

ノディエにおける方法論としての 「断片」について

藤 田 友 尚

はじめに

フランス文学史はノディエ（1780-1844）をロマン主義の作家として位置づけている。しかし、誕生年から見るとノディエの歴史的 position は二つの時代の結節点にあり、1830年代のフランス・ロマン主義のいわば川上に位置する作家と言った方がよい。事実、ユゴー（1802-1885）より22歳、またネルヴァル（1808-1855）より28歳年長であるのに対して、スタール夫人（1766-1817）とは14歳、シャトーブリアン（1768-1848）とは12歳年齢差があるだけだ。A. リチャード・オリヴァーはノディエを「ロマン主義の水先案内人（Pilot of Romanticism）」¹⁾と評したが、この命名が七月王政下のフランス・ロマン主義からノディエを振り返って見た場合の命名であることは考慮すべきだろう。ノディエはむしろ18世紀の文学的遺産、フランス革命とその後の社会・政治的混乱に強く影響された作家なのである。そして中でも1830年代のロマン派の作家たちとノディエが決定的に異なっているのは、フランス革命を生きただけにあるだろう。

彼の幼年期と青年期は革命とその後の恐怖政治の余波がまだ覚めやらない時代に重なる。父親のアントワヌ＝メルキオールは革命裁判所長官、ブザンソン市長

1) A. Richard Oliver, *Charles Nodier, Pilot of Romanticism*, New York, Syracuse University Press, 1964.

という要職を歴任した人物で、息子を将来は政治家にしたいという野心を抱いていた。ノディエは幼い頃から大人の政治集会に参加させられ、革命の共和的精神を謳い上げる演説も経験していた。さらに、裁判の成り行きを息子に見学させ、自らが死刑を言い渡した罪人たちがギロチンで処刑される現場に立ち会わせること、それが息子に対する父ノディエの教育方針でもあった。ノディエに続く世代の作家と — 例えばネルヴァル²⁾のような — 本質的に革命への眼差しが異なるのは当然だった。

このような歴史的宿命から、サド³⁾と同じようにノディエも革命と文学表現との関係に強い関心を抱くよう導かれていったのもむしろ自然の成り行きであった。1829年、ノディエは『パリ評論』の中で次のように記している。

「社会が見せるさまざまな形態の中で、革命が社会の例外的な状態であるとすれば、革命とともに発展してきたような文学は人間精神が見せる形式の中で例外的な状態だろう。そのような文学をもたらす革命の奔流に運ばれば、文学は残骸なども一切残さないだろ。[...] しかし、いわゆるこのような例外から社会の新たな形態が生まれ、またその結果として — もし私に誤解がなければだが — 文学の新しい形式も生まれるのである。[...] 従って、革命とは文学と社会の二重の時代の始まりであり、そのことは党派のあらゆる偏見を超えて認めなければならないだろう。」⁴⁾

革命によってもたらされた新たな芸術表現の在り方は、ノディエのなかで「眠り」

2) ネルヴァルは、「その頃私たちは、ふつう革命のあとや、偉大な治世の衰微のあとにやってくる一種異様な時代に生きていた。もはや、フロンドの乱の頃の雄々しい色事も、摂政時代の優雅に飾り立てた淫蕩の生活も、総裁政府(1795～1799)の頃の懐疑主義と狂気に満ちた大宴会も、昔がたりになっていた」(『シルヴィ』中村・入沢訳、『ネルヴァル全集』V所収、p.348)と語っている。

3) Cf. Sade, « Idée sur les romans », *Les Crimes de l'amour*, texte établi et présenté par Michel Delon, Paris, Gallimard, col. « Folio », 1997, p.42 et sqq.

4) « La Gironde », *Portraits de la Révolution et de l'Empire*, Préface de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Tallandier, 1988, 2 vol., t. I, p.169 et p.170. 初出: *Revue de Paris*, août 1829.

「夢」「狂気」「暴力」など新しい時代の感受性を反映するテーマの更新へと向かわせた。同時に、革命とその後の社会は文学表現の形式的側面をも変革させると彼は考えていた。革命後の社会の変化を作家がどのように認識したのか、それは新たな表現を通じて読者に伝えられるべきだった。そのような形式的側面の変革でノディエがその文学的効果の重要性を強く意識していたのが「断片」に基づく表現だった。

ユベール・ジュアンは、「これほど多産な作家の著作から、いかなる『システム』も演繹できないことは特筆すべきことである」⁵⁾と述べている。ジュアンの言う「システム」に演繹されないという言葉は示唆的だ。それは、ジュアンの確信が、ノディエが体系性あるいは一貫性と対立する異なった価値に重要性を認めていたという点にあるからだ。そのような指向性に親和性をもつ表現方法は、「全体」ではなく「部分」に向かう関心が重要な意味を担う。こうして「部分」への価値付与は芸術表現上の「断片」の問題性へとわれわれを差し向ける。従って本論考では、テキスト論的アプローチ、物語論的アプローチを援用しながら、「断片」が物語世界における現実の再組織化とどのように関わり、登場人物と物語世界との関係にどのように働きかけているのかを初期の作品の分析を通して明らかにする。そして、ノディエの文学表現と革命後の世界のヴィジョンとの関係を巡る問題意識がいかに「断片」という現象を通して表現されているかを考えてみたい。

I ノディエにおける文学的「断片」の問題

一般的に文学的「断片」というとわれわれは短文形式の断章、いわば「断片的記述 (écriture fragmentaire)」で構成された作品を想起する。パスカルの『パンセ』、ラ・ロシュフコーの『箴言』、ラ・ブルユイエールの『カラクテール』などアフォリズム、警句、箴言、格言などによって形成される作品だろう。また、パスカル・キニャールの『音楽のレッスン』や『音楽の憎しみ』などに見られるように、さまざまな要素を含む語りが寄せ集められ、エッセイでも小説でも詩でもなく、ジャンルという制度的枠組みを超える自由度をもった特異な創作の在り方もある。そこ

5) Hubert Juin, « Préface » à *Nodier, Rêveries*, Paris, Plasma, 1979, p.8.

