

Title	『人間喜劇』における詩的風景としてのパリ：「地獄」のイメージをめぐって
Author(s)	村田, 京子
Citation	人間科学. 2011, 6, p.3-21
Issue Date	2011-02
URL	http://hdl.handle.net/10466/11483
Rights	

『人間喜劇』における詩的風景としてのパリ

—「地獄」のイメージをめぐる—

村田 京子*

はじめに

ピエール・シトロンはその大著『ルソーからボードレールまでのフランス文学におけるパリのポエジー』において、詩人や作家がレトリック表現の一環として、または物語の単なる背景としてパリを扱うのではなく、パリという都市そのものにポエジーを見出すようになったのは、1830年以降とみなしている。すなわち、いわゆるパリ神話が形成されるのはロマン主義時代になってからである。シトロンは本書で、フランス文学におけるパリ神話のルーツをルソーに遡り、大革命によって一旦、その流れは途切れるものの、7月革命の「栄光の三日間」を契機にロマン主義的なパリのポエジーが開花したと考え、パリ神話が発展していく過程をルソー（1760年頃）からボードレール（1860年頃）に至るまで、100年間にわたる文学作品を渉猟している。その中でもバルザックはパリ神話を担った重要な作家の一人として、シトロンは1章を設け、『人間喜劇』においてパリがどのように描かれているかを詳細に分析している。

実際、『人間喜劇』に現れるパリは、「女 (Femme)」 「怪物 (Monstre)」 「海 (Mer, Océan)」 「地獄 (Enfer)」 「火山 (Volcan)」 など多岐にわたる神話的表象に喩えられている。しかし、こうしたイメージそのものは独創的なものではなく、ロマン主義的な常套句に過ぎない。バルザック独自の特徴は、作者の自我が投影されたパリのポエジーではなく「没我的な¹」パリ、「パリの客観的なポエジー²」を生み出したことにある。バルザックは実在の通りや地区を挙げ、都市における地理学的、社会的な位置づけを行うと同時に、そこに住む住人の精神とも結びつけ、「物理的パリ

* 大阪府立大学人間社会学部人間科学科。なお、本稿は2010年5月29日にバルザック研究会シンポジウム「風景としてのパリ」で口頭発表した原稿をもとに加筆訂正したものである。

¹ Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris Musées, Paris, 2006 (Réimpression des deux volumes publiés en 1961 par les Éditions de Minuit, Paris), t.2, p.200.

² *Ibid.*, p.202.

(le Paris physique)」「社会的パリ (le Paris social)」「精神的パリ (le Paris moral)」といった複数の様相を融合させて、パリを描き出そうとした。

もう一つの特徴は、シトロンの言葉を借りれば「バルザックにとって真のパリは変動し、揺れ動くパリ、流動的な環境 (le milieu fluide)³」に還元されることだ。したがって、バルザックの作品世界に見出せるパリの表象は、時代とともに変貌を遂げてきた。本稿では、神話的表象の中でも「地獄」のイメージを伴ってパリが描かれる3つの作品（『あら皮』『金色の眼の娘』『従妹ベット』）を取り上げ、年代順に見ていくことで、『人間喜劇』におけるパリの詩的風景の変遷を辿っていきたい。

第1章『あら皮』におけるパリの「地獄」のイメージ

1. 賭博場における「地獄」のイメージ

『人間喜劇』初期の作品『あら皮』(1831)は、1829年にホフマンの小説がフランス語に訳され⁴、紹介されて以来、1830年代に大流行した「幻想文学 (littérature fantastique)」の範疇に属し、まさに「悪魔との契約」がテーマとなっている。ピエール＝ジョルジュ・カステックスの「幻想文学」の定義（「現実生活の中に神秘的現象が突然侵入すること⁵」）通り、『あら皮』は「去る10月も終わり頃、一人の青年がパレ＝ロワイヤルに入ってきた⁶」という文章から始まり、現実の時間と場所が明確に記されている。しかも「36番という名称のついた賭博場」(X, 57)は、当時のパレ＝ロワイヤルに実在する賭博場であった。

賭博場の場面から骨董屋の場面までは、何も超自然的な現象は起こらない。しかし、そこには神秘的で不吉な雰囲気漂っている。まず、賭博場に入るとすぐ帽子

³ Ibid., p.227.

⁴ ホフマンの作品 *Fantasiestücke in Callot's Manier* が Loève-Weimars によってフランス語に翻訳され、*Contes fantastiques* というタイトルのもとで1829年に出版された。それ以来、ホフマン風の「幻想文学」がフランスで流行するようになる。

⁵ Pierre-George Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1951, p.8.

⁶ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Pléiade, Paris, t.X, p.57. 『人間喜劇』の作品の引用はすべて Pléiade 版 *La Comédie humaine* 12 vol. (1976-1981) によるもので、今後、本文中に巻数と頁数のみを記す。

を預ける習慣は「悪魔との契約」に関連づけられ⁷、門番は地獄の番犬「ケルベロス」に喩えられている。賭博場の従業員は「現代のタンタロス」と呼ばれ、一方、常連の賭博者たちは「人生の辛酸を嘗めつくしたこの悪魔ども」(X, 62) と形容されている。主人公の青年は「道に迷った光なき天使」リュシファーとして立ち現われ、彼の内には「闇と光、虚無と生が戦っていた」(Ibid.)。この他にも「血に染まったドラマ」「妄想」「恐怖」「呪われた時間」といった言葉がちりばめられ、幻想的な雰囲気が高められている。

こうした言葉や表現の重なりによって、19世紀のパリの何の変哲もない賭博場が一種の「地獄」に変貌し、死者の世界と生者の世界の境界へと読者を導いていく。そこでは神話的な時間・空間が突然立ち現われて、歴史的な時間、地理的空間に対峙する。不吉な過去が現在に侵入し、不安と恐怖をもたらすのは、フロイトが「不気味なもの」と呼んでいる「抑圧されたものの回帰⁸」に他ならない。

