



バルザック「知られざる傑作」についての一考察

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-07-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中堂, 恒朗 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00011172

バルザック「知られざる傑作」 についての一考察

中 堂 恒 朗

「知られざる傑作」の éditions の変遷は、la Pléiade 新版 (La Comédie humaine X, 1979) の中で、この作品の éditions critiques を担当した René Guise が詳しく述べている。私のこの小論は、この éditions のことが若干問題になるので、René Guise の書いていることを要約すると次のようになる。

Balzac の生前、「知られざる傑作」の版は六種類ある。

1. 最初の発表。 *L'Artiste* 誌上に、1831年7月31日と8月7日の二回にわたって出る。二章に分かれ、7月31日のは <Maitre Frenhofer>、8月7日のは <Catherine Lescault> という題が各章についていた。尚「知られざる傑作」の副題として、conte fantastique としてあった。これは1830年頃からフランスに流行していたホフマンの影響である。
2. *Romans et contes philosophiques*, 2^eéd, 3 vol, chez Charles Gosselin. これは1831年9月20日頃出た。「知られざる傑作」は tome III, <Les Proscrits> と <Le Réquisitionnaire> との間にあった。この版が「知られざる傑作」の édition originale となる。Balzac はかなり文体を修正し、又、副題としてあった *Conte fantastique* を無くした。つまり *contes philosophiques* の中に入れたのである。それから第一章の題が <Maitre Frenhofer> から <Gillette> となった。Porbus の絵についての Frenhofer の commentaires が拡がった。又、結末の部分に追加があったらしい。
3. *Contes philosophiques*, 2 vol, chez Charles Gosselin, これは1832年

6月16日に出了。「知られざる傑作」は②の版と同じ。

4. *Études philosophiques*, 3^e livraison, 5 vol, chez Delloye et Lecou. これは1837年7月8日に出了。この3^e livraison の中の tome XVII に「知られざる傑作」は「赤い宿屋」と共にのっている。この版は重要で、Balzac は大幅に増大や修正を行なっている。とりわけ絵画についての remaniement は、Balzac がイタリア旅行から帰ってから行なわれたらしい(このイタリア旅行は1837年2月14日～5月3日)。すなわち、1837年5月～6月のこと。この手直しについては過去 balzaciens の間でいろいろと議論のあったところ。詳述は避けるが、要するに Théophile Gautier の大幅な協力、というよりは Gautier に書いてもらったとする意見である (Jules Claretie 1879; Lovenjoul 1887, 1897; Laubriet 1961)。しかし René Guise は、Balzac は Gautier の絵画についての論文を参照したり、意見を聞くことはあっても“très réduit”だったとし、当時の Balzac の手紙の日付けなどを根拠に、従来の大勢的意見を修正している。むしろ Balzac は1836年終り頃に Diderot をよく読んでおり、Gautier よりも Diderot に負うところが多いと René Guise はいう (p.1407)。それで René Guise の註には、Diderot の引用文と照し合わせて解釈するところが多い。尚又、Gautier とともに、或いは Gautier よりも重要な協力者として Delacroix をあげる研究者もいる (François Fosca, 1922; Wingfield Scott, シカゴ, 1937) が、Delacroix と Balzac との交流は稀薄で、<enseignement verbal> を Delacroix が Balzac にしたことはありそうにない (p. 1407)。しかし、とこれは私の意見だが、「知られざる傑作」の中、絵画についてのある種の文章が、明らかに Diderot を踏まえているところもあるが、Delacroix や Gautier の表現と類似しているところがあるという印象も否定しがたい。これは plagiat の問題というよりは、当時の若きロマン派たちの考えの相互浸透といった方がよいかもしいない。
5. *La Comédie humaine*. 「知られざる傑作」は tome XIV. *Études philosophiques* の第一巻。この volume は1846年8月に売り出された。この版では1837年のテキスト(4)を Balzac は retouché しなかった。こ

れが Furne 版。尚、この版で、Balzac は「知られざる傑作」にふしぎなエピソードを付け加えた。つまり A un LORD..... 以下4行の点線と1845という日付け。

尚、「哲学研究」の作品群の順序に関しては、版ごとに異同があるが、René Guise は Furne corrigé の une note manuscrite を重んじ、「あら皮」「フランドルのイエス・キリスト」「和解したメルモット」「知られざる傑作」「ガンバラ」「マシミラ・ドニ」「絶対の探究」……の順。(旧版 La Pléiade では……「マシミラ・ドニ」「知られざる傑作」「ガンバラ」「絶対の探究」……の順。これは従来 of Furne の順)。

6. *Le Provincial à Paris*, 2 vol, Gabriel Roux et Cassanet, 25, rue du Vieux-Colombier, 1847 「知られざる傑作」は tome II, pp. 81-175. <*Le Provincial à Paris*> (= *Les Comédiens sans le savoir*) の後, <*Le Rentier*> (これは「人間喜劇」に入らず)と <*El Verdugo*> の前。以下の論ではこの版を P.P. と略する。この版のことは Conard 版の註などに少し触れてはいるが、従来 Laubriet などの意見により軽視されてきた。それに対し René Guise はこれを重視している。彼は、Furne Corrigé の修正(わずかであるが)を重んじつつも、全体としては、この Balzac 生前最後の版たる P.P. を採ることに執している。従って La Pléiade 新版の「知られざる傑作」は従来 of 旧版 la Pléiade や Conard 版など普及してきたものと違っていることに注意しなければならない。但し、René Guise は、P.P. が採用している全体の題“*Gillette*”を採らない。これは、P.P. 版の商業上の便宜的理由によるものであって、「哲学研究」としては従来 of 「知られざる傑作」という題の方を良しとしている。尤も、René Guise は、*Gillette* なる人物がより大きくなっていることに注意し、芸術家のテーマよりも amoureux のテーマ(つまり Catherine Lescault と *Gillette* への愛)の方へ比重が傾いている Balzac の内面的変化を指摘している。ここにはハンスカ夫人への思慕との関連があるのだろうか。(序文 pp. 408-409)。

ところで、René Guise が P.P. 版に執する最も大きな理由は、Furne 版 (corrigé をふくめ)が依然としてそのままにしている Catherine Les-

cault の surnom や allusions: すなわち *<une belle courtisane, appelée la Belle-Noiseuse>* という表現への批判である。Frenhofer は Catherine Lescault を *vierge* だと二ヶ所指摘しており、これと上の表現とは矛盾していると René Guise は断じ、この矛盾を消すこと、つまり Frenhofer の愛が純潔なカトリーヌに一貫して捧げられることが、最終版にふさわしいとするのである。それが Balzac の願望だったろうというわけだ。

