

# ガラス空間の機能

— 『獲物の争奪』における「温室」について —

中井敦子

## はじめに

建築そして都市の空間は、ゾラの小説のいずれにおいてもきわめて重要な役割を果たしている。とりわけ、オスマン計画下で再生するパリを舞台とした、「土地収用、建築、解体、投機についての小説<sup>1)</sup>」である『獲物の争奪』*La Curée*においては、この都市とそこにある建築空間はあたかも登場人物であるかのように、そのさまざまな相貌をあらわにしてゆく。ゾラは後に1884年『愛の一ページ』*Une Page d'amour* 初版への序文で「大海原のように屋根々々の広がるパリがギリシャ悲劇のコロスのようにひとりの登場人物となる小説を書くことを、はたちの頃から夢みていた<sup>2)</sup>」と述べているが、この夢はすでに10年以上前からかなえられつつあったといえよう。『獲物の争奪』の「準備ノート」*Dossiers préparatoires*には、小説中に登場する主要な建築の細部に関してだけでも、ゾラの手によるデッサンを含めて20枚に及ぶ資料が残されており<sup>3)</sup>、空間的配置へのこの作家のこだわりがうかがえる。またオスマン計画についても詳細な調査がなされている。

十九世紀、建築は諸芸術の規範としてとらえられていた。ゾラにわずかに先立つ世代のヴィクトール・コンシデランは「建築、それは軸となる芸術である。他の全ての芸術を統括する芸術である<sup>4)</sup>」と述べ、また他にもたとえばフェリシテ＝ロベール・ドゥ・ラムネの「他の全ての芸術の規範となる芸術<sup>5)</sup>」という言葉がある。建築空間がゾラの小説においてどのような機能を果たすものであるか。空間の位相を重視したこの作家にあっては、物語の単なる背景あるいは物語の真実らしさを支える(*effet de réel*)枠組につけるものではない。

この小説には、アリストイッド・サカールの邸宅、それに付属する温室、ペロー・デュ・シャテル家の館をはじめとして、その他にもオスマン計画で破壊される無数の名もなき家屋、新しい道路にずらりと新築される住居等々、数多くの建築が登場するが、この小論では、温室に焦点を絞りたい。ゾラは、十九世紀中後期に駅、市場、温室、図書館、博覧会場に多用された鉄とガラスの建築にひとかたならぬ関心を示している。『ルーゴン・マカール』シリーズの中では『獲物の

争奪』のほかに『パリの腹』*Le Ventre de Paris*、『オ・ボヌール・デ・ダム百貨店』*Au Bonheur des Dames*で、新しい素材から成る建築空間に中心的な役割を与えているし、ジャーナリストとしてもこの新建築を称揚してやまない<sup>6)</sup>。

本論では、サカール邸の温室を中心に、温室というこの鉄とガラスの建築空間の小説内での様々なあり方を示し、その意味と機能を考察する。そして当時の新興富裕層の邸宅の付属施設として物語の格好の背景をなすにとどまらぬ、この建築空間が小説の構造との間にもっている関わりを明らかにしたい。

## I. 意味産出の場としての博覧会場

サカール邸の「冬の庭園」の描写は、透明な円屋根の下に集められた希少な植物の名称そして様態の網羅的な列挙によって、読む者をまずは眩惑する。第一章と第四章をそれぞれしめくくる、プレイアード版でいずれも四ページ半に及ぶ温室の場面(以下、354-358：描写(I)、485-489：描写(II)とする)は、様々なメタファーで表現された異国の植物で溢れている。

温室建築は、1851年ロンドン万博のクリスタル・パレスに代表される博覧会建築と明らかに同種のものである。水晶宮の建築家、ジョゼフ・パクストンが庭園技師出身でいくつもの大規模な温室を建ててきたこと、水晶宮自体がハイド・パークのいくつかの樹木を伐採せずそのまま含み込むことによって「温室」ともなっていたことは、この同質性の傍証と言えよう。鉄とガラスから成るこの新建築は、ガラスの透明性、鑄鉄の枠による同一形態の反復、装飾性の軽減によって自らの存在感を抑えた上で、中にある展示物を際立たせる<sup>7)</sup>。

博覧会の建築は、外界から選択、採取された、つまり脱文脈化された諸要素が分類学的眼差しによって、分類され再配列される空間を提供する。十八世紀の博物学を受け継ぐこの眼差しが、博覧会場における分類と配置の格子を支配する。繊細な鑄鉄によるガラス壁上の網目が象徴的に表しているように、この空間は古典的分類の精神を受け継いでいる。しかし産業革命後の時代にあっては、産物、商品が集中しては拡散する流通の空間でもある。この空間は、十九世紀前半、フランスではとりわけ1820年代に集中して建てられたガラス屋根付きのパサージュ (*passage couvert*) の変形であり、物の分類と展示の場であると同時に人と物の循環、流通する場である。

温室は商品の流通とは直接関係を持たないし、本論では消費社会の問題に立ち入る意図はないが、ここに描かれた温室がたんに網羅的静的分類の空間ではなく、常にその区分を流動化する可能性をはらんでいる「循環」(*circulation*)の空間でもあることを以下にみてゆきたい。

温室という疑似自然の空間に集められた植物は、*Cyclanthus*, *Tornélia*, *Pandanus de Java*, *Nymphéa*, *Euryales*, *Sélaginelle*, *Ravenala*, *Euphorbes d'Abyssinie*, *Adiantum*, *Ptérides*,

Alsophila. . .といった異国風の響きをもつ名称で指示されると同時にそれぞれメタファーで描写され、植生のリストと珍奇な事物のコレクションとが重なり合う。「漁師の網」「マレーの短刀」「扇」「青空の果てしない旅に倦んだ舟のオール」「大きな支那の屏風」(354)、「繊細なレース」「途方もない分量の食後の果物を盛るのに使う陶器の鉢」「槍の穂」「蝶の大きな羽根」(355)、「ピロード」「古い漆塗りの刀」(355 et 487)「贅沢な壁掛けの絵」「ガラス細工の首飾り」(355)、「かかとに蛉の羽根のついた美しい室内履き」(356)。これら一連のメタファーによるイメージ群は、温室内にあるスフィンクス（これについては後述）やのけぞって笑う女の彫刻をも含めて、十九世紀の博覧会場ないしは博物館に陳列されていた品々にほかならない<sup>9)</sup>。魚採りの網や舟のオールといった日常生活用品であっても、当時ヨーロッパ人が「発見」しつつあった民族のものであれば、人類学的関心から収集の対象であった。そしてまたこれらのメタファーの大部分は室内装飾品であり、まさにこの温室が付属しているサカール邸のような豪華な室内をも想起させる。各々のメタファーが隣接関係の網目をつくり、つまりメトニミックに連鎖して、想像上の空間を生み出し温室に重ね合わせている<sup>9)</sup>。

ゴンクール兄弟は、その『日記』*Journal* の1867年12月25日の記述で「生まれてまだ20年にもならぬ温室サロンというこの新しい贅沢」にふれ、折柄招かれたマチルド皇女宅の温室のことを次のように語っている。

いささか野蛮なご趣味で、皇女は、館をまるく取り囲む温室のこの上もなく美しい異国の植物の間のあちこちに、あらゆる国、あらゆる時代、あらゆる色、あらゆる形の家具を据えておられる。処女林の中に世にも奇妙な品物をごちゃまぜに散らかされたかのようだ<sup>10)</sup>。

