

破壊しに、と彼女たちは言う  
(ボヴァリー, サロメ, そして怪しき女性像)<sup>1)</sup>

エリック・ブノワ  
中里 まき子 [訳]

「彼の首を斬っておしまい！」女王は言った。  
ルイス・キャロル

## 1. 起源

女性のヒロイズムの特性とは何であるかを考えるにあたって、私はまず、次の系譜学的な問いを投げかけたい。男性のヒロイズムと女性のヒロイズムのうち、どちらが先にあったのだろうか。どちらがより原初的であるのか。聖書が語る天地創造の物語は、それらが同時に生まれたことを示しているようである。「神は人 (adam) をご自身のかたちの通りに創造された。神のかたちの通りに彼を創造し、男と女とに彼らを創造された (創世記1章27節)」。ここで使われている adam という語は、固有名詞ではない。ヘブライ語で *ha-adam* とは「人間」を表す普通名詞である。人間、そして人類を表す adam には、「男と女」、男性と女性 (*zakhar ounkévah*) が含まれる。しかし、天地創造をめぐる聖書の第二の物語は、女のほうがあとに造られたことを伝えている。人 (adam) が眠っている間に、その脇腹の骨から女が造られたとされている (創世記2章18-24節)。女は、男の本質的な不完全さを補うために現れるのであるから、男は女がいなければ完全ではない<sup>2)</sup>。すなわち、聖書はその端緒において、男と女のいずれかを優先させることを拒んでいるようである。

もう一度、はじめの問いに立ち返ろう。男性のヒロイズムと女性のヒロイズムのうち、どちらが先にあったのだろうか。私は、ギリシアの事例を持ち出すことにより、さらなる回り道をしたい。それによって、ひとつの答えが示されそうだが、この講演の最後には、それとは別の答えが、思いもよらぬかたちで導き出されることになるだろう。

ヒロイズムの概念は、緩慢かつ複雑な起源をもつ。その歴史的経緯を概観してみよう。はじめはギリシア神話である。凶悪なスフィンクスがテーベの町を荒廃させ、住人たちを貪り食っていた。スフィンクスがオイディプスに向かって「はじめは四本足、次に二本足、最後に三本足で歩くのは何か」とたずねると、オイディプスは答える。「人間」と。謎を解かれたスフィ

---

1) 本稿は、2010年9月に岩手大学で開催された国際シンポジウム「女性・ヒロイン・社会」において、ボルドー第三大学文学部のエリック・ブノワ教授が行った基調講演を和訳したものである。講演のフランス語原題は « Détruire, disent-elles (Bovary, Salomé, et quelques autres sphinges) » であった。

2) ラカンは、女性もまた「完全ではない」と言う (*Encore, Séminaire XX, 1972-1973*)。男根の欠如が女性の本質的な不完全さとなる。同様に、男性も女性がいなければ「完全ではない」。

ンクスは、崖の上から身を投げて命を絶つ。オイディプスのこの答えによって、人類は自己反省性への最初の一步を踏み出す。つまり、人間という種としての自覚をもつのである。それから程なくして、オイディプスは新たな謎に直面する。「ライオス王を殺したのは誰か。」そしてオイディプスは知ることになる。それが自分自身であると。こうして人類は自己反省性の領域にさらなる一步を踏み入れ、個人（自分自身）としての自覚をもつ。ここで、個人のレベルでの倫理的責任が認識されるものの、それは、ギリシア人にとっては、運命（*anangké*）の作用を重視することにより和らげられる（古代ギリシアの神話や叙事詩において英雄たちは、常に運命の重みに耐え続ける）。それに対して、紀元前の最後の数世紀に書かれた旧約聖書の記述においては、この個人レベルでの倫理的責任はむしろ明確化され、洗練される。ユダヤ教の聖書の人間観を特徴づけるのは人間の自由という考え方であるが、それにより、人はみな自分の行為に責任をもつべき個人とみなされるようになる。キリスト教は、ユダヤ教のこの直感を掘り下げて、次の見方を強調することになる。各人は完全に唯一で、特別で、かけがえのない存在である、と。聖アウグスティヌスの『告白』（西暦398年）は、神を前にした個人の意識の変遷を例証するものである。また、キリスト教の書物は、福音書に登場する人物たちの物語を展開し、彼らへの崇拝を発展させる。男性では、洗礼者ヨハネ、イエス、ペテロ、ヨハネなど、また女性では、聖母マリア、マグダラのマリアなどがある。キリスト教の中世は熱烈なマリア崇拝の時代であったことが知られている。（431年のエフェソスの公会議で「神の母 *théotokos*」と宣言された）聖母マリアの崇拝は、男性の神（父と息子）の宗教と、男性の聖職者と権力者により組織された世界を女性の側から補うものであった（さらに、キリスト教世界全体に広まった聖母マリア崇拝は、イシス、アスタルテ、アルテミス、ディアナといった異教の女神たちに対する古くからの崇拝に取って代わることになる。そして、その女神たちは、メリュジーン、モルガン、ヴィヴィアンなどの伝説的な形象で、あるいは魔女としての悪魔的な形象でのみ生き続けるのである）。キリスト教の書物はまた、13世紀のヤコブス・デ・ウォラギネの『黄金伝説』のように、聖人や聖女の物語を構築する。物語に登場する聖女の数は、聖人に比べて半数ほどでしかないが、いずれの場合も、聖性のこのヒロイズムは、人々が模倣すべき模範（*exemplum*）として与えられている。人々は、物語られる人物たちに人格として一体化するよう促される。騎士道のヒロイズムは、ときにキリストの戦闘（*militia christi*）とも解釈される聖性の、世俗的で軍事的な側面である。15世紀のジャンヌ・ダルクは、女性でありながら、この精神と軍事に関わるヒロイズムを総括する人物であると考えることができる。

ルネサンスとともに、人の概念が非宗教化される傾向が形成される。その傾向は、16世紀にはモンテーニュの『エッセー』（1592年）によって、17世紀にはデカルト的主体の合理的根拠（*cogito ergo sum*）によって、そして18世紀には、ジャン＝ジャック・ルソーの『告白』（1768年）における何よりも感受性に根ざした個人の主観の出現によって浮き彫りになる。こうした自我の地位向上はやがて、フランス革命時に人権宣言（1789年）として制度化される。それはまた、19世紀のブルジョワの個人主義と同時に、その文学的表現——ある登場人物の叙事詩としてのロマン主義的小説——を生み出すことになる。19世紀前半に、ヒーローとヒロインの概念がもつとも完全なかたちで現れるのは、小説という文学ジャンルにおいてである。私は、1830年から1850年までのバルザックの小説を、この小説的ヒロイズムの最高峰と捉えている。バルザックの小説世界には、おそらくヒロインよりも多くのヒーローがいるだろうが、『人間喜劇』はそれでも、ヒロインの堂々たる形象を提示する。そのうち何人かの名は、この作家の小説のタイトルとなっている。『ベアトリクス』、『三十女』、『女性研究』、『捨てられた女』、『田舎ミュージック』、『イヴの娘』、『金色の眼の娘』、『ランジェ公爵夫人』、『従妹ベット』、『老嬢』、『モデスト・ミニョ

ン』、『ウジェニー・グランデ』、『ユルシュール・ミルエ』、『二人の若妻の手記』、『娼婦盛衰記』、そして、さらに比喩的な表現として『谷間の百合』がある。『人間喜劇』は優れた「女性研究」の宝庫であり、19世紀前半の女性の条件についての一大パノラマを打ち立てる。その頃、フランス民法典が女性の法的地位を再定義したものの、女性は従属状態に留め置かれた。そのためこの民法典は、事実上、女性の条件をひとつの問いとして、つまり、問題にできる事柄として提示するものとなった。その時代にあつてバルザックのヒロインたちは、結婚の困難さや、不倫の誘惑、自己を解放する試みを経験した。彼女たちの多くは、しばしば死のかたちをとる失敗へと運命づけられている。それは、この世では誰もが自らの幻滅の犠牲になる、というバルザックの世界観の証左というだけではない。それはまた、最終的な失敗をもってヒーローやヒロインの宿命とするロマン主義的小説の証左というだけでもない。それは、当時の社会において、女性という「場」にみなぎる緊張の証左でもあり、さらに、女性の痛切な希求と社会構造との間に存在する軋轢の証左でもある。フランス革命後の19世紀前半には、ジョルジュ・サンドやシャルル・フーリエのテキストがそうであるように、女性の解放に好意的な考察がひとつの潮流をなしていたのである。

