

Roland Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*

-日本語翻訳とレクチュールの〈零度〉-

中川 正弘

0 はじめに

翻訳には「直訳」「意識」という姿勢の大まかなイメージがある。原著者の用いた言葉をできる限り言い換えや解釈をまじえず、「生のまま」と感じられるよう心がければ、「直訳」。原文で用いられた言葉、論理を敢えて「異なる」ものに置き換え、直訳では理解しがたい内容を分かりやすくすれば「意識」だが、完全に「直訳」だけの翻訳、「意識」だけの翻訳があるわけではない。これら二つは方向性を表す概念にすぎず、臨機応変に組み合わせ、交替させる、つまりバランスのよい配合を目指すのが普通だ。

「直訳」に向きすぎ、内容が読みとりにくい場合には「生硬」、「意識」に向きすぎ、語彙や構文が原文の面影をとどめないほど変わってしまえば「味わいがない」と批判を受ける。

これらは翻訳というテキストの表層についての評価だ。「内容」はそこではないところで確かなものとしてしっかりと存在しているかのようだ。だが、その内容が読んでまったく理解できない場合もある。そうなると、翻訳者はそのような日本語で何をどのように理解しているかという疑問も生じる。内容の理解できない翻訳を前にすると、「自分の知識、理解力の不足」が原因と考えることも多いが、「理解可能な日本語になっていないのは翻訳者が理解していないため」と考えられるケースも少なくない。責任の所在は「翻訳者」と「読者」の間で揺らぐ。

そもそもその著作が翻訳しようと考えられるのは、それに広く読まれるだけの価値がある、つまり理解できる内容があるのが前提だ。しかし、一つの著作にいくつもの日本語翻訳があり、それらを読んで内容が理解できなかつたり、理解に「揺らぎ」「迷い」を感じたりする場合には、理解の「零度」である内容はどこにあるのかと思えてくる。原文も翻訳も、文体の味わいはこの「零度」の内容との距離にある。

1 *Le Degré zéro de l'écriture* の四つの翻訳

ロラン・バルトが批評活動に入って最初の仕事であり、文字通り「原点」と言える *Le Degré zéro de l'écriture* (1953)には日本語訳が四つある。

- 『零度の文学』 森本和夫訳、1965年
『零度のエクリチュール』 渡辺淳・沢村昂一訳、1971年
『エクリチュールの零度』 森本和夫・林好雄訳、1999年
『零度のエクリチュール』 石川美子訳、2008年

しかし、内容を云々する以前に、翻訳の表層である日本語の文章に違和感以上のものを感じるところが余りにも多く、この日本語をおわりまで読み通すことができた人はそれほどいないのではないだろうかと思える。フランス語の原文に目を移すと、固有名詞や繰り返されるキーワードを手がかりにバルトの刺激的な主張の骨子は見えてくる。しかし、語彙の選択、文の構成、論の展開は全体として荒々しく、「生」な印象が強い。

この論考の発表の場となった *Le Combat* 誌はその名の通り、論争喚起を目的としたはずなので、分かりやすさと形式に気を配り、きれいにまとめるような文体は好まれなかったのだろう。

2 «L'écriture du Roman» はこのように訳された

ひじょうに刺激的で詩的喚起力を有するタイトルが付けられたこの著作は10章からなるが、本稿ではその3番目に置かれた«L'écriture du Roman»(小説のエクリチュール)を文毎に検討していく。原文の下に森本訳、渡辺訳、森本・林訳、石川訳と年代順に並べ、最後に、バルトの思考の<零度>にあるものと解釈する内容を、できる限り平明な日本語で示す。意識的に行われた「文体行為」、自覚のないまま生じた「文体事実」に溢れたバルトのエクリチュールを翻訳しようとするよりは、それを味わうにも基準とせねばならない「内容」を確定させるためだ。

Roman et Histoire ont eu des rapports étroits dans le siècle même qui a vu leur plus grand essor.

<小説>と<歴史>とは、まさにそれらの最も大きな飛躍を見た世紀において緊密な関係を持った。小説と歴史とは、まさにそれらがもっとも華やかに開花したまさにその世紀に緊密な関係をもった。<小説>と<歴史>とは、まさに、それらの最も大きな飛躍を見た世紀において、緊密な関係を持った。「小説」と「歴史」は、このふたつがもっとも大きな飛躍をとげたまさにその世紀に緊密な関係を持つことになった。

「小説」と「歴史学」は、ひじょうに似たものとなった時代に、最も大きく飛躍した。

この冒頭だけでは分からないが、この章ではバルザックとミシュレの言語を比較している。したがって、「小説」と比べられるのは世界の時間的相貌である「歴史」ではなく、「歴史を記述するエクリチュール」あるいは「歴史学」だ。言うまでもなく、「歴史(日)→histoire(フ)」ではあるが、「histoire(フ)→歴史(日)」ではな

い。「歴史が飛躍する」という日本語はここでは意味をなさない。

また、どの訳も « avoir des rapports étroits » を直訳的に「緊密な関係を持つ」としているが、フランス語と違い、この日本語では「意志」を強く表し、「連帯、協働した」ような意味合いになってしまう。「avoir」に対応する日本語が「持つ(他動詞) : +意志」と「ある(自動詞) : -意志」の対比があるため、また、「緊密」という言葉も、人間のように意志を持つものにしか使わず(あるいは擬人的に)、客観的、即物的な使い方をしないからだろう。この章を通してバルトが繰り返すのは、単に「小説」と「歴史学」の言語がひじょうに似たものとなったという指摘でしかなく、辞書の訳語そのままに日本語化すると理解が歪んでくる。「・・・を見た世紀に」と同様、書き出し (incipit) に大仰な表現を使っただけだろう。

そして、実質的には単に「同時性」を意味するだけの « dans le siècle même qui » 以下を従属節らしく「飛躍した世紀に・・・した」とすると、日本語では、完全な「同時性」ではなく、「従属節→先行／原因」「主節→後／結果」のように読まれやすい。内容から見れば、日本語ではバルトが並べた節(文)の順序通り、「似たものになった→飛躍(肯定的評価)」と考えるほうが自然だ。文法の使い方において論理志向の強いフランス語だが、バルトの文体はその性格をさらに強めている。「論理的同時性」が厳密に使われていれば、節の主従関係(subordination)を無視し、内容の後先を入れ替えても理解できる内容は同じになる。フランス語では後に置かれる従属節を日本語で前に持って来る「転換」をできるだけ行わないほうが日本人にとっても論理の展開を追いやすい日本語になる。

Leur lien profond, ce qui devrait permettre de comprendre à la fois Balzac et Michelet, c'est chez l'un et chez l'autre, la construction d'un univers autarcique,

それらの深い結びつきは、バルザックとミシュレとを同時に理解することを可能ならしめるはずのものであるが、それはこの双方における、自給自足的な宇宙の構築である。

それらの深い結びつきによってバルザックとミシュレを同時に理解することもできるはずだが、そのむすびつきは、これら両者における自給自足的な宇宙の構築である。

それらの深い絆は、バルザックとミシュレとを同時に理解することを可能にするはずのものであるが、それは、この両者における、自給自足的な宇宙の構築である。

それらの深い結びつきこそが、バルザックとミシュレを同時に理解することを可能ならしめるだろう。このふたりのいずれにおいても、自給自足的な宇宙の構築がある、ということである。

ふたつの深部にある絆が何であるか分かれば、バルザックとミシュレを同時に理解できるはずだ。それは二人のどちらにもある自給自足的な世界の構築である。

« lien profond » が「深い結びつき／絆」と訳されているが、この日本語では「意志を含んだ関係の強さ」を表す比喩となる。ここでは「文字通り」に「表層部では

なく、深部の」ほどの意味ととるほうが内容に合っている。また、「autarcique」が「自給自足的」と、語義として辞書で真っ先に使われる表現が使われているのだが、バルザックの小説世界が「自給する」とすれば言い過ぎになる。「外に依存しない」という本義を考えれば、「自足的」に留めるべきだ。

fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son Temps, son Espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes.

その宇宙は、みずからおのれの次元や限界を造り、そこにおのれの<時間>や<空間>や住民や物体の蒐集や神話を配置するのだ。

その宇宙は自らの広がりや限界を自力で作り出し、そこに自らの時間や空間や住民や品物のコレクションや神話を配置している。

その宇宙は、みずからおのれの諸場面や諸次元を造り、そこにおのれの<時間>や<空間>や住民や物体の蒐集や諸神話を配置するのだ。

その世界は、自分の広がりや限界とをみずから作りあげて、そこに自分の「時間」と「空間」を、そして住人と蒐集物と神話とを配しているのである。

その世界は自ら広がりや限界を作り出し、そこに「時間」、「空間」、「人間の群れ」、「固有の物」、そして「神話」を配置している。

「sa collection d'objets」と「collection」を使ったのは、バルザックの小説の特徴のひとつ、描写に用いられる物の量をすこし皮肉を込めて装飾しただけだろう。文字通りに「蒐集、コレクション」と訳せば、日本語では強く浮き上がってしまう。修辭性が感じられるフランス語は直訳したほうが語感を味わえることも多いが、複雑な論理が展開される文章では理解をいたずらに混乱させるだけだ。

Cette sphéricité des grandes œuvres du XIX^e siècle s'est exprimée par les longs récitatifs du Roman et de l'histoire, sortes de projections planes d'un monde courbe et lié,

十九世紀の偉大な作品のこのような球状性は、曲がっていて連結されている世界の一種の平面射影たる<小説>や<歴史>の長い叙唱によって表現された。

十九世紀の大作品のこうした球状性は、湾曲して連結している世界の平面投射とでも呼べる、小説と歴史との長い叙唱調（レスタチーフ）によって表現された。

十九世紀の偉大な書作品のこのような球状性は、曲線状で連結されている世界の一種の平面射影たる、<小説>や<歴史>の長い叙唱によって表現された。

十九世紀の偉大な作品がこのように球体世界をなしていることは、「小説」と「歴史」の長大なレスタチーフによって描き出されていた。それは丸くつながった世界を平面に投影したようなものであり、

このように球形をした十九世紀の偉大な作品群は、<小説>と<歴史学>が用いる長い語りによって表現され、端で繋がった曲面世界の一種の平面射影となっている。

フランス語の「courbe」は、抽象度が高く、「球」とは異なる「湾」「弓」のイメージが含まれないため、「sphéricité」「球状／球体」の面の説明に使える。しかし、日本語では、「湾曲（弓型）」は「球／円にならない」ものと考えるのが普通で、これ

では矛盾と感じられる。

« *récitatifs* » の訳語として辞書には「叙唱」「叙唱調 (レスタチーフ)」「レスタチーフヴォ」が登録されている。しかし、これは「音楽用語」としてだ。音楽ではなく、「語りの言語」を論じているこのテキストの翻訳にこれを使えば、まるでバルトが門外漢の読者に音楽の専門知識をひけらかしたようにしか感じられなくなる。

言うまでもなく« *récitatifs* » は、キーワードとして頻出する« *récit* (語り) »、« *réciter* (語る) »、« *récitant* (語る者) » と同根で、「語る」という動詞、あるいは「語り」という名詞に由来する形容詞が名詞化しただけのものだ。音楽用語としてしかまず使われることはないのだろうが、このような由来の形容詞が音楽用語として使われるようになったと考えるべきだ。音楽のコノテーションを含めて、「語りパート」「歌い語り」「語りの声」と訳すこともできるが、レクチュールのノイズとなる音楽の連想を断ち切り、「*récit*」の単なる言い換えと扱うほうがバルトの意図に沿っているのではないだろうか。

dont le roman-feuilleton, né alors, présente, dans ses volutes, une image dégradée.

そのころ生まれた新聞小説は、その渦巻き装飾のなかに、その低落したイメージを提示しているのだ。

当時誕生した新聞小説は、渦巻形に錯綜したかたちで、格下げされたイメージをさし出している。そのころ生まれた新聞小説は、その渦巻き形態のなかに、その低落したイメージを提示しているのだ。

当時誕生した新聞小説は世界の劣悪なイメージを渦巻く状態において見せている。

新聞小説はその時代に誕生したのだが、売られる時、渦巻き状に巻かれているといくらかその名残が感じられる。

« *volutes* » でバルトが何を意味したのかこれらの日本語訳からは理解できない。新聞に関わる「渦巻き」で想起するのは、本とは違い、束にしてぞんざいに丸めて販売される、その様態ぐらいではないだろうか。「*image dégradée*」というのでも「挑発的言説」ではよく混ぜられる軽口のようなものだろう。

Et pourtant la narration n'est pas forcément une loi du genre.

とはいえ、物語体は、かならずしもこのジャンルの法則ではない。

しかし、ナレーションはかならずしもそのジャンルの法則ではない。

それにしても、説話叙法 (ナラト) は、かならずしもこのジャンルの法則ではない。

しかしながら、叙述することがかならずしもその種のジャンルの鉄則なのではない。

しかし、このジャンルにかならず語り手による語りが必要ではないわけではない。

一般的に語義の抽象度が高い、また抽象度を高く使おうとするフランス語では

« narration - loi » のような修辭的連結は出やすいが、日本語で一見直訳の「ナレーション-法則」とすると、語感の落差によって落ち着きが悪く、理解されにくい。「ナレーション」自体も、日本語では、音声とテキストの両方を一般化することは普通なく、音声による語りのみになる。また、辞書で « loi » の訳語として「法律／法則／規則／掟／戒律／・・・」が示されるということは、« loi » はこれら「特殊」のすべてを含む「一般概念」ということだが、その訳語に「特殊」の概念のうちの一つを選べば、「抽象性」が消えてしまう。日本語では漢語の語彙が「特殊」を表し、このような「一般性」は「和語（特に動詞起源）」によって表されることが多い。

Toute une époque a pu concevoir des romans par lettres, par exemple;

ある時代全体は、たとえば、書簡による小説を構想することができたし、
たとえば、ある時代は書簡体小説を構想することができたし、
たとえばある時代全体は、書簡による小説を構想することができたし、
たとえば、ある時代にはまさに書簡による小説を構想することもできたし、
例えば、手紙からなる小説がこぞって考え出された時代もある。

フランス語では « époque » を擬人的に主語で使うことで、論理を簡明に表すことが少なくないが、日本語ではその種の使い方（いわゆる物主語）の使用頻度が極めて低いため、どうしても「修辭くさい」と感じられる。修辭的表現にはその前に（その背後に）「標準的」な文体の思考、内容がある。レトリックはこの意味作用の「零度」にないことによってレトリックたりうる。

et toute une autre peut pratiquer une Histoire par analyses.

また他の時代全体は、分析による歴史を実作することができる。
また別のある時代は分析風の歴史をつくることも可能であろう。
また別の時代全体は、分析による<歴史>を実作することができる。
だからべつの時代には分析による「歴史」を実践することも可能である。
また、資料分析によって歴史研究をやる時代もある。

« histoire » については冒頭文のところでも触れたが、この語は「歴史学」の研究対象である「歴史」だけでなく、それを「語ること」を意味する、というよりむしろこちらが本義と言える。日本語の「歴史」も、漢字の語義自体は似たようなものだろうが、日本語では研究対象となる「時間性の中にある事実」と、それを研究する「学」がハッキリと区別される。「わたしの専門は『歴史』です」とよく使われるが、これは研究対象という「部分」を使って研究活動という「全体」を表す提喻 (métonymie) に過ぎない。

「歴史を作る」がここで意味を成さないのは言うまでもないが、« pratiquer » を「実

作／実践／実施／・・・」のような漢語系の語彙に訳すと、無用に大仰な印象を与えやすい。フランス語では« *histoire* »が「研究」という意味領域を明確に表していないため、それを補うために「する」より強い意味の動詞が選ばれたのだろう。

Le Récit comme forme extensive à la fois au Roman et à l'Histoire, reste donc bien, en général, le choix ou l'expression d'un moment historique.

