

『そうとは知らない喜劇役者』——再発見の旅(2)

鎌田 隆行

キーワード：バルザック，19世紀フランス小説，生成論

本稿はバルザック『そうとは知らない喜劇役者』の再評価を試みる二連続きの論考の後半部である¹。前編において我々は、レオン・ド・ロラとビジウという二名の韜晦趣味の人物たちを案内役とする南仏男ガズナルがプールヴァール・デ・ジタリアンを起点として奇異な人士たちに遭遇する「イニシエーションの旅」を途中まで跡付け、七つの場面に立ち会った。この後編では残りの六つの場面を検証する。

・画家デュブルデュー

続いて登場する画家のデュブルデューに関し、「その才能に劣らず人道主義の信条でも有名」（1187）と形容するロラの言葉にすでに揶揄的な含みを感じられるが、果たしてこのフーリエ主義を信奉する芸術家はもはや駄作しか作れなくなっているという。『『調和』のアレゴリー像を仕上げた』（1188）として悦に入るデュブルデューに対し、ロラとビジウは冷淡な態度を取り、ガズナルもまた、自らの思想的信条を表現化したとして饒舌に自画自賛を行う画家の姿を見てこの人物が狂人ではないかといぶかしく思う。ところで、のちに同じく空想的社会主義の名のもとにカテゴライズされることになるサン＝シモン主義に対するのと同様、フーリエの社会思想にバルザックが多大な関心を寄せていたことはよく知られている。実際、「フーリエは事物相互の意味作用と特異な言語によって万物を結びつけた」（1188-1189）というデュブルデューの言葉に、『人間喜劇』のコンセプトとの類似を見て取ることも可能であろう²。ではなぜそれにもかかわらず、この芸術家が否定的に描かれているのだろうか。ロラは「彼には技量も知識もある。だが、フーリエ主義で台無しになってしまった」（1189）として、次のように続けている。

彼ら〔芸術家たち〕はある事物に関してひとかどの人物となり、また、ある体系の支持者となることで自分が偉大になったと思ひ込む。そして、連中は内輪の仲間を公衆としようとする。ある者は共和主義者、サン＝シモン主義者であったり、貴族制だとかカトリックだとか、中庸主義、中世、ドイツを信奉するのだ。（1189-1190）

¹ 前編は「『そうとは知らない喜劇役者』——再発見の旅(1)」、『信州大学人文学論集』第3号、2016、pp. 153-168。作品の引用については前編と同様に次の版により、括弧内にページを記す。Balzac, *Les Comédiens sans le savoir in La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. VII, pp. 1153-1213。また『人間喜劇』の他の作品についても同版により、引用の際にはPl.と略す。

² Cf. Boris Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes*, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 232.

方向性が全く異なる諸制度や信条等が列挙されていることから明らかなように、ここで問題とされているのは特定の政治思想への加担の是非ではない。登場人物ロラの弁舌を通じてバルザックが痛烈な批判の対象としているのは、それが何であれ芸術外のところにある一つの立場を標榜することによって芸術的名声を獲得しようとする態度である。アラン・ヴァイヤンが指摘するように、デュブルデューが陥った陥穽に対して小説家自身が意識的であり、芸術の創造と政治的信念の関係を再構築している点がここで重要である。すなわち、バルザックは政治的信念によって作品を制作するのではなく、政治的信念と作品を一体化させることを試みたのである³。ヴァイヤンの解説を参照するならば、この問題はバルザックの独自のエネルギー論に直結するものであり、次のように捉えることができる。よく知られるように、バルザックは青年期に「意志論」(『あら皮』や『ルイ・ランベール』の物語中で言及)を試みて以来、「意志」と呼ばれる流体の考察を進め、自身の小説の世界観の基盤とした。そこには唯心論と唯物論の統合原理としての混交主義の模索が見られる。小説家は以後、『哲学研究』の諸作品を中心に、「物質界は一見すると非物質的に見えるものによって動かされており、生命全体は物質的现实と思想の絶えざる交流によって突き動かされる運動にはかならない⁴」というエネルギー論を発展させていった。それによると、精神と物質の双方の根源はある種の流体エネルギーである。人間の思考はこのエネルギーを消費するものであり、思考を究める人物はその蕩尽に至り、自身の破滅を招いてしまうという逆説的な事態が生じる。ところが旧体制の崩壊後、利己的な個人主義が蔓延する時代が到来し、万人が競争的な野心を持ち、闘争状態が一般化したため、社会全体がエネルギーの濫費による重大な危機を迎えている。この危機を克服するためには、個人の野心を抑え、各々が集団に貢献するように導く政治システムが必要となる。バルザックのこうした志向はユートピア思想に近いのだが(『田舎医者』や『村の司祭』はそれを表現したものと取れる)、さらに集団の統率がいかかにして可能になるかという実践の問題、つまり権力論へと踏み込んでおり、この点でユートピア思想と袂を分かつことになる。バルザックは、元首が諸個人を誘導して現実を政治的判断に従わせることが本質的な課題と考えた。しかるにこれは、『人間喜劇』の「総序」で「人間の事象に対して一つの判断を下し、原理に対して絶対的に献身すること」⁵という一節で表明された、作家が拠るべき規範と合致する。作家は無方向的な言語を作品へと変える存在であり、権力を行使する元首と同じ規範に従うのだ。かくして、エネルギー論に基づいたバルザックの政治的信条は、「原理を作品へと変えること」の実践であろうとする作品制作と一致することになるのである。『人間喜劇』の作者にとって、この意味でこそ、「芸術家の意見とは、作品における信念でなければならない」(1190)のだ。

・ 占い師フォンテーヌ

次なる人物はカード占い師のフォンテーヌ夫人である。科学と産業が飛躍的に発展し、華

³ Alain Vaillant, « La loi de l'écrivain selon Balzac. *Res litteraria sive res publica* » in Boris Lyon-Caen et Marie-Ève Thérénty (dir.), *Balzac et le politique*, Pirot, 2007, pp. 217-227.

⁴ Alain Vaillant, « Balzac matérialiste, philosophe-blogueur » in Éric Bordas, Jacques-David Ebguay et Nicole Mozet (dir.), *Un matérialisme balzacien ?*, Groupe International de Recherches Balzaciennes, 2011, p. 3. [En ligne]

⁵ *PI*, t.I, p. 12.

