

ネルヴァルの『十月の夜』の 体験と記述について

高 木 裕

I

ネルヴァル Gérard de Nerval (1808—1855) において、人生と作品、体験 (expérience) と記述 (écriture) が密接に結びついていたことは周知のとおりである。初期のネルヴァル研究は、彼の作品のいくつかを伝記的に解釈しようという錯覚に陥ったほどだが、ネルヴァルの体験は、実人生について言われる体験 (le vécu) の意味の領域をはるかに凌駕している。思い出と読書によって構築された「魔術的地理学」la géographie magique が、彼の体験の地平の広さを示していると言ってもいいだろう。⁽¹⁾ そこで、彼にとって記述がこの境界線の定かならぬ、体験の裡に刻み込まれた世界をいかに統轄するかが問題となってくる。ネルヴァルの『十月の夜』*Les Nuits d'Octobre* (1852) は、旅と彷徨の世界である。そこでは、主人公はその体験を書き綴りつつ旅 (彷徨) をするという形式が採用されている。本論文では、次の二点を中心としてこの作品を論じるつもりである：

- 1° 『十月の夜』の多面的なく私> (主人公, 語り手, 書き手, 夢の私) の体験の方向と拡大を跡づけること。
- 2° ネルヴァルにおける体験と記述の問題を、——『十月の夜』で一貫して言及されるリアリズム réalisme を手がかりとして、——追求すること。

II

ネルヴァルの『十月の夜』は、1852年のイリュストラシオン誌 *Illustration* に4回（10月11日、23日、30日、11月13日）にわけて掲載された。死後（1855年）、友人のゴーチエ Gautier とウーセィ Houssayeの手によって発表された『粋なボヘミア生活』 *La Bohème galante* の中におさめられたが、この版についてはプレイヤード版の校定者ジャン・リシェ Jean Richer は信用できないとしている。⁽²⁾ 1852年といえば、ネルヴァルの晩年近いが、この年には『幻視者たち』 *Les Illuminés* が11月に刊行され、『シルヴィ』 *Sylvie* の執筆も始められていたものと思われる。これ以後、ネルヴァルの独創的な作品が続々と現われ、『十月の夜』はその中でも特異な位置を占めることになる。

ところで、ネルヴァル自身はこの作品を少くともそのまま単行本として世に送りだすつもりはなかったようだ。1852年11月16日に、『十月の夜』の発表直後、ネルヴァルは出版業者のルクー Lecou と『パリの夜』 *Les Nuits de Paris* なる作品について契約を交している。この作品名は、彼の死の三日前にポール・ラクロワ Paul Lacroix に手渡された『全集計画』 *Projet d'oeuvres complètes* の中にも認められる。『パリの夜』は実際には計画にとどまり、『十月の夜』を吸収するというには到らなかった。他に『パリの夜』で利用される予定であった部分は『散策と思い出』 *Promenades et Souvenirs* の一部分などが考えられる。『十月の夜』が『パリの夜』という作品に吸収された場合、当然その後半部のヴァロワ地方の周遊はまったく題名にふさわしからざるものとなる。この部分はおそらく、ネルヴァル自身削って他の作品に使用するつもりでいたのではないかと思われる。1852年10月に、オーギュスト・デュモン Auguste Dumont 宛の手紙の中でネルヴァルはこう述べている。

Je finira les articles de *l'Illustration* où je découperai quelque chose pour Sylvie. ⁽³⁾

この言葉などもこの仮定を促すものであるが、ただし『シルヴィ』で『十

『十月の夜』の一部が使われたという事実はない。

因みに、この作品で旅の目的とされている河獺猟については、1852年8月にフランソワ・ビュロ François Buloz (あるいはヴィクトリヤン・ド・マルス Victorien de Mars) 宛の手紙で簡単にふれられている。⁽⁴⁾ 『十月の夜』の各部分は、彷徨の途次に書き綴られたものであろうが、それらを統合して一つの作品に築き上げる際に無論意図的な改竄あるいは加筆があったことは否めない。それでもなお、作者が旅の折々に書き留めた作品という印象をスターン流につくりあげていることも確かである。われわれはまずはそれを素朴に受けとめて、一度作品の内側に滑り込みたい。

III

ネルヴェールの彷徨 (divagations) の詩学は、あらかじめ設定された虚構の枠組から、換言すれば語り手の予告する方向から主人公が逸脱することとで形成される。『十月の夜』の副題 (パリ・パンタン・モー) は、物語の空間、小旅行の方向をあらかじめ定めている。モーへの小旅行という体裁で始まるが、語り手は XXII 章になってから、

Je n'ai pas encore expliqué au lecteur le motif véritable de mon voyage à Meaux... Il convient d'avouer que je n'ai rien à faire dans ce pays;... ⁽⁵⁾

と語って読者をはぐらかし、実はクレユで河獺猟をするのが目的であるとつけ加える。この最終目的も結局は果たされない。クレユに遅れて着くと友人はある葬式に出かけて留守で、主人公が友人の妻に見せてもらうのは「剥製の河獺」 *loutre empaillée*, 旅の果ての空しい形象である。彼の旅は実はパリー・パンタン・モーという道中の間で数多くの脱線をくり返している。トリム伍長の「有名な螺旋線」 *spirale célèbre* のように。例えば、彼はストラスブール駅からポール・ニケ酒場へ行くことになるが、その足どりはロス・チェンバーズ Ross Chambers の指摘に拠ると、「いくつかの二次的曲線に飾られた大きなカーブ」 *vaste courbe, agrém-*

entée de quelques sinuosités secondaires を描いている。⁽⁶⁾ さらに語り手はパリからクレユへ行く場合、大きな廻り道を知っているながらモーに立寄っている。モーからクレユへ向かう際も最短距離をとるわけでない。モー—ダマルタン—エルム—ノンヴィル—サンリス—クレユという語り手の予定のコースは、駅馬車に乗り遅れたため、モーからナント—ツイユ—ル—オードゥアンへ変更される。ナント—ツイユからサンリスまでは歩くつもりでいたが、あいにくの天候のためナント—ツイユからクレピ—アン—ヴァロワへ行くことになる。結局、当初予定に入っていなかったクレピで、主人公は身分証明証不所持のために逮捕拘留される。

空間上の脱線は、パリの夜の彷徨にしろ、ヴァロワでの周遊にしろ、大小の曲線で表わすことができよう。ネルヴァルの曲線は確かに直線的な地平以外の秘かな地平に触れる機会を豊かなものにしてゆく。ネルヴァルにとって通常は「現実₁は幻影₂のそばで₃表面₄をつくっている」*la réalité grimace à côté du mensonge* のである。⁽⁷⁾ ミシェル・ビュトール Michel Butor はネルヴァルの東方旅行の特徴を「歴史の幻影」*mensonge de l'histoire* への旅という言葉でとらえている。⁽⁸⁾ 『十月の夜』の彷徨は、未知の土地ではなく、故郷と言っている世界（パリー—ヴァロワ）で展開され、そこでは歩行者は既知のものを未知のものへ、現実を非現実へとわずかに変形しつつ進む。空間上の脱線は、可視のものから不可視のものへの、表面の私から私の深みへの体験の拡大の方向を予告している。この方向下での彷徨の形式は、時間からの逸脱という形式と対応している。

