

## 『アルマンズ』における主人公像の造型

高木, 信宏

<https://doi.org/10.15017/9990>

---

出版情報 : Stella. 17, pp.113-143, 1998-06-25. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

# 『アルマンズ』における主人公像の造型

高 木 信 宏

とつぜん天来の靈感をうけたかのごとく未知の物語を思いつく、といったようなストーリーテラーの才にスタンダールが恵まれてはいなかったのはよく知られている。おそらく同時代の政治・社会にたいする強い関心、ならびに観察・分析に長けた理論家・批評家的な資質に由来するのか。むしろ創作のスタイルは現実の事件や他の文学作品に着想をえて筆を執る、というのが大半のケースである。小説家スタンダールの誕生を世に告げた『アルマンズ』のばあいも、執筆の動機には閨秀作家クレール・ド・デュラスの未発表の書簡体小説『オリヴィエ、あるいは秘密』と、アンリ・ド・ラトゥーシュの手によるその贋作がまきおこした騒動があった。ところで、これら先行2作品から「性的不能」というスキャンダラスな主題を継承するさい、作家がどのような独自の企図をもって処女作にとりくんだのかという問題には、いまだ検討の余地がのこされているように思う。本稿の目的は、当時の社会的・文学的な状況を考慮しながら、このような小説を発表する作家の狙いをいくらかでも解明することにある。

## 1. 『オリヴィエ』騒動

そもそもこの発端は、1821年末から1822年末にかけてデュラス公爵夫人が不可能な結婚をテーマとする3つの小説を創ったことによる。黒人と白人の恋を描く『ウーリカ』、アンシャン・レジーム末期の平民弁護士と公爵夫人の恋物語『エドゥアール』、そして性的不能者の恋愛をあつかう『オリヴィエ』である。はじめ草稿はパリでも有数の夫人のサロンで朗読された。しかしフォーブール・サン＝ジェルマン街の評価は芳しいものではなかったようだ。まず最初の作品『ウーリカ』が1823年12月、ごく親しい友人への寄贈を目的

として40部限定の豪華私家版として王立印刷所で刷られる。著者名も日付もない謎めいた小説の存在は『バンドール』紙によってただちに人々の知るところとなる<sup>1)</sup>。そればかりか偽作まがいのパロディーまでもが現れるにいたって、彼女は自身の名誉のために、あくる1824年の3月15日、ラドヴォカ書店より無署名で『ウーリカ』の公刊にふみきるのである<sup>2)</sup>。小説は好評を博した。そのことは、ただちにつよい関心をもったスタンダールが同年6月の『ニュー・マンズリー・マガジン』誌によせた短評のなかで「たちまち数千部が売れた」と報告している事実にあきらかだ<sup>3)</sup>。

いうまでもなく王政復古期の文壇的な環境に政治色がなかったわけではない。当時の小説の多くは女流作家の手によるものだが、いかに彼女がリベラな考え方に理解を示していたとはいえ、公爵夫人ともなると世間の関心も違ったものになってくる<sup>4)</sup>。デビュー作の華々しい成功の一方、残る2つの小説についての風評や嘲弄も勢いを増す。デュラス夫人が『エドゥアール』を世に問わざるをえなくなった背景もそのへんにあるのだろう<sup>5)</sup>。もちろん、火に油をそそぐような『オリヴィエ』の活字化などはデュラス夫人の念頭になかったにちがいない。『エドゥアール』は、まず私家版50部が1825年10月、ついで公刊が同年12月、前作と同様に無署名でラドヴォカ書店から出された。パリのハイソサエティの話題をさらってきた2作は、ほどなく数カ国語に翻訳されてヨーロッパ中の注目を集め、ゲーテの称賛をえるまでになろう<sup>6)</sup>。

ところが『エドゥアール』出版に並行する時期、デュラス夫人にスキャンダールが仕掛けられる。アンドレ・シェニエの詩集の編纂者として、また女流詩人マルスリーヌ・デボルド＝ヴァルモールの恋人として、かろうじて文学史にその名をとどめるアンリ・ド・ラトゥーシュが『オリヴィエ』の偽作に着手し、当時関係していた『19世紀メルキュール』紙上で出版予告の捏造記事を掲載したのである<sup>7)</sup>。共和派・ロマン主義者の手による『オリヴィエ』はラドヴォカ版『ウーリカ』の体裁を周到に模倣したのが見事に功を奏し、またデュラス夫人側の沈黙も幸いしてか、1826年1月21日にユルバン・カネル書店から無署名で公刊されるや当初は夫人の作とみなされて一大センセーションを巻き起こした<sup>8)</sup>。

さて、ここで注目されるのが『ニュー・マンズリー・マガジン』誌1826年2月号に掲載されたスタンダールによるラトゥーシュ『オリヴィエ』の書評で

ある。その筆は作者をデュラス夫人としてはばからないが、今日では作家がこの『オリヴィエ』の素性を知っていたとする見方が、あくまで状況的な推測にとどまるものではあるが、有力となっている<sup>9)</sup>。たしかに当時のラトゥーシュとの交際関係からすれば、ありえない話ではなさそうだ。スタンダールが公刊前に『オリヴィエ』の内容に通じていたことは1826年1月18日という書評執筆の日付や物語の梗概といった点などから窺い知れるが<sup>10)</sup>、約30部の私家版の存在やイギリスでの印刷という架空の出版事情をそのまま報告している以上、彼がラトゥーシュの偽装工作に歩調をあわせたと見るのでなければ、前年11月の『19世紀メルキュール』紙の捏造記事をおめでたくも受け売りした、ということになりかねない。

忘れてはならないのは、スタンダールが1825年11月の『ロンドン・マガジン』誌上で『エドゥアール』公刊に先んじて小説の粗筋を紹介し、短いコメントをくわえている事実である<sup>11)</sup>。デュラス夫人のサロンに出入りが許されているはずもない作家がこのような具体的な詳細を入手できたのは、その当時足繁くかよっていた博物学者キュヴィエのサロンにおいてだったとされている<sup>12)</sup>。というのもキュヴィエは夫人と親交があり、彼女の了承のもと自分のサロンの常連たちの前で夫人の小説を読み、草稿を見せているからだ<sup>13)</sup>。つまり彼は間接的ながらデュラス夫人側の事情にも通じていたわけだ。くだんの『19世紀メルキュール』紙の捏造記事が時期的に見てキュヴィエのサロンでホットな話題とならないはずはなく、事の真相はそれがラトゥーシュからにせよ、キュヴィエからにせよ、いずれ時をへずしてスタンダールの耳に伝わる状況にあったのである。

そのように考えて『オリヴィエ』の書評に読むと、これまでスタンダールがデュラス夫人の作品について書いた論評とはその筆遣いに微妙な違いがあるのも納得がいく。『ウーリカ』や『エドゥアール』については、たとえば文体にかんする意見など、誉めるにせよ非難するにせよ、今日よく知られる作家の文学観に照らしていささかも矛盾するものではない――

『ウーリカ』はこれを評した多くの記事よりはるかに飾り気のない文体である。<sup>14)</sup>

この作家の文体には、彼女の属する特権階級臭がある。自分が暮らしている上流階級

で受けいられないような表現ないし文章上の言い回しを使うことを恐れて、作者はたえず感情なり考えなりのごく自然な、きわめて悲壮な、正しい表明の仕方から離れている。デュラス公爵夫人は、作家である限りにおいては、その女主人公と同様、貴族階級の犠牲者である。『エドゥアール』について<sup>15)</sup>

ところが、これが『オリヴィエ』の書評となると、ラトゥーシュの作と知っていたためであろうが、文体にかんする言及はこれまでの表現の簡潔さ、自然らしさを論点とするものではなくなっている――

作品は仕上がりにおいてまったく申し分なく、文体や思想の慎み深さもきわめてよく守られているだけに、私としては、ただひとつのことに驚くばかりである。それは、作者がこれを印刷させる誘惑に負けてしまったことだ。<sup>16)</sup>

「文体の慎み深さ *la bienséance du style*」という表現は一見すると無難な誉めことばともとれそうだが、このばあいは、かかる小説出版の不謹慎さをやんわりと貴婦人にたいして揶揄するレトリックとみるのが妥当であろう。べつの箇所でも出版の不謹慎さが非難されているように、出来事としてのスキャンダラスな側面が強調されたきらいがあるからだ。

しかしながらラトゥーシュとは違って<sup>17)</sup>、この書評執筆時のスタンダールはデュラス『オリヴィエ』の内容をさほど正確には把握していなかったと思わせる節もある。というのも、ラトゥーシュ『オリヴィエ』の女主人公ナントゥーユ侯爵夫人が父親ほども歳のちがう夫と死にわかれた未亡人という、当節流行の感傷小説に多々見られるステレオタイプである点をとりあげて苦言を呈しているからだ――

いったいつになったらわれわれの小説家たちは、その貴族的な偏執のみちびく常套句から抜けだすのだろうか。なぜM夫人が、単に10才年上の男性の未亡人でありえないのか。デュラス夫人は目下流行のこの過ちにたえず陥るが、これはウォルター・スコット卿が自らの小説のなかで自然の権利をあきらかにして以来、ごく容易に避けることのできるものなのだ。<sup>18)</sup>

問題にされているのは、ラトゥーシュがデュラス『オリヴィエ』本来の設定からはなれて『エドゥアール』をパロディー化した部分であり、じっさいの夫人

の小説で夫は老人ではない<sup>19)</sup>。これほどまでスタンダールが洒落気なくかみついたのも、デュラス夫人のオリジナルの設定が前作と同様になっているという先入観が働いたためとは考えられないだろうか。

『アルマンズ』の構想は書評の執筆に先立つ1826年1月3日付ルヌアール宛書簡ですでに表明されている<sup>20)</sup>。となると処女作の着想はデュラス『オリヴィエ』についての噂、そしてラトゥーシュ『オリヴィエ』を源泉にしていると見なせようが、ただしそれは当時の大半の恋愛小説にはない、同時代の社会風俗をありのままに描くという後の大作にも通ずるコンセプトであり、また最初の執筆がラトゥーシュによるスキャンダル工作の見事な成功のあとの1826年1月末であった点から見ても<sup>21)</sup>、『オリヴィエ』の主題に挑もうとするスタンダールの文学的な野心をこの書評の仕事とことさら結びつけて考えるべきではなからう。

