都市文化研究　Studies in Urban Cultures
Vol. 13，2-12頁，2011

◇論　文◇

世紀転換期フランス文学における「人工楽園」の喪失

―― ジャン・ロランの『フォカス氏』にみる「蒐集家殺し」への道 ――

辻　　昌　子

◆要　旨

19 世紀末フランスにおいて顕著にあらわれる「室内」の表象とは，室内装飾をめぐる美的流行を示すだけではなく，急速に近代化・公共化していく都市文化に対する同時代の芸術家たちの態度表明でもあった。洗練された事物を集め，そこに自己を投影する「蒐集家」の室内は，世界そのものを再創造しているという夢想にとりつかれながらも，それを展示すべき他者を拒絶するという矛盾を露呈し，やがては内部から崩壊していく。本論文は，こうした「蒐集家の室内」に影響を受けた，世紀末の「人工楽園」へ向かう文学的傾向が，やがて世紀転換期にいたり否定され乗り越えられていく過程を考察するものである。

第 1 章において，世紀末の「室内」への関心の高まりを，都市の大衆化との関連のなかで位置づけるとともに，こうした「閉じこもる」感性をあらわす文学作品の多くにおいて，理想の楽園であったはずの隠遁生活の挫折が描かれるのはなぜか，その原因を「蒐集」という偏執の延長にある室内が潜在的にもっていた矛盾点のなかに探る。第 2 章において，世紀転換期に，個人の「室内」に閉じこもり「人工楽園」を構築する文化が解体され，乗り越えられていく過程を，その現象が見事にあらわされた格好の例として，ジャン・ロランの『フォカス氏』(1901) をとりあげ，そこに描かれた「蒐集家殺し」というモチーフのもとに考察し，明らかにしていく。

キーワード：室内，蒐集，世紀末，人工楽園，ジャン・ロラン

（2010 年 9 月 17 日論文受理，2010 年 11 月 5 日採録決定 『都市文化研究』編集委員会）

序論

本論は，世紀末のフランス文学において顕著にあらわれる，美的に洗練された「室内」に閉じこもる感性が，世紀転換期において挫折し，やがては失われていく過程を，審美家（esthete）による芸術的室内と，当時の文学作品との関連性に注目しながら考察するものである。

第 1 章として，ポーやゴンクールの影響のもと，世紀末の文学テクストにあらわれた「人工楽園」に閉じこもるという身振りが，しばしば挫折する姿として描かれるのはなぜか，その原因を，大衆化していく近代都市に生まれる「蒐集」という偏執，そしてその延長として捉えられる，「室内」が潜在的にもっていた矛盾点のなかに探っていく。第 2 章として，世紀転換期にこうした「閉じこもり」の文化ともいえるものが解体されていくことを，その現象が見事にあらわされた格好の例として，ジャン・ロランの『フォカス氏』(1901) をとりあげ，そこに描かれた「蒐集家殺し」というモチーフのもとに考察し，明らかにしていく。

第 1 章　世紀末の「人工楽園」と「閉じこもり」の失敗

19 世紀における産業経済の飛躍的な発達は，都市住民の生活風景を劇的に変化させた。オスマンによる徹底的な都市改造によって，ボードレールが「小さな老婆たち」で「老いた首都の曲がりくねった襞（les plis sinueux des vieilles capitales）[1)]」とした旧い街並みは消え，ゴンクール兄弟が徹底的に憎んだ直線的な大通りが目の前にひらけると，人々はそこに近代都市文明の開花を見出し，日々生まれ変わるモードの華やかさを満喫する。大

衆文化が花開き，都市文化がさらに成熟度を増す世紀末には，とりわけゾラに代表される大衆に寄り添う自然主義に反目する文学者や審美家にとって，いかに俗悪なブルジョワ社会と一線を画するのか，との問題が生じてくる。つまり，他者の排除の問題がクローズアップされ，「室内」は，美的に洗練された個人的空間に閉じこもる逃避のトポスとして，非常に重要な意味を賦与されるのである。こうした世紀末文学における「室内」の問題を論じるに先駆けて，世紀末文学に大きな影響を与えたポーによる早期の室内装飾論および，審美家であり文学者であったゴンクール兄弟の室内装飾への関心について考察してみたい。

