

『モデスト・ミニョン』における視線の問題

—「此処」と「別の場所」、「見えるもの」と「見えないもの」をめぐる¹—

博多 かおる

序

フランスにおいてロマン派の時代は、異国などの此処でない「別の場所 (ailleurs)」へ遠い視線をなげかけようという思い、そしてもう一方で近いものに焦点を合わせ国内の歴史風俗を微細にわたって描こうという野心、この二つの一見したところ相反する欲望に揺り動かされていたように思える。「別の場所」への憧れが当時の小説の読者にも深く浸透していたことは、失われて行くものを細部まで書き留めようという意図を数多くの作品に発揮した作家であるオノレ・ド・バルザックの1844年の作品、『モデスト・ミニョン』の中でも確かめることができる。この小説のヒロインであるモデストは、ニコル・モゼの言葉を借りれば「シヤレ²に閉じこめられ、おとぎ話のお姫さまよりも大切に守られている³」。この状況から逃げだすためにモデストは、まず、当時のロマン派作品を初めとする小説を耽読し、家族によって用意される平凡な日常生活の場ではない何処か、「別の場所」に、生涯の伴侶となるであろう親しい友、一人の天才を探し求める。

さらに、このロマン派時代の文学少女であるモデストの情熱の特徴として、この「別の場所」に向けられる視線が、同時に「高い場所」への視線でもあるという点が挙げられる。小説の中には高い場所の比喩がふんだんに用いられているが、特に天才がアルプスの頂に例えられている。そしてモデストが読書に続けて行かう天才的な詩人と考えられている男性との文通は、彼女自身にとっては、この精神的な高みに到達する手段である。

このように遠く高い所にあるはずの「別の場所」が、モデストにとって、また同時に非常に近いものでもあるのは興味深く思われる。モデストが感じている、憧れの場所に対するこの親しみに満ちた近さは、彼女が食るように読書するうちに持つに至った感覚であり、

¹本論を書くにあたっては、霧生和夫先生が作られた『人間喜劇』のコンコルダンス第二版(1995年)を参照させていただいた。この場を借りて霧生先生に深く感謝申し上げる次第である。尚、拙論の中でバルザックの『人間喜劇』に言及する場合はすべて、次の版にもとづいている。Balzac, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, 1976-1981, « Bibliothèque de la Pléiade », t.I-XII. 『モデスト・ミニョン』からの引用についても、この第一巻(1976年刊)に依拠し、該当ページを括弧の中にその都度記すこととする。

²ミニョン家が破産して以来、モデストの家族が住んでいる田舎家風につくられた住まいの名前。

³Nicole Mozet, « Le Havre : La règle du jeu (Modeste Mignon, 1844) » in *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac*, SEDES-CDU, 1982, p.266.

書物が生む一種の幻想である。詩人カナリスに傾倒するモデストは、彼の最新の詩集の余白に鉛筆で自分の告白を書き込む。彼女には、「売り物」である印刷された言葉と内密な告白の言葉の間に壁は見えない。この二つが書物の中に並べられることで、まるで自分と作家の魂が互いに対話できるかのように感じているのだ。

しかしながら、ヒロインが閉じこめられた状況から脱して天才に近づこうとするとき――逆説的にも、それは実際には互いの間に距離を置いた文通を意味するのだが――、この親密さの陰に隠された嘘が次第に大きな問題になってゆく。いかに親しみの感覚によって埋められていても、距離の存在はまやかしの侵入を呼ぶのではないだろうか。なぜならまず、モデストがカナリスという詩人だと信じている文通相手は、実は詩人の秘書をつとめる友人、ラ・プリエールなのである。そしてまた、モデストが心に描いている詩人像は、実際のカナリスの人物像とは大きく食い違っていることがやがて判明するだろう。文通を通じてモデストは、書物や肖像画の中の情報から得た詩人カナリス像と、ラ・プリエールが手紙の中で描き、その名を借りながら同時にライバルとして批判しようとも試みるカナリス像と、ラ・プリエールが本当の名を名乗ることが出来ないままそれでも懸命に伝えようとする彼自身の人柄とを混同してゆく。間接的な手段によってしか知ることのできない詩人の姿がこのように怪しいものだとはいえず、モデストは、真相が父によって暴かれるまで、広く世に知られた詩人というものに、人に知れない影の部分などあり得ないと考えている⁴。

カナリスという詩人の天才の疑わしきは、天才の高山への例えが「遠くから見ると高く崇高であるが、近くで見ると冷たく不毛である」という内容の皮肉を伴うことによって示唆されている。文通相手が著名な詩人であると思っていたモデストは、それが実は詩人の秘書、エルネスト・ド・ラ・プリエールであったことを知って高いところから落下した失墜の感覚に打たれる。彼女は幻滅し深く傷つくが、彼女の父は求婚者たちを「シヤレ」に招待し、彼らの実際の人柄を娘に判断させようとする。ロマン派的な空想上の飛行、どこか別の所、高く遠い所への眼差しが夢見る恋愛は、このバルザックの作品においては、七月王制下の政治的、経済的現実、その中で「本物」を見抜こうとする眼差しと深く絡み合い、小説を構成している。高く遠いところにある「別の場所」をめがけて書かれるモデストの手紙も、この遥かな理想を実際の家庭生活において実現するという現実的な目標を繰り返して語っていることを忘れてはならないだろう。それならば、「別の場所」に投げかけられる、現実には目に見えないものを見ようとする視線は、登場人物たちの中で実際に交わ

⁴見知らぬ人に手紙を書いたことを無分別だと非難する父に対してモデストは次のように言う。「見知らぬ人ですって、お父さん。この時代のもっとも偉大な詩人の一人なのに。その人格も生活も白日のもとにさらされていて、非難や中傷がいつも待ちかまえているのよ。」(603)

される鋭い視線に取って変わられ、否定される運命にあるのだろうか。ここでは、『モデスト・ミニョン』を論じる場合にしばしば中心に据えられる文通の問題のみに視点を絞ることなく、登場人物たちの実際の視線が、手紙が作り出す秘密や謎と関連して、小説の中でどのような役割を演じているかを探ってみようと思う。

モデストの秘密と「シャレ」の人物たちの視線

読者は小説に入って行くやいなや、そこにいる登場人物たちが「モデスト」と呼ばれる若い女性を対象とした策略を練っているところに出会う。私たちはすぐに、これらの登場人物たちがミニョン家の親しい友人たちであり、「シャレ」と呼ばれるミニョン家の現在の住まいに夜になるとしばしば集まる人々だということを知られる。ラトゥルネルと呼ばれる公証人が息子に向かって、この作戦の中での彼の役割を説明しているが、そこでは何かを見るときの「眺め方」をも含めた、芝居がかった動作が問題になっている。

デュメイさんがお前を部屋の隅へ連れて行くだろうから、そうしたらお前は、デュメイさんがお前に話をしている間中、モデストお嬢様をしげしげと（これは許してあげから）、見つめるがいい⁵。あの立派な友人はお前に、外へ散歩に出て、約一時間後、つまり九時頃に、息せききった様子で戻ってくるよう頼むだろう。戻った時には、息を切らした人の息づかいを真似るように。それから、デュメイさんの耳元でひそひそと、しかしモデストお嬢様聞こえるように言うのだぞ、「若い男の人がやってきました」と。(470)

小説の読者は、ここで真剣に話し合われている策略が一体何のためのものなのか、疑問に思わずにはいられないだろう。この初めの疑問は物語の中ですぐに説明されるが、事態は登場人物たちの調子が示唆するほど深刻なものなのだろうか、或いは、そこには登場人物たちも知らない何か隠された事情があるのだろうか、と読者は戸惑う。このように謎をばらまいておいてそれを解くことを保留する小説上の作戦に乗せられて、読者は登場人物が紹介されている長い部分⁶で挫折することなく物語を読み進むと仮定しよう。

すると、実際、デュメイにとっては、この問題は空騒ぎではすまない可能性もあったことがわかってくる。彼のピストルは舞台を演出するための小道具ではない。モデストを誘惑しようとする男があれば、彼には武器を取って殺す用意がある。一方、モデストの母は娘に恋人がいると確信している。しかし、盲目であるために、直感によって娘の

⁵下線筆者。

⁶この部分の構成が本作品の中でバルザックが最も苦勞した点の一つであることは、プレイヤード版に掲載されているテキストの生成過程から読みとれる。

変化を察知できても、周囲の人間に娘を注意深く「見張っている (regarder)」ことを頼むしかない。彼女は言う。「私の目は見えないけれども、私の愛情は物を見通す力を持っているのです。あなたがたに娘を見張っているようお願いしますよ。(494-495)」。デュメイはモデストの恋人を探すが、いかなる足跡も見つからなければ、番犬が吠えることもない。何の証拠も見いだせず、彼は絶望する⁷。