にはバルトが語っているように、「断片的記述」が思考の一貫性や完結性を求めず、たえず語り始め途中で終わるという行為の繰り返しがテキストの快樂を生んでいる。

他方、文学的「断片」はノヴァーリスやシュレーゲルのイエナのロマン派たちの中心的概念へとわれわれを差し向ける。「断片」をロマン主義芸術の思想的根元として捉えるような主張は、理論的ロマン主義の独創性の最も顕著な特徴であり、ラディカルな近代性を示すしるしと捉えられてきた⁶⁾。

しかし、ノディエにあっては「断片」の自覚は異なっている。アフォリズムや断想などの「断片」は『ジャン・スボガール』などで利用されてはいるが、パスカルやラ・ロシュフコーなどのように「断片」で構成された書物をノディエは書かなかった。「断片的記述」という形式に基づく文学的手法をノディエの作品に当てはめることはできない。またノヴァーリスやシュレーゲルのように、「断片」を新しい文学潮流の思想として理解していたと考えることも無理がある。ノディエは明示的に「断片」の思想表明を展開したことはなかった。

ノディエの場合、後述するように、革命後の世界の認識の変化を「断片」に由来する方法論によって表現することに自覚的であった。この点についてジャン＝リュック・シュティンメッツは、「ノディエには人間の個性は眠り（あるいは感情）によって漠然とした区域に分割され、断片化しているという直感があり、彼の世界はその直感に基づいている」⁷⁾と述べている。革命後の世界のヴィジョンが文学表現における方法論としての「断片」に結びつくという点で、ノディエにおいて「断片」は創作のための重要な原理なのである。

このような側面に注目したエレース・ロヴェ＝デュパスは、『シャルル・ノディエにおける切断の詩学』の中で「繰り返し現れる形象、導きの糸」⁸⁾としてのギロチ

6) Cf. *L'absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*, présentée par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Seuil, 1978, p.57 et sqq.

7) Jean-Luc Steinmetz, « Préface » à Nodier, *Portraits de la Révolution et de l'Empire*, préface, bibliographie, chronologie par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Tallandier, 1988, 2 vol., t. I, p.19.

8) Hélène Lowe-Dupas, *Poétique de la coupure chez Charles Nodier*, Amsterdam, Rodopi, B. V.,

ンに着目し、切断という行為がもつ象徴的な価値を軸に「断片」を分析している。本考察もロヴェ＝デュパスに負うところが大きい。しかし、ロヴェ＝デュパスの分析は必ずしも説得的であるとは言い難い。『切断の詩学』という題名が示すように、ノディエのテキストを支配する「断片」がギロチンによる斬首の光景を原因とするトラウマにもっぱら由来するという予断が強引な解釈を導くからだ。『エレヌ・ジレの物語』、『テレーズ・オーベール』、『回想録、挿話と肖像』など多くのノディエの作品は、「言葉にされないギロチン」、「目には見えないギロチン」がテキストを書かせ、切断することでテキストに律動を与えている。「不均質なものの美学、作品の細分化は、切断というギロチンの仕事ぶりを模倣している」⁹⁾とロヴェ＝デュパスは主張する。確かに、ノディエ的ファンタズムの核にギロチンへの恐怖があることは否定し難い。しかし、「ギロチン・切断・断片」を同一平面で扱い、「断片的」なものの概念と斬首の光景とを混同するのはあまりに単純すぎると言えるだろう。

では、ノディエにおける方法論としての「断片」をどのように捉えるか。われわれは「断片」という現象が意識に呼び覚ます反応に立ち戻り、それが美学的、心理学的にどのような問題を提起しているかを確認したうえで考えを進めていきたい。

II 「断片」に由来する認識

『リトレ』によれば「断片」は次のように定義されている。

「断片」 fragment

- ①粉々になって壊れたある事物の一部。
- ②転じて：失われた本や詩から残っているもの。
- ③まだ終えられていない、または終えることができなかった本や作品の一部。作品の断片のように見えるが、作品に含まれるように意図されずに切り離された部分。

1995, p.19.

9) Lowe-Dupas, *op.cit.*, p.72.

これらの定義から、芸術創造において「断片」が三つの問題意識と結びついているのが分かる。

まず第一に、①から「断片」の二つの側面が指摘できる。破壊の原動力を想起させる「断片」なのか、それとも崩壊後の状態としての「断片」なのかということだ。前者は「断片」を生み出す破壊・崩壊という行為そのものに意識を向けさせる動的側面である。動作主は時間であったり人間であったり自然であったりする。カストロフィスムに見られる暴力的力の働きかけを連想させる。後者は破壊行為の結果としての「断片」であり静的側面といえる。要するに、原因として「断片」を動的に捉える視点と、結果として「断片」を静的に捉える視点とを併せ持つ。

第二に、②と③から分かるのは、時間の経過において断片を捉える人間の意識が見える。「断片」の背後に、未来における完成状態への意識、あるいは過去にあった完成状態への意識が暗黙の了解としてある。過去においてあった全体が失われ、現在は部分が残されていると考えるか、あるいは未来において全体が実現され、現在はそれに至る過程であると考えるか、ということだ。いずれにせよ、一方の極に「全体」の中に組み込もうとする組織化・統一化の力があり、他の極には「無」に向かってエントロピーを増大させながら無秩序化する力がある。「断片」はその両極の途上にある。システム化する力とカオスに向かう力、それらを両極とする線上に「断片」は位置する。人が「断片」に見る時間意識はこうして「部分」と「全体」への問題性を開くことになる。

第三に、「全体」との関係性から断絶した「断片」が自己完結的表現になり得るという発想を生む。「断片」は未完・中断・不完全という欠如の意識を伴う。しかし、欠如の意識が逆説的にそれを肯定的に捉える姿勢を生じさせる。ロマン主義的感性に親しい発想であり、未完であり非完結的であることがひとつの価値となり、不連続・中断が美学的な価値を主張するのだ。

以上のように、意識に呼び覚まされる「断片」がわれわれに開く問題性は、瓦解・崩壊の原因と結果、完成状態に向かいシステム化・統合化する力と無に向かいカオス化する力の両極の間にある状態、作品における不連続・中断の美学的価値に関わ

るのである。これら三つの問題意識は、「廃墟」という特権的なイメージがわれわれの想像力に働きかける作用と同等のものと考えてよい。「断片」に基づく認識は「廃墟」という感性に訴えかける映像を通じて抽象と具体との橋渡しが行われている。いずれにせよ、「断片」や「廃墟」は、不完全性や部分というシステム化されないモノの存在が、逆説的に不在である完全性や全体を浮き彫りにする。そのような意味で、「断片」に基づく方法論は否定的価値しかもたないモノを抛り所にしながら世界を認識するための方法論である。

