

『従兄ポンス』における「鏡」

渡部 浩 見

Ⅰ 序

1846年6月15日、バルザックはハンスカ夫人への手紙の中で、初めて『貧しき縁者』2部作の具体的な構想に触れている。¹⁾『従妹ベット』は同年10月8日から12月3日まで41回にわたり、『従兄ポンス』は翌47年3月18日から5月10日まで30回にわたって *Le Constitutionnel* 紙に連載された。この間、『従妹ベット』が始めから roman としてほぼ一気に書き上げられたのに対し、『従兄ポンス』は途中中断され nouvelle から roman へと構想は大きく膨らみ書き改められた。作品の題も *Le Bonhomme Pons* - *Le Vieux Musicien* - *Le Parasite* - *Les Deux Musiciens* と変わり、最後にハンスカ夫人の助言を受け入れて *Le Cousin Pons* に落ち着くことになる。

着想の段階で既に対を成す二編として、親類縁者からうとまれている貧しい独身者という共通のテーマが選ばれたこの二編のうち的一方を無視して他方を論ずることは不可能と思われるし、いずれの作品にも興味深いテーマが数多ある。『貧しき縁者』を扱った André LORANT の *« Les Parents pauvres » d'Honoré de Balzac. « La Cousine Bette ». « Le Cousin Pons ». Etude historique et critique* (2vol., Genève, Droz, 1967) や、論文集 Balzac et *« Les Parents pauvres »* (CDU-SEDES, 1981) に代表されるように既に多くの研究もなされているが、なお幾多の点で問題が残されていると思われる。本稿では『従兄ポンス』を中心に考察を行うことを断った上で、前置きの長くなるのを承知で、多様な要素を持つ『従兄ポンス』の種々のテーマとはどのようなものか振り返ってみたい。この小説の奥行き之深さと『人間喜劇』の中での位置を理解するためには決して無駄ではないだろう。多くは『人間喜劇』の他の多くの作品と共通するテーマでもある。

まず、知られざる不幸、闇に隠された犯罪を挙げることができる。法の網を潜る犯罪。ひたすら心に傷を負わせ、死にまで至らしめる人間の悪がそれである。

次に、友情のテーマ。ラ・フォンテーヌの『寓話』に *« Les Deux Amis »* がなければこの *esquisse* はこう題されていたろうと作者自身作中で述べているように²⁾二人の老音楽家ポンスとシュムケの友情は陰険な人物たちのドラマに辛うじて救いをもたらし、均衡を与えていると言える。『幻滅』におけるリュシアン・ド・リュバンプレとダヴィッド・セシャルや、『二人の若妻の手記』のルイーズとルネなどの青年期の友情とは異なる孤独な老人の友情である。

第三に、*célibataire* の問題。バルザックは独身という形態が社会において引き起こ

す種々の問題を扱ってきた。『地方生活場景』の「Les Célibataires」と題する三部作『ピエレット』、『トゥールの司祭』、『ラブイユーズ』をはじめ『老嬢』、『田舎医者』のテーマでもある。

第四は、遺産相続のテーマで、遺産を巡る親族間の欲望と争いは、結婚契約と持参金の問題と共に、人間と社会を描く19世紀風俗研究では二本の柱ともいえる金銭のテーマである。

第五は情熱。ここでは、主人公ボンズの美術品収集マニアと美食癖が問題となる。無欲なボンズだが、このやむにやまれぬ二つの癖のため自らの不幸を招いていく。特にボンズのコレクションは、作中のあらゆる階級の人間の欲望の的となり、換金可能な物として、人物たちを動かすエネルギーの点火装置ともいうべき小説の軸となっている。美術品収集の社会的変遷については Jacques THUILLIER が述べており、⁹⁾ Gérard GENGEMBRE は、ブルジョワジーが収集に熱を傾けるようになり、骨董店がパリに増えていった1840年代に収集という新たなモードを小説化したことの画期的意義を指摘している。⁴⁾『従兄ボンズ』執筆の頃のパルザック自身が情熱的収集家のひとりだったことも忘れてはならない。『従兄ボンズ』の小説世界は時代と作者個人の情熱の投影なしには生まれなかったと言ってよい。

第六は、double 又は duplicité のテーマである。A. M. MEININGER も指摘しているように、⁵⁾ この小説においてはすべてが二重「double」になっている。ボンズとシュムケ。シュヴァブとブルンナーという二人のドイツ人。町医者プーランと弁護士フレジェ。カミュゾ・ド・マルヴィル部長夫人と娘のセシール。門番シボ夫人とフレジェの手下のソーヴァージュ夫人。舞台となる Marais と Madelaine。ボンズと親戚の二度のけんか。ユダヤ人美術商マギユスとレモナンクのボンズ美術館への二度の侵入。ボンズの二つの情熱、美食癖と収集癖。二つの遺書等々。この指摘のほかにも細部にわたり対の構造が『従兄ボンズ』の根幹を成している。同じ A. M. MEININGER は『従妹ベット』の序文で『貧しき縁者』の二編の構成、人物の対照性についてやや細かく指摘している。⁶⁾ この対照性の問題は、本稿で取り上げる鏡のモチーフの意味とも深く係わる重要なテーマである。

第七に misogynie のテーマも『貧しき縁者』の基調とも言えるものとして挙げない訳にはいかない。この小説では、男も女も、身分の上下を問わず、ひとたび落ちぶれた老音楽家の所有する美術品が莫大な資産価値を持つと知るや、禿鷹の如く瞞し、奪い、主人公を喰い物にしてゆく。中でもそれまで善良な家政婦と思われた門番シボ夫人の悪魔的転身、義理の縁者カミュゾ部長夫人と娘のセシールの冷酷な仕打ち、カミュゾ家の召使マドレーヌのいじめ、「虻のような」⁷⁾ フレジェの手下ソーヴァージュ夫人の様相など、ボンズを欺き陥れるこれらの女たちの人物描写は、これに『従妹ベット』のリスベットや毒婦ヴァレリー・マルネフを加えると、『人間喜劇』に描かれた他の悪女たちの影が薄れるほどの、エネルギーの収束した「魔女の群れ」あるい

は「悪女の標本」の如くで圧巻である。⁹⁾

この他にグロテスクのテーマも指摘される。特に人物の描写に見られる怪物的表現は見逃せない。暗い悲劇でありながら、時に滑稽なまでにグロテスクなcomédieとしての側面も特徴的である。⁹⁾

