



『人間喜劇』における「モードの女王」：
モーフリニューズ公爵夫人（カディニャン公妃）

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: ja 出版者: 大阪公立大学女性学研究センター 公開日: 2023-04-27 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 | https://doi.org/10.24729/00017988 |

論文

『人間喜劇』における「モードの女王」 ——モーフリニューズ公爵夫人（カディニャン公妃）——

村田 京子

はじめに

バルザックの作品世界では、服装が登場人物の職業・生活・習慣・思想・性格を表す記号として大きな役割を果たしている。筆者はすでに『ふくろう党』に関する論考¹の中で、共和軍の指揮官、ふくろう党を指揮する王党派貴族、ふくろう党の農民、フーシェの密偵の服装を通して彼らの性格や政治的信条・思想を探った。さらに『幻滅』に関しては²、バルザックの『優雅な生活論』で展開されるエレガンスの概念に基づいて、服装や服飾用語を手掛かりに小説を読み解き、バルザックのダンディ像を明らかにした。

バルザックにとってエレガンスの要件は、『優雅な生活論』によれば「清潔さ／端正さ」「調和」「シンプルさ」を軸とする「統一 (unité)」の概念に還元される³。また、エレガントな装いの大きな特徴は、たとえ何時間も身繕いに時間をかけ、吟味し尽くしたとしても、自然に即興的になされたように見えることにあった。要するに、「自然らしさ (le paraître naturel)⁴」が肝要である。こうしたエレガンスの規範を知悉し、「モードの女王」として君臨していたのが、パリのセーヌ左岸フォブール・サン＝ジェルマンに住む名門貴族の女性たちで

¹ 村田京子「バルザック『ふくろう党』——革命、モード、ジェンダー——」、『人間科学：大阪府立大学紀要』第14号、2019年。

² 村田京子「服装を通して読み解くバルザックの『幻滅』」、『女性学研究』第29号、2022年。

³ 「エレガンスの原理は統一 (unité) によって構成され」、「清潔さ／端正さ (propreté)、調和 (harmonie)、ほどよいシンプルさ (simplicité relative) なくしては、統一はありえない」(Balzac, *Théorie de la vie élégante*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Pléiade (Gallimard), t.XII, 1981, p.237)。強調は作者自身による。以後、引用文の強調はすべて作者による。本論において、バルザックの作品の引用はすべてPléiade版『人間喜劇』全集からのもので、以後、巻数と頁数のみを記す。

⁴ Mireille Labouret-Grare, « L' aristocrate balzacienne et sa toilette », in *L'Année balzacienne* 1982, p.187.

ある。その代表例が『ゴリオ爺さん』に登場するポーセアン子爵夫人や『ランジェ公爵夫人』の同名の女主人公であり、『幻滅』では、デスパール侯爵夫人が「モードの女王」として登場していた。

デスパール夫人に比肩するのが、『骨董室』に登場するディアーヌ・ド・モーフリニューズ公爵夫人（後のカディニャン公妃）である⁵。ミレイユ・ラブーレ＝グラールが指摘しているように⁶、彼女は「服装の記号を最もうまく使って、その元の意味を覆し」、「自らの演じる役とドレスを見事に組み立てる」術を心得ていた。本論では『骨董室』と『カディニャン公妃の秘密』において、モーフリニューズ夫人が服装の記号をどのように駆使し、どのような女性を演じたのか、検証していきたい。また、彼女は『人間喜劇』の中で唯一、男装した女性であり⁷、バルザックが彼女を通してどのような女性像を提示したかったのかも、明らかにしたい。

1. モーフリニューズ公爵夫人

①「白のドレス」のモーフリニューズ夫人

1838年に出版された『骨董室』は、王政復古期の地方都市アランソンを舞台にした小説で、同じく『敵対関係』(*Les Rivalités*)という総タイトルでまとめられた『老嬢』(1836)の続編とみなされている⁸。『骨董室』では、1300年前に遡る名門貴族のデグリニオン侯爵家と、元陸軍御用商人で成り上がりのブルジョワ、デュ・クロワジエとの「敵対関係」が小説のテーマとなっている。す

⁵ 『骨董室』において、モーフリニューズ夫人に関する次のようなくだりがある。「ランジェ公爵夫人、ポーセアン子爵夫人という燦然たる輝き（今や失われてしまったが）を放った二人の友人であった彼女は、デスパール夫人と親しく、この頃、彼女とモードの儂い王国を競い合っていた」(IV, p.1014)。

⁶ Mireille Labouret-Grare, *Balzac, la duchesse et l'idole. Poétique du corps aristocratique*, Paris, Honoré Champion, 2002, p.84.

⁷ 『ふくろう党』の最後で、マリー・ド・ヴェルヌイユが恋人の王党派貴族モンローランの服を着て外に飛び出すが、それは彼の身代わりとなって、共和軍の銃弾を浴びるためでしかなかった。

⁸ 『骨董室』ではアランソンの町の名前は言及されておらず、『老嬢』の主要人物 du Bousquier が『骨董室』では du Croisier に名前が変わっているが、同一人物であることは明らかである。他の人物や出来事、通りの名前に関する詳細もほとんど同じで『骨董室』は『老嬢』の続編と一般に見なされている (Cf. Pierre-Georges Castex, *Introduction au Cabinet des Antiques*, Paris, Garnier Frères, 1958, pp.VI-IX)。

なわち、侯爵家を中心とする正統王朝派とデュ・クロワジエに代表されるリベラル陣営との政治的な敵対関係がクローズアップされている。さらに、侯爵の妹アルマンドへの結婚の申し出を身分違いという理由で断られたことで、デュ・クロワジエの侯爵家に対する個人的な憎悪が彼の敵意を増大させる要因となる。フランス革命を否定し、アンシャン・レジーム下の貴族の価値観を頑なに持ち続けるデグリニオン侯爵によって、時代遅れの教育を受けた息子のヴィクチュルニアンが物語の主人公で、彼の浪費癖につけ込んだデュ・クロワジエが最後には侯爵家への復讐を果たす結末となっている。

物語が始まるのは1822年、ヴィクチュルニアンが21歳の時で、彼は「中背だが体つきが良く、すらりとしていて見かけは繊細だが筋肉質」で、「青く輝く眼」に「柔らかくくすんだ金髪」、「完璧な卵型の顔」に「ほっそりした指」、「エレガントな身ごなし」の青年で、「高貴さと美貌という二つの大きな特性」(IV, p.986) に恵まれていた。さらに、乗馬や武器の扱いにも長け、「すべてを理解する天分」と「記憶力の良さ」(Ibid.) も併せ持っていた。したがって、革命によって財産を失った侯爵家にとって彼は希望の星で、宮廷に出仕すべく、父親によってパリに派遣されることになる。しかし、パリに出た彼は、由緒ある家柄というだけで高い地位に就ける時代ではもはやなく、お金の力が必要だということにいち早く気づく。その一方で、名門貴族の一員としてフォブール・サン＝ジェルマンのサロンに難なく受け入れられる。

ヴィクチュルニアンがモーフリニューズ公爵夫人と出会ったのも、社交界でダンディとして名を馳せていたアンリ・ド・マルセーとラスティニャックに連れられてデ・トゥーシュ嬢の屋敷を訪れた時であった。公爵夫人の衣装を見たラスティニャックがド・マルセーに対して、次のように言っている。

何という処女の出で立ち、雪のような首の白鳥のごとき魅力、犯しがたい聖母マリアの視線、白のドレスに少女のような帯！ 君があそこを通過したと一体誰が言えよう？ (IV, p.1015)

ラスティニャックの最後のセリフには、モーフリニューズ夫人の最初の愛人であったド・マルセーへの揶揄が込められている。二人の放蕩者は、彼女が「ロマンティックなアニエス役 [モリエールの戯曲『女房学校』の生娘]」(Ibid.) を演

じていることを見抜き、シニカルな視線を投げかけている。バルザックがこの小説を執筆していた時期（1836年頃）には白のドレスが主流で、物語の時代設定の1822年ではなく、執筆時期のモードが夫人の衣装に反映されていた⁹。

ロマン主義時代に大流行した白のモスリンのドレスは、ルイ・メグロンが指摘しているように¹⁰、バレリーナのマリー・タリオーニの影響による。1832年3月12日にオペラ座で初演されたバレエ『ラ・シルフィード』[「空気の精」シルフィードと、人間の青年との悲恋物語]はセンセーションを引き起こし、シルフィードを踊ったタリオーニ（図1）は一世を風靡した。彼女は19世紀に新しく登場したロマンティック・バレエを代表するバレリーナで、能澤慧子はロマンティック・バレエについて、次のように解説している。

女性バレリーナの非人間的なまでの跳躍と旋回はそれまでの男性舞踊家のそれらを遥かに凌ぎ、また足が地につくことを最小限にとどめるためであるかのごときトゥ・ダンスの技術と相まって、彼女らを地上から空想の世界の高みに引き上げた。[…]この期のバレリーナたちが身につけたのはそれまでの重厚な衣装に代わって、ゴーズ [紗や絹のような薄い生地]を何枚にも重ねたふくらはぎの半ばまでの丈のスカートのついたドレスであって、これは彼女らの空気のような身の軽さを見事に演出した。これが今日のロマンティック・チュチュの始まりである。また背中



図1：シルフィード役を踊るマリー・タリオーニ

⁹ Cf. Mireille Labouret-Grare, *Balzac, la duchesse et l'idole*, p.81.