Georges Didi-Huberman *<La Peinture incarnée, Les Éditions de Minuit, 1885>* の後にのせてある Honoré de Balzac *<Les chefs-d'oeuvre inconnu>* の全文は、1837年の版(但し、これは私の気付いたことだが、*dédicace* は1845[1846]年のもの)を再録したことを Didi-Huberman が記しているが(同著, p. 133), Catherine Lescault の表現箇所を見ると、*courtisane* も *la belle-noiseuse* も全く見当らぬ、つまり P.P. 版と同じものとなっており、これは多分 Didi-Huberman の何等かの思い違いではないかと思う。))

従って、新版 La Pléiade の「知られざる傑作」の本文を読むと、カトリーヌ・レスコーについては *vierge* だというコードしか読者に伝わってこないことになっていて、従来の読み方と若干違った読み方をしなければならぬこと(少なくとも René Guise の考えに沿えば)となる。果して René Guise の主張は正しいかどうか、というのが、私がこれから述べようとするところである。

尚、カトリーヌ・レスコーについての修正箇所は次の通り

1. *<Cela ne vaut pas encore ma Catherine Lescault, ...>* (Frenhofer の言より)。前は *ma Belle-Noiseuse* (I章, 新版 La Pléiade p. 422)
2. *<...si vous vouliez me laisser voir votre maîtresse, ...>* (Porbus の言より)。1837年版では *voter Belle-Noiseuse* となっていた(I章, p. 424)。尤もそれ以前は *votre maîtresse* であった。
3. *<...et il te semblerait voir le sein de Catherine rendre le*

mouvement de sa respiration...》(Frenhofer の言より)。(I章, p. 432) 1837年版では…de Catherine Lescault, *une belle courtisane appelée la Belle-Noiseuse*

4. 《…j'aurai la force de brûler ma *Catherine* à mon dernier soupir...》(Frenhofer の言より。II章, p. 432) 1837版では ma *Belle-Noiseuse*
5. 《Jamais peintre, pinceaux, couleurs, toile et lumière ne ferait une rivale à *Catherine Lescault!*》(Frenhofer の言より。II章, p. 435) originale 版では ma Catherrine Lescault, Ét, phi, では(1837年の) *Catherine Lescault, la belle courtisane*
6. “Frenhofer recouvrait sa *Catherine* d'une serge verte,” (II章, p. 438) これはずっと同じ。

この René Guise の corrections の註(むろん私は簡略化している)を見ると, Balzac は出発点では *Catherine Lescault* はあいまいな存在であって, *Belle-Noiseuse* という表現はあってもまだ *courtisane* まで考えていなかったようだが, 1837年の *Études philosophiques* (4)でははっきりと *belle courtisane* と打ち出してきているのが分る(これはゴーチエの影響か?と私は考える)。Balzac は *Catherine Lescault* なる女のイメージを, *Gillette* とは対照的なパーソナリティと考えるようになり, カトリーヌは美しき娼婦だというイメージが次第に浮きぼりにされてきたようだ。

ところが2ヶ所にわたってカトリーヌが *vierge* だという表現が初手からはっきりとある。いずれもII章の中。

- ① p. 431: ...née dans mon atelier, elle [=ma peinture] doit yrester *vierge*, et n'en peut sortir que vêtue
- ② p. 434: ... la beauté de sa *vierge* allait remporter sur celle d'une vraie jeune fille. (尤も1831年版では la beauté de sa *vierge* は単に sa beauté (これは雑誌の方), ついで la beauté (これは *romans et contes philosophiques* の方)。

尚 sa=de *Catherine Lescault*.

この②の註として René Guise は, P.P. 版まで Balzac はこの *vierge*

という語と、カトリーヌが *célèbre courtisane appelée la Belle-Noiseuse* との間の矛盾に気付かなかったという (p.1425)。René Guise は *vierge* の語の観念に執着して、娼婦や「いさかい女(?)」(*noiseuse*) の消えた P.P. 版を採用したのである。しかし、この P.P. 版を踏まえた新版 *La Pléiade* のみを読んで、カトリーヌという女性が単なる *vierge* だというコードだけでは何か不十分なもの、戸迷いのようなものを感じるのは私だけだろうか?むしろ、*vierge* であり同時に *courtisane, la Belle-Noiseuse* であるという矛盾こそ、カトリーヌのイメージにふさわしいのではないかというのが私の以下の論の骨子である。

なぜに Catherine Lescault という名前なのか? 「十年間描きつづけてきた」カトリーヌは、Frenhofer の想像の産物、beau idéal あるいは anima の反映としての幻であるのか。作品では全く触れられていないが、Frenhofer の過去の経験に結びつく、あるいはそれに基づく忘れられぬ美女の名前なのか。単なる想像の産物ならば Catherine (語源的にはギリシャ語 *pur* の意味より。但しフランス語の *Catin* は娼婦の意味)だけでよさそうに思うのだが、Catherine Lescault (綽名をも職業名をも伴っていた!) とフルネームで書かれているので、何か具体的なものがもとなっているのではないかと読者は勘ぐるのである。しかしそういうものは何もないのだ。旧版にあった *courtisane appelée la Belle-Noiseuse* という手がかり以外は。そして René Guise はそれも抹殺してしまい、カトリーヌは清らかな処女として天上に消え去って行ったのか?

牽強附会を承知で話を進めることをお許し願いたい。Catherine Lescault の、Lescault の方はどうだろうか。このフラマン風の名前は当然に Manon Lescault を思い起させる。L'abbé Prévost の *<Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescault>* (1731) は、王政復古下に大いにもてはやされた(1820~1850の間に20版を下らぬ版が出た)。この作品は1827年の経済危機にも耐えて、あたかもフランスに最盛期を迎える *romantisme* に歓迎された。1830年頃は Loève-Weimars の翻訳の貢献もあっての Hoffmann の流行とともに、「マノン・レスコー」のような