最後に、人物の導入方法や筋の展開に見られる演劇的性格も特筆に値する。

以上のような多くのテーマを含むこの小説の中から、これまで取り上げられなかった、しかし大変注意を引くある特徴についてその意味を探ってみるのがこの小論の狙いである。即ちその特徴とは、「鏡」が随所に描かれているという点である。建物の外観、内部、室内の描写、家具の描写に多くの頁をさくのがバルザックの常であってみれば、鏡もこれらのdécorのひとつにすぎず特に不思議はないとするのは誤りであろう。先ずバルザックにあっては建物その他が単なる舞台背景ではなく、そこに住まう人物の来歴、人となり、生活すべてを表現する重要な要素であることを認めた上で、なお何か特別な意味作用を持っていることが感じ取れるのである。ただ単にそれが頻繁に現れるというだけではない。「*miroir*」、「*glace*」の他に「*loupe*」、「*lorgnette*」等の光学装置が用いられることも係わりがあるのではないか。これらは一体何に拠るのか。『貧しき縁者』の他の一編『従妹ベット』においてはどうかだろうか。他の小説家、文学作品に求めるべき源泉があるのか。絵画、特にボンスの画廊の絵と繋がりがあるのか。絵画史における鏡と小説の中の芸術作品を結ぶ糸がありはしまいか。伝記的事実との係わりはどうかだろうか。以下これらの点を順に検証してみよう。

II 『従妹ベット』との比較

小説の冒頭で、もはや数少ないamphitryonのひとつとなった遠縁のカミュノ・ド・マルヴィル邸を訪問した時、このドラマの最初の悲劇がボンスを襲う。この小説に最初に鏡が現れる場面である。

帝政時代には少しはもてはやされたこの音楽家も物語の始まる1844年には既に方々で厄介者扱いされており、そのことは誰よりもボンス自身が承知しているのだが、ただ美食の欲求を満たしたいがために卑屈に御機嫌を取ることをさへ辞さない。中でも唯一の血縁であるカミュノ・ド・マルヴィルの妻はボンスを歓待したことがなく、その小間使のマドレーヌはボンス夫人になるという野心を砕かれてからは事あるごとにこの食客に仕打ちをする。その日もボンスは骨董屋で掘り出したワットーの絵のある扇を夫人に贈るという名目で恐る恐る訪問したのだが、夫人は娘のセシールの仕組んだ悪戯にマドレーヌと結託してボンスを追い返そうとする。虚栄心ばかり強くワットーの名前さえ知らない程無知な夫人のすげないあしらいにボンスは退散せざるを得ない。ところが外套を着ようとするとその「鏡」に隣室で笑い転げながら母親に身振り手振りで話している娘を見てしまう。¹⁰⁾痛ましい場面であるが、ボンスが述懐するように老いと貧しさの故に追い払われたのは事実によ、美食への執着と骨董

マニアという二つの情熱が共に抑圧されたための二重の打撃であり、この場面からドラマが始まることの意義は深い。

その日からポンスは自宅でシュムケと食事をするようになるが、事の次第が発覚して詫びを入れられた彼は招待を受け入れる。縁談のまともでないセシールに結婚相手を紹介することで「善をもって悪に報いる」¹¹⁾ 喜びを味わうのだが、それまで誰にも公開したことのない名画や骨董品を集めた自宅の画廊を見合いの場に提供する。見合いの日、先にのり込んだド・マルヴィル夫人とセシールに相手の青年ブルナーの到来が告げられる。この時再び鏡が登場する。

Elles ne se retournerent point et profitèrent d'une superbe glace de Venise encadrée dans de monstrueux morceaux d'ébène sculptés, pour examiner le phénix des prétendus.¹²⁾

ここでは明らかに、鏡は盗み見るための道具である。冒頭の鏡の場面では、やはり正面の鏡が本来ポンスには見えない光景を映し出していた。いずれも視野の外にあるものを映している点で共通している。

盗み見るという鏡の機能をより意図的に用いた例を挙げよう。先の見合いの結果、青年のほうが断ったことでポンスを逆恨みしたド・マルヴィル夫人から罵られ、夫人の吹聴によってどの家からも恩知らずの腹黒い男とされて放逐されたポンスはついに病の床に伏す。就寝中にシボ夫人が、肩鉄商レモナンクや美術商マギュス、ド・マルヴィル夫人の使いと名乗るフレジエを導き入れたことに気付く、大事な絵が巧妙に盗まれたことを知って、初めてシボ夫人の食欲と、ド・マルヴィル夫人の憎しみ、復讐、貪婪を見抜くに至る。もはや自分に残された時間の少ないことを悟ると、ポンスは雄々しく「芸術の美とうつろい」¹³⁾ に別れを告げ、独り残されるシュムケを何とか守ってやろうと最後の力を振り絞る。ポンスは偽の遺言書を作成することでシボ夫人の欺瞞をシュムケの前に暴いてみせる。その遺言書作成の場面で、ポンスが予め見抜いていたようにシボ夫人は「奇妙な細工をした手鏡を手に、わざと半開きにしておいた扉のそばに陣取る」¹⁴⁾ ののだが、実はポンスは寝室の鏡の中にシボ夫人を見ている。¹⁵⁾ この時、ポンスの見る鏡の中に鏡を持つ女の姿が映るという構図が生じる。お互いに «espionner : 盗み見る» 行為をしているのである。

この小説では、登場人物が皆 «espion» として動く。

シボ夫人は、ポンスを診察するプーランの目の中に医者への偽善を見抜こうと「間諜の一瞥」 un coup d'œil d'espion¹⁶⁾ を投げる。うだつのあがらぬこの町医者と友人の弁護士フレジエはシボ夫人が匂わずポンスの遺産の話に出世の糸口を見出す。狡猾なフレジエは「あなたは見張られるだろう。それとなく探られることだろう」 l'on vous espionnera¹⁷⁾ と脅しつつシボ夫人を操る。自らはド・マルヴィル夫人の間諜となって

見返りを期待する彼は、友人プーランを指して「彼はこちらさまのために私が操っている罪のないスパイにすぎないのです」 *mon ami, madame, n'est qu'un innocent espion dirigé par moi dans vos intérêts*¹⁸⁾ と夫人に述べる。

一方、最初にシボ夫人を焼き付けたレモナンクは、自分も取引によって報酬を手にし、シボ夫人を富ませた上で一緒になって店を構えたいという野心から、実直な門番シボの毒殺を図る。門番が死の床にあるその混乱のさなか、ポンスは何も疑うことを知らない子供のようなシュムケに指示を与え忠告する。

[...] il doit régner une grande confusion dans la maison, si le portier est à la mort, nous sommes à peu près libres pour quelques moments, c'est-à-dire sans espions, car on nous espionne, sois-en sûr!¹⁹⁾

ポンスの指示に従う時シュムケもまたスパイとなる。ポンスはシュムケを包括受遺者とするための例の計画を立てる。

亭主が死に瀕しポンスの信用も失ったシボ夫人の代わりに、フレジエは手下のソーヴァージュ夫人を「間者兼見張り」 *un espion et un gendarme*²⁰⁾ としてポンスの所へ送り込む。

冒頭で1844年に至るまでのポンスが語られる時、次第に御馳走になる先々で使者のような役までするようになったポンスについての次の記述にも目を留めよう。

*Préposé de bien des achats, il devint l'espion honnête et innocent détaché d'une famille dans une autre ; [...]*²¹⁾