¹⁰ Louis Maigrion, *Le romantisme et la mode. D'après des documents inédits*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1911, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1989, p.32.

にとりつけられた小さな翼、上腕の半ばあたりに付いた、ふくらんだ小さな袖、細いウエスト、白や薄い色彩など、彼女らの衣装の細部の一つ一つが、彼女らを人間ではなく、天空へと繋がる霊的な存在であることを暗示している¹¹。

モーフリニューズ夫人も同じく、「足が地についていないかのよう」で、「大きな袖をあたかも天使の羽であるかのように動かし」、「ある一言、ある考えをきっかけに、少し強すぎる視線が送られると、彼女の視線は逸れて天に向けられた」(IV, p.1016)。「大きな袖」とは、肩から袖口まで大きく膨らんだジゴ袖〔羊の腿肉^{ジゴ}の形に似ているためについた名称〕(図2)のことで、「細いウエスト、釣鐘形のスカート、ジゴ袖、大きなデコルテなど女性らしさを強調するようなドレスの形態」がロマン主義時代に流行し、その理想の女性像は「か弱く、憂愁に悩む姿」であった¹²。要するに、純粹無垢で身体性の希薄な非物質性で特徴づけられる女性像であった。

モーフリニューズ夫人はまさに、ラファエロの再来とされるピオーラ¹³の聖母(図3)に喩えられている。しかも、「この神々しい聖母もモーフリニューズ公爵夫人に比べれば、メッサリナ〔ローマ皇帝クラウディウスの妻で、淫乱な女性とされる〕であった」(IV, p.1016)と、彼女の清らかな様子が誇張されている。語り手は次のように続けている。



図2：ジゴ袖のドレス（『クーリエ・デ・サロン』、1832）

¹¹ 能澤慧子『モードの社会史——西洋近代服の誕生と展開』、東京、有斐閣選書、2004年、192～193頁。下線筆者。今後、引用文の下線はすべて筆者による。

¹² 深井晃子監修『カラー版世界服飾史』、東京、美術出版社、2020年、117頁。

¹³ Pellegrino Piola (1617-1640) は、ジェノヴァのラファエロ派の画家で、23歳の時にライヴァルの画家によって暗殺された。バルザックは、ジェノヴァを何度も訪れ、1838年4月にも訪れている (Cf. Notes 1 et 2 de Pierre-Georges Castex à son édition du *Cabinet des Antiques*, p.101)。

女性たちは、この軽はずみな若い女性が衣装だけで、どうやってヴェールをかぶった天使のような美しさになったのか、いぶかった。その美しさは流行の言い回しによれば、アルプスの最高峰に積もったばかりの雪のように真っ白な魂を持っているかのようにであった。ゴーズの下にその魂を隠しながら、魂よりも白い胸元をうまく見せるという偽善的な問題を彼女がどうしてあれほど素早く解決したのか、わからなかった。男を悩殺するような流し目をしながら、どうやってあれほど非物質的な存在になり得るのかもわからなかった。
(*Ibid.*)



図3：ペレグリノ・ピオーラ《聖母子と聖ヨハネ、聖エリジオ・ヴェスコヴォ》(1640)

このように、公爵夫人は衣装や物腰によって「天使」の役柄を見事に演じていた。一方でバルザックは、「軽はずみな (*étourdie*)」女性、「男を悩殺するような (*d'une façon si assassine*)」視線、または「ほとんど淫らと言ってもいい一瞥 (*ce coup d'œil presque lascif*)」(*Ibid.*) といった表現によって彼女の官能的な本性を暴き、「本質 (*être*)」と「見かけ (*paraître*)」の乖離を強調している。彼女は言わば、聖母マリアとメッサリナの両方の役を使い分けることができた。

それは、『ゴリオ爺さん』におけるボーセアン子爵夫人と対照的である。恋人に捨てられてパリの社交界を引退する決意をした夫人が、最後の舞踏会を開催する場面がある。舞踏会には「ありったけのダイヤモンドを全身に散りばめた」(III, p.266) レストー伯爵夫人をはじめ、美しく着飾った女性たちが詰めかける。その中で白のドレスを纏い、「シンプルに編んだ髪には飾り一つ付けず」(III, p.264)、悲しみの表情を全く見せずに毅然と立つボーセアン夫人の姿は、周りの人々に讃嘆の念を引き起こす。「白のドレス」は、彼女の「崇高さ」「気高さ」の表徴であった。

それに対して、「白のドレス」を着たモーフリニューズ夫人の「天使性」は「見かけ」に過ぎず、彼女は「服装の記号学¹⁴」をマスターして、自分のなりたいた女性になることができた。しかも彼女は「フランスで最も美しい金髪」と白い肌に恵まれていたものの、「体つきはそれほど良くなく、その代わり着こなしが上手であった」(IV, p.1025)。彼女はまさに、『優雅な生活論』の格言51——「お洒落は体の不完全な部分を覆い隠すためではなく、むしろ長所を引き立てるために発明された」(XII, p.256)——を実践していた。

②「優れた女性」としてのモーフリニューズ夫人

バルザックは、モーフリニューズ夫人の取った手法を「システム：うまい手口 (système)」(IV, p.1016) と呼び、ド・マルセーはこのシステムをたちまち見抜く。ヴィクチュルニアンの方は彼女が帯びる「詩的な後光」(IV, p.1017) にすっかりのぼせ上がってしまう。夫人の虜になった彼は、贅沢な暮らしをする彼女のために、莫大な債務を抱えることになる。彼女の常軌を逸した暮らしぶりは、次のようなものだ。

真っ白な肌のとてもか弱く天使のような公爵夫人は、独身男の放埒な生活がお気に召した。芝居の初演を見に行きたがり、滑稽なもの、思いがけないことが好きだった。彼女は酒場を知らなかったので、デグリニオンは愛すべき放蕩者の一団と、彼女のためにロシエ・ド・カンカルで会食を催した。[…] かしながら、それはヴィクチュルニアンにとって天使的な情熱であった。そう、モーフリニューズ夫人は、地上の墮落に染まることのない天使のままであった。ヴァリエテ座で、半ば卑猥で下賤きわまる笑劇に笑い転げる天使。[…] 仮面舞踏会で学生のように楽しむ天使。[…] 賭博においても天使で、確かにいかなるブルジョワ女性も彼女ほど天使的にデグリニオンに向かって「私のために賭けてちょうだい！」と言うことはできないだろう。彼女が羽目を外す時には神々しいばかりに常軌を逸していたので、この天使に地上の悦楽を享受させ続けるには、魂を悪魔に売り渡さねばならなかった。(IV, pp.1020-1021)

¹⁴ Shoshona-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, p.27.