やかな消費社会が開花しつつある都市空間にあって、オカルトはいかなる位置づけを与えられているのであろうか。まず確認すべきは、バルザックがそれを前時代的なものとして斥けることなく、高い関心を示して小説表象の中に取り入れているという事実である。とりわけ、『喜劇役者』の後で書かれ、フォンテーヌ夫人が再登場する『従兄ボンズ』では、オカルト科学の魅力を語り、社会の無関心を嘆く話者の長大な言説が挿入されている。前項でも確認したように、職業的作家になる以前から唯物論と唯心論のうち一方を選ぶというオプションを拒み、両者の統合を図る試みを継続的に行ってきたバルザックであるが、一元的な解釈を許さないその思想的探求において広義のオカルティズムが果たした役割はアンヌ＝マリー・パロンの近年の著作において丹念に検討されている⁶。実際、『喜劇役者』のフォンテーヌ夫人の挿話もまた、相容れないはずのものを統合しようとするバルザックの独自の思想的試みを示すものである。というのも、バルザックは実家の主治医であり親しい友人でもあったナカール医師に、医学観、とりわけ「症候」の概念を大きく負っているが、その一方で、ナカールが全面的に否定した動物磁気をはじめとするオカルト科学を知の問題の一環として小説に導入しているからである⁷。

陋屋のようなフォンテーヌ夫人宅に足を踏み入れたガゾナルは、薄暗く不気味な部屋の中で雌鳥とヒキガエルを従えた古い師の老婆の異様さに強い印象を受ける。フォンテーヌ夫人はガゾナルにさまざまな質問をして手相を見、さらにカードを引かせた上で、彼の来歴や現在について立て続けに言い当てる。

ガゾナルは従弟が仕組んだいたずらではないかとも考えたが、そんな共謀などありえないことにすぐに思い至り、このまさしく恐るべき能力を目の前にして啞然としてしまった […]。(1194)

このような透視力については、後述のように本挿話でもその名が挙げられている、催眠状態で予見を行ったとされるルノルマン嬢がモデルとなっている。そのメカニズムはこの場面では定かではないが、『従兄ボンズ』では見者の予見能力について話者が詳しい説明を行っている⁸。それによると、見者が手相、カード、催眠的能力などによって過去や未来を読み取ることができるのは、過去は現在において読解可能な痕跡を残し、また未来は現在の中にその源を持っているからだとされる⁹。こうしてバルザックは、占い師の秘術を徴候学的パラダイムに関連付け、知の側に引き寄せて捉えようとしているのだ。実際、ガゾナルに対し、「未来を知ろうとする人々にとって、フォンテーヌ夫人は亡きルノルマン嬢以上の知者 (savante) ということになっている」(1190) とビジウが言っているのは、オカルト科学 (sciences oc-

⁶ Anne-Marie Baron, *Balzac occulte*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 2012. パロンは同書で錬金術、秘密結社、特殊力 (Spécialité) の三つの問題圏を論じている。

⁷ バルザックがナカール医師に負う医学的視点、また後者のオカルト科学の否定については次の論考を参照のこと。松村博史「バルザックにおける「症候」の概念と医師ナカール」、日本フランス語フランス文学会関西支部『関西フランス語フランス文学』, No.4, 1998, pp.13-22.

⁸ *Pl.*, t. VII, pp. 585-587.

⁹ Cf. Nicole Edelman, « Matérialisme et magnétisme animal : les limites du corps en question » in *Un matérialisme balzacien ?*, op.cit., p. 4.

cultes) もまた学知にほかならないという認識を示すものである。

ところが、こうしたオカルトと科学思想の連続性は、物語の中に取り込まれることによってアイロニーへと達着することになる¹⁰。なぜこれほどの占い師が自ら富を成すことができず、彼女が凝っているという富籤で負け続けるのかと不思議がるガゾナルに対し、ローは「うむ、君はオカルト科学の最大の謎の一つを言い当てたな」(1195)と返す。透視能力を持つはずの占い師が自らの運命は透視できないとされ、富籤への情熱によってなすすべもなく些細な偶然に弄ばれる——その点では『ラ・ラビユーズ』におけるラ・デコワンと同様の無力さである——という皮肉がここに浮き彫りにされている。なお、『クリエ・フランセ』版とルー＝カサネ版では、この章に「オカルト科学の一つの謎」という題が付けられており、むしろこの能力の無効性こそが強調されていた¹¹。実際、「娼婦の三人に一人、政治家の四人に一人、芸術家の二人に一人がフォンテーヌ夫人に見てもらっているし、彼女に助言役をしてもらっている大臣もいる」(1195)とビジウは言うが、『カトリーヌ・ド・メディス』で語られる、国家的陰謀を左右した占星術師リュジエリ兄弟のような影響力が彼女にあるはずもなく、読者に提示される限りでは、『従兄ポンス』におけるその能力はせいぜい低俗な利害関係にしか役に立っていない¹²。この場面でもガゾナルが係争を抱えていることは言い当てているものの、肝心のその行方が看過され、中途半端な見立てにとどまっている。他方、オカルト科学の驚異力に対する中和作用は描写の水準でも見て取ることができる。陽光のほとんど差し込まない暗く湿った占い部屋は、「ねっとりとした煤けた物質で塗装され、椅子、テーブルのすべてがみすぼらしい様相を呈していた」(1191)と描かれているが、ボリス・リヨン＝カンは、「洞窟」(1192)のようなこの部屋の描写がカメラ・オブスクラのメタファーとなっていることを指摘し、写真史を喚起しつつ、この新たな光学技術が表層性の時代の到来と密接に関連していることに注目すべきだとする¹³。すなわち、写真という平板なイメージにおいては事物や身体の記事性が喪失し、探索されるべき意味が表層において恣意化してしまう。このことは、世界から解釈的な深みと内面性を奪い、全てを交換価値に還元するブルジョワ的価値観と符号するのである¹⁴。世界の表面を平板に映し出す写真が、卑小化したブルジョワ社会と呼応するとすれば、そのことは、写真技術と同列に置かれた透視術者——媒体＝霊媒 (médiu) という意味でも両者は相同的である——のオカルト科学の限界を示すことになる。そして、フォンテーヌ夫人の部屋の描写にはさらにパラドックスが付け加えられている。彼女が日常生活に使っている隣接した部屋の半開きのドアからはポトフ

¹⁰ バルザックにおいて科学と神秘主義の交点に生じる転倒性については次の論文で指摘されている。Claire Barel-Moisán, « Une science aux frontières de la matière et de l'esprit », *L'Année balzacienne* 2013, pp. 55-73.