ポーの室内装飾論とゴンクール兄弟の「蒐集家の室内」

産業構造の変化のなかで人口の都市集中化がおこるとともに，19 世紀のあらゆる表象にまさしく「匿名の主人公」として台頭しはじめるのが，「群衆」という新たなる「怪物」であった。世紀末における「室内」の問題とは，ゾラが『居酒屋』で描いた，群れをなして仕事場へと向かう労働者たちの，色彩を失い，ただのっぺりとした塊として存在する「群衆」に対する態度表明でもあった。

「群衆」が跋扈する大都市という巨大で集団的な空間のなかで，世紀末の個人の「室内」が提示する問題は，内面世界における人間の自由や独立をかちとろうとする態度と相互的に絡まり合っている[2)]。ポーはフランスにおける「室内装飾」の流行に先んじるかたちで，1840 年に『室内装飾の哲学』という評論を発表した。ベンヤミンが『パサージュ論』の「室内，痕跡」の項目で，「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[3)]」と述べているように，新しい都市の「怪物」としての「群衆」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を余儀なくされた都市生活における「個人の力」をとりもどす装置としても機能していたのである。

またポーの室内装飾評において，彼がその美意識の源をヨーロッパの伝統や歴史から汲みとり，新興国アメリカの成金たちが居住空間に持ち込んでいた俗悪な趣味に批判的であったことが明確にうかがえる。こうした点は，のちのゴンクール兄弟の掲げる室内装飾の理念が，近代都市へと変貌していくパリへの憎しみと，18 世紀の貴族の伝統への回帰に基づいていたことに通底するものであろう。

身に迫る公共空間の脅威から逃れ，「個人としての力」を取り戻すために，ゴンクール兄弟はパリ郊外のオートゥイユの邸宅に，彼らの膨大な 18 世紀文化にまつわるコレクションを陳列することで「本物の」18 世紀の室内を構成し，その人工的で私的な空間に閉じこもる。彼らは自分たちの家の様子を写真に撮影させるとともに，文学的なテクストに置き換えるという作業も行った。それを集成したものが，彼らの蒐集品の数々がどのように室内に配置されているかを，二巻にわたって詳細に記述した『芸術家の家』（1881 年）である。この書物の出版そのものが意味することは，彼らの「室内」とは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ということである。そして，こうした蒐集物をカタログ化し，記述するという欲望こそが，人工楽園に閉じこもり，その内部を執拗に記述することで，その内的世界を再構築しようとする世紀末の作品群と通底する志向なのである[4)]。

自身が文学者でもあったゴンクールの作品にも，こうしたカタログ化の傾向はあらわされている。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[5)]。また，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』のテク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述べている[6)]。

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ている。

> 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[7)]。

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[8)]。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[9)]」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んとする欲望である。室内の配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，とことわっ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[10]。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えないのは，こうした世紀末の蒐集家の室内が包含する矛盾に由来している。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，〔…〕ほとんど人間的な，「もの」に対する愛情なのである[11]。

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，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[12]」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。

