

On Neurosis Literature (1) — An analysis of Jean Lorrain's *Monsieur de Phocas*

KUMAGAI, Kensuke

Keywords: Neurology, Gender, Fin de siècle, Decadence

Abstract

This paper focuses on the question of neurosis through the analysis of Jean Lorrain's *Monsieur de Phocas* (1901), which was considered an exemplified “decadent novel of fin de siècle” for a long time. We first examined what is meant by “decadence,” an historical concept recently discussed and brushed up with reference to many domains, and formed a hypothesis that *Monsieur de Phocas* was a post-decadent novel, in the sense that the hero Phocas/Fréneuse tried to escape the closed world marked by vicious values proposed by Ethel.

We discussed the question of Phocas/Fréneuse's identity from a point of view of name/pseudonym, masculinity/femineity, and the double (as in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) (**chapter 1: Confessions of a Mask**), the effect of “drogue” and “mask” in Fréneuse's neurotic spirit (**chapter 2: Aesthetic of Neurosis**). We passed to the question of the representation of what we call “deviant” and “perverse” sexualities in relation with the dichotomies of homosexuality/heterosexuality, sado-masochism, and activity/passivity (**chapter 3: Deviant Sexualities?**), and the question of the form of neurotic perception of physical world, especially with strong sensations of artistic image as Ensor, Goya, and Gustave Moreau (**chapter 4: Nerve and Image**).

神経文学論 (1)

——ジャン・ロラン『フォカス氏』分析

熊谷謙介

本稿の目的は、長らく無視、良くてデカダンス文学の徒花としてフランス文学史に位置づけられてきた、ジャン・ロランの『フォカス氏 *Monsieur de Phocas*』(1901)を神経文学という観点から読み直すことにある。

フランスにおいても日本においても、「デカダンス *décadence*」あるいは「世紀末 *fin de siècle*」文学については、それを「愛好」する一定数の好事家たちが存在し続ける一方で、頹廢や過激な性愛描写のイメージが強固につきまとうものとなり、文学的意義を問うような「研究」の対象とされない場合が多かった。フランスであればセグイエ社から再刊されている、紫色の表紙が特徴的な「デカダンス叢書 *Bibliothèque décadente*」、日本であれば国書刊行会による『フランス世紀末文学叢書』がこうした流れを示す良い例であった。

他方、英米圏を中心として昨今、デカダンスという概念の再検討が進んでいる。2022年に出版された744頁にもわたる大部の論集 *The Oxford Handbook of Decadence* においては、古代ローマから現代にわたるデカダンスの歴史がたどられた後に、各地域のデカダンスの問題がフランス、ヨーロッパ各国から日本まで概観される。多様な文学領域（短編小説、演劇…）や芸術ジャンル（映画、装飾芸術…）での展開、五感とのかかわりを各章で注目し、科学や精神分析、果てはエコロジーとの関係性をみるという研究は、デカダンス文学研究を刷新する意義をもつだろう¹⁾。

こうした再検討の要因として、ジェンダーという問題設定が普及し、文

学研究への適用が進んだことも挙げられる。これについてもフランスに比べて英米圏が先行しており、たとえばイヴ・K・セジウィックは『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』において、英文学の作品における「ホモソーシャル」の様態を分析したが、現在この概念は文学研究を超えて、社会・文化におけるジェンダー構造を分析可能なものとする、大きな広がりを持ったものとなっている²⁾。ここにはいわば、文学史上、軽視されてきたマイノリティの包摂を進める「英語圏・グローバル文学研究」と、あくまで伝統と革新（モデルニテ）の対立から文学史の更新を目指していく「文芸共和国フランス」の対比が背景として見られるが、女性差別的な表象も多く見られるデカダンス文学の読み直しは、後者における文学史的な枠組みの更新にも寄与するものとなるのではないか。

実際、19世紀末のデカダンス文学が軽視されてきたことには、20世紀においてフランス、英米圏とわず、「文学言語の自律性」を旗印とする理論が支配的であったことも原因として考えられるだろう。20世紀の文学が、内的独白、意識の流れ、純粹詩・純粹小説に特徴づけられ、人文学（フォルマリズム、構造主義、言語論的転回…）の潮流も重ね合わせるのであれば、その源にあるのはデカダンスではなく象徴主義であり、マラルメーヴァレリー—ブランシヨの系譜から考えられるものである。そこでは散文よりも詩、内容・イデオロギーよりも言語・形式・表象が優先され、その点で、とりわけ小説により文化・社会背景やジェンダーなどを織り込んだ作品を残したデカダンス文学は、いくら内容として過激であっても形式的には新しくない文学と判断されがちであった。狭義のデカダンスと象

1) Jane Desmarais, David Weir (ed.), *The Oxford Handbook of Decadence*, Oxford University Press, 2002. 同じ編者の類書として次も参照。*Decadence and Literature (Cambridge Critical Concepts)*, Cambridge University Press, 2019. 本稿では、出版地の記述は省略する。

2) イヴ・K・セジウィック『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗、亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、二〇〇一年。

徴主義の対立について言えば、1880年代末の文壇において、象徴主義陣営がデカダン文学者 *décadents* 側に「勝利」した（ギー・ミショー³⁾）という文学史的な見取り図が今なお踏襲されており、またブルデューが『芸術の規則』での社会的に公認されている度合いで両派を区別したことに示唆的なように、デカダンス文学は社会的に認められなかった敗北者による、文学的価値の乏しい不純なパフォーマンスとみなされてきた傾向は否めない。こうした文学史観は、近代化をいち早く進めるために、文学でも当地の「最先端」と思われるものを積極的に移入してきた日本において、さらに深刻さを増していると言わざるを得ないだろう。

* * *

本稿で論じる『フォカス氏』もまた、ジャン・ロランの代表作とされ、デカダンス文学の金字塔ともされるユイスマンスの『さかしまに』（1884）と同様、奇矯な美学のもとに倒錯的な生活を送る主人公の物語として扱われてきた。一方、『フォカス氏』の元になる作品の雑誌掲載は1890年代後半、出版は1901年であるように、『フォカス氏』はデカダンス文学の最盛期と一般にみなされる1880年代・90年代の世紀末から遅れた、「世紀転換期」文学であることについても注意すべきだろう。転換したのは世紀だけでなく、デカダンスと称される価値観だったのではないか？ 『フォカス氏』はポスト・デカダンス小説なのではないか？ という問いが本論の第一の問題設定であり、それを名前の問題から（第1章）、そして神経症や仮面という問題から（第2章）考察する。

デカダンスと称される価値観をより具体的に検討するために、ジェンダー的側面もとりあげたい。デカダンス的な性愛を表す語として、「倒錯

3) Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Librairie Nizet, 1947.

perversion」や「転覆 subversion」、「自然からの逸脱 hors nature」という概念に注目してみる⁴⁾。すると、そこには男性・異性愛的なジェンダー秩序への挑発と、むしろこうした秩序の側から女性や同性愛者を差別的に表象するという、互いに矛盾した傾向が見られる。たとえば女性同性愛者はボードレールをはじめ、多くの男性詩人によって描かれてきたが、検閲に特徴的なように既成の秩序との齟齬を示しつつも、女性同士の恋愛が頹廢へと至る、その不毛性を強調する点においては、男性詩人によるレズビアン解放の否定と解釈できる。これは自身が女性同性愛者である、ルネ・ヴィヴィアンの描くサッフォー像とは好対照をなすだろう⁵⁾。

ジャン・ロランは男性同性愛者として知られる作家であり、『フォカス氏』においても主人公の同性愛的性向を示唆するような表現が認められる。一方で、フォカス氏自身の性的アイデンティティの表現や、女性登場人物に対して示される態度は決して単純なものではない。名前や変装、仮面の問題、そして同性愛とホモソーシャルの関係から、『フォカス氏』に性的「倒錯」があるとするれば、それは何なのかを考えていきたい(第3章)。

最後に注目するのは、『フォカス氏』に見られる外界の知覚形式であり、より具体的には神経の問題系である。「神経衰弱 neurasthénie」や「神経過敏 nervosité」、「無気力 asthénie」といった、神経症にかかった主人公が19世紀後半の文学作品に多く登場することはよく知られているだろう。吉田城の『神経症者のいる文学』が表すように、バルザック『あら皮』、フロバール『サランボー』から、ゾラ『生きる喜び』、ユイスマンス『さかしまに』を経由してプレストに至るまで、文明を極度に発展させた時

4) Marie-Gersande Raoult, *Perversion et Subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain (1884-1906): Une esthétique de la Décadence*, thèse du Docteur de l'Université de Limoges, 2011; 小倉孝誠『逸脱の文化史—近代の〈女らしさ〉と〈男らしさ〉』慶應大学出版局、二〇一九年。

5) 長澤法幸『ルネ・ヴィヴィアン研究—十九世紀末フランス文学における女性同性愛の表象』早稲田大学文学院博士論文、二〇二二年。

代の病として、神経症は文学的トポスとして重要な位置を占めていたのである⁶⁾。世紀末に特化するなら、『さかしまに』のみならず、モーリス・ロリナがまさに『神経症』(1883)という詩集を発表するなど、デカダンス文学とは切っても切り離せない関係にあると言えるだろう。

一方、神経についてはその変調としての神経症だけでなく、外的な刺激がどのようにして神経に伝わるのか、刺激と感覚 sensations はどのように対応するのか、感覚はどのようにイメージへと変換されるか、という知覚の問題へとつながっていく。いわば、カント哲学における統覚する主体や意識と、内面の葛藤というドラマを導くようなフロイト的精神分析における無意識のモデルとのほぎまで、19世紀において、身体を覆う神経を介した知覚を通じて、「別のしかたの」主体形成が考えられていたのではないか、という問題である。テーヌは、意識が感覚、イメージ、観念、知覚から織りなされるものであり、これらに先立って、独立して存在する中心ではないことを主張した(『知性論』)。ショーペンハウアーは苦を感受し、世界をただ観照する主体を提示し、この哲学を引き継ぎながら進化論という科学的見地を組み入れたエドゥアルト・ハルトマンは、主体を刻一刻と変化する、雲の中の虹に似た現象と評した。そして世紀転換期に、ベルクソンが精神の流動性や不確定性を強調したのを見れば、19世紀後半において考えられた主体は神経を通じて外的な刺激にさらされた、多元的・流動的な存在であると言えるのではないか。そしてこれは現代、さかんに議論されているポストヒューマン的状况(個人の自由意志に対する懐疑、「内面の終焉」(ローラン・ジェニー)⁷⁾と精神の機械的な側面の前景

6) 吉田城『神経症者のいる文学—バルザックからブルーストまで』名古屋大学出版会、一九九六年。

7) Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses universitaires de France (Perspectives littéraires), 2002.

