

---

---

# バルザック『ラ・ラブイユーズ』の タイトルを巡る考察

村田京子

〈大阪府立大学〉

---

## Résumé

Avant de choisir en 1845 le titre actuel de *La Rabouilleuse*, Balzac aura donné auparavant à son œuvre d'autres titres. S'il renonça à ce titre en 1842, titre qu'il avait envisagé en 1841, c'est que ce titre rappelait trop l'héroïne des *Mystères de Paris*. C'est qu'à ce moment-là, Balzac souffrait du complexe Eugène Sue. Mais pourquoi Balzac choisit-il définitivement le titre *La Rabouilleuse* ?

Il est indéniable que dans la deuxième partie de ce roman, Balzac imite partiellement Sue. Mais il y a une grande différence entre les deux héroïnes. Tandis que la Goualeuse de Sue incarne la Vierge éternelle, la Rabouilleuse se dégrade sous le poids de la réalité. En effet, tout personnage balzacien, initialement marqué des signes de la beauté et de la pureté, se déprave en fonction des facteurs sociaux et historiques. Le titre de *La Rabouilleuse*, connotant le transfert de la pureté à l'impureté, remplit la fonction annonciatrice de cette dégradation.

C'est entre deux frères (Philippe et Joseph) que Balzac situe la distorsion des valeurs entre le beau et le laid. Quant à l'œuvre de Sue, le tableau y est simplifié en une opposition nette entre deux types : le beau et le bien vs le laid et le mal. En cela, Sue répond à l'attente de la masse populaire. Balzac, lui, met en relief l'écart entre l'être et le paraître. Se refusant à recourir aux procédés faciles du roman-feuilleton, il nous montre le mécanisme compliqué et contradictoire du cœur humain. « Rabouiller » signifie « aller au fond de l'être ». Terme révélateur de l'intention de l'auteur. En outre, Flore Brazier, le nom de la Rabouilleuse, constituant un oxymore, symbolise l'hétérogénéité des personnages balzaciens ; par quoi se démarque l'œuvre de Balzac de celle de Sue. C'est dans le but de faire connaître sa position anti-Sue que Balzac choisit le titre *La Rabouilleuse*.

---

バルザックの『ラ・ラブイユーズ』は本として出版される前に、新聞小説として連載されたが、その連載時期は二段階に分かれる。まず、1841年2月24日から3月4日にかけて、パリを舞台とする第一部が『二人の兄弟』というタイトルでプレス紙に掲載された。しかしその続きが再びプレス紙上に現われるのはその18ヵ月後で、読者は1842年10月27日まで待たねばならなかった。第二部、第三部は主にイヌーダンを舞台とし、『地方の独り者ぐらし』というタイトルで11月19日まで連載された。同年12月には第一部から第三部までまとめた形で、スヴラン社から2巻本として『二人の兄弟』というタイトルで出版された。1843年のフルヌ版『人間喜劇』全集ではタイトルが『地方の独り者ぐらし』に変更され、『トゥールの司祭』、『ピエレット』と共に「独身者たち」三部作の中に収められた。この作品が現在のタイトル『ラ・ラブイユーズ』を冠せられるのは、1845年のフルヌ・コリジェ版においてでしかない。

しかしながら、1841年4月11日にスヴラン社と取り交わした出版契約にはすでに『ラ・ラブイユーズ』のタイトルが見出せる<sup>1</sup>。ルネ・ギーズによれば、この時予定していたタイトルではなく、『二人の兄弟』と

---

1 Balzac, *Correspondance*, Classique Garnier, Paris, t. IV, 1966, pp. 263-264.

いうタイトルをバルザックが選んだのは、「そのタイトルが『パリの秘密』の一人の人物をあまりにも直接的に連想させるため」<sup>2</sup>であった。実際、ウージェーヌ・シューの『パリの秘密』は新聞小説として、ジュルナル・デ・デバ紙に1842年6月19日から1843年10月15日まで連載され、王侯貴族から民衆に至るまであらゆる階級において爆発的な人気を博していた。バルザックの小説の女主人公の名がフロール (Flore) またはラ・ラブイユーズ (la Rabouilleuse) なのに対し、シューの女主人公はフルール＝ド＝マリー (Fleur-de-Marie) またはラ・グアルーズ (la Goualeuse) と呼ばれ、二人の名前が似過ぎていて混同される恐れがあった。したがって1842年に本を出版するにあたって、バルザックが当初のタイトル『ラ・ラブイユーズ』を断念したのも不思議ではない。実のところ、ラ・ラブイユーズが登場するのは第二部からで、フィリップ・ブリドーやマクサンス・ジレなど他の登場人物に比べて影の薄い存在である。彼女はこの二人の男に操られる道具に過ぎず、タイトルにふさわしい主体には成り得ていない。

その上、生成過程の観点からも、このタイトルはあまり適していないように見える。『ラ・ラブイユーズ』はもともと独身者の物語として構想され、バルザックは家族制度、さらには「家族」を基盤とする社会全体にとって危険な要素となるその個人主義を弾劾するはずであった。しかし物語が展開するにつれ、「独身者」のテーマは「家族」、「母性愛」のテーマへ、さらには「二人の兄弟」のテーマへと拡大していく<sup>3</sup>。ルネ・ギーズは『二人の兄弟』というタイトルの方がこの作品にはふさわしいと考え、バルザックが最後にこのタイトルを使わなかったことを残念がってさえている<sup>4</sup>。

