



36 淡江外語論叢

Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures December 2021 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

December
2021

言語、文学、文化 言語、文学、文化
Language, Literature, Culture
Langue, Littérature, Cultures
Lingua, 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
Lingua, 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
Lingua, 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
Lingua, 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
Lingua, 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
Lingua, Literatura, Cultura
Sprache, Literatur, Kultur

No. 36

淡江外語論叢

December 2021 No.36

目 錄

論阿樂甘的幽默在馬里伏劇作中的呈現	朱鴻洲 1
《28 個天堂》 —但丁《神曲》七百年之後，關於天堂的幻視	林待吟 48
十二年國教彈性學習日語課程與 SDGs 的鏈結 —以「世界夢—文字」教學成果展為例	闕百華 74
記憶を持たない滝谷父子 —村上春樹短編小説「トニ—滝谷」論—	關冰冰/ 楊炳菁 104

〈本期收論文為 8 篇，獲推薦 4 篇。〉

Tamkang Studies of Foreign Languages and Literature No.36

CONTENTS

No.36 December 2021

- On the representation of Arlequin's humor in Marivaux's Plays
..... Chu, Hung-Chou 1
- 28 *Paradises* : visions of Paradise, 700 years after Dante's *Divine
Comedy*
..... Lin, Tai-Yin 48
- Connecting with alternative curriculum Japanese teaching in 12-year
education and SDGs —Take the " World Dream One Kanji Character
Contest " education achievement exhibition as an example
..... Chueh, Pai-Hua 74
- Takitani and His Son with Blank Memory
..... Guan, Bin-Bing / Yang, Bing-Jing 104

〈本期收論文為 8 篇，獲推薦 4 篇。〉

淡江外語論叢

第36期 2021年12月

Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures No.36, December 2021

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：吳萬寶/ Wan-bau Wu

主編/Chief Editor：吳萬寶/ Wan-bau Wu

執行編輯/Executive Editor：林怡弟/ Yi-ti Lin

編輯委員/ Editors：林怡弟/ Yi-ti Lin、楊鎮魁/ Chen-kuei Yang

戴毓芬/ Yu-fen Tai、張雯媛/ Wen-yuan Chang

康鈺珮/ Yu-pei Kang、蔣之英/ Chih-ying Chiang

顏徽玲/ Huei-ling Yen、徐安妮/ An-nie Hsu

葉凌/ Ling Yeh、賴錦雀/ Jiin-chiueh Lai

劉皇杏/ Hwang-shing Liu、張珮琪/ Pei-chi Chang

執行秘書/Executive Secretary：劉育惠/ Yu-hui Liu

編輯助理/Editorial Assistant：吳翊歆/ Yi-hsin Wu

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@gmail.com

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, Yingzhuang Rd., Danshui Dist., New Taipei City 25137, R.O.C.(Taiwan).

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

E-Mail: jtsfee@gmail.com

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

ISSN 1562-7675

論阿樂甘的幽默在馬里伏劇作中的呈現

朱鴻洲 / Chu, Hung-Chou

中國醫藥大學通識教育中心 副教授

Center for General Education, China Medical University, Associate Professor

【摘要】**

儘管馬里伏的劇作在形式上，因遵循十七世紀以來戲劇三一律的規範而被視為古典戲劇風格，但近來許多研究者卻相繼指出他在戲劇藝術上的多項創新。本文彙整了這些相關評論。綜合諸多學者對於馬里伏劇作的革新處與特色的說明，最常被提及與討論的莫屬馬里伏式風格語言。但是在語言表現上，馬里伏另一個重要創新特色為幽默。但相較於前者，針對後者的研究並不多見。事實上，幽默不僅是馬里伏劇作有別於當代戲劇的特點，更是促成他在法式喜劇上獨樹一格的主因。本文的主旨便在於分析幽默在馬里伏劇作中的呈現。分析的對象則僅限於阿樂甘這個人物的語言表現。原因在於他的天真性對於展現幽默的各種特質是不可或缺的元素。

在研究方法上，論文將對幽默與其他喜劇性語言的差別提出說明。此外，我將對阿樂甘的幽默語言作三個層次的分類與各別的分析。首先是有關阿樂甘之蠢話中的幽默。二為阿樂甘在不同環境之需求下所製造的幽默。三為有哲學性與真理意涵的幽默。希望透過這三類幽默語言的分析，以便能較完整地呈現阿樂甘之幽默的多樣性特質。並藉此達到對於馬里伏劇作在語言創新之處提出具體的論證。

【關鍵字】

馬里伏、喜劇、阿樂甘、幽默、天真

**本文為科技部專題研究計畫的部分研究成果。計畫編號:Most 109-2410-H039-003。

【Abstract】**

Although Marivaux's plays are considered as classical styles in form because they follow the rules of the three units proposed for drama since the seventeenth century, recently many researchers have pointed out his innovations in the art of drama. This article summarizes these relative comments. Among these analyses about the innovations and characteristics of Marivaux's plays, obviously, the marivaudage is the most mentioned as the originality of this theater. But another issue, important to us, is relatively less studied than the marivaudage in this theater: humor. Indeed, by humor, the theater of Marivaux differs not only from the dramatic works of its era, but also from the whole of the French comedy. Therefore, this study aims to analyze the representation of humor in Marivaux's play. More precisely, the object of this analysis is limited to the humor of Arlequin. The reason is that the naivety of this character is an essential factor to show the multiple characteristics of humor. In terms of research methods, we endeavor to distinguish theoretically humor from other kinds of comic discourse. In addition, this study will divide the humor of Arlequin into three categories. The first is about the humor in his stupid words. The second concerns the humor created by Arlequin in different situations. Finally, his truth and philosophical humor will be the theme of our analysis. Thus, through this article, we try to show, as completely as possible, the diversity of Arlequin's humor. In this way, we also hope to demonstrate, in a concrete way, the innovation and originality of this theatre.

【Keywords】

Marivaux, comedy, Arlequin, humor, naivety

** The article is a result of a research project sponsored by the Ministry of Science and Technology, coded as Most 109-2410-H039-003.

Introduction

Quelle est la place du théâtre de Marivaux dans le théâtre français ? Quelle est sa véritable contribution à la progression ou la rénovation de la comédie française ? Contemporain des Lumières, le théâtre marivaudien a-t-il des affinités évidentes avec la philosophie ? Après trois géants, Corneille, Racine, Molière, qui dominent le théâtre français au siècle précédent, comment Marivaux arrive-t-il à se frayer son propre chemin dans ce domaine ? Auteur de *Marivaux par lui-même*, Paul Gazagne nous apporte quelques éléments de réponses : « Ces trois princes du théâtre occupent des palais à l'intérieur desquels Marivaux risque un regard ; il se rend compte qu'il ne peut s'y installer et qu'il vaut mieux pour lui être un bourgeois content de vivre dans un logis plus modeste, où n'entrent pas des héroïsmes, et des frénésies, et où les défauts sont supportables. Ce logis, qu'il faut construire en entier, ne sera le théâtre d'aucun drame, les amours qui s'y abriteront seront des amours, sans larmes, et la gaîté s'y manifestera par la gentillesse d'un sourire et non par les éclats du gros rire. »¹ Cette remarque montre bien la différence entre le théâtre de Marivaux est celui des trois dramaturges précités.

Mais que veut dire cette métaphore de « logis plus modeste » aboutissant à ce qu'on peut appeler, dans le cas de Marivaux, « un théâtre du sourire » ? Marivaux ne traite pas de grands sujets sociaux ou politiques². Il ne cherche pas non plus à creuser la profondeur et la complexité des passions humaines. Il ne se préoccupe pas du théâtre du moi, qui sera l'une des caractéristiques du théâtre romantique au siècle suivant. Dans la plupart de ses pièces, le sujet se limite à l'amour, les personnages principaux sont des gens de la haute société ou des bourgeois. La règle des trois unités en vigueur à l'âge classique est bien respectée dans son théâtre. Ses pièces se déroulent souvent dans un salon ou dans une chambre d'une famille bourgeoise. Voilà le sens de ce « logis modeste » par où Marivaux s'éloigne de Corneille et de Racine. En ce qui concerne le genre comique du théâtre, en effet, le théâtre de Marivaux se différencie de celui de Molière dans beaucoup de domaines. Ici, d'après la remarque de Paul Gazagne, citée plus haut, c'est l'effet comique qui fait leur

¹ Paul Gazagne, *Marivaux par lui-même*, Seuil, 1954, p.5.

² Sauf dans certaines pièces dans lesquelles Marivaux traite des sujets sociaux tels que l'égalité entre les hommes, le statut de la femme et l'éducation.

différence. Par rapport au rire satirique, aux effets comiques souvent explosifs, que pratique Molière, le rire de Marivaux semble moins tangible ou plus délicat. Il est plutôt de l'ordre du sourire. Et pour qualifier ce « sourire », en effet, on peut dire qu'il s'agit de l'humour. Cette étude a justement pour but d'explorer l'humour dans le théâtre marivaudien et de démontrer pourquoi l'humour représente la véritable originalité de ce théâtre.

En effet, l'humour n'est pas seulement un élément qui marque la différence essentielle entre le théâtre de Marivaux et celui de Molière : il peut être aussi l'une des caractéristiques qui démarque le théâtre marivaudien de l'ensemble du théâtre français. Car, dans la tragédie, ce sont les langages argumentatifs et sentimentaux qui sont privilégiés. Dans les comédies françaises, traditionnellement, le comique peut être généré par la parodie, le pastiche, la satire, l'ironie, mais la présence de l'humour y est relativement rare³. D'où vient donc ce genre de comique⁴ - l'humour -, à l'origine, anglais, chez Marivaux? Peut-être, provient-il de l'influence du théâtre italien (la gaîté et l'insolite), de la littérature anglaise (les œuvres de Jonathan Swift), ou encore de l'importance de la pensée épicurienne (une certaine humilité devant la vie et la joie de vivre) chez Marivaux. Bien que la généalogie de l'humour dans le théâtre marivaudien soit intéressante en elle-même, elle ne constitue pas l'objet de cette étude. Celle-ci se propose plutôt de soulever la problématique de l'humour chez Marivaux en tant qu'une autre originalité, à part le marivaudage, du théâtre de cet auteur. Autrement dit, nous nous intéresserons moins à l'origine de cet humour qu'à sa réalisation sur la scène. Nous travaillerons également sur la particularité de cet humour et son rapport avec le marivaudage.

Pour mener à bien ce travail, nous limiterons le champ de nos analyses aux discours du personnage d'Arlequin. En ce qui concerne la méthode de cette recherche, d'abord nous essayerons de classer les discours d'Arlequin dans le théâtre de Marivaux en différentes catégories : la balourdise humoristique, l'humour de

³ Dans son ouvrage *Anthologie de l'humour noir*, André Breton mentionne quelques écrivains français qui pratiquent l'humour, mais le style de leur humour est très différent de celui de Marivaux.

⁴ Pierre Franz, « L'Étrangeté du théâtre de Marivaux », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 112, 2013, pp. 549-560.

circonstance, l'humour véridique. Ensuite, nous analyserons les discours humoristiques relevant, respectivement, de ces catégories. En étudiant les procédés, le sens et la fonction de cet humour, nous voulons démontrer la contribution de l'humour d'Arlequin au concept, bien connu et souvent étudié, de marivaudage. Enfin, ce travail consistera aussi à étudier la qualité comique, véridique, philosophique et esthétique de l'humour marivaudien, à travers le personnage d'Arlequin, dans ce théâtre.

1. L'humour d'Arlequin comme singularité du théâtre de Marivaux

En tant que genre comique, techniquement parlant, les comédies de Marivaux sont évidemment composées de divers éléments et structures comiques. La plupart de ces éléments interviennent d'une manière traditionnelle, surtout au niveau de la forme. La forme du comique de ce théâtre peut paraître classique aussi au niveau de la mise en scène de la tromperie⁵. Mais, comme le souligne Paul Gazagne, Marivaux a su garder la tradition tout en inventant « un genre nouveau ». Cet apport marivaudien à la comédie française, quel est-il, concrètement parlant ? Michel Gilot parle de « l'invention d'une comédie nouvelle » chez Marivaux. Il souligne la nouveauté de ses comédies selon trois aspects : la construction des personnages⁶, « la psychologie de mouvement » et « l'utilisation du langage ». Concernant le langage, il dit : « En découvrant ses qualités contradictoires, Marivaux semble découvrir son théâtre lui-même dans ce qu'il a de plus original. »⁷ La structure du dialogue dans le théâtre de Marivaux, « imprévisible, plein de sauts de rupture » s'oppose ainsi au dialogue classique⁸. Mais, le théâtre de Marivaux ne se différencie pas uniquement de ses prédécesseurs ; il diffère également de ceux de ses contemporains.

⁵ « Enfin des personnages peuvent être dupes d'eux-mêmes, soit parce qu'ils se dissimulent ce qu'ils souhaitent, soit parce qu'ils mettent dans l'expression de leur sentiment une vivacité qui trahit leur manque de contrôle et qui fait sourire. Cette forme de comique est des plus classiques, mais Marivaux, chez qui elle est très fréquente, l'a traitée avec le plus grand naturel. », *Marivaux, Théâtre complet*, Pléiade, édition établie par Henri Coulet et Michel Gilot, Gallimard, 1993, p. LXXVIII.

⁶ « Marivaux a rompu radicalement avec la tradition qu'on avait tirée du théâtre de Molière, avec Regnard, puis avec Destouches : celle d'une comédie fondée sur la peinture de « caractère », ou type, fixé une fois pour toutes : des individus sous l'emprise exclusive d'une passion ou d'une manie, comme l'avare, le joueur, le distrait, le glorieux, etc. Ses personnages ne se connaissent pas encore quand le rideau se lève, [...] ils se découvrent par autrui et grâce à autrui. », Michel Gilot, *L'Esthétique de Marivaux*, Sedes, 2000, p. 199.

⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁸ *Ibid.*, p. 201.

Dans son étude sur l'histoire du théâtre français du XVIII^e siècle⁹, Jean-Pierre Sarrazac soulève le statut singulier du théâtre de Marivaux selon divers aspects. Selon son analyse, au XVIII^e siècle, la philosophie des Lumières favorise la naissance d'un genre nouveau ou d'un genre sérieux au théâtre. Ce nouveau genre privilégie la fonction morale du théâtre. Il s'intéresse moins aux problèmes psychologiques, et au caractère des personnages. « L'évolution générale de la comédie se fait donc dans le sens d'une nette moralisation, qui tue le rire. »¹⁰ Parmi les nouveautés dans le théâtre du XVIII^e siècle, on peut donc citer : la disparition du caractère, le cri de la nature, plus de flexibilité au niveau de la notion du genre. Ces nouveautés, Marivaux semble y participer. D'après Jean-Pierre Sarrazac, « Quant aux pièces de Marivaux, la notion même de caractère y devient introuvable. [...] ce n'est pas l'opposition préalable des personnages qui provoque la dynamique théâtrale, mais une série de réactions en chaîne, une alchimie qui se produit au sein même du langage. »¹¹ En résumant : toutes ces différences entre Marivaux et les autres dramaturges proviennent donc de son usage singulier du langage. Le langage peut être considéré comme un acteur à part entière et comme le véritable moteur du dynamisme de la pièce. À la différence des chercheurs qui travaillent sur la question langagière du théâtre de Marivaux en analysant les discours des personnages principaux, nous essayerons quant à nous de chercher le dynamisme, la subtilité et le naturel de ce langage à travers l'humour d'Arlequin, un personnage de second plan.

L'humour comme style, ou comme l'une des particularités du théâtre de Marivaux, c'est ce qu'a relevé notamment Michel Gilot qui dit : « Marivaux est un des poètes comiques dans le théâtre desquels l'humour tient le plus de place, quels que soient les points de vue suivant lesquels on a pu l'envisager. »¹² En effet, on peut parler de l'humour dans le théâtre de Marivaux, selon différents aspects, tant la fonction de l'humour dans ce théâtre est diverse. L'humour peut servir d'une leçon morale ou contribuer à adoucir l'ambiance conflictuelle entre personnages. Selon Michel Gilot, l'humour intervient partout dans les pièces de Marivaux « pour créer

⁹ Jean-Pierre Sarrazac, « Le drame selon les moralistes et les philosophes », in *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Armand Colin, 1992, pp. 331-400.

¹⁰ *Ibid.*, p. 340.

¹¹ *Ibid.*, p. 355.

¹² Michel Gilot, « Une Dramaturgie de l'humour », in *Europe*, 1996, p. 30.

des effets de surprise, nuancer une atmosphère ou relativiser les leçons qu'on pourrait tirer d'une intrigue désolante.»¹³ Et le critique d'ajouter : « Dès ses premières pièces parisiennes Marivaux fait partager à son public sa position d'humoriste en lui donnant à savourer les réactions d'êtres qui ne comprennent pas ce qui leur arrive.»¹⁴ Il est évident qu'on peut aussi étudier l'humour dans le théâtre de Marivaux à travers ses personnages : « Dimension essentielle du théâtre de Marivaux, l'humour est le don le mieux partagé des personnages dont il fait ses complices. »¹⁵, constate Michel Gilot.

Mais si la plupart des personnages marivaudiens sont dotés du sens de l'humour, pourquoi se concentrer particulièrement sur le personnage Arlequin et son langage ? Parce que c'est sa naïveté qui rend son humour si particulier. On sait que la naïveté n'est pas comique en elle-même, mais elle peut être l'une des sources importantes du comique. Pour certains théoriciens, - tel Robert Escarpit - la naïveté est même une partie intégrante de l'humour : « Un novice, dans un groupe social, est un naïf, c'est-à-dire un homme qui, innocent comme un nouveau-né, ignore les évidences qui constituent la « sagesse » adulte. Aussi la naïveté est-elle l'attitude de base de l'humoriste. »¹⁶, écrit-il. Avis partagé par Martin Evrard, qui constate : « L'humour est souvent lié à des personnages de naïfs qui, en marge d'un groupe social, semblent ignorer les normes implicites des autres personnages ou celle du lecteur, pour imposer innocemment leur propre vision du monde. »¹⁷

Dans son livre, *L'écriture comique*, Jean Sareil remarque que la naïveté comique « peut se manifester de deux façons contraires. » Selon le critique, « Le premier type de naïf est intelligent en dépit de son ingénuité. »¹⁸ Ce type de naïveté, les personnages de Voltaire en sont de parfaits exemples. « À l'opposé, le naïf chez Molière est une dupe. ». Quelqu'un qui manque de discernement. Un tel personnage

¹³ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ Robert Escarpit, *L'Humour*, PUF, Que sais-je ?, 1991, p. 95.

¹⁷ Martin Evrard, *L'Humour*, Hachette, 1996, p. 57.

¹⁸ « Il pose des questions, désire comprendre et amène ainsi son interlocuteur à révéler les fourberies et les manœuvres malhonnêtes de sa clique ou de ses contemporains. », Jean Sareil, *L'Écriture comique*, PUF, 1984, p. 74.

naïf fruste peut faire rire pour avoir commis des fautes, des bévues. En ce sens, la naïveté et l'intelligence ne sont pas toujours incompatibles. Après ces mises au point théoriques, demandons-nous ce qu'il en est d'Arlequin, par rapport à tout cela ? Dans quelle catégorie d'humour sa naïveté peut-elle être classée ? Ne relève-t-elle pas plutôt des deux types de naïf cités ci-dessus ?

Le personnage Arlequin est apparu dans treize pièces de Marivaux. Dans la plupart des cas, il joue un valet, mais il peut être aussi un villageois ou un paysan. C'est un personnage important dans le sens qu'il occupe une place cruciale pour la réussite du comique de chaque pièce. L'effet comique qu'il produit peut venir de différents aspects : gestuel ou verbal. En ce qui concerne l'aspect verbal, il peut être un personnage naïf peu éclairé qui dit souvent des sottises. Son discours, relevant d'un langage fruste et maladroit, est comique à cause de sa stupidité. Mais dans certaines pièces, voire parfois dans une même pièce, la naïveté d'Arlequin ne représente pas toujours l'ignorance ou l'excès de confiance ; au contraire, elle va de pair avec une certaine intelligence. Il lui arrive souvent de poser des questions ou de donner des réponses à la fois pertinentes et surprenantes qui produisent un certain effet humoristique. Dans ces cas, ces paroles humoristiques sont teintées d'esprit, et peuvent même avoir un sens philosophique. C'est pourquoi si nous rions d'Arlequin, nous devons aussi, surtout, rire avec lui. Autrement dit, bien que les points communs entre les différentes manifestations de l'humour chez Arlequin soient la naïveté et l'improvisation, force est de constater que les natures, les niveaux et les fonctions de ces deux qualités sont différentes. C'est la raison pour laquelle nous allons classer les discours humoristiques d'Arlequin en trois catégories. Ce qui permet de distinguer ces différents types humours d'Arlequin, c'est la nature passive ou active de l'humour¹⁹. Mais ce qui les unit, c'est qu'ils correspondent tous à la définition essentielle de l'humour : « Forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites (qui étonne et surprend par son caractère inaccoutumé contraire à l'usage, aux habitudes) »²⁰. Remarque importante :

¹⁹ « Il s'agit de savoir si l'humoriste est passif, c'est-à-dire s'il subit une excentricité qui lui est propre, ou s'il est actif, c'est-à-dire s'il montre les effets d'une excentricité calculée. », Rober Escarpit, *L'Humour*, *op. cit.*, p. 36.

²⁰ Le Nouveau Petit Robert, 2007, p. 1258.

nous n'identifions pas l'humour avec le mot d'esprit ; l'humour diffère également, à nos yeux, de l'ironie et de la satire. « Il est le fils du Wit et de la Gaîté. »²¹ Certaines conditions doivent être remplies pour que l'on puisse parler d'humour. Premièrement, au niveau de la forme, l'humour implique souvent l'emploi de mots de sens contraires. Deuxièmement, quant au fond, il doit y avoir de la tendresse, de la sagesse. Enfin, pour ce qui est de la signification, une certaine vérité doit apparaître à nos yeux. Compte tenu de ces critères-là, force est de constater qu'il n'y a qu'Arlequin qui puisse réunir toutes ces caractéristiques de l'humour et sa diversité : grâce à sa naïveté intrinsèque, on peut le considérer comme « être-humour »²² plus qu'un être qui a de l'humour ou qui fait de l'humour.

Dans tous les cas, l'humour d'Arlequin reflète le mariage de l'intelligence et de la naïveté à travers le langage commun. Si, pour la plupart des protagonistes des pièces de Marivaux, le dialogue est un obstacle à leurs desseins, et leur langue est « le masque que le moi social fait porter à l'être humain, la mesure de l'écart entre la *persona* et la personne, »²³ l'humour d'Arlequin, transparent et authentique, peut être considéré justement comme une particularité du théâtre de Marivaux.

Nous commençons par la première catégorie d'humour. Nous allons voir comment, grâce à sa naïveté, voire sa balourdise, Arlequin manifeste souvent ses qualités d'humoriste passives et actives.

2. « Tu ne sais ce que tu dis » : la balourdise humoristique dans tous ses états

On sait qu'Arlequin est un personnage provenant du théâtre italien, *La commedia dell'arte*. Bien que Marivaux ait transformé ce personnage type, dans certaines de ses pièces, celui-ci se comporte encore comme son prototype italien. C'est un fripon, un balourd, un gourmand... C'est souvent le cas quand il joue le rôle de confident ou de détenteur d'un secret. Il trahit son devoir de discrétion à cause de son ignorance, sa stupidité ou son étourderie. Par exemple dans *La Fausse*

²¹ Rober Escarpit, *L'Humour, op. cit.*, p. 38.

²² Un être-humour « est une personne de la vie réelle, obstinément attachée à des bizarreries qui sont visibles dans son tempérament et dans sa conduite. », *Ibid.*, p. 35.

²³ Marie-Claude Canova, *La comédie*, Hachette, 1993, p. 125.

suivante, en répondant au cavalier, il dit : « Vous m’avez ordonné de ne pas dire que vous étiez fille ; demandez à Monsieur Lélío si je lui en ai dit un mot ; il n’en sait rien et je ne lui apprendrai jamais. »²⁴

Cette réponse d’Arlequin est à la fois inquiétante et comique : elle montre bien l’incapacité du personnage à respecter sa promesse de garder un secret. Ce discours provoque l’effet comique sur son interlocuteur, mais surtout sur le public. C’est bien sa naïveté qui lui fait trahir sa promesse, en toute bonne foi. Dans un même acte de langage, Arlequin produit en effet deux énoncés opposés : il exprime, en même temps, l’assurance de sa fidélité envers le cavalier et sa trahison à l’égard de ce dernier. C’est ce qui renforce, précisément, l’effet comique du propos, puisque ce n’est pas devant Lélío qu’il faut parler de ce sujet. Son autosatisfaction ne fait que discréditer sa parole et sa capacité de garder un secret. C’est un humour involontaire, généré par la stupidité du personnage qui devient ainsi risible.

Dans *La Méprise*, Arlequin joue aussi le rôle d’intermédiaire. Il transmet souvent des messages entre sa maîtresse, Hortense, et le prétendant de celle-ci, Egraste. Voici une scène où il annonce à sa maîtresse que ce dernier cherche sa compagnie :

Hortense. [...] Est-ce qu’il me cherche ? De quel côté vient-il ?

Arlequin. Il ne vient par aucun côté, car il ne bouge, et c’est moi qui viens pour lui, afin de savoir où vous êtes. Lui dirai-je que vous êtes ici ou bien ailleurs ?

Hortense. Non, nulle part.

Arlequin. Cela ne se peut pas, il faut bien que vous soyez en quelque endroit, il n’y a qu’à dire où voulez être.

Hortense. Quel imbécile ! Rapporte-lui que tu ne me trouves pas.

Arlequin. Je vous ai pourtant trouvée : comment ferons-nous ?

Hortense. Je t’ordonne de lui dire que je n’y suis pas, car je m’en vais.

Arlequin. Eh bien ! Vous avez raison ; quand on s’en va, on n’y est pas : cela

²⁴ Marivaux, *Théâtre complet, Classiques Garnier*, 1996 et 2000, p. 527.

est clair.²⁵

En tant qu'un être fruste naïf, Arlequin ignore toutes sortes de figures du langage, en l'occurrence les sous-entendus. Il prend le sens des mots au premier degré. Dans le passage ci-dessus, ce que Hortense lui demande, c'est évidemment l'identité du prétendant, non pas le lieu dont il vient. La deuxième mauvaise interprétation ou plutôt incompréhension de la part d'Arlequin par rapport à l'intention de Hortense concerne l'expression « nulle part ». Au lieu de saisir le sens indirect de la réponse d'Hortense - le refus de rencontrer son prétendant - Arlequin juge, toujours au pied de la lettre, qu'il est impossible d'être nulle part. Un autre facteur qui l'empêche de comprendre les insinuations de sa maîtresse est sa nature ingénue : il ne sait pas mentir. Mais si finalement il accepte l'ordre d'Hortense, ce n'est pas parce qu'il a vraiment compris son explication. Au contraire, c'est le sens littéral de cette logique qui l'a trompé et lui fait croire que « cela est clair » pour lui. Si l'agilité est une des caractéristiques traditionnelles d'Arlequin, ici, concernant le langage, il se montre étonnamment rigide et incapable d'imaginer les sous-entendus ou les détours langagiers. Nous pouvons citer un autre exemple de même genre dans *Le Prince travesti*. Le voici :

La Princesse. Il me semble avoir vu de loin ton maître avec toi.

Arlequin. Il vous a semblé la vérité, Madame ; quand cela ne serait pas, je ne suis pas là pour vous dédire.

La Princesse. Va le chercher, et dis-lui que j'ai à lui parler.

Arlequin. J'y cours, Madame. (*Il va et revient*) Si je ne le trouve pas, qu'est-ce que je lui dirai ?²⁶

Ce genre de discours comique est assez typique chez Arlequin. Celui-ci est incapable de se rendre compte de la contradiction, de la redondance et de l'absurdité de ses propos. On en trouve un autre exemple dans *L'Heureux stratagème*. Lorsque Dorante demande à Arlequin s'il a transmis son message à la Marquise, Arlequin répond : « Je ne me souviens pas si je lui ai dit ; mais je sais bien que je devais lui

²⁵ *Ibid.*, p. 1259.

²⁶ *Ibid.*, pp. 426-427.

dire. »²⁷ Traditionnellement, Arlequin est quelqu'un d'étourdi. L'étourderie de ce personnage n'implique pas seulement l'oubli, mais aussi l'irréflexion. Lorsqu'Arlequin dit qu'il sait qu'il devait faire quelque chose, mais qu'il ne sait pas s'il l'a déjà fait ou non, cette réponse est comique dans le sens que par ce distinguo fantaisiste Arlequin manifeste une complaisance stupide envers lui-même. Comme si les défaillances de sa mémoire étaient de peu importance... Malgré cet oubli, il veut souligner encore son sens des responsabilités : il n'a pas oublié ce qu'il fallait faire, mais il a oublié s'il l'a fait ou non. Ce comique du discours d'Arlequin consiste encore dans sa contradiction inconsciente, liée à sa naïveté primaire. Regardons un exemple similaire dans *Les Fausses Confidences* :

Arlequin. Mademoiselle, voilà un homme qui en demande un autre : savez-vous qui c'est ?

Marton, *brusquement*. Et qui est cet autre ? À quel homme en veut-il ?

Arlequin. Ma foi, je n'en sais rien ; c'est de quoi je m'informe à vous.²⁸

Le discours d'Arlequin a souvent un caractère irréfléchi, confus, embrouillé. Cela n'aide pas son interlocuteur à comprendre ce qu'il veut dire. Celui-ci doit faire un effort supplémentaire pour deviner le sens de ses propos. Dans ce dialogue, l'intervention d'Arlequin suscite une confusion : on ne sait pas qui demande, ni qui est demandé par l'inconnu. Arlequin pose une question à laquelle il est impossible de répondre, mais il ne semble pas s'en rendre compte. Il ne se soucie pas du non-sens ou de l'impasse de son raisonnement. La seule chose qui lui importe, c'est d'avoir une réponse. Le fait qu'il inverse les rôles - qu'au lieu de renseigner il demande à être renseigné - provoque déjà un effet humoristique. La confusion de son discours devient parfois une lourdeur comique. Par exemple, dans *La Fausse suivante* Acte III scène 1, Arlequin entre en pleurant, son maître lui demande le sujet de son affliction :

Arlequin. Ah, Monsieur, voilà qui est fini ; je ne serai plus gaillard.

Lélio. Pourquoi ?

Arlequin. Faute d'avoir envie de rire.

²⁷ *Ibid.*, p. 1189.

²⁸ *Ibid.*, p. 1543.

Lélio. Et d'où vient que tu n'as plus envie de rire, imbécile ?

Arlequin. À cause de ma tristesse.

Lélio. Je te demande ce qui te rend triste ?

Arlequin. C'est un grand chagrin, Monsieur.

Lélio. Il ne rira plus parce qu'il est triste, et il est triste à cause d'un grand chagrin. Te plaira-t-il de t'expliquer mieux ? Sais-tu bien que je me fâcherai à la fin ?

Arlequin. Hélas ! je vous dis la vérité.²⁹

La structure de ce discours est assez classique chez Arlequin. Pour commencer, ou bien il pose une question peu claire, ou bien il dit des choses n'ayant ni queue, ni tête, ou bien il annonce un événement ou un sentiment qui suscite la curiosité ou l'interrogation de son interlocuteur, sans pour autant les satisfaire pleinement. Ensuite, il donne un semblant de réponse, de façon « succincte », seulement après la demande de son interlocuteur. Souvent, ce genre de réponse, loin d'aider à éclaircir la situation, l'embrouille encore plus.

Dans l'exemple ci-dessus, Arlequin fait mine d'« expliquer » la cause de son affliction à Lélio, mais, en réalité, ses « explications » ne sont que de la pure tautologie. Le dialogue continue, mais l'éclaircissement du sens n'avance pas : entre l'absence d'« envie de rire », « tristesse » et « chagrin », il n'y a aucune progression réelle quant à la cause de l'état dépressif du personnage, présenté néanmoins comme « vrai ». Ce genre de dialogue stagnant ou circulaire peut être considéré comme un bavardage trivial typique chez Marivaux (le marivaudage), et c'est notamment autour du personnage d'Arlequin qu'il se produit. Mais si la redondance d'Arlequin est énervante pour ses interlocuteurs, et si elle constitue un défaut langagier aux yeux des critiques, elle résulte pourtant d'un vrai travail de Marivaux et produit toujours un effet comique irrésistible. Ce qui est humoristique est toujours lié à la naïveté d'Arlequin qui entraîne sa « suspension de l'évidence »³⁰ ou « l'arrêt du jugement »

²⁹ *Ibid.*, p. 519.