ゾラの描写は、言葉の力によって、このような実在の温室以上に豊かなイメージの広がる空間を実現していると言えよう。なお室内装飾と関わるメタファーはすべて、描写(I)の前半に登場し、描写(II)に同じものの再登場はあっても、新たなものは出てこない。第一章が、サカール邸の贅を尽くした内装の描写に多くのページを費やし、その延長として温室について語っているがゆえに、植物のリストと室内装飾とが重なり合っていると考えられる。

温室の描写におけるメタファーのメトニミックな連鎖としては、次に、病、死、異常性を喚起するものがある。なお蛇やヒキガエルはそれ自体として神話的、伝統的にネガティブなニュアンスを担わされているのでここに含めた。「病む蛇」「いぼだらけの化け物のようなヒキガエルの背中」(354)、「とげだらけで醜い凸凹のついた歪んだロウソク」(こう形容されているアビシニアのトウダイグサは毒を分泌する) (355 et 487)、「細い蛇」(355)、「不具の手足」「怪物の姿」「眠り込んだ蛇の巣」(356)、「火の海」「笑ったり歪んだりする顔」(357)、「そして匂いに関するものとして、「治りきっていない病人の喉から出るきつい匂いの息」(356 et 488)、「頭をくらくらさせ弊

わせる匂い」「悪臭を放ち毒気を含んだ息吹き」(357)があげられる。これらの事物のうち、珍しい動物や奇形の身体は、標本として当時の博物館に数多く陳列されたものである。そしてこの列挙には、ルネの、そして彼女とマクシムとの関係の将来についての不吉な予感がうかがえる。これらのメタファーは、描写(I)の後半に増加する。すなわちルネが、マクシムへの自分の気持ちをさとり小説冒頭のプーローニュの森の散策以来語り続けてきた「何かほかのもの」*«l'autre chose»*が何であるかを自覚する過程、彼女の精神の苛立ちが激しくなってゆく過程とネガティブな価値のイメージ群の増殖とが重なっている。

描写(II)は、ルネとマクシムが温室の中で愛を交わす場面に伴うものであり、まわりの植物を描くメタファーとして、彼等自身の姿、様態が用いられている。描写(I)後半にもすでに「人間の汗」「女の息」「髪の毛の匂い」「朝、若い夫婦の締めきった寝室からもれでてくる人間の、つんとした、官能的な匂い、性愛の匂い」(357)といったメタファーが並ぶが、描写(II)では二人との関係がより緊密になる。棕櫚やインドの竹は、「ぐったりした恋人たち」のような風情で身をかがめて葉をからませあい、シダ類は「等分の大きさの裾飾りのついた大きく広がったスカートに身をつけて、恋人を待っている緑色の貴婦人たち」、ペゴニアやカラディウムの葉は「打ち身の痣と青白い肌」(486)となり、ヴァニラ、インド・ベリー、バウヒニアは、「いつまでも抱き合い、あたりに漂っている快樂すべてを自分たちのところに引き寄せようとする姿の見えぬ恋人たちの腕」であり、これらの腕は「疲れてぐったりとし、愛の行為の痙攣のなかでひとつになり、互いを探し求め、絡み合う。」(487)ルネは、晩餐会のためのうす緑とばら色のドレスで登場する(I)からすでに「水蓮」に喩えられ、後述するようにハイビスカスでもあり、このように(II)ではマクシムと抱き合った姿で温室の植物と一体化する。また、上に引用した細い蛇もルネの分身である。サカール邸の狂躁のさなか、苛立った彼女の「絹のスカートは蛇のような音を立てて厚い絨毯の上をすべっていった」(438)とある。

ところで上述したネガティブな形象群は、神話上の怪物、破滅的性格の存在と重なり合っており、神話あるいは歴史との間テキスト性も無視できない。なかでも(I)、(II)いずれにも登場するスフィンクスとメッサリーナが重要な意味を担う。このスフィンクスは植物を形容するためのメタファーではなく、温室にある黒大理石の彫刻で、(I)では温室中央の池の端で、満開の花々にかこまれて身をふるわせるルネの背後に登場する。「猫のひそやかで残酷な笑みを浮かべ、「火のように熱いこの地の、腿を光らせた、陰鬱な偶像神」(356)とここで形容されるスフィンクスは、周知の如くオイディプス神話と不可分であり、やがて物語の中に生まれてくるであろう近親相姦を予示する。ルネとマクシムが関係を持つ場面である(II)では、温室は、スフィンクスの祭られているインドの森の中の寺院に喩えられる。また「拳で身を支え、目をきらきら輝かせた大きな雌猫のように背骨を伸ばした」、「柔らかく敏感なひかがみのように拳を突っ張って身を支えながらふるえている」(485)というように、ルネの姿勢の描写においてスフィンクスとの類似が強

調され、女と獣の複合体であるスフィンクスとルネとが同一化する。彼女の下で仰向けに横たわったマクシムにとって、「女の顔をした怪物の姿勢と笑み」を身につけた「恋する美しい獣」であるルネは、その背後にいる黒大理石のスフィンクスの「白い姉妹」(485)である。さらに、ユノーによってテーバイへ至る道に配されたこの怪物が「賢明」そして「太陽」の表象として全知の存在であることを考えれば、スフィンクスはルネと重なりつつも二人の恋人たちを監視しており、温室で起こることのうちこの怪物には何ひとつとして隠されていないといえるだろう。

一方、ローマ皇帝クラウディウスの妃メッサリーナは、次々と愛人をつくっては殺害し、それゆえに自分自身破滅に至るとい人物である。この皇妃の物語は、フェードルやエコーのそれと同様、ルネの生活と類似しつつ相違する。小説全体にわたる間テキスト性については本論では触れる余裕はないが<sup>11)</sup>、メッサリーナは温室の描写で重要なメタファーとして用いられている。描写(I)では、ハイビスカス(Hibiscus de la Chine)が、温室と接しているサカール邸の壁を覆い尽くすまでに繁茂し、数時間しかもたない巨大な赤紫色の花、温室の中でもっとも人目を引くとされている花が次々と開く。この花は「女の官能的な唇」、「巨大なメッサリーナの赤い柔らかく湿った唇」(356)と表現され、(II)では、そこにさらにルネが重なる。マクシムの上に乗りにかかってはげしく口づけながら、「彼女の唇は、その時、ハイビスカスのように開き、むさぼるような血の滴のような輝きをはなった。」そして、ルネの「口づけは花開き、萎れた。東の間しかもたず絶え間なくよみがえる大アオイ[ハイビスカス]の赤い花のように、巨大なメッサリーナのやつれた満たされぬ唇のように」(489)。

温室の場面における描写では、各々異なった土地からきた奇種の植物が同じ空間に集められ、それぞれの学名で紹介され、博物学的リストが形成される。さらに植物それぞれの様態は、意味の領域を異にするメタファーで表現される。列挙されるメタフォリックなイメージは、一見きわめて雑然とした集合体でありながら、以上みてきたようにメトニミックに連鎖していくつかの新たな意味の集合に分類され、それぞれが想像上の空間を現出させる。描写中には、植生のコレクション、珍しい事物や生物を展示した博物館、神話の世界、過去の歴史上の出来事が重なり合い、時間、空間、意味を重層化しつつ登場人物を変貌させ、物語を進展させている。

## II. 温室をめぐる流通

鉄とガラスの新建築は、伝統的な石造建築にみられた外と内の截然とした区別を無化する。建築の内部は厚重な壁を失って鉄の梁による骨格へと還元され、ガラスの透明性は、空間を仕切る(cloisonner)と同時に仕切りをなくす(décloisonner)。ガラス壁が温室に使われるのは、言うまでもなく植物の生育のための日光の確保をめざしてであるが、透明性と開放性は十九世紀後半

