

スタンダード研究会会報

(2006) No. 16

2006 05. 20

目 次

○ 研究会発表要旨	
・ スタンダード VS メリメ (続き) (石川 宏)	… 2
・ 『赤と黒』の着想をめぐって (高木 信宏)	… 3
○ コロック報告 (山本 明美)	… 6
○ 書評 (杉本 圭子)	… 11
○ 研究ノート (小林 亜美)	… 15
○ 会員活動報告	… 21
○ 編集後記	… 22

【研究発表要旨】

第 43 回 (2005 年 5 月 28 日 於 立教大学)

スタンダール VS メリメ (続き)

一両作家の女性観とそのヒロインたち一

石川 宏

ヴァランチヌ・ドレセール (1806～1894) とセリーヌ・カイヨ (1812～?) は、メリメの人生でそれぞれ重要な役割を演じたが、スタンダールはかの女らと面識があり、『リュシヤン・ルーベン』の第 2 部にはこの二人を登場させた。ヴァランチヌはパリ社交界の花形であり、頭が切れ勝ち気だった。メリメは 1830 年代の中頃からこの女性を真剣に愛するようになるが、かの女の前にシャルル・ド・レミュザが、ついでマクシム・デュ・カンが出現すると、夫人の心はメリメから離れてしまう。なお、フロベールの『感情教育』第 2 部以降のフレデリック・モローのモデルはデュ・カンであり、ダンブルーズ夫人のそれはドレセール夫人である。

セリーヌ・カイヨは貧しい家庭に生まれたが、美しい容姿に恵まれ、はじめオペラ座の踊り子に、後にヴァリエテ座の女優になる。気まぐれで屈託のないセリーヌの男性関係は多彩であった。メリメは 1803 年あるいは 1804 年にかの女を愛人にしたが、数年後に別れてしまう。そのときに抱いた悔恨にも似た感情は、後年の短編『アルセーヌ・ギヨ』に投影されている。

『リュシヤン・ルーベン』のグランデ夫人が相当程度にドレセール夫人であり、踊り子レーモンドがセリーヌ・カイヨであることは、小説のマルジナリアによって裏付けられる。グランデ夫人は作者によって否定的に位置づけられ、レーモンドは暖かい筆致で描かれるが、この差は現実の二人にスタンダールがくだした評価の反映である。この例だけでなく、両文学者が女性のなかに好むものは多くの場合に異なっていた。メリメを引きつけるのは、実生活では、育ちがよく上品で、しかも強靱な女性であった。スタンダールはといえば、どこかロマネスクで奔放な女性に魅せられた。小説家としてのメリメは、コロンバとカルメンという忘れがたいキャラクターを創造した。ともに自分の宿命を最後まで生きようとするたくましい女性で、支配欲が強い。コロンバは親の仇をうつという大義名分で兄オルソをがんじがらめにする。カルメンは性的な呪縛でホセを思いのままに操る。この二人に共通する要素は、初期の『クララ・ガスル戯曲集』の何人かのヒロインから後期の『イールのヴィーナス』の彫像ヴィーナスにいたるまで、通底している。小説家スタンダールが造型する女性たちは、レナール夫人にしてもクレリア・コンティにしても、愛する男のためにはあえて社会規範にそむく勇気をもつ。サンセヴェリーナ公爵夫人にしてもエーレナ・ディ・カンピレ

アーリにしても、おのれの情熱のためにすべてを賭けて悔いない。

コロンバやカルメンは「暗さ」と「悪」で読者を打つ。スタンダールのヒロインたちは、その無償の情熱によって、われわれの深いところにある感情を揺さぶるのである。

第44回（2005年12月23日 於 京大会館）

『赤と黒』の着想をめぐって

高木 信宏

『赤と黒』の成立研究において最初の着想および執筆の開始は、1829年10月下旬のマルセイユ滞在中であったと見なされてきた。この推測の根拠となったのは、『ローマ散歩』手沢本に見られる「1828年10月25日から26日にかけての夜、マルセイユでだったと思うが、1830年5月以降『赤と黒』と呼ぶ『ジュリアン』のアイデア」という備忘である。しかしながら、『社会的地位』と『薔薇色と緑』の草稿余白メモ、ならびにロマン・コロンによる証言などを勘案するならば、従来 of 仮説を再検討する余地はまだ残されていよう。つまり、スタンダールの言う「アイデア」とは、同地滞在の時点ですでに書き進められていた草稿の内容を大きく軌道修正する着想を意味すると考えられるのである。こうした我々の仮説をさらに別の角度から裏づけるために本発表では、制作の時期が『赤と黒』と重なる未定稿『ミーナ・ド・ヴァンゲル』や当該時期の読書記録などに着目し、これらの検証をつうじて「アイデア」の具体的な内容を探りたい。

まず中篇小説『ミーナ』について当初の執筆目的を明らかにするために、1829年におけるスタンダールの創作状況を再検討しよう。『ローマ散歩』上梓以降、特に目につく活動は、同年4月創刊の「ルヴュ・ド・パリ」誌への寄稿である。同誌第5号・第5分冊に掲載された『ローマ散歩』の近刊予告等から察するに、同年8月頃に作家は編集主幹ルイ＝デジレ・ヴェロンから執筆依頼を受けたと思われる。ただし、じっさいに寄稿が始まるのは9月5日から10月末にかけてのスペイン・南仏旅行の後である。掲載された作品を中編・短篇小説に絞って列挙するならば、『ヴァニナ・ヴァニニ』（1829年12月）、『箱と亡霊』（翌年5月）、『惚れ薬』（同6月）という順になる。これらの制作時期については不確かな点もあるが、少なくとも『箱と亡霊』は1829年12月25日迄にいったん草稿が書き上げられ、問題の『ミーナ』はその直後、同月29日に執筆が開始されたと推定できる。

これら制作時期を接する4作品を比較対照するならば、いくつかの興味深い共通項

が浮かびあがる。いずれも異国風の物語を予告する題名をもつ——『ヴァニナ・ヴァニニ、あるいは法王領にて発見されし、炭焼党最後の集まりの顛末』『箱と亡霊——スペイン奇談』『ミーナ・ド・ヴァンゲルの生と死——エーレンスレーヤ氏のデンマーク文に倣った短篇小説』『惚れ薬——シルヴィア・ヴァラペルタのイタリア文に倣いて』。しかも、どの作品でも異国性は物語の舞台設定ではなく、主人公の性格に由来している。異国人の奇譚を扱う4篇の相同は、さらに19世紀という時代設定のほか、技法や形式、主題などの点でも顕著である。それぞれが一様にバロック期以降の伝統的な中篇小説に認められる諸特徴を有しているだけでなく、情熱的性格に起因する悲劇的結末をもつ点でも軌を一にする。以上の共通する特徴から窺い知れるのは、「ルヴュ・ド・パリ」誌上での発表を視野におき、4作品をいわば〈異国もの〉シリーズとして構想・連作したスタンダールの戦略的な意図にほかならない。したがって、『ミーナ』も出発点においては文芸誌向けの短い物語として着想されたと考えられるのである。

