

「ジャーナリスト作家」ジャン・ロラン論
——世紀末的審美観の限界と「噂話の詩学」——

辻 昌子

2010年12月

目次

序論	3
第1章 「ジャーナリスト作家」ジャン・ロラン	11
1-1. ジャーナリストとしてのジャン・ロラン	12
1-2. 先行研究	19
第2章 「人工楽園」の喪失とロランのおとぎ話	27
2-1. デ・ゼッサントの系譜と人工楽園の喪失	28
2-2. ロランのおとぎ話	34
第3章 蒐集家殺し	46
3-1. 『フォカス氏』について	48
3-2. 1899年——「世紀末」の終焉	51
3-3. 「私」とは誰か	55
3-4. 「アンチミテ」を乱す者	64
3-5. モデル像としてのロベール・ド・モンテスキウ	69
3-6. 外からのまなざし	79
3-7. 殺人衝動と群衆・美術館	82
3-8. 「非所有」の原則	86
3-9. 蒐集室としてのアトリエと不能の芸術家	89
3-10. 内なる蒐集家と内なる殺人者	101
3-11. 殺害の動機	109
第4章 噂話の詩学	119
4-1. 疎外されたまなざし	120
4-2. 「語り」による入れ子構造	124
4-3. 『ソニューズ』——推測の物語	131
4-4. スウィンバーンの思い出と『ドルマンセ』	141
4-5. 噂話の詩学	147
4-6. 謎の行方、空虚への恐怖	162
4-7. 手記の嘘——「伝説」の生まれるところ	172
結論	182
<使用テキスト>	190
<参考文献>	191

序論

ジャン・ロラン（1855-1906）は、19世紀末から20世紀初頭にかけて活躍した作家であり、当時のトップ・ジャーナリストとして人気を博したものの、残念ながら今日その作品はほとんど忘れ去られてしまっている。スキャンダルにまみれた私生活とともに、露悪趣味ともとれる「デカダン派特有の金銀まがいの虚飾¹」に彩られた作風のために、彼の作品もまた先行研究のなかで「過剰なデカダン趣味」という一面的な評価の枠に閉じ込められてきた。

本論文は、先行研究においてこれまで重視されてきた、ロラン作品における過剰に「頹廢的」な表象、例えば宝石やファム・ファタル、エーテル、死体趣味といった諸テーマを慎重に扱い、むしろその物語構造および語りの構造に注目することによって、彼の作品を全面的に再検討し、世紀末文学というペシミズムに支配され、生きることそのものを忌避しようとする価値観から脱却した、次の世紀へと繋がる新しい感性を彼の作品の中に見いだす試みである。

マルセル・シュネゲールが『幻想文学史』のなかで、ロランの作品がアンソロジーや文学史を穢すものとしてまともには扱われず、「閲覧禁止の猥褻本保管棚」に入れられていたと述べたように、長年その作品は人々の記憶から忘れ去られていた。21世紀に入ってようやく、ジャーナリストとしてのロランに脚光をあてるなど再評価の動きも見えてきたが、その作品の多くが十分に再検討されないままであり、いまだロランに対する評価の中心が、「過激なデカダンスの作家」という解釈にとどまっていることは否めないだろう。

しかし、なぜいまこの忘れ去られた作家ジャン・ロランを読み直す必要があるのだろうか。主な理由は次の二点である。第一に、彼の作品は世紀転換期というダイナミックに人々の価値観が変容していく時代を見事に反映する事例となっている。本論文で論じるように、世紀末における「室内」に閉じこもるという傾向、すなわち『さかしま』のデ・ゼッサントにその典型的な例をみることができるような「人工楽園」への逃避というモチーフが、世紀転換期においては、もはや文学的トポスとして有効に機能しなくなっていたことを、ロランの作品は的確に表現している。ゴンクール兄弟やロベール・ド・モンテスキウ伯爵に代表される審美家たちによってあらわされた、洗練された美的な室内に閉じこもる感性が、ロラン作品においては、世紀転換期という時代の位相のもとで、その矛盾と限界性をあらわにし、葬り去るべき過去の流行として描かれていることが、本論の分析

¹ PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable*, Denoël, 1977, p. 301.

から明らかになるであろう。

第二の理由は、先行研究では、彼のジャーナリストとしての経歴に、これまで十分な意味が与えられなかったという点にある。ロランの作品は、世紀末の閉じこもる感性をただ否定するだけではなく、とりわけ 19 世紀後半から隆盛を誇るようになる、政治色を離れた大衆向けのジャーナリズムの中で磨き上げた「噂話の詩学」という独自のスタイルを提示する。世紀末からベル・エポックへと移行する世紀転換期において、ペシミズムから生への復帰という問題が文学的なテーマとしても俎上にのぼることは周知のとおりだが、こうした感性の転換が大衆向けジャーナリズムというメディアにもみられることは、十分注目に値するであろう。

メルムー＝モンターバンが『19 世紀のジャーナリスト作家』のなかで指摘したように、19 世紀には新聞メディアの発展に伴い、バルベ・ドールヴィイに代表される、作家でありながら同時に新聞記者でもあるという「ジャーナリスト作家 (écrivain-journaliste)」という、ハイブリッドな書き手があらわれる²。新聞連載小説が普及することによって、新聞というメディアは文学作品のあり方を大きく変えたと言えるが、特に新聞と文学作品の関連のなかで文体の問題を考えるうえでは、作品は紙面に掲載するため、必然的に分断され、断片的になり、あるいは短いものが要求されるということが挙げられるであろう。こうした「ジャーナリスト作家」の特徴のひとつとしてメルムー＝モンターバンも述べているのは、エクリチュールに対するジャーナリスティックな観点からの関心の高さである。そしてとりわけロランにおいて顕著にあらわれるのは、文学作品と新聞記事との境界の曖昧さであり、彼の新聞記事はしばしば自身の文学作品の中に挿入される。また、ひとつの新聞記事が同じ新聞紙上で連載されている作品を想起させるという、連続してそれらの文章を読むであろう新聞読者を明らかにターゲットとして意識した、文学作品単独を分析しただけでは捉えきることのできない、総合的な読みの要求されるテキストを提示する作家であることは最初に確認しておかねばならない。

これらの「ジャーナリスト作家」を分析するにあたって視野に入れておくべき点は、彼らが一様にジャーナリズムというメディアに対して、愛情と嫌悪という

² MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle*, Editions des Cahiers intempestifs, 2003, pp. 7-14.

アンビヴァレントな感情を抱いていたことであろう³。こうした点は特にロランにも顕著にみられ、作品の中で、ジャーナリズムで培った独自のスタイルである「噂話の詩学」を展開する一方、彼はジャーナリズムに対する嫌悪を公言して憚らず、人気ジャーナリストとしての生活を捨てるために南仏にまで逃れていくのだが、結局生涯そこから離れることは叶わなかった。このようなジャーナリズムに対するアンビヴァレントな態度は、彼の作品にも反映されたものとして、本論文の中でも検証されるであろう⁴。生活のために新聞に寄稿せざるをえない文学者たちにとっての、新聞というメディアに対する嫌悪は、新聞連載小説の黎明期となったバルザックの時代からすでに存在していたが、本業としての作家業の傍らで、新聞に寄稿するというのが実態であった。しかし、とりわけロランの場合は、本来文学志望であったにも関わらず、ジャーナリズムの分野において頂点にまでのぼりつめ、他の文学者たちと同様ジャーナリズムに対する嫌悪を表明しながらも、他ならぬジャーナリズムの中でこそ、その文学的才能と技術とを磨き、「噂話の詩学」という、彼の文学の本質を形成してしまうのである。ロランは当時のジャーナリズムと文学作品という、そのどちらの分野においても成功した稀なケースとして確認でき、本論文でロランという今日ではマイナーな作家を取り上げることが、こうしたジャーナリズムと文学との関係性を考えるなかで、非常に重要な意味を持つことは間違いない。したがって、本論文で「ジャーナリスト作家」と述べる場合、それはメルムー＝モンターバンがバルベやミルボーの名前を出して論考したように、新聞というメディアを嫌悪しながらも、その分野において成功し、文学作品と新聞記事とがハイブリッドに絡まり合うエククリチュールを生み出した、一連の「ジャーナリストの系譜」とも言うべき作家たちを指していることを最初に断っておきたい。

本論文で明らかにするのは、このように、もはやデカダンスという枠組みだけでは捉えきれない、ロラン作品の多様な側面である。したがって、ロラン作品を総合的に見直すという試みは、ただマイナーな作家の再評価にとどまらず、世紀転換期における世紀末的審美観の限界性を明らかにするという意味においても、

³ 例えば代表的な「ジャーナリスト作家」として考えられる、バルベ・ドールヴィイを始めとして、レオン・ブロワ、オクターヴ・ミルボー、ジュール・バレスといった多くの「ジャーナリスト作家」が、ジャーナリズムを嫌悪しながらも、そこに書き続けたというパラドックスについては、メルムー＝モンターバンの前掲書で仔細に研究されている。

⁴ 本論文第4章、4-5「噂話の詩学」を参照。

またジャーナリズムと文学との関係性という点においても、重要な意義を見出しうるのである。ロランはまさにそうした考察の恰好の例を提示してくれる作家であり、早急にその見直しが迫られていると言えるのである。

本論文で扱うロランの作品は、おもに散文作品である。ロランは非常に多くの作品を残した作家であり、そのジャンルは詩、戯曲、シャンソンなど多岐にわたっている。しかし、ロランの作品の中心となるのは散文作品、それも新聞に連載小説として掲載するため、断片的に分断された長編小説あるいは短編小説であった。それらは主に同時代のパリや、地方のリゾート地を舞台とした都市小説とも言える作品群であった。本論文では、とりわけロラン作品とジャーナリズムとの関連という観点から論じるため、ロランが新聞紙上で発表した作品を扱っている。さらに詩作品に関しては、そのほとんどは彼がジャーナリストとして本格的に活動を始める以前に集中しており、本論文では考察の対象としていない。逆に、フィクション作品ではないが、ジャーナリストとしてロランが新聞紙上に発表したコラムは、できるかぎり取り上げた。なぜなら、本論文のいくつかの論考のうちにも確認することになるが、ロランのコラムは、フィクション作品の中に文章をそのままのかたちで書き写される例がしばしば見られ、その境界は非常に曖昧なものとして提示されるからである。

また本論文の扱う時期は、ロランがジャーナリストとして『エヴェヌマン』紙の編集部に入り、本格的に活動を始める 1887 年以降の新聞記事および文学作品が中心となることを、最初に断っておく。これは上述してきたように、ロラン作品におけるジャーナリズムとの関係性を考察する、本論文の主旨に因るものである。

本論文がロラン作品を分析する際のアプローチは、従来の先行研究が行ってきたような、デカダンスの諸テーマを確認することではなく、その物語構造、主に語りの構造を分析することになるだろう。こうしたアプローチ方法は、多くの先行研究が指摘するロランの作品の頹廢趣味が、その作品を特徴づけるものとすることに一定の評価を認めながらも、それが新聞読者の話題を攫わなくてはならないという、ゴシップ記者としての職業的要請から生じた過激な演出手法であったことも否定できない、という観点によるものである。ロラン作品の本質を探るためには、まず先行研究のなかで共通認識として考えられている過激な頹廢趣味を慎重に扱い、むしろその物語構造を仔細に分析することから、アンチ・デカダンスとも言える、これまで読み解かれることのなかったいくつかの主張が明らかに

なるであろう。

本論文は、序論、4つの章、および結論から構成される。

第1章ではまず、今日ではあまり知られていないロランの略歴、とりわけ従来ほとんど検証されてこなかった、当時のトップ・ジャーナリストとしてのロラン像を確認するとともに、先行研究におけるロランの評価と、その見直しの必要性を考察する。この章において、過激なデカダン作家という従来の評価のあり方と、それが演出された頹廢性であるという観点から近年見直しが検討されながらも、その文学の本質がどこにあるのかは十分に提示されていないことが確認され、本論文の論点である、ロラン作品にみる世紀転換期における審美的価値観の変遷および、そのジャーナリスティックな物語構造を理解するための視座を提示していく。

第2章では、ロランが過ぎ去った流行として捉えていた、世紀末文学や審美家たちが提示する「人工樂園」に逃避する感性がどのような特徴を備えていたか検証し、文学的テーマとしての「人工樂園」そのものが抱え持つ矛盾と限界性という問題が、世紀転換期において明確なたちとしてあらわれることを指摘する。さらに、当時「倒錯した」性質のものへと変質しつつあったジャンルであるおとぎ話について考察し、このジャンルにあえて「人工樂園」の表象を描くことによって、おとぎ話と「人工樂園」とを、ともに郷愁の文脈の中に置こうとしたロランの意図を指摘する。

第3章では、ロランの代表作である『フォカス氏』について、『さかしま』であらわされた諸テーマを過激に強調した作品という従来解釈から離れ、本作品の主要な出来事であるにもかかわらず、これまでほとんど研究の対象とされてこなかった殺人事件およびそれをめぐる事象を詳細に分析し、この殺人を、世紀末の「閉じこもる感性」を象徴する存在として描かれた蒐集家に対する殺人として捉える観点から、『フォカス氏』におけるデカダンスへの異議申し立てとも言える主張を明らかにする。そうした議論を進めるにあたって、ほとんどの先行研究において共通認識であった、デカダンスの代表的な作品としての『フォカス氏』を全面的に再検討する。まず明らかになることは、『フォカス氏』が世紀末というよりも、より世紀転換期に近い時代性を反映した作品であるという点である。こうした観点から、先行研究で検証されてこなかった語り手としての「私」の意義、モデル像としてのモンテスキウ伯爵のあり方、蒐集家とみなされてきた主人公フレヌーズの根本的な見直しがなされるであろう。またフレヌーズによって殺害さ

れるイーサルという人物が、従来考えられてきたような単なる悪徳への誘惑者という姿ではなく、実は世紀末の「人工樂園」の流行そのものを戯画的に体現する存在であることが、そのアトリエ描写の分析を通じて明らかになるであろう。分身小説としての『フォカス氏』を解明することから浮かび上がるのは、自分自身の内なる過去の偏執を殺人という象徴的な身振りのうちに葬り去り、別の存在として再生する物語という『フォカス氏』に対する新しい読解である。殺人の動機そのものが、ロランの新聞記事の分析などから、『さかしま』を仲介とした 80 年代の文学的モロー受容をめぐる、世紀転換期における行き詰まりの状況であることが明らかになる。以上のように、本章では世紀末的審美観の克服という観点から『フォカス氏』を再検討し、「人工樂園」に閉じこもる感性の終焉を、フレヌーズによる蒐集家イーサル殺害のうちに解明することになるであろう。

第 4 章では、ロラン作品に多く描かれる閉鎖空間をめぐる、語りの構造分析から浮かび上がる「噂話の詩学」が、ジャーナリズムの機能と結びつくことを考察する。ロラン作品における語り手の視点および複雑に入れ子状態になった語りの構造を分析することによって、閉鎖空間内部に秘められた謎を直接描写することを避けるために機能していることを確認し、ロランの物語の重心が、謎そのものの解決ではなく、謎について推測し、語るという行為そのものへと横滑りしていることを指摘する。こうした推測および語りを重視する傾向は、本章において仔細に分析されることになる『ソニユーズ』など、従来先行研究が見落としてきた作品に顕著にあらわされている。短編集『老女の学校』の語りの構造から明らかになるのは、ひとつの事件について各短編の語り手が、互いの語る物語を否定しながら自説を繰り広げるといふ、ロラン独自のスタイルである「噂話の詩学」である。ロラン作品における「噂話」のフィクション性と遊戯性とは、南仏というリゾート地としての特殊なトポスとの関連性を考察し、世紀末に流行し始めた探偵小説と比較検討することで、より明確に浮かび上がるであろう。こうした「噂話の詩学」の根源的な動機が、閉鎖空間内部に実は謎など存在していないかもしれない、という空虚に対する予断に支えられていることを確認しつつ、言説のフィクション性を意識しながらも、次々と「噂話」を捏造し続けるというロランの物語構造を指摘する。本章では、こうした言説の遊戯としての「噂話」の構造が、人気のゴシップ記者としてロランが活躍した大衆向けのジャーナリズムと親近性を持つものであり、都市における新しい「伝説」のあり方が、ジャーナリズムというメディアを通して行われることが、ロラン作品の中で明確に意識づけられて

いることが確認できるであろう。

結論として、もはやデカダンスという評価の枠組みでは捉えきることのできないロラン作品を、世紀転換期という位相のもとで位置づける。そして以上の分析から、これまでマイナーな作家という過小評価のもとにおかれていたロランを、「ジャーナリスト作家」の系譜とも言うべき、文学史を塗り替えるほどの問題性を提示する作家として、その重要性を明らかにしてみたい。

第 1 章「ジャーナリスト作家」ジャン・ロラン

本章では、当時もっとも人気を博したジャーナリストとして活躍しながらも、残念ながら今日ではほとんど忘れ去られようとしている作家ジャン・ロランについて、彼のとりわけジャーナリストとしての経歴を紹介するとともに、先行研究においてなぜ彼が典型的な「デカダンス」の作家としてのみ評価されてきたのかを、当時の文学的状況と照らし合わせながら探っていく。ここで彼のジャーナリストとしての側面を強調するのは、主に本論文の第4章で論じるように、彼の作品の本質がジャーナリズムと切り離して考えることはできないものであり、また、ロランがこれまで「頹廢的な」作家という一面的な解釈をされてきた背景には、記事や本が売れるために大衆うけを狙う必要があったジャーナリストとしてのロランの置かれた状況と、過度にスキャンダラスな人物として演出された、ロラン自身の私生活を喧伝する新聞記事に起因していると考えられるからである。以下において、ジャーナリストとしてのロランの側面が、彼に対する評価にどのような意味を与えるのかを明らかにし、先行研究では十分に検証されてこなかった、ロラン作品の新しい読みの可能性への視座を示したい。

1-1. ジャーナリストとしてのジャン・ロラン

ジョゼ・サントスは『ジャン・ロランの短編小説の技術』における伝記的解説にあてた章で、「1906年6月30日、いまでは正当に評価されていないマイナーな作家であるが、この世紀〔19世紀〕最後の20年間のうち最も人気のあったジャーナリストのひとりが、パリで死んだ⁵」と書いている。ロランが同時代に絶大な影響力をふるったジャーナリストであったことは、ごく最近の研究にいたるまで、ほとんど問題にされてこなかった。しかし彼の人生とその作品のなかに、ジャーナリズムという要素はかなりの部分を占めており、本論文でのちに問題とするロランの語り的手法は、ジャーナリズムと深い関わりを持っていると言える。まずは今日ではあまり知られていない作家であるロランの略歴をたどりながら、そこから彼のジャーナリストとしての側面の重要性を確認していきたい。

本名マルタン＝ポール＝アレクサンドル・デュヴァル(Martin-Paul-Alexandre Duval)が、作家としてパリで生きていく決意をするのは、1880年25歳の時であった。ジャン・ロランという名前を、辞書の上にピンを落とすことで決めたの

⁵ Le 30 juin 1906, l'un des journalistes les plus en vogue des vingt dernières années du siècle, écrivain mineur aujourd'hui méconnu, meurt à Paris. (SANTOS, José, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Nizet, 1995, p. 13.)

は彼の母親であり、伝記や母親への書簡などからうかがえるのは、少年時代から続くロランと母親の密接な関係である。ジャーナリストとして名前が売れてから、ロランは郷里に住む母親をパリ郊外にあるオートゥイユの自宅に呼び寄せ、以来、パリから離れ南仏に移り住んだ時も、また旅行の際にも彼女を伴い、母親より先に死ぬことになるロランは、生涯彼女から離れることはなかった。ロランの作品中にはしばしば身体の弱い息子を気遣う過保護な母親像があらわされ、愛情を受け入れながらもそれを重荷とするアンビヴァレントな感情として描かれている。

ノルマンディの港町フェカンで、裕福な船主の一人息子として生まれた彼は、23歳の頃、郷里でホモセクシャルなスキャンダルを起こし、母親とは対照的に非常に厳格だった父親によって、田舎町の詮索好きな人々の目から遠ざけ、法律の勉強をさせるためにパリへ出されるが、結局彼が身を投じることになるのは文筆業の世界であった。

同世代の若い詩人たちと同様、パリに着いてすぐ、ロランは様々な小雑誌に詩やコントを寄稿した⁶。ロランがデビューを飾るのは、1881年、当時すでに解散していた文学サークル「イドロパット (les Hydropathes)」の元メンバーによって創刊された「イルシュット (les Hirsutes)」の雑誌であった。同年、モンマルトルにオープンしたキャバレー「黒猫」と、その雑誌『黒猫 (*Le Chat noir*)』(1882)の創刊にもロランは関わっている。

デビュー当時、ロランは『神々の血 (*Le Sang des Dieux*)』(1882)、『青い森 (*La Forêt bleue*)』(1883)、『現代性 (*Modernité*)』(1885)と、たてつづけに詩集を自費出版している。しかしそれ以後、彼の作品の中心は詩作から離れていった。それは、彼がジャーナリストとしてのキャリアを本格的にスタートさせる時期と重なっている。1886年の父親の死は、ロランと郷里に住む母親とを経済的な困窮状態に陥れた。この時期のロランについて、ゴンクールは1892年9月4日の日記で次のように述べている。

ロランの父は文学を嫌っていて、彼がパリに文学をやりに行くなどということにいかなる値打ちも認めたくないのだ、ということはわかっていた。[…]
ついに父親が死に、ロランはいくつかの本を出した…。しかしロランの父親は生前、投機に失敗して莫大な金額を使っていた。それで息子と母親とは完

⁶ このような小雑誌の存在は、プレスへの検閲や印紙税などの抑制的措置を廃止した1881年法の制定以降、爆発的に数を増やしていった。

全に悲惨な状態に陥ってしまったのだ。とくに田舎生活が必要としてくるものに直面していた。彼と母親が、彼らを知る人々の目に完全に破産してしまったように見えないためには、ブルジョワ青年は自前の乗用馬や元通りの数の召使たちを手放さずにおらねばならなかった⁷。

逼迫した財政状況のために、ロランは必然的にジャーナリズムの世界で生活費を稼がねばならなかったのである。こうした選択に対し、ロラン自身は苦々しい思いを公言して憚らなかった。彼の遺言執行者であり、のちには伝記作者ともなるジョルジュ・ノルマンディに対し、ロランは「あの連中が私をジャーナリストにしたのです⁸」と語っている。しかし、彼の本意がどこにあるかはともかくとして、1887年から彼の死までのおよそ20年間、ジャーナリズムは彼を捕えて離さず、そして実際、世間から彼が絶大な人気を博すようになったのは、詩人としてではなく、辛口のコラムを書くジャーナリストとしてであった⁹。

1887年にロランは『エヴェヌマン (*L'Événement*)』紙の編集部に入り、1890年には『エコー・ド・パリ (*L'Écho de Paris*)』紙に移って、主に文芸評や劇評、サロン評、社交界記事といったコラムを書き、読者層から多大な支持を得た。そして彼のジャーナリストとしての人気を決定的に証拠づけるのは、フェルナン・

⁷ Et il se trouvait que le père de Jean Lorrain abominait la littérature et ne voulait consentir à aucun prix que son fils allât en faire à Paris, [...]. Enfin, son père mort, Lorrain, publiait des volumes... Mais avant de mourir, le père de Lorrain avait mangé beaucoup d'argent dans des spéculations malheureuses, et le fils et la mère se trouvaient dans une position tout à fait misérable, et surtout en présence des exigences de la province, qui demandaient au jeune bourgeois de garder son cheval de selle et le même nombre de domestiques, pour que lui et sa mère ne parussent pas absolument ruinés aux yeux des gens qui les connaissaient. (GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire 1887-1896*, Robert Laffont, 1956, p. 754.)

⁸ « Les cochons, ils ont fait de moi un journaliste ». (GAUTHIER, Pierre-Léon, « L'Influence et la légende de Jean Lorrain », *L'Esprit français*, juillet 1931, p. 36.

⁹ ジャーナリズムに対する嫌悪と魅力というアンビヴァレントな感情は、「ジャーナリスト作家」として活躍した多くの同時代人にとって、共通するものであった。メルムー・モンターバンは『19世紀のジャーナリスト作家』のなかで、バルベ・ドールヴィイ、レオン・ブロワ、オクターヴ・ミルボーといったトップ・ジャーナリストとして活躍した作家たちを取り上げ、彼らがジャーナリズムの悪口をたえず口にし、あからさまに軽蔑しながらも、常に新聞に書き、メディアを利用しつつけるパラドックスについて論じている。MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *op. cit.* を参照。

ゾーによって創刊された『ジュルナル (*Le Journal*)』紙に、1895年、創刊以来の高額給与の条件で『エコー・ド・パリ』紙から引き抜かれたことである¹⁰。当時の『ジュルナル』紙は、『フィガロ』や『ゴロワ』といった有力各紙と部数を張り合うために、各紙から人気のある記者を次々と引き抜いていた¹¹。そのなかでもロランは特別な書き手であり、彼の署名入りの記事は常に紙面の第1面に掲載されることになる。

批評家としてのロランの記事は、当時の最新流行を後世に伝えてくれる。それに加え、「流行」をつくり出すのがロラン自身である場合もあった。彼のペンのために幾人かの芸術家、例えばルネ・ラリックやヤン・トゥーロップ、ジェームズ・アンソールらが有名になった。しかしとりわけ彼の記事が読者層の注目を集めたのは、彼の筆の過剰なまでの辛辣さであった。彼はいくつものペンネームを使い分けて、自らがいったん持ち上げた人物を中傷する。例えばパステル画家ジャンヌ・ジャックマンはロランがコラムでとりあげることで有名になった女流画家であったが、ロラン自身が別のペンネームで彼女のきわどい私生活を紙上で暴露したため、彼に対して訴訟を起こすに至る。この裁判で敗訴したロランは、彼女に2万5千フランの罰金を支払わなくてはならなくなった。またイヴェット・ギルベールにロランはいくつかのシャンソンの歌詞を提供しており、彼女の才能を真に評価しながらも、その顔の醜さやスタイルの悪さを辛辣に、かつ読者の関心を

¹⁰ それ以前においても、ロランはある程度安定した収入を得ていた。1891年『エコー・ド・パリ』紙時代には、高級住宅街のオートゥイユ45番地に引っ越し、母親をパリに呼び寄せて同居を始めている。またその近隣にはゴンクール兄弟の有名な「屋根裏のサロン」があり、以来ロランは頻繁にそこに通うようになった。しかし高級住宅街に移り住んだとはいえ、ロランが文筆業で生活費を稼がねばならない状況は続いており、そのことについてゴンクールはユイスマンスからの伝聞というかたちで日記に記している。「彼の頭脳のすべてをジャーナリズムにつぎこんでしまっていることを私 [=ユイスマンス] が咎めると、彼はこう言ったものです。彼は自分のささやかな財産すべてを母親に捧げているし、このおかげで彼女は彼の傍で暮らせるのだけれども、彼はペンで生活費を稼がなくてはいけないのだ、と」。À mes reproches de lui voir mettre toute sa cervelle dans le journalisme, il me disait qu'il avait abandonné tout entière sa petite fortune à sa mère, fortune grâce à laquelle elle pouvait vivre auprès de lui et qu'il fallait qu'il gagnât sa vie avec sa plume. (GONCOURT, Edmond et Jules de, *op. cit.*, p. 571.)

¹¹ そのほか『ジュルナル』紙に関わった人物として、カチュール・マンデス、ポール・アダン、アルフォンス・アレ、モーリス・バレス、フランソワ・コペらが挙げられる。

引きたてるよう面白おかしく新聞で書きたてる¹²。彼のペンの歯に衣着せぬ悪辣でどぎつい調子が、その記事の対象となる人々を恐れさせる一方で、読者をおおいに喜ばせた。上流階級のサロンは、扇情的な記事を書く著名な新聞記者を、ロベール・ド・モンテスキウ伯爵が示したようなある種の冷やかさをもって受け入れ¹³、ロランは上流階級に対する憧れを抱きながらも、プルーストのようにはそこにとけこんでいくことが叶わなかった。貴族たちもときに、彼の刺々しい攻撃の的になる¹⁴。

あまりにも刺激が強い記事は、しばしば検閲の対象とすらなった。ロランは1896年に『ジュルナル』紙に寄稿したゴンクール『マネット・サロモン』評が、勝手に一部削除されていたことについて、ゴンクールに弁解の手紙を送っている¹⁵。削除されたのは反ユダヤ主義的言説に関わる部分で、『ジュルナル』紙のフェルナン・ゾーは、ロランが『エコー・ド・パリ』紙時代にすでに定期購読者から何度か抗議を受けていたことをふまえて、以後こうした話題を慎むよう通告せねばならなかった。他にも1891年の『エコー・ド・パリ』紙のコラムは風俗紊乱罪のために3千フランの罰金に処されている。

このようにロランの記事はしばしば訴訟の対象となり、また訴訟にまで至らずとも個人的に攻撃を受けることもあった。『ジュルナル』紙に掲載した記事で、ミュージック・ホールの踊り子のひとりを毒々しく貶したために、彼はオペラ座の幕間に、怪我をするよう故意に大きな錠前を入れたバッグで目や鼻を殴られ、頭に包帯を巻いてゴンクールの部屋にあらわれなくてはならなかった¹⁶。また彼の筆禍はプルーストや、同郷の幼なじみモーパッサンとの決闘を招いている。

ようするに、ロランは人気の絶頂にあったが、それにもまして敵が多く、スキャンダルにまみれた人物であった。彼の書く記事の調子は、自身の私生活の様子にまで及んでいる。ロランの親友であったオクターヴ・ユザンヌは、彼のあまり

¹² « Yvette », *L'Écho de Paris*, 22 décembre 1890. を参照。他にもサラ・ベルナールに対する裏表のある態度など、とりわけ女性には棘のある論調を好んだ。

¹³ モンテスキウとロランの関係性については、のちに第2章で詳しく論じる。

¹⁴ サントスは前掲書のなかで、マチルド皇女を記事のなかで非難したとして、ゴンクールがロランを咎めていたことを指摘している。SANTOS, José, *op. cit.*, p. 33. またゴンクールの日記に、皇室にまつわるロランの記事に憤慨するマチルド皇女が書かれている。GONCOURT, Edmond et Jules de, *op. cit.*, 5 novembre 1890, p. 488.

¹⁵ *Correspondance de Jean Lorrain avec Edmond de Goncourt*, Du Lérot, 2003, 3 mars 1896, p. 131.

¹⁶ GONCOURT, Edmond et Jules de, *op. cit.*, 12 janvier 1896, p. 1220.

にも極端な態度について、次のように語っている。

長時間人目を引くような夕食会や社交界の集まりでは、このデ・ゼッサントの兄は、異彩を放ち、周囲をあっと言わせ、浮いてしまい、顰蹙を買ってみせようとばかりに、せっせと励むのだった。[...] 彼はやりすぎてしまう、非常に、あまりにやりすぎてしまうために、しばしば礼儀作法の埒外にまで行ってしまうことがあった。社交界の欺瞞に対する軽蔑を、尋常でない言動によってあらわすというのが、彼なりの倒錯した喜びだった¹⁷。

両手のすべての指に宝石を飾り、髪を染め、化粧をすることなしには、けっしてロランは外出しようとしなかった。一般の男性が黒い服を着る時代に、彼は緑や紫の服を着て、ワイルドのようにボタンホールに花を挿して街を練り歩く。自身がホモセクシャルであり、いかがわしい場所に出入りしていることを、常にまわりにほのめかす。彼の家には、斬首され血を流している女の生首がオブジェとして飾られていると話題になっていた。こうした私生活での「倒錯性」は、多くの先行研究において、そのまま彼の作品に反映されているものとしてみなされてきた。しかし、これらのあからさまな「倒錯」的傾向は、確かに彼の性向をあらわすものであるには違いないが、それをロランの文学の本質であると素朴に受け取ることに疑問を感じざるをえない。なぜなら、ロランの何もかもがあまりにも極端で戯画的にすぎる態度には、「倒錯性」そのものよりもむしろ、そうした趣味を「吹聴」することにこそ意味を見いだしていると考えられるからである。彼はなによりもまずプロのジャーナリストであった。そして彼にとって「書く」という行為が純粹に金銭と結びついている以上、自らの書いたものが人々の話題をさらい、売れるものでなくてはならない。彼は自らが通ういかがわしい界限の様子を、コラムや新聞に掲載するコントなどで詳細に描写する。彼はジャーナリズムのなかで、頹廢的で道徳性に欠けたスキャンダラスな人物としての「ジャン・ロラン像」を作り上げていったのである。

¹⁷ Dans les dîners, les réunions mondaines où il se prodigua si longtemps, ce frère aîné de Des Esseintes s'efforçait de briller, d'étonner, de détonner même et de scandaliser. [...] Il allait loin, très loin, trop loin souvent dans les marges des convenances ; c'était sa joie perverse d'indiquer avec extravagance son mépris des hypocrisies sociales. (UZANNE, Octave, cité par FAUVIN, Virginie, in *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Gallimard, 2002, p. 10.)

生涯にわたりロランと友情をはぐくんだ作家ラシルドは、こうしたロランの露悪傾向の強い態度をめぐって、『男たちの肖像』のなかで彼を「悪徳のはったり屋 (Le Fanfaron de vice) ¹⁸」と呼んだ。彼の過激で品があるとは言い難い私生活での態度に、ゴンクールがときとして苛立った様子をあらわすのに対し、ラシルドはロランの過剰なまでのひけらかしが、彼自身の二面性やその本心の捉え難さを指し示していたことを理解していた。いかがわしい界限のホテルの一室で、乱闘のあげく身ぐるみはがれて、大切な宝石も奪われてしまったロランが彼女に助けを求めてきたとき、彼女はロランについて次のように述べている。

ロランは…危険なことが好きな男ではあったけれども、ペテン師ではないとわかっていたし (そうするには、彼はあまりにも育ちが良すぎた!)、彼が人をたぶらかすことはできないと思っていた¹⁹。

1901年、彼はついにパリを離れ、母親とともにニースへ移り住む決意をする。「毒の都」パリと、ジャーナリズムの原稿に追われる生活に疲れ果てたから、というのがその理由であった。彼は友人に宛てて次のような手紙を送っている。

パリは毒の都です…。だから私は喜んでそこを離れたのだし、あの街のこまごまとした駆け引きや、くだらない陰謀から遠く離れ、地中海のほとりで太陽のもと生きることができるのは幸せです!²⁰

しかしニースに移住してからも、生活費の懸念は払拭されなかった。とりわけ死の3年前、1903年にジャンヌ・ジャックマンから起こされた訴訟と、その罰金は彼に財政上の重い負担を強いた。ロランは南仏の保養地で、隠遁生活に入ったわけではなく、そこでもやはり生活のために書き続けなくてはならなかったのである。

¹⁸ RACHILDE, *Portraits d'hommes*, Mornay, 1929, pp. 49-58. 「悪徳のはったり屋」とは、ロランについて書いた章のタイトルになっている。

¹⁹ Je sais que Lorrain est un... aventureux, pas un aventurier (trop bien né pour ça !) mais je le crois incapable d'une mystification. (*Ibid.*, p. 50.)

²⁰ Paris est la ville empoisonnée... Aussi l'ai-je quittée avec joie et suis-je heureux de vivre loin de ses petites intrigues et de ses menus complots, au bord de la Méditerranée, au soleil ! (Lettre à Gaubert, citée par KYRIA, Pierre, *Jean Lorrain*, Seghers, 1973, p. 30.)

ゴンクールは 1889 年の日記に、ロランが『エヴェヌマン』紙に書いた記事を読んだ感想として次のように書いている。

私が思うに、この人物 [=ロラン] は自分のペンの使用人だ。このペンのために、行きたくもない方向へと彼は導かれる²¹。

「ペン」がロランの望まない方向へと導いていくとすれば、パリのジャーナリズムから逃れたとき、彼は本当に「行きたかった方向」へ行くことができたのだろうか。彼の「行きたかった方向」というのが何を指しているのか、はっきりと証拠づけるものはない。しかし、彼が晩年パリとそのジャーナリズムから離れて書いた諸作品を分析することで、彼が「行きたかった方向」というよりむしろ、ジャーナリズムのなかで身に着けた「行き着くべき方向」を見出したことを確認することができる。つまりそれこそが本論文の第 4 章で詳しく論じることになる、「噂話の詩学」という新しい物語のあり方なのである。

具体的な作品分析に先立って確認しておきたいことは、ロランという作家自身の捉え方について、従来の「スキャンダラスな人物」という紋切型のイメージを慎重に扱い、これまでほとんど顧みてこられなかったものの、むしろ彼の作品スタイルと密接に結びついている、ジャーナリストとしての側面に注目すべきである、という点である。ロランがトップ・ジャーナリストとして活躍するなかで身に着けたものこそ、世紀末の「頹廢」を乗り越え、次の世紀へとつながっていく新しいスタイルであり、いま、ロランというマイナーな作家に光をあてて読み直してみる価値をもたらすものなのである。以下において、こうしたトップ・ジャーナリストとしてのロランの生涯をふまえたうえで、従来の「頹廢的な」ロラン作品という評価に基づく主だった先行研究と、最近の研究におけるロラン作品の読み直しの試みについて確認していきたい。

1-2. 先行研究

絶大な人気を誇ったトップ・ジャーナリストも、その死後、「流行おくれ」になってしまうのは早かった。ロランの遺言執行者であったジョルジュ・ノルマンデ

²¹ Cet être, je crois, est le domestique de sa plume, qui l'emmène là où il n'a pas le dessein d'aller. (GONCOURT, Edmond et Jules de, *op. cit.*, p. 340.)

イによる伝記²²や、ピエール＝レオン・ゴージェの伝記的研究書²³が 1920 年代から 30 年代にかけて出版されはしたものの、その後およそ 30 年間、人々の記憶から彼の作品はほとんど忘れ去られてしまっていた。ロランに関する本が再び出版されるのが、1973 年のピエール・キリアによる伝記的研究書『ジャン・ロラン』であり²⁴、その翌年にはフィリップ・ジュリアンによって『ジャン・ロラン、1900 年のサテュリコン』が出版された²⁵。しかし忘れてはならないのは、1930 年のマリオ・プラーツの古典的名著『肉体と死と悪魔』のなかで、ロランの名前が大きく取り上げられていることであろう。プラーツの考察における一番の特徴は、ロラン作品を極端なまでに誇張された、いわゆる「デカダンス」趣味の作品として捉えていることである。例えば以下の引用では、ロランがひけらかす過激な私生活の性向と、その作品の傾向とが重ねられている。

建前上のサディズムの傾向のために、この作家は自分を殺人者のように見せかける。ロランは（ボードレーが髪を緑色に染めたように、赤く染めた）髪を前に集め、額がもっと狭く見えるようにし、アンリ・バタイユが「殺人者の顎」と呼ぶものを、もっと尖らせようとする。彼は泥棒たちの光景に魅せられていて、なんとしてでもそこへ行こうとする。とにかく居間には血にまみれて蒼白な生首が置いてあるのだった…蠟細工ではあったが。彼の症例はまさしく、女性的な感性の持ち主で、ホモセクシャルな傾向を持つヒステリー患者にみられる「男性コンプレックス」である。優しい母親に付き添われて、この慢性的な病人は、狼男に扮して、南仏地方の陽光のもと身を引かずっていくのである。

ロランの作品のなかに、デカダンスの文学的状況を示す様々な症例を見いだそうとして、「割がよすぎる」と私を非難する者がいるかもしれない。それほどまでに絶頂に達していたこの時代の諸々の流行を、ロランには見出せるからである。つまり、病的で倒錯した美青年（彼もまたアンドロギュヌスに惹かれていた）、悪魔的なプリミティブ派絵画（ボッティチェリの『春』は当

²² NORMANDY, Georges, *Jean Lorrain*, Vald. Rasmussen, 1927, et *Jean Lorrain intime*, Albin Michel, 1928.

²³ GAUTHIER, Pierre-Léon, *Jean Lorrain, la vie, l'œuvre et l'art d'un pessimiste à la fin du XIX^e siècle*, André Lesot, 1935.

²⁴ KYRIA, Pierre, *op. cit.*

²⁵ JULLIAN, Philippe, *Jean Lorrain, ou le Satiricon 1900*, Fayard, 1974.

時「悪魔的で抗いがたい魅力のあるぞっとするような」絵画だと考えられていた)、ギュスターヴ・モローやラファエル前派、奇妙で卑猥なかたちをした花々(デ・ゼッサントの男根の花)、墮落そして、淫乱と死とが入り混じったすべてのものに対する偏執的な愛着が見られるのである²⁶。

引用が長くなったが、プラーツの研究におけるロランに関する言及は、しばらくの時を経たとはいえ、以後のロラン研究を決定的に方向づける役割を負ったといえるだろう。すなわち、ロランの作品を1884年に発表された『さかしま』前後における「デカダンス」の系譜のもとに捉えるという流れである²⁷。

ジャン・ピエロの『デカダンスの想像力』(1977)では、宝石や水、植物といったデカダンスの作品を構成する「基本要素の夢」が豊富にあらわれる典型的な

²⁶ Sa propension au sadisme théorique amenait cet écrivain à se donner des airs d'assassin : Lorrain ramenait ses cheveux (teints en rouge comme Baudelaire les avait teints en vert), sur le devant, pour faire paraître son front plus bas, et rendre plus proéminents ce que Henry Bataille appelle « les maxillaires assassins » ; il était attiré par le spectacle de la pègre, qu'il faisait de son mieux pour fréquenter ; en tout cas, il gardait dans son salon une tête tranchée sanglante et livide... en cire. Son cas est bien un « complexe de virilité », pour un être à la sensibilité féminine, un hystérique à tendances homosexuelles. Assisté de sa tendre mère, ce malade chronique se traînait sous le soleil de Provence, déguisé en loup-garou. Quelqu'un m'accusera peut-être de me faire « la part trop belle » – comme on dit en France – en cherchant dans les œuvres de Lorrain des illustrations du milieu décadent. Car chez Lorrain nous trouvons les modes de l'époque poussées au paroxysme : l'attrait maniaque pour les éphèbes malsains et pervers (lui aussi est attiré par l'androgynie), pour les Primitifs sataniques (le *Printemps* de Botticelli était alors considéré une œuvre « satanique, irrésistible et terrifiante »), pour Gustave Moreau et le préraphaélisme, pour les fleurs aux formes étranges et équivoques (les fleurs phalliques de des Esseintes), pour le faisandage et toutes les mixtures de la luxure et de la mort. (PRAZ, Mario, *op. cit.*, pp. 293-294.)

²⁷ 「デカダンス」という用語が、ひとつの文学的流派を指すものではなく、「デカダンス」という特別な文学運動がおこったわけでないことは、確認しておかねばならない。ジャン・ピエロが『デカダンスの想像力』で指摘するように、「デカダンス」とは、とりわけ詩の分野において象徴主義と密接に絡まり合っており、その明確な定義上の区分をつけることは困難である。また、自然主義という一見正反対の文学潮流にしても、悲観的な人生観という共通の基盤を出発点にしているという点で、また細密な描写を重ねていくという点からも、過度に「デカダンス」から切り離して考えることは慎重にならねばならない。(PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent*, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 13-18)。さらに1884年という年に限っても『さかしま』のほかに、エレミール・ブルジュの『神々の黄昏』やペラダンの『至高の悪徳』といった重要な作品があらわれている。

例として、ロランの作品は数多く引用されている²⁸。またマルセル・シュネダーの『フランス幻想文学史』（改訂版 1985、初版は 1964）は、幻想文学の何たるかを純粋な理論にのみよるのではなく、具体的かつ広範な作品をとりあげることによって「幻想」の系譜をあとづけようとした大著であるが、その「象徴派とデカダン派の幻想」の章にロランについての項目が充てられている。ロランの代表作である『フォカス氏』については、「悪魔憑きの物語²⁹」であり、主人公フレヌーズは「デ・ゼッサントのライバル³⁰」、そしてフレヌーズが病的な偏執を抱く緑色の瞳や宝石については「デ・ゼッサントになじみの頹廢のエメラルド³¹」というように、やはり過剰なデカダン趣味の文脈のなかで捉えられている。ただし、シュネダーはロランのデカダン趣味について、「どの本、どの短編、どのコラムでも、ロランは頹廢貴族の授爵状を指し示す³²」と指摘し、彼が長年文学史において忘れ去られてしまったのは、彼のこうした「借りものの背徳」のためであると指摘している。

ユイスマンスやワイルドを超えようとして、また借りものの背徳のために、ジャン・ロランは憂き目を見ることになってしまった。あまりにも病的な物憂さや邪悪さを気取るので、それに苛立った人々は作者の言葉をうのみにしてしまっただの。「本当にあなたは墮落した人間、スキャンダルの鏡、あらゆる悪徳のサバトなんですか？ よろしい！ そんなに下劣な男はわれわれの書棚から追い出してしまおう」。それでロランは文学界のヴァルモンになるどころか、呪われた放蕩者を懸命に猿真似する滑稽な人物にされてしまった³³。

²⁸ *Ibid.*, pp. 257-292.

²⁹ (Monsieur de Phocas est) le roman d'une possession diabolique. (SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985, p. 313.)

³⁰ [...] émule de Des Esseintes, [...]. (*Ibid.*, p. 312.)

³¹ [...] l'émeraude décadente chère à Des Esseintes [...]. (*Ibid.*, p. 313.)

³² Il n'a pas un livre, un conte, une chronique où Lorrain ne produise ses lettres de noblesse en décadence. (*Ibid.*, p. 311.)

³³ La volonté de renchérir sur Huysmans et sur Wilde, la perversité d'emprunt ont joué un mauvais tour à Jean Lorrain. Exaspérés par tant de prétention à la morbidesse et à la noirceur, les gens ont pris l'auteur au mot. « Vraiment, vous êtes un corrompu, un miroir de scandale, un sabbat de tous les vices ? Eh bien ! nous bannissons de nos bibliothèques un si vilain monsieur. » Et Lorrain, au lieu d'incarner le Valmont de la littérature, a fait figure du ridicule qui s'évertue à singer le débauché maudit. (*Ibid.*, pp. 310-311.)

したがって、シュネデールはロランの文学が関心を引くとすれば、それは「偽造されるか、あるいは頹廢した彼の趣味や、《倒錯した》性愛のためではなく、彼の強迫観念のため³⁴」であると締めくくっている。シュネデールはロランの頹廢趣味が「借りもの」であることを看破しながらも、それ以上先には論考を進めなかった。その後、バロニアン『フランス語幻想文学の展望』（1978）は、ロランの『フォカス氏』の主人公の特徴のうちに、「デ・ゼッサントやドリアン・グレイやロベール・ド・モンテスキウがみいだせる³⁵」としながらも、こうした頹廢趣味が見せかけであることを指摘している。「彼のデカダンで病的な側面もまた、おそらくは、いまやっ取り外しが始まったばかりの疑似餌にすぎない³⁶」。しかしバロニアンもまた、ロランのこうした「うわべの背徳」が、彼の作品に頻繁にあらわされる「仮面」モチーフへと繋がっていることを指摘しながらも、彼の文学の本質がどこにあるのかについては、明確な答えを出していない。

こうした「過剰なデカダン」趣味の作家という評価は、伝記からうかがえるロランのスクャンダラスに粉飾された私生活によって導き出されたことも一因であるが、それ以上に、ロラン作品の文体そのものにみられる「過剰さ」にあると考えることができるだろう。実際、シュネデール自身の論考が、こうした考察を裏づけている。彼はロランの文体について、次のように指摘した。

ロランはいつも「やり過ぎる」。真面目で熱心な弟子として、彼は自分の師匠たちの面持ちがあり、その特徴を詰め込むのだ。つまり、グールモンのどんな冒瀆も、スウィンバーンのどんな官能の洗練も、ワイルドのどんな奇抜さも、妄想の域にまで誇張されていないものはない³⁷。

³⁴ (Lorrain ne nous intéresse pas) à cause de son goût pour les milieux truqués ou faisandés, à cause de ses amours « perverses », mais à cause de son obsession, [...]. (*Ibid.*, p. 316.)

³⁵ [...] quoique sous les traits du héros on retrouve à la fois des Esseintes, Dorian Gray et Robert de Montesquiou, [...]. (BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, 1978, p. 148.)

³⁶ [...] son côté décadent et malsain n'est peut-être lui aussi qu'un leurre qu'on commence à peine à démonter. (*Ibid.*, p. 149.)

³⁷ Lorrain *en remet* toujours. Elève consciencieux et zélé, il prend les figures de ses maîtres et surcharge le trait : aucun sacrilège de Gourmont, aucun raffinement sensuel de Swinburne, aucune excentricité de Wilde qu'il n'exagère jusqu'au délire. (SCHNEIDER, Marcel, *op. cit.*, p. 311.)

ここから浮かび上がるのは、ロランが私生活において「悪徳のはったり屋」とあだ名されたことと同様、彼の作品について考察する際には、その表層にあらわれる「疑似餌」を慎重に扱わねばならないということであろう。そして本論文で考察の対象とするのは、文学史あるいは従来の研究のなかで、デカダンスの典型とされていたロラン作品を詳細に分析することによって、「うわべの背徳」の奥から透かし模様のように浮かび上がるのが、むしろアンチ・デカダンスともいえる態度であったという、ロラン作品の新しい在り様なのである。

1990年代以降、ロラン研究は少しずつ新たな局面を迎えつつある。1993年にはリール第三大学の『人文科学研究 (*Revue des Sciences Humaines*)』誌でロランの特集号が生まれ、従来のサロメや頽廢のイメージのうちにロランを位置づける論考があるなか、例えばシュエルウェーゲンのように、その語りの構造を考察の対象とする論文があらわれる³⁸。またジョゼ・サントスの『ジャン・ロランの短編小説の技術』(1995)は、ロラン作品の中心となるジャンルである短編作品を軸に、その作品世界を包括的に捉えようとした研究である。このなかでサントスは、ロラン作品が「わざと《頽廢的》にした作品³⁹」であることを述べたうえで、夢への嗜好や無意識の世界をめぐり、「彼の文体がすでにシュルレアリスムのな探究を予告するものであった⁴⁰」ことを指摘し、20世紀文学への架け橋となりうる作品としての新しい解釈を提示している。

2007年には、これまでほとんど顧みられることのなかった、ジャーナリストとしてのロランのコラム集『美術批評 1887年から1904年』が出版され、その序文で、美術批評家としてのロランの的確に時代をとらえるまなざしとその重要性が強調されている⁴¹。さらにロランの死後100年の節目である2006年12月、ロランの郷里フェカンで行われたシンポジウムをうけて、2009年には論文集『ジャン・ロラン——文明の極致の落とし子』が出版された。その巻頭言において世紀末文学の研究者であるジャン・ド・パラッシオは、ロラン研究の新しいあり方に

³⁸ SCHUEREWEGEN, Franc, « Jean Lorrain ou l'éthérisation », *Revue des Sciences Humaines*, N° 230, Presses de l'Université de Lille III, 1993, pp. 55-65.

³⁹ [...] une composition volontairement « déliquescente ». (SANTOS, José, *op. cit.*, p. 11.)

⁴⁰ [...] son écriture annonce déjà les recherches surréalistes, [...]. (*Ibid.*, p. 11.)

⁴¹ RAPETTI, Thalie, Introduction dans *Chroniques d'art 1887-1904*, Honoré Champion, 2007.

ついて次のように述べている。

科学的手法を代表する者たちが望むことは、実際のところ（すでに）踏み固められた常道から離れ、例えば、フォカス氏とデ・ゼッサントとの予想しうる比較であるとか、月並みになってしまったファム・ファタルや女吸血鬼、魔術的な集団心理といったものへと話が展開するのを避けることである⁴²。

論文集にはジャーナリストとしての側面に注目したデュポンやデュクレの論文が掲載されている⁴³。2010年10月には、これまで再版されることがなく入手困難であった作品を含めた、ロランの作品集の第3巻が出版されたところであり、近年早急に見直しと再評価が迫られている作家であると言えよう。

さて、こうした先行研究をふまえて本論文が目指すところは、これまでの「過剰なデカダン」趣味という一面的な解釈が改められつつあるロラン作品に、新しい読みの可能性を切り開こうとする試みである。しかし、何をもってその指標とするのかを明確にせねばならない。そこで本論文では「デカダンス」の文学作品にあらわれる共通的な特徴のひとつに注目してみたい。すなわち俗悪なブルジョワ的社会から隔絶した、美的に洗練された「人工樂園」に「閉じこもる人物像」というテーマである。ロラン作品は先行研究から確認できたように、『さかしま』の過剰な後継作品という解釈を与えられてきた。ところが、そのような代表的作品として考えられてきたロランの『フォカス氏』を詳細に分析すると、俗世から孤立し、人工的なオブジェに満ちた閉鎖的世界のなかで展開する小説世界に対し、明らかに相反する態度が浮き彫りになるのである。それが本論文の第3章で考察する、閉じこもる感性を代表する存在としての蒐集家を殺害するという「蒐集家殺し」のテーマとなるであろう。ここではまず、ロランがその作品の中で、克服

⁴² Les responsables scientifiques souhaitaient en effet sortir de sentiers (déjà) battus, en évitant par exemple la comparaison attendue entre Monsieur de Phocas et des Esseintes, ou les développements devenus monnaie courante sur les femmes fatales, goules et égrégores [...]. (Préface par PALACIO, Jean de, *Jean Lorrain, Produit d'extrême civilisation*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009, p. 8.)

⁴³ DUPONT, Jacques, « Lorrain chroniqueur : un moraliste improbable ? », *Jean Lorrain, Produit d'extrême civilisation*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009, pp. 215-228. DUCREY, Guy, « Les spectacles sans verbe. Lorrain chroniqueur de théâtre », *Jean Lorrain, Produit d'extrême civilisation*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009, pp. 229-241.

すべきものとして提示した「デ・ゼッサントの系譜」ともいえる世紀末的審美観について、当時の文学的状況に照らし合わせながら、以下において確認しておきたい。

第 2 章 「人工楽園」の喪失とロランのおとぎ話

本章では、ロランが過去の流行として捉えていた「人工楽園」という世紀末の感性について、その矛盾と限界性を指摘するとともに、当時倒錯した傾向へと変質しつつあったおとぎ話というジャンルにのみ、あえて「人工楽園」の表象を描いてみせたロランの意図を考察する。

ポーやボードレールなどの影響のもと、世紀末の文学テクストに顕著にあらわれた「人工楽園」に閉じこもるといふ身振りが、ユイスマンスのデ・ゼッサントのうちにその典型例が見られるように、しばしば挫折する姿として描かれるのはなぜだろうか。本章ではその原因を、大衆化していく近代都市に生まれる「蒐集」といふ偏執、そしてその延長として捉えられる「人工楽園」が潜在的に持っていた矛盾点の中に探っていく。こうした観点から、ロランのおとぎ話を分析することによって明らかになるのは、その登場人物の多くが、他者性を徹底的に排除した「人工楽園」の矛盾に直面するかたちで悲劇的な結末を迎えるという、「滅び」のテーマとしてあらわされた「人工楽園」の表象である。ロランがなぜこうした近代都市の生み出した病理とも言える現象を、「昔々あるところに」といふ時間も場所も特定しない特殊な舞台設定の中に描いたのか、という疑問に対する答えは、本章において、伝統的なおとぎ話というジャンルがデカダンス趣味の中で変質しつつあったという、当時の文学的状況を分析することから明らかになる。さらに、おとぎ話はロランの子供時代の思い出とも密接に絡まりあっている。このような考察から、本章では、世紀末の「人工楽園」の流行と、デカダンス趣味の中で崩壊しつつあった伝統的なおとぎ話というジャンルとが、ともに郷愁の文脈のなかで描かれていることが解明されるであろう。

2-1. デ・ゼッサントの系譜と人工楽園の喪失

いわゆる「デカダンス」の精神が、人生を全面的に拒否し、極端なペシミズムを土台にしていることは周知のとおりである。主人公たちの多くは、俗悪な世間を逃れ、自分自身の関心事に満たされた内面の楽園をつくりあげることで、たえずつきまとう倦怠を快い錯覚のうちにまぎらわせようとする。そうした世紀末の「閉じこもる」感性を代表する作品が、1884年に発表されるやたちまち話題となり、のちにはデカダンスの「バイブル」としてまつりあげられた、ユイスマンスの『さかしま』であることは間違いないだろう⁴⁴。主人公のデ・ゼッサントはパ

⁴⁴ 世紀末における「閉じこもる」人物像の系譜については、中島廣子「デ・ゼッサントの系譜——『さかしまに』から『シクスチーナ』まで」人文研究、46巻、

りの俗悪な喧騒から離れ、郊外のフォントネ・オー・ローズに引きこもり、その館の内部に自らの嗜好を満足させる空間を作り上げていく。この物語の特徴は、主人公がデ・ゼッサントというよりもむしろ、彼の内面を反映するものとして再構成されていく「室内」そのものである、という点であろう。そしてこのような「室内」に対する極端なまでの執着は、世紀末に一般大衆にまでひろく流行した博物学、ひいては審美家としての蒐集家という存在が世間の耳目をおおいに集めていくことと重なり合っている。世紀末の文学作品に多大な影響力を与えたポーやボードレールが、早期から室内に対する関心を寄せていたように⁴⁵、現実のレベルにおける室内装飾の流行と、文学における閉じこもる身振りの顕在化は、切り離して考えることはできない。このような室内装飾の流行と、文学作品における孤立した閉じこもる登場人物の傾向という、二つの流行が交錯する地点にいる典型的な人物としてあげられるのが、類まれな審美家・蒐集家であると同時に、詩人でもあった伯爵ロベール・ド・モンテスキウと、オートゥイユの「屋根裏のサロン」に18世紀美術の貴重なコレクションを蒐集し、「本物の」18世紀の「室内」を再現してみせた文学者ゴンクール兄弟であろう。

彼らと世紀末の文学作品との繋がり、とりわけフーコーが、博物学と分類し記述することとが密接に関係をもつことを指摘したように⁴⁶、室内を満たす様々なオブジェを詳細に記述するという、カタログ化の欲望のなかに見いだすことができる⁴⁷。それを端的にあらわしているのが、エドモン・ド・ゴンクールが自身の室内の蒐集品の配置構成について、二巻にわたって詳細に記述した『芸術家の家』(1881)であろう。彼らは自分たちの室内の様子を写真に撮影させるととも

大阪市立大学文学部紀要、1994年、pp. 1-17. を参照。

⁴⁵ ポーは1840年に『室内装飾の哲学』という評論を発表し、近代都市にあらわれる新しい「怪物」としての「群衆」の存在を強く意識していたポーにとって、室内とは集団としての匿名性が余儀なくされた都市生活における「個人の力」を取り戻す装置として機能していたことが、この論からもうかがえる。ベンヤミンは『パサージュ論』のなかで、「ポーにおける家具への取り組み。集団の夢からの覚醒を求めての格闘」と指摘している。(ベンヤミン、ヴァルター『パサージュ論』今村仁司・三島憲一ほか訳、岩波書店、2003年、p. 32.)

