

# スタンダード研究会会報

2019 No. 29

2019年5月25日

## 目次

### 研究発表要旨

神はどこにいるか？ — ロマン派とスタンダード —	山本 明美 . . .	2
マルローのサンセヴェリーナ観 ～ 世界文学の中のスタンダード ～	粕谷 祐己 . . .	5
マリー・ルイーゼのパルムと 『パルムの僧院』のパルム	下川 茂 . . .	9
1830年5月3日初演のバレエ・パントミム《マノン・レスコー》 ——1830年刊の三種類の台本——	寺西 暢子 . . .	17

### 書評

ロベルト・ビッツォッキ 『チチスベオ イタリアにおける私的モラルと国家のアイデンティティ』宮坂 真紀訳、法政大学出版局、叢書・ユニベルシタス 1091、2019年	上杉 誠 . . .	25
---	------------	----

### 研究ノート

『赤と黒』の牢獄のリアリズム	杉本 圭子 . . .	29
会報 No. 21 の訂正事項	. . .	35
会員活動報告	. . .	36
編集後記	. . .	36

## 【研究発表要旨】

第 70 回 (2018 年 6 月 2 日 獨協大学)

### 神はどこにいるか？－ロマン派とスタンダール－

山本 明美

#### 1. スタンダールにとって神とは？

スタンダール、ことアンリ・ベール 4 歳の出来事。バルコニーで庭を作っていたら、使っていた包丁が手から離れ、通りの歩行者の上に落ちた。「町でいちばん信用されている信心家」の叔母からは「殺そうとしたのだ」と宣言され、家族に叱られた。作家は「私の宗教にたいする恐怖はこの時期からのものだ。」と述べ、「シュヌヴァ夫人の命を狙った私のテロ行為は 1789 年以前である」と添えている。フィリップ・ベルティエは「生贄の上に包丁が落ちるようにした」「念入りに企んだテロ行為」と見る。

35 年後の 1822 年、スタンダールは『恋愛論』で「宗教はひとりひとりの人間と神のあいだの問題である。どういう権利があって、あなたがたは私の神と私とのあいだにわりこむのか」と問いかけている。

#### 2. 「プラトンからキリスト教」

スタンダールにとってキリスト教とは何なのか？ 彼は 1819 年「プラトンからキリスト教までは一歩しかない。」と述べ、10 年後ラファエロの絵画「アテネの学堂」を評釈する中でプラトンを「想像」と言い換えている。つまり、想像からキリスト教までは一歩しかないと考えている。

#### 3. 鏡、神、エゴティスム

スタンダールの鏡は、「道に沿って持ち歩く鏡」である以上、鏡に映るのは鏡を持つ者の外側の光景である。この鏡のコンセプトからすれば、スタンダールが自伝で「シュヌヴァ夫人の命を狙った私のテロ行為」というのは、彼の鏡に映った、家族の見方の表われと考え直せる。

これに対し、ロマン派のユゴーやバルザックにとって鏡とは自らの内に自然や宇宙が自らを映しに来る「集光鏡」であるという。スタンダールの「平ら」で「普通の鏡」とロマン派の「集光鏡」には結局、理性と想像、自然と超自然、可視と不可視との隔

たりがある。ロマン派の父にして、「エゴティストの王」シャトーブリアンは『墓の彼方の回想』で生まれたばかりの自らが、息子の「最初の洗礼を受けに来た」母の腕の中で「神と結ばれた」と語る。

#### 4. ロマン派とスタンダール

シャトーブリアンは自身の『キリスト教精髓』(1802)が、人々が信仰心を、「大革命の大混乱から脱しつつあった」フランスで人々が求めていた信仰心を取り戻させるのに貢献したと述べ、「あれ程耐えた逆境にはしかしどれほど超自然の力が必要だっただろう！」と感嘆文を添えている。この書はシャトーブリアンをロマン派の父ならしめた「神秘的瞑想」を信条としている。

#### 5. 「神の指」

スタンダールは無神論者と目されている。友人メリメは「神の摂理に対する怒りと恨み」を抱いていたアンリが、「神が許せるのは、神が存在しないからなんだ。」と話していたと回想している。実際スタンダールは、1829年ミケランジェロの彫刻「ピエタ」を解説する中で神の存在を疑っている。十字架から降ろされたばかりの我が子を膝に抱くマリアの胸中では我が子に他ならない神と別の神が、可視と不可視がせめぎあう。スタンダールはマリアに仮託して、神とは「説明できない」超自然と言うのである。

ところが、この無神論者に一目置いていたニーチェもおそらく知らない手紙をスタンダールは書いている。1828年イギリスの友人に宛てて「我々は我々カトリック教徒が言うように、トーリー党の大臣によって解放へと導く神の指を称える。」と言っている。「神の指」は、神の啓示を肉体の一部として可視化している。ベルティエは、母親を亡くした7歳のアンリに向かって、僧侶のレ師が「これも神のおぼしめしです」と語った時、「神は死の側にいる」ことを彼が一度で悟ったと述べている。神は生きている人間のかなたにある。

#### むすび

神はどこにいるか？スタンダールは神を自我の外部に認識しているのであり、ロマン派の人々のように自我の内部に神を認識しあたかも神の如く自然や宇宙を見るとは考えていない。たとえスタンダールが彼自身の神がいると主張するとしても、この神は彼の自我と向き合っており、彼の自我とは一体化しない。

【Résumé de communication】  
70<sup>e</sup> séance (le 2 juin 2018 à l'université Dokkyô)

## Où est le Dieu ? — L'école romantique et Stendhal —

YAMAMOTO Akemi

### 1. Qu'est-ce que le Dieu pour Stendhal ?

Un évènement survenu à Stendhal, alias Henri Beyle de 4 ans. Le couteau de cuisine, avec lequel il faisait un jardin au balcon, s'échappa et tomba sur une passante dans la rue. Séraphie, tante d'Henri, la dévote la plus en crédit dans la ville, déclara qu'il avait voulu tuer cette femme. Sa famille la suivit. L'écrivain, disant que « de cette époque date mon horreur pour la religion. », note « mon attentat à la vie de Mme Chenevaz est antérieur à 1789. ». Philippe Berthier le considère comme « attentat soigneusement couvé : il a *fait* tomber le couteau sur une vic-time ».

35 ans après, en 1822, il se demande dans *De l'amour* : « La religion est une affaire entre chaque homme et la Divinité. De quel droit venez-vous vous placer entre mon Dieu et moi ? »

### 2. « De Platon au christianisme »

Pour Stendhal, qu'est-ce que le christianisme ? Il dit en 1819 : « De Platon au christianisme, il n'y a qu'un pas » et 10 ans plus tard, en commentant l'*École d'Athènes* de Raphaël, il paraphrase Platon en « imagination ». C'est-à-dire qu'il pense qu'il n'y a qu'un pas de l'imagination au christianisme.

### 3. Miroir, Dieu, égotisme

Puisque le miroir de Stendhal est « un miroir qu'on promène le long d'un chemin », ce que reflète le miroir est la scène extérieure de celui qui tient le miroir. Ce concept du miroir nous conduit à repenser que « mon attentat à la vie de Mme Chenevaz », que dit Stendhal dans son autobiographie est une traduction de la vue familiale, reflétée sur son miroir.

Par contre, le miroir chez Hugo et Balzac, écrivains de l'école romantique, disent-ils, est « un miroir concentrique », où viennent se refléter la nature et l'univers. Entre le miroir « plane » et « ordinaire » de Stendhal et le

« miroir concentrique » de la romantique, y a-t-il en somme un écart entre la raison et l'imagination, entre le naturel et le surnaturel, et entre le visible et l'invisible. Chateaubriand, le père de la romantique et le « roi des égotistes », raconte dans son autobiographie, *Mémoires d'Outre-Tombe*, que lui, nouveau-né, il s'était « uni à son Dieu », dans les bras de sa mère qui « était venue assister à la première communion » de son fils.

### 4. La romantique et Stendhal

Chateaubriand dit que son *Génie du christianisme* (1802) a contribué au peuple à faire reprendre la foi, au peuple qui la cherchait dans la France qui « sortoit du chaos révolutionnaire », ajoutant un point d'exclamation, « Que de force surnaturelle à demander pourtant d'adversités subies ! ». Cet ouvrage a pour principe de la « méditation mystique » qui a fait de l'auteur le père de la romantique.

### 5. Le « doigt de Dieu »

Stendhal est athée, croit-on. Mérimée se souvient qu'Henri, ayant « une rancune et la colère contre la Providence divine », se prononçait que « Ce qui excuse Dieu, c'est qu'il n'existe pas.

». Stendhal doute en effet en 1829 l'existence du Dieu, en expliquant la *Pietà*, sculpture de Michel-Ange : dans le cœur de Marie qui reçoit sur ses genoux son fils qu'on vient de faire descendre du croix, se battent un Dieu qui n'est autre que son fils et un autre Dieu, le visible et l'invisible. C'est pour dire que le Dieu est un surnaturel « inexplicable » que Stendhal tient parti de la position de Marie.

Cet athée écrit pourtant une lettre, sans doute ignoré de même Nietzsche, qui le respecte : celui-ci s'adresse en 1828 à un ami anglais, que « Nous admirons le doigt de Dieu, comme nous disons nous autres catholiques, qui amène l'émancipation par un ministère Tory. » Le « doigt de Dieu » est visualisé d'une révélation divine comme partie du corps. Berthier remarque que quand l'abbé Rey énonça à Henri devant sa mère morte, « Ceci vient de Dieu. », l'enfant de 7 ans sut une fois pour toutes que « Dieu est du côté de la mort ». Le Dieu est au-delà des hommes vivants.

### Conclusion

Où est le Dieu ? Stendhal conçoit le Dieu à l'extérieur de son ego, différemment de ceux de l'école romantique qui le conçoivent à l'intérieur de leur ego où se reflètent la nature et l'univers, comme s'ils étaient chacun le Dieu. Même si Stendhal prétend avoir son propre Dieu, ce Dieu étant vis-à-vis de son ego, ne s'en identifie pas.