³⁰ « L'arrêt du jugement de comique est l'acte fondamental de tout humour, mais il y a des humours qui ne sont fondés que sur lui, c'est-à-dire sur le contraste entre l'air imperturbable du narrateur et le caractère comique de ce qu'il dit. », Robert Escarpit, *L'humour; op.cit.*, p. 78.

à l'infini. Notons que le comble de cet humour est le mot « vérité ». Malgré l'énervement et l'insatisfaction de Lélío concernant les explications tautologiques d'Arlequin, celui-ci reste imperturbable, puisqu'il se croit irréprochable : il dit « la vérité ». En effet, ce qui est en question ici ce n'est pas la fausseté des propos, mais le manque d'« explication » digne de ce nom. Par la suite, le dialogue devient encore plus humoristique à cause de cette incommunicabilité totale. Lélío continue son effort de compréhension des causes de la tristesse d'Arlequin et lui demande si on lui a fait du mal :

Arlequin. Beaucoup de mal.

Lélío. Est-ce qu'on t'a battu ?

Arlequin. Pû ! bien pis que tout cela, ma foi.

Lélío. Bien pis que tout cela ?

Arlequin. Oui ; quand un pauvre homme perd de l'or, il faut qu'il meure ; et je mourrai aussi, je n'y manquerai pas.³¹

Arlequin ne répond pas tout de suite à la question concernant l'origine de son mal. En effet, c'est une habitude pour lui de faire des digressions dans un dialogue. Il ne nomme pas directement ce mal, mais souligne avec exagération les préjudices subis, qui peuvent, - plus même : qui doivent, selon lui, - aller jusqu'à la mort. D'après la dernière réponse d'Arlequin, on peut comprendre que son mal est probablement causé par une perte d'argent. Mais sa crainte exagérée de la conséquence de cette perte a quelque chose d'humoristique. Vouloir mourir pour être dispensé du mal causé par la perte d'argent, devient une idée aussi insensée qu'insolite. Mais par ses traits plaisants et insolites, ce discours répond tout à fait à la définition de l'humour.

Le moins que l'on puisse dire c'est que l'étourderie d'Arlequin peut causer des dégâts. Dans les exemples précédents, nous avons vu la trahison par Arlequin du secret des autres. C'est aussi le cas dans la scène qui suit. Lélío s'étonne en effet qu'Arlequin puisse avoir de l'or et le perdre. Pour répondre à cette interrogation, Arlequin est obligé de raconter l'histoire de cet argent. Il s'agit d'une affaire de

³¹ Marivaux, *Théâtre complet, Classiques Garnier, op. cit.*, p. 519.

corruption pour garder le secret concernant le sexe du Chevalier. En réalité, il n'a même pas reçu l'or directement, mais il est seulement témoin de ce trafic d'or entre le Chevalier et Trivelin. Voici ce qu'il raconte à Lélío qui lui demande si le Chevalier lui a donné de l'argent : « Pas à moi ; mais il l'avait donné devant moi à Trivelin pour me le rendre en main propre ; mais cette main propre n'en a point tâté ; le fripon a tout gardé dans la sienne, qui n'était pas plus propre que la mienne.»³²

En réalité, l'histoire d'argent en question est des plus banales. Mais, comme dans beaucoup d'autres pièces, Arlequin est capable de la raconter d'une façon amusante, intrigante et la transformer en un récit humoristique. L'essentiel de l'humour dans ce récit consiste évidemment dans le double sens du mot « propre ». Au début, cet argent qui est le prix du secret, est censé être transmis à Arlequin (« en main propre ») par Trivelin. Mais celui-ci n'a pas exécuté son devoir comme prévu. Il a gardé cet argent sale pour lui-même. L'appropriation de l'argent par Trivelin rend donc sa main « sale ». Par contre, en l'occurrence, la main d'Arlequin, qui n'a rien reçu, en comparaison avec celle de Trivelin, est évidemment beaucoup plus propre. Le double sens du mot « propre », personnel et impeccable, exploité par Arlequin dans ce passage, dégage ainsi un humour ironique. Etant victime de cette histoire, Arlequin a su la présenter avec une certaine ironie humoristique. Mais pour le public, l'humour de cette scène consiste encore dans l'étourderie d'Arlequin qui le fait trahir les secrets des autres, involontairement.

Nous pouvons constater que dans les exemples présentés ci-dessus, au lieu de parler de l'humour d'Arlequin, il faut parler plutôt de l'effet humoristique de ses discours. En effet, à priori, dans chacune de ces répliques, notre personnage n'a pas l'intention de faire rire. Il n'est même pas conscient de l'effet comique de son discours. Autrement dit, si Arlequin produit de l'humour, cela se fait, pour ainsi dire, malgré lui - involontairement, spontanément et naturellement. En ce sens, comme nous l'avons déjà dit plus haut, Arlequin *est* un humour plutôt que quelqu'un qui *a* de l'humour.

³² *Ibid.*, p. 520.

L'origine de cet humour passif, involontaire, causée par la suspension systématique de jugement, est liée à sa naïveté. C'est cette naïveté qui rend le rapport d'Arlequin au langage problématique. Non seulement ce langage manque de raffinement, mais il est encore rempli de toutes sortes de balourdises. Celles-ci se manifestent par les contradictions, la maladresse, l'étourderie, les erreurs, la lourdeur ou la redondance du discours d'Arlequin. Mais tous ces défauts langagiers sont transformés en humour par un travail minutieux de Marivaux, au niveau de la structure, de l'expression et de la situation.

Pour montrer encore mieux que le travail de Marivaux autour de l'humour dans ses pièces est diversifié et hiérarchisé, nous proposons une autre catégorie de discours d'Arlequin. Dans cette catégorie de discours, l'investissement de Marivaux sur le langage d'Arlequin est encore plus soigné et attesté, de façon encore plus convaincante, de son ingéniosité dans le domaine du rire.

3. « Quand on a un peu d'esprit, on accommode tout » : l'humour de circonstance

Contrairement à la catégorie d'humour dont nous venons de parler, qui est produit ou provoqué involontairement et inconsciemment par Arlequin, dans les exemples qui vont suivre, nous allons voir comment Arlequin fait de l'humour consciemment. Le but de cet humour intentionnel est varié : notre personnage peut s'en servir pour se sortir d'une situation embarrassante, pour vanter ses mérites, avoir des profits financiers, ou pour se rendre séduisant dans une relation amoureuse. Mais, quel que soit ce but, l'exercice de l'humour montre bien l'agilité et l'art de l'improvisation d'Arlequin au niveau langagier qui lui permet de faire face à une situation problématique, d'arrondir les angles, bref, de triompher dans toutes sortes de circonstances épineuses.

3-1 les situations amoureuses

En ce qui concerne les situations amoureuses, elles constituent évidemment le thème central du théâtre de Marivaux. Prenons comme exemple une scène de *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Arlequin, déguisé en maître, y fait des galanteries

langagières devant son futur beau-père :

Monsieur Orgon. Mon cher Monsieur, je vous demande mille pardons de vous avoir fait attendre ; mais ce n'est que de cet instant que j'apprends que vous êtes ici.

Arlequin. Monsieur, mille pardons, c'est beaucoup trop et il n'en faut qu'un quand on n'a fait qu'une faute ; au surplus, tous mes pardons sont à votre service.³³

Dans ces répliques, on voit bien qu'Arlequin ne connaît pas la fonction hyperbolique de l'expression « mille pardons ». Il prend cette expression au pied de la lettre. En croyant à l'excuse exagérée de son interlocuteur, il veut montrer son respect et sa courtoisie. Sauf qu'il le fait avec des expressions inhabituelles, voire burlesques. Il modifie l'usage habituel de cette expression pour faire un jeu de mots. Dans ce passage, « mille pardons » devient « tous mes pardons ». Cette substitution de mots est inhabituelle. Au lieu de dire « je suis à votre service », il déclare : « tous mes pardons sont à votre service ». Cette personnification des pardons est à la fois originale et humoristique. Arlequin y a recours volontairement. Il s'agit d'une exagération cérémoniale de la courtoisie. Mais ce qui est imprévu et comique, c'est qu'il met son interlocuteur dans une situation embarrassante en anticipant ses futures impolitesses possibles et en lui accordant tous ses pardons en avance. Dans la même pièce, les scènes les plus comiques sont sans doute les dialogues entre Arlequin et Lisette, déguisée en maîtresse.

Lisette. Mais est-il possible que vous m'aimiez tant ? Je ne saurais me le persuader.

Arlequin. Je ne me soucie pas de ce qui est possible, moi ; mais je vous aime comme un perdu, et vous verrez bien dans votre miroir que cela est juste.

Lisette. Mon miroir ne servirait qu'à me rendre plus incrédule.

Arlequin. Ah ! mignonne, adorable, votre humilité ne serait donc qu'une hypocrite !³⁴

³³ *Ibid.*, p. 901.

³⁴ *Ibid.*, p. 906.

Le comique de cette scène est basé principalement sur le quiproquo entre ces deux personnages déguisés. L'humour surgit notamment dans la dernière séquence. En jouant sur le mot « hypocrite », Arlequin cherche sincèrement, avec humour, à complimenter Lisette pour sa modestie dissimulée. Le mot « hypocrite », habituellement péjoratif, en vient à avoir ici un sens positif : un mot de critique est devenu un mot de compliment. Mais, pour Lisette, se voir telle qu'elle est vraiment a un effet contraire. Le miroir dévoilerait sa vraie identité, il vaut mieux l'éviter. L'amour d'Arlequin pour elle pourrait devenir ainsi peu probable. Si ce discours d'Arlequin sur l'humilité de Lisette est devenu en ce sens ironique, il le fait à son insu. Par ailleurs, psychanalytiquement parlant, l'usage du mot « hypocrite » par Arlequin peut être un lapsus : il peut s'agir de sa propre hypocrisie inavouable. En fait, il n'y a que les spectateurs qui peuvent rire de cette flatterie transformée en ironie humoristique involontaire. Si, dans ce dialogue, l'humour provient de leurs fausses modesties respectives, par la suite, Arlequin continue à faire son jeu de séduction en recourant à des expressions encore plus soignées :

Arlequin. [...] Madame, votre amour est-il d'une constitution bien robuste, soutiendra-t-il bien la fatigue que je vais lui donner, un mauvais gîte lui fait-il peur ? Je vais le loger petitement.

Lisette. Ah, tirez-moi d'inquiétude ! En un mot, qui êtes-vous ?

Arlequin. Je suis... N'avez-vous jamais vu de fausse monnaie ? Savez-vous ce que c'est qu'un louis d'or faux ? Eh bien, je ressemble assez à cela.

Lisette. Achevez donc, quel est votre nom ?

Arlequin. Mon nom ? (*À part*) Lui dirai-je que je m'appelle Arlequin ? Non ; cela rime trop avec coquin.

Lisette : Eh bien ?

Arlequin. Ah dame, il y a un peu à tirer ici ! Hâissez-vous la qualité de soldat ?

Lisette. Qu'appellez-vous un soldat ?

Arlequin. Oui, par exemple, un soldat d'antichambre.

[...]

Arlequin. Hélas, Madame, si vous préféreriez l'amour à la gloire, je vous ferais bien autant de profit qu'un monsieur.

[...]

Arlequin. Pardi oui, en changeant de nom, tu n'as pas changé de visage, et tu sais bien que nous nous sommes promis fidélité en dépit de toutes les fautes d'orthographe.³⁵

Ce passage est rempli de jeux de mot d'Arlequin. Au début de ce dialogue, il emploie soigneusement des expressions comme « une constitution bien robuste », « un mauvais gîte », « un louis d'or » et des périphrases pour présenter la modestie de son amour et pour ne pas dire sa vraie identité. Mais Lisette se rend compte de quelque chose de suspect dans ce discours rempli d'insinuations bizarres. Dans cette situation embarrassante, Arlequin essaie, difficilement, de se démasquer petit à petit devant Lisette, et surtout avec beaucoup de détours propres à l'humour. Cet humour « tient dans le paradoxe qui consiste à révéler la présence de ce que l'auteur prétend dissimuler. »³⁶ Il s'agit d'un humour un peu forcé, volontaire et involontaire en même temps, assez fréquent dans cette pièce. Dans cet humour, il y a de l'exagération et de l'ingéniosité langagière. Arlequin a du mal à prononcer son nom à cause de l'homophonie entre « Arlequin » et « coquin ». Voulant éviter cette association d'idées préjudiciable pour lui, il choisit de se présenter comme « un soldat d'antichambre », expression qui est un auto-éloge burlesque. L'union inhabituelle ou incongrue de ces deux mots est comique, car elle combine deux éléments normalement incompatibles. L'effet humoristique de cette expression peut être expliqué par cette remarque théorique de Martin Evrard : « Comme le comique, l'humour manifeste un sens second incongru qui invalide le sérieux du message et crée une confusion par sa discordance [...] »³⁷. » Le sens sérieux du mot « soldat » est ainsi annulé, discrédité. L'expression « soldat d'antichambre » montre bien la créativité, l'imagination, l'association libre de mots dans le langage de l'humour. Pour Arlequin, l'aveu total est trop difficile à assumer. Contrairement à l'ironie ou à la satire, l'humour peut rendre le sens du discours flou. Cette caractéristique permet à Arlequin de se cacher derrière ses mots. Mais l'humour de ce personnage ne sert pas seulement à résoudre des situations embarrassantes. On sait très bien qu'à travers

³⁵ *Ibid.*, pp. 929-931.

³⁶ Martin Evrard, *L'Humour*, Hachette, 1996, p. 47.

³⁷ *Ibid.*, p. 28.

l'invention du mot « soldat d'antichambre », Arlequin a pour but de se dévoiler en se valorisant, mais, hélas, ce mot est devenu une expression d'autodérision malgré lui. C'est en ce sens que cet humour forcé est mi-volontaire, mi-involontaire. Dans la dernière réplique de ce passage, Arlequin essaie encore de minimiser la falsification de son identité en soulignant la valeur primordiale de la fidélité. C'est un humour de stratégie qui a pour but d'occulter les fautes et les défauts d'Arlequin. Mais si cet humour est convaincant et réussi, c'est parce qu'il contient une vérité indéniable.

3-2 les situations financières

D'après l'analyse de la première catégorie d'humour d'Arlequin, on sait que le rôle d'intermédiaire donne à ce personnage beaucoup d'occasions de trahir les secrets des autres et d'exposer sa balourdise. Mais c'est aussi par ce rôle qu'il devient souvent l'homme de la situation. Par sa nature un peu avide, il essaie de saisir toute occasion susceptible de lui procurer plus de profits financiers.

Dans *La Méprise*, on peut trouver beaucoup d'exemples qui illustrent cet aspect de la personnalité d'Arlequin. En parlant d'Ergaste, il dit : « Puisqu'il me paie des injures, voyez combien je gagnerais avec lui, si je lui apportais des compliments... (*Il chante.*) Ta la ra la ra. »³⁸ Ici, Arlequin fait preuve d'une logique en apparence juste mais inhabituelle. C'est-à-dire, s'il se fait payer par Ergaste en injuriant celui-ci, logiquement il devrait être payé encore plus en le complimentant. Son humour est fondé sur une sorte de surenchère dictée par son avidité de gains possibles. Il manipule le sens contraire de ces deux mots, « injure » et « compliment », et déduit un résultat aberrant mais possible. Tous ces procédés subtils confèrent à cet humour ironique la qualité de mot d'esprit³⁹, susceptible de stupéfier et illuminer son interlocuteur.

³⁸ Marivaux, *Théâtre complet, Classiques Garnier, op. cit.*, p. 1268.

³⁹ Voici les critères et les propriétés du mot d'esprit rassemblées par Freud : « [...] l'attitude active, la relation au contenu de notre pensée, le caractère de jugement ludique, le couplage du dissemblable, le contraste de représentation, le « sens » dans le non-sens », la succession de la stupéfaction et de l'illumination, le fait de faire ressortir le caché et la sorte de concision particulière au mot d'esprit [...] », *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, 1988, p. 52.

Dans *Le Triomphe de l'amour*, Arlequin se trouve dans le même genre de situation. Au début de la pièce, La princesse Léonide (alias Phocion) et sa suivante Corine (alias Hermidas) lui demandent de ne pas révéler leurs identités de femmes.

Hermidas, *faisant signe à Phocion*. Non, Madame ; laissez-moi faire, et ne craignez rien. Tenez, la physionomie de ce garçon-là ne m'aura point trompée : assurément, il est traitable.

Arlequin. Et par-dessus le marché, un honnête homme, qui n'a jamais laissé passer de contrebande ; ainsi vous êtes une marchandise que j'arrête, je vais faire fermer les portes.⁴⁰

Contrairement à sa physionomie naïve, - qui sous-entend ici un esprit peu éclairé,- Arlequin n'est pas si facile à « traiter ». Son apparence est trompeuse. Il sait très bien que ce qu'on lui demande est quelque chose de suspect et d'illégal. Il s'agit, plus précisément, d'être complice d'une tromperie. Arlequin utilise dans cette scène le mot « contrebande » comme métaphore pour les deux femmes déguisées qui veulent laisser croire qu'elles sont des hommes. Arlequin les traite comme de la marchandise. Le recours à ce lexique commercial, d'une grande trivialité, produit un effet humoristique. Philosophiquement parlant, on a ici affaire à une réification. Mais il est très peu probable qu'Arlequin ait ce genre de pensée philosophique. Ce qui est à sa portée, c'est un monde concret, surtout matériel. En considérant ces personnes comme de la marchandise, il démontre ses bas appétits matérialistes⁴¹. L'usage de ce genre de métaphore rend son discours très imagé. L'humour de ce discours consiste encore dans sa signification ouverte : en se proclamant comme un homme honnête et responsable, et en refusant d'être complice d'une fraude, Arlequin autorise, dans une certaine mesure, son interlocuteur à penser que pour corrompre un homme honnête comme lui, il faut payer plus cher. C'est un humour fondé, encore une fois, sur la surenchère, qui contient une dimension métaphorique, et dont le sens peut être interprété de différentes façons.

Dans le passage ci-dessous, nous allons voir d'autres procédés d'humour

⁴⁰ Marivaux, *Théâtre complet, Classiques Garnier, op. cit.*, p. 993.

⁴¹ En effet, il lui arrive souvent de comparer une personne ou des sentiments humains à la nourriture.

d'Arlequin, à savoir la reprise et l'emboîtement raffiné de mots. Arlequin veut arrêter les deux femmes :

Hermidas. Oh ! je t'en empêcherai bien, moi ; car tu serais le premier à te repentir du tort que tu nous portes.

Arlequin. Prouvez-moi mon repentir, et je vous lâche.

Phocion, *donnant plusieurs pièces d'or à Arlequin*. Tiens, mon ami, voilà déjà un commencement de preuves ; ne serais-tu pas fâché d'avoir perdu cela ?

Hermidas. As-tu encore envie de faire du bruit.

Arlequin. je n'ai encore qu'un commencement d'envie de n'en plus faire.⁴²

Arlequin a essayé de faire du chantage aux deux femmes et il a obtenu d'elles ce qu'il voulait : de l'argent. Au début, malgré la menace de Hermidas, il conteste d'abord le rapport de force. Arlequin ne comprend pas pourquoi, étant maître de la situation, il devrait se repentir. C'est plutôt le contraire. Il reprend, ironiquement, le terme « repentir » et le renvoie à ses interlocutrices. En effet, Arlequin-le coquin a retourné la menace en sa faveur. Il veut savoir combien il perdra s'il n'obéit pas.

La réaction de Léonide (le vrai nom de Phocion) lui donnant les pièces d'or, prouve qu'il avait raison. Mais il veut profiter de la situation pour s'enrichir encore plus. Pour éviter de se montrer cupide, il utilise la rhétorique. D'une part, il reprend⁴³ encore une fois les mots de ses interlocutrices : « encore », « envie » et « commencement » ; d'autre part, la recombinaison de ces trois mots est à la fois ingénieuse et humoristique. L'expression « Le commencement de preuves » est transformée en « le commencement d'envie ». Le sens menaçant du mot « encore » est renversé. En insérant ce mot entre « ne... que », Arlequin a dénaturé son sens en sa faveur et manifeste ainsi un sens ironique. En effet, à travers cette expression, par une sorte d'euphémisme, il veut insinuer que son appétit d'argent ne fait que commencer, et qu'il faut l'assouvir continuellement.

⁴² Marivaux, *Théâtre complet, Classiques Garnier, op. cit.*, pp. 993-994.

⁴³ Une étude sur la reprise dans le théâtre de Marivaux a été faite par Françoise Rubellin, *Marivaux dramaturge*, Honoré Champion, 1996.

Techniquement parlant, l'humour de ces discours consiste dans plusieurs aspects : la reprise de mots, le détournement ou le renversement du sens des mots repris et l'euphémisme. Mais il y a encore un autre procédé spécifique à Marivaux : l'emboîtement de mots. En effet, dans ce passage, la reprise de mots ne concerne pas seulement Arlequin, mais aussi ses interlocutrices. Le mot « prouver » est repris et transformé en mot « preuve ». Cela veut dire qu'il y a un travail consciencieux de Marivaux pour mettre en place tous ces mots et les emboîter l'un après l'autre ou l'un dans l'autre. Ainsi, si les répliques d'Arlequin ont réussi à produire de l'humour, cela est dû encore à cet emboîtement raffiné de mots. L'ingéniosité langagière d'Arlequin lui permet de profiter de la situation, mais aussi de se vanter. C'est ce que nous allons voir à présent.

3-3 les situations de vantardise

L'auto-éloge est un comportement fréquent chez Arlequin. Ce qui nous intéresse dans ces accès de vantardise humoristique, ce sont les mots d'esprit et la fausse modestie qu'on peut y déceler. Voici quelques exemples, où Arlequin se vante de la grandeur de son amour, et de sa vertu : « combien je vous aime ?... Cela est si gros, que je n'en sais pas le compte. »⁴⁴ ; « vous m'auriez mangé de plaisir en voyant mon courage. »⁴⁵ ; « je mens à faire plaisir, foi de garçon d'honneur ».⁴⁶

Nous allons voir, dans *Les Fausses confidences*, une autre sorte de vantardise. La maîtresse d'Arlequin, Araminte lui demande d'aller servir Dorante.

Araminte. Arlequin, vous êtes à présent à Monsieur ; vous le servirez ; je vous donne à lui.

Arlequin. Comment, Madame, vous me donnez à lui ! Est-ce que je ne serai plus à moi ? Ma personne ne m'appartiendra donc plus ?⁴⁷

La réaction d'Arlequin est inhabituelle, car tout le monde peut comprendre ce

⁴⁴ Marivaux, *Théâtre complet, Classiques Garnier, op. cit.*, p. 423.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 444.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 449.

⁴⁷ Marivaux, *Théâtre complet, Classiques Garnier, op. cit.*, p. 1524.

que veut dire sa maîtresse. On sait qu'en tant que personnage peu éduqué et naïf il prend souvent les mots au pied de la lettre. En l'occurrence, il est décontenancé par l'emploi inhabituel du verbe « donner ». Pourtant, il s'agit simplement d'un changement de maître. Mais l'objection d'Arlequin n'est pas tout à fait insensée : comment une personne peut-elle être « donnée » à une autre personne ? Traiter un être humain comme de la marchandise d'échange peut être considéré comme une humiliation ou comme de l'esclavagisme. C'est pourquoi la question naïve et risible d'Arlequin ne devrait peut-être pas être considérée comme simple étourdissement comique, - elle peut contenir un sens protestataire humoristique.

N'ayant vraiment pas compris l'opération de ce changement de service, Arlequin continue à poser des questions étourdissantes. La servante de Madame Araminte, Marton, essaie de lui expliquer la situation :

Marton. Eh bien ! ce sera Monsieur qui te le dira comme moi, et ce sera à la place de Madame et par son ordre.

Arlequin. Ah ! C'est une autre affaire. C'est Madame qui donnera ordre à Monsieur de souffrir mon service, que je lui prêterai par le commandement de Madame.⁴⁸

D'après cette réplique, il semble qu'Arlequin ait compris enfin l'intention de sa maîtresse et la nature de son futur travail. Mais il ne cesse de s'activer dans sa tête pour interpréter cette opération à sa façon ou plutôt réinterpréter la nature de ce nouveau travail pour qu'il soit moins dévalorisant, voire carrément valorisant pour lui.

En effet, si Arlequin est « donné » à Dorante, pour le servir, non seulement ce processus est humiliant en lui-même, mais il est peut-être encore plus humiliant de devenir le serviteur de cet inconnu : Arlequin devient ainsi en quelque sorte un sous serviteur. Mais lorsqu'il apprend qu'il s'agit là d'un « ordre » de Madame, tout à coup, la situation semble changer complètement, dans sa tête. Premièrement, le statut de « maître » de ce monsieur est invalidé par lui. Ce n'est pas lui qui donne vraiment

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1525.

l'ordre, mais Madame, sa maîtresse légitime. Ensuite, le statut d'Arlequin se rehausse à ses propres yeux. Non seulement ce n'est pas lui qui doit obéir aux ordres de ce nouveau venu, mais c'est lui qui a la générosité de lui prêter ses services. Autre chose : peut-on « prêter » son service à quelqu'un ? D'autant plus qu'il s'agit d'un prêt sous commande. Dans ce discours, on voit qu'il y a un non-sens humoristique avec l'emboîtement ou l'entassement de mots, et l'expression langagière, sémantiquement parlant, inédite.

Pour Arlequin, sa relation avec Dorante n'est pas maître-valet, mais, d'après son interprétation insolite ou sa manipulation de mots, valet-valet, car c'est une relation ordonnée et commandée par Madame. C'est pourquoi il dit :

Arlequin. Oh, ça, Monsieur, nous sommes donc l'un à l'autre, et vous avez le pas sur moi ? Je serai le valet qui sert, et vous le valet qui serez servi par ordre.

Marton. Ce faquin avec ses comparaisons ! Va-t'en.

Arlequin. Un moment, avec votre permission. Monsieur, ne payerez-vous rien ? Vous a-t-on donné ordre d'être servi gratis ? *Dorante rit.*⁴⁹

À la première vue, cette distinction est ridicule plus que comique. Mais sur le fond, c'est peut-être Arlequin qui a raison, puisque Dorante est obligé d'exécuter l'ordre d'un autre, c'est-à-dire, obligé par Madame d'accepter le service d'Arlequin. Ce qui est comique ici, c'est le décalage et l'incongruité entre le comparant et le comparé. Avec son jeu presque ludique de langage, Arlequin manipule parfaitement et consciemment les mots « servir » et « ordre ». Concernant le mot « ordre », il lui donne un sens doublement ironique en renversant sa valeur habituelle. Premièrement, « l'ordre » appliqué à Dorante n'est plus une chose désagréable pour celui-ci mais bienfaitrice puisqu'en réalité il bénéficie d'un service dans le cadre de cet « ordre ». Deuxièmement, bien que le contenu de cet « ordre » soit un bienfait, la nature de ce bienfait n'est pas pour autant une offre, mais un « ordre ». Aux yeux d'Arlequin, cette lecture mentale bien à lui abaisse le statut de Dorante, de celui de son futur

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1525.

maître à celui de valet d'Araminte. Jusqu'à la fin de cette conversation, Arlequin continue à exploiter ainsi le double sens du mot « ordre ».

Dans ce passage, on voit bien qu'Arlequin sait utiliser les mots et les expressions d'une manière habile et amusante. On peut même parler d'une transformation stratégique du jeu de mots en véritable mot d'esprit. Il s'agit d'une multiple reprise du mot « ordre ». Si au début son usage est un mot d'esprit plutôt innocent, à la fin, il devient un mot d'esprit tendancieux. Mais cet humour ironique n'est pas stigmatisant. C'est un humour de circonstance d'abord pour que le statut de valet d'Arlequin garde sa valeur et sa dignité. C'est peut-être aussi pour cette raison-là qu'il veut triompher de Dorante, mais cette victoire se limite au domaine langagier.

Ajoutons que le mot « ordre » a peut-être aussi un sens spécial selon le point de vue psychanalytique. En tant qu'un valet, le rapport d'Arlequin avec l'ordre peut être obsessionnel. Le fait qu'il ne cesse de reprendre ce mot peut signifier quelque chose de l'ordre de l'inconscient. C'est pourquoi si le mot « ordre » peut être ici considéré comme un mot d'esprit, c'est encore pour une autre raison, rappelée par Freud, à la suite de K. Fischer : le mot d'esprit doit faire ressortir quelque chose de camouflé ou de caché.⁵⁰

3-4 les situations-échappatoires

Si, dans les exemples précédents Arlequin joue l'homme de la situation, pour autant, on ne peut pas dire qu'il agit activement, mais bien plutôt qu'il réagit à des situations qui ne sont ni provoquées, ni contrôlées par lui, auxquelles il est mêlé de façon passive. Son humour, dans ces situations, est stimulé par les circonstances ou par la nécessité existentielle. Mais on peut citer aussi des exemples dans lesquels c'est lui-même qui crée la situation. Son but consiste alors à mettre en valeur ses mérites. Mais ce genre d'initiative se retourne souvent contre lui et il est obligé de trouver une solution pour s'en sortir. Par exemple, dans *L'Heureux Stratagème*, au début de la pièce, Arlequin se montre triste devant son maître. Mais ce n'est pas pour lui, mais pour son maître.

⁵⁰ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, 1988, p. 51.

Arlequin. Ouf !

Dorante. Qu'as-tu ?

Arlequin. Beaucoup de chagrin pour vous, et à cause de cela ; quantité de chagrin pour moi, car un bon domestique va comme son maître.

Dorante. Et bien ? [...]

Arlequin. Il faut se préparer à l'affliction, Monsieur : selon toute apparence, elle sera considérable.

Dorante. Dis donc.

Arlequin. J'en pleure d'avance, afin de m'en consoler après. [...].

Dorante. Parleras-tu ?

Arlequin. Hélas ! je n'ai rien à dire ; c'est que je devine que vous serez affligé, et je vous pronostique votre douleur.⁵¹

Par empathie, Arlequin se met à la place de son maître. Mais cette empathie est plus comique que touchante. Arlequin se place dans le même rang que son maître. Le fait qu'il essaie de ressembler à son maître au niveau des sentiments est non seulement inhabituel, mais encore déplacé. Toutefois, ce qui est encore plus aberrant ou plus burlesque, c'est que son maître ne sait pas encore qu'il sera triste, alors qu'Arlequin, lui, le sait déjà. En effet, dans cette scène, Arlequin vient pour prévenir son maître Dorante d'une mauvaise nouvelle qu'il a devinée. Il lui annonce sa future douleur par anticipation. Comment le sait-il ? Il a entendu, à travers la porte, dans une circonstance comique, la Comtesse discuter avec le Cavalier. L'affaire semble grave. À la question de son maître de savoir s'il est sûr qu'il s'agit bien de la Comtesse, Arlequin répond :

Arlequin. Si fait, car mes oreilles ont reconnu sa parole, et sa parole n'était pas là sans sa personne.

Dorante. Eh bien ! que se disaient-ils ?

Arlequin. Hélas ! je n'ai retenu que les pensées, j'ai oublié les paroles.

Dorante. Dis-moi donc les pensées !

