

Title	ジョルジュ・サンド『ジャンヌ』における「彫像」の象徴的意味
Author(s)	村田, 京子
Editor(s)	
Citation	人間科学 : 大阪府立大学紀要. 12, p.35-59
Issue Date	2017-03-31
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10466/15285">http://hdl.handle.net/10466/15285</a>
Rights	

## ジョルジュ・サンド『ジャンヌ』における 「彫像」の象徴的意味

村田京子\*

### はじめに

ジョルジュ・サンドの田園小説群は一般に『魔の沼』(1846)、『棄て子フランソワ』(1847)、『愛の妖精』(1849)、『笛師の群れ』(1853)の4作品とみなされている。しかし、1852年版の『ジャンヌ』に付した「作品解説」でサンド自身が述べているように、『ジャンヌ』(1844)は『魔の沼』に先立つ田園小説の「最初の試み<sup>1</sup>」であった。実際、この小説は、サンドの住むノアンと同じ田園地帯ベリー地方のトゥル=サント=クロワとブサック城が主な舞台となり<sup>2</sup>、サンドの作品世界において農民が主要人物として登場する最初の物語である。「我々の最古の文明の謎に満ちた痕跡を留めた原初の土地」、「ガリアの類型と不可思議な信仰がいまだに保たれた」「神聖な一隅」とサンド自身が説明しているように<sup>3</sup>、物語のプロローグではまず、人里離れた荒野の巨大な岩塊、かつてはドルイド教の血の祭壇となった「ジヨマトルの石」と呼ばれる遺跡の描写から始まっている。狩りの途中にそこを訪れた三人の青年たち—地元の貴族ギョーム・ド・ブサック、ギョームの幼馴染で後に弁護士になるレオン・マルシヤ、ギョームの友人のイギリス人貴族アーサー卿—が「ジヨマトルの石」の下で眠っている羊飼いの少女ジャンヌを見つけ、その美貌に心を打たれる場面から物語が展開する。三人はそれぞれ、少女の手に硬貨（ギョームはナポレオン金貨、マルシヤは5フラン銀貨、アーサー卿は5スー硬貨）を握らせ、近辺に出現すると農民たちが信じている妖精の役を演じて願をかける。マルシヤは「恋人として逞し

\* 大阪府立大学人間社会システム科学研究科、人間科学専攻。

<sup>1</sup> George Sand, « Notice » de Jeanne, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1986, p.28. 本稿における『ジャンヌ』からの引用はこの版によるもので、以後、本文中に頁数のみを記す。なお、訳は筆者自身のものだが、持田明子訳『ジャンヌ 無垢の魂をもつ野の少女』、「ジョルジュ・サンド・セレクション」第5巻、東京、藤原書店、2006年を参照した。

<sup>2</sup> サンドは1841年10月にトゥル=サント=クロワなどを旅し、トゥルを舞台とした小説を書こうと考え、プロローグの部分を書いたものの、執筆を中断した。第1章以降は1844年に『コンスティテュシヨネル』紙に『ジャンヌ』の連載が決まってから執筆したとされている (Cf. Simone Vierne, Introduction de Jeanne, Meylan, Éditions de l'Aurore, 1986, pp.12-13)。

<sup>3</sup> George Sand, « Notice », p.28.

い男」、ギョームは「金持ちで寛大な庇護者」、アーサー卿は「誠実な夫」(39)を少女に願っている。プロローグの最後は次のような文章で終わっている。

三人はそろって「ジヨマトルの石」から遠ざかった。それぞれのやり方で少女に幸福をもたらしたと信じ、自分たちの施し物が少女の小さな手の中で自分たちの運命の道具となろうとは、ほとんど疑ってもいなかった<sup>4</sup>。(39)

このように作者は、三つの硬貨を単なるモノとしてではなく、施し主である青年たちの運命を左右する象徴的な役割を付与している。しかも、この施し物はジャンヌ自身の運命にも大きな影響を与えることになる。さらに、この小説において象徴的な役割を果たすモノは三つの硬貨だけに留まらない。とりわけジャンヌに関して、「彫像」が彼女と密接な関係にある。彼女は次のように描かれている。

眠っている少女はしたがって、牧場のシオンのように白く、野薔薇の花のように薔薇色だった。しかし、その美貌は有閑階級の人々につきものの洗練さを必要としなかったであろう。彼女の顔つきは素晴らしく、額は汗ばみ、古代の彫像のように少し低かった。顔立ちのこの上なく端正な輪郭や天使のような穏やかさはギリシア芸術が不滅にしたあの美しい典型と驚くほど似ていた。(38)

引用下線部にあるように、ジャンヌの肉体は古代ギリシアの彫像に喩えられている。確かに、完璧な美貌をギリシアの彫像に喩えるのは、小説の常套的な手段である。しかし、ジャンヌは深い眠りに落ちた無防備な状態という特殊な状況で、一方的に男たちの視線に晒されている。とりわけ腕を頭の上に投げ出した、その「信じられないほど優雅な姿勢」(38)は絵画や彫像のヴィーナスを彷彿とさせる。片腕を頭の後ろで曲げるポーズは、ヴィーナスやオダリスクなど女性の裸体像にしばしば用いられるモチーフで、それは「鑑賞者に捧げられた<sup>5</sup>」肉体を意味している。三人の青年はジャンヌを言わば、「美術品 (objet d'art)」として鑑賞しているのだ。小説全体においても彼女はカノーヴァのマグダラのマリア像やガラティアなど、しばしば彫像に喩えられている。本稿では、なぜジャンヌが「美術品」と同列に並べられているのかを、三つの硬貨の象徴的な意味とも絡めながら、探っていきたい。

<sup>4</sup> 下線引用者。今後、引用文における下線はすべて引用者によるものである。

<sup>5</sup> Abigail Solomon-Godeau, « Endymion était-il gay ? Interprétation historique, histoire de l'art homosexuelle et historiographie queer », in *Girodet 1767-1824*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 2005, p.92.

## I

第一章はプロローグから4年たった1820年、ギヨーム・ド・ブサックが久しぶりに「ジョマトルの石」周辺の探索の旅に出るところから始まる。彼は農民たちの方言を耳にするにつれ、幼い頃の記憶が蘇り、それまですっかり忘れていた乳母のチュラの家を訪ねる。しかし、彼が訪れた時には、彼女はちょうど息を引き取ったところであった。そこでギヨームが眼にしたのは、「遺体のそばに跪き、床をじっと見つめ、膝の上で手を半ば開いて静かに泣いている、ひととき美しい背の高い娘」(61-62)で、それがチュラの娘ジャンヌであった。彼女のポーズは彼に「カノーヴァのマグダラのマリア像」(62) (図1)を連想させる。彼の眼に映るジャンヌは、次のように描写されている。

ジャンヌの透き通った顔色は苦しみと疲労で蒼ざめ、大理石のくすんだ白色をしていた。その青い眼は見開かれ、じっと動かず、彼女には拭うことさえ思い浮かばない涙が頬の上を伝っていた。横顔の鋭く端正な輪郭や悲嘆のあまり全く身動きしない状態が、彼女に彫像のような見かけを与えていた。(62)

このように、ジャンヌは動かぬ「彫像」として認識されている。アントニオ・カノーヴァは1820年代、フランスで人気を博したイタリアの彫刻家で、新古典主義を代表する優雅で女性的な美青年の彫像で有名であった。しかし、サンドが最も感銘を受けたのは彼の《マグダラのマリア》のようだ。後の作品『テヴェリノ』(1846)でも、カノーヴァのマリアが言及されている。芸術家を気取る貴族のレオンスが、教会の敷石に跪いて祈る村の娘の姿—「ルネサンス前派の巨匠 (maîtres primitifs) のデッサンのように硬直した<sup>6</sup> 姿勢—に魅惑されて、次のように言う場面がある。



図1 アントニオ・カノーヴァ  
《マグダラのマリア》(1796)

<sup>6</sup> George Sand, *Teverino*, dans *Œuvres complètes, 1845-46*, t.II, Paris, Honoré Champion, 2011, p.217.