化、アーキテクチャーの支配)を予告するものとも言えよう。

狭義の文学に戻るならば、世紀末フランス文壇の様子を証言したオーストリアの批評家、ヘルマン・バルの言葉に注目できる。

古典主義で人間ということが口にされる場合、言われているのは理性と感情だ。また、ロマン主義で人間ということが口にされる場合、言われているのは情熱と感覚だ。そしてモデルネ（現代的傾向）で人間ということが口にされる場合、言われているのは神経なのだ。[……] 自然主義は神経的ロマン主義によって克服されることになると思う。

新たな観念論は新しい人間たちを表現する。彼らは神経だ。神経以外のものは徐々に死滅し、枯れ果てて干からびている。新しい人間たちはもはや神経によってのみ体験し、もはや神経だけを基にして反応する。彼らにとって出来事は神経において生じ、働きかけは神経によってもたらされる⁸⁾。

自然主義を克服するのは、神経的ロマン主義と評される象徴主義、あるいはデカダンス文学であるという位置づけについては、パリでバルが読み、体験したことをふまえて、精密に検証を進めていく必要があるだろう。しかしここでは、オーストリア人という外の目がとらえることができた、「神経文学」という概念に注目したい。クリムトやシーレ、ホフマンスタールといった世紀転換期ウィーンの文学・芸術への橋渡しともなるような神経知覚の表象を、『フォカス氏』に探ること、そしてその結果現れるのはポスト神経症小説であり、新たな知覚表現の可能性ではないか——、こ

8) ヘルマン・バル「自然主義の克服」(1891)『世紀末ウィーン文化評論集』西村雅樹編訳、岩波文庫、二〇一九年、四四頁、四七頁。

れが本論において最終的に目指されるところである。

1. 仮面の告白—偽名とシミュラークル

まずはジャン・ロランの経歴をたどってみよう。ジャン・ロランこと、本名ポール＝アレクサンドル＝マルタン・デュヴァルは、1855年、ノルマンディ地方の海港ル・アーブルの北東にあるフェカンで、船を製造する家系に生まれた。1878年にパリに上京し、ボエーム詩人・芸術家との交流をはじめ、ジャーナリスト作家として、『シャ・ノワール』や『ル・デカダン』に寄稿しはじめる。文学的影響としてはバルベ・ドルヴィイ、ユイスマンス、ゴンクールからの影響が認められ、ロランはダンディズムの継承のみならず、リアリズムとデカダンスの美学の橋渡しを行ったとも評される。また同世代の作家としてはラシルドとの交流が知られるところであり、トランスジェンダーや同性愛、またサディズムの表象でも知られるこの特異な女性作家と共有する点は見逃せないところである⁹⁾。

『神々の血』(1882)、『青い森』(1883)という詩集から文学活動をはじめつつも、創作の中心は小説、そして時評などの散文へと移行していき、ジャーナリスト作家として名をあげていくこととなる。彼のダンディぶりはよく語られるところであり、パリ中の名士が集まるようなサロンに姿を現すこともあれば、いかがわしい素性の人間が行き交う悪所にも出没するというように、階層をまたぐような神出鬼没な行動で知られている。スキヤンダルを引き起こす言動でも知られ、最初の小説である『超ロシア的 *Très Russe*』(1886)は作品内の登場人物のモデルとされたモーパッサンの反発を呼び、後年、歯に衣着せぬ批評によってプルーストと決闘を行ったこともあった。

9) Raoult, *Perversion et Subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain*, op. cit.

主な作品としては他に、『ブーグルロン氏 *Monsieur de Bougrelon*』(1897)、売春宿を描いた『メゾン・フィリベール *La Maison Philibert*』(1904)がある¹⁰⁾。邦訳されたものに、短編集『仮面物語集 *Histoires de masques*』(1900)があり¹¹⁾、仮面や化粧といったモチーフがさまざまな形の物語を生むさまを見ることができる。これはロラン自身の変装や指輪といった装飾品を愛好して身につけていた習慣が反映したものだが、多様なペンネームを用いて雑誌に投稿していたという点にも関連するものである。18世紀のパリを闊歩した偉大なるリベルタン作家にあやかった「レーチフ・ド・ラ・ブルトンヌ Raitif de la Bretonne」、*「スタンダレッタ Stendhaletta」*、17世紀の俳優の別名で、カードゲームの名前になっている「ブリュスカンビル *Bruscambille*」にはじまり、ついには、早すぎた晩年となった時期には「死体 *Le Cadavre*」という名前まで自らに用いるようになったのである。

このようなアイデンティティの攪乱、逆から見れば、人間の実際の顔や本名に代表される確固たる主体など存在しないというテーマは、『フォカス氏』の中でも十分に展開されている。『フォカス氏』はフォカス氏ことフレヌーズ *De Fréneuse* 公爵から託された殺人の告白へと至る手記を、「私」が読み進めるという構成だが、冒頭、私は自分のもとを突然家を訪れてきた男が誰であるのか分からない。訪問名詞には「フォカス氏」とあり、初めて見るその名に私はいぶかる。

フォカス氏は面長でか細い若者であった。年齢はようやく28歳といったようであるが、その顔は血色が悪く、巻き毛で短くした褐色の髪

10) 鹿島茂『パリ、娼婦の館 メゾン・クローズ』(角川ソフィア文庫、二〇一三年)にこの作品の紹介がある。

11) ジャン・ロラン『仮面物語集』(フランス世紀末文学叢書7)小浜俊郎訳、国書刊行会、一九八四年。

からは、実年齢をはるかに超えた年老いた顔をのぞかせていた。

目鼻立ちがはっきりとしていながらも繊細なその顔立ち、やせた長身がまとっている畏まった様子、(あえて言うならば) アラベスク、練とエレガンスとで織りなされ、もつれるかのようなアラベスクを、私はどこかで見ていたのだ¹²⁾。

無作法にも机にある手記の束を杖でかき回しては、取り出して読み始める手に腕輪を認めて、私は彼、すなわちフレヌーズ公爵を見たことがあることに気がつくのである。

美しく青白く透き通った、王女や宮廷の女性のような手…、そうだった、あのときの、フレヌーズ公爵の手袋をはずした手であった(というのも今、彼の本当の名前を思い出したのである)¹³⁾。

女性的な身体表象や装身具(直前の引用の後には宝石の数々が描写されている)、また実年齢に比して老けた様子など¹⁴⁾、ダンディの形象の問題として分析されるべきところであるが、ここでは変名の問題について検討したい。なぜフレヌーズ公爵は「フォカス氏」として「私」の前に現れ、手記を託すこととなったのか?

12) Lorrain, *Monsieur de Phocas*, éd. Hélène Zinck, GF Flammarion, p. 49. 以下、『フォカス氏』からの引用はこのエディションに依り、GFと省略する。翻訳は以下を参照させて頂きながらも、筆者の解釈を明示するために、本稿では拙訳を用いている。ジャン・ロラン『フォカス氏』篠田知和基訳、月刊ペン社(妖精文庫30)、一九八一年。

13) GF, p. 51.

14) 次も参照。「フレヌーズはその柔らかない物腰、髭のない顔にもかかわらず、十万もの年齢を重ねたかのような様子である。往時を長く見てきたような男であり、ヘリオガバルスや、アレクサンデル6世[ルネサンス期の悪名高いローマ教皇]、ヴァロワ朝の最後の王として生きたかのようなたたずまいである。」GF, pp. 58-59.