En réalité, Arlequin n'a rien entendu sauf le rire, et ce rire, il l'interprète à sa

⁵¹ *Ibid.*, p. 1187.

façon : « Oui, mais cette joie-là a l'air de nous porter malheur. Quand un homme est si joyeux, c'est tant mieux pour lui, mais c'est toujours tant pis pour un autre (*montrant son maître*), et voilà justement l'autre. »⁵²

Cette scène commence comme une mauvaise plaisanterie d'Arlequin, car on ne comprend pas pourquoi Dorante aurait des afflictions. Le ton sérieux d'Arlequin contraste avec le contenu burlesque de ses propos, mais aussi avec les termes et les expressions inappropriés qu'il utilise. Il se comporte comme un visionnaire et un médecin capable de prévoir l'évolution d'un état et de donner son diagnostic. Mais, force est de reconnaître que le fondement de sa prédiction est très fragile : il n'a entendu que « les pensées »... Et encore ces « pensées » ne sont que son interprétation fondée sur un rire. Si, jusqu'ici, le discours d'Arlequin est comique par tous ces contrastes, il contient aussi un certain humour résultant des jeux de mot et de sa façon de relater les faits. En effet, parfois les mots d'Arlequin ne sont pas comiques en eux-mêmes, mais le deviennent dans une circonstance particulière. Cet humour est étroitement lié à sa naïveté. Il faut rappeler que si, dans cette scène, Arlequin s'empresse d'avertir Dorante de son mauvais pressentiment, ce n'est pas seulement pour le bien de son maître, mais bien c'est aussi pour se vanter de son mérite de voyant. Un imprévu arrive néanmoins dans cette scène. En racontant les détails de cette anecdote, Arlequin est obligé d'avouer aussi quelque chose de déshonorant et d'inavouable pour lui : le fait est que c'est en voulant éviter d'être pris en flagrant délit de vol de vin qu'il s'est caché dans une pièce de la maison et que c'est ainsi qu'il a entendu accidentellement la conversation suspecte dont il fait état à Dorante. La naïveté d'Arlequin ne lui permet pas de penser à tout. Il s'est, pour ainsi dire, piégé par lui-même. Si, au départ il veut passer pour un homme d'anticipation (prévoyance), à la fin, il redevient une sorte d'Epiméthée étourdi. Cela étant dit, il s'en sort toujours grâce à son humour pince-sans-rire. Plus Arlequin parle avec un ton sérieux, plus son récit est comique.

Comme la plupart des discours comiques d'Arlequin, ses paroles dans le dialogue ci-dessus manifestent également « l'arrêt de jugement ». L'exemple en

⁵² *Ibid.*, p. 1188.

question est particulièrement intéressant. En effet, il faut reconnaître que cette suspension de jugement d'Arlequin par naïveté est un raisonnement consciencieux et qui ne lui donne pas tout à fait tort. D'un côté, il croit naïvement avoir déduit ou construit pas à pas un pronostic logique et inébranlable, de l'autre, ce raisonnement naïf n'est pas aussi aberrant ni aussi risible qu'il paraît. Si les autres ne prennent pas au sérieux notre visionnaire autoproclamé, c'est justement à cause de sa naïveté, synonyme du manque de discernement. Il n'empêche que la suite de l'histoire lui donne raison. C'est en ce sens que l'humour d'Arlequin peut présenter une vérité que les autres ignorent ou méprisent. À présent, nous allons voir le rapport entre l'humour et la vérité.

4. « Nous sommes aussi bouffons que nos patrons, mais nous sommes plus sages » : l'humour véridique

Comme nous l'avons démontré dans ce qui précède, pour se sortir des situations embarrassantes, Arlequin utilise consciemment un humour bien à lui. Ce genre d'humour se caractérise par une visée pragmatique, une nécessité existentielle. Mais c'est surtout en analysant le troisième type d'humour d'Arlequin qu'on peut se rendre compte de la transformation originale de ce personnage par Marivaux. Au niveau langagier, cet humour dépasse l'intérêt personnel d'Arlequin. Il contient une vérité philosophique universelle ou une sagesse, toujours en relation avec sa naïveté.

4-1 l'humour de sagesse

Concernant les relations amoureuses, dans la plupart des situations, fidèle à son image traditionnelle, Arlequin se comporte comme un coureur de jupons qui convoite sa cible inlassablement. Mais dans *L'Heureux Stratagème*, il montre une certaine sagesse à ce sujet. Dans la scène 1 de l'Acte II, Dorante demande à son valet Arlequin de se séparer de son amoureuse, Lisette. En échange, il lui propose une autre fille.

Dorante. [...] je te récompenserai du sacrifice que tu me feras.

Arlequin. Monsieur, le sacrifice me tuera, avant que les récompenses viennent.

Dorante. Oh ! Point de réplique : Marton, qui est à la Marquise, vaut bien ta Lisette ; on te la donnera.

Arlequin. Quand on me donnerait la Marquise par-dessus le marché, on me volerait encore.

Dorante. Il faut opter pourtant. Lequel aimes-tu mieux, de ton congé, ou de Marton ?

Arlequin. Je ne saurais le dire ; je ne les connais ni l'un ni l'autre.

Dorante. Ton congé, tu le connaîtras dès aujourd'hui, si tu ne suis pas mes ordres ; ce n'est même qu'en les suivant que tu serais regretté de Lisette.

Arlequin. Elle me regrettera ! Eh ! Monsieur, que ne parlez-vous ?

Dorante. Retire-toi, j'aperçois la Marquise.

Arlequin. J'obéis, à condition qu'on me regrettera, au moins.⁵³

Face à son maître, la parole d'Arlequin n'est pas tout à fait libre: le respect de classe sociale et la politesse lui imposent une certaine retenue. Mais dans ces conditions, comment exprimer des opinions différentes, voire opposées à celles de son maître ? Par le biais de l'humour. L'humour offre en effet à Arlequin la possibilité de respecter l'impératif de politesse tout en détournant son discours pour que le message ne soit pas trop direct. La fonction divertissante de l'humour peut adoucir aussi le sens critique du message. Néanmoins, si l'humour permet de détourner le sens du message, il n'est pas synonyme de fuite pour autant. Au contraire, il génère une certaine liberté de parole. La force de l'humour provient de sa douceur, de son ouverture, mais surtout de sa valeur véridique. On voit toutes ces caractéristiques de l'humour dans l'échange entre Arlequin et son maître que nous venons d'analyser. Enfin, cet humour n'a pas de stratégie, il improvise selon les circonstances et s'approprie les mots ou les expressions de son interlocuteur.

Dans le passage ci-dessus, tout d'abord, l'humour d'Arlequin révèle le lien paradoxal entre les mots « sacrifice » et « récompense ». Comme à son habitude, Arlequin prend le mot « sacrifice » au pied de la lettre : pour lui, ce mot signifie la mort. Et la récompense qui vient après la mort n'est pas seulement inutilisable, mais

⁵³ Marivaux, *Théâtre complet, Classiques Garnier, op. cit.*, pp. 1206-1207.

tout simplement aberrante. Si l'une des caractéristiques de l'humour d'Arlequin est la contradiction et le non-sens de son discours, ici, au contraire, cet humour rend le discours de son maître paradoxal, voire dénué de sens. Avec son humour, Arlequin dévalorise la valeur du sacrifice et la nullité de la récompense. Dans la suite de la conversation, notre humoriste inverse le sens des mots « donner » et « voler ». Son humour se teinte ainsi d'ironie, car le mot « donner » dans la bouche de Dorante est un véritable vol pour Arlequin. Cet humour manifeste des vérités éclatantes.

La troisième (ré)appropriation de l'expression de son maître concerne le verbe « regretter ». D'abord, on peut se demander pourquoi Arlequin est surpris de la possibilité d'être regretté par Lisette. La perspective d'« être regretté » semble, pour lui, une nouvelle expérience en tant qu'amant, ou simplement en tant que valet. Peut-être, est-ce parce qu'il n'a jamais pensé pouvoir être désiré à ce degré. Ainsi, il s'en étonne et se sent valorisé. Mais ce qui est comique et naïf de sa part, c'est qu'il commence à prendre goût à l'idée d'« être regretté ». Il abuse du sens de ces mots ou en accentue avec un plaisir évident certains aspects⁵⁴, et il veut les appliquer dans n'importe quelles circonstances (même inadéquates). On peut se demander si l'acceptation d'Arlequin de la séparation d'avec son amante est une décision dictée par sa sagesse. Oui, si c'est pour avoir l'estime des autres qu'il sacrifie son amour, car cet amour sacrifié est en plus devenu éternel. Non, si ce n'est que pour satisfaire son amour propre. Il n'est pas difficile de comprendre les véritables motivations d'Arlequin : son obéissance n'est pas une décision de sagesse au sens strict du terme, il s'agit plutôt d'un consentement au profit d'un moi vaniteux.

Quant à un Arlequin avec un peu plus de réelle envergure, il faut le chercher notamment dans trois pièces : *Le Prince travesti*, *La Double inconstance* et *L'île des esclaves*.

4-2 l'humour et la vérité philosophique

Nous avons montré plusieurs aspects constitutifs de l'humour – le contraste,

⁵⁴ « L'un des procédés humoristiques consiste à substituer à un mot une définition partielle, qui attire l'attention sur l'aspect le plus incongru ou le moins visible de la chose. », Martin Evrard, *L'humour, op. cit.*, p. 59.

l'insolite, l'esprit, la gaîté, la tendresse, l'ambiguïté, la liberté, etc. – mais nous n'avons peut-être pas assez souligné le plus essentiel d'entre eux : la vérité⁵⁵. Marivaux est un moraliste qui cherche à dévoiler le vrai visage de l'homme. Dans ces écrits en prose, on peut constater la dimension philosophique de ses réflexions sur la nature humaine. Mais, le rapport entre Marivaux et la philosophie est complexe. L'auteur de *La vie de Marianne* se méfie du discours et de la prétention philosophique. C'est peut-être la raison pour laquelle il essaie d'atteindre le même but que la philosophie, c'est-à-dire la recherche de la vérité, au moyen d'œuvres de fiction et par le biais de l'humour. En effet, en lisant l'*Indigent philosophe*, il n'est pas difficile d'établir les affinités entre la philosophie de Marivaux et son personnage Arlequin. Mais, surtout, c'est ce dernier qui se confirme à nos yeux comme le meilleur personnage pour exercer l'humour véridique.

Comme c'est le cas de l'indigent philosophe, la précarité matérielle d'Arlequin, loin de constituer un obstacle à l'exercice de la philosophie, est une condition qui stimule sa raison et sa lucidité, deux qualités indispensables d'un philosophe digne de ce nom.

Prenons, par exemple, le personnage d'Arlequin dans *Le Prince travesti*. La question, philosophique s'il en est, est de savoir comment bien s'amuser quand on n'est pas riche. Au début de la pièce, face aux personnes socialement supérieures à lui, Arlequin explique la raison de sa gaîté :

Hortense. Tu n'as point dit de sottise ; au contraire, tu me parais de bonne humeur.

Arlequin. Pardi, je ris toujours ; que voulez-vous ? Vous vous amusez à être riche, vous autres, et moi je m'amuse à être gaillard ; il faut bien que chacun ait son amulette en ce monde.⁵⁶

⁵⁵ « La Vérité fut la fondatrice de la famille et engendra le Bon Sens. Le Bon Sens engendra l'Esprit [Wit], qui épousa une dame d'une branche collatérale, nommée Gaîté ; dont il eut un fils : l'Humour. », Joseph Addison, *Spectator*, n° 35, 1711, cité par Robert Escarpit, *L'Humour, op. cit.*, p. 38. Rappelons ici que Marivaux a créé son propre journal, intitulé *Le Spectateur Français*, publié de 1721 à 1724, peut-être en s'inspirant du *Spectator* de Joseph Addison et Richard Steele.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 404.

Evidemment, il s'agit ici d'un humour fondé sur l'autodérision. Arlequin n'a besoin de rien pour être de bonne humeur. Sa gaîté qui est le reflet d'une sagesse est une véritable révélation pour son maître. En effet, celui-ci a pour coutume de se déguiser pour mieux connaître les hommes. Arlequin essaie de lui démontrer l'inanité de cette démarche :

Arlequin. Ma foi, cette étude-là ne vous apprendra que misère ; ce n'était pas la peine de courir la poste pour aller étudier toute cette racaille. Qu'est-ce que vous ferez de cette connaissance des hommes ? Vous n'apprenez rien que des pauvretés.

Lélio. C'est qu'ils ne me tromperont plus.

Arlequin. Cela vous gâtera.

Lélio : D'où vient ?

Arlequin. Vous ne serez plus si bon enfant quand vous serez bien savant sur cette race-là. En voyant tant de canailles, par dépit canaille vous deviendrez.⁵⁷

En moraliste rompu au commerce avec la société humaine, Arlequin prévoit d'emblée les effets néfastes de la démarche de son maître. Le sens de son humour consiste à répliquer habilement aux idées de ce dernier : en gagnant sur un plan - celui de la connaissance objective de l'être humain -, le maître risque de perdre sur un autre, à savoir devenir lui-même « gâté » au contact du vrai visage de la race humaine. C'est une ironie de la vie qui punit ainsi les hommes qui cherchent la vérité, autrement dit qui s'engagent dans une démarche de nature socialement transgressive. L'humour d'Arlequin est peut-être un peu cynique, mais il n'en révèle pas moins une certaine vérité indiscutable.

Dans la suite de la pièce, lorsque le ministre de la Princesse demande à Arlequin de laisser tomber son maître et de travailler pour lui, notre personnage répond avec malice : « [...] on sait bien ce qu'on quitte, et on ne sait pas ce qu'on prend. Je n'ai point d'esprit : mais la prudence, j'en ai que c'est une merveille et voilà comme je dis : Un homme qui se trouve bien assis, qu'a-t-il besoin de se mettre debout ? J'ai bon pain, bon vin, bonne fricassée et bon visage, cent écus par an, et

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 406-407.

les étrennes au bout ; cela n'est-il pas magnifique ? »⁵⁸

L'idée de ce discours est peut-être simple, mais Arlequin a su utiliser les métaphores imagées et vivantes qui illustrent bien une sagesse épicurienne : ne t'aventure pas dans l'inconnu lorsque tu es bien installé dans la vie ; ne demande pas plus si ce que tu as déjà est suffisant pour subvenir à tes besoins élémentaires. Le pragmatisme et le bon sens paysan qui régissent ces métaphores rendent cette vérité humoristique. Lorsque Frédéric essaie de le corrompre en lui proposant une fille, il réplique :

« Allez, vous ne devez pas tenter un pauvre garçon, qui n'a pas plus d'honneur qu'il lui en faut, et qui aime les filles. J'ai bien de la peine à m'empêcher d'être un coquin ; faut-il que l'honneur me ruine, qu'il m'ôte mon bien, mes emplois et une jolie fille ? Par la mardi, vous êtes bien méchant, d'avoir été trouver l'invention de cette fille. »⁵⁹

L'autodérision humoristique de la part d'Arlequin est riche d'implications philosophiques. Son raisonnement est également rigoureux et sage. En effet, pour un homme pauvre, n'ayant rien, il est difficile de résister à la tentation. Or, en cédant à la tentation, il risque de perdre son honneur. Autrement dit, de perdre absolument tout, puisque l'honneur est la seule chose qu'il possède. En ce sens, la proposition de Frédéric est pour lui fondamentalement pernicieuse. Par conséquent, non seulement Arlequin refuse l'« offre » de Frédéric, mais il envisage encore de raconter cette tentative de corruption de sa part à son maître. Ce à quoi Frédéric lui répond :

Frédéric. Misérable ! as-tu donc résolu de me perdre, de me déshonorer ?

Arlequin. Bon, quand on n'a point d'honneur, est-ce qu'il faut avoir de la réputation ?

Frédéric. Si tu parles, malheureux que tu es, je prendrai de toi une vengeance terrible. Ta vie me répondra de ce que tu feras ; m'entends-tu bien ?

Arlequin, *se moquant*. Brrrr ! ma vie n'a jamais servi de caution : je boirai encore bouteille trente ans après votre trépasement. [...] ⁶⁰

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 416-417.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 418.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 419.

Arlequin se moque d'abord du souci inutile et contradictoire de Frédéric : après avoir commis des actes malhonnêtes, comment peut-on en effet se soucier encore de sa réputation ? Et face à la menace de Frédéric, en se considérant comme une personne totalement démunie, il montre encore une fois sa capacité d'autodérision pour ridiculiser le projet de son tentateur. À la fin de cette conversation, Frédéric déclare forfait, mais Arlequin, de son côté, a le triomphe modeste. Il se dit à part : « Il me fait pitié. Allons, consolez-vous ; je suis las de faire le glorieux, cela est trop sot ; il n'y a que vous autres qui puissiez vous accoutumer à cela. Ajustons-nous. »⁶¹ Point rancunier, et possédant un cœur sensible et tendre, Arlequin répugne à rester fâché avec Frédéric. Mais, en le quittant, il lui fait quand même une leçon morale pleine d'ironie humoristique et philosophique.

La « philosophie de rien » d'Arlequin, proche de l'épicurisme, est encore mieux démontrée dans *La Double inconstance*. Voici un dialogue entre Arlequin et Trivelin ; ce dernier essaie de convaincre Arlequin, de manière insistante et avec de multiples arguments, de se séparer de sa fiancée Silvia au profit du Prince :

Arlequin. [...] c'est moi qu'elle aime.

Trivelin. Vous n'allez point au fait, écoutez jusqu'au bout.

Arlequin, *haussant le ton*. Mais le voilà, le bout. Est-ce qu'on veut me chicaner mon bon droit.⁶²

En reprenant le mot « bout » et en en détournant le sens initial, Arlequin fait un mot d'esprit, par lequel il démontre sa capacité à manier le double sens, - celui de « direction » et de « pouvoir », - du mot « droit ». Autrement dit, il suggère avec humour qu'il ne faut pas chercher à le priver, par une ruse, de son droit le plus légitime de rester avec Silvia. D'ailleurs, le jeu de mot dans ce passage repose peut-être encore sur le mot « chicaner ». En effet, le mot « chicane » désigne une « série d'obstacles disposés sur une route de façon à imposer un parcours en zigzag ; ce parcours lui-même ». En ce sens Arlequin utilise ce mot pour accuser Trivelin d'essayer de l'empêcher de garder ses prérogatives avec des stratégies sinueuses. Un

⁶¹ *Ibid.*, p. 420.

⁶² *Ibid.*, p. 321.

peu plus loin, dans la même scène, Trivelin insiste toujours :

Trivelin. Vous ignorez le prix de ce que vous refusez.

Arlequin, *d'un air négligent*. C'est à cause de cela que je n'y perds rien.⁶³

La réponse d'Arlequin à la tentation de Trivelin est une ironie humoristique. Elle renverse une certaine vérité. C'est vrai que, dans cette affaire, Arlequin peut être considéré comme un perdant ignorant qui ne connaît pas la valeur de ce qu'il peut recevoir en échange de sa « collaboration » avec Trivelin. Mais cette ignorance n'est plus un défaut, et devient, au contraire, un avantage qui lui permet précisément de ne rien perdre. L'humour s'avère ainsi un moyen intelligent de se consoler.

Dans cette pièce, Arlequin ne cesse d'étonner son interlocuteur par sa vision atypique du monde, son jugement de valeur, autrement dit sa philosophie de la vie. Or, il faut souligner que celle-ci va de pair avec son sens de l'humour. Parfois, cet humour, étroitement lié à sa naïveté, se produit malgré lui. Dans la scène où Lisette essaie de le séduire en lui avouant être surprise de la décision de Silvia qui le préfère, lui, à un Prince fortuné, Arlequin répond : « Vous me la baillez belle avec vos sujets et vos Etats ; si je n'ai pas de sujets, je n'ai charge de personne ; et si tout va bien, je m'en réjouis, si tout va mal, ce n'est pas ma faute. Pour des Etats, qu'on en ait ou qu'on n'en ait point, on n'en tient pas plus de place, et cela ne rend ni plus beau ni plus laid : ainsi, de toutes façons, vous étiez surprise à propos de rien. »⁶⁴

Dans cette réplique, Arlequin essaie de souligner le tort de Lisette et de prouver qu'il ne vaut pas moins qu'un prince. Ce que le prince a de plus n'est que le superflu qui, par définition, n'apporte rien à la qualité intrinsèque d'une personne. Avec cette « philosophie de rien »⁶⁵, Arlequin démontre le côté illusoire de la

⁶³ *Ibid.*, p. 323.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 326.

⁶⁵ En réagissant aux critiques de Voltaire, Marivaux nous fait part de sa réflexion sur la notion du rien. « Vous vous étonnez qu'un rien produise un si grand effet. Et ne savez-vous pas, raisonneur, que le rien est le motif des grandes catastrophes qui arrivent parmi les hommes ? Ne savez-vous pas que le rien détermine ici l'esprit de tous les mortels, [...] ? Ne savez-vous pas, puisque je suis sur cet article, que vous n'êtes rien vous-même, que je ne suis rien ; qu'un rien a fait votre critique, à l'occasion du rien qui me fait écrire mes folies ? Voilà bien des riens pour un véritable rien. », Marivaux, *Pharsamon*, cité par Paul Gazagne, *Marivaux par lui-même*, Seuil, 1971, p. 42.

prétendue supériorité du Prince. Si son raisonnement suscite déjà l'effet comique, son humour réside notamment dans le mot « rien » qui peut être considéré comme un mot d'esprit. En effet, dans ce contexte, ce mot peut avoir un triple sens. D'abord, ce « rien » peut signifier la nullité de tout ce que le Prince possède. Ensuite, il peut renvoyer aussi à la situation sociale et matérielle d'Arlequin qui ne possède rien. Le mot « rien » devient ainsi un signe d'autodérision, puisqu'en comparaison avec le Prince, il n'a rien. Enfin, si Arlequin se moque de lui-même, ce mot sert encore à mieux ironiser sur la naïveté de Lisette, surprise par si peu. Le mot « rien » condense donc des sens multiples et véhicule un message philosophique et humoristique. L'usage par Arlequin de l'humour reposant sur les mots d'esprit est fréquent dans cette pièce. Voici un autre exemple, un dialogue entre Arlequin et un seigneur qui, ayant déplié au Prince, se voit contraint par celui-ci à retourner sur ses terres :

Arlequin. Comment, être exilé, ce n'est donc point vous faire d'autre mal que de vous envoyer manger votre bien chez vous ?

Le Seigneur. Vraiment non ; voilà ce que c'est.

Arlequin. Et vous vivrez là paix et aise, vous ferez votre quatre repas comme à l'ordinaire ?

Le Seigneur. Sans doute, qu'y a-t-il d'étrange à cela ?

Arlequin. Ne me trompez-vous pas ? Est-il sûr qu'on est exilé quand on médit ?

Le Seigneur. Cela arrive assez souvent.

Arlequin, *saute d'aise*. Allons, voilà qui est fait, je m'en vais médire du premier venu, j'avertirai Silvia et Flaminia d'en faire autant.

Le Seigneur. Eh la raison de cela ?

Arlequin. Parce que je veux aller en exil, moi ; de la manière dont on punit les gens ici, je vais gager qu'il y a plus de gain à être puni que récompensé.⁶⁶

La société fondée sur les apparences et l'hypocrisie est pour Arlequin une sorte de prison, d'autant plus qu'il est contraint d'être logé par le Prince. Par conséquent, quand il entend qu'un Seigneur craint d'être écarté de la cour par la médisance des autres et que, suite à cela, il se considère comme un « exilé », juste parce qu'il doit

⁶⁶ Marivaux, *Théâtre complet, Classiques Garnier, op. cit.*, p. 348.

rentrer sur ses terres, Arlequin montre son étonnement. En effet, à ses yeux, si tout le mal causé par la médisance mondaine est de rester tranquillement chez soi, il ne comprend pas qu'on puisse considérer cet « exil »-là comme une « punition ». C'est pourquoi il veut demander à Silvia de médire des autres pour qu'ils puissent être exilés ensemble...

Dans l'explication par Arlequin de son souhait d'être « puni », on observe un renversement ironique de la signification de deux termes : « récompenser » et « punir ». La « récompense » que le prince lui propose pour qu'il quitte Silvia ne vaut rien, de son point de vue, tandis que son « exil » qu'il qualifie de « punition », est synonyme pour Arlequin du bonheur de vivre librement et simplement chez soi. Il y a, évidemment, une sorte d'incommunicabilité entre les deux. À la suite de cette conversation, Arlequin veut savoir le mal que le Seigneur a dit de lui devant le Prince, et pour lequel celui-ci l'a puni. Le Seigneur répond :

Le Seigneur. J'ai dit que vous aviez l'air d'un homme ingénu, sans malice, là, d'un garçon de bonne foi.

Arlequin, *rit de tout son cœur*. L'air innocent, pour parler à la franquette ; mais qu'est-ce que cela fait ? Moi, j'ai l'air d'un innocent ; vous, vous avez l'air d'un homme d'esprit ; eh bien, à cause de cela, faut-il s'en fier à notre air ? N'avez-vous rien dit que cela ?

Le Seigneur : Non, j'ai ajouté seulement que vous donniez la comédie à ceux qui vous parlaient.

Arlequin : Pardi, il faut bien vous donner votre revanche à vous autres. Voilà donc toute votre faute ?

Le Seigneur. Oui.

Arlequin. C'est se moquer, vous ne méritez pas d'être exilé, vous avez cette bonne fortune-là pour rien.⁶⁷

Ci-dessus, dans l'usage du Seigneur, les adjectif « ingénu » et « innocent » sont connotés négativement. Mais Arlequin ne semble pas se sentir offensé par cet emploi. Il fait simplement un constat ironique et suggestif : peut-être, en dépit des apparences,

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 348-349.

n'est-il pas innocent... Et, inversement, le Seigneur n'est peut-être pas, non plus, un homme d'esprit, comme il en a l'air... L'interprétation de la réalité, de la vérité, reste ouverte. À travers son aspect ambivalent et inachevé, le discours d'Arlequin suscite des questions d'ordre philosophique, à savoir : l'innocence et l'esprit sont-ils incompatibles ? Arlequin pourrait-il être l'incarnation de la symbiose de ces deux termes, en apparence contradictoires ? Pour le Seigneur, à cause de sa naïveté, Arlequin n'est bon qu'à « donner la comédie ». Mais pour Arlequin, jouer ce rôle naïf tient peut-être d'une revanche : il joue la comédie, puisque les autres en font autant. Mais, lui, l'innocent, il le fait avec une distanciation ironique, qui manque aux « grands ». L'ironie d'Arlequin entend ainsi dénoncer ici les comédies humaines omniprésentes dans ce monde. Et, plus précisément, la comédie des courtisans que les protagonistes ignorent. À la fin, Arlequin emploie encore le mot « rien » pour exercer une double ironie humoristique. En effet, la fortune du Seigneur ne le sauve pas de la punition et elle ne vaut rien puisqu'il ne sait pas s'en servir sagement.

Ces comédies sont illustrées par l'explication du Seigneur sur la nécessité de fréquenter la cour. Il doit « cultiver les amitiés » de ceux qui gouvernent les affaires pour pouvoir venger les autres. Ce à quoi Arlequin réplique : « J'aimerais mieux cultiver un bon champ, cela rapporte toujours peu ou prou, et je me doute que l'amitié de ces gens-là n'est pas aisée à avoir ni à garder. »⁶⁸Après avoir entendu l'explication du Seigneur, Arlequin commente le vrai visage de cette société : « Quel trafic ! C'est justement recevoir des coups de bâton d'un côté, pour avoir le privilège d'en donner d'un autre ; voilà une drôle de vanité. À vous voir si humbles, vous autres, on ne croirait jamais que vous êtes si glorieux [vain]. »⁶⁹ Ou encore lorsque le Seigneur lui explique l'utilité du titre de noblesse qu'on veut lui offrir - « vous en serez plus respecté et plus craint de vos voisins. » - Arlequin trouve qu'être respecté et craint à la fois est incompatible. À moins qu'il ne s'agisse d'un faux respect. Aussi y réplique-t-il avec un humour ironique : « J'ai opinion que cela les empêche de m'aimer de bon cœur ; car quand je respecte les gens, moi, et que je les crains, je ne les aime pas de si bon courage ; je ne saurais faire tant de choses à la fois. »⁷⁰

⁶⁸ *Ibid.*, p. 349.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 349.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 364.

Ici, encore une fois, Arlequin démasque l'hypocrisie et la cruauté de la vie de cour d'une façon humoristique. Il utilise une métaphore imagée (des coups de bâton) et la fausse modestie (il se dit incapable de faire tant de chose à la foi) pour mieux traduire cette réalité burlesque à laquelle la plupart des gens participent. Cet humour a une qualité véridique. Il représente une vérité universelle qui est l'un des critères essentiels pour distinguer l'humour de la satire.

4-3 l'humour de la distance flexible

L'humour d'Arlequin diffère considérablement des autres genres de comique : l'ironie, la satire et le mot d'esprit. Les raisons de cette différence sont peut-être à chercher dans son rapport distancié avec le monde⁷¹. Etant naïf, et n'ayant aucun mauvais sentiment (jalousie, haine, rancœur...), Arlequin peut garder une distance saine avec le monde et les autres.

Par exemple, dans *L'Île des esclaves*, à son maître Iphicrate, las de jouer le rôle d'esclave, Arlequin dit : « je te défends de mourir par malice ; par maladie, passe, je te le permets. »⁷² Pour Iphicrate, Arlequin est un ingrat qui mérite une punition : « Iphicrate. D'ailleurs, ne fallait-il pas te corriger de tes défauts ? » « Arlequin. J'ai plus pâti des tiens que des miens ; mes plus grands défauts, c'était ta mauvaise humeur, ton autorité, et le peu de cas que tu faisais de ton esclave. »⁷³ Arlequin réussit toujours à retourner l'accusation de son maître aveuglé par sa supériorité de classe et son égocentrisme. Arlequin démasque ici les défauts d'Iphicrate, qui, de surcroît, sont à l'origine de ses défauts à lui. Si dans cette pièce, toutes sortes de discours comiques d'Arlequin, - l'ironie, la satire et la parodie - sont omniprésents, c'est pour mieux démasquer la bonne conscience de son maître. Néanmoins, ses discours ne sont jamais méchants. Le propos final d'Arlequin en est le meilleur exemple : « si j'avais été votre pareil, je n'aurais peut-être pas mieux valu que vous. C'est à moi à vous demander pardon du mauvais service que je vous ai

⁷¹ « Il faut savoir être conscient et détaché. L'Indigent sait que la vie humaine ne peut être que précaire : aussi porte-t-il toujours avec lui, simple et légère, sa philosophie. », Marivaux, « L'Indigent Philosophe », *Journaux et œuvres diverses*, p. 272.

⁷² *Ibid.*, p. 612.

⁷³ *Ibid.*, p. 613.

toujours rendu. Quand vous n'étiez pas raisonnable, c'était ma faute. »⁷⁴ Ici, en prenant les fautes de son maître sur soi, l'humour d'Arlequin a quelque chose de transcendant. Il illustre un dépassement de soi et une élévation de la nature humaine. Mais ici ce qui caractérise ce discours comique d'Arlequin consiste, encore une fois, dans son affection et dans sa tendresse.

Enfin, pour encore mieux comparer la différence entre l'humour d'Arlequin et les autres genres comiques, il faut montrer sa distanciation flexible par rapport à lui-même. En effet, d'après les analyses précédentes, nous pouvons constater déjà que l'humour de l'auto-éloge d'Arlequin est omniprésent dans chaque pièce. Il en est de même concernant l'autodérision. Cela est lié à son statut de valet et à sa naïveté. Comme le montre l'extrait ci-dessus, Arlequin a la capacité de s'abaisser, d'avouer ses fautes et ses défauts, ou d'admettre ses faiblesses devant autrui.

Cela dit, la spécificité du personnage naïf d'Arlequin, c'est que l'autodérision peut représenter aussi chez lui une distance zéro par rapport à lui-même. Rappelons que, dans *La Surprise de l'amour*, Arlequin a eu une expérience similaire avec son maître Lelio, déçu par les femmes. Lelio, ressentant de la haine envers les femmes, cherche à en dégoûter également Arlequin. Mais rien n'y fait : celui-ci ne peut s'empêcher d'aimer Colombine. Il montre souvent malgré lui, au moyen d'autodérision, ses vrais sentiments. Il dit, en s'adressant à Colombine : « N'as-tu pas de honte d'être si jolie et si traîtresse. »⁷⁵ ; « C'est une malédiction que cet amour : il m'a tourmenté quand j'en avais, et il me fait encore du mal à cette heure que je n'en veux point. »⁷⁶ ; « Etre amoureux et ne l'être pas, ma foi, je donnerai le choix pour un liard. C'est misère : j'aime mieux la misère gaillarde que la misère triste. »⁷⁷

Ces propos d'Arlequin deviennent humoristiques par leur ambiguïté transparente, et les jeux de mot. Leur contenu est un mélange de détestation et d'adoration. Le blâme et l'éloge s'y mêlent. Tout au long de la pièce, Arlequin montre

⁷⁴ *Ibid.*, p. 613.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 262.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 266.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 272.

son incapacité à démêler ces deux sentiments contradictoires envers Colombie. On voit bien qu'il raisonne son rapport amoureux seulement à moitié. Sa conscience est, pour ainsi dire, coupée en deux. Sa raison et ses sentiments n'arrivent pas à marcher ensemble. C'est pourquoi il trébuche parfois et c'est là que se trouve sa risibilité humoristique. C'est un humour involontaire et de nature confessionnelle. Il devient une sorte d'aveu en se montrant transparent. C'est en ce sens qu'on peut dire que son autodérision signifie une distance zéro avec lui-même. La conséquence en est qu'il n'est plus capable de se connaître.