『従兄ポンス』においては、お互いがお互いを探り、操り操られる関係が錯綜していることが分かるだろう。つまり鏡はこの関係においてもっとも優れた道具立てであると言える。

以上のように見てくると、「loupe」、「lorgnette」も類似の働きを持つことに思い至らないだろうか。

目利きの美術商マギュスはレモナンクから依頼され、ポンスの寝ている間に美術品の値踏みをすべくその画廊に侵入するが、この時マギュスは「拡大鏡とオペラグラスで身を固めて」²²⁾ いる。又、シボ夫人から遺産の分け前の話を持ちかけられたプーランはその夜早速友人フレジエの所に相談に行く。翌朝シボ夫人がフレジエを訪ねた時には既に二人の間で「すべてはじっくりと計られ、注意深く事細かに(à la loupe)調べ上げられていた。」²³⁾

一方は絵を鑑定するため、他方は比喩表現ながら、法律家の知識を利用して犯罪的行為に加担しようとするのであるから、盲点、見えない部分の子細に抜かり無く探り

出すためである。²⁴⁾

ここで、『従妹ベット』の場合を検分してみよう。結論的に述べるなら、この小説にも同じく頻繁に鏡が現れ、しかもその機能は非常に異なったものであることがわかるのである。

まず、冒頭の描写は、成り上がりのもと商人クルヴェルがユロ男爵夫人を訪問するところから始まる。国民軍大尉の服に身を包みレジオンドヌール勲章をつけた自分の姿を鏡に映して調べてみる。²⁵⁾

彼は又、自分だってユロ男爵には劣らない、とポーズをとって鏡に自分を映しながら言う。²⁶⁾

クルヴェルもユロも手玉にとっている娼婦ヴァレリー・マルネフは、今度はユロの娘オルタンスの夫となったヴァンチェスラス・シュタインボックを誘惑しようと入念に身づくろいを終わると「絵に描きたいほどきれいだわ。」と鏡の中でいるんな科を作ってみる。²⁷⁾ ヴァンチェスラスを誘惑した後も鏡を使って媚態を示したり、相手の表情を盗み見る術も心得ている。²⁸⁾

従姉のアドリーヌ・ユロの陰で惨めな人生を送ってきたベットは、男爵の兄であるユロ元帥の妻となることによって一家を見返す日を夢見つつ、鏡の中の自分に向かって「伯爵夫人。元帥夫人。」と挨拶をする。²⁹⁾

アドリーヌは、窮地に陥った一家のため貞潔を犠牲にする覚悟で、かつてはねつけたクルヴェルに20万フランの融通を乞う決心をする。ヴァレリーのような媚態を知らないアドリーヌは鏡に向かって「私まだ美しいかしら。まだ男の気を引くことができるかしら。皺はないかしら。」と自問する。³⁰⁾

かつてユロ男爵の囲い者だった舞台女優のジョゼファは、男爵夫人の訪問を受けると知り、部屋を飾って「悪が善の前に出る時は武装しなきゃ。」と言って念入りに化粧するため姿見を見る。³¹⁾

このように『従妹ベット』では、むしろ鏡に映し出された自己の虚像への執着が際立っている。これに対し『従兄ボンス』では、鏡は espion の役をして人物が意図するにせよしないにせよ、真実、陰謀を暴き出し欲望という渦巻くエネルギーの中に主人公を溺めとっていく重要な道具となっていることがわかる。

『貧しき緑者』二編の、鏡の用いられ方に表出されるコントラストの例を更に挙げよう。

ボンスの容態が悪化し、音楽教師の仕事の合間を縫って看病に当るシュムケに代わり一切を取り仕切ろうとの目論見から、シボ夫人はシュムケを説得するために、「一晚中看病したものだからどんな恐ろしい顔付きになっているか見てご覧なさい。」と言ってシュムケを鏡の前に連れていく。³²⁾ 又、ボンスが劇場の仕事を失うよう裏で工作をしておいて、打撃を受けたボンスに問い詰められると、「そんな状態で音楽が書

けますか。鏡を見ていないんですね。持ってきてあげましょうか、鏡を。」とやり込める。³³⁾

一方、『従妹ベット』で、毒婦ヴァレリーは手玉に取った男たちのひとりモンテスから復讐され、疫病を移されて醜く変わり果てるが、「誰も鏡を見せてくれないのよ。」³⁴⁾とベットに訴える。

つまり、ここでは無理やり見せられる鏡と見たくても見せてもらえない鏡が対照を成しているのである。ポンスとシュムケは醜く「生まれつき怪物のような」、「生まれついで老人のような」³⁵⁾と表現され、共に女性に縁のなかった老人であり、一方は美貌を武器に悪の限りを尽くしてきた娼婦型の典型であることもコントラストを際立たせている。

ポンスの死について触れよう。悲しみに跪くシュムケも気付かぬうちに息を引き取ったポンスの死に気付くのは、フレジェの間者であり「魔女たちの夜宴」に描かれる老女に喩えられたソーバージュ夫人で、彼女は鏡を持って死者の唇の前に当て、息でそれが曇らないことを確かめる。³⁶⁾ 死を映し出す鏡と言えらるだろう。

『貧しき縁者』巻頭の献辞の中で作者がこの二編について述べていることは、両編に見られる対照性が作者のいかなる思念に基づくものであるかを明瞭に語っている。その一部を引いてみよう。

Les deux esquisses que je vous dédie constituent les deux éternelles faces d'un même fait. *Homo duplex*, a dit notre grand Buffon, pourquoi ne pas ajouter : *Res duplex*? Tout est double, même la vertu. [...] Mes deux nouvelles sont donc mises en pendant, comme deux jumeaux de sexe différent. C'est une fantaisie littéraire à laquelle on peut sacrifier une fois, surtout dans un ouvrage où l'on essaie de représenter toutes les formes qui servent de vêtement à la pensée.³⁷⁾

Homo duplex : 二つの面を持つ人間。縁者たちの中で影となって生きてきた貧しい独身者という設定を作者が男女両性で描き分けたことはその題が最も良く象徴しているが、更に、似た状況のもとでいかに異なる感情が人間の内に起こり、いかに異なる行動となって表れ、いかに異なる結果を生むか、抑圧によって蓄積されたエネルギーが発散された時の二つの向かう方向と、それによって導かれたそれぞれの結果を対照的に描き出したのが『貧しき縁者』である。

Res duplex : 二つの面を持つ事物。バルザックは、人間の内面のドラマの表出として、事物の上に照らし出される表象を、『貧しき縁者』の二編に共通する、二面性を持つ「鏡」というオブジェを通して表現しているのではないだろうか。

