

|            |   |
|------------|---|
| Title      | ヴィクトル・ユゴーの作品における娼婦像：マリヨン・ド・ロルムからファンチーヌまで  |
| Author(s)  | 村田, 京子  |
| Citation   | 国際文化. 2005, 6, p.107-145  |
| Issue Date | 2005-03-31  |
| URL        | <a href="http://hdl.handle.net/10466/2589">http://hdl.handle.net/10466/2589</a> |
| Rights     |   |

## ヴィクトル・ユゴーの作品における娼婦像

—— マリヨン・ド・ロルムからファンチーヌまで ——

村 田 京 子

ヴィクトル・ユゴー (Victor Hugo, 1802-1885) は、19世紀フランスの最大の詩人であると同時に、小説、劇、評論の分野でもロマン派のリーダーとして活躍した人物である。日本でも、黒岩涙香などの翻訳で明治時代から彼の作品は読みつがれ、中でも『レ・ミゼラブル』 (*Les Misérables*) や『ノートルダム・ド・パリ』 (*Notre-Dame de Paris*) は、映画やミュージカルの原作として現在でも親しまれている。ユゴーの活躍は文壇だけに留まらない。政治の領域でも、7月王政時代には貴族院議員として政界に大きな影響力を及ぼした。更に、1851年にルイ・ナポレオンがクーデターを起こすと、それに反対して亡命し、イギリスのガーンジー島、ジャージー島での19年にわたる亡命生活を送りながら、ナポレオン三世の独裁を激しく弾劾する詩や文章を次々に発表し、「共和政の祖父<sup>1</sup>」と称されるほどになった。従って、ユゴーの作品に関して、これまで社会的・政治的・歴史的側面など様々な観点から多くの分析・研究がなされてきた。女性に関しても、妻のアデル (Adèle)、愛人として50年にわたって彼につき従った女優のジュリエット・ドルーエ (Juliette Drouet)、更にユゴーとの姦通罪に問われた人妻レオニー・ビヤール (Léonie Biard) などとの華々しい女性遍歴が、アンドレ・モーロワ (André Maurois) を初めとする多くの伝記作家によって言及されている。その一方でユゴーは、ジョルジュ・サンド (George Sand) など同時代の女性作家たちに偏見を抱くことなく、その才能を認めて擁護した。とりわけ1848年の2月革命以降は、男女の社会的平等を求める運動を展開して体制側の弾圧の犠牲と

---

1 André Maurois, *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Hachette, 1954, p.7.

なったポーリーヌ・ロラン (Pauline Roland)<sup>2</sup> やルイーゼ・ジュリアン (Louise Julien)<sup>3</sup> など、女性共和主義者たちへの共感と同情を表明し、惜しみない賛辞を捧げている。しかし、彼がいわゆるフェミニストの範疇に属するかどうかについては、疑問を投げかける批評家 (特に、女性の研究者) が多い。例えば、ニコル・サヴィ (Nicole Savy) は「ヴィクトル・ユゴーはフェミニストか?」<sup>4</sup> というタイトルの論考で、ユゴーの作品に現れる女性像や、女性に関する彼の政治的言説を分析し、ユゴーの女性観の様々な矛盾点を指摘している。では一体、ユゴーの作品において、女性はどのように描かれているのだろうか。それを具体的に探っていきたい。同じくニコル・サヴィが「ヴィクトル・ユゴーにとって、女性に関する問題はまず、クルチザンヌ (高級娼婦) の形で提起されている<sup>5</sup>」と述べているように、とりわけ娼婦像の中に、ユゴーの女性観、女性に関する問題意識が色濃く反映されているように思える。従って、本稿では、彼の作品に現れる娼婦像に焦点を絞って考察を深めていきたい。

## I

ユゴーの作品世界で初めて登場する娼婦は、散文劇『マリヨン・ド・ロルム』 (*Marion de Lorme*) の同名の主人公である。この戯曲は、17世紀フランスのルイ13世時代—リシュリュー枢機卿が陰で絶大な権力を振るっていた時代—を歴史的背景として、当時、ニノン・ド・ランクロ (Ninon de Lenclos) と並んで、上流貴族社会で名を馳せた実在のクルチザンヌ、マリヨン・ド・ロルムを主人公に据え、無名の青年ディデイエ (Didier) への彼女の純愛を描いたものである。この歴史劇は1829年に執筆され、コメディイ・フランセー

2 Cf. « Pauline Roland », dans *Châtiments*, Victor Hugo, *Œuvres complètes, Poésie II*, Bouquins, éd. Robert Laffont, 1985, pp.123-126. ユゴーのテキストの引用は全て Bouquins の *Œuvres complètes*, 15 vol からで、今後は巻名とページ数のみを記す。

3 Cf. « Sur la tombe de Louise Julien, » (le 26 juillet 1853), dans *Politique*. pp.438-441.

4 Nicole Savy, « Victor Hugo féministe? », in *La Pensée*, n° 245, mai-juin 1985.

5 *Ibid.*, p.9

ズで上演されるはずであった。しかし、第四幕目の、リシュリユーの意志に服従するルイ13世という権力の構図が、当時の国王シャルル10世の威厳を損なうという理由で、政府の検閲によって上演禁止処分となる。その代わりに上演すべく、ユゴーが書いたのが『エルナニ』(*Hernani*)である。この芝居は、演劇において伝統的に守られてきた三単一の法則を大幅に破るもので、1830年に古典主義の牙城コメディ・フランセーズで上演されることで、ロマン主義革命を引き起こすことになる。一方、『マリヨン・ド・ロルム』の方は、7月革命による政変を経て、翌年の1831年にポルト・サン＝マルタン座で上演され、主役のマリオンを人気女優マリー・ドルヴァル (*Marie Dorval*) が演じて好評を博している。

この戯曲は、もともとは『リシュリユー治下の決闘』(*Un Duel sous Richelieu*) というタイトルであったことから明かなように、政治的な意図で書かれたものである。勇敢で気高い魂を持った二人の青年が、絶対権力によって容赦なく処刑されるという筋立てには、リベラルな思想が底流をなし、この芝居が反動的なシャルル10世治下の政府に不安を呼び起こしたのも当然であろう。しかし、7月革命を経た後では、政治的なメッセージは薄れ、もう一つのテーマである「真実の愛によって罪を贖い、浄められる娼婦」、即ち « *courtisane amoureuse* » のテーマが脚光を浴びることになる。それは、ディディエの命と引き換えにマリヨンとの一夜の愛を要求する、リシュリユーの腹心ラフマ (*Laffemas*) に対する、次のようなマリヨンのセリフの中に具現されている。

あなたは本当におぞましく、本当に卑しい男—確かに！—に違いありません。  
 女が—そう！マリヨン・ド・ロルムが—、神様がお造りになった中で最も純粋な男を愛した後で、  
 あの清らかな炎で浄められた後で、  
 あの魂と共に新たな魂となって生まれ変わった後で、  
 これほど崇高でこれほど甘美なこの愛の高みから  
 あなたの所まで落ちていくほど身を落とすことができるとお信じになるとは<sup>6</sup>。

---

6 *Marion de Lorme*, dans *Théâtre 1*, p.799.

このセリフからは、真実の愛の力によって、純粹無垢な乙女に生まれ変わったクルチザンヌの姿が浮かび上がってくる。1829年版では、マリオンを貞節な女性マリー (Marie) だと信じて、騎士道的な愛を捧げてきたディディエが、彼女の正体を知り、最後まで彼女を許すことなく処刑台に向かうという結末であった。それが、1831年版では、ユゴーは女優のマリー・ドルヴァルの要請を受けて内容を変更している。即ち、ディディエはマリヨンの過ちを許し、彼女を「妻」と呼んで死んでいくのだ。彼の命を救うために再び身を汚したマリオンを、彼は「哀れな女！」と呼び、周りの男たちに向かって「自分のために常に、完全に身を捧げてくれたこの哀れで不幸な女を抱きしめることを、このような瞬間に拒むような者が、あなた方の中で一人でもいるでしょうか<sup>7</sup>」と問いかけている。このように、結末の変更によって、ディディエはより人間的となり、ロマン主義のテーゼである愛、情熱がより一層、崇高さ、悲劇性を帯びる結果となっている<sup>8</sup>。

それと同時に、ディディエのマリオンに対する態度は、彼女の昔の情人サヴェルニ (Saverny) と鋭く対立している。サヴェルニは、ディディエの恋人がマリオンと知っても、彼に嫉妬することもなく、「では、あなたが私の後を継いだのですね<sup>9</sup>」と事もなげに言っている。彼は続けて、ブリサク (Brissac) 兄弟やリシュリュエ卿など彼女と関わった様々な男の名を列挙し、マリオンは良家の息子しか相手にしないので、「こんな愛人 (maîtresse) ならば、誰でも自慢する権利がありますよ<sup>10</sup>」と述べている。要するにマリオンは、サヴェルニたちにとっては富や権力を見せびらかすための「誇示的消費<sup>11</sup>」の対象、男たちの手から手へと渡される快樂の道具でしかない。この

7 *Ibid.*, p.819.

8 Anne Ubersfeld によれば、『マリオン・ド・ロルム』の初演当時の劇評で最も評価された点が、「愛のイメージ」であった。例えば、アルティスト誌は、次のように評している。「『マリオン・ド・ロルム』の中で支配的なのは、雄弁で若々しい、詩情と魅力に溢れた、激しく清らかな情熱だ[...]' (*Le Roi et le Bouffon, Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, José Corti, 2001, p.71)。

9 *Marian de Lorme*, p.746.

10 *Ibid.*, p.743.

11 バーン&ボニー・ブロー著、香川檀・家本清美・岩倉佳子訳『売春の社会史』、筑摩書房、1996年、下巻 p.11.

ように、他の男たちが彼女を「物」扱いしているのに対して、ディディエの方は彼女を一個の人間とみなし、敬意を払っている。そこには、「墮落した女」と糾弾されるクルチザンヌにも「真実の愛」、「真の美德」を見出した作者自身の考えが反映されている<sup>12</sup>。その上、ディディエは神の名においてマリヨンの罪を許した後、今度は、心ない仕打ちをしてしまった自分を許してくれるよう、彼女に許しを乞うている。彼は、自らを神の立場に置いて「罪の女」を許すという優越的な態度で臨むのではなく、彼女を自分と対等に扱っているのだ。ディディエのこうした姿は、女性を永遠の「未成年者」とみなすナポレオン法典下の社会の風潮に逆らって、男性と対等な人間とみなし、女性の権利を主張するようになる<sup>13</sup>、将来のユゴーの姿を予告しているとも言えよう。

ところで、この戯曲は、1826年に出版されたアルフレッド・ド・ヴィニー (Alfred de Vigny) の歴史小説『サン=マール』 (*Cinq-Mars*) に刺激されて書いたとされている。歴史上のマリヨン・ド・ロルムが、ルイ13世の寵臣、若くて美貌のサン=マール—華々しい宮廷生活を送った後、国王に対する反逆罪の廉で捕えられ、20代の若さで悲劇的な最期を遂げた人物—の愛人であったのは事実で、ヴィニーは、それに基づいてマリヨンを小説の中に登場させている。ユゴーも、マリヨンについての詳細なエピソードを掲載したタルマン・デ・レオー (Tallemant des Réaux) の『小話』 (*Historiettes*) を参照したとされるが<sup>14</sup>、ジョルジュ・モングレディアン (Georges Mongrédien) が指摘

---

12 現在、パリ国立図書館草稿部門に収められ、「*Tas de pierres*」という項目に分類されている草稿の中で、ユゴーは「世間が不純な女、娼婦、クルチザンヌ、[...] 墮落した女と呼ぶ女たち」も、「他の女たちとまさに同じ価値がある」と娼婦を擁護している。更に彼は、彼女たちの内には「誠実さ、繊細な感情、無私無欲、寛容さ、勇氣、確固とした気持ち、真実の愛、真の美德」が見出せると述べている (*Océan*, p.492)。

