

Title	Petits Châteaux de Bohême : NERVALの最後の自伝
Author(s)	小林, 宣之
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 1985, 18, p. 37-53
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47758
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

Petits Châteaux de Bohême

— NERVAL の最後の自伝 —

小林 宣之

I. はじめに

NERVAL は、1850年の秋、*Le National* 紙に連載中の *l'abbé de Bucquoy* の伝記 *Les Faux Saulniers. Histoire de l'Abbé de Bucquoy* の中で、彼の第二の故郷とも言うべき Valois 地方での幼少年期の回想にかなりのページを割くことで、その自伝的構想の実現に着手した。約2年後の1852年7月、NERVAL は *L'Artiste* 誌に、自選詩文集 *La Bohème galante* の連載を開始する。*«ces petits mémoires littéraires»* (p. 75) と NERVAL 自身が形容しているように、これは、*Les Faux Saulniers* 以後の自伝的構想の新たな展開と言うべき作品である。

ところで我々は、これら2つの作品をそれぞれプレオリジナルとする *Angélique* (1854) と *Petits Châteaux de Bohême* (1853) を、NERVAL の晩年に矢継ぎ早に書かれる自伝的な作品（一人称回想形式の作品）の中で、厳密な意味で「自伝」と呼べる唯二つの作品であると判断し、しかも、その出版の順序ではなく、プレオリジナルの発表の順序を重視して、*Angélique* を自伝第一作、*Petits Châteaux de Bohême* を自伝第二作とした。⁽²⁾

本稿では、幼少年期の回想を中心とする *Angélique* の後を受けて、青年期を中心に回想する作品 *Petits Châteaux de Bohême* を自伝的な見地から分析し、その分析をもとに、この作品がなぜ厳密な意味で最後の自伝に

なるのかを明らかにしたい。

II. *Petits Châteaux de Bohême* の作品構成

《Prose et poésie》という副題の示す通り、*Petits Châteaux de Bohême* は次のように構成されている。

表 1

PROSE	Pages	POESIE	Pages
A Un Ami	5—6(2)		
Premier Château I. La Rue du Doyenné II. Portraits III. La Reine de Saba IV. Une Femme en Pleurs V. Primavera	7—26 (20)	<i>Odelettes: Avril; Fantaisie; La Grand'Mère; La Cousine; Pensée de Byron; Gaieté; Politique; Le Point noir; Les Papillons; Ni bonjour, ni bonsoir; Les Cydalises.</i>	27—42 (16)
Second Château	43—44 (2)	<i>Corilla.</i>	45—82 (38)
Troisième Château	83—84 (2)	<i>Mysticisme: Le Christ aux Oliviers; Daphné; Vers dorés. Lyrisme: Espagne; Chœur d'Amour; Chanson gothique; La Sérénade.</i>	85—96 (12)
Total des pages	26	Total des pages	66

N. B. () 内はページ数を表す。ページ付は *Petits Châteaux de Bohême* (Didier, 1853; Slatkine Reprints, 1973) に拠る。猶 *Corilla* は散文戯曲であるが、便宜上《POESIE》の項に入れた。

すなわち、序文と、3つの「城」と呼ばれる章から成る散文部分と、各章末に挿入された *Odelettes* 11編、散文戯曲 *Corilla*、*Mysticisme* 3編及び *Lyrisme* 4編の詩の部分から成っているわけであるが、prose と poésie の比率がほぼ 2 対 5 (26ページ対66ページ) と散文の割合がかなり少ない。

更に、その散文部分も、「第一の城」が5節20ページあるのに対して、「第二の城」、「第三の城」は各々2ページずつという量的不均衡が目立つ構成になっている。ここでは特に、この散文部分の量的不均衡を指摘するに留めて、以下に、話者の青年期の回想である散文の部分の具体的な分析を試みることにする。⁽³⁾

