



「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

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-05-01 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/10466/15361

第1回講演
文学、モード、ジェンダー（1）

「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

村田 京子

はじめに

エミール・ゾラの『獲物の分け前』は、第二帝政期（1852-71）のフランス社会を描いた《ルーゴン・マッカール叢書》（全20巻）の第2巻として、1872年に出版された。この小説は1870年から71年にかけて執筆され、まさに、1870年の普仏戦争の勃発、それに伴う第二帝政の崩壊の時期に当たっていた。第二帝政期にはナポレオン三世の下、セーヌ県知事オスマンが大規模なパリ改造事業を繰り広げ、オスマンのパリが現在のパリの街並みの原点となっている¹。オスマンは広い街路だけでなく公園、上下水道、行政施設や市場、公共輸送機関など都市のインフラ構造を整備し、パリの近代化を推進した。しかし、ゾラやゴンクールなど当時の文学者にとって、直線的で規則正しい街路が続く新しいパリは無味乾燥な空間でしかなく、情緒ある古いパリの解体・破壊の産物であった。さらに、強引な土地・家屋の接収と過度の投機熱、地価や家賃の高騰、莫大な公的費用の支出やミレス、ペレール兄弟など金融資本家の不正な金融操作、利権を巡

¹ オスマンのパリ改造に関しては、松井道昭『フランス第二帝政下のパリ都市改造』、日本経済評論社、1997年を参照のこと。

る政治的・道徳的腐敗が帝政末期には批判的になり、ゾラも1869年から70年にかけて様々な新聞に体制批判の記事を発表している²。したがって、『獲物の分け前』にはこうした新聞記者ゾラの側面が色濃く現れ、オスマンのパリ改造に伴う政治的・経済的混乱や、虚飾と腐敗に満ちた第二帝政社会が容赦ない筆致で描かれている³。

ゾラは『獲物の分け前』初版の序文の中で、この小説は「金と肉体の音色」が響き渡り、「悪所のいかがわしい光で時代全体を照らす過度の生の輝き」を暴露するものであると述べている⁴。彼はその典型として「三つの社会的醜悪」——すなわち「あまりにも生き急いだ、ある一族の時期尚早の衰弱」、「ある時代の狂熱的な投機」、「贅沢と恥辱の環境が生来の欲求を増大させた一人の女の神経的な変調」——を挙げている⁵。それを体現するのが「軟弱な優男 (petit crevé)」と呼ばれるマクシム、投機熱に駆られた父親のアリステッド、贅沢と浪費の渦の中で「神経的な変調」をきたす彼の妻ルネであった。

ルネは土地の投機で莫大な財産を得た成り上がりのブルジョワ、アリステッド・サカールの後妻としてパリの社交界に君臨し、とりわけ彼女の纏う豪華な衣装が社交界の話題となっている。様々な場面において、ルネの奇抜な衣装が詳細に描写され、衣装は彼女のアイデンティティと切り離すことができない要素となっている。コレット・ベケールが指摘している

² Cf. Henri Miterrand, « Notice » à l'édition Folio classique (Gallimard) de *La Curée*, Paris, 1981.

³ 『獲物の分け前』とオスマンのパリ改造および投機熱との関連については、Brian Nelon, « Speculation and Dissipation : A Reading of Zola's *La Curée* », in *Essays in French Literature*, N° 14, 1977 ; *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, Paris, SEDES, 1987所収のGina Gourdin-Servenière, « *La Curée* et les travaux de rénovation d'Haussmann », Robert Lethbridge, « Zola et Haussmann : une expropriation littéraire », Alain Plessis, « *La Curée* et l'haussmannisation » ; 吉田典子「近代都市の誕生——オスマンのパリ改造とゾラ『獲物の分け前』について——」、『神戸大学教養部紀要』51号、1993年；寺田光徳『欲望する機械——ゾラの「ルーゴン＝マッカール叢書」』、藤原書店、2013年（「第一部補論 金銭欲・投機熱」）を参照のこと。

⁴ 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.

⁵ *Ibid.*

ように⁶、ゾラの世界は「現実の価値観が想像的な価値観に置き換わる象徴的世界」であり、「女の服装は記号と象徴になる」。したがって、本稿では『獲物の分け前』を「服飾小説」とみなし、女主人公ルネを中心に、衣装と人物の関係をジェンダーの視点から分析していきたい。また、ゾラと深い交流のあった印象派の画家、マネやモネたちが「現代生活の画家⁷」として最新流行の衣装を纏った女性たちを多く描き、ゾラも美術評で彼らの絵に言及している。さらに彼の美術評では印象派に留まらず、アカデミー派や象徴派の画家も扱っている。それゆえ、こうした絵画と小説との関連も視野に入れながら考察を深めていきたい。

1. 「パリ人形」としてのルネ

『獲物の分け前』の草案において、女主人公ルネが初めて登場するのは、1869年にゾラが出版者ラクロワに宛てた手紙の中である⁸。そこで彼は「第二帝政期の過熱した、いかがわしい投機を背景とする小説」というプランを明らかにし、主人公アリスティッド・サカールが莫大な財産を築いた後、再婚するのが「パリ人形 (une poupée parisienne)」で、「彼は妻に苦しめられる」という筋書きであった。最終的にはルネの方が夫に搾取される犠牲者に役割転換するが、「人形」という言葉はその後もルネについて回る。小説の準備ノートにおいて、彼女は「情熱的な人形 (une poupée ardente)⁹」と呼ばれ、決定稿でも、アリスティッドの妹シドニー

⁶ Colette Becker, « Les toilettes de Renée Saccard : un langage complexe », in *Heitere Mimeses : Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag*, Tübingen, éd. Birgit Tappert und Willi Jung, 2003, p.486.

⁷ ボードレルは「現代生活の画家」の中で、「現代性とは、一時的なもの、うつろい易いもの、偶発的なもの」だと定義している (Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Classiques Garnier, 1990, p.467)。時代とともに移り変わる服の流行 (モード) はまさに「現代性」の象徴であり、印象派の画家がモードに敏感であったことが肯ける。

⁸ Colette Becker, « Genèse de l'œuvre », in *Genèse, structure et style de La Curée*, Paris, SEDES, 1987, p.11.

⁹ *Ibid.*, p.43.

夫人がルネを批判して「あのようなパリ人形には心がない¹⁰」と言うくだりがある。では「パリ人形」とは一体何を意味しているだろうか。

バーバラ・スパダッキニ＝デイによれば¹¹、人形は「第二帝政期に台頭した、勝ち誇ったブルジョワの精髓」を表し、「その鏡」でもあった。フランスでは1845年頃から人形製造業者が増大し、第二帝政期には「モード人形 (poupée de mode)」または「マネキン人形 (poupée mannequin)」、「パリ人形 (poupée parisienne)」という名称で大量生産された¹² (図1)。この人形は子どもの玩具として製造されたが、その衣装は当時のモードを正確に反映したものだ。さらに、下着(クリノリンやバスルなどコルセットも含む)や日傘、手袋、帽子、靴、櫛や鏡、宝石、扇子など様々なアクセサリ(図2)も伴っていた。その上、午前と午後の服装、舞踏会のためのドレス、旅行着、喪服など、時と場所、場合に応じた衣装も用意されていた。それはまさに「大人の世界の正確なレプリカ¹³」であった。実際、当時の礼儀作法書には次のようにある。



図1 1867年のパリ人形



図2 人形に付属しているアクセサリ一式

¹⁰ Émile Zola, *La Curée*, Paris, Folio classique (Gallimard), 1981, p.272. 本稿における『獲物の分け前』からの引用はすべてこの版によるもので、以後、本文中に頁数のみを記す。訳は筆者自身のものだが、中井敦子訳『獲物の分け前』、ちくま文庫、2004年を参照した。なお、引用文における下線はすべて引用者のものである。

¹¹ Barbara Spadaccini-Day, « La poupée de mode, miroir d'une époque », in *Sous l'Empire des crinolines*, Paris, Musée Galliera, 2008, p.71.

¹² *Ibid.*, pp.71-72.

¹³ *Ibid.*, p.74.

いかなる状況においてもきちんとした身なりをしたいと思う社交界の女性は、場合によっては日に7回か8回も衣装を変えるのに必要な全ての物を所有している。朝の部屋着、散歩のための衣装、昼食の際の優雅な化粧着^{ネグリジェ}、徒歩で出かけるならば街着、馬車で行くなら訪問着、それに晚餐のための衣装、夜会や舞踏会のための衣装、こう並べたてても少しも誇張しているわけではない。夏となれば幾種類かの海水浴の衣装が加わってさらに複雑になり、秋や冬に男性と一緒に健康的な運動を楽しみたい場合はその上に狩猟服やスケート用衣装が必要である¹⁴。

ゾラの小説でもルネに関して、ブーローニュの森での散策、サカール邸での夜会、チュイルリー宮殿や政府主催の舞踏会、女優の家での仮面舞踏会、冬はスケート場、夏は海水浴場と、様々な場所と用途に応じた彼女の衣装が詳細にわたって描写され、それは当時のモード雑誌を彷彿とさせる。例えば『ラ・ヴィ・パリジェンヌ』誌に掲載されたイラスト（図3）では、「X大公妃の衣装 トゥルーヴィルの思い出」というタイトル下、避暑地として有名なトゥルーヴィルにおける社交界の女性の一日の衣装が紹介されている。ルネがマクシムと夏に訪れるのもトゥルーヴィルで、ゾラはあたかもモード雑誌と競い合おうとしているかのようだ¹⁵。



図3 『ラ・ヴィ・パリジェンヌ』
1866年8月11日号
左上：「水着」 右上：「午前の衣装」
中央：「乗馬の衣装」
左下：「午後の衣装」 右下：「夜の衣装」

¹⁴ フィリップ・ベロー『衣服のアルケオロジ— 服装からみた19世紀フランス社会の差異構造』大矢タカヤス訳、文化出版局、1985年、132～133頁。

¹⁵ 実際、ゾラは小説のための準備資料として、『フィガロ』誌の二つの記事（上流階級のブーローニュの森の散策についての記事、宮廷の舞踏会での皇后やヨーク夫人、メッテルニヒ夫人の衣装についての記事）を保存するなど、当時のモードに関心を持っていた（Cf. Colette Becker, « Les toilettes de Renée Saccard : un langage complexe », p.488）。

