大阪公立大学
Osaka Metropolitan University
学術情報リポジトリ

19世紀フランス文学・絵画における両性具有的存在 : 「男らしさ」の観点から

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-05-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 村田, 京子 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10466/15903

第２回講演
「男らしさ」とは？（１）

19世紀フランス文学・絵画における両性具有的存在[1]

――「男らしさ」の観点から――

村田　京子

はじめに

アラン・コルバンなどの監修による大著『男らしさの歴史』全３巻は、西欧社会において「古代ギリシアから現代までを対象に、「男らしさ」の価値と規範がどのように形成され、どのように変貌してきたかを跡づける[2]」ことを目的とし、その第２巻の副題は「男らしさの勝利――19世紀」となっている。確かに、アンシャン・レジーム下の女性的な宮廷文化を打破したのがフランス革命であり、1804年のナポレオン法典は、政治的・経済的・社会的次元での女性に対する男性の優位を確定づけるもので、19世紀フランスは「男らしさの勝利」の時代と言える。しかも、ラルースの『19世紀大辞典』の「男らしさ（virilité）」の項目では、「男らしさ」の対極として位置するのが「宦官」と「カストラート」で、その「女のような（efféminés）[3]」性質が強調されている。男性の同性愛者もしばしば「女々

[1] 本稿は、日本フランス語フランス文学会秋季大会（2017年10月29日、於　名古屋大学）ワークショップ「19世紀フランス文学における『男らしさ』の危機」で口頭発表した原稿を大幅に加筆・修正したものである。

[2] 小倉孝誠「監訳者解説」、アラン・コルバン／ジャン=ジャック・クルティーヌ／ジョルジュ・ヴィガレロ監修『男らしさの歴史Ⅱ　男らしさの勝利――19世紀』（コルバン編／小倉孝誠監訳）、藤原書店、2017年、635頁。

しい男（des mâles efféminés）[4]」とみなされて、社会の軽蔑の対象となってきた。こうした軽蔑の根底には、レジス・ルヴナンが指摘しているように、「女性と女性的とされる価値観に対する、繰り返される深い軽蔑[5]」、要するに「女性嫌悪」が見出せる。

しかしその一方で、ロマン主義時代には、男性的要素と女性的要素を融合した両性具有的存在が登場する文学作品が続出している。絵画においても同様である。「男らしさの勝利」を謳歌する時代において、なぜ、両性具有的存在が文学や絵画の主題となったのであろうか。本論では、19世紀の文学作品における「男らしさ」と両性具有的存在との関係を絵画とも絡めながら探っていきたい。

１．「男らしさ」の定義

両性具有を扱った文学作品に取りかかる前に、まず、19世紀における「男らしさ（virilité）[6]」の特徴を挙げておきたい。アラン・コルバンによれば、「男らしさ」は「本質的な概念である偉大さ、優越性、名誉、徳としての力、自己抑制、犠牲的行為の感覚、自分の価値観のために死ぬ術を知っていること[7]」によって特徴づけられる。その上、「戦場や決闘場での英雄的な死[8]」に代表されるように、「男らしさ」は死と深く繋がり、さら

---

[3] Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle,* Paris, 1866-1876, t.15, p.1106.

[4] Régis Revenin, « Homosexualité et virilité », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello（dir.）, *Histoire de la virilité 2. Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle*, volume dirigé par Alain Corbin, Paris, Seuil, 2011, p.374.

[5] *Ibid*., p.381.

[6]「男らしさ」を意味するフランス語は « masculinité » と « virilité » の二つがあるが、アラン・コルバンが指摘しているように両者は同義語ではなく、前者は本来、生物学的な意味で使われ、何の価値づけもされていない（Alain Corbin, Introduction de l'*Histoire de la virilité 2*, p.9）。二つの語の違いについての詳細は、以下の文献を参照のこと。Daniel Maira et Jean-Marie Roulin « Constructions littéraires de la masculinité entre Lumières et Romantisme », in *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, pp.12-19.

[7] Alain Corbin, *op.cit*., p.9.

[8] *Ibid*.

には個人的な美徳を越えて社会を統制する基盤となる。それは様々な支配効果をもたらし、女性への支配もその一つとなる。また、活力に溢れた逞しい肉体だけではなく、その性的能力の強さが「男らしさ」の条件である[9]。政治的・社会的次元では、フランス革命初期には女性たちが公的空間に進出して政治活動を行ったのに対して、ジャコバン政治以降、女性は政治クラブや軍隊から排除され、「女性と男性の役割と空間の再定義[10]」が行われる。すなわち、政治・経済・社会的活動の場である公的空間は男性の領域であり、女性は私的空間で専ら家事や育児に従事することになる。



図１ ジャック＝ルイ・ダヴィッド
《ホラティウス兄弟の誓い》（1784）

こうした「男らしさ」を視覚化したのが、新古典主義を代表する画家であり、革命期にはジャコバン派であったジャック＝ルイ・ダヴィッドの《ホラティウス兄弟の誓い》（図１）である。この絵は、古代ローマ建国史の一場面――ローマと敵対する都市アルバとの戦いにおいて、ホラティウス兄弟がローマを、クリアティウス兄弟がアルバを代表して戦う場面――を扱っている。三人の兄弟は愛国心に燃えて、父親とともにローマ共和国への忠誠を誓っている。一方、女性たちは悲嘆にくれている。というのも、ホラティウス兄弟の妹は敵の兄弟と婚約しており、敵方の妹はホラティウス兄弟の元に嫁いでいたからだ。ノーマン・ブライソンは、この絵では「男性と女性の人物は、性的差異を表す記号に満ちている[11]」として、次のように指摘している。

---

[9] Cf. Alain Corbin, « La virilité reconsidérée au prisme du naturalisme », in *Histoire de la virilité 2*.

[10] François Guillet, « Le duel et la défense de l'honneur viril », in *Histoire de la virilité 2*, p.92.

[11] Norman Bryson, « David et le *Gender* », in *David contre David*, t.II, Paris, La documentation française（Louvre conférences et colloques）, 1993, p.708.

> 物語表現において、この場面は厳格さと国家を表す男たちと、家庭生活、子どもの教育を表す女たちに二分されている。身体類型学から見れば、ダヴィッドは完全に両極端の体の構造を作り出している。男たちは筋肉の力を惜しみなく発揮している。彼らは筋肉を緊張させ、その手足を勢いよく空間に投げ出している。彼らの姿勢は骨格の潜在的な安定さと力を強調している。逆に、女たちの肉体は柔らかくて弱々しく、その骨格からいかなる内的力も引き出していないように見える。その肉体は前や横に崩れ落ち、自らの重みに耐えられないか、または椅子に座ったままではいられない[12]。

引用下線部にあるように、男たちは「厳格さ」と「国家」を表し、女たちは「家庭生活」「子どもの教育」を体現している。身体的表現においても、男たちは「筋肉の力を惜しみなく発揮し」、「その手足を勢いよく空間に投げ出している」。それに対し、女たちの肉体は「柔らかくて弱々しく」、「前や横に崩れ落ち」ている。さらに、男たちの「直線性」と女たちの「曲線性」の対立は、視線を上に向けた男たちの「外向性」と目を伏せた女たちの「内向性」の対立に照応し、危険に立ち向かう男たちの「英雄的な平然とした態度」が際立っている[13]。家族よりも国家を優先するホラティウス兄弟は、まさに「祖国を愛し、自分を犠牲にし、祖国のために死を受け入れる[14]」軍人の「男らしさ」を体現している。

ダヴィッドの《ブルートゥス邸に息子たちの遺骸を運ぶ刑吏たち》（図２）にも、同様の構図が見出せる。この絵は、祖国を裏切った二人の息子に自ら死刑宣告を下したローマの執政官ブルートゥスに関してで、息子たちの亡骸が彼の屋敷に運び込まれる場面を描いたものである。画面左上には処刑された息子の血まみれの足がのぞき、画面右には息子たちの死を嘆く母と妻（または姉妹）の悲痛な表情が描かれている。左画面の影

---

[12] *Ibid.* 傍点は作者による強調。下線引用者。今後、傍点はすべて作者による強調であり、引用に施した下線はすべて引用者によるものである。
[13] *Ibid.*, p.709.
[14] Jean-Paul Bertaud, « La virilité militaire », in *Histoire de la virilité 2,* p.165.



