

『人間喜劇』のヘテロトピア

庭と船をめぐる

博多 かおる

序 —— 小説におけるヘテロトピアとは

ミシェル・フーコーは1966年に「ヘテロトピア（異在郷）*hétérotopie*」に関する考察を提案した¹。ヘテロトピアは、「現実の他の空間とどこか<絶対的に異なり、他の空間と対立し、他の空間を消し去ったり、補ったり、色褪せさせたり、浄化したりする²」。ユートピアと異なり、ヘテロトピアは現実空間の中に存在する。ヘテロトピアになりうる空間として挙げられているのはまず庭、墓地、精神病院、娼婦の館、牢獄、バカンス村などだ。自国の現実存在しえない理想を反映して構築された植民地、さまざまな夢を運びうる大型船などもヘテロトピアとみなされる。

フーコーはあらゆる共同体がヘテロトピアを作り、また一定の期間の後に壊すと述べている。小説におけるこうした空間を考えることは、それをヘテロトピアたらしめている社会や文化、その空間で起こりうる物語上の現象を観察する上でも興味深い。そもそも小説を書くこと自体がヘテロトピアを作ることであるという指摘にも目を向けておきたい。「小説的な営みは、造園の営みだ³」とミシェル・フーコーは述べた。エドガー・アラン・ポーが『アルンハイムの地所』や『ランダーの屋敷』で人工楽園のような庭を描き、ユートピアを作る行為とテキストを編む行為を重ね合わせたことも思い出される。フーコーによれば、庭は最も古いヘテロトピアである。古代オリエントでは、世界のあらゆる美が庭という鏡の中に映され、集められ、表象されていた⁴。異文化に属する事物や風景、遠い時代をしのばせる要素を配した庭、あるいはそれに類似する空間を造ろうとする試みが近代以降にもあったことをわたしたちは知っている。小説はそうした庭を描いただけではない。「へ

¹ このラジオ番組をもとにしたテキストはさまざまな差異を伴った形で流通してきたが、ここでは主に以下のプレイヤード版のテキストに依拠する。

² Michel Foucault, « Les utopies réelles ou lieux et autres lieux », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2015, p. 1239.

³ *Ibid.*, p. 1243.

⁴ *Ibid.*

テロトピアはある1つの現実の空間の中に、本来相容れないはずの複数の空間、複数の位置を併置することができる⁵」とフーコーは述べるが、小説はまさにそうした試みを繰り返す。ここで問題は少なくとも2つある。一方で、そもそも小説はヘテロトピア的な庭に似たテキストでありうる。他方で、小説はヘテロトピア的な空間を考察する。そしてその2つの条件は連動している。多種のヘテロトピアを抱えた社会を一種の現実として作品の中に提示しようとした『人間喜劇』のような作品は、小説としていかなる「庭」なのか。「ヘテロトピア」という概念を念頭にこのテキスト群を読もうとした時、何が見えてくるのだろうか。

まずは、『人間喜劇』の中のいかなる空間がヘテロトピアにあたるか考えてみることも必要だろう。ジャック＝ダヴィッド・エブギーは、バルザックの作品の中で異なったカテゴリーの空間を移動していく登場人物を« *personnage-mobile* » (動的な人物) と名づけ、その役割を分析した際にヘテロトピアの概念に触れている。エブギーによれば、庭園そのものの作りだけでなく、そこに集まる人間集団の性質もヘテロトピア出現の条件になる。サロンや舞踏会は、異なった社会背景を持つ人々を会わせる。たとえば『ソ一の舞踏会』で描かれる野外舞踏会や『イヴの娘』における仮面舞踏会、『人生の門出』におけるカッコー馬車などは、出自も政治的意見も異なる人々が会おう場となる。人々の差異が際立ちながら、その差異が隠されたり乱されたりするこうした« *territoire-carrefour* » (交流地的な領域) は、既成の秩序を宙吊りにし、境界を移動させ、社会空間全体を再形成するヘテロトピアでありうるという⁶。

エブギーはヘテロトピアを考えるにあたって、異なる社会集団に属する登場人物が会おう場所という条件を重んじた。彼の関心の中心が人物の機能にあるからして当然とも言える。エブギーは『人間喜劇』における典型的なヘテロトピアとして、さまざまな階級や年齢の人々が乗り合わせる乗合馬車だけでなく、罪人も貴族も元役人も一緒に暮らす『ゴリオ爺さん』のヴォケー館、サロン、劇場などをあげている。

エブギーはこうした観点からサロンや舞踏会を分析した際、それが異なった時間の概念が交錯する場であることも指摘している⁷。この点を考えるにあ

⁵ *Ibid.*, p. 1241.

⁶ Jacques-David Ebguy, « Territoires-carrefours et personnages mobiles », dans *Balzac géographe : Territoires, études réunies et représentées par Philippe Dufour et Nicole Mozet*, Tours, Christian Pirot, 2004, p. 201.

⁷ *Ibid.*, p. 202.

たつては、エブギーも触れているように、バフチンが「クロノトープ」という概念を用いて時間と空間の関係を分析していたことを踏まえておく必要がある。サロンという空間を取り上げた後にバフチンはこう書いている。「スタンダールやバルザックのようなリアリズム作家が、時間の経過の痕跡が集中し、一連の時間と空間の交差点となる場として、サロンだけに頼っているわけではないのは明らかだ。サロンはその1つにすぎない。バルザックは空間の中に『時間』を見るとびぬけた能力を持っていた⁸」バフチンは、バルザックが歴史を具現するものとして家を描いていること、そのテキストの中では歴史、時間が語ることと、通り、町、田舎の風景を描くことが密に関連していることを指摘している。フーコーも、ヘテロトピアがしばしばヘテロクロニー、異なった時間の併存と結び合っていると述べていた。「ヘテロトピアはしばしば、奇妙な時間の切り取りと結びついている。つまり、ヘテロクロニーと親しい関係を結んでいる⁹」。この点を考慮するなら、異なる時間に触れさせる家、通り、町、あるいは異なった時間を運ぶ博物館や美術館、骨董品のコレクションなどにも注目すべきだろう。

ただしフーコーのヘテロトピアの定義で重要なのはまず、現実の中にありながら決定的にそこだけ異なり、そこに入るとその他の空間が反論されたり変化したりする点である。『人間喜劇』にさまざまなヘテロトピアが存在することは予測できる。さまざまな起源・意味・力を持つ品が集う『あら皮』の骨董商の店、現実空間の富が縮約され、時に無化され、外側の価値体系が忘れられたり変容したりすることもある賭博場、『金色の目の娘』でド・マルセーがパキタとつかの間の愛の時を過ごす、パリの中にありながら隠され謎に満ちた閨房＝独房、あるいは『動物の私的公的生活情景』で人間と動物の視点が入れ替わる動物園などもそうかもしれない。牢獄、ある種の隔離施設、ある種の庭などもフーコーが述べるとおりヘテロトピアと見なされうる。

私生活と街路、公共空間が結ぶ関係を探りながら繁茂していったバルザックの小説群において、はざまにある場所、さまざまな社会的機能が同居する空間、外部を疑問に付す場所として、ヘテロトピアは単にそこにとどまる登場人物を定義づけたり、ドラマを生み出したりするだけではない、特殊な働きを持つと仮定できる。『人間喜劇』自体がさまざまなヘテロトピアの連携から成り立っている可能性さえある。

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. franç. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 388.

⁹ Michel Foucault, « Les utopies réelles ou lieux et autres lieux », *op. cit.*, p. 1243.

