

## 目 次

### 論文

- 英雄喜劇の再発見——コルネイユ『ティットとベレニス』と『ピュルケリ』  
千川 哲生 (2)
- ラ・カルプルネード作、悲喜劇『ブラダマント』について  
浅谷 真弓 (16)
- « Ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente »  
— terreur, compassion et culpabilité dans *Phèdre* de Jean Racine —  
Odile Dussud (27)
- セヴィニエ夫人の手紙にみる 17 世紀の女子教育  
——グリニャン夫人との母娘関係を巡って——  
森本 彩 (62)
- 演劇史研究資料：トマス・プラッターが見た俳優たち  
—— 1598 ～ 1599 年：アヴィニオン、バルセロナ、パリ、ロンドン——  
戸口 民也 (81)

### 作品梗概集

- Maximian* : Thomas Corneille / *Antiochus* : Thomas Corneille / *Laodice, reine de Cappadoce* : Thomas Corneille / *La Mort d'Annibal* : Thomas Corneille / *Bradamante* : La Calprenède / Françoise Pascal : *L'Amoureux extravagant* / Françoise Pascal : *L'Amoureuse vaine et ridicule* / Françoise Pascal : *Sésostris* / Françoise Pascal : *Le Vieillard amoureux, ou l'heureuse feinte* / Quinault : *Pausanias*  
浅谷真弓・鈴木美穂・野池恵子・萩原芳子 (95)

会員名簿 (117)

後 記 (117)

## 英雄喜劇の再発見 ——コルネイユ『ティットとベレニス』と『ピュルケリ』

千川 哲生

### 序

1670年11月21日、ラシーヌ第五作目の悲劇『ベレニス』がオテル・ド・ブルゴーニュ座で初演された。そのわずか一週間後、ローマ皇帝ティット（ラシーヌではティチュス）とユダヤ女王ベレニスの別れという同じ主題を取り上げたコルネイユ『ティットとベレニス』が、モリエール劇団によってパレ＝ロワイヤルで初演される。これが有名な「ベレニス競作事件」である。すでに老境にさしかかっていたとはいえ、いまだ意気軒高なコルネイユと、『アンドロマック』（初演1667年）で悲劇作家としての地位を確立した若いラシーヌとの競作は当時から評判となり、現在に至るまでその原因が種々取りざたされてきた。フォレストイエが、コルネイユとラシーヌが意図的に競ったというのは後世の作った挿話にすぎず、偶然の結果である可能性が高いが、ただしコルネイユがこの主題に取り組んでいることを知ったラシーヌが同じ主題を選んだ可能性は否定できないと結論づけて、議論は一応の決着をみた<sup>1)</sup>。

本論の目的は、この競作事件の原因を問い直すことではない。そうではなく、『ベレニス』と『ティットとベレニス』両作品を比較した多くの論考のなかで、さほど問題視されなかった点に着目したい。それは、ラシーヌの作品が悲劇であるのに対し、コルネイユの作品が「英雄喜劇 *comédie héroïque*」と題されているという事実である。

英雄喜劇とはコルネイユが『アラゴンのドン・サンシュ』（初演1649-50年）と共に創始した演劇ジャンルである。ところが『ティットとベレニス』に至るまでのおよそ二十年ものあいだ、コルネイユが英雄喜劇を手掛けることはなかった。なぜコルネイユは英雄喜劇を再び取り上げたのか。本論では、この一見些細な問いに答えるためには、コルネイユの1660年代以降のドラマトゥルギーの展開を理解することが不可欠であることを明らかにしたい。とりわけ、当時流行していた「ギャラントリー *galanterie*」に対するコルネイユの態度に着目することで<sup>2)</sup>、『ティットとベレニス』が英雄喜劇と題された理由を解明したい。その過程で、コルネイユとラシーヌの対比という論じつくされた感のある問題に対し、コルネイユのドラマトゥルギーの観点から一定の寄与をすることを目指す。主なコーパスとしては、『アラゴンのドン・サンシュ』、『ティットとベレニス』、『ピュルケリ』（初演1672年）の英雄喜劇に加えて、『エディップ』（初演1659年）から『アッティラ』（初演1667年）に至る6篇の悲劇と<sup>3)</sup>、1660年の『戯曲集』でまとめられたコルネイユの演劇理論を対象とする。

## 1. 英雄喜劇とはなにか

まず、英雄喜劇という演劇ジャンルについて説明しておきたい<sup>(4)</sup>。悲喜劇『ル・シッド』(初演1637年)が規則に従っていないことを「ル・シッド論争」で批判されたことをきっかけとして、コルネイユは創作活動のかたわら、演劇について思索を凝らし続けた。その過程で『アラゴンのドン・サンシュ』を英雄喜劇として発表することで、逆に悲劇を英雄喜劇にはない条件を備えたジャンルとして定めようとした。コルネイユが同作品に付した「献辞」で解説するところによれば、王侯貴族の恋愛を主題とする作品が英雄喜劇に属する。裏を返せば、恋愛よりも重大な、生命の危機や国家の一大事を主題として、観客に憐れみと恐れを引き起こす作品が悲劇ということになる。

したがって『アラゴンのドン・サンシュ』は、創作と理論の試行錯誤を続けていたコルネイユにとって、単に奇をてらった新奇軸ではなく、大胆な推論を実証するための実験作としての役割を担っていたといえる。初演の具体的な成否は不明だが、当初は評判が良かったものの結局は失敗に終わったようだ<sup>(5)</sup>。この結果に加え、当時の演劇論の金科玉条だったアリストテレス『詩学』で言及されていない新しいジャンルであることに躊躇したためか、今後コルネイユは英雄喜劇を手掛けようとしなない。

それでは、英雄喜劇が主題とする王侯貴族の恋愛は、悲劇とは無縁だろうか。決してそうではない。コルネイユに限らず、フランス17世紀の悲劇は必ずといってよいほど恋愛をテーマとしている。ただし、コルネイユの悲劇は、劇的な状況のなかで恋愛を倫理的、政治的要請と対立させ、義務や国益に意志的に従う人物を描くところにそのきわだった特徴がある。ところが、『ペルタリット』(初演1651-52年)の失敗後、コルネイユが59年に『エディップ』で復帰するまで引退していた期間に、弟トマ・コルネイユや、フィリップ・キノーら下の世代が、ギャラントリーを全面に打ち出した恋愛悲劇や悲喜劇を発表して人気を博していた。たとえば17世紀では最大とされる成功を収めたトマの『ティモクラート』(初演1656年)についていえば<sup>(6)</sup>、身分の隠蔽や誤解などの劇的仕掛けを駆使して波乱に富んだ筋立てや、結婚の成就と共にハッピーエンドを迎えるという構成は兄ピエールの悲劇と共通するが、(悲劇は歴史や神話に取材するのが通例であるが)ラ・カルプルネードの長編小説『クレオパートル』の挿話を主題としている点や、登場人物が恋愛を至上の行動原理とする点が、コルネイユ悲劇と大きく異なっている。

キノーも恋愛悲劇を得意としたばかりか、『カンピーズの結婚』(初演1658年)や『ストラトニス』(初演1660年)などの悲喜劇を発表した。ポワローの揶揄にもかかわらず<sup>(7)</sup>、キノーは人気を博し、そのおかげで悲喜劇は息を吹き返しつつあった。コルネイユにとって悲喜劇は『ル・シッド』以降は終わったジャンルであり<sup>(8)</sup>、1660年の『戯曲集』に付された理論テキストでも、議論の俎上に載せられない。同時に悲喜劇『クリタンドル』(初演1631年)を悲劇に書き改めることで、名実ともに葬り去った。おそらく、悲喜劇は英雄喜劇か悲劇のいずれかに位置づけられるというのがコルネイユの考えであり、恋愛をメインとする物語は悲劇ではありえないが、モリエールが『ドン・ガルシー・ド・ナヴァール』を喜劇と題したことが示すように、英雄喜劇という呼称は普及しなかった。

## 2. 恋愛の流行に対する批判的迎合

1659年に劇壇に復帰したコルネイユはギャラントリーの流行をじゅうぶん承知していた。復帰作『エディップ』「序文」でコルネイユは、女性たちの反応を考慮したことを告白している。自分が知らずして犯した罪を認めたオイディプス王が自分の目をくりぬいて舞台上に戻ってくる場面は、「われわれの聴衆の最も美しい部分を構成する婦人方の繊細さを傷つけるだろうと考えた」(O.C., III, p. 18-19)。これは、社交界の趣味を作品の成功基準として意識している重要な証言である。コルネイユは、オイディプス王の忌まわしい主題を緩和するためにテゼとディルセの若いカップルの恋物語を取り入れ、そのおかげもあってか、この復帰作は成功を収めた。

ただし、理論においてコルネイユは恋愛の描き方を規定するのを忘れない。翌1660年の『戯曲集』に収録された一連の理論テキストにおいて、あるべき悲劇の定義を再度試みる。「悲劇の威厳は国家の利害や、恋愛以上に高貴で男らしい、野心や復讐などの情念を必要とする。そして恋人を失う以上に大きな不幸に対する恐れを与える」(『演劇論』O.C., III, p. 124)。恋愛の描写は決して不要ではないが、飾りの要素にすぎず、人物の主要な行動原理となってはならない。さらに古代において恋愛しか問題とならない悲劇は存在しなかったと述べて、恋愛悲劇や悲喜劇を暗に批判する<sup>(9)</sup>。

それでは、この理論を確立した以降のコルネイユ悲劇は、どのように恋愛描写を取り入れているだろうか。確認しておけば、1660年代以降のコルネイユ劇をそれ以前と比較しても、恋愛の描き方に根本的な変化が生じたとは言えない。まず、恋人に誠実であることがオラース以降のコルネイユ的英雄の条件である<sup>(10)</sup>。たとえば『オトン』(初演1664年)のタイトル・ロールは、有力者の娘プロティヌに政治的な思惑から近づいたが、今はそうした野心はなく、純粋に愛していると宣言し(I, 1, v. 68)、舞台上でも誠実な恋人として振る舞う。このように恋愛のモラルが称揚されるのに対し、野心はしばしば断罪される。『セルトリウス』(初演1662年)において、ルシタニアに亡命したセルトリウス[セルトリウス]はローマの将軍ポンベ[ポンペイウス]と戦争中である。ところで、歴史上のポンベは独裁を敷いたシッラ[スッラ]の死後、自分がその地位を継ぐことを望み、政敵セルトリウスに嫉妬したことが戦争の原因だという。そこでコルネイユは「野心のひそかな嫉妬でポンベを不名誉な人物にはしないために」(「序文」O.C., III, p. 311)、まだ存命中のシッラの命令で、ポンベはセルトリウスと戦わなければならなかったという具合に史実を変更したと告白している。事実、ポンベは、シッラの命令で離縁させられた妻アリスティへの変わらぬ愛情を抱き続ける良き夫として描き出されている。