図2 ジャック＝ルイ・ダヴィッド
《ブルートゥス邸に息子たちの遺骸を運ぶ刑吏たち》（1789）



図3 ジャック＝ルイ・ダヴィッド
《バラの死》（1794）

の部分にブルートゥスが厳格な顔つきで座っており、その後ろにはローマの寓意像［ローマ建国神話にある、双子の赤ん坊に乳をやる雌狼が台座に彫られている］がある。この絵においても「政治的悲劇と個人的犠牲の男の領域[15]」と、「美しさ、感情、日常生活の波風のない単調さからなる女の領域[16]」がコントラストを成している。感情を露わにしないブルートゥスの峻厳な顔つきは、「男らしさ」を特徴づける「自己抑制」の表徴と言えよう。この絵は《ホラティウス兄弟》とは違って、女性の側に光が当たっているが、どちらの絵も左側が男たちの「公的空間」、右側が女たちの「私的空間」を表し、画面が二極化している。

このように、ダヴィッドは「男らしさ」の基準にしたがって男性像を造形したが、その一方でその規範に当てはまらない絵画も描いている。それが《バラの死》（図３）である。この絵は1793年に、ヴァンデ地方で反革命派の農民によって殺された13歳の少年バラの愛国心[17]を讃えるために、ロベスピエールが政治的プロパガンダの一環として、ダヴィッドに注文したものである。バラは、学校や軍隊で配布される「市民の男らしさ

[15] Norman Bryson, *op.cit.*, p.710.
[16] *Ibid.*, p.711. とりわけ画面中央のテーブルの裁縫箱が「日常生活」を表している。
[17] 共和国軍の手伝いをしていたバラは反革命派の農民たちに捕まった時、「国王万歳！」と叫ぶよう強要されるが、「共和国万歳！」と叫んで殺されたという。

（virilité civique）[18]」の手引書の中でも革命の殉教者として称賛された。しかし、バラの体の輪郭の流れるような曲線、カールした髪に女の子のような顔つきとその恍惚とした表情、男性器が隠されていることなどから鑑みて、ダヴィッドのバラ像は明らかに、女性化されたエロチックな身体として提示されている。それは一見、「男らしさ」に欠けるように見えるが、メチルド・フェンドが指摘しているように、「男のエロチックな裸体は、フランス革命の男らしさ（virilité）の理想に必ずしも抵触しない[19]」。アビゲイル・ソロモン＝ゴドーは、その理由として次の３点を挙げている[20]。①無垢な子どものような身体は、敵国に囲まれ、国内では反革命の嵐に巻き込まれた傷つきやすい犠牲者としての共和国フランスの表象となり、恐怖政治の正当化が可能になる。②裸体像は、社会的階級を表す記号を持たないユートピア的身体として、階級闘争を超越して平等理念を表す。③女性化された身体は、ジャコバン文化が追放した女の肉体の属性を男の身体の内に取り込んだことになる。



図４ ジャン＝バチスト・ルニョー《自由か死か》（1795）

ダヴィッドに留まらず、革命期には両性具有的な男性像が多く見出せ、ジャン＝バチスト・ルニョーの《自由か死か》（図４）もその一つである。この絵では中央のイエス・キリストのようなフランスの守護神が、左の自由の女神よりもエロチックな美青年の姿で描かれている。

ところで、ダヴィッドの《バラの死》に関しては、古代ギリシアの彫像《ボルゲーゼのヘルマプロディトス》（図

[18] Jean-Paul Bertaud, *op.cit.*, p.168.
[19] Mechthild Fend, *Les limites de la masculinité. L'androgyne dans l'art et la théorie de l'art en France (1750-1830)*, Berlin, La Découverte, 2003, p.83.
[20] Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble. A Crisis in Representation*, London, Thames and Hudson, 1997, p.139.



図５　《ボルゲーゼのヘルマプロディトス》
（ルーヴル美術館）



図６　《ファルネーゼのヘラクレス》
（ナポリ国立考古学博物館）

５）がそのモデルの一つとされている[21]。《ヘルマプロディトス》の波打つ体の線やカールした髪、女性的な顔つきは、まさにダヴィッドの少年像と重なる。彼が古代ギリシアの彫像を参照したのは、18世紀ドイツの美術史家ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンの理論と深く関わっている。ヴィンケルマンは『ギリシア美術模倣論』（1755）や『古代美術史』（1764）を出版し、古代ギリシア芸術の復権を唱えた。彼は優れた芸術作品は自由な社会においてのみ生まれるとして、ギリシアが自由を謳歌した時代に制作された彫像、とりわけ男の裸体像の内に「理想美」を見出した。彼の著作はフランスでも革命期に大流行になり、ダヴィッドをはじめとする新古典主義の画家たちに大きな影響を及ぼした[22]。

ヴィンケルマンは、古代ギリシアの筋骨逞しい《ファルネーゼのヘラクレス》（図６）や、死の激しい苦しみに耐える《ラオコーン》（図７）像に、英雄的な男性美を見出している。しかし、こうした「強さ」と「自己抑制」を示す男性美よりも、彼が最も惹かれたのは、男として成熟する前の段

[21] Thomas Crow, « Revolutionary Activism and the Cult of Male Beauty in the Studio of David », in *Fictions of the French Revolution*, Evanston, Northwestern University Press, 1991, pp.80-81.
[22] Cf. Mechthild Fend, *op.cit.*, pp.41-66.



図７ 《ラオコーン》（ヴァチカン美術館）

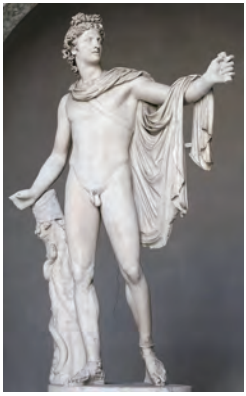


図８ 《ベルヴェデーレのアポロン》（ヴァチカン美術館）

階にある青年の「男女両方の要素が混じり合った」、「曖昧な美しさ」[23]であった。ヴィンケルマンは、《ベルヴェデーレのアポロン》（図８）を「古代のすべての作品の中で最も高貴な芸術の理想[24]」とみなし、その美しさを次のように讃えている。

> 永遠の春は、［…］成熟期の洗練された男らしさに魅惑的な若さを纏わせ、誇り高い骨組の手足に穏やかさと優しさを振りまいている。［…］ここには、他の神々の様々な美しさが集められ、パンドラ［ギリシア神話に出てくる、「あらゆる贈り物」という意味の魅惑的な女性］のように、そこに集結している。知恵の女神［ミネルヴァ］をはらんだユピテルの額、その動きで意志を明確に表す眉。女神たちの女王［ヘラ］の気高い弓なりの眼と、最愛の神官に官能的快楽を抱かせた唇。葡萄の繊細で流れるような巻きひげに似たしなやかな髪の毛がそよ風になびくように、その神々しい顔の回りを漂っている［…］[25]。

[23] Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, traduction de Dominique Tassel, Paris, Le Livre de Poche (La Pochethèque), 2005, p.248.
[24] *Ibid*., p.552.
[25] *Ibid*., p.555.

引用下線部にあるように、ヴィンケルマンのアポロン像は男性的要素（「誇り高い（orgueilleuse）」「意志（la volonté）」）と女性的要素（「洗練された（exquise）」「魅惑的な（séduisante）」「穏やかさ（douceur）」「優しさ（tendresse）」「官能的快楽（la volupté）」「繊細（délicates）」「流れるような（fluides）」「しなやかな（souples）」）を合わせ持つ「理想美」を体現している。しかも、引用が示す通り、女性的な要素が勝るアポロン像は官能的な身体として認識されている。アレックス・ポッツは、こうしたヴィンケルマンの解釈に「ホモセクシャリティ」よりも「ホモエロチシズム」を見出している[26]。すなわちポッツによれば[27]、ヴィンケルマンはアポロン像の中に「欲望の理想的な対象」を見ると同時に、男だけが引き受けることのできる倫理的な規範としての「自由な主体」を見出した。それは男の鑑賞者が同一視できる「理想の自己」、言わば「ナルシスティックな自己（*moi* narcissique）の理想[28]」であった。

このように、ダヴィッドのバラ像にはヴィンケルマンの思想が色濃く反映されているが、ロベスピエールの死後、政治的イデオロギーを帯びた美青年像は描かれなくなる。しかし、第一帝政から王政復古期にかけて、政治的イデオロギーと切り離した形で、ジャン＝ピエール・グランジェの《アポロンとキュパリッソス》（図９）のような両性具有的な美青年像が引き続き登場している。当時、タブーであった男の同性愛を想起させるこうした絵画も、神話を題材とする歴史画に限って容認されていた。しかしながら、王政



図９ ジャン＝ピエール・グランジェ《アポロンとキュパリッソス》（1816）

[26] Alex Potts, « Beautiful Bodies and Dying Heroes : Images of Ideal Manhood in the French Revolution », *in History Workshop Journal*, N° 30, 1990, p.11.
[27] *Ibid.*
[28] Mechthild Fend, *op.cit.*, p.47.

復古期に男女の性差に基づくブルジョワ道徳が確立するにつれ、「エロス化された身体と女性性の結びつき[29]」が強化され、官能的な身体は専ら女の属性となる。

ロマン主義文学における両性具有像も、フレデリック・モネロンが指摘しているように、神話や聖書、プラトンの両性具有思想や錬金術、ヤコブ・ベーメやスウェーデンボルグなどの神秘思想の他に、ヴィンケルマンの美学を反映したものだ[30]。ここでは、時系列順に作品を見ていくことにしよう。

２．ロマン主義文学における両性具有的存在

①ラトゥシュ『フラゴレッタ』（1829）

ロマン主義文学において最初に両性具有を扱った作品が、アンリ・ド・ラトゥシュの『フラゴレッタ』である。物語の冒頭で主人公カミーユ（＝フラゴレッタ）とフランス人のドートヴィルがイタリア人の芸術家エレオノールの案内で、ナポリの美術館を訪れる場面がある。そこで《ヘルマプロディトス》像（図５：背中から見ると女性的な身体だが、前に回ると女の胸と男の生殖器がついている）を見たドートヴィルが、この彫像は自然に反しているので、芸術に値しないと批判する。それに対して、エレオノールは次のように反論している。

> ［…］あなたの国の人たちは、思考の迷路の中、無力な形而上学の中に迷い込んでいますが、私たちは人生を謳歌しているのです！　私たちは美に、この永遠の若さの春に信仰を捧げています。ここでは筋肉や血管など、卑俗な存在の属性は全く不在で、（彫刻家の）鑿が永遠の若さを特徴づけているのです[31]。