III 意識化された方法論としての「断片」

1834年、『パリ評論』にフランス革命期の人物の思い出を記した記事が掲載された。後年これらの記事は『革命期と帝政期の肖像』として1冊にまとめられ出版される。その中で、ピエール＝フランソワ・レアル伯爵の文学的肖像があり、ノディエはそこで自らの文学創造の原理を明らかにしている。

『回想録』という題名がすべてを語っている。実際このようにして、あらゆる思い出が記憶に浮かび上がる。それらは不規則で気まぐれ、雑多な思い出であり、秩序も順番もなく、構想らしきものもほとんどなく睡眠中の知覚のようなものとして記憶に浮かび上がるのだ。私の思い出が、時にわずかでも関心呼び覚ますような魅力があったとすれば、それは思い出に構想や組織化といったものが欠けているからだろう。私はとにかく、談話に何事か事前に準備した構想を持ち込むような人は、どのような人であれ決して語るこのことのできない人だと確信している。」¹⁰⁾

引用の箇所は『回想録』の執筆に関する指摘であり、「談話 (causerie)」を語る際にノディエが「いかに語るか」を明らかにしている。興味深いのは、談話をしようとする時でも思い出に構想や組織化を持ち込もうとはしないこと、さらに睡眠中

10) « Réal », *Portraits de la Révolution et de l'Empire*, Préface de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Tallandier, 1988, 2 vol., t. II, pp.230-231. 初出: *Revue de Paris*, août 1834.

の知覚に類似したものとして思い出が想起されるという点である。このような想起の方法論を「談話」において実践するとどうなるか。「断片」として記憶に蓄積されている出来事は過去から未来へ、直線上の時間軸に位置づけられることはない。過去の出来事の再現は時間的順序が無視され、入れ替え可能な出来事として提示される。それは過去の出来事の再現が並列的であり、出来事間の因果関係に異なった意味づけがされるということでもある。つまり、睡眠中の知覚と無意識が作用する能力を利用することは、一貫性や体系性や組織化という理性の支配下にある能力の無能力化を意味する。

「談話」を創作する原理が睡眠という意識のコントロールから逃れた力を利用し、一貫性・組織化を拒むというのならば、本質的に理性の強力な支配によって成し遂げられる文学作品の創造では一層そのような原理に自覚的にならざるを得ない。実際、リアル伯爵の文学的肖像が書かれる2年前、『スマラ』の1832年の序文の中でノディエは、「私が驚くのは、目覚めている詩人がその作品のなかでめったに眠っている詩人の幻想を利用していないということだ」¹¹⁾、と書いている。「談話」にせよ文学作品にせよ、ノディエにとって「語る」という創造的営みには、過去の出来事の記憶が「断片」として保持されたままであり、それらが一貫性、体系性という「全体」を構成する意志に拘束されず、理性の支配の埒外にあるという原理が働いているのである。

さらに、次のような一文には「断片」の価値が「全体」と「部分」との関係で把握されるノディエの創造手法の原則が端的に表明されている。これは先ほどと同じく『革命期と帝政期の肖像』に収められているフーシェに関する記事であり、1834年に執筆されている。

「断片によって歴史を創作し、細かい寄せ木細工あるいはモザイクの部品を歴史に組み合わせ、部分のために全体を、そして細部のために統一を犠牲にする作家たち、

11) Nodier, « Nouvelle Préface » (1832) à *Smarra, Contes*, Ed. de P.-G. Castex, Paris, Garnier Frères, 1979, p.39. Cf. Pierre-André Rieben, *Délires romantiques : Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, Paris, José Corti, 1989, « III. Les illusions du "cauchemar" ».

そんな作家たちは素晴らしい特権に恵まれているのだ。」¹²⁾

ノディエの主張は「部分のために全体を、そして細部のために統一を犠牲にする」という点に要約される。出来事の記憶は「断片」として残り、有機的に「全体」の中に統合はされない。フランス語において「歴史 (histoire)」と「物語 (histoire)」とが同語であることを考えれば、「物語」においても全体性ではなく部分に意味を見いだそうとする試みへの価値転換であろう。思考の一貫性や体系性に価値が置かれることはなく、歴史であれ文学テキストであれ、全体的構成に部分が矛盾なく貢献することに重要性を認めない、それを肯定的に捉えるという主張である。このような創作への姿勢が、ヨーロッパの伝統的美学理念の基本にあるアリストテレースの『詩学』第8章、「出来事の部分部分は、その一つの部分でも置き換えられたり引き抜かれたりすると全体が支離滅裂になるように、組み立てられなければならない」¹³⁾という原理に対立することは明らかだ。

以上のように、一貫性や体系性という理性的な支配原理から脱却することで自由な表現の地平を開くこと、また「全体」ではなく「部分」に重心を移し統一という概念の意味失効を主張すること、これらとともに「断片」に基づく方法論が自覚的に捉えられていることを意味している。

前述の引用から分かるように、意識化された方法論としての「断片」への言及は、1830年代、ノディエが作家としての名声を確立して後のことだった。革命から40年という時の経過が彼に距離をおいて革命と創造の関係を捉えることを可能にしたと思われる。だが、1800年代の初頭、つまり作家としてデビューしたばかりの時期は革命とその後の政治的・社会的動乱の記憶もまだ生々しかった時期であり、さまざまに試行錯誤する文学界の動向をノディエは感じていた。今日では文学史家から異議を挟まれ問題視されることの多い「プレ・ロマンティスム」時代に相当するが、アレクサンデ・ミンスキの言葉を借りるなら、「1780年から1820年の時代区分は、

12) « Fouché », *Portraits de la Révolution et de l'Empire*, éd. cit., t. II, p.236.

13) アリストテレース『詩学』松本仁助・岡道男訳、岩波文庫、p.42.