とはいえコルネイユは、自分の演劇理論に忠実に、恋愛に屈する弱さを強調することも忘れない。『セルトリウス』や『ソフォニスブ』(初演1663年)において、ヒロインは恋愛にとらわれず、政治的利益をもたらす手段として政略結婚を望み、しかも自分の政治的動機を当の相手の男性に告げるという驚くべき振る舞いをする<sup>(11)</sup>。英雄のなかにも、恋心を克服することで、ストア的な強い意志を発揮する人物がいる。たとえばマンダヌへの思いを振り切って、皆を和解へと導く『アジェジラス』(初演1666年)の主人公がそうである。当然、恋愛に執着することは弱さとして非難される。

『アッティラ』のヴァラミールは、王でありながらフン族の王アッティラに従属しているために、恋人オノリーから「愛することしかできず、その奉仕は／わたしの正しさを実現するためのいかなる腕も確約してくれない」(II, 1, v. 397-398)と酷評される。

このように恋愛感情を柔弱さとみなすコルネイユの態度を決定づけたのが、「ソフォニスブ論争」である。ドービニャック師は、自分の『演劇作法』(1657年)にことごとく反対する姿勢を理論的テキストで示したコルネイユに立腹し、『ソフォニスブ』を批判する文書を発表した。ドービニャック師は、マシニスが恋人ソフォニスブの元に戻ることをローマから禁じられ、自害用の毒をソフォニスブに送ってきたあとどうなったか分からないのは、悲劇の幕切れとして不十分だと批判し、かつてジャン・メレが同題名の悲劇でそうしたように、ソフォニスブのあとを追って自殺させるべきだったと述べる<sup>(12)</sup>。これに対してコルネイユは『ソフォニスブ』「序文」で、マシニスはソフォニスブに毒を送るのではなく、軍団を率いてスキピオを攻撃して怪我を負い、王妃の足元で息を引き取るべきだったかもしれない、そうすれば「完全な恋人」(O.C., III, p. 384)になっただろうと皮肉に述べる。「完全な恋人」という表現は、オノレ・デュルフェのバロック小説『アストレ』(1607-27年)に登場する、失意のあまり入水自殺を図ったセラドンのような、ギャラントリーを行動規範とする人物のタイプを指している。

さらに、ソフォニスブがあまりにも野心的で女性らしくないというドービニャック師の批判に対して、コルネイユは、「繊細な方々の趣味に銜学的に崇高におもねって、英雄たちを女性的にすることはなかった」(ibid.)のだと皮肉にやりかえす。実のところ、ドービニャック師はソフォニスブが男性的だという批判を投げかけているが、マシニスが恋する男らしくないとは述べていない。また、マシニスが「完全な恋人」ではないとしても、恋人に盲従する弱い英雄であることは否定できない。いずれにせよ重要なことは、コルネイユがドービニャック師への反論をきっかけとして、恋愛を至上の行動原理とする登場人物は英雄的ではない、という論争的な姿勢を明確にしたことである。

1660年代になっても恋愛悲劇の人気は衰えない。キノーはバロック小説『グラン・シリュス』の挿話をもとにした『アストラート』(初演1664-65年)を成功させる。のちにコルネイユの後継者にしてライバルと目されることになるラシーヌが恋の三角関係を主題とする『アレクサンドル大王』(初演1665年)で当たりを取り、二年後の『アンドロマック』で大成功を取めると、恋愛悲劇の優位は決定的となる。こうした潮流を受けて、ギャラントリーに対する迎合と批判という矛盾をはらんだコルネイユの態度は、明確に批判の方へと傾いて行く。1667年ルイ14世へ捧げた詩「フランドルから帰還された王へ」には、年老いた自分の詩句が重々しく厳格すぎるとして敬遠され、「やさしい恋愛だけが常に流行っております」(v. 40)という嘆きの言葉がみられる。支持者のサン＝テヴルモンに対する手紙(1668年4月付?)において、恋愛は柔弱なので劇において主要な要素であってはならないという従来の主張を繰り返したあとで、「われわれの甘ったるく、陽気な方々は、反対の意見である」(O.C., III, p. 726)と皮肉交じりの言葉を続ける。

この「陽気さ *gaieté*」は、ギャラントリーのひとつの様態を特徴づけるキーワードである。スキュデリー嬢のバロック小説『クレリー』に、陽気で社交的な人物が登場するのをきっかけとして、「陽

気な」という形容詞が社交界の美学における重要な語となったことが指摘されている<sup>(13)</sup>。事実、『クレリー』第1巻内の会話において、理想的な女性のタイプとしてメランコリックな女性と陽気な女性の対比が提示されている<sup>(14)</sup>。陽気な女性は男性から言いよられ、戯れの言葉を交わすことを好むが、そのあとはどのように口説かれたのかも、何を口にしたのかも忘れ去ってしまい、恋愛に没頭することがないという。

コルネイユは、こうしたギャラントリーに伴う陽気さが、悲劇の威厳を支える深刻さを欠いていると批判的に認識していた<sup>(15)</sup>。優雅な恋愛は、悲劇が描き出す情念の本質的な暴力性や混乱から遠く離れているため、人間や国家の運命を決定するだけの深刻な力にはなりえない<sup>(16)</sup>。コルネイユが恋愛悲劇とそれを歓迎する社交界の風潮に対して苛立ちを示す理由は明らかだろう。

ところがコルネイユは、ギャラントリーの流行に反発しても、それと無縁の悲劇を作ろうとはしない。むしろ、流行を巧みに改変しながら取り込もうとする。『アジェジラス』のヒロイン、アグラティッドが『クレリー』で問題となった陽気な気質の女性であることが先行研究で指摘されている<sup>(17)</sup>。事実、アグラティッドは恋の苦しみとは無縁で、父親リザンデルの評するところでは、恋人に背かれても笑って済ませ、「娘の陽気な精神はいかなることにも動揺しない」(II, 5, v. 725)。姉エルピニスは、恋人を失うという悲しみにとらわれない妹の陽気さに驚く(II, 7, v. 835-837)。これに対してアグラティッドは、喜びはいろいろな役に立つが、悲しみは役に立たないから、心は平静でいたほうが良いと返答する。アグラティッドが陽気な女性だという先行研究の指摘は間違いではない。しかしそれよりも重要なことは、コルネイユが、このような社交界の要請に配慮しながらも、このアグラティッドを、恋愛に一喜一憂することなく王座に恋焦がれる、野心的なヒロインとして造形していることである。彼女は相手が王族であれば、たとえ好きでもない男性とでも結婚できると言い放つからだ(I, 1, v. 126-127)。別の箇所では、マンダージュがほかの男性の心を独り占めしていることに文句を述べたアグラティッドに対し、マンダージュは「冷ややかなギャラントリーで／虚勢を張って、自分の不幸を／煩わしい嘲笑に変える」(IV, 5, v. 1596-1598)と批判する。「ギャラントリー」も「嘲笑」も陽気な気質と深く結びついているが、それ以上に、アグラティッドは恋の不幸を「嘲笑」できる精神の強さを発揮している。いいかえれば、彼女の気質は気楽さや軽やかさというより、恋愛を重んじない英雄的な人物のそれである。

コルネイユが『クレリー』をアグラティッドの造形において積極的に参照したとは断言できないが、陽気な女性像を意識していたことは確実だろう。ただし、コルネイユは、悲劇世界に移植されながらも、その威厳にふさわしいヒロインを造形した。ここには、コルネイユが当時の流行を取り入れつつも、批判的に手を加えるという技法を発揮している様をうかがうことができる。

### 3. 英雄喜劇への回帰

ギャラントリーを批判しながら取り入れるという矛盾したコルネイユの態度は、彼の作品において、恋愛は英雄の誠実さを証明する手段でありながら<sup>(18)</sup>、同時に、弱さのしるしとして非難されるという矛盾の根底に横たわっている。悲劇の威厳を満たす情念として、恋愛よりも上位に位置づけられた野心もまた、強い精神力の表れである一方で、恋愛を口実として利用する倫理の欠如として、批判的に描き出される。こうしてコルネイユ悲劇では、恋愛と野心の対立が、登場人物同士、あるいは同一人物の心中において劇的争点を形成し、政略結婚の成否が問題となる。『セルトリユス』から『アッティラ』に至るいずれの作品においても、政治的結婚の可否をめぐる恋愛や野心の是非に関する議論が戦わせられる。しかしながら、この恋愛と政治の絡み合いは悲劇の理想的な主題なのだろうか。

コルネイユのドラマトゥルギーの一貫性を解明したフォレストイエは、コルネイユが『悲劇論』において、人間の自然の情が情念や義務と対立する場合の登場人物の心の動きを美しいと評していること、とりわけそれを可能にするような血縁関係や恋人同士の争いがすばらしく、「もっとも崇高でもっとも感動的」(O.C., III, p. 152)な悲劇の条件だと述べていることに着目し、これがコルネイユの理想とする悲劇の主題であることを指摘している<sup>(19)</sup>。実際、『ル・シッド』では恋人のロドリグとシメヌが敵同士となるし、『ロドギユヌ』の女王クレオパートルは自分の地位に執着するあまり、ふたりの息子を手にかけようとする。こうした例から判断すれば、コルネイユがこの種の悲劇を理想として掲げたことはよく理解できる。

しかし、コルネイユは自分の言葉に忠実に創作しているだろうか。コルネイユが1660年にこのように主張したあとの悲劇作品において、英雄やヒロインがだれと敵対することで生命の危機に陥るのか、その一覧を以下に掲げる。

| 英雄／ヒロイン          | 敵対者        | 敵対者の役柄       |
|------------------|------------|--------------|
| セルトリユス           | ペルペンナ、ポンペ  | 部下、敵国の將軍     |
| ソフォニスブ           | レリユス       | 敵国の政治家       |
| オトン              | ラキユス、マルシアン | 別の皇帝候補の支持者   |
| アジェジラス           | リザンデール     | 恩義のある有力な將軍   |
| ヴァラミール<br>アルダリック | アッティラ      | 自分たちを従えている暴君 |

『セルトリユス』において、ルシタニアに亡命した英雄セルトリユスはローマ軍のポンペと戦争中だが、恋する女性を奪われることに絶望した部下ペルペンナに裏切られて殺される。『ソフォニスブ』のヒロインは、カルタゴの血を引く誇り高い女性として、宿敵ローマの軍門に下る恥よりも毒を仰いで自殺することを選ぶ。『オトン』では老いたローマ皇帝ガルバの後継者争いの果てに、オトンはライバルとその支持者たちの死によって皇帝の座を手にする。『アジェジラス』では、アジェジラスはマンダヌへの恋心を克服して、アグラティッドと結婚することで、その父親で政敵の將軍リザ

ンデールとの決裂を回避する。『アッティラ』においてヴァラミール、アルダリックは王でありながら、フン族の暴君アッティラに従属させられ、さらにあやうく決闘させられそうになる。このように問題となるのはいずれも政敵ないしは恋敵との争いであり、『ル・シッド』のように恋人たちが敵同士になることはないし、いわんや、近親間の争いはまったくない。