したがって、<小説>と同時に<歴史>にも広がる形式としての<物語>は、一般的にあって、まさにある歴史的時期の選択あるいは表現なのである。

したがって、小説と同時に歴史にも拡張できる形式としての物語（レシ：*Récit*）は、がいして、たしかに歴史上の一時期の選択あるいは表現なのである。

そんなわけで、<小説（*roman*）>と同時に<歴史（*histoire*）>にも広がる形式としての<物語（*l'histoire*）>は、一般的にあって、まさに、ある歴史的な時点の選択なり表現なりなのである。

したがって、「小説」にも「歴史」にも発展しうる形式としての「物語」は、総じて、ひとつの歴史時期における選択や表現でありつづけるのである。

一般的に、歴史時間の一点を選ぶこと、あるいはそれを表すことである「出来事語り（レシ）」という形式が、そのようなものとして小説と歴史学のどちらにも使われ続けている。

言語学、論理学で基本概念として使われる« *extensive* »は専門用語的に「外括的、外延的」と訳すと一般には理解しがたい。フランス語ではこの語の起源にある動詞が理解できるため、日本語よりはるかに分かりやすいのだが、「物語が小説に広がる／拡張できる／発展する」という動詞そのままの翻訳になると、論理関係を表すには適切だった形容詞から、論理に無用の時間性を付加してしまい、理解を損なう。このような語彙選びも表層的な装飾的レトリックなので、論理で結ばれた項目の関係は普通の日本語で表したほうがいいだろう。

Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art;

話されるフランス語からは姿を消したが、単純過去は、<物語>の隅石であって、依然としてひとつの芸術を標示している。

単純過去は、話されるフランス語からは姿を消したが、物語を支える隅石であり、相変わらず一つの芸術（*art*）をさし示している。

話されるフランス語からは姿を消したが、単純過去は、<物語>の隅石であって、依然としてひとつの芸術を標示している。

「単純過去」は、フランス語の話し言葉では使われなくなったが、やはり「物語」の隅石であって、芸術であることをつねに示している。

話されるフランス語からは姿を消したが、「物語」という建築の認証礎石として、単純過去は、ここにひとつの芸術があることをつねに示している。

辞書に登録されている「訳語」には、その一語だけでは意味の理解できないもの、あるいは漢字の語義から意味が半解され、誤解を生じさせるものがある。単語とし

て一見理解可能な直訳 « pierre d'angle / 隅石 » はこれだけでは、「石積み建築で角に置かれる石？」としかイメージされない。また、「隅」という漢字使いから、「主要ではない」のような、意味するものとは反対の連想を呼んでしまう。

« passé simple (単純過去) » は、ここだけでなく、章全体の要とも言えるキーワードであるが、これでは文法以上の大した意味などないと見過ごされがちなこの動詞時制がフランス言語文化の中で特異な「象徴」となっていることが理解しにくくなる。

« pierre d'angle » が、フランスに限らず、ヨーロッパにおいて正統な建築物であれば付けていなくてはならない「存在証明のエンブレム」という「記号」であることが日本語では何らかの形で書き込まれるべきだろう。日本の木造建築文化にはないものだからだ。

il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres.

それは、<文芸>の典礼定式の一部をなしているのだ。

それは芸文（ベル・レトル）の儀礼の一部をなしている。

それは、<文芸>の儀典の一部をなしているのだ。

「文芸」の慣習の一部をなしており、

単純過去は、「文芸」という宮殿を築くための式典の一部なのだ。

« rituel » は前文の « pierre d'angle » と連想が繋がり、建築物に関わる竣工式や完成式を含む「儀式・典礼」を想起させる。露骨にではなく、「文芸」を「建築、建築文化」のイメージに重ねている。

Il n'est plus chargé d'exprimer un temps.

それは、もはや、ある時を表現することを任務としているのではない。

その任務はもはやある時を表現することではない。

それは、もはや、ある時を表現することを任務としているのではない。

もはやひとつの時間をあらかず役割をもってはいない。

それはもう時制を表すためにあるのではない。

« histoire » を「歴史」としか考えていないためだろう、「temps」が「動詞時制」を意味することが忘れられている。この言葉もフランス語の基本語彙が過剰なまでに語義を広げられ、「一般性」を与えられた典型的な例だ。

Son rôle est de ramener la réalité à un point,

その役目は、現実をある一点へと連れ戻すことであり、

その役割は現実をある一点につれ戻すことであり、

その役目は、現実をある一点へと連れ戻すことであり、

単純過去の役割とは、現実を一点に還元することであり、

その役割は様々なものを含む現実を一点に集約することであり、

比喩的で簡潔な原文が、それを「現実を一点に連れ戻す／還元する」とそれぞれの言葉の語義を代表する日本語に置き換えただけでは意味を結ばない。「・・戻す」「・元」で意味される「起源となる地点」など、バルトの主張に含まれてはいない。あるがままの自然性を持った「現実」を「人工的なヴィジョン」に置き換えると言っているのだから、「ramener」の使用は「反復→多くのものを」と考えるべきだ。

« réalité » もただ「現実」と直訳するだけでは、日本語文としてかなり不足を感じる。このような一語、特に抽象名詞への「圧縮」がバルトの文章中には少なくないが、書き込むと煩雑になる説明を切り捨て、単純な「代数的」イメージの文となったことで、これは一種のレトリックとして表現効果を持っている。しかし、この圧縮されたものを「解凍」しなければ、バルトの思考にあったものを理解することはできない。ただ「抽象的」な「現実」などこの世界には存在しない。

et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur,

体験され積み重ねられた多数の時間から、純粹の言葉の行為を抽出することなのである。たくさんの、体験され、積み重ねられた時間から、ある純粹な動詞的行為を抽出することである。体験され累積された多数の時から、ある純粹の言葉ヴェルブの行為を抽出することなのである。生きられ積み重ねられた多様な時間のなかから純粹な動詞行為を引き出してゆくことである。実際に生きられ、何層にも積み重なった大量の時間から一つの純粹に動詞的な行為を抽出することである。

原文では « vécus et superposés » と単純に過去分詞が重ねられているが、フランス語の過去分詞は機械的に「他動詞の受動態」に置き換えると、日本語として不適切になる場合がある。日本語の「積み重ねられた（他動詞の受動態）」と「積み重なった（自動詞の完了）」はフランス語でどちらも「他動詞の受動態」にしかできないからだ。ここでは他動詞 « superposer » の「主体／主格／主語」が存在するとまでは考えていいが、そこに「意志」があるとまでは言えない。日本語の「他動詞の受動態」は「自動詞の完了」との対比からどうしても「意志」が強調されてしまう。「Je suis surpris qu'elle ne soit pas venue.」のようなフランス語が小説中に出てきた時、日本語への翻訳では例外なく「わたしは驚いた」と「自動詞の完了」を選ぶだろう。日本人にとって、このような出来事の認識、理解の「零度」はこちらにある。

形容詞が重ねられた « un acte verbal pur » は、フランス語ではすっきりとした論理構造だが、内容から見て「純粹」は「動詞的」の方に結びついている。このような場合、日本語では「な／に」のかな一文字の簡便さのため、文法的には副詞の「純

粹に」が使いやすい。

débarassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde :

経験の実存的な根を厄介払いして、ものもろの他の行動、他の経過、すなわち世界の全般的運動との論理的な関係へと向けられた純粹の言葉の行為を・・・

その行為は、経験の実存的な根をとり払われ、他の行動、他の経過との論理的な連結、世界の全般的な動きに方向づけられている。

その行為は、経験の存在者的な根を取り除いて、もろもろの他の行動や他の経過、すなわち世界の全般的な運動との論理的な結びつきへと向けられたものなのだ。

その行為は、経験のもつ存在論的な根源を取りのぞかれており、ほかの行動や他の過程との論理的な関係へと、すなわち物語世界の全体的な動きのほうへと目を向けている。

その行為は、人の経験の中に根を張っていたが、そこから引き抜かれ、他の行動、他のプロセスとの論理的な連結、世界の全体的な動きへと方向づけられる。

« existentielles » は思想的文脈では表現性を発揮するが、「exister」に由来する語義字体は難解なものではない。一方、日本語訳の定番となっている「実存的、存在者的、存在論的」などはフランス語の語義よりかなり強く政治的、思想的カラーを表現してしまう。別に哲学的、思想的引用があるわけでもないここでは、ごく普通の日本語に変えるだけのほうが主張を理解しやすくできる。

il vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits.

それは、諸事実の帝国のなかに階層制度を維持することをねらうのだ。

つまり、その役割は、事実の帝国のなかにヒエラルキイを維持することをめがけている。

それは、もろもろの事象の帝国のなかに階層制度を維持することを狙うわけである。

単純過去は、事実の支配のなかに階層をたもとうとする。

それは、事実・出来事・行為の帝国にある階級制度を維持しようとしているのだ。

日本語では「事実」、「出来事」、「行為」という語彙が同一視されることはないが、これらを一般概念として包括するフランス語の « faits » の訳語として一つを選ぶと、「一般」から「特殊」に意味内容をずらせることになる。小説と歴史研究のエクリチュールには「事実」、「出来事」、「行為」のすべてが含まれる。これを「事実」のみにすれば、「歴史的事実」となり、虚構である小説の「出来事」、登場人物たちの「行為」が排除されてしまう。

政治的印象の強い言葉を使った単純な比喻が多く使われているが、比喻は単なる表層に過ぎない。その仮想の表現が本当に意味しているもの、つまり「零度」にあるものこの表層がバランスよく理解できる日本語が望ましい。

Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale,

動詞は、その単純過去によって、暗黙裡に、因果関係の連鎖の部分となす。

動詞は単純過去によって、暗々裏に因果の連鎖の一部をなし、

動詞がエルブは、その単純過去形によって、暗黙裡に、因果関係の連鎖の部分となす。

単純過去形をもちいると、暗黙のうちに動詞は因果関係の連鎖の一部となすようになる。

動詞は単純過去によって、暗黙の裡に因果の連鎖の一部となり、

il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention;

それは、連帯的で指導された諸行動の総体に関与するのであり、ある意図の代数的記号として機能するのである。

方向づけられた連帯的行動の総体に関与し、ある意図の代数的記号のように機能する。

それは、連帯的で指導された諸行動の総体に関与するのであり、ある意図の代数的記号として機能するのである。

方向づけられた連帯行為をする集団にくわわって、ある意図をもった代数記号のように機能を。

方向を与えられた連帯的行動の集合に加わり、一つの意図を表す代数記号として機能する。

「政治的論争」の印象を与える語彙が用いられていても、「装飾」のようなものだ。そのようなものも日本語化しなければバルトの文章を味わうことにならないだろうが、バルトは、自身の文体を歪んだレンズ越しに鑑賞されるより、それを素通りし、彼の思考の「零度」にあるものが理解されることを望むだろう。

soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit.

それは、時間性と因果関係とのあいだのどっちつかずの状態を支えながら、ある展開、すなわち<物語>の理解を呼ぶのである。

動詞は一時性と因果性との間のあいまいさを支えつつ、ある展開、すなわち物語のわかりよさといったものを招き入れる。

それは、時間性と因果関係とのあいだの不明を支えながら、ある展開、すなわち<物語>の理解を招くのだ。

時間性と因果関係のあいだで曖昧さをたもちながら、「物語」の展開すなわち「物語」の理解をもたらす。

単純過去は時間性と因果性のどちらにあるのか曖昧なまま、「物語」を展開させる、すなわち「物語」を理解できる形にしてくれる。

C'est pour cela qu'il est l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers;

それが、あらゆる宇宙構築の理想的な道具であるのは、そのためなのだ。

動詞が、あらゆる宇宙構築の理想的な道具であるのはそのためだ。

それは、あらゆる宇宙構築の理想的な道具なのである。

それゆえに単純過去はあらゆる世界構築の理想的な道具であり、

それが作品世界をどのように構築するときにも理想的な道具となるのはそのためだ。

バルザックの作品世界を指すものとして、「univers」はここまでも使われているが、フランス語の語義が間違いなく「宇宙」ではあっても、その使用感は日本語とかなり違う。「ミス・ユニバース」を日本語で「ミス宇宙」とすれば異常と感じられる。日本語で「みんな」と言う場合に、文字通りには「全世界」という意味の「tout le monde」をフランス語が使うことを思えば、直訳によって正しい理解が損なわれないよう注意が要る。

il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans.

それは、宇宙発生論や神話や<歴史>や<小説>の人工的な時制なのである。

それは、宇宙発生論や神話や歴史や小説の人工的な時制である。

それは、宇宙開闢論や神話や<歴史イストワール>や<小説マン>の人工的な時制である。

さまざまな宇宙開闢論や神話や「歴史」や「小説」における作りものの時制である。

それは、宇宙生成、神話、歴史学、小説の人工的な時制である。

日本語には並列の表現が「・・と・・と」だけでなく「・・や・・など」がある。どの翻訳も「や」を選んでいることが端的に示すように、「そこにあるのは並べられた項目だけではない」というヴィジョンの多用は、情緒に動く日本人にとって自然なものだが、フランス語の「・・, .. et ..」による並列は、形式において並べた項目以外を排除している。日本人にはリアルではなく、人為的とも感じられるが、このような単純化は論理の構築に適している。逆に、このような「・・や・・」の繰り返しは、反論理的で、冗漫な印象を与える。

Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert.

それは投げ出され、陳列され、提供されている世界ではなくて、構築され、仕上げされ、切り離され、意味を持った線へと帰着せしめられた世界を想定するのだ。

構築され、練り上げられ、意味のある線に帰せられる世界ではなくて、投げ出され、陳列され、さし出される世界をではない。

それは投げ出され、陳列され、提供されている世界ではなくて、構築され、仕上げされ、取り外され、表意的（シニフィカティヴ）な線へと帰着せしめられた世界を前提とするのである。

前提としているのは、構築され、入念に作られ、切り離されても、意味ありげな数行に還元された世界であって、無造作に置かれ、広げられ、そのまま提示されている世界ではない。

それは磨き上げられ、強調され、意味のある線に還元される人工の世界を想定する。放り出し、並べ、好きなように取らせる本物の世界ではない。

バルトは一般的に説明として形容詞、過去分詞をよく書き重ねている。執拗と思えたり、整えようとしていないと見えたりもするのだが、「粗雑」とも言われかねない印象は彼の思考のリアルな歩みを感じさせ、文体効果を生んでいると言える。

しかし、日本語化において、一語ごとに直訳するだけではどうしてもちぐはぐになり、書き重ねることによってバルトの追っていたものが感じられなくなる。

Derrière le passé simple se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant;

単純過去の背後には、常に造物主、すなわち神あるいは語り手が隠れている。

単純過去のうしろにはいつも造物主か神か語り手 (レタ) がかくれており、

単純過去形の背後には、つねに造物主、すなわち神なり語り主 (レタ) が隠れている。

単純過去のうしろには、つねに創造主や神や語り手が隠れている。

単純過去の背後には、つねに創造主、神とも見なせる、その世界を語る者が隠れている。

フランス語の « narrateur », « récitant » はどちらも「語り手」と訳せる。物語研究 (narratologie) では匿名、非人称の場合もあるが、作中にいて語る者を « narrateur », そのテキストの外にいる現実に存在する「書き手／語り手」は « auteur » と区別するが、バルトがここで « récitant » と使うとき、厳密に定義を異にする別概念を考えてではなく、ただの言い換えのようだ。ただし、広く使われている「語り手」は上述のように小説であれば「作中の存在」と考えられてしまう。

ここで使われた「語り主」意外にも、「語り師」「語り・・・」と日本語を作ることとも考えられるが、据わりのいいものはなかなかない。単語にすることを諦め、「語る者」と、二語で一般性を強めるのが賢明ではないだろうか。

le monde n'est pas inexpliqué lorsqu'on le récite, chacun de ses accidents n'est que circonstanciel,