遅刻 (*retard*) のテーマは、ネルヴァルの作品に散見されるが、この作品でも汽車に二度（あるいは三度）、駅馬車にも一度遅れている。時間の束縛への抵抗は、ネルヴァルにおいては殆ど本能的ですらある。

L'orchestre (...) ne s'arrête que vers minuit. (この間、章が変わる)

Nous n'attendimes pas cette heure. ⁽⁹⁾

追いたてる時間から逃れ、時間の網の目をかいくぐる。表現面でも、レーモン・ジャン Raymond Jean が着目しているように、パリの夜の描写の中では、動詞の時制が飛ぶように変化してゆく。簡潔な文体の中では、

停止のイメージは極力排除され、パリの夜は終わりのない祝祭空間となつて拡がる、

Quand la danse s'arrête, les tables se garnissent. Vers onze heures, les ouvriers sortent et font place à des ouvriers qui sortent des théâtres...⁽¹⁰⁾

主人公の運動は、日常の時間体系とずれをひきおこし、このずれからパリの夜の彷徨やクレピでの逮捕が派生してくる。作品の構成面に眼を転じると、1日目の描写がXV章も費やされているのに、2日目はIV章、3日目はVII章である。ネルヴァルの内的時間はきわめて収縮自在であり、主人公も己の内的な時間感覚に即して歩行する。これをジャンは「時間の私有化」*appropriation du temps* と名づけている。⁽¹¹⁾ 歩行の軽快なテンポは記述のリズムでもある。⁽¹²⁾ 短い文、洒脱な語呂のいい文を連らねることで、主人公の街路の表面の滑走を浮かびあがらせる、

Les charettes des maraichers, des mareyeurs, des beurriers, des verduriers se croisaient sans interruption.⁽¹³⁾

だが、後に述べるように、一端、深淵が現出するとこのリズムは崩れ記述は長い文章で構成される。

時間と空間における脱線の運動は、語りにおいては饒舌 (*divagations*) という形となって現われる。語り手はXXI章で、

La lecture d'un article de Charles Dickens est pourtant la source de ces divagations !...⁽¹⁴⁾

と反省する。語りの脱線はある程度意識的である。作品の出だしから、話は本筋をはずれ、友人の紹介、モンマルトルの夜の話、奇人サン・クリックの話、ロンドンの夜に関する対話など挿話が綴られてゆく。作品の前半にいくつかの挿話を散りばめる方法は、『アンジェリック』*Angélique* にも見られる。語り手の私は、挿話の世界では、ある種の *excentricité* が問題となっている時には、巧みにそこからわずかに身をそらして語る。主人公の私も友人の聞き役にまわっている。この友人のモデルは画家のオーギュスト・ド・ジャチヨン *Auguste de Châtillon* であることは確かだ

としても、描かれた友人の姿に、同時代の証言する夜のモンマルトルの遊歩者、小鳥の愛好者などのネルヴァルのイメージを重ね合わせてみることはたやすい。しかし、語り手はモンマルトルの夜の話についてはすべて友人から聞いたものだと言い、あくまでも自分とは無縁の世界であるかのよように述べて、挿話の世界を高みから見おろす。この視座で、*excentricité*の世界を滑稽なら滑稽なままに語ってゆく。ところでネルヴァルは『虚報の真実なる歴史』 *L'Histoire véridique du canard* の中でこう書いている、

Mais ce qui est étrange, c'est que le canard, fruit de l'accouplement du paradoxe et de la fantaisie, finit toujours par se trouver *vrai*.⁽¹⁵⁾

〈強調筆者〉

ネルヴァルにとって、挿話の世界が一笑にふしえないものだということは言うまでもない。語り手はそこでは観客のような顔をしているが、その実、自分の体験を他人のそれにして語ったり、他人の体験を自分のものとしながら語ったりしているのである。

時間・空間・語りの三要素にみられる逸脱の形式は、日常世界を離れることなく、その表面を形づくっているものを掻き乱そうという欲求に由来するものだろう。この欲求はこの作品に一貫しているユーモラスな語り口にも認められよう。滑稽な挿話、地口、洒落の類いまで笑いの要素には事欠かない。リジェはここにスターン Sterne とディドロ Diderot の継承者たるネルヴァル一流のユーモアをみている。⁽¹⁶⁾ 地口のいくつかを引用してみよう、

(... des scènes de boxe que l'on voit dans des box...)⁽¹⁷⁾

(Il a eu bien tort de régaler le saltimbanque, et d'absorber tant de bière de Mars en octobre, - à ce même café - de Mars, avec accompagnement de cigares, de cigarettes, de clarinette et de basson.)⁽¹⁸⁾

(La Marne est *marneuse* naturellement.)⁽¹⁹⁾

これらの言葉の遊びを楽しむ精神の中には、単なるエスプリというもの以上に、現実の無味乾燥な表面を茶化そうという欲求がある。レーモン・ジャンの言葉を借りれば、「現実の信用を貶めよう」 *déconsidérer la*

réalité という意図があるのだろう。⁽²⁰⁾ このユーモアは一方で、語り手とその対象との間の距離を物語るものでもある。対象に没入することなく、対象のうわべを揺るがすことである。表面が崩れ落ち、不可視のものが可視になる時、ユーモラスな語り口は消えてしまう。

繰返してでてるくる神話的比喩(現実を神話に関する素材で比喩すること)のいくつかは、常套句であるし、文学的修辭以外の何ものでもない、

Il marche dans un rêve comme les dieux de *Illiade* marchaient parfois dans un nuage, seulement, c'est le contraire:... ⁽²¹⁾

Des festins de trimalcion comme ceux du vieux Tibère à Caprée... ⁽²²⁾

このような月並みな比喩から、やがて現実と神話的世界が二重写しになったような描写が出てくる。ジャガ芋市場の美しい金髪娘は、社交界の女のような口をきいているが、怒りだすと急に下卑た口調になる、

Elle me fit l'effet de la blonde sorcière de *Faust* qui, causant tendrement avec son valseur, laisse échapper de sa bouche une souris rouge. ⁽²³⁾

ひとりの酔漢が花売りの花束の山で寝ようとする場面は次のように描かれる、

Il s'apprête à dormir sur un amas de roses rouges, imaginant sans doute être le vieux Silène, et que les Bacchantes lui ont préparé ce lit odorant. Les fleuristes se jettent sur lui, et le voilà bien plutôt exposé au sort d'Orphée... ⁽²⁴⁾