## 2. 『オリヴィエ』から『アルマンズ』へ

ところで、ほかのスタンダールの小説と比べてとき『アルマンズ』に顕著な特徴として、シャトーブリアンに代表されるロマンチックな彩色が濃厚な点があげられる<sup>22)</sup>。前期ロマン派を代表するシャトーブリアンの文学、とりわけその文体の「誇張 enflure」にたいする作家の批判は文学史的なエピソードとして周知なだけに<sup>23)</sup>、こうした事実は奇異な感をあたえるものだ。もちろん卓越した批評精神を考えるならば、時代の文学的な思潮の影響を無自覚にうけた結果などとは考えにくい。意図されたものであるとするならば、それがいかなる戦略の所作であったのかが問われねばならない。

まずラトゥーシュとデュラス夫人それぞれの『オリヴィエ』を検討しておこう。この2作は同じくインポテンツの主人公を配してはいるものの、じっさいには小説の形式から主人公たちのキャラクター、物語の筋立てにいたるまでおよそ異なる作風となっている。前者のテキストでは、そもそも時代設定がルイ16世統治下のアンシャン・レジームであり、とくにメランコリックな青年がこの3人称の小説に登場するわけでもなく、わずかながら自然の描写にその種の模倣が認められるぐらいである<sup>24)</sup>。もっともこれはシャトーブリアンではなく、デュラス夫人の文章のパステューシュをねらった結果であろう。というの

も公爵夫人の書簡体小説『オリヴィエ』は、自然描写のみならず「孤独」「憂鬱」「夢想」といったルネ的モチーフが横溢し、テキストを濃密に彩っているからだ。それもそのはず、彼女はシャトーブリアンと親交あつく、『ウーリカ』執筆中など順次その内容を報告していたほど文学的にも著しい感化をうけていた<sup>25)</sup>。当時としても具眼の読者にしてみれば夫人の小説のいずれもがシャトーブリアンの文学を範としているのを容易に見てとれたはずで、『エドゥアール』の書評に「エドゥアールという人物はシャトーブリアンのルネの敷き写し(counterpart)である」と記すスタンダールもその例外ではない<sup>26)</sup>。

となると、『アルマンズ』にシャトーブリアンのモチーフが仕掛けられたのはデュラスの『オリヴィエ』の内容をつよく意識した結果ではないか、と仮定することもできそうだ。そのばあい、スタンダールが公爵夫人の未発表作品の内容を具体的によく知る機会があったとするドゥニーズ・ヴィリウーの仮説が前提となる<sup>27)</sup>。作家の大半の作品がそうであるように『アルマンズ』も2つの執筆時期——1826年1月31日から2月8日までと同年9月19日から10月10日にかけて——をもつ。くだんの書評執筆以後に書簡体『オリヴィエ』が読まれ、創作に影響をあたえた可能性も充分あるのだ。

スタンダールが読者にデュラス夫人の小説を暗示しようとした第一の理由は、主人公の秘密＝性的不能を読みとく鍵をあたえるためである。たしかにプロスペール・メリメの助言がなければ<sup>28)</sup>、『アルマンズ』はまたしても『オリヴィエ』の題名でラトゥーシュと同じユルバン・カネル書店から無署名で上梓されてしまったはずで、それが大きな話題をとったか否かはともかく、少なくとも過去の経緯からなによりもまずデュラス夫人の作かどうかで作品に注目があつまったに相違ない。彼がそのような目論見を完全に捨てていなかったことは、メリメの忠告に全面的には従わず同書店より匿名での出版に踏みきった点にあきらかであり、また「ある才女が〔…〕この小説の文体を直してくれと頼んできた」[3]という文に始まるいかにも思わせぶりの序文に作家の一貫した意図を読みとることができよう<sup>29)</sup>。また処女作の刊行後、不評の原因を読者が秘密を見抜けぬためと考えてか<sup>30)</sup>、『ニュー・マンズリー・マガジン』誌のデュラス夫人の追悼報告のなかで『アルマンズ』が『オリヴィエ』の主題に挑戦したことが宣言された事実からも<sup>31)</sup>、作家にとって公に選択できる「鍵」がきわめて限定されたものであったのはあきらかだ。

しかしながらスタンダールの狙いはそれだけだったのだろうか。というのも、奇抜な主題だけが作家の関心を夫人の文学にむかわせたわけではない、そう推測させる証言が残されているからである。たとえば『アルマンズ』の執筆中に『エドゥアール』の読書から「19世紀のラ・ブリュイエール」のような小説にするアイデアをえた旨のメモがあげられるし<sup>32)</sup>、また先述の『ニュー・マンズリー・マガジン』誌の追悼文のなかでは、夫人の文学的な貢献にかんして、作品中に上流社会の忠実な風俗描写や人間観察が見られる点、あるいは彼女が社交界におけるリベラル思想の貴重な理解者であった点などが哀悼の念をもって評価されている<sup>33)</sup>。ところで、これらの長所は、社会風俗の描写という『アルマンズ』の掲げる基本的なコンセプトとけっして無関係ではないはずである。

ラトゥーシュの『オリヴィエ』と違い、『アルマンズ』はさして世間の評判にもならず売れ行きも芳しくなかった。批評家のみならず友人たちにまで不評を買い、そのため各頁のあいだに白紙をはさんでつくられた特製の自家用本には反省的、というよりもむしろ確認的な見地からの貴重なメモが少なくない。とりわけ興味ぶかいのは、政治的・社会的な変動の著しい王政復古期にあっていかにも生彩のない貴族階級の青年たちにむけられたスタンダールの批判的なまなざしである――

偶然わたしは、チュイルリー宮殿をよこぎる背の高い金髪の貴族青年を目にし、この本のことを考えている。若い貴族 (jeune gentilhomme) としてのオクターヴの性格はよく描けていると思う。[...] インポテンツでないにもかかわらず、ロアン勲功爵のような特権階級の若者たちは、ジェジュイットであるか、性的不能者のオクターヴと同じくらい不幸であるかのどちらかだ。これぞ彼らの滑稽さだ。<sup>34)</sup>

主人公オクターヴは王政復古時代の貴族青年の典型として着想されたわけではない。ここで注目すべきは、むしろ凡庸である「特権階級の青年たち les jeunes privilégiés」と区別するために主人公に「貴族＝紳士 gentilhomme」という語が当てられている点である。この語法が別のメモに見られる「オネットム honnête homme」あるいは「偉人の資質 qualité des grands」といった道徳的・肯定的な価値をになう古典的な表現と呼応するものであるのはあきらかだ<sup>35)</sup>。同様の配慮はほかの書きこみにも認められるばかりか<sup>36)</sup>、『アルマ



ンス』それ自体のなかでも「gentilhomme」の語は貴族としてのモラルにかかわる文脈のなかで用いられている<sup>37)</sup>。いうまでもなく、このような作家の確認作業の残滓から窺い知れるのは、当時の感傷小説の美化された類型的主人公像などではなく<sup>38)</sup>、スタンダールのロマネスクの原理である主人公の「崇高化」の一端であろう<sup>39)</sup>。

作家は「この小説が若い人びとに警告する滑稽さ」<sup>40)</sup>、つまり貴族青年たちの陰気さの原因について、本格的なブルジョワ産業社会の隆盛期にあって彼らが「自分が尊重するものと、自身の将来について予見するものとのあいだに矛盾があるから」という独自の観察をおこなっている<sup>41)</sup>。だがこれは主人公の人物設定を念頭においた説明ではありえない。特権階級の若者たちの直面する「矛盾」は『アルマンス』第14章に主人公たちの対話の主題としてとりあげられているが、アンリ＝フランソワ・アンベールの指摘のとおり<sup>42)</sup>、その種の「矛盾」に主人公がテキスト内においても無縁であるのは言をまたない。

だとすれば「性的不能」という鍵によって、恋愛心理の葛藤劇だけではなく、王政復古期の貴族青年へのアイロニーが読みとれるように仕掛けがしてある、そう考えることもできるはずだ。『アルマンス』では単に同時代風俗の忠実な活写というよりも、その風刺に重心がおかれるが<sup>43)</sup>、このようにあえて主人公を風刺の対象と類似した外見のもとに登場させるのは、のちにも『リュシアン・ルーヴェン』で採用されるように、すぐれてスタンダールの手法といえるだろう<sup>44)</sup>。ところで、問題となっている若い貴族のシンドロームこそ、デュラス夫人の小説に顕著なシャトブリアン的な主題、すなわちメランコリーを徴候とする「世紀病」にはかなるまい。もっともスタンダールは、これは真に深刻な現象というよりも貴族の若者が装う憂愁のポーズであり、一種の流行現象となりつつあることを看破したからこそ、いちはやく風刺の対象に選んだのではあるまいか。

『ニュー・マンスリー・マガジン』誌1828年5月号の記事にあきらかなように、スタンダールがデュラス夫人の小説においてなによりも評価したのは「フランスにおけるハイライフの忠実なタブロー」の提示であった――

上流社会を描こうと欲する作家は、それを見、そこで暮らしたことが必要、かつ不可欠であろう。だが、小説家のほとんどがこの特権をもっていないのである。<sup>45)</sup>

最上流の社交界などに足を踏み入れたことのない作家の目に、名門貴族であるデュラス公爵夫人は群をぬいて貴重な証言者と映ったわけで、とうぜんながら『オリヴィエ』の資料的価値もきわめて高かったのだ。スタンダールが秀でているのは、メランコリックな性的不能者オリヴィエ・ド・サンセール伯爵に同時代の貴族青年としてのリアリティを認めたというよりも、これを手がかりにひとひねりし、同時代の貴族青年の典型についてのシニカルな解釈を導きだした点であろう。『アルマンズ』という小説は、その成否はべつにしても、紋切り型青年像の外観を積極的に模倣することによって、逆説的にデュラス『オリヴィエ』の単なる同語反復の変奏となるのを回避し、独自の社会風刺を提示する仕掛けをもつ、と要約できる。むろん、これがセンセーショナルリズムを狙ったラトゥーシュの二番煎じでありうるはずがない。作家の文学的な野心には一躍文壇の寵児となったデュラス夫人への積極的な対抗意識があったと見るべきである<sup>46)</sup>。