引用下線部の「この永遠の若さの春（ce printemps d'une éternelle

[29] *Ibid.*, p.141.
[30] Frédéric Monneyron, *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994, pp.49-52.
[31] Henri de Latouche, *Fragoletta*, Paris, Michel Lévy frères, 1867, p.49.

jeunesse)」は先に引用したヴィンケルマンのアポロン像に関する言説での「永遠の春（un printemps éternel)」に照応する[32]。ヴィンケルマンにとって、《ヘルマプロディトス》のような両性具有像は、対立する男性性と女性性を調和的に一つに融合したものであり、それはより高次の、神性を帯びた「理想美」に達する「ほとんど神秘的な結合[33]」を意味していた。エレオノールの言葉は、こうしたヴィンケルマンの美学に忠実に従ったものだ。

しかし、古代の彫像の神話的次元では肯定的に評価される両性具有も、現実の世界では否定的に捉えられている。18世紀の啓蒙思想を代表する『百科全書』の「両性具有者（hermaphrodite)」の項目の執筆者ジョクールは、両性具有の存在を「妄想」として否定している[34]。さらに実験・観察に基づいた医学的言説は[35]、両性具有を「奇形（monstruosité)」とみなし、動物学者で解剖学者のイジドール・ジョフロワ・サン＝ティレールは「身体的異常（anomalies physiques)[36]」と呼んでいる。それゆえ、ラトゥシュの描く両性具有者フラゴレッタは、「怪物／奇形（monstres)[37]」の一人として社会から排除され、死ぬ運命にあった。

②バルザック『サラジーヌ』（1831）

オノレ・ド・バルザックの『サラジーヌ』では、彫刻家サラジーヌはローマの劇場で、歌姫ラ・ザンビネッラの内に彼が探し求めてきた「理想

---

[32] 実際、ラトゥシュは作中でヴィンケルマンに言及している（*Ibid.*, p.44)。
[33] Frédéric Monneyron, *op.cit.*, p.50.
[34]「両性具有は妄想に過ぎず、結婚してそれぞれ男として、女として互いに子どもを設けた両性具有者についての報告例は、子どもっぽい作り話にすぎない。それは完全な無知や驚異（merveilleux）への好みから生み出されたもので、我々がその偏見を取り除くのに非常に苦労しているものである」(Jaucourt, « hermaphrodite », dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot et Jean D' Alembert)（https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/HERMAPHRODITE)
[35] 両性具有に関する医学的言説に関しては、Mechthild Fend, *op.cit.*, pp.33-39を参照のこと。
[36] Frédéric Monneyron, *op.cit.*, p.54.
[37] Henri de Latouche, *Fragoletta*, p.48.

美」を見出す。ラ・ザンビネッラは「古代ギリシアの豊かで甘美な創造物[38]」にも匹敵し、サラジーヌが「あれほど熱烈に探し求めた女性的性質のえも言われぬ均整美を一身に集め、生き生きとして繊細な姿を彼に見せていた[39]」。サラジーヌの悲劇は、歌姫が実はカストラートであったことに起因する。

しかし、ヴィンケルマンの美学に従えば、カストラートが「理想美」の表象となるのは当然のことであった。というのも、彼によれば、古代ギリシアの芸術家たちは「理想美」を実現するために、「最も均整のとれた少年たちの中から選ばれた宦官[40]」をモデルにしたからだ。「生殖器を失った彼らの男性的特徴（virilité）は、繊細な手足や丸みを帯びた腰によって、女の肉体の柔らかさに近づいていた[41]」。バルザックの小説でも、ザンビネッラは「一人の女を越えた」「傑作」とサラジーヌに認識され、「彼のために台座から降りてきたピュグマリオンの彫像」に喩えられている[42]。このように、歌姫は現実の女性を超越した「理想美」を体現していた。

サラジーヌがザンビネッラをモデルにして制作した「女の彫像[43]」を、画家のヴィアンが模写したのが、ランティ家の小部屋に飾られたアドニス［女神アプロディテに愛された美青年］の絵であり、語り手の「私」とロシュフィード侯爵夫人がその絵を眺めることになる。ここでは「女の肉体」が「男の肉体」にすり替わっているが、それが可能になるのも、男女双方の性質を調和的に融合した両性具有的存在が「理想美」を体現していたからだ。作中では、このアドニスの絵から着想を得て描いたのが、新古典主義の画家アンヌ＝ルイ・ジロデの《エンデュミオンの眠り》（図10）であったとされている。

ジロデのエンデュミオンは「女性化された身体」を体現し、ダヴィッドのバラ像のモデルの一つでもある[44]。その片腕を頭の後ろで曲げるポーズ

---

[38] Honoré de Balzac, *Sarrasine*, Paris, Pléiade, t.VI, 1977, p.1060.
[39] *Ibid.*
[40] Cité par Frédéric Monneyron, *op.cit.*, p.49.
[41] *Ibid.*, pp.49-50.
[42] Balzac, *Sarrasine*, p.1061.
[43] *Ibid.*, p.1054.

は、ヴィーナスやオダリスクにしばしば見られるように、官能に身を任せた状態を想起させる。それは、言わば、鑑賞者に捧げられた裸体であった[45]。作中のアドニスはジロデのエンデュミオンの代替物となり、ロシュフィード侯爵夫人はアドニスの「優雅な魅力に溢れた体の線やポーズ[46]」に「欲望の眼差し」を投げかけている。それと同時に彼女は「男にしてはあまりに美しすぎる[47]」と述べて、アドニスをあたかもライヴァルの女性であるかのように扱っている。まさに、アドニスの性的アイデンティティの曖昧さが浮き彫りになる場面である。さらに、夫人に恋心を抱く語り手の「私」がアドニスの完璧な美しさに嫉妬しているように、語り手にとって、この美青年像は自らが憧れる「理想の男性」の表象であった。



図10 アンヌ＝ルイ・ジロデ
《エンデュミオンの眠り》（1791）

その一方で、サラジーヌがザンビネッラの真実を知った時、彼はラトゥシュのフラゴレッタの場合と同様に、男でも女でもないザンビネッラを、「何ものにも生命を与えることができない」「怪物（monstre）」と呼んで蔑んでいる[48]。ここでも仮象の世界と現実との乖離が見出せる。しかも、ヴィンケルマンが美青年に見出す「理想美」は、男として成熟する以前の、成長の一段階においてでしかない。それに関して、メチルド・フェンドは次のように説明している。

---

[44] Cf. Thomas Crow, *op.cit.*, pp.80-81.
[45] ジロデの「女性化された身体」に関して、およびバルザックとジロデとの関係は、村田京子『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）、62〜73頁を参照のこと。
[46] Balzac, *Sarrasine*, p.1054.
[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*, p.1074.

> ヴィンケルマンのテクストでは、理想美を有する青年はその上、極めて不安定である。青年は大人の地位を獲得する直前に、その美を失ってしまう。美しさは短い間しか実現できず、長続きしない。その束の間の性質を自覚することで引き起こされる心的混乱がそこに常に加わる[49]。

上記のようにヴィンケルマンにとって、古代ギリシアのアポロン像やヘルマプロディトス像は、彫像として「永遠の若さ」を保っているがゆえに、「理想美」を体現していた。しかし、神話的人物ではなく、人間としてのザンビネッラは時間の制約を受けざるを得ない。それが物語冒頭に登場する、痩せて皺だらけの老醜を曝け出す「人間の残骸[50]」の正体であった。彼は若い甥のフィリポとコントラストを成している。フィリポもまた、両性具有的な美しさを持った少年である[51]。語り手が彼をハドリアヌス帝の寵愛を受けた美少年アンティノウスに喩えているように[52]、フィリポは、女だけではなく男の「欲望の対象」、または男の理想的な自己と重なる。先に見たように、絵に描かれたアドニスも語り手にとって同様の存在であった。

このように『サラジーヌ』においては、両性具有的存在は両義性を持ち、「怪物」であると同時に、「理想美」と理想の男性像を体現していた。性的アイデンティティが曖昧な若い時期には、一時的に男女の性差が超越され、女性的要素も「男らしさ」の範疇に組み込まれていたと言えよう。

---

[49] Mechthild Fend, *op.cit.,* p.138.
[50] Balzac, *Sarrasine,* p.1053.
[51] フィリポは次のように描写されている。「一言で言い尽すならば、この青年は少し華奢な体つきだが、アンティノウスの生き写しであった。しかし、オリーヴ色がかった肌色、逞しい眉、柔らかな眼の光が、将来の男らしい情熱や高邁な思想を約束する時、このほっそりして繊細な体つきが何とよく若さに釣り合っていることか！」（*Ibid.,* p.1046）。
[52] ピエール・シトロンによれば、『不老長寿の霊薬』の主人公ドン・ジュアン・ベルヴィデロや、『幻滅』のリュシアン・ド・リュバンプレもアンティノウスに喩えられている（Pierre Citron, note 1 de la page 1046 de *Sarrasine,* p.1546）。

