



## 危険な「ヴィーナス」：ゾラの娼婦像と絵画

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2016-06-14 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	<a href="http://hdl.handle.net/10466/14981">http://hdl.handle.net/10466/14981</a>

## 第2回講演 文学における危険な女性たち（2）

# 危険な「ヴィーナス」 ——ゾラの娼婦像と絵画——

村田 京子

### はじめに

自然主義作家エミール・ゾラの『ナナ』は、19世紀後半の第二帝政期フランスにおける娼婦像を描いた代表的な小説とみなされている。ゾラは20巻にわたる《ルーゴン・マッカール叢書》において、ルーゴンとマッカールという二つの家系の結合から生まれた5世代にわたる子孫の運命を辿ることで、第二帝政期の社会全体を表象しようとした。叢書全体の構想を練った彼のプランには「四つの世界」——「民衆」「商人」「ブルジョワジー」「上流階級」——と「特殊な世界」として「娼婦、殺人者、司祭、芸術家」が記されている<sup>1</sup>。ゾラはこれらの社会階層に属する登場人物を小説空間に配置し、それぞれの階級の利害や欲望が交錯する世界を構築しようとした。そのうち、「娼婦(putain)」を主題としたのが叢書第9巻の『ナナ』である。この小説は1879年から80年にかけて『ヴォルテール』紙に連載小説として掲載されたが、連載当初から人間以下の獣性を扱った「四つ

---

\* 本稿は拙論「ロマン主義的クルティザンヌからゾラのナナへ——19世紀フランス文学における娼婦像の変遷——」（『西洋近代の都市と芸術2 パリI 19世紀の首都』、竹林舎、2014年）での考察を発展させたもので、一部内容に重複がある。

1 Armand Lanoux, Préface « Émile Zola et *Les Rougon-Macquart* », in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* d'Émile Zola, Paris, Pléiade (Gallimard), t.I, 1960, p.XX.

足動物の小説」、または「吐き気を催させる偽り」に満ちた作品として保守的な批評家から非難された<sup>2</sup>。ゾラはこうした批判への反論として『ヴォルテール』紙上に長文の記事を載せ、「我々の時代に関して、娼婦をありのままに描き出した本は一冊も見当たらない<sup>3</sup>」と述べた後、この小説の意図を明らかにしている。

私はどこにでもいるような娼婦 (*la première venue*)、恐らくは同様の娼婦がパリには数千人はいるような娼婦をしっかり描きたいという野心——多分、大きすぎる野心ではあるが——を持っていた。それはマリヨン・ドロルムや椿姫、マルコやミュゼットなどが示すあらゆる感傷主義、悪徳のあらゆる粉飾に対して抗議するためであり、そうしたことは風俗にとって危険で、貧しい娘たちの想像力に惨憺たる影響を及ぼすと考えている<sup>4</sup>。

ゾラがここで言及しているマリヨン・ドロルムはヴィクトル・ユゴーの同名の戯曲(1829)の主人公、椿姫はアレクサンドル・デュマ・フィスの同名の小説(1848)の主人公、マルコはヴォードヴィル座で上演された『大理石の娘たち』(1853)の主人公で、ミュゼットはアンリ・ミュルジュールの『ボヘミアン生活情景』(1846)に登場する女性である。とりわけマリヨン・ドロルムと椿姫は、ロマン主義時代に席卷した「恋するクルチザンヌ(高級娼婦)」「真実の愛によって浄化される娼婦」の典型である<sup>5</sup>。ゾラはこうした娼婦像の脱神話化を目指し、「真の娼婦」を描こうとした。

---

2 Henri Mitterand, « Études de *Nana* », in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* d'Émile Zola, Paris, Pléiade (Gallimard), t.II, 1961, p.1688.

3 *Ibid.*, p.1689.

4 *Ibid.*, p.1690. 下線引用者。今後、引用文における下線はすべて引用者による。

5 「恋するクルチザンヌ」のテーマに関しては、拙著『娼婦の肖像——ロマン主義的クルチザンヌの系譜』、新評論、2006年を参照のこと。

ゾラは小説の草案において、主人公のナナを次のように設定している。

すべての登場人物が最後にはナナの足元に打ち負かされねばならない。彼女の周りには廃墟と死体しか残らない。彼女は全てを一掃し、消失させてしまう<sup>6</sup>。

このように、ナナは社会の解体をもたらす危険な女として登場する。本稿ではゾラの描く娼婦の危険性を、ゾラと同じく「真の娼婦」を描いたとされる印象派の画家エドゥアール・マネなど、同時代の画家の絵画と関連させながら探っていきたい。

## 1. 「金髪のヴィーナス」

物語は、パリのヴァリエテ座でオペレッタ『金髪のヴィーナス』の主役としてナナがデビューする場面から始まる。演技も歌も下手な彼女が観客を魅了したのは、ひとえに彼女の肉体が放つ性的魅力である。とりわけ第三幕目に「金髪のヴィーナス」が姿を現わすやいなや、観客席に戦慄が走る。

ナナは裸であった。自らの全能の肉体を確信し、不敵な落ち着きを湛えて裸で立っていた。身を包むものは一枚の薄絹のみ。丸い肩、槍のように硬く尖ったピンク色の突起のあるアマゾネスの乳房、肉感的に揺れ動く大きな腰、脂ののったブロンドの太ももなど、彼女の全身が水の泡のように白く軽い布地の下から透けて見えたり、露わになったりしていた。それは、髪の毛以外には身を隠す覆いを何も纏わずに波間から生まれでるヴィーナスであった<sup>7</sup>。

---

6 Henri Mitterand, *op.cit.*, p.1670.

7 Émile Zola, *Nana*, Paris, GF Flammarion, 2000, pp. 62-63. 本稿における『ナナ』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、川口篤・古賀照一訳『ナナ』、新潮文庫、1959年を参照した。

この「髪の毛以外には身を隠す覆いを何も纏わずに波間から生まれでるヴィーナス」は、ピーター・ブルックスが指摘しているように<sup>8</sup>、アカデミー絵画の代表作、アレクサンドル・カバネルの《ヴィーナスの誕生》(図1)を彷彿とさせる。ナナが舞台デビューするのは1867年で、ちょうど万国博覧会がパリで開催された年に当たり、万博での美術展に出品された



図1 アレクサンドル・カバネル《ヴィーナスの誕生》(1863)



図2 ウィリアム・ブーグロー《バッカスの巫女》(1862)

8 Peter Brooks, « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », in *Romantisme*, N° 63, 1989, p.69.



図3 ジャン＝レオン・ジェローム  
《アレオパゴス法廷に立つフリユネ》(1861)

のがカバネルの《ヴィーナスの誕生》であった。その他にもウィリアム・ブーグローの《バッカスの巫女》(図2)やジャン＝レオン・ジェロームの《アレオパゴス法廷に立つフリユネ》(図3)など、この美術展には艶めかしい女の裸体が氾濫していた。しかも皇帝ナポレオン三世がカバネルの絵を買い上げたことで、彼のヴィーナスは芸術的にも道徳的にもお墨付きを得たことになった。ゾラはカバネルに対して、古代のヴィーナス像に「媚態」<sup>コケツトリ</sup>と「甘ったるい柔らかさ」<sup>9</sup>を付け加えて、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<sup>10</sup>のようだ。それは肉と骨からできているのではなく——そうであれば淫らになってしまう——、一種の白とピンクの練り菓子でできている<sup>11</sup>。

9 Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p.182.

10 1840年頃、モンマルトルのノートル＝ダム・ド・ロレット教会の周辺に大勢の娼婦たちが住みついたことから付けられた娼婦の呼称の一つ。

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

ゾラはカバネルが「肉と骨からできていて」生身の女性ではなく、「白とピンクの練り菓子」または「愛らしい人形<sup>12</sup>」——それは当時のブルジョワの男の幻想や夢、欲望に基づく理想の女性像に他ならない——を作り出したと非難している。また、ちょうど『ナナ』の執筆時期にサロンに出品された《ヴィーナスの誕生》(図4)の作者ブーグローに対してゾラは、「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<sup>13</sup>」という皮肉交じりの評価を下している。



図4 ウィリアム・ブーグロー  
《ヴィーナスの誕生》(1879)

カバネルとブーグローのヴィーナスは、それぞれ腕を頭の上に曲げ、艶めかしいポーズを取って誘惑的な媚を投げかけている。しかも眼を半ば閉じているか、または視線が斜め横にずれているため、鑑賞者と眼を合わせることにはない<sup>14</sup>。それゆえ、男の鑑賞者がヴィーナスの裸体を心おきなく覗き見ることができる仕組みとなっている。要するに、これらのヴィーナスは男の「欲望の眼差し」に捧げられた裸体であった。しかも、ゾラが「人形」や「砂糖菓子」に喩えているように、「通俗的なまがいのもののヴィーナス (Vénus kitsch)<sup>15</sup>」であった。

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p.375.

