

『シルトの岸辺』における海図

高木 敬二

はじめに

小説作品の中に登場する事物に着目すること、このこと自体は確かに小説について考察するための出発点としては真新しいものではない。しかし、たとえばバルザックの小説について述べるミッシェル・レイモンの言葉¹⁾が今も少しも色褪せたように思われないのは、小説の中の事物が現実世界のオブジェの単なるミメシスとして登場するのではなく、むしろ個々の小説世界において語られる虚構そのものの構築に対してより積極的に関与し得る「記号」として立ち現れてくるからにはほかならない。そうである以上、小説作品に登場する事物に着目すること、あるいは作家の事物の扱い方について考察を試みることは、小説という虚構様式について考えてみる際の有効な視点となり続けることに変わりはない。小説という、言葉によって構築された虚構世界を前にして、そもそも読者はどのようにしてそれを虚構であると認定しているのか。そうした問いを立ててみる際、われわれとしてはやはり、小説作品に登場する事物がそのことを探るための何らかの手がかりを与えてくれると期待していいのではないだろうか。

そのことを踏まえた上で、以下ではジュリアン・グラックの1951年の作品『シルトの岸辺』²⁾の中に登場する事物の一つ「海図」に焦点を当てながら、当作品が示す構造的円環性の中で「海図」が果たす役割について振り返ってみることにしたい。考察を進めるにあたり、「海図」に書かれている様々な「記号」のうち、当作品の主題との兼ね合いから特に重要と思われた二本の線をここでは話題の中心としたい。

1. 「禁忌」としての二本の線

"Devant moi [= Aldo] étendaient en nappe blanche les terres stériles des Syrtes, piquées des mouchetures de leurs rares fermes isolées, bordées de la délicate guipure des flèches des lagunes. Parallèlement à la côte courait à quelque distance, sur la mer, une ligne pointillée noire : la limite de la zone des patrouilles. Plus loin encore, une

ligne continue d'un rouge vif : c'était celle qu'on avait depuis longtemps acceptée d'un accord tacite pour ligne frontière, et que les instructions nautiques interdisaient de franchir en quelques cas que ce fût.”(pp. 31-32)

上に引用した一節は、主人公アルドーが導かれるようにして初めて海図室に入り込み、そこで発見した「海図」を読み取っている（＝解読している）場面の一部である。この中でまず注目しておきたいのは、「哨戒水域の限界線」と、「暗黙の合意」によって認められてきたとされる「国境線」である。このうちの特に「国境線」に関して「どんな場合でも絶対にそれを越えてはならない」とあることにも明らかなように、これら二本の線は越えてはならない（あるいは触れてはならない）《禁忌》としてこの物語に導入されている。しかしアルドーはこののち、これらの線を越えて敵国に近づくことを絶えず夢想し、やがてそれを実際に行ってしまうことになる。それが、この物語の大枠でのプロットである。しかも、そうした《禁忌の設定》、《禁忌との接触》、そして《禁忌の侵犯》は、それぞれがいくつものヴァリエーションを生み出しながらこの作品の中でそれぞれに主題化されている。そうしてみると《禁忌》を表わすこれら二本の線は、そこからいくつもの挿話が派生するこの物語にとっての象徴的な虚構の軸線とでも呼ぶべきものではないだろうか。

II. 二本の線の色彩

上に引用したテキストにあるように、「哨戒水域の限界線」は「黒の点線」で、また「国境線」は「赤の実線」で描かれている。

ところで、この作品ではこの《黒》と《赤》という色彩のコントラストはほとんど偏執的なまでに反復／強調されている。この色彩のコントラストからは、たとえばグラックが愛読したとされるスタンダールの小説作品『赤と黒』のことを思い出すこともできるだろう。また、より主題論的な観点から、「闇の劇場」あるいは「血をめぐる主題」を鍵語としながらこのコントラストに着目するミッシェル・ギオマールの指摘もある。³⁾ しかしそれらのことがらよりも、『シルトの岸辺』の固有名詞について研究する著作の中でミッシェル・ミュラが行っている指摘⁴⁾の方がここではむしろ興味深い。「西欧的想像世界の原型」という観点からなされるミュラの指摘を要約するならば、当作品に類出する《赤》と《黒》は、それぞれ「エロスの記号としての赤」と「タナトスの記号としての黒」という意味において了解されるべきものである。そして問題の二本の線は、その《赤》と《黒》で書き込まれている。