③ゴーチエ『モーパン嬢』（1835）

テオフィル・ゴーチエも、ヴィンケルマンの美学に深い影響を受けている。その証拠に、ゴーチエの詩集『七宝とカメオ』（1852）所収の詩「コントラルト［女声の低音アルトの意味］」では、《ボルゲーゼのヘルマプロディトス》像をテーマとし、この彫像を「魅力的な怪物（monstre charmant）」と呼んで、その両性具有性を「詩人と芸術家の夢」とみなしている[53]。両性具有的人物を描いた彼の小説『モーパン嬢』も同様である。ゴーチエのモーパン嬢は、ルイ14世時代に実在した男装の女性――剣術と乗馬に長け、コントラルトの美声を持つオペラ歌手でもあり、バイセクシャルで様々なスキャンダルを引き起こした美貌の女性[54]――をモデルにしている。ゴーチエの女主人公も、剣術や乗馬のような激しい運動が好きで、「淑やかに目を伏せて」小声で話をしたり、針仕事をしたりする、伝統的な「女らしさ」に欠け、「毅然とした男らしい思考（fortes et viriles pensées）」の持ち主で[55]、男装してフランス国内を遍歴している。

一方、作者の分身とも目される男の主人公ダルベールは、自らをキリスト教道徳の支配下にある時代ではなく、「ホメロスの時代の人間[56]」だと宣言し、古代ギリシアの彫像を「理想美」の典型とみなしている。彼は恋愛の対象も「古代の光に照らし合わせ、まずまずの出来の彫刻作品として[57]」吟味するほどであった。ダルベールは、イエス・キリストの登場以来、青年の理想的な美しさを体現した男の彫像が皆無であることを嘆き、古代ギリシアの彫像について次のように語っている。

> ギリシア人たちは、魅力的に見せたい神々や英雄を女のように軟弱にはしなかった。神々と英雄のタイプは逞しいと同時に繊細（vigoureux et délicat）であった。

---

[53] Théophile Gautier, « Contralto », dans *Œuvre poétiques complètes*, Paris, Bartillat, 2004, pp.471.
[54] Cf. Anne Geisler-Szmulewicz, Introduction de *Mademoiselle de Maupin*, *Œuvres complètes, Romans, contes et nouvelles*, Paris, Honoré Champion, t.1, 2004, pp.25-26.
[55] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, *op.cit.*, p.339.
[56] *Ibid.*, p.256.
[57] *Ibid.*, p.257.

> その輪郭がいかに艶めかしく（amoureux）あろうとも、職人がいかに神々の手足を筋肉や血管が見えないよう滑らか（polis）に仕上げたとしても、そのタイプは常に男らしかった（mâle）。人々は女性特有の美しさすらも、この男性的特徴に立ち戻らせようとした。女の肩幅を広げ、腰を狭め、胸の膨らみを抑え、腕と腿の付け根をより力強く（robustement）強調した。――パリスとヘレネの違いはほとんどない。それゆえ、ヘルマプロディトスは偶像崇拝の古代が最も情熱的な想いを寄せたキマイラの一つなのだ[58]。

引用下線部のように、ダルベールにとって、ギリシアの神々や英雄の彫像は「逞しいと同時に繊細」であり、「女性特有の美しさ」を帯びていても、力強い「男らしさ」を失ってはいない。ヘルマプロディトスは「偶像崇拝の古代が最も情熱的な想いを寄せたキマイラの一つ」で、作者のゴーチエにとっても同様の存在であった。

ヘルマプロディトスに関して、ダルベールは次のように続けている。

> このヘルメスとアプロディテの息子は、異教精神が生んだ最も甘美な創造物の一つだ。双方どちらも完璧な二つの肉体が、一緒に調和して溶け合っている。優劣決めがたい二つの異なる美が一つになり、元の二つを凌ぐ美を形成している。それは両者がほどよく中和して互いに価値を高めあっているからだ。専ら形象を賛美する者にとって、その背中、怪しげな腰、華奢で強靭な足を見て感じる曖昧な印象ほど心地よいものはない。それを飛び立とうとするメルクリウスのものだとすべきか、水浴から上がるディアナのものだとすべきか、判断に迷う[59]。

このように、ヘルマプロディトスは「優劣決めがたい二つの異なる美が一つになり、元の二つを凌ぐ美」を表象していた。そして、ダルベールは「テオドールは間違いなく、こういった種類の美の優れたモデルとなるだろう」と確信し、「ただし彼の場合は女性の割合が勝っている」と考えて

---

[58] *Ibid.*, pp.266-267.
[59] *Ibid.*, p.267.

いる[60]。テオドールとは、男装したモーパン嬢のことで、ダルベールの眼に映るテオドールの身体的特徴は、次のようなものだ。

> 彼はそれほど長身ではないが、すらりとしていて均整が取れている。歩き方や物腰はどこか蛇のようにしなやかで、何とも心地いい。多くの女たちが彼の手と足を羨むことであろう。唯一の欠点は、彼が美しすぎること、男にしては眼鼻立ちがあまりに繊細すぎることだ。彼は世界で最も美しい漆黒の眼の持ち主で、その視線に耐えることが困難な、形容しがたい表情を浮かべている。しかし、まだ若くて髯も生えておらず、顔の下半分の端正で柔らかな表情が、鷲のように敏捷な瞳を少し和らげている。大きくカールした艶やかな黒髪が首筋で揺れ動き、彼の顔に独特の趣を添えている[61]。

テオドールの均整の取れた体つき、そのしなやかで柔らかい物腰や、あまりにも繊細な目鼻立ち、カールした艶やかな髪の毛、髯が生えていないこと、などは確かに女性的な要素である。しかし、「その視線に耐えることが困難な、形容しがたい表情」を浮かべる彼の黒眼や、「鷲のように敏捷な瞳」は「男らしさ」の特性である。ダルベールが友人に「ぼくは男を愛している[62]」と告白しているように、テオドールは彼の「欲望の対象」であり、同時に彼自らがそうなりたいと願う理想の身体を具現していた[63]。

しかしながら、「男にしては美しすぎる」と感じるテオドールについて、

---

[60] *Ibid.*

[61] *Ibid.*, p.217.

[62] *Ibid.*, p.252.

[63] ダルベールは、彼の「理想とした容姿を盗んだかのような青年」に出会った時のことを、次のように語っている。「並んで立つと、ぼくはまるで彼の下絵だ。背丈は変わらないが、彼はぼくよりすらりとして頑健そうだ。風采もぼくに似ているが、ぼくにはない優雅さと気高さがあった。眼の色はぼくと同じだが、眼差しと閃きが違っていた。彼の鼻も同じ型で抜いたようにそっくりだが、ただ、巧みな彫刻家の鑿で手直しされたようだった。[…] 自然はぼくの肉体を土台にしてより完璧な造形を試みたのだろうか」(*Ibid.*, pp.254-255)。そして、彼はその男の首を絞めて、「ぼくのものである彼の肉体から霊魂を追い出してやりたいという恐ろしい衝動」(p.255) に駆られたと告白している。

ダルベールは次第に「男装した女性に違いない[64]」と確信するようになる。実際、その通りで物語の最後にはモーパン嬢自らがテオドールの衣装を脱いで、女の姿でダルベールの前に現れ、二人は結ばれる。この結末は実在のモーパン嬢をモデルにしているだけに、当然の帰着である。しかし、自らの行いを悔いて修道院で亡くなったとされる実在の人物とは違い、ゴーチエの女主人公は「女の肉体と魂」と同時に、「男の精神と力」を等しく持つ「第三の性」と自ら名乗り[65]、その二重の性を満足させるためにダルベールの元から永遠に立ち去っている。

ダルベールが夢見る「理想美」――「繊細さと力強さ、形と色彩、ギリシア最盛期の彫像の輪郭とティツィアーノの色調[66]」の統合――を実現したテオドール＝モーパン嬢は、「束の間しか到達しえない美のアレゴリー[67]」であると同時に、このような両性具有的存在は、男女どちらかの性を選択しない限り、この世には居場所がないことを示すものであろう。

④バルザック『金色の眼の娘』（1835）

バルザックの『セラフィタ』（1835）は、彼自身がハンスカ夫人への手紙の中で述べているように、「『フラゴレッタ』同様に、一つの体に二つの性を持つ存在[68]」をテーマとした物語である。しかし、主人公は「変容の最後の段階に達し、天に昇るために外皮を破ろうとしている天使[69]」であり、スウェーデンボルグなどに影響を受けた神秘主義的な作品となっている。それゆえ、本論では「男らしさ」との関わりが希薄な『セラフィタ』ではなく[70]、『セラフィタ』と同時期にバルザックが執筆した『金色の眼の娘』に注目したい。

『金色の眼の娘』の冒頭では、ダンテの地獄のような様相のパリが描か

---

64 *Ibid.*, p.254.
65 *Ibid.*, p.389.
66 *Ibid.*, p.399.
67 Pierre Albouy, « Le mythe de l'androgyne dans *Mademoiselle de Maupin* », in *Revue d'histoire littéraire de la France, Théophile Gautier*, N° 4, 1972, p. 604.
68 Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Robert Laffont（Bouquins）, t. 1, 1990, p.98.
69 *Ibid.*

れ、語り手は「地獄」の底まで降りて行き、垂直構造を成す６つの社会階層（①プロレタリア階級、②小間物商、③プチブルジョワ階級、④上層ブルジョワ階級、⑤芸術家、⑥金持ちの貴族階級）を経めぐっている。これら全ての階層の者たちは「金（Or）」と「快楽（Plaisir）」という二つの欲求に衝き動かされて、肉体と精神を擦り減らし、醜く変貌している。その中で唯一、例外なのが、上流貴族階級の中でも「全く例外的な教育、風習によって生み出された魅惑的な顔つきの青年たち[71]」であった。その一人が主人公のアンリ・ド・マルセーで、アンリは次のように描かれている。