## マルローのサンセヴェリーナ観 ～世界文学の中のスタンダール～

粕谷 祐己

人間の営みは歴史の流れとともに変わり、その変化は近年加速するばかりである。だが人間が個体発生を繰り返すこと、すべての人間が成長期を通過、若者期を経て大人になっていくことは変わらない。人間が人間として成長していくためには物語が、文学が必要なのであり、我々はアンドレ・マルローとともに、人間の *imaginaire* の形が *audiovisuel* となる時代においても文学の存続自体は樂觀視してよいように思われる。

世界の、「古今東西」の美術をひとつの土俵で扱うという途方もない試みを企てたマルローはその生涯の最後に、世界の古今東西の文学を扱った『はかなき人間と文学』 *L'Homme précaire et la littérature* (1977)を残している。表立ってではなくとも明らかに若者の存在を意識していると思われるこの著は、明らかに作家としてのスタンダールに特権的な地位を与えている著作でもある。「スタンダールに熱狂する若者は『赤と黒』を「研究」はしない。教師の中に対話者を見るだけであり、ヴァレリーの研究についてもそれに賛同するか反論するかというだけである」[...] un adolescent

passionné de Stendhal n'étudie pas *Le Rouge et le Noir*, ne trouve dans son professeur qu'un interlocuteur, approuve ou conteste l'étude de Valéry. (*Op.cit.*, Folio, Gallimard, 2014, pp.235-236)と言うときマルローは『赤と黒』に、同時代に生きている文学の資格を与えているのであり、そのことは同書が枕頭の本であるというマクロン氏がフランス共和国大統領を務めている現時点でも変わることはない。

スタンダールについて「謎の想像界」*imaginaire énigmatique* (p.135) を見るマルローが「スタンダールとサンセヴェリーナの果てしのない語り」*L'inépuisable dialogue de Stendhal avec la Sanseverina* (p.172)と言うとき、彼はサンセヴェリーナの、人間としてのある種の心理が測りがたいことを指し示している。『パルムの僧院』に小説として欠陥があるせいでサンセヴェリーナが謎になっているとは考えない。マルローはスタンダールが「人間」を知るひとであることに信頼を置いているのである。

スタンダールはかつて Charles Maurras が序文を書くのがふさわしい作家であり、スタンダール研究者 Henri Martineau は Action Française 系のマイナー作家とされていた (Michel Leymarie, Olivier Dard, Jeanyves (*sic*) Guérin eds, *Maurrassisme et littérature*, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p.70) 。

スタンダール自身は本物の貴族の消滅を必然として甘受していただろうが、ある種卓越した、常人に測りがたい精神というものは常に残る。測りがたいということは、言葉に表しえないという意味にもなる。「もしスタンダールがサンセヴェリーナの感情についての知識を文字で正当化しなければならなかったとしたら『パルムの僧院』は存在しなかつただろう」[...] *que Stendhal dût justifier (disons : par des lettres) la connaissance des sentiments de la Sanseverina, il n'y aurait pas de Chartreuse de Parme.* (p.389)というのが『はかなき人間と文学』の本文最後のことばである。マルローにとってサンセヴェリーナはその心が言葉にして表に表されず、しかしそれゆえに文学的であるような存在なのだ。

世界文学の読者にも「心理小説は、人間についての知識を正確なものにすることより、その謎を深めることに到達する。[...]『現代小説』は作者と、登場人物のある部分、作者がずっと追い続けながら決してとらえることのない部分との闘いである。なぜならその部分とは人間の神秘的なことから」*Le roman d'analyse aboutit moins à préciser la connaissance de l'homme qu'à approfondir son mystère. [...] Le roman moderne est un combat entre l'auteur et la part du personnage qu'il poursuit toujours en vain, car cette part est le mystère de l'homme.* (*L'Homme précaire et la littérature*, p.183)というマルローのことばに賛同する日がくることだろう。

第 71 回 (2018 年 12 月 22 日 京都女子大学)

マリー・ルイーズのパルムと『パルムの僧院』のパルム

下川 茂

松原雅典氏は『スタンダールの小説世界』みすず書房、1999 年、の『パルムの僧院』と題された章の第 3 節「『パルムの僧院』の中の聖ヒエロニムス」で次のように書いている (329-330 頁)。

(…) なおスタンダールは『パルムの僧院』を書いているため、パルマをよく知っていたような感じを受けるが、彼はパルマには短期間滞在しただけである。スタンダールにとってパルマは、コレッジョという画家に結びつた名でしかない。

しかし、パルムとスタンダールを結びつけるのはコレッジョだけだろうか。

今回取り上げるのはナポレオン没落後にパルムを支配したマリー・ルイーズ、すなわち元皇后の存在である。

しかし、その前に、これまで論じられることのなかった。『パルムの僧院』における実在のパルムの問題を取り上げたい。

\*

*Œuvres romanesques complètes III*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014 (以下『パルムの僧院』の引用はこの版から) の *La Chartreuse de Parme* の注釈者 Philippe Berthier は第 8 章の Marietta が出演する「劇場 le théâtre」(p. 274) につけた注で次のように書いている。

Parme en comptait trois, mais la ville est une abstraction pour Stendhal, qui ne s'intéresse pas à sa réalité matérielle [...]. (p. 1296)

しかし、本当に『パルムの僧院』のパルムは「une abstraction 抽象的なもの」であって「スタンダールはその物質的現実性 sa réalité matérielle に関心を持たな」かっただ



ろうか。

作品中にパルムに実在しない教会が現れることがあることは確かだが（ファブリスが説教をする「la petite église de Sainte-Marie-de-la-Visitation」(p. 578)）、実在する主要な三つの教会、「l'église de Saint-Jean」(p.259, p. 340, p. 344, p. 345)、「la cathédrale」(p. 404, p. 413, p. 471)、「la Steccata ( la principale église de Parme)」(p. 586)（イタリアク及び（ ）内は作者のもの）は全て登場する。これら三つの教会は徒歩で5分以内という極めて近接した位置にある。パルムに「短期間滞在しただけ」でそのことはすぐに理解できることである。そして、これら三つの教会は作品中で重要な役割を果たしている。さらに、モスカの大司教に対する質問「Quel homme est-ce que Dugnani, vicaire de Saint-Paul ?」(p. 404)の「Saint-Paul」が有名なコレッジョの壁画のある la camera di San Paolo のある Il sacello di San Paolo（元 Monastero di San Paolo）であるなら、コレッジョ関連のパルマの全ての建築物が『パルムの僧院』には登場する。Il sacello di San Paolo もまた上記の三つの教会から近い場所にある。Dugnani はラシの聴罪司祭で、ラシが大公への裏切りの報償として望むのも「la croix de Saint-Paul(c'est l'ordre de Parme)」(p. 406)である。作者はこの勲章名に（ ）内の注をつけて、Saint-Paul=San Paolo とパルムの関連を強調しているが、la camera di San Paolo のコレッジョの壁画を示唆しているのではないだろうか。大聖堂のすぐ側にある洗礼堂 Battistero も重要な建築物だが、小説には登場しない。純中世的な建物でルネッサンス期の影響が全くなく、コレッジョとの関連もないためだろう。

また、『パルムの僧院』のパルムの「要塞 citadelle」の位置は「Au sud-est, et à dix minutes de la ville」(p. 246)とされている。ところが、現実のパルムには「la tour Farnèse」(p. 246)こそ存在しないが、大聖堂から東南に1キロ余りの所に 要塞 cittadella が実在する。さらに、小説中のパルム周辺の地名はほぼ全て実在のもので（重要な例外はパルムに復帰したモスカがジーナのための邸宅を建てる Vignano）、それらとパルムとの位置関係も正確に描かれている。Colorno、 Sacca、 Sanguigna、 Casalmaggiore、 Castelnovo、等々。ファブリスが一時閉じこもる「パルムから10里のところにある Velleja の修道院」(p. 559)も実在する(現在の地図の表記は Velleia)。

スタンダールは『パルムの僧院』において現実のパルムの「réalité matérielle」に興味を示さないどころか、作品の要素としてその「réalité matérielle」を正確に取り入れている。Berthier は Julien Gracq の「une superbe réussite romanesque de suggestion quasi immatérielle」(p. 1297)という言葉を用いているが、スタンダールは巧みに実在のパルムと想像のパルムを混ぜ合わせているため（聖ヨハネ教会にファブリスの祖先の墓は存在しないし、パルムの要塞にファルネーゼ塔のような建築物はない）、そのよ

うな印象を与えられることは確かだが、実在のパルムとの関連を無視するわけにはいかない。

祖先の墓があるためファブリスがパルム到着時に真っ先に訪れる聖ヨハネ教会は (p. 259)、ファウスタ相手の恋の際に再度登場する (p. 340, p. 344, p. 345)。大聖堂は、小林亜美氏が「秘められた絵画をめぐる—『パルムの僧院』に見るバロック的美への接近—」(『関西フランス語フランス文学』第10号、2004年)で書いているように「パルマ大聖堂の名は小説中でほとんど触れられていない」(32頁)。しかし、小林氏は、モスカが大聖堂を訪れる場面を取り上げて、その重要性を強調している。小林氏は「彼は既に大聖堂に向かって道を歩いていた」(33頁)という部分までしか取り上げていないが、その後の部分を見てみよう。

[...] Le comte, ressuscité par cette lueur d'espoir, était déjà sur le chemin de la cathédrale ; étonné de la légèreté de sa démarche, il sourit malgré son chagrin : Ce que c'est, dit-il, que de n'être plus ministre ! Cette cathédrale, comme beaucoup d'églises en Italie, sert de passage d'une rue à l'autre, le comte vit de loin un des grands vicaires de l'archevêque qui traversait la nef. (p. 404)

モスカは正面入り口から大聖堂に入らず、翼廊 transept の袖廊 croisillon の一方から入り、身廊 nef を「通る」「大司教代理の一人」に出会ったのだと思われるが、この大聖堂の通り抜けは、モスカだけでなく、ラシも行う。

[...] Ce matin, dès que je l'ai pu, j'ai fait venir une voiture qui m'a conduit jusqu'à la porte de la cathédrale. Je suis descendu de voiture, très lentement, puis, pernant le pas de course, j'ai traversé l'église et me voici. [...]. (p. 413)

モスカとラシの二人に大聖堂の通り抜けを行わせたスタンダールは、「comme beaucoup d'églises en Italie」とぼかしているが、実在のパルムの大聖堂の北と南の翼廊に扉があり、その外がどちらも「通り rue」になっていることを良く知っていたと思われる。ちなみに北側の扉は Str. del Consorzio に南側の扉は Via Cardinal Ferrari に面している。

ところで、Berthier の注はマリエッタが出演する劇場に関するものだった。ファブリスがクレリアを見ようとする劇場はどのように作品中に登場するだろうか。

Il apprit un jour, par ceux des domestique du marquis qui étaient à sa solde, que des ordres avaient été données afin que l'on préparât pour le lendemain la loge de la *casa Crescenzi* au grand théâtre. [...] et c'était un ténor qui faisait fureur et remplissait la salle tous les soirs qui la faisait déroger à ses habitudes. (p. 578)

Berthierはこの「大劇場」に注をつけていないが、クレリアが人気のテノール歌手を聞こうとし、そしてクレセンチ家が栈敷を持っている劇場とは、物語の時点（1826年頃）ではなく、『パルムの僧院』執筆時点で、パルムに実在した「Il Nouvo Teatro Ducale di Parma」（現在の名は Teatro Regio di Parma）ではないだろうか。

\*

Il Nouvo Teatro Ducale di Parmaはマリー・ルイーズが1829年に完成させたオペラ劇場である。この劇場はステッカータ教会の斜め向かいに位置する。劇場から徒歩で5分程の所にはピロッタ宮殿 *Palazzo della Pilotta* があり、そこには現在国立美術館 *Galleria Nazionale* が存在するが、これも、マリー・ルイーズがフランスから取戻したコレッジョ等の美術品を収蔵するために作ったもので、スタンダールは『ローマ、ナポリ、フィレンツェ』（1826年版）イタリア旅行記でそのことを記している *Voyages en Italie*, Pléiade, p. 388。ピロッタ宮殿にはファルネーゼ劇場 *Teatro Farnese* が存在し、『ローマ、ナポリ、フィレンツェ』（1826年版）にその音響効果についての言及がある *Voyages en Italie*, Pléiade, p. 529）がある。これは、第二次大戦中アメリカ軍の誤爆で大破し、現在のものは復元されたもの。

マリー・ルイーズゆかりのものは Il Nouvo Teatro Ducale di Parma だけではない。ステッカータ教会は一度だけ「[...] en sortant de la citadelle où le général Conti commandait, comme il fût sorti de la *Steccata* (la principale église de Parme)」(p. 586) と *steccata*=柵という言葉遊びで、クレセンチ家の常連が口にするだけだが、この教会も実はマリー・ルイーズ時代に重要な変化があった。1823年、彼女は、パルム川左岸の *Chiesa di Santa Maria de Tempio* からファルネーゼ家とブルボン・パルム家の人々の遺骸をこの教会に移した。ちなみに、パルムの重要な建築物は、*Palazzo Ducale* を除き、全てパルム側右岸にある。