そうしたヘテロトピアを『人間喜劇』の地図の中に見出していくことは読み手に、ある種の焦点の合わせ方を要求する。その視点のしぼりの柔軟性でもいうべき変化に慣れることができるなら、『人間喜劇』がはらむ文化・社会・思想的な断層、現実社会を反映した断層だけでなく、書く行為、テキストがはらむ複数の位相のパランプセスト、あるいはそれ以上の何かが見えてくるのではないか。ただわたしたちはその構想を一気の実現できる段階にない。本稿では、異文化、異時間を制度的に併存させた公空間としての庭ではなく、住宅に付随した庭という、街路と屋内という対立の中でやや見過ごされてきた場所を軸とし、その対極にあるとも言える、外界を象徴しつつも『人間喜劇』では私生活と興味深い関連のある船を視野に入れて考察を進めたい。

1. 『オノリーヌ』の庭 —— 二重のヘテロトピア

バルザックが1830年代初頭に日常生活の場に視線を注ぐことで「私生活情景」の独特の小説群を育てていったことを考えれば、その後もしばしば社会と個人の間を問うている作品において、完全に室内にはなく、通りや公共空間とも隔てられている庭という空間は独特な位置にあるように思われる。ニコル・モゼは中編小説『カディニャン公妃の秘密』を分析した際に、七月革命を経て、大貴族の豪華な庭園がささやかな中庭に置き換わった時代にそこで繰り広げられる貴婦人の小説的告白を分析している¹⁰。この論考をふまえ、住居に付随する庭を描くことが『カディニャン公妃の秘密』で造園の技法の一部である引用という作業をうながし、語りに別の時間や場所を呼び込むこと、庭が、切り取られた心象、時間、言葉などを変調する場所となることを以前に拙論で論じた¹¹。

フーコーは小説と庭の関係を示唆していたが、小説の中の庭で興味深いのは、庭を描くことと、語りの条件をつくることに関連性がある点だ。そこでまず、枠物語において、外枠と内枠に出てくる庭の関係性に注目したい。1843年に書かれた中編小説『オノリーヌ』には、印象深い庭が2つ出てくる。小説の冒頭と最後の場面は、ジェノヴァの丘の上から地中海を臨むヴィラのテ

¹⁰ Nicole Mozet, « Michel Chrestien, Armand Barbès et la grande dame », *L'Année balzacienne* 2015, n° 16, Presses universitaires de France, 2016, p. 411-428.

¹¹ 博多かおる「『カディニャン公妃の秘密』の庭」『仏語仏文学研究』、東京大学仏語仏文学研究会、2016年、255-273頁。

ラスで繰り広げられる。そこで 1836 年 5 月、フランス総領事を囲み、客たちが女性の不貞について語っている。総領事モーリス・ド・ロスタルは妻に持ってこさせた手紙を引用しつつ、自分もそこに登場する過去の話为例として語る。この外枠の物語にはフランスからの旅人、『人間喜劇』の重要な再登場人物である女流作家のカミーユ・モーパンや画家のレオン・ド・ロラ、批評家クロード・ヴィニョンが現れ、小説の末尾で内枠の物語を解釈することになる。七月革命以前に設定されている内枠の物語では、パリにあった 1 つの庭が重要な役割を果たす¹²。

外枠の物語の舞台となるヴィラの庭は、「薄闇が美しい場所があるとしたら、それはジェノヴァだ¹³」と、時間の異化作用と連動した、他の空間にはない美が強調されている。芳しい空気、静寂と水音、味覚などの感覚的要素をもとに想像されるこの心地よい場所は、他のどことも違い、そこに入ったとたんに入人を夢に誘う。その意味で、読者が『オノリーヌ』の冒頭を読みながら入っていくこの庭はヘテロトピア的だ。同時にこの庭は、旅人にとって外国にパリとその習俗を見出させてくれる、そこだけ周囲と異なる空間、オアシスのような場である。それは地中海沿岸でしか体験できない夕べを体験させてくれながら、パリの粋な会話や美酒など感覚の洗練を彷彿とさせ、ジェノヴァにあつてジェノヴァでなく、パリの的であつてパリでない。現実の場所を指しつつもそれらを震ませるヘテロトピアの要素を持っている。

これに対して、ジェノヴァで語られる過去の物語、モーリスがかつて仕えたオクターヴ伯爵夫妻の物語で重要な役割を果たす庭は、パリのサン＝モール通りの端、当時のメニルモンタンの市門の近くにあった。ジャンヌ・ギシャルデが指摘しているように、「こうした場所はすべて、多かれ少なかれ、孤独と沈黙に刻印された<人気のない場所>¹⁴」で、「パリから百里も離れている¹⁵」印象を与える。パリの中にありつつパリと対立するこのヘテロトピア的空間は、オノリーヌが「わたしは誰にも、どんな時間であっても、わたしの家の庭に入ることはゆるしたくありません¹⁶」と言うように、他者が

¹² この語りの枠と謎解きの仕組みについては以下の拙論でも触れた。博多かおる「『オノリーヌ』における謎の読解と共有の幻想」『テキストの生理学 柏木隆雄教授退職記念論文集』、朝日出版社、2008 年、123-136 頁。

¹³ Balzac, *Honorine*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 526.

¹⁴ Jeanine Guichardet, « Territoires incertaines en pays parisiens », dans *Balzac géographe : Territoires*, op. cit., p. 176.

¹⁵ Balzac, *Honorine*, op. cit., p. 566.

¹⁶ *Ibid.*

踏み入ろうとすれば厳しい条件がつけられる場所でもある。フーコーは「ヘテロトピアはかならず周りの空間から自身を仕切る開閉のシステムを備えている […]」。強いられて入るか（牢獄のように）、儀式や、浄めに参加するために入ることが多い¹⁷と述べている。この庭に入ることを許される特権的な存在、モーリスは、儀式ではないにしても、ある心情的な通過儀礼に参加することになる。

若くして愛し合って結婚したかに思えた夫オクターヴを妻のオノリーヌは愛せず、愛人と駆け落ちし、愛人に捨てられ子供が死んだ後も夫のもとに戻ることを拒否して、花つくりと造花づくりで生計を立てているつもりだ。貴族社会で育てられ、労働の実情を知らない彼女は、実際のところ夫の経済的な援助に支えられていることに気づかない。この庭は読者から見れば現実離れた理想の陳列されたユートピアでもあるが、オノリーヌという登場人物にとっては一時的な避難所であり、自分のアイデンティティを確立するための空間、現実社会の中にありながらさまざまな意味で外部と決定的に異なるヘテロトピアである。経済的には、夫がオノリーヌの作った商品を一般の価値よりもはるかに高く買い取り、外部の品を彼女に安く売らせているため、現実とは異なる価値体系の幻想がこの空間を支配している。この幻想が、花にあふれ、労働に芸術性が付与される空間の詩的な性格を支えている。しかしその幻想は場所そのものを永遠にヘテロトピアのまま保つことはできず、夢みられた経済の仕組みが、現実の認識によって傷つけられた時、この空間は崩壊する。フーコーはヘテロトピアの原則の1つとして、その一時性を挙げていた。「歴史の中で、どの社会もそれ以前につくったヘテロトピアを取り除いたり消し去ったりしうるし、まだ存在しないヘテロトピアをつくり出すこともできる¹⁸」フーコーは社会や制度がそれをつくり、いつか壊すという意味の一時性を指摘していたが、『オノリーヌ』には、ある庭をめぐる小説的なヘテロトピアの一時性が見られる。その一時性は、空間の異質性の原因がそこに身を置く存在によって認識されず、他の登場人物と読者にのみ確認されることとに依拠し、この小説の悲劇性の一要素となっている。

この庭はオノリーヌの、花と造花をつくる労働を通して自立するという理想を表現する場である。その理想は、庭をとりまく社会では実現し得ないもので、現実の結婚制度、社会が常識としている女性／男性の関係性とも対立する。オノリーヌの造花づくりはその芸術性が強調され、画家のような色使

¹⁷ Michel Foucault, « Les utopies réelles ou lieux et autres lieux », *op. cit.*, p. 1245.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1240.

