

19 世紀フランス文学とジェンダー

村田 京子

はじめに

本日は、京都大学フランス語学フランス文学研究会総会の講演者としてお招き頂き、ありがとうございます。コロナ禍で、昨年の仏文総会が中止になり、講演が1年延期となりましたが、今回、オンライン開催の形ですが、皆様の前でお話できることになり、大変うれしく思っています。本務校の大阪府立大学においても、昨年3月に退職した折には、コロナ禍で最終講義が2回延期された後、結局、中止になりました。最終講義では、これまでの研究を振り返って、私がどのような研究をしてきたのか、そしてフランス文学をジェンダーの視点で研究するにいたった経緯をお話するつもりでしたので、今回の講演でも、同様の趣旨でお話させて頂きたいと思います。時間の都合もありますので、私がこれまでに出版した5冊の本の内容——配布資料にそれぞれの本のタイトルおよび章タイトル等を載せておきましたので、ご参照下さい【資料参照】——をかいつままで説明し、その一部をご紹介しますと思います。

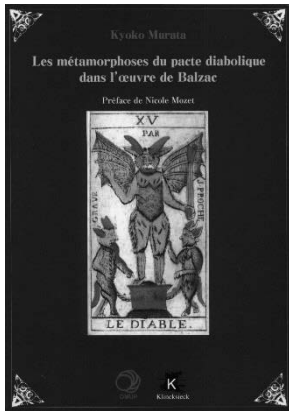
1. バルザックとジェンダー

私は卒業論文でバルザックを取り上げて以来、修士論文、博士論文もバルザック一筋の研究をしてきました。バルザックは「近代小説の祖」と呼ばれ、その作品大系『人間喜劇』は約90篇にのぼり、王侯貴族からブルジョワ階級、商人や農民、犯罪者に至るまで様々な階級の老若男女が登場し、登場人物だけでも2000人を超える数となっています。扱われるテーマも政治・経済・芸術・思想・哲学・結婚問題など様々で、研究のテーマに事欠きません。とりわけ、サント＝ブーヴから「閨房の作家」と揶揄されるほど、バルザックは女心を描くのに長けているとみなされてきました。

19世紀当時、ナポレオン民法典第213条に「夫は妻に保護の義務を負い、妻は夫に服従の義務を負う」とありますように、夫は妻の保護者として妻を自らの監視下におき、夫婦の財産の管理権も一手に握っていました。要するに、女性は社会的・政治的・経済的権利を剥奪され、言わば「永遠の未成年」扱いでありました。バルザックは、こうした家父長的な社会の中で抑圧された女性の心理を描き、女性読者からは、自分の気持ち

を代弁してくれたと感謝するファンレターが殺到しました。しかし、それと同時にバルザックの作品には、当時のジェンダー観（「女らしさ」＝「従順」「消極性」「受動性」；「男らしさ」＝「行動力」「積極性」「知性」など）が色濃く反映されています。したがって、バルザックの描く女性像に焦点を当て、女性がどのように描かれているのか、ジェンダーの視点から分析してみたいと思うようになった次第です。

その原点となったのが、資料に載せた著作① *Les métamorphoses du pacte diabolique*



dans l'œuvre de Balzac (Osaka Municipal Universities Press/Klincksieck, 2003) [図1] であります。これは、フランスの

パリ第7大学で博士号を取った博士論文をもとにしたものです。本書ではタイトルにありますように、バルザックの作品に現れる「悪魔との契約」のテーマに注目し、その変遷を辿りました。「悪魔との契約」は、ゲーテの『ファウスト』で有名なように、富や権力、知識などと引き替えに、死後の魂の救済を悪魔に売ることを意味しています。文学の領域で「悪魔」の存在が多く扱われるのは、18世紀後半から19世紀にかけてで、まず、18世紀後半のイギリス・ゴシック小説の中に「悪魔」が登場します。ゴシック小説とは、中世のゴシック建築の古城、教会、廃墟などを背景にして、超自然的な出

図1

来事が起こる物語のことで、「悪魔との契約」を扱ったゴシック小説の傑作、マチューリンの『放浪者メルモス』は、1820年代にフランスで大流行します。さらに、1830年代に人気を博したのがドイツの作家ホフマンの小説で、彼の『悪魔の霊液』でも同じく「悪魔との契約」が扱われています。ホフマンの小説は「幻想文学 (littérature fantastique)」と呼ばれ、理性や論理では説明しがたい狂気や妄想の世界が描かれています。ゴシック小説と幻想文学の共通項は、理性では説明できない超自然的な事象が恐怖を引き起こすことにありました。バルザックもこうした文学から大きな影響を受けています。本書は、バルザックの世界で「悪魔」「悪魔との契約」が何を意味するのかを探る試みとなっています。

本書第一部では、「幻想空間における悪魔との契約」という括りで、「幻想文学」のジャンルに入る作品を取り上げました。しかし、超自然的な「悪魔」の存在を否定した理性の時代である19世紀において、もはや従来の「悪魔との契約」は成り立たちません。その結果、現世の富や権力と引き換えるのは、あの世の生（魂の救済）ではなく、この世の生（寿命）が契約の条件になります。その最たる例が『あら皮』で、主人公は望みが何でも叶う「あら皮」という護符をもらいますが、望みが叶う度に「あら皮」が縮み、それと同時に寿命も縮む、という仕組みになっています。そのため、主人公は激しく情熱的な短い生を生きるか、機械的な生活をして長生きするかの二者択一を迫られ、「悪魔との契約」は近代の欲望哲学の表徴となります。また、マチューリンの『放

浪者メルモス』を焼き直した『和解したメルモス』では、悪魔の超自然的な力が株式取引所で需要・供給の法則に従って売られ、その力を失っていく顛末が描かれています。「サタンの最後」と言えますが、その代わりに別な形で悪魔的な存在が登場することになります。

本書第二部では、現実的な空間における「悪魔」「悪魔との契約」が意味するものを明らかにしました。まず、『ゴリオ爺さん』『幻滅』『娼婦盛衰記』に登場するヴォートランに関して言えば、彼の悪魔性は、他人の魂を神に代わって自分の物とし、自由に操ることにありました。彼を始めとする「悪魔的な人物」は全て、社会から疎外された存在で、彼らが社会の周縁から権力を得ようとする時、既存の秩序を守ろうとする体制側からは「悪魔的」とみなされるわけです。それゆえ、商業小説『セザール・ピロトー』においては、古い伝統的な価値観（信用、人情の重視）を持つ商人のピロトーにとって、台頭し始めたお金万能の資本主義的価値観の持ち主は「悪魔的」な存在でありました。

『従妹ベット』では、「男の時代」とされたナポレオン時代が終わり、「男の力」が衰え始めた1840年代に台頭してきた「女の力」が描かれています。その典型がヴァレリー・マルネフで、彼女はその官能的な肉体によって男を誘惑し、破滅に導くだけではなく、人の心を洞察し、判断する能力を備えた知的な女性として立ち現れています。彫刻家のヴェンセスラスを誘惑するために、彼にサムソンとデリラのブロンズ像を注文する場面では、彼女は次のように言っています。

あのヘラクレスのようなユダヤ人の髪の毛を切り取っているデリラの姿を作ってください。[...]女の力を表現して欲しいのです。サムソンなんて何でもありません。それは力の抜け殻ですわ。デリラ、彼女こそがすべてを破壊する情熱そのものなのです¹。

この引用のようにヴァレリーは、自らの欲望を言葉で言い表すロゴスの力——それは、男性の特徴とされるものですが——を持っています。さらに、彼女と出会う前にヴェンセスラスが作った最初の作品が《ライオンを引き裂くサムソン像》という「男らしさ（virilité）」の象徴であっただけに、ヴァレリーの言葉は去勢行為と深く結びついています。その上、彼女は金融市場に参入して、経済活動にも携わっています。家父長的な社会において、お金は伝統的に男性の管轄分野で、その結果、お金とファルスの等価関係が確立しています。例えば、『ウジェニー・グランデ』では、ウジェニーと母親はお金の循環システムから完全に疎外され、父親のグランデのみがお金の力を独占しています。それが、父権の源となっていました。言い換えれば、女がお金の領域に参入し、経済的な自立を果たすことは、父権を脅かす恐れがありました。この観点から見れば、ヴ

¹ Balzac, *La Cousine Bette* dans *La Comédie humaine*, Gallimard, Pléiade, t. VII, 1977, pp. 259-260.