### 3. ルソー的な〈感じやすい魂〉

『アルマンズ』が時代設定された1827年ともなると王政復古下のフランス社会はブルジョワ階層を中心に大きな地殻変動のエネルギーがその臨界点に達しつつあった時期である。シャトーブリアン、コンスタンら「世紀病」の第1世代が政治的・思想的にしかるべき活躍の場をもとめる一方で、ミュッセやサント＝ブーヴなど第2世代が青春期をむかえていた。貴族階級を中心とする前世代の疎外感が大革命のカタストロフや亡命という社会状況に直接由来していたように、ブルジョワジーあるいは庶民階級までを包含するこの第2世代においても、背景には政治的・思想的な理想と産業社会のイデオロギーとの乖離という現実があった。だが、スタンダールが特権階級の青年たちの「自分が尊重するものと、自身の将来について予見するものとのあいだの矛盾」を指摘するとき、そうした同時代の精神状況が包括的に問題視されているというよりも、王党派の貴族たちの陥った閉塞感に焦点を絞り、そのとり繕ったうわべに隠されたある種の怯えが擲揄されているといっている——

「いつまでたっても獵だ、田園の美だ、ロッシーニの音楽だ、芸術だ！しかもおもし

ろそうな顔をしながら、じつは連中は嘘をついているんだ。ばかな話だが、あの連中は、やたらにびくびくしているのさ。町を包囲されて、籠城しているような気分になっているのに、包囲戦のニュースにふれるのは、お互いに避けあっている始末だ。情けないやつらさ！ぼくも、ああいう連中の仲間だと思つて腹がたつてしょうがない！〔…〕ぼくたちは、キリスト教が優勢になろうとしているころの、異教の偶像に仕えていた司教みたいなもんだ。今日でもまだ迫害者の立場だし、警察なり予算なりも、まだこちらのものさ。だが、おそらく明日にも、世論のために迫害されることになるだろう」[143]

このオクターヴの科白をもって、『赤と黒』第2部・第14章でジュリアン・ソレルの意識を介して主題化される、王政復古期の貴族サロンの退屈さについての説明とすることもできるであろう<sup>47)</sup>。『アルマンズ』第10章で引用符なしで用いられる「人間の砂漠」[108]という、1802年以来ひろく人口に膾炙した『ルネ』の名文句＝紋切り型は<sup>48)</sup>、ここでは「いっさいのエネルギー、いっさいの独創性を追放し」、人間を「規格品 copie」[108]と化する上流サロンへの皮肉にはかならず、いやがうえでも歴史的状況の変化をわれわれに思い起こさせるものだ。またさらに自家用本の書き込みと照らし合わせて、ルネのエピゴーネンに墮した世代への作家の揶揄と読んだとしてもさほど見当はずれではあるまい。

デュラス夫人の『オリヴィエ』では、こうした政治的観点からの風俗への言及が抜け落ちている。たとえば貴族サロンが女主人公ルイーゼの視点から嫌悪すべき対象として語られるとしても、その理由はサロンでの会話が「心情の吐露」を伴うことのない、人間を疎外化することばの交換だからであり、反対に主人公たちによって称揚されるのは、幼少期の環境や教育がもたらした繊細な感受性や、近親者たちといとままれる特権的な感情生活である<sup>49)</sup>。その意味ではシャトーブリアン、あるいはジャン＝ジャック・ルソーの詩学的領域を大胆に踏みだす試みとはいえないが、こうした内面性の表出をめざす文学にあって特異なのは、『オリヴィエ』の言説構造において主人公の「メランコリー」が風俗的な背景と重ね合わされながら謎ときのコードとしての機能を帯びている点であろう<sup>50)</sup>。風俗としての「世紀病」に醒めた視線を介して言及することで、『アルマンズ』もまた『オリヴィエ』の手法をおおむね継承しているといつていい――

オクターヴのうちに認められるさまざまな異様な徴候に不安をおぼえた夫人は、息子が胸を患っているのではないかとおそれていたのだった。〔…〕医者たちは心得た人たちで、夫人にむかって、息子さんはちかごろのこうした身分の青年につきものの、万事に不満で批判的になる例の憂鬱症にかかっているにすぎませんと言った。〔10〕

だが、きわめて重要な違いは、デュラス夫人にとって世紀病と性的不能の組合せは不可能な結婚という一連のテーマに沿い、おそらくは偶発的な事件をヒントに成立した選択だったと思えるのにたいし<sup>51)</sup>、スタンダールにしてみればこの組合せが社会風刺のみならず文学的な戦略をたてるうえでの決定的なアイデアとなったという点であろう。すなわち、ある種の通俗的典型的の外観のしたに隠された真実、といった図式である。

『アルマンズ』は『オリヴィエ』のパロディであるのはまちがいないが、しかし悪意にもとづく戯画的なラトゥーシュのものとは大きく異なり、その様態はきわめて複雑だ。同時代の典型的貴族青年へのアイロニーとはべつに、テキスト間レベルでいえばオクターヴはオリヴィエのアンチテーゼであり、同時にその身分的な存在でもあるのだ。たとえば第12の書簡でオリヴィエは自身の心の病をつぎのように説明している——「おとぎ話で描かれるクリスタルの壁のようなものによって自分が隔てられていると感じている人々がいます。人びとはおたがいに姿を見、ことばを交わし、そばに近づきはする。でも心を通わせることはありません」<sup>52)</sup>。この「クリスタルの壁」は、なによりも特権的な内面性を共有する主人公たちが社会のなかでおぼえる違和感の表明であるとともに、作品の審美的な価値観をつよく喚起するモチーフである。そのような彼らの関係は、たとえば情熱的な存在ルイーズに対置された姉アデルの理性的な目をおして、つぎのように語られる——

仰有ることを信じたくありません。むしろ、ご心中を察したい。そして、悲痛なお話のなかにあるのが、あまりにも傷つきやすい心のつくりだした妄想であることを確かめたいのです。これこそ、ずいぶん長いことあなたの日常を悩ましつづけてきた、あの繊細さ、感受性の結実なんですわ。多くの人々同様、あなたも自らの美質による欠点をもっているのです。覚えておいでですか。わたしたちの子供の頃を。わたしたちの青春を。そして、あなたの悲しみと秘かな不満を。あの時も今みたいに、慰めのことばにいっさい心を閉ざしておいででしたけど、でもルイーズはあなたの心に入るこ

とができた。彼女だけがあなたの内心を読み、どのような乱れた気持ちも鎮める力をもってましたね。彼女はあなた自身の通訳になって、よくあなたに向かってあなたの心を解きあかしたものでした。〔書簡第15〕<sup>53)</sup>

「繊細さ *délicatesse*」「感受性 *sensibilité*」「傷つきやすさ *susceptibilité*」——主人公の生来の資質をあらわすために動員されたこれらロマン主義的色彩の濃厚な語群は、スタンダールにとってみればただちにルソー的な〈感じやすい魂〉を連想させる特徴だったことは想像にかたくない。また、いとこ同士のオリヴィエとルイズの恋の情念は、2人の幼い日々の追憶と不可分離な点で、『ルネ』に描かれた禁断の恋にも通じるものがある。だとすれば、『アルマンズ』の主人公たちの親戚関係という設定、いやそれ以上に「薄気味の悪いほど性格が似ている」[265]という精神的な親近性が<sup>54)</sup>、このような文学的先例を意識せずに考案された可能性はきわめて小さかろう。そればかりか、ここに見られる「あまりにも傷つきやすい心のつくりだした妄想」といったルソー的なモチーフは『アルマンズ』でもつぎのようなかたちで現れているのだ——

アルマンズは自分にもはっきりと説明がつかないものの、オクターヴが、人間を不幸にもし、愛されるだけの値打ある人物にもする、あの一種の度はずれた感受性の犠牲になっている人だと感じていた。はげしい想像力から、自分の手に入れることのできない幸福を誇張して考えていたのだ。[40-41]

主人公の人物設定にかんする「ルソーのように情熱的な魂の持ち主」という自家用本の記述<sup>55)</sup>、さらに作品に付された「ルソーと同様にあわれなオクターヴは幻と戦っている」[139]という注記を読むならば、ルソー的な要素が基本コンセプトとしてあったことは明白である<sup>56)</sup>。また時として『アルマンズ』の文章の律動や抑揚が打ち克ちがたく『新エロイズ』を想わせることも、ジョルジュ・ブランが指摘している<sup>57)</sup>。こうした側面にもスタンダールによる『オリヴィエ』解釈の一端を認めないわけにはいかないのだ。

ところで、スタンダールは「クリスタルの壁」という表現をつぎのようにアレンジして自分のテキストに組み込んでいる——

ぼくは高慢な人間で、自分と他人とのあいだにダイヤモンドの壁をはりめぐらしてい

る。ただ、きみが目の前にいてくれると、このダイヤモンドの壁が消えてしまうんだ。きみの前では、けっしてぼくはものを悪意に解釈することはない。[105]

『オリヴィエ』の「クリスタルの壁」は、たとえ読者が「鍵」を了解していたとしても、主人公による世紀病の表明とも読めるのにたいして、『アルマンス』の方は「ダイヤモンドの壁」という語の使用によって、まず第一に先行作品を想起させる機能、つまりテキストの「鍵」の暗示という役割があたえられているとも見なせる。しかも恋心の自覚なしにアルマンスと交わす対話が、オクターヴに心の平静と社交面での積極性をもたらすという心理分析には、やはり主人公と社会の不和、「通訳＝解釈者」としての恋人の存在という『オリヴィエ』の図式が踏襲されている。しかしながらデュラス夫人のテキストとの大きな相違は、この透明な壁という暗喩が主題論的に見てテキスト内でのいっそう豊かな関係性の形成にも一役買っている点であろう。スタンダールが「クリスタル」にかえて選択した「ダイヤモンド」という語は、第1章で主人公にイギリス産の馬をあたえるために母親がすすんで処分するダイヤモンド、ついで第18章の気を失ったアルマンスの胸元をかざるダイヤモンドの十字架などと呼応するきわめて興味ぶかいモチーフだが<sup>58)</sup>、この視覚的な暗喩が「ものを悪意に解釈する」という主人公の現実認識＝ヴィジョンの問題と連結して提示されている点で、『アルマンス』のテキストは〈イリュージョン〉というロマン主義的なテーマをさらに深化させるのである。