の建築の特徴の一つであり、たんなる実用的利点にとどまらぬ重要な意味を、空間のあり方に付与していると思われる。

温室からの視覚は、透明なガラス壁ゆえに、異なった系列に属する対象を同時に並列的にとらえる。

温室の小さく区切られたガラス壁を通して、外に、モンソー公園が垣間見えた。細かなくっきりした輪郭の黒い木々、凍てついた湖のような白い芝生、死んだように静まりかえった風景。その繊細さ、はっきりした単一の色調は日本の版画を思わせた。そして恋人たちが横たわるこの焼けつく地の果て、燃えるしとねは、無言の冷たさの広がる中で奇妙にも熱さにたぎっていた。(485)

マクシムとルネが「熱すぎる地のもたらす禁断の果実のように近親相姦を味わう」のは「十二月の澄んだ冷たさの中にうずもれた、夏の炎にたぎるこのガラスの籠の底」(488)である。ところでモンソー公園の木々と温室内の植生は、すでに第一章で対立的価値を持つものとしてとらえられている。ブローニュの散策から帰って、自室の窓からルネはモンソー公園の秋のたたずまいを目にし、サン・ルイ島の父の館で過ごした少女時代の、今とは対照的な堅実な生活を思い出す。

下の公園では、影が海のように広がっていた。ふと湧き起こった風に揺らぐ丈の高い暗い色の茂みが、大きく行きつ戻りつして、砂浜にこぼれる波のような渴いた葉音を立てた。この闇の渦まく中を時折突っ切って、ただ馬車の二つの目のような黄色い明かりだけが、茂みの間を見え隠れしながら、レーヌ・オルタンス通り<sup>12)</sup>からマルゼルブ通りへと通ずる広い道を過ぎていった。ルネは、この秋の憂愁を目の当たりにして、様々な悲しみがいつときに心にこみあげてくるのを感じた。父の家、ペロー・デュ・シャテル家が二世紀にわたって司法官として荘重な生活をしてきたサン・ルイ島のあの静かな館での子供時代を思いかえした。それから結婚という魔法の杖のひと振り思った。[……] 彼 [サカール] は、彼女 [ルネ] を常軌を逸した生活に投げ込み、彼女の哀れな頭は毎日すこしずつ調子を狂わせていた。(334)

しかし晩餐会の途中で温室へ降りてきた彼女は自分の隠されていた欲望を自覚し、それを自分に対して確かめるかのように毒のある葉を口に含み、これ以降、彼女の生活はますます常軌を逸したものとなってゆく。水蓮の花に擬せられたルネは、「心を落ち着かせてくれた夜の涼しさのことを、幸福な安定をさとしてくれた公園の闇のささやきのことをもはや考えなかった。」(357)このように色彩、季節、登場人物にとっての意味において対極にあるものが、ガラス壁によって共存せられる。

温室が疑似自然であるなら、モンソー公園も、オスマン計画のもとで再整備された人工の自然、都市化された自然である。この小説中の対立と類似の構造は入り組んでいて<sup>13)</sup>十分に論じるには稿を改める必要があるが、これら二つの空間が、対立する季節にあり、相反する価値をルネに提示するのは確かである。これらがガラスの透明性ゆえに共存する。亜熱帯の人工楽園、様々な意味の交錯する空間の只中でマクシムとの愛の行為に耽るルネはつねに、次元を異にするさらにもうひとつの空間に取り囲まれている。対立する事象や異系列の出来事の並存、同時進行は、ゾラの小説のすべてにおいて頻繁に目に付くが、ここでは小説内の建築の構造がこれを支えるものとなっている。

ガラス壁は外と内を共存させつつその対照をきわだたせ、この対立するものの隣接が登場人物の心理に作用する。仮装舞踏会の夜、自室での屈辱的な場面の後、ルネは逃げるように温室へと降りてゆく<sup>14)</sup>。第七章を締めくくるこの場面は温室での三つの重要場面の一つである。すでに考察した他の二つのような植物の列挙はなく、温室の中からとらえられた外の様相が描写されている。ここでルネは、ガラス壁とふたつの開け放たれた扉ごしに（温室と小サロンとの間および小サロンと大サロンとの間の扉と思われる。添付したゾラの手による見取り図参照。）大サロンで繰り広げられるコティオンを見る。招待客たちは、女性はそれぞれ華やかな仮装を凝らし、あるいは活人画の扮装のままで、男性は黒装束で踊りに興じている<sup>15)</sup>。耳を聳する音、舞い上がる埃の中での雑踏と誰もいない温室の小径にたたずむルネの孤独が、彼女の視覚を通して対照的に隣接する。

一ページ半にわたるコティオンの描写はルネの視点からなされ、踊っている人間それぞれの身体の断片的な部分が強調されている。手、肩、手袋、上着、胸、腰、手首、背中、スカート、足、靴、踝……このように分解された身体の各部分はコティオンの動きを形成するために別の形で再結合する。一例を挙げると、「ご婦人方の取り替え」(changement de dames) という昔からあるコティオンで、次のように身体の部分を強調して踊りの動きが描かれる。

マインホルド男爵夫人は、「エメラルド」の装束で、シブレー伯爵の手からサンプソン氏の手へと渡った。彼はあてずっぽうに彼女の肩をとらえ、手袋の先は胴着の中に滑り込んだ。(579)

ルネは、この絶えざる分解と再結合、踊りのカップルの絶え間ない入れ替わりが、彼女自身の今までの人生を表していることを自覚する。

オーケストラの奏でるワルツが狂ったように鳴り響き、赤いカーテンが舞踏会の終わりの熱気に消え入りそうな広間で、舞い上がり、旋回し、捕らえられ、捨てられ、また捕らえられるこの裸の肩、むきだしの腕、被りものをつけぬ髪が、彼女には、自分自身の生活、裸にされ、見捨てられた自分のあり方そのものの騒々しい似姿であると思われた。(580)

ここでは各登場人物はそれぞれ個性をもった統一体としての個人であるというより、物語の中で動き続ける政治、金銭、愛憎をめぐる絶え間ない循環運動を象徴する踊りの動きの構成要素にすぎない。ガラスの壁を通した観察は、このような循環を明るみに出す。

温室の透明な壁が、視覚によって外と内をつなぐのに対し、サカール邸の建築構造は温室とそれを取り巻く部屋との間を通行可能にしており、二階 (premier étage) にルネのアパルトマンのある小塔の全ての部屋は、壁の中の隠し階段で繋がっている。化粧室と一階の金色の小サロンはこの階段で行き来でき、サロンからはすぐ温室に出られ、温室からはモンソー公園に出られる。小サロン、温室、ルネのアパルトマンは「一つの世界となっていた。」(484) 温室の回りには、このように誰にも気付かれずに移動できる通路網があり、各空間ごとにルネは変身する。(各部屋の配置についてはゾラによる見取り図参照。)

部屋のそれぞれが [……] ルネを異なった趣の恋する女にした。生暖かい貴族的な寝室では、キルティングした貴婦人のしとねで、上品で美しい。そこでの愛の行為は趣味良く控えめ目。肉色の天蓋のもとでは、浴槽の芳香とじっとり湿ったけだるさの只中で、ルネはわがままで肉感的な女の様子で、風呂から上がるなり身をまかせた。[……]それから、下の階では小サロンの明るい日の出、彼女の髪を金色に輝かせる黄金色の曙に、ブロンドのダイアナの面持ちで、ルネは女神となった[……]。しかしマクシムが恐れに近い気持ちを抱いている場所があった。ルネが彼をそこへ引き込むのは調子の悪い日、尋常ではない陶酔を求めている日だけだった。そのとき二人は温室の中で愛しあった。そこで近親相姦を味わった。(484)