ヴァレリーは、お金の力を自分の物にすることで、ファルスの力を男から篡奪したことになります。したがって、様々な点で男の領域を侵犯したために、彼女は「女の悪魔²」と呼ばれて悪魔祓いの対象になります。最後には性病をうつされ、「腐敗の塊³」となって死んでいく結末を迎えるわけです。

このように、本研究によって、バルザックの世界では古い価値観から新しい価値観への移行期にあつて、既成の秩序・思想体系を脅かす存在が「悪魔的」とみなされることが明らかになりました。パリ第7大学での博士論文の口頭審査において、審査員のメンバーの一人、マックス・ミルネル教授——大著 *Le Diable dans la littérature française* を著し、文学における「悪魔」の表象研究の第一人者——からは、本論文は「『悪魔との契約』のテーマについて、新しい分野を切り拓いた」と評価して頂きました。

悪魔的な表象の中でも、「女らしさ」の範疇を越えた女性は、バルザックを始めとする男性作家にとって脅威となり、諸悪の根源として徹底的に断罪されました。こうした女性を体現するのが、ヴァレリーのような「娼婦 (courtesane)」であります。では、クルチザンヌはロマン主義文学において、どのように描かれているのでしょうか。このテーマに取り組んだのが、著書②の『娼婦の肖像——ロマン主義的クルチザンヌの系譜』(新評論、2006年) [図2] であります。

2. ロマン主義文学におけるクルチザンヌ像



図2

ロマン主義文学において、クルチザンヌの存在は重要な位置を占めています。とりわけ、アベ・プレヴォーの『マノン・レスコー』(女主人公は、アメリカの砂漠で逃避行の末、力尽きて恋人の腕の中で死ぬ) や、アレクサンドル・デュマ・フィスの『椿姫』(女主人公は、恋人の将来のために身を引いて、結核で血を吐きながら孤独に死んでいく) は、「恋するクルチザンヌ (courtisane amoureuse) の物語」——真実の愛に目覚めた娼婦が悔い改めて苦難の道を歩み、罪を贖って死ぬ恋愛物語——としてオペラやバレエなどでも人気演目となり、読者や観衆に共感と同情の涙を誘ってきました。しかし、それが男性の作家が書いたもので、男性の視点で描かれていることに気づく人は少数でありましょう。では、発想を転換して女の視点、ジェンダーの観点から見ればどうなるのでしょうか。本書は、男性の視点に立った従来の解釈とは異なる立場から、文学作品を読み直す試みとなっています。

² *Ibid.*, p. 375.

³ *Ibid.*, p. 431.

本書第一部では「恋するクルチザンヌ」のテーマを軸に、『マノン・レスコー』から『椿姫』、ジョルジュ・サンドの『イジドラ』を、時代性と結びつけながら読み解いていきました。その結果、「恋するクルチザンヌ」というテーマ自体が、男性作家それぞれの抱く理想的な女性像を投影したもので、男のファンタスムの産物に過ぎないことが明らかになりました。また、このテーマがブルジョワ道徳と合致しているがゆえに、ブルジョワの覇権が確立した19世紀フランス社会に受け入れられ、圧倒的な人気を博したわけです。第二部では、①の著書で少し検討したバルザックの作品世界（『マラナの女たち』『娼婦盛衰記』『従妹ベット』）におけるクルチザンヌの危険性について、さらに考察を深めました。

第三部では、当時の衛生学者アレクサンドル・パラン=デュシャトレが推し進めた公娼制度と関連づけながら、ウージェーヌ・シューやヴィクトル・ユゴーの社会小説に登場する最下層の娼婦像を検証しました。二人の作家は、当時の社会学者や衛生学者たちの文献を参照しながらも、それぞれの信奉する博愛主義や人道主義に基づいた娼婦像を作り上げていました。こうした社会小説が悲惨な環境にある下級娼婦に焦点を当てることで、今まで蔑ろにされてきた貧しい階級の女性に社会の関心が向けられるようになりました。その上、売春において男の責任が問われるようになったのも、社会小説のおかげです。しかしながら、シューやユゴーは、ブルジョワ道徳の影響を完全に免れたわけではなく、その女性像に時代的制約も見出せます。

こうした分析を通じて浮かび上がってきたのは、次のようなものです。ナポレオン法典下のフランス社会では、女の役割は「父」に従順に従う純粹無垢な「娘」、「夫」に従い、献身的に家庭を守る「妻」、または子どもを慈しみ養育する「母」という三つの役割に限られ、その行動範囲は私的な家庭空間に留められていました。要するに女性は、男性原理に基づく結婚制度のもと、父権制に組み込まれていたわけです。生殖は「家」の存続のためのみに必要で、「女らしさ」の概念には、セクシュアリティそのものが除外されていました。当時のこうしたジェンダー規範を逸脱するのが「娼婦」で、「娼婦」は社会から疎外された存在であるがゆえに、逆説的ながら、父権的な社会が女に課す社会的束縛（＝「娘」「妻」「母」の役割）から解放され、自然状態のありのままの「女」を表象していました。言わば、女の存在の奥底に隠され、抑圧されてきた本質（破壊的な力を持つと同時に、創造的な力も持つ）を表すものとして、「娼婦」が文学作品の中に登場していたのです。女のセクシュアリティを体現する娼婦は、男の論理では把握しがたい性質を帯びるがゆえに、男性作家たちに一つの謎として捉えられ、その結果、多くの娼婦像が生み出される原動力になりました。

一方、サンドの『イジドラ』では、デュマ・フィスの『椿姫』と同じ実在の女性マリー・デュプレシをモデルにしながらも、全く違う結末を迎えます。金持ちの貴族に囲われていたイジドラ（彼女も「椿姫」と呼ばれています）と恋仲になったジャックが、「黄金の牢獄」から抜け出して一緒に逃げようと彼女に提案する場面では、彼女は「もう条

件なのね！ もう私の名誉回復の仕事が始まっているのね！⁴」と彼に非難の言葉を浴びせています。さらに彼女は「涙にくれる、髪を乱したマグダラのマリア⁵」に自分が同一視されることを拒んでいます。イジドラは「罪の女」を救うというジャックの考え自体に、自分の理想とする「聖女」の枠組みに嵌め込み、その心を自分の思いのままにしようとする男の傲慢さを見出していました。