つづいて『ミーナ』の制作期間にかんしては草稿余白の複数の日付から、1829年12月29日に執筆が開始され、翌年1月7日に母体となる草稿が書きあげられたと推定できる。作家は翌日から19日まで修正を行っているが、大きな加筆はない。すると彼はおよそ10日間で約60枚の草稿を書いた計算になる。この仕事能率をもとに『赤と黒』の制作の進捗度を推し量るならば、1829年10月のマルセイユでの滞在日数は多めに見積もっても6日であり、この間に書きえた草稿の量は『ミーナ』のそれと同じ程度であろう。つまり『赤と黒』の最終テキストの1割にも満たない分量である。かりに「『ジュリアン』のアイデア」を最初の着想とし、つぎのスタンダールの覚書——「マルセイユで、1828年だったと思うが、私は『赤』の草稿をあまりにも短く作ってしまった。リュテス〔パリ〕でそれを印刷させようとしたとき、頁を削除し文体を手直しするのではなく、実質的な書き足しをせざるをえなかった」——を文字通りに受けとるならば、マルセイユで作られた60枚余りの草稿が彼の言う加筆修正の土台だったということになってしまうが、しかしこれはいかにも考えにくい。むしろマルセイユでは、何らかの想をえて既成の草稿を修正しつつ、物語の屋台骨を作りあげたと見るほうが妥当のように思われる。

この推測は『ミーナ』の草稿に残された2つの備忘によって裏づけられよう。ひとつは、状況から判断して『赤と黒』の草稿にかんする頁付の表だと見なせる覚書。おそらく『ミーナ』の修正中に書かれたとおぼしきこのメモには、第1章から第22章までの頁数が記されている（最終章の開始頁は469頁）。『ミーナ』の8倍にも相当する草稿の分量であるが、これをスタンダールがマルセイユ滞在以后に書きえた蓋然性は小さい。なぜなら、それまでの間に彼は『噂の人びと』『ヴァニナ・ヴァニニ』『先験的哲学』『箱と亡霊』『ミーナ』と、立て続けに少なからぬ量の仕事をしているからだ。同地逗留以前に草稿が存在したと推測する所以である。いまひとつの根拠は、1830年1月22日付の覚書である。そこには注目すべきことに、『ジュリアン』の内容を念頭におき、『ミーナ』を2巻本の長編小説につくりかえるプランが記されている。つ

まり、かかる記述から、前者の執筆がこの時点で2部構成という全体の見通しが立つ程度に進んでいたことが推測できるのである。

では、『ジュリアン』のアイデアとはどのような内容だったのか。それを探る手がかりはスペイン・南仏旅行中の読書にあるように思われる。そもそもこの旅が〈異国もの〉シリーズのための取材を兼ねていたことは、周遊の地だけでなく、作家が携帯した書物にも窺い知れる。そのひとつ、マッテオ・バンデッロ『ノヴェツレ』は伝統的な「悲劇的中編小説」の典型であり、前掲中編4作と主題や技法の面でおおくの共通点をもっているからである。旅中スタンダールは同書を繙きながら「ルヴュ・ド・パリ」誌寄稿のための想を練っていたに相違ない。こうした創作意欲の高揚を背景にして、一篇のコルネイユの読書が『ジュリアン』の着想に結実したのではあるまいか。マルセイユを訪れる直前、スタンダールは逗留地セートの山頂から地中海を見晴らし、『セルトリウス』を読んでいる。コルネイユは彼の〈スペイン主義〉の源泉であっただけに、憧憬の地を初めて訪れる際にその戯曲集を携行したのも得心がいく。作家は後にしたばかりのスペインに思いを馳せつつ、セートで同書の頁をめくったのであろう。おそらくこの時、彼の心を強く動かしたコルネイユ的の形象の数々は記憶のなかに伏流し、マルセイユでの着想となって甦ったのではあるまいか。

コルネイユは史実からの翻案にあたり、2人のヒロイン——ルシタニアの女王ウィリアーテとポンペイウスの前妻アリスティア——を仮構し、主人公セルトリウスとの婚姻をめぐる両者の競合関係を物語の主題にした。彼女たちは知勇兼備えるだけでなく、どちらも己の自尊心を満たしうる英雄しか結婚相手に選ばない。つまり両者ともジルベール・デュランの言うアマゾン型の女性、〈崇高な娼婦〉なのである。我々は、これらの形象・設定こそ、スタンダールがマチルド・ド・ラ・モールの人物像を着想する触媒になったと考える。そもそもベルテ事件にもラファルグ事件にもマチルドの性格上のモデルになりうる人物は存在しない。プロット上ではベルテ事件のコルドン嬢がさしずめマチルドの原型ともいえるが、しかし彼女は感傷的で繊細な女性である。それに彼女とミシュー夫人は実際に出会うこともなければ、ベルテをめぐる対立することもない。おそらくスタンダールは『セルトリウス』のヒロインたちを下敷きにしてマチルド像を考案し、その人物設定にふさわしい舞台としてパリを追加したのではなかったか。そして彼女とレナール夫人との対照・対立を意識しつつ、『ジュリアン』と題された草稿を2部構成の物語へと大きく作り変えたのだと考える。作家が第3の人物の導入によって『ミーナ』を2巻本の長編小説に作り直そうと思いついたのも、こうした『赤と黒』の先例に倣ったことであつたらう。

これ以後、2人のヒロインをもつ2部構成の物語は、『リュシアン・ルーヴェン』『パルムの僧院』など、スタンダールの長編創作における戦略的な原則となっていく。作家は1832年に自ら筆をとった『赤と黒』の書評草案のなかで、またさらに後年、バルザック宛書簡の下書きのなかで、2人のヒロインという設定の独創性を強調してやまないが、こうした主張にもマルセイユでの着想がもつ記念碑的な価値を窺い知ることができるのである。

【コロック報告】

STENDHAL, LES ROMANTIQUES ET LE TOURNANT DE 1830

(2006年3月10日～11日)

山本 明美

「スタンダール、ロマン派と 1830 年の転機」と題されたコロックは、太陽と雨雲の争う早春のパリを会場にした。第一日目は予定通り、サン・ドニの芸術歴史博物館で行われたが、2日目は予定されていたパリ第4大学が CPE（早期雇用契約）に反対する学生のバリケードのため入れず、急遽ユネスコの地下室を借り、昼食を抜きにして実施された。この国連機関の借用が可能になったのは、スタンダール研究者にしてユネスコ職員、Merete Gerlach Nielsen 氏のお陰であった。パリを革命の都と呼べば大袈裟であろうか、ストはあたりまえのお国柄である。発表者らの緊張は増しこそすれ、こうした過酷な条件に怯むことなく日程を終えた。

以下、発表内容を要約し御報告させて頂く。発表者は各自、7月革命前後に活躍したロマン派の人物を選び、スタンダールとの距離を測ることによって、この時代における人文的地勢図の作成に参画している。

