

服装を通して読み解くゴングールの『シェリ』

著者	村田 京子
引用	人間科学：大阪府立大学紀要. 2021, 16, P.3-30
URL	http://doi.org/10.24729/00017368

〈論文〉

服装を通して読み解くゴンクール『シェリ』

村田京子*

はじめに

エドモン・ド・ゴンクールは弟のジュールが1870年に亡くなってからも、小説を書き続けた。その中でも1884年に出版した『シェリ』は、作者自身が序文の中で「私の最後の本、一種の文学的遺言¹」と述べているように、彼の最後の小説となっている。小説というジャンルに関して言えば、ゴンクール兄弟は『日記』の中で、バルザック以降、小説の本質が変わり、「歴史が書かれた資料によって成り立つのと同様に、現代の小説は実在の人物によって語られた、または現地で収集した資料で成り立つ²」ようになったと語っている。そして、歴史家が「過去を語る者」であるとするならば、小説家は「現在を語る者」であり³、ゴンクール兄弟は「現在の歴史家」となることを目指した。したがって、彼らの多くの小説（『ルネ・モーブラン』『ジェルミニ・ラセルトゥー』『娼婦エリザ』など）には、固有名詞の人物を冠したタイトルがつけられ、一見、個人の物語を主題にしているように見えながら、その個人はしばしば、一つの社会的類型を体現していた。例えば『ルネ・モーブラン』（1864）は、ゴンクール兄弟の友人の妹ブランシュ・パッシーをモデルにした小説ではあるが、1875年の序文においてエドモンは、彼らがもともと考えていた小説のタイトルは『ブルジョワの若者（*La Jeune Bourgeoise*）』であったと明かし、次のように続けている。

作者は実際、何よりも過去30年間の芸術的かつ男の子のような教育によって生み出された現代の若い娘（*la jeune fille moderne*）を、できるだけ想像力を使わずに描こうと努めた⁴。

* 大阪府立大学 名誉教授

¹ Edmond de Goncourt, Préface de *Chérie*, *Œuvres narratives complètes*, t. XII, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.29. 『シェリ』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。

² Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Bouquins (Robert Laffont), 1989, t. I, p.1112. 強調は作者自身。以後、傍点による強調はすべて作者自身による。

³ *Ibid.*

⁴ Edmond et Jules de Goncourt, Préface de l'édition de 1875 de *Renée Mauperin*, *Œuvres complètes. Œuvres romanesques*, t. III, Paris, Honoré Champion, 2017, p.59.

このように、作者が描きたかったのは「現代の（ブルジョワの）若い娘」という「歴史的、社会学的真実に基づいた社会的類型⁵」であった。『シェリ』も同様である。エドモンは序文の中で、この小説を「第二帝政期の社交界の若い娘についての研究」と呼び、子ども時代から20歳にいたるまでの女性の「秘められた女性性（féminilité）」（25）を探ろうとした。そのために、彼は前作の『ラ・フォースタン』（1882）の序文で⁶、多くの女性読者に協力を求め、その呼びかけに応じた女性たちの思春期の感情や印象、内心を吐露した手紙や日記など「人間の資料（documents humains）」⁷をもとにモンタージュの手法で書き上げたのが、『シェリ』であった。また、ゴンクールと言う féminilité とは『トレゾール』辞典によれば⁸、féminité（女性性）の同義語として、ゴンクールやユイスマンスなど19世紀後半の作家たちが使った造語である。ゴンクールによれば、それは夫や愛人でさえ知らない「女の心の奥底の未知の女性性⁹」を意味していた。Féminilité はとりわけ、パリ女性特有のエlegantな着こなしと深く関わっている。『娼婦エリザ』（1877）では、貧困家庭に育ったにも拘らず、パリ育ちのエリザは地方の売春宿の他の娼婦たちとは一線を画していた。

ほとんどがバシニ出身のこれらの女たち（femelles）の中で、エリザの立ち居振る舞いには、文明化された大首都によって、そこで育ち、成長した若い娘にもたらされる女性性（féminilité）が備わっていた。彼女は、Elegantな物腰に垢ぬけた仕草をしていた。体を包む軽やかで、風にはためく布地の襞の寄せ方に、彼女はパリの優雅さを付け加えていた¹⁰。

上記の引用のように、文明都市パリで培われた服装の着こなしを身につけていない地方の女たちは、ゴンクールにとって、人間以下の「メス（femelles）」でしかない¹¹。

⁵ Dominique Pety, « Les Goncourt et le roman biographique ou autobiographique : une préfiguration de l'autofiction ? », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 17, 2010, p.31.

⁶ 「これまで男によって書かれた女に関する本には、女性の協力が欠けている。それで私はできれば女性の協力を仰ぎたいと思う。たった一人の女性ではなく、非常に多くの女性が必要だ。そう、光栄にも私の本を読んで下さる女性たちのほんの少しの助力と信頼を受けて小説を書きたいという野望を持っている」（Edmond de Goncourt, Préface de *La Faustin*, *Œuvres complètes. Œuvres romanesques*, t. X, Paris, Honoré Champion, 2018, p.77）。

⁷ *Ibid.*

⁸ *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du 19^e et du 20^e siècle*, Paris, C.N.R.S., Gallimard, 1980, t. 8, p.735.

⁹ Edmond de Goncourt, Préface de *La Faustin*, p.78.

¹⁰ Edmond de Goncourt, *La fille Élixa*, dans *Un joli monde. Romans de la prostitution*, Paris, Bouquins (Robert Laffont), 2008, p.78. 下線引用者。なお、引用文における下線はすべて引用者による。

¹¹ ゴンクール兄弟は『日記』の中で次のように述べている。「女は育ちが良く、極端に文明化されていない限り、能力の劣る、愚かな動物である。[...] 女におけるポエジーは決して自然なものではなく、教育によって獲得されたものだ。上流社会の女だけが女であり、残りはメス（femelles）である」（*Journal*, t. I, p.161）。

それゆえ、パリの社交界の花形となるシェリの *féminilité* を明らかにするには、服装と切り離しては考えられない。ミレイユ・ドタン＝オルシニは、次のように指摘している。

若い娘を研究することは、女性性 (*féminilité*) の出現、その起源や発達を研究することである。しかし [...] それは、場所ふさぎの装身具や女性を取り囲む、あらゆる女性向けの小物 (*jolités*¹²) と不可分である。エドモンはそれらを女性性と切り離すことなく、『シェリ』の中で服装描写を積み重ねている¹³。

したがって、本稿では『シェリ』の女主人公の少女時代から19歳の若さで死ぬまでの成長過程を、服装を通してジェンダーの視点から検証していきたい。

I. 服装を通して見た、シェリの成長過程

① 9歳のシェリ

物語は、第二帝政期の陸軍大臣として権勢を振るう祖父のオーダンクール元帥の下で育った9歳のシェリが、同年代の少女たちを省内の屋敷に招いた夕食会の場面から始まる。最新流行の贅沢な衣装を纏った少女たちの様子は、次のようなものであった。

ハツカネズミのような澁刺とした眼をした、小賢しく早熟な顔つきのこれらパリの少女たちが食卓に集う様子は、何と愉快的な光景であろうか！ 彼女たちは、かぼそく上品で洗練され、首都やサロンの子ども特有の極度の洗練さを備えた優雅な子どもたちであった。その興味深い蒼白い顔は、美的感覚を駆使した母親たちによって美しく飾り立てられていた。洗練されたモードが金持ちの少女たちのために作り出した優雅な装飾品の組み合わせを身に纏った彼女たちは、すでに小さな大人の女性であった！（36）

このように「母親の物腰、顔つき、エレガンス」（35）を反復する少女たちは、「小さな大人の女性」または「女性のミニチュア」（35）とも呼ばれている。その少女たちも、初めは取り澄ました態度を保っていたものの、時間が経つにつれ遊び好きの子どもに立ち戻り、「すべての少女たちが話し始め、ぺちやくちゃしゃべり、一斉にさえずり、自分のたてる音を楽しむ」（38）ようになる。しかしこうした態度も、子ども

¹² *Jolités* はゴンクールの造語で、女性向けの凝った贅沢な小物（香炉、アクセサリィを入れる容器や香水の小瓶、ハサミなどエレガンスに欠かせない道具）を指す（Cf. *Journal*, t. III, pp.182-183）。

¹³ Mireille Dottin-Orsini, « Chérie, femme ou jeune fille », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 20, 2013, p.70.

