

ISSN 1883-7867

日本フランス語フランス文学会  
東北支部会報



# NORD-EST

Société japonaise de Langue et Littérature françaises du Tohoku

秋田県仙北市角館(市町村合併前は仙北郡角館町)には、武家屋敷が並ぶ町のなかに「角館町樺細工伝承館」「角館町平福記念美術館」という和洋折衷風の美しい建物が見られます。この設計に携わったのが、秋田市出生で、日本を代表する建築家の一人にあげられる大江宏氏(1913-89)。サント・シャベルの復元やサン・ドニ・ド・レストレ聖堂の設計などで知られるフランス人建築家ウジェーヌ・エマニュエル・ヴィオレ・ル・デュク(1814-79)の、ゴシック・リヴァイヴァルの影響を受けたことを自ら語っています。

角館の建築には、フランス建築の片鱗を見ることができるかもしれません。

創刊号

2009

## 目次

創刊の辞 ..... 佐野敦至・支部長 ..... p.1

### 論文

「失われた自然」の声を聞く  
ルソーにおける人為の両義性に関する一考察  
..... 折方のぞみ ..... p.2

フロベールとペレック—  
もう一つの『感情教育』として』の『物の時代』  
..... 寺本弘子 ..... p.19

ロドルフ・テプフェールの「版画物語」理論  
『フェステュス博士』の自己翻案をめぐって  
..... 森田直子 ..... p.32

論文レジュメ ..... p.53

### 特集記事



東北の中のフランスを、全国へ ①

角館、大江宏、  
ル・デュク、  
ルネ・ラリック ..... p.56

編集後記 ..... p.60

投稿規定 ..... p.61

## 創刊の辞

支部長 佐野 敦至

日本フランス語フランス文学会東北支部会誌『Nord-Est』の創刊号発行を迎えることとなった。遅れ馳せながら、これで他の全支部と肩を並べて自前の学会誌を持つことができた。構想自体は随分前からあり、多くの支部会員が実現に向けて力を注いでくれた。自分は何もせずに、たまたまこの時期に支部長を務めているというだけで創刊の辞などを物するのはそういう方々に申し訳なく思うのだが、何はともあれ発表の場が増えるのは良いことだ。成果を世に問うて批評をもとに更に高いところを目指して行く以外に研究を進める道はない。会員諸兄姉には是非議論の場として活用してほしい。

現在の会員が 50 数名という小規模の組織ゆえ、経費節減のため支部のウェブサイトを使つての刊行となった。ある程度の数の研究成果が集まった段階で冊子体としての刊行も考えているが、ウェブサイトを利用することで時間を置かずに公表できるという利点もある。インターネットがこれだけ普及した今、決して暫定ということではなく、新しい形として積極的な意味づけを見出すことができるのではないか。

今後は、学術論文に限らず、東北地域とフランス語、フランス文化とのつながりを常に意識して、様々な情報を発信して行きたいと考えている。読者の皆様には忌憚のないご意見をお寄せくださるよう切にお願いしたい。

今回編集担当として困難な最終局面に忍耐強く取り組んでくれた東北大学の阿部宏氏には、その名を記して謝意を表したい。シジフの岩を頂に安置するが如き活躍で、企てが頓挫しようとする危機から救ってくれた。この岩が二度と転がり落ちることのないよう、我々がしっかりと支えて行かなければならない。

## 論文

# 「失われた自然」の声を聞く ルソーにおける人為の両義性に関する一考察

折方 のぞみ

## I 序

Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses : tout dégénère entre les mains de l'homme. Il force une terre à nourrir les productions d'une autre; un arbre à porter les fruits d'un autre. Il mêle et confond les climats, les éléments, les saisons. [...] Il bouleverse tout, il défigure tout : il aime la difformité, les monstres. Il ne veut rien tel que la nature, pas même l'homme; il le faut dresser pour lui comme un cheval de manège; il le faut contourner à sa mode comme un arbre de son jardin<sup>1</sup>.

『エミール』第一巻の有名な冒頭部分である。自然に対する人為の暴力性が、「force」「mêle」「confond」「bouleverse」「défigure」「dresser」「contourner」といった語彙群で表象され、その結果ねじまげられた自然の現在の姿が「la difformité」「les monstres」という強烈な表現で示されている。いわゆるルソーの「自然至上主義」の根拠として、この箇所はたびたび引用されてきた。

だが、すぐ後に続く文章を一読すると、上記引用文の解釈がそれほど単純なものではないことがわかる。ルソーの文章は以下のように続く。

Sans cela tout irait plus mal encore, et notre espèce ne veut pas être façonné à demi. Dans l'état où sont désormais les choses, un homme abandonné dès sa naissance à lui-même parmi les autres serait le plus défiguré de tous. Les préjugés,

---

<sup>1</sup> *Émile*, liv. I, OC. IV, p. 245. OC. : *Œuvres Complètes de Jean-Jacques Rousseau*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, 5 volumes parus, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1959-1995. 特記のない限り、ルソーからの引用は上記プレイヤード版全集からのものである。ただし便宜上、綴りは現代表記に改めた。和訳は基本的に白水社『ルソー全集』によるが、部分的に岩波文庫版を参照しつつ引用者自身が訳出した箇所もある。また、特記のない限り、下線は引用者による強調、[...]は引用者の省略である。

l'autorité, la nécessité, l'exemple, toutes les institutions sociales dans lesquelles nous nous trouvons submergés, étoufferaient en lui la nature, et ne mettraient rien à la place. Elle y serait comme un arbrisseau que le hasard fait naître au milieu d'un chemin, et que les passants font bientôt périr en le heurtant de toutes parts et le pliant dans tous les sens<sup>2</sup>.

この引用からもうかがえるように、『人間不平等起源論』の第二部に描かれている社会、すなわち現実の、問題を抱えたままの社会を、『エミール』はその舞台として前提としている。それは、人為的人間が幾度も再生産され、社会の隅々までその影響が染み渡った状態としての「墮落した社会」である。人為の影響を全く受けていない「若木」をなんの庇護もせずとそのただ中へ放り出すことの危険性が、「défiguré» «étoufferaient» «périr» «heurtant» «pliant» といった、その暴力性を暗示する語彙群によって示されている。

さらに、同じくだりにおいて、ルソーは若き母親達にむけて、子供の教育に関して以下のようなメッセージを発する。

[...] tendre et prévoyante mère, qui sus t'écarter de la grande route, et garantir l'arbrisseau naissant du choc des opinions humaines! Cultive, arrose la jeune plante avant qu'elle meure; [...]<sup>3</sup>

ここでルソーが「優しく先見の明のある母」に求めている教育は、人為を全く投与しないという「成り行き任せ」的なものとは正反対の教育方針である。それは、すでに自然自体が人為による暴力の影響をまぬがれえない社会の中で、いかに悪しき環境と「距離を置き」、自然（＝若木・子供）を守り育てるか、といった問題と向き合う教育である。

さて、ここで本稿の大前提として、ルソー研究者にとっては周知の事実となっている基本事項をいま一度確認しておきたい。すなわち、ルソーは「自然に帰れ retourne à la nature」とはいっていない、という事実である。本稿ではこの基本事項を出発点に、ルソーにおける人為の問題について考察する。ルソーが文明や人為に対して取っている立場は、同時代から現代まで常に誤解にさらさ

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 245-246.

れてきた。ルソー＝「自然に帰れ」というような、彼が一度も提唱していない、しかも多分に誤解に基づいたテーゼに基づいて彼を解釈する伝統は、すでに、「あなたの著作を読むと、人は四つ足で歩きたくなります」<sup>4</sup>と書いたヴォルテールのルソー批判から始まっていたとも言われている。

本稿では、まず『学問芸術論』を通してルソーの文明論を概観し、次に『ピグマリオン』の主題から、ミメシスの「限界」について論じる。最後に『新エロイズ』におけるジュリの果樹園のテーマを水のテーマと交差させて論じることで、ルソーにおける人為的なものの両義性を浮き彫りにしたい。

## II 人為の功罪：文明

1750年にディジョンのアカデミーによる懸賞論文で一等賞を受賞した論文、『学問芸術論』が翌年出版されると、ルソーの名はたちまちヨーロッパ中に知られることになった。啓蒙の時代に文明を真正面から批判したこの論文は、多くの知識人から猛反発を受け、ルソーは大論争に巻き込まれていった。

もちろんルソーは第一論文の中で、知それ自体を否定したわけではない。ルソーによると、確かに学問芸術が全くなかった頃、人間の知性は休眠状態にあり、その意味でも墮落はありえなかった。ただ、文明は実際問題、すでに社会に根づいてしまっているのであり、その破壊を論ずることは非現実的かつ非生産的である。冒頭の『エミール』の引用をみても明らかなように、ルソーはユートピアではなく、自らが生きる現実社会の問題に関心を持っている。文明なき原初の幸福を享受できるのは、当時「未開社会」といわれた地域の住民ぐらいであることは、ルソーも理解していた。

またルソーにとって、学問芸術の問題は、人々の批判精神を喪失させ（あるいは無意味な表層的批判に終始させ）ることで、結果的に徳への関心を薄れさせたことであつた。逆にいうと、ルソーが肯定した「知」は、いわゆるソクラテス的な「無知の知」、すなわち自己批判的な知であつたといえる。自己批判的な知を肯定すること、それは、人為に関連する問題を、所与ではなく問題として認め、それときちんと向き合う姿勢へとつながると、ルソーは考えたのである。

他方、ルソー自身は無類の学問芸術好きでもあつた。『告白』の記述によると、

---

<sup>4</sup> Lettre de Voltaire à Rousseau, le 30 août 1755, dans *Œuvres complètes, Vol. 2 : Œuvres philosophiques et politiques : des premiers écrits au Contrat social, 1735-1762*, Paris, Seuil, 1971, p. 268.

ルソーの自我意識はほとんど父イザックとの読書の記憶から始まっていることがわかる。幼少時には母と祖父の蔵書を、次いで徒弟時代には古本屋の本を読み尽くしたこと、また、自ら音楽家として身をたてようとしていた事実からも、その学問芸術好きは明白に見て取れる。

このように、学問芸術を愛し、また学問芸術によって身をたてているルソーが、学問芸術を批判することの矛盾には、当然同時代人も敏感であり、ルソーの真意を厳しく問う反論が続出した。ルソーはそれにどう応戦したのだろうか。ヴォルテールへの書簡の中で、ルソーは以下のように述べている。

Mais il vient un temps où le mal est tel que les causes mêmes qui l'ont fait naître sont nécessaires pour l'empêcher d'augmenter; [...] Quant à moi si j'avais suivi ma première vocation et que je n'eusse ni lu ni écrit, j'en aurais sans doute été plus heureux. Cependant, si les lettres étaient maintenant anéanties, je serais privé du seul plaisir qui me reste. C'est dans leur sein que je me console de tous mes maux [...]<sup>5</sup>

つまり、すでに自我の目覚めの瞬間からエクリチュールに親しんできたルソー自身、「病におかされた人間」なのである。墮落史観を基本とするルソーにとって、文明化は「不治の病」である。次の『ポーランド王への手紙』にもみられるように、病人である彼には治療薬や緩和剤が必要だが、健康体の同胞には健康な魂を保持してほしいというのが、ルソーの言わんとするところであった。

[...] on n'a jamais vu de peuple une fois corrompu, revenir à la vertu. [...]

Laissons donc les sciences et les arts adoucir en quelque sorte la férocité des hommes qu'ils ont corrompus; [...] Quand le mal est incurable, le médecin applique des palliatifs, et proportionne les remèdes, moins aux besoins qu'au tempérament du malade<sup>6</sup>.

同様の論理は、ルソーが『ダランベールへの手紙』の中で、自分自身が無類の演劇好きであるにもかかわらず、また自らがいくつかのオペラの作者であるに

---

<sup>5</sup> Réponse à Voltaire, Lettre du 10 septembre 1755, OC. III, p. 227.

<sup>6</sup> Réponse à Stanislas, roi de Pologne, OC. III, p. 56.

もかかわらず、ジュネーヴへの劇場創設を反対した理由としても使用されている。ルソーの論理では、質実剛健で理想的な生活をしているジュネーブの人々にとって、演劇は日々のそうした生活の均衡を崩す余剰物であり、毒でしかない。しかしまた逆に、墮落してしまったパリの人間にとっては、劇場に通うことは、その間だけでも悪事を防ぎ、また疑似的体験ではあっても、道徳的な事柄に涙する機会となるという意味で、有益性を持つのである。『ナルシス』の序文には、以下のような記述がみられる。

[...] les mêmes causes qui ont corrompu les peuples servent quelquefois à prévenir une plus grande corruption; c'est ainsi que celui qui s'est gâté le tempérament par un usage indiscret de la médecine, est forcé de recourir encore aux médecins pour se conserver en vie; et c'est ainsi que les arts et les sciences après avoir fait éclore les vices, sont nécessaires pour les empêcher de se tourner en crimes; [...]

Il ne s'agit plus de porter les peuples à bien faire, il faut seulement les distraire de faire le mal<sup>7</sup>.

ルソーの論理では、ジュネーヴのように健全な習俗を保っている社会においては、学問芸術は不要であり、むしろ害悪となる。それは素朴な習俗を墮落させ、労働や信仰への関心をうすれさせ、他者への配慮を失わせてしまうというのである。けれども、パリに代表されるように、すでに墮落している社会においては、学問芸術は治療薬として必要になってくる。不健康な体には薬（毒）が健康回復や体調維持に必要なのと同じ論理である。すでに習俗が退廃している社会から学問芸術を消滅させたとしても習俗は回復しえず、一度墮落したものは二度と原初の状態には戻りえないとすれば、期待しうるのは、「治療薬」によって病がより悪くなるのを防ぐ、あるいは遅らせることだけだというわけである<sup>8</sup>。

ルソーにとってなすべきことは、悪しき人為をことごとく破壊することではなかった。学問芸術も社会制度も存在しなかった時代へと舞い戻ることの非現実性については、彼自身も強く自覚していた。そうではなく、人為の害悪を正当化しないことが大切なのであり、現にある悪を政治的な問題として捉え、その緩和・解消に勤めるべきなのだとしてルソーは主張する。

<sup>7</sup> Préface de *Narcisse*, OC. II, p. 972-973.

<sup>8</sup> 「治療薬」の原語は *remède*。この節の発想と内容は、スタロバンスキーの次の著書に多くを負っている。Jean Starobinski, *Le remède dans le mal*, Gallimard, coll. NRF Essai, 1989.



注2の『エミール』の引用に見られるように、人為が一度引き起こした問題は、中途半端な状態で人為の投入をやめることでは解決しえない。むしろそれは、さらなる徹底した人為の投入によってしか解決できないというのが、ルソーの考えであった<sup>9</sup>。そのような意味で、ルソーは「究極の人為による自然の回復」を目指したのである。それは、今後みていくように、人為の跡が消え去るまで人為を投与することによる、自然の意図の回復である。

Qu'il sache que l'homme est naturellement bon, [...] mais qu'il voit comment la société déprave et pervertit les hommes, qu'il trouve dans leurs préjugés la source de tous leurs vices; qu'il soit porté à estimer chaque individu, mais qu'il méprise la multitude, qu'il voit que tous les hommes portent à peu près le même masque, mais qu'il sache aussi qu'il y a des visages plus beaux que le masque qui les couvre.<sup>10</sup>

引用最終行の下線にも書かれているように、彼は人間の善良性とその潜在能力の可能性を信じ、一方で人為を断罪し恐れるとともに、他方ではそれにかけてもいた。集団としての人類 les hommes は社会の発展につれて墮落の一途を辿ってきてしまったが、それでも人間それ自体 l'homme は自然の意図に寄り添うだけの能力を保持している。人間も本来自然の一部だったのであり、根源的な部分で人間を生かしているのはやはり自然である。自然の秩序の回復は人間自身のうちなる自然の回復にもつながることに人間は気づき、自らが破壊した秩序の回復のために、その能力を発揮する努力をしてほしい。これこそが、同胞である人間に対するルソーの切なる願いだったのでないだろうか。

### III. ミメシスの「限界」

本節では、ルソーの思想の根幹をなす「究極の人為による自然の回復」の内実について考察する。それは、人為によって自然を征服・支配することでも、人為によって自然の代替物を創出することでもない。この文脈において人為が目指すものは、自然自身が意図したもの、つまり、「本来的」という意味で naturel なものである。自然が望む状態に人為によって近づくことこそが重要なのであ

---

<sup>9</sup> cf. 『悪そのものの中から悪を矯正すべき治療薬を引き出す』必要がある。というのも、もし人間がその術を知り、それを望むのなら、『完成された人為のうちに、始まってしまった人為が自然に対してなしたもろもろの悪の償い』をみつけるだろうからである」*Contrat Social (manuscrit Genève)*, OC. III, p. 288.に関するスタロバンスキーの注釈(上記解釈についての詳細はスタロバンスキー前掲書を参照のこと)。

<sup>10</sup> *Émile*, liv. IV, *op. cit.*, p. 525.

る。それは、エミールを自然の意図にしたがって育てるという発想とも重なる。ここにはルソーのペシミスティックな現状認識が伺える。つまり、自然はもはや、人為による徹底的な介入がなければ喪失してしまうものであり、逆説的ではあるが、人為によってしか回復しえないまでの段階にきている。けれども逆に、ここにはルソーの人間へのオプティミスティックな信頼と期待もかいま見られる。人為の問題は人為によって解決しうるという、かすかな期待である。

ここで、『ピグマリオン』<sup>11</sup>という音楽劇を題材にルソーのミメーシス論を分析し、ルソーにおける人為的なものの位置を再確認したい<sup>12</sup>。『ピグマリオン』は1770年にリヨンで初演されたのち、フランス各地で何度も再演され、イタリアやイギリスでも大成功を収めた。その『ピグマリオン』に以下のような一節がある。

Et vous, jeunes objets, chefs-d'œuvre de la nature que mon art osait imiter, et sur les pas desquels les plaisirs m'attiraient sans cesse, vous, mes charmants modèles, qui m'embrasiez à la fois des feux de l'amour et du génie, depuis que je vous ai surpassés, vous m'êtes tous indifférents<sup>13</sup>.