ルネが物語に最初に登場する場面——ブローニユの森での馬車による散策場面——では、彼女は次のように描写されている。

彼女は襷を寄せた幅の広い裾飾りのある前垂れとチュニックのついた、モーヴ（薄紫）色のサテンのドレスの上に、モーヴ色のピロードの折り返しがついた白い羅紗のパルトー（短コート）を羽織っていたが、それは彼女に尊大で虚勢を張った様子を与えていた。極上のバターを思わせる、不思議な淡い黄褐色の髪の毛は、ベンガル薔薇の花束を飾った華奢な帽子でわずかに隠されていた。(40)



図4 『ラ・モード・イリュストレ』
1869年10月号

ゾラは女主人公の服の生地や色、形状を服飾の専門用語を使って詳細に描いている。こうしたルネの出で立ち『ラ・モード・イリュストレ』誌に掲載された図版(図4)と似通っている。図版左の3人の女性が着用しているのがパルトーで、とりわけ3人目の女性は「襷を寄せた幅の広い裾飾

りのある前垂れ」のついたドレスを身につけている。さらに、女性たちが被っている帽子には花束が飾られている。ゾラの文章はまさに、モード雑誌の解説文と化している。それゆえ、語り手の視線は女主人公の顔や身体の特徴ではなく、専ら衣装に収斂し、ルネの身体的特徴への言及は「淡い黄褐色の髪の毛」のみに限られている。物語全体においても読者は、ルネに関して「グレーの眼」(50)と「白い胸」の「しなやかな体つき」(57)をした背の高い金髪女性、という断片的な情報しか得られない。周りの者から「美しきサカール夫人」と称賛される彼女の美貌は、「神々しい (divine)」(57)、「素晴らしい (exquise)」、「驚異的な (merveilleuse)」(205)といった抽象的な言葉で形容されるに過ぎない。それに対して、マクシムの愛人の娼婦シルヴィアの場合、「青みがかった痣がある」腰、「左肩だけに窪みができる変わった特徴」(158)を持つ肩など、個とし

での身体性が浮き彫りにされている。ルネの場合、生身の体よりも衣装の方に重さが置かれ、身体はむしろ衣装を引き立てる「モノ」でしかない。要するに、彼女は「着せ替え人形」、すなわち「パリ人形」そのものであった。

モード誌に添えられた図版（ファッション・プレート）に関しては、印象派の画家たちがそれを参照したことで知られている¹⁶（図5、図6）。クロード・モネもその一人で、ファッション・プレートの研究は、「肉体をモノとして提示する彼の手法に影響を及ぼした¹⁷」と考えられている。その典型がモネの《庭の女たち》（図7）である。この絵には念入りに整備された人工的な庭で憩う、最新流行の衣装を着た女性たちが4人描かれている。この絵は未完に終わった《草上の昼食》（図8）に連なる作品とさ



図5 ポール・セザンヌ『散策』（1871）



図6 『ラ・モード・イリュストレ』
1871年5月7日号、「散策着」

¹⁶ 工藤浩二によれば、マネを筆頭とする印象派の芸術家たちは、「自らの芸術性を保障するために高尚な芸術を参照することを勧めていた伝統的な文脈を一蹴して、絵画制作において大衆的かつ低俗とされていた民衆版画やファッション・プレートを新たな靈感源として、従来の価値観を転覆させること」を目指した（『絵画とファッション・プレート——新しいインスピレーションを求めて』、『Modern Beauty フランスの絵画と化粧道具、ファッションに見る美の近代』、ポーラ美術館、2016年、32頁）。

¹⁷ Virginia Spate, *The Colour of Time. Claude Monet*, London, Thames and Hudson, 1992, p.35.



図7 クロード・モネ《庭の女たち》
(1866頃)

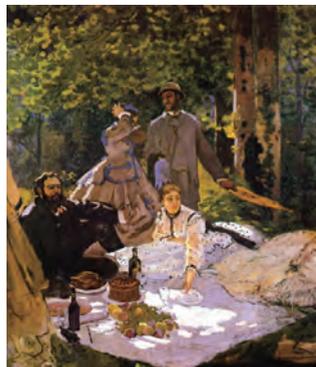


図8 クロード・モネ《草上の昼食》
(1865-66未完)

れている。しかし、《草上の昼食》の人物像にはピクニックの仲間という社会的な繋がりが見出せるのに対し、《庭の女たち》の女性像は互いに視線を交わすこともなく、グループとしての心理的な交流が欠如している。それは一つには、カミーユという女性（後にモネの妻となる）一人が4人の女性像すべてのモデルを務めたためである。さらにヴァージニア・スパイトによれば¹⁸、4人の女性が「ファッション・プレートが衣装を見せるために用いた硬直したポーズ」で描かれ、「魅力的な最新流行のモノ」として扱われているためだ。バージット・ハースは、絵の女性たちを「どこかの快適な隠れ家を飾る『贅沢品』¹⁹」に喩えた後、次のように指摘している。

細心の注意を払って再現したエレガントな衣装——その拘束的な形と繊細な生地のために身体活動はすべて禁じられている——によって、彼女たちは装飾的で消極的な特徴を持つ社会的ステータスの象徴となる。彼女たちが誇示する余暇——身に纏う美しい服によって条件づけられ、適合した余暇——がこうした印象を強めている。[...] そこに、当時のブルジョワ階級に典型的な、家父長的な女性観の反映を見出すことができる。言い換えれば、一人の女性の外見、行動や生活の

¹⁸ *Ibid.*, p.39.

¹⁹ Birgit Haase, « Claude Monet, *Femmes au jardin* », in *L'Impressionnisme et la Mode*, Paris, Musée d'Orsay, 2012, p.191.

粹組が彼女の夫や愛人の社会的・経済的威光のバロメーターの代わりとなっていた²⁰。

このように、モネの描く着飾った女性たちは、ソースティン・ヴェブレンの唱える「顕示的消費²¹」の典型であった。『獲物の分け前』の主人公ルネも、夫のサカールにとって「彼を飾る美しい女」(111)で、言わば彼の「装飾品」であった。サカールは高級娼婦ロール・ドリニーを彼の威光を高める「金めっきした看板 (enseigne dorée)」(156)とみなしていたが、彼がロールの宝石を買い取って妻のルネに与えているように、ルネの肉体は娼婦の肉体と交換可能なモノとして扱われている。

ゾラは1868年の美術評において、官展で落選したモネの《庭の女たち》を擁護している。そこで彼が強調しているのは、「スカートの上に乗っすぐ落ちる眩いほどに白い」太陽の光、「陽光を浴びたドレスや小道から大きな灰色の広がりを持ち取る」木の影、「影と太陽の光によって2つに分けられた布地」である²²。明らかにゾラの視線は絵の人物ではなく、人物の衣装の上に投げかけられた陽の光や光と影の戯れに集中している。こうした光の効果はゾラの小説の中でも援用されている。例えば、舞踏会から戻ってきたルネにマクシムが出会う場面は、次のようなものだ。

彼女はサテンのリボンが所々についた、髪を寄せたチュールの白いドレスをまだ身につけていた。サテンの胴着の裾は白い硬玉ビーズをつないだ幅広のレースで縁取られ、枝付き大燭台の光がそこに青色や薔薇色の模様をきらきらと輝かせていた。(265)

²⁰ *Ibid.*

²¹ ヴェブレンによれば、家父長的な社会では「女は自分自身の主人ではなかったから、彼女たちが行う明白な支出や閑暇は、彼女たち自身の名誉というよりも、むしろ主人の名誉に跳ね返るものであった。それゆえ、家庭の婦人がより贅沢ではっきりと非生産的であればあるほど、彼女たちの生活は、家庭またはその長の名声のため、という目的にとってさらに効果的であり、面目を施すものになったわけだ。女は単に有閑生活の証拠を提供するだけでなく、実用的な活動能力を自ら喪失するように求められてきたほどである」(『有閑階級の理論』高哲男訳、ちくま学芸文庫、203頁)

²² Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p.209.

下線部のように、ゾラは燭台の光がルネの白いドレスに与える色の変化を絵画的に描いている。このように、「女の身体モノ化」や「光の効果」の重視はゾラの小説にも当てはめることができ、ゾラが印象派から影響を受けたと考えられる。ルネの人物描写はそれを具現したものと言えよう。

もう一度、モネの《庭の女たち》に戻れば、画中の3人の女性たちは「鮮やかな白 (le blanc éclatant)²³」の衣装を身に纏っている。それは19世紀に開発された新しい染物技術の賜物で、高価であるばかりか、その純白を汚さないよう細心の注意を払い、あらゆる肉体労働を避けねばならなかった。したがって、白の衣装は「働く必要のない、洗練された生活を表すと同時にその口実²⁴」となる。ゾラの小説でも、仕立屋ウォルムスへの借金に苦しんだルネが父親のペロー・デュ・シャテルに金を無心するため、サン＝ルイ島の実家を訪れる場面で、彼女の衣装の「鮮やかな白」が問題になる。修道院のように陰気で厳かな雰囲気を漂わせたペロー邸では、ルネの華やかな衣装——「白いレースの長い襷飾りとサテンのリボンで飾られ、スカーフのように襷を寄せたベルトのついた枯れ葉色のシルクのドレス」(図9、10)と「白いたっぷりしたヴェールのついた小さなトック帽」(232)(図11)——は、全く場違いな印象を与えている。



図9 1860年代のクリノリン・ドレス
ルネの衣装は、左の女性の服の色を枯れ葉色に変え、襷飾りを図10のようなレース飾りに置き換えたようなイメージではないかと推察される。

[父のいる静まり返ったサロンで] 彼女は腰を下ろしたが、ほんのわずか身動きしただけで衣擦れの音が、天井の高い部屋の厳格な雰囲気を乱すので困惑してしまった。衣装のレースはタピスリーや古い家具の暗い背景に、どぎついまでの白さ (une

²³ Birgit Haase, *op.cit.*, p.190.