世界は、語られる際には、解き明かされていないものではない。その偶発時の各々は状況によるものにすぎないのであり、

世界は物語られながら解き明かされ、事件のひとつひとつはその場かぎりのものにすぎない。

世界は、語られる際には、説明のつかないものではない。その偶発時のそれぞれは事情によるものにすぎないのであって、

世界は物語られることで謎ではなくなり、それぞれのできごとは状況を示すものにすぎなくなる。

世界は、物語られる時、説明のつかないものではない。それぞれの出来事は例外なく他の出来事、状況に関係づけられている。

« ne + que » を機械的に「～に過ぎない」のように、否定文、あるいは否定的ニュアンスで日本語化する例が多い。しかし、この表現の意味が「論理」として確定しているフランス語では「否定」の感覚が消失している。

二つの文は関係を示すものなく並置されているが、「世界は説明される→理解できる→不条理ではない」という前文の内容が、« circonstanciel » 一語によって言い換えられているだけだろう。「状況依存的」とも訳せるこの言葉は「どの出来事も孤立していない」、要するに「反-実存的／反-不条理」であることを意味するからだ。

et le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement,

そして、単純過去こそは、まさに、語り手が現実の破裂を、密度なく体積なく拡がりなき痩せて純粋な動詞へと連れ戻すのに用いる作業のための記号なのである。

単純過去はまさしく、ナレーターが現実の爆発を、密度もなければボリュームも拡がりもない、痩せて純粋な動詞につれ戻すためにつかう記号である。

そして、単純過去形こそは、まさしく、説話者（ナラトル）が、現実の破裂を、細身で純粋な動詞へと連れ戻すのに用いる操作的な標章（シニユ）なのである。その動詞には濃密さも拡がりもなく、単純過去とはまさに、現実の分裂をひとつの動詞に引きもどすために語り手がもちいる操作記号なのである。その動詞は薄っぺらで混じりけがなく、濃密さも量感も広がりもなく、

そして、単純過去は語り手がその世界に現実として起こったことを、ちっぽけではあるが純粋な動詞に集約する操作を示す印にほかならない。この動詞には密度も量感も広がりもない。

« l'éclatement de la réalité » を辞書の訳語そのままに「現実の破裂／爆発／分裂」としただけでは何のことか分からない。バルトのこのぞんざいと見える言葉の選択は考えていたことを理解させるためではなく、思考を止めず、疾走しながら要点を記憶に留めるための符号のようにも感じられる。

全体に言えるが、きれいに整える気遣いなどなく、言葉に迷い、さまざまに書き加えながら自身の思考を造形していくような文体はきわめて「実存的」だ。そのような思考を追いかけるわれわれのレクチュールは基本的に長くならざるをえない。

dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin.

できるかぎり急速に原因と結果とを結びつけることを唯一の機能とするところの、

そして、その動詞はできるかぎり早く原因と結果をむすびつけることを唯一の機能としている。

その唯一の機能は、ある原因と結果とを、できるかぎり手早く結合することである。

その唯一の機能は原因と結果をできるだけ早く結びつけることである。

原因と結末をできるだけ手早く結びつけること、それが唯一の機能だ。

「原因と結果」はこの二つのみでひとまとまりとなる論理のペア概念であり、この間には基本的に何も介在しない。一方、ここでバルトが « une cause et une fin » と書いたものは「発端から結末に至る物語の展開」のように、始めと終わりの間にさまざまな出来事が介在すると考えているはずだ。「rapidement」は「時間を短く」ということだが、時間がゼロになるわけではない。

Lorsque l'historien affirme que le duc de Guise mourut le 23 décembre 1588,

歴史家が、ギーズ公は 1588 年 12 月 23 日に死んだと述べるときや、

歴史家が、ギーズ公は 1588 年 12 月 23 日に死んだと確認したり、

歴史家が、ギーズ公は 1588 年 12 月 23 日に死んだと認めるときや、

単純過去を用いて歴史家が「ギーズ公は 1588 年 12 月 23 日に死んだ」と断言したり、歴史家が、「ギーズ公は 1588 年 12 月 23 日に死んだ（単純過去）」と断言するとき、

ou lorsque le romancier raconte que la marquise sortit à cinq heures, ces actions émergent d'un autrefois sans épaisseur;

小説家が、侯爵夫人は 5 時に出かけたと言語るとき、これらの行動は、厚みなきひとつの往事から現れ出る。

小説家が侯爵夫人は 5 時に外出したと言語るとき、これらの行動は、厚みのない往事からたちあらわれる。

小説家が、侯爵夫人は 5 時に出かけたと言語るとき、これらの行動は、厚みなきひとつの往事から現れ出る。

小説家が「侯爵夫人は 5 時に出かけた」と語ったりするとき、これらの行動は、厚みのない往事から浮かびあがってくる。

小説家が、「侯爵夫人は 5 時に出かけた（単純過去）」と言語るとき、これらの行動は、平板に見える「昔」から浮かび上がる。

déarrassées du tremblement de l'existence, elles ont la stabilité et le dessin d'une algèbre,

それらは実存の震えから解除されて、代数学のような安定性や構図を持つのであって、

それらは実存のふるえから解き放たれて、代数の安定性と構図をもつ。

それらは、存在性の震えを取り除かれて、代数学風の安定性や容姿を持つのだ。

存在のふるえを取のぞかれて、代数学のような安定性と輪郭をもつ。

現実であればあやふやになるところだがそうはならず、代数学の「形」をもち、安定している。

バルトが « tremblement de l'existence » と「圧縮」したものを同じように 2 語の日本語で理解できるように表すのは至難の業だ。ここでも「解凍」が必要だ。

elles sont un souvenir, mais un souvenir utile, dont l'intérêt compte beaucoup plus que la durée.

それらは、記憶であるが、その利害関係が持続よりも遙かによけいものをいうところの有用な記憶なのである。

それらは記憶だが、利害関係の方が持続よりもはるかにたくさん勘定に入る有益な記憶なのである。

それらは、記憶であるが、その利害関係の方が持続よりも遙かに多く考慮に入れられる有用な記憶なのである。

それらの行為はひとつの記憶であるが、しかし役に立つ記憶であり、その有益性のほうが時間的持続性よりもはるかに重要となっている。

それらは記憶にすぎないとはいえ、有用な記憶であり、それへの関心は止まることなく流れ続ける時間よりもはるかに重い。

意味が濃密な « durée » を「持続」と訳すだけでは分らない。

Le passé simple est donc finalement l'expression d'un ordre, et par conséquent d'une euphorie.

つまり、単純過去は、結局、ある秩序の、したがって、ある快意の表現である。

だから、つまるところ単純過去はある秩序、したがってある快感の表現である。

そんなわけで、単純過去形は、結局のところ、ある秩序の、したがって、ある幸福感の表現である。したがって結局のところ、単純過去はひとつの秩序の表現なのであり、それゆえに幸福感の表現である。

つまり、単純過去は秩序を、したがって「安らかさ」を表現するものなのである。

文の接続関係をハッキリさせていないところが多いのだが、一方でこの箇所のように « *donc* » « *finalement* » « *par conséquent* » などの副詞を多用して強引に接続する手つきをよく見せる。これらを単純に日本語化すると、微妙な語義の違いから、論理展開の理解がかえって混乱する。手詰まりになっているだけと思える場合には、それらを訳さず、日本語訳で内容を書き込む方向に行くほうがいいだろう。

Grâce à lui, la réalité n'est ni mystérieuse, ni absurde;

それのおかげで、現実には、神秘的でも、不条理でもなくなるのだ。

そのおかげで現実には神秘的でも不条理でもなくなり、

それのおかげで、現実には神秘的でもなく、不条理でもなくなるのだ。

単純過去のおかげで現実には不可解でも不合理でもなくなる。

そのおかげで、現実には謎めいたものでも不条理でもなくなる。

elle est claire, presque familière, à chaque moment rassemblée et contenue dans la main d'un créateur;

現実には明確にあり、刻々において創造者の手の中に集められ、結び合わされて、ほとんど馴染みのものになる。

そのたびごとに創造者の手のなかに集められ、とりおさえられて、明快で、ほとんど親しげなものとなる。

現実には、刻々において創造者の手のなかに集められ、取り込まれて明晰であり、ほとんど親しみのあるものとなっている。

明快で、ほとんど親しみやすささえ感じられる。単純過去がもちいられるたびに、現実には創造主の手のなかに集められ収められる。

明快で、慣れ親しんだものとさえ見える。単純過去で切り取られるどの時間においても創造者である書き手の手の中にあるからだ。

elle subit la pression ingénieuse de sa liberté.

現実には、彼の自由の巧妙な圧力を蒙るのである。

現実には、かれの自由の巧妙な圧力を受けるというわけだ。

現実には、彼の自由の巧妙な圧力を耐え忍ぶわけである。

そして創造主の意のままに巧妙な圧力を受ける。

現実には創造者の意のまま巧みにゆがめられる。

« *subit la pression* » というフランス語は「圧力を受ける」という意味なのだが、これは「圧力を受ける→形が歪む」というプロセス全体を部分によって表す「提喩 (*synecdoque*)」と理解できる。内容の「零度」にあるものを明示すべきだろう。

Pour tous les grands récitants du XIX^e siècle, le monde peut être pathétique, mais il n'est pas abandonné,
19世紀のすべての偉大なる語り手たちにとって、世界は悲壮なものではありうるけれども、放棄されてはいない。

19世紀のすべての大いなる語り手たちにとっては、世界は悲壮ではありえても、放棄されはしていない。

19世紀のすべての偉大なる語り主（リタ）たちにとって、世界は、悲壮なものではありうるけれども、見捨てられてはいない。

19世紀の偉大なる語り手たちすべてにとって、世界は悲壮なものであるかもしれない。しかし、見捨てられてはいないのだった。

19世紀の偉大な語り手すべてにとって、世界は悲しいものかもしれないが、見捨てるわけではない。

puisque'il est un ensemble de rapports cohérents, puisqu'il n'y a pas de chevauchement entre les faits écrits,
なぜならば、それは整合的な諸関係の総体であるからであり、書かれる諸事実のあいだに断層がないからであり、

それは、世界が緊密な関係の総体であり、書かれた諸事実の間に重複がなく、それというの、世界は整合的な諸関係の総体であるからであり、書かれた諸事象のあいだに重なり合いがないからであり、

なぜなら、世界とは一貫性をもった諸関係の総体だからであり、書かれた事実のあいだに重複はないからである。

世界とは筋の通った関係の集合だからだが、そうなるのは書かれた行為、出来事の間にも重なるものがないからだ。

puisque celui qui le raconte a le pouvoir de récuser l'opacité et la solitude des existences qui le composent,
それを物語る者が、それを構成しているもろもろの実存の不透明性や孤独を忌避する権能をもっているからであり、

物語る者が世界を構成しているもろもろの実存の不透明性や孤独を拒む権利をもっていて、世界を物語る者が、世界を構成する諸存在の不透明性や孤独を忌避する権能をもっているからであり、

なぜなら、物語る人は、世界を構成する存在の不透明さと孤独感をしりぞける力をもっており、また、それは物語る者が世界を構成する人や物の見えない部分、孤立している部分を拒否することができるからだ。

puisque'il peut témoigner à chaque phrase d'une communication et d'une hiérarchie des actes,
かれがおのおのの語句において、諸行為の連絡や階層関係を示すことができるからであり、ひとつひとつの文章で諸行為のコミュニケーションとヒエラルキイとを証言することができるからだし、

彼が各語句において、諸行為の共同化や階層関係を証言することができるからであり、それぞれの文によって行為の伝達と階層を示すことができるからである。

またそうなるのは、それぞれの文ごとに行為と行為のつながり、また上下関係を示すことができるからである。

puisque enfin, pour tout dire, ces actes eux-mêmes peuvent être réduits à des signes.
結局、いってしまえば、これらの行為自身、標章に帰着せしめられることができるからである。

要するに一言で言うと、それらの行為そのものが記号に帰されうからである。
結局、言ってしまうと、これらの行為そのものが標章（シニユ）に帰着させられることができるからなのである。

ようするに、それらの行為そのものが記号に還元されうからである。
そしてそうなるのは、そもそもそれらの行為自体が記号に還元できることによる。

ここでは「*puisque*」を使った理由節がなんと5つも連ねられている。このような場合、同じ主節に結びつく理由がただ5つ並列に置かれているような日本語訳をしてみてもいい。しかし、並列であれば、フランス語では**①②③④**et **⑤**となる。ここでは理由**①**の理由が**②**、理由**②**の理由が**③**、理由**③**の理由が**④**、理由**④**の理由が**⑤**と、数珠つなぎの直列になっている。最後の**⑤**には「*enfin*」と副詞が付けられているため、**①②③④**の繋がり方を無視しても要点は押さえられるのだが、幾分無理をしながら理由を連ねたバルトの誘導の論理が味わえない。

Le passé narratif fait donc partie d'un système de sécurité des Belles-Lettres.

そんなわけで、物語的過去は、<文芸>の安全装置の一部をなしているのだ。
こうした次第で、叙事的過去は芸文の保全システムの一部をなしている。
そんなわけで、説話的（ナラティブ）な過去は、<文芸>の安全装置の一部をなしているのだ。
それゆえ、物語における過去時制は「文芸」の安全装置の一部をなしている。
従って、語りの過去（＝単純過去）は「文芸」の安全装置の一部となっている。

「*passé narratif*」はフランス語の文章作法通りに「*passé simple*」を言い換えたに過ぎないのだが、日本語にこのような言い換えの作法はないため、付けられた形容詞が違えば意味が区別されていると考えられてしまいがちだ。

このような言い換えはごく単純なレトリックだ。言い換えの背後、「零度」にあるものが何であるか理解できるよう日本語化したい。

Image d'un ordre, il constitue l'un de ces nombreux pactes formels établis entre l'écrivain et la société, pour la justification de l'un et la sérénité de l'autre.