Ⅲ. 分 析

Petits Châteaux de Bohême の話者は、序文「ある友へ」の中で、その執筆動機を次のように説明する。

Mon ami, vous me demandez si je pourrais retrouver quelques-uns de mes anciens vers, et vous vous inquiétez même d'apprendre comment j'ai été poète, longtemps avant de devenir un humble prosateur. (p. 65)

「ある友へ」という *dédicace* が示すように、この作品全体が、友人からの執筆依頼に応じて書かれることがここで明らかにされる。*Angélique* が *Le National* 紙の編集長の注文による連載物を元にした作品であり、章題に *lettre* の語を用いて12通の手紙で構成されるという体裁を採ることで編集長を *destinataire* とする語り掛けの調子を保存したように、*Petits Châteaux de Bohême* もまた、*La Bohême galante* の異文から *L'Artiste* 誌編集長の Arsène HOUSSAYE であることがわかる友人を *destinataire* とする書簡体で書かれる。内容は、昔書いた詩を見つけて詩集を編み、更にそれらの詩を書いていた当時を回顧する文章を併載するというものである。

話者は更にそれらの詩の創作動機を3つ挙げて、彼の「詩人としての3つの時期」を指摘する。

Je vous envoie les trois âges du poète — il n'y a plus en moi qu'un

prosateur obstiné. J'ai fait les premiers vers par enthousiasme de jeunesse, les seconds par amour, les derniers par désespoir. (Ibid.)

各時期の詩の主題は「青春の熱狂」、「愛」、「絶望」であるが、これらの創作動機は同時に話者の青年期の感情生活の図式化でもある。従って「第一の城」は「青春の熱狂」を、「第二の城」は「愛」を、「第三の城」は「絶望」を主題化することが容易に想像される。しかし、「第一の城」の第Ⅲ節「シバの女王」の後半と第Ⅳ節「泣きぬれた女」は「愛」の主題に属していることが明白で、話者の「詩人としての3つの時期」と作品の3章構成が完全に合致しているわけではない。この不一致を構成上の瑕疵と見ることもできようが、寧ろ話者の「愛」は「青春の熱狂」の中で育まれたのであり、この2つの主題は相互に嵌入し合っていることを構成の上で示したものと考えるべきであろう。

まず「詩人としての第一期」を検討しよう。

「第一の城」の第Ⅰ節「ドワヤネ街」で、話者は《notre logement commun de la rue du Doyenné》(Ibid.) を物語の主舞台に設定する。次いで、この共同住居の《le vieux salon du doyen》(p. 66) が、友人の若い画家たちの手で修復され、詩人たちの自作詩の朗誦やその恋人の娘たちの驕声に満ち満ちていたばかりでなく、しょっちゅう宴会場と化した有様が物語られる。話者が「青春の熱狂」と名付けた感情の高まりは、次のような一節に集約的に表現されているよう。

Quels temps heureux! On donnait des bals, des soupers, des fêtes costumées, (...)

Nous étions jeunes, toujours gais, souvent riches... (Ibid.)

第Ⅱ節「肖像」では、NERVAL の生涯の友であり、「粋な放浪生活」を共に送っていた芸術家仲間中随一の人気者であった Théo (Théophile

GAUTIER)の若き日の知られざるエピソードが披露される。

第V節「春」で、話者はやっと肝心の当時の詩作に触れる。《*En ce temps, je ronsardisais — pour me servir d'un mot de Malherbe.*》(p. 73)という書き出しから、話者はMALHERBE一派の、詩的靈感よりも規則を重視する詩作態度に反発する。*La Bohême galante*の異文に《*beaucoup de nos amis qui voyaient dans Ronsard le précurseur du romantisme*》(p. 1254)とあるように、《*rehausser la vieille versification française*》(p. 73)が話者の採る詩作態度であった。具体的には、

Les odelettes, ou petites odes de Ronsard, m'avaient servi de modèle. (Ibid.)