²⁴ *Ibid.*



図10 第二帝政期のレースの装飾り



図11 トック帽

blancheur crue で浮かび上がっていた。(233)

父親から「少し白すぎる。女がそんな格好で道を歩くと、とても困ったことになるに違いない」と非難されると、ルネは「でもお父様、徒歩で出かけたりしませんもの」(233)と答えている。彼女にとって「鮮やかな白」は「徒歩で出かける」階級との差異化を図り、「洗練された生活」を送る上流階級の表徴であった。一方、サカール邸の夜会に登場する妹のクリスティーヌは「シンプルな白いモスリンの衣装」(55)を纏っている。姉のルネが豪華な衣装に5万フラン [5000万円相当] の「しずく状の宝石のついた見事なダイヤモンドのネックレス」、額には1万5000フラン [1500万円相当] の「ダイヤモンドを散りばめた銀糸の羽飾り」(58)をつけているのとは、対照的である。クリスティーヌにおける「白」はむしろ、「純潔」「貞節」「節制」「処女性」といった「白」の持つ伝統的な価値観に基づいている²⁵。それに対して、ルネの衣装の「どぎついまでの白さ」は、第二帝政社会を特徴づけるものであった。

²⁵ アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』山下主一郎主幹、荒このみ他共訳、大修館書店、1984年、「白」の項目参照。

2. ルネとウージェニー皇后

フランソワーズ・テタル＝ヴィチュが指摘しているように、「第二帝政社会は何よりも華々しくあろうとして、贅沢に重きを置き、あらゆる新しいもの——目を疲れさせるほどの強烈な色、レース、刺繍、様々なアクセサリ——で飾られた派手なエレガンスを奨励した²⁶」。ナポレオン三世の愛人の中でも最も有名なカスティリオーネ伯爵夫人(図12)がその典型である。ウージェ



図12 ピエール＝ルイ・ビエルソン
《扇子を持つカスティリオーネ伯爵夫人》
(1861-1867)

ニー皇后自身が「ファッションの女王」「クリノリンの伯爵夫人」「バッセルの女神」「モードの皇后」などと呼ばれ²⁷、モード雑誌が彼女の衣装の色や形の好み、想定される仕立屋の名前を逐一報告するほどであった。皇后の色好みは「藤色、スカイブルー、パールグレー、ピンク、緑色、黄色²⁸」といった鮮やかな色で、夏や夜会用の衣装としてはリボンや羽根、花などで飾られた「白の薄物²⁹」がお気に入りであった(図13)。皇后が1859年に着た白のサテンのドレスには103枚のチュールの襞飾りがついていて、彼女は「襞飾りの第一人者(Falbala premier)」と渾名された³⁰。ゾラのルネもまた、サカール邸の夜会では「後ろに溢れんばかりの襞飾りをつけた」チュールのスカートに「高価なイギリス・レースに縁取られた、

²⁶ Françoise Tétart-Vittu, « Femmes du monde et du demi-monde », in *Sous l'Empire des crinolines*, p.34.

²⁷ Therese Dolan, « The Empress's New Clothes. Fashion and Politics in Second Empire France », in *Woman's Art Journal*, Vol 15, N° 1, 1994, p.23.

²⁸ Laure Chabanne, « Eugénie, impératrice de la mode ? », in *Sous l'Empire des crinolines*, p.43.

²⁹ *Ibid.*, p.42.

³⁰ Therese Dolan, *op.cit.*, p.23. Falbalaは「襞飾り」の他に「ごてごてした飾り」も意味する。



図13 フランツ・クサーヴァー・ヴィンターハルター
《ウージェニー皇后と女官たち》(1855)
皇后は白い絹地にチュールを重ね、チュールの装飾りと藤色のリボン飾りをつけたクリノリン・ドレスを身につけている。



図14 クロード・ジャカン
《1867年8月29日、ローベの上院議員ミ
メル伯爵家への皇帝・皇后陛下の到着》
(1868)

淡い緑色のチュニック」(57) を身に着けている。それは、いかにも皇后が好みそうな衣装である。小説の冒頭に登場するルネの衣装の「モーヴ色」も、皇后の好みの色であった(図14)。

このように、ルネとウージェニー皇后との共通点が数多く見出せる。衣装の色の好みや過剰な装飾だけではなく、ルネもまた、新しい衣装の一つ一つが新聞で「重大事件のように」(45) 書きたてられた。さらに、マクシムのセリフにあるように、ルネは「チュイルリー宮でも大臣たちの所でも、単なる100万長者たちの所でも、上から下までどこでも女王として君臨していた」(45)。ルネが衣装代に年間10万フラン [一億円相当] 以上かけているのに対し、ウージェニー皇后の1カ月の手当てが10万フランで、その大部分が衣装代であった³¹。また、皇帝の居城コンピエーニュ城に招待された女性客は、1日に3度の衣装替えが必要で、5日間の滞在で狩猟服と旅行着以外は同じ衣装を着ることは禁じられていた³²。皇后自身、一度着た服はお付きの者に下げ渡し、それが転売されてパリの古着屋には皇后の「古着」で溢れたと言われている³³。こうした振舞いは「政治的衣装

³¹ Cf. Elizabeth Ann Coleman, *The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, New York, Thames and Hudson, and the Brooklyn Museum, 1989, p.15.

³² Françoise Tétart-Vittu, *op.cit.*, p.36.

³³ *Ibid.*, p.14.

(toilettes politiques)」と皇后自身が名づけているように、繊維産業の振興と深く結びついたものであった。すなわち、「リヨンの絹織物工、フォブール・サン＝タントワヌの飾り職人、アランソンのレース編み女工、さらに刺繍工、造花職人、羽根細工師、ボタンやスパンコールの職人の生活の糧を維持する³⁴」ためであった。テレーズ・ドランが指摘するように³⁵、ウージェニー皇后は皇帝の海外遠征の際に「有能な摂政」として政治的手腕を発揮したにも関わらず、そうした側面は蔑ろにされ、彼女はファッション・プレートの次元に還元されて「空ろなポーズと無害なそぶりの紙人形」に結びつけられてきた。当然のことながら、反体制側に立つゾラにとって、皇后はファッション・プレートの「紙人形」であり、「パリ人形」と呼ばれるルネは皇后の分身であったと言えよう³⁶。

ところで、ルネの仕立屋ウォルムスはウージェニー皇后が最真にしたイ



図15 1900年のパリ万国博覧会におけるウォルトのディスプレイ

ギリス人のシャルル・フレデリック・ウォルト [イギリス名:チャールズ・フレデリック・ワース] がモデルである³⁷。ウォルトはオートクチュールの創始者とみなされ、1858年にパリのラ・ペー通りに店を構えた(図15)。彼の顧客にはウージェニー皇后の他にもメッテルニヒ夫人、カスティリョーネ夫人、マチルド皇

³⁴ Rose Fortassier, *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, PUF, 1988, p.110.

³⁵ Therese Dolan, *op.cit.*, p.28.

³⁶ 興味深いことに、『獲物の分け前』にはナポレオン三世は2度、姿を現すのに、ウージェニー皇后は一度も登場しない。皇帝主催のチュイルリー宮殿での舞踏会でも皇后に言及されることがないことから、ルネが皇后の身分的役割を果たしていることがわかる。

³⁷ ウォルトについての詳細は、北山晴一『おしゃれの社会史』、朝日選書、1991年、300～310頁；吉田典子「モードと社会：ゾラ『獲物の分け前』における衣装・女・テキスト」、『近代』75号、1993年、9～11頁；Elizabeth Ann Coleman, *op.cit.*, pp.9-136を参照のこと。



図16 フランツ・クサーヴァー・
ヴィンターハルター
《オーストリア皇后エリーザベト
の肖像》(1865)
衣装はウォルトがデザインしたもの

女といった上流階級の女性——フランスのみならず、オーストリア＝ハンガリア帝国のエリーザベト皇后（図16）など——や富裕層のブルジョワ女性、さらに高級娼婦たちも彼の顧客であった。ウォルトは法外な仕立て代を請求したことで有名だが、それにも増して独裁的な人物であった。北山晴一によれば、「ワースの独裁ぶりは有名で、どんな金持ちの夫人でも名のある人の紹介なしには注文を受け付けなかったという。一度OKが出て、客は何時間も控室で待たされた。[...] いつもは気位の高いご婦人連も、ワースの前へ出ると、先生の前の小学生のごときだった、と伝えられている³⁸」。

ゾラの小説においても、ウォルムスは「第二帝政の女王たちが跪く天才的な仕立屋」（138）として登場している。ルネがマクシムを伴ってウォルムスの店を訪れた時も、何時間も待たされた後、やっと彼のいる小部屋に通される。語り手は、ウォルムスが女性客を眺める様子を、モナ・リザを前にしたレオナルド・ダ・ヴィンチに喩えた後、次のように続けている。

彼は天井から床まである鏡の前にルネを立たせ、眉をひそめながら瞑想に耽った。その間、ルネは感動して息を凝らし、微動だにしない。数分後、巨匠は靈感に打たれたかのように、思いついたばかりの傑作を大きなぎくしゃくとした線で描き、手短かに言った。

「銀白色のファイユ地（横畝絹）のモンテスパン・ドレス....、裳裾は前の方で、丸みを帯びた線を描く....、グレーのサテンの大きなリボン結びで腰を止め

³⁸ 北山晴一、前掲書、303頁。

る....、パールグレーのチュールの襷を寄せたエプロン、襷べりはグレーのサテンの帯で分ける。」

彼はさらに瞑想に耽り、その天分の奥底まで降りて行くようであった。そして、三脚床几の上のギリシアの巫女のように、勝ち誇ったしかめ面で締めくくった。

「このにこやかな顔の上の髪の毛には、玉虫色に光る青い羽根をしたプシケの夢見のような蝶をつけることにしよう。」(139)

ウォルムスは女性客の注文に応じて服を作る「職人」の立場から、レオナルド・ダ・ヴィンチのような天才的な「芸術家」、または「ギリシアの巫女」のように神の媒介者としての「モードの託宣者³⁹⁾」へと変貌している。モデルとなったウォルト自身、自らを「ドラクロワに匹敵する芸術家」とみなし、「私は作品を制作する。衣装は絵画と同じくらいの値打ちがある」と述べている⁴⁰⁾。ナダールが撮った肖像写真(図17)では、ウォルトはレンブラントの自画像(図18)に似せた扮装でポーズを取り、彼の芸術家としての自負が垣間見られる。したがって、ゾラの描写はウォルトの実像に基づいたものだが、その筆致は皮肉と諧謔に満ちている⁴¹⁾。その証拠に、ウォルムスが靈感に打たれて創造した「傑作」は、「モンテスパン・ドレス」というルイ14世の愛妾モンテスパン夫人(図19)に遡るドレスで、言わば剽窃に過ぎず、独創的なもの



図17 ナダール
《シャルル・フレデリック・ウォルト》
(1892)

³⁹⁾ 吉田典子「モードと社会:ゾラ『獲物の分け前』における衣装・女・テキスト」、14頁。

⁴⁰⁾ Elizabeth Ann Coleman, *op.cit.*, p.18.