⁴⁶ FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, pp. 140-176.

⁴⁷ 『さかしま』こそ、デカダンスのあらゆる主題を網羅的に記述し、カタログ化した書物であると言える。『さかしま』とゴンクールの影響関係を取り上げた研究は意外と少ないが、ユイスマンスは1879年の『ザンガノ兄弟』刊行以来、「洗練された人物と豪華な事物」を書くようにというゴンクールの忠告を尊重している。さらにゴンクールの小説『ラ・フォスタン』に関するゴンクールへの手紙のなかで、すでにデ・ゼッサントの人物像の片鱗を描いている。(バルディック、ロバート『ユイスマンス伝』岡谷公二訳、学習研究社、1996年、p. 127.)

に、それを文学的なテキストに置き換えるという作業も行った。それは、彼らの「室内」がただ視覚的に眺められるだけではなく、文学的に記述される必要があったことを示唆している。

こうしたコレクションされた事物のカタログ化の傾向は、ゴンクール兄弟の文学作品にもあらわされている。コンラッド・フォルタンは『ゴンクール兄弟の美学』において、彼らの最初の小説『En 18…』の特徴をとりあげ、「ゴンクール兄弟の美学のもっとも重要な点のひとつは、「小説の中にすべてを蒐集し、それを置きかえる奇癖」という一言であらわされる」と指摘している⁴⁸。また、ドミニク・ペティは『ゴンクール兄弟とコレクション』で、彼らの『芸術家の家』のテキストが意味するのは、欠乏を埋め、物同士の関係性を増幅するという嗜好そのものであり、コレクションを理論化することに貢献したとしている⁴⁹。ベンヤミンは『パリ——19世紀の首都』のなかで、蒐集家の室内について次のように指摘した。

室内は芸術の避難所である。蒐集家がこの室内の真の居住者である。彼は物の浄化をおのが務めとする。物を所有することによって、物から商品としての性格を払拭するという⁵⁰。

蒐集家こそが、このあらゆる「がらくた (bibelot)」で充溢した小宇宙の主である。事物は人工楽園を作り上げるという目的のために、本来の用途目的を剥奪され、ただ所有されることのみによって意味を賦与され、蒐集家の閉ざされた世界そのものを再構築する。蒐集家にとって、室内とはもはや単なる逃避の場ではない。そこは世界そのものである⁵¹。ヴェルヌのネモ船長にとって、「世界は最も遠いところでさえ、彼の手中の品物のごときもの⁵²」であるように、室内空間は外界にとってかわる存在となる。

蒐集家の究極の欲望とは、自らが世界の主たらしめる欲望である。室内の配

⁴⁸ FORTIN, Conrad, « L'Esthétique des Goncourt », *Revue d'études françaises*, N° 8-9, Sophia University, 1974, p. 22. (フォルタン、コンラッド「ゴンクール兄弟の美学」飛島葉子訳『上智大学仏語・仏文学論集』8-9号、1974年)

⁴⁹ PETY, Dominique, *Les Goncourt et la collection*, Droz, Genève, 2003, pp. 227-235.

⁵⁰ ベンヤミン、ヴァルター「パリ——19世紀の首都」ベンヤミン著作集6『ボードレール』円子修平訳、晶文社、1975年、p. 22.

⁵¹ 住居が世界そのもののメタファーであるとする点については、JOUVE, Séverine, *Obsessions & perversions*, Hermann, 1996, pp. 57-72. を参照。

⁵² BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, p. 91.

置構成は世界そのものの再創造を意味する。ジューヴはこうした室内への隠遁が、装飾性を排したなかでの宗教的隠遁をモデルにしていたとするなら、とことわつたうえで次のように述べている。つまり、蒐集家の室内には神の超越性が不在であるかわりに、室内に溢れる「もの」を配置構成する内在性だけがある。そして蒐集家がそうした室内において孤独を感じるとするならば、それは神の不在が招いたものではなく、「もの」の充溢そのものによって引き起こされた孤独なのである⁵³。蒐集家が室内に持ち込む「もの」とは、すべて自己の投影でしかない。『さかしま』のデ・ゼッサントが自らの室内を充溢させるほどに、彼の抱える「病」は回復に向かうどころか悪化し、ついに屋敷を放棄せざるを得ないのは、こうした世紀末の蒐集家の室内が包含する矛盾を示唆している。室内は物で充溢している。しかしその飽和的なまでの豊かさ（プレニチュード）のなかで部屋の主は孤独を感じざるを得ない。

ゴンクールは『芸術家の家』のなかで次のように述べている。

私をあらゆる蒐集家のなかでももっとも情熱的にするのは、[...] まったく新しい感情、ほとんど人間的な、「もの」に対する愛情なのである⁵⁴。

人間への愛にとってかわる「もの」への愛情は、そのまま孤独な自己愛へと繋がる。こうして蒐集家の理想の「室内」は、「もの」の流れが停滞する行き詰まりの場所となり、ゴンクールが心から憎んだ、オスマンによる都市改造がめざした都市生活の循環性（circulation）という概念に対抗するものとしてあらわれると同時に、「自我の墓場（les tombeaux de l'égo）⁵⁵」ともなりうる。このような他者を排除する理論のうちに、蒐集家のめざす「室内」は必然的に「人工性」へと傾いていくのである。

人工樂園をつくろうとする者たちの私的な空間はぴったりと閉ざされ、外の世界を拒絶し、象徴派の画家クノップフのタイトルが示すように「私は私自身の扉に鍵をかける」。閉ざされた空間に引きこもるという登場人物のパターンは、世紀

⁵³ JOUVE, Séverine, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁴ [...] un sentiment tout nouveau, la tendresse presque humaine pour les choses, qui font, [...] de moi en particulier le plus passionné de tous les collectionneurs. (GONCOURT, Edmond de, *La Maison d'un artiste*, T. 1, G. Charpentier, 1881, p. 3.)

⁵⁵ JOUVE, Séverine, *op. cit.*, p. 149.

末に限らず、すでにロマン主義においても見られるものであったことは、ヴィクトル・ブロンバートが早くから指摘していることである⁵⁶。さらにマックス・ミルネールもジョルジュ・サンドの『ローラ』をとりあげ、水晶の中という閉ざされた空間のなかで、無限の世界を探検するというパラドックスな夢という、閉じこもる感性の例を指摘した⁵⁷。しかし、世紀末における蒐集家の閉鎖的トポスが示唆するのは、とりわけロマン主義が抱いていた「自然」に対する理想が決定的に欠如した、近代都市という人工的な世界でこそ育まれる感性であろう。このような「あるがままの世界」に関心が持てず、自己が投影された「もの」だけを見つめ続けることは、やがては拭い去りがたい倦怠感、そしてニヒリズムへと陥る原因となる。

世紀末文学で描かれた「人工楽園」において、しばしばそこに閉じこもる人物に悲劇的な結末がもたらされるのは、このような矛盾に由来するものであろう。『さかしま』の主人公デ・ゼッサントは、自らの理想の空間を蒐集と配置によって着実に作りあげていくにも関わらず、その「病」は治癒することなく、高揚感を追うほどに体力と気力を消耗し、ついにはパリへ戻る決心をする。

二日後にぼくはパリにいる。さあ、すべては終わった。怒涛のように人間の凡俗の波は天にまで達し、いやいやとはいえ自分で堤防を開けてしまったこの隠遁所を呑み込もうとしている。ああ、僕には勇気がなく、ひどく気分が悪い。――主よ、どうか憐れみたまえ、疑り深いキリスト教徒を、信じたいと願う不信心者を、夜、たったひとりで、古びた希望という気休めの舷灯ではもはや明らむことのない空のもと、船出しなくてはならない人生の徒刑囚を！⁵⁸

⁵⁶ BROMBER, Victor, *La Prison romantique*, José Corti, 1975.

⁵⁷ MILNER, Max, *Fantasmagorie*, Presses Universitaires de France, 1982, pp. 140-141.

⁵⁸ Dans deux jours, je serai à Paris : allons, fit-il, tout est bien fini ; comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu'au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j'ouvre, malgré moi, les digues. Ah ! le courage me fait défaut et le cœur me lève ! – Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir ! (HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Gallimard, 1977, p. 349.)

なぜデ・ゼッサントの試みは失敗に陥るのだろうか。そもそも一般的に 19 世紀のブルジョワたちが獲得したプライベートな「室内」とは、集合的な生を強いられる都市生活における個人の安らぎの空間としての意味を帯びていた。ところが、世紀末の文学テクストにあらわれる蒐集家たちにおいては、「室内」は同時代の社会への憎悪に倦み疲れた内面を反映させるだけの、閉ざされた自己投影の領域へと再定義されてしまう。ジューヴが指摘するように、こうした人工楽園は他者を拒み、自己を事物のなかに投影することによって作りあげられるがゆえに、限定された空間のなかで閉じこもって生きる人物にとっては、自らを取り囲むあらゆるものは「自分自身のエコー」でしかなくなってしまうのである⁵⁹。

彼が住むこの孤独のさなかには、新たな糧もなく、最近受けた印象もなく、思想が一新されることもなく、外側からやってくる感覚や、人々との交流や分かちあって送る生活によって生ずる、そんな新奇さもない。彼が固執する自然に反したこの隠遁生活で、パリに住んでいる間は忘れていたあらゆる問題が、心を乱す問題として再びあらわれるのだった⁶⁰。

唯一の対話者は自分自身でしかなく、理想は地獄へと反転する。ペイレはこうした人工性の追求の果てに行き着くところは虚無でしかないと指摘した⁶¹。その世界は自己増殖に満ちている。なぜなら、閉じこもる人物にとって世界とは自分を映し出す「室内」でしかないからである。それはコンラッドが『ヴィクトリア朝の宝部屋』で指摘したような、無限に増殖するがらくたに囲まれて生きる蒐集家たちの姿である。19 世紀文化が行き着くさきは、集めることの病理であったともいえるだろう。こうした他者を拒む「室内」の自己完結性は、世界を標本化する

⁵⁹ JOUVE, Séverine, *op. cit.*, pp. 149-152.

⁶⁰ Au milieu de cette solitude où il vivait, sans nouvel aliment, sans impressions fraîchement subies, sans renouvellement de pensées, sans cet étrange de sensations venues du dehors, de la fréquentation du monde, de l'existence menée en commun ; dans ce confinement contre nature où il s'entêtait, toutes les questions, oubliées pendant son séjour à Paris, se posaient à nouveau, comme d'irritants problèmes. (HUYSMANS, Joris-Karl, *op. cit.*, p. 173.)

⁶¹ PEYLET, Gérard, *Les Évasions manquées*, Honoré Champion, 1986, p. 256. それに対し、1900 年が近づくにつれ多くの作家たちがショーペンハウエルのペシミズムを克服していくかたちで、ニーチェが示す新しい「生」の哲学に影響を受けたと指摘している。PEYLET, Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Vuibert, 1994, pp. 67-68.

る欲望という世紀末文化の本質をあらわすとともに、円環構造をもつ閉じた空間性の限界をも示しているのである。

さてこれまで、世紀末の閉じこもる感性が指し示す矛盾とその世界の限界性について述べてきたが、本論文の第3章以下で扱う同時代を舞台としたロラン作品の中で描かれているのは、まさしくこうした感性を乗り越えようとする態度なのである。しかし、それを具体的に考察する前に、ロランの散文作品の見取り図を提示しておきたい。なぜならロランの散文作品には、おおよそ二つのジャンルに分かれる次のような俯瞰図を得ることができるからである。すなわち、ロランの代表作である『フォカス氏』のような、同時代の都市生活を舞台とした作品群と、いわゆる「妖精物語 (contes de fées)」と呼ばれるおとぎ話の作品群である。そしてこれら二つの作品群において、「閉じこもる感性」と「人工楽園」の喪失というテーマの描かれ方がまったく異なっているという点に注目しなくてはならない。まずは、ロランのおとぎ話における「人工楽園」喪失の意味と、そこから浮かび上がる、同時代性をもつ作品が指し示す展望について考察していきたい。

2-2. ロランのおとぎ話

ここで明らかにしたいのは、ロランがその作品世界のなかで「閉じこもる」感性に対する二通りの態度を示した、という点である。すなわち、一方は本論文の第3章以下で詳細に論じることになる、「閉じこもる感性」を象徴する存在としての蒐集家を殺害する物語である『フォカス氏』のように、「人工楽園」への逃避に背を向ける態度である。それとは逆に、もう一方のおとぎ話というジャンルのなかでは、デ・ゼッサントのような「閉じこもる」タイプの登場人物を中心軸に据えた物語構成が展開する。しかし、こうした「閉じこもる」主人公たちは、ほぼ悲劇的な結末を迎えてしまう。これは世紀末文学に散見される「人工楽園」に内包されていた矛盾と限界性に直面した、閉じこもる人物たちの挫折の図式と通底するものである。

しかし、同時代の近代都市でこそ育まれた「人工楽園」への逃避の欲望が、なぜロランにおいては、おとぎ話という「昔々あるところに」という時間も場所も特定できない特殊な物語世界のなかでのみ展開されることになったのだろうか。本論文の第3章以降で明らかになるように、同時代を扱った作品中では、ロランはこうした「人工楽園」と、そこに「閉じこもる人物」というテーマを巧妙に回避している。ここでロランのおとぎ話を論じるにあたり明らかにしたいことは、

彼が主に活躍した期間にあたる 90 年代から世紀転換期にかけて、ロランは、もはや文学的テーマとしては機能不全に陥りかけていた「人工楽園」の終焉を、おとぎ話における「滅び」のテーマとともに描いたという点である。そして、おとぎ話に描かれる「滅び」は、「人工楽園」に閉じこもる人物が悲劇的な結末を迎えるという、物語内の「滅び」にとどまらず、世紀転換期におけるおとぎ話というジャンルそのものの終焉とも重ねあわせられていることが確認できるであろう。ロランの作品全体のなかにおけるおとぎ話を、「人工楽園」の「滅び」の物語として位置づけることで、第 3 章以降で考察する同時代性を持つ物語のなかでロランが提示した、こうした行き詰まりを乗り越えていく解決策のあり方を、より明確に浮かびあがることになる。

まずは、ロランのおとぎ話を分析するに先立って、当時おとぎ話をめぐる文学的な状況がどのようなものであったのか確認しておく必要があるだろう。なぜなら前述したように、「滅び」をテーマとした彼のおとぎ話は、おとぎ話というジャンルそのものの崩壊とも重なり合っているからである。

「妖精物語」「民話」「伝説」などといった民話形式の物語における用語上の問題をめぐっては、ドラリュの試みた分類が代表的ではあるが、それらを詳細に確認することは本論文の目的ではない⁶²。さらにジャンルの定義については研究者によって幅があり、複雑かつ広い課題をなお残しているのが現状である。しかし文学ジャンルとしてのおとぎ話をめぐる様々な定義に概ね共通しているものは、登場人物（または読者）が不思議な現象を、それに対する疑いを持つことなく受け入れている、という現実と超自然の相関関係にまつわる観点であろう。代表的なものをいくつかあげると、ロジェ・カイヨワは妖精物語（18 世紀以前）幻想小説（19 世紀）SF（20 世紀）という世代交代の視点のもとに⁶³、妖精物語の世界やそこに属する妖精は、現実世界とは異なる法則に支配されているがゆえに、現実世界の秩序を破壊することなく、妖精のもたらす超自然的な力は恐ろしいものにはなりえない、と指摘した。またトドロフは次のような 4 つの区分を提示する。

⁶² 民話に関するタイプ・インデックスについては、次の文献を参照。AARNE, Antti, THOMPSON, Stith, *The types of the folktale*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1973. DULARUE, Paul, *Le Conte populaire français*, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1985.

⁶³ シュネデールやスタインメッツが妖精物語を幻想以前と位置づけている一方、カイヨワのこうした図式的な世代交代論は、バロニアンによって反論されている。SCHNEIDER, Marcel, *op. cit.* STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, PUF, 1990. BARONIAN, Jean-Baptiste, *op. cit.* を参照。

純粹怪奇 (étrange pur) / 幻想的怪奇 (fantastique-étrange) / 幻想的驚異 (fantastique-merveilleux) / 純粹驚異 (merveilleux pur)⁶⁴。一般に妖精物語と呼ばれるジャンルは、ここで示された「純粹驚異」に属し、物語中におこった超自然的な要素が、登場人物にも読者にも、なんら特別な反応を呼び起こすことがないものとして定義されている⁶⁵。

こうした文学ジャンルとしてのおとぎ話は、17世紀後半からペロー⁶⁶やオーノワ夫人によって流行し、また18世紀に入ってから、ガランの『千夜一夜物語』の翻訳によってその流行に拍車がかけられた。そしてリアリズムや自然主義の時代を経て、再びおとぎ話の流行の波が訪れるのは、19世紀末である。ただしそれは、いわゆる「デカダンス」の文学的傾向と絡まり合うかたちで、伝統的なおとぎ話を歪めたものとしてあらわれることになる。ジャン・ド・パラッショはこうした流行を詳細に研究した『驚異の物語の倒錯』で、世紀末に復権したおとぎ話について次のように述べている。

19世紀末において、こうした驚異の物語はその原理においてもメカニズムにおいても歪められてしまった。言語は歪曲され、モラルは剥奪され、誇張と倒錯にとらわれてしまう。驚異の物語を支配していた法則（魔法、変身、呪い、時間や空間の任意性といった法則）はしばしば覆され、逆説的な意味で使われてしまった。驚異の物語は倒錯の極みとして、物事の自然な流れに近づき、妖精たちを街中におろしさえしてしまう⁶⁷。

⁶⁴ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1976, p. 49.

⁶⁵ トドロフの例にみられるように、おとぎ話というジャンルの定義は隣接領域である幻想文学の定義との関連で論じられている。ここでトドロフが提示している「純粹怪奇」とは、物語中で起こる異常な出来事が理性によって合理的に説明がつくものとし、「幻想的怪奇」とは、物語を通して超自然的なものとしてみられていた出来事が、最後になって合理的な説明を与えられる物語である。その逆に「幻想的驚異」とは、合理的説明で判断ができない状態が続き、最後には超自然を受容して終わる物語としている。

⁶⁶ ペローの作品の大部分が口頭伝承に基づいているとはいえ、サロン向けに大幅に改作された、文学的な翻案であったことを確認しておく。またペローの「グリゼリディス」と「巻き毛のリケ」の2作品は、口頭伝承によらないものである。

⁶⁷ À la fin du XIX^e siècle, ce merveilleux est faussé dans ses principes et dans ses mécanismes, altéré dans son langage, privé de sa morale, gagné par l'outrance et par la perversion. Les lois qui le gouvernent (enchantement, métamorphose, maléfices, arbitraire du temps et de l'espace) sont fréquemment inversées et utilisées à rebours. Le merveilleux peut même, pour

伝統的なおとぎ話の世界に侵入する「倒錯した」要素とはどのようなものであったのか。例えば、1873年のアルフォンス・ドーデの『フランスの妖精たち』では、メリュジーンが法廷に立たされ、名前や職業まで詰問される⁶⁸。また、1888年のカチュール・マンデスの『最後の妖精』では、オリアーナがブロセリアンドの森に帰ってくると、森は不動産業者によって更地にされ、妖精は追い出されてしまう⁶⁹。このような「倒錯した」妖精物語にあらわれる妖精たちが、気に入った人間の男を虜にする方法も、魔法の杖や変身による超自然的な力ではなく、自らの女性としての肉体の魅力を武器にする。つまり妖精は、デカダンス好みの「ファミ・ファタル」のうちに読みかえられるのである。また、パラッシオが「妖精たちを街中におろしてしまおう」と述べたように、おとぎ話の舞台は「昔々あるところに」という時間も場所も特定できない世界ではなく、同時代のパリに舞台を移すということがしばしば行われた⁷⁰。

ここで確認しておきたいことは、世紀末に流行したおとぎ話とは、もはや伝統的なおとぎ話の枠組みで語られるものではなく、その主流は同時代の文学的な文脈の中に回収され、なんらかのかたちでモダンな要素を賦与された「おとぎ話」であった、ということである。パラッシオの研究によると、「倒錯」したおとぎ話の流行は1920年頃まで続き、こうした文学的状况のなか、1902年におとぎ話の選集として出版されたのが、ロランの『象牙と陶酔のお姫様 (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*)』である。

ロランの散文作品の中でおとぎ話というジャンルはけっして多いものではない。彼の作品の中心となるのは、同時代の都市を舞台とした幻想的な作品や、新聞に寄稿したコラムである。それにもかかわらず『象牙と陶酔のお姫様』は、ロランの全作品中、『フォカス氏』に続いて、今日多くの版を重ねる作品となった。選集には1892年から1899年に新聞や雑誌などで発表された23のおとぎ話が収めら

comble de perversité, se rapprocher du cours naturel des choses et faire descendre ses fées dans la rue. (PALACIO, Jean de, *Les Perversions du merveilleux*, Séguier, 1993, p. 8.)

⁶⁸ DAUDET, Alphonse, « Les Fées de France », *Si les fées m'étaient contées...*, Omnibus, 2003, pp. 1421-1423.

⁶⁹ MENDÈS, Catulle, « La Dernière Fée », *Les Oiseaux bleus*, Séguier, 1993.

⁷⁰ 当時発行された「倒錯した」おとぎ話については、パラッシオの前掲書巻末のリストや、LACASSIN, Francis, *Si les fées m'étaient contées...*, Omnibus, 2003を参照。

れている。

『象牙と陶酔のお姫様』が目立った特徴としてあげられるのは、まず物語の舞台を、同時代の「倒錯した」おとぎ話のように現代の都市生活に移さない、という点である。ここに収められたおとぎ話はどれも「昔々あるところに」という語りによって象徴される、時代も場所も特定しない、伝統的なおとぎ話の舞台設定が用いられているのである。前述のカイヨワやトドロフの定義にみられたように、ロランのおとぎ話の世界では、妖精たちが超自然的な力をふるい、登場人物はそれに対する疑念を持つことはない。

そしてもうひとつの大きな特徴が、選集に収められたほとんどの作品（『金髪のグリマルディーヌ (Grimaldine aux Crins d'or)』と『魅惑されたメリュジーヌ (Mélusine enchantée)』の2作品以外）は、死や老化などといった悲劇的で残酷な結末になっているという点である⁷¹。そして超自然的な法則に支配された世界であるにもかかわらず、このような悲劇的結末は、パラシオが指摘するように「取り返しがつかない (irréversible)」⁷²。その示唆するところは、登場人物たちの悲劇が妖精の不思議な力によってもたらされるのではなく、以下において具体例とともに分析するように、いわゆる「デ・ゼッサントの系譜」とも言うべき世紀末文学において確認できたような、閉じこもる人物が作りあげた「人工楽園」の抱える矛盾と限界性に起因する「楽園の喪失」の物語が、伝統的なおとぎ話の枠組みの中で語られているということであろう。同時代の他の多くの作家たちがおとぎ話の舞台を現代都市に変え、妖精たちを街中に引きずり出そうとしたのとは逆に、ロランは、「昔々あるところに」という語りの装置によって語られる伝統的なおとぎ話の枠組みのなかに、同時代の抱える「人工楽園」の病を持ち込んだのである。

具体的な例をいくつか確認してみよう。『象牙と陶酔のお姫様』に収められたおとぎ話のほとんどにおいて、主な登場人物は何らかの理由で閉鎖的な空間に身を置いている。『赤百合のお姫様 (La Princesse aux lys rouges)』の主人公オードヴェール姫は、人里離れた修道院で孤独に暮らしており、その庭に咲く花を手折ることで、戦場の兵士を殺すことができるという不思議な力を持っている。彼女

⁷¹ 伝統的なおとぎ話が、おおむねハッピーエンドで終わることからも、このような崩壊の物語は、従来のおとぎ話の枠組みから逸脱したものであることがうかがえる。

⁷² PALACIO, Jean de, Présentation dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 22.

の閉ざされた世界に咲く花々は、もはや自然のままの花という意味を持っていない。それらは彼女の残酷な快楽を満たすためのオブジェにほかならず、「この世でお父様以外の男の人を一度も見たことがない⁷³」彼女にとって他者は存在せず⁷⁴、その閉じた庭園は、自分自身のためだけの孤独な陳列の空間なのである。ところがある夜、彼女の修道院に瀕死の脱走兵が逃げ込んでくる。この脱走兵は彼女にとって初めて知る「外側」の人間であった。その夜、彼女のコレクションにほかならなかった百合の花が、苦痛の呻き声をあげ、彼女に対する敵意をむき出しにする。

オードヴェール姫は進みでて、ゆっくりと花をむしり始めました。

ところが、ああ、なんと不思議なことでしょう！うめき声や喘ぎ声があり、苦痛のすすり泣きがきこえるのです。彼女の手の中にある花たちには、肉体が抵抗する感じや身体を愛撫するような感じがありました。そのとき、なにか温かいものが手に落ちてきて、彼女はそれが涙だとわかったのです⁷⁵。

百合たちは敵意をあらわにし、切り口から毒を発し始めるが、それにもかまわず「人殺しの所業⁷⁶」を続ける彼女の前に、瀕死の脱走兵の幻があらわれる。それは百合の花のなかから出現し、彼女の所業を非難するのである。

怯えたお姫様には、それが今晚運び込まれた惨めな脱走兵だということがわかりました。納骨堂で死にかけているあの怪我人です。彼は腫れあがった目蓋をどうにか開き、非難する声でこう言いました。「どうしておまえは私を打つのだ？私が何をしたっていうんだ！」⁷⁷。

⁷³ [...] la princesse n'avait jamais vu d'autre face d'homme au monde que celle de son père. (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, pp. 35-36.)

⁷⁴ 閉じこもる主人公にとって、唯一の「他者」として述べられている父である王については、物語中一度も姿をあらわすことはない。

⁷⁵ [...] la princesse Audevère s'avança et se mit lentement à effeuiller les fleurs. Mais, ô mystère ! voici que s'exhalèrent des soupirs et des râles, que pleurèrent des plaintes. Les fleurs, sous ses doigts, avaient des résistances et des caresses de chair ; un moment quelque chose de chaud lui tomba sur les mains qu'elle prit pour des larmes, [...]. (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, pp. 40-41.)

⁷⁶ [...] son œuvre meurtrière, [...]. (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 41.)

⁷⁷ [...] la princesse effarée reconnut le misérable fugitif recueilli le soir même, le blessé agonisant de la crypte. Il souleva péniblement une paupière tuméfiée

その翌日、庭で死んでいるオードヴェール姫の死体が発見される。百合が彼女に対する敵意とともに発散した毒の香りのために、彼女は死んでしまうのである。

彼女の死の契機となるのは、修道院という閉ざされた世界の外側からやってきた「他者」の存在である。王以外の男性の顔を見たことがなかった彼女にとって、脱走兵は初めて見る「外側」の人間であり、それまで「良心の呵責も悲しさも感じることなく⁷⁸」閉ざされた世界の内側で、オブジェのように自然を弄んできた彼女は、そのオブジェそのもののうちに命があることを思い知らされ、花たちという「他者」に復讐されるかたちで自らの命を失うのである。

また『サバトのお姫様 (La Princesse au Sabbat)』でも、こうした閉鎖空間に対する「他者」のまなざしは徹底して排除され、宮殿の内部で自閉的な生活を送る主人公イルセ姫にとって、「他者」の目とはもはや彼女自身を映しだす鏡にすぎないのである。

イルセ姫は男のひとも女のひとも全然見たことがありませんでした。というのも彼女は、ずっと青くて深い水をのぞきこむみたいに、みんなの目に自分の顔を映していたのです。お仕えする者たちの瞳はどれもこれも、生きている愛想のよい鏡にすぎなかったのです⁷⁹。

他者のまなざしは「鏡」というかたちで封印され、彼女はそこに自己の反映だけを見る。さらにイルセ姫には「蒐集家」としての特徴もそなわっている。彼女は閉じこもる空間内を、自らのコレクションである蛙の置物で満たしているのである。

彫金師たちや彫刻家たちがあらかじめ召し出されて、宮殿中が空想上の両棲類で埋め尽くされました。

et d'une voix de reproche : « Pourquoi m'as-tu frappé ? Que t'avais-je fait ! » dit-il. (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 42.)

⁷⁸ (Audovère n'avait) ni remords ni tristesse. (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 39.)

⁷⁹ La princesse Ilsée n'avait jamais regardé ni les hommes ni les femmes ; elle se mirait dans les yeux de tous comme dans une eau plus bleue et plus profonde et les prunelles de son peuple étaient pour elle autant de vivants et souriants miroirs. (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 51.)

蛙の群れです。どの部屋にもそれはありました。若い新芽のように緑色のや、青空のように青いのがありました。鉄でできたものもあれば、銅でできたものもありました。釉薬のかかった陶器の蛙までありました。というのは何人もの陶器商人たちが注文を受けて、王国の陶芸家たちはみんな、自分たちの竈で虹色の光沢をこしらえることに没頭したのですから。[...] どの動かない怪物たちの傍にいても、イルセ姫は気取ったポーズをとって、もっとなよやかに見えるようしなだれかかり、きっと自分がきれいにちがいないと思うのです。言ってみれば、傍らにうずくまる蛙の醜さが、彼女の美しさを引き立て、磨きをかけるのです⁸⁰。

蛙は「新芽」や「青空」という自然を模した人工物であり、部屋の主の美をひきたたせるためのオブジェである。そして「他者」の存在しないこの空間の中で、彼女の美しさとは、自分以外の人間に見つめられるための美しさではなく、ただ自ら確認するためだけの美しさなのである。

イルセ姫が室内に閉じこもる蒐集家として描かれているのは偶然ではない。イルセ (Ilsée) 姫という名前は、実在する有名なディレクターであり蒐集家のデランド男爵夫人 (baronne Deslandes, 1866-1929) が、1894 年に出版した『イルス (*Ilse*)』からとられたものであるのは間違いないだろう。彼女の蒐集品のひとつが蛙であり、その有名なコレクションが彼女自身を象徴するものであったことは、ロランがコラムなどで明らかにしているところである⁸¹。物語の主人公イルセ姫は、鏡に映った自分の姿しか愛さず、他者の存在を認めないがために、妖精たちによって、二度と鏡に映らないようにされてしまう。

このように閉鎖空間内部に自己を投映し、他者を認めないことで、その閉ざされた世界を保持する主人公が、その孤立した生を「外側」から糾弾されるかたち

⁸⁰ [...] tout le palais, des orfèvres et des sculpteurs ayant été mandés, s'emplit de fabuleux batraciens. Ce fut un pullulement de grenouilles. Il y en eut dans toutes les salles, il y en eut de vertes comme des jeunes pousses, de bleues comme l'azur du ciel ; il y en eut de fer, il y en eut de cuivre, il y en eut même de terre vernissée, car des potiers reçurent des commandes, et tous les céramistes du royaume s'appliquèrent à cuisiner dans leurs fours tous les reflets de l'arc-en-ciel. [...] auprès de chaque monstre immobile, la princesse Ilsée prenait des attitudes, s'alanguissait plus souple, sûre de sa beauté, pour ainsi dire, avivée et accrue par la laideur de la grenouille accroupie à ses côtes. (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, pp. 54-55.)

⁸¹ デランド男爵夫人については、本論文の第 3 章、3-5 「モデル像としてのロベール・ド・モンテスキウ」で詳述している。

で閉鎖空間を崩壊させてしまう、というのがロランのおとぎ話における基本的な構造なのである。

『打ち負かされたオリアーナ (Oriane vaincue)』では、美しい妖精オリアーナは森の奥にある洞窟に閉じこもっている。そこには彼女の愛を求めてやってきた騎士たちが何人もいるのだが、彼らはみなオリアーナによって眠らされている。こうした「他者」の存在は、彼女自身を見つめるのではなく、彼女がその閉じた空間のなかで作り上げたひとつの「イメージ (vision)」をともに夢見るために存在している。

というのも彼らはみんな、お祈りのかたちに手を組んで、眠らなくては行けないとわかっていました。同じイメージを見つめ、お願いするように同じ名前を口にするのは、オリアーナ！と⁸²。

オリアーナは「彼らを世界から遠ざけてしまうひとつの夢の中に⁸³」捕えてしまう。彼女がいつまでも美しいままでいられるのは、騎士たちが眠りのなかで彼女を欲し続けるからである。様々な時代、様々な国からやってきた男たちは、彼女の閉ざされた空間をつくりあげるための、人間の男というコレクションと化している。しかしある日、彼女の洞窟にひとりの青年アマデイスがやってくる。彼は「他人を奴隷のようにしてしまう彼女の美を嫌い、憎んで⁸⁴」おり、囚われた騎士たちを解放するために洞窟を訪れる。青年はオリアーナに特別なことをするわけではない。ただ彼女の洞窟に入り、彼女を「見つめる」だけである。しかしそのことによって、彼女は突然美しさを失い、1000年の眠りについていたはずの騎士たちはみな、死体と化してしまうのである。

そのとき、アマデイスは彼女を見つめました。するとどうでしょう、哀れなオリアーナ！髪は灰色でごわごわになり、歯は抜け、ごほごほと咳き込み、背中は曲がって折り曲がり、肌は灰色、血を流す睫毛の間にあるのは盲いた

⁸² [...] car tous joignent leurs mains et l'on sent qu'ils ont dû tous s'endormir, la prunelle fixée sur la même vision, avec aux lèvres le même nom imploré, Oriane ! (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 241.)

⁸³ [...] dans un rêve qui les supprime du monde (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 242.)

⁸⁴ Il détestait et abhorrait sa beauté qui avait fait les autres esclaves (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 244.)

白目、彼女自身がまるで亡霊のようになってしまったのです⁸⁵。

オリアーナの美しさは、彼女自身の夢を投映させ、その同じ夢を見ようとする者だけで構成された、閉ざされた世界でしか保持することができない。彼女の作り出すイメージに賛同しない「他者」に見られることで、彼女の理想のトポスは崩れ去り、その機能を失ってしまうのである。

このようにいくつかの例で、ロランのおとぎ話に世紀末の人工樂園と通底する感性をみいだせることが確認できたわけだが、ロランがこうした物語構造を、同時代の物語ではなく、あえておとぎ話のなかで展開したのかを確認しなければならない。『象牙と陶酔のお姫様』には「コント (Les Contes)」と題するロラン自身の序文がつけられており、彼がおとぎ話をどのように捉えていたのかをよく伝えている。そのなかでロランは、まず醜くなってしまった現代生活を嘆き、いまなおコントの世界を信じることができるのなら、それは都会生活に疲れた者にとってどれほどの安らぎになるかを述べる。彼の「コント」のイメージは、都市生活からの逃避であると同時に、古い絵本や新年に子供たちにプレゼントされたイラスト入りの本という子供時代の彼自身の読書経験ともつながっている。そして現在の子供たちの読書の状況を嘆いている。

こうした妖精物語は、今日では探検ものや科学的発見の本にとってかわられている。[...] ペローのかわりにジュール・ヴェルヌ、アンデルセンのかわりにフラマリオンを読んでいる、こんな世代の子供たちを心の奥で私がいかに憐れんでいることか！⁸⁶

ロランにとって「コント」の世界とは、なによりもまず彼の子供時代と結びついていた。この序文が最初に発表された 1895 年当時⁸⁷、前述したようにおとぎ話

⁸⁵ Alors Amadis la regarda ; pauvre Oriane ! Sa chevelure était devenue grise, et, racornie, édentée, toussotante, ployée en deux, brisée, l'air d'un spectre elle-même avec sa peau couleur de cendre et ses yeux blancs de taies entre des cils saignants, [...]. (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 247.)

⁸⁶ Ces contes de fées, qu'on a remplacés aujourd'hui par des livres de voyages et de découvertes scientifiques, [...]. [...] comme je plains au fond de moi les enfants de cette génération, qui lisent du Jules Verne au lieu de Perrault, et du Flammarion au lieu d'Andersen ! (« Les Contes », *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 24.)

⁸⁷ 「コント」は 1895 年に出版された『感覚と思い出 (*Sensations et souvenirs*)』

というジャンルはおおいに流行していたにも関わらず、ロランの熱愛するようないわゆる伝統的な作品は、「今日では追放され、軽んじられて⁸⁸」いたのである。

さらにロランにとっておとぎ話とは読書体験だけにとどまらない。それは語られることによって魅力が増すのであった。「コント」のなかでロランは、故郷ノルマンディの風景に思いをはせる。そこでは男たちがサロンでおしゃべりしている間、女たちは子供相手に美しく装丁された、新年のプレゼントでもらえるような豪華な妖精物語の絵本をめくっている。しかし、ロランにとって、「コント」とは「書かれた」ものである以上に、なにより「語り」の魅力そのものであった。

しかし、天金で装丁された本であろうとも、その版画がいかに美しくても、そうしたものより私は、台所で、震える女中たちの間に混じって、作業着姿のベレー帽の男たちがたどたどしく語る物語の方が好きだった⁸⁹。

ノルマンディの裕福な船主の一人息子であったロランにとって、「コント」とは遠い海から帰ってきた水夫たちの口から、「実際に経験したり遭遇したりしたことだ」という荒々しいまでの強烈さ⁹⁰を伴って語られるものであった。かつて童話のなかで読んだ同じ物語が、水夫たちが危険な航海の途中で出くわした実話として語られる。書かれた物語と炉辺の物語とが、子供時代のロランのなかで混ざり合っているのである。

このような過去を懐かしむ態度から浮かび上がるのは、おとぎ話というジャンルがいまでは「失われつつあるもの」になっているというロランの認識であろう。さらにロランは伝統的なおとぎ話を望む一方で、実際、選集に収められた作品には前述したような「人工楽園」に傾倒する近代的な感性をもつ登場人物が描かれている。こうした一見矛盾しているとも思える態度があらわれるのは、伝統的なおとぎ話というジャンルも、そして「人工楽園」に逃避するという感性も、90年

所収の文章を再録したものである。

⁸⁸ [...] les contes aujourd'hui proscrits et dédaignés, [...]. (« Les Contes », *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 26.)

⁸⁹ Mais combien aux livres cartonnés et dorés sur tranches, combien à leurs belles estampes je préférerais les récits ânonnés à la cuisine, au milieu des domestiques tremblantes, par des hommes en vareuse et en bétet. (« Les Contes », *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 28.)

⁹⁰ [...] la sauvage intensité d'une chose vécue et rencontrée, [...] (« Les Contes », *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, p. 28.)

代以降の文学的状況のなかではもはや、ともに過ぎ去った時代に属するものであり、ロランにとっては失われつつあるものに対する郷愁の文脈で語られるテーマだったのである。

確かにロランはおとぎ話のなかで、「人工楽園」という文学的モチーフが、理想のトポスとしてもはや機能していないことを明らかにした。しかしそれだけでは、『さかしま』後の新しい世代の文学への、次の展望を示したとは言えないだろう。そしてロランが同時代の都市生活を舞台とした作品のなかで示したものこそ、こうした「人工楽園」に閉じこもる人物の行き着く袋小路に対する解決策だったのである。第3章以下においては、ロランの散文作品の大半を占める同時代の都市を舞台とした作品を扱うことになる。おとぎ話の世界のなかで滅びの運命として提示された「閉じこもる」感性が、彼の都市文学において見事に乗り越えられ、トップ・ジャーナリストたる彼の本領を発揮した「噂話の詩学」が、そこに花開くことを続く論考のうちに確認できるであろう。

第 3 章 蒐集家殺し

本章の目的は、ロランの代表作であり、かつ多くの先行研究で『さかしま』の系譜として理解されてきた『フォカス氏』における、アンチ・デカダンスとも言える主張を明らかにすることである。これまでほとんど研究の対象とされてこなかった、『フォカス氏』の主人公が行う殺人事件を詳細に分析し、この殺人を、世紀末の「閉じこもる感性」を象徴する存在としての蒐集家の殺人としてとらえることで、『フォカス氏』を世紀転換期という時代のなかで読み解き、この作品に対する新たな読みの可能性を提示することにある。

1884年に出版されたユイスマンスの『さかしま』が、世紀末の想像力に決定的な影響を与えたことは周知のとおりである。先行研究でも触れてきたように、ロラン作品における「デカダン派特有の金銀まがいの虚飾⁹¹」はあまりにも露骨な表象であった。アナイス・ニンは1933年9月の日記で、待ち合わせの間『フォカス氏』を読んでいたことを記し、この作品を「呪われた地獄の——『さかしま』のエコー⁹²」と呼んでいる。しかし、『さかしま』出版から15年たった1899年に、『フォカス氏』が単なる木霊として現れたとは思われない。もしそれがひとつの「エコー」であったとすれば、むしろ世紀転換期という時代の感性からの『さかしま』への「応答」ととらえるべきではないだろうか。

1913年、バカロレアに合格し、医学部に入学する準備をしていた当時17歳のアンドレ・ブルトンは、友人のテオドル・フラエンケルに宛てて次のような手紙を書いている。

それにしても、もしぼくが夢中になるような小説があるとすれば、それは『フォカス氏』でしょう。この素晴らしい作品に匹敵するものは、ぼくらの知っている文学には見当たらない。ぼくの心の中でジャン・ロランを特別な位置に、つまりは最近ぼくらがみいだした詩神たちの傍らにおくのに、この作品は十分だ（大げさな言い方かもしれないけど、仕方がない！）⁹³。

⁹¹ PRAZ, Mario, *op. cit.*, p. 301.

⁹² « [...] un écho de À rebours – morbide et sulfureux. [...] » Lettre de Anaïs Nin, datée du septembre 1933, cité par ZINCK, Hélène dans le Dossier de *Monsieur de phocas*, Flammarion, 2001, p.337.

⁹³ « Mais s'il est un roman pour lequel j'exalterai mon enthousiasme, ce sera *M. de Phocas*. Cette œuvre admirable, à laquelle je ne vois rien d'équivalent dans notre littérature, suffit à fixer dans mon esprit, à côté de ces dieux de la poésie que nous avons, en somme, récemment découverts, une place exceptionnelle à Jean Lorrain. (Si la phrase est déclamatoire, tant pis !) » Lettre d'août 1913, citée par BONNET, Marguerite dans *André Breton*,

シュルレアリスムがユイスマンスやモローをはじめとする世紀末の想像力から大きな影響を受けていたことは、パスカリーヌ・ムリエ＝カジルが『キマイラから驚異へ』ですでに指摘している⁹⁴。若き日のブルトンも、ロランの作品のなかに、彼の「知っている文学には見当たらない」新しい感性を見いだしているのである。

世紀末とは死と憂愁にとらわれた、病的な呪われた時代であるかにみえる。だが実は大規模な価値観の転換が生じていた時代でもある。ロランは先端を行くジャーナリストとして、時代の流行に非常に敏感な作家であった。作中に頻繁に挿入される固有名詞の数々からは、世紀末の流行からすでに隔たりがある、世紀転換期という同時代に作品を位置づけようとする配慮と同時に、過ぎ去った流行に対する彼の鋭敏なまなざしを確認できるであろう。そして、ロランが『フォカス氏』のなかでフレヌーズ公爵という主人公の手によって抹殺したものこそ、まさしく世紀末文化を席卷した「閉じこもる感性」そのものなのである。まずは、デカダンスの典型的な作品とされてきた『フォカス氏』を、世紀転換期という時代の位相のもとにとらえなおす作業から行ってみよう。

3-1. 『フォカス氏』について

『フォカス氏』が連載された『ジュルナル』紙は、1892年にフェルナン・ゾーが創刊した文学・芸術・政治の大衆向けの日刊紙で、ロランの経歴でも紹介したように、ロランはこの新聞に高給で引き抜かれたジャーナリストのなかでも、もっとも重要なひとりであった。連載が開始された1899年頃、ロランはジャーナリストとして人気の絶頂にあり、彼の描く辛辣な社交界のクロニクとゴシップ記事をパリ中が恐れ、あるいは敬い、そのために大部分のプレスで彼の作品は好意的に受け入れられたとされている⁹⁵。ロランがかつて寄稿していた『クリエ・フランセ』紙に載った匿名の『フォカス氏』評は次のようなものであった。「もっ

Naissance de l'aventure surréaliste, José Corti, 1988, pp. 29-30.

⁹⁴ MOURIER-CASILE, Pascaline, *De la Chimère à la merveille*, L'Âge d'homme, 1986.

⁹⁵ ZINCK, Hélène, Présentation dans *Monsieur de Phocas*, ed. citée, p. 26. またフランシス・ジャムは当時のロランがパリの大新聞も従わせるほどの精力的なジャーナリストであったと述べている。JAMMES, Francis, *Mémoires*, Mercure de France, 1971, p. 262, cités dans ANTHONAY, Thibaut de, *Jean Lorrain*, Fayard, 2005, p. 778.

とも強烈な作品、もっとも幻覚をおこさせるような幻視者の作家、それはジャン・ロランだ⁹⁶。こうした評価は、のちの「デカダンス」の作家としてのロラン解釈をすでに予告している。なかでも興味深いのが、当時すでにカトリックに回心し隠遁生活に入っていたユイスマンスが『フォカス氏』に対する印象を記した、ロランへの手紙である。

非常に率直に思うところは、あなたの文学は私の悪徳のもっとも深刻な部分を残している。いかに遠くへ行こうとも、所詮わたしは『フォカス氏』の魂がマリネされた塩水のおいさを味わわずにはいられない⁹⁷。

また1901年の出版に際しては、ロランは自らプレス向けの宣伝を書いている。

ノイローゼの書物であり、そしてパリの大いなる悪徳と地獄に堕ちた女たちのボットアン年鑑だ⁹⁸。

こうした扇情的な煽り文句は、ロランの得意とするところであった。もっとも当時でこそオートゥイユの高級住宅街に瀟洒な邸宅を構えていたロランであったが、特別な財産を持たぬ身としては「悪徳」をひけらかすにも金銭の力は必要で、とりわけ晩年にはその歯に衣着せぬ辛辣さが災いして、いくつかの損害賠償を抱えるという事情もあり、その作品の反ブルジョワ的な側面にもかかわらず、彼が商業的成功のために奔走したこともまた事実であった。

『フォカス氏』は彼の作品中もっとも長く、数少ない長編小説のひとつであるが、しかしロランの場合、こうしたジャンルの境界線は非常に曖昧である⁹⁹。彼

⁹⁶ C'est l'œuvre la plus forte et la plus hallucinante du visionnaire artiste qu'est Jean Lorrain. (*Ibid.*, p. 775.)

⁹⁷ Je crois très franchement que votre littérature reste le plus sérieux de mes vices. J'ai beau être loin maintenant, je ne puis m'empêcher de savourer les odorantes saumures dans lesquelles marine l'âme de *M. de Phocas*. (*Correspondance Jean Lorrain - Joris-Karl Huysmans*, Du Lérot, 2004, p. 67.)

⁹⁸ « roman de la névrose et le *Bottin* des grands vices parisiens et des femmes damnées » (ANTHONAY, Thibaut de, *op. cit.*, p. 771.)

⁹⁹ ロラン作品における長編小説というジャンルの境界線の曖昧さは、ピエール＝レオン・ゴージェも指摘している。SANTOS, José, *op. cit.*, p. 45 を参照。またこの点について詳しくは、本論文第4章、4-5「噂話の詩学」注369も参照のこと。

の活動の中心は新聞であり、ここにコラムを載せると同時に自身の作品も掲載することで、二重の宣伝効果を発揮していた。のちに分析するように、ロランはコラムをそのままのかたちでフィクションの作品に挿入するというを頻繁に行っていたし、また、新聞の連載小説は必然的に細切れの短い作品にならざるをえず、ロランの出版された作品の多くは、バラバラに発表された断片的な作品を、あとからひとつのかたちに繋ぎあわせるという特徴をもっている。サントスはジャンルという文学的な取り決めを越境していくロランのこうした行為そのものが、社会的な規範からの逸脱と重なりあい、ロランのモデルニテを特徴づけるものであると指摘している¹⁰⁰。

ここで『フォカス氏』の簡単なあらすじを紹介しておきたい。

語り手である「私」のもとに、突然「フォカス氏」と記された見覚えのない名刺とともに客が訪れる。それは名高い蒐集家として知られ、またパリでも数々の伝説と謎めいた生活に取り巻かれていたフレヌーズ公爵であった。彼は「フレヌーズ公爵はすでに死んだ」こと、そして「フォカス氏」として明日には二度と戻らぬ覚悟でヨーロッパを旅立つことを告げ、「私」に手記を託していく。35の章に分かれている『フォカス氏』は、冒頭の1章に手記が語り手に託された事情が「私」の一人称によって語られ、第2章の途中から最後まではフレヌーズ公爵の日記というかたちで構成されている。

日記は「緑色の瞳」の魅力にとりつかれたフレヌーズの病んだ告白の記録である。生きた人間のまなざしに、自らが追い求めるような瞳を見出すことができず絶望した彼は、彫刻や宝石にそうした「濡れた海緑色の瞳」があらわれるのを幻視する。彼の病的な偏執を「治療する」という名目で近づいた悪魔的人物として描かれる画家イーサルは、逆に彼の妄執を極限まで高めることで、「頹廢した」感覚の行き着く先を観察し楽しんでいる。また、イーサルに近づくことは危険だと忠告するトーマス・ウェルコム卿がフレヌーズ公爵に救いの手を差し伸べようとするが、彼もまた過去に殺人を犯したかもしれない怪しげな人物であった。フレヌーズはイーサルとウェルコムの二人の間で揺れ動きながら、ついにイーサルが指にはめていた毒を仕込んだエメラルドの指輪で、イーサル自身を殺害するに至る。警察の捜査が行われるが、イーサルの死は自殺と判断され、フレヌーズ公爵は名前を「フォカス氏」と変え「すべてを売り払い、すべてを手放して¹⁰¹」ヨ-

¹⁰⁰ SANTOS, José, *op. cit.*, pp. 45-46.

¹⁰¹ (Je vais réunir mes hommes d'affaires,) tout liquider, tout quitter, partir !

ロッパを出ていくことを決意する。語り手である「私」なる人物については、物語の結末でわずか一行だけしか割かれていない。「ここでフォカス氏の手記は終わっていた¹⁰²」。

3-2. 1899年——「世紀末」の終焉

『フォカス氏』が『ジュルナル』紙に掲載された1899年から1900年にかけては、『さかしま』からおおよそ15年の時を隔てている。本論文で試みるように、『フォカス氏』のなかに「人工樂園」を過去の流行として葬ろうとする態度を読み取ろうとするならば、この作品がまさしく世紀転換期という同時代の作品として読まれるよう、配慮されていたことにも関心を向けねばならない。そして、ロランが世紀末最後の年を『フォカス氏』のなかでどのように捉えていたのか、考察してみる必要があるだろう。

フレヌーズが「私」に託す手記は、最初の日付が1891年4月8日となっている。ここがフレヌーズの病的な探求の始まりの日付である。そして日記の最終日は、1899年7月28日とある。この日にはたった一行しか記述がない。「パリ、7月28日——明日、エジプトへ向けて旅立つ¹⁰³」。そしてフレヌーズが手記を託すために「私」を訪問するのは、彼自身が「長い旅に出る前日なのです¹⁰⁴」と告げていることから、日記の最後の日付と同日の1899年7月28日であると推察できるだろう。フレヌーズが「私」に手記を託すくぐりである小説冒頭の段階では、それがいつであるのか明確にされていないものの、最後までこの物語を読んだ読者には、それがまさしく新聞に連載が開始された現実の日付、1899年6月13日と年月をほぼ同じくするものであることが明らかになるのである。

この日付がある程度意図されたものであることは、『フォカス氏』の前身となった短編『悪魔憑きの男 (Un démoniaque)』の構成からも読み取ることができる。『悪魔憑きの男』は1895年に発表された作品で、『フォカス氏』よりもはるかに短いですが、ここで用いられた文章をほぼそのまま『フォカス氏』に移している点からも、試作的な位置づけとして考えられるだろう。この作品もまた日記形式をと

(*Monsieur de Phocas*, p. 282.)

¹⁰² Ainsi finissait le manuscrit de M. de Phocas. (*Monsieur de Phocas*, p. 283.)

¹⁰³ Paris, 28 juillet. – Je pars demain pour l'Égypte. (*Monsieur de Phocas*, p. 283.)

¹⁰⁴ « [...] je suis à la veille de partir pour une longue absence, [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 53.)

っており、その日付は 1875 年から 1893 年にわたっている。だがロランはこれを『フォカス氏』に移し替えるとき、日記の日付も変更し、1891 年から 1899 年と、より連載当時の日付に近づけるよう配慮しているのである。

また手記という文学の形式上あきらかなことは、それが仲介者としての「私」に託された段階で、すべては終わっているということである。ロランがなぜ『フォカス氏』を日記というかたちで書き、さらにはそれを語り手に託すという形式をとったのか。理由には様々な説明が可能だが、そのひとつとして考えられるのは、手記の内容が「過ぎ去った時代のもの」であることを示すためであったという意図である。

こうした仮説に対する論拠は、『フォカス氏』に挿入される実在の人物名や、雑誌の名前、作品名といった固有名詞の扱いにある。ようするに、そこにあらわされたいくつもの固有名詞から浮かび上がるイメージは、世紀転換期にすでにまがいものになりつつあったデカダンスの趣味を示唆しているのである。エレヌ・ザンクは 1901 年の『フォカス氏』出版当時における人々の美的流行について次のように述べている。「『さかしま』から 17 年後、デ・ゼッサントの苦悩の深刻さは、スノビズムのポーズのうちに解体してしまった。《デカダンスのバイブル》は世紀末の社交界の《よき礼儀作法ガイド》となってしまった¹⁰⁵」。ようするに、悪徳すらもブルジョワの新しいモードとなり、逸脱は消費される商品としてあらわされるのである。フレヌーズがイーサルに招待される阿片パーティの様子はいくつもの章にわたって描かれているが、そのうちのひとつが「怪物たち (Quelques monstres)」というタイトルをつけられている。この怪物たちはまさしくスノビズムの怪物たちである。

「一風変わったやり方でボードレールを読む¹⁰⁶」とイーサルによって紹介される悲劇女優モード・ホワイトは、『ステュディオ』誌でフレヌーズも何度か見たことがある人物だが、才能の方はたいしたことがないとされる人物である。彼女の写真が載ったとされる『ステュディオ』誌は、ホイッスラーの友人であったジョゼフ・ペンネルによって 1893 年に創刊されたイギリスの装飾美術・工芸の雑誌である。フランスへの翻訳がなされたのは 1898 年からで、この阿片パーティが

¹⁰⁵ ZINCK, Hélène, Présentation dans *Monsieur de Phocas*, p. 20. なおザンクが「17 年後」と述べているのは、『フォカス氏』が新聞連載というかたちではなく、書物として出版された年 1901 年を念頭に置いているからである。

¹⁰⁶ « (Maude White [...]) a une façon étrange de lire le Baudelaire, [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 139.)

開催された日記の 1898 年 10 月という日付からすると、彼女がまさしく時代の最先端をいく「女優」であったことが暗示されているとわかる。

そして、パーティにあらわれたモード・ホワイトと兄のレジナルド・ホワイトに関して、彼らが金儲け主義の見せかけの近親相姦を演じる者たちであるように、イーサルはフレヌーズに語りかける。

「しかし確かなことは、彼女が『ゾハール』を演じているということだ。そう、完璧にね。兄妹そろってだ。そんなふうに言われているのだが、それを信じてみるのも悪くないと思っている。彼らの栄光という利益のためには、それを否定するのは慎んだ方がいいんじゃないかね¹⁰⁷」

ここで言及されている『ゾハール』とは、1886年にカチュール・マンデスが発表した作品のタイトルで、妹が兄の子を宿すという近親相姦の物語である。マリオ・プラーツはマンデスの『ゾハール』について次のように述べている。

マンデスのすべての小説のなかで、もっとも特徴的な作品は『ゾハール』(1886)と『最初の情婦』(1887)である。前者は女が男のように逞しく、男が女のようにか弱いという、性別の倒錯的な関係を設定による、こみいった近親相姦の物語である。これらの作品はバルベ・ドールヴィイ、ヴィリエ・ド・リラダン、『ヴィーナス氏』のラシルド、『神々の黄昏』のブルジュラのカラーをもっとどぎつくしたものである。マンデスの小説においては、どの人物もテタニー性痙攣で興奮している。そこでは、一切がヒステリー性を帯びた幻覚である。その狂気の様はあまりにはっきりと雄弁なので(ゲェラツィの狂熱にかなり近い)、まさしくパロディになってしまっている¹⁰⁸。

¹⁰⁷ « [...] Mais la vérité est qu'elle joue *Zohar*... . Oui, parfaitement, le frère et la sœur ensemble. Cela se dit, mais il ne me déplaît point de le croire. Dans l'intérêt de leur gloire il serait même imprudent de le démentir. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 142.)

