

19 世紀末フランスにおけるコレクター像の研究と課題¹⁾

辻 昌子

はじめに

19 世紀末フランスで流行した、いわゆる「デカダンス」の精神とは、人生を全面的に拒否する極端なペシミズムを土台にしている。世紀末の文学作品に登場する主人公の多くは、俗悪な世間を離れ、極度に洗練されたオブジェに満ちた室内に「人工楽園」を作り上げる²⁾。世紀末の文学作品に多大な影響を与えたポーやボードレルも、早期から室内に対する関心を寄せていたように³⁾、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。ベンヤミンが「蒐集家がこの室内の真の居住者である⁴⁾」と指摘したように、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り、世紀末の文学作品における「閉じこもる」主人公たちは多少なりともこうした蒐集家としての要素を持っているのである⁵⁾。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付与され、蒐集家の閉ざされた世界そのものを再構築する。世紀末の文学作品において、蒐集家の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。ところが、蒐集家が室内に持ち込む「モノ」とは、すべて自己の投影でしかない。『さかしま』の主人公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、ついに理想の人工楽園であったはずの館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を示唆している。室内はモノで充溢している。しかし、その飽和的なまでの豊かさのなかで、部屋の主は孤独を感じざるをえない。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⁶⁾。それはコンラッドが指摘したような、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⁷⁾。

さて、19 世紀末は、前述のように自己を反映させた

モノに溢れる洗練された室内に閉じこもり、やがてはその室内もろともに破滅するという物語が流行する一方で、コレクションの大衆化が爆発的に推し進められた時代でもある。博物学がひろく一般大衆にまで流布することと同時に、19 世紀後半からとりわけ隆盛を誇るようになる大衆向けジャーナリズムや、写真技術の発達によって、人々はより容易に情報を手にいれることができるようになり、これまでのように一部の特権者による希少品の独占が許されなくなった⁸⁾。19 世紀はあらゆる文化の「大衆化」の時代であり、コレクションもその例外ではない。筆者はこれまで世紀末の「室内」をめぐる言説を一貫して研究してきたが、ユイスマンスの『さかしま』が出版された 1884 年には、すでにコレクションの大衆化は進んでおり、コレクター像のイメージは多層化されていたと思われる。そこで本論においては、文学的なテキストを離れ、現実レベルにおけるコレクター像について考察する。ついでには、ベティによる先行研究を参考に、一般的に世紀末と呼ばれる 70 年代から 90 年代にかけて出版された、コレクター像をめぐる書物を整理・分析し、当時のコレクター像の諸相を明らかにしていきたい。

1. 19 世紀末におけるコレクションブーム

19 世紀末がいかに一般大衆にまで蒐集趣味が広まった時代であったかは、モーパッサンが 1883 年に『ゴロワ』紙に寄稿した次の記事を見ても明らかであろう。「例外なく、あらゆる情熱のなかで、骨董品に対する情熱はおそらく最も手に負えない、抑えのきかない情熱なのであろう。古い家具に心を奪われた人は、もう助からない。骨董趣味とは単なる情熱ではない、それは偏執であり、不治の病なのだ。この病は社会のあらゆる階層に猛威を振るっている。今日では誰もがコレクションをしている。誰もが玄人であり、あるいは自分をそうだと思いついでいる⁹⁾」。またオクターヴ・ミルボーは、こう

した「偏執」にまで高まった蒐集熱を、1885年の同紙上で次のように揶揄している。「<骨董趣味>とは抗し難く、御し難い情熱で、そのために人は、状況や気質に応じて、大胆なことをやってのけたり、大それた罪を犯したりする。この情熱に囚われている人の目には、人殺しの光や恍惚の色が宿っている。コレクターというのは殺人者や殉教者の類だ。その人にとって人生とは、どうしても手に入れたかった燭台や、羨んでやまない芯切り鋏のことであり、それ以外はすべて消えてなくなっているのだ¹⁰⁾」。また世紀末のトップジャーナリストであったジャン・ロランは、90年代末のコレクターたちの姿を振り返り、次のように述べている。「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¹¹⁾」。