Néanmoins, c'est justement l'humour qui devient une échappatoire à son dilemme. En effet, ce n'est qu'un faux dilemme, car, on s'en doute, c'est le sentiment amoureux qui gagne. L'humour est un remède pour se débarrasser de ce dilemme.

L'autodérision d'Arlequin est caractérisée encore par son côté affectif qui annule la distance avec les autres. Souvenons-nous de cette réplique d'Arlequin pour consoler son maître : « Monsieur, si deviens amoureux, je veux voir la consolation que vous le soyez aussi, afin qu'on dise toujours : tel valet, tel maître. Je ne m'embarrasse pas d'être un ridicule, pourvu que je vous ressemble. »⁷⁸

Ici, Arlequin essaie de transformer librement le proverbe : « Tel père, tel fils » en « Tel maître, tel valet ». Ce discours bienveillant devient humoristique à cause de l'inversion de la hiérarchie de ce proverbe d'une manière maladroite. Outre cela, cette bonne intention mal exprimée est humoristique encore par son effet latent qui consiste à remettre en question la relation maître-valet. Avec sa naïveté habituelle, d'un côté, Arlequin souligne intentionnellement les tares de son maître. De l'autre, il montre sa solidarité avec ce dernier sans se soucier d'être ridicule. C'est un humour involontaire qui, grâce à la générosité et à l'affection qui le caractérisent, annule non seulement la distance avec soi, mais aussi la distance avec les autres, c'est-à-dire la distance sociale tout court. L'humour d'Arlequin peut ainsi signifier tantôt la distance à soi réduite à zéro, tantôt une distance à soi maximale.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 272.

Pour pouvoir se moquer de soi sincèrement il faut l'arrêt ou la suspension de jugement sur soi, ou celle de l'amour propre. D'ailleurs, c'est là l'une des caractéristiques essentielles de l'humour : l'humour à ses dépens est même considéré par les philosophes comme la forme la plus évidente d'humilité. Et c'est précisément cette humilité qui permet à Arlequin de pratiquer l'autodérision. Autrement dit, si la distanciation maximale avec soi est difficile à réaliser pour la plupart des gens à cause de leur orgueil inséparable, c'est grâce à sa naïveté qu'Arlequin y arrive tout naturellement. L'humour signifiant une certaine liberté de parole, en tant qu'un valet, Arlequin en a besoin plus que les autres. À travers son humour, il montre sa liberté de parole dans son rapport avec le monde, les autres, mais aussi avec lui-même.

Conclusion

Rappelons que le théâtre de Marivaux a acquis sa notoriété, et aussi sa mauvaise réputation, principalement à cause de son style, le marivaudage. Les arguments pour ou contre le théâtre marivaudien sont évidemment basés sur l'usage particulier de ce langage. En choisissant de travailler sur l'humour chez Marivaux, nous avons voulu également aborder la question du langage chez cet auteur et apporter quelques nouvelles perspectives là-dessus. Mais la diversité de l'humour d'Arlequin génère quelques difficultés. La première d'entre elles concerne le choix du corpus susceptible de démontrer pleinement la particularité de cet humour et la singularité du travail structuré de Marivaux dans ce domaine. Nous avons ainsi classé l'humour d'Arlequin en trois catégories.

Dans la première catégorie, l'humour de ce personnage est en effet provoqué par ses balourdises langagières : l'étourdissement, la maladresse, l'usage insolite de mots et d'expressions. Marivaux travaille sur les défauts langagiers d'Arlequin et les transforme en humour. Mais il faut souligner aussi que c'est un humour involontaire, lié à la naïveté, au sens commun du terme, du personnage marivaudien.

Dans la deuxième catégorie, l'humour d'Arlequin est plus ou moins conscient ou intentionnel et se manifeste en fonction de différentes situations. On peut distinguer trois situations, selon leurs natures - la circonstance subie ; la situation où

Arlequin se piège lui-même et les circonstances qu'il crée, - ou selon leur but : obtenir des profits financiers, établir une relation amoureuse, se sortir d'une situation difficile ou se vanter. Dans cette catégorie, on peut constater que l'humour d'Arlequin est tributaire de toutes sortes de techniques : la reprise et la combinaison inhabituelle de mots, l'emboîtement, l'inversion de proverbes, la métaphore imagée, etc. Mais malgré la pratique consciente de ce comique, celui-ci contient toujours quelque chose de naïf et d'affectif qui transforme l'ironie ou la satire d'Arlequin en humour.

Enfin, concernant la troisième catégorie : si, au niveau de la quantité, les exemples relevant de cette catégorie ne sont pas les plus nombreux, c'est néanmoins ici que nous pouvons mesurer pleinement la singularité de l'humour d'Arlequin. Dans cette catégorie, on peut parler d'un humour véridique, d'un humour de sagesse et aussi d'une distanciation tant avec les autres qu'avec soi. Et, comme toujours chez Marivaux, la naïveté est la base indispensable de cet humour. Ce qu'il faut souligner, c'est que dans la même pièce, Arlequin peut pratiquer ces trois sortes d'humour : l'humour inconscient, l'humour volontaire et l'humour transcendent.

Dans les exemples que nous avons cités, notamment dans la deuxième catégorie, les dialogues sont souvent prolongés à cause de l'étourdissement d'Arlequin ou à cause d'un petit problème insignifiant. Ce genre de passage peut être jugé trivial. S'agit-il d'un raffinement langagier excessif et inutile ? À travers notre analyse, nous avons voulu démontrer qu'il y a toujours un humour significatif et révélateur dans ces parties intermédiaires. C'est bel et bien l'humour d'Arlequin qui rend ces dialogues naturellement dynamiques. Ainsi, si on a pu accuser Marivaux de « galimatias » et de manque de naturel consécutifs à « l'union inhabituelle de mots »⁷⁹, de notre point de vue, les exemples analysés nous aident à prouver le contraire : l'union inhabituelle de mots représente justement l'originalité et l'inventivité de Marivaux. De cette manière, non seulement Marivaux réussit à

⁷⁹ Sarah Benharrech, « L'union du renard et de la cigogne : hybridité et préciosité moderne chez Marivaux », in *Marivaudage : théories et pratiques d'un discours*, sous la direction de Catherine Gallouët et Yolande G. Schutter, Oxford : Voltaire Foundation, 2014, p. 42.

provoquer l'effet humoristique, mais, de surcroît, il y arrive naturellement et dans toutes les circonstances.

Soulignons aussi le fait que l'humour d'Arlequin n'équivaut jamais au mot d'esprit. Il y a toujours de l'affection et de la tendresse dans ses propos, deux caractéristiques essentielles qui différencient ces deux formes du rire. En effet, nous ne devons jamais perdre de vue que, pour Marivaux, il ne suffit pas d'avoir de l'intelligence, il faut encore avoir du cœur. Selon nous, c'est précisément l'humour qui représente le mariage parfait de l'affection et de la lucidité. Si le langage d'Arlequin a pu relier ces deux éléments, c'est encore essentiellement grâce à sa naïveté. Et c'est cela qui fait que l'humour d'Arlequin se différencie des autres genres de comique et des autres styles d'humour. En exploitant autant de techniques pour mettre en évidence l'humour d'Arlequin, Marivaux apparaît, à nos yeux, comme un véritable théoricien de l'humour, sans pour autant prétendre ouvertement à ce titre. À moins que l'on considère le marivaudage comme de l'humour...

De ce qui vient d'être dit, il ressort, nous l'espérons, que les procédés de l'humour d'Arlequin contribuent incontestablement à l'esthétique du théâtre de Marivaux. Au niveau formel, on peut parler d'une esthétique de la condensation, de la reprise, de l'emboîtement, de la combinaison insolite de mots, mais aussi d'une esthétique de l'improvisation. Plus précisément, si les discours d'Arlequin arrivent à produire l'effet humoristique et véridique, c'est parce qu'ils sont souvent surprenants. Son humour est un révélateur inattendu. On peut parler aussi de l'esthétique de Marivaux d'après son usage de mots d'esprit dans l'humour. Cette variété d'humour représente l'esthétique de l'hygiène mentale, la brièveté, l'acuité, et l'immédiateté. Par ailleurs, l'humour d'Arlequin résulte d'un travail artistique et spécifique dans le sens qu'il représente l'équilibre entre la subtilité et la simplicité, entre le naturel et l'artificiel, entre l'intelligence et l'affectivité.

Comme le dit si bien Jean-Pierre Sarrazac, le théâtre de Marivaux se trouve à l'écart, ou, plus précisément, a été mis à l'écart, de son époque. En effet, l'originalité de ce théâtre n'a pas suscité beaucoup d'attention pendant deux cents ans. Mais, fort

heureusement, on atteste, depuis quelques décennies, une relecture plus équitable de cette œuvre singulière. Et c'est en nous inscrivant dans le sillage de cette relecture attentive et bienveillante du théâtre marivaudien, que nous avons voulu souligner l'importance de l'humour dans ce théâtre, en étudiant l'humour de l'un des personnages emblématiques de ce théâtre : Arlequin.

Contrairement à ses contemporains, qui se révoltent contre la règle des trois unités imposée au théâtre, Marivaux n'a pas besoin de s'émanciper de cette règle pour créer un nouveau genre. On peut dire que la liberté de création réclamée par ses pairs, Marivaux l'a trouvée dans l'humour. C'est en effet l'exploitation de l'humour dans son théâtre qui lui permet de créer une nouvelle comédie sans pour autant en modifier la forme traditionnelle. Nous sommes là en présence d'une « révolution » discrète, faite à l'intérieur du langage et à travers le langage. Cet équilibre savamment entretenu entre les conventions et les innovations langagières est tout simplement un autre visage de l'humour, thème que nous nous sommes proposé d'analyser ici. Et c'est aussi sans aucun doute l'humour - qualité faisant appel autant à l'intelligence qu'au cœur du lecteur - qui confère à ce théâtre toute sa modernité que le XX^e siècle n'a pas cessé de souligner. Bref, on peut dire que l'humour d'Arlequin relie trois aspects originaux du théâtre de Marivaux : langagier, philosophique et esthétique.

Bibliographie

- Escarpit, Robert, *L'Humour*, PUF, Que sais-je ?, 1991.
- Rubellin, Françoise, *Marivaux dramaturge*, Honoré Champion, 1996.
- Evrard, Martin, *L'Humour*, Hachette, 1996.
- Canova, Marie-Claude, *La comédie*, Hachette, Paris, 1993.
- Coulet, Henri, « De l'usage du langage selon Marivaux », *Marivaux subversif?*, Franck Salaün, Desjonquères, 2003.
- Gilot, Michel, « Une Dramaturgie de l'humour », in *Europe*, 1996.
- Gilot, Michel, *Esthétique de Marivaux*, SEDES, 2000.
- Marivaux, « L'Indigent philosophe », *Journaux et œuvres diverses*, in : *Marivaux, Théâtre complet*, Classiques Garnier, 2000.
- Ratermanis, J.B., *Etude sur le comique dans le théâtre de Marivaux*, 1961.
- Sareil, Jean, *L'écriture comique*, PUF, 1984.
- Emelina, Jean, *Le comique*, SEDES, 1996.
- Guilhembet, Jacques, *Les fonctions d'Arlequin dans cinq comédies de Marivaux*, in : *Littératures classiques*, n°27, printemps 1996. L'esthétique de la comédie. Actes du congrès organisé à Reims du 8 au 10 septembre 1995.
- Guilhembet, Jacques, *L'oeuvre romanesque de Marivaux : Le parti pris du concret*, 2014.
- Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, 1988.
- Pierre Frantz, « Je ne me soucie pas de ce qui est possible, moi. Quelques réflexions sur Arlequin », in : *Marivaux : jeu et surprise de l'amour*, PU Paris-Sorbonne, 2009.
- Sarrazac, Jean-Pierre, « Le drame selon les moralistes et les philosophes », in : *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Armand Colin, 1992.
- Benharrech, Sarah, « L'union du renard et de la cigogne : hybridité et préciosité moderne chez Marivaux », in : *Marivaudage : théories et pratiques d'un discours*, sous la direction de Catherine Gallouët et Yolande G. Schutter, Oxford : Voltaire Foundation, 2014.

《28 個天堂》

但丁《神曲》七百年之後，關於天堂的幻視

林待吟 / Lin, Tai-Yin

文藻外語大學 法文系 副教授

Department of French, Wenzao University of Languages, Associate Professor

【摘要】

但丁的《神曲》寫於中世紀後期，對西方世界的影響時至今日仍不休止。2020 年台灣九歌出版社推出該書中文譯本的增訂新版，足見它的重要性不分國界，而且並未隨時間流逝而遞減。

此次研究的文本《28 個天堂》是謝芙絲經由閱讀《神曲》發想而創作出 28 幅微型畫，再由她的丈夫，諾貝爾文學獎得主默迪阿諾寫下如詩的短文。其創作靈感啟發來自於但丁的巨作，700 多年來《神曲》不斷滋養西方人文藝術的創作，默氏夫婦合作的作品本身即是跨藝術及文學雙領域的對談。

《28 個天堂》因閱讀但丁而誕生，因此它也融入西方人文藝術傳承之流。研究該書即是以今日觀點反思西方人文傳承脈絡，加以當代解述，值得我們投身其中。恰巧 2021 年是但丁逝世 700 週年，我們藉此研究遙想詩人。

【關鍵字】

但丁、《神曲》、《28 個天堂》、默迪阿諾、謝芙絲

【Abstract】

Dante's *Divine Comedy* was written in the late Middle Ages, and it continues to have a important influence on the Western world. In 2020, Chiu Ko Publishing House (Taiwan) launched an updated version of the Chinese translation, which shows that its importance knows no borders and has not diminished over time.

The text of this study is *28 Paradises*, it's about a piece of 28 miniature paintings created by Dominique Zehrfuss after reading *Divine Comedy*, and then written by her husband, Nobel Prize winner Patrick Modiano, a poetic short essay.

The creative thoughts came from reading Dante. For more than 700 years, *Divine Comedy* has continuously nourished the creation of Western humanities and art. *28 Paradises* itself is a dialogue that crosses the fields of art and literature.

The work we studied this time was born because of Dante, so it is also integrated into the inheritance of Western humanities and art. The study of *28 Paradises* is to reflect on the Western humanistic inheritance from today's perspective, and to provide contemporary explanations. It is worthy of our involvement. It just so happens that 2021 is the 700th anniversary of Dante's death, and we take this opportunity to study the poet of distant thinking.

【Keywords】

Dante, *Divine Comedy*, *28 Paradises*, Patrick Modiano, Dominique Zehrfuss

28 Paradis :
Des visions paradisiaques,
700 ans après la *Divine comédie* de Dante :

28 Paradis est une œuvre de collaboration de Dominique Zehrfuss et Patrick Modiano. C'est la troisième fois que ce couple travaille ensemble. Mais à la différence des deux ouvrages précédents – *Une aventure de Choura* et *Une fiancée pour Choura*, dans lesquels Zehrfuss illustre les textes de son mari, cette fois, c'est le romancier qui légende les miniatures par de petits poèmes.

L'artiste disait tirer son inspiration de la lecture de Dante. Bien que ce dernier soit mort en 1321, il y a sept cents ans, son chef-d'œuvre ne cesse d'attirer des lecteurs et de les influencer. Quelle consolation ou quelle exaltation suscite-t-il chez notre artiste ? Pourquoi une représentation du paradis au pluriel ? Le choix du nombre « 28 » a-t-il une signification spécifique ? Quelle vision paradisiaque proposent les légendes poétiques de Modiano ? Cette vision est-elle inouïe ou cohérente avec son esthétique romanesque habituelle ? Ces questions vont guider le cheminement de cette recherche.

I. Dante et sa *Divine Comédie*

La Divine Comédie, l'œuvre la plus connue de Dante Alighieri, est écrite en langue vulgaire florentine et rimée en tercets enchaînés. Se distinguant d'autres ouvrages de ses contemporains écrits en latin, elle est considérée comme la plus grande création littéraire de son époque. Sous le titre *La Divine Comédie* – ce titre n'est d'ailleurs pas du poète lui-même – ce chef-d'œuvre comprend trois volumes : *l'Enfer*, le *Purgatoire* et le *Paradis*. *L'Enfer* est composé de 34 chants, le *Purgatoire* et le *Paradis* chacun de 33 chants. En tout, l'œuvre comprend 100 chants.

Cet ouvrage fut écrit entre 1303 et 1321, pendant l'exil du poète. L'histoire raconte un voyage imaginaire, d'abord sous la conduite du poète latin Virgile

pendant le cheminement à travers l'Enfer et le Purgatoire ; le poète sera ensuite guidé par Béatrice – la muse de Dante, une femme qu'il avait aimée dès son enfance – qui le conduira jusqu'au Paradis.

Sept cents ans se sont écoulés, l'œuvre de Dante continue à inspirer les écrivains et les artistes. Récemment ont paru plusieurs études sur Dante, qui témoignent de son influence, tant du côté de la littérature que de celui des arts plastiques.

1.1 L'influences de Dante hier et aujourd'hui

Si aujourd'hui on lit et traduit toujours et encore *La Divine Comédie*, jusqu'au XVIII^e siècle en France on « n'a ni compris ni aimé Dante ». C'est le « Romantisme » qui a fait redécouvrir et « revivre » le poète.¹ « De 1830 à 1860, Dante est à la mode chez nous ».² La cause de cet « engouement » est l'ambiance « orageuse » de l'époque : « l'Italie du XIV^e siècle est très voisine de l'Italie et de la France du XIX^e », dit Maugain – avec des tensions religieuses, politiques, économiques qui agitaient le pays.³

Dans son article « Dante est partout ! », Pierre Assouline affirme qu'« il suffit parfois qu'un classique relève la tête à la faveur d'un coup de menton de l'actualité pour que brusquement tout semble lui faire écho autour de vous ». *La Divine Comédie* est sans aucun doute un des plus grands classiques. « Dante, toujours ! » bien que « son œuvre ne se donne pourtant pas au premier venu ». Assouline raconte le souvenir de l'écrivain japonais Kenwabarô Ôé : au lendemain de la tragédie de Fukushima, il s'est immergé dans la lecture de *l'Enfer*, parce qu'il était « incapable de lire autre chose en pareille circonstance ».⁴ Peut-être qu'il

¹ René Schneider, « Dante et Delacroix », in. *Dante : mélanges de critique et d'érudition françaises, publiés à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète, 1321-1921 / Union intellectuelle franco-italienne*. Paris : Librairie française. 1921. P. 137.

² Gabriel Maugain, « L'orthodoxie de Dante et la critique française de 1830 à 1860 », in. *Dante : mélanges de critique et d'érudition françaises, publiés à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète, 1321-1921 / Union intellectuelle franco-italienne*. Paris : Librairie française. 1921. P. 185.

³ *Ibid.*, p. 187.

⁴ Pierre Assouline, « Dante est partout ! ». *Le Monde*, le 29 mars 2012.

n'était-pas capable, sous le choc, de parler de la désolation qui l'entourait, et que la narration dantesque disait tout à sa place.

Jean-Yves Masson avait remarqué que depuis trente ans, une quinzaine de nouvelles traductions de *La Divine Comédie* s'étaient succédé. Il posait cette question : « Pourquoi un tel engouement, dans un monde aussi déchristianisé que le nôtre ? » Il apporte alors cette réponse : « même s'il est légitime de s'intéresser à la portée théologique de l'œuvre de Dante, c'est l'héritier de Virgile et d'Homère qui parle à la plupart d'entre nous ». D'ailleurs, c'est un « narrateur visionnaire » et le poète « le plus révolutionnaire ».⁵ Sans doute, c'est la narration épique et la vision transcendante qui touchent les lecteurs des différentes générations.

Il n'est alors pas étonnant d'entendre dire à Henriette Levillain qu'elle voit chez Dante une poétique pour le XX^e siècle : les poètes du XX^e siècle lisent Dante pour s'interroger sur leur propre poésie. La contemporanéité de Dante tient à « des conditions de création poétique similaires », à l'atmosphère politique cahotante en quête d'une nouvelle langue pour la création. Par ailleurs, la connivence qui a rapproché de Dante les poètes du siècle dernier vient peut-être du fait qu'ils sont à la recherche d'une poésie qui « crée le tout de l'homme ».⁶

1.2 L'influences de Dante dans le domaine des arts plastiques

« *La Divine Comédie* n'a cessé et ne cessera d'être une source d'inspirations extraordinairement riche et féconde pour les artistes ».⁷ Par exemple : Michel-Ange, Signorelli, Liszt, Ingres, Delacroix, Rodin... Si les artistes puisent une inspiration intarissable dans ce chef-d'œuvre, c'est peut-être parce que « tout ce dont parle Dante, il le voit ».⁸ Dante pense par « images », ainsi l'art est-il « redevable » à son

⁵ Jean-Yves Masson, « Dante, l'infinie comédie ». *Le Magazine littéraire*, n° 568. P. 68-69.

⁶ Henriette Levillain, « Dante : une poétique pour le XX^e siècle », in. *Revue de littérature comparée*, n° 308, 2003. P. 401-402.

⁷ Léonce Bénédite, « Dante et Rodin », in. *Dante : mélanges de critique et d'érudition françaises, publiés à l'occasion de la sixième centenaire de la mort du poète, 1321-1921 / Union intellectuelle franco-italienne*. Paris : Librairie française. 1921. P. 209.

⁸ *Ibid.*, p. 209.

œuvre dans laquelle il trouve « la profondeur de sentiment et d'accent, les résonances prolongées, plus d'audace dans le dessin et dans les harmonies colorées ». ⁹ En France, c'est l'engouement de Delacroix – « la vraie proie de Dante » d'après Schneider – qui fait entrer l'œuvre du poète florentin « au cœur même de l'art français ». ¹⁰ Delacroix est attiré par les poèmes de Dante, car il y ressent « la passion, la terreur ». ¹¹ Ces forts sentiments qu'il a constatés également dans le *Jugement dernier* de Michel Ange : « Rien... n'est plus poétique que cette traduction dans un autre art ». En effet, cette appréciation nous permet de comprendre l'œuvre de Delacroix. Quand il transporte l'écriture de Dante sur sa toile, quoiqu'il soit parfois infidèle à la lettre, on éprouve toujours « la profondeur de sentiment » et c'est la raison pour laquelle son œuvre « est la plus dantesque qui soit ». ¹²

En dehors de la peinture, il y a aussi d'autres arts plastiques dans lesquels s'est concrétisée la vision dantesque. Prenons l'exemple de la *Porte de l'Enfer* de Rodin dont la longue élaboration – une trentaine d'années – nous permet d'imaginer que l'artiste baignait dans la pensée du poète florentin. L'ancien conservateur du musée Rodin – Léonce Bénédite – affirme même que le nom de Dante est « inséparable » de celui de Rodin. ¹³

La plupart de ces œuvres plastiques reflètent des scènes décrites dans l'*Enfer*. Apparemment, moins d'artistes se sont inspirés de la narration du *Paradis* pour créer leurs œuvres. Les miniatures de Dominique Zehrfuss attirent ainsi notre regard, non seulement par leur beauté, mais aussi en raison du thème choisi.

II. 28 *Paradis* de Zehrfuss et de Modiano

Actuellement, il existe deux versions du livre *28 Paradis* – l'une datée de 2005 et l'autre de 2012. Il faut préciser que la deuxième édition n'est pas une

⁹ René Schneider, *art. cit.*, p. 137.

¹⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹¹ *Ibid.*, p. 137.

¹² *Ibid.*, p. 137, p. 142 et p. 145.

¹³ Léonce Bénédite, *art. cit.*, p. 219.

simple réédition, elle comporte l'addition d'une nouvelle partie intitulée *28 Enfers*, dont les textes sont écrits par Marie Modiano. Dans la présente étude, nous n'aborderons pas cette partie des *Enfers*. Mais nous nous référerons à la deuxième édition, parce que Dominique Zehrfuss, sur la deuxième de couverture, révèle certains détails relatifs à l'élaboration de cet ouvrage.

II.1 Les collaboration du couple Modiano

Signé par Dominique Zehrfuss et Patrick Modiano, *28 Paradis* n'est pas le premier fruit de leur collaboration. En 1986 et 1987, ils avaient déjà collaboré pour respectivement *Une aventure de Choura* et *Une fiancée pour Choura*. Il s'agit de deux albums illustrés destinés aux enfants, dont le protagoniste est un chien. Le romancier avait écrit les textes et son épouse s'était chargée des images. Ces trois ouvrages figurent sur la liste des « livres de Patrick Modiano », mais rares sont les chercheurs qui ont pensé à les étudier. Nous allons étudier ces articles existants, surtout les parties concernant la relation entre le texte et les images, pour voir comment ont collaboré l'artiste et le romancier.

Après avoir étudié les textes de Modiano pour les jeunes, Anne Roche fait remarquer que si dans les histoires de Choura la syntaxe est simple, en revanche les illustrations y sont « particulièrement importantes ». Elle attire notre attention sur la proportion entre le texte et l'image : « le texte, en regard, occupe en général le tiers de la page, voire moins ». D'ailleurs, elle constate que les décors sont « soignés ».¹⁴ Non seulement les images occupent donc une place prédominante dans le livre, mais Anne Roche fait encore une remarque intéressante : « rien ne permet de déterminer si l'un préexiste à l'autre, mais, formellement, l'image est présentée comme première ». Mais si vraiment la création de l'image a devancé l'écriture, et que l'écrivain a raconté l'histoire en s'en inspirant, peut-on dire pour autant que le texte n'est que, peu ou prou, une simple description de la scène ? Ces collaborations précédentes ont-elles eu une influence sur la création de *28 Paradis* ?

¹⁴ Anne Roche, « Albums pour la jeunesse (perdue) », in *Europe : Patrick Modiano*. Octobre 2015. P. 197.

Christian Donadille a écrit deux articles sur les ouvrages de Modiano destinés à la jeunesse. Dans son premier article, il avait indiqué l'importance de la « couleur verte » dans *une aventure de Choura*. C'est la couleur préférée du frère cadet de l'écrivain, son alter-ego décédé trop tôt.¹⁵ D'après les observations de l'auteur, la couleur verte « vient chaque fois recouvrir ce qui enveloppe, accueille, protège Choura, imposant sa teinte discrète ou envahissante selon les gravures, mais obsessionnelle tout au long des pages de l'album ». Il pense que cette couleur sert à « marquer la réalité d'une relation fusionnelle entre les deux frères ».¹⁶

Dans son deuxième texte, Christian Donadille va encore plus loin pour discuter de la relation entre l'image et le texte. Il attire notamment notre regard sur l'aspect architectural des scènes peintes :

« Toute cette architecture angulaire propose un cadre comme tiré à la règle, extrêmement rigide, dans lequel l'humain, s'il est admis, doit se plier pour intégrer ses courbes, se faire tout petit. Il doit de plus y accepter sa solitude, son isolement. »

Le héros modianien n'est jamais le maître du monde, il vit souvent dans une famille dont les parents sont absents, ou dans un établissement scolaire hostile... Dans le cas de Choura, le protagoniste est intégré dans un décor dépourvu de « brillant », fait le plus souvent d'un simple « dégradé de deux à trois teintes », et qui donne « une impression de fané de vieille carte postale ».¹⁷ L'être délaissé plonge dans une ambiance surannée, si bien que les illustrations de Zehrfuss traduisent parfaitement l'atmosphère du monde modianien.

¹⁵ Dans *Un pedigree*, Modiano a écrit : « En 1957, j'ai perdu mon frère. [...] A part mon frère Rudy, sa mort, je crois que rien de tout ce que je rapporterai ici ne me concerne en profondeur. » Paris. Gallimard. 2005. P. 44. Voir aussi infra, note 35.

¹⁶ Christian Donadille, « Patrick Modiano et la littérature d'enfance : l'autre côté du miroir », in. *Patrick Modiano*. Rodopi. P. 273.

¹⁷ Christian Donadille, « Entre chien et loup : Incertitude de l'apparence et écriture du silence dans les œuvres illustrées et les images textuelles de Patrick Modiano ». *French cultural studies*. 2012. P. 332.

II.2 Des études sur *28 Paradis*

Actuellement, peu d'études abordent le livre *28 Paradis*, excepté ce qu'a écrit Denis Cosnard dans ses chroniques Web. Ce dernier constate que le fruit de cette collaboration « a donné lieu à peu d'articles dans la presse ». Il n'en cite qu'un seul, signé de Patrick Besson dans *Marianne*, nulle autre étude n'aborde ce troisième travail signé par le couple Modiano.¹⁸

III. Deux approches pour retrouver 28 fois le paradis

Ni l'écrivain ni l'artiste n'ont parlé de cette collaboration, que ce soit dans une préface ou dans une interview au moment de la publication en 2005. Tout ce qu'on sait sur le livre tient en deux lignes rédigées par l'éditeur sur la quatrième de couverture : « Dominique Zehrfuss nous invite à partager sa vision du paradis. En 28 miniatures, elle dessine son Éden. En vis-à-vis des gouaches, un poème de Patrick Modiano pour en illuminer la lecture ». Il faut attendre la deuxième version, sortie en 2012, pour avoir quelques éclaircissements. Sur la deuxième de couverture, l'artiste précise la source de son inspiration : « *Paradis, Enfers* : quoi de plus impressionnant, gigantesque, de plus surhumain en même temps – à commencer par leur version littéraire, cette *Divine Comédie*, dont la lecture, il y a quelques années, m'a ouvert la voie à ces univers parallèles ? » et elle évoque aussi l'amorce de son travail : « un été où j'étais triste à Paris, je ne voyais pas d'issue à mon chagrin, sinon le rêve ». C'est donc la tristesse qui l'a poussée à créer ses « paradis terrestres, paradis perdus » où elle s'imaginait vivre « avec celui » qu'elle aimait. Quant au choix de la forme « miniature », elle l'explique en disant qu'elle a « toujours été attirée par les mondes infimes » et que « lorsqu'on se « fait tout petit », on peut disparaître, mais c'est peut-être pour mieux renaître dans un autre monde, un jardin d'Éden ». L'artiste parle à la fois de deux choses : d'une part elle est fascinée par un monde à petite échelle, comme si elle voulait adoucir ou faire dissiper ses ennuis ; de l'autre, ce monde utopique où les gens vivraient sans souci

¹⁸ Denis Cosnard, « *28 Paradis*, de Patrick Modiano », in. *Le Réseau Modiano*. L'article de Besson est cité par Denis Cosnard, mais nous ne l'avons pas pu retrouver.

fait penser au paradis terrestre perdu depuis... Créer ces miniatures, c'est se lancer dans la construction d'un jardin d'Éden, et s'efforcer de retrouver le paradis perdu.

Ces propos de l'artiste ne nous renseignent pas seulement sur la naissance de ce projet ; ils nous permettent d'entrevoir la complexité de sa conception artistique : des paradis à la lisière de l'inspiration de l'ouvrage de Dante et des réminiscences bibliques...¹⁹

III.1 Du côté des miniatures

En comparant les deux versions de *28 Paradis*, nous remarquons que les 28 miniatures sont identiques. Elles ne sont ni numérotées ni paginées. Mais dans la version de 2005, chaque miniature est insérée dans un cadre coloré, alors que dans celle de 2012, les images sont mises au centre d'une page blanche. Par l'agencement et le travail de mise en page, la première édition fait miroiter une vivacité printanière, alors que dans la deuxième version la sobriété du décor met en relief la joie, pure et paradisiaque, représentée dans chaque miniature.

