OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ユイスマンスの散文詩集『薬味箱』における絵画的描写
Author(s)	安達, 孝信
Citation	Gallia. 2016, 55, p. 65-74
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/61955
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ユイスマンスの散文詩集『薬味箱[1)]』における絵画的描写

安達　孝信

1870年の普仏戦争に従軍し、翌年のパリ・コミューンをヴェルサイユから見守った若き内務官吏ユイスマンスは、これらの災厄に取材した小説を構想していた。ところが1874年にようやく日の目を見たものは、戦争物小説とはかけ離れた「何物とも似ていない115ページほどの小さな可愛らしい本[2)]」であった。『薬味箱』*Le Drageoir aux épices*[3)]と名づけられた作家にとっての初めての著作は、『マルト』*Marthe*（1876）から始まる自然主義小説家としての活動内には位置づけることが出来ず、これまでその真価が明らかにされてこなかった。本稿は、この作品に含まれている絵画的要素に注目することで、作家活動最初期におけるユイスマンスの文学的傾向を明らかにするとともに、彼を19世紀フランス文学における一大潮流である詩的散文の系譜に位置づけることを目指すものである。

1.『薬味箱』の出版と「散文詩」

70年代に新人作家が本を出すことは簡単なことではなかった。73年に『薬味箱』の手稿を携えた作家は、高踏派の詩集を手がけるルメールなど、大手の出版人を訪れるが、軒並み門前払いを食らう[4)]。仮綴じ製本工房を経営する母親のつてで面会することが出来たエッツェル[5)]からは文体のあまりの奇妙さから「フランス語の中で、パリ・コミューンを再び始める[6)]」つもりかと叱責される。長い奔走の末の74年10月、印刷費用500フランを作家が支払うことを条件に、一度は元が取れないと断られたダンチュ書店から『薬味箱』はようやく出版された。しかし500部のうち80部ほどしか売れず、販売意欲の欠如を疑った作家は、75年に売れ残りを引き取り、表紙と続く二枚のみを差し替えただけで別の出版社から第二版

1）『薬味箱』については以下から引用。Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux épices*, suivie de textes inédits, Édition critique présentée, établie et annotée par Patrice Locmant, Honoré Champion, 2003. 以下 *DE* と略記する。
2）Émile Chevalet, *L'Armée territoriale*, le 21 novembre 1874（*DE*, p. 235）.
3）初版では *Le Drageoir à épices* だったが、1875年第二版から à が aux に変更された。
4）『薬味箱』の出版事情については1877年のカミーユ・ルモニエへの手紙（J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuyzen, Genève, Droz : Paris, Minard, 1957, p. 14-15）、及び1885年のジュール・デストレへの手紙（J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, avant-propos d'Albert Guislain, introduction et note de Gustave Vanwelkenhuyzen, Genève, Droz, 1967, p. 59）を参照した。
5）一方でゾラの処女作 *Contes à Ninon*（J. Hetzel et A. Lacroix, Paris, 1864）はエッツェルによって無事出版されている。両者の明暗については私市保彦『名編集者エッツェルと巨匠たち』（新曜社、2007年、434-446頁）に詳しい。
6）*Journal des Goncourt*, le 23 mars 1886（Edmond et Jules de Goncourt, *Journal – Mémoires de la vie littéraire*, Robert Laffont, 1989, tome II – 1866-1886, p. 1232-1233）.

として売り出す。またこの Librairie Générale 版からは、先行 300 部に番号が付されている[7]。傾向の異なる多数の出版社への売り込みは、作家自身にとっても自作の性格が不明確であったことを意味しているだろう。

本作は巻頭のソネと 18 の散文から構成されているが、当時の批評からも「散文詩集」という名前が与えられるまでの困惑が読み取られる。ジョルジュ・デイリーによる初めての記事では «un petit livre», «un recueil de petites études en prose» とあいまいに表現され[8]、アルセーヌ・ウーセも «Ce petit volume» と言葉を濁すが、その書き手については «Le prosateur se fait poëte pour le décrire lui-même» と散文詩人であることを指摘する[9]。シャルル・モンスレはこの作の起源として二人の詩人、アロイジウス・ベルトランとボードレールを挙げる。そして翌年の一月にテオドール・ド・バンヴィルが次のようにユイスマンスを賞賛したことで、文壇に一定の了解が醸成された。

> [...] dans un petit livre de prose amoureusement ciselée par un poète, M. Jaris[*sic*] Karl Huysmans qui, en un temps dédaigneux（sa part est pourtant la meilleure !）s'occupe de sertir le mot, de peindre par l'harmonie et par le mouvement de la phrase, comme *Gaspard de la Nuit*, comme Flaubert, comme Baudelaire, comme les Goncourt ! Son *Drageoir à épices* est un joyau de savant orfèvre, ciselé d'une main ferme et légère[10].

