

『県のミューズ』——断片とアクチュアリティー

鎌 田 隆 行

キーワード：バルザック、19世紀フランス文学、生成論、ソシアビリテ、ジャーナリズム

バルザック『県のミューズ』(1843)は特異な作品である¹。作者はそこで複数の旧作断片を再利用しながらも、激動する近代社会の表象に呼応する新しいエクリチュールを志向している。ではパッチワーク的な挙措によって作られた「モザイク小説」がいかにして一つの構造体として複雑な表象を担いうるのか。一見矛盾するような断片性と全体性の葛藤を、作品生成とテーマの展開に注視しながら見極めていく必要があるだろう。

1. モザイク小説の誕生

プレイヤード版の校訂担当者アンヌ＝マリー・メナンジェはこの作品の基礎情報を綿密に整理しており、本稿も資料探査の点でこれに多くを負う²。だが、メナンジェによる本作品の評価は、その総説において見過ごせない否定的見解を含んでいる。すなわち、『県のミューズ』の執筆時にバルザックは創作意欲が低下しており、過去に自身が執筆した複数のテキストを再利用して取り入れることにより、ようやく一作品として仕上げることができたというのだ³。われわれとしてはこのコメントに疑問符を付したい。事態は逆であって、本作品の制作においてはバルザックによる『人間喜劇』全体の創作を徹底的に表すような、断片の集積とそれによる新たな創造性が湧出しているのではないか。この点で、ニコル・モゼが述べている、旧作の取り込みによる地方生活の主題の「弁証法的」発展という論説を参照し⁴、これを「モザイク的」と言い換えることを提案したい。モザイク(画)とは、異質な要素を集めながらも一つの調和的な構図を現出させる意匠であり、そこからの派生で、もはや古典的調和性にストレートには回帰できなくなった近現代の芸術において、異質性・不均質性と調和性・均質性の双方をともに担保できるがゆえに重要な賭金となりうる概念あるいは形象である⁵。「モザイク」は語源的に「ムセイオン」、つまり「ミューズの聖域」であ

¹ この作品の題名について、邦訳では『田舎ミューズ』とされることが多かったが、本稿では原題に即して『県のミューズ』とする。

² Anne-Marie Meininger, « Introduction », in Balzac, *La Muse du département*, in *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 12 vol., 1976-1981 [以下、CHと略], t. IV, p. 601-628 ; « Histoire du texte », *ibid.*, p. 1351-1355. 併せて次の記述を参考にした。Éric Bordas, Notice « *Muse du département (La)* », in Éric Bordas, Pierre Glaudes et Nicole Mozet (dir.), *Dictionnaire Balzac*, Classiques Garnier, 2021, p. 878-881.

³ *Op. cit.*, p. 601.

⁴ Nicole Mozet, *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac*, CDU/SEDES, 1982, p. 256.

⁵ バルザック『人間喜劇』を含む、近代芸術におけるモザイクの形象については次の著作を参照。Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Seuil, 2001.

るということも、本作を考える上で示唆的である⁶。

実際、バルザックは旧作を自らの新しい作品中に活用する再利用をしばしば行っていた⁷。複数的な、起源の異なる諸断片を集積することにより、そこに新たな小説表象の可能性を発見し、発展させていく手法が見て取れるのではないと思われるのだ。つまり、旧作の姑息的、弥縫的なりサイクルではなく、諸断片の再編成による創造的なパッチワークが実現しているのではないか。ではまずその断片の集積を確認するために、この作品の生成過程をたどりなおしておきたい⁸。

1) 1837年版『グランド・ブルテーシュ』と再利用断片

著者校訂による『県のミューズ』の「最終版」であるフルヌ修正版の末尾には、制作年代として「1843年6月～1844年8月」の記載がある⁹。しかしこれは実際のテキスト制作時期に照応していない。この作品の原型は少なくとも1837年にさかのぼり、作者による旧稿を利用する複雑な操作を経て発展していったことが判明している。

そこでまず問題となるのは、1837年に刊行された『グランド・ブルテーシュあるいは三つの復讐』である。この作品は『十九世紀風俗研究』の枠組みで『地方生活情景』第三巻に収録された。第四巻とともに同年2月に配本が行われ、これによって1833年に刊行が開始された『十九世紀風俗研究』の出版が完結した¹⁰。

このテキストはバルザックにおける複数のプロジェクトの横断的な接続を通じて成立している。作者は『地方生活情景』によって『十九世紀風俗研究』を完結させるにあたり、『ボワルージュ家の相続人』、『幻滅』とこのテキストを関連づけながら構想を進めた。『ボワルージュ家の相続人』は結局、計画段階で途絶してしまっただが、高山鉄男が指摘するように、意志の弱い男性の登場人物という構想において『幻滅』の主人公リュシアン・ド・リュバンプレの造形に通じ、サンセールを舞台としてボワルージュを登場させる点で『グランド・ブルテーシュあるいは三つの復讐』の準備に寄与している¹¹。

この1837年版では、後の『県のミューズ』に見られる物語構成の祖型が成立している。サンセールのラ・ボードレー夫人のもと、パリからやってきた客を招いた夜会が催される。客人たちは才女の誉れ高いこの夫人に関心を抱き、その貞淑性を試そうと、妻の不倫に対する

⁶ *Ibid.*, p. 38, n. 5.

⁷ バルザックの自作の再利用の問題の概要については拙著の次の箇所を参照いただきたい。*Balzac. Multiples genèses*, Presses Universitaires de Vincennes, 2021, p. 141-143.

⁸ 本作に関連する『グランド・ブルテーシュ』の再利用の問題についてはたびたび詳しい検討がなされてきた。Chantal Massol-Bedoin, « Transfert d'écriture : le réemploi de *La Grande Bretèche* dans *Autre étude de femme* », in Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 203-216 ; 奥田恭士『バルザック語りの技法とその進化一』, 朝日出版社, 2009, p. 88-104.

⁹ *CH*, t. IV, p. 791.

¹⁰ 『十九世紀風俗研究』はテーマ的には『私生活情景』、『地方生活情景』、『パリ生活情景』の三情景からなるが、作品配列と配本の順番が異なるので、刊行上は『地方生活情景』によって全体のオペレーションが完結している。

¹¹ Tetsuo Takayama, *Les Œuvres romanesques avortées de Balzac (1829-1842)*, The Keio Institute of Cultural and Linguistic Studies, 1966, p. 105-109.

夫の復讐の物語を立て続けに語ってみせる。そこで披露される三つの挿話はいずれもバルザック自身の旧稿を再利用したものである。まず、グラヴィエによって語られる第一の挿話「ボーヴォワール騎士の話」は¹²、もともと1831年12月25日に『ラルティスト』紙に掲載された『11時と真夜中の間の会話』の12の挿話のうちの第二挿話であった。『11時と真夜中の間の会話』は翌年、バルザックがフィラレット・シャルル、シャルル・ラブーとともに制作した物語集『コント・ブラン』に再録され、その際に増補が行われている。この時に収録された『スペイン大公』が『グランド・ブルテッシュあるいは三つの復讐』における第二の復讐譚「片腕の物語」として再利用されている。これはルストーによって語られる。この登場人物は本作で初めてバルザックの小説世界に導入され、以後、多くの作品において重要な役割を担うことになる。そして、ピアンションによって語られる第三の復讐譚「グランド・ブルテッシュ」は1832年、『ことづて』とともに『ル・コンセイユ』に収録されていた物語の再利用である。当初は『コント・ブラン』に収録される予定であったが、最終的にこうした発表形態となった。すなわちここで再利用された三編の物語は、『11時と真夜中の間の会話』を起点として1831年～1832年に制作された小品である。バルザックが専業ジャーナリスト時代を経て短編作家として旺盛に活動していた時期に相当する¹³。

2) 1843年版『県のミューズ』と再利用断片

1837年版の後、6年を経て、『グランド・ブルテッシュあるいは三つの復讐』は大胆な改稿によって新たな作品へと生まれ変わり、三つの異なる形態で刊行されることになる。まず『ル・メサジェ』紙に1843年3月20日～4月29日に『ダイナ・ピエドフェール』の題名で掲載されたヴァージョンである。次に同年4月末、『人間喜劇』フルヌ版で『県のミューズ』の題名にて『地方生活情景』の一作品として刊行された。ここでは『名うてのゴードィサー』とともに『地方のパリ人』というサブカテゴリーを形成している。そして、スヴラン社から同年10月および12月に刊行された作品集『地方の秘密』に同じく『県のミューズ』の題名で『ロザリー』（『アルベール・サヴァリウス』）、『父の裁き』（『海辺の悲劇』）、『カーネ親父』（『ファチーノ・カーネ』）とともに収録されている。総題『地方の秘密』は、空前の人気となったウージェーヌ・シュエ『パリの秘密』にあやかっており、収録作にも異名が見られるが、これが作者の意向によるものかどうかは定かでない¹⁴。