> 一般的に、彼の最も気難しいライヴァルでさえも、彼をパリでもっともきれいな男の子（le plus joli garçon）とみなしていた。父親のダットレー卿からは、きわめて艶めかしくも欺瞞に満ちた青い眼を、母親からは豊かな黒髪を受け継いでいた。さらに両者から由緒正しい血筋、若い娘のような肌、優しく慎ましげな様子、気高く繊細な体つきに非常に美しい手を受け継いでいた。女にとっては、彼を見ることは彼に夢中になることだ。[…] 澄んだ水のように透明なその眼差しにも関わらず、アンリは初々しさの下に、ライオンのような勇気、猿のような狡猾さを持っていた。彼は10歩離れた所から短剣を投げてボールを割り、ケンタロウスを思わせるほど巧みに馬に乗ることができた。[…] 天使ケルビムのように敏捷で羊のようにおとなしかった。しかし、場末の労働者たちと恐ろしいサヴァトや棒術で戦う術を知っていた[72]。

上記の引用のように、アンリは女性的要素（「もっともきれいな男の子」「若い娘のような肌」「優しく慎ましげな様子」「繊細な体つき」「非常に美

---

[70]『セラフィタ』では確かに、女性にとっては凛々しい美青年セラフィトゥス、男性にとっては楚々とした美女セラフィタとして現れる両性具有的存在が描かれている。しかし、セラフィトゥスとして登場するのは、少女ミンナと一緒にファルベルク山の断崖の上に立つ冒頭の場面だけで、あとは一貫してセラフィタと呼ばれ、女性として扱われている。フレデリック・モネロンが指摘しているように、バルザックにとって「天使は女性の本質」（Frédéric Monneyron, *op.cit.,* p. 67）であり、セラフィタと「男らしさ」との関係は希薄である。

[71] Balzac, *La Fille aux yeux d'or,* Pléiade, t.V, 1977, p.1053.

[72] *Ibid.,* p.1057.

しい手」など）を多く備えていながらも、一方で「ライオンのような勇気」を持ち、「10歩離れた所から短剣を投げてボールを割り、ケンタロウスを思わせるほど巧みに馬に乗る」など、「男らしさ」の要件を満たしている。しかも決闘好きで、労働者階級の男とも対等に渡り合えるほど、サヴァト［フランス式キックボクシング］や棒術にも長け、身体の鍛練という意味でも「男らしさ」を体現している。「ケンタロウス」や「ケルビム」のような神話的表象に喩えられるド・マルセーは、まさにヴィンケルマンのアポロン像を19世紀に置き換えたような人物で、男の理想像として提示されている。また、「女にとっては、彼を見ることは彼に夢中になることだ」とあるように、彼は女の「欲望の眼差し」の対象であり、その上、ポール・ド・マネルヴィルのような取り巻きの青年たちにとっては、模範とすべき手本、「理想の自己」であった。

さらにアンリは、古代ギリシアのフレスコ画に描かれた《キマイラを愛撫する女[73]》――語り手は「聖なる娼婦のポエジー[74]」と呼んでいる――に喩えられる「金色の眼の娘」パキタの内に「無限」を見出し、「無限の探求者」と化している。

> パキタは真に偉大な男たちが無限に対して抱く情熱、ファウストであれほど劇的に表現され、マンフレッドではあれほど詩的に言い表された神秘的な情熱に応えていた。ドン・ジュアンは、その神秘的な情熱に駆り立てられて女たちの心の内を探り、無限の思想を見出そうとした。それは、多くの幻の狩人たちが追い求め、学者たちが学問のうちに垣間見たと信じ、神秘家が神のみに発見するものであった[75]。

パキタはファウストやマンフレッド、ドン・ジュアンなど「真に偉大な男たちが無限に対して抱く情熱」、物質的な次元を越えた「神秘的な情熱」に応えていたが、アンリ・ド・マルセーも「偉大な男たち」の一人

[73]《キマイラを愛撫する女》は、ラトゥシュの『フラゴレッタ』の中でも言及されている（*Fragoletta*, pp. 44-45）。
[74] Balzac, *La Fille aux yeux d'or,* p.1065.
[75] *Ibid.,* p.1101.

に数えられているわけだ。しかも、アンティル諸島生まれのクレオールで、官能的な肉体を持つパキタは、バルザックのオリエンタリスムの三つの要件――「官能に満ちた絶対的な愛」、「嫉妬深い監禁」、「死にいたる危険」[76]――を満足させるものであった。彼女はスペイン貴族サン＝レアルの屋敷に閉じ込められ、厳しい監視下にありながらアンリを秘密裏に屋敷に引き入れて、自らを彼の「奴隷」と呼び、彼への絶対的な愛を誓っている。その上、物語は彼女の凄惨な死で終わっている。この小説がロマン主義の画家ウジェーヌ・ドラクロワに捧げられているように、官能と暴力に満ちたドラクロワの《サルダナパロスの死》（図11）を彷彿とさせる。ド・マルセーは言わば、オリエントの専制君主として、パキタの生死を思いのままにできる絶対的な支配力を振るっている。その意味では、彼は究極的な「男らしさ」を体現し、作者自らの夢を実現していた。



図11 ウジェーヌ・ドラクロワ
《サルダナパロスの死》（1827）

しかしながら、このオリエントの空間は、実際は「女の力[77]」によって作り出されたもので、アンリ自身、パキタによって女の衣装を着せられるなど[78]、彼は気づかぬうちに「女性化」されていた。それゆえ、パキタの裏切り行為を罰するのは男のアンリではなく、彼と瓜二つの異母姉妹マルガリータであった。アンリが「すべてにおいて征服者でありたいと願う男の虚栄心[79]」に衝き動かされ、パキタを殺そうと部屋に侵入した時、彼が見出したのは、マルガリータによって短刀で切り刻まれたパキタの無残な姿であった。短刀を手にしたマルガリータは、言わば「ファルスを持っ

[76] Pierre Citron, « Le rêve asiatique de Balzac », in *L'Année balzacienne 1968*, p.311.
[77] Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, p.1099.
[78]『金色の眼の娘』と同様に『13人組物語』三部作に組み込まれた『ランジェ公爵夫人』でも、カルメル会修道院からランジェ公爵夫人を奪還するためにモンリヴォーが13人組の仲間と修道院に潜入する時、アンリは女装して、修道女になりすましている。
[79] *La Fille aux yeux d'or*, p.1101.

た女」として彼の前に立ち現れている。このように、女性はもはや男の征服の対象ではなく、自ら武器を取る主体性を持った自己となる。瀕死のパキタを前にした、アンリとマルガリータの対決場面について、ジュヌヴィエーヴ・ドゥラトルは次のように指摘している。

> 男女は互いに補完しあい、両性具有の再現への道を歩むために一体となることを夢見ながらも、実際は互いに相手を吸収しようとしがちである。男は女を自分の物にすることで自らの男らしさを確認し、強化する。一方、女の方は男の中の抑圧された潜在的な女性性をうまく利用して、女の支配を目指す男性的要素に対抗する同盟者にしてしまう[80]。

ドゥラトルは、上記の引用に続いて「バルザックは、ド・マルセーの存在を二人の同一人物、一方は男、他方は女に二分することで、情熱が男に及ぼす女性化作用を文学的に具現化した」と述べ、それが「バルザックが創り出した愛の神話の真の意味」だと結論づけている[81]。確かに、マルガリータはアンリの内に潜む女性性を表しているとも言える。しかし、この場面で重要なのはむしろ、「女の力」によって脅かされた「男らしさ」の危機である。アンリが「男らしさ」を取り戻すには、彼の内にある女性性を切り捨てる必要があった。それが、マルガリータが修道院に引き籠る結末――象徴的には「社会的・性的次元での死」を意味する――となり、アンリ自身は男たちの秘密結社「13人組」のホモソーシャルな関係に立ち戻っていくゆえんであろう[82]。

今後、『人間喜劇』の世界では、彼はパリの「地獄」に留まって政界に

---

[80] Geneviève Delattre, « De *Séraphîta* à *La Fille aux yeux d'or* » in *L'Année balzacienne 1970*, p.223.

[81] *Ibid.*

[82] パキタがアンリに一緒にパリから逃げようと提案した時、彼は次のように答えている。「ぼくはパリから出ることはできない。[…] ぼくは誓いによって何人かの男たちと運命を共にし、ぼくは彼らに、彼らはぼくに結び付けられているのだから」（*La Fille aux yeux d'or*, p.1099）。すでにこの時点で、彼はパキタへの愛よりも、男同士の絆の方を選んでいる。

進出し、首相の地位にまで登りつめるのである。語り手は、ド・マルセーにはもともと、優れた政治家における「大局を理解するのに必要な予見能力[83]」が備わっていたが、最初のうちはその能力を自分の快楽にのみ用いたとして、次のように述べている。

> 金と力を持つ青年ならまず考える快楽に飽きてはじめて、彼は現代の最も深遠な政治家の一人になった。男はこうやって鍛えられる。つまり、男が女に消費されないようにするには、女を消費しなければいけない[84]。

「女を消費」することによって男が「鍛えられる」とするならば、両性具有的な男性が「男の理想」となるのは、人生のモラトリアム期にあたる若い時期に限られていたと言えよう。ただ、アンリ・ド・マルセーが一番輝いているのはこの時期で、その後、彼が「鍛えられた」男として社会的成功を収める過程にはまったく触れられていない。そこには、パリという「地獄」の中で例外的に「魅惑的な顔つき」をした青年、さらには両性具有的存在に対する作者の一種の憧憬の念が込められているように思える。

３．19世紀後半の文学における両性具有的存在

以上のように、ロマン主義文学における両性具有的存在を「男らしさ」の観点から分析した結果、両性具有的存在の両義性――すなわち、「怪物」とみなされる一方で、若い時には「男らしさ」の範疇に組み込まれ、男の理想像となる――が明らかになった。しかしながら、A. J. L.・バストが指摘しているように、両性具有は19世紀前半のフランス文学では、楽観的で健全なイメージ、後半には悲観的で、不健全なイメージとして現れる[85]。すなわち、19世紀前半では両性具有は「理想、絶対的な完璧さへの

[83] *Ibid.*, p.1096.
[84] *Ibid.*
[85] A.J.L.Busst, « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century », in *Romantic Mythologies*, London, Routledge & Kegan Paul, 1967, p.10.

