

## 服装を通して読み解く『アンディヤナ』の物語

著者	村田 京子
引用	女性学研究 Women's Studies Review. 2021, 28, P.1-36
URL	<a href="http://doi.org/10.24729/00017327">http://doi.org/10.24729/00017327</a>

## 論文

## 服装を通して読み解く『アンディヤナ』の物語

村田 京子

## はじめに

バルザックが『優雅な生活論』（1830）の中で、「服装は社会の表現である<sup>1</sup>」という格言を掲げ、「服相学（*vestignomie*）<sup>2</sup>」を打ち立てたように、19世紀フランス文学において、服装は職業・生活・習慣・性格・思想を表す記号として機能している。しかも、バルザックやゾラの小説では女主人公の衣装の生地や色、形状や装飾品、髪型などが詳細に描写され、当時のモードを知る上で貴重な歴史的資料になっている。

しかし、ジョルジュ・サンドの場合、登場人物の詳細な服装描写はあまり見出せない。それは、フランソワ・ケルルエガンが指摘しているように<sup>3</sup>、サンドはモードを「社交界の習わしを最も華々しく表したもの」とみなし、「モードの専制」に対して強い拒否反応を示しているためであろう。実際、彼女はコルセットで身体を拘束され、身動きの取れない女性の服装のエレガンスよりも簡素さや快適さを優先し、パリの街路を自由に歩き回るために男装したことで有名である<sup>4</sup>。したがって、サンドの世界では「モード（mode）」という言葉には軽蔑的な意味が込められ、女主人公が最新流行の衣装を着ることはほとんどない。その一方で、サンドは「服装（*vêtement*）」には「民俗学的、社会学

<sup>1</sup> Balzac, *Traité de la vie élégante*, dans *La Comédie humaine*, t. XII, Paris, Pléiade (Gallimard), 1981, p.250.

<sup>2</sup> 「服装はまさに人間そのもの、その政治的信条や生き方を表し、人間の象形文字となっている。そうでなければ、様々な行動様式の中で服装が常に最も雄弁に人を語るものではなかったであろう。現代でも服相学（*vestignomie*）は、ガルヤラファーターが作り出した学問の一部門をほぼ成していると言える」（*Ibid.*, p.251）。

<sup>3</sup> François Kerlouégan, « « On dîne fort bien en blouse à ma table » : la mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand », in *Cahiers George Sand*, N° 38, *La mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand*, 2016, p.15.

<sup>4</sup> サンドの男装に関しては、新實五穂『社会表象としての服飾——近代フランスにおける異性装の研究』、東京、東信堂、2010年、27～64頁を参照のこと。

的または美学的<sup>5</sup>」関心を抱き、『魔の沼』（1846）など田園小説において、ベリー地方〔フランス中部の田園地帯〕の農民たちの服装を民俗学的な観点から詳細に描いている。

サンドが「ジョルジュ・サンド」というペンネームで初めて出版した『アンディヤナ』（1832）も同様である。登場人物の服装は、物語の時代背景を象徴する指標として機能している。例えば、女主人公アンディヤナがパリからベリー地方〔パリ盆地の東部で、セヌ川とマルヌ川の間の高原地帯〕のラニーの館まで戻って来た時、彼女は「ヴィッツシューラ（vitchoura）」〔第一帝政期から王政復古期にかけて着用された、ポーランド風の毛皮つきコート。witzchouraまたはwitzchouraという綴りでも表される<sup>6</sup>〕と「ボア（boa）」〔円筒状の毛皮の長い襟巻<sup>7</sup>（図1）〕を身に纏っていた<sup>8</sup>。こうした防寒着は、物語の時代背景（1828年）を浮き彫りにするものである<sup>9</sup>。



図1：防寒具としての「ボア（長襟巻）」と「マフ（manchon）」  
『クーリエ・デ・サロン』（1832）

また、物語冒頭でラニーの敷地に貴族のレイモン・ド・ラミエールが忍び込む事件が起こるが、アンディヤナの従兄ラ

<sup>5</sup> François Kerlouégan, *op.cit.*, p.14.

<sup>6</sup> Cf. Maurice Leloir, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Kyoto, Rinsen Book/Paris, Gründ, 1992, p.388 ; François Boucher, *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008, p.334.

<sup>7</sup> Cf. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1866-1877, « boa » の項目参照。

<sup>8</sup> George Sand, *Indiana, Œuvres complètes, 1832*, Édition critique par Brigitte Diaz, Paris, Honoré Champion, 2008, p.143. サンドの『アンディヤナ』からの引用はすべてこの版による。以後、本文中に頁数のみを記す。

<sup>9</sup> ブルボン島から抜け出したアンディヤナがレイモンに会うためにおしゃれをする場面で、彼女は「イギリス風の小さな帽子」を被っている。この帽子は当時、「財産にもたらされた損害をほめかして、『3パーセント』と呼ばれていた」（293）というくだりがある。この呼び名は、それまで国債の金利が5パーセントであったのが、王政復古時代に3パーセントに下がったことに由来し、同時期に、これまでより小さな帽子が流行したため、「3パーセント」と呼ばれるようになった。したがって、上記の防寒着と同様に「3パーセント」と呼ばれる帽子も、物語の時代を明示している。

ルフは、小間使いのヌンとの逢引きのためであったといち早く見抜く。というのも、「彼女の濡れた髪と泥だらけの湿った靴」(104)に彼が気づいたため、それはヌンが夜遅く雨の中、中庭を通ったことを示していた。このように、ヌンの「泥だらけの湿った靴」が謎を解く手がかりになっている。さらに、レイモンがヌンの元を訪れる時、濃い霧が庭の木々を包み込む暗闇の中で、白い霧が黒い木の幹に「半透明のドレス」(131)を纏わせていたと描写され、彼を待つヌンの姿が暗示されている。服飾用語が用いられることで、自然があたかも女性であるかのように描かれているのだ。

したがって、本論では服装や装飾品、さらに服飾用語を手がかりに、『アンディヤナ』の物語をジェンダーの視点から読み解いていきたい。

## 1. アンディヤナの服装

物語の中で、アンディヤナの服装が初めて描写されるのは、スペイン大使の催した舞踏会の場面である。久しぶりに社交界に姿を現したレイモンの眼前で、次のような光景が繰り広げられる。

夜会の栄誉はこの時、誰もその名を知らない若い女性に授けられたが、彼女は社交界の新参者として皆の注意を引きつける恩恵を受けていた。彼女のシンプルな衣装は、他の女性たちを飾るダイヤモンドや羽根、花々の真っ只中で、彼女を目立たせるのに十分であった。彼女の黒髪に編み込まれた何連かの真珠のみが髪を飾る宝石であった。ネックレスの艶のない白、クレープ地のドレスの白と、彼女のむき出しの肩の肌の白さが遠目には溶け合っていて、部屋の熱気もその頬に、雪の上に咲いたベンガル薔薇の微妙な色合いを辛うじてつけるに留まっていた<sup>10</sup>。(114)

『アンディヤナ』では、王政復古時代(1827年10月)から1830年の7月革命を経て、1832年1月までの4年余りの出来事が描かれている。王政復古末期にはシャルル10世のもと、革命前の体制に戻そうとする反動政治が行われたが、

---

<sup>10</sup> 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ものである。

モードの世界でも同様である。ベリー公爵夫人〔シャルル10世の次男ベリー公の妻で、ブルボン家の血を引く女性〕がファッション・リーダーとなって、過去の貴族時代の贅沢で華やかな衣装への回帰を目指していた。したがって、上記の引用のように、舞踏会に集う女性たちが「ダイヤモンドや羽根、花々」で飾られた当時流行の衣装（図2、図3）を纏っている中で、アンディヤナの「シンプルな衣装」は逆に人目を引くものであった。さらに、真珠のネックレスと白のドレス、肌の白さが溶け合う様子は、彼女の「白」との深い結びつきを強調している。ローラ・コロンボによれば<sup>11</sup>、19世紀における舞踏会では、衣装の色や宝石はすべてコード化され、若い娘たちには「白の衣装と真珠」、既婚女性には「胸元の大きくあいたデコルテ」と「ダイヤモンド」が定番であった。アンディヤナは既婚女性ではあるが、夫のデルマール大佐とは父親ほどの年の違いがあり、年齢もまだ19歳ということもあって、むしろ「若い娘」の範疇に属している。彼女は「白」の持つ象徴的意味（「純粹無垢」「処女性」）を具現していた。

周知のように、ベルナルダン・ド・サン=ピエールの『ポールとヴィルジ



図2：宝石で飾られたドレス  
『プティ・クーリエ・デ・ダム』（1827）



図3：羽根や花で飾られたドレス  
『プティ・クーリエ・デ・ダム』（1827）

<sup>11</sup> Laura Colombo, « La parure du texte : toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle », in *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, t. II, Milano, Università degli Studi di Milano, 2015, p.101.

ニー』(1787)がサンドの『アンディヤナ』に与えた影響は大きい。『アンディヤナ』の「結論」で描かれるブルボン島〔現在のレユニオン島〕の自然描写が、ベルナルダンの小説の舞台となるフランス島〔現在のモーリシャス島〕の自然描写に多くを負っているだけではない。ベアトリス・ディディエが指摘しているように<sup>12</sup>、ヴィルジニーとアンディヤナに関しては、インド洋の植民地の島で育った生い立ちが一致するばかりか、子ども時代のアンディヤナとラルフの関係が、ヴィルジニーとポールとの関係に重なるなど、多くの共通点が見出せる<sup>13</sup>。何よりも、ヴィルジニーの純潔なイメージは、そのままアンディヤナにあてはまる。アンディヤナはヴィルジニーや、ベルナルダンの影響を受けたシャトブリアンの『アタラ』(1801)の女主人公(図4)と同様に、「天使性」「純潔性」「無垢」の属性を有する「ロマン主義的な若い娘<sup>14</sup>」の典型であった。

アンディヤナはさらに、次のように描かれている。

彼女はとても小柄で、とても愛らしく、とてもほっそりした (*déliée*) 女性であった。このサロンの美女は、蠟燭の強烈な光を浴びて妖精のような (*féérique*)



図4：アンヌ＝ルイ・ジロデ《アタラの埋葬》(1808)

<sup>12</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, Paris, PUF, 1998, pp.47-57.