これらのエディションは文献学的にはそれぞれ初出、初版、第二版ということになるが、

¹² 第一挿話と第二挿話の題名はプレイヤード版校訂者による便宜的な名称である。

¹³ なお、バルザックが不倫妻に対する夫の復讐のテーマに強い関心を抱いていたことはこの時期や以後の他の作品系列においても見て取ることができる。小説家は『ざくろ屋敷』（1832）の物語と関連づけながら、『ゴリオ爺さん』（1835）の一場面において、ブランドン夫人と愛人の美青年であるフランケシーニ大佐との関係を恨む夫のブランドン卿が二人の毒殺を計画するくだりを書き入れていた。しかし、後にフルヌ修正版の際に当該箇所を全て削除したため、現在読まれる版ではこの挿話は存在していない（cf. CH, t. III, p. 266, var. e）。後述のように『県のミューズ』において「帝政時代の小説」のロマネスク性と対比する形で現代（七月王政期）の小説の多声性を示した作者は、ロマネスク的なブランドン卿の復讐の物語の抹消を試みた可能性がある（cf. Pierre Laforgue, *Balzac, fictions génétiques*, Classiques Garnier, 2017, p. 21-38）。

¹⁴ Éric Bordas, Notice « *Mystères de province (Les)* », in Éric Bordas, Pierre Glaudes et Nicole Mozet (dir.), *Dictionnaire Balzac, op. cit.*, p. 887.

作者校訂上の前後関係はこの通りになっておらず、錯綜しており、「原版」と言える単一のバージョンは存在していない¹⁵。三つのエディションは、黄金期を迎えていた新聞連載小説、前年に刊行が開始された『人間喜劇』、そして『人間喜劇』の収録作品を利用した企画ものという、多様な刊行形態を活かしたバルザックの出版戦略を端的に示すものとなっている。

そしてここでもまた旧作の再利用が行われている。『グランド・ブルテージュあるいは三つの復讐』に挿入されていた三つの復讐譚のうち、第一の挿話「ポーヴォワール騎士の話」はグラヴィエではなく、ルストーによって語られている。その次には、1837年版で第三の挿話であった「グランド・ブルテージュ」が配置され、話者はピアンションのままだが、彼が語ったとされるだけでテキスト本体は取り去られ、不在である。取り去られたテキストは『グランド・ブルテージュ』の題名で『人間喜劇』に収録され、「『続女性研究』の末尾」であると題名の下に但し書きがされている。作者の没後、レヴィ版以降の『人間喜劇』の版本では『続女性研究』に組み入れて一体化して刊行するのが通例となっている¹⁶。『グランド・ブルテージュ』はしたがって、これほど何度も再利用されながら、作者による版本では一度も単独の物語として刊行されたことがないテキストである。そして、第三の挿話は「片腕の物語」で、グラヴィエが語り手となっている¹⁷。

これに加えて、さらに二つの再利用テキストが導入されている。一つはバルザックが『フランス人の自画像』に寄稿した5編のテキストのうちの一つで、「地方の女性」と題され、1841年に刊行されたものである。停滞し精彩を欠く地方での女性の存在を類型的かつ揶揄的に描くこのテキストは、ディナ・ド・ラ・ボードレーの人物描写や会話へと転用されている¹⁸。もう一つは『作者未詳の帝政時代に刊行された小説の断片』の題で1833年9月に『社交界閑談』紙に掲載された小品で¹⁹、これは『オランピア』をめぐる登場人物たちの重要な挿話に活かされている。これらのテキストの追加は、『グランド・ブルテージュ』の本文を削除したことに対する補完のオペレーションとしての意味合いがあるろうが、後述するように、単なる差し替え操作には到底収まらない豊かな意味作用を顕現させている。これらはその枠組みとなる母型テキストの再構築と連動しているのである。

3) フュルヌ修正版

その後、バルザックが『人間喜劇』の再版を期してフュルヌ版をもとに準備したフュルヌ修正版では、『県のみューズ』には小説の末尾の加筆を除くと、あまり目立った変更は加えられていない。この「最終版」が現在、一般的に読まれている版の基盤となっている。ただし、後述のように、この結末の加筆は軽視できない重要なインパクトを持つ。

¹⁵ « Histoire du texte », *CH*, t. IV, p. 1355.

¹⁶ レヴィ版以前に刊行されたウシオー版やマレスク版ではこの措置は取られていない。

¹⁷ 三つの挿話の記載箇所は次の通り：*CH*, t. IV, p. 682-687 ; 688 ; 688-696.

¹⁸ *CH*, t. IV, p. 641 *sqq.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 1359-1365 ; Balzac, *Œuvres diverses*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990 et 1996, 2 vol. [以下 *OD* と略], t. II, p. 1177-1190.

2. 紋中紋的機制

1837年版『グランド・ブルテーシュあるいは三つの復讐』から1843年版『県のミュージズ』へ。ともに複数の旧作断片を含んでいるが、三つの挿話を象嵌した前者よりも、それに加えて（ただし『グランド・ブルテーシュ』の物語の文面そのものは摘出されるが）さらに二つの再利用テキストを加えた後者において、小説表象の複雑性が高まっている。もちろん、単に流用断片の数が多いからという理由ではない。「象嵌テキスト」と「母体テキスト」の間に美学的な緊張関係をもたらす機制の構築によってこうした複雑性が成立しているのである。

まず、母体テキストの三人の主要人物の変貌について確認しておきたい。この物語のヒロインである「県のミュージズ」、ディナ・ド・ラ・ボードレーはサンセール在住の「地方の女性」であるが、そこに還元されることがない複数の主体である。1837年版『グランド・ブルテーシュ』では、旧姓ラ・オートワのラ・ボードレー夫人はもっぱらこの名（夫の名）で呼ばれていたのに対し、『県のミュージズ』のヒロインはディナというファーストネームを付与され、自律性を持つようになる。貞淑な夫人として地方生活を全うする1837年版のラ・ボードレー夫人は早くから老け込み、見る影もなくなってしまったとされる²⁰。これに対し、ディナはこうした地方生活の運命に逆らう反抗へと駆り立てられる女性である。ニコル・モゼは、旧稿「地方の女性」の再利用がこの点で重要な意味作用を持つことを指摘している。「地方の女性」の原テキストは、パリのような輝きやメリハリを持たず、中央集権化の皺寄せで画一化が進み平板化した地方風俗や、周囲の才知を欠いた人々に倦怠するも大抵はそこに埋没するしかない地方の女性を典型的に描き出していた。だが、これが再編されて『県のミュージズ』に組み込まれた結果、地方の女性をめぐる言説がしばしばディナに帰せられ、ディナは語り手にも並ぶ社会の読み手として傑出した存在となる。地方の停滞状況を自ら告発し、類型からの越境化を目指す女性としてのダイナミズムがこうして現れてくるのである²¹。

「地方の女性」が教養を欠き、秀でた特徴を示すことのない人物類型であるのに対し、ディナは卓越した人物として描かれている。彼女は才色兼備の女性として地元で崇敬や嫉妬の対象となっている存在で、その知性と文才により、「才女」と称される。実際、話者は彼女を評して« femme supérieure »の表現を何度も繰り返している²²。この点で、同名の作品が思い出されよう。『ニュシゲン銀行』、『しびれえい』との抱き合わせで1838年にヴェルデから刊行された『才女 *La Femme supérieure*』は最終的には『役人たち *Les Employés*』の題名になるが、1844年の『人間喜劇』フルヌ版の時点では折衷的に『役人たちあるいは才女 *Les Employés ou la Femme supérieure*』と題され、当初の題名の痕跡をとどめていた。

²⁰ CH, t. IV, p. 1377.

²¹ Nicole Mozet, « Deux exemples de la technique du réemploi : *La Fille aux yeux d'or* et *La Muse du département* », in *Balzac au pluriel*, Presses universitaires de France, 1990, p. 251-264.