ジャックと別れて10年後に養女アガトと暮らすようになったイジドラは、魂の安らぎを見出しています。彼女は次のように語っています。

厳しい忠告者である私の鏡、それについては男たちが皮肉たっぷりの常套句をさんざん言い、書いてきたことですが、その鏡を覗いて、皺が一本増えたことや、何本かの髪の毛が白くなっているのを見て、つい最近までは震え上がったものです。でも突然、心を決めて、歳月のもたらす容色の衰えを確かめようとさえ、もう思わなくなりました。[...] その上、衰えていく色香——それは惜しまれてきたのですが——についての男のあの嘲りが、まさしく、私に輝かしい誇りを突然もたらしたのです。男たちのあの恩知らずな行為が心の底からわかったのです。彼らは私たちの力を誉めそやした後、私たちがそれを失うや、それを侮辱し嘲るのです。だから私は、そんな虚しい称賛を惜しむことは、必ずや自分を卑しめることになる気づいたのです。煙のような称賛など、ほんの短い間しか続かないのですから。やっと、[...] 私は**年老いた女**と仲直りしたように思います⁶。

この引用で彼女が言及している「男のあの嘲り」は、まさに、デュマ・フィスが1875年版の『椿姫』の序文の中で、マノン・レスキューに向けた嘲りの言葉に具現されています。デュマ・フィスは、若く美しい盛りに死んだマノンが生き長らえた場合を想定し、その末路を次のように描いています。

年を取ってお前の額に皺が寄り、頬がこけ、目が落ち窪み、髪が白くなり、手がかさかさになって歯が黄ばんでくると、[...] 男はついにお前に復讐する。[...] 彼はお前が通ると顔を背け、お前を嘲り否認する。お前の中で彼を惹きつけてきたものが彼を不快にし、彼を酔わせてきたものが彼に吐き気を催させる。[...] 最後には、彼はお前が物乞い女のように、施療院でくたばるに任せ、犬のように地べたで腐っていくに任せるのだ⁷。

⁴ George Sand, *Isidora*, Éditions Des femmes, 1990, p. 90.

⁵ *Ibid.*, p.129.

⁶ *Ibid.*, p. 218. 下線筆者、強調は作者自身。以後、引用文の下線はすべて筆者によるものである。

⁷ Alexandre Dumas fils, préface de *Manon Lescaut*, cité par Véronique Costa, « Les lectures de *Manon Lescaut* par sept préfaciers célèbres du XIX^e siècle », *Cahiers Prévost d'Exiles*, no. 8, 1991, pp. 56-57.

イジドラも同様に、年老いて醜くなることで男から軽蔑され、見捨てられることを恐れてきました。しかしそれは、自らを男の欲望の対象として客体化し、そこに自らの存在価値を置くことになると気づいたのです。こうした価値観そのものが「男の眼差し」の内面化に他ならず、彼女は美しさのもたらす権力の虚しさに気づいて、老醜をそのまま受け入れるようになります。最終的には、アガトと母権的な共同体を形成し、そこに幸福を見出しています。このようにサンドは、他の男性作家とは違い、主人公のクルチザンヌに幸せな結末を用意しています。

サンドにとってクルチザンヌは「女の疎外」の表象であり、社会批判を繰り広げる主体として最も適した存在でありました。それと同時に、男性優位の社会に生きる作者自身が味わった屈辱感や苦痛の代弁者でもあります。実際、19世紀フランスで活躍する職業作家の大多数は男性で、女性の職業作家は少数に過ぎませんでした。彼女たちが本を出版することで公的空間に進出することは、「女らしさ」の範疇から外れる行いとされ、批判の対象になりました。こうした女性職業作家に光を当て、彼女たちがどのように生き、どのような作品を生み出したのかを探ったのが、③の著作『女がペンを執る時——19世紀フランス・女性職業作家の誕生』（新評論、2011年）〔図3〕です。

3. 19世紀の女性職業作家



図3

本書第一部ではまず、男性作家から見た女性作家像を明らかにするために、バルザックの作品に登場する女性作家カミーユ・モーパン（ジョルジュ・サンドがモデル）を取り上げ、彼女がどのように描かれているのかを、「女性作家 (femme écrivain)」と「女流作家 (femme auteur)」という二つの呼び名をキーワードに読み解きました。「女性作家」と呼ばれるごく少数の女性は、例外的存在として男性作家にも劣らない才能の持ち主とみなされていました。まさにサンドがその一人で、バルザックは「彼女は男の持つ偉大な特徴を持っている。それゆえ、彼女は女ではない⁸」と断言しています。一方、「女流作家」は「ブルーストッキング (bas-bleu)」「学識をひけらかす女 (pédante)」などと呼ばれ、否定的に見られていました。1844年にオノレ・ドーミエが出版したカリカチュア集《ブルーストッキングたち》の中でまさに描かれていますように、本を執筆する女性は、家事育児を放棄した女〔図4〕、



図4

⁸ Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Robert Laffont, Bouquins, t. I, 1990, p. 441.

または女性的な魅力を持たない女〔図5〕（キャプションには「この鏡では私の体つきがずん胴に映り、胸が痩せて見えて奇妙だわ。でもそれが一体何だっているの？ スタール夫人もデュフォン先生も『天才には性がない』と断言されているのだから」とある）として揶揄の対象になりました。



図5



図6

ジル 《ハーブの練習》（1791）
左からジャンリス夫人、アデライド・ドルレアン、養女のパメラ

本書第二部では、18世紀後半から19世紀前半にかけて、激動の時代を生きたフランスの女性作家たちを取り上げました。ジャンリス夫人〔図6〕——バルザックからは「女流作家」と呼ばれ批判されましたが——は、後の国王ルイ・フィリップの養育係として教育に力を尽くすと同時に、教育論を著し、フランス革命後は歴史小説を始めとする様々なジャンルの著作を出版しました。一方、デルフィーヌ・ド・ジラルダン〔図7〕は、

18世紀の伝統的なサロン文化を引き継ぎながらも、新しいメディアである新聞の第一線で活躍し、10年以上にわたって『プレス』紙にローネイ子爵というペンネームで「パリ通信」を掲載し、当時の社会風俗を活写しました。フロラ・トリスタン〔図8〕は、貧しい民衆の

出で、ペルーの大富豪であった父親の相続財産を求めて単身、ペルーに出かけますが、私生児であったため、遺産はもらえませんでした。それでも帰国後、彼女は紀行文『ある女パリアの



図8

コンスタン《フロラ・トリスタンの肖像》（1840）

遍歴』を著わし、一躍有名になります。その後、労働者階級と女性の解放を唱え、マルクス、エンゲルスに先駆けて労働者たちに連帯を訴えるために、自らの著作『労働者連合』を携えてフランス各地を巡りました。

サンドを含め、これら4人の女

性作家たちは、貴族階級、ブルジョワ階級、労働者階級と出自が違い、その思想や表現媒体が異なるものの、それぞれが職業作家として自立した生活を送りました。彼女たちは「家庭」という「私的空間」の枠を越えて「公的空間」で社会的・政治的発言を行いました。それに対する男性側からの反発は想像以上の激



図7

エルサン《デルフィーヌ・ド・ジラルダンの肖像》（1824）

しさでありました。ジャンリス夫人の場合、伝統的に男性のポストであった王族の「養育掛 (gouverneur)」(日本の皇室の侍従長の役目と一部重なるポスト)に任命された時、様々な誹謗中傷的になりました。デルフィーヌ・ド・ジラルダンの場合、2月革命の折に、ローネイ子爵という男のペンネームを脱ぎ捨てて自らの名で体制批判をした時、カリカチュア〔図9〕などによって非難の集中攻撃を受けました。フロラ・トリスタンの場合、貧困に苦しむ労働者階級に属し、しかも私生児として、あるいは暴力的な夫から逃げる妻として、社会的弱者の立場から社会改革を唱えました。彼女は危険思想の持ち主として警察の監視を受けたばかりか、ストーカーとなった夫に銃で撃たれ、瀕死の重傷すら負います。