この「抑圧されたものの回帰」への不安は、個人的な経験によるのではなく、むしろ19世紀という近代特有の集合的無意識に起因するものだ。というのも、この時期に歴史観が循環的な時間（季節や一日の動きのように、永遠に循環していく神話的時間）からベクトルの・直線的な時間（もはや前に進むことしかできず、後戻りできない歴史的な時間）への移行が行われたからだ。ロマン主義者たちは、循環的な時間を生きる古典主義との決別によって、不可逆的な歴史を生きざるを得なくなった。そこから、上昇ベクトルとしての「進歩」の観念と同時に、下降ベクトルとしての「デカダンス」の観念が生じ、「デカダンス」の行きつく先には恐ろしい死が待ち構えている。近代の人間はこの二つの矛盾する観念の間で引き裂かれることになる。

幻想文学は、シャルル・ノディエが指摘しているように⁹、「デカダンス」との関連が深い。幻想文学の主人公はほとんど全て、歴史的な時間、要するに「死」に至る人間的な時間から逃れようとするが、結局、その努力は無駄に終わる。バルザックの

⁷ 語り手は次のように言っている。「賭博場に入るとまず、帽子を脱ぐことが法律で定められている。それは福音書的な、神の摂理の寓意であろうか？むしろ何らかの担保を要求してあなた方と交わす悪魔との契約のようなものではないだろうか？」(X, 57)

⁸ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Folio, Gallimard, Paris, 1985, p.246.

⁹ ノディエは宗教そのものが根底から揺らぎ、懐疑主義のはびこる時代に「驚異的なもの」を作り出す力は幻想文学にしかなく、幻想文学は「我々が到達したデカダンスの時代、もしくは過渡期の時代の唯一の主要な文学」となると述べている (Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », in *Revue de Paris*, t.20, 1830, pp.220-221)。

小説も例外ではない。主人公のラファエルは自分の寿命が物理的に、眼に見える形で現れた「あら皮」を必死に伸ばそうとして果たせなかった。したがって、この賭博場の場面は、超自然的な現象の介入なしに、過去と現在、想像の世界と現実世界が交錯する幻想空間を生み出している。

2. 骨董屋における「地獄」のイメージ

『あら皮』の次の場面はまさに、場所も時代も違う過去の遺物が雑多に積み重ねられた骨董屋で繰り広げられる。様々な「文明、信仰、神々、傑作、王国、放蕩、理性と狂気」(X, 70) に満ち溢れた骨董屋の三つの部屋は、作者が「詩人」と名付ける主人公にとって「多面的な鏡 (miroir à facettes)」(Ibid.) となり、その一つ一つの面が一個の世界を映し出していた。彼はその世界に深く沈潜するあまり、「現実の世界から抜け出て次第に理想郷にのぼり、『恍惚』という魔法の宮殿に辿りつく」(Ibid.)。

2 階の陳列室に通じる内部の階段を上ると、彼は奉納の盾や武具一式、彫刻が施された天蓋や、壁にかけられ、または段上に置かれた木彫りの像を目にした。生と死の境目に位置するきわめて異形の物や、素晴らしい作品に迫いたてられて、彼は夢のような恍惚状態で歩いていた。しまいには自らの存在すら疑い、これらの骨董品のように、完全に死んでいるのでもなければ生きているのでもない状態に陥った。(X, 73) [下線引用者]

このように、主人公は「生と死の境目に位置する」異形の物に取り囲まれて、自らも「完全に死んでいるのでもなければ生きているのでもない状態」に陥る。さらに「過去のパノラマの幻想」(X, 76) に押しつぶされた彼は、死の衝動すら覚えている。まさしくその瞬間に、骨董屋の主人が彼の前に突然姿を現す。

突然、彼は恐ろしい声に呼びかけられたように思い、まるで燃えるような悪夢のさなか、深淵の底に一気に突き落とされたかのように身震いした。彼は眼を閉じたが、強い光線に眼がくらんだ。闇の真ん中に赤っぽく光る球体が見え、その中心に小柄な老人が立っていた。[...] 彼にはその老人がやってくる音も、話し声も身動きする音も聞こえなかった。この出現には何かしら魔術的なところがあった。(X, 77) [下線引用者]

引用下線部の「悪夢」「魔術的」という言葉で明らかなように、骨董屋の主人は悪魔的な雰囲気漂わせている。しかも、「出現 (apparition)」という言葉は「(幽

霊・神などの) 出現」「幽霊」「幻」を意味し、老人があたかも超自然的な存在であるかのような錯覚を主人公にもたらしめている。

メフィストフェレスにも喩えられるこの骨董屋の主人が青年に指し示したのが、壁にかかった「あら皮」であった。あら皮は「キツネの皮ほどの大きさ」のなめし皮だが、不思議なことに、濃い闇の中で「まるで小さな彗星のように」(X, 82)、極めて強い光を発していた。

この「悪魔的な光」に対立するのが、あら皮と向かい合わせの壁に掛ったラファエロのイエス=キリストの肖像画である。キリストの「神々しい顔に漂う優しい思いやりと穏やかな静けさ」、そして「天から発散された香り」が「青年の骨の髄まで焼き焦がす地獄のような苦痛を鎮めてくれた」(X, 79)。キリスト像もまた、「頭髮の回りに強い後光がさし、その髪から光が射していた」(X, 79-80)。「悪魔的な光」に対抗するこの「天上の光」は、魂を慰める力を持ち、心を落ちつける過去をそこに見いだせるはずであった。

しかし、科学知識を詰め込んだ懐疑精神の持ち主である青年には、キリストの存在を素朴に信じることは、もはや不可能であった。彼が一瞬惹かれた神話的な過去への回帰の夢は、骨董屋の主人の「この絵にはだいぶ金がかかりましたよ」(X, 80) という言葉によって、無残にも砕けてしまう。その冷やかな言葉によって現実に戻された青年は、「彼がしがみついていた最後の希望」も消え、「ああ、どうしても死ななければ」(*Ibid.*) というセリフを吐かざるを得ない。彼にはもはや、「あら皮」によって象徴される人間的な時間を生きる道しか残されていなかった。

3. 「社会的幻想性」

このように、『あら皮』では賭博場と骨董屋が幻想空間をなし、それぞれ一種の「地獄」と化している。この作品は、ツヴェタン・トドロフの「幻想文学」の定義（「合理的な解釈と超自然的な解釈との間でのためらい¹⁰⁾」）にもあてはまり¹¹⁾、幻想文学の常套手段に則っている。主人公は「あら皮」の謎を突きとめようと、最先端の科学(動物学、機械工学、物理学、医学)に頼るが、こうした科学もただ *diaboline*

¹⁰⁾ Tzvetan Todorov, « Les fantômes de Henry James », dans *Henry James : histoires de fantômes*, Aubier, Paris, 1970, p.7.