まず物語の構成上の問題から考えると、冒頭、この手記を託される場面は「遺贈 Le legs」と題された章を構成しており、以降の章で、「私」の存在を浮かび上がらせるような言及は最小限のものとなっている。一方で第二章にあたる「手記」で、手記を読み始める「私」がその支離滅裂さに戸惑ったり、別の箇所では記述の中に欠落を見て、「ここで手記には、筋を追えなくするような欠落がある。わざとなのかそうでないのか、日付の誤りもあり、筆跡も大きく変化している。全体に齟齬を感じさせる一貫性のなさがみられ、筆者が何らかのショック状態に陥り、病に苦しんでいる様子が推察される」¹⁵⁾と語る場面も挿入されている。これは私的な日記という形をとることで、これから見るような神経症的な内面の告白を作品に仕立て上げることが可能になるとともに、「信頼できない語り手」を導入する効果をもつ。すなわち、ここで語られていることが理性的な自己によって統御されたものではないのではないか、という疑問を引き起こすことで、証言の狂氣的な側面をより一層強調する役割を果たしている。ほぼ同時代の1897年に発表され、吸血というモチーフを『フォカス氏』とも共有する『吸血鬼ドラキュラ』もまた、日記や手紙から、電報、果てはシリンダー式蓄音機での録音に至る証言から構成された物語となっていることにも、注意してよいだろう¹⁶⁾。

フレヌーズの告白が真実の告白ではなく、いわば仮面の告白であるならば、名前を変えて登場する意味はあるのだろうか。冒頭のフォカス氏と私の会見の場面は、時系列的には、自称画家で彼をさまざまな言動で苛んでいたイーサルを殺害するに至った過程を日記に書き終えた後に位置している。すなわち、長い回想によって冒頭の謎の解明にたどりつく構成となっ

15) GF, p. 196.

16) 下記は『フォカス氏』からの記述である。「痙攣した私の手が眠れる女の首を絞めようとしている瞬間を見た。そう、首を絞めて、息ができないように。彼女の首をしめて、のどを噛みちぎりたい。息をさせないようにしてしまいたかった。」GF, pp. 63-64.

ているが、その謎とは、「フォカス氏=フレヌーズ公爵とは誰だったのか?」というものである。そしてフォカスという名を殺害後に称したことを考えれば、この名前に込められた意味を考える必要があるだろう。「まずご自宅に偽名で *sous un faux nom* 伺ってしまい申し訳ない。この名前が今や私の名前となったのだ。フレヌーズ公爵は死んだ、もはやフォカス氏しかいない」¹⁷⁾ という自身の言葉にも見られるように、殺害されたのはイーサルと同時に、フレヌーズ公爵でもあったのである。

フォカス、フレヌーズ

フォカス Phocas という名は、まずはビザンツ帝国の皇帝の名として知られている。602年に帝位を篡奪し、恐怖政治をとるなかで610年に斬首されたフォカス¹⁸⁾、あるいは963年から969年に帝位につき、睡眠中に殺害されたニケフォロス2世フォカスがほのめかされていると言える¹⁹⁾。世紀末フランスを席卷したビザンツの流行を考えれば、両者とも妥当な説であるが、フィリップ・ウィンが指摘するように、音声的には *faux cas*、すなわち「偽のケース」と読むことも可能である²⁰⁾。実際「フォカス」は偽名であり、彼のアイデンティティがシミュラクルであることを示唆するのに十分な名ということができる。一方で、*cocasse* (珍妙な、滑稽な) という語とも響きを共有しており、ロランの多種多様なペンネームが与えるような道化的側面も見逃せないだろう。

さらにこの名はフレヌーズという本名との対比でも意味づけられる。フレヌーズ *Fréneuse* は *frénésie* (熱狂、躁狂) という語とも通じるもので

17) GF, p. 53.

18) GF (エレヌ・ザンク註釈), p. 49; José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Nizet, 1995, p. 49.

19) Raoult, *Perversion et Subversion*, *op.cit.*, p. 446.

20) Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Rodopi, 1997, p. 155.

あるのと同時に、語尾が女性韻を示すものとなっている。Phocas は男性韻であることを考えれば、イーサルが繰り返す言葉やイメージに振り回され、妄執に苛まれる受動的な「フレヌーズ」から、彼を殺害することで男性的な「フォカス」として再生する、という筋書きが読み取れるだろう。

一方、フレヌーズ時代の彼が神経症的な心痛に苛まれていたとはいえ、また後に見るように受動的な性向を持ち合わせていたとはいえ、彼に対する描写はマゾヒズム的な面に終始するものではない。『吸血鬼ドラキュラ』に見られるような、女性の生き血を吸うサディズム的な妄想を喚起する場面に特徴的なように、彼の中にはもう一人の攻撃的な自己があり、それは手記の中で十分に言語化されている。

命が脈動しているのを見るといつも、私は奇妙な狂気、破壊の衝動にかられるのである。これで二度目だ、愛の中に人を殺すという考えを見とがめてしまうのは。

私の中には、もう一人の存在 un être double がいるのではないか²¹⁾。

別の箇所では、「命が脈動しているのを見るといつも、私は奇妙な狂気、破壊の衝動にかられるのである」と一字一句同じ表現からはじめて、「奇妙な反作用によって、断末魔にいる気分を味わうのだ。何かが私の息をできなくし、押しつぶしている。愛の中に二つの存在があることを考えると、息苦しくて不安で悶絶しそうだ²²⁾」と告白している。マゾヒズムとサディズム、傷口とナイフが相互に作用しあう関係が、ここでは浮かび上がって

21) GF, p. 64. 次も参照。「私は分身になったかのようだ。自分自身が進めていることなのに、司法劇を見る目撃者として立ち会っている気分だ。舞台がどう演じられているのか、俳優の身振りにまで注目してしまう。」GF, p. 279.

22) GF, p. 87.

おり、それはフレヌーズ公爵からフォカス氏への移行だけでなく、フレヌーズ自身の中でも生じている。そして、この攻撃的な自我が作品の結末（あるいは冒頭）において、フォカス氏として外化したのであり、これも同時代の作品であるステイーブンソンの『ジキル博士とハイド氏』（1886）や、オスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』（1890）においても見られる構図と言えよう。

イーサルとウェルコーム

一方、こうしたサディストの表象として『フォカス氏』の中心に位置するのは、何と言ってもクロード・イーサル Claudius Ethal である。英国で活動する「画家」とは言いながら（そのため氏名は英語読みで表記する）、実際に絵を描いている様子はなく、さわどい美学的言説を弄し、メフィストフェレスよろしく悪徳への誘いを繰り返すことで、フレヌーズの精神を翻弄していく。こちらも名前に意味を読み取るのであれば、lethal（死をもたらす、致死（量）の）、そしてドラッグとの関連からは麻酔剤に使われるエーテル ether の含意があり²³⁾、イーサルがフレヌーズにとってファム・ファタルならぬ「オム・ファタル（宿命の男）」（マリオ・ブラーツ²⁴⁾）であるという解釈もできるだろう。

そして、フォカス氏がフレヌーズにとって悪の分身、ハイド氏であったように、イーサルもまたその分身であったとすることもできるのではないか。フレヌーズはイーサルを殺すことで、フォカス氏となり、イーサルを自らのうちに取り込んだという解釈も十分に成立するだろう。実際、フレヌーズはイーサルを避け、直接会わずに済んで安心をする場面が繰り返さ

23) Morgane Leray, *Pour une mythographie de la décadence : le miroir et la clepsydre*, Lettres modernes Minard, 2015, p. 200.

24) Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable*, Denoël, 1966. (マリオ・ブラーツ『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、二〇〇〇年。)

れながらも、「私の生活において彼が占める場所は何と大きなことか！ さびしいくらいだ！ 彼の存在は私には欠かせないものになってしまっていて、彼がいないと飢餓が私をひもじくして苛むほどなのだ。[...] 飢餓の感覚を感じながら、この不幸の英国人を恐れ、憎むのだ」²⁵⁾と手記に打ち明けているのである。フレヌーズにとって、イーサルの明るく輝く眼は、鋭利で冷たい刃のように体の中に差し込まれ、魂を監視し、欲望を見透かしたかのように見つめるのである²⁶⁾。

イーサルはフレヌーズの神経症的な病状に対して、「治療者」（これはある章のタイトルである）と称してさまざまな処方箋を準備する。ミュージックホールなど大衆演芸に対する情熱は二人が共有するところであり、仮面舞踏会に集まる女優たちや娼婦たちの描写は、「汚辱のダンディ」とも称されるジャーナリスト作家ロランの真骨頂である。また煙草や宝石、香水などの嗜好品、アヘンやある種の花から生じる中毒物質などドラッグへの耽溺、そして第4章で詳述するような芸術作品の愛好などを勧めるが、こうした類似療法（毒を以て毒を制す療法）はむしろ、フレヌーズの症状を亢進させていくばかりである。その原因はフレヌーズの受動的な側面であり、あらゆる感覚に浸食される「不安の貯水池」²⁷⁾として、暴力的な感覚が満ちあふれる世紀末バリを生きてきたことにあるだろう。

イーサルと対比する形で物語の中盤から登場するのは、トーマス・ウェルコム Thomas Welcôme 卿というアイルランド人である。イーサル同様、すべての指に宝石の指輪をはめているようなダンディであるが、逞しい体つきをした貴族である。彼はあるスキャンダルによって多額の賠償金を払わざるを得ない状況に陥り、旅という名の亡命生活を続けているが、

25) GF, p. 112.

26) *Ibid.*

27) Quentin Mouron, *Jean Lorrain ou L'impossible fuite hors du monde*, Olivier Moratte, 2020, p. 76.