ここには、人間が模倣によって、自然よりも事物の本性としての「真理」を再-現前化（表象）しうるという発想が見受けられる。他方、自然を超越したと

---

<sup>11</sup>片山正樹氏によると、「ピグマリオン」の主題は当時大流行したテーマであった。芸術家と芸術作品の愛の奇跡の物語は18世紀の多くの作家にもてはやされ、ラモーもこの主題で一幕オペラ『ピグマリオン』を作り、1748年に上演している(片山正樹「ジャン＝ジャック・ルソーの『ピグマリオン』:「メロドラマ小論」余録その1」『年報・フランス研究』, vol.3, 関西学院大学, 1967, p. 45-56)。啓蒙時代における「ピグマリオン」の主題については、Henri Coulet (éd), *Pygmalions des Lumières*, Desjonquères, 1998 等がこの主題を扱った諸作品が紹介されている。

ルソーの作品のおおまかなあらすじは次の通り。天才彫刻家のピグマリオンが、自らの手になる大理石の彫像「ガラテ」の美しさに魅了され恋に落ちてしまう。「完璧な美」を目の前にして、自らの生み出した人為によって自然を超越してしまったと信じた彫刻家はすさまじい苦悩に苦しめられ、その彫刻の冷たい肉体に温かい血を通わせて欲しいと美の女神ヴィーナスに懇願する。やがて彼の願いは天に届き、ガラテは生命を吹き込まれる。

<sup>12</sup>「ミメーシス」の概念については、それを断罪したプラトンと、逆に救い出したアリストテレス双方の思想をルソーは批判的に継承しており、彼のミメーシス論は一筋縄ではいかない。ルソーは特に言葉による現実世界の「再現」の是非や効用を中心に『演劇に関するダランベールへの手紙』等において論じており、ラクロー＝ラバルト等がそれに関する秀逸な分析を展開している(Philippe Lacoue-Labarthe, *Poétique de l'histoire*, Galilée, 2002)。ラクロー＝ラバルトによると、ルソーにとって自然(ピュシス)は「技術(テクネー)の可能性の条件」であり、ルソーは「起源」におけるミメーシスに関して、人間の自然本性に内在する脱自然化の契機とからめて肯定的に論じている。だが一方で、人間を「関係性」の起源において他者への想像力と共感へと導いた「憐れみ」も、「悲劇」の観賞という場面においては、ミメーシスが導くカタルシスの作用がそれを昇華してしまい、鑑賞者個々人の現実世界における社会的責任の放棄と他者(隣人)への無関心を導くに至るという矛盾を、ルソー自身鋭く指摘している。

<sup>13</sup> *Pygmalion*, OC, II, p. 1225.

信じたピグマリオンは逆に自らの限界と脆弱さを自覚してもがき苦しみ、生命を失わんばかりの苦悩を示す。

Vanité, faiblesse humaine! Je ne puis me lasser d'admirer mon ouvrage; je m'énivre d'amour-propre; je m'adore dans ce que j'ai fait... Non jamais rien de si beau ne parut dans la nature; j'ai passé l'ouvrage des dieux<sup>14</sup>.

« surpassé » « passé »といった語彙群は、彫刻家の創造行為が「越権行為」であることを暗示している。それは自然の秩序への冒瀆であり、過剰と不均衡を生み出して世界の安定を危機にさらす。天才彫刻家は神々をも凌ぐ自らの力に有頂天になるどころか、美の女神ヴィーナスに対し、神々の栄光を示す「秩序の回復」を懇願し、自らの人為が自然を超越したという衝撃的 *bouleversant* な事態の終了と、自身の魂の平安を求める。

[...] toi qui par l'amour donnes l'harmonie aux éléments, la vie à la matière, le sentiment aux corps, et la forme à tous les êtres; feu sacré ! Céleste Vénus [...] ! [...] où est ton équilibre? Où est ta force expansive? Où est la loi de la nature dans le sentiment que j'éprouve? [...] Tous tes feux sont concentrés dans mon cœur et le froid de la mort reste sur ce marbre. [...] l'ordre est troublé, la nature est outragée; rends leur empire à ses lois, rétablis son cours bienfaisant et verse également ta divine influence. [...] Déesse de la beauté, épargne cet affront à la nature, qu'un si parfait modèle soit l'image de ce qui n'est pas<sup>15</sup>.

上記引用内の « *harmonie* » « *équilibre* » « *ordre* » といった安定を表す語彙群は、先述の過剰と不均衡を表す語彙群と対になっており、また、ルソーにとっては神の存在証明に匹敵する大きな意味を持っている。ギリシャ神話という源泉ゆえに前提となる宗教は違えど、ピグマリオンにとってもまたそれは同様であり、それゆえ彼は美の女神にその力の誇示を呼びかけ、救いを求めるのである。つまりこの物語は実は、純粋な意味での奇跡の物語ではない。ヴィーナスは奇跡を起こすのではなく、乱された秩序を再び回復したにすぎないのである。

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1226.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 1228-1229.

つまり、ヴィーナスの所業は、一見すると生命のない石に生命を宿すという自然の秩序を超越した行為に見えるのであるが、ルソーの解釈においては、それは実際はピグマリオンによって暴力的に乱された自然界の均衡を取り戻す為の、「秩序回復」の作業だというわけなのである。

さて、最終的にはガラテ像に命がふきこまれたことで、ピグマリオンの愛情はむくわれ、自然界は安定と調和の支配する秩序を取り戻す。松本勤氏によると、この作品の中で、伝統的なピグマリオンの主題が「芸術家と芸術作品の問題として掘り下げられ、作者の個性をくぐりぬけて新しい創造的な光を与えられている」。つまりこの作品は、ルソーの人為 art への態度、自らの芸術活動に関する信仰告白となっており、それがゲーテやシラーなどを含めた読者をひきつけてやまない点だというのである<sup>16</sup>。

この作品におけるルソーの人為 art への態度とは、いったいどんなものなのであろうか。それは、ゲーテの次の批判から推し量ることができる。

この変わった作品〔ピグマリオン〕もまた、芸術を自然の中へ溶かし込もうとする誤った努力をして、自然と芸術のあいだを動揺しているのである。われわれがここに見る芸術家は、完全無欠の仕事を成し遂げながら、自分の理念を自分の外へ表出し、それにより高い生命を与えたことには満足を感じない<sup>17</sup>。

芸術至上主義者ゲーテにとって、「芸術作品は人間を超えて、より高い生命のうちにとどまるべきであり、ピグマリオンのようにそれを自分の自我のレベルに、地上の生活に引き戻してはならない」<sup>18</sup> のである。

だが、スタロバンスキーの解釈によると、ルソーの場合は逆に、「ピグマリオンにとって作品は不動の自己完結的な存在であってはならず、『創造者の主観に答えるべき想像上の主観』でなければならない」とされる<sup>19</sup>。

上述したように、ピグマリオンの苦悩は、自然を人為によって超越しようとしたこと（人為による越権行為）で生じた不均衡に原因があった。一方ではピ

---

<sup>16</sup> 松本勤『ピグマリオン』解説、『ルソー全集』第十一巻所収、白水社、1980、p.439.

<sup>17</sup> ゲーテ『詩と真実』第三部（十一章）、小牧健夫訳、岩波文庫、1970年。

<sup>18</sup> 松本勤『ピグマリオン』解説、前掲書、p.441-442.

<sup>19</sup> 上掲書、p.442.また、『怪物の黙示録』においては、ルソーの『ピグマリオン』は「芸術家の情熱やイマジネーションが新しい命を生み出すというテーマを鮮やかに浮かび上がらせようとした」作品であると指摘されている（スティーヴン・バン編『怪物の黙示録 — 「フランケンシュタイン」を読む』遠藤徹訳、青弓社、1997年、p.109）。

グマリオンに生命の過剰が、他方ではガラテに生命の欠如がある。ミメーシスはあくまでミメーシスであり、その対象が自然の中になく（ガラテの生命の欠如）ことは自然の秩序に反することだというわけである。ピグマリオンにもルソーにも、この現実には堪えがたいものであった。ガラテに生命が与えられなければ、対象のない愛に苦しむピグマリオンの死は確実であったろうと推察されるゆえんである。ガラテは自然の秩序を回復するためにこそ生命を与えられるべき存在であり、ピグマリオンは単に、自然の意図を実現するための人為を提供したに過ぎない。ガラテに生命が宿り「再び自然となった芸術＝人為」はその作者とともに免罪される。神の存在証明は、奇跡ではなく不変の秩序のなかにこそあると考えるルソーにとっては、自然と人為の不均衡を是正し、秩序を回復して初めて世界の調和が訪れるのであり、ピグマリオンは安心して自らの創造したガラテを崇め、幸福を享受できるのである<sup>20</sup>。

#### IV. 水の統治、自然との融合

次の引用は、『新エロイーズ』後半の舞台クララン共同体にある、ジュリが作らせた果樹園（エリゼ）に関するサン・プルーの報告である。

Ce lieu, quoique tout proche de la maison est tellement caché par l'allée couverte qui l'en sépare qu'on ne l'aperçoit de nulle part. L'épais feuillage qui l'environne ne permet point à l'œil d'y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à la clé. À peine fus-je au dedans que la porte étant masquée par des aulnes et des coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtés, je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et n'apercevant point de porte, je me trouvai là comme tombé des nues<sup>21</sup>.

下線を引いた語彙群は、ルソーが人為あるいは人為的人間に関してよく用いる語彙群でもある。このことは、エリゼという外の世界より隔絶された「自然」

---

<sup>20</sup> 『新エロイーズ』の中にもミメーシスの主題の変奏があらわれている。第2部書簡15において、サン・プルーは恋人ジュリの肖像画を手にして不満を述べる(NH. liv. II, l. XXV, OC. II, p. 290-292)。彼はまず、肖像画における生命の欠如を嘆く。しかしそれ以上に彼を憤慨させたことは、画家が彼女をあるがままに描かなかったことである。身体の特徴を一切捨象することで女性を美しく描いたアングルのように、この肖像画家もまた、ジュリの身体にあった小さな傷跡や不均衡な部分を意図的に書き落としていたのである。人為的な小細工で自然を超越した美を実現しようとした画家の思い上がり（越権行為）に彼は憤慨するのである（ピグマリオンの場合と違い、この画家の浅はかなもくろみは失敗に終わっている）。

<sup>21</sup> *Ibid.*, liv. IV, l. XI, OC. II, p. 471.

が、あくまでも人為的な自然であるということを示している。と同時に、この果樹園が「傷つきやすく、はかない」幻想的な場所であり、それゆえ、その支配や破壊を試みる暴力的な人為から身を隠している様をも暗示している。サン・プルーはこの「隔絶された場所」に招かれて、自然界の中のもっとも未開の地に来たかのような錯覚に襲われている。そして、この人工的な「未開の地」の秘密をめぐって、彼とジュリとの間で以下のような議論がかわされる。

C'est ici le même verger où vous vous êtes promené autrefois [...]. Vous savez que l'herbe y était assez aride, les arbres assez clair-semés, donnant assez peu d'ombre, et qu'il n'y avait point d'eau. Le voilà maintenant frais, vert, [...] fleuri, arrosé [...] j'en suis la surintendante et [...] mon mari m'en laisse l'entière disposition<sup>22</sup>.

このようなジュリの主張に対し、サン・プルーは果樹園の美しさの手柄を、ジュリではなく自然自身に捧げるようにと主張するが、ジュリは自らの人為の投与が、自然の意図の実現に必要不可欠であったことを暗示する。

Ce lieu est charmant, il est vrai, mais agreste et abandonné; je n'y vois point de travail humain. Vous avez fermé la porte; l'eau est venue je ne sais comment; la nature seule a fait tout le reste et vous-même n'eussiez jamais su faire aussi bien qu'elle<sup>23</sup>.

Il est vrai [...] que la nature a tout fait, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'aie ordonné<sup>24</sup>.

「自然のまま」に打ち捨てられていた時は、同じ場所は荒廃し、水がなによりも欠如していた。また、注3の引用でルソーは先見の明のある母に「耕し、水を与えなさい *cultive et arrose*」と命じている。この果樹園でも、「どうしてもか知らないが寄ってきた」水が、重要な鍵をにぎっていることが読者に暗示されている。荒廃した土地に「自然」を復活させた水は、実はジュリ自身の指令によって、それとは知らず導かれたのであるが、これはクラランの使用人が、自

---

<sup>22</sup> *Idid.*, p. 471-472.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 472.

<sup>24</sup> *Ibid.*

ら自主的に行動していると自覚していながら、実際は「それとは知らず」に統治者達の意図によって教育的に導かれているのと同じ論理である。土地も人間も、「自然の意図」を理解する人間の手で耕し *cultiver* 水をやる *arroser* ことが、何より重要となってくる。

C'est ce même ruisseau qui fournit à grands frais dans le parterre un jet-d'eau dont personne ne soucie. M. de Wolmar ne veut pas le détruire, par respect pour mon père qui l'a fait faire : mais avec quel plaisir nous venons tous les jours voir courir dans ce verger cette eau dont nous n'approchons guère au jardin! [...] Il est vrai que j'ai réuni l'eau de la fontaine publique qui se rendait dans le lac par le grand-chemin qu'elle dégradait au préjudice des passants et à pure perte pour tout le monde.[...] j'y conduis la même eau par d'autres routes. <sup>25</sup>

公共の水汲み場や噴水のための無理な引水といった、自然の意図を無視した人為的方法は、ピグマリオンの苦悩のように、自然の偉大さを理解せずに人為の優位を主張する人間の弱さと限界を示したにすぎない。サン・プルーは同じ書簡の中で、いわゆる幾何学的なフランス式庭園と、野趣溢れるジュリの果樹園とを比較して、自然を支配しようとする人為の無謀さと愚かしさを批判している。他方、ジュリはエリゼにおいて、人為をそそぎこんで自然の意図を回復させる。またその過程で、デタンジュ男爵の意志により強引に曲げられた水が「道を破壊する」という、人為の傲りの問題をも解消している<sup>26</sup>。

このように、自然の意図に歩み寄るための人為の投入は、自然の秩序を回復し、果樹園の中でまた新たな生命をはぐくんでいく。

ルソーの考えでは、「究極の人為」は人為の跡を消し自らも自然の一部となることを欲する。

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 474.

<sup>26</sup> 水は人間の情念のメタファーでもある。サン・プルーがジュリとの湖水での心中を妄想したように、クラランの生命の源泉である水（ジュリの愛情はその最も主要な要素である）は、常にその破壊の契機となる危うさを内包している（周知のように、最後にジュリは息子を救う為に湖に飛び込んだことが直接的な原因となって命を落とす）。このように、常に氾濫の危険性を孕んでいる水を「飼いなら」し、自然の意図に従って「統治する」ことは、二重の意味で、クララン共同体の維持にとって大きな「鍵」となっている。この点に関しては、拙論 Nozomi INOUE, « L'image de l'héroïsme féminin chez J.-J. Rousseau : au-delà de la "maternité" » (ルソーの女性像：ヒロイズムの観点からの一考察 — 「母性」を越えて) 『年報 地域文化研究』第5号（東京大学大学院総合文化研究科地域文化研究専攻），p. 53-103.も参照のこと。

[...] un lieu si différent de ce qu'il était ne peut être devenu ce qu'il est qu'avec de la culture et de soin; cependant je ne vois nulle part la moindre trace de culture. [...] rien ne dément l'idée d'une île déserte qui m'est venue en entrant, et je n'aperçois aucuns pas d'hommes<sup>27</sup>.

ここでは人為が« culture » という言葉で表現されている。『エミール』冒頭部で「先見の明のある母親」にルソーが語りかけていた「耕しなさい cultive」という要請を、今一度思い出して頂きたい。culture は耕作（＝人間が、自然に対して働きかけること）であり、文化（＝人間の所業）でもある。だがここにおいて、culture は自然の征服や統治ではなく、むしろ自然の声を聞き、それに従うことという意味合いが強い。人為はルソーにとって、自然に敵対し、侵略・破壊する冒瀆者ではなく、自然の意図を実現するための手段を提供する協力者、あるいは助手として、自然の意図の「使徒」となるべきなのである。

[...] la nature semble vouloir dérober aux yeux des hommes ses vrais attraits, auxquels ils sont trop peu sensibles, et qu'ils défigurent quand ils sont à leur portée : elle fuit les lieux fréquentés; c'est au sommet des montagnes, au fond des forêts, dans des îles désertes qu'elle étale ses charmes les plus touchants. Ceux qui l'aiment et ne peuvent l'aller chercher si loin sont réduits à lui faire violence, à la forcer en quelque sorte à venir habiter avec eux, et tout cela ne peut se faire sans un peu d'illusion<sup>28</sup>.

もはや「森へ帰って熊と一緒に生活する」ことが問題なのではないと、ルソーは『人間不平等起源論』の原注において、訴えている<sup>29</sup>。文明社会に生きる人間である彼が求めた自然との「共生」は、自然の方向へ自らを、つまり人為の方を「矯正」していくことによってのみ実現可能となるのである。上の引用では、「réduit」という、縮小や限定の意を表す過去分詞によって、ルソーが見事な発想の大逆転を実現したことが見て取れる。つまり人間は、自然に対して人為の暴力をふるうことで、わずかに自然の魅力のほんのいったんを味わうぐら

---

<sup>27</sup> *NH., op. cit., p. 478-479.*

<sup>28</sup> *Ibid., p. 479-480.*

<sup>29</sup> *Inégalité, note IX, OC, III, p. 207.*



いのことしか出来ない卑小な存在だというわけである。その「暴力」も、傲った精神によって自然を支配しようとしてふるわれれば、結局自然は逃げてしまうだろう。また、ジュリが主張したような、人為をよせつけない厳しい自然の魅力は、結局のところ、かつてそのまっただ中にいたいわゆる「自然人」には、けっして感じられなかったものなのではないだろうか。なぜなら「自然人」は、自らの存在そのものが「自然」であり、完全にその秩序の内部に組み込まれていたのだから。ルソーの人為的人間はもはや、「幻想 illusion」という人為をもってしか、自然の魅力を満喫することが出来ないのかもしれない。しかし、もともと自然と（再び）一体化する魅力を味わうのが、自然を客体化して考えることが可能な人為的人間のみであるとすれば、人為はルソーにとって、破壊と創造の両方を内包した多分にアンビヴァレントなものとして立ち現れてくることになる。つまり、かつて自然そのものであった自分自身に思いをはせ、そうではなくなってしまう地点から、自然の意図の実現を再び目指すこと<sup>30</sup>。そうすることでようやくほんの少し、自然が開示してくれた魅力をかいまみること。これがルソーにとっての、人為の究極的な利用法であったのではないだろうか。

このようにして、自然の意図との一体化を目指し続けた人間は、自然からの贈りものを受取る力＝感受性を身に付けていくことになるだろう。

## V. 結論

ルソーにおける理想的トポスにとって、水が非常に重要な位置を占めていることは、ベルナール・ギュイヨンによっても指摘されている<sup>31</sup>。

『孤独な散歩者の夢想』の有名な第5の散歩もまた、水のテーマで彩られている。同胞達からさえも迫害を受け、テレーズとともにサン・ピエール島に逃れたルソーは、ここで一時的に、魂の永遠の安寧の状態を疑似体験した。現在のみにより自己を集中させ、「いま・ここ・わたし」の生を満喫するルソーは、次の引用文のように、水に囲まれて自然と溶け合い、自らの夢想の中に自己の生を充足させる。

[...] s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout

---

<sup>30</sup> この点について、次の拙論を参照されたい。井上のぞみ『『自然に帰るな』：ルソーにおける『反-自然人』としての英雄』『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』第14号，p. 57-70，2005年12月。

<sup>31</sup> *NH*, liv. IV, l. XI, note I de page 474, *op. cit.*, p. 1611.

entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière; tant que cet état dure celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux [...] d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir. Tel est l'état où je me suis trouvé souvent à l'île de St. Pierre dans mes rêveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier<sup>32</sup>.