¹⁰⁸ De tous les romans de Mendès les plus caractéristiques sont : *Zo'har* (1886) et *La Première Maîtresse* (1887). Le premier raconte une histoire d'inceste, compliquée d'une inversion dans le rapport des sexes, qui rendra la femme virile et fera de l'homme un faible : il exagère les couleurs de Barbey d'Aurevilly, de Villiers de l'Isle-Adam, de la Rachilde de *Monsieur Vénus*, et du Bourges du *Crépuscule des Dieux*. Dans le roman de Mendès les individus sont agités de convulsions tétaniques : tout y est halluciné, hystérique, d'un frénétisme tellement délibéré et rhétorique (assez semblable à celui de

ここで名前があげられているブルジュの『神々の黄昏』については、1884年の発表当時ロランが非常に熱狂して、親友のオスカル・メテニエ宛てに「私の心の中で、彼をユイスマンスの隣に位置づけたい¹⁰⁹」と書き、またブルジュ本人には次のような多少誇張した手紙を送っている。

私は『神々の黄昏』に大変魅了されております。この本はユイスマンスの『さかしま』とともに、今年私が読んだ唯一の本なのです¹¹⁰。

80年代におけるロランの熱狂が真摯なものであったとしても、これらの固有名詞から連想される文学史的記憶は、『フォカス氏』の時代においては、まがいものの近親相姦を演じるモード兄妹の例にみられるように、もはや「うわべの頹廢」を飾るためのものという文脈のもとに語られざるをえない。『フォカス氏』で「日付なし」とされてはいるが、1895年1月3日と1895年4月3日に挟まれた日記は、次のような時代のイメージを提供してくれる。

情熱的な蒼白さに、巧妙な悪徳、疲れ果てたような享樂的な貧血など、すべて気をそそるためのひけらかし、ブルジュやバレスによって賞賛された腐りかけの花の魅力でしかない。[...] それにまったくほかでもないこの私にせものの「プリマヴェーラ」や、二東三文の「ジョコンダ」、5ルイ均一の在庫品のレオナルドやポッティチェリ、画家のアトリエに、エステットのピアホール、モンパルナスやルヴァロワ＝ペレの針金細工の造花といった病んだ害虫のたぐいを好んだこともあるのだ！ [...] いまではそんな悪夢が嫌でたまらない！ いったいどうしてあんなものをあれほど長いこと我慢していられたのだろうか？¹¹¹

Guerrazzi) qu'il aboutit à une véritable parodie. (PRAZ, Mario, *op. cit.*, p. 285.)

¹⁰⁹ « [...] Je lui donne une place à côté de Huysmans dans mon cœur. » Lettre de Jean Lorrain à Oscar Méténier, fin octobre 1884, citée par ANTHONAY, Thibaut de, *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁰ « Je suis tellement sous le charme du *Crépuscule des Dieux* qui est avec *À Rebours* de Huysmans la seule œuvre que j'ai lue cette année, [...] » Lettre de Jean Lorrain à Élémir Bourges, datée du 31 octobre 1884, citée par ANTHONAY, Thibaut de, *ibid.*, p. 185.

¹¹¹ [...] tout cet aguichant étalage de pâleur passionnée, de vice savant et

1900年前後におけるスノビズムと結びついた時代の諸相への嫌悪感が、文学者のなかで先鋭化されてくることは、すでにフィリップ・ジュリアンが『ジャン・ロラン、1900年のサテュリコン』でも指摘していることである¹¹²。1884年に発表された『さかしま』は、その20年後にユイスマンス自らが序文で述べているように、「隕石のように文学市場のさなかに落下し、人々を仰天させ怒らせた。新聞は混乱した¹¹³」。だが、世紀転換期において、この「隕石」の力はスノビズムに吸収されてしまう。「深淵のふちでの眩暈¹¹⁴」は、やがてプラーツが述べるように「深淵の習慣¹¹⁵」に墮していったのである。

3-3. 「私」とは誰か

『フォカス氏』において非常に重要な人物であるにもかかわらず、これまでほとんどの先行研究が注意を払ってこなかったのが、フレヌーズ公爵から手記を託される語り手としての「私」の存在である。彼はいったい誰なのだろうか。

だが本論文の目的は、語り手としての「私」のモデルを特定することではない。「私」という存在がどのようにカテゴライズされているのかを分析することによって明らかになるのは、『フォカス氏』を「蒐集家殺し」の物語として解説していくなかで、「私」に手記を託すという行為が意味するところである。

語り手としての「私」が『フォカス氏』のなかで登場するのは、ごくわずかしかない。冒頭の第1章「遺贈」と続く第2章「原稿」の前半部分、阿片パーティで幻覚を見たあとのフレヌーズの日記が混乱していることを指摘する第23章「クロアカ・マクシマ」、そして物語の結末に「ここでフォカス氏の手記は終わってい

d'anémie exténuée et jouisseuse, tout le charme des fleurs faisandées célébrées par les Bourget et les Barrès, [...]. Et dire que j'ai aimé, moi aussi, ces petites bêtes malfaisantes et malades, ces fausses *Primavera*, ces *Joconde* au rabais, tout le stock à cinq louis des Léonard et des Botticelli, des ateliers de peintres et des brasseries d'esthètes, ces fleurs en fil d'archal de Montparnasse et de Levallois-Perret. [...] Ai-je assez maintenant l'horreur de ce cauchemar ! Comment ai-je pu le supporter si longtemps ! (*Monsieur de Phocas*, pp. 66-67.)

¹¹² JULLIAN, Philippe, *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, éd. citée, pp. 219-228.

¹¹³ (*À Rebours*) tombait ainsi qu'un aérolithe dans le champ de foire littéraire et ce fut et une stupeur et une colère ; la presse se désordonna ; [...]. (HUYSMANS, Joris-Karl, *op. cit.*, p. 75.)

¹¹⁴ [...] le vertige au bord du gouffre [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 89.)

¹¹⁵ « routine du gouffre » (PRAZ, Mario, *op. cit.*, p. 334.)

た」と一行だけ顔を出す。これが「私」が登場する場面のすべてである。にもかかわらず、「私」に手記を託していることが示唆するところの意味は大きい。まずは「私」の一人称で物語が進行する第1章について分析してみたい。

ある非常に暑い日中（物語の最後で1899年7月28日だとわかる）、うたたねしていた「私」は、「フォカス氏」という覚えのない名刺とともに訪客を知る。いつもの従僕が兵役のためしばらく留守にしていたため、勝手に知らないらしい台所の女中が勝手に客を書斎へ通したことに「私」は不平を言いながら客のもとへと向かう。ここから推察できるのは、「私」がある程度裕福な身分であること、そして、おそらく普段は「うるさい客」を受け付けず、社交的とは言えない生活を送っているということである。

書斎ではどこか見覚えのあるフォカス氏が「私」を待っていた。語り手の視線はまずその服装に向かう。

フォカス氏はミルト色の緑のウールの三つ揃いをぴったりと着こみ、金粉をまいたような淡い緑の絹のネクタイをひどく高く締めあげた、華奢で背の高い28歳になったばかりぐらいの青年だった¹¹⁶。

フォカス氏は「緑色の象牙の、奇妙な彫刻の握りがすぐに目を引く、少なくとも200フランはしそうな藤製のステッキ¹¹⁷」の先で、書き物机の上の原稿をかき回しながら横柄に読んでいた。この無礼な態度に憤慨しながらも、「私」の関心が向かうのは「フォカス氏」が身につけている装身具である。

しかし、私の注意はもうほかのところに移っていた。目を奪ったのは、ネクタイの結び目に不意に輝いた、巨大なエメラルドの緑色の炎だ。その高慢な小さな顔を、エメラルドが奇妙なふうに輝かせている。繊細で髭のない小さな顔はそれ自体ですでに相当奇妙で、まるで蒼ざめた蠟でかたどられたかのように、すべてがのっぺりしているのだった。ルーヴルのヴァロワ朝にあてられたギャラリーで、クルーエだとかポルピュスといったサインのある作

¹¹⁶ Étroitement moulé dans un complet de drap vert myrte, cravaté très haut d'une soie vert pâle et comme sablée d'or, M. de Phocas était un frêle et long jeune homme de vingt-huit ans à peine, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 49.)

¹¹⁷ [...] un jonc d'au moins dix louis, dont la pomme, un ivoire vert d'un travail bizarre, me requérait, immédiatement, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 50.)

品に、これによく似た顔を見ることができる¹¹⁸。

フォカス氏は「私」の存在など眼中にないように、ステッキの先で原稿をかき混ぜ続ける。一方「私」は書斎の入口に立ち止まったまま観察を続ける。

そのとき彼の上着の袖が少しめくれあがって、私はプラチナのほっそりとしたブレスレットを見た。藍柱石とオパールを一行につないだブレスレットが右手首につけられていた。

このブレスレット！今にして思い出した¹¹⁹。

どうやら作家として生計をたてているらしい「私」は、どこかで見たことがある気がする「フォカス氏」と名乗る人物を特定するのに、その身体性よりもむしろ装飾品にばかり関心を向けている。エメラルドの輝きに照らされる顔について言及されているが、それもやはりルーヴルの絵画という知識のなかに回収されていく。マリリア・マルチェッティは、ロランの作品で「*étal* (陳列台)」あるいは「*étalage* (陳列展示)」という概念が重要な位置を占めていることを指摘している¹²⁰。つまり「私」がフォカス氏の無礼な態度に怒りを感じながらも、次の瞬間に彼の装飾品に心を奪われているのは、宝石やブレスレットなどの過剰な陳列に誘惑されるためであり、そのために身体性はより不確かなものにならざるをえない。「私」のまなざしによって、身体性は人工的な陳列物の影に隠れてしまうのである。

引用で示されているように、私はブレスレットの記憶によって、フォカス氏の正体がフレヌーズ公爵であることを思い出す。

¹¹⁸ [...] mais déjà toute mon attention était ailleurs, les yeux pris à l'incendie verdâtre brusquement allumé aux plis de la cravate par une énorme émeraude, dont la petite tête hautaine s'éclairait étrangement ; si étrange déjà par elle-même, la petite tête fine et glabre, toute en méplats, on eût dit, modelés dans de la cire pâle, une tête semblable à celles que l'on voit, signées Clouet ou Porbus, dans la galerie du Louvre consacrée aux Valois. (*Monsieur de Phocas*, p. 50.)

¹¹⁹ [...] quand, la manche de sa jaquette s'étant un peu relevée, je vis qu'un mince bracelet de platine, un fil d'aigues et d'opales était rivé à son poignet droit. Ce bracelet ! Maintenant, je me souvenais. (*Monsieur de Phocas*, p. 50.)

¹²⁰ MARCHETTI, Marilia, « Le Regard et l'autonomie du signe », *Revue des Sciences Humaines*, N° 230, Presses de l'Université de Lille III, 1993, pp. 23-24.

私は以前にも「名門の末裔」のか細く白い手首、このプラチナと宝石のほっそりとしたブレスレットを見たことがあった。そう、類まれな芸術家であり金銀細工師であり彫金師でもあるバリュシニの店で、あのときは選り抜きの宝石や宝石箱の上で動いているのを見たのだった¹²¹。

「私」の記憶のなかで、フレヌーズの「手首」と「ブレスレット」は同列におかれている。そしてようやくその関心が「手」そのものへと向かいかけたとしても、「私」の記憶は店内に陳列されていた宝石の方へと横滑りしていく。

あの日、すばらしく蒼ざめ透きとおった、まるで公女様か遊女のような手だったフレヌーズ公爵の手袋を脱いだ手は（というのもようやく私は彼の本名を思い出したからなのだが）、あのとき、そのフレヌーズ公爵の手袋を脱いだ手は、ラピスラズリやサードニクスやオニキスやカーネリアンといったたくさんの方石のなかに、トパーズ、アメジスト、ルビセルをあちこちに嵌め込んだその上を、限りなくゆっくりと滑っていた。蠟でできた鳥のようにときおりその手が止まって、選んだ宝石を指さすのだった。……選ばれた宝石……記憶がはっきりしてくると、私はその声の響きまで思い出した。バリュシニに別れを告げる公爵の声の調子を¹²²。

「私」の記憶が鮮明さを増すのは、あきらかにフレヌーズが選んでいた宝石のためである。最後に彼の「声」の調子を思い出したとしているが、それすらもフレヌーズがバリュシニに注文した細工品への羨望的なまなざしへと変わってしま

¹²¹ J'avais déjà vu ce frêle et blanc poignet de *fin race*, ce cercle étroit de platine et de gemmes. Oui, je les avais vus, mais manœuvrant cette fois au-dessus des pierres et des écrins de choix d'un prestigieux artiste, d'un maître orfèvre et ciseleur, chez Barruchini, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 50.)

¹²² Délicieusement pâle et transparente, main de princesse et de courtisane, ce jour-là, la main dégantée du duc de Fréneuse (car je me rappelais aussi son vrai nom maintenant), ce jour-là, la main dégantée du duc de Fréneuse planait avec d'infinies lenteurs au-dessus d'un tas de pierres dures, lapis-lazulis, sardoines, onyx et cornalines, piquées çà et là de topazines, d'améthystes et de rubacelles ; et la main parfois se posait, tel un oiseau de cire, désignant du doigt la gemme choisie... La gemme choisie... et, mes souvenirs se précisant, voilà que j'évoquais aussi le son de la voix, le ton du duc prenant congé de Barruchini [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 51.)

う。

七宝細工の孔雀だ。彼はいまそれを彫金師に注文して、彼自らが羽全体を飾る宝石の組み合わせを選び出したところだった。たくさんあるこうしたもののリストに、またひとつさらに独創的なものが加わることになる¹²³。

「私」がフレヌーズと出会ったことを記憶していたバリュシニの店とは「美術品の蒐集家にだけ知られていて、古いパリの通りでもおそらくもっとも狭いヴィスコンティ通りの、非常に珍しく古い中庭の奥まったところにひっそりとあった¹²⁴」。ようするに「私」とは「蒐集家」なのである。身体性よりもまず人工的な事物に心惹かれ、しかも作家である彼は執拗に事物を「描写」していく。第2章で分析してきたように、世紀末の「閉じこもる感性」のもとで語られる蒐集家と、彼らが集めた事物を一覧として記述していく「カタログ化」の欲望とは切り離すことができない。

では、なぜほかでもない「蒐集家」としての「私」のところへ、フレヌーズは自らの手記を託しに来たのだろうか。書齋で「私」と対面したフレヌーズは、偽名で訪問したことを詫び、これから永遠に戻らない覚悟で旅に出るという一大決心をしたことを告げる。そして、例の彫金師バリュシニについて、「私」が「忘れられない文章」を書いたため、その作者に会うために訪れたと言うのである。

あれは『リュテス評論』でした。あなたはあの魔術師のような細工師の、心乱される多彩な光を放つプリズムの芸術を、詩人として理解し描いていました¹²⁵。

「私」が寄稿した雑誌が『リュテス評論』であったことがわざわざ言及されて

¹²³ Un paon de métal émaillé, dont il venait de donner la commande au maître ciseleur et dont il venait d'assortir lui-même toute la roue en pierreries ; une originalité de plus à ajouter à la liste de tant d'autres, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 51.)

¹²⁴ (l'officine,) [...] se dérobe au fond de la si curieuse et ancienne cour de la rue Visconti, la plus étroite peut-être des rues du vieux Paris, [...]. (*Monsieur de Phocas*, pp. 50-51.)

¹²⁵ « [...] C'était dans la *Revue de Lutèce*. Vous avez compris et décrit en poète l'art prismatique aux lueurs troublés et multiples de cet orfèvre magicien. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 53.)

いる。この『リュテス評論』は、1883年にレオ・トレザニークによって創刊され、1886年に廃刊された雑誌である。ラフォルグ、ラシルド、ウィリーらが寄稿し、なかでもヴェルレーヌが『呪われた詩人たち』をここで発表したことは有名である。ロランが1878年にパリに上京した翌年には、キャバレー「黒猫」に集まる文学サークル「イドロパット」が初の刊行物を出す。この頃ロランはまだ無名の青年としてカルチエ・ラタンで彼らに接していた。そこには『リュテス評論』を主宰していたトレザニークも出入りしており、のちにバルベ・ドールヴィイの元でロランとトレザニークは知遇を得ている¹²⁶。

寄稿者のひとりであったウィリーは、1895年12月の『ラ・プリュム』誌で、トレザニークの『ジュープ』再版によせて、『リュテス評論』の思い出を語っている。

若さを保っているこの本を読むと、わたしはすでに年をとってしまったと感じる。『ジュープ』が世に出たあの時代に遡る思い出が豊かに、あまりにも豊かにあるからだ。私が言っているのは我々が闘っていたあの英雄的な時代のことである。——なんという熱さでもって！そしてなんという純真さだっただろう！——あの『リュテス評論』で。今ではいったい誰が『リュテス評論』のことを覚えているだろう？いったい誰が？¹²⁷

1859年生まれのウィリーにとって、『リュテス評論』に寄稿していた時期はまだ20代であった。世紀末は多くの小雑誌が創刊されては短命で消えていったが、1895年の段階ですでにウィリーは、およそ10年前に廃刊した『リュテス評論』が時代から忘れ去られてしまったものとして回想している。

また『リュテス評論』が刊行された時期、1883年から1886年は、その間に『さかしま』（1884）が発表された時期でもあった。『フォカス氏』の冒頭が、1899年という同時代を強く意識して書かれた作品であったことを思い出す必要がある。フレヌーズが言及している「私」の文章は、フレヌーズ自身がそれをいつ読んだ

¹²⁶ ANTHONAY, Thibaut de, *op. cit.*, p. 156.

¹²⁷ À lire ce livre resté jeune, je me suis senti déjà vieux, riche, trop riche en souvenirs qui remontent à l'époque où parut la Jupe, je parle des temps héroïques où nous bataillions – avec quelle ardeurs ! Et quelles candeurs ! – dans *Lutèce*. Qui veut s'en souvenir aujourd'hui de *Lutèce* ? Qui ? (WILLY, « Lettre à Léo Trézenik », *La Plume*, N° 159, décembre 1895.)

のかということとは明言されていないものの、少なくとも書かれた時間は過去に属している。つまり、「私」とフレヌーズの交わる点は、「過ぎ去ったもの」のイメージを賦与されているのである。

では「私」が『リュテス評論』に寄せた文章とはどんなものだったのだろうか。それもまた過去の「伝説」と宝石を結びつけるものであった。以下の引用はフレヌーズがその文章について語る箇所である。

バリュシニの首飾りの、青と緑の宝石の輝き、オパールを嵌め込んだあまりに重いブレスレット！ギュスターヴ・モローが彼の描く呪われた姫たちの裸身に花咲かせたのはこれだったのです。これこそがクレオパトラやサロメの宝石。そして伝説の宝石、月光と黄昏の宝石でもあるのです。

『こういったことは、昔々に起こったことです』

こんな七宝の果実や金のなかで絡まり合う宝石の花々を前にすると、（あなたが書いた）こんな決まり文句が口に出るのです。メンフィスかあるいはビザンチンの宝石、それらがとりわけ夢見させてくれるのはエジプトか顔唐期のローマ帝国か、あるいはそれよりもおそらくイスの王の街とその沈んでしまった鐘でしょうか¹²⁸。

ここで正確に「私」の文章とされるのは二重鍵かっこで訳した部分のみであるが、フレヌーズの語りからおそらく様々な「伝説」に言及した文章であったことは推測できる。「こういったことは、昔々に起こったことです」という「私」の文章は、列挙される伝説上の固有名詞が呼び起こす滅びのイメージを指すとともに、その裏側には『フォカス氏』の時代よりも古い、1880年代の文化とともにある「私」自身を反映するイメージも隠し持っている。

¹²⁸ « [...] les colliers de Barruchini, ces ruissellements de pierres bleues et vertes, ces bracelets trop lourds incrustés d'opales, Gustave Moreau en a fleuri la nudité de ses princesses maudites. Ce sont les bijoux de Cléopâtre et de Salomé ; ce sont aussi des bijoux de légende, des bijoux de clair de lune et de crépuscule : « Et cela se passait dans des temps très anciens. « Voilà la formule (avez-vous écrit) qui monte aux lèvres devant ces fruits d'émail et ces fleurs de gemme emmaillées dans des ors. Bijoux de Memphis ou de Byzance, c'est à l'Égypte et au Bas-Empire qu'ils font surtout songer, mais peut-être encore plus à la ville du roi d'Ys et à ses cloches submergées. [...] » (*Monsieur de Phocas*, pp. 54-55.)

確かにフレヌーズは「とりわけ過去を愛している¹²⁹」ことを「私」に告白する。だがそうした過去への憧憬の契機となる「バリュシニの店のショーウィンドウが私の病をかきたてる¹³⁰」ことも事実である。その病のために、彼はヨーロッパを離れ二度と帰らぬ旅に出なくてはならなくなった。つまり、殺人を犯すに至るのである。

フレヌーズがヨーロッパを立ち去る理由を述べる箇所は「蒐集家」の偏執を喚起させる。

「そう、わたしはその幻とそれがそそのかす恐ろしい声と、夜の恐怖のなかで幻がささやく無数のもののためにこそ、パリを、フランスを、古いヨーロッパを出ていくのです。もはやそれらを収めておくことはできないところを¹³¹」

フレヌーズが感じている閉塞感は、第2章で分析してきたように「蒐集家」の閉ざされた部屋が提示する逼塞した状況と類似している。無数の人工的な事物に取り囲まれる蒐集家の部屋は、やがては部屋の主自身の声が反響するだけの孤独の部屋になる。フレヌーズは「古いヨーロッパ」という「部屋」ではもはやそれらの無数のものを「収めておく」ことはできないと告げる。そこから出ていかなくてはいけないのである。

物語の結末、つまりは手記の最後にフレヌーズは呪われた「蒐集家」としてのイーサルを殺害する。「私」に手記を渡すことの意味とは、「蒐集家」である「私」自身に「蒐集家殺し」の物語を読ませるといことなのである。

フレヌーズは手記を託すにあたり、「私」とフレヌーズ自身との共通性を伝えている。

「私を理解してくれるのはあなただけでした。私があなたに惹かれること

¹²⁹ « [...] je suis surtout un amoureux du passé. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 55.)

¹³⁰ « [...] les vitrines de Barruchini ont exaspéré mon mal. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 55.)

¹³¹ « [...] Oui, c'est à cause de ces visions et de leurs horribles conseils, d'un tas de choses chuchotées par elles dans l'horreur des nuits, que je quitte Paris, la France et la vieille Europe qui ne peuvent plus les contenir. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 56.)

になった共通点を寛容にも認めてくれるのは、あなただけだったのです¹³²」

のちに詳しく分析するが、『フォカス氏』は一種の分身小説でもある¹³³。フレヌーズを悪徳の道へと誘惑するイーサルも、彼を救おうとするトーマスも、フレヌーズの分身として解釈することができる。こうした「主体」の曖昧さはロランの作品にしばしばあらわれることだが、ここでの「私」もまたフレヌーズの分身として考えることは可能だろう。つまり、フレヌーズは「私」に対して救いの手を差し出すことで、「私」にとってのトーマスになろうとしているのである。

「そう、私が幻視者であることはわかっています。でもなんという幻でしょう！できればあなたにはこの苦しみから免れさせてあげたいのです、というのも私は立ち去ってしまわなくてはいけないほどにそれに苦しんだのですから¹³⁴」

そして、トーマスが実は殺人者であるかもしれないことをフレヌーズが聞かされるように、「私」とフレヌーズの間にも「殺人」が介在している。ようするに、手記における「フレヌーズ／トーマス」の関係は、『フォカス氏』全体における「私／フレヌーズ」の関係と入れ子構造になっているのである。それはこの二つの関係を結びつける「殺人」という要素の、曖昧さについても同様である¹³⁵。

フレヌーズはこの殺人者としての手記を、「蒐集家」としての「私」にその「病」の行きつく先を提示することで、過去の自分自身に対して託しているとも考えることもできる。フレヌーズは自分の「分身」である「私」をヨーロッパに残していくことについて語る。

¹³² « Vous seul pouviez me comprendre, vous seul pouviez accueillir avec indulgence les affinités qui m'attirent vers vous. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 55.)

¹³³ 本論文第3章、3-10「内なる蒐集家と内なる殺人者」を参照。

¹³⁴ « Oui, il est entendu que je suis un visionnaire, et de quelles visions ? Puisse ce supplice vous être épargné, car j'en souffre tellement que je m'en vais. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 56.)

¹³⁵ トーマスが殺人事件の犯人であるかは疑わしい(本論文第4章、4-2「語り」による入れ子構造参照のこと)。またフレヌーズの犯したとする殺人についても、あくまで日記のなかでの主張にすぎず、本当に起こった事件なのか疑問は残る。彼らの殺人はディスクール上の「殺人」という曖昧さを帯びている。

「というのも、私は誰かにこの不安の苦痛を叫ばなくてはいけないのです。そしてここで、このヨーロッパで、もし天が私に授けてくれるとするならば、誰かが私を気の毒に思い、私の回復を喜んでくれるのだということを知りたいのです。その誰かになっていただけないでしょうか？¹³⁶」

フレヌーズの回復とは、未来の「私」の回復にほかならない。そして「私」は「フォカス氏に手を差し出¹³⁷」すのである。

3-4. 「アンチミテ」を乱す者

手記を託すという行為に加えて、「私」のもとを訪れたフレヌーズの象徴的な身振りがある。それは、原稿をかき混ぜるという仕草である。「私」が来客を知らされて書斎へ向かったとき、フレヌーズは書き物机の上の原稿をステッキの先でかき回していた。

私の書き物机の傍に、彼は軽く片足に重心をかけた優雅さにあふれたポーズで立って、ステッキの先で――緑色の象牙の、奇妙な彫刻の握りがすぐに目を引く、少なくとも 200 フランはしそうな藤製のステッキ――そのステッキの先で、フォカス氏は書類や本のあいだにおいた原稿をめくり、高みから投げやりな様子で読んでいた。

不愉快で我慢ならない、まったく不作法な態度だった。

その原稿、散文や韻文、覚書や手紙、その作品、要するに私の作品が自分の家の安らぎのただなかで、詮索好きなくせに無関心を装っている客のステッキの先でかき回されている！¹³⁸（下線は筆者による）

¹³⁶ « [...] car j'ai besoin de crier à quelqu'un les affres de mon angoisse, besoin de savoir ici, en Europe, quelqu'un qui me plaigne et se réjouisse de ma guérison, si jamais le ciel me l'envoie. Voulez-vous être ce quelqu'un ? » (*Monsieur de Phocas*, p. 56.)

¹³⁷ Je tendis la main à M. de Phocas. (*Monsieur de Phocas*, p. 56.)

¹³⁸ Debout près de ma table de travail, il hanchait légèrement dans une pose pleine de grâce et, de l'extrémité de sa canne, -- un jonc d'au moins dix louis, dont la pomme, un ivoire vert d'un travail bizarre, me requérait, immédiatement, -- du bout de sa canne donc, M. de Phocas feuilletait un manuscrit posé parmi des papiers et des livres et le lisait de haut, négligemment. C'était odieux, intolérable et d'une parfaite impertinence. Ce manuscrit, ces pages de prose ou de vers, ces notes et ces lettres, cette œuvre et mon œuvre en somme remuée du bout de la badine, dans l'intimité de mon

フレヌーズが侵入してくるのは、「自分の家の安らぎのただなか (dans l'intimité de mon home)」である。天野知香は『装飾／芸術』において、アンチミテという概念にかかわる領域について次のように述べている。

一般的に言えば、当時のアンチミテのイメージを構成していた要素としてあげられるのは、解放に対する閉鎖、男性的なものに対する女性的柔和さ、偉大さに対する卑小なもの、卑近なもの、緊張に対する弛緩、冒険に対する安逸、動に対する静、明瞭さに対する微妙なニュアンスといったものである。家庭での安逸は、その典型的なイメージのひとつである¹³⁹。

第2章で分析してきたように、19世紀のアンチームな空間に対する関心の高まりは、近代的な大都市文化の成熟と重なり合い、公共の場に対する個人の私的空間の確保、隠れ家としての室内という意味を持っていた。こうした私的な開放の場は、エステットと呼ばれる芸術愛好家たちによってさらに洗練された形で表現され、文学や絵画にも影響を与えていく。

さらには天野が指摘するように、アンチミテという語が日常的な情景を想起させるだけではなく、ボードレーが1846年のサロン評で述べたような「内面性 (intimité)」という側面ももっていることは重要である¹⁴⁰。室内装飾をより洗練されたかたちで発展させていったエステットたちにとって、室内空間のアンチミテとは、外的世界からの逃避の場であると同時に、それを構成する者にとっての内面性の発露の空間でもあった。作家でありエステットでもある「蒐集家」の「私」が「アンチミテ」という場合、それは単なる「私生活」という意味を超えて、日常的な物のなかに精神の内奥を反映させるという、内的な小宇宙としてのトポスを表現しているのである。

そして「自分の家の親密な世界のただなか (dans l'intimité de mon home)」という言い回しのなかで、もうひとつのキーワードとなる « home » という語を使いながら、ゴンクールは『芸術家の家』で次のように述べている。

home, par ce visiteur curieux et indifférent ! (*Monsieur de Phocas*, pp. 49-50.)

¹³⁹ 天野知香『装飾／芸術』ブリュッケ、2001年、p. 126.

¹⁴⁰ 前掲書、pp. 127-128.

今日、ひとはまだ外へ出かけていくが、生涯にわたってそこで過ごすわけではない。そして「自宅」とは眠るだけの家具付きホテルではなくなった。炉辺に座り、閉じこもった出歩かない生活のなかで、人間というものは誰であれ、心地よく快適で目にも楽しい我が家 (home) の四方の壁に囲まれていたいと思うものなのである¹⁴¹。

天野が指摘するように、「home」という語の背景にはフランスの室内装飾に対するイギリスの影響がみられる。エステットという語そのものが、イギリスのオスカー・ワイルドやラファエル前派などの影響とともに、1880年代頃から用いられるように、19世紀フランスの室内装飾の展開に、イギリスのアーツ・アンド・クラフツの運動は大きな影響を与えていた。19世紀末フランスにおける室内装飾芸術の推進者として最も大きな存在のひとりであったロベール・ド・モンテスキウは、しばしば内装品を買い求めにイギリスを訪れていた。ボードレールが1859年のサロン評で「家庭の親密な感じの良さ (intimes gentillesse du home)」と述べたのは、1855年に出品されたイギリス派絵画の特徴についてであったし、またユイスマンスも1881年のメアリ・カザット評で彼女がアングロ＝サクソン人であることを示したうえで「彼女はくつろいだ (at home) 愛想のよいほほえみを浮かべている」と書いている。天野はゴンクール兄弟や室内装飾運動の推進者たちが、「foyer」というフランス語よりも「home」という英語をしばしば好んで用いたのは、この言葉の背景にある独特のニュアンスを認めていたからだ、と指摘している¹⁴²。

このように「home」という語におけるイギリスからの影響を考慮にいったとき、『フォカス氏』においてフレヌーズを誘惑する悪魔的な蒐集家、イーサルがイギリス人であったことは偶然ではないだろう。そしてフレヌーズを救おうとする

¹⁴¹ De notre temps on va bien encore dans le monde, mais toute la vie ne s'y dépense plus, et le *chez-soi* a cessé d'être l'hôtel garni où l'on ne faisait que coucher. Dans cette vie assise au coin du feu, renfermée, sédentaire, la créature humaine, et la première venue, a été poussée à vouloir les quatre murs de son *home* agréables, plaisants, amusants aux yeux. (GONCOURT, Edmond de, *La Maison d'un artiste*, éd. citée, p. 2.)

¹⁴² 天野知香、前掲書、pp. 143-144. ただし、デボラ・シルヴァーマンが『アール・ヌーヴォー』（天野知香・松岡新一郎訳、青土社、1999年）で指摘するように、ゴンクール兄弟を始めとするフランスの室内装飾の言説は、自国の伝統を称揚する愛国的な文脈で語られることが多く、またラスキンが示したような労働の喜びといった社会運動的要素は欠落している。(p. 27)

態度を示しながらもイーサルと共謀していることが最後まで疑われるトーマスはアイルランド人であり、アイルランドといえばオスカー・ワイルドの出身地であることは周知のとおりである。

「蒐集家」の室内というアンチームな内的宇宙において、フレヌーズはその主の「原稿」をかき回す。エステットにとって原稿とは、ただの「書かれたもの」ではない。アントワーヌ・ベルトランはロベール・ド・モンテスキウの研究書のなかで、エステットにとっての書くこととオブジェの関係について、次のように述べている。

オブジェを書くことと書く対象、「生活の枠組 (cadre de vie)」と住人の想像力とは、物質的にも精神的にも、内的空間における同様の探究として重なり合う¹⁴³。

内的空間をいかに書くかという問題は、エステットにとって自身の内面性を表現することでもあった。選び抜かれた家具は洗練された文体によって描かれなくてはならない。室内装飾というきわめて日常的な主題を描きながら、その表現においては表象の背後にある「内奥 (intimité)」を暗示するというエステットの文体とは、新しいボキャブラリーの絶え間ない探究でもあった¹⁴⁴。

またエステットの室内美学においては、配置の問題が重要な役割を果たす。当時のモンテスキウやゴンクールの室内は、写真で確認するかぎり多様なオブジェであふれかえっていることがわかる。ゴンクールは 1891 年 7 月 7 日の日記に、フランクリン街にあるモンテスキウの家を訪問したことを次のように書いている。

フランクリン街の一階は、17 世紀の小さな窓ガラスをはめた背の高い窓で穿たれており、この家に古い外観を与えている。家じゅうが家族の古い肖像

¹⁴³ *Écriture de l'objet et objet de l'écriture, « cadre de vie » et imaginaire de l'habitant se rejoignent en une même quête, matérielle et spirituelle, de l'espace intérieur.* (BERTRAND, Antoine, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, t. 1, Droz, Genève, 1996, p. 59.)

¹⁴⁴ アウエルバッハはゴンクールの描く世界が、究極に洗練された感覚や芸術に対する最高水準の理解力という、このうえもなく豊かな印象に囲まれながら、その閉塞的な世界観のために、奇妙に卑小な全体像として現れてくることを指摘している。アウエルバッハ、エーリッヒ『ミメーシス』篠田一士・川村二郎訳、筑摩書房、1994 年、下巻、pp. 402-403.

画や帝政様式の醜悪な家具や日本の掛物やホイッスラーのエッチングといった、ちぐはぐなオブジェのごた混ぜである¹⁴⁵。

この不統一な寄せ集めに調和的な全体性を与えるのが、部屋の主による室内構成への配慮であった。モンテスキウは 1895 年にパリで開店されたサミュエル・ビングの室内装飾店が提示する、家具に対する新しさの追求を批判し、室内構成にとって重要なのは異なった時代の様々なものを集める際の配慮にあると主張する。こうした考えは、物からその有用性を取り除き、いわゆる「オブジェ・ダール (objet d'art)」として蒐集する者の心理である。

こうしてフレヌーズがステッキの先でかき混ぜていたものの正体は、蒐集家の室内があらわす中心的な要素そのものであったと言える。つまり私的空間の親密性と部屋の主の内面性が重なり合う地点としての「アンチミテ」と、原稿の順序に象徴されるエクリチュールの配置とである。

そして、もうひとつ注意すべき要素は、フレヌーズが「私」の書斎にあらわれた際の引用において、机の上でかき混ぜられているのは「私の作品」とされているのだが、続く章では、このかき混ぜられていた原稿とは、フレヌーズが「私」に託した手記にほかならなかったことがわかるのである。

手記はすべて手書きで書かれていた。もっとも筆跡は様々だった（というのも人間の筆跡というものはその人の心の状態によって変わるもので、筆跡鑑定人は走り書きひとつで誠実な人間がろくでなしに落ちぶれるさまを理解できるのである）。そこで私はある晩、その完全に手書きの、託された手稿を読んでみることに決めた。フォカス氏がステッキの先と、染めたり眉墨をぬったりした眉毛の下の目の隅とで、軽蔑するようにテーブルの上に陳列させて読んでいたのが、その原稿だったのである¹⁴⁶。

¹⁴⁵ Un rez-de-chaussée de la rue Franklin, percé de hautes fenêtres aux petits carreaux du XVII^e siècle, donnant à la maison un aspect ancien. Un logis tout plein d'un méli-mélo d'objets disparates, de vieux portraits de famille, d'affreux meubles de l'Empire, de *kakémonos* japonais, d'eaux-fortes de Whistler. (GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire 1887-1896*, éd. citée, p. 604.)

¹⁴⁶ Entièrement écrites de sa main, quoique de diverses écritures (car l'écriture de l'homme change avec ses états d'âme, et le graphologue reconnaît, à un trait de plume, la chute d'un honnête homme devenu un coquin), donc, entièrement écrites de sa main, je me décidai, un soir, à lire les pages

ここで提示されているイメージが「分身」のモチーフであることは容易に推察できるだろう。元蒐集家としてのフレヌーズが「私」と重なりあうとともに、彼らの「書かれたもの」もまた取り違えられ混ざり合う。

フレヌーズの手記は別人が書いたかのように筆跡が乱れているうえに、彼によってかき回されたために「日付がひと続きではないバラバラな状態」で「私」のもとに託される。このように秩序を乱し、ステッキの先で「軽蔑するように」「陳列させて」読むという身振りのうちに、世紀転換期において過ぎ去りつつあった蒐集家の閉じこもる感性に対するロランの態度が透けて見えるのである。また説話のレベルにおいては、物語の冒頭で託される手記とは、すでに「書かれてしまった」ものであり、過ぎ去った過去に属している。「あなたにしか託せる人がいない」と切実な様子を示す一方で、「軽蔑したように読む」というフレヌーズの態度の矛盾は、こうした過去との決別という文脈のうちに理解できるだろう。なぜなら『フォカス氏』とは、フレヌーズがフォカス氏と名前を変えることで、閉塞したヨーロッパから抜け出し、未知の領域へと旅立つ、過去との決別の物語だからである。

3-5. モデル像としてのロベール・ド・モンテスキウ

ユイスマンスが『さかしま』のデ・ゼッサントのモデルとし、またブルーストが『失われた時を求めて』でシャルリュス男爵のモデルとしたロベール・ド・モンテスキウ伯爵は、世紀末のエステットを代表する存在であり、ゴンクール兄弟とともに室内装飾の流行におけるもっとも洗練された推進者のひとりであった。『フォカス氏』のフレヌーズのモデルが、このロベール・ド・モンテスキウであったことは、すでに先行研究でも論じられている。マリオ・プラーツは次のように書いている。

この『フォカス氏』(1901)という作品には『責め苦の庭』と同様、「世紀末」文学のありとあらゆる倒錯的要素が蝟集しているように思われる。ロランのフレヌーズ公爵はユイスマンスのデ・ゼッサントやワイルドのドリア

confiées ; celles que M. de Phocas relisait si dédaigneusement, étalées sur ma table, et du bout de sa canne et du coin de ses yeux aux sourcils teints et peints. (*Monsieur de Phocas*, pp. 59-60.)

ン・グレイの系譜に属し、実在の人モンテスキウ（この人物はやがてプルー
ストのシャルリュスのうちに、ひと味違った力強さで活写されることになろ
う）にも似たところがある¹⁴⁷。

『さかしま』の主人公がモンテスキウをモデルにしていることはよく知られて
いるが、『フォカス氏』におけるモンテスキウの影響は、『さかしま』を通過した
うえでの、デ・ゼッサントの病的な探究をさらに募らせたかたちで表現されてい
ると先行研究では考えられている¹⁴⁸。フィリップ・ジュリアンは「フレヌーズ公
爵、これはビザンチン風パリの下水道に墮ちたデ・ゼッサントである¹⁴⁹」と書き、
マリオ・プラーツはロランのデカダンスのモチーフに対する過激な描写について
次のように述べている。

というのは、ロランには、極限にまでおしすすめられたこの時代のもろも
ろの流行を見いだせるからである。つまり、病的に倒錯した美青年に対する
偏執的な愛着（彼もまたアンドロギュヌスに惹かれている）、悪魔的なルネサ
ンス前期絵画（ボッティチェリの『春』は《悪魔的で、有無を言わせぬ、ぞ
くぞくするような》作品と考えられていた）、モローやラファエル前派、奇異
な妖しい姿をした花々（デ・ゼッサントの陽物の花）、淫乱と死のことごとく
入り混じったあらゆるものと、腐敗ぶりに対する妄執がみいだせる¹⁵⁰。

¹⁴⁷ [...] ce *Monsieur de Phocas* (1901) où, comme dans *Le Jardin des Supplices*, semblent affluer en masse tous les éléments pervers de la littérature *fin de siècle*. Le duc de Fréneuse de Lorraine est de la famille du des Esseintes de Huysmans, du Dorian Gray de Wilde, et a quelque chose du réel Montesquiou (qui sera ensuite dépeint avec une bien autre vigueur dans le Charlus de Proust) [...]. (PRAZ, Mario, *op. cit.*, pp. 354-355.)

¹⁴⁸ 最近の研究においても、フレヌーズ＝モンテスキウは周知の事実として考えられており、それを再検討しようとする試みはない。

¹⁴⁹ [...] le duc de Fréneuse, un des Esseintes tombé dans l'égout du Paris byzantin. (JULLIAN, Philippe, *Robert de Montesquiou, un prince 1900*, Perrin, 1965, p. 189.)

¹⁵⁰ Car chez Lorraine nous trouvons les modes de l'époque poussées au paroxysme : l'attrait maniaque pour les éphèbes malsains et pervers (lui aussi est attiré par l'androgynie), pour les Primitifs sataniques (le *Printemps* de Botticelli était alors considéré une œuvre « satanique, irrésistible et terrifiante »), pour Gustave Moreau et le préraphaélisme, pour les fleurs aux formes étranges et équivoques (les fleurs phalliques de des Esseintes), pour le faisandage et toutes les mixtures de la luxure et de la mort. (PRAZ, Mario, *op. cit.*, p. 294.)

確かにフレヌーズの人物造形におけるデ・ゼッサントやモンテスキウの影響を否定することはできない。プラーツが指摘するように、フレヌーズはドリアン・グレイやデ・ゼッサントと同様に「宝石の蒐集家」であり、「宝石に取り憑かれて」いる¹⁵¹。貴族の末裔にして独身者であり、邸宅には「愛好家や商人たちにはよく知られた堅石の秘密美術館¹⁵²」を持っている。このフレヌーズの館はパリ第7区のヴァレンヌ街にあり、その60番地にはモンテスキウの生家であるベチューム館があった。またモンテスキウのステッキのコレクションはよく知られており、ルコント・ド・リールの家を訪れたモンテスキウがステッキの先で原稿をめくっていたという、『フォカス氏』における冒頭のシーンを彷彿とさせるエピソードをアンリ・ド・レニエが伝えている¹⁵³。

ここで考察するのは、こうした特徴の一致のためにフレヌーズ＝モンテスキウと単純に捉えてしまうことへの疑問である。そしてこれまで考えられていたように、『フォカス氏』を世紀末デカダンスの退嬰的な世界としてではなく、新しい時代に向けての「再生」の物語、つまりは「蒐集家殺し」の物語として読み直すとき、フレヌーズにおけるモンテスキウの特徴は、別の意味を帯びてくるのである。まずはロランがモンテスキウをどのような文脈のもとで語っているのか見直す必要があるだろう。

ロランにおいてモンテスキウの名前が出されるとき、それは何よりもまずスノビズムと結びついている。1894年7月6日のコラムで、ロランはウィリアム・ブレイクを紹介する記事で、モンテスキウを嘲笑している。

ブレイク、ブレイク、ブレイク。これが最新の称賛の仕方、スノビズムの最新の発見による画家のことである。ロベール・ド・モンテスキウ氏は『ルビュ・イリュストレ』誌で彼をちょうど見いだしたのだ¹⁵⁴。

ロランは新聞で連載している自身のコラムで、執拗にモンテスキウを攻撃する。

¹⁵¹ PRAZ, Mario, *op. cit.*, p. 301.

¹⁵² tout un musée secret de pierres dures célèbres parmi les amateurs et les marchands. (*Monsieur de Phocas*, p. 52.)

¹⁵³ ZINCK, Hélène, Dossier dans *Monsieur de Phocas*, p. 295.

¹⁵⁴ Blake, Blake, Blake, voilà le peintre qu'il est du dernier cri d'admirer, la dernière invention du snobisme. Monsieur Robert de Montesquiou vient de l'inventer dans la *Revue illustrée*, [...]. (*Chroniques d'art 1887-1904*, p. 245.)

例えば、1897年のシャン・ド・マルスのサロンに出展された、ボルディニの描くモンテスキウの肖像画について次のように書いている。

今年のボルディニの絵で、ド・モンテスキウ氏は確かに、ガウン姿ではなく鉄灰色のご立派なルダンゴトを着て、黒いネクタイを締め、鼠色の背景にシルエットとなって浮かび上がり、そわそわと身体をゆすり、ふんぞりかえり、身をくねらせ、恍惚としている。ド・モンテスキウ氏はターコイズでできたステッキを目の前にうっとりとしている。まるでナルキスが鏡を前に恍惚としているように¹⁵⁵。

1897年5月4日におきた慈善バザーでの大火災では、ひとつしかない出口に人々が殺到し、特に恐怖に狂ったクラブ会員が手にしたステッキで女たちを叩きながら逃げ道を切り開いたという噂が流れた。事件当時、モンテスキウ自身は自宅にいたにも関わらず、ロランはまるで彼が火災現場にいたことをほのめかすような中傷記事を書いている。

そしてこの憐れむべきド・モンテスキウ氏は、今年ボルディニ氏がシャン・ド・マルスで我々に見せてくれたように、自分のステッキに対する崇拜で恍惚としていた。このステッキが……このステッキ……ようやくご理解していただきましたね。このステッキが生ける女性たちには棍棒、死せる女性たちには火挟みとなって、今後は男性のエレガンスの饗宴のなかに悲しく名を残すのだ。不愉快な記憶をもつこのステッキ……¹⁵⁶。

ステッキ、とりわけモンテスキウがコレクションしていたというステッキを介

¹⁵⁵ Et dans le Boldini de cette année, M. de Montesquiou en effet se trémousse, se cambre, se tortille et se pâme, non pas en peignoir, mais dans une délicieuse redingote gris fer, cravaté de noir et silhouetté sur gris souris ! Il se pâme M. de Montesquiou, devant une canne en turquoise, comme Narcisse lui-même se pâmerait devant un miroir. (*Chroniques d'art 1887-1904*, p. 327.)

¹⁵⁶ Et ce pauvre M. de Montesquiou, que M. Boldini nous montre cette année, au Champ de Mars, hypnotisé dans l'adoration de sa canne, cette canne qui... cette canne que... enfin, vous m'avez compris ; cette canne, massue pour femmes vivantes et pincette pour femmes mortes, cette canne désormais tristement célèbre dans les fastes de l'élégance masculine, cette canne de fâcheuse mémoire... (BERTRAND, Antoine, *op. cit.*, t. 1, p. 397.)

したロランのイメージはこうした中傷記事と結びついている。アントワーヌ・ベルトランはモンテスキウに対するあからさまで執拗な中傷は、モンテスキウのようなエレガンスには到達することができないというロランの嫉妬によるためだと指摘している¹⁵⁷。サントスもまたロランのモンテスキウへの態度に、貴族に対するロランの両義的な感情を認めている¹⁵⁸。彼はあまりにも辛辣なジャーナリストとして有名であったため、のちにプルーストには開かれたフォーブル・サンジェルマンの扉はロランに開かれることはなかった。ブルジョワへの激しい嫌悪にも関わらず、彼はブルジョワのように貴族社会に憧れを感じていた。彼が常にジャーナリズムの原稿の締め切りに悩まされていたように、オートゥイユの邸宅での暮らしを維持するには必死で働かなくてはならなかった。特権階級の閉鎖的な社会に憧れると同時に、その不公正さへの憎しみを感じるというアンビヴァレントな態度は、モンテスキウとの関係にもあらわれている。

詩人としてロランがデビューしたばかりの頃、モンテスキウはロランが自費出版した詩集『神々の血』を読み、その作者に会ってみたいと友人であったジュディット・ゴージェに仲介を頼んだ。ところがモンテスキウは現れたロランが期待していたような一風変わった青年などではなく、「両生類のような目をした、うぬぼれた太った青年」だったことに失望し、冷たいお世辞であしらったことをのちに告白している。それでもロランは出版予定だったソネ『ルナティック』を献呈することを願い出るが、モンテスキウは拒否した¹⁵⁹。それを侮辱と受け取ったロランは、以降、執拗にモンテスキウをコラムで嘲笑し続け、双方より飛び交う誹謗中傷はパリ中を大喜びさせる結果になる。

こうした誹謗中傷の類は、ジャーナリストとして大衆に「うける」記事を書かなくてはならないという、ロランなりの演出であったとも考えられる。実際ロランはモンテスキウだけでなく、あらゆる有名人に関する辛辣なコラムを書き、決闘や訴訟、果ては公衆の面前で殴打されるなど社交界に多くの敵を作っていた。

¹⁵⁷ BERTRAND, Antoine, *op. cit.*, t. 1, p. 396.

¹⁵⁸ SANTOS, José, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁹ ANTHONAY, Thibaut de, *op. cit.*, pp. 132-133. ロランは上流社会や憧憬する人物に対して、外見上のコンプレックスを抱えていた。ノルマンディ時代、母方の親戚を介して上流階級の世界を垣間見るが、しかし最初の印象で失敗してしまう。また生涯にわたって尊敬していたバルベ・ドールヴィイに対しても、1883年シャルル・ブエのサロンでバルベに紹介されるが、バルベはロランの外見を気に入らず、ロランはそうしたバルベの態度を察していたことを、のちにブエへの手紙で告白している。 *Ibid.*, p.97, pp. 139-140.

しかし、本物の貴族であり、類まれな蒐集家であったモンテスキウに対する態度には、閉ざされたものへの憧憬と反発、そして自分がそこに参加できないことへの苛立ちというアンビヴァレントな感情もまたうかがえるのである。

それでは『フォカス氏』におけるモンテスキウはどのように描かれているのだろうか。実際『フォカス氏』にはモンテスキウの実名が直接書かれている場面が一箇所ある。それはスキャンダラスで頹廢的な画風で有名になっていた画家イーサルに、是非とも肖像画を描いてもらおうという「スノビズムの激しい発作¹⁶⁰」におそわれたイールシーことデロード男爵夫人をめぐる描写である。夫人は以前彼女の肖像を手がけたホイッスラーやハーコマーを呼びつけて、イーサルへの紹介をとりつけるよう彼らに頼む。

これらのよき英国人たちの目を眩ませるために、イールシーがパリからすべての調度品を移してきたチャリング・クロスの小さな館で、毎晩のように晚餐や招宴が催された。ダイヤモンドをちりばめた緑色の漆塗りの家具、ザクセンの類まれなガラスケース、セーブルの白磁の珍品、それにマシエやカリエスやラシュナルやビゴといった陶芸家たちのものや、日本渡来のものといった蛙の置物のコレクション。というのも、デロード男爵夫人は同類のすべての人々と同じくフェティシストで、スノブで迷信家で、モンテスキウ伯爵が蝙蝠男であるように、蛙女だったのである。そしてこの二人ともが世界を変革していると信じていた……おお、なんとというつまらなさ！なんとという卑小さ！なんと空疎なことか！¹⁶¹

モンテスキウが「蝙蝠男」と呼ばれるのは、1892年に彼が出版した処女詩集『蝙蝠』のためである。詩人としてのモンテスキウの才能もまた、蒐集家という感性

¹⁶⁰ En crise aiguë de snobisme. (*Monsieur de Phocas*, p. 104.)

¹⁶¹ [...] ça avait été la série de dîners et de réceptions dans le petit hôtel de Charing Cross, où Ealsie avait transporté toute son installation de Paris en vue d'éblouir tous ces bons Anglais : meubles de laque verte incrustés de diamants, vitrines d' uniques Saxons et d' introuvables Sèvres blancs, et toute la collection des grenouilles, de Massier, de Carriès, de Lachenal, de Bigot et du Japon, car fétichiste comme toutes celles de sa race, snobisme ou superstition, la baronne Desrodes est la femme des grenouilles, comme le comte de Montesquiou est l'homme des chauves-souris, et tous deux croient révolutionner le monde... Ô pauvretés ! ô mesquineries ! ô vanités ! (*Monsieur de Phocas*, p. 105.)

のもと発揮される。フィリップ・ジュリアンが述べているように、「モンテスキウの詩想は、室内装飾家が飾り戸棚に磁器を並べるのと同じ趣味でロベールは詩を配置していく」。また「モンテスキウは古美術蒐集家たちの詩人であり、美術品に導かれるように言葉に導かれる¹⁶²」。ロランはモンテスキウがお気に入りの詩人だったヴァルモールに対する祝宴を催したことに對して、コラムでそれを「葬式」と辛辣に表現したうえで、次のように書いている。

この倦むことなき葬式の企画人 [=モンテスキウ] は、こうして詩的な家具職人とタピスリーの装飾家としての彼の宝冠にまたひとつ宝珠をつけくわえたことになる¹⁶³。

また、『フォカス氏』の引用箇所でもンテスキウとともに描かれているデロード男爵夫人という名前にも触れておく必要がある。デロード男爵夫人 (baronne Desrodes) とは実在の人物、デランド男爵夫人 (baronne Deslandes, 1866-1929) を明らかにモデルとしている¹⁶⁴。彼女はワグネリアンでラファエル前派、とりわけバーン＝ジョーンズの擁護者であった。『フォカス氏』におけるデロード男爵夫人は、披露する当日まで絵を見てはならないという条件つきで、イーサルに肖像画を描いてもらう。ところが友人らを招待して華々しく披露されたそれは、彼女の蛙の置物のコレクションに囲まれ、「彼女の臣民の群れのあいだに君臨する人間のかたちをしたおとぎ話的な蛙¹⁶⁵」として描かれた男爵夫人の肖像画であった。夫人は肖像画の受け取りを拒み、イーサルを裁判所に訴えるのである。

モデルとなったデランド男爵夫人は、実際に 1893 年にロンドンに渡り、バーン＝ジョーンズに肖像画を依頼している。そして 3 年後にバーン＝ジョーンズがシャン・ド・マルスのサロンで発表した肖像画は、同じく蛙を連想させるものであった。ロランはこのときの様子をバーン＝ジョーンズが亡くなった折、1898

¹⁶² JULLIAN, Philippe, *Robert de Montesquiou, un prince 1900*, éd. citée, p. 151.

¹⁶³ Cet infatigable entrepreneur de pompes funèbres vient d'ajouter un nouveau fleuron à son diadème de poète ébéniste et de tapissier décorateur. (BERTRAND, Antoine, *op. cit.*, t. 2, p. 499.)

¹⁶⁴ 彼女については、すでに本論文第 2 章、2-2 「ロランのおとぎ話」においても考察している。

¹⁶⁵ (la baronne Desrodes est) une grenouille, une humaine et féerique grenouille, trônant au milieu de son peuple... (*Monsieur de Phocas*, p. 106.)

年 6 月のコラムに書いている。

この肖像画の若く美しいモデルとなった女性ほど、こんなに残酷に手ひどく扱われたモデルはかつてなかった。その男爵夫人は死にそうなほどの叫び声をあげた。パリは涙を流してそれを笑い、前もって夫人のご友人がたがこぞってその絵画を吹聴し、わめきたて、抗議するものだから、いっそう批評は容赦ないものになっていた¹⁶⁶。

このデロード男爵夫人ことデランド男爵夫人とモンテスキウとが『フォカス氏』で一緒に描かれていることは偶然ではない。引用箇所があらわれる「治療師 (Le Guérisseur)」の章は、1899 年 8 月 28 日の『ジュルナル』紙に掲載されている。そのおよそ 2 か月前の 1899 年 6 月 27 日のコラムにおいて、ロランはデランド男爵夫人の夜会でモンテスキウの『紅真珠』が朗読されたことを伝えている。

一方には青い紫陽花、他方には黒いアイリスがいて、人々はかなり長い間、詩人や画家や室内装飾職人といったものたちのためにげんなりしていた。オシ、これはデランド夫人の文筆名だが、彼女がオスカー・ワイルドをとりあげるや、モンテスキウはデボルド＝ヴァルモール夫人を引っ張り出してきた。二人ともロンドンに行って肖像画を描かせている。一方はバーン＝ジョーンズに、もう一方はホイッスラーに。[...] 彼らには二人ともお気に入りの詩人や音楽家や鼻疽の画家がいて、二人とも彼らの栄光に尽くすための新聞がある。お互いがニュアンスや花々、家具の様式や宝飾品といったものの趣味を認めさせようと主張する。伯爵は蝙蝠がお好きで、彼の最初の本のタイトルにしたぐらいだ。男爵夫人は自分の居間に常に飾ってあるブロンズの巨大な蛙への唐突な情熱を披露することで応酬する。彼女は自分自身を蛙のプリンセスだと呼んでいるのだ。つまりそれは隠れた、さもなくばおおっぴらな、アイリスと紫陽花との、蛙と蝙蝠との争いであった¹⁶⁷。

¹⁶⁶ Jamais original n'avait été si cruellement malmené que la jeune et jolie femme modèle de ce portrait. La baronne cria au meurtre, Paris en rit aux larmes et la critique fut d'autant plus sévère que la peinture avait été cornée, clamée et réclamée d'avance par tous les amis de la dame... (*Chroniques d'art 1887-1904*, p. 376.)