そこから一つの疑問が生じてくる。バルザックはなぜ『ラ・ラブイユーズ』というタイトルを最終的に選んだのだろうか。一つには、ピエール・シトロンが指摘しているように、ペリー地方の方言をタイトルにすることで「この小説の地方色」<sup>5</sup>を強調するためだったと言える。または「音の響き、語の響きがその内容より強烈だった」<sup>6</sup>という詩的な理由によるのかもしれない。

しかし音の響きだけでこのタイトルが選ばれたのだろうか。そこにはシューの作品『パリの秘密』が深く関わっているように思える。確かに、シューの影響はバルザックの小説の構造そのものには及ばないとする批評家が多い。しかし『ラ・ラブイユーズ』の執筆時期からみて、とりわけ女主人公を造型するにあたって、バルザックがシューの影響を予想以上に受けている可能性がある。本稿では、ウージェーヌ・シューがバルザックに及ぼした影響を考察しながら、『ラ・ラブイユーズ』というタイトルがなぜ最終的に選ばれたのか、その真の理由を探っていきたい。

## I

周知のように、新聞小説の歴史は様々な曲折を経て、エミール・ド・ジラルダンが1836年に創刊したプレス紙から始まる。プレス紙に掲載された最初の小説が、まさしくバルザックの作品、『老嬢』であった。ルネ・ギーズによれば、1839年の初頭までは「新聞小説市場におけるバルザックの立場は非常に良好」<sup>7</sup>で、彼は「新聞小説界の元帥」<sup>8</sup>の一人に数えられていた。しかし3年も経つと物語を細かく切り分け、それぞれの最後をサスペンス状態で終わって読者の関心を惹きつけるテクニックを習熟した者が出てきた。こうしたやり方はバルザックの執筆方法とは正反対で、新聞小説の手法とバルザックの手法との違いは次第に大きく

2 René Guise, Introduction à l'édition Pléiade de *La Rabouilleuse*, Paris, t. IV, 1976, p. 252.

3 Cf. René Guise, Introduction à l'édition Folio de *La Rabouilleuse*, Paris, 1972, pp. 8-14.

4 *Ibid.*, p. 12.

5 Pierre Citron, Introduction à l'édition Garnier Frères de *La Rabouilleuse*, Paris, 1966, p. XCV.

6 *Ibid.*, p. XCVI.

7 René Guise, « Balzac et le roman feuilleton », in *L'Année balzacienne 1964*, p. 297.

8 *Ibid.*, p. 299.

なっていった。1842年には『パリの秘密』の大成功によって、ウージェーヌ・シューが名実ともにバルザックに代わって新聞小説界の頂点に立つようになる。この領域におけるバルザックの凋落は、当時の批評家の眼からも大衆の眼からも疑う余地のないものであった。それ以降バルザックにとってシューの作品を無視することは不可能になる。彼は、ルネ・ギーズが呼ぶところの「ウージェーヌ・シュー・コンプレックス」<sup>9</sup>に苛まれることになるのだ。

『ラ・ラブイユーズ』第二部の執筆時期は、ちょうどその頃に当たる。したがってバルザックのテキストの中にシューの影響の痕跡を見出すことは容易だ。例えば、マクサンスとフィリップの決闘の場面で、バルザックはフランス式ボクシング、サヴァトに言及している。それは『パリの秘密』におけるロドルフとル・シュリヌールとの闘い、ロドルフとル・メートル・デコルとの闘いでロドルフがサヴァトの術を駆使したことを彷彿とさせる。また、ロドルフが「鋼の筋肉」<sup>10</sup>の持ち主であれば、フィリップも「鋼の発条のようにしなやかな鉄の手首」<sup>11</sup>の持ち主として登場する。さらに、決闘相手に鮮烈な光を投げかけるフィリップの視線は、「抗いがたい磁気的な力」<sup>12</sup>を放つロドルフの視線に相応する。どちらの場合も、この恐ろしい一瞥によって相手を恐怖に陥れ、士気を低下させるのである。

その上、ニコル・モゼの言葉を借りるならば、「『ラ・ラブイユーズ』は最下層地区を描いた、『人間喜劇』で唯一の地方小説である」<sup>13</sup>。実際、イスーダンの町の詳細な描写の中で、「呪われた地区、悪人の巢窟」(377)が言及されている。うらぶれた家々がぎっしり立ち並び、狭い小路が錯綜するこの空間は、『パリの秘密』の冒頭に登場する「薄暗く狭い、曲がりくねった迷路」<sup>14</sup>のようなシテ地区に対応している。シテ地区の核となる安酒場ラパン＝ブラン亭は、ル・シュリヌールやラ・グアルーズのような元徒刑囚や下級娼婦の溜まり場となっている。一方、バルザックの作品では、ラ・コネット亭がそれに当たり、「無聊騎士団」が悪質な悪戯を企むために夜中に秘密裡に集まる場所であった。とりわけ酒場の女主人は、それぞれポニス婆さん、コネット婆さんと呼ばれて対をなし、どちらも同じ身体的特徴——40歳くらいで背が高くがっしりした体つき——を共有している。シューの描く安酒場の常連とは違い、「無聊騎士団」は町の良家の息子たちで構成され、シューのように最下層の階級の実態を暴いたものではない。しかし、バルザックは「地方の秘密」を浮き彫りにすることで、シューの『パリの秘密』に対抗しようとしたのではないだろうか。

