



29 淡江外語論叢

Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures June 2017

淡江大學外國語文學院 印行



淡江外語論叢

淡江大學外國語文學院 印行 Published by College of Foreign Languages and Literatures, Tamkang University

June
2017

言語、文学、文化 言語、文学、文化
 Language, Literature, Culture
 Langue, Littérature, Cultures
 Lengua, Literatura, Cultura
 Sprache, Literatur, Kultur
 Язык, Литература и Культура
 言語、文学、文化 言語、文学、文化
 Language, Literature, Culture
 Langue, Littérature, Cultures
 Lengua, Literatura, Cultura
 Sprache, Literatur, Kultur
 Язык, Литература и Культура
 言語、文学、文化 言語、文学、文化
 Language, Literature, Culture
 Langue, Littérature, Cultures
 Lengua, Literatura, Cultura
 Sprache, Literatur, Kultur
 Язык, Литература и Культура
 言語、文学、文化 言語、文学、文化
 Language, Literature, Culture
 Langue, Littérature, Cultures
 Lengua, Literatura, Cultura
 Sprache, Literatur, Kultur
 Язык, Литература и Культура
 言語、文学、文化 言語、文学、文化
 Language, Literature, Culture
 Langue, Littérature, Cultures
 Lengua, Literatura, Cultura
 Sprache, Literatur, Kultur
 Язык, Литература и Культура

No. 29

淡江外語論叢 June 2017 No. 29

目 錄

Translational Fiction: The Negotiation Process in Amitav Ghosh's <i>The Hungry Tide</i>	雷靜 1
Force illocutoire dans deux logodrames de Nathalie Sarraute --- Étude des effets de désenfouissement et d'émergence de la parole	黃馨逸 22
La quête artistique dans <i>A la Recherche du temps perdu</i>	鄭安群 40
環城大道中的氤氳效果與環狀結構	林德祐 65
The Language Link Project – German as a communication medium between language learners from Taiwan and Japan	許書珊/ Andreas Riessland 85
進學班學習態度之調查-以中級日語讀本課程為例-	王天保 106

〈本期收稿論文為 28 期留稿 1 篇及 29 期論文 5 篇，共 6 篇獲推薦。〉

Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures No. 29

CONTENTS

No. 29 June 2017

Translational Fiction: The Negotiation Process in Amitav Ghosh's <i>The Hungry Tide</i> Grace, Lei Jing	1
Illocutionary force in two logodrames of Nathalie Sarraute ---Study on the effects of excavation and emergence of the words Huang Shin-yi	22
An Aesthetic Quest in Proust's « In Search of Lost Time » Jeng An-chyun	40
Clair-obscur effect and cyclic structure in <i>Les boulevards de ceinture</i> Lin Te-Yu	65
The Language Link Project – German as a communication medium between language learners from Taiwan and Japan Susanne Schick/ Andreas Riessland	85
An investigation of continuing education students' learning attitude -a case study of intermediate Japanese reading class- Wang Tien-Pao	106

淡江外語論叢

第29期 2017年 6月號

Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures No.29, June 2017

淡江大學外國語文學院 發行

Published by College of Foreign Languages and Literatures, Tamkang University

發行人/ Publisher：陳小雀/ Hsiao-chuan Chen

主編/ Chief Editor：黃永裕/ Yung-yu Huang

編輯委員/ Editors：黃永裕/ Yung-yu Huang、蔡麗娟/ Li-jiuan Tsay

林盛彬/ Sheng-bin Lin、古孟玄/ Meng-hsuan Ku

鄭安群/ An-chyun Jeng、阮若缺/ Rachel Juan

張秀娟/ Hsiu-chuan Chang、查岱山/ Dai-shan Jahr

顧錦芬/ Chin-fen Ku、賴錦雀/ Jiin-chiueh Lai

劉皇杏/ Hwang-shing Liu、宋雲森/ Yun-sen Sung

執行秘書/Executive Secretary：李靜之/ Ching-chih Li

編輯助理/Editorial Assistant：官榆笙/ Yu-sheng Kuan

地址：25137 新北市淡水區英專路 151 號

淡江大學外國語文學院

電話：886-2-2621 5656 ext.2558

886-2-2622-4593

電子信箱：jtsfee@staff.tku.edu.tw

版權所有 未經同意不得轉載或翻譯

Address: Tamkang University

College of Foreign Languages and Literatures

No.151, Yingzhuan Rd., Danshui Dist., New Taipei City 25137, aiwan(R.O.C.).

Tel: 886-2-2621 5656 ext.2558 886-2-2622-4593

E-Mail: jtsfee@staff.tku.edu.tw

All rights reserved. Reprint and translation rights must be obtained by writing to the address above.

ISSN 1562-7675

Translational Fiction: The Negotiation Process in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide*

雷靜/ Grace, Lei Jing

中央民族大學外語學院英語系副教授

淡江大學英文學系博士生

English Department of Minzu university of China

Department of English, Tamkang University

【摘要】

維也拉(Else R. P. Vieira)於上世紀九十年代提出了翻譯研究的「小說轉向」(fictional turn)。作為翻譯研究中的學科動向,這種「小說轉向」的特徵是合併小說和理論的參數,作為翻譯與其他闡述過程的理論化來源。同樣的,帕嘉諾(Adriana S. Pagano)更進一步指出,圍繞在「小說—理論—翻譯」三元素的小說轉向具有兩個特徵:(一)翻譯的小說化,即作品中用翻譯來反映小說中女性/譯者/移民的「中間狀態」(in-betweenness);(二)小說作為翻譯理論化的來源,並以翻譯/譯者為主題的小說,成為研究翻譯/記憶/歷史的表述物件。在本文中,我將果許(Amitav Ghosh)的《餓潮水》(The Hungry Tide)視為結合小說、理論和翻譯三元素之「翻譯小說」,並以「協商」和「翻譯」的視角重讀小說中三位主要人物——比雅(Piya)、佛可(Fokir)和柯耐(Kanai)——作為分析對象,說明印度小說家果許如何在各種對立的價值觀,例如文化與自然、政府與難民、殖民者與被殖民者、全球與地方等衝突,試圖找到中介立場,同時也思考小說家如何翻譯過去,讓歷史在現在可以得到救贖的可能性。

【關鍵字】

翻譯, 協商, 殖民主義, 果許, 《餓潮水》

【Abstract】

In the 1990s, Else R. P. Vieira proposes a “fictional turn” in translation studies to mean “the incorporation of fictional-theoretical parameters as a source of theorization on translation.” Adriana S. Pagano goes one step further to argue that the fictional turn contains features in dual dimensions: (1) the fictionalization of translation; (2) fictions as a source of translational theorization. Following first

Vieira and Pagano's "fictional turn" and then André Lefevere and Susan Bassnett's notion of "negotiation," I argue that Amitav Ghosh's *The Hungry Tide* showcases the livelihood of the locals in the Sundarbans, which is seen as a good example for translational process. There is translation and negotiation among the three main characters—Piya, a cetologist as well as an Indian-American who has no mastery of local languages of India; Fokir, an illiterate fisherman of the Sundarbans who boasts his knowledge of the local environment; and Kanai, a businessman from Calcutta fluent in several languages, who comes to the Sundarbans to collect a parcel his late uncle has left for him and coincidentally becomes the translator between Piya and Fokir. I first examine the shift from "fictional turn" to translational turn and then analyze Ghosh's *The Hungry Tide* as a "translational fiction." For my part, Ghosh's translational process in fiction consists of various layers of power relations imbedded in the novel, which reveals an in-depth dimension of its translational value.

【Keywords】

translational fiction, fictional turn, negotiation, *The Hungry Tide*

In the 1990s, Else R. P. Vieira proposes a "fictional turn" in translation studies as an "incorporation of fictional-theoretical parameters as a source of theorization on translation" (Vieira 50, Pagano 81, Curran 233). Based upon the trends of inter-disciplinary research, this type of critical approach highlights the importance of genre fluidity. Adriana S. Pagano goes one step further to argue that the fictional turn features a dual meaning: (1) The fictionalization of translation demonstrates the "displacement that characterizes the 'in-betweenness' of woman, the translator, and the migrant" (81); (2) fictions are seen as a source of translational practice. Pagano uses the novels of Julio Cortázar to illuminate that translation is "a strategy of reading for subverting power relationships governing the process of meaning production" (Pagano 86). For Pagano, the fictional turn is more "sensitive to relationships and movements difficult to capture through more orthodox analyses that do not consider fictional texts" (97).

Following Vieira's line of thought, it is obvious that the default of the

“fictional turn” is “the incorporation of fictional-theoretical parameters.” At issue here is whether all critical theories can be fictionalized, or, whether genre fluidity can destabilize the significance and boundary of each genre existing independently. In other words, how can we understand the incorporation of fictional-theoretical parameters as the combination of novel-writing and various critical theories? Or, concerning a certain social field, do novels become a source of critical theory that encourages action in the corresponding social field? Having said that, perhaps we might say that critical studies in the fiction-theory-translation triad envision a new outlook: It is less a study of “fiction-theory and translation” than “fiction and theory-translation.” James S. Holmes encapsulates carefully its concept and connotation regarding the tendency of theory-translation:

[T]heoretical translation studies or translation theory, is, as its name implies, not interested in describing existing translations, observed translation functions, or experimentally determined translating processes, but in using the results of descriptive translation studies, in combination with the information available from related fields and disciplines, to evolve principles, theories, and models which will serve to explain and predict what translating and translations are and will be. (177-78, original emphasis)

For Holmes, pure translation studies is divided into two areas of research: descriptive translation studies (DTS) or translation description (TD) and theoretical translation studies (ThTS) or translation theory (TTh). Descriptive translation studies, closely related with empirical phenomena, refer to the branch of the discipline that focuses on product, function and process (176). Product-oriented DTS includes individual and comparative translation descriptions; function-oriented DTS is interested in the description of the function in the recipient socio-cultural situation; process-oriented DTS pays attention to the translator’s thinking process during translation (176-77).

Furthermore, DTS provides translation theory with basic data, and both DTS and translation theory enrich each other with their own findings (Holmes 183). As

such, the text and function of translation in fiction, in the branch of DTS, can be utilized to serve the study on translation theory (TTh) by supplying materials. Hence, the “fictional turn” in the field of translation studies should be interpreted as “translational fiction,” which means that the theme and character of the novel are intimately connected with translation (for example, a theme is a translation event with related activities, and the character is a translator), or narrations of the theme and characters look for values of translation in terms of its function and significance (for instance, discussion of the hermeneutical function of translation, preservation and subversion function of memory, and pedagogical function of political awareness).

In addition to Vieira’s fictional turn, another trend of “translational fiction” emerges in academia. This concept of translational fiction, in effect, is inspired by Georg Lukács who promulgates the dual concerns of the “historical novel” in his seminal study on *The Historical Novel*. For Lukács, the novel’s theme and costumes are historical and the descriptions of character’s mentality and behaviors are also embedded in a historical age (19). Lukács notes that the historical novel reflects the whole of social-historical life characteristic of “translational fiction,” especially the relation between fiction and theory-history. In the “historical novel,” theory and history are mutually implicated. Just as Lukács argues, the sense of history puts novelists in a better position to describe the past and the connection between the past and the present. On the one hand, it enlightens people how the present evolves from the past. On the other, it reminds people of the direction towards the future from the present (53-58). Under these circumstances, the social-historical wholeness can display the necessity of history through the narration of the novel. Drawing on the insights of the fictional turn and the inspiration from Lukács’s historical novel, we now can come up with a new term—translational fiction—to trace the translating activity and how it brings the cultural, social, historical and political dimensions together in the novel. Interestingly, this process enables us to understand why translation is not only influenced by ideology, but also situated in historical contexts. In other words, “translational fiction” is not only seen as a political pedagogy, it also contains the dynamic function moving towards a future embedded with the experience of

history.

Actually, the criticism of translation theories helps us get a glimpse of those functions of translational fiction. For instance, in *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation and Culture and Imperialism*, Susan Bassnett and Edward W. Said elaborate respectively how translation constructs culture, and how culture can be linked together with ideology via fiction. In “Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar,” Pagano aptly observes that fiction is a crucial source of information (86), the recording facts of evidence (88), and the pedagogical function in the political dimension (91). More importantly, Pagano subscribes to the belief that these dynamic functions of translational fiction are pedagogically “Bildung-like,” shocking the readers to an awareness that opens up their horizon of expectation to realize their political purpose. This also explains why in his analysis of Cortázar’s novel *A Manual for Manuel* pinpoints that translation subverts traditional patterns of education, which leads the young to read classical literature and to obtain encyclopedic knowledge of the world, promoting a “Bildung-like” process, just like the pedagogical implication, that helps the young “develop sensitivity to concerns pertaining to human rights banned from school textbooks and casually consigned to the spaces between the lines of the popular press” (93). For me, this Bildung-like process inevitably leads a dynamic path moving towards the future. Therefore, translational fiction has a pedagogical function to speak to the political, anticipating a dialogue between politics and the experience of history. In this paper, I argue that, following André Lefèvere and Susan Bassnett’s notion of “negotiation,” Amitav Ghosh’s *The Hungry Tide* not only unravels a history of the subalterns, showcasing the livelihood of the locals in the Sundarbans, the southernmost area of India, but also infers a negotiation process among the three main characters: Piya, a cetologist as well as an Indian-American who has no mastery of local languages of India; Fokir, an illiterate fisherman of the Sundarbans who boasts his knowledge of the local environment; and Kanai, a businessman from Calcutta fluent in several languages, who comes to the Sundarbans to collect a parcel his late uncle has left for him and coincidentally becomes the translator between Piya and Fokir. The negotiation

process is itself a translational process.¹

Negotiation in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide*

In an interview with Alessandro Vescovi, Ghosh states that the seed of writing this novel begins with his uncle: “[Y]ou know almost all my books are about my uncles, fortunately I have many uncles, both my father and my mother had nine siblings each, so it means lots and lots of uncles and cousins to draw upon. And I had this uncle who was actually Sir James Hamilton’s estate manager. He would talk a lot about the Sundarbans, through him my family visited the Sundarbans. So I went back to just look at the Sundarbans again and that was when the idea came to me” (136). Ghosh then continues that *The Hungry Tide* is actually about “a response to two things”: (1) *The Hungry Tide* is a response to 9/11 that reawakes our modern consciousness to love this world in spite of its terrorism and violence, and (2) writers are expected to have a duty to address environmental issues (136-37). Seen in Ghosh’s perspective, perhaps we might say that Ghosh’s *The Hungry Tide* is a historical, ecological, and translational novel in that Ghosh seems to translate the past so that its future redemption could be rendered possible.

The novel is divided into two parts: jowar (ebb) and bhata (flow) with 66 subchapters (Hoydis 293). Set in the tide country with “its treacherous beauty and heterogeneity” that “resists colonization” (Hoydis 294), Ghosh mentions that *The Hungry Tide* is about “family history,” which revolves around the Marichjhāpi massacre, the forgotten part of history in the Sundarbans. According to Mallick, “the settlement of Morichjhāpi was described by Jyoti Basu, the Chief Minister of West Bengal, as illegal trespassing on a state Forest Reserve and on land designated for tiger preservation” (115). Pablo Mukherjee sums up the massacre as follows:

[In] January-May 1979 . . . the communist-led Left Front government of West Bengal ordered the forcible eviction of thousands of Bengali refugees who had settled on the island of Marichjhāpi in the

¹ During the translational process, namely the negotiation process, the characters in the novel can gradually recognize the social and political identity of others from different classes and backgrounds in their encounters.

tidal mangrove forest areas known as the Sundarbans. The government claimed that the refugees had illegally encroached on ‘reserved’ forest earmarked for a World Wildlife Fund-sponsored tiger protection project. The majority of the Marichjhāpi refugees came to West Bengal from Bangladesh in successive waves after the 1971-72 war of independence. (Mukherjee 148-49)

In consonance with Ghosh’s core concerns, Mukherjee suggests that “any attempt to study the effects of imperialism, decolonization, or globalization needs to consider ‘environmental’ categories . . . as well as ‘political-cultural’ categories ...” (qtd. in Hoydis 296). For Mukherjee, *The Hungry Tide* embodies “the ‘ecology’ of postcolonialism” (148) that calls for “a different order of story-telling” (148). I think this “different order of story-telling” comes closer to André Lefevere and Susan Bassnett’s notion of negotiation or devising strategies through which “texts from one culture can penetrate the textual and conceptual grids of another culture, and function in that other culture” (7). More poignantly, for Annu Jalais, the tragic death will not stop with the Marichjhāpi massacre, the atrocity and cruelty of the Indian Government continues:

After Marichjhāpi, they said, tigers had started preying on humans. This sudden development of their man-eating trait was believed to have been caused by two factors. One was the defiling of the Sundarbans forest due to government violence, the second was because of the stress which had been put thereafter on the superiority of tigers in relation to the inhabitants of the Sundarbans. The brutality and rhetoric with which the refugees had been chased away, coupled with measures for safeguarding tigers which the government initiated soon after the events of Marichjhāpi, had, explained the villagers, gradually made tigers ‘self-important’. With this increased conviction of their self-worth, tigers had grown to see poorer people as ‘tiger-food’. (Jalais 1758)

Here, the other, the disposables, the untouchables, function as the “textual

grid,” or the medium that “a culture makes use of” (5). Ironically, these refugees need to be hurt so that they can be heard.

The *Hungry Tide* consists of two major stories: life in the present in the Sundarbans and the notebook about the historical Morichjhāpi massacre. In *The Hungry Tide*, Ghosh gives the tide country a historical sense of place, as Nirmal claims that “I am writing these words in a place that you will probably never have heard of: an island on the southern edge of the tide country, a place called Morichjhāpi . . .” (Ghosh 67). Thematically, the novel depicts a character named Nirmal who keeps a personal notebook in the hope that his cousin Kanai can go back to the Sundarbans to redeem his past.

For Ghosh and Nirmal, the past has a claim to make. Mallick points out that there are “as many as 17,000 of the refugees who had settled on the island [that] died of starvation or disease” and that they “were drowned when police scuttled their boats, were shot by police, or were brutally killed by men hired to assist the police with eviction” (114). Ghosh states in the “Author’s Note” in *The Hungry Tide* that the coverage of the Morichjhāpi massacre was not much at the time (402). Similarly, Terri Tomsy also complains that “Prior to its fictionalization in Ghosh’s novel, Morichjhāpi’s history had all but lapsed into oblivion” (57). Here Ghosh’s attempt to negotiate the past is obvious.

Negotiation attempts a space of becoming, thus staying productively between past and future. Through militating “heavily against the kind of faithfulness traditionally associated with equivalence” (4), negotiation aims at finding novel paths leading to relationality; in other words, negotiation “does not take place on absolutely equal terms” (4). To form textual and conceptual grids, the more it relies on translation and rewriting, the more the image of one culture will be constructed by another culture through translation.

As a poetics of relationality, negotiation between fiction and translation is endowed with cultural and political significances. Hence, the advancement of emplotting in translational fiction can be seen as a form of negotiation between different cultures—self and other and history and nature—which construct and influence each other. What then behind the process of translating is the power structure that is formed by knowledge? This translation process has been examined

keenly by Edwin Gentzler who notes the shift of locus from culture to (power) structure:

Colonialism and imperialism were and are made possible not just by military might or economic advantage but by knowledge as well; knowledge and the representations thus configured are coming to be understood as a central aspect of power. Translation has been a key tool in the production of such knowledge and representations Translation thus is not simply an act of faithful reproduction but, rather, a deliberate and conscious act of selection, assemblage, structuration, and fabrication—and even, in some cases, of falsification, refusal of information, counterfeiting, and the creation of secret codes. (xxxiii)

Gentzler first claims that translators participate in the power structure by creating knowledge and shaping culture. And he also argues that, in the political context, translation takes the position of “negotiation” among various kinds of power relations, which is a top-down/bottom-up bi-directional interaction. The execution of power is not necessarily suppression and limitation that can be conducted only by a top-down pattern. As a matter of fact, translation can also introduce “counterdiscourse” to subvert orthodox tradition by exerting influence on the power structure through bottom-up channels. In this dual-way interaction, the translator always plays dual roles; on the one hand, he/she can be involved in the power structure, on the other hand, he/she could be marginalized by the power structure. This role of double agent, played by the translator, reflects the power operation in the process of cultural negotiation, which can be displayed in translation (xxxi).

The Hungry Tide as a Translational Text

To understand the mechanism of the power structure, an analysis of “translational fiction” may be helpful. In the context of translational fiction, “negotiation” is defined as a dual-way strategy devising of power relations by translation in novels and short stories, by which the function and meaning of

translation can penetrate into characters and plots in fiction, and play an important role in the developing process of fiction; and fiction per se evolves during the devising deployment of translation. In other words, negotiation here can be regarded as the evolvment of various powers imbedded in translational fiction.

The tension between translation and fiction exists during the translational process. Jacques Derrida claims that translation is governed by a “double bind,” namely “the text both requires and forbids its translation,” and Lori Chamberlain metaphorizes it as a “double-edged razor,” since the “author and translator are seen as working together, both in the cooperative and the subversive sense” (Chamberlain 326). Translation and fiction undergo a tension process all the time, during which negotiation can be displayed. Because they possess common interests, they can enter into negotiation to cooperate. At the same time, they contain different functions and meanings in two important aspects so that they can utilize negotiation to subvert each other.

Firstly, translation and fiction are interdependent with each other. This is a precondition of negotiation, which can be called as a kind of contract relationship. According to Derrida's viewpoint, “[t]ranslation is writing; that is, it is not translation only in the sense of transcription. It is a productive writing called forth by the original text” (153). He “subverts the autonomy and privilege of the ‘original’ text, binding it to an impossible but necessary contract with the translation and making each the debtor of the other” (Chamberlain 325). Hence, the relationship between translation and fiction is an equal contractual relation, built on an unequal basis. The two can never conduct negotiation on an absolutely equal condition (Lefevere & Bassnett 4), yet the two become the debtor of each other in different circumstances. To some extent, a kind of equal position comes into being between the two, because this debtor relation can be understood as collusion to a certain degree. Bassnett makes clear that “collusion” exists between the writer and RAT (reader as translator), so translation and fiction possess the prerequisite of negotiation (35). By negotiation, on the one hand, literature seeks its development through the medium of translation; on the other, translation searches for its significance under hegemony via the narration of fiction.

Secondly, translation and fiction co-evolve with the help of each other. Since

the collaboration between writer and translator can be conducted in a cooperative and subversive manner, then fiction can realize internationalization by translation, and translation can execute a pedagogical function in the process of fiction's localization. Just like Chamberlain argues:

[T]ranslation has also been figured as the literary equivalent of colonization, a means of enriching both the language and the literature appropriate to the political needs of expanding nations. ... Because literary success is equated with military success, translation can expand both literary and political borders. (317-18)

This just echoes Gayatri Chakravorty Spivak's argument that the process of negotiation contains a dual perspective (Simon 138). Translation refers to the function of both internationalization and localization as a necessary result of globalization. And this dual perspective between fiction and translation reflects in the coexistence of world literature and hegemony, which shows as the result of negotiation.

As such, translation meditates on history and realizes its political purpose in terms of forecasting the future. Just as Homi Bhabha claims, translation becomes the site for new cultural production. That may be the reason why he creates the term "translational culture" to describe those migrants and hybridized identities in the postmodern world (212). And this "translational culture" can be concretized in the form of fiction as the essence of "translational fiction."

As a translational fiction, Ghosh's *The Hungry Tide* exemplifies an alternative form of expression in the translational process. Through the analysis of the relations among the three key characters in *The Hungry Tide*, namely Kanai, Piya, and Fokir, this novel presents the exploration values of translation in terms of its function, and significance as the plotline develops.

With the theme and characters closely related with translation, the translational process between Piya's and Fokir should be analyzed if we want to have a clear understanding of the transformation of their relation. Piya and Fokir have different backgrounds: Piya comes from America while Fokir is aboriginal.

They belong to totally distinct social classes. Piya is a middle-class cetologist while Fokir is the poorest of the poor. Meanwhile, Piya is a scientist rich in professional knowledge while Fokir is illiterate but full of the practices on water. In the novel, at the very beginning of their relationship,

There was the immeasurable distance that separated her from Fokir. What was he thinking about as he stared at the moonlit river? The forest, the crab? Whatever it was, she would never know: not just because they had no language in common but because that was how it was with human beings, who came equipped, as a species, with the means of shutting each other out. The two of them, Fokir and herself, they could have been boulders or trees for all they knew of each other: and wasn't it better in a way, more honest, that they could not speak? (159)

Initially, the huge gap between Piya and Fokir is caused by human factors, not by language. It is the social, political and cultural background that puts them apart. Piya, however, becomes closer to Fokir once she understands deeper his background. She becomes gradually in tune with Fokir after several days they spend together to trace local dolphins. When Fokir shows Piya the lunar rainbow, they “sat unmoving, like animals who had been paralysed by the intensity of their awareness of each other. When their eyes met again it was as if he knew at a glance what she was thinking” (352). This special way of translation between Piya and Fokir is finally built up, and after negotiating with Fokir, Piya’s “self-sufficient and scientific attitude to the world” renders her a stick-in-the-mud. She gradually cultivates “an intimate relationship with Fokir” which is featured by “silence and cooperation” (Huttunen 128). Thus, the change of their relationship is positively realized via translation, as kind of communication between two groups of people with distinct social and cultural backgrounds.

As a special way of translation, the silence between Piya and Fokir leads itself to new possibilities. Although Piya and Fokir cannot communicate through language, they are connected by semiotic and ecological resources. In various contexts, like on the sea, under the moon, and in the boat, things can be

communicated smoothly via their eye-contact and other gestures in silent mode. The silence between them can be interpreted as a powerful means of translating their feelings. Piya seems able to explore and understand the aboriginal and nature. At the end of the novel, Piya comes back to work with Fokir's knowledge recorded by a hand-held monitor and to help Fokir's wife and son with raised money. Moreover, she wants to name her research project after Fokir, which can be taken as a good memorial for him (396-99). By so doing, people worldwide could see the status quo of the poor living in India, whose voice can gradually be heard and whose rights can be better protected. Thus, the translational process can exemplify its function of bringing about a positive tendency for both major and minor groups.

Unlike Piya's more romantic translational relation with Fokir, Kanai's translational process with Fokir is an agonistic one. As a professional translator mastering more than six languages, Kanai appears as "too full of himself" and full of "self-centredness" (13), because he believes that language is "a transparent film, a prism that allowed him to look through another set of eyes, to filter the world through a mind other than his own" (327). Since he understands the local language, Kanai, as an interpreter, helps Piya and Fokir to communicate with each other. In Ghosh's hands, Kanai is depicted as "the founder and chief executive of a small but thriving business" (20). Though he can "provide translators for all kinds of organizations: businesses, embassies, the media, aid workers, charitable organizations, multinational companies and the like," ironically, he cannot help himself fully understand Fokir. When Fokir is in fear of a tiger near the island Garjontola, he asks Kanai whether he can feel the same fear. And Kanai thinks as follows:

It was as though his mind had decided to revert to the functions for which it had been trained and equipped by years of practice. At that moment nothing existed for him but language, the pure structure of the sound that had formed Fokir's question. He gave this inquiry the fullest attention of which his mind was capable and knew the answer almost at once: it was in the negative; the truth was he did not feel the fear that had raised bumps on Fokir's skin [...]. But he knew

also that fear [...] was something learnt, something that accumulated in the mind, through knowledge, experience and upbringing. Nothing was harder to share than another person's fear, and at that moment he certainly did not share Fokir's. (322)

We have already known that what separates Kanai from Fokir is not language, but the difference in social and cultural background. Kanai is so talented that he can enter into everyone's mind; however, he can never share Fokir's feelings because "the world is not available to him merely as a sociolinguistic phenomenon where everything can be learned through the logical twists and turns of language" (Huttunen 127). In contrast to Kanai's cultural literacy, Fokir's natural literacy somehow puts him in a better position to trace dolphins and recognize water routes. Moreover, Fokir's specialty of being acquainted with local animals and nature is obtained over years of accumulation of practical experience, which cannot be outweighed by language. Here the limitation of language existing between people with different cultural and social backgrounds invites our discussion of a hidden culture-nature dichotomy and its inadequacy in the novel.

The gap between the local and the metropolitan needs to be bridged over and the translation between Kanai and Fokir can be seen as that between distinct social classes, namely the caste system in India. When Fokir left Kanai on the island Garjontola, Kanai found himself in a strange and precarious situation. He felt that to be left alone in the wild would be dangerous. He reprimands Fokir for abandoning him, even though Fokir wants to come to help when he tumbles into the mud. Through this episode, Kanai's self-reflection betrays the bias deep-rooted in his mind:

[T]he master's suspicion of the menial; the pride of caste; the townsman's mistrust of the rustic; the city's antagonism towards the village. He had thought he had cleansed himself of these sediments of the past, but the violence with which they spewed out of him now suggested that they had only been compacted into an explosive and highly volatile reserve. (326)

The prejudice towards lower social classes has been long embedded in Kanai's mind, which is too hard to be uprooted. As a member of the upper-middle class, Kanai runs a translation business successfully in the big city Calcutta, thinking himself superior to people in lower classes. And Kanai cannot contain his rage but call Fokir a "son of a pig" (326), when he is trapped in an unfamiliar and dangerous environment.

However, Kanai introspects and changes his observation towards Fokir and himself after this incident in Garjontola. When he looks at Fokir, his own vision is refracted, seeing a great host of people rather than himself, who destroyed Fokir's world, burnt his home and killed his mother; he had become a token for a vision of human beings in which a man such as Fokir counted for nothing, a man whose value was less than that of an animal. In seeing himself in this way, it seemed perfectly comprehensible to Kanai why Fokir should want him to be dead—but he understood also that this was not how it would be. Fokir had brought him here not because he wanted him to die, but because he wanted him to be judged. (327)

Similarly, in a key passage Fokir chants a local legend of which the outsiders, such as Piya and Kanai, are ignorant. From an ethics of reading, the barrier or distance between them gradually disappeared. Piya feels that "the language and the music were all around her, flowing like a river, and all of it made sense.... Although the sound of the voice was Fokir's, the meaning was Kanai's, and in the depths of her heart she knew she would always be torn between the one and the other" (360). Apparently, Fokir, one from a lower class, expresses his intent of equality, reversing the situation of always being discriminated against. After the translational process, Kanai can understand Fokir better once he overcomes prejudice towards the lower social class.

De facto, the translational process here is the negotiation process between Kanai and Fokir, during which Fokir's meaning and identity can be recognized by Kanai. Before this process of negotiation, Kanai is so arrogant and cannot

understand Fokir. But now, he becomes modest and can better comprehend Fokir. And through his negotiation with Fokir, Kanai learns how little he knows of himself and of the world when he is at Garjontola (353). The change of their relationship shows that the translational process is crucial to people in different social classes, which can produce positive changes.

The relationship between Kanai and Fokir, as another kind of translation full of disputes, makes Kanai have better understanding of the aboriginal and nature. At the end of the novel, it is said that Kanai will write the story of his late uncle's notebook and what happens to Fokir (399). It indicates that the real history of the poor in India can be uncovered, and some positive changes could be brought about to both the lower and higher social classes.

As a matter of fact, Fokir plays the role of bridge connecting Piya and Kanai with nature. According to Huttunen, "Fokir's role seems to be that of a mediator between man and nature [...]. Fokir's closeness to nature and animals is further emphasized by his uneasiness with language and [...] his extensive knowledge of the channels and the routes of the dolphins" (128-9). Since Fokir knows nature well but is poor in language, he can be taken as part of nature from the perspective of Piya and Kanai. Therefore, Piya and Kanai's translational process with Fokir can be further extended as the negotiation between humans and nature. When they get closer to Fokir, they understand nature better.

In order to explore human negotiation with and translation of nature, the way that this tide country is formed should be discussed here. Kanai's late uncle narrates it in his notebook:

The mudbanks of the tide country are shaped not only by rivers of silt, but also by rivers of language: Bengali, English, Arabic, Hindi, Arakanese and who knows what else? Flowing into one another they create a proliferation of small worlds that hang suspended in the flow. And so it dawned on me: the tide country's faith is something like one of its great mohonas, a meeting not just of many rivers, but a roundabout people can use to pass in many directions—from country to country and even between faiths and religions. (247)

The convergence of different rivers also indicates the fusion of humans with different social and cultural backgrounds, who speak distinct languages and believe in diverse religions. It's telling that the tide country is a perfect union of humans and nature. Huttunen claims that in this novel, Ghosh focuses on the "mixture of fresh and salt water and their confluences, which create new kinds of life organisms" (121). On the one hand, the tide country seems impossible for people to live in due to its harsh natural environment of dangerous animals and storms; on the other hand, it reflects the translational process between humans and nature as different peoples come to this place just like the meeting of rivers which can create new possibilities.

The word "Badabon" is a vivid example of new possibilities, produced by the negotiation between humans and nature. When Kanai's late uncle gives a name to his aunt's Trust, he chooses this Bengali word rather than the English "Bedouin" which is "merely an anglicizing of Arabic" of the meaning of desert. In contrast, Badabon "joins Arabic to Sanskrit—'bada' to 'bon', or 'forest'. It is as though the word itself were an island, born of the meeting of two great rivers of language—just as the tide country is begotten of the Ganga's union with the Brahmaputra" (82). The creation of this Bangla word shows the fusion of people with different languages and religions as well as the negotiation between life and land. More importantly, the naming of the Trust demonstrates the new aspirations of local people, who seek hope of life that is symbolized by "forest" rather than live in a hopeless "desert."