ローマ教皇ピウス9世が「聖母受胎」の教義を制定し、聖母マリアが原罪のいかなる汚れもなしに生まれたという考えを公認したのが、同時期の1854年であったことを確認するのは、おそらく無意味ではないだろう（カトリックの歴史において、19世紀はマリア崇拝がとくに盛んな時代である）。教会がこの教義に、もっとも神聖なる女性への賛辞を見出すとしても、ある思想家たちは反対に、この教義の制定が聖母マリアという例外的な形象の地位のみを引き上げ、その犠牲となるかたちで、他の女性たちが教会の女性蔑視によって暗黙のうちに地位の低下を被ったことを看破する。また、ヴィクトル・ユゴーは1858年に「女性の聖別式」という詩を書き、完全なる純潔さのうちに、いかなる原罪の考えをも超越して出産するイヴ（そして、イヴを通してすべての女性）を描く。さらに、非宗教的で反教権主義の歴史家ジュール・ミシュレは、『愛』（1858年）や『女性』（1859年）において女性の礼賛を行う。たとえ今日、私たちが、これらの著作における女性の社会的地位の表象に、ある種のブルジョワ的順応主義を見出すことがあるとしても。そして、おそらく、女性の再評価という流れをより明瞭に読み取ることができるのは、ミシュレが1841年以降、ジャンヌ・ダルクのために書き綴った文章においてである。ジャンヌ・ダルクのうちに「現れたのは、聖処女と、……そして祖国であった<sup>3)</sup>」。こう記すミシュレは、このヒロインを国民の自由の象徴とするべく、彼女をその宗教的地位から引き離すことを目指していた。ミシュレは付け加える。「フランスの救い主は女性でなくてはならなかった。フランス自身が女性だからである<sup>4)</sup>」（19世紀には、ジャンヌ・ダルクはまだ、教会や聖職者のものにはなっていなかった。彼女が列福されるのは1909年、列聖されるのは1920年になってからのことである。19世紀には、彼女はまだ、祖国と自由を体現する世俗的な形象であった<sup>5)</sup>）。ミシュレは『魔女』（1862年）において、女性の擁護と、女性を通して教会が排除し、悪魔と見なしたすべてのものの擁護を続行する。「それは女性に固有の特性とその気質なのである。女性は妖精として生まれる。規則正しく繰り返される気分の高揚を通じて、女性は巫女

3) Michelet, *Jeanne d'Arc*, 1841, 1853, Gallimard, collection « Folio », 1974, p. 149.

4) *Ibid.*, p. 151.

5) この点については、次の論考を参照のこと：Makiko Nakazato, « Deux niveaux d'héroïsation de Jeanne d'Arc : Plusieurs interprétations de ses Voix », Actes du Symposium International « Femmes, héroïnes et sociétés », 2011, p. 61-70.

である。愛によって、彼女は魔法使いである。[……] 日によっては、女性は千里眼である。[……] はじめは、女性がすべてである<sup>6)</sup>。そして、エピローグにおいてミシュレは、教会が魔女として糾弾した女性たちのうちに、医学と科学の先駆者を認めるのである<sup>7)</sup>。

私が、小説におけるヒーロー（とヒロイン）の地位が頂点に達した時期を19世紀中葉に位置づけるのは、それ以降、小説的ヒロイズムのあり方が問い直され、危機的状況に陥ることが、次のように確認されるからである。それはフロベールのアイロニー（私たちはこれから、1856年の『ボヴァリー夫人』が、いかにアンチ=ヒロインの小説であるかを知らう）を端緒として、ドストエフスキーの人物たちに見られる自我の内的崩壊、フロイトの精神分析の学説、20世紀初頭にカフカによって示された、登場人物になる能力のない登場人物の無力さ（Kは一文字のみに還元される）、自我の内的複数性を物語る小説（ブルースト）、そして、「意識の流れ」（ジェイムズ・ジョイス、ヴァージニア・ウルフ）へと至る。この自我の内的崩壊は、集団における自我の外的崩壊をも伴うものであった。外的崩壊については、マルクスの共産主義やデュルケムの集団心理学が理論化し、またその文学的例証が、まずはゾラによって、後には、例えばアメリカのドス・パソスの小説においてなされた。

それでは、文学におけるヒロイズムの起源から崩壊に至る歴史的概観を終えた今、先ほど私が示した、崩壊への転換の鍵となる瞬間に立ち戻らう。それは1850年頃である。そして、19世紀半ばの暗示に富むヒロイン、エマ・ボヴァリーに取り組もう。

## 2. ボヴァリスム

1850年。バルザックが没したばかりである。そして、この作家とともに、ロマン主義のある形態と小説的なもののある形態とが姿を消した。いや、むしろ、バルザックにおいて優勢であったロマン主義のいくつかの側面と、小説的なもののいくつかの側面が、それ以降、使い古され劣化した紋切り型、ステレオタイプ、月並みな小細工、常套句といったものでしかなくなるのだろう。そのときフロベールが取りかかろうとしていた『ボヴァリー夫人』の物語が示すもの、それは、小説のヒロインたちの模倣であり、しかもそれを作者自身が嘲笑することである。とにかくエマは読書経験が豊富であり、本で読んだことに自分の人生を一致させたいと願う少女なのである。彼女は、「至福、情熱、陶酔といった、本の中に現れるとても美しい言葉が、実生活では一体どんな意味で言われるのかを知ろうとした（I5, p. 94）<sup>8)</sup>」。エマと、彼女が自分のために想像している人生との間には、文学の言語と本とが介在している。小説の第1部第6章で、思春期のエマの読書が示される。それは、本の世界に無邪気に自己を投入する読書である。後になって、「彼女は、その個人的な渴望が空想によって充足されることを求めながら、バルザックやジョルジュ・サンドを読んだ（I9, p. 118）」。彼女はそのとき、フロベールが皮肉を込めて「ロマン派的メランコリーの悲しい嘆き声（I6, p. 95）」や「感傷的な現実の心を奪う

6) Michelet, *La Sorcière*, 1862, Garnier-Flammarion, 1966, p. 31. 「女は千里眼 (*voyante* 見者) である」——ミシュレを読んだランボーは、1871年5月13日、第二の「見者の手紙」に「女性もまた、詩人となるだろう」と記す。ランボーがこの手紙を書いたとき、とくにルイーゼ・ミシェルが演じた政治的役割のために、パリ・コミューンにおいて女性解放の問題が新たな関心を集めていた。

7) Michelet, *ibid.*, p. 285.

8) Flaubert, *Madame Bovary* (1856), Première Partie, Chapitre 5, p. 94 dans l'édition Garnier-Flammarion, 1986. これ以後もこの版を用い、引用箇所を本文中の括弧内に記す。

夢幻 (I6, p. 97)」と呼ぶものの、罪なき犠牲者なのである。エマの人生とは、虚構を現実にしようとする試みでしかない。それがわかるのは、彼女がロドルフの情婦となったときである。「そのとき、彼女は過去に読んだ本のヒロインたちを思い出した。不倫の恋をする女性たちの情熱的な一群が、記憶の中で、姉妹のような魅了する声で歌い始めた。彼女は、あれほど羨んだ恋する女の姿に自分を重ねて、彼女自身、現に自分の空想の一部となって、若い頃からの念願の夢を実現していた (II9, p. 229-230)」。エマは、小説のヒロインとして生きることを望み、小説のヒロインごっこをしようとする小説のヒロインなのである。そして二人目の愛人をもつと、「彼女は、すべての小説の恋する女、すべてのドラマのヒロイン、すべての詩篇に登場する漠然とした〈彼女〉であった (III5, p. 318)」。男性が大半を占める作家たちが、女性についてのステレオタイプを構築すると、エマはそれに合わせて行動する。そして彼女は、「彼女が本で読んだことに従って想像しようと努めている、えも言われぬ恋の感情 (III6, p. 357)」を感じたと思ひ込むのである。もちろんフロベールは、こうした読書の病的な活用法を告発しているものであり、それは、ポール・ブルジェがやがて「文学中毒<sup>9)</sup>」と呼ぶことになる症例である。フロベールはエマとその恋人たちに、感傷的なステレオタイプを用いて話させるが、そのステレオタイプを見抜くことは読者に委ねられている。というのも、高度な皮肉を弄する小説家が、彼の批判的な意図を明確にしないからである。しかし、小説において明らかにされなくとも、書簡において彼の意図が明かされる。例えば、1852年10月9日の手紙に、「おそらく、ある作品が、その作品の主役の美女や美男を嘲弄するのはこれが初めてだろう」と書いている。「主役の美男」とは、順番にシャルル、ロドルフ、レオンであり、「主役の美女」とはエマのみである。この表現はすでに、小説家が、小説の登場人物全般に対して、とりわけ彼のヒロインに対して抱いている軽蔑を示している。この小説の基本原理は「皮肉 (同書簡)」であり、「悪ふざけ (同書簡)」であり、「偉大なる珍奇な意図 (同書簡)」である。