らしさの発揮というよりも、女嫌いのゴンクールには、女性の中身のなさ、空虚さを物語るものであった。ゴンクール兄弟は『日記』の中で¹⁴、彼らの従妹を「クリノリンを着けたゼロ」、「これまで見てきた中で一番大きな虚無 (néant)」と呼び、「鳥のような騒々しいおしゃべり、はじけるような笑い声をとめどなく発する人形」に喩えて軽蔑の眼差しを向けている。『ルネ・モープラン』では、この従妹をモデルにした主人公の姉、アンリエットが「社交界の女性¹⁵」の典型として登場し、彼女の主宰するサロンでの女性たちの会話——誰も相手の言うことに耳を貸さず、一斉にしゃべりだす——が「鳥小屋のさえざり¹⁶」に喩えられている。シェリの夕食会に集う少女たちは、言わば、第二帝政期の空虚な女性たちの縮図であった。

こうした騒音の中で、シェリ一人が最後まで夕食会の主宰者として、「家の真の女主人の使う言葉遣い」(37)で召使に命令を与え、給仕の監督をし、参加者全員に気を配っていた。その様子は、ゴンクール兄弟が『18世紀の女性』の中で称揚する18世紀のサロンの女主人たちを彷彿とさせる。シェリの衣装は次のようなものだ。

シェリはヴァランシエンヌレース [ヴァランシエンヌ産の高級レース] で縁取られ、髻を寄せた7枚の裾飾りのついた、ピンクの小さな花模様の白いモスリンのドレスを着ていた。聖母風デコルテの胴着に、ピンクのリボンの吊り紐が交差してベルトを形作り、後ろで結ばれて長く垂れていた。首には、大きな真珠と小さな天然真珠が交互に並ぶピンク・パールのネックレスをつけていた。両耳にはサンゴ色の梨型のバロック真珠がぶらさがり、カールした短い髪の毛の中で揺れていた。(36-37)

シェリの衣装のイメージとしては、図1の左側の少女の着ている白いモスリンのドレスに小さな花模様をあしらい、前で結ばれているリボンを後ろに回し、6枚の裾飾りをさらに1枚足した形となろう。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¹⁷」。ウージェニー皇后自身が「ファッ



図1:『ジュルナル・デ・ダム・エ・デ・ドゥモワゼル』(1852)

¹⁴ Goncourt, *Journal*, t. I, p.465.

¹⁵ *Renée Mauperin*, p.166.

¹⁶ *Ibid.*, p.172.

¹⁷ Françoise Tétart-Vittu, « Femmes du monde et du demi-monde », in *Sous l'Empire des crinolines*, Paris, Musée Galliera, 2008, p.34.

ションの女王」「クリノリンの伯爵夫人」「バスの女神」「モードの皇后」などと呼ばれ¹⁸、モード雑誌で彼女の衣装の色や形の好み、想定される仕立屋の名前が取り上げられた。とりわけ、皇后が1859年に着た白のサテンのドレスには103枚のチュールの裾飾りがついていて、彼女は「裾飾りの第一人者 (Falbala premier)」と渾名されるほどであった¹⁹。したがって、高価なヴァランシエンヌレースで縁取られた「7枚の裾飾り」のついたシュリの豪華で贅沢な衣装は、後に彼女が身に着ける他の衣装とともに、「見かけの支配 (règne du paraître)²⁰」で特徴づけられる第二帝政社会を体現していた。

しかしながら、「聖母風デコルテ (décolleté à la vierge)」[図1のように、前後にギャザーの入ったデコルテ²¹]は、聖母マリア(図2)を彷彿とさせ、モスリンの白や真珠のネックレスと相まって「純潔」で「清楚」なイメージを醸し出している。興味深いことに、シュリのドレスは、『ルネ・モーブラン』で姉とは正反対にブルジョワの社会的規範から逸脱し、自由に生きようとしたルネが20歳の時に着た舞踏会の衣装に似通っている²²。

18歳になった時のシュリの服の好みについて、語り手は次のように説明している。

シュリは、かつてのパリ女性が持っていた穏やかな色調への好みを持ち続けていた。彼女は、外国人女性やアメリカ人女性によってフランスの衣装にもたらされた野卑で派手な、銃撃のように人を驚かす色彩の服を何があっても身に着けようとは思わなかった。(179)

引用下線部にあるように、シュリの好みはスペイン出身のウージェニー皇后の派手な衣装よりは、「かつてのパリ女性」の好み、すなわち、ゴンクール兄弟が『18世紀



図2：ラファエロ《ベルヴェデーレの聖母》(1506頃)

¹⁸ 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.

¹⁹ *Ibid.* Falbala は「裾飾り」の他に「ごてごてした飾り」も意味する。

²⁰ Éléonore Roy-Reverzy, « Raconter le Second Empire : Chérie », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 22, 2015, p.77.

²¹ Cf. Véronique Cnockaert, Note 187 de *Renée Mauperin*, p.200.

²² 「ルネは7枚の小さな裾飾りがついた白のチュールのドレスを纏っていた。そのドレスにはあちこちにセイヨウキジタの葉と小さな赤い葡萄の実が散りばめられ、同じモチーフが聖母風デコルテの胴着や袖のチュールのふくらみの上にも反映されていた」(*Renée Mauperin*, p.200)。

の女性』で讃えた「啓蒙の世紀の貴族のモード²³」に近い。このように、シェリは「第二帝政期の社交界の若い娘」の典型であると同時に、その範疇から外れる特殊性を備えた存在でもあった。

② 12歳のシェリ

シェリが12歳の時に経験する初聖体拝領式は、キリストの体の実体とみなされる聖別された特殊なパン（オスチア）を食することで、キリストと一体化する儀式であるが、シェリにとっては少女から娘に変貌する通過儀礼でもあった。語り手によれば、「初聖体は女の最初のお愛であり、神への崇拜の観念によって想像力に火がつき、愛が目覚める」（98）という。聖体拝領のための3週間の準備期間の間、祈りや瞑想、宗教書に没頭し、賛美歌に沈潜するうちに、シェリの心の内に「天上の恋人」（98）＝キリストへの愛が芽生えていく。聖体拝領の当日には、シェリは頭から足の先まで新しい下着に着替え、白いドレスに白のヴェール（図3）、冠を身に付けて教会に姿を現す。



図3：『ミュゼ・デ・ファミーユ』（1858）
画面中央の少女が着ているのが、初聖体の衣装（オーガンジー [薄い綿モスリン] のドレスにモスリンのヴェール）

彼女が聖クロチルド門の前で馬車を降りると、その白いモスリンの衣装の趣味の良さ、優雅さ、軽やかさに対する称賛の囁きが巻き起こり、教会の中に入るまで褒め言葉の合唱が続いた。隣の印刷所の少年が「ほら、すぐくめかしこんだ小さな花嫁だ！」と仲間に声をかけているのが彼女の耳に届いた。（103）

シェリは言わば、「キリストの花嫁」として教会で聖体拝領の儀式に臨むが、その時、彼女の心はキリストへの敬虔な愛をすでに失っていた。というのも、「初聖体の衣装は突然、彼女に花嫁衣裳、人間の男の妻としての衣装を思い起こさせた」（103）からだ。このように、初聖体の衣装はシェリに「性の目覚め」を引き起こす装置として機能している。

語り手は、「もはや少女 (petite fille) ではなく、まだ大人の女性 (femme) でもない」（108）、過渡期の小娘 (fillette) の「特殊な魅力」（106）を次のように描いている。

²³ Domenica De Falco, « La jeune fille chez les Goncourt : une lecture de Renée Mauperin et Chérie », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 20, 2013, p.84.

小娘の緩慢で可憐なしなやかさが、当時のウェストのない、だぶだぶの一種の鞆のようなドレスの中で魅惑的に現れていた。そのドレスは彼女のやせた上品な体の周りを自由に動き、ゴーズ [紗や絹のような薄い布地] のスカーフがはためき、軽いモスリンが空気のように舞い上がる中で、彼女は風で羽毛が逆立った、ほんの小さな鳥のようであった。(106)

引用下線部の「ウェストのない、だぶだぶの […] ドレス」は、18世紀に流行した「ヴァトー襷」（または「ヴァトー・ローブ」と呼ばれる）を想起させる。「ヴァトー襷」はロココの画家アントワーヌ・ヴァトーが好んで描いた女性の服装で、「背側に衿元から二本、ないしは四本の深いプリーツがたたまれ、それが裾に向かって自然に放たれて²⁴」広がり、スカート裾の広がり、内につけたパニエ [スカートを膨らませるための腰枠] で支えられていた。ヴァトーの《ジェルサンの看板》(図4)で、後ろ姿で描かれている女性のドレス(図5)がまさにその典型である。能澤慧子は次のように解説している。

それは淡いピンク色の、おそらくタフタか、サテンであろう、艶やかな絹地で作られ、背中の深いボックス・プリーツが腰の辺りで自然に消えて、長いそのドレスは裾でゆったりと広がっている。おそらくこの若い女性の動きにつれて、パニエはゆらゆら揺れ、ピンクの布も軽やかに揺れ動いて、次々と新たな陰影を生み出して行ったであろう。その軽やか



図4：アントワーヌ・ヴァトー《ジェルサンの看板》(1720)



図5：《ジェルサンの看板》の一部

²⁴ 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、111頁。

さから、ローブ・ヴォラント、つまり飛翔するドレスの別名も生まれた²⁵。

ゴンクール兄弟も『18世紀の女性』の中で、「ヴァトー鬘」の魅力に触れている。

こんなにもだぶだぶで、体のまわりで今にも大きく広がりそうなこのたっぷりした服が、特に女性に好まれているとは思われない。そこで女性は、この体に密着しない、右に左にこぼれ落ち、波のように体の線に沿って流れ、四肢から離れ、そのくせ足の先が見えているミュールのように、ほとんど体の動きのままにまといつくこの衣装を、着るというよりはそれにうまく覆われる秘訣を見つけた²⁶。