¹¹⁾ 例えば、あら皮の放つ不思議な光は一見、超自然的なものに見え、主人公を驚かせるが、その後すぐに「若い懷疑家」(X, 82) は、光の原因を科学的に論証している。また、ラファエルの死は「あら皮」が縮んだためなのか(＝超自然的な解釈)、肺結核によるものなのか(＝合理的解釈)は、最後までわからない。

という学名を付けるだけで精一杯で、謎を解明することはできない。熱や圧力、酸にもびくともしない「あら皮」は超自然的な存在として立ち現われ、日常的な意識を脅かす。まさに『あら皮』は、典型的な幻想文学と言えよう。

しかし、ホフマン風の幻想文学や、その先駆的なジャンルであるゴシック小説は、モーリス・レヴィによれば「魂の深層構造、夢の垂直的な構造への回帰¹²」の現れであり、心の深層、すなわち「無意識への下降」の文学的表現に他ならない。それに対してバルザックの場合、自己の探求よりもむしろ、社会的な意味合いが強くなっている。先ほどの骨董屋の主人の言葉は、宗教の原理よりお金の原理を優先し、「使用価値」より「交換価値」に重きを置くブルジョワ的な価値観によるものだ。

主人公の青年は「あら皮」を骨董屋の主人からもらい受けて店を出るまでは、「見知らぬ男」「青年」としか呼ばれておらず、無名のままである。彼がラファエルと名付けられて個人的な生を生きるのは、「あら皮」と悪魔の契約を交わした後ではない。それまでの彼の無名性は、ブルジョワ階級が覇権を握った7月革命以降の金銭支配の社会に幻滅し、挫折感を抱いた当時の幻滅世代（*Enfant du Siècle*）を代表していたからであろう¹³。彼が自殺を決意したのも、自らが「国家には不要の、社会的にゼロの存在」(X, 66) であることに絶望したからだ。それゆえ、バルザックの幻想小説は、社会的要素が色濃く反映された「社会的幻想性 (*le fantastique social*)」を浮き彫りにするもので、「地獄」のイメージも当時の社会と深く関わっていた。

第2章『金色の眼の娘』におけるパリの「地獄」のイメージ

1. ヴィニーのパリとバルザックのパリ

『あら皮』では、パリの中でもパレ＝ロワイヤルの賭博場とヴォルテール河岸の骨董屋という特定の場所が「地獄」のイメージで立ち現われていた。1835年に出版された『金色の眼の娘』では「地獄」のイメージはさらに、パリという都市全体に敷衍されていく。

¹² Maurice Lévy, *Le Roman "gothique" anglais 1764-1824*, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Toulouse, Toulouse, 1968, p.629.

¹³ ピエール・バルベリスによれば、7月革命の一年後に書かれた『あら皮』に対して、バルザックの友人や仲間はラファエルの物語に彼らに共通の経験が反映されていると認めていた (Pierre Barbéris, *Commentaires dans son édition de La Peau de chagrin*, Le Livre de Poche, Paris, 1984, p.398)。

ピエール・シトロンによれば¹⁴、フランス文学史において、パリを明白な形で「地獄」と呼んだ最初の作品は、アルフレッド・ド・ヴィニーの『パリ』(1831) というタイトルの詩であった。バルザックはそのヴィニーの影響を大きく受けたとされている¹⁵。確かに、ヴィニーの『パリ』のキーワードの一つ、「燃え盛る火；地獄の業火 (Fournaise)」および、そこから紡ぎだされる「火 (feux)」 「炎 (flamme)」 「鍛冶場 (forge)」 「火山 (volcan)」といったパリのイメージがバルザックの作品に反映されている。その一例として『金色の眼の娘』の次のようなくだりを挙げておこう。

ほとんど地獄の色調を帯びているパリの住民の顔つきを生理学的に証明するには、ほんの少しの言葉で足りるであろう。パリが地獄と名付けられたのは単なる冗談ではない。この言葉を真実のものとみなして欲しい。パリではすべてが煙をあげ、燃え、輝き、沸き立ち、焰をあげ、蒸発して消え、再び燃え上がり、火花を散らし、ぱちぱちと爆ぜ、燃え尽きる。いかなる土地においても、生がこれほど激しく燃える場所はない。[...] 自然と同様に、この社会的自然も [...] 永遠の噴火口から火と焰を噴き出す。(V, 1039-1040) [下線引用者]

引用下線部にあるように、「煙をあげる (fumer)」 「燃える (brûler)」 「輝く (briller)」 「沸き立つ (bouillir)」 「焰をあげる (flamber)」 「蒸発する (s'évaporer)」 「消える (s'éteindre)」 「再び燃え上がる (se rallumer)」 「火花を散らす (étinceler)」 「ぱちぱちと爆ぜる (pétiller)」 「燃え尽きる (se consumer)」 「噴火口 (cratère)」 「火 (feu)」 「焰 (flamme)」といった言葉の羅列によって、バルザックはヴィニーの詩と同じようなパリの地獄の様相を描きだしている。

その上、ヴィニーの詩に現れる「フランスの要¹⁶」「フランスの中心¹⁷」と呼ばれるパリは、バルザックにおいては「地球の頭」「人類の文明を導く頭脳」(V, 1051)となる。ヴィニーはさらに、パリを矛盾に満ちた都市として、次のように描いている。

至る所にサラマンダー [火の精] がいる！... 地獄！ 地上の樂園！
パリ！ 根源と終末！ パリ！ 闇と光！
私にはこれら全てが悪なのかどうか分からない。だがそれは美しい！

¹⁴ Pierre Citron, *op.cit.*, t.1, p.274.

¹⁵ *Ibid.*, t.2, p.218.

¹⁶ Alfred de Vigny, *Paris*, dans *Œuvres complètes*, Pléiade, t.I, Paris, 1986, p.107.