現在、ステッカータ教会には彼女の二度目の結婚相手のナイペルク *Neipperg* の記念碑があるが、これは1829年に死んだナイペルクのために彼女が1831年に作らせたもので、*Chiesa di San Ludovico*（これは *Il sacello di San Paolo* のすぐ近く）に置かれ、

1905年にステッカータに移されたもの、また、彼女に捧げられた「ピエタ像」もあるが、これも1851年に設置されたもので、『パルムの僧院』執筆時には存在しなかった。これらのために、現在、ステッカータ教会は濃厚にマリー・ルイーズの存在を感じさせるものだが、スタンダールの時代には存在しなかったものであることを、念のために記しておく。繰り返すと、『パルムの僧院』執筆時にステッカータ教会に存在し、マリー・ルイーズが関わり、小説と関連するのは、彼女によって移送されたファルネーゼ家の人々の遺骸と、そしてパルミッジャニーノの壁画である。パルミッジャニーノはエルネスト5世がジーナに贈る絵画の作者として登場する。パルミッジャニーノの『長い首の聖母』に関しては、上記小林論文で論じられている。後で取り上げるバルザック宛書簡草稿でスタンダールはジーナはコレッジョに基づいて描いたと書いているが、小林氏が主張するようにパルミッジャニーノとの関連の方が強いのではないだろうか。

マリー・ルイーズの名は小説『パルムの僧院』には全く登場しない。小説のパルムの支配者を既に消滅したファルネーゼ家とした以上、同時代の現実のパルムの統治者である彼女に触れることはできない。

\*

このことは、『パルムの僧院』のパルムは実はパルムではないという解釈を生みだした。

バルザックは『ベール氏論 *Études sur M. Beyle*』で書いている。*Œuvres romnesque complètes*, III から引用する。

Certes, après avoir lu le livre, il est impossible de ne pas reconnaître, dans le comte Mosca, le plus remarquable portrait qu'on puisse jamais faire du prince de Metternich ; mais transporté de la grande chancellerie de l'empire d'Autriche, dans le modeste État de Parme. L'État de Parme et le fameux Ernest IV me semblent également être le prince de Modène et son duché. [...] (p. 625)

このバルザックの解釈に対して、スタンダールは書簡草稿で、次のように書いてパルム＝モデナ説を否定した。*Œuvres romnesque complètes*, III から引用する。

[...] J'ai fait le Prince d'après la cour de S[ain]t-Cloud [où *biffé*] que j'habitais en

quelque sorte en 1810, et [18]11. (p. 661)

Je n'ai point copié M. de Met[ternich], que je n'ai pas vu depuis 1810, à S[aint]-Cloud, quand il portait un bracelet des cheveux de Caroline Murat si belle alors. [...]. (p. 668)

これに関して、Philippe Berthier は *Philippe Berthier commente La Chartreuse de Parme de Stendhal*, Gallimard, foliothèque, 1995, でバルザック宛書簡草稿を取り上げ、次のように書いている。

[...] Ainsi, c'est non seulement au Roi Soleil, à Joseph II, sess grandes hypostases imaginaires, mais à celui qu'il abomine entre tous que Ranuce-Ernest IV ressemble : il y a à l'œuvre dans ce rapprochement blasphématoire, une logique devenue folle, qui illustre mieux que tout la faillite d'un idéal. [...]. (p. 43)

ベルティエはエルネスト4世がナポレオンをモデルの一人としていることを認めているが、マリー・ルイーゼへの言及はない。ベルティエ以前にこの問題を取り上げた、Michael Wood も (“La Chartreuse de Parme” et le Sphinx, *Stendhal Club* 78, 1978)、マリー・ルイーゼに触れていない。Berthier はエルネスト4世とナポレオンとの関連を独裁的権力者一般の問題としてしか取り上げておらず、両者の共通点を具体的に追っていないが、軍人として戦場体験があること、ジャコバン恐怖、破廉恥な腹心の存在（ナポレオンのフーシェ、大公のラシ）、女性に対する態度（靡かぬ女はいない）等々、二人の類似点は数多く見つかる。

ナポレオンに対して戦った筈の大公が、ナポレオン側についてスペインで戦ったモスカをラシより好み、首相にまで抜擢したり、モスカ同様ナポレオン派だったジーナをモスカが愛人としてパルムに呼び寄せることを認めるのは、ナポレオン没落後に大公に復帰したエルネスト4世の振舞としては不自然だが、大公のモデルがナポレオンであることが反映しているのだろう。後で取り上げるが、父の死後即位した息子のエルネスト5世においては、この親ナポレオンの傾向はさらに露骨に現れる。

\*

スタンダールは1810、1811年のサン・クルーの宮廷、すなわちナポレオン皇帝とマリー・ルイーゼ皇后の宮廷がパルムの宮廷のモデルであるとバルザック宛書簡草稿に書いた。しかし Berthier ら『パルムの僧院』を論じる者にマリー・ルイーゼに触れた者は、管見によれば存在しない。

『パルムの僧院』の注釈者で唯一彼女に触れているのは、これも管見によれば、旧版プレイヤー小説集の注でステッカータ教会に関して、彼女と彼女の第二の夫ナイペルクに言及したアンリ・マルティノである。*Romans et Nouvelles de Stendhal*, II, Gallimard, 1952 から引用する。

*La Madonna della Steccata est une église du XVI<sup>e</sup> siècle, en forme de croix grecque, et située au centre de Parme. Lalande (I,464) a dit d'elle que cette église des chevaliers militaires de Saint-Georges, dont le bâtiment fut achevé en 1539, « est la plus belle église de Parme. Son plan est une croix dont les quatre extrémités sont terminées en rond-point. ». Délicieuse église, « rose à quatre pétales », où l'on voit le tombeau de Neipperg pleuré par son cheval de marbre blanc, a écrit de son côté M. Henry Bidou (*Les Étapes de Fabrice del Dongo, Le temps*, 6 six octobre 1932). C'est à la *Steccata* que Marie-Louise fit en effet, le 25 février 1829, célébrer les pompeuses funérailles du général Neipperg. Son monument est dû au sculpteur Lorenzo Vertolini. (p. 1435)*

しかし、マルティノも『パルムの僧院』とマリー・ルイーゼの関連を追及しなかった。

スタンダールはバルザック宛書簡草稿で皇后マリー・ルイーゼとナポレオンの息子ローマ王について言及していないが、作品を良く見てみよう。

エルネスト4世公妃クララ・パオリーナと息子、後のエルネスト5世が作品中に登場する1814年頃、二人は、それぞれ36才前、16才である。

*La duchesse Sanseverina fut présentée à la triste princesse de Parme Clara-Paolina, qui, parce que son mari avait une maîtresse (une assez jolie femme, la marquise Balbi), se croyait la plus malheureuse personne de l'univers, ce qui l'en avait rendue peut-être la plus ennuyeuse. La duchesse trouva une femme fort grande et fort maigre, qui n'avait pas trente-six ans et en paraissait cinquante. Une figure régulière et noble eût pu passer pour belle, quoiqu'un peu déparée par de gros yeux ronds qui n'y voyaient guère, si la princesse ne se fût pas abandonnée elle-même. (p. 242)*

Pour terminer le cours de ses présentations, la duchesse fut admise chez S.A.S. le prince héréditaire, personnage d'une plus haute taille que son père, et plus timide que sa mère. Il était fort en minéralogie, et avait seize ans. [...]. (p. 243)

1814年に、1791年生まれのマリー・ルイーゼは23才、1811年生まれのローマ王は3才だから、クララ・パオリーナとその息子と年令は一致しない。母と息子の年令差に注目すると、20才であり、同じである。だから、ローマ王が16才に達した1827年にはマリー・ルイーゼは36才になっており、この時、ナポレオンは既に1821年52才でセント・ヘレナ島で死亡している。ところで、エルネスト4世は、1823年頃、ジーナの指示で、フェランテ・パラによって毒殺される。この時の年齢は明示されていないが、1814年頃に50前とされていたので (p. 228)、50~60の間である。

ナポレオン死後のマリー・ルイーゼと息子のローマ王は、『パルムの僧院』の大公妃と息子のモデルの一つとなったと考えられる。父の死後エルネスト5世となった息子は、ナポレオン崇拝者のフェランテ・パラへの愛をジーナに打ち明け (p. 528)、ジーナはラシを免職しようとする5世にナポレオンの言葉を引用し (p. 553)、さらに、フランス人の召使の言葉に強く影響された5世はジーナに肉体関係を迫る (p. 572, p. 673)。ナポレオン崇拝とリベルタンの女性観がエルネスト5世に露骨に現れるのは、ライヒシュタット公としてウィーンで成長したローマ王が父とフランスへの愛を募らせたことを思わせる。

マリー・ルイーゼのパルム領有は一代限りとされたので、ライヒシュタット公がパルマ公となることはなく、彼はウィーンで1831年、22才で死亡するから、エルネスト5世との関連は、その不自然なナポレオン崇拝と女性観にのみ現れる。

マリー・ルイーゼの面影は、しかし、小説の別の人物に現れる。彼女の性格の最大の特徴は、父のオーストリア皇帝に極めて従順であったことである。敵として憎んでいたナポレオンに父の命令で嫁ぎ、ローマ王を生み、ナポレオン没落後は、父の命令に従い、エルバ島にもセント・ヘレナ島にも行かず、一代限りのパルム公となった。このマリー・ルイーゼの性格は、クレリアの父親に対する従順さを思わせる。

スタンダールは帝室用度検査官として、皇后となったマリー・ルイーゼに拝謁したことがあり、ロシア遠征に従軍する際には、皇后に拝謁し皇帝宛の親書を預かっている。この時期彼の恋の主な相手はダリュ夫人であり、マリー・ルイーゼに恋した形跡はないが、スタンダールは、彼女に対して終始好意的だった。1811年ローマ

王誕生の際には、同棲中のアンジェリーヌと共に、男子誕生を知らせる号砲を数え、ナポレオンに後継者ができたことを喜んでいる。ナポレオン没落後のマリー・ルイーーズに関しては、1819年11月2日付マレスト宛書簡の彼女に触れた個所を見てみよう。Pléiade, *Correspondance de Stendhal*, I, 1968 から引用する。

Actuellement la scène de mon drame change, elle est à Parme. Point de grossesse ; c'était une petite calomnie inventée par vous, messieurs. On a reçu deux lettres du cher *father*, lequel grondait. Pas de réponse. *The first pesonnage of this Reign* reçoit l'ordre de s'informer en secret du pourquoi. Il écrit au premier chambellan, lequel va montrer les lettres *to the Widow*. Elle fait appeler *the tall borgne* qui jure qu'il n'a pas reçu de lettre *for Her Highnesse* ; elle se fâche ; il va bien chercher et rapporte les deux lettres qu'il oubliait depuis deux mois. Il demande *to Her Highnesse* qu'on nomme une commission pour examiner les cachets qui se trouvent intacts. *Her Highnesse* renvoie ces messieurs pour lire ses lettres, et ces messieurs, pour se désennuyer dans le salon de service, s'amuse à se donner force coups de poing, mais le lendemain ils se sont baisés. On a ri, et cela prouve deux intrigues autour de *this poor woman*. J'ai oublié de remercier l'aimable Maisonnette de ses huit pages de prose. Faites-le pour moi. [...]. (p. 996)