この「ヴァトー鬘」は19世紀後半に再び流行したが(図6)、シェリはパニエやクリノリンをつけずに、このドレスを纏っているかのようだ。「波のように体の線に沿って流れ」、「ほとんど体の動きのままにまといつく」衣装は、シェリの「波打つ体(corps ondulant)」(106)に呼応し、彼女の魅力を増していた。「ローブ・ヴォラント(robe volante)」とも呼ばれる「ヴァトー鬘」の軽やかさも、「小さな鳥」のような彼女の軽やかなイメージに合致し、ゴンクールはこうした衣装によって、シェリの「女性性」の本質を浮き彫りにしている。

先に触れたように、初聖体拝領式はシェリにとって、大人になるための精神的なイニシエーションの場となったが、さらに肉体的に大きな変化をもたらす出来事が起こる。それは、彼女が初潮を迎えたこと——語り手によれば、「小娘(fillette)から愛に生きる女(créature d'amour)、月経のある女への密かな変化」(108)——であった。ゴンクールにとって、「女は生まれつき、絶え間なく愛するよう定められた」(140)存在で、3つの段階を経由する。すなわち、少女(petite fille)における「かりそめの恋(passionnette)」、小娘(fillette)における「一時の恋(amourette)」を経て、真の女性(vraie femme)は「愛(amour)」の段階に到達する。「愛」には「頭脳の愛と心の愛」があるが、どちらも「肉体的欲望の満足によって補完される」(140)。要するに、ゴンクールのジェンダー観に従え



図6：『ジュルナル・デ・ダム・エ・デ・ドゥモワゼル』(1859)：左の女性が着ているのが「ヴァトー鬘」

²⁵ 同上書、112頁。

²⁶ Edmond et Jules de Goncourt, *La Femme au dix-huitième siècle*, Paris, Charpentier, 1882, p.326. 日本語訳は、『ゴンクール兄弟の見た18世紀』鈴木豊訳、東京、平凡社、1994年、300～301頁を用いた。

ば、「女の運命は身を捧げ、愛すること²⁷」にあり、少女は月経を経験することで「不確かでまだ決定されていない性」(108)から性的欲望を持った「子どもを産む性」=「真の女性」に変貌する。それに伴い、異性への関心や恐れ、とまどいを感じるようになり、「女の羞恥心 (pudeur féminine)」(111)が生まれる。その変化を語り手は「丈の短いドレスから長いドレスへの移行」(110)と、服飾用語を使って説明している。

③ 16歳のシェリ

シェリの社交界デビューは16歳の時で、元老院で開かれる舞踏会においてであった。彼女は衣装をあつらえるために、パリでも有数の仕立屋ジャンティヤの店を訪れる。ジャンティヤは、ゾラの『獲物の分け前』(1872)に登場する仕立屋ウォルムスのモデルとなったシャルル・フレデリック・ウォルト [オート・クチュールの創始者]と並び称される、エミール・パンガがそのモデルである。ゴンクール兄弟の1883年3月22日付けの日記には、エドモンが友人の画家ジュゼッペ・ド・ニッティと共にパンガの店を訪れたことが記され²⁸、店内の詳細な描写はほとんどそのまま、小説に反映されている。

ジャンティヤはシェリを長い間見つめた後、「審美眼の神の靈感」(135)を得たかのように、途切れ途切れの言葉を発する。

——全くチュールだけの衣装... 若い娘にはチュールしかない... デコルテの周りに4連の丸襷のプリーツをつけた胴着... そう、肌の近くには何か白鳥に似たようなものを... スカートには後ろに、二つの玉飾りのついた白のサテンのペプラム [もともとは、古代ギリシアの女性用外衣を指すが、1866年にウォルトがウージェニー皇后のために作った服がペプラムと名付けられた²⁹]の垂れ... 鳩の卵くらいの小さな二つの玉飾り... 次に肩には、ワスレナグサとスマイレの花束... お嬢さんを見て思いついたのは、このようなものです。(135)

この場面は、ゾラの『獲物の分け前』において、ウォルムスが「ギリシアの巫女³⁰」のように靈感を受けて、女主人公ルネの衣装を構想する場面を彷彿とさせる。

²⁷ Nicole Edelman, « Les Goncourt, les femmes et l'hystérie », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p.207.

²⁸ Cf. Goncourt, *Journal*, t. II, pp.994-996.

²⁹ Cf. Rose Fortassier, *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, PUF, 1988, p.71.

³⁰ 『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る... パールグレーのチュールの襷を寄せたエプロン、襷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るような蝶をつけることにしよう』(Émile Zola, *La Curée*, Paris, Folio classique (Gallimard), 1981, p.139)。

モデルとなったウォルト自身が自らをドラクロワに喩えて「芸術家」と称したように³¹、仕立屋は客の注文に応じて服を作る「職人 (artisan)」から、独自の衣装を創造する「芸術家 (artiste)」に変貌している。ジャンティヤも同様である。傘下の職人たちが仮縫い作業をした後、部屋に姿を現した彼は、「絵の全体的な効果を判断するために、距離をおいて絵を見る」(137)ように、戸口から衣装を眺めている。衣装は「絵」に喩えられることで、一種の「芸術作品」と化している。その上、彼は衣装の胸の谷間や脇の下を一つまみして、「全く純潔な衣装」(137)に変え、「見事なまでに美しく襲を寄せたチュール」によって、「若い娘のドレスの最も優雅で最も清らかな肩紐」(138)を作り上げている。

チュールは第二帝政期に人気を博し、とりわけウージェニー皇后など社交界の女性を描いた画家のフランツ・クサーヴァー・ヴィンターハルターが好んで絵のモデルに着せた素材であった (図7)。チュールの人気の理由をステファヌ・マラルメは、次のように分析している。

すべての舞踏会衣装が多かれ少なかれ従う習わしを、私は次のように定義する。それは、優れた歩き方(「踊る」と名づけられている)のために、雲 (nuage) のような衣装から姿を現す絶世の美女を軽やかに、もやのようにおぼろげに (vaporeuse)、空気のように軽く (aérienne) 見せることである³²。

マラルメはチュールを *nuage, vaporeux (vaporeuse), aérien (aérienne)* といった語と結びつけて表現しているが、ゴンクールも同様である。『シェリ』において、チュールやモスリンのような「雲 (nuage) や、もや (vapeur) のように軽くて薄い生地」は、「衣装の霊性 (spiritualité du chiffon)」を表象し、シェリ自身の「軽やかな妖精のような (éthéré)」(180) 側面を際立たせていた。一方で、チュールは「何も隠すことも、何も覆い隠すこともない空気のように軽い (aérien) 生地」(137) で、官能的欲望を



図7：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)

³¹ ウォルトについての詳細は、村田京子：「服飾小説」としてのゾラ『獲物の分け前』——モード、絵画、ジェンダー、『女性学講演会 第1部「文学とジェンダー」』第20期、2017年、14～16頁を参照のこと。

³² Stéphane Mallarmé, « La Mode », in *La Dernière Mode*, 15 novembre 1874, p.42, Paris, Ramsay, 1978.

引き起こす素材でもある。しかし、高井奈緒が指摘しているように³³、ゴンクール兄弟自身は「透明な生地によって喚起されるエロチシズム」に無関心ではないものの、彼らの小説の中では、チュールのドレスは専ら若い処女に限られている。仕立屋ジャンティアヤもチュールを使って、いかに「純潔 (virginale)」で「優雅 (gracieuse)」、「清らかな (chaste)」衣装に仕上げるかにその才能を傾注していた。

その上、シュエリの衣装は9歳の時から「白のモスリン」、白の「チュール」と「白」がライトモチーフとなっている。「白」は「純潔」を表すが、それと同時に「死」を象徴するものでもある。というのも、同じく白のチュールの舞踏会衣装を纏った『ルネ・モーブラン』の主人公が、「白の部屋着 (peignoir blanc)」(図8) に身を包んで死んでいったように³⁴、死ぬ直前のシュエリの部屋でまず目につくのが「白の繻子の靴の山」(224) で、彼女が言及する装身具も「真珠のネックレス」(226) であったからだ。



図8：ジェームズ・ティソ《肘掛け椅子の若い娘 (病み上がりの娘)》(1870)

ところで、ゴンクールがシュエリの仕立屋をウォルトではなく、パンガをモデルにしたのは、ウォルトとは違い、パンガの作る服は「大声で叫ぶ過剰さよりもむしろ、ささやくようなエレガンス³⁵」を特徴としていたためであろう。確かに、女性客たちの香水など匂いに敏感で偏頭痛に苦しむジャンティアヤはウォルトがモデルで、神経過敏なゴンクール兄弟との共通点が見出せる³⁶。しかし、仕立て代が高いことで有名な点では、ゴンクールはウォルトに共感を抱くことはなかった。例えば、1872年4月24日付けの日記の中で、エドモンは皮肉な口調でジラルダン夫人の部屋に言及している。

小説家にとって、ジラルダン夫人の寝室はなんと面白く興味深い室内装飾であることか！ 彼女は6万フラン [現在の日本円で2500万円相当] を使ってこの部屋を、刺繍したサテンの布で張りつめるのではなく、彼女の言葉に従えば、ウォルトに布を「着せてもらっ

³³ Nao Takai, « La tulle et la représentation du corps féminin chez les écrivains français du XIX^e siècle : Balzac, Zola, et les frères Goncourt », in *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, Paris, Honoré Champion, 2015, p.194.