¹⁷ *Ibid.*, p.110.

だがそれは偉大だ！　だが心の奥底で感じている
全く新しい世界がこの焰で鍛えあげられていることを¹⁸。

このように、ヴィニーのパリは「地獄」と「地上の樂園」、「根源」と「終末」、「闇」と「光」、「悪」と「偉大さ」「美」など、相矛盾する性質を併せ持っている。バルザックにおいても同様である。

その「パリの」容貌には善と悪の萌芽、闘争と勝利が隠されている。[...] この都市は、あなた方が称賛する、波をかき分けて進むあの豪華な蒸気船の動力ボイラーと同じく、道徳的でも、心のこもったものでもなく、清潔でもあり得ない！
(V, 1051-1052) [下線引用者]

バルザックにおいてもパリは「善と悪の萌芽」であり、ヴィニーと同様に、彼は道徳的な価値基準を超えたパリの偉大さに称賛の念を抱いている。

しかし、ヴィニーとバルザックには大きな相違点がある。ヴィニーの詩では、作者は高い塔の上からパリを眺望し、現実とは距離を置いた大局的な視点からパリを捉えている。それはこの詩の副題「上昇；高み (élévation)」が示す通りだ。それに対してバルザックの場合、ヴィニーの詩の持つ抽象性よりは具象性、現実性を重んじ、上昇ではなく、パリという「地獄」へ下降していく。

2. パリの「地獄」の階層

バルザックはダンテに倣って「地獄」の深層まで降りていき、垂直構造を成す6つの社会階層を経めぐっている。それを最下層から並べると、次のようになる。

- ①プロレタリア、労働者階級：「生きるために両足、両手、舌、背中、その一本しかない腕や、5本の指を動かす男」(V, 1040)。激しい肉体労働の憂さを酒場で晴らして賃金を使い果たし、放蕩によって醜く変貌した存在。
- ②小間物商（倹約家の労働者で、お金を貯め、小間物商となった者）：午前中は役所に勤め、夕方は店に姿を現し、夜は国民軍としての務めを果たすか、オペラ座でコーラスに加わる。「絶え間なく歩き続け、休息を知らないグロテスクな巨人アトラス」(V, 1044)。
- ③プチブルジョワ階級（卸問屋とその店員、会社員、小銀行の堅実な行員、詐欺師、

¹⁸ Ibid., p.109.

大小の手代番頭、執達吏や代訴人、公証人の見習い) : 「飽くことなく利益を追い求め」、「欲望に身を焼き」(V, 1045)、自らを消耗する者。

④上層ブルジョワ階級(代訴人、医者、書記、弁護士、企業家、銀行家、卸商人、投機家、司法官) : 「大都市の諸取引に押しまわられて」、「あらゆる感情に無感動になったしまった」(V, 1047) 者。

⑤芸術家 : 「創作意欲の過剰に疲労困憊し、金のかかる気まぐれに苛まれ、貪り尽くす天分に倦み疲れ、快樂に飢え」(V, 1049) ている。「独創性の刻印を押された彼らの顔は高貴ながら破壊されている」(*Ibid.*)。

⑥金持ちの貴族階級 : 「永遠の倦怠」に苛まれ、「空虚な精神と心、脳髓」の持ち主。「作り物じみた顔」、「早すぎる皺、不能の歪み」(V, 1051) がその顔つきに現れている。

要するに、これら全ての階層の者たちは「黄金 (Or)」と「快樂 (Plaisir)」という二つの欲求に衝き動かされて、肉体と精神をすり減らし、醜く変貌している。それが「地獄」と呼ばれるゆえんである。

ちょうど、『金色の眼の娘』と同じ年に出版された『和解したメルモス』の結末で、「悪魔との契約」が証券取引所で取引され、超自然的な力を失うように、パリの「地獄」のイメージは『あら皮』とは違い、もはや幻想空間を生み出すものではない。現実空間における社会的な「地獄」の表象となっている。言い換えれば、『あら皮』で垣間見られた「金」と「快樂¹⁹⁾」の原理に基づくパリ社会に、バルザックは「悪魔性」を見出し、「社会的幻想」を現実空間の中でさらに推し進めたのが、『金色の眼の娘』におけるパリの相貌であった。

3. 社会的に「ゼロ」の階級 : 労働者階級

ところで、上記の社会階層は、それぞれ一段上の階級へ上るべく「お金の上昇運動」(V, 1046) に身を投じている。しかし、この「黄金のらせん状の回転運動」(V, 1049) から疎外された階級が存在する。

バルザックはそれぞれの階級を垂直に並べて「地獄の階層 (cercles de l'enfer)」の番号づけを行っているが、彼はそこで無意識に間違いを犯している。すなわち、③

¹⁹⁾ 「あら皮」と悪魔の契約を交わしたラファエルが最初に望んだのが、「この世紀にふさわしい乱痴気騒ぎ」(X, 87) で、彼は「最後の抱擁の中で、天地の快樂すべてを抱きしめて死んでいきたい」(X, 88) と述べ、「快樂」を最優先している。

のプチブルジョワ階級を「パリ第二の階層」と呼び、そこから第三、第四と数え、⑥の貴族階級がその「頂点」を成している。アンリ・ミットランは、①の労働者階級は1番目としてカウントされておらず、「ゼロ」となっていることを指摘し、次のように述べている。

彼〔プロレタリア〕は社会的にカウントされていない。パリの「領域」とおおっぴらに見せびらかされたリストから漏れている。彼は排除されたパリア、不可触民であり、人々が眼をそらし、その存在を認めないもの、決して語られることのないものなのだ²⁰。



『金色の眼の娘』では、プロレタリアは「生きるために両足、両手、舌、背中、その一本しかない腕や、5本の指を動かす男」と定義されていた。プロレタリアは言わば、頭を持たない断片化された身体に還元され、人間以下の動物 *quadrumane* [サルなど四肢を持つ動物] と呼ばれているのだ。