それは、秩序の模像として、作家の正当化と社会の平穩のために作家と社会とのあいだに樹てられる多数の形式的な契約のひとつを構成する。
それは秩序のイメージであって、作家と社会との間に、一方の正当化と他方の平穩のためにうちたてられた数多い形式的契約のひとつをなしている。
それは、秩序の模像（イマジユ）として、作家と社会とのあいだにおいて、前者の弁明と後者の平穩のために建てられる多数の形式的な契約のひとつを構成する。
秩序というイメージをもっており、作家の正当化と社会の平穩のために、作家と社会のあいだに打ち立てられた数多くの形式協定のひとつとなっている。
「秩序」のシンボルとして、単純過去は、作家の存在を正当化し、社会を平穩に保つために、両者のあいだに確立された多くの公式契約のひとつとなっている。

フランス語の「image」が英語に入り、それが日本語のカタカナ語「イメージ」となっている。しかし、言葉は核にあるもの、あるいは語義全体が不変だとしても、組み込まれた言語中での使われ方によって違いが生じてくる。言語という「体系」内の「関係性」による違いだ。日本語でこの箇所にもっともしっかり来る言葉は「シンボル」だが、これもフランス語の「symbole」とはすこし使われ方が違う。フランス語では「image」が日本語の「シンボル」のような意味で使われることは仏和辞典（ロワイヤル仏和中辞典）の用例にも登録されているのだが、辞書で確認するまでもない基本語彙と見なされやすいのだろう、翻訳には「イメージ/イマージュ」しか使われていないようだ。

3 おわりに

本稿では、三十代のバルト（1915年生）が最初に発表し、脚光を浴びることになった論考の一部を4つの日本語訳と子細に比較した。そして、翻訳では理解不能の日本語となりやすい起伏に富んだ彼のエクリチュールの向こうにあるもの、テキスト以前にあるものを「零度」の内容ととらえ、それを確認しようと試みた。

「誇張」は、そこに用いられた表現通りの内容が実際にあると考えてしまえば、理解していないことになる。唐の李白が五言絶句『秋浦歌』、第十五首の冒頭で使った「白髪三千丈」は、李白が鏡に映った自分の伸びきった白髪を「長い」と感じた思いを「愁いの大きさ」に重ねて使った言葉であり、「腰まで届くほど」でも「体の丈ほど」でもなく「三千丈（約九キロメートル）」とすることで、「笑い」に触れる諧謔を表したと理解することで成立する「コミュニケーション」だ。この数字は「無意味に大きすぎる」と解釈するだけでも不足はないのだが、人間の認識における「視界の果て」がこれぐらいとも思え、「見るものすべてが愁いに染まっている」という解釈もさらに重ねることができるかもしれない。

正しく理解するためには「実際の長さ、大きさ、広がり」が基準として、つまり「零度」として見えていなければならない。「大仰な表現」も同様に「抑えた（標準的な）表現」が基準となることで「大仰」と理解される。また、「一語への凝縮・圧縮」があると受け取れる言葉は、「文程度、あるいは文以上の内容」が理解できて初めて成立するものであるし、「思索の迷いそのままのような記録」と見えるためには、確定させることができないとしても「言説としてまとまった状態」が想定できていなければならない。これらはすべてレトリックに連なる意味作用だ。比喻などの修辞表現はそこで使用可能な「修辞性ゼロ」の表現との距離によって成立する。

一方、この章の主題である「語りの単純過去」についてバルトが « *Son rôle est de ramener la réalité à un point* », « *le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement* » と言うとき、その動詞は辞書で示せる語義と、非言語的対象、つまり言葉では本来表せない事実・出来事・行為などを対置させている。「点」から「点」へのつながりさえ分かれば「語り」が理解できたことになるわけではない。エクリチュールにおいて築かれる点構造が、その前提となり、レクチュールにおいて回復されなければならない内容の次元との間に持つ意味作用、それが「記号」なのだが、そこに見る二重構造は、レトリックや文体の理解において基本となる二重構造と平行と言えよう。(了)

Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, coll. Point, Seuil, 1972 (1953)

ロラン・バルト、『零度の文学』 森本和夫訳、現代思潮社、1965年

ロラン・バルト、『零度のエクリチュール』 渡辺淳・沢村昂一訳、みすず書房、1971年

ロラン・バルト、『エクリチュールの零度』 森本和夫・林好雄訳、ちくま学芸文庫、1999年

ロラン・バルト、『零度のエクリチュール』 石川美子訳、みすず書房、2008年

紙数が超過するため、本稿では章全体を扱えなかった。しかし、広島大学図書館にリポジトリ登録されるPDF版では、残りの原文・翻訳対照も含める予定である。< <http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/portal/index.html> >

Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* - les traductions japonaises et le degré zéro de la lecture -

Masahiro NAKAGAWA

Nous avons quatre traductions japonaises du *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, premier éclat de sa carrière critique. La multiplicité des versions prouve que cet article n'a cessé d'intéresser le public au Japon, peut-être par son titre aux mots-clés simples, confusément scientifiques et poétiques.

Cependant, ce même nombre ne signifierait-il pas également que ces traductions publiées ne satisfont pas, aujourd'hui comme hier, les lecteurs japonais curieux de la perspective sémiotique ? Si la compréhension est à proportion des qualités personnelles, les traducteurs ne peuvent en rejeter la responsabilité sur les lecteurs. C'est ainsi que nous avons comparé toutes les versions, l'originale française et les quatre japonaises. Au cours de cette minutieuse observation, de nombreux glissements de sens entre les deux langues n'ont pas manqué de nous frapper. Les faits stylistiques barthésiens, nous apparaît-il, ne sont pas cernés dans les quatre interprétations.

Au sujet du « passé simple » qui se situe au centre de l'argument, l'auteur dit que « son rôle est de ramener la réalité à un point ». On pourrait le paraphraser ainsi : un verbe-signé général représente un contenu assez large, substantiel et particulier. A nos yeux, Barthes se sert souvent de la distanciation, similaire au dualisme de « réalité \Leftrightarrow point »; pensée particulière \Leftrightarrow mot général, et inversement, pensée générale \Leftrightarrow mot particulier. La représentation généralisante ou particularisante engendre parfois l'incompréhension totale, si les interprétateurs modifient le niveau du signifié visé par l'auteur.

Ainsi, une grande fréquence concernant l'exagération de mots ou logique, et un acheminement brut de la pensée, ce qui est en harmonie avec l'attitude politique du *Journal Combat* où a été publié cet article. On peut dire qu'on y trouve ce dualisme sémiotique, puisque la surface s'oppose à la profondeur où l'on trouve le degré zéro de la lecture. Ceci est commun à toute rhétorique qui est combinaison de la surface empruntée avec le contenu vrai qui n'a pas saisi l'expression littérale.

Dans la traduction en japonais de l'écriture ainsi formée, il y a un danger à maintenir un égal balancement de mots entre les deux langues. Une longue phrase japonaise pour un mot français, et inversement un mot japonais pour une longue phrase française se révéleraient bénéfiques aux lectures espérées.

補遺

Le passé simple *signifie* une création : c'est-à-dire qu'il la signale et qu'il l'impose.

単純過去形は、ひとつの創造を意味する。すなわち、それはある創造を標示し、それを押しつけるのである。

単純過去は創造を意味づける。すなわち、それは創造をさし示し、強制する。

単純過去形は、ひとつの創造を表意するのである。すなわち、それは、ひとつの創造を標示（シヤレ）し、それを認めさせるのだ。

単純過去は、創造行為を意味している。すなわち、創造であることを示し、押しつけてくる。

単純過去はそこに創造行為があることを意味している。つまり創造行為を指し示すとともに、それを強制しているのだ。

Même engagé dans le plus sombre réalisme, il rassure,

最も暗いリアリズムに荷担していても、それは安心感を与える。

単純過去はどんなに暗いリアリズムが問題である場合でも安堵感を与えるが、

この上なくくらい現実主義に参与（アンガジェ）していても、それは、安心感を与える。

もっとも陰鬱なリアリズムにかかわるときでも、単純過去は安心させてくれる。

この上なく暗く、リアルな作品の場合でも、単純過去が使われていれば安心できる。

parce que, grâce à lui, le verbe exprime un acte clos, défini, substantivé,

なぜなら、それのおかげで、動詞は、閉じられ、規定され、実体化された行為を表現するからである。

それは、単純過去のおかげで、動詞が、ある閉じられ、限定され、実体化された行為を表明し、

なぜなら、それのおかげで、動詞は、閉じられ、規定され、実体化された行為を表現することになって、

なぜなら、単純過去のおかげで、動詞は閉ざされ定義され名詞化された行為を表現するようになり、

そのおかげで、動詞はその外とハッキリと線引きされ、モノのように実体化された行為を表現するからであり、

le Récit a un nom, il échappe à la terreur d'une parole sans limite :

<物語>は、ひとつの名前を持つ。それは、際限なき語りの与えるような恐怖を与えないのだ。

物語が名前をもって、無際限のコトバの恐怖から逃れるからである。

<物語（レ）>は、ひとつの名称をもって、際限のない言葉の恐怖から逃れるからである。

「物語」はひとつの名称をもって、際限のない言葉となってしまう恐れがなくなるからである。

「物語」は作品名という名称をもち、際限のない言葉となる恐れがなくなるからである。

la réalité s'amaigrit et se familiarise, elle entre dans un style, elle ne déborde pas le langage;

すなわち、現実、は、痩せ細って、馴染みのものになるのであり、文体の中に入るのであって、言語をはみだしはしないのである。

現実、は、痩せほそって、親しげなものとなり、文体のなかに入って、言語からはみ出しはしない。

すなわち、現実、は、痩せ細って、親しみのあるものになるのであり、文体の中に入るのであって、言語の外に溢れ出ることはないのだ。

現実、は、痩せ細り、慣れ親しんだものとなり、ひとつの文体のなかにおさまって、言語をはみだすことはなくなる。

現実、は、肉をそがれ、見慣れたものとなり、ひとつの様式のなかにおさまって、言語の領域からはみだすことはなくなる。

la Littérature reste la valeur d'usage d'une société avertie par la forme même des mots, du sens de ce qu'elle consomme.

<文学>は、言葉の形態そのものによって、自分が消費しているものの意味を告げ知らされた社会の使用価値としてとどまっている。

文学は、もろもろの語の形式そのものによって、自らが消費しているものの意味を知らされる社会の慣用価値にとどまっている。

<文学>は、おのれが消費するものの意味を、語 (モ) の形式 (フォルム) そのものによって告げ知らされた社会の使用価値であり続ける。

そして「文学」は、自分が消費しているものの意味を言葉の形式そのもので知る社会の慣習的な価値であり続ける。

「文学」は、社会が消費しているものの意味を言葉の形式そのもので知ることのできる、社会の価値ある慣習であり続ける。

Au contraire, lorsque le Récit est rejeté au profit d'autres genres littéraires, ou bien,

反対に、「物語」が他の文学ジャンルのために廃棄されたとき、あるいは

ところが、物語が他の文学ジャンルのために斥けられるとか、

それとは反対に、<物語 (レシ)>が他の文学的なジャンルの利益のために廃棄されたとき、あるいは、

これとは逆に、「物語」が退けられて、ほかの文学ジャンルがえらばれたときや、あるいは

逆に、「物語」が退けられ、ほかの文学ジャンルに取って代わられるとき、あるいは

lorsque à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé),

物語の内部において、単純過去が、より装飾性の少なく、より新鮮で、より濃密で、より語りに近い形態 (現在形あるいは複合過去形) にとってかわられたときには、

ナレーションの内部で単純過去が、より飾りつけがなく、より新鮮で、より密度が高く、(現在形とか複合過去といった) より話しコトバに近い形式にとってかわられると、

説話叙法 (ナラシオン) の内部に置いて、単純過去形が、より装飾性の少なく、より新鮮で、より濃密で、より語りに近い形式 (現在形あるいは複合過去形) によって代替されたときには、

叙述のなかで単純過去に代わって、それほど装飾的ではなく、もっと新鮮かつ濃密で話し言葉により近い形式 (現在形や複合過去形) がもちいられたときには、

語りの内部で、単純過去が、これほど装飾的ではなく、もっと新鮮かつ濃密な、話し言葉により近い形式 (現在形や複合過去形) に取って代わられたとき、

la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification.

<文学>は、実存の厚みの受託者となる。その意味の受託者ではなくなるのだ。

文学は実存の意味ではなくて厚みの受託者となる。

<文学>は、存在者の表意作用の受託者ではなくて、存在者の厚みの受託者となる。

「文学」は存在の意味ではなく存在の厚みを託されたものとなる。

「文学」は存在する事物、人間行動の記号的意味作用ではなく、その厚み、奥行きを受け皿となる。

Séparés de l'Histoire, les actes ne le sont plus des personnes.

諸行為は、<歴史>からは切り離されるが、もはや人物からは切り離されていないのである。

諸行為は歴史から切り離されて、人物に結びつく。

諸行為は、<歴史 (イストワール)>から切り離されるが、もはや人物からは切り離されないのだ。

「歴史」から切り離されて、もはや行為は人々の意味を示すものではなくなる。

「物語」から切り離されると、そこに示されていた行為は、固有の人物のものではなくなる。

On s'explique alors ce que le passé simple du Roman a d'utile et d'intolérable :

そこで、<小説>の単純過去のもつ有用ではあるが許し難い性質が理解される。

そこで、小説の単純過去がもつ有用で許すべからざる点が明らかとなる。

そこで、<小説>の単純過去には、有用ではあるが許しがたいところのあることが理解される。

そこで、「小説」の単純過去のもつ、有用だが耐えがたいものを理解できる。

そう考えれば、小説の用いる単純過去は、有用ではあるが許しがたいものであることが分かる。

il est un mensonge manifesté;

その単純過去は、公然たる嘘なのだ。

すなわちそれは公然化された嘘であり、

すなわち、それは、明示された虚偽なのだ。

それは明示された虚偽だということである。

それは嘘であることをはっきり認めた嘘なのだ。

il trace le champ d'une vraisemblance qui dévoilerait le possible dans le temps même où elle le désignerait comme faux.

それは、それを虚偽のものとして指定すると同時に可能性を堅持するような真実らしさの領域を劃するのである。

ほんとうらしさの領域を描いているが、ほんとうらしさは、自らが単純過去を偽りとして指示するまさにそのときに可能性をあらわに見せるのである。

それは、可能なものを贗物として指し示すことになる時間のなかにおいて、可能的なものを露にするような真実らしさの領野を描くのである。

単純過去はその場をほんとうらしさで描きますが、それが偽りであることを示すまさにそのときに、事実可能なことをあらわにしようとする。

それは存在する可能性のあるものを露呈させると同時に、それが嘘だと示す、「本当のよう」という場を見せつけるのだ。

La finalité commune du Roman et de l'Histoire narrée, c'est d'aliéner les faits :

<小説>と<物語られる歴史>との共通の目的は、諸事実を疎外させることなのだ。

小説と物語られる歴史に共通した目的は、事実を疎外することである。

<小説>と説話的な<歴史>に共通の目標は、諸事象を疎外させることである。

「小説」と物語的「歴史」とに共通した目的は、事実を遠ざけることである。

「小説」と「歴史語り」に共通する目的、それは事実や行為をその本来の場から外してしまうことにある。

le passé simple est l'acte même de possession de la société sur son passé et son possible.

すなわち、単純過去は、おのれの過去や可能に対する社会の所有行為そのものなのである。

すなわち、単純過去は、社会が、自分の過去と可能なものを所有しようという行為にほかならない。

すなわち、単純過去形は、おのれの過去や可能的なものについての社会の所有行為そのものなのだ。

単純過去とは、社会がみずからの過去と事実可能なことを所有する行為そのものである。

単純過去は、社会が過去にあった事、起こる可能性のある事を自由に裁量する行為を示す。

Il institue un continu crédible mais dont l'illusion est affichée,

それは、信用しうる継続を打ち立てるけれども、その継続の幻影は誇示されたものである。
それは信用できる内容を設定はするが、そのイリュージョンは公然としている。
それは、信用できる連続体を設定するけれども、その錯覚は公然と示されている。
信じうる持続を確立するが、それが幻想であることは明示されている。
それは信頼できる前後の連続性を制度化するのだが、それが幻想であることは明示する。

il est le terme ultime d'une dialectique formelle qui habillerait le fait irréal des vêtements successifs de la vérité, puis du mensonge dénoncé.