Les scènes décrivent des « contrées paradisiaques, peuplées de gazelles, de tigres, d'éléphants, de licornes, etc., et d'un homme et d'une femme nus ». ²⁰ L'adjectif « paradisiaque » résume tout, et fait rêver : des créatures réelles côtoient des êtres chimériques dans ce jardin primitif. Zehrfuss peuple ses miniatures de bêtes reconnaissables et d'êtres fabuleux, de plantes merveilleuses, et même d'une fleur géante où logent les deux amoureux... Réalisées dans les premières années du XXI^e siècle, ces peintures ne laissent pas de faire un clin d'œil aux représentations du livre de la *Genèse* dans les fresques romanes ou dans les enluminures. Des scènes qui, pour retracer les six jours de la création, multiplient les animaux aquatiques et les quadrupèdes, mêlant bestiaux réels et créatures inconnues.

¹⁹ Rappelons que si Dante est guidé au paradis par sa muse, il ne *rêve* pas d'y revivre cet amour de sa jeunesse. C'est plutôt dans le paradis terrestre, avant la chute d'Adam et d'Eve, que le couple vivait joyeusement. De ce point de vue, les miniatures de Zehrfuss évoquent le jardin biblique.

²⁰ Denis Cosnard, « 28 Paradis, de Patrick Modiano ». *Le Réseau Modiano*.

Nous allons maintenant analyser les images représentées dans *28 Paradis*. Notre analyse suivra l'enseignement de Panofsky, selon les trois étapes : d'abord la pré-iconographie, dans laquelle on fait une description factuelle de l'image ; puis on dégage la signification picturale ; ensuite vient l'étude de l'iconographie. Dans cette dernière partie, nous remonterons à la source pour voir comment les peintres d'autrefois représentaient le paradis au sens biblique, et comment ils ont illustré *La Divine Comédie*. Nous aborderons l'étude de l'iconologie dans le chapitre suivant.

III.1.1 Description des miniatures

Nous n'allons pas analyser toutes les images, mais seulement les deux choisies pour figurer respectivement sur la couverture des deux versions.

L'image de la couverture de la version de 2005 est tirée de la miniature N° 18 : elle figure en haut à droite sur un fond vert.²¹ En bas à gauche il y a l'icône de la maison d'édition, un arbre (un olivier) et son nom.

Sur la couverture de la deuxième version, toute blanche, la miniature N° 28 est placée en haut dans la partie centrale, entre deux lignes de texte indiquant le nom de l'artiste, celui de l'écrivain et le titre du livre. En bas, c'est l'emblème de la collection « Le promeneur » de chez Gallimard.

III.1.1.1 Description de la miniature N° 18²²

Une cascade d'eau et des végétations exubérantes et colorées occupent la partie gauche de l'image. À droite, c'est une terre de couleur rose avec des arbres et des animaux – un tigre, un lézard (?) aussi grand que le tigre, et un âne (?) qui est encore plus grand que le tigre – et deux oiseaux verts. Deux personnages – un

²¹ Voir Annexe. Pour faciliter la communication, nous numérotons les miniatures d'après l'ordre de leur apparition dans le livre.

²² Voir Annexe. <https://www.amazon.com/28-Paradis-French-Dominique-Zehrfuss/dp/2879294843>

homme et une femme à moitié allongés sur l’herbe verte, tournent leur regard vers les eaux tombantes. L’espace vide de l’image – le ciel et la terre – est saturé par la couleur jaune. Dans sa version originale, cette miniature est encadrée de bordures vert pâle.

Le vert et le jaune sont les deux couleurs importantes dans cette image. Le cadre vert pâle évoque une ambiance printanière. Dans cette scène, les diverses nuances de vert renforcent la vitalité du jardin d’Éden. Surtout les deux grands oiseaux verts qui s’envolent et traversent le ciel jaune à la suite l’un de l’autre : tous deux semblent mener une vie insouciant, comme s’ils reflétaient l’état d’âme des deux personnages.

III.1.1.2 Description de la miniature N° 28²³

Un astre lumineux brille dans la nuit profonde, sous lequel une étendue jaune horizontale représente probablement une mer calme. Au premier plan, des collines encadrent un triangle de terre de couleur moutarde. Un âne (?) se dirige vers les deux êtres humains. Sur les collines, des arbres noirs contrastent avec des créatures blanches. La scène baigne dans une ambiance sereine et reposante.

Dans sa représentation originelle, l’image est encadrée par une couleur orange tropicale : ce cadre contraste avec la couleur noire qui domine la miniature. C’est une scène paisible : le ciel étoilé, la mer calme et la terre plate, ces trois éléments représentés horizontalement accentuent la stabilité de l’image. Le mouvement vient de l’animal qui marche vers le couple : l’homme et la femme semblent être en train de communiquer avec lui. Bien que l’ambiance soit celle d’une nuit paisible, l’image suggère en même temps un voyage à l’aube vers l’avenir.

Ces deux miniatures – une scène diurne au jardin d’Éden et l’autre nocturne –

²³ Voir Annexe. <https://livre.fnac.com/a4682945/Marie-Modiano-28-Paradis-28-Enfers>

évoquent toutes les deux l'harmonie et la douceur. D'ailleurs, non seulement dans ces deux tableaux, mais aussi dans toutes les autres peintures du livre, on perçoit une réconciliation entre les humains et l'environnement. Sous le pinceau de Zehrfuss, le couple vit parmi les animaux, il ne joue pas le rôle de maître, et apparemment lui non plus n'a pas de maître. Cette version du paradis terrestre que nous présente l'artiste est une version du XXI^e siècle : ce qui différencie ses *Paradis* de l'imagerie paradisiaque traditionnelle, c'est l'absence du Père tout puissant.

III.1.2 Un survol de l'imagerie paradisiaque

Traditionnellement, les représentations du paradis avaient pour but d'enseigner la Bible. Sans doute, dans *28 Paradis*, la vie paisible que mènent l'homme et la femme n'est pas sans évoquer le paradis biblique d'Adam et Ève. Cependant ces images modernes du paradis terrestre sont très différentes des représentations d'autrefois du jardin d'Éden.

Si nous regardons de près les deux images choisies pour décorer les couvertures, ainsi que les vingt-six autres miniatures, nous constatons qu'elles insistent toutes sur la présence de l'homme et de la femme. Ils ne sont peut-être pas les maîtres du monde, ils peuvent être plus petits que les autres animaux, mais ils mènent une vie harmonieuse au sein de la nature et ne sont jamais séparés l'un de l'autre. Tous deux se réjouissent d'une vie conjugale qui ne connaîtra ni le péché ni le travail pénible.

Ces images de *dolce vita* n'ont pourtant pas le même objectif que les représentations traditionnelles du paradis terrestre : de l'Antiquité au Moyen Âge (et même plus tard), celles-ci servaient à l'enseignement de la Bible. On y voyait souvent l'image des six jours de la création racontés dans la *Genèse*.²⁴ On y

²⁴ Prenons l'exemple de « la création du monde » dans *la Bible de Souvigny*. <https://testimonia.fr/le-recit-des-origines-du-livre-de-la-genese-a-t-il-une-portee-historique-jean-miguel-garrigues/>

montrait fréquemment la chute d'Adam et Ève et leur expulsion du paradis.²⁵ Le paradis terrestre « préfigurait le paradis céleste » où on pourrait contempler jour et nuit le Seigneur.²⁶ Souvent Dieu était présent dans ces images représentant le jardin d'Éden.²⁷ Et le rappel du péché originel servait à insister sur la rédemption du Christ, sur le « salut accordé ».²⁸

Ainsi les miniatures des 28 *Paradis* sont éloignées de l'imagerie traditionnelle dans laquelle la présence de Dieu ou d'un ange rappelait l'enseignement biblique. D'ailleurs, après avoir été chassés du jardin d'Éden, Adam et Eve avaient été obligés de travailler pour vivre : Zehrfuss ne représente pas cette vie laborieuse.²⁹

Bien que Zehrfuss se soit inspirée de la lecture de Dante, sa création artistique ne suit pas la voie de Gustave Doré, bien connu pour ses illustrations de *la Divine Comédie*. Celui-ci illustre presque tous les chapitres d'après les vers racontés : ses gravures représentent tantôt le paysage aperçu le long du chemin, tantôt les personnages rencontrés par le poète et son guide Virgile. Alors que l'idée de rédemption est très présente dans le chef-d'œuvre de Dante, le monde de Gustave Doré est peuplé autant de pécheurs que de saints : en ce sens, ses gravures ne ressemblent pas aux images traditionnelles dont nous avons parlé plus haut. Quant à Zehrfuss, elle ne suit ni l'un ni l'autre : elle a créé ses propres paradis terrestres avec sa vision du XXI^e siècle.

III.2 Du côté de l'écriture

Au début de 2005, Modiano avait publié *Un pedigree*, récit autobiographique

²⁵ André Grabar. *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Cf. p. 28 et p. 40-42.

²⁶ Sandro Chierichetti, *La cathédrale de Monreale*. Palermo : Perna Cartoleria. 1981. P. 47.

²⁷ Prenons l'exemple « le paradis terrestre » fait par Simon Marmion (vers 1460), cf. http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/fla_297.htm Voir aussi le « paradis » réalisé par Lucas Cranach l'ancien (1530), <https://www.artbible.info/art/large/506.html>

²⁸ André Grabar. *Op. cit.*, p. 215, p. 234 et p. 306.

²⁹ Voir par exemple la scène représentée sur la fresque de la cathédrale de Monreale. Cf. Sandro Chierichetti, *op. cit.*, p. 50-51. Et aussi Sylvain Piron, « Ève au fuseau, Adam jardinier », in. *Adam, la nature humaine, avant et après*. <https://books.openedition.org/psorbonne/14447>

calme et froid dont le narrateur prenait soin de se distancier. Publié la même année, *28 Paradis*, dont le récit enjoué évoque des rêveries paradisiaques, nous paraît inouï chez Modiano.

III.2.1 *28 Paradis*, un poème en prose, réminiscence de Nerval

Patrick Besson dit de ce livre : « Quand on a fini *28 Paradis*, une seule chose à faire : le recommencer. Comme quand on a lu un poème de Nerval ». ³⁰

En fait, dès son premier roman *La Place de l'étoile*, Modiano avait fait référence à Nerval. Raphaël Schlemilovitch, le protagoniste du roman, geignait : « Je ne serai ni Gérard de Nerval, ni François Mauriac, ni même Marcel Proust ». ³¹ Et par la suite, saisi par une dépression et envisageant de se suicider, Schlemilovitch regrettait de ne pas laisser un mot à ses amies : « Je ne rentrerai pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche ». Il se référait là aux derniers mots laissés par Nerval, en les modifiant un peu. D'ailleurs, craignant de ne pas être compris, il ajoutait : « Heureusement, à Paris, on ne manquerait pas de dresser un parallèle entre Nerval et Schlemilovitch, les deux suicidés de l'hiver ». ³² A l'époque, Modiano était un jeune écrivain et *La Place de l'étoile* était son premier roman : malgré son talent et son ambition, il eût été trop prétentieux de vouloir s'égalier lui-même à Nerval, et il s'est contenté de donner ce désir à son personnage. Un moyen détourné pour arriver à ses fins.

Le texte de *28 Paradis* « fait directement référence à Gérard de Nerval » constate Denis Cosnard. Ce dernier cite les vers qui accompagnent la miniature N° 26 « Dans un autre temps / Une autre vie / J'étais à Paris / Impasse du Doyenné » et indique que Nerval « habita en 1834 au numéro 3 de cette impasse ». Et à côté de la miniature suivante se trouve ce vers : « Et nous invitations les cydalises et les

³⁰ Cité par Denis Cosnard. Cf. « 28 Paradis, de Patrick Modiano », in. *Le Réseau Modiano*.

³¹ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, Gallimard (Folio : 698). 1968. P. 55.

³² *Ibid.*, p. 164.

bousingots » qui renvoie aussi à Nerval.³³ Il n'est pas sans intérêt de lire de près ce poème intitulé *Les Cydalises*. Cydalise est le nom donné par Nerval à certaines filles qu'il fréquentait à l'époque. En voici les deux premiers couplets :

Où sont nos amoureuses ?
Elles sont au tombeau.
Elles sont plus heureuses,
Dans un séjour plus beau !

Elles sont près des anges,
Dans le fond du ciel bleu,
Et chantent les louanges
De la mère de Dieu !

Par ces vers le poète déplorait la disparition de ses anciennes connaissances. En se référant à ce poème, Modiano salue habilement à la fois Nerval et Dante. Cette évocation de la mort des filles aimées, et de l'endroit où elles sont désormais, n'est pas sans rappeler la disparition de Béatrice et sa réapparition dans *La Divine Comédie*. Les vers de Dante racontent que Béatrice, sa muse, demeure dorénavant au Paradis auprès de la Vierge Marie, *la mère de Dieu*, avec d'autres élus qui n'ont d'autre préoccupation au Paradis que de chanter ses louanges.³⁴

Les références à Nerval dans le récit poétique de Modiano sont évidentes. Est-ce alors à dire que le narrateur de *28 Paradis* déplore la disparition d'un amour ? La vision paradisiaque de Modiano serait-elle l'expression d'une tristesse, celle d'avoir perdu les jours heureux d'autrefois ? En fait, ces femmes disparues – Béatrice pour Dante, les cydalises pour Nerval et la miniaturiste pour le narrateur de *28 Paradis* – sont toutes devenues la source d'inspiration de la création littéraire.

IV. Les visions paradisiaques dans *28 Paradis*

Ayant analysé respectivement les miniatures et le récit poétique de *28 Paradis*, nous allons maintenant voir la relation entre les deux, et essayer de répondre à cette question : pourquoi, au lieu d'un seul, des paradis au pluriel ?

³³ Denis Cosnard. « *28 Paradis*, de Patrick Modiano », in. *Le Réseau Modiano*.

³⁴ Cf. *La divine comédie : Paradis*, chant XXXI.

IV.1 Le rapport entre les miniatures et le récit poétique

Le texte qui accompagne la miniature N° 1 donne le cadre de vie du je-narrateur : il occupe une chambre d'auberge dans une petite ville... En fait, la scène de l'image N° 1 n'évoque aucune vie villageoise. On y voit au premier plan deux personnages au bord d'un fleuve, main dans la main, regardant vers l'horizon. Devant eux, miroite une eau de couleur rose. Le ciel jaune couvre un tiers de la scène. Des deux côtés, le fleuve est entouré de montagnes et de terrains aux couleurs bleue et verte. Outre les deux personnages minuscules, figurent aussi d'autres êtres vivants, des quadrupèdes, des oiseaux... Ils sont relativement grands par rapport aux deux protagonistes.

À l'évidence, le romancier ne raconte pas ce que représente la miniature. Examinons à présent la deuxième image. Pour la légende, le narrateur raconte sa rêverie sur les paradis « Et je rêvais aux Paradis. Je fermais les yeux et je voyais passer / Le char tiré par les cygnes ». Mais aucun char ne figure dans le paradis terrestre représenté par la miniature. Les vers qui évoqueraient le plus le paysage d'un jardin d'Éden sont ceux qui accompagnent la 3^e miniature : « Je retrouvais / L'éléphant et l'escargot / Le cerbère et le centaure ». Mais aux côtés des deux personnages principaux, il n'y a aucun de ces animaux sur l'image, mais seulement un tigre (une lionne ?), un lapin (?) et une girafe. Dans les vers en regard de la quatrième miniature, le narrateur continue à nommer les animaux et dit son bonheur de les voir « sous le ciel couleur turquoise » : pourtant sur la scène, le ciel est jaune et sans nuage. Et il en va de même par la suite : aucune légende ne correspond à l'image.

IV.2 Des réminiscences du bonheur chez Zehrfuss

En analysant les illustrations de l'histoire de Choura, Christian Donadille avait bien montré l'importance de la couleur verte ; mais à côté du vert, nous avons aussi constaté la place dominante du jaune. Quel est donc le rôle de cette couleur dans l'expression artistique de Zehrfuss ? Prenons des exemples dans *Une aventure*

de Choura : la première fois que le jaune est utilisé c'est pour rehausser la voiture verte du maître de Choura. Or dans les souvenirs d'enfance du narrateur de *Remise de peine*, la voiture tamponneuse vert pâle avait toute son importance : en voyant la voiture du maître de Choura, le lecteur fait immédiatement le rapprochement.³⁵ Bien que secondaire, la couleur jaune sert alors à rehausser le vert de la voiture et à lui donner plus de poids. Par la suite, le jaune sert à représenter la lumière, le manteau, le lampadaire, le motif du papier peint sur le mur, les valises, la balustrade d'une terrasse, la traverse et le siège d'une chaise. Il est aussi employé comme couleur de fond au moment où Choura rencontre sa future fiancée, et ensuite dans la chambre de Choura.

Donadille avait conclu que l'artiste choisissait la couleur verte pour les scènes dans lesquelles il est question d'envelopper, d'accueillir et de protéger.³⁶ Nous constatons en fait que la couleur jaune joue ce même rôle d'accueil (lumière, lampadaire), d'enveloppe (manteau) et de protection (mur, chambre, balustrade). De plus, elle est liée au confort (chaise), au bonheur (rencontre) et au voyage (valises).

D'ailleurs, la composition de la dernière miniature (N° 28) fait penser à la scène finale de *La Fiancée pour Choura*.³⁷ L'histoire se termine sur la rêverie de Choura qui voit qu'il épousera Flor et deviendra le roi du pays... Choura et sa fiancée regardent devant eux : une mer calme dont la partie centrale est illuminée par un astre invisible.

La disposition de la miniature N° 28 est semblable à la dernière scène de *Choura*, l'espace étant réparti en trois : le ciel, l'eau et la terre. L'eau et la terre sont encadrées par des montagnes. Une bête s'avance vers le couple : est-ce une menace ou une invitation à tourner la page pour aller en promenade vers un nouveau

³⁵ Rappelons que si le lecteur sait l'importance de la couleur vert pâle chez Modiano, c'est parce que dans le roman *Remise de peine*, le narrateur parle de cette préférence de son frère cadet : « mon frère, lui, avait une prédilection pour le vert très pâle. », in. *Remise de peine*, p. 86.

³⁶ Voir supra, note 16.

³⁷ Voir Annexe.

paradis ?

On voit ainsi que, quel que soit son rôle – illustrateur ou auteur de sa propre création –, Zehrfuss reste fidèle à sa propre expression artistique.

IV.3 La vision paradisiaque de Modiano

Si les hommages rendus à Nerval dans le texte de *28 Paradis* sont évidents, Modiano n'en reste pas moins fidèle à sa propre esthétique. Une chambre d'auberge, une gare, des cafés et des promenades – autant d'éléments qui ne sont pas étrangers à l'univers romanesque de Modiano –, se dégagent des souvenirs du temps ancien et composent un récit paradisiaque.

S'il faut en croire les dernier vers, le dénouement de *28 Paradis* n'est pas le même que celui du poème *Les Cydalises* : « La Lilliputienne peignait ses paradis / Et moi / À côté d'elle / J'écrivais un poème ». ³⁸ Le je-narrateur menait une vie heureuse avec la miniaturiste – la fameuse formule : *ils vécurent heureux !* Mais en fait c'était « dans un autre temps / une autre vie ». Rappelons que le narrateur a découvert les 28 œuvres chez un antiquaire : l'ordre du récit ne suit donc pas les péripéties de la vie du narrateur. La dernière partie du livre est en effet une analepse : débouchant sur un bonheur éternel, le récit paradisiaque ne suit pas la chronologie réelle. Ce sont en fait les jours anciens qui sont les plus beaux : rédigés au moyen d'une encre sympathique, les souvenirs réapparaissent au moment propice

IV.4. Le paradis de Dante retrouvé par des voies différentes

Patrick Besson nous l'avait dit : pour bien lire *28 Paradis* il faut « le

³⁸ En 1967, Patrick Modiano a écrit les paroles d'une chanson intitulée « Ma Lilliputienne ». « Mais la femme en cause semblait alors loin du paradis » constate Denis Cosnard. Il a bien raison, parce que l'auteur s'inspire de l'histoire vraie d'une prostituée pendant la guerre. Cf. Denis Cosnard. « 28 Paradis, de Patrick Modiano ». Voir aussi Peter De Jonge. « The Notes of Patrick Modiano ». <https://harpers.org/archive/2017/01/the-notes-of-patrick-modiano/>

recommencer ». Après avoir analysé respectivement le récit et les miniatures, nous voyons bien que le texte ne sert pas à illustrer les miniatures. Les reprendre séparément peut donc nous aider à mieux nous concentrer soit sur le texte, soit sur les images. En fait, cette absence apparente de relation entre le récit et les miniatures n'est pas vraiment un défaut : nourris de la lecture de Dante, l'artiste et l'écrivain semblent s'y référer tous deux, mais de façon bien différente.

Du côté des gouaches, l'artiste essaie de représenter le paradis terrestre d'après sa lecture de *la Divine Comédie* : elle semble avoir puisé son inspiration surtout dans les derniers chants du *Purgatoire* et dans le *Paradis*. Parmi les 28 images, il y en a une qui se distingue des autres paysages, en ce sens qu'elle représente une fleur en gros plan (miniature N° 26). Au sommet de cette fleur géante (lotus ou rose ?) la femme se cache entre deux pétales, et à sa gauche, l'homme lui offre une petite fleur. A sa droite, un papillon gigantesque s'arrête sur le troisième pétale. Cette fleur formidable évoque en effet la rose blanche décrite au chant XXXI du *Paradis*. Le poète se souvient qu'il a vu qu'au milieu de la rose trônait « une beauté qui était la joie de tous les autres saints », et que sa muse Béatrice siégeait au 3^e rang.³⁹

La miniature N° 26 est l'antépénultième de l'ouvrage : sa composition est sans doute elle aussi une paraphrase du Chant XXXI du *Paradis* de Dante : au lieu de la « beauté » qui trône au centre et reçoit les louanges chantées par les anges, l'artiste met la femme et à côté l'homme lui tend une fleur. Et sur le troisième pétale s'envole un papillon bleu : motif qui a souvent une connotation de renaissance ou de joie dans la culture japonaise, une civilisation qui fascine notre artiste.⁴⁰ Zehrfuss a donc paraphrasé ce chant XXXI de façon assez libre et personnelle. Mais la coïncidence de cette disposition antépénultième ne semble pas

³⁹ Dante, « Le Paradis : Chant XXXI », in. *La Divine Comédie*.

[https://fr.wikisource.org/wiki/La_Divine_Com%C3%A9die_\(Lamennais_1863\)/Le_Paradis/Chant_31](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Divine_Com%C3%A9die_(Lamennais_1863)/Le_Paradis/Chant_31)

⁴⁰ En deuxième de couverture de *28 Paradis*, Dominique Zehrfuss dit qu'elle a « toujours été attirée par les mondes infimes », elle est fascinée par certains peintres japonais du XVIII^e siècle qui « ont même réussi l'exploit de peindre un jardin sur un grain de riz ». Cette admiration le pousse à constituer « un musée personnel du Minuscule ». A propos de la signification de la représentation du papillon. Cf. <https://www.mikatani.com/boutique/animaux-culture-japon>

avoir de lien avec le titre de l'ouvrage.

Quant au choix de représenter 28 paradis, il s'explique sans doute parce que dans le 28^e chant du *Purgatoire*, le poète décrit le paysage du paradis terrestre : dans une forêt dense et luxuriante chantent des oiseaux, coule un ruisseau aux eaux limpides, s'ouvrent des fleurs de toutes les couleurs, tandis qu'une belle Dame danse aux rayons de l'Amour... Chaque miniature adopte un point de vue différent pour illustrer le paradis décrit par Dante.

Quant au romancier, il ne s'inspire pas directement du poète florentin, mais s'y réfère indirectement par le biais de Nerval. En effet, dans les vers illustrant la dernière miniature, le narrateur se rappelle le temps ancien où il vivait encore avec l'artiste qui était en train de réaliser les 28 tableaux : « La grande fenêtre ouvrait sur le manège des écuries du roi / Et sur l'horloge qui marquait toujours la même heure / Celle de la jeunesse et des midis éternels ». Or ces premiers vers évoquent le paysage de Chantilly décrit par Nerval dans ses *promenades et souvenirs*.

« Chantilly est comme une longue rue de Versailles. Il faut voir cela l'été, par un splendide soleil [...] Tout est préparé là pour les splendeurs princières et pour la foule privilégiée des chasses et des courses. Rien n'est étrange comme cette grande porte qui s'ouvre sur la pelouse du château et qui semble un arc de triomphe, comme le monument voisin, qui paraît une basilique et qui n'est qu'une écurie. »⁴¹

Tel est donc le paysage décrit par Nerval. D'ailleurs, au cours de cette visite à Chantilly, le narrateur se souvient d'une vieille connaissance, Célénie : « Célénie m'apparaît souvent dans mes rêves » et il continue à évoquer des souvenirs de leur adolescence. Mais la joie juvénile n'a pas duré, cette fille qu'il « aurait aimée »

⁴¹ Gérard de Nerval, *Promenades et souvenirs, Lettres à Jenny, Pandora, Aurélia*. Paris : Garnier-Flammarion. 1972. P. 80.

étant morte depuis...⁴²

Nous avons vu plus haut que dans *28 Paradis* le poème de Modiano se composait de cinq parties. Les derniers vers du 5^e couplet commencent par l'évocation de Nerval. Le schéma de la narration de ce dernier couplet suit peu ou prou l'évolution du « Chantilly » de Neval : une demeure est d'abord décrite, qui fait penser aux Grands Écuries, puis le narrateur parle de la femme bien aimée. Mais cette scène n'appartient qu'au passé, ce n'est qu'un souvenir : la femme n'est plus là. Ainsi, à l'instar du promeneur nervalien évoquant le passé, le narrateur modianien se rappelle un souvenir d'autrefois.

La coïncidence ne s'arrête pas là. En effet, en décrivant la promenade à Chantilly, le promeneur nervalien mentionnait Dante : « Il y a dans ces sortes de villes quelques chose de pareil à ces cercles du purgatoire de Dante immobilisés dans un seul souvenir, et où se refont dans un centre plus étroit les actes de la vie passée ». ⁴³ Le poète compare ainsi les souvenirs que réveillent en lui ces promenades aux cercles du purgatoire visité par Dante. Tout comme Nerval, on sait que Modiano se promène beaucoup, il est ainsi non seulement un lecteur de Nerval, mais aussi, un grand promeneur et un archéologue de la mémoire. En se référant au dernier article « Chantilly » des *souvenirs et promenades*, Modiano rend donc hommage à Nerval, réitère son esthétique romanesque et rejoint – en faisant un détour – le cheminement de Dante.

On considère que l'œuvre de Dante est « un voyage chez les morts », et depuis toujours, c'est l'Enfer qui a le plus inspiré les artistes.⁴⁴ « Peut-être, hélas ! l'homme est-il plus en mesure d'imaginer ce qui appartient à la douleur que ce qui touche à la joie ». ⁴⁵ Mais *28 Paradis* ouvre une autre voie à l'approche de *la Divine Comédie*. 700 ans après la disparition de Dante, et à un moment où la pandémie du Covid-19 désole le monde, les miniatures de Zehrfuss nous apportent

⁴² *Ibid.*, p. 79, p. 81.

⁴³ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁴ Henriette Levillain, *art. cit.*, p. 392.

⁴⁵ *Ibid.* Voir aussi Léonce Bénédicté, *art. cit.*, p. 215.

une fraîcheur divine et le texte de Modiano nous propose un voyage, non plus chez les morts, mais chez les mots.

Bibliographie

- Assouline, P., « Dante est partout ! ». *Le Monde*, publié le 29 mars 2012.
- Bénédite, L. (1921), « Dante et Rodin », in. *Dante : mélanges de critique et d'érudition françaises, publiés à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète, 1321-1921 / Union intellectuelle franco-italienne*. Paris : Librairie française.
- Bourmeau S., « Dits sur dix », in. *Libération*. Le 9 mai 2013.
- Chierichetti, S. (1981), *La cathédrale de Monreale*. Palermo : Perna Cartoleria.
- Cosnard, D., « 28 Paradis, de Patrick Modiano », in. *Le Réseau Modiano*.
<http://lereseaumodiano.blogspot.com/2011/11/28-paradis-de-patrick-modiano.html>
- Cosnard, D., « 28 Paradis, 28 Enfers : la famille Modiano à l'œuvre », in. *Le Réseau Modiano*.
<http://lereseaumodiano.blogspot.com/2012/10/28-paradis-28-enfers-le-prochain-livre.html>
- Dante. (1999), *La divine comédie*. Paris : Garnier.
- Donadille, Ch. (2007), « Patrick Modiano et la littérature d'enfance : l'autre côté du miroir », in. *Patrick Modiano*. Amsterdam – New York : Rodopi.
- Donadille, Ch. (2012), « Entre chien et loup : Incertitude de l'apparence et écriture du silence dans les œuvres illustrées et les images textuelles de Patrick Modiano », in. *French cultural studies*.
- Grabar, A. (2009), *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris : Flammarion.
- Jonge, P. de (2017), « The Notes of Patrick Modiano », in. *Harper's Magazine*.
<https://harpers.org/archive/2017/01/the-notes-of-patrick-modiano/>
- Lindon, M., « A la recherche du « Grand Meaulnes » ». *Libération*. Le 30 juillet 2020.
- Masson, J.-Y. (2016), « Dante, l'infinie comédie ». *Le Magazine littéraire*, n° 568.
- Levillain, H. (2003), « Dante : une poétique pour le XXe siècle », in. *Revue de littérature comparée*, n° 308.
- Maugain, G. (1921), « L'orthodoxie de Dante et la critique française de 1830 à 1860 », in. *Dante : mélanges de critique et d'érudition françaises, publiés à*

l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète, 1321-1921 / Union intellectuelle franco-italienne. Paris : Librairie française.

Modiano, P. (1968), *La Place de l'étoile.* Paris : Gallimard.

Modiano, P. (1988), *Remise de peine.* Paris : Le Seuil.

Modiano, P. (2005), *Un pedigree.* Paris : Gallimard.

Nerval, G. de (1972), *Promenades et Souvenirs, Lettres à Jenny, Pandora, Aurélia.* Paris : Garnier-Flammarion.

Raspiengeas, J.-C., « Le Grand Meaulnes, histoire d'un malentendu ». *La Croix.* Le 8 avril 2020.

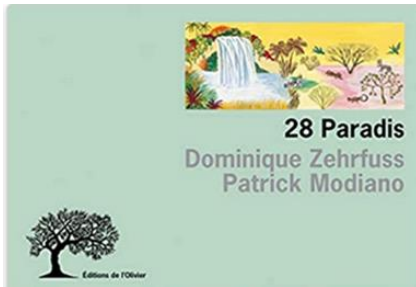
Roche, A. (2015), « Albums pour la jeunesse (perdue) », in. *Europe : Patrick Modiano.* Octobre 2015.

Schneider, R. (1921), « Dante et Delacroix », in. *Dante : mélanges de critique et d'érudition françaises, publiés à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète, 1321-1921 / Union intellectuelle franco-italienne.* Paris : Librairie française.

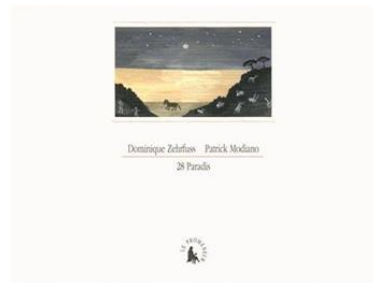
Zehrfuss, D. et Modiano, P. (2005), *28 Paradis.* Paris : Olivier.

Zehrfuss, D., Modiano, P. et Modiano, M., (2012), *28 Paradis 28 Enfers.* Paris : Gallimard.