いや音楽家のような指づかい、アトリエの美的センスに焦点が当てられている。女性の心情を表現するものとしての造花づくりは、芸術的創作にも近い。この庭で行われている労働は、労働者階級の女性のそれを詩的に理想化している。その仕事場として庭は反＝空間、ヘテロトピアであり、だからここの庭にオノリーヌは一時的にしか滞在できないのかもしれない。ジャンヌ・ギシャルデはこの庭をパリの地理において「曖昧な区画」とし、『フェラギュス』の最後に出てくるオブセルヴァトワール、『ファチノ・カーネ』に描かれたバスティーユ界限、キャンズ＝ヴァンなどの病院、『シャベール大佐』で最後に大佐が目撃されるビセートルの老人施療院の界限とともに、アイデンティティの探索と喪失を象徴する場とみなしている¹⁹。オノリーヌがここに滞在している期間、夫は彼女が難破した船に乗っていて行方不明になったと世間に説明していたことを考えれば、この曖昧な場所である庭は、失われた空間としての難破船の代替物でもある。

この庭に他と決定的に異なる性質を与える要素としてさらに、人々が演じる芝居がある。モーリスはオクターヴ伯のスパイとしてオノリーヌの本心を探るために投入され、気のふれた花づくりの役割を演じ、理想の花の象徴である青い花を作りたいと言う。オノリーヌもまた偽名を使い、花づくりを演じている。この庭で彼らは、狂気と偽のアイデンティティのもとに、役割と本心を微妙な割合で調合しなければならない。そこに入った人に外部とは異なった人格や感性を付与する、それはヘテロトピアの性質の1つだ²⁰。2人の出会いが夫、雇い主であるオクターヴによって操作されたものであるとはいえ、庭は互いにとって未知の感情の領域を重ね合う場となる。その親密性は、後にオノリーヌの手紙でほのめかされるだけで、庭の外部では再現されたり露呈したりすることはない。その意味でこの庭は女性の労働をめぐる同時代の社会の現実を反転するヘテロトピアであるだけでなく、登場人物の生に現れ、記憶の中に浮島のように残るヘテロトピアであり、だからこそ読者の想像の中で、独特な情感と感覚をたたえて浮遊する場所となる。そして人はそこに留まることはできず、通過せざるをえない。そのはかなさゆえに、想像の中でも、この場に踏み入ることへのためらいと願望が生まれている。

¹⁹ Jeaninne Guichardet, art. cit., p. 178-180.

²⁰ フーコーが挙げている娼婦の館はそこに入ると、外の現実空間が幻影のようになるヘテロトピアである。そうした制度によらない場合も、に入った人に外部とは別の人格や役割、行動様式を与える点で類似した機能を持ちうる。

外枠の物語の庭とサン＝モール街の庭はそこに固有の詩情と、登場人物も読者もそこに入ったとたん包まれる繊細で官能的な感覚で類似し、2つのヘテロトピアの連携が語りの枠のつながりを美しいものに行っている。地中海に開かれた庭は、モーリスの記憶の中に保たれたオノリーヌの庭を、不可能な愛の記憶を閉じ込めた箱のように内包している。その内側の庭を開けることは、内枠の物語で書かれた手紙を外枠の物語で箱から取り出す仕草に対応している。パリの庭を語ることで過去の時間はジェノヴァの庭にも流れ出し、語られた物語に残る疑問はさまざまな解釈を生むが、小説は閉じた結末を選ばず、客（聞き手）である作家カミーユ・モーパンらとともに、読者は海の開かれた空間を前に茫然とたたずむ。

最後にモーリスは、別れを告げにジェノヴァを訪れ、海上を去っていったオクターヴの記憶を語り、その姿を語ることで、ジェノヴァの庭から見える景色と、異質な時間を関連づける。1830年の革命で政治家としての将来を失い、妻の死で私生活の未来も失ったオクターヴ（ボーヴァン伯爵）は七月王政の到来とともに社会の表舞台から姿を消し、モーリスに遺書を託して、おそらくは死を求め南イタリアへと船で去った。ジェノヴァの庭は、決定的な社会の変化とバルザックがみなした1830年の政治体制の変化後、社会の表層から消えていく記憶を臨む庭であり、それが語りの仕組みの上で包むサン＝モール街の庭は、失われた時間をはらむ空間、小説的なヘテロクロニーの庭なのである。

2. 庭と船、時間性

物語における異時間・異空間について、『オノリーヌ』のように入れ子式の語りに組み込まれた2つの庭ではなく、時間軸の上に並置された庭の対比から考察を深めてみたい。『二人の若妻の手記』では、重要な時間の遡行が庭の空間と連関している。同作品のヒロインの1人ルイズとフェリペのはじめての逢引の場所は、花が香る生温かい夜、ショーリュエ家の庭だった。菩提樹の心地よい闇がたちこめ、館の正面に反射する月の光が照らす庭について、ロジェ・ピエロは『赤と黒』でジュリアンが梯子をかけマティルドの部屋に上っていくラ・モール家の庭との類似を指摘している²¹。夫の死後、ルイズにとって田舎の別荘の庭は、過去を語る場となる。庭に見出される

²¹ Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées*, dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. I, 1976, p. 281, notice 1.

のは「消えてしまった幸福の素晴らしい残像²²」だ。しかもその庭は墓に喩えられている。「地面はまるで大きな墓のようで、あの人の上を歩いているような気がします！ […] あの人が育てた花をあの人なしに見るのは陰鬱です²³！」この庭は、死んだ人間の生きていた過去（身体）と不在の現在が交錯するヘテロクロニーの庭だ。冒頭のかぐわしい庭と、フェリペの死後の別荘の庭は作品の中で照らし合う。かつてショーリュウ家の庭で、フェリペは命の危険を冒してでもルイズに近づこうと、コミカルなほど情熱的な態度を見せた。最後の庭の情景と最初の庭の場面を折り返すというかたちで、庭は語りの代わりに時間の遡りを読者に経験させうる。

物語の時間にかぎらず、庭に流れる時間と現実社会の歴史的变化は、しばしば説明されないまま多くを示唆している。『人間喜劇』に描かれたもっとも豪華な庭の1つが『モDEST・ミニヨン』の末尾に現れるロザンブレーの庭であることもおそらく偶然ではないだろう。復古王政の終焉に向けた社会の変化を物語るこの小説で、主人公モDEST・ミニヨンの結婚相手を決める舞台となるのは、ノルマンディーの名門貴族ヴェルヌイユ公爵がパリの大貴族を招いて催した大がかりな狩猟の集まりだが、この小説自体がパリと差異化された地方社会の「白鳥の歌」であることはニコル・モゼの指摘するとおりである²⁴。造園の手法は何度もヴェルサイユに比べられ、2つの庭は余白のような森に囲まれている。語り手の「これ以上の景勝を見出すことは難しい²⁵」という言葉も、この庭が華やかな王権の模倣の名残をもっとも豊かに閉じ込めた空間の1つであることを示している。さらに言えば、この物語の舞台は1829年だが、小説が書かれたのは1844年だ。この庭を描くことは、1829年という過去にいったん軸を置き、その時点で決定的に完了しつつあった過去、言ってみれば大過去の時間（ヘテロクロニー）がその時点の社会の「余白」にたたえられていたことを確認することでもある。

これに対して、貴族出身で実業家になっていくシャルル・ミニヨンはニコル・モゼが指摘するとおり『三十女』のデグルモン侯爵にも通じる要素を持ち²⁶、その邸宅は海を望み、すでに未知の方向を向いている。この「シャレ」と呼ばれる6万フランかけられた家は、もと門番の住居だった。ラ・バステ

²² *Ibid.*, p. 357.

