

マルセル・プルーストにおける精神的な人相学

アルベルチーナとアルジャンクールの肖像

浅間 哲平

序

[私に写真を渡すのを] お断りなさるにはあまり適当とは思えない言い訳をなさいましたね。写真が女性のもつ美しさを固定し動けなくするというのですから。しかしながら光り輝く一瞬を固定する、つまり永遠化することこそまさしく美しいということなのではないでしょうか。写真は永遠なる青春の肖像になるのです。

1920年1月19日のグレフェール伯爵夫人に宛てた手紙でそのように写真を称えるマルセル・プルーストは、知り合いの写真を無心するほどの蒐集家であったことが知られている²。この作家にとって、写真の蒐集は取るに足らない気晴らしだったわけではない。その証拠に小説『失われた時を求めて』のなかでも写真について言及される箇所は少なくない。主人公の「私」やその友人のサン・ルーがもっている女性の写真は小説の重要な小道具となっていて、二人とも写真に執着していることがわかる³。このような性向をもっとも反映していると考えられる芸術愛好家シャルル・スワンは、肖像写真のようなイメージを蒐集する蒐集家として描かれている。

ここ数ヶ月オデットに会うことだけになってしまっている、と後悔する気持ちになるとき、スワンはこの上なく貴重な傑作に多くの時間を割くのは当然だろうと思ひ直すのだった。その傑作が異質でたいへん味わい深い素材に流し込ま

¹ *Correspondance de Marcel Proust*, t. XIX, édition présentée, établie, et annotée par Philip Kolb, Plon, 1991, p. 82.

² 例えば写真に関する伝記的事実については次の著作が詳しい。Brassaï, *Marcel Proust sous L'Emprise de la Photographie*, Gallimard, 1997.

³ マルセル・プルースト『失われた時を求めて』への参照はブレイヤッド新版。Marcel Proust, *A La Recherche du Temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989. 以下 RTP の略号を用いる。Cf. RTP, t. II, p. 398 et t. IV, p. 21.

れ、極めて稀少な一枚となったのは異例なことなのだから。スワンはそれとときに芸術家の属性である謙譲、靈性、無私をもって熟視し、ときに蒐集家の属性である高慢、利己主義、肉欲をもって熟視したのだ。

彼はまるでオデットの写真であるかのようにエテロの娘の複製を仕事机に置いた⁴。

スワンは、元高級娼婦オデット・ド・クレシーを愛するために、ポッティチエリの描くエテロの娘チッポラの複製を必要とした。オデットのなかに、この古典的傑作の面影を見ることで、ようやくこの女に欲望を感じるというのだ⁵。イメージを熟視するこの愛好家の眼差しには「芸術家の属性である謙譲、靈性、無私」が宿っていると同時に、「蒐集家の属性である高慢、利己主義、肉欲」も宿っている。スワンは、ときに芸術家の眼差しをときに蒐集家の眼差しをもっている。つまり、芸術家と蒐集家は隔てられているというよりはむしろ近似している。芸術家と蒐集家はブルーストにとって近い存在なのではないか。そのように考えてみると、やがては芸術家となるはずの話者にも、案外多くの場面で、蒐集家の眼差しが与えられていることに気づく。アルベルチーナとアルジャンクールを見つめる話者の眼差しを通して、芸術家と蒐集家の関係が見えてくるだろう。

1. アルベルチーナの肖像

写真は女の肖像を絵画よりも忠実に描き出しその像を永遠化するという意味を担っているだけではない。「私」の家を訪れたアルベルチーナにちょうど接吻するというときに描き出されるこの少女の姿は、上に挙げたような当たり前の肖像写真とは程遠い特殊な形態をとっている。「私」の顔がアルベルチーナの頬に接吻するために近づくにつれて、女の顔は、コマ送りのように一コマコマ変貌を遂げていく。

私には、最近用いられるようになった写真のテクニックだけが〔中略〕接吻に匹敵すると思われる。人々は決まった見方のもとでひとつの事物とはこうであると思い込んでいることがあるが、本当はその事物はたくさんのべつの事物で

⁴ RTP, t. I, p. 221.

⁵ このような欲望をブルーストは「偶像崇拜」と断じて批判した。本論が着目する蒐集と偶像崇拜の関係については考えてみる必要があるけれども、それは本論の目的ではない。

もあるのだから、そのテクニックを使えば、そうした思い込みからもたくさんの事物を生じさせることができる。というのも、生じてくるそれぞれの事物はひとつの視点とそれぞれ関連しており、その視点はどれも正当なものなのだから。要するに、かつてバルベックでアルベルチーナがしばしばべつの女に見えたように、しかし今度はひとりの人間がさまざまな出会いにおいてもたらず視点の変化と色合いの変化を猛烈に早めることで、その全ての出会いを今のこの数秒のうちに留めておきたい、そうすればひとつの存在の個性を多様化する現象を実験的に再創造し、その存在が秘めている全ての可能性をケースのようなものから引き出すがごとく、それぞれの可能性のなかからいくつものべつの可能性が引き出せる、とあたかもそんなことを私は望んだかのようにであった。唇が彼女の頬に向かうこの短い間に十人のアルベルチーナを見たのだ⁶。

決まった形をもっている事物について視点をかえて観察することで、その事物は視線に準じた様相を呈する。カメラの位置を移動させ、撮影位置をかえることで、被写体となる事物を普段見ている形態とは違う思いもよらないものに變化させることができる。同じように「私」は、アルベルチーナに接吻しようとして近づいていく過程で、さまざまなアングルから十人のアルベルチーナを観察することに成功する。アルベルチーナから諸々の可能性を引き出す実験がなされているのだ。この複数化したアルベルチーナには、バルベックで会うたびに違う面相を呈したアルベルチーナをこの瞬間に集めてきたような意外性があることに、「私」は気がつく。「それぞれの可能性のなかからいくつものべつの可能性が引き出せる」とあるのは、空間上で複数化したアルベルチーナそれぞれから過去の異なった様子をしたアルベルチーナたちが引き出せることを述べていると考えられる。以上のことをほぼ一息に（原文では写真の比喩も含めて二文）語り尽くすことで、視線がぶれ、動きをともなったかのような奇妙な一枚の肖像を呼び起こすことに成功している。「永遠なる青春の肖像」とのなんたる違い！

「最近用いられるようになった写真のテクニック」はこの奇妙な肖像の例証となるべきであるが、これを詳細に見てみると肖像の奇妙さはむしろ増幅してしまう。

写真のテクニックによって、普段は近くから見るので塔と同じぐらいの高さに見える家々は大聖堂の足元に横倒しになり、いくつかの記念建造物はまるで連隊を縦列に並べせたり散開させたりいくつかの部隊ごとに集結させたりするかのように次々と動かされ、ピアツェッタの二本の柱はついさっきまで離れ離れ

⁶ RTP, t. II, p. 660.