タナトスあるいは死としての《黒》という意味を軸にこの物語を読み返してみると、「黒の点線」で書かれた「哨戒水域の限界線」は主人公の上官マリノ大佐とより直接的に結びつくことに気づかされる。実は、この人物は「海図」に「黒の点線」を書き

込んだ張本人にほかならないわけだが(p. 201) , 彼はシルトの前線が開戦に向けて大きく様変わりするにつれて、実に曖昧な形ではあるが自殺してしまう人物として物語に登場している(pp. 275-276)。このように「哨戒水域の限界線」は、当作品内で頻出する《黒》⁶⁾ という、死を暗示／表意する色彩が紡ぎ出すネットワークの編み目の一つとして、一人の登場人物の《死》を導入する布石の役割をも同時に果たしていると捉えられるのである。

一方、エロスとしての《赤》という意味を軸に読み返してみると、「赤の実線」で書かれた「国境線」は主人公の恋人ヴァネッサと深く関連するものとして捉えられるであろう。

たとえば次に引用するテキストでは、下線を引いた部分に読める「熱い焰」が、この箇所での《エロス》を読み取らせる色彩としての《赤》を暗示する比喩となっている。だがそれより重要な事柄として、この箇所ですヴァネッサが主人公にとって「俄に」「未知の女性」となって立ち現れたことの方に留意しておく必要がある。

"Je restais tapi, le coeur battant, devant cette étrangère soudain livrée à la grâce trouble de son animalité pure. Les doigts s'attardaient, se ployaient dans les touffes souples, la tête renversée faisait de la gorge une averse pâle, tordait doucement les seins comme autour du manche d'un poignard. Elle [= Vanessa] ressemblait au tremblement qu'on voit à l'air au-dessus d'une flamme chaude. Pour la première fois, Vanessa s'était faite chair."

(pp. 140-141. 下線は論者。)

それまでの主人公はどちらかと言えばこの女性との間に一種フェティッシュな性的関係しか持ってはならず、⁶⁾ 言ってみればそれまでのヴァネッサの性とは、主人公にとってみれば一つの《禁忌》であったとも捉えられる。その主人公が、ここで初めて彼女のことを「肉の存在」として認めている（つまりその《禁忌》を越えてしまっている）のである。そしてこの物語では、このようにしてヴァネッサの性という《禁忌》を越え出た主人公が、やがて「国境線」というもう一つの《禁忌》を越え出ていくことになる。そのことからして、《禁忌の侵犯》という同じテーマの周辺で語られるこれら二つの挿話、すなわち主人公による「国境線」の侵犯とヴァネッサとの性的関係（《エロス》）の成就という二つの挿話は、互いに隣接的な（あるいは相補的な）挿話としてわれわれの解釈において緊密に結び合わさってくるのである。

Ⅲ. 「国境線」の虚構性

ところで「哨戒水域の限界線」と「国境線」というこれら二本の線は、文字通り

「海図」に書かれたものとしてこの物語に導入されている。そして、主人公はこのうちの特に「国境線」に関して、これを「一種の全面的な納得のうちに」(p. 32)認めている、つまりオルセンナとファルゲスタン両国の間ではっきりと取り決められたものとして認定しているのである。確かに、物語の語り手によってそのように語られてしまう限りにおいては、そしてまた「海図」とそこに書き込まれた「国境線」を主人公の目を通して語り紡いでいくこのテキストを読みながらその場面を忠実に思い浮かべている限りにおいては、われわれ読者は主人公と共にこの「国境線」をそのようなものとして理解しておくほかはない。だが引用したテキストにもあるように、この「国境線」はあくまでも「暗黙の合意」によって認められてきたものであるに過ぎない。この「国境線」とは、主人公の納得とは裏腹に、実は曖昧で不確かなものなのではないだろうか。