14 ジェロームの《アレオパゴス法廷に立つフリユネ》においても、フリユネは同じポーズを取っており、ゾラはその「羞恥心」を表わす仕草は19世紀のブルジョワ道徳の価値観を反映したもので、絵を台無しにしていると批判している(*Ibid.*, p.184)。ここでも鑑賞者は法廷の判事と同様にフリユネの美しい裸身を覗き見ることができる。

15 Peter Brooks, *op.cit.*, p.71.



ゾラのアナも同様で、彼女は「ボルドナヴ〔劇場の支配人〕の捏造品」(37)とみなされている。「金髪のヴィーナス」アナは言わば、男の観客の集合的な欲望を掻き立て、満足させるために作り上げられ、「欲望の眼差し」の対象として値踏みされる「商品」であった。したがって、ボルドナヴが「女を見世物にする男」(38)と呼ばれ、彼自らが自分の劇場を「淫売屋 (bordel)」と称しているのも不思議ではない。

男の「欲望の眼差し」の対象となるのは、舞台に立つ女優だけに限らない。女の観客も「見られる」立場に立っている。アカデミー画家と対極にある印象派の画家たちは、近代都市パリの現代生活の一齣を切り取り、絵画の世界に視覚化した。その舞台の一つが劇場であった。例えば、ピエール＝オーギュスト・ルノワールの《栈敷席》(図5)では、美しく着飾った女性が描かれているが、その隣の男は不遜な態度でオペラグラスを斜め上に向けている。それは明らかに舞台に向けた視線ではなく、



図5 ピエール＝オーギュスト・ルノワール《栈敷席》(1874)



図6 メアリー・カサット《栈敷席にて》(1878)

恐らく彼は上の階の栈敷席の女性を眺めているのであろう。その証拠として、女性画家メアリー・カサットの《栈敷席にて》(図6)を挙げることができる。この絵では前景にオペラグラスを手にして熱心に舞台を見る女性が配され、背景には彼女の方にオペラグラスを向けている男性が描かれているのだ。ゾラの小説では、新聞記者フォッシュリーがヴァリエテ座でオペラグラスを向けるのは、栈敷席のミュファ伯爵夫人サビーヌであり、彼



女は彼の「欲望の眼差し」の対象となっている。このように、劇場において全ての女性が「見る」というよりも「見られる」という受動的な立場に立っている。

しかしナナの場合、こうした消極的な立場からの逆転が見出せる。先ほど引用した第三幕目の裸のヴィーナスの描写の後、「語り手」は次のように続けている。

そしてナナが腕を挙げると、フットライトの光の中で彼女の金色の腋毛が見えた。今や拍手も起こらなかった。もはや誰も笑う者はなく、男たちの顔は気難しげに緊張し、鼻は伸び、口はひりひりとして唾も出なかった。無言の脅迫をはらんだ風が音もなく通り過ぎたかのようにであった。突然、この無邪気な小娘の中に女が立ちあがって不気味な存在となり、女の性特有の狂気の一撃をもたらし、未知の欲望の扉を押し開いた。ナナは相変わらず微笑を浮かべていたが、それは男を食らう女の鋭い微笑であった。(63)

引用下線部の「無言の脅迫 (une sourde menace)」「不気味な (inquiétante)」「女の性特有の狂気の一撃 (le coup de folie de son sexe)」「男を食らう女 (mangeuse d'hommes)」の表現が如実に示しているように、ナナは突然、「愛らしい人形」から男に危険な力を及ぼす「宿命の女 (femme fatale)」に変貌している。実は、その兆候は前に引用した箇所ですでに現れていた。すなわち、彼女の「槍のように硬く尖った」「アマゾネス」の胸は男性的で攻撃的なエネルギーに満ちたもので、カバネルのヴィーナスのような「甘ったるい柔らかさ」とは無縁であった。ゾラは一見、アカデミー絵画のヴィーナス像に似せてナナを造形しながらも、その価値の転覆を計っているのだ。

## 2. ナナの獣性

興味深いことに、ナナと観客との立場の逆転が決定的になるのは、彼女

が「金色の腋毛」を見せた瞬間であった。それはまさに、女の生々しい現実が露わになった瞬間であり、「雌ライオンの毛」(237)のような髪の毛と相まって、ナナの毛深さは彼女の「獣性 (animalité)」を示すものである。とりわけゾラが強調するのは、彼女の肉体から発散される「生命の匂い (odeur de vie)」(57)であった。堅物のミュファ伯爵が女優の楽屋に至る舞台裏を通る時、彼をまず襲ったのが「ガスの匂いや、舞台装置の糊の匂い、薄暗い舞台隅の不潔な匂い、端役的女優たちの下着の匂いなど、舞台裏特有のきつい匂い」(165)である。さらに「髪の毛のすえたような動物臭に混じって、紅白粉の麝香の匂いや女の匂い」(165)に圧倒されて、彼は息苦しくなる。ナナの楽屋でその息苦しさは頂点に達する。ガス灯の熱でむっとするような空気によって「倍加された女の匂い」(167)に彼は危うく気絶しそうになるのだ。その匂いは伯爵が昔、匂いを嗅いで死にそうになった萎れた月下香<sup>グッ カヨウ</sup> [リュウゼツランの一種]の匂いであり、「月下香が腐る時には女の匂いがする」(167)と「語り手」が説明を加えている。ゾラが《ルーゴン・マッカール叢書》の構想プランの中で使っていた「putain (娼婦)」という言葉自体、「puer (悪臭を放つ)」という動詞を連想させる。実際、アラン・コルバンによれば19世紀当時、娼婦は「耐えがたい腐臭 (une puanteur insupportable)<sup>16</sup>」を放つ存在とみなされていた。このように、ナナの肉体は「腐敗」と「死」をもたらす動物的な「匂い」によって特徴づけられ、それがゾラにおける「真の娼婦」の実態であった。

当時、娼婦は梅毒を男に伝染し、その肉体を腐敗させるとみなされていたが、さらに精神的な腐敗をもたらす要因ともなる。娼婦の肉体は男の中の本能的な衝動を掻き立て、知性を失った獣に退化させる魔術的な力を擁している。例えば、バルザックの『娼婦盛衰記』(1847)では娼婦エステルについて、彼女と関わった男の一人が次のように述べている。

彼女は魔法の杖のようなものを持っていて、それを使って、まだ感受性を失っていない男たちの内に激しく抑圧された獣のような欲望を解

16 Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion, 2008, p.71.

き放ってしまう。彼女のように獣に向かって「檻から出よ」と命令できる女はパリには一人もいない。獣は檻から出て放蕩の限りを尽くすのだ<sup>17</sup>。

ナナも同様である。ゾラは、作品の構想メモに次のように記している。

社会全体が女の尻に殺到している。一匹の雌犬の後を追う猟犬の群れ。その雌犬は盛りがついているわけではなく、後に従う犬たちを馬鹿にしている。雄の欲望の詩。世界を揺り動かす大きな力。それは女の尻か宗教しかない<sup>18</sup>。

ナナを求める男たちは、もはや理性的な「人間の男 (homme)」ではなく、獣の「雄 (mâle)」に退化しているのだ。実際、ウージェニー皇后の侍従長を務める謹厳なミュファ伯爵がナナに命じられるまま、四つん這いになり、「熊」となって唸ったり噛みついたりして、「獣性への渴望」(449)に駆られる場面がある。ナナは男の肉体だけではなく、人格そのものを解体する危険な存在で、まさに「社会の解体をもたらす酵母、裸体、尻<sup>19</sup>」であった。

ミュファが舞台裏の覗き穴から見たナナの姿も不気味なものであった。

弧を描く眩いばかりのフットライトの向うに、茶褐色の煙が立ち込めたように薄暗い観客席が見えた。蒼白くかすんだ顔が並ぶ精彩のない背景をバックにして、ナナの姿が棧敷席から天井棧敷まで塞ぎ、白く大きく浮かび上がっていた。伯爵は彼女の背中越しに、その張った腰や開いた腕を見ていた。一方、ナナの足元すれすれの床にはプロンプターの老人の貧相で正直そうな顔が、まるで斬られた首のように載っ

---

17 Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Pléiade (Gallimard), t.VI, 1977, p.442.

18 Henri Mitterand, *op.cit.*, p.1669.

19 *Ibid.*, p.1670.

ていた。(181)



図7 ギュスターヴ・モロー  
《ヘロデ王の前で踊るサロメ》(1876)



図8 ギュスターヴ・モロー  
《出現》(1876)

この場面は、洗礼者ヨハネの首を斬らせたサロメを彷彿とさせる。ジョイ・ニュートンが指摘しているように、象徴主義の画家ギュスターヴ・モローがゾラに与えた影響を無視することはできない<sup>20</sup>。とりわけモローが1876年のサロンに出展した《ヘロデ王の前で踊るサロメ》(図7)と《出現》(図8)は、『ナナ』のこの場面と密接なつながりがあるように見える。

ゾラの小説では舞台裏からの視点によって現実世界の中に突然、幻想空間が出現したかのようで、背景の「茶褐色の煙」はモローの絵の茶褐色の背景に重なり、観客席に並ぶ「蒼白くかすんだ顔」はモローの絵ではヘロデ王など背景の人物像と合致する。その上、《出現》で宙に浮かぶヨハネの首に驚いて立ち竦むサロメは、ナナと同様に半裸である。

現実世界を描く印象派の画家を擁護するゾラにとって、神話や聖書を題

20 Joy Newton, « Zola et les images : aspects de *Nana* », in *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, Paris, Nathan, 1992, pp.468-470.