になっていたのに互いにびったりと近づけられ、近くのサルデーテ教会は遠ざけられ、ぼかされて色が薄くなっている背景の広大な水平線は弓形の橋の下や窓枠のなかや前景に見えている色のはっきりとした木の葉の間に入れられ、また同一の教会に他のさまざまな教会のアーケードが次々とフレームとして用いられる、そのようなテクニック⁷

撮影位置を今までと違うところに置くだけではなく、その移動によって画面に写っているふたつの事物が近づいて見えるようになる。例えば、普段は教会の塔と同じぐらいの高さに見える家々が、視点をかえると大聖堂の足元に小さく写って見えるというように、ふたつの事物の関係が変化していることをそれぞれの例が示している。とりわけ、最後の例は視点の移動では説明しきれないモンタージュの技法を取り上げており、まったくべつの場所にあるはずのアーケードをひとつの教会を囲むフレームとして組み合わせることを示している。これらの例（とりわけ最後の例）は、アルベルチヌをさまざまな角度から捉える話者の視点の移動をわかりやすく説明しているとは言えず、むしろ被写体のふたつの事物が作る関係に重点が置かれている。ではこのような例示をする話者の意図はなんであろうか。話者のこのような眼差しはなにを意味するのか。

2. エルスチールの実験

その問いに答えるためには、話者が暗黙のうちに取り入れている特殊な見方がどこに由来するのかを調べなければならない。話者はこの見方を実験に喩えているが、プルーストの読者ならば、彼自身がこの方法を考案したのではないことに気がつくだろう。バルベックにあるエルスチールのアトリエで、「私」とともに、このような見方を既に学習済みなものだから。アルベルチヌを含む浜辺の少女たちに近づく機会をうかがっている「私」は、祖母の勧めでしぶしぶ画家のアトリエを訪れるのだが、あに図らんや、そこで目にするものに度肝を抜かれてしまう⁸。

エルスチールのアトリエは、世界を新たに作り出すような実験室に見えた。私

⁷ *Loc. cit.*

⁸ エルスチールの絵画については既に膨大な研究がある。以下の研究書は源資料、草稿、理論的解釈等のさまざまな論点を手際よくまとめている。Kazuko Maya, *L'« Art caché » ou Le Style de Proust*, Keio University Press, 2001. とくに一章と四章を参照。

たちが普段見ているあらゆるものは混沌としているけれども、彼は四方八方に置かれたカンヴァスが作り出すさまざまな長方形にそれらのものを描きだすことで、海がつくる波を〔中略〕あるいはひとりの青年を〔中略〕混沌から引き出していた〔中略〕⁹。

「私」はこの「実験室」で、カルクチュイ港をはじめとするバルベックの海を描いた幾枚かの絵を見出し、その作品群がどのような構成原理で描かれたのか説明しようと試みる。

エルスチールは事物から名前を取り去ったり、べつの名前を与えたりすることによって、事物を再創造している。事物を指し示している名前というものは必ず知性の概念に対応しているのだが、その概念は私たちの真の印象とは無縁なのだ。名前は、この概念と関係のないいっさいのものを事物から排除するよう、私たちに強制する¹⁰。

この画家の作品は既成の概念から離れ、「真の印象」を捉えていると「私」は考える。その印象を描くために、画家は「事物を自分が知っているように示すのではなく、私たちの最初の見方を形成するあの視覚における錯覚にしたがって示そうとする¹¹」。それはちょうど「太陽の光の加減で周囲よりも暗くなっている海の一部を、張り出している陸地ととりちがえる¹²」時の錯覚のようである。この錯覚にもとづいて描かれた作品は「遠近法のいくつかの法則¹³」に注意を促すのだが、エルスチールの絵画が知られるようになった後に、景色や町を撮影したある種の写真は、同じ方法で遠近法に人々の関心を惹きつけることになる。「普段は町の真ん中にあると思って見ていたさる大聖堂を、逆に選ばれたある地点から撮影すると、周囲の家々の三十倍も高く見えるようにし、実際は川からずっと離れているにもかかわらず川のほとりにそそり立っているように見えるようにする¹⁴」、そのような効果に人々は気がつくと

⁹ RTP, t. II, p. 190.

¹⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹¹ *Ibid.*, p. 194.

¹² *Ibid.*, p. 191.

¹³ *Ibid.*, p. 194.

¹⁴ *Loc. cit.* この源資料はラスキンのデッサンであるように思う。「版画『アミアン、万霊節』は美のためにいささか嘘をついているように思える。大聖堂とサン＝ルー教会を、川幅の広げられたソム川の岸にこれほど近づけているのは、単に遠近法の効果だけであろうか。」« En mémoire des églises assassinées » in *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 121. ブルーストが参照していた『ラスキン全集』第33巻にこの版画が掲載されており、川辺に教会が接して家々はその足元に広がる光

いうのである。ここにアルベルチヌへの接物の場面と同じ写真のテクニックの例が見出せる。

写真がその新しい視点を採用したのは、エルスチールのデヴュー以降のことだ。その視点は画家の作品によって注目されるようになった遠近法と類似している。そのように話者は指摘している¹⁵。だからアトリエ訪問後のアルベルチヌへの接物の場面で「最近用いられるようになった写真のテクニック¹⁶」（強調引用者）と断るのだ。大聖堂のすぐ下に家が小さく並んでいるように見せる遠景からの撮影がもたらすのは、「遠近法」＝「視点」（どちらも *perspective*）の変化であり、その変化がイメージを特殊なものとする。

ところが、知性ではなく錯覚にしたがうエルスチールの方法は海と陸をとりちがえるに留まらず、さらに方法を先鋭化させ「陸と海を比較して両者の境界をことごとく取り去ってしまう¹⁷」。「海が陸にはいりこみ、陸だけですぐに海となっている、水陸両棲の人々の港¹⁸」として、カルクチュイの情景は描かれている。だから、画家の方法は「描かれた事物の一種のメタモルフォーズであり、それは詩において隠喩と呼ばれるものに似ている¹⁹」と話者は最初に断っている。海のような陸としての港は、海と陸の間に築かれている「多様な形をとりながらも強力な統一を導入する²⁰」効果のもとに成立する。

画家は、遠近法によって「海が凹型をなしている箇所は薔薇色の御影石の岸壁に閉じ込められ海でないように見えるので、海はもっとむこうのほうではじまっているように見える²¹」という効果をあげ、陸のような海を描いてい

景を見ることができる。Cf. John Ruskin, *The Complete Works of John Ruskin*, volume 33, edited by E.T. Cook and Alexander Wedderburn, Library Edition, London, George Allen, 1908, p. 25. 次の論文はアミアンがバルベックの創造に草稿の段階から深く関わっていたことを指摘し、遠近法とはべつの観点からこの版画について言及している。Jo Yoshida, *Proust contre Ruskin. La Genèse de Deux Voyages dans La « Recherche » d'après Des Brouillons inédits*, t. II, doctorat 3^e cycle, Paris IV, 1978, p. 71-74. その一方でこの箇所の草稿にターナーの名前を特定しこのテクストはターナーの絵を描写していると指摘する研究もある。古川一義「エルスチール筆『カルクチュイ港』のなかのターナー」『季刊現代文学』64号所収、「現代文学」編集委員、2001年、30-52頁。

¹⁵ RTP, t. II, p. 194.

¹⁶ 註6を参照。

¹⁷ *Ibid.*, p. 192.

¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

¹⁹ *Ibid.*, p. 191.

²⁰ *Ibid.*, p. 192.