そもそもこの「合意」自体が曖昧である。時間的にみて、「合意」がなされたとすればそれはこの作品の物語内容《以前》の事柄であるはずなのだが、実際には語り手はオルセンナとファルゲスタン両国の過去の歴史について物語る言わば物語内容以前の情報提供を主目的としたコンテキストの中でさえ(pp. 12-14)、このことについて全く語っていない。そればかりか、逆に語り手は「シルト海はこうして少しずつ、文字通りの死んだ海となり、だれもこの海を渡ろうなどは考えなくなった。」(p. 13)、また「[オルセンナとファルゲスタンの] どちらも自分のほうから和議を申し入れることなどおくびにも出さず、双方とも気難しく尊大に構えて、その後は暗黙の合意のうちにあらゆる接触をことさら回避しようとつとめた。」(p. 14)といった具合に、両国の間での交流が徐々に絶えていったことを強調してさえいる。こうした「合意」に関するテキストを故意に省略する語りの効果と、両国間の交流が絶えていったことを強調する語りの効果が協働的に機能しているため、「合意」のアリバイに関する確証は常に読者の目から逃れてしまうことになる。

また、「合意」について物語る語り手の視点のほとんどすべてがオルセンナの側からの見地に立つものであり、「合意」の相手であるファルゲスタン側の意向に関してはすべて仮定もしくは噂の形でしか語られていないことも見落とせない。

"On ne sait guère plus, à Orsenna, du Farghestan et on ne souhaite guère en savoir davantage — sinon que les deux pays — on l'apprend sur les bancs de l'école — sont en état officiel d'hostilité." (p. 13)

"On sait peu de chose dans la Seigneurie sur le Farghestan, (...)." (p. 13)

"Orsenna mit le ban sur la navigation en dehors des eaux côtières, et

on a tout lieu de croire que des mesures analogues furent prises, vers la même époque, par le Farghestan.” (p.14)

“on”を効果的に反復使用するペリフラスティックな文体で記述されるこうした内容は、あくまでファルゲスタンについての情報を省略あるいは曖昧化するものとして機能している。

さらに、「国境線」を越えて敵国の領海侵犯を敢行した主人公の前に、ファルゲスタンからの使者が現れる挿話がこの物語には準備されているのだが(pp. 224-237)、実はこの使者は主人公の領海侵犯のずっと以前にオルセンナ領土内に侵入を果たしており、何より主人公自身その人物を目撃している(p. 41 およびpp. 71-73)。

こうしてみると、主人公が「全面的な納得」とともに見つめている「国境線」は、実に不確かなものに過ぎないことがわかる。一種の虚構に過ぎない「国境線」とでも言おうか。そして、それを越え出るところに主人公の、そしてまた虚構としてのこの物語のすべてが賭けられている。別の言い方で言い直せば、この物語にとっての重要な主導線ともなるはずの「国境線」は、まず「海図」に書かれた記号である限りにおいて、あくまでもオルセンナの側から指定されたものに過ぎないという意味でアシメトリックな記号として主人公の解釈すなわち納得を裏切るものとしてあり、同時に他方では物語内容の展開において、物語のかなめとなるはずの主人公の侵犯を迎える前に敵国ファルゲスタンからの「使者」によってすでに越えられてしまっていたというので、この作品の主題を追い続ける読者の解釈の方向性を撓めるものとして機能しているのである。

IV. 「哨戒水域の限界線」の機能

すでに触れておいた事柄であるが、「海図」に書かれた「哨戒水域の限界線」はマリノ大佐という人物と深く関与するものである。実は、この人物は主人公にとって単なる上官であるばかりではない。主人公にとって、そしてシルトの前線にいる他の若者たちにとっても同様に、この地の安寧を保証するこのマリノという人物は彼らを見守る存在、言わば父親のような存在でもある。

“Ma pensée revenait souvent alors à Marino et à ma première visite à la forteresse : je voyais repasser devant mes yeux le geste de conjuration rassurante de sa pipe heurtée à la culasse du canon, et j’avais soudain le sentiment intime de sa présence massive et protectrice au sein de sa minuscule colonie.” (p.28)

そうした存在であるマリノが「海図」に絡んでくる時というのは、〈父親〉という

別の「禁忌」が生み出される時でもある。「いつもより長くいたあとで」(p.33)海図室を出ようとしている時に初めてマリノによって目撃されてしまう場面で、主人公は「現行犯のうしろめたさ」(p.33)を感じてしまっている。また、次に引用する箇所では、よりはっきりとマリノ大佐を「禁忌」とし、しかもこの人物を否定する記述が語られている。

” — ... Qu'est-ce que va dire ?