⁴¹⁾ Shoshana-Rose Marzel は、ゾラが「ウォルト (Worth)」(「価値のある男」という意味)から「ウォルムス (Worms)」(「(ミミズなど) 地面を這う虫」を意味する)に名前を転換することで、ウォルトの値打ちを下げたとみなしている (« Qui est Worms ? Enquête sur la création d'un personnage zolien », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 84, 2010, p.167)。



図18 レンブラント《自画像》
(1640)



図19 ピエール・ミニャール
《モンテスパン夫人の肖像》(1670頃)

ではない。しかしながら、この場面で重要なのは、顧客であるルネと仕立屋の間で主客が転倒して、ルネは服を着る「主体」から「芸術家」の手になる「作品」に変容し、彼にインスピレーションを与える媒体でしかないことだ。ウォルムスの前で「息を凝らし、微動だに」しない彼女の姿はマネキン人形のように、先に見た「女の身体のモノ化」が生じている。

以上のように、「パリ人形」と呼ばれるルネは、最新流行の贅沢な衣装を纏った浪費好きの女であると同時に、その身体が「モノ」として扱われる存在であった。ルネにおいては「存在 (être)」と「見かけ (paraître)」が融合し、彼女の肉体そのものが布地と一体化するようになる。物語の最後で、夫のサカルと義理の息子マクシムに自分が搾取されていたことに気づいた時、ルネは鏡に映る自らの体を凝視する。

しかし彼女に見えるのはピンクの腿、ピンクの腰、目の前にいるこのピンクの絹地の異様な女 (*cette étrange femme de soie rose*) だけで、タイツで締め付けられ、その上質の布の肌 (*la peau de fine étoffe*) は、操り人形 (*pantins*) や人形 (*poupées*) の情事のために作られたかのような。とうとう彼女はそこまで来てしまった。破れた胸からおが屑がこぼれ落ちる大きな人形 (*une grande poupée*) になってしまった。(311)

ルネの肌はまさに、「ピンクの絹地」「上質の布」と同一視されている。物語冒頭からルネは、「自らの存在の虚無 (le vide de son être)」(44)を感じていたように、装飾過多の衣装の下には「空虚な自己」が隠されていた。彼女は主体的な自己を持たない「人形」であり、第三者によって動かされる「操り人形」でしかない。次の章では、「操り人形」としてのルネに焦点を当てて見ていきたい。

3. 「操り人形」としてのルネ

ルネがサカール邸の夜会で纏った衣装は、居合わせた人々の度肝を抜くものであった。というのも、幾重にも重なる襷飾りや葦の花束によって過剰に装飾された、量感のあるスカートを穿きながら、彼女の上半身は「ほとんど乳首のあたりまで胸元が大きくあき、腕はむき出しで」、「全裸 (toute nue)のままチュールとサテンの鞆から出てきたようであった」(57)からだ。語り手は次のように続けている。

彼女の白い胸としなやかな体は、半ば解き放たれて有頂天の様子であった。湯浴みする女が自分の肉体にうっとりしながら衣を脱ぎ捨てていくように、胸が少しずつはだけてスカートがすべり落ちるのではないかと期待できるほどであった。兜の形に巻き上げ、高く結い上げた柔らかい黄色の髪は […], 金糸のような後れ毛が琥珀色の淡い影を落とす首筋を露わに見せて、彼女の裸体 (nudité)を一層強調していた。(57-58)

引用下線部の「全裸」、「裸体」という言葉で明らかなように、ルネの衣装は彼女の裸体を際立たせるものであった。物語が進行するにつれて、彼女の裸体性はより強調されるようになる。政府主催の舞踏会での彼女の衣装は次のようなものだ。

彼女がピンクのファイユ地のドレスを着て、白の高級レースで縁取られた、ルイ14世時代風の長い裳裾を引き摺って部屋から部屋へと歩くと、囁き声が起こり、

男たちは一目見ようと押し合った。[…] 彼女は他人の目もはばかりらずに胸元を大きく割り、裸同然 (sa nudité) でありながらあまりに平然とたおやかに歩いていたので、もはやほとんど淫ら (indécent) には見えなかった。(205)

「ルイ14世時代風の長い裳裾」は当時、流行した服装(図20)だが、ルネの場合、「いつもより指二本分胸を大きくあけた」(205)大胆な衣装を纏っていたのである。しかし、ルネの裸体はその「淫らさ」を非難されるどころか、居合わせた人々は「帝政の堅固な支柱である美しい肩」(206)に敬意を表している。こうしたルネの身体は、アカデミー絵画の代表作で皇帝ナポレオン三世に買い上げられた、アレクサンドル・カバネルの《ヴィーナスの誕生》(図21)を彷彿とさせる。ゾラは1867年の美術評で、カバネルは古代のヴィーナス像に「媚態^{コケツクリ}」と「甘ったるい柔らかさ」⁴²を付け加え、近代の嗜好に迎合したと非難の言葉を投げかけ、次のように批判している。

乳白色の川に身を浸した女神はさながら官能的なロレット(娼婦)のようだ。それは肉と骨からできているのではなく——そうであれば淫ら(indécent)になってしまう——、一種のピンクと白の練り菓子⁴³でできている。



図20 アンリ=シャルル=アントワーヌ・パロン
《1867年の万国博覧会期間中のチュエリ
リー宮での祝祭》(1867)



図21 アレクサンドル・カバネル
《ヴィーナスの誕生》(1863)

⁴² Émile Zola, *Écrits sur l'art*, p.182.

⁴³ *Ibid.*

ゾラはさらにカバネルのヴィーナスを「愛らしい人形⁴⁴」とも呼んでいる。ルネもまた、「ピンクの絹地」の「人形」であった。「絹の肌をし、彫像のような裸身」(206)のルネは、「肉と骨からできた」女の「淫らさ」から免れている。女が生身の女性として立ち現れる時、ゾラの後の作品『ナナ』(1880)の女主人公——「槍のように硬く尖った」、「アマゾネスの乳房」を持つナナ⁴⁵——のように男を滅ぼす「宿命の女」となる⁴⁶。官能的ではあるが、女の危険なセクシュアリティは取り除かれた存在、それが当時のブルジョワ男性の幻想や夢、欲望に基づく理想の女性像であった。ルネはまさにそれを体現している。

スーザン・ハロウが指摘しているように、「第二帝政の家父長的な文化は安定的な支えを必要とし、そのために女の肉体を制御・牽制し、形作ることによって『女』そのものを固定し安定させようとする⁴⁷」。他者としての「女の肉体」に枠を嵌め固定したいという、こうした男の欲求は、サカール邸の建物のバルコニーを支える「腰をくねらせ乳房を前に突き出した、大きな裸の女たち」(52)の彫像に具現されている。言い換えれば、第二帝政社会は男性原理によって制御された「女の肉体」によって支えられていた。ルネの美しい肩が「帝政の堅固な支柱」とみなされているように、彼女の肉体は、サカールの兄で大臣のウージェニー・ルーゴンに巧みに利用されている。

偉大な政治家ウージェニー・ルーゴンは、疑り深い人々に帝政の魅力を味わわせ納得させるには、議会で自分の演説よりも、この裸の胸の方がより一層雄弁で、より好感を与え、より説得的であることを承知していた。(205)

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Émile Zola, *Nana*, Paris, GF Flammarion, 2000, p.62.

⁴⁶ ゾラのナナについては、拙論「危険な「ヴィーナス」——ゾラの娼婦像と絵画——」、『女性学講演会 第2部「文学とジェンダー」』19号、2016年を参照のこと。

⁴⁷ Susan Harrow, « Myopia and the Model: The Making and Unmaking of Renée in Zola's *La Curée* », in *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, 2004, p.252.

彼は、翌日審議されるパリ市の負債についての厄介な問題も、これであまく切り抜けられると安堵している。というのも、ルネのような「かくも不可思議な快樂の花」(205)を育てた権力に対して、誰も反対票を投じることはできないからだ。ルネは言わば、「政治的身体」としてルーゴンに搾取されている。

一方、夫のサカールにとってルネは、すでに見たように「顕示的消費」の対象であった。ゾラは次のように描写している。

彼は妻が着飾って世間を騒がし、パリ中を魅惑の虜にして欲しかった。そのおかげで彼は男を上げることができ、その推定財産は倍になるのだから。妻のおかげで彼は美男で若く、惚れっぽくて思慮のない男に見えた。彼女は知らぬ間に夫の相棒、共犯者となっていた。彼女が新しい馬車で出かけ、2000エキュ [1000万円相当] の衣装を纏い、誰か愛人に媚を売ることこびは、彼の事業を助け最も成功裡に終わらせることになった。(147)

サカールは、土地の投機事業において複雑な策略を駆使し、「幾つもの操り人形 (marionnettes) を動かす」(146) ように事業を展開していたが、ルネもまた彼の「操り人形」の一つであった。政府主催の舞踏会で、妻に5万フランのダイヤモンドのネックレスと1万5000フランの羽飾りを身につけさせることは、当時、破産寸前であったサカールにとって、金融上の信用を取り戻すための最も効果的な手段であり、実際、彼はその企てに成功するのである。ルネは「彼に名誉をもたらし、そこから大きな利益を引き出せると期待する、あの美しい家の一つ」(147) とみなされ、彼女の肉体は彼女が所有するシャロンヌの土地と同様、彼の「金融資産」に組み込まれていた。

物語の終盤において、サカール邸での「活人画 (tableaux vivants)」[役者などが適切な衣装を着てポーズを取り、絵画のような情景を作ること、または絵画を再現すること] の催しがあった後、女性たちが仮装して登場する場面では、ルネはタヒチ女の衣装⁴⁸を纏っている。

この衣装は極めて原始的なように思えた。足から胸までをびったり覆う淡い色のタイツを身につけ、肩と腕は露わ(nus)であった。そして、タイツの上には腰を少し隠すために二重の装飾りのついた、丈の短いモスリンのシンプルなブラウスを纏っていた。髪には野の花の冠をつけ、踝と手首には金の輪。それ以外には何も無い。彼女は裸(nue)であった。淡い色のブラウスの下で、タイツは肌のようなしなやかさであった。この裸体の端正な輪郭(la ligne pure de cette nudité)が膝から腋にかけて、装飾りではほんやりと消されてはいたが、少しでも彼女が動くとき輪郭が強調され、レースの網目から浮き出るのであった。それは愛らしい野生の女、未開の官能的な女、白い霧の中、海の霧のような裳裾の中にかろうじて隠されてはいるものの、体の輪郭がすっかり見分けられた。(291-292)



図22 ウィリアム・ブーグロー
《ヴィーナスの誕生》(1879)

タヒチ女の衣装ではタイツが肌と一体化し、ルネの裸体がすっかり曝け出されている。居合わせた女性たちは彼女の扮装が「この上なく淫ら(la dernière indécence)」だと眉をひそめているが、「謹厳な男たち」は「遠巻きに見とれていた」(292)。彼らはルネを、アレクサンドル・カバネルやウィリム・ブーグロー(図22)⁴⁹などのアカデミー絵画のヴィーナスを見るように、その「裸体の端正な輪郭」を愛でている。男のエロティックな欲望は、裸体画の鑑賞という「新たに正当化された視線⁵⁰」によって昇華され

⁴⁸ タヒチ女の衣装とオリエンタリズムとの関連については、吉田典子「第二帝政期の文化とモード：ゾラ『獲物の分け前』における衣装・女・テキスト(2)」、『近代』78号、1995年、308～313頁を参照のこと。

⁴⁹ ゾラはブーグローに対して、「優雅さの頂点に立ち、眼差しのもとで溶けていく砂糖菓子のように天上の女性を描く魅惑的な画家」という皮肉交じりの評価を下している(Écrits sur l'art, p.375)。

⁵⁰ Susan Harrow, *op.cit.*, p.256.