²¹ *Ibid.*, p. 195. ブルーストの換喩がしばしば隠喩の効果を生み出すという指摘はよく知られた次の論文を参照。Gérard Genette, « Métonymie chez Proust » in *Figures III*, Seuil, 1972, p. 41-63. ジュネットはリカルドゥーの言葉を借りて「似ているものは集まる（そ

る。しかし、アルベルチーナの肖像の説明には、エルスチールの絵画が導いた写真的遠近法が例として用いられているにもかかわらず、女を捉える視界のなかにふたつの事物を認識し、そのふたつを比較しながら境界を取り去り、それらを統一するという一連の方法が適用されない。例えば、目が顔と溶け合いひとつの事物として認識されることはない。そのため、写真的遠近法の比喩が浮いてしまっているかのような印象を与える。

エルスチールと話者の見ている対象の性質が異なっているから、そのような比喩の不適合が起こると考えられる。エルスチールおよび写真は、景色や町といった風景（カルクチュイ港や大聖堂と家々）を対象としているのに対して、話者はアルベルチーナという人間を対象としている。風景のなかでは海と陸のようにさまざまな異なった事物を分割して認識できる。ところが人物は同一性をもつものだから、分割して捉えにくい。例えば、顔から目だけを特別に分割するようにして認識するのではなく、目は顔の一部として認識される。では、このような違いに目をつけ、実験の対象を風景から人間にかえることによって得られた「十人のアルベルチーナ」の肖像は、エルスチールの方法を誤って用いた失敗作だと結論づけるべきであろうか。

そうではないだろう。詩における隠喩のような機能を絵画における「メタモルフォーズ²²」と説明していたことにしたがえば、アルベルチーナへの接吻もまた「多様な形をとりながらも強力な統一を導入する」効果をもっているはずである。というのも、接吻のために近づいて行く話者が目にする「十人のアルベルチーナ」は、次のように「変身」するのだから。

このひとりの若い娘は複数の頭をもった女神のようであり、最後に見てとった娘に近づこうとすると、またべつの娘に置き換わってしまう。しかし、ああ！
[中略] 突然私の目は見るのを止め、ついで鼻がつぶされ、なんの匂いも感じなくなってしまう、[中略] これらの不愉快な印によって、ようやく私はアルベルチーナの頬に接吻していることに気づいたのだ²³。

頭が複数になってしまったとはいえ「変身²⁴」は接吻とともに完了している。だからエルスチールの絵画とは少々異なった形で、アルベルチーナの肖像に

の逆も真)」と原理付ける。Ibid., p. 45.

²² 原文 *métamorphose* は「変身」と訳しても差し支えない。

²³ RTP, t. II, p. 660-661.

²⁴ ベつの例として、話者の眼差しのもとで眠るアルベルチーナが「シャム双生児」のように見える場面をあげることができる。RTP, t. III, p. 581.

も異なるものを比較し統一する力が働いていると考えるべきなのだ。

話者の眼差しの例証であるはずの写真的視点の比喻は、エルスチールの絵画とアルベルチーナの肖像が同じ方法による作品であることを示している。ところが、両作品は対象の性質が異なるから、多様な形をひとつにまとめるときに、エルスチールは陸と海をすんなりとまとめるのに対して、話者は十人のアルベルチーナをきれいにまとめられず、複数の頭をもった女神を描き出すはめになる。そのような肖像を作る話者の眼差しには、風景画の方法を肖像画に用いたため、拭いがたい違和感が残っている。

3. セヴィニエ夫人のドストエフスキー的側面

アルベルチーナの肖像を見つめるときの、話者の眼差しがもっている真の価値を見定めるためには、エルスチールの絵画とアルベルチーナの肖像の間にある差異の意味をより正確に捉える必要がある。そのために、話者自身の弁明にいましばし耳を傾けなければならない。時代はさらに遡り彼はバルベックに向かう列車のなかで祖母が持参したセヴィニエ公爵夫人の書簡を読んでいる。

エルスチールは、これから私がバルベックで出会うことになり、私のもの見方にとっても深い影響を与えた画家であるが、セヴィニエ夫人はその画家と同類の偉大な芸術家である。彼女が私たちにものを示す方法はエルスチールと同様、まずそのものの原因から説明するのではなく、私たちが知覚する順番にしたがって述べていくのであり、そのことに私はバルベックで気づいたのであった²⁵。

まだ出会っていないエルスチールの見方が「錯覚²⁶」によることを話者はすでに予告している。話者がセヴィニエ夫人の同様の方法を知っていたから、画家の方法をすぐに理解できたということが暗示されている。では、セヴィニエ夫人の「見方」とはいかなるものか。その例証として、彼女がグリヤニャン夫人に宛てた手紙を、話者はすぐさま引用する。彼女は月光のなかを散歩していると断ってから次のように続ける。

「私は出会うのです、無数の怪獣、白と黒の修道士たち、灰色と白のたくさん

²⁵ RTP, t. II, p. 14.

²⁶ 註 11 を参照。

の修道女たち、あちこちに投げ捨てられた白布、木々を背にして立ったまま埋められた人々など。」もう少し後であるならば、『セヴィニエ夫人書簡』のドストエフスキー的側面と呼んだであろうものには私は有頂天だった（セヴィニエ夫人はドストエフスキーが人物を描くような方法で風景を描いてはいないか²⁷）。

エルスチールの見方は、セヴィニエ夫人の見方のなかでもとりわけ「セヴィニエ夫人のドストエフスキー的側面²⁸」に対応する、と話者は主張する。ドストエフスキーが「人物」を描くようにセヴィニエ夫人は「風景」を描き、逆に、セヴィニエ夫人が「風景」を描くようにドストエフスキーは「人物」を描くのであるならば、なるほど話者がアルベルチヌをエルスチールの方法で描こうとすることにも納得がいく。「セヴィニエ夫人のドストエフスキー的側面」とは、月光のもとを散歩するなかで見えたものを優先して書いていき、どうしてそのように見えたのかという原因は後回しにする、そのような方法であるらしい。では、それを人物に適用したドストエフスキーの描き方は、具体的にどのようなものか。

「私」は他ならぬアルベルチヌにその側面を伝授することになるけれども、それは彼女が「囚われの女」となって二人が生活をともにしてからのことである²⁹。

「エルスチールやドストエフスキーとおなじように、セヴィニエ夫人は、論理的な順序でなにかを言ったりはしない、原因からはじめないんだ。まず結果から、ぼくたちに強い印象を与える錯覚から表現していくんだよ。その方法でドストエフスキーも人物たちを示していくわけさ。海が空のなかにあるようにエルスチールは描いているだろう、ドストエフスキーの登場人物たちがとる行動

²⁷ *Loc. cit.* 1680年6月12日の手紙。強調はブルースト。Cf. *Correspondance de Mme de Sévigné*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 970.