『ボヴァリー夫人』において、フロベールはヒロインの地位をめぐる残忍で毒を含んだ入れ子構造を提示している。ステレオタイプに無邪気に自分を重ねるエマは、フロベールが「愚かさ」と呼ぶものの象徴であり、自分をヒロインと思ひ込むアンチ=ヒロインなのである。1902年に、哲学者のジュール・ド・ゴージェは著書『ボヴァリスム』において、この概念を「自分を自分とは別のものだと思ひ込む」人間の能力と定義する<sup>10)</sup>。そしてエマにおいては、「自分を自分とは別のものと思ひ込む能力の、病的で常軌を逸した誇張<sup>11)</sup>」がなされるのである。ジュール・ド・ゴージェによると、自分を別のものと思ひ込む性向は誰にでもあり、それは自己の発達や変革の要因でさえある（ジル・ドゥルーズは、「別のものになる」ことに、虚構作品を読むことの有益な効果を見出す）。しかしエマの事例は、常軌を逸した、誇張した、「病的な」ものになってしまっている。「いかなる現実の受け入れも拒否すること」、「すべての現実を嫌悪」して、現実の完全なる歪曲を好むこと。「よって彼女は、自分自身の感覚を歪曲したあと、外的条件をも歪曲しなくてはならない<sup>12)</sup>」。この人格の分裂と分散は、壊滅の恐るべき力となるある間隙を、ある虚空を穿つ。自分自身でいることの拒否と、自分ではないものになること

9) Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, chapitre « Flaubert » (1882), Gallimard, collection « Tel », 1993, p. 98.

10) Jules de Gaultier, *Le Bovarysme* (1902), réédité aux Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 10.

11) *Ibid.*, p. 18.

12) *Ibid.*, p. 18, 19, 20, 15.

の不可能性とに引き裂かれたエマ・ボヴァリーは、何ものでもない。ボヴァリー夫人は存在しない。

エマの「別のものになる」試み、つまり、常に「喜劇<sup>13)</sup>」を演じるという彼女の欲求に特徴的なのは、その男っぽさである。「彼女は男のように、ブラウスの二つのボタンの間に引っ掛けて、鼈甲の鼻眼鏡を持っていた (p. 75)。「彼女は頭の側面に分け目を作り、髪を下の方に丸めた。まるで男のように (p. 190)」。それから彼女は「男物の帽子をかぶって (p. 226)」、「男のようにチョッキで腰を締め付けて (p. 260)」現れ、ときに「ひげ剃り用の鏡 (p. 231)」を覗いたり、「太い巻きたばこを歯でくわえて (*ibid.*)」いたり、「口にたばこをくわえて (p. 260)」いたりする。これらの挙動 (エマも読んだジョルジュ・サンドをおそらく真似ているような) は、男性的規範への順応というよりは、社会における女性の因襲的な地位を転覆するための、やや単純化された方法なのである。ボードレールはこのエマの男っぽさを見逃さなかった。彼はボヴァリー夫人に、「奇妙な両性具有」「ひとりの男」「男性的な血」を認めていた<sup>14)</sup>。小説の最後で、彼女の愛人レオンは「彼女の情婦となった。彼女が彼の情婦ではなく (p. 351)」。この役割の逆転は、19世紀の社会における女性の地位の変化の予兆に満ちている。私たちはこのあと、19世紀末の文学において、支配的で、男性的で、男根的で、去勢を行う女性たちが増殖するのを検討することになる。

ヒロインでありたいと願う人物の小説、自分ではないものになりたいと願う人物の小説。『ボヴァリー夫人』は欲望の小説である。欲望が満たされるや否や倦怠に落ち込み、幻滅に至り、それからより大きな欲望に向かうという仕組みを描いた小説である。「彼女は幸せではなかった。一度も幸せであったことはない。それゆえに、人生は物足りなく、すべてが瞬間的に腐ってしまうのだが、彼女はその腐敗を拠り所としていた。[...] それに、何ものも、わざわざ探求するほどの価値をもってはいなかった。すべてが偽りだった！ 笑顔のひとつひとつは退屈のあくびを秘め、喜びは嫌悪を隠していた。そして、いくらすばらしい口づけでも、それがあなたの唇に残すものといえば、実現することのない、さらに激しい快樂への欲望だけだった」。フロベールは、登場人物の考えをこう書き記す (p. 357)。『ボヴァリー夫人』は、満たされない女の小説であり、「あまりに大きな至福を望むことにより、すべての至福を枯渇させる (p. 364)」、飽くなき欲望の小説である。

何も満たすことのできない、欠乏と空虚の原理がこのヒロインに取りついている。彼女は、倦怠と欲望の、欲望と倦怠の悪循環にはまり込んでいる。循環、あるいはインフレーションを起こした欲望の渦である。欲望は急騰し、自己破壊へ至る以外に終息する方法はない。「彼女はそのとき、全身の絶え間ないこわばりを経験していた。[...] 彼女は死んでしまったほうが、あるいは眠り続けていたほうがよかった (p. 365)」。病的なボヴァリスム、すなわち、自分自身と別人とに人格が分裂すること、自分であることも別人になることも許さない虚偽の空虚な間隙に含まれる死を招く要素は、その論理的帰結としてエマの自殺へと至る。エロス (性の欲動) はタナトス (死の欲動) へと導かれる。服毒は、すべてを食い尽くしてもまだ貪り食うことを望み、自分の死を食うしかなかった女による身振りである (「彼女は直に食べ始めた」)。嘔吐から嘔吐へと全身を引きつらせ、その死後 *post mortem* (p. 406) にも吐き続ける。まるで、すでに何ものでもなくなった女を、さらに空虚にしようとするかのように。エマの財産の精算

13) *Ibid.*, p. 19.

14) Baudelaire, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert » (1857), *Œuvres Complètes*, tome 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 81.

も、同じように消滅への曲線を辿った。「さあさあ。あなたはもう何ももっていないのです (p. 368)」。倦怠の無から出発し、夢想と幻滅の無に支えられ、破壊と死の無へと行き着く。小説『ボヴァリー夫人』はまさしく、フロベールが書こうと企図していた「無についての小説」である (1852年1月16日の書簡)。それは、自分を、そしてすべてを破壊することしかできなかったヒロインの小説である。1882年にポール・ブールジェが彼の論考の一部を「フロベールのニヒリズム」と題したとき、彼はエマの症状に完璧な診断を下したのである。破壊しに、と彼女は言う……。

なぜか？

おそらくこの無こそが本源的であるから。

おそらくこの空虚こそが。

エマ・ボヴァリーの文学的後裔のうちに、私はテレーズ・デスケルーを見出す。モーリヤックの同名の小説 (1927) は、フロベールの小説と同様、三面記事から着想を得ている。二人のヒロインはよく似ている。二人とも、虚無感と倦怠に取りつかれている。二人とも、内的な反芻が自己破壊的な逸脱のかたちを取ると、それに身を任せる。二人とも、姦通と、別のものであることの欲求に支配されている。二人とも家庭生活に不向きで、周囲の人たちを惨状に引き込む。二人とも、殺すため、あるいは死ぬために、毒を用いる。

小説『テレーズ・デスケルー』の銘句として、モーリヤックはボードレルの散文詩「マドモワゼル・ビストゥリ」の最後の数行を引用する。「主よ、狂人たちと狂女たちを憐れみたまえ。この異形のものたちは何ゆえに存在するのか、いかにして造られたか、そしていかにすれば造られずにすんだかを、ただひとりご存知の、万物の創造主である神よ！……」

「何ゆえに」…… 「いかにして」……

モーリヤックの『テレーズ・デスケルー』が出版される前年の1926年に、ベルナノスの最初の小説『悪魔の陽の下に』が、超ボヴァリー的とも言えそうなヒロイン、ムーシェットを登場させる。彼女もまた、倦怠と虚無感に取りつかれ（「この恐ろしい虚無感が、そのとき彼女のうちに穿たれた」）、彼女もまた、ベルナノスが「虚無の悦楽」と呼ぶものに屈して、自殺を遂げる。「私たちの目の前にいるこの娘は、無邪気な神秘主義者、悪魔の小間使い、虚無を求める聖ブリギッドである<sup>15)</sup>」。ジュール・ド・ゴージェの読者たちがボヴァリスムを精神医学に引きつけるのに対し<sup>16)</sup>、ベルナノスの説明は、宗教的で形而上学的である。ムーシェットのうちにある絶対と愛への欲求は、存在のほうへ（そして神の存在のほうへ）と肯定的に向けられるのではなく、目が眩むほどの虚無の神秘へと反転する。

ムーシェットにおける絶対への欲求は、ベルナノスに、このヒロインに対する憐れみを抱かせる。同様の憐れみを、モーリヤックは彼のヒロインに対し、またボードレルは狂人や狂女、そしてエマ自身に対して抱く。それは、いくつもの身の毛のよだつ顔となって現れる、致命的な「愚かさ」を前にしたときの、フロベールの冷酷なアイロニーとはほど遠いものである。

ここで、再び1850年のフロベールに立ち戻ろう。この年の11月14日、彼はまだ『ボヴァリー夫人』を書き始めていない。彼はまだ、来るべき小説の主題を探している段階である。

15) Bernanos, *Sous le Soleil de Satan* (1926), édition Pocket, 2008, p. 165, 168.