<sup>13</sup> 実際、作中に『ポールとヴィルジニー』への直接の言及が2か所ある。まず、ヌンがレイモンに送った恋文に関して、「ヴィルジニーが故郷を去った後、この手紙より魅力的な手紙をポールに書くことは恐らくできなかったであろう」(110-111)というくだりがある。また、アンディヤナの寝室には「ポールとヴィルジニーの牧歌的な愛を描いた版画」(132)が掛かっていた。

<sup>14</sup> 小倉孝誠『逸脱の文化史——近代の〈女らしさ〉と〈男らしさ〉』、東京、慶應義塾大学出版会、2019年、30頁。

雰囲気を伴っていたが、太陽の光のもとではその輝きは失われたであろう。ダンスを踊る時の彼女はあまりに軽やか (légère) で、たったひと吹きで飛ばされそうであった。[...] 椅子に座ると、彼女の体があまりにしなやか過ぎて、自分の身を支える力がないかのようで、話をする時は、微笑みながらも悲しげな様子であった。当時、幻想文学が成功を収め、新鮮な輝きを放っていた。だから、この分野の碩学たちは、この若い女性を魔法によって呼び出された魅力的な霊の出現 (une ravissante apparition) に喩えていた。それは、朝日で地平線が白み始めると色あせ、夢のように消えてしまうはずであった。(115)

こうした「ほっそりした」「軽やか」な女性像は、ロマン主義時代の女性のモードを象徴するもので、細くて繊細な手首や足首、細いウエストを強調するドレスによって、「はかない女性のイメージ (image d'une femme volatile)<sup>15</sup>」が作りだされた。その上、アンディヤナのメランコリックな「蒼白い悲しげな顔」(116)も、ロマン主義的な理想の女性像<sup>16</sup>に合致する。「ベンガルの薔薇」に喩えられ、「インドの美女 (belle indienne)」または「エキゾチックな美しい花」(116)と呼ばれる彼女は、ロマン主義詩人のオリエントへの夢を叶えるものでもあった。

さらに「妖精」や「霊」に喩えられ、現実世界ではなく空想の世界に生きているかのようなアンディヤナのイメージは、19世紀に新しく登場したロマンティック・バレエを彷彿とさせる。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

<sup>15</sup> Annabel Benilan et Emmanuelle Lepetit, *Modes du XIX<sup>e</sup> siècle. Les Romantiques*, Paris, Falbalas, 2011, p.34.

<sup>16</sup> 「1830年以降、ロマン主義的な女性の理想は、蒼白い顔に暗褐色の隈のできた眼、熱っぽい眼差し女性のイメージに結晶する。それは、憂鬱 (spleen) やメランコリーに苛まれた女性 [...] であった」(Ibid., p.55)。

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<sup>17</sup>。

引用下線部にあるように、アンディヤナの身ごなしは、バレリーナのイメージと重なる。ロマンティック・バレエの嚆矢となるのは、まさにシャルル・ノディエの幻想小説『トリルビー アーガイルの小妖精』（1822）をもとにした『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]であった。このバレエは1832年3月12日にオペラ座で初演されてセンセーションを引き起こし、シルフィードを踊ったマリー・タリオニ<sup>18</sup>（図5）は一世を風靡した。『ラ・シルフィード』は後に、『ジゼル』『白鳥の湖』とともに、三大バレエ・ブラン（ballet blanc：白のバレエ）の一つとなる。1832年5月に出版された『アンディヤナ』において、サンドがこのバレエを参照したかどうかは定かではないが、アンディヤナはシルフィードと同様に、身体性の希薄な非物質性で特徴づけられている。



図5：シルフィード役を踊るマリー・タリオニ（1832）

## 2. 乳姉妹ヌンの服装

一方、アンディヤナとともにブルボン島で育った乳姉妹で召使のヌンの身体

<sup>17</sup> 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。

<sup>18</sup> 振付家の父フィリポ・タリオニからポアント技法（爪先立ち）を叩き込まれたマリーは、1822年にウィーンでデビューして人気を博し、1827年から10年間、パリのオペラ座でプリマ・バレリーナの位置を占めた（鈴木昌「第3章 19世紀のバレエ」、鈴木昌編著『バレエとダンスの歴史——欧米劇場舞踊史』、東京、平凡社、2012年、56頁参照）。



的特徴は、次のようなものだ。

ヌンは背が高く、肉付きが良く健康に輝き、生き生きとしていて身ごなしも敏捷で、激しく情熱的なクレオールの血が漲っていた。彼女はその輝くばかりの美しさで、デルマール夫人の蒼白く、か弱い美しさを遥かに圧倒していた。(97)

このように「健康に輝き」、「激しく情熱的な」ヌンは、アンディヤナと対照をなしている。レイモンは、近隣の野外舞踏会で多くの男たちを魅了した「若いクレオール娘の並々ならぬ美しさ」に惹かれて彼女に近づき、ヌンは「その情熱的な体質の持つありったけの激しさ」(105)で彼との恋愛に身を投じていた。さらに、ヌンに飽きて彼女との関係を清算しようとするレイモンに対して、彼の愛情を取り戻すために、ヌンがアンディヤナの寝室に彼を導き入れる場面では、彼女の官能性は極限に達している。

彼女は瑞々しい褐色の腕で彼を抱きしめ、その長い髪で彼の体を覆った。彼女の大きな黒眼は彼の方に、熱い悩ましげな視線、あの熱情的な血潮、あの全くオリエン的な逸楽を投げかけていた。こうした逸楽は、意志のあらゆる努力や、洗練されたあらゆる思考にも打ち勝つことができる。レイモンは彼の決意や新しい恋、自分がいる場所もすべて忘れ、ヌンを狂おしいばかりに愛撫した。彼は同じ杯に唇を浸し、彼らの手にある頭がくらくらするほど強い酒が、彼らの理性を乱す仕上げとなった。(134-135)

上記のように語り手は、男の理性を狂わせるヌンの肉体の官能性を、「オリエンの女」の特徴とみなしている。こうした「オリエンの女」は、19世紀のヨーロッパ男性が共通して抱くイメージで、ウージェーヌ・シューの『パリの秘密』(1842)に登場するセシリは、次のように描かれている。

女豹のようにすらりとしているが同時に肉付きのいい、逞しいがしなやかなこの大柄なクレオール女は、熱帯の炎によってしか燃え上がらない野蛮な官能性を体現していた<sup>19</sup>。

セシリは混血の女奴隷であり、ヌンも、ロジャー・リトルによれば<sup>20</sup>、白人とインド人の混血女性（少シアフリカ人の血も混じり、浅黒い肌だが光の具合で白人にも見える）であった。二人の女性はともに、「獣性」「官能性」を属性とする「オリエントの女」を体現している。しかしそれは、エドワード・サイードがその著『オリエンタリズム』で指摘しているように、「他者」であるオリエントに投影された幻想に過ぎず、「オリエントの女」は、当時の男性の性的ファンタズムによって作り出された女のイメージであった。サンドはこうしたイメージを踏襲しているが、「あの全くオリエント的な逸楽 (cette volupté tout orientale)」と、周知の事柄を指す指示形容詞 (cette) を付けることで、男の視点人物（レイモン、または男の語り手）を通したクリシェに過ぎないことを暗示しているようにも見える。

興味深いことに、ヌンと同じく「クレオール」としばしば呼ばれるアンディヤナは、「神経質で病的なクレオール」(96) として、ヌンとは正反対の気質が強調されている。そこには「クレオール (créole)」という語の持つ曖昧さが関係している。ドリス・カディシュによれば<sup>21</sup>、名詞としての「クレオール」は、伝統的に「植民地生まれの混じりけのない白人種」を意味するが、形容詞としては、「肌の色にかかわらず、ブルボン島やグアドループ島、サント＝ドミンゴ島で生まれた者」を指し、混血または黒人も含まれる。したがって、同じ「クレオール」でも白人のアンディヤナには『ポールとヴィルジニー』の女主人公と同様に、「純潔」「処女性」「非物質性」という特徴が割り当てられ、混血のヌンは「官能性」「女のセクシュアリティ」「獣性」がその属性となっている。

こうした二項対立は、サンド自身の人種差別的な偏見によるものではない<sup>22</sup>。むしろ、後の作品『レリヤ』(1833) に登場する二人の姉妹、レリヤ（肉欲を否定して精神的な愛を望む女性）とピュルケリ（性的快楽を享受する娼婦）と

<sup>19</sup> Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Bouquins (Robert Laffont), 1989, p.933.

<sup>20</sup> Roger Little, « Coloring Noun : More Black Funk », in *George Sand Studies*, Vol. 21, 2002, p.25.

<sup>21</sup> Doris Y. Kadish, « Representing Race in *Indiana* », in *George Sand Studies*, Vol. 11 (1-2), 1992, p.22.