このスキャンダルは同性愛行為によるものを想起させ、同様に訴追され収監されたオスカー・ワイルドをモデルにした登場人物とも言われている。彼もまたイーサルのようにフレヌーズに忠告を与えるが、その処方箋の中身はイーサルのそれとは大きく異なるものである。

「[……] 旅をすること。さまざまな国を、そこで見る空を愛しなさい。街や人種に心奪われなさい。しかし一人ひとりの人間とは距離をとることだ。

治療であったり、幸福の秘訣であったりは、ここに存在するのだ。世界を変容する様相のもとに愛すること、それぞれが対立することもまた魔術的で、それが一致することはなお一層不可思議なことなのだ。外界はわたしたちにとって変わることはない喜びの源泉であり、私たちの存在がその唯一の鏡であるだけに完璧なものとなるのだ。

[……]」²⁸⁾

人間が世界の反映であるというフレヌーズの知覚様式を前提としながらも、ウェルカムが提起するのは、ロンドンやパリといった、頹廢が極点に至った西欧文明から抜け出して、アジアやアフリカを旅し（実際にウェルカムはインドに熱狂し、フレヌーズは殺人後エジプトに出発すると書き残す）、原初的な世界がもたらしてくれる感覚の一つひとつに身を開いて、酔いしれることである。ここでもまた、「ウェルカム＝ウェルカム Welcôme」という名が示唆するような世界観が示されているだろう。

この言葉に付け加えて、ウェルカムはイーサルを避けるように諭すのだが、両者とフレヌーズが織りなす男性三角関係はホモソーシャル的と言えると同時に、ある種のホモエロティック的關係をも喚起するものと言え

28) GF, p. 177.

る。嫌悪すべきイーサルが同時に、その眼が喚起するような、体の中に差し込まれる刃という形象であったように、ウェルコムは「本能」という名の「魅惑の力」を有しており、彼の教導によってフレヌーズは、「生きる悦び *joie de vivre*」と「未知なるものの探求において倍増した感覚の陶醉」²⁹⁾ を目指して、イーサルの殺害へと向かっていくのである。

殺害後、フレヌーズはウェルコムの教えを繰り返すかのように、自らが果たした行為の意味を明示している。

このスノッばかりのパリなど、型にはまって腐敗した古いヨーロッパなど、もううんざりだ。イーサルを殺したことで私は解放されて、眼を開かされた。失われた自分を取り戻し、自分は自分という確証を得たのだ。ウェルコムは正しかった。旅すること、情熱と冒険の人生を選びとり生きること、未知のものに飛び込んで忘我すること、無限の中に、若い民族に沸き立つエネルギーの中に、変わることはない人種の美の中に、さまざまな本能の崇高さの中に飛び込むこと³⁰⁾。

イーサルの道ではなくウェルコムの道を選んだという結末を踏まえるならば、『フォカス氏』をユイスマンスの『さかしまに』の衣鉢を継ぐ「デカダンス小説」として位置づけることには、慎重であるべきだろう。

ポスト・デカダンス小説

カンタン・ムーロンは『ジャン・ロランあるいは世界の外への不可能な逃亡』という明示的なタイトルを持つ著作で、閉域からの脱出の挫折が宣告されている『さかしまに』の後で、『フォカス氏』はむしろ、デカダン

29) GF, p. 209.

30) GF, p. 282.

スからの脱出を図った作品ではなかったかという仮説を立てている³¹⁾。辻昌子もまた、「蒐集家殺し」という独自の見地から、『『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」ことを提示し、『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」とまとめている³²⁾。そしてモルガヌ・ルレは、ユイスマンスとロランの相違点として、『さかしまに』のデ・ゼサントが部屋の内装を美学的に作り上げることに示唆されているように、人工楽園という想像の世界への逃避を図ったのに対して、『フォカス氏』のフレヌーズにとっては、こうした人工的な装置は意識的に作り上げることができず、「精神に襲いかかり、世界の知覚に影響をあたえるもの」として存在するのみであり、芸術が病理学的な様相を呈していることを指摘している³³⁾。後者の指摘については本論の第4章で詳述する。

ここでは名前とアイデンティティという、この章の主題を中心にして考えたい。デカダンスに類似した概念として「頹廢 *dégénérescence*」という語が同時代を席卷したが、『フォカス氏』で描かれていたのは、いわば頹廢から「再生 *régénération*」へと向かう過程であり、フレヌーズは死に、フォカスとして甦ったことに象徴的に示されたことである³⁴⁾。そしてそれは同時に、イーサルという父殺しの物語であり、ユイスマンスに代表さ

31) Quentin Mouron, *Jean Lorrain ou L'impossible fuite hors du monde*, Olivier Moratte, 2020.

32) 辻昌子『「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」』大阪公立大学共同出版会、二〇一三年、七一、八八頁。

33) Morgane Leray, *Pour une mythographie de la décadence : le miroir et la clepsydre*, Lettres modernes Minard, 2015, p. 269.

34) カンシ・ヒロコ・サトウは、こうした転生が、より優れた新しい人間への再生という希求を秘めたマゾヒズムの一つの形態であると指摘している。Kanshi Hiroko Sato, *Masochism and Decadent Literature - Jean Lorrain and Joséphin Péladan*, Thesis of The University of Birmingham (Doctor of Philosophy), 2009, pp. 124-125.

れる世紀末デカダンス文学の終焉を、20世紀初頭に宣言したともいえるだろう。

このような文学思潮の変化は『フォカス氏』に限らず、1890年代後半から象徴主義批判とも連動して前景化してきたものだが、この作品においても直接言及されているものとして、ジイドの『地の糧』がある。ジイドはマラルメの近くで文学活動をはじめ、「ナルシス論」（1891）などで象徴主義美学——外界から身を引き離し、美を自らのなかで反映させ凝縮させる美学——を理論化してきたが、『パリュード』（1895）、『地の糧』（1897）、そして『背徳者』（1901）において、閉域のなかでの美の追求からの脱却を目指すようになる。ロランは『フォカス氏』のなかで、文学作品からの引用を明示することなく行っているが、フレヌーズが『地の糧』の文章を道すがら小声で唱える場面では、例外的に作品名を明らかにしているのである。

「私はありとあらゆる放浪者に出会うこともできようかと、みずからも放浪者となった。どこに身を温める場所を求めようかも知らぬすべての人々に優しい愛情の限りを尽くした。また流浪するすべての人を激しく愛した」³⁵⁾

ウェルコームの哲学は、『地の糧』のメナルク＝ジイドのそれと連動するものであり、ロランとしてはそれを隠し立てすることなく、引用符入りで引用が行われたように思われる。

かくして、長らくデカダンス文学の徒花として読まれてきた『フォカス氏』はむしろ、デカダンス文学のモチーフを散りばめ、主人公にいわばそ

35) GF, p. 233. 次の訳文を用いた。ジッド『地の糧』（1897）今日出海訳、新潮文庫、一九五二年、九五頁。

の地獄めぐりを行わせながら、世紀末パリに代表される息苦しい閉域から、殺人という象徴的行為によって脱出しようとした、ポスト・デカダンス文学として定義される。この観点から見た場合、神経症の表象も世紀末の風潮に支配的であった頹廢のモチーフのみならず、そこからの解放をもたらしてくれるような薬物や、統覚的自己を否定するような自動人形といった形象と合わせて考えるべきであろう。これが次章の課題となる。

2. 神経症の美学

ここまで、偽名によるアイデンティティの変容と、それに伴って、神経症からの解放の契機が生まれるという筋道を追ってきたが、『フォカス氏』の大部分を占めているのが、フレヌーズが様々なオプセッションに苛まれる心象風景である。そのなかでもフレヌーズを最も強くとらえる妄執は、青碧に光る大理石の瞳である。「宝石の輝きであれ瞳であれ、あのある種、透明な青碧 *une certaine transparence glauque* に私は恋焦がれ、無となり、呪いをかけられ、とりつかれたのだ」³⁶⁾と語られる瞳は、現実の人間が有する瞳よりもむしろ、彫像の眼とされる。それはいわば、「死んだ眼」の魅力にとりつかれることを意味する。そして、彫像以外でこのような眼を持つ者、生きた人間を仮死状態にして青碧の眼を得させるのは、仮面の装着によってなのである。

このような妄執は神経症的主题と言ってよいが、多くの場合、フロイト的な精神分析における「不気味なもの」の枠組み——去勢不安を中心とする性幻想の抑圧——によって解釈されてきたように思われる。「不気味なもの」(1919)のなかで、その例としてドッベルゲンガー(分身)が挙げられている点は、『フォカス氏』の主題と通じるという意味で興味深いが、

36) GF, p. 55.

フレヌーズの妄想を後年において支配的となった言説で解釈するのではなく、同時代的な文脈、具体的には世紀転換期の神経症表象の一つとして検討する必要があるだろう。

神経症 *névrose* は文学作品において繰り返し描かれる、いわば「文学的」病の一つであり、19世紀前半における特権的な病が「結核」であるなら、19世紀後半は梅毒、そして神経症の時代といえる。その系譜はルイ・クロック『世紀末における神経症とその患者 (1880-1900)』や、吉田城『神経症者のいる文学』に詳しいが、ここでは1900年前後の状況について考えてみたい。神経症はユイスマンス『さかしまに』やモーパッサン『オルラ』で前景化しているように、世紀病ならぬ世紀末病と言ってよいところだが、それまでは狂気さらには悪魔憑きとさえ解釈されてきた苦しみ³⁷が、科学的に診断される病気として成立したと言える。悪魔憑きの伝統が『フォカス氏』においても残存し、それを文学的形象として利用している点は見逃せない³⁷、神経症が医学的見地さらには薬学的見地から捉えられるに至ったと言える。神経症をめぐる、この一見相対立する二つの言説は、次のようなフレヌーズの告白によって確認することができる。

悪魔が私にとりついているのが見えないか…。医者たちが臭化物やアンモニア吉草酸といった睡眠薬を処方して治療するような悪魔なのだ。このような苦痛には薬で処置が良いかのよう！³⁸

外的な刺激にさらされ感覚が過敏となり精神が疲労する状態について、睡

37) Gérard Peylet, *La Littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : Entre décadentisme et modernité*, Vuibert, 1994, p. 122, 147; Mathew Rickard, *Against the Grain: The Poetics of Non-normative Masculinity in Decadent French Literature* (Romanticism and After in France, 30), Peter Lang, 2021, p. 90. 『フォカス氏』の元となった短編のタイトルが、バルベ・ドルヴィイの『悪魔のような女たち *Les Diaboliques*』から着想を受けつつも、『ある悪魔憑き *Un diabolique*』であったことにも注意したい。

38) GF, p. 88.