Annexe



28 Paradis, 2005⁴⁶



28 Paradis, 2012⁴⁷



*Une fiancée pour Choura*⁴⁸

本論文於 2021年11月25日到稿，2021年12月29日通過審查。

⁴⁶<https://www.amazon.com/28-Paradis-French-Dominique-Zehrfuss/dp/2879294843>

⁴⁷ <https://livre.fnac.com/a4682945/Marie-Modiano-28-Paradis-28-Enfers>

⁴⁸ <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD-JEUNESSE/L-heure-des-histoires/Une-fiancee-pour-Choura>

十二年國教彈性學習日語課程與 SDGs 的鏈結

—以「世界夢一文字」教學成果展為例

關百華 / Chueh, Pai-Hua

淡江大學日本語文學系 副教授

Department of Japanese, Tamkang University, Associate Professor

【摘要】

依據十二年國教《課程綱要》相關規定，以及中小學國際教育的推行現況可知：臺日交流學習扣合多元文化、國際教育，與聯合國永續發展目標(SDGs)議題產生鏈結，是重要的發展趨勢。因此，十二年國教之日語教育需依《總綱》「實施要點」規定，於領域課程設計適切之議題融入，促進學生深度的學習，以符合時代所需。本論文以筆者協助我國中小學參加「世界夢一文字」競賽，與辦理教學成果展的經驗，說明:透過跨校際、跨領域的協同教學，帶領學生參加國際比賽，同時進行教材、教案的研發與分享，能夠帶動日語教學創新，並且提昇師生對於 SDGs 的認知度。

【關鍵詞】

聯合國永續發展目標，十二年國教，日語教育，世界夢一文字比賽，議題融入

【Abstract】

According to the regulations of the " Curriculum Guidelines of 12-Year Basic Education " and the current status of the implementation of international education in primary and secondary schools, it can be seen that Taiwan and Japan have closed interaction in school learning, it also links to Sustainable Development Goals (SDGs). Therefore, the Japanese language education of the twelve-year national education needs to be integrated into the topic to promote students' in-depth learning to meet the needs of the times. This paper shows how the author led Taiwan's primary and secondary schools participate the " World Dream One Kanji Character Contest " competition and how to achieve exhibition. At the same time, it is also clarified that Collaborative teaching, leading students to participate in international competitions, and the development and sharing of textbooks and lesson plans at the same time can promote Japanese teaching Innovate and enhance the awareness of SDGs between teachers and students.

【Keywords】

SDGs, 12-year compulsory education, Japanese education, World Dream One Kanji Character Contest, Issue integration

1. 緒論

1.1 研究背景與動機

外語教育的目標，包括學會使用特定外語的「語言機能」，與非語言機能的「文化」兩大面向。特別是後者的教育，在國際理解教育和跨文化溝通中尤為重要。培養積極與不同語言、不同文化的人交流，並且尊重他人的態度，是實現跨文化溝通與理解的起點。而這種外語教育觀可稱之「國際理解（international education）的外語教育」（大山万容 2013）。

在全球化浪潮的席捲下，培育具備跨文化溝通能力的公民素養，成為各國共通的教改趨勢。教育部前高中第二外語學科中心主任張善禮（2015）主張外語教育的目的不應拘泥於語言形式的學習，提出以多元英語觀結合第二外語相互支援的教學，將英語國家、第二外語國家（交流對象）、學生母國三者之間的語言和非語言行為等鏈結，以培養跨文化溝通能力和國際行動力為最主要目標。

核心素養為十二年國教課程發展之主軸，透過十九項議題融入課程，強化跨越學科本位的限制，讓各領域所學會的知識有應用之機會。2018 年 4 月，教育部發布《十二年國民基本教育課程綱要國民中學暨普通型高級中等學校 語文領域 第二外國語文》（以下簡稱《二外課綱》），以課程的連貫統整為主要考量，共分 Level-1 ~Level-4 四個等級，每個 Level 為 72 學時（每週 2 小時上下學期），可在 4 個學年實施，亦即國、高中四學年 16 學分，以達成「歐洲共同語言參考架構」（CEFR）的 A2 級，即「基礎階段語言使用者」所需能力¹。

在素養導向議題教學的大原則之下，國家教育研究院主編《十二年國民基本教育課程綱要國民中學暨普通型高級中等學校課程綱要語文領域 第二外國語文課程手冊》（2018）的教學示例，強調實用性的

¹ 根據歐洲共同語言參考架構，Can-do statement 共分 A1、A2、B1、B2、C1、C2 六個能力級別。ABC 三個階段分別代表基礎階段的語言使用者、獨立的語言使用者、運用自如的語言使用者。《二外課綱》設計的 Level-1 ~Level-4 四個階段，分別與 LevelA1-1、LevelA1-2、LevelA2-1、LevelA2-2 相對應。

主題教學，與生活情境連結，從本土出發，與國際社會脈動緊密結合。「在課程發展中融入相關議題，強調在實際接觸中，培養外語溝通能力，發揮面對議題的行動力，實踐『尊重多元、同理關懷、公平正義、永續發展』等核心價值，成為良好國民與世界公民。透過國際教育，達到立足校園，與國際連結的目標」(陳淑娟 2018)。

另一方面，聯合國接替 2001 年制定的「千禧年發展目標」(MDGs)，自 2016 年起推廣涵蓋 17 項目標 (goal) 與 169 項追蹤子標 (target) 的「永續發展目標」(Sustainable Development Goals, 簡稱 SDGs)，以此作為全球未來 15 年發展工作的最高綱領。聯合國宣誓「不要拋棄任何人」(leave no one behind)，強調世界不分貧富應該團結合作，在促進經濟繁榮同時也要保護地球，旨在 2030 年實現一個永續發展和更美好的世界。SDGs 包括 5 個 P：人類 (people)、地球 (planet)、繁榮 (prosperity)、和平 (peace)、夥伴關係 (partnership) 五大元素，目標涵蓋「經濟成長」、「社會進步」、「環境保護」三大面向，訴求對社會更積極正向的作為²。而在 2015 年聯合國通過永續發展目標之後，顯示在「SDG 4 優質教育」的「SDG 4.7 確保所有人獲得能促進永續發展的知識與技能」之「永續發展教育」(Education for sustainable development, ESD)被認定為實現永續發展目標所有 17 個目標的關鍵³。

² Resolution adopted by the General Assembly on 25 September 2015 “Transforming our world: the 2030 Agenda for Sustainable Development” 2021 年 11 月 30 日取自 <https://www.mofa.go.jp/mofaj/gaiko/oda/sdgs/pdf/000101401.pdf>

³ ユネスコ協会連盟 (無日期)，〈SDGs とは〉，2021 年 11 月 27 日閱覽 <https://www.unesco.or.jp/sdgs-assist/about-sdgs/>



圖 1 SDGs 與 19 議題⁴

臺灣雖非聯合國成員，但為了呼應國際潮流及趨勢，致力推動永續發展教育，2020 年 6 月教育部出版《永續發展目標(SDGs)教育手冊臺灣指南》對接十二年國教 19 項重大教育議題（圖 1），讓 SDGs 回應到課程發展與設計讓學生理解國際永續發展脈絡，並能夠應變未來世代各項課題的素養及技能。因此，同樣在 2020 年 6 月教育部正式啟動《中小學國際教育白皮書 2.0》接軌國際反思臺灣，提出「培育全球公民」、「促進教育國際化」及「拓展全球交流」三大目標，將「注入全球競爭人才的培育元素」與「教導學生善盡全球公民責任」並列未來主要二個努力方向。特別是關於後者，明白規定「未來全球公民必須具備全球永續發展的概念，國際教育應將 SDGs 納入學生學習與實踐的內容。」(教育部 2020b:19)

教育部自 2012 年起透過「學校本位國際教育計畫 (SIEP)」，獎勵各級學校努力深耕國際教育。根據教育部(2020b:22)「國際教育 1.0 教育國際化普查」之「國際交流(包含出國交流、接待交流及網路交流)」統計結果，國際交流累計前五名的國家依序為：日本、美國、韓國、

⁴ 取自教育部(2020a)，《永續發展目標(SDGs)教育手冊 臺灣指南》，33 頁。

新加坡、加拿大。此外，在 2020 年新冠肺炎疫情肆虐全球，許多國際交流合作因而停擺之前，多年來無論是我國的訪日教育旅行，或者日本高中來臺的修學旅行，雙方都是彼此的首選⁵。

表 1 110 學年度 國際教育旅行專案

校名	專案名稱	交流國家
桃園市立永豐高中	新加坡國際教育旅行課程發展計畫	新加坡
國立臺南家齊高中	友誼交享閱之赴日本廣島姊妹校教育旅行深度學習課程	日本
新北市立北大高中	SDGs 專題探究-臺日攜手話永續	日本
新北市立正德國中	2030 攜手向前赴日本姊妹校教育旅行 SDGs 學習課程	日本
新北市立桃子腳國小	茶產業與茶席文化之教育旅行深度學習課	日本
新竹市立光武國中	德意志視野文化差異理解與交流課程	德國
新竹市私立曙光女中	融入 SDGs11 建設包容、安全、具防災能力與永續的城市和人類住區 台日教育交流深度學習課程	日本
臺中市立北新國中	融入 SDGs 零飢餓之學校營養午餐網路交流	日本
臺中市立光明國中	良城美景永續旅程臺韓城市文史探索課程	韓國
臺中市立臺中女中	Worldwide Student Artwork Exchange (視訊)	瑞士 荷蘭 芬蘭
臺中市私立惠明盲校	樂讀柬埔寨	柬埔寨
臺中市私立惠明盲校	潔淨光電能源推展永續家園	日本
臺北市立陽明高中	融入 SDGs 全球公民責任之赴日教育旅行深度學習課程-糧食高峰會	日本
臺北市立萬芳高中	準備再出發-日本國際交流與教育旅行深度學習課程	日本
國立虎尾農工	地球永續不分你我(SDGs)之台日技藝的無形文化交流	日本
國立虎尾農工	地球永續不分你我(SDGs)之台韓技藝的無形文化交流	韓國
新北市立板橋高中	臺日文化交流融入 SDGs 議題學習課程	日本
臺南市立億載國小	融入 SDGs 全球公民責任之日本教育旅行深度學習課程-以一張明信片串起你我	日本

⁵ 教育部統計從 2017 年到 2020 年，台日國際教育交流共有 1,086 個團次、11 萬 4,112 人來台，762 個團次、2 萬 4,978 人赴日，占我國高中生國際教育旅行第 1 位。中央廣播電台(2020.12.08)臺灣國際教育旅行聯盟 2.0 成立 從日韓交流擴及新南向國家。引自 <https://www.rti.org.tw/news/view/id/2086471>

我國自 2000 年開始推動國際教育旅行。教育部在 2020 年啟動「國際教育 2.0」，統合「臺灣國際教育旅行聯盟 2.0」，將獎勵對象由高中擴及國中小學。由筆者依據「教育部中小學國際教育 2.0 全球資訊網」之「國際教育旅行專案分享」⁶的內容所做成的「110 學年度國際教育旅行專案一覽表」(表 1)可發現：在 20 件專案當中，高達 12 所學校的交流對象是日本，其次為韓國 (2 校)、其他(各 1 校)。由此可見，近年來，雖然教育部推動國際教育，強調雙語課程獨厚英語，且受到新冠肺炎疫情全球大爆發影響，國際交流方式轉以網路交流為主，但仍有不少學校計畫於疫情趨緩後進行實體教育旅行。特別是中小學教育現場對於日本教育交流的需求有增無減，台日交流學習在今後「國際教育 2.0」的推動上，仍佔有極重要地位。

1.2 研究問題與目的

SDSN (Sustainable Development Solutions Network, 聯合國永續發展方法網絡) 於 2021 年 6 月出版一年一度的 SDGs 報告，指出：COVID-19 大流行導致貧困率和失業率上升，自 2015 年 SDGs 生效至今，全球平均 SDG 指數 (SDG Index) 於 2020 年首次下跌。報告指出，距離可持續發展目標的目標年 2030 年還有不到 10 年的時間，有必要加快行動，解決世界共同面臨的問題，邁向永續和更能安居的未來⁷。因此，如何將 SDGs 相關議題融入包括第二外語在內的各項教學科目與活動，培養國際合作精神以加深對國際問題的理解，顯然是一項應由全校共同承擔的責任，有其實施的迫切性。

十二年國教以培養學生具有面向未來的能力為願景。而素養導向與議題融入的教學是否能成功，取決於專業支持系統的建構。教育部國民及學前教育署出版《面向未來的能力-素養導向教學 教戰手冊》(張靜文 2018) 指出：做素養導向的教學，很難單憑一己之力。教師

⁶ 「教育部中小學國際教育 2.0 全球資訊網」之〈國際教育旅行專案分享〉網頁於 2021.06.17 建置。受疫情影響 SIEP 補助「國際交流」以線上交流為主，亦有小學通過教育旅行補助。(2021 年 11 月 30 日閱覽)

<https://www.ietw2.edu.tw/ietw2/include/index.php?Page=2-8-2-4>

⁷ SDSN “Sustainable Development Report 2021” 2021 年 11 月 20 日取自：

<https://www.sdgindex.org/reports/sustainable-development-report-2021/>

們除了找到志同道合的夥伴，共同備課之外，更可以善用中央輔導團(國中小)及學群科中心(高中職)發展的教學模組、教材教法等資源，在原有的教學上深化專業。此外，議題融入課程的規劃層級，應該涵蓋(1)課綱層級議題融入、(2)教科書層級議題融入、(3)學校層級議題融入、(4)教師層級議題融入，四個層級(張芬芬、張嘉育, 2015)。

依據教育部 2014 年公布《十二年國教課程綱要 總綱》規定，「國民中學教育階段，學校得視校內外資源，於彈性學習課程開設英語文以外之第二外國語文課程或社團活動」，小學階段「彈性學習課程」各校依需求規劃社團，亦有第二外語活動的開設空間。2015 年 9 月~10 月，教育部國教院舉辦全國「十二年國民基本教育領域/科目/群科 課程綱要草案分區公聽會」，分場第 1 會議手冊封面標題為「語文領域-英語文含第二外國語文」，目次印有「國民中小學及普通型高中-語文領域(第二外國語文)課程綱要草案」(筆者畫線)。由此可證：在草案擬定時期，第二外語課程綱要的施行對象涵蓋國中小階段。然而定案之後 2018 年公布的《二外課綱》，正式名稱變更為《十二年國民基本教育課程綱要國民中學暨普通型高級中等學校課程綱要 語文領域 第二外國語文》(筆者畫線)，原本代表小學階段的「小」字被刪除，且內文中第二外國語文的相關規定，例如「第二外國語文科目時間分配」與附錄「語文領域-第二外國語文科目學習重點與核心素養呼應表參考示例」都在「第二外國語文」後面新增「科目」二字。

表 2 第二外國語文科目時間分配⁸

類別	教育階段	國民中學			高級中等學校		
	學習階段	第四學習階段			第五學習階段		
	年級	七	八	九	十	十一	十二
第二外國語文		彈性學習課程 校訂課程(彈性學習)- 第二外國語文科目或社團			1. 加深加廣選修第二外國語文至多 6 學分。 2. 加深加廣選修第二外國語文與英語文任選 一科或合計至少 6 學分。 部定課程-加深加廣選修 第二外國語文科目		
備註		國民中學教育階段，學校得視校內外資源，於彈性學習課程開設英語文以外之第二外國語文課程或社團活動。			高級中等學校教育階段，學校亦可依據學生需求與學校發展願景及特色，於校訂課程規劃第二外國語文(含新住民語文)課程。 校訂課程(彈性學習)-多元選修 第二外國語文科目		

由「第二外國語文科目時間分配」(表 2)可見，國中「彈性學習課程第二外國語文」，以及高中「校訂課程-多元選修」第二外國語文，都屬於「校訂課程」(即「彈性學習」)，由學校安排提供跨領域、多元、生活化課程功能，以形塑學校願景、提供學生學習興趣，鼓勵多元適性發展。十二年國教階段唯一列為「部定課程」的第二外國語文科目，僅有高中階段「加深加廣之選修至多 6 學分」。而這 6 個學分的第二外國語文科目，卻又包含「新住民語」，和「英語聽講」「英文作文」或「英文閱讀與寫作」(各 2 學分)並列選修科目⁹。因為「部定課程」第二外語不是必修科目，學生可任選英文不選二外，所以正確而言，第二外語的時間分配是 0~6 個學分。

此外，由於國中、國小的第二外語不是必修科目，教育部並無核定大學辦理師資培育課程。雖然「高中-第二外語科」師資培育制度已實施多年，但因「目前高中第二外語課程為非升學考科之選修課程，爰多數高中暫無第二外語專任師資之需求」¹⁰，造成缺乏第二外語常態師

⁸ 分配表中的第二外語課程定位文字，為筆者參考教育部(2018)《十二年國民基本教育課程綱要國民中學暨普通型高級中等學校課程綱要 語文領域 第二外國語文》相關規定後自行加筆。

⁹ 教育部國民及學前教育署普通型高級中等學校學科資源平台英語文學科中心(無日期)，〈重要學習內涵及學習進程規劃〉，2021 年 11 月 20 日閱覽

<https://ghresource.mt.ntnu.edu.tw/nss/p/EnglishGuide02>

¹⁰ 引自立法院第 9 屆第 3 會期第 15 次會議議案關係文書(2017 年 5 月 24 日印發)案由：教育部函，為 106 年度中央政府總預算決議，檢送「我國第二外語教育主要

資問題懸而不決。因此，現行《二外課綱》雖然強調與國際接軌，具有「銜接性」、「實用性」等特性，但礙於師資問題嚴峻，以及受限於第二外語教育相關配套措施不足，《二外課綱》公布至今已過 3 年，國民中小學與普通高中階段，並沒有國家教育研究院審定通過的日語教科書，也無中央輔導團(國中小)及學群科中心¹¹等，以專業社群方式持續發展教師規劃課程、研發融入 SDGs 相關議題的教學模組。此外，國家教育研究院(2018)《十二年國民基本教育課程綱要國民中學暨普通型高級中等學校課程綱要 語文領域第二外國語文課程手冊》(以下簡稱《二外手冊》)的教案示例，主要以接待姊妹校來訪的國際交流場景為主，僅有一個融入海洋議題的日語 Level-4 教案，扣合「SDG14 水下生命」議題。

對照先前所述，議題融入課程的規劃應該涵蓋課綱、教科書、學校、教師四個層級。然而十二年國教日語教學現場的議題融入，仍停留在初階的課綱層級論述階段，尚未真正擴展開來。有鑑於此，本研究目的在於帶領臺灣師生參與日方主辦的國際競賽，期透過國中彈性學習社團的事前學習、事中參與、事後成果展的加深加廣學習的教學實踐範例，建構融入國際教育 SDGs 學習，以及台日交流學習的日語課程模組，促使中小學日語教學與核心素養相呼應，也能提升學生學習的興趣，讓學習成效有更大的發揮場域。

2.創新教學設計

外語教學的最終目標在於培育「跨文化溝通」(Communicating Across Cultures)人才。在全球化時代，作為一個跨文化溝通人才，除了語言知

瓶頸，包括城鄉落差、階級不均、校際失衡、缺乏常態師資、集中特定類型與缺乏配套升學進路等」回應說明，請查照案。

¹¹ 根據立法院第 9 屆第 1 會期第 13 次會議議案關係文書(2016年5月11日印發)教育部於函中表示：「為因應十二年國民基本教育課程綱要總綱，第二外語課程列為加深加廣之選修 6 學分，教育部研擬擴大高級中學第二外語教育學科中心之功能，辦理第二外語教育事務。」然而，在「推動高級中學第二外語教育第 4 期 5 年計畫」(2015-2019)的最後一年，推動計劃案負責單位移轉後，教育部於 2008 年完成建置的「高級中學第二外語教育學科中心網站」，更名為「高級中等學校第二外語推動計畫」。此後已無「高級中學第二外語學科中心」名稱以及「學科中心主任」一職。

識能力，同時需具有社會語言能力和語用能力(賴錦雀 2018)。然而，如先前所述，十二年國教國、中小學暨普通高中之日語教育，多以彈性課程方式開設，欠缺常態師資。如何因應日語課程開設的需求，且能符合政策走向與課綱理念，達到培育具國際素養之跨文化溝通人才？筆者認為在中央配套措施尚未到位的狀況下，由大學日語相關科系或師培中心，與中小學日語社團教師，以及各校負責國際教育的專任教師進行跨校、跨領域合作，整合資源互通有無，共同負起精進十二年國教日語教師專業支持及輔導之任務，進而公開分享教學成果與教案，將有助於改善現況。

以下將本人與研究團隊近年來協助全國中小學參加「夢一文字コンテスト」(夢一文字大賽)的教學經驗，以及 109 學年度上學期末於新北市國際教育示範學校實施的「世界夢一文字×SDG s」教學成果展，作為具體案例說明。

2.1 「世界夢一文字」參賽與教材製作

「世界夢一文字大賽」(世界夢一文字コンテスト)，是由「國東半島 ai 創生聯盟」(国東半島あイルネサンス連盟)主辦，大分縣政府、大分縣教育委員會、國東市政府、國東市議會、國東市教育委員會等，後援的活動。2018 年筆者受日本宮城的小學校長以及主辦單位之邀，首次帶領臺灣學校報名參賽第 11 屆「日本全國夢一文字大賽」(日本全國夢一文字コンテスト)。由於臺灣學校的加入，隔年第 12 屆比賽開始，大會將名稱修改為「世界夢一文字大賽」，後援單位新增台北駐福岡經濟文化辦事處、大分縣日華親善協會。臺灣國內則有新北市政府教育局，為促進國東市與新北市的教育交流，發布公文鼓勵新北市所有中小學報名參加。

「世界夢一文字大賽」舉辦的主要目的，是推廣書寫教育，以學生為主要徵件對象，希望所有人皆可輕鬆參加，只需花一張明信片¹²的

¹² 為了統一使用紙質的規格，日本國內參賽使用「日本郵局來回明信片」，臺灣使用中華郵政直式空白明信片。但因國人書信習慣改變，且郵局已難買到中華郵政直

郵資寄出，不收取任何參加費。明信片背面用毛筆書寫代表新年夢想的「一個漢字」(即「一文字」)，正面使用硬筆(小學生可用鉛筆)以日文寫下收件、寄件人資料，及選定該漢字的「理由」，即完成作品。臺灣參賽者由各校集體向臺灣事務局(淡江大學日文系關百華研究室)報名，整合全臺作品與報名表後，一併寄到日本參賽。團體參賽的明信片書寫範例，如圖 2。

雖然只是一張明信片，但是對於沒有開設日文課程的中小學，或是日文初學者而言，要完成書寫後寄到日本參賽，有一定的難度需克服。因此，研究團隊提供國內參賽學校講義與學習單，練習日本明信片收件與寄件人書寫、臺日漢字異同、選字理由的句型套用等等(詳見圖 3)。研究團隊也製作了(1)參賽明信片書寫說明、(2)得獎作品範例、(3)選擇漢字的理由書寫範例、(4)將中文姓名轉換為日文拼音的方法，多部教學影片，以創用 CC 公開在教育部教育雲第二外國語文頻道及 YouTube 影音平台¹³。

式明信片，因此自第 14 屆(2022 年)開始，改由官網下載明信片電子檔影印，不須貼郵票。

¹³ TANKOU 日本文化塾ももか (2021)，「臺灣中小學日文教師合作備課平台」
YouTube 頻道 <https://www.youtube.com/channel/UCVKmr2yGNrHgEcpZOTEnIHg>



圖 2 第 14 屆世界夢一文字團體參賽範例

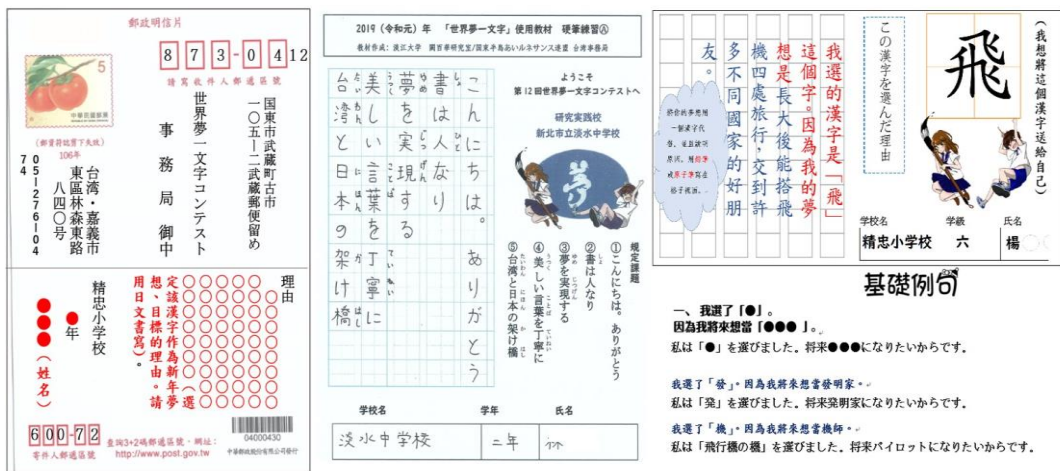


圖 3 「世界夢一文字」臺灣參賽使用教材

此外，2021 年底，是筆者連續第四年，帶領日籍生、日文系學生，至服務大學鄰近的國中、小學教育現場，實施「參賽明信片書寫」的協同教學。為了讓「世界夢一文字」大賽，帶動中小學日語學習，並

與其他教學科目/領域產生連結，筆者以(1)能寫出日文的漢字，並了解漢字與中文字之不同。(2)能使用簡易句型或聽從教師指示，用日文寫出選定漢字之理由。(3)能理解日本明信片之寫法及禮儀規範」為學習目標，編寫完成 2 節課的〈世界夢一文字參賽教案〉¹⁴，並以創用 CC 公開在「臺灣中小學日文教師合作備課平台」¹⁵部落格，提供使用。

「夢一文字」寫的是新年的夢想與抱負，在每年 12 月中旬開始徵件隔年 1 月中上旬截止收件。第 11 屆(2019 年)~第 13 屆(2021 年)臺灣參賽校數與人數成長，如表 3 所示。第 11 屆臺灣初次辦理，有來自大學、國中小、高中各 1 所，共 4 校 281 人參加。第 12 屆有 2 所大學、2 所高中、4 所國中、5 所國小，共計 13 校 796 人參加。第 13 屆全臺報名參賽者，有來自雙北、桃園、台中、南投、高雄、屏東共 35 所學校的學生，合計 1,418 人。

表 3 世界夢一文字臺灣參賽人數(校數)統計¹⁶

人數 (校)	台灣					合計	日本與台灣 總參賽件數
	小學	國中	高中	大學	其他		
2019 平成31年	167 (1)	98 (1)	1 (1)	11 (1)	4	281人 (4校)	2,820件
	265 (2)		12 (2)				
2020 令和2年	536 (5)	117 (4)	6 (2)	130 (2)	7	796人 (13校)	
	949 (9)		136 (4)				
2021 令和3年	683 (13)	297 (10)	79 (7)	331 (5)	28	1,418人 (35校)	3,700件
	980 (23)		410 (12)				

本次臺灣報名參賽的中小學最大的特色是，除了原有的國中彈性學習與國小課後社團的日文社之外，繼美術班之後，新增書法社、國際教育社的參加。其中，新北、桃園、台中、高雄的參賽國中，多是

¹⁴ 闕百華(2021)，〈世界夢一文字參賽教案〉。包含學習單共 15 頁。詳見：

<https://tankoujp51.blogspot.com/2021/05/yumehitomojiboshuu.html>

¹⁵ 闕百華(2021)，「臺灣中小學日文教師合作備課平台」部落格

<https://tankoujp51.blogspot.com/>

¹⁶ 參賽組別分為(1)小學國中、(3)高中大學、(4)社會人士，共三組。每人只能提出 1 件作品參加。臺灣學生來自 35 所學校，其中 5 校只有 1 名，以個人報名方式參賽。

以實施國際教育聞名的學校。此外，值得一提的是，新北市書法教學資源中心莒光國小，依照各年級來編寫書法教材，是全臺極少數一到六年級有專任書法教師上硬筆字與書法課程的小學。該校雖無開設日文社團，透過會日文的老師協助，使用研究團隊提供的教學影片，並動員全校親師生與畢業校友，提交 53 件優秀作品參賽。因此，協助辦理「世界夢一文字」大賽，除了提供不出國門的臺日交流學習機會之外，也讓臺灣參賽作品的質量提升，以另類方式達到書寫教育與國粹交流的實質效益。

2.2 「世界夢一文字」與 SDGs 的關聯

日本國東半島 ai 創生聯盟主辦「世界夢一文字」比賽，以及日本宮城縣的小學校長邀請臺灣學校參賽，這兩件事情的背後故事，都和 SDGs 有關聯。國東半島 ai 創生聯盟，是日本九州大分縣退休小學校長兼書法家牧泰正(現 83 歲)倡議，以國東市出身的退休教職員、退休公務人員為主體，與當地商家、居民共同組成的非營利地方創生志工團體。聯盟的會長是國東市現任市長三河明史，聯盟成立的宗旨在於振興地方文化，期待透過「新年書法比賽」(書き初め大会)、「世界夢一文字大賽」等藝文活動，培養豐富的感性和創造力，同時也為國東半島培育，能夠傳承、發展和創造多元且優秀文化藝術的下一代¹⁷。

位在九州大分縣的國東半島，除了是世界農業遺產之外，2018 年国東市和豊後高田市以「鬼成佛之鄉」(鬼が仏になった里「くにさき」)通過「日本遺產」¹⁸認證。傳說國東的鬼，是會為人們帶來好運，猶如好友一樣，會一起飲酒作樂的好鬼。而位於國東半島區域內的六鄉満山(来縄・田染・伊美・国東・武蔵・安岐，共六個村莊的山谷中發展起來的寺院)，在最繁榮時期共有 185 座寺院，兩子寺是江戶時代以來山中所有寺院的統稱。主辦單位將來自日本各地，以及臺灣「世

¹⁷ 国東半島あいろネサンス連盟(2020)「国東半島あいろネサンス連盟とは」
<https://www.kunisakiarune.com/>

¹⁸ 「日本遺產」是由日本文化廳認證的有形與無形文物、歷史遺跡故事。希望藉由背後故事的傳頌，促進地方創生，活絡旅遊產業。

界夢一文字」參賽明信片收齊之後，會先送到兩子寺的護摩堂，進行莊嚴的祈願儀式，完成後再進入評審階段。因此「世界夢一文字」有別於一般書法比賽，也是非常難得的日本傳統文化體驗。

國東市雖然保有許多日本古老失傳的文化與農業遺產，卻正面臨少子高齡化嚴峻的課題挑戰。國東半島 ai 創生聯盟，希望透過舉辦全國性的書法比賽，重拾手寫文字的溫暖，同時也讓更多人認識「國東」，為家鄉的地方創生貢獻心力。而擴大海外辦理，邀請臺灣參賽的用意，就是為了宣傳地方特色、促進城市交流。

另一位促成臺灣參賽的重要推手是宮城縣的小學校長坂本忠厚，10 年前的 311 東日本大地震引起巨大海嘯，摧毀其家園與任職小學。因災區居民意志消沉失去希望，為了揮去災區孩童的陰霾，當時小學的老師們想到的解方，就是讓全校的孩子藉由參加「夢一文字大賽」重拾夢想，努力練習寫字獲得獎項，把喜悅帶回家，改變家庭與社區的苦悶氣息。而學生也真的得獎了。之後，即便換了服務的學校，校長仍然每年帶領全校學生參賽，直到 2021 年退休。因此，臺灣參賽的背後，除了和「SDG4 優質教育」、「SDG17 夥伴關係」有關之外，和日本大分縣國東市的地方創生，以及宮城縣的災後心靈重建，即「SDG11 永續城市與社區」，密切關連。

另外，從臺日學生的得獎作品，我們也可以發現個人夢想與改變世界的 17 個目標 SDGs，人類社會共同的夢想相互鏈結。以圖 4 的「夢一文字」與「理由」為例。(1)「知」：今後，因為將和臺灣的人們交流，我想更知道臺灣，所以寫了「知」這個字。(2)「生」：現在新型冠狀病毒流行於世界各地。因為我的爸爸、爺爺、奶奶住在日本，我無法見到他們。我希望在疫情平息之前，大家能好好的活下去。(3)「康」：由於新型冠狀病毒的擴散，造成全世界出現許多感染者與死亡案例。因為父親是醫生，努力工作同時也用心防疫。希望在醫療現場工作的工作人員們與世界的人們能夠健健康康，所以我選擇了「康」，作為今