だとすれば、コルネイユは近親、恋人同士の争いが「崇高」な悲劇だと認めながらも、1660年以降はそのような主題を一度も悲劇で取り上げなかったことになる。『詩学』によれば、敵同士の争いは憐れみも恐れも引き起こさないはずだから、コルネイユはその意味で、悲劇に値しない主題ばかり選んでいる。このような理論と実践の不調和の原因はどこに求められるのか。

その原因の一端は、恋愛悲劇の流行をコルネイユが強く意識していたことにあると考えられる。コルネイユ悲劇は1660年以降、理論的主張にもかかわらず、政治や恋のライバル同士の争いを主眼とすることで、恋愛の流行に配慮した。その結果、悲劇は、コルネイユがかつて実験し、そこから遠ざかったはずの英雄喜劇へと再び近づいていく。この傾向は『アジェジラス』において極限に達する。スパルタ王アジェジラスはスピトリダートの妹マンダヌに恋しているが、マンダヌはコティスと恋仲なので、ふりむいてもらえない。さらにはスパルタの法で王族は外国人との婚姻を禁じられているために、彼女との結婚を強行できない。政治と恋愛の狭間で苦悩するアジェジラスは、最後に、マンダヌをあきらめ、リザンデールのもうひとりの娘アグラティッドと結婚することを決めて、全員が和解する。複雑な筋立てだが、問題はこの悲劇が政治と恋愛の相克を軸にしており、結婚によって対立が解消されるという点にある。悲劇には「生命、国家の滅亡、追放の危機」(O.C., III, p. 124)が必要だとコルネイユは述べていた。ところがこれらの要素のいずれも『アジェジラス』にはみあたらない。もちろん、政治的基盤がいまだ脆弱なスパルタ王アジェジラスと、有望なスパルタの将軍リザンデールの政治的対立は、スパルタを内乱へと導く可能性があるという意味で「国家の滅亡」の危機に該当するかもしれない。とはいえ、アジェジラスとリザンデールの政治的対立が主題で、恋愛の葛藤が挿話的であると厳密に分けることは難しい。両者の政治的議論が展開するのはわずかに第3幕第1場しかない。そしてエルピニスやコティス、スピトリダートといったほかの登場人物は、自分の恋の成否にのみ関心を寄せて、政治的野心を示さない。

これまでさほど問われなかった点であるが、そもそも最初の英雄喜劇『アラゴンのドン・サンシュ』は、このジャンルの定義を満たしているのだろうか。この作品ではカステーリヤ女王イザベルの婚の地位を巡って主人公たちが決闘することになるが、結局は中止される。だれも命を落とさないでハッピーエンドを迎えるとはいえ、ここには「生命の危機」がある。コルネイユはこの点を意識したのか、カルロスとアルヴァールが決闘することは敵同士の争いにすぎず、「憐れむべきところも、恐れるべきところもなく、したがって、悲劇的なところはなにもない」(O.C., II, p. 552)と『詩学』の言葉を借りて「献辞」のなかで弁明している。ところが先に述べたとおり、『セルトリユス』から『アッティラ』まではいずれも敵同士の争いを主題に据えているので、コルネイユ自身の言葉に従えば、悲劇的ではないことになる。なかでも『アジェジラス』は悲劇と英雄喜劇の境界線が曖昧であることを露呈している。おそらく『アラゴンのドン・サンシュ』と、英雄喜劇の定義とのあいだの

齟齬がすでに存在しているために、研究者がしばしば試みるように『アラゴンのドン・サンシュ』と『アジェジラス』が異なるジャンルに属することを証明するのは、かなり困難な作業とならざるを得ない<sup>(20)</sup>。むしろ、コルネイユの演劇理論は、その後の創作を規定する一方で、その妥当性がコルネイユ自身の創作によって疑問に付されていると考えるべきではないだろうか。

われわれはコルネイユを批判したいわけではない。このように理論と創作とのあいだに矛盾が生じていたのは、コルネイユが恋愛悲劇の流行をあまりにも強く意識していたからだと推測できることを強調したい。

コルネイユは恋愛描写に対するいら立ちを募らせていく。サン＝テヴルモンへの手紙（1668年4月？）のなかで、自分の名声を奪い取るために「党派」が形成されつつあるようにみえるという愚痴をこぼす。なるほどコルネイユの悲劇は、社交界に支持者を抱えていたドービニャック師から手厳しく批判され、ピエール・ニコル『演劇論』（1667年）において道徳的に非難された。観客からそっぽを向かれたわけではないが、少なくともコルネイユは、1640年代の頃のように、自分が名実ともに演劇の第一人者であるという事実には安んじておられず、危機感を強く覚えていたようだ<sup>(21)</sup>。

コルネイユは、1668年の『アッティラ』「序文」のなかで、「不幸のなかの恋愛」は観客を模倣へと促すことはないので道徳的に正当化されるが、「満足した恋のやさしさ」を描けば、観客に真似される危険があるという批判を行う（*O.C.*, III, p. 642）。「やさしさ *tendresse*」はギャラントリーの範疇に位置する語なので、これは恋愛悲劇への相変わらずの批判である。もちろん、これまでにコルネイユは「満足した恋のやさしさ」を描いたことがあるので、この批判を文字通りに受け止める必要はない。しかし、これ以降のコルネイユの三作品『ティットとベレニス』、『ピュルケリ』、『シュレナ』（初演1674年）がいずれも主人公の恋が実らない結末を迎えることは、不首尾に終わる恋愛を主題とすれば恋愛悲劇に対する批判になるとコルネイユが考えていたことを示している。

サン＝テヴルモンに宛てた手紙に話を戻すと、コルネイユは「今まで私は、恋愛はあまりにも弱いために、英雄的作品では支配的となりえないと考えてきた」と述べている（*O.C.*, III, p. 726）。ここで何気なく用いられている表現「英雄的作品 *pièce héroïque*」は何を指すのだろうか。もちろん、この表現は悲劇ジャンルを指している。それと同時に、「英雄的」という形容詞は英雄喜劇を連想させる。『アラゴンのドン・サンシュ』の主題は身分の高い人間の恋愛である。コルネイユは『ソフォニスブ』の序文で、「われわれの繊細な方々は、至るところに恋愛があることを望み、われわれの作品を厚遇するか冷遇するかを、恋でしか決定しない」と揶揄していた（*ibid.*, p. 384）。この「繊細な方々」に自分の作品を認めさせるには、悲劇よりも英雄喜劇の方が適切だという考えが、1668年頃のコルネイユの頭に浮かんだのではないか。『アジェジラス』を英雄喜劇にきわめて近い悲劇として創作したあとで、コルネイユは、悲劇の境界線を画定するための実験だった英雄喜劇を、悲劇に類似し、恋愛の流行に批判的に応えるための有効なジャンルとして、いわば再発見したのではないか。事実、スペインのコメディアに取材している点、ハッピーエンドを迎える点で悲喜劇的とも評せる『アラゴンのドン・サンシュ』の特色は、歴史に取材し、恋愛が成就せずに幕が下りる『ティットとベレニス』、『ピュルケリ』にはみられない。したがって、コルネイユが『ティットとベレニス』

において英雄喜劇というジャンルにおよそ二十年ぶりに目を向けたことは、理論を確立したあとで、理論と矛盾しかねないギャラントリーの流行という事態に対処する絶好の手段を、かつての自分のアイデアのなかに発見したことを意味しているのである。

#### 4. 『ティットとベレニス』における恋愛描写

ここで話はようやく『ティットとベレニス』につながる。ここまでの議論の流れを踏まえて、コルネイユが英雄喜劇というジャンルに二十年ぶりに回帰したのは偶然ではないことを改めて主張しておきたい。それはまず、恋愛悲劇の流行を意識していたコルネイユが、近親間の争いを悲劇の主題に選ばなかったため、英雄喜劇へと戻る土壌がすでにできていたからである。さらに、この流行に悲劇の定義を曲げることなく応え、それでいて犠牲となるべき恋愛の理想を示すためには、悲劇ではなく英雄喜劇の方が適していることをコルネイユが自覚したと考えられるためである<sup>(22)</sup>。

そのため、ティットとベレニスの別れという主題を選んで英雄喜劇として執筆することは、コルネイユのこれまでの創作活動の自然な流れであるばかりか、恋愛の流行に迎合しつつ、かつ、恋愛は悲劇にはふさわしくないものとして反駁するという矛盾をはらんだ論争的な行為として、きわめて意義のある試みだったということになる。

『ティットとベレニス』は、皇帝ティットとユダヤ女王ベレニス、ティットの弟ドミシアン、そして有力な將軍の娘ドミシーの恋と政治的葛藤をめぐる物語である。四名の関係を整理すると、ドミシアンはドミシーに恋しているが、ドミシーは皇后の座を狙ってティットに近づく一方、ローマ皇帝と外国人の結婚を禁じた法にもかかわらず、ティットは別れたベレニスのことを忘れられない。二組のカップルという図式は多くのコルネイユ悲劇に共通するが、この作品はいかなる点で英雄喜劇の要件を満たしているだろうか。

『アラゴンのドン・サンシュ』において、女王イザベルは王となるべき結婚相手を見つけなければならないが、身分の釣り合わない英雄に想いを寄せていた。『ティットとベレニス』でも、ティットがベレニスへの思いを捨てきれないままにドミシーとの結婚を控えているという状況が類似している。ところがドミシーは、ティットの地位に執着するあまり、ベレニスに心奪われるティットに対して「復讐」(II, 7, v. 680)を企み、ティットを脅迫さえる。この点は、英雄が恋ゆえに決闘の危険を冒す『アラゴンのドン・サンシュ』と似ているが、問題は、ドミシアンが恋人ドミシーを兄に奪われることに立腹しており、ティットが、血縁同士のいさかいは激しい憎しみをかりたてるので、弟がだれよりも恐ろしい敵になりうるという懸念を表明していることにある(IV, 5, v. 1378-1384)。かつて若い頃、ドミシアンが謀反を起こした事実があるだけに、内乱の危険はいっそう大きい。興味深いことにこの英雄喜劇では、コルネイユが崇高な悲劇の条件として認めながらも、1660年以降の悲劇の主題に選んだことがなかった血縁同士の争いが示唆されるという、奇妙な逆転現象が生じているのだ。