それは非現実的な事実¹に真実の衣を着せ、つぎに告発された嘘の衣を着せるような形式的な弁証法の究極の地点なのである。

単純過去は、非現実の事実²に真実の、それから公示された虚偽の衣をあいついで着せる、形式的弁証法のギリギリの限界である。

それは、非現実的な事象に相継いで真実の衣を着せ、ついで告発された虚偽の衣を着せることとなるような形式的な弁証法の最終項である。

単純過去とは、非現実的なできごと³に真実の衣装をつぎつぎに着せて、暴露された虚偽をまとわせていくという、形式をめぐる弁証法の最終項なのである。

それは現実ではないことをまず真実と見せかけ、それからそれが嘘だと暴露するという弁証法の形式を究極まで進めたやり方だ。

Cela doit être mis en rapport avec une certaine mythologie de l'universel, propre à la société bourgeoise, dont le Roman est un produit caractérisé :

このことは、<小説>をその特徴的な所産とするブルジョア社会に独自なある種の普遍性の神話と関連づけられなければならない。

このことはブルジョア社会に固有の、ある種の普遍性の神話と関連づけられるにちがいない。小説はその社会の特徴的な所産なのである。

このことは、<小説>をその特徴的な所産とするブルジョア的な社会に固有の、ある種の普遍的なものの神話と関連づけられなければならない。

このことはブルジョア社会-その典型的な所産が「小説」であるが-に特有の普遍をめぐる神話と関係しているにちがいない。

これは、ブルジョア社会に固有の「普遍的なるもの」というある種の神話と関わっているに違いない。「小説」は典型的なブルジョア社会の産物だ。

donner à l'imaginaire la caution formelle du réel, mais laisser à ce signe l'ambiguïté d'un objet double, à la fois vraisemblable et faux,

すなわち、想像的なものに現実性の形式的な保証を与えながら、しかもこの標章に、真実らしいと同時に虚偽でもある二重の物体の曖昧さを残すということは、

想像上のものに現実的なものという形式的保証を与えはするが、その記号にほんとうらしくて偽りの、二重のオブジェのあいまいさを残すということ、

すなわち、想像的なものに現実的なものの形式的な保証を与えるけれども、この標章に、真実らしいと同時に贗物でもある二重の客体の両義性を残すということは、

想像的なものにたいして形式的な現実保証をあたえるが、ほんとうらしいと同時に偽りでもあるという二重の対象の両義性もこの記号にまかせてしまうこと。

想像上のものに「現実」という形式的保証を与えるのだが、その記号には、ひとつの物が「ほんとうらしくもありながら同時に嘘である」という両義性を残す。

c'est une opération constante dans tout l'art occidental, pour qui le faux égale le vrai, non par agnosticisme ou duplicité poétique,

あらゆる西欧的な芸術において変わることのない作業なのである。西欧的な芸術にとっては、虚偽は真実に等しいのであるが、それは不可知論や詩的な欺瞞によってではなく、これは西欧芸術すべてにお定まりの操作である。西欧芸術にとって嘘（うそ）が真（まこと）に等しいのは、不可知論とか詩的な欺瞞によってそうなのではなく、西欧的な芸術の全体において恒常的な操作なのである。その芸術にとっては、贋物は真実に等しいのであるが、それは、不可知論なり詩的な欺瞞なりによってではなくて、それが西欧芸術全体において恒常的になされている操作である。西欧芸術にとって虚偽は真実と同等であるが、それは不可知論や詩的な欺瞞なりによってではなく、これはあらゆる西欧芸術に共通の操作である。西欧芸術にとって嘘は真実に等しいのだが、それは人間には知り得ないものがあると考えからでも詩的に意味を二重に重ねるからでもない。

mais parce que le vrai est censé contenir un germe d'universel ou, si l'on préfère, une essence capable de féconder, par simple reproduction, des ordres différents par l'éloignement ou la fiction.

真実が、普遍性の芽を、あるいはこういった方がよければ、単なる再現によって、遠隔化あるいは虚構による異なった境域を豊饒化することのできる本質を内包しているともみなされているからなのである。

真が普遍性の萌芽を、あるいはこういった方がよければ、距離化や虚構化によるさまざまな秩序を、単なる再現によって豊かにできる本質を、含んでいるともみなされているからである。

真実が普遍的なものの芽を含んでいる、あるいは、こう言った方がよければ、たんなる複写によって、引き離しなり虚構なりのせいで別々のものになっている諸次元を豊饒化する能力のある本質を含んでいるともみなされているからなのだ。

真実は普遍的なものの萌芽を内包するとみなされているからである。あるいは、距離や虚構によって異なってしまった秩序も、単なる再現によって豊饒なものにしようという本質を内包しているからだと言ってもよいだろう。

真実は普遍性の萌芽、あるいはこういった方がよければ、ある基本成分を含んでいると考えられるからである。それは単純な再生産によって、また場所を変えとか、虚構を使うことで、さまざまな階級、身分を豊かにすることができる。

C'est par un procédé de ce genre que la bourgeoisie triomphante du siècle a pu considérer ses propres valeurs comme universelles et reporter sur des parties absolument hétérogènes de sa société tous les Noms de sa morale.

このようなやり方によってこそ、前世紀に勝ち誇ったブルジョアジーは、おのれ自身の価値を普遍的なものともみなし、その社会のまったく異質な諸部分に、おのれのモラルのあらゆる<名前>をもたらすことができたのだ。

この種のやり方によって、前世紀の勝ち誇ったブルジョアジーは自分自身の価値を普遍的なものともみなし、自分の社会のまったく異質な諸部分に自分のモラルのあらゆる名を転記することができたのだ。

このような類の手法によって、前世紀の勝利を収めたブルジョアジーは、おのれ自身の諸価値を普遍的なものともみなし、その社会の完全に不均質な諸部分に、おのれのモラルのあらゆる<名称>を運びつけることができたのである。

まさにこのような方法によって、十九世紀の勝者であるブルジョアジーは自分自身の価値観を普遍的なものともみなし、また社会のなかのまったく異質な部分にたいして道徳による「名目」のすべてを注ぐことができたのだ。

このような方法を使うことで、その時代の勝者たるブルジョアジーは自分たちの固有の価値観を普遍的と見なし、彼らが属する社会の自分たちとはまったく異質なところにまで自分たちの精神から生まれたあらゆる「言葉-概念」を送り込むことができたのだ。

Cela est proprement le mécanisme du mythe, et le Roman - et dans le Roman, le passé simple, sont des objets mythologiques, qui superposent à leur intention immédiate, le recours second à une dogmatique, ou mieux encore, à une pédagogie,

このことは、まさに神話のからくりである。そして、<小説>-そして、<小説>のなかの単純過去-は、おのれの直接的な意図の上に、狭義とか、さらには教育法とかへの第二次的な依拠を積み重ねるところの神話的な物体なのだ。

これはいかにも神話のメカニズムであって、小説-そして小説における単純過去-は神話的なオブジェである。それらはその直接的な意図に、教義とか、さらには教育とといったものへの二次的な助けを重ねあわせている。

このことは、本来的に神話の機構なのであって、<小説>-そして、小説において、単純過去-は、おのれの直接的な意図の上に、教条的なものなり、さらには教育法なりへの第二次的な依拠を積み重ねる神話的な客体なのだ。

これこそまさしく神話の構造である。「小説」は、そして、小説のなかでの単純過去は、神話的な対象であり、その直接的な意図のうえに、教義論-あるいは教育法とといったほうがいいたろう-という第二の手段をかさねてゆく。

それこそが神話の仕組みだ。そして小説、また小説の内部では単純過去がこの神話操作に関わるものであり、その第一の意図の上に、次いで価値観の強制、あるいはこの方がまだましなのだが価値観の刷り込みに訴えていく。

puisque'il s'agit de livrer une essence sous les espèces d'un artifice.

なぜなら、ある本質をさまざまな種類の人工によって伝えることが問題なのだから。

ある本質を各種の人工的なものとして引き渡すことが問題だからだ。

それというのも、人為策の諸種のもとにひとつの本質を委ねることが問題なのだからである。

というのは、技巧のかたちをとった本質を明らかにすることが重要だからである。

一つのエッセンス、それを一つの技巧をさまざまに使って見せることに意味があるからである。

Pour saisir la signification du passé simple, il suffit de comparer l'art romanesque occidental à telle tradition chinoise, par exemple, où l'art n'est rien d'autre que la perfection dans l'imitation du réel;

単純過去の意味を捉えるためには、西欧的な小説芸術を、たとえば、芸術が現実の模倣における完成にほかならないような中国の伝統に比較すれば足りる。

単純過去の意味するものをとらえるには、西欧の小説芸術を、たとえばしかじかの中国の伝統とくらべれば足りるだろう。そこでは、芸術はもっぱら現実的なものをいかに完璧に模倣するかという一事にかかっている。

単純過去形の表意作用を捉えるには、西欧的な小説芸術を、たとえば、芸術が現実的なものの模倣における完全化にほかならないような中国の伝統に比較すれば足りる。

単純過去の意味を理解するには、西欧の小説技法をたとえば中国の伝統のようなものと比較してみるだけでいい。中国の伝統においては芸術とは現実の模倣の完成にほかならないが。

単純過去の持つ意味を理解するには、西欧小説の流儀を、例えば中国の伝統的な小説の流儀と比べれば十分だ。中国には現実の模倣を完全に推し進める以外の技法などない。

mais là, rien, absolument aucun signe, ne doit distinguer l'objet naturel de l'objet artificiel :

けれども、そこでは、何物も、まったくいかなる標章も、自然的物体を人工的物体から区別すべきではないのである。

しかし何物も、絶対的にいかなる記号も、自然的なオブジェを人工的なオブジェから区別してはならない。

けれども、そこでは、何物も、まったくいかなる標章も、自然的な客体を人工的な客体から区別すべきではないのだ。

しかし何物も、ぜったいにいかなる記号も、自然のものと人口のものとを区別してはならない。

自然のものと人口のものとを区別させる記号のようなものなどまったく存在しない。

cette noix en bois ne doit pas me livrer, en même temps que l'image d'une noix, l'intention de me signaler l'art qui l'a fait naître.

すなわち、木で作ったこの胡桃の実は、胡桃の実の視像と同時に、それを生み出した芸術を私に標示する意図を私に伝えるべきではないのだ。

すなわち、木製の胡桃（くるみ）は、胡桃のイメージと同時に、それを生み出した芸術をわたしに標示しようという意図をわたしに伝えてはならないのである。

すなわち、木で作ったこの胡桃の実は、胡桃の実の像と同時に、それを誕生させた芸術を私に標示する意図を、私に委ねるべきではないのである。

すなわち、あの木のクルミもクルミの絵とおなじように、それを生み出した術をわたしに示そうとする意図を明かしてはならないのである。

ここに木で作られた胡桃は、胡桃のイメージと同時に、それを生み出した技能を私に示すような気持ちを見せてはいけないのだ。

C'est, au contraire, ce que fait l'écriture romanesque. Elle a pour charge de placer le masque et - en même temps de le désigner.

このようなことは、逆に小説的な文章が行っていることなのである。その文章は、仮面をつけ、しかもそれと同時に仮面を指示することを任務としているのだ。

小説のエクリチュールがやっているのはこれと反対だ。それはマスクをつけ、しかも同時にそれを指示するのを任としている。

このようなことは、それとは反対に、小説的なエクリチュールが行っていることである。それは、仮面をかぶせ、しかも、それと同時にそれを指示することを任務としているのだ。

ところが、小説のエクリチュールがしていることは、まさにそれなのである。仮面をつけ、しかも同時にその仮面を指さすことを任務としているのだから。

逆に、小説のエクリチュールがやるのはそういうことだ。小説は仮面を着けると同時に仮面を着けていることを示さねばならない。

Cette fonction ambiguë du passé simple, on la retrouve dans un autre fait d'écriture : la troisième personne du Roman.

単純過去のこのような曖昧な機能は、また別の文章的事実のなかに見出される。すなわち、<小説>の第三人称のなかに見出されるのである。

単純過去のこうしたあいまいな機能は、また別のエクリチュールのなかにも見出される。それは小説の三人称のことである。

単純過去のこのような両義的な機能は、また別のエクリチュールの事象のなか、すなわち、<小説>の第三人称のなかにも見出される。

単純過去のこの両義的な機能は、べつのエクリチュールの事例にも見ることができる。「小説」の三人称である。

単純過去のこの両義的な機能は、エクリチュールの別のファクターにも見られる。「小説」の三人称である。

On se souvient peut-être d'un roman d'Agatha Christie où toute l'invention consistait à dissimuler le meurtrier sous la première personne du récit.

おそらく、ひとは、殺人者を物語の第一人称のもとに隠すことに創意のすべてがあったところのアガサ・クリスティーの小説を覚えているだろう。

殺人者を物語の一人称のもとにかくすことに創意のすべてが賭けられていたある小説のことを多分おぼえているだろう。

おそらく、ひとは、殺人者を物語の第一人称のもとに隠すことに創意のすべてがあったアガサ・クリスティーの小説を覚えているであろう。

アガサ・クリスティーの小説を覚えているであろう。物語の一人称をもった殺人者を隠すために、あらゆる工夫がされていた。

みなさんは、犯人の一人称の語りによりこの犯人を隠すことに工夫の限りを尽くしたアガサ・クリスティーの小説を記憶しておられるだろう。

Le lecteur cherchait l'assassin derrière tous les « il » de l'intrigue : il était sous le « je ».

読者は、殺人犯を、筋のなかのすべての「彼」の背後に探していた。ところが、実は殺人犯は「私」のもとにあったのだ。

読者は殺人犯を筋のなかのすべての<彼>の背後にさがしていた。ところが、殺人犯は<わたし>のもとにいた。

読者は、殺人犯を、筋立てのなかのすべての<彼>の背後に探していた。ところが、殺人犯は<私>のもとにあったのだ。

読者はストーリー中のあらゆる「彼」のうしろに殺人者を捜していたというのに、殺人者は「わたし」のもとにいた、というわけである。

読者はこのストーリーに関わるすべての「彼」のうちのだれかが犯人と考えた。ところが、犯人は「私」だった。

Agatha Christie savait parfaitement que dans le roman, d'ordinaire, le « je » est témoin, c'est te « il » qui est acteur. Pourquoi?

アガサ・クリスティーは、小説において通常は「私」は証人であって、役者は「彼」であるということを知っていたのである。なぜそうなのであろうか。

作者は、小説では通常<わたし>は証人で、行為者は<かれ>であるということを知っていたのである。なぜそうなのか。

アガサ・クリスティーは、小説において、通常は<私>は目撃者であって、<彼>こそが行為者であるということを知っていたのである。なぜそうなのであろうか。

アガサ・クリスティーにはよくわかっていた。小説においては、一般に「わたし」とは証言するひとであり、事件に関与するひとは「彼」であるということを知っていた。なぜか。

小説では普通、「私」は傍観者で、筋に関わるのは「彼」だということを知っていた。アガサ・クリスティーはよく分かっていた。しかし、それはどうしてなのか。

Le « il » est une convention type du roman; à l'égal du temps narratif, il signale et accomplit le fait romanesque;

「彼」は、小説の慣習＝型である。それは、物語的時制と同様に、小説的事実を標示し実現する。

<かれ>は、小説の典型的約束であり、叙述的時称と同じく小説的事実を標示し、完成する。

<彼>は、小説の慣例範型である。それは、説話的な時制と同様に、小説的な事象を標示し、実現する。

「彼」とは、小説の典型的な約束ごとだからである。物語の時制とおなじく、小説的なできごとであることを告げて、なしとげる。

「彼」を使うのは、小説の典型的約束事だ。「彼」は物語の時制である単純過去と同様、小説世界の出来事を作り上げ、その印となるのだ。

sans la troisième personne, il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire.

第三人称がなければ、小説に到達することの不可能性、あるいは小説を破壊する意志があることになる。

三人称がないと小説に到達できなかつたり、小説を破壊するおそれがある。

第三人称がなければ、小説に到達する能力の欠如なり、小説を破壊する意志なりがあることになる。

三人称が用いられない場合には、小説に到達することができないか、小説を破壊する意志があるかである。

三人称の人物がいなくては小説となれない。それは小説を破壊するに等しい。

Le « il » manifeste formellement le mythe; or, en Occident du moins, on vient de le voir, il n'y a pas d'art qui ne désigne son masque du doigt.

「彼」は、形式的に神話を表している。ところで、少なくとも西欧においては、さきほど見たとおり、自分の仮面を指で指し示さないような芸術はない。

<かれ>は形式的に神話を表している。少なくとも西欧においては、先ほども見たように、自分のマスクを指ささない芸術はない。

<彼>は、形式的に神話を明示している。ところで、少なくとも西欧に置いては、さきほど了解したとおり、おのれの仮面を指で指し示さない芸術はない。

「彼」は、はっきりと神話を示している。ところが先ほど見たように、すくなくとも西欧においては、自分の仮面を指さすことのない芸術は存在しない。

「彼」ははっきりと神話が存在していることを示す。さて、少なくとも西洋には、先ほど見たように、自ら着けたマスクを指で示さない芸術はない。

La troisième personne, comme le passé simple, rend donc cet office à l'art romanesque et fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse.