¹⁶⁷ Hortensias bleus d'un côté, iris noirs de l'autre, s'est-on assez longtemps fait la guerre à coups de poètes, de peintres et de tapissiers ; Ossit,

ロランは小説のなかで二人の名前を並べて出すことで、少し前に新聞紙上で書いた自身のコラムを読者の記憶から呼び起こそうとしている。そしてさらに、小説中ではコラムで書かなかったことを付け加えている。つまり、「この二人ともが世界を変革していると信じて」いることである。類まれな蒐集家である彼らは、選び抜かれた品物と配置の妙によって、自身の内面性を反映させた室内を構成する。彼らにとって室内とは「世界そのもの」の代替物であった。しかし、彼らを変革できると信じていた世界は室内という閉ざされた空間にすぎないのである¹⁶⁸。ロランはこうした彼らの気宇を「つまらなく、卑小で、空疎」であると非難している。

『フォカス氏』においてモンテスキウは、あきらかにもうひとりの人物の中にその特徴が描き出されている。それは画家イーサルの催した阿片パーティに客として招かれるミュザレット伯爵である。彼は「400年続いた貴族の家柄¹⁶⁹」で「優雅な身体つきにはわざとらしい気取りと、よく考えられたしなやかさ¹⁷⁰」を備えている。イーサルはフレヌーズに対して、パーティの席でサマンの詩を朗読したばかりの女優モード・ホワイトをほめたたえているミュザレット伯爵を、次のように評価してみせる。

「伯爵に関しては、これは崇高なる無関心というやつだ。彼がお世辞を言

pseudonyme littéraire de madame Deslandes, avait à peine inventé Oscar Wilde, que M. de Montesquiou exhumait madame Desbordes-Valmore ; tous deux allaient se faire peindre à Londres et le Burne Jones de l'une répondait au Whistler de l'autre. [...] Tous deux avaient leurs poètes, leurs musiciens, leurs peintres attitrés ; tous deux, des journaux dévoués à leur gloire ; chacun prétendait imposer des nuances et des fleurs, des styles de meubles et de bijoux ; le comte aimait les chauves-souris, c'était même là le titre de son premier livre ; la baronne avait riposté en affichant une soudaine passion pour un énorme crapaud de bronze en permanence dans son boudoir et s'appelait elle-même la princesse aux grenouilles ; et c'était une guerre latente, sinon ouverte, entre l'iris et l'hortensia, la grenouille et la chauve-souris. (*Poussière de Paris*, pp. 122-123.)

¹⁶⁸ ベルトランはモンテスキウがボードレールを称賛しながらも、ロランとは違って、ボードレールが示す「悲惨」に対する魅惑にはまったく関心を払わなかったと述べている。(BERTRAND, Antoine, *op. cit.*, t. 2, p. 509.) こうした点はモンテスキウの「室内」への志向と外界への無関心のうちに理解できるだろう。

¹⁶⁹ [...] quatre cents ans de noblesse [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 148.)

¹⁷⁰ dans toute l'élégance de son corps un maniérisme voulu, une savante souplesse. (*Monsieur de Phocas*, p. 148.)

っているのは朗読者に対してでしかない。あんな崇拜ぶりをひけらかしているのも、モードに自分の詩をいくつか投資してやろうと狙っているにすぎない。明日になれば彼女のところに献辞をつけて彼の本が 10 冊届くだろう。エイムリー・ド・ミュザレット伯爵の『翼ある鼠』はまたひとつミューズを獲得したというわけだ。つまり、自分の名声はしっかり気かけなくてはならないのさ。[...] 彼はホワイトのなかに名声のための素晴らしい宣伝となるものをかぎ分けて、彼女を自分の栄光に繋ぎとめてやろうというためだけにやって来たのさ。彼が彼女に馬鹿丁寧に行っているのは、ほかならぬ自分自身に言い寄るためだ。彼は自分自身としか恋もしないというわけだ。インク壺のナルキス……171」

ここで言及されている『翼ある鼠』とはモンテスキウの詩集『蝙蝠』を暗示している。さらにこの阿片パーティでミュザレットは音楽家ドラパールと同席することになる。この音楽家はミュザレットが自分の詩を彼に伴奏させるために一度は持ち上げたにもかかわらず、世間が音楽家の方に喝采を送ったために、「恩知らずだと言って追い出してしまった¹⁷²」人物であった。彼らの関係が、実在する音楽家レオン・ドラフォッス (Léon Delafosse, 1874-1951) とモンテスキウとの関係を示唆していることは明らかである¹⁷³。

モンテスキウが芸術作品のもつ市場的価値に敏感であったことは、天野知香が『装飾／芸術』で指摘しており¹⁷⁴、それは前述の『フォカス氏』の引用からもうかがうことができる。こうした芸術市場を意識したモンテスキウ像として、アンリ・ド・レニエの 1903 年の小説『真夜中の結婚』があげられる。そこでモンテスキウはある天才芸術家に自分の名前で作品を作らせて、万博に出展しようと企む山師的人物のセルピニー子爵として描かれている。セルピニーの目論みは、作

¹⁷¹ « Quant au cher comte, c'est la sublime indifférence ; il ne fait sa cour qu'à la diseuse, tout ce bel étalage d'idolâtrie ne vise qu'à placer à Maud quelques pièces de vers ; il lui enverra demain ses dix volumes, avec dédicaces, et les *Rats ailés* du comte Aimery de Muzarett compteront une Muse de plus : il faut bien soigner sa gloire. [...] Il a flairé dans la White un bon agent de notoriété et n'est venu que pour l'atteler à sa gloire. C'est lui-même qu'il courtise à travers les salamalecs qu'il lui fait ; il ne flirte qu'avec lui-même. C'est le Narcisse de l'encrier... (*Monsieur de Phocas*, p. 149.)

¹⁷² Il l'a congédié pour ingratitude. (*Monsieur de Phocas*, p. 149.)

¹⁷³ BERTRAND, Antoine, *op. cit.*, t. 2, p. 620.

¹⁷⁴ 天野知香、前掲書、pp. 148-149.

品を商品として扱うことに逆上した芸術家が自殺することで頓挫する。天野は1884年の『さかしま』において、徹底した人工楽園の構築を夢見る孤独で自閉的な耽美主義者として描かれたモンテスキウが、1903年のレニエの作品では、芸術を商品として世に出す山師的人物として描かれているという、ひとりの実在する人物のモデルとしての変遷のあり方を、1890年代の装飾芸術をめぐる動きのなかに読みとっている。このようなモデル像の変遷のなかで『フォカス氏』のモンテスキウを捉えなおすとき、そこであらわされているのはデ・ゼッサントのような自閉的人物像ではなく、セルピニーのようなスノブでありまた芸術の市場価値を意識した人物に近いことは明らかであろう。

このように、『フォカス氏』におけるモンテスキウのイメージは、洗練された趣味で室内装飾に贅を凝らし、類まれな蒐集家として世紀末の文化に影響を与えた彼を讃えるというよりも、明らかに否定的な文脈において語られている。『フォカス氏』がデカダンス的な頹廢趣味で過剰にあふれた作品として読まれてきた一方で、モンテスキウに対するスノビズムと結びついたこのような否定的なイメージは、単なる個人的な誹謗中傷の域を超えて、無視することのできない要素である。

3-6. 外からのまなざし

これまで分析してきたように、モンテスキウの描かれ方のなかに、彼に代表される「蒐集家」およびそれがあらわすところの感性に対するロランの態度の一面を読み取ってきた。しかし、こうした分析は以上のような伝記的なレベルを超えて、物語の構成の中でも考察されるべきであろう。

世紀末における「蒐集家」の感性とは、自己の内面性を投射した装飾品で充満した室内という特殊なトポスに対するまなざしのあり方である。その閉鎖的な空間を支配する部屋の主が、自らの蒐集物に対する執拗な記述に熱中することはこれまでも述べてきたところである。『フォカス氏』が『さかしま』のような自閉的な蒐集家の感性と同列にとらえられてきたのは、このような閉鎖空間が小説中に登場するためであろう。確かにフレヌーズはモンテスキウを彷彿とさせるヴァレンヌ街に「愛好家や商人たちにはよく知られた堅石の秘密美術館¹⁷⁵」を持つ、パリでも伝説的な蒐集家である。

だが、これまでの先行研究において決定的に欠けていたものは、閉鎖空間を描

¹⁷⁵ tout un musée secret de pierres dures célèbres parmi les amateurs et les marchands. (*Monsieur de Phocas*, p. 52.)

写する際の「語り手の位置」である。『フォカス氏』において蒐集家の閉鎖空間が描かれるとき、それは徹底して「第三者」を介してなされている。部屋の主、すなわちそこに閉じこもる人物を語り手とした描写が欠如しているのである。

具体的な例を見てみよう。

まずは問題のフレヌーズが所有するという「秘密美術館」についてである。それは次のように描写されている。

フレヌーズはヴァレンヌ街の邸宅に、愛好家や商人たちにはよく知られた堅石の秘密美術館を持っていた。噂によれば、チュニスの市場だとかスミルナのバザールだとかいった近東から、古代の宝石や貴重な絨毯や珍しい武器や劇薬といった宝物の数々を持ち帰ってきたということだった。しかしフレヌーズは友人を持たずに暮らしていたから、彼の私邸を訪れることを許されたものは誰もいないのだった。

彼の唯一の付き合いといえ、商人たちか彼のような蒐集家だけで、彼らのうちあの彫金師のバリュシニだけが、これまでにヴァレンヌ街の敷居をまたぐことができたおそらく唯一の人物だったに違いない。社交界の人々はみな、厳しく門前払いをくらわされた¹⁷⁶。

これは当然フレヌーズ自身の語りではなく、フレヌーズから手記を託された「私」による描写である。しかも「社交界の人々はみな、厳しく門前払いをくらわされ」、そこに直接入ることができたのは「あの彫金師のバリュシニだけ」と書かれていることから、「私」はフレヌーズの所有する秘密美術館を直接見たわけではないことがわかる。「私」の描写は人々の噂や推測に支えられている。こうして自らの所有するコレクションを記述するという「蒐集家」の快樂は、語りの構造によって横滑りさせられてしまう。そしてこのほかにフレヌーズの宝石のコレクションについて描写する箇所はないのである。

¹⁷⁶ Fréneuse possédait, dans son hôtel de la rue de Varenne, tout un musée secret de pierres dures célèbres parmi les amateurs et les marchands. Il avait aussi, disait-on, rapporté de l'Orient, des souks de Tunis et des bazars de Smyrne, tout un trésor de bijoux anciens, de tapis précieux, d'armes rares et de poisons violents, mais Fréneuse vivait sans amis, nul n'était admis à visiter l'hôtel familial. Ses seules relations étaient des marchands ou des collectionneurs comme lui et, parmi eux, Barruchini, le maître ciseleur, était peut-être le seul qui eût jamais franchi le seuil de la rue de Varenne. Tout mondain était sévèrement consigné à la porte. (*Monsieur de Phocas*, p. 52.)

フレヌーズのコレクションを「直接」見て、それを「記述」しようとする者に対して、彼は敵意を感じる。それはイゼ・クラニルというフォーリー・ベルジェールの踊り子に紹介されたときの彼の手記にあらわれている。イゼは楽屋にあらわれたフレヌーズにこう語りかける。

「お名前は存じ上げております、ムッシュウ。宝石の方ですよ。珍しい宝石のコレクターですか。そのコレクションを見てみたいといつも思っております。パリに来たときからずっと思い続けてきたことなんです。それが可能でして？¹⁷⁷」

イゼがフレヌーズに対して熱を上げているように見せるのは「蒐集室のため¹⁷⁸」だということを彼は最初から感じとっている。そして自らとイゼの関係が「蒐集室」の存在を介して歪んでしまうように、自身のコレクションこそ人生にとっての重荷であると捉えているのである。

というのも私には珍しい宝石と金利収入がある。この有名な収入、あまりにも知られすぎた財産。野次馬たちや馬鹿者たちによって、さらに誇張され大げさになってしまった財産。この重荷となった財産のおかげで、私が誰だかわかるような場所ではどこでも、自分の人生が毒されてしまうのだ。この財産から私は逃げ出しているのだ。あるいはむしろ、何か月も人知れず外国を旅行することで、この財産の伝説から逃げているのだ¹⁷⁹。

彼が感じているのはコレクションそのものへの負の感情と同時に、コレクションを「記述」することへの嫌悪感である。

¹⁷⁷ « Je connais votre nom, monsieur, vous êtes l'homme aux pierreries, le collectionneur de gemmes rares. J'ai toujours eu envie de les voir, une idée fixe qui me travaille depuis que je suis à Paris. On pourra ? » (*Monsieur de Phocas*, p. 81.)

¹⁷⁸ [...] pour la galerie [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 83.)

¹⁷⁹ puisque je possédais des pierres rares et des rentes, ces rentes fameuses, cette fortune trop connue, exagérée encore, grossie par les badauds et les sots, cette fortune-boulet qui empoisonne ma vie partout où l'on sait qui je suis, cette fortune que je fuis ou dont plutôt je fuis la légende en voyageant incognito à l'étranger pendant des mois et des mois. (*Monsieur de Phocas*, p. 82.)

それにジャーナリストたちはなんとか私に紹介してもらい、コレクション室を訪れ、室内を描写しようと策を弄する。そしてこのイゼはジャーナリストたちと交際があるのだ！¹⁸⁰

フレヌーズは「書く」主体としてのジャーナリストを、閉鎖空間に入れようとはしない。ロラン自身がそうであったように、この時代の作家はジャーナリストも兼ねるケースがしばしば見られたことはすでに序論でも述べたとおりである。そしてメルムー＝モンターバンの指摘するところによると、ドレフュス事件に際して 1898 年以降「インテリ」と呼ばれることになる知識層が、真実に基づく議論を新聞上で進めようとし始めることに対し、それまでの「ジャーナリスト作家」が新聞で使用するのは「一人称」であることがほとんどであった。世紀転換期は、こうした「一人称」の語り手としての「ジャーナリスト作家」という存在が消えていき、ジャーナリストが職業として専門化し始める時代でもある。職業倫理や労働組合の結成とともに、専門家としてのジャーナリストは私的な表現を拒むようになっていく。1830 年から 1900 年にいたるまでの新聞におけるエクリチュールの問題は、同時代に新しく発展しはじめる日記というジャンルとも密接に関わっている¹⁸¹。フレヌーズ自身も日記の「書き手」として小説内に存在し、そして「書き手」としてのフレヌーズは、物語の冒頭から最後まで、自身の所有するはずの閉鎖空間を描くことはけっしてないのである¹⁸²。

3-7. 殺人衝動と群衆・美術館

『フォカス氏』の物語の中心となるのは、フレヌーズが芸術家イーサルの殺害するに至る過程である。手記が殺人にまつわる物語であるということは、手記の冒頭部分ですでに示唆されている。しかし興味深いのは、群衆にまぎれ都市をさまようという行為、すなわち室内に閉じこもらないということと、コレクション

¹⁸⁰ et des journalistes briguent l'honneur de m'être présentés, de visiter mes collections, de décrire mon intérieur, et cette Izé connaît des journalistes ! (*Monsieur de Phocas*, p. 83.)

¹⁸¹ MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸² このようなジャーナリズムにおける一人称の語り手から、客観的な記述へと移行していく動きは、本論文の第 4 章で詳しく論じるように、一人称の「私」が知りうることを語りうることの限界性を「噂話」というかたちで提示した、ロランの「噂話の詩学」のうちに、その過渡的要素を認めることができるだろう。

を蒐集室に所有するのではなく、美術館に見に行くという行為のうちに、フレヌーズの殺人衝動が次第に高まりを見せていくという点である。以下において、その意味するところを考察してみたい。

フレヌーズの手記の冒頭はスウィンバーンとミュッセの詩の引用から始まるが、その後、日付つきの日記部分の冒頭から 5 日分の記述は、美術館のコレクションを眺めることと、群衆の圧倒的な力に呑みこまれていくこと、という二つの情景が奇妙に交差している。最初の日付、1891 年 4 月 8 日は下層階級の人々に対する嫌悪感が述べられたあとで、次のように書かれている。

それにあらゆる卑しい本能に対する嫌悪と憎悪を持っている私自身が、この享樂的で殺人に狂う群衆のように、本能的に暴力的で下劣で、人殺しで好色なのではないだろうか。暴徒となった群衆はセーヌに警官を投げ込んで、100 年前には「貴族たちを縛り首にしろ！」と叫び、今日では「軍隊を打倒せよ！」とか「ユダヤ人に死を！」とわめきたてているのだ¹⁸³。

次の日付 1891 年 10 月 30 日では、フレヌーズは美術館の石像のなかに、探していた瞳を見つけ出したように感じる。

一日中ルーヴルですごした。アンチノウスの大理石のまなざしが私につきまとっている。あの切れ長の死んだ目は、巧緻でいて深みのあるなんという柔らかさと温かみでもって私を見つめていたことだろう！その瞬間、そこに緑色の光を見たように思った。もしこの胸像が私のものだったら、目の中にエメラルドを嵌め込んでやるのだが¹⁸⁴。

¹⁸³ [...] et moi-même, qui ai la répugnance et l'horreur de tous les bas instincts, ne suis-je pas instinctivement violent et ordurier, meurtrier et sensuel comme cette foule sensuelle et meurtrière, la foule des émeutes qui jette les sergents de ville à la Seine et criait, il y a cent ans : « Les aristos à la lanterne ! » comme elle vocifère aujourd'hui : « À bas l'armée ! » ou « À mort les Juifs ! ». (*Monsieur de Phocas*, p. 61.)

¹⁸⁴ J'ai passé toute ma journée au Louvre et le regard de marbre de l'*Antinoüs* me poursuit. Avec quelle mollesse et quelle chaleur à la fois savante et profonde ses longs yeux morts se reposaient sur moi ! Un moment, j'ai cru y voir des lueurs vertes. Si ce buste m'appartenait, je ferais incruster des émeraudes dans ses yeux. (*Monsieur de Phocas*, p. 61.)

『さかしま』のデ・ゼッサントによって甲羅に宝石を嵌め込まれて死んでしまふ亀の挿話は有名だが、フレヌーズが宝石を嵌め込みたいと考える欲望の対象は、デ・ゼッサントにとって室内装飾の一部であった亀とは違い、彼自身の所有するものではなく、その欲望は仮定のかたちで述べられるにすぎない。

続く日付 1893 年 2 月 23 日では、フレヌーズは死刑見物をしたいと望む。

今日は不愉快な手段をとった。死刑に立ち会わせてもらうために、ほとんど知りもしない新聞記者を丸めこもうとしたのだ。私は彼を夕食に招待すらした。それは退屈な男だったし、血は私をぞっとさせる。そう、私は歯医者で隣の部屋から叫び声が聞こえると、ほとんど気を失いそうになって、気持ちが悪くなるくらいに血が嫌いなのだ¹⁸⁵。

実際の日付ではおよそ 2 年の間があいているものの、日記の記述レベルにおいて 2 日分前にさかのぼると、先に引用した殺人の衝動に駆りたてられる群衆の記述がある。1839 年までフランスではギロチンが一般大衆にも公開されており、公開処刑とは大衆にとっての一種の祝祭機能を果たしていた。フレヌーズは血を嫌悪しているにもかかわらず、なぜ自分が処刑を見物したいのか理解できない。こうした記述の交差が続くのは、彼の殺人や血への衝動が無意識の領域に属するからと考えられる。続く日付の記述も検討していきたい。1893 年 5 月 12 日の日記は、再び美術館での宝石のコレクションに関する記述である。

ナポリ。——堅石のコレクションでも最高のものを見てきた。おお！なんという美術館だろう！〔…〕しかしローマの宝石の沈み彫りには、なんたる強烈な熱情があることだろう。指輪の爪に、月桂樹の冠を戴いた青年の顔が彫ってあるものがあつた。若かりしカエサルなのか、あるいは皇妃の誰かか。カリギュラかオトーかメッサリナかポッパエアか¹⁸⁶。

¹⁸⁵ J'ai fait aujourd'hui une démarche ignoble : j'ai essayé de circonvenir un journaliste que je connais à peine pour obtenir de lui d'assister à une exécution ; je l'ai même invité à dîner, et l'homme m'ennuie et le sang me répugne, oui, me répugne à un tel point que chez le dentiste, en entendant un cri dans la pièce à côté, je défaille presque et crois me trouver mal. (*Monsieur de Phocas*, pp. 61-62.)

¹⁸⁶ Naples. — Je viens de voir la plus belle collection de pierres dures. Oh ! ce musée ! [...] mais les intailles romaines ont je ne sais quelle ardeur intense. Il

ここで挙げられているカエサルを初めとする固有名詞のどれもが、殺人と血のイメージと結びついていることは明らかである。彼がそれらを眺めているのはナポリの美術館のコレクションであり、彼の所有するところではない。次の 1894 年 7 月 13 日の日付では、祭りの夜のエネルギーに溢れた群衆の様子が描かれ、そこには再びネロという「死」と「暴力」に結びつく固有名詞があらわれる。

祭りの夜には、深夜、通りで風変りな女たちやそれ以上に奇妙な男たちに出会う。民衆の喜びの夜々は、忘れ去られた旧き化身をその身内深くに揺り動かすのだろうか。しかし今夜、興奮して汗にまみれた群衆の渦のなかで、私は絶対にビュティニアの解放奴隷と頽廢期ローマの遊女たちの仮面とすれ違った。

今夜アンヴァリッドの雑踏でごったがえす広場からは、射撃の音に混じって、フライの悪臭や酔っぱらいのしゃっくりや家政婦たちの臭い空気や、ネロの時代の祭りの野獣のような臭気が漂っていた¹⁸⁷。

ここで言及されている「ビュティニアの解放奴隷」とは先のルーヴル美術館で見たとされる大理石像のアンチノウスのことを指している。ハドリアヌス帝の寵児であったアンチノウスもまた、ナイル川で溺死するという死を暗示させる固有名詞である。

「所有／非所有」の関係と暴力的に高まっていく殺人衝動とは、フレヌーズの無意識のレベルにおいて絡まり合っている。フレヌーズがイーサルを殺害したときに使用したのが、イーサルの所有するコレクションのひとつである毒薬を、中身を中空にしたエメラルドの宝石に流し込んだ仕掛け細工であったことは、こう

y avait là dans le chaton d'une bague une tête adolescente couronnée de laurier, quelque jeune César ou quelque impératrice, Caligula, Othon, Messaline ou Poppée, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 62.)

¹⁸⁷ On rencontre, les soirs de fête, très tard, dans les rues, de bizarres passantes et de plus étranges passants. Ces nuits de joie populaire remueraient-elles au fond des êtres d'anciens avatars oubliés ? Mais j'ai absolument croisé, ce soir, dans le remous de la foule excitée et suante, des masques d'affranchis bithyniens et de courtisanes de la décadence. Il se dégageait, ce soir, de cette grouillante esplanade des Invalides, à travers les pétarades des tirs, les relents de friture, les hoquets d'ivrognes et l'atmosphère empestée des ménagères, de fauves effluves d'une fête sous Néron. (*Monsieur de Phocas*, p. 62.)

した殺人と「蒐集」の繋がりを端的に示唆するものであろう。

手記の冒頭にこうした記述があることは興味深い。なぜなら『フォカス氏』が最終的に殺人へと行き着く物語であることから、冒頭に殺人衝動が暗示されることは普通考えられても、それが個人の「蒐集室」ではなく「美術館」との関連で語られ、室内に閉じこもる身振りではなく、群衆のなかにまぎれ、そのエネルギーに呑みこまれていく主人公という、これまで検討してきたようないわゆる世紀末の「閉じこもる感性」、言いかえれば蒐集家の魂をもった主人公とは、対立する概念のなかで語られているからである。つまり、『フォカス氏』ではその冒頭部分から、殺害されるのが「蒐集家」であることを、遠回しにはあるが示唆されていたのである。

3-8. 「非所有」の原則

「所有／非所有」の関係は、『フォカス氏』という物語全体のテーマとも結びついている。つまり、フレヌーズが物語を通じて探し続けていた「緑色の目」とは、けっして手に入れることができない欲望の対象だということである。『フォカス氏』の物語自体が「非所有」を示唆していることは象徴的である。

フレヌーズは自身の探し求める対象である目について次のように書いている。

瞳の奥には海の底のようにシレーヌがいる。それはわかっている。だが結局……それに出会ったことは一度もないし、そして深く悲しげな水のまなざしを今なお探している¹⁸⁸。

『フォカス氏』における「非所有」の原則は、次のようなトーマスの言葉にもあらわれている。彼はフレヌーズを閉塞した状況から救い出すため、ともに遠いところへ旅立つことが救済に繋がると、ベナレスからフレヌーズに手紙を出す。

「あなたが確実に回復できるかもしれないのはここなのです。この無限の情熱のなか、群衆の絶えざる熱狂の中なのです […]」¹⁸⁹

¹⁸⁸ Il y a des sirènes au fond des prunelles comme au fond de la mer, cela je le sais, mais voilà... je ne les ai jamais rencontrées, et je cherche encore les regards d'eau profonde et dolente [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 72.)

¹⁸⁹ « C'est ici que vous auriez trouvé la sûre guérison, dans cette atmosphère de ferveur immense, cette permanente exaltation d'une foule [...] » (*Monsieur*

「情熱！人間の幸福の秘密のすべてはそこにあるのです。つまり情熱的に愛すること、事物に対して情熱的に興味をもつこと、いたるところで神と出会い、出会うたびに神を激しく愛すること、全自然を、人も事物も愛情をこめて欲し、それを所有することにこだわらず、欲望がいいか悪いかなど心配せず、外的世界の抑制なき欲望のままに身をすりへらすことなのです […]」

190

「蒐集家」の室内が「外的世界」からの逃避あるいはその排除から始まっていることから、トーマスが言う「外的世界」に身をゆだねるという行為は、「蒐集家」の感性と真っ向から対立するものである。ザンクが指摘するように、物語中のトーマスの存在が世紀末の「閉じこもる感性」に対する異議申し立てであることは明らかである¹⁹¹。トーマスはさらに、懐古趣味のなかで事物を蒐集する感性に対しても否を唱える。

「重要なのは見ることであって、見られる事物ではないのです。 […] 過去の事物はすでに死んでいます。どうして死体にこだわるのでしょうか？ 所有された事物はすでに腐敗しています。我々がなにか物を惜しむのは、すでに我々の中に死の萌芽があるからなのです¹⁹²」

トーマスの発言は、あきらかに世紀末のオブジェ・ダールへの傾倒、事物の有用性を越えたところに価値をみいだす「蒐集家」の感性を批判するものである。また、ヴィリエ・ド・リラダンの『ヴェラ』（1883）やジョルジュ・ローデンバ

de Phocas, p. 243.)

¹⁹⁰ « [...] La ferveur ! Tout le secret du bonheur humain est là : aimer avec ferveur, s'intéresser passionnément aux choses, rencontrer Dieu partout et l'aimer éperdument dans chaque rencontre, désirer amoureusement toute la nature, les êtres et les choses sans s'arrêter même à la possession, s'user dans le désir effréné du monde extérieur sans même s'inquiéter si le désir est bon ou mauvais. [...] » (*Monsieur de Phocas*, pp. 243-244.)

¹⁹¹ ZINCK, Hélène, Présentation dans *Monsieur de Phocas*, p. 25.

¹⁹² « [...] L'importance est dans le regard et non dans la chose regardée. [...] Les choses du passé sont déjà mortes : pourquoi s'attarder sur un cadavre ? Chaque chose possédée est déjà une pourriture, et quand nous regrettons une chose, c'est déjà un germe de mort que nous portons en nous. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 244.)

ックの『死都ブリュージュ』（1892）にしても、いずれも過去の遺物、とりわけ死者の遺物にとりつかれた主人公が破滅への道をたどる物語であり、そこには事物が人間におよぼす恐るべき力が描かれていたことを思い出さなくてはならない。

トーマスは「人生をゆがめてしまったのは文明です¹⁹³」と明言する。ここで言う「文明」の射程には、「蒐集家」の事物に対する執着が含まれていることは間違いないだろう。フレヌーズは偶然見かけたパステル画に描かれていた肖像画の目に、アンチノウスのような、「恐るべき淫乱の悲しげなエメラルド¹⁹⁴」の瞳を見出したように感じる。そして、「こんなまなざしを見いだせるのなら、すべてを捨てるだろう¹⁹⁵」と書いている。実際にフレヌーズは「私」に手記を託すためにあらわれた冒頭の場面で、すでにすべての財産を処分している。ヴァレンヌ街の館と動産が、『フィガロ』紙と『タン』紙に予告されたように競売に付される。彼の望むところは「こんなまなざしを見いだせるのなら」であって、「手に入れられるなら」ではない。つまりトーマスが手紙で書いたように、所有せずに愛するということに他ならない。

周知のとおり『さかしま』のデ・ゼッサントは、フォントネ・オー・ローズの館に閉じこもり、自らの趣味にあった蒐集品で隠遁所を再構成していくところから始まる。そして、彼の試みは失敗し、再びパリでの生活に戻る決意をするところで物語は幕を閉じる。しかし、フレヌーズにとって品物の蒐集は、物語が始まった時、厳密には手記の冒頭部分ですでに終わっている。彼の「蒐集室」は部屋の主によって記述されることもなければ、品物が増えていくこともない。彼の探究はようするに、所有できないものを見いだすことにある。『さかしま』が破滅によって終わるとすれば、『フォカス氏』はその破滅、すなわち閉じこもる主人公が閉鎖空間から出ていかざるをえなかった時点から始まっているのである。1884年に発表された『さかしま』と1899年の『フォカス氏』における時間的落差は、そこにあらわされている感性の差異という問題においても、『フォカス氏』がそれと同列ではなく「『さかしま』以後」の作品として捉えられるべきであることに敷衍しているのである。

¹⁹³ C'est la civilisation qui a déformé la vie. (*Monsieur de Phocas*, p. 247.)

¹⁹⁴ [...] la dolente émeraude d'une effrayante luxure. (*Monsieur de Phocas*, p. 63.)

¹⁹⁵ Je donnerais tout pour trouver ce regard. (*Monsieur de Phocas*, p. 63.)

3-9. 蒐集室としてのアトリエと不能の芸術家

『フォカス氏』における閉鎖空間を代表するものは上記のフレヌーズ自身の「蒐集室」のほかに、殺人事件が起こった「室内」であるイーサルのアトリエであろう。ここで明らかにしたいのは、フレヌーズによって殺害される芸術家イーサルが、ほかならぬ蒐集家としての特徴を象徴的に賦与されているという点である。それはイーサルの「室内」、つまり芸術家のアトリエでありながら、実際には「蒐集室」としてしか機能していないトポスを分析することによって、確認することができるであろう。

『フォカス氏』における殺人は二つ存在している。フレヌーズ自身による画家イーサルの殺人と、物語全体と入れ子構造になっているトマスが過去に犯したとされるビュルド氏に対する殺人事件である。フレヌーズ、イーサル、トマス、そして語り手としての「私」という4人の登場人物が互いの分身のような存在として混ざり合っていることと対応するように、この二つの殺人事件もまた同様の共鳴関係にある。そしてイーサルを殺害するというフレヌーズの欲望は、彼によって蒐集の感性をかきたてられるとともに高まっていくのである。

イギリス人の画家であり彫刻家でもあるクローディアス・イーサルは、フレヌーズを背徳の道に誘い込む悪魔的でサディスティックな人物として小説に登場する。人物造形のモデルとしてマリオ・プラーツは、トゥルーズ＝ロートレックやジェームズ・アンソール、さらに架空の人物では、エドモン・ド・ゴンクール『ラ・フォスタン』のジョージ・セルウィン卿の名前を挙げている¹⁹⁶。だがその特徴をもっとも強く意識されているのが、アメリカ人の画家であり主にイギリスで活躍したホイッスラーであろう。フィリップ・ジュリアンはホイッスラーの抱えている多くの訴訟問題について次のように書いている。

[...] 彼の性格はむしろ猛禽のそれであった。彼の生涯には訴訟が次々と生じて標柱のごとくに並び、また彼はそれらをまったくアメリカ人らしい宣伝のセンスで利用していった¹⁹⁷。

¹⁹⁶ PRAZ, Mario, *op. cit.*, p. 301. トゥルーズ＝ロートレックに関しては、プラーツはイーサルとの外見上の相似を指摘している。イーサルはアントニオ・モロが描くところのアルブ公の小人に似ている。一方ロートレックは「ヴェラスケスの小人」のようであった。またベルギー人の画家アンソールとイーサルは、仮面に対する偏執という共通性を持っている。 *Ibid.*, pp. 456-457.

¹⁹⁷ [...] son [=Whistler] caractère est plutôt d'un rapace. Sa carrière est

イーサルもまたスキャンダルと訴訟に取り巻かれている。

このクローディアス・イーサルというのは、どうやら相当人を煙に巻くのが好きな人物らしい。ロンドンでは、機知と悪ふざけを洗練させるという「悪戯 (fun) ¹⁹⁸」をやりすぎて、フランスに逃げてこなくてはならなかったようだ。向こうでは、そんな状況に耐えられなくなったのだ。公爵夫人の肖像画をめぐるカーネビー卿との訴訟は都合のよい口実にすぎなかった。実際には彼は正当な怒りと昔からの恨みの爆発から逃げてきたのである。これらの恨みにしても怒りにしても、皮肉屋の芸術が煽り立てたのであり、そんな芸術のために、彼は肖像画家というよりもむしろ、人を煙に巻くのが好きな人物だとみなされているのだ¹⁹⁹。

富豪レイランドのロンドンの邸宅を飾った、ホイッスラーによる黄金の孔雀の室内装飾は有名であるが、ホイッスラー自身の邸宅もまた洗練され選び抜かれた室内装飾品に満ちた空間であった²⁰⁰。ロベール・ド・モンテスキウはホイッスラ

jalonnée de procès qu'il exploite avec un sens de la publicité tout américain. (JULLIAN, Philippe, *Robert de Montesquiou, un prince 1900*, éd. citée, p. 111.)

¹⁹⁸ ロランは短編小説『ドルマンセ』において、「悪戯 (fun)」という言葉で、前述のゴングールの登場人物セルウィン卿の名前とともに、次のような文脈で用いている。「ロンドンには「悪戯 (fun)」の国です。「悪戯 (fun)」というのは、冷たく不吉で神経に障るようなおふざけで、イギリスはこうした鋼のように辛辣で鋭い陽気さの産地というわけです。尊敬すべきジョルジュ・セルウィンはおそらく死について人を煙に巻くのが好きな人物でしかないのでしょうか [...]」 -- [...]

Londres est le pays du *fun*. Le *fun*, la farce à froid, sinistre, exaspérante, l'Angleterre est la patrie de ces gaietés affilées et coupantes comme l'acier : l'honorable Georges Selwyn n'était peut-être qu'un mystificateur macabre, [...]. (« Dolmancé », *Œuvres romanesques*, t. 1, pp. 206-207.)

¹⁹⁹ Ce Claudius Ethal est, paraît-il, un terrible mystificateur. À Londres, il a pratiqué le *fun* avec de tels raffinements d'à-propos et de malice qu'il a dû s'expatrier en France ; sa situation, là-bas, n'était plus tenable. Son procès avec lord Kerneby, au sujet du portrait de la duchesse, n'a été qu'un heureux prétexte ; la vérité est qu'il a fui de justes colères et l'explosion de vieilles rancunes, rancunes et colères attisées avec un art d'ironiste qui met chez lui le mystificateur bien au-dessus du peintre de portraits. (*Monsieur de Phocas*, p. 102.)

²⁰⁰ 画家のジャック＝エミール・ブランシュは 1882 年にホイッスラーが催したパーティーにおける凝った豪華な食器類や、花瓶と花との青と黄色のハーモニーといったものを描きだし、のちには自らもアトリエをホイッスラー風に改装させてい

一を称賛し、自身の肖像画を依頼した。フィリップ・ジュリアンは両国を代表するこの二人のエステットを『フォカス氏』のイーサルとフレヌーズの関係のうちに捉えている。

パリでは、ホイッスラーがモンテスキウに不吉な影響力をふるっているという噂でもちきりになった。ジャン・ロランは、ホイッスラーの悪意を悪魔主義といえるほどに誇張している彫刻家イーサルがフォカス氏（モンテスキウ）にふるう、まさしく呪いじみた魅惑を喚起して、この噂を悪化させた²⁰¹。

作品の「話題性」という意味で、ロランは人々にわかりやすいかたちでこうした要素を取り入れたのだろう。しかし、前述したようにフレヌーズがモンテスキウからいくつかの特徴を負いながらも、モンテスキウについてはスノビズムの文脈のうちに語られ、フレヌーズ自身の本質が蒐集家としての「閉じこもる感性」から外れたところにあつたように、イーサルをめぐっては、蒐集家というイメージがさらに先鋭化させたかたちで彼のなかにあらわされていることがわかる。つまり、イーサルは画家・彫刻家でありながら、もはやその情熱は「蒐集」にのみ浪費され、作品を創造することができない「不能の芸術家」なのである。彼のアトリエには一枚も絵がない。肺病を病んだ貧しい少年に無理やりポーズをとらせて死なせてしまったという、サディスティックな創作の物語をフレヌーズに語りながら披露した少年の胸像にしても、それはすでに「もう 15 年も前²⁰²」の作品である。彼の手元にあるのは過去の作品ばかりで、創造的な力を自分自身の過去の作品から取り戻そうとする。イーサルはかつてトーマスの妹であるレディ・カーネビーの肖像を、「病的で少々不吉な優雅さを強調し、さらに理想化して²⁰³」描いたのだが、夫であるカーネビー卿に肖像画の代金を拒否されていた。だが彼女はイーサルの弁護士を通じて離婚することになり、肖像画も裁判ののちイーサ

る。JULLIAN, Philippe, *Robert de Montesquiou, un prince 1900*, éd. citée, pp. 111-112.

²⁰¹ On dit à Paris que Whistler a sur Montesquiou une influence maléfique et Jean Lorrain aggrave cette rumeur en suggérant un véritable envoûtement de Monsieur de Phocas (Montesquiou) par le sculpteur Ethal, celui-ci exagérant jusqu'au satanisme la méchanceté de Whistler. (*Ibid.*, p.116.)

²⁰² « Il y a bien quinze ans de cela, [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 127.)

²⁰³ « [...] Je l'ai encore idéalisée, exagérant sa grâce malade et un peu funèbre. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 238.)

ルのもとへ戻されることになった。イーサルは取り戻した肖像画についてフレヌーズに次のような手紙を書いている。

「もしこの肖像画が私の手許に戻ってきたら、私がかつてそうであったような画家が目覚ますだろうし、それにこの取り戻した作品は、光と色彩に対する趣味を再び与えることで、私を別人にしてくれるだろう²⁰⁴」

先のイーサルの訴訟についての引用でもあらわれているように、彼は「肖像画家」というよりむしろ「人を欺くのが好きな人物」として描かれている。フィリップ・アモンは、ゾラの『制作』にあらわされたアトリエには、けっして完成することがない「断片」や「素描」や「下書き」というネガティブな記号に満ちていることを指摘している²⁰⁵。だが、『制作』のクロードがあくまでも画家であったことに対して、イーサルに関しては、彼のアトリエで創造的な行為をしている場面が描かれることはない。アトリエという空間はイーサルにおいて、ただ「蒐集」のためだけのトポスへと変容しているのである。

フレヌーズは初めてイーサルのアトリエを訪れたとき、次のように記録している。

画家とその作品を見に行ったというのに、仮面のコレクションに行き当たった。しばらくのあいだ、私は恐怖に近い感情を抱いた²⁰⁶。

イーサルのアトリエの片隅には帝政様式の背の高い姿見があり、両側の枠組みのところに珍しい仮面のコレクションが飾られている。このようにフレヌーズにとってイーサルとは、最初から画家というよりも蒐集家として現れる。ピエロの仮面や日本の能面やヴェネツィアの仮面といった貴重なコレクションを、イーサルは次々と解説してみせ、作品を鑑賞しにいったはずのフレヌーズは蒐集品に対

²⁰⁴ « [...] si ce portrait revient entre mes mains, je sens que le peintre que j'ai jadis été se réveillera et que mon labeur repris fera de moi un autre homme en me redonnant le goût de la lumière et de la couleur. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 239.)

²⁰⁵ HAMON, Philippe, *Imageries*, José Corti, 2001, p. 126.

²⁰⁶ J'étais venu voir le peintre et sa peinture, et je tombais sur une collection de masques. J'eus un moment de quasi-effroi. (*Monsieur de Phocas*, p. 99)

する「彼の蘊蓄に魅了²⁰⁷」されるのである。「彼の才気にぼうっとなった。そして饒舌に魅せられ、数々の思い出のきらめきに目がくらみ、私は彼のように笑った²⁰⁸」。

同じ蒐集家に対するイーサルの皮肉は、「描けない画家」である彼自身にも返ってくる。イーサルは阿片パーティに招待したイギリス人の蒐集家たちを次のように辛辣に評価する。

「彼らは皆なにかを蒐集している。こっちのやつはサーベルの鞘、あっちのやつはアン女王のベルトのバックル、もうひとりにはローマの王の靴か、美男のミュラー公のサーベル用の腰鞆といったところだ。まさしくなにかをしなくちゃいけないのだからね。世界に口出しするわけじゃないとしても、そのささやかな存在を世界に確保しておかないと²⁰⁹」

手記における4日目の日付で、フレヌーズはイーサルが口にした蒐集家に対する皮肉と相似した印象を自分自身に抱いている。

夢を見ること！たしかに生きるにこしたことはない、しかし私は夢を見ることしかしていない²¹⁰。

前述したように、フレヌーズにとって蒐集は手記の冒頭ですでに終わっている。これまでの自分が蒐集家としての「閉じこもる生」しか生きてこなかったことを彼は手記の冒頭ですでに了解しているのである。そしてイーサルという「不能の芸術家」、つまりその蒐集の欲望が行き着くところの生の虚妄を、悪意あるかたちで体現する人物と出会うことによって、自身のうちなる「蒐集家」に対して嫌悪

²⁰⁷ [...] son érudition enchantait. (*Monsieur de Phocas*, p. 100.)

²⁰⁸ Sa verve m'étourdissait et je riais comme lui, charmé par sa façon, ébloui par le scintillement de tant de souvenirs, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 101.)

²⁰⁹ « [...] Tous collectionnent quelque chose : celui-ci, les fourreaux de sabre ; celui-là, les boucles de ceinture de la reine Anne ; cet autre, les souliers du roi de Rome ou les sabretaches du beau prince Murat ; il faut bien faire quelque chose et, sinon s'occuper, occuper le monde de sa petite personne. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 144.)

²¹⁰ Rêver ! Certes, il vaudrait mieux vivre et je ne fais que rêver. (*Monsieur de Phocas*, p. 62.)

を感じていくようになる。「まるでこのイーサルという男は、私の中にある全エネルギーを衰えさせ、幻想をすべて打ち砕くことに喜びを感じているかのようだ²¹¹」。

さらに、イーサルと出会って1か月強しか経っていないというのに、彼が少し不在にただけで感じる飢えのような感覚に対する、自身のアンビヴァレントな感情をフレヌーズは自覚している。「それは完全に飢えの感覚だ。だが同時に窒息して息が詰まる。それでも私は感じている。自分がこの不幸のもとであるこのイギリス人を恐れ憎んでいることを²¹²」。

では実際、イーサルのアトリエはどのような様子をしていただろうか。フレヌーズが初めて彼のアトリエを訪れた日の手記を再び引用する。

彼のアトリエで目にしたものは何もなかった、鉛筆ひとつ、クロッキーひとつ、ちょっとしたキャンバスひとつない……それに彼のように享樂家で贅沢好きの芸術家にしては、なんと奇妙なアトリエだろう！ […] 大きなホールは天井があまりに高いので闇の中に消えていきそうだった。そこには骨董品ひとつ、古い布や額縁の金泥の明るい色彩ひとつない。ようするに装飾画家のアトリエにしては殺風景なところだった。だがこうした飾り気のなさのなかに唯一ある贅沢は、姿を映しだせるほどワックスをかけて磨かれた寄木張りの床の光沢だった。その床はまるで鏡のように輝いていた²¹³。

そして、その何もないアトリエに唯一ある家具が、前述の引用であげた仮面のコレクションを飾った背の高い姿見である。ようするに、このアトリエには「鏡のように磨き上げられた床」と「姿見」に象徴されるように、自身の姿を反映す

²¹¹ On dirait que cet Ethal prend plaisir à déprimer en moi toute énergie, à détruire toute illusion... (*Monsieur de Phocas*, p. 189.)

²¹² C'est une sensation de faim absolument, et en même temps j'étouffe et je suffoque. Et pourtant, je le sens, je crains et je hais cet Anglais de malheur. (*Monsieur de Phocas*, p. 112.)

²¹³ [...] je n'ai rien vu dans son atelier, pas un crayon, pas un croquis, pas un bout de toile... Et quel singulier atelier pour un sensuel et somptueux artiste comme lui ! [...] Et dans ce vaste hall au plafond si haut qu'il en paraît reculé dans l'ombre, pas un bibelot, pas une tache claire d'ancienne étoffe ou de dorure de cadre : le dénuement d'un atelier de peintre de décors. Un luxe, cependant, dans cette austérité : les moires d'un parquet ciré et frotté à s'y regarder, un parquet luisant comme une glace, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 98.)

るものしか存在しないのである。「鏡」のイメージが世紀末の「閉じこもる感性」において切り離しがたいモチーフであることは、セブリーヌ・ジュエヴが指摘している²¹⁴。鏡は単なる装飾品ではなく象徴的なモチーフとして、蒐集家の閉じこもる世界の内部において自己を分裂させると同時に、そこを危険な自意識の探究の場にしてしまう。

フレヌーズにとってイーサルのアトリエが「自己投影のトポス」としてあらわれることは象徴的である。しかし、蒐集家であるはずのイーサルのアトリエに、骨董品 (bibelot) ひとつないというのは奇妙なことではないだろうか。蒐集家の感性とは、部屋を事物で充満させるという欲望でもあったはずだ。ヴィルコが指摘しているように、ユイスマンスのデ・ゼッサントの行動原理は「空虚への恐怖」に他ならない²¹⁵。

イーサルのアトリエには、もうひとつ小部屋が存在している。イーサルの蒐集品の数々は普段はこの小部屋に仕舞い込んであり、彼はそれらを必要に応じてそこから取り出してくる。つまり彼のアトリエとは、蒐集品を自在にアレンジメントするための舞台背景として機能しているのである。

二度目にフレヌーズがイーサルのアトリエを訪れるとき、それは明らかに、彼の作品ではなく、蒐集品を鑑賞するという目的のためである。イーサルは貴重な品物が手に入ったことをフレヌーズに手紙で知らせてくる。

「ライデンの宝ものが手に入った。私のところにある。それを見にきたまえ。[...]」ライデンの宝もの！イーサルは望みを実現したのだ。その比類なき骨董品、そのために彼がオランダに2週間とどまっていた美術館の品、それがついに彼の所有するところとなった。私はその品物に感嘆させるために招待されているのだ²¹⁶。

イーサルの言う「宝もの」とは、「ヴェラスケスの絵から抜け出してきたような」

²¹⁴ JOUVE, Séverine, *op. cit.*, p. 152.

²¹⁵ VILCOT, Jean-Pierre, « Huysmans décadent ou l'horreur du vide », *L'Esprit de décadence, Colloque de Nantes*, t. 1, Minard, 1980, pp. 99-105.

²¹⁶ « La merveille de Leyde est à moi et chez moi, venez l'y voir. [...] » La merveille de Leyde ! Ethal avait réalisé son désir : l'incomparable bibelot, la pièce de musée qui l'avait retenu quinze jours en Hollande était enfin en sa possession et j'étais convié à venir admirer l'objet. (*Monsieur de Phocas*, p. 124.)

13歳ぐらいのスペイン王女の姿をした蠟人形であった。イーサルは人形が現れたときの効果を計算して、それが収められたガラスケースのヴェールを一枚ずつはぎとっていく。だが、フレヌーズがその品物に熱狂せず冷淡なままだったので、イーサルは彼を例の小部屋へと導いていく。

そして彼は突然小さな扉を開けて、アトリエに隣接する暗く奥まった小部屋に私を押し出した。そこは非常に天井が高く、また非常に狭いところで、井戸の内部のようだった。それはひとつの部屋というよりも、大きな衣装ダンスのようなところだった²¹⁷。

第2章で分析してきたように、オスマンによる都市改造が曲がりくねった旧い道を取り壊し、大きな街道を開くことで、都市の循環（circulation）の機能を高めることが目的のひとつであったことに反して、閉じこもる身振りをこそ重視する蒐集家の室内とは、品物の循環が停滞するところ、よどんだ空気が滞留するトポスであった。イーサルはこの小部屋に「20人以上の死体の上半身²¹⁸」のような蠟人形をコレクションしている。

彼の蒐集品はこうした骨董品にとどまらない。彼の蒐集の究極の目的は、人間そのもののコレクションである。イーサルが阿片パーティを自身のアトリエで催したとき、そこは「コレクションとしての人間」を並べるための「陳列室」へと変容する。フレヌーズは彼からパーティに招待されたとき、今度彼が展示しようとしているのが人間ではないかと予感している。

イーサルがいまや客を招くだと！この同国人も来るっていうのはどういうことなんだ、彼は私を彼らに晒すって約束したっていうじゃないか。それに明日は誰を担ごうというのだろう、そのイギリス人たちだろうか、それとも私だろうか、私、それともそのイギリス人たち？²¹⁹

²¹⁷ Et, brusquement, il ouvrait une petite porte et me poussait dans un réduit obscur contigu à son atelier. Très haut et très étroit, l'air d'un intérieur de puits, c'était plus une grande armoire qu'une pièce, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 125.)

²¹⁸ [...] plus de vingt bustes de mortes, (*Monsieur de Phocas*, p. 125.)

²¹⁹ Ethal reçoit donc maintenant ! Qu'est-ce que cet arrivage de nationaux, auxquels il m'a promis en exhibition, et qui veut-il mystifier demain, ces Anglais ou moi, moi ou ces Anglais ? (*Monsieur de Phocas*, p. 139.)

そしてイーサルのアトリエは次のような舞台装置に変えられる。

なによりもあの夜、イーサルのアトリエの奇妙な舞台背景は、壁にかけられたいくつもの大きなタピスリーの、普段はみられない豪華さによって、完全に見ちがえるようになっていた。タピスリーは銅製の棒をくぐらせたいくつもの輪で吊るされて、あまりきちんと固定されていないのでゆらゆらと揺れていた。彼の蠟人形の美術館の胸像がすべて出されている厳かな宵だった。しまわれていた小部屋からこのパーティのために取り出され、台座に置かれたそれらの苦しみと官能にこわばった顔は、大きなタピスリーに織り込まれた人物たち、スリットの入った胴衣を着た獵犬係の小姓たちや、鉄の胴鎧に身をしゃちこぼらせた貴族たち、重たいスカートをはいた奥方たちと、奇妙に混ざり合うのだった²²⁰。

後景にはタピスリーに描かれた過去の伝説めいた人物たちと、イーサルがかつて制作した胸像が並び、前景には招待客たちが居並ぶ。イーサルのアトリエはそれ自体がまるで一幅の絵のようになる。

画家のアトリエは新しい訪問客でいっぱいになった。物言わぬ客たちは足音を忍ばせて、エナン帽をかぶった婦人たちや城壁を守る兜をかぶった騎士たちに沿って並んだ²²¹。

前景と後景は混ざり合い、生きている人間もタピスリーの人物も同列になる。彼のアトリエは、コレクションの「蒐集室」であると同時に、「不能の芸術家」で

²²⁰ D'abord, dans l'étrange décor de l'atelier d'Ethal, ce soir-là tout transformé par le luxe inusité d'immenses tapisseries suspendues aux murs, des tapisseries flottantes à peine fixées par des anneaux passés dans des tringles du cuivre, c'était la veillée solennelle de tous les bustes de son musée de cire. Sorties pour la circonstance de la petite pièce, où il les détient, et posées sur des piédouches, toutes ces faces de souffrance ou de volupté figée se mêlaient bizarrement aux personnages tissés des hautes tapisseries, varlets de meute aux pourpoints tailladés, hauts barons raidis dans des corselets de fer et châtelaines aux jupes lourdes. (*Monsieur de Phocas*, p. 140.)

²²¹ [...] l'atelier du peintre s'était peuplé de nouveaux visiteurs, des visiteurs silencieux, entrés à pas feutrés et venus se ranger contre les dames en hennin et les chevaliers casqués des murailles. (*Monsieur de Phocas*, p. 147.)

あるイーサルが現実の創造行為の代替物として、自身の「蒐集品」によって作り上げたひとつの作品そのものなのである。

他者を自身の蒐集品であるかのように捉える感性は、イーサルのアトリエから見ることでできる景色にもあてはまる。彼のアトリエからはユイスマンスが 1891 年に『彼方』で描いたサン＝シュルピスの塔が見える。パーティで阿片に酔ったフレヌーズは半ば朦朧とした意識のなか、突如としてこれまで外光を遮り、室内の背景をなしていたタピスリーが引きあげられ、大きな窓があらわれるのを見る。今度はパリの光景そのものが、前景で踊る踊り子の舞台背景となるのである。

柔らかい雲にかすむ空には、いくつもの煙突や家々の屋根のシルエットが黒く鋭角的にくっきりと現れていた。排煙管と隅切り壁と屋根裏部屋の小窓からなる眺望が、塩と鉄屑のなかで凍りついたかのようなだった。遠くにヴァル・ド・グラースのドームが見える。俯瞰的に眺めるパリは幻想的で静かだった。クロードィアスの窓からみえるパノラマ自体が、ホールの窓枠のなかに、舞台背景として額にはめこまれていた……。そしてその即興の舞台の上に、夢のような、白い姿が突然現れた。それはチュールか雪のようなふんわりとしたもの、手を触れることができない銀色のなにかだった。そしてこの旋回する華奢なものは、誰もいないアトリエの物憂い片隅で、月明かりの下、優雅に飛び跳ね、舞っていた。それは踊り子のか細い裸身だった。[...] パリの街の煙突と屋根からなる舞台背景が、その幻影を仕上げていた²²²。

パリの風景は、アトリエの窓枠を通じて見下ろされる。パノラマは窓枠という額縁のなかに収められ、外的世界は室内に「蒐集」される。イーサルにとって絵画とはもはや創造するものではなく、俯瞰的なまなざしのもとに蒐集され、窓枠

²²² Un ciel ouaté de molles nuées où se profilaient, aiguës et noires, des silhouettes de cheminées et de toits, tout un horizon de tuyaux, de pans coupés et de mansardes figé dans du sel et de la limaille de fer ; au loin, la dôme du Val-de-Grâce : un fantastique et silencieux Paris vu à vol d'oiseau, le panorama même des fenêtres de Claudius, encadré, comme en décor, dans le châssis vitré de son hall... Et sur cette scène improvisée un être de rêve, une blancheur jaillissait, un floconnement de tulle ou de neige, quelque chose d'impalpable et d'argenté ; et cette chose tourbillonnante et frêle, dans l'ennui de ce coin d'atelier désert, était une gracieuse nudité de danseuse. [...] le décor de cheminées et de toits parisiens achevait la vision. (*Monsieur de Phocas*, p. 162.)

として切り取られ、所有されるものなのである。

「怪物たち (*Quelques monstres*)」と名付けられた章に描かれる、イーサルのパーティに招待された人物はどれもが時代の戯画ともいえる人物ばかりである。このような人物描写として思い出されるのは、ゴンクールが 1856 年に出版した『仮面の乗客たち (*Une voiture de masques*)』であろう。ここに描かれているのは、物語ではなくルイ・フィリップ時代の典型的人物像であるとフォルタンは指摘している²²³。こうしたゴンクールの人物描写は『芸術家の家』で自身の室内装飾を書き連ねていく記述と類似している。イーサルの「人間蒐集」も、こうした記述によって対象を自身の「所有物」であるかのように捉える感覚の延長にあると考えられるだろう。

招待客たちは「現実の人物というよりも操り人形²²⁴」に似ており、イーサルにとっては「サロンの飾り²²⁵」であり「見事な偶像²²⁶」にすぎない。この阿片パーティに同じく招待客として招かれていたトーマスは、フレヌーズにこの夜の「人間蒐集」について次のように語る。

「彼は悪の華の蒐集家なのです。あの夜、彼の家に集められた蘭の花の素晴らしいコレクションをご覧になりましたね。彼のアトリエに一晩中閉じ込められた国際色豊かな悪徳の展覧会が、彼の生涯でもかなりの夜であったことは確かでしょう²²⁷」

マルチェッティが指摘するように、イーサルはその悪徳のコレクションを陳列台 (*étagère*) にのせる²²⁸。フレヌーズは自分自身もイーサルの「蒐集品」のひとつとして「陳列」されていることを理解している。「私は彼のコレクションの一部をなしていたのだ²²⁹」。

²²³ FORTIN, Conrad, « L'Esthétique des Goncourt », *Revue d'études françaises*, N° 8-9, Sophia University, 1974, p. 23.

²²⁴ [...] (l'air bien) plus de fantoches que de personnes réelles, [...] (*Monsieur de Phocas*, p. 140.)

²²⁵ [...] elle meuble (horriblement un salon), [...] (*Monsieur de Phocas*, p. 143.)

²²⁶ splendide idole (*Monsieur de Phocas*, p. 143.)