ているのだ。そして、彼らはサカールに対して、あたかも彼が芸術家として傑作を生み出したかのように、「彼の妻の完璧な体の線」(292)を褒め称えている。

一方、「ナルシスと妖精エコー」の演目の活人画では、ルネはエコーの役を務めたが、雪のように白い衣装を纏った彼女の硬直した肉体は「彫像」(289)に喩えられ、その肌は「大理石の肌」(289)と形容されている。そのこわばった体のうちで生きているのは、彼女の眼だけであった。ルイズが「死人のようだ」(289)と感想を述べているように、ルネは魂を奪われた彫像、美術品と化している。

これまでルネは公衆の面前で自らの裸体を曝け出しても、恥じらいを感じることはなかった。しかし、サカールとマクシムの本性に気づく最後の場面で、鏡に映った自らの姿を「猥褻 (obscénité)」(309)だと感じ、自らが「恥辱の国」(313)で生きてきたことを自覚する。その時、「一体誰が私を裸にしたの？ お腹まで露わにしたこの慎みのない娼婦のような身なりで、私は一体何をしているのだろうか」(309-310)と自問している。この問いの答えを見つけるには、8年前、ルネが13歳のマクシムと初めて出会う場面に遡る必要がある。その場面では、彼女は「近衛兵の制服のような淡いグレーの絹の上着」(130)を着て、マクシムの前に姿を現している。彼はルネの衣装を見て、胸元をもう少し削って大きな十字架勲章の首飾りをつけるよう忠告する。吉田典子が指摘しているように、近衛兵の制服と十字架勲章は「ナポレオン三世へのオマージュ⁵¹」であろう。さらに、ルネが衣装の胸元を広げる行為はこの時点から始まったのであり、それが次第にエスカレートしていく。ルネは、彼女の名前 [Renéeは「生まれ変わった女」のこと] が暗示しているように、第二帝政社会にとって都合の良い女性へと作り変えられていくのだ⁵²。

⁵¹ 吉田典子「モードと社会：ゾラ『獲物の分け前』における衣装・女・テキスト」、22頁。

⁵² チュイルリー宮殿の舞踏会で、黒いピロードのテーブルで縁取られた装飾りがスカート部分に無数についた白のドレスを纏ったルネを皇帝が見て「この白と黒の不思議なカーネーション」を「摘みたくなる」と述べたのに対して、彼の腹心の將軍は「我々のボタンホールに挿すのうってつけでしょう」(168)と感想を述べている。

ルネがマクシムを愛人にして若返り、美しさの絶頂にある時、彼女は「火薬入れや角笛、刃幅の広いナイフといった付属品とともに、鹿狩りの情景全体が縫い取られた」(226)サテンのドレスを身に纏って、センセーションを引き起こした。その衣装はルネにとっては「狩猟の女神」ディアナに自らをなぞらえたものであろうが、実際はむしろ彼女の方が夫の獲物であった。サカールは妻からシャロンヌの土地を詐取しようと策謀を凝らし、「獲物を格好良くしとめようと、きざな格好をする獵師さながら、巧妙に罠を張り巡らしていた」(251)。この「獲物=ルネ」と「獵師=サカール」の図式は、小説のタイトル [La Curéeは狩猟用語で、狩猟の終わりに分け与えられた獲物の肉を獵犬が奪い合うことを指す] と深く関わり、さらにギュスターヴ・



図23 ギュスターヴ・クールベ
《鹿狩りのアラリ》(1866-1867)

クールベが1869年のサロンに出展した《鹿狩りのアラリ》(図23)を彷彿とさせる。「アラリ(hallali)」とは、「獲物が完全に罠にかかったことを告げる喇叭らっぱの合図⁵³」のことである。それゆえ、この絵の瀕死の鹿はルネと重なり、彼女は夫が張り巡らした罠にかかって、文字通り身ぐるみ剥がされてしまうのだ。

ところで、物語冒頭でブーローニュの森での散策の後、ルネが屋敷に戻って階段の踊り場にある大きな鏡に映った自分の姿を見る場面がある。

ルネが階段を上るにつれ、一段ごとに鏡の中の彼女は大きさを増していった。彼女は人気絶頂の女優が不安に捉われるように、私は本当に、皆が言うように魅力的なのかしら、と自分に問いかけた。(55)

⁵³ Pierre-Olivier Douphis, « Du tableau au texte. L'Hallali du cerf de Gustave Courbet (1819-1877) », in *La Curée*, Paris, Folioplus classiques (Gallimard), 2014, p.364.

ルネが夜会服に着替えて招待客の前に登場する時も、階段の鏡で自らの姿をチェックしている。チュイルリー宮殿での舞踏会の時も同様である。彼女は一人取り残されて、一瞬戸惑うものの、「あちこちの鏡に自分の素晴らしい姿が映っているのを見て、すぐに安心する」(167)のだ。フィリップ・ベルティエは、ルネが女優のポーズで鏡に自らの姿を映し出す行為を「ナルシスティックな演出⁵⁴」とみなしている。しかし、常に鏡を持ち歩くマクシムとは異なり、ルネの態度には自らへの不信感が看取できる。むしろ、スーザン・ハロウが指摘しているように⁵⁵、ルネは「男の視線」を内在化し、「男の視線」で自らのアイデンティティを確認していると考えた方が良いだろう。ブローニューの森での散策の場面で、彼女が男物の鼻眼鏡をつけて、高級娼婦ロール・ドリニーの品定めをしているのがその証拠である。彼女は自らの肉体を眺める時も「視線の主体」としてではなく、「男の視線」を先取りして、その「対象」として見ていたわけだ。ハロウはこうしたルネの主体性のなさ、一種の自己放棄の原因を近眼——すなわち、物事が明確に見えないこと——のせいにしてしている。しかし、それだけではない。それ以上に深い要因として、ルネが寄宿学校を出たばかりの娘時代に、既婚の男に強姦された事件を挙げるができる。語り手は次のように説明している。

のちにサカールとの結婚につながる過ち、恐れながらもどこか期待していたような、あの強姦のせいで自分を軽蔑するようになった。この暴行は彼女が投げやりの人生を送ることになったのに大に関わっていた。(148)

このように、強姦による自らの身体への蔑視、自己への根源的な不信感が彼女の主体性を失わせ、その結果、彼女の身体は他人の意のままに操られる羽目に陥ってしまった。物語の最後にルネは心の安らぎを求めて、幸

⁵⁴ Philippe Berthier, « Hôtel Saccard : état des lieux », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, p.109.

⁵⁵ Susan Harrow, *op.cit.*, p.259.

福な少女時代を過ごした父の屋敷に戻る。しかし、そこで見出したのは、かつて妹と遊んだ人形の残骸——「体にあいた穴からすべてのおが屑が流れ出てしまった」(337)人形——しか残されていなかった。その力を失った胴体は「人形の狂気によって生命が枯渇したかのよう」(337)で、陶製の顔だけがエナメルの唇で微笑み続けていた。それは「操り人形」としてのルネの末路を象徴している。彼女はほどなく、脳の病気である急性髄膜炎で死ぬ運命にあった。

以上のように、ルネの衣装を通して物語を読み解いてきたが、「服飾小説」としてもう一つ、この小説に特徴的なのはセーヌ川などの自然描写やサカール邸の建物の描写でも、服飾用語が使われていることだ⁵⁶。最後に、ルネの衣装と身体に密接に結びついた彼女の部屋に焦点を絞って検証していきたい。

4. 部屋と女の衣装、裸体

サカール邸でのルネの領域として、最初に描かれる部屋は1階の大広間に続く小サロンである。サロンは、きんぼうげ色 [鮮やかな黄色] のサテンの壁布と同色のカーテンで覆われた黄色一色の部屋となっている。黒檀のピアノや小さな装飾品が多数収められた戸棚、ルイ16世様式のテーブルなど、家具がぎっしり詰まった部屋の中で、とりわけ語り手が強調するのは様々な椅子の存在である。

二人掛けソファ、肘掛け椅子、クッションスツールは、キルティングしたきんぼうげ色のサテン張りで、派手なチュエリッパの刺繍をした黒サテンの幅広のテー

⁵⁶ 少女時代のルネと妹のクリスティヌが、ペロー邸の屋根裏部屋から見るセーヌ川の光景は次のようなものだ。「晴れた日には彼女たちは、セーヌ川は白い炎の斑点のついた、きれいな緑の絹のドレスを着ている、と言っていた。巻き毛のように波打つ水の流れは、サテンの装飾りをドレスにつけたようで、彼方ではベルトのような幾つもの橋の向こうで、光の当たった平らな部分が太陽の色をした衣服の裾を広げていた」(338)。サカール邸も「盛装を纏った屋敷」と呼ばれ、「スレートの重い帽子を被った、蒼白い顔の、豪華だが愚かな威光を放つ成り上がり女」(53)と表現されている。

ブ飾りがついていた。さらに低いものや移動できる椅子、エレガントで風変わりなあらゆる種類の椅子があった。これらの家具の木肌は見えず、サテンとキルティングがすべてを覆い尽くしていた。(73)

キルティングしたサテンの布で覆われた装飾過多の室内は、これ見よがしに富を誇示する当時のブルジョワの好みに合致し、モードにおいてもウージェニー皇后が流行させたクリノリン・ドレスが「室内装飾様式 (le



図24 『ラ・ガゼット・ローズ』、
「舞踏会の衣装」
プレートNo. 458

style tapissier)⁵⁷」と呼ばれるようになる。というのも、室内装飾において空間を塞ぎ、覆い尽くす家具や物は、大量の布地や装飾品が必要となるモード [クリノリン・ドレスは直径3メートルに達するものもあり、レースの装飾りなど夥しい量の付属物をつけるため、30メートル以上の布が必要であった] に重なるからだ。実際、図24の左の女性のドレスにおいて、ピンクの花で飾られたキルティングの白いスカートは、椅子のキルティング張りを想起させる。

このように、室内装飾は女性の衣装と同一視され、その住人である女性も部屋

と照応関係にある。このサロンはルネのお気に入り、彼女の金髪は室内の黄色に引き立てられて、その魅力をさらに増している。

黄色の内装は彼女の淡い色の髪をくすませるのではなく、不思議な炎で金色に照らし出していた。彼女の顔は曙の光の中で、ピンクと白色となって浮き上がり、さながら朝の光に目覚めた金髪の女神ディアナのようであった。(73)

⁵⁷ Catherine Join-Diéterle, « Revisiter le style Second Empire », in *Sous l'Empire des crinolines*, p.21.