<sup>22</sup> ドリス・カディシュは、サンドが白人の女主人公の名前をインド人 (Indien) と結びつく *Indiana* という名にしたことから、白人が他の人種より優れているとみなす人種差別主義者とは一線を画していると指摘している。さらにカディシュは、アンディヤナを「人種差別主義者と奴隷制廃止に反対する者たちが守りたいと望む絶対的で埋められない溝を埋める」(*Ibid.*, p.24) 媒介者とみなしている。実際、物語の最後ではラルフとアンディヤナはブルボン島での奴隷解放に力を注いでいる。

同様に、アンディヤナとヌンは互いに補完しあう関係で、分身、もしくは「別の自己 (alter ego)」を形成している。実際、眼の色は異なるものの (アンディヤナは碧眼、ヌンは黒眼)、二人ともオリエンティックな黒髪を持ち主である。その上、二人ともクレオール女性の特徴とされる性質——「素朴さ」「信じやすさ」「純真さ」「子どもっぽさ」——を共有し、文明社会フランスの女性と鋭く対立している<sup>23</sup>。何よりも、レイモンに捨てられて入水自殺をするヌンや、絶対的な愛を誓ったレイモンの言葉を信じて、ブルボン島から艱難辛苦の末、フランスの彼の元を訪れるアンディヤナに対して、レイモンの妻となるロール・ド・ナンジーのシニカルな恋愛観<sup>24</sup>が、その違いを如実に物語っている。アンディヤナやヌンのようなクレオールは「他者」として、フランスにはその居場所はなく、最後にアンディヤナがラルフとともにブルボン島に戻るのも当然であろう。

ところで、「ラブレース (Lovelace)」[サミュエル・リチャードソンの『クラリッサ・ハーロー』(1748)の男の主人公] (113) と綽名される女たらしのレイモンが、数か月もの間、ヌンに夢中になったのには、彼女の「並々ならぬ美しさ」の他にも理由があった。

詩情豊かな森や霧水、月の光の効果、神秘的な小さな扉、明け方、彼を送って

<sup>23</sup> 例えば、ヌンがレイモンに宛てた恋文は「ブルボン島の半ば野性的な哀れな娘」が書いた「素朴な情熱の傑作」(110)とされている。アンディヤナに関しては、舞踏会の帰りにレイモンにその手を口づけされた時、彼女は動転のあまり気絶しそうになるが、語り手は皮肉な口調で次のように付け加えている。「パリ女性ならば、手に口づけされただけで気絶することはない」(118)。さらに、彼女がレイモンの愛情を疑いながらも、彼の雄弁な愛の言葉を信じてしまう時、語り手は女性読者に向かって、次のように述べている。「フランスの女性たちよ。あなた方はクレオール女がどのようなものなのか、ご存じない。あなた方ならば恐らく、それほどやすく確信に至らなかったであろう。というのも騙され、裏切られるのはあなた方ではないのだから！」(174)。「子どもっぽさ」に関しては、次のような語り手の言葉がある。「クレオール女性の主な魅力は、私見によれば、極めてきゃしゃな顔つきや体つきのおかげで、長い間、子ども時代の可愛らしさを保っていることにある。陽気にはしゃぐアンディヤナは、今や14歳にししか見えなかった」(176)。

<sup>24</sup> レイモンが財産目当てでロールに近づいた時、「冷静で哲学者」の彼女は、彼が「彼の生きる時代と同様に打算的で現実的」であることを厭わなかったが、「彼の人となりをあまりに知りすぎていて、愛することはできなかった。彼女は自尊心をかけて、冷たく理屈っぽいこの時代に絶対に劣らないようにしていた。無知な女子寄宿生のような愚かな幻想を抱いたならば、彼女の自尊心は傷ついたことだろう。[...]一言で言えば、彼女にとって、愛情の支配から逃れることが英雄的行為であり、一方、デルマール夫人にとっての英雄的行為は愛情に身を捧げることにあった」(290)。

いくために、ヌンの小さな足が庭の雪に痕跡を残す、人目を忍ぶ出発、これらすべての情事の小道具 (accessoires) がド・ラミエール氏の陶醉を長引かせていた。白の部屋着 (déshabillé blanc) を着て、長い黒髪で飾り立てた (parée) ヌンは、貴婦人、女王、妖精 のようであった。赤レンガのこの小城、半ば封建時代の様相を呈する […] どっしりした建物から彼女が出てくるのを見ると、彼は喜んで彼女を中世の城の女主人とみなし、彼女が若さと情熱の魅力で彼を酔わせたエキゾチックな花々が咲き乱れるあずまやで、彼があとで思い出すはずのすべての事を進んで記憶の彼方に押しやっていた。(108-109)

このように、神秘的な雰囲気を伴って現れるヌンは、ロマン主義的傾向の強いレイモンの眼には、召使から「貴婦人、女王、妖精」、「中世の城の女主人」に変貌している。こうした変身の道具立てとして、自然そのものが女性的要素を付与され、ヌンの「長い黒髪」と同様に、彼女を飾る「アクセサリー (accessoires)」となっている。また、彼女が纏う *déshabillé* は、マリー・シモンによれば<sup>25</sup>、「自宅で、たった一人である時、場合によれば、親しい女友達の前で着る衣装」のことで、同じく「部屋着」の意味で使われる *peignoir* —— 「ドガやマネの絵と同じスタイルのかなりシンプルな衣装」(図6) —— より贅沢なものであった。例えば、フランツ・クサーヴァー・ヴィンターハルターが描く社交界の花形リムスキー=コルサコフ夫人の肖像画(図7)の中で、夫人が身に着けているのが *déshabillé* で、「リボンとレースで飾られた、優美なモスリン地の非常に豪華な<sup>26</sup>」衣装となっている。したがって、「白の部屋着 (*déshabillé blanc*)」を着たヌンは、リムスキー=コルサコフ夫人のような豪華なものではないとしても、女主人アンディヤナと同等の「優美さ」「気品」を帯びるようになる。それは「エキゾチックな花々」によって象徴される、彼女本来の「官能性」[*déshabillé* は *se déshabiller* (服を脱ぐ) から派生し、官能的なイメージを喚起する語でもある]と相まってヌンの魅力を高めていた。

しかし、デルマール夫妻がパリに出かけて、自由に振舞えるようになったヌンは、「用心することをやめ、今度は彼女の方が危険に敢然と立ち向かお

<sup>25</sup> Marie Simon, *Mode et Peinture. Le second Empire et l'impressionnisme*, Paris, Hazan, 1995, p.205.

<sup>26</sup> *Ibid.*



図6：エドゥアール・マネ  
《女とオウム》(1866)  
絵の女性が着ているのがpeignoir



図7：フランツ・クサーヴァー・ヴィンター  
ハルター《リムスキー=コルサコフ  
夫人》(1858)

うとして、「白いエプロン」に「故郷の流儀に従って色っぽくまとめたマドラス」(109)を頭に被り、彼女自らがレイモンの元を訪れた。「マドラス (madras)」(図8)とは、縦糸に絹、横糸に木綿を用いた薄い生地の色鮮やかなスカーフ<sup>27</sup>のことで、もともとはインドのマドラスで生産され、有色人種のクレオールが被るものであった<sup>28</sup>。「エプロン」は言うまでもなく、召使の印であり、「エプロン」と「マドラス」は身分・職業・人種を示す記号となっている。したがって、レイモンにとってヌンは、もはや「小間使い」、「きれいな女性の小間使い」でしかなく、「それは



図8：マドラス

<sup>27</sup> Cf. Maurice Leloir, *op.cit.*, p.220.

<sup>28</sup> Cf. Roger Little, *op.cit.*, p.25.

常に女中 [soubrette : 喜劇に登場する小粋で抜け目ない女中のこと] が (女主人の) 代役になったような印象を与えるものであった」(109)。要するに、社交界の寵児であるレイモンにとって、小間使いのヌンとの関係は戯れの情事に過ぎない。自らの評判を犠牲にして恋人の所に赴いたヌンの勇気ある行為は、功を奏するどころか、「エプロン」と「マドラス」によって彼を現実に引き戻すことになった。レイモンの子どもを身ごもった上に彼に捨てられるヌンは、貴族階級による下層階級の性的搾取の犠牲となる。

以上のように、アンディヤナとヌンが纏う服装は、それぞれの身分・職業・気質を表す指標であった。さらにこの小説では、身体的特徴や気質が全く異なるアンディヤナとヌンが、互いに相手と入れ替わるべく変装する場面がある。変装が何を意味するのか、次に見ていくことにしよう。

### 3. ヌンの変装

ヌンがレイモンの愛情を取り戻そうと、アンディヤナの留守中に女主人の寝室に彼を導き入れる時、彼女は「フードを頭まで引き上げた pelisse」(131) を纏って彼の前に姿を現す。Pelisseとは、「毛皮付きコート」(図9) のことで、召使には手の届かない贅沢な衣装であり、ヌンはアンディヤナから無断で借用したものであった。レイモンは暗い廊下を通して、アンディヤナの「優雅でシンプルな環状の寝室」に辿り着くが、そこでは「オレンジの花が甘美な香りを漂わせていた」(132)。オレンジの白い花は「純潔」を象徴し、聖母マリアのアトリビュート [絵画の人物が誰であるのか判断する基準となる特定の持ち物] の一つとなっている。室内も「処女のベッドのように慎ましやかな白いベッド (lit blanc et pudique comme celui d'une vierge)」、[忍



図9：白狐の毛皮付きサテンのコート (pelisse)  
『ジュルナル・デ・ダム・エ・デ・モード』(1821)

耐とメランコリーの賜物である、とてもきれいで清楚な」編み物を載せた仕事台が具現しているように、「洗練された趣味 (goût exquis)」と「清らかな純真さ (simplicité chaste)」(132) に満ちていた。これらすべてがアンディヤナの存在そのものを表していたので、レイモンは奇妙な感覚に捉われ、「ここまで自分を導いてきた、コートに身を包んだこの女性は恐らく、アンディヤナ自身ではなかったのか」(132-133) と思うようになる。

目の前にある鏡に、着飾った白いほんやりとした形が映し出されるのを見た時、彼にはこうした突拍子もない考えが立証されたように思えた。それは舞踏会に入ってきて、コートを脱ぎ捨て、煌めく光の中で半裸の輝かしい姿を見せる女の幻であった。しかし、それは一瞬の見間違いでしかなかった。アンディヤナならば、もっと体を隠すはずであった。彼女の慎み深い胸 (son sein modeste) は胴着の三重の紗の下でしか見えないだろう。彼女も恐らく髪のを椿の花で飾ることはあるだろうが、欲情をそそるような無秩序な形で飾ることはない。足を繻子の靴に閉じ込めることがあっても、彼女の純潔なドレス (sa chaste robe) は、こんな風に可愛い脚の神秘を露わにすることはなかったであろう。(133)