しかしながら、彼女たちは迫害にあっても「書くこと」を断念することはなく、死ぬまで執筆活動に専念しました。そこまで「書くこと」にこだわったのは、それが生活の糧であるだけでなく、精神の糧として自己実現につながるものと確信していたからです。また、「書くこと」が社会を動かす原動力になることも認識していました。本書で取り上げた女性作家たちは、サンドを除いて、一般的な『フランス文学史』には名前が出てこない作家たちです。歴史に埋もれた女性作家たちの功績を発掘することは、19世紀フランスに留まらず、「女・文学・社会・労働」といった現在にも通底する普遍的なテーマに繋がると思います。

4. ロマン主義文学と絵画

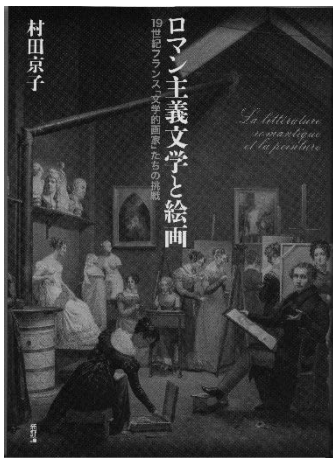


図10

次の研究テーマとして私が選んだのは、フランス文学と絵画との相関関係でありました。というのも、バルザックを始めとする19世紀の小説において、人物描写に絵画が比喩として使われることがしばしば見出され、絵画がどのように扱われているのか、興味を持ったためです。このテーマに関する研究をまとめたのが、④の著作『ロマン主義文学と絵画——19世紀フランス「文学的画家」たちの挑戦』(新評論、2015年)〔図10〕です。

ロマン主義文学と芸術の関わりは深く、画家、音楽家、彫刻家を主人公とする芸術家小説や、音楽や美術に関連する作品が多く見出せます。絵画に関する言及の中で、特に眼を引くのが女性を描写する手法で、バルザックは

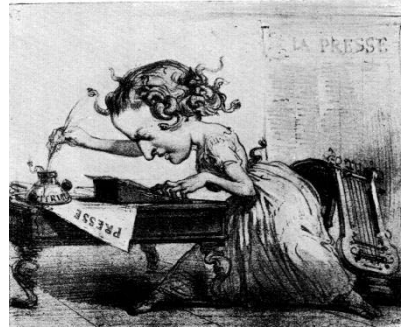


図9
ドーミエ《1848年のミューズ》

女性の美を表現する際、しばしばラファエロの聖母像など、絵画を引き合いに出しています。それはバルザックに限らず、テオフィル・ゴーチエやスタンダールなど、同時代の多くの作家に共通しています。しかし、小説において絵画を参照するようになるのは、実は19世紀からに過ぎません。その背景として三つの要因——①フランス革命後、ルーヴル美術館が一般開放されたこと、②複製画やリトグラフ(石版画)が普及したこと、③経済的に余裕のできたプチ・ブルジョワが文化的教養を求めてサロン(官展)に殺到したこと——を挙げることができます。それはまさに「芸術の大衆化」で、小説の読者にとって絵画は身近な存在になりました。そして、バルザックなどは、絵筆の代わりに言葉で画家と競い合う「文学的画家 (*peintre littéraire*)⁹」と自らを呼ぶようになりました。それゆえ本書では、ロマン主義作家(バルザック、ゴーチエ、マルスリーヌ・デボルド=ヴァルモール、ジョルジュ・サンド)の作品を取り上げ、絵画と文学の相関性をジェンダーの観点から探ると同時に、男性作家と女性作家の視点の違いを浮き彫りにしました。

ここでは、同時期のパリの画家のアトリエを舞台にした二つの小説(バルザックの『ラ・ヴェンデッタ』と、デボルド=ヴァルモールの『ある画家のアトリエ』)に関しての考察を、一部ご紹介したいと思います。『ラ・ヴェンデッタ』では、女主人公ジネヴラが通う画家のセルヴァンのアトリエが、物語の展開に大きな役割を果たします。当時、良家の娘たちが通うアトリエは、男性用のアトリエとは違い、師匠の絵のテクニック、才能ではなく、師匠の品行方正さがその判断基準となり、セルヴァンの画塾はその条件を満たしていました。バルザックは、彼のアトリエの果たす役割を、次のように説明しています。

セルヴァンの所で絵の勉強をした若い娘は、要するに、美術館の絵を判断したり、肖像画を見事に描いたり、絵の模写や風俗画を描いたりすることができるかと認められていた。このように、この画家は貴族階級のあらゆる要望を満たしていた¹⁰。

⁹ バルザックは『ウジェニー・グランデ』の序文で、次のように言っている。「文学的画家 (*peintres littéraires*) がこれまで、田舎暮らしの素晴らしい情景を描くのを断念してきたのは、軽蔑や観察力の欠如のせいではない。恐らく能力がなかったせいであろう。[...] 一見したところあまり精彩がないが、その細部や(色彩の)濃淡が、最も巧みな絵筆のタッチを必要とするような人物が存在する。それを描くためには、そしてこれらの光景において彼らの灰色の影とその明暗を再現するには [...] 様々な準備と途方もない入念さが必要になるのではなかろうか」(«*Préambule des premières éditions 1833-1839*» d'*Eugénie Grandet*, Pléiade, t. III, 1976, pp. 1025-1026)。このように彼は、作家を「文学的画家」という言葉で表現し、自らも「文学的画家」として画家と競おうとしていた。

¹⁰ Balzac, *La Vendetta*, Pléiade, t. I, 1976, p. 1041.

19世紀フランスにおいて、裕福な家の女性たちは、あくまでもアマチュアの絵描きに過ぎず、芸術的な尺度で評価されることはありませんでした。セルヴァンのアトリエは、こうした女性たちが嗜む芸事 (art d'agrément) の場として機能していたわけです。建物の屋根裏全体を占め、並外れて広いアトリエは、次のように描写されています。

この一種のギャラリーは、枠の入ったガラス窓から差し込む大量の光に照らしだされていた。[…]小さなストーヴと大きな煙突——煙突は屋根の高い部分に達する前に恐ろしいジグザクを描いている——が、間違いなくこのアトリエの飾りとなっていた。壁の周りに棚板が巡らされ、その上には雑多に並べられ、そのほとんどが黄金の埃をかぶっている石膏像が置かれていた。[…]要するに、絵やデッサン、人体模型やキャンバスのない額縁、額縁のないキャンバスがこの乱雑な部屋に、装飾とむき出し、貧困と富、心配りと投げやりの奇妙な混合によって特徴づけられるアトリエの様相を完全に与えていた¹¹。



図 11

このアトリエのモデルは、オラース・ヴェルネの《アトリエ》(1820) [図 11] だとこれまでみなされてきました。確かに引用下線部の「小さなストーヴ」と屋根まで達するジグザク状の煙突は、ヴェルネの絵に描かれ、アトリエの雑多なイメージは、セルヴァンの「乱雑な部屋」と共通しています。しかしながら、ヴェルネのアトリエには壁に巡らされた棚は存在せず、それに代わってヴァイオリンや馬の鞍、兜が壁に掛けられています。絵の中央で左手にパレットを持ち、右手に剣を握ってフェンシングをしているのがヴェルネと弟子のルデューで、背中を向けて煙草を吸っている方がヴェルネであります。画面前景には猿や鹿、猟犬、後景には大きな白馬が繋がれていて、動物の匂いと喧騒が鑑賞者にも伝わってきそうです。

この絵に描かれた人物は、元従軍画家のヴェルネを始めとして、その大多数がナポレオン軍の元兵士でありました。さらに、小道具(フェンシングの剣、ボクシングのグラブ、太鼓、トランペット、軍帽、馬の鞍など)すべてが好戦的な様相を呈しています。それはバルザックが描く女性のアトリエとは異質のもので、むしろ、アドリエヌ・グランピエール=ドヴェルジーの《アベル・ド・ピュジョルのアトリエ》(1822) [図 12]の方が、セルヴァンのアトリエのモデルに相応しいように思えます。

¹¹ *Ibid.*, pp. 1041-1042.