ミダース王とシレノスの逸話、オルフェウスとトラキアの女達の伝説を巧みにとりいれていることは明白だが、ここではネルヴェルは神話と卑俗な場面とを混淆している。語り手はここでは限に映る世界の変容に揺さぶられていない。見ている私を問題にせず、換言すれば主人公の私の体験を生きたことなく、あくまで傍観的態度でユーモアの語り口をとっている。⁽²⁵⁾ このユーモアは出来事を見ている人の真の顔を隠すミスティフィケーションとして機能している。しかし、己の体験の奥底に形成されている、夢と現実が交錯して織り成した内部宇宙をひとたび照らしたすような事態に出会うや否や、語り手はユーモラスな口調を失うのである。主人公はフリー・

メーソンの会が行事にとりおこなわれている部屋に入り込む。そこでひとりの少女が歌を披露する。その歌声はネルヴァルの偏愛する、パリ音楽院のレッスンでくせのつけられていない素朴な歌声である。彼女の声が喚起する世界は比喩的な世界ではなく、『神曲』の世界を現出させる。周囲の様相は一変する。語り手は歌姫に呼びかける形で語りだす、

Adieu, adieu, et pour jamais adieu! ... Tu ressembles au séraphin doré du Dante, qui répand un dernier éclair de poésie sur les cercles ténébreux dont la spirale immense se rétrécit toujours, pour aboutir à ce puits sombre où Lucifer est enchaîné jusqu'au dernier jugement. Et passez autour de nous, couples souriants et plaintifs... (spectres où saigne encore la place de l'amour) ! Les tourbillons que vous formez s'effacent peu à peu dans la brume... La *Pia*, la *Francesca* passent peut-être à nos côtés... L'adultère, le crime et la faiblesse se coudoient, sans se reconnaître, à travers ces ombres trompeuses. ⁽²⁶⁾

女性の声は、ネルヴァルの精神の中で、読書と思い出が混濁し、体験として刻まれた世界にこだまし、それをひきずりだす。語り手はダンテの思い出を己の思い出として生きている。これを時代がかった役者のせりふと見るわけにはいくまい。可視となった深淵の世界は、語り手の自己同一性を奪いとるほど真実なのである。語り手は独自にいたらざるをえない。不可視の世界とは実はネルヴァルの内部に潜む世界であり、可視のものから不可視のものへと拡がる体験の方向は、必然的に私へ向かう運動となる。語り手の口調の振幅は、この体験の深さを印している。

IV

語り手の印象に拠れば、ハリの町はかつては詩と美に浸されていたが、今はすっかり変貌している。リシェの指摘するとおり、バルザック Balzac, ヴージェーヌ・シュエ Eugène Sue, ユーゴー Hugo に倣って、〈パリの神話〉形成に一役かおうとしたネルヴァルにとって、ここではその作業はパリの〈今日〉と〈昨日〉を比較することから始められる。⁽²⁷⁾ 1830年代の輝かしいパリ、ドソイヤネ袋小路の饗宴の時代のパリ、演劇と道

化芝居、パントマイムのバリ、それらはしだいに埃の下に埋れてゆく。⁽²⁸⁾ 伝説と逸話の中に消え去ろうとするバリを検証することは、とりもなおさず己の内なるバリを構築することである。例えば「盲人カフェ」*café des Aveugles* は、大革命時代当時の活気を失い、今日では「すべてはおとなく居ずまいを正している」*Tout est calme et décent*。⁽²⁹⁾ あるいは昔のアテネ学堂についてはこう描かれている、

Aujourd'hui c'est le splendide estaminet des *Nations*, contenant douze billards. Plus d'esthétique, plus de poésie.⁽³⁰⁾

少女の歌い方もやがてはくせをつけられ、画一化されるだろう。ボシュエ Bossuet やコルネイユ Corneille の言葉は文語 (sanskrit) となり、それに対して俗語 (prâcrit) の支配が始まろうとしている。パリは刻々と俗化の波に浸され、いわゆる近代化の化粧をほどこされていく。夜の放浪者にとって、その精神の中で醸成された町の〈神秘〉は何処にも見い出されない。町は堅く閉ざされている。この作品に頻繁に顔を出す門番や巡査は、「街の鍵」*la clef de la rue* を守っているのかもしれない。門番のいない町（ロンドン）に対する愛惜も語られる。アレクサンドル・デュマ夫人への手紙の中で、ネルヴェルは「詩の領分を公的な方途で拡大することがないように見張っている」*veillent à ce qu'on n'étend pas le champ de la poésie aux dépens de la voie publique* 医者や監視人に対する強迫的な怖れを訴えていた。⁽³⁰⁾ 体験の世界の拡大を阻害するもののように、巡査や憲兵はパリの夜を監視下においている。

...la galerie sombre du caveau est placée sous l'œil vigilant d'un sergent de ville.⁽³²⁾

かくして、彷徨者は表面から深みへ、外から内へと歩を進める。主人公の徘徊するのは、「暗いパリ」*Paris obscur*、「賤しいパリ」*Paris canaille* と呼ばれるパンタン Pantin —パリの最下層の人々のたむろする場所である。シュエーの『パリの秘密』*Les Mystères de Paris* 以来、キャバレーも大きな文学的素材として浮かびあがっていた。ネルヴェルのとりあげたポール・ニケ酒場などは、当時は有名な、最下層の、氏素性のよろしか

らぬ人々の出入りする所だった。この作品では、ドミニック・タイユ Dominique Tailleux の指摘するとおり、酒場は秘儀入信的な (initiatique) 意味内容をおびた場所であるかもしれない。⁽³³⁾ 酒場の出入り、内と外が交互に描かれる。外から内への参入が秘儀入信的運動の色合いをおびてくる。予期せぬ世界への関心が主人公を迷路の奥へと誘う。フリー・ムーソンの集会場、ルーベンス風の女のいる焼肉屋、小説の題材となりそうな女乞食と似而哲学者のいるポール・ニケ酒場、これらの世界はネルヴェルの内でその様相をしだいに変えてゆく。われわれはこの変容を虚妄、幻影と言いかもしれないが、ネルヴェルの個人的な体験の外皮をなしているのは、このような幻影である、

Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. ⁽³⁴⁾

語り手はパリの漫歩をしばしばダンテの『神曲』の地獄下りのイメージと重ね合わせている。VII章の末尾で語り手は「さて今やパリの地獄の纏れあった輪の中」 dans les cercles inextricables de l'enfer parisien へもっと深く入ろうと語る。X章では案内にたつ友人が「ヴェルギリウスがダンテに」 comme Virgile à Dante 言うように主人公に呼びかける、