上記の引用のように、語り手は「天使 (ange)」「天使的 (angélique)」「神々しいばかりに (divinement)」といった言葉を皮肉な口調で繰り返し用いている。しかし、ニコル・モゼが指摘しているように、「この皮肉は裁判官の皮肉というよりもむしろ、共犯者の皮肉¹⁵」であった。ロシェ・ド・カンカルは牡蠣で有名な実在のレストランで、高級娼婦とダンディが集うトポスであった¹⁶。真夜中に開かれるオペラ座の仮面舞踏会も、いかがわしい逢引きの場所である。夫人が訪れる劇場はヴァリエテ座の他にもヴォードヴィル座、ポルト・サン＝マルタン座の名前が挙げられているが、すべて庶民向けの劇場で、「しかるべき女性 (femme comme il faut)」と呼ばれるフォブール・サン＝ジェルマンの女性たちが足を踏み入れることのない禁断の場所であった。

一方、「独身男の放埒な生活」とあるように、こうした場所は男ならば誰でも自由に入出入りできる空間である。そこに侵入しながらも「地上の墮落に染まることのない天使」であり続ける公爵夫人は、女性のみ課せられた道徳的規範を超越した存在であり、バルザックはそこに共感を抱いているように思える。

実際、彼女は「力強い魂」「明晰な洞察力」「素早い決断力」を備え、「こうした能力がこの上もなく優雅な弱々しい外観の下に隠されていた」(IV, p.1036)。さらに、「女性たちの中でもこうした女性のみが、ビュフォンが男だけに認めた男女二つの存在の結合または、両者の競合を具現している」(Ibid.)とある。要するに、従来、男の属性とされてきた特質（「力強い魂」「明晰な洞察力」「素早い決断力」）を持つ夫人は、女性的性質（「優雅さ」「弱々しさ」）と男性的性質を兼ね備えた特権的な存在であった。それゆえ、ナポレオンに喩えられているのも不思議ではない。彼女は多額の負債に押しつぶされながらも、ナポレオンと同様に「自分自身から一旦、身を切り離して、崩壊の下に埋まっていくのに身を任せるのではなく、数歩退いて崩壊を眺める能力」(Ibid.)を有していた。

同じく債務に負われたヴィクチュルニアンが公爵夫人に、パリの社交界を捨て、二人で一緒に逃げようと提案した時も彼女は一旦、承諾したものの、考

¹⁵ Nicole Mozet, Introduction au *Cabinet des Antiques*, Pléiade, t. IV, p.948.

¹⁶ 例えば、『従妹ベット』でヴァレリーの恋人アンリ・モンテスが彼女の不実を知らされるのは、ロシェ・ド・カンカルでの娼婦たちとの夕食の席であった。

えを翻し、次のように言っている。

ボーセアン子爵夫人とランジェ公爵夫人は姿を消してしまいました。その後では、私の逃亡は何かしら俗悪なものに見えてしまうわ。それよりも、嵐に立ち向かいましょう。その方がはるかに美しいわ。(IV, p.1039)

ボーセアン夫人は、恋人のアジュダ・ピント侯爵に捨てられた後、パリを離れてバイユー地方の屋敷に引きこもる。ランジェ夫人もモンリヴォー將軍との恋に破れて、スペインの修道院に隠遁する。それに対してモーフリニューズ夫人は、二人の女性のような消極的な身の処し方ではなく、積極的に困難を乗り越えようとしている。バルザックが彼女の名をディアヌと名づけたのも、偶然ではない。ディアヌは、勇ましい狩猟の女神ディアナ(図4)のフランス語名で、『モDEST・ミニヨン』の中で、彼女は狩猟の女神に関連づけられている¹⁷。

一方、ヴィクトルニアンの方は、ディアヌの拒否に直面して「ポエティックで気弱な人物特有の怒り」(IV, p.1039)に駆られ、彼女に非難の言葉を投げつける。彼女は彼の弱さに気づき、部屋から出ていくよう命じるのである。それは、男女の力関係の逆転が顕在化した瞬間であった。した



図4:フォンテーヌブロー派(作者不詳)《狩猟の女神ディアナ》(1550頃):この絵のモデルはディアヌ・ド・ポワチエとされ、『カディニャン公妃の秘密』で女主人公はディアヌ・ド・ポワチエと同列に並べられている。

¹⁷ 『モDEST・ミニヨン』において、モーフリニューズ夫人の義父カディニャン公が狩猟の催しを主催する場面で、彼が女性たちにも参加の呼びかけをした時、「私は娘のディアヌをよく知っているが、彼女はその名にふさわしい」(I, p.709) 女性だと述べ、狩猟の女神ディアナに彼女を結びつけている。

がって、ヴィクトルニアンが手形詐欺のかどで逮捕された時、窮地に陥った彼を救ったのは、女のディアヌの方だ。彼の救済のために国王に働きかけただけに留まらない。男装して単身、辻馬車に飛び乗り、善後策を講じるために、アランソンの侯爵家の忠実な元執事〔革命後は公証人となる〕シェネルの元を訪ねている。その時の彼女は「この世で最も愛らしい青年」(IV, p.1077)と形容され、しかも、当時流行したティトゥス風の髪型(図5)の鬘を被り、乗馬鞭を手にしたダンディ姿(図6)であった。この小説が最初に『コンスティチューション』紙に掲載された時には、彼女は馬丁(groom)の少年¹⁸の恰好だったのが、決定稿ではダンディな青年に変更されている。ダンディに変装する方



図5：ヴォルテールの戯曲『プルートゥス』で、ティトゥスを演じる名優タルマ。短く刈ったティトゥス風の髪型は当時、大流行する。



図6：シェネルを前にした男装のモーフリニューズ夫人(マレスク、ハーバード版『骨董室』の挿絵)：夫人が「男の役をうまく演じおおせているでしょう？」とシェネルに尋ねると、彼は眼に涙を浮かべながら「あなたは天使です！」と答えている。

¹⁸ 彼女は「彼女の馬丁の一人で10歳の少年の新品のお仕着せ」(IV, p.1567)を身に纏っていた。

が公爵夫人にふさわしいとバルザックが考えたからであろう。彼女がシェネルに「男の役をうまく演じおおせているでしょう？」(IV, p.1078)と尋ねているように、男装にも長け、ヴィクトルニアンが釈放された時、アランソンの町の人々は彼と一緒にいる彼女を男と信じて疑わないほどであった。

公爵夫人の尽力で、ヴィクトルニアンへの告訴が取り下げられ、侯爵家の「名誉¹⁹」は守られたが、彼の借金を返すためには金持ちのブルジョワ女性と結婚する必要があった。「身分の低い者との結婚 (mésalliance)」に難色を示す叔母のアルマンドに対して、公爵夫人は次のように言い放っている。

今や19世紀だというのに、あなた方は15世紀に留まっていたいのですか？ 皆さん、もはや貴族階級は存在していません。あるのは特権階級だけです。大砲がすでに封建制を打ち破ったように、ナポレオンの民法典が貴族の称号を葬ってしまいました。お金を持てば今以上の貴族になれます。ヴィクトルニアン、誰でも好きな人と結婚なさい。あなたの奥さんを貴族にしてあげなさい。それが、フランスの貴族に残された最も手堅い特権なのです。(IV, p.1092)

公爵夫人の言説は、『ソーの舞踏会』に登場するフォンテーヌ伯爵の考えと通底している。この小説では、革命時にヴァンデの反乱に加わった王党派貴族フォンテーヌ伯爵が、王政復古期に「持前の機略と計算によって時代の要請する近代的廷臣貴族へと変貌する過程²⁰」が描かれている。その彼もまた、三人の息子と二人の娘をそれぞれ、金持ちだが身分的には釣り合わない相手と結婚させている。公爵夫人もフォンテーヌ伯爵と同様に、社会の変化を理解し、時代に合わせて生きることのできる柔軟な知性の持ち主であった。このように、彼女は服装の記号を自由に駆使する「モードの女王」であるばかりか、時代精神を読み取る鋭い洞察力を擁し、そこに彼女の優越性が見出せる。

以上のように、『骨董室』では26歳の頃のモーフリニューズ公爵夫人が描か

¹⁹ デグリニオン老侯爵が守ってきた「名誉」という貴族的価値観に関しては、モーフリニューズ夫人は時代遅れの滑稽なものとはみなしていない。彼女は、ヴィクトルニアンが裁判にかけられ、侯爵家の名誉が汚されるようなことになれば、その前に彼が自殺するよう毒薬を持参するほどであった。