もし奥様が正しいとしたら、私は自分の頭をピストルで打ち抜くはめになりかねません。私は追いつめられているのです! [...] ことにモデストさんが一人娘となってしまった今となっては、もしも大佐殿が、船の上から私に「モデストの女性としての名誉が関わるといふ時には、デュメイ、絞首台の恐怖がお前を止めることのないように!」とおっしゃった時と同様に純潔で、貞潔なままのお嬢様に再会させられないとしたら、私は大佐殿の視線をまともに受けとめることはできないでしょう。(497-498)

不在の父の「視線」はデュメイと「シャレ」の人々の意識の中に常に存在し続けている。モデストの父とデュメイの間に結ばれた契約によって、デュメイ、ラトゥルネル、その妻たちは、モデストの周辺のどんなに小さな動きをも見逃さないことを自分たちの任務と考えている。しかし、この「四人のアルギュスの視線」(495)がそれ自体では無力であるため、見張り役たちはついに「ネズミとり(471)」(des souricières)⁸と呼ばれる手段を用いざるを得なくなる。この作戦とは、ある情報を流して、それに対する相手の反応をじっと見張り、その人が隠している気持ちを見破ろうというものである。したがって、この策略において視線は、会話上の戦略が明るみに出すものをただ観察すれば良い⁹。「シャレ」のサロンで、モデストはテーブルによって観察者たちから故意に隔てられ、「総ての視線の注目の的」(479)となっている。

小説の登場人物たちはこの芝居を真に迫った演技で演じている。ラトゥルネルの息子は舞台上に疾風のように入って来て、デュメイの耳元で「若い男が来ました」と言う。デュメイはピストルを持って外へ出て行き、その妻は泣き出す。ところが、小説の読者が、モデストの恋人は「シャレ」の周りをうろつくはずがない文通上の恋人であり、見張り役にとって「ヴィルカン家の庭のロシニョール、夜やってくる妖精の王子」(495)と同じように見つけ出しにくいものであると知るやいなや、これらの演技は、読者にとって滑稽な様相を帯び始める。

⁷事情を知っている小説の読者から見れば、デュメイが絶望するのももつともである。なぜなら、モデストと恋人の文通はこの時すでに最終的な段階に入っていて、モデストは相手に教会での出会いの約束を与えているからである。

⁸これについては『結婚の生理学』の次の箇所です。Cf. *La Physiologie du mariage, in La Comédie humaine*, t. XI, Méditation XX, « Essai sur la police », chapitre I : « Des souricières ».

⁹ラトゥルネルが息子に与えるト書き的な指示は、「眺め方」、例えば好奇心に満ちた目つきなどが場面上で何らかの効果を生むはずであることを窺わせるが、実際にはこの効果はむしろ私たち読者という観客に向けられ、刺繍から目を上げず、芝居に参加する用意がまったくないモデストには効き目が無いのである。

文通によって結ばれている恋人たちの間の空間的距離と、モデストが文通相手に課している互いに会ってはいけないという規則が、ここで重要な役割を果たしていることは明らかである。「シャレ」に侵入しているのは文通相手の男性ではなく、モデストの小間使であるフランソワーズがこっそり届ける、手紙という目につきにくい小さな使者なのだ。恋人たちの交流は見張り役にとって見つけにくいばかりか、「見えない」ものでもあるのではないだろうか。なぜなら俗っぽいヴォードヴィルの中で「ネズミとり」にひっかかってしまうような逢引きの代わりに、恋人たちは他者には見えもしなければ予想もできないような場所に、心の出会いの場を設定するからである。手紙を交わす恋人たちは、先ほど言及したような、現実の「外にある (ailleurs)」、現実より「高められた (élevé) 場所、俗なる現実からは遠く離れた理想に向けて翔ろうとする。文通の秘密の特殊な性格はこのように期せずして俳優たちの計略の裏をかき、見張り役たちの非常に真剣な様子と彼らを取る余りにも不適当な方法の残酷なほどの落差を浮き彫りにして、この芝居がかった策略をからかっているようにも思われる。

ところで、語り手はこの点について次のように述べている。

事情を知っている観客にとっては、一方の完全な無知と、もう一方の胸を高鳴らす期待との間の対照は、崇高なものだっただろう。今日では、いつにもまして小説家はこのような効果を使うが、小説家にはその権利があるのだ。[...] 自然の中の自然である社会的自然は、小説よりも面白い物語を作る楽しみに耽っていた [...]。(480)

語り手はここに、「社会的自然」が与えてくれる「崇高な」効果の一つを見ている。小説家は社会が見せてくれる出来事を小説の中に演出するだけでよい、というのだから、この場面に見られるような一つの作戦の失敗、文通と芝居という異なったコミュニケーションの形態の間のすれ違いも、社会が自然に用意してくれる出来事だということになる。しかしそれを描く小説の構成という見地から言えば、このような空振りの場面は、それが残酷であろうが崇高であろうが、まさに冒頭において必要なものだと考えることができよう。しかも、謎を明るみに出す試みが空振りに終わることだけが問題なのではない。ここで登場人物たちが、秘密を暴くためのコミュニケーションの形態を選び誤っていることが重要である。物語の初めにおいては、感覚が至近距離にあるものをしか捉えないような演劇的な効果に頼ってはならなかったということを覚えておこう。

母の視線

一つの皮肉が小説の冒頭から現れる。ものを「見る」ことの出来る、この上なく注意深い友人たちの視線は、母親の「存在しない」視線よりも慧眼ではあり得ないのだ。恋に落

ちた娘の変化を一番先に察知するのはミニョン夫人である。

「皆さん、聞いてくださいよ」と目の見えぬ母は言った。「娘は恋しています。私にはそれが感じられますし、それが見えるのです.. 奇妙な変化が娘の中で起きていますわ。どうして皆さんがそれにお気づきでないのか不思議です。」(494)

モデストの父シャルル・ミニョン¹⁰の役割が、小説の社会学的側面において不可欠なものであるとすれば、母親の役割は、小説のもう一つの重要な側面、すなわち登場人物間のコミュニケーションの打ち立て方というものを強調する役割を果たしている。特に問題となるのは、一方ではミニョン夫人の視線の不在であり、もう一方では、物語の結末における彼女の視力の回復である。

母が盲目になったという事実が、娘のモデストに、夜、自分の部屋にカナリスの肖像画と共に閉じこもって誰にも見つからずに手紙を書く自由を与えた、と考えることもできるだろう。デュメイただ一人が、後にモデストのこの隠された行動に気付くが、彼はモデストの部屋にある肖像画をその前から見ていたにも関わらず、彼女が部屋で何をしていたのかを想像することはできなかった。この小説には、若い娘が手紙を書いているところを見つけ、それを中断させる、母性的な視線というものが欠如している。ちょうど『三十女』で、ジュリー・デーグルモンが友達に自分の不幸な結婚生活を告白する手紙を書いているところを不意打ちし、手紙を書くことを諦めさせて告白を聞くことになる、年若いリストメール・ランドン伯爵夫人の視線のような、具体的な「母の視線」が¹¹。このような視線の不在は、文通が成立するための、不可欠で暗黙裡の条件の一つにちがいない。しかし、このような指摘は、小説の中の出来事を裏から見せることにしかならないかもしれない。

一度物語の中の事実となってしまうと、ミニョン夫人の視線の不在は、彼女の直感の鋭さをひたすら強調することになる。つまり、彼女の視覚以外の感覚は、他の人々の視覚が捉えられないものを捉えるのである¹²。彼女は言う。「自然の光景を見ることに心を取られている目には余りに繊細なこれらのニュアンスを、あなた方は見抜くことができないのです。モデストのそういう陽気さは、私には分かる声の調子、声の強弱から窺われるものなのです[...]」(494-495)。「シャレ」の番人として活躍するデュメイの必死の調査にも関わらず、モデストの心の中に恋が侵入するのを感じるのは、彼らの自然の光景に心を取ら

¹⁰シャルル・ミニョンという人物の重要性については、次の論考を参照。Nicole Mozet, *op.cit.*, p.266, et Maurice Regard, « Introduction » à *Modeste Mignon*, in *La Comédie humaine*, Gallimard, 1976, « Bibliothèque de la Pléiade », t.I, pp.447-467.

¹¹Balzac, *La Femme de trente ans*, in *La Comédie humaine*, t.I, pp.1063-1066.

¹²盲目の人が周りの人々の気付かぬものの存在を鋭い直感によって探り当てるといったテーマは、バルザックの他の小説にも見出すことができる。Cf. Balzac, *Facino Cane*, in *La Comédie humaine*, t.VI.