マリー・ルイーーズと父皇帝とナイペルクの存在を取り上げているが、ここでもスタンダールは「*poor woman*」マリー・ルイーーズに好意的である。ちなみに、1822年のヴェロナ会議に全権大使として出席し、マリー・ルイーーズに会い、1828年ローマに大使として赴任途中にもパルムに立ち寄ったシャトーブリアンは、『墓の彼方からの回想』で、以下のような辛辣なマリー・ルイーーズ評を書き残している。 *Mémoires d'outre-tombe*, t. 2, La Pochothèque, 2004 から引用する。

La suite de ma course m'a montré partout la fuite des hommes et l'inconstance des fortunes. À Parme, j'ai trouvé le portrait de la veuve de Napoléon ; cette fille des Césars est maintenant la femme du comte de Neipperg ; cette mère du fils du conquérant a donné des frères à ce fils ; elle fait garantir les dettes qu'elle entasse par un petit Bourbon qui demeure à Lucques, et qui doit, s'il y a lieu, héritier du duché de Parme. (p. 189)

La Pochothèque 版注釈者 Jean-Claude Berchet はこの個所につけた注の中で (pp. 1089-1090) 、シャトーブリアンの *Congrès de Vérone* (1<sup>ère</sup> partie, XII) の一部を引用し



ている。長くなるが、フランス人のマリー・ルイーゼに対する反感が露骨に現れた文章なので、主要部を引用する。

Nous refusâmes d'abord une invitation de l'archiduchesse de Parme ; elle insista , et nous y allâmes. Nous la trouvâmes fort gaie : l'univers s'étant chargé de se souvenir de Napoléon, elle n'avait plus la peine d'y songer. Nous lui dîmes que nous avons rencontré ses soldats à Plaisance, et qu'elle en avait autrefois davantage ; elle répondit : “ Je ne songe plus à cela. ”. Elle prononça quelques mots légères et comme en passant, sur le roi de Rome : elle était grosse. Sa cour avait un certain air délabré et vieilli, excepté M. Neipperg, homme de bon ton. Il n'y avait là de singulier que nous, dînant auprès de Marie-Louise, et les bracelets faits de la pierre du sacrophage de Juliette, que portait la veuve de Napoléon.

[...] nous entrions dans les États de Marie-Louise : c'est tout ce qui restait de la puissance de l'homme qui fendit les rochers du Simplon, planta ses drapeaux sur les capitales de l'Europe, releva l'Italie prosternée depuis tant de siècles. [...]. (p. 1090)

Jean-Claude Berchet はシャトーブリアンのマリー・ルイーゼ評価に関して、「Comme presque tous ses contemporains, Chateaubriand exprime un jugement sévère sur Marie-Louise qui, en 1815, avait vingt-quatre ans」(p. 1090) と書いている。スタンダールはマリー・ルイーゼに終始好意を持った点で例外的だった。

マリー・ルイーゼは1817年5月1日、ナイペルクとの子 Albertina を出産しており（この時ナポレオンはまだ生きている）、1819年8月5日第二子 Guglielmo Alberto を生んでいる（この時もまだナポレオンは存命）。「Point de grossesse ; c'était une petite calomnie inventée par vous, messieurs」というスタンダールの判断は間違っており、噂は正しかった。1821年ナポレオンが死ぬと、マリー・ルイーゼはナイペルク Neipperg と秘密裏に「貴賤結婚 mariage morganatique」を行い、1829年ナイペルクが死ぬと、その事実を父皇帝とライヒシュタット公に告白する。その後、1834年シャルル・ルネ・ボンベル Charle-René de Bombelle と再び「貴賤結婚 mariage morganatique」する。

マリー・ルイーゼの秘密出産と「貴賤結婚」の事実をいつスタンダールが知ったか明らかではないが、チヴィタヴェッキア領事となってからは、パルムのマリー・ルイーゼの治世と生活について詳しい情報を知り得たと思われるので、『パルムの僧院』執筆時には、知っていたに違いない。

クレリアが父の意向に従ってクレセンチ侯爵と結婚し、ファブリスと姦通してサン・ドリーノを生むという展開には、父皇帝の意向に従ってナポレオンと結婚し、しかしナポレオン在世中にナイペルクの子を産んだマリー・ルイーズの面影が反映している。

しかし、マリー・ルイーズとクレリアの類似点はここまでである。サンドリーノ殺しはリベルタンとウェルテルの両極に分裂した作者スタンダールの特異な女性観が産み出したもので、サンドリーノの死の直接のモデルは、既に取り上げたことがあるが、『恋愛論』でイタリアの永遠の恋の例の一つとして記されている「R\*\*\*僧正とD夫人」の逸話だろう（第2部第49章「フィレンツェの一日」）。ただし、二人の間の息子を「毒殺」したのは夫人の夫であって、R\*\*\*僧正ではない。

ライヒシュタット公は母親のいるパルマに生涯行くことができず、1831年ウィーンで結核で死ぬが、このナポレオンとの間に生まれた不幸な息子の死を彼女は看取っている。父ナポレオンの在世中にナイペルクの子を出産し、秘密結婚していたことを知ったライヒシュタット公は大きなショックを受けたらしいが、愛情深い息子の態度を母に対して取り続けた。

この母子の関係の実体をスタンダールが知らなかった可能性がある。ハプスブルグ家が家庭内の事情を外部に漏らしたとは考えられないから。その場合は、ナイペルクによって母と切り離され、そのため母の十分な愛を受けられず夭折したライヒシュタット公はサンドリーノのモデルの一人となり得る。

最後にマリー・ルイーズの死に触れて、この発表を終えたい。彼女は1847年12月17日、56才でパルマで死に、その遺体は、彼女の望み通り、ウィーンの息子の墓の傍に葬られた。息子の遺骸は第二次対戦中ヒトラーがパリのアンヴァリードに移送し、現在もそこにあり、フランスがオーストリアに返還する気配はない。

## 1830年5月3日初演のバレエ・パントミム《マノン・レスコー》 ——1830年刊の三種類の台本——

寺西 暢子

「十九世紀年代記」あるいは「1830年年代記」という副題を持つ『赤と黒』においては、執筆当時の様々な出来事、所謂「les petits faits vrais」が小説内で喚起されてい

るが、第二部第 XXVIII 章 MANON LESCAUT の冒頭で言及されるバレエ・パントミム《マノン・レスコー》もその一例と見做すことが出来る。しかし、同第 X 章 LA REINE MARGUERITE における『エルナニ』初演などと比較した場合、このアベ・プレヴォーの小説を原作とするバレエに対するスタンダード研究者の関心は極めて低い。その理由を述べる前に、このバレエ・パントミムの概要を記しておく：

1830 年 5 月 3 日パリ・オペラ座（王立音楽アカデミー劇場）にて初演。全三幕。

振付 ジャン＝ピエール・オメール

梗概（台本） ウジェーヌ・スクリーブ

音楽（作曲） ジャック＝フロマンタル＝エリィ・アレヴィ

舞台装置 ピエール＝リュック＝シャルル・シセリ

衣装 イッポリット・ルコント（ウジェーヌ・ラミ）<sup>1</sup>

スタンダード研究者がこの作品に注意を払わない第一の理由は、（『エルナニ』の場合と異なり）この作品を小説家自身が見たのかどうか、その点に関する直接、間接の言説が見つからないためであろう。第二点としては、「バレエ・パントミム」というジャンルの特性に関連すると考えられる。『赤と黒』の複数の校訂版において、各版の編者がこのバレエについてどのような注釈を付けているか検討すると興味深いことが分かる。2000 年に folio classique として再版されている、ジャン・プレヴォーの序文の付いた版の編者アンヌ＝マリー・メナージュール以外は、このバレエを「スクリーブとアレヴィのバレエ」とし、初演の年月日と場所は記載しているものの、振付のオメールの名を挙げていない。十九世紀前半においては、今日のような「振付家」という概念も職業も存在していなかったのは事実であるが、このバレエの初演当時、オメールはオペラ座の « maître de ballet en titre »（オペラ座のバレエ部門の現場の最高責任者）であり、名実共に作品制作の中心に居たことは間違いがない<sup>2</sup>。また、バレエ・パントミムというジャンルは、ジャン＝ジョルジュ・ノヴェールの理論書と実践によりフランスで確立された « le ballet d'action »——身振りや仕草で話の筋や登場人物の感情を表現するバレエ——の延長線上にあるジャンル、あるいは、ほぼ同義のジャンルであり、ノヴェールはバレエをオペラから独立させたと言える。従って、振付を担当する « maître de ballet » の役割は大変重要なのであるが、他方、今日に至

<sup>1</sup> フランス国立図書館のデータ・ベースに依る。ただし、括弧内のウジェーヌ・ラミの名は発表者が加筆した。

<sup>2</sup> ただし、シヌレの奴隷ニユカを中心とした第三幕第 2 景のディヴェルティスマンはマリー・タリオーニがニユカ役を初演しているため、父親のフィリップ・タリオーニが振付を担当したか、少なくとも、深く関わっているはずである。

るまで、音楽における五線譜と比肩し得るような、確立され、且つ、広く伝播し、専門家でなくとも解読出来るようなバレエの「記譜法《la notation》」というものは存在しない。更に言えば、オメール振付の《マノン・レスコー》が上演されていたのは初演時から1832年8月までの限られた期間で、このバレエ・パントミムはバレエの歴史の中に埋もれた「忘れられた作品」である。そのため、(マリー＝フランソワーズ・クリストウの表現を借りれば)本質的に「束の間の芸術」であり、また、身体言語による芸術、換言するなら、通常の言語を用いず、更には、言語あるいは如何なる記号によっても簡単には記録され得ないバレエを、科白あるいは歌詞、つまり、言語記号を伴う演劇やオペラとは異なる舞台芸術として、文学研究者が敬遠しがちなのはやむを得ないのかも知れない。

しかしながら、周知のように、「舞踊劇《le choréodrame》」を提唱したサルバトーレ・ヴィガーノの信奉者であり、彼を「無言の詩人」と呼んだスタンダールは、この芸術の本質をよく理解していた。劇詩人を目指しての修養時代にオペラ座でピエール＝ガブリエル・ガルデル振付の《プシュケー》を観た若きアンリ・ベールは、1804年7月24日付けの『日記』において、ガルデルのバレエの感想と共に、自らのオペラ《ドン・カルロス》の構想を述べながら、王家の結婚式の場面に(オペラの筋とは無関係の間奏曲的な)「ディヴェルティスマン《le divertissement》」としてバレエを挿入するのではなく、オペラ全体の話の筋の中に組み込む工夫を考えている。このようなベールの考察はノヴェールの理論や後年、彼が知ることになるヴィガーノの美学にも通底するものがある。また、『1817年のローマ、ナポリそしてフィレンツェ』の1817年7月17日付けのテキストでは、スカラ座におけるヴィガーノのバレエ《ミルラ》の上演の様子を語り、『1826年のローマ、ナポリそしてフィレンツェ』においては1817年3月2日付けでナポリ、サン・カルロ劇場でのルイ・デュポールの祝儀公演に触れながら、フランス・バレエとイタリア・バレエを比較しつつ、バレエの理想美について持論を展開している。既に、上記の1804年の『日記』の記述からデュポールやヴェストリ夫人というダンサーをベールが知っていたことが分かるが、『ローマ、ナポリそしてフィレンツェ』の二つの版では、ヴィガーノの弟子で彼の作品の主演を度々務めたパツレリーニだけでなく、(デュポール同様に)パリ・オペラ座のソリスト<sup>3</sup>であったヴェストリ、ポール、アルベール、ビゴッティーニ嬢、ビラス嬢等の名前を次々と挙げていることから、作家がフランスのバレエにも精通していたことが窺える。しかしながら、単に、彼のイタリア旅行記が実録ではないとい