Therefore, language is never the cause of problems among Piya, Kanai and Fokir. The difficulty of their communication lies in their different social and cultural backgrounds, which can be negotiated. The translational process between Piya and Fokir brings about new possibilities to deal with the problems dividing major and minor groups in society. The negotiation between Kanai and Fokir suggests another way to address the conflicts alienating lower and higher social classes. And the negotiation between human and nature shapes a becoming path creating new possibilities and hope for life. Just as Zullo argues that "Amitav Ghosh seems to succeed in giving us his own version of the Indian community, which represents a landing place, as well as one full of hope for surviving the

'tempests' of history" (107). It is the hope that "translational fiction" delivers to us, which necessarily requires a long course of time accompanied by cooperation and conflicts.

It necessarily occasions inconsistency between different interest groups, between majority and minority, between old-fashioned and newly-established value systems. No matter in peaceful means or violence, negotiation is an effective means to resolve the conflicts between heterogeneous units in this post-national order. Inspired by the word "pharmakon," which means both "poison" and "cure" (Dissemination 97-98), the proposed "translational fiction" aims to tackle the tension between translation and fiction in recognition of violence and peace at the same time. In the short term, our world would be filled with "increased incivility and violence" (Appadurai 23), which awaits a timely articulation of negotiation. Nevertheless, there is no clear-cut answer on whether both sides can strike the balance during the process of translation. But what is important is that this "translational fiction" should be paid attention to as an essential gesture and a crucial prerequisite to address issues no matter which way is chosen or which party overwhelms. It is only through the translational process that new possibilities can occur.

Conclusion

Translation is an important metaphor for contemporary Indian multicultures to steer away from the symptoms of the colonial condition fraught with conflicts between the insider and the outsider, the local and the metropolitan, the familiar and the uncanny. In *The Hungry Tide*, Kenai and Piya gradually build up their own cultural identity through this encounter with place, locals, and the historical past. Thus, translation is central to the recovery of identity. More importantly, cultural translation is not based on a projection of high culture onto the low culture; conversely, it is achieved through Kenai's and Piya's "cross-cultural initiation." For Ghosh, negotiation and translation pay particular attention to the forgotten past. However, the past will not become a thing of the past. Ghosh's translation of the "encounter" between the characters marks the beginning of a new understanding of the other. As a translational fiction, *The Hungry Tide* attempts at a negotiation

between meaning and identity in the social, cultural, historical and political contexts. By way of negotiating and translating the past, Ghosh tries to offer an ethics of reading the past so that the past is no longer “unhomely” or “wild.” Rather than preaching for a yearning for the past, Ghosh’s translation of the past creatively generates a meaningful, unforgettable, and heart-beating future.

Works Cited

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Vol. 1. Minneapolis: Minnesota UP, 1996. Print.
- Bassnett, Susan. “When is a Translation not a Translation?” *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Ed. Susan Bassnett and André Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. 1-11. Print.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Print.
- Chamberlain, Lori. “Gender and the Metaphorics of Translation.” *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London and New York: Routledge, 2004. 314-30. Print.
- Curran, Beverley. “The Embedded Translator: A Coming Out Story.” *Translating and Interpreting Conflict*. Ed. Myriam Salama-Carr. New York, Rodopi, 2007. 233-50. Print.
- Derrida, Jacques. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Ed. Christie V. McDonald. Trans. Peggy Kamuf. New York: Schocken, 1985. Print.
- . *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: U of Chicago P, 1981. Print.
- Gentzler, Edwin and Maria Tymoczko. “Introduction.” *Translation and Power*. Ed. Maria Tymoczko and Edwin Gentzler. Boston: U of Massachusetts P, 2002. Print.
- Ghosh, Amitav. *The Hungry Tide*. London: Harper Collins, 2004. Print.
- Holmes, James S. “The Name and Nature of Translation Studies.” *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London and New York: Routledge, 2004. Print.
- Hoydis, Julia. “Tackling the Morality of History”: *Ethics and Storytelling in the Works of Amitav Ghosh*. Heidelberg: Universitätsverlag, 2011. Print.

- Huttunen, Tuomas. "Language and Ethics in *The Hungry Tide* by Amitav Ghosh." *History, Narrative, and Testimony in Amitav Ghosh's Fiction*. Ed. Chitra Sankaran. New York: State U of New York P, 2012. 121-32. Print.
- Jalais, Annu. "Dwelling on Morichjhanpi: When Tigers Became 'Citizens', Refugees 'Tiger-Food'." *Economic and Political Weekly* (2005 April): 1757-62. Print.
- Lefevre, André and Susan Bassnett. "Where are we in Translation Studies?" *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Ed. Susan Bassnett and André Lefevre. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. 1-11. Print.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Trans. H. and S. Mitchell. New York: Atlantic Heights, 1978. Print.
- Mallick, Ross. "Refugee Resettlement in Forest Reserves: West Bengal Policy Reversal and the Marichjhapi Massacre." *The Journal of Asian Studies* 58.1 (1999): 104-25. Print.
- Mukherjee, Pablo. "Surfing the Second Waves: Amitav Ghosh's Tide Country." *New Formations* 59 (2006): 144-57. Print.
- Pagano, Adriana S. "Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar." *Translation and Power*. Ed. Maria Tymoczko and Edwin Gentzler. Boston: U of Massachusetts P, 2002. 81-98. Print.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994. Print.
- Simon, Sherry. "Germaine de Staël and Gayatri Spivak: Culture Brokers." *Translation and Power*. Ed. Maria Tymoczko and Edwin Gentzler. Boston: U of Massachusetts P, 2002. 122-40. Print.
- Tomsky, Terri. "Amitav Ghosh's Anxious Witnessing and the Ethics of Action in *The Hungry Tide*." *Journal of Commonwealth Literature* 44 (2009): 53-65. Print.
- Vescovi, Alessandro. "Amitav Ghosh in Conversation." *Ariel* 40.4 (2010): 129-41. Print.
- Vieira, Else Ribeiro Pires. "(In)visibilidades na tradução: Troca de olhares teóricos e ficcionais." *com textos* 6 (1995): 50-68. Print.
- . "New Registers for Translation in Latin America." Eds. Peter Bush and Kirsten

Malmkjaer. *Rimbaud's Rainbow*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1998. 171-93. Print.

Zullo, Federica. "Amitav Ghosh's 'Imagined Communities': The Hungry Tide as a Possible 'Other' World." *History, Narrative, and Testimony in Amitav Ghosh's Fiction*. Ed. Chitra Sankaran. New York: State U of New York P, 2012. 95-108. Print.

Force illocutoire dans deux logodrames de Nathalie Sarraute--- Étude des effets de désenfouissement et d'émergence de la parole

黃馨逸/ Huang Shin-yi

中國文化大學副教授

Departement of French, Chinese Culture University

【摘要】

在「言語行為論述」(Speech Act theorie)中,「言外作用」(illocutionary force)建構在溝通功能(communicative function)與言談語境(discourse context)的交互效能。然而二十世紀法國新小說作家娜塔莉·莎侯特(Nathalie Sarraute),卻在其劇作中解構「言外作用」的溝通功能與「隱示含義」(implicit)的語境。本文的研究主旨,即在於探究莎侯特如何以看似合理的對談格式,羅織戲劇角色間之語言攻防,進而挖掘出潛藏與談者內心底層的幽微意識,及其轉瞬湧現的感受。

【關鍵字】

娜塔莉·莎侯特言語行為劇,言外作用,隱示含義

【Abstract】

In speech act theories, the illocutionary force is assumed to be constructed in the interaction between the speaker's intention and the context in which the dialogue is taking place. As an iconic author of French New Novel in the twentieth century, Nathalie Sarraute attempted to deconstruct, in her dramatic works, the communicative function of the illocutionary force and the implicit meaning in the seemingly explicit discourse. Our study analyzed how Sarraute employed the plausible discourse structure in her plays to elaborate lively inner movements and conflicting perceptions among the characters. Their dialogues are further examined in detail to explore the subtleties of their subconscious minds and the emergence of an underground magma energy into the conversation.

【Keywords】

logodrames of Nathalie Sarraute, illocutionary force, implicit

Tous les critiques littéraires reconnaissent que le théâtre du XXe siècle devrait être, plus que tout autre, celui de la réflexion sur le langage. Le fonctionnement du discours ainsi que les règles de son usage auront été au cœur des débats théoriques. Les écrivains contemporains ne peuvent vraiment s'abstraire de ces approches savantes que son époque leur propose, mais apparemment leur interprétation ou intervention sont diversifiées. Si le langage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute est métaphoriquement considérée comme un plein qui cache un creux ou même un vide, c'est parce qu'elle met en forme à la fois un manque et un imaginaire de la parole absolument inédit. Étant l'un des auteurs prédominants dont l'œuvre se partage entre romans et pièces dramatiques¹, Sarraute garde du début à la fin le même imaginaire fondamental de la parole dans tout genre de sa production littéraire, mais sa représentation a évolué de façon spécifique car elle essaie continuellement de nouveaux agencements textuels. Depuis *Tropisme*, Sarraute se met à parler des choses "à demi-exprimées et du sentiment subtil et délicat qu'elle ne semblait pouvoir traduire" (Sarraute 1957: 27), jusqu'à *Enfance* elle ne donne toujours à cela "aucun nom" (Sarraute 1985: 127), la romancière a apparemment placé l'enjeu de son écriture dans l'écart qui sépare la langue de son référent. Elle met sans cesse, dans ses œuvres, l'accent sur l'insaisissabilité verbale des sensations et des impressions fugitives que la vie de l'esprit laisse sous silence. En plaçant la conversation au centre de ses préoccupations, son théâtre partage le terrain de recherche de l'implicite et de la force illocutoire de l'acte de langage, d'un point de vue poétique. La question essentielle que se pose souvent les spectateurs d'une pièce de Sarraute est la suivante : y a-t-il une conception particulière à la base de ce théâtre, qui en fasse davantage qu'un débat mené autour de l'intérieur des personnages en question ? Quelle est la motivation, s'il y en a une, du mutisme de Jean-Pierre dans *Le Silence* ou de l'hésitation de H.2 dans *Pour un oui ou pour un non* ? Quelle est la raison du malaise général à la fin du *Mensonge* ? Comment la

¹ Entre la rédaction du *Tropisme*, commence en 1939, et celle de sa dernière pièce de théâtre *Pour un oui ou pour un non* datant de 1982, un intervalle de quarante-trois ans prend place.

dramaturge est-elle parvenue à opérer la transmutation qui consistait à rendre extérieur et visible ce qui était profondément enfoui au cœur des interlocuteurs ? Dans le présent travail, nous tenons à étudier l'écriture dramatique de Sarraute et sa caractéristique toujours plus affirmée d'"*exploration du langage*". Nous nous limiterons ici à une approche de sa première et de sa dernière pièce : *Le Silence* et *Pour un oui ou pour un non*. Nous allons les citer comme exemple pour mieux analyser comment la dramaturge peut faire apparaître chez ses protagonistes la réalité psychologique et les *tropismes* qui sont à l'origine des interactions langagières, puisque la sous-conversation ne pourrait être que des grouillements confus qui précèdent le langage et que la situation vécue n'est jamais explicitée dans ses oeuvres théâtrales.

1. Nathalie Sarraute et sa recherche perpétuelle de la sensation et de son instantanéité

Toute l'œuvre de Nathalie Sarraute naît d'une sensation sur la voix. De son propre aveu, elle est douée d'une sensibilité auditive² (Benmussa 1987:118) et prend beaucoup de plaisir à jouer avec de multiples voix: voix intérieure, parole proférée et conversations perçues par bribes. Par conséquent, dès le début de sa carrière de plume, Sarraute a abandonné l'écriture traditionnelle: elle ne présente plus ses œuvres avec des intrigues, des personnages identifiés ou des aventures. En revanche, elle s'intéresse plutôt aux mécanismes de la pensée, aux sensations, aux tendances qui poussent les êtres humains à réagir en se projetant dans les profondeurs de leur intériorité. Nous constatons que le dialogue sarrautien est d'abord la matière qui alimente la sous-conversation. Le dialogue provoque le plus souvent des mouvements intérieurs nommés *tropismes*. Plus concrètement, ce qui l'éblouit le plus, c'est une manière commune à tous de dévoiler une réalité invisible, des sentiments indéfinissables, l'univers microscopique et foisonnant des souvenirs et l'écoulement incessant du monologue intérieur. En fait, elle tient à rendre visible les pulsations souterraines de la conscience. Dans la préface d'un recueil de textes

² Sarraute s'est confié à Simone Benmussa en disant : "J'entends davantage les mots que je ne les vois écrits. "

qui apparaît en 1939, Sarraute nomme pour la première fois cette tendance les *tropismes* en les définissant comme "*des mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de la conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir.*" (Sarraute 1964 :8) Elle a choisi le terme "*tropisme*" pour faire allusion aux sentiments fugaces, brefs, intenses mais inexplicables des êtres humains. Sous la banalité des conventions langagières, il existe toujours des rapports humains complexes, des sentiments intenses, parfois violents, d'enfermement ou d'angoisse. Ce sont des mouvements instinctifs qui se cachent dans la profondeur de notre cœur et qui sont suscités par la présence ou par les paroles d'autrui. Son écriture est celle de la poursuite, une écriture qui cerne de tous côtés ses personnages (même ses lecteurs), et qui poursuit l'émotion qui nous manipule. Sarraute a adapté la conception des *tropismes* pour sa réflexion sur le théâtre dans *Le Gant retourné*, un essai publié en 1975 et qui est son seul texte théorique portant sur le théâtre, où elle précise en détail des mouvements, "*des petits drames qui se développent suivant un certain rythme, un mécanisme minutieusement agencé où tous les rouages s'emboîtent les uns dans les autres*"³. Dans son théâtre, la sous-conversation constitue les répliques du dialogue, les images et les impulsions sont bousculées au seuil de la conscience des interlocuteurs, puis obligées d'être déployées sous forme de conversations. C'est comme si l'intérieur du gant avait été retourné : le dedans est devenu le dehors, la sous-conversation la conversation. Pourtant, le dialogue qu'a adopté Sarraute n'est pas non plus un dialogue théâtral classique car, par contre-coup, il subit l'influence de son homologue néo-romanesque. À savoir que la concentration dont le dialogue fait l'objet dans son roman se retrouve dans ses pièces de théâtre. Effectivement, ses œuvres dramatiques ne tiennent plus compte des dispositifs complexes, des actions mouvementées où tout ne repose que sur un va-et-vient continu et une agitation générale qui nous détournent parfois de l'essentiel. L'intrigue, les péripéties, le lieu comme espace signifiant, sont quasiment neutralisés au profit de la parole dispersée, écartelée entre les divers actants. Elle distribue ainsi ses

³ L'édition citée de la pièce et des autres œuvres est celle des œuvres complètes, Paris:Folio théâtre, présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, Paris: Gallimard 1999, p.1707.

dialogues au hasard et cherche seulement à varier le ton, en faisant alterner hommes et femmes. Avant scène, l'un (ou l'une) de ses protagonistes se tait, tranquille ou dégagé, et en face, l'autre (ou un groupe), incapable de comprendre le sens de ce mutisme, s'affole et ressent alternativement de la panique face à ce vide devant autrui, l'exaltation d'une complicité et de l'abandon insouciant suivi de rétraction. Des petits "riens", soit fondent la complexité, soit provoquent de grands émois. "*Il s'est installé d'emblée au niveau du prédialogue*"(Oeuvres Complètes:1708). A travers la description de ces spirales dans son théâtre, Nathalie Sarraute pratique ainsi une constatation du langage : elle exerce sa suspicion sur le consensus relatif au rôle joué par les "mots". Cela lui permet de découvrir impitoyablement des paroles dévastatrices dissimulées sous les usages dits "courants" des mots et des propos. Le défi ayant été relevé avec la première pièce de théâtre *Le Silence* (1964), Sarraute récidivera avec cinq autres pièces: *Le Mensonge* (1966), *Isma* (1970), *C'est Beau* (1972), *Elle est Là* (1978) et *Pour un oui ou pour un non* (1981). Bien qu'elle ait considéré le théâtre comme une "détente" et que le théâtre ne soit pas l'essentiel de son immense œuvre, ses réussites en tant que dramaturge ne sont pas négligeables car elles nous permettent d'évaluer toute la différence avec les autres expériences de lecture théâtrale contemporaine. Les six pièces qu'elle a écrites n'en sont pas moins des merveilles d'humour, de sagesse et de tensions cachées à l'intérieur du discours des dialogues. Sans souci de désigner autre chose que la parole elle-même, Nathalie Sarraute avoue: « *La mise en scène au théâtre ne m'intéresse pas. Je ferai un théâtre de voix avec des arrêts et des reprises.* » (Sarraute 1964: 133)

2. La transition stylistique du roman au théâtre

Avant d'entrer dans l'analyse du rôle de détonateur du langage dans sa théâtralité, nous commençons tout d'abord notre argumentation par une exploration sur son changement stylistique de la forme romanesque au théâtre. Il n'est absolument pas possible chez Nathalie Sarraute de séparer les œuvres dramatiques de la production romanesque et des essais théoriques car ses œuvres dramatiques se prêtent encore mieux à une réflexion sur les pouvoirs du langage et l'influence des *tropismes*. Grâce à la transformation, ou mieux encore, à la

concrétisation du "texte" ou de la "théorie" par l'intermédiaire de l'acteur et l'espace scénique, elle révèle ce qui est dit au-delà des mots prononcés, les tensions qu'on y met, bien plus que les révélations d'une parole qui n'est véritablement saisissable que dans ses cassures. Par conséquent, pour la plupart des chercheurs sarrautiens, la transition qui s'est opérée de l'œuvre romanesque à l'œuvre théâtrale, de l'écriture narrative à l'écriture dramatique constitue une problématique de recherche aussi essentielle qu'intéressante car Sarraute réussit à créer un dialogue théâtral en gardant la même esthétique ayant été relevée dans ses romans. L'essentiel reste la parole, c'est elle qui provoque la vision scénique. Selon Sarraute, c'est elle, unique personnage de son théâtre, qui fait naître le désir et l'imagination comblant l'espace apparemment demeuré vide. Bien que dès le début de sa carrière de dramaturge, elle admette la difficulté inhérente à l'exposition sur scène des *tropismes*, ces mouvements glissant "*très rapidement au seuil de notre conscience*" et qui ne font qu'affleurer dans la conversation, la dramaturge a fini tout de même par faire entendre le dialogue au niveau des mouvements intérieurs et faire passer le dedans au dehors à travers son écriture dramatique. Nous citons ici une formule concernant l'écriture des *tropismes* que Sarraute emprunte à une critique pour mieux décrire son processus de la transition métaphorique du roman au théâtre :

"Ce qui dans mes romans aurait constitué l'action dramatique de la sous-conversation, du pré-dialogue, où les sensations, les impressions, le "ressenti" sont communiqués au lecteur à l'aide d'images et de rythmes, ici se déployait dans le dialogue lui-même. La sous-conversation devenait la conversation. Ainsi le dedans devenait le dehors et un critique, plus tard, a pu à juste titre, pour qualifier ce passage du roman à la pièce, parler de "gant retourné"." (Sarraute 1999: 1708)

Arnaud Rykner, essayiste et professeur de théâtre, soutient dans un article paru dans la *Revue des Sciences humaines* en 1990 que cette transition du roman au théâtre était en fait inévitable voire obligée car les acteurs qui vont jouer dans ses pièces théâtrales pourraient être considérés comme étant des "*créateurs de tropismes*" et sont presque par essence "*tropismiques*". Les acteurs pourraient très bien se métamorphoser en personnages sarrautiens qui se projettent dans les

profondeurs de son intériorité et se réinventent sans cesse "*des tropismes qui donneront vie au dialogue*" (Arnaud Rykner 1991: 142). En outre, il existe constamment chez ces personnages une volonté de nouer le dialogue, d'engager la conversation pour obtenir l'assentiment de l'interlocuteur, ou au moins, la simple reconnaissance de leurs propres existences. Pour se situer au sein de ce monde où ils sont projetés, il leur semble inévitable de passer par la parole. C'est dans ces conditions que chacune des figures en présence sur scène courrait après le mot juste qui lui permettra de saisir un enjeu vital. Donc pour Nathalie Sarraute, des figures de son théâtre pourraient tenter d'objectiver et de concrétiser les états émotionnels qui motivent la conduite que des êtres humains se lancent à corps perdu sur le terrain des mots. La fonction assumée par son texte en répliques pourrait passer par une nécessaire mise en scène des voix qui se répondent, se contredisent, s'ignorent mais qui toujours se redressent en quelque sorte devant ses lecteurs/spectateurs pour désigner un terrain commun où la parole fait l'objet d'un partage quasi rituel. C'est la raison primordiale pour laquelle Arnaud Rykner affirme que le roman a été pour Sarraute une façon détournée d'en venir au théâtre.

3. La force illocutoire des paroles dites ou tacites

Pour Nathalie Sarraute, la fonction essentielle de la parole dans son théâtre ne concerne jamais le déroulement de l'événement ni de l'action car celle-là ne traduit que le résultat d'un processus langagier. La parole dans l'œuvre sarrautienne n'est ni une variante du monologue intérieur, ni une forme du discours psychologique ou du discours de la mondanité. Plus généralement, la nature du dialogue scénique devrait nous amener à évoquer ses différents contextes (sociologique, philosophique, scientifique...), ce qui est rarement pris en considération par Sarraute quand elle fait parler ses protagonistes. Le drame chez elle apparaît perpétuellement lorsque l'un des locuteurs refuse de communiquer avec l'autre (ou les autres) exerçant une grande variété de stratégies pour le solliciter à s'engager dans un dialogue ou même dans une confession. En revanche, le silence entêté de son interlocuteur fait que Sarraute réalise un logodrame dans l'une de ses œuvres⁴.

⁴ On emprunte ici le terme à Arnaud Ryngaert qui mentionne le "logodrame" pour la première fois dans son œuvre *Lire le théâtre contemporain*. Sarraute met le discours au centre de l'action et retourne la narration au dialogue.

En lisant une pièce théâtrale de Sarraute, le lecteur est tout de suite frappé par le rythme caractéristique des phrases. Les interruptions, les hésitations, le silence et l'entassement démesuré de la syntaxe nous permettent d'identifier facilement son écriture. Alternativement, les personnages traversent des états d'âme différents en allant de la modestie et de la réserve, au dévouement, en passant par la colère et même les injures. Sarraute décrit en détail ces "mouvements" psychologiques qui naissent au coeur de la sensibilité préverbale de ses créatures, puis les lecteurs prennent conscience que ces mouvements se répercutent sur leur intonation ainsi que leurs gestes et se traduisent dans leurs mots sous la menace puissante de son interlocuteur. Ainsi nous constatons que notre dramaturge se passionne pour décrire la confrontation des différents espaces corporel, langagier ou relationnel dans lesquels la sensation se déploie et elle s'intéresse à la naissance des mots de ses personnages toujours anonymes qui ne cessent de vivre leurs drames. Elle ne se lasse jamais de "*plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains*" (Sarraute 1964: 118), mais ces drames ne sont pas réellement les événements de ses romans. C'est plutôt son théâtre qui établit un lieu commun où le langage prend toute la place et constitue seul l'action dramatique. Elle a mis la parole au coeur de sa dramaturgie en essayant de nous offrir de petites pièces où mouvements, intrigues et sentiments sont engendrés par la parole. Selon elle, la parole révèle d'une observation analytique pour le phénomène du langage et de ses paradoxes. Elle consacre avec joie sa vie à creuser l'écriture romanesque jusqu'à ce que le langage devienne le seul événement dans son théâtre et la sensation, perçue d'abord comme pré-langagière, prend toute sa place dans et par le langage. Aux lecteurs en attente d'actions du théâtre et de belles intrigues, elle ne propose "*...rien... juste des mots*" (Sarraute 1971: 28). Ayant progressivement effacé, des romans aux pièces théâtrales, les personnages, l'intrigue et l'action, Sarraute aurait minimisé les événements dans sa dramaturgie, parvenant à des sortes de scènes immobiles où il ne se passe pratiquement rien. Au cours de cette phénoménologie des événements minimes, ce qui reste à ses lecteurs pour s'accrocher, ce ne sont que les mots des *tropismes* où les paroles qui ont lieu dans le temps primordial de l'être. Ils participent au flot souterrain qui court sous la surface des conventions, des lieux communs et des masques stéréotypés de notre société. Les lecteurs éprouvent donc

ce qui est dit au-delà des mots qu'on prononce ou même "*un non-dialogue illisible sur des non-sentiments non épouvés par des non-personnages*" (Martignon : *Le Figaro* 18/09/1989) qu'on y met bien plus que les révélations d'une parole perceptible seulement dans ses cassures. D'abord, on assiste, dans *Pour un oui ou pour un non*, à l'histoire d'un mot qui va déclencher la rupture entre deux amis d'enfance et qui va creuser un fossé de rancœurs et d'incompréhensions au champ de leur amitié. Le dialogue commence entre deux amis d'enfance H1 et H2 qui vont s'entre-déchirer pour un "*rien*". Une intonation de H1 en prononçant "*c'est bien ça*" a vexé H2 car il avait la certitude de déceler à tort ou à raison une "*condescendance*". Comment, dira-t-on, une simple intonation relâchée parvient-elle à produire de si grands effets? Il semble que la clé soit moins dans l'axiologie implicite au jugement modalisé par l'intonation que dans la possibilité linguistique d'énoncer une telle axiologie malgré soi. En d'autres termes, l'allocutaire ferait grief au locuteur de s'être laissé déborder par les pouvoirs de la parole, comme si le locuteur n'était pas assez présent à son énonciation. La clé de l'accusation du mot réside dans la coupable intonation et le silence embarrassant entre le "*bien*" et le "*ça*". Ce rien là est une intonation, un suspens puis un accent, une prononciation où H2 a perçu quelque chose que H1 s'empresse d'ailleurs de nommer:

H1: (...) Il y a un terme tout prêt qu'il aurait fallu employer. (...) Et bien, c'est le mot « condescendant ». (Sarraute 1999: 19-20)

Dès lors, deux amis de toujours s'entretient verbalement: ce "*rien*" va faire remonter à la surface les souvenirs et les différends entre eux sur le plan social. Encore une fois, dans cet enclos scénique, deux personnages partent d'une intonation dérisoire pour aboutir à une violente guerre verbale au cours de laquelle chacun ne reconnaît plus dans l'autre que l'ennemi radical dont il fallait dévoiler l'air hypocrite dès l'enfance. Contrairement au silence énigmatique qui s'impose dans *Le Silence*, ce "*rien*" exprimé ici représente en fait un mot ressemblant à une goutte d'eau qui est sur le point de faire déborder le vase. En comparaison du théâtre traditionnel qui se concentre sur les mots dont le sens est conféré par des codes syntaxiques et linguistiques, *Pour un oui ou pour un non* met plutôt l'accent

sur ces mots qui ne sont qu'un des aspects de la parole ; elles montrent par ailleurs que celle-ci dénonce parfois les soupçons, les fantômes, les peurs, les grouillements confus... bref, les sensations mêlées de l'être humain. D'après ce qu'Antonin Artaud a écrit dans *Le Théâtre et son double*, ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont:

"...ses possibilités d'expression hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot" (Artaud 1985: 141).

À la manière que préconisait Artaud, Sarraute nous fait découvrir la richesse dramatique de la parole et nous fait entendre au delà des mots et de leur apparence banale en jouant sur la prononciation des mots et en donnant à entendre, avec beaucoup d'humour et de finesse, la difficulté à nommer, l'impuissance à trouver le langage de l'indicible, des sensations, des ressentis et aussi des malentendus. C'est justement parce que toutes les scènes sont stagnantes, irréelles, jamais vécues mais souvent fantasmées, qu'elles provoquent le rire qui libère l'imagination et les émotions des spectateurs. Dans *Le Silence*, on voit donc sept personnes (toujours anonymes) qui se trouvent dans une situation dépourvue de toute référence scénique indiquant leurs circonstances du passé ou du présent. Leur identité minimale révèle, dès le début, une forme de silence identitaire. La crise surgit lorsque quatre femmes (F1, F2, F3 et F4) et deux hommes (H1 et H2) vont être bouleversés par le silence entêté, mais apparemment sans hostilité du 7^{ème} personnage, le seul d'ailleurs, qui porte un prénom, celui de Jean-Pierre. Ce 7^{ème} personnage refuse de communiquer avec les six entités qui s'entraînent l'un et l'autre dans une dévastation de paroles bien que ceux-ci tentent une série de stratégies pour déclencher le dialogue. Le silence entêté de Jean-Pierre ainsi que la gamme de stratégies des six autres font que Nathalie Sarraute réalise une comédie satirique sociale en mettant en valeur la forte nécessité des êtres humains de "*créer des contacts*" (Sarraute 1993: 158). "*Un petit mot de vous et on se sentirait délivrés. Tous rassurés. Apaisés. Car ils sont comme moi... ils ont peur... ils jouent le jeu comme ils disent, obligés de faire semblant.*" (Sarraute 1993: 35). Ainsi, H1, celui qui semble compenser l'absence verbale de Jean-Pierre, aurait bien voulu décrire

les petits abris qui l'avaient tant protégé; mais le mutisme de Jean-Pierre tranche sur les sollicitations des membres du groupe pour ne pas miner la conversation. Son silence pressant pousse les autres dans leurs dernières exclusions, leurs peurs, leur angoisses collectives ainsi que leur solitude que les mots n'arrivent pas à recouvrir et démontent les mécanismes du langage. L'existence du vide au milieu de l'échange traditionnel fait naître un facétieux tourniquet où chacun est entraîné jusqu'à la destruction de toute vérité, de tout langage. Les lecteurs constatent que toute "*l'action tourne autour d'une voix blanche*" (Eigenmann 1997: 64), comme le note Arnaud Rykner dans la préface à la rédaction Folio de la pièce en 1993 : "*Six personnes parlent parce qu'un 7^{ème} se tait...*" (Sarraute 1993: 9). Il se tait imperturbablement au milieu d'une conversation générale en refusant de s'expliquer et de s'exprimer jusqu'à ce qu'un groupe humain soit sur le point de se décomposer. Dans le théâtre sarrautien, celui qui brise la surface lisse du langage ou sombre dans un délire effrayant, dérange toujours l'ordre établi parce qu'il s'oppose au sens commun et engendre la confusion parmi les protagonistes. Et dans *Le Silence*, Sarraute associe l'exclusion à une minorité constituée par Jean-Pierre et H.1 et attribue l'ordre commun (ou ce qu'on appelle la *normalité*) à la majorité représentée par le groupe. C'est ainsi que Jean-Pierre et H.1, les deux pôles stimulants des *tropismes*, sont marginalisés et définis par la voix commune du groupe "*une voix blanche*", ceux dont le timbre de la voix est impuissante à communiquer le flot des mots de son intérieur. Sentiment de vide alors que les six personnages ne cessent de s'agiter pour meubler l'"*effrayant silence*". On voit ainsi qu'ils emplissent l'espace de leurs paroles, leur corps: une véritable danse des mots qui tourne autour du silence, leur énergie contrastant avec la quasi immobilité de Jean-Pierre. Une fois de plus, l'incroyable complexité des "mots" et le caractère totalement indéfini des protagonistes nous permettent de mieux connaître la **parole-événement** qui existe perpétuellement dans les œuvres dramatiques de Nathalie Sarraute dont l'écriture légère mais cadencée, se moque en douceur du besoin de consolation et de réparation des foules agitées. À la fin, les quelques mots insignifiants que Jean-Pierre finira par prononcer n'y pourront rien changer, malgré les apparences ou les formes du "dialogue". Colère, admiration, compassion..., de

nombreux sentiments se suivent et se contredisent. La tension dramatique qui alimente la sous-conversation se niche dans ce silence énigmatique. Jean-Paul Sartre a convenablement défini le statut du silence dans le théâtre de Sarraute: le "*silence est un moment du langage; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore*" (Sartre 1951: 32). Dès lors, le silence chez Sarraute n'est pas forcément le contraire du langage, alors qu'il semble parfois une action, un lancement d'émergence du dedans. On peut conclure ici ce passage en citant un extrait tiré de l'interview du metteur en scène Armand Deladoëy, fervent admirateur de l'écriture de Sarraute, pour prouver les sensations profondes qui pourraient fondre silencieusement et rapidement la complexité de la parole:

*" Avec les mots, on assassine les autres, avec beaucoup d'humour et de drôlerie cependant... Nathalie Sarraute nous fait prendre conscience de nos manies comportementales et langagières avec une précision d'orfèvre."*⁵

4. Le dialogue engendré par la fusion du langage et de la sensation intacte

" Le langage et la communication sont au centre de l'œuvre de Nathalie Sarraute, mais comme la part émergée d'un iceberg dont l'important demeure dans les profondeurs." (Viart 1999: 91)

Au fil de la lecture de l'ensemble de ses œuvres, les lecteurs de Sarraute se rendent compte progressivement que si les protagonistes de son théâtre s'acharnent toujours à éliminer l'un d'entre eux en le couvrant d'"étiquettes" mutilantes, c'est qu'ils sentent en lui une force déstabilisante qui pourrait bien contaminer l'ensemble du groupe et faire dévorer ses membres par des paroles engendrées par la fusion du langage et de la sensation. Le *pré-dialogue* qui participent du flot souterrain, du flux incessant et qui court sous la surface des conversations, des lieux communs, des masques sociaux. Il existe sous les gestes quotidiens et les paroles des personnages théâtraux un espace, un univers, une nappe en perpétuel mouvement de sensations et d'impressions. Ainsi, toutes les préoccupations de la dramaturge Sarraute est de saisir ces sensations lorsqu'elles émergent du fond obscur de ses

⁵ Interview d'Armand Deladoëy réalisé par Christine Savioz dans *le Nouvelliste*, jeudi 14 janvier 2010

protagonistes et viennent affleurer aux limites de leur conscience. D'après elle, l'énonciation du discours n'est plus l'essentiel car dans le processus de la conversation tout est dit et tout se joue déjà si ce n'est dans l'explicite, du moins dans l'implicite. Le dialogue digne de considération est surtout la continuation "*au-dehors des mouvements souterrains*" (Sarraute 1956: 104) qui pré-existe. Peu importe le cadre, quelle que soit sa forme et ses circonstances interlocutoires, il n'existe qu'une mise en scène de l'émotion, de la vérité, du mensonge ou... du silence ; autrement dit, conformément à notre analyse de la partie précédente, le dialogue "dramatise" la parole et constitue le seul acte de langage dans le théâtre de Sarraute. Par conséquent, l'insertion de "*mots de dialogue*" (Champroux 1960: 810) dans des segments narratifs constitue depuis toujours l'aspect structurel et formel du dialogue le plus emblématique et aussi le plus étudié par les chercheurs dans la perspective dramatique de Sarraute. Toute sorte d'échanges du dialogue nous fait sentir la présence d'un langage d'avant la métamorphose du langage - un langage non formé - et c'est exactement ce qui se passe éternellement dans les œuvres sarrautiennes où domine ce qu'elle appelle le "*pré-dialogue*". C'est ce passage du dedans au dehors que l'on retrouve dans l'écriture scénique de certains auteurs de la mouvance du Nouveau Roman. En reprenant toutes ces caractéristiques du dialogue propres à ses romans, Sarraute essaie ensuite de proposer cette sémiologie de la fonction du dialogue dans son théâtre et, d'autant plus, sur scène. Dans l'ensemble de ses œuvres dramatiques, c'est la parole ou l'échange des dialogues à l'état pur qui devient une manière d'étudier la portée intersubjective et sociale des mots. Les répétitions, les modulations et les intonations des interactions chez elle sont une manière de faire penser aux mots, d'en mesurer la charge émotionnelle. Sans grande identité sociale et sans profil psychologique, les "H1", "H2" de son théâtre identifient simplement les sujets parlants ou, plus concrètement, les énonciateurs qui règlent la réplique. Ils ne s'échangent pas leurs paroles pour aboutir à une communication mais pour établir, maintenir et montrer aux lecteurs/spectateurs l'implicite d'une parole ainsi que le processus d'établissement d'une parole. Par la pression irrésistible du *tropisme*, Sarraute met à nu de tels processus conversationnels et en montre la fragilité. Elle pousse ses personnages à expliciter

l'inavouable, à formuler sans ambiguïté ce qui serait généralement sous-entendu. Et en plus, elle propose ainsi une sorte de jeu de l'"*aveu de la vérité*" dont la règle consistera à dire ce qu'on taisait d'ordinaire. Dans les pièces, toujours s'affrontent "*ceux qui peuvent*" et "*ceux qui ne peuvent pas*", autrement dit, ce sont ceux qui cèdent aux *tropismes* et ceux qui y résistent, ceux qui, d'un côté, laissent facilement filer les mots et de l'autre côté ceux qui les retiennent. Citons un exemple tiré dans *Pour un oui ou pour un non*, la pièce qui met le mieux en forme les idées de l'auteur sur les *tropismes* dans lequel le langage joue à la fois un rôle de détonateur et de labyrinthe :

H1: *Écoute, je voulais te demander... C'est un peu pour ça que je suis venu... je voudrais savoir... **que s'est-il passé ? Qu'est-ce que tu as contre moi?***

H2: ***Mais rien... Pourquoi?***

H1: *Oh, je ne sais pas... Il me semble que tu t'éloignes... tu ne fais plus jamais signe... **il faut toujours que ce soit moi...***

H2: *Tu sais bien : je prends rarement l'initiative, **j'ai peur de déranger.***

(...)