と話者が回顧しているように、RONSARDが*Odes* (1550)で実作を試みた、ギリシアの古典詩人から継承した詩型であるode、特に詩節数の比較的少ないodeletteの《*forme concentrée*》(Ibid.)が、話者の愛好する詩型であり、《*trouv[er] en même temps les vers et la mélodie*》(p. 74)に尽きせぬ魅力を感じたと告白する。「第一の城」章末に挿入された*Odelettes* 11編がその具体的な成果である。

次に、話者の「詩人としての第二期」の検討に移ろう。

「第一の城」の第III節「シバの女王」の後半部分で、話者は突如彼自身の当時の恋愛を仄めかす。最初、一貫してこの物語のdestinataireである友人(HOUSSAYE)の*Vingt ans*という作品中の六行の詩句を引用して、その恋愛の相手がOpéra-Comique座の女優らしいことを暗示する。

D'où vous vient, ô Gérard! cet air académique?

Est-ce que les beaux yeux de l'Opéra-Comique

S'allumeraient ailleurs? La *reine de Sabbat*,

Qui, depuis deux hivers, dans vos bras se débat,

Vous échapperait-elle ainsi qu'une chimère?

Et Gérard répondait: 《Que la femme est amère!》(p. 70)

友人がこの女優を「^{サバト}魔宴の女王」と誤って呼んでいることから、この恋愛が特異な性格のものであり、その本質が上の詩に歌われているような月並みなものではないことが明らかにされる。

La reine de Saba, c'était bien celle, en effet, qui me préoccupait alors, — et doublement. (Ibid.)

話者が関心を抱いているのは、伝説の女性「シバの女王」であるが、その関心は「二重」である。それは、二冬前から続いているらしい女優と「シバの女王」への二重の関心という意味であるが、一方は、

Le fantôme éclatant de la fille des Hémiarites tourmentait mes nuits sous les hautes colonnes de ce grand lit (...) (ibid.)

と語られるように、夢の中に「輝かしい幻」となって現われ、他方は、

(...) une autre reine du matin dont l'image tourmentait mes journées.
(p. 71)

とあるように、昼間の現実生活の中でその面影によって話者を苦しめる。《tourmentait》という語が、話者の恋愛の本質をよく言い当てている。上に引用した詩の中に見られる、「そしてジェラルールは答えるのであった、『何と女は苦いのだろう!』と。」という友人の証言がそれを更に裏書きするだろう。この、文字通り寝ても覚めても話者を苦しめた愛の二重化は、次のような形で統一される筈であった。

La question était de la faire débiter à l'Opéra. Le triomphe de Meyerbeer devenait le garant d'un nouveau succès. J'osai en

entreprendre le poème. J'aurais réuni ainsi dans un trait de flamme les deux moitiés de mon double amour. (Ibid.)

話者が作詩し、大作曲家 MEYERBEER に曲を付けてもらう。こうして完成されたオペラ *La Reine de Saba* の主役を「もう一人の暁の女王」である女優に主演させる。このオペラの成功が、愛する女優を Opéra 座にデビューさせ、話者の文学的野心も満たされる。もはや昼と夜に二分された愛に苦しむこともなく、舞台上の「シバの女王」と一体化した女優によって *«rêve idéal et divin»* (Ibid.) が真の意味で実現するだろう。これが、話者がこの当時思い描いた恋愛の成就の青写真である。

「第一の城」の第IV節「泣きぬれた女」は、話者の女優に対する一見風変わりで迂遠な愛が彼にとっていかに真実のものであるかを浮き彫りにする目的で置かれた挿話である。内容は大略次のようである。ある夜ドワヤネ街の恒例の舞踏会に一人の美しい女が恋人に連れられてやって来る。ところが、その男は別の女に現つをぬかし、彼女を顧みない。偶然、この *«belle éplorée»* (Ibid.) が話者に苦衷を訴え、話者は夜の白むまで親身に話を聴き慰めてやる。同じく恋に悩む話者にとって、これはかなり有望な、しかし安易な恋愛の機会である。ところが話者は、未練を残しながらもこのチャンスを活かすことができない。一晩中踊り明かし、朝食を食べにゆくという一行の中に友人の ROGIER を見つけると、その誘いを断わって *«la belle dame»* (p. 72) を彼に委ねてしまうのである。