語り手は、この小サロンの室内を「黄色の短調のシンフォニー (symphonie en jaune mineur)」(72)と呼んでいる。この表現は、テオフィル・ゴーティエの詩集『七宝とカメオ』(1852)に収められた『白の長調のシンフォニー (Symphonie en blanc majeur)』という詩のタイトルから着想を得たものであろう。さらに、画家ジェームズ・ホイッスラーの《白のシンフォニー No.1 (Symphony in White No.1)》(図25)がゾラに大きな影響を与えたように思える。この作品は当初、『白衣の娘 (The White Girl)』というタイトルで1862年のイギリス・ロイヤル・アカデミーに応募して落選し、翌年のパリのサロンでも落選したが、ナポレオン三世の肝いりで開催された同年の落選展で大きな話題を呼んだ。1863年の落選展ではエドゥアール・マネの《草上の昼食》(図26)がセンセーションを引き起こしたが、ホイッスラーの作品も、マネに劣らず激しい批判的になった⁵⁸。ゾラは後の作品『制作』(1886)において、落選展でマネの作品に浴びせられた公衆の嘲笑と罵声を、主人公クロード・ランティエの絵《外光》[《草上の昼食》と同じ構図の絵]に置き換えて再現しているが、同じく嘲笑の的となった作品として《白衣の女性 (Dame en blanc)》を挙



図25 ジェームズ・アボット・マックニール・ホイッスラー
《白のシンフォニーNo.1——白衣の娘》
(1862)



図26 エドゥアール・マネ
《草上の昼食》(1863)

⁵⁸ Robin Spencer, « Whistler's 'The White Girl': painting, poetry and meaning », in *The Burlington magazine*, Vol. 140, N° 1142, 1998, p.300.

げている⁵⁹。これは明らかにホイッスラーの絵を指しており、マネを擁護するゾラがホイッスラーにも注目していたことがわかる。1863年の美術評でポール・マンツがホイッスラーの作品を「白のシンフォニー (symphonie du blanc)」と呼んだことで⁶⁰、ホイッスラー自身が後に作品のタイトルを変更し、さらに《白のシンフォニー》シリーズを制作することになる。

《白のシンフォニー No.1》は、白いモスリンのカーテンを背景に、白い衣装を纏った若い娘が白い熊の毛皮の上に立っている構図で、白色の多様性、複雑性が際立つ作品となっている。評論家のカスタニャリは1863年の美術評において、絵の中の娘が手にする白い百合の花びらが散って毛皮の上に落ちていることや、彼女の放心したような見開いた眼などから初夜の翌朝の花嫁の姿をそこに見出している⁶¹。しかし、ロビン・スペンサーが指摘しているように、娘の左手に結婚指輪がないことや、その衣装が婚礼衣装ではないことから鑑みて、彼女はむしろ結婚前に処女を失った娘と考える方が妥当であろう⁶²。この娘の姿はまさに『獲物の分け前』における、強姦されたルネの姿を彷彿とさせる。興味深いことに、小説の構想段階では女主人公の名前は「白い女」という意味の「ブランシュ (Blanche)」であった。また、ホイッスラーの白い熊の毛皮は、ゾラの小説では黒い熊の毛皮となって登場している。

それに対してゾラの描く小サロンは黄色一色で、彼がとりわけ「黄色」を意味する「きんぼうげ色」を強調しているのは、「きんぼうげ (bouton d'or)」の単語の中に「金 (or)」が含まれているからであろう。小サロンは、この小説の核となる「金と肉体の音色 (la note de l'or et de la chair)」を響かす場とみなされているのだ。ゾラは処女性を失った女主人公が第二帝政社会にとって都合の良い官能的な女に生まれ変わった証として、彼女に似つかわしい「黄色の短調の官能的なシンフォニー」(73) が響きわたる部屋を用意したのではないだろうか。

⁵⁹ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Folio classique (Gallimard), 1983, pp.151-152.

⁶⁰ Robin Spencer, *op.cit.*, p.300.

⁶¹ *Ibid.*, p.309.

⁶² *Ibid.*

一方、ルネの寝室と化粧室は屋敷の2階にある。寝室と閨房はどちらも「絹とレースの巢」(207)として一体化し、グレーやピンクの絹地に薔薇と白いライラック、きんぼうげの花束が刺繍された華やかな内装となっている。寝室ではとりわけ大きなベッドに焦点が当てられている。

グレーとピンクの大きなベッドは、その木肌は布に覆われキルティングされていて見えず、[...]天井から絨毯まで垂れ下がるドレープの波やギピュール・レース、花束を刺繍した絹で、部屋半分をすっかり埋め尽くしていた。それはまるで丸みをつけ、切り込みを入れ、バesslerやリボンや装飾りをつけた女の衣装のようであった。(207)

引用下線部で明らかのように、寝室も小サロンと同様に女の衣装と同一視され、部屋全体がルネを飾る衣装となっている。その上、寝室も音楽に喩えられ、「グレーとピンクの夢見るような旋律には金属の放つ光や鮮やかな金箔のようなけたたましい音は何も聞こえず、「穏やかなハーモニー」(208)のトポスとして描かれている。隣の化粧室も大量の布地やレースで覆われているが、「ピンクがかったグレー」が基調の寝室に対し、「ピンクがかった白、裸体の肌色」(209)が主調を成している。さらに、化粧室の一角にはピンクの大理石の浴槽が埋め込まれ、「洗いたての濡れた体の匂い」(210)が漂っていた。語り手は浴槽に浸かるルネの姿を次のように描いている。

若い女は昼頃までほとんど裸でそこにいるのが好きであった。丸い天幕も裸だった。このピンクの浴槽やピンクのテーブルと洗面台、その下にピンクの血が流れているように思える天井と壁のモスリンは、肉体の丸み、肩や乳房の丸みを帯びていた。そして一日の時刻によって、少女の雪の肌になったり、成熟した女の熱い肌になったりした。それは大きな裸体であった。ルネが浴槽から上がると、そのブロンズの体は部屋全体のピンクの肌に、ほんの少しのピンクを付け加えるだけであった。(210)

すでに見たように、ルネは「ピンクの絹地の女」であったが、ここではモスリンの布が「ピンクの血」が流れる女の肌、女の裸体そのものに喩えられている。ルネは言わば、部屋と一体化し、モノとして部屋の一部に組み込まれている。

化粧室の天井には「下を眺めて笑いながら矢を射ようとしているキューピッド」(209)が画家のシャプランの筆で描かれていた。シャルル・シャプランは、18世紀のロココ美術を代表するフラゴナールやブーシエに似た作風の絵を描き、チュイルリー宮のウージェニー皇后の部屋の内装も手掛けたアカデミー派の画家である⁶³。彼は図27のような、キューピッド



図27 シャルル・シャプラン《建築術》
(1862頃)

が登場する神話の題材をしばしば扱っている。ゾラは美術評において⁶⁴、シャプランを「ブーシエやワットーと密接な関係」にあり、「乳白色の体にピンクの顔」を描いた画家とみなしている。ゾラはシャプランに対して「ブーグローの持つ俗悪さ⁶⁵」はないと一定の評価を与えているが、シャプ

ランの描く「乳白色の体にピンクの顔」の女神は、「ピンクと白の練り菓子」に喩えられるカバネルやブーグローのヴィーナスとあまり大差はない。それゆえ、天井のシャプランが描いたキューピッドの下には、カバネルのヴィーナスにゾラが見出したような「官能的なロレット」の裸体が横たわっていると想定できる。主体性のないルネは部屋が替わるたびに、部屋の雰囲気に合わせて全く異なる女に変貌していくが⁶⁶、実際、「浴

⁶³ *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse によれば、シャプランは皇后の居室である「花のサロン」の天井と扉の上に「魅惑的な女神と愛らしい小さなキューピッドの一群」を描いた。ここでもルネと皇后の類似が見られる。

⁶⁴ Émile Zola, *Écrits sur l'art*, p.298.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ 寝室のキルティングした貴婦人のベッドではルネは「上品で可愛らしく」、「愛の行方も趣味良く控え目」であった。小サロンでは金髪の女神ディアナとなり、「ソファの上での姿勢は、古代風の優雅さを帯びた高貴な線を描いていた」(215)。



図28 ジェームズ・ティン
《リラの花束》(1875頃)

槽の芳香とじっとり湿ったけだるさ」の中では「気紛れで官能的な娼婦」(215)に化身する。それは、マクシムが一番好きな彼女の姿であり、ルネの化粧室は当時のブルジョワ男性の欲望を実現する場であった。

それに対して、マクシムが一番恐れていたのは、小サロンと一続きになった温室におけるルネであった。第二帝政期に富裕層の間で流行したのが、屋敷に併設された鉄骨ガラス張りの温室で、そこには熱帯の国々で生育する珍しい植物や花が集められていた(図28)。ゾラの小説では、異国の花々の放つ強烈な香りと鮮烈な色彩、その熱に刺激されて、ルネ

は激しい欲望に駆り立てられる。

この閉ざされた回廊には、熱帯植物の熱い樹液がたぎり、すべてが発情し、悦楽への欲求が漂っていた。若い女は、彼女の周りで暗い緑の葉むらや巨大な茎を生み出す大地の力強い婚姻に捉えられた。火の海のように焼けつく褥、花盛りの樹木、養分を運ぶ臓腑からの熱で燃え立った植物群は、彼女に悩ましげな香りを放って、頭をくらくらと酔わせる。足元の水盤では、浮草の根からしみ出る樹液のせいで澱んだ生温い水が、彼女の肩に重苦しい蒸気のマントを着せかけている。湯気に肌が熱くなり、悦楽に湿った手で触られたようだ。(79)