Or sie forte e ardito; - omai si scende per si fatte scald... (ネルヴェルの訳によると, Sois fort et hardi; on ne descend ici que par de tels escaliers.) ⁽³⁵⁾

ところでパリの町を地獄にたとえるのは、とくにロマン派の常套手段であり、タイユの言葉に拠れば、「パリの地獄は神話のデコールのひとつ」 l'enfer de Paris, c'est un des décors du mythe なのである。⁽³⁶⁾ しかし、プーレ Poulet がその研究『円環の変貌』 *Métamorphoses du cercle* の中で完全に示したように、円環のオブセッションはネルヴェルの作品に認められる。表面の円環は深淵の円環と照応している。⁽³⁷⁾ I章の冒頭で語り手はこう言う、

Le cercle se rétrécit de plus en plus, se rapprochant peu à peu du foyer. ⁽³⁸⁾ <強調筆者>

大きな赤いポスターを見る。そこにはメリノ女 *femme mérinos* と呼ばれる姿の異様な看板スターについてこう書かれている,

Ce phénomène consiste en une jeune femme de dix-huit ans, native de Venise, qui, au lieu de chevelure, porte une magnifique toison en laine mérinos de Barbarie, couleur marron, d'une longueur d'environ cinquante-deux centimètres. Elle pousse comme les plantes, et on voit sur la tête des tiges qui supportent quatorze ou quinze branches. ⁽³⁴⁾

主人公はこの見世物を観て宿に帰るが、その夜の夢がXVII章とXVIII章にわたって描かれている。この夢の記述については関連ノートが「賢者の日誌」*Journal d'un assagi* と題され、ロヴァンジュール文庫に残っている。⁽⁴⁰⁾ 実際の夢の印象を基盤にしていると推測されるが、前後関係に見合うように、とりわけXVII章の後半からXVIII章にかけては道化的要素を導入して構成されているように見える。ところで、XVI章のエピグラフをなす詩句,

Voilà, voilà celui qui vient de l'enfer!

はオーギュスト・バルビエ Auguste Barbier の『ダンテ』*Dante* という詩の最終詩句,

Voilà, voilà celui qui revient de l'enfer!

を踏えているが、〈revient〉ならば地獄よりの勝利の帰還者という印象が強いが、〈vient〉ともじっているのは、この印象を薄めているようである。実際、真の地獄が開示されるのは夢の中である。夜の夢以前に、厩のモーの町は、どしゃぶりの雨、川とか橋など水に浸され、どことなくすでに地獄のイメージに似ている。その夜の夢には、暗い水のイメージと迷路が現われる,

Des corridors, - des corridors sans fin! Des escaliers, - des escaliers où l'on monte, où l'on descend, où l'on remonte, et dont le bas trempe toujours dans une eau noire agitée par des roues, sous d'immenses arches de pont... à travers des charpentes inextricables? Monter, descendre, ou parcourir les corridors, - et cela pendant plusieurs éternités... Serait-ce la peine à laquelle je serais condamné pour mes fautes? ⁽⁴⁵⁾

これらの文章につづいて、「私は生きています方がましだと思います!!!」

J'aimerais mieux vivre!!! という草稿ノートに見当たらない一文が加えられているが、これは夢のイメージが地獄であることを強調していると同時に、その後につづく道化的記述に深刻な文章の調子を還元するための導入文となっているように思われる。真の地獄は〈私〉の内であった。

〈私〉の精神の暗渠である。出口なしの恐怖が私をとらえている。この夢の迫真性を前にして、ユーモアはまず占るべき場所を見い出さない。『東方紀行』 *Voyage en Orient* で語られたピラミッド内の試練の状況と似ていないこともないが、事実秘儀入信的試練のイメージも内包しているだろう。夢の中の私は、すぐに内的な地獄を抜くために、道化を演じる。この演技の中では、デュメルサン Dumersan とヴァラン Varin による道化芝居『大道芸人たち』 *Les Saltimbanques* (1831) やアンティエ Antier とルメートル Lemaître による喜劇『ロベール・マケール』 *Robert Macaire* (1834) の思い出が互いに混ぜこぜになって現われている。XIX章では、夢につづく眼ざめの印象がモノローグ・タッチで書き綴られている。この独白は観客を意識した喜劇役者のそれである。あてどない独白の中で、語り手はついに「この喜劇と夢と現実の恐るべき混合」 cet affreux mélange de comédie, de rêve et de réalité から抜け出ようと言う。喜劇的要素は、夢と現実の狭間で戯れる私の仮面に他ならない。⁽⁴⁶⁾

V

われわれはここまで『十月の夜』の私の体験の方向とその必然的な帰結点を見てきたわけであるが、今度は『十月の夜』の記述の秘密を探るために、作品に内在する書き手と作者ネルヴァルとの密接な関係を考慮しつつ、一貫してそれとなく言及されるリアリズムについて検討してみたい。さて、『十月の夜』のように視点の交代の早い作品を書いた作者の意図はどこにあるのだろうか。1853年1月30日、ネルヴァルは当時のリアリズム文学に心酔した『十月の夜』の一読者の手紙に、こう返事をしていた、

Le seul article que j'ai écrit dans le genre *réaliste* dont vous parlez n'était qu'une sorte d'imitation satirique de Dickens, de sorte que je n'oserais me mettre au rang des maîtres du genre. ⁽⁴⁷⁾

『十月の夜』を「ディケンズの諷刺的模倣」だというこのネルヴァルの意図を見落すわけにはいくまい。この作品はレアリスムの文芸思潮の高まりの中で書かれている。『十月の夜』の語り手はレアリスム文学の一派を「真実派」*l'école du vrai* と呼んでいる。ネルヴァルはジャンフルーリ Chamfleury とは1845年頃から面識があったが、より広い意味でのレアリスムの文学には以前から強い関心を示していた。ウージェーヌ・シュエの『パリの秘密』をかなり意識しているし、加うるに18世紀のレアリスム文学の担い手、レチフ・ド・ラ・ブルトンス Rétif de la Bretonne, セバスチアン・メルシエ Sébastien Mercier, ディドロ等の著作は、彼の教養の半面を培っている。一方で同時代の英国作家の描写のレアリスムにも関心を寄せている。カジミール・ストリヤンスキー Casimir Stryenski の伝えるところに拠れば、ネルヴァルとゴーチェは、1849年5月から6月にかけてのロンドン旅行の折に、サッカレー Thackeray とディケンズ Dickens に夕食に招待されている。⁽⁴⁸⁾ ところで『十月の夜』に拠ると、ディケンズについて感心しているのは、客観的な描写である。第I章は「レアリスム」*réalisme* と題され、主人公はディケンズの『街の鍵』 *La Clef de la rue* という記事を読み、観察で綴られた文章に共感して、こう述べている、