J'avais quitté la proie pour l'ombre ... comme toujours! (p. 73)

という詠嘆の中に、生身の女（「餌食」という形容がそれを露骨に現わしている）に対する話者の不断の敬遠（「いつものように」という表現がそれをよく現わしている）が定式化されて示されている。そして、話者がこの、常に *belle* という語で形容される「泣きぬれた女」から遠ざかるのは、「亡

「霊」すなわち現実的な意味では一向に手応えのない女優への献身のためである。この「泣きぬれた女」は、女優への宿命的な愛に対して、その後の作品でも繰り返し描かれる現世の愛、東の間の愛の対象の原型であると言うことができよう。

「第二の城」において、話者の恋愛と文学の二重の野心の挫折が物語られる。MEYERBEER と彼を紹介してくれた先輩作家の DUMAS が原因不明の仲違いをして、それぞれドイツと地中海へ旅行に出てしまったのである。この事件はそのまま恋愛の破局に直結する。

La pauvre Reine de Saba, abandonnée de tous, est devenue depuis un simple conte oriental qui fait partie des *Nuits du Rhamazan*.

C'est ainsi que la poésie tomba dans la prose et mon château théâtral dans le troisième dessous. (pp. 74—75)

「第二の城」で語られるのは、ここに見られるように、文学的野心の挫折だけである。韻文戯曲『シバの女王』が、散文で書かれた「東方風のただの物語」である *Voyage en Orient* (1851) の中の「断^{ラマダン}食月の夜」第三章 *Histoire de la Reine du Matin et de Soliman Prince des Génies* として作品化せざるを得なくなったことは、詩の散文への失墜として捉えられ、光榮ある《poète》から《un humble prosateur》あるいは《un prosateur obstiné》への転落として説明される。この失墜感は、女優の愛と尊敬を勝ち得る好機を逸した落胆の読み換えに他ならない。この二重の喪失感を媒介するのが「皆から見捨てられた哀れな『シバの女王』」という表現である。この《tous》の中には言うまでもなく話者自身も含まれているのであって、話者の奇態な恋愛意識においてのみ可能となるこのような加害者意識が、「第三の城」で語られる愛の喪失感とそこから生じる絶望を直接導き出すのである。

こうして演劇に捧げられた「詩人としての第二の時期」は、詩の形とし

ては作品に結実しないが、話者はその夢の残骸とも言うべき *Corilla* という散文で書かれた一幕物のオペラ・コミックを「第二の城」章末に挿入する。筋は、裕福なナポリの青年 *MARCELLI* と話者の分身とも言うべき貧しい詩人の青年 *FABIO* に同時に求愛された《*la première cantatrice de San-Carlo*》(p. 306) の *CORILLA* が、劇場の案内係の *MAZETTO* を使って、同じ日の同時刻に別の場所で逢い引きの約束をして2人の青年の愛情を試すというものであるが、*CORILLA* の次のような最後の台詞の中に、*Petits Châteaux de Bohême* の話者が現実の女優から受けた扱いの片鱗を想像することができるかもしれない。

Le seigneur Fabio n'adore en moi que l'actrice peut-être, et son amour a besoin de la distance et de la rampe allumée; (...) et lui trop poète. (p.322)