ハイネ、ベルネ、スタンダールにおける7月革命の発端と反響

ハインリッヒ・ハイネの死後150周年にあたり、ハイネがスタンダールを彼とは知らずに出会ったハルツ地方ブロッケン山の小旅行が思い浮かぶ。ハイネとスタンダールが多くの特長で共通する考え方をもちながらすれ違ったことは奇妙で惜しいことである。「かの偉大な革命」の情景に感嘆するスタンダールにとって、「ラファイエットは我々の自由に対する錨」であるのに対し、ハイネにとってこの人物は40年前から「羅針盤の如く」北アメリカを「自由の不動の基点」で指し示していたのであり、「人権宣言によって革命への道を切り開いた」のである。ベルネは、自由のために栄光の死を遂げた理工科学生アルコールを描くが、パリの橋にもあるこの名はナポレオンの勝利を想起させる。スタンダールの友人、ドラクロワの有名な絵画、「民衆を率いる自由の女神(1830)」には、理工科学生の二角帽も目に入る。ハイネはイタリアにおけるスタンダールを引き継ぎ、1831年のサロンでドラクロワの絵画を批評する。ルシアン・ルーヴェンは1832年及び34年の暴動の際、共和主義者として理工科学校から放逐される。ハイネは王政主義者であり、宗教の友であり、カール・マルクスの友であったが、サン・シモンの公式によれば、人間による人間の搾取の終焉を望んだ。ベルネは、7月革命以後、既に自由の進捗が停滞し、金銭による新興貴族が旧体制と同じ特権をもって割り込んでくるのを見、そこにずっと恐ろしい新たな革命の潜在的な動機を認め、「人間が自ら決して理性的にならないのは人間の不幸である」と嘆く。スタンダールもまた「人間精神の進歩から生まれた革命」について永遠の原理を意識していたが、共和主義の原理に嘲笑もせず、たじろぎもせず、未来の世代に対して希

望ある見通しの中に留まるよう説いている。(Elisabeth Scheele / Paris)

台本作家で劇作家のウジェーヌ・スクリーヴ：『ポルティチの唾娘』

フランスの台本作家で劇作家のウジェーヌ・スクリーヴ(1791-1861)が、数多のヴォードヴィル、オペラの台本、喜劇で名声を博して財を築き、完全な至福を自認していた時、スタンダールは深刻な経済的苦境の只中で疲労困憊するまで執筆していた。

ヨーロッパに轟くスクリーヴの大成功やその冗漫さ(425 作品)よりも驚くべきなのは、彼が我知らず果たした3つの革命における重要な役割である。一つ目はベルギーにおける流血革命で、彼のオペラ『ポルティチの唾娘』は、1627年におけるスペインの占領者に対するナポリの蜂起によって脚色・再編したもので、ブリュッセルにおける革命と同種の悲劇的効果を引き出している。実際1830年8月30日にド・ラ・モネ劇場の舞台でこの芝居が上演された時、観客はナポリ流に「武器を取れ」と怒鳴りながらホールを出たが、まもなく群集が追従し、オランダ人の財産を奪い合った。オランダ人は市街で3日間の戦闘の後、この地を去り、こうしてベルギーの独立は成立した。2つ目の革命は音楽に関するもので、スクリーヴはフランスの様々な作曲家らとともにグランド・オペラを創始した。最後に、3つ目の革命で、スクリーヴはスタンダールの要望に答えて、これ以降彼の劇作品のテーマをその時代の今日性から借りることで劇芸術の刷新を図った。

だがスクリーヴの栄光は彼の死後生き延びはしなかった。栄光は彼に値したであろうか。

(Marthe Peyroux / Paris)

バルザックの『私生活情景』：前後の年譜、中篇小説の復活、『情景』初版における芸術家

バルザックの文芸経歴上、1830年は『結婚の生理学』から始まる。この作品は1829年に匿名で出たが、出版年は1830年とされ、結局1月31日には『ヴォールール』紙で、バルザックが幻滅の新しい流派について記し、そこで『生理学』の作者であることを白状している。1830年は『あら皮』の着想を見、12月にはその二つの断章が前出版された。バルザックは1831年8月に出版した『あら皮』と、序文で再び作者を自認する『生理学』の間に、『私生活情景』を位置づけている。初版は『人間喜劇』のそれと大層異なり、題名、物語の順序、序文、注釈の全てはこれ以降変化する。

『生理学』がスタンダールの、とりわけ『恋愛論』の読書の痕跡をとどめているのなら、『情景』の中にもスタンダールから採られた同種の警句が見出されるが、またヴァンデッタと題される『情景』では、『ヴァニナ・ヴァニーニ』に対してある種の距離もある。1830年にバルザックは中編小説において、幻想的、哲学的ないくつもの方向性を追及していた。『情景』の初版でバルザックはすべて彼の警句の中でのように、栄光と不幸の物語において芸術家の立場をとっているように思われる。『芸術家』は『情景』と同じく1830年春に出版されている。スタンダールの最初の読者であるバルザックは、読む度に可能な限りの新しい星座を見ている。芸術家ソメルヴ

イユは『人間喜劇』の中で見限られることになるが、芸術家とブルジョワの対比は繰り返し現れる。確かに『情景』は、見えすぎる効果や女性に関する限りない常套句といった弱点もはっきり示しているが、それは『人間喜劇』にとっての重要性をいささかも変えない。

(Sigbrit Swahn / Université d'Uppsala)

マルスリーヌ・デボルド・ヴァルモールについて

不当にも忘却された詩人、マルスリーヌ・デボルド・ヴァルモール(1786-1857)。『サアディのバラ』『むしろれた王冠』などの詩篇とともに、リヨンで 1832 年から 1834 年にかけて起きた悲劇的な事件と関わりがある数編の詩の紹介。彼女の作品に留保されていた受容に関し、また、彼女の主要な長編『画家のアトリエ』が現実から部分的に靈感を受けた空想的な悲劇であることに関し、深く掘り下げ分析した。

(Kajsa Andersson / Université d'Örebro)

1830 年は 93 年の完成なのか？

1830 年 7 月の革命、すなわち、大ブルジョワ、大手銀行によって助長された民衆の蜂起は 93 年と関係があるのであろうか？ 共和主義の標語、自由、平等、博愛から、バルザックを含む多くの人々は自由を受け入れたが、93 年の平等は拒否した。それは、王権選挙によって任命される性格、相続権を持たない封建貴族、バルザックによれば「世紀悪」を生み出す個人の利益追求信仰、「幻滅」、悲観主義、懐疑主義、「『あら皮』が描いた」この時代の全ての悪によって表明されているからである。主人公の運命は人生のこの局面を象徴しており、古道具屋と大饗宴の場面という、破滅の二重の領域で現れる。彼は社会的な絆も、アイデンティティもないがために自殺の瀬戸際にいる青年である。主人公は古道具屋で 1 枚の絵を見る。それはすさまじいあら皮を目にした光のあたったキリストの顔だが、彼はそれを描いた画家のように作品で後になってラファエロと呼ばれる。バルザックは科学の饒舌や、利己主義のイマージュであるフェードラに悪魔的な照明を当てる。優しいポーリーヌは幻のまま留まる。こうした観念形態の背景は、深く微妙なニュアンスを伝える「1830 年年代記」『赤と黒』と、リアリスムのエクリチュールが象徴的な次元に異を唱える「哲学的小説」『あら皮』との相違を際立たせる。バルザックにとって、7 月革命は国を墮落と詐欺のどん底に売り渡した。1840 年 8 月の重要な記事『労働者について』は社会問題を要約しており、『人間喜劇』の基本的な相貌を覗かせ、崩壊の脅迫観念を透視させてくれる。諸革命から閉ざされてはいない時代が生み出した極端な分析精神や平等狂と結びついて。