こうしてルソーは、「幻想 illusion」の力によって、自らを自然と一体化させることに成功した<sup>33</sup>。「tout entière」「tout son être」「dure toujours」「suffisant」「parfait」「plein」という、充足を表す語意群が、その魂の状態を見事に表現している。

ルソーの結論、それは、文字通りの意味で「自然に帰る」ことがもはや不可能である人為的人間が、しかし「自然と再び調和」することは不可能ではないということではなかつたらうか。つまり、水を人間の都合で搾取的に利用するのではなく、水を導き統治し、生命をはぐくみ、自然と調和すること。ルソーにとって人為とは、大いなる災厄であると同時に、自然の意図の実現に再び近づくための、ひとつの大いなる可能性・希望でもあつたのではないだろうか。

(明治大学専任講師)

<sup>32</sup> *Réveries*, V<sup>e</sup> Promenade, OC. I, p. 1046-1047.

<sup>33</sup> 幻想 illusion は、ルソーにおける人為のテーマにとって重要な概念である(NH, liv. II, l. 20, *op. cit.*, p. 264; *ibid.*, liv. VI, l. 7, p. 690; *ibid.*, l. 12, p. 740-741; *Émile*, liv. IV, *op. cit.*, p. 656; *ibid.*, liv. V, p. 743; *Correspondance Complète*, vol. 37, l. 6673 bis, éd. critique et annotée par R. A. Leigh, Oxford, The Voltaire foundation, 1965-1998, p. 280; etc.). それはミメーシスの限界をいわば「宙づり」にし、人為によって自然の秩序を再び回復する手段を人間に提供する。幻想はルソーにとって、不可能であるはずのことを再-現前化(表象)させるひとつの手段となっている。またルソーは、神を除いて、この世には「存在しないもの以外に美しいものはない」という意味深長な言葉を、『新エロイズ』と『エミール』で繰り返している(NH, liv. VI, l. 8, *op. cit.*, p. 693; *Émile*, liv. V, *op. cit.*, p. 821)。Sosso は、当時マイナスのコノテーションで扱われることが多かった(そしてルソー自身もマイナスの意味を含ませることの多かった)「illusion」「imagination」「chimère」という人間の精神活動に関する語彙群の、両義性と創造可能性を示す興味深い表現として、上記の言葉を紹介している(Paola Sosso, *Jean-Jacques Rousseau. Imagination, illusions, chimères*, préface de Lionello Sozzi, Honoré Champion, 1999, p. 104 et p. 130)。ルソーにおける illusion の重要性と政治的意味については複雑で一筋縄ではいかない問題を孕んでおり、いずれ稿を改めて論じたい。

付記：本稿は、住友生命主催の「未来を築く子育てプロジェクト」女性研究者支援部門の賞金（2008年2月受賞）の支援を受けて執筆された。

#### 【参考文献】

- Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, publiée sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, Paris, Honoré Champion, Genève, Slatkine, 1996.
- Ernst Cassirer, *Le problème J.-J. Rousseau*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, préface de J. Starobinski, Évreux, Hachette, 1990.
- Henri Coulet (éd), *Pygmalions des Lumières*, Desjonquères, 1998.
- Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette, coll. Pluriel, 2004.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *Poétique de l'histoire*, Galilée, 2002.
- Raymond Polin, *La politique de la solitude. Essai sur la philosophie politique de J.-J. Rousseau*, Sirey, 1971.
- Paola Sosso, *Jean-Jacques Rousseau. Imagination, illusions, chimères*, préface de Lionello Sozzi, Honoré Champion, 1999.
- Jean Starobinski, *Le remède dans le mal : Critiques et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, 1989.
- Jean Starobinski, *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle , suivi de sept essais sur Rousseau*, Gallimard, 1971.
- Yves Vargas, *Introduction à l'Émile de Rousseau* , P.U.F.,1995.
- ステーヴン・バン編『怪物の黙示録 — 「フランケンシュタイン」を読む』遠藤徹訳、青弓社、1997年。
- 阿尾安泰「『ピグマリオン』から『フランケンシュタイン』へ — 近代から現代に向けての歩み」『比較社会文化』第8巻、九州大学大学院比較社会文化学府紀要、2002年、p. 155-163.
- 片山正樹「ジャン＝ジャック・ルソーの『ピグマリオン』：「メロドラマ小論」余録その1」『年報・フランス研究』vol.3、関西学院大学、1967年、p.45-56.
- 坂倉裕治『ルソーの教育思想』風間書房、1998年。
- 水林章『幸福への意思 - 〈文明化〉のエクリチュール』みすず書房、1994年。
- 水林章『公衆の誕生、文学の出現。ルソー的経験と現代』みすず書房、2003年。

吉岡知哉『ジャン・ジャック・ルソー論』東京大学出版会、1988年.

フロベールとペレック  
—もう一つの『感情教育』としての『物の時代』

寺本 弘子

はじめに—ペレック『物の時代』とフロベール『感情教育』の間テクスト性：  
着想，副題，主題

ジョルジュ・ペレックが1965年に発表した『物の時代』*Les Choses*がギュスターヴ・フロベールの『感情教育』*L'Éducation sentimentale*をモデルとすることは作家自ら認めるところである。実際、「フロベールからの借用」と題された短いエッセーの中で、ペレックは『物の時代』が『感情教育』の影響下に執筆されたと確言したあと、さらに、『感情教育』の副題「ある若者の物語」が、自作の書名の候補の一つであった『ある若い夫婦の物語』という題をもたらしたと述べている<sup>34</sup>。最終的に『物の時代』には「60年代の物語」という副題が添えられるが、この副題は物語の時代性を前面に出している点で、フロベールが書簡の中で『感情教育』を形容した「私の世代の人間たちの精神史、いやむしろ心性史」<sup>35</sup>という言葉を想起させる<sup>36</sup>。

さらに、各々の作品の副題に見られる類似がそう推測させるように、『物の時代』と『感情教育』には主題の点でも共通点がある。『物の時代』の場合は物質的安楽の理想、『感情教育』の場合は恋愛、芸術、政治の理想と目指すものは異なりこそすれ、いずれも何らかの高邁な理想を抱いた若者が夢に夢を重ねた挙句、周囲の状況に流され、ついには凡庸な境遇に立ち至り幻滅を味わうという物語であるのだから。

## 1. 『物の時代』における『感情教育』の書き換え

<sup>34</sup> Cf. Georges Perec, «Emprunts à Flaubert», *L'Arc*, N° 79, “Flaubert”, 1979, p. 49.

<sup>35</sup> Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, datée du 6 octobre 1864, Gustave Flaubert, *La Correspondance*, éd. présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. III, 1991, p. 409.

<sup>36</sup> ペレックが、『感情教育』と並んでフロベールの書簡集を愛読していたことはクロード・ビュルジュランも指摘するところであり (Cf. Claude Burgelin, «Perec lecteur de Flaubert», *Gustave Flaubert I*, Minard, coll. «La revue des lettres modernes», 1984, p. 135), ペレックが書簡のこのくだりを知っていた可能性を否定は出来ない。しかし、そのような事実関係以上に、フロベールが自ら青春を過ごした1840年代に物語を設定したのと同様に、ペレックが自身20代だった1960年代を時代背景として、自分たちの世代の「精神史」あるいは「心性史」を描こうとしたこと自体が重要だと思われる。

このように着想、タイトル、主題という三つのレベルで、『物の時代』は『感情教育』に多くを負っている。しかしながら、本稿では、『物の時代』と『感情教育』との間テキスト性を全面的に考察するのではなく、ペレック自身が *L'Arc* 誌の前述の論文で「フロベールのエクリチュールのコピー」<sup>37</sup>と呼ぶところの操作、すなわちフロベールのテキストのテクスチュアリテに対する操作が生み出したものに焦点を絞って、まずこの第一部で論じてみたいと思う。ペレックはそこで自らの書き換えの操作を、「語の言い換え」paraphrase, 「語の置き換え」transpositions, 「カリカチュール」caricatures, 「暗示」allusions, そして「引用」citations という五つのカテゴリーに分類して具体例を挙げて紹介している<sup>38</sup>。もっとも、作家によるこの列挙自体、網羅的ではなく、例えばビュルジュランが指摘している、『物の時代』のアルジェリア戦争反対デモのシーンの「5時だった。細かい雨が降っていた」<sup>39</sup>というくだりが、『感情教育』におけるルイ・ナポレオンによるクーデタの翌々日の描写からの「引用」であることは作家自身の指摘に挙がっていない。ともあれ、本稿では、紙幅の制限上、ペレックによるフロベールのテキストの書き換え例を厳選し、(1)ある特権的な固有名詞の借用、(2)主人公が偏愛するオブジェの作品内への導入、(3)「遺産相続」の主題と変奏、の三点に絞って、以下に掲げる表を参照しながら論じていきたい。

表-『物の時代』に見られる『感情教育』のテキストの「借用」

<i>Les Choses</i>	<i>L'Éducation sentimentale</i>
(1) Trois gravures, représentant l'une Thunderbird, vainqueur à Epsom, l'autre un navire à aubes <u>le Ville-de-Montereau</u> , la troisième une locomotive de	(1') Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, <u>la Ville-de-Montereau</u> , près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint- Bernard.

<sup>37</sup> G. Perec, *art.cit.*, p. 49.

<sup>38</sup> 以下に個々の例を括弧で括って紹介する。「語の言い換え」(«Te souviens-tu?» dira Jérôme. Et ils évoqueront le temps passé, etc.), 「語の置き換え」(«Et ils se passeraient la main sur le visage, doutant de leurs yeux, croyant rêver encore; ils ouvriraient la fenêtre toute grande.»), 「カリカチュール」(«M. Podevin, votre oncle, étant mort *ab intestat* »), 「暗示」(le navire à aubes *La Ville-de-Montereau*), 「引用」(«Trois assiettes de faïence décorées d'arabesques jaunes, à reflets métalliques» ; «(des) messieurs (qui), un catalogue à la main, examinaient des tableaux » et «Il y avait dans le ciel de(s) petits nuages blancs arrêtés. ») (*Ibid.*)

<sup>39</sup> «[...] le «Il était cinq heures, une pluie fine tombait» de l'antépénultième chapitre de *L'Éducation sentimentale*, repris dans *Les choses* quand il évoque les manifestations contre la guerre d'Algérie[...]» (Cl. Burgelin, *art.cit.*, p. 168, note 2.)

Stephenson, mèneraient à une tenture de cuire [...]. (p.9)	(p.49)
(2) «Il y aurait une cuisine vaste et claire, avec des carreaux bleus armoriés, <u>trois assiettes de faïence décorées d'arabesques jaunes, à reflets métalliques</u> [...]» (p. 14)	(2') [...] et ce fut peut-être la pensée de Mme Arnoux qui le [Frédéric ] fit s'arrêter à l'étalage d'un brocanteur, devant <u>trois assiettes de faïence</u> . Elles étaient <u>décorées d'arabesques jaunes, à reflets métalliques</u> , et valaient cent écus la pièce. (p. 185)
(3) Étudiants, la perspective d'une pauvre licence, d'un poste à <u>Nogent-sur-Seine</u> [...], et d'un salaire petit, les [Jérôme et Sylvie] épouvanta [...].(p.27)	(3') M. Frédéric Moreau, nouvellement reçu bachelier, s'en retournait à <u>Nogent-sur-Seine</u> [...], où il devait languir pendant deux mois, avant d'aller <i>faire son droit</i> . (p. 49)
(4) Ils [Jérôme, Sylvie et leurs amis] n'avaient pas de passé, pas de tradition. <u>Ils n'attendaient pas d'héritage</u> . (p.45)	(4') Sa mère [...] l'avait [Frédéric] envoyé au Havre voir un oncle, <u>dont elle espérait, pour lui, l'héritage</u> [...].(p.49)
(5) Ou bien, une lettre : « <u>Monsieur,</u> «M. Podevin, <u>votre oncle, étant mort ab intestat...</u> » et <u>ils</u> [Jérôme et Sylvie] <u>se passeraient la main sur le visage, doutant de leurs yeux, croyant rêver encore, ils ouvriraient la fenêtre toute grande</u> . Ainsi rêvaient-ils, les imbéciles heureux : d'héritages, de gros lot, de tiercé.(p. 88)	(5') Enfin il lut: [...]. « <u>Monsieur,</u> «M. Moreau, <u>votre oncle, étant mort ab intestat...</u> » Il [Frédéric] héritait! Comme si un incendie eût éclaté derrière le mur, il sauta hors de son lit, pieds nus, en chemise; <u>il se passa la main sur le visage, doutant de ses yeux, croyant qu'il rêvait encore</u> , et, pour se raffermir dans la réalité, <u>il ouvrit la fenêtre toute grande</u> .(p. 164)
(6) « <u>M. Podevin, votre oncle, étant mort ab intestat...</u> » (p. 88)	(6') [...] car enfin le bonhomme Dambreuse avait été un des <u>potdevinistes</u> les plus distingués du dernier règne.(p.501)

(\* 下線は引用者による。)

## (1) 特権的な固有名詞の借用

まず初めに目に付くのはフロベールのテキストに存在した固有名詞の自作中への導入である。表の(1)に見られるように『物の時代』の冒頭の主人公たちが夢見る「理想の部屋」を飾るオブジェとして最初に挙げられているのが三枚の版画であり、まず一枚めは「エプソン競馬の優勝馬サンダーバード」、二枚めは「外輪船モンロー市号」、そして三枚めは「スティーヴンソンの蒸気機関車」を表している。ところでこのうち、「モンロー市号」という名前は、まさしく『感情教育』の冒頭で主人公フレデリックが乗り込むことになる船の名前に他ならない(表中(1)参照)。一般に、文学作品において「船」や「航海」のトポスは出発、冒険、逃避行、自由、といった主題と結びついており、『感情教育』と『物の時代』というそれぞれ若者を主人公にした二つのテキストの冒頭に配置された「船」の形象はまずそのことを多かれ少なかれ期待させる。その後の各々の物語がそれぞれの主人公の「人生航路」に託した夢と期待を如何にことごとく裏切っていくかを考慮すると、この船のモチーフはしかしながら極めて皮肉であるように思われる。

さて、フロベールにおいては「モンロー市」という名前はまず「モンロー市号」という船を名指すものとしてテキストに登場するが、この船上こそがフレデリックがアルヌー一家と運命的な出会いをする舞台となる。さらに、それはまたこの船の寄港地であった町の名前として、アルヌー夫人およびアルヌー一家の思い出に結びつく<sup>40</sup>。それとは反対に『物の時代』では、表の(1)に見られるように、「モンロー市」は版画に描かれた船の名前としてしかテキスト中に出現せず、しかもその版画自体、主人公が夢見る「理想の部屋」という一つの可能世界に備え付けられるべきものとして提示されている。つまり、同じ「モンロー市」という名前が、『感情教育』では小説というフィクションの世界に実在する船および都市を直接指し示す記号であるのに対して、『物の時代』においてはジェロームとシルヴィというフィクションの世界の登場人物が夢想する対象であり、なおかつ版画という視覚表象されたイメージとしてのオブジェであるものを指し示している。したがって、後者においては「モンロー市」は

---

<sup>40</sup> «Elle [Mademoiselle Marthe Arnoux] avait grandi beaucoup depuis le voyage de Montereau.» (G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale – Histoire d'un jeune homme*, Présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, Flammarion, coll. «GF Flammarion», 2001, p. 104) ; «[...] et ils [Frédéric et sa mère] se taisaient tous les deux, comme il y avait cinq ans, au retour de Montereau. Cette coïncidence, s'offrant même à sa pensée, lui rappela Mme Arnoux.» (*Ibid.*, p. 163)(下線は引用者による。)



直接的には現実の対象を指し示さない、いわば浮遊する記号なのである。そして、別の見方をすれば、この「モンロー市号」なるレッテルは『感情教育』の中の「モンロー市号」というテキスト的な存在を指向するリヴレスクな記号であるとさえ言えるように思う。ちなみに、ペレックが描写する残り二つの版画の題材は、固有名詞としては『感情教育』には現れないが、フロベールのテキスト中では、競馬馬はシャン・ド・マルスの競馬の場<sup>41</sup>に照応し、蒸気機関車は、フレデリックがパリからクレイユに行くのに利用する交通手段として<sup>42</sup>、またペルランが描く絵の中で共和国の象徴として登場している<sup>43</sup>。したがってこれら三枚の版画は登場人物ジェロームとシルヴィが盲目的に信奉するイメージ、すなわちビュルジュランが «image-fétiche»と呼ぶものとして、フロベールのテキストの痕跡をペレックのテキストに導入していると言えるだろう。

次に表の(3)にあるように、『物の時代』にはノジャン=スュール=セヌという地名が一度だけ登場する。学生時代の主人公たちが、将来学士号を取った後、就職して住むのは気が進まないと思ったパリ近郊の土地の一例としてこの地名が挙げられているが、これは実は表の(3')に示したとおり、『感情教育』の主人公フレデリックの生まれ故郷であり、パリでの学生生活が始まるまでそこで過ごさねばならない退屈な地方都市として描かれている町なのだ。

このように、『物の時代』においては主人公の憧れの対象である「外輪船モンロー市号」も、彼らが刺激に満ちた首都パリでの生活とは対照的なものとして思い描く地方都市ノジャン=スュール=セヌも、『感情教育』というフィクションの世界から蒐集され、ペレックのテキストを構成すべくコラージュされていると言えよう。

## (2)主人公が偏愛するオブジェの導入

ただし、実のところ、フロベールのテキストは固有名詞という形でペレックのテキストに書き込まれるよりも、事物の描写や出来事の記述を担う言説単位の書き換えのうちにより多く見て取れる。字義どおりの引用であれ、言い換えであれ、表現の同一性ないし類似性は、その表現が二つの小説中で出現する場面・状況を重ね合わせ、その類縁性あるいは対比性を突き止めるべく我々読者

---

<sup>41</sup> Cf. *ibid.*, pp. 291-296.