ルネは次々と変身しつつ、各空間とメトニミックな繋がりを保っている。住空間と住人はメトニミーでつながる<sup>10)</sup>。浴槽も家具も何もかも薔薇色をしている化粧室は「大きな裸体」であり、風呂上がりのルネの「金色に輝く肉体は部屋全体のばら色の肉にもうほんのすこしばら色を付け加えるだけだ。」(480) 彼女の金髪は黄金色的小サロンの一部であるし、先述したように彼女は温室の花やスフィンクスと一体化している。

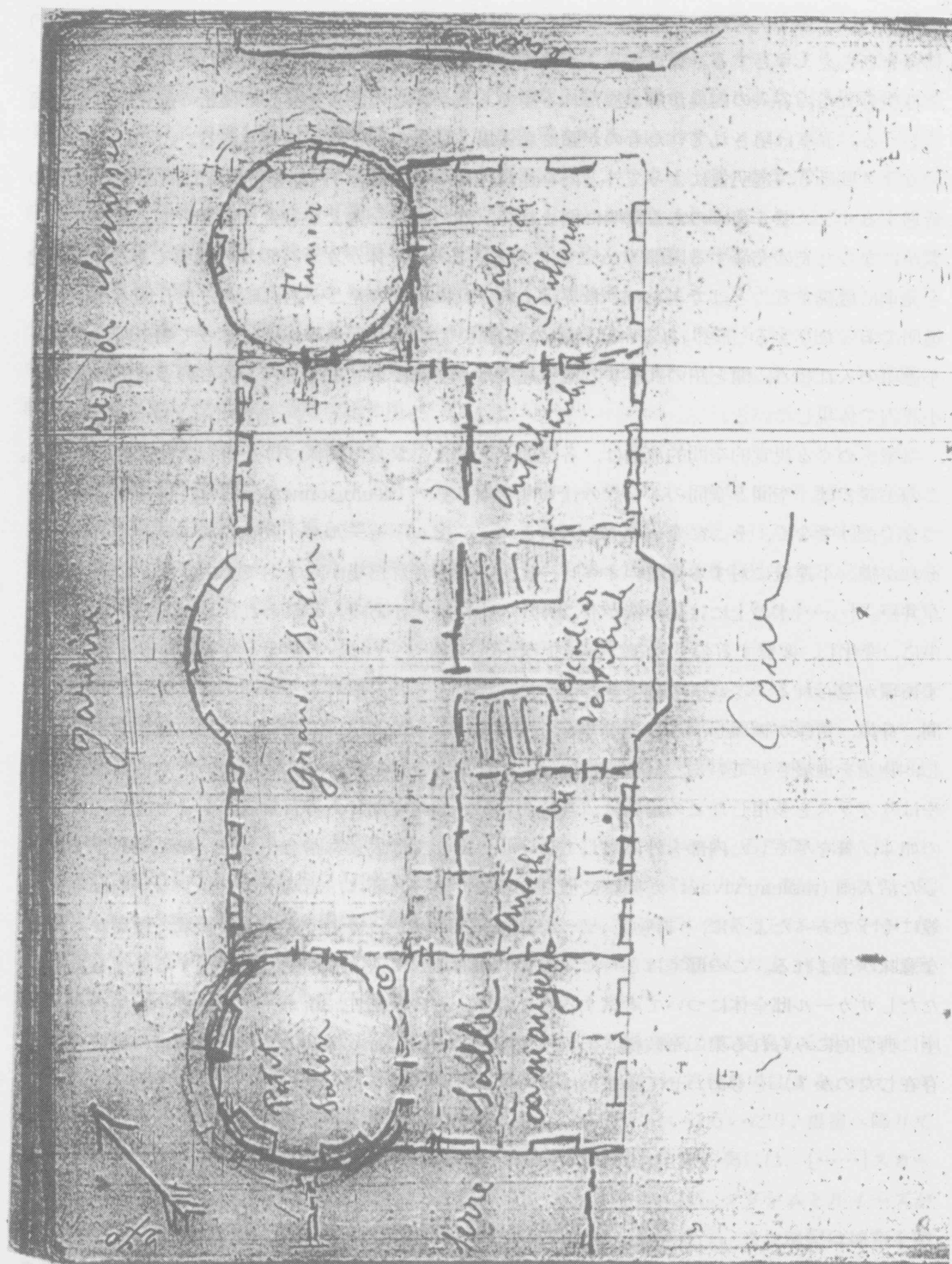
温室は、抑圧され隠されてきた欲望が解放され、他の空間よりも明らかに発現する場、「リビド一の中心<sup>17)</sup>」である。これはルネについてのみならず、他の人物についてもあてはまる。サカール邸での宴の間、「カップルの男女はきんぼうげ色のサロンのソファでくつろいだり、温室へ降りて行ってゆっくりと小径を散歩していた。つたのトンネルの下、暖かい闇の奥には、[……]スカートのみ端だけが見えて、だるそうな笑い声がした。」(557) 嫉妬したルネは、マクシムとルイーゼが温室の人目につかぬ片隅にふたりで身をひそめているのではないかと疑う。また温室は秘密を明るみに出そうとする者に隠れ場所を与える。マクシムは温室の闇の中からガラス壁を通してルネ



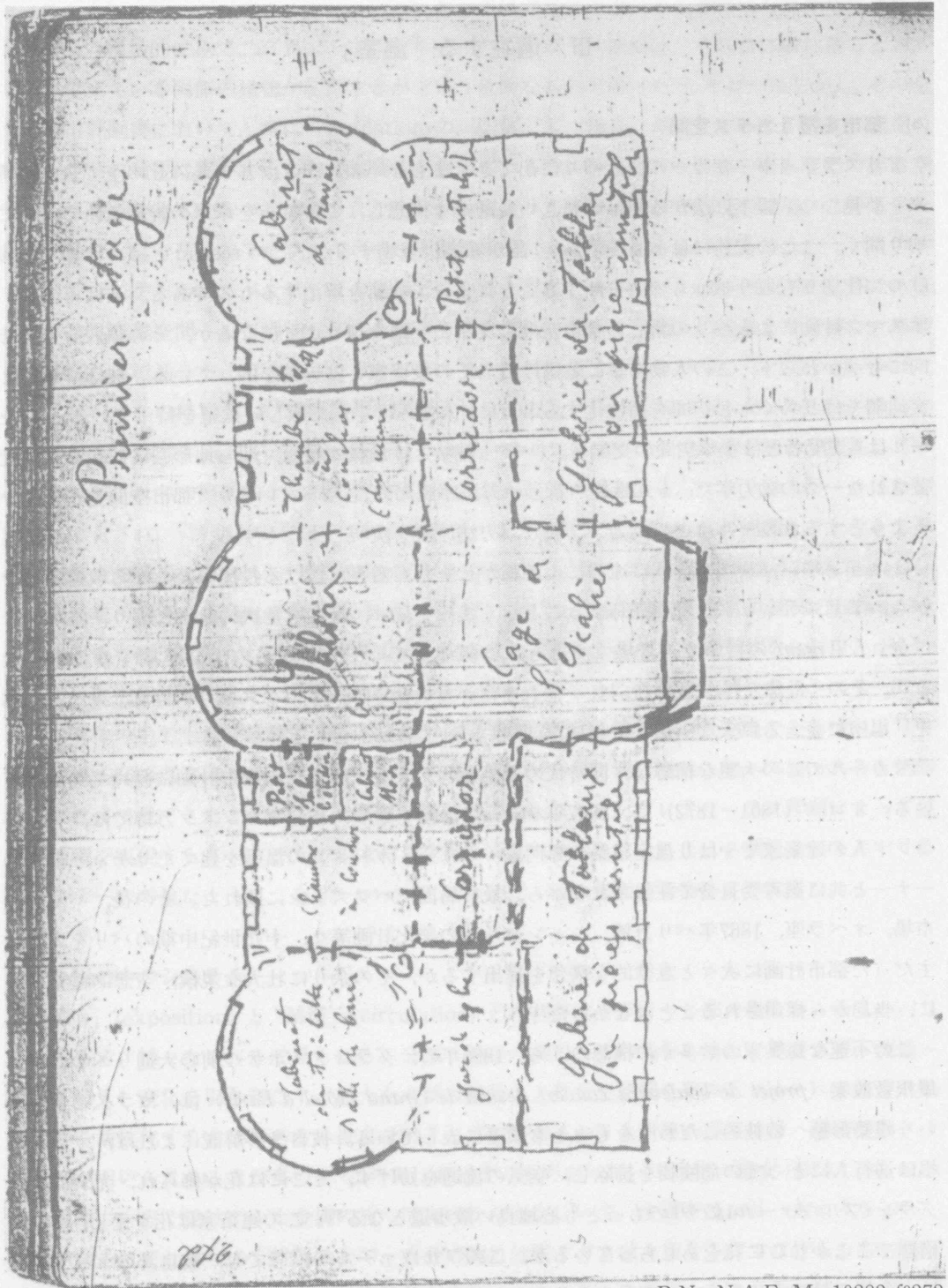
の部屋の様子をうかがい、シドニーは闇をより陰影に富ませる植物の茂みに身を潜めて、ルネの秘密をとらえようとする。後述するように温室は個人の住居内にしつらえられたユートピアという性格をもち、各人の内奥が解き放たれる場であるが、このような解放は秘密の露見をも引き起こしうる。温室は隠されていたものが顕になる場、情報の行き交う場でもある。