²⁰ 柏木隆雄『バルザック詳説——『人間喜劇』解説のすすめ』、東京、水声社、2020年、312頁。

れていた。『骨董室』の翌年に出版された『カディニャン公妃の秘密』（1839）では、カディニャン公が亡くなって息子である彼女の夫がその称号を引き継いだため、カディニャン公妃となったディアーヌが主人公となっている。次に、この小説において彼女がどのように描かれているのか、見ていくことにしよう。

2. カディニャン公妃

①「青のドレス」のカディニャン公妃

『カディニャン公妃の秘密』では、物語の時代設定は7月王政下の1833年で、王政復古時代に社交界で浮名を流したカディニャン公妃は、その浪費によって破産し、豪華な屋敷を手放し、質素な館でひっそりと暮らしていた。彼女は3年前から社交界から身を引き、19歳の息子の幸福のみを願う完璧な母親として振舞っていた。いまだに親しく付き合っていたのはデスパール侯爵夫人だけで、物語は二人の会話から始まる。36歳という女の「初老期 (arrière-saison)²¹」(VI, p.959) にさしかかったカディニャン公妃は、これまでの人生を振り返って、彼女の出会った男たちはすべて「卑小で取るに足らず、うわべだけ」(VI, p.956) で、偉大な男に会ったことがないと打ち明ける。さらに彼女は真に愛したことがなく、「自分の老いた心」の中に「まだ汚れていない無垢なもの (innocence)」(VI, p.957) が残っていると述べる。デスパール夫人もそれに同意して、彼女たちの内に潜む「無垢な心」を理解し、信じることができるのは「天分を持った男」に限るとして、天才だけが「子ども時代の信仰と愛の宗教」(VI, p.959) を持っていると答えている。

公妃にとってそれに当てはまるのが、ミシェル・クレチアンであった。彼は彼女に4年間、遠くから眺めるだけの騎士道的な愛を捧げたが、1832年の共和派によるサン＝メリの反乱の際に英雄的な死を遂げていた。

クレチアンと親しかったのが、作家のダニエル・ダルテスで、彼も「天分を持った男」の一人である。ダルテスは『幻滅』の段階では、作家修行に励む貧しい青年であったが、この小説の時点では作家としての名声を獲得し、叔父の

²¹ 語り手によれば、女の40歳は「恋愛の恐ろしい破綻」の時期であり、40歳を越えると「女としてほとんど価値がなくなる」(VI, p.954) という。

遺産相続によって裕福になり、社交界にも出入りしていた。デスパール夫人はエミール・ブロンデとラスティニャックを介して、自宅の夜会にダルテスを招待し、カディニャン公妃に引き合わせることにする。

夜会に登場した公妃は、次のように描かれている。

公妃は女にとって最高の芸術である着こなしにかけては、今でも最強の一人に数えられていた。彼女は垂れ下がった白の大きな袖のついたビロード地の青のドレスを纏っていた。人目を引く胴着に、青の刺繍で縁取られ、ギャザーを寄せたチュールのギンプを付けていたが、それは首のところで指4本分だけ高くなり、ラファエロの肖像画に見られるように肩を覆っていた。彼女の小間使いが滝のように流れる金髪の中に、器用にヒースの白い花を挿していた。金髪は彼女の魅力の一つで、彼女の名声はそれに多くを負っていた。確かにディアヌは、25歳にも見えなかった。(VI, p.968)

「垂れ下がった大きな袖」とは、ジゴ袖のことだが、バルザックがこの小説を執筆していた時期（1839年）には、肩のところで膨れ上がった袖から、腕のあたりに垂れ下がった袖（図7：左側の女性）へとモードの流行が変わっていた²²。ドレスの色もロマン主義時代の淡い色から濃い色合いに移っている。

頭に花を挿す髪型は、当時流行した髪型（図7：右側の女性）で、図8のように「編んだ髪を塔のように高く巻き上げた」カディニャン公妃の髪は「美しい王冠」（VI, p.973）と呼ばれている。『捨てられた女』に登場するポーセアン夫人もガストンの前に同じ髪型で現れ、彼女の



図7：左の女性：垂れ下がったジゴ袖のついた緑のビロードのドレス。
右の女性：頭に花を挿した髪型（『ラ・モード』、1836）

²² Cf. Shoshana-Rose Marzel, *op.cit.*, p.13.

高く掲げられた「渦巻き状の金髪」が「ブルゴーニュ公爵家の冠」(II, p.476)に喩えられている。ミレイユ・ラブーレ=グラールによれば、豊かな金髪は「貴族の指標」²³であり、「髪の毛はその豊富さによって貴婦人のエネルギーを明らかにし、髪型によって貴族としての気品を体に刻み込んでいた」²⁴。

公妃の衣装は青のドレスに青の刺繍、白の袖に白のチュール、白い花と、「青」と「白」に色の統一がなされている。しかも、ヒースの花以外には何の装飾品もつけていない彼女の姿は、「端正さ」「調和」「シンプルさ」というエレガンスの要件を全て満たしていた。

また、「ギンプ」とは「小さな襟のついた首まである透明で薄いブラウス」のことで、「胴着の下につけて、慎み深い胸当てとしてデコルテを覆う」役目を果たしていた²⁵。上記の引用では「ラファエロの肖像画」に言及されているが、彼の肖像画(図9)の女性の白いブラウスが、ギンプに当たる。しかも、この絵のギンプは首筋を露わにしているが、ディアヌの場合、首まで襟で覆っていることになる。当時、夜のドレスとしては、胸元の大きくあいたデコルテが主流であったが、昼間は控え目に見せるた



図8：編んだ髪を塔のように巻き上げた髪型(『ラ・モード』、1834)



図9：ラファエロ《若い娘の肖像》(1515-1520頃)

²³ Mireille Labouret-Grare, *Balzac, la duchesse et l'idole*, p.112.

²⁴ *Ibid.*, pp.112-113.

²⁵ Annabel Benilan et Emmanuelle Lepetit, *Modes du XIX^e siècle. Les Romantiques*, Paris, Falbalas, 2011, p.49.

めにギンブやフィシュ [三角形の肩掛け] などが用いられた。物語の舞台はデスパール夫人の夜会においてなので、デコルテのドレスでもマナー違反ではなかった。それにも拘わらず、彼女がギンブをつけているのは「慎み深さ」を演出するためであろう。しかも、「青の衣装」は聖母マリアのアトリビュート [宗教的図像において人物に特有の属性を示す持物] (図10) である。「ヒース」(図11) も荒野に生える植物として「謙遜」や「孤独」の象徴であった²⁶。

ディアーヌはダルテスと、亡きミシェル・クレチアンを偲び、彼女に対する世間の中傷にも拘わらず、クレチアンが崇高で絶対的な愛を捧げてくれたと語る。その時の威厳に満ちた彼女の姿は、次のように表現されている。

ティベリアス湖 [ガリラヤ湖] の波の上を歩く救世主のように、彼女は中傷の波の上を歩いているかのようにであった。(クレチアンの) 愛の経帷子に包まれた彼女は、後光の中の天使のようであった。(VI, p.973)



図10:ラファエロ《牧場の聖母》(1505-1506):「青のマント」は聖母マリアのアトリビュート



図11:ヒースの花

²⁶ アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』山下主一郎他訳、東京、大修館書店、1993年、322頁。

この場面では、「クレチアン (Chrestien)」という名前自体が「キリスト (Christ)」を彷彿とさせるだけに、彼の「愛の経帷子」に包まれたディアヌ自身が神聖化されている。この小説でも彼女は『骨董室』と同様に、「天使」に喩えられている。しかし今回は「幻滅を感じて初めて人生を知った穏やかで純朴な女性」、「優しい心に満ちながら、中傷を受けて耐え忍んでいる女性」、要するに「傷ついた天使 (ange meurtri)」(VI, p.969)であった。純真なダルテスは、こうした「殉教者」としての彼女に感動し、その魅力の虜になっていく。

しかしながら、『人間喜劇』において「青のドレス」は「エゴイスティックで冷たい女²⁷」の表徴でもある。例えば、『あら皮』に登場する「つれなき女 (femme sans cœur)」のフェドラ伯爵夫人は「カシミアの青のドレス」(X, p.186)を着てラファエルの前に立ち現れている。ランジェ公爵夫人もモンリヴォーを誘惑する時、「淡い青色²⁸」のドレスを身に纏っていた。カディニャン公妃も二人と同様に「最もエゴイスティックな冷淡さ」(IV, p.1036)の持ち主で、同じくコケットな女性でもあった。

彼女の艶めかしい^{なま}様子は、次のように描写されている。

彼女はデスパール夫人のそばの暖炉の隅で、二人掛けの長椅子に座るために早くから屋敷に到着していた。奥ゆかしい自然らしさの下に手練手管のほどを隠した姿勢、研究に研究を重ね、工夫を凝らしたポーズを取った姿を見てもらいたかったからだ。こうしたポーズは、美しい蛇のような体の線を際立たせ、足からはじまって優雅に腰まで上り、見事な丸味を作って肩まで続き、体の輪郭全体が視線に供されていた。これほど巧みに広げられ、全てを覆いながらも同時に全てを見せるスカートに比べれば、裸の女の方が危険度は低かったであろう。 (VI, p.969)

²⁷ Jeanne Reboul, « Balzac et la « vestignomonie » », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Avril-Juin 1950, p.221.