<sup>3</sup> 当時のパリ・オペラ座のソリストの最上級の位は《premier sujet》であり、エトワールという呼称が使われるようになるのは十九世紀後半である。

う点だけではなく、アドルフ・ド・マレスト宛ての1818年1月3日(あるいは1月5日)付けの書簡で、ベールは「《ミルラ》を見ていない。」と旅行記の内容とは矛盾する発言をして憚らないし、1818年2月9日付けの「(ヴィガーノの)《オテロ》に関する考察」においては、必ずしもヴィガーノの作品を全面的に賞賛している訳ではない。従って、スタンダールのヴィガーノに関する観劇譚や評価は(その実証的な価値を否定はしないが)寧ろ、『1817年のローマ、ナポリそしてフィレンツェ』とほぼ同時期に出版された『イタリア絵画史』から『ラシーヌとシェイクスピア』に至る過程において、ロマン主義的な美学を確立して行くひとつの段階としての、自身の観劇の体験や見聞したことを元にした、彼の芸術論の一環を成す「バレエ論」として読むのが適切ではないかと考えられる。

そのスタンダールの「バレエ論」を読み解くのに重要な材料となる『(主にマレスト宛ての)書簡』で——作家はマレストに《ミルラ》等、ヴィガーノの複数の作品のプログラム(台本)を送付しているが——その台本の言説の無意味さ、(ダンサー達が行う)仕草や舞台上に描き出す形象を残すことの難しさ、その結果として、振付を行うヴィガーノ自身の存在の不可欠性を繰り返している。実際、クリストゥに依れば、ヴィガーノの「舞踊劇」は彼の死と共に失われ、彼の理想の美学が再びその輝きを放つには二十世紀初頭のミハイル・フォーキンやセルジュ・リファールの出現を待たなければならない。だが、強い感情に囚われる度に言語記号の無力さを痛感していたスタンダールは、無益な言説を越えたところにあるバレエに魅せられ、それ故の脆さや儚さを愛していたのではないのだろうか?『リュシアン・ルーヴェン』の中で、主人公が「エルスレー嬢の崇高で、優雅さに満ちたパ(足捌き)」に我を忘れ、「音楽」とそれに呼応する踊り手の「身体言語」に魅せられ、「彼の人生で最も幸福な宵のひとつ」を享受する場面は、主要人物が味わう「甘美な幸福」を喚起するスタンダールのテキストの中でも最も感動的なもののひとつである。「狂気じみた幸福」を語ろうとして言葉を失うことが多かったベールが、このテキストで雄弁な小説家たることが出来たのは、バレエという芸術に対する彼の深い愛着故ではないのだろうか?

ここで、彼が『赤と黒』の中で言及したバレエ・パントミム《マノン・レスコー》に話を戻し、どのような作品だったのか触れておきたい。本発表の冒頭で述べたように、スタンダール研究者はカステックスを除くと、この作品に殆ど注意を払っていない<sup>4</sup>。だが、研究者にとって幸いなことに、このバレエは振付のオメールの最後

---

<sup>4</sup> 2003年刊の『スタンダール辞典』の«BALLET»の項目の参考文献の中にF. クロードンが1980年に『スタンダール・クラブ』に掲載した論文が挙げられているが、今、現在、入手が遅れていることはお断りしておく。

の作品であり、様々な理由からオペラ座との再契約が望めないと考えた彼は、今日「オメール・コレクション《le fonds Aumer》」と呼ばれている貴重な多くの資料をオペラ座に残して行った。その資料は現在、フランス国立図書館が所蔵しているが、それらが公文書やスクリーブの台本と共に、プレヴォーの研究者の小説『マノン・レスコー』の脚色作品に関する論文や、バレエ評論家のアイヴァ・ゲスト等の著作を可能とした。長年、パリ・オペラ座バレエ学校で教鞭を執ったシルヴィ・ジャック＝ミィオッシュの優れた実証的な学位論文や、楽理の専門家のマリアン・スミスの学術書も見逃せないが、最も興味深い資料は、同じく音楽研究者のマヌエラ・ヤーメルカーとピーター・カイザーが2007年に出版したアレヴィの：

a) オーケストラの総譜；

b) ピアノ伴奏用の譜面——オメールによる「バレエのパート譜《parties de ballet》（振付師による（台本にはない）指示書き）」を含む；

である。それに対して、バレエ《マノン・レスコー》のスクリーブの台本は二種類ある：

A) パリのブズー書店から出版された1830年刊の台本；

B) 1875年～1876年にパリのE. ダンテュ書店から出版された『スクリーブ全集』に収録された版；

の二種類である。スクリーブの専門家でもあるヤーメルカーはアレヴィの2007年刊の二つの譜面に、劇作家のこの二種類の台本をも収録したのであるが：

B)（全集版）をa)のオーケストラの総譜に；

A)（初演時の台本）についてはb)ピアノ伴奏用の譜面に；

掲載した。以上のような先行研究を中心にして、「失われた」バレエ《マノン・レスコー》の具体像を探る試みは、『仏文研究』XLVIII（京都大学フランス語学フランス文学研究会、2017年）に掲載された論文で一通りの成果を公表した。ただし、その際、積み残した課題がある。

即ち、2007年刊のアレヴィのピアノ伴奏用の譜面にヤーメルカーが再録した初演時の台本の原本は、フランス国立図書館所蔵の **cote 8-YTH-10825** である。現在、この原本はマイクロフィッシュでしか閲覧出来ない。他方、Gallica 上で閲覧可能となっている1830年刊のスクリーブの台本は（表紙の左下に手書きで書き込まれている記号から分かるが） **cote 8-YF-1104** である。つまり、ヤーメルカーとは異なる原本に基づいている。

**cote 8-YF-1104** から窺える問題点は以下の二点である：

1) 表紙の作者名が空欄「《PAR M.            》」で、後から手書きでスクリーブの名のみ

が書き込まれている；

2) 第二幕の登場人物表の二人目の役名が「un président」(法官)となっている(台本の本文中のテキスト内でこの登場人物は「robin」とされている。)

ヤーメルカーに依れば、1830年刊の台本でこの登場人物名は「un abbé」(神父)となっており(本文中でも「abbé」である。)、彼女は「(後年の)全集版との最も大きな違い」と指摘しているが、同じ1830年刊の台本が二種類あるとは述べていない。ゲストやスミスの先行文献においても、「un abbé」(神父)という登場人物がバレーの制作者達の構想の中にあつたことは明確にされているが<sup>5</sup>、cote 8-YTH-10825とcote 8-YF-1104の相違点についての説明はなされていない。執筆時にcote 8-YTH-10825の閲覧が叶わなかったため、2017年に『仏文研究』に掲載した論文では、「1830年刊の二種類の台本が存在するのではないか?」という仮説を立てるに留めた。その根拠は、ヤーメルカーの実証的な先行文献を尊重したという理由もあるが、他方、Gallica上で当時閲覧可能だった同時代評において、初演当日の新聞広告の役名こそ「un président」(法官)となっているものの、舞台評の本文中では「un abbé」(神父)という単語が氾濫しており、関係者の中でこの(「役」ではなく)「役名」が何らかの形で活字化されて存在していたのではないかと思われたからである<sup>6</sup>。

昨年二月と十二月の現地調査の結果、フランス国立図書館が所蔵している「1830年」と記された台本七冊は以下のように三種類に分類されることが判明した：

イ) 表紙の作者名が空欄あるいは手書きで作者名が書き込まれていて、且つ、問題の役名が「un abbé」となっているもの：

MFICHE 8-YTH-10825 (Tolbiac<sup>7</sup>)

8-RF-12937 (Richelieu, 深い緑色の表紙で装丁されている。)

8-BL-14714(3) (L' Arsenal, (3)が cote についているのは、他の台本と合冊になっているため。尚、作者名は全くの空欄で何も書き加えられていない。)

ロ) 表紙の作者名が空欄あるいは手書きで作者名が書き込まれているが、問題の役名は「un président」となっているもの：

8-YF-1104(1) (Tolbiac, Gallica で閲覧出来るものの原本と確認。(1)が cote につい

<sup>5</sup> ゲストとスミスが述べている内容はほぼ同じだが、ゲストは典拠を示していない。スミスが典拠としたのは1830年5月4日付けの『コルセール』紙の記事である。2017年に公表した論文執筆時には『コルセール』紙はデジタル化の最中で閲覧出来なかったが、その後、Gallica上で当該記事の内容を確認した。

<sup>6</sup> 「役」の入れ替えについては、『ジュルナル・デ・デバ』紙の初演評でも明言されている。

<sup>7</sup> 以下、それぞれの台本の所蔵館を示す。

ているのは、他の台本と合冊になっているため。)

8-RF-34233 (Richelieu, 深みのあるピンク色の表紙で装丁されている。尚、作者名は全くの空欄で何も書き加えられていない。)

ハ) 表紙の作者名の欄に「PAR MM. SCRIBE ET AUMER」と印刷で台本作者と振付者の名前が入っており、問題の役名は「un président」となっているもの：

THN-3398 (L' Arsenal, 表装等、全くなし。)

GD-21094 (L' Arsenal, 堅い丁寧な表装あり。)

更に、先行研究者達にも貴重な参考文献として頻繁に利用されて来たシャルル・モーリスが所有し且つ主幹であった『クーリエ・デ・テアトル』紙の1830年5月4日号に以下のような記載がある：

« ---Une faute d' impression s' est glissé dans le programme de *Manon Lescaut*. On y lit un abbé, au lieu d' un président. Distinguons. » (*Courriers des théâtres*, N° 4167, mardi 4 mai 1830, p.4. 強調のための下線は発表者による。)

つまり、(少なくとも)初演当日に販売されていた台本では、問題となっている「役名」が訂正されずに、「誤植」として残されていたことになる。また、1830年刊の台本は当初、推測したように、二種類ではなく、三種類存在することも分かった。初演時に作者名が公表されないのは当時の慣習であったが、作者名が活字で印刷された三種類目の台本が存在するということは、制作者達(特に、スクリーブ)はこのバレーが「成功」だったと捉えていたことを物語っている<sup>8</sup>。

だが、同じ『クーリエ・デ・テアトル』紙の1831年6月24日号以降の《マノン・レスコー》上演時の広告面の配役評を見ると、「un abbé」(神父)役が新たに加わっている。同紙に依れば、1831年5月14日(土)～31日(火)まで、オペラ座は改修工事のため閉鎖されていた。6月1日(水)に再開された後、24日(金)に再び《マノン・レスコー》が掛けられる。この日の同紙の広告面で、それまで、シヌレを演じていたオメールに代わり、メラントの名が入り、且つ、それまで第一幕の「新兵」役を演じていたエリーというダンサーが「un abbé」(神父)役にキャスティングされている。「新兵」役には別のダンサー名がきちんと入っているし、「un président」(法官)役は役名も存在しており、演者としては従来通りカペルの名が並んでいる。他方、

---

<sup>8</sup> カステックスは、同時代評がこの作品を「取るに足りない娯楽作品」と見做しているという点では一致していると述べているが、ただし、自由主義派閥の新聞がスクリーブには好意的であったことも指摘している。



今、現在、« un abbé » (神父) 役と« un président » (法官) 役が共存している台本の存在は確認されていない<sup>9</sup>。