²³ *Ibid.*, p. 356.

²⁴ Nicole Mozet, *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac*, CDU et CEDES réunis, 1982, p. 267.

²⁵ Balzac, *Modeste Mignon*, dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. I, p. 696.

²⁶ Nicole Mozet, *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac*, op. cit., p. 266.

イー伯爵の息子だったシャルルは大革命時に市民ミニョンとなって姿をくらました後、ナポレオン軍の騎兵連隊の副官となったがロシア軍に捕らわれてシベリアに流され、1814年にフランスに徒歩で戻った。「シャル」はワーテルローで軍人としての野望を失った後、動乱の中で固い友情で結ばれた男と組んで貿易を始め、銀行業を学びながらアメリカとの木綿の貿易で得た金で買った別荘だ。つまりこの別荘は、かつてのラ・バスティー伯爵領の崩壊から生き残ったシャルルが、変動の時代を生き抜き、金銭の時代の価値観に逆らわず新たな軌道を見出していく際の錨のような建築だ。その美しくなごやかな庭の裏側に、大革命時に売りたてられ、傷つけられたラ・バスティー伯爵領の記憶が隠れていることを忘れてはならない。その建物は物見櫓を取り壊され、住人もシャルルをのぞいて全員虐殺された。

シャルの後ろ側には壮麗な芝生が敷かれ、小庭があり、「さまざまな花、ばら、ダリア、その他温室の花の中でもっとも美しく珍しい植物²⁷」が見られる。優雅な小温室は、シャルルが破産してアジアに財産を作り直しに行き、別荘が隣のブルジョワ、ヴィルカン家に買い上げられ、賃貸されているあいだもミニョン家のものだった。温室の「異国趣味の植物²⁸」はシャルルの娘モデストの楽しみの1つだ。この温室の異国性は、不在の父の旅先を指し示すというよりも、待機状態にある単調な生活の一部であり、その下にモデストの「この上なく波乱に飛んだ生活、観念による生活、精神世界の活動²⁹」が隠されている。そのようなモデストの心は「『空想』の地下道によって中が空洞になった処女の(まっさらな)心³⁰」と表される。異なる未知の土地を夢見させる庭園のヘテロトピア的な性質は、日常生活の表面に表れない、抑圧された娘の夢想の世界という洞を地下に抱えている。その「まっさらな」心に降りていくこと、それはこの小説の物語を紡いでいくことに他ならない。

異国の植物を周囲とは異なる条件のもとに育てる温室は、まさに入ったとたんに異質な感覚を体験させ、外部の空間と対立するヘテロトピアだろう。バルザックの1841年の小説『偽りの愛人』には温室が詳細に描かれている。そもそも、この邸宅はさまざまな土地の美の寄せ集めで、イギリスを迫られた慈善家がかつて腕の良いフランス人職人や画家に依頼して飾った宝飾品のような館であり、中世風、ヴェネチアの宮殿風の天井などが目を引く。この

²⁷ Balzac, *Modeste Mignon*, *op. cit.*, p. 476.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 504.

³⁰ *Ibid.*

館と比べられているジョージ4世の夢の建築、ブライトンの「ロイヤル・パヴィリオン」は、インド、イスラム、中国を模し、ジョン・ナッシュの設計でピクチャレスク美の意外性と折衷主義を生かした大改修が1815年から行われた。規模は違っても、異なった文化的要素の同居が『偽りの愛人』のラジンスキ伯爵の館の特徴となっている。

またラジンスキ伯爵の館の特徴は、小さいものを大きく感じさせる技巧、そこにはらまれた一種の矛盾にある。それは、語り手の形容によると一種の「ペテン」だ。「限られた土地の上で、建築と呼ばれるこのパリの妖精が生み出す奇跡は、すべてを大きくして見せることである³¹」小さいのに大きく見える建築、それは周囲の空間の法則に意を唱え、変更を加えるヘテロトピアでもある。本作で、建築が習俗の表現であることが如実にあらわれた時代とされているルイ・フィリップの治世に対して、この時期バルザックは批判を強めており、空間の大きさを装う感覚はスキャンダラスな習俗を反映している。文化的遺産とみなされる豪華な館が解体され、「建築が本物や頑丈なものを装うためにこれほど安上がりな手段を見つけたことはなく、これほどうまく空間配置を考えだしたこともない³²」と語り手は言う。芸術家は取り壊された館の庭の周辺に「装飾で押しつぶされそうになった小型のルーヴル宮³³」を建て、そこに中庭、厩舎、どうしても必要な庭園さえも作ってみせる。つまり、技巧に頼った代替品、本物の豪華さを模倣し、「装った」美や価値を作り出す技術が評価されるようになっていく価値転換がある。アヘン戦争の時期に書かれたこの小説は、この館を造らせたイギリス人がアヘン商人だったことを暴いてパリで死なせ、館のスキャンダラスな性格を嫌わず好機に買い取る人物を、パリの貴族の倫理観を共有しないポーランド亡命貴族に設定している。

小さい邸宅を大きく見える仕かけは、その庭の仕組みにも入り込んでいる。そこに人工的に再現された風土の多様性は、矮小な空間を過剰な想像によって「大きく」装う。イギリス芝の緑や中国風のあずまやが配され、森に「似たもの *simulacre*³⁴」、温室がある。「温室は、空気がさまざまな香りに満ち、冬でも夏の太陽が燦々と照りつける中を散歩するような巨大な植木鉢だ³⁵」というように、それは外部の「現実性」や縮尺と気候の論理に反論する一種

³¹ Balzac, *La Fausse Maîtresse*, dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. II, p. 202.

³² *Ibid.*, p.200.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 201.

³⁵ *Ibid.*, p. 202.

のヘテロトピアとなる。興味深いのは作家がその人工的な仕組みに読者の目を向けようとしている点だろう。温室の「熱帯地方や、中国や、イタリアの雰囲気や気の赴くままに作り出すための手段³⁶」に注意が促され、熱湯や蒸気や熱素を運ぶ装置の管が土で巧みに隠されていることが指摘される。小ささに大きさを与える魔法は、創意と装飾の多様性、そして蒸気などの新技術から成り立っていることが暴露されている。庭の聴覚的環境についても、鳥の声を際立たせる静けさが求められて実現されたものであることが言外にほめかされ、聴覚環境の異国情緒の人工的なからくりが強調されている。熱帯から中国まで、さまざまな土地の感覚をつめこんだ狭い庭と感覚の変動が模造や幻影 (simulacre) をもたらし、規模と次元の認識を混乱させる。さまざまな風土と文化を併存させる庭や内装が、狭小住宅にいつもの「広さ」をもたらす。

読者にはこの館が、主人ラジンスキ伯爵の親友、パスが、告白も実現もできない愛の力でかき集めた逸品の博物館であることが知らされる。パスは親友の妻に恋している。この小説の主題は、バルザックの『風流滑稽譚』の『剣の友』から引き継がれた、唯一無二の親友の妻に恋した男の愛であり、それが伯爵夫人を最後まで源の知れない力で支える。その愛は、出どころを問われないオブジェの氾濫というテーマと重なり合う。歴史的時間、地理的な意味づけよりも、それが与える快樂の方に意義が見出された蒐集がここにある。壊された文化的遺産の復元や新たな意味づけの対象にならないものたちが生み出す快樂がこのヘテロトピアを彩る。ニコル・モゼによれば、1840年に作家バルザックの意識の中で起きた変化として、「考古学的な」と呼ばれる関心、つまり過去を蘇らせ、物事や出来事の源、原因を探るといった関心が途絶えたことが挙げられ、小説の中心は七月王政の結果の方へと完全に移り、結果、作品は現在を描くようになった³⁷。起源のある物たちにとりまかれる快適さから、そうでない物たちによって作られる快適さへの時代の転換はこの小説にも刻まれており、小さいものを大きく見せる「見せかけ」が、コレクションとはもはや呼べない「寄せ集め」の与える偽の大きさや広さの感覚をもたらす。

こうした「寄せ集め」は、『三十女』で描かれる海賊船の内部とも共通点がある。かつてナポレオンの伝令将校だったヴィクトール・デグルモン侯爵は、1830年に破産し、アメリカに渡って財産を築き直す。1836年、ボルドー

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Nicole Mozet, *Balzac au pluriel*, Paris, PUF, 1990, p. 47-64.