ラ・グアルーズとラ・ラブイユーズという二人の女主人公に関しては、名前の類似の他にも共通点を見出すことができる。二人とも一方は16歳、他方は12歳の孤児として登場し、美しさに輝く、素晴らしい金髪の少女で、そのしなやかで華奢な体つきは、みずばらしい服装ごしに透けて見えた。ラ・ラブイユーズは「水の精」に喩えられ、「画家がこれまで夢見た中で最も美しい処女の顔の一つ」(385)と称えられている。一方、ラ・グアルーズの方は「墮落の真っ只中にあっても、理想的な姿を保ち続ける天使的で純真なタイプの一人」<sup>15</sup>であった。このように、二人の娘の身体には純潔性と処女性の記号が刻み込まれ、あたかもセクシュアリテを持たない存在であるかのようだ。

しかし、ラ・ラブイユーズは成長するにつれて、その体つきは完全に変貌する。27歳の彼女は次のように描写されている。

9 *Ibid.*, p. 309.

10 Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1989, p. 34.

11 Balzac, *La Rabouilleuse*, Pléiade, Paris, t. IV, 1976, p. 509. 『ラ・ラブイユーズ』からの引用はすべてこの版による。今後、本文の引用の後、頁数のみを記す。

12 Eugène Sue, *op. cit.*, p. 71.

13 Nicole Mozet, *La ville de province dans l'œuvre de Balzac*, CDU et SEDES réunis, Paris, 1982, p. 245.

14 Eugène Sue, *op. cit.*, p. 32.

15 *Ibid.*, p. 40.

1815年の終わり頃、27歳になったフロールの美しさは爛熟の極みに達していた。脂ぎっているが瑞々しく、ベッサンの農婦のように色白で、我々の先祖が「美しいおかみさん」と呼んだ理想の体型をしていた。彼女の美しさは […] 堂々とした気品を除いて、全盛期の〔女優の〕ジョルジュ嬢を彷彿とさせた。フロールはあの艶々とした丸みを持つ美しい腕、あの豊満な肢体、あの縞子のように滑らかな果肉、かの女優よりも柔らかな表情をした、魅力的な顔立ちをしていた。(403)

ジャン＝ジャック・ルージュの家政婦であると同時に愛人となったフロールは、それまでの純潔性と処女性を喪失する。今や、ティツィアーノのヴィーナスに喩えられ、官能的な女性に変貌している。さらに、物語の最後には恐ろしい性病に罹り、「おぞましい光景」(536)を呈するようになる。語り手は、病の床の彼女を「悪臭を放つ屍」と形容し、「その体といえば、かつてあれほど魅惑的だったのに、もはや胸のむかつくような骨でしかなかった」(*Ibid.*)と述べている。こうした様々な変貌の段階を経て、読者はラ・ラブイユーズが身体と精神の両面において墮落し、醜悪化していく過程を辿ることになる。

それとは対照的に、シューのラ・グアルーズは精神的にも身体的にも決して変質することはない。彼女のもう一つの名フルール＝ド＝マリー(隠語で「聖母マリア」を意味する)が示す通り、彼女はその汚れた肉体にも関わらず、「永遠の処女」を体現している。そして最後には、実の父親が犯した罪を贖うために聖女として死んでいく。シューと同時代の批評家アルフレッド・ネットマンが「本当らしさ」に欠けると非難したのは、まさにこうした彼女の性質であった。

純潔が墮落に結びつくなんて！ 純真さが汚辱に結びつくなんて！ 感受性が売春に結びつくなんて！ 文学的な真実、または今日言われるような芸術の観点からみて、それは偽りで非常識なものだ。おぞましい生活を送っている女が純潔な感情を持ち続けることなど不可能だ<sup>16</sup>。

この点に関しては、バルザックもネットマンと同意見であった。というのも彼は、主人の要求に屈したラ・ラブイユーズの墮落を自然の成り行きと考えているからだ。彼は、「田舎の人々はある種の美德の観念を持ち合わせない」(392)と述べ、次のように続けている。「彼らにあっては、良心の呵責は損得勘定から発するのであって、善や美の感情から生まれることは決してない。貧困や弛まぬ労働、悲惨さを間近に見て育ったために、飢餓地獄や永劫の苦役から救い出してくれるものならば、とりわけそれが法律に抵触しない場合、何でも許されると思い込んでいるようだ」(*Ibid.*)。ルネ・ギーズが指摘しているように<sup>17</sup>、バルザックはこの一節を、『パリの秘密』の中の「田園詩」というタイトルの章に対立させようとしていた。それによって彼は、現実の側面に光を当て、いかに純粹無垢な魂であろうとも、家庭や社会環境によって墮落する可能性があることを強調したかったのだ。肉体は汚れても、その魂は墮落せずに無垢な顔を保ち続ける「永遠の処女」を描いたシューに対し、バルザックの方は現実の重みに屈した「処女の墮落」を描いた。このように、バルザックはシューの商業的な成功に羨望の念を抱き、部分的には彼を模倣しながらも、むしろシューの対極に身を置いている。要するに、彼はアンチ・シューの立場にあった。