材とし、「洗練された、複雑で謎に満ちた夢<sup>21</sup>」を描いたモローの絵画は彼の理解を越え、ゾラのサロン評ではモローはあまり評価されていない。確かに、モローのサロメは肉感的なナナとは違い、現実離れた神秘的な雰囲気を漂わせている。しかし、ゾラと親しかったフローベールやユイスマンスはモローの賛美者であり、特にユイスマンスは後に『さかしま』(1884)を執筆し、数頁にわたってモローのサロメ像に言及している。その中に「彼女に近づく者、彼女を見る者、彼女が触れる者すべてに毒を与える、無頓着で無関心、無責任な怪物のような獣<sup>22</sup>」という一節がある。それは「自然の力そのもののように無意識で、その匂いだけで世界を毒する金色の獣」(238)とみなされるゾラのナナと重なる。ゾラもまた、モローのサロメ像にユイスマンスと同じようなイメージを抱いたのではないだろうか。少なくとも、熱心なカトリック信者であるミュファ伯爵から見たナナは「悪魔」(173)の表象、まさに男の首を斬るサロメであった<sup>23</sup>。

ミュファがナナの虜となった要因は、その強烈な「女の匂い」だけではない。彼はイギリスの皇太子に付き添って訪れたナナの楽屋で、彼女が化粧するのを目撃することになる。

ミュファ伯爵は白粉や紅白粉の倒錯に魅了され、真っ白な顔に真っ赤な唇、黒いアイシャドーで隈取りしたために大きくなり、愛に燃えたぎってやつれたようになった眼の、この描かれた若さに狂おしい欲望を掻き立てられて、より一層悩ましく感じていた。(174)

21 Émile Zola, *Écrits sur l'art*, p.344.

22 J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Folio (Gallimard), 1977, p.132.

23 第7章でミュファの前でナナが全裸の姿を鏡に映して自己陶醉に耽る場面で、「彼女は最後には両膝を開いて、腹踊りをするエジプトの踊り子のように絶えず身体を細かく震わせながら、左右に揺すり、上体を腰の上で回す奇妙な遊びに耽りだした」(237)という描写がある。腹踊りをする「エジプトの踊り子 (almée)」に喩えられたナナは、フローベールの『ヘロディアス』に登場するサロメを彷彿とさせ、フローベールの影響が見出せる(『ヘロディアス』とゾラのナナとの関連については、同講演会で発表した大鐘敦子氏の論考を参照のこと)。

ここでは白粉で真っ白に塗られた顔に真っ赤な唇、黒く縁取りされた眼が強調されている。こうした厚化粧は女優だけに限らず、娼婦を特徴づけるものであった。19世紀においては、化粧は「本来の肌の白さや美しさ」を見せるに留まり、肌の手入れの範囲を越えて赤い紅を付けるなど、「これみよがしな化粧」は「家父長的道德規範からの逸脱」を示すものとして糾弾の対象となった<sup>24</sup>。厚化粧は言わば、娼婦の専売特許であり、若い娼婦を描いたエルネスト＝アンジュ・デュエズの《栄華》(図9)がそれを物語っている<sup>25</sup>。この絵の女性に関して、ホリス・クレイソンは次のように解説している。



図9 エルネスト＝アンジュ・デュエズ《栄華》(1874)

彼女の顔の色彩は厚化粧——すばめた赤い唇、真っ黒な眉と眼、粉おしろいをつけた頬——によって生じた結果である。肌はややピンク色で粉おしろいの下で紅潮している。そして頬の膨らみと眼の上のたるみは、恐らく睡眠不足(恐らくはアルコールまたはタバコの濫用)によるものであろう。その若々しさが退廃的に見えるのは、眼に見えるほど赤くなった耳のせいで、その耳にはイヤリングが輝いている<sup>26</sup>。

24 井方真由子「エドゥアール・マネの《ナナ》と“化粧をする女”のイメージ」、『ジェンダー研究』第10号、2007年、63頁。

25 ゼラは1874年のサロン評でデュエズの《栄華》に触れている(Écrits sur l'art, p.271)。この絵は年若い、落ちぶれた娼婦を描いた《悲惨》と対になっている。それはゼラの小説では「酒に溺れた娼婦の無残な老醜の姿」(353)を曝け出す「ボマレ女王」という名の元娼婦に相応し、彼女の姿を見たナナが自らを待ち受ける運命を予感して恐怖に駆られる場面がある。

26 Hollis Clayson, *Painted Love. Prostitution in French Art of the Impressionist*



デュエズの娼婦は高価な流行の衣装を身に纏い、その栄華を極めているが、厚化粧の顔は退廃的な雰囲気をも漂わせている。ナナも同様に、ミュファがナナの内に見たのはまさに「描かれた若さ (jeunesse peinte)」の持つ「倒錯 (perversion)」の世界であった。それは、その場に居合わせた放蕩者の皇太子やシュアール侯爵には見慣れた光景であったが、道徳堅固な伯爵にとって初めての経験で、彼は「悔恨の入り混じった快樂」、「罪を犯した時に、地獄への恐怖によって一層鋭く感じられるカトリック信者の快樂」(174)を味わったのである。彼はこの化粧の場面で完全にナナの虜となってしまう。こうした倒錯的な愛は、デュマ・フィスの描く椿姫などロマン主義的クルチザンヌには見出せない「真の娼婦」の特徴の一つであった。

次に象徴主義のモローや、カバネル、ブーグローなどアカデミー画家とは対極にある印象派の画家、エドゥアール・マネの絵画がゾラのナナとどのように関わっているのかを見ていきたい。

### 3. マネによる「真の娼婦」像とナナ

周知のように、マネが1865年のサロンに出展した《オランピア》(図10)は大きなスキャンダルを引き起こした。サロン評でもマネのオランピアは「黄色い腹のオダリスク」「一種の雌ゴリラ」などと呼ばれ、その醜さと不潔さが強調されて「死体置き場の恐怖」を想起させるとまで酷評された<sup>27</sup>。それに対して唯一、マネ擁護の論陣を張っ



図10 エドゥアール・マネ  
《オランピア》(1865)

---

*Era*, New Haven & London, Yale University Press, 1991, p.65.

27 Cf. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp.86-94.

たのがゾラであった。彼は《オランピア》をアカデミー絵画と対立させて、次のように書いている。

当節の画家はヴィーナスを描く時、自然を修正し、嘘をつく。エドゥアール・マネはどうして嘘をつくのか、どうして真実を語らないのかと自問した。彼は我々にオランピアを、まさしく現代の娼婦、あなたが歩道で出会うような娼婦「…」を現出させている<sup>28</sup>。

このゾラのマネ擁護は彼が後に展開した、自らの小説『ナナ』に対する酷評への反論——同時代の「ありのままの娼婦」「真の娼婦」を描いたと主張——と同じ論法に則っている。さらに、マネは主題よりも色彩を先行させたとして、ゾラは次のように続けている。

あなた「マネ」には裸の女性が必要であった。それで、最初に姿を現した女、オランピアを選んだ。あなたには明るく光輝く色斑が必要だった。それで花束を置いた。あなたには黒い色斑が必要だった。それで片隅に黒人女と猫を置いたのだ<sup>29</sup>。

ここでゾラが使っている「最初に姿を現した／どこにでもいるような女 (la première venue)」という表現は、本論冒頭で引用したゾラの反論記事（「どこにでもいるような娼婦」と訳した部分）にも見出せる。デュマ・フィスの『椿姫』が「気高い不幸」を描いた「例外的な」娼婦の物語であったのに対し<sup>30</sup>、ゾラは「どこにでもいるような娼婦」を美化することなくあ

---

28 Émile Zola, *Écrits sur l'art*, pp.160-161.

29 *Ibid.*, p.161.