²² 「サンセールは当時、ある才女を誇りにしていた。長らく彼女の真価は知られていなかったものの、1836年頃には県下でかなりの名声を博していた」(CH, t. IV, p. 632) など。

その筋立ての鍵を握るラブルダン夫人は評判の才媛で、夜会を主催して客たちを魅了するが、大蔵省の局長候補と目されていた夫の後押しを試みるも、役所のライヴァルたちの陰謀によってその努力は水泡に帰す。ほぼ同時期の1837年版『グランド・ブルテッシュ』でもヒロインは才女とされており、優れた女性というテーマ系が横断的に展開していた。『県のミューズ』はこれを参照しながらも、1837年版にはない女流作家という属性を持たせ、ディナを芸術創造にたずさわる存在として造形している²³。1830年以後、ジョルジュ・サンドの影響でフランスの各地に「十番目のミューズ」が誕生したとされ、その新奇的な側面が強調されているのだ²⁴。そこではサンドをモデルとした『人間喜劇』の架空人物カミーユ・モーパン——『県のミューズ』の前後に制作された『ベアトリクス』で主要人物として描かれている——の名も挙げられ、実在および虚構の女流作家への参照がなされている。かくして、ディナの人物造形によって本作は、バルザックが主としてこの時期に傾注した、卓越した女性の多面的な様相を描く作品系列に新たな広がりを与えているのである。

夫であるラ・ボードレーは1837年版ではほとんどその相貌や属性が描かれず、影が薄かったが、1843年版では複雑な設定によって陰影を帯びて小説にメリハリを与える存在となっている。バルザックはこの人物が、親の放蕩生活の影響で身体にハンディキャップを持って生まれた短軀の姿をし、ディナとは歳の差が大きい老貴族であるという設定を行っている。才媛で華やかな妻とは対照的に陰鬱な吝嗇家の老人であり、口さがない人々からは「うらなり」「虫」「矮人」といった差別的な呼び方で陰口を叩かれ、侮蔑的に扱われている。だが、その実、彼は野心家であって、意外な膂力を見せることになる。

一方、ディナの愛人となるルストーは、1837年版『グランド・ブルテッシュ』に初登場して以後、再登場人物として複数の関係作品に登場している。『グランド・ブルテッシュ』でのルストーのファーストネームは、言及箇所によって奇妙にもエミールとジュールの二つが混在していた²⁵。ジュールの名は、人物のモデルと目されるジュール・ジャンヤンやジュール・サンドーを思わせる²⁶。ただし、翌1838年に刊行された『しびれえい』では、リュシアン・ド・リュバンプレのジャーナリスト生活が「回顧的に」要約されているにもかかわらず、ルストーは登場しておらず、リュシアンと同僚はブロンデであったとされる²⁷。この段

²³ ジョルジュ・リュバンによれば、作中においてディナがジャン・ディアズ名義で発表したとされる作品のうち、『セビア女パキタ』の草稿がフランス国立図書館収蔵のエツェル関係の一件資料の中に見出される。エツェルとサンドの書簡をメインとした資料体に紛れ込んでいる紙葉である。作中で引用されているのはそこに見られる詩編のうち半分ほどで、草稿は書き手自身によるものであろうが、それが誰なのかは不明で、リュバンはサンドが庇護していた駆け出しの無名詩人ではないかと推測している（Georges Lubin, « Sur la piste du poète Jan Diaz ? », *L'Année balzacienne*, 1987, p. 297-307）。

²⁴ *CH*, t. IV, p. 662.

²⁵ *Ibid.*, p. 1373, 1375.

²⁶ バルザック自身、1843年5月、ハンスカ夫人宛ての手紙で、ルストーはジュール・サンドーであるとのめかしている（*Lettres à Madame Hanska*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Laffont, « Bouquins », 1990, t. I, p. 684）。ルストーとともにパリに出奔したディナが味わう幻滅はジョルジュ・サンドのジュール・サンドーとの生活を参照しているという指摘もなされている（Thierry Bodin, « Du côté de chez Sand », *L'Année balzacienne*, 1972, p. 255）。

²⁷ *Fragmens des Études de mœurs au XIX^e siècle. La Femme supérieure, La Maison Nucingen, La Torpille*, Werdet, 1838, t. II, p. 363.

階でのブロンデのファーストネームは「アルフレッド」である²⁸。これがのちに「エミール」に変わり、それに応じて「エミール」・ルストーは『パリにおける田舎の偉人』（1839）の執筆段階で「エチエンヌ」・ルストーへと名が変わる²⁹。このことは、バルザックの構想において、ジャーナリストの登場人物であるルストーとブロンデの人物像がある段階まで未分化であったことを示していよう。ルストーの人物像に重要な変化が起きるのはこの『パリにおける田舎の偉人』においてである。『しびれえい』でのリュシアンとブロンデの関係が同僚で対等に見えるのに対し、『偉人』でのルストーは、上京して日も浅い作家志望のリュシアンを新聞業界に引き入れるメンターとしての役割を担う。自身もかつて劇作家を目指して挫折しているが、いまや一連のジャーナリズム作法に通じ、目先の利害関係に合わせて記事を書き分ける才能を持つ存在であり、新聞の編集長に出世するに至る。また、ピアンションとの関係もここではほめかされている。二人はもともとサンセール出身の旧友で、それぞれ志を抱いて若くして上京。医学を志すピアンションはセナークルの仲間たちと友愛に満ちた修業時代を過ごし、研鑽を積んで名医となる。文人を目指すも斯界の厳しさに直面し、姑息的手段として逃げ込んだジャーナリズムの胡乱な世界を泳ぎ渡って行こうとするルストーとは好対照をなす。こうして、不遜で軽薄だが利に敏いジャーナリストとしてのルストーの人物像が確立し、この設定が1837年版『グラント・ブルテージュ』の後継作品である『県のミュージズ』へと反映されている。

ではテキストの象嵌の様態を具体的に見て行こう。『県のミュージズ』では三つの挿話は挿話そのものとして提示されるにとどまらず、これをめぐって語り手と受け手との間に生じるコミュニケーション効果——登場人物のキャラクターの設定との照応が見られる——をもたらしている。第一挿話「ボーヴォワール騎士の話」を語るルストーは、これはノディエによるものだとし、聴衆をはぐらかす韜晦味を交えている。続く第二挿話「グラント・ブルテージュ」に関してはピアンションの見事な語りによって一同を魅了したことがほめかされている。本文は取り去られているが、受容の場面は残されているのである。第三挿話「片腕の物語」の場合はその猟奇性にもかかわらず、殺された外科医もしくは彼を殺害したスペイン人しか知るはずのない話が伝わっているのはなぜなのだと茶々が入り、語り手グラヴィエが手痛く皮肉られる。直前のピアンションの語りが一堂にもたらした魅了の効果と好対照である。1837年版では、ラ・ボードレー夫人に対する潜在的誘惑者として——彼らが chasseurs（狩猟家＝猟色家）として姿を現す狩りの場面の隠喩性は明らかである³⁰——ほとんど横並びの登場人物であった三者はこうして差別化され、首都で活躍するジャーナリストらしく融通無碍にエスプリを發揮して地方の人士たちを翻弄するルストー、権威ある高名な医師として尊ばれるピアンション、そして両者の格下の人物として、ディナの崇拜者の一人だが滑稽な身振りを繰り返すグラヴィエのキャラクターが喚起される。この差異化は、バルザックによる再登場人物網の展開によって上記の通り前二者の人物像がこの間に本格的に発展したことに呼応している。

²⁸ *Ibid.*, p. 196.

²⁹ この経緯については拙著で論じた。*La Stratégie de la composition chez Balzac. Essai d'étude génétique d'Un grand homme de province à Paris*, Surugadai-shuppansha, 2006, p. 71, n. 29.