H1: ***Alors?***

H2 (hausse les épaules) : *... **Alors... que veux-tu que je te dise!***

H1: ***Si, ... je te connais trop bien: il y a quelque chose de changé... Tu étais toujours à une certaine distance... de tout le monde, du reste... mais maintenant avec moi... encore l'autre jour, au téléphone... tu étais l'autre bout du monde... ça me fait de la peine, tu sais...***

H2: ***Que veux-tu... je t'aime tout autant, tu sais... ne crois pas ça... mais c'est plus fort que moi...***

H1: ***Qu'est-ce qui est plus fort? Pourquoi ne veux-tu pas le dire? Il y a donc eu quelque chose...***

H2: *Non... vraiment rien... **Rien qu'on puisse dire... (...)** C'est, c'est plutôt que ce n'est rien... **c'est qu'on appelle rien....**(Sarraute 1999: 7)*

Les spectateurs assistent à une intrigue qui repose sur "rien", plus précisément, à un jeu plein d'humour où le conflit dramatique se produit entre deux personnes qui vivent, d'une part, à l'intérieur et, d'autre part, à l'extérieur de la mondanité. H1 cherche à avouer, prend la balle au bond et pense aller dans le sens de son ami

Force illocutoire dans deux logodrames de Nathalie Sarraute
--- Étude des effets de désenfouissement et d'émergence de la parole

tandis que H2 reste en retrait ou sur la défensive, et essaie sans cesse d'amener une conclusion dans leur dialogue en introduisant au fur et à mesure la notion de *tropisme* (sous-conversation), ce qui est caché et qui sera ici dévoilé dans la pièce. On aperçoit la difficulté de H2 à révéler ce qu'il ne peut imaginer dire à H1, sous peine de le froisser : « *j'ai peur de déranger // que veux-tu que je te dise! // ce qui s'appelle rien...* ». Pour se soustraire à ce processus dialogal correspondant à une dissection langagière pour nommer une sensation furtive et non inscrite qu'il éprouve, il en conclut : « *Tu ne comprendras jamais... Personne, du reste, ne pourra comprendre...* ». Il va à l'encontre des habitudes de la société et met à jour les non-dits, ce qui est caché, souterrain dans le langage et la relation humaine. Tout comme H1, les spectateurs prennent à témoin, par l'intermédiaire de la reprise du verbe "*comprendre*", sa difficulté d'analyser le *tropisme*, puisque par définition il relève de ce qui est caché, sous-entendu, non-dit et non analysé dans la vie courante. La remise en contexte du "*tu*", "*personne*" s'adressant à H1 et prenant à témoin les spectateurs constitue une double-énonciation du théâtre puisque, comme H1, les spectateurs sont dans l'attente de la démystification de ce "*rien*" où H2 a perçu quelque chose et que H1 s'empresse de nommer. Une intrigue repose dans cet enclos scénique sur l'analyse des mots et de l'implicite, ce que Sarraute nomme le *tropisme*. Mais le point d'intérêt de l'auteur consiste d'autant plus à faire confronter dramatiquement ces deux tendances en montrant comment chaque monde aspire aussi à s'approprier l'autre. Sous la direction d'un "meneur de jeu", les interlocuteurs dans les pièces sarrautiennes sont parfois sollicités d'accepter une semblable thérapie qui vise à utiliser l'action dramatique comme révélateur des tendances profondes d'un individu et celui des problèmes qui se posent à eux. Ainsi, *Le Silence*, *C'est beau*, *Le Mensonge* et *Pour un oui ou pour un non* présentent de nombreuses tentatives de mise en jeu du *tropisme* et de mise en abyme de l'énonciation du discours. Les personnages cherchent, d'un part, à comprendre l'origine de la sensation de malaise que fait naître leur(s) interlocuteur(s) et que les mouvements psychiques souterrains communiquent au public. D'autre part, ils ne se lassent jamais de se piéger réciproquement et de s'enfermer l'un l'autre comme H2 dans *Pour un oui ou pour un non* disait bien, dans la "*sorcière d'occasion*" du

langage. (Sarraute 1999: 19). Cette impossibilité de divertir l'attention sur l'exploitation et le fonctionnement du *tropisme* augmente le caractère à la fois tragique et satirique de la rencontre entre H1 et H2. H2 déclenche le jeu de mots en annonçant à plusieurs reprises l'issue fatale du processus: " (...) *en parler seulement, évoquer ça... ça peut vous entraîner*" (Sarraute 1999: 25). Une fois lancé, le courant du *tropisme* emporte inéluctablement les deux personnages, qui prennent à tour de rôle la position du dominant et du dominé, à la négation de l'un par l'autre. Ainsi, les lecteurs assistent à une œuvre qui s'articule toute entière autour d'une série de scènes qui provoquent le pré-dialogue en constatant en même temps que c'est l'Autre l'essentiel révélateur de ce que cache "moi" et c'est aussi vers l'Autre que le processus de dépouillement du *tropisme* s'élançait. Dans toutes ses pièces, cet Autre est d'abord un comparse immanquable car Sarraute elle-même a souligné, dans *Conversation et sous-conversation*, sa présence obligatoire en disant:

"Ces drames intérieurs, faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites (...), d'abandons généraux ou d'humbles soumissions, ont tous ceci de commun qu'il ne peuvent se passer de partenaire." (Sarraute 1956: 117-118)

C'est "l'Autre" interlocuteur qui joue tour à tour le rôle du catalyseur grâce auquel ces mouvements tropismiques se déclenchent et l'obstacle ou le malaise les empêche de s'amollir. A travers la force de percussion de ces scènes répétitives, l'écriture sarrautienne se nourrit d'un mouvement alternatif incessant qui se met en place entre deux actants de paroles. Contrairement au théâtre traditionnel qui se concentre sur les seuls mots considérés comme le véhicule de l'action et dont le sens est conféré par des codes syntaxiques, les mots prononcés ne sont parfois qu'un des aspects de la parole qui est au-delà du langage. Ainsi dans la pièce, H2 est chargé d'effectuer une quête incessante de cet "*au-delà*" et de suggérer le mouvement inquiétant du *tropisme* en partant de la sensation pour s'aventurer dans ce drame qui suit un mécanisme minutieusement agencé.

Ensuite, à l'aide de l'aspect sonore du langage, elle fabrique un lieu de rencontres sensorielles, élargit ses possibilités signifiantes et brise la rigidité de l'univocité dénotative. Dans son roman *Entre la vie et la mort*, grâce à la parole de l'"*enfant*", Sarraute nous montre déjà son intention de mettre à jour les imbrications du sens, du son et de la vision et explique qu'il suffit de prononcer un mot pour qu'une

Force illocutoire dans deux logodrames de Nathalie Sarraute **--- Étude des effets de désenfouissement et d'émergence de la parole**

multitude d'images visuelles surgissent:

"Regarde ce que je fais, d'un seul mot je peux faire sortir des images de toutes sortes. On peut les varier (...), il suffit de les prononcer, l'image sort." (Sarraute 1971 : 27) C'est justement dans la reviviscence des implications immanentes à la parole et aux images visuelles surgies dans la parole, que le théâtre de Nathalie Sarraute trouve ses marques stylistiques sensationnelles.

Conclusion

En se cramponnant au langage en tant que dit et non-dit, le sujet sarrautien adopte donc une stratégie pour concrétiser sa conception de l'intersubjectivité et sa réflexion sur le pouvoir du "dire" lié à l'énonciation. Dans son théâtre, compte tenu des circonstances, engager une conversation avec quelqu'un comporte toujours de s'exposer à l'autre et de lui laisser la possibilité de se toucher ou de se blesser. Dialogue chez Sarraute signifie dès lors prendre des risques et renoncer au contrôle d'une situation puisque les personnages se mettent parfois à la disposition de l'autre ou prête le flanc à ses attaques. Le "*dire*" et le "*dit*" ainsi que le "*non-dit*" doivent être considérés comme des niveaux opposés du langage qui opèrent simultanément et qui s'interprètent comme réussis et échoués en fonction de ses visées différentes. Ainsi la dramaturge montre que l'invisibilité libératrice dont les personnages de son théâtre jouissent lorsqu'ils se trouvent en dehors ou au-delà du langage, est seulement remplacée par une autre forme d'aveuglement qui les emprisonne tout en les séparant des autres. L'implicite et la fonction illocutoire d'un acte de langage dans les pièces sarrautiennes interviennent directement dans le rapport entre les interlocuteurs et le sens d'un énoncé s'avère doublé de sa fonction immédiate: au lieu de faire ressortir ce à quoi l'énoncé se réfère, la dichotomie "désenfouissement / émergence" de la parole effectue une exclusion mutuelle transférée aux rapports humains.

Bibliographie

Artaud, Antonin (1985), *Théâtre et son double*, Paris: Folio Gallimard .

Benmussa, Simone (1987), *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous?* Paris: La Manufacture.

- Champroux, Charles (1960), *Le Langage et le style des écrivains: Nathalie Sarraute et Le Planétarium*, dans *Les Lettres Françaises*, 4 février 1960.
- Eigenmann, Eric (1997), *La parole empruntée, Sarraute Pinget Vinaver*, Paris: L'Arche éditeur.
- Martignon, Renaud (1989), *Une métaphysique protozoaire*, dans *Le Figaro* du 18/09/1989
- Rykner, Arnaud (1991), *Entretien avec Nathalie Sarraute*, in Nathalie Sarraute, Paris: Rykner, Arnaud (1995), *Théâtre et cruauté: les écorchés de la parole*, dans *Autour de Nathalie Sarraute*, Bersançon :Annales Littéraires de l'Univerité de Bersançon .
- Seuil, collection Les Contemporains.
- Ryngaert, Jean-Pierre (1993) , *Lire le théâtre contemporain*, Paris: Dunod .
- Sarraute, Nathalie (1957), *Tropismes*. Paris: Edition de Minuit.
- Sarraute, Nathalie (1985), *Enfance*. Paris: Gallimard.
- Sarraute, Nathalie (1964), *L'Ère du soupçon*, Paris : Gallimard.
- Sarraute, Nathalie (1975), *Le gant retourné*, dans *Cahiers Renaud-Barrault*, no. 89.
- Sarraute, Nathalie (1999), *Oeuvres complètes*, présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, Paris: Collection Folio théâtre (n° 60), Gallimard.
- Sarraute, Nathalie (1971), *Entre la vie et la mort*, Paris: Folio.
- Sarraute, Nathalie (1999), *Pour un oui ou pour un non*, Paris: Collection Folio théâtre (n° 60), Gallimard.
- Sarraute, Nathalie (1993), *Le Silence*, Paris : Gallimard.
- Sarraute, Nathalie (1956), *Conversation et sous-conversation*, dans *Nouvelle Revue française*, en janvier-février .
- Sartre, J.-P. (1951), *Saint-Genet, comédien et martyr*, Paris: Gallimard.
- Viart, Dominique (1999), *Le Roman français au XXe siècle*, Paris: Hachette Supérieur.

La quête artistique dans *A la Recherche du temps perdu*

鄭安群/ Jeng An-chyun

淡江大學法文系副教授

Département de français, Université Tamkang

【摘要】

我們的這篇研究主要是集中探討「追憶似水年華」中之一個重要主題：藝術家和藝術兩者間的關係，和藝術家在執著過程中所追尋的目的。這個題目當然已被廣泛討論，但我們選擇一個較為具體的切入點，也就是由探討書中一位人物之心路歷程開始，即作家貝格特。對於書中之敘述者馬塞而言，貝格特是那位曾於他年輕時引領敘述者進入寫作藝術美麗世界的作家。我們將分析貝格特對敘述者的影響力。後來，當貝格特由於年齡增長而老邁，敘述者有幸碰到其他的藝術家，例如畫家艾爾斯蒂，繼續充實和豐富了敘述者對美學的思維。所有前後這些藝術家的經驗傳承，讓敘述者勾勒出普魯斯特個人的美學觀。我們在研究的最後，也將試著做一個通盤的整理。

【關鍵詞】

普魯斯特、柏格森、藝術、美學、敘事學。

【Abstract】

Dans notre étude, nous proposons d'étudier un sujet qui est au cœur d'*A la Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust : le rapport qu'entretient l'artiste avec la pratique de son art, ainsi que le but qu'il poursuit. Ce sujet a déjà été étudié ou abordé par plusieurs experts. Dans notre article, nous adoptons une approche concrète, en commençant par évoquer le cas d'un artiste qui est l'un des personnages du roman : l'écrivain Bergotte. Pour Marcel (qui est le nom que porte le narrateur dans le roman), Bergotte est la personne l'ayant initié pendant sa jeunesse à la pratique de l'écriture et à la beauté artistique. Nous expliquerons la raison de cette fascination. Plus tard, quand Bergotte s'affaiblissait par l'âge, le narrateur rencontra d'autres artistes (comme le peintre Elstir) qui l'ont aussi enrichi de leurs réflexions. Toutes ces rencontres artistiques ont permis au narrateur de façonner une esthétique proustienne dont nous résumerons les grandes lignes à la fin de notre étude.

【Keywords】

Proust, Bergson, art, esthétique, narratologie.

Introduction

Reprenant une expression de l'auteur, nous pourrions au premier abord qualifier *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, d'« histoire mondaine ou politique au cours d'un demi-siècle » (FU 669)¹. C'est l'histoire de la déchéance de l'aristocratie, dont la cause est la bâtardise des noms.

Mais ce roman-fleuve prolixe, raconté à la première personne, est aussi un roman d'apprentissage qui retrace l'itinéraire spirituel du narrateur qui porte le nom de Marcel. Gilles Deleuze nous le rappelle très bien, en affirmant que « la *Recherche* est d'abord la recherche de la vérité » (Deleuze 115): « L'essentiel, dans la *Recherche*, ce n'est pas la mémoire et le temps, mais le signe et la vérité. » (Deleuze 111). Nous savons que Proust avait très tôt eu l'ambition de devenir écrivain, à l'instar de ce vœu du narrateur dans le roman, émis dès l'époque de son adolescence à Combray: « je voulais un jour être un écrivain » (CS 172). Proust lui-même, à peine sorti du collège vers 1889-1890, déclara à son père que « toute autre chose que je ferai autre que les lettres ou la philosophie, est pour moi du Temps perdu » (cité par Fraisse 33). La quête de la vérité menée dans la *Recherche* concerne justement la vocation, l'existence et la mission de l'artiste que le narrateur proustien s'est promis de poursuivre: qu'est-ce que l'art? En quoi consiste le mérite d'un artiste? Quel intérêt pour qu'on quitte la facilité de la vie mondaine pour s'atteler à une œuvre difficile et à coup sûr incomprise du public contemporain? Que poursuit l'artiste dans un projet difficile et solitaire? Dans le roman, nous voyons le narrateur sans cesse préoccupé par ces questions fondamentales, et le récit qu'il nous retrace devient, selon ses propres termes dans le roman, l'histoire de sa vocation littéraire (CG 397). Et ce récit de sa lente conversion à la vérité artistique, plusieurs fois menacée de renoncement, n'est pas sans nous rappeler celui d'une autre qui est celle de Saint Augustin.

Dans le roman, le narrateur raconte qu'il a été charmé, à ses débuts littéraires, par le style d'un auteur dont il se sentait proche par affinité, au point qu'il le vénérât plus que tous les autres écrivains: Bergotte. Celui-ci jouait donc le rôle de guide, au point que Jean Rousset qualifiait ce personnage de cette expression: « Bergotte, ou

¹ Dans notre étude, nous adoptons le système d'abréviations suivant: CS (*Du côté de chez Swann*), JF (*A l'ombre de jeunes filles en fleurs*), CG (*Le côté de Guermantes*), SG (*Sodome et Gomorrhe*), PR (*La Prisonnière*), FU (*La Fugitive*), TR (*Le Temps retrouvé*), CSB (*Contre Sainte-Beuve*), PM (*Pastiches et mélanges*). L'édition de la *Recherche* que nous employons est celle de la Bibliothèque de la Pléiade, établie par Pierre Clarac et André Ferré, parue en 3 volumes en 1954. Chaque extrait sera signalé de son origine par un sigle, suivi du numéro de la page.

l'apprentissage de l'art » (Rousset 164). Dans notre étude sur l'idée proustienne de l'art, nous allons donc commencer par aborder le personnage de Bergotte. D'abord, nous essaierons d'analyser la richesse sémiotique et sémantique de ce personnage. Ensuite, nous parlerons de l'intérêt du narrateur pour l'esthétique d'un autre grand artiste – le peintre Elstir – quand Bergotte se révèle insuffisant pour contenter sa curiosité. Et à la fin de notre étude, nous proposerons une esquisse de l'esthétique proustienne, qui est le fruit de la quête du narrateur à l'issue du roman.

I. Le personnage de Bergotte

1. Séquence de « la mort de Bergotte »

Le personnage de Bergotte laisse au lecteur une profonde impression, surtout dans le passage de *la Prisonnière* où le narrateur nous relate les circonstances de sa mort. Plusieurs données nous indiquent qu'il s'agit là d'un épisode central du roman, comparable à une clef de voûte maintenant en équilibre la vaste construction d'une cathédrale.

Toute mort attriste. Mais celle des artistes dans la *Recherche* est particulièrement teintée d'une grandeur dramatique. C'est le cas du musicien Vinteuil: humilié par les mœurs de sa fille, il se meurt dans la tristesse, avec un esprit de résignation qui a pour effet de rendre sa musique encore plus pénétrante. A propos de la mort de Swann, Georges Piroué nous dit qu'à la fin du *Côté de Guermantes*, le narrateur, spectateur de la scène entre la duchesse et Swann, évoque sa mort «avec un sens du tragique qu'il a rarement atteint » (Piroué 132). Quant à Charlus, la grandeur crépusculaire de sa décrépitude dans l'avant-dernier chapitre du *Temps retrouvé* objective la chute d'une grande maison jadis illustre.

Par rapport à ces morts, celle de Bergotte est empreinte d'une aura incomparable, puisque ce récit est le dernier texte que Proust dicta à sa servante Céleste la veille de sa mort. Jusqu'à cette date, le roman restait en effet un vaste chantier inachevé, même si le « grand plan d'ensemble » (TR 1040) avait été depuis longtemps arrêté, puis largement réalisé. Sentant la mort venir, Proust décida de consacrer sa dernière nuit à cet épisode de « La mort de Bergotte », qui devenait ainsi son texte ultime, ce qui confère à ce passage une valeur testamentaire. Pierre-Quint nous raconte les moments finaux de Proust : « Depuis l'été, à la suite d'un rhume transformé bientôt en grippe, la fièvre ne le quittait plus » ; « Il se mit au régime de la diète : il mangeait déjà peu, et ne prit plus qu'un peu de café au lait. » ;

« une pneumonie se déclara » ; « La dernière nuit, il dicta des notes, ses impressions sur l'approche de la mort. Elles étaient destinées à compléter les pages si belles qu'il avait écrites sur la mort de Bergotte. Il mourut le 18 novembre 1922. » (Pierre-Quint 121-122).

L'épisode de « La mort de Bergotte », extrait du texte de *La Prisonnière*, a été publié en avant-texte dans un numéro d'« hommage à Marcel Proust » de la NRF du 1^{er} janvier 1923 (Bouillaguet 118). Tout comme le chapitre de « Venise », l'épisode de « La mort de Bergotte » possède en effet une structure autosuffisante, sans lien logique apparent ni avec les événements précédents, ni avec les suivants. Ce statut du *récit dans le récit* le rend propice pour une publication à part. Une question surgit : pourquoi Proust place-t-il cette séquence à cet endroit du roman, précisément vers le milieu de *La Prisonnière* ?

Dans le texte, ce passage de la mort de Bergotte est typographiquement isolé d'un blanc entre le texte avant et le texte arrière. L'action qui précède relate les efforts que déploie le narrateur pour empêcher Albertine d'aller à la matinée du salon des Verdurin, qui se trouve à cette époque du roman au quai Conti, parce qu'il soupçonne la présence de l'amie lesbienne de Mlle Vinteuil. Quant à l'action suivante, c'est l'importante soirée Verdurin où l'on entendra pour la première fois le septuor de Vinteuil, et au bout de laquelle Charlus essuiera l'humiliation d'être chassé du salon par Mme Verdurin, la maîtresse de la maison. De prime abord, l'emplacement de la séquence de la mort de Bergotte entre ces deux actions paraît donc surprenant car injustifié, et cacherait une intention de l'auteur.

On connaît la façon de travailler de Proust, surtout vers la dernière période de sa vie quand sa santé déclinait fortement. Dans le *Temps retrouvé*, le narrateur avoue qu'il y aura, vu « l'ampleur du plan de l'architecte », des parties qui n'auront jamais le temps d'être achevées ; cependant, « on le nourrit, on fortifie ses parties faibles, on le préserve, mais ensuite c'est lui qui grandit, qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque temps contre l'oubli. » Dans son travail, le narrateur bénéficie de l'aide précieuse de Françoise (alias Céleste) : « A force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles », « épingleant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (TR 1033-1034). L'usage de ces paperoles fait que le travail ressemble à celui d'un collage.

N'ayant pas vu le manuscrit, nous pouvons cependant imaginer qu'une de ces paperoles, écrite de la main de Céleste, correspond à la séquence de la mort de Bergotte. Loin d'être arbitraire, l'emplacement de la séquence à cet endroit du roman relève bien de la volonté de l'auteur. La séquence de la mort de Bergotte est suivie d'une discussion entre Marcel et Brichot sur la nouvelle de la mort de Swann, dont le journal vient de publier la nécrologie. Commentant la mort de cette personne qu'il chérissait, le narrateur dit que la Mort, « comme une religieuse qui vous aurait soigné au lieu de vous détruire », couronne Swann « d'une auréole suprême » (PR 199). Apparemment, l'auteur fait mourir Bergotte et Swann le même jour. De plus, le lendemain, Charlus sera humilié, puis son exclusion du cercle des Verdurin signera ainsi sa mort sociale, on est donc en face d'une journée néfaste pour ces esprits supérieurs. En effet, une page tourne à cet endroit du roman ; l'ancienne délicatesse n'est plus ; désormais, ce sera le triomphe de la médiocrité. Durant cette même soirée chez les Verdurin, on chuchote aussi d'autres morts. Il y a celle de la princesse Scherbatoff (PR 227), qui est l'une des intimes du salon des Verdurin, mais ces derniers interdisent qu'on en parle pour ne pas gâcher la soirée. Plus importante est la mort de Mme de Villeparisis, que les Guermantes, d'après les explications de Charlus à Marcel, considèrent leur « tante » à eux tous (PR 293). Aussi, Charlus, déplorant la décadence universelle, déclare un peu plus loin à Marcel : « Mais il n'y a plus de société, plus de règles, plus de convenances, pas plus pour la conversation que pour la toilette. Ah ! mon cher, *c'est la fin du monde* [c'est nous qui soulignons]. » (PR 308).

Apparemment, l'insertion de cette séquence de la mort de Bergotte à cet endroit du récit répond au plan général du roman. Mais comme cette rédaction est tardive et que l'auteur n'a pas eu le temps de tout revoir, cela crée quelque inconséquence. Bergotte continue à vivre dans la suite du roman, alors qu'il est censé ne plus exister. Vingt pages plus loin, Charlus, protecteur du violoniste Morel qui voudrait aussi devenir chroniqueur, incite Marcel à aller parler à Bergotte, en lui demandant de permettre à Morel de collaborer avec sa revue (PR 221-222). Puis, dans *la Fugitive* : la prose de Marcel sur les clochers de Martinville venant de paraître dans le *Figaro*, Marcel aurait aimé entendre l'opinion de Bergotte, mais « Bergotte ne m'avait absolument rien écrit » (FU 591).

Le cas de Bergotte n'est pas isolé, car ils sont nombreux dans la *Recherche* ces personnages qui meurent, puis ressuscitent plus loin. Par exemple, Mme de

Villeparisis qui est en fait restée en vie parce que Marcel la reverra encore à Venise (FU 630-634). Il y a aussi le cas du docteur Cottard, celui de l'archiviste Saniète, etc. Trahissant les règles classiques du roman sur la conduite des personnages, ceux de Proust, dont chacun sert à figurer une idée ou un métier, ressemblent plutôt à des êtres de papier, que le romancier met en réserve ou remet en scène selon le besoin de l'action.

2. Fabrication du personnage

Il est vain de vouloir identifier la personne réelle cachée derrière cette appellation de Bergotte. Des noms sont pourtant avancés dans le passé : Anatole France (qui a préfacé *les Plaisirs et les Jours*), ou Maurice Barrès (selon Jacques Madeleine dans son rapport à l'éditeur Fasquelle). Il y a peut-être aussi du Ruskin dans la composition de Bergotte, à cause de son louange de la tendresse (PM 80), et son affaiblissement à l'approche de la vieillesse. Mais on peut même soupçonner Bergson, car la pensée de Bergotte est qualifiée de « philosophie idéaliste » (CS 94), et envers laquelle le narrateur jure une fidélité indéfectible : « Plus que tout j'aimais sa philosophie, je m'étais donné à elle pour toujours. » (CS 97). Pierre-Quint estime qu'« il n'y a pas un seul personnage à clef dans l'œuvre de Proust », et il ajoute : « Cependant j'entendrai encore souvent cette question : Qui est Bergotte ? Est-ce Anatole France ? Vinteuil est-il Debussy ? Elstir, Monet ? » (Pierre-Quint 311-312).

Au lieu de vouloir chercher quelqu'un derrière le nom de Bergotte, il est judicieux de le voir plutôt comme le représentant des artistes travaillant dans le domaine de la littérature. Tout comme la petite phrase de Vinteuil est faite de la musique de Saint-Saëns, Franck et Debussy ; la peinture d'Elstir, de celles de Monet, Manet et Cézanne ; Bergotte est la synthèse de plusieurs auteurs contemporains de Proust. Nous connaissons la manière de Proust pour inventer ses personnages, d'après ce qu'explique le narrateur dans le roman : « Il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc. » (TR 900), puis : « Un romancier qui fond ensemble divers éléments empruntés à la réalité pour créer un personnage imaginaire, et qui, pris chacun à part [...] perdaient toute signification. » (FU 564), et encore : « Les individualités (humaines ou non) sont dans un livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises,

de bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille » (TR 1034). Comme un être de papier ou une marionnette, Bergotte meurt et ressuscite au gré des scénarios. Sa figure résume le métier littéraire. Dans le roman, ce personnage sert à incarner la littérature, tout comme Vinteuil représente la musique, et Elstir personnifie la peinture. On peut prolonger la liste comme le fait Deleuze : Norpois la diplomatie, Cottard la médecine, Saint-Loup la stratégie militaire (Deleuze 11). De ce point de vue, la conception proustienne du personnage s'approche de celle de la thèse des narratologues qui définissent le personnage du roman comme un *morphème discontinu* (Hamon, 124-125), c'est-à-dire l'ensemble des données physiques et morales, attachées à une seule appellation, et qui sont éparpillées tout au long du texte. Ainsi, on peut dire que le dénominateur Bergotte est fait, reprenant les propres termes du narrateur, de « lignes fragmentaires et interrompues de la construction » dont le « modelage » exige un « effort nécessaire pour dégager la vérité » (PR 372-373).

Il faut rappeler que la première rencontre entre le narrateur et son idole est plutôt décevante. Le fait se passe chez Mme Swann lors d'un « grand déjeuner ». Quand la maîtresse de la maison présente Bergotte à Marcel, celui-ci reçoit un choc : au lieu d'un « doux Chantre aux cheveux blancs » d'après son imagination, Bergotte est en réalité un « petit homme à nez camus et à barbiche noire », genre d'« ingénieur pressé » (JF 547-548). Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur sa « barbiche » (JF 548, 557, 559) et sur son « nez en colimaçon » (JF 557, 548). En gros, c'est « un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire » (JF 547). En outre, son physique disgracieux est aggravé par une voix bizarre (JF 549) qui répète des « mots aimés » comme *visage* (JF 552-553) ou *repérer* (JF 560). La personne ayant un physique médiocre qui est en désaccord complet avec une œuvre admirable, cette constatation correspond à la thèse soutenue dans *Contre Sainte-Beuve*, où Proust déclare : « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. » (CSB 221-222). Selon cette thèse, la personne extérieure et sociale de l'artiste ne reflète jamais sa personne intérieure. Rasséréné, le narrateur explique plus tard à la fin de l'ouvrage : « A la rigueur, nous pouvons nous consoler de nous être peu plu dans la société d'un Vinteuil, d'un Bergotte. Le bourgeoisisme pudibond de l'un, les défauts insupportables de l'autre, même la prétentieuse vulgarité d'un Elstir à ses débuts ne prouvent rien contre eux,

puisque leur génie est manifesté par leurs œuvres. » (TR 720). Mieux, il pousse le paradoxe jusqu'à affirmer que « la seconde partie de notre vie [est] une nature inverse, un véritable vêtement retourné » (JF 434). Ainsi donc, l'imperfection chez un artiste au niveau de sa vie sociale ou de ses traits physiques ne gêne en rien la valeur de son œuvre, puisque celle-ci est le produit de « cet autre moi » (CS 404) qui est une « ouvrière inconnue » et « invisible » (CS 411-412) travaillant en silence dans les profondeurs de l'âme de l'artiste.

II. La carrière de Bergotte

1. Marcel son admirateur

Pendant son adolescence, le narrateur était passionné de lecture. Il a surtout beaucoup lu « pendant deux étés » (CS 86), avant son entrée en classe de philosophie, « sous le marronnier du jardin de Combray » (CS 88). Parmi tant d'auteurs lus, son préféré reste Bergotte. Cette lecture a été suggérée par Bloch, son camarade de collège, qui lui-même l'avait appris de son maître le Père Leconte (CS 90). Rapidement, à cause d'une profonde affinité qui le relie au narrateur, Bergotte – « ce vieillard infiniment sage et presque divin » (CS 410) ou « doux vieillard divin » (TR 974) – devenait son idole, pendant la période de sa jeunesse qu'il qualifie plus tard de « l'âge des croyances » (TR 858).

Si Bergotte réussit à charmer le narrateur, il n'a cependant pas impressionné son vieil ami Swann qui le connaissait de longue date, avant la naissance du narrateur, à l'époque où Bergotte menait une vie de bohème (CS 358). Swann pêche donc par la même erreur que Sainte-Beuve, un peu comme Mérimée qui avait aussi méconnu la valeur de son ami Stendhal. On comprendra que cette fréquentation du bohème a été voulue par l'artiste car elle était utile à son art, comme explique le narrateur : « des êtres comme Bergotte vivent généralement dans la compagnie de personnes médiocres, fausses et méchantes », c'est parce que les méchants sont utiles pour « l'imagination de l'écrivain », permettant à celui-ci d'accomplir « la contemplation d'univers » (PR 216).