<sup>42</sup> Cf. *ibid.*, p. 277.

<sup>43</sup> «Cela [=le tableau de Pellerin] représentait la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traversait une forêt vierge.»(*ibid.*, p. 404.)

を誘う。ここでは一例しか取り上げないが、版画と並んでジェロームとシルヴィが夢想する部屋の装飾の一つである「三枚の金属的な光沢を持った黄色いアラベスク模様飾りの皿」(表の(2)参照)は、実は表(2')が示すように、『感情教育』でフレデリックが骨董品店で取りおきを頼んだ品と同じものである。このことは『物の時代』の主人公たちが『感情教育』の主人公と同じ趣味、しかも「アラベスク模様」という言葉が誘発するオリент趣味を共有していることを示唆しているのではないか。そして、このオリент趣味というモチーフは各々の主人公たちを、『感情教育』においては第三部第六章冒頭(プルーストが最も美しいと賞賛する「空白」の後の章)で、言葉少なに暗示されるオリент旅行に、また『物の時代』では作家自身の経験を下敷きにした、チュニジアの町スファックスへの赴任へと導いている。

さて、ここで、これまでの分析を踏まえて『物の時代』におけるフロベールの書き換えの態勢について考えてみたい。一般的にパロディ、パステイッシュなど他者のテキストを書き換える操作には、対象であるテキストを改変することにより、あるいは文字通り引き写しつつも意味をずらすことにより、対象を揶揄したり、貶めたりする場合もある。しかし、ペレックの本テキストにおける書き換えの場合、元のテキストを価値下落させるという側面は認めがたく、むしろ親しみのこもった目配せ、言い換えれば遊戯的な側面が際立っているように思う。そのことはこれから取り上げる、多少ビュルレスクな要素を含む「遺産相続」のくだりでも追認されるだろう。

### (3) 「遺産相続」の主題と変奏

『感情教育』の書き換えの例として、ここで最後に取り上げたいのは、フロベールのテキストからペレックのテキストに移し取られた「遺産相続」の主題である。自分たちの収入に釣り合わない消費欲に苛まれる『物の時代』の主人公たちは、手っ取り早く大金持ちになる手立てとして伯父からの遺産相続を夢想する。(表の(5)参照)。彼らが受け取る手紙の文面の「貴殿の伯父ポドヴァン氏、遺言なく死去せられ候につき」というくだりは、実は表の(5')に示すように『感情教育』のテキスト中の裁判所からの手紙の文面のパロディまたはカリカチュールに他ならない。ちなみに、「ポドヴァン氏」という名前は、『感情教育』の別の箇所(表(6)参照)で、口さがないジャーナリストのユソネが裕福な銀行家ダンブルーズ氏につけた揶揄的なあだ名「賄賂の使い手 *potdeviniste*」を髣髴

とさせる。だが、パロディは手紙の文面にとどまらず、それを読んだ後の主人公フレデリックの反応を描く文章までが主語と動詞の法を代えただけで、ほぼそのまま写し取られている。すなわち、想像力のたくましいジェロームとシルヴィは遺産を相続するという幸運を夢想するだけでは飽き足らず、遺産を手にした後の自分たちの反応までも空想していたということになる。「自分の目を疑い、まだ夢を見ているのかと自分の顔を手でこする」とか「窓を一杯に開ける」といった所作は、物語世界の中で実際に晴天の霹靂のような幸運の知らせを受けたフレデリックが見せる態度としては通用しても、それがジェロームとシルヴィの空想という文脈に移し変えられて反復されると、途端に型にはまって滑稽なものに見えてくる。フロベールのテキストにおけるこの突然の遺産相続というモチーフは、一見するとデウス・エクス・マキナの展開のようではあるが、実は小説冒頭から用意周到に伏線が張られていたものである。表の(1)に掲げた『感情教育』の最初の場面で、フレデリックが「モンロー市号」で帰郷するのは、実は母親の差し金でルーヴルに住む伯父の家に立ち寄った帰りに設定されていて、その訪問の動機は遺産相続であることが表(4)に示されている。その反対に『物の時代』の方では(表の(4)に見られるように)、ジェローム、シルヴィ(とその友人たち)には「過去も伝統もなく」、「遺産が入るあてもない」と記されており、彼らの遺産相続の夢はそれだけ何の根拠もない、単なる妄想にすぎないものとして描かれていることになる。

ところで『物の時代』におけるこの「過去も伝統もなく」、「遺産が入るあてもない」というくだりは、あえて議論のレベルを小説の作品世界から作家の実人生に移して考えると、とても意味深長なもののように思われる。というのも、フロベールの『感情教育』の一節の単なる滑稽で遊戯的なパロディに見える書き換えの背後に、実は作家の実存の根源に関わる問題が潜んでいるからである。ユダヤ系ポーランド移民の息子であるペレックは幼年時に父を第二次大戦の戦場で、母をアウシュヴィッツで亡くしており、家族のおよび民族的な伝統や過去が断ち切られたところから人生をスタートさせている。ビュルジュランも指摘するように、「作家としてのペレックの歴史はある消滅の後、アウシュヴィッツの灰の後に始まった」<sup>44</sup>。ペレックがこの虚無から出発して徐々に自らの歴史を築き上げていったのは、記号と文字の助けを借りてであり、文学の力

---

<sup>44</sup> Cl. Burgelin, *Georges Perec*, Seuil, coll. «Les contemporains», 1988, p. 7.

によってであると言えるであろう<sup>45</sup>。

## 2. ペレック文学のフロベール文学への関係性—自伝的要素をはめこむ一手段としての間テキスト性

だが、それでは、何故ペレックはフロベール作品の断片を自らのテキストに移植することにこれほどまでに拘ったのだろうか。自身、「何故フロベールか」についての答えを探しあぐねつつ、作家は『物の時代』で『感情教育』から借用したのは、ともかく「フロベールを占有し」、「フロベールになりたいという欲求にかられて」のことであると告白している<sup>46</sup>。しかしながら、我々の考えでは対象になりきることと「借用」という概念は本来相容れないように思われる。というのも、「借用」は相手の所有物である言葉を借りているだけで、所有権は相手にあると認めているからである。その点で対象と一体化し、それになりかわることとは、むしろ他人の言葉を盗むことによってその所有権を篡奪することである「剽窃」に近いように思う。しかるに、実際にはペレックはフロベールからの「借用」を公言し、きわめて意識的、自覚的にフロベールのテキストを自らのテキストに組み入れている。我々はこの操作のうちにペレックのエクリチュール実践における一つの戦略を認めることができるように思う。すなわち、「モンロー市号」等の固有名詞の使用のような一番目に付くフロベールへの「借用」はそれよりもはるかに目立たないがこの作家に負うところの大きい真の「借用」、もはや相手に返済することすらできない「負債」のようなものから注意をそらす働きがあるのではないか。ビュルジュランの指摘するような「パロディを強調し、引用を隠し、パスティッシュを明らかにしながら、ペレックがたえずこれこれの作家たちを自分のものにする仕方を明示する」<sup>47</sup>やり口は、巧妙に正体を暗示しつつ隠蔽しようとするかくれんぼの遊戯性を想起させるが、それは作家にとりあくまでも真剣な遊戯であると言えよう。

ここで、ペレックを作家活動の出発点において模倣を組織的に行ったプルーストと比較してみよう。プルーストは意識的な文体模倣 *pastiche* によって無意志的想起 *réminiscence* を避け、独自の文体を構築したと言える<sup>48</sup>。他方、ペレック

---

<sup>45</sup> Cf. *ibid.*

<sup>46</sup> Cf. G. Perec, *art. cit.*, p. 50.

<sup>47</sup> Cf. Burgelin, *op. cit.*, p. 31 et p. 33.

<sup>48</sup> ミシェル・シュネデルは、プルーストにとって大作家のパスティッシュが自分固有のエクリチュールを探求する上でいかに重要であったかを強調し(Cf. Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la*

はブルーストとは異なり、フロベールの文体に標識をつけ、自らの文体と差異化することで自分自身の領域、ひいては自分の個性を打ちたてようとしているようには思えない。家族的な伝統の不在の中、出自におけるいわばゼロ地点から作家として出発せざるを得なかったペレックは、自分のエクリチュールをあたかもジグソー・パズルのようなしかたで構成するという手法を選ぶのであるが、そのピースとなるのが自ら敬愛する作家たちという「他者」の発する言葉なのではないだろうか。しかも、その一つ一つのピースには自伝的要素を始めとする様々な要素が多元決定的に重ね合わされていることも多々ある。ビュルジュランの言葉を借りれば、「ペレックは他の作家のパロディ、引用、書き換えを使って自伝にある種のコペルニクスの転回を強いている」<sup>49</sup>ということになる。

たとえば、「モンロー市号」と「ノジャン=スュール=セーヌ」というフロベールの小説に由来する二つの語は、とりわけシニフィアンのレヴェルで、ペレックが自らの小説に彼の人生に関わる伝記的な要素を潜り込ませるのに役に立っていると考えられる。「モンロー市号」はペレックの小説中では「外輪船」*un navire à aubes* と定義されているが、ドミニク・ベルテリも指摘するように<sup>50</sup>「この「外輪船」という語の中に含まれた *aube* 水かき、という普通名詞は『感情教育』においてこの船が出帆する時刻、朝の6時半が示す *aube* 明け方を連想させると同時に、大文字にするとフランスの行政区分では郡に当たる *L'Aube* オーブ郡という地名になる。こうした語のシニフィアンが誘発する連想は、クロスワード・パズルを作るように文学作品を作ることが多々あったペレックにはお手の物であったことだろう。さらにこのオーブ郡の郡役所所在地こそ「ノジャン=スュール=セーヌ」なのだ。したがってシニフィアンのレヴェルに限って言えば「外輪船モンロー市号」と「ノジャン=スュール=セーヌ」という二つの語は十分関連があると言えるだろう。

ところで、ペレックは『物の時代』から10年後の著作『Wあるいはある幼年時代の思い出』の中で、彼の父の父が第二次大戦中に戦死した具体的な状況に触れているが、その箇所にわざわざ註を付けて、その時刻は明け方 *aube* であり、搬送先の病院を兼ねた教会は「オーブ郡のノジャン=スュール=セーヌ」にあつ

---

*psychanalyse et la pensée*, Gallimard, coll. «Connaissance de l'Inconscient», 1985, p. 67.), 以下のブルースト自身の言葉を引用している: «Il faut [...] faire un pastiche volontaire pour pouvoir après cela redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire.» (*Ibid.*, p. 68.)

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>50</sup> Cf. Dominique Bertelli, «Le frayage de l'inter-dit dans *Les Choses*», *Cahiers Georges Perec* 8, «Colloque de Montréal», Travaux réunis et présentés par Jean-François Chassay, Le Castor Astral, 2004, pp. 138.

たと、「オーブ」という語を繰り返しながら明記している<sup>51</sup>。このようなペレックによる伝記的事実の告白を考慮に入れると、『物の時代』の段階における、テキスト中への「外輪船モントロー市号」と「ノジャン=スュール=セーヌ」という二つの語の挿入は、父親の死という出来事、しかも幼児だった自分が直接知り得なかったゆえに通常の仕方では語りがたい出来事を、フロベールのテキストという虚構の媒介物の助けを借りて、暗号としてテキスト中に埋め込む企てとして考えられないだろうか。ビュルジュランも指摘しているように、ペレックが他者のテキストを借用するのは、一つには「他の作家たちの言い方を經由してこそ、内面的なもの、言いがたいものは表現され得る」<sup>52</sup>からなのであろう。

#### 結びに代えて—文学的伝統の継承。遺産相続

しかしながら、「他者のテキストという媒介」がペレックにとって是非とも必要だったということには得心が行くにせよ、なぜそれは他ならぬフロベールの『感情教育』というテキストでなければならなかったのだろうかと重ねて問うてみよう。そうすることで、ペレックにとってのフロベールの意味を我々なりに考えてみたいと思う。

本稿では『物の時代』と『感情教育』の間テキスト性について述べてきたが、ペレックがその全作家生活において影響を受け、またそのテキストを彼なりの仕方書き換えた作家は、むしろフロベールに限ったことではない。とりわけ、繰り返して名前の挙がるのは、ルーセル、カフカ、レリス、クノー、メルヴィル<sup>53</sup>といった、いかにも各々個性的で多彩ではあるが、エクリチュールそれ自体への並々ならぬ関心が認められ、さらにはエクリチュールそのものが主題化されさえする作家たちである。「書くこと」が「生きること」のほとんど同義語であるようなこれらの作家たちの系譜にはその出発点に、文学のモデルニテの先駆者としてフロベールが位置するように思われる。歴史的にはロマン主義全盛期に少年期を過ごした「遅れてきた世代」に属するフロベールは、自分が書きたいと欲することは既に先行する作家たちによって書かれてしまっているとい

---

<sup>51</sup> «Mon père était mort d'une mort idiote et lente. C'était le lendemain de l'armistice.»<sup>11</sup> (G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, coll. «L'imaginaire Gallimard», 1975, p.48)

NOTE 11 Ou plutôt très exactement le jour même, le 16 juin 1940, à l'aube. [...] il fut transporté dans l'église de Nogent-sur-Seine, dans l'Aube [...]. (*Ibid.*, p. 57.) (下線は引用者による.)

<sup>52</sup> Cf. Burgelin, *op. cit.*, p. 33.

<sup>53</sup> Cf. *ibid.*, p. 10 et p. 31.

う苦い認識を持ちつつ書くことを余儀なくされた<sup>54</sup>。『ボヴァリー夫人』の作者は、書くべき自分固有の物語を模索した末に、田舎医者の子の妻の三面記事的な事件というオリジナリテの希薄な「他者の物語」を選び、「文体の力のみで自立する」、真の意味で彼の最初の文学作品として完成させた。一方、ペレックは実人生において、「大文字/大鉦の歴史 *l'Histoire avec sa grande hache*」<sup>55</sup>によって両親を失い、家族的伝統も民族的・文化的伝統も奪われたと感じている。ところで、『物の時代』において、ジェロームとシルヴィという主人公たちの姓は作品を通じて明かされず、あらゆるルーツから切り離された根無し草的な存在として描かれている。ビュルジュランは彼らが理想のオブジェの探求において「もの」に求めているのは、不在の家族の肖像に代わって、彼らにアイデンティティを与えてくれることであると述べているが<sup>56</sup>、このような登場人物の設定自体にペレックという作家の伝記的事実を重ね合わせてみることもあながち無理とは言えないかもしれない。

自分が無から出発しているというこの認識は、ペレックにおいてフロベールとは比較にならないほど熾烈なものであったと言えるだろう。語るべき「自分固有の物語=歴史」を持たないという意識は、ペレックが自らの処女作を手懸ける際に『感情教育』というフロベールのテキストを羅針盤として、「フロベールのように書く」、あるいは自ら言うように「フロベールになる」ことを志向させた。ビュルジュランも言うように、「ペレックはフロベールの作品への解答として、その延長として、その反響として自らの作品を構築した」<sup>57</sup>。既に述べたように、ペレックは『感情教育』からテキストの断片を蒐集して、それを自ら組み立てるべき文学パズルのピースの一部としている。そしてそれと同時に、フロベールもその主要な一員である単独者たちの文学共同体の中へと、ペレック自身も自らを参入させたいと願っていた<sup>58</sup>。フロベールと文学的共同体に視点を

---

<sup>54</sup> フロベールは初期作品「十一月」において、独創的だと自負していた自分のエクリチュールの模倣性を思い知らされ、打ちのめされる：

[...] parfois des idées gigantesques me traversaient tout à coup l'esprit, comme, l'été, ces grands éclairs muets qui illuminent une ville entière, avec tous les détails de ses édifices et les carrefours de ses rues. J'en étais ébranlé, ébloui; mais quand je retrouvais chez d'autres les pensées et jusqu'aux formes mêmes que j'avais conçues, je tombais, sans transition, dans un découragement sans fond; je m'étais cru leur égal et je n'étais plus que leur copiste!(G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse, Œuvres complètes*, I, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2001, p.776)

だが、この苦い現実認識を経て、フロベールは『ボヴァリー夫人』の作家として生まれ変わるのである。

<sup>55</sup> G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, op.cit., p.17.

<sup>56</sup> Cf. Cl. Burgelin, op.cit., p. 41

<sup>57</sup> Cl. Burgelin, op.cit., p.135 .

<sup>58</sup> ペレック自身、「フロベールはカフカとカルヴィーノ、スターンとジュール・ヴェルヌ、ルーセルとラブレール、レリスとクノー、等々と同様に、私の中で動こうと努める虚構の世界の一部を成している」

移すならば、ゾラを初めとする自然主義者が如何にフロベールを師として仰ごうとも、またフロベールが名づけ親となったモーパッサンとの間に如何に文学的、精神的な（擬似）父子関係が成立していようとも、フロベールが文壇において流派を作らず、弟子を育成したりもしなかった事実には変わりはない。いわば、遺言なく逝去した文学的伯父フロベールの文学的遺産相続あるいは所有権の移らない「借用」として、ペレックの『物の時代』というテキストは読まれることを夢想しているのではないだろうか。

（アリアンス・フランセーズ仙台）

#### 【参考文献】

- Dominique Bertelli, «Le frayage de l'inter-dit dans *Les Choses*», *Cahiers Georges Perec* 8, «Colloque de Montréal», Travaux réunis et présentés par Jean-François Chassay, Le Castor Astral, 2004, pp. 131-148.
- Claude Burgelin, «Perec lecteur de Flaubert», *Gustave Flaubert I*, Minard, coll. «La revue des lettres modernes», 1984, pp. 135-171.
- Id., *Georges Perec*, Seuil, coll. «Les contemporains», 1988.
- Gustave Flaubert, *La Correspondance*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. III, 1991.
- Id., *L'Éducation sentimentale – Histoire d'un jeune homme–*, Présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, Flammarion, coll. «GF Flammarion», 2001.
- Id., *Œuvres de jeunesse, Œuvres complètes*, I, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2001.
- Georges Perec, *Les choses. Une histoire des années soixante*, Postface de Jacques Leenhardt, Julliard, coll. «10/18», [1965], 1985.
- Id., *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, coll. «L'imaginaire Gallimard», 1975.
- Id., «Emprunts à Flaubert», *L'Arc*, vol. N° 79, “Flaubert”, 1979, pp. 49-50.
- Martine Schneider, *Les Choses, Espèces d'espaces. résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires*, Editions Nathan. Collection Balises. 1991.
- Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*,

---

と説明している。(G. Perec, *art.cit.*, p. 49.)