ドミシーはヴィリアートやソフォニスブと同じく、地位を得るために愛情のない結婚を望み、そ

の意志を相手の男性に大胆にも告白するという、注 11 で述べたコルネイユの新しいタイプのヒロインの系譜に属している。彼女はドミシアン恋人だったが、その兄ティットがベレニスと別れたのを見てすぐに心変わりした。ドミシアンを愛さなくなったわけではないが、このやさしい愛情を「私は弱さだとみなしていた」(I, 1, v. 132)。ドミシアンから不実な心変わりをなじられると、「王座への愛情だけが常に美しい」(I, 2, v. 223)と主張し、野心が常に「支配的」(v. 227)だと主張する。彼女の態度は、恋愛が「英雄的な作品」では「支配的」となりえない「弱さ」だとするコルネイユの主張と見事に合致している。さらにドミシーは、皇后の地位ではなくティットの心を求めるベレニスを「繊細な趣味」(V, 2, v. 1529)の持ち主だと揶揄する。恋愛に溺れる英雄を求める「われわれの繊細な方々の趣味」は『ソフォニスブ』『序文』で揶揄されていたし、サン＝テヴルモンがコルネイユは古代の英雄の風俗を再現していると主張してくれたことが、「われわれの時代の繊細さ」(O.C., III, 725)の流行に対抗する貴重な支持となると感謝していたことから分かるように、「繊細」という表現には批判的なニュアンスが込められている。したがってこの恋愛観に関して、ドミシーはコルネイユの立場を代弁している。

そんなドミシーの野心ゆえの不実な態度に苦しむドミシアンは、これまでのコルネイユ的英雄の常として誠実な恋人であろうとする。ところが腹心は、恋する喜びに恋しているだけではないかとドミシアンに痛烈な疑問を投げかける。ドミシーを愛していると思いつい込んでも、実際には自分自身を恋しているのではないかと (I, 3, v. 294)。これは、恋愛に潜んでいる自己愛のモラリスト張りの告発である。コルネイユが恋愛批判の立場を打ち出していることは明らかだろう。

反対に恋愛の純粋さや美しさもこの英雄喜劇では描かれている。ティットとベレニスのカップルがそれを体現している。ティットは一度別れたベレニスにいまだ未練を持ち続ける、恋愛に屈する弱い英雄である。別れた後に舞い戻ったベレニスとはいえば、ティットからつれない仕打ちを受けても憎むことができない自分の「あまりにも完全な恋愛」(III, 5, v. 926)を主張する。「完全な恋愛」という表現は、バロック小説の「完全な恋人」が示すように、恋愛を行動原理とすることを示している。したがってこのカップルは、ドミシーとは対照的に、コルネイユが批判してきた優雅な恋愛のカテゴリーに属する。

ただし、ふたりは自分の地位の重みを承知しているために、最終的にはこのカテゴリーを離れる。ベレニスは結末で、自分とティットとの結婚が元老院に承認されたという知らせを聞いたあとで、国法を破ったティットが謀反の危険にさらされることを恐れて、自ら身を引く決断をする。「やさしい愛情が、愛する相手を危険にさらすことは決してありません」(V, 5, v. 1712)。「やさしい愛情」というギャラントリーが、逆説的に、コルネイユ的英雄の強さを保証する(「私は過度の愛情ゆえに、あなたの愛情から身を引くのです」v. 1731)。この結末部分でベレニスはいささか唐突に、恋愛を犠牲にできるヒロインの仲間入りをしており、心理的一貫性が損なわれている。しかしコルネイユはここで、ギャラントリーの極致が恋愛の犠牲というヒロイズムにつながるといふアクロバティックな折衷方法を示しているといえよう。

## 5. 最後の英雄喜劇『ピュルケリ』

ベレニス競作がラシーヌの台頭と恋愛の流行の優位を決定づけたとしても、『ティットとベレニス』がほかのコルネイユの作品と比べて興行的にひどい失敗に終わったわけではない。これが失敗だとコルネイユが認識したとすれば、筆を折ることなく——モリエール、キノーとの合作『プシシェ』を挟んで——二年後に発表した『ピュルケリ』がやはり英雄喜劇と題されていることの説明がつかない。ふたたび英雄喜劇を選んだという事実は、恋愛悲劇の風潮を批判的に参照することで、独自の作品を執筆できるという自信があったからだと考えられる。

コルネイユが『ティットとベレニス』で目指したあるべき恋愛は、第三作目にして最後の英雄喜劇『ピュルケリ』を検討するとより分かりやすい。単独統治を行う東ローマ女帝ピュルケリは、女性であるがゆえに配偶者を選ばなければならない。この設定は『アラゴンのドン・サンシュ』を思わせる。レオンに恋するピュルケリは、自分の恋愛が「愚かな熱情」(I, 1, v. 3)でもなければ「乱れた感覚」(v. 5)で抱いた恋でもなく、理性的で美德にかなったものだと主張する。だが最終的に、女帝としての判断を優先させて、まだ若いために皇帝としては力不足のレオンとの結婚は諦め、老齢だが経験の豊富なマルシアンと愛のない結婚を選ぶ。愛する者同士が結ばれない結末は『ティットとベレニス』と共通している。

『ピュルケリ』「序文」においてコルネイユは、この作品が「劇場があるとはもはやだれも覚えていなかった場所に追いやられた」と述べている(O.C., III, p. 1171)。『アジェジラス』が成功しなかったオテル・ド・ブルゴーニュ座でもなければ、『アッティラ』、『ティットとベレニス』も大した成功をおさめなかったモリエール劇団でもなく、マレー座で初演された。さらに、「主要な人物の性格は時代の趣味に反していたが、それでもこの作品は人気のない土地に人を呼び寄せ、その価値を知られていなかった役者たちに信用を与え、舞台上で耳を傾けてもらうのに、時代の趣味にいつでも従う必要があるわけではないことを示した」(ibid., p. 1172)という言葉が続く。『ピュルケリ』は一定の成功を収めたが、その後ほとんど顧みられなかったことを思えば、ここにはたしかに老作家の空威張りの響きが認められる。しかし、引用文中の「時代の趣味」に注意しよう。サン＝テヴルモンは、古代ギリシアやローマといった時代や国の固有の風俗を人物中に再現しなければならないとして、そのために「自分の時代の趣味から離れる」必要があると主張する<sup>(23)</sup>。そして、コルネイユを古代の趣味を体現しているほぼ唯一の劇詩人だとみなす。コルネイユがサン＝テヴルモンを自分の理解者だと感謝していたことを考えれば、「時代の趣味」を否定するコルネイユの意図は明らかだ。当世の流行に反発して、恋愛に屈する柔弱な登場人物を描かないという答えが、舞台上で一定の評価を得たことに対する誇り高い満足を、上の引用にむしろ読み取るべきだろう。

### 結論

コルネイユが『ピュルケリ』を執筆したという事実は、『ティットとベレニス』で表明したような、

優雅な恋愛悲劇の流行に逆らいつつもその力を認めざるを得ないという作家の苦しい立場を示している。ただし、流行に応えるには悲劇ではなく英雄喜劇こそふさわしいジャンルだという自分の立場の妥当性を、成功によって実証するという目的もあっただろう。コルネイユのキャリア終盤において、およそ二十年ぶりに二篇の英雄喜劇が書かれたことは決して偶然ではなく、理論的態度の遵守と流行への迎合という矛盾した要求に応えるための必然だったことは、以上から論証できたものと考えられる。コルネイユのキャリア晩年には、恋と政治が錯綜する、分かりにくい作品が数多く執筆されたが、その理由の一端は、才能の枯渇というよりも、彼が理論と流行との狭間に立たされていたゆえの試行錯誤に求めるべきではないだろうか。

本論を受けて、次の課題は、コルネイユが最後の悲劇『シュレナ』執筆に至った理由を分析することになる。現時点での予想では、このギャラントリーの流行、そしてラシーヌ悲劇に対するコルネイユの態度の二点が鍵となる。

周知のとおり、ラシーヌは『ブリタニキウス』（初演 1669 年）でローマ史や宮廷の陰謀劇にも通じた悲劇作家であることを証明し、『ベレニス』ではギャラントリーの恋愛と政治との相克を単純な筋構成で描き出すことで、そのドラマトゥルギーの極致を示してみせた。ラシーヌはコルネイユを研究しながらも単に模倣するには終わらなかった。それでは、コルネイユはベレニス競作事件を経て、力量を備え、自分とは別個のドラマトゥルギーを確立した劇作家としてラシーヌに対する認識を改めるに至ったのだろうか。この問いを本論で取り上げることができないが、ここまでの議論を踏まえて予測しておけば、コルネイユの抱くラシーヌ像は、少なくとも『ピュルケリ』執筆時までは、『アレクサンドル大王』に代表される恋愛悲劇の作家という理解を超えなかったようだ<sup>(24)</sup>。コルネイユが『ティットとベレニス』そして『ピュルケリ』と書き継ぐなかで、ラシーヌ悲劇をことさらに研究した形跡はみられない。しかし、コルネイユの最後の作品であり、静的な構成ゆえにもっともラシーヌ的と評されることもある悲劇『シュレナ』は、ラシーヌの模倣ではないにしても、ラシーヌ、そして流行の恋愛悲劇をコルネイユが研究した結果として捉えることができるかもしれない。別個に検討すべきこの問いに答えるためには、ラシーヌとコルネイユを改めて比較する必要があるが、その際、恋愛悲劇に対する両者の態度の差異を検証することがひとつの目安になると思われる。

## 注

- (1) 詳しくは次の研究を参照のこと。Jean Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. 1449-1450. また、フォレストイエはふたつの作品の主題が同じ史実に取材していないことも適切に指摘している。なお、フランス 17 世紀にはローマ皇帝ティトゥスを取り上げた作品がすでに存在していた。橋本能「二つの『ティット』——ル・ヴェールとマニオン——」『人文研紀要』第 79 号、2014 年、1-16 ページ。
- (2) 「ギャラントリー」は多義的な語のため定義が難しいが、ここでは、社交界で求められる礼儀作法、狭義では、男女間の優雅な恋愛作法、恋愛遊戯を意味するものと捉える。サロンや宮廷

ではギャラントリーに則った振る舞いや会話が愛好され、スキュデリー嬢『クレリー』（1654-60年）のようなバロック小説には、その事例が多く含まれている。この流行が演劇に波及したと考えられる。