『従妹ベット』で、密かな嫉妬と憎しみからユロー一家の数多の不幸を準備してきたベットがその最期で一家の守護天使として涙のうちに見送られるという結末と、『従

兄ポンス』で、芸術作品を眺め、美食を楽しむという快樂の他はただひとりの友を愛したのみというポンスの、一族の誰ひとりとして葬列に参加しなかった最期は、「男女の双生児」としての diptyque の対照性が最も良く表れた部分ではないだろうか。

又、『従兄ポンス』の内部において、「鏡」と同じ次元で論じられるべきと思われる「目」についても、作者は厳密なまでに対照性を描き出している。

ポンスがその死を鏡によって確認される時、彼は目を開けたまま事切れ、悪魔のようなソーヴァージュ夫人によって目を閉じられるのに対して、³⁸⁾ポンスの « un autre lui-même »³⁹⁾であるシュムケは、ポンスの最後の努力も空しく、彼の残した財産を瞞し取られたことを知り致命的な打撃を受けて途中で倒れるが、視覚を犯されたまま意識が戻ることもなく死んでいく。⁴⁰⁾

ここで、この小説が一時期 *Les Deux Musiciens* と題されていたことを思い出そう。もうひとりの自分をお互いの中に見出したふたりの老音楽家は、ともに独身で « les deux casse-noisettes »⁴¹⁾と仇名される程醜い。しかし、un autre lui-même = double ということは即ち鏡の実像と虚像のように全く同一ではないのだ。双生児としての『従妹ベット』と『従兄ポンス』がそうであるように、同質であると同時に異なる、表裏の関係にあるのだ。死を目前にしてあらゆる悪徳を見抜いたポンスが、疑うことを知らない無垢な魂の持ち主であるシュムケに「目を開いてやり」ひとり残される友人を守ろうと手を打った甲斐もなく、彼は無力に死んでいく。芸術の永遠の美を愛し、同じく崇高な心を持ちながらも芸術作品を「所有」という断ち切れない欲望を死の直前に敢然と断ち切ったポンスは、メドゥーサによって石と化されたように死ぬ。ペルセウスの鏡を持たなかったかのように。このふたりの死の対比は、芸術作品の真価を見極める目を持っていたポンスと、音楽において崇高な域に達しながら視覚芸術を一切理解できなかったシュムケの、二様の死ともとれないだろうか。

『貧しき縁者』二編の構想は既に触れたように同時に抱かれたのだが、その後の軌跡を少し辿ると、作者は先ず『従兄ポンス』に着手し、草稿のできた時点で『従妹ベット』にかかる。ところが後者の執筆が進むにつれて作者は既に *Le Constitutionnel* 紙が印刷に入っているにも係わらず前者を書き直すことに決め、結果的に完結していない『従妹ベット』の連載が先に始まる。並行して執筆を進めるが、『従妹ベット』は完結し、『従兄ポンス』は一時中断される。⁴²⁾遅れて完成した後者は当初の見積を遥かに凌ぐ量の長編小説となる。作者が分量的釣り合いやテーマの均衡を意識したことも容易に推察されるが、これまで見てきた点を考え併せるなら、『従兄ポンス』が細部にわたって『従妹ベット』と表裏を成すよう意識され、後から書かれた『従兄ポンス』が鏡のモチーフの扱いにおいてより複雑かつ周到な方法で技巧を凝らされているということが更に良く理解されるのである。

III 鏡と分身 — E. T. A. Hoffmann

主人公ポンスとシュムケとの出会いを作者は次のように書いている。

En 1835, le hasard vengea Pons de l'indifférence du beau sexe, il lui donna ce qu'on appelle, en style familier, un bâton de vieillesse. Ce vieillard de naissance trouva dans l'amitié un soutien pour sa vie, il contracta le seul mariage que la société lui permit de faire, il épousa un homme, un vieillard, un musicien comme lui.⁴³⁾

ここに導入されるシュムケという人物は、ドイツ人の持つ素朴さ、子供のような感傷癖を持ち、いつもぼんやり音楽の楽章に思いを巡らせている夢想家のピアニストである。この人物は、1838年の『イヴの娘』にピアノ教師として登場し、ポンスに出会う前の彼の風貌、人柄、暮らしぶりが素描される。

Le maître fut un Allemand catholique, un de ces hommes nés vieux, qui auront toujours cinquante ans, même à quatre-vingts. Sa figure creusée, ridée, brune, conservait quelque chose d'enfantin et naïf dans ses fonds noirs. [...] Enfin, son vieux corps, mal assis sur ses vieilles jambes nouées et qui démontrait jusqu'à quel point l'homme peut en faire l'accessoire de son âme, appartenait à ces étranges créations qui n'ont été bien dépeintes que par un Allamand, par Hoffmann, [...]⁴⁴⁾

« un de ces hommes nés vieux » は、後にポンスが « ce vieillard de naissance » と形容されるのと重なり、長すぎるので省いたがここに細かく描かれるシュムケの肖像を見ると、後に彼がポンスと共に界限の人々から仇名された « deux casse-noisettes » という木彫の胡桃割り人形の喩えがより具体的なイメージを伴ってくる。

シュムケというドイツ人の描写の中で言及されたホフマンと『従兄ポンス』の関係について研究者の指摘に触れ、更に我々が問題としている「鏡」との関連を考察してゆこう。

『従兄ポンス』のどの版の編者も多少ともホフマンに触れぬ者はいない。それは上に見たような作中の作者の言辞からして当然のことともいえる。前掲の A. M. MEININGER は、バルザックにおいてはホフマンは音楽に結び付くこと、ポンスが醜い音楽家であること、ホフマンの人物クライスラーにポンスが比されていること、『イヴの娘』においてシュムケが「ホフマンのみが良く描くことのできたあの不思議な人物」と形容され、彼の飼い猫が「偉大なホフマンを称えて *Mirr* と名付け」られ、『牡猫ムルの人生観』*Les Contemplations du chat Mûrr* を暗示していること、「*Les Deux Casse-Noisettes*」という章題があることを指摘している。⁴⁵⁾

この『胡桃割り」と鼠の王様』というホフマンのメルヒェンの『従兄ポンス』に与えた影響について更に細かく指摘しているのは Maurice MOURIER である。「alter ego」

シュムケから「分裂増殖によって」ボンスが生まれ、シュムケは友情への殉教の中で開花すべくその分身が必要であったとするMOURIERは、ホフマンの鼠の王様の七つの頭を『従兄ボンス』の七人の略奪者（シボ夫人、プーラン、フレジエ、ソーヴァージュ、マギュス、レモナンク、カミュゾ夫人）に重ね、この作中の猫の名 Schnurr と前述の Mürr の合成から Schmucke が生まれたのではと推理している。⁴⁶⁾興味深い指摘である。しかし我々はここで、むしろ「鏡」のモチーフを通してホフマンの作品との係わりを見てゆきたい。