³⁰ 話者は実際、「感情の領域に移し置かれた狩猟」(CH, t. IV, p. 1366) についてほめかしている。

他方、テーマ的連続性をめぐって、1837年版から1843年版への移行によって三挿話の配列や位置づけが変化し、挿話群の再構築が「夫の復讐」というテーマの弱化をもたらす方向で作品の再編に寄与したとする先行研究の指摘がある³¹。だが、果たしてそうであろうか。1843年版において、裏切られた夫による復讐というテーマは退行せず、むしろさらに複雑な発展を遂げているのではないか。ここで『オランピア』の分析へと移ろう。このテキストがその鍵を握るからだ。

前述の通り、これは『作者未詳の帝政時代に刊行された小説の断片』を転用したものである。作中で、夫の復讐をめぐる三挿話が語られた翌日のこと。再び一同がサロンに集合した際、ルストー宛てに通の紙束が届く。急いで校正しなければならぬゲラであった。ルストーは旅先にまで仕事がついて回ってくることを自嘲気味に語るが、パリの売れっ子ジャーナリストとして常に原稿の依頼を抱える身であることを地方の人士たちに誇示する裏返しの自慢であることは容易に見て取れる。ところが、その発送物の包み紙として印刷物の損紙が使われており、ここに何やら小説らしきものが印字されていることに一同が気づく。『オランピアあるいはローマ復讐譚』と題された、断片でしかないこのテキストをルストーが読み上げ、計20ページにわたる箇所が紹介されていく。実際にその文面は小さな活字ポイントでさながら現物提示のごとくに印字されている³²。ルストーやピアンションらのコメントリーを交えたこの朗読はこうして一時、サロンのメンバー全員の関心を占有する。前後が入れ替わったり、ページが飛んだりして途切れ途切れの不完全なテキストをもとに、一同は本来の物語を再構成しようと試みるのである。

ではそれはどのような物語なのか。大略、次のような暗黒小説的な筋立てが浮かび上がってくる³³。悪漢リナルドとその一味は洞窟に潜んでおり、そんな中、ブラッチアーノ公爵夫人（オランピア）は愛人であるフランス人のアドルフとお互いの思いのたけを打ち明けている。公爵夫人の秘密の鍵を手に入れたリナルドは地下に潜入し、ブラッチアーノ家の財宝を盗み出そうとするが、死去したと思われていた公爵が檻に囚われている姿を見出す。檻は可動式で、夫人は毎晩それを自室に運び込み、自分がアドルフに抱かれ快樂に溺れている様子を夫に見せつけていたのだ。不倫を知って彼女と愛人を毒殺しようとした夫への懲罰であった。リナルドは報奨の約束と引き換えに公爵を救い出す。公爵は武器を手にして反撃のために飛び出していき、夫人とその愛人に苛烈な処罰を行うことがほめかされる。

『オランピアあるいはローマ復讐譚』の題名から既にかがえるように、これは不倫をめぐる復讐の物語であって、1837年版以来の本作品のテーマと呼応する。注目すべきは、間欠的に示されるこの象嵌された物語が、母体テキストで語られることになるディナの物語と照応する点である。ディナもまた、夫を捨ててルストーとの不倫に走り、パリに出奔することになるからだ。そしてラ・ボードレー氏こそは、妻と愛人の懇ろな様子をたびたび眼にしなから、反攻に転じる機会をうかがう「裏切られた夫」にほかならない。三者の思惑は交錯し

³¹ 奥田恭士『バルザック語りの技法とその進化―』、前掲、p. 97-98.

³² CH, t. IV, p. 704-717.

³³ Mariolina Bongiovanni Bertini, « Du théâtre au roman : *L'Olympia* de Balzac et le mélodrame », *L'Année balzacienne*, 2012, p. 282による記述を参考にした。ラドクリフなどの暗黒小説に心酔したバルザックは「青年期の作品」でしばしばこうした作風を導入し、自家薬籠中のものとしていた。

合う。ディナは閉塞した地方から自由になろうと、夫を捨ててパリのルストーのもとに身を寄せる。ディナの愛人となったルストーは、虚弱なラ・ボードレー氏の老い先が長くないと見込み、ディナを通じてその財産が自らの手中に入るものと皮算用を立てる。しかし、周囲から邪険に扱われているラ・ボードレー氏は意外な壮健ぶりと言志の強さを見せ、のちに貴族院議員となって社会的栄達を収めるとともに、ディナとルストーの間にできた子どもたちを自分の子にすることに成功し、財産相続者を確保する目論見を達成する。よって、本作の登場人物を「勝者」と「敗者」という観点から捉えるならば、希望が潰え去ったディナとルストーとは対照的に、執念深く隠微な行動を続けながら手に入れるべきものを追い求めて最後に手中に収めた異形の老貴族こそが勝者の立場にあり、彼を軽侮した二人への復讐を果たすことになる³⁴。バルザックはフェルス修正版でのテキスト末尾の加筆により、「こうしてサンセルのミューズは実にあっさりと『家庭』と『結婚』へと戻ったのであった。しかし口さがない意見によれば、彼女は無理やり戻らされたのだという、というのも、娘を待ち望んでいた小柄な貴族院議員の希望が叶えられたからだというのだ」とし、ガチアンやグラヴィエに言及した後、サンセルの遊歩道を散歩するラ・ボードレー氏がミロー氏と出くわす姿を描いて結末としている。「従兄よ、これがうちの子供たちです！」というラ・ボードレー氏の台詞を書き入れたバルザックは、テキストの完了を示す飾り書きを一旦は記したものの、さらに右脇の余白にミロー氏の返答——「『ああ、私たちの子供ですな』と悪意ある検事総長は繰り返した」——を加筆し、ラ・ボードレー氏に対するアイロニーをさらに付け加え、その勝利を両義的なものとして物語を閉じている³⁵。

こうして、象嵌されたテキストが母体テキストの物語を先取りしており、これを読みつつある登場人物たちがかかる冒険を生きることになる機制が実現している。すなわち、20世紀のヌーヴォー・ロマンの作家たちが関心を寄せた「紋中紋」的機制である。実際、ミシェル・ビュートルはこの断片の挿入過程を子細に跡付けた上で、きわめて大胆な手法として高い評価を与えている³⁶。このコメンタリーは、アラン・ロブ＝グリエをはじめとしたヌーヴォー・ロマンの主要な作家たちが「古い小説」としてのバルザック的小説の乗り越えを旗印にしていた時期にあって、『人間喜劇』がむしろ「新しい小説」を既に体現していたのだと評価する数少ない事例の一つとして知られている³⁷。そして、『鏡の物語』においてビュートルの指摘を追認するリュシアン・デーレンバックは、紋中紋手法の最重要の事例の一つとしてこのパッセージの分析を行っている³⁸。これが1980年代以降のフランスおよび仏語圏

³⁴ 柏木隆雄は1983年の『独身三部作』論でこうしたバルザックの登場人物間の勝者／敗者の観点を打ち出している (Takao Kashiwagi, *La Trilogie des Célibataires d'Honoré de Balzac*, A.-G. Nizet, 1983, p. 149 sqq.)。また本作を論じて、『地方のパリ人』二部作を構成する『名うてのゴードィサル』との比較で、それぞれパリから来たジャーナリズムに関与する才気ある登場人物 (ルストー、ゴードィサル) が、身体的／精神的欠陥のある地方の人物 (ラ・ボードレー、マルガリティス) に敗れる同一構造を指摘している (『バルザック詳説』, 水声社, 2020, p. 411-412)。

³⁵ CH, t. IV, p. 1433. フェルス修正版の当該箇所の複写については eBalzac を参照 (<https://www.ebalzac.com>)。

³⁶ Michel Butor, « Les Parisiens en province », in *Répertoire III*, Éditions de Minuit, 1968, p. 169-183.

³⁷ Cf. Joëlle Gleize, *Honoré de Balzac. Bilan critique*, Nathan, 1994, p. 31.