彼らの生息場所は「ヴィーナスの最も淫らな帯」(V, 1041) とバルザックが形容するパリ周縁のバリエール(市門)の外に追いやられている(図版参照)。

それはまさに、労働者階級の社

19世紀当時、パリは市壁に取り囲まれ、壁に設けられた55のバリエール(市門)からしか出入りできなかった。そこではパリに入ってくる食料品や建築用材など、あらゆる物資に入市税がかけられた。市壁は大革命前に税金を徴収していた徴税請負人(*fermiers généraux*)にちなんで「徴税請負人の壁」と呼ばれていた。上の地図ではエトワール広場を通る内側の城壁を指す(一番外側の城壁は1840年から45年にかけて、チエールによって建設された城壁)。

バリエールの外側は税金がかからないため、その周辺に安い酒を飲ませる酒場(*guinguette*)や舞踏場がパリ市を環状に取り巻く形で立ち並んだ。バルザックは酒場が「町の周りを汚泥の帯のように取り巻いている」として、「ヴィーナスの最も淫らな帯」と呼んだ。

「関の酒場」にはパリの労働者たちが日曜ごとに押しかけた。彼らはさらに月曜も仕事をせず、「関の酒場」で仲間と一緒に飲むようになり、「聖月曜日」と呼ばれるようになった(詳細は喜安朗『パリの聖月曜日』、平凡社、1982年を参照のこと)。

バルザックも『金色の眼の娘』で、「もしも酒場がなければ、政府は火曜日ごとに転覆してしまったのではなかろうか? 幸い火曜日には、民衆はぐったりし、欲望を鎮め、一文なしになって仕事に戻る」(V, 1042)と述べている。

²⁰ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, PUF, Paris, 1980, p.41.

会的疎外を物理的に示すもので、1835年当時において、労働者階級がバルザックをはじめとするブルジョワ階級の意識から排除され、ゼロの存在であったことを暗示している。

しかしながら1840年代には、産業革命の発展によって貧富の格差が広がり、「恒久的貧困 (paupérisme)²¹」が社会問題となる。それに伴い、犯罪者像も変貌し、ルイ・シュヴァリエによれば、ヴォートランのような華々しく例外的な「怪物」から「次第に人格的な要素を失い、匿名の形で都市を覆い尽くす²²」貧困階級、すなわち労働者階級の中に投影されるようになる。当時、セーヌ県庁の局長であったフレジエが、その著『大都市の住民における危険な階級、およびその改善法について』(1840)で、貧困階級を「危険な階級」と呼んだように²³、労働者階級は支配者階級にとって、もはや社会的にゼロの存在ではない。むしろ、「危険な階級」としてクローズ・アップされるようになる。

それに伴って、バルザックの作品世界におけるパリの「地獄」のイメージも変化し、これまでとは異なる意味を帯びるようになる。最後に、バルザック晩年の作品『従妹ベット』(1846)を取り上げ、この作品に現れる「地獄」のイメージを検証していきたい。

第3章『従妹ベット』におけるパリの「地獄」のイメージ

1. ルーヴル界限と「地獄への下降」

『従妹ベット』においてバルザックは、主人公リスベット・フィシェール（通称ベット）の住むルーヴル界限を次のように描写している。

ルーヴルの古い建物に沿ったひと塊の家並みの存在は、フランス人が良識に逆らうのが好きなことを示す一例である。 […] このパリの一角の現況を描くのは確かに、無駄ではないだろう。もうしばらくすれば、想像することもできなくなってし

²¹ Paupérisme という語は英語の pauperism (初出は1815年) から派生した語で、初出は1823年。

²² Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Perrin, Paris, 2002, p.69.

²³ 「貧困階級と悪徳階級はあらゆる種類の犯罪者を生み出す最も肥沃な苗床であったし、将来にわたって常にそうあり続けるであろう。それを取りわけ我々は危険な階級というタイトルのもとで指し示している」(H.-A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures*, Baillière, Paris, 1840, t1, p.7) [強調はフレジエ自身]

もうだろうから。完成した新しいルーヴルを見ることになる後世の人たちは、パリの中心、[…] 宮殿の真正面に 36 年間もこのような野蛮が存続していたとは、とても信じられないに違いない。[…]

[…] うす暗く人気のない家並みに通じている道はドワイエネ通りとドワイエネの袋小路だけだったが、こんな所に住んでいるのは恐らく幽霊くらいであろう。[…] 闇と沈黙、凍てついた空気と底深い地が一つになって、これらの家を一種の地下納骨堂、生きた墓にしていた。(VII, 99-100) [下線引用者]

引用下線部にあるように、バルザックはルーヴル境界を描写するにあたって、「うす暗く人気のない (sombre et désert)」 「幽霊 (fantômes)」 「闇 (ténèbres)」 「沈黙 (silence)」 「凍てついた空気 (air glacial)」 「底深い地 (profondeur caverneuse du sol)」 「地下納骨堂 (cryptes)」 「生きた墓 (tombeaux vivants)」 など、ゴシック小説的な表現をちりばめている。とりわけ、アンリ三世や「(切り落とされた) 首を探す王妃マルゴの愛人たち」(VII, 100) など、過去の亡霊が蘇り、サラバンドを踊る光景は「地獄」の様相を呈している。それは『あら皮』の賭博場で見いだした「幻想空間」を彷彿とさせる。

しかし一方で「野蛮 (barbarie)」 「(喉をかき切る) 強盗などが出没する場所 (coupe-gorge)」 「悪徳 (vices)」 (*Ibid.*) といった言葉によって、この場所が「危険な階級」の住む地区であることが暗示されている。言わば、不吉な過去の回帰よりも、現実の空間が重要となる。アンドレ・ロランの言葉を借りれば、バルザックの「目的は、恐怖の雰囲気を作り出すことにある。彼は最下層の地区 (les bas-fonds) での『地獄への下降』を実現しようとしていた²⁴」。

2. 「民衆の発見」

実際、ルーヴル地区には最下層の民衆が住んでおり、ベットがその代表として登場する。マリア・アドモヴィック＝ハリアーズによれば、19 世紀前半は「社会的に恵まれない階級としての民衆 (peuple)」の定義そのものが「貧しい農民」から「都市の労働者」に代わる移行期にあたっている²⁵。ロレーヌ地方の貧しい農民から、パリでは金銀モールの飾り紐職人となるベットの経歴は、まさにこの「民衆」の定

²⁴ André Lorant, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac. La Cousine Betteh-Le Cousin Pons, Étude historique et critique*, Droz, Paris, t.2, 1967, p.47. [強調は作者自身]

²⁵ Maria Adamowicz-Hariasz, *Le Juif errant d'Eugène Sue — du roman-feuilleton au roman populaire*, Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter, 2001, p.3.