「人工楽園」の喪失

人工楽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」のである。人工楽園が外界に対して閉ざされていなくてはならないのは，ジューヴが指摘するように，そうした空間が外の世界との断絶性を示しているからである[13]。ジューヴは彼らの断絶が 3 つの要素から成っていることを指摘する。まず「自然」との断絶。世紀末における温室の流行の例が示すように，あるがままの自然は不完全で粗野なものでしかなかったのである。続いて「文明」との断絶。ここでいう文明とは，高慢な実証主義とブルジョワ的資本主義社会を指している。最後に「女性」との断絶。これは世紀末に蔓延するミゾジニー（女嫌い）と結びついて，女性を動物性と計算高さという二つの矛盾する原理を体現するものとして，この人工楽園から除外するのである[14]。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，そこに閉じこもるという身振りそのものが抱えていたこのような矛盾に由来するものであろう。そして世紀末の審美家を代表する人物であり，有名な蒐集家として，室内装飾の流行に大きな影響を与えたロベール・ド・モンテスキウ伯爵をモデルとした『さかしま』のデ・ゼッサントは，まさしくこうした時代の妄執ともいうべき，「室内」へのこだわりを端的にあらわす代表的な人物である。『さかしま』（1884 年）は，俗悪なブルジョワ社会を嫌悪する主人公のデ・ゼッサントがパリ郊外のフォントネ・オー・ローズの屋敷に引きこもり，自らの嗜好を満足させる空間を作り上げていくという物語である。主人公はデ・ゼッサントというよりもむしろ，「室内」そのものであるといってもよい。そしてデ・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つく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，心は病んでいる。―― 主よ，疑うキリスト教徒を，信じたいと願う不信心者を，旧い希望の心慰めるランプではもはや照らすことのない空のもと，夜の中をたったひとりで船出しなくてはならない人生の徒刑囚を憐れみたまえ！[15]

蒐集家の室内空間が決して彼らの病んだ魂の真の「救済」とならないことは，『さかしま』の結末を知るだけでも十分である。その後，ユイスマンスがカトリックに改宗したことは周知のとおりだが，デ・ゼッサントの神への回帰ともとれる言葉に，のちの作者の転身の前兆を読み取ることができるだろう[16]。

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「室内」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つく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[17]。

> 新たな糧もなく，最近受けた印象もなく，思想の変化もなく，外側からやってくる刺激による変化もなく，人々との交流も共同生活もない，彼が生きているこの孤独，彼が固執する自然に反したこの隠遁生活のさなかに，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[18]。

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。理想の空間に忍び込む，こうした「生の虚妄」ともいうべき状況は，すでにボードレールの「二重の部屋」にもあらわれている。ここには閉鎖的な室内がもつ潜在的な矛盾が明確にあらわされている。理想的な部屋のなかでは，すべてが「調和」に満ちている。だが，「幽霊」が「恐ろしい一撃」をドアに打ち鳴らし部屋に入ってくると，その空間はたちまち現実的な相を取り戻す。

> 私は思い出す！そう！このあばら家，永遠の倦怠の住居こそ，まさにわたしの住居なのだ。〔…〕
> そしてわたしが研ぎ澄まされた感覚でうっとりとしていた別世界のあの香りは，ああ！なにかわからないが吐き気を催させるようなカビ臭さに混じった，たばこの悪臭にとってかわられてしまった。ここでいま嗅がれるのは，荒廃した場所のすえた臭いだ[19]。

ペイレは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する[20]。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だす「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。

それでは，こうした「人工楽園」の失敗はどのようにして克服されるのだろうか。その点を明らかにするために，次章において，世紀転換期の作家であり，当時もっとも人気を博したジャーナリストでもあったジャン・ロランの『フォカス氏』[21] における「蒐集家殺し」のモチーフを分析することにしたい。

第 2 章　蒐集家殺し

「外」からのまなざしと「所有」しないこと

ジューヴが指摘するように，世紀末の「人工楽園」に欠けていたものは外部からの眼差しであった[22]。他者の存在だけが内的空間のあり方を保証できるにもかかわらず，世紀末の蒐集家は多くの場合，洗練された趣味を共有できるごく限られた「選良」にのみ門戸を開くか，あるいはまったく他者を受け入れようとはしない。蒐集家の室内は外部を拒みつつ，再構築された「世界」である室内を他者に展示（exposer）しなくてはならないという矛盾を最初から抱えているのである。

天野知香は『装飾／芸術』において，「現代性，新しさの追求は過去の様式の模倣の否定と骨董趣味の排除から始まる[23]」と述べ，蒐集の趣味には現代性と創造性が欠けているとした 1890 年代の室内装飾に関する論調を紹介している。

世紀転換期に発表されたジャン・ロランの代表作『フォカス氏』（1901）には，こうした「室内」文化が解体に向かう傾向が如実にあらわされている[24]。そのひとつが蒐集家の「室内」に対する「他者」のまなざしである。『フォカス氏』の主人公フレヌーズ公爵は社交界との付き合いを絶ち，誰に見せることもなく自宅に宝石や骨董品の「秘密美術館」を所持しているという，一見したところ，いわゆる世紀末の隠遁する蒐集家としての特徴を備えている。このため，これまで多くの先行研究からも『さかしま』との類似点を指摘されるなど，「閉じこもる」感性のなかで理解されてきた作品であった[25]。