ホフマンの作品には実に頻繁に鏡や望遠鏡が登場し、あたかも強迫観念の如く繰り返される。不思議な行商人が主人公に売りつける望遠鏡や手鏡が、主人公を狂気の淵に押しやったり、死へと導く魔術的道具となる（『砂男』、『廃屋』）。眼鏡、オペラグラス等の小道具の例にも事欠かない。この他にも壁面が鏡張りの菓子屋（『廃屋』）や、窓がすべて鏡でできているおもちゃのお城（『胡桃割り』と鼠の王様）、窓が鏡になっている馬車（『プランビルラ女王』）といった具合である。

ところで、鏡に結び付く最大のテーマは分身 double であり、ホフマンの幻想的コントの多くでも、作者と人物、人物と別のある人物、人物と幻が分身となる構図が多く存在する。実像と虚像の不思議、その無限の拡がり、不可視なるものへの不安といった要素と併せて、鏡は、自我の増殖、ホフマンで言えば «doppelgänger» の問題と不可分の関係にあると言えよう。

『従兄ボンス』において、あるいは『貧しき縁者』においては、分身／二面性が最大のテーマであることは既に見てきたとおりである。他の多くのテーマがこれを圧さんばかりのドラマの中で、分身のテーマにとってこれほど象徴的な道具立ては、鏡において他にない。両作家の資質や形式の違いは勿論考慮されねばならないが、『従兄ボンス』において最もホフマン的なものは、ボンスとシュムケのグロテスクな肖像であるよりもむしろ鏡であり、悪魔の影であり、死への恐怖なのではないだろうか。⁴⁷⁾

『あら皮』の護符が思い出されないだろうか。冒頭で、主人公のラファエルは骨董商の店でありとあらゆる時代の遺物を見て、陳列してある部屋を鏡に喩える。

L'inconnu [=Raphaël] compara d'abord ces trois salles gorgées de civilisation, de cultes, de divinités, de chefs-d'œuvre, de royautés, de débauches, de raison et de folie, à un miroir plein de facettes dont chacune représentait un monde.⁴⁸⁾

無数の面を持つ鏡が表しているものは、無限を前にした言いようのない不安である。

1831年の『あら皮』執筆以前にバルザックがホフマンを読んでいたことは、『あら皮』初版の序文を読めば明らかである。⁴⁹⁾この頃既にホフマンの著作はLoève-Weimarsの訳によってフランスに紹介されていた。1828年にその最初の仏訳を出版したのが、当時印刷業に手を染めていたバルザック自身であることも実に興味深い事実である。⁵⁰⁾

ラファエルがこの謎めいた骨董商から何でも願いのかなうあらゆる皮を手に入れ、その皮が縮むごとに死の恐怖に怯える点でも、主人公が青年期のバルザックの分身の一人である点でも、この小説の hoffmannesque な色彩は否定できない（『砂男』、『廃屋』、『大晦日の夜の出来事』参照）。

一方『従兄ボンズ』は幻想的コントでもなく『あらゆる皮』のような哲学研究でもない。しかし『人間喜劇』最後のこの小説の中では、鏡と分身と鏡像の増殖が一見脈絡がないかのようにでありながら隠し絵のように浮かび上がってくる。

鏡のモチーフに焦点を置くと、『従兄ボンズ』の中に、ホフマンの幻想的コントと構図的に二重写しになる次の二点を指摘することができる。

まず、『砂男』で主人公ナタナエルはコッポラという晴雨計売りから懐中用の望遠鏡を買われ、狂気に陥る。同じように『廃屋』では、行商人から小さな手鏡を買ったために主人公テオドルは奇妙な体験をする。この悪魔的謎の人物から押しつけられた鏡は、我々がIIにおいて『従妹ベット』のヴァレリーの見せてもらえぬ鏡と対比させた鏡、門番シボ夫人がシュムケとボンズに無理やり見せようとした鏡を想起させないだろうか。鏡を見たシュムケは瞞されてボンズの高価な八枚の絵を売ってしまう。鏡をみなかったボンズは最後に敢然と悪人たちに戦いを挑む。即ち悪魔との契約を拒むのである。

次に、レモナク、ブーラン、フレジエのそれぞれ鏡についての一見ありふれた次の描写を見てみよう。レモナクが屑鉄商を始めるため1831年に借りた店はもとはカフェであったが、その家具は売り払われる。

Naturellement, les glaces, les tables, les tabourets, les étagères, tout le mobilier du café de Normandie avait été vendu.⁵¹⁾

ブーランのアパルトマンでは、40年来の垢と煙のために鏡が曇っている。

Une crasse quadrangulaire, la fumée, y avaient flétri les glaces, les bordures, les dessins du papier, les plafonds et les peintures.⁵²⁾

フレジエのアパルトマンの暖炉棚の鏡もやはり曇っている。

La glace de la cheminée était trouble ; [...] ⁵³⁾

レモナクの取り払われた鏡と、垢や煙で曇ったブーランとフレジエの鏡は、鏡像を主体に考えると、ホフマンの『大晦日の夜の出来事』の鏡像を失った男の話や、シャミッソーの『影を無くした男』を想起させないだろうか。シボ夫人のそそのかし

から悪魔に魂を売り、その鏡が曇っていて姿を映すことができないという意味で、ブーランとフレジエを「鏡像を無くした男」に準えることはできないだろうか。又、シボ夫人を焼き付けその夫を密かに毒殺し最後は自ら盛った毒によって死ぬレモナクという人物は、既に映すべき鏡さえ持たないという意味で、二人以上に「鏡像を無くした男」と言えないだろうか。

ところで、ポンスがある意味において1846年のバルザックの分身であることも忘れてはならない。『あら皮』から15年、既にバルザックは著しく健康を害していた。ハンスカ夫人との結婚という実現されない夢。一方で憑かれたように絵画や骨董を捜し求め、ひたすら死へと急いでいるかに見えるこの時期のバルザック。ラファエルが作者の分身であったように、15年後のポンスも又、死を予感させる作者の分身と言えよう。『従兄ポンス』を書き終えた後、1846年6月28日バルザックは遺書を書く。「Ceci est mon testament」、ポンスの書いた遺書にも冠されたこの同じ言葉は、『従兄ポンス』という遺作の上に置かれた言葉のようではないだろうか。

IV 絵画と鏡

『従兄ポンス』には、61名の実在の画家の名が挙げられる。冒頭のワットーをはじめ、15世紀から19世紀に至るイタリア、ベルギー、オランダ、ドイツ、及びフランス、スペインの画家たちの名前のみでなく、数多くの実在の名画が登場する。

芸術作品に現れる鏡というと、文学作品に劣らず絵画芸術において扱われてきた鏡の例が思い浮かべられるだろう。必然的に我々の関心は、作中に挙げられた画家たちの作品、特に主人公ポンスが40年の間密かに集めてきた絵画に向けられる。