Qu'ils sont heureux, les Anglais, de pouvoir écrire et lire des chapitres d'observation dénués de tout alliage d'invention romanesque. A Paris, on nous demanderait que cela fût semé d'anecdotes et d'histoires sentimentales, - soit terminant soit par une mort, soit par un mariage. L'intelligence réaliste de nos voisins se contente du vrai absolu. ⁽⁴⁹⁾

ここでネルヴァルは広い意味でのレアリスム文学の長所をとらえている。1852年頃のネルヴァルは純粋にロマネスクな世界、あるいは失敗のつづいた戯曲の世界からしだいに身をひきはじめていた。彼は今一度、現実との

接触の中で何かをつかもうとしている。⁽⁵⁰⁾ 人間を観察するすべを知らないのに、それを創りだしたと称する作家を彼は信用できない。レーモン・ジャンは、真実派からの影響はネルヴァルにフィクションの地位と意味を意識化するように導いたと指摘しているが、フィクションの世界が *convention* を形成し、ついにはその中で膠着化し、陳腐なものとなった時、現実そのものに接近し、新鮮なもの、真実なものをそこから汲みとることが要請される。⁽⁵¹⁾ その点で、まず観察するということは、記述を支える重要な営為である。ネルヴァルがリアリズム文学に認める美点の一つは、その記述内容とか理論にあるというよりも、それが何よりもまず現実の観察を土台にしているということである。ネルヴァルが己の記述の土台としたのは確かに観察ということであるが、しかしながら当時の作家なら誰もが魅せられた〈観察のリアリズム〉 *le réalisme d'observation* を彼も樹立しようとしたとは言えまい。何故なら、彼の観察の鋒先はすでに『十月の夜』の中でも見てきたとおり、己の内にも向けられてゆくからであり、観察はそこでは内省 (*réflexion*) にいたる。

一方で第 I 章のリアリズム礼賛の文章の中にイロニックな調子や曖昧な言い廻しが混入していることも見逃せない。読み方によっては、イギリス人は客観性の怪物のようにさえ見えてくる。時にはいかようにも解しうる書き方で、

En effet, le roman rendra-t-il l'effet des combinaisons bizarres de la vie! ⁽⁵²⁾

と書く。観察のリアリズムに立脚している小説ならば、「人生の奇妙な結びつき」を表現しうると言いたいのか。作者はこの「結びつき」に夢が入るのかどうかを明かさないが、われわれは『オーレリア』 *Aurélia* が人生における夢と現実の奇妙な結びつきを表現するにいたることを知っている。

ネルヴァルは一方で、リアリズム文学の欠点を当時の真実派なるフランス・リアリズムの文芸思潮の中に認めているようである。『幻視者達』のレチフ論の中で、この一派の運動を暗示しながらこう語っている、

Il en est de même de cette école si nombreuse aujourd'hui d'observateurs et d'analystes en sous-ordre qui n'étudient l'esprit humain que par ses côtés infimes ou souffrants, et se complaisent aux recherches d'une pathologie suspecte, où les anomalies hideuses de la décomposition et de la maladie sont cultivées avec cet amour et cette admiration qu'un naturaliste consacre aux variétés les plus séduisantes des créations régulières. ⁽⁵³⁾

彼はこのように人間の病的な側面を自然科学者のような方法と態度で切りとって描く人々を批判する。さらに人間のみならず社会の病巣とリアリズムを結びつける見方は、『十月の夜』の次の言葉が端的に示している、

Du *réalisme* au crime il n'y a qu'un pas; car le crime est essentiellement réaliste. ⁽⁵⁴⁾

リアリズムは、罪と同一の枠内で把握されている。社会の傷口に指をあてながらも、それを閉ざそうと主張することのない「愚直な作家」 *simple écrivain* とは、当時のリアリズムの三流作家達を指しているようである。⁽⁵⁵⁾ 不道德と腐敗の社会を非情な眼で見つめ、何ら主張するところのない作家、これがネルヴァルが批判するリアリズム作家のマイナスのイメージである。それは銀版写真機のイメージとも重なり合う。想像力の介入する余地を残さない。この「機械的な風景画家」 *paysagiste mécanique* は、現実を写しとる時、各人に「真実の鏡」 *le miroir de la vérité* を突きつけて、その幻想を破壊してしまう。だが、記述において「真実を写しとること」 *daguerréotyper la vérité* などは所詮夢にすぎない。⁽⁵⁶⁾

『十月の夜』の作者はこの真実の鏡に、ユーモアとイロニーという膜を張った表面の不透明な鏡を対峙させる。現実はその輪郭を暈され、その歪みの中で幻想は駆逐されることなくとどまる。

ネルヴァルはリアリズムのジャンルを利用する時には、何らかの教訓をひきだすか、当局が社会の不健全な一角を清めるようにしむけるというような意図なくしては使うべきでないとも言っている、

Lorsque des écrivains tels que Mercier, Rétif, Eugène Sue, etc. s'en préoccupent, ce ne doit être que pour tirer une moralité de semblables

observations, ou pour faire reproche à l'autorité de ne pas assainir ces cloaques. ⁽⁵⁷⁾

傷口に指をあてたなら、それを癒そうと主張しなければならない、と言いたいのだろう。『十月の夜』の語り手は、焼肉屋で年配の女が若者の深夜の不節制を戒めている場面を語った後で、ルソーを喚起しつつ、都会の風俗の墮落を嘆いている。『オーレリア』の作家のように、作家の苦しい使命を自覚すればこそここで筆を投げださないと語る。最終章が「教訓」*Moralité* と題されているのも偶然ではない。ここでは教訓の意味は二重である。「あまりに絶対すぎるリアリズムの過剰」*excès d'un réalisme trop absolu* についてと、リアリズムにかぶれて彷徨するうちに拘留された土牢の状態の改善について。⁽⁵⁸⁾ 後者の教訓を強調しても詮無いことだろう。それ以上に、ここで記述（リアリズム）と体験が密接に結びつけられていることに留意したい。ここにネルヴァルが当時のリアリズムあるいはディケンズを揶揄するために、それに対立させつつ押し進めた彼のリアリズムの秘密がある。レチフのリアリズムについて、ネルヴァルはこう書いている、

Avec une franchise que n'ont pas tous les écrivains, il avoue qu'il n'a jamais été, selon lui, que la mise en œuvre d'événements qui lui étaient arrivés personnellement, où qu'il avait entendu raconter; c'est ce qu'il appelait *la base* de son récit. Lorsqu'il manquait de sujets, ou qu'il se trouvait embrassé pour quelque épisode, il se créait à lui-même une aventure romanesque, (...). On ne peut pousser plus loin le *réalisme* littéraire. ⁽⁵⁹⁾