— ... Marino, n'est-ce pas? achevai-je [= Aldo] d'une voix trop douce.

Tout à coup, je sentis monter en moi une colère froide. Fabrizio venait de *toucher à la hanche*, et je compris soudain, avec quelle ruse acharnée, sans trêve, ce nom, je n'avais fait que le conjurer toute la nuit. (...)

Maintenant, je l'avais renié ; maintenant seulement tout était dit, la route libre, la nuit ouverte.” (p.210)

マリノを否定することで「道が開通し、夜が開かれ」る思いを主人公が味わっているこの瞬間とは、いみじくも主人公が同僚らと共に「哨戒水域の限界線」を越え、「すでに赤い線のはるかかなた」にまで軍艦ルドゥターブルを巡行させているときにほかならない(pp.209-210)。

こうした物語上の脈絡からは、さしあたり次のような解釈を引き出しておくことにしよう。「哨戒水域の限界線」を越え出るといふこと、それは当然「海図」に指示された「禁忌」を否定することを意味している。そして、この否定を物語る箇所すなわち上の引用では、その「禁忌」の記述者であるマリノをも同時に否定している。結局のところ、「哨戒水域の限界線」を否定することが、すなわちその記述者であるマリノの否定と同時（あるいは同義）であるように、そのようにこの物語は構造化されていると捉えられるのであり、さらに「父親」としてのマリノの設定を考慮に加えるならば、そこには「父」に対する「息子」としての主人公が自らの「父親」を否定するという一種古典的とも言える図式が浮かびあがってくることもなるう。

従って、物語の中に置かれた一つの記号としてのこの「哨戒水域の限界線」は、一方で物語の展開を促す主導線として、つまりこの線に接近することで、またそれを越え出ることでのこの物語は中心主題にそって進展していくのであり、同時に他方では、この線を中心としてみう一つ別の主題、つまり「父親」（とその否定）という主題を生み出しているのである。ところでグラック自身、この作品について「決して火ぶたの切られることのない海戦にむかって、『シルトの岸辺』は最後の章までカノンの進行をする」⁷⁾と述べていることは多くの研究者が注目するところでもあるが、「禁忌

»とその侵犯という主題が様々な挿話において模倣的に反復されているこの作品の構造は、確かにカノンの、それも相当に入り組んだカノンの構造をわれわれに想起させるものであると言える。

V. ≪書物／解釈者≫の構図

『シルトの岸辺』の中で、「海図」は何度となく登場する。そして、それを眺めるのは何も主人公だけに限ってのことではない。登場人物の一人、ファブリチオもまたいくつかの場面において「海図」を時には「ひとわり眺めた」(p.60)り、また時には「海図」に書かれてある「(黒の)点線に沿って指を滑らせた」(p.204)りもしている。⁸⁾次に示す引用ではそのファブリチオが「無我夢中になって海図に没頭」している様が描かれているが、これは主人公たちが≪実際に≫シルトの海を航行し、今まさに敵国沿岸まで辿り着こうとする場面の中に置かれている。

"Fabrizio se replongea d'un air absorbé dans la lecture des cartes."
(p.205)

"Fabrizio se replongea dans ses cartes, l'air préoccupé : la dernière partie de notre expédition lui posait un problème difficile." (p.212)