ガラス壁はその透明性によって外と内を連続させつつ、温室の内部を特別な空間とする。「光の透過するガラス壁と深みのある薄明に囲まれて、外の単純な光よりも生き生きして、輝かしく、豊かになった光の充満する内部<sup>18)</sup>」がここにある。また、全体がガラス張りの建築でも、外から内を完全に透視することはできない。「世界はそれぞれに程度の差こそあれ暗かったり明るかったり透明であったりする「部屋」あるいは「箱」の集合体<sup>19)</sup>」であり、光的作用によって明一暗、透明一不透明の入れ替る、開と閉の共存する温室建築は、空間における外と内とのこの多義的な関係を小説内で表現している。

温室をめぐる視覚的空間的流通は、各空間と人物とを緊密に関係づけながら人物を変貌させる。この小説では、空間と空間のあいだの仕切りの取り払い (décloisonnement) は、散在する場所をつなぐだけでなく、そこに変化を導き入れる。ミシェル・セールが「散在の場を結合すること、それが橋。不連続に対する連続のオペレーター。排除された場からすべてを引き出すこと、それが井戸。[……]水の上には橋が架かり、井戸の中には水がある。われわれはやがてその水が循環中に、変化し、変質するのを見ることになろう<sup>20)</sup>」と語っている、このような質的变化を引き起こす循環が見られる。これまで見てきたように、温室とそれを取り巻く空間では、意味、時間と空間、身体、情報が循環し、この重なり合った循環が人物の変化、人物間の関係の変化を引き起こし、物語を進展させている。同様の性格は、温室を含み込むサカール邸についてもみとめられる。やはりガラスを多用したこの建築は、当時の新しい商業空間である百貨店のショー・ウィンドーの如く、贅を尽くした内部を外に対して誇示し、そこでは仮装舞踏会や当時、第二帝政下で流行した活人画 (tableau vivant) が頻繁に催される。サカール邸は、当時の大ブルジョアの邸宅が一般にそうであったように、「博物館」かつ「劇場」である<sup>21)</sup>。そこでは様々な領域の循環から新たな意味が生まれる。この邸宅はさらに、投機を中心として人と金が絶えず流通する場でもある。ただしサカール邸全体について考察するためには、その装飾性、新ループルやガルニエのオペラ座に典型的にみられる第二帝政様式の雑種性の問題 (第二帝政様式は果たして独自の様式として存在したのか?) をもあわせて論じねばならず、別の機会を持ちたい。



B.N., N.A.F. Ms 10282 f°270



B.N., N.A.F. Ms 10282 f°272

### III. 遍在する「温室」

#### (a) 都市を覆うガラス空間

アリスティッド・サカールは、パリに出てきてまもない頃、モンマルトルの丘の上で自分の将来を夢見つつ、眼下に広がるパリの新しい交通網を構想し、この都市を未来の幹線道路で縦横に切り開く。ここの記述には *réseau* という語が頻繁に登場するが、この *réseau* とは、仕切りを設けつつ仕切りを取り払うもの、分断することによって分断を解消するものである。彼はその後、オスマン計画によるパリの新しい都市空間の実現の一端を担うことになるが、その強烈な上昇志向にもかかわらず、この人物は単に金儲け目当ての投機家とは一線を画している。彼は、建設し交通網をはりめぐらし空間を活性化することに、人並みはずれた激しい欲望を持っている。M. セールは「支配者とはまず空間の支配者。[……] 戦略とは最後の審級、即ち地形図に設定され、配置された一つの動力学だ。十九世紀の新しい方法序説だ<sup>22)</sup>」と語っているが、都市空間をつくりかえようとするサカールはこの動力学、新しい方法序説を実現しようとする。

ミニョンやシャリエのように冷静に土地転がしをして着実に儲ける投機家たちから敬遠されながら、アリスティッドは賢く売却することなく建設を続け、何度も危機的状況に陥り、このあと「金」*L'Argent* の冒頭で再登場するときには破産してゼロからの出発を期することになる<sup>23)</sup>。その「奇想天外な想像力」は、「濡れずにパリを歩き回れるガラス張りの回廊」やパリ全体を「温室に変える巨大な円屋根」(419)を夢想する。

サカールのこの大胆な構想は、同時代の建築家エクトル・オローの都市計画に極めて類似している。オロー(1801-1872)は、1847年リヨンで温室を建設、1851年ロンドン万博では、アイルランド人の建築家でやはり温室建築の専門家、キュー・ガーデンの温室を建てたりチャード・ターナーと共に選考委員会で注目されながら、最終局面でバクストンに敗れた。その後、パリ中央市場、オペラ座、1867年パリ万博、シャンゼリゼの美化計画等々、十九世紀中期のパリをめぐる主だった都市計画に次々と意欲的な構想を提出するが、その余りに壮大な規模、空想的性格ゆえに、当局から採用されることはなかった<sup>24)</sup>。

この不運な建築家の数多くの構想のうち、1866年の、グランド・ホテル前の大通りへのガラス屋根敷設案 (*projet de boulevard couvert devant le Grand Hôtel à Paris*) は、ガラスで覆うという建築形態への彼のこだわりをもっとも顕著に表している。彼自身の解説によれば、ガラス屋根は通行人にとっての危険物を排除し、空気の流通を妨げず、そこには花が飾られ、光が溢れ、グラン・ブルヴァールはパリのもっとも心地良い散歩道となる<sup>25)</sup>。この建築家は花を愛し、多くの構想でここかしこに花をあしらっているが、このブルヴァールの構想でも、彼自身のデッサンには、金属の柱の上に据えられたりぶらさがったりして無数の植木鉢が見える。これは拡大した温