この点から見れば、ラ・ラブイユーズという緋名は象徴的な機能を担っている。バルザックによれば「*rabouiller*」という動詞は、「太い木の枝で川の水をかき混ぜて水を乱す行為」(386)を意味している。言い換えれば、この作業は澄んだ透明の水を泥にまみれた不純な水に変容させることにある。「透明」で「純粹」な状態から「不透明」で「不純」な状態への移行は、ラ・ラブイユーズの精神的・身体的な変質、さらには

16 Alfred Nettement, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Lagny Frères, Paris, 1847, t. I, pp. 261–262.

17 René Guise, la note 2 de la page 392 de *La Rabouilleuse* (Pléiade), p. 1274.

彼女の運命すらも象徴していないだろうか。それゆえ「ラ・ラブイユーズ」という名前は、物語内容の次元においても重要性を帯びるようになる。しかも、この言葉を文学作品の中で初めて導入したのが、バルザック自身であるだけになおさらである。実のところ、この肉体的・精神的墮落のテーマは、小説全体を貫く大きなテーマとなっている。

例えば、バルザックは小説の冒頭で、アガト・ブリドーの瓜実形の端麗な顔立ちを、ラファエッロの聖母マリア像に比している。ダニエル・オジェによれば、『人間喜劇』においてラファエッロの聖母マリアは「崇高な、天上の、神々しい、天使的な、処女的な、純潔、優雅、天真爛漫、平静さ、静かな喜び、謙虚」<sup>18</sup>といった形容詞・名詞と結びつく。ラファーターやガルの信奉者であったバルザックは、登場人物の身体的特徴に、その性格や生活を読み解く記号を、さらにはその運命を予告する記号すらも刻み込んだ。それゆえ、アガトの顔つきは彼女の「清らかで質素、平穏な生活」(277)と照応関係にある。『人間喜劇』の中でラファエッロの聖母像に喩えられる女性たち——例えば、『鞆打つ猫の店』のオーギュスティヌ・ギヨーム、ウジェニー・グランデ、『村の司祭』のヴェロニック・グラランなど——も同様である。

しかし注意深く検討するならば、これらの女性たちとアガト・ブリドーには微妙な違いが見出せる。確かに、ヴェロニックの顔つきは人生の浮き沈みの中で変化し続け、彼女の美貌は激しい苦悩のせいで損われていった。しかしながら、その死の床で一種の浄化作用が働き、彼女の顔は「父親の古い家にいた頃の無邪気で純潔な若い娘にふさわしい純真な表情」<sup>19</sup>を取り戻す。「全ての者にとって、ヴェロニックはそれまで仮面を被っていて、その仮面が外れていくように見えた」<sup>20</sup>という語り手の言葉にあるように、ヴェロニックの本質は全く変わっていない。それに対して、アガトの顔の変容は精神的な墮落を伴い、それは不可逆的なものだ<sup>21</sup>。彼女の母性愛は、それがどんなに崇高で献身的なものであろうと、公正さに欠け、倒錯的であった。というのも二人の息子のうち、長男だけを偏愛していたからだ。次男のジョゼフが彼女について次のように言っている。「おお母親よ！ あなたはラファエッロが画家であったように母親だ！ そしてあなたはいつまでも愚かな母親であり続けるだろう！」(357)。この言葉には、母親への批判と同時に情愛の念も垣間見られるが、ジョゼフの予言通り、アガトは死ぬまで「愚かな母親」であった。それは一つにはバルザック自身の母親のイメージがアガトに投影されていたからであろう。バルザックは母親が弟のアンリを溺愛し、彼を蔑ろにしたとして彼女に深い恨みを抱いていた。ともあれ、この小説で強調されているのは、生来の無垢で清澄な性質を失ったアガトの墮落であった。

こうした図式はフィリップ・ブリドーにも当てはまる。金髪で背が高く、美男の彼は偉人ではないとしても、「立派な將軍」(320)になる定めであった。しかし彼は父親の不在、さらには「父」の役割を果たすナポレオンの失墜のせいで、次第に墮落していく<sup>22</sup>。バルザックは、フィリップが精神的に墮落していくのと連動して、その顔が醜く変貌していく過程を克明に描写している<sup>23</sup>。マクサンス・ジレもフィリップと同じ

18 Danielle Oger, commentaire de *La Vierge de Saint Sixte*, dans *Balzac & la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Tours, Tours, 1999, p. 211.

19 Balzac, *Le Curé de village*, Pléiade, Paris, t. IX, 1978, p. 869.

20 *Ibid.*, pp. 862–863.