義に当てはまる。バルザックはベットを何度も「元農民 (ancienne paysanne)」と呼び、「農民階級特有の獰猛な側面」(VII, 85) を強調している。その一方で、彼女を「労働者 (ouvrière)」とも呼び、「文明人 (l'homme civilisé)」に対峙する「野蛮人 (le Sauvage)」の範疇に分類している。彼女はさらに、次のように描かれている。

少し陰険で、野蛮なロレーヌ女である従妹ベットは、この種の人間[一つの感情に凝り固まった人間]の範疇に属していた。こういう性格は、予想以上に民衆が共通して持っているもので、革命の間の民衆の行動もこれで説明がつく。(VII, 86)

このように、バルザックは革命を引き起こしたパリの民衆のイメージをベットに投影している。しかも彼女は「猿に似た長い顔」(VII, 80)、「雌ラバの強情さ」(VII, 85)、「虎のような嫉妬」(VII, 109) といった表現で形容され、その獣性 (animalité) が強調されている²⁶。それはまさに、『金色の眼の娘』で描かれた労働者階級の属性であった。さらに、彼女を特徴づける「エキセントリックな性格 (excentricités)」(VII, 80) は、この語の語源（「中心から外れたもの」）が示すように、社会の「中心」から疎外された彼女の立場を象徴するものだ²⁷。その意味でもベットは、『金色の眼の娘』で社会的に「ゼロ」とみなされた労働者階級を体現している。

とりわけ、ルーヴル地区とその住人であるベットは、一種の照応関係にある。例えば、先ほどの引用で見た、この場所の持つ「野蛮さ (barbarie)」はベットの内に潜む「説明しがたい野蛮さ (inexplicable sauvagerie)」(VII, 85) となり、比喩的に使われた「(パリの) イボ (verrues)」(VII, 100) は文字通り、ベットの顔の「イボ」(VII, 80) となって現れている。

しかしながら、興味深いことに、『金色の眼の娘』ではベットのような野蛮な民衆はパリの周縁、バリエールの外に追いやられていたのが、この小説ではルーヴル地区という「パリの中心」に居を構えている。バルザックは「パリの中心 (au cœur de Paris)」という言葉を繰り返し用い、その地理的な位置を強調させている。これは、彼にとって民衆はもはやマージナルな存在ではなく、事象の中心となったこと

²⁶ ベット(Bette)という呼び名自体が同音の bête (獣) を彷彿とさせ、ユロー家を破滅に導こうと陰で策略をめぐらす彼女は「羊の皮をかぶったライオン」のイメージで立ち現われている (Cf. François Rastier, « La Bette et la Bête — une aporie du réalisme », in *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation*, Nathan, 1992, pp.209-211)。

²⁷ ベットの場合、貧しさだけではなく、その醜さゆえに「魅力のない女性」はパリでは存在しないも同然 (VII, 86) であった。

の表れで、民衆に対するバルザックの意識の変化によるものであろう。要するに、バルザックにおける「民衆の発見」であった。

3. ウージェーヌ・シュエの『パリの秘密』の影響

バルザックにこうした意識の変化をもたらした原因として、ウージェーヌ・シュエの『パリの秘密』(1842) を挙げることができる。シュエはこの小説の冒頭で、次のように述べている。

クーパーがあれほど巧みに描いた野蛮な部族と同じくらい文明の外にいる別の野蛮人たちの生の幾つかのエピソードを、これから読者にお目にかけることにしよう²⁸。

シュエは、19 世紀フランスにおいて大流行したフェニモア・クーパーの『モヒカン族の最後』に言及し、クーパーの小説に登場する「野蛮な部族 (sauvages peuplades)」と同じように「文明の外にいる別の野蛮人たち (autres barbares)」、すなわち、パリの最下層の民衆を描こうとした。それはこれまで文学が扱うことのなかった、大都市の裏側の住民を主要人物に据えた新しい文学テーマの開拓であった。

ダンディなブルジョワ作家であったシュエがこのテーマに取りかかったのは、友人のプロスペル・グーボーの忠告に従ったからだ²⁹。彼は、それまで「ゼロ」とみなしてきた「民衆」を取り上げ、「下層階級まで降りていく」ことを決意する。それゆえ『パリの秘密』の語り手は、読者に対して「監獄や徒刑場を占める人種、その血が処刑台を赤く染める、あの地獄の種族というべき土着民たちの間」をめぐる「小旅行」を提案している³⁰。したがって、読者は主人公ロドルフと共に、一種の「地獄への下降」を体験することになる。実際、シテの泥にまみれた「うす暗く、狭い、曲がりくねった迷路³¹」の一角、「洞窟のように奥深い³²」場所でロドルフが

²⁸ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1989, p.31. 下線引用者。

²⁹ グーボーはシュエに「民衆」を描くように勧め、次のように言っている。「この『民衆』は、あなたの本の中では垣間見ることすらしないものです。あなたは民衆を軽蔑し、侮り、無に帰しています。あなたは民衆をゼロとみなしていますが、彼らのことは何も知らないのです。だから、民衆を見て研究し、評価して下さい。それは物理学が分類し忘れた 5 番目の要素であり、民衆は彼ら独自の歴史家、小説家、詩人を待ち望んでいるのです。今日まであなたは、社会の上層の領域で十分生きてきました。今度は下層階級まで降りてごらんなさい」(« Eugène Sue vu par Alexandre Dumas », dans le Document des *Mystères de Paris*, p.1342) [下線引用者]。

³⁰ Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, p.32.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p.33.