マニフェストを示しながら実現されなかった時代、方針を表明しながら結果が伴わなかった時代¹⁴⁾であった。文学を受容する側と創造する側にこのように価値転換が生じていた時代背景の中で、20歳前半のノディエは、1830年代のノディエより恐らく時代の変化を遙かに鋭く感じていただろう。従って、ノディエの文学的出発点となった作品に遡って具体的に「断片」への意識が創造的想像力においてどれほど支配的な役割を担っていたかを検討することは、それ以後のノディエの文学的發展を考える上でも重要であろう。

IV 時代の「読み」の変化

ノディエの作品を年代順に辿ると、1799年から1800年にかけて『私自身 (*Moi-même*)』が書かれ、1802年にはデビュー作『追放された者たち (*Les Proscrits*)』が、翌年には『ザルツブルグの画家 (*Le Peintre de Saltzbourg*)』、『回廊での瞑想』、『我が小説の最終章』が、1806年には『悲哀、またはある自殺者のノートに基づく雑録』が発表される。

『私自身』はノディエの存命中発表されることはなく、1921年になってジャン・ララによって初めて紹介された¹⁵⁾。この「小説」¹⁶⁾は中断、脱線、気まぐれに満ち、出来事の因果関係や時間的な脈絡も判然としない。さまざまな要素（自伝的要素・自画像・日記・哲学的省察など）が次から次へと繰り出されていき、粗筋を語ることは困難だ。一つの「断片」から他の「断片」への経過が推進力を生み、読者は繰り出されてくる「断片」をその瞬間瞬間に追うだけである。まさにダニエル・サンズユが言うように「カレイドスコープ (*kaléidoscope*)」¹⁷⁾という印象を与える。「断

14) Alexander Minski, *Le préromantisme*, Paris, Armand Colin, 1998, p.7.

15) 遺漏が多く不完全なララ版は、1985年のダニエル・サンズユによって校訂された新版になってようやくその全貌が知れるようになった。Cf. *Moi-même*, texte établi par Daniel Sangsue, Paris, José Corti, 1985.

16) 若きノディエはこの習作に「我が亜麻色の紙挟みから抜き出してきた小説ではない小説」という副題を与えている。

17) *Moi-même*, éd. cit., p.36.

片性」の表現を顕著に示す『私自身』という習作が、『追放された者たち』と『ザルツブルグの画家』の二作品が書かれる以前に書かれていることは示唆的だ。しかし、ノディエの存命中出版されなかったという事実から見ても『私自身』はやはり習作の域を超えるものではなく、本論考では俎上に乗せることはしない¹⁸⁾。

『追放された者たち』と『ザルツブルグの画家』の二作品には多くの共通点が見いだせる。前者は1802年に、後者は一年後に出版され創作時期が極めて接近している。主人公は一人称の語り手で、愛する女性の裏切りが共通のテーマとなっている。また、語り手が死の想念とメランコリーの感情に強く囚われていることも共通している。『ウェルテル』や感傷小説の流行の影響は言うまでもないが、ノディエの手紙が証言しているように、この時期彼は自殺願望と不安定な精神状態に苛まれていた¹⁹⁾。恋愛感情とそこから生まれる鬱々としたメランコリーの感情、死への想念など、感情表現の「過剰」がこの二作の最大の類似点である。無論このように類似点があるのは偶然ではない。この頃のノディエの問題意識が強く反映されているからだ。このような感情的エネルギーの「過剰」を表現するのに、方法論としての「断片」はどのように機能しているのだろうか。

ヘルマン・ホファーはこれら二作の類似点をフラン革命後の歴史的背景に見ている。

『追放された者たち』と『ザルツブルグの画家』の主人公たちは1789年に続くさまざまな出来事の犠牲者であると同時に執政政府時代の犠牲者でもある。[...]シャルル・ノディエの最初の二編の小説は1789年から1802年の間にフランスで起こっ

18) Cf. 『私自身』の分析は Daniel Sangsue, *Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987, ch.VI も参照せよ。

19) Cf. 1799年10月21日付けの友人ジョゼフ・ゴイーに宛てた手紙、あるいは同年11月8日付けの同じくゴイーに宛てた手紙。この時期のノディエの伝記的側面は Léonce Pingaud, *La jeunesse de Charles Nodier*, Paris, Champion, 1919, ch.III, または Georges Zaragoza, *Charles Nodier, Le dériseur sensé, Biographie*, Paris, Klincksieck, 1992, ch.V を参照せよ。

た出来事を主題化し、一貫性のあるまとまりを作り上げている」²⁰⁾。

この二作の主人公たちは、祖国を追われた者という社会的立場にありながら、革命やその後の政治・社会的変動に対する具体的であからさまな批判を展開しない。「追放された者」を主人公にしながらノディエは主人公の政治的立場や党派性を明示的に行うことがない。むしろノディエの創造的想像力にとって問題となるのは、革命とその後の社会的動乱の体験が人間の感受性と社会のヴィジョンに及ぼした変化であるように思われる。

ポール・ベニシューは革命の経験が当時の人々にもたらした経験を、「抑制のきかなくなった力の充溢とあらゆる所が廃墟となる予感」²¹⁾と表現した。制御不能な力と遍く蔓延する廃墟は革命が人々の記憶に残した世界のヴィジョンであり、それが「プレ・ロマンティスム」時代の芸術表現に多くの靈感を与えた。ノディエの初期の文学表現にもこのような時代の精神の特徴が深く刻印されている。限界を超える破壊的エネルギーの表現、あるいは崩壊し廃墟となりゆく世界への親和性は、例えばグランヴィルの長篇叙事詩『最後の人間』に対するノディエの関心と共感の強さを思い起こせばよいだろう。子孫を未来に残せる可能性がある唯一の男性オメガールと唯一の女性シドリが互いを探し求めるこの叙事詩は、ノディエの出版への執着と熱意がなければ忘れ去られていたかもしれない²²⁾。そこに見られる人類滅亡

20) Hermann Hofer, « Leurs pleurs tombent dans la poussier, Les ouvrages de jeunesse de Nodier », *Charles Nodier, Colloque du deuxième centenaire, Besançon-Mai 1980, Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Les Belles-Lettres, 1981, p.21 et p.22.

21) Paul Bénichou, *L'école du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992, p.57.