Un jour, comme Swann dit au narrateur que Bergotte est « le grand ami de ma fille » (CS 99), le jeune narrateur tombe vite amoureux de Mlle Gilberte Swann : « J'étais heureux d'associer [la beauté des pages de Bergotte] à l'idée de mon amour pour Gilberte » (CS 410). Et plus tard, déçu de l'indifférence de la fillette, le narrateur se console en lisant la « page de Bergotte sur la beauté des vieux mythes

dont s'est inspiré Racine » (CS 410) que Gilberte lui avait offerte. Bientôt se déclenche chez le narrateur une malheureuse cristallisation que Jean Rousset qualifie d'*idolâtrie* (Rousset 152). Tout comme Odette qui a été associée dans l'esprit de Swann à la petite phrase de Vinteuil et à la figure de Zéphora peinte par Botticelli, Marcel associe Gilberte à l'œuvre de Bergotte. Le narrateur nous explique : « Chacun a besoin de trouver des raisons à sa passion, jusqu'à être heureux de reconnaître dans l'être qu'il aime des qualités que la littérature ou la conversation lui ont appris être de celles qui sont dignes d'exciter l'amour, jusqu'à les assimiler par imitation et en faire des raisons nouvelles de son amour » (CS 410).

La même erreur causée par son idolâtrie revient dans son futur amour pour Albertine. Décidant de l'épouser la veille de son départ de Balbec, le narrateur revint avec elle à Paris pour entamer une vie commune. L'après-midi, quand il était seul alors qu'Albertine sortait pour se promener, Marcel « feuilletai[t] un album d'Elstir, un livre de Bergotte, la sonate de Vinteuil », auxquels il associait Albertine ; celle-ci « avait à ce moment-là l'apparence d'une œuvre d'Elstir ou de Bergotte, j'éprouvais une exaltation momentanée pour elle, la voyant dans le recul de l'imagination et de l'art » (PR 56). Comme la petite phrase qui avait été prise pour intermédiaire entre Swann et Odette, un volume de Bergotte faisait la navette entre les mains de jeunes amants au gré de leur humeur changeante ; fâché, il le lui réclame : « Ayez la gentillesse [...] de me renvoyer le livre de Bergotte qui est chez votre tante. » (PR 341d) ; réconcilié, il le lui redonne en signe de « renouvellement de bail » (PR 358).

L'adoration de Bergotte ne durera pas indéfiniment, car Marcel, à sa maturité, sera attiré par « un nouvel écrivain » ; « Dès lors j'admirai moins Bergotte dont la limpidité me parut de l'insuffisance. » (CG 327). Quand Marcel lui parle de l'œuvre de ce nouvel auteur, Bergotte montre son incompréhension ; c'est qu'« il ne lisait presque rien. Déjà la plus grande partie de sa pensée avait passé de son cerveau dans ses livres. Il était amaigri comme s'il avait été opéré d'eux. Son instinct reproducteur ne l'induisait plus à l'activité, maintenant qu'il avait produit au-dehors presque tout ce qu'il pensait. » (CG 328). Adulte, Marcel se détache peu à peu de Bergotte affaibli par l'âge. Notre âme évolue au fil du temps, modifiant notre perception des objets familiers, comme explique Bergson dans *Les données immédiates de la conscience* : « comme moi ils ont vécu, et comme moi vieilli » ; « Si je me reporte, au bout d'un assez long temps, à l'impression que j'éprouvai pendant les premières années, je m'étonne du changement, singulier, inexplicable et surtout inexprimable,

qui s'est accompli en elle. » (Bergson 86). Dans le texte, le narrateur nous dit que des parties minimales du moi se détachent un peu chaque jour pour être reléguées au passé, et « notre cœur change, dans la vie, et c'est la pire douleur » (CS 85). Bergotte a ses limites ; ce qu'il n'a pas pu réaliser, le narrateur va l'accomplir à sa place, grâce à un « dur labeur d'approfondissement » (TR 892).

2. Sa vieillesse et sa mort

Le génie de Bergotte se révélait surtout dans « ses premières œuvres » ; là, « une espèce de sévérité de goût qu'il avait [...] l'avait fait passer tant d'années pour un artiste stérile, précieux, ciseleur de riens, était au contraire le secret de sa force » (JF 556-557). A l'époque où le narrateur l'a rencontré chez Swann, de jeunes auteurs subissaient son influence « en employant les mêmes adverbes, les mêmes prépositions qu'il répétait sans cesse, en construisant les phrases de la même manière, en parlant sur le même ton amorti, ralenti, par réaction contre le langage éloquent et facile d'une génération précédente. » (JF 555).

A l'approche de sa vieillesse, Bergotte devenait un écrivain universellement fêté (CG 326); « l'engouement pour les œuvres de Bergotte était immense » (SG 743). Mais comme dit le narrateur : « les meilleurs écrivains cessent souvent, aux approches de la vieillesse, ou après un excès de production, d'avoir du talent » (TR 1004). Bergotte ambitionna le siège académique (JF 557). Ses pièces présentées à l'Opéra attiraient le Tout-Paris du beau monde (SG 746). Grâce à sa présence, le salon « bergottique » de Mme Swann devenait un lieu huppé (SG 744). Mais en réalité, atteint du même mal que la grand-mère du narrateur (CG 325), Bergotte se sentait gêné par la visite incessante des admirateurs (CG 326). Et comme Proust à la fin de sa vie, Bergotte souffrant d'insomnie (PR 184) prenait des narcotiques (PR 186), et « ne sortait plus de chez lui » (PR 183).

Bergotte est mort en contemplant la *Vue de Delft*, venue spécialement à Paris pour une exposition hollandaise. Le narrateur nous en raconte les circonstances : « un critique ayant écrit que dans la *Vue de Delft* de Ver Meer [...], tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune (qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même ». Il alla au musée, et devant le tableau, « il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. » Il

réfléchissait encore qu'« il s'abattit sur un canapé [...]. Un nouveau coup l'abattit, il roula du canapé par terre, où accoururent tous les visiteurs et gardiens. Il était mort. » (PR 186-187).

Vermeer, peintre discret et persévérant qui n'a fait durant sa vie qu'une quarantaine de tableaux, en répétant toujours le même coin de son atelier éclairé d'une lumière filtrée, exceptées quelques rares toiles dont la *Vue de Delft*, ne peut qu'être sympathique aux yeux de Proust. Dans le roman, la *Vue de Delft* fait également l'objet d'admiration de la part du narrateur qui l'a vue à La Haye (CG 523), et de Swann qui prépare depuis des années une étude sur son auteur. Une fois, le narrateur tâche de faire comprendre à Albertine la « beauté nouvelle » de Vermeer : « Vous vous rendez bien compte que ce sont les fragments d'un même monde, que c'est toujours [...] la même table, le même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté, énigme à cette époque où rien ne lui ressemble ni ne l'explique, si on ne cherche pas à l'apparenter par les sujets, mais à dégager l'impression particulière que la couleur produit. » (PR 377). C'est donc face à une telle œuvre qui est l'incarnation même de la plus haute conscience artistique que Bergotte est mort. Dans une dernière lueur, celui-ci comprit qu'il a raté sa vocation parce qu'il avait préféré la vie mondaine à l'art. Son erreur rappelle celle de son ami Swann, méconnaissant « ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique, ce bonheur [...] que Swann n'avait pu connaître, étant mort comme tant d'autres avant que la vérité faite pour eux eût été révélée » (TR 877).

III. Style bergottique

1. Le « genre Bergotte »

Le narrateur aime Bergotte pour son style doux, fait d'un langage sensible jusqu'au « nervosisme » (CG 306) et nuancé à l'infini, avec des images toujours surprenantes. On aurait aimé lire dans le roman quelques morceaux attribués à ce maître tant loué. Mais curieusement, le narrateur ne nous montre aucun échantillon de son écriture, sinon quelques bouts de phrases dont aucune n'est entière (CS 94). De plus, le texte nous cite très peu de discours direct de la part de ce personnage pendant les scènes de dialogue. Bergotte nous offre donc l'image rare d'un personnage jouant un rôle important dans le roman, et qui a cependant prononcé peu

de paroles. En comparaison, le texte de la *Recherche* nous fournit par ailleurs toute une pléthore d'échantillons de style varié de plusieurs personnages différents, racontés par l'auteur ou s'exprimant oralement. On a par exemple le style artiste des Goncourt, le style snob de Legrandin, le style hellénique du jeune Bloch, le style pédantesque de Brichot, le style hautain de Charlus, le style diplomatique de Norpois, etc. Bergotte intrigue par son silence. C'est par la voie indirecte – à travers la description du narrateur – que le lecteur est informé de son style.

D'après ce que nous décrit l'auteur, quand Bergotte prend la parole, il a une manière spéciale « de choisir ses mots, de les prononcer. » (TR 768). Au salon de Mme Swann, Marcel observe surtout la forme de son discours quand le maître parle : il remarque « dans ce qu'il disait une beauté plastique indépendante de la signification des phrases » ; ses « figures » et ses « métaphores » évitent tellement le poncif qu'il a « l'air de parler presque à contresens » ; ses idées, plus « précises » à vive voix que celles du texte écrit, sont reliées à son style par « des rapports vitaux » ; un « accent » imperceptible fait comprendre aux gens qui l'écoutent que « malgré toutes les duretés qu'il a exprimées, il était doux, malgré toutes les sensualités, sentimental ». (JF 550-553).

Quant à l'œuvre écrite de Bergotte, le narrateur avoue qu'il est d'abord attiré par la pensée que son écriture véhicule. Un aspect de cette pensée est qu'elle tient compte du réel, de sorte que le narrateur qualifie ses ouvrages de « miroirs de la vérité » (CS 96), et affirme : « Ce n'est pas le plus spirituel, le plus instruit, le mieux relationné des hommes, mais celui qui sait devenir miroir et peut refléter ainsi sa vie, fût-elle médiocre, qui devient un Bergotte » (TR 722). Contre ce qui est spirituel, instruit et relationné, cela nous fait comprendre un deuxième aspect de cette pensée qui est son anti-rationnalisme. « Idéaliste » (CS 94), la philosophie bergottique est d'essence bergsonienne dans son rejet de l'esprit géométrique. Le narrateur nous dit que c'est en réaction contre le penchant à l'abstraction chez la génération précédente que Bergotte préfère raconter par « quelque scène faisant image, quelque tableau sans signification rationnelle » (JF 555-556). La pensée bergottique se veut un *miroir*, en réalité narcissique qui a pour mission de refléter avant tout l'univers intérieur, et pas le monde extérieur.

Mais plus que les idées de Bergotte, le narrateur est davantage sensible à son style, comme il avoue : « ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire, mais la manière dont ils le

disaient » (TR 718). Le narrateur est charmé par le style imagé de Bergotte : « Il exprimait toute une philosophie nouvelle pour moi par de merveilleuses images dont on aurait dit que c'était elles qui avaient éveillé ce chant de harpes qui s'élevait alors et à l'accompagnement duquel elles donnaient quelque chose de sublime. » (CS 94). Mais le caractère dominant de son style reste la *douceur*, comme l'observe Jean-Pierre Richard (Richard 27). Le narrateur dit en effet que Bergotte a la « volonté de n'écrire jamais que des choses dont il pût dire : *C'est doux* » (JF 557), et que « le mot qui revenait toujours quand il voulait faire l'éloge d'un style, c'était le mot *doux*. » (JF 556). Ensuite, ce style se caractérise aussi par sa préciosité, à cause des « expressions rares, presque archaïques » (CS 94) dont l'ironie est cachée sous « le magnifique et solennel langage » (CS 96). Maintenant, on aurait compris que la prose de Bergotte n'est celle de personne d'autres que celle du narrateur, comme celui-ci reconnaît lui-même d'avoir « ce même goût pour les expressions rares, cette même effusion musicale, cette même philosophie idéaliste » (CS 94). Le style de Bergotte serait identique à celui du narrateur. Dès lors, le silence de Bergotte s'explique : on ne se pastiche pas.

Cette observation une fois obtenue, les commentaires persifleurs d'un Norpois ou d'un Legrandin sur le style de Bergotte nous apparaît moins un autocritique de la part de l'auteur, qu'un jeu que joue celui-ci (pastichant ainsi, peut-être, des articles malveillants après la parution de son premier roman), et entrent ainsi dans la catégorie humoristique de l'autodérision. L'humour est l'arme qu'adopte Proust pour se venger de la presse. Legrandin, feint de vouloir envoyer à Marcel son dernier roman qui traite de « la vie du peuple » et se rétracte : « Mais vous n'aimerez pas cela ; ce n'est pas assez déliquescent, assez fin de siècle pour vous, c'est trop franc, trop honnête ; vous, il vous faut du Bergotte, vous l'avez avoué, du faisandé pour palais blasés de jouisseurs raffinés » (CG 154). Mais plus savoureux est Norpois, dont le visage impassible et le ton solennel produisent un meilleur effet burlesque. Selon Norpois : « Jamais on ne trouve dans ses ouvrages sans muscles ce qu'on pourrait nommer la charpente. Pas d'action – ou si peu – mais surtout pas de portée. » Il accuse Bergotte de s'adonner à « des discussions oiseuses et byzantines sur des mérites de pure forme », alors qu'« il y a des tâches plus urgentes que d'agencer des mots d'une façon harmonieuse ». Il qualifie de *défait* « ce contresens d'aligner des mots bien sonores en ne se souciant qu'ensuite du fond. C'est mettre la charrue avant les bœufs. », et critique que, dans ses livres, « on

ne voit qu'analyses perpétuelles et d'ailleurs [...] un peu languissantes, de scrupules douloureux, de remords maladifs, et, pour de simples peccadilles, de véritables prêchi-prêcha (on sait ce qu'en vaut l'aune), alors qu'il montre tant d'inconscience et de cynisme dans sa vie privée » (JF 473-475). Et la conclusion de Norpois : « il me semble que notre temps fait une confusion de genres et que le propre du romancier est plutôt de nouer une intrigue et d'élever les cœurs que de figoler à la pointe sèche un frontispice ou un cul-de-lampe » (CG 223).

2. Marcel, imitateur de Bergotte

« Nous lisons trois ou quatre fois dans notre vie les livres où il y a des choses essentielles » (CS 26), disait Swann. Pour Marcel, l'œuvre de Bergotte est justement l'une de ces choses essentielles qui d'ailleurs ne lui apprend rien de neuf, sinon ceux qui existent déjà dans ses « profondeurs » (TR 896). Car lire, c'est avant tout se lire ; en lisant, on entend « toujours autour de soi cette sonorité identique qui n'est pas écho du dehors, mais retentissement d'une vibration interne » (CS 86-87). Tout comme plus tard, devenu lui-même auteur, le narrateur rappelle à ses futurs lecteurs cette vérité : « [Mes lecteurs] ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants [...] ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. » (TR 1033).

Et ce sont ces mêmes phrases bergottiques que le narrateur rédige, car « en réalité il n'y avait que ce genre de phrases, ce genre d'idées que j'aimais vraiment » (CS 96). En fait, le narrateur n'a jamais cessé d'imiter le « genre Bergotte » depuis la première page du roman. Pourtant, on apprend qu'un petit texte de lui a été rédigé à l'époque où Bergotte l'envoûtait : ce sont *Les clochers de Martinville* (CS 181-182), texte rédigé en réalité par Proust en novembre 1907 (Compagnon 10). Intégré dans le roman, ce texte est censé avoir été écrit par le narrateur à 15 ans. Retrouvé, puis envoyé au *Figaro* (CG 347 ; PR 13), il finit par être publié quinze ans après son envoi, selon le calcul de Revel (Revel 58). Dans le roman, c'est le seul texte publié de Marcel (FU 568). Le texte des *Clochers de Martinville* est qualifié soit d'« un petit poème en prose » (JF 455), soit d'une « petite description » (CG 397), celle des clochers d'église sous l'effet des lumières du couchant. On peut remarquer que cette description n'est pas statique à la manière d'un Balzac ou d'un Zola, mais dynamique, en suivant un trajet qui bouge sans cesse, tantôt rapproché

tantôt éloigné. Elle pourrait être servie à illustrer cette formule stendhalienne : « un roman est un miroir qui se promène sur une grande route ». Cependant, ce miroir ne reflète ni « l'azur des cieus » ni « la fange des bourbiers », mais des brins d'impressions éphémères et fugitives. Le narrateur, en la rédigeant, ne fait qu'enregistrer le mouvement de sa propre conscience qui ressemble à cet « inépuisable torrent des belles apparences » dont parle Bergotte (CS 94). Se souciant moins du monde extérieur, le miroir bergottique (ou proustien) – qui agit plutôt comme un « verre grossissant » – reflète surtout ce qui se passe à l'intérieur de la conscience dont il se veut le fidèle traducteur. Le jour de sa parution, le texte a été lu par le duc de Guermantes dont le goût est fort conventionnel ; le narrateur nous raconte sa réaction : « il m'adressa des compliments d'ailleurs mitigés. Il regrettait la forme un peu poncive de ce style où il y avait « de l'enflure, des métaphores comme dans la prose démodée de Chateaubriand » » (FU 589).

IV. Leçon d'Elstir

Bergotte meurt sans avoir pu réaliser le chef-d'œuvre qui aurait pu égaler le petit pan de mur jaune. De même, Swann disparaît sans avoir terminé son étude sur Vermeer. Charlus, aussi, n'a rien fait, même s'il est extrêmement doué en musique, en peinture et en littérature. C'est pour ne pas ressembler à ces « célibataires de l'Art » (TR 892) que le narrateur décide à la fin du roman de se mettre dès le lendemain au travail. Esthétiquement inférieurs à Vinteuil ou à Elstir, ces artistes ratés sont cependant des cas éclairants pour le narrateur sur sa vocation. A travers une image précieuse, le narrateur nous explique son rapport avec eux : « Beaucoup de choses que M. de Charlus m'avait dites avaient donné un vigoureux coup de fouet à mon imagination » ; cependant, Charlus « ne faisait rien, n'écrivait pas, ne peignait pas, ne lisait même rien d'une manière sérieuse et approfondie. Mais, supérieur aux gens du monde de plusieurs degrés, si c'est d'eux et de leur spectacle qu'il tirait la matière de sa conversation, il n'était pas pour cela compris par eux. Parlant en artiste, il pouvait tout au plus dégager le charme fallacieux des gens du monde. Mais le dégager pour les artistes seulement, à l'égard desquels il eût pu jouer le rôle du renne envers les Esquimaux : ce précieux animal arrache pour eux, sur des roches désertiques, des lichens, des mousses qu'ils ne sauraient ni découvrir, ni utiliser, mais qui, une fois digérés par le renne, deviennent pour les habitants de l'Extrême Nord un aliment assimilable. » (CG 567). Sur son chemin d'apprentissage, le

narrateur sera cet Esquimau qui sait profiter des habitudes alimentaires du renne. Par rapport à ces exemples négatifs, les travaux du peintre Elstir sont des aliments beaucoup plus positifs pour le narrateur, dont on peut résumer la leçon esthétique en trois points : 1) le beau gîte dans le détail ; 2) le réel est vu avant tout à travers notre conscience, créant ainsi l'effet d'une illusion optique ; 3) les contraires doivent être fusionnés par la suppression de démarcation.

1. Un rien qui était tout

Surnommé Biche pendant sa jeunesse du bohème, Elstir Chardin s'est assagi, quittant le cercle des Verdurin pour s'installer près de la mer, à Balbec. Sa première leçon d'artiste concerne sa manière de voir : « Homme d'un goût difficile et exquis, il faisait consister dans un rien qui était tout » (JF 900). Stimulé par les aquarelles d'Elstir, « j'essayais, dit le narrateur, de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût » (JF 869), parmi les objets insignifiants. Elstir a en effet le goût du détail, comme Bergson qui encouragea les artistes de l'avoir (Bergson 109). A l'instar d'un Manet qui peint des asperges, ou d'un Cézanne qui peint des pommes, Elstir a peint des bottes « de radis » (CG 223) ou « d'asperges » (CG 501) que le duc de Guermantes n'a achetées que sur le conseil de Swann, et qu'il a fini par troquer contre un tableau plus académique (CG 577). Savoir admirer le détail, c'est entrevoir l'infini contenu dans le fini. Une botte d'asperges ou de radis possède autant de pouvoir évocateur qu'une gouttelette, une petite phrase, un petit pan de mur jaune ou pavé. « Le déclenchement de la vie spirituelle », nous explique le narrateur, exige seulement la présence des « choses même les plus simples » (TR 918).

Mais le goût de ce « grand impressionniste » (SG 1014) n'est pas absolument sans faiblesse. Ainsi, Albertine, influencée par le penchant d'Elstir pour le gothique, n'aime pas l'église de Marcouville-l'Orgueilleuse parce qu'elle est trop restaurée, alors que le soleil couchant baigne ses bas-reliefs dans un jeu de lumière, le narrateur s'interroge : « pourquoi ce fétichisme attaché à la valeur architecturale objective, sans tenir compte de la transfiguration de l'église dans le couchant ? » (SG 1014). Pour Marcel : « un hôpital, une école, une affiche sur un mur » doivent avoir « la même valeur qu'une cathédrale inestimable », et les « feux multicolores » d'une ville moderne sont « aussi beaux que les verrières de Chartres » (PR 167-168).

2. Illusion optique

La deuxième leçon d'Elstir est idéaliste. Des deux éléments dont parle Zola dans sa formule : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament », Elstir privilégie surtout le second qui est le tempérament de l'artiste, plus important à ses yeux que le premier qui est le réel. « Elstir, explique le narrateur, ne pouvant regarder une fleur qu'en la transplantant d'abord dans ce jardin intérieur où nous sommes forcés de rester toujours. » (SG 943). Ce choix esthétique est visible dans sa marine intitulée *Port de Carquethuit* (JF 836), où Elstir s'efforce de « ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite » (JF 838) ; il obtient ainsi « un tableau irréel et mystique » (JF 836). Après avoir comparé notre vision à « une lanterne magique », le narrateur explique que « ces illusions d'optique [...] nous prouvent que nous n'identifierions pas les objets si nous ne faisons pas intervenir le raisonnement. » ; « Dès lors, n'est-il pas logique, non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine même de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle ? Les surfaces et les volumes sont en réalité indépendants des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus. Elstir tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait ; son effort avait souvent été de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision. » (CG 419).

3. Accouplement des contraires

De son observation du *Port de Carquethuit*, le narrateur déduit une troisième leçon qui est la suppression de frontière entre le tellurique et l'aquatique : « tout le tableau donnait cette impression des ports où la mer entre dans la terre, où la terre est déjà marine et la population, amphibie » (JF 837) ; mais le ciel aussi rentre dans la fusion : « la mer a l'air d'être dans le ciel » (PR 378). Peu à peu, « le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan. » (JF 836). Le but du peintre est de nous enseigner ce grand principe : « l'accouplement des éléments contraires est la loi de la vie, le principe de la fécondation » (PR 108). Cette règle d'Elstir nous fait penser à la seconde série du mont Sainte-Victoire peint par Cézanne, où le ciel et la terre se confondent dans les mêmes coloris diaphanes bleu et vert. Cézanne s'oppose en effet au cloisonnisme d'un Gauguin.

Adoptant cette méthode elstirienne de « l'illusion » ou de « la suggestion », Marcel s'efforce de « retenir précisément les éléments qu'[il] écartai[t] volontairement jadis » ; et l'océan lui apparaît en effet comme une plaine qui possède elle aussi sa route, ses clochers, ses usines et ses bâtiments isolés (SG 783-784). A force d'habitude, le narrateur espère se former une seconde nature qui est l'esprit de synthèse transcendant tout système artificiel de nomenclature ou de classification : « A mon agonie, déclare le narrateur, quand tous mes autres *moi* seront morts », le dernier survivant sera « un certain philosophe qui n'est heureux que quand il a découvert, entre deux œuvres, entre deux sensations, une partie commune » (PR 12).

V. Foi d'artiste

Il nous reste maintenant à tracer rapidement le contenu de cette esthétique que le narrateur proustien obtient au bout de sa recherche. Parmi tant de thématiques possibles, nous voudrions surtout parler de ces quatre éléments : 1) l'art est un puissant levain qui nous mène à la félicité ; 2) sa nature est subjective ; 3) une œuvre d'art faite avec sincérité garantit la survie à l'artiste ; 4) elle reste cependant l'expression de l'individualité de l'artiste.

1. Joie esthétique

La première croyance de l'artiste concerne le bonheur que l'art promet. Quand Bergson parle du bonheur esthétique, il utilise le terme *fusion*, pendant laquelle le moi intérieur, étant indivisé, se donne tout entier dans sa « multiplicité qualitative » (Bergson 82) ; et ce qu'il va dire annonce, en effet, la future théorie proustienne sur la mémoire involontaire : « Je respire l'odeur d'une rose, et aussitôt des souvenirs confus d'enfance me reviennent à la mémoire. A vrai dire, ces souvenirs n'ont point été évoqués par le parfum de la rose : je les respire dans l'odeur même ; elle est tout cela pour moi. » (Bergson 70, 107). Bergson ne fait pas de différence entre la joie esthétique et la joie des souvenirs, les englobant tous deux dans la même essence. Pour lui, les arts et les souvenirs sont les deux voies d'accès à l'état de la félicité. Le narrateur proustien, héritier de cette pensée, dira que « les phrases de Vinteuil semblaient l'expression de certains états de l'âme analogues à celui que j'avais éprouvé en goûtant la madeleine trempée dans la tasse de thé » (PR 381).

C'est ce genre de bonheur que Swann ressentait en écoutant la petite phrase de Vinteuil : « Le plaisir que lui donnait la musique [...] ressemblait en effet, à ces moments-là, au plaisir qu'il aurait eu à expérimenter des parfums, à entrer en contact avec un monde, pour lequel nous ne sommes pas faits, qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens. » (CS 237). Empruntant au vocabulaire populaire ou littéraire, Proust emploie souvent l'image du ciel – « un azur profond » (TR 867) ou une « vision d'azur » (TR 868) – pour figurer ces « joies artistiques » (TR 891).

2. Subjectivisme de l'art

La deuxième croyance de l'artiste est que l'art est une expression de la subjectivité. Il faut ici rappeler brièvement le rapport qu'entretient la pensée proustienne avec la foi : « Il n'est pas possible, dit le narrateur proustien, qu'une sculpture, une musique qui donne une émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens. » (PR 374). On pourrait penser que Proust est lui aussi un adepte de cette « Religion de la Beauté » (PM 110) qu'il attribue à Ruskin. De plus, on peut constater que Proust, pour exprimer sa foi dans l'art, fait des emprunts à l'idéalisme platonicien, tant au niveau du vocabulaire qu'à celui de l'imaginaire. Deleuze affirme que « Proust est platonicien » (Deleuze 122) ; et il ajoute : « Proust traite les essences comme des Idées platoniciennes et leur confère une réalité indépendante. Même Vinteuil a *dévoilé* la phrase plus qu'il ne l'a créée. » (Deleuze 55). Les idées platoniciennes sont préexistantes et éternelles ; cela caractérise en effet la pensée proustienne. Rappelons aussi quelques traits de celle-ci, qui sont identiques avec le platonisme : la transcendance des idées, leur caractère absolu et leur subjectivisme.

D'abord, le narrateur proustien semble croire à un monde transcendant des idées, tout comme Swann qui « tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre » (CS 349). Selon le narrateur, on peut accéder à ce « monde unique » (PR 375) des idées par « un élargissement de mon esprit » (TR 1036) qui fait passer du particulier au général (TR 904). De plus, le monde des idées possède un caractère absolu, comme dans cette déclaration de Swann qui affirme que les beautés sont « nécessaires, inchangeables » (CS 384). Enfin, le narrateur croit à la subjectivité des idées. Le narrateur appelle l'Idée, *traduction littéraire de*

la vie (PR 374) qui est la forme divine de l'existence : « Tout l'art de vivre, c'est de ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine » (TR 899). Le narrateur, qui croit sincèrement au « caractère purement mental de la réalité » (TR 914), déclare inlassablement dans le texte que « la matière est indifférente » (TR 910) et que « tout est dans l'esprit » (TR 912). Le corps, inférieur à la pensée, n'est qu'un boulet pour l'âme : « C'est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls, mais enchaînés à un être d'un règne différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre : notre corps. » (CG 298). Un fait prouve amplement notre idéalité, c'est l'amour : « l'amour, même en ses plus humbles commencements, est un exemple frappant du peu qu'est la réalité pour nous. » (FU 566). En effet, pour Proust, l'amour est un phénomène mental car toute la cristallisation se passe dans la tête de l'amant, alors que l'aimée reste passive.

3. Survie de l'artiste par l'œuvre

La troisième croyance de l'artiste concerne la nécessité de produire un chef-d'œuvre qui peut préserver l'artiste de l'oubli. Cette foi proustienne est établie selon le syllogisme suivant : « peut-être la résurrection de l'âme après la mort est-elle convenable comme un phénomène de mémoire » (CG 88) ; et comme les souvenirs fugaces ne peuvent être fixés qu'au moyen de mots, de couleurs ou de partitions ; dès lors, on obtient le credo suivant : « L'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu » (TR 899). L'artiste consigne sa pensée (qui, selon la conception de Bergson, n'est rien d'autre que la mémoire) sous une forme artistique. Ainsi, à la soirée Verdurin quai Conti, le narrateur réfléchit tout en écoutant le septuor de Vinteuil : « Vinteuil était mort depuis nombre d'années ; mais, au milieu de ces instruments qu'il avait aimés, il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie. » (PR 254-255) ; « On aurait dit que, réincarné, l'auteur vivait à jamais dans sa musique » (PR 253). L'artiste ne meurt donc pas tout à fait, car son esprit revivra chaque fois qu'un homme de la future génération écoute sa musique, lit son roman ou contemple sa peinture.

La mémoire survit après la pourriture du corps. Cette croyance avait été celle de Bergson qui refusait de reconnaître que le cerveau était le siège des souvenirs, déclarant en revanche que la mémoire était « une puissance absolument

indépendante de la matière » (Bergson 220). « Cette distinction de l'essence et du sujet, explique Deleuze, est d'autant plus importante que Proust y voit la seule preuve possible de l'immortalité de l'âme. Dans l'âme de celui qui la dévoile, ou seulement qui la comprend, l'essence est comme une *captive divine*. Les essences, peut-être, se sont elles-mêmes emprisonnées, se sont enveloppées dans ces âmes qu'elles individualisent. Elles n'existent que dans cette captivité, mais elles ne se séparent pas de la *patrie inconnue* qu'elles enveloppent avec elles en nous-mêmes. Ce sont nos *otages* ; elles meurent si nous mourons, mais si elles sont éternelles, nous sommes immortels en quelque manière. Elles rendent donc la mort moins probable ; la seule preuve, la seule chance, est esthétique. » (Deleuze 56-57).

4. Individualité de l'artiste

La quatrième croyance de l'artiste est l'affirmation de l'individualisme artistique. Écoutant le septuor de Vinteuil à la soirée Verdurin quai Conti, Marcel fait ces réflexions : « Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue » (PR 257). Confiant, il se laisse volontiers guider par ces artistes-phares de l'humanité : « Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles » (PR 258).

Mais Deleuze nous avertit que la belle totalité n'existe pas dans l'œuvre de Proust. Il n'y a que de beaux fragments « dont chacun renvoie à un ensemble différent, ou ne renvoie à aucun ensemble du tout » (Deleuze 139). Pour Proust en effet, l'art est avant tout personnel ; il est l'expression de « l'individualité » (PR 158) de chaque artiste. L'« accent unique » de chaque artiste est « une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme » (PR 256). Les âmes des artistes survivront, mais indépendamment les unes des autres, sans communion possible ; le narrateur nous l'explique en ces termes : « Les liens entre un être et nous n'existent que dans notre pensée. La mémoire en s'affaiblissant les relâche, et, malgré l'illusion dont nous voudrions être dupes et dont, par amour, par amitié, par politesse, par respect humain, par devoir, nous dupons les autres, nous existons seuls. L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment. » (FU 450). La *patrie inconnue* des artistes dont

parle le narrateur est donc avant tout une « patrie intérieure » (PR 257), propre à chaque artiste. Le mouvement transcendant vers le ciel azuré s'avère une figure littéraire ou un emprunt au langage courant, et ne conduit en réalité que vers notre propre immanence. L'artiste est un promeneur solitaire, à l'image de la petite phrase (partie du piano dans la sonate de Vinteuil), réduite en la « forme minuscule d'une promeneuse », marchant « deux cents pieds plus bas » sous les trémolos de violon « dans un pays de montagne » (CS 264). André Maurois n'a donc pas eu tout à fait tort de déclarer que « Bien que Marcel Proust ait été élevé dans la religion catholique [...], il ne semble pas qu'il ait jamais eu la foi. », puis de citer cette phrase prise aux carnets de Proust : « J'ai le regret d'être ici en contradiction avec un admirable philosophe, le grand Bergson. [...] Selon lui, l'âme, s'étendant hors du cerveau, peut et doit lui survivre. Or cette conscience, chaque ébranlement cérébral l'altère ; un simple évanouissement t'annihile. Comment croire qu'après la mort elle subsistera ? » (Maurois 29).

Conclusion

Admirateur de Bergotte à son début, Marcel s'est séparé de lui quand celui-ci, attiré par la vie mondaine, s'affaiblissait. D'autres exemples d'artistes, ayant plus d'apreté dans leur dévotion à l'art, venaient s'offrir à lui, comme la Berma, Elstir ou Vinteuil. Sur son chemin d'apprentissage, le narrateur n'était pas exempt de doutes, soit sur son propre talent, soit sur la promesse de l'art : « La vie pouvait-elle me consoler de l'art ? y avait-il dans l'art une réalité plus profonde où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie ? » (PR 158). Toujours est-il qu'à la fin du roman, le narrateur décide de se mettre lui-même au travail, répondant enfin à l'appel initial de sa vocation. Le grand cycle est ainsi bouclé.