に近づいたところで海賊船に襲われ、自分も海に放り込まれようとしたところを海賊の首領に助けられる。実はこの男は、伯爵がかつて命を救った人物だった。ある冬の晩、おそらく人を殺して逃亡中のこの男を家にしばらく匿ったところ、弟を死なせた過去を持つ娘のエレーヌは、この強烈な視線の持ち主に親近性を感じ、ともに家を出てしまった。デグルモン侯爵は海賊船の上で4人の子供とともに幸せに暮らす娘エレーヌと再会する。エレーヌの部屋には、インドのモスリン、カシミア、ペルシア絨毯、中国の漆器、真珠や宝石で飾られ、セーヴルの磁器にはメキシコのジャスミンや椿がさしてある。アメリカの鳥が飼いならされて飛び回っている。ピアノがあり、黄色い絹をはった壁には名画がかかっている。

世界中の宝を集め、バルザックが愛する画家の作品を壁に飾ったこの船室は、『人間喜劇』がその時空の論理下に描写できる領域を超えた世界への夢想、一同に会するはずのない宝を集めたヘテロトピアかもしれない。ただし、オリエントの庭、それを表象した絨毯は、そこにある物たちが象徴性を帯びていたからこそヘテロトピアなのだった。『三十女』の海賊船は、作家の芸術品への夢想を詰め込んでいる点ではコレクションだが、物語上、さまざまな国籍の船から奪った品の陳列室だ。元あった場所から引き剥がされた品の集合であるという意味では、その蒐集の手法は、大革命時に建築のパーツを篡奪したバンド・ノワールや、戦地から文化的遺産を引き剥がしてきたナポレオン軍の行為にも通じる。どこからやってきたものか、起源にたいして関心が向けられない物であるという点では、骨董品収集や博物館の概念と対立し、起源を示す記号を失ったものの堆積である。同時にこの陳列室は、家庭に自分の居場所を見出し得なかったエレーヌの「家」となった船室であり、エレーヌの「家族」への失望と、いたずらに罪を犯して地上から追われたわけではない海賊の社会規範への反逆が構築した空間である。この船室は地図上に固定できない私生活情景と、『人間喜劇』の地図の一種の空白を重ね合わせ、家庭の日常とそれに反論する夢想を一瞬出会わせるヘテロトピアだ。

『三十女』の末尾でジュリー・デグルモンは、娘モイナの邸宅で窓を見つめながら庭の曲がりくねった道を歩き、ベンチに腰を下ろす。柵の向こうにはアンヴァリッドの丸屋根が見える。読者の視線はこの母に寄り添って、庭からモイナの窓とアンヴァリッドに向けられる。この小説はナポレオンの最後の閱兵式で始まり、ジュリーはそこでデグルモン大佐と出会って、父の反対にもかかわらず結婚した。失敗だった結婚に続いたジュリーの過ちをなぞるかのよう、母の昔の愛人の息子と火遊びを始めた娘を諫めようとして果

たせず、母ジュリーは庭で命尽き、小説は終わる。アンヴァリッドの丸屋根を庭から柵越しに見ることで、小説冒頭の1813年から末尾の1844年まで、ナポレオン時代の終わりから、アンヴァリッドにナポレオンの遺骸が戻った1840年を経て七月王政後半まで、31年の時間の経過が確認される。さらには庭から邸宅の窓を眺めることで、庭から俯瞰される時間上に起きた過去の過去の物語が、主人公を変えて今後も繰り返される未来の時間が先取りされるのかもしれない。

3. 『ウージェニー・グランデの庭』—— 鏡と地図

『ウージェニー・グランデ』の庭についてはすでに多くの分析がなされてきたが、この小説が語る地方の不動性を映した庭の変化、他の空間との関連性を見直しつつ読んでみたい。極端に閉ざされ、『コルネリユス卿』の守銭奴の家と同様、何ものからも守られた印象を与える家の庭は、誰よりもまず読者にとって、他の空間と決定的に異なる。この庭の描写は小説の冒頭には位置せず、ウージェニーが従兄に恋する自分の気持ちに気づく場面であり、庭は建前上、ウージェニーの部屋から俯瞰されている。まず奇妙な時間の淀みがこの庭を他と隔てている。「中庭の敷石は、苔や雑草が生え、動きというものがいないために、時がたつとともに黒ずんだ色になっている³⁸」し、「古くなってなかば倒れかけた朽ちた木の柵³⁹」が見える。グランデ爺さんの家全体にまわりつく不動性、この時代を突き動かす急速な変動に抗う力が庭にも刻印されていると同時に、時間の経過を示す劣化が刻まれ、過去の時間が特殊なかたちで堆積されている。薪小屋にきちんと積み上げられた薪は古書蒐集家の蔵書に比べられているが、そこにはバルザックの作品に通底する考古学的なコレクションの概念はないか、あるいは反転されている。この「堆積」はニコル・モゼによると、どんなつまらない物も貴重であるかのように扱うことを特徴とする吝嗇の表現に他ならない⁴⁰。さらに、中庭の奥から庭園に続く8段の階段は「ぼろぼろになり、残された妻によって十字軍時代に埋葬された騎士の墓のように伸びた雑草に埋もれている⁴¹」と、過去の時間の堆積がやはり示唆されるものの、この時間の経過の痕跡も、考古学的な関

³⁸ Balzac, *Eugénie Grandet*, dans *La Comédie humaine*, éd. cit., t. III, p. 1074.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1074, notice 2. 『老嬢』ではワイン畑のない地方の町でワインのボトルがきちんと積まれているさまについて同じ表現が用いられていることも指摘されている。

⁴¹ *Ibid.*, p. 1074.

心を生むものではない。「十字軍の時代」と時間の流れを誇張し、ロマネスクな想像を誘うかのような表現の陰に、荒廃の味気なさを示す皮肉が透けて見える。この箇所についてドゥブレ＝ジュネットは「植物は死者の髪のようにしか生えない⁴²」という「過去の予告⁴³」を読み取っている。もしそうだとすれば、庭の異時間性は、物語の先を予告するプロレプシ的な役割を持っている。さらに、ウージェニーとシャルルがその周りで語り合うことになる井戸のつるべを支える鉄棒にブドウの枝が絡みつき、壁を這って薪小屋のところで止まっている。深読みすれば、井戸がそこから豊かな物語を汲み出せる装置ではなく、その脇で湧き出した感情も、ブドウづくりの頑なさに束縛されて行きどころのない時間性のうちに留まることが予告されているのかもしれない。