引用下線部のように、温室は「官能と欲望の密室⁶⁷」と化し、ルネとマクシムが快楽に溺れる場となる。しかも、それは従来の男女の支配—被支配の関係が逆転する場でもあった。ある冬の晩、寝室の熊の毛皮を取りに行ったマクシムが、外の冷たい空気に触れた後で燃えるような暑さの温室

⁶⁷ 小倉孝誠、『挿絵入新聞「イリュストラシオン」にたどる19世紀フランス 光と闇の空間』、京都、人文書院、1996年、203頁。

に入ったため、気を失う場面がある。彼が意識を取り戻した時、彼の眼に映ったルネは次のように描かれている。

彼が我に返った時、ルネが跪き、身を屈め、眼をじっと凝らしているのが見えた。その獣じみた姿は恐ろしかった。髪は垂れ落ち、肩ははだけ、燐光を放つ眼をした大きな雌猫のように、彼女は背を伸ばして拳で身を支えていた。仰向けに横たわった若い男は、彼をじっと見つめるこの恋する愛らしい獣の肩越しに、大理石のスフィンクス像を認めた。月の光がその艶やかな腿を照らしていた。ルネは、女の顔をしたこの怪物と同じ姿勢で同じ微笑みを浮かべ、肌も露わに、この黒い神の白い妹のようであった。(216)

ルネは「雌猫」「獣」に喩えられ、その獣性が強調されて「女の顔をした怪物」スフィンクスと同列に並べられている。それは、ルネが「生身の女」としてマクシムの前に立ち現れた瞬間であり、彼女は彼を脅かす「宿命の女」に変貌している。フィリップ・ベルティエは寝室と温室という一見、共通点を持たない二つの場所が通底しているとして、次のように指摘している。

実際、あたかも温室が寝室の真実を語っているかのようで、過度の人為的な装飾や過度に文明化された贅沢によって隠された寝室の秘密を温室がむきだしの、野蛮な、原初的で太古の状態で明らかにしているかのよう⁶⁸にすべてが起こっている⁶⁸。

温室がルネに果たした役割も同様に、装飾過多の衣装によって隠された彼女の本性が「むきだしの、野蛮な、原初的で太古の状態」で露わになっている。一方、マクシムは「中性的で、子どもの時から男らしさを欠いた、金髪のきれいな存在」、「古代ローマの美青年のように脱毛した手足に華奢で優雅な体つきをした大柄な女の子」または「女のできそこない

⁶⁸ Philippe Berthier, *op.cit.*, p.113.

(*fille manquée*)」(217)とも呼ばれ、生身のルネに対抗できる「男の精力(virilite)」の持ち主ではない。したがって、男女の関係は逆転して「ルネが男となり、情熱的で行動的な意志そのものであり、マクシムは受け身になった」(216)。

こうした二人の関係は、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29)を思い起こさせる。モローのオイディプスは新古典主義の画家ドミニク・アングルが描く、逞しい肉体を持つオイディプス(図30)と比べて、華奢で女性的な美青年として描かれている。それに対して、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の方がむしろ、力強さに満ちている。こうした無力の、受動的なオイディプス像はそのままマクシムに当てはめることができ、ルネはスフィンクスと重なり合う⁶⁹。ゾラはモローのこの絵に關す



図29 ギュスターヴ・モロー
《オイディプスとスフィンクス》
(1864)

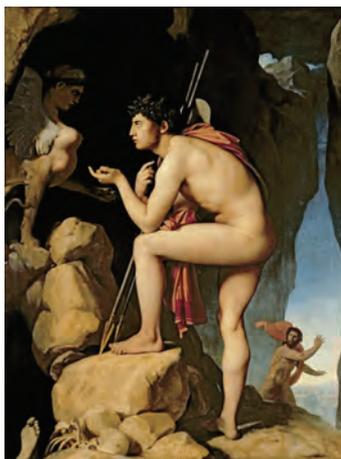


図30 ドミニク・アングル
《スフィンクスの謎を解くオイディプス》
(1808)

⁶⁹ 二人の情事が繰り返されるうちに、マクシムを自分の意のままにしようとするルネの横暴さに彼は恐怖を抱くようになり、「彼女の白い手が彼の肩に置かれると、爪(*griffes*)が食い込むような気がする」(247)ほどであった。この表現は明らかに、モローのスフィンクスを想起させる。

る美術評の中で、モローの芸術論は彼の考えとは全く正反対であり、それは「不快感を与え、苛立たせる⁷⁰⁾」と述べる一方で、いつの間にか「その奇妙な構想に惹かれ、とりわけスフィンクス像に興味を抱くようになった⁷¹⁾」として、モローの絵に魅了されていることを告白している。それゆえ、ゾラがサカール邸の温室に大理石のスフィンクス像を配置したのは、モローの絵が彼の念頭にあったためであり、モローのオイディプスとスフィンクスの関係をルネとマクシムの関係に置き換えて再現したと言えよう。

ルネは以前からマクシムを「お嬢さん (Mademoiselle)」と呼び、「女の子のような顔をしたこの大きな坊や」は「彼女の人形」(134)であった。ただし、ルネがマクシムに力を振るえるのは、あくまでも女の領域とされる私的空間のみである。私的空間を構成する寝室、化粧室、小サロン、温室はすべて彼女と「共犯関係にある贅沢なもの」であり、彼女はそこから「毒のある樹液」(314)を吸い上げ、恥辱の道に邁進していった。それを自覚した時、ルネは鏡に映る自らの姿と同様に「部屋も裸である」(314)ことに気づく。このように、これらの場所はルネの存在そのものと深く結びついていた。しかし、最後には彼女の聖域である温室も招待客に占領されて、ルネは自らの居場所を失ってしまう。物語最後にブーローニュの森を再び訪れるが、光り輝く太陽の下、物語冒頭と同じ顔ぶれが晴れやかな表情で一堂に会している中で、ルネの「赤褐色のシルクの衣装」(331)は場違いであった。容色の衰えた彼女は「美しきサカール夫人」としての力を失い、公的空間からも疎外されていくのである。

おわりに

以上のように、本稿では印象派や象徴派、アカデミー派の絵画と関連づけながら、『獲物の分け前』の女主人公の衣装や部屋の描写を詳細に分析することで、第二帝政社会における女の身体モノ化、女性の搾取を明ら

⁷⁰⁾ Émile Zola, *Écrits sur l'art*, p.390.

⁷¹⁾ *Ibid.*, p.391.

かにした。主に女の衣装に焦点を当てて考察したが、男の服装も象徴的な意味を付与されている。例えば、サカールが無一文の「12月2日 [1851年のルイ・ナポレオンのクーデタを指す] の山師」(105-106)からブルジョワに変貌する時、「すり減った長靴と縫い目が白っぽくなったフロックコート^{どぶ}を溝に捨て、無精ひげを剃り」、「爪を清潔にして」(106)、「素敵な部屋着に身を包む」(105)ようになる。服装がサカールの社会的地位と密接に関わり、彼にとって衣装は社会的記号として機能していた。また、リヴォリ通りのサカール邸を訪れる様々な人々は「絹のドレス、汚れたスカート、作業着、黒い燕尾服」(140)と表現され、衣装によってその身分、職業が識別されている。

さらに、この小説では様々な異性装が見出せる。ルネが近衛兵の制服のような上着と男物のブーツを履いてマクシムの前に初めて姿を現す場面は、マクシムがルネと女友だちの前に女装して現れる場面と対をなし、物語後半で明確になる両者の男女の役割の逆転を言わば暗示し、視覚化している。また、シドニー夫人は「弁護士のとーガ [法官などの式服] を仕立て直したような貧相な黒服」(95)を常に纏い、さながら男装しているかのようである。マクシムの婚約者のルイーズは「少女に変装した男の子」(76)のようで、仮装舞踏会では小姓の衣装で登場している。さらにマクシムは「腐敗しつつある社会に時宜を得て現れた、奇妙な両性具有者」(152)、シドニー夫人も「中性的な女の奇妙な両性具有」(96)と形容され、その両性具有的な性質が強調されている。今後、こうした両性具有の視点から衣装との関係を検証していくことも可能であろう。このように、ゾラの『獲物の分け前』は様々な側面において服飾用語が駆使され、象徴的な意味体系を成す「服飾小説」であると言えよう。

【参考文献】

1. ゾラ (Émile Zola) の著書

Écrits sur l'art, Paris, Gallimard, 1991.

La Curée, dans *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Pléiade (Gallimard), t.I, 1960.

La Curée, Paris, Folio classique (Gallimard), 1981.

La Curée, Paris, Folio plus classiques (Gallimard), 2014.

中井敦子訳『獲物の分け前』、ちくま文庫、2004年。

L'Œuvre, Paris, Folio classique (Gallimard), 1983.

Nana, Paris, GF Flammarion, 2000.

2. 『獲物の分け前』に関連する欧文の著書・論文

Adam-Maillet (Maryse), « Renée, poupée dans *La Curée* », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 69, 1995.

Alcorn (Clayton), « *La Curée* : les deux Renée Saccard », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 51, 1977.

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

Au paradis des dames. Nouveautés, modes et confections 1810-1870, Paris, Éditions Paris-Musées, 1992.

Baudelaire (Charles), « Le peintre de la vie moderne », dans *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Classiques Garnier, 1990.

Baguley (David), « *La Curée* : la bête et la belle », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, Paris, SEDES, 1987.

Becker (Colette), « Les « machines à pièces de cent sous » des Rougon », in *Romantisme*, N° 40, 1983.

: « Illusion et réalité : la métaphore du théâtre dans *La Curée* », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.

: « Les toilettes de Renée Saccard : un langage complexe », in *Heitere Mimeses : Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag*, Tübingen, éd. Birgit Tappert und Willi Jung, 2003.

Belgrand (Anne), « Le jeu des oppositions dans *La Curée* », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.

Benhaim (André), « De René à Renée », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 73, 1999.

Berthier (Philippe), « Hôtel Saccard : état des lieux », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.

Best (Janine), « Espace de la perversion et perversion de l'espace : la génération du récit dans *La Curée* », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 63, 1989.

Borie (Jean), Préface à l'édition Folio classique (Gallimard) de *La Curée*, 1981.