このように、アンディヤナの衣装を纏ったヌンは、レイモンにアンディヤナだと一瞬、錯覚させるものの、彼が抱くアンディヤナのイメージにはそぐわない。同じ衣装を着ても、アンディヤナを形容する語（「慎ましやかな (pudique)」 「処女 (vierge)」 「純真さ (simplicité)」 「清らかな (chaste)」 「慎み深い (modeste)」）が表す彼女の属性（「慎み深さ」「純潔性」）をヌンが帯びることはないのである。ヌン自らがアレンジした室内の飾りつけ<sup>29</sup>が象徴しているように、アンディヤナの「清楚な白」に対して、ヌンにおいては、きらびやかで鮮やかな色彩、その官能性が際立っている。語り手は、アンディヤナにあって

<sup>29</sup> 「ヌンは床にベンガルの薔薇の花びらを散らしていた。長椅子にはスマイルの花が散りばめられ、甘美な熱気があらゆる皮膚の毛穴に浸み込んでいた。クリスタルの食器がテーブルの上で果物の間で煌めいていた。果物は、花籠の緑の苔に混じって、その鮮紅色の脇腹を婀娜っぽく見せていた」(132)。このように、ヌンはアンディヤナの「白の部屋」にピンク、紫、緑、赤と幾つもの鮮やかな色を付け加えることで、官能的な雰囲気を作り出している。

ヌンには欠ける、美しさの微妙な違いを次のように表現している。

女主人よりも背が高く肉付きのいいヌンは、服を着こなしていたが、女主人の装身具とはびったり合っていなかった。彼女には魅力 (*grâce*) があったが、気品のない魅力 (*grâce sans noblesse*) であった。彼女は人間の女性として美しかったが、妖精のような美しさではなかった。彼女は快楽を呼び覚ましたが、精神的喜びを約束することはなかった。(133)

フランソワーズ・ジルベールは、姉妹のような間柄にある女性同士が相手と入れ替わるために、相手から借用した衣装を着ることを「姉妹間の変装 (*sororal disguise*)<sup>30</sup>」と名づけ、次のように説明している。

彼女たちは、互いの「別の自己 (*alter ego*)」を最も特徴づける衣装やアクセサリを着用することで、意識的かつ無意識的に相手に扮しようとする。それゆえ、彼女たちが借用する物は、自分が憧れ、自分のアイデンティティに組み込みたいと願う相手の女性の個性を反映している<sup>31</sup>。

ヌンの場合、アンディヤナの服を着ることで、彼女の「気品 (*noblesse*)」や「純潔性」を自らの内に取り込み、レイモンにとってより魅力的な女性に変貌することが、彼女の目的であった。しかし、レイモンが「こうした借り物の装飾品よりも、君の若さと自然な魅力 (*grâces naturelles*) で身を飾る君の方が良かった」(133) と率直な感想を述べているように、彼女の試みは失敗に帰す。その上、ヌンの変装には「階級のタブーを破って、アンディヤナのような女性、さらにレイモンとも同等の立場になりたい<sup>32</sup>」という彼女の密かな欲望も反映されていた。しかし、レイモンの方は、ヌンとの情事によって、アンディヤナの「聖域 (*sanctuaire*)」(133) を汚したことを恥じ、自分がアンディヤナの「侍女 (*suiivante*)」に寄り添う「従僕 (*laquais*)」(137) に成り下がってしまったと嘆いている。ヌンの変装は彼女を貴族階級に押し上げるどころか、むしろ、

<sup>30</sup> Françoise Ghillebeart, *Disguise in George Sand's Novels*, New York, Peter Lang, 2009, p.68.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.78.



レイモンの階級を引き下げることには寄与していた。

レイモンはアンディヤナの寝室にヌンと一緒にいることに戸惑いながらも、彼への情熱的な愛と深い苦しみで美しさを増したヌンの姿に我を忘れ、二人の官能的な場面（本論第2章で引用した場面）が繰り返されるようになる。その時彼は、鏡の効果もあって、一種の幻覚に襲われる。

少しずつ、アンディヤナのぼんやりした、取り留めのない思い出がレイモンの陶酔に混じるようになった。ヌンの姿を一つずつ無限に映し出す二枚の鏡板は、無数の幻で一杯になったように見えた。彼はこの二つの反射の奥に、よりほっそりした形が見えないか、眼を凝らした。彼は、ヌンがそこに映るぼんやりした不明瞭な最後の影に、デルマール夫人の華奢でしなやかな体を捉えたような気がした。(135)

このように、アンディヤナの服を着ることで、そのアイデンティティを自分の物にしようとしたヌンは、逆に、レイモンに彼女を通してアンディヤナを見るよう仕向けてしまった。彼はヌンを抱きながら「他の女性」のことを考え、「アンディヤナが身に着けていたスカーフやリボン」に口づけし、「彼女を思い起こさせる香水」を嗅ぎ、「彼女の胸を守っていた布」(135)を熱に浮かされた手で皺くちやにした。それはまさに、彼のフェティシズムが極限に達した瞬間で、「レイモンは彼女〔ヌン〕の中でアンディヤナのドレスしか見ていなかった」(135)。ヌンは彼にとって、アンディヤナの代役に過ぎなくなり、変装は結局、最悪の事態を招いてしまう。翌朝、いつものマドラスとエプロン姿に戻ったヌンを、レイモンはもはや愛情のこもった眼で見ることはない。

アンディヤナの突然の帰宅によって、彼女の寝室にいるレイモンが発見され、女主人の寝室に彼を引き入れたことで、ヌンはアンディヤナから激しい叱責を受けることになる。アンディヤナの服を着ることで階級の上昇を図ったヌンだが、召使と主人という主従関係の規範を破ったことで罰を受けたばかりか、レイモンの新しい恋の相手がアンディヤナであることに気づき、絶望のあまり入水自殺をする。翌朝、アンディヤナは散歩の途中で、川の水がその速い流れによって押し流そうする「布の塊のようなもの」(148)に気づく。よく見ると、それは「女の服」、「彼女があまりにも良く知っている服」(148)であっ

た。小説第1部は、気絶したアンディヤナを前にして、ヌンの亡骸が水に漂っていく場面で終わっている<sup>33</sup>。この場面でも「服」は、悲劇的な印象を高める上で、物語の展開に重要な役割を担っている。

#### 4. アンディヤナの変装

ヌンと同様に、アンディヤナも変装する場面があるが、それはヌンの自殺の真相を知るためであった。ヌンの死後初めて、レイモンがアンディヤナの寢室を訪れた時、運命の晩のヌンと同じ毛皮付きコートを纏い、「ヌンのいつもの被り物」であった「クレオールのやり方で無造作に結んだインドのスカーフ」(207)を頭に巻きつけた女が、彼に背を向けて座っていた。レイモンは一瞬、「溺れた女の蒼白い顔」(207)が頭に浮かび、怖気づくが、アンディヤナだと気づいて彼女に近づく。彼女から「整った長い黒髪の本」(207)を手渡された彼は、アンディヤナからの贈り物として喜ぶが、それは「カラスの青い羽に似た青い艶」のある彼女の黒髪ではなく、「真っ黒な、インド系の、ずっしりと重たい死女の」(208)髪であった。しかも、アンディヤナの指にはめられたヌンの形見の指輪は、レイモンがヌンに贈ったものである。それを見たレイモンが衝撃のあまり気絶するのを見て、アンディヤナはレイモンとヌンの関係を確認することになる。

フランソワーズ・ジルベールは、アンディヤナの変装とヌンの変装を比較して、その違いを明らかにしている。

ヌンの変貌はただ、その見かけを変えただけで身分の高い女性の幻影を作り出したに過ぎない。それに対して、アンディヤナはヌンの要素を自らの内に取り込むことで、彼女の身体にも浸透することになる。オリエントのヘッドスカーフと太い黒髪が暗示するエキゾチックな官能性が彼女の感覚に浸み込み始め、

<sup>33</sup> アンディヤナもヌンと同様に入水自殺を図る場面があり、アンディヤナの愛犬がオフィーリアと名付けられている（アンディヤナの乗る船の後を追ってきたオフィーリアは海の中で船員に撲殺され、その死骸が水に漂う場面もある）ことから、この小説ではシェイクスピアの『ハムレット』における「オフィーリアの死」のテーマがライトモチーフとなっている。それに関しては、Béatrice Didier, « Ophélie dans les chaînes. Étude de quelques thèmes d'Indiana », in *Hommage à George Sand*, Paris, Presses universitaires de France, 1969 を参照のこと。

彼女の潜在的な官能性を明らかにする結果となる。見せかけの芝居が終わっても、アンディヤナを一時的にヌンに変えた変装は、彼女の行動に影響を及ぼし、その肉体は今や彼女の召使の官能的欲望に満たされることになる<sup>34</sup>。

ジルベールは、すでにヌンがアンディヤナの衣装を着た時点で、「(ヌンの)官能的な情熱をアンディヤナに伝える危険な効果<sup>35</sup>」をもたらしたと指摘している。確かに、ヌンとの情熱的な夜を過ごした翌朝、目が覚めたレイモンは、アンディヤナの聖域を汚したことを悔いて、不在のアンディヤナに向かって、恐怖に満ちた後悔の言葉を発している。

僕は淫欲の悪魔に君の閨房の入り口を開いてしまったのではないだろうか？  
悪魔に君の魂を売ってしまったのではないだろうか？ そして、あの淫蕩なクレオール女の体を焼き尽くす常軌を逸した情熱が、ディアネイラの衣服のように君の体にぴったりくっついて、体を蝕みはしないだろうか？ (137-138)