22) Cf. Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, seconde édition, publiée par Charles Nodier, Paris, Ferra aîné et Deterville, 1811, 2 vol. (Slatkine Reprints, 1976). ノディエは以下の評論でグランヴィルと彼の作品について詳しく紹介し論評している。「L'Epopée: Grainville », *Revue de Paris*, février 1835 ; « Grainville et le Dernier Homme », *Revue de Paris*, mars 1835 (両評論は Nodier, *Souvenirs de la Révolution et de l'Empire*, 2 vol., Paris, Charpentier, 1850, t. I, pp.395-430 に再録). ノディエのグランヴィルの著作出版への貢献に関しては, Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, p.158 et sqq. を参照せよ。

のカタストロフィズムと荒廃しきった地球上に累々と横たわる廢墟のヴィジョンは、ノディエにとって革命後の社会を象徴的に捉えた映像だっただろう。

そのような時代の感受性の変化と社会の關係に極めて敏感であり、それが彼の創造に無視できない影響を与えたことがノディエの手紙から読みとれる。1802年『追放された者たち』を発表した年の3月20日、親友シャルル・ヴェスに宛てた手紙の中でノディエはこの小説について言及している。

「繰り返すが、ぼくの小説（＝『追放された者たち』）は激しく感動する心の吐露であり、他人の心の内にもそれは広がっていく。この本は構想も展開も趣味にも欠けていて、ごくわずかの人たちに向けてしか書かれていない。正しい知性と判断力を備えた人ならだれでもその本を非難することだろう。」²³⁾

4月8日には、同じくヴェスに宛ててこう書く。

「しかし、すでにこのラプソディ（＝『追放された者たち』）は、光榮なことに少しばかり流行しているんだ。しかも、ぼくはそうなると思っていた。なぜって、人間というのは、自分たちの觀念がいつものお決まりの範囲からはみ出るものならなんであれ、その後を追いかける癖があるからね。」²⁴⁾

他方、『ザルツブルグの画家』に関しては、1803年3月23日、ノディエは彼の小説の出版を引き受けてくれたC-F. マラダンにこう書き送る。

「私はその小説（＝『ザルツブルグの画家』）をまず『情熱と諸芸術と自然とが織りなすメランコリーの諧調』を絵にしたものと考えました。[...] 私の大胆な構想、

23) Nodier, *Correspondance de Jeunesse*, Editon établie, présentée et annotée par Jacques-Remi Dahan, Genève, Droz, 2 vol., t. I, p.180.

24) *Ibid.*, p.191.

力強い文彩，未開發で野性的な表現方法が少数の信奉者，おそらくは少数の熱狂的ファンさえ生むだろうと思います。この本はそれでもやはり不出来な本なのです。しかしこの出来の悪い本は並はずれています。そして人々が後を追いかけるのは並はずれていることなのです。』²⁵⁾

これらの手紙で興味深いのは、『追放された者たち』と『ザルツブルグの画家』の読者は限定されてはいるが，読者の心を捉えることはできるというノディエの確信である。そこには政治・社会的動乱期を経験した世代の感受性が以前の世代とは決定的に異なっているという認識がある。並はずれたことを追い求める読者の欲求があるというノディエの指摘には，時代の感覚が求めていることを的確に理解しているという自負がある。それは「限界」を超える表現方法に訴えなくてはならないという考えなのだ。そして，「断片」がその方法論となるのである。

V 『追放された者たち』：メタテキスト性を見せる「断片」

『追放された者たち』は三つの異なったテキストから構成されている。「序文」，追放された青年が書き残した23章からなるテキスト，つまり小説本体となるテキスト，そして後書きのように付加された「ヴォージュの一人の孤独な人間の手紙：『追放された者たち』の出版人へ」というテキストである。

青年によって書かれたテキストの第1章には，次のような文が読める。

「二〇歳の私は十分に生き，十分に苦悩し，十分に愛した。そして心をこめて一冊の書物 (livre) を書いた。幸運な世代に属する人よ，富の威光で飾り立てられた進路を行くあなた方に私の書いたものを読んで欲しくない。[...] 私が書くのはあなた方，早い時期から情熱の衝撃で傷つけられ，長い間不幸から得られる教訓で養われてきたあなた方，感じやすい魂をもったあなた方のためなのだ。』²⁶⁾

25) *Ibid.*, p.205.

26) *Les Proscrits, Nouvelles suivies des Fantaisies du dériseur sensé*, Paris, Charpentier, 1871, p.8.

小説本体となるテキストは青年が「書物」とよぶ部分である。細かく章に分断され、それぞれの章には小見出しが付されている。章の長さは一定しておらず、例えば第9章などはわずか5行程度の文章が並んでいるだけである。不統一な章立てから、この「書物」が一種の日記のような書き物であることを連想させる。この第1章では、どのような読者に向けて書かれたかを明示している点でいわば「読書契約」といえる。

語られている出来事は、青年が偶然知り合ったステルラと名乗る、彼と同じ「追放された者」の境遇にある女性との恋愛の顛末である。語り手＝主人公の「私」はフランスを何らかの政治的理由で追放され放浪している。山中を彷徨い、サント＝マリの鐘楼の側でフランツと名乗る青年に出会う。フランツはサント＝マリの狂人と呼ばれメランコリックな性格で、「私」と彼は互いに相手が自分のために生きていると思うほど共感しあう。ある日、『ウェルテル』を携え森に行くと、そこで同じゲーテの小説を読んでいる女性と知りあう。それがステルラで、付き人の老婆と暮らしていた。いつしか、ステルラと「私」の間に恋愛感情が芽生え「私」は愛を告白するが、彼女は結婚しているという。亡くなった彼女の両親は彼女のために思い結婚相手を選んでしたが、彼女は夫を裏切った。妻の不貞を知った夫は無理矢理に彼女から離れ、軍隊に入隊する。この告白を知って、「私」は夢の中で骨の堆積に囲まれて幽霊のような様子をしたステルラを見た。その後しばらくしてからステルラは亡くなる。そして、語り手はこのように閉じる。

「彼女に再び会えるだろうと思う。彼女との再会を確かにするためにも、神の目にも再会するにふさわしくあるためにも、しかし何かが欠けている、しかもよくあることなのだ――生きる力が。」²⁷⁾

このように、感じやすい魂をもった読者に向けて書かれたことを述べる「始まり」から、青年のステルラへの恋愛が恋人の死によって終止符が打たれる「終わり」ま

27) *Ibid.*, p.48.