このように19世紀末は飛躍的に一般大衆にまで蒐集熱が広まった時代であった。ドミニク・ペティは『ゴンクールとコレクション』において、19世紀を通して出版されたコレクションにまつわる書物を取りあげ、コレクター像の変遷について詳細な研究を行っている¹²⁾。そこで本論では、世紀末における「室内」を分析するうえで一つの要因として、ペティの挙げるコレクター像の変遷、とりわけ19世紀後半におけるコレクター像について整理してみたい。

2. ペティによるコレクター像の変遷

ペティは、世紀末において「ほとんどすべての人々」がコレクションを始めたことによって、かつて見られたような、いわゆるステレオタイプのコレクター像を定義することは意味をなさなくなってしまう、と述べている¹³⁾。

コレクター像について分析するうえで困難な点は、コレクションそのものに対する専門的な言説は過去をさかのぼっても数多く存在するものの、多くの場合、それらは人物ではなくモノに焦点を当てているということである。とはいえ、コレクションのカタログに寄せられた序文等から、当時のコレクター像の一端を分析することは可能であろう。ペティが19世紀後半のコレクター像を知るための資料として、まず挙げているのが、シャルル・ブランの『骨董品の宝庫¹⁴⁾』(1857)である。ブランはアカデミーフランセーズのメンバーであり、月刊誌『ガゼット・デ・ボザール』や日刊紙『タン』などの編集長を務め、また自身が当時の著名なコレクターでもあった。

この書物自体は骨董品のカタログに近い内容であるが、アドルフ・ティボドーによる「著者への手紙、骨董品について(«Lettre à l'auteur, sur la curiosité»)」と題された序文が付されている。ティボドーの父はフランス革命・ナポレオン時代を通じて政治家として活躍した人物で、ティボドー自身は当時の著名な美術品コレクターであった。ここで描かれているアンシャン・レジム期におけるコレクターの姿は、あらゆる美しいものに目がないエリート主義のサークルのメンバーであり、彼らの階級こそ様々であるものの、視覚的な喜びを享受するために集まった同好の士である。ここでは彼らをつなぎ合わせるものは、美しいものに対する「喜び」である。

さらに、1862年から68年にかけて出版されたフィエ・ドゥ・コンシュによる『ある蒐集家の歓談¹⁵⁾』では、ペティはタイトルそのものが興味深いと述べている。つまり、「歓談(causeries)」であるということは、公的なものではなく、さきほどブランの著作についても述べたように、同じ趣味で集まった仲間同士による、骨董品についてのくだけた会話という体裁をとっているのである。シェ・デ=タンジュというコレクターへの手紙のかたちで序文が付されているが、そこで強調されているのは、この本が書かれた目的そのものが、学識を誇示するためではなく、自分の好みや傾向を仲間たちに知ってもらうためである、ということだ。さらにペティは、古代ローマの哲学者キケロが引用されていることを受けて、キケロの論じた「オティウム(otium)」という概念とコレクションとのつながりを指摘している。つまり、オティウムとはラテン語で「働かない時間」あるいは「思索する時間」を意味しており、ここで描かれているコレクターたちにとって、コレクションとはオティウムを快適に過ごすためになされるものであった。

ところが、こうした「働かない時間」を快適に過ごすためのコレクション、仲間内の「喜び」としてのコレクションが次第に変質してくるのが、1870年代であるとペティは論じている。コレクションが「働かない時間」を充足させる喜びというだけではなく、知識を新たに蓄え、さらに人々を芸術という分野において「教化」するということが一種の「仕事」や「使命」という文脈のなかで語られ始めるということである。エドモン・ボナフェによる『芸術と骨董品についての歓談¹⁶⁾』は、その「歓談」というタイトルから一見してフィエ・ドゥ・コンシュの体裁を継承しているかのように思える。しかし彼は、仲間内だけで楽しみを共有するという閉鎖性や、博学なディスクールを駆使するエリート主義を拒絶している。「これらの貴重な過去の遺物が、いったん集められてしまうと、一部の気難しい人々の、排他的な喜びのためにしまい込まれるなどということは、理解しがたい。そこから情報が