30 『椿姫』は、次のような「語り手」の言葉で終わっている。「私は悪徳の使徒ではない。しかし、気高い不幸のあげる祈りの声が聞こえる所ではどこでも、私はそのこだまとなるつもりだ。繰り返して言うが、マルグリットの物語は例外的なものである。しかし、それが一般的なことであったならば、書く必要もなかったであろう」(Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Paris, GF Flammarion, 1981, p.250)。

りのままに描こうとした。マネもまた、アカデミー絵画のような美化した女の裸体ではなく、「現代の娼婦」を題材とすることで、ゾラの眼には「真の娼婦」を描いた画家と認識されていた。

マネのオランピアが批判されたのは、絵画の平面性やレアリズム的表現、主題よりも色彩の優先など、アカデミー絵画の伝統的な規範から外れたことによるが、オランピアの視線もまた、物議を醸した要因であった。すでに見たカバネルやブーグローのヴィーナス、またはジェロームのフリユネとは違い、オランピアは媚びることも恥じることもなく、平然とした態度で鑑賞者に視線をまっすぐ向けている。それは、T. J. クラークの言葉を借りれば、「自らが性的理由で見られ、値踏みされていることを意識<sup>31</sup>」した主体的な視線で、男の鑑賞者はその挑発的な視線にたじろがざるを得ない。クラークはさらに、オランピアは「高級娼婦 (courtisane)」として描かれていると同時に、「もぐりの下級娼婦 (insoumise)」としても描かれていると指摘している<sup>32</sup>。insoumise の原義は「不服従の女」で、衛生学者アレクサンドル・パラン＝デュシャトレが推し進めた規制主義〔娼婦を警察の風俗取締局に登録し、娼家に閉じ込めて監視しようとするもの〕の網から逃れた最底辺の娼婦を意味し、当局が最も恐れていた存在であった<sup>33</sup>。

ゾラのナナもまた、裕福な貴族やブルジョワ階級に囲われる「高級娼婦」になるものの、もとはパリの最下層の階級出身である。実際、役者のフォンタンと同棲した時期には、娼婦仲間のサタンと共に「もぐりの娼婦」として警察の一斉検挙で危うく捕まるところであった。新聞記者のフォシュリーは「金蠅」というタイトルの記事で、ナナを何世代にもわたる貧困と飲酒の遺伝のために「性器<sup>セックス</sup>の神経的な変調」(236)をきたした女とみなし、次のように描いている。

31 T. J. Clark, *op.cit.*, p.131.

32 *Ibid.*

33 Cf. Alexandre Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, J.-B. Ballière, 1837, 2 vol. また、前掲の拙著『娼婦の肖像』、237～239頁を参照のこと。

彼女はパリの場末の舗道の上で成長し、肥料をたっぷり施した植物のように、背が高く美しく、素晴らしい肉体となった。彼女は自らがその産物である貧者や社会に遺棄された者たちの復讐を行っている。民衆の間に醸成された腐敗が彼女を通じて上昇し、貴族階級を腐敗させている。彼女は自ら意識することなく自然の力、破壊の酵母となり、その雪のように白い太もの間でパリ中を腐敗解体している。(236)

この記事の最後で、ナナは「汚物から飛び立った金色の蠅」、「路傍に放置された腐肉から死を取り出し、[...] 宝石のように煌めきながら宮殿に窓から入り、人々の上にとまるだけで毒を盛る蠅」(236)に喩えられている。ピーター・ブルックスによれば、それは「女の強烈なセクシュアリテと下層階級を同一視し、肉体を階級間の混乱と潜在的な革命の源とみなして恐怖の対象とするゾラに典型的な発想<sup>34</sup>」であった。insoumise はまさに「もぐりの下級娼婦」を意味するだけでなく、当局に服従しない民衆、すなわち、革命を引き起こす混沌としたエネルギーを秘めた下層階級にも結びつき、社会の秩序を乱す危険な存在となる。マネのオランピアも、批評家をはじめとする当時のブルジョワ階級から見れば、潜在的な破壊力を秘めた insoumise として認識され、それが大きな反感を招いたように思える。こうした点でもゾラとマネは同じ娼婦像を共有していると言えよう。

マネのオランピアが当時の批評家たちを憤激させたもう一つの理由として、クラークが挙げているのはオランピアの左手の位置だ。アカデミー派の批評家、カミーユ・ルモニエは 1870 年のサロン評で次のように述べている。

(女の) 裸体が慎み深さを帯びるのは、服を脱いで裸になる途中の状態ではない時に限る。裸体は何も隠していないが、それは何も隠すも

---

34 Peter Brooks, *op.cit.*, p.76.

のなどないからだ。裸体が何かを隠す時には淫らになる<sup>35</sup>。

アカデミー絵画の裸体では腋毛や陰毛は描かないことが鉄則であり、それによって「何も隠すものなどない」ことを証明していた。マネのオランピアも一応、その規範に従って描かれている。しかし、そのこわばった左手は局部を隠しているように見えながら、その部分を「見るよう促している<sup>36</sup>」ようでもあり、その下に隠すべきものがあることを暗示している。そこに批評家たちは「卑猥さ」を見出し、激しい非難を浴びせかけたのだ。

一方、ゾラの小説の主軸は、ブルックスの言葉を借りれば「ナナを裸にすること」、「パリ全体をその魅力の虜にしているブロンドの肉体の秘密を一つ一つ明らかにすること」である<sup>37</sup>。しかし、ナナは「金髪のヴィーナス」として舞台上に登場した時、観客の眼には一瞬「裸」に映ったものの、薄絹を纏っていた。ナナの裸体を垣間見せる薄絹は、観客たちの欲情をより一層掻き立てる装置として機能していた。また、彼女がミュファの前で全裸の姿を鏡に映しだして自己陶醉に耽る場面では、「逞しい筋肉を秘めた、がっしりした腰」、「女戦士のように硬く突き出した胸」、「縞子のようにきめ細かい肌」、「肩と腰のあたりでわずかに波打つ見事な曲線」、「雌馬のような尻と腿」(237-238)などと身体のパーツが一つずつ列挙される。しかし、「深くくびれのある腹の膨らみ」の箇所では、「そのくびれの影が悩ましいヴェールとなって性器を覆い隠していた」(238)とある。ここでも「ヴェール」のせいで、ナナの肉体の全てが露わになったわけではなかった。

「他者」としての女の肉体はその「秘密」が全て明らかにされ、男の価値規範に組み込まれることで初めて無害なものとなる。しかし、「覆い隠された女の性(器)」は、言葉では言い表わされないもの、男性原理では捉えきれない「謎」となって男を惹きつけると同時に、恐怖を抱かせることになる。ナナの肉体は「謎」を秘めているがゆえに、どの男も彼女を完全

35 Camille Lemonnier, *Salon de Paris 1870*, cité par T. J. Clark, *op.cit.*, p.295.

36 T. J. Clark, *op.cit.*, p.135.

37 Peter Brooks, *op.cit.*, p.67.

に所有することはできず、ミュファにとってナナは現実の女から神話的表象——「その匂いだけで世界を毒する金色の獣」——に変貌するのである。

ところで、ナナの肉体が持つ破壊力は、しばしば「深淵 (gouffre, abîme)」や「穴 (trou)」といったメタファーで表わされている。例えば、ヴァリエ通りのナナの豪華な屋敷は次のように描かれている。

その屋敷は深淵 (abîme) の上に建っているかのようにであった。男たちはその財産、身体、名前に至るまでそこに呑み込まれ、わずかの塵の跡も残らなかった。(419)

男たちは次々に金を巻き上げられて死屍累々と積み重なり、手押し車一杯の金も、彼女の贅沢の重みでめりめりときしみながら屋敷の床下に絶えず掘り下げられていく穴 (trou) を埋めることはできなかった。(420)

エレオノール・ルヴェルズィが指摘しているように、この「深淵」「穴」はナナの性器のメタファーである<sup>38</sup>。ナナのイメージには他にも「空虚 (vide)」(334, 337) や「虚無 (néant)」(476) といった言葉が付きまっている。それは確かに、彼女が表象する第二帝政社会の虚飾とその空虚さを反映したものだ<sup>39</sup>。しかし、それだけではない。作中の人物ミニオンはナナの屋敷の壮麗さに感嘆し、次のような見解を抱いている。

人夫の手も借りず、技師が発明した機械の力も借りずに独力でパリ中を揺り動かし、多くの死体がそこに眠る富を築きあげたのは別のもの、

---

38 Éléonore Reverzy, *Nana d'Émile Zola*, Paris, Folio (Gallimard), 2008, p.143.