#### 4. ロマンチック・ヒーローとしてのオクターヴ

王政復古時代のパリ。理工科学校を卒業した20歳の貴族青年は、両親の願いもあって軍職を断念し、いわば無為の生活に甘んじる。唯一の悦びが「ひとりっきりで暮らすこと、だれにも自分に話しかけさせないようにして暮らすこと」[15]である奇妙な青年。現実生活のできごとと自身の考え方がたえず齟齬をきたし、他人との関係よりも孤独な夢を好む青年である。「いままでに僕にできたことといったら、自分を知ることだけでした」[15]と母親に打ち明けるオクターヴの姿は、作家自身の大いなる関心事が青年期から終生一貫して自己の探求だった事実を思いおこさせましょう。また「彼の自分自身にたい

する理性的判断からは、少年時代の彼の全行動を律していたあの論理癖、峻厳で過酷で、その過酷さじたいにみずから満足をおぼえていた感のあるあの論理癖はすでにその跡を絶っていた」[135]というくだりを目にするならば、およそ外見とはうらはらに主人公の自己認識が、ウェルテル系譜のロマンチック・ヒーローたちの耽る内省的態度とはいささか性質を異にしているのが自ずと理解される。また、ここにあきらかなストイシズムはオクターヴの「ジャンティオム」「高潔さ」といった側面をあらわすのに不可欠な要素であろうし、そもそも〈ノブレス・オブリージュ〉をまさに体現する「義務の権化」[9]という性格設定じたいが、「わたしに欠けているもの、それはまさに義務の感情なのです」と自らについて語るデュラス版主人公へのいわばアンチテーゼとして意図されたものにちがいない<sup>59)</sup>。くわえて「論理癖」という点に注目するならば、実相はともかく作家の〈論理〉への傾倒という、メリメの追想する逸話を思わずにはいられない<sup>60)</sup>。自伝的要素の作品への転移というスタンダール特有の現象はこの処女作にもまた顕著に認められるのである。

しかしながら主人公オクターヴの人物設定において問題なのは、メリメの回顧する両義的な作家像と類似するどころか、これらの性格的要素による組立がはなはだ逆説的な構造を有している点であろう。オクターヴの心理は「狂気」と「理性」のあいだで揺れ動く弁証法的な展開を見せる。いや「理性」すらも「狂気」の一形態のように思える<sup>61)</sup>。物語は〈感じやすい魂〉の持ち主が絶対的な障害のために自らが享受できない「幸福」、すなわち「恋愛」をもちまへの「はげしい想像力」で過大視するところにはじまる。高潔な青年は恋をしないという誓いを自らに課し、矜持をもつことで絶望からの回復をはかろうとする。自分の病を克服しよう、あらたに内的な均衡を獲得しようとする闘い苦悶するその姿がロマン主義そのもののアレゴリーのようにも見える点で、オクターヴはロマンチック・ヒーローなのだといえぬこともない。もちろん「義務が声高に命じないかぎり、行動する動機が見つからないかのような」[8]主人公を、当時の特権階級の若者にありがちな立身出世欲の欠如、実利的で現世的な生活にたいする無関心といった傾向に短絡的に結びつけることはできない。オクターヴの行動原理において「義務」にあたえられた実際の役割は、ショウシャナ・フェルマンの表現を借りるならば、主人公自身を「欲望の零度状態に凍り」つかせ、欲望から遠ざけることにある<sup>62)</sup>。『赤と黒』のジュリアン・ソレ

ルにあっては「義務」が、欲望と連携しながら行動力のダイナミズムを産みだす肯定的要素として導入されているのとは大きく異なる点で、じつに興味ぶかい設定だ。しかし自らを「義務の権化」となす克己的な努力が徒労におおってしまうのも、オクターヴの〈感じやすい魂〉の宿命が「不可能なもの」への飽くなき執着であるからにはかならない。したがって回帰する欲望と挫折感が、作中で「メランコリーの発作 *accès de mélancolie*」などと称される、暴力的で常軌を逸した行動に主人公を走らせるわけであり、主人公のおかれた状態に理性と平安を約束できるのはただひとつ〈恋愛〉だけという道理になる。

このように「性的不能」という主題から着想された心理分析的な図式は、もちろんデュラス『オリヴィエ』にはない独創的アイデアで、おそらく写実的な創作というよりも作家の工房で練られたきわめて実験色の濃い試みといえるだろう。「きみが目の前にいてくれると、このダイヤモンドの壁が消えてしまうんだ」という主人公の科白の意味はもはやあきらか度、「ダイヤモンド」とは「激しい想像力 *imagination passionnée*」のつくりだすイリュージョン（錯覚、幻想）の暗喩だとするのは、『恋愛論』のなかで結晶作用を説明するさいに、「ザルツブルグの小枝」とともに「ダイヤモンド」の比喩がもちいられていた点から見てもしごく無難な解釈であろう<sup>63)</sup>。だからといって、ここでただちに主人公の現実認識が理性的でないとか、あるいは特殊であるといったことを問題にしたいのではない<sup>64)</sup>。注目すべきは、ロマン主義時代の主人公にいかにも似つかわしい主人公のイリュージョンが、テキストのなかにしかるべく配置されて、象徴的な役割をはたしている点なのである。

第1章に登場するオクターヴの「部屋」、それは単なる風俗的な細部として物語の背景に埋没してしまうことはない。陰気なマリヴェール邸の「サロン」と「庭」の描写がけっしてその住人の「精神生活」と無縁ではないように、つづくこの私的な空間への言及にも主人公の内面との呼応関係を見ないわけにはいきまい。「青年子爵オクターヴの部屋は、サロンのうえに設けられ、階下の肝心な部屋的美観のために犠牲となって、その高さはやっと中2階ほどのものだった」[12] というくだりには、両親の強い懇願に入隊の計画を断念した自己犠牲のみならず、性的不能の主人公に重くのしかかる由緒ある家系の継承という責務が「部屋」の規模や位置関係によって示されている。さらに興味ぶかいのは、第2章で自殺を思いとどまったオクターヴが「息のつまるように天井



の低い」自室にかわるものとして思い描く理想の「サロン」である——

オクターヴにはボニヴェ邸の豪華なサロンがうらやましく思えた。「あそこは少なくとも20フィートの高さはある。ああいうところなら、ずいぶんのびのびと息がつけるんだがな。そうだ！ […] 例の金の使いみちがここにある。ボニヴェ邸みたいなサロンをつくろう。おれだけがそこに出入りするんだ。 […] いつでも、その部屋の鍵は時計のくさりにつけてもっていよう。書類入れの鍵よりも小さくて、目立たないような鋼鉄製の鍵だ。[32-33]

理想の「サロン」を主人公がじっさいに手に入れたのかどうかは不明だが、この他者を排除する特権的な空間を内面性そのものの延長と見るならば、夢想される天井の高さが象徴するものが癒しがたい主人公の渴望であることは容易に読みとれよう。内的な閉塞感のアナロジーを無意識のうちに空間になぞるオクターヴは、さらに興味ぶかいことに「サロン」にふさわしい装飾品として「鏡」を思い浮かべる——

部屋には高さ7フィートの姿見を3枚おく。部屋の飾りとしては、なんだか陰気で、それでいて豪華なものだが、おれは昔からまったくこれが好きだった。サン＝ゴバンでつくっている、いちばん大きな姿見はどれくらいの大きさだったかな」[33]

精神分析的な見地に立てば、この巨大な3枚の「鏡」には主人公のナルシシズムの問題を検討すべき箇所なのであろうが<sup>65)</sup>、このモチーフの担う役割はけっしてそうした領域だけにとどまるものではあるまい。小説の構成という観点にたつならば、理想の空間同様、「鏡」は主人公の現実において欠如したなにかを喚起していよう。理想的な「鏡」に映しだされるべきは、性的不能者という重苦しい自己認識から解放され、非日常のなかに理想化された自らの姿なのではあるまいか。ところで、自身の映像に見とれる視線は、じつは自身がそのように見つめられるのを望む他者の視線、すなわちイマジネールな恋人のまなざしに同一化するものでもあろう。美男子オクターヴを語るにあたってナルシスの神話が示唆的なのは、そのような視線の二重化という意味においてである。おそらく夢想される「鏡」に読みとるべきは、「自己」であると同時に「恋人」であるという、眼差しのメトミニックな転換であるように思える。いずれにしても、アルマンスというヒロインの物語論的な役割がオクターヴの思考内容の

「反射装置」だというグラハム・ジョーンズの指摘を思いおこすならば<sup>66)</sup>、「鏡」のモチーフは2者の双生児的な性格の類似という特徴にもよく符合するものだろう。しかも彼女はまるで水鏡のような「じっと見つめる、深みをたたえたまなざし regard fixe et profond」[58]をもつ。主人公のこの夢想が登場するのが第2章であることを考えるならば、「鏡」のモチーフは主人公たちの恋を象徴的に予告すべく配置されているといえようか。