引き出されなくてはならない、大衆の教育がいっそうなされなくてはならないのだ¹⁷⁾。コレクションはもはや単なる趣味ではなく、ある種の「使命」として語られる。つまりコレクションというのは、社会のあらゆる階層の人々に芸術を教え、興味を持たせることができる手立てであり、貴族や一部の富裕な人々が「働かない時間」を過ごすための楽しみや美的な快楽のため、あるいはエリート主義的な高度な知識を得るためではない、という文脈で捉えられているのだ。ボナフェはまた1881年に出版した『蒐集の生理学¹⁸⁾』においても、こうしたコレクションの新しい側面を強調している。つまり、ペティが定義するところの1840年代頃における「奇抜な人物(excentrique)」としてのコレクターが¹⁹⁾、純粋に自らの喜びのためだけにコレクションを独占し、住居に閉じこもることができたのに対して、80年代のコレクターはより「公人」としての役割を持つことになるという点である。彼らはカタログを作成し、コレクションを一般の人々にも見てもらえるよう、家を美術館として改修する。もはや知識の独占は奨励されず、むしろ、いかに蒐集品を展示するかが重要になる。ようするに知識をいかに「共有」するかが、コレクターたちの関心事として俎上に載ることになるのである²⁰⁾。

3. ボスクの辞書とボスク以後

さて、このように「教育」や「教化」という文脈でコレクションが語られる場合に、ペティが特に重要な資料とみなしているのは、エルネスト・ボスクがコレクター向けに1883年に出版した『美術骨董事典²¹⁾』である。ボスクは事典の序文で、ブランの著書で描かれているような、過去のコレクター像について触れ、「コレクターとは必然的に金持ちで時間に余裕のある人物、いわゆる「ジェントルマン」でなくてはならず、彼らは見たり、ぶらぶらしたり、感触を楽しんだり、触って確かめたり、旅をすることを大変好み、何の心配事もないような人たち²²⁾」であったと述べている。しかし、今や何かをコレクションする人たちはあまりにも多くなった、ということボスクは指摘し、すでになんらかの知識を所有しているエリート層のためにはではなく、新参のコレクターたちのための書物が必要になったのだと主張する。これまでのコレクター向けの書物は、あくまでも骨董品に対する博学的な知識を楽しむための「読み物」であり、素早く容易に必要な情報が引き出せる書物が存在しなかった。たとえば前述のブランによる『骨董品の宝庫』は、骨董品の種別ごとの参照は可能であったが、各項目の記述も長く、順不同であるから素早く参照することはできない。ペティはボスクの事典が出版された際に発行され

た宣伝用の小冊子から、次のような評を引用している。「こうしたあまりにも困難を極める題材においては、誰もが高い教養を身につけられるわけではない。しかし、中間層のコレクターたちにとっては、良質で二次的な教育があれば十分である。ボスク氏が語りかけているのは、まさしくこうした、より多くの情報を最も熱心に願っている大衆たちなのである²³⁾」。ボスクは序文で、この事典の「高尚なる目的(ce noble but)」とは「役に立つ(ÊTRE UTILE)」ということだと述べ、そのことは大文字で強調されている。さらに、新参のコレクターたちにとって必要なものは「一定量の知識(une certaine dose de connaissances)」であり、そのために「現実的な助力(un réel service)」を与えたいのだと述べている。学術的な記載をなるべく避けた、とするボスクが選んだ形式は容易に素早く参照できる「事典」であり、かなり現実的なアドバイスを与えることで、これまでの読み物中心であったコレクター向けの書物とは明らかに一線を画している。つまり、アルファベット順に並んだ事典の各項目には、オブジェについての概要、歴史が簡潔に書かれ、またそのオブジェの取引額や、どこのオークションで売買されたかなども必要に応じて記載されている。そして近年増加した模造品を売りつける悪徳商人たちに騙されないためにも、商人たちと取引を重ねることで「経験」を積むことも大事だと述べている。このようにボスクの事典は、新参のコレクターたちには「知識」と「経験」こそが武器になることを教え、どのようにして集め、買えばいいのかということを簡潔に伝えている。