言葉を彫琢する金銀細工師というユイスマンスへの評価は、この新人作家を高踏派に引きつけて解釈しようとするバンヴィルの姿勢の現れであろう。『薬味箱』は厳密な意味では散文詩集ですらないが、その作者は明らかに詩人であり、特に散文詩人ベルトランとボードレールの後継者であると位置づけられたのである。

74 年 8 月、『薬味箱』出版直前にユイスマンスはオランダに住む画家である叔父コンスタン・ユイスマンス[11]の家に滞在していたが、出版の成功を祝い、同時

7）『薬味箱』発行部数については、ピエール・ブリュネルは単に 300 部が印刷されたとし（Pierre Brunel, «Un premier livre, *le Drageoir à épices*», dans *Huysmans*, L'Herne, 1985, p. 41）、パトリス・ロクマンが 74 年版は 500 部印刷され、うち 300 部に番号が付されているとするが（*DE*, p. 259）、いずれも誤りである。75 年に差し替えられたページで、新たに番号を記入する欄が加えられた。フランス国立図書館アルスナル館には、75 年版で番号 1 が振られた本が所蔵されている（8-Lambert-40）。また 250 番と記入された本（8-Lambert-42）も所蔵されており、そこには 1878 年のパリ万国博覧会のガイドブックを発売しているという出版社自身による広告が挟まれている。この本にはユイスマンスによる献辞が書き込まれているため、1878 年以降に出版社から作家の手に渡ったものと考えられる。ダンチュから 80 部が売れたという作家の言に従うのであれば、1878 年時点で 500 部のうちまだ 170 部ほどが売れ残っていたと予想できる。

8）Georges d'Heilly, *La Presse*, le 16 octobre 1874（*DE*, p. 234）.

9）Arsène Houssaye, *L'Artiste*, novembre 1874（*Ibid.*）.

10）Théodore de Banville, *Le National*, le 18 janvier 1875（*DE*, p. 240）.

11）ルイ・ジレの記述によると作家の叔父にあたる Constant Huysmans（1810-1886）はブレダ、アントウェルペンで絵を学び、1833 年にフランスに移った画家。1836 年の展覧会で彼の二枚の絵が注目されている。教授であった父が視力を失ったため、後任としてオランダに戻り 1860-1877 年の期間はティルブルフで教えていた。（J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins 1885-1907*, publiées et annotées par Louis Gillet, Genève, Droz, 1977, p. 75）

に不道徳性を難詰する同年 11 月 26 日の叔父からの手紙では、«Tes pages écrites sont des pages peintes en paroles» と、言葉で「描いた」点が讃えられている[12]。しかし、そこでは「詩」という表現は一度も使われていない。また、先述の容赦ない面談へと呼びつけるエッツェルの手紙は «J'ai lu vos Camaïeux» と始まっている[13]。そのことは、執筆中の作家が『薬味箱』を散文詩集としては周囲に説明していなかったことを意味しているのかもしれない。一方で、1885 年にユイスマンスは A・ムニエという偽名のもとで、次のような自画像を描くことになる。

> Il a débuté par un médiocre recueil de poèmes en prose, intitulé *le Drageoir aux épices* ; [...].
>
> En sus de ces œuvres, M. Huysmans a édité un volume de *Croquis parisiens* où, après Aloysius Bertrand et Baudelaire, il a tenté de façonner le poème en prose. Il l'a en quelque sorte rénové et rajeuni, [...][14].