Comme une extériorisation de la conscience de l'auteur, les hésitations de Marcel reflètent les doutes passagers que Proust lui-même a éprouvés intérieurement sur le chemin de sa quête artistique. A la fin de sa vie, devenu mystique de l'art, Proust décida de laisser sa vie mangée par l'écriture, accomplissant ainsi l'idéal de l'*homo scriptus*. Il nous fait penser à l'autre grand fanatique de l'écriture qu'était Kafka, dont Max Brod cite une phrase de son carnet : « Après avoir bien travaillé dans la nuit du dimanche au lundi – j'aurais pu écrire toute la nuit, et encore un jour, puis une nuit, puis un jour, et finalement disparaître » (Brod, 124). « Les vrais livres,

nous dit le narrateur à la fin de la *Recherche*, doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence. Et comme l'art recompose exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère » (TR 898).

A l'instar de « quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé » (CS 350), Proust nous fait goûter, pour notre *Déjeuner sur l'herbe* (TR 1038), l'originalité de son âme qu'il estime « une réalité plus qu'humaine » (PR 162). Il est ce « peintre de l'âme » (*Matière et mémoire*, 309) que Bergson avait espéré de tous ses vœux : « Que si maintenant quelque romancier hardi, annonce le philosophe, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissions nous-mêmes. » (Bergson 88).

La survie littéraire de Proust lui est assurée, tout comme ces quelques artistes sincères de son roman. Bergotte, l'auteur chéri de Marcel, tombe mort devant le tableau de Vermeer. Le narrateur, agnostique, interroge : « Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? » (PR 187). Mais nous savons que Bergotte est sauvé *in extremis*, puisqu'il est mort après avoir fait la rencontre avec la vérité qui est le petit pan de mur jaune. En cela il rentre dans la catégorie des heureux dont parle le narrateur : « [Les chagrins] nous mènent à la vérité et à la mort. Heureux ceux qui ont rencontré la première avant la seconde » (TR 910). L'autre grand sauvé de la damnation est Swann. Celui-ci finit par comprendre le sens de la petite phrase, et s'en sent consolé : « Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable. » (CS 350). Par rapport à eux, les faux artistes vieillissent dans la disgrâce, comme Bloch, sur la figure de qui le narrateur voit « se superposer cette mine débile et opinante » (TR 928).

Bibliographie

- Auerbach, Eric (1977), *Mimésis*, Gallimard 'Tel'.
- Bataille, Georges (1988), « Marcel Proust et la mère profanée », *In* : O.C., Gallimard, t.11, p.151-161, 391-394.
- Benjamin, Walter (2000), « L'image proustienne », *In* : W. Benjamin, *Oeuvres*, Folio essais, t.2, p.135-155.
- Bergson, Henri (1959), *Les données immédiates de la conscience*. *In* : *Œuvres*, PUF.
- Bouillaguet, Annick (1994), *Marcel Proust, Bilan critique*, Nathan.
- Brod, Max (1991), *Kafka*, Folio essais.
- Cattai, Georges (1958), *Marcel Proust*, Editions universitaires.
- Compagnon, Antoine (1988), « Préface », *In* : Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, folio, p.VII-XXXV.
- Deleuze, Gilles (1964), *Marcel Proust et les signes*, PUF.
- Genette, Gérard (1966), « Proust palimpseste », *Figure I*, Seuil, p.39-67.
- Genette, Gérard (1972), *Figure III*, Seuil.
- Genette, Gérard (1979), « Proust et le langage indirect », *Figure II*, Points Seuil.
- Hamon, Philippe (1977), « Pour un statut sémiologique du personnage », *In* : *Poétique du récit*, Seuil.
- Fraisse, Luc (1993), *Lire Du Côté de chez Swann de Proust*, Dunod.
- Kristeva, Julia (1994), *Le temps sensible*.
- Mauriac, Claude (1953), *Proust*, Seuil.
- Maurois, André (1949), *A la recherche de Marcel Proust*, Paris : Mémoire du Livre.
- Mouton, Jean (1948), *Le style de Marcel Proust*, Editions Corrêa.
- Pierre-Quint, Léon (1935), *Marcel Proust. Sa vie, son œuvre*, Editions du Sagittaire.
- Piroué, Georges (1955), *Comment lire Proust*, Editions de La Baconnière.
- Poulet, Georges (1952-1964), *Etudes sur le temps humain*, Plon, t.1, p.400-438 ; t.4, p.299-335.
- Proust, Marcel (1954), *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, 3 vol.
- Proust, Marcel (1971), *Contre Sainte-Beuve, Pastiches et mélanges*, Pléiade.
- Proust, Marcel (1971), *Les plaisirs et les Jours*, Pléiade.
- Revel, Jean-François (1960), *Sur Proust*, Editions Bernard Grasset.
- Richard, Jean-Pierre (1974), *Proust et le monde sensible*, Seuil.

Rousset, Jean (1962), « Proust. 'A la recherche du temps perdu' », *Forme et signification*, Librairie José Corti.

Spitzer, Léo (1970), « Le style de Marcel Proust », In : *Etudes de style*, Gallimard, p.397-473.

Tadié, Jean-Yves (1986), *Proust et le roman*, Gallimard 'Tel'.

Tadié, Jean-Yves (1999), *Marcel Proust. La cathédrale du temps*.

《環城大道》中的氤氳效果與環狀結構

林德祐 / Lin Te-Yu

國立中央大學法文系副教授

Department of French, National Central University

【摘要】

法國小說家蒙迪安諾（Patrick Modiano）的小說幾乎都會影射到德軍佔領期那段歐陸史上的黑暗歲月。然而，不同於經歷過猶太屠殺的集中營作家，蒙迪安諾出生於二戰過後的法國，並未經歷過這場悲劇。父親的猶太身分，二戰期間鬼祟的行徑在他成長歲月中形成重重的謎團，縈繞著他，成為他書寫的驅動力，透過調查這位行蹤鬼祟、身分不明的父親，作家試圖尋找自我身分的謎團。1968年出版的《環城大道》（*Les boulevards de ceinture*）中，敘述者便是透過偵探調查的紀錄式手法，追蹤自己失散多年的父親，當他發現父親與一群效力於德軍的叛國者來往，從事黑市交易，身為兒子的敘述者想要拯救父親脫離這一團腐敗沉淪的世界。然而這些調查並未隨著敘述者的深入追蹤而變得清晰明朗，敘述的過程中，作者不斷經營一種朦朧模糊的效果，而小說的循環結構也暗示了調查陷入一種無止盡的迴圈之中，無法釋疑。本文試圖針對《環城大道》一書進行文本詮釋，著重探討作家透過書寫進行歷史調查的企圖，文本充斥著氤氳效果與虛實不分的氛圍，小說的環狀結構也加深這種混濁不明的特徵，暗示了人物陷落在一種無法自拔的迴圈之中，透露調查註定徒勞無功。然而，更值得一探的是，透過這些氤氳的效果和環狀的結構，作者事實上提供我們思索書寫的本質與自我追尋的關聯，透過書寫，作家試圖整理過往歷史，重新了解一段籠罩在迷霧般的過往，書寫試圖掙脫這些謎團，表達對過去的緬懷與惋惜，拯救一些遭歷史吞噬的人物。

【關鍵詞】

蒙迪安諾、《環城大道》、調查、德軍佔領期、氤氳效果。

【Abstract】

This study aims to see the clair-obscur effect created by the narrative strategy, and the way that Patrick Modiano, the author of *Les boulevards de ceinture* uncovers the opaque life-world of the Occupation. In this novel, the confusing, illusionary atmosphere across the reality and the imaginary worlds, as well as the cyclic structure with emphasis on the characters' irresistible destinies, stress up the panic and strange features in Modiano's novelistic world. In fact, the author leads us to think about the nature of writing and its relation to the memory of history. Through writing, Modiano comprehends and rearranges the ambiguous past history, then finds a way to break away the obscurity by recalling the past time and people.

【Keywords】

Patrick Modiano, *Les boulevards de ceinture*, Occupation, Clair-obscur effect, Quest

前言

在二十世紀後期的法國小說家中，蒙迪安諾（Patrick Modiano）是少數幾位關注過去，並以重訪歷史為首要任務的作家。更明確來說，他的小說執迷地重返德軍佔領期這段歐陸的黑暗歲月，1968年至1972年間出版的三本小說：《星形廣場》（*La place de l'Etoile*）、《夜巡》（*La ronde de nuit*）和《環城大道》（*Les boulevards de ceinture*）正是以德軍佔領期為背景所塑造出的尋根小說¹。然而，蒙迪安諾筆下的德軍佔領期並非歷史精確、考察細節之後呈現的歷史小說，也不是戰爭殘酷氛圍，或圍城之下民不聊生的景象。以1972年出版的《環城大道》為例，作家用一種類似偵探調查的手法，幻覺的視角探掘這段塵封的過往，不論是歷史背景的陳述、人物關係的鋪展或是尋找父親的歷程，作家在敘述的鋪展中均營造一種昏暗不明、氤氳朦朧的氛圍。

本文研究《環城大道》中特殊的小說敘述技巧，詢問作家如何經營這種若有似無、撲朔迷離的特殊氛圍，這種氛圍也構成了蒙迪安諾眾多作品的特徵。首先，我們探討作者如何運用偵探調查作為敘述的驅動力，透過偵探刻意迂迴、模糊焦點的手法，暗示時代的不尋常，也讓我們意識到，調查的背後其實隱含著尋找父親、查明父親身分的企圖。其次，我們進一步研究作者如何經營這種

¹ 除了這三部曲以外，也可以再加入蒙迪安諾為路易·馬盧（Louis Malle）的電影《通敵少年》（*Lacombe Lucien*）所撰寫的劇本，這部作品同樣以1940-1944年德軍佔領其為背景。

風格，使小說閱讀呈現一種隔著紗，或隔著迷濛的玻璃看世界的效果。此外，小說中的環狀結構也增添撲朔迷離的氣氛，促使我們重探書寫的本質與目的為何。以氤氳效果作為敘述策略，這是避重就輕的閃躲心態，還是隱含了更多政治參與的企圖？

一、重返詭譎的年代

1. 混沌不明的時代

嚴格說來，小說中並沒有任何明確的日期，可以指向 1940 年至 1944 年的德軍佔領期，然而透過影射或暗喻，我們可以猜測背景應是這段黑暗時期。人物特殊的活動與行為，他們的交談與對話中顯露的擔憂，都襯托這個時代的氛圍與症狀。小說中以報社主編穆哈和退役軍人瑪夏赫為首的這群人物經常夜晚聚集在旅社酒吧，夜夜飲酒作樂，從事黑市交易；有時他們也換地方聚會，這些不尋常的空間（遠離巴黎市區的郊外）、時間（晚上及周末等非工作時間），不尋常的活動（飲酒作樂），正暗示這是一個不尋常的時代，正是因為這個時代的關係，才會有這樣特異、偏差的行為。因此，作家雖未對時代背景正面描繪，但是人物非法行徑的普遍化與正當化都指向一個非同小可的時代。整體說來，這些行為具有一種過度、放縱（excès）的特徵，從女子們浮誇的服飾可看出：

紅髮女子似乎不忌諱四處招搖，出門總是穿金戴銀，與她一身馬裝明顯不協調。還有那個金髮女子，令人驚訝的是六月天居然還披著一件毛皮大衣。(35)³

這種毫無節制的氛圍也表現在飲食上的「頹廢風」，敘述者描述這一群人的用餐儀式：首先，餐前酒應有盡有，主食之外還有紅酒，酒過三旬之後開始性愛派對，這些夜夜縱酒的聚會傳遞一種過度、無節制的感覺：食物豐盛過多、紅酒濃度高、眾人喝得醉醺醺，此外，時值夏季，天氣炎熱，室內令人窒息，卻門扉緊閉。這些縱情的聚會與放縱的飲食並非只是某些人物或團體的特殊嗜好，

² Myoung-Sook KIM 特別發現在這本小說中，許多人物似乎都不敢置身巴黎，但每個人物都惦記著巴黎。以穆哈為主的這一夥人，巴黎是一個消遣娛樂的地方，但是大部分時間他們都是聚集在楓丹白露郊外。(KIM 175)

³ 本文關於《環城大道》的中譯皆引用允晨文化的中譯本，2016年。

作者透過這些細節烘托一種末日氛圍：時值德軍肆虐期，法國政府退縮，一群效力德軍的法國人抱著「置之死地而後生」的投機心態，為虎作倀，正是這樣的特殊歷史時機造成這個團體大膽放縱，無節制地享樂。於是，每一頓晚餐雖然應有盡有，卻也像是最後的晚餐；女性人物肆無忌憚地與人調情，身旁的男性一個換過一個，彷彿每一次都是最後一次的愛撫。這些過度與無節制都傳遞出德軍佔領期下淫亂的氛圍，也暗示越是害怕末日到來，越要及時行樂，每天都像最後一天，醉到不省人事，報社主編的姪女安妮·穆哈，結婚的前夕還泡在酒吧喝到爛醉如泥。小說中經常提及瑪夏赫動不動就玩弄女性的臀部或胸部，戲謔消遣，百無禁忌。此外，德軍佔領期，犯罪行為相當普遍，偽造文書、製造偽鈔都是時有所聞，貪污、盜用公款、侵吞公款的情事屢見不鮮，就連人物的玩笑話都反映出這個詭譎的年代。當瑪夏赫詢問夏勒瓦近況時，他的問法就頗具戲謔：「最近在幹嘛，還在忙著做假鈔吧！」（66）

敘述者的父親和其他幾位通德份子便是在動盪不安的時局，道德真空的年代鋌而走險幹起作奸犯科，強行入住他人的別墅，寓所的主人都是一些逃難避居國外的猶太人，因此他們更加肆無忌憚的闖入，小說中的「美克敦別墅」（Villa Mektoub），或是「隱修院別墅」（Le Prieuré）都是豪宅，但早已人去樓空，任憑宵小侵占屋舍，彷彿時代開了一個後門，令階級重新洗牌，給了投機客非分之想，改造自身，即便最後的下場是槍決，遭到肅清。⁴因此，享受這些豪宅財富的同時，他們也知道頭上有一把利刃，隨時都可能開鋤。小說一開始關於父親姿態的描寫似乎暗示了這種迫在眉梢的最後審判：「整個頸部光滑無比，好像有甚麼隱形的鋤刀要準備開鋤。」（25）

穆哈主編的雜誌名稱是《美麗人生》，然而裡面盡是挖人隱私、揭人瘡疤的八卦消息或淫穢不堪的報導，有些記者也利用名人的隱私進行鉅額敲詐。這個雜誌之所以得以明目張膽的出版，就在於這是一份反猶刊物。雜誌中涉及了一些嚴肅、茲事體大的事件，可是卻用輕浮、戲謔的方式報導，突顯了當時反猶或仇猶的普遍社會現象。尤有甚者，這種種族仇恨成為消遣娛樂，雜誌的其中一位執筆記者雷斯丹迪，發表了一篇文章，標題是：〈你想要玩猶太人網球賽嗎？〉這便是一個仇猶情結的反映。這個遊戲要在咖啡館舉行，遊戲主旨在於找出猶太人並舉發，由此可看出，暴力殘酷與天真的遊戲連結在一起，產生

⁴ 這段德軍佔領期背景的描寫也能與芒哈絲（Marguerite Duras）訪談說過的一段話相呼應：「暴力事件頻傳，納粹的殺戮，謀殺，這些事件都給了另一批人全新的冒險機會。這是一個改變人生的機會，也像是一場未來的邀約，邀請你迷失自己。」參考 Bernard Pivot, *Apostrophes*, Antennes 2, 28 septembre 1984.

一種荒誕不經的感覺。敘述者提到，這是一個「瘋狂的時代」，外表看起來無異狀，大家生活在一派歡樂洋溢，活潑熱絡的氛圍中，但實際上社會正經歷一種價值觀與意識形態的危機，好與壞，善與惡全都混在一起，暴力與犯罪都成了家常便飯，價值已經潰散。⁵

由於敘述者追蹤的對象都是從事黑市交易、偽造身分的不法份子，小說營造出一種警匪追逐的諜對諜氛圍。在這本作奸犯科的小說中，警察與法官的存在像是環伺的威脅，所有人都知道終將逃不過國家的制裁，遲早會被判刑或遭到行刑。讀者雖然未必明確知悉這一夥人具體的犯罪內容，卻可以從他們擔憂的審判推論他們的罪行非同小可。穆哈被形容成「無賴」、「出賣靈魂的人」，一直到小說末了透過其他見證人的口中我們才得知這一夥人都已經被槍殺了。

表面上，蒙迪安諾只把這些罪行侷限在個人或個別團體的範圍，但實際上他以此暗示整個時代的瘋狂與悲劇。所有的人物就像這個悲劇時代下的演員，無法拿捏自己的行為，活在個人的焦慮之中，籠罩在叢林法則之下。《環城大道》反映的是一個去歷史脈絡的時期，人無法意識到自己何去何從，自己該服膺哪一個最高團體或是國家。小說家對德軍佔領期的書寫，目的並不在於和國家檔案分庭抗禮，或控訴德軍佔領期下的法國，而是揭露人類心靈最晦暗的角落。

2. 父親，身之所繫

《環城大道》的另一個主題，一如蒙迪安諾其他的作品，就是尋找父親。故事一開始父親便是調查的對象，然而必須隨著敘述者混入這個團體，獲取較多資訊後，描寫才增多，關於父親的線索才更加明確。父親混入一個上流社會的社交圈，與一群人從事非法勾當：這群人靠著走私交易致富，且周遭的人似乎都是仇視猶太人的：有的是種族歧視的文字工作者、與德國合作的投機分子或輕浮隨便的女性。父親與這群人混在一起，這些點滴都譜出了一個負面形象的父親，他和歹徒過從甚密，還對他們低聲下氣，然而，父親雖然出入這個團體，卻不是真正的成員。

一開始，關於父親只有負面的描寫，隨著敘述者回顧與父親同住一屋簷下的時光，父親的形象始獲得人性化的修補：從他人的影子，他變成了獨立的

⁵ 蒙迪安諾於2014年瑞典皇家協會的諾貝爾文學獎致詞中也回顧了德軍佔領期巴黎城裡一種矛盾詭異的氛圍。

個體，而且還是一個有情感的人，能夠為兒子考取大學感到驕傲，能夠烹煮菜餚與兒子共進晚餐，對兒子關懷備至，雖然他私下從事偽造品變賣的黑市交易，但是他變成一個有情感的血肉之軀。

正如蒙迪安諾的大部分小說，書中的人物總是透過調查來尋找某種失落的物或人。在《環城大道》中，調查雖然可以讓敘述者對父親有進一步的認識，卻無法讓我們看出敘述的重點為何。整體來說，謎團並沒有因為調查變得明朗，因為過程中敘述者不斷遇到瓶頸或阻礙。一般而言，調查者應該是一個客觀的第三者，不應捲入事件之中，就像偵探只需收集情報，拼湊真相，但是敘述者卻不斷涉入行動之中。為了獲取父親的情報，他甚至還跟這一群人進行交易，參與他們的活動，與他們狼狽為奸，還自願被警察帶走。這些疑點都使調查陷入僵局，更離奇的是，調查應該發生在一個真實的時間中，可是這場調查卻是發生在一個早已塵封的過去，當時的見證者早已不在人世了，而這一座城市也已經物換星移，從一座冷僻的邊緣市鎮變成觀光客駐足的城市。

這些不合邏輯的調查行徑驅使我們反問：這場行動的目的究竟是甚麼？不但沒有導向某個明確的結局，反而還引出重重疑點，更何況敘述者明明可以直接與父親相認，可是他卻沒有。因此，我們得以推論，尋找或許有其他的目的，而調查只是一個藉口。敘述者的方法往往超過調查者的分際，逾越了一般調查的手法，例如敘述者運用頓呼法傳達對父親的愛意：「我就在你身旁，黑暗中我會牽著你的手緩步前行。不論發生甚麼事情，我與你早是生命共同體」。

(151)

敘述者聲明，他想要寫下千真萬確的東西，拒絕想像力，可是他對父親一無所知，從而必須動用虛構的能力。然而，動用了虛構能力等於又違背了偵探調查的客觀原則。原本只是想要查訪他父親的下落，最後想要拯救父親；原本客觀的調查，後來變成一場搶救父親的行動。敘述者身負一場拯救的任務，而小說也變成個人族譜的探詢。因此，敘述者不再只是尋找一些客觀的原因，而是重組事件的來龍去脈，透過事件的拼湊與重組尋覓源頭：小說的重點變成自我身分的探索，理解自我在命運與時間中的遭遇。然而，敘述者的調查註定不會成功，因為他一人分飾多角：同時是調查者、兒子，也是拯救者，角色過於重疊；語氣上也呈現混亂雜沓之感，有時是中性不帶情感的客觀講述，有時則變成對父親的情感表白，有時又是對這個混濁時代的反思。我們可以猜測，調查只是藉口，真正要做的是釐清父子身分的關係。從這個角度來看，《環城大道》講述了「父與子之間溝通的迂迴曲折與難以跨越的困難。」(Kim 178)

這場調查的困難在於敘述者在一個逐漸消失、朦朧不明的世界裡面搜尋。面對許多難以克服的障礙，敘述者依然鍥而不捨，他的實際動機究竟為何？「你還認得我嗎？沒有人能懂你在想甚麼。而我又何必抓著你的肩膀苦苦追問呢？我常在想，你究竟是否值得我這樣關注。」(107-108) 追尋的對象變成是個人的內在私密，尋找的不再是他者，而是自己，透過調查，探問自己生命的意義。敘述者不也自問自己人生的意義不就是建立在父親身上？父親身繫自我身分之謎。然而，經過調查與追尋之後，身分問題就可以解決嗎？父親會是個定位點嗎？

敘述者回顧了與父親一起度過的歲月，這讓我們可以進一步詰問調查的動機與追尋的重點。事實上，與父親共住的這段日子充實了他的生命經驗，為他帶來重要的內在能量。首先，父親將他帶入行，引領他進入黑市交易複雜危險的圈子；其次，這些黑市交易又啟蒙了敘述者嘗試進行高價買賣舊書的市場，透過偽造作家的簽名換取高額的獲利。換言之，父親間接地讓他兒子與文學界有關，至少使他從事一個與文學有關的工作。父親不只是律法上的父親，他構成敘述者人格與身分的一部分，兒子受父親影響，耳濡目染，也變得和他相似。不同於一般的尋求父親典範，進而起了「有為者亦若是」的效尤，此處的甘願與父親相似是一種無條件地認同，尋找父親不是要找尋到一個和藹可親、令人崇拜的長輩，而是在他身上看見「可能的自我」(le moi possible)。因此，追尋父親變成一種形上學的探索，旨在探詢生命的意義和起源，因為了解過去才能開向未來，尋找源頭才能理解生命的意義。「到時候，你就無聲無息地人間蒸發，比一隻蒼蠅還不如。二十年後，誰還會記得你是誰？」(128) 在獨白中，敘述者追問父親究竟從哪裡來的，他是做甚麼的，他是誰，這正是所有形上學所要探討的基本問題。在此，小說探討的不再只是個人身分的釐清，而是拓展到人類命運的探索。到底應該往過去尋找，還是要往未來觀望呢？「我會陪你到最後，你讓我驚奇不已，爸爸。人總是亟欲探索自己的源頭。」(124)

這場尋找也可從哲學問題來理解：要如何認識一個已經認識的人？即使已經認識了，他者依舊是一團謎。父親已經近在咫尺，可以觸碰，但卻又無限遙遠。另外，一般而言應該是父親保護兒子，而這裡卻是兒子擔任父親的守護天使。在培薩克家的時候，他拉著父親走出；黑市交易市場中，也是他將父親從一群暴動的郵票買家中救出；多年以後，在克洛芙凱旅社中，兒子對父親的態度依然一樣，都是在保護父親，使他免於受人欺負。

我覺得惋惜的是，我們之間的關係無法跳出這些僅止於禮的客套範疇，否則我很想提醒你要提防這個人。還有穆哈。你錯了，「爸爸」，你實在不該跟這些狐群狗黨混在一起，他們遲早會擺你一道。我這守護天使的角色是否能夠撐到最後呢？(110)

然而，不論從行為或個性上來看，父子兩人卻有很多相似處：敘述者面對這個團體的仇猶論述時，默不吭聲，不動聲色，自己覺得像個懦夫，而這也是父親的形象，父親不也經常忍氣吞聲、卑躬屈膝，忍受他人的羞辱而不曾回擊？敘述者把父親形容成一個漫無目的、四處閒晃的人，脆弱不堪，而其實他自己也坦承意志不堅，曾經想要當警察來改善自己的缺點：「對於一個像我這樣茫然頹喪的男孩子而言，警察局反而象徵著堅實牢靠的東西。我一直都嚮往待在警察局。」(148)然而，卻是在這些恆定的特徵裡面，敘述者在他人身上找到相似性、延續性，足以在他人身上認出自我的喜悅。這有助於理解，何以敘述者積極尋找父親：在一個註定要煙消雲散、瓦解潰退的世界裡，辨認出彼此的類似性就像找到知己，足以令人寬慰，內心獲得平靜。

二、氤氳不明作為敘述策略

1. 人物幽靈化

評論家皆指出，蒙迪安諾的小說演出的不是人物，而是氛圍，小說真正的軸線並非人物的行動，而是記憶的運作：「蒙迪安諾並不真正描繪人物，而是在小說書寫上雕琢，從中釋放一種氛圍，讓這個氛圍凌駕敘述之上。」(Roux 196)蒙迪安諾的人物幾乎都脫離傳統小說對人物的定義，他們像幽靈一樣，總是趁人不注意的時候打劫、偷吃，甚至鳩占鵲巢。傳統小說中人物試圖佔據空間，駕馭空間，然而，在《環城大道》中，人物雖然有空間可以藏匿，與空間的關係卻是格格不入，無法產生親暱感，沒有誰是空間的主人。有時作家也玩弄了人物在場與消失的辯證邏輯，空間裡是否有人都無法確說，真正在場的人物像是一種逃離，而無人在場的空間中卻遺留了人的蹤跡：

由於玻璃上面厚厚的灰塵，我無法仔細端詳畫中細節。我靜候著，這一室的昏沉與老舊倒教我想起龐堤耶佛路上的一家牙醫診所，有一次為了躲避臨檢，我暫時躲到診所裡去。所有的家

具都披上一層罩套，像這些椅子一樣。(139)

家具的在場暗示了人物的存在，召喚了不在場的人，增添他們鬼魅的特徵。物品的描述與人物的描寫都是透過時間的流逝與延展而被發現。這種將過去的細節透過回憶重現的企圖，正可以讓我們聯想起小說中敘述者父親積極試圖重現環城大道的軌跡，「那原本是一條環繞巴黎一周的火車線，如今已經棄置不用。」

(99) 環城大道已經消失了，但是父親想要把昔日的路線重新刻劃出來。蒙迪安諾對人物的塑造，產生的效果不是確定，不是一覽無遺，不是整體與全面，而是虛實並置、今昔對照，作者擅長將人物幽靈化，加深人物的未定感，正如布朗克曼 (Bruno Blanckeman) 所說，「二十世紀後半的人物主體是一個永遠在飄泊的主體，是從悲劇中倖存下來的殘骸，表面上已經失憶，實際上依舊徘徊在意識邊緣」。(87)

2. 資訊破碎化

作者對人物的處理相當破碎，線索提供相當拮据，不一次給出整體，而是讓讀者自行收集、拼湊，有時也透過人物對話時不經意流露的線索來想像他們的樣貌。這種精簡的手法正符合偵探的調查手法，且調查本來就需要時間，一次只能給局部，這樣的手法可以增加人物的神秘性，吸引讀者好奇心。每一章節都會隨著敘述者跟其他人物熟識而逐漸獲取訊息，帶入新訊息與個人資料，最後才終於讓人知道他們是哪一種人，屬於哪一類團體，彷彿戲劇中面具終於揭曉了。

德克蓋爾男爵是敘述者主要調查的對象，然而關於他的資料與訊息的捕捉也是最為破碎散迭。小說一開始關於他的訊息有：他很胖、他抽菸，以及他的一些姿態：人看起來癱軟無力，全身顯露一種過時的典雅，然而其餘的就無從得知：他從事甚麼行業？他住哪裡？他是租屋還是自宅？一開始敘述者僅止於客觀的觀察，因此許多明確的線索都僅止於外部的紀錄：多年不見，敘述者發現他變胖很多，眼神焦慮惶恐不安。漸漸地，敘述者發現他是穆哈和瑪夏赫的出氣筒，任他們擺佈。敘述者對於父親的描寫不集中，線索分散，突顯這個調查是有距離的，無法就近觀察：調查一開始，敘述者必須先打進穆哈和瑪夏赫這個小團體，然而與父親的距離始終無法突破，能夠捕獲的資訊相對有限。

整體說來，如果其他人物都隨著調查或多或少逐漸明朗透明，父親的形象倒是唯一沒有全然揭露的，圍繞在父親身邊的謎團始終未完全透明化，他像一縷幽靈，始終無法定義。「你是誰？追蹤你多日也沒用，我對你依然一無所

知。」「你只是照明燈下一道朦朧的身影。」(181)或許這就是這場尋父記的結局：一張無法辨識的臉孔，一張昏暗未明的臉孔，也證實這場尋父記註定失敗，並未因為偵探鏗而不捨的調查而顯露真相。

3. 現實感弱化

每個人物都有一個不為人知的隱匿的身分，一個假名字，可能是，用來躲警察的，或者躲避其他的危險。敘述者宣稱自己名字是塞吉·亞歷山大(Serge Alexandre)，然而那是他在情急之下發明出來的名字，後來他也坦承這只是一個借來的名字，而且這個名字其實是兩個法文前名組成，換言之，他的家族姓氏依然不詳；同樣的，德克蓋爾男爵雖是貴族頭銜，卻反而突顯他低人一等的姿態，瑪夏赫不就宣稱自己的血統來自德爾公爵？

而你這個「男爵」的稱號並不能轉移焦點。我猜想，你選擇這一個頭銜，大概希望能為你帶來更多的堅定感與敬意。這樣的把戲在我們之間是沒有用的。(151)

人物雖有身分卻像是一種消失，人物有名字卻只突顯了一種缺席。敘述者回顧起這些人的時候，也只能捕獲這些偽造的名字。多年以後，當他回想起當年的這些人時，他覺得他們好像幽靈或遊魂。人物消失感特別在父親身上可看見：「遠遠觀之，他的身影像是無形。這身影是人的嗎？還是某種超現實造物，總在發燒的夜晚顯現蹤跡？」(69)在一開始的場景中，他好像只是一縷回音，許多對話都顯示父親彷彿只會覆誦別人的話，夏勒瓦好像變成一隻鸚鵡，沒有真正的對話內容，喪失了他的真實性，看不出他的個人表達與真實的情緒，只會附和他人意見，即使別人頂撞了他，他不但不還嘴，還默默吞下羞辱。他的存在是一道影子或一縷幽靈：當父親來到培薩克家與兒子一同整理行李時，他就像一隻「誤闖陷阱的大蝴蝶」(84)；他像一隻死掉的動物，一個別人利用玩就丟棄的稻草人；「你這鐵青色的面頰，讓你的頭看起來像隻鬥牛犬」(119)。父親的特徵變得平庸、無特色，彷彿再也不會演變了，重要性甚至消失在物品的背後。

4. 傳記虛構化

評論家指出，蒙迪安諾的人物好像活在一場劇場中，事實上，小說家「刻

意抹拭人物的來源與深度，他的小說就像劇場，裡面都是一些人偶、魁儡，兀自生長、活動與死去。」(Doucey 87) 作家並非用真實的人來模擬人物，他經常用文學人物來指涉他的虛構人物，例如：敘述者宣稱他的全名是塞吉·亞歷山大，而亞歷山大正是大仲馬(Alexandre Dumas)的前名。另外，在描述父親與穆哈和瑪夏赫在酒吧裡神秘的晤談時，敘述者把這三個人物比喻作「三劍客」。有時在描繪人物的生平過往時，敘述者有意無意將他們塑造成「小說化」的人物，例如，在希勒薇·康弗的肖像速寫中，敘述者將這名女子的故事傳奇化，讀來像是一則悲慘故事或殘酷童話：起先是出身貧窮的街區，其後為了出走而賣淫，後來遇到一個多金的恩客將她贖身，於是妓女搖身變成小富婆，彷彿一齣麻雀變鳳凰的戲碼。同樣的手法也在瑪夏赫這號人物的塑造可見一斑：他從小父不詳，佔有慾強的母親把他扶養長大，中學時經常逃家、霸凌他人，遭學校退學，而後因緣際會，踏上軍旅之途，成為外國傭兵部隊的成員，染上瘡疾後回到法國。穆哈則被塑造成一個沒有原則的總編輯，原本是小弟，後來意外接手猝死長官的職務。這一連串的肖像速寫構成一幅幅的諷刺畫，簡潔的幾筆勾勒就把他們的性格顯現出來。

三、屏障的銜接與阻隔

一般說來，小說家總是刻意要製造擬真的感覺，讓人物能夠立足真實界，錨定現實之中。(Raimond 45-46) 蒙迪安諾則把人物定在虛構中，或者定在敘述者所認定的真實之中，也就是虛幻，致使真實與虛幻混雜在一起。敘述者進行的調查似乎不著重有效性，反而像是一場遊戲，敘述者自己也意識到調查的荒謬性。「我對這些反覆試探早就習以為常了，就像玩著筋疲力竭的捉迷藏，你張開雙臂也沒用，你甚麼也攔不到，就只是不斷撲空。」(129)。其實這場調查就像一場捉迷藏，不講究方法與步驟，毫無科學辦案精神，不但沒有效率，也沒有真正的進展，一切只憑運氣，就連線索也不是靠調查者積極挖掘而來，而是無意間聽來的。人物與世界的關係就像是遊戲或一齣戲，調查註定要失敗。氳氳的氛圍加深了這個世界的虛幻性，世界是一齣鬧劇，人就像化妝舞會裡的小丑，在霧裡面玩捉迷藏，誰是誰，今夕是何夕，面具的後方還是面具。