この〈個人〉の体験を中心として展開されるリアリズムに、最高度の文学上のリアリズムを見ている。想像力は体験をつねに拡大させてゆく。二月革命によって民衆（*masse*）が作家達の前面に登場していた時代に、個人を土台とし、私を中心として形成されるリアリズムにネルヴァルは己の進路を見い出している。体験と創造は一本の糸で結ばれていなければならない。この角度から、われわれはふたたび『十月の夜』の主人公の体験に焦点をあててみよう。

VI

『十月の夜』の主人公の体験は、現実から夢へ、私の外側から私の内側へと拡大された。この体験の拡大は逆説的な言い方ではあるが、体験の収斂でもある。モーの町に到着するあたりから、私の顔がクローズ・アップされる。ここまでくると体験を記述してゆくリアリズムは予想以上に辛いものだと認識される。己の内的な地獄を公衆に晒さねばならない。語り手はミスティフィケーションにつとめ、書き手は記述＝体験の行方に途方もない怯えを感じる。夢まで呼びこむリアリズムの過剰は書き手を逡巡させる。巷間に溢れる俗流リアリズムを揶揄するために己の記述を対峙させてゆくうちに、思わぬ陥穽におちいってしまう。XXI章で語り手は、「リアリストの仕事はなすにはあまりに辛い」 *Le métier de réaliste est trop dur à faire* と告白するが、当時のリアリズム文学の担い手に対する揶揄というたてまえ以上に、書き手の本音が聞きとれるように思える。ところで語り手は次にこう述べる、

Or, le vrai, c'est le faux, du moins en art et en poésie. Quoi de plus faux que *l'Iliade*, que *l'Enéide*, que la *Jérusalem délivrée* que la *Henriade* ? que les tragédies, que les romans ?...⁽⁶⁰⁾

真実 (le vrai) の概念が問題となっている。創作においては、真実とは虚構のものにすぎない。リアリズムの小説が歴史的社会的現実を写しとったと自称し、客観的真実を銜うことに疑問をさしはさみたいような言い方である。一方で自明なことだが、虚構の真実あるいは古典派の「真実らしさ」 *vraisemblance* は、参照された現実⁶⁰に照らせばいつわりであろうが、このいつわり (le faux) 以上にまた真実なものはない。ここでこのいつわりを愛すると称する架空の批評家が導入され、彼は書き手のリアリスト気取りを弾劾する。おまえの描くメリノ女にしてもどうも真実らしからぬし、それが真実であるとしても、私なら発表するという図々しさは持ち合わせていない、と批判する。つまり、この批評家は書き手の虚を描くとも実を描くともつかぬ中途半端な書き方に反発している。この批評家の

言葉は、書き手の自己批判でもある。語り手はメリノの女については小説的潤色は一切ないとし、その実在を強調する。しかし何故これほどメリノの女の実在性を繰返し語り必要があるのだろうか。ここで語り手の背後にいる作者ネルヴァルについてふれねばなるまい。彼の個人的な体験とこの女の存在とは奇妙な連関を示しているからである。ジャン・スヌリエ Jean Senelier の研究に拠ると、このメリノの女の一座の描写の背後には、例の『大道芸人たち』という芝居にまつわるネルヴァルの個人的な思い出が隠されている。⁽⁶¹⁾ スヌリエは、1838年以来ゼフィリーヌ Zéphirine の役を演じて大成功をおさめた女優エステル・ド・ボンガール (Esther de Bongars) に対するネルヴァルの秘かな恋を明らかにした。ヴェニス女 (メリノの女)、スペイン女、モンタルド氏などは、『大道芸人たち』の実在の役者たちの思い出と秘かに結ばれているようである。メリノの女も、ネルヴァルの体験の世界に照合され、その体験をより内なる体験へと移してゆく。彼女の異教的風貌、オセロのような黒人と白人女との混血だろうという推測、羊のような声色、パンドラのように角のある頭、それらはネルヴァル特有の誘惑する女のイメージを形づくる。瞳は赤く、髪は明るい栗色であると描かれているが、この髪の色についてはリシャール J.-P. Richard はネルヴァルの *érotisme* の潜在を、プーレは女の魔性の顕現を認めている。⁽⁶²⁾ この髪について、語り手は冗談めかしてこう語っている、

Elle aurait pu se faire faire un châte de cette abondante chevelure.
Que de maris seraient heureux de trouver dans les cheveux de leurs femmes cette *matière première* qui réduirait le prix de leurs vêtements à la simple main-d'œuvre ! ⁽⁶³⁾

この原料 (*matière première*) は何に変容しうるかわからない神秘をもっている。メリノ女は、文字通りいつわり (*le faux*) の世界を表象している。*faux* という形容詞に注目してみよう。一種のカンカン踊りをするスペイン女は、その足に何かつけている。それはいつわりのふくらはぎ (*faux mollets*) であるが、痩せかけた足を観客にはすんなりした足に見せる。⁽⁶⁴⁾ そこで彼女の踊りは魚の跳躍にもたとえられる。メリュジーヌ

につながるイメージである。アンドレ・ルヴァロワ André Levallois の伝えるところに拠ると、ネルヴァルは『オーレリア』を執筆中に、実際のモーの市長が『大道芸人たち』に登場したモーの市長と似ているかどうか確かめに言こうと言ったことがあるという。⁽⁶⁵⁾ この逸話は、真実の市長と虚構の市長が、いわば真と偽が同一のものであったらというネルヴァルの奇妙な想像力を示しているように思える。XII章のところでは、パリの中央市場に出入りする偽百姓 (faux paysans) についてふれられている。⁽⁶⁶⁾ 彼らは汚れた仕事着の下に実は立派な身なりを隠していて、仕事が済むと、仕事着を酒場に預けて、二輪馬車で羽振よく帰宅する。変装のテーマは、それが真と偽を内包し、何かしら想像力を高めるものがある故に、ネルヴァルの作品に繰返し現われるのだろう。メリノの女もある意味では仮装した女と言えるかもしれない。彼女について言葉を尽くした後で、語り手はド・フォンジュレ氏 M. de Fongeray の言葉を引用して、「真実とはありうることである」*Le vrai est ce qu'il peut* と結論する。⁽⁶⁷⁾ 真実の概念はこうして拡大される。ネルヴァルは『悲劇の将来について』*De l'avenir de la tragédie* (1837) と題した記事の中で、真実 (le vrai) と理想 (l'idéal) にそれぞれ *possible* と *concevable* という形容をしつつも、その間に一線を画すつもりはない、と述べているが、曲がりなりにも真実に *possible* という形容詞をあてているのは興味深い。⁽⁶⁸⁾ ネルヴァルの真実の概念は、*possible* という語の広い意味合いの中でとらえられるのである。

リアリズムの真実に疑いをさしはさむことは、結局已の真実について考えることである。ところで真実をこのように広い器でとらえる時、この真実はいかなる基盤によって支えられているのか。ネルヴァルは『東方紀行』の末尾で友人に語りかける形でこう述べている、