²⁸ モンリヴォーを前にしたランジェ夫人の姿は、次のように描写されている。「どこかの見知らぬ王女の代母である老いた仙女でもなければ、コケットな夫人の首に霞のようなゴーズを巻きつけることはできなかったであろう。折り畳んだゴーズは鮮やかな色調で、彼女の縞子のような肌の輝きに負けないほどであった。公爵夫人は光り輝いていた。ドレスは淡い青色で、その装飾は髪に挿した花とお揃いで、その豊かな色彩によって肉体に空気のように軽く、儂い様子を与えていた」(V, p.955)。

このように、服装は彼女の体を覆うためではなく、「美しい蛇のような体の曲線」を際立たせ、肉体のエロティスムを高める機能を果たしている。しかも、彼女の練りに練ったポーズは、即興的で何も手を加えていないかのような「自然らしさ」を伴っていた。その点でも、彼女はエレガンスの極致に達している。



図12：ジャック=ルイ・ダヴィッド《レカミエ夫人の肖像》（1800頃）

『あら皮』でフェドラ夫人も「長椅子に横たわった」(X, p.186) 状態でラファエルを迎えている。こうした誘惑のポーズは、19世紀当時、「絶世の美女」と謳われたレカミエ夫人の肖像画（図12）を彷彿とさせる。バルザックは、肖像画のレカミエ夫人のポーズを模範とみなし、彼のエレガントな女性たちにこのポーズを取らせたとのかもしれない。いずれにせよ、カディニャン公妃は『骨董室』と同様に、「天使」と「官能的な女」の二役を巧みに演じていた。

実際、彼女のどんな些細な動作も全て念入りに計算されたもので、長椅子に座ったまま、一時間の間、「心を奪われた人のような注意深さで」(VI, p.975)



図13：ピエール=ナルシス・ゲラン《トロイアの陥落をディドに語り聞かせるアエネアス》（1815）

ダルテスの話を聞く様子は、新古典主義の画家ゲランの描くディド（図13）に喩えられている。こうした絵画的表象は、公妃の取ったポーズを視覚化すると同時に、彼女がディドのポーズを模倣したことを読者に示す装置でもあった。

ダルテスが初めて夫人の屋敷を訪れた時の彼女

の服装は、次のようなものだ。

グレー系統の色を調和よく配合し、半喪期 [喪の後半あるいは遠い親戚のための喪] のような衣装を身に着け、それがいかにも心置きのない優雅な風情を与えていた。すなわち、もはや自然の絆、恐らくは息子との絆によってのみ生きているだけで、人生にうんざりした女が着る服装であった。彼女は自殺するまでには至らないが、人生への優雅な嫌悪を示し、地上の徒刑場で残りの時間を終えようとしているかのようにであった。(VI, pp.979-980)

「グレー系統の色を調和よく配合」した彼女の服装は、色の「統一」「調和」というエレガンスの要件を満たしている。それと同時に「人生への優雅な嫌悪」を具現するグレーの衣装は、語り手の言う「優れた着こなし (toilette de l'ordre supérieur)」の次元に達し、「一つの考えを表し、見る者の眼にそれがわかる」(VI, p.979) 形で提示されている。しかも『捨てられた女』において、ポーセアン夫人が「死を待つ以外に希望のない捨てられた女」(II, p.476) として、「黒の衣装」を纏っていたのに対し、カディニャン公妃の「グレーの衣装」は、心の奥底に情熱がまだくすぶっていることを暗示していた。

このように、公妃は自分のなりたい女性を巧みに演じる「女優」であったが、小道具としての小物を扱うのにも長けていた。『幻滅』では、バルジュトン夫人がデスパール夫人の薫陶を受けてエレガントな女性に変貌した時、指輪に鎖でつけたカソレット（香料入りペンダント）(図14) を巧みに動かすことで、彼女の華奢な手をさりげなく強調していた²⁹。



図14：指輪に鎖でつないだペンダント(cassolette) (1840頃)

²⁹ 『二人の若妻の手記』において、修道院から出たばかりのルイズが社交界に出る時、その必需品として父親が用意してくれたのが「化粧道具入れ、装身具類、カソレット、扇、日傘、祈禱書、金の鎖、カシミアのショール」(I, p.213) で、カソレットは社交界の女性にとって必須の小物であった。

カディニャン公妃の場合、さらに芝居がかっている。彼女はダルテスに「フランスでは、女というのは女王ではないでしょうか？ 女はその気になれば好きなだけ、思いのままにあなた方を弄ぶことができますのです」と述べながら、「女の不遜さと、からかうような快活さが入り混じった、えも言われぬ美しい身振り」(VI, p.981)でカソレットを動かしている。それゆえ、彼女が名優タルマを凌ぐほどの「現代で最も偉大な喜劇女優」(VI, p.989)と呼ばれているのも不思議ではない。

以上のように、服装はその形や色、生地や着こなし方によって、様々な意味を伝える「言語」であり、ディアーヌはこの「言語」を巧みに操る術を心得ていた。しかし、物語後半では、彼女がダルテスに語る一人称のセリフが多くの頁を占め、服装や身振りといった無言の「言語」よりも、言葉そのものを駆使するようになる。それがどのようなものなのか、見ていきたい。

②言葉を駆使するカディニャン公妃

カディニャン公妃は、ダルテスを自分の虜にするために、社交界で流布されている彼女の悪い評判を払拭する必要があった。ブロンデとラスティニャックがダルテスに語る彼女のイメージがまさに、それに当てはまる。すなわち「彼女のために何百万ものお金を使わせる浪費好きの女」(VI, p.966)、または「女王の優雅さ」と「外交官の墮落した手管」や「セイレン [上半身は女で、下半身は魚または鳥の怪物。美しい歌声で乗組員を惹きつけ、船を座礁させた] のような危険」を併せ持つ女、もしくは「最も陶然とさせるクルチザンヌ」(VI, p.967)といったイメージであった。それゆえ、彼女がこれまで送ってきた人生についてダルテスに告白する時、こうしたイメージを覆す新たな物語を構築する必要があった。

ダルテスと一か月の間、毎日、数時間を差し向かいで過ごした後、ディアーヌの身の上話が始まる。それは語り手の言葉を借りれば、彼女が「前々から用意してきた小説(roman)」(VI, p.989)であった。その内容は次のようなものだ。彼女は寄宿学校を出て間もない17歳の時に、母親の愛人であったモーフリニューズ公爵と政略結婚をさせられる。その時夫は38歳であったが、長年の軍隊生活のせいで2倍の年齢に思えるほど老け込んでいた。さらに多額の借金を抱えていて、彼女名義の財産が彼の借金返済のために使われてしまう。母親か

ら愛情を受けなかったばかりか、母の嫉妬に悩まされ、夫にも顧みられなかった彼女が、その復讐のために社交界での放蕩生活を始めた、という筋書きであった。

ディアヌは当時を振り返って、「子どものように無邪気な私が墮落した女、最も性悪な女とみなされていました」と語り、世間は愚かしく無知で、自分を楽しませる秘密しか理解しようとせず、「最も偉大で気高いもの」(VI, p.992)には見向きもしないと嘆いている。この頃の彼女の「反抗する無垢な女 (innocence révoltée) の視線と物腰」や「誇らしげな仕草」は、「偉大な画家にとっての画題となる絶好の機会だったに違いありません」(Ibid.)と語っている。