室に他ならない。ところがオスマンのパリにあってはガラス屋根つきの道路はもはや時代後れであったし、技術的にみて、グラン・ブルヴァールのこのガラス屋根は、それ自体崩れ落ちるか、それを支えている両側の建物が転倒するかという危険なものであった<sup>26)</sup>。オローはしかし、その全ての都市計画書において、常に「circulation」の、空気、人、物資、車がよどみなく流れ、産業の発展と生活の利便に寄与することの重要性を説いている<sup>27)</sup>。かつてパリの中心街を理想の都市空間としてよみがえらせるべく構想された、時代の現実から一步はずれた形態の建築。このユートピア志向は、フーリエのファランステールを無意識的にせよ継承するものであろう。

ファランステールは、ベンヤミンの指摘しているように、「パサージュからなる都市」<sup>28)</sup>である。フーリエは商業空間として機能していた建築を居住空間に生かし、商品の流通より広範な、生活全般に関わる流通をそこに導入しようとした。フーリエの弟子である V. コンシデランはその「ファランステールの描写ならびに建築術に関する社会的考察」*Description du Phalanstère et considérations sociales sur l'architecture* の中で、ファランステールの建築を細かく解説している。中央部には冬の庭園つまり温室が設置され、快い散策の場となる。ファランステールには回廊がめぐらされ、「言うまでもなくこれらの回廊はガラス張りである。」この回廊はファランステールの最大の特徴とされ、ルーブルの回廊なみに壮麗で、「最も美しい温室のように花で彩られ、芸術と産業の精華たる品々で飾られ、回廊とファランステールの広間は、調和共同体(Harmonie)の芸術家たちに、素晴らしい常設の博覧会を提供する。回廊全体がガラスでつくられるということは大いにありうる<sup>29)</sup>。」そして建物の各部分をもれなくつなぐこの回廊は、「ファランステールの大きな身体の中で生命が循環する管、心臓から全ての血管に血液を運ぶ大動脈である<sup>30)</sup>。」

サカール邸の温室はこのようなユートピアの縮小版であり、花の溢れる憩いの場であると同時に、これまで見てきたように、ガラス壁、周辺の空間配置、そしてレトリックの作用によって展示と循環を実現する。一方サカールはパリ全体に同種の空間を拡大しようと夢見る。そのパリはすでにテーヌの見たように「全ヨーロッパに開かれた一種の常設博覧会<sup>31)</sup>」であった。

## (b) 小説の中のシステム

「展示」(exposition)と「循環」(circulation)との共存は、サカール邸の温室から新しいパリの街路まで、様々なレベルで見られる。分類—展示の網の目は静的なものにとどまらず、流通—循環を導入し変化を引き起こす。巨大なガラス建築と大胆な交通網を夢みるサカールという人物はパリを活性化する主体である。彼自身のそして彼が働きかける対象の描写には、錬金術のメタファーが用いられることが多い。「この男は意思そのものだった。十年來、彼女[ルネ]は、彼が炉のなかに、赤く焼けついた金属の放つ閃光のただなかにおいて、皮膚を焼かれ、あえぎながら、自分がつぶれてしまうのも覚悟の上で、自分の腕には重すぎる槌を振り上げては打ちおろし続けているのをみていた。」(574)パリに出てきた当初、この大きく変動しつつある都市にしながら土

地投機のための資金がなく苛立ちをつのらせる彼は、「ひと飛びに大釜の中に飛び込み、そこで自分の手で、柔らかく溶けた蠟のように金を練り上げたいという狂おしい欲望」(362)にとりつかれる。モンマルトルからパリの街を見降ろすと、秋の光をうけて「家々は塙のなかの金の塊のように輝いて溶けているようだった。」彼の台詞にも、「誰か化学者の蒸留器の中で街が煮え立っているみたいだ」(388)とある。この章の初めに述べた、サカールが大きく腕を動かして縦横にパリを切り裂き、新しい交通網 (réseau) を構想する場面はこのすぐ後に続く。交通網としてあらわれる空間の再区分は錬金術に喩えられるパリの変貌を生み、全てがよどみなく循環するガラス張りの都市のイメージとつながる。区分は区分を解消する流通をもたらし、流通は常に質的变化と不可分である。

M. セールは、「ルーゴン・マカール」シリーズの小説に、古典的な自己完結する閉鎖的静力学的システムと産業革命以降の開放的動力学的システムの共存を読みとっている。上にみた錬金術のメタファーは、近代的機械とはもちろん異なるが、静的分類・分割の空間に変化・変質を導入するという点で、この小説の中に作用しているダイナミズムのひとつの象徴となっており、後の多くの作品にみられる近代的な機械のメタファーを駆使したダイナミズムの表現の先駆けをなす。

ガラス建築は静と動の共存する場を創り出すが、ゾラは小説論においても、この建築のメタファーを度々用いている。小説の中で描く対象として建築の機能、構造を重視するのみならず、小説自体が建築に比せられる。

私が欲しかったのは、簡潔な構成、明確な言葉、中にある思想が透けて見えるガラスの家のようなもの。私は、レトリックに頼らない、人間についての全くありのままの記録を夢見させさせた<sup>32)</sup>。

あるいは、

あらゆる芸術作品は、創造物 [世界] に対して開かれた窓のようなものだ。窓枠に透明なスクリーンが填め込まれていて、それを通して見える対象は程度の差こそあれ変形しており、形や色がかなり目立って変わっている<sup>33)</sup>。

様々の脱文脈化した事物が、ガラス製の博覧会空間で新たに配置されるように、小説は膨大な資料、記録、知が集められ、再構成され、物語という形で提示される場である。フィリップ・アモンは、ジュール・ヴェルヌの『海底二万里』 *Vingt mille lieues sous les mers* における海底の様相の細密描写が自己完結的リストであり語りの上での変化 (transformation narrative) をもたらさないのに対し、ゾラの『獣人』 *La Bête humaine* 冒頭部の描写が物語展開と深く関わっている

ことを指摘し、ゾラの描写における細部が、知の提示、リアリズムに加えて語りの機能を持つと述べている<sup>34)</sup>。「獲物の争奪」の温室の描写は「獣人」冒頭部に比べてはるかに「リスト」としての性格が強く、この性格は、当時個人から都市まであらゆるレベルで見られた博覧会(exposition)の現象を小説のエクリチュールのレベルでも実現するという役割を果たしている。だがすでにみたようにそこに小説の展開に関わる重要な動きが含まれてもいる。

この小説は、ガラス空間、すなわち脱文脈化、分類、再整序、流通、変容の合体する場を繰り返し登場させる。これは、小説の生成自体が、ひとつのガラス空間内のように、知のリストを絶えず活性化しては物語の中へと取りこみ、静と動という二つのシステムの共存を可能にしていることの証しにほかならない。

## 結び

サカール邸の温室の描写は、植物の網羅的リストを形成すると同時に、ゾラが「レトリックに頼らない」と言いつつ<sup>35)</sup>駆使するメタファーとメトニミーの連鎖、網目が生む意味の流動化、重層化によって、諸々の博物館、博覧会、豪華な室内、神話的歴史的空間を現出させる。これらの空間は、それぞれ独自の価値を保持しつつ物語の上での意味を生み出す。