そうした姿勢には魅力があります。というのも素朴 (naïf) で思いがけないからです。カノーヴァのマグダラのマリアのポーズですね。ルネサンス絵画の聖母たちは自分が美しいことを知っています。ルネサンス前派のモデルたちは一気に、ひと塊で仕上げられています<sup>7</sup>。

「ルネサンス前派の巨匠」(図2)については、『ジャンヌ』の「作品解説」においても言及され、その「乾いた、輝かしい、素朴な、平塗りされた絵<sup>8</sup>」のモデルとしてジャンヌが想定されている。カノーヴァのマグダラのマリアは、ルネサンスを代表するラファエロのような洗練された聖母とは違って、自らの美しさを意識しない、その「素朴さ」においてルネサンス前派の絵画と同列に並べられているのだ。ジャンヌはさらに、ホルバインの聖母(図3)にも喩えられ、サンドはホルバインの聖母の内に「夢見がちで、飾り気のない質素な野の娘<sup>9</sup>」を見出している。ホルバインの聖母像にも、ルネサンス絵画の規範性や様式化は見られず、その代わりに「力強い肉体的存在感<sup>10</sup>」がある。サンドはそれを、文明社会からかけ離れた「野の娘」、さらには大地や自然と深く結びついた「原初の女 (femme primitive)<sup>11</sup>」のイメージとして捉えている。カノーヴァのマグダラのマリアもサンドにとって同じイメージで立ち現れていたと言えよう。



図2 ドメニコ・ディ・バルトロ  
《恭順の聖母マリア》(1433)



図3 ホルバイン  
《マイヤーの聖母子(ダルムシュタットの聖母子)》(1526)

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> George Sand, « Notice », p.29.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>10</sup> ヘレン・ランドン『ホルバイン』安井亜弓訳、東京、西村書店、1997年、58頁。

<sup>11</sup> George Sand, « Notice », p.28.

その上、サンドは『我が生涯の記』で、彼女と親しかった女優のマリー・ドルヴァルがカノーヴァの彫像に関して、「この泣いている女性を何時間もじっと見つめて過ごしました」が、「これほど徹底的に打ちのめされた姿に恐怖を覚えます」と告白したと記している<sup>12</sup>。ドルヴァルの眼に映る、悲しみという一つの感情に没頭したマグダラのマリアは、サンドの言う「素朴さ」と通底している。

一方、バルザックの『従妹ベット』(1846)でもカノーヴァのマグダラのマリア像が言及されている。しかしそれは、「亭主持ちの娼婦たちの典型 (le type de ces courtisanes mariées)<sup>13</sup>」と呼ばれるヴァレリー・マルネフが彫刻家のシュタインボックを誘惑しようとして、「カノーヴァのマグダラのマリアに少し似た<sup>14</sup>」跪くデリラの彫像を彼に注文する場面においてである。ここではマグダラのマリアの娼婦性、すなわち服がはだけて素肌が垣間見える、彼女の官能的なポーズに重きが置かれている。

それに対して、サンドやドルヴァルはむしろ、他人の眼もはばかりず悲嘆にくれる姿に畏怖の念すら覚えている。サンドの女主人公もギョームの視線には全く気づかず、叔母に促されて彼の方に眼を上げて、「彼の存在の理由を理解できず、理解しようと考えることもなく、すぐに眼を伏せて」(63) いる。したがって、母を失った悲しみに心を奪われ、自己の内に沈潜して不動の状態にあるジャンヌは、ギョームの眼には意志の疎通が不可能な「彫像」として映ったと言えよう。サンドの指南役アンリ・ド・ラトゥシュが『ジャンヌ』の原稿を読んで、カノーヴァの彫像への言及を削除するよう勧めたにも関わらず<sup>15</sup>、サンドがカノーヴァにこだわったのは、その彫像が彼女にとって、ジャンヌの姿を的確に視覚化するものであったからであろう。それはまた、シモーヌ・ヴィエルヌが指摘しているように、ギョームの「ロマンティックな感情<sup>16</sup>」が投影されたジャンヌ像でもあった。

ギョームに限らず、アーサー卿や他の人物に対してもジャンヌは視線を向けることはなく、自らの存在を主張することも自分の感情や考えを明らかにすることもほとんどない。ラエティシア・アナンが草稿と決定稿を比較して、決定稿では「サンドはしばしばジャンヌの返事を短く切り詰め、それによって他の人物たちが彼女に質問を投げかける結果をもたらしている。ジャンヌは問いかけられた時にしか語る

<sup>12</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, t.II, Paris, Pléiade (Gallimard), 1971, p.236.

<sup>13</sup> Balzac, *La Cousine Bette*, dans *La Comédie humaine*, t.VII, Paris, Pléiade (Gallimard), 1977, p.188.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.261.

<sup>15</sup> Cf. Simone Vierne, *op.cit.*, p.9.

<sup>16</sup> Simone Vierne, la note 24 de *Jeanne*, p.289.

ないし、質問には必要最小限しか答えない<sup>17</sup>」と指摘している。こうした手法を援用することで、サンドはジャンヌの内に「闇・秘密の部分 (une part d'ombre)<sup>18</sup>」を作りだしている。他者にとって「謎」を秘めたジャンヌは、その魂の不透明性によって、登場人物それぞれの欲望や理想が投影される客体となる。騎士道精神に溢れ、「夢見がちな (romanesque)」性格のギョームは、彼を「代父」と呼ぶジャンヌを前にして「ゴールドスミス風的一篇の田園詩 (poème champêtre) を夢見ている」(73)。彼は自らがその「高潔で無私の主人公」(73) となって、ジャンヌの守護者の役目を演じようとする。それはまさに、プロローグでギョームが少女のジャンヌに願った「金持ちで寛大な庇護者」を彼自らが体現したものであった。

ギョームは初めのうちは、ジャンヌの内に「イギリスの挿絵のような美しい少女」「バラードの主題」しか見ておらず、彼が庇護を申し出ても、彼の「支え (appui)」という言葉は正確には理解できない「ジャンヌの素朴さがギョームの物語 (roman) を少し乱した」(76) とある。さらに、ジャンヌが使う « défendu » という言葉 [通常は「禁じられている」という意味だが、ベリー方言では「できない」という意味] の意味を取り違えたために、彼女をマルシヤの愛人だと誤解したギョームは幻滅のあまり、「彼の物語 (son roman) は実に残念なことに、虚しく消えてしまった」(84)。語り手は、皮肉な口調で次のように続けている。

これほど散文的な領域で、自らの空想力 (fantaisie) がかくも速く駆け巡るのに身を任せたことで味わった一種の屈辱を払いのけるために、彼はジャンヌの内に見たと信じたものを忘れようと努めた。そしてたちまち、ジャンヌの存在まで忘れ、彼女が流し続ける涙をもはや気にすることもなくなった。(84)

このように、ギョームはジャンヌを現実の人間としてではなく、彼の「空想力」によって作り出した「物語」のヒロインとみなしている。その上、ジャンヌは彼にとって「不可思議な女 (étrange créature)」(86) であった。「彼女はすべてを諦めているように見えるが、同時に母親の死を深く悲しんでいるようだ (elle semble résignée à tout, et en même temps elle paraît inconsolable)」(86) というギョームの考えに、« sembler », « paraître » といった推測の動詞が使われているように、彼には彼女の心を読むことができない。彼がジャンヌに対して「父親のような庇護者の気持ち

<sup>17</sup> Laetitia Hanin, Présentation de *Jeanne*, dans *Œuvres complètes, 1844 Jeanne*, Paris, Honoré Champion, 2016, p.23.