²⁸ この点については本論の多くをヴァンサン・デコンブの次の著作に負っている。Vincent Descombes, *Proust Philosophie du Roman*, Minuit, 1987, p. 257-271. また次の論文がこれまでの研究を簡略にまとめている。Yasué Kato, « Le côté Elstir » de Dostoïevski ? La leçon du regard et les romans russes », in *Bulletin Marcel Proust*, n°53, Société des amis de Combray et de Marcel Proust, 2003, p. 51-65. ただしカルロ・ギンズブルグが次の論文でデコンブには言及せず異化の観点から同じことを主張している点は言及されていない。Carlo Ginzburg, « L'étrangement », in *A Distance Neuf Essais sur Le Point de Vue en Histoire*, traduit de l'italien par Pierre-Antoine Fabre, Gallimard, 2001(1998), p.15-36.

²⁹ 取って時代が下ってからセヴィニエ夫人のドストエフスキー的側面を語っているのは話者が論拠とするドストエフスキーの『カラマゾフの兄弟』の仏語翻訳（ただし抄訳）が1906年に出版されたからであろう。ブルーストは小説の時代的現実性にも配慮している。フランスでのドストエフスキー受容についても前註のKatoの研究を参照。

はエルスチールのあの効果とおなじで、人を惑わせてしまう。あの陰険な男が実は素晴らしいやつだったり、あるいはその逆だったり、後になってからわかって、すっかり驚いてしまうんだ³⁰。」

エルスチールのアトリエで学習したとおりに、「論理的な順序」ではなくまず見えるところである「錯覚」から描き出すことを、「私」は主張する。セヴィニエ夫人は、月光のなかに怪獣が見えると述べている。エルスチールは、陸のあるべきところに海が見えるかのように描き出す。ドストエフスキーは、人物を描くのに物語のある段階で見えている外見から描いていく（したがって人は見た目によらない性格をもっている可能性が残る）。話者にしたがうならば、それが現実かどうかはべつとしてまず知覚を優先させて描くことが三人の芸術家の特徴である。

しかしこのように「印象主義的な表現のスタイルのもとに、セヴィニエ夫人とエルスチールとドストエフスキーを〔中略〕まとめてしまうのは重大な混同による³¹」とデコンブは主張する。セヴィニエ夫人やエルスチールが描き出す錯覚について、見る者（読む者）はそれが錯覚であることを知っている。つまり、海のように描かれる陸を見る者は、海のようにはあるが実は陸であると認識できる。その一方でドストエフスキーの描き出す人物の外見が錯覚であるのかどうか、それは「時間」がたたなければ判明しない。ある性格をそなえたように見える人物が、実は異なった性格をもっている人物として小説に再登場しなければ、読む者はそれが錯覚であったかどうか、わからない。その性格の転換には一般的には時間を要する。したがって絵画的錯覚と小説的錯覚の間には、「時間」という異なる要素が入ってくる。デコンブはそのように述べる³²。

4. アルベルチーヌのエルスチールの側面

けれども、話者が「セヴィニエ夫人のドストエフスキー的側面」と一言で片づけている以上、絵画的錯覚と小説的錯覚は、少なくとも話者にしたがうならば、厳密に二分されるものではない。結局のところ、絵画的錯覚においても、海のように描かれている陸を海のようにはあるものの実は陸であると

³⁰ RTP, t. III, p. 880.

³¹ Descombes, *op. cit.*, p. 266.

³² *Ibid.*, p. 266-267.

認識するための時間が、たとえ一瞬であったとしても必要であるのだから³³。

それにもかかわらず、絵画における錯覚と小説における錯覚というデコンプの鋭敏かつ根本的な二分法が示唆的であるのは、風景においては錯覚から解放されるための時間が短いことを教えてくれるからである。アルベルチーナの肖像とエルスチールの風景画の違いを考える手がかりがここにある。風景と人物の違いを考慮しながら風景画と肖像画について順々に考えてみよう。

既成の知識のなかで捉えられる陸が、錯覚によって海のように見える陸に置き換わる過程は（そしてそれが錯覚であると認識する逆の過程は）、時間的対比を作る。ところが錯覚の時間が最少になり、すぐさまそれが錯覚であると気づくときには、海と陸とをとりちがえる代わりに、あたかも両者が同時に存在するかのように、海と陸を平面上に並べることで両者を比較することになり、空間的対比が生まれる。画家のアトリエで、錯覚にしたがう方法が、これまでにない視点を示す遠近法に結びつき（「これまで」と「これまにはない」という時間的対比）、その遠近法が本来ならば離れて存在するふたつの事物を画面のなかで引き寄せる（海と陸の空間的対比）、そのような順番に説明されるのは、このためである³⁴。比較的短い時間の錯覚にもとづくエルスチールの風景画は、基本的に空間的対比を中心にしている。

では、風景画と肖像画の中間項として、風景画のなかで人物はどのように描かれているか。エルスチールの風景画のなかに描かれる人物は、ドストエフスキーの小説が描く登場人物のように次々と変化していくのではなく、不変のものとなることで人間的であることをやめ、風景に溶け込んでしまう³⁵。話者の眼差しもおなじように人物と風景を溶け合わせる傾向をもつ。欲望されるだけで話しかけられることはなく、風景のなかに埋没する名もなき少女たちが、小説のなかで度々登場する。その場合、背景として広がる大地と女の関係は切り分けられないほど密接なのだ。

私の欲望が呼び寄せた通りがかりの女は、あの一般的類型のなかの平凡なサンプルではない。女ではあるけれども、この土壌が然るべくして産み出した自然

³³ デコンプも、最終的には、この二分法でエルスチールの絵画を捉えられるとは考えていない。本論とはべつの方法でこの区分を捉えなおしている。 *Ibid.*, p. 272-291.

³⁴ アルベルチーナの肖像の例証でも、これまでにない視点（時間的対比）がモニタージュ（空間的対比）に結びつけられている。註7を参照。

³⁵ 「青年の上着は [中略]、それを成り立たせていると一般に考えられている素材を取り去られていたが、[中略] 誰にも着られない上着でありつづけるという事実によって、新たな尊厳を獲得していた」（強調引用者）。 *RTP*, t. II, p. 190.

の産物なのである。[中略] だから土地と人間を私は切り分けない。メゼグリーズやルーサンヴィルの農家の女、バルベックの漁戸の女に欲望をもったのは、メゼグリーズとバルベックに欲望をもったようなものだった。[中略] しかし抱きしめることのできる農家の女と知り合うこともなく、ルーサンヴィルの森を彷徨うのは、この森に隠された宝物、つまり深遠なる美を手に入れていないということだ³⁶。

背景に広がる土地の産物として、少女は欲望の対象になる。そのような少女を「抱きしめる³⁷」ことができなければ、背景の隠しもつ「深遠なる美」を知ることにはできない。アルベルチーナも同様の存在としてバルベックの砂浜を背景とする少女であり、エルスチールの風景画と同じ形容詞「水陸両棲の愛情のなかにいる³⁸」少女として話者に欲望されている。

しかし、これら十人並みの少女たちから離れ、アルベルチーナがアルベルチーナたることができたのは、「私」によってエルスチールの見方で捉えられ、肖像画として認識されたことによる。逆に、エルスチールは「ミス・サクリパン」(実はかつてのオデット)の肖像画を、カルクチュイ港の風景画と比べれば昔の失敗作に過ぎないとし、自らの方法で描くことができていると自己批判する。肖像画の代償として、画家はやがてエルスチール夫人となる人物に芸術作品が産み出すはずの美しさを見出した。「それにしてもこの〈美〉に自分の唇をつけることができるとは、なんとという安らぎであろうか!³⁹」その結果「エルスチール夫人は非物質的創造物でありエルスチールの描いた肖像画であるという考え⁴⁰」が根底にあるような、スワンが女を見るときとおなじ状態に陥り、「彼 [エルスチール] は美しい布を蒐集するだろう⁴¹」と言われるようになる。スワンとエルスチールはオデットを芸術作品としようとして、ともに失敗している。エルスチールは肖像画に風景画の方法を用いないで、スワンがオデットを見るときと同様に、現実の人間エルスチール夫人を肖像画に見立てる。それとは対照的に話者はアルベルチーナを真の芸術作品とすることに成功する。芸術家エルスチール自身の眼差しよりも、一層エルスチール的な眼差しによって、話者はアルベルチーナを完全な芸術作品とし

³⁶ RTP, t. I, p. 155.