ここには、元々生身の女性でもある女優 (*MARCELLI* は《*Vous êtes trop mondain*》(Ibid.) と非難されているように、*CORILLA* のこの面を愛している) の中に、《*cette grâce divine qui se révèle sous tant d'aspects*》(p. 321) をしか見ていない *FABIO* の現実軽視の「詩人振り」に対する非難が喝破されている。*FABIO* の台詞の中に見られる *CORILLA* への賛辞の中には、女優を神聖化する語彙が頻出するが、それはまさしく *Petits Châteaux de Bohême* の話者が愛する女優に呈するのと同質の語彙である。つまり、話者の失恋の原因に、一人の現実の女性としての怒りが含まれていた可能性を *Corilla* は暗示していると言えよう。

最後に、話者の「詩人としての第三期」を検討しよう。その主題は「絶望」である。「第三の城」はその絶望の原因となる愛の喪失体験を次のように定式化する。

Ma Cydalise, à moi, perdue, à jamais perdue! ... (p. 75)

「私にとっては失われた」という言い方は死別を意味しない。話者は女優にその愛を拒絶されたのである。具体的な理由は明らかにされず、ただ《une longue histoire, qui s'est dénouée dans un pays du nord》(p. 75) と暗示されるだけだが、CORILLA が FABIO に答えたような経緯を想像することはできよう。

しかし、この「絶望」は、皮肉にも「散文の中に落ちた詩」を蘇らせる。

Je ne veux ici que donner le motif des vers suivants, conçus dans la fièvre et dans l'insomnie. Cela commence par le désespoir et cela finit par la résignation. (Ibid.)

「熱と不眠の中で着想した」というのは、1841年2月に最初の狂気の発作に襲われてモンマルトルの Dr Esprit BLANCHE の精神病院に入院していた時期を指すと思われるが、それらの詩に該当する「第三の城」章末に挿入された *Mysticisme* の3編 *Christ aux Oliviers*、*Daphné*、*Vers dorés* は、後に詩集 *Les Chimères* (1854) に再録されたことから明らかに、NERVAL 最晩年の *Aurélia* (1855) で全面的に展開される地下世界から宇宙までを包括する夢と現実の精神風土を先取りした作品である。神の不在と宇宙万物の死を告知する反キリスト教的な詩 *Christ aux Oliviers* は、狂人として文壇から抹殺されかかった NERVAL の絶望を、宇宙のどこにも神を見出せぬと嘆くキリストの絶望の中に二重写しにする。一方、*Vers dorés* は、*Christ aux Oliviers* が穿つ圧倒的な深淵を、万物有情の animisme を根幹とするピタゴラス派神秘思想によって救おうとする。*Daphné* は更に、キリスト教成立以前に遡る古代異教世界を背景に、神々と世界の絶えざる復活を歌うことで *Vers dorés* の主張を敷衍する。これら3編の詩は、全体として絶望の深淵から復活の希望を志向し、必ずしも「諦念をもって終わ」らない。しかし、これらの詩の希求する世界も、*Petits Châteaux de Bohême* の散文部分で語られる自伝的な現

実の粹組の中では、「熱と不眠の中で」夢見られた譫妄として、*Lyrisme* の4編の詩が歌う月並みな現世の幸福の中に「絶望」を癒す術を求める「諦念」の中に遺棄されざるを得ない。

Puis, revient un souffle épuré de la première jeunesse, et quelques fleurs poétiques s'entr'ouvrent encore, dans la forme de l'odelette aimée, — sur le rythme sautillant d'un orchestre d'opéra. (Ibid.)

*

*

*

*

結論に入る前に、以上の分析の結果を検討して幾つかの特記事項にまとめ、*Petits Châteaux de Bohême* の中で準備されたと思われる「自伝的構想の軌道修正」の過程を明らかにする材料にしたい。

1) *Petits Châteaux de Bohême* は自伝である

Philippe LEJEUNE は、前著 *L'Autobiographie en France* (A. Colin, 1971) の事実上の改訂版である *Le pacte autobiographique* の中で次のように自伝を定義し、

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.⁽⁴⁾

更にこれを4項目に分類している。

1. *Forme du langage*:

a) récit

b) en prose.

2. *Sujet traité*: vie individuelle, histoire d'une personnalité.