レイモンの言葉にある「ディアネイラの衣服」とは、ギリシア神話のヘラクレスにまつわる「ネッソスのチュニック<sup>36</sup>」のことで、ケンタロウスの血の浸み込んだチュニックが毒となって、ヘラクレスの命を奪ったように、レイモンは「淫蕩なクレオール女」の官能的な情熱が衣服を通じて、アンディヤナに伝染することを恐れている。ジルベールの解釈によれば、「小間使いの淫らな欲望が浸み込んだ衣服が、アンディヤナの官能を目覚めさせるが、その衣服は耐え難い淫らさを意味しているので、アンディヤナはそれに抗抵しようとする<sup>37</sup>」。さらに、アンディヤナがレイモンと肉体関係にまで至らなかったのは、その抵抗のおかげで、ヌン (=分身) の死は「自らの色欲に屈することへのア

<sup>34</sup> Françoise Ghillebeart, *op.cit.*, p.82.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> ケンタロウスのネッソスは、ヘラクレスの妻ディアネイラを犯そうとして、ヘラクレスに殺害されるが、死に際に彼の血が浸み込んだチュニックをディアネイラに渡し、これをヘラクレスに着せれば彼の永遠の愛が保証されると彼女に教えた。後にライヴァルの女性が現れた時、ディアネイラは夫の愛を繋ぎとめようとしてこのチュニックを着せると、ヘラクレスは焼け死んでしまう。ディアネイラも絶望のあまり自害する (Cf. Brigitte Diaz, Note 6 de la page 137 d' *Indiana* à l' édition Honoré Champion)。

<sup>37</sup> Françoise Ghillebeart, *op.cit.*, p.82.

ンディヤナの拒否のメタファー<sup>38</sup>」であった。確かに、ヌンに扮したアンディヤナは、征服欲に駆られ、力づくで迫ってくるレイモンから逃れようとしている。しかし一方で、彼の愛を失うのではないかと恐れてその愛撫を受け入れてもいる。ラルフの介入がなければ、彼女はレイモンの要求に屈したであろう。この出来事の後もアンディヤナは、ヌンと同様に危険を冒してレイモンの部屋に忍び込んだり、夫をブルボン島に残してフランスの彼の所まで会いに行ったりして、レイモンから「常軌を逸した／気違いじみた女 (une folle)」(228) [vierge folleで「尻軽女」という意味もある] と呼ばれるほど、激しい情熱を發揮している。したがって、アンディヤナは自らの内に潜む官能的な欲望を否定したわけではなく、ジルベールの解釈は必ずしも当てはまらない。

レイモンはもともと、アンディヤナとヌンを二項対立のもとに見ていた。ヌンと愛人関係にありながら、アンディヤナへの愛を語る彼の態度を、語り手は皮肉な口調で説明している。

彼の行動がこの時、表裏があって不実に見えたとしても、彼の心は、いつもそうであったように真摯なものであった。彼はヌンを肉体的感覚で愛し、デルマール夫人を全気で愛していた。彼はそれまで、どちらの女性にも嘘を言ったことはなかった。(130)

こうしたレイモンの考えは、19世紀フランスにおける女性観を反映したものだ。アンヌ・ヒゴネットによれば<sup>39</sup>、当時、想像力の世界を席卷した女の元型は、「マドンナ（聖母マリア）」「男を誘惑する女」「女神（ミューズ）」の三つに還元できる。「聖母マリア」はスピリチュアルな美を備え、慎ましく羞恥心にみちた処女、および貞淑で献身的な良妻賢母型の女性を表す。一方、「女神」は「自由の女神」に象徴されるように、生身の女性というよりは、一つの理念を体現している。それに対して「男を誘惑する女」の典型が、官能的な肉体によって男を惹きつける「娼婦」であった。この基準に従えば、アンディヤナは

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>39</sup> Anne Higonnet, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes IV, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991, p.250.

「聖母マリア」の範疇に、ヌンは「娼婦」の範疇に属することになる。それゆえ、レイモンは精神と肉体の二元論のもと、二人の女性を同時に愛することができたのである。

しかし、語り手の皮肉な口調からも明らかなように、こうした二元論は男のレイモンの視点、しかもレイモンの身勝手な視点によるものだ。作者のサンドは、1832年の序文で『アンディヤナ』を「弱さや激しさ、権利や過ち、長所も欠点も備えた人間の心の物語」と呼び、女主人公を「抑圧された情熱、こう言って良ければ、法によって抹殺された情熱を表象する役目を担った弱い存在、女そのもの」と規定している<sup>40</sup>。このように、「抑圧された情熱」を表象するアンディヤナは、性的欲望とは無縁の純粹無垢な女性というよりも、欲望の主体にもなりうる存在とみなされている。したがって、サンドがアンディヤナを通して描きたかったのは、「聖母」や「娼婦」のみに還元できない、より複雑な女性性を有する現実の女性であった。

「デアネイラの衣服」に関しても、レイモンの視点では「淫蕩なクレオール女の淫らな情熱がしみ込んだ衣服」を意味するが、別の視点から見れば、違う解釈が可能になる。レイモン自らが悔やんでいるように、むしろ、「彼の欲情によって汚された衣服」とも考えられるのだ。彼は、次のように言っている。

[...] 僕は君 [アンディヤナ] のドレスを僕の呪われた吐息 (haleine maudite)で汚し、君の慎み深い帯 (ceinture pudique)を他の女の胸につけた僕のおぞましい口づけ (infâmes baisers)で汚してしまった。僕は恐れることなく、君の孤独な夜の休息に毒を塗り (empoisonner)、君の夫でさえ敬意を払っていたこのベッドに、誘惑と不義の力を注いでしまった！ (137)

引用下線部の言葉（「呪われた (maudite)」「おぞましい (infâmes)」「毒を塗る (empoisonner)」）が如実に表しているように、ヌンよりもレイモンの方が「淫欲の悪魔 (démon de la luxure)」に近い。まさに、「デアネイラの衣服」が象徴する「毒を塗られた衣服のテーマ<sup>41</sup>」が再現されている。さらに、

<sup>40</sup> George Sand, « Préface de l'édition de 1832 », in *Indiana* à l'édition Honoré Champion, p.76. 強調は作者自身。

アンディヤナの「慎み深い帯 (ceinture pudique)」は、「処女の帯 (ceinture de vierge)」を彷彿とさせる。ラルースの『19世紀大辞典』によれば、「処女の帯」は「ギリシアやローマの若い娘たちが結婚の日までつけていた帯で、夫だけがほどく権利を持っていた<sup>42</sup>」。したがって、この場面はレイモンによるアンディヤナの凌辱を意味し、結局、レイモンにとってヌンとアンディヤナは性的対象として交換可能なモノに過ぎない。このように、サンドは「デアネイラの衣服」や「帯」の象徴性を巧みに援用することで、男の暴力を浮き彫りにしている。

以上のように、二人の女性の変装は「別の自己 (alter ego)」の特性を自らの内に取り込もうとしたものであったが、アンディヤナの場合はとりわけ、抑圧された官能的な情熱を目覚めさせるきっかけとなる。それは、レイモンが彼女をしばしば「天使」と呼んでいるような、無垢で慎ましい女性のイメージとは異なるものであった<sup>43</sup>。アンディヤナはさらに、狩猟の場面で別の側面を彼に見せることになる。

## 5. アマゾンを着たアンディヤナ

アンディヤナがレイモンと一緒に狩猟に参加する場面では、彼女はアマゾンを着て登場する。「アマゾン (amazone)」という言葉は、もともとはギリシア神話における、女性のみで構成された狩猟民族を意味するが、それにちなんで乗馬をする女性が「アマゾン」と呼ばれ、次第に女性用乗馬服が「アマゾン」(図10)と名づけられるようになる。「アマゾン」は男性用上着のルダンゴットを女性用乗馬服に仕立てたもので、モーリス・ルロワールによれば、19世紀の女性は、「丈の非常に長いスカートの下に男物のキュロットを履き、乗馬靴に

<sup>41</sup> Shoshana-Rose Marzel, « « Dans l'œil de l'autre » : vêtement et dynamique relationnelle dans *Indiana* de George Sand », in *Cahiers George Sand*, N° 38, *La mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand*, p.80.

<sup>42</sup> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, « ceinture » の項目参照。

<sup>43</sup> 『ポールとヴィルジニー』の最後の船の遭難の場面では、衆人環視の中で自らの裸を見せるよりも、死を選んだヴィルジニーの「羞恥心 (pudeur)」の強さが強調され、片手で衣服を押さえ、もう一方の手を胸に当てた、死ぬ間際の彼女の姿は「天高く舞い上がろうとする天使」(Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Bordas, 1989, p.203)に喩えられている。サンドのアンディヤナは、こうした絶対的な「純潔性」「天使性」とは一線を画している。

テーラード（男仕立て）の胴着を纏っていた。帽子は男物のシルクハット、または房のついたピロードのハンチングを被り、しばしばシルクハットには、風にたなびく長いヴェールがついていた<sup>44</sup>」。

アンディヤナにとって狩猟は、子ども時代からラルフとともに慣れ親しんだ「唯一の情熱」（184）で、久しぶりの乗馬に興奮する彼女の様子が描かれている。

彼女の頬は再び軽く赤らみ、その眼は長い間失っていた輝きを取り戻していた。彼女はすでに再び美しくなっていた。黒髪の巻き毛は小さな帽子からはみ出していた。この被り物は彼女を魅力的に見せ、上から下までボタンで留められたラシヤ地のドレスは、彼女の華奢でしなやかな体つきをくっきりと浮かび上がらせていた。（176）

レイモンはアマゾンを身に着けた彼女の「魅力（grâce）」（176）に心を打たれ、恋人としての勝利に酔いしれる。しかし、一旦、狩猟が始まると彼女の様子は一変する。

彼 [レイモン] はこれほどか弱くて、これほど臆病な見かけのこの女性の中に、男以上の勇氣、[...] これほどの並外れた大胆さがあるとは思ってもみなかった。[...] アンディヤナの繊細な心は、とりわけ狩猟の立てる音や素早い動きと興奮、要するに疲労や策略、計算や戦い、幸運を伴うこの縮小された戦争のイメージを必要としていた。倦怠に苦しむ彼女の味気ない生活は、こうした興奮を必要としていた。その時彼女は無気力な状態から目覚め、全エネルギーを一日で費やしているかのように見えた。そのエネルギーは、一年前からその血



図10：アマゾン  
『ジュルナル・デ・ダム』（1845）

<sup>44</sup> Maurice Leloir, *op.cit.*, p.6.