出会ったのが、下級娼婦ラ・グアルーズや元徒刑囚シュリヌールのような下層階級の者であった。

シューが物語の舞台としてシテを選んだのは、当時、この地区が最下層の民衆の住む危険な地区であったからだ³³。しかし、象徴的な次元では、パリの中心部に位置するシテは、これまで「ゼロ」とみなされ、疎外されてきた民衆が、実は社会の中心の奥深くに存在していたことを示すのに最も適していたからであろう。

バルザックは『従妹ベット』を執筆するにあたり、シューの『パリの秘密』を意識せざるを得ない立場にあった。彼は 1836 年に『プレス』紙に世界初の新聞小説として『老嬢』を掲載して以来、「新聞小説界の元帥³⁴」の一人に数えられてきたが、1842 年の『パリの秘密』の大成功によって彼の人気は凋落する。それ以降、シューはバルザックの羨望と嫉妬の的となり、バルザックは「ウージェーヌ・シュー・コンプレックス³⁵」に苛まれるようになる。

後に『娼婦盛衰記』に組み込まれる『エステル』というタイトルの小説を 1843 年に『パリジャン』紙に掲載した時、バルザックはハンスカ夫人に宛てた手紙の中で、「『パリの秘密』の偽りのパリとは全く違うパリの世界³⁶」を読者に提示したと自負している。『従妹ベット』の執筆時期においても同様で、ハンスカ夫人に宛てた手紙の中でシューの名前が頻繁に現れている³⁷。しかも、この小説は『コンスティチュシオネル』紙に、1846 年 10 月 8 日から 12 月 3 日まで連載小説として掲載されたが、それはシューの『捨て子マルタン』の連載を中断して、その第二部と第三部の間に割り込む形での掲載であった。それゆえ、バルザックがシューを意識したのは当然のことであった。その証拠に、『従妹ベット』の物語が始まるのは構想段階では 1836 年または 37 年であったのが、決定稿では 1838 年に変更されている。それは、シューの『パリの秘密』の時代設定が 1838 年から始まっていたからであろう。イザベル・トゥルニエが指摘しているように、『従妹ベット』と『従兄ポンス』は「新聞小説家バルザックが唯一、疑う余地のない成功を獲得した 2 作³⁸」で、彼

³³ 1830 年代のシテ地区に関しては、小倉孝誠『『パリの秘密』の社会史—ウージェーヌ・シューと新聞小説の時代』、新曜社、東京、2004 年、187-188 頁を参照のこと。

³⁴ René Guise, « Balzac et le roman feuilleton », in *L'Année balzacienne* 1964, p.299.

³⁵ *Ibid.*, p.309.

³⁶ Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1990, t.1, p.803.

³⁷ 1841 年から、『従妹ベット』の執筆時期の 46 年にかけて、ハンスカ夫人宛ての手紙の中にシューの名前が頻繁に現れるだけでなく、当時、バルザックが係争中であった家政婦ブリュニョル夫人が『パリの秘密』の悪役の一人、ラ・シュエットの名で何度も呼ばれている。

³⁸ Isabelle Tournier, « Les mille et un contes du feuilleton : portrait de Balzac en Shéhérazade », in *Balzac*

は『従妹ベット』によって、新聞小説の領域で当時のシュエを凌ぐ人気を勝ち取った³⁹。

したがって、『パリの秘密』で描かれる「地獄への下降」をバルザック独自のやり方で焼き直したのが、『従妹ベット』におけるルーヴル界隈の描写であったと言える。先ほどの引用にある『パリの秘密』での *barbares, sauvages* は、『従妹ベット』ではルーヴル地区の *barbarie* や、ベットを形容する *sauvage* に反映されている。さらにベットは「モヒカン族⁴⁰」に喩えられさえしている。しかもバルザックは、物語の舞台をシテと同様にパリの中心部に位置するルーヴル地区に置いている。それは、シュエに触発されたバルザックの「民衆の発見」であり、前述したように、1840年代の時代精神を反映したものでもあった。民衆の「野蛮な」エネルギーはやがて、1848年の2月革命で爆発することになる。このように『従妹ベット』では、「地獄」の住民はパリの最下層の民衆によって体現されていた。

おわりに

以上のように、『人間喜劇』におけるパリの「地獄」のイメージは、1831年の『あら皮』から35年の『金色の眼の娘』、46年の『従妹ベット』へと時代が進むにつれ、幻想空間から現実空間へと移行する。1831年の時点では7月革命直後の「幻滅世代」との関わりで「地獄」が描かれた。それに対して35年には、ブルジョワ体制が確立した7月王政下のパリそのものが「地獄」と化し、「金」と「快楽」の原理に心身ともすり減らされたパリの住民が描かれている。『従妹ベット』では「地獄」

Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1993, p.82.

³⁹ バルザック自身、ハンスカ夫人に宛てた手紙（1846年10月18日付）で、「『従妹ベット』は輝かしい成功だ」と述べ、「私に好意的な反響がおびただしい。私は勝った！」と勝利宣言をしている（*Lettres à Madame Hanska*, t.2, p.376 et p.377）。また、1846年12月13日付の『シルエット』紙でも次のような記事が掲載された。「バルザック氏は幸運であった。それに加えて『貧しき縁者』〔『従妹ベット』『従兄ボンズ』2作の呼び名〕は、シュエ氏の悪臭を放つすじ肉に吐き気を催していた読者に食欲を取り戻させるのにちょうどよい時期に出版された。今回は、バルザック氏はあらゆる敵意に打ち勝ち、全ての批評家の口を封じた」（Cité dans *Joëlle Gleize commente La Cousine Bette d'Honoré de Balzac*, Folio, Paris, 2010, pp.222-223）。

⁴⁰ 「こうして従妹ベットは一瞬のうちに、モヒカン族の女となった。モヒカン族の罾から獲物は逃れることはできず、その偽装は決して見抜かれることがなく、その素早い決断は途方もなく完璧に研ぎ澄まされた器官によるものであった」（VII, 152）。

と「民衆の発見」がリンクし、1840年代の労働者階級の問題と深く関わっていた。

このように、バルザックの描くパリには社会的要素が色濃く反映され、同時代の人々の意識の変化によって、「地獄」としてのパリのイメージも変容する。したがって、流動的に変化する時代精神を切り取り、当時の人々の心象風景を目に見える形で表したのが、『人間喜劇』におけるパリの詩的風景と言えよう。

【参考文献】

1. バルザックの著作

Balzac (Honoré de), *La Comédie humaine*, Pléiade, Gallimard, Paris, 12 vol, 1976-1981.
: *Lettres à Madame Hanska*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1990, 2 vol.