²²⁷ [...] c'est un collectionneur de fleurs du mal. Vous avez vu quelle divine collection d'orchidées il avait su réunir chez lui l'autre soir. Soyez certain que cette exhibition de vices cosmopolites, parqués toute une nuit dans son atelier, a été une de ces soirées de sa vie. (*Monsieur de Phocas*, p. 172.)

²²⁸ MARCHETTI, Marilia, *op. cit.*, p. 19.

²²⁹ [...] je faisais partie de sa collection [...] (*Monsieur de Phocas*, p. 273.)

「蒐集室」であると同時に、「怪物たち」という作品そのものであるイーサルのアトリエは、蠟燭の「くすんだ明るさによって大きくなったように見え、その四隅は未知なものの中に後退²³⁰」していき、ほとんど魔術的なトポスになっていく。しかしフレヌーズが朝、阿片の夢から目覚めたとき、その空間は急速に現実としての姿を取り戻すのである。

ほこりっぽく悲しげなアトリエの陰鬱さのなかで、狂宴の翌日の最後の悲痛さが夜明けの光に照らされていた。タピスリーは小便色に色あせ、胸像は死体のようで、絨毯の上の花びらは汚らしく、燭台にそって緑色の鍾乳石のように溶けた蠟が固まっていた²³¹。

こうした現実の部屋とその主によって観念化された夢の部屋との落差は、ボードレールの「二重の部屋」にあらわされた感性と類似するものであろう。蒐集家の夢の部屋は現実とともに崩壊する。その理想の空間を保ち続けるためには、閉じこもり続けるしかないのである。

次にフレヌーズがイーサルのアトリエを訪れるのは、トーマスが過去に犯したとされる殺人事件の詳細を聞くためである。死体で発見されたビュルド氏なる人物の傍らには、謎めいたアスタルテの像が残されていた。フレヌーズはイーサルの話を聞くうちに、彼のアトリエと殺人事件が起こった部屋とを同一視していく。

ウールウィッチの犯罪の無感動な共犯者たる瑪瑙の小さなアスタルテ像について、彼がゆったりと単調な声で語るそのアトリエで、イーサルの言葉によって謎が仕組まれていくかのように、暗闇はさらに濃密に、さらに曖昧にもなっていた。結局、トーマス・ウェルコムは殺人を犯したのだ²³²。

²³⁰ [...] clarté fuligineuse dont l'atelier d'Ethal semblait comme agrandi, les angles reculés dans de l'inconnu. (*Monsieur de Phocas*, p. 141.)

²³¹ Dans la maussaderie de l'atelier poussiéreux et triste, c'était aux lueurs de l'aube le navrement final d'un lendemain d'orgie, la fanerie pisseuse des tapisseries, l'aspect cadavéreux des bustes, la salissure des fleurs sur les tapis, et le long des chandeliers la cire grumelée en stalactites vertes. (*Monsieur de Phocas*, p. 168.)

²³² Dans l'atelier, où sa voix lente et monotone évoquait la petite Astarté d'onyx, impassible complice du crime de Woolwich, l'ombre s'était faite plus dense, plus équivoque aussi, comme ourdie de mystère par le verbe d'Ethal. Ainsi donc, Thomas Welcôme avait commis un meurtre. (*Monsieur de Phocas*, p. 208.)

さらに最後の訪問、これはフレヌーズがイーサルを殺害する日である。イーサルは「犠牲者たちの舞踏会」と称して、彼自身の過去の作品をアトリエに並べている。それはすべてイーサルのモデルになったために何らかの犠牲を払った人々の姿で、イーサルは彼らの通夜を行うとして、アトリエ中を花で飾り立てている。「彼のアトリエは上から下まで、月下香の花と大きな百合で飾られていた²³³」。この山と積まれた花と、彼の大切にしていた肖像画が展示されていたために、のちに警察はイーサルの死を計画的自殺だと断定する。彼のアトリエは最終的に、イーサル自身の棺となるのである。

こうしてイーサルのアトリエの変容を分析してみると、それがすべて蒐集家としてのイーサルの象徴的なイメージを負わされていることがわかる。最初それは自己投影の鏡の空間としてあらわれ、のちに蒐集物が収められている小部屋が「井戸の内部」という循環の行き着くところ、袋小路のイメージを与えられる。さらに人間そのものの陳列室、さらには珍しい花々と過去の作品を供えられた彼自身の棺として描かれる。アトリエとは本来創作の場であるにもかかわらず、『フォカス氏』においてそこは、蒐集家の室内としてしか機能していない。

こうしてイーサルはこれまで先行研究で指摘されてきたように、フレヌーズを悪徳の道へと引きずり込む単なる誘惑者でないことが明らかになる。彼は 19 世紀後半を席卷した蒐集家の流行そのものを体現している存在であり、世紀のまさしく終わりに、そうした存在として彼は「殺される」のである。

イーサルのアトリエがトーマスの殺人事件の場と同一視されるという点については、もう少し説明が必要であろう。なぜならそれはビュルド氏の殺人にまつわる物語とイーサルの殺人事件とが入れ子構造になっていることを示す仕掛けにもなっているからである。以下において分析していきたい。

3-10. 内なる蒐集家と内なる殺人者

『ブーグルロン氏』（1897）におけるブーグルロンと親友モルティメが合わせ鏡のような存在であるように、また『老女の学校』（1905）のウートシャレウスカとエヴァの物語が入れ子構造になっているように、ロランの様々な作品において分身モチーフは散見される。そして『フォカス氏』もまた「分身」の物語であ

²³³ Son atelier était, de haut en bas, fleuri de tubéreuses et de grands lys. (*Monsieur de Phocas*, p. 266.)

る。サントスが指摘するように、フレヌーズ、イーサル、トーマスという主要な登場人物は、仮面や緑色の瞳に対する共通の偏執を抱えている²³⁴。また、フレヌーズが結末で実行するイーサルに対する殺人事件は、イーサルによって語られる、過去にトーマスが犯したとされるビュルドの殺人事件と入れ子構造になっており、さらにそれらすべてが語り手である「私」に託された手記であるという多重の入れ子構造をなしている。こうした物語構成そのものによる鏡や分裂の効果は、本章で分析する「蒐集家殺し」のテーマとどのような関わりを持つのだろうか。つまり、イーサルとトーマスがフレヌーズの分身であるとするならば、イーサルとはフレヌーズの「内なる蒐集家」であり、トーマスとは「内なる殺人者」だと考えることができる。そしてフレヌーズからフォカスへと名前を変えて旅立つ物語である『フォカス氏』は、内なるものを殺すという自己破壊による再生の物語として読むことが可能になるのである。以上の点について、まずは『フォカス氏』の元の作品となったと考えられる『悪魔憑きの男 (Un démoniaque)』に登場するビュルドと『フォカス氏』のフレヌーズとの、共通点と相違点を分析することから始めていきたい。

『悪魔憑きの男』は 1895 年に発表され、『フォカス氏』よりもかなり短いものの、主に『フォカス氏』の前半部分の多くがこの作品から、文章をそのままつぎはぎするようなかたちで移行されている²³⁵。作品冒頭、語り手である「私」はビュルドがパリの自宅で何者かに殺されて発見されたことを述べる。ビュルドは「パンテオン街のメダイユ商や宝石商からよく知られた²³⁶」蒐集家であり、「まるで井戸のような、深く冷たい、暗闇に沈んだ小さな庭²³⁷」のある邸宅に、20 年間、年老いた従僕とともに引きこもって暮らしていた。庭で育てている珍種の黒いアイリスは「巨大な蝙蝠に似て²³⁸」いる。蝙蝠のイメージは、本章のすでに論じたように 1892 年のモンテスキウの詩集『蝙蝠』を想起させ、ビュルドが審美家という文脈で描かれていることを暗示している。

²³⁴ SANTOS, José, *op. cit.*, p. 48.

²³⁵ 引用、剽窃、そして自身の過去の作品からの転用は、ロランの多くの作品で見られる特徴である。

²³⁶ [...] bien connue des marchands de médailles et des lapidaires du quartier du Panthéon. (« Un démoniaque », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 5.)

²³⁷ [...] un petit jardin trempé d'ombre, [...] profond et froid comme un puits, (« Un démoniaque », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 5.)

²³⁸ [...] pareils à d'énormes chauves-souris, [...] (« Un démoniaque », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 5.)

続くビュルドについての描写で、『フォカス氏』におけるフレヌーズの描写と同じ文章が断片的に使われている。その一部をとりあげると、ビュルドが人々から目撃されるのは、「河岸の古美術商のところか、リール街やユニヴェルシテ街の貴石商のところか、ボナパルト通りの古銭学者のところではなかった。そこで彼は 16 世紀の沈み彫りだとかコレクションとして値打ちのある淫らなカメオだとかを前に、ルーペを片手に奇妙なほど注意深く机に向かっている²³⁹」ところである。ほかにも彼が「堅石の秘密美術館」を所有しており、40 歳だというのに異様に若く見える外見や、40 時間以上眠り続けてしまうというエピソードなど、ビュルドとフレヌーズの共通性は明らかである。

しかしこうした共通性のもとに、ビュルドの蒐集家としての特性をそのままフレヌーズに認めることは避けなくてはならない。なぜなら、ビュルドは死に至る瞬間まで蒐集家であり続けたからである。ビュルドは手記を残しており（この手記は『フォカス氏』におけるフレヌーズの手記のごく初期の部分と、ほぼ同じである）、この手記が「私」の手に渡ることになる。というのも、「私」はビュルドの遺言で私室の室内装飾や骨董品を譲り受けることになっており、そうした荷物を部屋から部屋へと移している際に、その手記が偶然私の手元に落ちてくるのである。ビュルドは手記のなかで、自らが購入した蒐集品について記述している。

こうして私は 6 年前、河岸でこのドビュクールの版画を買った。それは柔らかく繊細なニュアンスをつけられたトーンで、互いに寄り添って鳩と戯れる二人の若い女性を描いていた²⁴⁰。

²³⁹ [...] ce n'était plus que chez les antiquaires des quais, les marchands de pierres rares des rues de Lille et de l'Université ou les numismates de la rue Bonaparte, alors attablé, la loupe à la main et singulièrement attentif, devant quelque intaille du XVI^e siècle ou quelque camée obscène de collection. (« Un démoniaque », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 5.)

ほぼ同様の描写が『フォカス氏』のフレヌーズの描写においてみられる。[...] (quelqu'un du club le signalait pour l'avoir rencontré) sur le quai, chez un antiquaire, ou rue de Lille, chez quelque marchand de pierres rares, ou bien encore chez un numismate de la rue Bonaparte, attablé, la loupe à la main et singulièrement attentif, devant quelque intaille du XII^e siècle ou quelque camée de collection. (*Monsieur de Phocas*, p. 52.)

²⁴⁰ Ainsi ce Debucourt que j'achetais, il y a six ans, sur les quais, et qui représente dans les tonalités attendries et délicatement nuancées du peintre deux jeunes femmes serrées l'une contre l'autre et jouant avec une colombe, [...]. (« Un démoniaque », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 15.)

本章ですでに分析したように、フレヌーズの手記においては自身の蒐集品に対する記述が決定的に欠如していた。フレヌーズの蒐集は物語の冒頭ですで行き詰まりをみせており、蒐集品の非カタログ化と、探し求める対象の非所有性は、フレヌーズに顕著な特徴であった。

さらにビュルドの蒐集品は処分されるのではなく、「私」に遺言として譲渡されている。フレヌーズは自身の過去の蒐集品をすべて競売にかけている。それは蒐集家たる部屋の主によってなされた配置構成の意趣を、競売というシステムによってすべて解体してしまうことにほかならない。それに対して、ビュルドは彼の私室と小さな礼拝堂の室内装飾と蒐集品を「私」に譲るというように、蒐集品として厳選され集められた意味ごと、他者に移譲することを意味しているのである。

また、ビュルドとフレヌーズの手記の類似性のみで、ビュルド＝フレヌーズ＝蒐集家とする視点の問題点は、語り手の視点という観点から考察されなくてはならない。つまり、フレヌーズが有名な蒐集家としてみなされているのは、あくまでも語り手である「私」の判断であり、世間の印象にすぎないのである。ビュルドに関しては、上記のように手記および室内装飾に対する扱いなどに、ビュルド自身の意識的な蒐集家としてのあり方を読み取ることができるが、フレヌーズについては彼が蒐集家であるという判断はすべて第三者によるものである。フレヌーズをめぐる「蒐集家」という言葉があらわされる場面は次の3箇所である。まず手記を託された「私」がフレヌーズについて描写する場面は次のようなものだった。

彼の唯一の付き合いといえば商人たちや彼のような蒐集家に限られていて
[...]²⁴¹。

また、本章の前半部分にも引用した箇所であるが、フレヌーズに紹介された踊り子が次のように言う。

「お名前は存じ上げております、ムッシュウ。宝石の方ですよ。珍しい宝石のコレクターですとか。[...]²⁴²」

²⁴¹ Ses seules relations étaient des marchands ou des collectionneurs comme lui [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 52.)

²⁴² « Je connais votre nom, monsieur, vous êtes l'homme aux pierreries, le

イーサルの阿片パーティに招かれた客のひとり、妹と近親相姦の関係にあると噂されているレジナルド・ホワイトがフレヌーズに紹介されたとき、次のように手記に記述される。

兄のサー・レジナルド・ホワイトは反らした上半身を折り曲げて、蒐集家と知り合いになれて嬉しいことを私に示した²⁴³。

こうした記述はいずれも世間のフレヌーズに対する印象を示唆するものであるが、それがフレヌーズ自身のアイデンティティのあり方と必ずしも等しいわけではないことに注意しなくてはならない。ロランはフレヌーズが蒐集家でないと断定こそしないものの、蒐集家というアイデンティティを他者の判断へと横滑りさせることによって、フレヌーズを曖昧で境界的な人物像へと変貌させている。こうした分析から明らかになることは、『悪魔憑きの男』で蒐集家として描かれていたビュルドは、『フォカス氏』のフレヌーズにおいて、多くの特徴をそのまま受け継ぎながらも、蒐集家としてのアイデンティティに関しては曖昧にされているという点である。

さらに『悪魔憑きの男』のビュルド殺害の物語は、『フォカス氏』において、イーサルによって語られ、トーマスが犯したかもしれない「過去の殺人事件」として挿入される。そしてこの「過去の殺人事件」は『フォカス氏』の本筋である、イーサルに対する殺人事件と入れ子の構造になっているのである。以下で分析されるフレヌーズとイーサル、フレヌーズとトーマスそれぞれの関係における分身としての関係は、『悪魔憑きの男』で何者かに殺された蒐集家の物語が、『フォカス氏』では、「内なる蒐集家」を自身で殺害する物語へと変容していることを明らかにするだろう。

まずは「内なる蒐集家」イーサルについて考察を進めたい。

イーサルはフレヌーズの手記にあらわれる最初から、分身のような存在として描かれていた。フレヌーズは目や仮面に対する偏執に苦しみながら、それが自分だけの苦しみではなかったことを、イーサルと初めて会った日の手記に記してい

collectionneur de gemmes rares. [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 81.)

²⁴³ [...] le frère, sir Reginald White, daigna incliner la cambrure de son torse et me marquer sa joie de connaître le collectionneur. (*Monsieur de Phocas*, p. 142.)

る。

私のほかにもうひとり、私と同じ偏執をもった男がいる。私のほかにも仮面にとりつかれ、それらを恐れ、見つめている男がいるのだ²⁴⁴。

イーサルと出会う以前から、フレヌーズは自分のうちに「もうひとりの自分がいるのだろうか²⁴⁵」という不安を感じている。「もうひとりの男が私の中に入り込んでいる……それにしてもなんていう男だろう！²⁴⁶」。

そしてイーサルと出会って以来、フレヌーズへのイーサルの影響力は増していきののだが、それと同時に「殺害の狂熱」もまた成長していく。しかしフレヌーズはこうした殺害衝動すらも、イーサルが約束してくれた回復への道なのだという奇妙なロジックを展開する。

この不思議な話好きの人物 [=イーサル] は、私の存在そのものに語りかけてくる、私の夢に実体を与えてくれる、彼が高らかに話しかけると、私は彼の中に目を覚ます。まるでもっと正確でもっと緻密なもうひとりの自分自身の中にいるかのように。彼との会話で自分自身を生み出すのだ。[...] しかしそれでも、この残忍な憎しみとこの殺害への熱狂が増大していく！それがおそらく私の回復段階のひとつなのだろう。というのも私は回復していくからだ。クローディアス [・イーサル] が私に約束してくれたのだから。²⁴⁷

さらにイーサルはもはや実体をもたず、フレヌーズの頭の中だけに存在する人物なのではないかと疑わせる箇所がある。それは、イーサルに会うことが嫌になったフレヌーズがヴェネツィアに旅立とうとしていたとき、彼の部屋のなかにま

²⁴⁴ Un autre homme a la même obsession que moi, un autre homme a la hantise des masques, un autre homme les redoute et les voit, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 95.)

²⁴⁵ Y aurait-il en moi un être double ? (*Monsieur de Phocas*, p. 64.)

²⁴⁶ Un autre homme est installé en moi... et quel homme ! (*Monsieur de Phocas*, p. 85.)

²⁴⁷ Ce mystérieux causeur me raconte à moi-même, donne un corps à mes rêves, *il me parle tout haut, je m'éveille* en lui comme dans un autre moi plus précis et plus subtil ; ses entretiens m'accouchent de moi-même, [...]. Et pourtant cette haine atroce et cette fureur de meurtre qui grandissent ! C'est une des phases de ma guérison, peut-être, car je guérirai, Claudius me l'a promis. (*Monsieur de Phocas*, p. 110.)

るで影そのもののように、イーサルが突然姿をあらわす場面である。

もう出発はしない。またイーサルに会った。この男が私を捕まえたのだ。ちょうど荷造りをし終えて、テーブルの前に立ち、旅行用の毛布のなかにステッキと傘をくるんでいるところだった。ひとつの手が私の肩に置かれた。私の影のなかで嘲るような口が笑っていた。[...] 彼だった。彼は私が出発すると見抜いたのだ。どうやって？まるで千里眼があるかのようだ²⁴⁸。

このようにイーサルの存在は、フレヌーズの妄想である可能性がある。あるいは実在していたとしても、フレヌーズとの境界が曖昧な人物である。なぜならイーサルはフレヌーズによって「書かれた」存在であるからだ。イーサルは純粹にフレヌーズの手記にのみ存在する人物であり、ほかの視点からの描写はない。手記を託された「私」は、その時点ですでに、イーサル殺人事件は大きなスキャンダルを巻き起こしていたということが、フレヌーズの手記の最後の部分に書かれているにも関わらず、イーサルの存在やその殺人事件についていっさい言及しない。果たして殺人は実際に実行されたのだろうか。こうした事件そのものの曖昧さは、ロランの他の作品においても顕著な特徴のひとつである。手記という一人称の曖昧なエクリチュールは、「すべてが嘘」であるという可能性すら射程に入れていることは考慮に入れるべきだろう²⁴⁹。ただ、ここで重要なのは、イーサルが実在するのか否か、という問題ではない。フレヌーズが「イーサル」という存在を記述し、たとえエクリチュール上の存在であったとしても、「イーサル」は彼の殺害の対象となったという点である。そして書くという行為のうちにイーサルの実在やフレヌーズとの境界が曖昧になることで、イーサル殺害の物語はフレヌーズによる「内なる蒐集家殺し」として理解できるのである。

最後に、フレヌーズとトーマスの関係について分析したい。フレヌーズをトーマスに結びつけるのは「殺人」である。フレヌーズはなぜ自分がトーマスに惹か

²⁴⁸ Je ne pars plus, j'ai revu Ethal, cet homme m'a repris. Je venais de boucler mes malles et, debout devant une table, j'achevais de rouler les cannes et les parapluies dans ma couverture de voyage, quand une main s'est posée sur mon épaule et une boucle ricaneuse a gouaillé dans mon ombre [...]. C'était lui, il avait deviné que je parlais : comment ? C'est à croire que cet homme a la double vue [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 137.)

²⁴⁹ こうした記述の嘘をめぐる問題に関しては、本論文第4章、4-7「手記の嘘——「伝説」の生まれるところ」であらためて考察する。

れるのか、次のように判断する。

彼の魅力の謎はきっと、まさしくその犯罪の中にさえあるのだろう。恐怖と美の雰囲気が、人を殺した人間にはつねにつきまとう。[...] 私はトーマスに対する理由のない共感、とりわけ人殺しに対するものだったのだ。美しい顔の憂鬱、優しさや活力のすべては、殺したことに対する後悔からきたものであると同時に、それにおそらくは、もう一度殺したいという欲望かもしれないのだ²⁵⁰。

これはイーサルのアトリエについて分析した際にも触れた箇所だが、イーサルのアトリエのなかで、トーマスの過去の犯罪の物語をフレヌーズが聞かされる場面である。アトリエの「暗闇はさらに濃密に、さらに曖昧に²⁵¹」なっていくと同時に、フレヌーズ自身の欲望にほかならない殺人欲がトーマスのそれと同化していく。

フレヌーズがイーサルを殺害する方法は、イーサルが指にはめていたエメラルドの指輪のなかに仕込まれた毒薬である。対して、トーマスの「過去の殺人」についてイーサルは次のように物語る。

そのくすんだバラ色の絹をはった小部屋のなかで、崩れたクッションの上にビュルドが倒れていた。彼は夜会服を着ていた。そのボタン穴には白い巨大なアイリスがさしてあった。彼は後ろ向きに倒れ、両ひざが胸より高く上がっていた²⁵²。

²⁵⁰ L'énigme de son charme était peut-être même dans son crime. Une atmosphère d'épouvante et de beauté enveloppe toujours l'homme qui a tué, [...]. [...] je devinais que mon irraisonnée sympathie pour Thomas avait été surtout à l'assassin ; la mélancolie de ce beau visage, tout de douceur et d'énergie, était faite à la fois du regret d'avoir tué et, qui sait ? du désir de tuer encore. (*Monsieur de Phocas*, p. 208.)

²⁵¹ [...] l'ombre s'était faite plus dense, plus équivoque aussi, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 208.) 本論文第3章3-9「蒐集室としてのアトリエと不能の芸術家」参照。

²⁵² « Là, dans un réduit de soieries d'un rose mat, sur un écroulement de coussins, de Burdhes gisait. Il était en tenue de soirée ; un énorme iris blanc marquait sa boutonnière ; il était tombé en arrière, les genoux plus hauts que le buste, [...]. » (*Monsieur de Phocas*, pp. 206-207.)

激しく倒れた様子と、「血が一滴も流れていなかった²⁵³」ことなどから、ビュールドは毒殺されたことが明らかである。イーサルに対する殺人が、同じ毒殺であったことは偶然の一致ではないだろう。ビュールドは夜会服を着て、胸に白い巨大なアイリスをつけている。イーサルもまたフレヌーズと共に食事をするために夜会服を着て、クッションの上に倒れ込む。そして殺害現場となったアトリエは「頭がくらくらするような白い一面の花²⁵⁴」で満たされている。

さらにフレヌーズは殺人を、無意識的な力に突き動かされるようにして行ったことを告白している。

私は運命の裁きを行う、無意識の道具となったのだ。私は自分自身の意志よりも強い意志によって振り上げさせられた腕だった²⁵⁵。

このように、内なる蒐集家を殺害するというフレヌーズの行為は、自らの「内なる殺人者」としてのトーマスと重なりあうことで実行される。フレヌーズがフォカス氏と名前を変えて旅立つという、彼自身のうちに新しい存在が生じる再生のモチーフは、以上のような「内なる蒐集家」を「内なる殺人者」が殺すという分身のモチーフのもとで、より明確になるのである。

3-11. 殺害の動機

フレヌーズの手記には、前述したようにほぼ冒頭からすでに殺人への無意識的な欲望が記されているが、彼が殺人を実行するに至る決定的な契機とはなんだろうか。手記の日付でイーサル殺害のおよそ1か月前にあたる『畏』と題された章において、冒頭、フレヌーズはイーサルとトーマスの両名から宛てられた手紙を引用している。この二人は共に「ラ・ロシュフーコー街の小さな美術館²⁵⁶」つまりギュスターヴ・モローの作品を見に行くように勧めている。互いに嫌っている二人が共謀するわけでないことは確信しながらも、フレヌーズはこの奇妙な一致に

²⁵³ Pas une goutte de sang (*Monsieur de Phocas*, p. 207.)

²⁵⁴ Toute la floraison blanche et capiteuse [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 266.)

²⁵⁵ [...] j'ai été un instrument inconscient et justicier du sort ; j'ai été le bras levé par une volonté plus forte que ma propre volonté [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 264.)

²⁵⁶ [...] le petit musée de la rue La Rochefoucauld [...] (*Monsieur de Phocas*, p. 249.)

戸惑いつつ、モロー美術館へ出かけていく²⁵⁷。

そこへ行ってきた […] それこそ彼らの望むところであったとすれば、彼らは満足してもいい、それも完璧に彼らの企みは成功したし期待以上だったのである²⁵⁸。

そしてフレヌーズはモロー美術館から、「人殺しの魂²⁵⁹」を持ち帰ってくる。モローが殺人に対する何らかの契機であることは確かである。それではなぜモローの絵画を見ることが、イーサルという蒐集家の魂を殺害することへの要因となるのか。以下において、モローとロランの関係を追っていくことで考察してみたい。

ロランがモローと出会った 1882 年頃、モローはすでにサロンから遠ざかり、ラ・ロシュフーコーの館でほとんどの客を寄せつけず、閉じこもるように制作を行っていた。1880 年のユイスマンスのサロン評は、モローの隠遁生活を次のように書いている。

それはパリのただなかにおける神秘的な隠遁だった。隠遁所の扉を乱暴に叩く同時代の生活の雑音は、その部屋に入っていくことすらできないのだ²⁶⁰。

当時、まだ作家としてもジャーナリストとしても名前が売れていたわけではなかったロランが、モローのアトリエに招かれていたことは驚くべきことであるとラペッティは述べている²⁶¹。モローを称賛していたロランは、1882 年に自費出

²⁵⁷ モロー美術館が一般に公開されたのは 1903 年以降であるが、ロランはそれ以前からモローのアトリエに通っていた。

²⁵⁸ J'y suis allé, [...]. Si c'était là ce qu'ils voulaient, ils ont lieu d'être satisfaits, et pleinement, car l'épreuve a réussi, et au-delà de toute espérance. (*Monsieur de Phocas*, p. 251.)

²⁵⁹ [...] une âme d'assassin, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 256.)

²⁶⁰ C'est un mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître. (HUYSMANS, Joris-Karl, « Le Salon officiel de 1880 », *L'Art moderne, Œuvres complètes de J.-K. Huysmans*, t. 4, Les Éditions G. Crès et Cie, 1929, p.152.)

²⁶¹ RAPETTI, Thalie, Introduction dans *Chroniques d'art 1887-1904*, pp. 65-66. 当時、モローのアトリエに入っていくことは貴重な特権であり、『さかしま』出版の 1 年後に、ユイスマンスをモローに紹介したのもロランであった。

版した詩集『神々の血 (*Le Sang des Dieux*)』の扉絵を、モローのオルフェウスの顔で飾っている²⁶²。

ロランは1888年「魔術師 (*Un maître sorcier*)」と題したモローに関するコラムを『エヴェヌマン』紙に掲載している²⁶³。これはジャーナリストとしてロランが初めて書いた絵画に関するコラムであった。ロランはこれまでいくつかの詩集を自費出版し、小説も数編出版していたが、前年に『エヴェヌマン』紙の編集部に入り、ジャーナリストとして手っ取り早く成功する道を選んだのである。

そして、このコラムの文章は、ほぼそのままのかたちで『フォカス氏』における『毘』の章、つまりイーサルとトーマスの二人に勧められて、フレヌーズがモロー美術館を訪れる章に移されているのである。以下にその箇所をあげておく。

夢を自分の領域とすることにおいて、彼 [=モロー] は誰にもまして幻視者であり、しかし、その作品に不安と絶望の戦慄を描いてしまうほどに、自らのヴィジョンに病む者でもある。その魔術師は彼の時代全体を魅惑し、同時代の人々や、彼らの実利的な行為や懐疑的な時代を魔法にかけたのである。彼の絵の輝きのもとに育った、苦しみ憔悴した若者世代はみな、過去とそれが呼び起こす魔法のようなイメージに、ひたすら目を向けるのである。文学者たち、とりわけ詩人でその世代の者たちはまた、懐かしむように夢中になるのだった [...] ²⁶⁴。

コラムではここでロラン自身の『神々の血』からの詩が抜き書きされている。続く一文も『フォカス氏』に移されている。

²⁶² ANTHONAY, Thibaut de, *op. cit.*, p. 114.

²⁶³ 「魔術師 (*Un maître sorcier*)」という呼称は、モローが1888年11月に美術アカデミー会員に選出された際、ルイ・ド・フルコーが使用した表現である。RAPETTI, Thalie, *op. cit.*, p. 127.

²⁶⁴ Visionnaire comme pas un, la sphère des rêves est devenue sa [=Moreau] sphère, mais malade de ses visions jusqu'à faire passer dans ses œuvres le frisson des ses angoisses et de ses désespérances, il a, le maître sorcier, envoûté tout son siècle, ensorcelé ses contemporains et leur pratique et sceptique époque ; et sous le rayonnement de ses tableaux, toute une génération de jeunes hommes s'est formée, douloureuse et alanguie, les yeux obstinément tournés vers le passé et ses évocations magiques ; toute une génération de littérateur et poètes surtout, nostalgiquement épris, eux aussi, [...]. (*Chroniques d'art 1887-1904*, p. 128.) Cf. *Monsieur de Phocas*, p. 250.

というのも、彼の水彩画の青ざめた物言わぬヒロインたちのなかには、なにか魔術や呪術のようなものが存在しているからだ […] ²⁶⁵。

そしてボードレールの『悪の華』の「美」を一部抜粋し²⁶⁶、次のように続けている。

金銀細工を身にまとった裸身で、彼の夢の王女たちがあらわすのは、自ら恍惚としながら、人を魅惑するような姿である。麻痺していて、半ば眠っているように描かれ、それでいながら遠くの方にいるようであるのに、彼女らはそこからもっとも力強い感覚を目覚めさせ、意志をいっそう確実に支配し、呪縛するのだ。冒瀆的な諸世紀に咲いた受け身の性的な巨大な花の魅力であり、その忌むべき呪いの秘密めいた力によって我々のところで開花するにいたるのだ²⁶⁷。

『フォカス氏』では詩の抜粋は省略され、これらの引用箇所をわずかな語句を修正したのみで、フレヌーズの手記のなかに連続するかたちで移されている。

当時、モローの作品はサロンへの出展自体が減っていたこともあり、それらを鑑賞する場所は、彼自身のアトリエ以外では蒐集家たちのところしかなかった。半ば世間から隔離された状態にあったモローの作品を、ロランはこのコラムによってさらに広く世に知らしめ、その復権に貢献しようとした、トラペッティは指摘している²⁶⁸。しかし、モローについての評価は 80 年代から始まったものではなく、1860 年代からすでに文学者の間からも注目され始めている²⁶⁹。それなら

²⁶⁵ Car, il y a de la sorcellerie et de l'incantation dans les pâles et silencieuses héroïnes de ses aquarelles, [...]. (*Chroniques d'art 1887-1904*, p. 129.)

²⁶⁶ Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris. (*Chroniques d'art 1887-1904*, p. 129.)

²⁶⁷ C'est, extasiantes et extasiées, qu'il fait toujours surgir ses princesses de rêve dans leur nudité cuirassée d'orfèvrerie, léthargiques et comme offertes dans un demi-ensommeillement, et néanmoins si lointaines, elles n'en réveillent que plus énergiquement les sens, n'en domptent et n'en ensorcellent que plus sûrement la volonté avec leur charme de grandes fleurs passives et vénériennes, poussées dans des siècles sacrilèges et jusqu'à nous écloses par l'occulte pouvoir des damnables incantations. (*Chroniques d'art 1887-1904*, p. 129.)

²⁶⁸ RAPETTI, Thalie, *op. cit.*, pp. 66-67.

²⁶⁹ MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Flammarion, 1994.

ば、ロランのこのコラムの目的はどこにあるのだろうか。ロランは上記の引用部分に続いて、モローについてはユイスマンスにむしろ尋ねるべきだ、と書いている。

『さかしま』で、サロメの二つの水彩画について書かれた、目眩のするような文章を読んでください！²⁷⁰

1884年の『さかしま』は、モローを文学作品のなかで、とりわけボードレールの系譜のうちに理解することで、その後の文学者たちの趣向と傾向に深い影響を与えた²⁷¹。引用したロランのコラム自体が、『さかしま』第5章におけるあまりに有名になったサロメ描写に影響を受けていることは明らかである。ロランが『さかしま』を愛読していたことはすでに述べたが、1888年にはロランにとってもいまだ『さかしま』の熱狂が続いていた時代であった。このコラムからは、『さかしま』と関連づけられたモローの受容という側面がうかがえるが、本論文で問題としているモローと「殺人」との関連性はいまだ見られない。

1895年、ロランは『麗しのヴェネツィア』と題するモローに関するコラムに、上述の『魔術師』から『フォカス氏』に移動させることになる箇所を、そのまま再使用している。しかし、「魔術師」としてのモローが同時代の人々を魔法にかけたのだ、と述べる箇所の直前に、次のような文章があらわれている。

このギュスターヴ・モローという人は魔術師なのだ。過去を想起させることにおいて卓越した芸術の魔術師である。

そしてその魔術師は自らの魔法によって死んだのだ、

と、その誰かある現代の詩人が、呪文のかたちで詠んだ詩句で言い切っている²⁷²。

²⁷⁰ Lisez les pages hallucinantes qu'il a consacrées, aux deux aquarelles de la Salomé dans son roman d'*À Rebours* ! (*Chroniques d'art 1887-1904*, p. 129.)

²⁷¹ ユイスマンスを通じてモローを捉える文学者たちの傾向については、PRAZ, Mario, *op. cit.*, pp. 252-256 を参照。

²⁷² C'est que Gustave Moreau est un maître sorcier, un sorcier de l'art expert dans l'évocation du passé : *Et l'enchanteur est mort de son enchantement*, proclame le vers en forme d'incantation de je ne sais quel poète moderne ; [...]. (« Venezia bella », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 129.)

ロラン自身を指していると考えられる、この「誰かある現代の詩人」の「そしてその魔術師は自らの魔法によって死んだのだ」という詩句は²⁷³、『フォカス氏』でイーサルを殺害した直後、フレヌーズがなぜ彼を殺してしまったのか自問する箇所であられるのである。

というのも、彼 [=イーサル] はもはや毒殺者というだけではなかった。彼は魔術師でもあった。彼自身の手から毒を飲ませてやることで、私は運命の裁きを行う、無意識の道具となったのだ。私は自分自身の意志よりも強い意志によって振り上げさせられた腕だった。私は彼が世界を脅していた身振りにとどめを刺した。彼の運命を成就させたのだ。

そしてその魔術師は自らの魔法によって死んだのだ……

そして私は自分自身を救ったのだ……²⁷⁴。

1888年のコラム『魔術師』に付け加えるかたちで、1895年の『麗しのヴェネツィア』にあらわれる「魔術師は自らの魔法によって死んだ」という一節は、モローの作品に含まれる毒が、やがてはその作者をも呑み込んで自家中毒に陥らせてしまうという意味合いであろう。そして95年のコラムは、このいずれ自滅する魔術師が、彼の輝きのもとに育った「苦しみ憔悴した若者世代」を魔法にかけた、という文脈として読めるのである。

しかし生涯にわたってその後もモローの作品を愛し続けたロランにとって、モロー自身が「自滅する魔術師」であったとは考えにくい。さらにイーサルというフレヌーズにとって敵対する関係にあった人物を、モローその人であるかのようには喩えていることも不自然である。それでは、ロランの念頭にあった魔術師を自滅させるに至る毒薬とは何を指していたのか。それは『さかしま』を仲介としたモロー受容のあり方なのではないだろうか。

ザンクは『フォカス氏』が掲載される1899年頃、とりわけ若い文学者たちに

²⁷³ ザンクはこの詩人をロラン自身であると指摘している。ZINCK, Hélène, dans *Monsieur de Phocas*, p. 264, note 1.

²⁷⁴ Car cet homme [=Ethal] était plus qu'un empoisonneur : c'était aussi un sorcier, et, en l'empoisonnant avec sa propre main, j'ai été un instrument inconscient et justicier du sort ; j'ai été le bras levé par une volonté plus forte que ma propre volonté ; j'ai achevé le geste dont il menaçait le monde, et j'ai accompli son destin. *Et l'enchanteur est mort de son enchantement...* Et je me suis sauvé moi-même... (*Monsieur de Phocas*, p. 264.)

深い影響を与えた『さかしま』第5章に描かれたモローは、すでにステレオタイプになっていたと指摘している²⁷⁵。マリオ・プラーツはモローに関する「ユイスマンスの解釈はついでジャン・ロランによってさらに発展をみる²⁷⁶」としているが、むしろロランは非常に遠回しにはあるが、『さかしま』の支配的な影響力の強さを示している。それはもはや「デカダンスの作家がつまづく障害の石²⁷⁷」となっていた。フレヌーズはモロー美術館に足を踏み入れたとき、上から下までいっばいに満たされた「すでに知っている危険な亡霊たち²⁷⁸」を見回す。フレヌーズが悩まされるのは、こうした亡霊たちである。そして彼はここから「人殺しの魂」を持ち帰るのである。

このようにイーサル殺害の場面に挿入された、「魔術師は自らの魔法によって死んだ」という一節は、モローの作品そのものというよりむしろ、その文学的受容のあり方と結びつけることで理解できる。そしてロランは、「閉じこもる生」と強く結びついたモローの作品のあり方に愛着を持ちながらも、それがやがては時代とともに亡びざるをえないというアンビヴァレントな感情を強く意識していたのである。

フレヌーズがモロー美術館を訪れる『畏』の章は、1900年7月4日に『ジュルナル』紙に掲載された。そのおよそ5か月前の1900年2月12日、ロランは同紙にモロー美術館へ行ったというコラムを書いている。ロランはこのとき南仏に滞在しており、「夢の世界、おとぎ話の世界から、ラ・ロシュフーコー街14番地に戻ってきた²⁷⁹」と書いている²⁸⁰。このときからおよそ2年前、モローはすでにこの世から去っていた。巨匠の死の大きな空白を言外に嘆くように、このコラムでは、オルフェウスやサロメといった馴染みの「伝説」がいくつも並び、いまでもこの美術館のなかでモローの主題を保ち続けていることが述べられている。ロランのなかで変わらずモローと強く結びついているのは、彼の「伝説」への傾向であった。モロー美術館のなかを歩くフレヌーズもまた、その「おとぎ話のような

²⁷⁵ ZINCK, Hélène Zinck, Dossier dans *Monsieur de Phocas*, p. 313.

²⁷⁶ [...] l'interprétation de Huysmans, développée ensuite par Lorrain, [...]. (PRAZ, Mario, *op. cit.*, p. 252.)

²⁷⁷ [...] pierre d'achoppement contre laquelle bute l'écrivain décadent [...] (ZINCK, Hélène, Dossier dans *Monsieur de Phocas*, p. 313.)

²⁷⁸ [...] dangereux fantômes déjà connus [...] (*Monsieur de Phocas*, p. 252.)

²⁷⁹ Du rêve, de la féerie : je retourne 14, rue La Rochefoucauld. (*Chroniques d'art 1887-1904*, p. 423.)

²⁸⁰ 「おとぎ話」の世界が、ほかならぬ「滅び」の物語として描かれていたことは、すでに本論文の第2章2-2「ロランのおとぎ話」で分析したとおりである。

背景」を前にして悲痛な感慨を抱く。

もしこんな雰囲気の中かで生きることができるのなら、それはなんと心を虜にするような喜びだろう。それと同時に、こんな時代もこんな群衆も一度として知らなかったという胸を刺すような無念さと、この時代と我々の文明に対する嫌悪感がおこり、そのために死んでしまうこともごく簡単なことのように思えるのだった²⁸¹。

ロランは 1901 年に『フォカス氏』を出版し、その翌年、パリで頂点に君臨していたジャーナリストとしての生活を捨て、母親と共に南仏へと移り住む。それは彼が長年憎しみながらも親しんだ都市生活の死でもあった。『フォカス氏』の結末でもまた、フレヌーズはパリでの生活を捨て、新しい地へ旅立つことになる。

『フォカス氏』の「畏」の章が『ジュルナル』紙に掲載される 1900 年 7 月 4 日のわずか数日後、7 月 8 日の同紙にオクターヴ・ミルボーによるモローに関するコラムが掲載される。ミルボーはロダンとモローの作品を比較し、ロダンがつねに自然の中にあって、動きや光を取り入れていることを評価する一方、モローの作品を糾弾する。

ギュスターヴ・モローは近眼で耳も悪い、アトリエの中に閉じこもって、ちょっとしたアレンジメントを繰り返して、作品を過度に練り上げては、また念入りに仕上げていく。[...] ギュスターヴ・モローにおいては、すべてが死んでいる。なぜならそこではすべてがまがいものだからだ²⁸²。

ミルボーの辛辣さは、彼がモネの友人として擁護する立場にあったからではあるが、それでも確かに、モローの作品世界は「閉じこもる生」のひとつの象徴として捉えられていたことはいかたがえ。フレヌーズにモロー美術館へ赴かせるこ

²⁸¹ [...] une telle joie enivrée de vivre, si l'on pouvait, dans cette ambiance en même temps qu'un si poignant regret de n'avoir jamais connu ces époques et ces foules, que le dégoût vous prend de ce temps et de notre civilisation et qu'il paraît tout simple d'en mourir. (*Monsieur de Phocas*, p. 252.)

²⁸² Gustave Moreau, myope et sourd, enfermé dans son atelier, lèche et pourlèche de petits arrangements. [...] Dans Gustave Moreau, tout est mort, parce que tout y est factice. (NOËL, Bernard, *Gustave Moreau par ses contemporains*, Éditions de Paris, 1998, p. 68.)

とによって殺害を促すトーマスは、「過熱し、神経を苛立たせるパリやロンドンの人工的な生活から遠く離れて、とりわけヨーロッパから遠く離れて²⁸³」生きることをフレヌーズに勧める。そしてイーサルを殺害したフレヌーズがパリ生活を捨てるように、ロラン自身も以後南仏を拠点として作品を執筆していく。

以上のように、イーサルというフレヌーズの「内なる蒐集家」を殺害するという身振りのうちにあらわされているものとは、1900年前後におけるモローをめぐるディスクールの行き詰った状況を示唆していると同時に、「閉じこもる生」の終焉でもあった。

しかし、それと同時に、矛盾するようではあるが、ロランはモローの芸術が表現していた「伝説」も求め続けた。トーマスが閉塞した都市生活から解放された、まさしく「閉じこもらない生」のなかで見いだすものもまた、「あなたの国のギュスターヴ・モローの宝石をちりばめたようなパレットの煌々たる輝き²⁸⁴」である。こうしたアンビヴァレントな態度は、ロランの求めるものがまさしくデカダンスの美学が追求してきたものの中にありながらも、それらを「閉じこもる生」のもとに「所有する」という身振りのもとに捉えることは、もはや世紀転換期の作家であったロランには不可能だったのだろう。

さらに、ロランのこうした一連の言及が、ジャーナリズムというメディアのなかで、コラム記事と自身の連載する作品が連動するかたちで書かれている、という点にも注目すべきであろう。これらのテキストは、明らかに同じ新聞を購読している読者層を意識して書かれており、新聞連載小説として『フォカス氏』の「畏」の章を読んでいる読者は、同じくロランのモローに関するコラムも読んでいる可能性が高い²⁸⁵。このように、作品を単独で読んだときには捉えきることのできない、ジャーナリズムという文脈のなかにおいてこそ理解できる、総合的な読みを要求するテキストを、ロランの作品は提示するのである。続く第4章では、世紀末的審美観による閉じこもる感性に従うのではなく、新しい「伝説」のあり方を

²⁸³ [...] loin des existences artificielles, surchauffées et nerveuses des Paris et des Londres, loin de l'Europe surtout ! (*Monsieur de Phocas*, p. 176.)

²⁸⁴ [...] votre Gustave Moreau dans l'embrasement gemmé de sa palette. (*Monsieur de Phocas*, p. 246.)

²⁸⁵ さらに極端な仮説を述べるなら、「畏」の章の数日後に同じ新聞に掲載された、ミルボーのモローについてのコラムに関しても、新聞の読者にとっては、モローの受容をめぐる一連のテキストとして、読解することが可能であっただろう。ミルボー自身がこの点を意識していたかどうかは不明であるが、彼もまたロランと同様、「ジャーナリスト作家」というハイブリッドな書き手であったことは確認しておかねばならない。

こうしたジャーナリズムの中に模索する、ロラン独自の「噂話の詩学」について
検証していきたい。

第 4 章 噂話の詩学

これまで分析してきたように、世紀末の芸術家やエッセットたちの心をとらえた「閉じこもる感性」は、1900年前後の世紀転換期において、蒐集家を殺害するという身振りのもとに、もはや文学的トポスとして有効に機能しなくなりつつあったことが明らかになった。そしてデカダンスの作家たちが閉鎖空間内部で自身のポエジーを開花させたことに対して、ロラン作品の中心となるトポスがもはや社会から隔絶された隠遁生活にないとするれば、それはどこにあるのだろうか。

フレヌーズに限らず、ロラン作品の登場人物は閉じこもらない人物像として描かれることが多い。にもかかわらず、そこに閉鎖空間が多く描かれているのは、フレヌーズの秘密美術館が他者によって「外側」からしか描かれなかったように、閉鎖空間とは基本的に自らが閉じこもる空間ではなく、そこに他者の「謎」が存在するであろうことを「推測」させる空間であり、この「推測」の欲望こそがロランの物語を突き動かす原動力となっているからである。閉鎖空間の内部を知りたいと渴望しながらも、あくまでもその外部にとどまろうとする境界上のポエジーは、これまでの「デカダンスの作家」という評価の枠組みだけで捉えることはできないであろう。

本章ではロランの作品において、閉鎖空間がどのような語りの構造のもとに描かれているかを分析し、そこから提示される他者の「謎」が、未解決のまま終わるという物語構造について分析する。そうした考察を通じて、秘められた謎が「解決」へと導かれるのではなく、謎について語ることそのものが重要視されるという「噂話の詩学」が、人気のゴシップ記者としてロランの活躍の場となった、ジャーナリズムの機能と見事に結びついていることが明らかになるであろう。

4-1. 疎外されたまなざし

南仏のリゾート地を主な舞台とする短編作品を集めた選集『金持ちたちの犯罪 (*Le Crime des riches*)』(1905)に収められた連続する二つのコント「糸杉の館 (*La Villa des Cyprès*)」と「ラ・ヴェスタル (*La Vestale*)」には、外側から描かれる閉鎖空間というロランに典型的な描写があらわれる。物語は、鎧戸をぴったりと閉ざした館の前で、二人の青年がそこの住人に関する噂話に興じるという内容である。語り手である「私」は閉ざされた館の前に立ち、次のように描写する。

3 階建ての横長の建物は、鎧戸をぴったりと閉ざし、陽気な雰囲気のため

なかにあってちぐはぐな調子を醸し出していた。[...] 孤立し、見捨てられたその館には、3つのテラスがあって、館を守るかのように糸杉が並び立っていた。その様子はやはり墓場の凍りつくような外観だと言わざるをえなかった²⁸⁶。

「ぴったりと閉ざされた鎧戸 (persiennes hermétiquement closes)」という表現は、ロランの作品のなかで頻繁に登場するフレーズである。そして「私」は友人からこの館の住人に挨拶をしていこうか、と提案されて、こんなところに人が住んでいることに驚きを隠すことができない。

——なんだって！こんな墓場みたいなところに誰か住んでいるのか？

——そうさ。それに君もわかっていたんだろう、真っ青になったところを見るとね。この家のなか、この閉ざされた鎧戸の向こうには、ひとつの人生がふさぎこまれているのだよ²⁸⁷。

語り手の友人は、この館にはかつてサロンを賑わした大金持ちの未亡人が、15年にわたって孤独に暮らしていることを告げる。彼女が隠遁生活を送っている原因は、15年前、彼女の愛する息子が友人の手にかかって謀殺されたかもしれない、という未解決の事件に関わっている、というのが友人の語る事情である。

こうした隠遁生活を送る未亡人のような人物像は、バルベ・ドールヴィイの作品にもしばしば描かれ、ロランとの共通点として指摘されている²⁸⁸。しかし、確かに「閉じこもる人物」ではあっても、ロランとバルベではその「語り」の視点が決定的に異なっている。ようするに、バルベにおいて隠遁する未亡人が描かれる『亡びざる者 (Ce qui ne meurt pas)』のようなケースでは、彼女が閉じこもる閉鎖空間は内側から描かれているのに対して、ロランの語り手である「私」は閉鎖空間の内部へ直接入っていこうとはしない。物語は閉鎖空間をめぐる噂話に

²⁸⁶ Un long bâtiment à deux étages, aux persiennes hermétiquement closes, détonnait au milieu de toute cette gaieté. [...] Dans sa solitude et dans son abandon, la maison aux trois terrasses et son escorte de cyprès, n'en prenaient pas moins un glacial aspect de tombe ; [...]. (*Le Crime des riches*, p. 67.)

²⁸⁷ – Comment ! quelqu'un habite cette tombe ? – Oui, et vous l'avez deviné, car vous êtes tout pâle, mon ami. Il y a une vie murée derrière cette façade et ces persiennes closes. (*Le Crime des riches*, p. 68.)

²⁸⁸ 使用テキストの注を参照。(*Le Crime des riches*, p. 70, note 1.)

終始する。物語の冒頭では、この未亡人に挨拶していくことも提案されていたが、けっきょく「私」と友人は館を訪れることなく立ち去ってしまう。「私」は立ち去り際、この館を振り返ってみる。

私は最後にもう一度「糸杉の館」を振り返った。山の暗闇はさらに濃密さを増し、館全体をのみこんでいた²⁸⁹。

『金持ちたちの犯罪』の別のコント「ドイツの百合 (Lys d'Allemagne)」では、再び「私」とさきほどの友人が、ニースの海岸沿いに並ぶ美しい別荘地の風景を眺めながら散策している。物語の中心となる3年前に起こった貴族のスキャンダルに関する噂話を始める前に、彼らは次のように語る。

「[...] 君はよくわかっていないようだね。こんな豪華な別荘の贅沢な見ための奥で、時として、どんな悲劇的な末期の苦しみの声が呻いているかなんてことを！」²⁹⁰

彼らはあきらかに、閉ざされた空間によって見えなくなっている謎を垣間見たいという欲望に駆られている。こうした他者の謎を覗き見たいという窃視的欲望は、『フォカス氏』のフレヌーズにもみられるものである。彼は安ホテルの隣室から聞こえてくるカップルの話し声に耳を澄ます。

こういったホテルの部屋の薄い壁は、常に思いもかけない情報をもたらしてくれる。そして実際、10分もたたないうちに、隣室から囁き声が聞こえてきた²⁹¹。

²⁸⁹ Je me retournai une dernière fois vers la villa des Cyprés. L'ombre de la montagne devenue plus dense la baignait toute ; [...]. (*Le Crime des riches*, p. 81.)

²⁹⁰ « [...] Vous ne soupçonnez pas quelles agonies tragiques halètent parfois dans le luxe apparent de ces somptueuses villas ! » (*Le Crime des riches*, p. 107.)

²⁹¹ [...] les minces cloisons de ces chambres d'hôtel sont toujours pleines d'enseignements imprévus. Et, en effet, dix minutes ne s'étaient point écoulées que des chuchotements s'éveillaient dans la pièce voisine. (*Monsieur de Phocas*, p. 217.)

フレヌーズは彼らの会話を盗み聞きした後、さらに部屋から出ていくところを窓辺に立って覗き見る。

私は彼らの顔を見たくなくなった。私は立ち上がって、鎧戸のかけで、彼らがホテルから出ていくところを見張っていた。タイルの上に裸足で、開いた窓辺に裸で²⁹²。

仮面をテーマとした短編集『仮面物語集 (*Histoires de masques*)』(1900)には、まさしくホテルの隣室で起こっている犯罪を覗き見る物語「知られざる犯罪 (*Un crime inconnu*)」が収められている。語り手ド・ロメールは、安ホテルのロビーで二人の青年に関心を持ち、彼らが自分の隣室に宿泊することを知る。特に背の高い方の男は「全身になにか尊大で貴族趣味的なところ²⁹³」があるにもかかわらず、身分証には「屠殺業」とある怪しげな人物である。隣室から話し声が聞こえてくると、彼は「理屈抜きの、抑えがたい²⁹⁴」好奇心に突き動かされて、ドアの鍵穴から隣室を覗き見てしまう。

「私は鍵穴に目を近づけていた。自分の部屋に蝋燭がともっていて明るかったので、隣室の様子がさっぱり見分けられなかった。吹き消すと、若い方の男のベッドはちょうど扉の正面にあった」²⁹⁵

そして彼は背の高い方の男が仮面と舞踏会の衣装によって、もうひとりの男を狂気に陥れたうえで、エーテルの過剰摂取で廃人にしていく様を、鍵穴から覗き続ける。

閉ざされた空間は、犯罪を想起させる場でもある。同じ選集の「仮面トリオ (*Trio*

²⁹² J'avais la curiosité de leurs visages : je me levai et, derrière les persiennes, je les guettai à la sortie de l'hôtel, les pieds nus sur le carrelage, dévêtu à la fenêtre ouverte. (*Monsieur de Phocas*, p. 218.)

²⁹³ [...] avec, dans toute sa personne, un certain air de hauteur et d'aristocratie. (*Histoires de masques*, p. 59.)

²⁹⁴ (Pourquoi la curiosité qui m'avait déjà mordu dans le bureau de l'hôtel, me reprenait-elle.) irraisonnée, impérieuse ? (*Histoires de masques*, p. 59.)

²⁹⁵ « J'avais approché un œil du trou de la serrure ; ma bougie allumée m'empêchait de faire chambre noire et de rien distinguer dans la pièce voisine, je la soufflai : le lit du plus jeune se trouvait juste en face ma porte. (*Histoires de masques*, p. 60.)

de masques)」では次のように描かれている。

いまはもう死んでしまった祖父母の田舎の館にある誰も住んでいないいくつもの部屋、けっして部屋が開けられないのは、そこで何か事件が起こったからなのだろう（祖母がひとりそこに隔離されていたというような）。しかし実際には果物やジャムが保管されていただけなのだ……²⁹⁶

これらの引用からわかることは、ロランの登場人物によって閉鎖空間が語られるとき、必ず語り手との間に何らかの障害物が介在しているという点である。例えばそれは、鍵穴や窓、壁、ドア、閉ざされた鎧戸であり、それらは鍵穴や窓のように内部を覗き込める視線の通過点である場合もあれば、壁のようにまったく視界を遮ってしまう場合もある。確実なことは、少なくとも閉鎖空間の内部を覗きこもうとする者の視界がクリアではないということである。マルチェッティはこうした視界を遮る障害物のために、隠された謎がさらに魅惑的になっていることを指摘している²⁹⁷。ロランの作品にしばしば目に障害を負う人物が出てくることも、こうした観点から興味深い。『ブーグルロン氏 (*Monsieur de Bougreton*)』では、ブーグルロンは怪我で片目に眼帯をし、『フォカス氏』でイーサルが語るエボリの物語は、王によって目をえぐりとられる寵姫の物語である。このように、見えにくいことで、他者の謎を覗き込みたいという欲望はさらにかきたてられるのである。

4-2. 「語り」による入れ子構造

閉鎖空間の内部をめぐる直接的な描写は、視覚的な障害によって避けられるだけでなく、語りの構造によっても巧妙に回避されている。例えば前述した短編「知られざる犯罪」でホテルの隣室で起こっている事件を鍵穴から覗き見るド・ロメールの物語は、彼が聞き手であるド・ジャケルに語って聞かせる二年前の物語という入れ子構造になっている。さらにド・ロメールが当時エーテル中毒の名

²⁹⁶ [...] les chambres inhabitées des maisons de campagne des grands-parents aujourd'hui morts, la chambre qu'on n'ouvrait jamais parce qu'il s'y était passé quelque chose (une aïeule y avait été séquestrée), mais la vérité est qu'on y tenait la réserve des fruits et des confitures... (*Histoires de masques*, pp. 77-78.)

²⁹⁷ MARCHETTI, Marilia, *op. cit.*, pp. 25-27.

残として「聴覚と視覚の障害²⁹⁸」があり、「夜の不安や悪夢²⁹⁹」に悩まされていたことが語られている。彼が鍵穴から覗き見たとする事件についても、聞き手のド・ジャケルが「君は相変わらず夢をみていたんだね³⁰⁰」と言うように、その語り手としての信憑性は極めて曖昧である。

このようにロランの物語で描かれる閉鎖空間は、その直接的な描写を避けるために、必然的に「語り手」による物語という入れ子構造をとるのである。ロランの主要な散文作品のほとんどが、こうした「語り手」による額縁構造をとっていることは、注目すべき点であろう³⁰¹。

第3章で述べたように、『フォカス氏』には『悪魔憑きの男』という試作的な作品が先行しているが、この『悪魔憑きの男』から『フォカス氏』に書き改められる過程において、閉鎖空間内部の直接的な描写は回避され、語り手が語る伝聞の物語として物語内に組み込まれていく。

『悪魔憑きの男』では、蒐集家であり閉じこもる人物であったビュルドが、何者かに室内で殺されているのを発見するのは、一人称の語り手としての「私」である。事件のあった日、彼はビュルドの身の回りの世話をしていた怪しげな神学生の青年に呼ばれて、直接的に事件に関わることになる。

私はすぐに自分がなにか恐ろしいことに首を突っ込んでしまったという予感がした。ベッドからさっと起き上がって服を着ると、私はこの男についていった³⁰²。

事件の経緯は、「私」という語り手によって地の文で書かれ、特定の聞き手は設定されていない。またこの作品は、ジュネットが分類するところによる、語り手

²⁹⁸ [...] troubles de l'ouïe, troubles de la vue, [...]. (*Histoires de masques*, p. 55.)