³⁴ 死に瀕したルネの様子は、次のように表現されている。「長椅子に横たわったルネは、その部屋中のぼんやりとした白さの中に消えつつあった」(*Renée Mauperin*, p.254)。

³⁵ Elizabeth Ann Coleman, *The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, New York, Thames and Hudson and the Brooklyn Museum, 1989, p.177.

³⁶ Cf. Nao Takai, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2013, pp.173-174.

た」そうだ³⁷。

この箇所は『シェリ』の中では、社交界の女性トニ・フルヌーズ夫人のサロンの描写にそのまま使われている。この小説では、ジャンティヤの仕立て代には一切触れられていないだけに、ウォルトに支払った6万フランという大きな金額が読者の印象に残る仕組みになっている。また、1877年8月26日付けの日記では、エドモンが従妹の住むジャン・ドゥール城〔シェリが育ったロレーヌ地方のミュゲ館のモデル〕に招待された時の話が語られ、ウォルトが言及されている。ゴンクールによれば、従妹がウォルトにドレスを作ってもらったのは、近隣の女性たちに「誇示 (*montre*)³⁸」するためで、実際にはドレスを一度も身に着けることはなかったという。このように、ゴンクールはウォルトを女性の虚栄心を掻き立てる派手で高価な衣装の作り手とみなし、あまり評価していなかった。

シェリの社交界デビューでの衣装に対する周囲の反応には全く言及されていないが、次のチュイルリー宮殿での舞踏会では、「若い娘〔シェリ〕の銀の縁取りのついたピンクのドレスがメッテルニヒ公妃の派手な赤いドレス、コルサコフ夫人の鳩の卵ほど大きなエメラルドが数珠つなぎに連なったベルトのドレスに加えて、センセーションを巻き起こした」(165-166)とある。メッテルニヒ公妃(図9)はウージェニー皇后と親しく、彼女の仲介で、ウォルトが皇后の熨頂の仕立屋になったことは有名である。コルサコフ夫人は、当時の社交界の花形リムスキー＝コルサコフ夫人(図10)を連想させる³⁹。二人の衣装が派手な色と豪華さを誇示するウォルト的な衣装と



図9：エバール＝エルネスト＝アントワーヌ・オーギュスト《ポーリーヌ・ド・メッテルニヒ公妃の肖像》



図10：フランツ・クサーヴァー・ヴィンターハルター《リムスキー＝コルサコフ夫人の肖像》(1858)

³⁷ Goncourt, *Journal*, t. II, p.509.

³⁸ *Ibid.*, p.749.

するならば、シェリの「ピンクのドレス」は、パンガに特徴的な「ささやくようなエレガンス」を発揮していると言えよう。

16歳のシェリは華奢ではあるが、仕立職人たちに「神々しいばかりに素晴らしい体つき」(137)と呼ばれるほど理想的な体形に成長し、シェリが階段を昇る時に見せる、「彼女のしなやかな上半身が柔らかく、波打つように上がってくる」その優雅な腰の動きは、「最も素晴らしい光景」(150)を呈していた。それ以降、シェリはすべての舞踏会に参加して社交界の花形となっていく。

Ⅱ. 芸術としてのモード

①「芸術作品」としてのシェリ

先に触れたように、ウォルトは自らを「職人」ではなく「芸術家」と称し、自らの天分に自負の念を抱いていた。それは彼一人に限らない。仕立屋を芸術家とみなす考えは次第に社会に浸透し、1857年の『アルティスト』誌に掲載された記事では、紳士服の仕立屋がドラクロワに喩えられている⁴⁰。マリー・シモンは次のように指摘している。

実際、この時代は衣装と芸術との非常に密接な相関関係を打ち立てた。「*l'art de se vêtir*」という表現〔従来の意味では「服の着方」〕が原義〔「服を着る芸術」〕で理解され、すべての事情が重なって、モードは芸術活動になった⁴¹。

ゴンクールも同様の考えを持っていた。ロベール・コップはボードレールとゴンクール兄弟の共通点として、「現代性 (*modernité*)」の概念を挙げ、両者にとってそれは「直近の社会、束の間の現在を、その特徴を最も表すもの、場合によれば、その中で最もはかないものにおいて特徴づけること⁴²」であった。したがって、時代によって移り変わるモードは、「束の間の現在」の「最もはかないもの」の典型となり、「ゴンクラー

³⁹ リムスキー＝コルサコフ夫人は、Rimsky-Korsakov という綴りで、『シェリ』に登場する女性は Korsakow (166) という綴りになっている。マリー・シモンによれば (Marie Simon, *Mode et Peinture. Le second Empire et l'impressionnisme*, Paris, Hazan, 1995, p.206)、リムスキー＝コルサコフ夫人はロシア皇帝から離婚の許可が得られなかったため、恋人の将校とパリに駆け落ちをしたばかりか、その奇矯な行動(舞踏会にサランポーに扮して現れるなど)によってパリの社交界でセンセーションを引き起こした。したがって、小説の読者は Korsakow という名前を見ると、リムスキー＝コルサコフ夫人をすぐに思い浮かべたと推測できる。

⁴⁰ Cf. Marie Simon, *op.cit.*, pp.128-129.

⁴¹ *Ibid.*, p.129.

⁴² Robert Kopp, « Baudelaire et les Goncourt : deux définitions de la modernité », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, p.170.

ル兄弟にとって、現代社会の表象は衣装の表象を経由する⁴³ことになる。そして、彼らが『日記』の中で定義しているように、「芸術とは、一瞬、束の間、特殊な人間性を絶対的で、決定的な究極の形に固定し永遠化すること⁴⁴」であるならば、仕立屋は「現代的な美」を表象するモードの作り手として、「芸術家」となる。それが『シェリ』の中で、ジャンティヤだけではなく、その傘下の職人も含めて⁴⁵「仕立屋」が「芸術家」とみなされるゆえんであろう。

一方、仕立屋＝「芸術家」が作った衣装を着る女性たちは、どのように描かれているのだろうか。ジャンティヤの店には、客に見せるために、彼の作品を身に着けたマヌカン（生きたモデル）⁴⁶たちがいた。彼女たちは次のように描かれている。

[...] やつれて色褪せた顔をした、疲れた様子の若い女性たち、コート掛け (porte-manteau) に等しい仕事のために言わば、人間的な活力を失ってしまった女性たち、マヌカンとしての機械的な動きがまさる女性たちが、非常に生き生きとした、この上なく光り輝くドレスを生気のない肩 (dos mort) にかけて歩いていた。(132)

上記の引用下線部（「コート掛け」「機械的な動き」）が示すように、生きた人間であるマヌカンはあたかもマネキン人形であるかのように扱われ、しかもその「生気のなさ」は *mort*（死んだ）という言葉で強調されている。それに対して、ドレスの方が生気を帯び、生きていたかのように、衣装と人間の主客が転倒して、女の身体のもの化が生じている。女性客であるシェリも同様である。仮縫いの場面では、ジャンティヤが衣装の丸みやへこみを整えて、輪郭の仕上げをする様子は「彫刻家」（138）に喩えられ、彼の衣装を着たシェリは「芸術家」が作り上げた「芸術作品」＝「彫像」と化している。

シェリを「芸術作品」とみなす「芸術家」の眼差しは、ジャンティヤだけに留まらない。彼女を溺愛する祖父のオーダंकール元帥にも同様の眼差しが認められる。彼

⁴³ *Ibid.*, p.171.

⁴⁴ Goncourt, *Journal*, t. II, p.32.

⁴⁵ ジャンティヤ傘下の胴着仕立て人 (*corsagère*) やスカート仕立て人 (*jupière*) など職人も、ゴंकールは「芸術家」の範疇に入れている。語り手によれば、彼女たちは「芸術家の野心」を持ち、「俸給だけを目指すのではなく、[...] 完璧に近づけようと努めていた。[...] 衣装を成功させること、ほとんど芸術作品の特質を持つ繊細なものを仕立てること、それが、彼女たちが競って働く原動力となっていた」（137）。

⁴⁶ 現在のオート・クチュールの慣例——シーズンごとにコレクションを発表することや、マヌカンに作品を着せてショーを行うこと——は、ウォルトの創案によるものとされている。また、ショー以外でも、彼は店の中でマヌカンに彼の作品を着せて客に披露した（北山晴一『おしゃれの社会史』、東京、朝日選書、1991年、300～307頁参照）。こうした慣例は他の仕立屋にも普及し、エドモンも『日記』の中でパンガの店のマヌカンに言及している（*Journal*, t. II, p.995）。

が孫娘に愛情を抱くようになったのは、彼女が生まれてから2、3年後、「女性としての可愛らしい魅力」(55)が少し見え始めてから——すなわち、彼女の内に「女性性」が出現してから——であった。7歳のシェリは次のように描かれている。

青いシルクのリボンの蝶結びのついた、糊づけされた白のモスリンのおくるみに少し前まで埋まっていた、ぼつてりと太った丸々とした可愛い赤ん坊から、短いワンピースの上に乗っすぐなスモック [後ろボタンの上っ張り] を羽織り、膝までの靴下をはいた、ひょろりとした7歳の少女が姿を現し始めた。ぼつちやりとした丸い体がすなりと伸びて、シェリの内に、か細いうなじに肩幅が狭くて平らな胸、かぼそい腕に細い足をした、しなやかな体つきのやせっぽちの可愛い少女が突然、出現した。そこには、女の体の豊満さや肉付きはないものの、すでに何かしら女の魅力が現れていた。(68)