れている目ではない。実際に視覚に捉えられる何らかの証拠を示してみせることは出来ないが、母の見えない目は、現実の視線よりも物事を見抜く力を持っている。

二つの種類の視力の差は、このような物事を感じ取る方法の違いのみでなく、疑問の投げかけ方の違い、謎として探し求める対象物が属すると想定する範疇の違いから来るものでもあるように思われる。哀れなデュメイが若者の姿やその足跡を探しまわるのは、間違った方法ではないだろうか。モデスト家の友人たちには見えず、モデストの母に見えるものは、モデストの「見えない」生活である。語り手はその生活を次のように説明している。

彼女 [モデスト] は「シャル」の凡俗な生活に伴うあらゆるこまごまとした仕事を、つつましく、愛を込めて実行した。祈りの中で魂を自由に発達させるために物質生活の規律を正し仕事にたずさわるシャルトルー会修道士にならって、彼女はこれらの仕事を、自分の観念的生活の詩がむやみに広がらぬようにする抑止力にした。あらゆる偉大な知性の持ち主は、自分の思想を制御するため、何らかの機械的な仕事を努めて行うものだ。スピノザは眼鏡のレンズを磨いたし、ペールは屋根の瓦を数え、モンテスキューは庭仕事をした。(509-510)

外的な生活とそれが奉仕する内的な生活との関係は、偉大な作家・思想家の例を用いて、上のように定義されている。スピノザらの活動とモデストの生活とが同種のものとして比較されていることから、モデストが養い、行っている「観念的生活」に作者が与えている価値の大きさが窺われる。実際に物を見ることのできない母の目は、娘のこのような「目に見えない」生活を発見する力がある。このことから、母と娘のそれぞれの生活におけるこれら二つの「見えない」ことが互いに呼応し合い、小説がその冒頭から「目に見えないもの」を称揚していることがわかるだろう。

しかし、母の盲目はいつまでも続きはしない。ミニョン夫人は、小説の結末近くにおいて、名医デプランの手術によって視力を回復する。モデストとラ・ブリエールが築いた幸福な家庭生活を描いている長い結末を作者が最終的に削除したため、この結末部分に代わって母の視力回復という事件は、ヒロインが行った選択の正しさを証拠立てる役割を担うことになり、重要さを増している。語り手が伝える、目が見えるようになった母の最初で最後の言葉は、エルネスト・ド・ラ・ブリエールについての次の一言だからである。「わたしでも彼を選んだことでしょうよ」(713)。

逆説的なことに、小説の中で「見えないもの」の価値を称揚する、不在であるミニョン夫人の視線は、また視線の重要さを私たちに知らしめることにもなるわけである。作者は、小説全体を通して存在しなかった母の視線が、物語を締めくくるためには不可欠であると言っているかのようだ。冒頭では視線の無力さをからかい、「見えないもの」の強さを謳っていた小説の途中のどこかで、ある逆転が起こったと考えるべきであろうか。これからの

考察の中で、「視線」そのものが小説の中で多様な形を取ること、物語が様々な矛盾や断裂をはらんでいようと、母の視線が、かろうじて小説の一貫性を保証するものであることがわかるのではないだろうか。

楽譜の周囲の視線

デュメイに率いられた策略の失敗の後、モデストの母は、相変わらず友人たちに感覚の細やかさが欠けていることを嘆きながら、自分の確信を繰り返して述べている。

「[...]もしも皆さんが音楽家だったら、もうすでに私と同じく、モデストが愛について語るときの語調を聞き取ったはずです。」(499-500)

「モデストが即興で歌を作り演奏しているところを、その場で目にかけてみましょう。そうしたらおわかりでしょうよ。」(500)

ミニョン夫人のこれらの言葉は、カナリスの詩に音楽をつけて作った歌をモデストが演奏する場面を予告している。この二つの場面は引用されている何通もの手紙によって隔られている。(その一通目は、読者が最初に読む小説冒頭の場面よりさらに前に書かれたことになっている)。そのため読者は随分と時間がたったように錯覚しがちだが、実は歌が演奏される場面は、例の芝居がかった作戦の場面の翌日に設定されている。非力な視線を棄却した直後、小説はミニョン夫人以外の登場人物を納得させるために、聴覚の助けを求めたのである。

まず、モデストが演奏する音楽は、天才が育んだ実(詩)をモデストが自分の作品(歌)を作るために採用して生まれた成果であり、ヒロインの内面的生活の外に溢れ出た現象であると考えられていることを知っている必要があるだろう。そして大切なのは、モデストの隠された精神的活動のこのような生産性こそ、母親の直感が捉えたものであったという点である。

ことに約一ヶ月前からモデストはロシニョールの歌に打ち込み、その試作の意味や詩情が母の注意を引いていた。聞いたことのない歌詞に歌を付けようとモデストが夢中になって作曲しているのを感じて、母はずいぶんと驚いた。(500)

この歌によって見張り役たちにモデストの秘密を感じ取らせようというミニョン夫人の試みは成功し、モデストの歌を聴いた後、「母親と同じ疑いが心の中に忍び入り、震えを抑えられなかった」デュメイは、こう叫ぶ。「あの方の体には悪魔が憑いています」(566)。最終的にこのような形でデュメイが真実を確信するということは、モデストの秘密に関し

て「見えないもの」を理解することがいかに重要であることを示している。このことからまず、音楽が「見えないもの」の役割を強調するものだとを確認しておこう。

次に、モデストが作って歌う『ある乙女の歌』の楽譜は『モデスト・ミニョン』の中に掲げられているが、この楽譜を小説の中での印刷された言葉として捉えることも不可欠に思われる。「デバ」紙上¹³に発表された時には、活字を組む際の難しさから欠けてしまっていた楽譜¹⁴を、バルザックは最終的に小説に組み込むことに成功した。オーベールに自ら作曲を依頼し、「楽譜を組み込む」ために印刷所に足を運んだ¹⁵ 作者の熱意は、私たちの興味を引かずにはおかない。作者はその苦心の結晶を披露する前に、かつての印刷屋としての満足を交えながら、次のように誇らしげにこの成功を語っている。

そしてここに、印刷術の進歩がそれを可能にしてくれたため、モデストの楽譜を掲げることができる。人を感嘆させてやまぬ偉大な歌手たちの魅力、表意文字、表音文字、どのような活字をもってしても、決して表すことのできないような魅力が、甘美な表現を通じて、そこに与えられていた。(561)

この楽譜が、版によって前後するが、それにしても多くのページ数を書物の中で占め、意表を突く効果を持っていることは否めまい。しかしそれだけでは終わらず、楽譜は、同時に説明的でかつ人を惑わせるような機能を持っているように思われる。まず、楽譜の説明的な機能については、次のように考えられる。上で言及したような、物語の進行を中断して割って入る作者の言説を除けば、この楽譜は二つの会話の間に位置する。一つ目の会話は、次のような、ミニョン夫人がデュメイとその妻に言った言葉で終わっている。

「モデストが演奏しているところをお聞きなさい！[...] 音楽を知らずにあんなメロディーを作曲できるのは恋する娘だけです。」(560)

そしてもう一方の会話は、楽譜が終わったところですぐに始まり、モデストの音楽を聞いた人々のそれぞれが、この音楽に対する感想を述べている。

デュメイ夫人は言った。「きれいな歌ですこと、モデストは音楽家です、ただそれだけですわ...」「あの方の体には悪魔が憑いています」と会計係は言った。母親と同じ疑いが彼の心の中に忍び入り、彼は震えを抑えられなかった。「あの子は恋しています」とミニョン夫人は繰り返した。(566)

¹³1844年5月18日号。

¹⁴このことは、小説の中でカナリス作とされる時にもう一つの音楽を付けてくれた Hyppolyte Chélard に対する書簡の中で、バルザック自身が説明している。『「デバ」紙の新聞小説の厳しく決められた紙面の大きさのために、楽譜を取り込むことが出来ませんでした。なぜなら楽譜の活字技術は新聞小説の大きさには折り合わず、四つ折りか八つ折りの大きさしか可能でない上、音楽的な意味がページ割りによって邪魔されることもあるからです。』(Balzac, *Correspondance*, Garnier, t.IV, p.739-740.

¹⁵Voir la lettre du 24 avril 1844, *Lettres à Madame Hanska*, Ed. Robert Laffont, < Coll. Bouquins >, 1990, t.I, p.847.