³⁷ 原文 *embrasser* を「接吻する」と訳しても差し支えない。

³⁸ RTP, t. III, p. 679.

³⁹ RTP, t. II, p. 206.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 207. ここでスワンとエルスチールがおなじ状態であることを話者が指摘している。

ている。話者は風景画の方法を用いてアルベルチーナの肖像画を作成する。それは人物を風景のなかに溶け込ませるのではなく、人物そのものを単純に表象するのでもない。

「変化を猛烈に早めることでその全ての出会いを数秒のうちに留めておきたい⁴²」と述べる話者は、ドストエフスキーの小説のなかでのように、次々と変化していくアルベルチーナのすべての様相を捉えようとする。目の前にいるアルベルチーナだけではなく、バルベックで見知らぬ少女として出会ったアルベルチーナの次々と変わって行く姿は、数秒のなかに圧縮され、話者自身の移動によってさまざまな視点からアルベルチーナを捉えることと同様のものとなる（時間的対比）。小説的錯覚はその時間の長さゆえに絵画的錯覚から、たとえ厳密ではないにせよ、区分することができた。だがその時間を圧縮してしまう以上、絵画的錯覚に近づいて行くのは当然と言えよう。海と陸が空間上で比較されるように、アルベルチーナも時間の圧縮を通して空間上で複数の頭をもった女神へと変貌する。その場合、目の前にいるアルベルチーナ以外に統一されるのは、A 時点でのアルベルチーナと B 時点でのアルベルチーナであり、海と陸のようにまったく違った姿をしていたはずのバルベックのアルベルチーナたちは⁴³、その圧縮によって、同一性のもとに集まり再生する。

一般に人間は異なった時間においても同一性を保持していると考えられている（そのためアルベルチーナ A、アルベルチーナ B とわざわざべつの名で呼ぶ必要はない）。だからアルベルチーナ A とアルベルチーナ B が存在する時間は違っていても、同じアルベルチーナであること、すなわち同一性を保持していることをわざわざ断るのは奇妙に見える。

けれども、ブルーストにおいて、この同一性が必ずしも当然とされないことは良く知られている。例えば「私」が以前の「私」でなくなることは死に等しいとされる次の記述を見てみよう。

数ヶ月間の旅行や病気のあとで、人が鏡を覗き込んで白髪の今までとは違った容貌の中年さらには老年の男をそこに見出したとき、驚いてしまうのは、その事実が次のような意味をもっているからだ。「以前の私、あの金髪の青年はもはや存在しない、私は別人なのだ。」ところで真っ白い鬘をのせた皺の刻まれた顔

⁴² 註 6 を参照。

⁴³ 次の一節も参照。「なるほどバルベックでも日々顔を合わせていたにもかかわらず、アルベルチーナを見かけると私はいつもはっとさせられた。そのくらいに日々変化する少女だったのだ。」 *Ibid.*, p. 646.

を見ることは、かつての私は甚だしく変容し、完全に死んでしまい、昔の私から新しい私への完全な交代がなされたことを意味するのではないか⁴⁴。

このように異なった時間における同一人物の同一性が必ずしも保証されていないときにはじめて、「十人のアルベルチーナ」が「複数の頭をもった女神」へと統合されることへの真の驚きが生じる。というのも、以前の「私」が死んで今の「私」が別人であるという考えにしたがうならば、以前のアルベルチーナは死んでしまい、今のアルベルチーナとは別人であるはずであり、接吻のときに記憶のなかで集められたからこそ、一体のアルベルチーナのもとに圧縮され再生したと考えるべきだからである⁴⁵。アルベルチーナの肖像画は、名前をもたない凡百な少女たちのなかにおいて、とりわけあらゆる系譜から離れた孤児としてのアルベルチーナから、さまざまな面相を集めてくることで成立している。エルスチールが「名前を取り去り、あるいはべつの名前を与える」ことができるのは、それが人物ではなく事物であるからに過ぎない。話者はそれを取って人物アルベルチーナに行使しようとする。名前を取り去り、再度アルベルチーナと名づけた面相をかき集めることで出来上がるのがアルベルチーナの肖像なのだ。

絵画的錯覚と小説的錯覚と同様、風景のなかの時間と人物のなかの時間は本来ならば異なる（上で述べたように厳密な区分を設けることができないにしても）。それにもかかわらず話者は人物が生きるべき時間の流れを圧縮して、一幅の風景画と同じような時間に押し込めようとする。スワンがチッポラの複製を机の上に置きオデットの写真の代わりとしたように、話者はエルスチールの絵画にアルベルチーナを近づけ風景写真と比較している。しかし、スワンはチッポラとオデットとを単純に比較するのに対して、話者はエルスチ

⁴⁴ RTP, t. IV, p. 221. アルベルチーナの肖像に使われた写真の比喩と類似する次の表現も参照。「私はひとりの人間ではなく、混成軍の縦列なのだ」。Ibid., p. 71.

⁴⁵ 逆に、アルベルチーナという名前が保証する同一性が、過去のアルベルチーナたちの姿を呼び寄せると考えることもできるかもしれない。「似ているものは集まる（その逆も真）」註21を参照。しかし、貴族の名前（例えばゲルマンツの名前）が話者にとって極めて重要であることと比較するならば、孤児アルベルチーナの名前はそれに値するような力をもっているとは決して言えない。「いつまでも絶えることなく、新しい何人ものゲルマンツ大公夫人が波のように押し寄せてくるだろう。いやむしろ、千年ものあいだ、その役柄のなかで時代ごとに異なった女が代役を務めるので、そこにはたったひとりのゲルマンツ大公夫人がいるだけで、彼女は死を知らず、全ての移ろうものや私たちの心を傷つけるものには無関心なのだ。その名前は、時折波に沈む女たちの下に、古から変わることはない平静さを閉じ込めている。」Ibid., p. 533-534.