これは明らかに、モンスレとバンヴィルの批評に基づいたものであり、ユイスマンスが、ベルトランとボードレールの衣鉢を継ぐ散文詩人という作家像を喜んで受け入れたことを示している。

それでは、当時の批評家たちは彼の散文のどのような点に詩情を見いだしたのであろうか。本作のなかでとりわけ目を引くのが、絵画との関わりである。18 の散文作品のうち、詩人の名がタイトルになっている例がフランソワ・ヴィヨンただ一人であるのに対し、実在画家の名は 3 篇でそのまま題となっている。コンスタン・ユイスマンス、エッツェルの指摘からも明らかであるように、『薬味箱』は絵画に基づいた描写、あるいはより創作に重点を置いた、絵画からの「転換[15]」を多く含んでいる。イメージの源泉とする絵画と文章との不即不離の関係こそが、彼の散文に詩情をもたらしているようにも思われる。以下で、モデルとなった絵画を、作家がどのように創作に生かしたのかという点を実例に基づいて分析する。

12）*DE*, p. 237-240.

13）A. Parménie et C. Bonnier de la Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs, P.-J. Hetzel* (*Stahl*), Albin Michel, 1953, p. 596.

14）A. Meunier [=J.-K. Huysmans], «Joris-Karl Huysmans», *les Hommes d'aujourd'hui*, n° 263, Vanier, 1885（*Huysmans*, L'Herne, p. 27-28）.

15）井村実名子は「転換」transposition を画家の道を断念して作家になったゴーチエが提唱したものだとし、次のようなボードレールへの系譜を説く。「絵画・彫刻から受けた印象・感銘を韻文に「置き換える」こと。具体例を挙げれば、「メランコリア」「三人の風景画家に」「コントラルト」など多数の「転換」の作品がある。ボードレールの「仮面」「幻想的な版画」「《牢獄のタッソー》に寄せて」なども芸術作品の詩的「転換」である」（テオフィル・ゴーチエ『ボードレール』、井村実名子訳、国書刊行会、2011, p. 187）。
美術批評家でもあったユイスマンスは、小説、散文詩などに絵画から想を得た文を多く組み込んでいる。Henry Bouillier, «Huysmans et les transpositions d'art», *Huysmans – Une esthétique de la décadence*（Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, des 5, 6 et 7 novembre 1984, organisé par André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp, Honoré Champion, 1987, p. 127-134）をはじめ多くの論文がユイスマンスにおける「芸術の転換」を扱っている。

2. 絵画モデルが明示された描写

16番目の「アドリアーン・ブラウウェル[16]」は、17世紀フランドルの実在の画家が、貧窮と酒に溺れながら傑作を生み出す姿を描いた作品である。友人とともに、居酒屋にたどり着いたブラウウェルは酒手も持たずに大酒を飲む。帰り際に画家は、紫煙立ちこめる酒場の情景を描き、勘定に代えるのだが、それが1785年ごろからルーブル美術館に飾られることになる絵画《酒場の中》*Intérieur de tabagie*,（vers 1630-1632, 22 × 29cm）であるという筋書きである。物語と読者との間に介在する、200年以上の時と国境を瞬時に乗り越える手段として、当時のパリの読者が鑑賞し得る絵画が散文詩に組み込まれている。

> Ce tableau, vous le connaissez. Il est au Louvre. Le personnage le plus saillant est un buveur assis sur une barrique renversée et nous tournant le dos. Le rustre a tant de fois pétuné et tant de fois vidé de larges vidrecomes qu'il a été choir, nez en avant, sur la table qui lui sert d'appui. Sa chemise a remonté et sort toute bouffante entre son haut-de-chausse jaune paille et son pourpoint gris fer ; un autre maraud, plus intrépide, nous n'osons dire plus sobre, allume sa pipe à un brasier rougeâtre et semble absorbé par cette grave occupation. Un troisième nous présente son profil camard et souffle au plafond un nuage de fumée tourbillonnante[17].

ここで描写されている三人は、ロクマンも指摘するように《酒場の中》でテーブルを囲んでいる男たちであり、一つの絵画を軸に散文詩全体が組立てられている好例と言える。一人目の服装の乱れについての細かな記述や、タバコを吸う二人の行動についての言及は、絵画を見ていない者にもその概略を想像させる説明的なものである。「麦わらの黄色」「鉄の灰色」などの表現からは、色を正確に描写することへの強い執心が感じ取られる。その一方で、大人数で回し飲みする盃を一人で何度も飲み干し、パイプに猛火を灯し、煙の雲を吐き出す姿は、依拠する絵画から離れ、ラブレー的誇張を繰り広げる作家の傾向を既にかいま見せている。

6番目の作品「ルーベンスのケルメス祭」では、標題となっているルーベンスによる作とは別にダフィット・テニールス[18]（子）のなんらかの作品がモデルとなっていることが作中で明示されている。

