

## Lamiel——政治と情念のトポス

柏 木 治

小説『ラミエル』*Lamiel*<sup>1)</sup> がそれまでのスタンダールの作品と大きく異なっているのは、小説全体に浸透している身体的側面である。肉体的存在感がきわめて乏しいジュリアンやファブリスと違い、ラミエルはその精神の自立性のみならず身体性を溢れんばかりに具えた個性的人物像であると言ってよい。とはいってもそれは、ラミエルの身体的描写がふんだんになされているというのではなく、スタンダールの小説において、それまでどちらかといえば忌避されたきた身体の物理的要素が小説の主題とおおいに関わっているという意味においてである。よく指摘されるように、スタンダールの小説の主要人物は、多くの場合、その描かれ方において心理的・精神的側面が勝っており、したがって物理的肉体については読者の想像力に頼るところが大きく、たとえば男女の恋愛の「崇高さ」もこうした描出法に負っている部分が少なくない。オクターヴとアルマンズ、リュシアンとシャステレール夫人がいずれも「天使的」な性格を帯び、かれらの身体的実在性が希薄で、存在自体が宙を浮遊している印象を与えるのもそのためであろう。『赤と黒』についてある批評家は、父ソレルを *autochtonie* の性質、ジュリアンの本質を *migrations socioculturelles* として両者を対立的に説明しようとしたが<sup>2)</sup>、その言葉を借用しながら言えば、複数の社会文化的領域を自在に越境していくスタンダールの主人公たちは、身体的にも *individualités ouraniennes* でなければならないのであって、物理的身体性はある特定の社会文化的刻印を押されたものとしてできるかぎり削ぎ落とされなければならないのであった。

これに対し、ラミエルはのっけから身体性そのものとして登場するといっても過言ではない。『ラミエル』と他の小説とのあいだのこうした差異は

なにを物語っているのか。この小説の「身体」にはどんな意味があるのか。

## I

この小説では、身体的自由の抑圧がラミエルをとおして多くの場所で描かれている。まず、オートマール夫妻のラミエルに対する抑圧形式をみてみよう。

Cette femme (Mme Hautemare) avait un air de pédanterie et conduisait *par la main* une petite fille de douze ou quatorze ans (Lamiel), dont la vivacité paraissait très contrariée d'être ainsi contenue. (56)

引用文中のスタンダール自身による強調にも明らかなように、夫人は少女の自由で奔放な欲望の発露を制止するために彼女の手を引いている。夫人のペダントリーな装いと、手を繋がれて抑制されてはいるが少女のもつ「活発さ（敏捷さ）」vivacite とのあいだの対照は、さらにつぎのパラグラフでも執拗に反復され、少女の「活発さ（敏捷さ）」とそれを阻害する夫人の存在が強調される。

Cette femme n'était rien moins que Mme Hautemare, femme du bedeau, chantre et maître d'école de Carville, et la petite fille dont elle contrariait la vivacité était sa *nièce*, Lamiel. (56)

ところでこれらの描写は、第三章、馬上のサンファン医師が登場し、洗濯女たちと丁々発止とやりあう場面に位置しており、「ひとりの女性が突然現れ、洗濯女たちの注意はそこに注がれた」(56) という文で始まることから明らかなように、二人連れの様子は洗濯女たちの視線が捉えたものとして描かれている。そしてこの夫人の様子に対する洗濯女たちの反応はつぎのように書かれる。

Or les laveuses étaient choquées de cet *air de dame* que se donnait Mme Hautemare: conduire la petite fille *par la main*, au lieu de la laisser gambader comme toutes les petites filles du village! (56)

ここでも《par la main》という表現が繰り返されていること<sup>3)</sup>に加えて、貴婦人然《air de dame》としているオートマール夫人の振舞が強調されていることに注意しなければならない。洗濯女たちにとって「貴婦人然としている」ことは、夫人が少女を村のほかの少女たちのように走らせまいとしていること、言い換えれば子供の自然の活動を特定の社会規範の鑄型にはめ込もうとしていることを意味する。つまり、ラミエルの身体は社会的に馴化されるべき対象としてまずあらわれているのである。