16) 例えば、ジョゼフ・ガセ、ジョルジュ・ジュニル＝ペラン、ジョゼフ・レヴィ＝ヴァランズイ、アントワーズ・ポロといった医師たち。次の文献を参照：Per Buvik, « Le principe bovaryque », dans *Le Bovarysme*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 177-180.

主題はといえば、私には三つある。それらはおそらく同じものなので、私はすっかり困ってしまっている。第一：『ドン・ファンの一夜<sup>17)</sup>』[……。第二：アヌビスの物語。神に愛されたいと願う女の物語。[……。第三：両親のもと、片田舎で、神秘的な処女のままだぬ娘についての私のフランドル風の小説[……。私を悩ませるのは、この三つの構想が、着想として似通っていることである。第一の主題には、地上的な愛と神秘的な愛という二つのかたちの満たされない愛がある。第二の主題も同じ物語[……。第三の主題では、それらの愛はひとりの人物のうちに統合され、一方はもう一方へと通じる。ただ私のヒロインは、官能の高揚を知ったあとで宗教的高揚に命を落とすのである。

三つの主題の深いところでの一致（この関係性は見落とされることもあるだろうが）は、フロベールのヒロインを理解するための鍵となる。実際、小説『ボヴァリー夫人』は、三つの主題を同時に扱っている。エマは確かに女ドン・ファンごっこをして遊び、その「満たされない」欲望は、彼女を破壊と破滅へと導く。それが第一の主題である。第三の主題はといえば、『ボヴァリー夫人』において、田舎の倦怠として、またエマの神秘的な高揚としてかたちを取る。神秘的な高揚という要素は第二の主題にも通じる。実際にエマもまた、「神に愛されたいと願う女」（第二主題）なのである。というのも、ロマン派的で空想に富んだ読書に加え、宗教教育によって感化されたエマは、神秘的エロティスムの熱狂に捕えられるからだ。それはむしろ、エロティックな神秘と言うべきかもしれないが。「祭壇の香から立ちこめる神秘的なものの憂さに、彼女は心地よくまどろんだ。[……。説教の中に出てくる、婚約者や、夫、天上の恋人、永遠の結婚といった喩えは、魂の奥に、思いがけない甘美さをかき立てた（I 6, p. 95)」。その後、「彼女は、いかなる献身をも覚悟して教会へと向かった。そこで彼女の魂を蕩尽し、その全存在が消滅すればさよえよかった（II 6, p. 175)」。さらに、「彼女は、彼女の存在が神へと向かいながら、この愛の中で無に帰するように感じた。天上にいるような喜びでほうっとなりながら、彼女は、姿を現したメシアの聖体を拝領するため、唇を差し出した（II 14, p. 282)」。それから、「他のすべての愛に勝る、もうひとつの愛（*ibid.*）」を熱望して、「彼女は、不倫の恋の激情の中で、かつて愛人にささやいたのと同じ甘美な言葉を神に送っていた（II 14, p. 284)」。ポヴァリスムとはまさに、神秘とエロティスムとを無邪気に混同してしまった状態で、絶対を欲望することである（そういった混同の起源は聖書、とりわけ雅歌に見られる。しかし、エロティスムはそこでは、神秘的愛の比喩であるが）。最後に、エマの臨終の場面では、「司祭はキリストの十字架を取るために立ち上がった。すると彼女は、喉が渇いているかのように首を伸ばした。そして、その神でも人でもある身体に唇を貼り付け、消え入りそうな力を振り絞って、人生でもっとも熱い愛の口づけをそこに残した（III 8, p. 399)」。するとエマは、「神秘への当初の希求の失われた逸楽を、訪れ始めた永遠の至福の予見とともに（*ibid.*）」再び見出した。フロベールがここで、幻想の作用を暴き立てていることは疑いえない。

エマ・ボヴァリーのこのような神秘的な側面（虚無へ向かう彼女の破壊的な疾走に伴う神秘主義）は、フロベールのもうひとりのヒロインの運命を予感している。『三つの物語』所収の短篇小説「純な心」のヒロインである。素朴な心の持ち主に幸福をもたらすというカトリック的「至福」の論理に従い、この不幸な女は、逆説的にもフェリシテ（至福）と名づけられる。彼女

17) この題名は、テオフィル・ゴーティエ『クレオパトラの一夜』（1838年）を想起させる。この作品においてクレオパトラは、踊って愛人に身を任せたとて愛人を殺害する、破壊的な女性として現れる。

もまた、さまざまなものを失い、徹底的に虚無へと向かう運命にあり、同時に、ますます素朴でまるで戯画のような神秘主義へと入り込んでいく。剥製にした鸚鵡を精霊の顕現として熱愛し、崇拝する彼女は、聖体の祝日の礼拝行進が行われている間に、「神秘的な官能を感じながら」息を引きとる。「そして、彼女が息を引きとろうというとき、垣間見られた空に、彼女の頭上を巨大な鸚鵡が羽ばたいていくのを見たように思った」。エマ同様、フェリシテも、虚無へ向かう幻覚の犠牲となったヒロインである。エマとフェリシテは、大変明晰なフロベールが自らの創作を定義しながら、「悲しい珍妙さ」（1846年8月22日）や、「極限に達した喜劇、笑うしかない喜劇」（1852年5月9日）と呼んだものを例証する典型的存在である。

ところで、1850年に企図した第二の主題（「アヌビス、神に愛されたいと願う女の物語」）を、フロベールは1862年に、小説『サラムボー』において展開することになる。サラムボーはもうひとりのヒロインである。舞台は紀元前3世紀のカルタゴ。サラムボーは、フロベールが創作した人物であるが、ハミルカル（ハミルカル）の娘という設定である。彼女が巫女として仕える女神タニットとは、フェニキアのアスタルテがカルタゴへ導入されたもので、月の女神である。ラベット（ラベット）（奥方）あるいはラベットナ（ラベットナ）（わが奥方）と呼ばれることもある。エマと同じく、サラムボーは退屈し、倦怠の眩暈に捕われる。「彼女は自分の心にひとつの渦巻が、別の蛇がいるように感じ、それが次第に喉元まで上ってきて、彼女を締め付けるとような気がした（X, p. 190）<sup>18)</sup>」。そして彼女は、愛する大蛇ピトンとともに、性的な絡み合いを思わせる場面を演じる（X, p. 198）。エマが空想に富んだロマン派的な読書に影響を受けたように、サラムボーは、タニットの神官長シャハバリム（シャハバリム）の言葉に感化される。しかし、反逆者のマトー（マトー）が奪ったタニットの聖衣「ザインフ」を取り戻すため、シャハバリムがサラムボーに、マトーの愛に身を委ねることをほのめかしたとき、彼女は彼の言っていることを理解できないようである（X, p. 196）。小説を通して、サラムボー自身が月の女神タニットへと、幻想のレベルで同化していく。「月からこの処女へと、ある感化の力が降りてきていた（III, p. 70）」。サラムボーは「自分を女神そのものと混同していた（V, p. 95）」。彼女の服装は完全に、女神のものを再現していた（VII, p. 141）。彼女は「タニットのように美しかった（XI, p. 209）」。「光り輝くサラムボーは、タニットと混同された（XV, p. 307）<sup>19)</sup>」。そしてサラムボーはマトーを、男性の神モロック＝パール（モロック＝パール）と同一視する。「神様が私の身体の上へのしかかったように、押しつぶされてしまいそうな気がする（III, p. 69）」。『サラムボーはモロックが恐ろしく、マトーが恐ろしかった。女神の聖衣を掌中におさめている、あの巨人のような体躯をした男は、今やパールをもラベットナをも支配し、神々と同じ光に取り巻かれているように思われた。それに、神々の靈魂はときとして人間の身体に宿ることがある。シャハバリムがマトーのことを話したとき、モロックに勝たねばならぬと言ったではないか。両者は互いに混じり合っていて、サラムボーには彼らを区別できなかった（X, p. 195）』。マトーのテントの下で、サラムボーは女神タニットであり、マトーはパール＝モロック神である。サラムボーは「モロックの威力が彼女のまわりを渦巻く（XI, p. 209）」のを感じると、彼女はこの神に向かって叫ぶ。「モロック様、あなたは私の身体を焼いてしまい

18) Flaubert, *Salammô* (1862), chapitre X, page 190 dans l'édition Garnier-Flammarion, 1964. これ以後もこの版を用い、引用箇所を本文中の括弧内に記す。