ところが，フレヌーズ公爵の「室内」には，本論文がこれまで分析してきたように，蒐集し，「室内」空間を配置構成することが創造の代償行為とされるような，蒐集家の「室内」の決定的な要素がそぎ落とされている。すなわち，彼は自身の「室内」を「記述」しようとしないのである。ジャン・ロランに関する先行研究において欠けていたものは，「室内」を描写する際の「語り手の位置」への配慮である。『フォカス氏』において蒐集家の「室内」が描かれるとき，それは徹底して「室内」の外側から，「第三者」を介してなされている。すなわち，部屋の主を「語り手」とした描写が欠如しているのである。

具体的な例で検証してみよう。『フォカス氏』はフレヌーズが書いた手記（ここには画家であり蒐集家でもあるイーサルという人物を殺害するに至る過程が，日記形式で書かれている）を，外枠の語り手である「私」に託すところから始まる。ここで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，「私」が次のように描写する。

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ば，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[26]。

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。ゴンクールの『芸術家の家』が延々と「室内」の蒐集品と配置構成について書き連ねることに快楽をみいだすエクリチュールであるなら，『フォカス氏』はそうしたカタログ化の快楽を他者に委ねてしまう。さらに，その描写は「外」から見た曖昧な推測に支えられているにすぎないのである。こうして「室内」を記述するという蒐集家のエクリチュールは，語りの構造によって横滑りさせられてしまう。そして物語の最後に至るまで，フレヌーズの「室内」について描写する箇所はないのである。

記述することの妄執はむしろ，事物を「所有」し，それを配置構成することではなく，決して手に入らないものへと向かう。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なのである。『フォカス氏』の物語自体がこうした「非所有」を示唆していることは象徴的である。フレヌーズが語り手に託した日記の，冒頭の5日分の記述は，美術館のコレクションを眺めることと，暴力的な衝動に熱狂する群衆の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。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」ではなく公的な「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。

主要な登場人物以外で重要な人物としてあげられるトーマスは，フレヌーズを蒐集家イーサルの悪影響から助け出そうとする人物である。彼の言葉には，『フォカス氏』における「非所有」の原則が明確にあらわされている。トーマス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。

「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〔…〕[27]」

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も，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[28]。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？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[29]」

トーマスの発言は，あきらかに世紀末のオブジェ・ダール（objet d’art）への傾倒，つまり事物の有用性を超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。

トーマスは「人生をゆがめてしまったのは文明です[30]」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[31]」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[32]」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。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。

『さかしま』は，デ・ゼッサントがフォントネ・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「室内」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。1884 年と 1901 年というそれぞれの作品の発表年にみる感性の落差は，このように「閉じこもる」という身振りの終焉においてあらわされているのである。

ロベール・ド・モンテスキウ像の変遷

『さかしま』のデ・ゼッサントのモデルのひとりが，世紀末のもっとも洗練された審美家，ロベール・ド・モンテスキウであることは周知のとおりである。『フォカス氏』を「蒐集家殺し」の物語として読み直すとき，1884 年の『さかしま』で人工楽園の構築を夢見る自閉的な耽美主義者として描かれていたモンテスキウ像が，1901 年の『フォカス氏』において，「室内」文化の失墜という文脈のもとで，どのように変遷しているのかを確認しておかなくてはならない。

『フォカス氏』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。作品中，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頽廃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[33]」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，毎晩のように晩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や，日本の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，なんというつまらなさ！なんという卑小さ！なんと空疎なことか！[34]

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。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[35]」のである。

『フォカス氏』の引用箇所でモ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。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[36]」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。

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。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，彼らが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[37]。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[38]」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[39]」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。彼がお世辞を言っているのは朗読者に対してでしかない。あんな崇拝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。つまり彼の名声はよく気を配らなくちゃいけないということだ。〔…〕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しているのは，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。インク壺のナルキッソス……」[40]