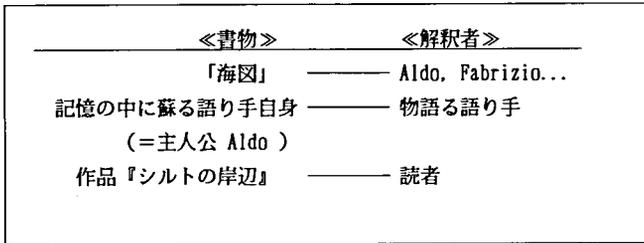
「海図」を眺める眺め方およびその主体といったものは、このように物語のそれぞれの箇所に応じてそれぞれに異なっている。とはいえ、少なくとも「海図」を見つめる主体はそこに何らかの意味を読み取ろうとしていることに変わりはない。

そうした登場人物たちのあり方にちなんで、「海図」を見つめそれを解説する主体であるという意味を込めて、ここでは彼らのことを解説する者たち、すなわち≪解釈者≫たちと捉えてみることにしよう。そして、逆に「海図」のことを、登場人物たちに対して常に何らかの解釈を迫るものであるという意味を込めて、これを一遍の≪書物≫と捉えてみることにしよう。

そのように捉えてみた場合、この≪書物／解釈者≫という関係性は、「海図」と登場人物たちという単位を越えて、他の様々なレベルにおいても等しく観察され得るのであることに気づかされる。

たとえば解釈レベルのマキシマムである物語全体のレベルについて考えてみると、「わたしは、オルセンナでもことに古い家柄の出身である。子供のころは[...]」(p.7)という書き出しとともに一人称体で綴られるこの物語において、語り手は自己の過去の行動を回想的に語っていく。そしてその過程を通じての語り手の口調は、確かに、いわゆる全知の語り手の口調において徹底されているものでは決してない。むしろこの物語の基調をなしているのは、記憶のなかに蘇ってくる若き日の自分自身(す

なわち主人公)の目を通じてものを見、またその主観に没りきることと思弁を繰り返しながら、それぞれの時点での自己の行動の意味を探し求めようとする語り、つまり物語の進行に対して同時進行的な語りなのである。だが、そうした基調の中に、回想的な語り、つまりすべてが終わった地点から判断を下す視点が効果的に差し挟まれているおかげで、この物語は自己の過去の行動を《回想する》物語としての全体の統一を保持し得ているのである。このとき、物語る語り手は記憶の中の自己自身を《書物》として眺めていると捉えることはできないだろうか。あるいはまた、《「海図」(=書物)／登場人物たち(=解釈者)》という構図は、《記憶の中の自己自身=主人公(=書物)／物語る語り手(=解釈者)》という物語全体のレベルでのあり方を凝縮するものではないだろうか。さらにはまた、この延長上では『シルトの岸辺』という《書物》とこれを解読または解釈しようとするわれわれ読者の存在が、同じ構図に収まるものとして捉えられるのではないだろうか。



おわりに

物語の初めの段階で「海図」はまず主人公がそこで自己の夢を育む場として登場していた。それが、やがては登場人物たちがそこに《具体的な》進路を見出そうとする言わば地図としての本来的な役割を演じていくことになる。「海図」の役割におけるこうした変化は、「国境線」越えが主人公にとって初めは単なる夢に過ぎなかったのがやがて実行に移される経緯と歩みをともしている。単なる夢が具現化していくこの経緯は、言うまでもなくこの物語にとっては一つの《現実》が生まれ出る経緯にほかならない。一方、『シルトの岸辺』を虚構作品として読むわれわれにとってみれば、それは一つの《虚構》が生み出される経緯として捉えられるものにほかならない。その意味からすれば、やはり「海図」とは『シルトの岸辺』の虚構の成立を証言する有力な指標の一つとなるものであるだろう。

たとえばそこに記述されている「国境線」は、上で見てきたようにその「合意」に関して曖昧な点をいくつか残していた。「国境線」を越えることが主人公にとっても、またこの物語そのものにとっても一つの重要な事件となるものである以上、その「合

意」が「藪の中」であることはやはり意味深いことであると言わざるを得ない。明白なアリバイが希薄であるという意味でこの「合意」を一つのフィクションと見なしておくなら、そうしたフィクションの積み重ねと、その結果として成立する作品としての「虚構」との間には恐らく何らかのつながりが認められてしかるべきだろう。