21 アガトの顔つきは次のような変貌を遂げる。「彼女の瑞々しい顔は干からび、皮膚は鬢や頬骨にはりつき、額には皺が寄っていた。眼はその清澄さを失っていた。明らかに内面の火が彼女を焼き尽くしていた」(330)。

22 この小説の冒頭に掲げたシャルル・ノディエへの献辞の中で、バルザックが「父権の衰退」(271)を憂えているように、彼は「父」の不在を諸悪の根源とみなしていた。

23 ナポレオンの士官だったフィリップはナポレオンの失脚後、予備兵役 (*demi-solde*) に回される。その頃(1821年)の彼の姿は次のように描写されている。「こうした放蕩生活やブランデーの習慣によって、彼のかつてあれほど美しかった顔は日増しに変化していった。顔の血管はどす黒く充血し、顔は膨張して眼は睫を失い、潤いがなくなっていた」(330–331)。性病の治療のために送られた南仏の施療院からパリに戻った時の様子は次のようなものだ。「ほとんど禿げた彼の頭、その顔色、日に焼けた顔は、南仏の恐ろしい施療院帰りであることを十分告げていた」(353)。さらにイスーダンに姿を現した時は、次のように描写される。「紙地をのぞかせたピロードのカラーの上に突き出た彼の顔は、『賭博師稼業』の最後の幕でフレデ

道を辿ることになる。実際、彼はフィリップの分身とも言える存在で、二人とも決闘好きで放蕩者、元ナポレオン軍の士官で王党主義者を目の敵にし、ブルジョワを軽蔑している。マクスンスもラファエッロの聖母像に喩えられるほどの美青年で<sup>24</sup>、現実の生活とは全く違う人生を送るはずであった。バルザックは彼を、「もし適した環境にいたならば、偉大なことを成し遂げたであろう傑物たちの一人」(510)とみなしている。フィリップやマクスンスが軍人として道を誤ったのは、二人ともある意味で「歴史」の犠牲者、すなわち、フランス革命後の社会、とりわけ第一帝政の崩壊の犠牲者であった。ジェラルド・ジャンジャンブルの言葉を借りるならば、「こうした敗残者が辿る道のりは、叙事詩的な歴史の挫折、ニュシンゲン風の成金の勝利を生み出した時代への批判に向けられている」<sup>25</sup>。

以上のように、『ラ・ラブイユーズ』において、「美」と「純潔」の記号を身体的特徴に持つ登場人物は全て、社会的・歴史的な要因によって身体的にも精神的にも墮落していく。それに対してシュエの作品では、パリの最下層の階級、1840年代の「危険な階級」を扱っているにも関わらず、女主人公はある意味で「犯しがたい存在」であり、男の主人公は「廉潔」そのものである。バルザックの登場人物は全て「歴史」に巻き込まれた存在であるのに対し、シュエの二人の主人公は「歴史」の外、言わば、「歴史」を超越している。バルザックがライヴァルのシュエと根本的に異なる点はそこにある。したがって「純潔」から「不純」への移行を表す『ラ・ラブイユーズ』というタイトルは、こうした変質の象徴として、小説の内容そのものを指し示す装置として機能している。

## II

ところで、現実の悪影響を唯一免れている人物が、天才画家のジョゼフ・ブリドーである。彼が墮落を免れたのは、「画家の眼」というフィルターを通して現実に対峙したためであろう。例えば、猛り狂う民衆に取り囲まれた時、ジョゼフは身の危険を感じて恐怖に陥るところか、「1793年の民衆蜂起を描こうと考えて、その参考に皆の顔をじっくり見ていた」(465)。自分の方に迫りくる「苛立った下層民」(464)でさえ、彼にとっては絵画の題材でしかない<sup>26</sup>。現実と距離を置いて客観的に事物を見るこうした彼の態度は、作家の態度と重なり合う。それゆえ、ジョゼフが作者の一種の分身とみなされるのも不思議ではない。

ジョゼフは、醜さ<sup>27</sup>、善良さ、愛他主義によって、兄のフィリップとコントラストを成している。そこではまさに、「美」と「醜」の価値観のねじれが生じている。それに対し、ウージェーヌ・シュエは『パリの秘密』において全く正反対の立場を取っている。主人公のロドルフは「整った美しい顔で、男にしては恐らく美しすぎる」<sup>28</sup>ほどであったが、彼は「気高さ」「威厳」「寛容」そのものとして描かれている。ジャン＝

リック・ルメートルが扮したご面相にほとんどそっくりで、まだ血気盛んな男のくせに著しい衰退がところどころ緑色になった赤銅色の顔つきに窺われた。こうした顔色は幾晩も賭博に費やした放蕩者の顔に見かけるが、眼には真っ黒な隈がで、頬は赤いというよりも朱色がかり、額はその明白な落剥ぶりによって威嚇的な様相を呈していた。フィリップにおいて[...], 頬はげっそりこけてごつごつした感触であった。頭は禿げ上がり、後ろに僅かな毛髪が残り、それが耳のあたりで消えかかっていた。かつてあれほど清らかに輝いていた青い眼も、今では鋼のように冷たい色合いを帯びていた」(472)。

24 彼は次のように描写されている。「マックスは非常に穏やかな顔つきをしていて、ラファエッロが聖母像に与えたような顔の輪郭、格好のいい口もとや唇に漂う優雅な微笑によって彼の魅力が引き出されていた」(381)。

25 Gérard Gengembre, Préface à l'édition GF-Flammarion de *La Rabouilleuse*, Paris, 1994, p. 15.

26 ジョゼフはラ・ラブイユーズを初めて見た時も、彼女を財産の篡奪者としてみなすのではなく、画家の眼で彼女を評価している。彼は次のように言う。「描くのうってつけの体つきだ！ 何と素晴らしい肉の色！ ああ！ あの美しい色合い、何と均整の取れた体つき、何という丸み、肩つきなんだ！ 素晴らしい女像柱そのものだ！ まさにティツィアーノのヴィーナスの名だたるモデルのようだ」(435)。