émouvant récit がもてはやされた。1839年にも Ernest Bourdin の有名な版も出て、この作品は、更に19世紀後半、ついで20世紀ほぼ全体にいたるまで多くの読者を魅了しつづけてきたという。Jean Sgard のかかげるところでは、1731～1810年代(37の版)、1820～1900(75の版)、1910～1980(122の版) (Jean Sgard: L'abbé Prévost, *Labyrinthes de la Mémoire*, PUF, 1986, pp. 221-231参照)。そして注目すべきことは、この作品は元来、原題にもあるように le chevalier des Grieux と Manon の話で、des Grieux という男が、Manon という femme fatale に会ってからというもの、抜き差しならぬ passion に捕われるという男の告白が大きなウェイトを占めていたはずだが、だんだんと、とりわけ19世紀以降は des Grieux は後退して、Manon Lescaut が魅惑的女性像として前面に出てくる(彼女は19世紀後半の自然主義文学に影響著しい。モーパッサンは <*Histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux*> とさえ書いている)¹。こうして人々は l'abbé Prévost の「マノン・レスコー」というふうに言うてしまうようになる。従ってレスコーといえは、マノンの family name だなあとすることはすぐに想起させたはずである。1731年の originale 版では Manon Lescaut は de petite noblesse の出身であったが、1753年の版では d'une naissance commune となっている。l'abbé Prévost には、どっちつかずのあいまいなところがあつたようだ(全, p.192)。Manon には柄の悪い所とエレガントな所, princesse と prostituée の両面, pure な面としたたかな面の二重性がある。この二重性はカトリーヌ・レスコーにもうかがえるところである。l'abbé Prévost は Manon の肖像画を余り明確に書いておらず、彼女が登場するといつもふしぎに目立つ存在(初登場の場面は太陽の光の中まるで幽霊のように見

1 Prévost, *Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux*, préface de Guy de Mauhassant, H. Launette, Paris, 1885 (CHRONIQUES 3, 26 août 1884-13 avril 1891 par Guy de Maupaussant, 10/18, Série «Fins de siècles» dirigée par Hubert Juin, 1980 pp.210~216)

この中で Maupassant は言っている:…… aucune femme n'a jamais été plus femme, n'a jamais contenu une telle quintessence de ce redoutable féminin, si doux et si perfide! (p.216)

える)としてのみ描かれており、それが反って読者にマノンを神秘的で魅惑的な女性として強く印象付けるのである。このような女性は、ロマン派文学にとって打ってつけの存在だったはずである。ロマン主義が *patrism* から *matrism* へ向う運動とすれば (G. Ratray Taylor 「歴史におけるエロス」原著は1953年刊。岸田秀訳は1974年河出書房新社刊)、フランス文学においても *femme fatale* の進出が著しいものであったことは衆知の如くである。そこには革命の影響も考えられよう。あるいは「新エロイズ」やラクロとのつながりも考えられよう。父権的キリスト教的モラルへの反撥と、母権的異教的(古代ギリシャ・ローマあるいはケルト的土着性)への、意識的無意識的を問わず、執着であり憧憬であった。

Catherine Lescault はキリスト教的な *vierge* としてのマリア信仰の表れとしてはとうてい考えられない。Porbus が Frenhofer にアジアに理想の美を探し求めに行くようにすすめていることに注意されたい (ここには Pierre Citron の指摘する, Balzac のオリエント・東方志向の女性好みが出ているかもしれぬ)²。ここにはマリア信仰に結実する以前の *Vénus* (Aphrodite) 崇拝が濃厚に影を引いていると私は考える。「……おお自然よ、自然よ！ 汝が逃げてゆくところを誰が不意につかまえたことがあったろうか？ あまりに深い知識は、無知と同様、一つの否定に到達する。私は私の作品を疑っている！ [……]私はこの仕事をやり出してから十年にもなる。自然と争うことが問題になっているのだ。そんなとき十年ぐらいの短い年月が何だというのだ。ピュグマリオン殿がああ歩き出した像を作るために、この世で唯一の像を作るためにどれほどの時間を使ったか我々には分らないのだ」と Frenhofer は「精霊と話し合っている」かのようになっている (p. 425)。

ロマン派は、十八世紀的合理主義への反動として当然に神話に興味を示した。進歩のロゴスによって人間たちは軽々と未来へ移行してゆくのではなくて、運命 (*anankè*) と性格の重味で神話は人間を固定させた。ロマン派は一方で歴史主義や生命論 (*vitalisme*) の立場から「生成」(*devenir*)

2 Pierre Citron: *Dans Balzac*, 1986, Éd, du Seuil. chapitre V. 1830 *Le mythe oriental* pp.103-113 参照

を主張したけれども、他方ではそういう宇宙・世界を全体として観察し考察しうる立場にいる *hybris* の固定的人間を創造した。ロマン派の英雄は自らを *Pygmalion* や *Orphée* や *Prométhée* に擬し、神への挑戦を行なう。ここではロゴスは分析的批判性を有さず、独断的宣託の圧力を帯びる。*Balzac* が資本主義的世界の構造を観察し考察しつつそこに登場する多くの人物たちがパラノイア的神話風の固定的様相を呈するのは、*Balzac* 独自のロマン主義のなせるわざである。世界の「ブルジョワ自由主義」的傾向が神話を不可解な遺物のように骨董屋の奥に押し込んだけれども、ロマン派の好奇心は神話をごみだめからひっぱり出して現近代の理解にあたって神話の有効性を主張した。そのことを *Balzac* は「老嬢」(1836年)の末尾にも書いている。そこではコルモン嬢が *l'Arioste* (近代の神話だが)を読んでいたら、彼女の結婚生活の不幸は避けえたかもしれぬと *Balzac* は書いた。*Barbérís* が *Balzac* 文学を *mythologie réaliste* というゆえんである。

Frenhofer も *Pygmalion*, *Orphée*, *Prométhée* を引き合いに出す芸術家であるが、*Frenhofer* 自身が *hybris* を帯したロマン派好みの神話的人物である。ところで *Pygmalion* 神話には *Vénus* の力が及んでいることは周知の如くである。*Frenhofer* はしかし *Pygmalion* の如く *Vénus* の力をかりて *Galatée* と幸福に結びつくことはできず、*Catherine Lescault* への異様な執着が、反って「最後のタッチ」をおくらせてゆく。理想はつねに自然の *forme* の如く逃げてゆく。カトリース・レスコーのとらえどころのない魔性の形が逃げてゆく。その形は資料に対する形相なのか、それとも内面に対する形象なのか。たしかに *Frenhofer* の態度や方法にはアリストテレスとロマン派の混淆がある。というより、古典的画法が知らず知らずのうちにロマン派観念に染まってしまったというべきか。そうさせたのは老画家の情熱である。芸術への情熱と恋情とが分ちがたくなった彼の狂乱である。

芸術家 *Frenhofer* は制作者としての *Pygmalion* として自分を意識しているが、実は理想美追求の老画家は単なる *Pygmalion amoureux* にすぎず、しかも彼には *Vénus* の助けなく、つまり美の女神の同意なく、彼

は絶望して破滅に至るのである。カトリーヌ(ガラテア)というたえず逃げゆく生を、幻影をどうして固定させることができようか。創りつつある過程で、Vénus の魔性が Frenhofer に乗り移り、幸福なる結びつきへの転換はついに訪れず、Frenhofer はいつまでもカトリーヌを追いつづける男、不可能を夢想する「詩人」となる。