13 例えば、「*Banquet anniversaire du 24 février 1848*」(1855)の中で、ユゴーは次のように書いている。「我々は、第一級の魂は男で、二級の魂が女だとは言わないつもりだ。我々は、より一層の敬意を込めて、女性を我々と対等であると宣言しよう。おお、女性よ、母親よ、連れ合いよ、妹よ、永遠の未成年者、永遠の奴隷、永遠の犠牲者、永遠の殉教者よ、我々はあなた方を引き上げていこう！」 (*Politique*, p.485)。

14 Anne Ubersfeld, *Notice de Marion de Lorme*, Bouquins, p.1396.

しているように<sup>15</sup>、17世紀の時代考証はある程度なされているものの、彼の描くマリヨンと、歴史上のマリヨンには殆ど関連性がない。恋人のディディエは全く想像の産物で、彼女が真実の愛を捧げた男性の存在も史実には見当たらない。歴史上のマリヨンは、サン＝マールの悲劇的な死の後も、数多くの権力者の愛人となり、墮胎のための薬の分量を間違えて、1650年に37歳でクルチザンヌとしての生涯を終えている<sup>16</sup>。才気煥発で機知に富んだニノン・ド・ランクロとは違い、マリヨンはその類稀な美貌、婀娜っぽさ、豪華な生活で一世を風靡した女性である。

では一体なぜ、ユゴーはマリヨンを « *courtisane amoureuse* » として描いたのであろうか。それは、レオン・セリエ (Léon Cellier) が指摘しているように<sup>17</sup>、アベ・プレヴォー (Abbé Prévost) の『マノン・レスコー』 (*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*) が、1830年以降フランスで大流行し、とりわけロマン主義作家たちがこの小説に熱狂したと無関係ではないだろう。というのも、彼らが『マノン・レスコー』に見出した一番のテーマが « *courtisane amoureuse* » のテーマであったからだ。このテーマは、ユゴーのマリヨン・ド・ロルムから、アレクサンドル・デュマ・フィス (Alexandre Dumas fils) の『椿姫』 (*La Dame aux camélias*) へと引き継がれていく<sup>18</sup>。ジュール・ジャン (Jules Janin) が、マノン・レスコーに向けた賛辞：「情熱、それが本物ならば一つの弁解となり、魅力となるのだ！」<sup>19</sup> はそのまま、ユゴー

15 Georges Mongrédien, *Marion de Lorme et ses amours*, Hachette, 1940, p.13.

16 歴史上のマリヨン・ド・ロルムに関しては、上記の Mongrédien の著書及び Joséphin Péladan, *Histoire et légende de Marion de Lorme*, La Connaissance, 1927 ; Marie Dormoy, *La vraie Marion de Lorme*, SFELT, 1934 を参照した。

17 Léon Cellier, « Le mythe de Manon et les romantiques français », in *L'Abbé Prévost, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence 20 et 21 décembre 1963*, Éditions Ophrys, Aix-en-Provence, 1965, p.256.

18 『マノン・レスコー』については拙論「ロマン主義的クルチザンヌの系譜—原点としての『マノン・レスコー』—」(大阪女子大学『国際文化』第4号、2003年)、『椿姫』に関しては拙論『『椿姫』におけるクルチザンヌ像』(京都大学フランス語学フランス文学会『仏文研究』第34号、2003年)を参照のこと。

19 Cité par Léon Cellier, *op.cit.*, p.258.

の女主人公にも当てはまる。従って、ユゴーのマリヨン・ド・ロルムは、歴史的なコンテクストを離れて、ロマン主義的な土壌から生み出されたクルチザンヌ像と言えよう。

ユゴーの作品世界で次に現れるクルチザンヌは、散文劇『パドヴァの専制君主アンジェロ』(*Angelo, tyran de Padoue*) に登場する女優ラ・チスベ (La Tisbe) である。この芝居は、16世紀イタリアのパドヴァの専制君主アンジェロ、その妻カタリナ (Catarina) と愛人のラ・チスベ、更に、これら二人の女性が愛する青年ロドルフォ (Rodolfo) の4人が織り成す愛憎劇で、秘密の部屋や秘密警察、毒薬が道具立てとして使われ、ユゴーの劇の中でも「最もメロドラマ的<sup>20</sup>」と評される作品である。この戯曲は、1835年にコメディイ・フランセーズで上演され、ラ・チスベをマルス嬢 (Mlle Mars) が、カタリナをマリー・ドルヴァルが演じるという、二大女優の競演の場となった。

この作品の意図するところを作者自身が序文の中で、次のように説明している。

社会の内にいる女性と社会の外にいる女性という、深刻で痛ましい二つの姿を、  
[...] 対峙させること。即ち、二つの生きた典型として、あらゆる女性、女性そのものを。この二人の女性を見せること。しばしば寛容で、常に不幸な彼女たちの内に全てが凝縮されている。一方を専横から、他方を軽蔑から守ること。一方の美德がどれほどの試練に耐えたか、他方のけがれがどれほどの涙で浄められたかを教えること。過ちを過ちの張本人、即ち、強者である男と不条理な社会に帰すこと<sup>21</sup>。

このように、ユゴーは女性そのものを二つの典型に還元し、愛のない結婚を強いられ、夫の専横のもとに服従させられるカタリナと、娼婦として社会から疎外され、軽蔑の的のラ・チスベの二人を登場させ、両者を男性優位の社会の犠牲者とみなしている。こうした彼の考えは、様々な社会的考察を行っ

20 Jeanlouis Cornuz, *Hugo l'Homme des Misérables*, éd. Pierre-Marcel Favre, 1985, p.348.

21 Préface d'*Angelo, tyran de Padoue*, dans *Théâtre 1*, p.1189.



た草稿の中に、より一層明白な形で現れている<sup>22</sup>。彼は、意に反した結婚によって「売春」させられるか、生きるために身を売るかの選択肢しか、女性には残されていないと考えているのだ。後に刊行された『静観詩集』(*Les Contemplations*)の中で、「女」と「追放(exil)」が同一視されているように<sup>23</sup>、ユゴーは娼婦だけではなく、女性そのものを社会から疎外された存在とみなしている。『アンジェロ』では、二人の女性それぞれが、強者である男に向かって抗議のディスクールを展開している。毒を飲んで死ぬか、恋人を引き渡すか、どちらかの選択を迫る夫のアンジェロに向かってカタリナは、次のような言葉を投げかけている。

あなたは、私のお金のために私を娶りました。[...]あなたは私を愛していません。しかし、嫉妬深く、私を牢獄に閉じ込めてしまいました。あなたの方は、何人もの妾を持ち、それがあなたには許されているのです。男には全てが許されています。私にはいつも冷酷で、いつも陰気。一度も優しい言葉はなし。[...] ああ！女の運命というものがどんなものか知るためには、私が苦しんだのと同じ苦しみを味わわなければなりません<sup>24</sup>。

彼女は、夫と出会う前に既に愛していた、そして今でも愛している男の存在を認め、それを罰するために、公衆の面前ではなく、密かに毒によって妻を葬ろうとする夫の態度を「卑怯」だと咎めさえしている。カタリナの言葉はちょうど、ジョルジュ・サンドの『アンディアナ』(*Indiana*, 1832)で、女主人公が自らを奴隷の立場において、夫に向かって発した抗議の言葉と重な

22 「女性[処女]は、男を買う—それは結婚と呼ばれている—か、男に身を売る—それは売春と呼ばれている—のどちらかを選ばなければならない」；「黒人売買：奴隷制 白人女の売買：結婚」(*Océan*, p.122)。「あなたが夫以外の男を愛しているとすれば、その男の所に行きなさい。あなたが愛していない男に対しては、あなたは彼の売春婦となり、あなたが愛している男に対しては彼の妻となる。男女の結びつきにおいては、心が法律である」(*Ibid.*, p.123)。

23 *À celle qui est voilée*, dans *Les Contemplations, Poésie II*, p.503.

24 *Angelo, tyran de Padoue*, p.1267. [下線筆者]

り合う<sup>25</sup>。特に興味深いのは、上記の引用下線部のセリフで、「あなたには許されている」の後で、「男には全てが許されている (Tout est permis aux hommes)」と言い換えていることだ。それによって、カタリナの非難の矛先が夫のアンジェロを指す「あなた」から、男性一般へと拡大している。また、彼女個人が舐めた苦しみも「女の運命 (le sort des femmes)」と同一視され、普遍化されている。このセリフによって、専制君主とその妻という特殊な関係から、いつの間にか、社会全体における男女の力関係へと視点がずらされているのだ。そこに、ユゴーが序文で述べていた「教える」ということ、民衆を教化していこうとする意図が見出せる。

一方、ラ・チスベの方は、彼女に短刀を向けるロドルフォに向かって、次のように言っている。

誰 (=on) も私たち (=nous) にあまり同情しないけれど、間違っているわ。私たちが (=nous) がしばしば持ち合わせている、美德と勇気の全てを誰 (=on) も知ることはないのよ。あんた (=tu) は私 (=je) が生に恋々としているはずだと思っているの？では考えてもみてよ。私 (=je) は、ほんの子どもの中から物乞いをしていたのよ。それから、16歳の時には食べる物もなくなってしまった。街でお大尽に拾われたわ。私 (=je) は一つの泥沼からもう一つの泥沼に落ちてしまった。飢えか乱痴気騒ぎか。わかっているわ、「飢えて死ねばいい」と人 (=on) が言うことは。でも私 (=je) は本当に苦しんだのよ！<sup>26</sup>

ここでも、ラ・チスベのセリフには、一人称単数 « je » と一人称複数 « nous » の主語が並行して使われることで、ラ・チスベ個人から貧困に喘ぐ下層階級の女全体の問題へと広がっていく。そして、ロドルフォに向けた二人称単数 « tu » と、一般の人を指す « on » という主語が交差することで、娼婦への偏見と軽蔑を抱く人々、特に強者である男性に向けた社会的メッセージと化していくのだ。

---

25 「私が奴隷でああなたが主人であることはわかっています。この国の法律があなただを私の主人にしたのです。あなたは、私の体を縛り、私の手をごんじがらめにして、私の行動を左右することができます。あなたは強者の権利を手中にしています。社会があなただにそれを認めているのです」(George Sand, *Indiana*, Folio, 1984, p.232).

26 *Angelo, tyran de Padoue*, p.1280.