この庭の時間的な異質性については、たとえばドゥブレ＝ジュネットが、庭で語り合うシャルルとウージェニーの間であまりにも早く、奇跡のような速さで愛が育つさまが、まるで温室のようだと指摘している⁴⁴。ただしこの異質性は、シャルルを襲う不幸と、この庭の廃墟のような性格の調和からも生まれ（「この恋は生まれたとき喪の薄紗の下でもがいていたから、この壊れかけた家の田舎っぽい簡素な趣といっそう調和していた⁴⁵」）、シャルルの海外への出発が迫って物語の時間が加速することとも関連している。出発が決まると、不在の予感が楽しい時間にも悲しみの色を加え、「逃げ去る日々 *fuyardes journées*⁴⁶」の速度への意識が高まる。ドゥブレ＝ジュネットは「奇跡のように」悪天候からも守られ、2人の恋人たちの語り場となる庭の異質性に着目し、パリのダンディが急速に素朴な心を取り戻して変貌を遂げることも指摘している。愛の物語の速度を早送りにするかのような庭、他の場所とは物語の進度が異なり、他の場所と気象条件を違え、他の場所の習慣を捨てさせる舞台は、ドゥブレ＝ジュネットが述べるように登場人物にとっては「隠れ場所 *refuge*⁴⁷」、またフーコーが定義づけたように変容の場、迂回の場であり、読者にとっては、物語の速度と社会的な規則、自然界の気象に照らして異質な空間となる。

⁴² Raymonde Debray-Genette. « Le jardin-miroir d'Eugénie », dans *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard, textes réunis par Jean-Claude Mathieu*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 229.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁵ Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 1135.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1136.

⁴⁷ Debray-Genette, *op. cit.*, p. 232.

ウージェニーの従兄シャルルがグランデに父の死を告げられた場もこの庭だった。シャルルはその時、先にウージェニーが見つめていた庭の同じ細部に注意を向ける。

人生の一大事が起きる時、喜びや悲しみに襲われた場所とわたしたちの魂は強く結びつく。だからシャルルもこの小さな庭の拓殖の木、落ちてくる色あせた葉、壁の朽ちた箇所、果樹の奇妙な様子などを特別な関心をもって眺めた。そうした絵のような細部は、情念に特有な記憶術によってこの決定的な瞬間と永遠にもつれ合い、彼の思い出に刻まれることになった⁴⁸。

壁の荒廃、果樹の奇妙な姿などは「絵のような *pittoresque*」と形容されているが、もともとそうだったわけではなく、激しい感情の湧出とともに庭の殺風景な細部がピトレスクになったと考えるのが妥当だろう。この殺風景な庭が、登場人物に視線を注がれて変化していき、その変化がしばしば「*pittoresque*」という言葉に伴うことは、ドゥブレ＝ジュネットやニコル・モゼが指摘したとおりである。ウージェニーが恋を知る場面では彼女の感性を通して庭の未知なる相が開き、庭は登場人物の変貌の場として機能し始める。語り手は「恋はわたしたちの2度目の変態である⁴⁹」と述べ、その舞台となる庭は「ペールがないゆえに隠されている美、そして成長していくのに衰退しつづけていく時間性のアポリアと矛盾を登場人物と読者が解読していかねばならない通過儀礼の庭⁵⁰」であるとドゥブレ＝ジュネットは指摘する。シャルルが試練にあうこの場面では、庭の細部が決定的な時間と結びつくだけでなく「永遠に」その状態を保ち、不変性を獲得するのであり、その作用は「*mnémotechnie*」という言葉で示されている。リトレの辞書によれば「記憶させる、記憶を増幅させる術⁵¹」を意味するこの言葉は、ここで場所と人物の記憶の結びつきを説明している。たしかにシャルルは、航海から戻りウージェニーへの恋を忘れてしまっても、「古めかしい壁にかこまれた小庭のことだけを覚えていた⁵²」。帰国後の彼の「現在」に至る、運をかけた貿易上の冒険のすべてがそこから始まったからだ。恋の感情が脳裏に焼きつけた庭は、その場を特別なものにした心情の痕跡なしにイメージとして残存する。その時、庭のイメージは、アクションの上では継続した時間の出発点にありなが

⁴⁸ Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 1092.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1135.

⁵⁰ Debray-Genette, *op. cit.*, p. 228.

⁵¹ <https://www.littre.org/definition/mnémotechnie>

⁵² Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 1181.

ら、記憶の中の一つの島となる。つまり個人史上の出来事の因果関係においては「現在」に結びついていながら、感情の歴史の中では断ち切られた空間をたたえている。加えてそれは庭の細部の、朽ちていきつつも消滅しないあり方と記憶との関係を言い表しているだろう。

フーコーはヘテロトピアの開閉のシステムについてこう書いていた。「ヘテロトピアはそこを周りの空間から仕切る開閉のシステムを持っている。人はそこに風車小屋に入るように入っていくわけではない。強いられてそこに入るか（当然、牢獄の例がそうである）、儀式や浄めのために入る。 […]あるいは外界に対して閉鎖されていないヘテロトピアもあり、それらは単なる開口部でしかない。誰でもそこに入れるが、そこに入るとそれが幻想で、どこにも入っていないことがわかる。 […] また最後に、開かれているように思えるが、すでに参加を認められている人間しか本当には入れないヘテロトピアもある⁵³」シャルルという「偽の魅力的な王子⁵⁴」は「別の場所から来て国外に追放され、きわめて極端な外部性を体現している⁵⁵」とモゼは指摘しているが、その「外部」の滞在は一時的とはいえ決定的な変化を、庭の諸要素を感じ取る者の変化を通じて、この庭と壁に与えた。また外部を体現するシャルルは、父の破産と死という状況に強いられてこの家と庭に入り、すでに見たように通過儀礼を体験する。そこが一時的な避難所でしかなく、彼がこの家に組み込まれることがない点で、シャルルにとってこの庭は開口部でしかない。この小説の悲劇を構成する要素の一つは当然、彼がウージェニーへの愛を忘れたことだが、それは別の観点から見れば、庭が彼にとって開口部のようなヘテロトピアに留まることでもある。

この庭の異質性は、外部を押し戻す空間において外部を想像する時に生まれる特殊な条件にもとづいている。だからこそ庭の壁が繰り返し問題にされるのかもしれない。ニコル・モゼはウージェニーのはかない愛によって「彼女にとって父の家の庭は官能的で詩的な場になる⁵⁶」と指摘し、この作品で地方の景色がやっとその地方性ゆえに美的な品位を獲得することを強調した⁵⁷。しかもそれは、小説をとおして幾度となく描写される、太陽に照らされた「壁の片隅⁵⁸」というなんの変哲もない空間を通してなのである。「中庭、

⁵³ Michel Foucault, « Les utopies réelles ou lieux et autres lieux », *op. cit.*, p. 1245.

⁵⁴ Nicole Mozet, *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac*, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 1075.