¹¹ *PL*, t. VII, p. 1732.

¹² C. Barel-Moisán, *op.cit.*

¹³ Boris Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes, op.cit.*, pp. 139-146. 『従兄ポンス』においても、フォンテーヌ夫人の登場する場面で話者自身、見者の能力と新発明のダゲレオタイプを並置して語っている (*PL*, t. VII, pp. 585-587)。

¹⁴ ダゲレオタイプに先立って、ニエプスが瀝青を利用した写真技術を発明していたことはよく知られているが、本論の前編でも引用した「金利生活者論」においてバルザックは、さながら万能物質めいた瀝青を過度に賞賛する金利生活者の滑稽な姿を描き出している。Balzac, « Monographie du rentier » in *Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Curmer, 1840-1842, 8 vol., t. III, p. 5.

の煮立つ音が聞こえてくるのであり、占い師に似つかわしくない日常的生活感が否応なく露呈しているのだ。ガズナルにとっては、「この調理の音に、排水溝の匂いを主とする多種多様な匂いが混じりあい、実生活の必要性の観念と超自然的能力の観念とのちぐはぐな混交が生じていた」(1192)。夫人のもとを後にする際の「では次なる実践だ」(1196)というロラの事も無げな一言は、秘術使いでありながらもオーラを失ったこの老婆が他の「喜劇役者」たちと同列に置かれていることを強調している。

・議会

三人は訴訟に係る関係者に会おうと議会に向かう。議会では、「48歳だがまだ若く見える」(1198)洒落な男性が姿を現し、ビジウやロラといかにも親しげに軽口を交わす。男が去った後、ガズナルはそれが大臣のラスティニャックであったことを知って驚く。ビジウは事情を知らない南仏人にその素性を次のように伝えている。

あいつは我々の昔からの仲間なんだ。30万リーヴルの年金があって貴族院議員で、王から伯爵にしてもらっている。ニュシンゲンの娘婿で、七月革命でできた政治家のうちの一人だ。それでも政治権力には時折うんざりして我々と冗談を言いに来るというわけだ。(1199)

こうして『人間喜劇』の最も重要な再登場人物のその後の——というか既に確認したようにバルザックが残した作品群の物語のクロノロジーからするならば「最終的な」ということになる——経歴が明かされ、小説世界における時の経過が改めて強調される。この一幕に続いて、同じく再登場人物のマクシム・ド・トラージュ、カナリス、レオン・ジローの三人が登場する。かつての伊達男、詩人、思想家もいまではそれぞれ与党、右派、中道左派の政治家という地位に就いている。時間を要する投票の最中に暇つぶしをしているという彼らは、それぞれ派閥を別としながらも互いの前では冗談交じりに本心と異なるお世辞を言い、馴れ合っ

てみせる。このように、立身出世主義者ラスティニャックをはじめとして、資質も思想信条も経歴も全く異なる複数の重要な再登場人物たちが、いずれも最後には政治家となっていることが示されている。『人間喜劇』において、野心的な登場人物が1845年の段階で登りつめる出世レースの終点は政治の世界に設定されていると言えよう。こうした重要人物の政界への収斂は、19世紀という世紀が「全てが政治の形をとる時代」¹⁵であるという特徴に合致するものだ。あらゆる社会的象徴の中に政治性が顕現する時代であり、実際、先にデュブルデュエの項で見たように、バルザック自身、政治思想の問題と自らの作品制作の問題を不可分のものとして考えていた。また『人間喜劇』の具体的な制作の展望においても、「1845年のカタログ」では『政治生活情景』の中に『歴史と小説』と題された作品計画が含まれており、バルザックにとって政治の問題と歴史・小説の問題が不可分であるのみならず、互いに相手を含む入れ子関係にあり続けていたことを示している。だがそうであればこそ、この場面には意

¹⁵ Paule Petitier, *Littérature et idées politiques au XIX^e siècle. 1800–1870*, Nathan Université, 1996, p. 9.

味深長な両義性が残る。かつて傑物であったこれらの人物たちは議会に籍を置きながら、もはや互いに微温的な態度を取って無為に過ごすばかりで、さらなる政治活動へと向かう活力は見られない。あたかも再登場人物としての役割を務め終えて労わり合うかのような弛緩した姿が際立っている。実際、政治的に重要な役割を持つ地位に置かれたこれらの人物は、他の再登場作品を含めても明確な政治的メッセージを担うに至っていない。澤田肇が論じるように、1846年以後のバルザックの作品が描き出す政治世界においては、ド・マルセーの死後、傑出した人物は姿を消してしまうか、あるいは無気力な姿を見せるだけで、他には無能な人物たちが蝟集するばかりである¹⁶。

したがって、この場面に作者の同時代批判を見るべきであって、政界、正確に言うならば議会の役割が曖昧化していることがターゲットになっていると考えられる。バルザックの政治思想の複雑さとそこに見られる矛盾的要素は研究者によってたびたび取り上げられてきた難題である。しかし、その伝統的な研究においてクルティウスは、一見曖昧とも見える態度を取るバルザックの政治論の要諦を解く鍵がエネルギー論——これが芸術論を包摂していることは既に見た——にあることを早くから強調していた。『人間喜劇』の作者にとって、「国家の最良の形態とはエネルギーの総量を最も活用できる形態のことである。エネルギーを最大限に発揮するには一点に集中しなければならない」¹⁷。したがって、「国家の活力を喪失するような無気力な専制主義に対抗する革命はエネルギーの正しい燃焼を意味する。その反対に、無目的で無気力な議会主義に対する解毒剤は、王政または専制による絶対主義体制下での諸力の強烈な凝集なのである」¹⁸。実際、バルザックはルイ＝フィリップ治世下での議会政治に対してこれを活力を欠いた悪しき政治体制とみなしていた。1843年の『幻滅』第三部の序文には、「もしフランスにおいて15人の才知ある人物が結集し、ヴォルテールに匹敵する首領を持つことになれば、立憲政府などと呼ばれて常に凡庸が鎮座している悪い冗談も即座におしまいになるだろう」という攻撃的な一節が見られる¹⁹。また、本作と前後して書き継がれながら未完に終わった『アルシの代議士』——マクシム・ド・トラージュの選挙での勝利が予定されていたと考えられる——においては、グザヴィエ・ブルドネが指摘する通り、七月王政下にギゾーが意図した「代議制議会」の弱点、つまり有能な人間が選出されず、利害関係に絡めとられ、政府に対しての権力掌握に至らないという困難が表象されている²⁰。こうして議会の場面は、政治が本来の課題を引き受けられずにいるというそれ自体の危機的状況を告発するとともに、他の諸領域から有為の人物を集めておきながら彼らの力を活かす場として機能していないという点で『人間喜劇』の人物システムの変調を表している。ロラン・ショレの言葉を借りれば、1830年代の作品群を賑わせた再登場人物たちが1840年代の