で、読者は青年の「書物」を彼の悲恋の「全体」として読む。つまり読者には「書物」としてのまとまりが、完結性が感じられる。

それを確認した上で、最後に付された「手紙」を読んでみよう。これは、ヴォージュに住まう「孤独者」と名乗る人物が『追放された人々』を出版する出版人に宛てて書いた手紙である。青年の「書物」がいかにして出版されることになったか、その経緯が説明されている。「孤独者」の説明では、「孤独者」と出版人とは植物採集が縁で偶然知り合いになり、「孤独者」が語った不幸な青年の人生が出版人の興味を引いたらしい。そして彼が残した「書物」には「孤独者」がことさら非難すべき部分があったが、その部分は青年の手で焼き捨てられてしまい、「書物」の残りの部分だけが「孤独者」の手元に残され、その処理は「孤独者」に委ねられた…という説明である。手紙が明らかにするのは、今読まれたばかりの「書物」は実在する不幸な青年の遺品として残されたテキストであり、青年と「孤独者」によって編集されているということだ。

「すぐさま感受性が吐露される形が書物となっているので、書き手は感覚を表現する言葉の選び方や言葉の配列にあまり拘泥してはいませんでした。そのようにして書かれた書物は文体が不均一で不正確であって、その点は大目に見るべきだろうというのは認めましょう。[...] 私たちの目には奇妙、異常、とんでもないと見える事柄が多くあり、それらはもし私たちが同じ状況下にいたなら、恐らく私たちにも起こりえたと思われることは分かっていますし、また思考に混乱が起こるたびに表現にも混乱が生じることも、少しも驚くに足りない分かっています。[...] 指摘させていただきたいのは、私が出版に向けてふさわしい形に整えることで、私たちの友人が犠牲にしてしまった数ページがあるということです。そこには、ある種傷口を縫合する糸が含まれていて、その糸が物語をあらゆる出来事に結びつけていたのです。ですが、その糸が欠けてしまったことで、今この手元に見るような断片 (fragments) の間には、作品の展開や感興を台無しにする空白 (vide) が残され

てしまったということです。』²⁸⁾

テキスト本体である青年の「書物」とこの「手紙」はジュネットの言うメタテキスト的関係にあると言える。メタテキスト性についてジュネットは、「あるテキストを、それが語っている他のテキストに結びつける関係」と指摘し、「より一般的には『注釈』の関係」であると定義する²⁹⁾。「手紙」は「書物」とメタテキスト的関係で結ばれ、「書物」の文体上の欠点、書き手の思考の混乱などを指摘し、そして今ある「書物」の姿は「断片」であると言う。

読者はここで戸惑う。テキスト本体である「書物」への反省を余儀なくされるからだ。先ほど確認したように「書物」には「始まり」と「終わり」がある。「書物」として一貫性があり完結している。習慣的な読みに従えば、読者は「書物」の一貫性と完結性を疑わず、「書物」は「全体」として受け入れられている。しかしメタテキストが明らかにするのは「書物」の「断片性」である。「書物」で語られるさまざまな出来事は、それらを結びつけていた縫合糸のようなものが失われ「空白」があるというのだ。こうして、メタテキストはテキスト本体の「断片性」を示すことでテキストのもつ未完・中断・不完全性を暴くのである。読者の戸惑いは、習慣的な「読み」に慣れている読者が書物一般に抱いている全体性や完結性がここでは不完全なものでしかない、つまり「断片」でしかないという事実を突きつけられるからだ。

ミシェル・シャルルは、書く行為が脱線し支離滅裂になっても読む行為は逆で、

28) *Ibid.*, p.52 et p.53.

29) Gérard Genett, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, Col. « Essais », 1992, p.11. ジュネットは同書でさらに、「メタテキスト性は原理的に決して物語的あるいは劇的虚構の次元には属さない。[...] メタテキストは、本質として非虚構的」(p.554)であると述べている。しかし、われわれはメタテキスト性の定義の本質は2つのテキストの「注釈」関係にあると考える。従って、アンヌ＝クレール・ジヌー (Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p.91.) も指摘するように、「小説内部に組み込まれたメタテキスト」も考慮すべきであり、ここではフィクションに属する「書物」と「手紙」の關係に着目した。

脱線があっても修正しながら一貫性を求める行為であると指摘する³⁰⁾。この指摘は日常のわれわれの読書体験から納得がいく。物語の展開がかなり錯綜していてもわれわれはそこから物語内容を還元的に引き出してくることはできる。物語の「全体」にある意味を求めているのである。ところで、前述の手紙にある「注釈」はこのような「読み」の習慣性に読者の意識を差し向け、反省に至らせる。なぜなら「作品の展開や感興を台無しにする空白」があり不完全であることを伝えられることで、読者は「断片」で編集された、一貫性を欠いた「書物」と知ると、そのような不完全さ故に意味を引き出すことに抵抗を感じるからだ。こうして、この「手紙」の「注釈」は新たな「読み」へと誘導するのである。物語の部分の経過を、言い換えれば「断片」から「断片」へと部分をそのまま受容するという姿勢で読まれるべきだ、という示唆を与えるのだ。つまり、習慣化され飼い慣らされた「読み」の「限界」に気づかせるのである。「感受性の吐露」「思考の混乱」など激しい感情の動きは、全体ではなくこのような「断片」による形式でなければ表現できない、そのような美学的価値の表明である。

VI 『ザルツブルグの画家』：登場人物と空間の非構築性から見る「断片」

『追放された者たち』と同様に、『ザルツブルグの画家』でもメタテキストの関係が「断片性」の価値に読者の意識を誘導する。1803年に出版された『ザルツブルグの画家』の初版の序文にはこう記されている。

「この書物は従って、思いがけないことが起こり、不規則で一貫性がない。それは、活発で燃えるような魂をもった人間の感情のようなもので、彼は貪るようにあらゆる希望を捉え、心の底深くであらゆる苦悩を感じ、あらゆる幻影に身を任せながら、それはとどまることを知らない。自らの周囲にたえず世界を構築し、またそれを破壊するような人間なのだ。そのような性格を包み隠さず見せるには、度の過ぎた規則正しい構想など相容れない。私がやった以外の方法でそれを展開する、そんなこ

30) Cf. Michel Charles, « Digression, régression. (Arabesques) », *Poétique* 40, 1979.