³⁸ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977, p. 104-107 [リュシアン・デーレンバック『鏡の物語』野村英夫・松澤和宏訳、ありな書房、1996、p. 119-122]。

アカデミズムにおけるバルザックの再評価の準備に大きく裨益しており、そうであれば、『県のミューズ』の読解こそがその起点であったと言っても過言ではない。

実際、ビュートルによる分析は、ここでの表象に見られる重要な賭金を見事に浮き彫りにしている。ルストーが手にするばらばらに切断された損紙は「残存断片 (membra disjecta)」の形象であり、そこから元の物語を復元してみせようとする挙措は、断片をもとにして本来の一なるものを取り戻すという、バルザック自身の小説制作のオブセッションであるというのだ³⁹。いみじくも、郵送されてきたオブジェ本体であるルストーのテキストよりも、それを包んでいた損紙にこそ本質的な問題が込められているとして、ビュートルは次のように評している。

ルストーが受け取った小包では、この山師の本の校正紙、つまり本物の書籍の見かけを持つが実際には剽窃に過ぎない物件ではなく、書籍の外観を持たないが実際には書籍である包み紙の方が彼の注意を惹くのである⁴⁰。

しかし、解釈上、無視できない取り違えがここに見られる。包みを受け取ったルストーは次のように言っていたはずである——「文学なんてものじゃありませんよ。私が短編小説を完結させる雑誌で、十日後に刊行になります。『結末は次回』を果たさなければならない状況でやって来たので、印刷業者に住所を教えるおこななければならなかったのです⁴¹」。つまり、ルストーの作品の刊行媒体は正確に言えば書籍ではなく雑誌である。分載形式で刊行を行っており、その最終回のゲラなのだ。確認しよう。包み紙は書物の形をなさない損紙の断片であった。ところが、この包みを解いて中から出てきた印刷物とは言えば、またしても断片 (= 分載テキスト) なのである。断片化した印刷物の中にまた断片、この細分化のオブセッションを見逃すべきでない。たしかに、ビュートルの「誤読」はバルザックがことによると書き得た可能性の一つであるとして肯定的に捉える立場もありえよう。しかし、生成過程を考慮に入れた批評家の評釈の方向性に沿うならば、むしろ果てしない断片性に直面するこの設定こそを読み解いておくことが重要になろう。

というのも、本作品が主たる発展を遂げた1837年～1843年は、まさしくバルザックにとって作品の断片化と統合化という両極化が生じている時期で、作家の存在論的な賭金としての「断片の統合」の問題が問われていたからだ。先述の通り、本作品は『十九世紀風俗研究』の完結を実現した配本の一部であった。この大規模な作品集の刊行は、のちに『人間喜劇』と呼ばれることになる「一なる全体」を具体的に予見させる出来事である。その前年、1836年からバルザックは小説の新聞連載を創始し、これを主要な初出掲載方法としているが、連載小説家として商業的成功を得るのは1840年代後半のことである。長らくウージェーヌ・シューやアレクサンドル・デュマら人気作家の後塵を拝し、掲載先は定着せず、『ラ・プレス』や『ル・シエクル』のようなマス化を成し遂げた新聞からマイナーで短命に終わった新聞まで振幅があり、綱渡り的な契約を余儀なくされる局面も少なくなかった。書籍刊行の

³⁹ Butor, *op. cit.*, p. 182-183.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁴¹ *CH*, t. IV, p. 703.

不況期にあってバルザックは刊行の多様化戦略を採り、主として定期刊行媒体（新聞・雑誌）、単行本、作品集という三形態を進めて行ったが、新聞連載への依存の度合いは作家の思惑以上に増大していく。『風俗研究』の作品が増え、『哲学研究』が伸び悩んだのもこうした媒体効果（次第に大衆化する新聞の読者には前者の方がより訴求しうる）と考えられる⁴²。しかるに、新聞連載は小説テキストの細分化のみならず、その散失をも招来しかねない。「一つの全体」を目指すバルザックは、皮肉にも、細切れと化した連載テキストを数多くの媒体に掲載しながらこれを進めていくことを引き受けるのである。多にして拡散的な新聞掲載への依存を贖うのは、作品集の刊行という統合操作にはかならない。バルザックは大抵、新聞連載時には多数の章を建てて作品を分節化するが、これが版本となり、再版・統合されるにつれ、章の数は全般に減少していく傾向にある。文字通り、断片を集積して「固めて」いくのだ。その究極形態が1842年から刊行開始となった『人間喜劇』フルヌ版（の大部分）における章の撤廃という極端な操作である。改行も大幅に減らし、コンパクト化が行われている⁴³。

その意味で、『県のミューズ』は断片化と統合化の激しい駆け引きの中から成立した『人間喜劇』の生成を反動的に照らし出す。1837年版も含め、この作品が人間の身体の切断を語る物語に執着してきたのはおそらく偶然ではない。「スペイン大公」をめぐる物語では切断された女性の片腕の挿話が含まれており、サン＝ピエール＝デ＝コール（Saint-Pierre-des-Corps）という身体 corps の語を含む地名が喚起される⁴⁴。切れ切れのテキストを集めて一なる「身体」を取り戻すこと、本作はその形象を執拗に表し続ける。

ことによると、こうしたオブセッションのテキスト表象としての現れはバルザックにおいてかなり早くに遡るかもしれない。1830年2月、バルザックは『ヴォールール』紙にジュール・ジャンン『死んだ驢馬とギロチンにかけられた女』（1827）の書評を匿名で掲載した⁴⁵。ところが、書評の体裁を取るこのテキストは実際には自身の創作と言ってよい、ファンタスムを全面に出したフィクションである。ここで話者はジャンンの自宅を訪れ、才気走った作家になぜこの作品には29章までしかないのかと問いかけ、架空の第30章を自ら提示してみせる。そこではジャンンのヒロインで作品末尾において死刑となった娼婦アンリエットの亡骸が医学生たちによって解剖されている。物語の語り手は友人シルヴィオとともに新博士となった学生の祝宴に参加するが、オルギアめいた雰囲気となる。解剖に付き添っていた不気味な老婆が遺骸の脛の骨を取り出して、これをブクナイフにすればよいと言い、後で話者は死んだ驢馬とアンリエットの図像を彫り込んでもらい、ブクナイフにしたという。ロラン・ショレの解説によれば、このテキストは『サンソン回想録』や『エル・ヴェルデュゴ』などにおける身体（頭部）切断に対するファンタスムと通じる作品である⁴⁶。ここで、切断のテーマ系において、ギロチンによって亡くなったアンリエットの骨からブクナイフが作

⁴² Cf. Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, Presses Universitaires de Vincennes / Presses du CNRS / Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 28-41.

⁴³ バルザックにおける刊行様態と章立ての問題については前掲の拙著で論じた。Balzac. *Multiplés genèses*, *op. cit.*, p. 165-185.

⁴⁴ *CH*, t. IV, p. 695-698. Cf. Chantal Massol-Bedoin, *op. cit.*, p. 213-214.

⁴⁵ *OD*, t. II, p. 647-653.

られているところが意味深長である。美しき娼婦の切り刻まれた亡骸の一部が、袋綴じの書物に切り込むナイフというファルスのなオブジェに変じているところに倒錯的なエロティシズムがあろうが、メディア的な次元に注目するならば、このテキストが幻想的な表象を通じて、「書物」の形象への参照を示していることを看過すべきでないだろう。ブックナイフとは新聞には不要で、綴じられた冊子体＝書物に対して必要な道具だからだ。掲載紙『ヴォールール』は未来の新聞王エミール・ド・ジラルダンによる発明品で、大半の記事を剽窃によって集めることにおいて逆説的に独創的であった。この書評はバルザックが初めてジラルダンの新聞に寄稿したテキストである。出版不況のあおりをうけて単著を刊行することの困難に直面したバルザックが専業ジャーナリスト時代に書いたこのテキストは「書評」の体裁ながら「作品」を志向し、「新聞」（しかも寄せ集め記事による）に掲載されながら「書物」を志向している。この点で——ルストー＝ジャンンのモデル問題は措くとしても——『県のミューズ』の表象と共振するのである⁴⁷。

3. アクチュアリティと多元性

さて『県のミューズ』は20世紀的な大胆な小説機制を先取りする一方、同時にすぐれてバルザック的な社会表象を成立させている。すなわち、大革命に起因する近代フランス社会の揺動を、強い個性を持つ人物たちのドラマによって表しているのだ。『オランピア』をめぐる登場人物たちが「帝政時代の小説」を喚起していたのは徴候的である。それは、いま読まれつつある作品＝七月王政期の小説を問うことになる。

実際、本作はその筋立てが制作刊行年代と近接している小説である。連載小説でもあったこの作品は「アクチュアリティ小説」であって、同時代の象徴的な文物や事象が導入されている。ここで同時代的なるもの表象は、皮相な新奇性のみには還元されない複雑さを持ち、複数のテーマが錯綜しながら一つの構図を生み出しており、それによって同時代の「解説」がなされるという仕掛けがある。

まず物語の時期設定を確認しておきたい。ルストーとピアンションがディナのもとを訪れるのは1836年9月であることが、作中に記された時間指標によって明示されている⁴⁸。その後、筋立てが進むにつれ、物語の時間は制作刊行の現在時に歴然と近づいていく。1837年初めにディナがパリに上京し⁴⁹、ルストーとの同棲生活が始まるが、それは1840年代まで続く。二人の関係が破綻し、ディナがパリからサンセールに引き揚げるのは1843年のことである。フェルヌ版の段階で「1842年から1843年にかけての冬」という時節を表す指標があり、その後の「3月」のある日にルストーはディナを偶然見かけ、二人の最後の面会の場面に至

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1460. この問題系に関しては次の論考で詳しく分析されている：私市保彦「『サンソン回想録』と斬首ファンタスム（上）－1830年前後のバルザック」、『後期』第17号、2021、p. 59-91；「バルザックの斬首ファンタスム（中）－『アネットと罪人』、『アデュー』、川端康成『たんぽぽ』－」、『後期』第18号、2022、p. 98-126。

⁴⁷ 1837年版には実際、ジャンンの同作品をほのめかす箇所が存在していた（*CH*, t. IV, p. 1369）。

⁴⁸ *Ibid.*, p. 667.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 742.