Quel intérêt auras-tu trouvé dans ces lettres heurtées, diffuses, mêlées à des fragments de journal de voyage et à des légendes recueillies au hasard? Ce désordre même est le galant de ma sincérité; ce que j'ai écrit, je *l'ai vu*, je *l'ai senti*. ⁽⁶⁹⁾ <強調筆者>

記述されたものの無秩序は、体験を包みかくさず真摯に書きとめようとする態度のあらわれであると言う。見る、という行為を中心にして形成される体験は、ネルヴァルのリアリズムの根幹にある。レチフのリアリズムを彼が推賞する理由のひとつはそこにある。ところで、ネルヴァルの視線が含み入れる地平は、現実世界の彼方にまで拡がっている。彼が「私自身、見ることのできたものしか語らない習慣」 *l'usage de ne parler que de ce que j'ai pu voir par moi-même* を云々する時、この見る、という語が、現実と同時に夢についても適用されるのだということに留意したい。⁽⁷⁰⁾

『オーレリア』の語り手はこう言っている、

Quoi qu'il en soit, je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement. ⁽⁷¹⁾ <強調ネルヴァル>

ネルヴァルの体験の世界は、 *possible* としての真実の領域、夢と現実にわたる世界である。ネルヴァルが『虚報の真実なる歴史』の中で主張しようとしていることも、虚の世界はいつも真の世界へ還元されるにいたるということであり、人間の体験はいかに特殊なものであれ、人類の体験の中にすでに刻まれているということである、

Tout génie à part, on ne peut dire que l'homme n'invente rien qui ne se soit produit ou ne se produise dans un temps donné. ⁽⁷²⁾

それ故に「創るとは、実は思い出すこと」 *Inventer, au fond, c'est se ressouvenir* なのである。⁽⁷³⁾ 「詩人の生は万人の生である」 *La vie d'un poète est celle de tous* とか「各人の経験は万人の宝である」 *L'expérience de chacun est le trésor de tous* という有名な言葉を思い起そう。⁽⁷⁴⁾ 彼の体験は万人の体験を照らしだす。そこにネルヴァルは書くことの、己のリアリズムを貫徹することの意義を認めている。『オーレリア』の語り手は作家の使命についてこう述べている、

Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêteraici,... ⁽⁷⁵⁾

『十月の夜』の真の教訓は、作家はいかに苦痛であろうと、体験の重圧に怯えることなくそれを真摯に分析し、統御し、秩序づける記述の力を備えていなければならないということである。XXV章の「別な夢」 *Autre rêve* では、体験を無秩序に記述するだけで、換言すれば体験にふり回されているだけで息切れしている記述行為が告発されている。土牢の中での夜の夢もまた悪夢である。法廷の前に私は引きだされ死刑判決をうける。三人の亡霊が起訴状を読みあげる。私の三つの筆法が弾劾される、

Du *réalisme* au crime il n'y a qu'un pas; car le crime est essentiellement réaliste. Le *fantaisisme* conduit tout droit à l'adoration des monstres. L'*essayisme* amène ce faux esprit à pourrir sur la paille humide des cachots. ⁽⁷⁶⁾

これはある意味では『十月の夜』という作品を無に帰せしめるような、作家の自己告発である。チェンバーズが鋭く分析したとおり、体験が技芸を導びくのではなく、技芸が体験を導びくにいたらなければならない。⁽⁷⁷⁾ 体験の深みに足をとられて、記述を *réalisme*, *fantaisisme*, *essayisme* と変化させてゆくのは、作家の受け身の姿勢である。

VII

『十月の夜』は、『幻視者たち』から『オーレリア』への移行の時期を如実に印している作品である。それはある意味で、三人称 (il) の背後で語る私 (je) から、深い私 (moi profond) を語る私への移行と言える。作家の視点は、私をとりまく世界から私の内なる世界へと移ってゆく。作品の後半部あたりから、旅する私以上に夢の中の私の顔が前面に現われ、私の体験の領域の拡大=収斂が認められる。「ディケンズの諷刺的模倣」という作者の公的な意図以上に、この作品は、夢と現実にまたがる体験を記述することの難しさを示している。⁽⁷⁷⁾ 旅は体験の拡大であるとともに深化であり、記述はここではそれを跡づけながらもそれにふり回されている。体験の深い意味を、個と普遍を結ぶ体験の絆を、唯一の高みに腰をすえて見わたす時に、『オーレリア』の記述空間が生まれてくるのである。

〈脚注〉

ネルヴァルの作品からの引用はことわりのない限り次の版からである。

Nerval Oeuvres I, texte établi, présenté et annoté par A. Béguin et J. Richer, Bibliothèque de la Pléiade, 5^e éd., 1974, *Oeuvres II*, 3^e éd., 1970

(1) *Oeuvres II*, p. 19

(2) Richer の校定による次の版では、『十月の夜』の草稿の存在を示す異同が掲げられている, *Gérard de Nerval, Poésies et Souvenirs*, Gallimard, 1975

(3) *Oeuvres I*, pp. 1055-56

(4) *Ibid.*, p. 1052

(5) *Ibid.*, p. 111

(6) Ross Chambers, *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, J. Corti, 1969, p. 325

(7) *Oeuvres II*, p. 267

(8) Michel Butor, *Le voyage et l'écriture, Romantisme* (t. 4, 1972) Flammarion, p. 17

(9) *Oeuvres I*, pp. 89-90

(10) *Ibid.*, p. 89

(11) Raymond Jean, *La poétique du désir*, éd. Seuil, 1974, p. 75

(12) Jean は『十月の夜』の彷徨と記述の関係を見事に分析している,

En réalité, il s'y abandonne à un de ses mouvements les plus profonds: celui qui consiste à faire coïncider un progrès, une recherche exploratrice de l'écriture avec un déplacement physique qui implique une prise de possession spatio-temporelle d'un donné observable, reconstitué dans les rythmes mêmes d'un travail descriptif. (*op. cit.*, p. 68)

(13) *Oeuvres I*, p. 95

(14) *Ibid.*, p. 109

(15) *Ibid.*, p. 524

(16) Jean Richer, *Nerval, Expérience et Création*, Hachette, 2^e éd., 1970, p. 402