「栄光の三日間」の政変後のオペラ座の再編、そしてルイ・ヴェロンのオペラ座の総裁就任<sup>10</sup>によって、制作担当者達の構想の中にあつた« un abbé » (神父) 役は、実際に舞台に登場したのであろうか？今のところ、その答は得られていないが、一見、些細なことにはしか見えない役名の変遷を辿ることで、本質的に「束の間の芸術」であり、且つ、歴史の中に埋もれてしまったバレエに関わる紆余曲折を知ることが出来るのは興味深い。また、スクリーブ以降の様々なジャンルの舞台上の「マノン」作品の骨格となっているエティエンヌ・ゴッスによる全三幕のメロドラマ『マノン・レスコー』(1820年11月16日ゲテ座にて初演)には、ヒロインに言い寄る聖職者は登場しないが、十八世紀の脚色作品として確認されている貴重なC. リビエの『貞節な高級娼婦 (*La Courtisane vertueuse*)』(1782年にパリとロンドンで上演)のアントゥフレ神父は、徴税官のミナルヴィルに唆されマノンの誘惑を試みる。

文学史上、ひとつのステレオタイプと見做され得る「好色な聖職者」の影が見え隠れする1830年5月3日初演のバレエ・パントミム《マノン・レスコー》は、政治的な動乱を控えた社会的・文化的な変革の途上で上演された、ロマン主義バレエ開花前夜の過渡期の作品であり、スクリーブは原作を尊重してヒロインをルイジアナの砂漠で死なせるという悲劇的な結末を選択している。文学研究者がこの作品の価値をアヴェ・プレヴォーの小説と関連づけて評価しがちなのはやむを得ないが、実証的な文献を精査すると、シルヴィ・ジャック＝ミイオッシュがこのバレエを「オメールの傑作」としているのも当然であり、「取るに足りない」作品として片付けてしまっているジュリアンやカステックスの言説は、バレエ愛好家にとっては残念な結論である。

付記：この研究発表要旨を脱稿した2019年5月12日未明、この中でも引用しているマリー＝フランソワーズ・クリストゥの訃報に接した。享年九十一歳であった。彼女の著作の中から以下の文章を引用して、哀悼の意を表したい：

Rival de Vestris, Louis Duport le remplace brillamment dans *Le Retour de Zéphyr* de Gardel (1803). Esprit aérien, il s'est introduit dans la danse comme un sylphe, déclare Noverre, et semble « un jeune chat » à Stendhal.

<sup>9</sup> フランス国立図書館が所蔵している七冊の台本の他に、インターネット上で閲覧可能な台本が二冊ある。一冊はWarwick Digital Collection (ワーウィック大学図書館のデジタル・サイト)、もう一冊はグーグルのサイトであるが、いずれも上記の(口)のタイプに分類される。

<sup>10</sup> ヴェロンの総裁任命は1831年2月28日である。

[...].

[...]. Celle-ci (Antonia Pallerini) est également l'interprète inspirée de Salvatore Vigano, dont le génie singulier incite son fervent admirateur Stendhal à déclarer en 1821 : « C'est un nouvel art qui meurt avec ce grand homme ».

[...].

[...]. Vigano possède le don de créer un climat dramatique dont témoignent *Otello* et *I Titani* (1819), communiquant l'émotion dramatique avec « une rapidité à laquelle Shakespeare lui-même ne peut atteindre », juge Stendhal. Tout entier fonde sur sa personnalité, le « choréodrame » de Vigano disparaît avec lui. Son éclat influencera, entre autres, Fokine, Massine et Lifar. (Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses XVI<sup>e</sup> -XX<sup>e</sup> siècles*, Desjonquières, 1995, pp.56-58.)

## 【書評】

ロベルト・ビッツォッキ

『チチスベオ イタリアにおける私的モラルと国家のアイデンティティ』 宮坂真紀訳、法政大学出版局、  
叢書・ユニベルシタス 1091、2019年

[原著 Roberto Bizzocchi,

*Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia, 2008*]

上杉 誠

スタンダールの読者ならば「チチスベオ」の習慣に注意をひかれたことが一度はあるだろう。イタリア語の「チチスベオ *cicisbeo*」よりもフランス語の「シジスベ *sigisbée*」あるいはその定訳ともなっている「扈從騎士 *chevalier servant*」のほうが伝わり易いかもしれない。スタンダールによる「チチスベオ」への言及は『恋愛論』やイタリア旅行記、日記などにも散見するが、おそらくもっとも知られている例は『パルムの僧院』の冒頭かもしれない。中世の共和国が示していた活力を失った18世紀のイタリア、若き将軍ボナパルトが打ち破ることとなる「軟弱な習俗 *mœurs*

efféminées」の例として挙げられるのがこの「チチスベオ」の習慣である。けれどもこの習慣の実態をいざ知ろうと思うと情報は必ずしも豊富ではなかった。日本語で読める資料としては、たとえば永井三明『ヴェネツィアの歴史 共和国の残照』（刀水書房、2004年）が一節をあてている。この習慣を大きく取り上げる岡田温司『グラントツアー 18世紀イタリアへの旅』（岩波新書、2008年）では本書をはじめとしたビッツォッキの研究が参照されている。ピサ大学の歴史研究者による本書は、資料の発掘や扱い方、分析における多角的な視点において「チチスベオ」の習慣に関する第一の参考書であることは間違いない。索引や註も充実している。2008年の原著の出版ののち英訳（2014年）と仏訳（2016年）が出版されている<sup>11</sup>。

本書の特長は、18世紀以来多くの外国人旅行者ならびにイタリア人自身によって言及された好奇心をそそるこの習慣について、その「実態」と「イメージ」を同時に対象としていることにある。貴族の日記や書簡など私的な資料はもちろんのこと教会関連資料、法廷資料、駐在外交官の記録などさまざまな種類の資料が扱われるが、同時に、作家や旅行者の手によるしばしば「誤った」記録を無視するわけではない。18世紀においてすでに混在していたファンタズムと現実の境をできる限り明確にしつつ安易に神話を否定するわけではない。歴史学者による冷静な筆致は、たとえば、三角関係の三項における年齢についての記述にみることができる。しばしば年長の「夫」と年若い「騎士」と「貴婦人」というイメージがもたれるが、歴史学者は具体的な事例の集積をもとに次のように判断する。「付き添い役は概して夫より若い、常にというわけではない。妻より若いことも珍しくない。さらに重要なのは、全体として同年代の三角関係のモデルが支配的であることだ。」（第三章 111頁）60歳の「夫」に20歳の「騎士」と「貴婦人」という例はむしろ例外であり、例外であるがゆえに印象に残り、現実において多数をしめたはずの実例とは齟齬をきたすイメージが生じる原因となる。

私的な資料の読解によって今日では名を知られるはずもなかった家族の内情が明らかになる——スタンダード好みの「小さな真実」を示す逸話が積み重ねられているともいえるだろうか——本書は、同時に18世紀の歴史、文化をめぐる大きな見取り図を提供してくれる。「シジスベ」の習慣は特異な花として突然咲いたわけではなく、啓蒙の世紀の「社交の文化」の現れのひとつとして解釈される。こうして、しばしばイタリアに固有の現象とみなされるこの習慣について、フランスの「プテ

---

<sup>11</sup> 本書評は、仏訳の出版に際して書かれた次の書評と内容が重なっている。Makoto UESUGI, *compte rendu pour Bizzochi, Les Sigisbéés. Comment l'Italie inventa le mariage à trois. XVIII<sup>e</sup> siècle*, traduit de l'italien par Jacques Dalarun, Paris, Alma éditeur, 2016, 447p, *H. B. Revue internationale des études stendhaliennes*, Eurédit, n° 21, 2017, p. 461-464.

ィ・メトル」との比較が有効となる（第二章 42 頁以降）。一方、あらたな道德モラルの支配した謹厳な 19 世紀において、そのような「社交の文化」の花がしおれることになるのはある意味当然といえよう。「チチスベオ」の習慣が生まれたイタリアの社会的背景——男性独身者の増大——を扱った第三章、イタリア国内における地域差を論じた第四章、そして「騎士」と「貴婦人」の関係はプラトニックだったのかという問題を論じた第五章を経て、最終章で論じられるのは習慣の消滅が示す 18 世紀と 19 世紀のあいだの断絶である。ルソー主義の影響のもと〈社交に勤しむ貴婦人〉ではなく〈家庭の母〉が求められ、貴族層における公然の三角関係である「チチスベオ」の習慣は批判にさらされる。消滅する過程を扱った第六章において本書の副題——『私的モラルと国家のアイデンティティ』——の意義がもっとも明確になる。美德と共和主義の信奉者にとってイタリアの国民性に結び付けられた「チチスベオ」の習慣は不名誉なものであり、私的な領域における美德の回復と統一すべき祖国の立ち直りは一体のものとみなされる。シスモンディの『中世イタリアの共和制諸国の歴史』——スタンダールが『ローマ散策』などで利用したことで知られている——が本書の冒頭と終結部で引かれることは意義深い（序論 15 頁、第六章 383 頁）。シスモンディは浩瀚な同書の終結部においてスペインとカトリックによる政治的、道徳的支配に近代イタリアの衰退の原因を見いだしたが、そこで「チチスベオ」の習慣を大きく取り上げるのは習俗の退廃を示す代表的な事例として批判するためである。こうして「チチスベオ」は、19 世紀の国民国家の確立の過程において否定され排除されたものを映し出す鏡として機能する。

翻訳で 400 頁あまりの本書において、スタンダールは三度言及される。一つ目は「チチスベオ」の実態と社会的な背景を扱う章で、婚姻契約に花嫁の「騎士」の名が記されたという主張を検討する箇所である（第三章 126 頁）。『パルムの僧院』の冒頭でも採用されるこの説についてビッツォッキは、そのような婚姻契約書はこれまでのところ見つかっておらず事実というよりも「伝説」に属すると冷静に指摘する。こうしてスタンダールによる「シジスベ」の記述がある程度において虚構に属するものであることが明らかになる一方、この習慣の消滅におけるフランスの影響力、より直接にはナポレオンによるイタリア支配の効果をみるスタンダールの記述——たとえば『恋愛論』第二部 49 章に読まれる——は概ね肯定される（第六章 351 頁）。スタンダールの伝記に興味のある読者にとっておそらくいっそう興味深いのは、シエナのジュリアの名が読まれる箇所である。1830 年イタリアへ赴任する直前のスタンダールが結婚を申し込んだものの後見人であるトスカーナ大公国公使ダニエッ

ロ・ベルリンギーリにすぎなく拒否されたという逸話で知られるジュリアとその「叔父」の関係については、ベルリンギーリがジュリアの母親の「騎士」であったことが知られている（松原雅典『スタンダール 愛の祝祭』みすず書房、1994年、241頁）。本書では「騎士」と「貴婦人」のあいだの子どもという避けがたくも人間らしい問題のひとつの解決例として言及される（第五章327頁）。スタンダールが花嫁候補の家族のそのような背景を知っていたかどうかはわからないものの、この逸話は、19世紀において消滅しつつあった習慣が1830年においてもなおその痕跡を作家の生活空間に残していたことを雄弁に物語っている。

多様な視点から構成される本書の意義を十分に紹介できたとは思えないものの、本書は「チチスベオ」という特異な現象を知るためだけでなく、スタンダールがたびたび言及する旧体制下のイタリアの実態を知るうえでも有益な参考書である。アルシーヴで発掘された一次資料に交じってモンテスキュー、ド・ブロス、ラランド、スタール夫人、シスモンディ、ゴルドーニ、アルフィエーリ、モンティ、フォスコロ、バイロンらスタンダールが親しんだ著述家からの文章が豊富に引用される本書は、19世紀に生きながら18世紀イタリアに幸福の時代、土地を夢見た作家の発想源のありかを明かしてくれる<sup>12</sup>。同時に、一見21世紀の現代社会とはかけ離れた奇怪な習慣に見える「チチスベオ」の主題が、近代社会における社交、女性、家族、国家といった今日においてもなおアクチュアルな主題を喚起することも本書は示している。

## 【研究ノート】

### 『赤と黒』の牢獄のリアリズム

杉本 圭子

スタンダールの小説における牢獄（prison）のテーマについては、V. ブロンベールの『ロマンティックな牢獄』（*La Prison romantique*）を皮切りに、すでに多くの筆が

---

<sup>12</sup> 次の論文では本書を踏まえながら、自伝的テキストから虚構作品までスタンダール作品における「シジスベ」の形象が検討されている。Makoto UESUGI, « Bonheur et mélancolie dans le sigisbéisme : Stendhal face à la relation triangulaire », *H. B. Revue internationale des études stendhaliennes*, Eurédit, n° 21, 2017, p. 43-57.