ロドルフォがカタリナを愛していることを知ったラ・チスベが、恋敵のカタリナの命を救い、自らはロドルフォの短刀に刺されて死ぬというメロドラマ的結末は、「courtisane amoureuse」のテーマの一種の変形と言える。ちょうど、マリヨン・ド・ロルムが、ディディエの軽蔑の眼差しに耐えきれず、彼に優しい言葉をかけてもらえないならば、「むしろ私を短刀で刺し殺して頂戴<sup>27</sup>」と叫んだように、ラ・チスベは愛のない生よりも、愛する人の手にかかって死ぬ方を望んでいる。彼女は死ぬことで、ロドルフォの心の中で自分の存在が、思い出として永遠に生き続けることを選んだのである。ところで、アン・ユベルスフェルト (Anne Ubersfeld) は、女優のラ・チスベを、王侯貴族を楽しませる「快樂の娘 (fille de joie)」として、一種の「女の道化 (bouffon femelle)」の役割を果たしているとみなし、「グロテスクな人物」と規定している<sup>28</sup>。その彼女が犠牲的な死を遂げることで、グロテスクな存在から崇高な存在へと変貌していくのだ。後の作品『レ・ミゼラブル』で、マリウス (Marius) の身代わりとなって死ぬエポニーヌ (Éponine) も、それに連なるもので、愛の成就を見ないまま、崇高な自己犠牲を遂げるというのが、ユゴーの娼婦の一つの特徴と言えよう。

このように、ラ・チスベもマリヨン・ド・ロルムと同様に、「courtisane amoureuse」の範疇に属する。しかしながら、両者には大きな隔たりが存在している。それは、先に触れたように、ラ・チスベの場合、マリヨンと違い、単に純粋な愛情によって罪が浄められるだけではなく、墮落自体が貧困と深く結びつき、社会問題として立ち現れていることだ。ニコル・サヴィが指摘しているように<sup>29</sup>、1835年頃からユゴーは、女性に関する問題を貧困と関連づけ、社会が糾弾し、排斥する「女の墮落」の根源は社会そのものにあるとして、社会にその責任を問うようになる。『アンジェロ』と同年の1835年に刊行された『薄明の歌』 (*Les Chants du crépuscule*) はまさに、「墮落した女への強迫的な罪悪感<sup>30</sup>」につきまとわれた詩集と言える。とりわけ、次の詩が

27 *Marion de Lorme*, pp.813-814.

28 Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, p.336.

29 Nicole Savy, *op.cit.*, p.10.

30 *Ibid.*

有名である。

ああ、身をもちくずした女を罵るのはやめなさい！  
 かわいそうな女がどんな重荷に押しつぶされてしまったか、誰が知っていよう？  
 どんなに長い月日、この女がひもじさにもめげず戦ったか、誰が知っていよう？  
 不幸という風が女たちの操を揺すぶったとき、  
 われわれはみんな見てきたではないか、打ちひしがれた女たちが  
 疲れはてた手で、長いあいだ、その操を必死になって守ろうとしたのを！  
 こうした女たちはよく似ている、雨上がりの空を映して、  
 枝の先できらきら輝いている雨のひと滴に。  
 滴は、木を揺すぶられると、ふるえながら落とされまいとしてしがみつくが、  
 まもなく地上に落ちて、真珠のようだったその身も泥水に変わってしまう！

その罪はわれわれにあるのだ。金持のきみに！きみがもっている莫大な富に！  
 それに、この泥水にも、けがれない清らかな水がまだ含まれている。  
 この水の滴が泥土の中から抜け出し、  
 もとのように光かがやく真珠に戻るには、  
 一地上の万物は、いつもそのようにして明るい世界へ戻っていくのだが—  
 ただひと筋の陽の光、ただひと筋の愛の光さえあれば事足りるのだ！<sup>31</sup>

マリヨン・ド・ロルムは、もともと裕福な地方貴族の娘で、教養や音楽の嗜みもあり、クルチザンヌ (courtisane) という語本来の意味での娼婦—宮廷 (cour) に仕える女性、王侯貴族を相手にする女—であった。その証拠に、ユゴーの戯曲でも、彼女はギリシアの伝説的なヘタイラ、「フレネ<sup>32</sup>」に喩えられている。それに対して、ラ・チスベは「旅回りの芸人 (baladine)<sup>33</sup>」に過ぎず、貧困のために娼婦とならざるを得なくなった女性である。従って、彼女は君主の妾であるとはいえ、クルチザンヌというよりむしろ、「prostituée」(「公に陳列する」「売るために展示する」という意味のラテン語から派生した語) に近い存在と言えよう。このように、ユゴーの関心が

31 *Poésie I*, p.732. 日本語訳は、『ユゴー詩集』辻和・稲垣直樹訳、潮出版社、1984年、pp.141-142を用いた。

32 *Marion de Lorme*, p.699.

33 *Angelo*, p.1231.

« courtisane » から、より現実的な « prostituée », « fille de joie » の方に次第に移っていったのは、確かに、ニコル・サヴィが解釈しているように<sup>34</sup>、1834年にユゴーと愛人関係になった女優のジュリエット・ドルーエの存在が大きく関わっていたであろう。しかし、彼女を擁護するという私的理由にもまして、時代の要請そのものに突き動かされたためではなかろうか。ルイ・シュヴァリエ (Louis Chevalier) が、ユゴーの作品世界における犯罪の概念の変化について、興味深い指摘をしている。即ち、1829年に出版された『死刑囚最後の日』 (*Le Dernier jour d'un condamné*) から、その序文が1832年に書かれるまでの間に、怪物的な人物が引き起こす異常な犯罪という「古いピトレスクな犯罪」から、都市の匿名の大衆による「社会的な犯罪」への変容が起こったというのだ<sup>35</sup>。それと並行して、男の犯罪者と対をなす「罪の女」の範疇でも、同じような変化が生じたと考えられないだろうか。それ故、華々しい社交生活を送る有名なクルチザンヌから、より陰気で物悲しい無名のプロスティチュエへとユゴーの娼婦像も変容していくのだ。

更に、1836年には、衛生学者アレクサンドル・パラン=デュシャトレ (Alexandre Parent-Duchâtelet) がパリ市の売春について調査・研究してまとめた著作『公衆衛生・道徳・行政の観点からみたパリ市における売春について』 (*De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*) が出版される。1840年代に入ると、フレジエ (H.-A. Frégier) やヴィレルメ (Louis René Villermé)、ビュレ (Eugène Buret) などが貧困及び労働者階級に関する社会調査を行い、その結果を公表するようになる。それと同時に、博愛主義者たちが不衛生な牢獄の状態を激しく非難したことなどによって、下層階級に対する世間の関心が強くなっていった。こうした機運に乗って生み出されたのが、ウージェーヌ・シュー (Eugène Sue) の『パリの秘密』 (*Les Mystères de Paris*) である。この小説は、

---

34 Nicole Savy, *op.cit.*, p.10.

35 Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Perrin, 1958, p.78.

1842年から43年にかけて新聞小説として連載され、絶大な人気を博した<sup>36</sup>。ユゴーもそれに刺激されて、『レ・ミゼラブル』の前身である『レ・ミゼール』(*Les Misères*)を構想することになる。彼は1845年から48年にかけて、この作品の執筆に没頭したが、48年の2月革命で中断を余儀なくされる。次にこの作品に取りかかるのは、12年後の1860年になってからで、亡命生活の真っ只中であった。更に2年の歳月を費やした後、1862年に『レ・ミゼラブル』というタイトルで、ブリュッセルとパリで出版され、爆発的な売れ行きを記録することになる。

『レ・ミゼラブル』は、1815年のフランスのディーニュを舞台とした話から始まり、1823年のパリにおける反乱をクライマックスに、1833年の主人公ジャン・ヴァルジャン (Jean Valjean) の死で幕を閉じる、五部構成の長編小説である。そのうち第一部で「ファンチーヌ (Fantine)」というタイトルのもと、ファンチーヌのパリでのグリゼット (お針子) 時代から、娼婦として死ぬまでが描かれている。従って、この作品は17世紀のルイ13世時代や、16世紀のイタリアのパドヴァといった時間・空間的距離を隔てたものではなく、作者と同時代のフランスを舞台にした娼婦の物語となっている。現実社会での貧困と密接に結びついた娼婦については、前述したように、詩の中で既に言及されている。しかし、それはあくまでも抽象的な形でしかない。同時代の民衆 (peuple) の女の具体的な表象としては、ファンチーヌが最初の登場人物と言える。次章では、「社会主義者<sup>37</sup>」ユゴーが描く娼婦、ファンチーヌについて検証していきたい。

---

36 ウージェーヌ・シューについては、拙論「ウージェーヌ・シュー『パリの秘密』における娼婦像」(大阪女子大学『国際文化』第5号、2004年)を参照のこと。

37 ユゴーは、1850年頃に書かれたとされるメモの中で、自らの政治的な立場の変遷を振り返り、1828年以降の自己を「社会主義者 (socialiste) と呼んでいる。René Journet, Guy Robert によれば、ユゴーの言う「社会主義 (socialisme)」とは、「社会の犠牲者たちへの関心、彼らに対する同情を促し、彼らを向上させ、真の福音的慈善精神を社会に導入したいという望み」を意味していた (*Le mythe du peuple dans Les Misérables*, Éditions Sociales, 1964, p.7)。

## II

ユゴーは『レ・ミゼラブル』の序文で、次のように述べている。

法律や風習によって社会の処罰が存在し、文明の最中に人為的に地獄を作り出し、神聖な運命を人間の禍で紛糾させている限り、また貧困ゆえに男が墮落し、飢えのせいで女が身を持ち崩し、暗い境遇のせいで子どもが萎縮してしまうという今世紀の三つの問題が解決されない限り、[...] 言い換えれば、そしてもっと広い見地からすれば、地上に無知と悲惨がある限り、このような性質の書物も恐らくは無益ではなからう<sup>38</sup>。

上記の文章のように、作者は貧困、悲惨な環境ゆえに墮落していく下層階級の者として、男は窃盗や強盗を働く犯罪者、女は娼婦を想定している。ユゴーは、彼らを「ミゼラブル (misérables)」と呼び、その救済—生活面での物質的救済だけではなく、魂の救済も含めて—を目指しているのだ。要するに、「ミゼラブル」とは、シュヴァリエの言葉を借りれば<sup>39</sup>、「不幸な者であると同時に犯罪者、または多少とも両方を兼ね備えた者」、「悲惨と犯罪の間を絶え間なく揺れ動く、曖昧な境界線上に立つ者」を指している。

まさにそれを体現しているのが、ジャン・ヴァルジャンとファンチーヌである。ジャン・ヴァルジャンが「ミゼラブル」の男の雛型であるとするれば、ファンチーヌは女の雛型で、両者は様々な点で対をなしている。まず、出自に関して言えば、ファンチーヌは、父の顔も母の顔も知らず、「測り知れぬ社会の暗闇の底」(98) から出てきた下層階級の女で、額には「匿名と無名の印」(Ibid.) が刻み込まれている。ファンチーヌという名前自体が綽名で、戸籍も洗礼名も持たない彼女は、生まれついた時から既に、社会から疎外されたマージナルな存在である。一方、ジャン・ヴァルジャンの方は、ジャンヌ・

38 *Les Misérables*, dans *Roman II*, p.2. 今後、*Les Misérables* からの引用は本文の引用の後にページ数のみを記す。

39 Louis Chevalier, *op.cit.*, p.94.

マチユ (Jeanne Mathieu) という正式の名を持つ母親がいるものの、父親はジャン・ヴァルジャン (Jean Valjean) またはヴラジャン (Vlajean) と呼ばれ、その名は綽名—「ほら、ジャンがいる (Voilà Jean)」がつまったもの—に過ぎない。主人公は、その名前をそのまま引き継いでいるのだ。後に起こるシャンマチユ (Champmathieu) 事件では、彼は、名前の類似だけではなく、年齢、元の職業、元徒刑囚という経歴も同じで、昔の風貌とそっくりの「もう一人の彼自身」(211) と対峙することになる。要するに、ジャン・ヴァルジャンとシャンマチユは入れ替え可能な存在であり、ファンチーヌ同様、「匿名と無名の印」を帯びたマージナルな存在と言えよう。