常なる進歩」、「人間の連帯」、「様々な世代や文明の一体化とその継続」[86]の象徴であったのが、後半になると「精神的淫蕩、オナニズム、悪魔主義、善悪の曖昧さ、近親相姦、乱交、ホモセクシャリティ、サディズム、マゾシズム[87]」の表象となる。絵画の領域でも、1822年の段階で美術批評家ケラトリがすでに、男女の性差が曖昧なギリシアの彫像、とりわけヘルマプロディトス像を「道徳的堕落（dégradation morale）」、「風俗における退廃（dégénérescence dans les mœurs）」[88]が生み出した作品とみなし、ヴィンケルマンの美学を批判していた。両性具有的存在に対する、こうした考えが顕著となるのが世紀末においてである。



図12 フランチェスコ・マルミッタ《聖ベネディクト、聖カンタンと二人の天使に囲まれた聖母子》（1500-1505）

例えば、デカダン派の作家ユイスマンスは、ルネサンスの画家[89]の絵（図12）に関する美術評（1889）で、画面右に位置する人物、聖カンタンを「性別が曖昧な美少年、神秘的な美を帯びた異種交配物[90]」と呼び、次のように描写している。

> 少年のような娘の体つき、やや発達した腰、娘のような首にニワトコの髄のように白い肌、男を騙すような唇をした口、すらりとした胴体、武器をまさぐる詮索好きな指、乳房の所で膨らみながらも、胸のあからさまな盛り上がりを隠してい

[86] *Ibid*., p.38.
[87] *Ibid*., p.58.
[88] Cité par Mechthild Fend, *op.cit*., p.148.
[89] ユイスマンスは1889年に « Francesco Bianchi » というタイトルの美術評を書き、ビアンキの《聖ベネディクト、聖カンタンと二人の天使に囲まれた聖母子》について論じているが、この絵は現在では16世紀の画家Francesco Marmittaのものとされている（Cf. Patrice Locmant, la note 3 de « Francesco Bianchi » de J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006, p.431）。
[90] J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, p.432.

る鎧の膨らみ、肩当てと喉当ての間からのぞく脇の下の肌着、顎の下に結んだ小娘の青いリボンさえもが付きまとって離れない。ソドムに同化したいという狂気じみた欲望がすべて、この両性具有者によって満たされたかのように見える。心に浸み込むその美しさは、今や苦しみに苛まれ、神へのゆっくりした接近によって変貌を遂げ、すでに純化された形で現れている[91]。

ユイスマンスは、聖カンタンの美しさが「神へのゆっくりした接近によって変貌を遂げ、すでに純化された形で現れている」としながらも、その視線は専ら、聖人の官能的な「女性化された身体」に注がれている。しかも、「ソドムに同化したいという狂気じみた欲望」という表現で明らかなように、この美少年像に同性愛的欲望を読み取っている。

このように、両性具有的存在は19世紀後半には背徳性を帯びるようになる。とりわけ文学においては、ロマン主義時代とは異なり、両性具有が男の理想像として描かれることはない。

⑤ゾラ『獲物の分け前』（1871）

エミール・ゾラの『獲物の分け前』では、主人公ルネ・サカールの義理の息子マクシムが「奇妙な両性具有者（hermaphrodite étrange）[92]」と呼ばれている。彼は「子どもの時から男らしさ（virilité）を欠いた、金髪のきれいな中性的存在[93]」、または「女のできそこない（fille manquée）[94]」と表現され、もはや、男性性と女性性を調和的に融合した両性具有としてではなく、男にも女にもなりきれない「欠如（manque）」、さらには「不毛性」を帯びた存在でしかない[95]。マクシムは女の衣装に関心を持ち、高級仕立屋ウォルムズの店にもルネのお供として入り込み、絹、繻子、ビ

---

[91] *Ibid.*, p.433.
[92] Émile Zola, *La Curée*, Paris, Folio classique（Gallimard）, 1981, p.152.
[93] *Ibid.*, pp.216-217.
[94] *Ibid.*, p.217.
[95] マクシムだけではなく、マクシムの婚約者ルイーズが「少女に変装した男の子」（*Ibid.*, p.76）、シドニー夫人が「中性的になった女の奇妙な両性具有」（p.96）と表現され、両性具有的存在として登場するが、両者とも否定的に扱われている。

ロード、レースの軽い香りと、女たちの髪や体から立ち上る竜涎香が入り混じる婦人部屋で宗教的恍惚感を覚えている。彼はルネから「女の子に生まれたら良かったと思える男の子[96]」と揶揄され、彼女にしばしば「人形」扱いされている。

したがって、マクシムとルネが愛人関係に陥った時、男女の立場が逆転して「ルネが男となり、情熱的で行動的な意志そのものとなり、マクシムは受け身になった[97]」のも不思議ではない。すでに別の所で論じたように[98]、二人の関係は象徴派の画家ギュスターヴ・モローの《オイディプスとスフィンクス》（図13）を彷彿とさせる。オイディプスの身体に脚の爪を食い込ませ、挑発的な視線を投げかけるスフィンクスに対して受動的で、華奢で女性的な肉体を持つオイディプス像は、まさにマクシムと重なる。



図13 ギュスターヴ・モロー
《オイディプスとスフィンクス》（1864）

マクシムは『金色の眼の娘』のアンリ・ド・マルセーとは違い、もともと「男らしさ」に欠け、社会的野心や名誉心を持たず、自己中心的で何事にも冷笑的な無関心さで対応している。ジョン・C．アランの言葉を借りれば、彼は「社会全体のナルシスティックな鏡であり、その虚栄心、自己満足的愚かさ、自己崇拝の空虚さの表象[99]」と化している。さらにマクシムは語り手によって、遺伝学的にも断罪されている。

---

[96] *Ibid.*, p.138.
[97] *Ibid.*, p.216.
[98] 村田京子「「服飾小説」としてのゾラ『獲物の分け前』――モード、絵画、ジェンダー」、『女性学講演会　第１部「文学とジェンダー」』、第20期、2017年、33-35頁。
[99] John C. Allan, « Narcissism and the Double in *La Curée* », in *Stanford French Review*, V, N° 3, Winter 1981, p.305.

ルーゴン家の血筋は彼において洗練され、繊細にして淫蕩（vicieuse）になった。若すぎる母から生まれ、彼の内部で、父親の激しい欲望と母親の無気力と投げやりが衝突し、奇妙に入り混じり散在していた。彼は言わば、両親の欠点が補完し合い、一層ひどくなった欠陥品（un produit défectueux）であった。この家系は生き急ぎ、男か女か曖昧な、このひ弱な人間（créature frêle）の中ですでに息絶えようとしていた[100]。

作者のゾラ自身、序文においてマクシムを「腐敗した社会の産物、女のような男[101]」と定義しているように、マクシムは「淫蕩」「腐敗」「堕落」「弱さ」の表徴でしかなく、「男らしさ」の対極にあった。

⑥ラシルド『ヴィーナス氏』（1889）

女性作家ラシルドの小説『ヴィーナス氏[102]』ではさらに、男女の立場が完全に逆転し、裕福な名門貴族の女性ラウール・ド・ヴェネランドが貧しい画家の美青年ジャック・シルヴェールを愛人として囲う話となっている。ラウールは、「若い娘のように清純でピンクの肌の男[103]」ジャックに一目惚れをし、贅沢な調度を備え付けたアトリエ兼住まいを彼に提供する。そして、浴室を隔てるカーテン越しに、彼の入浴を彼女が覗き見る場面では、ジャックの肉体は次のように描かれている。

ウェヌス・カッリピュゴス［「尻の美しいヴィーナス」の意味：図14］にも匹敵するような臀部――そこでは脊柱のラインが艶めかしい平面部分に流れ込み、堅く引き締まった豊満さで、二つの見事な尻の曲線となって立ち上がっていた――は、透明な琥珀色のパロス石でできた球体のようであった。腿は女の腿に比べてやや肉

---

100 Zola, *La Curée*, p.152.

101 Émile Zola, Préface aux premières éditions de *La Curée*, dans *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Pléiade（Gallimard）, t. I, 1960, p.1583.