このことから、読者が二つの会話に挟まれた楽譜の部分のページを繰って音符を読んだり『ある乙女の歌』をピアノで弾いてみようとしたりと、楽譜と意思意思の方法で戯れている間に、物語の中では音楽の演奏に要する時間が流れたことがわかり、その時間の中で登場人物たちは歌を聴きながら、歌が表現するものを理解しようと努めていたことになる。それゆえ本来ならば、モデストの恋心があらわれている歌の様子を語り手が言葉で描写しなければならぬところを、小説の中に印刷された楽譜が代わりに描写しているという理屈になる。純粋に文字から成った描写のディスクリールに代って楽譜が、デュメイをはっとさせた、歌の中に現れている愛情の抑揚を語ろうとしているのだ。言い換えれば、「表意文字、表音文字、どのような活字をもってしても、決して表すことのできない」モデストの歌の魅力を小説の中で表現するという離れ業を可能にするために、小説の語り手のディスクリールは自らの力不足を認め、楽譜に場所を譲るのである。この意味で、楽譜は「目に見えない」恋の証拠が物語の空間を漂うところを描くという、何かを説明する役割を担っているといえる。

このように、楽譜は印刷された言語として、最終的にデュメイを「目に見えない」雄弁さで説得する、聴覚にまつわる極めて繊細な感覚を表現しようと試みている。しかしこの場面に現れるような、音楽が奮い起こす電撃のような直感的感覚は、人から人へ直接に、しかも時と場所を同じくしてしか基本的に伝達されないものではないだろうか。したがってこのような瞬間的・直感的感覚は、語りとその受容の間に時差を前提とする間接的なコミュニケーションの道具である小説という装置によっては、理屈としては、非常に伝達されにくいものである。楽譜は小説なる装置のこのような欠陥を補おうというかのように紙面に現れ、その突飛さで読者をおどらす。しかし、読者を戸惑わすのは、紙面の見た目の変化（文字の連なりから五線紙上の音符と歌詞のコンビネーションへ）だけではなく、楽譜が提案する小説の言語の変化・多様化であり、さらに言えば作者から読者へのコミュニケーションの形態の変化・多様化である。本来ならば小説を構成する文字たちは音を具体的に鳴らしてみせることはできない。純粋に表意文字でも表音文字でもなく、文字とグラフィックなもの両方から出来た楽譜は、小説の読者に、描かれた到達不可能なはずの直感的感覚を支える音楽を再現することを可能にし、そのことによって、物語の一場面と読者が読書するシーンとの間に奇妙な連続性を生み出す可能性に挑戦してはいないだろうか。

さらに奇妙に思われるのは、楽譜が私たち読者の目の前に疑いようもなく存在しているにも関わらず、小説の登場人物の視線の届かぬところに位置しているということである。ミニオン夫人、デュメイ、その妻は音楽は聴いているが、その楽譜は目にしていないし、「見えない」ものが重要とあっては、それを目にしてはならないわけである。おまけに、モデ

ストは即興演奏しているのだから、彼女自身が楽譜を目の前に置いているのかどうかも疑わしい。楽譜をめぐって、登場人物たちのフィクションの視線と、読者の現実の視線の間には、不均衡が生じる。この私たちを感わす現象を、小説の中に楽譜を印刷することに熱中していたバルザックの不注意として片づけてしまうこともできるが、楽譜の神秘的な利点を説明してくれるものとも考えることもできるのではないだろうか。

楽譜が、小説の中では視線にとって最も捉えがたいものを表現し、書物の中では、小説の言語にとって最も表現することが難しい、音声的に極度に微妙なもの、つまりほとんど表現し得ないものを指し示していることはすでに見たとおりである。「見えなさ」と「聞こえなさ」がこの印刷物の両面を成し、こうして楽譜は、登場人物間のコミュニケーションと、物語世界と読者の世界間のコミュニケーション、という二つの異なった次元に位置するコミュニケーション、しかも両者とも印刷された記号の能力を超えるものを伝達せんとするコミュニケーションを近づけている。登場人物間のコミュニケーションの中で困難を伴ってやっと理解される非常に微妙な感覚の伝達（モDESTからデュメイへ）が物語世界から小説の読者へという次元で繰り返されねばならない時、物語とその読者のコミュニケーションの中でこの上なくアクロバティックな変換（視線にとって無いものから在るものへ）が伴うのは、ページの上に「見る」ことのできるものしか基本的には機能しない小説という装置の中で、それが当然必要となるからであろう。それにしても登場人物にはまったく「目に見えない」ものだった楽譜が、書物の中で非常に明らかに「目に見える」、派手で長大な存在に変換されるのはなぜなのか。バルザックの小説には、『あら皮』の皮に刻まれた文字をその配置どおりに逆三角形のかたちを保って書き移した箇所¹⁶を初めとして、『モDEST・ミニョン』のベッティナの墓碑の記述（491）など、読者がページの上に「見る」ことのできる、文字が作るかたちを意識した工夫は数多くある。バルザックはそこで、実際に読者が「見る」ことのできるはずのない物語の中の事物を「見せる」という操作のアクロバティックな性質を潜在的に意識し、ページの中で文字の配置にこだわることによってこの「見せる」という動作の不可思議さを伴った面白さを強調しているのではないだろうか。ここでは、登場人物も見えていない、物語の中にオブジェとして登場しないものを読者に「見せる」というさらに大きな離れ業をしてみせようというのだから、バルザックがこの「見せる」という動作を一段と強調しようという欲求を感じたとしてもおかしくはない。そしてこの欲求は長大な楽譜に昇華したというわけである。

したがって、逆説的なことに、この楽譜は読者の目に非常に明らかなかたちで飛び込んでくる派手な外観によって、コミュニケーションの秘密の部分、すなわち目に見えず、言

¹⁶Balzac, *La Peau de chagrin*, in *La Comédie humaine*, t.X, p.84.

葉で言い難く、聞き取り難いにも関わらず伝達されるものを強調し、そのような微妙な感覚の領域へと小説が進んで行く可能性を探っているように思われる。

遠距離から視界の範囲へ

登場人物たちの心の中でモデストの恋についての疑いが確信に変わりつつある時、秘密はその存在の形態を変えようとしている。「手紙」から「舞台」への移行の中で、その中間となる一つの出会いがあり、そこでは視線は一方にしか働かない。すでに知っているようでありながらまだ見知らぬ文通相手を眺めるために与えた教会での約束において、モデストはベールを被ったままである。匿名の文通における「互いの顔を見ないこと」という規則は、片方においてのみ破られ、未だ視線の交換は行われていない。モデストは彼女の文通の方針である「見られずに見る (573)」という原則に忠実であり続けているようだ。もっとも彼女こそが、実際に自分の目で「見る」ことによって、続いて自分もベールを取ってこのゲームを続けるのか、或いは全てを忘れるのかを決定する権利を握っているのである。語り手はここでの視線の重要性を次のように表現している。

たった一瞥の視線、初めの視線こそが、彼女の未来を決定しようとしていたのではないだろうか？ (574)

また、視線が、すでに心によって出されている判断に是非の決定を下すのだということも忘れてはならない。

視線が心に、間違っているか正しいか、判断を下すだろう。(554)

このことから推測するに、視線は、判断の領域において審判としての権利を回復しようとしているのだろうか。

ラ・ブリエールを見た後、モデストは叫ぶだろう。「版画商のガラス窓にかかっているあなたの肖像は、なんという恐ろしい嘘でしょう。それなのに、あのぞっとするようなリトグラフィーを自分の幸福としていた私は！」(581) 視線は、「商業的な必要にせまられて崇高なものとしてされた (510) カナリスの姿よりも、ラ・ブリエールの姿の方が上だと判断するのだ。この肖像画のエピソード、そこに見られる、コミュニケーションによってもたらされた状況の混乱は、深い皮肉に満ちている。つまり、モデストは、時代が彼女に提供するあらゆる種類のコミュニケーション網の中に身を置き、それらをごく自然に使いこなしながら、全ての方法を混同し、人物までもを混同してしまう。彼女はすでに、手紙の中で次

のように書いていたではないか。「わたしはあなたが独身であり、詩人で、美男子であると知っています (544)。」彼女は相手が独身であることを、出版者ドーリアからの手紙、しかも5、6人のジャーナリストたちが寄ってたかって書いた手紙から知った。相手が詩人だと言うことは、書物の中に作者のものとして書かれた名と、遠く離れての文通の中で文通相手が自分のものと偽って書いた名との一致によって、判断したことである。そして、彼を美男子だと思うのは、カナリスのリトグラフィーが彼の顔を美しく描いて見せてくれるからだ。モデストは、出所の様々な情報の破片を寄せ集めて、詩人像を作り上げたのである。

このような詩人像や、カナリスの名とラ・ブリエールの人格から合成された文通相手の姿などの亡霊たちの増殖に小説自身がうんざりしたかのように、物語はかなり急な展開によって、カナリス、ラ・ブリエール、突然現れたもう一人の求婚者であるエルーヴィル公爵が白日の下に眺められる場面へと移行する。フランク・シュウェルヴェーゲンが述べているとおり¹⁷、それにはモデストの父の帰還が不可欠であり、生身の父の出現こそが、コミュニケーションの方法の変化を可能にする。主審となれる目の見える親が戻ってきたことによって、視界の範囲内でのコミュニケーションが可能になるということであろうか。その上、この変化に対する潜在的な欲望はすでに十分すぎるほど膨らんでいた。登場人物が集うことになる以前に、複数の人物が自らの目で「見たい」という願いを表明している。ラ・ブリエールは次のように自分の焦燥を表現した。「私はパールを被った女性の美しい手に支えられた杯を、彼女のドミノ・仮面を破って顔を見たいという荒々しい欲望を感じずに飲み下すことが出来るほど、年老いてはいません (548)。」そしてカナリスの庇護者で愛人でもあるショーリュエ夫人は言っていた。「こうなったら、私は自分の目で物事を見たいのです (688)。」