39 ナナの生没年(1851-1870)が第二帝政の始まり(ルイ・ナポレオンのクーデタ)と終わり(普仏戦争の勃発)に重なり、ナナの華々しい舞台デビューが第二帝政の頂点(1867年の万博)に当たるなど、ナナと第二帝政の結びつきは深い。両者の相関関係に関しては、特に Marjorie Rousseau, « Destinée féminine et destinée historique dans *Nana* », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 84, 2010 を参照のこと。



人々が馬鹿にするほんの取るに足りないもの、あの魅力的な裸身のほんの一部によってであり、あの恥ずべき些細なものによってで、しかしそれは世界を持ち上げる力を持つ強力なものであった。(455)

このように、一見「ほんの取るに足りないもの (une petite bêtise)」、「あの恥ずべき些細なもの (ce rien honteux)」に見えるナナの「性(器)」が「世界を持ち上げる力」を持つに至る。それは、すでに見たルモニエの美術評の一節「(女の) 裸体は何も隠していないが、それは何も隠すものなどないからだ (Il [le nu] ne cache rien parce que rien n'est à cacher)」と鋭く対立し、男性から見た価値のないもの(「無／些細なもの (rien)」、「虚無 (néant)」、「空虚 (vide)」)が反転して強力な「力 (force)」に変容している。言わば、男性原理に基づく価値観の転覆と言えよう。

ミニオンがナナに崇拜の念を抱くように、ナナの「性(器)」は今や、男たちの崇拜の対象、「聖なる存在」へと変貌する。実際、ナナは「パリ中の人々が彼女の比類なき裸体を崇めにくる祭壇、または王座のような、いまだかつて存在したことのないようなベッドを夢見ていた」(420)。それはまさに、ポール・セザンヌの《永遠の女性》(図11)を彷彿とさ



図11 ポール・セザンヌ  
《永遠の女性》(1877頃)

せる<sup>40</sup>。セザンヌの絵の中央には、天蓋のついたベッドに座る裸の女性が配され、その周囲を男性たちが取り巻いている。とりわけ画面左側には司教、銀行家、軍人、法曹界の人物が認められるが、ゾラの小説でも高級官僚のミュファ、名門貴族のヴァンドゥーヴル、金融資本家のシュタイネル、軍人のフィ

40 セザンヌの《永遠の女性》とゾラのナナの類似性の詳細に関しては、吉田典子「オランピア、ナナ、そして永遠の女性——マネ、ゾラ、セザンヌにおける絵の中の女の眼差し」、『言語文化』第29号、2012年、178～182頁を参照のこと。

リップ・ユゴンなど様々な身分・職業の男性がナナを取り囲んでいた。ゾラが構想メモに記しているように、彼女は「中心となる肉体<sup>41</sup>」として世界に君臨しているのだ。

マネの絵画とゾラのナナとの関係に戻れば、マネが1877年にサロンに出して落選した《ナナ》(図12)に触れる必要がある。マネの《ナナ》はゾラの同名の小説よりも前に描かれたものだが、ユイスマンスが、少女時代のナナが登場する『居酒屋』(1877)と関連づけているように<sup>42</sup>、ゾラのナナとの関わりがしばしば論じられてきた<sup>43</sup>。マネの《ナナ》で描かれているのは、白いレースのペチコートに水色のコルセットをつけた下着姿の若い娘の化粧風景である。画面右端には、燕尾服にシルクハットの老紳士



図12 エドゥアール・マネ  
《ナナ》(1877)

がソファに座っているが、その姿は画面の縁で半ば切断されている。途中で切断された人物像は、「伝統的な物語的畫面構成法によって課せられる閉塞性——画面内で主題が完結をみることを避ける方法<sup>44</sup>」として、マネや印象派の画家たちの多くが採用した手法で、現代生活のある瞬間を偶然に捉えた「生の断片 (tranche de vie)」を表わしている。マネの《オペラ座の仮面舞踏会》(図13)がその優れた例である。

しかし、ヴェルナー・ホーフマンやホリス・クレイソンによれば、《ナナ》

41 Henri Mitterand, *op.cit.*, p.1670. 強調はゾラ自身。

42 J.-K. Huysmans, « Le Nana de Manet (1877) », in *Bulletin de la Société, J.-K. Huysmans*, N° 50, 1965.

43 例えば、アンリ・ミトランはマネが『居酒屋』に登場するナナから着想を得て《ナナ》を描き、ゾラは「彼の小説の第5章で、皇太子とミュファ伯爵の前でナナが化粧する場面を描く時、マネの《ナナ》を思い出した」と想定している (Henri Mitterand, *op.cit.*, p.1667)。

44 リンダ・ノックリン『絵画の政治学』坂上桂子訳、彩樹社、1996年、114頁。

は例外で、男性像の断片化は意図的なものであり、「率直な娼婦礼賛<sup>45</sup>」の絵画となっている。というのも、画面の中で唯一、全体像が描かれているのが中央の女性であるからだ。ホーフマンによれば、『『全体』が描かれている人物の方が、断片化された人物よりも、絵画の計算上では『より高い』地位<sup>46</sup>』を占めるといふ伝統的法則にマネ



図13 エドゥアール・マネ  
《オペラ座の仮面舞踏会》(1873)

が従ったためである。女性はその肉体の現存によって、断片化された男性より優越的な立場にある。

この男女の力関係は、ゾラの小説ではミュファ伯爵をはじめとする男たちとナナの関係に照応し、彼らはナナの「全能の肉体」(62)によって去勢され、アイデンティティの解体、断片化を余儀なくされている。マネの絵では文字通り、男性像の断片化となって具現されていると言えよう。

マネのナナで最も注目すべきは、彼女の視線である。右端の男性の視線はナナの腰のあたりに注がれているが、ナナの方は彼の存在を無視するかのように、正面——絵の鑑賞者——に向けて媚びるような視線を投げかけている。ホーフマンは、老紳士と「交換可能なパートナーは画面のそとに立っている<sup>47</sup>」として、ナナを巡る老紳士と鑑賞者の三角関係をそこに見出している。ナナは鑑賞者の「視姦的関心」にその視線で応え、それによって紳士は「騙された端役」に変わる。しかしナナの共犯の鑑賞者も、そのうち騙される側に回ることが暗示されている、というのだ<sup>48</sup>。要するに、

45 Hollis Clayson, *op.cit.*, p. 69.

46 ヴェルナー・ホーフマン『ナナ マネ・女・欲望の時代』水沢勉訳、PARCO 出版局、1991年、32頁。

47 同上、33頁。

48 同上、34頁。

いかなる男も彼女にとって交換可能な存在に過ぎない。ゾラのナナも同様に、マネの絵の老紳士はミュファ伯爵に相応し、彼が彼女を独占しようといくら努めても、ジョルジュ・ユゴンやフォンタン、舅のシュアール侯爵など様々な男が彼女と同食しているのを次々に発見する羽目に陥る。

さらに、マネのナナの特徴は、彼女が男の欲望の対象として「見られる女」であると同時に「見る女」——「自分が賛美されていることを意識しながら、外部の鑑賞者を見ている<sup>49</sup>」女——でもあることだ。その上、ホーフマンは「娼婦」を「みずからを他人にみせびらかしながらも、冷淡に観ている女<sup>50</sup>」とみなし、近代都市における特権的な観察者「フラヌール」の範疇に組み込んでいる。

ゾラのナナも、「金髪のヴィーナス」として舞台上上がる場面を皮切りに、楽屋でミュファ伯爵たちの前で化粧する場面、舞台裏の覗き穴から伯爵が覗く場面などで、彼女の肉体は常に男の「窺視 (voyeurisme)」の対象となっている。しかし、彼女もまた「自分が賛美されていることを意識」している。冒頭の舞台の場面で、ゾラは次のように描いている。

(狂おしい欲情に捉えられた) 失神状態の客たち——舞台の大詰めに  
なって疲れ切り、神経の調子の狂った 1500 人ものすし詰め客たち  
——を前にして、ナナはその大理石の肉体と、全ての観客を滅ぼして  
も自らは傷つくことのない強力な性を誇示して勝ち誇っていた。(64-  
65)

「大理石」は「冷たい美、死<sup>51</sup>」を意味し、「大理石の肉体 (chair de marbre)」を持つナナは、自らの裸体を観客の眼に晒しながらも、欲情に燃える男たちから距離を置き、「冷淡に観ている女」でもある。この点でも、ゾラのナナはマネのナナと重なる。それゆえ、ゾラとマネは近代都市パリ

---

49 Hollis Clayson, *op.cit.*, p. 69.

50 ヴェルナー・ホーフマン、前掲書、235 頁。

51 アト・ド・フリース『イメージシンボル事典』山下圭一郎他訳、大修館、1984 年、416 頁。

における「娼婦」の本質を、それぞれのナナに凝縮したと言えよう。

#### 4. 空間を侵食するナナ

すでに見たように、最下層の民衆の出であるナナは、民衆を搾取してきた上流階級を腐敗させ、解体することで民衆の復讐の道具と化していた。彼女が属する娼婦の世界——当時、「裏社交界／半社交界 (demi-monde)」と呼ばれていた——が「社交界／上流社会 (grand-monde)」をどのように侵食していったのかを、最後に検証していきたい。