Gallimard, coll. «Connaissance de l'Inconscient», 1985.

# ロドルフ・テプフェールの「版画物語」理論

## 『フェステュス博士』の自己翻案をめぐって

森田 直子

morita@media.is.tohoku.ac.jp

### 1. はじめに

ロドルフ・テプフェール<sup>59</sup> (Rodolphe Töpffer, 1799-1846) は、本当は画家になりたかった作家である。風俗画家で諷刺画も得意とした父親の感化をうけて自らも画家を志したが、20歳頃に患った眼病のため、やむなくその道を断念したのである。画家になれなかった無念さはテプフェールに生涯つきまとった。

テプフェールは、自ら設立したジュネーヴの寄宿学校の教師・校長を主な生業とし、1832年からは権威あるジュネーヴ文芸アカデミーの教壇にも立つかわら、短編小説などの著作をフランス語で発表した。テプフェールは、絵筆をあきらめたかわりに、寄宿学校生徒との小旅行のスケッチから自分の著作を知人に贈る際に余白に丹念に描き入れた挿絵まで、おびただしい数のペン画を残した。その素描力は、イギリスの諷刺画家からの強い影響のもとに創作された「版画物語」(histoires en estampes)<sup>60</sup>として結実した。小説から戯曲、美学論考、旅行記までも含むその著作は同時代の批評においておおむね高い評価を受けたが、今日、テプフェールの名はとりわけ「版画物語」と結びつけられ、ヨーロッパ・コミックの祖として言及されることが多い。

テプフェールの「版画物語」は、横長の版型を用いて1ページを平均2つから3つの横並びの区画に区切り、ペンで登場人物や背景を描き、絵の下方の枠内にキャプション風の文章が添えられる形式の物語である。いわゆる「吹き出し」は用いられず、長さは50ページほどのものから100ページ近いものもある。

---

<sup>59</sup> Töpffer の日本語表記としては「テプフェール」「テップファー」「トッフフェール」などが用いられている。本稿では原語の発音に近いことを基準として「テプフェール」を採用した。

<sup>60</sup> テプフェールは、1836年の論考「ある実施要項に関する考察」においてはじめて「版画文学 (littérature en estampes)」という概念を用いたが、その時点では、自作に適用したのではなくホガースの物語風連作や民衆版画を念頭に置いていた。テプフェールはその後、さまざまな機会を通して自作の理論化を意識しはじめ、1845年の「観相学試論」において明確に「版画文学」の概念を自作と関連づけた (Annie Renonciat, « Un théoricien de la « littérature en estampes » », in Boissonnas, Lucien et al. (1996) *Töpffer*, Genève, Skira, pp.259-277). テプフェールは理論的テキストにおいては「版画文学」という用語を多用したが、これはジャンル名というよりもテプフェール独特の民衆観・文学観を反映した呼称である。当時の出版界におけるテプフェールの絵物語の呼称としては「版画物語」が最も一般的であるため、本稿ではジャンル名としては「版画物語」を、理論的概念としては「版画文学」を用いることとする。なお、estampe という単語は当時「民衆版画 (image populaire)」を指すのに用いられた。

もともと私的に回覧するため、絵も文もペンで制作されたが、これを刊行することになった際、テプフェールは手稿をそのままの形で（左右逆にする必要なしに）印刷できることを重視して、転写石版（autographie）<sup>61</sup>という技法を用いた。またテプフェールは、一つのジャンルと技法の創始者として、「版画文学」に関する理論的テキストも残している。物語メディアの発明から応用・理論化までを一人でカバーしている点で、類例を見ない独創的な試みであったといえる。とりわけ、以下の3つの点が画期的であった。

- 1) 「版画物語」の制作方法（スケッチと文章の両方をペンでかくこと）をそのまま生かすような複製技術（転写石版）を選択し、そのことを自らの「版画文学」理論の中枢に据えたこと。
- 2) テプフェールが影響を受けたホガースの連作などと比べ<sup>62</sup>、物語を構成する図の数が圧倒的に多く、隣り合う図同士の関連（コミックでいう「コマ」の分節の頻度）が格段に密であること。このことによって、いわば「版画物語」というメディアを「小説」と競合関係に置いたこと。
- 3) 登場人物の顔の描き方を写実的方法によるのではなく描線の自律的な表現力によるべきものとし、版画物語における異なる顔の描き分けを写実には抛らないしくみとしてとらえたこと。

筆者は、別の機会に1)と3)をやや詳細に見直し、テプフェールの「版画文学」の理論からコミック全般における描線と顔のありかたの考察を試みた<sup>63</sup>。本稿は、2)の点に着目することで、テプフェールの「版画文学」の理解をさらに深めるとともに、19世紀前半のフランス語圏スイスとフランスにおける文学と絵物語<sup>64</sup>の

---

<sup>61</sup> 英語でいう transfer lithography に相当する。テプフェールは、『転写石版試論』への自註において、回覧状の制作を例にとりつつ次のように説明している。「石版工からインク棒と、糊を塗った紙をもらう。インクを水で溶き、ペンをインクに浸して紙の上になぐり描きをし、回覧状に仕立てる。そのページを石版工に戻すと、石版工は紙の裏側を濡らして石版に貼り付け、印刷機にかける。そうすれば回覧状は紙から石版に[左右逆に]転写される。[この技術を使えば]普通の準備だけで回覧状を石に転写でき、あとはインキを塗り、必要枚数を印刷するだけだ。」（« Notice sur les *Essais d'autographie* » (1842) in Groensteen et Peeters (1994) *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, p.167. [ ]内は引用者による補足。）

<sup>62</sup> 1840年12月29日のサント・ブーヴ宛書簡において「ホガースから学んだのはおそらく、複数のスケッチを筋の展開によって結びつけることです」と述べている。（Gautier, Léopold (choisies et annotées par) (1974) *Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer*, Lausanne, Payot, p.107.）

<sup>63</sup> 森田直子「ロドルフ・テプフェールの「版画文学」理論：コミックの本質としての描線と顔」『マンガ研究』（日本マンガ学会）vol.9, 2006年4月, pp.113-124.

<sup>64</sup> シャムやギュスタヴ・ドレが継承したような、連続する絵とそれに添えられた文章によって展開する形式の物語を指している。

文化的認知のありかたを考察するものである。その際、テプフェール自身による「版画物語」版と「挿絵入り小説」版とが存在する『フェステュス博士 (*Docteur Festus*)』<sup>65</sup>を題材とし、テプフェールが文章と図像によって物語を展開させるに際して2つのメディアの違いをどのように認識していたかを具体的に示したい。

## 2. 『フェステュス博士』誕生と刊行の経緯<sup>66</sup>

「版画物語」は当初、寄宿学校の生徒と友人に私的に回覧するための手製の読み物として誕生した。1827年に『ヴィユ・ボワ氏の物語』(*Histoire de Monsieur Vieux Bois*)が制作され、1829年には『フェステュス博士』(*Le Docteur Festus*)、1831年には『ジャボ氏の物語』(*Histoire de Monsieur Jabot*)が生まれた。これらの手稿が友人フレデリック・ソレを介してゲーテの目に触れ<sup>67</sup>、この大作家の賞賛に勇気づけられたテプフェールがその後、「版画物語」を次々刊行するに至ったというのはよく知られる話である。『ジャボ氏』は1833年、『ヴィユ・ボワ氏』は1837年に刊行されている。

ゲーテの目に触れた『フェステュス博士』手稿<sup>68</sup>は、1829年7月14日の日付があり13.5cm×21.5cmの横長アルバム<sup>69</sup>で、文と絵が茶色のペンでかかっている。143の絵(場面)が65ページ(表ページのみ)に描かれた。

1833年、テプフェールは自作の版画物語『フェステュス博士』を絵入り小説として翻案し、八折本の版型で400部印刷させた。絵入り小説は、活字による文章が主体で、ページ大の石版画による挿絵15葉が糊付けで挿入されている。テプフェールはこの小説を増刷することも考えたが、上品とは言えないこの物語がジュネーヴ・アカデミー教授としての評判に傷をつけると考えた友人たちが思いとどまらせた。

1830年代には、『ジャボ氏』『ヴィユ・ボワ氏』『クレパン氏』といった版画物語が転写石版によって刊行されたが、1839年には諷刺新聞「シャリヴァリ」が『ジャボ氏』の一部を無断転載し、オベール書店が『ヴィユ・ボワ氏』『クレパ

---

<sup>65</sup>後述するように、この物語の小説版のタイトルは『フェステュス博士の旅と冒険』であるが、さまざまなヴァージョンの総称としては『フェステュス博士』を用いることとする。

<sup>66</sup>この項に関してはKaenel, Philippe (1996) « Töpffer, le Docteur Festus et l'illustration marginale » in Rodolphe Töpffer, *Voyages et aventures du Docteur Fetus*, pp.8-9を参照した。

<sup>67</sup>エッカーマン『ゲーテとの対話』(下)山下肇訳、岩波文庫、1969年、p.296, 312。ただし『フェストゥス博士』は『ファウスト博士の冒険』と表記されている。

<sup>68</sup>この手稿は、ジュネーヴの美術史博物館に保存されている(筆者は未見)。

<sup>69</sup>アルバム(album)という出版用語の定義とロマン主義時代の出版文化における位置づけに関しては、以下の論文を参照。Le Men, Ségolène (1994) « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », *Revue française d'histoire du livre*, n°82-83, pp.145-175.

ン氏』の海賊版を流通させたこともあり、テプフェールの「版画物語」の知名度は上がっていた。そこでテプフェールは、1840年に『フェステュス博士』の絵入り小説版と版画物語版をほぼ同時に刊行した。版画小説版は、1829年版をもとに若干の変更を加えて制作され<sup>70</sup>、パリ（シェルビュリエ書店のパリ支店）のみで刊行された。絵入り小説のほうは、タイトルを『フェステュス博士の旅と冒険』として、1833年版の文章の一部を変更し、同じく1840年にパリ（シェルビュリエ書店）とジュネーヴ（シェルビュリエとルドゥーブルの各書店）から同時刊行された。160ページ構成で、扉絵、地図、別刷りの6枚の挿絵を含む。

2つのヴァージョンが公開されることになったパリでは、戦略上、版画物語版が絵入り小説版よりも先に刊行された。このような販売戦略を指示した張本人であるテプフェールは、刊行に先立つ1840年7月4日のシェルビュリエへの書簡で「小説版が売り出される前に、本好きの人々が転写石版に少しは慣れることができるよう望みます、小説版はそれへの注釈なのですから。」<sup>71</sup>と述べている。この記述からは、テプフェールのさまざまな思惑を想像することができる。もし2つのヴァージョンが同時に刊行されれば、当時一般の読書人であれば小説にだけ目を通して版画物語には関心を持たずに終わってしまうと考えたかもしれない。小説に比べて絵物語の文化的ステイタスが低いためである。また、同様に猥雑な内容が書かれていても、絵物語の形でならジャンルの特性と受け止められても、小説であればショッキングに感じられる。そこでまず版画物語でその内容に読者を慣れさせ、そのあとに小説を読んでもらおうとしたとも考えられる。

### 3. 『フェステュス博士』の概要

ではここで、『フェステュス博士』の概要を簡単に見ておこう。

フェステュス博士は、ラバの背にまたがって「大いなる自己啓発の旅（grand voyage d'instruction）」に出かける。博士は、最初に泊まった宿屋で部屋を間違え、英国貴婦人の大型トランクを自分のベッドと思いこみ、そこに入って眠る。そのトランクを盗賊が盗んでゆくことで博士の「旅」は続けられるのであるが、

---

<sup>70</sup> 1829年版と1840年版（版画物語）の異同については、Kunzle, David (2007) *Father of the Comic Strip Rodolphe Töpffer*. Jackson, University Press of Mississippi, p.79を参照。ただし、このページでカンズルは1829年版を「1830年版」続いて「1827年版」として誤記している。

<sup>71</sup> Gautier, *op.cit.*, p.97.なお、テプフェールは小説版の版画物語版に対する位置づけを、あるときは「翻訳 (traduction)」と、あるときは「注釈 (commentaire)」と呼んでいた。

以後博士が乗った乗り物とは、順に干し草の山、大木のうろ、小麦の入った袋、巨大な望遠鏡である。さまざまに乗り物を替え、空中にも二度放り出されながらも、博士は自分が今どこにいるのか知ることが出来ないまま旅を続けることになる。最後に気絶した状態で自宅に到着し、ベッドに寝かされた博士は、目覚めたときすべてが夢であったと思う。

博士は行く手をたえず何らかの障害によって阻まれ、旅はつねに思わぬ方向に展開する。博士と関わった人物（英国貴婦人とその夫、村長とその二人の兵隊）にもそれぞれ数奇な運命が待ち受ける。「風が吹けば桶屋がもうかる」式の奇想天外な展開は、テプフェールの他の版画物語でもおなじみの物語構造である。こうした作劇法はテプフェールの独創というわけではなく、影響源としてはロレンス・スターンの『センチメンタル・ジャーニー』、交友関係もあったグザヴィエ・ド・メーストルの『わが部屋をめぐる旅』などがあり、またより直接的にはウィリアム・クームの詩にトマス・ローランドソンが挿絵をつけた『ドクター・シンタクスの冒険旅行』を挙げることができる。シンタクスの細身の外見、学者気質、自己啓発の旅という要素はフェストゥス博士にひきつがれている。

テプフェールの版画物語は、いずれも主要人物名をタイトルの一部に掲げている<sup>72</sup>。作品内でくり返し描かれる主人公の存在は、読者がその造形上の特徴をつかみ、それぞれの動きを追っていくことによって、版画物語に統一感を与える。テプフェールは版画物語に必須の要素として「統一感」をしばしば挙げている<sup>73</sup>。

小説版を版画物語版と比べると、版画物語のコマとコマの境目を文章で補ったというにはとどまらない、数多くの改変が見られる。以下の章では、とりわけメディアの違いを反映した2つのバージョンの相違を中心とした比較を試みる<sup>74</sup>。なお、この作業においては、最初の小説版である1833年版と、それのもとになった1829年版を比較することもテプフェールの「実験」にじかに触れ

---

<sup>72</sup> 全部で七作品(未完のものは除く)ある版画物語を刊行順に挙げると以下の通りである(刊行年をカッコ内に示す)。 *Histoire de M. Jabot* (1833), *Histoire de M. Crépin* (1837), *Histoire de M. Vieux Bois* (1837), *Monsieur Pencil* (1840), *Le Docteur Festus* (1840), *Histoire d'Albert* (1845), *Monsieur Cryptogame* (1845)。

<sup>73</sup> 「観相学試論」第3章などを参照。( *Essai de physiognomonie* (1845) in Groensteen et Peeters (1994), *op.cit.*, p.191.)

<sup>74</sup> 前出のカンズルは、『フェステュス博士』の2バージョンの内容上の異同(版画物語版と比べて小説版にはいかにラブレージミタ細部が加えられているか)を中心に比較している(Kunzle, *op.cit.*, pp.81-82)。本稿ではカンズルが触れていない、両メディアの特性の違いに由来すると思われる異同に焦点を当てた。

る上では理想的であるが、テプフェールの「版画文学」理論の形成期にあたる1840年という時期の重要性にかんがみ、本稿では1840年の2つのヴァージョンの比較を行うこととする。版画物語 (*histoire en estampes*) 版については1840年のパリ・シェルビュリエ書店版にもとづくスィユ社の復刻版(1996年)を用い、引用に際しては *HE* の略号で示す。絵入り小説 (*roman illustré*) 版については、ジュネーヴとパリで1840年に刊行された版のマルタン・ボドメル財団による復刻(1996年)<sup>75</sup>を用い、引用に際しては *RI* の略号で示す。後者は、テプフェールが義兄フランソワ・デュヴァルへの贈答用に、手描きで106のスケッチを余白部分に加えたものを底本としており、刊行された本に絵を描き加えて個性化することで相手に対する敬意を示すというテプフェールの慣習を垣間見ることができる。また、手描きスケッチのいくつかは版画物語で用いられた絵から引用したものであり、両者の対応関係も興味深いが、本稿ではあくまで刊行された形での比較を行うこととする。

#### 4. 版画物語と絵入り小説の比較

『フェステュス博士』の2つのヴァージョンの同時刊行は、テプフェールにとって「版画文学」理論の自作への適用を意識化していく時期にあたっていた<sup>76</sup>。これに先立つこと3年、1837年にテプフェールは、1833年に刊行された『ジャボ氏の物語』への自註という形で、絵と文の混合するジャンルの新奇性を解説しているが、そこには次のような一文が見られる。

« Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose. » (テキストなしでは、絵は不明瞭な意味しかもたないだろう。絵がなければ、テキストは何も意味しないだろう。両者を併せることで一種の小説のようなものが形成されるが、これほど小説と似ていないものもなく、それだけになおさら独創的である。)<sup>77</sup>

<sup>75</sup> 19世紀中には再版されることがなかったが、1963年には10/18叢書(Union générale d'éditions)から、また1994年にはオンブル社から再版されている。

<sup>76</sup> 註2を参照。

<sup>77</sup> « Notice sur *L'Histoire de Mr Jabot* », in Groensteen et Peeters (1994) *op.cit.*, p.161.