眠薬などの化学物質で対応するというのもまた、人間の魂を外部から操作しようとする試みに他ならない。このような薬物の描写は、『さかしまに』で見られないわけではない。主人公デ・ゼサントは消化剤や阿片チンキを服用したり、ベネディクティン酒や、果ては圧力鍋で生成したブイオンを飲んだりして、あらゆる手で神経症の進行を止めようとするが、むしろその病を亢進させてしまうのである。

一方、『さかしまに』では、こうした薬や食物はデ・ゼサント自身が召使に命じて調査したり、少なくとも管理を行う、言い換えれば彼の人工天国のヴィジョンを逸脱しないものであるのに対して、『フォカス氏』においては、薬物がフレヌーズの内面を食い破るかのようなものとなっていることが特徴的である。提示される薬物・嗜好品の多くがイーサルによってもたらされる点がその理由であるが（「カンタリジン煙草、アヘン吸引のパイプ、有毒の花、極東の毒物、毒を秘めた宝石の指輪」³⁹⁾）、モルフィネやエーテルの中毒の表象が多く見られるように、薬物は外的な化学物質として登場人物たちの理性的な自我を崩壊させていくのである⁴⁰⁾。

他方、両作品に共通することとして、こうした薬物の服用と同等、あるいはその代替手段として、文学・芸術作品の服用が行われるという点がある。『さかしまに』ではギュスターヴ・モローのサロメ像やオディロン・ルドンの版画、ボードレールやマラルメの詩などがとりあげられるが、それはいわば尋常でないイメージや言葉を脳内に流し入れ刺激を得ることで、病の回復あるいは精神の孤高を保つことを狙うものであった⁴¹⁾。『フォカス氏』においても、フレヌーズはアンソールの版画やオランダの世紀末画家ヤン・トロープの禍々しいイメージに苛まれるのであり、身心両面に作

39) GF, p. 123. イーサルが絵のモデルとなる女性に花のにおいをかがせ、神経衰弱を悪化させたという証言も見られる (p. 197)。

40) ロラン自身、長らくエーテル中毒に苦しめられており、短編集『エーテル中毒者の物語 *Contes d'un buveur d'éther*』(1895)を残している。

用を与える薬物としての美という価値観は伝承されているように思われる。とはいえこの点についても、フレヌーズがイーサルからモロー宅（のちのギュスターヴ・モロー美術館）に絵を見に行くように強く促されることに示唆されるように、ディレタントとしてイメージを能動的に取り入れるのではなく、イメージに受動的に揺り動かされる姿が『フォカス氏』の通奏低音となっていると言えよう。この点については第4章で掘り下げる。

仮面と自動人形

この章の冒頭で示したように、フレヌーズの最大の強迫観念としてあったのは、青碧の瞳という形象であった。そしてこの「死んだ眼」とも言えるモチーフは、彫像や肖像画という芸術作品と密接に結びついていると同時に⁴²⁾、仮面と切っても切り離せない関係にある。仮面は、フレヌーズそしてジャン・ロラン自身、生涯にわたってとりつかれたオプセッションといってよい。仮面はロランにとって魅惑的であると同時に恐怖を呼ぶアイテムであり、人間のうちにうがたれている深淵を隠しつつ、謎の存在を喚起する両義的なものと言える。『フォカス氏』前年に発表された『仮面物語集』（1900）は、仮面のこうした諸相（「怖れ、曖昧さ、極度の恐怖、倒錯」（ギュスターヴ・コキオによる前書き）⁴³⁾）を描いた短編集だが、「仮面の穴 Les Trous du masque」という作品では、仮面の下にあると思われた顔の存在そのものが問われている。

41) 「頭のなかの想念を一新させるために、鎮静剤になる本などを読み、脳髄を冷却するために、麻醉剤になる芸術の薬草など服用してみようと思った。さりとて、痙攣誘起剤や磷酸塩を多量に含んだ作品では疲れすぎてしまう虞れがあるので、回復期の患者や鬱ぎの虫にふさわしい軽い快適な書物、すなわち、ディケンズの小説を読んでみた」『さかしま』澁澤龍彦訳、河出文庫、二〇〇二年、一四三頁。

42) 「真に美しいものは彫像の顔以外にはない。その不動性はわれわれ人間がしかめっ面をするような相貌とは別の意味で鮮やかなものである。神の息吹が顔に生気を与えるように、この虚ろな眼は何と強いまなざしを備えていることか！」GF, p. 61.

43) *Histoire de masques*, préface de Gustave Coquiot, Paul Ollendorff, 1900, p. 3.

彼らは何者か？ これ以上不確実な時間が続くなら狂ってしまいそうだ！ もう我慢できない。仮面の一人の方へ向かって歩み出て、不安で痙攣する手で、突然に彼の頭巾をはいだ。

何と恐ろしいことか！ 何ひとつありやしない。私の凶暴な眼は頭巾の穴にしか出会わなかったのだ。服も兜から下がるフードも、中身などなかったのだ。生きていると思われていた存在も、亡霊、虚無にすぎなかったのだ⁴⁴⁾。

「シミュラクル simulacre」は伝統的な意味で「偶像」を意味していたが、現代においてはクロソウスキーやボードリヤールの用法に象徴的なように、起源をもたないコピーを含意している。この観点からみればここでの仮面は、まさにオリジナル、実体を欠いた、現代的な意味でのシミュラクルであり、これに続く箇所では、語り手が自身の存在までを疑う記述が重ねられているように、人間全体の存在の不確定性を示すものとなっている。一方で仮面は偶像あるいは映像としての側面を備えており、先ほど指摘した青碧の眼とも通じるものとなる。仮面とは、非人間的なものが人間の側をまなざす虚ろな眼なのである。

また仮面の形象は、『フォカス氏』においては仮面舞踏会の場面で大きく扱われるところとなる。謝肉祭の夜、怪しげな境界でフレヌーズは仮面の魅力のとりことなって、仮面舞踏会の様子を目で追っている。

私が見ることのない顔は、その謎によって私を引き付けるのだ。それはまさに深淵を覗き込むときの眩暈である。オペラ座の舞踏会の人々の群れにおいても、またミュージックホールのけたたましく、悲哀も感じるような廊下でも、狼の穴や、ヴェールの黒いレースから垣間見ら

44) *Ibid.*, p. 116.

れるような眼は、私にとって魅惑であり、私を興奮に駆り立てる *sur-excite* 神秘の悦楽であり、未知なる熱 *une fièvre d'inconnu* で私を陶醉させるものなのだ⁴⁵⁾。

眩暈や過剰な興奮、熱など、症状を喚起するかのような表現に加えて、仮面の下にある素顔については見られることのない顔として、謎を湛えた存在として位置づけられており、仮面舞踏会という卑俗な祝祭にも、目撃した人間を狂わせるものを見出している。またこの1898年2月の手記に続く、翌3月の記述では、娼婦たちと一緒にいるという奇妙な夢を見たという記述がある。この女たちは「マリオネット」と称されるように、一貫して生命を欠いた存在として描かれている。

私は一人、売春宿の入り口にたむろする、男たちによって捨てられたあの愛の偶像たち *simulacres d'amour* と共にいた。何時間も前から、この陰気な界限から抜け出せずに徘徊していたのだ。あの自動人形たち *automates* のニスを塗ったかのように動かない眼に、私はとりつかれたのである。その時突然、私にある想念が生まれた。ここにいる若い女性たちは実は死んでいるのではないか、ペストやコレラにかかって、孤独のうちに、石膏のように蒼白な仮面や深紅の仮面の下では腐敗が進んでいる女たちなのではないか⁴⁶⁾。

自動人形というモチーフは、アンドロイドを登場させるヴィリエ・ド・リラダンの『未来のイヴ』などの同時代文学よりむしろ、『砂男』で自動人形オランピアを物語に登場させた、E.T.A. ホフマンの影響を考察することが

45) GF, p. 89.

46) GF, p. 90.

できる。この記述の後には、フレヌーズが女性歌手の歌を聞いている場面が設定されるが、その女性が実際は生きておらず、「病院からの廃棄物であわてて組み立てられた死せる女」なのではないかという疑念が生まれる。「ホフマンのコントのように始まったこの夜は、病院のヴィジョンで幕を閉じる」と記されるのである⁴⁷⁾。この記述が含まれている章は「仮面の恐怖」であり、街にも劇場にも至るところに仮面を見、その背後に死体を透かしてしまうフレヌーズの幻想が綴られている。

かくして、仮面という装置によって、生命そして内面を欠き、外的刺激にさらされ動き続けるという自動人形という想念が生まれるが、それは仮面をかぶっていない側にも適用される人間観である。仮面そして青碧の眼を見つめるフレヌーズもまた、このヴィジョンが伝染するかのように自我を失っていくのであり、それが『フォカス氏』における地獄降りの筋道とも言えよう。

この章では薬物と仮面、自動人形というモチーフから、フレヌーズの「悪魔憑き」がどのように描かれていたのかを考察してきた。両者はそれらを受容する主体の理性的自我を混乱させ、剥奪する機能を果たしているが、それらがあくまで外的な物質や装置として存在し、神経を通じてフレヌーズに作用していくのである。一方、ここでも出てくる娼婦の表象に見られるように、フレヌーズのセクシュアリティも単純な要素に還元できない。次章では、彼の同性愛／異性愛的表象の相互矛盾した関係を見ていきたい。

47) GF, p. 92.