図15：オラース・ヴェルネ《コルデリア・ド・カステラーヌ夫人の肖像》(1824)

アンヌ＝マリー・メナンジェによれば³⁰、ディアヌのモデルは、王政復古時代に社交界の花形であったコルデリア・ド・カステラーヌ伯爵夫人で、オラース・ヴェルネが描いた彼女の肖像画(図15)を見て、スタンダールがその「威厳のある美しさ」を絶賛したという。この絵は1824年のサロンでセンセーションを引き起こしただけに、読者はカステラーヌ夫人とディアヌを重ね合わせ、彼女にもこの肖像画のような「威厳のある美しさ」を投影したであろう。ダルトスの眼にも同じように映ったに違いない。

バルザックは、ハンスカ夫人に宛てた手紙(1839年7月15日付け)の中で、この小説について次のように説明している。

³⁰ Anne-Marie Meininger, Note 2 de la Page 992 des *Secrets de la princesse de Cadignan*, VI, p.1532. カステラーヌ伯爵夫人についての詳細はMeininger, « Une princesse parisienne ou les secrets de la comtesse de Castellane », in *L'Année balzacienne 1962*を参照のこと。

37歳 [sic] の女性であるモーフリニューズ公爵夫人——相続によってカディニャン公妃になる——が嘘を積み重ねて自らを聖女、貞淑な女性、慎ましい若い娘だと14番目の恋人に信じ込ませることができたという物語です。[...] 彼女の傑出した腕前は、様々な嘘を正しくて必要不可欠なものに見せ、愛によってそれを正当化したことです³¹。

上記のように、ディアーヌは言葉を巧みに操ることで、ダルテスの眼には「聖女」「貞淑な女性」「慎ましい若い娘」に変貌し、世間の非難的である彼女の過去の所業でさえ「正当化」されていくのである。モーフリニューズ公爵夫人としての彼女の過去は全て葬り去られ、カディニャン公妃として新しい女に生まれ変わったと言えよう。

ティム・ファランは、ディアーヌの発話行為について、次のように指摘している。

女は他者の言説の餌食になる。社交界の女性にとって、他者の意見が現実と同等の価値を持っている。彼女にとって自らを守る唯一の手段は、独自の言説を主張し、独自の現実を創造することである。——それはまさに、ディアーヌがダルテスに聞かせた彼女の物語の中で間違いなく成し遂げたことであった³²。

言葉の力で「独自の現実を創造する」ディアーヌは言わば、作家であり芸術家であった。実際、彼女は「偉大な芸術家³³」に喩えられている。要するに、ディアーヌは言葉によって「新たな現実」を作り出し、自らの人生を再創造する力を擁していた。しかも、貴婦人に相応しいエレガントな形でそれが行われ、バルザックは服飾用語を比喩として用いながら、彼女の「気高さの秘密」を解き明かしている。

³¹ Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Robert Laffont, t.1, 1990, p.491.

³² Tim Farrant, « Le privé, espace menacé ? Des premières Scènes de la vie privée aux Secrets de la princesse de Cadignan », in *L'Année balzacienne 1994*, p.135.

³³ 「彼女は下絵のおぼろげな輪郭に喜びを見出し、創造の混沌とした状態に漂っている傑作を、ひとたび靈感を得ればたちまち完成できると確信している偉大な芸術家に似ていた」(VI, p.985)。

公妃は常に威厳があって美しかった。この気高さの秘密は、恐らく貴婦人がヴェールを脱ぐやり口にある。彼女たちはヴェールを脱ぐと、古代の彫像のようになることができる。もし何か布を纏っていれば、淫らになってしまうだろう。それに対して、ブルジョワ女はいつも身を覆いたがる。(VI, p.1000)

バルザックがこうした比喩を用いたのも、ディアースにとって服装も言葉も「新たな現実」を作り出すための同じ手段であったためであろう。

ところで、彼女の言説には興味深くだりが見出せる。それは「不幸な結婚をした女 (mal mariée)」——意に染まない結婚を強いられ、暴虐な夫に苦しめられる女——という文学的テーマに彼女自身が言及していることだ。彼女は、男には二つの顔があり、社会的には気高く寛容な夫が家庭で妻に見せる顔は全く別で、その恐ろしい本性を見せると述べた後、次のように続けている。

もうこれ以上は申し上げません。あなた方作家は、自分が不遇で、不幸な結婚をした女だと主張し、悲劇的に振舞って人の気を引こうとする女たちを全く滑稽な存在にしてしまいました。もっとも、女がそんな真似をするなんて、いかにも俗悪すぎると私には思えます。(VI, p.981)

バルザック自身が「不幸な結婚をした女」のテーマを多くの作品で扱い、彼女たちの苦しみを描いてきた。それだけに、作者の分身と目されるダルテスに、ディアースが批判の言葉を浴びせているのは、注目に値する。しかも彼女は男性優位の社会で、女に生まれてきたことを嘆く「めそめそしたフェミニズム (féminisme pleureur)³⁴」を退け、「才知」と「機転」、「聡明さ」によって自らの運命を切り拓こうとしている³⁵。「女は打ち負かされた時も、誇りを持って沈黙しなければなりません。奴隷の沈黙は主人を怯えさせるものです」(Ibid.)という彼女の言葉は、ジョルジュ・サンドの『アンディヤナ』の女主人公の言

³⁴ Mona Ozouf, *Les aveux du roman. Le dix-neuvième siècle entre Ancien régime et Révolution*, Paris, Fayard, 2001, p.304.

³⁵ ディアースは次のように言っている。「女が愚痴をこぼすなんて、なんと馬鹿げたことでしょう！ 強者になれなかった女たちは、才知と機転と聡明さに欠けていたからで、彼女たちの運命は当然の帰結です」(VI, p.981)。

葉を彷彿とさせる³⁶。ただ、父権的な社会への異議申し立てを行ったアンディヤナとは異なり、ディアヌの場合、男性を自らの足元に跪かせることで、女として「弱者」である彼女が「強者」に勝利したことに、無上の喜びを感じている。したがって、こうした征服欲に駆られた彼女が「女のドン・ジュアン (don Juan femelle)」(VI, p.982) と呼ばれているのも、当然であろう³⁷。

一方、ディアヌが創作した「小説」にすっかり感動したダルテスは、彼女への愛情を深めていく。ディアヌの方も彼の真摯な愛情に触れて、彼を愛するようになっていた。彼女は彼の愛を試すために、デスパール夫人のサロンに彼を送り出す。夫人のサロンには、放蕩者のダンディたちが待ち構えていて、その中にはディアヌの元愛人マクシム・ド・トライユやヴィクトルニアン・デグリニョンも含まれていた。マクシムはダルテスを前にして、ディアヌ批判を繰り返している。

ディアヌにおいて、墮落は結果ではなく原因であることです。恐らく、彼女のえも言われぬ自然らしさはこの原因のおかげでしょう。彼女は求めず、何も捏造しません。最も純粋な愛情から得た靈感であるかのように、きわめて洗練された作り事を言っただけ。男は彼女を信じざるを得ないのです。(VI, p.1002)

この辛辣な言葉に対して、ダルテスはまず、彼女が財産を湯水のように使い、恋人を高利貸しの元に走らせ、由緒ある古い城を崩壊させてしまったこと、そして犯罪を唆したり、彼女自身も罪を犯したりしたかもしれない、と認めた上で、彼女の「一番大きな過ちは、男と張り合おうとしたことにある」(Ibid.) と述べている。というのも、「墮落」や「罪」とされる彼女の行為は、男なら

³⁶ アンディヤナは、暴虐な夫に対して次のように言っている。「私が奴隷で、あなたが主人なのはわかっています。この国の法律があなたを私の主人にしました。あなたは私の体を拘束し手を縛り、私の行動を制御することができます。あなたには強者の権利があり、社会がそれを保証しています。でも私の意志に関しては、あなたは何もできません。神様のみが私の意志を屈服させ、黙らせることができるのです。だから法律でも牢獄でも、私の意志を動かすことのできるような拷問道具を探してご覧なさい！ それは空気を操り、空虚なものを掴もうとするようなものです」(George Sand, *Indiana, Œuvres complètes*, 1832, Paris, Honoré Champion, 2008, p.240)。