¹⁶ Hajime Sawada, « La transformation de la vision du monde dans les derniers romans de Balzac : figures d'hommes politiques », *Études de Langue et Littérature Françaises*, No. 50, 1987, p. 49 et suiv.

¹⁷ Ernst Robert Curtius, *Balzac*, nouvelle traduction de l'allemand par Michel Beretti, Éditions des Syrtes, 1999, p. 256. [クルティウス『バルザック論』大矢タカヤス監修、小竹澄栄訳、みすず書房、1990.]

¹⁸ *Ibid.*, p. 268.

¹⁹ *Pl.*, t.V, p. 120.

²⁰ Xavier Bourdenet, « Le roman de l'élection : politique et romanesque dans *Le Député d'Arcis* » in *Balzac et le politique*, *op.cit.*, p. 112 et suiv.

作品において古い、姿を消していく、「消滅人物」と変じるプロセスの徴候的な場である²¹。そして、これらの「消滅人物」に取って代わるかのように、再登場の可能性を持つ一群の新たな人物たちの発生の場となっているのが本作の一つの、そしていまだ十分には強調されてこなかった特徴なのである²²。

・作家ショドレイユ

物語も終盤である。作家ショドレイユの挿話は『クリエ・フランセ』版及びルー＝カサネ版には収録されていたが、フルヌ版では削除され、フルヌ修正版で再び挿入されている。最初の二つの版では、この場面はヌリソン夫人の挿話とラヴヌイエの挿話の間に配置されていた。フルヌ修正版では終盤に挿入され、作中において芸術を直接的に題材とする最後の挿話となっている。削除の後に改めて作中に組み込まれたこの挿話のデリケートな位置づけと同時にその重要性を証していると言えるだろう。

ここで姿を見せるショドレイユは寡作の上に鳴かず飛ばずの三文文士で、ビジウによれば「文学の無力さ」(1203)を体現する人物である。長年構想を温めてきた小説を発表したものの全く評判にならず、その版本はセーヌ河岸の古書店の肥やしとなっているとされる。だがこのほど、ある新聞に『ポルトガル旅行』なる旅行記を掲載したというので、ロラとビジウが大袈裟に持ち上げ、本人はすっかりその気になっていく。ショドレイユをロマン主義時代の大作家たちと同列に置き、また『ポルトガル旅行』における政治的射程をとりわけ褒めそやす二人の追従に有頂天になったこの弱小作家は、政治的野心を露見した上、「今世紀について語るには言論によるよりも書物によるほうがよいのではないかと自問している」(1205)などと大言壮語を放つ始末である。実力も伴わないのに過剰な自惚れを臆面もなく披瀝するショドレイユは、ロラたちにかつがれていることに全く気づかず、上機嫌で去っていく。すなわち、まずは典型的な「そうとは知らない喜劇役者」ぶりを示す人物だと言える。ところでこの人物、『結婚生活の小さな悲惨』でもその姿を見せている。同作品の第一部においては主人公のカップルは「アドルフ」、「カロリーヌ」とファーストネームのみで呼ばれているが、第二部では彼らの苗字が「ショドレイユ」とであるとされている。実際、1845年初出の第二部のショドレイユをめぐる挿話は『喜劇役者』の同名の人物と照応する。問題となる挿話の題名「名うてのショドレイユ」は、『名うてのゴーディサール』を想起させるが、『喜劇役者』の前テキストにおける章題「大文学者」にも呼応し、取るに足りない文士をめぐる辛辣なアイロニーを醸し出す。実際、『結婚生活の小さな悲惨』の話者によれば、「有名になりたい、何者かでありたい」というあてどない野心に駆り立てられた青年アドルフ・ド・ショドレイユは、同時代にあって同じような目論見を持った多くの若者の一人に過ぎないのである。彼らは志を抱いてパリに上京し、「有名人を皆なぎ倒してやる、その残骸で自分の台座を作るのだなどと、ある晴れた朝に狂犬病にかかったように突進していくのである

²¹ Roland Chollet, « Ci-gît Balzac » in Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 291.

²² バルザックの人物再登場の生成論的構築過程については次の拙稿で論じた。「Genèse des personnages repaissants», actes du séminaire du Groupe Balzac à l'Université Paris Diderot, 2015, pp. 1-15 [En ligne].

が、あとで幻滅がやってくるのが落ちなのだ²³。そして、『喜劇役者』においても、勇躍上京してきたショドレイユは「パリで活躍できると思っていたが [...] 15年間でわずかなヒットさえなかった」(1203)とされている。こうしたロマン主義時代の青年像の戯画としては、ルイ・レーボーの『ジェローム・パチュロ』(1842)がよく知られている。だがバルザックはこのくだりで『パリにおける田舎の偉人』(1839)に言及し、自身が早くからこの主題に取り組んでいたことを喚起している²⁴。そのことによって読者はこの主題を『人間喜劇』のネットワークにおいて理解するように促されていると言える。リュシアン・ド・リュバンプレが詩人、文学者として名を成そうとする欲望と商業的現実の乖離に悩み、結局は挫折したとすれば、ショドレイユも同じくこうした青年群像の中の一人ということになり、熱狂と激動の時代の「その後」がここで描かれていると捉えるべきであろう。実際、『人間喜劇』がかつて描き出した文壇にはその後大きな変化が生じたように見える。諸作品で存在感を示した架空の文学者たちはこの場面ではほぼ不在であって、ショドレイユと共同で劇作を行う計画のあるリダルの名が挙げられているのみにとどまる。かつてセナークルの一員として『パリにおける田舎の偉人』に姿を現していたこの劇作家もいまでは「政府の強力な庇護を受けている老いたヴォードヴィル作家」(1179)に過ぎない。本作全体においても、序盤で登場したジャーナリストのガイヤールは才気を使い果たして抜け殻のようになっており、また、先に見たように詩人カナリスや思想家レオン・ジローは政界へと鞍替えしている。かろうじて肯定的に描かれている現役の書き手は批評家クロード・ヴィニョンのみである²⁵。