<sup>18</sup> *Ibid.*



(sentiments de protection paternelle) (149) で接しようとしているのは、臣下の身分の低い者に対する貴族階級の「温情主義 (paternalisme)」に基づいているとも考えられる。

しかし、ジャンヌがブサック城に奉公するようになってからは、ギヨームの内に彼女への恋愛感情が生まれ、自らに課した「庇護者」の役割との間で精神的葛藤が起こる。その結果、彼は深い憂鬱に襲われて病気になってしまう。アーサー卿とは異なり、階級意識に囚われたギヨームは、農民の娘との結婚は考えられないだけに、ロマン主義文学によって培われた騎士道精神と、性的欲望とのせめぎ合いに苦しむ。病気で錯乱状態になったギヨームがジャンヌに愛の告白をした時、彼女には彼が何度も繰り返す「愛する (aimer)」という言葉の性的な意味を理解することができない。しかし、彼はジャンヌの涙を見て「恐らく情熱的ではないとしても、すべてを犠牲にするほど絶対的な献身で自分が愛されている」(216) と思い込んでいる。ギヨームは、自らの「物語」の筋書きにジャンヌを無理やり組み入れているのだ。

ギヨームの妹マリーも「ロマンティックなマリー」(141) と呼ばれ、兄以上に「熱狂的で夢見がち (romanesque) (159) で、読書好きな娘として登場している。マリーはジャンヌに関して兄に次のように述べている。

自分のことや将来について個人的な事柄を彼女がどう考えているのか、これまで一度も知ることはできなかったわ。ギヨーム、あの娘の心の中には自己犠牲の謎 (mystère d'abnégation) があるの。彼女について私は 20 以上の物語 (romans) を作ってみたいけれど、常識的な結末は見つけられなかったわ。(164)

マリーもジャンヌの内に測り知れない「謎」を見出し、ジャンヌを架空の物語のヒロインに仕立てている。エイプリル・フールの日にはマリーたちの発案で、イギリス人家庭教師ミス・ジェインとして、ブルジョワの令嬢に変装したジャンヌの美しさに魅了されて、アーサー卿が彼女にプロポーズをした時、マリーは彼を「英雄 (héros) (158) のように崇めると述べている。アーサー卿は、彼女の思い描くロマンティックな「物語」の「主人公 (héros)」でもあり、彼がジャンヌの現実の姿を見てその恋心を失うならば、「彼女の物語 (son roman) は散文的な展開になってしまう」(165) と残念がっている。一方、ギヨームはむしろ「このありそうな結末 (ce dénouement vraisemblable) (165) を望んでいた。



ジャンヌが農民の娘であることを知った後も、アーサー卿が彼女を愛し続けるのを見て感動したマリーは、次のように描写されている。

彼女はアーサー卿が主人公となる穏やかで牧歌的な詩 (poème calme et pastoral) に心を奪われ、ギョームが沈黙の内に動揺している不安で暗いドラマ (drame inquiet et sombre) に気づかなかつた。(212)

さらにマリーは自らも貴族の地位を捨て、木靴を履いてジャンヌと一緒に羊飼いの娘になることを夢想し、ジャンヌを「私の心と私の頭に書きとめられた未刊のすべての詩のヒロイン<sup>19)</sup>」(273)と呼んでいる。アーサー卿もジャンヌの内に「謎」を見出し、「ジャンヌの神秘的な考えの本質を読みとろう」(178)と考え、彼女の「謎めいた言葉 (énigmes)」(178)の意味を探ろうとしている。彼は「人間離れた羊飼いの娘 (*bergère inhumaine*)」(202)の心を動かそうとして、彼女への愛が深まるが、「彼の物語 (son roman)」(202)では、ポーマルシェの『フィガロの結婚』に登場する小姓のシェリュバンが、憧れの伯爵夫人を前にした時のような「不器用で臆病な、当惑した」(202)恋人役を演じることになる。

このように、ギョームやマリー、アーサー卿はジャンヌの心の「謎」を解明できないために、自らの欲望や夢想、その理想をジャンヌに投影し、彼女は言わば、彼らに魂を授けられた「彫像」として扱われている。ジャンヌはさらに「ガリアのイシス」(169)とも呼ばれているが、それは、ロマン主義時代に流行した「ヴェールを被ったエジプトの女神イシス像」と無関係ではないだろう。イシスは豊饒の女神であり、「その見えない顔はあらゆる神秘、あらゆる禁忌の結晶となった<sup>20)</sup>」。ジャンヌもまた、とりわけマリーとアーサー卿にとって、イシス像のように「真理」を明かす存在であった<sup>21)</sup>。

## II

ジャンヌがこれらの人物たちにとって「謎」なのは、農民特有の方言という言葉

<sup>19)</sup> 傍点の強調部分は作者自身による。今後、傍点による強調はすべて作者自身によるものである。

<sup>20)</sup> *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p.824.

<sup>21)</sup> マリーはジャンヌが「無垢な感情」や「彼女の魂の放つ自然な光」によって「読書では予感することもできなかった崇高な真実」(159)を彼女に啓示してくれたと兄のギョームに告白している。

の問題を含め、両者の間でのコミュニケーション不全が大きな原因である。サンドが「作品解説」で「コントラストの小説<sup>22</sup>」を書いたと明言しているように、この小説では、二つの世界—「近代文明 (civilisation moderne)」と「古代の未開状態 (barbarie antique)」<sup>23</sup>—が対峙している。「古代の未開状態」の表象は、地理的に文明社会から遠く離れた、ドルイド教の遺跡の残る「未開の土地」トゥルであり、「近代文明」はブサック城によって象徴されている。イザベル・ナジンスキーによれば<sup>24</sup>、一方は「農民」、他方は「近代フランスの傲慢で強力なブルジョワ階級」がその代表である。「農民」とは、小説の中で語り手が説明しているように、「真に田舎の素質、すなわち表に現れることのない詩的な魂 (âme poétique)、農村ではまだ見られる純粹無垢な人間の典型、存在しない黄金時代のために作られたように思える素晴らしく謎めいた典型の一つ」(168) を意味する。そうした「農民」は「原初の無垢 (primitive innocence)」を持ち続け、言わば、原罪によって汚されていない「イヴの子孫たちとは違う種族」(168) に属している。ナジンスキーは次のように指摘している。

したがってサンドによれば二つの種族、二つの人類の系統が今日のフランスを構成していることになろう。一方は政治的権力、金、知識 (エデンの園のリンゴ) に支配され、「近代的な」都市の住人 (サンドが「町の間人 (l'homme des villes)」と呼んでいる人々) によって表象されている。他方は政治的・経済的権力を持たず、支配的な言説においては無言で眼に見えず、田舎で忘れられてしまった。しかし、その聖なる起源は未来の社会的変貌の約束である<sup>25</sup>。

この「原初の無垢」で特徴づけられる「農民」の典型がジャンヌである。読み書きができず、超自然的な妖精ファド (fades) の存在を信じる彼女は、ブルジョワの典型である「リベラルでヴォルテール主義の弁護士」(144) マルシヤから見れば牛馬と同類の「動物 (bête)」でしかなく、その無知と迷信、愚かさ (bêtise) がしばしば彼の揶揄的となっている。語り手は次のように述べている。

マルシヤは彼女 [ジャンヌ] の中に百合のように白く、古代の彫像のような体つきをした青い眼の処女しか見ておらず、彼の表現によれば、彼女はハクチョウのように愚か

<sup>22</sup> George Sand, « Notice », p.28.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Isabelle Naginski, « Préhistoire et filiation : George Sand et le mythe des origines dans *Jeanne* », in *Romantisme*, n° 110, 2000, p.66.