シャンタル・ジェニンズが指摘しているように、この小説では二つの空間が対峙している。一方は上流社会の「落ち着いて威厳のある、冷やかな、禁欲的でさえある空間」、他方は裏社交界の「淫らでいかがわしく、不潔で吐き気を催すような空間」で、後者は前者を侵略しようと機を窺っている<sup>52</sup>。小説構造から見ても、第3章でミュファ伯爵夫人の夜会の様子が描かれた後、第4章ではナナの晩餐会の模様が描写され、社交界と裏社交界が対をなしている。どちらの空間でも同じ話題——万博を訪れる外国の賓客やビスマルク——を巡って会話が交わされ、男性の顔ぶれもほぼ同じである。ただ、女性たちの領域は明確に区分され、貴族の女性と高級娼婦は異なる空間に属している。しかし、第6章で物語の舞台がパリから田舎に移ると、二つの世界の衝突が起こる。ユゴン夫人の屋敷を訪れたミュファ伯爵など貴族たちが散歩の途中で、ナナたち娼婦に遭遇する場面、馬車に乗った娼婦一行に徒歩の貴族階級が道を譲るという立場の逆転が起こる。その時、伯爵夫人のみが一步も身を引かず、夫人とナナは「鋭い視線、一瞬にして相手を完全に見抜いてしまうような視線」(215)を交わしている。ただし、男性たちは顔なじみの娼婦たちを無視して挨拶せず、娼婦が社会的に認知されたわけではなかった。第9章では、舞台上に復帰したナナが彼女に割り当てられたオペレッタの女優の役ではなく、「堅気の女 (honnête femme)」(296)である公爵夫人の役を演じるものの、失

52 Chantal Jennings, « La symbolique de l'espace dans *Nana* », in *Modern Language Notes*, N° 4, mai 1973, p.768.

敗に終わる顛末が語られている。観客の嘲笑に腹を立てたナナは、舞台の上ではなく実生活においてパリで「貴婦人 (grande dame) の手本」(321) となることを誓う。第 10 章ではナナの変貌ぶりが次のように描かれている。

こうしてナナは、粹な女、男の愚行や汚辱を糧に生きる女、高級娼婦の中の侯爵夫人となった。[…] 彼女は瞬間に高級娼婦たちの間に君臨した。彼女の写真はショーウィンドーに飾られ、その名は新聞に書き立てられた。大通りを馬車で通ると、群衆は振り返り、女王に敬意を表する人民のように感動を込めて彼女の名を口にするのだった。[…] そして不思議なことに、舞台の上ではあれほど不器用で、堅気の女の真似をするとあれほど滑稽だった、この太った娘が街では勞せずして人々を魅了するのだった。それは […] 全能の女主人としてパリを闊歩する尊大で反抗的な悪徳の貴族であった。彼女が範を示すと、上流の貴婦人までがそれを真似た。(322)

引用下線部の「侯爵夫人 (marquise)」「君臨する (régner)」「女王 (souveraine)」「全能の女主人 (maîtresse toute-puissante)」「悪徳の貴族 (aristocratie du vice)」といった表現が示すように、ナナは裏社交界の貴族階級として頂点に立っている。それだけではない。「彼女が範を示すと、上流の貴婦人までがそれを真似た」とあるように、ナナは社交界に正式に認知され、本物の貴婦人と同列に並んでいる。

ナナの勝利が決定的になるのは、第 11 章のロンシャン競馬場でのグランプリの場面である。当時、パドック [馬の下見所] はジョッキークラブのメンバーなど上流階級専用の領域であった。娼婦たちがその囲いの中に入ることは絶対に禁じられており、ナナは悔しい思いをする。しかし、彼女はヴァンドゥーヴル伯爵の手を借りて「ついに禁断の地に足を踏み入れること」(375) ができる。それは、彼女が裏社交界と社交界を隔てる境界を越えた瞬間、上流社会の空間が裏社会によって侵略された瞬間であった。彼女はそこから皇族席の貴婦人たちを挑戦的に眺め、とりわけミュ



ファ伯爵夫人に鋭い視線を浴びせかけている。そこにはさらに、侍従長ミュファ伯爵を従えたウージェニー皇后も臨席していた。そして、ナナの名を冠した競走馬が優勝した時、馬と人間のナナが重なり合い、彼女は皇后を凌いで「女王ヴィーナス」として人々から喝采を受けることになる<sup>53</sup>。

興味深いことに、ロンシャン競馬場でのナナの衣装は時代に先駆けたものであった。物語冒頭で、女性たちの裾飾りのついたスカートが劇場の通路を塞いで通行の邪魔になる場面がある。それは当時、流行していたクリノリン・ドレス〔鯨骨、針金仕様の腰枠クリノリン(図14)を身につけたドレス〕が原因であった。というのも、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、夥しい量の付属物(レースのひだ飾り、リボンの玉結び、宝石、葉や花など)をつけるために30メートル以上の布が必要であったからだ<sup>54</sup>。こうしたドレスはあまりにかさ張るために、カリカチュアで



図14 第二帝政期のクリノリン



図15 オノレ・ドーミエ『シャリヴァリ』誌(1857)

キャプションには「畜生! 女たちが鋼のペチコートを着き続けるならば、腕を貸すのにゴム製の男を発明しないとイケない」とある。

53 「ナナの取り巻き／宮廷 (la cour de Nana) はますます人数を増し、彼女の勝利は躊躇していた者たちをも決心させた。彼女の馬車を中心にしたこのざわめきは最高潮に達し、ナナは狂気に憑かれたような彼女の家臣 (ses sujets) に囲まれた女王ヴィーナス (la reine Vénus) となった」(388)。

54 フィリップ・ペロー『衣服のアルケオロジー 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、154頁参照。

しばしば揶揄されるほどであった（図 15）。実は、1855 年にいち早くクリノリンを着用して流行させたのがウージェニー皇后で、彼女は「クリノリンの女王」と呼ばれていた。マリー・アントワネットの賛美者である皇后は、「ファッションとスタイルを通して精神的な貴族制を確立しようとしていた<sup>55</sup>」。フランツ・クサーヴァー・ヴィンターハルターの《ウージェニー皇后と女官たち》（図 16）は、ファッション・リーダーとしての皇后の姿を余すことなく描いている。ところが、ナナの衣装はそれとは全く違うものであった。

彼女はヴァンドゥーヴルの厩舎の色である青と白の異様な衣装を身につけていた。小さな胴着と体にぴったり張りついた青い絹のチュニックが腰の後ろの巨大な**バスル**（腰当て）で持ち上がっていた。それは、大きく膨らんだスカートの流行したこの頃としては、大胆なくらいお尻の線をくっきり描いていた。（356）



図 16 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）

クリノリンは 1865 年頃をピークにその流行が廃れ始め、1870 年代初めから徐々にバスル・ドレス（図 17）に置き換わるようになる。しかし、ショシャナ＝ローズ・マルゼルによれば、ナナのような「巨大なバスル」が出現するのはもっと遅い時期で、お尻の線がくっきりわかるほどになるのは、ゾラがこの小説を執筆していた時期（1879 年～80 年）の頃だという<sup>56</sup>。その上、「鬚から黄色い毛の房が背中に垂れて」（356）馬の尻尾

55 Therese Dolan, « Guise and Dolls : Dis/covering Power, Re/covering Nana », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol 26, N° 3-4, Spring-Summer 1998, p.381.

56 Shoshana-Rose Marzel, *L'esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français*

のように見えるナナの髪型も、70年代のものだ(図18)。このような時代錯誤的な描写をゾラが敢えてしたのは、「ナナの大胆さと周りのファッションに対しての彼女のイニシアティヴ<sup>57</sup>」を強調するためであった。それゆえ、ナナはウージェニー皇后の地位を篡奪して、ファッション・リーダーとなったと言えよう<sup>58</sup>。



図17 1870年代のバスル・ドレス



図18 1872年の髪型

第12章のミュファの娘エステル結婚を祝う饗宴の場面では、貴族の空間は裏社交界に侵食され、完全に占領されてしまう。伯爵家のサロンは、かつては「敬虔な威厳に満ちた古風な部屋」(403-404)であったのが、新しく買い入れた贅沢な家具調度に飾り立てられた「金ぴか」(405)の空間に変貌している。そこには肩を露わに剥きだしたデコルテの若い娘たちや、身体にぴったり張り付いた大胆なスカートの女たちがひしめき合い、「名家の出も汚辱にまみれた者も同じ享楽の欲望に肘突き合わず社会」

---

*du XIX<sup>e</sup> siècle*, Bern, Peter Lang, 2005, p.169.