もちろんスタンダールは「夢想家」の単なる人物描写を目指したわけではあるまい。第2章の「鏡」のモチーフはこのまま象徴的な役割におわってしまうものではなく、物語の展開のなかでドラマチックな連携を見せ、主人公の〈感じやすい魂〉をよりよく表現することになる。『ハムレット』からの引用をエピグラフに掲げる第17章で、アルマンズへの愛を自覚し、恋愛を禁じた自らの誓いを破ってしまった主人公の苦悶の描写は圧巻である。オクターヴは錯乱状態に陥り、夜明けがたまで気を失う。彼は手折った栗の若木で穴を掘り、アルマンズから贈られた財布にくちづけして埋めるが、ここは作家が『アルマンズ』を語るときしばしば引き合いにだす『クレーヴの奥方』、その「杖」と「リボン」のモチーフを想起させるものがある。それはともかく、問題の箇所はつづく第18章の主人公の城館への帰途を描く場景にある――

オクターヴは館からかなり遠いところにいた。帰りつこうと森をよこぎりながら、彼は思った。「ああ、昨日も、このあたりには獺をしている子供たちがいたっけ。どこかの不器用な子が生け垣のかけから小鳥を撃とうとして、まちがっておれを殺してくれたらな […]」

この朝、オクターヴの調子にはいくぶん狂気がうかがえた […] やっと、庭の小さな門から館に帰りついたが、彼が最初に見かけたのは、アルマンズの姿だった。彼は立ちすくんだ。血が凍る思いだった。こんなに早くアルマンズに会うとは思っていなかったのだ。アルマンズは遠くから彼の姿を認めると、微笑しながら駆けよって来た。小鳥のようなかわいらしき、軽やかさだった。[169-170]

興味ぶかいことに『アルマンズ』には、いわゆる恋人たちの出会いの場面がない。気さくに会話する間柄にすぎなかった2人がその関係を一変させてしまう契機となるのは、ナルシズムの破綻したオクターヴがアルマンズのことばにプライドをいたくくすぐられる箇所であるが、この結晶作用の過程で彼の目に

彼女の姿がどう映ったのかはつまびらかにされていない<sup>67)</sup>。その意味では、ここにいたってはじめて主人公の恋のヴィジョンが登場するといえよう。恋と義務との葛藤のもたらす錯乱のためか、「小鳥」と間違えられて死ぬことを願った男の視界に恋人の姿が「小鳥」のように現れる。あたかも鏡にうつる映像のごとく、どこかしら非現実的な雰囲気がある。このような主人公のナルシスの視線は、さらに第29章におかれたオクターヴの「秘密」の告白がこころみられる場面にもみることができる――

オクターヴは恐怖に打たれたように彼女の前に立ちつくし、ことばを続けることもできずにいた。おびえたような彼の眼は、怪物 (monstre) の幻影でも見たかのように眼前の一点を見つめていた。[…]「きみはぼくの愛情を疑ってはいない。だが、きみに恋いこがれているこのぼくという男はなにものだろう。人でなし (monstre) なんだ」

これだけいうと、オクターヴの感動は消えたようだった。突然、彼は怒り狂った男のようになり、ひきとめようとするアルマンズのうでをふりほどいて、逃げて行ってしまった。[強調スタンダール, 277-278]

ショウシャナ・フェルマンが指摘するとおり、「怪物の幻影」とは主人公自身の姿であり、秘密を知った「恋人」が自己になげかけるにちがいない視線を主人公が先取りしているのはあきらかだ<sup>68)</sup>。自らのイメージルな「鏡」、ナルシスの視線に囚われて錯乱するオクターヴの姿は、宿命と対峙したときのシェークスピアの主人公たちを思わせましょう。「情熱的な想像力」によって劇的に喚起される〈感じやすい魂〉の底知れぬ懊悩や戦慄は、過剰な自尊心に苦しむ自己陶醉型の人物の悲惨や、性的不能者一般にむけられる不寛容な視線を律儀なまでに内面化した高潔な紳士の悲劇などといったような図式的な把握の仕方を無効にしてしまう。

## 5. バイロンの相貌の下に

『アルマンズ』の主人公像の造型を問題にするばあい、ジャン=ジャック・ルソーとならんで無視することができないのが、イギリスの詩人バイロンの存在である。この「イギリス人たちのルソー」のいくつかの特徴が<sup>69)</sup>、オクター

ヴの人物像に刻印されていることはすでに指摘されているが<sup>70)</sup>、それがどのような意図のもとに設定されたのかを、これまでのわれわれの考察と関連させながら検討してみたい。

『アルマンズ』のテキストは主人公の人物描写ではじまる——「豊かな才気、すらりと高い身の丈、上品なものごし、すばらしく美しい大きな黒い目は、オクターヴの存在を、社交界のもっともすぐれた青年たちのあいだでも際だったものにしてもいいはずだったが、彼のあれほどやさしい目つきのなかに刻みこまれているなにか暗いかげを見ると、彼をうらやましいと思うよりは、気の毒に思う気持ちがさきになってしまうのだった〔…〕彼の深い憂鬱の原因がなんであったにせよ、オクターヴは年にも似合わぬ人間嫌いと見えた」。つづいて、伯父スーピラーヌ一等騎士よる「ルシフェルの化身」という形容、主人公による孤独癖の告白、さらに「彼の情熱はあたかも別世界に源があって、この世にあるものにはすこしもかわりがないかのようなだった」という母親の観察にいたるまで、第1章をつうじて浮かびあがる主人公のポートレートは、バイロンの諸作品に登場する主人公たち——もっともそれらはいずれもバイロン自身の自画像にほかならないのだが<sup>71)</sup>——と同じく、外見の下の窺い知れない秘密の存在を暗示させるものだ。また「メランコリーの発作」、「狂気の発作」、「人間嫌いの発作」などとじつに様々に称される主人公の激しい激高は<sup>72)</sup>、いうまでもなくバイロンの伝記的・神話的な領域においてなじみのものである。さらに第6章のオクターヴとボニヴェ侯爵夫人の会話——「つまり僕には良心というものがないんです。僕には、あなたのおっしゃる内的感覚というものがあるとは全然思えません」/「あなたこそ、まさに、わたしたちが反逆者と呼ぶ人なんですわ」〔強調スタンダール〕〔70〕——を目にするならば、「反逆者」というバイロンの人物像を主人公の姿に重ねあわせずにいられまい。第18章および最終章でのギリシア独立戦争というモチーフが現れるとき、物語の歴史的な背景という以上の意味が当時の読者には読みとれたはずである。また直接的な言及としては、第4章でアルマンズが友人に見せる「バイロン卿の肖像画」、第5章と第7章のバイロン『ドン・ジュアン』からの引用によるエピグラフなどがあげられる。ちなみに読者の理解をこえた次元では、主人公の形容に頻出する「奇妙な singulier」という語が作家の私信のなかでバイロンを評して使われた事実も、作家のイマジネーションの軌跡を窺わせるものであろう<sup>73)</sup>。

このように、ルソー的な〈感じやすい魂〉をもつ人物像を具象化するにあたり、作家がその知遇をえた詩人の面影を『アルマンズ』のテキストに積極的に採り入れたことは否定しがたい。では「エドゥアールはルネの敷き写しである」というスタンダールの言に倣って、オクターヴはバイロン脚のコピーである、とはたしていえるのだろうか。

文学的な影響関係という点では、シャトブリアンとデュラス夫人のばあいとは異なり、小説家とイギリス詩人のあいだでは事情がやや複雑である。まずミラノ滞在中の1816年9月末、かつて『エディンバラ・レビュー』誌に掲載されたフランシス・ジェフリによるバイロンの『海賊』と『アバイドスの花嫁』の書評を読んで、スタンダールが自らのロマン主義文学観を形成するのに大きな影響を受けたことは周知のとおりである<sup>74</sup>。ついで1816年10月16日のスカラ座での詩人との邂逅とつづく短い交際が33歳の作家に強烈な印象をあたえたことは、公私にわたる詩人への言及にあきらかだ<sup>75</sup>。さしずめその人物像はロマン主義精神の体現者として終生心にとどまりつづけるものであったろう。しかしながらヴィクトル・デル・リットの考えるように、詩人の文学の方はある時期をさかいにして魅力を減じてしまったようだ<sup>76</sup>。そのことは、たとえばスタンダールのロマン主義マニフェスト『ラシーヌとシェークスピア』に、「バイロン脚は、崇高ではあるが代わりばえがないいくつかの英雄書簡体詩と、死ぬほど退屈な多くの悲劇の作者であるが、ロマン主義者たちのリーダーなどではまったくない」と、うってかわって批判的な見解が表明されることから確認できる<sup>77</sup>。

もちろん、1820年3月26日付のアドルフ・ド・マレスト宛書簡で語られる詩人の偽善的な一面といった理由ばかりではなく<sup>78</sup>、作家の関心が韻文から離れて散文での創作の方へと向かっていたこともあるが、バイロンのいずれの作品においても中心をなす主題がほかならぬ詩人自身の内面の肖像であることも一因をなしていたようだ。詩人の死後、スタンダールは1825年『ロンドン・マガジン』誌上で、「フランスでは、バイロン脚は貴族的なうぬぼれと演劇的な才能の欠如のために、彼自身以外の人物を描くことがけっしてできなかったと考えられている」[強調スタンダール]と語っている<sup>79</sup>。バイロンの「エゴチスム」がよほど鼻につくものであったことは、同年8月25日付のヴィクトル・ジャックモンの手紙にあきらかだ——「お貸しくださったバイロンの本の

余白には、一頁といわず〈バイロン卿は公爵で、きざなうぬぼれ屋で、自分のことしか話さない〉とあなたはお書きです。わたしもあなたに9分の1、あるいは10分の1だけ同じ非難をしましょう<sup>80)</sup>。マンネリ化したバイロンの存在の物語にうんざりしてしまったはずのスタンダールが、期して処女作に詩人の純然たるコピーとなるような主人公をはたして彫像したであろうか。