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[41]」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[42]。

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[43]，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のである。

蒐集室としてのアトリエと不能の芸術家

モンテスキウのような実在する人物が否定的なイメージのうちに描かれていることは，以上の考察で明らかになったが，それでは物語中の「蒐集家」はどのように描かれているのだろうか。『フォカス氏』には「蒐集家」と呼ばれる人物が二人登場する。一人は主人公のフレヌーズであり，彼は上述のように，蒐集家としての特徴を一見おわされているようでありながら，実はその本質が「閉じこもる」感性から外れたところにあった。そしてもう一人の「蒐集家」が，フレヌーズによって物語の最後で殺害される芸術家イーサルである。彼のなかにはフレヌーズとは逆に，蒐集家というイメージがさらに先鋭化されたかたちであらわされている。そして，フレヌーズはこのイーサルを殺害することによって，これまでの名前を捨て，放浪に旅立つのである。「蒐集家殺し」の物語である『フォカス氏』において，イーサルの「蒐集室」が世紀末の都市における人工楽園としての「室内」という，象徴的なトポスとして描かれていることを，以下で考察していきたい。

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」として描かれる。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 15 年も前の作品

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。

イーサルが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く，アトリエという「室内」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[44]。

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，最初から芸術家というよりも蒐集家として現れる。貴重な蒐集品をイーサルは次々と解説してみせ，イーサル自身の作品を鑑賞しにいったはずのフレヌーズは，蒐集品に対する「彼の蘊蓄に魅了[45]」されるのである。

では，イーサルのアトリエはどのような様子をしていたのだろうか。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。

> 彼のアトリエには何もなかった，鉛筆ひとつ，クロッキーひとつ，ちょっとしたカンバスひとつない……それに彼のように官能的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，古い布や額縁の金箔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。だがこうした質素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きらめきだった。その床はまるで鏡のように輝いていた[46]。

そして，その何もないアトリエに唯一ある家具が，前述の引用にある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」に象徴されるような，自身の姿を反映す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，ジューヴが指摘している[47]。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のである。

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[48]。

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，蒐集品を自在に配置構成するための舞台背景なのである。二度目にフレヌーズがアトリエを訪れるとき，その「井戸の内部のような空気[49]」の狭い蒐集室へと連れて行かれる。ここから思い出されるのは，蒐集家の「室内」がパリの都市改造における「循環」という概念と対立する，よどんだ空気が滞留するトポスであったことである。

イーサルの蒐集品は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。アトリエにはイーサルのコレクションである古いタピスリーが飾られる。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。客たちは静かに足音を忍ばせて，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[50]。

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，「不能の画家」で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としてあらわれるのである。

「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[51]。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。

「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，蝋燭の「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なかに後退[52]」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蝋が固まっていた[53]。

こうした現実の部屋と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つためには，閉じこもり続けるしかないのである。

最後にイーサルのアトリエを訪問するとき，フレヌーズはついに彼を殺害する。このときイーサルはコレクションのひとつである珍しい花々でアトリエ中を飾り立てていた。フレヌーズは衝動的な憎しみにかられ，イーサルが指にはめていたエメラルドの指輪に仕込まれていた毒薬で，彼を殺害する。この宝石や毒薬もまた，イーサルの蒐集品の一部なのである。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，という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，あくまで蒐集家の「室内」としてあらわされている。このようにイーサルとその「室内」は，19 世紀後半から世紀末に一定の流行をみた，蒐集家とその「室内」そのものを象徴的にあらわしており，そして世紀転換期の『フォカス氏』という作品の中で，彼は自身の蒐集品によって「殺される」のである。

結論

近代都市が爛熟度を増す世紀末において，審美家や反自然主義を旗印にする文学者たちにとって，俗悪なブルジョワ社会といかに対抗するか，ということは重要な課題のひとつであった。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つくりあげ，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のである。しかし，『さかしま』のデ・ゼッサントが恰好の例を与えてくれるように，そうした「室内」に閉じこもるという身振りは，それ自体のうちに「他者」を排除し，無限に繰り返される自己増殖という「生の虚妄」へ陥る道筋をはらんでおり，孤独を保ちながらも蒐集物を他者に展示しなくてはならない，という矛盾を抱えていた。