温室のガラス壁の透明性は、内と外を仕切りつつ連続させ、壁をはさんで起こる異系列の出来事を共存させ、関連付ける。また、温室を取り巻く空間内での移動は、登場人物を各空間のメトニミーとしつつ変貌させてゆく。このようにガラス空間の内外で、空間、時間、意味、身体、情報が循環しつつ変質し、物語展開を実現している。

アリスティッド・サカールは、温室のようなガラス空間をパリ全体にまで広げようと夢想するが、ここには巨大な規模での「展示」(exposition)と「循環」(circulation)の共存がみられる。この構想にみられるユートピア志向はフーリエ主義のファランステールを想起させるが、この点、ゾラ自身の思想傾向とも重なっており、さらに研究を深める必要があるだろう。

鉄とガラスの建築は想像力の中で増殖して都市を覆う。そしてこの建築を含み込む小説自体もガラス建築に喩えられる。収集された知は、加工され変質して、物語という現実と似て非なる世界を形成する。十九世紀中期、都市が新たな区分と新たな流通によって再生し、科学が静的システムから動的システムへと移行する時代にあって、文学もまたこの二つのシステムを共存させている。ゾラのエクリチュールを特徴づけるのは、網羅的リストを成す細密描写が自己完結的にならずつねに物語の動きへと再編成されてゆく、そして空間と空間がつねに連絡しあって人物や情報を変化させながら流通させる、そのダイナミズムである。

「獲物の争奪」の建築空間をより総括的に把握するためには、温室を含めてのサカール邸とべ

ロー・デュ・シャテルの館、そしてそれぞれが位置する新しいパリと古いパリの対立構造を考察せねばならない。しかし鉄とガラスの建築が、ゾラの小説の構造の基本的部分を体現していること、ゾラにおける小説空間 (topologie romanesque) について考察する際に中心軸としての役割を果たすであろうということは明らかである。

## 註

『獲物の争奪』 *La Curée* は「ルーゴン・マカール」シリーズ *Les Rougon-Macquart* の第二巻。

南仏からパリへ出たアリスティッド・ルーゴンは、サカールと姓を変え、政治家の兄ウジェーヌの助力を得て、オスマン計画によるパリ大改造に乗じて不動産投機を手掛ける。ブルジョアの旧家出身のルネとの再婚で豊富な資金を得て、彼は莫大な儲けを得る。ルネはアリスティッドと先妻の息子マクシムと愛人関係になり、浪費と倦怠の日々を送る。二人の関係はアリスティッドに露見し、マクシムは打算的な結婚をし、ルネは全財産をなくしたうえで病死する。

小説冒頭のルネとマクシムのアーローニュの森の散策は1862年秋、最後のルネひとりでのアーローニュ散策は1864年夏、末尾に短く付け加えられる彼女の死は、同年冬である。この二年間に、1851年12月のクーデタ直後から1862年秋までの出来事が加わる。当時の現実の政治、経済、その他世相の動きは、この枠内におさめるために、時期に若干の変更が加えられている。

ラ・クロッシュ紙 *La Cloche* に1871年9月29日から11月5日まで27回にわたって第四章途中まで連載されたが政府からの圧力で中止。初版は1871年パリにて A. Lacroix, Verboeckhoven et C<sup>ie</sup> から。

*La Curée* はプレイアード版 Émile Zola, *les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d' Armand Lanoux (études, notes et variantes établies par Henri Mitterand), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1985, tome 1 を用い、ページ数は各引用のすぐ後に示す。同じページから複数の引用が続いた場合、ページ数は最後の引用の後に示す。他のテキストからの引用についても同じ仕方で註番号を付けた。

引用したフランス語のテキストの訳は、特にことわりのないかぎりすべて拙訳である。

- 1) Bibliothèque nationale, Manuscrits, Nouvelles Acquisitions Françaises, (以下, B. N., N. A. F. と略) Ms 10282, f<sup>o</sup> 369.
- 2) Bibliothèque de la Pléiade, tome 2, 1983, pp. 1607-1608.
- 3) B.N., N. A. F. Ms 10282, f<sup>os</sup> 259 à 279.
- 4) Victor Considérant, *Description du Phalanstère et considérations sociales sur l'architectonique* [1834], Paris, Guy Durier, 1979, p. 38.
- 5) Félicité Robert de Lamennais, *De l'Art et du Beau*, Paris, Garnier Frères, [1841] 1864, p. 40.
- 6) 『獲物の争奪』出版後、『パリの腹』連載開始に半年先だつ1872年6月14日クロッシュ紙 *La Cloche* の「パリ便り」*Lettres Parisiennes* で、「建築としては(エジプトの墓でも思い起こさせるようなずしりと四角い国事院より)軽やかな鉄のレースでできたレ・アールのほうが好きだ」と述べ(Émile Zola, *Œuvres Complètes* (以下 O. C. と略), tome 14, p. 84), 1878年6月、『ヨーロッパ通信』*Le Messager de l'Europe* では、同年の万国博覧会の建築群について、「遠くから見ると、まるでひとつの都市のようだ。一風変わった、現代的な、鉄でできた、今日の船着き場のようでもあり昔の大聖堂のようでもある、巨大なガラス窓からの光に照らされた都市。これこそ現代建築である。現代芸術でこれほど個性ある独創的なものはない」(*ibid.*, p. 337) と称揚している。



- 7) Cf. Claude Mignot, *L'Architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1983, pp. 184, 199.  
また、サント・ジュヌヴィエーヴ図書館、パリ国立図書館の建築家ラブルスト (Henri Labrouste) の弟子であるグァデは「[美術館、博物館の]建築と内装には、展示品を引き立てる以外の存在理由があってはならない」と述べている。(J. Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, Paris, Aulanier, 1901-1904, t. 2, p. 330 cité dans *La Jeunesse des Musées*, catalogue de l'exposition au Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 1994.)
- 8) Voir *La Jeunesse des Musées*, ibid. et *The Crystal Palace Exhibition—Illustrated Catalogue, London 1851*, New York, Dover Publications, Inc. 1970 (replication of the work originally published in 1851 by George Virtue for *The Art-Journal*).
- 9) ここでのメタファー、メトニミーの意味については特に註を付ける必要はないと思われる。ただし最近、K. バジリオが、トロープの作用を古典的レトリックの定義より拡大した上で、ゾラのテキストの生成を支えるのは、従来通説となっていたメタファーよりむしろメトニミーであるという主張を展開している。(Cf. Kelly Benoudis Basilio, *Le Mécanisme et le Vivant—La métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993.) メトニミーが隣接性によって増殖する傾向を持つこととゾラの描写の網羅性は無関係ではないと思われる。さらに、古典的修辞学と博物学との認識論上の近縁性を考えると、後者が流動化してゆくゾラのテキストにおいて前者もまた従来の枠組を一新してゆくのは十分可能である。
- 10) Édmond et Jules de Goncourt, *Journal*, Robert Laffont(Bouquins), 1989, tome 2, p. 121.
- 11) フェードル、エコーについては、L. デレンバックがこれらの人物とルネとの、また古典悲劇、ギリシャ神話とゾラのこの小説との類似と相違を指摘している。Cf. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Seuil, 1977, pp. 97-98.
- 12) 現在の Avenue Hoche. サカール邸のモデルとしていくつかの建築があげられているが (Cf. Colette Becker, *Genèse, Structure et Style de La Curée*, SEDES, 1987, p. 88) 窓からのこの眺めは、「獲物の争奪」執筆時に建設中であったモンソー公園入口 Avenue Van Dyck 5 番地の Hôtel Menier を思わせる。
- 13) 新しい憩いの場であるブローニュの森は、「自然の一角、色を塗ったばかりの舞台装置」(322)、「悲しくも社交界風のこの自然」(326)と形容されるが、この表現には対立する価値が共存している。また、「半社交界」の女性ブランシュの家で、ルネは自分のサロンに在るような錯覚を起こす。同じ男たちが招待され、「半社交界」の女たちは、ルネの女友達とそっくりなドレスを着ている。「彼女 [ルネ] の木曜の招待日に来ているのと同じ財界人、同じ政治家、同じ若い遊び人の面々 [……] にこやかな黒装束の一团は、前の日彼女の家で同じ微笑みを浮かべていた」(444-445)と、「同じ」<même>の繰り返しが、対立と類似の戯れを強調する。これらは、ごく一例にすぎない。  
Cf. Anne Belgrand, «Le jeu des oppositions dans *La Curée*» in *La Curée ou «la vie à outrance»*, SEDES, 1987, passim et Colette Becker, *op. cit.*, pp. 68-70.
- 14) ルネがこの時温室へと逃れる直前にもスフィンクスが現れる。マクシムの婚約者ルイーゼとその父を見送ったとき、「結婚はしないでしょうね？」という彼女の問いをはぐらかして、マクシムと二人でイタリアへ発つと言うルイーゼは「邪悪なスフィンクスのような含みのある微笑みを浮かべた」(578)とある。本論第一章でふれたスフィンクスの全知が垣間見られる。
- 15) コティヨン (cotillon) とは、舞踏会の最後をしめくくる遊戯性の強いダンス。ワルツ、マズルカ、ポルカが組み合わさり、小道具を用いることもあり、誰か一人の人物が様々な事物や情景をまねた振り付けをして皆をリードする。心理的かけ引きや社会情勢のパロディが織りこまれていることが多かった。  
この小説ではドゥ・サフレ氏が「黒い点」<points noirs>という型を思いつくが、これはメキシコで