詩人と芸術家との区別については、萩原朔太郎「詩の原理」(昭和3年初版、内容論、第十三章)。詩人の主観性に対し、芸術家の客観性を対峙する考え。朔太郎は詩人は生活者(生きる人)ととらえ、行為と表現とを分けて考える。「……真に純粋な詩人と言うべきは[……]何等表現を持たないところの、真のまじり気のない主観的生活者、即ち『詩を作らない詩人』でなければならない。表現を持っている詩人は、一方において彼が芸術家であるだけ、それだけ詩人として不純である」といっている(pp.103-104)。この考えは E. T. A. Hoffmann や Balzac 自身にも根強くある。「幻滅」全体はそういうテーマの観点から読みうるし、この「知られざる傑作」もしかり。即ち Frenhofer (詩人)と Porbus (芸術家)の対比という具合に(但しこの対比は、別の対比 Frenhofer (artiste) と Porbus (artisan), 又、Frenhofer (poète artiste) と Porbus (artiste philistin bourgeois) との関連も考慮する要がある。尚又、朔太郎のいう芸術制作不純論には Baudelaire のいう 'prostitution' との類似を見る。このことについては後述する。

Balzac が Catherine Lescault の surnom としてあげていた la Belle-Noiseuse とは一体どういうことか? Noiseuse=querelleuse とするのが従来の解釈で、そうであれば「美しきいさかい女」あるいは「口やかましい美女」となり、このイメージは Manon Lescault のような勝気な美女を連想させる。あるいはこれは <Contes drolatiques> からはみ出た浮かれ女の評判名のようにも聞える。何れにしてもそんな「想像」をかき立てる思わせぶりなあだ名であった。

Michel Serres <Sarrasine> (Flammarion, 1987) を読んでいて、<Chaos de couleurs et de tons, la belle noiseuse se dissout dans l'eau de mer comme une goutte de vin dans la Méditerranée...>

(p. 127)「色彩と色調の混乱である la belle noiseuse は地中海の中に一滴の葡萄酒が溶けるように、海の青さの中に溶けてしまう」。<... un pied vivant, délicieux, d'une beauté souveraine se définit soudain sur le fond chaotique et mélangé, comme Aphrodite naît de la mer noiseuse...> (p. 128)「この上なく美しい足、生きているかぐわしい足が突然ごたまぜの混沌たる背景の上に、はっきりと現れる。アフロディテが波のとどろく (noiseuse) 海から生まるように」。こういった文章にぶち当たって、カトリーヌ・レスコーと Vénus (Aphrodite) との関連の強いことを私は教えられた。la noise は英語の noise と同じ源を持つ語だが、ラテン語 nausea (mal de mer) から来ている(尚 naus=navire)。つまり noise は海に関係のある語である。la Belle-Noiseuse とは、エーゲ海の西風 (zéphyr) 吹く、ざわつく波(とどろく波)の上、純白の水泡から生れた Aphrodite のことではなかろうか。(これに関連して、処女 Maria (聖母) が船乗りの守護神として崇拝されていることは、それ以前の Aphrodite 信仰を受けついだものといわれる [木村重信「ヴィーナス以前」昭和57年、中公新書参照]。

「Pygmalion は、象牙でつくった Aphrodite 像と恋におちたが、彼はキニュラス (Kinyras) の義父であり、Kinyras の息子が Adonis であるから、彼等は三代にわたって Aphrodite と情事を持ったことになる」と木村重信氏は述べ (p. 92), Aphrodite の愛の伝説が、キプロスのフェニキア王ピュグマリオンの伝説と結びついていることを指摘している。そしてこのキプロスの Paphos の Astarté 神殿などで行なわれていた Adonis 祭で、Adonis と Astarté が、Adonis と Aphrodite の関係へと進展して行き、そして Aphrodite は「売春の女神」としてヘタイラ (Hetaira = courtesane) とも呼ばれ、純潔の女神 Artemis と対比された。こうして地中海古代では処女も娼婦も聖なるものとしてあがめられていた。木村氏はここに、アジアの母性的豊饒の原理(農業的)とギリシャの父権的純潔の原理(牧畜)との並立あるいは統合を見ている (pp. 30-31)。

la Belle-Noiseuse とはかくして、ヘタイラたる女神 Aphrodite (Vénus) のことだと私は思う。キリスト教は Venus 信仰を純潔な聖母 Marie

(Vierge Marie) 信仰に変えてゆくが、そうした変遷を考えなくとも、古代では娼婦と Vierge とは矛盾しない存在だった (matrism のロマンスムは娼婦礼賛をしばしば歌ったことを想起すべし)。こうした異教神話は、Gautier や Nerval³ が詳しく、Balzac へは特に Gautier からの示唆があったのかもしれない。René Guise は vierge と courtisane とは矛盾だと云って(この解釈は現代的合理主義) P.P. 版に執着し、Balzac もまたポーランド女性への思慕重なるにつれて異教的汚れを忘れ去るようになったかもしれぬが、やはり異教神話とカトリーヌ・レスコーとの関連は残しておくべきだと私は思う。Frenhofer の恋する âme は、カトリーヌ・レスコーという anima (âme と同じ語源・性的欲望の幻影)を描こうとした。matière から forme を、創らんとし、最終的には forme は成らず、色彩の混沌に終わった。この混沌こそ出発点の matière そのものである。彼の âme (=anima) は matière (=mère) に帰ったのみである。異教神話を若干フロイト的に置きかえれば上のようになる。幻影にとらわれている恋する老人の痴情の純情さとも不潔さともとれる Frenhofer の姿である。「知られざる傑作」の第2章のはじめの方の部分に、昨夕完成したと思ったカトリーヌ・レスコーが、翌日朝の光の中で見るとまだまだ完成しておらぬとなげく Frenhofer の言葉を思い起してほしい。これこそ夜明けの光の中で姿をふと見せてそれから消えてしまう Vénus (金星)ではないか⁴！ 夕方になると再び Frenhofer に見えてくるはずだ。

パレットに色をつけるときの筆の取り方を読みたまえ。Balzac は書いている「……そして威圧的な力がぐっと働いて彼 [Frenhofer] の先のとがった顎ひげが突然動いた。恋する人間の幻想の生むいらだたしい欲望 (prurit) を表わす威圧的な力……」(p. 421)。(... par des efforts mena-