しかし、視線が交わされることのないまま行われる文通という仮面舞踏会から登場人物たちの視線が互いに出会う場面へ、この二つの異なった種類のコミュニケーションの一方から他方へと移行することは、それほど容易ではない。モデストの文通相手の仮面を剥いでみると、ラ・ブリエールとカナリスという二人の人物が現れてしまう。モデストさえも、恋人に対して様々な顔を見せ、彼に次のように言わせるほどにまで変わってしまう。「もしあの方が真心よりも自尊心の方が勝つような人ならば、失っても残念には思わないだろう (651)。」そしてまた視線は、感情を隠そうとする俳優たちの顔の冷静さと常に闘わねばならない。このことは私たちに、仮面というものが、文通においてよりも演劇において、その存在をより正当化できるということを思い起こさせるだろう。人々の本当の姿を見つけるために視線

¹⁷Franc Schuerewegen, « Modeste Mignon, Images, décalages » in *Balzac contre Balzac*, SEDES-CDU, 1990, p.114.

は活気づくが、それが正しい判断を下せるほど慧眼であるかどうかはまた別の問題である。モデストの視線も、一定の判断を下すことが出来ないのだ。なぜなら、教会で見たラ・ブリエールの姿に感動した彼女が、彼が同じ服装で「シャレ」に現れた時には、何の興味も示さないからである。どれが亡霊でどれが本物かわからないような状況の中で、詩人の名声が物の見方に影響を与える。文通相手への愛は消えてしまったのだろうか。それとも、モデストは常に、カナリスという名を名乗る男しか愛していないのだろうか。私たちは登場人物と共に、実際の視線が小説に導入されたのは、間接的なコミュニケーションが作る亡霊を追い払うためのものか、或いは新たな秘密を作り出すためのものか、問い続けなければならない。

視線と演劇性

白日の下での初めての出会いは、ある「出現 (apparition)」の感覚を常に伴うとは限らない。この小説では、その前に行われていた文通が、登場人物たちの出会いを歪めている。手紙によって交流を深めた恋人たちはすでに、それぞれ違った機会に、自分は顔を見せずに相手を見ている。前の章で見たとおりモデストはベールの下からラ・ブリエールを眺めているし、それ以前にラ・ブリエールは自分の出した手紙を追ってパリからル・アーヴルへ、ル・アーヴルの郵便局から「シャレ」へと辿り着き、窓辺にいたモデストをこっそり見ていた。ジャン・ルーセは、「実際に会う前に知っている」、「会う前に愛し合っている」といった、「初対面」の変種とも言うべきものについて、他にも例を挙げて説明している¹⁸。間接的なコミュニケーションが重要な役割を果たすこの小説では、モデストが自分の愛する天才の姿に最初に出会う「初対面」の場面は、本屋でのカナリスのリトグラフィーによる肖像との出会いの場面だったかもしれない¹⁹。しかし、小説の中でコミュニケーションのもつれは増大し、肖像画に描かれている男性が、今ヒロインの目の前にいる男性と同一人物でない、という極みにまで達してしまった。

二つの魂の間にすぐさま会話を呼び起こすどころではなく、モデストが「現実の²⁰」文通相手と交わす最初の視線は、二人を取り巻く他の視線の興味的にしかなり得ない。語

¹⁸Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*, José Corti, 1984, p.50. Voir également p.64-67. ルーセはそこで、『従姉ベット』、『ペアトリックス』、『アルベール・サヴァリュス』といったバルザックの小説における「先取りされた出会い」について述べている。

¹⁹ジャン・ルーセはこのような形態の出会いについて述べることも忘れてはおらず、それについて次のように結論している。「二人の登場人物が視界の外で交流を持つことを可能にするには、彼らの間に、手紙、絵、歌といった架け橋、なんらかの媒介物を置く必要がある。」(ibid., p.66)

²⁰ラ・ブリエールは状況を次のようにカナリスに説明している。「モデストは君の栄光に夢中になり、僕の人柄に騙されて、ただひたすら『詩』と『現実』の間を漂っているんだ。僕は『現実』の方だって言う不幸を背負っているわけだ。」(621)

り手は言う。「若い娘はエルネストに、彼を見るのは初めてだということを誰の目にも証明するに違いない視線を投げて、冷たく会釈をした (626)。」ジャン・ルーセによれば、教会での約束よりさらに前に、「本当の出会い、交わされた手紙を通して、すでに行われていたのだ²¹」。この解釈は、文通を通じて互いを高く評価し合った二人が最終的に結婚するという小説の結末を考慮すれば確かに正しいと言えようが、人物間のコミュニケーションにおける文通の段階と視線の交換の段階との間に、ある程度の溝を認めねばならないことも事実である。物語は手紙の中に書かれた言葉を離れて、もう一度、複数の男性についての調査を始めることを余儀なくされる。文通の中で育まれた親しさは振り出しに戻されてしまい、モデストはまるで、ラ・ブリエールという人物の中に、かつての文通相手のかけらも見いだせないかのようである。文通の空間地図は突如崩れさる。モデストがそこに向けて手紙を送っていた「別の場所 (ailleurs)」はもう、かつてのように遠くもなければ近くもない。彼女が手紙によって到達したいと思っていた、親しくも高く、遠い場所は、あつと言う間に幻想の場所であることが判明し、否定されるからである。

重要に思われるのは、このモデストとラ・ブリエールの間に交わされる最初の視線が他の人物たちに「見られている」ことである。「シャレ」の人物たちは、観察者として二人の周りに配され、彼らの視線はまた、語り手の視線に眺められている。小説の枠に組み込まれてはいるが、視線は、舞台上のやりとりを思わせるという意味、及び「わざとらしさ」を伴うという意味の両方において「芝居」に関連したものとなる。求婚者たちが自らの役を演じる舞台の上で、ラ・ブリエール一人が視線をもって演じることができない。モデストから目を離さず、彼を見ている複数の視線にまるで気付かない彼は、視線を使った演技に関する舞台上の取り決めを知らないようである。ラトゥルネル夫人は彼を馬鹿だと決めつけるが、それは皆に愛想良く気配り、目配りをするカナリスに比べて、「もう一人は一所に座り込んで [...], モデストを飲み込まんばかりにじっと見つめていた」からである。彼女はその危険は全くないにも関わらず、続けて次のように言う。「もし彼が私を眺めたとしたら、私は震え上がったでしょうよ (630)。」ラ・ブリエールは、愛するあまり、自分の視線を捨てさえする—「この娘に気も遣わんばかりに心を奪われて、その眼を通して聴いていた (628)」。このようにモデストの視点に自分の視点を重ね合わせながらも、モデストが詩人だけを見ていて「エルネスト・ド・ラ・ブリエールには一瞥もくれない (629)」ため、この状況に耐えられなくなった彼は、やがて舞台から下り、求婚者の集いから離れようとする。

ラ・ブリエールに対するラトゥルネル夫人の非難に対して、ミニョン夫人は「美しい声音

²¹ Jean Rousset, *op. cit.*, p.66.

のひとですわね (630)」と答える。視線のゲームには不向きだが、ラ・ブリエールの人柄は、「高飛車なカナリスの声とふいに対照を成したやさしい、なめらかな声 (642)」によって評価されているのだ。母の盲目に関連して、「目に見えない」要素が内面に隠された真実を探り当てるために常に存在する。わざとらしい舞台上の視線に、直感が対峙する。それでも、私たちはこの場面が直ちに魂から魂への直接のコミュニケーションを用意しているわけではないことを知るだろう。それが打ち立てられることを不健全な演劇性が阻むのである。

場面にこのようなわざとらしさははびこる状況において、「視線」という言葉はめったに、内面に隠された秘密を探り当てるための有効な手段を指し示すためには使われない。初め、モデストの目はほとんど盲目も同然である。「カナリスを高邁な男と思おうと心に決めていたモデストは、[...] 感嘆の余り刺繍を手から落としてしまい、それは針一本分の木綿糸で指にかかっているだけだった (626)」というくだりが示すとおり、見る前にすでに判断は為されているのである。モデストの「見る力」を回復させるためには、このような視線が外観しか捉えていないということ、カナリスの仮面を剥がしてみせることによって理解させるしかない。これは、この小説の中で慧眼を独り占めする、せむしのピュッチャの役目である。彼はこの物語の中で不思議な能力を持つ小人であり、全てを見通して、文明化されたコミュニケーション網にがんじがらめになり危険に陥ったヒロインを救うのである²²。せむしというのは「すばらしい生き物で、まったく“社会”に依存した存在である (568)」。²³しかし、語り手が説明するように、弱者を淘汰する「自然」の法則に逆らってせむしを生き長らえさせるのが「社会」だとしても、せむしの人々が持つ直感は社会が彼らに与える文明の利器に負うものではない。彼らの直感は生来のもので、文明の作る不透明さの向こうを、文明が彼らに与えるものを道具として自由に駆使することによって見通すことができる。ピュッチャは彼の生まれつきの能力に、集団的で距離を前提とする伝達手段、すなわち新聞記事と結びついた噂や、郵便制度が可能にする手紙による策略などを組み合わせ²³、文明の作り出す歪みを追い払おうとする。それに加え、彼は「演劇的なもの」も使いこなしている。酔っぱらってうっかり「ミニオン家の財産は実は膨大な物ではない」と口を滑らせてしまったふりをし、この嘘によってカナリスの金目当ての求婚を暴くのだ (666-677)。そしてまた、

²² モーリス・ルギャールは、バルザックがこのような小人の人物像をワルター・スコットの小説の登場人物から着想したことを指摘している。Voir *La Comédie humaine*, t.I, p.1339.