さらに、彼女の上半身が洗練され、手足がほっそりするにつれて「物憂げな優雅さ」(69)が漂うようになる。彼女は「ケイト・グリーナウェイが描いた暦書の愉快な色刷り版画にあるような、ごく小さな女性のミニチュアの一つ」(69)のようだと形容されている。グリーナウェイの暦書⁴⁷の表紙(図11)に描かれた3人の子どもたちのうち、ワンピースの上にスモックを着た中央の少女がシェリのイメージであろう。ただしシェリは、絵の少女ほど「硬直しておらず、体の線がより起伏に富み、より歪曲した、よりパルミジャニーノ的な無邪気な容姿」(69)の持ち主だという。パルミジャニーノは、その代表作《長い首の聖母》(図12)が如実に示すように、極端に引き伸

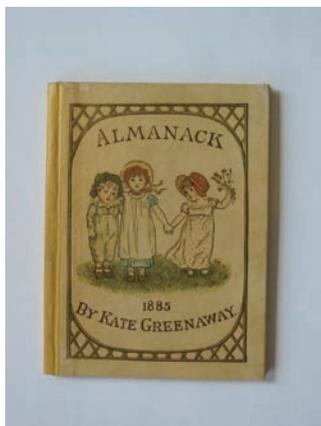


図 11 : ケイト・グリーナウェイの
暦書の表紙



図 12 : パルミジャニーノ《長い首の
聖母》(1525)

⁴⁷ イギリス人のケイト・グリーナウェイは子ども向けの挿絵画家で、1883年から1894年にかけて暦書シリーズをロンドンで印刷し、その英語版、フランス語版をイギリスとフランスで同時に流通させた (Cf. Dominique Pety, Note 51 de *Chérie*, p.69)。

ばされた流麗な体の曲線を描いた、マニエリスムを代表する画家である。シェリの身体的変貌、その「女性性」の発現は祖父の眼を通して語られ、グリーンウェイやパルミジャニーノの絵に喩えられることで、彼女は一種の「芸術作品」となっている。

シェリの束の間の動きを捉えて固定しようとする祖父の視線——ジャンタル・ピエール＝ニャスヌーの言葉を借りれば、「石化させる視線 (regard pétrifiant)⁴⁸」——が顕著に現れるのは、次のような場面である。

年老いた元帥は、孫娘の変貌に驚くと同時に魅惑され、彼女から眼を離すことができずに、くっきりと描き出された彼女の硬直したシルエットをじっと見つめていた。[...] 彼女が地面に打ちつけて押しつぶした、反ったアンクルブーツの先端では、大きく広がった足の指が木に変貌した彫像の足にぼんやりと似ていた。(69)

上記の引用のように、シェリの足は祖父の視線によって「石化」され、「彫像の足」に変貌している。さらに、彼が見つめる中で、体に密着したワンピースを着たシェリが、髪を後ろになびかせて走るさまは、「小さなアタランタ」(69)に喩えられている。アタランタはギリシア神話に出てくる俊足で有名な女性の英雄である⁴⁹。それゆえ、図13のアタランタの彫像のように、走っている瞬間のシェリの姿が祖父の視線によって切り取られ、固定されて神話化されることになる。また、シェリが庭の高いベンチに座って、おとぎ話をたどたどしく読んでいるのを祖父が見つめる場面では、片手に本を持って両足をぶらぶらさせている彼女の様子は、「優美に動く不動の状態 (une immobilité gracieusement remuante)」(69)と、撞着語法 (oxymoron) を用いて表現されている。それは、束の間の動きを永遠に留めようとする「芸術家の視線」であり、シェリが成長していく様々な瞬間が、「芸術作品」として断片的に祖父の記憶に刻み込まれること



図13：ピエール・ルポートル《アタランタ》(1703-1705)

⁴⁸ Chantal Pierre-Gnassounou, « Perversion de l'épopée, perversion du conte de fées : le masculin et le féminin dans *Chérie* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 20, 2013, p.60.

⁴⁹ オウィディウスの『変身物語』によれば、アタランタは俊足の美女で、彼女と結婚するには競走で彼女に勝つことが条件であった。多くの求婚者が競走に挑んだものの、彼女の足には及ばず殺されていった。彼女に勝利したのは、ウェヌス（ヴィーナス）から3個の黄金の林檎を授かったヒッポメネスで、彼はアタランタとの競走で、林檎を投げて彼女がそれを拾っている隙に勝利することができた（オウィディウス『変身物語』中村善也訳、東京、岩波文庫、2008年、下巻、95～106頁参照）。

になろう。

このように、オーダンクール元帥は孫のシェリに「芸術家の視線」を投げかけているが、仕立屋のジャンティヤのように創造行為に携わるわけではない。彼はあくまでも傍観者の立場に留まっている。しかも、シェリを溺愛する元帥は「彼女の意志や欲望、気まぐれに屈服し」（167）、常識に反する行動でさえ規制することはなかった。舞踏会から朝3時には帰宅する決まりであったのに、シェリが4時に帰ってきた時も、彼は彼女を咎めることはなかった。服装に関しても同様である。語り手によれば、当時の社会的規範では、若い娘が白鉄鉾の宝石を身につけることも、小さな帽子に羽をつけることも認められず、さらにシルクやサテンの服を着ることは禁じられ、ターラタン〔薄地モスリン〕またはチュールの服しか認められていなかった。それに反してシェリは、「ダイヤモンドを除いて、既婚女性が着るような衣装を着る許しを得ていた」（167）。確かに、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「嫁入り支度で受け取ったダイヤモンド」が定番であった⁵⁰。ジャンティヤがシェリの社交界デビューのために作製した衣装も、当時の服装規範に準拠したものであった。

したがって、モードに関してシェリは規範を破って自由に振舞うことができ、独自のスタイルを確立していく。それによって、彼女は仕立屋＝「芸術家」によって作られる「芸術作品」の立場から、自らモードを作り出す「芸術家」へと変貌していく。次に、「芸術家」としてのシェリを見ていくことにしよう。

②「芸術家」としてのシェリ

シェリは舞踏会や劇場、競馬場などすべての社交場に姿を現し、人々の注目の的になる。彼女の「非常に特殊な服装の好み」、「優れた着こなし」（178）は、パリの社交界の女性たちを圧倒し、屈辱感を覚えさせるほどであった。語り手は次のように説明している。

服装には、男または女の著名な仕立屋がかなりの役割を果たすが、服を着る女性の個性もまた、気まぐれや奇抜さ、時には気持ちよく刺激的な無秩序や、常に甘美な調和を衣装に与えていた。（178）

とりわけシェリは、「一目で優れて上品な配置（*disposition*）を見分け」、「カッティ

⁵⁰ Laura Colombo, « La parure du texte : toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX^e siècle », in *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, t. II, Milano, Università degli Studi di Milano, 2015, p.101.

ングの独創性を看取して採用する」能力、「見た目はぱっとしないのに、『彼女の顔の表情にぴったり合った』小さな素晴らしい帽子を見つけ出す」(179) 能力に長けていた。さらに、バイアスの位置をずらしたり、裾飾りの加工や、ルーシュ [レース、チュールなどの細長いきれにプリーツやギャザーを施した襷飾り] を付け加えたりすることにおいて、「創意工夫に富む想像力 (imagination inventive)」(179) を発揮している。シェリは衣装のことで、ジャンティヤとも議論を戦わすほどで、彼女は言わば、彼に匹敵する「芸術家」の域に達していた。彼女は「裕福な若い娘の正真正銘の衣装の創造者 (créatrice)」(180) として、社交界に君臨するようになる。その点においてシェリは、ゾラの『獲物の分け前』で、最後まで主体的な自己を持たない「人形」でしかなかったルネ⁵¹と、一線を画している。

下記の引用が示すように、ゴンクールにとってモードは、女性が芸術に関わることのできる、唯一の領域であった。

実のところ、衣装は女性にとって、彼女の内に潜む芸術家を証明する手段である。——その手段はきわめて示唆的で、芸事での貧弱な才能によって生み出された平凡な作品や、取るに足らない下手な水彩画よりはるかに優れている。[...]それは文明社会において、モードや服装の絶え間ない変化を通して、自らを魅力的で、はかない美術品 (*charmant et frêle objet d'art*)、常に刷新され、常に新しい美術品にする手段である。(181)

ドメニカ・デ・ファルコが指摘しているように、ゴンクールの作品世界では「女性は厳密に言えば、芸術作品を作り出すことはできないが、その代わりに、生まれつきの服のセンスのおかげで『魅力的で、はかない美術品』になることができる⁵²」。実際、シェリは毎日、その日の自分の肌の色を「色彩画家の眼」(181) でじっくり観察し、それに最も適合する色調の衣装を選んでいる⁵³。こうした観点から見れば、『マネット・サロモン』の女主人公マネットが裸体で鏡の前でポーズを取り、自らが「画家」となって自らの肉体を「作品」にする場面⁵⁴との共通点が見出せる。マネットの「作品」もシェリの衣装と同様に、肉体を使った束の間の芸術に過ぎない。したがって、ゴンクールにとって女性の芸術活動は、自らの体を使って、自らが「美術品」になることだけに限られていたと言えよう。