> [...] Dans le coin, à sa gauche, quatre loups de mer s'étaient attablés. Deux jouaient aux cartes et les deux autres les regardaient jouer. [...] La partie était intéressante, le coup était difficile ; celui qui devait jouer tenait son menton dans sa grosse main couleur de cannelle et regardait son jeu avec inquiétude. Il

16）Adrien Brauwer となっているが、通常は Adriaen Brouwer と綴られる。1605 ～ 6年に生まれ、1638年にアントウェルペンに没した画家。
17）«Adrien Brauwer», *DE*, p. 155.
18）David Téniers le jeune（1610-1690）フランドルの画家。同名の画家を父に持つ。

touchait une carte, puis une autre, sans pouvoir se décider à choisir entre elles ; son *partner* l'observait en riant et d'un air vainqueur, et les deux autres tiraient d'épaisses bouffées de leur pipe et se poussaient le coude en clignant de l'œil. On eût dit un tableau de Téniers, il n'y manquait vraiment que les deux arbres et le château des Trois-Tours[19].

ロクマンはこの描写はテニールス（子）の絵 *Partie de carte* を源泉としていると付注しているが、この画家は同主題の絵画を多数制作しているため、その記述は十分に限定されたものではない。現在ルーブル美術館に所蔵されている *Intérieur de cabaret ; partie de cartes*（1645, 58 × 78cm）の画面左のテーブルでは、二人の男がトランプをし、二人がそれを見つめている。手札を深刻に吟味する男と、それを待つ男の勝ち誇った笑顔が対照的であり、ユイスマンスの描写と多くの点において合致している。しかしこの絵は、1904 年に遺贈されるまではアルチュール・ド・ロチルド男爵の所有であったため、作家がこの絵を 1870 年代初頭に見る事はなかった可能性がある[20]。

現在グルノーブル美術館に所蔵されている *Partie de cartes dans une hôtellerie*（vers 1643-1645, 62 × 87cm）〔図版 1〕は 1937 年にルーブル美術館から委託されたものであり、作家はこちらの作品を見ていた可能性がある[21]。しかし、相手の一

図版 1

19）« La Kermesse de Rubens », *DE*, p. 89-91. 下線は稿者による。

20）Louvre Museum Official Website, Atlas database of exhibits, *David II Téniers,* Intérieur de cabaret ; partie de cartes.〈http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25528〉（2015/10/22）

21）Musée de Grenoble, *David II Téniers le jeune.*〈http://www.navigart.fr/grenoble-collections/#/60000000006296?page=0&filters=authors:TENIERS+LE+JEUNE+David+II⇄TENIERS+LE+JEUNE+David+II&layout=grid〉（2015/10/22）

手を待っている男が笑っていないこと、トランプのテーブルに老婆が加わっている点など相違点が少なくない。他にも、*Taverne Scene*（1658, 48.7 × 68.7cm, Washington, National Gallery of Art）などの類似作があるが、いずれも鑑賞可能性と内容において疑問を残す。

あるいはこの描写にテニールスの一枚の絵のみを対応させようとすることに問題があるのかもしれない。上述の三作品はすべて室内画であり、引用末尾の「三本の塔の城[22]」「二本の木」が意味するものは不明瞭である。1887 年に作家が書いた美術批評は、一つの重要な示唆をもたらし得るものだ。同年にフランス南部で発生した洪水被害への支援を目的として、マラケ河岸で行われた展覧会に押し寄せた無教養な大衆を、作家はテニールスの描く農民のようだと評す。

> D'où peuvent bien sortir ces êtres falots dont les yeux ressemblent à des clous de fauteuils [...] ? [...] nous les connaissons, ce sont les paysans de Téniers, fumant leurs pipes, sous leur toque rouge, assis sur des barriques renversées et jouant aux cartes, dans des paysages au fond desquels apparaît l'invariable château des Trois Tours[23].

パイプを吸う男、赤いトック帽を被る男、大樽の上に座る男、そして後景の三つの塔を持つ城、それらすべてを確認出来る絵こそが、現在ベルギー王立美術館に所蔵されている *Kermesse flamande*（1652, 157 × 221cm）〔図版 2〕なのである。この

図版 2

22）同名のボルドー産のワインの銘柄を指している可能性もある。
23）«Exposition de Maîtres anciens», *Revue indépendante*, février 1887（J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, établie par Patrice Locmant, Bartillat, p. 317）.