精神的側面でも、社会の苛酷な仕打ちによって、それぞれの内面が変化していく過程が類似した形で描かれている。ジャン・ヴァルジャンはパンを一個盗んだせいで5年の刑を宣告され、牢獄の鎖に繋がれる。その時彼は、その名前すら失って、24601号という数字でしかなくなる。それは彼にとって、人間性の喪失を意味し、長く悲惨な年月を徒刑場で過ごすうちに、もともとは善良であった彼の性質は、社会への憎悪と恨みで歪んでいく。人間から「野獣 (bête fauve)」へ、更には「猛獣 (bête féroce)」(74) へと変貌していくのだ。それと同時に、顔には怒りに燃えた陰鬱な表情が浮かび、たまに笑ってもそれは「悪魔の笑い」(75) にも似た不気味なもので、顔つきも醜く変貌していく。こうした人格の破壊、心身両面における獣性への変質は、ファンチーヌにも当てはまる。物語の冒頭では、彼女は、「太陽の色の」(97) 豊かな金髪と美しい歯を持った若さに輝く娘として登場し、その美しさは「透明」と「調和」で特徴づけられている<sup>40</sup>。それが幼いコゼット (Cosette) を抱いてテナルディエ (Thénardier) 夫婦の前に姿を現す頃には、美しさの名残を留めているものの、疲労でやつれた顔をしている。故郷のモントルイユ=シュル=メールに戻り、マドレーヌ氏の工場に勤め始めて生活が安定する

---

40 「美に通じた司祭である、数少ない夢想家 […] ならば、この小さな女工 (=ファンチーヌ) の中に、パリ風の透明な優雅さを通して、古代の神聖な快いハーモニー (euphonie) を垣間見たことだろう」；「彼女の額、鼻と顎は、釣り合いの均整とは全く異なる、線の均衡が取れていて、そこから顔の調和が生み出されていた」(102)。[下線筆者]



と、まず彼女が買ったのが鏡である。鏡に映る「自分の若さと美しい髪、美しい歯」(141)を眺めるためだ。作者が何度も繰り返し言及している、この美しい髪と見事な歯は、彼女の自尊心、ひいては女としての存在そのものの表象となっている。ところが工場を解雇され、貧窮の中でコゼットに送金するために、髪の毛を、次に歯を売ることが余儀なくされる。この部分は、ジュール・ジャンンの小説から借用されたものである<sup>41</sup>。ジャンンの小説ではまさに、娘の髪の毛、歯の次には血、頭（画家のモデルとして）、肩と足（彫刻家のモデルとして）、最後に体全部—死体までが取沙汰されている—が売られていく。タイトル自体が『小売された女』(*Vendue en détail*<sup>42</sup>)という皮肉なもので、話のオチは文学の検閲官と結婚するというブラックユーモア的なコントとなっている。ユゴーはそれを悲劇的な形に焼き直したと言える。どちらにせよ、このような肉体の切り売りは、全体の「調和」を失うだけではない。肉体の断片化は人格の断片化を促し、最後には人格の崩壊までも引き起こすことになる。ユゴーは、『レ・ミゼラブル』の草稿として執筆し、後に本文から外した『花』(*Les Fleurs*)というタイトルの文章の中で、自らの美を売りに出す行為は、何も得られないどころか、自分すら失ってしまうと警告している<sup>43</sup>。ファンチーナが鏡を投げ捨てる場面に象徴されるように、美を失った彼女は羞恥心と身だしなみへの心配りを捨て、自らの人間としての尊厳を放棄している。その時、彼女の内に「何かしら野獣 (*bête farouche*) のようなもの」(149)が広がっていくのだ。そして、テナルディエに再びお金を催促されると、「残りの物を売りましょう」(*Ibid.*)と言って娼婦となってしまう。彼女は、自らの肉体をお金に還元しうる「物」、即ち「交換価値」とみなして、市場の原理に身を委ねているのだ<sup>44</sup>。このように、物語冒頭で登場す

41 La note 14 de la page 149 des *Misérables*.

42 Jules Janin, *Vendue en détail* dans *Contes et nouvelles*, t.I, Librairie des Bibliophiles, 1876 参照。

43 *Les Fleurs, Proses philosophiques de 1860-1865*, dans *Critique*, p.541.

44 物語冒頭で、ファンチーナに関して、「彼女は婚資として黄金と真珠を持っていた。だが、その黄金は髪の毛であり、その真珠は歯であった」(99)という件がある。彼女の髪の毛と歯が、「黄金」と「真珠」に喩えられることで、彼女のような貧しい階級の娘は、もともと「交換価値」の範疇に組み込まれていたことになる。

る4人のグリゼットのうち、一番慎み深く、「羞恥心そのもの」(102)であったファンチーヌが、最も下層の娼婦に転落するという皮肉な結果となっている。初めから自らの肉体を商売にする気であったならば、商品価値を高める美しい髪や歯を売るはずもない。まさに、ジャンンの小説で、作者が女主人公の運命を要約した言葉：「彼女の美德が彼女の身を滅ぼすことになった<sup>45)</sup>」が、ファンチーヌにもそっくり当てはまる。

本来の性質をすっかり失い、「物」化したファンチーヌは、「泥になることで大理石になった」(149)と形容されている。娼婦を「汚れた存在」として「泥」のイメージに喩えるのは、ジャンン<sup>46)</sup>やバルザック<sup>47)</sup>を始め、多くの作家が用いる常套手段であるが、「冷たい美、死<sup>48)</sup>」を表す「大理石」の隠喩によって、ファンチーヌの心の喪失が浮き彫りにされている<sup>49)</sup>。それ故、街の女として、背中や肩を露にした服装で雪の道を行き来する彼女を、「痛ましい幽霊 (triste spectre)」(151)と作者が呼んでいるのも不思議ではない。彼女の肉体は、魂を失った抜け殻でしかないのだ。その背中に雪の塊を入れた男、バマタボワ (Bamatabois) に、怒りの言葉を浴びせかけるファンチーヌの姿は、「ブランデーでしわがれた声から吐き出すこうした悪態が、口から醜くほとばしり出ていた」(151)と描写されている。また、彼に殴りかかる彼女の様子は、「歯も髪もない、怒りで鉛色になったおぞましい顔でわめいていた」(Ibid.)とも言い表されている。こうした表現の中で、「voix enrouée」「しわがれた声」、「vomir」「吐く」、「hideusement」「醜く」、「horrible」「おぞましい」、「hurler」(「わめく」；もともとは「犬などが遠吠えをする」という意味)といった語が使用されることによって、彼女の醜悪さ、その獣性が

45 Jules Janin, *op.cit.*, p.295.

46 *Ibid.*

47 『娼婦盛衰記』(*Splendeurs et misères des courtisanes*)の中で、バルザックは娼婦のエステル (Esther) を、何度も「泥」に喩えている (Balzac, *La Comédie humaine*, Pléiade, t.VI, p.468 et p.476)。

48 アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』山下主一郎他訳、大修館、1984年、marbleの項 (p.416) 参照。

49 物語冒頭で、ファンチーヌの完璧な美しさは「彫像」に喩えられ、「彫像の中に魂が潜んでいる」(102)と表現されていた。娼婦となったファンチーヌは、その魂を失った姿と言えよう。

際立つ仕組みとなっている。更に、警察に連行された彼女は、「怯えた牝犬」(152)に喩えられるのだ。

このように、ファンチーヌにおいても、ジャン・ヴァルジャンと同じような人格の解体、獣性への変質が起こっている。ユゴーは、それを個人の資質ではなく、社会環境のなせる業とみなしている。先に触れた『花』の中に、「悲惨さは一つの歪み (difformité) である<sup>50</sup>」という一節がある。ユゴーは物質的な貧困が人の心を歪め、顔つきを醜悪なものにしてしまうと考えているのだ。例えば、テナルディエの酒場で酷使される幼いコゼットの話は、テナルディエの二人の娘エポニーヌとアゼルマ (Azelma)、意地悪な継母との組み合わせから、しばしば、シンデレラ物語と対比される。しかし、御伽噺 (conte de fées) と異なる点が一つある。それはコゼットの容貌に関してで、赤ん坊の時には、むっちり太ったバラ色の肌の「綺麗な子」(119)であったのが、ジャン・ヴァルジャンに出会う頃には、醜く変貌している。ニコル・サヴィが指摘しているように<sup>51</sup>、檻褌を着けていても不変の美しさを誇るシンデレラとは違い、コゼットはテナルディエ夫妻への恐怖に怯える、痩せて蒼白い顔つきの発育不良の子どもでしかない。テナルディエのかみさんが「ノラ犬ちゃん (Mademoiselle Chien-faute-de-nom)」(304)と呼ぶコゼットは、次のように描写されている。「この8歳の女の子の目つきがいつもあまりに陰気で、時にはあまりにも悲しそうだったので、白痴か悪魔にでもなっていくのではないかと思われるほどであった」(317)。コゼットはまさしく、ユゴーが序文で言及していた、悲惨な環境によって「萎縮」してしまった子ども、醜悪と愚鈍な状態に陥ってしまった子どもを表象している。それは、後にコゼットと立場が逆転するエポニーヌとアゼルマにも当てはまることで、置かれた社会環境によって、美と醜が容易に反転していくのだ。

ファンチーヌの娼婦への転落に関して言えば、ユゴーはとりわけ、男の側に責めを負わせている。「Christus Nos Liberavit」(キリストは私たちを解放

50 *Les Fleurs*, p.543.

51 Nicole Savy, « Cosette : un personnage qui n'existe pas », in *Lire Les Misérables*, José Corti, 1985, p.185.

して下さった) という聖書からのラテン語の引用を皮肉な形でタイトルに冠する章の中で、作者は次のような文章を物語の中に差し挟んでいる。

このファンチーヌの話は一体、何を意味しているだろうか。社会が奴隷を買うということだ。

誰から？悲惨さからだ。

飢えから、寒さから、孤立から、遺棄から、貧窮から買うのだ。痛ましい取引だ。一切れのパンのために魂を取り替えるなんて。悲惨さが提供し、社会が受け入れている。

イエス・キリストの神聖な法が我々の文明を支配しているが、それはまだ浸透していない。奴隷制度はヨーロッパ文明から消えたと言われている。それは間違いだ。相変わらず存在している。しかし、もはや女にだけ重くのしかかっている、それが売春と呼ばれている。(149)

更に、ユゴーは女のみ課せられたこの「奴隷制度」を、「男にとってかなり大きな恥の一つ」(Ibid.) とみなしている。「女は男の権利である」(110) と宣言し、自分の子どもを妊娠したファンチーヌを、捨てて顧みない恋人トロミエス(Tholomyès)のような男に、鋭い批判の眼を向けているのだ。それは、1872年の議会演説にも反映され、ユゴーはここでも女性を「奴隷<sup>52</sup>」 とみなし、女の隷属を強制する社会を批判している。「人間・男(l'homme)が18世紀の問題であったが、女(la femme)が19世紀の問題である<sup>53</sup>」とまで断言しているのだ。

ファンチーヌが身を売らざるを得なくなった原因の一つに、女工の賃金の低さが挙げられる。マドレーヌの工場を解雇された後、彼女はお針子として働くが、1日17時間働いて日に12スー(現在のお金で600円相当<sup>54</sup>)しか稼げない。1830年当時の男性の仕立工の賃金平均は3,5フラン<sup>55</sup>(3500円相当)で、

52 *Actes et paroles III*, dans *Politique*, p.852.

53 *Ibid.*, p.854.

54 1スー(sou)は昔のお金の単位で、20スーで1フラン(franc)となる。鹿島茂によれば、この当時の1フランは現在の日本円にして1000円相当になり、それに基づいて計算した(Cf.『馬車が買いたい!—19世紀パリ・イマジネール』、白水社、1990年)。

55 赤司道和『19世紀パリ社会史 労働・家族・文化』、北海道大学図書刊行会、2004年、p.103.