絵の中に配置された鏡の例は、「Vanitas」、「死」のアレゴリーとしての鏡を持つルネッサンス期以降の女性像や、北方、特に16、17世紀オランダ絵画に見られる「科学の時代」と「富の形成」の象徴としての鏡や、「mis en abyme」の手法で知られる凸面鏡等に求めることができる。ここには「mis en abyme」として鏡の中に映る画家の自画像や、モチーフとしてでなく鏡そのものを用いて制作された自画像も当然含まれるだろう。

『従兄ポンス』に挙げられる画家の名を見ると、イタリアルネッサンス（ラファエロ、ティチアーノ、セバスティアノ・デル・ピオンボ、フラ・バルトロメオ、アンドレア・デル・サルト、ジョルジョーネ、コレッジオ、ドメニキノ等）から、デューラーを経て、北方ルネッサンス（ファン・アイク、クラナッハ、ホルバイン等）の画家たち、17世紀のルーベンス、レンブラント、ファン・ダイク、ホベマ、バックホイセン、メッー、ブリューゲル、ブラウエル、ミニヨン、さらに18世紀のワットー、グルーズ、シャルダン、リオタールから同時代のダヴィッド・ダンジェヤドラクロアに至るまでの絵画の巨匠たちで、彼等のいくつかの作品は、ポンスやマギュスが所有する絵画とされている。このうちセバスティアノ・デル・ピオンボ、フラ・バ

ルトロメオ、ホベマ、デューラーの四点は、ポンス美術館中の逸品で、マギユスがシムケを瞞して安値で横領したことになっている。

このうち、デューラーという自画像を多く残したことで知られるが、ポンスの所有しているという「女の肖像」をベルリンのダーレム美術館に実在する「ホルツシューエルの肖像」と恐らく対を成すものであろう、と根拠を挙げて説明する次の一節を見よう。

Quant à Albert Dürer, ce portrait de femme était pareil au fameux Holzschuer de Nuremberg, [...] Est-ce la femme ou la fille du chevalier Holzschuer, l'ami d'Albert Dürer?... l'hypothèse paraît une certitude, car la femme du musée Pons est dans une attitude qui suppose un pendant, et les armes peintes sont disposées de la même manière dans l'un et l'autre portrait.⁵⁴⁾

男女一対の肖像画、「un pendant」というと、『貧しき緑者』二編の構成と、献辞にあった言葉がすぐに思い出されまいだろうか。

ところで、マギユスが涙を流し、身動きもせず先の四枚の絵に釘付けにされる様子を、ルーブルを訪れる愛好家の感動に喩える次の一節に目を留めたい。

Cette immobilité, cette admiration ne peuvent être comprises que par ceux dont l'âme est ouverte au beau idéal, au sentiment ineffable que cause la perfection dans l'art, et qui restent plantés sur leurs pieds durant des heures entières au Musée devant la Joconde de Leonardo da Vinci, devant l'Antiope du Corrège, le chef-d'œuvre de ce peintre, devant la maîtresse du Titien, la Sainte-Famille d'Andrea del Sarto, [...] ⁵⁵⁾

バルザックはここで、当然ルーブルのこれらの絵画の記憶、自らの体験を写していると思われるが、この中の「la maîtresse du Titien」について、絵の中の鏡と小説の中の鏡の関係を指摘したい。

これは今日『化粧する女』(1512-15年頃)の名で知られている絵である。⁵⁶⁾この絵の中では、女性が長い髪を梳いており、背後から男性が左手に楕円の化粧鏡を持って女の頭の後ろにかざし、女の方を見ている。女は勿論、背後の鏡に映る自分の後ろ姿を映す画面左前方の鏡を見ている。恐らく、女の視線からしても男が右手に持っている長方形のものが手鏡であろう。手鏡の形として今日ではやや不自然と思われるが、『鏡の魔術』の著者由水常雄によると、16世紀にヴェネチアにおいて本格的な鏡の製造が始まった当初は、手鏡が主体で、「ちょうど片手で持てるほどの大きさで多くは楕円形や六角形、八角形、長方形をしていた」⁵⁷⁾とあり、むしろ自然と言えるかもしれない。同じティチアーノの『鏡を見るヴィーナス』(1555年頃)⁵⁸⁾では、裸体のヴィ

ーナスと二人のクピッドが描かれ、ひとりのクピッドは長方形の化粧鏡を画面右前方からヴィーナスに向けて支え、もうひとりのクピッドは、ヴィーナスの斜め後ろから頭上に花冠をのせようとしており、構図的には非常に『化粧する女』に近く言わば鏡像的關係にあると言えよう。『化粧する女』の画面は暗く、長方形のものが手鏡であると断定はできないものの、この仮説に基づくなら、ここには鏡に映る像を鏡に映すという虚像＝鏡像の増殖とも呼べるものがあることになる。これはまさに、ポンスがシボ夫人の企みを見抜きその正体を暴こうと仕組んだ、偽の遺言書作成の場面に見られる構図に合致するのである。

作中に挙げられた画家のどの作品をバルザックが実際にどのような形で知っていたか、それらすべてを調べることは不可能である。ただいくつか確実にわかっていることを以下に簡単に紹介しよう。

1837年イタリア旅行中、ヴェネチア、フィレンツェで美術館を訪れていること、⁵⁹⁾ 1843年、夏から秋にかけてサン・ペテルブルグに滞在した帰途、ドレスデンの美術館を訪門していること、⁶⁰⁾ 1845年には再びドレスデンを訪れ、ドイツ、オランダ、ベルギーを旅行していること、⁶¹⁾ 翌46年にはローマに滞在し、ボルゲーゼ美術館を訪れていること、⁶²⁾ これらの旅を通じてラファエロ、ティチアーノ、コレッジオ、パルマ・ヴェッキオ、カラヴァッジオ、ドメニキーノ、ルーベンス、ホルバイン、オランダの画家たちの絵を実際鑑賞する機会を持ったことが書簡から分かっている。⁶³⁾ 特に46年春のローマの旅では、ポンスが若い頃そうしたように絵画への情熱に憑かれて、古画、骨董を買い集めるようになる。このtableaumanie, bric-à-bracomanieはハンスカ夫人との結婚を実現させるためフォルチュネ街に求めた新居を飾ろうとして次第に埋まり込んでいったもので、47年バルザックはここに移り住むものの50年8月に没する直前までほとんどここに落ち着いて暮らすことはなかった。

このフォルチュネ街の邸宅に集められた美術品の総目録を見ると、彼自身が所蔵し『従兄ポンス』にも登場する何点かの絵がある。⁶⁴⁾ このうちマギユスによって略奪されたセバスティアーノ・デル・ピオンボの『折りを捧げるマルタの騎士』はバルザックが46年春ローマで買ったもので、この絵について語る時の彼の心酔ぶりはそのまま小説冒頭のポンスの熱弁に投影されている。

又この総目録には、興味深いことに十数面の鏡の記述がある。この総目録と共に、建築家サンティによって描かれた室内の水彩画のコピーが『ハンスカ夫人への手紙』第四巻に再録されているのだが、そこには十面ほどの鏡が描かれている。それらはただ、繰り返される vision の増殖と与える不気味さを想像させずにはいない。

1848年9月から50年4月までバルザックはウクライナのハンスカ夫人のもとで過ごす。3月に結婚した夫人を伴って5月にフォルチュネ街に帰国した時、彼の健康は回復の見込みのないまでに悪化していた。バルザックの結婚と帰国を知ったペリオーズが6月に彼に宛てた次の手紙は、鏡という死への扉、無限に通ずる窓の向う側に

今しも入ってゆこうとしている『従兄ボンズ』の作者を暗示するかのようである。

Cher et admiré maître,

J'apprends à la fois et votre mariage et votre retour. Je ne vous ai pas vu depuis la veille de mon départ pour la Russie, il y a trois énormes années.