つまり、第三人称は、単純過去と同様に、小説芸術に対してこのような役割を果し、その消費者たちに、信用できるものでありながらしかも絶えず虚偽のものとして表される結構の安全性を提供するのである。

したがって三人称は、単純過去と同様、小説芸術においてそのつとめをはたし、その消費者たちに、信頼できるがたえず偽りだと公表されている仕組の安全性を提供している。

第三人称は、単純過去と同様に、小説芸術に対してこのような役割を果し、その消費者たちに、信用できるものでありながら、それにもかかわらず、絶えず贗物として明示される安全性を提供するのである。

したがって三人称も単純過去と同じように小説芸術にたいしてそのような役目をはたしている。そして、信じられるけれど偽りであるとたえず明示される作り話の安心感を消費者にあたえるのである。

三人称の人物は、単純過去と同様、小説芸術にこのような貢献をし、消費者である読者に、信じることはできるが、嘘であることが絶えず表明される「お話」で安全を保障するのだ。

Moins ambigu, le « je » est par là même moins romanesque :

「私」は、より曖昧性が少ないが、まさにそのことによって、より小説性が少ない。
《わたし》はそれほどあいまいではないが、まさにそのためにそれほど小説的ではない。
《私》は、より曖昧性が少ないが、まさにそのことによって、より小説性が少ない。
「わたし」はそれほど両義的ではないので、だからそれほど小説的でもない。
「彼」ほど「曖昧」ではない「私」は、まさにそのことによって小説的ではない。

il est donc à la fois la solution la plus immédiate, lorsque le récit reste en deçà de la convention (l'œuvre de Proust par exemple ne veut être qu'une introduction à la Littérature), et la plus élaborée,

したがって、「私」は、物語の慣習の手前に止まるときには最も直接的な解決である。（例えばプルーストの仕事は<文学>への導入部であることを欲するにほかならない）のと同時に、最も手のこんだ解決なのだ。

だから、《わたし》は、物語が慣習のこちら側にとどまるときにはもっとも直接的な解決となり、（たとえばプルーストの作品の意図は、文学への序になることにほかならない）、もっとも練り上げられた解決となる。

そんなわけで、それは、物語が慣習の手前に留まるときには、最も即時的な解決である（たとえばプルーストの作品は、<文学>への導入部であろうとするものにほかならない）のと同時に、最も手のこんだ解決なのだ。

したがって、「物語が慣習のこちら側にとどまるときには（たとえばプルーストの作品は「文学」の序説にすぎないことを望んでいる）、「わたし」はもっとも直接的な解決となる。

物語が慣習に足を踏み入れない時、「私」を使うのは手っ取り早い解決法（例えばプルーストの作品は「文学」への導入であろうとするだけだ）であると同時にもっとも洗練された解決法だ。

lorsque le « je » se place au-delà de la convention et tente de la détruire en renvoyant le récit au faux naturel d'une confidence (tel est l'aspect retors de certains récits gidiens).

「私」が慣習の彼方に位置して、物語の打ち明け話の自然な模造品へと送り返すことによって慣習を破壊しようと試みるとき（ジードのある種の物語の狡猾なかたちのごとく）には、

《わたし》が慣習のあなたに置かれ、物語をいかにも自然を装った打ち明け話にして慣習を破壊しようとするときには、・・・（ある種のジード的物語の狡猾な眺望がこれである）。

《私》が慣例の彼方に位置し、物語の打ち明け話という自然な虚偽に物語をたくして慣習を化会しようとするときには、「わたし」はもっとも入念に準備された解決となる（それがジードのいくつかの物語における老獪な様相となっている）

一方、物語を打ち明け話においては自然な「嘘」にすることで、「私」が慣習に足を踏み入れ、この慣習を破壊しようとすることがある。ねじれたように見えるジードのいくつかの物語がそうだ。

De même, l'emploi du « il » romanesque engage deux éthiques opposées :

同様に、小説的な「彼」の使用は、ふたつの対立した倫理を引き入れる。

同様に、小説的な《彼》の使用は、二つの対立した倫理とかわりあう。

それと同様に、小説的な《彼》の使用は、二つの対立した倫理を引き入れる。

これと同じように、小説の「彼」をもちいると、対照的なふたつの倫理にかかわることになる。

同様に、小説における「彼」の使用は、二つの精神原理を対立させもする。

puisque la troisième personne du roman représente une convention indiscutée,

すなわち、小説の第三人称は異議をさしはさまれない慣習を表しているのであるから、

というのは、小説の三人称は異論の余地のない慣習を示し、

すなわち、小説の第三人称は異議を差し挟まれない慣習を表しているのであるから、

というのも、小説の三人称はだれもが認める慣習の典型だからである。

小説の三人称の人物は異論の余地のない慣習を表すため、

elle séduit les plus académiques et les moins tourmentés aussi bien que les autres, qui jugent finalement la convention nécessaire à la fraîcheur de leur œuvre.

最もアカデミックで最も懲り過ぎない連中をも誘惑するが、また同様に、別の連中をも誘惑するのであって、その連中は、結局、慣習を彼らの作品の新鮮さのために必要と判断するのである。

もっともアカデミックな人々ともっとも文章に凝らない人々を誘惑するが、同時にまた自分たちの作品の新鮮さに慣習を結局のところ不可欠のものとして判断している人たちをも魅了するからである。

最もアカデミックで最も凝り過ぎない連中を誘惑するが、また同様に、結局のところ、慣例を自分たちの作品の新鮮さのために必要と判断する別の連中をも誘惑するのである。

三人称は、もっとも伝統墨守な人たちと、もっとも文章に凝らない人たちを魅きつけるし、自分の作品が新鮮さをもつには約束ごとが必要だと最終的に考える人たちをも魅きつける。

最も権威があり、最も安穩としていられる大作家たちを惹きつけているが、同様に、自分たちの作品が新しいと見えるためには背景として慣習というものが必要だと結局は判断する他の作家たちも惹きつけるのだ。

De toute manière, elle est le signe d'un pacte intelligible entre la société et l'auteur;

いずれにせよ、それは、社会と著者とのあいだの明瞭な契約の標章なのだ。

ともかく、三人称は社会と作者との間の明瞭な契約のしるしである。

いずれにせよ、それは社会と著者とのあいだの理解可能な契約の標章なのだ。

いずれにせよ、三人称とは社会と作者のあいだに明瞭な契約がかわされているというしるしであり、

とにかく、それは社会と小説を書く作家との間に見て取れる契約の印となっている。

mais elle est aussi pour ce dernier le premier moyen de faire tenir le monde de la façon qu'il veut.

けれども、それはまた、著者にとっては、世界を自分の欲するように立たせる第一の手段でもある。

しかし、それはまた作者にとって、自分が欲する流儀で世界を立たせる第一の手段なのだ。

けれども、それは、また、著者にとっては、世界を自分の望むような仕方を持ちこたえさせる第一の手段でもある。

作者にとっては自分が望むやりかたで世界を持続させる第一の方法でもある。

けれども、三人称の使用は作家にとって、世界を自分の望むようなかたちで動かしていく第一の方法だ。

Elle est donc plus qu'une expérience littéraire :

したがって、それは、文学的実験以上のものである。

したがって、三人称は文学的実験以上のものである。

そんなわけで、それは、文学的な実験以上のものなのである。

したがって、文学的経験以上のもの、すなわち、

つまり、それはひとつの文学上の試みということにとどまらない。

un acte humain qui lie la création à l'Histoire ou à l'existence.

すなわち、創造を歴史かそれとも実存かに結びつける人間的行為なのだ。

創造を歴史や実存にむすびつける人間的行為にほかならぬ、

すなわち、創造を<歴史>なり存在者なりに結びつける人間的な行為なのだ。

すなわち、「歴史」や存在に想像を結びつける人間的な行為なのである。

創り出した物語を、本物の歴史、あるいは本当の世界に結びつける人間の行為となる。

Chez Balzac, par exemple, la multiplicité des « il », tout ce vaste réseau de personnes minces par le volume de leur corps,

たとえば、バルザックにおいては、多数の「彼」、すなわちその身体の大きさによっては貧弱でありながら、

たとえば、バルザックにあつては、たくさんの《かれ》、すなわち体のボリュームはとるに足りないが、

たとえば、バルザックにおいては、多数の《彼》、すなわちその身体の大きさによっては細身でありながら、

たとえば、バルザックの作品には、「彼」が数多く見られる。身体の量感の点では貧弱だが、

例えば、バルザックにおいて、たくさんの「彼（三人称の人物）」があり、その巨大なネットワークができています。彼らは体の大きさこそ大したことないが、

mais conséquentes par la durée de leurs actes, décèle l'existence d'un monde dont l'Histoire est la première donnée.

その行為の持続によっては一貫している人物たちの巨大な網の全体が、<歴史>を第一の所与とする世界の実存をあばきだす。

行為の持続において首尾一貫した人物たちの広大な網が、歴史が第一の与件であるひとつの世界の実存を明るみに出している。

その行為の持続によっては一貫している人物たちの広大な編み目の全体が、<歴史>を第一の所与とする世界の存在性を明るみに出している。

行為の持続の点では首尾一貫している人たちからなる大きな網の目そのもの、それは「歴史」こそが第一の所与であるという世界の存在をあらわにしている。

彼らがなしたことの後への影響から見れば大きい。個々の人間ではなく「歴史／物語」がまず最初に置かれる世界が存在することを示しているからだ。

Le « il » balzacien n'est pas le terme d'une gestation partie d'un « je » transformé et généralisé;

バルザックにおける「彼」は、変形され一般化された「私」から発する懐胎期間の果てなのではない。バルザック流の《かれ》は、《わたし》が変形され一般化されて、ついに生み出されたといったものではない。

バルザックにおける《彼》は、変形され一般化されて生じた構想過程の果てなのではない。

バルザックの「彼」は、「わたし」が変形され一般化されて生じた構想過程の帰結なのではない。

バルザックの世界の「彼」は、「わたし」を変形、一般化し、そこから作り上げた成果などではない。

c'est l'élément originel et brut du roman, le matériau et non le fruit de la création :

それは、小説の始原的でなまの要素なのであり、創造の素材であって果実ではないのだ。

それは、小説の本源的で生な要素や素材であって、創造の果実とはちがう。

それは、小説の始原的で生の要素なのであり、創造の素材であって、その果実ではないのだ。

それは、小説本来の生な要素であり、創造の素材であって、成果ではない。

それは、最初からそのままの形である、小説の元素、原材料であり、創造過程を経て生まれたものではない。

il n'y a pas une histoire balzacienne antérieure à l'histoire de chaque troisième personne du roman balzacien.

すなわち、バルザックの小説の各々の第三人称の物語より以前にバルザックの物語はないのである。

バルザックの小説の三人称の一人々々の歴史に先立つバルザックの歴史といったものはないのである。

すなわち、バルザックの小説の各々の第三人称の話イストワールに先立つバルザックの話は存在しないのである。

バルザックの小説におけるそれぞれの三人称の物語よりも以前には、バルザック的な物語など存在しない。

バルザックの小説のどの三人称の人物をとってみても、その登場までのバルザックの物語があるわけではない。

Le « il » de Balzac est analogue au « il » de César :

バルザックの「彼」は、カエサル「彼」に類似している。

バルザックの《かれ》は、カエサル《かれ》に類似している。

バルザックの《彼》は、カエサル《彼》に類似している。

バルザックの「彼」は、カエサル「彼」と似ている。

バルザックの「彼」は、カエサル「彼」と似ている。

la troisième personne réalise ici une sorte d'état algébrique de l'action, où l'existence a le moins de part possible, au profit d'une liaison, d'une clarté ou d'un tragique des rapports humains.

すなわち、第三人称は、ここでは、一種の行動の代数表を作り出すのであって、そこにおいては、実存はできるかぎり少ない役割をしか持たず、人間関係の絆、明瞭さ、あるいは悲劇性などに重点が置かれているのである。

すなわち、三人称は行動の一種代数的な一覧表を実現しており、そこでは実存はできるかぎり少ない分前しかもたず、人間関係の、むすびつきとか明瞭さとか悲劇性とかいったものが大いに巾をきかせている。

すなわち、第三人称は、ここでは、行動の代数的な一覧表のようなものを実現するのであって、そこにおいては、存在者は可能なかぎり少ない役割をしか持たず、人間の係わりあいの絆とか明るさとか悲劇性とかに重点が置かれているのである。

三人称は行為の代数的状態のようなものを実現しており、人間関係の結びつきや明晰さや悲劇性のためには人間存在はできるだけ小さな部分をしめることになっている。

三人称の人物は筋を代数的に表す。そこでは人間存在が限界まで小さくなり、人間関係、人間同士の関わりの明るい幸せな部分が暗く悲劇的な部分を見せるだけになる。

A l'opposé - ou en tout cas antérieurement -, la fonction du « il » romanesque peut être d'exprimer une expérience existentielle.

これとは反対に-あるいは、ともかく、それ以前に-小説の「彼」の機能は、実存的経験を表現することでありうる。

ところが、それに反して-いや、とにかくそれに先立って-小説的な《かれ》の役目は、実存的経験を表明することでありうるのだ。

それに反して-あるいは、ともかく、それに先行して-、小説の《彼》の機能は、存在者的な経験を表現することでありうる。

それとは反対に-とにかく以前には-小説の「彼」の機能とは、存在的な経験を表現することでありえるのである。

ところが反対に（とにかく以前はそうだった）小説で「彼」を使うのは、実存的な経験を表現するためという可能性もある。

Chez beaucoup de romanciers modernes, l'histoire de l'homme se confond avec le trajet de la conjugaison:

現代の多くの小説家において、人間の物語は、語尾変化の道程といっしょにされる。

現代の多くの小説家にとっては、人間の歴史は動詞の語尾変化の行程と入り混じっている。

多くの近代小説家において、人間の話は、動詞活用の道程と混同されるのである。
ところが多くの現代小説家においては、人間の歴史が人称変化の行程と混じりあっている。
現代の多くの小説家において、人間の物語は人称変化の動きといっしょになる。

parti d'un «je» qui est encore la forme la plus fidèle de l'anonymat, l'homme-auteur conquiert peu à peu le droit à la troisième personne, au fur et à mesure que l'existence devient destin, et le soliloque Roman.

すなわち、いまだ無名性の最も忠実な形態である「私」から出発して、人間＝著者は、実存が運命となり、独語が<小説>となるにしたがって、徐々に第三人称の権利を獲得するのである。

すなわち、まだ無名性のもっとも忠実な形態である「わたし」から出発して作者＝人間は、実存が運命となり、独語が小説となるにつれて少しずつ三人称への権利を獲得している。

すなわち、いまだ無名性の最も忠実な形態である「私」から出発して、人間＝著者は、存在者が運命となり、独白が<小説>となるにつれて、徐々に第三人称への権利を獲得するわけである。

人間-作者は、やはり匿名性をもっとも重んじる形式である「わたし」から出発するのだが、存在が運命になり、独白が「小説」になるにつれて、すこしずつ三人称をもちいる権利を手に入れてゆく。

人間-作者は、匿名でいるには今でももっともなじんだ形式である「わたし」から出発するのだが、存在のし方が運命となり、ひとり語り「小説」となっていくにつれ、すこしずつ三人称となる権利を手に入れてゆく。

Ici l'apparition du « il » n'est pas le départ de l'Histoire,

ここでは、「彼」の出現は、<歴史>の出発点ではなくて、

ここでは、「かれ」の出現は歴史の出発ではなくて、

ここでは、「彼」の出現は、<歴史>の出発点ではなくて、

その時の「彼」の出現は、「歴史」の始まりではなく、

ここで「彼」が出現するが、それは「お話」の始まりではない。

elle est le terme d'un effort qui a pu dégager d'un monde personnel d'humeurs et de mouvements une forme pure, significative, donc aussitôt évanouie, grâce au décor parfaitement conventionnel et mince de la troisième personne.