ールの方法をエルスチール以上に理解し、その方法を実験的に人物に適用している。つまり芸術家の眼差しでアルベルチヌを捉えていると考えられる。その結果、アルベルチヌは芸術作品となる。ここでの話者は芸術家の眼差しをもっている。だが老いたエルスチールは蒐集家になるだろうと予想されていたように、芸術家の眼差しは必ずしも永続的なものではなく、容易に蒐集家の眼差しへと変換するだろう。

5. 蒐集（コレクション）としてのアルベルチヌ

エルスチールは夫人を美の具現として接吻する。話者は森の少女を抱きしめることで美を捕まえようとする。話者は芸術作品としてのアルベルチヌに接吻をする。接吻は芸術作品で飾られた生活に入るための儀式としてあり、そこでの肖像はこれからのアルベルチヌの様態を予告する役割を担っている。

レオニ叔母から遺産を相続したときには、絵画や彫像を買ひ揃えスワンのような蒐集をもとうと誓ったのだけれど、アルベルチヌのために馬数頭、車一台、ドレス数着を用意することに私のお金は全部費やされた。しかし私の部屋はスワンの蒐集以上に貴重な芸術作品を収めていないだろうか。そう、アルベルチヌのことだ⁴⁶。

スワンが所有している絵画と彫像の蒐集と比較される文脈のなかで、話者にとってのアルベルチヌは芸術作品という価値付けをもっていることが明確に示されている。アルベルチヌは芸術作品の蒐集の代わりに話者に属している。スワンの蒐集と話者のアルベルチヌはそのような意味で比較されるべきである⁴⁷。

しかし、その一方で、アルベルチヌという芸術作品一点限りの蒐集とは果たして可能なのだろうか。例えば、死期が近づいたスワンは、辞世の句で

⁴⁶ RTP, t. III, p. 884.

⁴⁷ スワン―話者の蒐集家としての系譜については次の研究が指摘しているが、蒐集の役割についての議論は充分なされていない。David Mendelson, *Le Verre et Les Objets de Verre dans L'Univers imaginaire de Marcel Proust*, José Corti, 1968. 次の研究はエルスチールの絵画を扱う草稿において、話者の欲望と蒐集家のそれとの一致する箇所があることを指摘している。Ariane Eissen, « Contribution à l'évolution du Cahier 34 », in *Bulletin d'Informations proustiennes*, n°20, 1989, p. 52.

あるかのように話者に自らの蒐集について説明している。

以前に経験したこのようなごく個人的感情が、あらゆる蒐集家の性でしょうが、あまりに貴重なものに思えるんです。ガラスケースのようなものを開けるように自分の心を開けてみる、そうして、他の方が知ることのなかっただろういくつかの恋をひとつひとつ眺めてみる。この蒐集は今となっては私がかつとも執着しているものでして、マザランが自らの蔵書にそうしたように、こういうものと別れなければならないのは辛いことだとなつてゆくのです⁴⁸。

蒐集家スワンの面目躍如となるこの一節が示すのは、芸術作品であれ、愛の対象である女であれ、「ひとつひとつ」眺められるような複数のものが蒐集を形作るということに他ならない。蒐集家のガラスケースのなかには恋愛のような「個人的感情」によって蒐集された複数の物が収められている。スワンのこの蒐集と比較するならば、たしかに、小説の登場人物として同一性を与えられたアルベルチーナは、読者の目にはひとりであるかもしれない。しかし「私」の眼には複数のアルベルチーナを所有する夢を宿す力がある。

バルベックの海岸やパリなどでアルベルチーナを次々と知っていった年々のことを考えることによって、最近になって私が彼女に見出した美しさは、恋人をたくさんの画面に現像することで産み出されるものであり、その美しさは過ぎ去った多くの日々を含んでいるようであった[中略]。この赤くなった顔の下に、まるで深淵のように、私がまだアルベルチーナを知らなかったころの、数々の宵という汲み尽くすことのできない空間が潜んでいるように思われた。アルベルチーナを私の上に座らせ、顔を両手で包むことができる。愛撫し、延々と撫でることもできる。しかし古の海が含んでいた塩とか星の光とかを閉じ込めている石をもてあそぶように、内部から無限に近づいていく一個の存在の閉ざされた覆いだけに触れるような気がした⁴⁹。

「このすばらしい囚われの女で自分の住居を飾った気になっていた」話者は、最近になって、そのなかには「過ぎ去った多くの日々」が含まれていることに気がつく。「私は」は「ようやく理解したのだ、(たとえその肉体は私の肉体の言うなりになっても、思考は私の思考のもとからすると逃げてしまうのだから) アルベルチーナは自分にとってすばらしい囚われの女ではなかったのだ

⁴⁸ RTP, t. III, p. 101-102.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 888. ゲルマント大公夫人の名前が「古から変わることのない平静さを閉じ込めている」ことに対応することにも注意。註45を参照。

と⁵⁰。」蒐集家が閉ざされたガラスケースのなかに物を並べることで物を本来の使用方法や機能から切り離し、鑑賞の対象とするように、「私」は思考をもたない肉体としてのアルベルチヌで部屋を飾っている気になっていたと言う。

ここで話者が思い出している「囚われの女」とは、眠るアルベルチヌのことである。人間としての機能である思考を失い眠っているアルベルチヌは「ひとつひとつ異なる人間的性格を順々に捨て去っていき」「意識も抵抗力もなくもの言わぬ事物⁵¹」のようになっていたのだから。そのようにして人間性を失ったアルベルチヌはエルスチールの見方で見られた絵画作品であると同時に、いやそれ以上に、エルスチールの風景画に描かれたバルベックの風景そのものとなっている⁵²。ちょうどスワンがオデットを単純にチッポラと比べたように。だから話者はアルベルチヌを「無私なる愛⁵³」で味わうことができる。芸術家の属性である「無私なる」状態と蒐集家の属性である「愛」（ここでは「肉欲」と考えられる）がこの「無私なる愛」には共存しており⁵⁴、眠るアルベルチヌは芸術家と蒐集家、双方の眼差しに曝されている。「無私なる愛」には「ときに芸術家の属性である謙譲、霊性、無私をもって、ときに蒐集家の属性である高慢、利己主義、肉欲をもって熟視した」スワンの眼差しが継承されている。

改めて問い直そう。芸術家の眼差しと蒐集家の眼差しを明確に分けることができるのだろうか。エルスチールの方法で見られたアルベルチヌは、人物が本来そのなかで生きるべき時間を圧縮し風景に近づけられることで、作られた肖像であった。時間のなかで多様に展開されたはずのアルベルチヌたちは、風景のなかの海と陸のように、平面上で近づけられていた。アルベルチヌをエルスチールの風景画の方法で捉えるそのような作業自体に既に人間的性格を次々と捨て去っていく物質化のはじまりがあったはずだ。話者が接吻しようと近づくときのアルベルチヌの肖像は、芸術家の眼差しで見られていることに間違いはないのだが、蒐集家としての眼差しがアルベル

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 578-581.

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ *Ibid.*, p. 581. 「無私なる状態」とは「相互性を要求せずに自らを示す」ことを意味する。相互性を要求しないでアルベルチヌを見るということは「物」として女を捉えることである。Cf. *Trésor de La Langue française : Dictionnaire de La Langue du XIX^e et du XX^e Siècle (1789-1960)*, publié sous la direction de Paul Imbs, Éditions du CRS, 1971-1994, « désintéressé ».