(Max Andréoli / Grasse)

シャルル・フーリエの熱狂：フーリエ、おまえは常にそこにいる

かくも風変わりな孤独に生きた二人、アンリ・ベールとシャルル・フーリエとを、彼らが時代や「文明」に向けた眼差しを追い求めながら対話させよう。スタンダールは個性崇拜が何になるかを予見している。ユートピア夢想家が確立しようとする社会

とは、個別化を尊重し、そこでは快樂や相違が優先される。幸福は多くの情熱を持ち、それを満足させる多くの手段を持つことにある。

スタンダールとフーリエはともに、女性の取引契約と見なす結婚を厳しく批判しているが、アンリ・ベールは夢の限界を知っている。『旅行者』はフーリエとそのアトリエとを引用し、「共同社会という大いなる言葉を発しつつ」、「崇高な夢想家」に敬意を表している。

フーリエの鍵盤上で、社会主義思想、マルクス、エンゲルスが演奏する。とは言え、フーリエが片付けられるわけではない。スタンダールは「優雅さの欠如と、20年後にしか番付に載らないと宣告されてサロンに行かなかったために」彼と会っていた。フーリエの抑圧された声はスタンダールと同一な伝播力を持ってはおらず、その声は、アンドレ・ブルトンの祝賀頌歌の中で奇妙且つ支離滅裂に響き、それがためにフーリエは制御できない不思議な領域に位置づけられている。

さては私たちの番であろうか。フーリエのこうしたユートピアの冒険家たちとともに、両義性や風向計を投入しつつ繰り出し、情熱や悪徳を解放するのは。それはまたしてもベーリスムの行為を生きることではなかろうか。フーリエもスタンダールもサドを読んでいる。

(**Françoise-Marie Guinoiseau** / Université de Paris III)

シャルル・ノディエの『ボヘミア王と七つの城の物語』:ロマン派の嘲弄

『ボヘミア王と七つの城の物語』(1830)は言葉とイマージュの巧みな錬金術の如き姿をみせる。博学にして愛書家のノディエは模倣家であることを自ら認め、嘲弄と挑発の、その形式と内容の総合的な一巻の書物を執筆するが、内容は充満していると同時に空虚である。コロックのテーマは1830年の転機を軸としており、この論考は先ず、この年に出た様々な新聞、雑誌に載った数多の書評に見える直接的な受容を対象にするが、当該作品の受容は文芸批評の側からも物書きの側からも異口同音に好意的であったわけではないことは断言できる。当該作品を読むための手掛かりは後程提案するが、それはバベルの塔に類似している。この目的のため、作家自身が『愚者の書誌』のような他の文献で示す方法を借りる。50代のノディエは二重の逆説によって下書きであると同時に模倣である当該作品とともに、彼の時代の文学を若返らせようと試みる。こうして、政治の革命が完成する間に文学の革命が進行していたように思われる。

(**Barbara Dimopoulou** / Université de Paris III)

7月、「英雄なき革命」：1830年以降のユゴー作品における集合役者としての民衆の編成

ヴィクトル・ユゴーは栄光の3日間、家族と原稿を避難させた後、自宅に慎重にバリケードを築いたが、事件について『1830年の革命家の思想と所見に関する日記』で極めて実証的に分析している。「偉大なものは一個人の作品にではなく、一民衆の作品にある。エジプトのピラミッドは作者不明である。7月革命の日々もまた。」『秋の木ノ葉』は7月革命中から執筆され、『パリのノートルダム』の編集はバリケードに

粉塵や煤煙がほんのわずかに降っている頃に始まっているが、パリの人々の称賛すべき行為に対する賛美を明白に刻印している。ユゴーは時代錯誤に陥ることを怖れず、民衆を政体の構成員として示す。彼が1830年5月18日付けの詩「王に関する一通行人の夢想」で述べるように、王は偉大になるよう努めねばならないのである。というのも、「民衆が偉大になるのであるから」。たとえユゴーの目に民衆開放の企ては時期尚早と映り、悲観的な見方を示してはいても、『パリのノートルダム』において、彼は同様に象徴的な方法で民衆に言葉を与えている。1830年の革命はこうして確かに「民衆の神話化」における最初の一步を演じるのであり、『レ・ミゼラブル』において頂点に達する。

(Cécile Meynard / Université de Grenoble III)

なお、その他の発表者の題目、お名前、御所属は以下の通り。喜劇役者と1830年頃のロマン派 (Pierrette Pavet-Jörg / Paris)、幻滅派あるいは1830年精神 (Marie de Gandt / Université de Nice)、ベルリオーズの中篇における幻想— 熱狂による自殺と他の中篇— (Suzel Esquier / Université de Clermont-Ferrand)、ドーミエと青春のリトグラフ (Pierrette-Maris Neaud / Paris)、1830年における意味の危機 (Pierre Laforgue / Université de Franche-Comté)、アルフレッド・ド・ミュッセの『エムリーヌ』 (1837) : 新ロマン派の斬新な側面 (Joseph-Marc Bailbé / Université de Haute-Normandie)、スタンダールと醜悪さ (Michel Crouzet / Université de Paris IV)

【書評】

Michel Guérin, *La grande dispute : essai sur l'ambition, Stendhal et le XIX^e siècle*, Actes Sud, 2006

杉本 圭子

副題にあるように ambition (野心) をキーワードとしてスタンダールとその時代を解説しようとする試みだが、社会批評的な立場からではなく、18世紀後半から19世紀前半にかけての歴史の激動期における人間精神のありようを、バルザック、ユゴーの小説、およびミシュレ、トクヴィルの著作にも触れながら思弁的に考察している。

筆者はまず、社会の根底をゆるがしたフランス大革命が、小説内で登場人物たちが現実と切り結ぶ関係にも大きな変化をもたらしたことを指摘する。社会階層の固定された18世紀の小説では、主人公たちは神の手に運命を握られた典型的な人物 (type) としてふるまい、状況の変転、人違い、出生の秘密の発覚といったハプニングに助けられ、別ものに「すりかわる」(substitution) ことによって成功を収める (たとえばマリヴォー『マリアンヌの生涯』のマリアンヌ)。この場合、主人公たちは社会の秩序に異議を唱えるどころか、むしろそこに受け入れられるべく自らを適応させながら、快楽への欲求をも満たしていく。このような世界観の中で、強烈な反逆の意志によって自らの運命を変えていこうとするレチフ・ド・ラ・ブルトンヌの『墮落百姓』のエドモンのような人物はむしろ異色であり、「ナポレオン以後」の流動的な社会を予告するものだ、とされる (第1章)。