アベル・ド・ピュジョルはダヴィッドの弟子で、この絵は彼の女弟子で後に妻となるアドリエヌがそのアトリエ風景を描いたものです。中央に座って女生徒の絵を批評しているのがピュジョルです。広い屋根裏部屋のこのアトリエは、まさに「ガラス窓から差し込む大量の光」に照らし出され、ストーヴと、天井に伸びるジグザク状の煙突を備えています。さらに壁の周りの棚には石膏像がずらりと並んでいます。ピュジョルのアトリエは、セルヴァンの



図 12

「乱雑な部屋」というよりはむしろ、整然としたイメージを醸し出しています。しかしながら、前景の絵具箱から絵具を取りだそうと身を屈めている女性など、女性たちの生き生きとした動きを捉えたこの絵は、セルヴァンの画塾に集う娘たちを彷彿とさせます。しかも、壁際の棚の上の男のトルソーは、慎み深く後ろ向きに置かれ、女のモデルもヌードではなく上品な服を纏っています。こうした環境のアトリエならば、良家の母親たちも娘を喜んで送り出したであらうでしょう。さらに、壁に掛っている3つの油絵はすべてピュジョルの絵で、「ピュジョルが膝に抱えている——それによって彼の支配下にある——デッサンを除いては、女性たち自身の絵はどれも〔鑑賞者には〕見えなく¹²」なっています。あたかも一群の娘たちを統制するかのように中央に大きく位置するピュジョルを描いたこの絵には、彼の父権的な権威が刻印されています。

一方、ヴェルネの《アトリエ》では、弟子のルデュエと師匠のヴェルネとの間には、上下関係は見られず、ロマン主義的な平等と連帯の精神が画面に漲っています。こうした観点からも、貴族階級やブルジョワ階級の保守的な道德観を満足させるセルヴァンのアトリエのモデルとしては、《アベル・ド・ピュジョルのアトリエ》の方が適していると言えるでしょう。バルザックの小説では、セルヴァンのアトリエは言わば、父権的な空間のメタファーであり、アトリエの枠を越えて隣の部屋を覗き見たジネヴラは、「父」の掟を破ったために、最後は死ぬ運命にありました。

それに対して、デボルド=ヴァルモールの小説に登場する主人公の叔父、レオナルドのアトリエは、「デッサンの紙挟みや石膏像、画架や人体模型¹³」で一杯になった狭い

¹² Alexandra K. Wettlaufer, *Portraits of the Artist as a Young Woman. Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*, Ohio State University Press, 2011, p. 48.

¹³ Marceline Desbordes-Valmore, *L'Atelier d'un peintre. Scènes de la vie privée*, Miroirs, 1992, p. 24. 今後、『ある画家のアトリエ』からの引用は本文に頁数のみを記す。



図 13

空間として描かれています。弟子たちがひしめき合う彼のアトリエは、ジャン＝アンリ・クレスの《ダヴィッドのアトリエ》(1804) [図 13] を彷彿とさせます。ダヴィッドのアトリエには複数の画架が立てかけられ、立錫の余地のないほど弟子たちで溢れ、画面右端には石膏像がぎっしり積み重ねられています。この絵では、男の裸体モデルを弟子たちがデッサンしている光景が描かれ、シルクハットを被り、弟子の絵を直しているのがダヴィッドで、ヴェルネと同様に、師匠と弟子の親密な関係が強調されています。とり

わけ、絵の左側の二人の男性の構図——左の男がもう一人の背後から体を密着させて絵の指導をしている——は、イヴ・セジウィックの用語を使えば「ホモソーシャル」な関係（ホモフォビア [同性愛嫌悪] とミソジニー [女性嫌悪] で特徴づけられる、男同士の擬似同性愛的な強い親愛・連帯関係）を映し出しています。

レオナルドのアトリエのメンバーも、ヴェルネやダヴィッドのアトリエと同様に、男同士の親密な連帯感で結ばれ、「和合と平等の雰囲気」（p. 36）がアトリエを支配していました。こうしたホモソーシャルな空間に入ったのが主人公の少女オンディーヌで、初めのうちは、青年たちの「妹」的存在として許容され、彼らと同じ平等と連帯の精神を享受していました。しかし、画家の一人に彼女が恋愛感情を抱いて「女」として立ち現れた時、さらに彼女が画家としての才能を発揮し始めると、彼らはよそよそしく振舞い、彼女に対する仲間意識を失っていきます。アトリエの仲間から疎外されたオンディーヌは、失恋も重なって死に至る結末となっています。このように、デボルド＝ヴァルモールの小説においては、アトリエは芸術領域における女性の疎外を示す空間的メタファーとして機能していました。バルザックの小説でも女主人公の死で終わりますが、それは「父」の掟を破った罰としての死であり、そこに男性作家と女性作家の視点の違いが見出せます。

また、デボルド＝ヴァルモールの小説には、新古典主義の画家アンヌ＝ルイ・ジロデの《大洪水の情景》(1802-1806) [図 14] に関して、レオナルドとオンディーヌが会話を交わす場面があります。この絵は、洪水に襲われた一家族の悲劇をドラマティックに描いたもので、絵の中央に位置する男性の「恐ろしい表情」（p. 31）に怖気づくオンディーヌに、レオナルドは次のように言っています。

深淵の上で彼を支える木が裂けるのを感じながら、微笑みを浮かべる義務があるとしても言うのかい。父親の重さはあらゆる老人の例に漏れず並外れたものだ。重くのしかかる父親を背に担ぎながら、あたかも（息子の）アスカニオス同然に楽々と運ぶアイネイアースのように愛想よく、穏やかに、バラ色の顔をしろとしても言うのかい。（pp. 31-32）

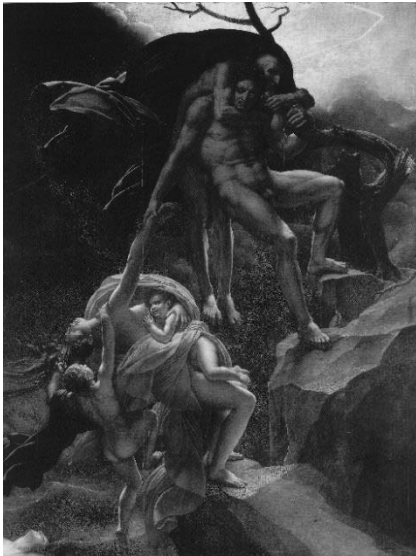


図 14

ここでレオナルドが言及しているのは、ジェラールとダヴィッドの共作《トロイアの廃墟からアンキーセスを背負って逃げるアイネイアース》[図 15] を指していると思われます。アイネイアースは、トロイア戦争におけるトロイア側の武将で、木馬の計略によってトロイアが陥落した時、父アンキーセスを背負い、幼いアスカニオスの手を引いて燃える都から脱出しました。その場面を描いたのがこの絵で、確かにこの絵のアイネイアースはジロデの人物とは異なる



図 15

り、父親を楽々と肩に乗せ、晴れやかな表情をしています。

レオナルドが「父親の重さはあらゆる老人の例に漏れず並外れたものだ」と述べる口調には、蓄積された知識と経験を持つ老人への敬意が感じられます。そして、この老人の重みに押しつぶされそうになりながら、「あらゆる恐怖を抱きとめ、それに耐える男」