- (3) 初演は1661年だが、1656年頃から執筆され、58年までにはほぼ完成されたと推定されている仕掛け芝居『金羊毛皮』はのぞく。
- (4) 以下の説明は、『フランス17世紀演劇事典』（エイコス編、中央公論新社、2010年）内の、筆者が執筆を担当した「英雄喜劇」の項目の記述に基づいている。
- (5) Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, tome II, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987 (tome I, 1980, tome II, 1984), p. 556. 以下、コルネイユからの引用はこの版に依拠して略号O.C.で表記し、本文中でページ数を、戯曲については幕、場、行数を指示する。
- (6) 『フランス十七世紀演劇集 悲劇』（中央大学出版部、2011年）には、皆吉郷平と筆者の共訳による『ティモクラート』の邦訳が収められている。
- (7) 『諷刺詩』第3歌においてボワローは、コルネイユとラシーヌを擁護し、キノーを揶揄する（とりわけ187-188行）。Boileau, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, p. 24.
- (8) Hélène Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 87.
- (9) ただしコルネイユは弟トマときわめて親しい関係を終始維持していた。キノーとの個人的な交際の詳細は確認されていないが、敵対関係だったとはいえない。バレエ悲劇『プシシェ』（初演1671年）がコルネイユ、モリエール、キノーの合作であることを指摘しておきたい。
- (10) Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 215-224.
- (11) この強いヒロインの新しさについては次の拙論を参照のこと。「コルネイユ劇におけるヒロインの系譜」『女性・ヒロイン・社会・社会と時代の表象における女性像』（国際シンポジウム成果報告論文集、岩手大学人文社会科学部）、2011年、127-137ページ。
- (12) Abbé d'Aubignac, *Première dissertation concernant le poème dramatique*, in *Dissertations contre Corneille*, éd. Nicholas Hammond et Michael Hawcroft, Exeter, University of Exeter Press, 1995, p. 12-13.
- (13) Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, tome I, Paris, Gallimard, 2010, p. 1221.
- (14) Mademoiselle de Scudéry, *Clélie, première partie 1654*, éd. Chantal Morlet-Chantalat, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 422. メランコリーを体現するクレリーに対し、陽気さを体現するプロテューヌが登場する。同じ陽気な性格ではないが、コルネイユ『オトン』のヒロインがプロテューヌと名付けられているのも、偶然という以上にこの小説の流行に対する配慮だと推測できる。
- (15) この陽気さという語は、喜劇の定義についても用いられる。コルネイユによれば、喜劇と悲劇の違いは、「後者は輝かしく、並外れた、真面目な行為を主題として必要とする。喜劇はありふれた陽気な行為にとどまる。悲劇は英雄の大きな危険を必要とするが、喜劇は主役の動揺と

絶望で満足する」(『演劇論』O.C., III, p. 125)。

- (16) « C'est elle [tendresse] qui y met de la joie, et qui par un privilège particulier, fait que sans tenir rien du dérèglement de l'amour, elle lui ressemble en beaucoup de choses ». *Clélie*, *op. cit.*, p. 118.
- (17) Carine Barbaferi, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 280.
- (18) フォレストイエは恋人に対して誠実であることが、完璧な英雄としてのコルネイユ劇の主人公の特徴であることを論証している。Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 215-224.
- (19) *Ibid.*, p. 122.
- (20) 『アジェジラス』が悲劇であり英雄喜劇ではないことを、作品の構成から説明する試みは興味深い、十分な証明には至っていない。Carine Barbaferi, « Corneille pédagogue : *Alexandre le Grand* revu et corrigé par Agésilas », in *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2012, p. 222-223. あとで示すように、『ティットとベレニス』もまた政治と恋愛の対立のなかで国家や王位の危機を描いている点で『アジェジラス』と共通している。
- (21) ただし、コルネイユが流行遅れになったわけではない。ピュール師、ドノー・ド・ヴィゼ、ロビネ、セヴィニエ夫人、サン＝テヴルモンら、コルネイユの支持者は大勢数えられる。
- (22) なお、マレー座で上演されたボワイエの『ポリクラート』(出版 1670 年)が例外的に英雄喜劇と題されていたことも、コルネイユが英雄喜劇を手掛けるに当たって励みになったと推測できる。サモス王と大臣の娘との恋、それを妨げるトラキアの王女との政略結婚の成否を巡る物語は、内乱と戦争の危険こそはらんでいるが、英雄喜劇の名にふさわしい。劇作家として一定の地位を築いていたボワイエがこの呼称を用いたという事実は、コルネイユが英雄喜劇に舞い戻るに当たって、成否を予想するための根拠となったことは想像に難くない。
- (23) Saint-Evremond, *Dissertation sur le Grand Alexandre*, in Racine, *Théâtre-Poésie*, *op. cit.*, p. 184.
- (24) ラシーヌが『アレクサンドル大王』「序文」で小説的な英雄を批判し、『アンドロマック』「序文」で、セラドンの「完全な恋愛」を自分の悲劇の登場人物は知らないと皮肉に反論しているように、行き過ぎたギャラントリーに対して反感を示す点でコルネイユとラシーヌは共通している。ヴィラール師は『ベレニス批判』(1670 年)で「セラドン風の完全な恋愛」という批判を提示している。

## ラ・カルプルネード作、悲喜劇『ブラダマント』について

浅谷 眞弓

はじめに

16世紀イタリアの韻文物語、アリオスト Ludovico Ariosto (1444-1533) の『狂えるオルランド』*Orlando furioso* (1502-1516-1532) は1543年にフランスでも早々と翻訳が出版されるなど、ヨーロッパの多くの人々に愛読された<sup>(1)</sup>。イタリア生まれのオルランドはフランス名ロランを得て、ますます活躍の場を広げた。『狂えるロラン』*Roland furieux* は、当代の一流の文人であるラ・ボエシー Etienne de La Boétie (1530-1563)、デポルト Philippe Desportes (1546-1606)、バイフ Jean Antoine Baïf (1532-1589)、ベリアールらが主題に沿った詩を書き、さらにロベール・ガルニエ Robert Garnier (1544-1590) が個性的な物語の登場人物たちのうち、特に女騎士ブラダマントを取り上げて演劇作品を作ったことで、一躍フランス文学史上の重要作品となった<sup>(2)</sup>。1581年または1582年に上演、出版されたガルニエの『ブラダマント』*Bradamante* はフランス最初の「悲喜劇」と言われ、その後の演劇作品のジャンルの定義や創作技法の上で少なからず影響力を発揮することになる。とりわけ17世紀前半、悲喜劇の流行期には、「元祖・悲喜劇」としての位置が再認され、理論家ドービニャック abbé d'Aubignac (1604-1676) をはじめ、批評家の判断基準の一つと認められたようである<sup>(3)</sup>。しかし、もちろん、ガルニエの作品がそのまま17世紀の悲喜劇の性格を忠実に「再現」していたわけではない。構成要素のいくつかを持っていたに過ぎないだろう。上演時はともかく、残された作品を読んでも、現代の外国人の目からは、あまりに宗教的、愛国的な台詞が多い。作品全体の長さを斟酌すれば、アリオストの原作を超える篤さ、密度が感じられる。女騎士を主人公にしたロマンチックな恋愛劇というよりはキリスト教の称揚とフランス王家に対する忠誠の表明を意図した作品のように見える。では、実際に17世紀に『狂えるロラン』に取材した悲喜劇はどうであったのか。最も成功し、よく知られるのは、デュ・リエ Pierre Du Ryer (1605-1658) の『アルシオネ』*Alcionée* (1637年初演、1640年刊) だろう<sup>(4)</sup>。そして、メレ Jean Mairet (1604-1686) の『狂えるロラン』*Roland furieux* (1638年初演、1640年刊) がある<sup>(5)</sup>。意外なことに、悲喜劇の元祖、『ブラダマント』は後継作品に恵まれず、ラ・カルプルネード Gautier de Costes de La Calprenède (1610頃-1663) とトマ・コルネイユ Thomas Corneille (1625-1709) が扱っているだけだ。18世紀の演劇史家、レリス Antoine de Lérès によれば、これは観客の「趣味」goûtの変化が原因らしい<sup>(6)</sup>。映像技術が発達し、奇想天外な物語の展開にも容易に同調できる現代ならば、うってつけの「原作」となるはずだが、直後の時代の演劇史家に価値を否定され、観客の視野から消え去ったのは残念なことだ。今回は、初演当時はあまり評価されなかったが、同時代の著名な作者たちの中では最も早く『狂えるロラン』を出典としたラ・

カルプルネードの『ブラダマント』 *La Bradamante* (1636年初演、1637年刊) に注目し、量産された悲喜劇の一作を通して、17世紀の趣味の行方を探ってみよう<sup>(7)</sup>。

## 1. 『狂えるロラン』の世界

17世紀の悲喜劇の原作、出典としてすぐに頭に浮かぶのは、多くの挿話を含んだオノレ・デュルフェ Honoré d'Urfé (1567-1625) の小説、『アストレ』 *l'Astrée* (1607-1628)、中世の騎士物語を集成してフランス語に訳された『アマデイス・デ・ガウラ』 *Amadis de Gaule* (1508, Montalvo)、スペインまたはイタリアの演劇作品、小説などだ。ときにはエリザベス朝時代の事件やギリシア、ローマの古典古代の歴史、小説が取り上げられることもある。それらの「原作」と呼ばれる物語は殆どが取材される以前に、読者、観客に相当馴染んだものだろう。未知の物語の発掘的な再生産は珍しいのではない。現実の上演に至る経過を考えるなら、あえて危険は冒さず、既知の源泉に頼らざるを得ない。「筋」  *sujet* は物語における事件 *événements* の展開を許す「テーマ」 *passions* と合致していなければならないのだ<sup>(8)</sup>。多少なりと観客の興味を引くためには、精々、過去には広く知られていたが、今では忘れられた物語という程度のものでなくてはならない。ドービニャックでなくても考える余地がある。これを息苦しい制約と思うか、豊かな源泉を利用して、いくらでも創作ができると思うかは作者の技量によるところが大きい。このような「原作」事情の中で、アリオストの『狂えるオランダ』は知名度において申し分なくフランス演劇に貢献できるはずだが、実際にはそれほどでもなかった。その原因を、先鞭をつけたガルニエ一人に負わせるわけにはいかないだろう。校訂者のレーモン・ルベグはガルニエの作品は当時、宮廷でも上演され、好評だったと言っている<sup>(9)</sup>。もっと多くの類似作品が出てもおかしくない。同じ原作を使い、メレが長大な物語を手際よくまとめた『狂えるロラン』の物語はキノー Philippe Quinault (1635-1688) とリュリ Jean Baptiste Lully (1632-1687) がオペラに書き換え、1685年1月にヴェルサイユで上演され、18世紀にも何度か再演されている<sup>(10)</sup>。豪華な機械仕掛けが観客の目を奪ったに違いない。また、デュ・リエの悲劇、『アルシオネ』は緻密な台詞と構成で古典演劇の資格を十分に得ている。むしろそのために他の追随を許さないと考えられる。誰もデュ・リエ以上の作品は書けないのだ。ではなぜ、『ブラダマント』だけが「一人勝ち」ならぬ「一人負け」の状態なのか。改めて、アリオストとガルニエによる二つの原作との共通点、相違点を意識しながら、ラ・カルプルネードの作品の成り立ちを見てみよう。評価を受けられない問題点があるはずだ。

ガルニエ、ラ・カルプルネードの両者はともに、アリオストの『狂えるオランダ』第45歌、第46歌から物語を組み立てている。ラ・カルプルネードがガルニエの作品しか参考にしていないならば、翻訳で言うところの「重訳」である。ランカスターは詳細について触れていないが、その可能性は高いと思う。しかし、筆者があえて「二つの原作」と言うのにはわけがある。アリオストとガルニエの相違点についてはレーモン・ルベグの研究につくされているだろうから、ここで付け加えることは何もない。ただ、アリオストの長大な韻文物語がキリスト教徒対イスラム教徒の戦いを