一方、ラミエルを特徴づけるものが「活発さ」「敏捷性」であることはすでにみたとおりだが、より具体的にいえば「走ること」courir である（《la petite fille partit, enchantée de pouvoir courir》(61) 《Lamiel avait trop de vivacité et d'énergie pour marcher lentement (...)》(78)。「手を繋ぐ」ことで「走る」courir, gambader 潜在的属性を奪われた少女——ラミエルの登場はさきにみたように、このような自由な身体的活動を抑圧された姿としてである。にもかかわらずこの「走る」動作はラミエルの天分として最後まで少女から離れることはなく（《Courons les champs, ma chère Marthe (...)》(178)), 活発に外に出ることを禁じられれば身体に異常をきたしさえする（《l'impossibilité de la promenade nuisit à la santé de Lamiel (...)》(197)）。ところでラミエルを形容する vivacité と courir という属性は、小説家自身の母親の属性でもあったことを忘れてはならない。『アンリ・ブリュラーの生涯』では母アンリエットについて《très vive, aimant mieux courir》<sup>4)</sup>と書かれ、またアンリ・ベールにとっての原光景とも解釈されるあの有名な場面では、《cette femme vive et légère comme une biche sauta par-dessus mon matelas pour atteindre plus vite à son lit.》<sup>5)</sup>とも書かれている。つまり、敏捷であること、走ること、飛び跳ねること、これらはあらゆる拘束を脱して自由を身体全体に充溢させることの隠喩であると同時に、瑞々しく奔放な若き母親（《une fraîcheur parfaite》<sup>6)</sup>）のイマージュの反映でもあって（『赤と黒』の注意深い読者ならレナール夫人もまたこの「敏捷性」を付与されていたことを想起するであろう《Avec la vivacité et la

grâce...》<sup>7)</sup>), ラミエルの登場の場面には、「活発さ」が本来の自由として与えられていた幼少時代と、母の死とともに到来する自由の抑圧の象徴としてのライヤンヌ＝セラフィー体制が二重に刻印されていると考えられる。ちなみにラミエルの手をしっかりと握っているオートマール夫人は血縁関係のない養母であるが、カルヴィルの町では少女の叔母として通っている。ちょうど母親の死後、一切の世話を請け負うセラフィーが少年アンリの否定すべき叔母であったように<sup>8)</sup>。いずれにしても小説『ラミエル』は、その冒頭から少女の身体をとおして「自由」と「拘束」の遊戯として捉えることができるのである。

やがてラミエルは、「貴族然とした」オートマール夫人の手から本当の貴族、ミオサンス公爵夫人の城館に読書係として入ることになるが、ここでもさきに述べた対立はまったく同じである（《Les avis charitables des femmes de chambre l'avaient amenée à une singulière allure, elle marchait lentement (...)》(78)）。城館の小間使いたちは彼女に「走ること」を禁じる。にもかかわらずこの「鎖に繋がれたガゼル」(78)は、監視の目を逃れると、「走ること」を運命づけられているかのようにやはり部屋を駆け抜けるのである。

Dès qu'elle n'était pas immédiatement surveillée par les regards sévères de quelques-unes des anciennes femmes de chambre, elle parcourait en sautant la suite des pièces qu'il fallait traverser pour arriver à celle où se trouvait la duchesse. (78-9)

しかし奇妙なことに、ラミエルの敏捷性を密かに喜んでいるのがミオサンス公爵夫人そのひとである。「とくにこの貴族夫人の心をつかんだのは、ラミエルがまったくお嬢様らしくなかったことだ」(78)。そして夫人はサロンに鏡を置いて、肘掛椅子に座ったままラミエルの陽気さを見ようとするのである。

Quoique Lamiel fût la légèreté même, tout était si tranquille dans ce vaste château, que l'ébranlement causé par ses sauts s'entendait de partout; tout le monde en était scandalisé, et c'est

ce qui acheva de décider la fortune de la jeune paysanne. Quand la duchesse fut bien sûre de n'avoir pas fait acquisition d'une petite fille se donnant les airs de demoiselle, elle se livra avec folie au vif penchant qu'elle sentait pour Lamiel. (79)