化妝舞會、捉迷藏、迷宮中摸索……，蒙迪安諾的小說恆常隔著一層屏障看外界。小說中充斥著疑問句，加深了這種懸而未決的感覺。敘述者經常以疑問句代替描述，而這些提而不答的疑問句讓讀者不斷陷入等待的過程，苦等

不到真相，有時等到的只是一種形而上的回答，因此並沒有真的公布甚麼答案或真相。獨白的大量使用取代了對話正顯示溝通的不可能，證實對話不足以使人找到答案。

如今，我們就面對面坐著，像兩尊瓷器獵犬對望，我總算可以從容地看著你，然而，我害怕不已。你跟這夥人來到塞納－瑪恩省的小鎮做甚麼呢？先說說看，你是怎麼認識他們的？（109）

有時候敘述者也會運用假對話，例如，當他詢問希勒維時，其實是要透過這個中介與父親有進一步對話。由於這些屏障，由於這些刻意的模糊，以致於調查都結束了，所有的疑慮都還是沒有水落石出。我們從而必須進一步理解，這些問題的意義是甚麼？問題是屏障，這意味著對話的不可能；但是提出問題卻也是一種打破零度溝通，認識求知的企圖。雖然有問題的層層阻隔，這些問題卻是一種揭露，渴求透明的企圖。

第二層屏障是回憶本身。回憶無法任人控制，無關自主意願，回憶從不是客觀的東西，而是隨機的顯現，就像敘述者走到巴黎的哪一個點，腳跟踩到某一些地區，零星的回憶就會如火花般併了出來。（93）回憶像是一種自動隨機回返的，不是自己的意願刻意要去回想。敘述者作了一些資料檔案，並非回憶帶來樂趣，而是來自一種作家自己的反思與期許：人的記憶註定會不斷消逝，必須竭力把東西記下來，才不會讓所有物件都失去。在蒙迪安諾的世界中，回憶竭力從遺忘的虛無之中將過去抽離，然而回憶就像一種屏障，真實早已無法如實再現，因此，回憶並非身分真實、穩固的保證，反而使真實浮動：「在蒙迪安諾的世界中，記憶經常具有強大的危險，會覆蓋、威脅對現在時光的支享。對逝去時光的沉湎使人無法存在於現在的時間中。」（Butaud 31）

第三個屏障是相片，回憶往往不是直接湧現，而是必需透過中介物催引，如相片見證了「此曾在」（ça-a-été）。相片重現過去，引發記憶，讓敘述者得以回顧與父親共同生活的過往，回想起與父親從事黑市交易，直到喬治五世地鐵站事件這段真實的往事。相片可以把人物轉為可掌握的物件，然而這樣的佔有只會是虛妄，因為相片框住了局部，無法照顧到整體。這場敘述也是從照片開始的，敘述者從一張泛黃的照片展開了對父親的追尋，但是照片也是一種障礙，因為照片只是局部的、去脈絡化的，沒有確實的時空背景。

最後，我們也可以說，書寫本身也是一種屏障。所有的人物都已經不在

人世或失去音訊了，書寫像是一場詢問，試圖尋找他們。然而，詢問最後也不能撥雲見日，就像在酒吧的牆壁上有一枚鹿頭的標本，它似乎也在詰問著現場：「在葛列夫直挺挺的身影上方，一個鹿頭標本從牆面脫出，像是一種英勇的塑像，那頭牲畜用牠的玻璃瞳孔冷眼觀望著瑪夏雷、穆哈和我父親。」(24) 這具鹿頭標本具有一種象徵意義，它就像敘述者的意識一樣，鹿頭冷眼看著人物，就像敘述者一開始混進這三男一女的團體時遠遠觀之，按兵不動。玻璃瞳孔正如敘述者的眼睛，觀望著這個混濁不明的世界，然而這個混濁不明的世界卻是他的救贖，他的身分所繫之處。鹿頭有趣的地方也在於，這個標本，這個所謂的「英勇塑像」，只有頭沒有身體，如此一來與敘述者更加相似：他闖入這個混濁的世界就是要來尋找自己的身體在哪裡，這個來自他父親的身體，而身體原就是人和世界連結的地方。

書寫引發了許多的質問，提出許多問題，但也註定要失敗，敘述者最後還是跟他的父親永遠的分離，小說未了，父親被警察帶走。小說一開始有一個次要人物葛雷夫，他是餐廳旅舍的老闆，小說最後回到了現代，最後一幕由他的話結尾，這樣的設計形成一種循環，彷彿暗示敘述者的調查繞了一大圈，最後還是又回到原點。

如果調查是一種象徵式的追尋，那麼書寫正是追尋的過程。敘述者提問：要如何捕捉逝去的時光？要怎樣才能紀錄那些不斷逃逸或註定已經消失的事物？對蒙迪安諾而言，書寫是要保護某個東西免於死亡，免於消逝。小說中，我們經常可以發現一些關於書寫的沉思，像是一種鏡像無限回映 (*mise en abyme*) 的手法。從紀德 (*André Gide*) 在《偽幣製造者》(*Les Faux-Monnayeurs*) 中設計了這種敘述層次鑲嵌的手法以來，鏡像無限回返的模式成為現代小說的特徵之一，小說家在小說中提出對於小說的看法，書寫關於書寫的思考或沉思，形成一種讀者閱讀小說家在思考小說的層疊效果。作者不只一次強調他想書寫的意圖，他想要為一個時代進行訴訟，不加油添醋。小說一開始，四個人的描述就是一種外表速記，頂多讓人猜測到他們的起點，沒有內心的描述，只有服裝與姿態，無從得知他們是何許人也，這種機械式的紀錄頗類似警局的紀錄。整體來說，這種把小說寫得像檔案調查的手法顯示，作者並不要讓書寫具備太多「小說」的特徵。事實上，蒙迪安諾想要強調的是書寫的推演，書寫本來就不是一次到位、一蹴可及的結果。例如，當敘述者要帶出穆哈這號人物時，他並非一次就交代清楚，而是先賣關子，刻意停留在一份雜誌的敘述，在雜誌中的相片中駐足許久，最後才敘及穆哈的進場。這些都讓我們看出蒙迪安諾拒

絕寫得像小說的特性，作家無意寫偵探小說，但小說的確像是一份調查追蹤。

我描繪了這列珍禽異獸圖，並非沾沾自喜，自娛娛人。也不是想要製造小說的感覺，畢竟我實在沒有甚麼想像力。我關注這群放浪形骸的人，這些社會邊緣人，最主要的目的是：想要透過他們，尋找我不斷逃逸的父親。對於我父親，我幾乎一無所知。不過，我可以從虛構中獲得鋪展。(80)

敘述者想和傳統文學的虛構特性劃清界線，他強調不想製造小說效果，也不想動用想像力。但是值得注意的是，父親的形象就出現在這個文學觀念的闡述之際，因此，虛構並非出於刻意，而是一種權宜之計，用以填補記憶的空缺。這樣的說法正像在跟我們強調，我們不是在閱讀小說，而是要質疑文學。這是一本自傳成分的敘述，敘述者與作者具有高度的相似性，因為他們的經歷極為相似。然而與傳統自傳小說不同，作者不意圖將生平轉化成敘述，使敘述蘊含道德調節的作用。這是一本「反小說」，意不在使讀者感覺面對了一場虛構，而是讓他們了解作者敘述的是真實，書寫想要強調的是，這是一場真實的經驗，這場經驗是千真萬確的：

我感覺像是寫了一本「粗劣的冒險小說」，然而我並不是在杜撰。的確不是在杜撰，虛構……確實存在著一些證據，一個認識你的人，他可以證明這一切事物的存在。(145)

敘述者特別提到，這份敘述介於小說與訴訟之間，但是他也召喚讀者的睿智，請他們判斷這份敘述是屬於甚麼文類。由於沒有證人，於是讀者成為小說的見證人。

四、環狀的結構，書寫的救贖

在這場調查的敘述中，作者設計了許多類似的事件或經歷，彼此環環相扣，層出不窮，使敘述的布局呈現環狀結構，彷彿事件本身自行複製、衍生。敘述者的生平好像一連串的虛構與真實的交織，不知是純屬巧合，還是命中注定。敘述者不斷經歷著同樣的場景，而無法從中釐出意義。第一種循環是結構

上的循環，小說中有兩層敘述鑲嵌在一起，一個是「回溯敘述」，時間從敘述者追溯中學時期與父親相識、共同生活，一直到後來失聯的這段時光；另一個則是「主要敘述」，多年過後敘述者現身郊區旅社，追查父親下落。在第一個敘述中，敘述者追溯昔日，從小未曾謀面的父親，突然現身波爾多，來到中學找自己的兒子，父子兩人在培薩克家中整理行李，接著搭火車來到巴黎共同居住，敘述者開始陪著父親一起去賣郵票，參與了黑市買賣與偽造文書等事情，最後在喬治五世地鐵站的意外之後，兩人失去了音訊。另外一個敘述則是小說一開始的敘述，敘述者混入了克洛芙凱旅社，跟蹤父親與穆哈集團的一夥人，後來它成功地解救父親脫離這一個可疑的團體，逃往巴黎，最後在飯店遭到刑警逮捕，此後父子分離。這兩段時間上之前與現在的敘述在結構上有許多類似之處，透過表格可清晰顯現：

敘述結構	與父親共同生活	他在克洛芙凱旅社
1.相遇	在培薩克家中與父親相遇	在穆哈的地盤遇到父親
2.進到父親從事的活動之中	和父親一起去賣郵票	和父親一起逃到巴黎
3.犯下罪行	喬治五世地鐵站落軌意外	勒死雷斯丹迪
4.無預警分離	父親突然鑽入地鐵消失在人海中	後來父子倆被警察捉走，兩人一起上了囚車，父親消失在人海中

第二道循環則是「調查中的調查」，小說本身由一場調查構成，而小說內部也涉及其他的調查，內外呼應形成鏡像的回映，使小說的結構像鏡淵般彼此相扣。在《環城大道》中，調查實為一種存在的方式，第一層調查就是敘述者的調查，目標是尋找父親，了解他從事的行業。在這個敘述的框架中還有一場真正的調查，就是喬治五世地鐵案件，敘述者遭人推落地鐵軌道上，他與父親兩人均被送到警局進行筆錄，這便形成調查中的調查。這兩個調查的共同點是：都在查探犯罪的本質與動機，且最後都無疾而終，沒有水落石出：探長做完筆錄後，就請他們父子倆離去；同樣的，敘述者對父親的追查也沒有下文。第三個調查就是敘述者混進希勒薇·康弗的房間，與她有肉體交易，藉此換取一些父親的情報。但是這個調查依然只是疑問多於解答，無助於真相的釐清，只確定了父親是一枚被人利用的棋子，用完之後就會遭人過河拆橋。這些循環共同強調一

種父子兩人不可逃避的命運，父親註定是個悲劇人物，不論從身體上或象徵層面來看，父親都像是一個早已死掉的人。他不記得以前的事了，認不出自己的兒子。這樣的循環復循環也暗示出個人對抗命運，對抗不可通融的命運，無止盡地追尋一個註定不會顯現的真相，且為此受苦受難永無寧日。

此外，在這本結構循環、敘述層疊的小說中，父子關係本身也構成一場循環。除了生理父親之外，敘述者也提到一位專門調查上流社會的警長—薛佛警長，在這個人物身上投射出對父親的幻想。文本製造了一些對稱與類似性，我們從而能夠探討這段象徵父子的關係：首先，薛佛警長之於敘述者，正如敘述者之於父親。父親是一個受害者，需要他人的保護，而敘述者本身雖是保護者，但在某些層面上他也陷入獵物的處境；其次，薛佛警長專門偵辦上流社會的案件，鎖定這一群從事非法走私的法奸集團，而這個角色不也是敘述者來到克洛芙凱旅社所進行的活動嗎？但由於敘述者同時參與了這一群犯罪集團（他也參與了反猶報紙的撰寫，最後還殺死了雷斯丹迪），因此，他既扮演了薛佛探長的角色（追查者），也扮演了父親的角色（被追查者）。第三、探長變成了敘述者象徵父親，而真實的父親反而需要透過杜撰透過虛構，才能變成真實的父親，建立起一家之主的父親角色。如果敘述者與探長之間是透過一般對話而建立情感關係，敘述者與自己的父親則必須透過夢囈、獨白或自我分裂的話語才能夠拾起一段真實的關係。一旦獨白停止了，原本編織出的親密關係又前功盡棄，距離感再度顯現。這場追蹤父親的歷程也類似敘述者的私家偵探初體驗：「我看見了一些毫不起眼的小人物，沒一會的功夫，突然變身，變成夢魘中的人物或悲劇的英雄。後來，我越陷越深，簡直要發瘋了。」（149）這是敘述者體驗過的一種實習偵探的經驗，這場跟蹤的經驗也類似他在調查父親的行徑。父親和這一群人一樣同樣屬於是小人物，沒有深度，像一抹黑影，只會不斷重複同樣的事情。這些特徵讓人物既顯現自身，也隱藏自身，彷彿一種雙重人格的束縛。這個循環也解釋了敘述者的努力，他試圖拯救父親於遺忘之中，拯救一個如幽靈般無足輕重的人，試圖把他提升到英雄的高度。

我們可以說，這些循環都是要釐清父親或敘述者的個性或人格，然而由於這些循環本身就是一種不斷的重複或未完成的狀態，沒有辦法導出一個明確的出口，所以最終只能導向失敗。從敘述學的角度來看，這些循環使文本不斷地往內部繞行，結構中出現一種循環，好像一切都要朝向某一個點前進、匯聚，卻又不斷遠離目標。或許正是從這個循環的概念可以來理解小說的標題，環城大道存在於邊陲地帶，是城市的周圍，也是遠離中心之處，但是同時它也是開

向內部，駛向中心。換言之，環城大道既逸離中心，卻也趨向中心，就像敘述的運作也要不斷朝中心運作，卻也註定不斷離心。書寫本身也是一場調查，疑問是書寫的原則，因為有疑問所以書寫，不是因為書寫，所以有疑問；不是敘述書寫記憶，而是敘述創造回憶，召喚回憶。書寫是一種思索的過程，不是固定在紙上的某種最終狀態。書寫是一種組織，組織時間，組織身分，重組人生的方法。

敘述者傾向用書寫的方式記述，然而書寫並非「滿心歡喜、自娛娛人」的事情，而是因為沒有其他的辦法。蒙迪安諾的人物通常書寫能力勝於口語表達，在小說裡，人物的對話經常支吾不明，充滿疑慮，彷彿有語言障礙，講話時多半用一種瘖啞的聲音叨絮，他人幾乎無法聽見。事實上，講話本身註定只會是草稿、不完整狀態，講過之後便消失無蹤；相反地，書寫能夠把話語固定下來，讓語言變成永恆；其次，書寫是一種自我面對的時刻，不需要與他人面對面。對話意味著雙方在場，人要牽涉其中，而書寫不必人的在場，也比較不會因情境而影響表現。整體來說，書寫再怎麼破碎，都可以帶來解放，因為書寫是退一步的行動，從情境中抽身而出，從而較能理解全局。

但是，如果書寫是一種釐清事物的方法，文本卻是充滿疑慮與懸而未決的問題，並未導向穩固可靠的結論，不但提出的問題未獲解決，反而還衍生更多。調查最後有真相了嗎？沒有，敘述者並沒有真能拯救父親脫離那幫通德集團。或許有，我們也可以這麼回答：父親被救出了，他不會和那一群人一起死去了。其他還有好多問題都沒有答案：尋找是否成功？敘述者是否掙脫了他的過去？為什麼父親要把敘述者推下鐵軌？

由此觀之，作者之意似乎不在尋求解答，而在延展，讓書寫不斷綿延。所有的問題都緣於「你是我父親」；為了要釐清父親的身分，他重訪那個時代，然而這些努力並非要找出一個解決之道或終極真相，而是回返自身，放縱自己的疑問，逼近自己的身分。因此，蒙迪安諾的敘述從沒有因為不斷延展，不斷向前邁進而變得清晰，反而隨著敘述一點一滴地釋放，變得更加模糊。書寫是緣於認知的需求，但更是個人的需求，體悟這個道理對他而言極為重要：

我知道，這幾個遊魂的履歷資料實在不足為道，可是今天我若不記下來，改天也不會有人會做。這是我的職責所在，我既已認識他們，也只有我能夠將他們自黑夜之中抽離出來，即便只是須臾片刻。這是我的義務職責，但是對我來說也是有其必要。

(69-70)

照亮他們，也是照亮自己，觀看自我的整體，觀看自我歷史和家族的關係，因為自我是一個牽連在歷史與家族的主體。作家想要強調的是，必須與這些幽靈交涉，重新賦予他們生命，不論後果會是如何，接觸才是必要，必須創造一個溝通的空間，取代原本的槁木死灰，得過且過。也因為如此，當直接的接觸都變得難以執行時，敘述者採用了獨白體，以獨白取代了對話，打造出一種較寬廣的私密空間，跨越歷史、時間的藩籬。書寫的用意似乎正是耍凌駕時間，撤除時間，讓時間禁錮於書寫之中。小說末了，敘述者以獨白方式向父親告白：「我會陪你到最後，我會陪你到書的末了。」(178) 事實上，這句話並非一種往未來的寄盼，而是表達了一種遺憾與痛苦，因為書遲早要結束的，而書本結束之際，兩人的關係也要結束了。這一段見證的義務來自敘述者想要體驗生命的最後一個階段，想要蛻變，也就是他必須遺棄他的父親，放棄他的外殼，才能破繭而出。

書寫的意義在於帶來救贖與赦免，敘述本身就是一場辯護，想要為一群被歷史遺棄的人辯護。同樣地，文本多處都顯示敘述者竭力了解父親的片段，似乎也傳達出捍衛父親的意圖，面對歷史，重新賦予父親一個位置，將他從遺忘的無名氏中拯救出來。因此，小說手法雖標榜寫實，只陳述事實，文本卻經常轉向虛構，或借取小說敘述策略來鋪陳。雖然敘述者說刻意要與小說迴避，可是有很多手法又不得不向小說借取，例如，父親被塑造成一個謎樣、神秘的人，背負許多秘密，像是一則神話：「他和我有同樣的姓氏。兩個人名：夏勒瓦，亨利。他出生在亞歷山卓，在那個城市依然閃著輝煌金光的年代，我猜。」(84) 敘述者特別強調父親來自古埃及，這種東方色彩彷彿將父親歸屬在埃及的後裔，來自法老王，暗示父親的源頭是燦爛輝煌的。由於有兒子的愛，於是父親重新獲得新生。

為什麼要寫作？書寫即是組織，以距離掌握事件。敘述者意識到與父親很像，也害怕父子的命運會重蹈覆轍，這些都促使他書寫。父子倆人都有共同的命運，共同的命運將他們一個推向環城大道，一個推向警察局。一種威脅籠罩著他們，驅使他們最終犯下罪行，就像古代的悲劇，最終一定要做出一個致命的行動。而書寫的用意就在於要抵抗這個不祥的命運，將致命的命運距離化，使悲劇遠離。「顯然無法改變命運的走向了……」，當敘述者和他父親一起去瓦格拉姆飯店與堤堤可會合的時候，一切都已經不可挽回了。書寫的用處在於重新回顧事情，了解發生的經過。書寫原本就是事後書寫，時間的距離可以讓事

件重新獲得組合，組合或部署就是一種玩弄悲劇的方式，書寫從而能夠滌情，將敘述者自無可逆轉的瓦解之中拯救出來。

蒙迪安諾的書一方面輕薄易讀，另一方面結構複雜，揉合了鏡像回映法、跨文類互滲與敘述破碎化等手法，隨著閱讀，敘述的軸線無限迴旋，不斷削弱，分解成無數個糾纏不清的問題，直逼內心最深沉的私密，面對個人生命的迷宮，小說中的真實性逐漸鬆動，轉變成一種形而上的探討。隨著記憶釋放出的細節，追尋與調查讓文本像一場迷宮，滿佈著個人的疑問，但也讓文本像是一場形上學的探索。敘述者便是隔著一層紗觀望這個世界，隔著記憶的鏡頭，隔著回憶，凝視一個不斷消失、不斷崩解的世界。

結語

《環城大道》是蒙迪安諾初次大量揭露父親過往的一本小說，然而父親卻是一位不斷逃逸、不斷改頭換面的人，身分也是矛盾的大集合：猶太人卻和通德人士過從甚密；主動尋找兒子，卻又將他推下地鐵軌道。然而，我們不能將蒙迪安諾的小說看成只是對德軍佔領期的悲劇重新挖掘。作家透過這種朦朧不明的風格，以及遊走於自傳與杜撰的文體，也提出了嚴肅的沉思，詢問存在於人與人之間無法掙脫的鏈結，難以解開的結。書中儘管不必有甚麼訓誨的意圖，或意識型態的表達，作家似乎想說，事情複雜的程度遠超過表面上所見，特殊的時代氛圍造就了特異的行為舉止，這樣的效果或許遠比任何客觀的歷史報導或寫實查訪還要能夠反映那種混濁不清、道德腐敗的氣氛。在 2014 年諾貝爾文學獎的致詞中，蒙迪安諾特別提到，一個作家雖然屬於某一個時代，沉浸在當下的社會氛圍之中，在作品中，他描寫的東西卻經常是無時間性的。然而，我們也必須說，不論一個作家的作品如何跨越時間性，他依然會透過記憶來表達自己的立場與參與。換言之，這些氤氳的氛圍、迂迴纏繞的結構、隔著屏障觀望世界是作家的一種敘述策略，這些對過去的記憶隱含著作家的政治介入與歷史表態（Jacques 25），記憶是一種責任，蘊含著表態與參與的力量。

參考書目

- 蒙迪安諾著，林德祐譯，《環城大道》，台北，允晨文化，2016年。
- Blanckeman, Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Butaud, Nadia, *Patrick Modiano*, Paris, Textuel, 2008.
- Demeyère, Annie, *Portrait de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, 2002.
- Doucey, Bruno, *La Ronde de nuit de Modiano*, Paris, Hatier, 1992.
- Fernandez, Dominique, « Au nom du père », *L'Herne Patrick Modiano*, 2012, pp. 36-39.
- Jacques, Thierry, *Le roman français au croisement de l'engagement et du désengagement*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Kim, Myoung-Sook, *Imaginaire et espaces urbains : Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-Ok*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Labouret, Denis, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Modiano, Patrick, *Les boulevards de ceinture*, Paris, Folio, 1972.
- Modiano, Patrick, *Romans*, Paris, Gallimard, Quarto, 2013.
- Modiano, Patrick, *Discours à l'Académie suédoise*, Paris, Gallimard, 2015.
- Morris, Alain, *Patrick Modiano*, Amsterdam, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, 2000.
- Raimond, Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 2000.
- Roux, Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 1999.

The Language Link Project – German as a communication medium between language learners from Taiwan and Japan

許書珊/ Susanne Schick

中國文化大學德國語文學系

Department of German, Chinese Culture University

Andreas Riessland

日本南山大學德國語文學系

Department of German, Nanzan University

【摘要】

本計畫係由位於台灣台北市的中國文化大學與日本名古屋市的南山（Nanzan）大學在 2015 年，由雙方的德國語文學系共同籌劃執行，該計畫係以現今已相當普及的網路視訊媒體為其基礎。參與本計畫的學習者，德語能力介於中級至高級程度，他們定期性地以網路視訊會議方式進行廣泛地交談與對話，從無主題式的閒談，到針對雙方共同選定主題，進行討論。本計畫將雙方大學之德語系學生的德語學習方式，從一般語言習得得框架，從一種存在於師生或台生與外師之間不固有不平衡之關係中抽離出來。

此種以網路媒體作為基礎，以完全沉浸於德語的溝通模式，即德語成為學習者之間唯一溝通媒介的學習方式。如此不但為參與其間的語言學習者創造出一種有別於傳統德語教學，即較偏重於德語系國家系統思考作法之學習氛圍，或許更能加強語言學習者在語言學習的過程中，對於相關學習內容之思辨、互動應用與練習的自覺性。

【關鍵詞】

視訊會議、多媒體、語言學習、網際網路

【Abstract】

In 2015, the German Departments of the Chinese Culture University in Taipei and of Nanzan University in Nagoya (Japan) established the Language Link Project, an internet based teleconferencing project where Taiwanese and Japanese groups of German language learners (medium to advanced level)

meet regularly online in a variety of communicative situations, from informal talks to structured discussions. This project disengages the students from the customary language learning framework with its inherent imbalances between student and teacher or language learner and native speaker. It creates a communicative environment which takes the participants beyond the intrinsic focus on the German speaking countries that habitually marks most German language learning settings, and aims at strengthening learners' autonomy in the sense of a "learning process of reflection, interaction, and experimentation".

【Keywords】

teleconference, media, language learning, internet

1. Project introduction

Internet-based social media and digital learning software offer many kinds of applications for interactive language learning: students can learn by themselves or in communicative exchange with a group, a teacher or friends in chat rooms. In a recently conducted Nielsen survey, 76% of respondents said they enjoy the freedom of being connected anywhere, anytime; with home preference of mobile phones for video viewing being higher in the Asia-Pacific area than in Europe and North America (Nielsen 2015). In addition, 65% of the global respondents said they use electronic devices to connect with family and friends. With the fast growth rates in connectivity worldwide, a wide range of learning environments now focus on new communicative forms of learning (Thomas 2015: 1-5). Some of these projects are large scale endeavours, such as the European Union's CAMELOT project which combines animation video production with language learning, fostering personalized fit-for-purpose learning environments (CAMELOT, EU 2013-2015). The extant literature on using multimedia applications in the foreign language classroom highlights many of its obvious advantages¹:

¹ Legutke, Michael / Rösler, Dietmar (Hrsg.) (2003), „Fremdsprachenlernen mit digitalen Medien: Beiträge des Gießener Forschungskolloquiums". Narr, Tübingen, Deutschland; Schwienhorst, Klaus (2008), "Learner Autonomy and CALL Environments." Routledge, Taylor & Francis Group, New York, U.S.A.; Chapelle, Carol A. (2002), "Computer-assisted language learning". In R. Kaplan, (Ed.). Handbook of applied linguistics, (pp. 499-505). Oxford

interactive digital media allow foreign language students to creatively produce and exchange information in multidimensional settings like chatrooms, forums, wikis, blogs etc., by using a range of communication tools, such as text writing, audio and video files, pictures and graphics, conversation and music. Moreover, social media networks and virtual communities like Facebook, Linked-In, Snapchat, Instagram, Google+, Twitter, WeChat, Youtube and WhatsApp provide meeting points where students from all countries around the world can meet and learn about each other's daily lives, interests and cultures. Network-based language teaching (NBLT), Computer-assisted language learning (CALL) and computer-mediated communication (CMC) have found their ways into classrooms via WebQuests, Moodles, blog writing, skype chats and teleconferences².

In Asia, too, such ventures enjoy a growing popularity, and one such project is the Language Link Project that was initiated in February 2015 between the German Departments of the Chinese Culture University (PCCU), Taipei (Taiwan), and Nanzan University in Nagoya (Japan). During the spring semester of 2015, German learners from both universities have met three times online to perform internet-based teleconferences. The project has offered them a variety of communicative situations: from informal talks to structured discussions, encouraging them to talk about themselves, their lives, and their mutual interests. This project builds on previous experiences made at Nanzan University with partners in Germany and Mongolia³.

University Press, UK; Liou, Hsien-Chin / Peng, Zhong-Yan (2009), "Training effects on computer-mediated peer review." *System*, Volume: 37, Issue 3, September (514-525).

² Kao, Huey-Shya (2016), „Deutsch lernen mit Neuen Medien zwischen Fremd- und Selbststeuerung anhand des Beipfels Blog schreiben im DaF-Unterricht“. *Deutsch-Taiwanische Hefte*, Heft 24, (S. 24-47), New Taipei City, Taiwan; Sologub, Olga / Naydina, Tatiana, (2015): "Online communication in Teaching Russian as a Foreign Language", *Proceedings of the 6th International Symposium on European Languages in East Asia*, National Taiwan University, November 06-07, 2015 (page 141-152); Raindl, Marco: „Video-Tandems im DaF-Unterricht“, *Deutschunterricht in Japan* 11 (2006), 53-62.

³ Riessland, Andreas (March 2015), „Die internetgestützte Videokonferenz als didaktisches Werkzeug zur Förderung autonomen Lern- und Arbeitsverhaltens“, 単著: ドイツ語教育 Deutschunterricht in Japan, No. 19, 日本独文学会ドイツ語教育部会, pp. 110-119 (10 p.), Japan

The Language Link Project brings together two groups of foreign language students communicating with each other in the same foreign language, with none of them speaking in their own mother tongue. The setting is outside the normal classroom atmosphere, and the teleconference serves as a medium to create encounters of almost real-life experience. Participants are all about the same age group and share common interests. The teleconference setting allows them to communicate about their daily life experiences, their similarities and differences. It reaches out into what matters to them, encouraging the students to actively apply what they have learned according to what they really want to say, and thus leaving the usual focus on German speaking countries culture and classroom frameworks behind. The Language Link Project is also different from earlier projects in that it focuses on this new instruction method for teaching German, meaning that the use of English as lingua franca is not an option here. To our knowledge, no comparable projects have been conducted in Taiwan so far.

2. Project purpose

The central objective of the Language Link Project is to stimulate the students' self-organizational skills in acquiring the language requirements needed for communicating with their partners in a third language (in this case, in German). It follows methods of modern teaching based on content and on self-guided, autonomous learning⁴. Being a CALL environment, the teleconference makes use of the advantages of a learning space that offers "authenticity, meaningful experience, and a shared mental environment". It aims at strengthening learners' autonomy by initiating a "learning process of reflection, interaction, and experimentation" ⁵. This approach sees the language learner situated in a natural domain, where communication is more than words, including "signals, gaze follow, emulation and ritualization, coordination, facilitation, and tools"⁶. This task-based language teaching

⁴ Schart, Michael / Legutke, Michael (2012) „Lehrkompetenz und Unterrichtsgestaltung – Einheit 1“, Goethe Institut e.V., Langenscheidt, München, Germany, chapter 1

⁵ Schwienhorst, p. 8

⁶ Tomasello, Michael (1999), "The Cultural Origins of Human Cognition": Harvard University Press, Cambridge, MA, U.S.A., p. 210

approach understands tasks ("Aufgaben") as "activities to induce communication, where language application will appear naturally, usefully, or necessarily"⁷. It is based on, and arranged along, guidelines developed from previous experiences made at Nanzan University, Japan⁸.

The idea at the core of the Language Link Project is learner autonomy: All organizational matters around the teleconferences are in the hands of the participants. This leads to a number of notable results: ⁹

The participants become disengaged from the customary language learning framework with its inherent imbalances between student and teacher or language learner and native speaker.

The teleconference creates a communicative environment which takes the participants beyond the intrinsic focus on the German speaking countries that habitually marks most German language learning settings.

It takes the learners out of the regular classroom setting, enabling them to reflect and communicate about their own cultural backgrounds and to learn about those of their counterparts.

Also, it confronts them with a challenging communicative situation where they have to act much like in any real-life encounter, actively using their foreign language skills.

In the conferences between Nanzan and CCU, the personal characteristics of

⁷ Rotter, Daniela (2012), „Focus on Form als Lehr- und Lernstrategie im DaF- und DaZ-Unterricht“, in: Evelyn Roettger/Kerstin Zimmermann (Ed.), „Entwicklungstendenzen in Deutsch als Fremd- und Zweitsprache“: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt/Main, Germany, p. 22, translation: S. Schick

⁸ Riessland (2015)

⁹ Similar observations concerning the efficiency of internet-based teleconferences can be found in many other publications on this topic: Friebel, Martin et al.: „,Siehst Du mich?' – ‚Hörst Du mich?' – Videokonferenzen als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Forschung“, *kommunikation@gesellschaft*, Jg. 4 (2003), 1-23; Hoshii, Makiko und Niederhaus, Constanze (2008), „Deutsch lernen und lehren per Videokonferenz“, Vortragsmanuskript für die 36. Jahrestagung Deutsch als Fremdsprache des FaDaF; Hoshii, Makiko und Schumacher, Nicole (2010), „Videokonferenz als interaktive Lernumgebung - am Beispiel eines Kooperationsprojekts zwischen japanischen Deutschlernenden und deutschen DaF-Studierenden“, *German as a Foreign Language* 1 (2010), 71-91.

the participants on both sides and the particular circumstances of their encounters greatly facilitated the above mentioned goals: The participants were of similar age and often with a comparable personal background. When talking to each other, they quickly discovered the many personal and intellectual interests that they both share. Yet at the same time, they also realized that in spite of their geographical and intellectual closeness, they actually know relatively little about each other. The ensuing curiosity about their close yet unfamiliar neighbours, along with the realization of the many similarities they share, fostered a very lively and engaged exchange on both sides, and this exchange was conducted with the only means of communication that the participants share, the German language. In its teaching material for the education of instructors, the German Goethe Institute stresses a similar point¹⁰:

“If two classes from Athens and Moscow exchange themselves about their living environments in an email-project then it appears most natural to do this in German.”