³⁷ 物語の冒頭で語り手は、彼女の過去の愛人たちの肖像画を取めたアルバムに言及し、彼らの名前を列挙している。それは、モーツァルトの歌劇『ドン・ジョヴァンニ』の第一幕でドン・ジョヴァンニの従僕レポレツォが歌う「恋人のカタログの歌」に照応している。

ば許される行為であったからだ。現にマクシム・ド・トライユは『ゴリオ爺さん』で、彼の愛人アナスタジー・ド・レストー伯爵夫人から金を搾り取り、彼女の父親のゴリオを悲惨な死に追いやった張本人である。『ゴブセック』でも、マクシムの借金を肩代わりして、アナスタジーが高利貸しのゴブセックに伯爵家のダイヤモンドを差し出したことが、物語の発端となっている。しかし、ゴリオだけではなく、名門貴族のレストー伯爵一家にも不幸をもたらしたマクシム自身は、世間から何の咎めも受けることはない。ダルテスの言葉は、こうした男女間の非対称的な権力構造を浮き彫りにしている。しかも、彼は次のように続けている。

しかし、[…] カディニャン公妃には男たちよりも優れた点があります。彼女のために男が危機に陥ると、彼女は彼を救い、誰の悪口も言いません。数多い女性の中で、男たちが女を弄ぶように、男を弄ぶ女性が一人いても不思議ではないでしょう？ 女性だって時には復讐してもいいのではないのでしょうか？
(VI, p.1003)

「彼女のために男が危機に陥ると、彼女は彼を救い」に来るというダルテスのセリフはまさに、『骨董室』におけるヴィクチュルニアンとの関係に当てはまる。周りの者たちは、ダルテスの説得力のある言葉に打ち負かされ、「女性を擁護することなく女性の復讐を果たした」(Ibid.) 彼に、政治家の資質を見出すほどであった。ディアーヌは、男たちによって作られた物語を女の視点から書き直して新しい物語を創造し、それをダルテスが的確に読み取ったと言えよう。

愛の試練に打ち勝った彼は、ディアーヌと幸せに暮らすというハッピーエンドで小説は幕を閉じる。ただ、エピローグには「彼の著作は極端に稀になった」(VI, p.1005) という文章が挿入されている。ダルテスがカディニャン公妃と初めて会う際に、ブロンデが彼に「君の体と魂は彼女に与えたまえ。でも、[…]君の金はしっかり握っておくのだよ」(VI, p.966) と忠告していた。ダルテスの場合、お金よりもむしろ彼の「魂」、すなわち「言葉を紡ぐ小説家としての創造力」を彼女に引き渡したのかもしれない。

このように、カディニャン公妃は服装や身振り、着こなすだけでなく、言

葉を駆使して「新しい現実」「新しい自己」を作り出すクリエイティブな女性として『人間喜劇』に登場していた。

おわりに

以上のように、本論では『骨董室』と『カディニャン公妃』において、ディアーヌ・ド・モーフリニューズ公爵夫人ことカディニャン公妃がどのように描かれているのかを、服装を手掛かりに探った。どちらの小説においても、彼女は「モードの女王」としてエレガンスの奥義を窮め、服装の記号を駆使して自分のなりたい女性に変貌することができた。

とりわけ『カディニャン公妃の秘密』は、プルーストに強い印象を与え、彼の代表作『失われた時を求めて』の中で、カディニャン公妃の服装に言及している。登場人物のアルベルチヌの服装がまさに、「ディアーヌ・ド・カディニャンのドレスと同じく、多くの場合、さまざまなグレーの色合いが調和よく組み合わせられた³⁸」ドレスであった。一方、シャルリュス男爵の好みは、ディアーヌの色鮮やかな「青のドレス」の方で、彼はアルベルチヌのグレーのジャケットの下の「パフスリーブの袖」の「バラ色と淡いブルーとわずかなグリーンなど」、色彩豊かな「玉虫色」を褒めている³⁹。いずれにせよ、プルーストはカディニャン公妃の服装を自らの登場人物の服装描写に反映させるほど、バルザックの小説を高く評価していた。それゆえ、バルザックの服装描写は、後世の作家にも大きな影響を与えたと言えよう。

さらに『骨董室』では、ディアーヌはヴィクトルニアンを助けるために男装して機敏に動く積極性や行動力と共に、時代精神を読み取る鋭い洞察力の持ち主であった。マドレーヌ・シモンズの言葉を借りるならば、彼女は「男の特権を篡奪し、本質的に女性的とみなされる特徴を免れながらも、女らしさの見

³⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Pléiade, t. III, 1988, p.442. 日本語訳は『失われた時を求めて9 ソドムとゴモラII』吉川一義訳、東京、岩波文庫、2019年、454頁を用いた。

³⁹ *Ibid.* (吉川訳、同上)。シャルリュスの服装の好みは、モデルとなったロベール・ド・モンテスキウ伯爵の好み（「カディニャン公妃が最初にダルテスに出会った日の彼女のドレスと髪型」）を投影したもので、プルースト自身はそれを「偶像崇拜 (idolâtrie)」として批判していた (Cf. Mariolina Bertini, « Désirs, indices, secrets. La lanterne magique de la princesse de Cadignan », in *The Balzac Review / Revue Balzac*, n° 1, 2018, pp.151-153)。

かけを持ち続ける女性⁴⁰であった。言い換えれば、彼女は「男らしさ」と「女らしさ」を併せ持つ、『人間喜劇』においても稀有な女性であった。

その上、『カディニャン公妃の秘密』では、彼女は服装だけではなく、言葉を駆使して「新しい現実」を作り出す創造力を有していた。その意味では、ダルテスと同じ「天才的な作家」のレベルに達している。しかし彼女の場合、あくまでも「語る技法 (art de parler)」を身につけていたに過ぎず、それは貴族の女性たちが長年積み重ね、18世紀のサロン文化で頂点に達した「会話術」の範疇に属するものである。彼女が前世紀の貴族階級の女性に連なることは、デスパール夫人の言葉からも明らかである。というのも夫人は、カディニャン公妃をポーセアン夫人、ランジェ夫人と同列に並べ、「現代のような俗悪な時代に生まれていなければ」、「ラ・ヴァリエール [ルイ14世の愛妾]、モンテスパン [ルイ14世の愛妾で、黒ミサの儀式を行ったことで有名]、ディアヌ・ド・ポワチエ [アンリ2世の愛妾] [...] と同じような偉大な女性になっていたでしょう」(VI, p.958) と語っているからだ。7月王政は、ブルジョワ階級が覇権を握った時代で、貴族階級は過去の威光をすでに失っていた。それゆえ『カディニャン公妃の秘密』には、消えゆく貴族的なものへのバルザックのノスタルジーが投影されているように思える。

ところで、ダルテスのディアヌ擁護の言説（男性優位の社会における女の復讐）には、作者のフェミニスト的な側面が垣間見られる。しかし、ジョルジュ・サンドをモデルにしたフェリシテ・デ・トゥーシュ（ペンネーム：カミーユ・モーパン）に関しては、『ベアトリクス』で天分を持った女性作家として登場するものの、最後には修道院に引き籠る結末となっている⁴¹。彼女は修道院からカリストに宛てた手紙の中で「私の人生はエゴイズムの長い発作のようでした」(II, p.841) と述べて、これまでの人生を否定し、次のように語っている。

女は自分の人生を絶えず捧げることによってしか、男と同等にはなれません。ちょうど、男の人生が永遠に行動することにあるのと同じように。(Ibid.)

⁴⁰ Madelaine A. Simons, « Le génie au féminin ou les paradoxes de la princesse de Cadignan », in *L'Année balzacienne* 1988, p.361.