ファンチーヌの日当はその六分の一でしかない。ユゴーの数字は低く抑えられ過ぎているものの、当時の実際のお針子の賃金は1日25スー<sup>56</sup>（1250円相当）程度で、それでも男性の半分にも満たない。この男女間の賃金格差は、赤司道和が指摘しているように、「女子は本来親や夫の従属的存在であり、完全に自活する必要はなく、働くとしても家計の補助程度で充分である<sup>57</sup>」という当時の支配階級の考えに基づいている。それによって、女性の賃金水準の低さが正当化され、自分の労働のみで生きていかねばならない独身の女性労働者がその犠牲となっていた。ウージェーヌ・シューの『パリの秘密』に登場するリゴレットに関して、別の所で論じたように<sup>58</sup>、一人暮らしのグリゼットは、慎ましい予算内で何とか生計を立てられたとしても、病気や仕事が減るだけで、売春に走らざるを得ない悲惨な状況に陥ってしまう。ましてや、ファンチーヌのような未婚の母（*filie-mère*）が、自分の稼ぎから子どもの養育費を捻出することなど不可能であった。こうした女性労働者の売春は、パラン=デュシャトレやフレジエなども指摘していることで、この当時、大きな社会問題として認識され始めていた。ユゴーも、これらの社会調査・統計を考慮に入れた上で、ファンチーヌという女性を造型したと考えられる。その証拠に、ファンチーヌ自身がジャヴェール（Javert）に訴えている問題—収監されている女囚に安い賃金で働かせたために、一般の女工たちの賃金が下がり、貧窮生活を余儀なくされていること—は、現実の問題であった。また、先の引用で、ファンチーヌの「ブランデーでしわがれた声」に言及されているが、それはまさに、パラン=デュシャトレが多くの娼婦に見出した特徴であった<sup>59</sup>。その上、彼女は、自分が娼婦になったのは「怠け癖」でも「大食癖」（153）のせいでもないとは弁解しているが、これもパラン=デュシャトレが娼婦の悪癖として指摘している事柄である<sup>60</sup>。しかし、娼婦を風俗取

56 H.-A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures*, J.-B. Baillière, 1840, t.I, p.97.

57 赤司道和、前掲書、p.109.

58 拙論「ウージェーヌ・シュー『パリの秘密』における娼婦像」参照のこと。

59 Alexandre Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Baillière, 1837, t.I, p.198.

60 *Ibid.*, p.138 et p.195.

結局に登録し、監視・統制していこうとするパラン=デュシャトレの規制主義的な立場とは違い、ユゴーは、こうした「民衆の娘」に深い同情と連帯感を寄せている<sup>61</sup>。そして、規制主義者たちには全く欠けている視点、即ち、男の側の責任についてもユゴーは触れ、売春を「男の恥」と明言しているのだ。

更に、ファンチーヌの迫害者としてトロミエスやバマタボワが登場することで、彼らによって代表されるブルジョワ階級そのものに非難の矛先が向けられている。バマタボワとの喧嘩騒動でジャヴェールに捕まったファンチーヌを、マドレーヌ市長が助ける場面は、周知のように、ユゴー自身が1841年に体験したエピソード [『見聞録』 (*Choses vues*) 所収] をもとにしている。しかしながら、その実録と『レ・ミゼラブル』のテキストを比較対照してみるならば、興味深い相違点が見出せる。確かに、ユゴーが目撃した男は、「派手で贅沢な身なりの若い男」、「伊達男 (fashionable)」<sup>62</sup> と形容され、「粹人 (élégant)」 (151) と呼ばれるバマタボワと重なり合う。彼と娼婦との争いや彼女が警察に連行される状況も殆ど同じである。しかし、微妙に違う点は、前者の男は単に「伊達男」と呼ばれるに過ぎないが、小説では、ブルジョワという男の身分が何度も強調されていることだ。ファンチーヌが、警察署で「あのブルジョワの旦那」« ce monsieur bourgeois » と相手の男を何度も呼んでいるばかりではない。ジャヴェールも、「選挙権の持ち主であり、あの広場の角にある、四階建ての総石造りの、バルコニーつきの立派な家の所有者」 (157) と、バマタボワを政治的・経済的にも社会の覇権を握るブルジョワ階級の一員として位置づけている。体制側に立つジャヴェールにとっては、この喧嘩沙汰は、「選挙権を持つ一人の地主によって代表される社会が、全てのものの外にある一人の女に侮辱され、攻撃された」事件、「一人の娼婦が一人のブルジョワに危害を加えた」 (152) 事件として認識されている。「秩序、

61 『花』の中で、ユゴーは次のようなパラン=デュシャトレ批判をしている。「我々が親愛の情を込めた深い同情を抱くのを許して欲しい。民衆の娘は飢えていた。魂の苦悶は肉体の苦悶から始まったのだ。[娼婦を]登録するパラン=デュシャトレの傍らで、預言者エレミヤはすすり泣いているかもしれない」 (*Les Fleurs*, p.546)。

62 Le Dossier à l'édition Pocket des *Misérables III*, 1992, p.306.

法律、道徳、政府、社会全体」(156)の代弁者たるジャヴェールにとって、法の外にいる娼婦が体制の担い手であるブルジョワに反撃することは、社会秩序を揺るがしかねない危険性を帯びている。それ故、絶対に見逃すことのできない「犯罪」(152)を形成しているのだ。そこには、男の生理的欲求のはけ口として、娼婦を必要悪と認めながら、娼婦が自分たちの領域まで踏み込み、対等な力を持つことを恐れるブルジョワの心境が垣間見られる。ジャヴェールの体現する「法」に基づく「正義」に対して、マドレーヌ＝ユゴーは、「良心」の名のもとに、「法」を超越した「正義」を貫こうとするのだ。このように、ジャヴェールという人物を通して、体制側の視点を小説の中に導入することで、ユゴーはブルジョワ社会を痛烈に批判し、犠牲者としての娼婦像を浮かび上がらせている。その上、マドレーヌ＝ジャン・ヴァルジャンが産業を振興し、町を豊かにすると同時に福利厚生に努めた—そこには、サン＝シモン主義の影響が見られる—にも関わらず、ファンチーヌを自分の工場から追放してしまうという皮肉な結果を招いたのも、「資本主義的博愛主義<sup>63</sup>」の限界をユゴーが見極めていたが所以であろう。

悲惨な生活の中で、社会全体に対する憎悪と恨みに凝り固まったファンチーヌが、「魂をすっかり入れ替える」(158)場面は、ジャン・ヴァルジャンの「改心」の場面と照応関係にある。ちょうど、ジャン・ヴァルジャンがミリエル司教の「神のような寛大さ」(90)に思いがけず出会って、「説明し難い、殆ど悲痛なまでの困惑」(*Ibid.*)に投げ込まれたように、ファンチーヌもまた、彼女が侮辱したマドレーヌ本人に自分が擁護されるのを見て、「奇妙な混乱」(158)に襲われている。それは、自らの内で培ってきた、社会への怨念に満ちた世界観が激しく揺らぐ瞬間である。それに続いて、象徴的な形で「闇」と「光」の戦いが起こり、最後には「光」が打ち勝って、魂が「光」で満たされていく。ファンチーヌの心の変化は、次のように描かれている。

彼女は取り乱しながら耳を傾け、怯えながらじっと目を凝らしていた。マドレーヌ氏がひとこと話す毎に、彼女は心の中で憎しみの恐ろしい暗闇が溶解し、崩れ

63 Nicole Savy, « Cosette : un personnage qui n'existe pas », p.184.

去り、胸の中に何だかわからない暖かい、何とも言えないものが生まれるのを感じていた。それは、喜びや信頼、愛であった。(Ibid.)

心の中の獣性から解き放たれて生まれ変わったファンチーヌは、ジャン・ヴァルジャンと同様に、社会のあらゆる苦難を一身に受けて苦しむ「この世の殉教者」(159)として、崇高性を帯びるようになる。そして、最期は「不思議なほど光輝く」(233)顔つきで死んでいくのだ。エピローグとして語られる彼女の墓も、ジャン・ヴァルジャンと同じ扱いを受けている。「ふさわしい墓」という章タイトルで明らかのように、彼女の骨は、「娼婦；公衆の娘 (fille publique)」という言葉が示す通り、「皆のものであって、誰のものでもない」(237)共同墓地に、「誰だかわからぬ死者たちの骨に混じって」(Ibid.)埋葬される。ジャン・ヴァルジャンもまた、共同墓地の無名の墓に埋葬されることになる。要するに、元徒刑囚と娼婦は、社会から疎外された存在として、最後まで社会から受け入れられずに、「無名」のままこの世から消えていく運命にあった。しかしながら、「幸いなことに、神は魂がどこにあるかご存知である」(Ibid.)という文章が挿入されているように、たとえ人間社会で「墮落」の刻印を永遠に押されてしまっても、高次の世界では、「墮落」は必ずしも不可逆的なものではない。「闇」から「光」に上昇する力＝美德 (vertu) が、ジャン・ヴァルジャンやファンチーヌによって表象される民衆の内に備わっていると、ユゴーは考えているのだ。アラン・ペサン (Alain Pessin) は、こうした民衆の美德に対するユゴーの哲学的考察を、次のように解説している。

民衆の美德、それは我々それぞれの内にある神の残存物である。[原罪による]失寵にも関わらず、転落にも関わらず、人間はそれぞれ、光に回帰するチャンスを持っている。というのも、心の中に神の火花が残っているからで、闇に完全に覆われることは決してないからだ。原初の調和の細片、分離した個々の存在の不幸に先立つ人類の最初の不幸が、個々の存在のそれぞれのうちに、わずかな「無限 (infini)」—それがその存在の軸となるものだが—を残しておいた。そのわずかな「無限」の力で、転落が上昇に変容することが可能となる<sup>64</sup>。

64 Alain Pessin, *Le mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1992, pp.67-68.



従って、真・善・美を属性とする「光」の世界から、獣性・醜悪を属性とする「闇」の世界に転落してしまったジャン・ヴァルジャンやファンチーヌの内にも、この「神の火花」が潜んでいて、再び上昇できる可能性を秘めている。その潜在的な美德を呼び覚ます触媒の役割を果たすのが、ミリエル司教であり、マドレーヌ市長と言える。ファンチーヌの場合、この「神の火花」はコゼットへの母性愛の形で現れる。ジャヴェールに6ヶ月の禁固刑を言い渡されたファンチーヌが、幼い娘を思ってひどく苦しみ、彼に憐れみを乞う場面では、彼女はその母性愛の強さによって、「神々しくも恐ろしい光」(153)を放ち、昔の美しさを一瞬、取り戻している。彼女の名前自体、『レ・ミゼール』の最初の段階ではマルグリット・ルーエ (Marguerite Louet)<sup>65</sup>だったのが、ファンチーヌという綽名に変わったもので、「ファンチーヌ」は、中世キリスト教の異端ヴァルド一派の伝説に現れる、子どもの守護妖精の名前である<sup>66</sup>。または、Fantine は「«*enfantine*» (「子どもっぽい」という意味)の頭を刎ねた、末尾の音のエコー<sup>67</sup>」とも考えられる。要するに、「ファンチーヌ」という語は子どもと深い関わりがあり、その綽名を持つ女性が、母性愛の化身として登場するのも当然のことであろう。

このように、彼女は娘への真の母性愛によって、墮落の罪が贖われていく娼婦である。従って、ファンチーヌもまた、「*courtisane amoureuse*」の一種の変形として、その範疇に属している。しかし、彼女の母性愛がいかに崇高であるとはいえ、その自己犠牲は肝心の娘の役には全く立たず、コゼットはますます悲惨な状態に追い込まれていく。実際にコゼットをテナルディエ夫婦の手から救い出すのは、ジャン・ヴァルジャンである。ファンチーヌは娘の救出をひたすら待つ消極的な立場に置かれている。後の作品『93年』(*Quatre-vingt-treize*)においても、ユゴーは「母性愛そのもの<sup>68</sup>」のミシエー

65 René Journet et Guy Robert, *op.cit.*, p.41.

66 Cf. Jean Gaulmier, « De Fantine aux Vaudois d'Arras », in *Centenaire des Misérables 1862-1962, Hommage à Victor Hugo*, Actes du Colloque organisé du 10 au 17 décembre 1961 par le Centre de Philologie et de Littératures Romanes de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1962.