ることになっており⁵⁰、ディナのサンセールへの帰還は1843年春であると推定できる。フルヌ修正版では前記の第二のパスセージに「1843年3月」と年月が明記されているが、フルヌ版の段階で既にこの時期であることは読み取れるのであり、この版本の刊行時である1843年4月末とほぼ重なっているのである⁵¹。

したがってここでアクチュアリティーの問題が鋭く喚起されることになる。マリー＝エーヴ・テランティーは19世紀の日報新聞と文学の緊密な関係を論じる中で、この問題を特に重視し、一連の重要な指摘を行っている。永続的な問題よりも日々移り変わる事柄を重視する新聞においては、掲載される文学作品もまた同時代への関心を明瞭に示す。新聞の上段の時事的な記事と、文芸欄である下段のコンテンツとは互いに影響し合う相互作用の関係にあり、掲載される小説がほぼ現在時に近い時点を描くという事象が頻繁に見られるようになる。こうして導入されたアクチュアリティーは、とりわけ現実とフィクションとを連結する機能を帯びるとテランティーは指摘する⁵²。村田京子はテランティーが提唱する「アクチュアリティー小説」の概念を援用し、連載小説家としてのバルザックの人気作となった『従妹ベット』における物語の筋立てと刊行時期の近接、読者の記憶に新しい事項の喚起、掲載紙をめぐるメタ言及の現れといった諸特徴を論証している⁵³。

もちろん、『人間喜劇』の作者におけるアクチュアリティーの導入は1840年代に始まるものではない。バルザックは1830年前後の専門ジャーナリスト時代、既にアクチュアリティーの問題に深く関与していた。流行に関する論説を巧みに展開し、生理学的視点を取り込んで同時代の社会風俗を広く描き出し、間然とするところがない書き手であった。後の『人間喜劇』に直結する『結婚の生理学』(1829)と『あら皮』(1831)においても、アクチュアリティーの重視は明らかである。前者はブリア＝サヴァラン『味覚の生理学』を受けて、のちに大ブームとなる生理学の先駆的役割を果たしており、また、後者は哲学小説であると同時に、「この前の十月の終わり頃⁵⁴」(刊行時との近接)で始まり、前年の七月革命(同時代の誰もが知る出来事)のインパクトを喚起し、それに対するジャーナリストの登場人物たちの反応(言論界による自己言及性)を織り込むアクチュアリティー小説であった。

しかし、『人間喜劇』の「総序」に至る多くの序文で強調したように現代風俗の歴史を志向するバルザックは⁵⁵、自らが生きる時代に近い過去に注視するようになり、大革命後の激

⁵⁰ *La Muse du département, in Œuvres complètes de M. de Balzac, Les Bibliophiles de l'originale, 1965-1976, 30 vol., t. VI, p. 502, 505.*

⁵¹ メナンジェは早くからクロノロジーの近接に注目したポミエの指摘を挙げつつ、次のように記している。「[1843年]というのは、「フルヌ修正版」でもたらされた記載であり、その[書かれた]時期はたぶん1844年かもしれないが、いずれにしてもこのパスセージの1843年4月29日付けの『メサジェ』掲載より後のことである」(CH, t. IV, p. 1432, n. 2)。しかしこの記述はミスリーディングを招きかねない。先述の通り、フルヌ版のこれよりも前の箇所すでに「1842年から1843年にかけての冬」の文言が記載されていた。すなわち、「1843年3月」という年代設定はフルヌ版(および1843年の他の二つのヴァージョン)の段階で確かなにされていたのである。

⁵² Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Champion, 2003, p. 437-491.

⁵³ Kyoko Murata, « Assimilation de l'esthétique du roman-feuilleton chez Balzac », in Takayuki Kamada et Jacques Neefs (dir.), *Balzac et alii. Génétiques croisées. Histoires d'éditions*, 2012, p. 1-15 [en ligne].

⁵⁴ CH, t. X, p. 57.

動の歴史を生きてきた人々の生の屈曲を、主として王政復古時代から七月王政初期という相において描き出す作品に傾注するようになった。以後、刊行時期と物語時空の目立った近接はあまり見られなくなる。再びこうした事例が現れてくるのは1830年代後半のことで、『ガンバラ』（1837）では結末が1837年で刊行とほぼ同時期⁵⁶、『ニュシンゲン銀行』（1838）では、初版段階から物語中の四人の酔客の談笑は1837年のこととされている⁵⁷。

この傾向は1840年代に至って著しいものとなる。『ボエームの王』（初出1840年）はクロノロジーにやや矛盾を内包しているものの、ナタンの物語の結末に関して、推定可能な時期の早い方を採れば1837年または1838年で、遅ければ1840年となる⁵⁸。『偽りの愛人』（初出1841年）の結末は「1842年1月」となっているが、これはフルヌ版での修正によるもので、連載時には「昨日」と記されていた⁵⁹。『アルベール・サヴァリュス』（初出1842年）の主要な筋立ての展開は1830年代中盤頃で、ヴァットヴィル嬢が重傷を負う結末は1842年という時代設定である。フルヌ版の段階では1841年で、バルザックはどちらにするか躊躇していた⁶⁰。1839年と1842年に断続的に執筆され、未完に終わった『アルシの代議士』の年代設定は1839年であった⁶¹。『そうとは知らない喜劇役者』（初出1846年）のクロノロジーは初出段階では1844年、フルヌ版では1845年に修正されている⁶²。最晩年に近い時期の『貧しき縁者』の二作も同様に、制作刊行時期と物語のクロノロジーの懸隔が極小である。『従妹ベット』（初出1846年）の物語時空は結末では1846年に至っている⁶³。『従兄ポンス』（初出1847年）の筋立てのクロノロジーは『コンスティテュショネル』紙の初出段階で1844年～46年である⁶⁴。さらに、1830年代後半から書き継がれ、1847年に全編が完結した四部作『娼婦の栄光と悲惨』は「1824年、オペラ座のその年の最後の舞踏会にて⁶⁵」で始まり、結末では「1845年頃⁶⁶」のヴォートランの引退が語られている。バルザックは校正段階まではこれを「1847年」としていた⁶⁷。

『偽りの愛人』の事例に典型的に見られるように、物語時空と読者にとっての時空の接続という手法は連載小説が好むところであった⁶⁸。実際、これらの作品における同時代への志向は、連載小説、さらにはまた「パノラマ文学」への参画により、ジャーナリズムとの接点

⁵⁵ CH, t. I, p. 9.

⁵⁶ CH, t. X, p. 513.

⁵⁷ CH, t. VI, p. 342 ; *La Maison Nucingen, in La Femme supérieure, La Maison Nucingen, La Torpille, Werdet*, 1838, t. II, p. 225.

⁵⁸ Patrick Berthier, « Introduction », CH, t. VII, p. 802.

⁵⁹ CH, t. II, p. 1309.

⁶⁰ CH, t. I, p. 1534.

⁶¹ 本作品の年代設定と執筆時期の検討については次の論文に詳しい。高山鉄男「バルザック『アルシの代議士』をめぐって」、『藝文研究』, Vol. 44, 1982, p. 31-46.

⁶² CH, t. VII, p. 1714.

⁶³ *Ibid.*, p. 449-451.

⁶⁴ <https://www.ebalzac.com/edition/46b-cousin-pons/constitutionnel>

⁶⁵ CH, t. VI, p. 429.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 935.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1507.