(17) *Oeuvres I*, p. 85

(18) *Ibid.*, p. 105

(19) *Ibid.*, p. 108

(20) R. Jean, *op. cit.*, p. 79

(21) *Oeuvres I*, p. 80

(22) *Ibid.*, p. 84

- (23) *Ibid.*, p. 98
- (24) *Ibid.*, p. 99
- (25) 『オーレリア』では、語り手の私と主人公の私の中に距離を設けているのは、ユーモアではなく、ツヴェッタン・トドロフの言うように、半過去の用法である、
L'imparfait, de plus, introduit une distance entre le personnage et le narrateur, de telle sorte que nous ne connaissons pas la position de ce dernier.
(Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. Seuil, 1970, p. 43)
- (26) *Oeuvres I*, p. 92
- (27) J. Richer, *op. cit.*, pp. 402-3
- (28) 道化芝居、サーカス、パントマイムなどは、この作品でも多くの暗示があるように、ネルヴァルの愛した世界である。これについては彼が1844年5月に「芸術家」*L'Artiste* 誌上に書いた記事『タンブル大通り, 1 昨日, 2 今日』*Le Boulevard du Temple, 1 Autrefois, 2 Aujourd'hui* を参照されたい。(*Oeuvres complémentaires t. VIII, Variétés et Fantaisies*, pp. 62-88) パントマイムなどで有名だったフュナンビュール座 *Théâtre des Funambules* は、ネルヴァル、ゴーチエ、ジャンフルーリなど、多くの作家をひきつけた。
- (29) *Oeuvres I*, p. 87
- (30) *Ibid.*, p. 88
- (31) *Ibid.*, p. 913 1841年9月9日付。1841年2月の狂気の発作による精神病院への強制収監以来、一種の幽閉恐怖症が生涯ネルヴァルにとりつくことになる。一方で狂気の発作への不安が彼に安住を許さず、彷徨へとかりたてていたことも事実である。
- (32) *Ibid.*, p. 87
- (33) Dominique Tailleur, *L'espace nervalien*, Nizet, 1975, p. 41
- (34) *Oeuvres I*, p. 271
- (35) *Ibid.*, p. 88 及び pp. 94-95
- (36) D. Tailleur, *op. cit.*, p. 38
- (37) Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961
- (38) *Oeuvres I*, p. 79
- (39) *Ibid.*, p. 92
- (40) *Ibid.*, p. 82
- (41) J. Richer, *op. cit.*, p. 403
- (42) *Oeuvres I*, p. 102

- (43) *Ibid.*, p. 103
- (44) このノートには Ch. D. という献辞がついているが、リシェに拠れば、作家の Charles Didier だという。一方で Charles Dickens ではないかという意見もあるが、このノートがあらかじめこの作品のために用意されたものかどうかはにわかには断定しがたい。
- (45) *Oeuvres* I, p. 104
- (46) *Ibid.*, p. 107
- (47) *Ibid.*, pp. 1063-64
- (48) *Nerval par les témoins de sa vie*, éd. par J. Richer, Minard, 1970, p. 164 ネルヴァルは『北への旅』 *Un tour dans le nord* の中で、ロンドンの街を描写しつつこう書いている、
 J'entrais dans la partie pauvre de Londres, (...) c'était le quartier de *White-Chapel*; le centre animé des *mystères* célèbres dans les romans de Bulmer, de Ainsworth et de Francis Trollope.
 Ainsworth の名は『十月の夜』にも一度でてくるが、ネルヴァルの英国の同時代作家への関心は、主として写実的な町の描写の方にあつたのではないかと思われる。
- (49) *Oeuvres* I, pp. 79-80
- (50) ネルヴァルは『東方紀行』の序章でこう書いている、
 On rit, un mariage s'ébauche, et l'attaché paye le dot. Mais il n'y a de dénouements qu'au théâtre: la vérité n'en a jamais.
 (*Oeuvres* II, p. 11)
- (51) convention という語の用例をみよう、
 Mais Cicéron était l'orateur de convention, et l'autre n'était pas assez l'orateur vrai. (*Oeuvres* I, p. 80)
 この場合の convention は「世間の認める」程度の意味であるが、多少 péjoratif に使われている。作者はさらに真実派の運動について次のように書いている。
 Le même mouvement a existé après 1830, après 1794, après 1716 et après d'autres dates antérieures. Les esprits, fatigués des conventions politiques ou romanesques, voulaient du *vrai* à tout prix. (*Ibid.*, p. 109)
 社会的政治的変革の時期には、convention は〈旧形式〉として放逐され、そのかわりに真実 (le vrai) が、月並み、紋切り型、不自然さを打破するものとして要求される、と言っているようだ。
- (52) *Oeuvres* I, p. 80
- (53) *Oeuvres* II, p. 1140

- (54) *Oeuvres* I, p. 116
- (55) *Ibid.*, p. 102
Un simple écrivain ne peut que mettre le doigt sur ces plaies, sans prétendre à les fermer.
- (56) *Ibid.*, p. 102
「真実の鏡」については、XIII章でその名のでている。J. -J. Vadé に同名の詩 *Le Miroir de la Vérité* がある。
- (57) *Ibid.*, pp. 1063-64
- (58) *Ibid.*, p. 118
憲兵の訓示は、その言葉の訛りによってカリカチュアライズされている。
- (59) *Oeuvres* II, p. 1107
- (60) *Oeuvres* I, p. 109
- (61) Jean Senelier, *Un amour inconnu de Nerval*, Minard, 1960
- (62) J.-P. Richard, *Poésie et Profondeur*, éd. Seuil, cf., p. 45, 1955
G. Poulet, *Trois essais de Mythologie romantique* J. Corti, 1971, cf., p. 128
- (63) *Oeuvres* I, p. 110
- (64) *Ibid.*, p. 106
- (65) *Nerval par les témoins de sa vie*, p. 347
- (66) *Ibid.*, p. 97
ネルヴァルが *Faux saulniers* (塩密輸入) に対して関心を寄せるのは、単に彼らが *vrais saulniers* でないからというだけでなく、彼らが反体制者の冒険と夢をみせてくれるからである。cf., *Angélique* の variante, *Oeuvres* I, p. 1282)
- (67) *Ibid.*, p. 111
- (68) *Oeuvres complémentaires de Gérard de Nerval, t. 1, La Vie des Lettres*, éd. Minard, 1959, p. 137
- (69) *Oeuvres* II, p. 624
- (70) *Ibid.*, p. 617
- (71) *Oeuvres* I, p. 381
- (72) *Ibid.*, p. 524
- (73) *Ibid.*, pp. 150-51
- (74) *Ibid.*, p. 65 及び p. 133
- (75) *Ibid.*, p. 364
- (76) *Ibid.*, p. 116 この夢の中で、ポー Poe の名が一度でてくるが、ポーの『ベレニス』*Bérénice* のボードレールによる翻訳が、『十月の夜』よりおよそ半年早く同じ『イリュストラシオン』誌に掲載されている(1852年4月17

目)。ネルヴァルがポーをどれだけ知っていたかは別問題として、ポーの作品に接していた可能性は大きい。

(77) R. Chambers, *op. cit.*, p. 339

(78) 「剥製の河獺」がある英国人の手にわたるという結末にも何らかのパロディの要素が認められないだろうか。