<sup>25</sup> *Ibid.*

(*bête comme un cygne*) であった。(75)

マルシヤの眼に映るジャンヌも「古代の彫像」に喩えられている。しかし、彼にとってジャンヌは中身が全くない空虚な「彫像」に過ぎず、その関心は専ら彼女の美しい肉体に向けられている。彼は、お金の力でクロディをはじめとする農民の娘たちを次々に誘惑し、自分の物としてきた。彼にとってジャンヌも、性的搾取の対象でしかない。プロローグにおける「恋人として逞しい男」というジャンヌへの彼の願かけには、「男の性的力、精力」を意味する« *vigueur* » という名詞から派生した「逞しい (*vigoureux*)」という形容詞が使われている。それは明らかに性的コノテーションを帯びたもので、彼自身の欲望を露呈していた。マルシヤにとってジャンヌの肉体は、他の農民の娘と同様にお金で買うことのできる「商品」であり、ジャンヌは交換可能なモノとして扱われている。

同じ農民の娘でもクロディは、ジャンヌと違って読み書きを覚え、お城の人々の贅沢な生活に憧れを抱いて文明社会に積極的に参入している。語り手は彼女の精神を「著しく進歩的 (*éminemment progressif*)」と呼んでいるが、その結果、「墮落しやすい／買収されやすい (*corruptible*)」(168) 存在として否定的に捉えている。クロディは言わば、近代の資本主義体制、「交換価値」の体系に組み込まれているのだ。それに対して、ジャンヌの方は「未開の生活から突然、文明状態に移植されて」(168)、あらゆることが理解できず、その「未知の世界」(168) の敷居を越えることを断念している。語り手によれば、自然が生み出した何人かの完璧な人間は、「理想美が彼らの内に存在し、完全に神の子であるがゆえに進歩する必要がなく、何も習得することができない」(168)。これらの人々は悪を理解することも、悪に気づくこともない。彼らはまるで「無知の雲 (*un nuage d'ignorance*)」(168) の中で生きているかのようだ、と表現されている。ここでは、従来の価値観が反転して「無知」は肯定的な意味で捉えられている。エレオノール・ロイ＝ルヴェルズィの言葉を借りれば「崇高な愚かさ (*bêtise sublime*)<sup>26</sup>」に達しているわけだ。こうした特権的な存在の一人がジャンヌであった。彼女は「周囲の人々の関心事に疎い」、「現代に運ばれてきたドルイド教の巫女」(169) に喩えられている。エイプリル・フルの日にはジャンヌがブルジョワの令嬢に扮した時、その「白百合と薔薇の顔色」は白いドレスに美しく映え、白く柔らかい「形のよい手」(141) や気品ある態度は、アーサー卿がブルジョワの令嬢と勘違いするほ

<sup>26</sup> Eléonore Roy-Reverzy, *La mort d'éros. La mésalliance dans le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, SEDES, 1997, p.268.

どであった。しかし唯一、変装できなかつたのが「ギリシアの彫像のような足」(141)である。「それはあまりにも美しく、自然すぎて」(142)、社交界の女性たちの履く細く尖った靴を心地よく感じるができなかつた。「ギリシアの彫像のような足」はまさに、ジャンヌが近代文明に汚染されずに維持する「原初の無垢」の表徴であった。

ジャンヌを巡る文明側の人間の反応は、次のようなものだ。

マルシヤはジャンヌのことが全くわからなかつた。ギョームは一種の詩的で運命的な直観で愛着を感じていた。アーサー卿は彼女の本質を部分的に見抜いていた。マリーだけが彼女をよく知っており、そのことを誇りにするのをもっともであった。(169)

アーサー卿がジャンヌの本質を部分的に見抜いていたのは、一つには階級意識や偏見に囚われない彼の平等主義的な考えによるものだ。もう一つは、外国人であるがゆえに、フランス語の文法を間違えたり、短いセンテンスでしか答えられなかつたりするため、自らの考えを十分に言葉で言い表せないことに起因している。彼は次のように描写されている。

この善良なイギリス人はその純粹さ、公明正大さ、高潔さにおいて素晴らしい人物であったが、いかなる言語においても雄弁家ではなかつた。彼はその魂の内に、崇高な思想に対する揺るぎない熱狂を抱いていたが、それを表現する術を見出せなかつた [中略]。その意味では、彼はジャンヌの性格と神秘的な類似性を持っていた。(175)

このように、あまりに簡潔であるがゆえに周囲の者にはその真意が伝わらず、「謎」として受け取られるアーサー卿の言葉は、現代の言語にはうまく翻訳できないジャンヌの方言混じりの素朴な言葉と通底している。その点では彼はジャンヌの側に立ち、彼女をより深く理解したのも不思議ではない。一方、弁護士のマルシヤは雄弁家として知られ、お金の力だけではなく、巧みな言葉を駆使してジャンヌを誘惑しようとする。彼は彼女を自らの別宅モンブラの塔に誘い込み、「他の娘たちよりは、より多くの時間と言葉が必要だろう」が、「俺と一緒に4、5時間閉じ込められ、俺がしつこくつきまよえば、あの冷たいガラティアを燃え上がらせることができるだろう。あの女が大理石でできていない限り、戦わずに、音もたてずに彼女を征服できるだろう」(242)と考えている。周知のように、ガラティアはピュグマリオン神話と深く関わっ

ている<sup>27</sup>。ピュグマリオン神話はロマン主義時代には、バルザックの『知られざる傑作』に登場する天才画家フレノーフェルに代表されるように<sup>28</sup>、女神に代わって、芸術家が自らの天分によって作品に生命を吹き込む芸術家の創造神話に変容する。サンドの小説では、マルシヤが「彫像」とみなすジャンヌに、「策略と雄弁、機知や嘘」(242)を最大限に用いて情熱を吹き込み、生身の女に変えようとしている。彼はさらに、ジャンヌを征服することを「弁護すべき訴訟」(242)とみなし、必ず勝利しなければならない戦いだと考えている。彼女は芸術作品や勝ちとすべき訴訟とみなされ、ここでも女の肉体のモノ化が生じている。

プロローグで、三人の青年たちが「ジヨマトルの石」の下で眠っている少女を見つけたのは、狩りの途中であった。物語の後半でも、同じ光景が繰り返される。マルシヤがウサギ狩りを口実にギョームとアーサー卿を城の外に誘い、彼らは牧場の外れの大きな岩の下で眠っているジャンヌを見つけることになる。注目すべきは、どちらの場面でも三人の青年が狩りの途中でジャンヌを発見することだ。彼女は言わば、彼らが追跡し、捕えて自分の物にしようとする獲物であった。このように、彼女は獲物となる「動物 (bête)」として扱われている。とりわけ、マルシヤはそれ以前から「岩塊の間で眠っている羊飼いの娘たち」を待ち伏せし、その不意を突く「情熱的な狩人 (ardent chasseur)」(192)と呼ばれていた。

さらに、「眠っている農民の娘」を見下ろす三人の文明人の構図は、ミシェル・イルシュの言葉を借りるならば、「眠っている娘に対する目覚めた者の優越、迷信深い存在に対する理性的な存在の優越<sup>29</sup>」を誇示するものである。それは「権力」「知識」「お金の力」を持った「町の間」と、何も持たない「農民」の対立を表すと同時に、「理性」の側にある強者としての「男性」と「理性を持たない」＝「狂気」の側に立つ、弱者としての「女性」の対立でもある。

こうした男女の対立の構図に関して言えば、サンドの小説は、バルザックの短篇小説『アデュー』(1830)と類似している。『アデュー』では、元ナポレオン軍の将校フィリップ・ド・スュシーと判事のダルボンが狩りの途中で道に迷い、人里離れた場所

<sup>27</sup> ローマの詩人オウィディウスの『変身物語』によれば、現実の女性に幻滅したキュプロス島の王ピュグマリオンは、理想の女性像を象牙に彫り、その彫像に恋をしてしまう。アプロディテに熱心に祈ったところ、女神は王の願いを聞き届け、この像に生命を吹き込んで生身の女に変えたという。後世の人々はこの女を、美貌で知られる海の女神ガラテイアの名で呼ぶようになった。

<sup>28</sup> 『知られざる傑作』とピュグマリオン神話との関連については、拙著『ロマン主義文学と絵画—19世紀フランス「文学的画家」たちの挑戦』、東京、新評論、2015年、40～44頁を参照のこと。

<sup>29</sup> Michèle Hirsche, « George Sand : Jeanne (1844). Esquisse d'une théorie de la magie », in *La magie et ses langages*, Lille, Université de Lille III, 1980, p.124.