102 ラシルドの『ヴィーナス氏』はベルギーで出版され、ベルギーの法廷により発禁処分となったが、1889年にフランスで決定版として再版が出版された。

103 Rachilde（Marguerite Vallette-Eymery）, *Monsieur Vénus*, Miami, HardPress, 2016, p.25.

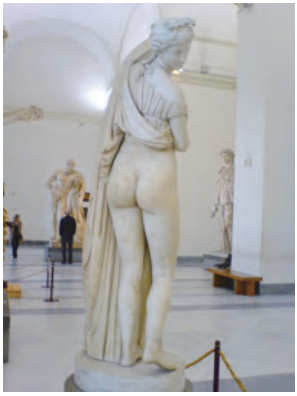


図14 《ウェヌス・カッリピュゴス》
（ナポリ国立考古学美術館）



図15 グエルチーノ
《スザンナと長老たち》（1617）

づきが良くなかったが、男のものとは思えない充実した丸みを帯びていた。高い位置に盛り上がったふくらはぎは、上半身全体を反り返らせているようだった。自らの価値を自覚していないように見える肉体の不躾さはそれだけ一層、刺激的であった[104]。

水浴している女の裸体を男が覗き見る場面は、《スザンナと長老たち》（図15）を始めとして、昔から好んで描かれた絵画のモチーフである。しかし、ここでは女のラウールがジャックの裸体に「欲望の眼差し」を投げかけている。彼はアドニスやアンティノウスと呼ばれるだけではなく、その官能的な「女性化した身体」は、まさに小説のタイトル通り、ヴィーナスに喩えられているのだ［彼はティツィアーノのヴィーナス（図16）にも喩えられている[105]］。ジャックの「男らしさ」を示す特徴としては唯一、カールした金色の脇毛と胸毛しかない。

身体的特徴だけではなく、精神的側面でも同様である。ジャックは「ハーレムに閉じ込められたオリエントの女[106]」に喩えられ、女の属性

[104] *Ibid.*, p.43.
[105] *Ibid.*, p.138.
[106] *Ibid.*, p.85.

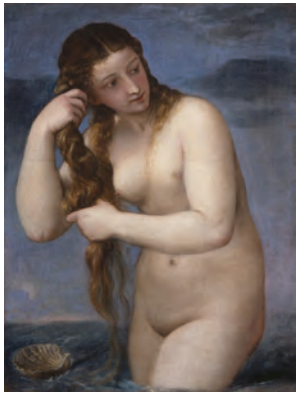


図16 ティツィアーノ
《ウェヌス・アナデュオメネ》(1525頃)

とされる「無気力（inertie）[107]」「弱さ（faiblesse）[108]」「軟弱さ（mollesse）[109]」「臆病さ（lâcheté）[110]」が彼の特徴である。さらに彼は、ラウールの前でしばしば泣き崩れ、気絶することもあった。まさに「女の本能を持つ魂が、外皮を間違えて[111]」男の肉体に入ってしまった両性具有的存在である。その上、ラウールが彼を「快楽の美しい道具[112]」、「彼女のモノ（sa chose）[113]」としているように、男の肉体のモノ化が生じている。要するに、ジャックはラウールの「奴隷」であり、ラウールは「主人」として彼に権力を振るっている。

したがって、「男らしさ」を体現しているのはラウールの方だ。彼女は警察に逮捕される危険を冒して[114]、男装してジャックの元に忍んでいったばかりか、フェンシングでは元軍人のド・レットルブ男爵を打ち負かすほどの腕前で、「虎[115]」や「ライオン[116]」の獰猛さを持っている。ジャックに対しては常に「男」として振舞い、彼を「彼女（Elle）」と呼び、自らを彼の「男のフィアンセ（fiancé）」または「夫」と称している。ラウールはド・レットルブに「男が何の希望も抱くことなく死んだフィアンセを

---

107 *Ibid.*, p.78.
108 *Ibid.*
109 *Ibid.*, p.88.
110 *Ibid.*, p.127.
111 *Ibid.*, p.70.
112 *Ibid.*, p.25.
113 *Ibid.*, p.85.
114 19世紀において、女性が男装して公的空間に姿を現すことは、警察の勅令によって禁止されており、健康上の理由などで男装する場合は「異性装許可証」を警察に交付してもらう必要があった。勅令に違反した女性は逮捕され、罰金または禁固刑が課せられた。詳細は村田京子「男装の動物画家ローザ・ボヌール――その生涯と作品――」、『女性学研究』第20号、2013年、65～66頁参照のこと。
115 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p.53.
116 *Ibid.*, p.125.

愛するように、ジャックを愛し続ける[117]」と告白するほどだ。

彼女がジャックを「死んだフィアンセ」に喩えているのは、彼と、さらにはどんな男とも肉体関係を持つつもりがなく、処女のままでいるからだ。ラウールは、女には「貧弱な種族を永遠に作り続けるか、自分たちが分かち合うことのない快楽を男に与えるか、どちらかしか選択肢がないことに憤慨する[118]」女のエリートの一人として、男たちの恋愛行動を糾弾している。彼女によれば、彼らは女性に対して「粗暴（brutalité）」であるか、「無力／性的不能（impuissance）」であるかのどちらかでしかない[119]。さらに、どんなに情熱的に愛を語る男でも恋人の女性を肉体的に所有すると、「官能的欲望が収まって、皆等しく俗悪になる[120]」とも語っている。それゆえ、ジャックに「ギリシアの栄華の思い出[121]」を纏わせるラウールの性的快楽は「頭脳だけの／理知的な（cérébral）[122]」次元に留まり、彼女は「新たな性的倒錯（une nouvelle dépravation）」の「巫女（prêtresse）」[123]になろうとしている。それはまさに、A. J. L.・バストが言うところの「精神的淫蕩（cerebral lechery）[124]」と言えよう。

19世紀当時、女性がこうした性的主張をすること自体がタブーであり[125]、

---

[117] *Ibid.*, p.71.
[118] *Ibid.*, p.67.
[119] *Ibid.*
[120] *Ibid.*, p.83.
[121] *Ibid.*, p.97.
[122] 語り手は次のように述べている。「ラウール・ド・ヴェネランドにおいて、頭脳的な活動（activité cérébrale）がほとんどいつも現実的状況の代わりとなっていた」（*Ibid.*, p.25）。
[123] *Ibid.*, p.68.
[124] A. J. L. Busst, *op.cit.*, p.42.　バストによれば、「精神的淫蕩」は「現実生活からの隠遁、現実に対する幻滅を最も特徴づける至高の悪徳（*vice suprême*）」で、「外的現実に幻滅した者たちの欲望は、精神によってのみ満たすことができる」（*Ibid.*）。
[125] 『ヴィーナス氏』の序文（*Monsieur Vénus*, pp.6-14）を書いたモーリス・バレスは、この小説を「稀にみる倒錯のスペクタクル」と呼び、その「倒錯性（perversité）」は20歳の「気紛れな／頭のいかれた（lunatique）」処女、「最も穏やかで社会から最も引き籠った子ども」がその「本能」に任せて書いたことにあるとしている。バレスはラシルドの小説をサドの『恋の罪』やゴーチエの『モーパン嬢』、ボードレールの『悪の華』に連なる作品だと評価しながらも、その「頭脳の奇矯さ（excentricité cérébrale）」、「ヒステリー性」を強調するだけで、ラシルドの社会批判（男女の性愛関係が男性原理に基づいていることへの異議申し立て）には全く触れていない。

ラウールがド・レットルブにしばしば「ヒステリー女（hystérique）」「気の狂った女（folle）」と呼ばれるのも不思議ではない。一方、ジャックの方は「呪われた人間（créature maudite）[126]」であった。ラウールは周囲の反対を押し切ってジャックと結婚するが、二人の倒錯的な関係は長続きせず、物語はジャックの死で終わることになる[127]。

おわりに

以上のように、19世紀において両性具有的存在は時代を経るにつれ、「男らしさ」の理想から「男らしさ」の欠如を体現するようになり、「男らしさ」の危機をもたらした。しかしながら、ダニエル・マイラとジャン＝マリ・ルーランによれば、「男らしさ」の危機と呼ばれる時期ほど、男性性が「ダイナミック、かつ創造的で変化に富んでいる[128]」ことはない。そして、「覇権主義的な男性性（masculinité hégémonique）の観念[129]」を見直し、マージナルな男性性も考慮に入れて「男らしさ」の再定義をするならば、「女性化」を「男らしさ」の危機とみなす必要がないのかもしれない。その観点からみれば、文学――とりわけロマン主義文学――に現れる両性具有的存在は、現代にもつながる「男らしさ」への問題提起となっていると言えよう。

最後に、現代における「男らしさ」に関して、エリザベート・バダンテールがその著『ＸＹ　男とは何か』で展開している主張を紹介しておこう。バダンテールによれば、男の成長過程において、母親と一体化した幼児期から「男」になるためには一旦、自らの女性性を切り離して「男」としてのアイデンティティを確立する必要があるが、その後で再び女性性を取り込むことで「釣り合いの取れた男（l'homme réconcilié）[130]」となるこ

[126] *Ibid.*, p.107.
[127] 物語最終章は、ジャックと瓜二つの等身大の蝋人形を抱きしめるラウールとド・レットルブ男爵の描写で終わっている。
[128] Daniel Maira et Jean-Marie Roulin, *op.cit.*, p.28.
[129] *Ibid.*

と、それが目指すべき男の理想である。バダンテールはこの「釣り合いの取れた男」を「両性具有（androgyne）」と呼んでいる。彼女の次のような文章を引用して、本論の締め括りとしたい。

> 両性具有的な人間（l'androgyne humain）になるためには、長い紆余曲折を経て、性アイデンティティを獲得しなければならない。人は男に生まれるのではない。男になるのである。その時初めて、自分の中の他者（女性性）を再発見し、釣り合いのとれた完璧な男を特徴づける両性具有になったと主張できる[131]。

【参考文献】

Albouy（Pierre）: « Le mythe de l'androgyne dans *Mademoiselle de Maupin* », in *Revue d'histoire littéraire de la France, Théophile Gautier*, N° 4, 1972.