3 Nerval: *Le Voyage en Orient* (1851)
: *Aurélia* (1855)

Nerval には Maria 信仰と Isis 信仰(エジプト)などの融合がある。

4 Nerval «*Le Voyage en Orient*» の中に次の表現がある：……C'est l'étoile du soir, c'est Astarté, l'antique déesse de Syrie elle brille d'un éclat incomparable sur ces mers sacrées qui la reconnaissent toujours.» (Les femmes du Caire: VI La Santa-Barbara, IV Andare sul mare. vol. 1 Garnier-Flammarion p. 330)

cants qui exprimaient le prurit d'une amoureuse fantaisie)。efforts は単なる筋肉の動きではなく、内的集中を伴った力だと私は思う。このいわばヒステリックな Frenhofer の姿と、2章はじめの朝方のヒポコンドリアック⁵な彼の姿とを対比してみたまえ。彼の anima は上昇したり下降したりする。カトリーヌ・レスコーが目前に見えたり、逃げていったりする。希望と絶望がたえず交代する。

「知られざる傑作」では <Catherine Lescault> のみならず、聖と売春の問題が他に垣間見られる。それは Porbus が描いた「エジプトの聖女マリア」(Touraine 州 Saint-Cyr 近辺の le Château de la Grenadière に現存していると René Guise はいう (p.1412))。この五世紀頃の聖女は、17歳の頃から売春を行なったが、それは金銭を得るためではなくて、彼女自身の狂ほしい情熱を満足させるためのみであった。そしてそれから、悔い改めた彼女は苦行によってやせ衰え肉落ちた姿に変わり果てた。René Guise は、この伝説に、Balzac の哲学研究のテーマの一つである idée や passion の極端な烈しさによるその破壊力を見ているが (p.1413)、むしろそれもありうるが、キリスト教化された聖なる売春のテーマをも読みとることができよう。

尤も、これを描いた Porbus は(この画はmagnifique だと René Guise は言っている)この小説では心にくいほどの理性人で、Frenhofer の狂乱をやにさがって見ている。それは Alceste を見ている Philinte のようでもあり、ロマン派の連中を見ている philistin, épicier のようでもある。この Porbus は自分の描いた聖女マリアとはきちんと距離を保っている。彼こそアリストテレス的ミメシスを会得した伝統的な artiste である。これに対して Frenhofer はプラトンの idéaliste というべきか。しかも色

5 hypochondria, hypocondrie, Milzsucht : melancholia, mélancolie (黒胆汁)の一種。憂鬱症は靈感の根源としてかつては尊重されていた(アリストテレスの考え)。そしてヨーロッパではこの考えが16世紀に特に流行したらしい。狂が理に追いやられてゆくのは17世紀以降。「知られざる傑作」はその時点(1612年頃)に位置されている。これについては田中英道「ルネサンス像の転換、理性と狂気が融合する」(講談社、昭和56年)を参照。特に第十章。尚、理による狂の追放に関しては例えば足立和浩「知への散策、エクリチュールをめぐる」(白水社、1980年)pp.158-171参照。

彩による肉付けによって美を表現しようとする事のあさはかさ！ 絵画など現象の更なる現象(映像の映像)にすぎぬとプラトンなら言うところ。‘exprimer la nature’は不可能に近い。しかも尚 Frenhofer は理想に向かって挑戦する。理想が *Nichtigkeit*⁶ (*rien*) であるかもしれないのに。これこそ敢て Platon 的たらしとするロマン派の空しき(あるいは *janséniste* 的⁷) 精神主義への批判の態度というべきか。あるいは又、現実と理想の落差に翻弄される *ironie romantique* そのものの姿というべきか。

Porbus にはフラマン的オランダ的文明が背景として彼を支えているのかもたしね。彼はブルジョワ的理性、あるいはデカルト的理性が身につくやすい地帯から来ているのである。一方 Frenhofer は？ この名前は十九世紀前半有名であった、太陽光線のスペクトルの研究者 Joseph von Fraunhofer (1787-1826) から来ているという。彼は Bayern の生れ。つまり Fraunhofer にしろ Frenhofer にしろドイツ人の名前である。Poussin は Frenhofer を Lansquenet (ドイツ歩兵)！ と罵倒しているところがある。むろん、また、Frenhofer はホフマンのコント「B男爵の楽弓」(1819年、仏訳出は1828年及び1831年)のB男爵の面影あり (René Guise の指摘)や、同じくホフマンの「ジェズイットの教会」(1816年、仏訳1829年)の中の人物(マルタ島生れの小男)をほうふつたらしめる (Paule Richard, rsh, 1988-1号の指摘)。又、つとに Baldensperger は Frenhofer の *portrait* はホフマンその人によく似ていることも指摘していた (*Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, 1927, 第六章に詳しい)。と

6 *Nichtigkeit* : これはドイツ・ロマン主義の美学者 Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) の表現。美的理念の「虚無性」に着目、ロマン的 *Ironie* を導き出したとされる。

7 *janséniste* 的…… : 1610年頃はフランドル地方における *jansénisme* の醸成期であり徐々にパリの方へ南下せんとする。近藤昭氏によると、Poussin の、Frenhofer 批判への態度には、ジャンセニスム的な精神の絶対王国への批判があるという。(「絵画の父ブッサン」第二章 pp. 69-70参照)。但し1610年頃ではジャンセニスムのバリ浸透は早過ぎると私は思う。

尚、17世紀フランス画壇を二分し、互いに対立したのはデッサン派(ブーサン派)と色彩派(ルーベンス派)で、これが18世紀後半に新古典派対ロココとしてあらわれ、更に19世紀前半アングル対ドラクロワへと引きつがれるという(阿部良雄「絵画が偉大であった時代」小沢書店、昭和55年、p. 276 参照)。

にかくドイツ人らしき Frenhofer は30年戦争前夜の文化的低地帯（17世紀）から来た架空のホフマン的孤立・孤独・孤高の理想主義的芸術家なのである。（尚 Frenhofer はフランス語読みはフレノフェル，ドイツ語読みはフレンヌホーファ）。

「知られざる傑作」を読むと Frenhofer の師が Mabuse (Jean Gossaert dit de *Mabuse* ou Maubeuge, peintre flamand, 1499-1562, René Guise は Gassaert と註しているが，ミスプリントだろう。) という実存の人物であるとしている。そしてこの Mabuse がなかなかしたたかな酒飲みの画家 (Mabuse が ivrogne だったことは事実らしい) で，たった一人の弟子の Frenhofer が金持ちであったので Mabuse に利用されたことが語られている。そして Frenhofer のアトリエには今，「アダム」の絵が置かれていることが，1章の途中に一寸出てくる。René Guise によるとこの絵の本当の題は <Adam et Ève, près de l'arbre fatal> というのだそうである。Berlin 美術館に現存しているらしい。Balzac はなぜか <Adam> と書いているのみである。なぜに Ève 以下を省略しているのか。実は「知られざる傑作」には画家と女性又は女性像とが対になっているのだ。Porbus とエジプトのマリア。Frenhofer とカトリーヌ・レスコー。そして Poussin と Gillette。しかし Mabuse には Ève でなく Adam のみである。ここには何かしら Mabuse の同性愛志向の如きものを Balzac は暗示しようとしたのではなかろうか（これについては Pierre Citron の Balzac にある ambisexualité の傾向，特に1830年頃の同性愛的志向の指摘に注意。<*Dans Balzac*> 第四章参照）。あるいは Mabuse に欠落していた Ève を Frenhofer がずっと追い求めているのか。