世紀転換期にいたり，文学作品におけるこうした「人工楽園」への傾向は終焉を迎えていく。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拝の対象とはならなかったことを指摘している[54]。ジャン・ロランの『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，他者のまなざしによって横滑りさせられてしまう。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。こうして個人の「室内」に閉じこもり「人工楽園」を構築する文化は解体されていくのである。

＜参考文献＞

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Baudelaire*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975.

BERTRAND, Antoine, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, t. 1-2, Droz, Genève, 1996.

FORTIN, Conrad, «L'Esthétique des Goncourt», *Revue d'études françaises*, N° 8-9, 飛島葉子訳, Sophia University, 1974, pp. 21-29.

GONCOURT, Edmond de, *La Maison d'un artiste*, t. 1-2, G. Charpentier, 1881.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Gallimard, 1977.

JOUVE, Severine, *Obsessions & perversions*, Hermann, 1996.

JULLIAN, Philippe, *Robert de Montesquiou, un prince 1900*, Perrin, 1965.

LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, Flammarion, 2001.

PETY, Dominique, *Les Goncourt et la collection*, Droz, Genève,

2003.
PEYLET, Gérard, *Les Évasions manquées*, Honore Champion, 1986.
PEYLET, Gérard, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Vuibert, 1994.
PRAZ, Mario, *La Chair, la Mort et le Diable*, Denoël, Firenze, 1966.（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*, t. 1-2, Christian Bourgois, 1991.
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）
VILCOT, Jean-Pierre, «Huysmans décadent ou l'horreur du vide», *L'Esprit de décadence, Colloque de Nantes*, t. 1, Minard, 1980, pp. 99-105.
天野知香『装飾／芸術』ブリュッケ，2001 年。
中島廣子『「驚異」の楽園』国書刊行会，1997 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。
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」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。