27 ジョゼフの身体的特徴は次のようなものだ。「頭の異常な大きさ、広い額は当初、水頭症に罹ったのではないかと懸念された。彼のあまりに不規則な顔は、顔の精神的価値がわからない者の眼には醜悪と映りかねない独創的なもので、若い頃はかなりむっつりした表情を取っていた」(289)。こうした特徴も、バルザック自身の身体的特徴とほぼ重なる。

28 Eugène Sue, *op. cit.*, p. 41.

ルイ・ボリは、ロドルフをシュエのこれまでの小説の主人公と比較し、『パリの秘密』で「美」と「醜」の明確な分離が行われたとして、次のような指摘をしている。

ロドルフにおいて、アルチュールはついにスザフィを悪魔祓いすることに成功した。怪物と天使がこれまで主人公の外観の下に混ざり合っていた——魂は怪物だが見かけは美貌の天使——のが二つに分離した。怪物には明白に醜悪な外観を、天使には顔と同じくらい美しい魂を授けることでそれだけ一層、状況を明快にし「大衆化」を促すやり方であった<sup>29</sup>。

したがって、ロドルフと敵対するル・メートル・デコルにおいて、硫酸で醜悪に変貌した彼の顔が内面の邪悪さを表す指標となる。この小説では、悪人は全てその獣性と身体的な奇形で特徴づけられる。それはラ・シュエット（ミミズク）、ラルビノ（白子）、ル・グロ・ポワトゥー（太ったびっこ）、ル・トルティヤール（びっこを引く男）、ル・スクレット（骸骨）といった綽名に明白に反映されている。獣性を帯びた彼らの身体および隠語によって、彼らは悪の概念を具現している。そのイメージは完全に固定され、体系化された特性を持って現れるため、彼らを悪と同定することは容易なことだ。善悪の構図は単純化され、一方は「美」・「善」を体現し、他方は「醜」・「悪」を体現するという明確な対立構造のもとに現れる。しかもロドルフは不謬で、全知全能の存在として父権神話を体現している。その証拠に彼自ら、「神の摂理の役割を少し果たす」<sup>30</sup>と述べているほどだ。彼は全能の正義の騎士として、怠惰な神に代わって犠牲者を助け、悪人を罰する<sup>31</sup>。こうしたメロドラマ的、道徳的な傾向は、新聞小説の読者の大半を占める一般大衆の期待と欲求に応えるものだ。そこに、シュエの作品の華々しい成功の秘訣がある。

『ラ・ラブイユーズ』では逆に、財産の篡奪者マクサンスを罰するために神の摂理の役割を果たすのは、善人のジョゼフではなく、悪人のフィリップである。ジョゼフとアガトが財産を取り戻しにイスーダンにやって来た時、ジョゼフは町の人々の眼には「山賊」のように映っている。というのも彼の「憔悴し、病的で非常に特徴的な顔は、人が思い浮かべる理想の山賊像にぴったりであった」（425）からだ。それゆえ、マクサンスを攻撃した犯人が彼だと群衆がたやすく思い込んでしまったのも当然であった。フロールの次のような台詞がそれを如実に物語っている。「彼を一目見るだけでそうだと確信できる」（457）。

このように、バルザックは「外見 (l'apparence)」と「本心 (le fond)」、「存在 (l'être)」と「仮象 (le paraître)」との間の乖離を浮き彫りにしている。ジョゼフの無実が判明した後も、イスーダンの人々はマクサンスやフロールの側についた。ジョゼフやアガトは彼らにとってパリからの侵入者に過ぎないからだ。したがって二人が町から逃げるように去った時、彼らは「パリに対する地方の勝利」（466）を祝ったのだった。しかし「無聊騎士団」の悪質な悪戯が発覚してからは、その首領であるマクサンスに対して町の人々は一転して反感を抱き、容赦しなくなる。まさにその時、フィリップが正義の味方として登場する。ここでもバルザックは、「存在」と「仮象」の拮抗関係を我々に提示してみせる。マクサンスがジョゼフに対して仕掛けた策略を使うのは、今度はフィリップの方だ。

彼はわざと鷹揚に無関心を装い、間抜けだと思わせるようにした。そして敵を丸め込むと同時に、叔父の遺産を虎視眈々と狙っていた。それに対して、本当に心の底から無私無欲で鷹揚、心の広い彼の母

29 Jean-Louis Bory, *Eugène Sue*, Hachette, Paris, 1962, p. 252.

30 Eugène Sue, *op. cit.*, p. 204.

31 シュエはロドルフに次のような台詞を言わせている。「善に報いを与え、悪を追求し、苦しんでいる者の苦しみを和らげ、人類のあらゆる傷を探り、幾つかの魂を破滅から救い出すこと、それが自分に課した任務だ」（*Ibid.*, p. 1116）。ジャン＝ルイ・ボリによれば、ロドルフ (Rodolphe) は勇敢な騎士の名である Rudolphe をフランス語化した名で、彼は「悪魔に対抗する十字軍」（Jean-Louis Bory, *op. cit.*, p. 252）の騎士として貧困や悪と戦っていた。