Avez-vous jamais songé au supplice qu'éprouvent certaines âmes passionnées de ne voir les traits de leurs idoles que dans le reflet du reflet du reflet d'un miroir placé tout près d'elles, quand, par un simple mouvement de conversion, l'idole vivante pourrait leur apparaître en réalité?... Ce supplice, je l'éprouve à votre sujet ; faites pivoter le miroir et laissez vous voir vous-même. En termes moins amphigouriques, dites-moi quand je pourrai aller vous serrer la main et vous prier de présenter à Madame de Balzac l'un de ses plus humbles serveurs

Hector Berlioz. ⁶⁵⁾

『従兄ボンズ』に登場する画家たちと鏡について考察する時、鏡の発達の歴史にドイツとイタリアが二つのルーツを持っていること、絵画芸術のモチーフとしての鏡がイタリア、北方共に豊富であることは、看過することのできない事実である。実際61名の画家はイタリアと北方（フランドル、オランダ、ドイツ）という二つの文化のカテゴリーを核としていると言えよう。

ボンズのローマ留学と美術品愛好癖、イタリアルネッサンスの絵画、ヴェネチアの鏡、これに対するように、シュムケというドイツ人、ドイツ音楽、北方の画家たち、ホフマン的色彩がある。イタリアとドイツが、人物、絵画を通して、7月王政末期のパリという舞台に導入されているとすれば、ここにもまた対の構造が浮かび上がってくるのである。

V 結語

鏡というモチーフは『従兄ボンズ』において何を担っていたのか。この疑問から出発し、我々は『従妹ベット』との対照性を引き出すことによってこのモチーフがいかにか巧みにテキストの中に織り込まれているか、「tout est double.」という作者の言葉が、表象としての鏡を通していかにか表現されているかを見てきた。そして、鏡と分身というホフマン的、更に言うならロマン派的テーマが常につきまとっていることも見てきた。しかし同時に、バルザックが描いた小説世界は、まさしく「財産とは窃盗である。」とブルードンが言った社会であり、作中しばしば用いられる「砂利」に押し潰されるという比喩が象徴するように、鉄道の発達により、くすねとった財産が鉄道の株に投資される七月王政末期の現代社会であり、その下に押し潰されていった

老人の悲劇であることも忘れてはならない。

数々の絵画は、そこに幾世紀にもわたる時間の重みを不変の姿で現し、小説のヒロインと呼ばれるにふさわしい。

バルザックが1819年、文学に身を投じようと最初に住んだレディギエール通りの屋根裏部屋の唯一の贅沢品は一枚の版画と鏡であった。⁶⁰最後の家となったフォルテネ街の屋敷を飾ったのも絵画と鏡であった。この奇しくも一致する事実と、『人間喜劇』最後の傑作に鏡が重要なモチーフとして用いられ、芸術への愛と別れが語られたこととは、あながち無縁ではないと思われる。

注

1) *Lettres à Madame Hanska*, Les Bibliophiles de l'Originale, 1969, tome 3, p.213. 以下 LH と略記。

2) Honoré de BALZAC, *Le Cousin Pons* dans *La Comédie humaine*, bibl. de la Pléiade, 1977, tome VII, p.496. 以下『人間喜劇』からの引用はこの版による。

3) Préface du *Cousin Pons*, Gallimard, coll. Folio, 1973, pp.7-11.

4) Préface du *Cousin Pons*, Flammarion, GF, 1993, pp.13-16.

5) Introduction au *Cousin Pons*, coll. Classiques Garnier, 1974, pp.LXXII-LXXIII.

6) Introduction à *La Cousine Bette*, tome VII, pp.10-12.

7) *Le Cousin Pons*, p.640 et passim.

8) プレイヤッド版『従兄ポンス』の編者アンドレ・ロランをはじめ、この時期の作者を悩ませていた家政婦でもあり愛人でもあったブリュニョル夫人の背信が作品に及ぼした影響について強調する論者は多い。

9) Voir Ruth AMOSSY, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* » in Balzac et « *Les Parents pauvres* », CDU-SEDES, 1981.

10) *Le Cousin Pons*, p.518.

11) *Ibid.*, p.549.

12) *Ibid.*, p.553.

13) *Ibid.*, p.696.

14) *Ibid.*, p.697.

15) *Ibid.*, p.698.

16) *Ibid.*, p.570.

17) *Ibid.*, p.642.

18) *Ibid.*, p.666.

- 19) *Ibid.*, p.695.
- 20) *Ibid.*, p.719.
- 21) *Ibid.*, p.493.
- 22) *Ibid.*, p.611.
- 23) *Ibid.*, p.643.
- 24) *espion*には「窓辺や扉に取りつけて外の様子を窺うための隠し鏡」の意味もある。又、*lorgnette*は動詞*lorgner*（こっそり盗み見る）から派生した名詞である。
- 25) *La Cousine Bette*, p.58.
- 26) *Ibid.*, p.163.
- 27) *Ibid.*, p.252.
- 28) *Ibid.*, pp.420 et 422.
- 29) *Ibid.*, p.313.
- 30) *Ibid.*, p.318.
- 31) *Ibid.*, p.376.
- 32) *Le Cousin Pons*, p.648.
- 33) *Ibid.*, pp.670-671.
- 34) *La Cousine Bette*, p.432.
- 35) « Pons était monstre-né ; [...] », *Le Cousin Pons*, p.495 : « Ce vieillard de naissance (=Pons) [...] », *ibid.*, p.496 ; « un de ces hommes nés vieux (=Schmucke), [...] », *Une fille d'Eve*, tome II, p.278.
- 36) *Ibid.*, p.719.
- 37) *Dédicace des Parents pauvres*, tome VII, p.54.
- 38) *Le Cousin Pons*, p.719.
- 39) *Ibid.*, p.497 et p.527.
- 40) *Ibid.*, p.763.
- 41) *Ibid.*, p.499.
- 42) 1846年6月のハンスカ夫人懐妊の知らせを受けて以来漲る希望と勇気に支えられていたバルザックは (ex. « Ma femme et mon Victor me donnent un courage surhumain. » le 20 nov., *LH*, tome 3, p.493.), 12月女兒死産の報にショックを受け一月半の間仕事に戻ることができなかった。
- 43) *Le Cousin Pons*, p.496.
- 44) *Une fille d'Eve*, p.278.
- 45) A. M. MEININGER, *op.cit.*, pp.XLI-XLII. 章題とは *Le Constitutionnel* 紙のテキストと初版についていた章題を指す。
- 46) *Commentaires au Cousin Pons*, Pocket, coll. Lire et voir les classiques, 1994, p. 384 et p.388. *Schmucke* という名前について、Juliette FRØLICHは動詞 *schmücken* 「飾る」