背景としながら、あくまでオランダをはじめとする多彩な登場人物たちの恋愛模様を軸に、騎士道的精神をからめて描いているのに対して、ガルニエでは背景と本筋が逆転している印象が否めないのだ。最初に述べたように、ガルニエにとっては、宮廷での上演を念頭に、キリスト教の称揚と愛国心を描くためにブラダマントとロジェの恋が必要だったように思える。ドービニャックは劇中展開する目に見える「事件」だけでなく、それを支えるテーマとしての「情念」をも「筋」の構成要素として認めている。背景と本筋の逆転は重大な事態と言えるだろう。17世紀の『ブラダマント』はブラダマントを恋するギリシアの王子と身分、心情を隠したロジェの対話で始まる。以下で簡単に粗筋を追ってみよう。

第1幕、剣の勝負で自分に勝った者としか結婚しないと公表しているブラダマントに、ギリシアの王子、レオン Léon は腕に自信がなく、困り果てている。一計を案じたレオンは、父の捕虜であったのを助けた男に身代わりを頼む。彼こそブラダマントの「従者」にして歴戦の勇者、ロジェ Roger なのだが、王子は詳しい彼の過去を知らない。ロジェは悩みつつ、命の恩人の頼みを退けられず、愛する人との決闘を承諾する。一方、女騎士ブラダマントは将来を誓い合ったロジェが姿を消したことに疑惑を抱いていた。心変わりをしたのではないか。そんな折も折、国王シャルル Charles は宮廷に滞在しているレオンの願いを受け入れて、ブラダマントとの決闘を許す。勿論、勝者は彼女と結婚できる。

続く第2幕で、ロジェは誂えたようにぴったりとしたレオンの武具を全身にまとい、ブラダマントと対決することになる。葛藤、煩悶はいよいよ増して、あたまがおかしくなりそうだ。ブラダマントの方は、父や兄弟にレオンとロジェを比べる話をされたり、侍女に慰められたり、落ち着かない。宮廷中の注目を集める中、いよいよ決闘が始まる。相手はさすがにギリシアの後継者だ。ブラダマントがこれまで出会ったことのない手強い遣い手であった。シャルルの裁定で、勝負は「レオン」の勝ちとなる。

第3幕、今度はブラダマントの嘆きから芝居が始まる。勝負で身体に傷は負わなかったが、剣の腕に勝る「レオン」に女騎士は特別な感情を抱きつつあった。こんな不実があつていいのだろうか、ロジェに顔向けができない、と打ち明けると、ロジェの妹で、これも女騎士として戦場を共にしたマルフィズ Marfise が、なるようになる、と気持ちを軽くしてくれる。勝負に勝ったロジェは元の身なりに戻り、自らの首を絞める結果に絶望して、理不尽なこの世を呪い、宮廷を離れる決意をする。ブラダマントを助けてきたまさにこの腕が恋人を奪ったのだ。そのころ、宮廷ではシャルルがレオンとブラダマントの結婚を正式に認め、またもや騒ぎが巻き起こっている。先ほど成り行き任せを助言したはずのマルフィズが二人の結婚に異議を唱え、兄弟の代わりに戦うと言い出したのだった。第4幕、レオンは今度こそ、自分で戦わねばならない。頼みの綱の男、ロジェが失踪したからだ。森の中で嘆き悲しむ男を発見し、自殺を止め、ブラダマントのために宮廷に戻れと説得する。

最終局面の第5幕では、次の決闘に向けて騒然とする宮廷にレオンとレオンの武具を付けた謎の男が現れる。レオンはこれまでの経緯を語り、ロジェの正体を明かす。さらにブルガリアの大使らがやって来て、ロジェが前の戦いの功績から、ブルガリア国王に推挙されていることを知らせる。

シャルルはブラダマントを呼び寄せ、謎の騎士の兜の庇を上げさせる。驚くブラダマントに、決闘の勝者がブラダマントを得るといふ当初の約束通り、シャルルはロジェとの結婚を許可する。身分違いを理由に反対していた父をふくめ、皆がこの結婚を祝福する。

こうして粗筋を眺めてみると、どうやらラ・カルプルネードの本作は、ガルニエの「事件」を用いながら、「テーマ」はアリオストの恋愛物語の本質を受け継いでいるようである。たとえば、本作に登場するフランス国王シャルルは、カロリング朝フランク王国の基礎を盤石にした歴史上のシャルルマーニュ Charlemagne (742-814)ではなく、戦乱の中にあつてなおまっとうな判断力を備えた、聡明な統治者に過ぎない。いや、むしろ、同時代の芝居に現れる国王としては「できすぎ」の感さえある。確かに彼は物語を幸福な大団円に導くための重要な役割を担っている。いわば、最高級の狂言回しだ。そして、最終幕でブラダマントの兄弟のルノー Renaud とロジェが感激のうちに共に誓う国王への忠誠心は、神が与えた王権に対するものではなく、ひとえにシャルル個人の誠実さ、統治能力に対するものだった。ガルニエにおいては全面に出されていた愛国心やその基になっているキリスト教の称揚は後退し、芝居の中で役割を果たし、芝居の現実を生きている登場人物に対する感情が表明されるのである。つまり、彼らはアリオストの描いた先祖の精神を引き継ぎながら、舞台上で活き活きと躍動する17世紀の同時代人たちの分身でもあるのだ。

第3幕の終わりに、唐突に再度の決闘を宣言するマルフィズの行動はレオンを追い詰め、失踪したロジェの発見を促す。ここにはガルニエがアリオストの原作に忠実に残した魔女、メリッサの存在は無用である。ロジェへの思いと「レオン」に対する新たな恋の板挟みになって、苦悩する親友ブラダマントの迷いを断ち切るために一肌脱ごうとするマルフィズの真情こそが「卑怯者」レオンを改心させ、王子に相応しい勇気、寛容、高貴さを取り戻す機会を与える。また、アリオストにおいては詳細な説明的描写によって語られ、ガルニエにおいてはそのためだけに登場するよう見える人物のレシによって報告されるブラダマントと「レオン」の決闘場面も、ラ・カルプルネードでは、実際に舞台の上で演じられ、観客に見せられる。二人の一進一退の攻防が現実に行われるのだから、ブラダマントの心が初めて敗れた強敵に動いたとしても致し方ない、と思える。ドービニャックに言わせれば、これほどレゾナブルな (raisonable = 理に適った) ことはないだろう。決闘は彼女の恋の行方を占う、当代舞台で流行の「決闘裁判」であったわけだ。世の理不尽を嘆き、森に身を隠して自殺しようとするロジェは義務に殉ずる自分を非難してくれるなど、木の幹に刻み付けた遺言を残す。観客は、前の幕までのロジェの悲壮な独白から、それが本当は義務ではなく、叶わぬ恋に殉じた死であることを十分わかっている。後にメレは『狂えるロラン』の中でロランが、恋するアンジェリック Angélique とその身分違いの恋人、メドール Médor の名前があちこちの木に刻まれているのを発見して、狂乱する場面を書いている。一方、本作のギリシアの王子、レオンは歴戦の勇者の命を心底惜しんで、愛する人との結婚を諦める。王子が父の牢獄からこの謎の騎士を救い出したのは、敵ながらあっぱれと思える武勇だけでなく、多勢に無勢で立ち向かい、敗れて後に潔く仇敵の息子に仕えようとする誠実さのためだった。まして、身代わりに戦ったのは命に代えて守ろうと誓った、愛する人である。しかし、恋に導かれ、迷う登場人物の台詞に現れる感情とそれに基づく

行動にはまったく矛盾がなく、物語は論理的整合性に裏打ちされている。登場人物数の少ないデュ・リエの『アルシオネ』に比べ、格段に密度が低いとはいえ、一定の精緻さを備えている。恋のために戦い、恋に殉ずる同時代の悲喜劇として、何一つ不足はない。身分違いの恋、愛と義務の相克、正義の勝利と条件が揃えば、まずは上々の作品と評価されるべきである。恋する騎士の冒険物語、『狂えるロラン』がフランスで愛読され、人々がその世界観に魅了されたのも、非現実的な魔法や運命の奇妙なめぐりあわせに翻弄され、狂乱するほどに激しい「恋」ゆえに、だろう。ラ・カルプルネードが選んだその「情念」*passion*に間違いはない。同時代人を説得できる論理的、心理的整合性は十分に備えている。

それではなぜ、と我々は再び最初の疑問に戻らなければならない。欠陥が「テーマ」のみにないすれば、残されたのは「事件」の方である。思い当たるふしはある。レリスが事典の中でさりげなく指摘した、あの「趣味」に関わる一文だ。文は直接には、ラ・カルプルネードではなく、トマ・コルネイユについて述べたものだった。確か、彼はこう言っていたのだ、「女性たちが男性たちと戦うことは、我々の趣味には適わなかった」と。もしトマがアリオストに忠実に従わなかったならば、もっと成功を収めただろう、とも。ブラダマントの恋にとってはレゾナブルであり「真実らしい」*vraisemblable* 結果をもたらしたと思われる事件が、その「現実味」のためにかえって観客たちの気分を害し、評価に不利に作用したのだとしたら、どうだろう。ここには我々にとってはもはや理解しがたいものとなった「ビヤンセアンス」*bienséance* の問題がある。

## 2. 『変装の王子』から女騎士ブラダマントへ

同時代の悲喜劇に現れる決闘シーンは物語を激しく展開させ、山場を作って、哀切な場面や喜劇的な場面との緩急をつけるのに役立つ。上手に使えば、目を楽しませ、心身に直接的な刺激を与える見かけの派手さだけでなく、物語に現実味や説得力が加えられる。1634年または1635年にマレー座で上演され、1636年に出版されたスキュデリー Georges de Scudéry (1601-1667) の悲喜劇、『変装の王子』*Prince déguisé* には、このような決闘シーンの例がある<sup>(11)</sup>。詳しい内容は上梓されたばかりの邦訳に譲るとして、スキュデリー作品には決闘の他に様々な悲喜劇の構成要素が盛り込まれている。第1幕では、主人公の王子自身が「騎士」に変装して開戦中の敵国に侵入、第2幕では「魔法使い」となって王宮の庭師を騙し、さらに第3幕で「庭師」として恋する敵国の王女の前に現れる。第4幕、王女との「身分違いの恋」を成就させた庭師こと王子は、今度はその恋のために、彼女の母である女王に捕えられ、暗い牢獄につながれて、互いの代理者の決闘によって罪を問う「決闘裁判」を宣告される。弁論による審理ではなく、神の加護を得た勝者に正義がある、とする、史実はともかく、「中世に行われた裁判方法」という設定のもと、いわゆる時代劇の雰囲気強調した要素だ。第4幕には他にも、魔法使いを自称する王子がトリックを使って庭の一角から宝石を発見させるシーンや、王子に横恋慕した庭師の妻が舞台上で壮絶な自殺をするなど、刺激的なシーンがあるが、これらの盛りだくさんな事件にもかかわらず、第5幕の実際の決闘シーンは圧倒的な存在感を示して