架空人物たちの枯渇と消失の一方、実在作家の言及には両義性が見られる。ショドレイユを持ち上げようとロラたちによって引き合いに出されるラインナップは、シャトーブリアン、ユゴー、ベルナルダン・ド・サン＝ピエール、スターン、ヴォルテールらである。旅行記に関連づけながら、18世紀のヴォルテールやスターン、そしてロマン主義の系譜であるベルナルダン・ド・サン＝ピエール、シャトーブリアン、ユゴーが参照されている。だが、既に確認したように本作は1844年～46年に主として制作され、最終的に物語の筋立ては1845年に置かれており、ロマン主義は既に過去のものとして扱われている。実際、シャトーブリアンの『パリからエルサレムへの旅』よりもショドレイユの『ポルトガル旅行』を好むと阿るロラの言葉を受けて、ショドレイユは次のように言っている。

ああ、『パリからエルサレムへの旅』！もし今日『ルネ』を雑誌に掲載したとするならば、どうなるでしょうか。[...] 文学においては時宜を得ることが必要なのです [...]。
(1204)

文学的事象の変化、変容を重視する点でショドレイユのこの発言がバルザック自身の詩学と

²³ *Pl.*, t. XII, p. 107.

²⁴ 「当代を特徴付けるこの変哲もない事実を表現するには、こうした一切の人物たちの中から、作者が他の場所で「田舎の偉人」と呼んだ人物を取り上げてみよう。」(*Pl.*, t. XII, p. 107)

²⁵ この登場人物は『女流作家』(未完)において、1846年にコレージュ・ド・フランス教授、フランス学士院倫理・政治学アカデミー会員であるとされている(*Pl.*, t. XII, pp. 604-605)。

重なっていることがジョゼ＝リュイス・ディアズによって指摘されている²⁶。だが、先に確認した『人間喜劇』の文脈に置き直すと、この一節はショドレイユの肖像をめぐって新たな意味作用をもたらすことになる。すなわち、ロマン主義時代の熱狂する青年、「彼方」への羨望とそこに手が届かないことに苦しんだはずのこの人物は、一切を過去のこととし、自己否認の挙措に打って出ているのだ。そして希薄に現在を生き、患者列伝に加わっていることも知らずに自足して満悦至極なのである。ここには、近代社会において芸術が至高性を失って危機に直面している状況に関するバルザックの省察を見て取ることができよう。古代以来、神の恩寵に属していた創造行為は、近代の神学＝政治モデルの崩壊に伴って、人間だけが意味を与えうる営為となった。これによって芸術活動は経済活動と同一平面上に置かれることになる²⁷。しかし、ロマン主義時代においては、宗教的レフェランスのもとに、作家は司祭に取って代わり人々を導く役割を担う者を以て任じた。バルザック自身、未完の『カトリック司祭』でこうした「作家の聖別」と後にポール・ベニシュールが呼ぶことになるものを強調している²⁸。その同じ作家が商業的現実に従属し、ミューズを売らざるを得ないところに、創作者たちが抱えた深刻な苦悩が由来している。ところが、こうした近代的葛藤の籠が外れてしまうと、事態は容易に反転する。人間だけが意味を与える「創造」の領域こそは、その傲慢さと凡庸性が最も発露する場となるのだ。しばしばペシミズムと評されるここでのバルザックの小説表象は、実際には、近代文学がひとたびテンションを失った際に脆くも陥るであろう危機を警告している。作家は膨大な知識の摂取と文体の錬磨を自らに課し続けて初めてその自負に呼応する労作を実現できるとする『結婚生活の小さな悲惨』の一節とともに²⁹、一見すると遊戯的な作品の中であって熟年期の作家の芸術観を開示しているのだ。他方、凡俗化する芸術（家）という新たな主題の浮上に促され、作者において創造の運動が連鎖的に発展していることにも注目すべきであろう。登場人物ショドレイユによって『喜劇役者』と接続された『結婚生活の小さな悲惨』に対し、作者は後に『人間喜劇』へのさらなる組み込みを図り、『結婚の生理学』との統合を計画し、『分析的研究』として位置づけることになるのである³⁰。

・フットケア療法士マッソン

続いてビジュ宅にやってくるピュブニコラ・マッソンはフットケアを行う療法士であると同時に、革命による平等社会の確立を目指す共和主義者である。人体を治療すべき療法士が

²⁶ José-Luis Diaz, « Balzac face aux révolutions de la littérature », *L'Année balzacienne* 2008, pp. 28-29.

²⁷ Alexandre Péraud, « Quand l'immatérialisation de l'argent produit le roman. La mise en texte balzacienne du crédit » in Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant (dir.), *La Production de l'immatériel*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 217-230.

²⁸ *Pl.*, t. XII, p. 802.

²⁹ *Op.cit.*, pp. 107-108.

³⁰ 『結婚生活の小さな悲惨』は複雑な間テクスト的参照の挙措を内包している。たとえば、作中の一節に見られる書簡のやり取りは『二人の若妻の手記』を思わせる(*Pl.*, t.XII, p. 110 et suiv.)。ところが、1841年に刊行されたタクシル・ドローールの『パリジエンヌの生理学』が既に意図的に『二人の若妻の手記』のパロディーを行っていたのだ(Cf. Taxile Delord, *Physiologie de la Parisienne*, Aubert, 1841, p. 102 et suiv.; Nathalie Preiss, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle*, Éditions InterUniversitaires, 1999, p. 128)。バルザックは自らの作品のパロディー化を受けた上で、セルフパロディーを行ったことになる。