さらに、コレクションをどのように扱い、修理し、どのように展示すればよいのか、というアドバイスを与える書物もあらわれる。例えば、マズ＝サンシエが1885年に出版した『コレクターの本²⁴⁾』では、オブジェの種類別に取り扱い方の助言を与えている。また雑誌『芸術の日本』の1891年3月号に掲載された、日本の装飾品コレクションについて解説しているユイシュの記事「コレクションの技術²⁵⁾」では、コレクターの収入や、住居の中で飾るべき場所、子供がいるかどうかなど、コレクションをするにあたってのより散文的なアドバイスがなされている。このように世紀末のコレクター向けの書物を分析することで、コレクションを大衆の「教育」として捉える文脈が明らかになるのである。

おわりに

以上のように、ペティの先行研究を参考に、19世紀末におけるコレクター向けの書物について整理してきた。世紀末にコレクターが急激に増えたことをうけて、世紀末から世紀転換期にかけては、コレクションをめぐる言

説は膨大に存在する。さらには、世紀末に隆盛を極めるジャーナリズムにおいても、先のモーパッサンやミルボーの例を挙げるまでもなく、メディア上でコレクションについて言及されることは非常に多い。こうした資料を整理・分析することは今後の課題のひとつである。

また、ボスクの事典がどの程度影響を与えたのか、事典の発行部数や、メディア上における書評や反響などは追って調査する必要があるだろう。

本論の調査を通じて興味深いのは、ボスクの事典が出版されたのは、ユイスマンスの『さかしま』が出版され、文壇に熱狂を巻き起こす前年の1883年であったという点である。前述したように『さかしま』の主人公こそ、「閉じこもる」エステットの代名詞のような存在であり、『さかしま』の文体そのものが、まさしくコレクションのカタログであるかのような、珍しいオブジェを記述するという悦楽に満ちている。文学的なテキストにおいて、コレクションの「理想」のかたちがあらわれるその前年に、現実のコレクターが直面していた、希少品を独占せずに「共有」「展示」したり、あるいは人々を「教化」するという目的をうたう事典が出版されたことは注目に値するだろう。『さかしま』の主人公のモデルとされる、著名なエッセイストでありコレクターであったモンテスキュー伯爵は、現実レベルにおいては、新聞メディアを巧みに利用し、自分自身やコレクションをいかに「見せる」かという、自己宣伝能力に長けた人物であったことも考慮すると、「独占」と「共有」の狭間で揺らいでいた世紀末のコレクションのあり方や、コレクションをテーマとする文学テキストの読解もまた変化してくるのではないだろうか。こうした考察については稿をあらためたい。