3. Project description

3.1 General Characteristics

Given the particulars of the involved departments, the framework around the conferences varied greatly at the two locations. At CCU, the conferences were embedded in one of the advanced level courses at the Department of German: Following a survey among students asking their preference of course topics and content, the department planned a media-related course for the study year 2015. The course "German language used in the Media" ("Deutsch im Medienbereich") was then shaped in collaboration with Nanzan

¹⁰ Schart /Legutke, „Lehrkompetenz und Unterrichtsgestaltung – Einheit 1“, chapter 2.4, p. 111: (Das Klassenzimmer als Kommunikationszentrum), citation: „Zugleich wissen wir aber auch, dass der Unterricht Möglichkeiten für eine realitätsnahe Kommunikation bieten muss, wenn es zu seinen Zielen gehört, genau diese Kompetenz zu fördern (...) Sie können beispielsweise Situationen schaffen, in denen es verwunderlich wäre, Deutsch nicht zu benutzen. Wenn sich zwei Schulklassen aus Athen und Moskau in einem email-Projekt über ihre unterschiedlichen Lebenswelten austauschen, dann erscheint es als natürlich, dies auf Deutsch zu tun.“ Translation: Susanne Schick

University. Due to the differing semester time frames, the course at CCU was arranged in two parts:

a) Following a general introduction on modern media, their purpose and practical impact, part 1 of the media course focused on German media contributions and media politics; training students in their understanding of media related news reporting, news structures and communication in public. This concept follows the idea of establishing Blended-Learning instruction methods by working on three levels: The first part of the course introduces a meta-level of general understanding of modern media and media-related issues. The second part aims at teaching practical skills by creating media-related information, strengthening students' awareness of how to act in the media world, and the third part requires them to apply their newly trained knowledge and skills in the near-natural environment during the teleconference encounters.

b) Part 2 of the media course included three internet-based teleconference sessions. After an initial conference held to help the students getting to know each other, the participants then faced the task of preparing and conducting the next two teleconferences largely on their own. In this paper, only this second part of the media course will be presented.

At Nanzan, the course format was markedly different from that at CCU. Here, the teleconferences are part of a seminar open to both 3rd and 4th year students. The students attend this seminar for an altogether two years, so alongside the 3rd year newcomers, the student body always contains a number of 4th year participants who are familiar with organizing and running teleconferences. These experienced seniors usually take on the task of coaching the junior participants. The teleconferences are part of a wider programme that focuses mainly on the students' individual research projects. Participation in the teleconference part of the seminar is voluntary, it is not a part of the course requirement, and the conferences usually take place after the regular seminar hours, in the students' private time.

Due to the late start of the Japanese academic term, the Nanzan students

stepped into the teleconference project with considerably less preparation time than their Taiwanese partners, but the presence of the experienced seniors made up for the lack of preparation time.

Based on experiences from earlier projects at Nanzan University, the conference format included preparation sessions before and follow-up sessions after each teleconference. Students were given free choice of the prospective topics of discussion. The suggestion was made that the participants establish a common online media platform for regular exchange with their partners, for which they chose LINE as the operating system. Through LINE communication, the students discussed and prepared topics and vocabulary they would need during each teleconference performance.

The course instructors kept to the background as much as possible. Generally, they stuck to an observer's role, giving advice only when it was explicitly demanded by the student participants. They accompanied the communication process from a perspective that permitted them to interfere only if the communication process stalled irrevocably or if technical problems arose. During the teleconference sessions, a second communication channel allowed them to stay in touch with each other while watching the students' discussions. For this second line of communication, a Skype chatline was employed.

3.2 Time frame

In Taiwan, the spring semester starts in February. In 2015, it began on February 24th and finished on June 18th. In Japan, on the other hand, the spring semester begins six weeks later, lasting from early April until the end of July. As most of the participating students in Taiwan were in their fourth year, their courses ended already on May 31st. The six weeks' delay between the two academic calendars allowed only for a rather narrow time window, with three teleconferences conducted on the following dates: April 7th, April 21st, and May 19th, 2015.

3.3. Participants

At CCU, 18 students of mostly 4th grade attended the course: 16 female, 2 male, aged 20-22. Some of them, not all, had spent one year in Germany as exchange students. At Nanzan, the number of conference participants fluctuated between 5 and 8, with the exception of one student all female, and also aged between 20 and 22. The greater part of them had spent a year at a university in Germany.

3.4 Location and technical equipment

CCU has a 2002 Polycom commercial internet-based videoconference system in a rectangular conference hall. This Polycom system does not offer Zoom or swivel-type camera. Two large screens are placed on both sides of the camera, facing the long side of the tiers. The transferred video information was displayed via a monitor. Every seat was equipped with a desk microphone. Four loudspeakers hang in all four corners of the room. An extra laptop supplied the instructors' communication channel during the conferences.

The Nanzan students used one of the university's conference rooms equipped with a teleconference system with a mobile camera. The video image is projected onto a single screen, the camera is placed in front of this screen so that the participants, when facing the screen, also face the camera at a proper angle. The comparatively small number of participants allows the use of a single omni-directional flat microphone for speech transmission.



Photo 1: Internet-based teleconference with Polycom system in PCCU conference hall, Da-En building.

4. Project conduct

Preceding the collaboration, a test run for system compatibility had been conducted in the end of November 2014. The main obstacles found were due to the different generations of technical equipment: while Nanzan University uses a new version of the Polycom system, PCCU has a less modern one. Zoom-in and swivel-type camera moves could not be performed, leaving the image resolution at a degree that hampered the transmission of non-verbal communicative elements such as gestures or facial expressions. Time lag of conversation was negligible, though, and audio signal was within an acceptable range. At CCU, a trained assistant was in charge of running the system, with a Standard Operation Procedure manual at hand. At Nanzan, a technical manager was on standby throughout the conferences. As the Taiwanese students outnumbered the Japanese students, they organized themselves in four groups with three or four members, each group working on a separate topic.

4.1 First teleconference April 7th, 2015

The objective of the first teleconference was getting to know each other. Instruction had therefore been focused on reminding the students of how they had been trained in media conversation issues before. For example: expressing their thoughts in a situation that went beyond the familiar perception of a private talk, giving a personal opinion, defending this opinion with sound arguments, reconfirming that their conversation partners had understood their ideas correctly, not shying away from asking questions, etc. Content was based on personal introductions: name, age, German proficiency, hobbies, and also, suggestions of topics to be discussed during the next teleconference.

In summary, this first teleconference was hit by some trouble but the students managed to cope well with the challenging situation: In spite of the successful test run and the presence of the assistant and the manual, technical problems in establishing the internet connection led to a delay of one hour. Here, the instructors' additional communication channel proved crucial. It

allowed the instructors to keep each other and their students informed about the state of affairs. This was an important help to avoid frustration among the student participants and to keep up their motivation. After the connection was finally established, the students were excited to start the conversation. During the personal introduction round, each student had the opportunity to speak at least once. This first meeting was marked by the participants' mix of shyness and curiosity. The four student groups in Taiwan presented their Japanese counterparts with a choice of four topics for this term's conferences: "Wind Energy", "Freedom of Speech in Saudi-Arabia", "Tourism between Taiwan and Japan", and "Campus life". For the next conference, the Japanese students settled on "Campus life".

4.2 Second teleconference April 21, 2015

The objective of the second teleconference was the discussion of campus life at both universities. Due to the narrow time scale, instruction had focused on preparations for this second round during the follow-up session already. Students were advised in using the mind-mapping method to work out their topics and decide on the necessary vocabulary. Also, it was suggested to work out a time frame. The four groups quickly decided to single out separate aspects of campus life and started to organize the assumed language content involved. A LINE-group was installed where students started to share their thoughts.

Content included a lively exchange of both the Japanese and the Taiwanese students by using the App-software platform LINE. Here is a brief excerpt from the group discussion there (Translation: S. Schick):

So, Fumie Hanazawa and I have called each other on LINE. Results:

A: Taiwanese students and Japanese students discuss 4 aspects of both universities:

1. Cafeteria
2. University festivals
3. Where do you live?

4. Where is your university located?

B: Four groups of the Taiwanese students will introduce their topics. There will also be discussion. The following issues will also be discussed during that time:

1. Club
2. Majors
3. How long does (the ride) take to the university?
4. Side job
5. Vacation

In summary, a positive climate marked the conference right from the beginning. This time, the technicians had made sure that the internet connection was established on time. Group by group, the students introduced their thoughts about campus life. Throughout the whole two hours of the teleconference, it was noticeable that the students stayed very focused, eager to keep the flow of the discussion going. Naturally, they were challenged by a few unforeseen situations but they managed to find creative solutions: if their partners failed to catch the meaning of what they said, the students had to think about how to express their thoughts or describe their ideas in other words, and they had to do this without the help of their smartphones or dictionaries. Sometimes, the more proficient German speakers would assist. The students not only talked directly with their overseas partners but also among themselves, in order to improve the communication. No support was needed by the instructors, and the students rarely looked towards the teacher's desk for help.

4.3 Third teleconference May 19th, 2015

The objectives of this last teleconference were discussions of Japanese dialects and manners, as well as of women's rights in Japan and Taiwan. Instruction at the follow-up session on May 1st had focused on the Taiwanese students' difficulties that they had experienced in a discussion during the

second teleconference. Among these, delayed response, the possibility of misunderstandings, and the participants' continuing shyness were highlighted. Therefore, students have first discussed strategies on how to overcome these points which they saw as a potential cause of problems. They then tried to develop strategies for solving the situations they perceived as being difficult, for improving the flow of conversation, and for encouraging each other. So May 8th and 15th served to prepare for the third and last teleconference. By then, the Taiwanese students had received suggestions from Japan for discussion topics, and they opted for "Japanese dialects and manners", and "Women's rights in Japan and Taiwan". Via LINE, both sides worked out the time frame, vocabulary, and other additional details. On May 15th, the Taiwanese students took charge of the class by themselves: One of the male students took on the instructor's role as a coach, leading the discussion on women's lives, and looking at potential difficulties as well as at prospective questions to be asked during the upcoming teleconference. The students also had a trial run of a debate between two camps, one camp adopting a feminist viewpoint, the other arguing from a conservative point of view. Arguments were collected and opinions exchanged in a lively debate. Regarding the content, parts of the preparation of the third teleconference included a detailed exchange led on LINE (Translation: S. Schick):

Time frame:

Our presentation on dialect (5 minutes)

Discussion (25 minutes)

Our presentation on etiquettes (5 minutes)

Discussion (25 minutes)

Our presentation on women's rights (5 minutes)

Your presentation on women's rights (5 minutes)

Discussion (20 minutes)

Hello :) This is the vocabulary list on women's rights:

part time job

parental leave

full-time housewife

housewife

parental allowance

part-time job

career woman

nursery

babysitter

Questions from your vocabulary list (so that you can prepare):

1. How much is the salary of a Babysitter in Japan?
2. Is it easy to find a good Babysitter?
3. Can a father apply for parental leave?
4. Is there any parental leave in Japan at all?
5. Is there any extended parental leave in Japan?
6. Is there any parental allowance in Japan at all?
7. Should a woman be wholly dependent on her husband? (This is a problem for full-time housewives)

In summary, the atmosphere during the third teleconference was visibly influenced by the good experiences of the previous ones: Students acted with less inhibition and displayed a more active and more self-assured attitude. Whenever the flow of communication threatened to stall due to a lack of vocabulary or a potential misunderstanding, the group leaders took on the role of moderators. When certain concepts proved difficult to explain, such as the proper degree of bowing within a particular situation, the students turned to acting out the situation. In the discussion on dialects, the two sides discovered common terms in the two languages which were remnants of the Japanese colonial rule over Taiwan between 1895 and 1945. From the beginning of this project, it was clear that at some stage in time, the conversation might touch on sensitive issues such as resentment stemming from the colonial past, or that it might affect personal sensitivities as it did

during the debate on women's rights, when one female participant did not want to give the reasons behind her decision never to get married. Still, it was obvious that the students managed to conduct this teleconference in a most amicable and professional manner: Their conversation evolved in the relaxed and informal manner of a face-to-face talk, and although the virtual quality of the conversation setting was obvious to anyone involved, it seemed to have no influence on the participants' conversational behaviour.

5. Students' opinions and instructors' observations

5.1 The participants' opinions

At CCU, the last day in class was conducted on May 29th, as most of the students were in their fourth year and had to take their final exams. A concluding discussion was held, comparing the LINE conversations and the teleconference setting, representing two different modes of modern digital communication. The students found that communication through LINE was shorter, easier, and could also transmit emotions by using emoticons, but at times it could lead to misunderstanding or would not clearly reflect feelings and moods. Also, there could also be time delay and type errors, but at the same time, there was less pressure for immediate response.

Their critical analysis of the teleconference setting delivered the following insights: It took note that students had lost their shyness and had become more familiar with each other. Also, they had become more active during the different stages of the course, which in turn led to a relaxed conversational atmosphere and improvements in the time frame. The usefulness of the vocabulary lists was highlighted, and the students expressed their hope for an even better understanding of their conversation partners. It was also noted, though, that the conduct of the conference would benefit from a warm-up phase guided by a native speaker.

5.2 The instructors' observations

Looking back at the first season of the Language Link Project, one obvious fact was the students' very positive response to this new approach. They

eagerly took to the challenge of applying their language proficiency in an unaccustomed setting that confronted them with a number of unexpected challenges. Regarding their performance over the course of the three teleconference sessions, the analysis of the conference recordings showed an improvement in both language proficiency and conversational style. It also was evident that the participants were more likely to contribute to the conferences

if their level of proficiency was higher than the other participants' level, if they had already experienced life in a German-speaking country, and if they were generally of a more outgoing character.

So, did the students who lacked these characteristics benefit less from the teleconference setting? Obviously, this was not the case. Of course, the more accomplished and more outgoing participants tended to take the lead in the discussions, but they also actively invited contributions from their less accomplished peers, and they assisted the weaker group members whenever they felt that their support was needed to maintain comprehension. At the present stage of our investigation, the reason, or reasons behind this behaviour are not yet clear. It might be due to the intrinsic value system that the participants have been brought up with, it might be the particular setting of the teleconference project, with its emphasis on group cooperation, or a completely different, as of yet unnoticed factor might play into this. Here, further investigation is clearly needed.

6. Summary and Outlook

In this article, we have outlined the main features of the Language Link Project. We have given an overview of its general setup, of the organizational framework behind the conferences, and of the communicative processes both within and between the two groups. Our findings show that in general, the participants displayed a positive and pro-active attitude towards the challenges that they faced, and that they approached the perceived conflicts in the conversational processes with competence and creativity. On the

whole, we can say that the teleconference environment has proved its value in language learning. It let us establish a conversation setting that is close to a face-to-face encounter, and it allowed us to bring together groups of language learners who, in spite of their different cultural backgrounds, are of comparable age, from a similar social environment, and with shared interests. With this, the Language Link Project goes beyond being a mere language training tool¹¹. It supplies room for cultural issues that can become the focus of interest, and it stimulates learning about what is perceived as familiar or unfamiliar. In addition, it enables a first contact across the cultures which, over time, might develop into long-lasting friendships. The teleconference offers a learning space marked by authenticity, meaningful experiences, and a shared mental environment¹². It helps strengthening the learners' autonomy regarding reflection, interaction, and experimentation, and it places the language learner in a communicative environment where communication includes signals, gaze follow, emulation and ritualization, coordination, facilitation, and tools¹³. This task-based language teaching approach proves that language application will appear naturally, usefully, or necessarily within the context of a clearly defined task. It links intercultural issues with metacognitive training, thus strengthening both language-based and content-based skills.

There are, however, some limitations to this project format, and certain preconditions have to be met:

The number of teleconferences: This project showed that a certain number of conference sessions is needed before the conversation can flow without inhibitions and without stalling.

Coaching by the instructor: As long as the students do not have sufficient experience of the teleconference setting, they will need basic guidance through the process, such as preparation and follow-up classes.

¹¹ This is one of the basic strengths of working with this format. For similar experiences, see Bahlo, Nils et al.: „Videokonferenzen im DaF-Bereich?“, *Info DaF* 1 (2014), 55-69.

¹² Schwienhorst, p. 8 ff

¹³ Tomasello, p. 210 ff

Additional multimedia-channels: Apart from the video channel used during the conferences, the participants should have access to an additional line of communication for preparation and follow-up sessions. Also, the supervisors depend on an additional communication channel throughout the conferences, to keep potential interruptions to an absolute minimum.

Technical conditions: to maintain a smooth and productive communication process, the reliability of the equipment and the competence of the technical staff in solving problems quickly and efficiently is of utmost importance.

The individual level of language proficiency appears to be a less crucial factor for the success of the teleconferences. Weaker students tend to be supported by more proficient ones; they also benefit from just listening in and following the conversation. What is more, the new and unaccustomed experience of a live chat with peers from a different cultural background may well be a strong stimulant for the less outgoing students, too. It may help them overcome their shyness and their fear of making mistakes which kept them from joining conversations. In the teleconference, improvisation becomes the most important skill in leading a successful conversation, much more so than any correct mode of expression.

References

- Bahlo, Nils et al. (2014), Videokonferenzen im DaF-Bereich?, in: Info DaF 1, p. 55-69
- Chapelle, Carol A. (2002), Computer-assisted language learning. In R. Kaplan, (Ed.). Handbook of applied linguistics, pp. 499-505, Oxford: Oxford University Press, UK
- Friebel, Martin et al. (2003), Siehst du mich?“ – „Hörst du mich?“ Videokonferenzen als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Forschung. in: kommunikation@gesellschaft, Vol. 4 (2003), 1-23.
(<http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-11796/videokonferenz.pdf> - last access: 2017/05/26
- Hoshii, Makiko/Niederhaus, Constanze (2008), Deutsch lernen und lehren

per Videokonferenz. Lecture manuscript, 36th Annual Assembly of the Fachverband Deutsch als Fremdsprache.

Hoshii, Makiko/Schumacher, Nicole (2010), Videokonferenz als interaktive Lernumgebung – am Beispiel eines Kooperationsprojekts zwischen japanischen Deutschlernenden und deutschen DaF-Studierenden, in: *gfl-journal*, No. 1/2010, p. 71-91.

Kao, Huey-Shya (2016), Deutsch lernen mit Neuen Medien zwischen Fremd- und Selbststeuerung anhand des Beipiels Blog schreiben im DaF-Unterricht, *Deutsch-Taiwanische Hefte*, Heft 24, p. 24-47, New Taipei City: Taiwan

Legutke, Michael / Rösler, Dietmar: (Hrsg.) (2003), *Fremdsprachenlernen mit digitalen Medien*, Beiträge des Gießener Forschungskolloquiums, Narr: Tübingen, Germany

Liou, Hsien-Chin / Peng, Zhong-Yan (2009), Training effects on computer-mediated peer review, in: *System: An International Journal of Educational Technology and Applied Linguistics*, Volume: 37, Issue 3, September (514-525), Amsterdam: Elsevier B.V., The Netherlands

Riessland, Andreas (2015), Die internetgestützte Videokonferenz als didaktisches Werkzeug zur Förderung autonomen Lern- und Arbeitsverhaltens, 単著, : *ドイツ語教育 Deutschunterricht in Japan*, No. 19, 日本独文学会ドイツ語教育部会, pp. 110-119, Japan(2011), Videokonferenzen – potentielle Probleme und ihre Lösungen: 単著, *アカデミア 文学, 語学編*, No. 89, Nanzan University, p. 289-304, Japan

Raindl, Marco (2006), Video-Tandems im DaF-Unterricht, in: *Deutschunterricht in Japan*, No. 11 (fall 2006), p. 53-62.

Rotter, Daniela (2012), Focus on Form als Lehr- und Lernstrategie im DaF- und DaZ-Unterricht, in: Evelyn Roettger/Kerstin Zimmermann (Ed.), *Entwicklungstendenzen in Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*, Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Germany

Schart, Michael / Legutke, Michael (2012) *Lehrkompetenz und Unterrichtsgestaltung – Deutsch Lehren Lernen (DLL) BASIS*, Einheit 1, Goethe Institut e.V., München: Langenscheidt, , Germany

Schwienhorst, Klaus (2008), *Learner Autonomy and CALL Environments*, Taylor & Francis Group, New York: Routledge, U.S.A.

Sologub, Olga / Naydina, Tatiana, (2015), *Online communication in Teaching Russian as a Foreign Language*, Proceedings of the 6th International Symposium on European Languages in East Asia, National Taiwan University, November 06-07, 2015, p. 141-152

Thomas, Michael (2015), *Contemporary Task-Based Language Teaching in Asia*, London: Bloomsbury Academic, United Kingdom

Tomasello, Michael (1999), *The Cultural Origins of Human Cognition*, Cambridge: Harvard University Press, MA, U.S.A.

Further reading

Doering, Jana et al. (Hrsg., 2003), *Connecting Perspectives. Videokonferenz: Beiträge zu ihrer Erforschung und Anwendung*, Aachen: Shaker Verlag, Germany

Grasmueck, Markus (2004), *Videokonferenzen im DaF-Unterricht – ein Bericht über die bisherigen Erfahrungen am SFC der Keio-Universität*, in: *Deutschunterricht in Japan*, No. 9 (fall 2004), p. 93-102.

Handwerker, Brigitte/Madlener, Karin (2009), *Chunks für DaF*, Hohengehren: Schneider Verlag, Germany

Schulte, Olaf A. et al. (2001), *Aufzeichnung technisch vermittelter Kommunikation – das Beispiel Videokonferenz*, in: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion*, Ausgabe 2 (2001), p. 222-242.

(<http://www.gespraechsforschung-ozs.de/heft2001/px-schulte.pdf>; last access 2017/05/26

Internet links:

European Union (2013-2015): "CreAting Machinima Empowers Live Online Language Teaching and Learning" (CAMELOT). Project funded with support from the European Commission (Project number: 543481-LLP-1-2013-1-

UK-KA3-KA3MP). <http://camelotproject.eu/>

Nielsen Global (2015/1/4):

<http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2015/dont-touch-that-dial-or-that-one-or-that-one--the-changing-digital-landscape.html>

LINE communication app for free voice calls and send free messages:

<http://line.me/en/>

Skype software application for voice calls and chats over the Internet:

<http://www.skype.com/en/>

本論文於 2017 年 4 月 11 日到稿，2017 年 5 月 15 日通過審查。

進學班學習態度之調查-以中級日語讀本課程為例-

王天保/ Wang Tien-pao

淡江大學日本語文學系助理教授

Department of Japanese, Tamkang University

【摘要】

進學班為現行大學教學體制中的一種。其全名為進修學士班。前身為學士班夜間部。該體制學生的上課時間多半為夜間以及週六。學生來源為聯招成績分發。就本系之骨幹課程，即日語讀本、日語語法課程而言，日間部與進學班所用之教材與進度設定相同，但以教學經驗以及現況觀之，進學班學生在學習成效以及態度上與大學日間部學生有明顯差異。而且該學制學生學習表現和積極度更反映在其它應用課程上。為了實際了解進學班學生之學習態度以及改善學習成效。本研究以修讀中級日語讀本課程之學生為對象實施問卷調查。欲從中了解該學制學生之學習心態。再針對問卷之結果進行分析，試圖從當中找出能夠改善教學成效之提示

【關鍵詞】

進學班，學習態度，自主學習，日語學習

【Abstract】

The school of continuing education is one part of university education system. It was created to instead of night school of university. Most lectures are settled at night time and on Saturday. However, the difference of learning efficiency and learning attitude is obviously showed between university students and continuing education students even if the class was applied by the same textbook and at the same pace. Also the difference of learning efficiency and learning attitude is appeared in other applied courses. The purpose of this investigation is to know the relevance between continuing education students' learning attitude and efficiency by questionnaire. And try to find the way to improve teaching method from the result.

【Keywords】

continuing education , learning attitude , Self-Direct Learning , Japanese study

一、緒論

1.1 研究背景以及研究問題

大學生不積極的學習態度經常為教師帶來困擾。筆者於教學經驗當中發現，許多學生並不具備該當年級應有的語言或學習能力。此問題不僅僅是教師於授課時的難題，學生們也面臨了語言程度低落不知如何自處的窘境。筆者目前主要任課大學進學班的日語課程。教授過的課程包括大一以及大二的讀本、語法以及大三的會話課程。其中大三的會話課程，筆者曾負責過大學日間部以及進學班兩種教育體制。比較後發現，雖然同為三年級，但兩種教育體制的學生在文法錯誤率上呈現顯著差異。進學班的學習者不管是於文章或是口頭表現上，經常無法活用大一或大二時學過的文法，甚至對於該學習過之文法呈現不復記憶的情況。

除此之外，大學的學習方式與國高中完全不同。不僅沒有升學壓力，教師亦不會強迫學習者學習。因此自主設定學習方針、獨立解決問題之能力之培養於大學階段變得十分重要。在大學的許多課程當中，學習者會被要求必須展現這種自主學習能力。例如為了訓練學生的發表能力，筆者在所擔任的會話課裡，常於教授發表技巧以及實際示範後，要求學生用日語就某個議題進行專題報告。此時考驗的不只是學生們的日語能力，從決定題目、設計發表方式等等的過程中都需要學生們發揮其自主學習能力或是判斷能力。筆者於日文系的日間部與進學班都用過相同的教學方式。當中發現，進學班學生除了在日文表現上稍微遜色外，更常因無法自行決定題目、發表方式等而求助老師。於自主能力上與日間部出現了落差。為了解決進學班學習者的學習問題，筆者尋思改進教學方式及課堂活動欲使其於學習上獲得最大利益。但後來發現除了教師本身教法的改變之外，應該事先確認並掌握學生之學習態度等因素之後方可設定更有效的教學方針。因此於 2015 年對進學班二年級的學生進行學習態度調查。希望藉此調查研究探討以下問題。

- (一) 進學班學生修習中級日語讀本課程時學習的態度。
- (二) 學習態度對於學習成效的具體影響為何？

1.2 研究對象

本研究之對象為進學班，以下簡單介紹進學班之體制。1990年代後期，依教育部於1997年所頒佈的「專科以上學校推廣教育實施辦法」，台灣各公私立大學夜間部轉型為推廣教育。依授課時段、類別、招生對象可分為正規學制教育與進修推廣部。夜間部轉型推廣教育機構其主要性質為日間教育的延伸，專門辦理夜間、週末及寒暑假開設相關進修課程供在職人員或社會人士進修。進修學士班學分修畢後可依大學法授予學位。於招生方式上，各教育機構可斟酌採用獨立招生，或聯合招生。師資主要由日間專任教師支援為主。並允許聘任相關專業之教師。2006年教育部進一步放寬進修學士班的入學資格限制。取消原本須畢業後一年始可報名的限制規定。

而淡江大學日本語文學系於1997年配合教育部之轉型政策，停止夜間部之招生。將日間部增為4班。2001年起改招收日間部3班，進修學士班1班。2008年將進修學士班增為兩班。2012年進修學士班之班級數又縮減為1班。入學方式分為申請入學以及一般筆試入學。分別採計指定科目考試成績以及學科能力測驗成績，名額為60名。目前淡江大學日文系進修學士班各年級各1班，學生人數為277人¹。

淡江大學日文系的進修學士班積極營造與日間部相同的學習環境。兩個學習體制皆使用相同的課程架構，包含必修以及選修課程。必修課程重視語言的聽說讀寫譯五種能力之培養。選修課程注重對文學、語學、政經、社會人文等知識之教授，以培育國際化專業日文人才為目標。而骨幹課程如初日、中日、高日、日語會話的教材選用以及進度方面，日間部和進修學士班皆相同。本研究的對象為上述淡江大學進修學士班(以下簡稱進學班)；且修習筆者中級日語讀本課程之學生。修課學生人數34名。

二、文獻探討

2.1 學習態度

2009年中央大學洪蘭教授於天下雜誌「不想讀，就讓給別人吧」一文中批評某大學學生上課飲食，睡覺等行為為不良之學習態度因而引發社會大眾討論。而態度究竟為何？對學習又有什麼影響？

所謂態度，李美枝(1984:328)認為態度是準備行動的主觀心理狀態，行為

¹ 資料來自淡江大學教務處網頁 http://www.acad.tku.edu.tw/downs2/super_pages.php?ID=OAA901

傾向。張春興(1991:608)指出態度亦是個人對特定對象做出行為選擇的一種內在準備狀態。態度是經驗的累積和學習的結果，這種反應傾向會導引個人之外在行為表現。而關於學習態度，黃朝凱(2002:5)指出學習態度是對學習各種事物的態度。後天環境塑造，且可改變。學習態度由學習者的認知、情感因素和意向三種因素構成。伴隨著學習態度的認知因素而產生的情緒情感即為學習態度當中的情感因素。能滿足學習者主觀需要的學習內容和學習結果都能引起積極肯定的情緒情感，否則就會產生消極否定的情緒情感。張新仁(1982)主張透過學校教育的適當輔導措施，能夠培養學生積極的學習態度，積極態度對學習有益，消極的態度將妨礙學習。

由以上研究可知，學習態度是一種對於學習行動的主觀心理狀態和行為傾向。是由學習者的認知因素、情感因素和意向因素構成。且學習態度與學習成效擁有密切關係。積極的態度有利於學習行為並獲得正面成效。反之，消極的學習態度將可能對學習帶來負面影響甚至妨礙學習。亦可言為了有效掌握學習者之學習表現，調查學習者的學習態度有其必要。因此本研究欲藉（藉）由問卷調查以及課堂，成績表現等觀察之。

2.2 自主學習

本研究當中另一個重點為調查大學生自主學習能力以及實踐。關於自主學習的研究，與教學法相關的例如學習者導向(learner-centered)與溝通式教學法(communivative language teaching pedagogy)等自主學習相關教學研究(Benson, 2001)。而關於自主學習的教學實踐，陳佳琦(2011:105-106)修正補強 Benson(2003)提及的 5 點教學原則並實踐於外語教學中。

- (1) 主動參與學生的學習
- (2) 提供一系列的學習選擇及資源
- (3) 給予學生作決策的機會
- (4) 支持學生
- (5) 鼓勵學生的反應意見

筆者負責的中級日語讀本課程雖盡可能搭配上原則。但因為課程設定的應習得進度等因素限制，較無法於該課程當中導入過多的，如合作學習、體驗學習以及學習者導向之教室活動等自主學習教學方式。另外本研究論述之自主

學習非著重於教學方式上，而是指學生是否於課餘時間針對該門課程自行規劃學習方式，以求得更佳的學習效果。即 Holec(1981)所言「學生有能力可以自行規劃自己的學習」(the ability to take charge of one's learning)，亦即強調學生獨立自主的學習態度。關於自主學習，李坤崇(2001:270)認為「自主學習乃學生主動學習的意願、態度、方法與能力，亦即包括主動學習意願(或動機)、主動學習態度、有效學習方法及基本學習能力」。而黃裕凱(2012)將自主學習簡略定義為「學生自己主宰自己的學習，學習者在學習上能於認知(監控自己的學習)、情意(學習態度)、行為(學習方法上)展現出其自主及主動」。於 1.1 節曾提及大學教育中亦有許多課程要求自主學習的能力。黃裕凱(2012)亦提及，在無升學壓力，學風自由的大學教育中被認為更看重自主學習能力的培養與表現。因此筆者認為自主學習能力的實踐積極與否影響學習成效甚鉅。為了掌握學習者的學習狀況，有必要了解學習者對自主學習的看法以及實踐力。因此在調查當中亦放入自主學習之相關設問。

三、課程以及教學方法

3.1 課程介紹

中級日語讀本課程為銜接初級日語的進階骨幹課程。該課程為一週四小時的一學年必修課程。除了是大一初級日語讀本之進階課程外，重點在於以學生對初級日語的知識及理解為基礎，習得複雜的日文辭彙和句型。若說初級日語讀本的目的是在替學生打下紮實的日語基礎，而中級日語讀本則是藉由該基礎進行更深度的閱讀，以培養進階的語文能力。因此課程當中的文法句型難度相對提高，句子以及文章的長度也跟著增加。課程考驗學習者的語言運用能力。該課程授課方式多半時間為教師說明，學生聽課的聽講型態。透過教材中不同主題的閱讀，引導學生對於各種議題進行深度思考以及文法學習。因課程難度加深之故，教授該門課程時常鼓勵學生應自主思考、獨立學習²。進而主動察覺自身語言學習上的問題，並嘗試解決。期望學生以積極的態度學習語言並培養其自身的思考判斷能力。

² 要求學生們事先預習並理解句子或文章之內容。在教師說明該句或該文章前先用問題確認同學們理解的程度。但由此方式中發現，許多學生連查單字都不願意，學習模式仍維持在被動的等待教師說明以及翻譯。

3.2 教師主導部份

中級日語讀本主要以教師說明，學生聽講的方式進行。同時可以利用主導的概念簡單地將該科的教學方法為教師主導以及學生主導部份。教師主導部份主要為以下三點。

(一) 預先提供重要句型之講義

在每次開始新的課程前，教師會事先製作課程講義並上傳教學平台供學生下載使用。內容包括該單元的重要文法句型、例句、類似的相關句型以及練習等等。要求學生於上課前於教學支援平台下載列印後攜至課堂上使用。講義製作以清楚完整為原則，因此可縮短學生記筆記的時間，方便學習者預習以及復習。課程進行方式以「教師講授，學生聽」之聽講方式為主。除了課本之外，說明時所用媒體為電腦以及投影機。將講義之內容投影至屏幕，必要時輔以板書。

(二) 課程內容的解釋以及課外補充

進入每個新單元之前，教師會事先說明該課學習的內容和目標為何。解釋該課重要的文法句型之後才會進入文章閱讀。除了課本內容之外，教師亦會補充課程相關主題文章或資料供學生閱讀參考。

(三) 每週小考

每週進行一次小考。考試內容為單字，造句，翻譯，填充等題型。每週小考除了是成績考量之外，希望藉由小考給予學生念書的動力(壓力)。

3.3 學生主導³部份

(一) 請學生預習單字和課文內容

每個新單元開始前會請學生們預習該課內容或預先下載講義閱讀。而每單元出現的單字則請學生們分組製作單字表。單字表須包括假名、漢字、詞性、中文解釋和高低音。教師會規定繳交日期，且該活動計算一次平時成績。繳交之後經教師確認無誤再上傳至教學平台供學生們下載。此方式使用過一學期。藉由該活動希望培養學生對全班負責的態度，以及分工合作，協調之能力。