のフランス軍の敗退をはじめとする対外政策の失敗のあと、1867年8月27日に行われたナポレオン3世の有名な演説にあった言葉「黒い点が地平線を見えなくしている」を取り入れたものである。(すでに指摘したように、現実の社会の動きは、小説の背景となる年代へと数年ずらされている。)

第二帝政下、男性と女性の服装は対照的である。男性の黒づくめはコティヨンで「黒い点」という振り付けができるほどであったのに対し女性のモードは華麗になる一方であった。この仮装舞踏会の場面では、女性たちのそれぞれ奇抜な仮装が世界各地の風俗や品々を一堂に集め、サカール邸の中の仮設劇場に一種の「博覧会」を生み出している。なおマクシムはルネと初めて対面したとき彼女が「仮装していると思った」(404)とあるように、「仮装」は日常化していた。そしてこのような女性の装いは、男性の財力の象徴、「金びかの看板」(429)であった。

- 16) サカール邸とその住人がメトニミックな関係を持つという指摘はジャン＝ピエール・ルデュック＝アディヌによってもなされている。Cf. Jean-Pierre Leduc-Adine, *Genèse, Structure et Style de La Curée*, SEDES, 1987, p. 179.

同様の変身はサカール邸の外でもみられる。たとえばカフェ・リッシュの小部屋で、マクシムと初めて結ばれる夜、ルネは、この店に足を踏み入れたときから、自分がこの種の場所に足繁く出入りする女の一人であるかのような錯覚にとらわれてゆく。このような空間でこそ二人の新たな関係の開始が可能であった。ルデュック＝アディヌは、この点について次のように述べている。「ルネは、場所を変えることによって社会的精神的ステータスを変える。カフェ・リッシュの白い小部屋で夕食をとり夜になって姿を変えたブルヴァールを眺めることが、語りのプログラムの内部で登場人物に必要な変化をもたらす。」(*Ibid.*, p. 204.)

さらに、登場人物の位置する空間は、登場人物の身体のみならず衣服とも緊密に関わる。住居と住人のメトニミックな関係に衣服を加え (Cf. Philippe Hamon, *Expositions*, José Corti, 1989, p. 24, p. 177), より広く Habitat-Habitant-Habit の網目の中でこの作品を読まねばならない。

- 17) Philippe Berthier, «Hôtel Saccard : état des lieux» in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, p. 113.
- 18) C. Mignot, *op. cit.*, p. 208.
- 19) Philippe Hamon, *op. cit.* p. 29.
- 20) Michel Serres, *Feux et signaux de brume. Zola*, Grasset, [1975], 1984, p. 195. セールのこの著書からの引用については「火、そして霧の中の信号——ゾラ」法制大学出版局, 1988の、寺田光徳氏の翻訳を使わせていただいた。(日本語版 p. 270)
- 21) Cf. Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 166.
- 22) M. Serres, *op. cit.*, p. 304. (日本語版 pp. 423-424)
- 23) ゾラは「準備ノート」中で、改修すべき狭い道がまだあるのにそれを放置して、大きな道路ばかり次々と巨費を投じて建設している、というオスマンへの非難をとりあげ、「オスマンは道を作るために道を作った」«Haussmann a fait des rues pour faire des rues»と述べ (B. N. N. A. F. Ms 10282, f° 369), その効果として金が流通することによるパリの活性化をあげている。「獲物の争奪」にはそれとして姿を現さぬオスマンをサカールに重ね合わせる読みがなされてきたが (Voir Robert Lethbridge, «Zola et Haussmann : une expropriation littéraire» in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, SEDES, 1987), ゾラがこの二人に共通して見いだす建設への熱意もまたこの比較を根拠付ける。ところで「金」でも、パリの証券取引所の内外で諸々の価値、情報が流通するが、これらは数字に還元されたものが多く、より記号化、抽象化されたものとなっている。
- 24) Cf. C. Mignot, *op. cit.*, p. 180.

Cf. Françoise Boudon, *Hector Horeau : 1801-1872*, Paris, Centre d'études et de recherches architecturales, 1979, *passim*.

- 25) Cf. F. Boudon, *op. cit.*, p. 93.
- 26) *Ibid.*, p. 95.
- 27) Voir «Assainissement, embellissement de Paris—Édilité urbaine mise à la portée de tout le monde», par Hector Horeau, architecte, in *Gazette des Architectes et du Bâtiment* [1868], reproduit par F. Boudon dans l'ouvrage cité et *Halles centrales. Contre-rapport et comparaison entre le projet amendé et le projet Horeau*, Paris, Plon Frères, 1851. (以上はごく一例である。)
- 28) Cf. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* dans *Écrits français*, Gallimard, 1991, p. 294.
- 29) Victor Considérant, *op. cit.*, p. 65.
- 30) *Ibid.*, p. 66.  
なお、「パリの腹」で中央市場の機能がパリという身体の心臓と動脈に喩えられていることから、鉄とガラスの建築における exposition と circulation の合体がゾラの小説にとって重要な意味をもつことが明らかである。
- 31) Hyppolyte Taine, *Vie et Opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*, [Hachette, 1857], Éditions d'aujourd'hui, 1982, p. 282.
- 32) *Les Romanciers naturalistes* [1880], O. C. tome II, p. 92.
- 33) À Antony Valabrègue, Paris le 18 août 1864, *Correspondance*, édition du CNRS, Presses de l'Université de Montréal, tome I, p. 375.
- 34) Cf. Ph. Hamon, *Du Descriptif*, Hachette, 1993, pp. 218-229.
- 35) 註(32) 参照。  
ゾラの敵視する「レトリック」とは、ユゴーに代表されるロマン主義的レトリックであり、またユゴーは古典的レトリックを拒んで独自のレトリックを生み出したのであった。「レトリック」の意味も時代によって変遷している。