Poussin (ひよこの意味)はどうか。当時の Balzac のように栄光と富への野心に燃えてこの青年は Normandie は当時はまだ殆ど独立国のような様であったことに注意⁸。つまりこの小説に集った画家たちは外国人又はそれに類する人々であることに注意。そして北ヨーロッパの男たちのイタリア(特にヴェネツィア)への憧れは，光あふれるアドリア海への夢は，宗

8 Normandie 公国が仏王国に統合されたのは1204年であるが，Normandie 公領の自治権 (la chartre) は大革命時まで残存していた。

教戦争の余燼なお続く Paris の中で、ひとしおであったろう。つまり又、北ヨーロッパ、パリ、イタリア、ヴェニス、アドリア海、その彼方から Aphrodite が男たちをおびき寄せるのである。そして今 Poussin もまたこの南方志向の一步を踏み出している。Poussin には恋人がいる。Gillette という。(これは Nicolas Poussin の伝記と違う。実在の Poussin はずっとのち1629年35歳のときローマで飲食店主の娘と結婚する。) Gillette と Poussin とは相思相愛である。ところが Frenhofer がカトリーヌ・レスコーの美を更なる完成へと導くために、Poussin は迷った末、Gillette を老画家にモデルとして差し出そうとする。これには Porbus が仲介役のようなことをしているのが面白い。この理性的芸術家はぜげんの如くまた探偵の如し。この Porbus の *démystificateur* (謎解き=非神秘化) であり同時に *démythificateur* (リアリスト=非神話化) たるしたたかな姿には、たしかに作家 Balzac の半面があるということができよう。

さて Porbus, Poussin の P.P. コンビは、Frenhofer を探り、老画家の芸術の奥義を奪取しようとけんめいである。かもの老人をねらう *proxénètes* の連帯か、ヤパン人の神秘を開明せんとする啓蒙主義者たちの束か？

むろん Gillette は Poussin のやり方に恐れを抱いている。芸術上の秘密奪取が二人の恋愛の崩壊につながる危機をはらんでいる。Gillette は Hardouin 神父(この神父の名前は、Molière の「タルチュフ」を危険な *comédie* だとして非難し干渉した(1667年)パリ大司教の名と同じである。)に相談しましょうと、この状況の解決に宗教を引き合いに出すが、Poussin は Non! と一蹴する。こうして Gillette は「いけにえ」として Frenhofer に捧げられるのである。Poussin にとっては芸術こそ宗教である。ここでは、キリスト教が盾となって Poussin の芸術家の *hybris* は罰せられず、Gillette が盾となって (Gille の語源は盾の意味) Poussin は Porbus と共に Frenhofer へと侵入してゆく。これは単に芸術と恋愛とが両立せずというテーマのみならず、Baudelaire が言うように芸術は *prostitution* だということの意味を先取りしている⁹。そして実は、芸術の秘密は、Fren-

9 Charles Baudelaire : *Petits Poèmes en Prose*, Chap. XII Les Foules <... à cette sainte prostitution de l'âme> : *Fusées*<Qu'est-ce que l'art? Prostitution.>

hofer 的 *ésotérique* なものには無く(彼は幻影に恋する男にすぎぬ), Poussin が Gillette を犠牲に供しようとした衝動そのものの中にあるのである。このとき Poussin は *poète* から *artiste* となった。こうしてデュッサン派の *paysagiste historique* の巨匠が生まれようとする。

Porbus, Poussin のこのいわば *stratégie* はまるで Frenhofer の牙城に押し入る陰謀の如くである「陰のなかに突っ立っている二人の姿は、暴君を打ち倒す機会を狙っている二人の陰謀者に似ていた」(p. 434)。カトリーヌ・レスコーの完成図はもう目前に迫っているのだ!

これを Frenhofer 側からいうとどうか。これはデカルト的 *raison* の攻撃であり、*bon sens* による *déraison* の後退であり孤立化であり疎外 (*aliénation*) である。‘精霊’ (*esprits*) と話し合っている Frenhofer は、理想美を求めて天上へ昇るか、再び *Eurydice* を求めて冥府へ降りてゆくか。もはや地上の水平的視野は開くべくもなく自殺する。*chaos* (空隙, 混沌) に吸い込まれる *anima* (男の分泌した性欲の想像上の産物) の *matière* (= *mère*) への回帰とも取れる。色彩の混乱, この中に、この下に、女がいるのだ。中世的意味にもとれる *réalité* をかくしている色 (*couleur* はもともと「かくす」の意味から来ている), これこそプラトンの呪いである。「映像の映像」にすぎぬ *chimère* を詩人は理想というのか。無用の長物たる詩人は追放されるのみ。

そして美の幻影カトリーヌ・レスコーは、Frenhofer の思慕を吸いつくした *Aphrodite*, 彼女のとりこにまわりついた *Vénus*, 女吸血鬼 (*vampire* → *vamp*) たる *femme fatale* であったのか。Porbus-Poussin には色彩の混乱としか映じぬものの中に、いやまさにそのものにこそ、明かに恋人としての Frenhofer の目には、美しき姿が見えるのである。距離を置いた理性の場からは無 (*rien*) にすぎないのに。こうして美への思慕と美の実現の矛盾が老画家の危機的状況の中で語られ、そして純粹と売春の弁証法的統一としてのカトリーヌ・レスコーは煙のように天上に消え、或いは悪夢の如く冥府に逃れ去る。「知られざる傑作」は *bouffonnerie* と髪一重の、はなはだまじめな哲学的物語であって、Balzac の時代から200年前の「混乱と変動の時代」を枠にした恋と芸術の *récit* が終ろうとす