³ 並非指學生主導教學，而是指學生可主動進行之學習行為。

(二) 請學生練習習題並復習

教材於每單元之後都有練習問題。教授完每個單元後都會請學生務必完成練習問題。可將完成的練習問題交予教師批改。

(三) 鼓勵學生自主學習

於學校之教學平台上提供日語學習資源，包括線上學習網站，補充講義，文章等，讓學生利用課程以外的時間學習。

四.調查以及結果分析

4.1 調查對象

本次調查旨在探討進學班修習中級日語讀本課程的學習態度以及了解學習者對於自主學習的想法以及實踐率。於 2015 年 10 月對 104 學年度開始修習筆者課程的學生進行調查。本課程為必修課程，該班除了日文系進學班大二學生 26 位之外，亦包括了大三學生 7 位以及 1 位大四的重修生。選課人數為 34 人。實施問卷 34 份。實際回收問卷 33 份。

4.2 問卷設計以及結果分析

問卷題名為「初中日讀本課程學習態度暨學習狀況調查」。問卷題目⁴共 26 題，當中包括了 2 題文字敘述題，1 題填充題，其餘皆為五點量表題型。問卷題型主要參考 103 以及 104 學年度淡江大學大學部一般課程教學評量之問題編成。因目的為了解學習態度之積極與否以及進學班學生自主學習之狀況，調查雖以淡江大學大學部一般課程教學評量之設問為基礎，仍在當中重新設計了幾項問題。例如增加了原問卷沒有的自主學習相關題型之外，亦放入了對於小考之看法、對於預習以及復習之看法及實際進行頻率、學生對學習成效的滿意度之自評和初級日語讀本與中級日文讀本之關聯性看法之題型。在文獻探討中曾歸納出，「積極的態度有利於學習行為並獲得正面成效；消極的學習態度將可能妨礙學習」。為了實際了解此現象是否普遍存在進學班的學習情況中，問卷結果分析除了平均值之外，另使用卡方檢定檢測如預習和復習是否知行合一？進行預習以及復習的學生及其學習表現之間的關聯...等。問卷實施之數據結果如表一所示。

⁴ 詳細問卷內容請參考附件 1。

表一 問卷數據

	題號	問題	單題平均值
教師主導因素	1	課程進度快慢	3.48
	2	對講授方式滿意度	3.82
	3	講義提供方式的滿意度	4.55
	4	是否認同用小考激勵學生讀書的方式	3.9
	5	小考次數多?少?	3.12
學生主導因素	6	除了正課以外,中級日語讀本每週平均學習時間	6.98
	7	你認為本科目需要經常預習嗎	3.85
	8	經常預習	1.94
	9	你認為本科目需要經常復習嗎	4.79
	10	經常復習	3.3
	11	中級日語讀本課程中要學習的內容太多	3.21
	12	認為中級日語讀本課的內容已夠豐富,不需要其它課外學習	2.39
	13	您同意為了增進日語能力需要經常課程時間以外的自主學習	4.52
	14	為了增進日語能力而經常進行課程時間以外的自主學習?	3.1
	15	認為課程上遇到不懂的地方應該要主動查詢,或想辦法釐清問題	4.39
	16	課程上遇到不懂的地方,會主動查詢,或想辦法釐清問題	3.76

學生自我評價	17	你對於自己在中級日語讀本的表現	2.67
	18	你覺得自己的日語能力有大二本科生相應程度嗎	3.12
相關科目影響	19	你認為該科目的學習表現與於初級日語時是否打下良好基礎有關	4.67
	20	你對於初級日語讀本與語法課的學習表現之滿意度	3.52
課程評價	21	中級日語讀本課程難度	3.51
	22	中級日語讀本課業負擔	3.61
	23	中級日語讀本這門科目對你有助益?	4.58
	24	您對於中級日語讀本課程的整體滿意度	4.06

表一之調查結果可依題目分為教師主導因素題型、學生主導因素題型、學生自我評價題型、相關科目影響題型以及課程評價題型。

(一) 教師主導因素題型

第 1 至第 5 題為授課教師可掌握之因素，因此歸納為教師主導因素題型。此題型包含了進度快慢、講授方式的滿意度、講義提供方式的滿意度、是否認同用小考激勵學生的方式。最後則是針對小考次數多寡的調查。以 5 為很快、4 為快、3 為適中、2 為慢、1 為很慢的五點量表來看，進度快慢的平均數值為 3.48，應屬適中稍快之階段。中級日語讀本使用教材為大新書局出版之《新文化日本語中級》。系所規定於 2 年級必須將 12 課內容教授完畢以便銜接 3 年級的高級日語。但就筆者的經驗而言，若考慮到學生的程度和吸收狀況，很難於 1 學年內上完指定的 12 課。而且此情形還是捨棄該教材當中許多內容後的結果。以教師的角度而言的確於進度上有偏快的調整。所以本次調查結果來看，筆者與學習者實際感受的落差不算太大。

講授方式以及講義提供方式的滿意度分別為 3.82，以及 4.55。兩題的五點

量表中數值 5 代表很滿意。講授方式的滿意度趨近 4 但不達 4，呈現出教學者仍需要修正講授方式以利學生理解或提高學生學習興趣之問題。而講義提供方式趨近很滿意則表示學生們於學習時需要完整詳細的講義，且滿意教師於課前提供。

第 4 和第 5 題為小考相關問題。認同以小考方式激勵學生念書的平均數值為 3.9。五點量表中 5 為很認同。因此該題結果趨近認同值。而以 5 為很多、4 為多、3 為適中、2 為少、1 為很少的五點量表來看，小考數量相關題型之平均點為 3.12，應視為適中。

(二) 學生主導因素題型

此題型當中包含了學生對於課前預習、課後復習、課外自主學習的必要性之相關看法以及實際作為。整體而言，這部份的調查結果可以看出學生們學習態度上呈現知易行難的特徵。

首先第 6 題的 6.98 小時為正課時間之外，每週花費於該科目的平均學習時間。第 7 題、第 9 題為關於中級日語讀本該課程是否該預習及復習之認同度調查題型。以 5 為很認同的五點量表觀之，認為需要預習的同學平均佔 3.85，而認為該復習的學生佔的平均比率更高，為 4.79。兩者數據皆為 3 以上且超過了 3.5。可見對學生普遍認同預習和復習的重要性。而第 8 題和第 10 題則是調查修課學生實際預習和復習之實際行動。從結果來看預習頻率明顯低落。比較起來，復習的頻率數值相對提高到了 3.3。

表二 Q7⁵、Q8、Q9、Q10 對預習以及復習之認同度以及實際行動

	預習	復習
認同(認知)	3.85	4.79
實際行動	1.94	3.3

關於預習和復習的認同度之差異，筆者推測即便沒有在各堂課結束後立即復習上課內容，學生們把準備小考和大考所花的時間和精力亦視為復習的一種。因此導致復習比預習的認同度還要高的結果。相反的，不預習並不會造成成績上極大負面影響。加上部分學生可能未將事先背誦單字或製作單字表的活動認

⁵ Q7 代表表一當中的第 7 題，Q8 為第 8 題，之後以此類推。

為是預習的一環，因此預習的認同度比復習認同度低。而同理亦可說明實際行動層面上預習和復習的落差。

為了了解預習、復習之認同以及實際行動之間的關聯性，本研究使用了卡方檢定進行統計分析⁶。首先呈現第 7 題和第 8 題的分配表及列聯表如表三及表四。

表三 Q7和 Q8 之分配表

	不認同	無意見	認同
Q7	3(9.1%)	9(27.3%)	21(63.6%)
Q8	22(66.7%)	11(33.3%)	0(0%)

表四 Q7 和 Q8之列聯表

		Q8		
		不認同	無意見	認同
Q7	不認同	3(9.1%)	0(0%)	0(0%)
	無意見	7(21.2%)	2(6.1%)	0(0%)
	認同	12(36.4%)	9(27.3%)	0(0%)

由上二表可知，有的受測者認同預習的重要性，但實際上會經常執行預習的比例卻是0%。由此可發現受測者在觀念認知上及實行上的表現十分不同。另外執行第 7 題及第 8 題的卡方獨立性檢定所得的p-value值大於0.05，亦顯示受測者在此二問題上的表現是獨立的，亦即不會有關係存在。

表五 Q9和 10 之分配表

	不認同	無意見	認同
Q9	0(0%)	0(0%)	33(100%)
Q10	5(15.2%)	14(42.4%)	14(42.4%)

⁶ 為了統計分析，在使用卡方檢定時將『很不認同』及『不認同』合併為『不認同』選項，另外將『認同』及『很認同』合併為『認同』選項。

表六 Q9 和 Q10 之列聯表

		Q10		
		不認同	無意見	認同
Q9	不認同	0(0%)	0(0%)	0(0%)
	無意見	0(0%)	0(0%)	0(0%)
	認同	5(15.2%)	14(42.4%)	14(42.4%)

表五、表六為第 9 題和第 10 題 的分配表及列聯表。由上二表可知，所有的受測者皆認同復習的重要性，但實際上會經常執行復習的比例卻只有 42.4%，因此可發現受測者在觀念上及實行上的表現十分不同。另外執行第 9 及第 10 題的卡方獨立性檢定所得的 p -value 大於 0.05，亦顯示受測者在此二問題上的表現是沒有關係的。由以上結果可得知學習中存在著「即便認同卻無作為」的狀況。

第 11 題以及第 12 題關於中級日語要學習的內容太多之設問，學生們的回答平均值為 3.2，不能說十分趨近認同數值。而從第 12 題來看，學生對於中級日語讀本的課程已豐富到不需要其它課外學習之陳述，其結果值 2.39 較趨近於五點量表中的不認同數值 2。此結果顯示學習者認為於正課之外仍應該學習些什麼，沒有完全滿足於正課時間內的學習內容。

第 13、14 題以及第 15、16 題為相互關聯題。於第 13 題的結果 4.52 趨近五點量表的很認同，顯示學生認同課外的自主學習是必需的。而第 14 題實際進行自主學習頻率之平均值為 3.1。與第 13 題相比，表七中實際行動與認同度之間的差異顯而易見。

表七 Q13、Q14 對課外自主學習之認同度以及實際行動

	增進日語能力之課外自主學習
認同(認知)	4.52
實際行動	3.1

於 3.3 中提及會提供日語學習資源，包括線上學習網站、補充講義、文章等上傳於學校提供的教學平台，以方便讓學生自主學習。筆者也數度於上課時間將補充文章之內容以簡單的問答或選擇題方式詢問學生，結果發現不知如何

回答或是狀況外的學生不少。之後詢問學生是否自行閱讀補充講義以及文章，回答「是」的學生的確不多。

第 15 題和第 16 題為於中級日語讀本課程若遇到學習問題時是否會主動解決之認同以及實際行動相關問題。認同該題的平均值為 4.39，而實際行動者的平均值為 3.76，是屬於比較高的程度。筆者認為學生將若不解決便會直接影響考試成績的學習問題置入本題，課程遇到的問題若不解決常會直接影響考試結果。因此本題型之實際行動數據較他題的實際行動數據為高。

為了得知第 13、14 題以及第 15、16 題的相互關係，本研究利用了卡方檢定進行分析。第 13、14 題以及第 15、16 的分配表及列聯表如表八以及表九、表十。

表八 Q13、Q14、Q15、Q16 之分配表

	不認同	無意見	認同
Q13	0(0%)	4(12.1%)	29(87.9%)
Q14	7(21.2%)	16(48.5%)	10(30.3%)
Q15	0(0%)	4(12.1%)	29(87.9%)
Q16	1(3.0%)	11(33.3%)	21(63.6%)

表九 Q13 和 Q14 之列聯表

		Q14		
		不認同	無意見	認同
Q13	不認同	0(0%)	0(0%)	0(0%)
	無意見	1(3.0%)	3(9.1%)	0(0%)
	認同	6(18.2%)	13(39.4%)	10(30.3%)

表十 Q15 和 Q16 之列聯表

		Q16		
		不認同	無意見	認同
Q15	不認同	0(0%)	0(0%)	0(0%)
	無意見	0(0%)	3(9.1%)	1(3.0%)
	認同	1(3.0%)	8(24.2%)	20(60.6%)

執行第 13、14 題及第 15、16 題的卡方獨立性檢定所得的 p-value 值均大於 0.05，顯示這些受測者在這些問題上的表現是沒有關聯性的。由分配表來觀察，受測者在觀念上均認同自主學習及主動查詢的重要性，但在實行上卻未必會真的執行。由以上題型的調查結果可得知。學生們的學習態度上普遍存在著行動率低於認同的被動情況。但倘若該學習行動會帶來直接且顯見的效果，例如考前之復習能直接影響成績好壞、抑或課程問題不解決將影響考試成績的情況，則學生進行實際學習行動的數值較高。否則該學習行為通常只停留在思考階段。

（三）學生自我評價題型

第 17 題為調查學生針對自己於該課程的表現給予何種評價之設問。其結果值為 2.67。雖不能說完全趨近五點量表中的不滿意數值 2，但可說是屬於中間偏不滿意區塊。而第 18 題請學生自我判斷是否擁有日文系大二學生應具備的日語能力設問之結果值為 3.12。該數值亦為稍偏認同值 4 的中間數值，屬於較難判斷的數據。此結果應該可以解讀成學生無法自信地評斷自己的語言能力是否達到設問標準。

（四）相關科目影響題型

第 19 題以及第 20 題為初級日語讀本與語法課程之相關設問。該課程為大一必修課程，同時亦為日文系骨幹課程。若無法取得該課程學分將擋修大二的中級日語讀本課程。兩課程銜接度極高，學習者若無初級日語讀本課程的基本知識，根本無法繼續修習難度以及應用性更高的中級日語讀本課程。於本次調查中設此問題主要目的為了解學習者是否意識到基礎文法學習對於進階課程的重要性以及是否能自省過去學習態度。從第 19 題的結果得知，學習者對於中級日語讀本與初級日語讀本的學習關聯性超過了認同數值 4，趨近很認同。而對於學習者自己於初級日語讀本的學習表現為中間值稍偏滿意的 3.52。

（五）課程評價題型以及文字敘述題

第 21 題至 25 題屬於對中級日語讀本課程的綜合評價設問。文字敘述題⁷中一為關於中級日語讀本課程的想法及意見；一為您理想中的中級日語讀本課程

⁷ 文字敘述題之統整置於附件 2

為何。第 21 題為課程難度設問。五點量表中，5 代表很難，4 代表難，3 代表一般，2 代表不難，1 為很不難。而此題平均值為 3.51，屬於中間稍偏難的數據。第 22 題課業負擔的五點量表中，5 代表很重的情況下，3.61 的平均數顯示學習者認為該科目的課業負擔為一般稍偏重。第 23 題為是否認同中級日語讀本對學習者有助益之設問。4.58 為比較趨近五點量表中代表很認同的數值 5。最後第 24 題對課程整體滿意度為 4.06。

文字敘述題第 25 題中，23 則回答裡有 10 則是包含了對自己學習狀況的反省。包括了成績不理想、預習難以實踐、念書時間太少、沒念熟或是對自己的能力質疑的語句。從這 10 則的反省不難看出學生們雖不滿意自己的能力或學習狀況，卻似乎沒有積極解決學習問題。此狀況和由學生主導因素題數據所導出的「知易行難」之結論相呼應。此外有 8 則回答是肯定該課程或教學方式。3 則回答認為進度太快。1 則回答質疑分工製作單字表的意義。

第 26 題的文字敘述當中，有 15 則回應認為理想中的中級日語讀本課與現行課程的教學內容和方式一致。2 則回應認為理想中的課程進度應該快於現行課程進度。認為應該以派作業的方式要求學生課後學習；抑或學生應該自主學習的意見則有 4 則。數字加上文字敘述的判斷，該課程的教師主導部份應屬於滿意範圍。但在文字敘述當中發現若干學習者反應進度或是步調太快。此問題可視為往後修正教學方式時的重要參考。而在課程滿意度為滿意的狀況下，可推測學生們的學習成效不佳的原因可能與學生的態度較為相關。

4.3 學習態度與成效的相互關係

本次調查中並無設計成效相關調查。唯一與成效相關的設問為學生自評的學習滿意題 17 和 18。筆者一直在思考學習成效的檢測應該使用何種方式較為客觀。即便調查通過能力檢定之人數，似乎也無法代表該檢定成績與本次的學習態度調查互有關連。因此本次調查僅能先以第 17 題和第 18 題的自評、文字敘述題以及筆者於課堂上觀察之評價為判斷依據。

表十一 對預習、復習以及課外自主學習之認同度以及實際行動

	預習	復習	增進日語能力之 課外自主學習
認同(認知)	3.85	4.79	4.52
實際行動	1.94	3.3	3.1

表十二 Q17 和 Q18 之平均值

滿意中級日語讀本的表現	你覺得自己有大二本科生 相應程度
2.67	3.12

由 4.2 的表三至表六以及表十一皆可看出不管是預習、復習以及自主學習的實際行動與認同度之間皆存在著相當大的落差。意即受測者之實踐力普遍未達代表積極的數字。而表十二的自評數據顯示出學生對自己的表現未達滿意以及不完全認同自己擁有本科生相應程度的結果。利用卡方檢定分析自主學習之實際行動與是否擁有本科生相應程度之關係，其分配表及列聯表如下表十三以及表十四。

表十三 Q14 和 Q18 之分配表

	不認同	無意見	認同
Q14	7(21.2%)	16(48.5%)	10(30.3%)
Q18	7(21.2%)	18(54.5%)	8(24.2%)

表十四 Q14 和 Q18 之列聯表

		Q18		
		不認同	無意見	認同
Q14	不認同	4(12.1%)	3(9.1%)	0(0%)
	無意見	3(9.1%)	11(33.3%)	2(6.1%)
	認同	0(0%)	4(12.1%)	6(18.2%)

執行第 14、18 題的卡方獨立性檢定所得的 p-value 值小於 0.05。顯示受測者在自主學習及自評大二本科生相應程度上是有關係的，由列聯表可發現，第 14 題回答不認同的受測者在第 18 題也有較高比例回答不認同，而第 14 題回答認同的受測者在第 18 題有較高比例回答認同。意即學習者認同自主學習對於能力培養之重要性。由以上的統計分析以及筆者於課堂上的觀察比較之下，可推測以下結果。本次受測的進學班學生即使知道學習的重要性，但卻沒有積極的態度以及行動力。而該不積極的態度直接影響了其學習成效。

五、結論以及檢討

本研究主要針對淡江大學進學班大二學生之學習態度進行調查。調查以問卷方式進行。從本次調查結果中得知進學班學生的學習態度為「知易行難」的消極狀況。不管是課前預習、課後復習或是對學習有助益的自主學習，學生即便認同應該進行該學習活動，但實際行動的數據卻無法達到代表高積極度的數字。而且本次調查結果也發現了進行自主學習的學習者對於自己的專業能力較有自信。反之，不積極自主學習者則無法認同自己擁有該當年級相應能力。

大學並非升學目的機構，而是培養學生專業知識和獨立思考能力的場所。一般認為大學教育不應該，亦不需要強迫學習者學習。但由本次的調查結果顯示出若要改善學習成效，有必要改變學習者的消極態度。而若要改變其學習態度可能需要藉由外力干涉的方式，使其建立有效的學習模式後，再繼續鼓勵學習者自主學習。而實際操作該如何進行，是否能得到實質成效等問題都是進學班授課教師的一大挑戰。

此外，本研究的調查結果亦呈現出了一個現實問題。即進學班的課程中存在著教師努力精進自身教學，但學習者卻消極無作為的無交集情況。在教學評鑑普遍存在大學教育的現今，教師們經常因為評鑑結果而必須主動檢討抑或被檢討教學方式。但若不導正學習者的學習態度，不管如何優化教學方式，仍避免不了流於上述教師單方面修正教學方式，學生仍不為所動的情形。另外就如同本研究中的讀本課程，須配合進度，又必須顧及學生吸收的情況下，教師經常處於想改變卻有心無力的困境。倘若學習者學習成效不佳，其原因又常被歸咎於教師。因此筆者認為與其一味改變教學方式迎合學習者，更應思考如何讓學習者對自己的學習負責，使其明白學習成效優劣與否的責任不應完全由教師肩負。讓學習者的「學習」與教師的「教授」能有所交集而非平行互不相干。

本次的研究屬於單獨科目的個案分析。若要將此研究結果普遍化成一般性傾向，除了在問卷內容上須更精細、嚴謹的推敲設計外，亦須增加受測者人數以及加入日間部學生之調查、學生考試成績之觀察等因素，以取得更具信度的結論。因此未來將修正以上課題後再進行調查，以期得到更精準的調查結果。

引用書目

- 張春興(1990),《現代心理學—現代人研究自身問題的科學》。台北:東華書局。
- 陳佳琦(2011),〈大學生英語學習態度與自主學習之研究〉,《第二屆全國「大學英文」學術研討會精選論文集》,頁 106
- 張新仁(1982),《國中學生學習行為、學習方法、學習習慣、學習態度之研究》,國立高雄師範學院教育研究所碩士論文。
- 黃朝凱(2003),《國民小學學童知覺班級氣氛、學習態度與創造傾向之相關研究》,國立嘉義大學國民教育研究所碩士論文。
- 李坤崇(2001),《綜合活動學習領域教材教法》,台北:心理出版社
- 李美枝(1980),《社會心理學》。台北:大洋出版社
- 黃裕凱(2012),〈自主學習與輔仁大學「自主校園」之實踐 (1/2)〉《深耕教與學電子報》
- Benson, Phil. (2001), *Teaching and Researching Autonomy in Language Learning*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Benson, Phil. (2003) "Learner autonomy in the classroom" In David Nunan (Ed.), *Practical English Language Teaching*. New York: McGraw-Hill.
- Holec, H. (1981), *Autonomy and Foreign Language Learning*. Oxford: Pergamon.

本論文於 2016 年 12 月 14 日到稿, 2016 年 4 月 22 日通過審查。

附件 1 問卷內容

初中日讀本課程學習態度暨學習狀況調查

年級：_____

回收：_____

1. 您認為中級日語讀本進度

1 很慢 2 慢 3 適中 4 快 5 很快

2. 您對中級日語讀本課程講授方式的滿意度

1 很不滿意 2 不滿意 3 一般 4 滿意 5 很不滿意

3. 您對講義提供方式的滿意度

1 很不滿意 2 不滿意 3 一般 4 滿意 5 很不滿意

4. 您是否認同用小考激勵學生讀書的方式

1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同

5. 您覺得小考次數多寡

1 很少 2 少 3 適中 4 多 5 很多

6. 除了正課之外,中級日語讀本的每週學習時間為?

()小時

7. 您認為中級日語讀本需要經常預習嗎?

- 1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同
-

8. 您經常預習嗎?

- 1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同
-

9. 您認為中級日語讀本需要經常復習嗎?

- 1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同
-

10. 您經常復習嗎?

- 1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同
-

11. 中級日語讀本課程中要學習的內容太多。

- 1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同
-

12. 您認為中級日語讀本課的內容已夠豐富,不需要其它課外學習?

- 1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同
-

13. 您同意為了增進日語能力需要課程時間以外的自主學習?

- 1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同
-

14. 您為了增進日語能力而經常進行課程時間以外的自主學習嗎?

1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同

15. 您認為課程上遇到不懂的地方應該主動查詢,或想辦法釐清問題?

1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同

16. 實際於課程上遇到不懂的地方會主動查詢,或想辦法釐清問題?

1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同

17. 您對於自己在中級日語讀本的表现

1 很不滿意 2 不滿意 3 一般 4 滿意 5 很不滿意

18. 您覺得自己的日語能力有大二本科生相應程度嗎?

1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同

19. 您認為中級日語讀本的學習表現與於初級日語時是否打下良好基礎有關?

1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同

20. 您對於初級日語讀本與語法課的學習表現之滿意度?

1 很不滿意 2 不滿意 3 一般 4 滿意 5 很不滿意

21. 您認為中級日語讀本課程難度

1 很簡單 2 簡單 3 一般 4 難 5 很難

22. 您認為中級日語讀本課程負擔

1 很不重 2 不重 3 一般 4 重 5 很重

23. 中級日語讀本這門科目對您有助益

1 很不認同 2 不認同 3 一般 4 認同 5 很認同

24. 您對於中級日語讀本課程的整體滿意度

1 很不滿意 2 不滿意 3 一般 4 滿意 5 很滿意

25. 對中級日語讀本課程的想法及意見

26. 請您簡述理想中的中級日語讀本課為何

附件 2 文字敘述題之統整

24 對中級日語讀本課程的想法及意見

- 1.無可挑剔
- 2.我覺得課程很好!講義搭配課本更清楚。
- 3.普通，做單字表沒意義，大家還不是用抄的。
- 4.文法部份可出些功課，強制性檢查之類的。單字交給學生自己處理。考試加重文法的部份。
- 5.這科目是最能學好日文的，但我很驕傲，自以為是，沒有認真讀。真的可以

- 再難一點。
- 6.太多了。
 - 7.因為剛開始老師的步調很快，導致進度一落後就不知如何讀起。希望在講解翻譯時能慢一點。
 - 8.老師教得好，無意見。
 - 9.教得很好。
 - 10.小考份量有點多，時間吃緊。
 - 11.成績有些差，希望上課慢一點。
 - 12.預習的話知道要做，但很難做到。課程很棒，yee。
 - 13.自己沒很認真。
 - 14.平常朝9晚5工作，花太少時間在讀書上了，小考都來不及背完單字，導致成績很差。老師教得好很好，雖然要求嚴格，但是我認為一定會對我們有幫助。
 - 15.老師講解很詳細，謝謝。
 - 16.不用太理會不想認真學習日文的人，隨他們去吧。
 - 17.可能是自己的學習方式不對!總覺得吸收很困難，需比別人更努力才行!老師
 - 18.真的很認真在上課，雖然速度快，但是很詳細。
 - 19.通常第2節課會想睡覺，可在第2節課講一些不太需要思考的東西,例如接續詞或較不複雜的文法。
 - 20.常因工作太累，上課會睡著或不專心。但在小考前會把之前漏掉的地方搞懂。自己的出席率偏低。很混，沒有認真聽課，導致基礎文法不穩。
 - 21.成績不理想，有念書，但好像沒念熟或沒讀進去。
 - 22.成績很不好。
 - 23.學了一年半，如果要與一個日本人對話，我應該只會比沒學日文的人好一點而以吧。希望老師之後可以給我們課本後的單字。

25 請簡述理想中的中級日語讀本課為何

- 1.目前已經很好。
- 2.老師上的都很好。
- 3.現在就不錯。
- 4.大概跟現在差不多。現況就還不錯了。有教學平台講義可以複習上課沒聽到回家可以看。
- 5.速度好慢，二年級課本還看不懂應該自己想辦法花更多時間而不是全部靠老

- 師。再說文法根本就都一年級的有必要講那麼久？大學生應該自己想辦法讀書，怎麼會需要逐字逐句的教？但是老師你已經做得很好了。
6. 讀本課是日語的基礎，主動學習對有上班同學是件很難的事。建議可出回家作業，閱讀文章等，並與所有學有關聯，這樣還可增加單字量。
 7. 現在這樣子就剛剛好了，不會太快也不會太慢。
 8. 自主學習，速度快，多補充。
 9. 單字量要在多一些。
 10. 一樣。
 11. 現在這樣已經很好。不過希望課本可以講慢一些。覺得有點趕。老師可以多講講關於日本或求學經驗的事。
 12. 講解完題型或句型可以馬上練習，課文可抽點同學翻譯。作業便是先回去準備內容，小考單語可分次考。先全單字再全句型。老師可和學生互動。
 13. 現在這樣就很好。
 14. 如同現況，老師講解仔細。
 15. 希望進度能快一點。
 16. 現在就很好。
 17. 和現在差不多。
 18. 可以有聽讀。
 19. 段考題解，能力測驗題解，重點摘要。
 20. 現在這種就很夠了。
 21. 目前使用的教材還不錯。
 22. 單字多補充用法，其它都很棒。
 23. 想多加強造句，文章閱讀。
 24. 這樣就很好了，可以感受到老師用心良苦。不過小考題日常只寫個(外)，這點讓我困惑很多次。
 25. 上課很歡樂

《淡江外語論叢》徵稿辦法

105 年 5 月修訂

一、稿源性質：

- (一)《淡江外語論叢》為學術性期刊，內容包括外國語文教學及研究：外國文學、比較文學、外國語文、語言學、比較語言學、外國文化、翻譯學、華語教學、外國文學及語言之教材教學法及作為第二外語的華語教學等領域。
- (二) 刊載文章須為首次發表之著作，且為上述範圍內的原創學術論文。
- (三) 本刊不接受曾以其他語言發表，或翻譯成其他語言且內容雷同之論文著作。

二、徵稿對象：本院專兼任教師、研究生及國內外專家學者。

三、截稿日期：6 月出刊之截稿日為 4 月 15 日；12 月出刊之截稿日為 10 月 15 日。

四、篇幅與語言：來稿除英、法、德、西、日、俄文等 6 種外語外，亦可使用繁體中文，且以不超過 2 萬字為原則。。

五、內容與格式：

- (一)論文需符合科技部「國內學術性期刊評量參考標準」。
- (二)所有來稿務請完全依照「《淡江外語論叢》論文書寫格式」處理妥當，否則礙難接受。

六、評審：著作經本刊編輯委員會初審後，委請校內外專家採匿名方式審查。審稿辦法由本刊編輯委員會另定之。

七、文責：本刊刊載之著作，文責由作者自負。論文經送審查後，不得要求撤回。

八、版權：投稿本刊時須檢附著作權授權書，著作文稿經本刊決定刊用後，其著作權仍歸著作者所有。本刊具「第 1 次使用權」。歡迎著作者(或其授權人)日後以任何形式引用或轉載，不須徵求本刊同意，但務請註明「原載《淡江外語論叢》第○期○頁民國○年○月」

字樣。

九、酬勞：本刊為純學術服務性質，無法致送稿酬，所獲得之權利金歸淡江大學外語學院所有。

十、本刊出版後將分贈科技部，國家圖書館及國內各主要大學圖書館各 1 冊，作者可獲得 2 冊。

十一、本辦法經本刊編輯委員會通過後實施，修正時亦同。

本刊賜稿處及聯絡方式：

25137 新北市淡水區英專路 151 號 淡江大學外語學院 淡江外語論叢

Phone:(02)2621-5656 x 2558 (02)2622-4593

Fax:(02)2623-2924

E-mail : jtsfee@staff.tku.edu.tw

《淡江外語論叢》書寫格式

103年10月修訂

本刊為統一格式，敬請配合版面格式，以利作業。相關事項如下：

一、所有來稿請以電子檔傳送至本刊 jtsfee@staff.tku.edu.tw 信箱。

二、無論中外文稿件，一律由左向右橫寫，A4規格。版面上下各空2.54cm；左右各空3.17cm，以12號字體隔行繕打。最小行高；18PT。中文、日文每行34個字，每頁38行，西文每行69字元，每頁38行。

三、論文採「隨文注」；補充說明之注則採「隨頁注」；引述出處標寫如（張大春 2000:27）、（Catfort 1968:35-38）；引言後置如下：

一國文字和另一國文字之間必然有距離，譯者的理解和文風跟原作品的內容和形式之間也不會沒有距離，而且譯者的體會和他自己的表達能力之間還時常有距離。[...] 因此，譯文總有失真和走樣的地方，在意義或口吻上違背或不盡貼合原文。那就是『訛』（錢鍾書1990：84）

四、「中、英文摘要」及「中、英文關鍵詞」請附於論文首頁，「中、英文摘要」字數以一頁A4為宜。

五、論文後面僅列出「引用書目」即可。書目呈現方式如下：

金 緹（1989），《等效翻譯探索》，北京：中國對外翻譯出版公司，167頁。

吳錫德，〈如果新小說變成經典〉，《中國時報》，1997/10/30，頁42。

Cotford, J. C. (1965), *A Linguistic Theory of Translation*, London: Oxford Univ.Press,

Chevreil, Y. (1989), *La littérature comparée*, (比較文學), Paris: PUF, 中譯本：馮玉貞譯，台北：遠流。

六、中文正文採用「新細明體」，引文採用「標楷體」。

西文正文及引文採用「Times New Roman」；日文採明朝體。

七、請提供論文作者英文姓名及文章篇名英譯。

八、校正

所有文稿均請作者自行校正，務請細心謹慎。

若審查人表示文稿須修正後刊出，本刊將先退回稿件，請作者於2週內修正後送回，逾期則不予刊登。

九、各語言書寫格式可參閱前期刊登文章。

(淡江大學外語學院網址：<http://www.tf.tku.edu.tw>)

《淡江外語論叢》審稿辦法

104 年 2 月修訂

- 一、所有來稿先由本刊編輯委員會就論文寫作格式、稿件的書寫及排版是否符合本刊規定進行形式審查。不合格者退回請修正。
- 二、經形式審查合格者，送交審查人初審。
- 三、審查人名單由編輯委員會提名校內外專家學者產生，審查人之姓名皆不公開。內稿送 2 位校外審查人初審；外稿送 2 位校外審查人或送校內、校外審查人各 1 位初審。刊登標準如下：

審查意見	結 果
2 位通過	直接接受或修正後再接受
1 位通過，1 位不通過	送第 3 位審查人複審
2 位不通過	退稿

- 四、評審費：每篇論文每位評審費用 1,000 元，共 2,000 元由投稿人自行負擔，於投稿時以郵局現金袋掛號寄至本刊，送第三人審查者仍由作者自行負擔 1,000 元。
- 五、本辦法經本刊編輯委員會會議通過後實施，修正時亦同。