⁶⁸ プレイヤード版の註を参照（CH, t. II, p. 1309）。

がますます重みを持つようになったバルザックの刊行戦略の進展と軌を一にしている。

だが、バルザックにおいてアクチュアリティーの召喚は単に同時代的な指標の導入にとどまらず、小説構造と複雑に絡み合いながらその意味作用の構築に寄与している。『県のみューズ』の主要なアクチュアリティー要素はその例証をもたらししてくれる。

第一に、小説における同時代性の導入の常套手段として、新奇的な文物への言及があるが、本作においてもその事例が見られる。例えば、「ラ・ボードレー氏は蒸気船でルーアンに行くような身軽さでアメリカに発つ […]」⁶⁹とある。蒸気船の発達は19世紀中葉の人々を熱狂させた物質的進歩の代表例と言える。バルザック自身、蒸気機関の比喩を好んで用いていたし、また実際、前記の『アルベール・サヴァリユス』の結末で語られるヴァットヴィル嬢を襲った事故も蒸気船によるものという設定がなされている。同じく1842年の戯曲『キノラの手立て』において、舞台設定は16世紀であるものの、蒸気船の発明の主題が援用されている⁷⁰。『県のみューズ』の当該箇所では、身体的な発育不全から一見、長距離移動とは無縁に見える老貴族のラ・ボードレー氏が、意外なまでの軽快さと積極性を以って財産の獲得に向けて意気揚々と新大陸に向けて活動するさまが描写されている。蒸気船という最新の移動手段との関連づけは意味作用に富む。ルストーはこの地方貴族が地所の葡萄刈りに汲々とする老残の人物に過ぎないと高を括っているが、それは手痛い読み違いである。実際にはラ・ボードレー家は代々、激動の時代にあって常に時世の動向に適合しながら勢力を伸ばしてきた一族であり、ここでも新時代のブルジョワ的な貴族としてしたたかに社会的成功を勝ち取るのである⁷¹。

そして何よりも、作中において年代的近接、話題性、自己言及性の三つを満たす特権的トピックはジャーナリズム文学と女流作家である。同時代の文学（文学上の潮流）そのものが反動的に言及、主題化されていることについては、紋中紋的機制との関係で前項にて既に触れたが、今度は母体テキスト部分における問題化に注目したい。1837年版においては、ジャーナリストであるルストーが登場していたとはいえ、人を煙に巻く韜晦的な饒舌家としてラ・ボードレー夫人の「不倫」をめぐる一同の談義を活性化する役割にとどまっておき、「文学場」の問題は希薄であった。これに対し、1843年版でのラ・ボードレー夫人は女流作家となり、パリの文壇に身を置くルストーとの関係は文学をめぐる動向と不可分となる。上述の通り、作品生成上は、その間にルストーが再登場人物として複数の作品を回遊しており、それによる人物設定の発展がここに反映されている。ただし、『パリにおける田舎の偉人』でのこの人物の職業キャリアと『県のみューズ』におけるそれを比較すると、齟齬しているとは言えないまでも、微妙だが無視できない変化が明らかになる。1839年の作中では小新聞の編集長となり、新聞記者からむしろ運営側に回っていたはずのルストーが、以後、物

⁶⁹ CH, t. IV, p. 770.

⁷⁰ 蒸気船への関心は19世紀作家において広く共有されている。フローベールは『感情教育』の冒頭部の執筆において、1840年と言う時代設定のもとに「新しい発明品」である蒸気船の新奇性を喚起する間テキストの構築を行っていた。次の論文を参照。松澤和宏「生成論と解釈学—『感情教育』の冒頭「ついに船が出た」をめぐる」、松澤和宏（編）『バルザック、フローベール 作品の生成と解釈の問題』、名古屋大学大学院文学研究科、2008、p. 143-154.

⁷¹ ラ・ボードレー氏の周到な財産戦略については次の論文に詳しい。Patrick Berthier, « La dot de Dinah », *Romantisme*, n° 40, 1983, p. 119-128.

語時空内では10年以上が経過しているにもかかわらず、本作では再び専業ライターとして一記者・作家のステイタスとなり、「降格」しているのである。実際、ルストーの技量は両義的な形で提示されている。このジャーナリストは確かに話術が巧みで、ディナのサロンの人々にはパリで文壇を縦横に泳ぎ回る遣り手の人物として映っているが、その作品の質については本当のところは判然としない。

さて、この人物設定と相俟って、物語は『県のミューズ』という既にアイロニカルな含みを持つ題名とともに、ミューズの形象の倒錯を行っている。ディナの崇拜者である取り巻きの面々は硬直化した思考しか持たない滑稽な人物たちであり、この点で『幻滅』のバルジュトン夫人のサロンの常連に似る。これらの人物群との対比作用でパリのジャーナリスト、ルストーの機知は輝きを持つかに見え、地方の鬱屈とした生活に倦んでいたディナもまた魅了される。しかし、ルストーを追ってパリに行き、同棲生活を始めたディナはこの書き手の実態に直面する。怠惰で職業意識に乏しい中年の放蕩家にほかならないルストーは、引き受けた原稿の執筆もままならず、悪びれることもなくディナに代筆をさせるようになるのである。ダニー・コポエフが論点整理した通り、古来、ミューズとは母性、靈感、音楽性を体現してきた存在であるが、近代のロマン主義はこのうち二番目の相を特に強調した。サロンの女主人が男性作家に創作をもたらすというイメージと同時に、自ら書く女性（デルフィーヌ・ド・ジラルダン、ジョルジュ・サンド）のイメージが流布する⁷²。まさしくミューズ＝女流作家という同時代のトピックである。しかし、そうであれば、「県のミューズ」であるディナが、ここでジャーナリストのルストーに想を与えるのではなく、また自らの名で書くのではなく、ゴーストライティングを余儀なくされているところに倒錯性がある⁷³。ゴーストライティングは「共作」の一樣態だが、その墮落形であって、書けない男性ジャーナリストが、オリジナルな作品を書くべき女性の才能を収奪し、無名の存在のままにしているのだ。

実際、パリ上京後のディナは厄介なパラサイトであるルストーを支える存在に還元され、筆が進まないルストーの「手」の役割を果たしている。ディナの旧姓であるビエドフェール（＝鉄の足）はブラ・ド・フェール（＝鉄の手、義手）の参照に由来するというプレイヤード版の注釈があるが⁷⁴、ルストーに代わって書く存在となる彼女はこうした連想を上書きするかのようなのである。ラ・ボードレー夫人として地方都市で堅忍していたディナが、家庭を捨てていざ上京するとルストーのプロテゼ役に甘んじるという筋立ては、テキストに埋め込まれた他の細部との共鳴によってさらなるアイロニー効果を発現する。もともとディナがルストーとビアンションを当地に招いたのは、二人のうちいずれかをサンセール郡の選挙の候

⁷² Dany Kopoev, « L'inspiratrice », in Emmanuelle Cullmann, José-Luis Diaz et Boris Lyon-Caen (dir.), *Balzac et la crise des identités*, Pirot, 2005, p. 177-186.

⁷³ ただし、ルストーとディナのケースがジュール・サンドー／ジョルジュ・サンドのコラボレーションをモデルとしている側面は考慮する必要がある。ベアトリス・ディディエが指摘する通り、男女の作家・芸術家（多くは実生活上のパートナー）——ロダンとカミーユ・クローデル、コレットとウィリー、サンドーとサンド——による共作作品において、男性の署名のもとに作品が流布し、女性作家・芸術家の業績が正当に認知されないことが実際にしばしば生じてきた（Béatrice Didier, « Où sont les femmes ? », *Les Cahiers du dictionnaire*, n° 9, 2017, p. 146）。

⁷⁴ *CH*, t. IV, p. 1391.