絵が 1867 年にアントワープのボスハールト家から入手されたばかりであったこと[24]、そしてこの散文詩のタイトルが「ルーベンスのケルメス祭」であることを鑑みると、ユイスマンスがこの絵を念頭に置いていた可能性は十分にあるだろう[25]。この絵にはトランプをしている人物は見当たらないが、右手のテーブルを囲む人々の内、左端の正面を見つめる男と、その隣の老婆は、〔図版 1〕の左側でトランプをしている人々からそのまま写し取られたかのようである。テニールスの複数の絵画を組み合わせることで、ユイスマンスはこの場面を描いたと考えることが出来るのではないだろうか。

もっともこのトランプの勝負についての描写は、説明的であり詩的散文にふさわしい要素を含んでいない。一方でその直前で、部屋の奥に座る 80 歳の漁師の長老の顔を描き出す際には、作家はあまりに予想外な比喩を重ねている。

> [...] sa figure était sillonnée de ravines et de sentes qui s'enlaçaient et formaient un capricieux treillis ; ses petits yeux noirs, plissés, bridés jusqu'aux tempes, étaient couverts d'une taie blanche comme des boules d'agate marbrées de blanc, et son gros nez saillait étrangement, diapré de bubelettes nacarat, boutonné d'améthystes troubles[26].

皺だらけの顔は山岳の風景に、白班の出来た目は白く斑模様のついた瑪瑙玉に、吹き出物に覆われた鼻は真珠母やアメジストに喩えられている。醜いものや病に冒されたものを、宝石や装身具のように描き出す箇所は、バンヴィルの言う「宝石細工師」としてのユイスマンスの真骨頂であろう。上述のテニールスの絵に鼻の突き出た老人を認めることは可能だろうが、絵画ではなく言語自身へと指向性を変えた過剰な形容詞の繋がりは、両者の間の類似性を問うことを不可能にしているように思われる。

3. 絵画モデルが明示されていない描写

『薬味箱』のなかで最も長い「クロディーヌ」は、明確な筋書きを持ち、短編小説と呼ぶにふさわしい作品である。その冒頭近くの、早朝の市場での場面では、やや場違いとも思われる肉屋でのおぞましい情景が描写されている。

> [...] suspendu par les pieds à des crocs en fer fichés au plafond, le cadavre d'un grand bœuf étalait, sous la lumière crue du gaz, le monstrueux écrin de ses viscères. La tête avait été violemment arrachée du tronc et des bouts de nerfs

24）Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, *David II Teniers*, Kermesse flamande.〈https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/david-ii-teniers-kermesse-flamande〉（2015/10/22）

25）前述の通り、少なくとも 1860-1877 年の期間、叔父コンスタン・ユイスマンスはベルギーとの国境に近いオランダの都市ティルブルフに暮らしていた。74 年、76 年の夏に作家が彼の家に滞在している以上、記録の残っていないそれ以前にも作家がベルギー、オランダを訪れていた可能性は十分にあると考えるのが自然であろう。

26）« La Kermesse du Rubens », *DE*, p. 89.

palpitaient encore, convulsés comme des tronçons de vers, tortillés comme des lisérés. L'estomac tout grand ouvert bâillait atrocement et dégorgeait de sa large fosse des pendeloques d'entrailles rouges. Comme en une serre chaude, une végétation merveilleuse s'épanouissait dans ce cadavre. Des lianes de veines jaillissaient de tous côtés, des ramures échevelées fusaient le long du torse, des floraisons d'intestins déployaient leurs violâtres corolles, et de gros bouquets de graisse éclataient tout blancs sur le rouge fouillis des chairs pantelantes[27].

頭を捥がれ、四肢を切り裂かれ、内臓が飛び出た牛の死骸が肉屋の天井からつり下げられている場面が、ユイスマンスの手により夢幻的な情景へと変化している。死んでいる牛は全体としては不動だが、神経の切れ端は痙攣し、蔓植物と化した静脈は胴体を這い回り、大口を開けた腹は遅すぎる断末魔をあげている。こぼれ落ちる内臓がシャンデリア飾りとなり、脂肪の塊が真っ白な花束として炸裂する比喩の異様さは、ブルトンの言う痙攣的な美を予示し本詩集で異彩を放っている。

この描写のモデルとなった絵画は、作中では明示されていない。しかし当時のパリの教養ある読者は、その源泉が 1857 年にルーブル美術館に加わったレンブラントの《皮を剥がれた牛》であることを容易く見抜いたようだ[28]。『薬味箱』出版の二年後、76 年の美術批評の中で、作家はこの絵を静物画の模範としている。

Je n'en veux pour exemple que Rembrandt. Il branche un jour un bœuf par les pattes, l'éventre et l'on dirait de ces cascades d'entrailles rouges des floraisons d'escarboucles, des grappes de rubis et de grenats serties dans de l'or pâle [29] !