社会思想運動に関与しているという表象は、『人間喜劇』の過去のさまざまな作品と共振する。『人間喜劇』において医師は社会や人間の内奥を鋭く洞察する人物の形象であったからだ。その最も顕著なケースは、『田舎医者』において社会改革に取り組む医師ベナシスや、多数の作品において同時代的な知を担う存在として活躍するピアンション——たとえば『グランド・ブルテーシュ』（『続女性研究』）では歴史家、考古学者、さらには探偵的な身振りまで示す——である³¹。『人間喜劇』におけるこうした医師の表象に関して、松村博史は、19世紀の病理解剖学、臨床医学といった最新医学の徒で「観察する医者」であるピアンションやその師デプランと、ヒポクラテス以来の伝統的医学の流れを汲み、患者と向き合い、「行動する医者」ベナシスの二つの医者像が書き分けられていることに注意を促している³²。この場面に登場する架空人物マッソンとその参照先である実在人物マラーはおそらく前者の傍系を形成している。「貴族の首を切るのか」と尋ねるガゾナルに対し、マッソンは「爪を剥ぐのです」（1208）と冗談交じりに答えている。人間の体の突端のケアと階級社会の撤廃が隠喩的關係に置かれていることは明白である。そこから、間テクスト的關係として、『カトリニス・ド・メディシス』所収の『二つの夢』における、元外科医であった革命家マラーの挿話が想起されよう。ここでマラーは、翌日手術するはずの男の大腿部にメスを入れたところ民衆の姿が現れたという夢を語っている³³。これら二つの挿話においてはともに人体=社会 (corps social) の隠喩的關係が措定され、病む「身体」を治療するための侵襲的処置が問題となっているのである。のみならず、マッソンは「マラーを思わせる風貌」（1206）とされ、両者の類縁性は明示化されている。ところが、ここでもまた過去から現在への「矮小化」が際立ってくる。革命家=外科医マラーが支配階級の「首を切る」という過激な暴力的介入によって社会改革を行うのに対し、共和主義者=フットケア療法士マッソンは「爪を剥ぐ」という局部的な処置のイメージにとどまるのみだ。また、より根源的な問題として、旧体制下の時代とは異なり、ブルジョワ支配の進んだ1840年代においてもつばら貴族をターゲットとすることの不透明さも見逃せない。これを考えるために、一つの未完断片を召還しよう。『ピュブリコラの重要書簡』なる題名の作品である。バルザックは1840年代中盤にこの作品に着手し、共産主義革命の問題を論じようとしたが、原稿は早々に途絶した。このピュブリコラが『喜劇役者』のピュブリコラ・マッソンと同一人物と想定されていたかどうかは定かではない。来るべき革命を論じることに両者は共通しているが、いま見るようにその論点は大きく異なる。『書簡』のピュブリコラは、「1789年に自腹を切って封建制の瓦解を既に経験したフランスは馬鹿馬鹿しいほどの自らの寛容さに対して律儀ですから、金銭によつ

³¹ リュシアン・デーレンバックは『田舎ミュージズ』においてルストーとピアンションが『オランピアあるいはローマ復讐譚』の断片の読解からその全体像を復元する場面を論じ、次のように述べている。「誕生したばかりの生物学と同じエピステーメ的性質を持つ読解行為は、バルザックによれば医学的記号学のモデルによって構造化されていることが明らかになる。ピアンションはまず名医であるからこそ優れた読み手であり、またその逆でもあるのだ。」(Lucien Dällenbach, « La lecture comme suture. Problèmes de la réception du texte fragmentaire : Balzac et Claude Simon » in Lucien Dällenbach et Jean Ricardou (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Éditions Clancier-Guénaud, 1982, p. 38).

³² 松村博史「バルザック『田舎医者』における医学と医者像」、真野倫平編『近代科学と芸術創造』、行路社、2015、pp. 121-135.

³³ *PI*, t.XI, p. 455.

て形成された封建制度をめぐる第二の経験をおそらく味わうこととなります」としている。この人物によれば、ひとたび革命が起きると金融資本家がフランスから逃避してしまうため、金利資本制度が立ち行かなくなり、ブルジョワ社会が破綻する。「ブルジョワとプロレタリアは土地をめぐる対峙し、農地法を制定することになるでしょう」という一節で原稿は中断している³⁴。ピエール・バルベリスは、ここでバルザックは後の二月革命において都市の労働者とブルジョワを対立させることになる新たな葛藤を察知できず、農地をめぐる民衆とブルジョワが連帯して旧来の貴族を打倒する中欧・東欧的段階の革命をイメージしていたとする³⁵。だが、土地の問題への執着には解釈の余地は残るとしても、『書簡』のピュブリコラが、旧来の封建制度の瓦解後に「金銭によって形成された封建制度」、すなわちブルジョワ資本主義の転覆を語っている点には疑いを容れない。一方、『喜劇役者』のピュブリコラは次のように言っている。

我々はロバスピエールやサン＝ジュストの後塵を拝しながら、もっとうまくやりますよ。彼らは臆病でした。どうなったかといえば、皇帝、オルレアン家、ブルボン家だ。山岳派は社会という樹木をちゃんと剪定しなかったのです。(1207)

ここでマッソンは、大革命にもかかわらず市民による権力奪取が定着しなかったことを嘆き、残存してしまった歴代の支配階級を敵視しているが——なお、社会はここでは人体ではなく樹木になぞらえられ、有機体的メタファーながらも微妙なずれを含んでいる——、彼の視点からは、増長する金融資本家による新たな支配の問題が不思議にも脱落している³⁶。社会という有機体を十分に診断できていないにもかかわらず、性急に処置を施そうとするこの男の危うさが判明してくる。こうして、一方で『人間喜劇』の従来³⁷の医者・治療者像、他方で本編と前後して書かれた『書簡』のもう一人のピュブリコラと比較するならば、本来、洞察力を持った社会の解読者になるべき人物がその役割を果たせず、既に力を失った旧来の階級を執拗に打倒しようとするという倒錯化が刻印されていることが明らかになろう。革命家もまた、縮小再生産されてしまっているのだ。

他方、ここでもう一つ興味深いのはマッソンが「前衛」論を展開していることである。

民衆に同情する人々、プロレタリアや給与の問題を声高に語る人々、反ジェズイットの著作を書く人々、何であれ進歩に碎身する人々、つまり共産主義者、人道主義者、博愛主義者、こうした人々はみな我々の前衛です。(1207-1208)³⁷

³⁴ Lov. A115, f^{os} 22-23.

³⁵ Pierre Barbéris, « Trois moments de la politique balzacienne (1830, 1839, 1848) », *L'Année balzacienne* 1965, pp. 253-290.