（p. 33）の引きつった表情の中に、彼は崇高な英雄像を見出しています。この男性に対するオンディーヌの嫌悪感を単に、恋愛の相手には相応しくない醜悪な顔のせいにする叔父に対して、彼女は次のように反論しています。

私は、彼 [アイネイアース] も嫌いよ、叔父さん。彼は、水の中に落ちる妻のことを気にかけていないもう一人の男と同様に、火の中の妻のことなど気にかけていないのだから。（p. 32）

ジェラールとダヴィッドの絵には、アイネイアースたちと一緒に逃げた妻のクレウサの姿はありません。しかしこの時、彼女のみが業火に包まれて死んでいきました。オン

ディーンは「父」と「息子」だけを救い出す英雄——彼は家父長的な価値観の象徴に他なりません——ではなく、英雄に蔑ろにされた女性の方に視線を向けています。レオナルはそれに対して、「洪水の場面にまで女性への機嫌取り (galanterie) を望むなんて！」(p. 32) と答え、彼女の真意を理解できません。オンディーヌはさらに、叔父に次のように問いかけています。

この痛ましい母親は、逆さになった彼女の髪の毛を子どもがこれほど激しく掴んでいるというのに、心を動かされた様子も、苦しそうな表情もしていないのはどうしてでしょう。この絵を見ていると、私の髪が痛くなってしまおうわ！ この母親の冷静さは私には驚きです。(p. 33)

彼女の問いかけに対して、レオナルは「それは母親だから」(p. 33) と答えています。作者は彼の言葉に「自己犠牲的な母親」という 19 世紀当時のジェンダー観を反映させています。そして、死んで水に浮かぶ、もう一人の女性も含めて、ジロデの絵に描かれる女性の表情の乏しさは、オンディーヌ (= 作者) にとって、女性の主体性の欠如を意味していました。それがこの絵に対する嫌悪感を彼女の内に引き起こしたのでありましょう。このように、デボルド=ヴァルモールは、女性の視点から絵画の読み直しを行い、新しい解釈を読者に提示しています。

一方、バルザックはジロデの絵の老人が握っている金袋に強く印象づけられたようです。彼の小説『カディニャン公妃の秘密』では、浪費家のカディニャン公妃に惚れ込んだ純情なダルテスに、彼の友人が「ジロデの《大洪水》のあの老人のように、君のお金はしっかり手に握りしめておくのだよ¹⁴」と忠告しています。これも、男女の作家の視点の違いと言えるでしょう。

5. 19 世紀フランス文学と造形芸術

⑤の著書『イメージで読み解くフランス文学——近代小説とジェンダー』（水声社、2019 年）〔図 16〕は、④の著書の延長として研究範囲の射程を広げ、19 世紀全体のフランス文学を俯瞰しました。分析にあたっては、ブルジョワ階級の父権的な価値観に基づく「女らしさ」「男らしさ」の範疇から外れる人物に焦点を絞り、それによって、当時のジェンダー観をより一層、明確にすることを目指しました。

第一章でスタール夫人の『コリンヌ』を取り上げ、天賦の才



図 16

¹⁴ Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, Pléiade, t. VI, 1977, p. 966.

に恵まれた女性詩人が「並はずれた女性」であるがゆえに、恋人に捨てられ、詩の才能も枯渇し衰弱死する過程を、彼女と関わりのある絵画・彫像と結びつけながら検証しました。コリンヌのように、私的空間の境界を越えて男の領域である公的空間で華々しく才能を開花させるのは、当時のジェンダー規範に反することで、それが彼女の悲劇の要因でありました。

第二章、第三章では、「宿命の女」像を娼婦像と重ねる形で、19世紀前半のフランスに関しては、バルザックの作品を通して、19世紀後半に関しては、ゾラの『ナナ』——印象派マネなどの絵画とも関連づけながら——を通して分析しました。その結果、二人の男性作家の共通認識、すなわち、女のセクシュアリティは社会を腐敗させ、解体させる危険性を帯びるという考えが浮き彫りになりました。両者の違いは、ゾラの方がバルザック以上に、即物的で「どこにでもいるような娼婦¹⁵⁾」を取り上げていること、そして、女の危険なセクシュアリティを階級闘争と結びつけていることにありました。

第四章ではゾラの『獲物の分け前』において、「モードの女王」として社交界に君臨する女主人公ルネがどのように描かれているのか、その衣装や服飾用語に焦点を当てて——特にファッション・プレートを参照しながら——考察しました。贅沢と浪費の渦の中で「神経的な変調¹⁶⁾」をきたすルネは、第二帝政期の社会の虚飾と腐敗を体現する一方、彼女自身の身体がモノ化され、男たちの搾取の対象になっていました。

第一章から第四章までで取り上げた女性たちは、それぞれ社会的身分や立場、性格が異なるものの、ブルジョワ的な道徳観に基づく「女らしさ」の規範を逸脱したために、皆一様に社会から疎外され、死を運命づけられていました。スタール夫人においては、男性優位の社会に対する女性の側からの異議申し立てでもありました。このように、革命期から19世紀初頭のナポレオン時代を生きたスタール夫人、王政復古から7月王政の社会を描いたバルザック、そして第二帝政期の社会を扱ったゾラを取り上げて、その女性像を検証することで、19世紀フランスにおけるジェンダー観をある程度、俯瞰できたのではないかと思います。

一方、第五章では、19世紀当時の「男らしさ」の範疇から外れる両性具有的な男性像を、美術作品とも関連づけながら分析しました。その結果、ロマン主義文学では両性具有的存在の両義性——「怪物」とみなされる一方、「理想の男性」像として「男らしさ」の範疇に組み込まれることもある——が見出せますが、自然主義文学では「道徳的墮落」として否定的に捉えられていることが明らかになりました。これまでの両性具有的存在に関する文学研究は、プラトンの哲学や、ヤコブ・ベーメ、スエーデンボルグなどの神秘思想の影響を探ることに重点を置いたものが主流で、「男らしさ」の観点から考察したものは、ほとんど見当たりません。その点で本書は、新しい視野を切り拓いたと自負

¹⁵ Henri Mitterand, « Études de Nana » dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* d'Émile Zola, Gallimard, Pléiade, t. II, 1961, p. 1690.

¹⁶ Émile Zola, Préface aux premières éditions de *La Curée*, Pléiade, t. I, 1960, p. 1583.

しています。

先に触れましたように、本書第三章でゾラの『ナナ』を取り上げました。その一部をここで簡単にご紹介したいと思います。資料の第三章の見出し④「空間を侵食するナナ」では、ナナが属する「裏社交界 (demi-monde)」(高級娼婦の世界)が「上流階級/社交界 (grand monde)」を侵食していく過程を辿りました。この物語では小説構造——例えば、第3章でミュファ伯爵夫人の夜会の様子が描かれた後、第4章でナナの晩餐会の模様が描写されている——から見ても、社交界と裏社交界が対をなしています。どちらの空間でも同じ話題(パリ万博とビスマルク)を巡って会話が交わされ、男性の顔ぶれもほぼ同じです。しかし、貴族階級の女性と高級娼婦は明確に区分され、両者は異なる空間に属していました。ところが、第6章で物語の舞台がパリから田舎に移ると、二つの世界の衝突が起こります。徒歩のミュファ伯爵など貴族たちが、馬車に乗ったナナたち娼婦一行に道を譲るという立場の逆転が生じます。ただし、男たちは顔見知りの娼婦を無視して挨拶をすることはなく、彼女たちが社会的に認知されたわけではありませんでした。ナナの勝利が明らかになるのは、第11章のロンシャン競馬場の場面で、ナナの名を冠した馬がグランプリで優勝し、彼女はウジェニー皇后を凌いで「女王ヴィーナス」として喝采を受けることになります。