3. *Situation de l'auteur*: identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.

4. *Position du narrateur:*

- a) identité du narrateur et du personnage principal,
- (5)
- b) perspective rétrospective du récit.

この定義に照らして *Petits Châteaux de Bohême* の散文部分を検討してみよう。この作品は、「ある友へ」、「第一の城」、「第二の城」、「第三の城」を通じて、「散文の物語」である（条件1のa）とb））。この作品は、青年期を回想の対象としているが、*Angélique* の続編と見做し、幼少年期の回想の後を受けた青年期の回想としてシリーズ化して考えれば、そこに「個性の歴史」を見ることができよう（条件2）。この作品の話者が、作者 Gérard de Nerval（本名を Gérard Labrunie（1808—1855）という実在の人物）と同一人物であることは、「第一の城」第Ⅲ節「シバの女王」で引用される Houssaye の詩の中で二度 Gérard という固有名詞で呼び掛けられていること、また「第二の城」で、Nerval の著作 *Voyage en Orient* に含まれる *Nuits du Rhamazan* が言及されていること、そして何よりも、各章末に Nerval 自身の詩編と戯曲が置かれていることから疑いようがない（条件3）。序文において、話者が「つつましい一散文作家となるずっと以前に如何にして詩人であったかを知」らせるのがその執筆動機の一半であることが示されていることからわかるように、この作品は青年期の話者をその「主要な登場人物」としている（条件4のa））。問題があるとすれば、回想の対象が話者の青年期に集中しているために、「物語の回顧的な展望」が十分に開けているかどうかであるが、条件2を満たすことを示すために挙げたのと同じ理由を考慮に入れることである程度解消されよう（条件4のb））。以上の検討から、*Petits Châteaux de Bohême* は概ね自伝と認め得ると思う。

2) Nerval の伝記的事項との比較

作品中には《jeunesse》という漠然とした時間設定しかなされていないが、ドワヤネ袋小路が主要な舞台となっていることから、1834年11月頃か

らの回想であることがわかる。⁽⁶⁾また、「第一の城」第Ⅲ節「シバの女王」で初めて言及される女優は Jenny COLON⁽⁷⁾を指すとされているが、NERVAL が彼女に初めて会ったのは1834年の秋と推測されている。この年の1月、母方の祖父が死に、かなりの額の遺産を相続した NERVAL は、9月から11月にかけてフランス南部地方とイタリアへ旅行する。1835年が所謂《Bohême galante》の時代であり、5月にはかねて計画中の演劇雑誌 *Le Monde dramatique* を遺産の残りを投じて創刊する。この雑誌は翌年6月に人手に渡り、NERVAL に経済的打撃を与えるが、Jenny COLON のバックアップを目論んだものであった。

この作品の回想の下限は、「第三の城」にある「北の国で終わりを告げた長い物語」という個所が、1840年12月、ブリュッセルでの *Piquillo* (1837、DUMAS との合作) 初演に立ち会うためベルギーを訪れた時の Jenny COLON との再会を暗示し、また、「熱と不眠」という個所が、1841年2月下旬の最初の狂気の発作による11月中旬までの精神病院入院を指していると思われることから、1841年の末あたりであろう。

3) 女優の匿名

この作品には、「粋な放浪生活」を共にした画家や詩人の友人たちを初め、比較的多数の人名が挙げられているにもかかわらず、全体を通じて重要な主題である「愛」の対象が、《une autre reine du matin》あるいは《Ma Cydalise》と暗示的に呼ばれるに留まり、固有名詞を与えられない。この執拗な女優の匿名は注目に価する。

4) 「第一の城」と「第二の城」、「第三の城」の量的不均衡

「Ⅱ. *Petits Châteaux de Bohême* の作品構成」の最後で指摘しておいたように(表1参照)、「愛」と「絶望」をそれぞれ主題とする「第二の城」と「第三の城」が、「青春の熱狂」を主題とする(一部「愛」の主題を先取りしてはいるが)「第一の城」に比べて、2章合わせてもその5分の1の分量しかなく、素描と言うより寧ろ粗描に近い点に特に注意を促してお