⁵¹ 『獲物の分け前』のルネについては、村田京子、前掲論文を参照のこと。

⁵² *Domenica De Falco, op.cit., p.83.*

⁵³ シェリが「色彩画家」として、その日の自らの肌の色に合った衣装の色を選ぶ場面に関しては、Nao Takai, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle*, pp.180-181 を参照のこと。

⁵⁴ 『マネット・サロモン』に関しては、村田京子「ゴンクール兄弟『マネット・サロモン』における画家とモデルの関係」、『女性学研究』27号、2020年を参照のこと。

モードにおいて、女性を「芸術家」とみなすのはゴンクールだけに限らない。例えば、オクターヴ・ユザヌはその著『パリの女性 我々の同時代女性たち』(1894)の中で、「衣装は現代女性にとって、あらゆる芸術の中で一番の芸術で、すべての芸術を内包している⁵⁵」と語り、女性を衣装の「芸術家」とみなしている。彼によれば、衣装は女性にとって「調和のとれたパレット、リズムカルなポエジー、エレガントな演出、彫刻家の美学、勝利の歌⁵⁶」となる。しかし、ゴンクール固有の特徴は、彼が「現代女性」よりもむしろ、18世紀の女性をモードの「芸術家」とみなしていることだ。実際、ゴンクール兄弟の歴史書『ルイ15世の寵姫たち』(1860)では、ポンパドール侯爵夫人が「衣装の天分 (*génie de la toilette*)⁵⁷」を持った女性として讃えられている。

すでに触れたように、シェリも18世紀の女性の好みを持っていた。18歳となった彼女が着る部屋着は、彼女が手に入れた18世紀の「二つの薔薇の蕾がまき散らされたランパ生地 [地色と異なる色で浮き彫り風に模様を織り出した絹布] のラピスラズリの青いドレス」(183)を自らの発案で「ハイク」[haïck : マグレブの女性が着る全身を覆う長方形の大きなヴェール] (図14)の形に仕立て直したものだ。「青」はまさに、ポンパドール夫人が好んだ色である。ゴンクール兄弟は『ルイ15世の寵姫たち』の中で、ポンパドール夫人の肖像画(図15)に触れ、とりわけ、夫人が頭に被っている「青の裏地の麦わら帽子」に関して、「青は彼女のお気に入りの色で、青の服は侯爵夫人の服 (*habits de la marquise*) と名づけられていた」と語っている⁵⁸。それゆえ、ゴンクールがシェリの部屋



図14 : マグレブ女性の着るハイク



図15 : シャルル=アンドレ・ヴァン・ロー《美しき女庭師に扮したポンパドール夫人》(1754-1755)

⁵⁵ Octave Uzanne, *La Femme à Paris. Nos contemporaines. Notes successives sur les Parisiennes de ce temps dans leurs divers milieux, états et conditions* (1894), Tokyo, Athena Press, 2019, p.31.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ 「彼女 [ポンパドール夫人] はその衣装の天分によって、彼女が服に与える上品な趣きや、彼女を飾る些細な物に彼女が与える雰囲気、彼女の美的センスが身につける物すべてに与える印によって、すべての女性を凌駕していた」(Edmond et Jules de Goncourt, *Les maîtresses de Louis XV et autres portraits de femmes*, Paris, Bouquins (Robert Laffont), 2003, p.232)。

⁵⁸ *Ibid.*, p.290.

着を想定するにあたって、ポンパドゥール夫人の「青の服」を思い浮かべていたと推測できよう。

シェリの「少し芝居がかった、しかしこの上なく素晴らしく彼女に似合うこの衣装」(183) について、詳細な描写がなされている。

ドレスの下にはシュミーズと、マリーヌ [ベルギーのマリーヌ産の模様入りレース] で縁取られたペチコート。胸元にはドレスの折り返しから胸飾りが広がり、波打つようなヴァランシエンヌレースが一種の襟となって、彼女の首の周りに立ち上がっていた。細かい丸襷とルーシュのついたその襟は、彼女が考案したもので、襷を寄せた、雲のように軽い (nuageux) 布の中で、彼女の顔の下半分を取り囲んでいた。彼女はさらにスパンコールのついた光沢のある青いシルクの靴下に、銀のラシャ地のミュールを履いていた。ほとんど裸の若々しい丸味のある彼女の体の上にかかるリヨン産のサテンの分厚い布の大きな折り返しが、彼女の胸や首の周りのふわふわとした軽いパフや、銀色の刺繍の飾り紐やリボン、レースなどの飾りと対照をなし、何にもまして官能的なまでに婀娜っぽかった (voluptueusement coquet)。(183)

上記の引用のように、自らが創り出した衣装——「洗練の極みに至るエレガンス」(182) の表象——を身に纏ったシェリの官能的な姿が浮き彫りにされている。しかも、その「媚態 (coquetterie)」は他者に向けたものではなく、「彼女たった一人のため」であり、シェリは「自分の体への物憂げな崇拜」(183) の中に浸っていた。衣装を纏った身体と裸体の違いがあるとはいえ、『マネット・サロモン』のマネットと同様に、シェリは自らの身体を愛するナルシストとして立ち現れている。

注目すべきは、引用下線部で「雲のように軽い (nuageux) 布」と nuageux という形容詞が使われていることだ。チュールやモスリンの衣装に関してすでに見たように、シェリの衣装は軽さや透明さを表す「雲 (nuage)」や「もや (vapeur)」に関連する語 (nuageux, vaporeux, aérien) によって、しばしば形容されていた。ジャン＝ルイ・カバネスとフィリップ・アモンはそれを、「気化のテーマ体系 (thématique du vaporeux)」と名づけ、「衣装が気化のテーマ体系を取り入れるにつれて、それは言わば、現実を純化する性質を帯びるようになる」と指摘している⁵⁹。確かに、こうした衣装を纏ったシェリの身体そのものが純化され、その「軽やかな妖精のような」側面が強調されていた。それは、ドミニク・プティの言葉を借りれば、服装によって変化を遂げた「女の肉体の神格化 (divinisation du corps féminin)」⁶⁰であった。しかし一方で、

⁵⁹ Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Note 2 de *Chérie* à l'édition La Chasse au Snark, Jaignes, 2002, p.148.

⁶⁰ Dominique Pety, « Le décoratif, emblème du malaise fin-de-siècle dans *Chérie* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 16, 2009, p.77.

上記の引用のように、18歳のシェリには身体の物質的側面（官能性、婀娜っぽさ）も際立っている。彼女の相矛盾する性質が露わになる瞬間は、次のようなものだ。

時々、何時間も自分の体をいとおしげに眺めている時、理想的な衣装を身につけて夢想到に耽っている時、天使のような (*séraphiques*) 青のエレガンスの中に精神を彷徨わせている時、彼女の内に突飛な欲望、まったく地上的な (*terrestre*) ものへの異常な嗜好が不意に沸き起こった。その欲望を直ちに満足させたいという欲求が突然、彼女に襲いかかり、強迫的な固定観念となって彼女の頭につきまとった。(184)

「天使のような」シェリを突然襲った「地上的なものへの異常な嗜好」とは、「ピクルスを食べたいという病的な欲望 (*goût dépravé*)」(184) のことであった。しかも、屋敷の食卓に出るピクルスではなく、隣の食料品店で売っている酸っぱい安物のピクルスで、「薔薇の蕾のドレス」を着た「小さな妖精」(184) シェリが、がりがり音を立ててピクルスを食ることになる。それはまさに、「女の肉体の神格化」から「より汚れた物質的（肉体的）現実への目覚め」を意味し、シェリにとって「精神的な墮落の始まり」であった⁶¹。時が経つにつれて、彼女の「病的な欲望」はさらにエスカレートし、「辛子を塗ったパン」(217) や、最後には虫がうごめく、腐った「チーズの塊」(221) を口にするようになる。医学用語で「異食症 (*pica*)」と呼ばれるこの病気は、19世紀当時の医学的言説においては、ヒステリー症状の一つとみなされていた⁶²。

こうした精神的、肉体的変質は、シェリの身なりにも影響を及ぼすようになる。

シェリは小間使いに植物 (*gazon*) を使って、髪を結わせた。彼女の乱れ髪の上には、長い丈の緑の草を編んで作った冠が載っていて、草は膝まで垂れ下がっていた。その髪型は良家の厳格な母親たちの眉をひそめさせ、その結果、元帥の孫娘に対して「髪を乱した／狂乱の女 (*l'échevelée*)」という綽名がつけられた。(197)

この頃のシェリは、舞踏会への「過度の情熱 (*passion effrénée*)」を抱き、「音楽の陶酔、ダンスの目まぐるしい動き、人々の視線やお世辞、恋の戯れの軽い触れあいによる極度の興奮状態」(196) の中でしか、生きる喜びを見出せなくなっていた。「髪を乱した」シェリの姿は、彼女の心境を視覚化するものである。それは「肉体の自然状態への回帰⁶³」であり、生命の根源的な欲求＝性的衝動と密接に関連していた。第I章ですでに触れたように、ゴンクールにとって「女は生まれつき、絶え間なく愛する

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Cf. Dominique Pety, Note 203 de *Chérie* à l'édition Classiques Garnier, p.184.