最後に、第12章のミュファ伯爵の娘の結婚を祝う饗宴の場面では、貴族の空間は裏社交界に侵食され、「逸楽的な物憂さや強烈な快楽¹⁷⁾」に満たされるようになります。ナナ自身、この祝宴に参加していて人々の噂的になるものの、具体的に姿を見せることはありません。ゾラはナナのテーマ曲、『金髪のヴィーナス』のワルツがミュファの古い屋敷に浸み込み、その名誉と信仰を奪い去る様を、次のように描いています。

『金髪のヴィーナス』のワルツが古い家系の甲鐘を鳴らしていた。その間、眼に見えないナナが舞踏場の上にしなやかな肢体を広げ、卑猥な音楽のリズムにのって、熱っぽい空気に漂う彼女の匂いの酵母をこの世界に浸み込ませ、世界を分解してゆくのだった¹⁸⁾。

このように、ナナは「眼に見えない」存在となって空間を占拠し、貴族階級を破滅・崩壊へと導きます。ナナと対立していたミュファ伯爵夫人も「贅沢への嗜好」「世俗的な享楽への欲求」に駆られて財産を蕩尽し、その「金のかかる気紛れ」や「派手な化粧」¹⁹⁾が問題視されるようになります。それは、娼婦と上流社会の女性との境界が曖昧になる第二帝政社会を象徴していました。

¹⁷⁾ Émile Zola, *Nana*, GF Flammarion, 2000, p. 404.

¹⁸⁾ *Ibid.*, p. 415.

¹⁹⁾ *Ibid.*, p. 401.

特に興味深いのが、ロンシャン競馬場の場面です。第二帝政期には、ウジェニー皇后が「クリノリンの女王」と呼ばれるほど、ファッション・リーダーとして活躍していました。クリノリンとは鯨のヒゲや針金仕様の腰枠のことで、クリノリン・ドレスは、直径3メートルに及ぶものもあり、それに夥しい量のレースの装飾り、宝石などをつけた、非常にかさばる贅沢な衣装でありました〔図17〕。物語の舞台となる1867年当時は、クリノリン・ドレスが全盛期の時代に当たります。ところが、ナナの衣装はそれとは全く違うものでありました。



図17

ヴィンターhalter
《ウジェニー皇后と女官たち》

彼女〔ナナ〕はヴァンドゥーヴルの厩舎の色である青と白の異様な衣装を身につけていた。小さな胴着と体にぴったり張りついた青い絹のチュニックが腰の後ろの巨大なバSSL（腰当て）で持ち上がっていた。それは、大きく膨らんだスカートの流行したこの頃としては、大胆なくらいお尻の線をくっきり描いていた²⁰。



図18

バSSL・ドレス〔図18〕は1870年以降に流行した服装で、お尻の線がくっきりわかるほど「巨大なバSSL」が流行するのは、ゾラがこの小説を執筆していた時期（1879年～1880年）に当たります。こうした時代錯誤をゾラがあえてしたのは、「ナナの大胆さと周りのモードに対しての彼女のイニシアティブ²¹」を強調するためでありました。それゆえ、ナナはウジェニー皇后の地位を篡奪して、ファッション・リーダーになったと言えるでしょう。ゾラは、裏社交界の社交界への勝利を、服装を通して巧みに描いたわけです。

²⁰ *Ibid.*, p. 356.

²¹ Shoshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Peter Lang, 2005, p. 169.

おわりに

このように、服装やモードが人物や社会を表象する記号として、作品読解の大きな鍵となることが明らかになりました。そのため、現在取り組んでいるのは、19世紀フランス文学とモード、および当時のモードやジェンダー観を反映した美術作品との相関性に関する研究であります。その手始めに、バルザックの歴史小説『ふくろう党』、およびダンディズムと深く関わる『幻滅』、さらに、変装が扱われるジョルジュ・サンドの『アンディヤナ』、そして第二帝政期のモードを描いた、エドモン・ド・ゴンクール『シェリ』を、服装を通してジェンダーの視点から分析しました。今後は、ゾラなど他の作品も手がけていきたいと思っています。

以上、駆け足ですが、これまでの研究を振り返ってみました。ご清聴、ありがとうございます。

資料

著書① *Les métamorphoses du pacte diabolique dans l'œuvre de Balzac* (Osaka Municipal Universities Press/Klincksieck, 2003) (総頁数 328 頁)

超自然的な悪魔の存在を否定した理性の時代である 19 世紀において、「悪魔」「悪魔との契約」は何を意味するのか。

Première Partie : Le pacte diabolique dans l'espace fantastique

Chapitre I : Comment Balzac utilise-t-il le mot « pacte » ?

Chapitre II : L'apparition du pacte diabolique dans le monde balzacien

§ 1. La première apparition du thème de « pacte avec le diable » : *Le Centenaire*

§ 2. Le pacte diabolique dans *La Peau de chagrin*

§ 3. Conclusion du Chapitre II

Chapitre III : Le pacte diabolique entre l'espace fantastique et l'espace réaliste

§ 1. *Melmoth réconcilié* de Balzac et *Melmoth* de Maturin

§ 2. *Melmoth réconcilié* est-il un conte fantastique ?

§ Conclusion du Chapitre III

Deuxième Partie : Le pacte diabolique dans l'espace réaliste

Chapitre I : Le pacte diabolique et le “pacte angélique”

§ 1. L'entrée en scène de Vautrin le diabolique

§ 2. Le “pacte angélique”

§ 3. Le pacte diabolique et le rêve de l'androgynie

Chapitre II : L'image du pacte diabolique dans le monde du contrat

§ 1. Le pacte diabolique dans le monde du contrat commercial : *César Birotteau*

§ 2. Le pacte diabolique dans le monde du contrat matrimonial : *Le Contrat de mariage*

§ 3. Conclusion du Chapitre II

Chapitre III : La transfiguration du pacte diabolique

§ 1. Le pacte, le contrat, et la féminité : *Splendeurs et misères des courtisanes*

§ 2. Le pacte diabolique ou le pouvoir féminin : *La Cousine Bette*

§ 3. La dernière incarnation de Vautrin

著書②『娼婦の肖像——ロマン主義的クルチザンヌの系譜』（新評論、2006年、総頁数350頁）

「恋するクルチザンヌ」のテーマ（真実の愛に目覚めた娼婦が悔い改めて苦難の道歩み、罪を贖って死ぬ）を扱った作品を、女の視点、ジェンダーの観点から読み直す。男性作家から見たクルチザンヌの危険性を検証する。社会小説における娼婦像を探る。

第一部 「恋するクルチザンヌ」たち

第一章：原点としての『マノン・レスコー』

1. 男の「絶対的な愛」
2. 「恋するクルチザンヌ」のテーマの誕生
3. 女の「謎」の探究
4. ロマン主義作家たちのマノン・レスコー評

第二章：マルグリット・ゴーチエとマノン・レスコー

——アレクサンドル・デュマ・フィスの『椿姫』

1. 『椿姫』と『マノン・レスコー』の類似点
2. 自由を謳歌するクルチザンヌ
3. ブルジョワ道徳に束縛されるクルチザンヌ
4. 「心あるクルチザンヌ」と「心ないクルチザンヌ」