とをすれば目的を達していなかったらと思う。』³¹⁾

作家は書物の不規則性、一貫性の欠如が主人公の内面の激情とアナロジックに結ばれていると解説する。不規則性、一貫性の欠如は「全体」より「部分」が主張し、思考や感覚の「断片」が次から次へと経過することだ。「今、この場で」書かれた「断片」がつなぎ合わされるという表現となる。そのような「断片」とその経過の重要性が強調され、読者の「読み」が誘導されている。『追放された者たち』と同じである。

さらにこの小説では、「日記」という形式的「断片性」が物語世界の内部にまで「断片」の網の目を広げるといふ特徴がある。『追放された者たち』では日記を想起させる形式という程度であったが、ここでははっきりと「日記」という形式が分かるようになっている。そのような「断片」的形式が、物語世界の登場人物の相互関係と空間の在り方にまで浸蝕している。

登場人物の相互関係はすれ違いに特徴がある。主人公画家ミュンステは恋人ウーラリが自分を捨ててスプロンクという男と結婚したことを嘆く。愛する女性に裏切られこの世界を厭世的な気分で眺め、創造性も萎えてしまう。そして、スプロンクもまた別の女性コルデアを密かに愛しており、彼女はギヨームという青年からも愛されている。こうして男女の愛はそれぞれがすれ違いとなり、結婚という基本的な人間関係の構築には至らない。このように、登場人物の相互関係の非構築性が顕著である。

そしてそこに、空間の非構築性が重なり合う。「日記」で挿話的に語られる出来事は不安定な空間でしか起こらない。愛する相手の家の周囲であったり、墓地へ向かう葬列と出会う空間であったりと空間的に安定した場所ではない。あるいは、ウーラリが出現するのはフリードリッヒの絵画を彷彿とさせる墓地や廃墟となった寺院などである。建築空間の非構築的性格は、シャトーブリアンをはじめベルナルダン・

31) « Préface » au *Peintre de Saltzbourg*, l'édition de 1803 (Maradan), in Nodier, *Le dernier chapitre de mon roman*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Dürrenmatt, Poitiers, La Licorne, UFR de Langues et Littératures, 1999, p.104.

ド・サン＝ピエールの『自然の研究』(1784-88)、ヴォルネの『廢墟、あるいは革命と帝国についての冥想』(1791)など、時代の感受性を映し出す「廢墟」ブームに呼応している³²⁾。しかしそれ以上に重要なことは、画家である主人公にとって、「廢墟」が彼の抱く世界のヴィジョンの「断片性」を象徴的に表現していることだ。画家は悲嘆に暮れて言う。

「私の守護神そのものがもはや廢墟でしかないのはなぜなのか。[...] 今や私の鉛筆は冷えきって、画布は生気を失っている。私の魂の炎は苦悩の中で消え失せてしまった。」³³⁾

前述したように、「廢墟」は映像化された「断片」の思考である。今、ここにある「断片」が過去にあった建築物の「全体」を、あるいはそれが将来あるであろう「全体」を想像力によって視覚化させる。「廢墟」は顕在化している「部分」ではあるが、潜在的な建築物の全体性・完結性を暗示する。もはや「廢墟」しか頼ることができないという画家の悲嘆は、構築性や一貫性を求める絵画表現上での構想力、「全体」を想像的に構築する力を失ってしまったことを意味する。それは、画家の抱く世界の統一的なビジョンの崩壊とともに生じた結果と理解できる。従来までの芸術表現のモデルはここでは役に立たない。表現者たる芸術家の主体の危機がそこに露わになっているのである。

VII 語り手のアイデンティティと身体性

『追放された者たち』と『ザルツブルグの画家』で共通してメタテクスト的關係が浮き彫りにするのは、「断片」が制度化された「読み」への批判となっていたことであった。しかし、「断片」を通して硬直化した「読み」の問題性を批判するだ

32) Cf. Mortier, *op. cit.*, ch. IX - ch. XIV あるいは Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, 2007.

33) *Le Peintre de Salzbourg*, Œ.C., Paris, Renduel, 1832-1837, 12 vol., t. II, p.28 et 29. (Genève, Slatkine Reprints, 1998)

けではなく、ノディエは「断片」に革命後の世界に生きる人間の不安定さそのものをメタフォリックに映し出す機能をも見ている。「断片」はこの二作では新しい感受性をもった世代の不安の形象化である。それがアイデンティティや身体性における「断片性」を通じて表現される。

まず、『追放された者たち』の「書物」の書き手の青年はタイトルの示す通り祖国フランスから「追放された」人間であり、彼は所属すべき共同体から切り離され排除されている。「私は名高い犠牲者ではないが、私の名前は追放された者たちの群れの中で消えかけていた」³⁴⁾と『追放された者たち』の青年は言う。これは『ザルツブルグの画家』の日記の語り手もまた同じ境遇である。「秩序破壊を目論む輩のように哀れにもバイエルン州から追い払われ、追放者、逃亡者となって、ドナウ川の河岸からスコットランドの山中に至るまで二年の間放浪した私は、全てを、祖国も名誉も奪われてしまった」³⁵⁾。

アイデンティティの基盤は「私」は何者なのかという本質的問いに答えることである。そのためには個人の記憶が決定的役割を果たしている。アライダ・アスマンの表現を借りれば、個人の「機能的記憶」が要となる。この「機能的記憶」の最も重要な特徴をアスマンは、「特定の集団とのつながり、選択的性格、価値に拘束されていること」³⁶⁾ だと言う。つまり、個人が属する家族・社会・祖国という共同体の記憶と関連づけられながら、個人の記憶は選別され、結合され、構成されて意味が生じるのだ。個人の「機能的記憶」はこうして共同体の「機能的記憶」に関係づけられながら、個人の物語を紡ぎ出す。それが自己の存在を意味づけ、規定してゆくことになり、アイデンティティの基盤となる。だが、『ザルツブルグの画家』でも『追放された者たち』でも、ともに主人公は個人の物語は彼が本来属すべき共同体の歴史、価値体系と切り離されている。彼ら「追放された者」の物語は共同体と

34) *Les Proscrits*, éd. cit. p.11.

35) *Le Peintre de Saltzbourg*, Œ.C. t.II, p.21.

36) アライダ・アスマン (Aleida Assmann) 『想起の空間 (*Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck, 1999)』安川晴基訳、水声社、p.163.