で二人の女性に出会う。一人は正気を失った美しい女、もう一人は知恵遅れの耳の聞こえない女であった。前者は「アデュー」という言葉しか発することができないが、その言葉を聞いてフィリップは、彼女がベレジナ河の戦場で生き別れた恋人のステファニーであることに気づく。物語は、恋人の理性を取り戻そうとするフィリップの試みを中心に展開していく。バルザックとサンドの小説の共通点として、男性たちが狩りの途中で女主人公に出会うという状況設定や、女主人公がしばしば動物に喩えられていること<sup>30</sup>、および時代背景（『ジャンヌ』の主な筋が展開するのは1820年、『アデュー』は1819年で、どちらもナポレオン軍の敗北—前者はイギリス軍、後者はロシア軍に対する敗北—と深く関わっている）、男性たちのホモソーシャルな関係<sup>31</sup>を挙げることができる。

さらにショシャナ・フェルマンが指摘しているように、『アデュー』では「発話／沈黙 (Speech/Silence)の対立と同じく、理性／狂気 (Reason/Madness)の二項対立は、男／女の二項対立と完全に一致し<sup>32</sup>」、女は「沈黙」と「狂気」の側に、男は「発話」と「理性」の側に結び付けられている。『ジャンヌ』も同様に「迷信深い農民の娘」と「文明人である男たち」の二項対立に還元される。『アデュー』に登場する三人の男たちは法律家のダルボン、ステファニーの叔父のファンジャ医師、軍人のフィリップと、「法律、健康、武力の名のもとに他者の理性に力を振るう権利<sup>33</sup>」を持った存在である。一方、ジャンヌを取り巻く男たち—すなわち貴族のギヨームやアーサー卿、弁護士のマルシヤ、さらにアラン司祭も加わる—は、彼らが迷信だとみなすファドへの信仰を捨てるようジャンヌを説得しようとしている。彼らもまた「言葉の力」「お金の力」「宗教的権威」によって、ジャンヌの理性に力を振るっているのだ。その上、男性による精神的または身体的暴力によって女主人公が死ぬという結末に関しても、二つの小説には共通点が見出せる。しかしその結末は全く違う意味を持っている。と

<sup>30</sup> ステファニーの身ごなしは「小鳥のような軽やかさ」「リスのような優雅なしなやかさ」(Balzac, *Adieu*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Pléiade, t.X, 1979, p.981)と表現され、彼女は「日なたで眠る子猫のようなくつろぎと優雅さ、自然さで」草の上に横になり、遠くで雷が鳴ると「見知らぬ人間が来るのを耳にした犬のように驚くほど敏捷に四つん這いになった」(Ibid., p.982)と描写されている。

<sup>31</sup> 『アデュー』における男性の登場人物たちのホモソーシャルな関係に関しては、高岡尚子がイヴ・コジフスキー・セジウィックのホモソーシャル概念を使って詳細に論じている（「19世紀前半のフランス小説に見るホモソーシャルなあり方：バルザックとサンドの作品をめぐって」、『奈良女子大学文学部研究教育年報』第8号、2011年、59～63頁）。サンドの『ジャンヌ』においても、アーサー卿がギヨームのジャンヌへの愛に気づくと、自らの彼女への愛を断念して城から立ち去ろうとする場面で、ジャンヌへの愛情よりもギヨームとの男同士の絆を優先するアーサー卿の姿が浮き彫りにされている。

<sup>32</sup> Shoshana Felman, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1993, p.32.

<sup>33</sup> Ibid., p.33.



いうのも、ステファニーは理性を取り戻すことで死に至るが、ジャンヌの場合は、男たちの誰一人として彼女の「聖なる狂信的な決意 (*résolution saintement fanatique*)」(279) を揺るがすことはできず、彼女は死の床で至福の内に「気高いファド (*grand'fade*)」(283) の元に戻っていく。このようにサンドはバルザックとは異なり、女主人公に、彼女を所有し支配しようとする男性原理に抗する力を与えている。それがどのようなものなのか、最後に検証していきたい。

### III

これまで見てきたように、ジャンヌは文明側の人間から見れば「謎」に満ちた存在で、それが彼女を「彫像」とみなす要因であった。彼女は常に男たちの「欲望の眼差し」の対象であり、「視線の主体」「欲望の主体」になることは決してない。従順で謙虚であり、病気のギョームを献身的に看病するジャンヌは、家父長的な社会において女性に割り当てられた属性—「消極性」「自己犠牲」「献身」—を体現しているように見える。しかし、危機的な状況に陥ると彼女の態度は一変する。火事で炎上した家から母親の遺体を抱いて出てきたジャンヌの様子は、ギョームの眼には次のように映っている。

この荒々しく崇高な信仰行為の中で、ジャンヌは彼の眼にはドルイド教の巫女のように美しく、恐ろしく見えた。麻布の頭巾をなくしてしまったので、長い金髪は顔の周りに垂れ下がっていた。煙で赤くなった眼は錯乱して陶酔状態にあった。その声は力強く、その言葉は普段はゆっくりとして穏やかだが、今や短く、強い口調で発せられていた。  
(104)

ここではジャンヌは「ドルイド教の巫女」に喩えられ、見る者に畏怖の念を引き起こすほどの強靱さと神秘的な力を発揮している。それゆえ、マリーがジャンヌを「神の声」を聞いてフランス軍を率い、イギリス軍を打ち負かしたジャンヌ・ダルクと同列に並べているのも不思議ではない<sup>34</sup>。実際、ジャンヌにはジャンヌ・ダルクのイメ

<sup>34</sup> マリーはジャンヌに次のように言っている。「お前は（妖精の）宝を見つけたら、大きな軍隊を手に入れて、昔のジャンヌ、赤服のイギリス兵たちからこの国を解放したあの美しき羊飼娘のように立派な白馬に乗って野を駆け巡るつもりなの？」(199)。また、ジャンヌの田舎風の粗野な言葉の中に「羊飼いの杖を捨てて剣を手にする前の<オルレアンの子女>の姿を見、その声を聞いたように彼女には思えた」(201) というくだりもある。

ージが多分に投影されている<sup>35</sup>。したがって、ジャンヌは父権的な価値観に基づいた「女らしさ」の体現者ではなかった。「巫女」に関して、ミレイユ・ボシが次のように指摘している。

巫女としての女は、男の視線によって支配され所有されることを拒む。彼女はその武器を男に投げ返し、男を押しつぶす。女のこうした視線は、その華奢な見かけにも関わらず不屈で、どんなに勇気のある男でも服従させることができる。刃のように鋭利に尖ったこのような視線は、ジョルジュ・サンドのすべての小説にちりばめられている<sup>36</sup>。

ジャンヌの場合は、ギョームに視線を直接、投げ返したわけではない。しかし、この光景は彼の心に非常に強い印象を残し、10年以上経った後でも夢の中でしばしば不安に陥るほどであった。それほどギョームに及ぼした彼女の支配力は、圧倒的なものであった。ボシはさらに、「彫像」のイメージは「視線や興奮を遮る鎧<sup>37</sup>」を身につけることを意味すると指摘している。そして、サンドが「彫像」のイメージを使うのは、一つには「彼女の美の感覚<sup>38</sup>」を満足させるためだと述べた後、もう一つの理由を次のように説明している。

しかし女として、彼女は視線によってモノ化されることには耐えられなかった。彼女は常にそうした視線を一種の暴力と感じていたのだ。彫像は二つの弁明となる。彫像は何も感じないのだから、人の欲望を満足させることができる。または他者の欲望を何も感じないために彫像となる<sup>39</sup>。

ジャンヌの「彫像」のイメージは、まさに彼女にとって「視線や興奮を遮る鎧」の役割を果たしている。彼女が男たちから「欲望の眼差し」を向けられても、全く動じないのは「彫像」の「鎧」で守られているからだ。それは、ギョームが熱情に駆られてジャンヌを抱きしめ、彼女の両手を溢れる涙で濡らした時、彼女の手は「冷たい手 (mains froides)」(216) と表現され、マルシヤも彼女を「冷たいガラテア (froide