年的一個字。由以上作品內容可以推知，三人夢想與「SDG4 優質教育」、「SDG17 夥伴關係」以及「SDG3 良好健康與福祉」有所關聯。



圖 4 「世界夢一文字」得獎範例

3. 「世界夢一文字」教學成果展

茲將教學成果展的設計理念、事前準備(前導課程、教材教具)、活動內容設計、教案示例等等，說明如下。

3.1 設計理念與事前準備

「世界夢一文字」參賽明信片的選字「理由」寫的是夢想、願望，和建立全球夥伴關係，一起在 2030 年以前，創造一個更美好世界的 SDGs 17 項目標契合。為了讓國中學生把參加「世界夢一文字」比賽時，學會的日文書寫經驗加深加廣，筆者參考日本的讀報教育 (Newspaper in Education, NIE) 和 SDGs 鏈結的方式，研發「SDG s 繪馬」，與研究團隊共同備課、設計學習單。

日本 NIE 學會理事有馬進一，率先提出「以 SDGs 這個新的量尺，來讀報、來思考」(SDGs という新しい物差しで新聞を読み、考えてみよう)¹⁹的課程構想，將 SDGs17 個目標做成標籤，貼在相關報導旁邊，在標籤下的空欄寫下簡短心得後，與他人分享意見交流，共同思

¹⁹ 有馬進一(無日期)，〈新聞記事を活用した SDGs 授業デザイン〉，《朝日新聞 SDG s 教室》。https://www.asahi.com/ads/sdgs/event/001/page2.html

考如何採取多種方法解決 SDGs 課題。也就是「翻開報紙發現 SDGs 的課題，思考如何實踐永續發展的社會。」「使用報紙，讓思考視覺化，也從他人的意見學習。而這就是讀報教育。」²⁰

以 SDGs 為量尺釐清想法，並且相互傳達，這樣的活動設計方式，就是「思考的視覺化」。筆者與研究團隊於課程中引導國中學生將夢想以 SDGs 為尺規分類，思考怎麼改變世界，夢想才會實踐。再透過教學成果展的方式，與他人分享。即(1)個人夢想與 SDGs 願景的連結(2)以 SDGs 作為尺規讓「思考視覺化」(3)將「一文字」、「祈願文」、「SDGs 對應項目」，三要素與「祈願牌(繪馬)」書寫體驗連結。透過思考⇒討論⇒作品完成⇒發表⇒展示等步驟，擴大學習效應。

2021 年 1 月 13 日研究團隊於新北市正德國中實施「夢一文字×SDGs」日文社與國際教育社聯合教學成果展²¹。109 學年度正德國中國 7 國 8 於彈性學習課程於各開設一班日語社團，兩名日語教師都是本校日文系碩士生，同時選修師培中心教育學程，也是本研究團隊一員，共同備課。為了成果展順利進行，在活動的 2~3 週以前，日語教師於課堂中播放有趣的 SDGs 短片，簡潔說明內容，提升認知程度，並且讓學生習得 SDGs 的 17 項目標日文說法與寫法。圖 5 是日文社使用學習單，預留第 18 項目標，供學生創造²²。

在舉行成果展的前一次社課時間，日文教師以 2 節課協助學生將「世界夢一文字コンテスト」(世界夢一文字大賽)參賽明信片所寫的選字「理由」，套用成寫在繪馬上的祈願句型。因為學生寫在參賽明信片裡的夢想，多半和將來想從事的職業，或是對於家人朋友的祝福相

²⁰ 宮崎県 NIE 推進協議会 (2020 年 1 月 22 日)，〈SDGs 学習に有効〉，《NIE のすめ》，2021 年 11 月 20 日閱覽。<http://www.miyazaki-nie.org/?p=2774>

²¹ 周湘芸(2021 年 10 月 23 日)〈首次參加「世界夢一文字」書法大賽 正德國中今辦成果展〉，自由時報電子報。

<https://news.ltn.com.tw/news/NewTaipei/breakingnews/3410192>

²² 相對於日文社 SDGs17 個項目說法以中日雙語教學，國際教育社由原英語授課教師採中英文雙語教學，選字「理由」的學習單填寫與口頭發表，以中英文進行。

關。因此，繪馬祈願文的書寫句型以「『職業名』になれますように」「～でありますように/～ますように」套用。

先備課程使用的講義、學習單(日文、英文版)，原則上日文社和國際教育社共用。國際教育社由該校英語專任教師與主任授課，學生已有 SDGs 相關知識。而國際教育社的日文 50 音與「世界夢一文字參賽」課程、繪馬使用的句型套用等，則是由日文社團老師利用放學或午休時間，為國際教育社以加課方式授課。

另外，在「夢一文字×SDGs」成果展，最重要的使用教具就是繪馬和繪馬架。活動前，筆者和具有豐富電繪經驗的日文系學生一起構想、完成設計。我們以厚紙印刷的代替木製繪馬，繪馬的 SDGs 圓圈圖樣，可在裡面填上和夢想互相對應的 SDGs 目標數字。透明貼紙印製的繩結，可將繪馬貼在掛架上面。活動結束後，貼紙和繪馬一起撕下，可當學習歷程檔案或留念。繪馬架則是用大圖輸出 4 張直式海報，以 4 個 L 型展架拼湊成一面牆。可依據活動空間增減展架，並且重複使用，符合「SDG12 負責任的生產與消費」(圖 6)。

みんなで SDGs !

班級： 座號： 姓名：

中文	日文	中文	日文
 1 消除貧窮	hinken wo na ku s ō 貧困をなくそう	 10 減少不平等	hito ya kuni no fu byō dō wo na ku s ō 人や国の不平等をなくそう
 2 消除飢餓	ki ga wo ze ro ni 飢餓をゼロに	 11 永續城市 與社區	su mi tsudu ke ra re ru ma chi du ku ri wo 住み続けられるまちづくりを
 3 良好健康 與福祉	su be te no hito ni kenkō to fukushi すべての人に健康と福祉	 12 負責任的 生產與消費	tsu ku ru sekinintsu ka u sekinin つくる責任つかう責任
 4 優質教育	shitsu no taka i kyōiku wo mi n na ni 質の高い教育をみんなに	 13 氣候行動	ki kō hen dō ni gu taiteki na taisaku wo 氣候變動に具体的な対策を
 5 性別平等	i e n da byō dō wo jitsugenshi y ō ジェンダー平等を実現しよう	 14 水下生命	umi no yuta ka sa wo mam o r ō 海の豊かさを守ろう
 6 潔淨水 與衛生	an zen namizu to to i re wo se kaijin ni 安全な水とトイレを世界中に	 15 陸域生命	riku no yuta ka sa wo mam o r 陸の豊かさを守る
 7 可負擔的 潔淨能源	e ne ru gi wo mi n na ni エネルギーをみんなに so shi te ku ri n ni そしてクリーンに	 16 和平正義與 有力的制度	hei wa to kō sei wo su be te no hito ni 平和と公正をすべての人に
 8 尊嚴就業與 經濟發展	hataraki ga i mo keizaiseichō mo 働きがいも経済成長も	 17 夥伴關係	pa r t n ā shi p pu de moku hyō wo パートナーシップで目標を tasseishi y ō 達成しよう
 9 產業創新與 基礎設施	sangyō to gi jutsukakushin no ki ban wo tsu 産業と技術革新の基盤をつ ku r ō くろう	 18	

圖 5 SDGs 日文說法(學習單)



圖 6 繪馬、吊繩貼紙與繪馬架(教具)

3.2 學習活動設計

筆者將實際參與課程指導、合作備課經驗，依照十二年國教《第二外語文課程手冊》教案格式，編寫「夢一文字 XSDG s」教學成果展教案。學習重點、議題融入、學習目標、課程設計與教學策略說明等，如圖 7 所示。本教案詳案，以創用 CC 公開於「臺灣中小學日文教師合作備課平台」部落格。

本成果展教案之「學習活動設計」，主要由以下三部分構成：

(1)「SDGs 繪馬」書寫體驗：指定學生上台發表學習單書寫內容，說明自己的夢想可以用哪一個漢字表達，以及該夢想與 SDGs 哪個目標關聯，其理由又為何。日文社同學以日文、中文，國際教育社以中、英、日文發表。接著，日語教師以 PPT 說明傳統繪馬的書寫「以直式為主，忌諱使用標點符號」之後，請所有學生將學習單上的「一個漢字+祈願文」，以及相應的 SDG s 數字，用黑色簽字筆謄寫在紙製繪馬上，完成後貼到繪馬架。

(2)「想一想、猜一猜」：筆者事前向協助「世界夢一文字比賽」的臺日相關人士徵求示範文稿，以電子繪圖將文稿後製成「繪馬」(如

圖 8)，作為教學範例與題庫使用，於成果展中進行有獎徵答遊戲。請同學們互相討論「繪馬」的祈願文內容後，搶答該願望與 SDGs 的哪個目標的實現有關，並且說明理由。

(3)「法被」穿著體驗與「拍子木」愛的鼓勵：配合「繪馬」祈願活動，將學習範圍延伸至日本祭典時常見的服裝「法被」。學會日本和服、浴衣穿著時衣襟「右下左上，正面看起來呈 y 字形」的規矩。最後以「拍子木」學習「三三拍子」，體驗臺灣和日本的愛的鼓勵之後，活動結束。

「夢一文字 x SDGs 成果展」教案

領域/科目	國中彈性學習-社團活動 日文社、國際教育社		設計者 主 編 關百華 授 課 周子瑀、江汶珊 國際教育社英文教師 廖姿婷 協 同 賴建承、田中潤 大衫奈巴夏、陳渝涵 九山海舟 指 導 平岩桂子、中村香苗
實施年級	Level-1 (國中)	總節數	共 2 節, 90 分鐘
單元名稱	「夢一文字 x SDGs」成果展-「夢一文字繪馬」與 SDGs 的鏈結		
設計依據			
學習重點	學習表現	2-IV-2 聽詞彙能模仿發音。 4-IV-2 能正確模仿寫出詞彙。 6-IV-3 樂於回答教師或同學提問的問題。 7-IV-3 能理解認識目標語國家的社會禮儀規範。	核心素養 ■ 總綱 J-A2 具備理解情境全貌, 並做獨立思考與分析的知能。 J-C1 培養道德思辨與實踐能力, 具備民主素養、法治觀念與環境意識。 ■ 領綱 外-J-A1 具備認真專注的特質及良好的學習習慣, 嘗試運用基本的學習策略, 精進個人第二外國語文能力。
	學習內容	Aa-IV-1 平假名、片假名及漢字的辨識與書寫。 Ac-IV-3 認識詞彙。 Ad-IV-1 簡易常用的句型結構。 Bk-IV-1 主要節慶習俗。 Bk-IV-2 社會禮儀規範。	
議題融入	學習主題	國際教育、多元文化教育、環境教育	
	實質內涵	國 J6 具備參與國際交流活動的能力。 多 J5 瞭解及尊重不同文化的習俗與禁忌。 環 J5 了解聯合國推動永續發展的背景與趨勢。	
學習目標	1. 能知道日本繪馬的文化與書寫禮儀規範。 2. 能用簡易日文書寫繪馬, 或聽從教師指示選擇適當例句套用。 3. 能透過繪馬書寫, 思考夢想或心願和 SDGs 的關聯性, 並且發表。 4. 能積極參與活動, 與同學討論對 SDGs 議題的看法, 進而關心時事。 5. 能知道日本傳統服飾「法被」(はっぴ)穿法, 並與同學示範。 6. 學會日本的「愛的鼓勵」—「三本締め」。		
與其他領域/科目的連結	英文、國際教育		
教學資源	1. 電腦、投影設備、麥克風、海報展示架、SDGs圖示的手板。 2. 自編講義、學習單、PPT。 3. 紙製繪馬、繪馬掛牆(大圖輸出海報或L型展架與海報)、麥克筆。 4. 「法被」5件(視參加人調整)、「拍子木」。 5. TANKOU 日本文化塾製作教學影片。		
課程設計與教學策略說明			

1、課程轉化：

在日本教育旅行當中，神社巡禮是常見的文化學習活動之一。除了參拜方式之外，為了祈願而向神社獻納的木牌—「繪馬(えま)」書寫體驗活動，一方面可活用日文所學，另一方面也能增進異文化間的心靈交流。教育部中小學「國際教育 2.0」的願景為「接軌國際、鏈結全球」。如何將聯合國全球永續發展目標 (Sustainable Development Goals, SDGs) 與課程連結，刺激學生思考，進而展開實際行動？成為各級學校師生共通的課題。而 SDGs 的目標達成，是全世界人們的共同夢想。因此，「夢一文字×SDGs」成果展的課程設計，延續台灣中小學參加日本主辦「世界夢一文字コンテスト」(世界夢一文字大賽。台北駐日經濟文化代表處後援，新北市政府教育局發公文鼓勵參加)的學習經驗，讓學生透過「夢一文字繪馬」的書寫、發表、猜獎活動，輕鬆理解並反思 SDGs 意涵。希望藉由此次活動，讓學生從日常生活做起，潛移默化之中達成 SDGs 的目標，齊心協力讓世界變得更加美好。

2、課程安排：

2021(令和 3)年 1 月止，台灣已經是第 3 年各級學校集體報名參加「世界夢一文字大賽」。為了擴大「世界夢一文字大賽」，學生參賽的學習成效，進行加深加廣學習，課程安排在截止收件後的上學期學期末。本次成果展參加對象為新北市的國際教育示範校 J 國中彈性學習日文社(七、八年級跑班，各 1 班，109 學年度每週連續上課 2 節，一學年課程)以及國際教育社(七八年級合班 1 班)。兩個社團都在日文社教師指導下，參加比賽。日文社在社團上課時間，以 2 節課進行「世界夢一文字參賽」課程；國際教育社則是利用課後時間，由日文社教師協助日文教學。

109 學年度上學期，J 國中日文社與國際教育社共同和日本國東市的中學校進行筆友交流，交換自我介紹卡、賀卡、短片。台日交流以日文、英文雙語進行。因此，日文社的日文教師與國際社的英語教師已有多次共同合作經驗。

成果展的第一節課，日文教師先介紹日本的繪馬文化，介紹完後發下紙製繪馬，讓學生參考日文教師、英文教師改好的學習單填寫。填寫完後，由指定的學生上台發表。發表完畢後，所有學生將書寫完畢的紙製繪馬，用繩結貼紙，貼在「繪馬掛け」(繪馬掛板)上，並體驗「法被」穿著。成果展的第二節，安排「夢一文字繪馬」有獎徵答。題目來源，由負責台灣徵件與收件之淡江大學閩百華研究室(國東半島あいルネサンス連盟台灣事務局)，向協助台灣參賽的日本國東市政府、台北駐日經濟文化代表處、新北市教育局、合作國中校長，以及蒞臨指導的日本台灣交流協日語教育專家等邀稿。再將各方惠賜的文稿，以電腦繪圖轉換為電子繪馬，作為題庫，讓學生思考與 SDGs 的關聯性並進行搶答。最後，以台灣學校教學活動中，常見的愛的鼓勵，以及日本在「紙戲」(紙芝居)、歌舞伎表演，或夜巡時會使用的道具「拍子木」，進行「三三拍子」鼓勵，參與活動全員大合照之後，結束活動。

3、教學策略：

(1)善用內外資源，與鄰近大學合作：中小學彈性學習日文課的開設，以及與日本學校進行交流，所需的日文相關人力、物力資源，可透過與鄰近大學日文相關科系，或是日文專長人士、日本人志工等，雙方將在平等互惠與誠信原則下進行合作。

(2)議題融入、合作備課：進行成果展之前，必須於各自的課程中介绍什麼是 SDGs？以及如何從生活中實踐？藉此提升學生對 SDGs 的認知，方能順利展開學習。因此，日文社與國際教育社英文教師之間的教材分享、學習單共用，教學進度的相互確認與協助等等，有助於節省時間、精力。

(3)參賽經驗的加深加廣：本次課程連接「世界夢一文字大賽」參賽明信片，書寫代表新年夢想的「一個漢字」，以及選擇該漢字「理由」的學習經驗，將其發展為繪馬的願望書寫。

(4)任務導向教學設計：成果展的目標任務為能以日文、英語及中文，進行繪馬祈願內容的發表，說明和 SDGs 的關聯性。學生需要充分的課前準備，有助於學習成效提升。

(5)寓教於樂遊戲學習：「夢一文字繪馬×SDGs」繪馬祈願內容與 SDGs 關聯性的搶答遊戲，鼓勵學生主動參與討論，也能了解學生吸收程度。

學習活動設計

圖 7 教案示例(第 1.2 頁)



圖 8 SDGs 繪馬書寫範例

上述「想一想、猜一猜」有獎徵答活動，以圖 8 的繪馬題目為例，國東市長題字「和」：「病気のない 貧困のない 戦争のない 世界でありますように」(願世界沒病痛 沒貧困 沒戰爭)，此願望與「SDG1 消除貧窮」、「SDG3 良好健康與福祉」、「SDG16 和平正義與制度」、「SDG17 夥伴關係」，有明顯關聯。臺灣日本交流協會日語專家平岩老師題字「樂」：「家族、友人との楽しい時が訪れますように」(希望和家人朋友共享歡樂的時光能盡早到來)。答題的同學認為是疫情期間不能出門，所以跟「SDG3 良好健康與福祉」有關。平岩老師私下表示，也可解釋和「SDG1 消除貧窮」相關。原因是有不少人，為求生計離鄉背井，難以和家人朋友歡聚。因此，夢想與 SDGs 的鏈結，乃至於落實方法的探討，沒有固定的正確答案，可以透過不同觀點的表述與意見交換，有更深度的理解。

透過本次成果展，學生可以學會 SDGs 目標分類（思考）⇒討論 ⇒表達。除了活用「世界夢一文字」的參賽經驗，也益於 SDGs 的促進宣導，更結合了日本文化體驗。而國際教育社的共同參與，也應證本課程模組可套用於中、英文或其他外語。

4. 反思與建議

4.1 協助辦理「夢一文字大賽」省思

為了解臺灣的國中、小學「世界夢一文字」參賽課程的實施現況，筆者以第 13 屆(2021 年)每校至少 3 人以上報名參賽的聯絡教師為調查對象，共得到 15 校教師填寫「課程實施教學回饋」，結果整理如下。

- (1) 參加理由為何(可複選)?
 - A.想跟日本交流(11 校)
 - B.學校正推行國際教育(9 校)
 - C.有書法社(2 校)
- (2) 請問貴校利用什麼時間來完成參賽明信片(可複選)?
 - A.彈性學習社團活動(7 校)
 - B.放學後的自由時間(6 校)
 - C.其他(2 校)
- (3) 時間完成明信片所需時間，15 校平均為 3.2 節。
- (4) 學生的學習表現(可複選)
 - A.能完成參賽明信片(15 校)
 - B.能理解日本漢字與繁體中文的異同(8 校)
 - C.能學會日本的明信片書寫方式與禮節(6 校)
- (5) 教師的意識變化(自由填答)
 - A.第二外語應活用在國際交流活動
 - B.提供學生實際交流機會的必要性
 - C.臺灣書法教育沒落之省思
- (6) 實施上的困難點(自由填答)
 - A.學生不會寫書法
 - B.沒有會日文的老師
 - C.沒有書法道具
 - D.時間不夠

此外，筆者在近年協同教學過程中的體認有：(1) 在學校行政端的支持下，日文社老師與書法老師或專任教師進行跨領域合作、擴增學

習時數與學習內容的深度與廣度，學生的學習成效往往令人驚豔。(2) 參加比賽需要加強日文書寫的基本能力。除了臺日漢字不完全相同之外，拗音與促音的大小，以及片假名的「ソ」「ン」「シ」「ツ」的混淆，需特別注意。從參賽作品中也可窺出，有的學生是「寫日文」，有的則是「用軟體翻日文、畫日文」。(3) 「世界夢一文字大賽」舉辦目的在於推廣書寫教育，鼓勵學生踴躍參加。無須事前挑選資優班學生代表，或侷限寫得一手漂亮書法字的學生才能報名。建議日語教師可多協助學生參加類似國際文藝比賽，體驗異國文化、開拓國際視野。

4.2 「夢一文字×SDGs」的教學省思

將夢想、想做、自己能做的事，化為一個漢字與一句日文敘述，再用 SDGs 的尺規加以分類，讓思想「視覺化」。這樣的模式，學習重點在於書寫能力與口說表達，可以結合不同語種的教學。此次，於正德國中舉辦的成果展，讓學生以繪馬書寫的方式完成作品，並且用口頭發表與作品展示的方式驗收成果。筆者認為「SDGs 繪馬」的教學模組，可依需求修改為文集或錄製成影片，或作為視訊交流的題材。當然也可以配合書寫文字的內容，加上繪圖設計成卡片，和日本學校進行各項議題交流。另外，「SDGs 繪馬」教學，雖然是「夢一文字大賽」的加深加廣學習，有助於提升 SDGs 的認知度，但要如何發展為議題的深度學習？則有待學校行政端實施校內外跨域整合教學，將淺盤的國際交流或競賽，提升到深度層次的自我文化認同與保存，引導學生關注人類環境永續發展的議題。培育全球公民的目標達成，指日可待。

4.3 研究成果與建議

如筆者先前在緒論當中所述，中小學現場欠缺專任日語教師，第二外語教學融入議題，雖有《二外課綱》與《課程手冊》，學校行政及政府支援的配套卻遲遲未到位。新冠疫情蔓延期間，日援疫苗加速台日友好升溫。由「臺灣國際教育旅行聯盟 2.0」的「國際教育旅行專案」可知，不少中小學計畫在疫情平緩時，赴日進行實體交流。因此，透過台日交流學習融入議題，進行課程發展與教學，第二外語日語教師不應該缺席。

SDGs 最重要的精神是「不要拋棄任何人」(Leave no one behind)。然而 109 年起，教育部國民及學前教育署為「促進高中教學資源發展及教師增能活動推廣綜效」，開始建置「普通型高級中等學校學科資源平臺」²³卻不見「第二外語學科中心」參入其團隊。又，國中、小學階段的「彈性學習課程的日語社團」不屬於「國定教科」，中央推動「國際教育 2.0」也就不見二外專家與教師參與其中。此舉，明顯和 SDGs 的基本精神背道而馳。

總而言之，十二年國教課程發展與師資培育這塊，第二外語並未受到應有的待遇。因此，筆者建議大學端除了持續呼籲政府重視問題，也該展開具體作為。包括：適切提供在地國際資源，協助國中小學創造國際教育環境；與現場日語教師、中小學行政端共同合作研發、實施創新教材教案，並以創用 CC 公開教學案例，方便日語教師提供鷹架激發學生自主學習；協助建立中小學日文專業教師社群，形成同儕間的支持系統，降低社團教師單打獨鬥遭遇困境。以草根模式 (Bottom-up Model) 進行課程改革，協助教師及學校建立成功經驗，進而分享、發展與普及。

作者拋磚引玉，以「世界夢一文字」為例，說明：協助臺灣中小學報名參加日本主辦的教育競賽，並且研發參賽教案教材、與現場教師進行協同教學、共同辦理教學成果展，再以創用 CC 分享日語教學資源等等，能讓中小學彈性學習的日語課程，融入國際教育並與 SDGs 鏈結，符合全球化教育革新的潮流與教學現場需求。本研究分享成果有 (1) 教學影片-「世界夢一文字書法大賽使用教材」(2) 教案-「臺灣中小學日語教師合作備課平台部落格/夢一文字 xSDGs」。QR Code 連結如下。

²³ 普通型高級中等學校學科資源平臺(2020)「各學科中心」
<https://ghresource.mt.ntnu.edu.tw/nss/p/Centers>



※本發表為 108 學年度科技部專題研究計畫「全球化時代十二年國教第二外語教育的創新-國際教育素養導向的日語課程開發與實踐」(108-2410-H-032-029-MY2)，研究成果的一部分。

參考文獻

- 教育部(2014) ,《十二年國民基本教育課程綱要》,臺北: 教育部。
- 教育部(2018) ,《十二年國民基本教育課程綱要國民中學暨普通型高級中等學校課程綱要 語文領域 第二外國語文》。臺北: 教育部
- 教育部(2020 a) ,《永續發展目標(SDGs)教育手冊 臺灣指南》,臺北: 教育部。
- 教育部(2020 b) ,《中小學國際教育白皮書 2.0》。臺北: 教育部。
- 張善禮(2015) ,〈外語教育的前瞻: 以跨文化溝通能力建構國際行動能力的外語教育〉,《外國語文研究》22 期, 97-115。
- 張芬芬、張嘉育(2015) ,〈十二年國教「議題融入課程」規劃芻議: 實施要點〉,《臺灣教育評論月刊》, 4 (7), 43-49。
- 張瀨文(2018) ,《面向未來的能力-素養導向教學教戰手冊》。臺北: 教育部國民及學前教育署。
- 賴錦雀(2018) 。台湾の日本語教育における文化指導—日本文化と自文化を中心に。台湾日本語文學報(44), P125 - 145
- 陳淑娟(2018) ,〈第二外國語文課程綱要的特色簡介〉。國教課綱向前行電子報, 第 12 期。2018/08/10, 取自 <https://pse.is/RNLNJ5>
- 國家教育研究院主編(2018) 。《十二年國民基本教育課程綱要國民中學暨普通型高級中等學校課程綱要 語文領域 第二外國語文 課程手冊》。臺北: 國家教育研究院
- 關百華(2021) ,「臺灣中小學日語教師合作備課平台」部落格 <https://tankoujp51.blogspot.com>
- 大山万容(2013) ,「国際理解教育としての小学校『外国語活動』と日本における『言語への目覚め活動』導入の可能性」,『言語政策』第 9 号, 43-64

本論文於 2021年11月30日到稿, 2021年12月27日通過審查。

記憶を持たない滝谷父子

— 村上春樹短編小説「トニ-滝谷」論 —

關冰冰 / Guan, Bing-Bing

浙江外國語學院 副教授

Zhejiang International Studies University, Associate Professor

楊炳菁 / Yang, Bing-Jing

北京外國語大學 副教授

Beijing Foreign Studies University, Associate Professor

【摘要】

《托尼瀑谷》描寫了從日本的戰亂時代到泡沫經濟前後，瀑谷父子的人生。由於小說以歷史為縱軸充當背景，因此小說中有關歷史的描寫顯得意義重大。然而「歷史」所指代的具體階段，會隨著小說的敘述者、瀑谷省三郎以及托尼瀑谷的不同而發生變化。同時，小說中的歷史都是小說人物的親身經歷。對於他們來講，小說中的歷史不僅存在著從現實到歷史的轉變，而且存在著從過去到現在的連續性。先行研究並未關注到這種轉變和連續性，因此對於歷史與瀑谷父子的相互關係以及歷史背景中瀑谷父子之間的相互關係沒有展開相應論述。如果從現實到歷史的轉變以及從過去到現在的連續性來考瀑谷父子的人生便可以發現，《托尼瀑谷》是一篇關於記憶的小說。

【關鍵字】

村上春樹，《托尼瀑谷》，歷史，記憶，實用主義

【Abstract】

Tony Takitani describes the lives of Takitani and his son from the war era to the bubble economy in Japan. As the story takes history as the vertical axis of the background, the description of history is of great significance. However, the specific stages referred to by “history” vary with the narrator of the story, Shozaburo Takitani, and Tony Takitani. At the same time, the history in the story is the personal experience of the characters. For them, the history in the story not only has a transition from reality to history, but also has a continuity from the past to the present. The previous research failed to pay attention to this transition and continuity, so there is a blank in the discussion on the relationship between history, Takitani, and his son, and on the the relationship between Takitani and his son in the historical background. If we examine the lives of Takitani and his son from the perspective of the transition from reality to history and the continuity from the past to the present, we can find that *Tony Takitani* is a novel about memory.