⁶³ Dominique Pety, « Le décoratif, emblème du malaise fin-de-siècle dans *Chérie* », p.78.

よう定められた」存在で、「愛 (amour)」は「肉体的欲望の満足によって補完される」。シェリはまさに、「愛に生きる真の女性 (vraies femmes amoureuses)」の特性である「神経質と多血質の混じった気質 (tempérament nérvoso-sanguin)」(198)の持ち主であった。ジャン＝ルイ・カバネスは当時の医学的言説に基づいて、次のように指摘している。

不幸な娘 [シェリ] は多血質な性質ゆえに、欲望の「強迫観念的につきまとうイメージ」に襲われると同時に、感情を増大させる神経質な性質ゆえに、自らの性的欲求不満を鋭く意識している⁶⁴。

19世紀当時において、18歳は結婚適齢期にあたり、シェリの女友達が次々に結婚していく中で、彼女自身も強い結婚願望を抱くようになる⁶⁵。しかし、「規範に捉われない彼女の服装」や「着道楽」のために「風変わり (excentricité) という危険な評判」(203)が広がり、狂気に陥った母親の娘という遺伝的要素も災いして、結婚相手が見つからなかった。彼女は次第に社交界から遠ざかり、奇抜な行動に走るようになる。シェリはこれまでパリの街路を馬車でしか通ったことがなかったのに、泥道を何時間も歩き回るのが日課となっていく。彼女の姿を目撃した社交界の女性は、かつては「妾のようなエレガンス」を見せびらかしていたのに、今では「部屋着に長いショールをひっかけて」(218)外に出かけていると語っている。さらに別の女性は、昨冬の舞踏会では「ヴァランシエンヌレースで覆われたピンクのチュールの、かの有名なドレス」で注目を浴びたシェリが、最近の夜会では「皆と同じような」、すなわち『服を着るすべを知らない』女性のような身なり」(218)で登場して驚いたと述べている。要するに、シェリはもはや社交界の花形でも、モードの「創造者」でもなくなっていた。その証拠に、最後にシェリが劇場に出かける場面では、彼女の衣装については全く言及されなくなる。

シェリは心身ともに衰弱し、久しぶりに会いに来た女友達が見たのは、「熱っぽい眼」をした「死体のような顔の仮面」(221)でしかなく、食事中に何度も気絶して床に倒れるシェリの様子は、「真っ二つに壊れた人形」(223)に喩えられている。シェリは「女性性 (féminilité)」をすっかり喪失し、19歳の若さで死んでいくのである。

⁶⁴ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, t. I, p.284.

⁶⁵ シェリの結婚願望が強まっていく様子は、次のように描かれている。「是が非でも結婚したいという欲望が時とともに次第に高まり、ついにはほとんど病的な、常軌を逸した欲望となっていく。そこには官能的欲望による興奮と、若い娘の自尊心による苛立った悔しさが入り混じっていた」(206)。

おわりに

以上のように、本稿では服装を手掛かりに、『シェリ』の女主人公の成長過程を辿った。服装は初聖体拝領や社交界デビューなど、シェリの人生の要の時期を語るのに不可欠な要素であると同時に、「第二帝政期の社交界の若い娘」の着る衣装として、当時の歴史的・社会的・道徳的側面を反映する一種の象徴でもあった。さらに、服装はシェリの「別の自己 (alter ego)」「分身」⁶⁶として機能し、彼女の気質や心的状態を表す鏡ともなっていた。

シェリの短い人生の中で分岐点となるのは、16歳の舞踏会デビューの時期で、それまでは祖父や仕立屋ジャンティヤの「芸術家の視線」によって彼女の肉体はモノ化され、「芸術作品」として男の視線の対象であった。それが、18歳になると自らが「芸術家」に変貌し、モードの「創造者」となると同時に、「美術品」である自らの姿を眺める立場に変わっている。しかも、シェリの衣装の好みは、その色調やエレガンスにおいて、ゴンクール兄弟が称揚する「18世紀の女性」の好みに合致する。その上、フィリップ・アモンによれば、「シェリの衣装のあらゆる特徴は完全に、そして比喩的にゴンクールのエクリチュールの特徴となっている⁶⁷」。その点では、シェリは作者の美学の代弁者であり、女嫌いのゴンクールのイメージに反しているようにも見える。ドメニカ・デ・ファルコは、次のように指摘している。

この作品において、女性に対する普遍的で容赦ない「憎悪」の表現を見出すことは、非常に難しいように思える。この小説のテーマの一つが我々を魅了し、作者の心も同様に捉えたようだ。そのテーマとは、非常に似ていると同時に異なる、若い娘と大人の女性という二つの存在の間にある緊密な関係のことである。まだ不確かでぼんやりとした、この存在はどのような女性性をその内に秘めているのだろうか？ 『シェリ』の冒頭からこの問いかけが執拗になされ、さらに、それがとりわけエドモンの関心を引いたように見える⁶⁸。

「この存在はどのような女性性をその内に秘めているのだろうか？」というエドモンの問いかけは「若い娘」、とりわけ「少女」に向けられている。彼は『日記』の中で、パリで見かけた少女の魅力を次のように語っている。

私は今日、フォーブール・サン＝ジャックで、一人の少女を見かけた。何という眼！

⁶⁶ Domenica De Falco, *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*, Paris, Honoré Champion, 2012, p.291.

⁶⁷ Philippe Hamon, « Autour de Chérie », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p.285.

⁶⁸ Domenica De Falco, *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*, p.70.

その眼は光や熱のように私の眼を通り過ぎていった！ 一つの奇跡、美、曙の光！ 天使のように苛立たせ (angéliquement irritant)、厚かましいほど天真爛漫 (effrontément ingénu) なものを想像して欲しい。[...] 大人の女が同じように愛らしくとも、少女の持つこの勝ち誇った魅力を持つことはない。この半ば子どもの年頃は、女の天使の時期にあたり、微笑みは花に、血は薔薇の花に、眼は曙の星になる！⁶⁹

引用下線部（「天使のように苛立たせ、厚かましいほど天真爛漫」）の撞着語法を使った表現にあるように、相矛盾する性質を持つ少女は、ゴンクールにとって「謎」の存在であるがゆえに、彼を魅了したのであろう。彼の視線はまさに、シェリを見つめる祖父のオーダンクール元帥の視線に重なり、年老いたエドモンの心境が小説に反映されていると言えよう。

ゴンクールの女嫌いの思想が現れるのは、シェリが結婚適齢期に達した時で、「子どもを産む性」としての女の特徴が露わになる時である。彼にとって「女の運命は身を捧げ、愛すること」で、若い娘は母になることが運命づけられていた⁷⁰。それが妨げられた時、孤独と虚無に苛まれ、神経症に陥って衰弱し、死に至ることもある。こうしたエドモンの考えは、作中でシェリの容態を聞かれた主治医のセリフ：「排卵は受胎を促すのではないのでしょうか。だから成熟した若い娘に夫が与えられないと、[...] 時にはそれで死ぬこともあります」（219）に反映されている。「真の女性」の役割を生殖機能のみに還元するゴンクールの考えは、『日記』の中にも見出せる。1855年10月13日付けの日記には、女の知性の劣等性に触れた後、「女とは、卵をよく産む鳥たちや受精装置の中で、一番美しく、素晴らしい⁷¹」動物であると記されている。聖母マリアをモデルとする良妻賢母が謳われた19世紀当時のブルジョワ道徳に反して、ゴンクールにとって「母になること」は、女の身体の物質性、その獣性が露わになることであった⁷²。

したがって、作者が女主人公を処女のままで死なせたのは、「衣装の靈性」を表象する「雲や、もやのように軽くて薄い生地」が似合う娘のままに彼女を留めておきたかったからではないだろうか。シェリが死亡した日付が、エドモンが誰よりも愛する弟のジュールの亡くなった日（1870年6月20日）に重なることから、シェリはその名

⁶⁹ Goncourt, *Journal*, t. I, p.768.

⁷⁰ 結婚願望に苛まれるシェリが、子どもを見て「熱狂的に愛撫したい気持ち」に襲われた時、語り手は次のように説明している。「それは、母になる定めの若い娘たちにおいて見られる愛情の奇妙な興奮で、彼女たちは [...] 母になることにひどく飢えている」（198）。

⁷¹ Goncourt, *Journal*, t. I, p.161.