他方、上では「海図」とこれを見つめる登場人物の関係性に着目して「書物／解釈者」という構図の可能性について示唆しておいたが、これにはもっと別の角度からの検討が加えられる必要がある。たとえば、こうした構図で捉えられるシステムが自己の過去の行動を回想風に語るこの物語の「自己物語的」"auto-diégétique" な語り的手法（M. ミュラ）⁹¹ に合致するものとして、あるいはそれを模倣的に縮約するものとして構造化されているのであるのなら、同時にまた当作品そのものとわれわれ読者の関係においてもこの構図が等しく観察され得るものであるのなら、そうした構造上のアナロジックな一貫性そのものを問題とすること、しかもそれにはほとんど執拗なまでに繰り返される「同じ」主題（たとえば「禁忌」という主題）や「同じ」行為（たとえば「海図」を見るといった行為）といった類似性をも考察の対象としておく必要があるのだが、そのことを含めてこの作品の構造的・主題的な類似性、反復性を総括的に説明することが次の課題となるところである。

注

1) "Les meubles, dans la pension Vauquer, ne sont pas seulement des objets, ils deviennent des signes. Les choses sont là en fonction de ce qu'elles représentent." (Michel RAIMOND, *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, "collection U", 1981, p. 64.)

2) Julien GRACQ, *Le Rivage des Syrtes*, José Corti, 1988 (1951). 本稿に記載してある頁数はすべてこの1988年版の頁を示している。なお、邦訳については安藤元雄訳、『シルトの岸辺』, 集英社, 1974年を参照した。

3) Michel GUIOMAR, *Miroirs de Thénèbres I. Julien GRACQ*, José Corti, 1984, p. 109.

4) Michel MURAT, "Le Rivage des Syrtes" de Julien GRACQ. *Etude de Style I. Le Roman des Noms propres*, José Corti, 1983, p. 23.

5) この作品の中で「黒」という色彩が死を暗示または表意するテキストを一例だけ引用しておく。

"Parfois, au détour d'une rue, une cruche ou un panier de poissons en équilibre sur la tête, apparaissait une femme de pêcheur sous les éternels voiles noirs qui font des groupes à Maremma autant de cortèges de deuil, et dont on ramène un pan sur la bouche pour se protéger de la grêle du sable : elle passait près de moi silencieusement comme un fantôme errant de la ville morte, m'apportant à la fois une odeur de mer et de désert, et toute pareille, ainsi surge de cette nécropole inhabitable, à ces flammes errantes et funèbres qui s'élèvent et palpitent faiblement sur une terre trop gorgée de mort." (pp. 159-160. 下線は論者。)

6) たとえばセルヴァッジ公園での最初の出会いの場面が続いて物語られる記憶の中の二人は「長い時間をいっしょに過ごす」(p. 53) 間柄であるとはいえ、主人公は「ヴァネッサの最後に視線を据えたところ」(pp. 53-54) をもう一度自分の目でなぞり直し、「ヴァネッサが肘をついていた冷たい石にくちつけてから, (...) 帰る」(p. 54) だけのことしかしない。また海図室での再会の場面でも、「途切れて声にならなくなった」(p. 80) ヴァネッサの声を耳にして自分の「手と唇に [...] むずがゆいほど血が集ま」(p. 80) のを感じはするものの、主人公は「(ヴァネッサの) 熱い両手のくぼみに顔をうずめ, そこに長い接吻を」(p. 80) するだけなのである。さらにヴァネッサの誘いに応じてアルドブランディの館でのパーティに列席するために同乗した車の中でも、彼は「[ヴァネッサに] 腕をまわして毛皮のぬくもりを味わいながら, 柔らかいしなやかな重みがそっくり [...] もたれかかるのを感じ」(p. 81) な

がら、「人里離れた曠野の真っ只中で[...] 彼女に身をゆだね」(p. 82)ているばかりなのである。

7) Julien GRACQ, *Lettrines*, José Corti, 1986 (1967), pp.31-32.