補者として擁立する目的であったとされている⁷⁵。話者はそこから時代を遡って長い説明を行い、この計画の裏側には、地元選出の代議士に随伴してパリに出たいと考えていたディナの思惑があったことを明かしている⁷⁶。ところが、むしろこうしたシナリオを実現するのは、先述の通り夫のラ・ボードレーであって、彼はディナがルストーと同棲している間に伯爵・貴族院議員に任命され、ディナはパリのアルカード街に構えられたラ・ボードレー邸に思いもよらない形で帰順することになる⁷⁷。家庭の桎梏を逃れて首都に出奔した彼女は、愛人との生活の困窮の末に、かつて軽蔑していた夫の社会的栄達によって面目を保たれる。

以上から、ここで二つの「文学的失敗」が連動していることに注目したい。「女流作家」ディナの自己実現の頓挫と創作のエネルギーが枯渇した書き手ルストーである。文学界における挫折というテーマは19世紀以来、小説のテーマとして頻繁に用いられていた。カナダとベルギーの気鋭の研究者たちによる学術プロジェクト「グレムラン」は、19世紀以降のフランス語で書かれた小説における「文学場」の表象に関する大規模な調査を実施し、メンバーの一人であるドニ・サン＝タマンは文学上の失敗を描いたフィクションの特徴を論じている⁷⁸。こうした物語の現れはロマン主義による天才神話が華やかかなりし七月王政期から顕著となり、ポヘミアン、忘れられた作家、呪われた作家のように、「名誉のコース」から外れて不安定な位置取りに甘んじ、紆余曲折を経る書き手たちが多くの小説に登場するようになる。『幻滅』はその事例として同論で何度も言及されているが、『県のみューズ』に関してはディナのサロンの機能不全（聴衆が無能な凡人ばかり）に論及されるにとどまっている。しかしこの研究グループがプロジェクトの趣意書で強調する通り、文学者（文学場）の表象において争点となるのは単独者よりも複数のアクターによる関係性の配置である⁷⁹。そうであれば、ジャンリス夫人、スタール夫人、デュフレノワ夫人らによって重要なテーマ化がなされた「女流作家」に関して、ここで独自の設定がなされており、作家として輝こうとするディナのエネルギーをブラックホールさながらに吸収してしまうルストーという構図が重要となる。

実際、ルストーはここで「書けないジャーナリスト」という根本的に矛盾した存在である。そもそも、ジャーナリストとはその語源通り、日々、時事的な問題を取り上げ、そして質より量を優先する活動傾向を持ち、あまりにも書きすぎるきらいのある人士たちで、しばしばその生産過多を批判される職業人である。バルザック自身もその多産性＝豊饒性を揶揄されることが一再でなかった⁸⁰。ルストーは『パリにおける田舎の偉人』において、当時の愛人フロリーヌに小説の筋を教えてもらってそれを記事に仕立てており、要領よく手を抜く

⁷⁵ *Ibid.*, p. 631.

⁷⁶ ディナはかつて、自分の心酔者であるクラニー氏を代議士に当選させようと図って失敗している——「ラ・ボードレー夫人はサンセルの代議士のあとについてパリに行くことを夢見たのであった」（*ibid.*, p. 665）。

⁷⁷ *Ibid.*, p. 778-779.

⁷⁸ Denis Saint-Amand, « Fictions de l'échec littéraire », *CONTEXTES*, 27, 2020 [en ligne].

⁷⁹ Le GREMLIN, « Fictions, figurations, configurations : introduction à un projet », in Le GREMLIN (dir.), « Fictions du champ littéraire », *Discours social*, vol. XXXIV, 2010 [en ligne].

⁸⁰ Stéphane Vachon (éd.), *Honoré de Balzac. Mémoire de la critique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 541.

ことに長けているが⁸¹、まだその時点では筆力を枯渇させてはいない。ところが『県のミューズ』での彼は恐ろしく筆が重く、創造力をすっかり喪失してしまっているのである⁸²。私生活においてディナとの間にほどなく三人の子供をなす精力家ぶりを見せるだけに、いっそうこの職業的不振が際立つ。新聞と文学が最も接近した時期に書かれ、しかもほぼその時代を背景とするこの物語は、ジャーナリズム文学を主題として取り込みつつも、それに関するイマジネールとこうして距離化を行っているのだ。

このことは本作の物語空間内に限定された問題ではなく、バルザックの1840年前後からの作品における創作者／芸術家の表象が喚起する減退、劣化、凡俗化といった創造性の低減のテーマに連なってくる。たとえば、かつてジャーナリストと対極にある清廉で真摯な思索家であったダニエル・ダルテズは、『カディニャン公妃の秘密』の結末で公妃の愛人となるが、もはやほとんど著作を書かなくなっているとされている⁸³。『ピエール・グラスー』の主人公はオリジナルな世界観の構築を諦め、ブルジョワ画家として模写に活路を見出し、商業的成功を収める二流芸術家に自足する。『そうとは知らない喜劇役者』に登場するクリエイターはことごとく奇矯で非正統的な人物たちである⁸⁴。『従兄ポンス』でシルヴァン・ポンスは若い頃にローマ賞を得て留学を果たすものの、音楽家としての研鑽とは早々に無縁になり、劇場の楽団指揮者としてかろうじて延命し、趣味の絵画コレクションに埋没する。反対に、正統的な画家であるジョゼフ・ブリードールやレオン・ド・ロラが本来的な芸術家として活躍する場面は『人間喜劇』において描かれていない。

さて、ここでのルストーの人物像は、『人間喜劇』のネットワークにおいて重要な新展開をもたらしていると考えられる。というのも、ルストーは同期時に創造された主要な作家、アーティストの人物群と異なり、「消滅人物」（ロラン・ショレ）とならないのだ⁸⁵。『人間喜劇』に属する作品のうち、1840年代の作品では、主要な再登場人物たちの職業生活または私生活の末期が語られ、引退や死が明示ないし暗示される機会が多くなる。1830年代中盤より、バルザックは人物再登場法を本格化させる中で再出人物を増強しており、したがって一度でも登場した人物は潜在的には再び他の作品に現れうるものであり、人物のプロフィールは「開かれた」ものとなっていたのだが、「消滅人物」ではプロフィールがかなり固定化し、存命時代の設定のもとに再出させるにしても副次的な挿話に限られることになり、説話論的ポテンシャルが縮小する。こうして人物ネットワークにおいて主要な存在の履歴が確定し、その展開がしばしば終息の方向性を見せることになる。だがルストーはそうではなく、以後も多くの再登場を続ける。大半は端役として一瞬姿を見せるだけで、しかも『県のミューズ』の終盤のクロノロジーよりも以前に位置する物語時空であるが、それ以後の時期設定の作品として、『そうとは知らない喜劇役者』ではフルジャンス・リダル——セナークル時代の

⁸¹ CH, t. V, p. 355.

⁸² ディナはルストーの筆が重いことを冗談交じりに述べている（CH, t. IV, p. 789）。

⁸³ CH, t. VI, p. 1005.

⁸⁴ この問題については拙論で論じたことがある。「『そうとは知らない喜劇役者』——再発見の旅(1)」、信州大学『人文科学論集』第3号（通巻50号）、2016, p. 153-168；「『そうとは知らない喜劇役者』——再発見の旅(2)」、信州大学『人文科学論集』第4号（通巻51号）、2017, p. 203-217.

⁸⁵ 「消滅人物」については次を参照。Roland Chollet, « Ci-git Balzac », in Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine, op. cit.*, p. 291.

颯爽とした人物像とは対照的に、いまでは大臣に庇護された老戯曲家として揶揄されている——とともに劇場の経営に関わっていることが言及されている⁸⁶。より意味深長なのは、バルザックの最晩年の作品の一つ、『女流作家』で、ルストーは女性作家アヌカン・ド・ジャラント夫人の指南役として登場しており、物語の成り行きが注目されるどころだが⁸⁷、作品は序盤で途絶してしまった。天才的な人物や才気ある書き手が次々に姿を消していく中で、『そうとは知らない喜劇役者』に如実に示される通り、逆に非正統的であるはずの書き手が跋扈し、我が物顔で振る舞うという新たな文学場の表象が行われるようになる。不毛な書き手となったルストーは逆説的にもバルザックの小説世界に開放性を与え、この新たな表象への転換において触媒の役割を果たしているのだ。

バルザックはここで文学的流行を参照しながらも、『人間喜劇』の諸作品のネットワークのレヴェルで文学場の変容を示そうとした。束の間のアクチュアリティー的な事象を素材としながら、それを歴史化した表象を構築する試みである。『県のミュージズ』はかくして、モザイク性と統合性をともに示しながら、バルザックにおける旧来のエクリチュールと1840年代の来るべきエクリチュールの展望との戦略的な転換点を画す作品となっているのである。

* 本研究は JSPS 科研費22K00464の助成を受けたものである。

(2022年4月30日受理, 5月11日掲載承認)

⁸⁶ CH, t. VII, p. 1179.

⁸⁷ CH, t. XII, p. 612.