⁵⁴ 註4を参照。

チーナに注がれていることもまた否定できない。眠るアルベルチーナを見る場面は、ふたつの眼差しが拮抗し、蒐集家のそれに傾いていく稀有な瞬間なのだ。

6. アルジャンクールの肖像

しかし、蒐集としてのアルベルチーナが話者のもとから逃げ去ることは、暗示していないだろうか。蒐集家の蒐集とは常に完成し得ないものであり、「汲み尽くすことのできない空間」を備えているということ。「私」はアルベルチーナともうすぐ接吻に至るというまさにそのとき、スワンに目配せをしながら、次のように予言している。

ただ今となっては、古いオペラグラスを蒐集するように、おとなしく女たちを蒐集するだけにしておけなかったことを悔やまなければならない。ガラスケースの向こう側ではオペラグラスはどれほど多くあっても足りないもので、いつも空いた場所が、新たに手に入るもっと珍しいものを待っているものである⁵⁵。

アルベルチーナたちを完全に蒐集し、まったきアルベルチーナを完成させることは難しい。いかに彼女を監禁してみたところで、どれほどアルベルチーナのことを知ったつもりになっても、常に「新たに手に入るもっと珍しい」アルベルチーナの過去が必要となるのだから。

個人の蒐集は、蒐集家の死によって散逸してしまうことがしばしばあり、スワンの例が的確に表していたように⁵⁶、蒐集家の「個人的感情」がそもそもの根底をなしている以上（他人にはそれはガラクタに過ぎないかもしれない以上）、その主体である蒐集家が没すれば蒐集自体も、定義上、消滅することになる。だから蒐集家の蒐集は完成に至らぬ前に蒐集家の死を迎える定めにあると言える。

では完全なる蒐集への憧憬は常に挫かれる運命にあるのか。そのような運命に抗うためには、蒐集を個人的ではないべつ場の場に移すことが必要になる。そのような場に位置すると考えられる肖像を眺め、それと比較することで、「私」の蒐集としてのアルベルチーナの特質を明らかにしよう。

アルベルチーナを失い年輪を重ねた主人公は、自らの文学的資質にも疑問

⁵⁵ RTP, t. II, p. 648.

⁵⁶ 註 48 を参照。

を抱き、言わばやけっぱちになって久しく足の遠のいていた社交界へと出かけていく。ゲルマント大公夫人邸のマチネである。待合室となっている図書室で無意志的想起を経験し、自らの天職はやはり作家であったと確信した「私」は会場に通されて驚愕してしまう。皆が仮装舞踏会でもやっているかのように誰が誰であるのかわからないからである。長い間、社交界から遠ざかっていた「私」は、招待客が皆年老いてしまい容貌がまったくかわってしまっていることに気がつくことになる。その白眉であるアルジャンクール伯爵を話者は巧みに描き出している。

この男はいかなる敬意をも生じさせない年老いた乞食になりはてていた。[中略] 実際、この奇妙奇天烈な見世物を演じているのはアルジャンクールであることはいくつかの些細なことから証明されていたけれども、私の知っているあのアルジャンクールの顔を見出そうとしたならば、ひとつの顔が次々と移り変わる幾つもの状態をどれほどたくさん通り過ぎねばならなかっただろう [中略]、人間もある種の昆虫と同じように完全変態を被ることがあるように思えるのだ。私は、博物館のなかにある説明が付されたガラスの向こう側で、毒舌においてはもっとも素早くもっとも的確であった昆虫がどのようになりえたのかを眺めている、そういった印象を覚えた⁵⁷。

老いぼれたアルジャンクールは、変わり果てた姿を露呈している。それはまるで昆虫の完全変態 *des métamorphoses complètes* を蒙ったかのようなのである。だから「私」は昔のアルジャンクールの顔を見出すために、彼の顔が呈するいくつもの状態を確認していく必要がある。アルジャンクールの肖像は変態を成し遂げていて、その過去の顔つきを呼び寄せる。この二点においてアルベルチヌの肖像と共通点をもっている。彼の肖像は「一瞬の光景ではなくて、形を歪める〈時〉の遠近法のなかに位置付けられた人間の光景⁵⁸」に属しており、読者はここにアルベルチヌの肖像の同類を見出す。

アルジャンクールの変態は「いかなる敬意をも生じさせない」「あの真の人間性喪失⁵⁹」であると話者が断っていることに注意しなければならない。博物館のガラスケースの向こう側でアルジャンクールは、人間性を喪失し貼り

⁵⁷ RTP, t. IV, p. 500-501. 一連のアルジャンクールの肖像は草稿においても重要な位置を占めていることがわかっている。Cf. *Le Temps retrouvé*, édition réalisée sous la direction de Jean Milly, Flammarion, 1986, note 116.

⁵⁸ RTP, t. IV, p. 504.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 503.

付けられた昆虫として収集⁶⁰されることで、文字通り「物」と化す。無意志的想起を経験し芸術家への道を一步踏み出しつつある「私」は、エルスチールに類似した方法で、アルジャンクールを観察している。芸術作品を見る芸術家の「無私なる」眼差し、「物」を見るような眼差しこそ、ここでのアルジャンクールと芸術作品としてのアルベルチーナを根本的に結び付けている。

しかしアルジャンクールの肖像は、博物館に所蔵されていることで、アルベルチーナの肖像とは異なる。一方は蒐集家の芸術作品として収納箱のガラスケースのなかに蒐集されるべきであり、他方は博物館のガラスの向こう側に貼り付けられている。両者においてガラスケースは見る者の前に置かれ、物への接触を禁止しているかのようだ。しかし、スワンが「ガラスケースのようなものを開けるように自分の心を開けてみる⁶¹」と話者に述べていたように、蒐集家は、ときにそのガラスケースを開けて自らの蒐集と親密な関係を取り結ぶことを許されている。話者は眠るアルベルチーナを観察するだけでなく、蒐集家の手つきで愛撫し「意識も抵抗力もなく物言わぬ事物を所有するがごとく⁶²」の大きな満足を得ている。

たしかにアルジャンクールの肖像は、アルベルチーナのそれと同じ構成原理をもって、話者の目前に据えられている。しかしその肖像は、「私」の蒐集に属すべき存在か、公的な収集に属すべき存在か、という違いを孕んでいる。「これまでずっとアルジャンクール氏によって引き起こされた感情をものは感じられなくなった⁶³」話者は、無論、自らの蒐集にアルジャンクールを加えようとはしない。「私」的蒐集は近さによって、公的収集は遠さによって、特徴づけられるだろう。既に見たように、話者は、アルベルチーナを芸術作品とすることで部屋を飾ってはみたものの、完全な囚われの女にすることに失敗し、それを残念がっていた。アルベルチーナに触れることはできても、終わりのない蒐集のように彼女のなかに閉じ込められた「古の海の塩とか星の光とか」を手にするにはできない。蒐集の近さのなかに「無限」の遠さが閉ざされている。その「閉ざされた覆い」を愛撫することで、話者は感じるのだ。その「無限」は「過去」に繋がっている。

身を締め付けるようで残酷極まりない、解決しようもないやり方で私を過去の

⁶⁰ 私的「蒐集」と公的「収集」はともに collection の訳として用いる。

⁶¹ 註 48 を参照。

⁶² 註 51 を参照。

⁶³ *Ibid.*, p. 501.