<sup>35</sup> サンド自身、「作品解説」の中でジャンヌを「知られざるジャンヌ・ダルク」(*op.cit.*, p.28)と呼んでいる。ジャンヌとジャンヌ・ダルクとの関係についてはSylvie L. F. Richards, « Une Jeanne d'Arc ignorée : George Sand's *Jeanne* », in *Nineteenth Century French Studies*, Winter 1995-1996 を参照のこと。

<sup>36</sup> Mireille Bossis, « La Femme Prêtresse dans les romans de George Sand », in *George Sand : Collected Essays*, Troy, New York, Whitston Publishing Company, 1985, p.261.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

Galatée)」と呼んでいるように、「冷感症」の形で現れている。また、アーサー卿がジャンヌのために村中にお金をばらまいて村人たちの嘲笑と揶揄の的になり、ジャンヌ自身の品行が疑われても、彼女には「自分があらゆる会話の的、あらゆる視線の標的となっていることを町中でただ一人、信じようとしなかったし、信じることができなかった」(206)。彼女が人の噂に傷つくことがないのも、「視線や興奮を遮る鎧」を身に纏っているからであろう。

「彫像」のイメージはジャンヌにとって、「鎧」の役割を果たすだけではない。すでに見たように彼女の「ギリシアの彫像のような足」は「近代文明」に対峙する「古代の未開状態」の表徴であった。「近代文明」とは別の視点を獲得することで、現実の社会と距離を置き、その価値観を相対化するばかりか、場合によれば社会に対する異議申し立てを行うことも可能になる。「古代の彫像」に喩えられるジャンヌは、その代弁者であった。彼女はファドへの信仰を軽蔑するマルシヤに、次のように反論している。

あなたがた学問のある方々 (savants) にはあなた方の考えがあり、私たちには私たちの考えがあります。私たちは確かに素朴です。でも、私たちが昼も夜も暮らしている田園では、あなた方には見えず、あなた方には決して知ることのないものが私たちには見えるのです。私たちを放っておいて下さい。あなた方が私たちを変えようとなされれば、私たちに不幸をもたらすでしょう。(189)

「町の人間」には見えないものとは、妖精ファドのことだが、それは母親のチュラからジャンヌに授けられたとされる « *connaissance* » に関わっている。「*connaissance*」は自然と深く結びついた一種の「知恵」であり、マルシヤたちが振りかざす « *savoir* » (知識、学識) と鋭く対立している。したがって、三人の青年が少女のジャンヌに施した三つの硬貨は、チュラやジャンヌには意地悪な妖精の仕業として全く違う文脈で解釈されている。彼女たちにとって「金 (or)」は不幸をもたらすもので、ギョームの金貨はジャンヌの身を危険に晒すものであった。ジャンヌがマリーに「ブルジョワの男が娘に金を見せると、娘はほとんど分別を失って、彼が年寄りで意地悪く、醜くても、彼のものになりました (*s'est rendu à lui*)」(197) と明言しているように、女の肉体がお金で買われ、モノとして扱われていることを看破している。それゆえ、ジャンヌはルイ金貨を「ジヨマトルの石」の下に埋め、聖母マリアに「清

貧の誓い (vœu de pauvreté)」を、マルシヤの銀貨に対しては「貞潔の誓い (vœu de chasteté)」を立てている。アーサー卿の5スー硬貨は逆にジャンヌを守ろうとする「気高いファド」のおかげとみなされ、三つの硬貨のうち唯一、彼女が常に身につけているものだ。この硬貨に対しては「謙虚の誓い (vœu d'humilité)」を立て、彼女は一生涯、羊飼いのままでいることを決意している。このようにジャンヌの三つの誓いは、三人の青年たちの願いや欲望、さらには資本主義的な装置から彼女を守る盾となっている。

その上、ジャンヌの「貞潔の誓い」は父権的な価値観を揺るがすものでもある。物語の中でブルジョワのシャルモア夫人が娘のために好条件の結婚相手を求めて画策しているように、家父長的な社会では、女の務めは結婚して子どもを産むことで、良妻賢母が理想の女性像であった。それゆえ、生涯にわたって処女のままで生きていくことを選んだジャンヌは、こうした社会規範に反している。三人の青年たちが彼女に願ったのがそれぞれ、理想の庇護者、恋人、夫であったように、女性が自立して一人で生きていくことは彼らの想定外であった。それに対して、幼くして父親を亡くしたジャンヌは、母親のチュラと緊密に結びつき、一種の母権的な社会で生きてきた。シルヴィー・L.F.リチャーズによれば、「サンドの全ての田園小説は圧倒的な母権制の上に組み立てられ」、「サンドにとってのユートピア的な田園詩は女のために女によって作られた空間で、もともと男によって放棄された場所であった<sup>40</sup>」。その大きな特徴として「父の不在」「父の名の不在」が挙げられるが、ジャンヌにも父の姓は与えられていない。

さらにイザベル・ナジンスキーが指摘しているように<sup>41</sup>、サンドにおいてガリアのドルイド教は二つの相対立する信仰に区分され、一方は「バルロ山の血生臭い暴力的な儀式」と結びついた男性的な信仰、他方は、母性的な「エプ=ネルの平和な信仰」であった。「エプ=ネルの羊飼いの娘」としばしば呼ばれるジャンヌは、後者の信仰の巫女であった。ナジンスキーは次のように説明している。

サンドは生の祝福、相互扶助、寛容に身を捧げる女性的な原初の宗教 (une religion primitive au féminin)の存在の可能性を夢見ていた。マージナル化され、迫害されてきたと彼女が想像する宗教と、彼女自身の社会において支配的な家父長的権力によって屈従させられ、劣等的な立場にある女性の有利になるような力関係を確立しようとする彼女

<sup>40</sup> Sylvie L.F. Richards, *op.cit.*, p.361.

<sup>41</sup> Isabelle Naginski, *op.cit.*, p.71.

の試みをそこに見出すことができる<sup>42</sup>。

ジャンヌはまさに、「女性的な原初の宗教」の巫女として、男性原理に基づく宗教を告発している。それが顕著に現れるのは、アラン司祭が彼女の三つの誓いを迷信に基づくものとして、その無効を主張する場面においてである。ジャンヌはまず、たとえ三つの硬貨がファドによるものではなく、三人の青年の施し物であったとしても、彼女が立てた誓いは誰の強制によるものでもなく、彼女自身の「まったく自由な意志」(278) によるものだと断言している。さらに、ローマ教会がジャンヌを三つの誓いから解放することができるという司祭の言葉に、彼女は気色ばんで次のように答えている。

私が約束をしたのは大司祭 [ローマ法王] やローマ教会、トゥルのサン=マルシアル教会でもありません。[中略] それは神様に、聖母マリアさまに、私の大好きな亡くなった母さんに対してです。(279)

このようにジャンヌは、教会よりも母親の教えを優先させている。その上、法王が「天国の鍵と、地上の人々の罪を許したり許さなかつたりする権限」(279) を持っていることを司祭から知らされると、彼女は「アラン氏が一人の男に与えている権力」(279) に眉をひそめている。こうしたジャンヌの姿は、ジュール・ミシュレが描くジャンヌ・ダルク像とも重なり<sup>43</sup>、ミシュレ同様、サンドの反教権主義的な思想が色濃く反映されている。それと同時に、「一人の男」が絶対的な権力を握る社会への女性の側からの異議申し立てをそこに見出せる。そして最後には、ジャンヌをロゴスの力で説得しようとしたアラン司祭は逆に、彼女の言葉に打ち負かされ、彼女に感嘆の念すら覚えている。文明側の人間でマリーが唯一、最初からジャンヌの本質を理解し、神の前では彼女の方が自分たちより優れていると考えていたのは、マリーが「福音主義の急進者 (*radicaliste évangélique*)」(169) であったばかりか、ジャンヌと同様に「女