57 *Ibid.*

58 ミュファが草稿では皇帝の侍従長であったのが、決定稿で皇后の侍従長に変わったのも、ナナと皇后との競合関係を強調するためであったと考えられる。

(411) を形成していた。要するに、「ミュファ家の屋敷は今や、裏社交界の場所固有のあらゆる特徴を誇示するようになる<sup>59</sup>」。

かつては、伯爵夫人サビーヌの赤い絹張りの長椅子だけが「官能的な逸楽の匂い」(104) を放って、くすんだ客間の中で違和感をもたらしていたのが、「今やそれが増殖し拡がって、逸楽的な物憂さや強烈な快楽で屋敷全体を満たし、時期遅れの情炎を激しく掻き立てていた」(404)。「赤」と「黄(金)」はナナと深く結びついた色で、「魂の墮落」を意味している<sup>60</sup>。「ゾラの人物の肉体は、社会化されているがゆえに肉体の枠を越えて自らを拡張し続ける<sup>61</sup>」とジャン＝ルイ・カバネスが指摘しているように、「赤」と「黄(金)」が増殖した伯爵の屋敷は、「拡張し続ける」ナナの肉体そのものを表象する空間となっている。ナナ自身、この祝宴に参加していて人々の噂的になるものの、具体的に姿を見せることはない。ゾラはナナのテーマ曲、『金髪のヴィーナス』のワルツがミュファの古い屋敷に浸み込み、その「名誉」と「信仰」(404) を奪い去る様を、次のように描いている。

[...]『金髪のヴィーナス』のワルツが古い家系の弔鐘を鳴らしていた。その間、眼に見えないナナが舞踏場の上にしなやかな肢体を広げ、卑猥な音楽のリズムにのって、熱っぽい空気に漂う彼女の匂いの酵母をこの世界に浸み込ませ、世界を分解してゆくのだった。(415)

このように、ナナは「眼に見えない (invisible)」存在となって空間を占拠し、貴族階級を破滅・崩壊へと導く。ナナと対立していた伯爵夫人サビーヌも「贅沢への嗜好」「世俗的な享楽への欲求」に駆られて財産を蕩尽し、その「金のかかる気紛れ」や「派手な化粧」(401) が問題視され

---

59 Chantal Jennings, *op.cit.*, p.70.

60 Alain Pagès, « Rouge, jaune, vert, bleu. Étude du système des couleurs dans *Nana* », in *Les Cahiers naturaliste*, N° 49, 1975, p.129.

61 Jean-Louis Cabanès, « La chair et les mots », in *Magazine littéraire*, N° 413, 2002, p.44.

ようになる。彼女の墮落は一見、ナナの悪徳が伝染した結果のように見えるが、その予兆は物語冒頭のフォシュリーが彼女の口元にナナと同じ黒子を発見する場面ですすでに示されていた。信心に凝り固まった姑と謹厳な夫によって抑圧されたサビーヌのセクシュアリティが、束縛から解放されて自由に発揮される時、彼女は「第二のナナ」に変貌する。ゾラはこの小説の草案で、ナナを当時的高级娼婦を指す言葉「ココット (cocotte)」と呼ぶ一方で、サビーヌを「合法的な立場によって守られた、より破壊的な悪徳<sup>62</sup>」の表象として「ココデット (cocodette)<sup>63</sup>」と呼び、両者を表裏一体の悪徳とみなしている。サビーヌは言わば、上流階級におけるナナの分身であった。

ゾラはこの小説を執筆するにあたって、バルザックの『従妹ベット』(1846)を念頭におきながら、バルザックとの差異化を計っていた。『ナナ』の草案では、サビーヌの人物像に関して「ユロの妻の羊のように崇高な性格を避けねばならない<sup>64</sup>」とある。七月王政期を舞台とする『従妹ベット』では、ユロ男爵を破滅に導く娼婦ヴァレリーに対抗するアドリーヌは、ユロの貞淑な妻として最後まで「美德」の象徴であった。それに対してサビーヌはフォシュリーを愛人に持ち、贅沢な嗜好を身につけ、高級娼婦と変わらない生活を送るようになる。アラン・コルバ



図19 トリコシュ《刷新されたパリ》、『ル・モンド・コミック』誌(1875-76)  
キャプションには「社交界の女性とココット。——で、どちらがココットの方?」とある。

62 Éléonore Reverzy, « Le dossier préparatoire de *Nana* », in *Nana d'Émile Zola*, p.173.

63 *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle* (Paris, C.N.R.S., Gallimard, 1976)によれば、cocodetteは「挑発的な服装・物腰の身持ちの悪い女」を意味する。

64 Éléonore Reverzy, *op.cit.*, p.170.

ンが指摘しているように<sup>65</sup>、第二帝政期には娼婦に関する規制主義が破綻をきたし、「もぐりの娼婦」が街路に氾濫するようになる。それに伴い、「娼婦」と「堅気的女性」の境界が曖昧になり、当時のカリカチュア(図19)が示すように、社会階層の違いを越えて両者が混じり合うようになる。こうした第二帝政期の社会を反映したのが、ゾラの『ナナ』であった。伝統的な貴族の空間はココットのナナとココデットのサビーヌという二人の女性によって、外と内から侵食され、解体していく。セクシュアリテを帯びた女の肉体は、ゾラにとって父権制社会の秩序を乱す危険性を秘め、それが空間の侵食というメタファーで表現されていた。

## おわりに

以上のように、ゾラの娼婦像をアカデミー絵画や印象派など、様々な絵画と結びつけながら検証した。ナナの獣性や厚化粧、服装や視線、下層階級の出自によって、ゾラは現実的で即物的な「真の娼婦」の実態とその危険性を浮き彫りにしている。それは、フォッシュリーの「金蠅」のイメージで表わされていた。その一方で、ナナは「悪魔」や「怪物」に喩えられている。こうしたイメージは、男の登場人物の眼を通したものであり、信心深いミュファが鏡に映るナナの姿に「悪魔」を見たように、視点人物の意識が投影されたものであった。ガエル・ベラルーは次のように指摘している。

鏡や窓は一種の変貌を促す。ゾラにとって、物理的な眼と内的な眼、すなわち外的視覚と魂の視覚を照応させることが重要である。内的視覚の方がしばしば打ち勝ち、世界は幻覚の様相を帯びる。しかし、ここでとりわけ留意すべきなのは、これらの内的視覚によって引き起こされるのは大多数において性への恐怖である<sup>66</sup>。

65 Alain Corbin, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1978, pp.171-220.

66 Gaël Bellalou, *Regards sur la femme dans l'œuvre de Zola. Ses représentations de l'encre à l'écran*, Toulon, Presses du Midi, 2006, p.147.



第13章の最後では、「語り手」自身がナナを神話的表象として描いている。

彼女は屋敷の山と積まれた富の真ん中で、打ち倒された多くの男たちを踏みつけて、ただ一人立っていた。骸骨で覆われた恐ろしい領土を持つ古の怪物と同じように、彼女も頭蓋骨の上に足を載せていた。[...] 滅亡と死を生み出す彼女の仕事は成し遂げられた。場末の汚物から飛び立った蠅は、社会を腐敗させる黴菌を運び、男たちの上にとまるだけで彼らに毒を盛ったのである。それは良いことであり、正しいことであった。彼女は自分の世界、貧者や社会に見捨てられた者たちの復讐をしたのだから。そして、殺戮の戦場を照らし出す朝日のように、彼女の性が栄光に包まれて昇り、一面に拡がる犠牲者の上に光輝く時も、彼女は自らが成し遂げた事を知らぬ美しい獣の持つ無意識を持ち続け、相変わらず善良な娘であった。

(459)

この部分はまさに、フローベールがゾラの小説を評して、「ナナは現実の女であり続けながら、神話となる。この女はバビロン〔古代都市バビロンは退廃の象徴として「大娼婦バビロン」としばしば呼ばれている〕的だ<sup>67</sup>」と述べた言葉がそのまま当てはまる。また、多くの犠牲者たちの「頭蓋骨の上に足を載せた」「怪物」ナナのイメージは、モローに続く象徴主義の画家ギュスターヴ＝アドルフ・モッサの《彼女》(図20)を彷彿とさせる。



図20 ギュスターヴ＝アドルフ・モッサ《彼女》(1905)

67 Lettre de Flaubert à Zola du 15 février 1880, citée par Éléonore Reverzy, *op.cit.*, p.198.

「語り手」はそれまで、登場人物の眼を通したナナのイメージを描くことで、彼らの視点とは距離を置き、客観性を保っていた。ところが、上記の引用では「語り手」自身がミュファとフォシュリーの見解をまとめる形でナナを神話的次元にまで高めている。そこには「語り手」の言説を通して、ゾラ自身の「内的視覚」に映し出された女の性のイメージが投影されているように思える。そして、ベラルーが指摘しているように、ゾラにおいて「内的視覚」が引き起こすのは「性への恐怖」であった。それはゾラだけではなく、ユイスマンスやゴンクール兄弟など世紀末の男性作家たちに共通する「女嫌い (misogynie)」の性向であり、セクシュアリテを帯びた女の肉体は悪魔払いすべきものであった。それゆえ、ナナが最後には天然痘にかかり、「骨と血と膿と腐肉の堆積」(476) に変わり果てて死んでいくのも不思議ではない。ゾラは次のように描写している。

ヴィーナスは解体しつつあった。<sup>どぶがわ</sup>溝川に捨ててあった腐肉から彼女が取り出した黴菌、彼女が多くの人々を毒したあの病毒が、彼女の顔に立ち戻り、腐敗させたかのようにであった。(477)

「金髪のヴィーナス」はその性の持つ危険さゆえに、社会を腐敗させる源として、おぞましい死が与えられたと言えよう。

## 参考文献

【ゾラ (Émile Zola) の著書】

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

*Nana*, Paris, GF Flammarion, 2000.