²⁹⁹ [...] angoisses nocturnes et cauchemars. (*Histoires de masques*, p. 55.)

³⁰⁰ -- Et tu avais rêvé comme toujours, [...]. (*Histoires de masques*, p. 63.)

³⁰¹ 『フォカス氏』『ブーグルロン氏』といった代表的なロマンでは、物語の主要な出来事は登場人物の手記、あるいは語りの枠組みなかで起こり、また『仮面物語集』『金持ちたちの犯罪』『老女の学校』といった主な短編集においても、そのほとんどの短編は登場人物同士が何らかの「出来事」を語るという枠組のなかで物語が進行していく。

³⁰² [...] j'eus l'immédiat pressentiment que j'allais pénétrer dans quelque chose d'affreux. Le temps de sauter à bas de mon lit, j'étais vêtu, je suivais cet homme. (« Un démoniaque », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 8.)

自身も物語内の事件にかかわった一人の人間として事件の顛末を語る「等質物語世界的レシ (récit homodiégétique)」としてあらわされている³⁰³。「私」はその後、ビュルドが殺されていた室内に入り込み、彼の死体の様子を直接発見する物語の流れを描写することになる。

この『悪魔憑きの男』で描かれたビュルド殺害事件は、『フォカス氏』において、イーサルがフレヌーズに語って聞かせる過去の犯罪の物語として挿入され、特定の聞き手を対象とした「会話」のなかに組み込まれる。『フォカス氏』の語りの構造は複雑な入れ子状を形成しており、簡潔に図表化すると次頁の図表 1 のように示すことができる。

一番外側の枠では、フレヌーズから手記を託された「私」が語り手となる。語り手は一人ではないのでこの「私」を語り手 (N1) とする。手記の中でフレヌーズは一人称の私としてあらわれるので、フレヌーズを第 2 の語り手 (N2) とし、さらに手記の枠組みのなかでフレヌーズにビュルド殺人事件について、当事者として事件の顛末を語るイーサルを語り手 (N3) とした。『悪魔憑きの男』は、イーサル (N3) の語る内容に相当し、『悪魔憑きの男』の語り手「私」がイーサルとして置き換えられている。

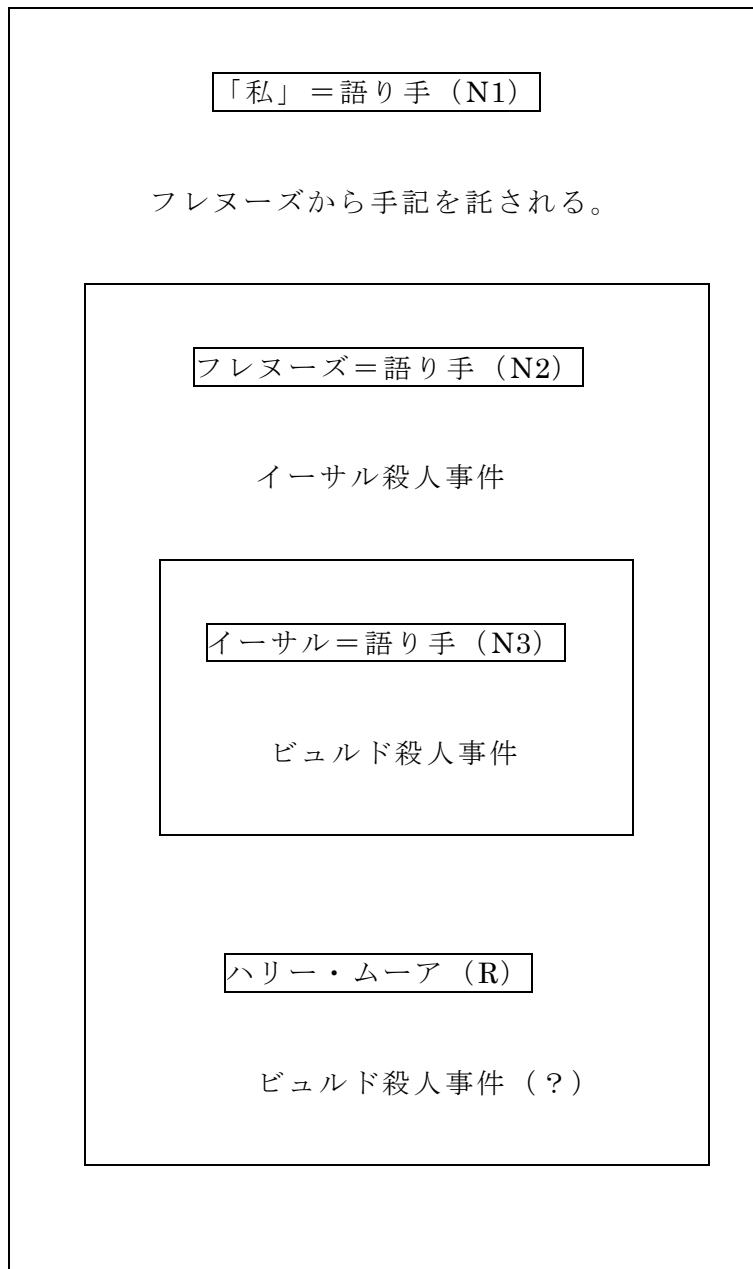
『フォカス氏』の場合、その語りの構造をさらに複雑にしているのは、ハリー・ムーアという事件の報告者 (ムーアの談話そのものは、イーサルが一人称の「私」を使用して物語の顛末を語るようには手記に登場しないので、報告者 (R) として記載した) の存在である。イーサルはビュルド殺人事件を自ら語る以前に、先にムーアの口から聞かせようとする。イーサルが主張するその理由は、自分の語る物語だけでは嘘だと思われかねないので、ほかの証人の口から顛末を聞けば、事件の信憑性が確かになるはずだと言うのである。

君は私がなんらかの理由でそれをでっち上げたに違いないなんて疑うかもしれないからね。証人がひとりなら、誰もいないのと同じ、ってやつさ。きみにはわが同国人のハリー・ムーア卿から詳しく説明してもらおうことにするよ³⁰⁴。

³⁰³ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972. (ジュネット、ジェラルド『物語のディスクール——方法論の試み』花輪光・和泉涼一訳、書肆風の薔薇、1985年)

³⁰⁴ Vous pourriez me soupçonner de l'avoir inventée pour les besoins de la cause, *testis unus, testis nullus*. Je vous la ferai détailler tout au long par un

『フォカス氏』の語りの構造（図表 1）



このムーアという人物が、イーサルよりも事件の経過に詳しいかどうかは、定かではない。なぜならこの事件にムーアが関わっていたということは一切語られ

de mes compatriotes, sir Harry Moore... (*Monsieur de Phocas*, p. 188.)

ないうえに、フレヌーズが話を聞きに行ったとき、ムーアは酔っぱらっていて、まともに事件の経緯を語らなかったからである。

先月のあの晩、ハリー・ムーアから事件を語って聞かせてもらうために、クロードィアスに連れられて行ったバーで、太った競馬師 [=ムーア] から引き出せたことといえば、酔っぱらいの片言と、においのきついげっぷやアングロ＝サクソンの罵言まじりの、卑猥な戯言でしかなかった。[...] というのは、ようするに、この卑しいハリー・ムーアという男は、正確なことはなにひとつ口にしなかったということだ³⁰⁵。

結局のところこの証人の存在は、イーサルの語るビュルド殺人事件そのものが嘘かもしれないという疑いを深める効果しかない。

このように『フォカス氏』の一番外枠の語り手である「私」(N1)のレベルにおいて、物語内で起こる出来事は複雑な入れ子構造としてあらわれる。そして手記の書き手であり語り手であるフレヌーズ(N2)が、イーサル(N3)の語る内容の真偽を最後まで確信できないように、「私」(N1)にとってもフレヌーズ(N2)が語る物語の真偽は宙吊りのまま、『フォカス氏』の物語は幕を閉じてしまうのである。

こうした例はほかに、前述した「糸杉の館」においてもあらわれる。この物語では、館に閉じこもる未亡人の息子が過去に毒殺されたかもしれないという噂話を、「私」の友人が件の館の前で語って聞かせていた。そして彼の物語のなかの未亡人もまた、友人と二人きりでクルーズに出かけた息子の死を、伝聞によってしか知らされないのである。

「船旅がバイルートとダマスカスへと向かっている途中、何よりも酷い知らせが届いて、哀れな夫人の心を打ち砕いてしまったのだよ。息子は死んでしまった。つまりヨットが停泊していたコルファーでの日付がある電報は、エ

³⁰⁵ Dans ce bar où Claudius m'avait entraîné, cette nuit de l'autre mois, pour entendre Harry Moore raconter l'aventure, nous n'avions pu tirer du gros entraîneur que de balbutiants propos d'homme ivre, idioties obscènes coupées de lourds hoquets et de jurons saxons. [...] car, en somme, cet ignoble Harry Moore n'avait rien articulé de précis. (*Monsieur de Phocas*, p. 203.)

ラルド卿が1月24日の夜に毒を飲んでしまったことを知らせてきたのさ」³⁰⁶

この場合、未亡人の息子の殺人事件は、「私」の友人によって語られるので、厳密に語りの構造としては入れ子構造にはなっていないが、船旅という閉ざされた空間のなかで何が起こったのか、夫人にとってもはや知ることができないという、これまで分析してきたような、閉鎖空間に秘められた謎に対する外側からのみの認識は確認することができる。そして外枠の聞き手である「私」にとって、未亡人が閉じこもっている理由も、彼女の息子が謀殺されたかどうか、事実関係は確かめられないまま、ただ「噂話」として受け入れられる。

また『金持ちたちの犯罪』には、「女心 (Âme de femme)」というタイトルでまとめられた4つの連作短編が収められている。最初の短編「仮装夜会の後で (Suites de veglione)」で、主人公ド・ベルグは舞踏会の仮面をつけた女性が、興奮した群衆に仮面を取るよう迫られ、立ち往生しているところを助け出す。彼女は続く短編「ある女心 (Une âme de femme)」でド・ベルグを自宅に招待し、あのとき実は愛人の浮気現場を押さえるために、仮面をかぶって待ち伏せをしていたことを告白する。以降の三つの短編では、彼女と夫との愛憎入り混じった関係が過去に遡って、彼女の口からド・ベルグに語られていく。

こうして語られる過去の物語のなかで、彼女は二度、愛人の死を経験している。それはどちらも夫である公爵による謀殺という可能性があるのだが、彼女は彼らの死に直接立ち会うことはできず、夫から彼らの死を知らされる。一人目の愛人ジッコ伯爵は暴れ馬に踏まれて死んでしまう。

「1895年4月6日、ジッコは庭園で、わたくしのために用意してくれたハンガリー産の馬に乗っておりました。これは相当むら気な馬でしたが、二週間前からジッコが毎朝連れ出して、すでに手なずけていたのです。突然馬は暴れ出し、くつわを噛みしめ、サボテンの大きな茂みに突っ込んでいきました。伯爵は痛ましい姿で運び込まれてきました。彼は胸を押しつぶされ、その日の5時には亡くなってしまわれたのです。公爵が彼の最期に立ち会い

³⁰⁶ » [...] C'est pendant une de ces croisières, en route pour Beyrouth et Damas, que la plus atroce nouvelle venait atteindre et briser la pauvre femme. Son fils était mort : un télégramme daté de Corfou, où le yacht avait fait relâche, lui apprenait que lord Herald s'était empoisonné dans la nuit du 24 janvier. [...] » (*Le Crime des riches*, p. 73.)

ました。わたくしはその恐ろしい出来事を、その日は昼食にカンヌに出ていましたので、夕方になるまで知らずにおりました」³⁰⁷

二人目の愛人コンタルディーニの死についても、彼女はその事件の現場から疎外されている。

「公爵とコンタルディーニはたびたび山で狩猟をしておりました。[...] ある夕方、公爵はひとりきりで帰ってまいりました。カモシカを追いかけていて、シュヴァリエ [=コンタルディーニ] は小道の曲がり角で足を奪われ、崖下に転がり落ちたのです。それで公爵はガイドたちを連れて、はしごやロープを取りに戻り、なんとか死体を見つけようとしていました。二日後に彼らは戻ってまいりましたが、遺体は見つかりませんでした。コンタルディーニはどこか古いクレヴァスに滑り落ちてしまったのでしょうか。氷河に落ちたまま帰ってこなかったのです。わたくしどもは翌日にはもうベイルートへ向けて出発してしまいました」³⁰⁸

彼女が語る物語のなかで、殺人の現場となる庭園は時間的に隔てられ、また第二の殺人では死体は崖下に転落し、そこに立ち入ることはできないうえに、彼女らは滞在地から旅立ってしまう。語り手である彼女は、これらの事件が夫によるものであると確信しているが、彼女自身にとっても事件現場に直接立ち入ったわけではなく、さらに、その物語を聞いているド・ベルグにとっては、愛人たちの殺人事件も、そして彼女が仮面をかぶって愛人を待ち伏せていた出来事について

³⁰⁷ » Le 6 avril 1895, Zicco montait dans le parc un alezan hongrois qui m'était destiné. C'était une bête assez capricieuse, mais déjà assouplie par la main de Zicco qui la sortait tous les matins, depuis quinze jours. Tout à coup le cheval faisait un brusque écart et, prenant le mors aux dents, allait s'abattre contre une énorme touffe de cactus. On rapporta le comte dans un état lamentable, il avait la poitrine écrasée et mourut le jour même à cinq heures. Le duc assista à son agonie et je n'appris l'horrible événement que le soir, à mon retour de Cannes où je déjeunais ce jour-là. [...] » (*Le Crime des riches*, p. 60.)

³⁰⁸ » Le duc et Contaldini chassaient souvent dans la montagne. [...] Un soir, le duc rentrait seul. Entraîné à la poursuite d'un chamois, le chevalier avait perdu pied au tournant d'une sente et roulé dans le précipice ; le duc rentrait avec les guides pour chercher des échelles et des cordes et tâcher de retrouver le corps. Ils revinrent deux jours après, sans le cadavre. Contaldini avait dû glisser dans quelque ancienne crevasse. Le glacier le gardait. Nous partions le lendemain même pour Bayreuth. [...] » (*Le Crime des riches*, p. 61.)

も、ようするにそれらは彼女の語りのなかの出来事にすぎず、直接真偽を確認することは最後までできないのである。

このように、ロランの物語で起こる主要な事件は、ほぼ語り手と聞き手との会話のなかで描かれる。彼らは閉ざされた空間で起こった事件、あるいはそこに閉じこもる人物にまつわる事件をめぐって、その周囲で推測をめぐらし、なんらかの物語を語る。これはロランの物語の構造にあらわれる一定のパターンとして確認できるだろう。ときに複雑な入れ子構造となるその語りのパターンは、秘められていた謎が「語り」というフィクション性のなかに吸収され、物語の最後にあっても曖昧なまま残されるという効果を生み出している。

ここからわかることは、ロランの作品において、閉鎖空間の内部に入っていく、そこに秘められた謎を明らかにすることは、重要な意味を持っていないということである。ロランの物語における重心は、閉鎖空間の内部にあるのではなく、それについて語るという行為そのものである。推測こそがロランの物語を動かす力学であり、そのために閉鎖空間の内側にあるであろう「真相」は、一見熱心に求められるようであるが、実際には重視されていないのである。

4-3. 『ソニューズ』——推測の物語

1891年に発表された中編小説『ソニューズ』は、これまで述べてきたような閉鎖空間と推測とが絡まりあうロランの物語構造を明確にあらわす作品である。物語は語り手である「私」が、およそ30年前に起こった子供時代の出来事を回想する場面から始まる。そしてノルマンディの田舎町にあるソニューズと呼ばれている館に移ってきた家族らしき3人組——若い男女と少女にまつわる思い出と、やがて少女が行方不明になり、若く美しい女性は謎の死をとげるという悲劇的な結末が語られる。

この作品の最大の特徴は、物語内で当時まだ子供であった「私」という一人称の語り手によって語られる出来事のほとんどが、大人たちの噂話から盗み聞きした情報と、閉ざされた館の鉄格子の間から「私」が覗き見た光景や、謎めいた一家とすれ違った時の断片的な記憶から推測されることの累積によって成り立っているということである。先行研究において『ソニューズ』は、ヴィヴィアーヌとメルランのモチーフや、世紀末に特有のファム・ファタルの表象が描かれていること、またロランの作品に何度もあらわれるサロメと斬首のイメージとの関連と

いう、テーマ的な考察のうちに論じられてきた³⁰⁹。しかし、先行研究では『フォカス氏』や『仮面物語集』など主要な作品の影に隠れ、ほとんど取り上げてこられなかった作品であることも事実であり、その語りの構造についても研究対象にされてこなかった。しかし、これまで分析してきたように、ロランの語りの構造は、彼の作品における「噂話」の重要性をひきたてる効果としての機能があったことから、『ソニユーズ』の特殊な物語構造は、ロランの重要な作品のひとつとして考察されるべきである。

『ソニユーズ』は「私」という同一人物の語り手による、三つの語りの時間に分けられている。第一に、この物語を書いている書き手としての「私」の現在である。「私」は10年前のシャン・ド・マルスのサロンを思い出し、そのとき見たアントニオ・ド・ラ・ガンダーラの若い婦人と少女の肖像画について語る。この10年前の絵画を見ている「私」が第二の時間である。最後に、その肖像画をきっかけに思い出されるノルマンディの子供時代に起こった事件について語る、12歳の少年の「私」の時間がある。

これらの三つの語り手である「私」の時間について論じる前に、『ソニユーズ』の成り立ちについて述べておかねばならない。つまり、シャン・ド・マルスのサロンという、過去と現在とをつなげるプルースト的な想起の機能をもつ、現在および10年前の「私」という語り手は、のちに付け加えられたものだからである。

『ソニユーズ』の初版が出たのは1891年であったが、1903年にそれが再版されたとき、ロランは大幅な加筆を行った。それが『ソニユーズ』冒頭で書き手である「私」が見たという10年前のシャン・ド・マルスでの、ド・ラ・ガンダーラの絵画にまつわる箇所である。1903年版『ソニユーズ』の冒頭で「私」が「10年前のシャン・ド・マルスのサロンで³¹⁰」と語り始めるとき、そのサロンとは具体的に1893年のサロンのことを指していた。現在の「私」の視点から語られる加筆された箇所は、ロランが1893年6月30日の『エコー・ド・パリ』紙に発表した「緑のドレスの女性 (La Dame en vert)」というコラム記事を、ほぼそのまま移したものである³¹¹。パラッシオはセギエ版『ソニユーズ』の序文において、

³⁰⁹ PALACIO, Jean de, Préface dans *Sonyeuse*, pp. 7-27.

³¹⁰ Il y a une dizaine d'années au Champ de Mars, [...] (*Sonyeuse*, p. 31.)

³¹¹ ただし1903年版冒頭の「10年前」という箇所は削除され、現在形で語られている。Au Champ-de-Mars, dans la salle même où la folie de mouvement des Espagnoles de Dannat se déhanche et se tord, [...] (*Chroniques d'art 1887-1904*, pp. 198-203.)

1893年にド・ラ・ガンダーラと知り合ったロランは、彼に1891年版のソニューズを送り、その謝礼として画家から『ソニューズ』に描かれているような女性の肖像画を送ってもらったことを指摘している³¹²。

1903年版にド・ラ・ガンダーラに関する部分が加筆されることによって、子供時代の過去の思い出は、絵画という媒介を経て想起されることになる。1891年版では「友人ジェラルール」なる人物に献呈されていたが³¹³、1903年版『ソニューズ』は次のような献辞に変更されている。

アントニオ・ド・ラ・ガンダーラに。彼の二枚の肖像画を前にして思い出した、遠き子供時代の物語を捧げる³¹⁴。

ガンダーラの肖像の色彩にあらわれる緑と金色の色調が、ロランの作品もまた彩っているという『ソニューズ』の絵画的な側面について、パラッシオはロランによる文学的手法と絵画的手法を一体化させようとする試みであったと指摘している³¹⁵。しかし、過去のコラム記事をフィクションの中に挿入するという手法は、ロランが多忙なジャーナリズムの生活のなかで半ば苦し紛れにとった方法ではあったものの、『ソニューズ』においては、語り手としての「私」の時間を三重構造にするという機能も果たしていた。また、ロランのコラム記事とフィクション作品との境界の曖昧さも、ここから読み取ることができるだろう。

1893年のサロンでド・ラ・ガンダーラの絵画を眺めている「10年前の私」は、若い女性と少女を描いた2枚の肖像画に、過去の記憶を呼び起こされる。

彼女は、その儂くも罪深い美しさとともに消えてしまった。まるでもう二度と戻ってはきてくれない愛しい人の亡霊であるかのように。それにこうした別れは胸を締めつけるような悲痛なものだった。なかば鑑賞者の方を振り返り、いままで見ず知らずだった者に、諦めたような穏やかな瞳で「私を忘れ

³¹² PALACIO, Jean de, Préface dans *Sonyeuse*, pp. 19-23.

³¹³ パラッシオはこの「ジェラルール」なる人物が誰なのか特定することはできなかったと述べている。(PALACIO, Jean de, Annexes dans *Sonyeuse*, p. 107.)

³¹⁴ À Antonio de la Gandara, ces pages d'une lointaine histoire d'enfance ressouvenue devant deux de ses portraits. (*Sonyeuse*, p. 29.)

³¹⁵ PALACIO, Jean de, Préface dans *Sonyeuse*, p. 19.

ないで」と投げかけてくる、こんな肉体と別れを告げるということは³¹⁶。

この少女の絵でとりわけ私の心を打ったのは、別の少女のなかに、どこか別のところすでに見たことがある、その物腰だった。彼女にはいつどこで出会ったのだろうか？³¹⁷

10年前の「私」は、これらの肖像画を前にして、子供時代の記憶を取り戻していく。

いま、子供と母親の肖像画を近づけてみると、私の記憶に一筋の光がさした。子供の頃の思い出がはっきりとしたかたちをとった。だがそれはなんと
いう思い出だっただろう！³¹⁸

そして語り手の「私」は『ソニユーズ』の主要な物語である、謎めいた一家にまつわる記憶を語り始める。ただし、書いているのは「現在の私」であるから、ここで語っているのは、厳密に12歳の頃の「私」ではない。「現在の私」は一家の若い女性、モルドーン夫人の悲劇的な死をすでに知っている。初めてモルドーン夫人と出会った日のことを物語る次の場面のように、語り手の現在はたえず過去の中に混在する。

おお！無言のうちに哀願するような、定まらぬ魅力的な目の動揺した様子！それ以来、私はよくそのことに思いを巡らすようになり、いまでもこう確信している。このての目つきをする女性は、必ず麻薬かあるいは何か神秘的な力の影響を受けているに違いないのだと。もちろん、こんなことを考え

³¹⁶ [...] elle s'effaçait avec sa beauté fragile et condamnée, comme une ombre chérie qui ne reviendra plus ; et c'est le poignant de cet adieu qui vous serrait le cœur, adieu de tout ce corps à demi tourné vers vous et vous jetant, déjà dans l'inconnu, le *ne m'oubliez pas* de ses yeux résignés et doux. (*Sonyeuse*, p. 34.)

³¹⁷ [...] ce qui me frappait surtout dans cette enfant, c'est cette façon déjà observée ailleurs chez une autre petite fille où et quand rencontrée ? (*Sonyeuse*, p. 35.)

³¹⁸ Et voilà qu'en rapprochant maintenant le portrait de l'enfant de celui de la mère, une éclaircie se faisait dans ma mémoire, un souvenir d'enfance s'y précisait, et quel souvenir ! (*Sonyeuse*, pp. 35-36.)

たのはずっと何年も経ってからのことで、レディ・モルドーンが死んでしま
ってから何年も後のことだった […] ³¹⁹。

このように書き手の「私」はすでに事件の結末を知っているわけだが、ここで
重要なことは、モルドーン夫人の死とその娘が行方不明になる、という『ソニ
ューズ』における中心的な謎に対する「真相」そのものは、どの語りのレベルにお
いても解決されていない、という点である。一番外枠の語り手である「現在の私」
にとっても、この物語を語っている「現在」において、まだ謎は続いている。

苦しみに満ちた悲劇的な恋愛事件の全貌、その登場人物たちは彼らの物語
を読み解かせることなく、その土地から消えていなくなってしまった。いま
ではどこにあるのかもわからない墓に埋められてから 30 年が経っても、ま
だその謎は解かれていない³²⁰。

「現在の私」は子供の頃に起こった事件の「全貌」を知らないまま、過去につ
いて語っている。子供の頃「私」に閉ざされていた扉は、外枠の語り手である「現
在の私」にとっても閉ざされたままなのである。異なる何人かの語り手によって
語られる入れ子構造によって、その語られる内容の真偽を外枠の語り手は確かめ
ることができない、という『フォカス氏』で認められたような物語構成は、『ソニ
ューズ』において、同一人物による時間を隔てた語りの構造にも敷衍している。

そして『ソニューズ』は物語全体が徹底した伝聞と覗き見、そして推測から成
り立っている。以下に、その推測がどのようにして重ねられていくのか分析して
いきたい。

舞台はロランの故郷ノルマンディの田舎町で、12 歳の「私」は「小さな田舎町

³¹⁹ Oh ! l'effarement de ces yeux égarés et charmants dans leur supplication muette ! J'y ai songé depuis bien souvent et j'ai toujours gardé en moi la conviction que la femme, qui portait de tels yeux, devait être sous l'influence d'un narcotique ou de quelque mystérieux pouvoir ! Ces réflexions, bien entendu, je ne les fis que bien des années plus tard, bien des années après la mort de lady Mordaunt, [...]. (*Sonyeuse*, p. 47.)

³²⁰ [...] toute cette douloureuse et tragique aventure d'amour, dont les héros disparurent du pays sans avoir laissé pénétrer leur histoire et dont trente ans passés sur une tombe, aujourd'hui introuvable, n'ont pas encore dénoué l'énigme. (*Sonyeuse*, p. 36.)

のまどろむような、ほとんど色彩をなくしてしまったような生活³²¹」を好んでいる。彼は「閉ざされた鎧戸で、永遠に過去のなかに沈黙でぬりこめられたかのような、古い館がたくさんあるなかで³²²」、とりわけひとつの館に魅力を感じている。それが作品のタイトルにもなっているソニューズと呼ばれる館であった。ここはソニューズの侯爵の地所であり、1年に二度、復活祭のときと聖ミカエルの祝日のときのみ、この館に主が訪れる。

1年のうち、このたった二日間だけ、いつもはぴったりと閉じられている1階の鎧戸がほんの少し開かれるのが見えるのだった。そして侯爵が出発すると、人の住まない館はふたたび眠りに落ちるのだった³²³。

子供の「私」は館の中に入っていくことはできないが、父親が地所の鍵を預かっていたため、庭に入っていくことはできた。それは同じ年頃の少年たちにとって特権的な立場ですらあったのだが、ある日、その館に若い男女と少女が移り住むことによって、鍵は取り上げられてしまう。「私」はまだソニューズの庭ですごすことができた最後の日、初めてここにやってきた新しい住人、モルドーン夫人を見かける。

夫人は私たちの数歩手前で立ち止まって、私たちの方を見向きもせず、おそらくは前方をただぼんやりと何を見るでもなく眺めていた。彼女は土地の人間とは違った風に再び歩き始めた、それはくねくねとけだるそうな歩き方で、彼女はドレスの端を持ち上げ、芝生を横切って立ち去ってしまった³²⁴。

³²¹ [...] la vie assoupie et presque éteinte des petites villes de province [...].
(*Sonyeuse*, p. 36.)

³²² [...] entre tant d'anciennes demeures comme à jamais défuntes et murées de silence avec leurs volets clos, [...] (*Sonyeuse*, p. 36.)

³²³ Pendant ces deux jours de l'année seulement, on voyait s'entrebâiller les persiennes du rez-de-chaussée toujours hermétiquement closes, puis, le marquis parti, le pavillon inhabité retombait dans son ensommeillement, [...].
(*Sonyeuse*, p. 39.)

³²⁴ [...] la dame, arrêtée à quelques pas de nous, ne nous avait pas vus, elle regardait probablement devant elle, sans même un but à ses regards ; elle avait repris sa promenade de visiteuse et s'en allait maintenant à travers la pelouse, la démarche sinieuse et molle, en relevant sa robe d'une main.
(*Sonyeuse*, pp. 47-48.)

その傍らにエレンガントな若い男と、9歳か10歳ぐらいの少女がいることに「私」は気がつく。そして「この日起こったのは、それだけだった³²⁵」。要するに、「私」は彼らをただ見かけただけで、直接交わした会話は何もなかった。

「私」は家で大人たちが低い声でかわす、新しい住人の噂話に興奮して耳をすませる。だが、断片的に聞く大人たちの会話もまた、ソニューズの住人への推測にすぎない。

「ホテル・グランセールにイギリス人たちではないかね？」

じゃあ、グランセールにイギリス人がいたんだろうか？ グランセールというのは当時、町で一番のホテルだった。私が見たこともなかったこのイギリス人たちというのは誰なんだろう？

「で、その少女というのは裸足で、髪は乱れたままおろしていたということね。その子はブロンドだった？」母が尋ねた。

「はあ、マダム、すんばらしいブロンドで」

「じゃあ例のイギリス人だな」父が結論づけた。

その日は、私はそれ以上知ることはできなかった³²⁶。

大人たちもまた彼らに関する正確な情報はなにひとつ知らない。というのも、田舎町の単調な生活のなかで、新しい一家の引っ越しは大きなニュースであるにもかかわらず、彼らは館の中に閉じこもり、町の社交界と付き合いを絶ってしまったからである。そして彼らの存在は、田舎町の人々の悪意ある憶測をかきたてていく。

このイギリス人たちはどんな人たちだろうか？ どこから来たのか？ どのような理由でこのS…の町にやって来たのか？ 彼らは招待を受けるのだろうか？ 彼らは結婚しているのか？ つい最近彼らの館に引っ越してきた若い男女に対し

³²⁵ Ce fut tout ce jour-là. (*Sonyeuse*, p. 48.)

³²⁶ « Ne seraient-ce pas les Anglais du Grand-Cerf ? » Il y avait donc des Anglais au Grand-Cerf ? Le Grand-Cerf était alors la première hôtellerie de la ville. Qu'étaient ces Anglais que je ne connaissais pas ? [...] – Et la petite porte les jambes nues et les cheveux sur le dos en désordre ; elle a des cheveux blonds ? demandait ma mère. – Ouais, Madame, de biaux cheveux blonds. – Ce sont les Anglais, concluait mon père. Ce jour-là je ne sus pas davantage. (*Sonyeuse*, p. 49.)

て、疑り深い小さな町の人々がつきつけた質問というのは、最初こうした中傷であった。彼らは誰かを訪問するつもりだろうか？彼らのところに行くことになるのか？それにしても誰が彼らを知っているのか？何の変哲もなく繰り返される日常、悪意ある詮索、田舎の社会はこの見知らぬ夫婦の周りにこうしたものを張り巡らせた³²⁷。

「私」は時折、町の教会のなかでモルドーン夫人と少女を見かけることができるが、けっして話しかけることはない。ただ夫人の肌の青白さを、教会の薄暗がりのなかで「目でむさぼって³²⁸」いるだけである。一度だけ、少女が落としたミサ典書を拾って手渡しするが、「私」の母親にそうした行為を禁じられ、以後、教会でも近くの席で座ることはなくなってしまふ。

直接彼女たちと接触することのできない「私」は、女中と一緒に散歩をするとき、ソニユーズの閉ざされた館の外側から、庭の鉄格子越しに中の様子を覗き見る。「まさしくソニユーズの鉄格子の前で、私たちは決まって立ち止まってしまふのだった³²⁹」。その理由は、「この鉄格子の間から、時々、あのイギリス人の少女がベンチに座っているのが垣間見える³³⁰」からである。

町の噂話では、若い男女が実は夫婦ではなく、「何か秘密を隠し持っている³³¹」こと、さらにはモルドーン夫人が妊娠していることが伝えられる。だが、語り手の「私」がこうした噂話を耳にすることができるのは、「禁じられた館³³²」で暮らす彼らを唯一訪ねていくことができる町医者ランブリュネからである。彼は「本物の巡回するゴシップ紙³³³」で、その日あったさまざまなことを往診の際に知らせてくれる。だが「私」にとってそうした噂話は、医者の中から直接聞か

³²⁷ *Quels étaient ces Anglais ? d'où venaient-ils ? quel motif les amenait à S... ? les recevrait-on ? étaient-ils mariés ? la première question, que pose la médisance des petites villes méfiantes à tout jeune homme et toute jeune femme installés depuis peu dans leurs murs ; feraient-ils des visites ? leur rendrait-on ? car les connaissait-on ? et le train-train ordinaire de mille et un points d'interrogation malveillante, qu'une société de province dresse autour de tout couple inconnu. (Sonyeuse, p. 50.)*

³²⁸ [...] je buvais des yeux [...] (Sonyeuse, p. 53.)

³²⁹ [...] devant la grille même de Sonyeuse où nous ne manquions pas de nous arrêter. (Sonyeuse, p. 68.)

³³⁰ [...] mais la petite Anglaise, souvent entrevue à travers les barreaux de cette grille assise sur un banc, [...]. (Sonyeuse, pp. 69-70.)

³³¹ [...] recèle quelque mystère. (Sonyeuse, p. 52.)

³³² [...] le pavillon interdit, [...]. (Sonyeuse, p. 55.)

³³³ Une vraie gazette ambulante, [...] (Sonyeuse, p. 73.)

れるのではなく、毎日夕方に病弱な「私」を診察に訪れる医者が、母親と話しているのを盗み聞きするのである。

注意深く引かれたベッドのカーテンの後ろ、その薄暗く温かい寝室の窪みには、ランプの光はほのかに透けているだけで、そこで私は規則的な呼吸をし、瞼を閉じて聞き耳を立てている。私もまた、つまり子供時代の私はすでに、深刻な話をしている大人たちの前では、自分のような年頃の子供はいつも眠ってなくてはならないということを、経験で知っていたのだ。[...] まず彼らは私について話す。それからソニューズとソニューズの人々について。そしてレディ・モルドーン健康と彼女の不治のメランコリーについて³³⁴。

このようにして、「私」はモルドーン夫人と少女に関する悲劇的な事件について「断片的に³³⁵」知ることになる。少女が散歩に出たまま行方不明になり、夫人は流産し、狂気に陥りかけているというのである。ランブリュネ医師と母親が話しているところへ、さらに父親が噂話を持ち込んでくる。それはホテル・グランセールに怪しげなイギリス人の男が滞在していて、ソニューズの近くをうろついていたところや、少女が消えたとき一緒にいたはずの新しい家庭教師と話していたところを目撃されているという噂であった。

ソニューズという閉ざされた館に暮らす人々の秘密を知りたいという欲望は、大人たちが「私」をその話題から閉めだそうとすればするほど募っていく。「私」は大人たちがいつものベッドの傍ではなく台所で話をしているところまで追いかけて、ドアに耳を押し当てて立ち聞きする。

玄関にたどりつくと、私は台所のドアにはりついて、そしてそこでは地下にある廊下の空気の冷たさに歯がカチカチになっていたのだけれども、耳を鍵

³³⁴ Derrière les rideaux de mon lit, soigneusement tirés et ne laissant filtrer dans la tiédeur obscure de l'alcôve qu'un peu de jour tamisé de la lampe, la respiration régulière et les paupières closes, j'étais tout oreilles, moi aussi ; mon expérience d'enfant m'avait déjà appris que, devant les grandes personnes parlant affaires sérieuses, les gamins de mon âge devaient toujours dormir. [...] On y parlait d'abord de moi, puis de Sonyeuse et des gens de Sonyeuse, de la santé de lady Mordaunt et de son incurable mélancolie ; [...]. (*Sonyeuse*, pp. 74-75.)

³³⁵ [...] (je devais apprendre) lambeaux par lambeaux (l'atroce aventure de lady Mordaunt.) (*Sonyeuse*, p. 77.)

穴に押し当てて、私はただひたすらに、じいっと、聞き耳をたてていたのだ
った…³³⁶

どうやらソニューズにまつわる噂話が、「私」の神経を高ぶらせていることを察
したらしい母親は、少女が見つかったこと、夫妻はロンドンに戻り、ソニューズ
の館は売りに出されたことを「私」に伝える。だが町では教会の弔鐘がなり、家
族は喪服でどこかに出かけていくことから、誰かの葬式が行われているらしいこ
とを「私」は察する。やがて「私」は母親によってモルドーン夫人の墓の前に連
れて行かれた。そこで「私」はようやく、モルドーン夫妻は実際には夫婦ではな
く、少女は彼女の元夫によって奪われたこと、夫人は子供を失った悲しみに狂っ
て、死んでしまったことを告げられるのである。当時の「私」にとって、「ソニ
ューズは売りに出された。それ以上のことは何もない³³⁷」。そして「真実」と思わ
れたことも、自らが直接確認したわけではなく、母親から語られた物語にすぎな
いのである。

そして後日談が語られる。30年後の「私」、つまり「現在の私」は、墓地の埋
め立てで死体を移す作業の際、モルドーン夫人の棺に納められた白骨に首がなか
ったことを知る。だがそれは30年前の謎を解決するのではなく、さらに謎を深
めることにしかならない。「私」はなくなってしまった彼女の首のその後を想像す
る。

それに彼女の首は、どこかは知らないが、偏執狂の旅行者の秘密のカバン
の中で、おそらくは世界中を旅しているのだ！³³⁸

暴かれてしまったかのように見える彼女の墓の「真相」は、誰かのカバンの中
という「閉ざされた空間」に再び回収されていく。このように「私」の推測は、
いつもこうした「閉ざされた空間」の周りに張り巡らされている。それはソニ
ューズの館という空間的な閉鎖状態だけではなく、子供にとって伺い知ることので

³³⁶ [...] une fois arrivé dans le vestibule, je me postais contre la porte de la
salle à manger et là, les dents claquant de froid dans l'air de cave du corridor,
l'oreille à la serrure, j'écoutais, j'écoutais... (*Sonyeuse*, p. 85.)

³³⁷ Sonyeuse était à vendre. Il n'y avait rien de plus. (*Sonyeuse*, p. 101.)

³³⁸ [...] sa tête ailleurs, on ne sait où, voyageant peut-être à travers le monde
dans la valise à secret d'un touriste monomane ! (*Sonyeuse*, p. 104.)

きない閉ざされた大人の世界であると同時に、なくなってしまった首が収められた架空の旅行者のカバンというような空想の領域にまで広がっているのである。

閉ざされた世界の謎、例えばモルドーン夫妻の本当の関係や少女の行方などは、結末に至っても「私」には明らかにならない。「真相」と思えるものは、結局のところ、人々から聞きかじった断片でしかないのである。このように、『ソニューズ』の物語構成は、ロランの多くの作品にあらわれるパターンを明確にあらわしている。さらに「現在の私」は、この謎の中心にあったソニューズの館がいまも売りに出されたままである理由が理解できるだろう、と読者に語りかける。

そしてなぜそれ以来、黒い葉叢のなかで眠りについているような広い庭園の鉄柵を、私がけっして越えようとしなかったのか […] ご理解いただけるでしょう。

私は怖かったのだろう、私の足音にこたえるようにそこで足音が響いてしまうことが。こだまと昔の声を目覚めさせてしまうのが怖かったのだろう³³⁹。

「私」が感じている「声」の恐怖とは、この閉ざされた空間に対してなされた「噂話」や「推測」という、まさしく「こだま」なのである。そして『ソニューズ』という物語を動かすのは、この恐怖すらもたらすほどの声の力、噂話の力に他ならないのである。

4-4. スウィンバーンの思い出と『ドルマンセ』

『ソニューズ』に描かれる閉ざされた館は、ロラン自身の思い出の中にその原型を見いだすことができる。それはスウィンバーンの館である。そして幼い頃に経験した、魅惑的であると同時に閉ざされた館のイメージは、そうした空間をめぐる噂話と解決できない謎、という彼の作品に通底する詩学へと繋がっていくのである。以下において、スウィンバーンとの思い出がどのようにロランの作品に影響を与えているのか考察していく。

パリに出るまでロランが過ごしたノルマンディの港町フェカンの近くには、景勝地として有名なエトルタがある。そしてここには当時からイギリス人の別荘が

³³⁹ [...] peut-être comprendra-t-on [...] pourquoi depuis je n'ai jamais voulu franchir la grille du grand parc endormi dans ses frondaisons noires. J'aurais peur d'entendre des pas y résonner en appel sur mes pas, peur d'éveiller l'écho et les voix de jadis. (*Sonyeuse*, p. 104.)

多く建てられていた。1868年、ロランが13歳の頃、こうした別荘地のひとつに友人ジョージ・ポウエルとともに滞在していたのが、『詩とバラッド』（1866）がスキャンダルを巻き起こしたばかりの、イギリスの詩人スウィンバーンであった。このサドの系譜に連なる詩人は、当時のフランスの少なからぬ作家たちに影響を与え、ロランの作品にもいくつかの登場人物のうちに、スウィンバーン風のサディストがあらわれていることが先行研究で指摘されている³⁴⁰。しかし、本論文で考察の対象とするのは、先行研究ですでに述べられているスウィンバーンを介したサディズムの影響ではなく、ロランにとってより個人的であると同時に、その作品の基本的なテーマとも結びつく、スウィンバーンにまつわる閉鎖空間である。

スウィンバーンとその友人ポウエルが滞在していた別荘は、サドの小説から名前をとって「ドルマンセ亭」と名付けられていた。奇矯な人物が住んでいるらしいと噂されながらも、土地の住民には閉ざされた、この秘密めいた館の中に、ある事件をきっかけとして招待されることになるのは、ロランではなく、彼と同郷で当時18歳、ロランよりも5歳年長だったモーパッサンであった。ロランとモーパッサンは家庭教師が同じ人物であったり、モーパッサンの弟エルベとロランがよく一緒に乗馬や水泳で遊んだり、幼少時代から互いに近い存在であった³⁴¹。モーパッサンが彼らの別荘に招待されるきっかけとなったのは、スウィンバーンが酒に酔って溺れそうになっていたところを、モーパッサンが救出するという偶然の出来事であった。その翌日モーパッサンは彼らから昼食の招待を受け、その館を訪れている。このときの様子をモーパッサンの口から直接少年のロランが聞かされたかどうかは明らかではない。しかし、のちにモーパッサンは1882年11月29日の『ゴロワ』紙に、スウィンバーンとの思い出について書いた「エトルタのイギリス人」と題するコラムを公表している。このコラムから、彼らの別荘は当時地元の人々の間で、なにか怪しいことが行われている秘密めいた場所として、噂の的になっていたことがわかる。

1867年か1868年だったと思うのだが、ある見知らぬイギリス人が、大きな木々に覆われた小さな田舎風別荘を、エトルタに買いにやって来た。人が

³⁴⁰ フランスにおけるスウィンバーンのサディズムの影響については、PRAZ, Mario, *op. cit.*, pp. 343-358 を参照。ロランの作品におけるスウィンバーン的なサディストについて、プラーツは『フォカス氏』のイーサルや『ノロンソフ家』のアルジャヌーン・フィールドというスキャンダラスな詩人を挙げている。

³⁴¹ ANTHONAY, Thibaut de, *op. cit.*, p. 67.

噂するところによると、彼はいつもたった一人で、一風変わった生活を送っているということだった。それで彼は土地の人々の敵意にみちた動揺を招いたのだ。小さな町に住む人々がみなそうであろうように、その住人たちも陰険で愚かしい悪意を持っていた³⁴²。

このコラムが発表された 1882 年には、ロランはすでにパリへ上京しており、おそらくこの記事を読んだことだろう。モーパッサンはコラムのなかで、スウィンバーンの別荘の「洒落ていると同時に普通ではない³⁴³」インテリアを描写している。以下に引用した別荘内の奇抜なインテリアは、のちにモーパッサンの『剥製の手 (*La Main d'écorché*)』(1875) にあらわされることになる。

ところどころに、骸骨が置いてあった。特に私の目を引いたのは、干からびた肌の恐ろしい剥製の手であった。黒くなった肉がむきだしになっていて、雪のように白い骨には古くなった血のあとがこびりついていて³⁴⁴。

ロランにはこうした内部を見る機会は永遠に訪れなかった。この出来事がロランにとって、単に幼なじみであるモーパッサンが経験した面白い経験以上の意味を持っていたことは確かである。『ソニユーズ』における少年時代の「私」は、物語内で 12 歳から 14 歳に設定されており、それはまさしくスウィンバーンがエトルタに滞在していた頃のロランの年齢と重なり合っている。ソニユーズの謎めいた館に住むのは「イギリス人貴族」であり、彼らは田舎町の人々と一切の交流を持たない。人々は噂話によって、その内部に起こっていることを推測することしかできないのである。

この時の思い出がさらに明確なかたちで作品としてあらわれるのが、1895 年に発表された短編『ドルマンセ』である。タイトルは明らかにスウィンバーンの別

³⁴² C'était en 1867 ou 1868, je crois ; un jeune Anglais inconnu venait d'acheter à Étretat une petite chaumière cachée sous de grands arbres. Il vivait là, toujours seul, d'une manière bizarre, disait-on, et il soulevait l'étonnement hostile des indigènes, le peuple étant sournois et naïvement malveillant comme tout peuple de petite ville. (MAUPASSANT, Guy de, « L'Anglais d'Étretat », *Le Gaulois*, 29 novembre 1882.)

³⁴³ (La maison des deux amis était) jolie et peu ordinaire. (*Ibid.*)

³⁴⁴ De place en place, on rencontrait des ossements. Je remarquai surtout une affreuse main d'écorché qui gardait sa peau séchée, ses muscles noirs mis à nu, et sur l'os, blanc comme de la neige, des traces de sang ancien. (*Ibid.*)

荘の名前からとられている。物語は「ドルマンセ」という別荘で起こった殺人事件をめぐる、青年たちがカードゲームをしながら噂話に興じるという内容である。主な語り手であるジェラルド・アスリーヌは、物語の冒頭、イギリス人がいかにサディズムというものに自分たちフランス人よりも通じているか、ということをはのめかして、聞き手たちの関心を引く。そして彼はおもむろにゴンクール『ラ・フォスタン』を書棚から出して、その一部を読み始める。この朗読によって聞き手の青年たちの記憶には、『ラ・フォスタン』の登場人物であり、スウィンバーンをモデルのひとりにしたと考えられるジョージ・セルウィンの描写が、思いだされてくる。

ここで重要なのは、ここで彼らが思いだしている『ラ・フォスタン』における描写そのものが、モーパッサンからスウィンバーンの思い出を聞いたゴンクールが、それを参考にして書いた部分である、という点である。『ラ・フォスタン』にはセルウィンを描写する次のような一節がある。

とりわけ水頭症患者のような額の下にある顔だった。それはおよそ男の顔とは思えない、老女の顔であった。そこに顔面神経痛のような嘲笑がたえず行き来しているのだ³⁴⁵。

ゴンクールはこの描写を、モーパッサンが彼に語ったスウィンバーンの思い出を参考にして描いている³⁴⁶。そしてロランの『ドルマンセ』で、青年たちは「彼 [=セルウィン] の水頭症患者のような額や、老女のような顔つき³⁴⁷」を思い出すのである。この直後に「モーパッサンの生き生きとした思い出³⁴⁸」という言及

³⁴⁵ [...] c'était surtout au-dessous d'un front d'hydrocéphale, une figure qui ne semblait pas de son sexe, une figure de vieille femme, dans laquelle allait et venait un ricanement perpétuel, pareil à un tic nerveux. (GONCOURT, Edmond de, *La Faustin*, Charpentier, 1882, p. 309.)

³⁴⁶ モーパッサンがゴンクールとフロベールに、スウィンバーンと知り合ったいきさつを語っていることは、ゴンクールの1875年2月28日の日記に記されている。そのなかで、モーパッサンはスウィンバーンの身体的特徴を描写するにあたり、『ラ・フォスタン』の引用部分でも使われていた「水頭症患者のような額 (un front d'un hydrocéphale)」という比喩を用いている。GONCOURT, Edmond et Jules de, *Mémoires de la vie littéraire 1866-1886*, Robert Laffont, 1989, pp. 629-631.

³⁴⁷ [...] son front d'hydrocephale et sa figure de vieille femme, [...]. (« Dolmancé », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 204.)

³⁴⁸ [...] le vivant souvenir de Guy de Maupassant. (« Dolmancé », *Œuvres*

があることから、ロランは何らかのかたちで『ラ・フォスタン』の上記の引用箇所が、モーパッサンのエピソードから影響を受けたものであることを知っていたのであろう。

ロランは『ドルマンセ』において、ゴンクール『ラ・フォスタン』を媒介として、モーパッサンとスウィンバーンのエピソードを、閉鎖空間をめぐる噂話の詩学のなかに取り込んでいこうとしているのである。以下において、『ドルマンセ』における閉鎖空間と噂話の関係について考察していきたい。

『ドルマンセ』の語り手であるアスリーヌは、こうした思い出を喚起させたうえで、「30年前、あるひとりの風変りな物腰の男が、エトルタに居を定めた³⁴⁹」と語り始める。「ドルマンセ」と名づけられたその男の別荘は、素晴らしい室内装飾で満たされているのだが、何者もそこに入っていくことはできず、室内装飾に関しても、窓のわずかな隙間から覗き見るか、人々の噂による推測でしかない。

別荘の外見は同じままだった…ただ、室内装飾だけは華やかになった。人が噂するところによると、家具や奇抜な壁紙の豪華な様子、それはまるで魔法めいた業か、少なくとも純粋なヒステリーによる豪華さであるかのようだった。それに人々がそうしたことを話すにしても、開いた窓からこっそりと盗み見ることしかできなかった。というのも、その土地では誰一人として、出入りの業者ですらも「ドルマンセ」に入っていくことはできなかったのである³⁵⁰。

ここにもまた『ソニユーズ』で確認できたような、閉ざされた館とそれをめぐる噂話、そして覗き見によって一部分だけを垣間見る中の様子、というロランに特有の物語の構図があらわされている。

そしてこの男と一緒に「ドルマンセ」に住んでいるのが、ひどく醜い女と、すばらしく美しい少年である。彼らもまた「そこで孤独に人を寄せつけずに暮らし

romanesques, t. 2, p. 204.)

³⁴⁹ [...] il y a quelque trente ans, un homme d'allures étranges venait s'établir à Étretat, [...]. (« Dolmancé », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 205.)

³⁵⁰ [...] l'extérieur de la chaumière demeura le même... seulement à l'intérieur s'épanouit, dit-on, un luxe d'ameublements et de tentures bizarre, luxe de sorcellerie ou tout au moins d'hystérie pure. On n'en parlait d'ailleurs que d'après les furtifs regards coulés par les fenêtres ouvertes, car personne dans le pays, pas même les fournisseurs, ne pénétrait dans *Dolmancé* [...].

(« Dolmancé », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 205.)

て³⁵¹」いて、とりわけ少年は「あらゆる眼差しから隠される³⁵²」かのように、ほとんど人目につくことはない。しかし、「この三人組に関することはすべて、推測され想像されたこと³⁵³」にすぎない。そして、ある夜事件が起こる。いつもは静まり返っている「ドルマンセ」で、恐ろしい叫び声や苦痛の音が響き渡る。

村人たちはみな、喉元を締め付けられるような不安を抱え、その夜をすごした。立ち上がり、窓を開けて、「ドルマンセ」の方に首を伸ばして³⁵⁴。

その翌日、「ドルマンセ」から子供用の棺桶が注文され、棺が届くと、3日後に住人たちは消えてしまう。「別荘は閉鎖された。雨戸は閉じられ、扉は出入りを禁じられた。そしてあの閣下もいなくなってしまった…³⁵⁵」。この閉ざされた館のなかで何が起こったのか、事件の「真相」ですらなく、事件そのものが起こったのかどうかすら推測でしかないまま、館は完全に閉ざされてしまう。

メムリング [=美少年] とあの醜い女については、その苦痛の呻きと叫び声の夜以来、誰も再び彼らを見ることはなかったのだ！誰のための棺桶だったのだろうか？ブロンドの少年のだろうか？醜女のためだろうか？謎だ！なにか犯罪が行われたことは間違いがないのだ。人々は長い間、嫉妬や復讐といったことについて噂していた！あの奇妙な三人は、どんな関係だったというのか！どんな不吉な気まぐれのために、彼らの関係はバラバラになってしまったのだろうか！³⁵⁶

³⁵¹ [...] vivant là solitaire et farouche, [...]. (« Dolmancé », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 206.)

³⁵² [...] caché à tout regard, [...]. (« Dolmancé », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 206.)

³⁵³ Tout a été depuis supposé, imaginé et dit sur le trio... (« Dolmancé », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 206.)

³⁵⁴ Tout le village, une angoisse à la gorge, avait passé cette nuit-là, debout, les fenêtres ouvertes, le cou tendu dans la direction de *Dolmancé*. (« Dolmancé », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 206.)

³⁵⁵ [...] la chaumière était fermée, volets clos, porte condamnée et l'honorable disparu... (« Dolmancé », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 206.)

³⁵⁶ Quant au Memling et à la guenon, depuis la nuit des plaintes et des appels personne ne les avait revus ! Pour qui le cercueil ? Pour l'enfant blond ? Pour la macaque ? Mystère ! Un crime à n'en pas douter avait été commis. On a parlé longtemps de jalousie et de vengeance ! Quels liens pouvait unir entre eux ces trois êtres bizarres ! Quel caprice sinistre avait bien pu les désunir !

アスリーヌが語る 30 年前の「ドルマンセ」で起こった事件については、ここまでしか語られないが、後日談がアスリーヌによって付け加えられる。つまり、話題になっていた「ドルマンセ」の館は、アスリーヌの父親が買い手となったため、いままさに彼らが話している場所こそが「ドルマンセ」なのである。「ソールの別荘はかつての《ドルマンセ》さ。君たちはいま《謎》の館にいるというわけだ³⁵⁷」。実は最初から彼らは謎の場所の内部にいたのだ、という仕掛けが明かされるわけだが、実際に語られている「謎」が明らかになったかというところではない。空間こそ共有しているものの、語っている現在の彼らと、30 年前の事件との間には、決して超えることのできない時間という隔たりが存在しているのである。

こうして謎は謎のまま残され、語り手は時間的な隔たりをも含めた「閉ざされた空間」の周りで、謎にまつわる推測を重ねていくしかない。『ソニユーズ』がそうであったように、『ドルマンセ』における物語の重心は謎そのものにあるのではなく、「謎について語ること」にあるのは明確である。そしてスウィンバーンにまつわる、知りたくとも知ることのできない閉鎖空間にまつわるアンビヴァレントな偏執は、『ドルマンセ』において、外側から推測する噂話による、語りの詩学へと置き換えられるのである。

4-5. 噂話の詩学

『ドルマンセ』や『ソニユーズ』などをはじめとし、ロランの多くの作品にみられた、閉鎖空間の内部を知ることができず、外側から覗き見をして内部を推測することしかできない、という物語の構造は、やがて 1905 年、ロランの死の一年前に出版された『老女の学校 (*L'École des vieilles femmes*)』において、「噂話」の詩学として展開されることになる。つまり、物語の重心は語られる謎にあるのではなく、語ることそのものへ決定的にシフトしていくのである。

『老女の学校』は、新聞連載小説というかたちでばらばらに発表されたものを、のちにロラン自身が選集として編集しなおしたものであり、ひとつひとつの短編が独立したかたちで読めるようになっている。ただし、各短編は後に詳述するよ

(« Dolmancé », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 206.)

³⁵⁷ La villa des Saules est l'ancien *Dolmancé* ; vous êtes, mes amis, sur les lieux du Mystère... (« Dolmancé », *Œuvres romanesques*, t. 2, p. 207.)

うに「老女の恋」という一貫したテーマがあり、また短編の一部には同じ登場人物や同じ話題が出てくるなど、それぞれがゆるい繋がりを持っているといえる。確かにひとつひとつの短編を独立したものとして読んだとき、描かれているのはデカダンス好みの老衰、死が絡んだ退廃的な愛の物語に違いない。だが、選集という大きなまとまりの中で本作品を分析したとき、「噂話」の力学という新しいテーマが浮き彫りになるのである。

選集のタイトル『老女の学校』は、モリエールの喜劇『お嫁さんの学校 (*L'École des femmes*)』を皮肉を込めてもじったものであるが、その内容は無垢な少女を自分に都合よく教育しようとする男の物語であるモリエール喜劇とは異なっている。『老女の学校』は20の短編から構成され、テーマとなっているのは南仏の保養地に滞在する年金暮らしで大金持ちの老女と、貧乏だが容姿の良い青年との間に繰り広げられる金銭がらみの恋愛模様である。パスカル・ノワールがボードレールの「小さな老婆たち」を引用しつつ、そのテーマの類似性を指摘したように³⁵⁸、『老女の学校』の魅力のひとつが老衰、不治の病、死といったデカダンス好みの退廃的モチーフであることは間違いないだろう。『老女の学校』の巻頭にあげられた献辞は、この作品のテーマを端的に表している。

まだなお好かれないと虚しく望み、ものにされたいという欲望に胸締め付けられ、責め苛まれているすべての女たちへ。老けたくないと思う、恋という不治の病にかかった女たちへ。わたしはこの残酷で悲しい、哀れみの書を捧げる³⁵⁹。

これまでの『老女の学校』に対する評価は、概ねデカダン好みのモチーフに集約している。つまり、取り返しがつかない老衰と若い男の金銭欲が絡まりあう、死を間際にした老女の恋というテーマが論じられてきた。確かにこうしたテーマはロランの作風の中で無視できないものである。しかし、本論文はそうした評価をいったん保留し、新しい角度からこの作品を読み直すことを目的としている。そこでタイトルの元となったモリエールの『お嫁さんの学校』にもう一度戻ると

³⁵⁸ NOIR, Pascal, Préface dans *L'École des vieilles femmes*, p. 12.