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> ミシュレはその著『ジャンヌ・ダルク』(『フランス史』第5巻所収)(1841)の中で、ジャンヌ・ダルクの裁判に関して二つの宗教に言及している。一方は教皇、枢機卿、聖職者たちに代表される「目に見える教会と権威」、他方は俗人には見えなくても信仰深いジャンヌには見え、絶えずそれを観想し、自分の内部にその声を聞く「目に見えない教会」であった(Jules Michelet, *Histoire de France V. Jeanne d'Arc, Charles VII, Paris, Équateurs, 2008, p.103*)。また、ミシュレは「ジャンヌは読み書きを学ばなかったが、聖なるものに関して母親の知っていたことはすべて知った」(*Ibid.*, p.41) と語り、ジャンヌ・ダルクが「母親の純朴な信仰」(*Ibid.*)を受け継いだとみなしている点でも、サンドのジャンヌ像と重なる。

性的な原初の宗教」の系列に連なるからであろう。

## おわりに

以上のように、本稿ではジャンヌに付きまとう「彫像」のイメージの象徴的な意味を探った。物語前半では、文明側の人々が彼らにとって「謎」を秘めたジャンヌを「彫像」とみなし、そこにそれぞれの夢や欲望、理想を投影して「物語」を構築していた。それゆえ、語りの構造において浮き彫りにされるのは、彼らの眼を通したジャンヌ像であった。一方、ジャンヌにとって「彫像」のイメージは、「欲望の眼差し」から彼女を守る「鎧」となっていた。それに対して、彼女の「謎」が明らかになる物語の後半部分では、ジャンヌは主体性を持ち始め、その言葉数も増えて文明側とは異なる視線による社会批判を展開するようになる。

ところで、ジャンヌが「彫像」の「鎧」を少し脱ぐ場面がある。それは、彼女に対するアーサー卿の誠実で真剣な愛情を確信する時で、ジャンヌの変化は次のように描写されている。

彼女にはもはや何も聞こえず、天から光と靈感を受けるために心の中で祈っているようであった。彼女の顔色は生き生きし、胸はかすかに興奮していた。彼女がこれほど美しいことは一度もなかった。あれほどしばしばガラテイアに喩えていたマルシヤならば、彼女は初めて生命の神聖な火を受け取ったばかりだと言ったに違いない。(273)

「生命の神聖な火」を受け取ったガラテイアのイメージは、ジャンヌがアーサー卿の真の愛情によって「彫像」から生身の女に変貌し、文明社会で生きる可能性を示唆するものである。しかし顔の輝きはわずかしか続かず、顔色は再び蒼白くなり、「じっと見つめた眼は輝きを失っていった」(273)。それは、マルシヤがアーサー卿の振舞いをドン・キホーテ的な行為とみなしたように、当時、貴族と農民の娘の異身分結婚 [mésalliance: 身分や財産が不釣り合いな結婚] は現実には実現不可能であったためであろう。アラン司祭との対話の後、祈祷台で跪くジャンヌの顔は「雪花石膏の聖母像のように蒼白く」、眼は見開かれ、「手足は彫像のようにこわばっていた」(280)。ジャンヌは言わば、元の「彫像」に戻っている。意識を取り戻した後も、彼女の魂はも



はや彼女のいるブサック城にはなく、生まれ故郷のトゥルに舞い戻って死んでいく。

サンドが結末においてアーサー卿とジャンヌとの幸せな結婚を選ばなかったのは、『ジャンヌ』執筆時の1844年において、貴族の男と農民の娘の結婚はユートピアでしかなかったからであろう。『ジャンヌ』以降の田園小説、『魔の沼』や『愛の妖精』では貴族が登場せず、農民同士の恋愛が主題となるのは、時代的な制約がその一因であったと考えられる。ユートピアが実現するには、サンドの晩年の小説—貴族のエミリアン・ド・フランクヴィルと農民の娘ナノンとの結婚が実現する—、1871年の『ナノン』まで待たねばならない。こうした社会的観点からも、ジャンヌは近代社会に居場所を見出せず、「彫像」のままであり続けねばならなかった。また、人類の「自己改善能力 (perfectibilité)」を信じる進歩主義者サンドにとって、すでに「完璧 (perfection)」の域に達したジャンヌ<sup>44</sup>の「不動性 (immobilité)」は、サンドの小説世界においても例外的なものであった。

このように、他の田園小説とは異なり、物語はジャンヌの悲劇的な死で終わる。しかし、ジャンヌが死の床でアーサー卿に « *connaissance* » を授け、彼女の亡き後、アーサー卿とマリーが結婚して二人でその教えを実践することで、「古代の未開状態」が反転して「未来の社会的変貌の約束」に変わっていく。そこに作者サンドの夢が投影されているように思える。したがって、「古代の彫像」のイメージは、サンドの生きる現実の社会とは異なる理想の社会を提示する装置として機能している。このように、「彫像」は様々な意味において、ジャンヌの本質を最も反映する視覚的表象であったと言えよう。

## 【参考文献】

### 1. サンド (George Sand) の著作

*Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, t. II, Paris, Pléiade (Gallimard), 1971.

*Jeanne*, dans *Œuvres complètes, 1844 Jeanne*, Édition critique par Laetitia Hanin, Paris, Honoré Champion, 2016.

*Jeanne*, Préface de Pierre Laforgue, Saint-Cyr-Sur-Loire, Christian Pirot, 2006.

*Jeanne*, Préface de Simone Vierne, Meylan, les Éditions de l'Aurore, 1986.

『ジャンヌ 無垢の魂をもつ野の少女』持田明子訳、「ジョルジュ・サンド・セレ

<sup>44</sup> 語り手はジャンヌを「完璧 (perfection) の域に達しているがゆえに、自己改善能力 (perfectibilité) は必要のない」(168) 人間の一人とみなしている。

クシヨン」第5巻、東京、藤原書店、2006年

*Teverino*, dans *Œuvres complètes, 1845-46*, t.II, Paris, Honoré Champion, 2011.

## 2. 『ジャンヌ』に関連する著書・論文等

Balzac (Honoré de), *Adieu*, dans *La Comédie humaine*, t.X, Paris, Pléiade (Gallimard), 1979.

: *La Cousine Bette*, dans *La Comédie humaine*, t.VII, Paris, Pléiade (Gallimard), 1977.

Berger (Anne), « L'apprentissage selon George Sand », in *Littérature*, n° 67, 1987.

Bordas (Éric), « Spectacles bavards de paroles muettes : les parlers paysans dans les romans de George Sand », in *Spectacle de la parole*, sous la direction d'Hélène Millot et de Corinne Samidayer-Perrin, Éditions des Cahiers intempéstifs, « Lieux littéraires », n° 5, 2003.

Bossis (Mireille), « La Femme Prêtresse dans les romans de George Sand », in *George Sand : Collected Essays*, edited by Janis Glasgow, Troy, New York, Whitston Publishing Company, 1985.

Crummy (Ione), « Les réincarnations de la druidesse Velléda des *Martyrs* de Chateaubriand dans *Jeanne* de George Sand et *Les Chouans* de Balzac », in *George Sand. L'écriture du roman*, Actes du XI<sup>e</sup> colloque international George Sand réunis par Jeanne Goldin, Montréal, Université de Montréal, « Paragraphes », t.12, 1966.

Delabroy (Jean), « Homère en rébus : *Jeanne* ou la représentation aux prises avec la question de l'origine », in *George Sand*, Colloque de Cerisy, Paris, SEDES, 1983.

*Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988.

Felman (Shoshana), *What Does a Woman Want ? Reading and Sexual Difference*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1993.

Grimm (Reinhold R.), « Les Romans champêtres de George Sand : l'échec du renouvellement d'un genre littéraire », in *Romantisme*, n° 16, 1977.

Hanin (Laetitia), « « Histoire des bergeries », de Théocrite à George Sand : Variations autour du modèle pastoral », Louvain-la-Neuve, *Folia Electronica Classica*, janvier-juin 2012, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/23/Bergeries.pdf>.

: Présentation à l'édition Honoré Champion de *Jeanne*, dans *Œuvres complètes, 1844*.