3. 倒錯的セクシュアリティ？

世紀末文学におけるセクシュアリティ表現はたびたび興味と議論の対象となってきたものである。一方では愛するヨハネの首を所望したサロメに見られるような、「倒錯の女」の表象が支配的であった。ブラム・ダイクストラの著作の副題を借りれば、この「世紀末幻想としての女性悪」は同時代フランスの女性嫌悪的風潮を反映したものと言えるが、そこに父権制度から解放された〈新しい女〉を見る立場も存在するというように、両義的な存在であったと言える⁴⁸⁾。他方、男性作家の自己表象として多く登場したのが、「独身者」であった。家に属さないことによる自由を享受する存在である一方、家産の継承や遺贈を拒否するという点で、ブルジョワ的秩序からはみ出した存在であり、普仏戦争敗北の原因とされた少子化、また「デカダンス」の文化風潮に掉さすものともされた。それは性愛への嫌悪のみならず、性や種の終焉（ショーペンハウアー）をも宣言するものであったが、性の欠如としてではなく、もう一つの形の男性性の発露として考えるべきものであろう⁴⁹⁾。19世紀末は、今まで疑われることのなかった、ある種の男性性の危機の時代であった。

こうした観点から見た場合、『フォカス氏』の性表象はどのように位置づけられるだろうか。まずジャン・ロラン自身が当時では珍しく男性同性愛者を公言して、既存のセクシュアリティ秩序を逸脱した要素を多く、作品中に盛り込んでいたことが注目される。第1章でも示したように、フレ

48) ブラム・ダイクストラ『倒錯の偶像—世紀末幻想としての女性悪』、エレイン・ショウォールター『性のアナーキー—世紀末のジェンダーと文化』などを参照。

49) 以下を参照。Jean Borie, *Huysmans. Le diable, le célibataire et Dieu*, Grasset, 1991 ; Jean-Pierre Bertrand et al., *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, José Corti, 1996 ; Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique : essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIXème siècle*, L'Harmattan, 2002.

ヌーズは繊細な顔立ちで「美しく青白く透き通った、王女や宮廷の女性のような手」をした、いわゆる「女性性」を体現する青年であり、暴力的で狂気をはらむ男性的な分身、フォカス氏へと変貌を遂げるという変身物語として、この物語を解釈することができる。また、謝肉祭でフレヌーズが目撃する、学帽を被った男子学生に変装するような女性たちは、「女性のダンディ化」⁵⁰⁾を示すもの、すなわちジェンダーを超え出る存在として登場している。さらに、フレヌーズが示す宝石への愛や、体にぴったりと張り付いた水兵の服、見世物に登場するレスラーのタイツへの好みは、ホモエロティック的な感性を感じさせるものであるが、前章までで論じてきた「青碧の眼」について、ハドリアヌス帝を虜にした青年、アンティノウスの眼と結びつけていることも重要である。

日がな一日私はルーブル美術館にいたが、アンティノウスの眼が私を追いかけてくるのだ。私に視線を置く彼の切れ長の眼の、何と柔らかく、知的でありかつ深みのある暖かさだろうか！ 一瞬、そのまなざしに緑の微光を見た気がした。この胸像が私の手元にあれば、その瞳にエメラルドを象嵌してやるのだが⁵¹⁾。

同性愛の神話的表象が喚起されることで、フレヌーズにおける眼のオプセッションが、自らの性的指向に強く規定されていることが明らかとなる。また、ナイル川への身投げという最期となったアンティノウスへの言及によって、青碧色の眼に潜むナルシス（自己愛）的な側面、死という不吉な側面が示されると同時に、彫像という美術作品が深刻な作用を精神に与えるという構図も見られるところで、次の章で深く掘り下げたい。

50) GF, p. 89.

51) GF, p. 61.

一方、女性たちに対してフレヌーズはどのような態度をとるのだろうか。こうした男性の身体への興味と同時に見られるのは、売春婦たちとの交渉を求めて娼館へ通う姿であり、彼の性的指向が曖昧であると一見思われるかもしれない。踊り子のイゼ・クラニルやパントマイムのヴィリーなど、名前を持った女性たちも登場し、とくに前者に対してフレヌーズは熱狂を感じる。楽屋を訪れたフレヌーズはイゼの瞳に幻惑されるが、そこで描かれる彼女は「少年のように股を大きく広げて座り、彼女にひざまずく衣装係に足を投げ出すかのようにして、肌にぴったりと張り付いた絹のメッシュ地の服を苦勞して脱ごうとしている」⁵²⁾ 姿、すなわち先ほど確認したような男性的な形象であった。彼女は自分に興味を持つフレヌーズを性的に籠絡しようとするが、それに彼は乗ってこない。「イゼ・クラニルは至るところで私が不能だとしゃべった。彼女が本当のことを知っていたら！彼らが知っていたなら！」⁵³⁾ とはフレヌーズの独白である。別の箇所で、ここで言うような見かけ上の「不能」について、フレヌーズは次のように理由づけている。

もし私が、こうした女性たちの誰に対しても愛する力が欠けていること *mon impuissance d'aimer* に非常に苦しんでいたのだとすれば、それは彼女のうちの誰も本当の視線というものを持ち合わせていないからである⁵⁴⁾。

イゼのような特別な存在を除いて、フレヌーズを眩惑する真の視線、青碧の眼を持つのは、アンティノウスであって女性ではないのであり、イゼで

52) GF, p. 81.

53) GF, p. 84.

54) GF, p. 67.

あっても男性的な人物として愛される存在にとどまるのである。

マゾヒズム的妄想

このように同性愛をほのめかしつつ、それを否認するかのように、女性嫌悪に至るような女性の性的表象といった異性愛的要素を盛り込むこの作品に対して、「ヘテロモセクシュアル hétéromosexuel」的と称することも可能である⁵⁵⁾。一方、同性愛／異性愛という対立項の相互関係からだけでなく、性的欲望における能動性／受動性の関係も見ていく必要があるだろう。

『フォカス氏』において反復されるものとして、「吸血」という妄想がある。第1章でも『吸血鬼ドラキュラ』との物語構造の類似性や、女の首を絞めるというヴィジョンを示したが、「眠れる女のあの美しい首につけられた青あざ、死んでしまったかのように生気を失い、快樂にぐったりとした体の安らぎ...、私を魅了してやまない、あの斑点！ そくに唇を押し当てて、この女の魂をすべて、ゆっくりと吸い出してしまいたい！ 血の一滴まで！」⁵⁶⁾と、フレヌーズは女性嫌悪とも、サディズムとも形容されるような妄想に身をゆだねるのである。確かにこの記述に続くのは、虫を殺していた少年期の回想であり、ここにフレヌーズに潜む女性殺しの欲望が読み取れるかもしれない。

一方、こうした破壊衝動は女性だけでなく、自身にも行使されることは見逃してはならないだろう。吸血の妄想はフレヌーズのうちに、自分自身が襲われるというヴィジョンもまた導くのである。

55) Philippe Martin-Lau, « « Et Narkiss se mira... » : regard sur l'écriture hétéromosexuelle de Jean Lorrain », *Dalhousie French Studies*, Vol. 61 (Winter 2002), pp. 49-61.

56) GF, p. 63.

私は狂おしい愛撫のなすがまとなり、小さな噛み痕が体中くまなく巧みにつけられて、卒倒しかけるほどであった。足の指から髪の毛の先まで、数えきれない吸盤に吸い尽くされた。臭気を放つ獣は私の肉体を共有するかのよう次々と襲いかかり、裸の私を密やかに凌辱したのだ。

[……]

巨大なコウモリの軍勢が、ヴァンパイアと称される熱帯の重たげで、丸々と太ったコウモリの一団が、私の血を吸い、体に口づけをしようと襲いかかってくる。愛撫はときに正確なもので、激しい享楽に私は身をふるわせるのであった⁵⁷⁾。

フレヌーズは汗でぐっしょりと濡れてこの夢から覚めるのであるが、吸血と性的快楽とがないまぜになった記述からは、この夢が単純に悪夢ではなく、彼の男性同性愛という性的指向の顕れ、より正確に言えばマゾヒズム的な至上の悦びの表現と解することもできるだろう。ここには同性愛であれ異性愛であれ、サディズムとマゾヒズムが融合した性愛表象を見る必要がある。とくにフレヌーズの受動性は、世界が外的刺激として神経を通じて知覚されて精神に作用を及ぼすという、世紀末文学にしばしば見られる構図を考える上で重要な側面であり、それを最終章で検討しよう。

アスタルテという女神

ここまで『フォカス氏』における、女性嫌悪的であったり、男性同性愛的であったりするよう一見思われるジェンダー表象を分析してきたが、そこに織り込まれるのは男性主人公自身にも跳ね返ってくるような暴力の幻想であり、受動的な快楽への願望であった。一方で、イゼ・クラニルの

57) GF, p. 167.