³⁶ マッソンは社会の不平等全般に対して異を唱え、「我々としては、持たざる者も金満家も、膏血を絞る者も犠牲者もいなくなることを望んでいます」(1208)と述べてはいるが、ブルジョワによる金融資本社会の問題を焦点化できていないことに変わりはない。

³⁷ バルザックはフェルヌ修正版の際に「博愛主義者」の語を加筆し、三つのイデオロギーを並置している(PI., t.VII, p. 1736)。

ここでの「前衛」の語の定義の文化史的な重要性を指摘したのはアントワヌ・コンパニオンである。『モデルニテの五つのパラドックス』によれば、「前衛」の語はもともと軍隊用語であったが、後に、本作中でマッソンが証言するように政治的に前線に立つものという意味を持つようになった。この用法は1848年の二月革命以後に一般化し、当時は極左、極右の両方の運動を指した。そこから派生して美術批評の語彙となり、第二帝政期になると、「前衛」芸術は、社会の進歩に仕えるという意味から、美的な次元で時代に先駆けるという意味へと変容をこうむった³⁸。

「モデルニテ」の語の創始者と目されているバルザックは³⁹、このように、「前衛」の語の重要な転換の局面をも小説表象の中に取り込んでいたことになる。実際、既に見たデュブルデーの挿話とここでのマッソンの戯画化の二段階によって、『喜劇役者』はコンパニオンの指摘する第二帝政期にさきがけて「前衛」の第一の芸術的意味が出現する潜在性を浮かび上がらせている。すなわちサン＝シモン主義やフーリエ主義の芸術といった、社会参加の芸術、社会革命に奉仕する芸術の登場である。小説家は二人の登場人物に対する否定的な表象を通じて、これへの批判的な見解と牽制の態度を示していると言える。

・女優カディーヌとカラビーヌ～エピローグ

最後に登場するのは女優たちである。まず、マソルを庇護者とするカディーヌの場面は、結末の布石として配置されている。カディーヌ宅を訪れた際、ロラとビジウはガゾナルが女優に熱を上げるように煽り、またカディーヌにはガゾナルが億万長者だと触れ込むことで、二人が接近するように仕掛ける。続いてカラビーヌ宅での夜会の場面となる。オペラ座ネズミの挿話に始まった一行の周遊は女優の家の場面で閉じられることになる。カラビーヌの自宅はもともと妾宅用につくられた家であり、代々、ヴァル＝ノーブル、エステール、フロリース、シオンツ夫人が住んだとされる。『人間喜劇』の著名なクルチザンヌや女優たちの列挙によって、関係する作品群との間テキスト性が喚起されるとともに、現在ではガイヤール夫人となっているヴァル＝ノーブル夫人の言及は本作の第二の挿話と照応し、円環構造がいっそう強調されている。さてパリの名士たちが頻繁に夜食に集まるとされるこの邸宅には、マソル、クロード・ヴィニヨン、デュ・ティエ、マクシム・ド・トラージュ、ニュシンゲン、デュ・ブリュエル、マラガ、ガイヤール夫妻、ヴォーヴィネが姿を見せている。ロラはカラビーヌにガゾナルを引き合わせ、「今朝、ピレネー山脈から降ってきた製造業者だ」(1211)と紹介している。作中の前半に見られる設定ではロラがガゾナルと落ち合ったのは前日のはずだが、ここでは古典演劇よろしく、語られる出来事が一日の間に属していることが仮構されている。同様に、多くの著名な再登場人物の登場や言及もまた、演劇のフィナーレにおける舞台上での主要人物たちの参集という慣習を模したものであり、『喜劇役者』のテーマ性

³⁸ Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990, pp. 49-50 [中地義和訳『近代芸術の五つのパラドックス』, 水声社, 1999] .

³⁹ 『最後の仙女』(1823)においてこの語が使用されている。Cf. Stéphane Vachon, « Honoré de Balzac a inventé la modernité » in Roland Le Huenen et Andrew Oliver (dir.), *Paratextes balzaciens. La Comédie humaine en ses marges*, Toronto, Centre d'études du XIX^e siècle Joseph Sablé, 2007, pp. 205-220.

にふさわしく、伝統的な戯曲のエステティックを参照していると言える⁴⁰。

東の間とはいえ華やかな場面の後に続くエピローグは、対照的にきわめて淡泊である。三日後、ロラたちがやってきてガゾナルに勝訴を告げるが、南仏人はカディースに為替手形を取られたとすっかり意気消沈している。するとロラが、巻き上げられたはずの手形を差し出し、ガゾナルはあっけにとられる。

「我々が人を遇するすべを知らないなどとは言わないでくれたまえ。君に物事を教え、貧困から救い出し、御馳走し、しかも…楽しませてあげたのだからね」とビジウ。

「しかも只でだよ！」と、ものを「くすねる」様子を表す子どものジェスチャーをしながらレオンが言い足した。(1213)

以上のように作品は閉じられる。この箇所を考察するにあたり、バルザックの作品における結末の特徴を思い起こしておきたい。マルチヌ・レオナルによれば、従来の多くの小説と異なり、『人間喜劇』の作品群においては、物語の終わりとテキストの終わり（すなわち、話者あるいは登場人物の言葉）は大抵の場合、一致しない⁴¹。結末は物語に対してたえず過剰あるいは不足であり、ロマネスク的な終幕を期待する読者にとっては期待外れとなる。たとえば主人公の死といった物語の結末の伝統的なトposでさえ、バルザックにおいては見せかけの結末に過ぎないのだ。『絶対の探求』ではバルタザール・クラスが命数尽きても彼が求めていた「絶対」の正体が開示されないし、そもそもこの人物が天才であったのか狂人であったのかさえ定かではない。だが、出来事と言葉のこうした齟齬的關係が、物語の先にある意味の地平へと作品を開き、読者をそこに誘っていくのである。