の中で沸き立っていながら、使われることのなかったものであった。(184)

レイモンは、アンディヤナが「彼女がほとんど知らないこの馬 [レイモンの馬] の血気に恐れることなく身を任せ、雑木林の中で大胆に馬を疾駆させ、彼女の顔を鞭打つ弾力のある木々の枝を驚くほどの巧みさで避け、躊躇せずに溝を飛び越え、[...] か弱い手足が折れないかと心配することもなく、突進する猪の後を追って、一番乗りを熱心に目指す」(184) のを見て、恐怖に襲われている。

19世紀当時、乗馬は女性にはふさわしくないとされ、乗馬を嗜んだサンド自身、「女らしさ」に欠けると批判された<sup>45</sup>。しかも、女性が馬に乗る時は、図10の女性のように「横座り」が常で、馬にまたがった乗馬は、とりわけ非難の的になった。アンディヤナの馬の走らせ方から見て、彼女は男性と同様に馬にまたがって狩猟を楽しんでいたと推測でき、その行為は、当時の「女らしさ」の規範から明らかに逸脱していた。上記の引用下線部のように、彼女は「男らしさ (virilité)」の範疇に入る「勇気」「並外れた大胆さ」「エネルギー」を発揮し、レイモンが恐れをなしたのも、こうした彼女の「強さ」であった。語り手は、彼の心境を代弁して「男は、そして特に恋人というものは、女性の勇気を称賛するよりも、女性のか弱さを庇護したいという無邪気な自惚れを持っているものだ」(185) と述べている。

さらにレイモンは、狩猟における彼女の大胆さと強靭さを目の当たりにして、恋愛においてもアンディヤナとの力関係が逆転することを恐れている。言い換えれば、レイモンにとって「狩の獲物」であったアンディヤナが、アマゾンを着用することで「狩猟者」としての主体性を発揮し、逆に彼の方が従属的な女の立場に陥ることを危惧しているのだ。このようにアマゾンは、「女らしさ」の範疇に収まりきれないアンディヤナの本質を露呈させる装置となっている。

アンディヤナは幼くして母親を亡くし、暴虐な父親の元で育ったため、「何

<sup>45</sup> サンドは自伝『我が生涯の記』で次のように述べている。「当時、この地方 [ベリー地方] のどんな女性も、作男の馬の尻に乗るのだから、それ以外であえて馬に乗ることはなかった。徒競走のために着る男の子の服だけではなく、アマゾンと丸い帽子でさえ唾棄すべきものであった」(*Histoire de ma vie, dans Œuvres autobiographiques, t. I, Paris, Pléiade (Gallimard), 1970, p.1082*)。



にでも耐えうる辛抱強さ」と「目下の者に対する素晴らしい寛容さと優しさ」を持つ一方で、「彼女を抑圧しようとする全てのものに対する計り知れない抵抗力」、「鉄の意志」(122)を併せ持っていた。夫のデルマールが、夫婦のうちどちらが「主人 (maître)」(239)なのか、彼女に問い質した時も、彼女は反論の言葉を投げかけている。

——私が奴隷 (esclave)で、あなたが主人 (seigneur)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 (maître)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ます。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。(240)

ナポレオン民法典第213条に「夫は妻に保護の義務を負い、妻は夫に服従の義務を負う」とあるように、19世紀当時、夫は妻の保護者として妻を自らの監視下におき、夫婦の財産の管理権も一手に握っていた。離婚は認められず、姦通罪に関しても、夫が夫婦の居住する家で不貞行為を行った場合にのみ罰金が科せられるが、妻の場合は、場所を問わず不貞が見つかれば、懲役刑に処せられた。しかも、たとえ夫が妻と不義の相手を殺しても、罪に問われることはなかった。要するに、女性は社会的・政治的・経済的権利を剥奪され、言わば「永遠の未成年」扱いであった。したがって、アンディヤナの言う通り、当時の結婚制度の下では夫と妻の関係は「主人」と「奴隷」の関係に近い。この場面では、アンディヤナは作者サンドの代弁者となり、サンドは女主人公を通して男性原理に基づく不平等な結婚制度に異議申し立てを行っている<sup>46</sup>。アン

<sup>46</sup> サンドは1842年版の『アンディヤナ』の序文で、この小説を「エゴイスティックな情熱の影響」の下で書いたのではなく、「結婚や家族、社会における女性の存在をいまだに支配する不公平で野蛮な法律に対する正当な […] 感情」(« Préface de l'édition de 1842 », in *Indiana* à l'édition Honoré Champion, p.85)に突き動かされて書いたと述べている。そして、彼女の主張は「人類の半分の女性」ではなく「人類全体」に関わることで、というのも「女性の不幸は男性の不幸をもたらし、奴隷の不幸は主人の不幸をもたらす」(*Ibid.*, p.84)からだとしている。

ディヤナは夫への隷属状態に甘んじながらも、「鉄の意志」を貫くことで、人間としての尊厳を保っていた。

さらに夫のデルマールが、アンディヤナに宛てたレイモンの恋文を発見して、嫉妬と怒りのあまり、土足で妻の額を踏みつけ、額に大きな傷をつける事件が起こる。この場面でも、人目を恐れるラルフに向かって、アンディヤナは傷を隠そうともせずに、次のように言い放っている。

私は、彼自身が私の顔にあえて刻んだ彼の不名誉の烙印を、すべての人たちに見せたいと思います。一方が他方に容赦なく烙印を押す権利をわが物とする時、一方の犯罪の秘密を守るよう他方に強制することは、奇妙な正義に過ぎません！ (273-274)

このように、アンディヤナは夫の暴力に対しても、毅然とした態度で臨んでいる。しかし、恋人のレイモンに対しては正反対の態度を取っている。ブルボン島から脱出して、フランスの彼の元を訪れたアンディヤナは、自らを彼の「奴隷 (esclave)」(295) と呼び、次のように続けている。

私を、私の血を、私の命を好きなようにして。私の体も心もあなたのものです。あなたのものになるために三千里を旅して来ました。私を受け入れて、と言うために。私はあなたの所有物であり、あなたは私の主人 (maître) なのだから。(295)

アンディヤナは同じ「奴隷」と「主人」という言葉を使いながらも、恋人に対しては自らの意志を放棄し、隷属状態を進んで引き受けている。彼女はなぜ、こうした矛盾した態度を取ったのであろうか。それに関するベアトリス・ディディエの指摘は、示唆に富んでいる。

ジョルジュ・サンドは、奴隷が自らの隷属状態を愛するほど、いかに完全に自己疎外の状態にあるかを完璧に示した。彼女の描くアンディヤナの肖像は、つまるところ、かなり手厳しいもので、一つの隷属状態を別の隷属状態に取り換えることに汲々とする彼女の生き方を告発している。アンディヤナは、一旦

夫から解放されるや、[...] 自由を生きることができないために、恋人から受けるあらゆる屈辱を喜んで受け入れている<sup>47</sup>。

アンディヤナは、レイモンが彼女の前に現れる以前から、専制的な夫から彼女を解放してくれる「解放者 (libérateur)」、「救世主 (messie)」（122）を待ち望み、その相手に身も心も捧げることを誓っていた。したがって、彼女の反抗は男女平等の権利を要求するためではなく、彼女はむしろ、新たな望ましい「保護者」を求めていたに過ぎない。彼女は夫から逃れて一人でブルボン島を出奔し、ボルドーに辿り着いたものの、7月革命の騒乱に巻き込まれて気を失ってしまう。施療院に収容されたアンディヤナが「身元不明の女 (inconnue)」（292）[強調は作者自身] と記録簿に登録されたように、男の保護者がいなければ「彼女はもはや何も、名前すら持てない。もはや何者でもなくなり、アイデンティティも失ってしまう<sup>48</sup>」のだ。したがって、物語の最後で、幼い頃から彼女を見守り、常に助けてきた理想の「保護者」ラルフが彼女の伴侶となるのも不思議ではない<sup>49</sup>。

このように、アンディヤナは「鉄の意志」を秘めながらも、女性として自立した生き方を模索したわけではなかった。しかし、1837年に出版されたサンドの二つの小説『シモン』と『モープラ』の女主人公（フィアマ／エドメ）は、教養ある自立した女性として登場し、階級または知性の次元で彼女に劣る男の主人公（シモン／ベルナル）を教育し、彼女に相応しい男性に成長するよう導く立場に立っている。興味深いことに、男性主人公との初対面の場では、二人ともアマゾン姿で登場している。『モープラ』のエドメ（図11）は、次のように描写されている。

この服装 [アマゾン] は、たっぷりしたラシャ地のスカートでできていた。体

<sup>47</sup> Béatrice Didier, *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique », p.81.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> 物語の最後の「結論」において、語り手の「私」と対話するのは専ら、ラルフに限られている。アンディヤナは一言も発せず、沈黙したままで、言葉の主体となることはない。また、ラルフに守られた彼女は、ブルボン島の人々の彼らに対する悪口も知ることはなく、社会から全く遮断された状態で暮らしている。彼女には、かつて夫に激しく抵抗したエネルギーはもはや見出せない。

はパールグレーのボタンで留められた縞子の胴着で締めつけられ、腰の周りには赤いスカーフが巻かれていた。その上に飾り紐のついた、丈の短い前開きの狩猟用上着を羽織っていた。つばの大きなグレーのフェルト帽が額の部分でまくれあがり、5、6本の赤い羽根飾りがついていて影を落としていた。髪粉を振りかけていない髪の毛は、顔の周りに巻き上げられ、ベルンの女性たちのように2本の長い三つ編みになって後ろに垂れていた<sup>50</sup>。

『モープラ』では、老人のベルナルが一人称の語り手となって、若い頃のエドメとの思い出を回想する形で物語が繰り広げられている。エドメの服装に関しては、この場面を除いては、ほとんどその詳細が描写されることはない。何十年経っても鮮明に思い出せるほど、アマゾンを着たエドメの姿が、若いベルナルに強い印象を与えていたのだ。彼にとっての「美しさ」は「一種の男性的な大胆さ (*hardiesse virile*) を備えた若さと健康<sup>51</sup>」



図11：アマゾン姿のエドメ（『モープラ』挿絵）

にあり、アマゾン姿のエドメはまさに、それを体現していた。実際、彼女は「体格が良く (*forte*)」、「活動的 (*active*)」で「勇敢 (*courageuse*)」であり、生来の優美さに加えて「肉体的、精神的な健康が発するエネルギーの全て」を備えていた<sup>52</sup>。こうした性質は伝統的に「男らしさ」の範疇に属するもので、「女らしさ」の規範を逸脱している。

<sup>50</sup> George Sand, *Mauprat*, Paris, Folio (Gallimard), 1981, p.102.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.155.