第三章：女性作家の描く、もう一人の「椿姫」——ジョルジュ・サンドの『イジドラ』

1. オリエンタリズムとクルチザンヌ
2. 「知的なクルチザンヌ」の登場
3. 「恋するクルチザンヌ」のテーマの変質
4. クルチザンヌの「老いの庭」

第二部 危険なクルチザンヌたち——バルザックの娼婦像

第一章：女の危険な眼差し——『マラナの女たち』

1. オリエンタリズムから逸脱したクルチザンヌ
2. 女の「ファルス的な眼差し」
3. クルチザンヌと聖母マリア

第二章：クルチザンヌの栄光と悲惨——『娼婦盛衰記』

1. 「悪の詩人」としてのクルチザンヌ
2. 変幻自在のクルチザンヌ
3. 監視され、「物」化されるクルチザンヌ
4. 弱体化する男の力

第三章：恐るべき女のエネルギー——『従妹ベット』

1. 悪魔性を帯びる女
2. 父権制を脅かすクルチザンヌ
3. 「本物のクルチザンヌ」と「既婚のクルチザンヌ」
4. 悪魔祓いされるクルチザンヌ
5. バルザック独自のクルチザンヌ像

第三部 近代小説と公娼制度

第一章：「社会小説」に登場する娼婦たち——ウージェーヌ・シュアの『パリの秘密』

1. 「娼婦」の社会学的定義
2. 『パリの秘密』の娼婦たち
3. シューの下級娼婦像の特徴
4. グリゼット（お針子）神話の虚実
5. シューの「娼婦」の象徴性

第二章：ユゴーの作品における娼婦たち

1. 純ロマン主義的クルチザンヌ、マリヨン・ド・ロルム
2. ラ・チスベに見るプロスティチュエへの視点
3. 「社会主義者」ユゴーの描く娼婦、ファンチーフ
3. ユゴーの娼婦像から見えてくる女性観

著書③『女がペンを執る時——19世紀フランス・女性職業作家の誕生』（新評論、2011年、総頁数 272 頁）

男性優位の文壇の中で、少数の女性職業作家に光を当て、彼女たちがどのように生き、どのような作品を生み出したのかをジェンダーの視点から探る。

第一部 男性作家から見た女性作家像

第一章「女流作家」への眼差し

1. バルザックの『女流作家』
 2. ブルーストッキング (bas-bleu)
 3. 女流作家と性的メタファー
- 第二章「女性作家」のイメージ——バルザックのサンド像
1. ジョルジュ・サンドとカミーユ・モーパンの類似性
 2. 女性作家の「怪物性」
 3. 優れた女性作家の悲劇
 4. 「怪物性」または母性愛の欠如
- 第二部 国王の養育掛から職業作家へ——ジャンリス夫人
- 第一章 オルレアン家の養育掛
- 【以下、見出し省略】
- 第二章 職業作家への転身
- 第三章 フランス帰国後の文学活動
- 第四章 ジャンリス夫人の女子教育論——『アデルとテオドール』
- 第三部 「ロマン派のミューズ」からジャーナリストへ
- デルフィーヌ・ド・ジラルダン
- 第一章 「ロマン派のミューズ」
- 第二章 サロンの女王
- 第三章 ジャーナリスト・ローネイ子爵の誕生
- 第四章 政治的発言とその反響
- 第五章 晩年の執筆活動
- 第四部 「パリアの作家」誕生——フロラ・トリスタン
- 第一章 ペルーへの出発までの半生
- 第二章 ペルーへの旅
- 第三章 『ある女パリアの遍歴』——真実の記録
- 第四章 フロラ殺害未遂事件
- 第五章 『ロンドン散策』——恒久的貧困を「見る」
- 第六章 労働者階級の解放に向けて

著書④『ロマン主義文学と絵画——19世紀フランス「文学的画家」たちの挑戦』（新評論、2015年、総頁数217頁）

ロマン主義文学において絵画が言及される場合、それがどのようなメタファーとして使われているのか、ジェンダーの視点で探る。男性作家と女性作家の視点の違いを浮き彫りにする。

第一部 『人間喜劇』と絵画

第一章 「無垢な処女像」の悲劇——『毬打つ猫の店』

1. 理想の処女像
2. ジロデ的女性像
3. 「窓辺の娘」の構図
4. 分身としての肖像画

第二章 「聖なる娼婦」の寓話——『知られざる傑作』

1. フレノフェールとジロデ
2. ピュグマリオン神話
3. 「聖なる娼婦」の探究

第三章 性別役割の転倒——『ラ・ヴェンデッタ』

1. セルヴァンのアトリエ
2. ジロデの《エンデュミオンの眠り》
3. 『サラジーン』におけるアドニス像
4. 《エンデュミオンの眠り》の文学的転換

第二部 ロマン主義作家と絵画

第四章 美を永遠化する夢——ゴーチエ『金羊毛』『カンダウレス王』

1. ルーベンスの「マグダラのマリア」
2. 表層の美学
3. ゴーチエのピュグマリオン神話解釈
4. ブルジョワ女性グレートヒエンの「崇高な破廉恥さ」
5. ゴーチエの「石の夢」
6. メドゥーサの視線

第五章

女を疎外する芸術空間——デボルド=ヴァルモール『ある画家のアトリエ』

1. デボルド=ヴァルモールの生涯
2. 女性作家が描く画家のアトリエの風景
3. 女性作家が描く女性画家
4. 理想の女性画家——オルタンス・オードブール=レスコ
5. アトリエの意味

第六章 芸術の聖なる火——サンド『ピクトルデュの城』

1. 「芸術小説」としての『ピクトルデュの城』

2. 『彼女と彼』における画家像
3. 画家のイニシエーションの場——「ピクトルデュの城」
4. 自然が画家を開眼させる
5. 造形芸術の宝庫としての城
6. 肖像画家フロシャルデ
7. 女神ディアナ——「母の探求」
8. 「女性職業作家」が描かれた理由
9. 「制作」を支える女性

著書⑤『イメージで読み解くフランス文学——近代小説とジェンダー』（水声社、2019年、総頁数 288 頁）

ロマン主義文学から自然主義文学まで、作品と関連のある絵画や彫像などのイメージを媒介にして、ジェンダーの視点で読み解く。ブルジョワ階級の父権的な価値観に基づく「女らしさ」「男らしさ」の範疇から外れる人物に焦点を絞って分析する。

第一章 天才的な女性詩人の悲劇——スタール夫人『コリンヌ』

- ① 女の登場人物のポルトレ
- ② 造形芸術の象徴的意味
- ③ コリンヌのギャラリー

第二章 「宿命の女」像——バルザック『砂漠の情熱』から『従妹ベット』まで

- ① 「宿命の女」と絵画
- ② 「宿命の女」のアレゴリー：女豹ミニョンヌ
- ③ 『従妹ベット』における「宿命の女」像

第三章 危険な「ヴィーナス」——ゾラ『ナナ』

- ① 「金髪のヴィーナス」
- ② ナナの獣性
- ③ マネによる「真の娼婦」像とナナ
- ④ 空間を侵食するナナ

第四章 モードの女王——ゾラ『獲物の分け前』

- ① 「パリ人形」としてのルネ
- ② ルネとウジェニー皇后
- ③ 「操り人形」としてのルネ
- ④ 部屋と女の衣装、裸体

第五章 「男らしさ」と両性具有

① 「男らしさ」の定義

ダヴィッドの絵画

② ロマン主義文学における両性具有的存在

1. ラトウシュ『フラゴレッタ』
2. バルザック『サラジーヌ』
3. ゴーチエ『モーパン嬢』
4. バルザック『金色の眼の娘』

③ 19世紀後半の文学における両性具有的存在

5. ゾラ『獲物の分け前』
6. ラシルド『ヴィーナス氏』