19) フロベールが彼のヒロインに与えた「サラムボー-Salammô」の名は、女神アスタルテのフェニキアでの呼び名「シャラン＝パールShalam-Baal（パールのイメージ）」に由来する。それがギリシア化されたSalambôにフロベールがもうひとつmを加えたのは、mが発音されるようにするためである。また、ヒロインの名前が、暴力と虐殺の小説にあって、逆説的にも平和（*salam*）の観念を想起するためでもある（そして私は、このmの連続に、エマEmmaの名と同じ響きを聞き取る）。

ます！(XI, p. 211)』つまりこの小説を、太陽神と月神による結婚という、宇宙的規模の壮大な物語として読むことができるのである。この観点から、サラムボーというヒロインのあり方が、ギリシア語の*hērōs* (女性形は*hērōinē*) に込められた意味と完全に一致すると言える。すなわち、半神(あるいは半女神)の次元に達した人間という意味である。——そして、テントの下でマトーが眠り込むと、サラムボーは短刀を見つけて、マトーに襲いかかろうとする。聖書においてユディトがホロフェルネスに、デリラがサムソンにしたように<sup>20)</sup>。そのときサラムボーはタニットの聖衣を素早く掴むが、しばらく、「成し遂げられた自分の夢を前にして、もの憂さを(XI, p. 213)』感じている。それは、エマが欲望を叶えるたびごとに倦怠に沈むのと同様である。続く数章では、カルタゴの町全体が虚無へと向かう「神秘的な官能(XIII, p. 268)」に浸る(そのことはサラムボーをエマ・ボヴァリーにも、フェリシテにも近づける)。そして、小説『サラムボー』は次のように幕を閉じる。「こうしてハミルカルは死んだ。タニットの聖衣に手を触れたために(XV, p. 311)」。つまり、(ポール・ブルジェが「フロベールのニヒリズム」で見抜いたように)彼女は絶対に触れたために無に帰するということである。

『サラムボー』における古代の東洋的な雰囲気はその後、フロベールの『三つの物語』の最後の作品「ヘロディア」にも見出されることになる。この作品に登場するサロメの名はサラムボーを想起させる。その上、この三つ目の物語は、破壊的な女性の激高を描いたものである。この作品において、フロベールのヒロインたちのボヴァリスムは、サロメという、19世紀末の芸術に君臨することになるヒロインと交差する。

### 3. ヘロディアード

私はこの名を複数形でHérodiadesと記す。

まず、古代のテキストに立ち戻ろう。洗礼者ヨハネの斬首を物語る、マタイによる福音書14章とマルコによる福音書6章である。それは、西暦29年頃の出来事である。救世主イエスの到来を預言する洗礼者ヨハネは、ヘロデ=アンティパス王の城塞に幽閉されている。この王は、自分の兄弟の妻であるヘロディアードと結婚している。ヨハネがこの不義の結婚を咎めたため、ヘロディアードは彼の死を望んだ。ある日、ヘロデは祝宴を催した。ヘロディアードの娘がそこで踊りを披露すると、彼女はヘロデの気に入った。そしてヘロデは彼女に、ほしいものすべてをやると約束する。娘が母親に助言を求めると、母親は彼女に、ヘロデに対して洗礼者ヨハネの首を要求するよう頼む。ヨハネは首を刎ねられ、その首を受け取った娘は、それを母親に渡す。

福音書の記述では、ヘロディアードの娘の名は明かされていない。西暦1世紀末に、ユダヤ人の歴史家フラウィウス・ヨセフスが、この娘をサロメと名付ける。19世紀まで、聖ヨハネの首を手にしたサロメの姿が、複数の絵画において描かれてきたが(ベルナルディーノ・ルイーニ、ティツィアーノ・ヴェチェッリオ、カラヴァッジオなど)、この場面に言及した文章は、ヨハネの死の責任を母親に帰している(ヘロディアードHérodiadeは、1877年のフロベールの物語においてヘロディアHérodiadと呼ばれる。この物語では、サロメの踊りが見事に描かれるが、彼女はやはり母親の意志に操られている)。年代的には、19世紀に、ヘロディアードが文学におい

20) ユディト書と士師記16章。

て再び取り上げられ始めた頃の作品のひとつに、ハインリヒ・ハイネの『アッタ・トルロ』(原典：1843年刊／仏語訳：1847年刊)がある。この作品では、ヘロディアードの名は母親と娘を区別せず混同して用いられる。ヘロディアードを新しい美学の象徴とみなすハイネは、聖ヨハネの斬られた首に口づけする彼女の姿を描く。「そう、彼女はこの死者の首に、熱情をもって口づけする。なぜなら彼女は、かつてこの預言者を愛したから。聖書がそれを伝えていなくとも、人々は、ヘロディアードの血なまぐさい愛の記憶をなくしていない。[...] 女が、愛してもいない男の首を要求することなど、ありえるだろうか。彼女はおそらく、その聖なる愛人に腹を立てていたのだろう。そして、彼の首を斬らせる。しかし彼女は、盆に載せられた愛する人の首を見ると、泣き出し、絶望する。そして彼女は、愛の狂気の発作によって死に至る」。ハイネの作品はすでに、19世紀末におけるこの主題の美学的な扱い方を特徴づけることになる「去勢するエロス」のうちに、エロスとタナトスの融合を実践している<sup>21)</sup>。

ハイネ以降、高踏派による複数の作品が一時的に創作されたあと、1864年にステファン・マラルメがこのヘロディアードという素材に取り組むことになる。彼の登場人物は間違いなく、踊り子である娘のサロメなのだが、マラルメは音声的な豊かさを重視して、この人物をヘロディアードと名付ける(1865年2月の書簡)。絶対的な純粋さのうちに閉じ込められた処女であるマラルメのヘロディアードは、非物質化された、実在感のない、純粋で絶対的なポエジーの象徴である(この非肉感性のヒロインは、神のみ言葉の受肉を宣言する声を黙らせることを決断するという、暗示に富んだ存在である)。1867年5月27日の手紙でマラルメは、それぞれがひとりの女性の形象で象徴される三つの段階からなる、弁証法的図式に基づいた西洋美術史を構想する。そこでは、ミロのヴィーナスが古代の異教の芸術を、ダ・ヴィンチのモナ・リザがキリスト教の時代の芸術を、そしてヘロディアードが、来るべき、芸術の崇拜の時代における芸術を象徴する。マラルメの「ヘロディアードのシーン」が刊行されるのは1871年のことであり、また彼は、1890年代になってから、とくに死を目前にした1898年になってやっと、彼の『ヘロディアード』へと立ち戻るのである。その作品では、ヨハネの斬首と、処女と聖者との不可能な結婚の主題が追求される。

その間、アンリ・レニョーの絵画『踊り子サロメ』(1871年)や、パンヴィルやジャン・ラオールの数篇のソネ(14行詩)以外に、1876年にギュスターヴ・モローによって二点の絵画『サロメ』と『出現』——サロメの眼前に、ヨハネの斬られた首が出現する——が制作された。続く1877年にフロベールの「ヘロディア」が出版される。性格が荒々しく、野心的かつ卑俗であり、陰で人を操る母親が、この作品の主人公である。そして、外見は子供っぽい無邪気さを備えつつ、官能的な踊りで人を誘惑する娘が、母親の意志の忠実な執行人であることは重要な意味をもつ。ヨハネの名前については、フロベールはヘブライ語のヨカナンとしている。

しかし、1884年に、ユイスマンスの小説『さかしま』が、デカダンスな耽美主義者デゼッサントを通して、サロメの人物像に魅惑を回復させる。第14章はデゼッサントが愛する書物を紹介し、とくにマラルメの『ヘロディアード』の詩句を引用する。そして、第5章では、デゼッサントの好きな絵画、とりわけギュスターヴ・モローの作品が想起される。ユイスマンスは、中世を思わせる文体で翻訳した福音書のテキストを引用したあと、ギュスターヴ・モローの『踊るサロメ』を描写し、そこからデカダンスな耽美主義者を魅了し得るすべてを引き出す。「踊り

21) ハイネの作品にやや先行して、スタンダールが『赤と黒』(1830年)の最後で、似通った場面を描いていることは注目に値する。もうひとりの恋するヒロイン、マチルドは、斬首されたジュリアン・ソレルの額に口づけする。