Hecquet (Michèle), *Poétique de la parabole. Les romans socialistes de George Sand 1840-1845*, Paris, Klincksieck, 1992.

- : « *Jeanne* de George Sand, un art selon le sentiment », in *Les Amis de Pierre Leroux*, n° 12, mai 1995.
- Hirsche (Michèle), « George Sand : *Jeanne* (1844). Esquisse d'une théorie de la magie », in *La magie et ses langages*, textes réunis par Margaret Jones-Devis, Lille, Université de Lille III, 1980.
- Laforge (Pierre), Préface à l'édition Christian Pirot de *Jeanne*.
- Lane (Brigitte), « George Sand, « ethnographe » et utopiste : rhétorique de l'imaginaire », in *Revue des sciences humaines*, n° 226, avril-juin 1992.
- Michelet (Jules), *Histoire de France V. Jeanne d'Arc, Charles VII*, Paris, Équateurs, 2008.
- Naginski (Isabelle), « Préhistoire et filiation : George Sand et le mythe des origines dans *Jeanne* », in *Romantisme*, n° 110, 2000.
- Peylet (Gérard), « Les lieux dans *Jeanne* de G. Sand : de la topographie au mythe », in *Revue des sciences humaines*, n° 226, 1992.
- : « Les rapports ambigus de l'archaïque et de la modernité dans trois romans rustiques de George Sand, *Jeanne*, *Les Maîtres Sonneurs* et *Nanon* », in *Le Retour de l'archaïsme*, textes réunis par Y. Vadé, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- : *Le Musée imaginaire de George Sand : l'ouverture et la médiation*, Saint-Genouph, Nizet, 2005.
- Richards (Sylvie L. F.), « Une Jeanne d'Arc ignorée : George Sand's *Jeanne* », in *Nineteenth Century French Studies*, Winter 1995-1996.
- Rogers (Nancy), « *Mauprat* et *Jeanne*, Prelude to the Pastoral Novel : Myth, Allusion and Education », in *George Sand Studies*, Automne-hiver 1981, Vol. 4, n° 2.
- : « Sand's Peasant Heroines : From Victim to Entrepreneur, From "Connaissance" to "Idée", From *Jeanne* to *Nanon* », in *Nineteenth Century French Studies*, Spring-Summer 1996.
- Rossum-Guyon (Françoise van), « Puissances du roman : George Sand », in *Romantisme*, n° 85, 1994.
- Roy-Reverzy (Eléonore), *La mort d'éros. La mésalliance dans le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, SEDES, 1997.
- : « L'héroïne sage, la femme savante et la vieille fille chez Sand. De *Jeanne* à *Nanon* », in *L'un(e) miroir de l'autre*, Études réunies par Max Véga-Ritter et Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures modernes et contemporaines,

Université Blaise Pascal, 1998.

: « Romanesque et ironie dans l'œuvre de George Sand. Autour de *Jeanne* », in *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme*, Hommage à Michel Crouzet, Fabienne Bercegol et Didier Philippot (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

Solomon-Godeau (Abigail), « Endymion était-il gay ? Interprétation historique, histoire de l'art homosexuelle et historiographie queer », in *Girodet 1767-1824*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre Éditions, 2005.

Vierne (Simone), « Instruire sans détruire », in *Europe, George Sand*, n° 587, mars 1978.

: « Plaidoyer pour une œuvre méconnue : *Jeanne* », in *Présence de George Sand*, N° 1, janvier 1978.

: Préface aux Éditions de l'Aurore de *Jeanne*.

Wilkerson (Tim), « Écriture, sexualité, violence : Jeanne sous la griffe du roman », in *George Sand. L'écriture du roman*.

セジウィック (イヴ・コゾフスキー)、『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗・亀沢美由紀訳、名古屋、名古屋大学出版会、2000年。

高岡尚子、「19世紀前半のフランス小説に見るホモソーシャルなあり方：バルザックとサンドの作品をめぐって」、『奈良女子大学文学部研究教育年報』第8号、2011年。

村田京子、『ロマン主義文学と絵画—19世紀フランス「文学的画家」たちの挑戦』、東京、新評論、2015年。

ランドン (ヘレン)、『ホルバイン』安井亜弓訳、東京、西村書店、1997年。

## 【図版出典】

図1 :

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Madonna-of-humility-\\_1433\\_Domenico\\_di\\_Bartolo.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Madonna-of-humility-_1433_Domenico_di_Bartolo.jpg), 2016年12月21日参照。

図2 : Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/index1.html>, 2016年12月21日参照。

図3 : ヘレン・ランドン『ホルバイン』、安井亜弓訳、西村書店、1997年、57頁。

## Résumé

### Signification symbolique de la statue dans *Jeanne* de George Sand

Kyoko MURATA

Tout le long du roman, Jeanne est comparée à de nombreuses statues telles qu'« une statue antique », la Madeleine de Canova, et la Galatée. Pourquoi Jeanne est-elle traitée si fréquemment comme une statue ? Dans cette étude, nous examinons donc la signification symbolique de la statue. D'abord, on traite la scène où l'attitude de Jeanne rappelle à Guillaume la Madeleine de Canova. Pour lui, l'immobilité de Jeanne, en proie à une vive douleur, évoque « une statue ». Incapable de deviner sa pensée personnelle, Guillaume découvre en elle une part d'ombre. De sorte qu'il projette son désir sur Jeanne, qui devient l'héroïne des romans qu'il invente. Il en va de même pour Marie et Sir Arthur. Ainsi ne pouvant pas résoudre les énigmes de Jeanne, ils projettent sur elle leur rêve, leur désir, ou leur idéal, si bien qu'elle se voit traitée comme « une statue » dont l'âme est créée à leur gré. De plus, comparée à Isis, déesse égyptienne, Jeanne devient un être mystérieux qui leur révèle la vérité.

Ensuite, on vérifie l'image de la Galatée que Marsillat se fait de Jeanne, lui, avocat libéral et voltairien. Pour lui, Jeanne n'est qu'une « bête », à cause de son ignorance et de sa superstition. Il s'intéresse seulement à son beau corps. Elle est donc réduite à l'objet de son exploitation sexuelle, de même que les autres paysannes telles que Claudie. Tandis que Claudie s'engage au système du capitalisme, Jeanne demeure dans un état sauvage sans perdre sa primitive innocence. Elle appartient aux types parfaits qui n'ont pas besoin de progresser et vivent comme dans « un nuage d'ignorance » ; en somme, elle atteint une « bêtise sublime ». Marsillat, qui n'a rien compris à Jeanne, la considère comme la « froide Galatée » qu'il tente d'enflammer par ses paroles artificieuses. On voit là une réification d'un corps féminin.

Enfin, on examine comment Jeanne réagit contre les regards masculins et ce que signifie l'image de la statue pour elle-même. Elle semble incarner l'apanage de la femme, attribué par la société patriarcale, comme la passivité et le sacrifice de soi. Mais une fois qu'elle tombe dans une situation critique, elle sera entièrement transformée. Dans la scène de l'incendie, elle

devient « druidesse » en déployant une force mystérieuse qui fait peur à son entourage. Comme l'indique Mireille Bossis, dans l'univers de Sand, « la femme prêtresse refuse d'être dominée et possédée par le regard de l'homme », de sorte qu'elle se sert de l'image de la statue comme « une cuirasse qui arrête les regards et les sensations ». Pour cette raison, Jeanne n'est jamais blessée par le regard de désir des hommes. Qui plus est, demeurer dans « une barbarie antique », cela signifie acquérir un point de vue tout à fait différent de celui de la civilisation moderne, ce qui permet de relativiser les valeurs de celle-ci pour les remettre en cause. Jeanne oppose donc la *connaissance*, étroitement liée à la nature, au savoir dont se targuent les civilisés, et critique les valeurs de la société patriarcale par rapport à « une religion primitive au féminin ». C'est ainsi que l'image de la statue reflète visuellement l'essence de Jeanne sous ses divers aspects.