きたい。

IV. 結 論

以上の分析の結果を踏まえて、*Angélique* に続く NERVAL の自伝第二作であると同時に、厳密な意味で最後の自伝となる *Petits Châteaux de Bohême* が NERVAL の晩年の自伝的な作品のシリーズの中で持つ意義を、特に自伝ジャンルからの逸脱を準備した過程を中心に考察して結論としたい。

まず、「第一の城」に比べて「第二の城」及び「第三の城」の量が著しく少ないことは次のように説明できるように思う。*Petits Châteaux de Bohême* は青年期の回想を主題にしているが、それは飽くまで「文学的回想」としてである。しかし、その主題が「青春の熱狂」に続いて「愛」へ、更に「絶望」へと展開してゆくに連れて、回想の中心は NERVAL の自伝的構想の中心を成す「女優への宿命的な愛」とその破局から生じる癒し難い「喪失感」の上へと移行してくる。*La Bohême galante* はこれとは違った方向へであるが、やはり「文学的回想」という制約を大幅に逸脱する作品であった。*Petits Châteaux de Bohême* もまた、秘められた自伝的な意図と自選詩文集という外面的制約のジレンマを内包しているが、NERVAL は形式的な整合性を採ることで、前者をある程度犠牲にしたのである。とは言え、この作品は、その後の作品の真の主題をたとえ粗描の形であれ予告したという大きな意義を有している。

次に、女優の匿名がこの作品の中で果たしている役割について考えてみよう。女優は、この作品において常に非現実ないし超現実の量の中にいる。「シバの女王」になぞらえて「もう一人の暁の女王」と呼ばれていることが、そのことを端的に表わしている。女優のこのような非現実化あるいは神話化の傾向は、

Cette dernière réalisait vivante mon rêve idéal et divin. (p. 71)

という一節に定式化されるが、現実性の証しである固有名詞の欠如がこの傾向を更に保証することは言うまでもあるまい。女優の匿名は、しかもより根本的な役割を担っている。それこそまさに、*Petits Châteaux de Bohême* を最後の自伝たらしめる要因となるもので、それは「話者の匿名化」を招く引き金となることである。

話者が名前を喪失することによって作者との *identité* を失う時、LEJEUNE に拠れば、その作品はジャンル上3つの可能性が残されている。作者がその作品が《fiction》であることを明示する場合 (pacte romanesque) は roman であり、作者が作品内に話者が作者であることを知らせるいかなる痕跡も残さず、《fiction》であることも明示しない場合 (pacte = 0) は genre indéterminé である。また、作者が標題で話者との *identité* を確立している場合 (pacte autobiographique) は依然として autobiographie である。ここでは、*Petits Châteaux de Bohême* 以後の作品は2番目の場合に該当することを指摘するに留めたい。

最後に、話者の匿名化を準備するもう1つの要素を指摘しておきたい。NERVAL は序文の中に、

La vie d'un poète est celle de tous. (p. 65)

という断言を書きつけている。この断言は「文学的回想」である *Petits Châteaux de Bohême* の制約の背後に潜む NERVAL の自伝的構想を明文化した一種の *manifeste* である。ここで「詩人」と言っているのは、この作品が詩集としての側面を持っていることにも由来していようが、もっと広い意味に解釈すべきだろう。具体的には NERVAL 自身を指すわけだが、《un poète》と任意的な表現をしたことで、普遍化に通ずる不特定性の印象が強められている。ここにも「誰でもない話者」を生み出す話者の匿名

化の前兆を読み取ることができるように思う。

この話者の匿名化が目指すものは、詩人の個人的な人生を不特定化することで万人の生涯を映す鏡に変え、*Aurélia* で実現されることになる、過去現在未来に亘る全人類の運命をさえ包括する「人生」に組織換えしようとする壮大な夢である。*Petits Châteaux de Bohême* はその、個人的な人生の伝記から普遍的な万人の人生の伝記への転轍器として機能していると言えよう。

注

NERVAL のテキストの引用は次の版に拠った。

Gérard de NERVAL, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I (5^e édition, 1974).