子の、精神を錯乱させる魅力と大胆な退廃]、「殺人者の洗練された威光」,「とりわけカタレブシーのために選ばれた、不滅の淫欲の象徴的な神性、不朽のヒステリーの女神、呪われた美女[…],怪物のような、冷淡な、責任のない、感覚の麻痺した獣」,「バビロンの生きたイメージ、ヨハネ黙示録の超然とした娼婦」。サロメが捧げ持つ睡蓮に、ユイスマンスは「男根的意味合い」(斬首=去勢のしるし)、「処女性の奉献」,「生殖能力のアレゴリー」を見抜く。それからユイスマンスは、第二の絵画『出現』を描写する。「恐怖の身振りによって、サロメは恐ろしいヴィジョンを追い払う[…。彼女はほとんど裸である。情熱的な踊りによって、ヴェールは解けてしまった」,「そのとき彼女は本物の娼婦であった。性病を患った立派な花のような魅力をたたえて、彼女は、強烈かつ残酷な女の気性に従っていた[…。]」。「この感覚の麻痺した冷酷な女性像に、この無邪気で危険な偶像に、人間のエロティスムと恐怖とが姿を現す」。そしてエクフラシス(*ekphrasis*美術品の描写)は、登場人物と読者の目の前で活写法となる。「この踊り子を前にして、年老いた王と同じように、デゼッサントは押しつぶされ、無に帰され、幻惑に捕えられていた」。首を斬られた聖者の死んだ視線に向けられたサロメの視線の前で、ヘロデからユイスマンスへ、デゼッサントへ、そして読者へと、すばやく視線が引き継がれる。とくに、ギュスターヴ・モローの絵画についてユイスマンスが行う解釈は、世紀末の美学がサロメに対して抱くような魅惑と恐怖の混合を実践している。それ以降、サロメの形象には、エロスとタナトスの錯綜に加え、破壊的で危険な、運命の女の肖像がとくに見出されるようになる<sup>22)</sup>。

しばらくして、1886年にジュール・ラフォルグの『サロメ』が、パロディー風の作品として発表される。無邪気でありながら、背徳的かつ人工的な子供サロメは、この作品では踊るのではなく、仏教的「虚無」とハルトマンが唱えた「無意識」への大仰な讃歌を歌う。それから、お約束通りに「ヨカナーンの首」を求め、ハイネのテキストにあるように、その口に口づける。続いて、その首を海に向けてできる限り遠く放り投げるのだが、その動作によって彼女はバランスを失い、彼女自身、断崖の下へと転落して命を落とす。ラフォルグのテキストの、パロディー的で伝統を打破するような調子は、サロメというヒロインがそのときすでに、デカダンスの想像力にとって使い古されたステレオタイプとなってしまったことを暗示しているようである。しかし、サロメはまだ、いくつかの成し遂げるべき大作を残している。

1891年のはじめに、マラルメは『ヘロディアード』を完成させたいと編集者に書き送る。その年、イギリス人作家オスカー・ワイルドがパリに住んでいた。彼は、マラルメ宅で毎週火曜日に開かれる文学愛好家たちの夜会にときどき参加した。そして1891年の終わりに、戯曲『サロメ』をフランス語で書き終える。ワイルドのテキストは、劇としても、また象徴的作用においても見事な強度を備えている。この作品の導線のひとつは月のテーマである。このテーマは、ラフォルグにも、フロベールの『サラambo』と「ヘロディア」にもすでに存在している。ワイルドにおける月は、ある意味では登場人物たちの無意識を暴露するものである。戯曲の冒頭から、月はこれから起ることを予告するように、斬られた首として、まさに斬首の象徴として現れる。冒頭のセリフは月に関するものである。「見ろ、あの月を。不思議な月だ。まるで墓から抜け出してきた女のように。まるで死んだ女のように。死体をあさり歩く女のようにだ」。続いて、「まったく不思議な女だな。小さな王女みたいに、黄色いヴェールに銀の足。[…。]まる

22) 19世紀末の文学における運命の女の表象については、次の文献を参照：Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Grasset, 1993. とくにサロメについて：Mireille Dottin-Orsini, *Salomé*, Editions Autrement, 1996. マラルメ、フロベール、ユイスマンスのサロメについて：Bertrand Marchal, *Salomé*, Corti, 2005.

で踊っているようだ」。これらの表現により、月とサロメを同一視することが促される。この二者の同一化のために、同様の言い回しが繰り返される。サロメ自身、月について語る。「冷たくて純潔なのだね、月は……月は生娘に違いないわ。生娘の美しさをたたえているもの……」。サロメはさらに、月とヨカナン（ヨハネ）とを同一視する。「彼はきっと純潔なのだよ、月のように。月光の矢に似ているもの」。今度はヘロデが、月とサロメを同一視する。いやむしろ、彼が月について話す口調が、サロメについて、また彼がサロメに向ける視線について、私たちに語りかけるのである。「不思議な月だな、今宵の月は。そうであろう、不思議な月ではないか。まるで、どこへでも男を探し求めて歩く狂った女のようだ。それも裸のまま。一糸まとわず […]。進んで中空に裸体をさらして […]。酔った女の足どりのようではないか？ まるで狂女のようではないか？」ヨカナンはといえば、月の主題を、預言するような黙示録的口調で引き継ぐ。「月は血のように染まる」。そしてサロメの踊りの前に、ヘロデは心配になる。「ああ！ 見ろ、あの月を！ 赤くなってきた。血のように赤くなってきたぞ。ああ！ あの預言者の預言は本当だった。あの男は預言した、月が血のように赤く染まると」。血の滴る月のモチーフの中に、斬られた首のイメージがすでに看取される。

とくに、先行する作品と比べてワイルドの戯曲の特徴となるのは、母親ではなくサロメ自身がヨカナンの首を求めることである。確かに母親は「よく言ってくれました、娘よ」、と賛同する。まるでサロメが、前もって母親の殺意を自分のものとしたかのように。確かに、ヘロデは殺人の欲求を母親のものとする。「母親の言うことなど聞くな。あれはいつもお前に悪知恵を吹き込む。あの女の言うことを聞いてはならぬ」。しかしサロメは間違いを正す。「母の言うことを聞いているわけではありません。自分の心の欲するまま、私はヨカナンの首を求めているのです」。この作品のサロメは、自らの快樂のために斬首を要求している。要求が七回繰り返されたあと、やっと死刑執行人に指示が出される（しかし、ヘロデの指から死の指輪を抜き取るのは母親のヘロディアである）。ワイルドの戯曲の最後を飾るのは、死んだヨカナンの首に向けられた、サロメの愛のこもった独白である。「どうして私を見ようとしらないの、ヨカナン」、「どうして私を見なかったの、ヨカナン」、「お前はちっとも私をほしがらなかった、ヨカナン。お前は私を斥けた」、「お前の首は私のもの」、「私が愛するのはお前ひとり」。ワイルドは、ハイネによってすでに示された、愛ゆえにヨハネの首を斬らせるヘロディアードという着想を膨らませた。サロメはヨカナンの死をもってしか、彼への愛を成就できない。エロスとタナトスが混じり合う。この破壊を引き起こす女性像は、去勢を行う女性への男性の恐怖が文学的に表現されたものである。19世紀末の美学についてしばしば言われる女性蔑視ではなく、むしろ、斬首に象徴される去勢の恐怖である。精神分析の用語を使うなら、サロメはエス(ça)の欲動的本能を体現していることになる。そして預言者は超自我の掟を体現する。エスが超自我の首を斬る。シャルコが女性のヒステリーを研究し、フロイトが精神分析の理論化を企てようとする19世紀末のことであるから、このように解釈しても的外れではないだろう。

サロメの最後の行為は死人に口づけることである。空虚への口づけ。これは、サロメを特徴づける空虚と虚無の論理の象徴である。サロメの最後の言葉はこの空虚へ向けられている。「私はお前の口に口づけしたよ、ヨカナン、お前の口に口づけしたのだよ」。——直後に、ヘロデの指示（「殺せ、あの女を！」）のもと、兵士たちが盾の下にサロメを押し殺す。

斬首＝去勢が示す精神分析的象徴体系の此岸で、あるいは彼岸で、ワイルドの戯曲は、19世紀末に増大しつつあった潜在的に危険な女性の勢力を前にした、男性の想像力の反応を見事に描き出している。家母長制や女性の支配が、家父長制と男性優位の社会に帰ってくるということだろうか。男性の支配力が革命的に覆される危険性があるということだろうか。ところで、

斬首のテーマは19世紀には、「革命的な」ある時代の記憶をとどめていたことが知られている(サロメ,あるいは断頭台)。サロメは,政治的権力と宗教的権力の双方に対抗する女性の勢力の確立を体現している。彼女は政治的権威の象徴ヘロデアに対しては,彼の王国の半分を越えるものを要求し,また,宗教的権威の象徴ヨハネの首と言葉を斬り落とさせ,そのため神のみ言葉は,もはや砂漠で叫ぶための声さえももっていない。こういった観点からは,サロメは母親よりもずっと重大な結果を招くのである。結局のところ母親は,小国の王を夫にもつ,少し下品でいかにも小市民的な,どこにでもいる口やかましい女でしかない。

ワイルドの戯曲は1893年にフランス語で刊行されたあと,1896年に上演され,英語では1894年に刊行された。この作品はドイツ語にも翻訳され,続いて作曲家リヒャルト・シュトラウスによってオペラ化された。この作曲家の作品のうち,もっとも激しく暴力的なもののひとつである。1905年のシュトラウスによる『サロメ』によって,おそらく,このヒロインをめぐる芸術的創作は頂点に達する<sup>23)</sup>。