城館に住むほかのすべての侍女たちにとってラミエルの行動は顰蹙ものであったが、まさにその行動によって、公爵夫人はこの少女に愛着を抱くのである。ここには夫人の相矛盾する態度がいわばラミエルのなかで止揚されている。すなわち貴族である夫人にとって、自然のなかで自由に生きている民衆 *gens du peuple* の情熱が引き起こす革命は恐怖と嫌悪の対象である。同時に、大革命後、民衆が若干の金を蓄えて貴族的上品さを模倣し、装うようになったことを革命そのもの以上に醜悪なものとしている夫人にとって、そういう情熱とエネルギーを失っていないラミエルの存在は魅力的でもあるのだ。

Il faut savoir que celui des désastreux effets de la Révolution auquel Mme de Miossens était le plus sensible, c'étaient ces airs de décence et se réserve que se donnent des filles de gens du peuple qui ont gagné quelque argent. (78)

革命的な情熱をもち、かつその情熱が擬似的に貴族化されて本来の価値を失ってしまうことのないラミエルの存在は、公爵夫人にとってはある種の「真実」を意味している。スタンダールは領域を問わず「模倣」を忌避し罵倒し続けた。かれが犯罪者の情熱を讃美し続けたのは、そこに模倣性が入る余地がなかったからである。大貴族ミオサンス公爵夫人と *jeune paysanne* でしかないラミエルを結び合わせる接点は、この真実性においてほかにありえない。一方、模倣をもっともよく体現しているのは、さしあたってはオートマール夫人であろう。彼女はもともと「木靴をいっぱい入れた籠を運ぶ」老女たちと同様に貧しく、「生活の糧を得るために同じような仕事をしていた」のである(65)。老女たちはラミエルに言う、「なんでおまえはわしらと同じように裸足で歩かないんだ」(66)と。あたかも「裸足」で歩くことがラミエル本来の姿であり、ミオサンス城館に連れ

ていくためにオートマール夫人が少女に着せた「綺麗なドレスと靴」(66)が本来の姿を偽らせるものであることを見抜いているかのように、そしてそうした衣裳がラミエルの真の属性ともいうべき身体の自由で敏捷な運動を阻害するものであることをあらかじめ知っているかのように。

一般に社会は模倣と擬態によって成立しており、これをいわば第二の自然として受け入れ、自らをそれに馴化させることでわれわれは社会の一員としてそのなかに組み込まれている。ラミエルの存在は、そうした存在のありようを根底から揺さぶり問題化させる。この小説を一種の *Bildungsroman* として読むとき、一見ラミエルの身体は成長に応じて徐々に社会化されていくように見える。けれどもそれは、周囲の模倣と虚偽をそのようなものとして暴くための過程としてそうなのであって、じつのところはそうした社会化の作用を悉く拒否し続けている。そしてついにヴァルベールとの出会いによって、ラミエルの身体はいわば自覚的に覚醒するのである。貴族の血を体現するフェドールの、《la force de vouloir》の欠如態としての存在(71)は、のちにいくぶん勇気の徴をみせはするものの、所詮模倣にすぎない(154, 161)。パリでもラミエルは貴族になろうとする男たちに遭遇していくが、彼女にとってはいずれも *copies* である。ネルヴァンドにしても同様であって(194)、真実味を帯びたかれの放蕩も、つまるところ前世紀の *libertinage* の蒸し返しにすぎず、そこからラミエルが学ぶのは、「もはや放蕩は解放も知識も破壊的エネルギーも与えない」<sup>9)</sup> ということである。

ラミエルが「走る」のは、速度と敏捷性には真実があり、遅延と停滞にはかぎりなく模倣と擬態の混入する可能性があるからであろう。結局はコピーとみなされるネルヴァンドの住むフォーブール・サン・ジェルマンのサロンは、「ゆるやかな動き」に支配されている(《(...) les mouvements contenus et *ralentis* qui, de nos jours, font la base de la vie de salon au faubourg Saint-Germain (...)》(210))。こうしたゆるやかな動きに対立する速度、瞬時の行為は—スタンダールが称賛する犯罪行為はその典型である—たしかに構築的ではなくむしろ破壊的であろう。しかしそ