67 La Note 34 des *Misérables*, p.1776.

68 *Quatre-vingt-treize*, dans *Roman III*, p.1024.

ル・フレシャール (Michèle Fléchar) を登場させ、その母性愛に「叙事詩的スケール<sup>69</sup>」を持たせている。しかし、炎に包まれた塔から3人の幼い子どもたちを救うのは、母親の彼女ではない。彼女の悲痛な叫び声を聞いたラントナック (Lantenac) 侯爵の英雄的な行為によって、子どもたちは助け出されるのだ。また、既に見たように、マリヨン・ド・ロルムがディディエの命を救おうと、ラフマに身を投げ出した犠牲的行為も結局、無駄に終わっている。ユゴーの世界では、母性愛であれ、異性愛であれ、女性の愛情はたとえ偉大で崇高であっても、ポジティブな行動力を生み出すことはない。そこに、ユゴーの女性観が反映されているように思える。とりわけ、「ミゼラブル」として対をなすジャン・ヴァルジャンとファンチーヌの相違の中に、それが明確な形で現れている。次章では、両者の違いに焦点を当てて検討していきたい。

### III

II章で触れたように、ジャン・ヴァルジャンとファンチーヌ、それぞれの「改心」の場面で、「光」と「闇」の戦いが繰り広げられる。その戦いの描写において、両者の間に相違点が見出せる。ジャン・ヴァルジャンの場合、その内面の葛藤が何頁も費やして語られるが、まず、次のような場面から始まる。

彼はぼんやりと感じていた。あの司祭 [=ミリエル司教] の許しは、今までに自分の心を揺るがした一番激しい襲撃、最も恐ろしい攻撃であると。そして、もし自分がこの寛大さに逆らえば、その頑なな心は決定的なものになってしまうだろう。しかし、もし自分が屈してしまったら、あれほど長い間、他人の仕打ちによって自分の心が満たされてきた、[...] あの憎悪の念を断念しなければならないだろう。今度こそ、勝つか負けるかの勝負だ。戦いが、大掛かりで決定的な戦いが、自分の邪な心と、あの男の善良さの間で始まったと感じていたのだった。(90)

上記の引用のように、ジャン・ヴァルジャンの揺れ動く心の中で、善と悪

69 *Ibid.*

の二つの生き方が提示され、彼は二者択一の選択を迫られている。そして、プチ=ジェルヴェ (Petit-Gervais) から40スーを取り上げるという、再び犯した悪事によって、彼の混沌とした魂は一方は「暗い闇」に、他方は「光」(91)に引き裂かれる。「幻視者」(Ibid.)のようになった彼は、自我の分裂によって、目の前に立ち現れた自分自身の邪悪な顔—「思いつめた陰惨な顔つきをし、恐ろしい目論みで頭が一杯の、忌まわしい徒刑囚ジャン・ヴァルジャン」(Ibid.)—と対峙することになる。それと同時に、彼の心の「神秘的な深淵」(Ibid.)の中に、一種の光が見え、その光が人間の形をしていることに気づく。それが司教の姿となって、もう一つの邪悪な自我=「ジャン・ヴァルジャン」と対決していくのである。自分の外に存在していたミリエル司教がいつの間にか、彼の内に取り込まれ、内在化しているのだ。この二つの自我の対決は、次のような結末を迎える。「彼の夢想が長引くにつれ、彼の眼には司教の姿が大きくなって光り輝き、ジャン・ヴァルジャンは次第に小さくなって薄れていった。しばらくすると、彼は影に過ぎなくなった。突然、彼の姿は消えた。司教だけが後に残った」(92)。

こうした現象は、「改心」の場面だけに限らない。「頭の中の嵐」と題される章でも、彼の意識の奥底で同様の戦いが繰り広げられる。自分と間違えられて裁判にかけられたシャンマチユを助けるために、ジャン・ヴァルジャンだと自ら名乗り出るか、このままマドレーヌ市長として皆から尊敬されて生きるかの選択を巡って、彼は「光」と「闇」の戦いに翻弄される。「ジャン・ヴァルジャンの幽霊」と「善良で尊敬すべきブルジョワであるマドレーヌ氏」(178)という二つの自我の相克、言い換えれば、「外側は美德で、内側は嫌悪すべきもの」になるか、「内側は神聖で、外側は汚辱にまみれたもの」(182)になるか、どちらかを選択せねばならない状態に陥っている。物語後半でも、バリケードで危険な目に遭っているマリユスを助けに行くかどうか悩む場面や、元徒刑囚という恥ずべき自分の過去をマリユスに告白するかどうか悩む場面でも、彼は同様の葛藤を経験することになる。このようにジャン・ヴァルジャンは、何度にもわたって、善と悪、光と闇の戦いを心の中で繰り返し、二者択一の究極の選択を迫られた末に、彼自らが苦難の道を選び取っていくのだ。

一方、ファンチーヌの場合はどうであろうか。彼女の「改心」に先立つ場面は、次のように描かれている。

しかしながら、彼女もまた奇妙な混乱に襲われていた。二つの対立する力が、言わば彼女を奪い合っているのを目のあたりにしたところだった。二人の男が彼女の自由、彼女の命、その魂、彼女の子どもを手中にして、自分の目の前で戦っているのを見たのだった。一方は彼女を闇の方へ引っ張り込み、他方は光の方へ引き戻そうとしていた。この戦いでは、恐怖によって拡大された眼を通して垣間見られたため、二人の男は彼女には二人の巨人のように見えた。一方は彼女の悪魔のように語り、他方は彼女の守護天使のように話していた。天使が悪魔を打ち負かしてしまっただが、彼女を頭から足の先まで震え上がらせたことに、この天使、その解放者がまさに、彼女が嫌悪していた人物、[...] あのマドレーヌ氏だったのだ！ [...] (158) [下線筆者]

上記のように、ファンチーヌも「光」と「闇」に引き裂かれるが、ジャン・ヴァルジャンとは全く異なり、それは彼女の心の奥底での葛藤ではない。あくまでも、「光」・「守護天使」の表象であるマドレーヌと、「闇」・「悪魔」の表象、ジャヴェールとの戦いであり、彼女は単なる傍観者に過ぎない。彼女には二者択一の選択が許されないどころか、自らの運命、命そのものが二人の男たちの手中に握られているのだ。そして、「光」が勝利した後も、彼女は激しい感動に耐え切れず、気を失うしかない。ジャン・ヴァルジャンの場合、「頭の中の嵐」で繰り広げられる「陰鬱な対話」は、彼の心の中の二つの自我の間で交わされ、「話すのも彼」、「聞き手も彼」(179)である。要するに、彼は「考えよ！」(Ibid.)と命ずる内なる神秘的な力に従っているのであって、外部の力には全く左右されていない。こうした戦いの中でも、主体性を失ってはいないのだ。それは、例えば、「自分を取り戻した；自分自身を我が物とした (il prit possession de lui-même)」(177)という表現や、「この状況がいかに異常で危機的なものであるとしても、自分が完全にそれを支配できると認識することから始めた」(Ibid.)という文章で、「支配者」« maître » という言葉が使われていることから明らかである。このように、ジャン・ヴァルジャンの世界は言わば、主意主義 (volontarisme) に基づいている。それに対して、ファンチーヌには、自分の運命を自分で決定する機会もその力も与え

られていない。クロード・アビブ (Claude Habib) の言葉を借りれば、ファンチーヌは「主権を持った主体性 (subjectivité souveraine)<sup>70</sup>」を持ち得ていないのだ。「男は光明 (rayon) を、女は反映 (reflet) を所有している<sup>71</sup>」というユゴー自身の言葉にあるように、彼にとって、女は男が放つ光を反映するだけの消極的な存在でしかない。ジョゼット・アシェル (Josette Acher) が指摘しているように、ユゴーは、保守主義者たちが主張していた、知性における「女性の劣等性」には反論を唱えているものの、その一方で、体力的に劣る女性を、「子どもと同様に保護すべき『弱者』<sup>72</sup>」とみなしていたのだ。

2月革命の折に体制側の弾圧を受けた女性共和主義者たちを称えるユゴーの政治的言説においても、同様のことが言える。その一例として、ルイーズ・ジュリアンの墓の前で彼が行った追悼演説の一節を挙げてみよう。

憐れみ！私が発したばかりのこの言葉は、この棺を前にして、私の心の最も深い奥底から迸りだしたものだ。一人の女性の棺、一人の妹の棺、一人の殉教者の棺！アフリカにおけるポーリーヌ・ロラン、ジャージーでのルイーズ・ジュリアン、  
 [...] 更に多くの他の女性たち、姉妹、母親、娘、妻、追放された女たち、国を追われた女たち、流刑にあった女たち、拷問にかけられた女たち、刑罰に処せられた女たち、十字架に架けられた女たち、おお、哀れな女性たちよ！ [...] か弱き者たち、苦しむ女たち、病気の女たち、家族から、夫から、両親から、[...] 引き離された女性たち、全てがヒロインであった。多くは英雄でもあった！ [...] 私がルイーズ・ジュリアンの中に敬意を表するのは、一人の女に対してではない。それは女性そのもの、今日の女性、市民になるに相応しい女性に対してである。それは私たちの周りにいるような女性であり、そのあらゆる献身的な行為、そのあらゆる優しさ、そのあらゆる自己犠牲、そのあらゆる威厳の中に敬意を表するのだ！<sup>73</sup>

上記の引用で明らかのように、ユゴーは女性に男性と同じ市民権を与えるべきだとしながらも、ルイーズ・ジュリアンを始めとする女性活動家を、同

70 Claude Habib, « Le sadisme et la pitié », in *Victor Hugo 3, femmes, Revue des Lettres modernes*, 1991, p.112.

71 *Océan*, p.336.

72 Josette Acher, « Situations et droits des femmes, discours et fictions chez Hugo », in *Victor Hugo 3, femmes*, p.71.

73 « Sur la tombe de Louise Julien », dans *Politique*, p.440. [下線筆者]

じ政治的信条を共有し、一緒に戦ってきた同志とはみなしていない。それよりはむしろ、「殉教者」としてその苦しみを我が物とし、深い同情を寄せているのだ。下線部のように、いわゆる「弱者」の持つ性質—「優しさ」「苦しみ」「献身」「自己犠牲」など—を女性の属性と考えて、それに敬意を表している。その点では、ユゴーの理想の女性像は、家父長的な社会における伝統的な女性観と何ら違いがない。「母性愛の殉教者」となるファンチーヌもまた、こうした女性像に則っているのだ。更に、マリユスとのブルジョワ的な結婚をすすめるコゼットにいたっては、ニコル・サヴィの指摘にある通り、一度も行動の主体となることはなく、父親代わりのジャン・ヴァルジャンや夫のマリユスに守られ、彼らに盲目的に従う「消極的な客体<sup>74</sup>」でしかない。従って、ユゴーの世界では、ポジティブな行動力を持つのは常に男性で、女性は、男性の保護の対象として、自分の運命を切り開く「主体」にはなり得ないのだ。

ユゴーにおける、こうした男女の差異化は、小説の別の側面でも現れている。その一つとしてまず、「鏡」が果たす象徴的な役割を挙げることができる。言うまでもなく、鏡は認識手段の道具として、昔から象徴的な意味合いが付与されてきた。ギリシア哲学においては、「鏡のなかでは目に見えるものを越えて目には見えない視点にまで達しうる<sup>75</sup>」と考えられていた。「汝自身を知れ」とは、鏡に自らの姿を映し出し、「ふつうの鏡で知覚しうる外見—像、見かけ、影、あるいは幻—から出発して、おのれの魂まで遡ること<sup>76</sup>」であった。ユゴーの小説においても、鏡は、目に見えない魂を映し出す装置となっている。稲垣直樹によれば、Jean Valjean という名前自体、鏡を介したかのように、「*«Je»*（私）と「*«Je»*（私）が向き合うシンメトリーを成すもので、彼の「改心」の場面—二つの自我が対峙する場面—も、あたかも鏡を前にしたかのように描かれている<sup>77</sup>。ジャン・ヴァルジャンはこうした鏡を通して、自らの心の深層まで降りていき、その闇の部分認識し、それと対峙するこ

74 Nicole Savy, « Cosette : un personnage qui n'existe pas », p.180.

75 サビーヌ・メルシオール=ボネ『鏡の文化史』竹中のぞみ訳、法政大学出版社、2003年、p.114.