絵画と詩という2つの表現手段のあいだに境界線を引いたレッシングの理論は当時広く受け入れられていたが<sup>78</sup>、ここでのテプフェールは、絵と文を対立する2つの体系として扱うよりは、絵の方を「版画文学」の主要な構成要素と位置づけ、かつ絵に言語的なふるまいをさせることを意識している。そのため、テキストなしでは絵は「不明瞭」であるにすぎないが、絵がなくてはテキストは「何も意味しない」のである。こうした考察から、自作の版画物語の小説化という構想が生まれるのは自然の成り行きと思われる。

このことをふまえば、3年後、テプフェールが『フェステュス博士』を小説に移し替えての実感を語っている箇所では、絵と文の特性の違いを強調する表現が見られることが興味深い。小説版の序文においては、この物語がまず連続したスケッチの形で描かれ、それから文章に「翻訳された」と述べ、サン・レアルを引用して「類似した2つのものに見られる相違点は、両者の類似点を大きく様変わりさせる」(*dans deux choses d'ailleurs semblables, ce qu'elles ont de différent change beaucoup ce qu'elles ont de semblable*)と述べている(*RI*, p.VI. ただし出典は示されていない)。2つのバージョンの刊行後、サント・ブーヴ宛書簡(1840年12月29日)のなかでは、「『フェステュス博士』を散文に翻訳しながら、2つの言語がいかに異なっているか、同じことを[絵のかわりに文で]理解させるためには、それをもう一方の端から取り上げて、裏側から見せなければならぬことに気づいて、驚きかつ楽しみました。」と述べている<sup>79</sup>。

では、このような見解のもととなった自己翻案の具体的な様相を以下に見ていくこととする。

#### 4.1 全体の構成

まず、版画物語版の構成を見ていくと、手書きのレタリングによるタイトルページに続いて、左右に登場人物(2人の兵士、フェストゥス博士、市長)を配した中央に、手書きで物語のあらすじ、および読者への呼びかけ文が配置されている。読者への呼びかけ文とは、テプフェールがすべての版画物語の冒頭に載せている「決まり文句」といえるもので、テプフェールの創作観・読者観をよく表している。それは、小説版の序文にもそのまま転載された、以下のような文章である。

---

<sup>78</sup> 『ラオコーン』の仏訳は1802年に刊行された。

<sup>79</sup> Gautier, *op.cit.*, p.107. [ ]内は引用者による補足。



Va donc, petit livre, et choisis ton monde; car, aux choses folles, qui ne rit pas, bâille; qui ne se livre pas, résiste; qui veut raisonner, se méprend; et qui veut rester grave, en est maître. (さあ行け, 小さな本よ, そしておまえに合う読み手を見つけなさい. ばかげた話に笑わない人たちはあくびをするし, 身を委ねない人は抵抗する, 理窟を並べたい人は勘違いするし, 真面目でいたい人にはその自由があるのだから.) (HE, p.1 [ページ番号なし]; RI, p.VI.)

ここでは「本」という言葉が使われているが, 一般に絵物語は, 小説などと異なり「本」とは呼ばれない, 文化的なステータスの低い出版物と見なされていた. 低いステータスに甘んじるからこそ, 作者は何を描いても良いという自由が得られるのであるが, 小説版への翻案にあたっては事情が異なり, 後述するように, テプフェールは小説版の刊行によって厳しい批判にさらされることになる.

版画物語には, 2 ページから 88 ページまでページ番号が振られ, 絵と文章を含んだ 210 のコマが並び, 巻末 88 ページにページ大の手描きの地図が掲載されている. 1 ページあたりのコマ数は 1 から 4, 単純計算すれば平均して 1 ページあたり約 2.5 コマである.

絵入り小説のほうは, 扉絵, タイトルページのあとに序文があり, 本文は 7 ページから 160 ページまでである. 全 6 章構成で, 章の冒頭で各章の要約が紹介される. 各章本文の始まる直前 (第 4 章のみ 2 ページ目) には, ページ大の挿絵が挿入されている.

#### 4. 2 ロジックの説明

2つのバージョンの違いとして, まず物語展開を支える論理に注目すると, 版画物語では, 唐突な展開や場面の転換が抵抗なく受け入れられるのに対して, 小説版では, ある人物がある行動をとるに至る経緯や動機が詳しく説明されている. たとえば冒頭で, 版画物語では博士が自分の厩舎に見事なラバを見つけ, そのラバが成長するのに 4 年待ち, 2 コマ目ですでに「大いなる自己啓発の旅」に出発している. 小説版では, 博士が 22 カ国語を操る大変な学者で, 本から得られる知識はすべて身につけており, 足りないのはただ世の中を見聞することだけ, という理由で旅に出ることにする. しかし, それから 13 ヶ月のあいだ,

馬で行くかロバで行くか迷ったあげく、自分の厩舎に見事なラバを見つけてこれに決め、4年後に出発することとなったものの、手袋をはめたとたんに亀裂が入り、古代人の風習を想起して不吉な前兆を感じる。このように、小説版での博士は、物語の至るところで目の前の出来事を離れて懐疑と哲学的瞑想にふける、「頭の人」としての性格付けが詳細な叙述によってなされている。

#### 4. 3 夢の位置づけ

版画物語版と比較した場合の小説版の最も大きな特色は、後者において夢とのかかわりが作品全体を貫いていることである。版画物語版での夢への言及といえ、放浪の身にある市長が多数の住民を相手に行政手腕を振るっている自分の晴れ姿を夢に見る場面がある以外は、結末でフェストゥス博士が帰宅して一眠りし、目覚めたとき「すべては夢だった」と考える箇所のみである。これに対して小説版では、版画物語よりも詳細に性格づけがなされた結果、思索と懐疑にひたることを好む人物として描かれる博士は、さまざまな冒険のただなかであって、たえず自分がまだ最初の宿屋「金獅子亭」で夢を見ているところだと考える。自分が旅をしている夢を見ているのか、それとも夢を見ながら旅しているのか、その不明瞭な境界こそが小説版のテーマとなっている<sup>80</sup>。なぜなら小説版の結末では、旅の疲れで20日間眠り続けたあげく、目覚めたとき自分の寝室が以前と変わらないのを見て「自分が夢見ていたということを最も疑っていたそのときに、やはり夢だったという明白な証拠を得て」、今度こそは本当に出かけようと、ラバに鞍をつけてすぐに出発するのである。実現はしなかったが、テプフェールがフェステュス博士の第二の旅をテーマとする続編を構想していたことがここに見て取れる。

#### 4. 4 版画物語の視覚性

小説版と比べた際の版画物語の特徴は、いうまでもなく主に図像によって物語が展開していくことである。以下に、版画物語の視覚性を利用した表現といえるものを挙げていこう。

市長につき従う2人の兵士は、自動人形のように市長の服を着た人物の指示に盲目的に従い、指示がなければ動けない無能な兵士として描かれている(HE,

---

<sup>80</sup> Kaenel, *op.cit.*, p.14.

p.11). ここでは、上司の服だけを見て反射的に行動する様子が、一目見てわかるように示される(図1).

さらに、視覚に訴えることを利用した表現として、群衆の描き方が挙げられる。テプフェールは線の省略によって雑多な群衆や、軍隊のような均質な集団を表現するのを得意とする。例をあげてみよう。市長のいなくなった街で無秩序がはびこるなか、風車に飛ばされて空を舞う市長(実は市長の服を着たフェストゥス博士)と2人の兵士の姿が目撃される。住民たちは市長だと思って追いかけるが、足下をよく見ていなかったため、運河に落ちてしまう(HE, p.40)(図2左)。また、ジャンヴェルネ(フランスをイメージした架空の国)の天文学者、アポジェ博士の28人の観察係を描いた印象的なコマを見よう。この28人は、市長と行動をともにする2人の兵士と同じく、無個性で従順な人物たちとして描かれている。発見したと思った天体(3人の天文学者がまたがったまま宙に飛ばされた望遠鏡)が消滅したことにショックを受け、高い木にのぼってしまったアポジェ博士を助け出すよう夫人から命令を受けた28人が、梯子ごと博士に地面に投げつけられる場面である(HE, p.63)(図3)。小説版で、この場面に相当する箇所(第5部第16節)は、版画物語のコマの下に書かれた文章と全く同じであり、テプフェールは、図像によって得られる効果を文章で何らかの形で補うのをここでは放棄している。

対句や押韻といった、くり返しによってもたらされるリズムの活用は、文学では常套的な修辞法であるが、版画物語でもこれに対応する技法が試みられている(HE, p.33)(図4)。中にフェストゥス博士が隠れているとは知らず小麦袋が動き出したのを粉挽き職人のティオリエと使用人のガマリエルは悪魔のしわざかと驚愕し、地元の農民たちを巻き込んで大騒ぎになる。ところがティオリエの妻は、転んだときのタイミングのせいで小麦袋から博士が出てくるのを目にできなかったので、悪魔などはいないと農民たちに説明し、夫は臆病者扱いされる。そのあとで、夫は妻を殴り、殴られた妻は使用人を殴り、殴られた使用人は問題の小麦袋を運んできたロバを殴る。文章の上でも同じ構文がくり返されているが、図像上は向かって右側の人物が左側の人物やロバに対して棒をふりかざすコマが3つ並んでいる。コマの横幅がだんだん小さくなるのは、殴る人物の発言権の大きさに対応しているといえる。複数コマの並ぶページを、表現上の一つの単位とみなす意識もここには見られる。

同様の意識は、図5にも見られる(HE, p.72)。ロンドテール(イギリスをイメ

一ジした架空の国)の3人の天文学者が、望遠鏡ごとジャンヴェルネ沖に墜落し、地上に戻ってからもそれぞれの学説を主張して争いを続ける。昼も夜も騒いだ罪で3人とも留置場に入れられたあと、「それぞれの家族の元に返され、仮説を主張できなかった苦しさに、3人とも早死にした」とある。2つ目のコマは、図像の部分のみ3つに区切られ、別々の場所で死を迎える学者たちが並べて描かれ、これまで図像上でも3人を識別することはなかったことを反映して、3人の等価性が強調されている。

#### 4. 5 絵と文の不一致

さらに版画物語の視覚性を利用した効果としては、絵と文の不一致から来る笑いという要素も挙げることができる。

ロンドテールの王立協会が、ジャンヴェルネの研究所宛に巨大望遠鏡を送ることになり、それに随行した3名の天文学者ギニャール、リュナール、ネブラールが望遠鏡にまたがって海峡を渡っているときに、望遠鏡を積んだ客船が爆発し、望遠鏡は上空に吹き飛ばされる。その場面に相当するコマ(図6)では、文章が「海峡のまんなかで客船が爆発し、望遠鏡は驚くべき高みへと飛ばされる。」となっている一方で、図像のほうでは、最後尾の学者の頭からカツラが落ち、鳥の群れが取り囲んでいる(HE, p.51)。小説でこのコマに相当するのは第5章の12節である。

海峡のまんなかで、馬3,600頭、ロバ1頭、子馬半頭分の力の総計を備えた客船は、すさまじい爆発とともに吹き飛んだ。3人の役員がまたがった望遠鏡は甲板に置かれていたが、とてつもない高さまで飛ばされた。とはいえ、さきほどフェストゥス博士が到達した高さよりは低かった。望遠鏡の近くには役員たちの3つのカツラがあった。それらは爆発の衝撃によって空間移動させられ、3名の天文学者の頭をむき出しにしたのである(RI, pp.121-122)。

文章では言及されないカツラは、ここのほかにも版画物語の随所で描かれることになる。テプフェールは、「カツラが落ちる」という単純な笑いの要素をとり入れるにあたって、版画物語のほうでは、文章では言及がないことを読者に図像のなかに発見させるという手法をとる。これに対して小説では、カツラが落ちたことは文章で示す必要がある。そこで、カツラが物理的法則にしたがっ

て移動したようにしかつめらしく表現することでおかしみを出そうとしている。なお、カツラ (perruque) という語は、比喩的には老人または考え・趣味・習慣などが時代遅れの人のことを意味するので、カツラを描くことで学者の生態を皮肉る意図もあったと考えられる。

絵と文とのへだたりがユーモラスな効果を生むという点は、上に見たような個別の要素を超えて、『フェストゥス博士』という作品全体についても言えることである。何しろ、フェストゥス博士がどんなに過酷な環境のなかで旅を続けることになっても、コマに添えた文のほうでは「かくも幸先よくはじまった (si heureusement commencé)」自己啓発の旅を続けるのであった、とくり返されるのである。語り手は、登場人物から一定の距離を置いて彼らにアイロニカルな視線を投げかけており、同じ視線を共有する読者とのあいだに共犯関係が生じている。フィリップ・ケネルが指摘するように、こうした設定には演劇との近縁性をみてとることができる<sup>81</sup>。まず、人物たちがたいてい全身像で描かれ、いわゆる「クローズアップ」の表現が不在であることで、一つ一つの図像は舞台の一場面のように感じられる。また、服を取り替えるせいで相手を取り違えるというモチーフは、演劇における「取り違え (quiproquo)」の要素としてなじみ深いものである。

#### 4. 6 時間の表現と場面転換

版画物語と小説における語りの技法を時間との関係において考察してみよう。版画物語の文章では直説法現在形が、小説版では単純過去と半過去が主として用いられる。この違いは、図像主体か文章主体かという違いと関連しつつ、できごとの継起、同時進行、未来（後日談）などの表現に表れている。

『フェステュス博士』の物語は、つねに博士の行程を追うのではなく、博士の旅に登場した他の人物の運命も追いかけていく。たとえば、英国貴婦人に合流しようとしてやってきた英国人の夫は、途中で追いはぎに遭って身ぐるみはがされる。そこへ、貴婦人のトランクの盗難の事情聴取をしたばかりの市長とその兵隊 2 名が来合わせ、下着姿の男の身元を怪しんで逮捕しようとするが、逆に市長たちが打ち負かされ、市長は衣服を英国人に奪われる。博士の置いていっ

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp.15-16. 1829 年から 1832 年にかけての時期に家族や知人に見せる目的で制作されたテプフェールの戯曲の全集は、1981 年にはじめて刊行された (Rodolphe Töpffer, *Théâtre*, Genève, Société d'études töpffériennes, 1981). 現在入手しやすいものとしては、2 作品を収めた Rodolphe Töpffer, *Les grimpons; Les quiproquos. Théâtre*. Lausanne, La Bibliothèque des Arts et Genève, la Société d'études töpffériennes, 2004 がある。

たラバに乗って夫を探す貴婦人は、途中で下着姿の市長に遭遇し、今度は市長が貴婦人の衣服を奪う、といった具合である。

このように、博士以外の人物に焦点が当てられているあいだは言及されなかった博士に話が戻るとき、版画物語のコマに添えられた文章ではしばしば「そのあいだに (Cependant)」という副詞が文頭で用いられる。しかし、文章がつねに現在形であることもあり、読者は「冒険」を先へ先へと読み進めるなかで、わざわざ時間を巻き戻して読むことはしない。版画物語では、視覚に訴えることで急激な場面転換が容易に行われる反面、まとまった分量の同時進行シーンは表現しがたい。

上に紹介した、貴婦人が服を奪われる場面 (図7) (HE, p.9)に続くコマ (図8)に添えられた文章は、「そのあいだに、ジャン・ボヌとピエール・ランタラ [引用者註：盗賊の名] は人里離れたところにやってきて、トランクを開け、自分たちが盗んだのが人間だったと気づいて恐怖で仰向けに倒れる」となっている。これに対して、小説版では、村長が貴婦人の服を奪ったところで第1章が終わり、第2章の冒頭は、「こうした出来事が起こっているあいだ、フェステュス博士は貴婦人のトランクに入って自己啓発の旅を続けていた。」(RI, pp.3-4)とあり、トランクが開けられるまでに、しばらく博士が夢にふける様子が描かれる。小説版で同じく多用される「そのあいだに」という表現は、版画物語版における場合よりも実質的な同時進行の表現となっており、章の区切りが同時に進行する別の場面への転換に利用されることが多い<sup>82</sup>。章の冒頭に挿入された挿絵は、挿入箇所前後の文章とは対応しておらず、むしろ各章の中心的場面を前触れとして示すものであるため、場面転換には直接貢献しない。そして、第2、4、5章の冒頭では、場面転換の衝撃をやわらげようとするかのように、版画物語にはない博士の夢や夢に紙幅が割かれている。このことは逆にいえば、小説においては、版画物語ほど自在に場面転換することができない、ということの意味する。次々に (同時進行する場面を見せるために) 場面転換する版画物語に小説の展開を合わせることができず、たとえば小説版では、第5章で同時進行しているはずの場面の一つを第6章に移動させて整理するなどの工夫がなされている。

---

<sup>82</sup> 現代のバンド・デシネやマンガの手法とは異なり、テプフェールにはページの変り目を意識的に場面転換のために利用している形跡は見られない。小説版の第1章から第2章への転換にあたる部分はページが変わっているが、第3章以降の章の変り目に相当する場面転換はいずれも、同じページ内で行われている。ただし、後述するように、複数のコマを含む一ページという単位を、物語展開上・造型上の単位として意識的に利用する手法は時折見られる。

時間の表現に関して、未来の叙述の扱い方についても比較したい。小説版における「脱線」は、まさに小説ならではの手法といえるもので、まとまったエピソードの末尾に人物たちの「その後」に関する情報が後日談という形で添えられる。たとえば、第4章で、国境の監獄で英国人がひいた風邪がなかなか治らなかつたが、7年後にベンガルで虎狩りをしてたくさん汗をかくことでやっと治った、などというくだりがそうである (RI, p.85)。さきに、版画物語の視覚性に関して引用した一節で、空に舞うフェステュス博士を、住民たちが市長だと思って追いかけて、運河に落ちてしまう場面に言及した。これに続くコマには「このとき以来、当局がここに強固な柵を設けさせた。それは今日でも水位が低いときには見ることができる (C'est depuis ce tems[sic] que l'autorité a fait mettre dans cet endroit une forte barrière qui s'y voit encore dans les basses eaux.)」 (HE, p.40) という小説版とほぼ同じ文章が添えられた、人物も動物も不在の運河が描かれており<sup>83</sup>、この物語が現実世界と接続しているかのような錯覚が生じる (図2右)。版画物語版が小説版に先行しているとはいえ、版画物語に見られるこうした手法は、小説の原理を視覚的に置き換えた実験的な手法といつてよいだろう。

## 5. 両作品の評価

最後に、両ヴァージョンが刊行後に受けた評価について概観しておこう。

まず版画物語版であるが、とくに『フェステュス博士』の1840年版に限定した言及は多くはないものの、1829年の手稿がゲーテに絶賛されたというエピソード<sup>84</sup>は伝記にも記されてしばしば引用される。テプフェールの名を広めた『ヴィユ・ボワ氏』『クレパン氏』の海賊版(1839年)よりも後に刊行された作品ではあるが、版画物語全七作品のうちの一冊として、版画物語の愛好者には一定の評価をもって迎えられたと考えられる。

これに対して小説版については、テプフェール自身が否定的評価を予測していたことが、以下のような序文の一節にみることができる。

[...] on trouvera dans ce livre des fictions d'une surprenante absurdité, quelques incongruités que le bon goût réproouve, et des incorrections de langage tout-à-fait

<sup>83</sup> 物語全体を通して、登場人物が全く描かれていないコマとしては、人物が中にいるのが外からは見えない望遠鏡を描いたコマ (HE, pp.58,59) や、市長と二人の兵士が葬られた墓を描いたコマ (HE, p.86) を除けばこのコマだけである。

<sup>84</sup> Blondel, Auguste et Paul Mirabaud (coll.) (1886, 1976) *Rodolphe Töpffer: l'écrivain, l'artiste et l'homme*, Genève, Slatkine Reprints, p.110,112.

propres à faire frémir les puristes dont notre ville abonde. (この本には驚くほどばかりの作り話、趣味のよい人が激しく非難するような不作法な話題、我々の住む町 [ジュネーヴ] の数多い純正語法主義者たちを震え上がらせるにふさわしい言葉の誤用がいくつも見つかることだろう。) (RI, p.VI. [ ] 内は引用者の補足.)