フランスにおけるバイロンの流行は、一方でその文学の矮小化した模倣者たちの一群を生み出した事実も忘れてはならない。1824年の『ニュー・マンズリー・マガジン』誌の書評のなかで、スタンダールはフランスのバイロン現象に触れ、「パリには、このうえなく憂鬱な発作にみまわれたときのバイロンに倣って、自分の書きもののなかで陰鬱で叛逆的なふりをする詩人たちが、およそ1ダースほどはいるのである」と冷笑的な報告をおこなっている<sup>81)</sup>。このような批評眼をもつ作家が、安易なバイロン仕立ての小説をつくって模倣者のなかに数えられることを自ら望むはずもない。やはりバイロン風という見せかけの下に込められた真の意図こそ問題であろう。おそらくデュラス『オリヴィエ』にはない彩色への配慮といったこと以上に、主人公の存在に同時代の読者の関心をむけさせるための誘惑が狙いとしてあったのではあるまいか。「わたしはオリヴィエに興味をもって欲しい。オリヴィエを描きたい」（1826年12月23日付メリメ宛書簡<sup>82)</sup>、そう打ち明けるスタンダールが同時代の文学的な流行を無視できたとは考えにくい。彼がつよく念頭においた読者は、おそらく学者や文芸批評家という人種以上に、同時代の女性たちであった。もちろん小説を判断するための教養と洗練された趣味をそなえた女性というのは社会階層的にみて限定される。「フランスの美しい侯爵夫人を朝の2時まで寝かさずにおくにとる熱があるかどうか」、「若い女性はオリヴィエに興味をもつだろうか」と自作についてメリメに問いかける作家であるからして<sup>83)</sup>、とうぜん読者の好みにも敏感にならざるをえなかったはずだ。マルチ・ジャーナリストとしてイギリスの雑誌に書評などを寄稿していたころ、彼がすでに詩人について「フランスではバイロン卿の作品は最大の関心をもって読まれ」、「すべての女性が書架にその著作をもっている」<sup>84)</sup>などと報告していたのを思いおこそう。してみると、バイロン色が『アルマンズ』に採用されたのは、貴婦人たちの好みに配慮された結果と考えることもできよう。その意味ではデュラス夫人の『ウーリカ』がバイロンの引用をタイトルに添えているのはきわめて示唆的である。

その装幀を巧妙に模倣するさいに、やはり題名の下にバイロン詩句を忘れなかったラトゥーシュ『オリヴィエ』は偽装のつぼをおさえているといえるだろう。このような状況を踏まえるならば、バイロン的人物の暗い情熱の物語と思わせておいて、対照的な恋物語で読者の意表をつくというスタンダールの狙いが透けて見えはしまいか。おそらく彼は自著がまず上流社会のサロンを中心に話題となり、それを契機に読者層が広がっていくのを期待したのであろう。

もっとも、文学的な流行という点からだけでは、このスタンダールの偽装の説明は充分ではない。社会風俗の忠実な描写というコンセプトをかかげる『アルマンズ』、しかも作家の狙いがあるえて悲劇的な主人公を風刺の対象に似せることによって風刺を成立させるというものであったことはすでに述べた。問題となっているのは王政復古期の貴族青年の外観的なステレオタイプ、すなわち風俗としての〈世紀病〉の流行である。抑えがたい情熱の炎にも深刻な魂の懊悩にも無縁なはずの多くの特権階級・資産家階級の若者たちがこぞってこの流行に身を投じるとき、独創的であるはずもない彼らがダンディな詩人バイロンをファッションや行動の面でモデルにしていたのはありうることだ。たとえば、フランスではないが、そうしたイミテーションについての作家の証言として『ローマ、ナポリ、フィレンツェ（1826年）』のための『マリオネット』と題する準備草稿のなかで抹消されたつぎのような一節があげられる——「それは、バイロン卿を模倣しようと努める才人たちにおさまりの扮装である。イタリアでは、とりわけ自腹をきって自らギリシア救援に赴いて以来、彼はたいへん人気がある」<sup>86)</sup>。また『アルマンズ』第4章でアルマンズが友人メリー・ド・テルサンにイギリスの画家フィリップによる詩人の肖像画の複製版画を見せる挿話は、パリの貴婦人たちのあいだでのバイロン人気のみならず、詩人の存在がイメージを介して文字どおりアイドル化していた事情を示唆するものであろう。もちろん詩人の肖像画は特権的な少数者のみが手にしていたわけではない。王政復古期にバイロンの肖像画の安価なリトグラフが流通していたことは1820年8月30日付のマレスト宛書簡によって知ることができる<sup>86)</sup>。おそらくは大量に出まわったこの種のリトグラフがぐだんの流行に一役買ったとみてまちがいあるまい。だが、なによりもスタンダールの意図した仕掛けを裏づけるのは、7月革命後のフランス社会を描く『リュシアン・ルーヴェン』のつぎの一節である——

彼の心と頭の葛藤は、文字どおりほとんど彼に理性を失わせ、たしかに、彼をもっとも不幸せな男のひとりにしていた。立派な馬と、四輪馬車と、仕着せを来た従者をもっているために、彼が連隊の中・少尉連や、ナンシーとその近郊のあらゆる若者の羨望の的になったのも、まさしくこの時期であった。彼らは、金持ちで若くて男ぶりのいい勇敢なルーヴェンを見て、これまで出会ったもっとも幸せな男と見なしてすこしも疑わなかった。往来でひとりたらずむ彼のさびしうに沈んだ姿も、放心した様子も、意地悪い顔をしたいらだたしそうなしぐさも、もっとも洗練された、もっとも貴族的なうぬぼれとしてとおった。いちばん教養の高い人たちでも、そのころまだ盛んに噂にのぼっていたバイロン脚のたくみな模倣をそこにみとめていた。<sup>87)</sup>

「天使の再会」という共通のモチーフをもつ『リュシアン・ルーヴェン』と『アルマンズ』は、主人公たちの無垢な恋を描く小説であり、恋人を破滅へとみちびくバイロンのサタニズムを主題にしてはいない。その意味で引用文はオクターヴのバイロンの外観の下にきわめて根本的な相違が隠されていることを教えてくれる。しかも興味ぶかいのは、「いちばん教養の高い人たち」でさえも主人公をバイロンの模倣者と見る可能性、すなわち読者が誤読する可能性が示唆されている点である。たとえば第29章で自分は「人でなしなんだ」という告白を聞いて、オクターヴがなにか重い罪を犯したと推測するアルマンズの思い違いは、主人公にバイロンの怪物じみた性格を重ねあわせる読みとさほど離れたものではない<sup>88)</sup>。じっさい「悪党 scélérat」という意味でのこの語 *monstre* の使用は詩人の形容としてはスタンダールにとってもなじみのものであり<sup>89)</sup>、また『薔薇色と緑』からのつぎの引用箇所は、私生活を彩る逸話のためにバイロンの人物像が卑劣漢の典型としてヨーロッパの上流社会に定着していたことを物語っている――

ぼくはベテン師になるわけですか。その娘が当然ぼくから期待している、公爵夫人らしい生活のかわりに、ちょうどバイロン卿がその妻にしていたように、美しく着飾った従僕もなく、びかびか光る美しい馬車もない、異様な日陰の生活をさせる、そんな侮辱を彼女にくわえろとおっしゃるのですか。彼女は強く抗議して、ぼくを捨てるでしょう。彼女の母は、僕が人でなしだと (*que je suis un monstre*)、まるでハイエナみたいに大声で社交界に触れてまわるでしょう。<sup>90)</sup>

親しい友人たちにさえもよく理解されなかった『アルマンズ』。スタンダールが念頭においた同時代の「幸福な少数者」は、おそらくデュラス夫人のよう



な教養人でなければならなかったにちががなく、ひょっとすると彼女のサロンで評判になるといったことを大いに期するところがあったのかもしれない。「この小説はあまりにも学問的だ。あまりにも難解だ」という作家の危惧は<sup>91)</sup>、『アルマンズ』のテキストに凝らされた偽装ともけっして無関係ではないように思われる。

## 結 語

「性的不能」の主人公の悲劇を描くことがいったいどのようなかたちで社会風俗の風刺に接続するのか、それこそが本稿のひそかな課題であった。流行の意匠によって読者の関心をひきながら、その流行じたいの反措定となる小説。〈感じやすい魂〉の真のメランコリーをこのうえなく「悲壮 pathétique」な相において描きあげることによって<sup>92)</sup>、換言すれば詩人バイロンに伍しうる主人公像を創造することによって、王政復古時代のバイロンもどきやルネもどきの上流階級の若者たちの、つまり風俗としての「世紀病」という現象の風刺となるようなテキスト。そのようにスタンダールの企てを要約できようか。オクターヴもまた、ルネやバイロンのようにロマンチック・ヒーローであるのはいうまでもない。だが、自らに恋愛を禁ずる誓いをたてるといった自律的で高潔な性格が、ロマンチック・ヒーローの系譜のなかで「ルソーのように情熱的」なオクターヴの占める位置を独特なものにしている。ロマン主義のイデオロギーから見ればこの2種の性格的な結合は、撞着した、したがって真実らしくない「奇妙な」ものであったにちがいない。そのことは、たとえばサント＝ブーヴの表層的な『アルマンズ』理解にあらわれてはいまいか。「オクターヴは金持ちの青年だが、無感動で鬱々としており、また優れた知性をそなえていると語られてはいるが、しかしながら気まぐれで怠慢であり、自分が愛させた人々を苦悩させることしか知らず、うまくいっても読者にとってひどく不愉快で苛立たしいものになるだけだ」<sup>93)</sup>——反＝英雄的な物語『愛慾』の作者はおそらく自身の経験の領域でしかスタンダールの主人公を判断できなかったのである。