費やされている。近年では柏木治氏が『スタンダールのオイコノミア—経済の思想、ロマン主義、作家であること—』（関西大学出版部、2017）の中で一節を割き、監獄の改革をめぐる当時の一連の議論とその反映を、『赤と黒』の記述の中に読みとっている（第4章第5節「監獄の憂鬱と幸福」）。最近、梅澤礼氏の近著『囚人と狂気—一九世紀フランスの監獄・文学・社会』（法政大学出版局、2019）を読む機会があり、王政復古期から七月王政期にかけて囚人たちが置かれていた状況と、それを改善しようとする行政官や学者たちの議論の応酬について、より詳しい情報を得られたので、ここであらためてリアリスム的な視点から、スタンダールの小説における牢獄について検討してみたい。

1810年のナポレオン刑法典において犯罪者の拘禁措置に懲罰のみならず、道徳的な矯正の機能をもたせることが明文化されてから、フランス国内の監獄の惨状を見直し、衛生状態を改善させるための具体的な方策が、政府レベルで検討されるようになった。若きトクヴィルが監獄制度の先進地アメリカに視察旅行に出たことはよく知られているが、スタンダールが小説を書き始めた1820年代後半は、政府内に作られた王立監獄協会の活動と並行して、博愛主義者たちによる監獄改革案が次々と打ち出された時期にあたっていた。梅澤氏はこうした博愛主義者のひとりとして、T・ジヌーヴィエとともにバンジャマン・アペールの名を挙げ、七月王政期にかけてのこの人物の活動に多くの記述を割いている。アペールはとりわけ教育問題に熱心で、牢獄内での相互教育の実現に心をくだいた。柏木氏が指摘するように、スタンダールがこの実在の人物を『赤と黒』に登場させ、知事の制止もかえりみずヴェリエールの監獄、貧民収容所、慈善病院の視察を行うよう仕向けたのには、「この時期の自由主義陣営と王党派の対立を鮮明にするという目的」（p.129）があったのはまちがいない。アペール氏は政治的には自由主義陣営に属しており、王党派の町長レナール氏と貧民収容所所長のヴァルノ氏は大いに警戒していた。アペール氏は、どの党派にも属さないジャンセニストのシェラン司祭への紹介状を利用して視察を強行するのだが、これに対して二人はシェラン司祭に抗議を申し入れており、結局、この一件がもとになってシェラン氏は職を追われることになる。じつはこの紹介状は、ヴェリエール一帯に多くの土地を所有するパリのラ・モール侯爵が書いたもので、そのラ・モール侯爵は、ブザンソンの副司教でコングレガシオン（la Congrégation）の有力者と目されているフリレール師と目下、土地問題をめぐって係争中で…と、中央と地方との勢力関係まで視野に入れると事態はなかなか複雑だが、史実に基づくアペール氏の挿話がこの「年代記的」小説において「社会的リアリティ」の刻印（p.132）となっている、という柏木氏の説には同感である。ついでに言えば、アペール氏は

『赤と黒』のモデルとなったベルテ事件にもかかわっており、アントワーヌ・ベルテの恩赦請願にも尽力していたという<sup>13</sup>。まだ本人が登場しない小説冒頭から、主人公ジュリヤンの運命は二重三重に牢獄と結ばれていたことになる。

七月王政期前半には囚人をめぐるこうした博愛主義的な潮流に後押しされて、作家たちが現実の牢獄を書き始めた。最近、小倉孝誠氏による新訳（光文社古典新訳文庫）が出たユゴアの『死刑囚最後の日』（1829）の出版もこの時期である。1834年には看守を殺害して死刑となった実在の囚人をモデルとする小説『クロード・ゲー』が出る。ユゴアは一貫して牢獄の劣悪な環境、および死刑の非人間性を主張した。梅澤氏はこの時期に書かれた同様の小説として、オーギュスト・リカールの『ジュリヤンまたは釈放徒刑囚』（1831）という作品を挙げている（p.41）。文書偽造の罪でトゥーロンの徒刑場に送られた10代の青年ジュリヤンは数年後、模範囚として出獄し、名前を変えて実直な勤め人となり恋もするが、昔徒刑場でいっしょだった男に過去を暴露され、職場を追われた末に、恋人の兄によって殺害されるというやりきれない内容の作品で、釈放囚への偏見と社会復帰の難しさという現代的な主題を扱っている。『赤と黒』の一年後に出たこの作品の主人公がジュリヤンという名を持っているのは、単なる偶然によるものか、否か。

いっぽう、囚人や元囚人も声を上げ始める。ヴィドックの『回想録』（1828 - 1829）やラスネールの『回想録』（1836、死後出版）に、スタンダールが関心を寄せていたことはよく知られている。スタンダールと親交のあったシルヴィオ・ペリコの『回想録』（1832）も、1835年に仏訳が出版されている。イタリアのカルボナリ黨員が多く収容されて命を落とした、かのシュピールベルク監獄での過酷な体験をつづったこの本は、『パルムの僧院』で多く参照されることとなるが、この本がのちに翻案され、監獄内の図書館に配布され、囚人のための啓発本として受容されたという梅澤氏の情報に興味深い（p.155-156）。このような陰々滅々たる内容の書物がどのように翻案されたら囚人を鼓舞する性質の読み物となりうるのか、にわかには信じがたいのだが…。

牢獄改革に話を戻せば、博愛主義者たちの活動の結果、七月王政期には受刑者の衣食住をめぐる環境は大きく改善された。以後問題となったのは、受刑者をいかにして道徳的に矯正し、社会復帰を促すかということであった。当時の監獄には雑居房、独房、それらの混合方式という、3つの方式が存在した。伝統的な雑居房では、囚人たちはお互いに言葉を交わすことができ、感化し合って悪影響を与えるという

---

<sup>13</sup> *Le Rouge et le Noir*, éd. établie par Pierre-Georges Castex, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1989 (初版 1973), p. 520, n. 12.

危険があった。いっぽうトクヴィルらの支持した独房方式（ペンシルヴァニア・システム）では、囚人は労働の時間を含めて一日中隔離され、孤独と向き合うことで内省と改悛に至ることが期待された。しかし絶対的な孤独の中で絶望し、精神に変調をきたす者が相次いだため、昼間は共同作業場で労働に従事させ（会話は禁じられる）、夜だけ独房に戻すという折衷的な方式が考案された（オーバーン・システム）。フランスでは以後数十年にわたってペンシルヴァニアシステムとオーバーンシステムの支持者の間で激しい論戦が繰り広げられることになるが（梅澤・第一部第三章を参照）、しだいに犯罪者の隔離と犯罪の再発の抑止により効果的とされた前者（独房方式）の支持者が優位になり、この考え方をより効率的なシステムへと進化させたパノプティコン（一望監視施設）型の牢獄も建設された。1850年に、リヨン駅の正面に建てられたマザス監獄がその例である（p.129、p.133-140）。これは中央に監視塔を置き、その周囲に仕切られた独房を環状に配置して、受刑者がつねに看視者の視線をあびながら、独房内で労働に従事するというシステムで、これならば厳重な施錠も必要がなくなる。屋外散歩場で一日数時間の運動ができるようにもなっていた。監獄法案が議会で審議された1840年代には、ペンシルヴァニアシステムを採用している牢獄で、孤独のあまり体調を崩す者や、精神に変調をきたす者が相次いでいることが報告され、問題となっていたため、この監獄では空気の循環や採光にも十分な配慮がなされていた。それでも自殺者はあとを絶たなかったという。

翻って『赤と黒』における牢獄の描写を見てみると、最初に入れられたヴェリエールの牢獄でも、移送されたブザンソンの牢獄でも、ジュリヤンは単独で収監されている。ブザンソンでは最初、「手錠をかけられ」、「二重の施錠」をされたが、移送先のブザンソンでは「14世紀初頭の建築」と思われる「優雅」で「軽妙」な「ゴシック式の望楼の最上階」(II-36)<sup>14</sup>の「180段の階段を上った高さにある快い部屋」(II-37)に收容され、身体的な拘束を受けている気配はない。のみならず、塔の上からは「壁と壁とのすき間から、奥深い中庭のむこうに、すばらしい風景がかい間見られ」

(II-36)、のちにはマティルドのはからいで、「オランダから取り寄せた最上級の葉巻をくゆらせながら、望楼の上の狭い露台を散歩」(II-40)することまでできている。ファルネーゼ塔に連なる、いわゆる「高所の幸福」の享受である。

ただしよく読んでみると、こうしたジュリヤンの幸運がいかに危ういものだったかがわかる。「ジュリヤンは、自分が凄惨な地下牢へ移されそうになったことを知らなかった。180段の階段を上った高さにある快い部屋に残ることができたのは、フーケのとりなしのおかげだった」(II-37)。彼が暖房用の薪を納入している顧客の中

---

<sup>14</sup> 『赤と黒』のテキストからの引用については以後、巻数と章数のみ示す。



に、副司教のフリレール師がいたのである。8年半の拘留ののちに1830年にシュピールベルク監獄から解放されたシルヴィオ・ペリコもまた、最初は仲間とともに地下牢に入れられたが、体調悪化のために特別に上方の階へと移された<sup>15</sup>。日の光がほぼ差しこまないじめじめとした地下牢と、格子窓の柵の隙間から、わずかでも外の風景を垣間見られる部屋とでは、囚人の置かれる精神状態はまったく違ってくる。死刑が確定した囚人は地下牢へと移され、戸外での運動の機会も奪われるのが常だった。

柏木氏は「ジュリヤンの幽閉される独房がリアルというよりはむしろロマネスクな空間として開かれ」ており、「その小説的描出にはあたかも土牢のごとく中世的な雰囲気醸し出し、シュピールベルクのような恐怖の牢獄を想起させる意図がある」と指摘している (p.133)。実際、ジュリヤンは死刑判決後に連れ戻された独房で、寝床に入ったときの「ごわごわとした」シーツの感覚で、死刑囚として地下牢に入れられたことに気づく (II-42)。運動の機会を奪われ、「濁った空気」にさらされ、日光に触れない状態が続いたことで彼の健康は急速に悪化し、ときに「発熱」して抑うつ状態になることを、ジュリヤン自身も告白している (II-45)。