親と弟は、明けっぱなしの単純さで行動したばかりに計算ずくと非難されたのだった。(478)

この引用のように、バルザックは全く対照的な兄と弟を比較しながら、皮肉な口調で「外見」と「本心」とのねじれ関係を明らかにしている。決闘でマクサンスを殺した後も、フィリップはイスーダンの人々にとって不安的になるどころか、「神の復讐」(510)の担い手とみなされている。一方、弟のジョセフの方は無実の罪で、同じ人々によって危うく殺される場所であった。ここではまさに、善に対する悪の勝利、善悪の価値観の完全な転覆が生じている。フィリップの極めて悪辣な知性を見抜いたのがデロッシュで、彼はアガトに次のように予言している。「幸福であろうと不幸であろうと、フィリップはいつまでたってもマザリーヌ通りに住んでいた頃の彼、デコワン夫人を死に追いやった張本人で家族の金をくすねる盗人であり続けるでしょう。でもご安心下さい。彼は世間の人々にはとても正直な男に見えることでしょう！」(516)。

実際、アガトの誤りは、「フィリップが肉体的に彼女と瓜二つであるという理由で、精神的にも同じだ」という結論を引き出し、いつか彼のうちに彼女の繊細な感情——男の力によってさらに拡大された感情——を見出せると固く信じてしまった(288)ことにあった。死の床でアガトにその誤りを悟らせるのは、ロロー司祭である。この場面でもバルザックは、「～のように見える (*paraître*)」という語を使って同じ構図を浮き彫りにしている。司祭は彼女に次のように言う。「あなたの人生は清らかなように見え、あなたの魂には何の落ち度もないように見えます。しかし神の眼は、[...] 神の僕である司祭よりも鋭いのです！」(528)。彼はその後、彼女に自らの母性愛の異常性を悟らせるのだ。バルザックは「*paraître*」という語を何度も繰り返し用いることで、我々読者に人間の心の深淵を垣間見させている。

このように、バルザックは「肉体」と「精神」、「存在」と「仮象」の不一致を何度も繰り返し物語っている。要するに、価値の相対化を図っているのだ。一方、ウージェーヌ・シューの場合は、主人公は絶対的な価値を体現する典型となり、ロドルフは「神的な父」を、ラ・グアルーズは「贖罪の処女」を表象している。シューとバルザックのこうした創作態度の違いは、偶然の所産とは考えられない。バルザックは新聞小説というジャンル特有の構造——善悪の二元論的対立、登場人物を最初から善人と悪人に明確に区別すること——を意図的に避けたのではないだろうか。新聞小説の安易な手法に頼ることを拒否することで、バルザックは人間の心の複雑で矛盾に満ちたメカニズムを暴き出している。それが彼のテキストに、シューよりはるかに深遠な意味合いをもたらしているのだ。

ところで、フィリップがマクサンスとの決闘に赴く前に、フロールに次のような言葉を投げかけている。「我々二人で互いに心をラブイエ (*rabouiller*) しなくはいけない」(498)。ピエール・シトロンによれば、ここで使われている「*rabouiller*」は、「泥を掻き回して、事の本質に迫る」<sup>32</sup>ことを意味している。「事の本質に迫る」、それはまた「心の本質」、「存在の本質」に迫ることでもある。バルザックがこの作品の中で終始一貫して目指したのはまさに、「存在の本質に迫る」ことであった。「*rabouiller*」という語はそれを端的に表す語でもあったわけだ。

特に注目すべきは、バルザックの登場人物の持つ異質性、複雑性はとりわけ撞着形容法 (*oxymore*) の多用によって強調されていることだ。例えば、フロールが主人のジャン＝ジャック・ルージェにサディスティックな支配力を及ぼす場面を、バルザックは「華麗な醜悪さ」(403)と呼んでいる。またはフィリップとマクサンスの決闘場面で、フィリップが示した潔い態度を「崇高な残忍さ」(509)という言葉で表現している。マックス・アンドレオリが指摘しているように、ラ・ラブイユーズの名前であるフロール・ブラジエ (*Flore Brazier*) 自体が「すでに撞着形容法であり、穏やかな自然のイメージと焼き尽くすような情熱の火の

32 Pierre Citron, *op. cit.*, p. XCVI.



結合を外示している」<sup>33</sup>。1839年の構想段階では、バルザックは女主人公をフロール・ブロデ (Flore Brodais) と名づけていた。フロールという名前は花と春の女神、フローラ (Flora) を連想させ、若さと美しさに輝くラ・ラブイユーズの最初のイメージに完璧に合致している。また、ブロデという姓は「刺繍する (broder)」、「刺繍 (broderie)」という語と結びつき、家庭で刺繍に専念する従順な乙女を連想させる<sup>34</sup>。それは、謙虚で慎み深い女性の詩的イメージ、当時の家父長的な社会における「女らしさ」を具現する理想の女性像を彷彿とさせる。こうした詩的イメージを犠牲にして、ブロデをブラジエ (同音の *brasier* は「真っ赤に燃える炭火；情熱の炎」を意味する) に変えることで、バルザックは女主人公の異質性——清らかな少女と情熱的な女——を巧みに浮かび上がらせている。