では本作品の場合はどうであろうか。主人公ガゾナルは懸案となっていた係争で勝訴し、手形も手元に戻ってきたのだから、ひとまず全ては一件落ち着いたと言える。その限りにおいては伝統的な物語の結末の形式を踏襲しているように見えなくもない。だが、詳しく見るならば、ここには物語の調和的な終局に収まりきれない不透明さが浮かび上がってくる。というのも、テキストの末尾で水先案内人の二人はガゾナルに対してイニシエーションを行ったことを強調しているのに対し⁴²、当の南仏人は何が何だかわからないまま「これらの証書〔手形〕を啞然とした様子で眺めていた」(1213)からである。一つの説明として、本作をイニシエーションの物語のパロディーと捉え、全ては韜晦趣味とするならば、たしかにこれで決着はつく。だが、既に示した通り、我々はこの作品はむしろ転倒性を含みながらもイニシエーションの機制を保持している物語ではないかという仮説に基づいて読み進めてきた。そのように見るならば、話はこれで終わっておらず、これは見せかけの結末に過ぎないという解釈が可能になる。というのも、テキストをいま一度溯るならば、郷里に戻ったガゾナル

⁴⁰ 「旧来の演劇の慣習であった古典的正確さをもって、主要な役者たちが大団円で集結する」効果にバルザックは意識的であった(PI., t.V, p. 112)。

⁴¹ Martine Léonard, « Le dernier mot » in Stéphane Vachon (dir.), *Balzac. Une poétique du roman*, PUV/XYZ, 1996, pp. 55-68.

⁴² レオン・ド・ロラの最後の台詞はフェルヌ修正版で加筆されており(PI., t. VII, 1737), これによって二人の先導者によるガゾナルへの「教育」の構図がいっそう強調されている。

が周囲の知人たちに自らのパリ周遊を語っている一節が見出せるからだ。ロラたちとの最初の昼食の場面に差し挟まれているこの短い箇所を看過してはならない。まさにこうした一見すると取るに足りないような数行に思いがけない解釈的重要性が込められているからこそ、『喜劇役者』とは小品であるにもかかわらず要約不可能な作品なのである。

彼〔ガズナル〕は自分が遭遇した出来事を地元の連中に語る際にはこんな風に言った。
「11時半頃にパリジャンが二人、素っ気無いコート姿で、何とも呑気な様子。ブルヴァールで俺のこを見つけると『ほら、ガズナルだ』と言ったんだ。」(1155)

ガズナルはパリ周遊の物語を再説している。語り手へと変貌したガズナルは、水先案内人たちが「教えた」という同時代の社会の人々や文物の有様を自らの言葉で咀嚼していったはずだ。登場人物の幸福とその知的機能の担保は、同時代の風景に対して終始アイロニカルな視線を投げながら批判的に描いてきたこの作品が、しかし決してペシミズムに陥っていないことを表しているのではないだろうか。

結論に代えて

本論は、『人間喜劇』に属する中でおそらく最も分析が行われていない作品の読解を試みたものである。論を締めくくるにあたり、この掌編をめぐる批評的争点を振り返っておきたい。

作中でガズナルら一行が次々に対面する人物たちは、おおむね、七月王政下の社会の凡庸化を体現する、卓越性を欠きながらも強い虚栄心によって突き動かされて空転し続けるエネルギーギッシュな人士たちである。バルザックは『ベアトリクス』の中で、同時代のこうした「愚者」は「万人の平等」から帰結する産物であるとして、次のように述べている。

近代的な平等は今日では途方もなく発展したが、政治生活と並行線上にある私生活において、それは必然的に慢心、自尊心、虚栄心といった社会的自我の三大部分を伸張させることになった。愚者たちは機知ある人間を装い、機知ある人間は才能ある人間を装い、才能ある人間は天才として扱われたがる […]。一国民が、社会的に認知されている卓越した人々を非政治的なやり方で倒してしまうやいなや、二流の野心家たちが激流のように押し寄せる堰を開いてしまうことになるのだ⁴³。

こうした人物群に対し、小説家は批判的でアイロニカルな描写を行なっているが、逆に言えば、新たな文学的主題として魅了されているのである。とりわけ1830年代終盤以後、凡庸化する社会の表象への関心を強めていったバルザックは、ここで独創的な形式を持った一作品の中に「二流の野心家たち」の姿を集約してみせているのだ。

この作品形式は「パノラマ文学」との密接な関係から生まれたものである。『パリの悪魔』

⁴³ *PI*, t. II, p. 905-906.

の枠組で実現した一連の記事の刊行が本作品の源流となっており、同時代の社会を特徴付ける文物や職業別社会風俗を広角的に映し出す風刺的描写が作品の基底をなしている。ところが本作においてバルザックは、他の場所でしばしば行っているようにこうしたスタイルで書いた断片を部分的に小説に組み込むのではなく、パノラマ文学的な場面のみを強引につなぎ合わせることによって一つの掌編を構築している。従来の小説の説話論的構成を打破するこの大胆なオペレーションによって、解釈的な深みを欠いた同時代の社会に見られる俗物図鑑が形成されているのである。

さらに作者は、平板化した社会風俗をその表層において描き出すだけでなく、再登場人物の導入および特定の挿話やテーマの想起によってこれを『人間喜劇』の他の諸作品と接続させ、社会の変容を浮き彫りにすると同時に、パノラマ文学のエクリチュールと自身の従来の小説のエクリチュールの融合を図っている。『人間喜劇』フルヌ版を刊行し、その増補版を準備しつつあったバルザックは、本稿でも言及した『結婚の生理学』と『結婚生活の小さな悲惨』の統合の試みと相俟って、「生理学もの」や「パノラマ文学」との関連づけによって作品群全体に新たな多層性をもたらそうとしていた。文体のみならず作品のスタイルに関わるこの問題は、関連作品の参照によってさらに詳細に検討されねばならないだろう⁴⁴。

ニコル・モゼが指摘する通り、バルザックにとって1830年以後、社会の全ては凡俗化してしまい、そうでないのは現在の凡俗を批判しつつ、過去の偉大さを再生することで現在に肉付けをする文学だけであった⁴⁵。本作品中において、たとえパロディー的な倒錯化がなされた上であれ、社会を解説するためのイニシエーションという意味作用がろうじて無効化を逃れていることは、バルザックがその後期作品においても文学の新たな可能性を問い続けていたことを示すものである。

(2016年10月31日受理, 12月13日掲載承認)

⁴⁴ 本作品の枠組で執筆されながらも、『人間喜劇』では独立した一作品として収録された『ゴードィサール二世』については、口頭発表で論じる機会を持った（『『ゴードィサール二世』と人物再登場』, 2016年3月11日, パリ国際大学都市日本館19世紀研究会）。

⁴⁵ Nicole Mozet, « Michel Chrestien, Armand Barbès et la grande dame », *L'Année balzacienne* 2015, p. 425.