## 註

- 1) Voir Frédéric SÉGU, *Un romantique républicain : H. de Latouche (1785-1851)*, Paris : Société d'édition «Les Belles Lettres», 1931, p. 262.
- 2) Voir SÉGU, *ibid.*, p. 263 ; Madame de DURAS, *Olivier ou le secret*. Texte inédit établi, présenté et commenté par Denise VIRIEUX, Paris : José Corti, 1971, p. 35.
- 3) Voir STENAHAL, *Chroniques pour l'Angleterre. Contributions à la presse britannique*. Textes choisis et commentés par K.G. McWATTERS. Traduction et annotation par René DÉNIER, Grenoble : Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble, tome II [1982], pp. 200-201.
- 4) Voir *idem*.
- 5) Voir *La Pandore* du 23 janvier 1826, p. 3.
- 6) Voir Madame de DURAS, *op. cit.*, p. 36.
- 7) Voir SÉGU, *op. cit.*, pp. 264-265.
- 8) Voir *ibid.*, p. 268.
- 9) Voir *ibid.*, pp. 264 et 268 ; Michel CROUZET, *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Paris : Flammarion, 1990, pp. 432-435.
- 10) Voir STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre*, *op. cit.*, tome VI [1991], pp. 80-85.
- 11) Voir *ibid.*, tome V [1988], pp. 360-363.
- 12) Voir SÉGU, *op. cit.*, p. 264, et Madame de DURAS, *op. cit.*, pp. 42-43.
- 13) 『エドゥアール』の件とは関係ないが、こうした博物学者のサロンの雰囲気を髣髴とさせる証言をひとつだけ引いておこう——「あなたのお手紙というものは人を嫉妬させてしまいます。お便りを拝読する楽しみにあずかろうと、お互いに交換するんですよ。お手紙はキュヴィエ夫人の手からベール〔スタンダール〕の手に、そしてわたしの手元へと、つぎつぎにまわされます」(Doris GUNNELL, *Sutton Sharpe et ses amis français*. Avec des lettres inédites, Paris : Honoré Champion, 1925, p. 153)。
- 14) STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre*, *op. cit.*, tome II, pp. 252-253.
- 15) *Ibid.*, tome V, pp. 360-361.
- 16) *Ibid.*, tome VI, pp. 80-81.
- 17) あからさまなパロディーが数カ所にわたり認められる点から見て、ラトゥーシュはデュラス夫人の『オリヴィエ』の内容をかなり正確に把握していたと考えられる。
- 18) STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre*, *op. cit.*, tome VI, pp. 82-83.
- 19) Voir Madame de DURAS, *op. cit.*, p. 214.
- 20) Voir STENDHAL, *Correspondance*. Édition établie et annotée par Henri MARTINEAU et Victor DEL LITTO, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de

- la Pléiade», tome II [1967], p. 79.
- 21) Voir V. DEL LITTO, «Stendhal, lecture d'*Armance*», *Stendhal Club*, n° 71, avril 1976, p. 198.
  - 22) ジャン=ジャック・アムは「おそらく『アルマンズ』は、その相違点にもかかわらずもっともシャトーブリアンの著作に近い作品である」と考える (Jean-Jacques HAMM, «Stendhal et Chateaubriand. Analyse d'une influence», in *Stendhal et le romantisme*. Actes du XV<sup>e</sup> congrès international stendhalien, Aran : Éd. du Grand-Chêne, «Collection stendhalienne 25», 1984, p. 108)。また、オクターヴの性格的な特徴にルネとの内的な親近性を積極的に認めるフィリップ・ベルティエは、両者の相違点として産業社会の到来という「モデルニテ」のもたらす危機の有無をあげる点で示唆的である (Voir Philippe BERTHIER, *Stendhal et Chateaubriand. Essai sur les ambiguïté d'une antipathie*, Genève: Droz, 1987, pp. 284-286)。
  - 23) Voir STENDHAL, *Théâtre*. Texte établi, annoté et préfacé par V. DEL LITTO, in *Œuvres complètes*. Nouvelle édition établie sous la direction de V. DEL LITTO et Ernest ABRAVANEL, Genève: Cercle du Bibliophile, tome XXXXIII [1971], pp. 64-65.
  - 24) Voir Anonyme [Henri de LATOUCHE], *Olivier*, Paris: Urbain Canel, 1826, p. 140.
  - 25) Voir Madame de DURAS, *op. cit.*, pp. 14-19.
  - 26) STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre*, *op. cit.*, tome VI, pp. 52-53; cf. Madame de DURAS, *Edouard*. Préface et notes de Claudine HERRMANN, Paris: Mercure de France, 1983, p. 16. 文体などの点で『エドゥアール』にシャトーブリアンの『ルネ』の影響はすくないと考えるエルマンは、スタンダールが故意にデュラス夫人をシャトーブリアンの模倣者に仕立てあげていると考えている。
  - 27) Voir Madame de DURAS, *Olivier ou le secret*, *op. cit.*, pp. 47-49. ヴィリウーは『アルマンズ』のなかにデュラス『オリヴィエ』へのほめかしが彼女の読者に読みとれるかたちで数多く存在することを指摘している。
  - 28) サブタイトルや匿名での出版をやめるように勧めるメリメの忠告は要するに『オリヴィエ』騒動への暗示を放棄することにあるといえる。Voir Prosper MÉRIMÉE, *Correspondance générale*, établie et annotée par Maurice PARTURIER, avec la collaboration de Pierre JOSSERAND et Jean MALLION, Paris: Divan, tome I [1941], p. 20.
  - 29) 『アルマンズ』のテキストにはビブリオフィル版 (STENDHAL, *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*. Texte établi et annoté par Raymond LEBÈGUE. Préface de André GIDE. Postface et de notes par E. ABRAVANEL, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, tome V, 1967) を使用する。訳出・引用箇所の変数は [ ] 内に数字で示す。引用文は人文書院『スタンダール全集』

- 収載の邦訳（小林正・冨永明夫訳『アルマンス』）を用いるが、文脈によっては筆者が改変をほどこしている。
- 30) このことは「性的不能を読みとらせるようにすること」という自家用本のメモに窺い知れる。Voir DEL LITTO, *art. cité*, p. 204.
  - 31) Voir STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre*, op. cit., tome VII, pp. 114-115.
  - 32) Voir DEL LITTO, *art. cité*, p. 204. 『ニュー・マンズリー・マガジン』誌 1828 年 5 月号の記事には「デュラス夫人のいずれの小説にも、繊細さの点においてラ・ブリュイエールの名誉を汚すことのないような人間観察がちりばめられている」という記述がある。Voir STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre*, op. cit., tome VII [1993], pp. 112-113.
  - 33) Voir *ibid.*, pp. 110-113.
  - 34) Voir DEL LITTO, *art. cité*, p. 204.
  - 35) 「オクターヴ＝偉人たちの資質。2 分のうちに決断すること。彼は前もって熟考したおかげでそれをもつ」；「必須条件。なぜなら彼〔オクターヴ〕はオネットムなのであり、わたしは彼を愚か者に仕立ててはいないのだから」（*ibid.*, pp. 200 et 203）。
  - 36) Voir *ibid.*, p. 196.
  - 37) 「貴族たるもの、剣を手にしてギリシアにまみえるというのは、ごく自然なことじゃありませんか」[174]；「きっといまオクターヴは、まだこれということをしたことのない青年貴族として、ギリシア救援にいく義務を大袈裟に考えているんだわ」[183]
  - 38) たとえば『グローブ』紙の書評者はオクターヴを美化された主人公像の典型と見る——「すべての主人公がそうであるように、主人公は才知にとみ、背丈があり、上品な物腰をしている」（*Le Globe. Journal philosophique et littéraire*, 18 août 1827 [rééd. Genève: Slatkine Reprints, 1974, p. 314]）。
  - 39) スタンダールの小説作品における主人公の「崇高化」についてはつぎの論文を参照——鈴木昭一郎「スタンダール・崇高化 La Sublimation 再論」、『立命館文学』第 192 号、立命館大学人文学会、1961 年 5 月、458-473 頁。
  - 40) Voir DEL LITTO, *art. cité*, p. 198.
  - 41) *Ibid.*, p. 196.
  - 42) Voir Henri-François IMBERT, *Les Métamorphoses de la liberté, ou Stendhal devant la restauration et le risorgimento, avec un nouvel avant-propos de l'auteur*, Genève-Paris: Slatkine Reprints, 1989, pp. 410-412.
  - 43) Voir Maurice BARDÈCHE, *Stendhal romancier*, Paris: La Table Ronde, 1947, pp. 133-138.
  - 44) 拙論『『リュシアン・ルーヴェン』における〈衣裳〉』、『ステラ』第 16 号、九州大学フランス語フランス文学研究会、1997 年、1-15 頁参照。
  - 45) STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre*, op. cit., tome VII, pp. 110-111.

- 46) Cf. BARDÈCHE, *op. cit.*, pp. 132-133.
- 47) エリック・アウエルバッハ『ミメーシス』(篠田一士, 川村二郎訳), 筑摩書房, 1967年, 207-211頁参照。
- 48) 「誰にも知られぬ者として, わたしは群衆に紛れこみました。広漠たる人間の砂漠のなかに!」(CHATEAUBRIAND, *René*, in *Œuvres romanesques et voyages*. Texte établi, présenté et annoté par Maurice REGARD, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», tome I [1969], p. 127)。ちなみにルソー『新エロイズ』にこの表現の原型を見ることができる——「わたしはひそかな恐れを抱いて社交界というこの広大な砂漠にはいました。この混沌はわたしに陰鬱な沈黙の支配する恐ろしい孤独をあたえるだけです」(Jean-Jacques ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», tome II [1964], p. 231)。ルソーとシャトーブリアンの表現に顕著なある種の深刻さが『アルマンズ』では皮肉な調子にとってかわっている。
- 49) 「わたしにとって社交界というものは, この先ずっと異質なままでありつづけるでしょう。そう感じています。それはわたしを取り囲んではいますが, わたしのなかにはありませんし, けっして保証をあたえるつもりはありません。これもまたわたしたちの教育によるのです。わたしはあまりにも遅くにこの社会を知りましたし, この社会がわたしの気に入るということは絶対にありえません」(Madame de DURAS, *Olivier ou le secret*, *op. cit.*, p. 153)。
- 50) 「エクスター卿がわたしにつきのように言いました。〈オリヴィエのメランコリーの原因はいったい何なのでしょう。彼といると, 触れることのできないいくつかの話題があるんですよ。彼はまるで傷つきやすい女性みたいだ。誰かが近づくや, すぐにその場から離れてしまう〔…〕〉。そしてわたしたちは憂鬱症 (spleen) に話題を移し, これとって不幸のない人々の不幸であり, しばしばイギリス人がその餌食となる, れいの厭世感や倦怠について話しをしました」(*ibid.*, p. 130)。
- 51) デュラス夫人は自分の娘とアストルフ・ド・キュスティエヌとの婚約破棄の一件から『オリヴィエ』の主題を着想したのではないかという説もある。Voir Madame de DURAS, *Olivier ou le secret*, *op. cit.*, pp. 39-42.
- 52) *Ibid.*, p. 147.
- 53) *Ibid.*, p. 149.
- 54) Voir Kōsei KURISU, «Idée de la singularité dans *Armance* de Stendhal», *Études de Langue et Littérature françaises*, n° 28, mars 1976, pp. 42-43; cf. Grahame C. JONES, «L'emploi du point de vue dans *Armance*», *Stendhal Club*, n° 70, janvier 1976, p. 117.
- 55) DEL LITTO, *op. cit.*, p. 199.
- 56) Voir C. W. TOMPSON, «Les clefs d'*Armance* et l'ambivalence du génie romantique du Nord», *Stendhal Club*, n° 100, juillet 1983, p. 537.