梅澤氏によれば、この不健康きわまりない地下牢については、すでにルイ16世の時代から改革が試みられていた (p.13)。ルイ16世は1780年の王令で、国内のすべての地下牢の廃止を命じていた。ただしそのときに取り壊されたのは全体の半数に過ぎず、革命後も旧体制期の監獄をそのまま使用していた。第一帝政下では内務大臣モンタリヴェが、全国の監獄の調査と改善の指示を出したが、刑法典の制定後の受刑者の急増には追いつかなかった (p.17-18)。実際に改良工事が進んだのは王政復古期の1820年代であり、それは本論文の最初で見たとおり、王立監獄協会および博愛主義者たちの活動に拠るところが大きかった。ユゴーの『死刑囚最後の日』の第31章では、主人公の独房を建築技師が訪れ、改良工事のために採寸をする場面が描かれている。作業後、「朗々たる声」の技師に「あんた、六か月したらこの監獄はずっとよくなりますよ」と言われた主人公は、暗に「残念ながら、あんたがその恩恵に浴することはないね」と言い添えられたような気がしたという<sup>16</sup>。

---

<sup>15</sup> Silvio Pellico, *Mes prisons, suivies des Devoirs des hommes*, traduit par H. de Messey et revu par Alban de Villeneuve, Paris, Garnier Frères, 1844 (原著 1832), p. 161, p. 171-172. シュピールベルク監獄では過酷な身体拘束が行われており、ペリコもまた囚人服をあてがわれ、両足首を鎖でつながれていた。囚人同士の会話は禁じられていたが、看守の目を盗んで窓ごし、壁越しに言葉をかわすことはできた。屋外の露台では監視のもと、運動ができた。外部と連絡を取ることは許されなかったが、読書は許容されていた (のちに宗教書に制限)。ペリコがもっとも苦しんだのは粗食と、絶望的なほどの孤独であり、劣悪な環境の中、政治犯として収監されたイタリア人の仲間たちは次々と病に倒れ、絶命した。

<sup>16</sup> ユゴー、小倉孝誠訳『死刑囚最後の日』、光文社古典新訳文庫、2018、p.104.

そうした時代背景を考えるならば、1829年から1830年にかけての『赤と黒』の執筆時には、監獄の状況は劇的とまではいかなくとも、ある程度改善されていたはずである。たとえばアンリ・マルティノーと歴史家フランソワ・ヴェルマルの調査によると、スタンダールの故郷グルノーブルの牢獄では、長らく窓も通気口もない不衛生な地下牢に囚人が詰め込まれ、問題になっていた<sup>17</sup>。イゼール川が増水するとその水が地下牢に流れこむこともあった。1813年にモンタリヴェが改善の指令を出したが戦時だったため果たされず、工事が行われたのは1816年から1817年にかけてである<sup>18</sup>。これが事実とするならば、グルノーブルでは他の地域よりも監獄の状況の改善が早かったということになり、1827年にアントワーヌ・ベルテがグルノーブルの牢獄に収監されたときには、ジュリヤンがかこったような不潔で陰鬱な地下牢はなくなっていたはずなのだ。

マルティノーとヴェルマルは、スタンダールはブザンソンの監獄に足を踏み入れたことはなく、『赤と黒』の中で描かれる牢獄はグルノーブルの監獄によるところが大きいと主張する<sup>19</sup>。病気を理由に戦線を離れていたスタンダールが1813年の年末に、ドーフィネ地方防備軍編成の補佐を命じられ、グルノーブルに赴いた際、牢獄の現状についての報告書も目にしていたはずだというのだ。すなわち『赤と黒』に描かれるような牢獄は、出版当時にはすでになかったということになる。

ただしこの意図せぬアナクロニズムにこそ、『赤と黒』の末尾に描かれるジュリヤンの牢獄生活を読み解く鍵が多く隠されているようなのだ。たとえばマルティノーとヴェルマルは、当時の監獄では看守がしばしば副収入を得るために囚人にワインを売っていたと述べている<sup>20</sup>。『赤と黒』第2巻第44章で、ジュリヤンが実父の訪問を受けたあとふさぎこんでいたとき、看守が高価なシャンパンをすすめてきて、その話に乗ったジュリヤンが徒刑囚二人を招いて陽気に飲む場面があるが、それもそういう事情だったのかとうなずける。牢獄内での飲酒は、日常茶飯事だったのだ。死刑判決を受ける前のジュリヤンは、「マティルドがオランダから取り寄せてくれた最上級の葉巻をくゆらせながら、望楼の上の狭い露台を散歩」もしていた。最期の日々には、レナール夫人も訪ねてきてくれる。『異邦人』のムルソーが獄中で苦しむことになる欠如（たばこ、酒、女）を、ジュリヤンは感じずに済んだのだ。

---

<sup>17</sup> Henri Martineau & François Vermale, «La Prison de Julien Sorel», *Le Divan*, N° 261, 1947, p.17.

<sup>18</sup> 同上、p.18-19. 1816年5月のディディエ事件（王政復古政府に不満をもったグルノーブルの弁護士ディディエが軍隊を蜂起させようとした事件）の際に、監獄を訪れた行政側が監獄の悲惨な状況を把握したのがきっかけとされている。

<sup>19</sup> 同上、p.17.

<sup>20</sup> 同上、p.20.

いっぽうでジュリヤンの入った牢獄が、複数の囚人を収容する雑居房ではなく、独房であったということは、孤独のうちに囚人の内省を促す近代型の牢獄を先取りしている、とも考えられる。ジュリヤンは牢内での孤独のおかげで、過去の自分と向き合い、真の幸福のありかを見出すのである。柏木氏は「牢獄の幸福」がテーマとなりうるのは、そこに新しい人間的創生があるからであって、博愛主義者が目指した監獄の未来は、文脈こそ違え、奇しくもスタンダールにおいて実現している、ともいえるのである」と指摘している (p.133)。だがテキストを読むと、この孤独はそう見えるほど完全なものではない。ブザンソンの彼の独房には死刑判決をまたぐ形で、判事、弁護士、フーケ、シェラン師、マティルド、父親、そしてジュリヤンを悔悛させようとするイエズス会士など、次々と面会者が訪れてジュリヤンの安寧を乱す。「牢獄の最大の不幸は鍵を閉めておけないことだな」(II-44)、と彼は嘆き、検事総長に手紙を書いて「面会謝絶」の命令を出してもらうことまで考える (II-37)。裁判前の収監者に、弁護士の接見以外にこれほど自由な面会を許すことは、現代の刑事制度では考えられないが、当時はこれが普通だったのだろうか。もちろん、マティルドやフーケの画策によって、ジュリヤンが特別待遇を受けていたということはあるだろう。レナール夫人もまた、金と教会への信用を利用して、一日に二度ジュリヤンと会う許可を得るのだ (II-45)。

マティルドは、「自分が闘うべきはジュリヤンの孤独への愛であること」を承知していた (II-39)。ただこの孤独愛は、自殺衝動とも隣り合わせである (『娼婦の栄光と悲惨』のリュシヤン・ド・リュバンプレは、コンシエルジュリ監獄の独房で首をつって死ぬ)。受刑者との接触が比較的容易だった背景には、受刑者の自殺防止という側面もあったかもしれない。マルティノーとヴェルマルは、ジャン・ポール・ディエ (注5を参照) が逮捕後、知事、警視総監から、政府の特使アペール氏、自分の家族に至るまで、次々と訪問を受けていたことを指摘している<sup>21</sup>。シュピールベルク監獄でシルヴィオ・ペリコが味わっていた絶望的な孤独を、王政復古期のフランスの受刑者はあるいはまだ知らなかったのかもしれない。

スタンダールにおける牢獄のトポスは後年の作品『パルムの僧院』において、高所の幸福のテーマと結びついて幸福への飛翔の契機を提供すると同時に、公権力による抑圧と監視のシステムを隠喩的にあらわすものとなる。世俗的なしがらみを潔く断ち切ってクレリアとの天上的な愛に生きようとするファブリスとは異なり、「反抗する平民」ジュリヤンは獄中においても現実の桎梏から逃れられなかった。「年代記」としての側面がここにも強くあらわれていると言えよう。

---

<sup>21</sup> 同上、p.18-19.

## 【会報 No. 21 の訂正事項】

山本 明美

【訂正】 会報 No. 21, 2011, p. 15 : むすびなどに不備がありました。お詫びし以下のように訂正します。

[論評] 高木信宏 『バイアーノの修道院』の出版をめぐる  
ーアンリ・フルニエのポール・ラクロア宛未刊書簡

むすび

高木氏が発掘した未刊書簡が、『バイアーノの修道院』「前書き」に関してジャコブによる執筆説を否定する結果となるのであれば、それは氏による活字起こしが誠実であった証であろう。しかしこの論考はスタンダール執筆説否定に関してはこのような実証性を示してはいない。生前不遇の作家であったスタンダールは巧妙な出版「戦略」を練っていた。『バイアーノの修道院』はスタンダール研究野で今なお探究すべき欠落を見せる。論考が熟すのを待ちたい。

【Rectification】 Bulletin N° 21, 2011, p. 15 : Il y avait des lacunes notamment dans la conclusion. Nous nous excusons et en corrigeons comme ci-dessous..

[Observation critique] Nobuhiro TAKAKI,  
Quelques remarques sur la publication du *Couvent de Baïano* :  
Lettres inédites de Henri Fournier à Paul Lacroix

Si les lettres inédites fouillées par M. Takaki ont pour résultat de dénier l'attribution de Jacob à l'Avant-Propos du *Couvent de Baïano*, cela prouverait la sincérité de la mise en caractère du manuscrit par M. Takaki. Mais en ce qui concerne la négation de l'attribution de Stendhal, cette étude ne présente pas une pareille preuve positive. Écrivain infortuné de son vivant, Stendhal élaborait une « politique » de publication. La question du *Couvent de Baïano* nous laisse voir encore une faille à explorer dans le champ des études stendhaliennes. Nous voudrions attendre que se mûrisse ses considérations.

YAMAMOTO Akemi

## 【会員活動報告】

井出 勉

- ・スタンダールとジョルジュ・サンド (II) ～『アルマンズ』と 1830 年代のサンド初期作品～, 『名古屋造形大学紀要』第 25 号, 2019 年 3 月, 75-84 頁.

片岡 大右

- ・« Stendhal et l'expérience du miroir », *MLN: Modern Language Notes*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, vol. 133, n° 4, septembre 2018 (French Issue), pp. 937-956.

山本 明美

- ・「ネオロジスムを生む文明考察の進化-『チェンチー族』(1837)のドン・ジュアン論をめぐって」『フランス語フランス文学研究』112 号, 2018 年 4 月 26 日, p. 36.
- ・[Livres] Osamu KASHIWAGI, *Stendhal et l'économie politique : être écrivain face à l'idéologie économique de l'époque romantique*, Kansai University press, 2017, 325 p. ISBN : 978-4-87354-652-0, *HB*, *Revue internationale d'études stendhaliennes*, n° 22, 2018, pp. 385-386.

## 【編集後記】

執筆者の方々の力作がそろった今号は、前号の倍のページ数となりました。皆様のご研鑽に頭が下がる重いです。26 号から会報編集を担当して参りまして 4 年目、わたしは今回お届けする 29 号をもちまして担当を退かせて頂きます。未だに Word 機能を上手く扱えないという至らない担当者でしたが、編集作業は同時に皆様の原稿をじっくりと読ませて頂く時間にもなりました。貴重な経験をさせて頂きましたことに感謝申し上げます。次号より、今号にも書評をお寄せくださっている新進気鋭の上杉誠氏が会報を担当してくださいます。30 号という節目にふさわしい新担当者が引き継いでくださることを慶びつつ、筆を擱きます。ありがとうございました。(小林 亜美)