³⁵⁹ À toutes celles qu'étreignent et tenaillent encore le vain désir de plaire et le besoin d'être possédées, aux condamnées de l'amour qui ne veulent pas vieillir, je dédie ces cruautés, ces tristesses et ma pitié. (*L'École des vieilles femmes*, p. 27.)

ころから、あらためてロランの『老女の学校』の隠されたテーマについて考察してみたい。

ロランが愛読していたモリエールの『お嫁さんの学校』は、アルノルフという男が将来結婚したとき妻に浮気されるのを恐れるあまり、アニェスという幼い少女を見初めて引き取り、自分に都合のいよう無知のまま従順に育てるのだが、いざ彼女と結婚しようとするとその無垢が仇となって他の男に奪われるという筋である。物語は主に少女を養育するアルノルフの側から描かれるが、少女と恋人同士になる青年オラースが、アルノルフを少女の養育者とは別人であると勘違いし、他ならぬアルノルフに彼女への恋心を相談するところにこの物語のトリックがある。この勘違いが生じるのは、アルノルフがド・ラ・スーシュという偽の貴族の名前で少女を養育しているためであり、一方のオラースは自分で彼の素性を確認しようとせず、あくまでも相手の評価を噂話に頼っている点にある。『お嫁さんの学校』に限らずモリエールの作品では『町人貴族』などでも、こうした「偽貴族」の存在が物語を動かしていく。

一方、ロランが『老女の学校』の舞台とした保養地としての南仏は、正体の知れない怪しげな人物が集う国際的な小宇宙として描かれる。そこでは人々は本当の名を名乗らず、偽の称号という仮面の下に隠された「匿名性」が強調される³⁶⁰。ポーが『群衆の人』で描いたように、こうした匿名の人の内面を理解しようとしてその後をつけてみたところで「彼自身についても、彼の行為についても、所詮知ることはできない³⁶¹」のである。互いの素性をはっきりと知らない社会では、互いが互いにとって何者でもなく、ただ「噂話」の中でのみ実体があるかのように人々は振舞う。ロランの描く南仏は美しい自然にあふれた風光明媚な場所でありながら、田舎の牧歌的雰囲気というよりはむしろ、あくまでもパリという都市の延長としての特異なトポスとしての意味を帯びている。

こんな高いところにあるこの場所でも、ナイトキャバレーやカフェコンセールがどうしても通いつめねばならない場所として断固君臨していた³⁶²。

³⁶⁰ ロランが非常に多くのペンネームを使い分けたことはよく知られている。

³⁶¹ エドガー・アラン・ポー『群衆の人』（『エドガア・アラン・ポオ全集・第4巻』）谷崎精二訳、春秋社、1970年、p. 138.

³⁶² Là aussi, dans ces altitudes, régnait en souveraine l'obsédante hantise des cabarets de nuit et du café-concert. (*L'École des vieilles femmes*, p. 82.)

世紀末からベル・エポック期にかけて、温泉地などの保養地は「移動するサロン」として人々の人気を集めていた。富裕な階層が湯治と社交をかねてヴァカンスを過ごす土地、それが当時のリゾート地としての南仏である³⁶³。「リゾート地文化」とも言えるものを開花させ、あくまでも都市空間の延長として、互いの正体を知らない者同士が交流せざるをえない場としての保養地では、「噂話」こそが保養客たちのアイデンティティをも決定するといっても過言ではない。

『老女の学校』が出版された 1905 年には、すでにロランはパリのジャーナリズムに嫌気がさし、母親とともにニースに移住し、友人宛てに次のような手紙を出している。

私はあまりに「(リゾート) 生活」も「陽光」も「海」も愛していました。それに何よりも自由を。だから自分の人生を生きていくため、締切に「原稿」を出すというせわしなく不快な苦役にも耐えてきたのです。[...] ジャーナリズム業界から逃げられて、私が叫びだしたいような歓喜と安らぎをどれほどに感じていることでしょう³⁶⁴。

しかし、けっきょくロランはジャーナリズムから完全に足を洗うことができず、亡くなる寸前まで嫌悪していたはずの新聞に寄稿を続けることになる³⁶⁵。そしてロランがパリで身内に深く沁み込ませ、そこから逃れたいと公言して憚らなかったこのジャーナリズムこそ、『老女の学校』で描かれているような「匿名性」の社会に「物語」を与える絶好のツールなのである。

それでは以下において、具体的にこうした「噂話」をキーワードに『老女の学校』を読み直してみたい。

『老女の学校』に収められた 20 のコントのうち、7つのコントは「ペイラ・カーヴァの季節」という小題をつけてまとめられている。ここに登場するジャーナ

³⁶³ 当時のリゾートブームやリゾート地特有の文化については、山田登世子『リゾート世紀末』筑摩書房、1998年を参照。

³⁶⁴ *J'ai trop aimé la Vie, la Lumière et la Mer, la liberté avant tout, et pour vivre ma vie j'ai accepté les hâtives et les atroces besognes de la Copie à jour fixe. [...] Avec quel cri de joie et de soulagement je m'échapperai du baigne de la copie et du journalisme !* (1905年3月23日 Georges Casella への手紙。ANTHONAY, Thibaut de, *op. cit.*, p. 903.)

³⁶⁵ ただしニースに移ってから寄稿する量は、健康の悪化もあり、かなり少なくなった。主に『ジュルナル』紙に短編を寄せている。

リスト兼小説家である青年スルディエールはロランの分身とも言える人物で、彼がこれら7つのコントの語り手（あるいは聞き手）の役割を果たす³⁶⁶。また、ロランの多くの作品が登場人物同士の対話で構成されていることの例にもれず、「ペイラ・カーヴァの季節」もスルディエールとその対話者の会話によって物語が進んでいく。そこで主に話題にあげられるのは、莫大な資産家であるアメリカ人女性エヴァが財産目当ての求婚者たちを退け、ニース滞在中に出会った一介の陸軍少尉にすぎないコルシカ人オリヴァリとの結婚を決めたというスキャンダルである。「ペイラ・カーヴァの季節」内に収められた7つの各コントではそれぞれの語り手（エヴァ本人を含む）による事件の「真相」が語られていく。

これら各コントは『ジュルナル』紙において1903年7月から10月にかけて不定期に連載されたものであり、それぞれを独立した短編として読むことができる。パスカル・ノワールが指摘するように、各コントの時間の枠組はお茶の時間や夕食会といった一場面に収められ、思いがけない結末が用意されているなど、自律的な性質をそなえているといえるだろう³⁶⁷。その一方で、登場人物に「続きは次号で」と言わせるなど、続く短編への繋がりもみせている。こうした要素は、短く限られた範囲の中で読者を魅了し、その購買意欲を駆り立てなくてはならない新聞連載小説としての顕著な特徴と言えるだろう。こうした短編小説としての面白さが指摘される一方で、ピエール・レオン・ゴーティエは、語り手とその話題の共通性を指摘し、ロランがこれらのコントを選集として集めることで「ひとつのロマン」を作ろうとしたと述べている³⁶⁸。確かにこれらの短編は繋がりを持っているが、ロマンとして読むには各短編の自律的要素が明らかで、むしろパスカル・ノワールが述べるように「再編集されたヌーヴェル³⁶⁹の連続」として読む方が相応しいだろう。しかし、この連続性から浮かび上がるのは、ノワールが指摘

³⁶⁶ 「ペイラ・カーヴァの季節」内の各コントで同じ登場人物や共通の話題が繰り返されるのと同様、「オーヴェルジュの大公」と小題をつけられた他のコント群も同じ構成をとっている。

³⁶⁷ NOIR, Pascal, Annexes dans *L'École des vieilles femmes*, p. 215.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 214.

³⁶⁹ ドゥルーズとガタリは『千のプラトー』でコントとヌーヴェルの違いを定義づけている。つまりコントとは「これから何が生じるのか」を問いの中心とするものであり、ヌーヴェルは「いったい何が生じたのか」という問いによって全体を構成する。前者はこれから起こることの「発見」が問題となるのに対して、後者は生じてしまった何かの「秘密」が問題にある。彼らの定義に従えば、ロランのほとんどの短い作品は「ヌーヴェル」と呼ぶのが相応しいが、ロランは自身の作品を「コント」と表現することが多く、また彼がジャンルの越境を好んで行っていたことも付け加えておく。

するような「老女の愛」というテーマにとどまらないことは明らかである。むしろ「老女の愛」というテーマは、各短編を単独で読んだときにこそ読み取られるべきものであり、連続した短編集として読む場合、新たに浮かび上がるのはさらに別のテーマ、つまり「噂話」というテーマなのである。

選集全体における「噂話」というテーマの重要性を確認するために、選集の構成を検討してみたい。選集は小題をつけられた作品群（「ペイラ・カーヴァの季節」7編、「オーヴェルジュの大公」5編、「老女の学校」6編）と、それらを挟むかたちで冒頭と巻末にコントがひとつずつ置かれ、計 20 のコントから構成されている。本論文で主張する新しいテーマ「噂話」は、「語る」という行為そのものの重要性を強調するというかたちで、冒頭のコント『突風 (*La Rafale*)』の中で象徴的に提示されている。『突風』は、パリ近郊のリゾート・ホテルで過ごす青年たちが *rafale* と呼ばれる暴風に見舞われて部屋の中に閉じこもり「噂話」にふけるという場面から始まる。ここで彼らの語る噂話の内容は、続くコントでも展開される「老女の恋」に関するひとつのエピソードであるが、ひとまずこのコントのタイトル『突風』が示すものとは何か、という点について考察してみたい。シュエールウェーゲンはロランの作品における「語り」あるいは「対話」の重要性が、突風として表現されていることを指摘している。

風がおこり、物語が始まる。[...] 食事客たちは店の中に入る。人々は閉じこもる。そのときにこそ、物語の語り手は語り始める。[...] 気象に関するレファレンスは隠喩であると同時に、語りの力学、「物語を突き動かす力 (*la poussée narrative*)」のイメージを持つ。ロランがこのコントを選集の冒頭に、いわば序文のようなかたちで置いたのは偶然ではない。言いかえるなら、語るという行為はここでは（この選集においても、このコントにおいても）「空気力学 (*aérodynamique*)」に属するのであり、物語とは風をおこす装置として解釈できる。語ることは、秘密を外気に曝すことである。また、社交界に出回るゴシップや噂話の一覧を作ることである³⁷⁰。

³⁷⁰ Le vent se lève, l'histoire commence. [...] Les dîneurs s'installent à l'intérieur. On se calfeutre. Et c'est alors que le narrateur diégétique prend la parole [...]. Notons que la référence météorologique se métaphorise en même temps qu'on peut voir en elle une image de la dynamique de la narration, de la *poussée narrative*. Ce n'est pas un hasard si Lorrain a placé ce conte en tête du recueil, comme une sorte de préface. Autre manière de nous faire comprendre que l'acte de narrer relève ici (dans ce livre, dans cette œuvre)

ここで指摘されているように、突風とは語りの力である。つまり『突風』というコントが冒頭に置かれることによって、以降、この選集全体を突風という形で語りの力が吹き抜けていくことを示唆しているのである。

また、外の嵐から逃れて人々が室内に閉じこもり物語にふけるという「語りの風景」は、ロランがおとぎ話の選集『象牙と陶酔のお姫様』の序文で描いた、ノルマンディにおける幼少時代、水夫たちが台所で語るおとぎ話に、女中たちに混じって耳をすませた「語りの風景」とも重なりあう³⁷¹。

人々が集まって物語を始めること。ロランの「物語」の原点はここにある。『突風』というコントは選集の冒頭に置かれることによって、これ以降人々の口から「語られること＝噂話」は、「物語＝フィクション」の世界に属している、という宣言であると考えられるだろう。

「噂話」というテーマを見出すにあたり重要になるのが、以降のコントで舞台となる南仏の保養地という特殊なトposである。この舞台はとりわけロランの作品群の中で、特別な意味を付与されている。ロランが『老女の学校』以外にも南仏を舞台にした作品を多く書いていることは事実だが³⁷²、なぜロランはこれほどまでに南仏、とりわけ保養地という舞台を好んだのだろうか。

伝記的事実としては、ロラン自身 1902 年に母親とニースに移住し、以降亡くなる直前までこの地で過ごすこととなる。ペイラ・カーヴァという地名は、ロランが『老女の学校』を出版した年に実際に滞在していたアルプスの保養地で、物語内で語られるとおり軍の駐屯地となっていた土地である。ロランは親友のオクターヴ・ユザンヌに宛てて、次のような手紙を書いている。「ニースが好きなのは《死体の姫たち》のおかげです」³⁷³。

そこは金持ちの老女たちが大挙して押し寄せる場所であり、その女性たちの財産を狙ってやってくる山師、詐欺師、偽貴族のジゴロ、破産した貴族など、怪し

d'une *aérodynamique*, que le récit est conçu comme une machine à faire du vent. Raconter, c'est éventer des secrets. C'est aussi inventorier les potins et les racontars qui circulent dans le milieu mondain. (SCHUEREWEGEN, Franc, « Jean Lorrain ou l'éthérisation », *Revue des Sciences Humaines*, n°230, Presses de l'Université de Lille III, 1993, pp. 56-57.)

³⁷¹ *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, pp. 26-28.

³⁷² 作品集では『白粉と毒』『金持ちの犯罪』『リビエラの毒』など。短編も多数ある。

³⁷³ 使用テキストの注を参照。 *L'École des vieilles femmes*, p. 71.

げな人物の巢窟として描かれる。こうした偏った描写について当時地元の新聞からは反発をもたれていたようで、『ル・プティ・ニソワ』紙の記者は、ロランがいつもニースを「エレガントな淫売宿」にしてしまうと抗議している³⁷⁴。

ロランの描くニースは、現実のニースとずれていたのかもしれないし、あるいは真実の一端を示していたのかもしれない。だが本論文で重要なのは、リアリスムの描写の検証ではなく、ロラン自身がニースをどのようなトポスとして捉えていたかである。逗留客のひとりであるスルディエールは、「ペイラ・カーヴァの季節」内の最初のコント『うら若き女性』で、パリから共に南仏にやってきた友人たちと噂話（つまりはエヴァのスキャンダル）に興じている。だが、第1のコント以降彼の関わる人物はパリからの直接の友人ではなく「噂話」の渦中の人物ばかりであり、5番目のコントにいたっては、もはや彼は南仏で誰ひとり知合いがいなくなってしまう（「彼は誰のことも知らなかった」³⁷⁵）。

ロランの描く南仏という保養地が、とりわけ「匿名性」を強調された人物が集う場所であることは確かなようだ。つまり、パリという都会から来たある程度顔見知りの逗留客だけでなく、より怪しげで正体不明の国際色豊かな客たちが滞在し、それに加えて金持ちの客に群がる詐欺師のような人物が押し寄せる空間として描かれているのである。ここではゴシップこそが保養地という小宇宙を支配する力学なのである。

フィリップ・ジュリアンが指摘するように、ロランはなによりもまず社交界のゴシップや時評を扱う新聞記者であった。

様々な先入観を持たれながらも、彼はゴンクールやドーデの家に迎えられ、多少なりとも作り話の、微に入り細を穿った猥談を彼らにもたらすのだった。彼はなによりもまず傑出した新聞記者なのだ³⁷⁶。

実際、ゴンクールの日記に頻繁に描かれるロランの姿からは、彼が面白おかしくゴシップを語り、人々をその語り口で楽しませる存在であったことがうかがえ

³⁷⁴ 1906年7月4日付の記事。 *L'École des vieilles femmes*, p. 89, note 2.

³⁷⁵ *L'École des vieilles femmes*, p. 82.

³⁷⁶ En dépit des préjugés, il est reçu chez les Goncourt et les Daudet, qu'il approvisionne en détails graveleux plus ou moins inventés. Il est surtout un remarquable journaliste. (JULLIAN, Philippe, *Robert de Montesquiou, un prince 1900*, éd. citée, p. 122.)

る³⁷⁷。

パリの延長としてのリゾート地であるロランの「南仏」では、退屈こそが人々の敵である。退屈を紛らわすために人々は際限なく話し続け、噂話に支配されていく（「それ [=エヴァ・ワストンの結婚] は、おしゃべりをしようとする人すべてにとって、避けては通れない話題だった」³⁷⁸）。また「ペイラ・カーヴァの季節」冒頭のコント『うら若き女性』でエヴァの結婚の「真相」が噂されると、その続くコント『夫の選択』において、当のエヴァ本人が噂の「真相」について訂正するために、噂の出所と思われたスルディエールの元を訪れて「間違っただけ」噂を流した償いとして本当の「噂話」を流すよう彼に求める。こうした彼女の行為は、この地において「噂話」こそが彼らを支配する力であると意識していることをあらわしている。

このように、ゴシップが支配する小宇宙において、他人の秘密の生活を覗き見たいという欲望が生まれるのは避けられない流れである。当のスルディエールがこの物語に登場する場面はそうした意味で象徴的である。彼は友人たち3人が語り合っている席に、彼らに気づかれることなく途中から姿を不意に現す。

「そう簡単に決めつけるのは早すぎるぜ」

食事をしていて三人の客は気がつかなかったのだが、四人目の仲間の声が出て、背の高い男が突然彼らの背後に現れた。

「おや、ポール・スルディエールじゃないか！」ストゥーザが叫んだ。「どこでそんな歩き方を身につけたんだ。君の足音が聞こえなかったよ」

「テニスシューズを履いてるのさ。ゴム底の靴でね。きょうびの空き巣狙

³⁷⁷ 例えば 1889 年 10 月 27 日の日記。「今日ロランがやってきて、面白おかしく、嫌な奴や滑稽な人物、いかがわしい人々についての噂話をしてくれた」。Lorrain vient me voir aujourd'hui et me parle d'une manière amusante des êtres antipathiques, ridicules, compromettants, [...]. (GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire 1887-1896*, éd. citée, p. 338.) ロランはゴンクールのごく近所に住んでおり、頻繁に彼らの「屋根裏のサロン」を訪れている。他にも 1888 年 10 月 7 日 (pp. 161-162.)、1889 年 3 月 10 日 (p. 238.)、1892 年 2 月 9 日 (p. 663.) などの日付を参照。

³⁷⁸ (Et l'on causait naturellement du mariage de miss Eva Waston.) C'était l'inévitable sujet de tous les entretiens. (*L'École des vieilles femmes*, p. 61.) また、ジョージ・スタイナーが『青ひげの城にて』で述べているように、世紀末の欲望が「大いなる倦怠」との絶え間なき闘いであったことは言うまでもない。(桂田重利訳、みすず書房、2000 年、pp. 1-28.)

いはみんなこの靴底を使っているよ」³⁷⁹

スルディエールが自身を「空き巣狙い (cambrioleurs)」に喩えているように、彼は友人たちの話を「盗み聞き」していた。またエヴァが結婚相手を選択する理由のひとつは、彼女の別荘に宿を求めた連隊士官の男性美あふれる裸体を、偶然開いたドアの隙間から盗み見た結果であった。

ところで、「ペイラ・カーヴァの季節」にはエヴァの結婚の物語のほかに、やや唐突なかたちでフロッシーという女性の挿話が挟まれている。これは2番目のコント『夫の選択』で、自らの噂を訂正しにやってきたエヴァ本人がスルディエールに話して聞かせる物語である。フロッシーはエヴァの友人で、フィレンツェにエヴァと共に逗留していた際、3人のコルシカ人の御者を最肩にして、まるで愛人のように扱っていたのだが、御者たちの間でフロッシーを巡る刃傷沙汰になったため、彼女らは現地を立ち去らなくてはならなくなってしまう。エヴァがこの挿話を語ったのは、夫にコルシカ人を選んだ理由がその気性の激しさにあることを示すためだと仄めかされている。しかし、続くコント『異国の女たち』では、フロッシーを「よく知っている」とするウートシャレウスカ老大公妃³⁸⁰が、彼女が御者とスキャンダルになった本当の理由はフロッシー自身が御者になりたいという欲望を持っていたためだ、とその「真相」を訂正する。

「[...] わたし、御者になるために男の人になりたいの。そう、辻馬車の御者よ」

「フロッシー、あなたどうかしてるわ！ ああいう男たちは汚れていてぐうたらだし不潔なのよ」

³⁷⁹ – Ne chantez pas trop tôt victoire, faisait un quatrième larron que les trois dîneurs n’avaient pas vu venir ; une haute stature d’homme venait de surgir brusquement derrière eux. – Tiens, Paul Sourdière ! s’exclamait Stouza. Où as-tu pris cette manière de marcher ? on ne t’a pas entendu. – J’ai mes souliers de tennis, semelles caoutchoutées, semelles d’ailleurs adoptées aujourd’hui par tous les cambrioleurs. (*L’École des vieilles femmes*, p. 42.)

³⁸⁰ 彼女は南仏で人気のサロンの女主人であると同時に、エヴァの分身のような存在として描かれる。「ペイラ・カーヴァの季節」後半のコントで語られるのはウートシャレウスカ老大公妃自身の過去の恋愛事件についてだが、それはエヴァの夫選びをなぞるかのような構成になっている。彼女らの物語は入れ子構造になっている。こうした「分身」のテーマは、エヴァと彼女に瓜二つの小間使いの存在など他にも散りばめられている。彼女らはこうして「物語」の世界に自らの生をはめ込むのである。

「いいえ、とてもちろんとした人もいるわ。でもあの人たちのようになりたいのは、御者の真似事がしたいわけじゃなくて、ただ彼らが耳にするようなことを聞きたいだけなの。それは面白いに違いないわ！ […] 彼らは背中ですっかり見えています。大公妃さまもよくご存知のように、私は自分の背後で起こっていることや、特に、話されていることはよくわかります。私がいるとは誰も思っていないときこそ、よく聞こえるんです。ああ！カンヌの御者たちは退屈することがないでしょうね」³⁸¹

フロッシーは明らかに他者の生活の一部を「覗き見る」欲望にとらわれている。そして、『夫の選択』で一見エヴァの結婚話と関連がありそうに思われたフロッシーの挿話は、続くコント『異国の女たち』で「覗き見」の欲望にとらわれた女性の挿話として「語り直される」ことによって、各コントを単独で読んでいるだけではわからない、この選集全体を貫くもうひとつのテーマである「噂話」の欲望を、より明確に浮かび上がらせるのである。

さて、フロッシーの挿話やスルディエールの登場の仕方からも理解できるように、「覗き見」の快楽とはつまり、相手に知られることなく相手を眺めたり、話を盗み聞きすることである。「ペイラ・カーヴァの季節」最初のコント『うら若き女性』で、噂話に興じるスルディエールの友人たちが南仏に逗留する自分たちのことを「forestieri (イタリア語で「外国人」)」と称し、「よそもの」であることを強調しているのは興味深い³⁸²。彼らは噂話の対象と距離を保ち、傍観者という態度を保ち続けるのである。

このように「ペイラ・カーヴァの季節」で語られる噂話の最も顕著な特徴は、ひとつのコントで語られた「真相」が続くコントで否定され、新しい「真相」が次々と提示されていく、という点である。このために、各短編単独では「真相」はひとつだと錯覚しても、連続して読むことで「噂話」の力学における、真実の

³⁸¹ – [...] Je voudrais être homme pour être un de ces cochers ; oui, un de ces cochers de fiacre. – Vous, Flossie, mais vous êtes folle ! Ces hommes sont sales, mal tenus, dégoûtants. – Non, il y en a de très bien ; mais ce n'est pas pour leur ressembler que je voudrais être à leur place, mais pour entendre ce qu'ils entendent. Songez comme ce doit être amusant ! [...] on voit très bien avec le dos. Vous savez, princesse, moi, je vois toujours ce qui se passe derrière moi et ce qu'on dit surtout ! je n'entends jamais mieux que lorsqu'on ne me croit pas là. Oh ! non, ils ne doivent pas s'ennuyer, les cochers de Cannes. (*L'École des vieilles femmes*, p. 63.)

³⁸² *L'École des vieilles femmes*, p. 40.

相対性という側面が強調されてくるのである。

さらに興味深いのは「ペイラ・カーヴァの季節」内の2番目に位置する『夫の選択』において、噂の当事者であるエヴァによる「真相」が物語られる点である。次のコント『異国の女たち』で、スルディエールはエヴァから聞いた「真相」を他の逗留客たちに語るのだが、別の語り手ウートシャレウスカ老大公妃によって否定すらされてしまう。

「[...] スルディエールさん、あなたは[エヴァ・]ワストンとオリヴァリの結婚の本当の動機を知らないのです。ミス・ワストンはあなたに自分が言いたかったことを言ったまでのことですよ、スルディエールさん」³⁸³

ロランの描く南仏では、「油断しているとうっかりひっかかりかねない断言³⁸⁴」が人々の間に蔓延している。人々の噂は、エヴァを腸チフス患者に仕立て上げ、さらには退屈のためにこうした断定的な噂を流す。ここにいたり「真相」は「噂話」という一種のフィクションに取って代わられる。重視されるのはもはや「真相」ではなく、話題に対する「発見の遊戯」である。

一流洋裁店のマネキン[=大公妃]のなかに、心までは読み取れないにしても、秘密のひとつくらいは読み取れようかと思った。人々は大公妃の過去についていろいろ語っていたが、誰も確認した者はいなかった。要するに発見の遊戯に駆り立てられて、スルディエールの中に眠る心理学者が目覚めたのだった³⁸⁵。

5番目のコント『アメリカ女の奸計』で、ウートシャレウスカ老大公妃は、何重にもヴェールを被り、駐屯地の兵士たちの前に遠目の馬車の中からわずかに姿を現すことで、まるで若く美しい女がそこにいるかのように振る舞い、彼らの心

³⁸³ -- [...] monsieur Sourdière, vous ignorez le vrai motif du mariage [Eva] Waston-Olivari. Miss Waston vous a dit ce qu'elle a voulu vous dire, mon cher monsieur Sourdière. (*L'École des vieilles femmes*, p. 65.)

³⁸⁴ [...] ces perfides assertions [...]. (*L'École des vieilles femmes*, p. 45.)

³⁸⁵ Dans ce mannequin de grands couturiers, il avait cru démêler sinon une âme, du moins un secret. On racontait beaucoup de choses sur le passé de la princesse, mais on n'en affirmait aucune ; bref, le psychologue endormi dans Paul Sourdière s'était réveillé, passionné au jeu de la découverte, [...]. (*L'École des vieilles femmes*, pp. 91-92.)

を惑わそうとする。彼女の思惑は成功し、兵士たちの間で彼女は噂の的になる。しかし、彼女は決してその正体を彼らの前に現そうとはしない。「わたしはヴェールを挙げませんでした。私は彼らの・・・いえ、私の最後の幻影を尊重したのです³⁸⁶」。

また同じコントの中で、スルディエールとウートシャレウスカ老大公妃は次のような会話を交わす。

「[...]どんなアヴァンチュールを経験されたらそんな意見をおっしゃるようになるの」

「個人的には特に」

「そう！」

「でも人々の噂がありますから」

「*Vox populi, vox Dei*（民の声は神の声ね！）」

「皆が口にするのは陰口だし、耳にするのもそれなんですよ」³⁸⁷

ここには「噂話」によって互いのアイデンティティすら支配されながらも、その一方で「噂話」の真実性を信じてはおらず、その「噂話」に自ら参加することで、それを集団としての遊戯へ変えていく人々の姿が描かれている。

このように、コントの連続性の中からダイナミックにあらわれる「噂話」の力学は、各コントを繋ぐ地理空間とも関わりを持つ。「ペイラ・カーヴァの季節」の7つのコントのうち、最初の4つはニースが「噂話」の語られる場であるが、5番目からは舞台をペイラ・カーヴァへと移動している。ペイラ・カーヴァとはまさしくエヴァの結婚にまつわる「事件」そのものが起こった土地である。主人公スルディエールは「海辺のブルジョワが過ごす夏の保養地の中でも、ペイラ・カーヴァのひっそりとした様子³⁸⁸」に惹きつけられてやって来るのだが、実際にはニースで共に過ごしたウートシャレウスカ老大公妃に姿を見られることで、彼女

³⁸⁶ [...] je n'ai pas levé mon voile, j'ai respecté leurs... non, mes dernières illusions. (*L'École des vieilles femmes*, p. 93.)

³⁸⁷ – [...] quelles personnelles aventures vous autorisent à proclamer cette opinion ? – Moi, personnellement, aucune. – Ah ! – Mais la rumeur publique. – *Vox populi, vox Dei*. – Les on-dit, les racontars, ce qu'on entend narrer tous les jours. (*L'École des vieilles femmes*, pp. 87-88.)

³⁸⁸ Entre tant de stations d'été adoptées par la bourgeoisie du littoral, la solitude de Peïra-Cava [...]. (*L'École des vieilles femmes*, p. 81.)

のサロンに招待されてしまう。スルディエールはこうした流れに苛立ちを抑えられない。

「彼女はここに来て何をしようってんだ」彼は思った。彼はぶつぶつ言いながら、ペイラ・カーヴァへの道を進んだ。イギリス人老女[=ウートシャレウスカ]がこのあたりにいるということが彼を苛立たせた。そのせいでせっかくのバカンス・シーズンが台無しに (*empoisonnée*) されてしまったと思った³⁸⁹。

この « *empoisonnée* » されたという語に含まれている « *poison* » 「毒」とは、ウートシャレウスカ大公妃によってもたらされる「噂話」であろう。彼は孤独のうちに残りのシーズンを過ごそうとしたにもかかわらず、老大公妃と出会ってしまったことによって、再び「噂話」の連鎖にとらわれてしまう。しかし、スルディエールが孤独を求めてやってきたとする場所こそ、エヴァのスキャンダルが起こった「事件現場」である。彼の苛立ちとはつまり、無意識のうちに「噂話」という「毒」に魅惑され、突き動かされるように「事件現場」へと野次馬のごとく移動したその行動理由を、彼女との出会いによって意識化してしまったことに対して生じたのではないだろうか。「噂話」にとりつかれている証拠に、彼はエヴァの家を知っているという老大公妃にさっそく案内を乞う。

「[...] あなたは私を少なくともエステレ[=エヴァの屋敷がある土地]に連れて行ってくれるのでしょうか、大公妃様？ 私は鷲の雛が鳩になった巣を見たくてたまらないのです」

「遅すぎたわ！彼女はもうそこにはいないの。鷲の雛は巣立っていったわ」

390

³⁸⁹ Qu'est-ce qu'elle vient f... ici ? pensait-il en lui-même. Et, il reprenait en bougonnant le chemin de Peïra-Cava. La présence de la vieille Anglaise dans ces parages l'exaspérait. Il en jugeait sa saison empoisonnée. (*L'École des vieilles femmes*, p. 80.)

³⁹⁰ – [...] Me conduirez-vous au moins au domaine des Estérais, princesse ? Je serais si curieux de connaître l'aire où cette aiglonne s'est changée en colombe ? – Trop tard ! Vous ne la trouverez plus. L'aiglonne a quitté son aire. (*L'École des vieilles femmes*, p. 86.)

結局スルディエールは「噂話」の魅力から逃れることはできない。スルディエールという人物造形は、そもそも作家でありジャーナリストでもあるという、ロランの分身のような人物として描かれている。孤独を求めながらも「噂話」に興じるという、彼の一見矛盾する言動は、ロラン自身のジャーナリズムに対する嫌悪と魅惑を同時に抱くアンビヴァレントな感情と重ねあわせて理解できるであろう。

ただし「事件現場」に近づいたからといって「真相」が得られるわけではない。エヴァの「事件現場」を見物にやってきたスルディエールが得ることができるのは、結局のところ、エヴァの噂話ではなく、ウートシャレウスカ老大公妃が語る彼女自身のアヴァンチュールに関する物語である。しかし、その物語は、奇妙にエヴァの物語と重なりあい、もはやそれが真実なのかどうかもわからない。ここから伺えるのは、「噂話」をする者たちにとって、「真相」とは常に遠いところにしかない、ということではないだろうか。『老女の学校』の冒頭に置かれたコント『突風』があらわしていたのは、「噂話」がもたらす語りの力学であった。しかし、この風は語る人々の「外側」で吹き荒れている。彼ら自身は直接その風に触れることはない。彼らはただ風について語るのみである。事実、スルディエールは現場に近づいても、真相を得どころか、別の「噂話」をつかまされただけに終わっている。

このように、各コントを一連のものとして読解することで見えてくるのは、「真相」は追いかけても逃げる、という構図である。なぜこのような構図が生じるのだろうか。それは、「噂話」という欲望の本質が、事件に「立ち会う」ことを望まないものだからである。つまり、「噂話」とは本質的に「事実」である必要はなく「フィクション」の領域に属する言説の遊戯である以上、以前の「噂話」を否定して次の「噂話」が立ち現れることも可能となる。スルディエールが事件の現場に向かったのは、事件そのものに「立ち会う」ことを望んだというよりはむしろ、事件を「追体験したい」という欲望に基づくものであろう。現場に行くことはスリリングな冒険には違いないが、真相を知ることと同義ではない。「噂話」に興じる者は、「遅すぎ」ることを自ら望むのである。しかし、それこそはまさしく、ロランがその生涯を投じたジャーナリズムの世界ではないだろうか。新聞こそ、すでに起こった事件に関する「物語」を、その現場に立ち会うことなく追体験する手段に違いない。彼らは事件から疎外されているがために「噂話」に興じるのではなく、むしろ、その言説の遊戯性を保とうとする彼らの欲望こそが自らを事件、

あるいは「真相」から遠ざけていくのである。

「噂話」の虚構性は舞台となる南仏というトポスに如実にあらわれている。つまり、ロランは南仏という土地そのものを何度も「おとぎ話の世界 (féerie)」として形容しているのである。南仏という「噂話」が支配する特殊なトポスは、その一方で、本論文の第2章で考察したような「おとぎ話の世界」というロランの幼少時代の愛着と密接に結びついた「虚構のトポス」としても描かれているのである。ロランにとって南仏とは、風光明媚なリゾート地という意味だけではなく、「虚構」が花開くための条件を備えた「同時代のおとぎ話」の世界だったのである。その一方で、ロランは友人に向けた手紙の中でこのようにも書いている。

ニースの人々は空虚の中でうごめいている。彼らはどこにもいきつかないのです³⁹¹。

ここで言う「空虚」とはどのように理解すべきだろうか。南仏という特殊なトポスで語られる「噂話」が虚構であるとすれば、その内容の真偽を追いかけることは必然的に虚しい探索になる。登場人物たちは、その虚しさを理解しながらも、「噂話」を繰り広げていく。ロランの物語を押し進める力学とは、事件の「真相」を知ろうとする行為ではなく、語るという行為、すなわち「噂話」をするという行為そのものの力学なのである。

4-6. 謎の行方、空虚への恐怖

これまで見てきたように、ロランの作品には「謎」が解決されないまま物語が結末をむかえるというパターンが数多くある。これは彼の物語の推進力が謎そのものの「解決」にあるのではなく、むしろ「噂話」という語りの力によるものであったことから導き出される必然的な結果でもあろう。

しかし「謎」が解決されないというだけではなく、ロランの作品にはむしろ積極的に「謎」を保留しようという傾向がみられる。それはなぜだろうか。ロランの物語の重心が「謎」ではなく、その外部をめぐる「噂話」へと移行する理由は、「謎」そのものが存在しないのではないか、という疑念、ひいては閉ざされた空間内部の「空虚」に対する恐怖に由来しているのである。

³⁹¹ Ils [=Niçois] s'agitent dans le vide. On n'arrive à rien ici. (1905年2月24日 J.-F. Merlet への手紙。ANTHONAY, Thibaut de, *op. cit.*, p. 902.)

こうした考察を始めるにあたり、まずは世紀末に流行しはじめ、事件という「謎」を「解決」することにこそ快樂をみいだす探偵小説というジャンルと、ロラン作品との比較検討を行っていきたい。

探偵小説の祖とされているポーが、早期の段階からすでに室内装飾に対して強い関心を持っていたことは、注目すべき事実であろう³⁹²。コナン・ドイルがシャーロック・ホームズシリーズ第一作となる『緋色の研究』を『ストラト・マガジン』に発表したのが1887年であり、世紀末という時代に探偵小説というジャンルが流行し始めることと、世紀末文学のなかで私的な室内に閉じこもる身振りが顕著にあらわれることとは、密接に結びついている。つまり探偵は事件を解決するという目的のために本来私的な空間である室内に立ち入り、部屋の主の、あるいはそこに犯人が残していく痕跡を探し出す。ベンヤミンは『パリ—19世紀の首都』のなかで、室内と探偵小説の関係について「痕跡」というタームを軸に、次のように述べている。

住むとは痕跡をとどめることだ。室内ではその痕跡が強調される。そこにさまざまな日用品の痕跡が刻印される。[...] 居住者の痕跡も室内にくっきりと型どられる。この痕跡を追跡するために推理小説が成立する³⁹³。

探偵小説で事件が公の場所ではなく、閉ざされた私的な空間（その究極のかたちが密室である）でなされることが好まれるのは、探偵が現場に残された痕跡をたどっていく過程こそがそのまま探偵小説の物語となるからである。19世紀の都市文化、ブルジョワ文化が生み出した室内空間とは³⁹⁴、本来、きわめて私的な空間であるがゆえに、室内が非日常的な犯罪の舞台となることで、その物語を読む読者に強烈な印象を与える。そして、バラバラになったものを観察し、選択し、痕跡をたどり、整理し、並べ直すという、蒐集家が自身の室内を配置構成する身振りと共通する感性が、探偵小説、とりわけコナン・ドイルのホームズシリーズ

³⁹² ポーが『モルグ街の殺人』を発表したのは、1841年である。

³⁹³ ベンヤミン、ヴァルター「パリ—19世紀の首都」野村修訳、ベンヤミン著作集6『ボードレール』晶文社、1988年、p. 23.

³⁹⁴ 19世紀が中産階級にとってプライベート獲得の時代でもあったことは、ピーター・ゲイ『シュニッツラーの世紀』田中裕介訳、岩波書店、2004年を参照。

などでは顕著だったのである³⁹⁵。

ところが、ロランの作品において、大衆うけするスキャンダラスな殺人事件をしばしば扱いながらも、実はその「謎」については、むしろ積極的に解決を保留されていく。『金持ちたちの犯罪』におさめられた『リビエラ (La Riviera)』という短編は、パーティに集まった人々をさかんに、青年たちが噂話に興じているという内容である。語り手である青年は噂話の俎上にあげられた人物を、それぞれ聞き手の青年たちに紹介しようとするのだが、噂話を聞くまでは彼らに紹介されることに関心を持っていた聞き手たちも、噂話を聞いた後では、もうその人物に紹介してもらおうとはしないのである。聞き手の青年たちは、紹介しようとする語り手に対し、「ありがたいけど、彼女はちょっと金髪すぎるからね³⁹⁶」とか、「じゃあ、行くことにするよ、でも紹介するのは延ばしてほしいな。今日はあまり具合がよくないんだ³⁹⁷」というように様々な理由をつけ、噂の人物と直接的な知り合いになることを避けようとする。つまり謎というものは、登場人物にとって閉鎖空間の内部でけっして触れられない状態にあるだけではなく、むしろ積極的にその謎の「真相」から遠ざかろうとし、曖昧にしようとする傾向がみられるということである。

そうした傾向はたとえばほかにも『仮面物語集』におさめられた短編「腕輪の男 (L'Homme au bracelet)」にもみられる。語り手は郊外のいかがわしい界限で、窓辺で取引される売春の光景に魅了される。なぜなら窓の向こう側、という直接知ることのできない空間には、どんな「謎」が潜んでいるかわからないからである。

これは恥ずべき行為のなかでも最も巧妙で、淫行にふける男の感覚にとってもまた最もそそられる、窓辺の売春である。というのも、そこにちらりと

³⁹⁵ フランスにおける探偵小説の黎明期は 1860 年代であり、それが新聞小説というジャンルの発達と重なりあっていることは明らかである。モイーズ・ミヨーが 1863 年に創刊した『プチ・ジュルナル』紙において、エミール・ガポリオが犯罪をテーマに掲載した連載小説は、おおいに好評を博した。『プチ・ジュルナル』紙は、既存紙の三分の一という破格の値段設定や、ほとんど文字の読めない読者にも読めるよう、センセーショナルな絵入りの記事を設けたために、大衆にまで爆発的に購読数を拡大させた。こうしたメディアと探偵小説の親近性は、その成立の段階からすでに始まっていたと言える。

³⁹⁶ — Non, merci, je la trouve un peu trop blonde. (*Le Crime des riches*, p. 28.)

³⁹⁷ — Nous irons donc, mais remettons la présentation, je ne me sens pas en forme aujourd'hui. (*Le Crime des riches*, p. 29.)

垣間見える女は遠くにいるように見え、彼女が汚辱のなかにいるにもかかわらず理想化され、あるいはまた、謎と粗野な背景、約束されている思いがけない快樂、見知らぬ家にひそむ危険、おそらくあの階段の暗闇には待ち伏せているやつがいるのではないかという戦慄、もしかすると寝室のカーテンのところに身をひそめている恐喝する男がいるんじゃないかという不安といったものに、その女の姿は美化されているのである³⁹⁸。

またロランの物語に「覗き見」という視点が多くあらわれることも興味深い。先の「腕輪の男」の引用で、窓辺の女性はその姿が一部分しか見えないことによって魅力が生まれている。これまで分析してきたように、『ソニユーズ』の閉ざされた館や、『ドルマンセ』の館は、少しだけ開いた窓や鉄格子の間から内部を覗き見ることによって、「謎」に対する関心がかきたてられていた。ロランの登場人物たちの視野に、なんらかの「障害」があらわれることは、すでに指摘したとおりである。

こうした「覗き見」の視点は、明らかに探偵小説における探偵の俯瞰的な視点とは対照をなすものである。探偵が事件の起こった「室内」に残された様々なオブジェを見下ろし、それらの中から証拠を集め、「解決」という結末に向けて配置構成しなおす、という探偵小説に特有の一連の身振りは、「室内」において「蒐集家」がその内的空間を再構成していく際の、絶対的な力と明らかに類縁関係にある。ジャック・デュボアは『探偵小説あるいはモデルニテ』のなかで、探偵小説というジャンルがほかの何にもまして、自律的なテキスト、閉じたテキストを生産することを指摘している³⁹⁹。城や島、汽船や客船といった閉鎖空間のなかで探偵小説が語られてきたのも、こうしたジャンルそのものが持つ閉じたシステムの在り方の所以である。

『フォカス氏』のイーサルのアトリエが、大きな窓を備え、パリの街を見下ろ

³⁹⁸ C'est la prostitution des fenêtres, la plus savante dans ses honteuses pratiques, la plus troublante aussi pour les sens d'un vicieux ; car la femme entrevue y apparaît lointaine, idéalisée dans sa fange ou par le mystère et la rudesse du décor, l'inattendu des plaisirs promis, le danger de la maison inconnue, le frisson du guet-apens probablement tendu dans le noir de cet escalier, l'angoisse du chantage, qui sait ? accroupi dans les rideaux de l'alcôve ! (*Histoires de masques*, pp. 97-98.)

³⁹⁹ DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Nathan, 1992, p. 140.

す俯瞰的な視点を備えていたことを思い出す必要があるだろう⁴⁰⁰。彼のアトリエからの見下ろす眺望は、パリの街を窓という額縁におさめ、風景そのものを書き割りに変貌させる。その一方、同じ窓から外を見ろという身振りのうちにも、フレヌーズは「見下ろす」という俯瞰的なまなざしを獲得することができない。田舎の館に戻ったフレヌーズが、開け放った窓から身を乗り出しても、彼が感じるのは風景を眼下におさめるといった支配感ではなく、ただ増大していく不安のみである。

開け放った窓に肘をついていると、墓場にいるような感覚にとらわれた。ペストで空っぽになってしまった地方のただなかで、パニックに襲われ、ただひとり、見捨てられ、忘れられてしまったかのように。それらの村はもう目を覚まさないように思われた⁴⁰¹。

1887年に始まったドイルのホームズシリーズが、やがてはグロテスクな傾向の勝った「解決」のないものが急増していくことを高山宏が指摘していることは、蒐集家の「室内」文化の終焉と探偵小説の密接な関係をあらわすものとして興味深い⁴⁰²。第3章で考察してきたように、「蒐集家殺し」が「閉じこもる」感性の終焉を象徴的にあらわす身振りであったとすれば、探偵小説というジャンルにおいても、探偵が「室内」の痕跡を読みとっていく「解決」の営為が敗北を喫していくのである。そして1907年にもなると、ガストン・ルルー『黄色い部屋の謎』の探偵役ルールタビーユのように、目に見える痕跡をもはや信用しようとはしない探偵がついに現れるのである。デュボアは「傑出した探偵小説のテキストは、そのジャンルの法則に違反する」と述べ、ルルーの作品を紹介している⁴⁰³。探偵によって押しつけられた「解釈」からの逸脱、あるいは探偵小説というジャンルからの解放は、「傑出した」作品のうちにあらわれるのと同時に、世紀転換期における「室内」文化の終焉を描いた文学テキストと相互的に絡まり合っているの

⁴⁰⁰ 本論文第3章、3-9「蒐集室としてのアトリエと不能の芸術家」参照。

⁴⁰¹ *Accoudé à la fenêtre ouverte, j'avais la sensation d'être dans un cimetière, seul, à l'abandon, oublié dans une panique au milieu d'une province vidée par une peste. Il me semblait que tous ces villages ne se réveilleraient plus. (Monsieur de Phocas, p. 234.)*

⁴⁰² 高山宏『殺す・集める・読む』東京創元社、2002年、p. 172。合理的な「解決」に背を向けるように、コナン・ドイルは晩年、神秘主義思想に傾倒していく。

⁴⁰³ DUBOIS, Jacques, *op. cit.*, p. 157.

ある。

こうした観点から興味深いのは、『フォカス氏』においてフレヌーズがイーサルを殺害したのち、彼自身が警察からイーサルの謎めいた死について意見を求められることである。犯人であるフレヌーズは、イーサルの死が自殺として判断されるよう、以前イーサルから受け取った手紙を巧みに利用して、彼なりの「解釈」を提示してみせるのである。フレヌーズはイーサルが絵を描けなくなっていたこと、大事にしていた作品が訴訟ののちに手元に戻ってきたこと、それを喜んでアトリエでお祝いをしようとしていたこと、という「物語」を警察に語って聞かせる。

そうしたことはすべて、自分でも驚くほどの冷静さで、嘘ですべて塗り固められ、もっともらしい真実味のあることを組み合わせて、私の口から出たことだった。まるで自分が二重になっているようで、裁判劇を観客として観ているようでありながら、自分自身でそのあらすじを導き、舞台の演技を指揮し、俳優の身振りにまで指示を与えているような気持になった。警視と医師たちは、私に返す台詞を与えるために、台詞を割り振られているように思えた⁴⁰⁴。

フレヌーズの感じている支配力が、探偵のそれに近いことは明確だろう。しかし、ここで重要なのは、フレヌーズの解釈行為そのものが、事件の最終的な解決として提示されているわけではない、という点である。確かに警察はフレヌーズの説を受け入れ、イーサルの死を自殺と判断した。ところがフレヌーズはその「解釈」を記した手記そのものを、他者である「私」に委ねてしまうのである。しかも忘れてならないのは、この手記は「私」に託されるとき、フレヌーズ自身のステッキによって、いったんバラバラにされた原稿であった。つまり、手記を託すというフレヌーズの行為が示すところは、手記のページを日付順に並び換え、再び一定の秩序のもとに、ひとつの「物語」として提示する権利が、フレヌーズで

⁴⁰⁴ Et c'était de ma part toute une trame ourdie de mensonges, toute une combinaison de convaincantes vraisemblances débitées avec un sang-froid dont je m'émerveillais. J'étais comme dédoublé, et il me semblait assister en spectateur à un drame judiciaire dont je dirigeais moi-même l'intrigue, les jeux de scène et jusqu'aux gestes des acteurs. Le commissaire et les médecins semblaient s'être donné le mot pour me donner la réplique, [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 279.)

はなくその編纂者たる「私」にある、ということである。

事件に対する解釈行為の悦楽は、手記を他者に託すという身振りのうちに横滑りする。読者には、フレヌーズの手記に書かれている事件が、フレヌーズの語ったことなのか、あるいは「私」という編纂者の解釈であるのか、断定することができない。こうしてフレヌーズは「解決」するという、探偵小説の最たる快樂にほからならない行為を、他者の手に委ねてしまうのである。

謎の最終的な「解決」を曖昧にし、読者にその読みをゆだねるという結末の在り方は、バルベ・ドールヴィイの作品、とりわけ『悪魔のような女たち (*Les Diaboliques*)』に収められた作品の物語構造に通底する。例えば『悪魔のような女たち』所収の『罪の中の幸福』では、外枠の語り手「私」が物語内容の語り手であるトルティ医師から、彼の見聞きした事件について聞かされるという物語構成になっており、それはロランにおける「噂話」によって物語が進行していくという、語りの構造と類似していると言えるだろう。パスカル・ノワールが指摘するように、ロランの作品にも人物造形などにバルベの影響は見られ、作品中にバルベの名前や作品名そのものが挿入されることもしばしばである⁴⁰⁵。

ところが、ロランとバルベの決定的な違いは、語り手が語る「謎」の「真相」がいかなるものであれ、「謎」そのものが本当は存在していないかもしれない、という不確実性が、ロランの方が色濃くあらわされている、という点である。『罪の中の幸福』のトルティ医師が語るサヴィニー伯爵とオートクレールの犯罪は、おそらくこれが真実なのだろう、と読者に信じさせようとする語り手であるトルティ医師の意図が含まれている。

「それに君には想像もできないだろうね」私の考えを読み取ったかのように、老獺なトルティ医師は続けた。「ここで儂が語って聞かせたことは、ひとつの仮説だ…だがそれは私が真実だと信じている理論の証明でもある。[...] ここには理論なんてものはない。君の意見を傷つけるつもりはないが…これは事実には他ならない。だから君と同じく私も驚いているんだ」⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ NOIR, Pascal, Note dans *Le Crime des riches*, p. 70.

⁴⁰⁶ « Et ne vous imaginez point, -- continua ce vieux diable de docteur Torty, comme s'il eût lu dans ma pensée, -- que ce que je vous dis là c'est une thèse... la preuve d'une doctrine que je crois vraie, [...]. Il n'y a pas de thèse ici. Je ne prétends point entamer vos opinions... Il n'y a que des faits, qui m'ont étonné autant que vous. » (BARBEY D'AUREVILLY, Jules, « Le Bonheur dans le crime », *Œuvres complètes*, t. 1, Slatkine Reprints, Genève, 1979, p. 182.)

これに対してロランの語り手は、あくまで語られる物語内容が「噂話」であることを意識している。バルベの物語には「謎」という中核が存在し、物語はその謎に向かって求心的に進んでいくのに対し、ロランの物語では「謎」そのものがもしかすると存在しないのではないか、という不安が残るのであり、物語の核となる中心が欠如しているという印象を与えるのである。

『仮面物語集』に収められた「仮面の穴 (Les Trous du masque)」という短編は、ロランの描く「謎」、つまりは閉鎖空間の内部が、実は空虚であるという点を明らかにした作品である。語り手は仮面舞踏会に行くために、友人に馬車に乗せられるが、その馬車は語り手をあやしげな界限へと導き、やがて廃墟のような場所でおろされてしまう。そこでは不気味な仮面の人物たちが集い、舞踏会を開いており、そのあまりの不気味さに耐えきれなくなった語り手は、ついにひとりの人物の仮面を外してしまう、という場面が描かれる。

これら仮面をつけた者たちは、みななんと硬直し、沈黙していることだろう！彼らは何者だろうか？これ以上不安な瞬間が続けば、気が狂ってしまう！私はもう我慢できなくなった。そこで仮面の一人の方へ歩きだし、恐怖に震える手で不意に頭巾を脱がしてみた。私はぞっとした！何ひとつありはしない、何も。私の狂暴な目は、頭巾の穴にしか出会わなかった。衣服や鎖帷子頭巾の中身は空っぽだった。生きていた人間も、亡霊と空虚にすぎなかったのだ⁴⁰⁷。

そして恐怖に駆られた語り手自身も、自分のつけていた仮面を鏡の前ではぎとってみせる。

恐怖のあまり口をあぐりあけ、大声で叫んだ。なぜなら銀色の麻布で作られた仮面の下、楕円形のマントの中には何ひとつなく、ただ空虚を丸く囲

⁴⁰⁷ [...] , cette rigidité, le silence de tous ces êtres masqués ! Quels étaient-ils ? Une minute d'incertitude de plus, c'était la folie ! Je n'y tenais plus et, d'une main crispée d'angoisse, m'étant avancé vers un des masques, je soulevai brusquement sa cagoule. Horreur ! il n'y avait rien, rien. Mes yeux hagards ne rencontraient que le creux du capuchon ; la robe, le camail, étaient vides. Cet être qui vivait n'était qu'ombre et néant. (*Histoires de masques*, p. 94.)

んだ絹の穴しかなかったからだ。私は死んでいた、私は…⁴⁰⁸

このように、ロランの作品において「謎」の中心は「空虚」として描かれる。だからこそ閉鎖的な空間が内包するはずの内部の「謎」について、外側から覗き見、直接的にそこに関わらず「噂話」に興ずることはあっても、自らがその内部に入っていくことはない。「謎」が「空虚」であるという、一種の皮肉な「真相」はロランの作品において、根源的な恐怖をもたらすタブーなのである。登場人物はそのタブーを決して暴かぬよう、「噂話」という言説を張り巡らせることで、周辺を巡り続ける。『仮面の穴』が例外的に、秘密めいた廃墟で行われている仮面舞踏会、という閉ざされた舞台設定、つまりは閉鎖空間に入っていく物語であることも、この物語が内部の「空虚」を暴くというタブーの侵犯をテーマとしている、と読むことでその例外性を理解できるであろう。

ロランの作品に仮面モチーフが頻出することは、すでに先行研究でも指摘されていることだが⁴⁰⁹、仮面が他者の「謎」を包み込むものという、一種の閉鎖空間として捉えられていることに注目するべきであろう。したがって、その二つの穴から「覗き見る」ことができる目の存在は、他者の「謎」という意味に敷衍される。『フォカス氏』のフレヌーズは、手記のかなり早い段階で、仮面とその穴からのぞく目に魅せられている。

いまでは仮面舞踏会にいくつも出かけている。仮面に魅せられたのだ。見ることのできない顔の謎が私を惹きつける、深淵のほとりで感じるめまいのように。それからオペラ座の舞踏会の雑踏でも、ミュージック・ホールの騒々しくて哀しげな立見席でも、ルーの仮面の穴から、あるいはマンティエラのスカーフのレースの間から、ちらりとのぞく目が、私には魅力的なのだ。謎の快樂は私を過度に興奮させ、未知のものの熱で私を酔わせる⁴¹⁰。

⁴⁰⁸ [...], je poussai un grand cri, car il n'y avait rien sous le masque de toile argentée, rien dans l'ovale du capuchon, que le creux de l'étoffe arrondi sur le vide : j'étais mort et je... (*Histoires de masques*, p. 95.)

⁴⁰⁹ サントスはロランの作品に顕著にあらわれる「デカダンス的な」想像の領域として、「仮面」「郊外」「水」という3つのテーマを取り上げている。SANTOS, José, *op. cit.*, pp. 89-132.

⁴¹⁰ Je suis maintenant les bals masqués, j'ai la fascination du masque. L'énigme du visage que je ne vois pas m'attire, c'est le vertige au bord du gouffre ; et dans la cohue des bals d'Opéra, comme dans le promenoir bruyant et triste des music-halls, les yeux entrevus par les trous du loup ou sous la

仮面の中身を暴くことがタブーであるように、フレヌーズを魅惑し、彼が求め続けた仮面の穴から垣間見える目は、物語が結末に至っても、決して手に入れることはできないのである。

ホフマンの『砂男』には、ロランが「仮面の穴」で描いたような、空洞としての目があらわれる。次に引用するのは、ナタナエルが目撃した父親とコッペリウスの実験の場面である。

そこら中にいくつも人間の顔が見えるようだった。だが、どの顔もどの顔も眼がないのだ——眼のあるべきところに気持の悪い真っ黒な穴がぽっかりと空いているのだ⁴¹¹。

ミルネールは『ファンタスマゴリア』のなかで、このときナタナエルが感じた恐怖が、「視線の欠如、つまりその相手のなかに認められるはずの、他者性の原理の欠如⁴¹²」にあると指摘している。ロランに見られる空虚への恐怖も、このような他者性の原理の欠如に根差していると言えよう。ロランの登場人物はしばしば、仮面の穴から、他者の「謎」を覗き見ようとする。だがここで重要なのは、その中身が空虚にすぎないということが予測されている、という点である。例えば『フォカス氏』のフレヌーズは、1897年『メルキユール・ド・フランス』誌に掲載された次のようなシャルル・ヴェレーの文章を引用し、「このシャルル・ヴェレーの文章以上に、私の魂と苦しみに近いものは読んだことがない」と手記に記している。

「私は長年、他の人々が見ることのできないものを、目の中に探してきた。 […] 私は謎の探究のために魂をすり減らした。そしていまや私の目は、もう私のものではない、私の目は少しずつ他者のあらゆる眼差しを奪い取っていた。いまやもう私の目は、盗まれたあらゆる眼差しを映し出す鏡にすぎず、この鏡は、多元的で、未知の感覚に突き動かされる生によってのみ生き生き

dentelle des mantilles ont pour moi un charme, une volupté de mystère qui me surexcite et me grise d'une fièvre d'inconnu. (*Monsieur de Phocas*, p. 89.)