- 57) Voir STENDHAL, *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*. Avec une introduction et des notes par Georges BLIN, Paris : Éd. de la Revue Fontaine, 1946, pp. LIV-LV.
- 58) 下川茂「スタンダール小説における〈ダイヤモンド〉のテーマ」、『仏語仏文学研究』第1号, 東京大学仏語仏文学研究会, 1987年10月, 43-63頁参照。
- 59) Madame de DURAS, *Olivier ou le secret*. op. cit., p. 155.
- 60) Prosper MÉRIMÉE, *H. B.* Texte annoté et préfacé par V. DEL LITTO, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome II [1972], p. 332.
- 61) Voir Shoshana FELMAN, *La «Folie» dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris : José Corti, 1971, p. 167.
- 62) Voir *ibid.*, p. 164.
- 63) Voir STENDHAL, *De l'amour*. Texte établi et annoté par Daniel MULLER et Pierre Jourda. Préface de Étienne REY, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome III [1967], p. 20.
- 64) Voir BARDÈCHE, *op. cit.*, pp. 138-139 ; Jean PRÉVOST, *La création chez Stendhal*, Paris : Mercure de France, 1951, pp. 228-229.
- 65) Voir M. CROUZET, «Le réel dans *Armance*. Passions et société ou le cas d'Octave : étude et essai d'interprétation», in *Le Réel et le Texte*, Paris : Armand Colin, 1974, pp. 73-85 ; F.W.J. HEMMINGS, *Stendhal. A Study of his Novels*, London : Oxford University Press, 1964, pp. 60-94.
- 66) Voir JONES, *art. cité*, pp. 116-118 ; cf. François Yoshitaka UCHIDA, *L'Énigme onomastique et la création romanesque dans «Armance»*, Genève : Droz, «Collection stendhalienne 28», 1987, p. 107.
- 67) 「オクターヴが物静かにホイストに興じている人たちの占めている片隅から、ボニヴェ夫人のグループのほうへやってくる時、アルマンは、彼の目の表情に気づかずにはいられなかった。視線はアルマンのうえに注がれ、一種の感動と疲れをおびていた。おおきな喜びのあと、そういう感動と疲れのあまり、目はあまり動かなくなってしまうものである」[50]。
- 68) Voir FELMAN, *op. cit.*, pp. 183-184.
- 69) STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*. Texte établi et annoté par D. MULLER. Préface de Charles MAURRAS, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome XIII [1968], p. 349 ; 「このような幸福を読者は望むであろうか。ルソーあるいはバイロン脚の情熱的で無分別な不幸の方を好むのではあるまいか」(*idem*)。
- 70) Voir CROUZET, *art. cité*, pp. 66-68 ; TOMPSON, *art. cité*, pp. 526-531 ; George M. ROSA, «Un présage de la mort d'Octave dans *Armance*», *Stendhal Club*, n° 89, octobre 1980, pp. 15-21. ミシェル・クルーゼはバイロン自身の性格の特徴がオクターヴの人物造型にはたした役割についていくつかの貴重な指摘をおこなっている。詩人のパーソナリティは「性的不能」という側面の理解とは無関係であり、

相矛盾した欲望の葛藤というの主人公の内面の解明に不可欠と見る。さらに2者の内面的特徴がルソーに通ずる点の示唆も興味ぶかい。反対にC・W・トンプソンは、スタンダールが詩人の異性・同性を問わない性生活を知りえたという仮説を展開し、テキストに仕掛けられた主人公像の両義的なセクシュアリティの可能性を示唆する。またジョルジュ・ローザは作品中で言及されるバイロンの肖像画の象徴的な価値を指摘している。

- 71) マリオ・プラーツ『肉体と死と悪魔, ロマンティック・アゴニー』(倉智恒夫・草野重行・土田知則・南條竹則訳), 国書刊行会, 1986年11月, 110-139頁参照。
- 72) これらの表現は作品中に11箇所認められる (voir J.-J. HAMM et Gregory LESSARD, *Stendhal. Concordances d'«Armance»*, Hidesheim / Zürich / New York: Olms-Weidmann, 1991, p. 7)。バイロンの習い性となった激しい発作は当時よく知られていた。スタンダール自身も詩人についてつぎのように語っている——「子供じみた怒りの激発 (accès de colère puérile) を鬱々とした不機嫌におきかえたならば, バイロン卿の性格はヴォルテールの性格とたいへん驚くべき類似点をもっていました」(STENDHAL, *Correspondance*, op. cit., tome II, p. 46)。
- 73) Voir *ibid.*, pp. 42-46. 1824年9月24日付のスウォントン=ベロック夫人宛の書簡でスタンダールは「この奇妙な男 cet homme singulier」という表現を3度も用いている。この「奇妙な」という形容が『アルマンス』のなかできわめて重要な役割を担っている点にかんしては, 前掲栗須論文参照。
- 74) Voir V. DEL LITTO, *La vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées (1802-1821)*, Paris: P.U.F., 1962, pp. 518-543.
- 75) Voir STENDHAL, *L'Histoire de la peinture en Italie*. Texte établi et annoté avec préface et avant-propos par Paul ARBELET, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome XXVII [1969], pp. 255 et 450; STENDHAL, *Correspondance*, op. cit., tome I [1962], pp. 819, 820, 824, 827, 829, 832, 908 et 909.
- 76) Voir DEL LITTO, *op. cit.*, pp. 673-679.
- 77) STENDHAL, *Racine et Shakespeare*. Texte établi et annoté avec préface et avant-propos par Pierre MARTINO. Postface et notes complémentaires par V. DEL LITTO, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome XXXVII [1970], p. 41.
- 78) Voir STENDHAL, *Correspondance*, op. cit., tome I, pp. 1014-1015.
- 79) STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre*, op. cit., tome V, p. 157.
- 80) Victor JACQUEMONT, *Lettres à Stendhal*. Introduction et notes par Pierre MAES, Paris: André Poursin & C<sup>ie</sup>, 1933, pp. 144-145.
- 81) STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre*, op. cit., tome II, p. 191.
- 82) STENDHAL, *Correspondance*, op. cit., tome II, p. 96.
- 83) *Ibid.*, p. 97.
- 84) STENDHAL, *Chroniques pour l'Angleterre*, op. cit., tome VI, p. 69; tome V, p. 34.

- 85) STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome XIV [1968], p. 444.
- 86) 「ジョンベール氏には、あまり高くないもので、なにかいいリトグラフを渡してください。たとえば、出来ばえがよければ30スーでバイロン卿のポートレートを」(STENDHAL, *Correspondance*, op. cit., tome I, p. 1036)。
- 87) STENDHAL, *Lucien Leuwen*. Texte établi et annoté avec un avant-propos par Henry DEBRAYE. Préface de Paul VALÉRY, de l'Académie française, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome X [1968], pp. 269-270.
- 88) ミシェル・クルーゼはバイロンのコンテクストとアルマンズの誤読の関連性を指摘している (voir CROUZET, *art. cité*, p. 67)。当時のフランスにおけるバイロンの伝記的な情報源については前掲トンプソン論文に詳しい (voir TOMPSON, *art. cité*, p. 527)。
- 89) 「わたしはバイロン卿が極悪人だという話を喜んで聞いた。[...] 彼がコベのスタール夫人のサロンに入っていくと、すべてのイギリス女性はそこから出ていった。[...] イギリスの社交界の不当な仕打ちが彼を陰気な人間嫌いにしていると言われている。たいへん結構ではないか。28歳にして、6巻の美しい韻文について責めをすでに負わねばならず、また社交界というものをよく知っていれば、19世紀の天才にとって愚か者であるか、悪党 (monstre) であるかの二者択一はないことは分かっていただであろう。/ いずれにせよ、彼はわたしが出会ったなかでもっとも好感のもてる怪物 (monstre) である」(STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome XIV, pp. 236-237. 強調はスタンダール)。
- 90) STENDHAL, *Le Rose et le Vert*. Texte établi, annoté et préfacé par E. ABRAVANEL, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome XXXVIII [1970], p. 296.
- 91) STENDHAL, *Correspondance*, op. cit., tome II, p. 97.
- 92) Voir STENDHAL, *Armance*, éd. de la Revue Fontane, op. cit., pp. XIX-XX.
- 93) Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, «Monsieur de Stendhal. Ses Œuvres complètes», in *Stendhal*. Préface de M. CROUZET, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. «Mémoires de la critique», 1996, p. 315. また『グローブ』紙掲載の『アルマンズ』の書評も同様な意味で示唆的である——「かりにわれわれがこの好感のもてる作者の友人であったならば、彼女につきのようにいったであろう。[...] あなたの意図はいったい何だったのでしょか。あなたは義務の感情の風刺をなさりたかったのでは。あなたのお書きになったところによれば、それは夢のような理想であり滑稽なものでもありますね。とてもうまくお出来ですよ。つまりもっとも高貴で神聖なものでさえ喜劇的な側面をもっているということです。おそらくは、そこにこそ辛辣な作品のための題材があったのではないでしょか」(*Le Globe*, rééd. précitée, p. 315. 強調は原文のまま)。