『シモン』のフィアマも同様である。彼女の「男っぽい (mâle) と同時に穏やかな声<sup>53</sup>」は、「勇氣と寛容の印<sup>54</sup>」であった。さらにシモンは、馬に乗った彼女が「向こう見ずなほど勇敢<sup>55</sup>」に急流の縁を疾走している姿を何度も目撃している。語り手によれば、彼女の内には「何かしら男っぽい性質 (quelque chose de viril)<sup>56</sup>」が潜んでいた。イタリア人の母を持ち、イタリアで育ったフィアマは、彼女に腕を貸そうとするシモンに対して、次のように言っている。

——それは私たちの国の習慣ではありません。[…] 私たちの国では、女性は保護者 (défenseur) に支えられる必要はありません。[…] 私たちは一人で、どんな時間でも外出できます。誰も私たちを侮辱することはありません。[…] ここでは、私たち女性を男性と区別する時はいつでも、私たちを抑圧するか、嘲笑するためでしかありません。あなたの国フランスは嫌な国ですね<sup>57</sup>。

このように、フィアマは「保護者」を必要としない自立した女性であり、シモンと意気投合したのは、二人とも熱心な共和主義者であるという政治的信条の一致によるものであった。『モープラ』のエドメも、ジャン=ジャック・ルソーの著作を愛読書とする共和主義思想の持ち主で、アンディヤナが彼女を取り巻く三人の男性（夫のデルマール、レイモン、ラルフ）の政治談議から疎外されていたのとは、雲泥の差がある<sup>58</sup>。フィアマやエドメは自由に行動できたばかりか、政治的言説も許されているのだ。したがって、アンディヤナには実現できなかった自立した生き方が、フィアマとエドメにおいては可能となり、「アマゾン」を纏う女性像がそれを体現していると言えよう。

<sup>53</sup> George Sand, *Simon, Œuvres complètes, 1836-1837*, Paris, Honoré Champion, 2010, p.60.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>58</sup> アンディヤナが専制的な父親の元で抑圧されて育ったのに対して、フィアマの場合は父親から放任されて育ち、父親も彼女の言動をコントロールできないほど、自由奔放に生きている。エドメの場合も寛容な父親に育てられ、独学で知識を獲得できた。こうした「父」の権力の大きさの違いが、女性の生き方の違いに影響を及ぼしているように思える。また、サンドは1835年に夫のカジミールに対して「別居および財産分離」の訴訟を起こすが、彼女を弁護したのが急進的な共和主義者の弁護士ミシェル・ド・ブルジェであった。彼の思想がサンドに与えた影響は大きく、1837年の小説にもそれが反映されている。

## おわりに

以上のように、本論ではジョルジュ・サンドの『アンディヤナ』を取り上げ、女性の登場人物に焦点を当てて、服装との関係をジェンダーの視点から探った。アンディヤナとヌンの衣装はそれぞれ、身分・職業・気質を表す指標であり、二人の変装は、互いの特質を自らに取り込むためであった。とりわけ、アンディヤナはヌンに扮することで、自らの内に潜む官能的欲望を覚醒させ、その結果、男性が抱く「聖母」と「娼婦」の二元論には収まりきれない複雑な女性性を露呈することになった。さらに「アマゾン」の着用は、従来の「女らしさ」の範疇を越えた力の発揮をもたらし、女性としての自立を象徴するものであった。

ところで、アンディヤナと深く関わる三人の男性に関しては、その服装描写は断片的でしかない。レイモンに関して言えば、物語冒頭で彼がラニーの敷地に忍び込んで、デルマールたちに捕まった時、彼らが発見したのは、想定していた「汚らしい服 (vêtements ignobles)」ではなく、「狩猟服ではあるが、凝った装いのきわめて品の良い顔の若い男」(99)であった。狩猟はアンシャン・レジム下では貴族のみに許された特権で、王政復古期においても狩猟服は貴族階級の印であった。それゆえ、レイモンは服装とその容姿のおかげで強盗の疑いが晴れている。

さらに、舞踏会における「きれいな男の子 (joli garçon)」、「魅力的 (charmant)」(112) という女性たちの評価や、「身繕いのあらゆる細部にこだわる」(293) 彼の姿からは、当時流行のダンディな衣装 (図12) を纏った女性的な美青年の姿が浮かび上がってくる。また、レイモンの部屋に忍び込んだアンディヤナを、スキャンダルを恐れて追い返し



図12：ダンディの舞踏会の衣装  
『プティ・クーリエ・デ・ダム』(1827)

た後、「カシミアのスリッパに包まれた足」(245)を暖炉の前で温めている彼の様子は、絶望のあまり、セーヌ川に飛び込もうとしたアンディヤナの「寒さで麻痺した濡れた足」(237)と対照をなし、「エゴイズムの入り混じった、レイモンのシニカルな態度<sup>59</sup>」を示すものである。

デルマール大佐に関しては、服装の描写は全く見当たらない。しかし、「夫の立場が彼に与える全ての権威<sup>60</sup>」を十二分に行使しようと、「女性蔑視の使い古された、あらゆる常套句<sup>61</sup>」を彼が多用する中で、服装に関わる文言が見出せる。すなわち、デルマールが妻にどちらが「主人」なのか問い質す時、「一体、誰がスカートをはき、糸巻で糸を紡ぐのか？」(239)とも言っている。ズボンとスカートに関しては、中世の頃から「ズボンを巡る争い」(図13)が多くの風刺版画のテーマとなり、ズボンを着用する者が家庭を治める権利を掌握するとみなされていた。それゆえ、ズボンは「権力、支配、優越性」の象徴、スカートは「服従、束縛、劣等性」の象徴であった。しかも「糸紡ぎ」は伝統的に女の仕事とされ、「糸巻」はその象徴であった。ギリシア神話でも、ヘラ



図13：「ズボンを巡る争い」

<sup>59</sup> Shoshana-Rose Marzel, *op.cit.*, p.85.

<sup>60</sup> Isabelle Hoog Naginski, *George Sand. L'écriture ou la vie*, traduit par Nadine Dormoy en collaboration avec l'auteur, Paris, Honoré Champion, 1999, p.86.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp.86-87.

クレスが国王を殺害した罪を償うために、リディアの女王オムパレーに奴隷として売られた時、オムパレーは男女の役割を転倒させ、彼に女の衣装を着せて糸紡ぎの仕事を命じている（図14）。サンドは、デルマールにこうした常套句を使わせることで、女性蔑視に凝り固まった彼の古い考えを際立たせている。

一方、イギリス人のラルフは物語冒頭から終始一貫して「狩猟服」（図15）



図14：ルーカス・クラナッハ《ヘラクレスとオムパレー》（1537）



図15：狩猟服を着た男性（左）と中世風狩猟服を着た男性（右）  
『プティ・クーリエ・デ・ダム』（1833）



を纏って登場する。衣装に関しては、「彼の狩猟服の厳密なエレガンス (la rigoureuse élégance)」(89) と表現され、「厳密な／厳格な (rigoureuse)」という言葉からも、謹厳で冷徹なイギリス人氣質が連想される。それと同時に、彼は「非常に美男の (女性に従う) 騎馬従士 (un fort beau cavalier)」[強調は作者自身] (89) に喩えられている。その点でも「狩猟服」は、アンディヤナをエスコートし、彼女を守る役目を自らに課すラルフにとって、最適の服装であった。

さらに、レイモンがアンディヤナの寝室でラルフの等身大の肖像画を発見する場面では、語り手は皮肉な口調で肖像画に言及している。

すでに述べたように、ラルフ卿は顔の表情を除いては、非常な美男子で、肌は白くて血色が良く、体格が良くて豊かな髪を持ち主で、いつも完璧に服を着こなし、夢見がちな女性を夢中にさせることはないとしても、少なくとも現実的な女性の虚栄心を満足させることができた。平和的な准男爵 [ラルフ] は、[...] 彼の獵犬に取り囲まれ、狩猟服姿で描かれていた。(139)