注

1. Charles Baudelaire, «Les Petites vieilles», *Œuvres complètes de Baudelaire*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975, p. 89.
2. 例えば，フロイトの師として無意識という世紀末の新しい心理学の発達に貢献した，パリのサルペトリエールのシャルコー医師は，室内装飾家エミール・ガレを後援していた。
3. ヴァルター・ベンヤミン『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。
4. デカダンスの「バイブル」とされるユイスマンスの『さかしま』（1884）こそ，デカダンスのあらゆる面を網羅的に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奢な事物」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。（ロバート・バルディック『ユイスマンス伝』岡谷公二訳，学習研究社，1996 年，p. 127。）
5. Conrad Fortin, «L'Esthétique des Goncourt», *Revue d'études françaises*, N° 8-9, 飛島葉子訳，Sophia University, 1974, p. 22.
6. Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection*, Droz, Genève, 2003, pp. 227-235.
7. ヴァルター・ベンヤミン「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.
8. 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，Séverine Jouve, *Obsessions & perversions*, Hermann, 1996, pp. 57-72 を参照。
9. Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, p. 91.
10. Sévrine Jouve, *op. cit.*, p. 149.
11. Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, t. 1, G. Charpentier, 1881, p. 3.
12. Séverine Jouve, *op. cit.*, p. 149.
13. Séverine Jouve, *ibid.*, pp. 109-110.
14. ここでいう「女性」とはあくまで「自然（生身）の女性」であり，観念化され，装飾モチーフなどに作り変えられた人工の「女性」は，その人工楽園の一要素となっている。
15. J.-K. Huysmans, *À Rebours*, Gallimard, 1977, p. 349.
16. バルベ・ドールヴィイはユイスマンスの改宗の可能性を，当時において指摘した数少ないひとりであった。彼はボードレールとユイスマンスとを重ねあわせ，こうした作品を書いたあとでは，「あなたにはもはやピストルか十字架の下しか行く道はない」と述べた。ロバート・バルディック，*op. cit.*, p. 139.
17. Jouve, *op. cit.*, pp. 149-152.
18. J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 173.
19. Charles Baudelaire, «La Chambre double», *op. cit.*, p. 281.
20. Gérard Peylet, *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」の哲学に影響をうけたと指摘している。Gérard Peylet, *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898*, Vuibert, 1994, pp. 67-68.
21. 出版年は 1901 年であるが，『ジュルナル』紙に連載小説として掲載されたのは，1899 年 6 月から 1900 年 8 月である。
22. Jouve, *op. cit.*, pp. 151-152.
23. 天野知香『装飾／芸術』ブリュッケ，2001 年，p. 151。
24. 使用テクストは，Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Flammarion, 2001.
25. 参考文献にあげているプラーツやシュネデールなど，デ・ゼッサントとフレヌーズの類似を指摘する研究書は多い。
26. *Monsieur de Phocas*, p. 52.
27. *Monsieur de Phocas*, pp. 243-244.
28. Hélène Zinck, Présentation dans *Monsieur de Phocas*, p. 25.
29. *Monsieur de Phocas*, p. 244.
30. *Monsieur de Phocas*, p. 247.
31. *Monsieur de Phocas*, p. 63.
32. *Monsieur de Phocas*, p. 63.
33. *Monsieur de Phocas*, p. 104.
34. *Monsieur de Phocas*, p. 105.
35. Philippe Jullian, *Robert de Montesquiou, un prince 1900*, Perrin, 1965, pp. 151.
36. *Monsieur de Phocas*, p. 106.
37. 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。（Antoine Bertrand, *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, t. 2, Droz, Genève, 1996, 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。
38. *Monsieur de Phocas*, p. 148.
39. *Monsieur de Phocas*, p. 148.
40. *Monsieur de Phocas*, p. 149.
41. *Monsieur de Phocas*, p. 149.
42. Antoine Bertrand, *op. cit.*, p. 620.
43. 天野知香，*op. cit.*, pp. 148-149.
44. *Monsieur de Phocas*, p. 99
45. *Monsieur de Phocas*, p. 100.
46. *Monsieur de Phocas*, p. 98.
47. Séverine Jouve, *op. cit.*, p. 152.
48. Jean-Pierre Vilcot, «Huysmans décadent ou l'horreur du vide», *L'Esprit de décadence, Colloque de Nantes*, t. 1, Minard, 1980, pp. 99-105.
49. *Monsieur de Phocas*, p. 125.
50. *Monsieur de Phocas*, p. 147.
51. Conrad Fortin, *op. cit.*, p. 23.
52. *Monsieur de Phocas*, p. 141.
53. *Monsieur de Phocas*, p. 168.
54. Mario Praz, *Le Pacte avec le serpent*, t. 2, Christian Bourgois, 1991, p. 58.

Lost "Artificial Paradise" in French Literature at the Turn of the Century: The Way to Be a "Collector Killer" Found in *Monsieur de Phocas* by Jean Lorrain

Masako TSUJI

The representation of 'interior', which remarkably appeared in France at the end of the 19th century, not simply showed the aesthetic trend surrounding interior decoration, but also clarified the stance taken by artists living in the same period toward urban culture that was rapidly becoming modern and public. The interior of 'collectors' who collected sophisticated objects to project themselves in was possessed by a dream that it recreated the world itself, but rejected others who should exhibit them. Such a contradiction was revealed and the interior would eventually collapse from within. This paper considers this 'interior of collectors', while focusing on the personal interior of art lovers, called esthetes and literature in those days regarding interiors.

In Chapter 1, the growing interest in 'interior' at the end of the century is placed in relation to the popularization of the city and the reason why secluded life, supposed to be the ideal paradise, was portrayed as a setback in the cultural representation at the end of the century is found in the inconsistencies potentially possessed by interiors. The extension of paranoia called 'collection' and the nature of 'interior' culture is discussed. Chapter 2 looks at lost "Artificial Paradise" at the turn of the century, with the way to be a "Collector Killer" found in *Monsieur de Phocas* by Jean Lorrain.

Keyword：interior, collection, the end of the century, artificial paradise, Jean Lorrain