- (1) Pléiade 版からの引用は、大小を問わず、その都度括弧内にページ数のみを示す。
- (2) 1854年の作品集 *Les Filles du Feu* 収録時に作品として成立した *Angélique* を、既に1853年（実際は1852年12月末）に出版されている *Petits Châteaux de Bohême* に先行させて、自伝第一作とすることには問題があるかもしれない。我々が敢えて作品年譜を覆す形で順序を決定したのは、飽くまで NERVAL における自伝的構想の最初の実現であるそれぞれのプレオリジナルの発表の順序を重視したからである。その場合、プレオリジナルそのものを扱うべきだとする立場も想定し得る。Pléiade 新版第二巻（1984）に、Jacques BONY の校訂による *Les Faux Saulniers* が *Histoire de l'Abbé de Bucquoy* と *Angélique* の両方から独立した作品として掲載されているのは、明らかにそうした立場に立った編集方針であると思われる。旧版の校訂者（Albert BEGUIN と Jean RICHER）は、プレオリジナルはすべて異文扱いにして作品として掲載していない。我々は基本的には旧版の立場を踏襲し、自伝的な作品のシリーズにおける順序決定に際してはプレオリジナルの順序を優先させる処置を採った。*Gallia*, XX I—XX II (1982), pp. 129—137の拙稿参照。
- (3) NERVAL の晩年に集中して書かれる自伝的な作品は、「一人称回想形式」を前提として共有している。後述するように、NERVAL の場合、「語っている私」と作者 NERVAL の *identité* の有無が自伝か否かの決定要因となるので、物語を分析する際、この「私」を「話者」とのみ呼ぶことにする。
- (4) Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, (Seuil), 1975, p. 14.
- (5) Ibid.

- (6) Papiou du CHÂTEAU 宛ての1834年11月と推定されている書簡中に、《Pour mon adresse elle est impasse du Doyenné n° 3 mais je n'y suis jamais.》(p. 801)とあることから、この作品の回想の上限を推定し得る。
- (7) Jenny Marguerite COLON-LEPLUS (1808-1842)。回舎廻りの役者の子として生まれ、1822年に14歳で Opéra-Comique 座に子役としてデビューし、その後 Gymnase 座を経て、1828年10月、Variétés 座に移籍する。NERVAL が初めて Jenny を見たのはこの劇場である。1836年4月、Jenny は再び Opéra-Comique 座に転じる。1838年4月、フルート奏者 Louis-Marie-Gabriel LEPLUS と結婚し、1842年6月、地方巡業と相次ぐ出産による過労が原因で他界。
- (8) この作品では、当時の仲間として、画家では Camille ROGIER (?-?), Célestin NANTEUIL (1813-1873), Charles VATTIER (1800-1868), Camille COROT (1796-1875), Auguste CHATILLON (1808-1881), Théodore CHASSERIAU (1819-1856), LORENZ (?-?), Théodore ROUSSEAU (1812-1868), 詩人では Théophile GAUTIER (1811-1872), Arsène HOUSSAYE (1815-1896, 但し作品中に名前が挙げられるわけではない)、ジャーナリスト兼作家の Edouard OURLIAC (1813-1848)、女優では Mlle PLESSY (Jeanne-Sylvanie-Sophie, 1819-1897), LORRY (?-?), 先輩作家として Alexandre DUMAS (1802-1870)、作曲家の Giacomo MEYERBEER (Jakob Liebmann BEER, dit; 1791-1864) の名があがっている。
- (9) LEJEUNE, *op. cit.*, pp. 29-30.