76 *Ibid.*, p.119.

77 稲垣直樹「『レ・ミゼラブル』における鏡の構造」、京都大学教養部『人文』第35集、1989年、pp.143-146.

とで真の自己を見出しているのだ。また、苦悩のあまり一晩で髪が真っ白になった彼が、死者の鏡に自分の姿を映し出す場面では、鏡は「死」から「生」へと「価値を逆転させるという基本的な機能<sup>78</sup>」を果たしている。要するに、ジャン・ヴァルジャンにとって鏡は、自己と自己の対話の場、または「死」から「生」への再生の場として、その実存と深く関わっているのだ。

それに対して、ファンチーヌの鏡は、前述したように、彼女の若さ、美しさを映し出す道具でしかない。鏡は彼女に、女としての自尊心、生きる喜びを与えてくれるが、それは内省を促すというよりも、ともすればナルシズム、虚栄心を生み出しかねない。コゼットにとっても、鏡は自らの美しさに気づかせ、自意識を目覚めさせる装置として機能している<sup>79</sup>。エポニーヌに関しても、マリユスの部屋の鏡に自らの姿を映して見る場面がある。彼女が初めて鏡に気づいた時は、破れたシュミーズに穴のあいたスカートという裸同然の自分の格好を気にもかけず、マリユスの前を平気で動き回っていた。しかし、次に彼の部屋に入ってきた時は、鏡の前で髪をなで、微笑み、しなを作っている。エポニーヌにとっても鏡は、女としての自意識を目覚めさせているのだ。また、「おしゃべりな吸い取り紙」というタイトルの章には、鏡に映った吸い取り紙の文字—そこには、コゼットがマリユスに書いた手紙の文面が映っている—をジャン・ヴァルジャンが読んで、彼女の本心を初めて知る場面がある。そこでは、鏡はコゼットの魂を映し出す役目を果たしているが、それを解読するのは、あくまでも男のジャン・ヴァルジャンである。このように、女性の登場人物に対しては、鏡は外的事象を映し出すに過ぎず、その機能は表層的な身体次元に留まっている。従って、「真実は、思考の深みにおいてのみ見出せる」(184) というユゴー自身の言葉にあるように、鏡を通して自らの心の奥底まで降りていき、自己を見極めた上で、闇から光へ、

78 *Ibid.*, p.159.

79 「ある日、コゼットは偶然、鏡を覗いてみて「あら！」と言った。自分がきれいなような気がしたのである。それで彼女は変な胸騒ぎがした。これまで彼女は自分の顔のことなど考えたこともなかった。鏡に向かいはしたが、自分の顔をじっと見たことはなかった。それに、よく人から不器量だと言われていた。[...] とにかく、コゼットはいつも自分を不器量だと思い込んでいた。[...] それが突然、彼女の鏡が、[...] 「そうじゃないよ！」と言ってくれたのだった」(706)。

死から再生へと上昇する垂直軸に立つ男性の側に真実が存するのは、言うまでもない。女性には、こうした垂直の視線は付与されていないのだ。

「鏡」と同様に、象徴的な意味合いを持つものとして、「marche」（歩くこと）もまた重要な役割を果たしている。ジャン・ヴァルジャンが初めて小説空間に姿を現す第一部第二編の章タイトル「一日中歩いた晩（Le soir d'un jour de marche）」が象徴しているように、ジャン・ヴァルジャンは「marche」で特徴づけられている。実際、彼はこの日、ツーロンからグラスを経由して、ディーニュまで歩いてきたのだった<sup>80</sup>。その後更に、彼はディーニュからモントルイユ=シュル=メールまで徒歩で向かい、そして、シャンマチユ事件ではアラスの裁判所まで、様々な障害に出会いながらも馬車を乗り継いで駆けつけている。パリでもジャヴェールの追跡を逃れてあちこちを転々とし、反乱の折には、重傷のマリユスを背負って地下の下水道を歩いて逃げている。彼の前半の人生における「marche」は、言わば、強制されたものだが、後半は、自らの意志で選択した行程である。とりわけ、パリの地下に降りていって、マリユスという重荷を背負って下水道を歩くジャン・ヴァルジャンの姿は、しばしば、地獄への下降、更には十字架を背負って歩くイエス・キリストの受難に重ね合わせて解釈されてきた。また、この小説では「marche」はあらゆる「進歩（progrès）」の寓意でもある<sup>81</sup>。それ故、ジャン・ヴァルジャンは、人類の進歩を担う民衆の表徴となっている。

それに対して、ファンチーヌの辿る道は、パリと生まれ故郷のモントルイユ=シュル=メールの間だけである。しかも、故郷まで歩いて帰る途中のモンフェルメイユで、テナルディエの酒場の前を通りかかったばかりに、身の破滅を招くこととなる。更に、街娼（*filles des rues*）となった彼女は、客をとるために「雪の上を行ったり来たり」し、その結果、5分毎にバマタボワの

---

80 稲垣直樹は、グラス（Grasse）は「grâce」（恩寵）と同音異義語であり、ディーニュ（Digne）という地名もまた「尊敬すべき」という意味の語（*digne*）と同じ綴りであることを指摘し、ジャン・ヴァルジャンが *Bienvenu*（歓迎する）という名のミリエル司教に出会うまでに辿った行程そのものに象徴性を見出している（*op.cit.*, p.150）。

81 Cf. Françoise Chenet-Faugeras, *Les Misérables ou « l'espace sans fond »*, Nizet, 1995, p.7.



嘲笑の言葉を浴びるために戻ってくる「散歩 (promenade)」(151)を繰り返さざるを得ない。ファンチーナにとって « marche » は不毛性を帯び、否定的・破壊的な様相を呈しているのだ。その上、警察署に連行された時には、釈放してもらえらば、「もう二度と動きません (je ne bougerai plus)」(155)と誓っている。実際、その言葉通り、彼女は病に倒れてベッドから一歩も動けない状態に陥っている。彼女は、その動きを封じられたまま死んでいくのだ。

ミリアン・ロマン (Myriam Roman)、マリー=クリスチーナ・ベロスタ (Marie-Christine Bellosta) が指摘しているように、ユゴーにとって、「悲惨さ (misère)」は撲滅できるものだが、「『苦悩 (souffrance)』は人間の条件に固有のもので、どんな進歩もそれを消滅させることはできない<sup>82</sup>」。人間は「苦悩」によってのみ、その罪が贖われると、彼は考えているのだ。ファンチーナもジャン・ヴァルジャンも、この「苦悩」による贖罪によって、ミゼラブルな状態から聖性に到達している。しかし、身体的・精神的な「苦悩」に耐えていくだけのファンチーナとは違い、ジャン・ヴァルジャンは「歩くこと」、言い換えれば、「行動すること」によって罪を贖っている。彼は、最後にもとの名前に戻るものの、ジャン・ヴァルジャンからマドレーヌ (Madeleine:「マグダラの MARIA」を意味する)、ルブラン (Leblanc:「白」という意味)、フォーシュルヴァン (Fauchelevent) へと名前を変えると同時に、変幻自在に姿を変え、しかも、工場主、市長、裕福な慈善家と社会的地位も上昇している。まさに彼は、ダイナミックな力の持ち主と言える。多くの研究者が指摘しているように、彼はナポレオンと密接に結びつき、「行動の人 (homme d'action)」として、単に町全体を繁栄に導くだけでなく、ナポレオンに代わって、人類の進歩を担う神話的表象となっている。それに対して、ファンチーナは最後まで、正式の名を持つこともなく、彼女の払った犠牲も娘のコゼットにさえ知られることも感謝されることもなく、無名のまま、この世から去っていく。

82 Myriam Roman, Marie-Christine Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*, Belin, 1995, p.154.

このように、ファンチーナという娼婦像には、ジャン・ヴァルジャンと同様の、「苦悩」によって贖われる人類のイメージが託されているものの、彼女は行動の主体になることのない、哀れむべき弱者として描かれている。この男女の差異化は、当時のブルジョワ道德の影響によるものと思われる。19世紀のブルジョワ社会においては、「優しさ」や「恥じらい (pudeur)」が女の最大の美德とみなされていた<sup>83</sup>。従って、自らの肉体を公の眼に晒すことは、女性本来の性質を損ね、変質させることになる。アレックス・ラスカル (Alex Lascar) の言葉を借りるならば、「家庭空間から外に出ることは、即ち、自らの性から離脱することに他ならない<sup>84</sup>」。それは単に、娼婦 (fille publique) だけに限らない。女性が政治的分野に参入して、公の場に出ることもそこに含まれていた。ユゴーの女性観も、多少なりとも、こうした考えに影響されたのではなかろうか。その証拠に、彼の小説のヒロインと見なされるコゼットは、政治的・社会的領域から全く遮断され、恋人のマリュスがバリケードで死の危険に曝されていることすら、全く知ることはない。彼女は言わば、「歴史の外<sup>85</sup>」にいる。ファンチーナも、女性労働者の搾取という次元では歴史的コンテクストのもとに描かれているものの、政治的には全く関わりがない。こうした女性像は、政治的な信条を何も持っていなかったマブーフ (Mabeuf) やジャン・ヴァルジャン、子どものガブローシュ (Gavroche) ですら、動乱に巻き込まれ、バリケードの英雄となっていくのと対照的である。唯一、エポニーヌがバリケードに姿を現すが、象徴的なことに、彼女は男装で登場するのだ。

ドミニック・デザンティ (Dominique Desanti) が、ユゴーと同時代の女性作家ダニエル・ステルン (Daniel Stern: マリー・ダグー伯爵夫人のペンネー

83 Cf. ジャン＝ピエール・ペテール「医者女性像」、ジャン＝ポール・アロン編『路地裏の女性史 19世紀フランス女性の栄光と悲慘』所収、片岡幸彦監訳、新評論、1984年、p.100.

84 Alex Lascar, « La courtisane romantique (1830-1850) solitude et ambiguïté d'un personnage romanesque », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2001, N° 4, p.1206.