こには一切模倣の混入する余地がない。

## II

「走ること」courir の禁止は、同時に「笑う」rire 自由を抑圧されることでもある。同韻を内包するふたつの動詞が指示する動作は、内容的にも奇妙に通底しあっている。菩提樹とクマデンの樹が年に三度、きっちりと刈り込まれ (77), 「蠟燭消し」(76)を思わせる城館<sup>10)</sup> は、去勢の徴を帯びており<sup>11)</sup>, はじめから自由な感情的あるいは身体的発現を禁じている。城館の前まで送ってきたオートマール夫人はラミエルに忠告する。

(...) pour dernier conseil, sa tante (...) lui recommanda fort de ne jamais rire devant les femmes de chambre et de ne se prêter à aucune sorte de plaisanterie. (76)

しかし、「笑い」についてもミオサンス夫人は肯定的である。

Mme de Miossens, si l'on voulait oublier sa hauteur et son ton de petite impatience, avait des manières charmantes et était parfaitement heureuse quand on la faisait rire; (38)

ところで「笑い」は、さきに見た「模倣」や「擬態」を捕らえて放さない。オートマール夫人のぎこちない挙措は、洗濯女たちの破壊的な笑いの格好の餌食となる。

La dévote Mme Hautemare, qui avait continué à suivre la route, qui, descendant du château de Miossens, venait passer à côté du lavoir, se hâta de rebrousser chemin avec sa nièce. Cette démarche, accompagnée d'un grand air de dédain que se donna la femme du bedeau, fit éclater autour du bassin-lavoir un éclat de rire *unanime*, universel. (57)

夫人の横柄な態度——これ自体夫人が身につけた擬態である——と、その周囲で起こる爆発的な笑い。このカルヴィルの洗濯場は社会的な価値が一瞬にして意味をもたなくなる空間である。社会的な意味を、洗濯物の汚れと一緒にいとも簡単に洗い流してしまうのだ。さらにこの場所はきわめて

性的に象徴化された場所でもある。ベルティエによれば、洗濯女たちとの罵り合い、最後に洗い場の脇のぬかるみを馬で駆けて女達もろとも洗った下着までも泥まみれにしてしまうサンファンの行為は、le sexe et ses éjaculations の表象であるという<sup>12)</sup>。性的エネルギーが究極的には破壊のエネルギーであるように、この場面で繰り広げられるのは、笑いのエネルギーが一切の社会的価値を転覆させる光景である。オートマール夫人の擬態が笑われ、続いてサンファン医師も洗濯女たちの笑いの集中砲火を浴びる。そしてこの洗濯女たちもまた、医師によって泥の洗礼を受け、医師は彼女らの前で落馬し大恥をかく (cette honte fut entière) (59)。すなわち、この洗い場は、そこに登場するすべての人間を恥辱の円環なかに引き込んでしまう場として機能しているのである。

この場面についてクルーゼはつぎのような分析をおこなっている<sup>13)</sup>。洗濯女たちは一方でサンファンを相手に、同時にまた他方ではオートマール夫人を相手に激しい雑言を吐くが、これはちょうど目の前に合唱つき舞台装置があって、そのコーラスを読者が聞かされている按配だというのである。実際、一方からはサンファンに対して《Prenez garde à la bosse, docteur, elle peut tomber (...)》(55-56)、さらには《Prenez garde, docteur, de ne pas vous laisser tomber.》(56) という声上がり、もう一方からは《Prenez garde, Madame, de perdre cette fille de votre frère, cette prétendue nièce.》(57) という合唱が聞こえたかと思えば、また反対側から《Prends garde à ta perruque, Petit Bossu...》(57) と叫ばれ、類似の台詞がある間隔をおいてリフレインのように繰り返されリズムを刻んでいる。これらはある種の風刺的傾向をもった comique であるが、クルーゼによればじつはもうひとつの comique の意味があるという。すなわち、「実存的笑い le rire existentiel, 生きていることの歓喜の笑い le rire-joie de vivre, 生の充溢 exubérance vitale」<sup>14)</sup>、言い換えれば「ロマン主義的笑い」rire romantique であり、「存在の喜びの突出部」<sup>15)</sup> である。さきに「破壊的な笑い」と呼んだのは、意図を越えたところにある、まさにこうした根源的存在の喜びの自発的な突出であり、いわ