無学な一青年から身をおこし、文明化の推進者となったナポレオンは、そういった意味での「野心家」の原型として、ロマン主義時代の青年たちのあいだに無数の模倣者を生むことになる。スタンダール、バルザック、ユゴーの三人の作家は、それぞれの流儀でナポレオン神話の軌跡を描き出した。ユゴーは亡き父の威光を通して神話に触れたマリウス (『レ・ミゼラブル』) の、スタンダールは『セント・ヘレナ回想録』と『戦報』を聖典 (コーラン) として成長したジュリヤンの人物像に、新たな状況の中で自己の実現に向けて踏み出す若い世代の姿を重ね、バルザックはシャベール大佐の悲劇を通じて「名誉の美学」(esthétique de la gloire) の「喪」に服す退役将校たちの運命をうたった。これら三人の作家に共通するのは、「父」とも「神人」ともたたえられたナポレオン、そしてその軍隊の輝かしい伝説を追うことに終始せず、その実像を批判的に見定めようとした点である。稀代の英雄も、バルザックがイエナの総司令部につかわした一女性の視線の前では、地味で質素な身なりのうちに優雅さを秘めたひとりの生身の男にすぎない (『暗黒事件』)。そして『パルムの僧院』の冒頭でヨーロッパの解放者として華々しくミラノに入城する若き司令官は、運命論的なビジョンの支配する『レ・ミゼラブル』第二部冒頭でワーテルローの地に倒れる。神が独裁者を見限ったのである (第3章)。

しかしながら時代は移り変わりつつあった。トクヴィルが『アメリカの民主主義』（第3部第19章）の中で予見したように、革命の記憶が遠のくにつれて、社会秩序の転倒をたくらむような「大きな野心」が後退し、民主主義の浸透によって機会の平等を保障された個人が富と名声のわずかな分け前をめぐる「小さな野心」の時代となる。社会に迎合し、そうした小さな分け前にあずかって成功をおさめるラスティニャックのような凡庸な野心家—出世主義者—も登場するが、バルザック、そしてスタンダールが真の意味で「野心家」と呼ぶのは、たとえ社会に受け入れられなくても、自らの内にある名誉の感情にしたがって意志を貫き通す、いわば貴族的な美德をそなえた人間のことである（バルザックにおけるZ. マルカス）。ゲランは革命とナポレオンの記憶に媒介されたこの種の野心を「ロマン主義的野心」（*ambition romantique*）と呼び、現世での成功に価値をおく一般的な野心と区別している。「ロマン主義的野心」には現世における地位や利潤の獲得といった、何か具体的な目標があるわけではない。それはあくまで自分自身でありつつ、自らを高め（*s'élever*）、抜きん出たい（*se distinguer*）という絶対的な欲求である。ジュリヤンは小説の最後でにわか貴族ラ・ヴェルネの称号をかなぐり捨て、真の自分になろうとする。持たざる者の出世をはばむブルジョワ社会に異議を唱え、マチルドとの偽りの愛を棄ててレナール夫人との真の愛に生きるために、ジュリヤンがよりどころとしたのは、スタンダール流のエゴチスムであった（第4章）。

最後の第6章ではスタンダールの小説の主人公のうち、「野心」から最も遠いところに位置すると考えられるリュシヤン・ルーヴェンの抱えるジレンマが、恋愛と政治が不可避的にからみあう七月王政という時代の特性に照らして明らかにされている。

全体を通じて特に興味深かったのは、『赤と黒』におけるジュリヤンのナポレオン信仰をめぐる、従来とは異なった解釈の可能性が示されている点である。一般的には作者スタンダールと同様、ジュリヤンが崇拝していたのは偉大な将軍としてのボナパルト・ナポレオンであり、保身のために不正や裏切りにも手をそめるようになった皇帝ナポレオン一世に対しては徐々に幻滅を深めてゆき、獄中では完全否定するに至るとされている。こうしたナポレオン評価の変遷を、ジュリヤンが死を前にしてなしとげる価値転換の一端としてとらえ、ジュリヤンは最終的に野心をすべて捨て去って死に赴いた、とするのが従来解釈であった。ゲランは「ロマン主義的野心」という歴史事象に媒介された、しかし同時に普遍性をもつ美学的概念を導入することにより、ジュリヤンはナポレオンというモデル（規範）を放棄したのではなく、この稀代の英雄の挫折の体験をも含めて止揚し、内面化したのだ、つまりその意味でジュリヤンは最後まで自己とのかかわりにおいて「野心家」であり続けたのだ、と考える可能性を示しているように思われる。ジュリヤンは生の終わりに臨んでも自己を昂揚させつづける精神の強度を、師たるナポレオンからうけついたのである。

逆説的な表現をちりばめ、概念の糸をたぐりつつ、小説の語り的问题からひとつひとつに歴史記述、美学、政治哲学の領域へと、自由奔放に展開されるゲランの観念的な文章の道筋を追うのは必ずしも容易ではなく、本書の大意をとらえられたかどうかは

非常に心もとない。ただ、ロマン主義時代の「野心」についての試論と銘打ってあるわりには、コーパスがかなり限られているのが気になった。世紀病との関連で当然挙げられるべきミュッセの『世紀児の告白』にはひとことの言及もなく、またスタンダールの著作に限ってみても『アルマンズ』や他の中短編小説、自伝、書簡の類にはほとんど触れられていない。主人公たちの父親の世代に相当するスタンダール自身の「野心」の軌跡を比較の対照項として示すことは、筆者の論証にとって決してマイナスにはならなかったはずなのだが。

W・G・ゼーバルト『目眩まし』 鈴木仁子訳 白水社 2005

杉本 圭子

記憶の迷宮に入りこんだ男の物語『アウステルリッツ』によって日本では知られるようになった、ドイツの作家ゼーバルト(Schwindel Gefühle Sebald, 1944-2001) の1990年の作品。テキストの各所にモノクロ写真や新聞の切り抜き、身分証明書のコピー、走り書きのメモをちりばめ、紀行文ともエッセイともつかぬ独特のスタイルで書かれた4篇の物語の最初を飾るのが、若きスタンダールのイタリア体験に想をえた「ベール あるいは愛の面妖なことども」の章である。『アンリ・ブリュラーの生涯』第43章(プレイヤッド版による)にある、サン・ベルナル峠越えの際のマルモン将軍の制服のエピソードをもとに、記憶の錯誤(実際は軍服を着ていたはずなのに、青色の政府顧問官の正装をした将軍の姿が目につかぶ)について語り始める冒頭部は、われわれ読者に「信頼できる語り手」としての印象を植えつけるには十分に思える。