注

1. 本研究は「世紀転換期の装飾と「近代性」をめぐる問題——独仏語圏における文化論的視座から——」として、科研費(16K02541)の助成を受けている。
2. 世紀末の「閉じこもる」感性を代表する作品として挙げられるのは、1884年に出版されたユイスマンスの『さかしま』であろう。主人公である貴族の青年デ・ゼッサントは、パリ郊外の館に自らの特殊な嗜好を満足させる室内を作り上げていく。この物語が特徴的であるのは、主人公がデ・ゼッサントであるというよりも、むしろ彼の内面を反映させた「室内」そのものであるという点であろう。このような世紀末における「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』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]1-17頁)を参照。
3. ポーは1840年に「室内装飾の哲学」という評論を発表している。近代都市にあらわれた「群衆」を新しい時代の「怪物」とみなしたポーにとって、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「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。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, 32頁)。
4. 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, 22頁)。
5. 世紀末文学における蒐集家としての主人公像については、辻昌子『「ジャーナリスト作家」ジャン・ロラン論——世紀末の審美観の限界と「噂話の詩学」——』(大阪公立大学共同出版会, 2013年)を参照。
6. 『さかしま』における人工楽園が崩壊の運命にあるという指摘は、ザンクの先行研究を参照。Hélène Zinck, «Présentation», *Monsieur de Phocas*, Flammarion, 2001. また、世紀末の文学作品における蒐集家たちが孤独を感じるのには、充溢したモノが無限に自己を増殖させるからである、とジューヴは指摘している。Séverine Jouve, *Obsessions & perversions*, Hermann, 1996, pp. 57-72. ペイレもまた、世紀末における人工性の追求の果てに行き着く先は虚無でしかない、と述べている。Gérard Peylet, *Les Évasions manquées*, Honoré Champion, 1986, p. 256.
7. ピーター・コンラッド『ヴィクトリア朝の宝部屋』(加藤光也訳, 国書刊行会, 1997年)。
8. 世紀末という大衆化の時代における、希少価値の「独占」と「共有」についての問題は、中島廣子『「驚異の楽園」——フランス世紀末文学の一断面——』(国書刊行会, 1997年, 第5章)を参照。
9. Guy de Maupassant, «Bibelots», *Le Gaulois*, le 22 mars 1883.
10. Octave Mirbeau, «Bibelots», *Le Gaulois*, le 4 mars 1885.
11. Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Flammarion, 2001, p. 144.
12. Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection*, Droz, 2003.
13. 本論において詳述しないが、ここで言う「ステレオタイプのコレクター像」とは、ペティが「奇抜な人物(excentrique)」という言葉を用いて定義した、世紀末以前のコレクター像である。ただし、世紀末において「奇抜な人物」としてのコレクター像は消滅するわけではなく、文学的なモチーフの中で戯画的に描かれるようになる、と指摘している。例えば、エルネスト・デルヴィの喜劇『骨董趣味』(Ernest d'Hervilly, *Le Bibelot*, 1877)や、先に引用したミルボーの新聞記事に見られるように、コレクションのためなら殺人も辞さないといった、ゴシップ的・戯画的な側面を強調されたコレクター像として描かれている。Pety, *ibid.*, pp. 51-53.
14. Charles Blanc, *Le Trésor de la curiosité*, Jules Renouard, 1857.
15. Félix-Sébastien Feuillet de Conches, *Causeries d'un curieux: variétés d'histoire et d'art tirées d'un cabinet d'autographes et de dessins*, H. Plon, 1862-1868. フィエ・ドゥ・コンシュは外交官であったが、その仕事ぶりよりも、稀覯本や版画に若い頃から熱中したコレクターとして有名であった。
16. Edmond Bonnaffé, *Causeries sur l'art et la curiosité*, A. Quantin, 1878. ボナフェはブランの *Gazette des beaux arts* に寄稿する美術評論家であり、著名なコレクターであった。
17. *Ibid.*, p. 6.
18. Edmond Bonnaffé, *Physiologie du curieux*, Jules Martin, 1881.
19. 本論注13を参照。
20. 同様の指摘は、1885年に出版されたポール・ウーデルの『コレクションとコレクター』にも見られる。Paul Eudel, *Collections et collectionneurs*, Charpentier, 1885.
21. Ernest Bosc, *Le Dictionnaire de l'art et la curiosité et du bibelot*, Firmin-Didot, 1883. ボスクは建築家として雑誌 *Moniteur d'architecte* の編集長を務め、多くの建築関係の著作を出版すると同時に、オカルティズムや神秘主義にも造詣が深く、オカルティズムを扱う新聞 *La Curiosité* の主筆を務め、関連の辞書や用語

集などを多数出版している。また自身が著名なコレクターであり、歴史関係の著作も多く、都市環境学、博物学、オカルティズム、コレクショニズム等といった 19 世紀を象徴する事象を体現するような人物であったと言えよう。

22. *Ibid.*, pp. XIV-XV.
23. Pety, *op. cit.*, p. 59, n. 77.
24. Alphonse Maze-Sencier, *Le Livre des collectionneurs*, Renouard, 1885.
25. Marcus B. Huish, «L'Art de collectionner», *Le Japon artistique*, no. 35, mars 1891.