その間,マラルメは再び彼の『ヘロディアード』を完成させたいという願望を表明する。1894年,1896年7月21日,それから1898年の春。この再挑戦の試みから私たちの手に残されたメモ<sup>24)</sup>と壮大な詩句は,ワイルドの方向性とはかなり違ったものを提示している。たとえ,踊りのモチーフ,ヨハネの斬首の瞬間,処女と聖者との不可能な結合の主題,そして死人の首の視線の問題が,1864年から翌年にかけて書かれた当初の詩ではもちえなかったような重要性をもつとしても。喉を掻き切られた「言葉の到来を予告する者」,叫んでいたのに今は沈黙している声は,マラルメにおいて,不可能なるポエジー,無言のポエジーの表象となる。無頭体(Acéphale)。

またその間,サロメのさまざまな形象化が試みられていた。まず,絵画の領域では,オーブリー・ビアズリー,エドヴァルド・ムンク,アルフォンス・ミュシャ,グスタフ・クリムト,ギュスターヴ=アドルフ・モッサ,フランツ・フォン・シュトゥックらによるもの。そして文学的形象としては,1895年の,ドイツ人作家オスカル・パニツァによる『愛の公会議(Das Liebeskonzil)』と題された戯曲が挙げられる。この作品が物語るのは,1495年の出来事である。教皇アレクサンデル6世の教皇庁における風紀の乱れを見かねた神は,悪魔に対し,地上に懲罰を送り込むことを認める。悪魔は,スパルタのヘレネとも,アテネのフリユネとも,アグリッピナとも,そしてヘロディアード(母)とさえも交わることを躊躇したあと,ある名案を思いつく。「私はむしろ娘を選ぼう! サロメよ,美しい踊り子よ,こちらへおいで!」(第3幕第2場)。悪魔とサロメの交わりから,ひとりの「女性」が誕生するが,それは実は,教皇,枢機卿,そして司教,さらには人類全体を感染させるために地上へ送られた「梅毒」である。

サロメ,あるいは悪の化身。サロメ,あるいは悪の女。洗礼者ヨハネの斬首の首謀者であり,イエスのうちに受肉される言葉を預言していた者の殺害者であるサロメは,アンチ=マリア的形象である(言葉の受肉を完成させたマリア,19世紀の神学が「聖母受胎」の名のもとに捉え

23) 『トゥーランドット』(1924年)と題されたプッチーニのオペラは,サロメの主題をさらに変奏したものである。中国の王女トゥーランドットは,彼女の謎を解くことのできない求婚者の首を刎ねさせた。これは,スフィンクス,あるいはスファンジュの神話の書き換えでもある。後ほどこの神話に言及する。

24) Mallarmé, *Les Noces d'Hérodiade, Mystère*, publié avec une Introduction par Gardner Davies, d'après les manuscrits inachevés de Mallarmé, Gallimard, 1959 ; et *Œuvres Complètes*, édition établie, présentée, et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, 1998, p. 147-159, 1077-1133, 1218-1229.

たマリアとは対極にいる)。また、もうひとつのテキストが、このアンチ＝キリスト的態度をとるサロメを描いている。ワグナーの『パルジファル』（1882年）第2幕の冒頭で、魔術師クリングゾルは魔女クンドリに、彼女が前世においてヘロディアであったことを告げる。「魔女の筆頭であるお前には名前がない。お前はヘロディアであった！」そしてこの第2幕の最後で、クンドリはパルジファルに向かって、彼女がゴルゴタの丘へ続く道を苦しんで歩むイエスを見て、笑い出してしまったことを告白する。「私は彼を見た。——彼を。——彼を、そして……私は笑った。すると彼の視線が私に注がれた。それ以来、私は世界中、彼を探し回っている」。私たちのヒロインはここで、時間を横断する神話となる。

サロメの人物像を時間を超えた神話にしてしまうもの、それは、彼女のうちに、破壊的な女性、あるいは女性による破壊の表象が結晶化されることである（少なくとも男性の想像力は彼女をそのように捉えるが、それはおそらく男性の想像力に限らない）。精神分析はサロメによるヨハネの斬首に去勢に対する男性の恐怖を見てとるが、ミシェル・レリスも、彼自身この場面について同様のことを感じると言っている。レリスがそう述べるのは、『成熟の年齢』（1939年）においてである。この作品でサロメは、聖書に登場する別の二人の女性像に結びつけられる。ホロフェルネスの首を斬るユディト（男根を意味する語 *phalle* を用いて *acéphalle* と表記したいところである）と、サムソンの髪を切り、その能力を奪うデリラである。このようにサロメは、文学や神話に現れる他のさまざまな女性像と類縁関係にある姉妹なのである。その系譜をどこまで遡ることができるだろう。おそらく、旧約聖書で魔女として触れられるリリスまでだろう<sup>25)</sup>。タルムードとカバラの文書によると、彼女は天地創造の最初の物語において、アダムの最初の女として造られた。しかし、男を支配することを望んだ彼女は、悪魔と結託するために逃亡し、それから、男たちの眠りにつきまるとして彼らの精液を吸い、そうすることによってイヴの子孫である人類を迫害しようとした。古代の支配的な女性の象徴であるリリスはおそらく、ギリシア神話のアマゾンの、聖書における対応物である。そのアマゾンが象徴するのは、女性が支配する家母長制の原始的な組織であり、それに抗して、男根中心の家父長制の社会組織が強いられたのである。リリスが体現する、周囲に害を及ぼす女性の力は、フランク・ヴェーデキントの二つの戯曲において、ルルの人物像のうちに形象化される。二つの戯曲とは、1895年の『地霊』と1901年の『パンドラの箱』である。これらの作品をもとに、1930年に、G.W. パープスト監督が女優レイーズ・ブルックスを起用して映画『パンドラの箱』を製作する。また、1930年から1935年にかけて、作曲家のアルバン・ベルクはオペラ『パンドラの箱』を作曲する。これらの作品すべてにおいて、ルルは情夫の相次ぐ死を引き起こしたあと、彼女自身、ロンドンにて「切り裂きジャック」のナイフによって息絶えることになる。つまり、男を殺す女は、彼女自身、女を殺す男によって命を奪われるのである<sup>26)</sup>。その上、ルルはもうひとりのヒロイン、ゾラの小説『ナナ』（1880年）の主人公のヴァリエーションでもある。ナナは愛人たちを破滅へと導く高級娼婦である。これら現代のヒロインたちに、カルメン（1845年にメリメによって短篇小説が書かれ、1875年にビゼーによってオペラが作曲された）を加えるべきだろう。彼女たちは、古代の神話における多くの破壊的な女性像の文学的再現なのである。テーベの王バンテーの身体を引き裂くバッカスの巫女たち。愛を拒んだオルフェウスの八つ裂き (*diasparagmos*) に打ち込むマイナスたち（サロメの愛を拒んだために洗礼者が首を斬られるよ

25) イザヤ書34章14節、ヨブ記18章15節。

26) クロード＝ジルベール・デュボワの表現を借用した：Claude-Gilbert Dubois dans l'article « Lulu » du *Dictionnaire des mythes féminins* dirigé par Pierre Brunel, Edition du Rocher, 2002, p. 1181.

うに)。やはり愛を拒絶されたためにイポリットの死を引き起こすフェードル。オデュッセウスの従者たちを変身させる魔女キルケ。トロイア戦争の誘因となったヘレネ<sup>27)</sup>。夫のアガメムノンを殺したあと、愛人アイギストスとともに、娘のエレクトラの復讐によって自ら息絶えるクリュタイムネストラ。地獄の女王ペルセポネー。自分の子供たちを食べさせるために殺すメディア。見る者を石に変える斬られた首、メドゥーサ。彼女のうちにフロイトは、まさしく去勢する母親の表象を認めた<sup>28)</sup>。これらの女性たちに、中世のヒロインたちの魔力を付け加えるべきだろう。マーリンの魔力を奪い取るために彼を監禁する妖精ヴィヴィアン、アーサー王の異父姉で、この王の世界の破滅をもたらすモルガン、下半身が蛇の美女で、その秘密が暴かれると叫びながら空中に消えるメリュジース……彼女たちの伝説につきまとうのは、常に去勢を行う女性の強迫観念である。私は彼女たちに、不思議の国でアリスを恐怖に陥れる横暴な女王を付け加えたい。彼女は斬首マニアであり、「彼の首を斬っておしまい！（*Off with his head!*）」と叫ぶことしか知らない。また、精神分析学者ブルーノ・ベッテルハイムが鮮やかに解釈したからこそ、たくさんの童話に登場する破壊的な母親たちの形象をも、すでに挙げた女性たちに付け加えるべきだろう。シンデレラの横暴な継母。（ヘロディアのように）全能であるという妄想に閉じこもる『白雪姫』の女王＝母……これらの童話の源泉にあるのは、人食い鬼女や貪欲な母への子供じみた恐れである<sup>29)</sup>。