したがって1842年の名前の変更は、シュエのフルール＝ド＝マリーの出現と無関係ではないだろう。前述したように、シュエの新聞小説が掲載されたのは、『ラ・ラブイユーズ』第二部の執筆時期にあっていた。フロール・ブラジエとフルール＝ド＝マリーという名前は、一見よく似ているにも関わらず、両者には大きな隔たりがある。フロール・ブラジエという名前は、それ自体が矛盾した意味合いを持つことによって、複雑で異質な人間性を明らかにする作品の構造全体と深く結びついているのだ。

以上のように、バルザックの女主人公の二つの名前——ラ・ラブイユーズとフロール・ブラジエ——は、この小説の本質を読み解く指標となり、バルザックとシュエの根本的な違いを明らかにするものでもある。バルザックが長らくウージェーヌ・シュエ・コンプレックスに悩まされたことは否定できない事実であるが、彼は結局、新聞小説の安易な手法に頼ろうとする誘惑に屈することは決してなかった。確かに1842年には『パリの秘密』の影響で『ラ・ラブイユーズ』というタイトルを断念せざるを得なかった。しかしそれは一時的でしかない。フェルヌ版『人間喜劇』全集が刊行され始めたのが1842年で、1846年に全16巻の出版が完了する。1845年の時点では、すでにそのほとんどの巻が出版され、バルザックは『人間喜劇』の作者としての自負を抱き、作家としての自信を取り戻していた。したがって1845年に彼が最終的に『ラ・ラブイユーズ』というタイトルを選んだのは、シュエと正反対の自らの立場を明確にするためであった。それは、妥協を許さない芸術家としてのバルザックからウージェーヌ・シュエに向けた公の挑戦であった。それが『ラ・ラブイユーズ』というタイトルを選んだ真の理由だと言えよう。

33 Max Andréoli, « Sur l'écriture balzacienne : *La Rabouilleuse* », in *L'Année balzacienne* 2006, p. 337.

34 Brodais に関するイメージに関しては、シンポジウムにおけるエリック・ボルダス氏の指摘に負うところが大きい。

## 質疑応答

エリック・ボルダス ウージェーヌ・シューとバルザックの比較は大変興味深く、殊にシューに対するバルザックの優越性、実際に優越しているのだから「優越性」とはっきりそう言うべきですが、それがわかって実に素晴らしい発表でした。名前に関して、月並みながらも詩的な、どこかの10音節詩にでもあるような面持ちがある「フロール・プロデ」(刺繍された花)が「フロール・ブラジエ」に変わり、「ラブイューズ」となったわけですね。それならば、これはあるいは偶然そうなったのかもしれませんが、もはや詩情は紋切型だとか月並みな詩句で表現されるものではなく、小説の創意によって表現されるものだという意味合いをここに見て取れないでしょうか。ご発表は全体としてそうした主旨だと思うのですが、非常に興味深く思います。

村田京子 全のご指摘の通りです。けれども、私はこの撞着語法について強調しておきたいのです。フロール・ブラジエという撞着語法です。バルザックが名前を変えたのは撞着性を強めるためだったと思います。

ステファンヌ・ヴァッション ジョゼフと母親に関して、引用されていた「おお母親よ！ あなたはラファエッロが画家であったように母親だ！ そしてあなたはいつまでも愚かな母親であり続けるだろう！」というのは愛情の籠もった表現であって、母親とジョゼフの全く気取りのない関係を証するものではないでしょうか。その後で論じられていたように、二人は常にジョゼフの兄のフィリップやイスダンの町の人々と対立していたわけですから。したがって、母アガタの人物像をバルザックの母親のロール・サランビエという悪い母親の側から引

き出してくるべきではなく、このくだりはむしろポジティブに捉えるべき言表だと思います。

村田 そうですね。ジョゼフは母親を愛していて、バルザックのように憎んでいたわけではありません。ジョゼフは母親の愚かさも好きだったわけですから。

松澤和宏 私はバルザックの専門家ではないので、一愛好者としてお尋ねしたいのですが、ご発表のテーマに加え、バルザックがこの作品の生成過程において、最初に着想した個人主義をその後どのように展開していったか、批判的に捉えていこうとした個人主義がどのように扱われているかを、ことによるとシューの小説との比較になるのかもしれませんが、お教えてください。

村田 当初、バルザックは個人主義や独身者を批判しようとしていました。『トゥールの司祭』、『ピエレット』とともに本作によって『独身者たち』三部作を構成します。しかし、この小説では第一部『二人の兄弟』で二人の兄弟のテーマが展開していったのです。当初は『独り者ぐらし』、『地方の独り者ぐらし』ということのみ考えていたのですが、家庭というテーマや対照的な兄弟という問題を展開し、内容が変化していきました。シューの影響は第二部以降に見られます。

フィリップ・デュフル ちょっと気付いたことですが、ジョゼフ・ブリドーの人物描写について、バルザックはラヴァテルの人相学を援用して、ソクラテス的な例外的存在、つまり天才の典型として描いているのではないのでしょうか。外見上は醜く、精神的には偉大である、というタイプとして。

村田 おっしゃる通りで、ジョゼフはある意味でバルザックの似姿なのでしょう(笑)。