⁴¹¹ E. T. A. ホフマン、『砂男』種村季弘訳、河出書房、1995年、pp. 19-20.

⁴¹² [...] l'absence du regard, c'est-à-dire l'absence de ce qui serait chez cet être, la trace d'un principe d'altérité, [...]. (MILNER, Max, *op. cit.*, p. 49.)

とする。[…] 私は肉体が崩壊しても生き続けるであろう。というのも私の中には、あらゆる魂があるからだ⁴¹³」

フレヌーズはこのヴェレーの文章に共感しながらも、ヴェレーのように他者の眼差しの中に無邪気に魂をみいだすことに対して、「なんという嘲弄だろう⁴¹⁴」と述べる。なぜならフレヌーズは、こうした眼差しの中に魂など存在しない、ということを含め了解しているからである。

目の中にはなにもない。それこそが、目の恐ろしくも悲痛な謎であり、幻覚をおこさせるぞっとするような魅惑なのだ⁴¹⁵。

ロランにとって、実は何もない、ということが恐怖であると同時に、魅惑へつながるのである。何もないからこそ、そこに何かがあるかのように「噂話」を周囲にめぐらせ、本当は存在しない「謎」を捏造せざるにいられない。外側からしか見られない「閉鎖空間」や「噂話」という、ロランの物語を構成する一連のキーワードは、このような「仮説の空虚」とでも言うべきものに根ざしているのである。「空虚」とは、ロランにとってもはや、美的に洗練されたオブジェで埋め尽くされるべき対象ではない。ロランの「空虚」とは、あくまでも予断的なものであり、それを白日の下に曝さないよう、幾重にもその周囲に「噂話」が重ねられていくのである。

4-7. 手記の嘘——「伝説」の生まれるところ

これまで分析してきたことからわかるように、世紀末に展開する「閉じこもる」感性が、増殖し続ける自我の問題に躓き、やがてはその人工楽園を放棄せざるをえなかったのに対し、ロランの登場人物は物語の最初から閉じこもらず、内部が

⁴¹³ « J'ai passé des années à chercher dans les yeux ce que les autres hommes ne peuvent voir. [...] J'ai usé mon âme à la poursuite du mystère, et maintenant mes yeux ne sont plus les miens, ils ont ravi peu à peu tous les regards des autres yeux, ils ne sont plus aujourd'hui qu'un miroir qui réfléchit tous ces regards volés, qui s'anime seulement d'une vie multiple et agitée de sensations inconnues, [...]. [...] je survivrai à la dépouille de mon corps, parce que j'ai toutes les âmes dans mes yeux. » (*Monsieur de Phocas*, p. 73.)

⁴¹⁴ [...] quelle dérision ! (*Monsieur de Phocas*, p. 73.)

⁴¹⁵ Il n'y a rien dans les yeux, et c'est là leur terrifiante et douloureuse énigme, leur charme hallucinant et abominable. (*Monsieur de Phocas*,. P. 73.)

空虚かもしれないという恐れを抱きながら、閉鎖空間の外側で「噂話」という言説を重ねていく。そしてロランの物語の力学とは、そうした他者によって積み重ねられた言説によって紡ぎだされる遠心性にほかならないのである。

これまでロランの様々なテキストを参照しながら、その物語構造の本質を考察してきたわけだが、最後にもう一度、彼の代表作たる『フォカス氏』にたちかえり、そのテキストを再検討していきたい。というのも、『フォカス氏』を以上のような、他者の言説によって推進力を生み出すというロランの物語構造をふまえたうえで分析すると、手記を他者に託すという身振りのうちに推測される「手記の嘘」と、さらにはその「編纂者」としての「私」の役割、という問題が浮上してくる。フレヌーズの手記が「私」という「編纂者」つまり「他者」によって改ざんされている可能性が考えられるのである。以下において、ロランの「噂話」の力学に基づいて、このような「編纂者」としての「私」が果たした役割について検討していきたい。

フレヌーズの手記における書き手に対する疑いは、手記の冒頭からすでに提示されている。手記の冒頭は、スウィンバーンとミュッセの引用から始まっている。『フォカス氏』は引用——そのほとんどが同時代の作家からの引用——が非常に多用されたテキストという特徴がある。アントワヌ・コンパニオンは『第二の手、または引用の作業』のなかで、「引用は読み手の能力に訴えかけて、読解という装置を始動させる⁴¹⁶」と述べている。しかし、『フォカス氏』においてロランは、引用が引き起こす「読解の装置」にさらなる仕掛けをほどこしている。つまり、「間違えられた引用」である。この引用の間違いが、『フォカス氏』のテキストの書き手に対する「信憑性」に疑念を抱かせるのである。

手記を託された「私」が、その冒頭部分を紹介する箇所を以下に引用する。

最初のページにまず書かれていたのは、スウィンバーンの間違った引用だった。

「私の血管には熱に浮かされた飢えがある。——罪！人の魂が深淵に投げ込まれたときにも罪というのはあるのだろうか？ […] すべての甘い愛が終わり、苦しみだけが永遠に続く悲しい地獄よ！」

そのあとにミュッセの「乙女らは何を夢見る」から引いた4行が続いてい

⁴¹⁶ COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, p. 61.

た。

ああ！災いあれ、「淫蕩」の鉄釘を
左の乳房の下に打ち込まれたもの
童貞の心は深い壺
海が流れ去っても、汚れは残る⁴¹⁷。

本論文で考察の対象にしているのは、それぞれの引用の内容ではない。それがどのように引用されているか、にある。最初の引用だが、これはガブリエル・ムーレイによってフランス語に翻訳された、スウィンバーンの『詩とバラッド』からの不完全な引用である。続くミュッセの引用は、文中で指摘こそされていないものの、こちらも間違った引用である。ミュッセの「乙女らは何を夢見る」からの引用だとされているが、実際に引かれているのは、「唇と盃」からの引用であり、しかも不正確な引用である。

ザンクは、フレヌーズの手記の冒頭が「間違い」から始まっていることが意味するのは、この日記の作者が信用ならないことを読者に提示することだ、と指摘している⁴¹⁸。確かにフレヌーズの手記が、きわめてその信憑性の曖昧なテキストであることが、冒頭から示されていることは明らかであろう。しかし、疑わしい書き手として提示されているのは、ザンクの言うようにフレヌーズだけであろうか。ここには語りにおける二つのレベルの疑いがあらわされている。つまり、最初のスウィンバーンの引用に関しては、ザンクの指摘するように、「私」によって、フレヌーズの書く文章の曖昧さが指摘されていると言える。しかし、第二の引用、ミュッセの詩の間違いについては、この手記を託された「私」という「編纂者」の信憑性に対する疑念が、暗に示されているのである。フレヌーズの手記は、書き手としてのフレヌーズの曖昧さがあると同時に、それを託された「編纂者」たる「私」に対する疑念も同時に抱かせるよう、手記の冒頭から暗示されていたのである。こうしたことから考えられるのは、「私」によってフレヌーズの手記が改

⁴¹⁷ C'était d'abord sur le premier feuillet cette citation tronquée de Swinburne : « Il y a une fiévreuse faim dans mes veines. – Le péché ? est-ce un péché quand les âmes des hommes sont jetées dans le gouffre ? [...] le triste enfer où toutes les douces amours ont leur fin, tout, sauf la douleur qui jamais ne finit ! » Et puis ces quatre vers de Musset tirés d'*À quoi rêvent les jeunes filles* : Ah ! malheur à celui qui laisse la Débauche / Planter son clou de fer sous sa mamelle gauche ! / Le cœur d'un homme vierge est un vase profond ; / La mer a beau passer quand la tache est au fond. (*Monsieur de Phocas*, p. 60.)

⁴¹⁸ ZINCK, Hélène, Présentation dans *Monsieur de Phocas*, p. 31.

ざんされている、という可能性であろう。

「私」という「編纂者」に対する改ざんの疑いは、いくつか挙げる事ができる。彼はこの手記に手を加えていることを自ら宣言している。

私はそれらを日付がばらばらのままで書き写した。しかしながら、出版するのにあまりに大胆すぎると思われる箇所は削除させてもらった⁴¹⁹。

このように言いながらも「私」は、おそらくもっとも「大胆」と思われる箇所、すなわち殺人に関する部分は削除していないのである。

さらに「私」は「日付がばらばらのままで」と書いているが、実際には、もともと日付の記載がないものは別にして、手記は日付順に並べられているという矛盾がある。日付がないものにしても、その内容からある程度の時間軸の整合性は推測できる。

「私」はこうした矛盾をさらに強調するように、手記の途中で一度だけ顔を出している。「クロアカ・マクシマ（大下水）」と題された章の冒頭である。

ここで困惑するような欠落箇所があらわれる。無意識のものか意識してのことか、日付が間違っており、筆跡が乱れ、原稿全体に戸惑うほどの混乱がみられる。この書き手はあきらかにショックを受けて、病気にかかっている⁴²⁰。

しかし、こうした「私」の注釈に対して、読者の方こそ当惑するであろう。なぜならフレヌーズの手記として読者に提示されているテキストには、それ以降も目立った欠落がなく、日付順に並んでいるからである。「私」が欠落、とする箇所の前の日付は「1898年12月2日」であり、「欠落」を挟んで続くのは「1899年1月」という日付である。ところが、手記の冒頭近くでは、「1891年10月30日」に続く日付が「1893年2月23日」であり、その後も2, 3か月の日付の空白は

⁴¹⁹ Je les transcris telles quelles dans le désordre incohérent des dates, mais en en supprimant, néanmoins, quelques-unes d'une écriture trop hardie pour pouvoir être imprimées. (*Monsieur de Phocas*, p. 60.)

⁴²⁰ Ici des lacunes déroutantes, des erreurs de date involontaires ou voulues, des altérations d'écriture, une déconcertante incohérence dans tout le manuscrit, son auteur évidemment frappé, malade. (*Monsieur de Phocas*, p. 196.)

散見される。なぜこのわずか 1 か月ほどの空白を、「私」は「当惑するような欠落箇所」とまで書いたのだろうか。しかも、「私」が『フォカス氏』全体において書き手として顔を出すのは、冒頭と結末、そしてこの箇所だけなのである。

そこで必然的に浮かび上がる疑念は、この日付とは「私」がつけた日付ではないだろうか、ということである。あからさまに日付の改ざんを伝えてはいないものの、「私」の言葉は暗にそれを示唆している。

また、手記の日付がばらばらになっているという「私」の主張は、フレヌーズが「私」に手記を託したとき、「私」の書き物机の上でその原稿をステッキの先でかき回していたことが思い出される。この箇所はすでに第 3 章で引用したが、最初「私」はフレヌーズがかき回していた原稿を、自分自身の原稿だと思っていたのである⁴²¹。ところが続く章で、「私」はその「勘違い」に気がつく。

それで、ある夜、ついに私はその託された完全自筆の手記を読んでみよう
と決心したのであった。フォカス氏がステッキの先と、染めたり描いたりした
眉の下の目の隅で、あまりに軽蔑したように読み、私の机の上一面に広げて
いたのが、その手記であった⁴²²。

こうした「勘違い」は「私」に対する信頼をさらに曖昧にする。読者にとってこの原稿の「取り違え」は決定的なものである。つまり、フレヌーズの手記とされているものは、本当にフレヌーズの手記なのだろうか。もしかするとそれは「私」の原稿と混じりあっている、あるいは極端な推論をたてれば、「私」の原稿なのではないか、という疑念が浮かび上がるのである。

『フォカス氏』には、さらに暗喩としてのレベルで、いたるところに「修正」や「間違い」のイメージがちりばめられている。例えば「淡い光」と題された章の冒頭は、不完全なボードレールの『ある晩わたしは醜悪なユダヤ女の傍にいた』の引用に続いて、ミュッセの『別れ』からの間違った引用が引かれている。同じ章のなかでボードレールの『霧と雨』が不完全なかたちで引用されている。

また、物語中、イーサルはフレヌーズにベルギーの画家アンソールの銅版画を

⁴²¹ 本論文第 3 章、3-4 「「アンチミテ」を乱す者」参照。

⁴²² [...] donc, entièrement écrites de sa main, je me décidai, un soir, à lire les pages confiées ; celles que M. de Phocas relisait si dédaigneusement, étalées sur ma table, et du bout de sa canne et du coin de ses yeux aux sourcils teints et peints. (*Monsieur de Phocas*, p. 60.)

送りつけるのだが、この銅版画はイーサルの手によって「修正」されているのである。フレヌーズは絵に描かれている神学生の顔が自分に似ていることに気がついて版画を調べてみる。

このおぞましい類似。これは故意だろうか、偶然だろうか？…そこで仔細にその版画を調べてみると、眠りこんだ売春婦の首筋にむさぼりつく男の顔は、あとからペンで修正されているように思えた。

そう、確かに修正してある。しかし誰が修正したのか？イーサルだろうか、アンソールだろうか？イーサルにきまっている。アンソールは私のことを知らないのだから⁴²³。

イーサルは画家であり、画家によって他の画家の作品が修正される。このような同業者による書き換えは、「私」という文筆家による手記の書き換えを示唆するものとして捉えることもできるだろう。

フレヌーズが自らの手記を「私」に託すという身振りには、単に「私」を外枠の語り手として設定する以上の、象徴的な意味をおわされている。つまり、書かれた作品を、ステッキの先でいったんばらばらにし、「他者」がそれを再構成しなおすことを許す、という意味である。

フレヌーズの手記は、日記という体裁をとりながらも、後半に近づくにつれ、他者の言説、つまり手紙や他者の語りなどをただ引き写す、という描写が増えていく。『フォカス氏』は全部で 30 の章に分かれているが、その 19 番目の章「スフィンクス」あたりから、こうした他者の言説の引き写しが目立って増えてくる。例えば「スフィンクス」の後半部分は、トーマスの語りで占められ、続く「トーマス・ウェルコム卿」は章全体がトーマスの語りを引き写したかたちになっている。21 番目の章「別の方向」では、イーサルの長い語りの部分があり、それが終わると、トーマスからの電報が続いている。29 番目の章「花の贈り物」の後半はイーサルからの長い手紙の引用であり、30 番目の「黄金の街」の章は、ほとんどすべてがトーマスからの手紙を写している。このように、手記の冒頭が他者のテ

⁴²³ C'est odieux, cette ressemblance : est-ce voulu, est-ce un hasard ?... Et j'ai attentivement examiné l'épreuve, et il m'a semblé qu'on avait retouché à la plume après coup, la figure de l'homme, de celui qui dévore la nuque de la gouge endormie. Oui, il y a une retouche. Qui l'a retouchée ? Ethal ou Ensor ? Ethal sûrement. Ensor ne me connaît pas. (*Monsieur de Phocas*, p. 120.)

クストの引用で始まっているのが象徴的であったように、次第にフレヌーズは、他者の言説を写すという行為のうちに、書き手としての力を失っていくのである。

このように『フォカス氏』には、他者にテキストをゆだねる、という身振りが象徴的にちりばめられている。手記は「私」という「編纂者」に委ねられ、それは改ざんされた疑いさえある。

それでは、手記を改ざんする者としての「私」が、『フォカス氏』のなかで果たす役割とは、どのようなものであろうか。それはフレヌーズと彼の犯したとされる殺人事件をめぐる「噂話」と関連している。そもそも『フォカス氏』の冒頭でフレヌーズが登場したときすでに、彼はパリでも噂の渦中の人物であった。『フォカス氏』の「遺贈」と題された第1章は、フレヌーズが「私」に手記を託す場面が描かれ、続く第2章「原稿」は、その冒頭から、フレヌーズに関する噂話、それも憶測に基づく噂話を、数人の人物が交わしている場面で始まっている。

——阿片というのは人を消耗させるものだ。近東ほどヨーロッパ人を墮落させるものはない。——へえ！じゃあ彼は阿片のみなんだな？——そうに違いないさ。そうでなかったら、奇妙な衰弱やぞっとするような疲れ方は説明がつかないだろう⁴²⁴。

こうしたフレヌーズの衰弱の原因を阿片にあるとする意見を、別の人物が否定してみせる。

するとシャムロワが言った。「君はうまいこと阿片を口実にしたってわけだ。私の見るところでは、フレヌーズのケースはずっと込み入っているようだね。彼が病気だって、いやいや、あれはホフマンのコントの登場人物さ。きみは彼をじっくり眺めてみたことがないのかね？ [...]」⁴²⁵

このように、互いのもたらず噂話を否定し、自説を強調しながら、「謎」の人物

⁴²⁴ -- L'opium use vite, rien n'abîme l'Européen comme l'Orient. – Ah ! c'est un fumeur de kief ? – Sans doute. Comment expliquer autrement les étranges abattements, les fatigues effroyables [...]. (*Monsieur de Phocas*, p. 57.)

⁴²⁵ Alors Chameroy : « Il a bon dos, votre opium. « Pour moi, le cas de Fréneuse est bien autrement compliqué. Un malade, lui, non, un personnage de conte d'Hoffmann ! Vous êtes-vous jamais donné la peine de bien le regarder ? [...] » (*Monsieur de Phocas*, p. 58.)

や事件のまわりで、複数の「噂話」をめぐるという構図は、のちに『老女の学校』などであらわされるとおりである。そして「私」はフレヌーズの突然の失踪にともなって、こうした噂や憶測がさらに過熱していくことを確認するのである。

フレヌーズの出発と、一昨日の『フィガロ』と『タン』の4ページ目に予告されたように、ヴァレンヌ街の館と動産が競売に付されたことをめぐって引き起こされた戯言は、こんなところだった。噂にしろ、伝説にしろ、推測にしろ、フレヌーズという名前を口にするだけで、嘘と推測からなるあらゆるでたらめごとが、酵母のように沸き起こるのだった⁴²⁶。

「私」はフレヌーズの手記を発表することによって、こうしたフレヌーズ失踪をめぐる「噂話」に、イーサル殺害という「新たな説」を投じることになる。「私」はフレヌーズ自身がこのような自らをめぐる「伝説」に意識的であったことを了解していた。

しかも、人物そのものが伝説になってさえいた。この伝説は最初のうち無意識に彼自身が作っていたものだが、のちにはそれが気に入りだして、自ら伝説を育むようになっていた⁴²⁷。

フレヌーズから手記を託されることによって、「私」は彼と暗黙のうちに共犯関係を結ぶのである。ベルトランが『独身者のロマン』で述べるように、世紀末は意図的に神話化された時代であった⁴²⁸。サラ・ベルナールやルードヴィヒ2世らが恰好の例としてあらわれるように、彼らは明らかに自らの生を「演じて」いる。フレヌーズはこうした生の神話化を、自らによって作り上げるのではなく、他者の手によって行おうとしているのである。明らかに他者の手が加わった手記を通

⁴²⁶ Telles étaient les divagations soulevées autour du départ de Fréneuse et de la mise en vente de l'hôtel et du mobilier de la rue de Varenne, annoncée l'avant-veille à la quatrième page du Figaro et du Temps. Racontars, légendes, hypothèses, il avait suffi de prononcer le nom de Fréneuse pour faire fermenter, comme un levain, toute la sottise des mensonges et des présomptions. (*Monsieur de Phocas*, p. 59.)

⁴²⁷ Mieux, le personnage, l'homme même avait une légende qu'il avait créée inconsciemment d'abord et qu'il s'était pris depuis à aimer et à entretenir. (*Monsieur de Phocas*, p. 51.)

⁴²⁸ BERTRAND, Jean-Pierre, *Le Roman célibataire*, José Corti, 1996, p. 7.

じて、新たな「伝説」を付け加える。つまり、フレヌーズの手記そのものが、フレヌーズと「私」の共作による「噂話」そのものなのである。世紀転換期のロランにおいて、「伝説」とは他者の言説のなかで、多元的に生じるものでなくてはいけなかった。

これは『フォカス氏』が新聞連載された日付とも関わっている。第3章で詳しく分析したように、フレヌーズが「私」に手記を託してきた日付は、1899年7月28日であり、残された手記の最後の日付となっている。そして『フォカス氏』が『ジュルナル』紙に連載小説として最初に掲載されたのが、1899年6月13日であった。フレヌーズがパリから失踪するのは、おおよそのところ新聞連載が開始される日付に近いといえることができる。こうしたことから導き出されるのは、物語内でフレヌーズが失踪して、人々がそれをめぐって噂話をめぐらしている時期と、新聞連載として『フォカス氏』のなかのフレヌーズの手記が掲載される時期が重なっているという点である。

「私」は手記を託すためにやってきたフレヌーズを次のように描写している。

フレヌーズと彼の伝説、過去は謎にみち、現在はいかがわしく、未来はもっと暗澹としたフレヌーズが、私の家に偽名を使って入ってきたのだ⁴²⁹。

ここで「私」が書いている「未来」とは、まさに『フォカス氏』が新聞に連載されている期間にほかならない。しかも、この「未来」とはフレヌーズにとっての未来ではない。それはむしろ、これから彼の手記を読み解く者たちにとっての「未来」である。なぜなら「私」にとっても、そして彼の噂をする社交界の人々にとっても、フレヌーズは「噂話」のなかでのみ、その「実体」を作り上げられる存在だからである。

フレヌーズにとって物語の冒頭部分ですでに日記は完結している。しかし彼はそれをばらばらにし、他者に託すことによって、再編集することを許した。それが意味することは、彼の手記を読み解くという行為はまだ残されている、ということである。「未来」とはすなわち、読者にとっての未来という意味に読みかえることができる。

⁴²⁹ [...] Fréneuse et ses légendes, son passé mystérieux, son présent équivoque et son avenir plus sombre, Fréneuse entré chez moi sous un faux nom. (*Monsieur de Phocas*, p. 53.)

このように書く主体としての力を失っていったフレヌーズは、手記を「私」に託し、それを解釈することによって新たな「伝説」を他者によって作り上げてもらう。しかもそれは格好の「噂話」のメディアである新聞に連載される。こうして「噂話」の機能は、物語中と現実の新聞連載という異なるレベルにおいて、二重に象徴性を帯びて『フォカス氏』にあらわされているのである。

結論

本論文では、これまでほとんど考慮されてこなかった、ロラン作品の物語構造を分析することによって、従来の「デカダンス」の作家という一面的な評価のみでは捉えきることのできない、ロラン文学の本質を明らかにし、世紀転換期という位相のもとに位置づけることができた。序論で述べたように、マイナーな作家として過小評価されてきたロランを、いま再検討する理由として本論文が提示するのは、主に次の二点であった。第一に、ロランの作品は、世紀転換期という価値観の大きな転換が起こる時代を、見事に反映する作品として読解できる、という点である。そして第二に挙げられるのが、「ジャーナリスト作家」としてロランがジャーナリズムのなかで磨き上げた「噂話の詩学」が、文学作品とジャーナリズムの世紀転換期における関係性を的確にあらわすスタイルとして評価できるという点であった。

第一の点に関しては、「人工楽園」という世紀末的価値観の崩壊を、ロラン作品の中にあとづけることによって確認することができた。近代都市が爛熟度を増す世紀末において、俗悪なブルジョワ社会といかに対抗するか、ということは審美家達にとって重要な課題のひとつであり、そこで彼らは洗練された美的な室内に蒐集品を配置構成し、人工的な理想の楽園を作り上げ、そこに閉じこもることによって、同時代の社会に対する異議申し立てを表明した。しかし、そうした「人工楽園」に閉じこもるといふ身振りは、それ自体のうちに他者を徹底的に排除し、無限に繰り返される自己増殖というニヒリズムへ陥る道筋をはらんでおり、孤独を保ちながらも蒐集品を展示しなくてはならないという矛盾を抱えていた。

こうした観点からロランのおとぎ話を分析すると、その登場人物の多くが「人工楽園」の抱える矛盾と限界性に直面して、悲劇的な結末を迎えてしまうことが確認できた。近代都市の病理とも言える現象が、「昔々あるところに」という時間も場所も特定しない特殊な舞台設定の中に描かれていることは、おとぎ話というジャンルそのものがデカダンス趣味のうちに崩壊しつつあったという、当時の文学的状况に対する考察と、ロラン自身の子供時代とおとぎ話の密接な結びつきを考慮することによって、ともに郷愁の意味を付与されていることが明らかになった。ロランにとって「人工楽園」の趣味は、子供時代と結びつく伝統的なおとぎ話と同様、もはや過ぎ去った過去のものとして、「滅び」の文脈のなかで語られているのである。

おとぎ話というジャンルの中でロランは、「人工楽園」と共に滅びゆく人物たちを描いたわけだが、それとは逆に、同時代の都市を舞台とした、ロランの作品全

体における主要な位置を占める作品群において、ロランはむしろこうした世紀末の感性を乗り越え、その先へと向かう方向性を提示したと言える。

『フォカス氏』における「蒐集家殺し」は、世紀末の審美的価値観に根ざす、室内へと内向していく装飾芸術の方向性そのものが、世紀転換期において次第に大衆性や社会的現実に応じた、より社会に開かれた応用芸術へと展開していくという、時代の位相のもとで捉えられることによって、審美的価値観の変遷を文学的に象徴する身振りとして理解できるのである。マリオ・プラーツが『蛇との契約』のなかで、プルーストの室内における家具とは、もはや「もの」でしかなく、ゴンクールの場合とは違って崇拜の対象とはならなかったことを指摘している⁴³⁰。『フォカス氏』における「蒐集家殺し」のモチーフを考察するなかで明らかになったのは、こうした世紀転換期にあらわれる新しい感性であった。理想の「室内」を詳細に描写し、蒐集物をカタログ化するという、ゴンクール兄弟が『芸術家の家』であらわしたような記述する快楽は、ロランの場合、その語りの視点に対する分析によって、部屋の主ではなく第三者による外側からの推測にのみ支えられた記述であることが確認できた。世紀末を代表する審美家モンテスキウ伯爵が、「室内」文化の失墜を象徴するイメージとして否定的な文脈のなかで描かれ、また世紀末の「蒐集家」のイメージを与えられた不能の芸術家イーサルは、自らの蒐集物である毒薬と指輪によって、「蒐集室」にほかならないアトリエで殺害される。先行研究のなかで『さかしま』のエコーとして捉えられていた『フォカス氏』は、本論文の考察のなかで、むしろ『さかしま』以後」の作品として読みかえるという、新しい視座を与えられた。これによって、フレヌーズの殺害の直接の動機が、『さかしま』を仲介とした文学的なモロー受容の行き詰りに直面した結果であったように、世紀転換期においてもはやステレオタイプに墮していた「閉じこもる」感性を克服するべく、ロランによって提示された『さかしま』へのひとつの応答として『フォカス氏』を読みかえることが可能になった。『フォカス氏』の主人公が殺人によって名前を捨て、新しい存在として生まれ変わる再生の物語であるように、この作品が古い感性を克服しようとする物語であることが確認できた。本論文の考察から明らかになったのは、従来のデカダンスの作品という評価に反して、ロラン作品に顕著にあらわされた、世紀末の審美観を克服しようとする態度である。

⁴³⁰ PRAZ, Mario, *Le Pacte avec le serpent*, t. 2, Christian Bourgois, 1991, p. 58.

さらに、本論文がロランを見直す基盤として提示する第二の点は、そのジャーナリスティックな物語の構造にあった。ロラン独自の物語構造である「噂話の詩学」は、推測のみを根拠とする語りによって「真相」の相対性を浮き彫りにするという、「噂話」の遊戯性を強調したスタイルであり、ロランの物語を推進する力であったことが、本論文の分析から明らかになった。ロランの登場人物の多くが閉じこもらない人物であることは、単に「人工楽園」に隠遁することを拒否しているのではなく、閉じた空間の外部にあえてとどまり、謎の真相には決して近づかないことで、「噂話」の遊戯に参加するという積極的な意味を賦与されている。閉じた空間は、ロランにとってもはや洗練された美的なオブジェで充満されるべきトポスではない。閉鎖空間の内部にはもしかすると謎は何ひとつ存在しないかもしれない、という「仮説の空虚」とも言うべき予断を抱きながら、ロランの登場人物は、そこに何かがあるかのように「噂話」を周囲にめぐらせることで、フィクションとしての「噂話」を十分に意識したうえでの言説の遊戯を繰り広げていくのである。こうした文脈のもとで、「蒐集家殺し」の物語として本論文で論じてきた『フォカス氏』に立ち戻ってみると、この作品が世紀末の審美的価値観の変遷を描いた物語であるだけでなく、「噂話」とジャーナリズムとが交差する地点に、新しい「伝説」のあり方を模索するという特徴を帯びていることが理解できる。フレヌーズの手記を「私」という語り手に託すという身振りは、単に「私」を外枠の語り手として設定する以上の象徴的な意味を賦与されている。つまり、手記のなかで次第に他者のエクリチュールに侵犯されていき、「書き手」としての力を失っていくフレヌーズが、自らの手記をあえてステッキの先でバラバラにしてから「私」という他者に渡すということは、自らの書いた作品を他者が再構成しなおすことを許すという意味にほかならない。さらに、手記を託された「私」の役割とは、もともと噂の渦中の人物であったフレヌーズに、「殺人者」という新たな「噂話」を付け加えることである。『フォカス氏』が提示する新しい「伝説」とは、世紀末の審美家たちの閉ざされた空間の内部で生じるのではなく、他者によって作られた「噂話」という構造のなかでこそ生まれるのである。そして、『フォカス氏』というフィクションにおける手記の日付と、現実の新聞小説の連載の日付が見事に連動することによって、「私」が予見するフレヌーズの「未来」とは、彼自身の未来ではなく、読者にとって彼の物語を「読み解く」未来という文脈のうちに捉えることができるのである。

こうした「噂話の詩学」が重要であるのは、世紀転換期におけるジャーナリズ

ムと文学作品の関係性という興味深い問題を提示することにある。ロランの作品の大部分が「私」という一人称の語り手、あるいは「ジャーナリスト作家」というロラン自身を思わせる人物を主人公に据えていることは、当時のジャーナリズムの問題と密接に関わっている⁴³¹。本論文でもすでに述べたように、ドレフュス事件に際して 1898 年以降「インテリ」と呼ばれることになる知識層が、次第に真実に基づく議論を新聞上で行うという現象があらわれ始めるが、それまでのロラン自身がそうであったように、「ジャーナリスト作家」は「一人称」によって記事を書くことがほとんどであった。世紀転換期には、こうした「一人称」の語り手としての「ジャーナリスト作家」という存在が消えていき、専門的職業としてのジャーナリストがあらわれると同時に、ジャーナリズムにおける文体という問題が、現在のジャーナリズムで重視されるような客観的記述の傾向へと向かう、あわいの時期にあったと言える。ロランはジャーナリズムにおけるこうした過渡期において、まさしくトップ・ジャーナリストとして活躍したことを通じて、決して知りうることのできない閉鎖空間の内部という表象のうちに、一人称あるいは単眼的な視点の語り手が知りうること、そして語りうることの限界性と、それを逆手にとった「真相」の相対性、そして「噂話」の遊戯性とをともに明らかにしたのである。

ロランが誹謗中傷をも書きたてる、パリ中から恐れられたジャーナリストであったことはすでに述べた。とりわけモンテスキウに対する中傷記事や、いったん評価した人物をあとから中傷するという二面的な記事などからうかがえるように、ロランはその記事におけるあきらかな「嘘」を意識しながら、あえてそれを「真相」として記事にしていたことは明らかである。自らの語る物語のフィクション性を意識しながら、「謎」に対する推測を幾重にも重ねていくことこそが、とりわけ『老女の学校』という晩年の作品の中で開花した「噂話の詩学」に他ならない。

ロランが『老女の学校』を書いた時期、彼はすでにパリのジャーナリズムから距離を置いていた。日常的にジャーナリズムへの嫌悪を公言して憚らなかったロランではあるが、パリのジャーナリズムから離れるために南仏に移り住んだのちにも、金銭的理由があったとはいえ、生涯ジャーナリズムから完全に離れること

⁴³¹ パスカル・ノワールはこうした「私」あるいはロラン自身を思わせる人物による語りの構造が、そのコラム作品においても、ロランのハイブリッドなテキストの手法となっていたことを指摘している。NOIR, Pascal, « Radiographie d'une fin de siècle : Jean Lorrain et l'art du portrait », dans *Portraits de femmes*, L'Harmattan, 2004, pp. 72-78.

はできなかつた。そして南仏に移り住んでから発表した『老女の学校』にこそ、ジャーナリストとして培った「噂話の詩学」という独自のスタイルが開花したという事実は、ジャーナリズムに対する愛憎半ばするアンビヴァレントな感情を象徴するものであろう。

ロランがパリを離れる直前に発表した『フォカス氏』において、本論文の分析で明らかになった「噂話」の構造が提示するのは、謎を真に読み取るのは、作品の登場人物の誰でもなく、それを読む読者にほかならないという示唆である。こうした読者による文学作品の受容論とも言える問題性をロラン作品が提示するのは、彼が「ジャーナリスト作家」というハイブリッドな書き手として、文学作品と新聞記事との境界が非常に曖昧な作家であったという考察から理解できる。すなわち、本論文で分析してきたように、ロランの作品は単独の文学作品として解釈するのではなく、ジャーナリズムに掲載された作品として、彼自身の新聞記事とも連動するかたちで、まさしく新聞読者をターゲットとして想定された作品であったことを前提として総合的に解釈しなくてはならない。このような観点からも、ロランはバルベ・ドールヴィイを始めとして、レオン・ブロワやオクターヴ・ミルボーなど「ジャーナリスト作家」の系譜とも言うべき、新しい文学地図を切り開く可能性を提示する、非常に重要な作家であることが明らかになったのである。

さらに、ロランは決して知りえない他者の謎、というモチーフのもとに、20世紀の混迷の世界をも視野に入れていた作家として評価できる。ベンヤミンはカフカの作品のもつまなざしについて、次のように述べている。

その家の窓に目をやるときまって、食事をしている家族とか、吊りランプに照らされた机の前に座ってわけのわからぬたわいのないことに耽っている孤独な男が見えるのはなぜだろう？こうしたまなざしこそは、カフカの作品の原細胞である⁴³²。

ロランの閉鎖空間に対するまなざしは、このような不安なヴィジョンと同根の感性であることは明らかであろう。本論文が提示した、ロランという世紀末デカダンスの傾向の中にしか位置づけられてこなかった作家の再評価は、世紀転換期

⁴³² ベンヤミン、ヴァルター『パサーージュ論』今村仁司・三島憲一ほか訳、岩波書店、2003年、p. 46.

における文学作品と審美的価値観の関係性を見事に例示しただけでなく、その「噂話の詩学」のうちに、「ジャーナリスト作家」の系譜とも言うべきスタイルの開花を解明するなど多様な面において、文学史の見直しを迫る新しい展望を明らかにしたのである。

使用テキスト・参考文献

<使用テキスト>

« Œuvres de Jean Lorrain »

L'Aryenne, Société d'Éditions littéraires et artistiques (Librairie Paul Ollendorff), 1907.

Âmes d'automne, Alteredit, 2006.

Chroniques d'art 1887-1904, Honoré champion, 2007.

Le Crime des riches, L'Harmattan, 1996.

La Dame aux lèvres rouges, Barthillat, 2000.

L'École des vieilles femmes, L'Harmattan, 1995.

Histoires de Masques, Ombres, 2006.

Lettres à ma mère (1864-1906), Éditions Excelsior, 1926.

Madame Monpalou, Ollendorff, 1907.

La Maison Philibert, Christian Pirot, 1992.

Maison pour dames, Albin Michel, 1990.

La Mandragore, Le Chat rouge, 2005.

Ma petite ville, La Vague verte, 2003.

Monsieur de Bougreton, Passage du Marais, 1993.

Monsieur de Phocas, Flammarion, 2001.

Les Noronsoff, La Table ronde, 2002.

Œuvres romanesques, t. 1, Coda, 2007.

Œuvres romanesques, t. 2, Coda, 2010.

Œuvres romanesques, t. 3, Coda, 2010.

Petits Plaisirs, La Bibliothèque, 2002.

Le Poison de la Riviera, La Table ronde, 1992.

Portraits de femmes, L'Harmattan, 2004.

Poussières de Paris, Klincksieck, 2006.

Princesses d'ivoire et d'ivresse, Séguier, 1993.

Sonyeuse, Séguier, 1993.

Une femme par jour, Christian Pirot, 1983.

Venise, La Bibliothèque, 2002.

La Vice errant, Albin Michel, 1926.

La Ville empoisonnée – Pall Mall Paris, Édition Jean Crès, 1936.

(本論文では以下の版も参考にした)

L'École des vieilles femmes, Albin Michel, 1930.

Histoires de masques, Christian Pirot, 1987.

Histoires de masques, Pierre Belfond, 1966.

Monsieur de Phocas, Livre Club du Libraire, 1966.

Monsieur de Phocas, Société d'Éditions littéraires et artistiques (Librairie Paul Ollendorff), 1907.

Monsieur de Phocas, La Table Ronde, 1992.

Princesses d'ivoire et d'ivresse, Gallimard, 2002.

Princesses d'ivoire et d'ivresse, Le Rocher, 2007.

« Correspondance »

Colette, Willy et Polaire, Correspondance et souvenirs, Du Lérot, 2005.

Correspondance Jean Lorrain – Joris-Karl Huysmans, Du Lérot, 2004.

Correspondance de Jean Lorrain avec Edmond de Goncourt, Du Lérot, 2003.

Lettres à Gustave Coquiot, Honoré Champion, 2007.

<参考文献>

AARNE, Antti, THOMPSON, Stith, *The types of the folktale*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1973.

ANTHONAY, Thibaut de, Introduction dans *Monsieur de Phocas*, La Table Ronde, 1992.

ANTHONAY, Thibaut de, *Jean Lorrain*, Fayard, 2005.

ANTHONAY, Thibaut de, Postface dans *Âmes d'automne*, Alteredit, 2006.

ANTHONAY, Thibaut de, Préface dans *Les Noronsoff*, La Table ronde, 2002.

ANTHONAY, Thibaut de, Présentation dans *Le Poison de la Riviera*, La Table ronde, 1992.

BANCQUART, Marie-Claire, *Images littéraires du Paris « fin-de-siècle »*, Editions de la Différence, 1979.

- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Œuvres complètes*, t. 1-4, Slatkine Reprints, Genève, 1979.
- BARCHILON, Jacques, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Honoré Champion, 1975.
- BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, 1978.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975.
- BERTHIER, Philippe, *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Droz, Genève, 1978.
- BERTRAND, Antoine, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, t. 1-2, Droz, Genève, 1996.
- BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DUBOIS, Jacques, PAQUE, Jeannine, *Le Roman célibataire*, José Corti, 1996.
- BESSIÈRE, Irène, *Le Récit fantastique*, Librairie Larousse, 1974.
- BONNET, Marguerite, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1988.
- BORIE, Jean, *Huysmans, le Diable, le Célibataire et Dieu*, Grasset, 1991.
- BROMBER, Victor, *La Prison romantique*, José Corti, 1975.
- CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Gallimard, 1958. (カイヨワ, ロジェ 『遊びと人間』 多田道太郎・塚崎幹夫訳, 講談社学術文庫, 1994年)
- CAILLOIS, Roger, *Obliques précédé de Image, image...*, Gallimard, 1987. (カイヨワ, ロジェ 『イメージと人間：想像の役割と可能性についての試論』 塚崎幹夫訳, 思索社, 1978年)
- CASTEX, Pierre-Roger, *Le Conte fantastique de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1962.
- CHEVALIER, Louis, *Splendeurs et misères du fait divers*, Perrin, 2004. (シュヴァリエ, ルイ 『三面記事の栄光と悲惨』 小倉孝誠・岑村傑訳, 白水社, 2005年)
- CITTI, Pierre, *Contre la décadence*, Presses Universitaires de France, 1987.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil,

- 1979.
- COQUIOT, Gustave, Préface dans *Histoires de Masques*, Ombres, 2006.
- DELAPORTE, P. V., *Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Retaux-Bray, 1891. (Slatkine reprints, 1968)
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, De Minuit, 1980.
- DESBRUÈRES, Michel, Introduction dans *La France fantastique 1900*, Phébus, 1978.
- DESBRUÈRES, Michel, Préface dans *Histoires de masques*, Christian Pirot, 1987.
- DESBRUÈRES, Michel, Préface dans *La Maison Philibert*, Christian Pirot, 1992.
- DESBRUÈRES, Michel, Préface dans *Une femme par jour*, Christian Pirot, 1983.
- DETALLE, Anny, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Klincksieck, 1976.
- DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, Presses Universitaires de France, 1976.
(ディディエ, ベアトリス『日記論』西川長夫・後平隆訳, 松籟社, 1987年)
- DODILLE, Norbert, *Le Texte autobiographique de Barbey d'Aurevilly*, Droz, Genève, 1987.
- DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Nathan, 1992.
- DUCREY, Guy, Présentation dans *Romans fin-de-siècle 1890-1900*, Robert Laffont, 1999.
- DUCREY, Guy, « Les spectacles sans verbe. Lorrain chroniqueur de théâtre », *Jean Lorrain, Produit d'extrême civilisation*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009, pp. 229- 241.
- DULARUE, Paul, *Le Conte populaire français*, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1985.
- DUPONT, Jacques, « Lorrain chroniqueur : un moraliste improbable ? », *Jean Lorrain, Produit d'extrême civilisation*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009, pp. 215-228.
- DUPONT, Jacques, Présentation dans *Poussières de Paris*, Klincksieck, 2006.

- FABRE, Jean, *Le Miroir de sorcière*, José Corti, 1992.
- FAUVIN, Virginie, Présentation et Dossier dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Gallimard, 2002.
- FORTIN, Conrad, « L'Esthétique des Goncourt », *Revue d'études françaises*, N° 8-9, Sophia University, 1974, pp. 21-29. (フォルタン、コンラッド「ゴックール兄弟の美学」飛島葉子訳『上智大学仏語・仏文学論集』8-9号、1974年)
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966. (フーコー、ミシェル『言葉と物』渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1974年)
- GAUTHIER, Pierre-Léon, « L'Influence et la légende de Jean Lorrain », *L'Esprit français*, juillet 1931.
- GAUTHIER, Pierre-Léon, *Jean Lorrain, la vie, l'œuvre et l'art d'un pessimiste à la fin du XIX^e siècle*, André Lesot, 1935.
- GAUTIER, Théophile, *Contes fantastiques*, José Corti, 1962.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972. (ジュネット、ジェラルド『物語のディスクール——方法論の試み』花輪光・和泉涼一訳、書肆風の薔薇、1985年)
- GONCOURT, Edmond de, *La Faustine*, G. Charpentier, 1882.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire 1851-1865*, Robert Laffont, 1989.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire 1866-1886*, Robert Laffont, 1989.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire 1887-1896*, Robert Laffont, 1989.
- GONCOURT, Edmond de, *La Maison d'un artiste*, t. 1-2, G. Charpentier, 1881.
- GRAUBY, Françoise, *La Création mythique à l'époque du symbolisme*, Nizet, 1994.
- HAMON, Philippe, *Imageries*, José Corti, 2001
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Gallimard, 1977.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Œuvres complètes de J.-K. Huysmans*, t. 4, Les Éditions G. Crès et C^{ie}, 1929.
- JOUVE, Séverine, *Les Décadents*, Plon, 1989.

- JOUVE, Séverine, *Obsessions & perversions*, Hermann, 1996.
- JUIN, Hubert, *Écrivains de l'avant-siècle*, Seghers, 1972.
- JUIN, Hubert, Présentation dans *Histoires de masques*, Pierre Belfond, 1966.
- JUIN, Hubert, Présentation dans *Monsieur de Phocas*, Livre Club du Libraire, 1966.
- JULLIAN, Philippe, *Esthètes et magiciens : l'art fin de siècle*, Librairie académique Perrin, 1969. (ジュリアン, フィリップ『世紀末の夢』杉本秀太郎訳, 白水社, 1982年)
- JULLIAN, Philippe, *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Fayard, 1974.
- JULLIAN, Philippe, *Robert de Montesquiou, un prince 1900*, Perrin, 1965.
- KYRIA, Pierre, *Jean Lorrain*, Seghers, 1973.
- LA BELLE, JeniJoy, *Herself beheld*, Cornell University Press, New York, 1988.
- LACASSIN, Francis, Postface dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Le Rocher, 2007.
- LACASSIN, Francis, Préface dans *La Dame aux lèvres rouges*, Barthillat, 2000.
- LACASSIN, Francis, *Si les fées m'étaient contées...*, Omnibus, 2003.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, GOUJON, Jean-Paul, *Deux malchanceux de la littérature fin de siècle*, Du Lérot, 1994.
- LEMAIRE, Michel, *Le Dandysme*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- LIMAT-VETTELLIER, Nathalie, « Le Desir d'Emprise dans A Rebours de J. -K. Huysmans », *Archives des Lettres modernes*, N° 245, 1990.
- LIVI, François, *J.-K. Huysmans, à rebours et l'esprit décadent*, Nizet, 1972.
- MABILLE, Pierre, *Le Moroir du Merveilleux*, Minuit, 1962.
- MARCHETTI, Marilia, « Le Regard et l'autonomie du signe », *Revue des Sciences Humaines*, n° 230, Presses de l'Université de Lille III, 1993, pp. 19-32.
- MARTIN-LAU, Philippe, Présentation dans *Ma petite ville*, La Vague verte, 2003.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Flammarion, 1994.
- MATHEY, Hubert, *Essai sur le Merveilleux dans la Littérature française*

- depuis 1800*, Payot, Lausanne, 1915.
- MAUPASSANT, Guy de, « L'Anglais d'Étretat », *Le Gaulois*, 29 novembre 1882.
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *L'Écrivain- journaliste au XIX^e siècle*, Editions des Cahiers intempestifs, 2003.
- MILNER, Max, *Fantasmagorie*, Presses Universitaires de France, 1982.
- MONTESQUIOU, Robert de, *Les Pas effacés, Mémoires*, t. 1-3, Éditions du Sandre, 2009.
- MORÉ, Marcelle, *Nouvelles Explorations de Jules Verne*, Gallimard, 1963.
- MOURIER-CASILE, Pascaline, *De La Chimère à la merveille*, L'Age d'homme, 1986.
- NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes III*, Gallimard, 1993.
- NOËL, Bernard, *Gustave Moreau par ses contemporains*, Éditions de Paris, 1998,
- NOIR, Pascal, PEIFER, Michel, Préface dans *Le Crime des riches*, L'Harmattan, 1996.
- NOIR, Pascal, Préface dans *L'École des vieilles femmes*, L'Harmattan, 1995.
- NOIR, Pascal, « Radiographie d'une fin de siècle : Jean Lorrain et l'art du portrait », dans *Portraits de femmes*, L'Harmattan, 2004.
- NORMANDY, Georges, *Jean Lorrain*, Vald. Rasmussen, 1927.
- NORMANDY, Georges, *Jean Lorrain intime*, Albin Michel, 1928.
- NORMANDY, Georges, Introduction documentaire dans *Lettres à ma mère (1864-1906)*, Éditions Excelsior, 1926.
- NORMANDY, Georges, Préface dans *La Ville empoisonnée – Pall Mall Paris*, Édition Jean Crès, 1936.
- PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Séguier, 2000.
- PALACIO, Jean de, *Les Métamorphoses de Psyché*, Séguier, 1999.
- PALACIO, Jean de, *Les Perversions du merveilleux*, Séguier, 1993.
- PALACIO, Jean de, *Pierrot fin-de-siècle*, Séguier, 1990.
- PALACIO, Jean de, Présentation dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Séguier, 1993.
- PALACIO, Jean de, Présentation dans *Sonyeuse*, Séguier, 1993.

- PETY, Dominique, *Les Goncourt et la collection*, Droz, Genève, 2003.
- PEYLET, Gérard, *Les Évasions manquées*, H. Champion, 1986.
- PEYLET, Gérard, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Vuibert, 1994.
- PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent 1880-1900*, Publications de l'Université de Rouen, 1995. (ピエロ、ジャン『デカダンスの想像力』渡辺義愛訳、白水社、1987年)
- PONNAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, CNRS, 1987.
- POURRAT, Henri, *Le Trésor des contes*, t. 1-7, Gallimard, 1977-1986. (プーラ、アンリ『フランスの民話』荻野弘巳訳、青土社、1995年、抄訳)
- PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable*, traduit par Constance Thompson Pasquali, Denoël, 1977. (プラーツ、マリオ『肉体と死と悪魔』倉知恒夫・草野重行・土田知則・南條竹則訳、国書刊行会、2000年)
- PRAZ, Mario, *Le Pacte avec le serpent*, Christian Bourgois, t. 1, 1989, t. 2, 1990. (プラーツ、マリオ『蛇との契約』浦一章訳、ありな書房、2002年)
- QUEFFÉLEC, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1989.
- QUINN, Patrick, F., *The French face of Edgar Poe*, Southern Illinois University Press, 1957.
- RACHILDE, *Portraits d'hommes*, Mornay, 1929.
- RAPETTI, Thalie, Présentation dans *Chroniques d'art 1887-1904*, Honoré Champion, 2007.
- REGNIER, Henri de, *Le Mariage de minuit*, La Vergne, 2010.
- REVOL, Lise, « Le Sphinx sans secret ? De la décadence du mythe à la poétique de l'énigme », *Mythes de la décadence*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 73-86.
- RICHARD, Claude, *Edgar Allan Poe, journaliste et critique*, Librairie C. Klincksieck, 1978.
- RICHARD, Noël, *Le Mouvement décadent*, Nizet, 1968.
- ROBERT, Raymond, *Le Conte de Fées littéraire en France*, Presses Universitaires de Nancy, 1981.
- ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime de Balzac au journal*, José Corti, 1986.
- ROUSSET, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, José Corti, 1984.

- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier*, José Corti, 1973.
- ROY-REVERZY, Éléonore, « Le Mythe de la nature dans l'œuvre de Mirbeau », *Mythes de la décadence*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 23-36.
- SANTOS, José, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Nizet, 1995.
- SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985. (シュネデール, マルセル『フランス幻想文学史』渡辺明正・篠田知和基監訳, 国書刊行会, 1987年)
- SCHUEREWEGEN, Franc, « Jean Lorrain ou l'éthérisation », *Revue des Sciences Humaines*, N° 230, Presses de l'Université de Lille III, 1993, pp. 55-65.
- SCHUHL, Pierre-Maxime, *Le Merveilleux : la Pensée et l'action*, Flammarion, 1952.
- SPADA, Marcel, *Erotique du merveilleux*, José Corti, 1983.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, 1990. (スタインメッツ, ジャン＝リュック『幻想文学』中島さおり訳, 白水社, 1993年)
- STORER, Mary Elizabeth, *Un Épisode littéraire de la Fin du XVII^e Siècle: La Mode des Contes de Fées*, Champion, 1928.
- TENÈZE, Marie-Louise, *Les Contes merveilleux français, Recherche de leurs organisations narratives*, Maisonneuve & Larose, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1976. (トドロフ, ツヴェタン『幻想文学論序説』, 三好郁朗訳, 東京創元社, 2004.)
- THOMPSON, Sthith, *Motif-index of Folk-Literature*, Indiana University Press, London, 1975.
- UITTI, Karl D., *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, Princeton University, 1962.
- VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Presses Universitaires de France, 1965.
- VILCOT, Jean-Pierre, « Huysmans décadent ou l'horreur du vide », *L'Esprit de décadence, Colloque de Nantes*, t. 1, Minard, 1980, pp. 99-105.
- VILCOT, Jean-Pierre, « Huysmans et les autres : Jeux d'écriture, jeux de

- massacre », *Revue des Sciences Humaines*, N^{os} 170-171, Presses de l'Université de LilleIII, 1978, pp. 91-99.
- VILCOT, Jean-Pierre, « Huysmans et l'Intimité protégée », *Archives des Lettres modernes*, N^o 232, 1988.
- WALBECQ, Éric, Présentation dans *Lettre à Gustave Coquiot*, Honoré Champion, 2007.
- WALBECQ, Éric, Présentation dans *Petits Plaisirs*, La Bibliothèque, 2002.
- WALBECQ, Éric, Présentation dans *Venise*, La Bibliothèque, 2002.
- WILLY, « Lettre à Léo Trézenik », *La Plume*, N^o 159, décembre 1895.
- WOOD, Christopher, *Burne-Jones*, Phoenix illustrated, London, 1999.
- ZAYED, Fernande, *Huysmans, peintre de son époque*, A.G.Nizet, 1973.
- ZENKINE, Serge, « Le Mythe décadent et la narrativité », *Mythes de la décadence*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, pp. 11-22.
- ZIEGLER, Robert, « Marthe ou l'accouplement », *Joris-Karl Huysmans*, Rodopi B.V., Amsterdam - New York, 2003, pp.11-26.
- アウエルバッハ、エーリッヒ 『ミメーシス』 篠田一士・川村二郎訳、筑摩書房、1994年。
- 天野知香 『装飾／芸術』 ブリュッケ、2001年。
- 今村仁司 『群衆——モンスターの誕生』 筑摩書房、1996年。
- ウォーターズ、ビル。マーティン、ハリスン 『バーン＝ジョーンズの芸術』 川端康雄訳、晶文社、1997年。
- 大野英士 『ユイスマンスとオカルティズム』 新評論、2010年。
- 小倉孝誠 『19世紀フランス、愛・恐怖・群衆』 人文書院、1997年。
- 小倉孝誠 『19世紀フランス、光と闇の空間』 人文書院、1996年。
- 小倉孝誠 『19世紀フランス、夢と創造』 人文書院、1995年。
- 小倉孝誠 『近代フランスの事件簿』 淡交社、2000年。
- 小倉孝誠 『『パリの秘密』の社会史』 新曜社、2004年。
- カリネスク、マティ 『モダンの五つの顔』 富山英俊・梅正行共訳、せりか書房、1995年。
- 川崎寿彦 『楽園と庭』 中央公論社、1984年。
- 北岡誠司・三野博司編 『小説のナラトロジー』 世界思想社、2003年。
- クレーリー、ジョナサン 『観察者の系譜』 遠藤知己訳、以文社、2005年。

ゲイ、ピーター『シュニッツラーの世紀』田中裕介訳、岩波書店、2004年。

コンラッド、ピーター『ヴィクトリア朝の宝部屋』加藤光也訳、国書刊行会、1997年。

サイファー、ワイリー『文学とテクノロジー』野島秀勝訳、研究社出版、1972年。

シービオク、トマス・A、ユミカー＝シービオク、ジャン『シャーロック・ホームズの記号論』富山太佳夫訳、岩波書店、1994年。

シルヴァーマン、デボラ『アール・ヌーヴォー』天野知香・松岡新一郎訳、青土社、1999年。

スタイナー、ジョージ『青ひげの城にて』桂田重利訳、みすず書房、2000年。

ダイクストラ、ブラム『倒錯の偶像』富士川義之訳、パピルス、1994年。

高山宏『殺す・集める・読む』東京創元社、2002年。

高山宏『目の中の劇場』青土社、1995年。

中島廣子『「驚異」の楽園』国書刊行会、1997年。

中島廣子「世紀末のお伽噺(1)」『人文研究』51巻、大阪市立大学文学部紀要、1999年、pp. 13-22.

中島廣子「世紀末のお伽噺(2)」『人文研究』53巻、大阪市立大学文学部紀要、2001年、pp. 109-118.

中島廣子「デ・ゼッサントの系譜——『さかしまに』から『シクスチーナ』まで」『人文研究』46巻、大阪市立大学文学部紀要、1994年、pp. 1-17.

ノイバウアー、ハンス＝ヨアヒム『噂の研究』西村正身訳、青土社、2000年。

バフチン、ミハイル『作者と主人公』斎藤俊雄・佐々木寛訳、新時代社、1984年。

バルディック、ロバート『ユイスマンス伝』岡谷公二訳、学習研究社、1996年。

フォスター、ハル編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2007年。

プリンス、ジェラルド『物語論の位相』遠藤健一訳、松柏社、1996年。

ベル、マイケル『モダニズムと神話』吉村宏一・杉山泰・浅井雅志・安尾正秋訳、松柏社、2000年。

ベンヤミン、ヴァルター『パサージュ論』今村仁司・三島憲一ほか訳、岩波書店、2003年。

ベンヤミン、ヴァルター「パリ——19世紀の首都」野村修訳、ベンヤミン著作集6『ボードレール』晶文社、1988年。

- ベンヤミン、ヴァルター「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」野村修訳、
ベンヤミン著作集 6『ボードレール』晶文社、1988年。
- ポー、エドガー・アラン『エドガア・アラン・ポオ全集・第4巻』谷崎精二訳、
春秋社、1970年。
- ホフマン、E. T. A.『砂男』種村季弘訳、河出書房、1995年。
- 松井道昭『フランス第二帝政下のパリ都市改造』日本経済評論社、1997年。
- 宮下志朗『読書の首都パリ』みすず書房、1998年。
- モスコヴィッシ、セルジュ『群衆の時代』古田幸男訳、法政大学出版局、1984
年。
- 山田登世子『メディア都市パリ』青土社、1991年。
- 山田登世子『リゾート世紀末』筑摩書房、1998年。
- レヴァンソン、マイケル編『モダニズムとは何か』加藤めぐみ・深谷公宣・エグ
リントン佐藤みか訳、松柏社、2002年。