【Key words】

Haruki Murakami, *Tony Takitani*, history, memory, pragmatism

1. 問題の所在

「トニー滝谷」は 1990 年 6 月号の『文藝春秋』に発表された村上春樹の短編小説で、三回の改稿が行われた作品でもある¹。登場人物の名前で命名されたこの短編は、歴史を背景にトニー滝谷父子の孤独な人生を描いたが、ジェイ・ルービン氏と藤井省三氏は自分の著書でそれぞれこの短編と『ねじまき鳥クロニクル』との関連を論じていた²。全三巻の大作『ねじまき鳥クロニクル』は村上春樹の代表作と見られる³ため、もしそれと関連があれば、「トニー滝谷」に対する分析は相当重要だと言えよう。なぜなら、これは単なる「トニー滝谷」の解説だけではなく、『ねじまき鳥クロニクル』を理解するのにも役に立つものだからである。だが、現段階では、「トニー滝谷」をめぐる研究は決して多いとは言えない。概観すれば、「トニー滝谷」論は概ね二種類に分けられる。一つ目はあるポイントに焦点を絞って論ずるもので、二つ目は小説全体を対象に解説するものである。

あるポイントに焦点を絞って論ずるものの例として、森晴彦氏の一連の論文「『トニー滝谷』の文本改訂」⁴、徐忍宇氏の「名前からの逃避：「固有名」のアレゴリー読

¹ 「トニー滝谷」は『文藝春秋』、『村上春樹全作品 1979～1989』第 8 巻および短編集『レキシントンの幽霊』に掲載、収録されたとき、それぞれ違うバージョンで掲載、収録された。この点について、『村上春樹全作品 1979～1989』第 8 巻の「自作を語る」PXi に詳しい。なお、本稿は『村上春樹全作品 1979～1989』に収録されたバージョンをテキストとしており、バージョンの比較などに触れない。

² ジェイ・ルービン氏の『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』（畔柳和代訳、新潮社、2006 年、p219）と藤井省三氏の『村上春樹のなかの中国』（朝日新聞社、2007、p49-60）を参照。

³ 『ねじまき鳥クロニクル』について、宇佐美毅氏は『村上春樹と一九九〇年代』の「あとがき」において、次のように評した。「『ねじまき鳥クロニクル』に関しては研究も多く、村上春樹の代表作として評価する意見も多い。」（宇佐美毅、千田洋幸編『村上春樹と一九九〇年代』おうふう、2012 年、p323）

⁴ 森晴彦氏の一連の論文は大正大学表現学部表現文化学科主宰の『表現学』に発表されており、CINII で検索できるものは以下の通りである。1、『トニー滝谷』の本文改訂(3)全作品(8)本文の性格(続)・五二箇所七九個の本文異同一覧（『表現学』2017、3）2、『トニー滝谷』の本文改訂(5)ショート・ロング両ヴァージョンの上海関係についての描写（『表現学』2018、2）3、『トニー滝谷』の本文改訂(6)ショート・ロング両ヴァージョンの登場女性に関する描写(1)（『表現学』2019、3）4、『トニー滝谷』の本文改訂(7)ショート・ロング両ヴァージョンの登場女性に関する描写(2)（『表現学』2020、3）5、『トニー滝谷』の本文改訂(8)ショート・ロング両ヴァージョンの登場女性に関する描写(3)（『表現学』2021、2）。なお、解釈学会主宰の『解釈』の 61 号に掲載された森晴彦氏の論文「全作品(8)所収『トニー滝谷』本文の性格：定本との差異とその独自性が意味するもの」とも本文改訂研究の範囲に属するもの

む「トニー滝谷」、山根由美恵氏の「絶対的孤独の物語——村上春樹「トニー滝谷」「氷男」におけるジェンダー意識」および山崎真紀子氏の「村上春樹が描く上海——『トニー滝谷』における父子の傷」などが挙げられる。『表現学』に発表されたことからわかるように、森晴彦氏の一連の論文は小説の各バージョンを比較するものである。そして、徐忍宇氏は「トニー滝谷」という名前からアプローチして、小説のことを「名前のせいで孤立してしまった人間が、その孤立から逃れようと試みるが、結局挫折してしまうという話」（徐忍宇 2007：56）だと論じている。勿論、これは息子のトニー滝谷にもっぱら目を向けており、父親の滝谷省三郎を論外にしたと言っているだろう。また、山根由美恵氏は「トニー滝谷」を「喪失からくる孤独の物語」（山根由美恵 2010：19）だと読んでいるが、論文のタイトルおよびその結論から見てみれば、氏は人間そのものに焦点を絞って論じており、小説における大量な歴史の描写を捨象したと言えよう。山崎真紀子氏は上海および伝達に注目し、「言葉に変換せず、演奏と模写で傷を封じ込めてきた父子が描かれている」（山崎真紀子 2019：182）と結論づけた。ただ、山崎氏は滝谷父子の関係をそのまま村上春樹の父子関係と見ているようである。確かに村上春樹の父親は中国に派兵された経験があり、村上春樹もそれを自分の「心の傷」（イアン・ブルマ 1998：93）だと継承しているようである。しかし、たとえ村上春樹の父親の経験をもって滝谷省三郎のことは解釈できても、中華料理を食べない村上春樹で息子のトニーは解釈できないだろう。要するに、滝谷父子の関係をそのまま村上春樹の父子関係に当てはめるのは短絡的であり、また小説における戦後に関する描写も見逃してしまっていると言えよう。

以上の研究は、小説の解読に多大な示唆を与えたが、一つのポイントに集中したため、他のポイントを見逃している可能性があることは否めない。一方、小説全体を対象に解読するものは視野の広さを示したが、それなりの問題が存在することも看過できない。例えばジェイ・ルービン氏は歴史の細部の描写に注目し、次のように論じている。

と思われる。

二十ページにうまく盛り込んだ歴史の広がり 요약するのは困難だ。それは大日本帝国の拡張主義時代から、現在の東京の富裕層が暮らす郊外や青山界隈のブティックにおける虚ろで豊かな時代にいたる歴史である。(ジェイ・ルービン 2006 : 219)

ジェイ・ルービン氏は「歴史」(ジェイ・ルービン 2006 : 219)に言及したが、論の展開においては歴史と人間の相関関係に触れていなかった。つまり、ジェイ・ルービン氏から見れば、小説に描かれた歴史は背景に過ぎず、登場人物とさほど関係のないものと言っていいだろう。それに対して、藤井省三氏は歴史と人間の相関関係を目を向け、「トニー滝谷」の主題を次のように要約した。

戦争体験の忘却という罪を犯した父を持つ子供が、再び社会に対する無関心という罪を犯して孤独という罰を受ける、という父子二代の因果が「トニー滝谷」の物語ではなかったろうか。(藤井省三 2007 : 59)

藤井氏の結論は明らかにトニーの人生に絞って出されたものである。つまり、トニーが現実の中で「孤独という罰」(藤井省三 2007 : 59)を受けた理由として、社会に対する無関心が挙げられ、その無関心は、「戦争体験の忘却という罪を犯した父」(藤井省三 2007 : 59)から由来したものである。ここにおける「戦争体験」(藤井省三 2007 : 59)は勿論歴史のことを指しており、「戦争体験の忘却」(藤井省三 2007 : 59)は歴史に対する意識がないということになる。したがって、藤井氏の結論は次のように言い換えられる。歴史に対する意識がなければ、社会に対しても関心を持つことはできない。したがって、そのような人間は現実において孤独の罰を受けることになる。

藤井氏の結論はそれなりの合理性がある。なぜなら、父親の省三郎に対して小説には「歴史に対する意志とか省察とかいったようなものをまったくといっていいほど持

ち合わせない人間」(村上春樹 1991: 227-228)⁵という評価もあるし、息子のトニーも確かに孤独な生活を送っているからである。本稿では、「歴史に対する意志とか省察...人間」(227-228)を歴史に対する意識を持たない人間と簡略したが、ちなみに指摘しておきたいのは、孤独な生活を送る者は息子のトニーに限らず、父親の省三郎もそうだったのである。ただ、ここで二つの疑問が自然に湧いてくると思われる。一つ目は、省三郎はなぜ歴史に対して意志とか省察などを持っていないのか。また、トニーはなぜ歴史に対する意志と省察などが無い父親がいるために、孤独な人生を送るしかできないのだろうか。この二つの疑問の底に潜んでいる繋がり、つまり、歴史に対する意志と省察がないことと孤独な人生を送ることとの間にどんな因果関係があるのだろうか。

小説を読めばわかるように、省三郎の「戦争体験の忘却」(藤井省三 2007: 59)は社会(戦争)に対する無関心からきたもので、また、前述のように孤独に陥ったのは、息子のトニーに限らず、父親の省三郎も同様である。小説は省三郎からトニーへという大きな枠組みをもって語っているが、大きな枠組みのもとにあった省三郎の人生とトニーの人生のような二つの小さな枠組みも看過できない。したがって、以上の二つの疑問を解決しようとするならば、歴史に対する意識の視角から、省三郎の人生の性質とトニーの人生の性質、また二人の人生のつながりを明らかにする必要がある。これに基づいて、小説の主題が浮き彫りになるとと思われる。

2. 歴史と滝谷父子

前述のように、ジェイ・ルービン氏は小説に描かれた背景を「大日本帝国の拡張主義時代から、現在の東京の富裕層が暮らす郊外や青山界隈のブティックにおける虚ろで豊かな時代にいたる歴史」(ジェイ・ルービン 2006: 219)とまとめた。実際には、小説に描かれたのは四つの時代で、具体的に言えば、父親の省三郎が主に

⁵ 本稿は『村上春樹全作品 1979~1989』第8巻(講談社、1991年)に収録されたバージョンをテキストとして使い、以下本文の引用はページ数だけを記す。

経験した「戦乱激動の時代」(227)と戦後の占領時代、息子のトニーが主に経験した学生運動の時代とバブル期前後の時代である。四つの時代は「歴史」(ジェイ・ルービン 2006:219)と呼ばれているが、その時代を経験した登場人物にとってはむしろ現実と言ったほうがより適切であろう。本節では、滝谷父子がいかにその時代を過ごしてきたかを考察し、歴史と滝谷父子の相関関係を分析する。

2. 1 歴史と省三郎

省三郎がまず経験したのは「戦乱激動の時代」(227)である。「戦乱激動の時代」(227)は当然省三郎に影響を与えたが、「戦争は彼とはまったく関係のないところで行われていた」(227)ようだ。省三郎の人生は一言でいえば歴史性がないものである。というのは、登場から死ぬまで、いかなる歴史の時期においても、彼の人生は音楽と女で満たされ、音楽と女さえあれば、周りの世界はどんなことが起こっても自分とは無関係のようである。ただ、興味深いことに、このような省三郎は自分の享樂的生活を維持するために、常に「役に立つ」(228)友人を作る。

省三郎が親しく付き合ったのは「陸軍の高官や、中国人の金持ち連中や、その他正体不明の方法で戦争から莫大な利益を吸い上げている羽振のいい連中」(228)だった。勿論、これは、「戦乱激動の時代」(227)であるがゆえに、その類の友人を作ったわけではなく、「役に立つ」(228)かどうかという基準があるからこそもたらした結果である。「役に立つ」(228)という交友基準は明らかに省三郎の実用主義を反映している。というのは、実用主義は「実際に役立つことばかりを重視する傾向」(日本国語大辞典第二版編集委員会 2001:869)を意味しているからである。ここで注意したいのは、「役に立つ」(228)友人たちの力はまさにその「戦乱激動の時代」(227)という歴史によってもたらされたものだったが、省三郎はそこまで意識していなかったようである。そして、そのような意識がないためか、彼は敗戦直後「様々な胡散臭い連中との交遊が祟って中国軍に目をつけられ、長いあいだ刑務所に放り込まれることになった」(228)。いつか処刑されるかもしれぬ当時の

状況は、省三郎にとって、まさに「生と死とのあいだには、文字どおり髪の毛一本くらの隙間しかなかった」（229）。ところが刑務所にいる省三郎は、依然として、自分の危機は歴史に由来したものと意識せず、これまで過ぎきた享乐的な人生に満足する。そして、何百万人も日本人が戦争で死んだという理由で、死に対しては特に「恐ろしくはなかった」（229）ようである。

人生の最大の危機にあった省三郎は結局その危機を乗り越え、偶然のように帰国できたが、「滝谷省三郎はその刑務所から生きて日本に帰国することのできたただ二人の日本人のうちの一人だった。生き残ったもうひとりの高級将校はほとんど頭がおかしくなっていた」（229）というところに注意したい。省三郎が生きてまま日本に帰国する偶然を表現するだけなら、もう一人の高級将校のことに言及する必要はなく、その人は頭がおかしくなったことまで付け加える必要もない。この興味深い表現を理解するには、おそらく同じ段落にあった「何百万という数の日本人が死んだんだ」（229）という表現と、高級将校の異常な生および省三郎の正常な生と結びつけねばならないと思われる。つまり、これは省三郎の偶然を強調するものではなく、歴史に対する意識がなく、「役に立つ」(228)から交友する省三郎のことであるが故に、危うい局面を乗り越えられ、正気を保ったまま生き残ったことへの暗示と理解すべきであろう。逆に、自分の人生を歴史と結びつけ、つまり歴史に対する意識を持っている人たちであるなら、死ぬか、生き残っても「頭がおかしくな」（229）る、と小説の描写から推測できる。

やがて日本は戦後の占領期に入る。この時期においては、省三郎は上海時代の交友経験およびそれによってもたらされた危機を教訓にせず、再び「役に立つ」（228）基準で米軍の少佐と仲良くなり、豊かな享楽生活を再度送るようになった。ただ、「戦乱激動の時代」（227）と異なって、歴史がもたらした影響は彼自身にとどまらず、息子のトニーにも影を落とした。

トニーの誕生は省三郎が結婚した翌年のことだったが、生まれた三日後に母親に

死なれたため、仲良くしていた米軍少佐に「自分のファースト・ネームであるトニーという名前を」(231) 付けてもらった。トニーの命名は、いかにも省三郎と関係がなさそうに見えたが、実際には省三郎と深く関わっていると言えよう。トニーという名前について、小説では次のように省三郎の反応を描いた。

滝谷省三郎は家に帰ると紙に「トニー滝谷」という名前を書いて壁にはり、それを何日か眺めていた。滝谷トニー、悪くないじゃないか、と滝谷省三郎は思った。これからはしばらくアメリカの時代が続くだろうし、息子にアメリカ風の名前をつけておくのも何かと便利であるかもしれない。(232)

息子の名前は確かに米軍少佐によって付けられたが、父親の省三郎が熟慮したうえで同意したものに違いない。それだけではない。「これからはしばらくアメリカの時代が続くだろうし、息子にアメリカ風の名前をつけておくのも何かと便利であるかもしれない」(232) という省三郎が同意した理由に特に注意したい。これは省三郎の実用主義を再度完璧に反映したと言えよう。

2. 2 歴史とトニー

父親の省三郎と違い、<トニー>という歴史の刻みを帯びた名前がすでに幼いトニーに影響を与えた。トニーは「学校で混血とからかわれたし」(232)、名乗ると相手が「妙な顔をするか、あるいはちょっと嫌な顔をした」(232)。したがって、トニーは「友達らしい友達もできなかった」(232)し、「一人でいることは、彼にとってはごく自然なことであり、敢えて言うならば、人生のある種の前提でさえあった」(232)。「ごく自然なこと」(232)と「人生のある種の前提」(232)などはトニーに対する語り手の評価で、幼いトニーにはそのように思えるかどうか当然不明である。ただ、この評価は三人称で下したため、ある程度客観性を保証したと言えよう。また、このような評価からも、トニーは歴史の視角から自分の名前を見ていないということがわかる。なぜなら、彼は自分の孤独を人生の前提とするだけで、名前に対する歴史の影響を

配慮しなかったからである。つまり、もし彼が歴史の視角から自分の名前を考えられれば、自ら日本人らしい名前にチェンジし、その影響から脱出できるだろう。

いずれにしてもトニーはその名を持ちながら成長し、学生運動の時代に青春を迎えた。この時期は「青年たちが権威や体制に対して切実に暴力的に反抗していた時代」(233) だったが、「悩み、模索し、苦しんでいる」(233) 周りの青年たちと異なって、トニーは「何も考えることなく黙々と精密でメカニックな絵を描き続けた」(233)。「悩み、模索し、苦しんでいる」(233) 周りの青年たちはいうまでもなく自分の人生を歴史に結びつけている人々である。そのような人々はどちらかというと当時の大半を占めている存在で、若者の主流と言えよう。したがって、「その極めて実際的な絵を評価するような人間は彼の周囲にほとんど存在しなかった。美術大学の教師たちは彼の描いた絵を見ると苦笑した。クラスメイトたちはその無思想性を批判した」(233)。

トニーの絵はトニーの価値観を反映するものだけでなく、彼自身の反映とみなしても構わないと思われる。したがって、トニーにとっては、「「思想性のある」絵のどこがいいのかさっぱり理解でき」(233) ず、「ものの細部を克明に描く」(233) 絵こそまともなものだと認識しているだろう。

やがて学生運動の時代が終わり、日本はバブル期前後の時代になった。思想性のある先生やクラスメイトたちはその後どうなったかは描かれていなかったが、大学卒業後のトニーは「極めて実戦的な技術と、現実的な有用性のおかげで」、「最初から仕事には不自由しなかった」(233)。また、彼は「暇さえあれば仕事をしていたし、これといって金のかかる趣味も持たなかったので、三十五歳になるころにはちょっとした資産家に」なり(234)、裕福な生活を送ることができた。

滝谷父子と歴史との相関関係を考察してみれば分かるように、いかなる時代を生きていても、社会の出来事は滝谷父子と無関係のように起きていて、二人ともそ

の社会の出来事に対しても無関心な状態にある。このような無関心な状態は当然歴史に対する意識を持たないことからきたわけであるが、一方、実際の生活においては、省三郎は「役に立つ」（228）基準で交友し、トニーは「現実的な有用性」（233）に長けている。つまり、滝谷父子は実用主義の態度で人生を送っているわけである。歴史に対する意識をもたない滝谷父子は実際に生活するとき、ともに実用主義の態度で出来事に対応する。この歴史に対する意識を持たないことと、彼らの実用主義の態度との間に果たして関係があるのだろうか。

3. 実用主義と滝谷父子

役に立つかどうか、有用性があるかどうか、という実用主義の態度で人生を送るなら、悪い結果になりかねないと思われがちだが、滝谷父子の場合はむしろ多くのメリットを得たと言えよう。というのは、父親の省三郎にしろ、息子のトニーにしろ、実用主義のおかげで裕福な生活を過ごせたからである。だが、役に立つかどうかあるいは有用性があるかどうかという態度で人生を送る場合、必ずと言っていいほど精神など内的世界に属するものを除外し、それを問題視していない嫌いがある。したがって、たとえ豊かな生活を送ることができても、滝谷父子は解決できない内的世界の問題に遭遇することもあるに違いない。

3. 1 省三郎の遭遇した問題

まず省三郎の場合を見てみよう。実用主義のおかげで、省三郎は人生の最大の危機――死を乗り越えたが、歴史の視角から死に対する思考ができないまま日本に戻った。そして、そのような思考ができないためか、亡くなった両親と行方不明の兄のことを知った時の省三郎は「それほど悲しいとも切ないとも感じなかったし、とくにショックも受けなかった」（229）。勿論、省三郎には「欠落感のようなもの」（229）が湧いてきたが、それは単に感覚に過ぎず、両親の死や兄の行方不明は自分にどんなものをもたらしたかを理性的に分析し、深く理解できなかった。省三郎のこの状態は妻の死後さらに顕著になっている。

その死が自分にもたらすものを推測し、判断することができなかった。彼にできるのは、それを既成の事実としてそのまま呑み込んでしまうだけだった。その結果、何か平板な、円盤のようなものがすっぽりと胸の中に入っているような気がした。しかしそれがどういう種類の物体で、どうしてそこにあるのか、彼にはさっぱり理解できなかった。ただその物体はずっとそこにあって、彼がそれ以上何かを深く考えることを阻止していた。(231)

妻の死が自分に何をもたらしたか分からないのはいかにも省三郎らしいが、上記引用部をさらに詳しく考察すれば、興味深いところが見つかる。まず、最初の二句は語り手が省三郎の状態を描写するものであるが、推測、判断ができなかったとか、既成の事実として呑み込むなどの表現から内的世界における省三郎の空洞化、およびその空洞化がもたらした結果が読み取れる。次の「何か平板な...」(231)という文になると、省三郎が主語となり、当時の感覚を表した。内的世界が空洞化していたため、省三郎は理性的な判断や、自己認識などはできず、ただ感覚だけを覚えたようだった。さらに、その感覚を省三郎は認知できず、当然「理解できなかった」(231)が、これは次の「しかし...」(231)という一句で表現されている。ただし、この文は再び語り手の視角となっていて、省三郎の感覚を感覚だけに留めたと言える。そして、最後の一句は同様に語り手が主役であり、省三郎が空洞化に対する思考の可能性を封じたことを表現したと言える。要するに、何か出来事があった場合、省三郎は理性的に考えられず、ただ感覚だけを覚え、さらになぜ感覚だけを覚えるかに対しても、深く分析できないのである。

家族を失った省三郎は「どのみち人はいつかひとりぼっちになってしまう」(229)としか思わず、妻の死後も「息子と同じようにひとりでやっていくことに慣れてしまった」(232)。ここから分かるように、内面的な問題に遭遇しても、それを解決できない省三郎は孤独な人生を送っているのである。

3. 2 トニーの遭遇した問題

トニーの問題はのちに彼の妻になったある女性の出現に由来する。小説では、その女性に出会った時のことを次のように描いた。

彼女には何かしら彼の心を激しく打つものがあった。彼は一目見たときから胸が詰まってしまう息ができないくらいだった。彼女の中の何がそれほど強く彼の心を打ったのか、彼にもよくわからなかった。もしわかったとしても、それは言葉で説明できる種類のものではなかった。

それから彼は娘の着こなしに注意を引かれた。(中略) 彼はこれまでそんなに楽しげに服を着ている女を見たことがなかった。服の方も彼女の身にまとわれることによって、新たな生命を獲得したかのように見えた。(235)

山根由美恵氏はトニーに出会った時の彼女を次のように分析している。「この段階では彼女の深層（人間性）と表層（服）とは良好な関係にあった」（山根由美恵 2010：21）。深層と表層の対比で彼女を捉えるのは極めて有効だと思われる。ただ、山根氏の言った深層は「人間性」（山根由美恵 2010：21）に言い換えられるかについては再検討する必要があるだろう。前述に従えば、深層は内的世界に属するもの、言い換えれば心のことを指している。そして、上記引用においては、三人称で彼女への認知を表しているが、その認知は明らかにトニーの視線があり、その視線は内的世界から外側の服へ移動しているのである。したがって、トニーを惹きつけたのは服ではなく、彼女の心の何ものかと言ったほうが適当であろう。ただ、トニーは心の何ものかが服に新たな生命を与えたと考えたので、服のことを内的世界の外的表現だとみなしているのである。この点から見れば、彼女のことを強く求めるトニーは、その時、実は内的世界を強烈に探求したがついていっていいだろう。

深層に属する内的世界を求めるトニーは、結婚後、服を買いすぎる妻の買い物を止めたが、これによって妻の事故死を導いた。妻に死なれたトニーにとって、いかなる

方法で内的世界を求めるかが問題となった。彼は「もっとも妻の体型に近い女性」(242) をアシスタントとして雇用し、働く間に妻の服を着させる方法を探ったが、結局残された服が単なる入れ物で、内的世界とは次元が違うことを悟った。そこで、トニーは「古着屋を呼んで、妻の残していった服を全部引き取らせさせた」(246) が、空っぽになった部屋はその後、父親のレコードで積み上げられた。しかし、トニーは「空気を入れ換える」(247) 以外、その部屋に足を踏み入れなかった。結局父親のレコードも処分され、何もかも失ったトニーは「今度こそ本当にひとりぼっちになった」(248)。

父親と妻はいずれもトニーにとって重要な存在である。勿論、ここで言う重要な存在とは、別に二人ともトニーの身内なので重要なのだという意味ではない。歴史の刻みを帯びた名前を付けられており、その名前に多大な影響をもたらされたため、<トニー>という名前に賛成した父親の省三郎はおそらくトニーの<過去>を意味しているだろう。それに対して、絶え間なく服を買うことを通じて自分の存在を示す妻の行為はバブル期前後の日本と合致し、トニーにとって<現在>を象徴していると言えよう。<過去>と<現在>に対して、トニーはいかに認識するのだろうか。確かに彼はレコードと服のような外的方法に頼りたがっていたが、結局全て失敗してしまい、<過去>も<現在>も有効に認識できなかった。「ひとりぼっち」(248) の結果はトニーの孤独状態を表現していると同時に、認識の失敗も暗示していると思われる。

以上の分析からわかるように、実用主義は確かに物質的な問題を解決できるが、<過去>と<現在>に対しては有効に認識できず、そのため内的世界に属する問題となると処理できなくなるのである。滝谷父子は同様に寂しい生活を送ることになったが、これはまさに内的世界の問題を解決できないから現れた現象であろう。それでは、実用主義の態度を持つ滝谷父子はなぜ寂しい生活を送ることしかできないのだろうか。

4. 記憶を持たない滝谷父子

第二節と第三節ではそれぞれ歴史と滝谷父子、実用主義と滝谷父子の関係を考察、分析した。以上の考察と分析から分かるように、滝谷父子はともに歴史に対する意識を持たない人間で、同様に実用主義の態度で問題に対応する。勿論、実用主義の態度では全ての問題を解決できず、滝谷父子にとっては、内的世界に属する問題がどうしても扱えないものとなる。こうした滝谷父子は結局内的世界の問題を解決できず、寂しい人生を送ることしかできないわけである。だが、歴史に対する意識を持たないことと滝谷父子の実用主義の態度、さらに実用主義の態度と寂しい人生の間にはいかなる関係があるのだろうか。

小説においては、父親の省三郎は歴史に対する意識を持たない人間と描かれているが、実は歴史に対する意識を持たないことは、記憶を持っていないということの意味しているのではないだろうか。

金瑛氏は「集合的記憶概念の再考」において、記憶の概念を次のように論じている。

リクルの議論を敷衍すれば、記憶とは過去を想起する主体の人格が、過去から未来に向かって連続していることを示す概念である。ここでいう主体は、個人的記憶の場合には「私」、集合的な記憶の場合には「われわれ」として現れる。銘記・保持・想起という一連の作用は、この連続性を前提としてはじめて意味をもつのである。（金瑛 2012：5）

上記の記憶の概念は極めて重要である。なぜなら、記憶の前提として過去を想起する主体の人格があり、その人格が過去から未来へ向かう連続性を有していることが記憶の不可欠な条件であることを提示したからである。これをもって、省三郎のことを考察すれば、彼は主体の人格が欠けており、記憶の形成ができない人間だとい

うことがわかる。小説に描かれた歴史は彼が経験した時代の出来事にも関わらず、彼と無関係なところで行われているようである。それだけでなく、彼自身も自ら経験したことを生かして自分の人生を考えることもできないようである。これは省三郎自身の危うい体験と家族の死からすでに証明できたが、最も典型的な例は息子のトニーの命名と言っていいだろう。つまり、過去から未来に向かう連続性がないため、「戦乱激動の時代」(227)の経験は省三郎の教訓になれず、米軍の少佐にアメリカ風の名前を息子につけてもらったわけである。これを敷衍すれば、記憶を持たなければ、過去を現在に結びつけられず、結局現時点しか考えられない判断となり、実用主義の態度で人生の出来事に対応する者にならざるを得ないのである。

以上は歴史に対する意識と実用主義の関係を究明したが、また、安川晴基氏によれば、個人の記憶は「自分の過去の出来事を時間と空間において位置付け、物語の構造を与え、意味を付与し、想起することである」(安川晴基 2008 : 296)。「個人の想起の行為が常に「社会的枠組み」(cadres socaux)によって条件づけられているというもの」(安川晴基 2008 : 296)で、この「社会的枠組み」とは、「第一に、個人を取り巻く環境、つまり個人が属している集団のことである。この概念はさらに敷衍されて、集団の成員が分かち合っている共通の知識を表している」(安川晴基 2008 : 296)のである。安川晴基氏が論じたのは記憶の形成メカニズムおよび個人と集団との関係である。これをもってさらに省三郎を考察すれば、以下のことがわかるだろう。主体の人格が欠けており、過去から未来に向かう連続性がないため、省三郎はおそらく「自分の過去の出来事を時間と空間において位置付け、物語の構造を与え、意味を付与し、想起すること」(安川晴基 2008 : 296)ができない。このような省三郎は、彼が属している集団と分かち合えるものがなく、集団の一員でありながら、集団から脱落している。これが、省三郎が孤独な人生を送る根本的な原因と言っていいだろう。

また、省三郎は記憶の形成ができないため、自分の経験を意味付けられず、息子のトニーを含めた他人への伝達(語る行為)も不可能である。したがって、息子

のトニーに向かっても「進んで心を開こうとはしなかった」(232)。ただ、この「進んで心を開こうとはしなかった」(232)の前に「どちらからも」(232)という主語に当たる部分があるので、「進んで心を開こうとはしなかった」(232)のは滝谷父子の類似性を表現していると言っていい。

息子のトニーといえば、幼い頃から孤独な少年のイメージが強かったため、父親に対しても「進んで心を開こうとはしなかった」(232)が、これは単に表の現象に過ぎない。実際には自分の人生を歴史と結び付けないトニーも父親の省三郎と同様、歴史に対する意識を持たない人と言っていいだろう。したがって、彼も記憶の形成ができず、父親と周りの人などとはうまく交流できない状態にある。そのため、当然孤独な人生を送り、過去と現在を理性的に考えられない実用主義者になるわけである。

5. 結論

ここまで、歴史に対する意識がないことと実用主義との関係、そして実用主義者はなぜ寂しい人生を送るかという二つの問題を解決してきた。歴史に対する意識をもたない人は過去から未来へ向かう連続性を考えられず、記憶の形成もできない人である。一方、実用主義者も同様に過去から未来へ向かう連続性を考えられない人間である。したがって、歴史に対する意識をもたない人は自分の人生に直面する時、実用主義の態度しかとれないわけである。また、過去から未来へ向かう連続性を考えられない実用主義者は記憶を持たない人でもある。記憶を持たない人は寂しい人生を送らざるを得ないために、実用主義者も同様に人生の寂しさを味わうわけである。

本稿は考察、分析を通じて、以上のような結論にたどり着いたが、ここでもう一つ重要な問題が新たに出てくる。つまり、滝谷父子の人生は類似性があるため、小説

は、もし以上のような結論だけを表現しようとするなら、滝谷父子のうちどちらか一人の人生を描けば十分である。小説はなぜ滝谷父子二人の人生を描いたのだろうか。

滝谷父子は同様の問題を抱えているが、二人の対応には根本的な差異が見られる。言い換えれば、彼らは類似性を見せたものの、小説においては、異なった役割を果たしているのである。父親の省三郎は思考をやめたのに対して、息子のトニーは問題解決の方法を求め続けていた。勿論、トニーも結局失敗を迎え、「一人ぼっちになった」（248）が、打開策を求める彼の努力は看過できない。実際にはトニーの問題は一見トニー自身と多大な関係があるようだが、根本的な原因はむしろ父親の省三郎にあると言えよう。つまり、省三郎は本来記憶を形成し、それを語る行為によって息子のトニーに伝えるべきだったが、記憶の形成も語る行為もできなかったのである。さらに、滝谷父子にとって、記憶の場として存在すべき<家>も、省三郎の演奏旅行などで、その役割を喪失していたと言っていいだろう。したがって、トニーの問題は父親の省三郎に根本的な原因があるに違いない。もし省三郎が「歴史に対する意志とか省察とか」（227）を持ち合わせた人間だったら、おそらくトニーは今のような状態ではなく、順調に打開策が見つかるだろう。

そしてもう一点重要なのは、トニーが問題にぶつかった時期は日本のバブル期前後だったので、彼が直面した問題はまさに当時の日本がぶつかった問題だとも言えよう。つまり、戦後の日本は米軍占領のもとで、実用的な科学技術に頼って経済を発展させ、驚くべき姿を世界に見せたが、実用性に重点を置いたため、内的支えが欠けていたのはむしろ必然なことと言っていいだろう。当時の日本はまさに描かれたトニーのように、内的世界の問題を解決しようとしても解決策が見つからなかったのである。この点から言えば、「トニー滝谷」はバブル期前後の日本が抱えた問題の根本を指摘した作品と言えよう。

「トニー滝谷」は記憶を持たず、実用主義で現実に対応せざるを得ない滝谷父子のことを描いたが、記憶の形成ができず、記憶の伝承もできない滝谷父子の造形は

まさに日本の象徴と言っていだろう。今までの日本は実用主義の態度をとり、数多くの難関を乗り越え、豊かな国にもなった。だが、豊かな表面の下で、日本という国は主体性がなく、いかに内面的な問題に対応し、現在と未来に向かうかが依然として大きな問題となっている。「トニー滝谷」はこれらの問題を指摘しただけにとどまらず、記憶を形成させることこそ問題解決の有効な方法だ、というメッセージを強く発信しているのである。勿論、ここにおける記憶は主体の人格を有する個人に基づいて作られた集合的記憶のことである。このような記憶が一旦形成されたら、集団に属する人々がいかに現実と未来に向かうかも指導できるだろう。

僕の言う「歴史」は、たんなる過去の事実の羅列でも引用でもなく、一種の集合的記憶としての歴史です。例えば、ノモンハンでの間宮中尉の強烈な経験も、ただの老人の思い出話ではなく、僕の中にも引き継がれている生の記憶であり、僕の血肉となっているものであり、現在に直接の作用を及ぼしているものです。（村上春樹 2010：26）

これは村上春樹がインタビューを受けたときの『ねじまき鳥クロニクル』をめぐる発言である。長編小説『ねじまき鳥クロニクル』を読めばわかるように、間宮中尉のノモンハンでの経験を聞いたおかげで、「僕」は妻の久美子を奪回する方法に気づいた。記憶の形成をキーポイントにして読めば、短編の「トニー滝谷」と長編の『ねじまき鳥クロニクル』は違う方向で試みた対の作品と言えよう。

* テキストは『村上春樹全作品 1979-1989⑧』（講談社、1991 年）による。

参考文献（五十音順）

- イアン・ブルマ（1998），『日本探訪 村上春樹からヒロシマまで』（石井信平訳），東京：TBS ブリタニカ。
- 宇佐美毅、千田洋幸編（2012），『村上春樹と一九九〇年代』，東京：おうふう。
- 金瑛（2012），「集合的記憶概念の再考：アルヴァックスの再評価をめぐる」，『フォーラム現代社会学』11号，p3 - 14。
- ジェイ・ルービン（2006），『ハルキ・ムラカミと言葉の音楽』，畔柳和代訳，東京：新潮社。
- 徐忍宇（2007），「名前からの逃避：「固有名」のアレゴリーとして読む「トニー滝谷」」，『九大日文』10号，p52 - 64。
- 日本国語大辞典第二版編集委員会(2001),『日本国語大辞典 第6巻』（第二版），東京：小学館。
- 藤井省三（2007），『村上春樹の中の中国』，東京：朝日新聞社。
- 森晴彦（2019），「『トニー滝谷』の本文改訂(6)ショート・ロング両ヴァージョンの登場女性に関する描写(1)」，『表現学』5号，p19 - 26。
- 森晴彦（2020），「『トニー滝谷』の本文改訂(7)ショート・ロング両ヴァージョンの登場女性に関する描写(2)」，『表現学』6号，p11 - 17。
- 森晴彦（2021），「『トニー滝谷』の本文改訂(8)ショート・ロング両ヴァージョンの登場女性に関する描写(3)」，『表現学』7号，p1 - 10。
- 村上春樹（2010），「ロングインタビュー」，『考える人』夏号，p13 - 101。
- 安川晴基（2008），「「記憶」と「歴史」：集合的記憶における一つのトポス」，『藝文研究』6号，p282（85） - 299（68）。
- 山崎真紀子（2019），「村上春樹が描く上海 - 『トニー滝谷』における父子の傷」，高網博文など編『上海の戦後：人々の模索・越境・記憶』，東京：勉誠出版。
- 山根由美恵（2010），「絶対的孤独の物語 - 村上春樹「トニー滝谷」「氷男」におけるジェンダー意識」，『国文学攷』205号，p19 - 33。

本論文於 2021年11月7日到稿，2021年12月10日通過審査。

《淡江外語論叢》徵稿辦法

108 年 6 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、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。

四、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。每位作者贈送兩冊。

十、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@gmail.com

《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,

Chevel, 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

110 年 12 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；外稿以送 1 位校內審查人及 1 位校外審查人為原則。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。