ば絶対的な笑いである。この場面では、この絶対的な笑い、つまり、頭腦的な意図にもとづく風刺的批判的笑いではない、もっと原初的な次元に根差した身体的笑いとでも言うべきものが、あらゆる人間の行為をその破壊的爆発のなかに巻き込んでしまうのである。

「笑い」はこのようにすべての社会的秩序を混沌とさせてしまう。この小説はどこかにつねにこのような空間が口をおおきく開けていて、最終的にはすべてがその淵へと引き込まれていくようにできているのである。破壊的という意味からいえば、プランとして残されたこの小説の結末部はもっとも破壊的といえるものだが、これを社会的転覆のメタファーとして読むことは比較的容易だ。とくに1841年3月8日にノートされた「旧《ラミエル》から1841年の《フィリップのフランス人》をつくるために付け加えるべきこと」(279)という言葉が語っているように、スタンダールがこの小説でルイ・フィリップの時代、すなわち同時代の社会を描く意図を深めたいっただけは想像がたくし、これにはバルザックの影響が与っていることも、「1840年1月30日から1841年3月8日までべつのことを考えていた。ド・バルザック氏の論文のおかげで小説 Roman というジャンルを考える」(279)という書き込みが示すとおりである。この延長で考えれば、たしかにラミエルが最後にヴァルベールの復讐のために社会的秩序の象徴である裁判所に火を放つ行為は、ルイ・フィリップ時代の閉塞感のなかで行き場を失った政治的欲望の小説的解放と考えることができるだろう。しかしおそらくこれと連動して、この結末はもっと下層の、つまりは身体的レベルでの欲望の解放をも暗示しているように思われる。《(...) on trouve des ossements à demicalcinés dans les débris de l'incendie, ... ce sont ceux de Lamiel.》(242) 焼き払われなければならなかったのは、ラスネールのような情熱の権化（ヴァルベールはラスネールをモデルとしている）を牢獄に送る社会的秩序だったのか、それともラミエル自身の身体の牢獄だったのか。この小説に見られるサディズム的、ときにはマゾヒズム的傾向は、身体が存在をより鮮明なかたちでテキストに刻印づけるながら、最後には肉体そのものの破壊にまで突き進む道筋を暗示している

ようにみえる。

### III

『ラミエル』という小説は小説家最晩年の作品であるだけに、作家自身の身体意識が強く投影されていると考えられる。文字通り「病を背景に書かれた小説」<sup>16)</sup>とさえ言えるかもしれない。トンプソンもまた身体の老化とともに、軽やかな身体運動に対する夢が芽生えたのではないかと考えている<sup>17)</sup>。こうした意識は、一方でラミエルの活動的な身体性を育み、他方で *bosse* をもつサンファン医師の肉体を生むことになったのではないだろうか。トンプソンはこの二つの身体を過去と未来のパースペクティブのなかに位置づけながらつぎのように言う。「ラミエルの身体は来るべき幸福の、喜びに輝く身体であり、これに対しサンファンの身体は、最近ブルジョワになったという不幸の身体である。」<sup>18)</sup>

ところで、スタンダールは過去と未来のパースペクティブのなかに現在の自分をどのように位置づけていたのであろうか。かれは完成されなかった旅行記『南仏紀行』のなかで、ナポレオン戦役を回想しつつ、じつに自己の問題として、過去と未来のパースペクティブをつぎのように語っている。

Ce dernier sujet (les campagnes de Napoléon) est triste pour moi; je me vois tombé dans une époque de transition, c'est-à-dire de médiocrité; et à peine sera-t-elle à moitié écoulée, que le temps qui marche si lentement pour un peuple et si vite pour un individu, me fera signe qu'il faut partir.<sup>19)</sup>

過去はすでに遠く、来るべき未来はわたしの手の届くところがない。「国民全体にとってはとてもゆっくりと、そして一個人にとってはとても速く行きすぎる時間」——スタンダールは、自分が生まれ落ちた時代は「ひとつの過渡的な時代、すなわち凡庸の時代」であり、「その時代がようやく半分過ぎたところに」、この冷酷な時間が「もうこの世を去るべきときだと合図をしてくる」のだという。この文章にスタンダールの「古い」に対す