8) ところで、これもやはりスタンダールの小説作品の登場人物ファブリスのことを想起させるこのファブリチオという人物はとても興味深い。というのも、正確に言えばこの作品の物語内容以前の時間においてはあがあるが、彼は主人公よりも前に「哨戒水域の限界線」を越えてしまっている人物として設定されており(pp. 62-63)、やがて「哨戒水域の限界線」および「国境線」を越えて敵国に近づき、最終的にはオルセンナとファルゲスタンの海戦の直接の引き金を引くことになる主人公の体験を、中途半端に挫折してこそのもの、言わば先験的に踏襲してしまっている人物であると捉えられるからである。

9) Michel MURAT, *op.cit.*, p. IX.

Les cartes dans le Rivage des Syrtes

Keiji TAKAGI

A travers les analyses concernant un roman balzacien, M. RAIMOND a insisté sur l'importance des choses introduites dans l'ouvrage par l'auteur. D'après lui, "les meubles, dans la pension Vauquer, ne sont pas seulement des objets, ils deviennent des signes." Les choses sont effectivement là " en fonction de ce qu'elles représentent." Nous pensons que l'attention portée aux choses est toujours valable pour étudier la nature du monde romanesque et aussi peut-être les caractéristiques du roman en tant que fiction. C'est dans cette perspective que cette étude essaie d'examiner les "cartes" dans le Rivage des Syrtes de Julien GRACQ.

Dans les cartes sont inscrites deux lignes : "la limite de la zone des patrouilles", ligne pointillée noire, et la "ligne frontière", ligne continue d'un rouge vif. S'agissant de la limite, ces deux lignes représentent certainement une interdiction. Mais le personnage principal, Aldo, rêve toujours de les dépasser pour attendre l'autre côté de la mer, et finira par réaliser cette rêverie interdite. Voilà en gros l'esquisse de l'histoire. C'est par conséquent autour de ces lignes que le roman se déroule, et nous pouvons donc considérer ces deux lignes comme un couple de fils conducteurs pour l'intrigue.

Les couleurs de ces lignes sont aussi très significatives. Selon M. MURAT qui tient ce contraste [rouge/noir] pour un des "archétypes de l'imaginaire occidental", le noir peut s'interpréter comme "signe de Thanatos" et le rouge comme "signe d'Eros". De ce point de vue, la ligne pointillée noire (limite de la zone des patrouilles) peut être mise en relation avec le personnage de Marino, celui qui doit se suicider vers la fin de l'histoire ; la ligne continue d'un rouge vif (ligne frontière) est liée au personnage féminin de Vanessa, avec qui Aldo transgressera le tabou qui concerne leurs rapports sexuels.

Cependant, cette ligne frontière suscite quelques énigmes. Tout d'abord, ce n'est que par un accord "tacite" qu'on "l'avait depuis longtemps acceptée pour ligne frontière". Et ensuite, le narrateur ne détaille presque jamais l'ennemi Farghestan : la décision qu'il prend n'est qu'une rumeur peu précise, vue toujours du côté d'Orsenna. Enfin, l'existence de "l'envoyé" qui a franchi la limite avant même le personnage principal... La ligne frontière n'est-elle finalement qu'un songe chimérique d'Aldo?

D'autre part, un autre sujet secondaire est en rapport avec la limite de la zone des patrouilles : le sujet du père, ainsi que celui de son refus. La présence protectrice de Marino, qui a tracé lui-même cette ligne dans les cartes, est considérable pour Aldo et les autres jeunes gens, mais ils la nieront définitivement lorsqu'ils traverseront la mer. L'ouvrage est donc composé d'une telle manière que la transgression de la limite signifie en même temps le refus de Marino en tant que père.

L'auteur introduit les cartes à plusieurs reprises. Les circonstances dépendent bien sûr de la scène. Mais du moins, celui qui les regarde essaie toujours de chercher les sens, c'est-à-dire de les interpréter. Le regard des personnages devient alors celui de déchiffreurs. Cette relation entre les cartes et le personnage [Livre/déchiffreur] est tout à fait comparable à celle entre le personnage principal des jours passés et le narrateur qui est en fait le futur Aldo et qui raconte ses expériences passées d'un point de vue rétrospectif. Cette relation est aussi la nôtre puisque c'est nous qui lisons à présent cet ouvrage. — 66 —