いる。脱獄した王子は帰国を促す友人たちの説得を退け、密かに王女の代理人として戦うことにする。勝てば自分の正義も王女との恋も失うことになり、負ければもとより恋する人には二度と会えない。王女には身に覚えのない、伝わるはずのない「謎の騎士」の勇気や健気さは彼にとって、正義の名前以外、何の利益ももたらさない。そして、同じことを考えている人がもう一人いた。幽閉されたはずの王女その人だ。王女は「庭師」のために鎧兜に身を包んで、決闘裁判の場所に赴く。観客を除き、だれも彼らの正体を知らない。観客はこの真相の暴露に立ち会い、恋する二人が辿り着いた正義ならぬ「愛の勝利」に拍手するわけである。しかし、変装した王子と王女の戦いは、王子が王女に打ちかかるほんの一撃で終わる。むしろ、剣を交わす前後の台詞の緊迫感と互いを庇いあう哀切な表現がこの「決闘」場面のメインである。恋する庭師の代理として謎の騎士に「変装」し、剣を携えて闘技場に登場しただけで、王女の役割は終わっていると言えよう。不敗の女騎士、ブラダマントとは全く違うのだ。

「レオン」ことロジェとブラダマントの決闘シーンは、前にも述べたように、アリオストでは説明的な描写で中断なく記述される。邦訳を読んでも、記述は迫真的で、スピード感がある。これを踏襲したガルニエは、待ちわびている人々の要望に応える形で、ラ・モンターニュ La Montagne という登場人物を舞台に上げ、1032行目から1117行目に至る長い、しかもかなり緩急をつけた、的確なレシを行かせた<sup>(12)</sup>。ときとしてラ・モンターニュの慨嘆、主観が入り混じっているように見えるのは、実際に上演されることを目指したガルニエの技巧、妙味であろう。読めば決して退屈させない、「実況中継」のようだ。だが、多少とも対決する人物の心境は推察されるとはいえ、そこはやはり、客観的な報告であると言わざるを得ない。『変装の王子』で決戦前に交わされる小声でささやく台詞や観客にしか聞こえない傍白ほどの切迫性は望めない。伝聞という行為が本来的にもっている、良くも悪くも冷静な、間接的な感覚は、直接それに立ち会う場合の興奮を凌駕できない。それでは、『変装の王子』上演から約一年後の『ブラダマント』において、作者はこの難しい場面をどう扱っているのだろうか。テキストに基づいて、詳しく見て行こう。(なお、引用は末尾に頁数を表示し、後注にいちいち出さない。綴りは原文のまま、現用に該当する文字がない一カ所、41頁の4番目についてはイタリックとした。)

問題のシーンは、第2幕第6場及び第7場の全体を使って展開する<sup>(13)</sup>。すぐに気づくのは、場所の設定や役者の装備、動きを示すト書きが丁寧に付けられていることだろう。まずは第2幕第6場の初め、

Le champ de bataille doit paroître,&l'Empereur avec les assistans aux barrieres.p.38.

とある。シャルルはここで、「恋という情念によって傷つけられた者には同情の余地がある」と、公平かつ思慮深い道理を説き、決闘を前に議論によって、ブラダマントの父、エモン Aymon が力説する世間の常識と兄弟のルノーが行う盲目的な恋に対する弁護とを対照させて、それぞれの立場を明確にする。いわば、言葉による前哨戦だ。第7場、ロジェの姉妹、マルフィズがブラダマントの、

レオンの友、ゼノン Zénon が「レオン」の介添え役としてシャルルに戦いの前の挨拶を行い、いよ  
いよネーム Naymes が戦士たちを位置につける。

Il les met en termes de combattre. p.41.

ネームが王命により戦いの開始を宣言すると、ブラダマントは、

Mettant la main à l'espée. p.41.

剣に手をかけ、臨戦態勢に入る。一方の「レオン」ことロジェは、

Sous les arme de Leon, tout bas. p.41.

傍白して、「あなたがそうお命じになられるなら、わたしはあなたを(必ず)満足させましょう」と言う。  
以下では、シャルル、ネーム、エモン、ルノー、マルフィズが「実況」する接戦の様子が舞台上の  
殺陣によって実際に演じられるはずだ。シャルルの、「ブラダマントにやや分があるようだ」という  
台詞の横につけられたト書きは、

Il se battent, & Roger ne fait que parer les coup. p.41.

であり、エモンが娘の優勢を疑って「レオン」の手加減に気づき始め、ネームが二人の疲労に注意  
を喚起するときのト書きは、

Bradamante se retire pour reprendre haleine, & Roger en fait de mesme. p.42.

である。登場人物たちはここで一旦、それぞれ戦況の分析を行い、ロジェは再び傍白 (bas.p.43) して、  
運命を嘆きながら、自らを励ます。息の上がったブラダマントの方は負け惜しみを口にして、再び  
立ち上がる。

Elle recommence le combat. p.43.

しかし、親友、マルフィズの目にブラダマントの劣勢は明らかである。

Bradamante recule, & Roger la poursuit. p.43.

見かねたロジェは「声を偽り (deguisant sa voix. p.43.)」降伏を促す。

Il passe sur elle, &luy oste son espée :mais Bradamante ne laisse pas de se jeter sur luy plus furieuse que auparavant. p.43.

エモンの申し立てにより、シャルルは戦いの終わりを宣言するが、その前にシャルルはト書きに従い、二人を分けている。

Il les separe, p.44.

裁定は下った。マルフィズに付き添われて後退するブラダマントは死を願い、勝者であるはずのレオンならぬロジェも絶望して、死を決意する。観客の視野を占める登場人物の行動と台詞は完全に一致している。

Elles se retirent. Et Roger aussi. p.44.

結局、ギリシアの王子を婿に迎えられるエモンのよろこびの台詞でこのシーンは終わる。しかし、観客はその後に展開される更なる波乱を、二人の「勇者」の悲劇的な行く末を予想して、「正義は明らかになった」という父親の台詞の皮肉な反響を聞き続けることになる。第3幕の初め、武具を脱いだブラダマントは新たな恋に苦しんでいる。一撃のもとに倒された『変装の王子』の可憐な王女とは違い、彼女の正体は初めから割れており、言わずと知れた無敗の女騎士である。武装を解いたところで、何の変化もないはずだった。結婚を拒否するためにはただ戦って勝てばよかったのだが、相手が思わぬ強敵で負けてしまった。しかも「レオン」の正体はわかっていない。(その場で正体を明かせるナポリの王子は幸せだ)「レオンに変装したロジェ」に恋したとして、観客のだれも彼女を不実だと思わないだろう。喜劇ならば、単なる取り違えで済む話だ。ブラダマントは、外見は違ってもロジェを愛し続けているのだ。実にすばらしい、見上げた心の、いや、心眼の持ち主としか思えない。しかし、ブラダマントとロジェの二人はこの取り違えの恋と失恋に対して、以降の全幕をかけて、激しく葛藤する。決闘シーンは結末のためであると同時に端緒のために使われ、観客はアリオストやガルニエとは別の、ブラダマントの恋の局面を知る。舞台上で演じられるロジェにとっては一つの不幸な恋の終わりであり、ブラダマントにとってはもう一つの恋の始まりをその目で目撃するのだ。迫力満点の殺陣とロマンチックな台詞のいったいどこが気に入らないのだろう。(正直に言って、筆者には理解しかねるが)『変装の王子』の王女は剣の技量が未熟だから許されて、ブラダマントは男性とほぼ互角に戦い、決闘シーンが長いからよろしくない、というのであれば、多少の推測はできる。要するに、女性の男性への「健気な変装」は許容範囲に入るが、たとえ舞台上で演じられる殺陣であっても、女性の、戦場での活躍を暗示する場面など言語道断なのである。受

け身になって剣を落とされるのはかわいらしいが、自ら剣を取って（レオンを拒否するのはロジェを擁護するためだ）、恋する男の代理に打って出る女は生意気な、思い上がりも甚だしい輩だ。歴戦の勇士、女騎士とは笑止千万である。もはやブラダマントは女性の属性を失った、倒錯者に他ならない。そう言っているようなものだろう。彼女の人物設定自体が時代錯誤であり、ピヤンセアンスに対する明らかな反抗である。これが、ブラダマント姫の代わりに誰かが戦ってくれて、勝者に恋する、という展開ならいかがだろう。彼女の不実度は増しこそすれ、苦悩はあまりに凡庸で、ありきたりの恋物語になってしまう。まさか、後に『エセックス伯』*Le Comte d'Essex*（1637年上演、1639年出版）で統治者であり、恋する女性であったエリザベス一世の複雑な心理を描いて成功したラ・カルプルネードが、そんな安全策に甘んじるはずがない<sup>(14)</sup>。確かに作者は同時代の観客の評価を不本意と思っただろう。だが一方で、ブラダマントという登場人物を通して、新たな物語を拓いていく手ごたえは得たに違いない。改めて、作者の勇氣と発想の豊かさ、作劇上の技量の高さに感心させられる。

#### おわりに

1636年上演、1637年刊行と推定されるラ・カルプルネードの本作品をはじめ、1630年代前半の作品群は、ともすればコルネイユ Pierre Corneille (1606-1684) の傑作、『ル・シッド』*Le Cid* (1637) が放つ眩い光のせいで、上演どころか、その存在さえ忘れられてしまう。勿論、光栄にも、傑作との比較対象として時折取り上げられる可能性は残っている。しかし、惜しくも同時代の評価をすり抜けた、あるいは直後の時代（この場合は18世紀である）の評価が芳しくないために、失敗作や試作と見做される作品の中にも、距離をおいて見れば、少なくとも読むに堪える名品が眠っている。通常は不利なはずの時間の経過、文化の違いが有利に働くのはこんな作品に対してだ。しばしば言われるように、観客が作品の描く世界に追いつくのに時間がかかってしまうのである。筆者は必ずしも楽観的な進歩主義者ではないが、例えば、ラ・カルプルネードの『ブラダマント』がそうだ、というのが今回のささやかな課題であった。本作品は、当代の理論家の代表、ドービニャックが悲喜劇の条件としてあげる要素に事欠かない。筋の展開はレゾナブルにして「真実らしく」、決闘シーンの導入をはじめ、作劇の技量は高く、哀切な台詞に富み、描かれる「情念」は美しい。それでもただ一点、女騎士の健闘はいただけないという18世紀のレリスの評価を覆すことはできなかったようである。彼女の活躍のどこが「ピヤンセアンス」に反するのだろうか。判断基準の根本をなす、当代の現実の公序良俗に違背する要素は何か。理論上はともかく、21世紀の現代人にはもはや実感できない「趣味」の基準が存在するにちがいない。

1630年代前半、ロトルー Jean de Rotrou (1609-1650) やスキュデリーらが造形した悲喜劇の女性主人公たちは男性主人公たちに勝るとも劣らぬ知力と体力、美貌と徳性を兼ね備えて、舞台上を縦横に駆け巡り、思う存分活躍した。ここでは登場人物の「器」を評価するのに男女の区別はない。観客は彼女たちの波乱万丈の物語に惜しめない拍手を贈った。時には彼女たちは男性主人公を凌ぐ冒