²³ ピュッチャは、ル・アーヴルの人々がミニオン家の財産について語る噂を利用してカナリスがモデストの持参金を狙っていることを暴いたり、カナリスの愛人であるショールュー公爵夫人の召使いを味方に付け、夫人のもとを離れてル・アーヴルに来ているカナリスの忘恩の行動を手紙で夫人に報告することに成功したりする。この点について筆者は以下の論考でより詳しく考察している。<モデスト・ミニオン：文明の視線—手紙、肖像、新聞、噂—> (『仏語仏文学研究』第15号、東京大学仏語仏文学研究会編、1997年刊。) 特に p.68 及び p.75。

この愛と結婚の物語では、本当に愛している男性を見分けるためには、ビュッチャの中に詰め込まれた本当の愛が必要である。ビュッチャの生来の慧眼は愛によって高められている。

密かに恋をしようと望む者は、ビレネー犬、母親、そしてデュメイヤラトゥルネルのような密偵に付け狙われるかも知れないが、それだけではまだ危険ではない。ところが、恋い慕っている男が現れたら？ それはダイヤモンド対ダイヤモンド、火対火、知力対知力、両項が互いに見抜き合う、完全な等式である。(572)

ビュッチャとモデストの母の洞察力は、共に「目」にのみ属するものではない。純粹で裏のない感情こそが彼らに真実を見抜かせ、本物を見分けさせるのである²⁴。さらに言えば、互いの人間の間に透明さをもって交流するものは、この自然さと率直さである。それはモデストの歌が彼女の目に見えぬ活動を「音楽において、詩にとつてのイメージと心情に等しいもの、つまり自然に咲きこぼれる花(500)」と説明される「メロディー」によって顕したことに共通している。

このビュッチャの活躍も入れて、モデストの目を鍛えるにはいくつかの段階を踏まねばならないが、その中で、本物の天才であるデブランの訪問も重要である。「目」は教育を受ける際に、見本を与えてもらうことを必要としている。医師デブランは母の目を治すばかりでなく、娘の目を治すことにも力を貸す。なぜなら「彼女 [モデスト] は二流の人物であるカナリスと、一流以上の人物であるデブランの間にひどく大きな違いを認めた(640)」からである。この出来事が視線を健康にするならば、本当の愛情は一種の千里眼にも近いような、物事を見抜く能力を与える。カナリスが花婿の第一候補者の位置から追われると、視界はより明るくなり、視線は互いに見抜き合う優れた本能により近いものとなる。このことは、モデストがラ・ブリエールへの軽蔑の念を撤回し、彼を余りにも幸福にした以下の部分に象徴的に現れている。

このような状況においては、女性はヤヌスのように、振り向かなくとも自分の背後で起こっていることを見ることが出来る。モデストはその時、この恋する男の態度の中に、疑いようもないビュッチャ風の愛の兆候、女性の望みの最たるものを見出した。

(694)

²⁴ 「慧眼」という意味で用いられている言葉はこの小説の中に複数あるが、そのうち、*« seconde vue »* という言葉は単なる *« perspicacité »* 以上のものを指し、この能力を持つ者は「ある分野において他の人間に見えないことを見ることができる」。(Note de Guy Sagnes sur *L'Interdiction*, in *La Comédie humaine*, t.III, p.1389) 『人間喜劇』全体においては、ある特定の人物 (レイ・ランベール、セラフィータ、モルソーフ夫人、ゴブセック、カミーユ・モーバン、ミッシェル・クレティアン) に *« seconde vue »* が与えられているほか、ある職業に特有の *« seconde vue »*、北方の民族やある未開の部族、バルザック自身にもなぞえられる観察者 (*observateur*) や性的未経験者が持つ *« seconde vue »* などがあり、様々な場合に登場人物はこの特殊な能力を享受しているが、中でも母親や愛する女性たちの自然に湧き出る強い感情が登場人物に慧眼を与える場合が多くあることが注目される。

芝居がかった仕草に幻惑されていた視線がものを正しく見るができるようになるためには、コミュニケーションの形態が「ビュッチャ風」、そして「ラ・ブリエール風」になるのを待たねばならない。それは、ビュッチャが芝居に惑わされない自然な感情に裏打ちされた慧眼の持ち主であり、ラ・ブリエールが感動を隠すことの出来ない反俳優であるという意味においてである。

視線にまつわる秘密と交換

登場人物が一堂に会する場面の始まりにおいて、不自然さに邪魔されて視線がますます無力なものとなっているからといって、他人の心中を探る視線が存在しないわけではない。モデストは「鋭い貫くような視線」をカナリスに投げ、これを受けとめることの出来ない彼の急激な態度の変化の理由を知ろうとする(676)。次いでモデストの父は「もう何の驚きも示さないモデストの顔を眺めた後、奇妙な様子で詩人を見た」(677)。別の場面で、ショールュー公爵は妻の考えが分からないため、小間使のフィロクセヌを眺めやり、彼女は公爵にそれとなくル・アーヴルからの手紙を示してみせる(687)。ところが、これらの視線はそれ自体だけでは決定的な情報を得ることが出来ないまま、むしろ、無言の問いかけに終わっている。

こうして視線は、敵と味方が共存する場において発されることの出来ない言葉に置き換えられて存在することになる。「カナリスが目留めたエルーヴィル公爵と二人の姉の間に交わされた目配せは、『常に跡取り娘は私たちのものです』と十分に語っていた(658)」と描かれる視線はその一つであり、またモデストが乗馬服に合った鞭を持っていないと知ったラ・ブリエールの、次のように描写される視線も同様である—「会計検査官は小人の上に火事のように燃え上がる視線を投げた。数秒後、二人は一緒にテラスの上を地面を踏みしめるように歩いていた(664)。」そこでラ・ブリエールはすぐにパリへと鞭を買い求めに行く計画をビュッチャに話すことになる。

最後の場面に到達する前に、ビュッチャの罠に落ちて持参金目当てに求婚した自分の意図を見破られたカナリスは、奇妙なことに、モデストの視線の使い方を貶めるためにショールュー夫人の視線の使い方を誉めながら、視線についての教訓を述べる。この出来事は皮肉にも、モデストの視線が慧眼さを取り戻してきていることを証し立て、カナリスがショールュー夫人の視線の支配下に戻って行くことを予告している。偽の詩人の常に芝居がかった視線は真実を見抜くことは出来ず²⁵、自分の姿を「鏡に映してちらちら見ている(624)」

²⁵すでにシャルル・ミニョンとの初めの出会いにおいて、カナリスはラ・ブリエールと違って、モデスト

視線が警告を発することもあり得ないまま「孔雀の羽をむしられる (707)」、つまり正体を暴かれる。

無言でただ語りかけるばかりでなく、視線は他者の行動に対して命令をも下す力を持っている。カナリスでさえ、「エルネストの視線を感じて沈黙を守った (621)」ことがあり、ましてや、ショーリュー夫人にじっと睨まれては、彼はモデストの呼びかけに答えずに夫人のそばに留まらざるを得ない (699)。この時、詩人は視線の重みに降伏し、自分が夫人に隷属している状態をサロンにいる女性たち全員の視線に晒すことになる。また、モデストが最終的に自分の気持ちをラ・ブリエールに打ち明ける際、言葉の足りなさは視線によって補われている。

バスチーの令嬢はラ・ブリエールに、恋する男が容易にそこに告白を讀みとることの出来る、やさしくいたずらっぽい視線を投げながら言った。「奥様、将来夫になろうと言う人の贈り物としては、[この鞭は] 随分変わった贈り物ではございませんかしら...」
(712)