- Bournefu (Roland), « Retour et variation des formes dans *La Curée* », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, N° 69(6), novembre-décembre 1969.
- Buuren (Maarten van), « *La Curée*, roman du feu », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.
- Cabanès (Jean-Louis), « Le corps sensible et l'espace romanesque dans *La Curée* », in *Littérature*, N° 15, automne, 1986.
- Capitanio (Sarah), « Les mécanismes métaphoriques dans *La Curée* », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 61, 1987.
- : « L'hypertextualité chez Zola : le cas de *La Curée* », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 68, 1994.
- Chalonge (Florence de), « Espace, regard et perspectives. La promenade au bois de Boulogne dans *La Curée* d'Émile Zola », in *Littérature*, vol. 65, N° 1, 1987.
- Chevrel (Yves), « *La Curée* : un roman d'étrange éducation ? », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.
- Citron (Pierre), « Quelques aspects romantiques du Paris de Zola », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 24-25, 1963.
- Coleman (Elizabeth Ann), *The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, New York, Thames and Hudson, and the Brooklyn Museum, 1989.
- Conrad (Thomas), « Deux diptyques : *La Curée* / *L'Argent*, *Pot-Bouille* / *Au Bonheur des Dames* », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 83, 2009.
- Croisille (Christian), « La sexualité dans *La Curée* d'Émile Zola », in *Révolutions, résurrections et avènements*, Paris, SEDES, 1991.
- Desfougères (Anne-Marie), « *La Curée* : Roman et dramaturgie classique », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.
- Dezalay (Auguste), « La « nouvelle Phèdre » de Zola ou les mésaventures d'un personnage tragique », in *Travaux de linguistique et de littérature*, t. 25.2, 1971.
- : « Destruction et sacrilège chez Zola », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.
- Dolan (Therese), « The Empress's New Clothes. Fashion and Politics in Second Empire France », in *Woman's Art Journal*, Vol 15, N° 1, 1994.
- Douphis (Pierre-Olivier), « Du tableau au texte. *L'Hallali du cerf* de Gustave Courbet (1819-1877) », in *La Curée*, Folio plus classiques.
- Fernandez-Zoila (A.), « Renée, la déchirée », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.

- Fortassier (Rose), *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, PUF, 1988.
- Gauthier (E. Paul), « Zola as Imitator of Flaubert's Style », in *Modern Language Notes*, Vol. LXXV, May 1960.
- Godenne (Janine), « Le Tableau chez Zola : une forme, un microcosme », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 40, 1970.
- Gourdin-Servenièrre (Gina), « *La Curée* et les travaux de rénovation d'Haussmann », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1866-1876.
- Grant (Elliott M.), « The composition of *La Curée* », in *The Romanic Review*, N° 45, 1954.
- Guiral (Pierre), *La vie quotidienne en France à l'âge d'or du capitalisme 1852-1879*, Paris, Hachette, 1976.
- Harrow (Susan), « Exposing the Imperial Cultural Fabric : Critical Description in Zola's *La Curée* », in *French Studies*, Vol. LIV, N° 4, 2000.
- : « Myopia and the Model : The Making and Unmaking of Renée in Zola's *La Curée* », in *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, 2004.
- Joly (Bernard), « Le chaud et le froid dans *La Curée* », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 51, 1979.
- Lapp (John C.), « The Watcher betrayed and the Fatal Woman : Some Recurring Pattern in Zola », in *PMLA*, June 1959.
- Leduc-Adine (Jean-Pierre), « Architecture et écriture dans *La Curée* », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.
- Lehmann (Ulrich), « Markets for modernity. Salons, galleries and fashion in Paris at the end of the nineteenth century », in *Fashion and Imagination : About Clothes and Art*, Arnhem, ArtEZ Press, 2009.
- Lethbridge (Robert), « Du nouveau sur la genèse de *La Curée* », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 45, 1973.
- : « La préparation de *La Curée* : mise au point d'une chronologie », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 51, 1977.
- : « Zola et Haussmann : une expropriation littéraire », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.
- L'Impressionnisme et la Mode*, Paris, Musée d'Orsay, 2012.
- Lipovetsky Gilles, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Folio, 1987.

- Marzel (Shoshana-Rose), « Qui est Worms ? Enquête sur la création d'un personnage zolien », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 84, 2010.
- Matoré (Georges), « Le vocabulaire des sensations dans *La Curée* », in *L'Information grammaticale*, Vol. 31, N° 1, 1986.
- Mitterrand (Henri), « Étude de *La Curée* », in *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, 1960, Paris, Pléiade (Gallimard), t.I.
- Mitterrand (Henri), Becker (Colette), Leduc-Adine (J.-P.), *Genèse, structure et style de La Curée*, Paris, SEDES, 1987.
- Nakai (Atsuko), « Statique et dynamique de l'hôtel Saccard dans *La Curée* », in *Études de langue et littérature françaises* (『日本フランス語フランス文学研究』日本フランス語フランス文学学会発行)、N° 68, 1996.
- : « Généalogie d'une figure hybride : Renée, Nana et Josiane », in *Études de langue et littérature françaises* (『仏文研究』京都大学フランス語学フランス文学研究会発行)、N° XXVII, 1996.
- Nelon (Brian), « Speculation and Dissipation : A Reading of Zola's *La Curée* », in *Essays in French Literature*, N° 14, 1977.
- : « Zola's metaphoric language : a Paragraphe from *La Curée* », in *Modern Languages*, Vol. LIX, N° 1, June 1978.
- Norya (Jacques), « Une "mise en abyme" de *La Curée* : "Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo" », in *Littérature*, N° 16, printemps, 1987.
- Palacio (Jean de), « *La Curée* : histoire naturelle et sociale, ou agglomérat de mythes », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.
- Petrey (Sandy), « Stylistics and Society in *La Curée* », in *Modern language notes*, vol. 89, N° 4, May 1974.
- Plessis (Alain), « *La Curée* et l'haussmannisation », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.
- Preiss (Axel), « Les couleurs de *La Curée* », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.
- Rabaté (Étienne), « *La Curée* de Zola ; le sens des métaphores », in *Littérature*, vol. 75, N° 3, 1989.
- Reid (Doddey), « Perverse Commerce : Familial Pathology and National Decline in *La Curée* », in *Families in Jeopardy : Regulating the Social Body in France, 175-1910*, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- Ripoll (Roger), « L'Histoire du Second Empire dans *La Curée* », in *Revue d'Histoire*

- moderne et contemporaine*, t.XXI, janvier-mars 1974.
- Rochecouste (M.), « Isotopie catamorphe : un paragraphe de *La Curée* », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*, *Sous l'Empire des crinolines*, Paris, Musée Galliera, 2008.
- Spaté (Virginia), *The Colour of Time. Claude Monet*, London, Thames and Hudson, 1992.
- Spencer (Robin), « Whistler's 'The White Girl' : painting, poetry and meaning », in *The Burlington magazine*, Vol. 140, N° 1142, 1998.
- Suwala (Halina), « Le discours attributif dans *La Curée* », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.
- Takaï (Nao), *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle. Flaubert, les Goncourt et Zola*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- Vanier (Henriette), *La mode et ses métiers. Frivolités et luttes des classes 1830-1870*, Paris, Armand Colin, 1960.
- Via (Sara), « Une Phèdre décadente chez les naturalistes », in *Revue des sciences humaines*, N° 153, 1974.
- Zielonka (Anthony), « Renée et le problème du mal : explication d'une page de *La Curée* », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.
- Zilli (Luigia), « Du temps romanesque au temps théâtral : raison d'un échec », in *La Curée de Zola ou « la vie à outrance »*.

3. 日本語文献（著書の出版地が東京の場合は省略）

- 有富智世、「ゾラ『獲物の分け前』——視覚芸術との関連で——」、『日本フランス語フランス文学会 中部支部研究報告書』30号、2006年。
- 小倉孝誠、『挿絵入新聞「イリュストラシオン」にたどる19世紀フランス 光と闇の空間』、京都、人文書院、1996年。
- ヴェブレン（ソースティン）、『有閑階級の理論』高哲男訳、ちくま学芸文庫。北山晴一、『おしゃれの社会史』、朝日選書、1991年。
- 工藤浩二、「絵画とファッション・プレート——新しいインスピレーションを求めて」、『Modern Beauty フランスの絵画と化粧道具、ファッションに見る美の近代』、箱根、ポーラ美術館、2016年。
- グロー（フランソワ＝マリー）、『オートクチュール——パリ・モードの歴史』中川高行・柳嶋周訳、鈴木桜子監修、白水社（文庫クセジュ）2012年。
- 高井奈緒、「エミール・ゾラ『獲物の分け前』、エドモン・ド・ゴンクール『シエリ』における女性の身体と衣装の関係」、『ふらんぼー』36号、2010年。

高橋愛、「ゾラの小説における窓辺の女——近代都市パリへのまなざし——」、『社会志林』58(4)号、2012年。

高山宏、『テキスト世紀末』、ポーラ文化研究所、1992年。

寺田光徳、『欲望する機械——ゾラの「ルーゴン＝マッカール叢書」』、藤原書店、2013年。

中井敦子、「ガラス空間の機能——『獲物の争奪』における「温室」について——」、『仏文研究』25号、1994年。

能澤慧子、『モードの社会史 西洋近代服の誕生と展開』、有斐閣選書、1991年。

松井道昭、『フランス第二帝政下のパリ都市改造』、日本経済評論社、1997年。

深井晃子、『パリ・コレクション』、講談社、1993年。

フリース(アト・ド・)『イメージ・シンボル事典』山下主一郎主幹、荒このみ他共訳、大修館書店、1984年。

ペロー(フィリップ)、「モードの世界」、ジャン＝ポール・アロン編『路地裏の女性史 19世紀フランス女性の栄光と悲惨』片岡幸彦監訳、新評論、1984年。

：『衣服のアルケオロジ— 服装からみた19世紀フランス社会の差異構造』大矢タカヤス訳、文化出版局、1985年。

村田京子、「危険な「ヴィーナス」——ゾラの娼婦像と絵画——」、『女性学講演会 第2部「文学とジェンダー」』19号、2016年。

吉田典子、「モードと社会：ゾラ『獲物の分け前』における衣装・女・テキスト」、『近代』75号、1993年。

：『近代都市の誕生——オスマンのパリ改造とゾラ『獲物の分け前』について——』、『神戸大学教養部紀要』51号、1993年。

：『第二帝政期の文化とモード：ゾラ『獲物の分け前』における衣装・女・テキスト(2)』、『近代』78号、1995年。

：『空虚と襲——ゾラ『獲物の分け前』におけるモード・身体・テキスト』、『身体フランス文学——ラブレーからブルーストまで』、京都、京都大学学術出版会、2006年。

：『フランス19世紀におけるモード・文学・絵画』、『Modern Beauty フランスの絵画と化粧道具、ファッションにみる美の近代』。