しかしながらどこか変だ、と思いはじめるのに時間はかからない。よく見慣れた『ブリュラー』のデッサン—バール要塞の断面図、アルバノ湖岸の砂の上に書いた恋人たちの頭文字—や少年期の自画像、青年期の肖像画、格子状に区切られたアンジェラ・ピエトラグルーアの肖像にまじって、成年女性のものとおぼしき片手の拡大写真、大口を開けてのどちんこをのぞかせた、グロテスクで間の抜けたヒゲ男の絵が登場する。イヴレアで観た「秘密の結婚」でカロリーナ役を演じた女優の「左眼がいくらか外側に泳ぎ、「右上の糸切り歯が欠けて」いたこと、メチルド・デンボウスキーとの別離後、『恋愛論』を執筆するスタンダールの机上に「メチルドを想うよすがに彼女の左手の石膏像が置いて」あり、その「薬指のそこはかとなない曲がりぐあい」に彼が「強烈な昂奮をおぼえ」たこと、1800年の晩秋に—おそらくは梅毒の症状である—「口腔と喉の奥にできた炎症と潰瘍、鼠径部のでき物」に苦しめられたこと、1801年にチマローザ死去の報に触れ、毒殺の噂に夢の中でうなされたことなど、スタンダールの生涯に精通した読者にはなじみのない事実の断片が混じり始める。マレンゴの戦いの翌年に戦場の跡にたたずみ、なぎ倒された木の残骸や、戦闘で命を落とした無

数の人や馬の遺骸を見やる場面はスタンダールの『日記』の記述にも見られるが、その走り書き風の記述は淡々としていて、「脳裏に描いていた戦闘の場面と、じじつ戦闘のおこなわれた証拠として眼前に広がっているものとの落差が、[...] いまだ感じたことのない目眩めくにも似た惑乱をひきおこした」とあるのは、ともするとあとから聞いた伝聞情報といりまじってしまう記憶の不確かさに、生涯警戒心を抱き続けたスタンダールの精神をゼーバルトが汲み取り、敷衍したものといえよう。

『恋愛論』の補遺「ザルツブルクの小枝」にある、ガルダ湖畔からザルツブルクに至る語り手（フィリップ）とゲラルディ夫人の旅についても、ゼーバルトはロシア戦役の直後に病を得たスタンダールが、病後の療養のために湖畔地帯に滞在した体験（1813年）が反映されている、との仮説をたてている。憂いをおびた美しい風景のもと、「ベール」とゲラルディ夫人は帆船の上で恋愛と幸福について語り合い、忘れがたい静かな時を過ごす。ふたりの旅程はこのあとすぐに『恋愛論』の記述から逸れ、リーヴァの小港の棧橋の上でさいころ遊びをしているふたりの少年の姿も、マストの折れた古びた小舟の上から黒い上衣を着た男たちが柁をかついで降り立つ光景も、カフカの短編「狩人グラフス」の冒頭をゼーバルトがアレンジしたものである（このあたりは巻末の池内紀氏の解説に詳しい）。この不気味な光景にゲラルディ夫人は「ひどい悪心をおぼえ」とあり、これはふたりのその後の旅程にも翳をおとす。剽窃の常習犯として名をはせたスタンダールをもしのぐゼーバルトの巧みな「目眩まし」（ドイツ語の«Schwindel»には「眩暈」に加えて「詐欺」「ぺてん」の意も含まれる。訳者によるあとがきを参照のこと）の手には、しかしながらこのようなあら捜しともとられかねない伝記的事実、原文との照合作業を虚しく思わせるような、静かな迫力がそなわっている。実際、若々しい生の歓喜にあふれた『ブリュラー』末尾の数章を可能ならしめたのは、幼少期の暗く長いトンネルであり、恋愛のもたらす快樂と幸福を歌い上げる『恋愛論』の底音をなすのは、疑惑・後悔・恐れ・憎しみ・羞恥心といった負の感情なのである。ゼーバルトとカフカの横糸を織りこまれたスタンダールの世界には、戦争の悪夢、病の苦痛、死の影が色濃く漂う。自らも自伝の中で「出来事のもつ魅力や眩さ（*dazzling*）を壊そう」（『ブリュラー』第二章）として果たせず、作品半ばで筆を折ったスタンダールの、ありえたかもしれない人生の陰画がここにある。

Léopold Robert, peintre aimé de Stendhal

— Une expérience stendhalienne à Neuchâtel —

Au bord du beau lac tranquille de Neuchâtel, où j'ai étudié pendant un an, se trouve le Musée d'art et d'histoire où dorment quelques tableaux de Léopold Robert (La Chaux-de-Fonds, 1794 - Venise, 1835), un des peintres aimés de Stendhal. J'ai dit *dorment*, parce que, malheureusement, la plupart de ses tableaux ne sont pas exposés au public. Un jour de mon séjour à la ville, je me suis rendue au Musée pour demander de me faire voir les tableaux de ce peintre suisse conservés dans la cave, en expliquant ma situation ; étudiante stendhalienne qui étudie *le pictural* chez Stendhal... Heureusement pour moi, on m'a bien comprise et m'a accueillie dans la cave où j'ai passé un après-midi passionnant en compagnie d'une conservatrice très aimable. En me souvenant de ce jour-là, je vous présenterai Léopold Robert vu par Stendhal, et par moi.

Léopold Robert, né dans la famille suisse des peintres, a étudié à Paris (1810-1816), à l'atelier de J.-L. David. Ensuite, le jeune peintre s'est installé à Rome. Désormais, il a vécu en Italie jusqu'à la mort, avec son frère Aurèle, peintre lui aussi. Soit dit en passant, sa vie elle-même était si romanesque comme quelques unes des histoires stendhaliennes...il s'est suicidé en se tourmentant de l'amour sans espoir pour la princesse Charlotte Bonaparte, nièce de Napoléon 1^{er}. Malheur en amour, heureux en carrière, Léopold s'est couvert de gloire, en exposant de nombreux tableaux aux Salons de Paris (1822, 1824, 1831 etc.). Il va de soi que son style est catégorisé comme le néo-classicisme, ainsi que son maître. En effet, en face de ses tableaux, on devrait remarquer beaucoup de caractéristiques néo-classiques : mouvement

figé, idéalisation, clarté, netteté, dessin correct, grandiose...¹

Mais ce ne serait pas vraiment ce que Stendhal admire chez Léopold. Pour clarifier un peu ce point, je cite les phrases de l'écrivain qui a assisté au Salon de 1824.