85 Nicole Savy, « Cosette : un personnage qui s'existe pas », p.186.

ム)について書いた著作の中で、興味深い比較を行っている<sup>86</sup>。それは、1848年の2月革命の後、6月に起こった民衆の蜂起に関するダニエル・ステルンの文章と、同じ事件を扱ったユゴーの文章との比較である。6月の暴動では、サン＝ドニ街にバリケードが築かれ、蜂起した民衆と国民軍の間で熾烈な戦闘が繰り広げられる。その中で、民衆側の指導者が旗を手にしたまま、致命傷を負って倒れる。その直後に起こった出来事を、ダニエル・ステルンは、次のように書いている。

戦いは終わったと思われた。しかし、旗が指導者の手から離れた瞬間、一人の若い娘—それまで誰もその存在に気づかなかったのだが—が、その旗を掴んだ。彼女はそれを頭上に掲げ、靈感を受けたかのように振った。髪は乱れ、腕は剥き出しのまま、鮮やかな色の服をまとい、死に挑戦しているかのようなようだった。それを見て、国民軍の兵士たちは発砲するのを躊躇い、その娘に引き下がるよう叫んだ。彼女は断固としていた。身振りとして攻撃者を挑発した。銃が発射された。彼女はよろめき、崩れ落ちていった。しかし、別の女が突然、彼女の傍らに飛び出してきた。片手で仲間の女の血にまみれた体を抱え、もう片方の手で攻撃者たちに石を投げ始めた。新たに一斉射撃が鳴り響いた。今度は彼女の番で、抱きしめていた死体の上に崩れ落ちた<sup>87</sup>。

それに対して、ユゴーは次のように描写している。

6月の暴動は第一日目から、奇妙な様相を呈していた。[...] 国民軍は、[...] 駆け足でバリケードに突進した。その時、一人の女がバリケードの頂点に姿を現した。若くて美しい、髪を乱した、恐ろしい表情の女だった。その女は娼婦だったが、服を腰までたくし上げ、国民軍の兵士たちに向かって、あの売春宿特有のぞっとするような言葉で叫んだ。この言葉はいつも翻訳を要するが、「臆病者！できるものなら撃つてみな、女の腹に！」といった意味になる。ここで、事態は恐ろしいことになった。国民軍は躊躇しなかった。戦闘部隊の発砲によって、その卑しい女 (*misérable*) は倒された。[...] 突然、二人目の女が現れた。彼女は更に若く、より一層美しかった。殆ど子ども同然で、17歳になるかならないくらいであった。何と深刻な悲惨さであることか！彼女もまた、娼婦であった。彼女

86 D.デザンティ『新しい女 19世紀パリ文化界の女王 マリー・ダグー伯爵夫人』持田明子訳、藤原書店、1991年参照。

87 Daniel Stern, *Histoire de la révolution de 1848*, Ballard, 1985, pp.619-620.

は服をたくし上げ、腹を見せて叫んだ。「撃ってみろ、山賊たち！」銃撃が起こった。彼女は、銃弾で蜂の巣にされて、最初の女の体の上に倒れこんだ<sup>88</sup>。

デザンティは、ダニエル・ステルンの文章に、「いつもながらの絵画的、演劇的感覚の冴えと血に染まったヒロイズムや死の情景の恐ろしいほどの崇高さに対するロマン主義的趣味<sup>89</sup>」を見出している。一方、ユゴーの文章は「陳腐」で、「彼の見解は、シェークスピアよりもプリュドム氏に由来している」と批判している<sup>90</sup>。デザンティの批評にあるように、女性の視点で描かれた前者の文章では、バリケードの娘たちの崇高なヒロイズムに焦点が当てられている。それは、ロマン主義の画家ドラクロワ (Eugène Delacroix) の有名な絵『民衆を率いる自由の女神』を髣髴とさせる。それに対し、ユゴーの場合、何よりも、彼女たちが「娼婦」であったことに力点が置かれている。とりわけ、「terrible」(恐ろしい)、「cette affreuse langue de lupanar」(売春宿特有のぞっとするような言葉)、「misérable」, « cette profonde misère » (深刻な悲惨さ) といった言葉の羅列によって、その醜悪さ、おぞましが強調されている。更に彼は、この事件を要約して「卑賤なもののヒロイズム (héroïsme de l'abjection)<sup>91</sup>」と呼び、それを「忌まわしいこと (une chose hideuse)<sup>92</sup>」だとしている。死をも恐れずに戦いを挑む女性たちの勇気を称えるどころか、その品性を貶めているのだ。こうした考えはまさに、「プリュドム氏」の見解、即ち、ブルジョワ的なものである。この描写には、政治的闘争の中心、バリケードという公の場に出てくる女たちへの、ブルジョワとしてのユゴーの嫌悪感と恐れが反映されていないだろうか。または、バリケードで戦うような女は、まっとうな女 (femme honnête) であるはずがなく、娼婦 (fille publique) に違いないという彼の思い込みが見られないだろうか。そこに、19世紀ブルジョワ社会に生きる作家ユゴーの時代的制約が見出せ、その女性観にある種の限界があるように思われる。

88 Hugo, *Choses vues*, dans *Histoire*, p.1052.

89 デザンティ、前掲書、p.304.

90 *Ibid.*, p.305.

91 *Choses vues*, p.1053.

92 *Ibid.*, p.1052.

従って、ユゴーの作り出した娼婦ファンチャーヌに、ジャン・ヴァルジャンの持つダイナミックな力が与えられなかったのは、作者の抱く理想の娼婦像にそぐわなかったためではなからうか。ファンチャーヌは、この世のあらゆる悲惨さを一身に受け、その受動的な生に甘んじ、苦悩のうちに死んでいくことによって初めて、崇高性を帯びるのだ。ユゴーは社会的弱者である女性に対して、同情と共鳴、更に連帯感を抱き、女性の権利を主張する一方で、「公の空間 (espace public)」に女性が入り込むことへの無意識的な抵抗感が彼の内にあったように思える。ユゴーの作品に現れる娼婦像は、こうした彼の矛盾した女性観が最も明確な形で投影されていると言えよう。

### 参 考 文 献

- Acher (Josette), « Situations et droits des femmes, discours et fictions chez Hugo », in *Victor Hugo 3, femmes, Revue des Lettres modernes*, 1991.
- Allem (Maurice), Introduction à l'édition Pléiade (Gallimard) des *Misérables*, 1951.
- Aref (Mahmoud), *La Pensée sociale et humaine de Victor Hugo dans son œuvre romanesque*, Slatkine (Genève) / Champion (Paris), 1979.
- Balzac (Honoré de), *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans *La Comédie humaine*, Pléiade (Gallimard), t.VI, 1977.
- Brun (Charles), *Le roman social en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. V. Giard & E. Brière, 1910.
- Cellier (Léon), « Le mythe de Manon et les romantiques français », in *L'Abbé Prévost, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence 20 et 21 décembre 1963*, Éditions Ophrys, Aix-en-Provence, 1965.
- Chenet-Faugeras (Françoise), *Les Misérables ou « l'espace sans fond »*, Nizet, 1995.
- Chevalier (Louis), *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Perrin, 1958.
- Cornuz (Jeanlouis), *Hugo l'Homme des Misérables*, éd. Pierre-Marcel Favre, 1985.
- Decaux (Alain), *Victor Hugo*, Perrin, 1984.

- Dormoy (Marie), *La vraie Marion de Lorme*, SFELT, 1934.
- Frégier (H.-A.), *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures*, J.-B.Baillière, 1840, 2 vol.
- Gaulmier (Jean), « De Fantine aux Vaudois d'Arras », in *Centenaire des Misérables 1862-1962, Hommage à Victor Hugo*, Actes du Colloque organisé du 10 au 17 décembre 1961 par le Centre de Philologie et de Littératures Romanes de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1962.
- Habib (Claude), « Le sadisme et la pitié », in *Victor Hugo 3, femmes, Revue des Lettres modernes*, 1991.
- Janin (Jules), *Vendue en détail* dans *Contes et nouvelles*, t.I, Librairie des Bibliophiles, 1876.
- Journet (René), Robert (Guy), *Le mythe du peuple dans Les Misérables*, Éditions Sociales, 1964.
- Journet (René), Introduction à l'édition GF-Flammarion des *Misérables*, 1967.
- Lascar (Alex), « La courtisane romantique (1830-1850) : solitude et ambiguïté d'un personnage romanesque », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2001, N° 4.
- Laster (Arnaud), Préface à l'édition Pocket des *Misérables*, 1992.
- Maurois (André), *Olympio ou la vie de Victor Hugo*, Hachette, 1954.
- Mongrédién (Georges), *Marion de Lorme et ses amours*, Hachette, 1940.
- Parent-Duchâtelet (Alexandre), *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Baillière, 1837, 2 vol.
- Péladan (Joséphine), *Histoire et légende de Marion de Lorme*, La Connaissance, 1927.
- Pessin (Alain), *Le mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*, PUF, 1992.
- Piat (Colette), *Marion de Lorme, Chroniques impertinentes*, Grasset, 1987.
- Roman (Myriam), Bellosta (Marie-Christine), *Les Misérables, roman pensif*, Belin, 1995.
- Rosa (Annette), Présentation à l'édition Bouquins (Robert Laffont) des *Misérables*,

1985.

Rosa (Guy), Notice à l'édition Bouquins (Robert Laffont) des *Misérables*, 1985.

: « Jean Valjean (I, 2, 6) : Réalisme et irréalisme des *Misérables* », in  
*Lire Les Misérables*, José Corti, 1985.

Sand (George), *Indiana*, Folio, 1984.

Savy (Nicole), « Victor Hugo féministe? », in *La Pensée*, n° 245, mai-juin 1985.

: « Cosette : un personnage qui n'existe pas », in *Lire Les Misérables*,  
José Corti, 1985.

: « De Notre-Dame aux Bénédictines— l'asile et l'exil », in *Victor  
Hugo 3, femmes, Revue des Lettres modernes*, 1991.

Spiquel (Agnès), « Éponine ou le salut au féminin », in *Victor Hugo 3, femmes,  
Revue des Lettres modernes*, 1991.

Stern (Daniel), *Histoire de la révolution de 1848*, Ballard, 1985.

Ubersfeld (Anne), Présentation et Notice de *Marion de Lorme* et d'*Angelo, tyran  
de Padoue*, dans *Théâtre*, Bouquins, 1985.

: *Le Roi et le Bouffon, Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*,  
José Corti, 2001.

*Victor Hugo Les Misérables, Europe*, N° 394-395, février-mars 1962.

*Victor Hugo, Europe*, N° 671, mars 1985.

Vigny, (Alfred de), *Cinq-Mars*, Folio classique, Gallimard, 1980.

赤司道和『19世紀パリ社会史 労働・家族・文化』、北海道大学図書刊行会、  
2004年

稲垣直樹「『レ・ミゼラブル』における鏡の構造」、京都大学教養部『人文』  
第35集、1989年

: 「血の祝祭・民衆・表象のカーユゴーを通して見た時代と文学  
の一断面」、宇佐美斉編『フランス・ロマン主義と現代』所  
収、筑摩書房、1991年

: 『レ・ミゼラブルを読みなおす』、白水社、1998年

鹿島茂『レ・ミゼラブル百六景 木版挿絵で読む名作の背景』、文藝春秋、  
1987年

：『馬車が買いたい！—19世紀パリ・イマジネール』、白水社、1990年

辻昶『ヴィクトル・ユゴーの生涯』、潮出版社、1979年

辻昶、丸岡高弘『ヴィクトル=ユゴー』、清水書院、1981年

デザンティ（ドミニック）『新しい女 19世紀パリ文化界の女王 マリー・ダグー伯爵夫人』、持田明子訳、藤原書店、1991年

フリース（アト・ド）『イメージ・シンボル事典』、山下主一郎他訳、大修館、1984年

ブロー（バーン&ボニー）『売春の社会史』、香川檀・家本清美・岩倉佳子訳、筑摩書房、1996年

ペテル（ジャン=ピエール）「医者女性の像」、ジャン=ポール・アロン編『路地裏の女性史 19世紀フランス女性の栄光と悲惨』所収、片岡幸彦監訳、新評論、1984年

メルシオール=ボネ（サビーヌ）『鏡の文化史』、竹中のぞみ訳、法政大学出版局、2003年

ユゴー（ヴィクトル）『ユゴー詩集』、辻昶・稲垣直樹訳、潮出版社、1984年  
：『私の見聞録』、稲垣直樹編訳、潮出版社、1991年