実際、『フェステュス博士の旅と冒険』という小説は、テプフェールの全散文作品のなかで最も自由に奇想を展開させた作品<sup>85</sup>、あるいは最も放埒な作品<sup>86</sup>とされている。本稿では詳述するゆとりがなかったが、小説版では版画物語版には見られない、ラバの尻の穴から入ったアブの話、宿屋の貴婦人の部屋で博士が罨瓶に足を踏み入れる話、盗賊の一人ピエール・ランタナが相棒に殺されるときの解剖学的詳細さ、数や物の名の列挙、誇張表現の多用など、スカトロジカルな話題やブラックユーモアがふんだんに取り入れられている<sup>87</sup>。

実際、小説版は 1840 年 9 月 17 日付けの「ジュルナル・ド・ジュネーヴ」紙において、激的な批判をうけた。テプフェールが若者の模範となるべき社会的地位（寄宿学校長およびアカデミーの教授）に就いていながらこのような作品を発表したことを才気ある作者の無分別と批判する論調であった<sup>88</sup>。その記事の中で用いられた、「本は本である (un livre est toujours un livre)」というトートロジックな表現は、小説が「本」と呼ばれる正統的な出版物であること、「本」は「本」にふさわしい内容を盛り込むべきであることを示唆している。テプフェールの手になる版画物語に含まれる、ある程度の突飛さに対しては、ここまで厳しい批判が向けられないのは、絵物語が「本」そして「文学」に数えられていなかったことに由来している。そもそも、テプフェールの版画物語の装丁形態である「アルバム (album)」は、家族の団欒に供する読み物を指す。スカトロジカルな表現などはもともと版画物語から排除されていた。テプフェールとしては、だからこそ小説版で自由に筆をふるってみたのであろうが、小説『フェステュス博士の旅と冒険』は結局のところ完全な失敗作となった。

## 6. おわりに

---

<sup>85</sup> Blondel, *op.cit.*, p.165.

<sup>86</sup> Kunzle, *op.cit.*, p.81.

<sup>87</sup> 註 14 を参照.

<sup>88</sup> Kaenel, *op.cit.*, pp.18-19 に掲載された記事の抜粋による.



『フェステュス博士』の自己翻案、とりわけ1840年の2ヴァージョン同時刊行の経過と顛末は、一見したところ、経験が浅く出版界の掟を知らない作者の勇み足の結果であるように見える。しかし画家の栄光をあきらめたテプフェールにとって、挿絵画家ではなく、ペン画と文を混交させる新しいジャンルの創始者として、自分自身のステイタスと「版画文学」というジャンルの文化的認知の獲得は、生涯の目標となっていた<sup>89</sup>。テプフェールの野心には、ジュネーヴだけではなくパリという国際的な出版市場で認められることも含まれていた。小説『フェステュス博士の旅と冒険』は、いわば版画物語の副産物であったが、双方のメディアの特性を考慮したうえでのダブル刊行に踏み切ったあげく酷評を被った作者の失望は大きかったはずである。テプフェールは、二度と自己翻案の実験に乗り出すことはなかった。

しかしながら本稿で見たように、自己翻案という実験が、テプフェールにとって小説とは異なる「版画文学」の特性を割り出していくまたとない機会となったのは明らかである。この実験で得られた認識が、1845年の「観相学試論」までどのように結実していくのか。それが次に考えるべき課題である。

(東北大学)

\*本稿は、2008～10年度科学研究補助金（課題番号: 20520105）に基づく研究成果の一部である。

#### 【参考文献】

##### **Rodolphe Töpffer** の著作（及び翻訳）

Töpffer, Rodolphe (1996) *Monsieur Jabot; Monsieur Vieux Bois. Deux histoires d'amour*. Éditions du Seuil.

Töpffer, Rodolphe (1996) *Monsieur Crépin; Monsieur Pencil. Deux égarements de la science*. Éditions du Seuil, 1996.

Töpffer, Rodolphe (1996) *Le Docteur Festus; L'Histoire de monsieur Cryptogame. Deux odyssees*. Éditions du Seuil, 1996.

Töpffer, Rodolphe (1996) *Voyages et aventures du Docteur Festus*, Fac-similé de

---

<sup>89</sup> Kaenel, Philippe (1996) *Métier d'illustrateur 1830-1880*, Paris, Éditions Messene, pp.125-178.

l'édition Genève-Paris 1840 enrichie de 106 dessins inédits de Töpffer. Genève, Fondation Martin Bodmer.

Töpffer, Rodolphe.(Compiled, translated and annotated by David Kunzle) (2007) *Rodolphe Töpffer : The Complete Comic Strips*, Jackson, University Press of Mississippi.

## 二次文献

Blondel, Auguste et Paul Mirabaud (coll.) (1886, 1976) *Rodolphe Töpffer: l'écrivain, l'artiste et l'homme*, Genève, Slatkine Reprints.

Boissonnas, Lucien et al. (1996) *Töpffer*, Genève, Skira.

Gautier, Léopold (choisies et annotées par) (1974) *Un bouquet de lettres de Rodolphe Töpffer*, Lausanne, Payot.

Groensteen, Thierry et Benoît Peeters (textes réunis et présentés par) (1994), *Töpffer.*

*L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts.

(巻末に「ある実施要項に関する考察」「『ジャボ氏』への自註」「観相学試論」などテプフェール自身による理論的テキストの抜粋または全文が掲載されている.)

Kaenel, Philippe (1996) « Töpffer, le Docteur Festus et l'illustration marginale » in *Rodolphe Töpffer, Voyages et aventures du Docteur Fetus..*

Kaenel, Philippe (1996) *Métier d'illustrateur 1830-1880*, Paris, Éditions Messene.

Kunzle, David (2007) *Father of the Comic Strip Rodolphe Töpffer*. Jackson, University Press of Mississippi.

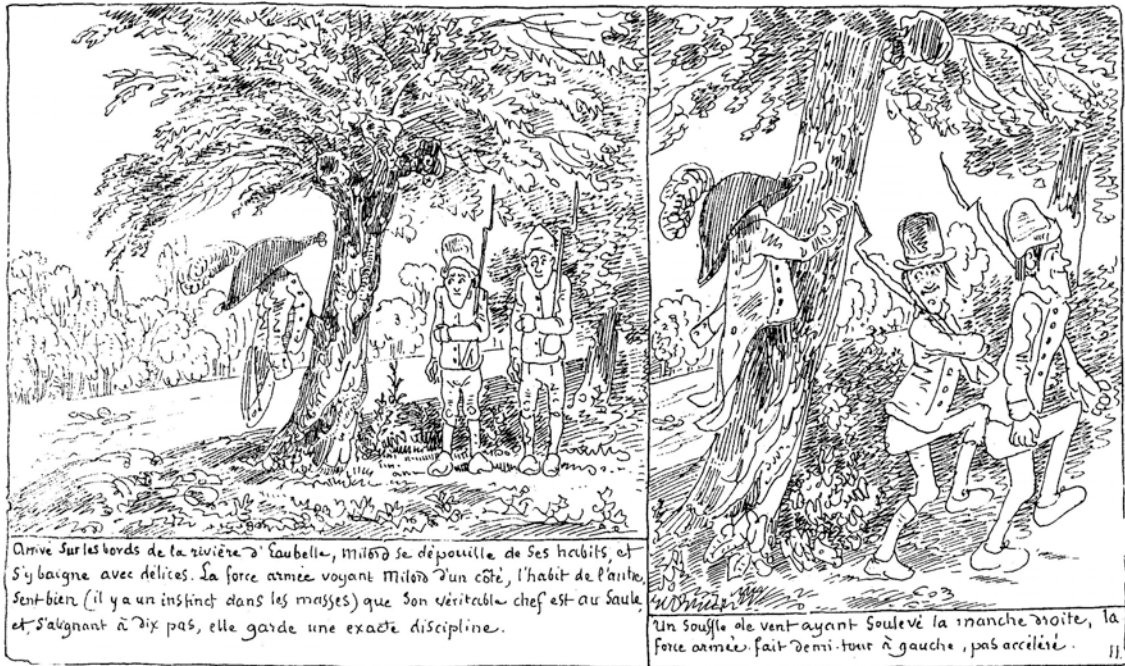
Le Men, Ségolène (1994) « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », *Revue française d'histoire du livre*, n°82-83, pp.145-175.

森田直子 (2006) 「ロドルフ・テプフェールの「版画文学」理論：コミックの本質としての描線と顔」『マンガ研究』(日本マンガ学会) vol.9, pp.113-124 ページ.

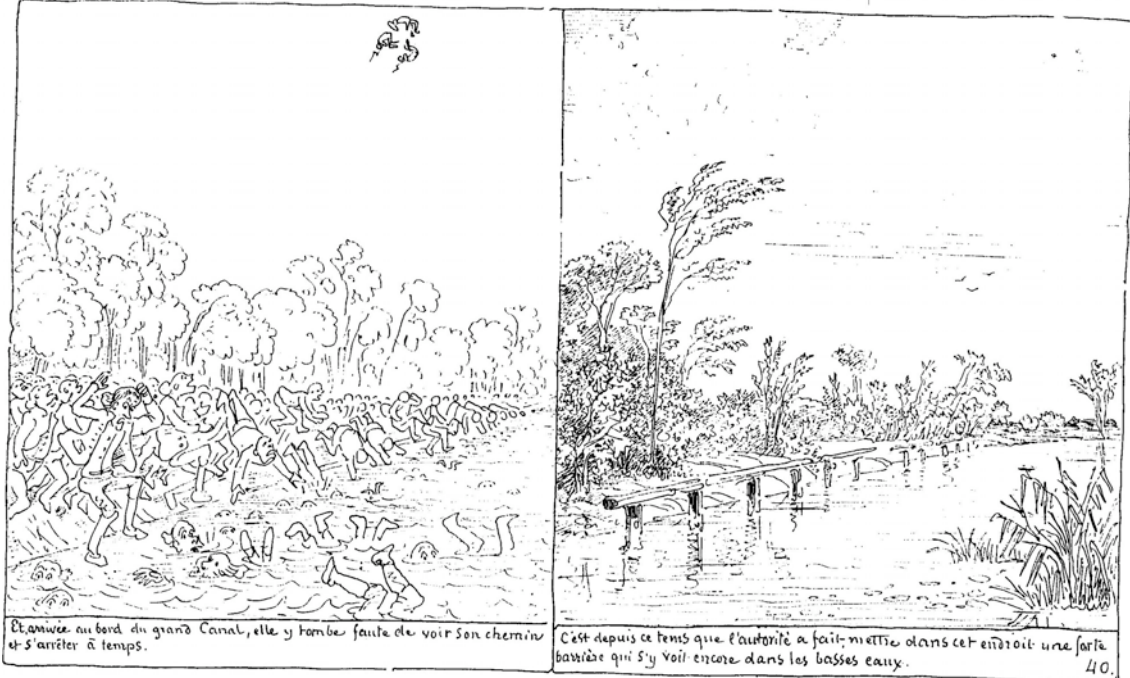
## 【図版】

図版はいずれも Töpffer, Rodolphe (1996) *Le Docteur Festus; L'Histoire de monsieur Cryptogame. Deux odyssées.* (Éditions du Seuil, 1996) から転載. コロンのあとに図版の転載元のページ数を示した.

(图 1 : 11)



(图 2 : 40)



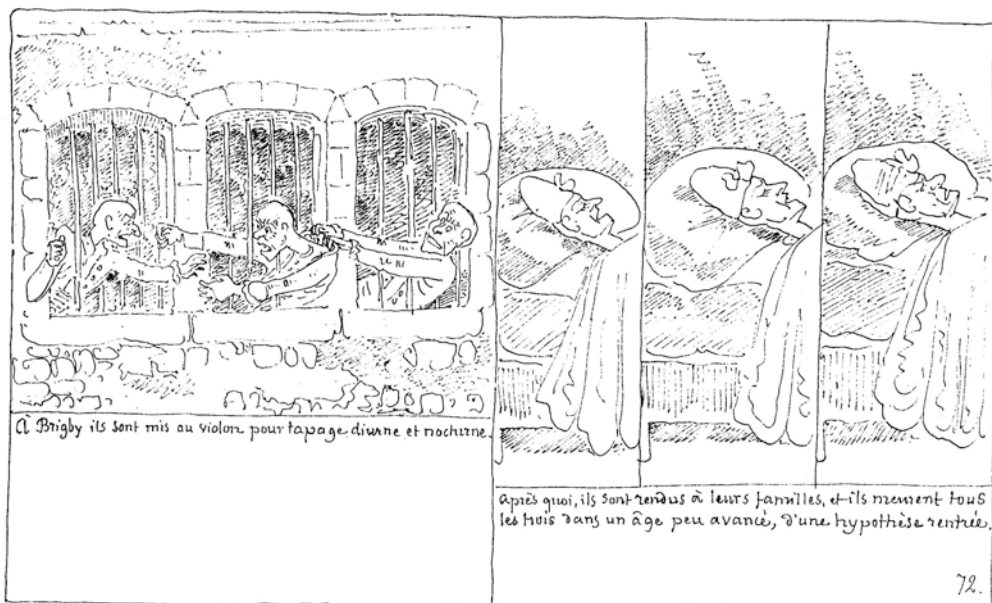
(图 3 : 63)



(图 4 : 33)



(图 5 : 72)



(图 6 : 51)



(图 7 : 9)



(图 8 : 10)



**Écouter la voix de « la nature perdue »**  
**Éssai sur le problème de l'ambivalence de l'art chez J.-J. Rousseau**

Comme Rousseau l'affirme dans son *Émile*, l'idée de « l'art », souvent accusée chez l'auteur, portent une figure ambivalente devant « la nature » au sens pure du terme. Certes, l'art est violent : il défigure et détruit facilement l'ordre de la nature. Mais de l'autre côté, il n'y a que ce même art qui pourrait le restaurer. La restauration de l'ordre de la nature par l'application de l'art à son extrême : voilà l'image de l'idéal rousseauiste. De l'arbrisseau de l'*Émile* à l'Élysée de Julie de *La Nouvelle Héloïse*, en passant par la belle Galathée du *Pygmalion*, notre auteur poursuit cet idéal en invitant ses semblables à « arroser » et à « cultiver ». A ce propos, l'eau est dotée d'un sens essentiel : elle est non seulement la source vitale, mais est comparée à un point de jonction de l'art et de la nature. Pour que les hommes réussissent à vivre ensemble avec la nature fructueuse, l'eau doit être soigneusement gouvernée par l'artifice humain, mais en suivant pas à pas l'intention de la nature même. Selon Rousseau, si l'homme artificiel arrive à s'identifier au disciple et partisan de cette grande nature, il pourra retrouver et revivre le bonheur plein et parfait de l'homme de la nature, bien que ce serait frêle et limité. Ainsi, au sein de la solitude, notre auteur retrouvera enfin une parfaite harmonie avec la nature, comme nous pouvons le lire dans le fameux épisode de son séjour à l'île Saint-Pierre, décrit dans le cinquième promenade des *Rêveries*.

Nozomi ORIKATA  
Université Meiji

## Flaubert et Perec

### *Les Choses, une autre Éducation sentimentale*

Comme l'auteur lui-même en convient le premier, *Les Choses* (1965) de Georges Perec est rédigé dans le sillage de *L'Éducation sentimentale* (1869) de Gustave Flaubert. Tout en admettant que le roman de Perec doit beaucoup à celui de Flaubert aux niveaux du concept, du titre et du sujet, nous nous limitons à considérer ce que Perec appelle «copie de l'écriture de Flaubert», c'est-à-dire une opération de réécriture effectuée sur le texte flaubertien. Notre analyse porte sur l'introduction dans le texte perecquien successivement de certains noms propres (la ville de Montereau et Nogent-sur-Seine), d'un objet fétiche des protagonistes («trois assiettes de faïence décorées d'arabesques jaunes, à reflets métalliques») et d'un thème de l'héritage, tous issus du texte flaubertien. L'examen de ces exemples nous amène à constater, avec Claude Burgelin, que les «emprunts à Flaubert» permettent à Perec de glisser dans *Les Choses*, par le biais d'intertextualité, des éléments autobiographiques parfois si douloureux — dont certains concernent la mort de son père —, qu'il ne saurait verbaliser autrement. Nous terminons cet article par supposer que, privé d'une tradition familiale voire culturelle, fauchée par l'«Histoire avec sa grande hache», Perec rêve, en réécrivant *L'Éducation sentimentale*, d'être un des héritiers de Flaubert qui serait son oncle spirituel «mort *ab intestat*».

Hiroko TERAMOTO  
Alliance française de Sendai



## **L' « histoire en estampes » selon Rodolphe Töpffer**

### **De l'autoadaptation du *Docteur Festus***

Parmi les « histoires en estampes » de Rodolphe Töpffer, *Le Docteur Festus* occupe une place particulière. La première version dessinée date de 1829. L'auteur relate la même histoire sous une forme littéraire en 1833. En 1840 paraissent simultanément deux versions de la même histoire : un roman illustré intitulé *Voyages et aventures du docteur Festus* et un album d'histoire en estampes qui a pour titre *Le Docteur Festus*.