この二度目の《皮を剥がれた牛》描写では、牛の吊るされ方や、その肉体の細部のうごめきが詳述されることはなく、この絵が作家にもたらした効果、突飛な妄想の世界のみが描かれる。散文詩よりも説明的であるべき美術批評のなかで、より絵画から離反した、比喩のみによる記述が採用されているのだ。「クロディーヌ」中の牛の描写自体も、書かれなかった小説の準備のための断片から流用されたものである[30]。「アドリアーン・ブラウウェル」の場合とは対照的に、独立して埋め込まれたこの描写は、物語の筋を左右することはない。この一連の《皮を剥がれた牛》の描写は、ユイスマンスが散文詩、短篇、美術批評といった分野の垣根を

27）«Claudine», *DE*, p. 101.
28）アンリ・ブイエはこのほのめかしの明白さを指摘するとともに、描写と「転換」の違いについて注意を促している。«Tout le monde a reconnu dans ce passage une transcription du *Bœuf écorché* de Rembrandt. Il est clair qu'il ne s'agit pas seulement de description, si minutieuse qu'elle soit, mais de transposition, donc de récréation par le langage d'une œuvre plastique déterminée, d'un tableau bien précis, mais qui n'est pas nommé»（Henry Bouiller, *op. cit.*, p. 130）.
29）«Les natures mortes au Salon de 1876», *La République des Lettres*, le 20 mai 1876（J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, établie par Patrice Locmant, Bartillat, p. 53）.
30）ロクマンは普仏戦争、パリ・コミューン後に書かれていた手稿「出発の歌」に「クロディーヌ」版と酷似した《皮を剥がれた牛》描写が含まれていると指摘している（*DE*, p. 109）。

重大視せず、ある分野で行った創作を別の分野で再利用する傾向を当初から持っていたことを示している。その意味において、『薬味箱』が性向の異なる多数の出版社に売り込まれたことは、出版の困難の他に、作家自身にとってもそれの属するところを見定められなかった証左とも言えよう。

《皮を剥がれた牛》では、確かにモデルは明示されないが、そこでは読者の選良としての自尊心をくすぐるために、あえてレンブラントの名が伏せられていると考えるべきだろう。それに対して、3番目の散文詩「赤色単彩画」に一つの絵画モデルを想定することは難しい。赤い閨房が丹念に描かれ、夕日によってそこはさらに赤くなる。

> La chambre était tendue de satin rose broché de ramages cramoisis, les rideaux tombaient amplement des fenêtres, cassant sur un tapis à fleurs de pourpre leurs grands plis de velours grenat. Aux murs étaient appendus des sanguines de Boucher et des plats ronds en cuivre fleuronnés et niellés par un artiste de la Renaissance. [...]
>
> À ce moment, le soleil inonda le boudoir de ses lueurs rouges, piqua de scintillantes bluettes les spirales du verre, fit étinceler, comme des topazes brûlées, l'ambrosiaque liqueur et, brisant ses rayons contre le cuivre des plats, y alluma de fulgurants incendies. Ce fut un rutilant fouillis de flammes sur lequel se découpa la figure de la buveuse, semblable à ces vierges du Cimabuë et de l'Angelico, dont les têtes sont ceintes de nimbes d'or[31].