からとし (*Pictogrammes*, Solum Forlag, Les Editions Privat, Oslo, 1985, p.119), Gérard GENGEMBRE もドイツ語で « bijoux, parure » を意味するとしている (Préface de l'éd. GF, p.19.)。

47) 死, 悪魔のテーマについての詳しい分析は別稿に譲る。

48) *La Peau de Chagrin*, tome X, p.70.

49) *Ibid.*, p.47 sq. ホフマンの読書と影響に関する議論については, 以下参照。

Correspondance (以下 *Corr.* と略記), tome I, p.571 et n.2; *LH*, tome 1, p.109 et n.2; *Une fille d'Eve*, p.278, n.2.

50) *LH*, tome 1, p.109, n.2.

51) *Le Cousin Pons*, p.574.

52) *Ibid.*, p.621.

53) *Ibid.*, p.634.

54) *Ibid.*, pp.612-613.

55) *Ibid.*, pp.614-615.

56) « Portrait d'une femme à sa toilette », 小学館『ルーブルとパリの美術 III, ルーブル美術館 3』, p.157. フロマンタン著『ベルギー・オランダ絵画紀行——昔日の巨匠たち』の訳注によると « La maîtresse du Titien » は 17-19 世紀の通称 (高橋裕子訳, 岩波文庫, 1992, 下巻, p.299.)。

57) 由水常雄, 『鏡の魔術』, 中公文庫, 1991, p.93.

58) 『ティツィアーノ』, アサヒグラフ別冊, 美術特集西洋編 21, 作品 39. ワシントン, ナショナル・ギャラリー蔵。

59) *Corr.*, tome III, p.270; *LH*, tome 1, pp.491-492.

60) *Corr.*, tome IV, p.619 et n.3; *LH*, tome 2, pp.265-266.

61) *Corr.*, tome V, p.9, n.1 et p.40, n.1; *LH*, tome 3, p.93, n.2.

62) *LH*, tome 3, p.315 et n.2.

63) 1834 年の『絶対の探求』に既にフランドルの画家たちに関する知識が生かされているところからも, 若い頃からのバルザックの絵画への強い関心が窺える。

64) *LH*, tome 4, p.652. 26 枚の絵の真贋については; *Corr.*, tome V, p.112, n.1.

65) *Corr.*, tome V, pp.780-781.

66) Cf. André BILLY, *Vie de BALZAC*, Flammarion, 1944, tome 1, p.36; *Corr.*, tome I, p.27.

Les miroirs dans *Le Cousin Pons*

Hiromi WATANABE

Le Cousin Pons, le dernier roman achevé de Balzac, paru en 1847 ; ce drame pessimiste, unanimement apprécié comme chef-d'œuvre, sollicite aujourd'hui notre attention en raison d'un aspect peu courant dans *La Comédie humaine* : la présence des miroirs. La description détaillée du décor est bien connue comme étant une des caractéristiques de ce romancier pour exprimer l'effet de réel. Mais ici le cas est différent. Non seulement la fréquence apparente des miroirs, mais l'existence d'autres instruments d'optique comme la loupe ou la lorgnette nous conduisent à réfléchir sur leur signification cachée. Quelle est la fonction des miroirs ? Où peut-on en chercher l'origine ? Notre étude a pour objet de mettre en évidence l'effet de miroir dans le texte. Elle se bornera donc à éclairer un aspect de ce roman qui est le deuxième volet du diptyque *Les Parents pauvres*, et qu'il serait impossible d'étudier séparément du premier, *La Cousine Bette*. On se pose ensuite la question des influences littéraires, entre autres celle de E. T. A. Hoffmann. Enfin on attire l'attention sur « l'héroïne de cette histoire » à savoir la collection de Pons aussi bien que les nombreux tableaux cités, fictifs ou réels, identifiés ou non, du fait du rôle joué par les miroirs dans la peinture soit comme « Vanitas », soit comme mise en abîme.

Dans *Le Cousin Pons* les miroirs révèlent l'invisible, tantôt les intrigues des personnages cupides, tantôt les scènes qui sont hors du champ visuel, et ils servent surtout à espionner, tandis que dans *La Cousine Bette* les miroirs reflètent presque toujours les images idéales des personnages et que ces derniers s'y examinent. Dans la préface aux *Parents pauvres*, l'auteur a déjà dit : tout est double. C'est cette dualité qui domine dans la composition du roman et aussi, soulignons-le, dans l'effet de miroir. Le contraste est observable non seulement sur le plan des personnages et de la localisation, mais aussi sur le plan de la représentation des choses dont les miroirs renvoient l'image.

La création du personnage Schmucke remonte au roman de 1838, intitulé *Une fille d'Eve*. Ce musicien allemand dont la physionomie avait été décrite avec des couleurs hoffmannesques, se découvre plus tard un double en la personne de Pons, et ces deux amis sont surnommés : « les deux casse-noisettes ». On s'interroge dans cette étude sur la parenté des instruments d'optique dans les œuvres de E. T. A. Hoffmann et dans *Le Cousin Pons*. Dans le roman de Balzac, le miroir n'est pas toujours un talisman comme dans les récits de l'écrivain allemand, de plus, *Le Cousin Pons* n'est pas un conte fantastique de genre hoffmannien. Mais il est indéniable que chez Balzac, les miroirs sont liés à la hantise de l'auteur qui était déjà au dernier stade de sa vie et qui se précipitait, nous semble-t-il, de l'autre côté du miroir : dans la mort.

La tableaumanie de Pons qui est la projection de celle de l'auteur, finit par introduire dans le texte les noms de soixante et un peintres réels et les titres de quelques-unes de leurs œuvres. L'une d'entre elles, « la maîtresse du Titien », est le portrait d'une femme avec deux miroirs se renvoyant les images. C'est cette prolifération même des images qu'on reconnaît dans la scène de la rédaction du testament de Pons. Ce tableau du Louvre, cité pour décrire l'amour et la passion pour l'art de l'amateur de tableaux et un portrait de femme de Dürer qui se trouve dans la collection de Pons et qui « suppose un pendant », ne sont-ils pas les réductions de ce roman de la prédilection pour le miroir, roman de la dualité conçu comme le second volet d'un diptyque ?