Le présent article a pour but de démontrer l'importance de cette œuvre dans la vie de l'auteur et dans le développement de sa théorie sur la « littérature en estampes » notamment à travers la comparaison des deux versions de 1840. Il s'agit surtout d'éclaircir en quoi consiste la spécificité des deux « langages » (texte et dessin) que la transposition en prose du *Docteur Festus* sur la base de l'histoire en estampes aurait révélée à Töpffer.

Naoko MORITA  
Université du Tohoku

東北の中のフランスを、全国へ ①

## 角館、大江宏、ル・デュク、ルネ・ラリック

### 秋田県 仙北市 角館

角館は、江戸時代、秋田に入部した佐竹氏の一族が所領した城下町です。1773年には、エレキテルなどで知られる平賀源内が訪れ、町家に宿泊して小田野直武に洋画の陰影法を伝え、翌年には小田野が日本最初の西洋解剖書『解体新書』の挿図を描くといったエピソードもありました。小田野以後、秋田蘭画というものが確立されていきます。

現在では、数多くの武家屋敷が残る街として、また岩手県北上市の展勝地公園、青森県弘前市弘前城公園と並ぶ「みちのく三大桜」の名所として、東北を代表する観光地となっています。そのシンボリックな存在が、3000坪にも及ぶ屋敷内に江戸時代からの建物が残り、現在では6つの資料館となっている青柳家や、角館最古の建物であり、数多くの武具甲冑

類を常設展示している石黒家。黒板塀と桜のコントラストの美しい青柳家の写真は、ポスターや旅行雑誌で見たことがあるのではないでしょうか。

角館は、この武家屋敷が並ぶ一角に、角館町榊細工伝承館、角館町平福記念美術館、大村美術館などの現代的な建築物が調和している街でもあります。



角館町特産榊細工(仙北市産業観光部観光課提供)



角館町武家屋敷「岩橋家」のシダレザクラ(仙北市産業観光部観光課提供)

## 伊勢神宮内宮神楽殿、国立能楽堂などで知られる大江宏

この角館町榊細工伝承館(1978年)、角館町平福記念美術館(1988年)の設計に携わったのが、秋田市出生の建築家・大江宏氏です。

1938年、東京帝国大学工学部建築学科卒業後、文部省技官、三菱地所建築部技師などを経て、父大江新太郎事務所を継承(後に、大江宏建築事務所に改称)。法政大学58年館(1958年)、メキシコ大使館カサ・デ・メヒコ(1963年)などの現代建築のほか、梅若能楽学院(1961年)、銀座能楽堂(1973年)、伊勢神宮内宮神楽殿(1978年)、国立能楽堂(1983年)など、日本の伝統的建築に対する

造詣を現代建築に結実させた作品も数多く残っています。

角館町榊細工伝承館(1978年)は、国指定の伝統的工芸品となっている角館の「榊細工」を伝承するための施設ですが、角館の武家屋敷などに残る古い建築様式と現代建築を融合させており、洋風煉瓦造といった趣となっています。

角館町平福記念美術館(1988年)は、平福穂庵・百穂父子を顕彰すると同時に多くの郷土画人の作品を保存、伝承する施設ですが、緑青を思わせるエントランスの色合いや和洋折衷の様式が特徴ある建物となっています。

写真は、『大江宏対談集 建築と気配』(思潮社)表紙



## ウジェーヌ・エマニュエル・ヴィオレ・ル・デュクを学ぶ

実は、角館のこの2つの建物には、18世紀のフランス人建築家ウジェーヌ・エマニュエル・ヴィオレ・ル・デュク(Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc)の「ゴシック・リヴァイヴァル」の影響があるのではないかと推測されるのです。

ヴィオレ・ル・デュクは、フランスの正統的な建築教育には背を向け、イタリア、フランス各地を巡り歩く中で中世建築に学んだといわれる建築家です。『カルメン』の原作者プロスペル・メリメ(1803-70)が、1834年から26年間にわたってフランス内務省の歴史的記念物総監となり歴史的建造物保存に力を注ぎ、中世建築に精通する建築家の養成に取り組んでいた時代に、その要望に応える最初の修復建築家として古建築の修復にかかわるようになりました。

ラ・マドレーヌ教会堂(ヴェズレー)の修復をスタートに、サント・シャペル(パリ)、ノートルダム(パリ、アミアン、ルーアン)などの大聖堂や、カルカッソンなどの城館の修復、復興に携わる一方、サン・ドニ・ド・レストレ(サン・ドニ)聖堂などの設計作品を残しました。羽生修二『ヴィオレ・ル・デュク [歴史再生のラショナルリスト]』(1992年鹿島出版会)は、ヴィオレ・ル・デュクを建築史家、修復建築家、建築創造家という3つの側面において優れた才能を発揮した存在にとらえ、「確かにヴィオレ・ル・デュクの修復には過度の推定復元を行って文化財的価値を大きく損なった事例も少なくない。だが、彼の情熱と熱

意によって精力的な保存修復がなされ、数多くの歴史的建造物が救われたのは事実である。そして、古建築・歴史的町並みを新しい時代に再生させるといった視点からは、ヴィオレ・ル・デュクは実に先駆的な建築家だった」と記しています。

大江宏氏は、『大江宏対談集 建築と気配』(1989年思潮社)において、磯崎新氏や村松貞次郎氏との対談の章で、

僕は、一九五四年に最初の外国旅行をするだけけれど、その時に近代建築に対するいろいろな疑問を抱いて帰って来て、その疑問を解こうと一九世紀をつついているうちに、ヴィオレ・ル・デュクに出会ったわけです。

僕は、空間、ストラクチュア、それからコンストラクション、レシオ、ラショナルリティ、それら近代建築の三要素というか、近代建築がそのうえに立脚していることをヴィオレ・ル・デュク、あるいはブルーネルたちからむしろ学び取ったというのかな。

近代建築というのは、建築の中から抽出していったそういうエッセンスの上に成り立つ。  
それを僕は決して否定しない。否定しないどころか……。

ヴィオレ・ル・デュクなんか、あの人は、技術的なものによって自分を太らせていった、一人かもしれないね。常に歴史意匠を一体として受けとめている人ですね。  
などと語り、神代雄一郎氏との対談の章では、

角館町樺細工伝承館 左・建物外観 右上・観光案内ホール 右下・大講義室兼用ホール (いずれも角館町樺細工伝承館提供)



角館町平福記念美術館 左・建物外観 右上・ふれあいサロン 右下・回廊 (いずれも角館町平福記念美術館提供)



神代 (前略)例えば能楽堂の場合で言うと、あの渡りから、中庭沿いの廊下へ出て、ぼくは、あれが先生の一つのつくりどころだったと思うけれども、広間がありますね。あれはひじょうに丈が高い。普通のひとだったら、ああいう高いものはつくらなかったらと思うんです。ところが、角館の伝承館の場合でも、ぼくはそれを感じたんです。入って左側の……。

大江 観光ホール。

神代 それともう一つ、集会場、舞台に二本丸柱のある、ホールですか。

大江 ホール、大講義室兼用のね。

神代 あれも、大きさの割で言ったら、タツバが高いですね。あれは吹き抜けとは違うと思うんですよ。

大江 吹き抜けじゃない。

神代 近代建築の吹き抜けというのは、積層的な構成の所々を抜いているわけであって、それとは違う。ぼくが言っているのは、例えばゴシックが持っているような、ああいう高いものに対する意欲みたいなものが先生の中には珍しくあるということなんですよ。縦方向をうまく使い込んでいると思うんですよ。(後略)

といったやりとりをしています。

角館町樺細工伝承館、角館町平福記念美術館に、ここで語られているような要素を探し、フランスの「ゴシック・リヴァイヴァル」にまでさかのぼってみてはいかがでしょう。

AKITA>SEMBOKU>KAKUNODATE



## 大村美術館のルネ・ラリック作品にも注目

なお角館では、もう一つの“フランス関係”にも注目です。大村美術館が、フランスのガラス工芸家ルネ・ラリック(Rene Lalique 1860-1945)のガラス作品を収蔵・展示しているのです。

ルネ・ラリックは、はじめアール・ヌーヴォー様式の宝飾デザイナーとして活躍し、後半生ではガラス工場(ラリック社の前身)を営みながら自らのガラス工芸品の生産に携わったアーティスト。

大村美術館は、小規模ながら、2点の現存が確認されているペイユーズ「鳩」、2種3点しか現存が確認されていない装飾用ガラスパネル「競技者」の1枚(パターンC)やエレクトリック・ブルーの色ガラスで製作された「つむじ風」などのラリックの希少なガラス作品を所蔵しているほか、ポショワールなどのフランスのアール・デコ様式に特化したコレクションが特徴です。

なお、ガラスパネル「競技者」と、ペイユーズ「鳩」の一部は国立新美術館(六本木)およびMOA美術館(熱海)で開催される「生誕150年 ルネ・ラリック展」(2009年6月24日～9月7日国立新美術館/9月15日～11月23日MOA美術館)に貸出し出品予定です。



上左・大村美術館 上右・花瓶「つむじ風」エレクトリックブルー  
下・ガラスパネル「競技者」(いずれも大村美術館提供)

所在・問合せ等

角館町樺細工伝承館(仙北市角館町表町下丁10-1/Tel.0187-54-1700)  
角館町平福記念美術館(仙北市角館町表町上丁4-4/Tel.0187-54-3888)  
大村美術館(仙北市角館町山根町39-1/Tel.0187-55-5111)

## 編集後記

支部活性化の一環として独自の会誌の創刊，支部規約の作成，支部長等の原則選挙による選出が決められたのが，2002年の頃で，その後，発刊されるべき会誌は『Nord-Est』という名前を与えられ，投稿規定の最初のバージョンが定められたのが2005年でした．紆余曲折の末に，やっとここに創刊号をお届けできる次第になりました．原稿執筆者，編集委員，会員の皆様方のご協力に心より感謝致します．

実現までに長い時間がかかってしまったのは，ひとえに編集責任者の私の不手際ですが，案を温める期間が長かった分だけ，様々なアイデアを盛り込むことができました．支部会での研究発表・質疑を経た上での投稿原稿の執筆，丁寧な査読コメントによる厳密な審査システムは他の学会誌と同様ですが，ホームページ上での公開，数号をまとめた冊子体合併号としての刊行，東北におけるフランスを考える特集記事の掲載，などがそれにあたります．

フランス文学・語学研究，また一般に文学・語学研究について「冬の時代」といわれることがあります．しかしながら，全国の各支部において次々に会誌が創刊され，また本会においても発表数は増加しており，研究能力とフランス語運用能力の両者において優れた若手が次々に輩出されてきています．われわれの東北支部においても，今後の活躍が期待される優秀な若手メンバーをここ数年で何人も迎え入れることができました．

この私たちのささやかな試みが，東北支部への寄与にとどまることなく，日本におけるフランス文学・語学研究の発展のために，若干ながらお役に立てれば，存外の喜びです．

(H. A.)

## 投稿規定

1. 日本フランス語フランス文学会東北支部会員は、この雑誌に投稿することができる。他に、編集委員会が認めた場合は会員以外からの投稿も受理する場合がある。
2. 投稿希望者は、原則として東北支部大会で口頭発表の後、これをもとにした原稿を投稿するものとする。ただし、編集委員会が認めた場合は研究発表を経ない原稿の投稿も受理する場合がある。
3. 投稿希望者は、事前に支部事務局に連絡し、執筆要項を受領し、それに沿って原稿を作成する。
4. 講演原稿、シンポジウム報告、書評など、論文以外の投稿も受け付ける。
5. 使用言語は、日本語もしくはフランス語とする。
6. 論文の分量は、本文、注を含めて日本語の場合は 16,000 字以内、フランス語の場合は、A4 版 12 枚 (6,000 語) 以内を原則とする。他のジャンルの分量については、編集委員会に事前に問い合わせられたい。
7. 投稿原稿は、MicroSoftWord 形式の添付ファイルで支部事務局に送る。締め切りは、支部大会の翌年の 1 月末とする。
8. 原稿の採否、掲載時期は、査読を経て編集委員会が決定する。
9. 雑誌は、日本フランス語フランス文学会東北支部会ホームページ上での刊行を原則とするが、適宜冊子版での刊行も行う。
10. 冊子体での刊行においては、原稿執筆者に本体 10 部、また抜き刷り 30 部を贈呈する。



# NORD-EST

日本フランス語フランス文学会 東北支部会誌  
創刊号

編集責任者／阿部宏

編集委員／泉谷安規, 熊本哲也, 佐野敦至, 山崎冬太

2009年4月20日発行

発行者／日本フランス語フランス文学会 東北支部

<http://genesis.hss.iwate-u.ac.jp/sjllf-tohoku/>



支部事務局への問い合わせ等は、  
上記ホームページの「ご意見&ご要望」ページをご利用ください





# 仙台日仏協会

## アリアンス・フランセーズ仙台

Association franco-japonaise - Alliance française de Sendai

フランス政府公式機関/在日フランス大使館文化ネットワーク

### フランス語

総合フランス語講座

テーマ別講座

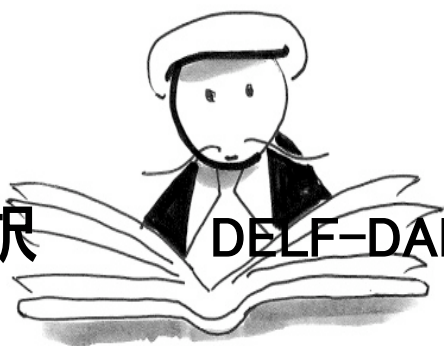
### フランス文化

イベント・メディアテーク

<http://alliancefrancaise-sendai.blogspot.com>

### 法廷翻訳

### DELF-DALF/TCF 試験



〒980-0014 仙台市青葉区本町2-8-10 4・5F  
(家具の街通り/ユノメ家具本店さん隣)

TEL : 022-225-1475

FAX : 022-225-1407

[contact@alliancefrancaise-sendai.org](mailto:contact@alliancefrancaise-sendai.org)



Liberté • Égalité • Fraternité

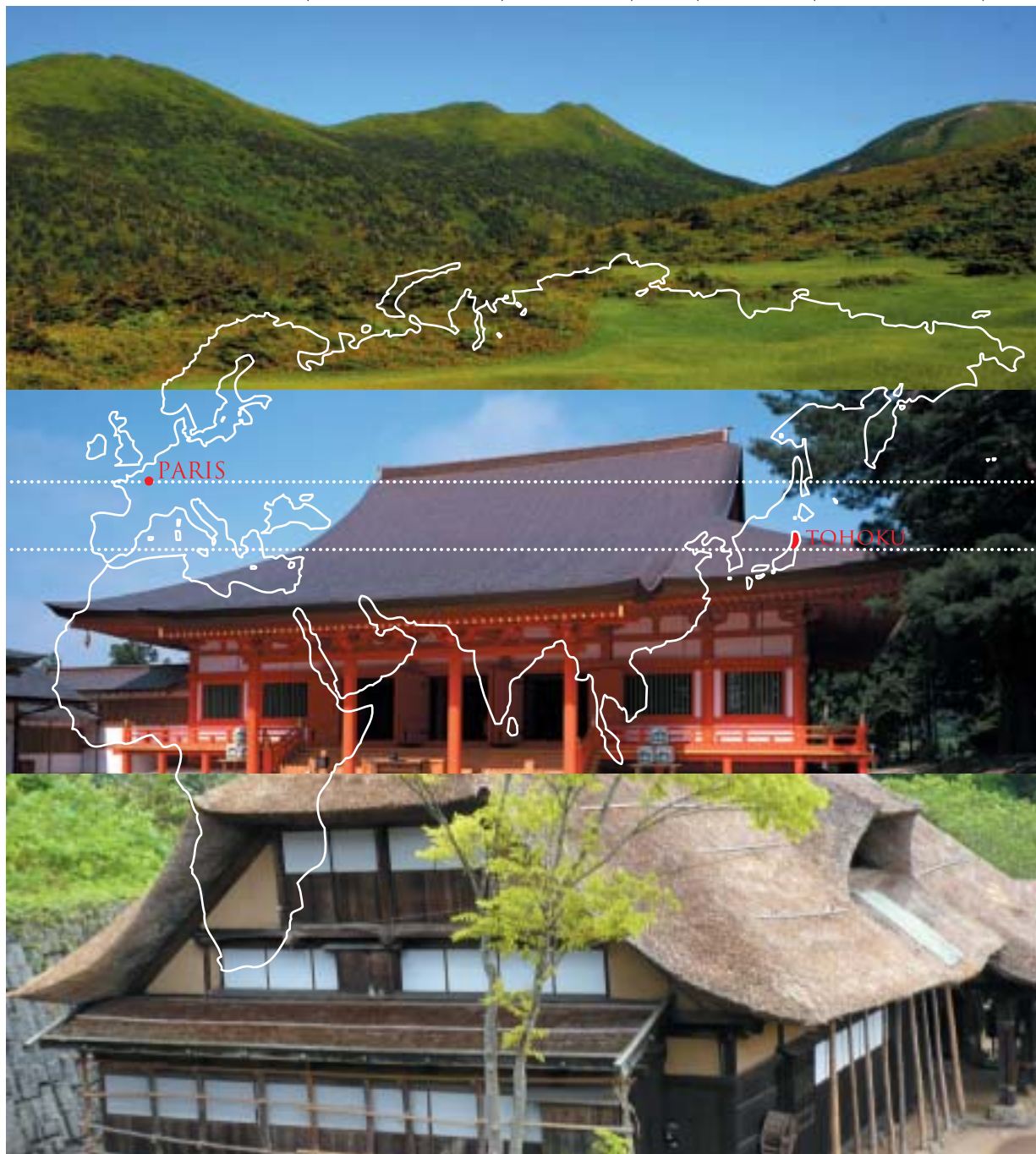
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

<http://www.alliancefrancaise-sendai.org>



Association franco-japonaise

写真は上から、青森県「田茂苞湿原から見る八甲田山」(八甲田ロープウェー株式会社提供)、岩手県「毛越寺本堂」(毛越寺提供)、山形県「多層民家」(鶴岡市あさひ村観光協会提供)



$42^{\circ}30' \sim 51^{\circ}30'$

$36^{\circ}30' \sim 41^{\circ}30'$

DE LATITUDE NORD