る。

最後に、結末に突然浮かび上るように出てくる、Frenhofer の絵のキャンバスの隅の裸の小さな足に触れておかねばならない。「廃墟の都市の中に出現したヴィーナスの大理石像のように」と Balzac は書いている。これは、都市は滅亡しても buste (胸像)は永遠に生き残ると歌った Gautier の詩とよく似ている (*Émaux et Camées*, [1852] の中の最終詩, 'L'Art) が、内容は全く違っている。Gautier の場合は l'art pour l'art の芸術至上主義的発想である。この *<un pied délicieux, un pied vivant>* (p. 436) は、Porbus に言わせているように「この下には女がいるのだ!」。この下とはこの足を生み出している盛り上った色の堆積の下ということか。小さな足は紅(黄)葉する森の中の地面にふと現れ出た背日性の白いキノコの如くにも感じられて、何か不気味で妖しげである。これは Frenhofer の欲情の醸成した不気味な (unheimlich) なエロチスムの象徴の如くである。(Balzac は *Rétif de la Bretonne* ほどではないにしても、しばしば婦人の足先の美に触れている。「マシムラ・ドニ」「女性研究」「メサージュ」「歩きぶりの理論」など)。Gautier に *<Le Pied de momie>* (1840) という短編があるが、これはミイラになったエジプトの遠い過去 (30世紀前)の美しき姫(エルモンティス姫)の足が現代に復活する夢物語である。「知られざる傑作」では、「小さな足」をつなぐ裸の肉体は色彩の混乱の中に溺れて、足はミイラ化する以前の生々しい *fétiche* としてそこに生きている。(Jacques Derrida: *La Vérité en peinture* の中で、「知られざる傑作」のこの辺の文章を引用していることに注意 p. 348, p. 383)。それは完成を予感しながら未完成を反って良しとする断片 (Fragment) のロマン派的美学としてもそこにある。あるいは、Balzac のよくやる結末の手段だが、熱狂した精神の持主の話の最後がささいな肉体的な生理的な現実で終ると同一の系列に属するのであろうか。(cf 「*Facino Cane*」など)。尚又、René Guise は、*Vénus de Médicis* に関して足だけ見るとむしろ何か恐ろしい怪物を予想するかもしれぬとする Diderot *<Essais sur la peinture>* からの Balzac への影響を注で述べている (p. 1426)。あるいは

又最後に、この足は *Drudenuß* (魔女の足→☆魔よけの符号、五芒星形 Pentalpha) そのものの如く、カトリーヌ・レスコーの絵の片隅に魔よけの符号の如くにそこにある。

最後にもう一つ言っておくことがある。末尾に近くある文「……フレンホーフェルは彼のカトリーヌを緑色のセルの布でおおっていた。その様子には宝石商人がずるい泥棒と同席したなと思って、宝石の入っている引き出しをとじるときあの真剣な落着きがあった。彼は二人の画家に、侮りと疑いにみちた非常な陰険な眼差しを向けると、あわただしく、せかすように二人をアトリエの入口の方へ押していった。それから邸の閤のところで『諸君、さようなら』と言った」(p. 438)。

これはルソーの音楽劇(メロドラマ)「*Pygmalion*」(1762年に書かれ、1770年 Lyonで初演、1772年パリ Opéra 座で上演、大評判をとる)と全く反対である。ルソーのこの独白劇には *artiste* の苦悩(ルソーの自己告白の如し)が述べられている。仕事に絶望した *Pygmalion* は靈感が失なわれたことを嘆くが、ふと何か自分の心の中に沸き立つものを感じる。彼は努力して作った *Galatée* の像は、今はヴェールにおおわれて、彼の目からかくされてから、彼は創造活動の衰えを感じてきた。そのヴェールを取り去ると、かつての己れの傑作に再び感動する。しかし欠点も目につく。それを直そうとのみを取りあげるがどうも手が動かない。魂が欠けているのに気付く。さまざまな思いに耽った彼は気を取り直しじっと像を見つめると、それが生命を持っていることに気付く。やがてガラテアは台座からひとりで降りてくる。彼は彼女の手口に口づけする……」(海老沢敏「ルソーと音楽」白水社1981年、第三部の三を参照)。ここでは像からヴェールをはぐことによって、つまり *dévoilement* によって、作者と対象の *communication immédiate* を得るというルソー独特の「透明」(*transparence*)の問題がそこに主張されている。このルソー的 *optimisme* によって *Pygmalion* は希望と自信を回復する。ここでは *dévoilement* は啓蒙の意味を超えて、内面的光の照射と充実にまでいたる、ルソー的なロマン主義の萌芽がある。「知られざる傑作」では、<*sens intime*>(内的感覚)を重視しす

ぎることによって、“カトリーヌ・レスコー”の完成に失敗したのである。「美しい小さな足」を描き出したのみで、あとは色彩の混乱 (tapage de couleurs, tartouillade¹⁰) にすぎなかった。Frenhofer は Porbus の「エジプトの聖女マリア」を批判する言葉の中でく… Qu’y manque-t-il? Un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l’apparence de la vie, mais vous n’exprimez pas son trop-plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l’âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l’enveloppe. …> (p. 419) 「そこには何が欠けているか。ほんのささいなものさ。しかしこのささいなもの (rien) がすべてだ。君たちは生命の外観を捕えてはいるが、溢れ出る生命の過剰を表現していない。多分魂 (l’âme) であって、表面の上に雲のようにただよっているようなものを、表現していない。……」と言って、Porbus の絵には生命が十分に描き出されていないこと、外見はうまく描いてあっても「ささいなもの」(rien), 何でもないものがきわめて大切であるもの、つまり生命が欠けていると老画家は指摘する。ところが美しき生命の実現を十年來追い求めてきた彼自身はどうであったろうか。Frenhofer が最終的に完成したと自分で信じることでできたカトリーヌ・レスコーの絵は、客観的に見るとそこには「何もない」(rien) 混沌にすぎなかった。ここではロマン派が自己弁護のためによく使う「生命主義」への批判が読みとれる。真善美は生命力と結びつかねばならないこと、いや生命力は時として真善美の秩序を破壊しかねないこと、生命主義は文化破壊の rien に達しかねないことを暗示している。しかしまさにこの生命主義の極度の主観性によってこそ、恋する Frenhofer には、はっきりとカトリーヌの姿が見えるのである。生命主義は芸術を恋のたに犠牲にしたのである。Aphrodite の勝利である。芸術家 Frenhofer の敗退である。

Frenhofer はカトリーヌの画にヴェールをかぶせて、彼の愛するものを

10 tartouillade : 色彩のために構図やデッサンを犠牲にした放漫な画の意で、古典派の批評家 Etienne-Jean Delécluze (1781-1863) が *Débats* 誌上で Eugène Delacroix の絵「ダンテの船」(1822年)を上の語を使って酷評した。坂崎坦「ドラクロワ」朝日選書295, 1986年刊, p.8 参照。但し、当時排斥され、孤立していたのは古典派の Ingres の方であって、人間的にはむしろ Ingres の方がロマンチックである。