Allan（John C.）: « Narcissism and the Double in *La Curée* », i*n Stanford French Review*, V, N° 3, Winter 1981.

Badinter（Élisabeth）: *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.
バダンテール（エリザベート）『XY　男とは何か』、上村くにこ・饗庭千代子訳、筑摩書房、1998年。

Balzac（Honoré de）: *La Fille aux yeux d'or*, Paris, Pléiade, t.V, 1977.
: *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Robert Laffont（Bouquins）, t. 1, 1990.
: *Sarrasine*, Paris, Pléiade, t.VI, 1977.
: *Séraphîta*, Paris, Pléiade, t. XI, 1980.

Barthes（Roland）: *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Bornet（R.）: « La structure symbolique de *Séraphîta* et le mythe de l'androgyne », in *L'Année balzacienne 1973*.

Bouchard（Anne）: « Le masque et le miroir dans *Mademoiselle de Maupin* », in *Revue d'histoire littéraire de la France, Théophile Gautier*, N° 4, 1972.

Bryson（Norman）: « David et le *Gender* », in *David contre David*, t. II, Paris, La documentation française（Louvre conférences et colloques）, 1993.

Busst（A.J.L.）: « The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century »,

---

[130] Élisabeth Badinter, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, p.239.「釣り合いの取れた男」という訳は、エリザベート・バダンテール『XY　男とは何か』、上村くにこ・饗庭千代子訳、筑摩書房、1998年における訳を用いた。

[131] *Ibid*., p.243.

in *Romantic Mythologies*, London, Routledge & Kegan Paul, 1967.

Citron（Pierre）: « Le rêve asiatique de Balzac », in *L'Année balzacienne 1968*.

: Notes à l'édition Pléiade de *Sarrasine*, t.VI, 1977.

Crouzet（Michel）: « Gautier et le problème de « créer » », in *Revue d'histoire littéraire de la France, Théophile Gautier*, N° 4, 1972.

: « *Mademoiselle de Maupin* ou l'Éros romantique », in *Romantisme*, N° 8, 1974.

: « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgyne, à propos de Fragoletta », in *Romantisme*, N° 45, 1984.

Crow（Thomas）: « Revolutionary Activism and the Cult of Male Beauty in the Studio of David », in *Fictions of the French Revolution*, Evanston, Northwestern University Press, 1991.

: « Girodet et David pendant la Révolution : un dialogue artistique et politique », in *David contre David*, t. II.

: « Observations on Style and History in French Painting of the Male Nude, 1785-1794 », in *Images Visual and Culture Interpretations*, Hanover and London, University Press of New England, 1994.

: *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, New Haven and London, Yale University Press, 1995.

Czyba（Lucette）: « Misogynie et gynophobie dans *La Fille aux yeux d'or* », in *La Femme au XIX^e siècle : littérature et idéologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.

Daston（Lorraine）and Park（Katharine）: « The Hermaphrodite and the Orders of Nature », in *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, N° 1, 1995.

Delattre（Geneviève）: « De *Séraphîta* à *La Fille aux yeux d'or* » in *L'Année balzacienne 1970*.

Delcourt（Marie）: « Deux interprétations romanesques du mythe de l'androgyne. Mignon et Séraphîta », in *Revue des langues vivantes*, N° 38(3), 1972.

: « Deux interprétations romanesques du mythe de l'androgyne. Mignon et Séraphîta（II）», in *Revue des langues vivantes*, N° 38(4), 1972.

Emont（Nelly）: « Les aspects religieux du mythe de l'androgyne dans la littérature de la fin du XIX^e siècle », in *Cahiers de l'Hermétisme, L'androgyne dans la littérature*, Paris, Albin Michel, 1990.

Fend（Mechthild）: *Les limites de la masculinité. L'androgyne dans l'art et la théorie de l'art en France（1750-1830）*, Berlin, La Découverte, 2003.

Fortassier（Rose）: Introduction à l'édition Pléiade de *La Fille aux yeux d'or*, 1977.

Frappier-Mazur（Lucienne）: « Balzac et l'androgyne : Personnages, symboles et métaphores androgynes dans *La Comédie humaine* », in *L'Année balzacienne 1973*.

Gaehtgens（Thomas W.）: « David et son maître Vien », in *David contre David*, t.I, Paris, La documentation française（Louvre conférences et colloques）, 1993.

Gandillac（Maurice de）: « Approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgyne original », in *Cahiers de l'Hermétisme L'androgyne dans la littérature*.

Gautier（Théophile）: « Contralto », dans *Œuvre poétiques complètes*, Paris, Bartillat, 2004.

: « Du beau dans l'art », in *Revue des deux mondes*, juillet 1847.

: *Mademoiselle de Maupin, Œuvres complètes, Romans, contes et nouvelles*, Paris, Honoré Champion, t. 1, 2004.

Geisler-Szmulewicz（Anne）: Introduction à l'édition Honoré Champion de *Mademoiselle de Maupin*, 2004.

Germer（Stefan）and Kohle（Hubertus）: « From the Theatrical to the Aesthetic Hero : on the Privatization of the idea of Virtue in David's *Brutus* and *Sabines* », in *Art History*, Vol. 9, N° 2, June 1986.

Giraud（Raymond）: « Winckelmann's part in Gautier's Perception of classical beauty », in *Yale French Studies*, N° 38, May 1967.

Histoire de la virilité, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, t.2. *Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle*, dirigé par Alain Corbin, Paris, Seuil, 2011.

アラン・コルバン／ジャン＝ジャック・クルティーヌ／ジョルジュ・ヴィガレロ監修『男らしさの歴史　Ⅱ 男らしさの勝利――19世紀』（コルバン編／小倉孝誠監訳）、藤原書店、2017年。

Huysmans（J.-K.）: *Écrits sur l'art 1867-1905*, Édition établie par Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006.

Knight（Diana）: « S/Z, Realism, and Compulsory Heterosexuality », in *Spectacles of Realism : Body, Gender, Genre*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.

Laforgue（Pierre）: *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, Paris, PUF, 1998.

Larousse（Pierre）: *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1866-1876.
Latouche（Henri de）: *Fragoletta*, Paris, Michel Lévy frères, 1867.
L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, rubrique de l'« hermaphrodite »: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/HERMAPHRODITE
Maira（Daniel）et Roulin（Jean-Marie）: « Constructions littéraires de la masculinité entre Lumières et Romantisme », in *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.
Miguet（Marie）: « Androgynes », in *Dictionnaire de mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.
Monneyron（Frédéric）: *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994.
Nathan（Michel）: « La droite et la courbe : unité et cohérence de *Séraphîta* », in *Littérature*, N° 5, 1972.
Oliver（Andrew）: « Opacité et transparence : *La Fille aux yeux d'or* », in *L'École des lettres second cycle*, N° 13, 2002-2003.
Perry（Catherine）: « *La Fille aux yeux d'or* et la quête paradoxale de l'infini », in *L'Année balzacienne 1993*.
Potts（Alex）: « Beautiful Bodies and Dying Heroes : Images of Ideal Manhood in the French Revolution », in *History Workshop Journal*, N° 30, 1990.
Rachilde（Marguerite Vallette-Eymery）: *Monsieur Vénus*, Miami, HardPress, 2016.
Reboul（Jean）: « *Sarrasine* ou la castration personnifiée », in *Cahiers pour l'analyse*, mars-avril 1967.
Richer（Jean-François）: « Le boudoir chez Balzac ou la nouvelle fabrique de l'homme d'État : le cas d'Henri de Marsay », in *Balzac et le politique*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2007.
Rubin（James Henry）: « Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration », in *The Art Quarterly*, printemps 1978.
Serres（Michel）: *L'Hermaphrodite. Sarrasine sculpteur*, Paris, Flammarion, 1987.
Sohn（Anne-Marie）: *« Sois un homme! ». La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2009.
Solomon-Godeau（Abigail）: *Male Trouble. A Crisis in Representation*, London, Thames and Hudson, 1997.

Winckelmann（Johann Joachim）: *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, traduction de Dominique Tassel, Paris, Le Livre de Poche（La Pochethèque）, 2005.
Zola（Émile）: Préface aux premières éditions de *La Curée*, dans *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Pléiade, t. I, 1960.
: *La Curée*, Paris, Folio classique（Gallimard）, 1981.

ジュリアン（フィリップ）:『世紀末の夢――象徴派芸術』、杉本秀太郎訳、白水社、1982年。
村田京子:「男装の動物画家ローザ・ボヌール――その生涯と作品――」、『女性学研究』第20号、2013年。
:『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。
:「「服飾小説」としてのゾラ『獲物の分け前』――モード、絵画、ジェンダー」、『女性学講演会　第１部「文学とジェンダー」』第20期、2017年。
モッセ（ジョージ・L）:『男のイメージ　男性性の創造と近代社会』、細谷実／小玉亮子／海妻径子訳、作品社、2005年。