: *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, 1961, Paris, Pléiade (Gallimard), t.II.

『ナナ』川口篤・古賀照一訳、新潮文庫、1959年。

【ゾラに関する著書・論文など】

Balzac (Honoré de), *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Pléiade (Gallimard), t.VI, 1977.

Bellalou (Gaël), *Regards sur la femme dans l'œuvre de Zola. Ses représentations de l'encre à l'écran*, Toulon, Presses du Midi, 2006.

Best (Janice), « Portraits d'une « vraie fille » : *Nana*, tableau, roman et mise-en-scène », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 66, 1992.

Brooks (Peter), « Le corps-récit, ou *Nana* enfin dévoilée », in *Romantisme*, N° 63, 1989.

Beizer (Janet L.), « Uncovering *Nana*. The Courtesans's New Clothes », in *L'Esprit créateur*, Vol. XXV, N° 2, Summer 1985.

Buvik (Per), « *Nana* et les hommes », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 49, 1975.

Cabanès (Jean-Louis), « La chair et les mots », in *Magazine littéraire*, N° 413, 2002.

Clark (Roger J. B.), « *Nana* ou l'envers du rideau », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 45, 1973.

Clark (T. J.), *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

Clayson (Hollis), *Painted Love. Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven & London, Yale University Press, 1991.

Corbin (Alain), *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1978.

コルバン (アラン)、『娼婦』内村瑠美子・国領苑子・門田眞知子・岩本篤子訳、藤原書店、1991年。

: *Le miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion, 2008.

Davey (Lynda A.), « La croqueuse d'hommes : images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant », in *Romantisme*, N° 58, 1987.

Derakhshesh (Derayeh), *Et Zola créa la femme...*, Langres, éd. Dominique Guéniot, 2005.

Dolan (Therese), « Guise and Dolls : Dis/covering Power, Re/covering *Nana* »,

- in *Nineteenth-Century French Studies*, vol 26, N° 3-4, Spring-Summer 1998.
- Dottin-Orsini (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.
- Dumas fils (Alexandre), *La Dame aux camélias*, Paris, GF Flammarion, 1981.
- Fortassier (Rose), *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, PUF, 1988.
- Giraud (Barbara), « Sensualité et hygiène. Regards sur la salle de bains dans *Nana* de Zola et *La Faustin* d'Edmond de Goncourt », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 87, 2013.
- Gural-Migdal (Anna), « Nana, figure de l'entre et de l'autre », in *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste : Writing the Feminine in Zola and Naturalist Fiction*, Bern, Peter Lang, 2004.
- Hamon (Philippe), « A propos de l'impressionnisme de Zola », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 34, 1967.
- Hartog (Laura C.), « "Ces monstres antiques" : la femme prostituée et le milieu sexualisé dans les *Rougon-Macquart* », in *Excavatio*, vol. III, winter 1993.
- Huysmans (J.-K.), « Le Nana de Manet (1877) », in *Bulletin de la Société, J.-K. Huysmans*, N° 50, 1965.
- : *À rebours*, Paris, Folio (Gallimard), 1977.
- Jennings (Chantal), « Les trois visages de Nana », in *The French Review*, Vol. XLIV, N° 2, Winter, 1971.
- : « La symbolique de l'espace dans *Nana* », in *Modern Language Notes*, N° 4, mai 1973.
- : « Lecture idéologique de *Nana* », in *Mozaic*, 10 : 4, 1977.
- : *L'Éros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Janoux (Armand), Préface « Émile Zola et *Les Rougon-Macquart* », in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* d'Émile Zola, Paris, Pléiade (Gallimard), t.I, 1960.

- Lapp (John C.), « The Watcher Betrayed and the Fatal Woman : Some Recurring Pattern in Zola », in *PMLA*, June 1959.
- Lipton (Eunice), « Manet : a Radicalized Female Imagery », in *Art Forum*, march 1975.
- Marzel (Shoshana-Rose), *L'esprit du chiffon. Le vêtement dans le roman français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Bern, Peter Lang, 2005.
- McNeely Leonard (Frances), « *Nana* : Symbol and Action », in *Modern Fiction Studies*, vol 9, N° 2, Summer 1963.
- Mitterrand (Henri), Étude de *Nana* à l'édition Pléiade de *Nana*.
- Newton (Joy), « Emile Zola impressionniste », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 33, 1967.
- : « Emile Zola impressionniste (II) », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 34, 1967.
- : « Zola et l'expressionnisme : le point de vue hallucinatoire », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 41, 1971.
- : « Zola et les images : aspects de *Nana* », in *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterrand*, Paris, Nathan, 1992.
- Milleret (Guénolée), *La mode du XIX<sup>e</sup> siècle en images*, Paris, Eyrolles, 2012.
- Nøetinger (Elise), « Les chambres de *Nana* », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 71, 1997.
- Pagès (Alain), « Rouge, jaune, vert, bleu. Étude du système des couleurs dans *Nana* », in *Les Cahiers naturaliste*, N° 49, 1975.
- Parent-Duchâtelet (Alexandre), *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, J.-B. Ballière, 1837, 2 vol.
- パラシオン = デュシャトレ (アレクサンドル), 『19世紀のパリの売春』アラン・コルバン編、小杉隆芳訳、法政大学出版局、1992年。
- Petrey (Sandy), « Anna-Nana-Nana. Identité sexuelle, écriture naturaliste, lectures lesbiennes », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 69, 1995.

- Reverzy (Éléonore), ou Roy-Reverzy (Éléonore), « Nana, ou l'inexistence. D'une écriture allégorique », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 73, 1999.  
: *Nana d'Émile Zola*, Paris, Folio (Gallimard), 2008.
- Rochecouste (Maryse), « Images catamorphes zoliennes : deux chapitres de *Nana* », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 60, 1986.
- Rousseau (Marjorie), « Destinée féminine et destinée historique dans *Nana* », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 84, 2010.
- Simon (Agathe), « Désir et fatalité dans le roman naturaliste (Anna Coupeau – Jeanne de Lamare) », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 78, 2004.
- Takai (Nao), *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Flaubert, les Goncourt et Zola*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, C.N.R.S., Gallimard, 1976.
- Voisin-Fougère (Marie-Ange), Présentation à l'édition GF Flammarion de *Nana*.
- Wagner (Franc), « *Nana* en son miroir », in *Les Cahiers naturalistes*, N° 75, 2001.
- Walker (Philip), « The mirror, the window, and the eye in Zola's fiction », in *YFS*, N° XLII, 1969.
- Wallace (Jeremy), « Baudelaire, Zola, et la femme-charogne », in *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*.
- 井方真由子、「エドゥアール・マネの《ナナ》と "化粧する女" のイメージ」、『ジェンダー研究』第10号、2007年。
- ヴェブレレン (ソースティン)、『有閑階級の理論』高哲男訳、ちくま学芸文庫、2011年。
- 小倉孝誠、「ゾラにおける女・身体・ジェンダー」、『ゾラの可能性 表象・科学・身体』(小倉孝誠・宮下志朗編)、藤原書店、2005年。
- ギルマン (サンダー・L)、『性の表象』大瀧啓裕訳、青土社、1997年。
- 實谷総一郎、「前進する言説——エミール・ゾラ初期美術批評の位置づけと構

造解明への試論——」、『比較文学・文化論集』第30号、2013年。

窪田般彌、『皇妃ウージェニー 第二帝政の栄光と没落』、白水社、2005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』第58号(4)、2012年。

：「ゾラ『ナナ』と絵画における自然主義——マネとジェルヴェックスを中  
心に」、*Gallia* 第51号、2012年。

ノックリン(リンダ)、『絵画の政治学』坂上桂子訳、彩樹社、1996年。

『華やぐ女たち ロココからベルエポックの化粧とよそおい』、ポーラ文化研  
究所、2003年。

古屋健三、「ゾラ：娼婦『ナナ』の肉体」、『藝文研究』第58号、1990年。

ペロー(フィリップ)、『衣服のアルケオロジー 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。

フリース(アト・ド)、『イメージシンボル事典』山下圭一郎他訳、大修館、  
1984年。

ホーフマン(ヴェルナー)、『ナナ マネ・女・欲望の時代』水沢勉訳、  
PARCO出版局、1991年。

村田京子、『娼婦の肖像——ロマン主義的クルチザンヌの系譜』、新評論、  
2006年。

吉田典子、「ショーウィンドーの中の女たち——ゾラとマネ、ティソ、ドガに  
おける近代商業の表象」、『表現文化研究』第5巻第1号、2005年。

：「ゾラの『居酒屋』とマネの《ナナ》——小説から絵画へ」、『表現文化研究』  
第10巻第2号、2010年。

：「オランピア、ナナ、そして永遠の女性——マネ、ゾラ、セザンヌにおけ  
る絵の中の女の眼差し」、『言語文化』第29号、2012年。