⁴¹ カミーユ・モーパンに関する詳細は、村田京子『女がペンを執る時——19世紀フランス・女性職業作家の誕生』、東京、新評論、2011年、27～44頁を参照のこと。

彼女の言葉には、19世紀当時のジェンダー観（「男らしさ」＝積極性、行動力；「女らしさ」＝消極性、自己犠牲、献身）が色濃く反映されている。それと同時に19世紀は、政治・経済・社会的活動の場である「公的空間」＝「男の領域」、家事や育児の場である「私的空間」＝「女の領域」という性別役割分担が確立した時代でもあった。したがって、カミーユ・モーパンのように女性が本を出版することで公的空間に侵入することは、社会的脅威であり、彼女の越権行為は「エゴイズムの発作」として、社会から排除される運命にあった。それに対してカディニャン公妃の場合は、あくまでも社交界という閉鎖的な空間での言動に留まっていて、当時の読者にとって許容できる範囲であったのだろう⁴²。

このように、バルザックは当時のジェンダー観を共有しながらも、「女らしさ」の範疇を逸脱すると同時に、エレガントでもあり続ける矛盾に満ちた女性像、表層的な服装だけに留まらない「モードの女王」を描き出したと言えよう。

【参考文献】

1. バルザック (Honoré de Balzac) のテキスト

『人間喜劇』に属するバルザックの作品については、*La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Pléiade », 1976-1981, 12 volによる。

Lettres à Madame Hanska, Paris, Robert Laffont, t.I, 1990.

2. 研究書および研究論文など

Bardèche (Maurice): Notice aux *Rivalités 2. Cabinet des Antiques dans Œuvres complètes* de Balzac, Paris, Club de l'Honnête Homme, t.IX, 1956.

: Notice aux *Secrets de la princesse de Cadignan* dans *Œuvres complètes* de Balzac, Paris, Club de l'Honnête Homme, t.IX, 1956.

Benilan (Annabel) et Lepetit (Emmanuelle): *Modes du XIX^e siècle. Les Romantiques*, Paris, Falbalas, 2011.

⁴² 『骨董室』『カディニャン公妃の秘密』において、語り手は常に皮肉でシニカルな口調を取っている。例えば、ディアースがダルテスを前にして演じる喜劇を『タルチュフ』を凌ぐほどの「陰険で滑稽な芝居」(VI, p.979)と述べるなど、モラリストの立場に立っている。それは、マドレーヌ・シモンズが指摘しているように (Madelaine A. Simons, *op.cit.*, p.361)、『女のドン・ジュアン』という、既成秩序を脅かす怪物的存在に読者、とりわけ女性読者が全面的に共感してしまうことを妨げるためであった。しかし、語り手の言説はあまりにモラリスト過ぎて、「読者はこの嘲笑的な語り手の言葉を信じなくなるようになる」(Ibid.)のだ。このように、バルザックは「男の語り手」の眼を通したディアース批判を繰り返すことで、この小説に対する不道徳という批判を巧みに避けながら、彼女の魅力を高めていた。

- Bertini (Mariolina): « Désirs, indices, secrets. La lanterne magique de la princesse de Cadignan », in *The Balzac Review / Revue Balzac*, n° 1, 2018.
- Boucher (François): *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008.
- Castex (Pierre-Georges): Introduction et notes au *Cabinet des Antiques*, Paris, Garnier Frères, 1958.
- Conrad (Thomas): « *Le Cabinet des Antiques* dans *La Comédie humaine* ou comment « être un système » », in *L'Année balzacienne 2014*.
- Delon (Michel): « Souvenirs balzaciens de *Faublas* », in *L'Année balzacienne 1999 (I)*.
- Dupuis (Danielle): « La poésie de la toilette féminine chez Balzac et quelques-unes de ses implications », in *L'Année balzacienne 1984*.
 : « Variation sur le thème des bijoux dans *La Comédie humaine* », in *L'Année balzacienne 1984*.
 : « Toilette féminine et réalisme balzacien », in *L'Année balzacienne 1986*.
 : « *Une princesse parisienne* ou la fascination d'un personnage », in *L'Année balzacienne 1988*.
 : « Toilette féminine et structure romanesque », in *L'Année balzacienne 1989*.
- Farrant (Tim): « Le privé, espace menacé ? Des premières *Scènes de la vie privée* aux *Scènes de la princesse de Cadignan* », in *L'Année balzacienne 1994*.
- Fortassier (Rose): *Les mondains de la Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974.
 : *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, PUF, 1988.
- Greimas (Algirdas Julien): *La mode en 1830*, Paris, PUF, 2000.
- Hanselaar (Saskia): « De la diffusion à la transformation de l'image par la littérature et la gravure ossianiques : le « cas » Balzac », in *L'Année balzacienne 2011*.
- Kaempfer (Jean): « Une sainte au faubourg ; la princesse de Cadignan », in *L'Année balzacienne 2013*.
- Labouret-Grare (Mireille): « L'aristocrate balzacienne et sa toilette », in *L'Année balzacienne 1982*.
 : *Balzac, la duchesse et l'idole. Poétique du corps aristocratique*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Larthomas (Pierre): « Sur une image de Balzac », in *L'Année balzacienne 1973*.
- Laver (James): *Histoire de la mode et du costume*, Paris, Thames & Hudson, 2003.
- Lazzarin (Stefano): « Balzac et le corps des nobles : à propos du *Cabinet des Antiques* », in *Corps, littérature, société (1789-1900)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.
- Maigron (Louis): *Le romantisme et la mode. D'après des documents inédits*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1911, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1989.
- Martin-Fugier (Anne): *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*, Paris, Fayard, 1990.
- Marzel (Shoshona-Rose): *L'Esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX^e*

- siècle*, Berne, Peter Lang, 2005.
- Meininger (Anne-Marie): « Une princesse parisienne ou les secrets de la comtesse de Castellane », in *L'Année balzacienne 1962*.
 : « Sur *Le Cabinet des Antiques* », Notes in *L'Année balzacienne 1973*.
 : Introduction et Notes aux *Secrets de la princesse de Cadignan* à l'édition Pléiade, 1977.
- Milleret (Guénolée): *La mode du XIX^e siècle en images*, Paris, Eyrolles, 2012.
- Mozet (Nicole): Introduction au *Cabinet des Antiques* à l'édition Pléiade, 1976.
 : *La ville de province dans l'œuvre de Balzac*, Genève, Slatkine Reprints, 1998.
 : « Michel Chrestien, Armand Barbès et la grande dame : *Les Secrets de la princesse de Cadignan* », in *L'Année balzacienne 2015*.
- Naïm (Jérémy): « Balzac intérieur, ou les secrets de la princesse », in *The Balzac Review / Revue Balzac*, n° 2, 2019.
- Ormen-Corpet (Catherine): *Modes XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Hazan, 2000.
- Ozouf (Mona): *Les aveux du roman. Le dix-neuvième siècle entre Ancien régime et Révolution*, Paris, Fayard, 2001.
- Perrot (Philippe): *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie – Une histoire du vêtement au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1981.
- Proust (Marcel): *À la recherche du temps perdu*, Paris, Pléiade, t. III, 1988.
 『失われた時を求めて9 ソドムとゴモラII』吉川一義訳、岩波文庫、2019年。
- Pugh (Antony): « Du *Cabinet des Antiques* à *Autre étude de Femme* », in *L'Année balzacienne 1965*.
- Reboul (Jeanne): « Balzac et la « vestignomonie » », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Avril-Juin 1950.
- Sand (George): *Indiana, Œuvres complètes, 1832*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- Simons (Madeline A.), « Le génie au féminin ou les paradoxes de la princesse de Cadignan », in *L'Année balzacienne 1988*.
- Steele (Valerie): *Paris Fashion. A Cultural History*, London and New York, Bloomsbury, 2017.
- 柏木隆雄：『バルザック詳説——『人間喜劇』解説のすすめ』、東京、水声社、2020年。
- 能澤慧子：『モードの社会史——西洋近代服の誕生と展開』、東京、有斐閣選書、2004年。
- 深井晃子監修：『カラー版世界服飾史』、東京、美術出版社、2020年。
- フリース（アト・ド・）：『イメージ・シンボル事典』、山下主一郎他訳、東京、大修館書店、1993年。
- 村田京子：『女がペンを執る時——19世紀フランス・女性職業作家の誕生』、東京、新評論、2011年。
 : 「バルザック『ふくろう党』——革命、モード、ジェンダー——」、『人間科学：大阪府立大学紀要』第14号、2019年。
 : 「服装を通して読み解くバルザックの『幻滅』」、『女性学研究』第29号、2022年。