ような個性的な女性も登場するとはいえ、イーサルやウェルコームという、フレヌーズを揺り動かす男性たちの存在に比べて、作品中の女性たちは背景に留め置かれていることは否定できない。それはいわば、男性3人が構成するホモソーシャル・ホモエロティックな空間から、女性たちが排除される構図にも見える。

もしその体制を崩壊させる女性がいるとすれば、それは『フォカス氏』の初出版の作品の副題にもなっていた、アスタルテである。アスタルテはメソポタミアの邪淫をつかさどる女神であり、フェニキア人によって売春と結びつけられ、人身御供を受けるような、まさにデカダンスのアイコンとなるような形象である⁵⁸⁾。前述の箇所との関係では、「吸血女stryge」⁵⁹⁾とされているところが注目されるが、より留意すべきことは、アスタルテが青碧の眼を持っていることであり、女性としては例外的な位置を与えられていることが分かる。イーサルの殺害後、「女神」と題された最終章では、フレヌーズの幻想のなかに女神アスタルテが降臨する。

ベッドに入ったがまったく眠れなかった。早い時間に床についたのだが、昼間はコルバンの処方に従って長時間歩き、健康的な疲労によって神経を参らせようとしたのだ。しかし、無駄だった。「彼女」が現れたのである。

それは狂気に満ちた幻覚であった。彼女の肉体はヒスイのように透明で、エメラルドでできた冠をつけた額からは、黒い薄布のヴェールが滑り落ち渦を巻いている。性器をのぞかせる薄布からは気体が流れ出し、腰のあたりに巻き付いて、両足のくるぶしをつなぐ結束のよう

58) Christophe Cima, *Vie et œuvre de Jean Lorrain, ou, Chronique d'une "guerre des sexes" à la Belle Époque*, Alandis, 2009, p. 268.

59) GF, p. 174.

に結ばれている。こうした装身具は、彼女の青白い幻の謎を深めてゆくばかりだった。

彼女の閉じた瞼の下に隠れた眼を見ることができればと、願った。私が密かに感じたのは、この見たら命を奪われかねない裸身が、私を治癒してくれるものの謎を秘めているものなのではないか、私が愛を捧げたこの死せる女こそ、私の秘密が受肉した、恍惚の生ける化身なのだ、という予感である⁶⁰⁾。

眠れないまま見た夢想という点で、ネルヴァルが『シルヴィ』で用いた幻想へのトリップという仕掛け、また他のネルヴァルの作品でも現れるエジプトの女神、イシスに対する幻想も喚起するものだろう。そして女神に出会い、青碧の眼や裸身に象徴される奥義にたどりつくために、男性が艱難辛苦を乗り越える、ここでは先述の拷問のような経験をし、「イーサル＝フレヌーズの分身」の殺害を遂行するという試練を経ることで再生を果たすのも⁶¹⁾、ネルヴァル的な構図と言えらる⁶²⁾。ここにはロマン主義的な秘儀伝授のヴィジョンのなかに、19世紀末・20世紀前半という植民地主義の時代のオリエンタリズムが流入しているのと同時に、男性が「秘密＝女性」を暴く物語という異性愛にのっとった筋書きが前提とされていることは否定できないだろう。

女神であれファム・ファタルであれ、アスタルテは男性のアイデンティティをめぐる探求を介添えする存在に押し込められているのであり、この

60) GF, pp. 282-283.

61) Sato, *op. cit.*, p. 89, 123.

62) たとえば次のような記述が例として挙げられる。「眠っている間に、すばらしい幻覚を見た。女神が現れこう言ったように思った。「私はマリアと同じ、おまえの母と同じ、すての姿形のもとおまえがつねに愛してきたものと同じなのだ。おまえの試練が一つ果たされるごとに、私の顔を覆っている仮面の一つを脱ぎ捨ててきた。やがて私のありのままの姿を見ることだろう」(ネルヴァル『オーレリア』(田村毅訳)『ネルヴァル全集VI』筑摩書房、二〇〇三年、八九頁。)

ような限界から『フォカス氏』の意義——現在のジェンダー研究で見逃されがちな「多形倒錯的な」欲望の表象——を検討する必要があるだろう。それはクイアー的なアプローチに寄与し、世紀転換期の文学が秘めている別の形のモダニティを模索する端緒となるのではないか。

4. 神経とイメージ

ここまで、名前（第1章）、神経症（第2章）、セクシュアリティ（第3章）の観点から『フォカス氏』の解明を目指してきたが、最終章では、第2章における神経症の表象の議論で現れた、薬物や仮面といった外的刺激のモチーフを「イメージ」の問題に展開させて考察したい。第1章で見たような不確定なフレヌーズの主体は、こうした物質や女性も含むような「他者」とどのような関係を取り結ぶのだろうか。

『フォカス氏』は「ジャン・ロラン」の署名を持つ作品であるが、その内部にはロラン以外の多様な声、すなわち引用が多く散りばめられていることが特徴的である。ボードレールやヴァレリーなど、詩の引用からはじまる章も多く、またフレヌーズが長年否定していたミュッセの詩に涙してしまう場面など、物語構成のうえで重要な挿話を形作ることも少なくない。引用符をつけずに、記憶で引用、正確に言えば盗用するような箇所も見られ（第1章で示した『地の糧』からの引用は、ジイドの名に言及し、かつ引用符をつけて行われた引用の珍しい例である）、ロランという自己が、引用元である他者との壁を強く意識しておらず、自らの言葉として融通無碍に取り込むという主体概念が示されていると言えるだろう。

その中で、同時代のギリシャ学者シャルル・ヴェレの散文を引用している場面があり、「私の魂、私の苦しみにこれほど近いものを読んだことがない」とフレヌーズに語らせている。

「私は長年、目の中に他の人間が見えないものを追い求めてきた。ゆっくと、苦しみながら、万人の臉のなかに、永遠に存在し続けるような慄きを発見したのだ。[……] 私の眼は他人の眼を一つ一つ奪い、もう今では盗んだ眼のすべてを反映させた鏡にすぎない。未知なる感覚に揺り動かされる、多層的な生によってのみ、突き動かされる鏡 [……]。』⁶³⁾

青碧の眼という強迫観念の背景となるような認識であり、何かをまなざす眼を見つめることが、他者が見つめるもの、さらにいえば他者が見えないものまでも我がものとすることを意味するのである。これはそのままロランの引用の流儀を示すものでもあり、引用される書き手が気づかなかったものを、引用することによって露わにするという反射鏡の詩学が、ここで宣言、しかも引用によって宣言されているのである。

そしてここでもう一つ注目したいのが、「未知なる感覚に揺り動かされる、多層的な生 *vie multiple et agitée de sensations inconnues*」という表現である。人間の精神が鏡であるなら、今まで知覚することのなかったさまざまな感覚＝光線を集めて、不可視のものを浮かび上がらせることができるというヴィジョンであるが、問題になってくるのはこの感覚の受容の仕方となるだろう。

『フォカス氏』で特徴的なのは文学の中からの引用だけでなく、絵画等の視覚イメージが次々と言及され、フレヌーズをはじめとする登場人物がそれらを実際に見る経験をすることで、精神に作用が及ぶという主題である。アンソールやヤン・トロープ、ギュスターヴ・モローについては第2章で言及したが、その他にもピュヴィス・ド・シャヴァンヌ、バーン・ジ

63) GF, p. 73. この箇所についてのザンクの註釈によると、この引用元は『メルキユール・ド・フランス』誌 1897年6月号に掲載された物語「眼の崇拜 *Le Culte des yeux*」とのことである (p. 72)。

ョーンズ、クノップフ、そしてゴヤが挙げられる。フレヌーズはイーサルによって、こうした画家の画集を送りつけられたり、実物を見に行くように勧められるが、ゴヤの『戦争の災禍』が示唆的であるように、酸鼻を極める情景を映し出す悪夢的な形象は、フレヌーズを極度の不安に陥れることとなり、睡眠薬を倍にしなくてはならないと記させるほどとなる⁶⁴⁾。アンソールについては、

こうした醜悪でありかつ幻想的な版画が何枚も矢継ぎ早に送られてくると、私は餌に飛びついてしまう。こうした作品は私の調子を狂わせ、頭脳を破壊するのだ。私の想像は驚愕と不安でいっぱいとなり、この終わることのない襲撃に神経が震え出す…⁶⁵⁾。

イメージが感覚器官を通じて、神経に伝わり、脳へ刺激を与える過程が、「襲撃 *attente*」、「振動 *trépidation*」という語によって表現されており、ここに『フォカス氏』、また世紀末を中心に見られる「神経文学」という系譜を読み取ることができるだろう。そこでは世界の意味の理解というような理知的な認識よりも、物理的な刺激を感受して、人間の統覚的な意識からはみ出るような感覚を知覚・表現することが主題となり、それゆえに精神の不確定性が——精神分析的な葛藤の図式とも異なる形で——露わとなる表象形態となるだろう。

それはリアリズム文学とデカダンス文学の移行過程で生み出されたものであり、ゴンクール（「視覚の現代的過剰」⁶⁶⁾、「感覚の知覚過敏」⁶⁷⁾）、ユイスマンスが代表的な作家と言えるが、両者から多大な影響を受けたジャン・ロランもまた、その系譜にあることは確かであるように思われる⁶⁸⁾。

64) GF, p. 116.

65) GF, p. 118.