他者からかくしてしまった。彼は他との communication を全く拒み、他への侮りと疑惑の中で孤立と倨傲と絶望に閉じこもうとする。これは社会に対する hybris の、狂える芸術家の、共感を呼ぶ痛ましい姿ともとれ、又、恋人を閉じ込めて、自分のひとりじめにしようとするあさましい老人の痴情の姿とも見える。Frenhofer の自殺は、彼自身が冥界に加わることによって、Eurydice を暗黒の中で探し求めようとする Orpheus のかなわぬ最後の試みだったのだろうか。

こうして純情にしてみだらな物語は終る。約二百年前の。ニコラ・プーサンの不吉な「オルペウスとエウリュディケ」(1650年頃)という絵は、この物語をプーサンの理性で遠望したかのようにも見られる。あるいは1612年という「混乱と変動」の時代を遠景にしているこの狂乱の conte fantastique ou philosophique は、その横長の枠の中に、二百年前のエピソードとして縦長風におさまっている。そして更によく見ると、その中に、盛り上った色彩の「騒音」の隅に、小さな美しい足だけが迫真的に描かれ異様に浮いて見える。これこそ立体的演出の構図と解説を要求ししかもさまざまな解説の可能性を期しているプーサンのバルザック的構造とも言うことができよう。

Balzac はやがて <Eugénie Grandet> (1833年) から <Le Père Goriot> (1835年) へと向かう過程で、フラマン的彩色と、カヴァルニ的カリカチュールとの統合の中で¹¹、常ならぬ passions のありようを描き、その嵐と衝動に一方では同化されつつも他方では冷静に社会の上に位置付けようとすることに成功するであろう。それは fou et savant のバルザックの弁証法的構造そのものである。神話とリアリズムとが分ちがたく結びついた「知られざる傑作」という傑作の中には、バルザック文学の核がたしかにある。

11 この統合については Olivier Bonard が結論のところで触れている。即ち第3部第2章 <La peinture et la caricature dans l'unité de la vision balzacienne> (*La Peinture dans la création balzacienne*, Droz, 1969)

参 考 文 献

- BALZAC: La Comédie humaine X, ÉTUDES PHILOSOPHIQUES, BIBLIOTHÈQUE DE LA PLÉIADE Éd. Gallimabd, 1979 特にこの版の René Guise の *Introduction, Histoire du texte, notes et variantes* du *Chef-d'œuvre inconnu* を参照, 本校の原文頁数はこの版による。
- BALZAC: LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU, GAMBARA, MASSI-MILLA DONI, *Introductions, notes et documents* par Marc EIGELDINGER et MAX MILNER, FLAMMARION, 1981.
- OLIVIER BONARD: LA PEINTURE DANS LA CRÉATION BALZACIENNE, Invention et vision picturales de *La Maison du chat-qui-pelote* au *Père Goriot*, Droz-Genève, 1969.
- GEORGES DIDI-HUBERMAN: LA PEINTURE INCARNÉE, *suivi de LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU* par Honoré de Balzac, COLLECTION "CRITIQUE," LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1985.
- PIERRE LAUBRIET: UN CATHÉCHISME ESTHÉTIQUE: «LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU», DIDIER, PARIS, 1961.
- FERNAND BALDENSPERGER: ORIENTATIONS ÉTRANGÈRES CHEZ HONORÉ DE BALZAC, Bibliothèque de la Revue de littérature comparée, tome XXXI, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1927, Chapitre VI: Dans la quatrième dimension (pp. 99-118).
- GRETCHEN R. BESSER: BALZAC'S CONCEPT OF GENIUS, The Theme of Superiority in the "Comédie humaine" Droz-Genève, 1969.

JEAN-LUC FILOCHE: 《Le chef-d'oeuvre inconnu》: Peinture et Connaissance. In. L'Année balzacienne 1980.

CHANTAL MASSOL-BÉDOIN: L'artiste ou l'imposture: le secret du *chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, In. romantisme, REVUE DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE, N°54, 4^etrimestre, CDU-SEDES, 1986.

PAULE RICHARD: Le Paysage dans la description littéraire du début du XIX^e siècle, In. REVUE DES SCIENCES HUMAINES (rsh), t. LXXI N°209, 1988-1.

FRANÇOIS FOSCA: DE DIDEROT A VALÉRY, Les Écrivains et les Arts visuels, ALBIN MICHEL, PARIS, 1960.

Claude-Marie SENNINGER: HONORÉ DE BALZAC PAR THÉOPHILE GAUTIER, ÉDITION A.-G. NIZET, PARIS, 1980.

MICHEL SERRES: L'HERMAPHRODITEC, *Sarrasine sculpteur*, Précédé de BALZAC SARRASINE, FLAMMARION, 1987.

JACQUES DERRIDA: LA VÉRITÉ EN PEINTURE, FLAMMARION, 1978.

Marc EIDELDINGER: LA PHILOSOPHIE DE L'ART CHEZ BALZAC. Pierre Cailler, Genève, 1957.

ALBET BEGUIN: BALZAC LU ET RELU, Editions du Seuil, 1965.

Jean Sgard: L'abbé Prévost, *Labyrinthes de la Mémoire*, PUF, 1986,

pp. 221-231 参照。

G. Rattray Taylor 「歴史におけるエロス」原著は1953年刊，岸田秀訳は1974年，河出書房新社刊。

木村重信「ヴィーナス以前」中公新書641，中央公論社，昭和57年(1982年)。
近藤 昭「絵画の父ブッサン」新潮社。昭和49年

篠田浩一郎「形象と文明書くことの歴史」白水社，1977年

足立和浩「知への散策 エクリチュールをめぐって」白水叢書47，白水社，1980年 この中の，I章8：狂気のエクリチュール (pp.147-173) を参照

海老沢敏「ルソーと音楽」白水社，1981年この中の，第三部3を参照

萩原荊太郎「詩の原理」新潮社，昭和47年(初版，昭和3年)この中の，内容論第十三章：詩人と芸術家を参照

坂崎 坦「ドラクロワ」朝日選書295 朝日新聞社 1986年

阿部良雄「絵画が偉大であった時代」小沢書店 昭和55年

邦 訳

1. 「知られざる傑作他五篇」バルザック作水野 亮訳
岩波文庫 昭和26年刊(昭和3年初版，昭和13年改版)この翻訳のテキストは Calmann-Lévy 版と Conard 版
2. 世界文学全集5：バルザック：「ランジェ公爵夫人」「谷間のゆり」ほかこの中に村松剛訳「知られざる傑作」がある。講談社1967年。この翻訳のテキストは旧 La Pleiade 版(1950年)。