⁷² 『マネット・サロモン』でも、画家にとって理想的なモデルであったマネットが、その「ユダヤ性＝金銭への食欲さ」を露わにするのは、彼女が母親になった時である（詳細は、村田京子「ゴンクール兄弟『マネット・サロモン』における画家とモデルの関係」を参照のこと）。

[Chérieは、「いとしい、大切な」という意味] が示すように、エドモンにとって「いとしい」理想の娘を体現していたと言えよう。

【参考文献】

- Cabanès (Jean-Louis) : *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, 2 vol, Paris, Klincksieck, 1991.
- Cabanès (Jean-Louis) et Hamon (Philippe) : Préface et Notes de *Chérie* à l'édition La Chasse au Snark, Jaignes, 2002.
- Cnockaert (Véronique) : Introduction et Notes de *Renée Mauperin* à l'édition Honoré Champion, 2017.
- Coleman (Elizabeth Ann) : *The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, New York, Thames and Hudson and the Brooklyn Museum, 1989.
- Colombo (Laura) : « La parure du texte : toilettes de bal et codes sociaux dans le roman du XIX^e siècle », in *La grâce de montrer son âme dans le vêtement*, t. II, Milano, Università degli Studi di Milano, 2015.
- De Falco (Domenica) : « Femmes goncourtiennes : quelques exemples du *Journal* au roman en passant par l'Histoire », in *Excavatio*, Vol. XVIII, nos. 1-2, 2003.
 : *La Femme et les personnages féminins chez les Goncourt*, Paris, Honoré Champion, 2012.
 : « La jeune fille chez les Goncourt : une lecture de *Renée Mauperin* et *Chérie* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 20, 2013.
- Dolan (Therese) : « The Empress's New Clothes. Fashion and Politics in Second Empire France », in *Woman's Art Journal*, Vol 15, N° 1, 1994.
- Dottin-Orsini (Mireille) : « Chérie, Renée, Pauline et les autres... », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 16, 2009.
 : « Chérie, femme ou jeune fille », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 20, 2013.
- Dufief (Anne-Simone) : « Devenir femme ? L'éducation des filles dans l'œuvre des Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 15, 2008.
- Dufief (Pierre-Jean) : « Les romans d'Edmond ou l'écriture du deuil », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 16, 2009.
- Edelman (Nicole) : « Les Goncourt, les femmes et l'hystérie », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- Fortassier (Rose) : *Les écrivains français et la mode de Balzac à nos jours*, Paris, PUF, 1988.
- Gautier (Théophile) : *De la mode*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1858.
- Goncourt (Edmond de) : *Chérie, Œuvres narratives complètes*, t. XII, Paris, Classiques Garnier, 2018.
 : *La Faustine, Œuvres complètes. Œuvres romanesques*, t. X, Paris, Honoré Champion, 2018.
 : *La fille Élisa*, dans *Un joli monde. Romans de la prostitution*, Paris, Bouquins (Robert Laffont),

- 2008.
- Goncourt (Edmond et Jules de) : *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 3 vol, Paris, Bouquins (Robert Laffont), 1989.
- : *La Femme au dix-huitième siècle*, Paris, Charpentier, 1882.
- 『ゴンクール兄弟の見た 18 世紀』鈴木豊訳、東京、平凡社、1994 年。
- : *Les maîtresses de Louis XV et autres portraits de femmes*, Paris, Bouquins (Robert Laffont), 2003.
- : *Renée Mauperin, Œuvres complètes. Œuvres romanesques*, t. III, Paris, Honoré Champion, 2017.
- Hamon (Philippe) : « Autour de *Chérie* », in *Les frères Goncourt : art et écriture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.
- Kheyar Stibler (Lora) : « L'enfant et sa parole, dans *Chérie* d'Edmond de Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 20, 2013.
- Kopp (Robert) : « Baudelaire et les Goncourt : deux définitions de la modernité », in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de « Goncourt »*.
- Mallarmé (Stéphane) : *La Dernière Mode*, Paris, Ramsay, 1978.
- Martin-Fugier (Anne) : *La bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, 1983.
- Marzel (Shoshana-Rose) : « La mode enfantine dans les romans des Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 25, 2019.
- Milleret (Guénoyée) : *La mode du XIX^e siècle en images*, Paris, Eyrolles, 2012.
- Pelletier (Sophie) : « De la jeune fille à la jeune femme, un passage impossible ? » in *Romantisme*, N° 165, 2014.
- Pety (Dominique) : « Le décoratif, emblème du malaise fin-de-siècle dans *Chérie* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 16, 2009.
- : « Les Goncourt et le roman biographique ou autobiographique : une préfiguration de l'autofiction ? », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 17, 2010.
- : « *Chérie* et *Le Docteur Pascal* : filiation et transmission des héritages », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 20, 2013.
- : Introduction et Notes de *Chérie* à l'édition Honoré Champion.
- Pierre-Gnassounou (Chantal) : « Perversion de l'épopée, perversion du conte de fées : le masculin et le féminin dans *Chérie* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 20, 2013.
- Roy-Reverzy (Éléonore) : « Raconter le Second Empire : *Chérie* », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 22, 2015.
- Simon (Marie) : *Mode et Peinture. Le second Empire et l'impressionnisme*, Paris, Hazan, 1995.
- Spandonis (Sophie) : « De *La Faustine* à *Chérie*... en passant par *Ludine*. Deux études de jeune fille par un maître ingrat et un disciple dénaturé », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, N° 8, 2001.

Takai (Nao) : *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2013.

: « La tulle et la représentation du corps féminin chez les écrivains français du XIX^e siècle : Balzac, Zola, et les frères Goncourt », in *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIX^e siècle. Sociopoétique du textile*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, Honoré Champion, 2015.

Tétart-Vittu (Françoise) : « Femmes du monde et du demi-monde », in *Sous l'Empire des crinorines*, Paris, Musée Galliera, 2008.

Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du 19^e et du 20^e siècle, Paris, C.N.R.S., Gallimard, 1980, t.8

Uzanne (Octave) : *La Femme à Paris. Nos contemporaines. Notes successives sur les Parisiennes de ce temps dans leurs divers milieux, états et conditions* (1894), Tokyo, Athena Press, 2019.

: *Monument esthétique du XIX^e siècle. Les modes de Paris. Variations du goût et de l'esthétique de la femme, 1797-1897* (1898), Tokyo, Athena Press, 2019.

Zola (Émile) : *La Curée*, Paris, Folio classique (Gallimard), 1981.

オウイディウス : 『変身物語』 中村善也訳、東京、岩波文庫、上下巻、2008年。

北山晴一 : 『おしゃれの社会史』、東京、朝日選書、1991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。

村田京子 : 「服飾小説」としてのゾラ『獲物の分け前』——モード、絵画、ジェンダー」、『女性学講演会 第1部「文学とジェンダー」』第20期、2017年。

: 「ゴンクール兄弟『マネット・サロモン』における画家とモデルの関係」、『女性学研究』27号、2020年。

Résumé

Lecture de *Chérie* d'Edmond de Goncourt à travers le vêtement

Kyoko Murata

Edmond de Goncourt a voulu faire de son œuvre *Chérie* « une étude de jeune fille du monde officiel sous le Second Empire », aussi bien qu'un livre sur la femme, sur « l'intime *féminilité* de son être depuis l'enfance jusqu'à ses vingt ans ». Tenant compte de la relation étroite de cette *féminilité* avec la toilette, nous nous proposons donc d'analyser *Chérie* à travers les tenues que porte l'héroïne éponyme.

Nous allons examiner d'abord les trois étapes chronologiques de la vie de Chérie, symbolisées par le vêtement. (1) la Chérie de 9 ans : les petites filles invitées au dîner par Chérie sont présentées comme « des miniatures de femmes » avec leurs parures luxueuses ; ce qui représente le « règne du paraître » qui caractérise le Second Empire. (2) la Chérie de 12 ans : lors de la première communion, sa toilette (une robe de mousseline blanche avec une voile) la fait songer à celle d'une mariée ; d'où le réveil de la sexualité chez elle. D'ailleurs par ses premières règles elle se transforme de la fillette en une « créature d'amour ». (3) la Chérie de 16 ans : pour sa première apparition dans le grand monde, elle se fait faire sa robe de bal par le grand couturier Gentillat. Si cette robe est entièrement en tulle, c'est que les « étoffes de nuage et de vapeur » telles que la tulle et la mousseline représentent la « spiritualité du chiffon », si bien que dans cette tenue, se révèle le côté éthéré de la jeune fille.

Ensuite, nous allons voir la relation étroite entre la parure et l'art. Selon Goncourt, « l'art est l'éternisation, la fixation dans une forme suprême, absolue, définitive d'un moment, d'une fugitivité ». De ce point de vue, le couturier Gentillat, en tant que créateur de la mode, caractérisée par sa fugitivité, devient artiste, tandis que Chérie habillée par lui se réduit à un objet d'art. Il en est de même pour le grand-père de Chérie : son « regard pétrifiant » par lequel il veut fixer et éterniser un mouvement fugitif de Chérie, n'est rien d'autre que le regard d'artiste. Mais il reste simple spectateur. C'est Chérie qui finit par se transformer en une artiste. Goncourt considère que la toilette pour une femme est le moyen de faire de sa personne « un charmant et frêle objet d'art ». Chérie devient « la créatrice de la vraie toilette de la jeune fille riche », et son goût pour la toilette des femmes du 18^e siècle correspond bien à celui de son auteur. Mais après son apothéose, viendra sa dégradation à cause de son goût dépravé pour des choses toutes terrestres. Atteinte d'une maladie, elle mourra à l'âge de 19 ans.

Cependant, si Goncourt a fait son héroïne mourir vierge, ce serait qu'il voulait qu'elle reste la jeune fille digne d'étoffes de nuage et de vapeur. Dans ce sens, Chérie incarne la jeune fille idéale d'Edmond, sa fille 'chérie', concluons-nous.