裏手の狭い庭、その上の高い台地⁵⁹の「物悲しい、限られた眺め⁶⁰」には「人気がない寂しい場所や耕されていない自然に特有の神秘的な美しさ⁶¹」がないわけではないが、空間の狭さは、その境界に投げかけられる視線を濃厚なものにする。外部への想像の逸脱は、視線の動きとしては、この箱のような空間の垂直な壁を見つめる行為を強調する。

庭のベンチが、恋人たちの語らいの場として、またシャルルが出発してしまうと不在のものを想像する起点として重要なことは確かだ。ドゥブレ＝ジュネットはベンチが訪問者と住人の「換喩的な代替物」であると述べ、ベンチの状態が悪くなっていくことがヒロインの夢の綻びと物語の悲劇的展開を暗示していると考えているようだ⁶²。同時にベンチは仕切りや庭、空、部屋、「壁に遮られて見通しのきかない空間⁶³」を眺める定点を与え、そこに不在の時間と空間を呼び込む。

この壁は恋の希望が決定的に絶たれるエピソードにおいても重要な機能を持つ。ウージェニーはベンチに座ってシャルルの別れの手紙を読む。時は1837年の8月のはじめ、彼女はベンチの上で自分の恋の歴史を回顧しており、「ひびわれ、ほとんど崩れかかかったきれいな壁面を太陽が照らし出していた⁶⁴」。再び壁が問題にされる。この壁は、いつか下敷きになってつぶされる危険があるとして使用人たちが壊そうとしても、ウージェニーが触れることを禁止していたものであり、ウージェニーの恋の想像の継続性を保証する装置としての壁の重要性が確認される。壁に太陽が当たって「すてきに joli」見せる点では、ドゥブレ＝ジュネットが指摘しているように、ウージェニーが恋を知り、庭の細部が「ピトレスクに」なった瞬間とこの場面が呼応し、バルザックの小説技巧が光る。同時に、物理的に朽ち果てかけていて美的に劣化しきっているにもかかわらずヒロインの目には美しく見える壁の描写の皮肉を否定することは難しい。壁の聴覚的な作用も皮肉だ。もともとこの庭は音がよく響き、そのために「木の葉が1つ1つ枝から離れる時にたてる音が、この娘の口に密かな問いに答えてくれた⁶⁵」し、父の破産と自殺を庭で知らされたシャルルの「泣き声と嗚咽が壁の間で恐ろしく響き渡り、こだま

⁵⁹ *Ibid.*, p.1074.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Debray-Genette, *op. cit.*, p. 233.

⁶³ Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 1146.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 1185.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1075.

の中で反響しあった⁶⁶」ように、登場人物の心情と呼応し、それに対応した反響を作り出す箱のような特性を備えていた。シャルルからの便りがついに届く場面でも、郵便配達人がドアをたたき、使用人のコルノワイエ夫人が庭に手紙を携えてやってきて「待っていらした手紙でしょう？」と叫ぶ声が「実際に中庭と庭の壁の間に大きく響き渡ったのと同じくらい強く、ウージェニーの心の中に響⁶⁷」く。壁に記憶と希望を投影しつつ育み続けた愛の実現を先取りするかのようなこの言葉の響きのせいで、手紙に書かれた、期待と反対の知らせをもたらすテキストの残酷さが増幅される。望む言葉を夢想することを許す壁と、書き換えることのできない手紙の書面が対比される。この意味で壁面は、外の世界への夢想を表象することのないまま人物の内面に展開することを可能にするスクリーンであり、ここでは、思い描かれた幸福な結末を残酷に反転させる音響上のヘテロトピアでもある。

見てきたように、庭の仕切り壁は小説の重要な契機ごとに現れる。ドゥブレ＝ジュネットが述べているように、壁に付随する細部、生える植物などが繰り返し描写されることで、それが同じ平面であることが強調され、ライトモチーフのように小説にリズムを刻む。その効果のもとに読者は、複数の場面にまつわる記憶を壁に投影することもできれば、併置することもできれば、パランプセストのように重ねることもあるだろう。壁は複数の視点から読まれた物語をそこに落とし込む仕切りともなる。その意味で「仕切り壁」は、読者が登場人物に誘われて入ることをゆるされるが、そこに入ると毎回異なる視点を与える庭の、凡庸だからこそ印象を鮮明化する平面となっている⁶⁸。

ところで、この小説における庭には、連動する重要な要素がいくつかある。まずウージェニーの肖像が描かれる場面に鏡が登場する。ドゥブレ＝ジュネットはこのくだりが、恋したウージェニーが入念に身支度をやる場面、そして次に鏡を眺める場面と2段階で構成されており、そのあいだに彼女が眺める庭がはさまれ、庭が彼女の心の鏡、生まれつつある愛の鏡となっていると指摘している⁶⁹。つまり、上で見た中庭、裏手の狭い庭、その上の高い台地がウージェニーの心を映すさまと、鏡がウージェニーの姿を映すことが並行

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1093.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1185.

⁶⁸ フーコーはヘテロトピアの条件の1つとして、さまざまな空間を併置することを述べ、劇場が舞台の長方形にさまざまな異質な空間を次々と出現させたり、映画の2次元のスクリーンに3次元の空間を投影したりすることを述べた。この何の変哲もない壁はそれと似ているが、きわめて小説的な意味でのヘテロトピアとなっている。

⁶⁹ Debray-Genette, *op. cit.*, p. 230.

し、鏡の送り返す像が庭の凡庸さと連動しているかのようにヒロインは「わたしはお従兄さんにつりあうほどきれいじゃないわ⁷⁰」と口走る。ただし、この情景に置かれたヒロインの感情が、その情景のキャンバスを塗りなおしていくという不思議なサイクルが生まれ、その意味では庭のイメージは厳密には鏡像ではない。

鏡に対するウージェニーのここでの態度は奇妙だ。彼女は鏡の前に立ち、「誠実な作者が自分の作品を批判し、自分自身に文句をつけるために眺めるように、自分を見つめ⁷¹」る。鏡に映る自分の像を、反映ではなくむしろ自分の作品であるかのように眺めるのだ。鏡像に対する視線はしばしばナルシズムをはらむが、ここで主体と自我の関係には批判性がにじむ。松浦寿輝が述べるように、このナルシズムが「自分自身のうちに閉じこもった単独的な自己愛——『自体愛』*auto-érotisme* などと呼ばれるもの——ではもはやなく、その外部へと溢れ出し、眼前で揺れている「わたし」の映像をめぐるもの⁷²」であることが、映像を絵画の次元に巻き戻して書かれているとも言えるだろう。しかも鏡像に対するモDESTOの「苦しみに満ちた謙虚な考え⁷³」には、優しい期待と牽制が見て取れる。

父が庭に陣取り、ウージェニーが部屋の鏡に映った庭を眺める場面では、庭と鏡の関係はさらに複雑になる。1819—20年の冬、ウージェニーが父からもらった金貨をすべて出発前のシャルルに贈ったことが露見して争いが起き、グランデはウージェニーを部屋にパンと水だけ与えて閉じ込める。この場面でウージェニーは髪を結っているから、鏡に自分を映しているには違いないが、そのことはもはや問題にされず、自分をうかがっている父を鏡に映してちらちらと見ていることが書かれる。鏡は、窓を通して見ることもできるはずの庭にいる人物の像を室内の平面に置く。直接投げかけることのできない視線を折り返し、親と子の視線を触れ合わせることなく中継する。ウージェニーが窓辺に行つてうれしそうに視線を直接向けるのはやはり「とても美しい植物が垂れ下がっている⁷⁴」庭の壁だ。室内の鏡と庭のベンチ、窓と庭の壁を結ぶ線は交錯しない。

鏡は、その横にある地図と連動している。庭で愛を語り合った従兄が出発してしまった後、ウージェニーの行動は次のように書かれている。

⁷⁰ Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 1075.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1074.

⁷² 松浦寿輝『平面論——1880年代西欧』岩波現代文庫、2018年、179頁。

⁷³ Balzac, *Eugénie Grandet*, *op. cit.*, p. 1075.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1164.