一方で、『さかしまに』で見られるような、外的世界から距離をとる余裕がある主人公デ・ゼサントが、人工天国を作り出すような視点に比べて、フレヌーズの世界に対する距離はより近く、世界が切迫しているように思われる。第1章でモルガヌ・ルレを引いて両者の相違点を示したが、『フォカス氏』に見られる文体的特徴として、強迫的な反復表現や繰り返言があるという指摘も示しておきたい⁶⁹⁾。青碧の眼というオブセッションに苛まれるフレヌーズ同様、読者もまた、禍々しいイメージの言葉による描写や繰り返しの表現によって、精神を揺り動かされる読書経験を与えられるのである。

感覚の過剰摂取

ここでは「感覚 sensations」という語に注目して、フレヌーズによる外界の知覚がどのように描写されているかを見ていこう。作品の前半部、彼は他人からは洗練された人、風変わりな趣味を持つ人と呼ばれているが、同時に「サディストで、暴力的で複雑な感覚に飢えた者 un assoiffé de sensations」⁷⁰⁾と噂されていた。一方でそれは、異性愛的な欲望の大きさを前提とするならば事実ではないが、他方、感覚を薬物のように摂取しないと精神が危機に陥るような、中毒者フレヌーズのこれからの道行きを指し示しているように思われる。このような女性への性的欲望の欠如と、それに反比例するかのような感覚への渴望は、彼が娼婦を買おうとして挫折

66) Marc Fumaroli, "La modernité du journal," *Magazine littéraire*, sept. 1989, p. 28, cité par Santos, *op. cit.*, p. 194.

67) Raoult, *op. cit.*, p. 533.

68) ルネ・A・キンケイドは、フランス世紀末文学における神経症者が登場する作品として他に、マラルメの『イジチュール』、メーテルランクの『ベレアスとメリザンド』、ゾラの『ナナ』、そしてこの『フォカス氏』を挙げている。Rene A. Kingcaid, *Neurosis and Narrative: The Decadent Short Fiction of Proust, Lorrain, and Rachilde*, Southern Illinois Univ Press, 1992, p. 5.

69) Leray, *op. cit.*, p. 276.

70) GF, p. 83.

する、次のような箇所では明示されている。

彼女たちは私にとっては実験のために使われる肉にすぎなかった。それも喜んで行われる実験では全くないのである。感覚 *sensations* と分析を追い求め、彼女たちについてまるで解剖された部位に対するかのように細かく記述しては見るものの、私が期待したような刺激 *vibration* をもたらしはくれなかった。それはまさに、灌木のなかで待ち伏せするように、神経組織 *nervosité* のなかに刺激がやってくるのをこっそりとうかがっていたのに、そこで発見したのは知的な悦楽 *volupté savante* ではなく、意識にのぼらないような無害な喜び *joie inconsciente et saine* だったからである。私はその喜びを生きるのではなく、それを道具としてもてあそび、人生を無駄に過ごしてきたわけだ。稀なるものの精錬や探求の数々は、結局、それを分解して無に至るのが必定なのである⁷¹⁾。

神経組織をモデルとして、刺激を受けて感覚が知覚され、「悦び」が獲得されるというプロセスが期待されている。しかし、斥候よろしく刺激を待ちかまえたところで、感覚を分析したり特別な感覚を追い求めたりしても、女性たちから精神を揺り動かすような悦楽の体験を得ることはできなかった、という苦い認識が語られている。それはまた『さかしまに』で見られるような、ディレクタントによる感覚の洗練に対して、その無効を宣告するかのような記述ともなっている。

それではここで言う「知的な悦楽 *volupté savante*」、フレヌーズが追い求めた悦楽とは何だろうか。物語の結末から考えれば、閉塞的な世界からの脱出をし、生を取り戻そうとしたウェルコームの道筋の果てにそれは存

71) GF, p. 216.

在していると言えよう。一方で、ウェルコームは「本能 instinct の人」⁷²⁾と称されており、「知的な savante」という語と相矛盾するように思われる。一方で、イーサルの道はどうだろうか。周囲の女性たちを麻薬などによって破滅させ、フレヌーズに致命的な影響を及ぼすオム・ファタルとして、彼は世界に能動的な態度で関わることで、フレヌーズの徹底した受動性と一線を画している⁷³⁾。策謀をめぐらす男として、「知的な」という語はイーサルにこそふさわしいのかもしれない⁷⁴⁾。意識と無意識、能動性と受動性、サディズムとマゾヒズムの間で、フレヌーズ＝フォカスは揺れ動き続ける存在なのである。

結論に代えて

本稿ではジャン・ロランの『フォカス氏』を、主に神経組織による外的刺激の受容を出発点として、どのようにフレヌーズが主体を形成、あるいは崩壊させていくかを、アイデンティティ（第1章）、シミュラークル（第2章）、セクシュアリティ（第3章）、イメージ（第4章）を軸に考察してきた。各章で幾分かのまとめを行っているので、ここではロランの書簡に見られる章句を引用することで、全体の結論としたい。『フォカス氏』の発表年である1901年の5月16日付のオレルへの手紙で、ロランはこの

72) GF, p. 209.

73) マリ＝ジェルサンド・ラウーは、「体中の血が沸き立ち、この体全体が私を苦しめる。神経はかき立てられ、指はけいれんし、殺人の欲望が脳内を駆けめぐり……自分の手が殺人者の手になったと感じる。tout mon sang bout, toute ma chair me fait mal, mes nerfs s'exacerbent et mes doigts se crispent, des envies de meurtre traversent mon cerveau… Tuer, tuer quelqu'un, oh! comme cela m'apaiserait, éteindrait ma fièvre… et je me sens des mains d'assassin.」というフレヌーズの告白の文体を分析し、最後の「自分の手が殺人者の手になったと感じる je me sens des mains d'assassin」という表現に、自らが主体として介在せず、あたかも「殺人者の手」が移植されて、勝手に手が動いてしまうかのようなイメージを与えていることを指摘している。Raoult, *op. cit.*, p. 397. 付言するならば、この引用が全体として「私 je」を主語とせず「血」、「体」、「神経」そして「指」を主語とすることで、「私」は動かされる受動的存在にすぎないという認識も読み取れる。

74) 「知的な悪徳 vice savant」という語も見られる。GF, p. 66.

作品の設定を踏まえながらも、他の作品群や自らの作家人生の全体に通じるような認識を披露している。

世界はまるごと、青や緑に映る私の眼の中にある。人は私を倒錯としたいのだけれど、私は鏡にすぎない⁷⁵⁾。

「世界は私の眼の中にある」というのは、一見、フランス 19 世紀末において受容されたショーペンハウアー哲学の一つの説、すなわち「世界は私の表象である」と同等のものとして解釈されうる。しかし、ロランの言わんとしていることは、このような独我論的な世界観とは真逆のものである。すなわち、彼にとって「私」は世界に比して絶対的に卑小のものであり、私は世界のなかで刺激にさらされて不安定な自我しかもてないのである。ロランにおいて眼は世界への窓であり、他者の眼を見つめることで、その他者が見つめる世界を知ることができる。本論でも述べたように、「私＝ロラン＝フレヌーズ」は世界から受ける多様な印象を受け取る、印画紙のような存在なのであり、名前をフレヌーズからフォカスに変えるように、仮面をかぶるように、そして性的なアイデンティティを変装によって逸脱するように、きわめて受動的かつ多元決定される存在と言えるだろう。

一方、ジャン・ロランとその作品を語る際には、「デカダンス」、「倒錯」がその常套句であった。本論でも第 3 章において、フレヌーズのセクシュアリティについて考察したが、性自認以外の性への変身などに加え、同性愛表象の分析から、やはり「倒錯」という結論が期待されるように思われる。しかし、この書簡の「人は私を倒錯としたい」という認識から考えるならば、倒錯しているのはロランであるよりもむしろ、そのように判断する周囲の人々と言える。ロランはフレヌーズ同様、他者の欲望を映し出し、

75) Lettre à Aurel (16 Mai 1901). Cité par Cima, *op. cit.*, p. 3.

さらには他者が見いだせなかったものまで映し出すような鏡のような存在なのである。

『フォカス氏』は結局、どのような作品として位置づけられるのか？それを一言で言うなら、世紀末小説で盛んに取り上げられたデカダンスや神経症、倒錯といったモチーフに対して、主体の再生やサド=マゾヒズムという観点、そして神経を通じた知覚そのものを主題化することで、新たな次元への脱出を目指した、過渡期の作品とすることができるだろう。読者は冒頭、フォカス氏となったフレヌーズから手記を渡された「私」を通じて、回想として手記を読み進めていくことになる。いわば結末は最初に明らかとなっており、イーサルの殺害に至るまでの地獄巡りこそが『フォカス氏』を構成する主たる部分であるが、爛熟した世紀末パリで、イメージを中心とした刺激に翻弄されるフレヌーズは、最終的に「知的な悦楽」を得ることができたのか？ 得られたとする場合、それはアスタルテに象徴される女神なのか、それともウェルコムやイーサルに示される男性なのか？ 結局は冒頭に帰着するようなループ型の作品、そして20世紀の始まりを告げるのにふさわしく、新しいアイデンティティやジェンダー観を模索するようなオープンエンドの作品であると、さしあたりの結論を記して、ここで筆をおきたい⁷⁶⁾。

76) 本稿は、日本学術振興会科学研究費助成事業（学術研究助成基金助成金）基盤研究（C）「心の終焉—神経表象と19世紀末フランス」による研究成果の一部である。