その後、彼女は恋人に目で命令を送る。

ラ・ブリエールは目に涙をため、手綱を手放して危うく落馬しそうになった。しかしモデストの二度目の視線が、彼に幸福を表に出さないようにと命じ、彼にすっきり力を取り戻させた。(713)

以上のような、物事を見抜くよりも何かを表明する視線による対話は、小説を直接に真実の発見に導くことが出来ないまま、人物たちの間に個人的な秘密に満ちていると同時に緊張した関係を作り上げる。「言えないこと」を重くはらんだ視線は、新たな秘密を作り出し、登場人物たちは例外なくそこに束縛されている。

小説を終わらせるためには、全てが目にも明らかになるよう、秘密を追い払わなければならない。この作業は、王家の狩猟の場面において行われる。正しい判断力を取り戻すためには、視線も場所を選ぶことを必要としている。狩猟の場面においてこそ、亡霊が追い払われ、本物が偽物と区別されるのである。その上、「ブルジョワ社会」と「地方 (province)」に対比される「貴族社会」と「フォーブール・サンジェルマン」が、モデストに正しいものの見方を教える — 「このオリンポスのただ中で、彼女は自分の父とラ・ブリエールがカナリスよりはるかに優れていると感じた (706)」。狩り (chasse) は、そこで偽の詩人、偽の眼差しが「追われる (être chassé)」場である²⁶。そして同様に、偽の演劇性も最終的に

の父の訪問の意味を正しく見抜くことが出来なかった (621)。また登場人物が「シャレ」に集まって会話している場面においても、カナリスは自分の独白を聞いてミニオン家の友人たちの顔に現れた冷淡さを正しく解釈できず、単なる無知のしるしだと思ってしまう (647)。

²⁶バルザックの別の作品、『いなかミュージック』の中でも、登場人物たちは狩りの場面において疑わしいものを「狩り出す」ことを試みている。客人たちをこの日の狩りに招待したアンジーの女城主、ディナ・ド・ラ・

狩り出される。なぜなら、役者としてのラ・プリエールのぎこちなさは、ロザンブレーのサロンでは評価されているからだ。

エルネストは、誰にも挨拶せずにモデストのもとへと駆けつけ、彼女しか目に入らない様子でこの任務を見るからに幸福そうに授かり、すべての女性の密かな賛同を得ながらサロンから飛び出していった。(700)

社交界の婦人たちの集うこのサロンは、慧眼さの支配する場所である。貴族階級の退廃を描きながらも、語り手は真の貴族の生き残りたちを褒め称え、バルザックはそこに仲介者なしの、本当の直接的コミュニケーションの場面を設定した。ある失われた美しい時代へのノスタルジーが、素朴で直接的コミュニケーションへのノスタルジーと一つに溶け合うのである²⁷。

しかし、本物を見分けることができただけでは十分ではない。場面の上に集められたものを清算することも必要である。その最終的な方法は、経済的な軸が常に重要に機能しているこの小説にふさわしい。一度全ての関係を崩し、経済的に安定した秩序のもとにそれらを再構築しなければならないのだ。モデストとその家族は、貴族の威厳、軽蔑によって傷つけられた感情、失望など、場面に積み重なった「目に見えない」価値に対しても返済をしなければならない。しかもそれが「目に見える」形で行われることに注目したい。まず、モデストとラ・プリエールの間では、モデストがラ・プリエールの贈りものである鞭を受け取る代わりに、父に頼んでオスタードの絵を彼に渡させる。ハッピーエンドにそのまま突入するには余りにも激しかった闘いに、小説は一旦休止符を打つのだ。「モデストにすぐにあの紙切れを返してくれるよう頼んでくれ、そして僕からの言葉として、僕は彼女に何の考えも、何の望みも持っていないと言ってくれないか」(702)とラ・プリエールに言うカナリスは、モデストに預けたショーリュウ夫人の手紙の断片を、持参金を諦めること、自分の偽善を暴露することと引き替えにラ・プリエールを通じて取り返す。この詩人は、ロザンブレーの招待客の目の前でショーリュウ夫人への忠誠を態度で示すことの代償として、彼女の方でレジオン・ドヌール勲章と公使の地位を得ることになる。モデストとカ

ボードレーと、王室検事クラニー氏が密通しているのではないかという皆の疑いを明らかにするために、ルストーらは不義の恋が恐ろしい結末に終わる話ばかりをディナたちの前でして反応を窺うことになるが、それに先だってルストーは例えば次のように言っている。◀ Ce matin nous chasserons le lièvre, ce soir nous chasserons le procureur du Roi. ▶ (*La Muse du département*, in *La Comédie humaine*, t.IV, p.677) ここでルストーは策略を「狼にかける民(p.677)」などと呼んでいるが、その本質は「ネズミとり」と共通している。

²⁷狩猟というものがアンシアン・レジームの社会と深く結びついているのみでなく、バルザックの作品にあって消えて行くものを書き留める行為と重要な関係にあることは、ニコル・モゼが次の論文の中で指摘している。Nicole Mozet, ◀ Roman et francité au XIXe siècle (à partir de *Voyage de Paris à Java*) ▶, in *Balzac au pluriel*, PUF., 1990. Voir surtout pp.99-100.

ナリス、カナリスと公爵夫人の間の二つの交換は、実は一つの非常に意味深い取り引きとして読まれ得るだろう。つまり、詩人は一枚の紙切れ（手紙の切れ端）を取り返すことによって、外交官のポストを得るのである。この地に落ちた詩人にとっては、「紙」は常に商業的な価値を持っている。この交換はカナリスを、モデストに求婚する前、ショーリユー夫人の愛人という資格において例のポストを狙っていた状況の延長上に帰してくれる。

エルーヴィル公爵に関しても、上と同じような役割を持つ交換が行われる。彼は、王族の狩りをモデストのためにわざわざ企画したにも関わらず、この場面において狩人であると同時に狩りの対象でもある娘²⁸から拒絶を受けることになる。彼のこのような痛手は、ミニョン商会がエルーヴィル事業を手助けすることを承諾することによって報いられる。この事業とは、「最近参事会でエルーヴィル家の所有地につけ加えられた、二つの河口に挟まれている海から干上がった広大な土地の改良事業（637）」のことである。『アルベール・サヴァリュス』におけるルクセーの問題と同じく、貴族の領地、土地の問題は、小説を悲劇として終わらせるか、調和を保って終わらせるかを決定する鍵を握っている²⁹。エルーヴィル公爵がモデスト家を初めに訪ねたのも、この事業へのシャルル・ミニョンの参加を求めるという口実によってであった。したがって、上述の交換は公爵をこの振り出しの時点に戻し、彼の名誉を救うのだと言える。と同時に、この交換のエピソードは、富を分配し、目に見える金銭的、物質的な交換によって隠された欲望をも清算することが出来るシャルル・ミニョンの力の大きさを浮き彫りにするものでもあろう。

その価値が視覚的な範疇に属する事物の交換は、小説を「目に見えるもの」の土俵上に引き戻すかのようだ。絵の価値というものは、ごく一般的に考えれば、それに付けられ得る値段は別として、目の働きなしに感じられることができない。手紙の断片の一件は、恋人同士の手紙が持つ、人の手に渡っているのを見られれば裏切りの証拠となるという秘密をはらんだ性格に乗っ取って、筆跡と目との接触を強調する。そして最後にカナリスの叙勲と任命を報道する新聞は、視線の中立な面に光を当てる。つまり、この報道を読むかも知れない名の知れぬ多数の潜在的読者の視線の対象として小説の中に現れることによって、新聞記事は視線を親密さの重みから解き放ち、視線に一種の客観性を授けるのである。

母親の視力の回復が、物語を締めくくる結婚の前の最後の出来事である。

²⁸ニコル・モゼが指摘している通り、モデストは求婚者たちに追われているにも関わらず、受け身な「獲物の役割を拒否する」のである。 Cf. Nicole Mozet, « Le Havre : La règle du jeu (*Modeste Mignon*, 1844), *op. cit.*, p.264.