探究へと誘う彼女は、まるで〈時〉の偉大な女神のようであった。彼女のために年月と財産を失わなければならなかったとしても、私にはなんの悔いも残らない。しかし、もしスワンが私に勧めた蒐集家としての生活を送っていたとして、そのような生活のなかで長い間探し回りようやく手に入れた彫像や絵画であっても、いや、上手く行って無私なる状態で熟視した彫像や絵画であったとしても、それらの芸術作品は私が自らの外へ出られるようにしてくれたであろうか。あの私的な道を通して他者の人生が〔中略〕流れている大通りに私を送り込んでくれたであろうか⁶⁴。

スワンが「私」に勧めた芸術作品の蒐集家としてでもなく、芸術作品を「無私なる状態で」熟視する芸術家としてでもなく、話者はべつの方法でアルベルチーナを捉えようとしている。「私」の自問はスワンの辞世の句への返答なのであり、スワンがチッポラとともにオデットを見たときの視線と明らかに対照をなす⁶⁵。では蒐集家としてでもなく、芸術家としてでもない、アルベルチーナの見方はどのようなものか。

どれほど多くあっても足りないような複数のアルベルチーナは、蒐集家の欲望を満足させると同時に、その際限のなさがゆえに彼を不安に陥れる。話者は、否応なく「身を締め付けるようで残酷極まりない、解決しようもないやり方で」自らの外へ引き連れられ、過去の探究を課されている。あのときのアルベルチーナの仕草はなにを意味したのか、べつときのアルベルチーナはどうしてあのような目つきをしていたのか。いやそれどころか知り合う前の彼女の生活はどうなっていたのか。話者はドストエフスキーの小説でも読むかのようにこの少女の本当の性格（陰険なのか誠実なのか）をその外見の思い出から探究せざるを得ない。そのような意味でアルベルチーナは時の女神と認められる。

アルベルチーナの肖像から時の女神が引き出す、豊かなしかし残酷な複数のアルベルチーナに対して、あらゆる感情抜きに「私」が熟視するアルジャンクールからは似て非なるものが引き出される。似非アルベルチーナとも言うべきそれは、見落とされがちであるが、アルジャンクールの傍らに少女として現れる。アルジャンクールとこの名前のない少女は一組として考えることができる。

たしかに、アルジャンクール氏と同様、ある少女から時間が引き出しているの

⁶⁴ RTP, t. III, p. 888. 註 49 に直接続くテキスト。

⁶⁵ 註 4 を参照。

は思いもよらない可能性であったが、その可能性というのは人相や肉体に関わるものでありながら、なにやら精神的なものをもっているようでもあった⁶⁶。

アルジャンクールの人間性を欠いた変態ではなく、「精神的な人相学」とでも呼ぶべきものに則した人相の変化が、ある少女（名前は示されない）に起きている。融通のきかないよそよそしい女として知られていた彼女の頬がふっくらし、その鼻が鷲鼻になる。そのような容貌の変化を遂げた彼女は思ってもみない優しい言葉を口にし、毅然とした行動をとるようになる。「この鼻、この新しい鼻の周囲に、これまで期待することもできなかったような地平が開けるのを、人は目にする。[中略]顔のなかのこうした新たな特徴はすべて、これまでとは異なった性格の特徴を含みもっている⁶⁷。

博物館の昆虫としてのアルジャンクールから、精神的な人相学のもとに容貌が変われば性格も変化する名前のない少女へ。この過程は、アルベルチーナの肖像のもとに複数のアルベルチーナを夢見、過去のさまざまな様子をしたこの女を探究していく話者が通った過程と、正確な相似形をなしている。前者は後者を極めて簡潔に縮小している。

だから、アルジャンクール無名の少女の一组は、その過去への探究を促してはいる。しかし、アルベルチーナが「私」に強要したように、「身を締め付けるようで残酷極まりない、解決しようもないやり方で⁶⁸」迫っては来ない。「私」の過去と隔てられているのだから。蒐集家の蒐集と博物館の収集が対象と見る者の親密さの点で性質を異にしていたのと同様、アルジャンクール無名の少女の一组とアルベルチーナは同一の性質をもっているとは言えない。蒐集家の死から免れ、永遠を約束された博物館の収集は、その代償として見る者である「私」から遠く隔てられている。「私」はメゼグリーズやルーサンヴィルで「平凡なサンプルではない [中略] この土壌が然るべくして産み出した自然の産物⁶⁹」としての少女を欲望しつつ眺めることはしても、そこに関係を築くことはできずにただ黙って見ていた。同じようにここでの話者もアルジャンクールの傍らにいる無名の少女を、いかなる関係性も築けないまま観察

⁶⁶ RTP, t. IV, p. 503.

⁶⁷ Loc. cit. ラルース 19 世紀世界大事典は当時もっとも影響力のあったラーファターの人相学を紹介している。それによれば鼻と頬は精神的な生活の鏡である。Cf. Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e Siècle*, réimpression de l'édition de Paris(1868-1879), Genève, Slatkine, 1982, « Physiognomie ».

⁶⁸ 註 64 を参照。

⁶⁹ 註 36 を参照。

している。少女はいかに「なにやら精神的なものをもっている」ように見えても、「私」との間に築かれる関係はあまりにはかなくはないか。博物館 *muséum d'histoire naturelle* の収集は、博物学 *histoire naturelle* について探究することを許すにしても、その歴史 *histoire* は、蒐集家としての「私」自身の過去にまったく関係がない。「私」に深いかかわりをもたない博物館の収集は、それぞれの要素が断片として散らばった体系なき収集とならざるを得ない。ちょうど名前のない少女たちが間歇的に現れては消えていくように。

その一方で、芸術作品を見つめる蒐集家の「私」が、嫉妬という熱狂のもとに時の女神に強制されて語るのは、アルベルチーナを所有するにいたる蒐集家の個人的な歴史であるに他ならない。複数のアルベルチーナを蒐集しガラスケースのなかに収め、ひとりの完全なアルベルチーナを形作ろうとする過程、それがその「私」的歴史のなかで語られる内容となる。複数のアルベルチーナはひとりのアルベルチーナを形成する要素として、「私」によって関係づけられ「物の体系⁷⁰」としての蒐集が形作られる。「私」がアルベルチーナの物語を語るための契機は、芸術家エルスチールの眼差しでアルベルチーナを捉え、蒐集家スワンのように芸術作品としてのアルベルチーナを愛撫することにある。蒐集家が蒐集にもつ思い入れこそ、アルベルチーナの肖像から、「精神的な人相学」が読み取らせる真に「精神的なもの」を引き出し、陰険で罪深いように見えた女のなかにも、実は誠実であるかもしれないという救済の可能性を残すのだ。

⁷⁰ Cf. Jean Baudrillard, *Le Système des Objets*, Gallimard, 1968. 蒐集の一般的概念についてはこの著作の「*Le système marginal : la collection*」の章に負うところが多い。また 19 世紀における蒐集家の役割と蒐集という概念が言論に及ぼした影響についての次の論文から示唆を受けた。Bernard Vouilloux, « Discours du collectionneur, discours de la collection au XIX^e siècle », in *Poétique*, septembre 2001, n°127, p. 301-312.