いう「全体」の中に組み込まれない「部分」の物語でしかないのである。

「断片」はさらに、この二作品の主人公の身体性をも支配している。

『追放された者たち』の「孤独者」の「手紙」は、「書物」を書いた青年が失踪したことを伝えている。失踪後、谷間の川で遺体が発見されたという噂が流れ、その「遺体はあまりに損傷がひどく、村人の推測を裏付けるようないかなる手がかりも見つけることができなかつたほど」³⁷⁾ だったと言う。この事件があつてから、山中でエミグレが発見されたが、町の人によってその死が確認されたと伝える。死者の特徴から村人はそのエミグレが「書物」の青年と同一人物ではないかと考えるが、「手紙」の主は「書物」の青年が生きていてくれるよう願う。青年の死の確認はどこにもなく推測された出来事ではない。つまり、青年は失踪し、その後の死によって「書物」に置き換わってしまったと言えるのである。

ここでは、「書物」(モノ)が青年(所有者)の生全体に換喩的に置き換わつたのだ。「手紙」のメタテキスト性から明らかにされたように、「書物」は「あらゆる出来事に結びつけていた糸が欠け」、「空白」のある「断片」として残っているモノとなっている。所有者の青年が「損傷のひどい」遺体となったかもしれないことは、暗示的に読者に伝わる。青年の身体と「書物」の換喩的關係から、「断片化」した青年の身体は「断片化」している「書物」に置き換わるのである。

他方、『ザルツブルグの画家』においてはさらに明確に身体と書かれたモノとの換喩的關係が意識されている。

『ザルツブルグの画家』では主人公の残した「日記」の後に、友人ギヨームが書いた「結び」が付加されている。「後書き」に相当するもので、ミュンステの「日記」とパラテキスト的關係をもつ。ギヨームが洪水の後、水に浮いているあるものを発見する。

「ほとんど裸とっていいほどになった青白く引き裂かれた死体だった。あざと泥に覆われ、四肢はゆがみ、頭は垂れ下がり、髪は血でごわごわとしていた。汚れて

37) *Les Proscrits*, éd. cit., p.51.

形の崩れた顔の線であったが、未だに高貴さと優美さに満たされた様子は残っていた。こんな風にしてシャルル・ミュンステが彼の目に飛び込んできたのだ。」³⁸⁾

画家ミュンステの肉体は「断片」となり、残された彼の「日記」のテキストの断片性と換喩的に結ばれている。このように『追放された者たち』と『ザルツブルグの画家』では、書き残された文書は書き手の生が残したいわば「廢墟」として捉えられるのだ。

おわりに

革命とその後の社会的動乱を経たことで読者の感受性は大きく変化した。それを敏感に察知したノディエは、芸術作品の統一性・体系性・完結性といういわば硬直化した価値基準のメルクマールへの疑問を「断片」に訴える方法論で表現した。フランソワーズ・スズィニ＝アナストポウロスは、一般的に芸術における「断片的」形式に危機の兆候を認め、「作品の危機」「全体性の危機」「ジャンル性の危機」を指摘する³⁹⁾。なかでも、「作品の危機」は完成や完全性という概念が古びてしまったことから、また「全体性の危機」は全体性が不可能、おぞましいものと断罪されることから、芸術表現に「断片」が姿を現すというのである。ノディエにおける「断片」は、まさにそのような時代遅れの表現への危機意識の現れであり、それを批判するための方法論であった。

「断片」という現象に由来する創作的な方法論は、習慣的で制度化された「読み」の批判となり、また「断片化」する身体性やアイデンティティは崩壊する世界のヴィジョンのメタフォリックな表現として革命後の精神的不安を映し出した。それは、合理主義や理性信仰や進歩という啓蒙主義的価値、つまり一貫性や体系性を強

38) *Le Peintre de Saltzbourg*, (E.C. t.II, p.108.

39) Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définition et enjeux*, Paris, P.U.F., 1997, p.2.

める「システム」を形成する求心的な力への反発であり、不信感の表明である⁴⁰。「断片」はそのような中心化する力を相対化させる遠心的な力となっているのだ。「断片」に基づく「反システム」的な手法は、文学テキスト内部において矛盾や曖昧性を生み出す形で展開し、ノディエの文学の本質的な特徴であるアイロニーや自己嘲笑の基盤となるのである。

書 誌

1. 使用したノディエのテキスト

- *Contes*, édition de Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier, 1961.
- *Moi-même*, Texte établi, présenté et annoté par Daniel Sangsue, Paris, José Corti, 1985.
- *Le Peintre de Saltzbourg, Œuvres complètes*, Paris, Renduel, 1832-1837, 12 vol., t. II. (Genève, Slatkine Reprints, 1998)
- *Portraits de la Révolution et de l'Empire*, Préface de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Tallandier, 1988, 2 vol.
- *Les Proscrits, Nouvelles suivies des Fantaisies du dériseur sensé*, Paris, Charpentier, 1871.
- *Rêveries*, Préface de Hubert Juin, Paris, Plasma, 1979.
- Cousin de Grainville, *Le Dernier Homme*, seconde édition, publiée par Charles Nodier, Paris, Ferra aîné et Deterville, 1811, 2 vol. (Genève, Slatkine Reprints, 1976)
- *Correspondance de Jeunesse*, édition établie, présentée et annotée par Jacques-Remi Dahan, Genève, Droz, 1995, 2 vol., t. I.

2. ノディエ関連研究書 (主要文献のみ)

- BENICHOU, Paul, *L'école du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.
- LARAT, Jean, *La Tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier* (1780-

40) レイモン・セトボンは「文学を刷新に導くのにフランス革命は必要であるとノディエは考えていたが、他方で、革命は啓蒙主義哲学者たちが責任を負うべき犯罪であると、繰り返し言及していた」、と述べている。Cf. Raymond Setbon, *Liberté d'une écriture critique, Charles Nodier*, Genève, Editions Slatkine, 1979, p.100.

- 1844), Paris, Ancienne Honoré Champion, 1923.
- LOWE-DUPAS, Hélène, *Poétique de la coupure chez Charles Nodier*, Amsterdam, Rodopi, B. V., 1995.
 - MORTIER, Roland, *La Poétique des ruines en France, ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.
 - PINGAUD, Léonce, *La jeunesse de Charles Nodier - Les Philadelphes*, Paris, Champion, 1919.
 - RIEBEN, Pierre-André, *Délires romantiques : Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, Paris, José Corti, 1989.
 - SANGSUE, Daniel, *Récit excentrique*, Paris, José Corti, 1987.
 - SETBON, Raymond, *Libertés d'une écriture critique, Charles Nodier*, Genève, Editions Slatkine, 1979.
 - ZARAGOZA, Georges, *Charles Nodier, Le dériseur sens, Biographie*, Paris, Klincksieck, 1992.
 - *Charles Nodier, Colloque du deuxième centenaire, Besançon- Mai 1980, Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Les Belles-Lettres, 1981.