る意識を感じない読者はいないだろう。そしてかれはabsurdeな夢想へと逃避していくのである。

Eh bien! Je voudrais presque redevenir une dupe et un nigaud dans la réalité de la vie, et reprendre les charmantes rêveries si absurdes qui m'ont fait faire tant de sottises (...).<sup>20)</sup>

ラミエルの身体性は、作家のこのような現実の身体感覚の影響を多分に受けながら、そこから紡ぎだされた夢想の痕跡と言うべきであろう。たとえばそれはサンファンの夢想にもつながっている。サンファンは、卒中の発作におそわれた二十五になったばかりの美しい若者のそばで夢想にふける。

Le docteur passa la nuit auprès de lui, et tout en lui appliquant le traitement convenable, il eut le plaisir de voir cet être si beau mourir avec la pointe du jour.

《Voilà un beau corps vacant, se disait-il; pourquoi mon âme ne peut-elle pas y entrer?》(63)

おそらくこれは美しい身体に対する精神的殺人であり、復讐であり、それに成り代わる夢想である。ベルティエも指摘しているように<sup>21)</sup>、他者の肉体を借りるという夢想は晩年のスタンダール自身にもあり、*Les Privilèges* の第6条にはサント・ドミンゴで死んだ *Debelle* 将軍の姿を借りることができる、とある<sup>22)</sup>。ちなみにこの人物は、「フランスでもっともハンサムな男」<sup>23)</sup> であり、その名前の音は *De Beyle* にも通じる。

このような夢想が頻繁に作家の脳裡をよぎるのは、おそらくスタンダール自身が老いとともますます自分の意に従わなくなっていく身体存在をいやがうえにも意識させられた結果であろう。1835年9月1日、執筆途上の『リュシアン・ルーヴェン』の原稿余白に眼鏡をかけた自分の横顔をデッサンして書き込んだことはよく知られている<sup>24)</sup>。この日、スタンダールははじめて眼鏡をかけた。眼鏡という具体的形象をまとった自己の身体を客観的にデッサンするという行為は、みずからの身体の老いを客観的に観察し認識するという行為でもある。われわれの身体は、その自由可動性

を奪われていくにしたがって、それ自体の重みや痛みによって、それまで意識されなかった身体の物理的側面があらわになり、意識にとって急に不透明なものとして存在しはじめる。自発性と敏捷性を天性として与えられたラミエルが走ることを禁じられるのも、サンファンが身体に異物性を宿命づけられているのも、あるいはまたミオサンス夫人が眼鏡をかけざるをえなくなる（《un autre mot plus terrible encore: *des lunettes.*》(72)）のも、スタンダールの意識にとって身体がその物理的存在をあらわにしはじめたことの文学的反映であろう。冒頭に借用したゲランの言葉をもう一度使うならば、ジュリアンの存在は、社会を自由に越境するという意味で ouranien であり、ある特定の社会階層に取り込まれてそこを脱しえない兄や父親たちの、地に縛り付けられたような chtonien 的性格とは対極をなしているのだが、『ラミエル』においては、この対立がたんに社会的・階級的の隠喩にとどまらず、身体性のうちに宿る軽やかさと重々しさとして主題化され、立ち現れてくる。ラミエルの周りで喚起される血（《Elle essuya le sang et songea un peu à la douleur.》(153)）や皮膚感覚（《il embrassa Lamiel et la blessa avec barbe》(152)）、サンファンの全存在を形づくっている肉体の牢獄（bosse）はいずれも、身体がたんにになにかの隠喩ではなく、身体感覚そのものの存在が少しずつテキストのなかに刻まれはじめたことを告げているように思われる。これがスタンダール個人だけのレベルで考えるべき問題なのか、あるいはこの時代全体の認識論的趨勢のなかで捉えるべきものなのかは措くとして、少なくとも身体がこの小説で、抽象的な次元からより物理的な次元に溢れ出してきていることは確かであろうし、「老い」の意識がそれにおおきく関与していることも否定できないであろう。

いずれにせよ、この小説においては社会的な自由は身体の自由と絡み合い、社会的牢獄は身体性の牢獄と合致する。『ラミエル』はスタンダール自身の老いが触媒となって、政治と情念が身体性のレベルにまで下降し深化した小説であるといえるかもしれない<sup>25)</sup>。