2. 研究書、研究論文など

Adamowicz-Hariasz (Maria), *Le Juif errant d'Eugène Sue-du roman-feuilleton au roman populaire*, Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter, 2001.
Atkinson (Nora), *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, Nizet, Paris, 1929.
Barbérès (Pierre), *Commentaires dans son édition de La Peau de chagrin*, Le Livre de Poche, Paris, 1984.
Bory (Jean-Louis), *Eugène Sue*, Hachette, Paris, 1962.
Castex (Pierre-George), *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1951.
Chevalier (Louis), *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Perrin, Paris, 2002.
Citron (Pierre), *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris Musées, Paris, 2006, 2 vol. (Réimpression des deux volumes publiés en 1961 par les Éditions de Minuit, Paris)
Dumas (Alexandre), « Eugène Sue vu par Alexandre Dumas », dans le Document des *Mystères de Paris*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1989.
Frégier (H.-A.), *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures*, Baillière, Paris, 1840, 2 vol.
Freud (Sigmund), *L'Inquiétante étrangeté*, Folio, Gallimard, Paris, 1985.
Gleize (Joëlle), *Joëlle Gleize commente La Cousine Bette d'Honoré de Balzac*, Folio, Paris, 2010.
Guisé (René), « Balzac et le roman feuilleton », in *L'Année balzacienne 1964*.
Lévy (Maurice), *Le Roman "gothique" anglais 1764-1824*, Association des publications de

- la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Toulouse, Toulouse, 1968.
- Lorant (André), *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac. La Cousine Bette-Le Cousin Pons, Étude historique et critique*, Droz, Paris, 1967, 2 vol.
- Mitterand (Henri), *Le discours du roman*, PUF, Paris, 1980.
- Murata (Kyoko), *Les métamorphoses du pacte diabolique dans l'œuvre de Balzac*, Klincksieck (Paris) / OMUP(Osaka), 2003.
- Nodier (Charles), « Du fantastique en littérature », in *Revue de Paris*, t.20, 1830.
- Queffélec (Lise), *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, PUF(Que sais-je ?), Paris, 1989.
- Rastier (François), « La Bette et la Bête— une aporie du réalisme », in *Mimesis et semiosis. Littérature et représentation*, Nathan, 1992.
- Sue (Eugène), *Les Mystères de Paris*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1989.
- Todorov (Tzvetan), « Les fantômes de Henry James », dans *Henry James : histoires de fantômes*, Aubier, Paris, 1970.
- Tournier (Isabelle), « Les mille et un contes du feuilleton : portrait de Balzac en Shéhérazade », in *Balzac Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1993.
- Vigny (Alfred de), *Paris*, dans *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, t.I, Paris, 1986.
- 小倉孝誠『『パリの秘密』の社会史—ウージェーヌ・シュエと新聞小説の時代』、新曜社、東京、2004 年。
- 喜安朗『パリの聖月曜日』、平凡社、東京、1982 年。
- 村田京子『娼婦の肖像—ロマン主義的クルチザンヌの系譜』、新評論、東京、2006 年。

Résumé

L'image de l'Enfer dans le paysage poétique du Paris de *La Comédie humaine*

Kyoko MURATA

Selon Pierre Citron, le mythe poétique de Paris dans la littérature française ne se forme qu'à partir de 1830, au temps du romantisme. Balzac compte parmi les auteurs qui créent ce mythe : le Paris de *La Comédie humaine* est confronté à plusieurs représentations mythiques. Notre étude examine l'une des images mythiques, celle de l'Enfer que Balzac emploie dans trois de ses œuvres : *La Peau de chagrin*, *La Fille aux yeux d'or*, et *La Cousine Bette*.

Dans *La Peau de chagrin* (1831), le tripot et le magasin des antiquités de Paris se transforment en un espace fantastique, qui devient une des représentations de l'Enfer. Cette œuvre, dont le thème est le pacte avec le diable, relève des normes de la littérature fantastique ; certes, mais c'est du fantastique social qu'il s'agit et non d'un retour à la profondeur de l'âme. Car le héros du roman représente l'Enfant du Siècle qui se désespère devant la société bourgeoise où s'impose le principe d'Argent.

Dans *La Fille aux yeux d'or* (1835), l'image de l'Enfer se reflète dans toute la ville de Paris. Balzac, subissant l'influence de Vigny, y dépeint l'aspect infernal de cette ville, et en même temps il admire la grandeur de Paris qui se met au-dessus des valeurs morales. Dans ce roman, Balzac distingue six sphères de la vie parisienne pour qu'elles forment verticalement autant de cercles de l'enfer social. Tous les parisiens, poussés par l'appétit d'Or et de Plaisir, s'usent physiquement et moralement pour s'élever dans une sphère plus haute ; sauf la classe ouvrière, exclue de ce mouvement ascensionnel. Mais dans les années 1840, surgit le problème du paupérisme qui met au premier plan cette classe, considérée comme la classe dangereuse.

Dans *La Cousine Bette* (1846), Balzac dépeint le vieux quartier du Louvre tel un lieu infernal. Mais il ne s'agit pas tant de produire un espace imaginaire que de réaliser une descente aux enfers dans les bas-fonds, ces bas-fonds où habitent les ouvriers pauvres dont la Cousine Bette, caractérisée par sa sauvagerie et son animalité. Tandis que dans *La Fille aux yeux d'or*, la classe ouvrière est expulsée de Paris, à ses barrières périphériques, l'habitat du peuple dans *La Cousine Bette* se situe au cœur de Paris. Ce déplacement du peuple, du périphérique au centre de la ville, signifie l'affirmation de son existence. D'où la découverte du peuple chez Balzac. Balzac doit, là, beaucoup aux *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, qui fait du peuple le thème principal du roman.

C'est ainsi que le Paris de Balzac reflète bien les facteurs sociaux, selon lesquels se transforme l'image de l'Enfer parisien. La caractéristique du paysage poétique de Paris dans *La Comédie humaine*, réside donc dans sa mobilité, mobilité ayant pour axe le changement de l'esprit du temps.

(2010年10月11日受理)