それらすべての原型を、私はスファンジュのうちに見出す。

#### 4. スファンジュ

というのも、その存在は、女性形でスファンジュ (*la Sphinge*) と呼ばれるのが適当だからである<sup>30)</sup>。ファラオの顔をもつ男性のスフィンクス (*le Sphinx*) ではなく、女性の顔、胸、ライオンの体躯、ドラゴンの翼としっぽをもつ、テーベに現れたギリシア神話のスファンジュである。オイディプスに謎をかけるこの人食いキマイラは、彼を貪り食い、何よりも彼を絞め殺す用意ができて（ギリシア語で *sphingein* は絞め殺すという意味である）。スファンジュは不安にさせる存在である。しかし今や、オイディプスのほうがスファンジュに謎をかけなくてはならないだろう。スファンジュの謎である。なぜこれほど空虚で、なぜこれほど虚しいのか？ この破壊の力と、この荒廃への欲求は、一体どういうことなのか？ おそらくこの現代のオイディプスは、いかなる解答を得ることもできないだろう。もし得られるとしても、マルグリット・デュラスが彼女のヒロインのひとりに言わせた言葉、「破壊しに、と彼女は言う<sup>31)</sup>」だけだろう。マルグリット・デュラス。おわかりだろうか。破壊的な女性の表象を、男性の想像力が独占し

27) この点については、次の論考を参照のこと：Eric Avocat, « L'affaire Hélène : contre-enquête sur une femme fatale », Actes du Symposium International « Femmes, héroïnes et sociétés », 2011, p. 23-32.

28) Freud, « Das Medusenhaupt » (メドゥーサの首), 1922 (publié en 1940). この論考に、「斬首＝去勢 (Kopfab schneiden = Kastrieren)」という方程式を見出すことができる。

29) 参照：Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment*, 1976, traduit de l'américain par Théo Carlier sous le titre *Psychanalyse des contes de fées*, Editions Robert Laffont, 1976, collection « Pluriel », 1984.

30) ギュスターヴ・モローの絵画『オイディプスとスフィンクス』(1864年)について、フロバールは手紙に書いている。「なぜ *le Sphinx* とおっしゃるのですか。それは *la Sphinx* です。」

31) Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, Editions de Minuit, 1969, p. 34.

ているわけではないのである。

しかし、待つてほしい。今や、神話を少しばかり書き直す必要があるだろう。確かに、オイディプスは質問に答えることができた。彼は食べられずにすんだ。そしてスファンジュは、自ら深淵へと身を投げて自殺を図ろうとしている。いや、待つてくれ！ 今、質問するのはオイディプスのほうだ。この虚無の眩惑はどういうことなんだ。殺して、自ら命を絶つことへのこの欲求はどういうことなんだ？ スファンジュはおそらく虚空に飛び込む前に、自分自身の無意識に少し探りを入れることになるだろう。彼女がこの猶予期間を、この一時停止を受け入れることを願おう。もし彼女が答えを見つけたら、野獣が美女になるというのも、ありえないことではない。

……破壊する女が、救済する女へと変身するのではないだろうか。

確かに、西洋には二元論で考える傾向がある。女性の表象もこの二元論を免れない。ブルーストは、『囚われの女』におけるアルベルチヌとの会話中に、ドストエフスキーのヒロインたちがしばしば二人組で、それも対照的な組み合わせで機能していることを指摘する。『白痴』では、ナスターシャ・フィリポフナが破壊的であるのに対し、アグラヤ・エパンチンは優しく善良である。この双数構造はすでにバルザックの小説において認められる。『あら皮』では、フェドラは無情で残酷であるが、ポーリーヌは愛情深く優しい。『谷間の百合』では、ダドレー夫人が残酷さと破壊的な愛を、そしてアンリエット・ド・モルソフが善良さと創造的な愛を体現する。『ベアトリクス』では、ベアトリクス・ド・ロシュフィドは邪悪な女天使であり、他方、サビーヌ・ド・ゲニクは純粋な女天使である。しかもサビーヌは、この二元論を次のように表現する。「悪魔の花と神の花がある。悪魔と神が半分ずつ世界を造ったことを知るには、私たちは自分自身に立ち返りさえすればいいのよ」。だからこそボードレルの『悪の花』において、女吸血鬼とアポロニー・サバティエとが共存する。後者は言う。「私は守護天使、私はミューズ（詩の女神）、そして私はマドンナ（聖母子像）」。1897年（まさにフロイトがエディプス・コンプレックスを理論化していた年）、神話に精通したエドゥアール・シュレが、『アンジュ（天使）とスファンジュ』を刊行する。スファンジュは深淵に引き寄せられながらも、躊躇し、背中に天使の翼が生えてくるのを感じる。あるいは、モナ・リザの不思議な微笑みが口元に浮かぶのを感じる……<sup>32)</sup>

野獣が美女に変身するのも、ありえないことではない。

世界を、人間を、そして女性を表象するとき、西洋には二元論を好む傾向があることをすでに指摘した。ボードレルは、人間は、「同時に生起する二つの志向」に引き裂かれている、と記した。神と悪魔、善と悪、理想と憂鬱。女性もまた、二重の存在である<sup>33)</sup>。ときに二元論の二つの側面、善良さと邪悪さが、ひとつの人格に、ひとりの女性に宿ることがある。生命を与える女性（イヴ）は、死を与える女性でもある。——死の欲動と生の欲動。ペルセポネーは、一年のうち半年を生の世界で、半年を死の世界で過ごす。メディアは、破壊的である以前は救済する女性であった。そして、キルケ、モルガン、ヴィヴィアン、メリュジーヌは、シュールレ

32) もっと科学的な方面では、1886年に、ヴィリエ・ド・リラダンが小説『未来のイヴ』において、完璧で理想的な電動「アンドロスファンジュ」を造ることによって現実の女性の不完全さに挑もうとする技師エジソンを構想した（エジソンは、見込まれたすべての成果を得ることはできなかったが、その試みは注目されるべきだろう）。

33) そして、ギリシア神話においては、破壊的な女性たち（ヘレネ、クリュタイムネストラ、エレクトラ……）に、生贄に捧げられた（同じ家系の）イピゲネイアを対立させることができるだろう。

アリストたちによって復権されることになる（ブルトン『秘法十七番』）。魔女として火刑に処された別の女性は、やがて聖女に列せられた。ユディトがホロフェルネスの首を手にして現れるとき、それが大義のためにしたことであるからこそ、この斬首する女性の形象は前もって許されているように思われる。それではヘロディアードは？ クンドリとして生まれ変わった彼女は、元は魔女であるが、パルジファルが彼女に与える贖いにおいて祝別される。十字架にかけられたイエスを笑った女は、憐れむ男によって救いを与えられる。ヘロディアード＝クンドリは、悔悛している罪人、マグダラのマリアの再来である。それはまさしく、創造、破壊、贖いという、キリスト教の西洋の精神構造である。女性が自らその贖いを媒介する。ベアトリーチェはダンテをマリアのほうへ、救いのほうへと導く。そしてゲーテは、彼の二つ目の『ファウスト』を、次の二行で終える。「永遠の女が／私たちを高めへと導く（Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan）」。

童話のヒロインたちもそのことを物語っている。夜中の12時の鐘がすでに鳴ってしまったとしても、シンデレラはもはや意地悪な継母を恐れる必要はない。彼女はすでに、王子が差し出した靴を履いてしまった。そして私には、ベッテルハイムが行った精神分析的解釈が説得的であるように思われる。「シンデレラは、王子を〔去勢の〕恐怖から解放する存在であるため、彼にとって都合のいい結婚相手であった。彼女の足は、かわいい靴に造作なくすべり込む […]」。王子は大変な恐怖を感じていたが […] シンデレラがいれば安心である。それは、彼女が彼にとって都合のいい結婚相手であるという安心感を与えてくれるからである。 […] 靴のテーマは、男性の無意識的恐怖を鎮め、女性の無意識の欲望を満たす定めにある<sup>34)</sup>。シンデレラの靴は、サロメによる斬首＝去勢の恐怖を鎮めるものとして指し出される。

オイディプスはおそらく、彼の問いへの答えをすべて得たわけではない。しかし、ご覧あれ、スファンジュはまだ、虚空へと飛び込んではいない……

私たちはとりあえず、スファンジュを、決断できずに足踏みしている状態のまま残しておくことにしよう……<sup>35)</sup>

34) Bettelheim, *op. cit.*, p. 391-392, 394.

35) 講演後の討論では、この不決断の状態において、スファンジュがオイディプスに投げかけるであろう新たな問い、新たな謎が浮上することが示唆された。それは、男たちはなぜ、破壊的な女たちに魅了されるのか、という謎である。