(octobre 1998)

(本学助教授)

## 註

- 1) 『ラミエル』からの引用は *Lamiel*, éd. d'Anne-Marie Meininger, coll. «folio», Gallimard, 1983 により, 頁は原則として引用の末尾に数字で示す。
- 2) Michel Guérin, *La Politique de Stendhal*, PUF., 1982, p. 42.
- 3) この表現は p. 61 でも反復される。
- 4) *Vie de Henry Brulard, Œuvres intimes*, t. II, coll. Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1982, p. 556.
- 5) *Ibid.*, p. 557.
- 6) *Ibid.*, p. 556.
- 7) *Le Rouge et le Noir*, éd. de P.-G. Castex, Garnier Frères, 1973, p. 26.
- 8) G. パスカルもオートマール夫人のなかにセラフィーを見ている。  
Cf. Gabrielle Pascal, *Rires, Sourires et Larmes chez Stendhal. Une initiation poétique*, Droz, 1993, p. 150.
- 9) C. W. Thompson, *Lamiel Fille du Feu. Essai sur Stendhal et l'énergie*, L'Harmattan, 1997, p. 121.
- 10) この「蠟燭消し」という言葉は政治的な抑圧を含意している。おもに反王党派のあいだで使われた合い言葉で, 王政復古の直後に, 自由主義哲学と憲章の敵とおぼしき党派を揶揄するために生まれたものであった。たとえば, 純粹王党派をもっとも激しく攻撃していた新聞 *Le Nain jaune* は, 自由主義の立場から敵方を茶化するためにさまざまな創意でもって臨んだ。そのひとつが「蠟燭消し騎士団」という架空集団の案出で, 反自由主義者, イエズスの著名人がそこに名を連ね, これらの人物に入会証と徽章を与えるというものであった (1815年1月5日号)。騎士団規約によれば, 団員は父方, 母方ともに四世代にわたって無知であり, 「無知と軽率さと不誠実を誓う」ことを示す必要がある。団の基本原則は「統治するために頭を麻痺させ, 説得するためにしつこく責め立て, 成り上がるために這いつくばる」ことであった。「闇の守護神」というリストには, タレーラン, フォンターヌ, シャトーブリアン, キュヴィエ, ド・ボナルド, ミショー, ベルタン, セギエなどの名が容易にわかるアナグラムであがっている。
- 11) Philippe Berthier, *Lamiel ou la boîte de Pandore*, PUF., 1994, p. 20.
- 12) *Ibid.*, pp. 42-43.

- 13) Michel Crouzet, 《*Lamiel grotesque*》, in *Dix-neuf/vingt*, no 2, SPEC, 1996, p. 139.
- 14) *Ibid.*, p. 140.
- 15) *Ibid.*, p. 140.
- 16) Jean-Jacques Hamm, 《Préface》 à *Lamiel*, GF-Flammarion, 1993, p. 9.
- 17) C. W. Thompson, *op. cit.*, p. 135. 典型的な例として, *Les Privilèges* で軽業師 Deburau の身体を夢想していることを想起する必要がある。Cf. *Œuvres intimes*, éd. citée, t. II, p. 987.
- 18) *Ibid.*, p. 125.
- 19) *Voyage dans le Midi de la France*, in *Voyage en France*, éd. de V. Del Litto, coll. Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1992, pp. 694-695.
- 20) *Ibid.*, p. 695.
- 21) Ph. Berthier, *op. cit.*, p. 38.
- 22) *Œuvres intimes*, éd. citée, t. II, p. 983.
- 23) *Ibid.* Cf. 《Notes et variantes》 p. 1544.
- 24) *Journal*, *Œuvres intimes*, éd. citée, t. II, p. 262.
- 25) M. レオーニも言うように, スタンダールはむしろ『イタリア年代記』のなかで具体的身体を描いてきた (Margherita Leoni, *Stendhal. La Peinture à l'œuvre*, L'Harmattan, 1996, pp. 169-177)。つまり, 時代を過去に置き, 場所をイタリアにとることで現代と隔離された時空の中でかれは身体を多く描いてきたのである。『ラミエル』における身体の主題化は, 『イタリア年代記』を経ることで可能になったといえるかもしれない。