冒頭の赤一色の室内描写は、ザイードが指摘するようにゴーチエが韻文詩「交響曲　白の長調」で行った、「雪」「北」「白椿」「聖体パン」「大ろうそく」「牛乳」「象牙」「雪崩」「氷河」[32]などの語による同色の塗り重ねを踏襲したものである[33]。寝室は「バラ色」「深紅」「緋色」「暗紅色」など多様な赤い布で構成されているが、それは散文詩のタイトルである絵画技法「赤色単彩画」Camaïeu そのものである。

ユイスマンスの時代的独自性は後半部で現れている。火事と洪水による矛盾撞着語法を駆使した比喩により、室内に差し込む夕日がガラス細工や銅皿で乱反射し空間を染め上げる様子が描かれている。光の反映により色が変化する閨房という主題は、のちに『さかしま』第一章でも扱われることになるが、ここに印象派からの影響の可能性を見いだすことも不可能ではない[34]。チマブーエとアンジェリ

31）«Camaïeu rouge», *DE*, p. 77. 前半は赤を表わす語に、後半は光を表わす語に、それぞれ稿者が下線を付した。
32）Théophile Gautier, «Symphonie en blanc majeur», *Émaux et camées*, édition définitive avec une eau-forte par J. Jacquemart, Charpentier, 1872, p. 33-37.
33）Fernande Zayed, *Huysmans peintre de son époque*, A. G. Nizet, 1973, p. 23.
34）もっとも『薬味箱』の手稿は73年に出版人達に見せられており、そこに既に含まれる「赤色単彩画」は74年4月の第一回印象派展以前に書かれたものである。ユイスマンスの美術批評は75年から本格的に始まるため、それ以前に作家がどの程度生まれつつある印象派を意識していたのかという点について確言することは難しい。

コという画家の名前が出てくるが、彼らの作品との関連は「金の光輪」という比喩に限定されている。散文詩全体に対応する絵画モデルはないが、部分ごとに絵画との連想が働いていることが分かる。そのなかで例外と言えるのが壁に掛けられたブーシェの「赤色石版画」sanguine である。この技法はいわば camaïeu の言い換えであり、絵画として描かれているこの散文詩のなかで、その主題を反復する画中画としての役割を担っている。

結論

美術批評、短篇小説的要素を多く含む『薬味箱』は、その雑多性にも拘らず批評家達によって徐々に散文詩集としての評価を得るようになる。『薬味箱』を散文詩に振り分ける根拠となったのが、フランス散文詩の嚆矢であるベルトランの『夜のガスパール』との、絵画と文学との橋渡しという点における類似である。『夜のガスパール』の副題「レンブラント、カロ風の幻想曲」は、17 世紀エッチングを代表する二人の画家、版画家に題を求めている。ユイスマンスはベルトランの制作をより具体化させるかのように、1880 年には二作目の散文詩集『パリ・スケッチ』において、二人の印象派画家、ラファエリとフォランによるエッチング合計 10 枚を散文詩に呼応するように配置することになる。

ベルトランに基づいた絵画との照応によって、フランス散文詩の歴史に足跡を残そうと試みたユイスマンスの企図は、一見したところ 1886 年の『パリ・スケッチ』増補を最後に放棄されたようにも思われる。作家は徐々に散文詩のみならず、自然主義小説からも離れ、神秘主義、カトリックへと舵を切ることになる。しかし、それこそが作家が絵画による散文詩創作によって獲得した成果だったのである。彼の転向を象徴する作品として言及されることの多い代表作『さかしま』には、散文詩を巡る非常に示唆的な省察が含まれている。第 14 章で、未遂に終わったロンドンへの旅から帰ったユイスマンスは、書棚に並ぶ古今のあらゆる文学作品を吟味した結果、「1, 2 頁に凝縮された小説」としての「散文詩」こそが、「文学の滋養素、芸術の精油」であると悟り、それに最上の評価を下す[35]。

ホラティウスの「詩は絵画のように」という格言のもと、文学と絵画は常に依拠し合ってきた。その連関は 18 世紀に、『ラオコオン』でレッシングが提唱した時間芸術と空間芸術の分立によって、一度は断たれたかにも思われた。ベルトランに習い、ゴーチエを乗り越えんとするユイスマンスは、絵画を再び文学へと結びつけることを目指した、19 世紀フランスに脈々と流れる詩的散文の一潮流のなかに位置づけることが出来る。『さかしま』以降の彼の小説は、時間の経過によって推移する一貫した筋がますます希薄となり、むしろ美術・文学批評、詩的散文あるいは集積された参考資料のパッチワークと化す。ユイスマンスが絵画を文学に移し替えることでたどり着いたその非時間性こそが、ゾラ以降の小説家が陥った袋小路から抜け出すための独自の方途だったのである。

（大阪大学大学院博士後期課程・日本学術振興会特別研究員 DC）

35）*À rebours*, présenté par Daniel Gronjowski, Flammarion, 2004, p. 227.