Il y a foule presque tous les jours devant *Le Marinier improvisateur à l'île d'Ischia*, de M. Léopold Robert (n° 1448). Tous les personnages de ce joli tableau se donnent des grâces ; ce n'est point là la rudesse napolitaine, qui passe tous les récits qu'on en pourrait faire. C'est précisément parce qu'il ne joue jamais la comédie, parce que jamais il ne songe à être bien, à imiter un certain modèle, que le paysan napolitain est si précieux pour les artistes. Avez-vous à rendre le désespoir de cette mère à qui l'on vient d'enlever ses deux enfants, allez à Naples étudier une mère italienne.²

Malheureusement, il ne nous reste qu'une partie de ce tableau célèbre aujourd'hui, à cause du pillage du palais de Neuilly en 1848. Ce que je pouvais voir au Musée a été deux Napolitains aux vêtements pauvres. L'un d'eux a, au luth, la bouche demi-béante comme s'il chantait rêveusement. Sa physionomie est si simple qu'on le trouverait presque idiot, mais il n'y a rien de rudesse, comme Stendhal l'indique. Joue-t-il une chanson pour consoler la mère dont l'auteur parle? Les phrases stendhaliennes et ce fragment me tentent d'imaginer la scène perdue... En outre, le titre *improvisateur* lui-même est provocant et séduisant. Parce que Stendhal avait des tendances à être enchanté par quelque chose qui ne peut se répéter, ou qui ne peut se noter. «Rien ne paralyse l'imagination comme l'appel à la mémoire»³, dit-il. Ce n'est qu'un exemple, mais il me paraît que le problème d'improvisation chez Stendhal vaille bien une réflexion. J'ajoute, en hésitant un peu, que les 53 jours miraculeux - la dictée de *La Chartreuse de Parme* – pourraient être aussi une sorte d'improvisation...

¹ Nous ajoutons ici que «le style de Robert est singulier ; il résulte d'une ambiguïté : la chaleur toute romantique de l'imagination exprimée dans le froid d'une exécution lente et soignée» (Pierre Gassier, *Léopold Robert*, Ides et Calendes Neuchâtel, 1983, p.7) . N'est-ce bien cette ambiguïté qui a attiré Stendhal ?

² Stendhal, *Salons*, Edition, introduction et notes de Stéphane Guégan et Martine Reid, Gallimard, 2002, p.105.

³ Stendhal, *De l'Amour*, op.cit, p.59.

Revenons au sujet en question. Dans cette citation ci-dessus, je voudrais souligner quelques expressions : les personnages aux grâces sans rudesse, il ne joue jamais la comédie, il ne songe à être bien, à imiter un certain modèle. *Il ne faut pas imiter un modèle*, c'est une conception fréquente chez Stendhal. Le prince de Parme n'est-il pas ridicule en imitant Louis XIV?⁴ En effet, dans ses romans, l'écrivain caricature souvent les personnages influents en leur donnant les modèles si célèbres. Or, ici, l'auteur propose d'aller à Naples étudier une mère italienne pour rendre le désespoir de la mère. Stendhal a-t-il vu donc dans ce tableau l'expression naturelle? *Le naturel*, ce serait un mot-clé chez Stendhal.

[...] j'admire beaucoup *La Mort du brigand* ⁵(n° 1453). Voilà la nature, et la nature passionnée, ne songeant pas à être de bon ton. Ce tableau a de plus tous les mérites physiques de la peinture. Je suis fâché que les deux personnages, le brigand, qui meurt d'un coup de feu reçu dans la poitrine, et sa maîtresse au désespoir, soient dans d'aussi petites proportions. Les petites proportions sont un *cache-sottise* pour ces peintres vantés qui ne font qu'indiquer la forme, qui ne savent pas faire les muscles d'un bras ou d'une jambe, et dont les tableaux se contentent d'esquisser une situation pathétique comme une lithographie. M. Léopold Robert est infiniment au-dessus de ces prétendus peintres ; il peut et il doit, pour l'intérêt de sa gloire, prendre les proportions du Poussin. Je suis fâché que M. Robert, ainsi que M. Schnetz dans sa *Sainte Geneviève*, ait fait des chairs couleur de suie. Je sais bien que cela est naturel dans la campagne de Rome, mais c'est un accident désagréable.⁶

⁴ Cf. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Livre de poche classique, 2000, pp.162-163. «Mosca avait prévenu la comtesse que le prince avait dans le grand cabinet où il recevait en audience, un portrait en pied de Louis XIV [...]. Elle trouva que l'imitation était frappante ; évidemment il cherchait le regard et la parole noble de Louis XIV, et il s'appuyait sur la table de *Scagliola*, de façon à se donner la tournure de Joseph II. [...] La duchesse trouva qu'en de certains moments l'imitation de Louis XIV était un peu trop marquée chez le prince ; par exemple, dans sa façon de sourire avec bonté tout en renversant la tête.»

Ensuite, p.325. «– Priez madame la duchesse d'attendre un petit quart d'heure. [...] Ce petit quart d'heure fut délicieux pour le prince ; il se promenait d'un pas ferme et égal, il *régnait*. [...] Comment Louis XIV parlait-il aux princesses ses filles quand il avait lieu d'en être mécontent? et ses yeux s'arrêtèrent sur le portrait du grand roi.» Mais c'est la duchesse qui *régnera* dans la scène suivante. C'est ce qui nous fait rire.

⁵ Ce tableau dont Stendhal parle est conservé à Londres (voir l'Appendice). En fait, L. Robert a peint de nombreux brigands à mourir. J'ai eu l'occasion de voir quelques uns d'eux, à Bâle et à La Chaux-de-Fonds.

⁶ Stendhal, *Salons*, op.cit., pp.105-106.

En faisant des remontrances au peintre sur un trait désagréable, l'auteur parle de la nature passionnée avec éloge. C'est le naturel que Stendhal admire dans le tableau. Il est vrai qu'il exige tout d'abord la beauté physique idéalisée, mais pour lui plaire, cette beauté doit montrer le sentiment naturel. Léopold est, me semble-t-il, un des peintres qui a ce style-là. De plus, essentiellement, le sujet de brigand n'était-il pas séduisant pour le futur romancier? Cinq ans plus tard, il a rédigé *Vanina Vanini* (1829), une de ses premières fictions, nouvelle ardente et énergique. Vanina, héroïne, est une jeune fille aristocrate romaine «aux cheveux noirs et à l'œil de feu», comme la maîtresse du brigand léopoldienne. En déclarant le «mépris pour les Romains», et aspirant «un excès d'audace romanesque»⁷, elle devient folle d'amour pour un jeune carbonaro, Pietro Missirilli. Leur amour finit en tragédie, à cause de l'amour passionné et égoïste – si on peut le dire – de la fille, et de l'amour pour le pays du carbonaro.

On dit que cette nouvelle s'est inspirée d'une anecdote napolitaine dans *Rome, Naples et Florence*⁸. C'est «l'histoire de la San Felice et de son amant lors de l'établissement de la République parthénopéenne en 1799 et la répression qui suivit son échec»⁹. Certes, Stendhal aurait pu emprunter l'intrigue à cette petite anecdote héroïque et tragique, mais, en même temps, en rédigeant cette nouvelle, n'a-t-il pas évoqué l'image du brigand de Léopold, la nature passionnée? Ou bien, quand l'anecdotier a rédigé cet épisode napolitain, ne s'est-il pas rappelé le peintre suisse qui était attaché aux mœurs napolitaines? Du moins, ce tableau du brigand, me semble-t-il, pourrait être une illustration de l'histoire stendhalienne.

En plus, je voudrais indiquer encore un rapprochement entre Léopold et Stendhal

⁷ Stendhal, *Vanina Vanini*, in *Œuvres romanesques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2005, pp.247.-248.