ある努力の果てなのであって、その努力は、気分や動機の個人的世界から、第三人称というまったく慣習的で貧弱な装置のおかげで、純粹で意味を持ち、したがって、やがて消え去る形態を取り出すことができたのである。

ある努力の執着であり、その努力が気分と動きの個人的世界から、三人称というまったく慣習的で貧弱な道具立てのおかげで、純粹で、意味ありげな、だから間もなく消え去る一つの形態を引き出すことができたのである。

ある努力の果てなのであって、その努力は、気分とか動きとかの個人的な世界から、第三人称という完全に慣習的で細身の道具立てのおかげで、純粹で表意的な、したがって、間もなく消え去る形式を取り出すことができたのだ。

努力の末だ。さまざまな気持ち、さまざまな行動でできた個人の世界からひとつの形式を引き出したのだ。それは意味でできた純粹な形式であり、それゆえ、三人称というまったく慣習的で貧弱な外見のせいですぐさま消え失せる。

C'est là certainement le trajet exemplaire des premiers romans de Jean Cayrol.

これこそ、たしかに、ジャン・ケロールの初期の小説の典型的な歩みである。

ジャン・ケイロールの初期の小説の行程がたしかに典型的にそれである。

これこそ、たしかに、ジャン・ケロールの初期の小説の典型的な道程である。

それこそが、おそらくジャン・ケロールの初期の小説がたどった典型的な行程なのだろう。

それこそ、きっとジャン・ケロールの初期の小説がたどった典型的な変化なのだろう。

Mais tandis que chez les classiques - et l'on sait que pour l'écriture le classicisme se prolonge jusqu'à Flaubert

けれども、古典派たちにおいては-しかも周知のとおり、文章については、古典主義はフロベールにまで伸びている-

古典派たち-ご承知のようにエクリチュールに関して古典主義はフロベールにまで延長されている-においては、

けれども、古典派たちにおいては-しかも周知のとおり、エクリチュールについては、古典主義はフロベールにまで伸びている-

古典主義作家においては-エクリチュールの点では古典主義はフロベールまで続くことは明らかである-

しかし、ご承知のように、エクリチュールに関して、古典主義はフロベールまで続くのだが、古典主義作家においては

le retrait de la personne biologique atteste une installation de l'homme essentiel, chez des romanciers comme Cayrol, l'envahissement du « il » est une conquête progressive menée contre l'ombre épaisse du « je » existentiel;

生理学的な人物の退去は、本質的人間の据付けを証拠立てるのに対して、ケロールのような小説家においては、彼の侵入は、実存的な私の厚い影に対して向けられる漸進的な征服なのである。

生物学的な人称の退去は本質的人間の設置を証拠だてているのに反して、ケイロールのような小説家にあっては、《かれ》の侵入は、実存的な《わたし》の濃厚な影に対する漸進的な征服なのだ。

生物学的な人物の撤去が本質的人間の設置を証拠だてるのに対して、ケロールのような小説家においては、彼の侵入は、存在者的な私の濃密な影に対して遂行される漸進的な征服なのだ。

生物学的な個人の後退は本質的人間の定着を証明しているが、ケロールのような小説家においては、彼が入りこむことは、実存的なわたしの濃密な影に対して徐々になされる征服行為となる。

人間の動物性が後退していけば人間の本質が前面に出てくるといふことだ。ケロールのような小説家においては、「彼」が入りこんでくると、実存的な「私」の濃密な影は徐々に消されていく。

tant le Roman, identifié par ses signes les plus formels, est un acte de sociabilité; il institue la Littérature.

このように、<小説>は、その最も形式的な標章によって同一化されて社交性の行為となる。それは<文学>を制定するのだ。

それだけ小説はもっとも形式的な記号によって身元を明らかにされ、社会性をもった行為となり、文学を設立する。

その最も形式的な諸標章によって独自化された「小説」は、これほどまでに社会性の行為なのだ。それは<文学>を設立するわけである。

もっとも形式的な記号によって性質を明らかにされる「小説」は、それほどまでに社会性をもった行為であり、だから「文学」を確立するのである。

もっとも形式性の強い記号を持つ「小説」はそれくらい社会性の強いものである。そんな小説が「文学」を制度として確立する。

Maurice Blanchot a indiqué à propos de Kafka que l'élaboration du récit impersonnel

モーリス・ブランショは、カフカに関して、指摘した。非人称的な物語の練り上げが、

モーリス・ブランショは、カフカについて、指摘している。非人称の物語の練り上げが、

モーリス・ブランショは、カフカに関して、指摘した。非人称的な物語の練り上げが、

モーリス・ブランショは、カフカについて、次のように指摘した。非人称の物語の錬成は、

モーリス・ブランショは、カフカについて、次のように指摘した。非人称の物語を磨き上げたのは、

(on remarquera à propos de ce terme que la « troisième personne » est toujours donnée comme un degré négatif de la personne) était un acte de fidélité à l'essence du langage,

(この言葉に関して、ひとは「第三人称」が常に人称の否定的な一段階として持ち出されることに注目するであろう) 言語の本質への忠実さの行為であるということ

(この用語に関しては、三人称がつねに人称否定の一段階として使用されることに気づかれるだろう) 言語の本質への忠誠の行為であることを

(この辞項に関して、ひとは「第三人称」がつねに人称の否定的な一段階として持ち出されることに気づくであろう) 言語の本質への忠実さの行為であるということ

(この言葉によって「三人称」がつねに人称の否定的な段階とされていることに気づくだろう) 言語の本質に忠実な行為だったのだ、と。

(この言葉によって「三人称」がつねに人称の否定的な段階とされていることに気づくだろう) 言語の本質に忠実であろうとしたのであり、

puisque celui-ci tend naturellement vers sa propre destruction.

なぜならば、言語というものはおのずからおのれ自身の破壊へと向うものであるからだというのである。

というのは、言語は自然に自分自身を破壊する傾きがあるからというわけだ。

それというのも、言語は、おのずから自分自身の破壊へと向うものなのだからである。

言語はみずからの破壊のほうへと自然に向かっていくのだから。

それは言語が自然と自己破壊に向かうためだ。

On comprend alors que le « il » soit une victoire sur le « je », dans la mesure où il réalise un état à la fois plus littéraire et plus absent.

そこで、「彼」はより文学的であると同時により不在の状態を実現するものであるかぎりにおいて、「私」に対する勝利であるということが理解される。

そこで、「かれ」は、それがより文学的で同時により不在の状態を実現するに依じて、「わたし」に対する勝利になることが理解されよう。

そこで、「彼」は、より文学的であると同時により非在の状態を実現するかぎりにおいて、「私」に対する勝利であるということが理解される。

そうすると、「かれ」はより文学的で、より不在の状態を実現しているのだから、「わたし」にたいする勝利なのだとわかる。

ここで、「彼」のほうがより存在性の弱く、より文学的な状態を実現しているのだから、「彼」は「私」の超克だとわかる。

Toutefois la victoire est sans cesse compromise :

それにしても、その勝利は絶えず危険にさらされる。

しかしながら、その勝利はたえず危殆にひんしている。

それにしても、勝利は、たえず危険にさらされている。

しかし、その勝利はたえず危険にさらされている。

しかし、その優位は不安定なままだ。

la convention littéraire du « il » est nécessaire à l'amenuisement de la personne, mais risque à chaque instant de l'encombrer d'une épaisseur inattendue.

すなわち、「彼」という文学的な慣習は人称を薄めるのに必要ではあるが、常にそれを予期せざる厚みによってあふれさせる危険を持つのである。

《かれ》という文学的慣習は人称の希薄化に必要なものだが、たえずおもいがけない濃厚さで人称をいっぱいにするおそれがあるからである。

すなわち、《彼》という文学的な慣例は、人称の矮小化に必要なではあるけれども、予期されない濃密さによって人称を充満させる危険を刻々において持つのだ。

「彼」という文学的な慣習は人称の価値を低下させるには必要ではあるが、しかし予想外の濃密さを人称のなかに詰めこんでしまう危険をたえず着くっているからである。

「彼」という文学的な慣習は人物を希薄化させるには必要なのだが、予想できない濃密さをその人物に詰めこんでしまう危険が常にある。

La Littérature est comme le phosphore : elle brille le plus au moment où elle tente de mourir.

<文学>は、燐のごときものである。すなわち、それは死のうとするまさにそのときに最もよく輝くのだ。

文学は燐のようなものである。それは、自分が死のうとするときにいちばん輝く。

<文学>は、燐のごときものである。すなわち、それは、死のうと試みる時点において、この上なく強く輝くのだ。

「文学」は燐光のようだ。死のうとしているときに、もっともつよく輝く。

「文学」は燐光虫のようだ。死のうとするその時に、もっともつよく輝く。

Mais comme d'autre part, elle est un acte qui implique nécessairement la durée - surtout dans le Roman -, il n'y a jamais finalement de Roman sans Belles-Lettres.

けれども、一方、それは必然的に持続を含む行為である-とくに<小説>においては-から、結局のところ<文芸>なしにはけっして<小説>はない。

しかし、他方、文学-とりわけ小説-は必然的に持続を含む行為だから、つまるところ芸文のない小説というものはけっしてありえない。

けれども、他方において、それは、必然的に持続を内含する行為である-とくに<小説>においては-から、結局のところ、<文芸>なしに<小説>が存在することはけっしてない。

だが、他方で、「文学」はどうしても持続をふくむ行為であるから-とりわけ小説においては-、結局のところ、「文芸」なき「小説」などぜったいにありえない。

だが、一方で「文学」の活動はどうしても長い時間を含むため（とりわけ小説において）、「小説」は最後には必ず慣習化して「文芸」と化す。

Aussi la troisième personne du Roman est-elle l'un des signes les plus obsédants de ce tragique de l'écriture, né au siècle dernier,

したがって、<小説>の第三人称は、前世紀に、生まれた文章の悲劇の最も執拗な標章のひとつである。

それゆえ、小説の三人称は、前世紀に、生じた。エクリチュールの悲劇性のもっとも執拗なしるしのひとつである。

そんなわけで、<小説>の第三人称は、前世紀に、生まれた、このエクリチュールの悲劇性のもっとも執拗な標章のひとつとなる。

それゆえに「小説」の三人称は、19世紀に生じたあのエクリチュールの悲劇のなかでもっとも執拗につきまとう記号の一つとなる。

したがって、「小説」の三人称は、19世紀に始まるあのエクリチュールの悲劇を示す、もっとも執拗な記号のひとつと言える。

lorsque, sous le poids de l'Histoire, la Littérature s'est trouvée disjointe de la société qui la consomme.
「歴史」の重みのもとで、<文学>がそれを消費する社会から切り離されていることに気がついたときに
歴史の重みで文学が自分を消費している社会から切り離されたときに
<歴史>の重圧のもとで、<文学>が自分を消費する社会から切り離されていることに気がついたときに
その悲劇は、「歴史」の重みのもとで、「文学」が自分を消費する社会から分離したときに生じたのだ
った。
悲劇は、「歴史」の重圧で、「文学」が自分を消費する社会から乖離したときに起きた。

Entre la troisième personne de Balzac et celle de Flaubert, il y a tout un monde (celui de 1848) :
バルザックの第三人称とフローベールの第三人称とのあいだには、ひとつの世界全体（1848年の世界）
がある。
バルザックの三人称とフローベールのそれとの間には、ある世界の全体（1848年のそれ）があり、
バルザックの第三人称とフローベールの第三人称とのあいだには、ひとつの世界（1848年の世界）
全体がある。
バルザックの三人称とフロベールの三人称のあいだには、大きな隔たり（1848年の革命による隔た
り）がある。
あるザックの三人称とフロベールの三人称のあいだには一時代の隔たり（1848年の革命による隔た
り）がある。

là une Histoire âpre dans son spectacle, mais cohérente et sûre, le triomphe d'un ordre;
すなわち、前者にあるのは、その光景においては起伏のはげしいものだが整合的で確実な<歴史>、
つまり秩序の勝利であり、
前者には、見たところ起伏ははげしいが、首尾一貫して確実な歴史、ある秩序の勝利がうかがえる
し、
すなわち、前者にあるのは、その光景においては起伏の激しいものだが整合的で確実な<歴史>、つ
まり秩序の勝利であり、
バルザックには「歴史」があり、様相としては荒々しいが、矛盾がなく確実で、秩序の勝利となっ
ている。
バルザックには「出来事語り」があり、様相としては起伏が激しくとも、矛盾がなく確実、秩序が支
配する。

ici un art, qui, pour échapper à sa mauvaise conscience, charge la convention ou tente de la détruire avec
emportement.
後者にあるのは、やましい心から逃れるために、慣習に重荷を負わせるか、あるいは激昂して慣習
を破壊しようと試みるところの芸術なのである。
後者には自分のうしろめたさを逃れようとして慣習を担うか、激昂して慣習を破壊しようとしてい
る芸術がうかがえる。
後者にあるのは、疚しい心から逃れるために、慣例に重荷を負わせるか、あるいは激昂して慣習を
破壊しようと試みるところの芸術なのである。
フロベールには芸術があり、うしろめたさから逃れるために、慣習に負荷をかけたり、激昂して慣
習を破壊しようとしたりする。
フロベールには芸術があり、罪悪感から逃れるため、慣習を攻撃したり、打ち壊そうと熱くなる。

La modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible.

現代は、不可能な<文学>の探求からはじまる。
現代は不可能な文学の探求とともに始まっている。
現代は、不可能な<文学>の探求から始まるのだ。
現代性とは、不可能な「文学」の探求とともに始まるのである。
現代文学は、不可能な「文学」の探求とともに始まる。

Ainsi l'on retrouve, dans le Roman, cet appareil à la fois destructif et résurrectionnel propre à tout l'art moderne.

そんなわけで、<小説>においても、あらゆる現代芸術に独自の破壊的であると同時に蘇生的な仕掛けが見られる。

こうして、小説には、一切の現代芸術に特有の破壊的で同時に復興的な機械装置が見出される。
そんなわけで、<小説>においても、現代芸術全体に固有の破壊的であると同時に再建的な仕掛けが見出される。

したがって、「小説」には、破壊すると同時に復活させる装置が—現代芸術に特有のものが—みられる。
こうして、「小説」には、現代芸術全体に固有の、破壊しつつ復活させる仕組みが見いだされる。

Ce qu'il s'agit de détruire, c'est la durée, c'est-à-dire la liaison ineffable de l'existence :

破壊することが問題なのは、持続、すなわち実存の言いあらし難い結びつきである。
何を破壊するかというと、それは持続、すなわち実存のえもいわれぬむすびつきなのだ。
破壊することが問題なのは、持続、すなわち存在者の言いあらし難い結びつきである。
破壊すべきなのは、持続、すなわち存在のえもいわれぬ結びつきである。
破壊すべきは、長く続く時間、すなわち人間存在にある言いようがない出来事間の結びつきである。

l'ordre, que ce soit celui du continu poétique ou celui des signes romanesques, celui de la terreur ou celui de la vraisemblance, l'ordre est un meurtre intentionnel.