²⁹『アルベール・サヴァリュス』では、ヴァットヴィル家のルクセーの領地に関する訴訟に弁護士として参加することを拒否したために、サヴァリュスはそれと知らずにロザリー・ド・ヴァットヴィルを激怒させてしまう。サヴァリュスを自分のサロンで見ることが不可能となったロザリーは、サヴァリュスと恋人との絆を断ち切ることを決意するのである。

12月の初旬、デブランによって手術を施されたバスター夫人がやっとエルネスト・ド・ラ・ブリエールを見ることが出来たとき、夫人は娘の手を握って次のように耳元に囁いた。「私でも彼を選んだことでしょうよ…」 (713)

結婚、及び「見えるもの」と「見えないもの」という主題をめぐって展開されてきた小説は、娘の選択が母の視線によって承認されること、そして母自身の中でも、視線による接触なしに感じられていた判断が最終的に「見ること」による判断と一致することを必要としている。こうして、この母の視線は、登場人物の第六感による「見えない」コミュニケーションと、視界内での「目に見える」コミュニケーションとを包み込む。さらに文通という形を取った遠距離での「目に見えない」コミュニケーションも、ついには母の視線のもとに統合されたと考えることが出来る。なぜなら文通によって得られたラ・ブリエールの人柄についての判断は、小説の中でいったん忘れ去られたようでありながら、ラ・ブリエールの声といった「目に見えない」要素の中に生き続け、ついには視界内でのコミュニケーションによる判断と一致し、最終的に母の賛同を得るからである。文通の中で用いられた仮面があまりにも複雑なものにしてしまった物語を、父の帰還は直接のコミュニケーションを提案することによって救おうとした。この意味で父の役割は、距離を置いたコミュニケーションである文通を、視界のきく範囲で行われるコミュニケーションと対立させることであるともいえよう。母の視力の回復はこのような対立関係の再編成を実行する。手紙による隠された心情の交流、外観を見ずに感じられた愛情、「文明」の言語に基づいてなされる調査を超越するこれらすべての「秘密」は、近距離のものであろうと遠距離のものであろうと、すべて母の視線のもとに、交流可能な透明さを纏って集合するのである。母の視線の登場は、小説の「視線」のテーマによる展開を締めくくり、物語を逆説的な結末へ導く — 結末、すなわち「別の場所」とのコミュニケーションと「此処」でのコミュニケーションの和解、そして視線の名による「見えないもの」の称揚である。

結論

『モデスト・ミニョン』が一種のおとぎ話のように感じられることがあるとしたら、それはこの作品の構成がウラジーミル・プロップがロシア民話を分析して作った公式に良く当てはまることから説明できるだろう³⁰。プロップの公式では、まず家族の一員が家を離れ、しばしば他の一員の死がこの不在を強調することになっている。この小説では、シャ

³⁰Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Edition du Seuil, 1965 et 1970, traduction par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, surtout le chapitre 3 : « Fonctions des personnages » et le chapitre 9 : « Le conte comme totalité ».

ルル・ミニョンの不在にモデストの姉の死、母の失明が重なる。こうして、監視する視線の不在が敵の侵入を招く。ここでは敵は特に「目に見えないものたち」、すなわち本名を隠した文通相手、あるいは出版社のメッセージ、新聞記事、郵便制度が可能にする素行調査などの形で現れる「文明³¹」の手先の形を取る。プロップの図式の中では、次に主人公は何かの禁止を受ける。この時、外出を禁じられる事が多いのだが、これらの禁止は結局破られることになっている。モデストは外界、特に男性とコミュニケーションを持つことを禁じられるが、この禁止は自ら外に出て行くという形で破られるのではなく、彼女は家に居ながらにして距離を置いたコミュニケーションに参加し、印刷物（書物）、紙に定着されたイメージ（肖像画）、手紙などが彼女と「別の場所」をつないでくれることを利用して、冒険に参加するのである。困難な状況から主人公を助けるピュッチャのようなおとぎ話に欠かせない人物もいる。そして、最後に試練に勝つことによって本物のヒーロー（ラ・プリエール）は、偽のヒーロー（カナリス）と区別され、物語はこの種のお話につきものの幸せな結婚で終わる。

この小説は文明化されつつある世界を主題とし、フランス、七月王制前夜を舞台とする物語でもある。ジャーナリズム、出版社、郵便などが世に定着させる間接的コミュニケーションによって魔法がかけられ、それがはびこらせる不透明さが一方の厄介な「目に見えないもの」というヒーローであるならば、もう一方には、自然に湧き出る感情、言葉にも目に見えるものにもならないが真実である「目に見えないもの」という別のヒーローが対峙する。前者が限りなく増殖する「不透明さ」によって特徴づけられるとすれば、後者は「目に見えないもの」を感じ取ることでできる者たちの間に一種の透明さを作り出す力を持ち、「目に見えない」ということと「透明に見通せる」とこととの表裏一体の関係を生む。

小説家にとって手紙はこれら異なったコミュニケーションの間の闘いを見せるのに適した場を提供してくれるといえよう。なぜなら、文通の中で、文明化されたコミュニケーションと素朴なコミュニケーションはぶつかりあい、矛盾を生み出しているからである。十九世紀前半において、識字率の上昇と経済発展によって、書かれる手紙の数は飛躍的に増えた。このことが郵便の組織を文明の巨大な機械の一つに育て上げ、その内部を手紙を書く人々が覗くことは到底不可能になってしまった。しかし、この郵便網が運ぶ郵便物の中には、相変わらず人々が自分の秘密を大切に記した紙切れなどが入っている。このような自分の心を打ち明ける手紙を書く人々はしばしば、モデストのように、郵便が直接のコミュニケーションの代わりをしてくれると考えている。小説を彩る出来事が郵便制度の持つこ

³¹このような文明化されたコミュニケーションの手段が『モデスト・ミニョン』の中で演じる役割については、筆者は先に引用した別の論文の中でより詳しく論じている。

れら複数のイメージの間のずれから生まれることを、私たちは『モデスト・ミニョン』の中で確認することができる。

文明化された社会で、人々が送るメッセージが巨大化したコミュニケーション網の不透明さの中に迷い込んでうまく届かないことがあるにしても、バルザックの作品の登場人物たちは、私たちと同じく、さまざまな「別の場所」に向けてメッセージを送り続けざるを得ない。そしてまさにそれゆえ、誰も全体像をはっきりと見るができない不気味な巨大コミュニケーション網を一瞥で見渡せるような視線が、潜在的に求められているにちがいない。この小説の中ではこのような視線が母の視線として実現されていることは明らかだろう。母の眼差しは、すべてを調和した秩序の中に組み込むことはできないにしても、寛大さと母の威厳によって矛盾を包み込むのである。私たちの視点から見れば、だからこそ、この小説は楽天的なのだ。モデストの結婚について不安を表明する批評家は少なからずいる。私たちは、距離をおいたコミュニケーションの様々な形態をついに幻滅するまで活用し尽くしたモデストの冒険が、もう「別の場所」を持つことが許されない、家庭生活という新たな「閉じこめられた」状態に還元されてしまうことに、不安と疑問を感じないだろうか。小説はそれでも何とか一貫性を保とうとしている。物理的に遠く離れた「別の場所」がないためにモデストはもう手紙を書くことはできないが、彼女が文通の中で語っていた計画によれば、崇高なものが住んでいるこの「別の場所」は、身近なものと同様のコミュニケーションを育む家庭生活の場に生き続け、家庭の小さな空間を理想の住む高い場所への垂直な広がりによって豊かにしてくれるはずだからである。この意味で、同じく手紙の中で女主人公が「別の場所」にある理想について語るバルザックのもう一つの小説、『オノリーヌ』と、『モデスト・ミニョン』は対照的である³²。オノリーヌが理想と現実のあいだで幻滅して死んで行くのに対して、モデストは文通の段階から、自分が幻想にしか生きられない文学少女ではなく、現実を見据えた女性であることを主張している。モデストが文通の中での過ちに気づき、本当の現実に向かいあって一度大きな幻滅を感じるにしても、小説は全体を通して身近な「此処」の生活に対して前向きな姿勢を失ってはいない。

それでも、この小説が最後に直接のコミュニケーションを選び取り、そこで全ての問題が解決されて完全な幸福が結論を飾ることにに対して、これではあまりに楽天的な「おとぎ話」であると感じ、何か騙されたように思う読者も少なくはないだろう。バルザックの小説はしばしば、様々な形で読者を宙づりにしたまま終わってしまう。「別の場所」を求め、

³² 『オノリーヌ』という小説の中で「別の場所」に咲く「理想の花」というものが重要な鍵を握っていることを、筆者は次に挙げる論考の中で分析している。<『人間喜劇』における手紙(Ⅰ)―三つの中編小説をめぐって―(『仏語仏文学研究』第14号、東京大学仏語仏文学研究会編、1996年刊。)> 『オノリーヌ』については pp.24-32 を参照頂きたい。

完全に幸福な結末に閉じこめられたくないのは、モデストでなく読者だということだろうか。全体を統合する母の視線は幻想に過ぎないのではないかと考え、物語の流れに反して、二つの動き — 至近距離における相互の交流と、想像の翼だけによって遠方にいる愛する対象に達しようという恋愛 — が合流することを認めず、それらが別々に小説の中に存在し続けることに固執する読者がいても、おかしくはない。物語が進行するにつれてロマン主義的な遠方への憧憬は小説の遠景へと消え去るようであるが、モデストが読書と文通の中で抱き続けた遠いところにある理想への思いが小説の核となっていることは否定できず、この憧憬の歌がなお小説の奥底で響き続けているようにも思われるからである。