⁸ Cf. Stendhal, *Rome, Naples et Florence* (1826), in *Voyage en Italie*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973, p.550.

⁹ Stendhal, «Notices, notes et variantes», in *Œuvres romanesques complètes*, op.cit., p.925. Ici, je cite une phrase de la notice sur *Vanina Vanini* par Ph. Berthier.

romancier.

On m'avait beaucoup vanté la sublime beauté d'un tableau de M. Léopold Robert, annoncé sous le n° 1449, et qui représente des *Religieuses de l'ordre de sainte Thérèse, effrayées du pillage de leur convent par des Turcs*. On disait que ce tableau ne serait pas exposé ; on lui reprochait trop de feu et de vérité. «Honneur, me disais-je, au jeune peintre que de tels défauts éloignent du Salon!»¹⁰

Trop de feu et de vérité ! Quelles louanges formidables! Cette expression me rappelle la fameuse épigraphe du *Rouge et le Noir* (1830), «la vérité, l'âpre vérité»¹¹. Ce que Stendhal a senti chez Robert, trop de feu et de vérité aurait pu cristalliser admirablement dans un de ses chefs-d'œuvre...

Certes, le nom de Léopold Robert n'est pas très remarquable dans les textes de Stendhal, mais il me semble qu'il avait de la sympathie pour ce peintre au niveau du style et de l'idée. Tout d'abord, tous les deux n'étaient-ils pas passionnés de l'Italie, pays de passion? Dans la genèse de Stendhal romancier surtout, on pourrait indiquer quelques indices importants, comme je l'ai tenté. Le monde léopoldien n'est pas si suave, sans magie de clair-obscur, qui est un autre monde que celui du Corrège. Par exemple, Stendhal dit : «je n'aime pas le ciel du tableau de M. Robert»¹². En effet, sans clair-obscur — le ciel à clair-obscur enchante l'écrivain infiniment—, le ciel de ce peintre est un peu trop plat. On pourrait dire qu'avec le Corrège, Stendhal rêve, et avec Léopold, il pense. Si je comparais Léopold – ou l'école de David – au *Rouge et le Noir* et Corrège – l'école de Parme et de Lombarde – à *La Chartreuse de Parme*, ce serait trop stéréotypé, simple, et exagéré même. Cependant, en tenant compte de la passion pour la peinture chez Stendhal, je ne peux

¹⁰ Stendhal, *Salons*, op.cit., p.119.

¹¹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, in *Œuvres romanesques complètes*, op.cit., p.352.

¹² Stendhal, *Salons*, op.cit., p.105.

m'empêcher de me faire cette sorte d'imagination.

Appendice : Les images des tableaux de Léopold Robert mentionnés dans le texte
(Cf. Pierre Gassier, *Léopold Robert*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, 2000)



Le Marinier improvisateur à l'île d'Ischia
(*L'improvisateur napolitain*), 1824.

Huile sur toile, fragment 50 × 32cm.

Neuchâtel, Musée des beaux-arts.



La Mort du brigand, 1824.

Huile sur toile, 46,8 × 32,7cm.

Londres, Wallace Collection.



Les Religieuses de l'ordre de sainte Thérèse, effrayées du pillage de leur couvent par de Turcs, 1824.

Huile sur toile, localisation inconnue.

On ne peut voir que le dessin de ce tableau par Aurèle Robert (Neuchâtel, Musée des beaux-arts).

【会員活動報告】 2005 年 4 月 1 日～2006 年 3 月 31 日

岩本 和子

「〈ワーテルロー〉の文化的意味—ヨーロッパの歴史を変えた決戦地にて—」『ヨーロッパ文化のアイデンティティと民族意識—多言語・多文化世界のダイナミズム—』（平成 14 - 17 年度科学研究費補助金研究成果報告書）、p.56-62。

下川 茂

«*Le Rouge et le Noir entre révolution et contre-révolution*»『立命館文学』第 590 号、2005 年 7 月、p.47-62。

«*Quelques réflexions sur les idées politiques de Stendhal*»『立命館文学』第 591 号、2005 年 10 月、p.35-51。

杉本 圭子

「カシミア・ショールの 19 世紀—モードについての—考察」『明学仏文論叢』第 39 号、p.1-38。

高木 信宏

「『ジュリアン』のアイデア」『ステラ』第 24 号、九州大学フランス語フランス文学会、2005 年 12 月、p.53-75。

角津美愛

「スタンダールと山の風景—『アンリ・ブリュラーの生涯』と『赤と黒』にみる山—」*Les Lettres françaises*、第 25 号、上智大学フランス語フランス文学会、2005 年。

南玲子

「ヴォルネー、スタンダール、テーヌ —人間研究の系譜—」『フランス第二帝政における都市の変容と文学・芸術』（平成 14 - 17 年度科学研究費補助金（基盤研究 B）研究成果報告書）、2005 年、p.59-69。

編集後記

『会報』第 16 号をお送りします。今回は CPE 騒動のさなかにパリで開催されたコロック《STENDHAL, LES ROMANTIQUES ET LE TOURNANT DE 1830》について、山本明美さんに詳細なご報告をいただいたほか、新たな試みとして小林亜美さんに「研究ノート」を寄稿していただきました。今後とも年 2~3 回の研究会での研究発表の形式にとらわれず、スタンダードについての小さな発見、あるいはエッセーを発表したいという方に広く門戸を開いていきたいと思っておりますので、ふるってご投稿ください。

*

今年はモーツァルト生誕 250 周年ということで、各地でさまざまなコンサートやイベントが行われていますが、スタンダード関連でも『モーツァルト』（高橋英郎・富永明夫訳）の新装版が東京創元社より出版されています。ウィンクラーから拝借した文章の合間にときおり顔をのぞかせるスタンダード節に耳を傾けながら、21 世紀のオペラ演出家たちの奇想に身をゆだねるのもまた楽しいかもしれません。

*

今年で創立 16 周年を迎える当研究会も新しい時代を迎えました。岩本和子先生と小林亜美さんのご尽力により、長年の懸案だった研究会のホームページ（HP）の開設にこぎつけることができました。赤と黒を基調とした洗練されたデザインのサイトで、トップページを開くとドーフィネの山々を背にしたグルノーブルの街の眺望が広がります。ぜひ一度ご覧ください。

http://www.geocities.jp/info_sjes/index.htm

研究会情報のほか、会報のバックナンバーも閲覧することができます。今後ともコンテンツを充実させていきたいと思っておりますので、ご意見、ご提案などがございましたらどしどしお寄せください。また、ご自分の HP をお持ちの方でリンクをご希望の場合は、管理者メールアドレス（info_sjes@yahoo.co.jp）までお知らせ下さい。

なお、迅速な情報交換を目的とした従来のメーリングリスト(ML)も稼働中です。新たにメールアドレスを取得された方は、杉本までご一報ください（cypresdujapon@mpd.biglobe.ne.jp）。

*

最後になりましたが、室井庸一先生が 2005 年 10 月 1 日に逝去されました。謹んでご冥福をお祈りいたします。

（杉本 記）