すなわち、詩的な連続の秩序にせよ、小説的な標章の秩序にせよ、威怖（テロル）の秩序にせよ、真実らしさの秩序にせよ、秩序というものは、故意の殺人なのだ。

秩序というものは、それが詩的連続のであれ小説的記号のであれ、恐怖（テロル）のであれ、ほんとうらしさのであれ、意図的な殺害だからである。

つまり、詩的な連続体の秩序なり小説的な諸標章の秩序なりにせよ、威怖（テロル）の秩序なり、真実めかしの秩序にせよ、秩序というものは意図的な殺戮なのだ。

詩的な持続や小説記号という秩序であれ、恐怖やほんとうらしさという秩序であれ、秩序とは、計画的な殺害だからである。

詩的構造のものであれ、小説の記号的構造のものであれ、また、恐怖体制のものであれ、真つ当な体制のものであれ、「秩序」とは何者かの意図による圧殺だ。

Mais ce qui reconquiert l'écrivain, c'est encore la durée,

けれども、作家をふたたび征服するのは、またもや持続である。

だが、作家を再征服するのはまた持続にほかならない。

けれども、作家を再征服するのは、またもや持続である。

だが、作家をふたたび征服するのもやはり持続である。

だが、作家が一度勝てたとしても、長く続く時間はやはり作家より強い。

car il est impossible de développer une négation dans le temps, sans élaborer un art positif, un ordre qui doit être à nouveau détruit.

なぜなら、積極的な芸術、すなわち新たに破壊されるべき秩序を練り上げることなしに、時間のなかで否定を発展させることは不可能だからである。

なぜなら、肯定的な芸術、すなわちふたたび破壊されるはずの秩序を練り上げずには、時間のなかで否定を発展させることはできないのだから。

それというのも、積極的な芸術を、つまり、また新たに破壊されるべき秩序を練り上げることなしに、時間のなかにおいて否定を発展させることは不可能だからである。

というのは、肯定的な芸術を、すなわちあらたに破壊されるべき秩序を作りあげることがなければ、時間のなかで否定を展開させることなど不可能だからである。

なぜなら、その時代に破壊的な方法を推し進めれば、次の時代に必ず建設的な方法を、ふたたび破壊の対象となる秩序を築きあげることになるからである。

Aussi les plus grandes œuvres de la modernité s'arrêtent-elles le plus longtemps possible, par une sorte de tenue miraculeuse, au seuil de la Littérature, dans cet état vestibulaire où l'épaisseur de la vie est donnée, étirée sans pourtant être encore détruite par le couronnement d'un ordre des signes :

したがって、現代の最も偉大な作品は、一種の奇跡的なやり方で、できるかぎり長いあいだ<文学>の入口に止まる。すなわち、人生の厚みが与えられ、引き伸ばされてはいるけれども、いまだ諸標章の秩序の完成によって破壊されてはいないところの玄關的な状態のなかに止まるのである。

したがって、現代の最大作品は、一種奇跡的なやり方で文学の戸口、そこでは人生の濃密さが記号の秩序の完成によってまだ壊されずに与えられ、引き伸ばされている玄關のような状態にできるかぎり永く止まっている。

そんなわけで、現代の最も偉大な諸作品は、一種の奇跡的な身ごなしで、できるかぎり長いあいだ、<文学>の入口に立ち止まるのである。つまり、人生の濃厚さが持ち出され、引き伸ばされてはいるけれども、それにもかかわらず、まだ諸標章の秩序の完成によって破壊されてはいない玄關的な状態のなかに立ち止まるのだ。

それゆえ、現代性をもつもっとも偉大な作品は、奇跡的な姿勢でできるだけ長く「文学」の入り口にとどまりつづける。生の濃密さが示され広げられているが、まだ記号の秩序の完成によって破壊されてはいないという前庭状態にとどまりつづける。

かくして、現代のもっとも偉大な作品は、奇跡的な姿勢で、できるだけ長く「文学」の入り口にとどまりつづける。濃密な人間存在が示され、見せつけられてはいるのだが、まだ記号の秩序の勝利によって破壊されてはいない、いわば「前庭的」な状態にある。

par exemple, il y a la première personne de Proust, dont toute l'œuvre tient à un effort, prolongé et retardé vers la Littérature.

たとえば、プルーストの第一人称があるが、彼の仕事の全体は、長びかされ、遅延させられた<文学>への努力にもとづいている。

たとえば、プルーストの一人称があるが、かれの作品全体は、文学に向かつての、永びかされ、遅らされた努力に由来している。

たとえば、プルーストの第一人称があるが、彼の作品の全体は、<文学>に向かつての延長され遅延させられた努力に基づいている。

たとえばプルーストの一人称がそうであり、彼の作品全体が「文学」にむかって延長され延期された努力の結果である。

たとえば、プルーストの一人称がそうであり、作品全体が、「文学」へと向かつてはいるがぐずぐずためらうこの人物の努力、苦勞に関わっている。

Il y a Jean Cayrol qui n'accède volontairement au Roman qu'au terme le plus tardif du soliloque,

またジャン・ケロールがいるが、彼は、独語の最も遅い果てにおいてしか自発的に<小説>に近づかないのである。

またジャン・ケイロールは独語がギリギリ永びかされた果てにおいてはじめて、自分の意思から小説に到達しているが、

またジャン・ケロールがいるが、独白のこの上ない遅い果てにおいてしか、進んで自発的に<小説>に近づかない。

またジャン・ケロールは、独語というもっとも緩慢な歩みのすえにしか、すすんで「小説」に到達しようとしなない。

また、ジャン・ケロールは、この上なく緩慢な独り言を終えなければ、「小説」に近づこうとしない。

comme si l'acte littéraire, suprêmement ambigu, n'accouchait d'une création consacrée par la société qu'au moment où il a réussi à détruire la densité existentielle d'une durée jusqu'alors sans signification.

あたかも文学的行為は、この上なく曖昧なものであって、それまで意味のなかった持続によって実存的な濃密さを破壊することに成功した瞬間にしか、社会によって祝聖された創作を生み出さないものであるかのごとくに・・・。

この光景はまるで、文学的行為というものがこの上なくあいまいであり、そのときまでは無意味だった持続の実存的濃密さをそれが破壊することに成功したときにやっと、社会によって肅正される創造物を産み落としているかのようなのである。

それは、あたかも文学的行為は、最高度に両義的なものであって、従来は表意作用のなかった持続の存在者的な濃密さを破壊することに成功した時点においてしか、社会によって是認された創造物を産み出さないかのようなのだ。

文学行為はきわめて両義的なので、それまで無意味だった持続によって存在の濃密さを破壊することができたときにしか、社会に認められる作品を生み出しえないかのようなのである。

まるで、文学行為はやるべきかやるべきでないかきわめて曖昧で、その時まで意味のなかった時間の、濃密な存在の仕方を破壊できるまで、社会に祝福される作品を生み出しえないかのようなのだ。

Le Roman est une Mort; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif.

<小説>とはひとつの<死>である。それは、人生を運命に変え、記憶を有用な行為に変え、持続を方向づけられた意味のある時間に変える。

小説とは一種の死である。小説は人生を運命に、記憶を有益な行為に、持続を意味のある方向づけられた時間に変える。

<小説>とは、ひとつの<死>である。それは、人生を運命に変え、記憶を有用な行為に変え、持続を方向づけられた表意的な時間に変える。

「小説」とは「死」である。人生を運命に変え、記憶を有益な行為に変え、そして持続を方向づけられた有意義な時間に変える。

「小説」とは「死」である。人の生き方を運命に、記憶を有用な行為に、そしてただ長く続くだけの時間を方向性を持った意味のある時間に変える。

Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société.

けれども、このような変形は、社会の目から見てのみ成就されるのである。

しかし、この変容は、社会から見てのみ成就されることである。

けれども、このような変形は、社会の目から見てしか、成就されることができない。

だがこの変化は、社会から見るところでしか実現されえない。

だが、この変形は、社会から見られていなければ達成できない。

C'est la société qui impose le Roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée.

社会こそが、「小説」を、すなわち諸標章の複合体を、超越として、そしてある持続の<物語>として押し出すのだ。

社会こそが小説、すなわち記号の複合体を、超越として、また持続の歴史として強いるのだ。

社会こそが、<小説>を、すなわち、諸標章の複合体を、超越存在として、ある持続の<歴史>として認めさせるのだ。

社会こそが、「小説」すなわち記号の複合体を、超越的なものとして、また持続の「歴史」として認めさせるのである。

社会こそが、「小説」すなわち記号の複合体を、長く延びる時間の超越として、その「歴史学」として我々に強制するのである。

C'est donc à l'évidence de son intention, saisie dans la clarté des signes romanesques, que l'on reconnaît le pacte qui lie par toute la solennité de l'art l'écrivain à la société.

したがって、芸術のあらゆる荘厳さによって作家と社会を結びつけるところの契約をひとが認識するのは、小説的な諸標章の明瞭さのなかにおいて捉えられた社会の意図の明白性においてなのである。

だから、芸術の荘厳さによって作家を社会にむすびつけている契約がみとめられるのは、小説記号が明快で、それが社会の意図をはっきり見せていての話である。

そんなわけで、芸術の荘厳さの全体によって著作家を社会に結びつける契約が認識されるのは、小説的な諸標章の明るみのなかにおいて捉えられる社会の意図の明証性においてなのである。

したがって、小説の諸記号の光で理解された社会の意図の明白さによってこそ、作家を芸術の厳粛さそのもので社会にむすびつける契約が認められるのである。

したがって、小説の記号要素を明らかにすることで理解できる社会の意図が証拠となり、作家と社会をできる限り厳かに結びつける契約が見えてくる。

Le passé simple et la troisième personne du Roman ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte.

小説の単純過去や第三人称は、作家が自分のつけている仮面を指で示すところの運命的な動作以外の何物でもない。

小説の単純過去と三人称は、作家が、自分がつけているマスクを指で示す宿命的なミブリ以外の何物でもない。

<小説>の単純過去形と第三人称とかは、著作家が自分の着けている仮面を指で示す、運命的な所作のほかの何物でもないのだ。

「小説」の単純過去と三人称とは、作家が自分のつけている仮面を指さすという避けがたい身ぶりにほかならない。

「小説」の単純過去と三人称とは、作家が自分のつけている仮面を指さすやむを得ない身ぶりにほかならない。

Toute la Littérature peut dire : « *Larvatus prodeo* », je m'avance en désignant mon masque du doigt.

<文学>はすべて「*Larvatus prodeo*」すなわち、私は私の仮面を指し示しながら進むとすることができるのである。

文はすべて、*Larvatus prodeo*、すなわち、私は指で自分のマスクをさし示しながら進むものといえるだろう。

<文学>の全体は「*Larvatus prodeo*」、すなわち、私は私の仮面を指で指し示しながら進むと述べることができる。

「文学」全体が、「ラルワートゥス プロデオー、わたしは自分の仮面を指さしながら前進する」と言うことができる。

「文学」はすべからくこう言える。「ラルワートゥス・プロデオー（わたしは仮面を着け前に進む）」、ただし、「わたしは着けた仮面を指さしながら前に進む」と言い換え。

Que ce soit l'expérience inhumaine du poète, assumant la plus grave des ruptures, celle du langage social, もろもろの分裂のなかの最も深刻なもの、すなわち社会的な言語の分裂を引き受ける詩人の非人間的な経験の場合にせよ、

社会的言語との断絶というもっとも由々しい断絶を引き受ける詩人の非人間的な経験の場合にせよ、もろもろの分裂のなかの最も深刻なものである社会的な言語の分裂を引き受ける、詩人の非人間的な経験の場合にせよ、

社会言語との断絶というもっとも深刻な断絶を受けとめる詩人の非人間的な経験にせよ、

社会言語との断絶というもっとも重苦しい断絶を引き受ける詩人の人間ならざる経験にせよ、

ou que ce soit le mensonge crédible du romancier, la sincérité a ici besoin de signes faux, et évidemment faux, pour durer et pour être consommée.

小説家の信用しうる嘘の場合にせよ、誠実さは、ここでは、持続し消費されるためには虚偽の、しかも明白に虚偽の標章を必要とするのだ。

小説家の信頼できる偽りの場合にせよ、ここでは誠実さが持続し消費されるには、嘘の、明らかに嘘のしるしを必要としている。

あるいは、小説家の信用できる虚偽の場合にせよ、誠実さは、ここでは、持続するために、そして、消費されるためには、贋物の、しかも明白に贋物の標章を必要とするのである。

あるいは小説家の作りだす信じうる虚構にせよ、誠実さが持続して消費されるためには、偽りの-明らかに偽りの-記号が必要である。

あるいは、小説家の作りだす信じられる嘘にせよ、真実を尊ぶ心が長く続き、成し遂げられるためには、偽りの、はっきりとそうだと分かる偽りの記号要素が必要である。

Le produit, puis finalement la source de cette ambiguïté, c'est l'écriture.

このような両義性の所産、そして結局のところその源泉は文章である。

このあいまいさの所産、それからそのつまるところの源泉はエクリチュールである。

このような両義性の所産、そして、結局のところ、その源泉であるもの、それが、エクリチュールである。

このような両義性の産物であって、結局はその根源となっているもの、それがエクリチュールである。

この両義性の産物であり、結局はその根源にあるとも言えるもの、それがエクリチュールである。

Ce langage spécial, dont l'usage donne à l'écrivain une fonction glorieuse mais surveillée, manifeste une sorte de servitude invisible dans les premiers pas, qui est le propre de toute responsabilité :

この特別な言語は、その使用が著作家に栄光に輝いてはいるが監視されている機能を与えるのであって、あらゆる責任に独自のものであるところの、最初のうちは目に見えない一種の隷属を表している。

この特殊な言語を使用することによって作家は誇り高いが監視つきの機能を果たせるのだが、この言語は責任というものにはつきものの、最初は目に見えない一種の隷属をはっきりと示している。

この特別の言語は、その使用が、著作家に栄光に輝いてはいるが監視されている機能を与えるのであって、あらゆる責任に固有のものである、最初のうちは目に見えない一種の隷属を明示している。

この特別な言語活動は、それをもちいる作家にたいして、輝かしいけれど、監視されるという機能をあたえる。はじめのうちは見えないが、いかなる責任にもつきものの隷属のようなものを表に出して来る。

この特別な言語活動は、それをもちいる作家に、輝かしくはあるが、監視されるという役回りをあたえ、はじめのうちは見えないが、どんな責任にもつきものの奉仕をはっきりと求めてくる。

l'écriture, libre à ses débuts, est finalement le lien qui enchaîne l'écrivain à une Histoire elle-même enchaînée :

すなわち、最初においては自由な文章も、結局のところは、著作家を、それ自身に縛られた<歴史>へと縛りつけるところの絆なのである。

すなわち、エクリチュールははじめは自由だが、結局、作家を鎖につながれた歴史そのものにつなぐ鎖なのだ。

すなわち、当初において自由なエクリチュールも、結局のところは、著作家を、それ自身が鎖に繋がれている<歴史>に鎖で繋ぐ絆なのである。

エクリチュールとは、最初は自由だが、結局は作家を「歴史」に縛りつける鎖である-「歴史」自体が縛られているのだが-

エクリチュールとは、始めは自由でも、最後には作家を、それ自体拘束されている「歴史」に縛りつける鎖である。

la société le marque des signes bien clairs de l'art afin de l'entraîner plus sûrement dans sa propre aliénation.

つまり、社会は、芸術をより確実におのれ自身の疎外のなかへ引き入れるために、芸術のまことに明瞭な標章によって、その絆を示すのだ。

社会は、芸術をより確実に自分自身を疎外のなかに引き入れようとして、芸術の明々白々な記号で鎖を指摘しているのである。

つまり、社会は、より確実に自分自身の疎外のなかへと著作家を引き込むために、芸術のまことに明瞭な諸標章を彼に刻印するのだ。

社会は、より確実に作家をみずからの疎外に引きずりこむために、いかにも明白な芸術記号を作家に刻印するのである。

社会は、より確実に作家を自己疎外へと導くために、はっきりと分かる芸術の印を作家に付けるのである。