シャルルが出発した次の日、日参すると誓ったミサの帰りに町の本屋で世界地図を買い、鏡のそばの壁に紙で止めた。東インド諸島に向かう従兄の旅路についていくためだ。従兄をそこへ運んでいく船に、夜も昼も自分も少しだけ乗り込み、従兄に会い、何度となく問いかけ、こう語りかけるためだった。「お元気？ 体調を崩したりしていない？ あなたが美しさと役立て方を教えてくれたこの星を見ながらわたしのことを考えてくれている⁷⁵？」

鏡と地図のかかっている壁には複数の次元が開ける。地図は、それを通して「少しだけ」船に乗り込む、つまり地球の別の地点、愛する人がいる地点に想像をすべりこませるための装置だ。地図は、船が進む海を表象するだけでなく、そこへの通路を開くのであり、周囲の壁とは持続していながら決定的に異なる空間となる。鏡がウージェニーを映すなら、その像の本人から浮遊していく性質は、地図上の空間にヒロインが入り込むような想像を助けるだろう。

想像の上で船に乗る、それはそもそもヘテロトピアでありうる船に、空想の力を借りて乗り込み、精神の中に異なる空間を浮かべることだ。船で海を渡る行為を語ることは、『人間喜劇』においてしばしば、白紙の時間に物語を投影することを意味する。『ゴリオ爺さん』でヴォートランはアメリカへ行く夢を語り、計画を聞くラスティニャックと読者の想像の中に、実現されない物語が分岐しかける。ウージェニーはシャルルの出発前、従兄についていきたいとさえ思い、奥の庭を「中庭や家や町そのものと同じく今やあまりにも狭い⁷⁶」と感じ、「早くもその心は広大な海のひろがりをつき進んで⁷⁷」いた。それでもこの家から決して自分を引き剥がすことができず、地図の中に恋人を探し、鏡を介して父を見るウージェニーは、『三十女』で家を出て海賊の妻となり船の上で父との再会を果たすエレヌ・デーグルモンと対比されてもよいだろう。また同じ地方生活情景で『ユルシュール・ミルーエ』のヒロインが、身分違いの恋の相手と窓越しに互いを見つめ合うことを思い出せば、2つの窓を介した視線の交流——それでも窓の間の距離は多大な障害を表すわけだが——と、鏡と地図を通した一方向的な語りかけが対比され、後者がはらむ迂回の大きさが浮き彫りになる。鏡と地図のヘテロトピアを経て、想像された船というヘテロトピアへと旅していく精神の、目も眩むような行程が意識される。

⁷⁵ *Ibid.*, p. 1147.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1140.

⁷⁷ *Ibid.*

フーコーは1967年の講演で、鏡をユートピアとヘテロトピアの中間に位置づけていた。空間がない空間であり、また鏡の表面の裏に潜在的に開ける非現実の空間の中に、自分の可視性を与える影を見ることを可能にしてくれる点で鏡はユートピアだとフーコーは言う。同時に鏡は実際に存在し、鏡の中に自分を見つめている時に立っている場所がその周囲とのつながりにおいて現実的なままなのに、それを鏡の向こうを通らずには再構成できなくするためにヘテロトピアだとフーコーは述べる⁷⁸。鏡がウージェニーを、自分のいない場所、鏡の表面の裏のユートピア的空間に置くなら、その「場所のない場所」、非現実の空間は、壁に貼ってある地図の向こうに想像される仮想空間の中の船と連動する。しかし、父との軋轢の場面で鏡に映っているのは庭にいる父親だ。鏡の向こうの非現実な地点を経ずには見られないが、同時に恋物語が夢見られたベンチとつながった地点に、父親は置かれる。それがこの守銭奴という権力者⁷⁹、抑圧的な父、ウージェニーに同じ頑なさを受け継がせることになる地方の不変性の体現者の位置なのかもしれない。19世紀小説で鏡の反映はしばしば、見えないはずのものを発見し、相手に気づかれずに現実の情報を取得する手段となる。しかしこの場面では鏡が、私室、庭と、そこに隠されたいいくつかの外部への戸口に立ちふさがる父をつないでいる。「現実のロケーションが、表象されると同時に反論され、反転されているために、位置付けられる場であるにもかかわらず、他のどの場所からも外側にある⁸⁰」ようなヘテロトピアにこの父性が置かれ、表象されつつ反論され、反転されて再構成される、それはこの小説のどこかに潜む、実現されない欲望の図でもあるのではないか。

読者は、地図の前にたたずむウージェニーの後ろ姿を想像し、地図を介して航海するその精神の動きを追いながら、鏡に映った庭にいる父を見る。そこには、外部、室内、庭が作る三角形がある。その三角形は不動性に刻印された家の中で小さいが、『人間喜劇』の主題においては外部の時空、私生活、ヘテロトピアとして機能する庭をつなぎ、きわめて広い射程を持っている。閉鎖的な家の内部で、監禁された娘の私室の壁にかけられた地図は、ヒロインの夢を運ぶ船のヘテロトピアを開くだけでなく、実際にシャルルが携わる奴隷貿易や不当な交換といった主題への入り口を抱えている。隣のグランデ

⁷⁸ Michel Foucault, « Espaces autres », dans *Dits et écrits* 1954-1988, Paris, Gallimard, t. IV, p. 756.

⁷⁹ « L'avare est homme de pouvoir » (Nicole Mozet, *Balzac et le temps*, op. cit., p. 142).

⁸⁰ Michel Foucault, « Espaces autres », op. cit., p. 756.

を映す鏡は、大革命時に立場を濁しながら秘密の交換によってぶどう畑や修道院や田畑を手に入れたこの男の過去を、取引の主題のもとに引き寄せる。閉鎖的な家の閉された私室の壁に開ける異質な空間と庭を結んで伸びる線は、ため込むことと交換という主題、それにまつわる極端な外部と内部の秘密をつないでいる。

結論に代えて

フーコーがヘテロトピアの特性として挙げた原則 —— あらゆる社会に特有のヘテロトピアが存在すること、同じ形をとり続けるヘテロトピアはないこと、本来は共存しないはずの異質な空間を併存させること、ヘテロトピアが周囲の空間とつながったりそこから自らを切り離したりする独特なシステムを持っていること —— そうした空間の働きをバルザックの小説は身近な生活空間の中にも見出し、小説内で共有されたりされなかったりする想像力や、小説の仕組みにおける情報の運河とも言うべきものの開閉と結びつけ、場に特有の感覚や記憶の残存、あるいは消滅のかたちを浮き彫りにした。そうした場所の異質性は語り手や登場人物、読者のあいだで必ずしも同じように認識されず、同時に、語りの仕組みと空間の性質が連動することもあるのが小説におけるヘテロトピアの特徴である。

古代オリエントの庭のように世界の美がそこに集い、象徴される庭は、ときに『人間喜劇』の中で模倣されるが、反転されたりずらされたりし、そのねじれやずれが、習俗と結びついた空間把握の変容や時間認識の変化を反映している。記号としての機能に乏しい物から成る庭、凡庸な平面と自然で構成された庭もある。『ウージェニー・グランデ』は簡素な箱のような庭がヘテロトピアとなる皮肉を追求した小説としても読めるかもしれない。そこでは空間の音響の異質性や他と異なる時間性が小説の仕組みと密に連動し、庭の一平面に照らして主題の重さ、心情の揺れ、時間と空間の尺度、事物の象徴性などがはかられる。

庭は異なった時間をたたえたりそれらを参照させたりする役割をしばしば発揮し、大革命から七月王政末期へと向かう時代がはらむ断層を指し示す。生活の場に付随した庭は内面的なものとしてしばしば結びつくが、温室や地図、鏡と言った装置と連携して、決定的な外部をたぐり寄せもする。外部を求めていく点では対極にあるようだが、たゆたう庭にも比すことのできる船の想像を下に隠し、語り、待ち、想像することによって、庭は私生活の情景の中

に、『人間喜劇』が同じ現実性をもって描くことはない外洋や異国、現在から遠ざかる時間、同じ語りの次元には現れないが似た重さで意識にのしかかる問いを引きつける。ヘテロトピアという概念をさらに吟味しつつバルザックの小説を読んでいくことで、異なった作品、異なった場所を結ぶ問題の思いがけない関係性をさらに読み込んでいくことができるはずである⁸¹。

⁸¹ 本研究は JSPS 科学研究費 19K00505 の助成を受けたものです。