このように、ラルフは美男子ではあるが「顔の表情 (physionomie)」に欠け、レイモンの眼には「無味乾燥な／魅力のないイメージ (insipide image)」(140) として映っている。実際、ラルフは口下手なために両親に疎まれ、抑圧されて育ったため、自らの感情を表に出せず、常に無表情であった。そのせいでアンディヤナには「エゴイスト」(140) とみなされ、レイモンには「石の仮面 (masque de pierre)」(179) と呼ばれるほどであった。しかし実は、その「仮面」の下には激しい情熱が隠されていた。それが明らかになるのは、最後にアンディヤナと一緒にブルボン島に戻り、ベルニカの滝に飛び込む直前、彼が自らの心情を吐露する場面においてである。ラルフは、社会に課せられたあらゆる束縛から解放されて、自らの考えを言葉に表すことができるようになる。その時、「多くの美德や偉大さ、多くの力を隠していたヴェール (voile) が突然落ちて、この男の精神が一気に心のレベルまで引き上げられた」(308) と表現されている。それは、彼の無表情な顔を覆っていた「ヴェール」が落ちた瞬間、あるいは「石の仮面」が外れた瞬間であった。語り手は、次のように続けている。

それは彼自身になった瞬間、自らの全ての精神を赤裸々に見せた (*mettre à nu*) 瞬間、神の審判を前にして、人間によって課せられた**仮装** (*déguisement*) を脱いだ (*se dépouiller*) 瞬間であった。苦しみによって彼の骨に張りついていた**苦行衣** (*cilice*) を脱ぎ捨てて、彼はすでに神の報いの地 [天国] に入ったかのように、輝かしい崇高な姿で立ち現れていた。(308-309)

引用下線部の表現 (「裸にする (*mettre à nu*)」「仮装 (*déguisement*)」「脱ぐ (*se dépouiller*)」「苦行衣 (*cilice*)」) が示しているように、サンドは、ラルフがその真の姿を現す劇的な瞬間を、服飾用語を使って描いている。

以上のように、サンドは男性登場人物に関しては、服装の細かな描写よりもむしろ、メタファーとして服飾用語を使うことが多い。ともあれ、『アンディヤナ』において「服装」は、様々な次元で象徴的な役割を果たしていると結論できよう。

### 【参考文献】

#### 1. ジョルジュ・サンド (George Sand) の著作

- Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, t. I, Paris, Pléiade (Gallimard), 1970.  
*Indiana*, *Œuvres complètes, 1832*, Édition critique par Brigitte Diaz, Paris, Honoré Champion, 2008.  
*Mauprat*, Paris, Folio (Gallimard), 1981.  
*Simon*, *Œuvres complètes, 1836-1837*, Édition critique par Catherine Mariette-Clot, Paris, Honoré Champion, 2010.

#### 2. 『アンディヤナ』に関する著作、論文等

- Auraix-Jonchière (Pascale) : « Parure féminine et épiphanie romanesque dans quelques romans sandiens », in *Cahiers George Sand*, N° 38, *La mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand*, 2016.  
 Balzac, *Traité de la vie élégante*, dans *La Comédie humaine*, t. XII, Paris, Pléiade (Gallimard), 1981.  
 Benilan (Annabel) et Lepetit (Emmanuelle) : *Modes du XIX<sup>e</sup> siècle. Les Romantiques*, Paris, Falbalas, 2011.  
 Bernard-Griffiths (Simone) : « Sociopoétique du vêtement dans l'imaginaire sandien », in *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle. Sociopoétique du textile*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, Honoré Champion, 2015.  
 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris,

- Bordas, 1989.
- Bochenek-Franczakowa (Regina) : « Le portrait ironique de Raymon dans *Indiana* de George Sand et le jeu des complicités narratives », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série, N° 25, 2003.
- Boucher (François) : *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008.
- Boutin (Aimée) : « Indiana au pays des hommes : narration et désir dans le roman de George Sand » in *George Sand. Écritures et représentations*, Textes réunis par Éric Bordas, Paris, Eurédit, 2004.
- Buchet Rogers (Nathalie) : « *Indiana* et *Ferragus* : fondements de l'autorité narrative et esthétique chez Sand et Balzac », in *George Sand Studies*, Vol. 18 (1-2), 1999.
- Carrico (Abbey) : « Death by Water : A Triad of Ambiguity in *Indiana* and *Lélia* », in *Water Imagery in George Sand's Work*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Colombo (Laura) : « La parure du texte : toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle », in *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, t. II, Milano, Università degli Studi di Milano, 2015.
- Diaz (Brigitte) : Présentation d'*Indiana* à l'édition Honoré Champion.
- Didier (Béatrice) : « Ophélie dans les chaînes. Étude de quelques thèmes d'*Indiana* », in *Hommage à George Sand*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.  
: Préface d'*Indiana* à l'édition Folio classique, 1984.  
: *George Sand écrivain. « Un grand fleuve d'Amérique »*, Paris, PUF, 1998.  
: « Masculin/Féminin chez George Sand », in *Itinéraires* [En ligne], 2011.
- Éric Bordas commente *Indiana de George Sand*, Paris, Folio (Gallimard), 2004.
- Forest (Marjolaine) : « Le vêtement, l'homme et la femme dans *Gabriel* : entre plaisir, péril et perte », in *Cahiers George Sand*, N° 38, *La mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand*.
- Ghillebeart (Françoise) : *Disguise in George Sand's Novels*, New York, Peter Lang, 2009.
- Griffith (Phillip) : « Hospitality and Fluid Kinship in *Indiana* », in *Water Imagery in George Sand's Work*.
- Guidette-Georis (Allison) : « George Sand et le troisième sexe », in *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 25, N° 1 & 2, Fall-Winter 1996-97.
- Hanin (Laetitia) : « La mode mise en clichés : à propos des romans de George Sand », in *Cahiers George Sand*, N° 38, *La mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand*.
- Harkness (Nigel) : « Writing under the Sign of Difference : the Conclusion of *Indiana* », in *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 33, N° 2, 1997.
- Hecquet (Michèle) : « *Indiana* : accents stendhaliens », in *George Sand Studies*, Vol. 18 (1-2), 1999.
- Higonnet (Anne) : « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes IV, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle

- Perrot, Paris, Plon, 1991.
- Hirsch (Michèle) : « Questions à *Indiana* », in *Revue des Sciences Humaines*, N° 165, Janvier-Mars 1977.
- Hoog Naginski (Isabelle) : *George Sand. L'écriture ou la vie*, traduit par Nadine Dormoy en collaboration avec l'auteur, Paris, Honoré Champion, 1999.
- Kadish (Doris Y.) : « Representing Race in *Indiana* », in *George Sand Studies*, Vol. 11 (1-2), 1992.
- Kerlouégan (François) : « « On dîne fort bien en blouse à ma table » : la mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand », in *Cahiers George Sand*, N° 38, *La mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand*.
- Laforgue (Pierre) : « *Indiana*, ou le féminin et le romanesque entre politique et social », dans *1830, romantisme et histoire*, Paris, Eurédit, 2001.
- Larousse (Pierre) : *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1866-1877.
- Leclair (Maurice) : *Dictionnaire du costume et de ses accessoires des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Kyoto, Rinsen Book/Paris, Gründ, 1992.
- Little (Roger) : « Coloring Noun : More Black Funk », in *George Sand Studies*, Vol. 21, 2002.
- Lubin (Georges) : « George Sand et son « Malgache ». Une source d'*Indiana* », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Janvier-Mars 1963.
- Mariette-Clot (Catherine) : Présentation de *Simon* à l'édition Honoré Champion, 2010.
- Marzel (Shoshana-Rose) : « « Dans l'œil de l'autre » : vêtement et dynamique relationnelle dans *Indiana* de George Sand », in *Cahiers George Sand*, N° 38, *La mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand*.
- Massardier-Kenney (Françoise) : « *Indiana* : Lieux et personnages féminins », in *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 19 (1), 1990.  
: *Gender in the Fiction of George Sand*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.
- Masson (Catherine) : « Du traumatisme du corset au poignard littéraire de la révolte, d'*Histoire de ma vie* à *Gabriel* de George Sand », in *Cahiers George Sand*, N° 38, *La mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand*.
- McCready (Susan) : « La Violence de l'amour : Le suicide et le rêve utopique dans *Indiana* », in *George Sand Studies*, Vol. 16 (1-2), 1997.
- Milleret (Guérolée) : *La mode du XIX<sup>e</sup> siècle en images*, Paris, Eyrolles, 2012.
- Négovanovic (Catherine) : « De la médiocrité au sublime : quand le vêtement de *La Marquise* se fait transcendance », in *Cahiers George Sand*, N° 38, *La mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand*.
- Petrey (Sandy) : « Men in Love, Saint-Simonism, *Indiana* », in *George Sand Studies*, Vol. 14 (1-2), 1995.
- Prasad (Pratima) : « Espace colonial et vérité historique dans *Indiana* », in *Études littéraires*, Vol. 35, Number 2-3, été-automne 2003.
- Rabine (Leslie) : « George Sand and the Myth of Femininity », in *Women and Literature*,

Vol. 4 (2), 1976.

Santa (Àngels) : « De l'eau noire du suicide à la féerie merveilleuse de l'illusion blanche », in *Water Imagery in George Sand's Work*.

Schor (Naomi) : « Female Fetishism. The Case of George Sand », in *Poetics Today*, Vol. 6, 1-2, 1985.

Simon (Marie) : *Mode et Peinture. Le second Empire et l'impressionnisme*, Paris, Hazan, 1995.

Sue (Eugène) : *Les Mystères de Paris*, Paris, Bouquins (Robert Laffont), 1989.

Szabó (Anna) : « Personnages en uniforme. Les savants dans les romans de George Sand », in *Cahiers George Sand*, N° 38, *La mode et le vêtement dans l'œuvre de George Sand*.

小倉孝誠：『逸脱の歴史——近代の〈女らしさ〉と〈男らしさ〉』、東京、慶應義塾大学出版会、2019年。

鈴木昌：「第3章 19世紀のバレエ」、鈴木昌編著『バレエとダンスの歴史——欧米劇場舞踊史』、東京、平凡社、2012年。

サイード（エドワード）：『オリエンタリズム』、板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳、東京、平凡社、1989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。

新實五穂：『社会表象としての服飾——近代フランスにおける異性装の研究』、東京、東信堂、2010年。