険の旅に出かけるため、あるいは宮廷政治に参画するため、名前を変え、男装をした。すべては愛する人を求め、恋に導かれた結果である。男装した女性主人公たちは、弁論においては老獪な年長者たちに勝り、剣を取っては荒くれ者たちを打ち負かしてきた。懲戒されるべきいずれの敵たちも大部分が手強い男性だった。彼女たちの、強敵を前にした健気な奮闘は大団円において必ずそれにふさわしい褒賞を与えられた。ラ・カルプルネードの女性主人公も舞台上で同じことをしたのである。彼女たちと異なるのは、ブラダマントが最初から最後まで「ブラダマント」であったことと「男装」をしなかったことである。他の悲喜劇の女性主人公たちにとっては、異性への変装がしばしば「変身」と同義であったのに対して、ブラダマントにとって、戦闘用の服は異性への変装ではなかった。彼女は女性のまま歴戦の勇者となり、ギリシアの後継者と互角に戦い、ままたらぬ恋に葛藤しつつ、刻一刻と移り変わる自己分析に堪える精神力を持ち得た。ブラダマントは戦闘能力においてはロジェと対等、精神力においては対等あるいは凌駕していると判断されたのだろう。もしかしたら、17、18世紀の人々にとって、「対等な恋愛」など、「雄弁な沈黙」の如き形容矛盾 oxymoron だったのかもしれない。もっとも、この形容矛盾こそ、悲喜劇の醍醐味であることは広く知られるところである。本作を一読した後は、さらに偉大な兄の陰に隠れて十分に評価されていないトマ・コルネイユの『ブラダマント』と作品同様に劇的な半生のせいでこれまた評価にバイアスがかかっているように思われるキノーのオペラ台本、『狂えるロラン』を精読しなければならないだろう。アリオストの『狂えるオルランド』と悲喜劇及びその作者たちの関係は未だ検討の余地を残した研究課題である。

#### 使用テキスト

(La Calprède), *LA BRADAMANTE*, tragicomédie, Antoine de Sommerville, Paris, 1637.

テキストの表紙にはフランス国立図書館所蔵の刊本に手書きで作者名が添えられている。当時の刊本を尊重し、ジャンルの綴りはそのまま表記した。本テキストのコピーは中央大学教授、橋本能先生によって提供された。改めて御礼を申し上げる。

#### 注

- (1) アリオスト著、脇功訳、『狂えるオルランド』、名古屋大学出版会、2001年刊。第45歌、第46歌は同、下巻の収録。第45歌、426-447頁、第46歌、448-473頁参照。
- (2) Robert Garnier, *Bradamante*, texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Société Les Belles Lettres, Paris, 1949, pp.109-205. notice, pp.282-299.
- (3) オービニャック師著、戸張智雄訳、『演劇作法』、中央大学出版部、1997年刊、第2部第10章、悲喜劇について、111-124頁参照。  
拙論、「オービニャックの悲喜劇論」、中大仏文研究、第36号、中大仏文研究会、2004年。同、「『演劇作法』の悲喜劇について」、中大仏文研究、第40号、中大仏文研究会、2008年。

- 同、「悲喜劇について (続き)」、同、第 41 号、同、2009 年。
- (4) オディール・デュスッド、伊藤洋監修、エイコス編、『フランス 17 世紀演劇事典』、中央公論新社、2011 年刊、288-290 頁参照。
  - (5) 上掲同書、364-365 頁参照。
  - (6) Antoine de Lérís, *Dictionnaire portatif et littéraire des théâtres*, Paris, 1763, Slatkine Reprints, Genève, 1970. pp.88-89.
  - (7) Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth Century*, New York, Gordian Press. 1966. Part II. vol.1. pp.76-77.
  - (8) オービニャック師、同書、第 2 部第 1 章、筋について、52-59 頁参照。  
拙論、『演劇作法』における「Sujet」の展開」、中大仏文研究、第 44 号、中大仏文研究会、2012 年。
  - (9) Lebègue, *op.cit.*, notice, p.283.
  - (10) Lérís, *ibid.* p.88.
  - (11) スキュデリー著、橋本能、富田高嗣訳、『変装の王子』、『フランス十七世紀演劇集・悲喜劇・田園劇』所収、中央大学出版部、2015 年刊、218-336 頁参照。「決闘裁判」は第 5 幕第 6 景、第 7 景、最終景、323-330 頁で展開され、王女が倒される場面は 327 頁にある。
  - (12) Ganier, *op.cit.*, act III. scene I. pp.165-167.
  - (13) La Calprenède, *op.cit.*, pp.38-44.
  - (14) 上掲同書、『フランス 17 世紀演劇事典』、440-441 頁参照。

#### 主な参考文献

Baby, Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Klincksiek, 2001.

Guichemerre, Roger, *La Tragi-comédie*, P.U.F. 1981.

磯山雅著、『バロック音楽名曲鑑賞事典』（第 4 刷）、講談社学術文庫、2011 年刊。

中央大学人文研究所編、『フランス十七世紀の劇作家たち』、中央大学出版部、2011 年刊。

同上、『混沌と秩序・フランス十七世紀演劇の諸相』、中央大学出版部、2014 年刊。

## « Ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente »

— terreur, compassion et culpabilité dans *Phèdre* de Jean Racine —

Odile DUSSUD

Dans sa préface à *Iphigénie*, Racine se félicite de « l'heureux Personnage d'Eriphile » que lui a fourni Pausanias. Heureux parce que l'auteur peut ainsi épargner la fille d'Agamemnon et éviter un dénouement miraculeux, mais aussi parce qu'il a pu la représenter comme il lui a plu : méritant « en quelque façon d'être punie, sans être pourtant tout à fait indigne de compassion <sup>(1)</sup> ». Deux ans plus tard, cette conjonction de faute et de malheur est poussée à l'extrême dans le « caractère » de Phèdre, trouvé chez Euripide. C'est même la raison que donne Racine au « succès si heureux » de ce personnage : « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente », Phèdre « a toutes les qualités [...] propres à exciter la compassion et la terreur ». Pourvue de tout ce que demande Aristote au héros de tragédie, elle est ainsi, suggère le dramaturge, ce qu'il a mis jusqu'alors de plus « raisonnable » sur le théâtre. Racine explique ensuite cet entre-deux qui suspend ce personnage entre innocence et culpabilité : chez Euripide déjà, l'épouse de Thésée est « engagée dans une passion illégitime » et, malgré tous ses efforts pour surmonter son désir, poussée à un crime qui paraît donc « plutôt une punition des Dieux, qu'un mouvement de sa volonté <sup>(2)</sup> », mais chez lui, Phèdre résiste davantage à la passion : caractérisée par ses « sentiments nobles et vertueux », elle n'est qu'une complice passive et presque inconsciente de la calomnie d'Œnone envers Hippolyte – acceptée « dans une agitation d'esprit qui la met hors d'elle-même » - et elle puise aussitôt après dans ses dernières forces pour aller vers Thésée avec l'intention de déclarer la vérité <sup>(3)</sup>. Dans cette pièce, donc, pour la première fois, le personnage central n'est plus la victime dont le sort terrible soulève la pitié, mais une coupable qui, sous l'effet d'une passion subie avec peine, excite à la fois la plus grande terreur devant l'immensité de son crime et la plus grande compassion devant la conscience et l'horreur qu'elle en a. On est loin des fureurs terribles des fils d'Œdipe ou de Roxane, et si Eriphile excite bien la pitié au début dans sa solitude, bien vite, les déchirements de Clytemnestre et d'Agamemnon à l'idée du sacrifice, la fraîcheur innocente de la jeune fille qu'elle cherche à anéantir et le charme du couple qu'elle cherche à désunir font passer son malheur au second plan. C'est cette innovation que Racine semble qualifier de particulièrement « raisonnable » et c'est peut-être aussi par là qu'il peut affirmer ne pas avoir fait de tragédies « où la vertu soit plus mise au jour que dans celle-ci ».

Après avoir tenté de montrer comment, dans l'organisation de sa pièce, Racine prend appui sur la théorie cartésienne des passions pour teinter d'innocence la culpabilité de l'héroïne, suscitant chez les spectateurs un mélange de compassion et de terreur, nous essaierons de réfléchir sur les enjeux de cette stratégie et la nouvelle conception de l'efficacité tragique qui semble être ainsi supposée.

## L'amour de Phèdre : une illustration du *Traité des passions de l'âme*

Pour démontrer l'inconvenance du sujet de l'inceste dans son siècle, l'auteur de la dissertation sur les tragédies de Phèdre et d'Hippolyte, pose la question de la culpabilité de Phèdre, plus éclatante d'après lui pour un public chrétien que pour les spectateurs de l'Antiquité : « cet amour ne leur semblait pas si horrible qu'à nous qui [...] savons qu'il est toujours libre et toujours honteux de commettre des crimes, et qui attachant le vice à la seule volonté du criminel, regardons toujours cette horrible action, sans prétexte, sans voile et sans excuse<sup>(4)</sup>. » Les lois de l'Église, écrit-il, défendent depuis longtemps d'aimer « même nos parentes les plus éloignées » et cette interdiction est désormais si profondément enracinée dans les cœurs que « tout ce qui choque le plus légèrement ce principe, semble offenser la nature et la raison ». Or c'est justement, selon nous, en défaisant la liaison de la passion amoureuse avec la raison et la liberté de la volonté que Racine s'efforce de susciter de la compassion pour son personnage et d'atténuer l'horreur que son désir incestueux pourrait inspirer. Pour le faire, il expose minutieusement les crises passionnelles de son personnage, les lui faisant analyser en détail ou les rendant dramatiquement causes de deux péripéties majeures aux conséquences funestes : celle où, venue intercéder pour son fils, Phèdre oublie son enfant et avoue son amour à Hippolyte et celle où, venue révéler l'innocence du jeune homme, elle garde le silence sous l'effet de la jalousie.

Phèdre vit sa passion comme une « folle ardeur », qui la dépossède de sa raison : tout au long de la pièce, spectatrice impuissante de sa propre « fureur », <sup>(5)</sup> elle en souffre et regrette son égarement et la puissance de ses sens sur sa volonté.

Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit ?

Je l'ai perdu : les dieux m'en ont ravi l'usage. (I, 3, 180-181)

De victimes moi-même à toute heure entourée,

Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée :

D'un incurable amour remèdes impuissants ! (I, 3, 281-283)

Moi, régner ! Moi, ranger un État sous ma loi

Quand ma faible raison ne règne plus sur moi !

Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire ! (III, 1, 759-761)

Que fais-je ? Où ma raison se va-t-elle égarer ? (IV, 6, 1264)

Cet égarement n'atteint pas sa lucidité : son pouvoir d'analyse et sa capacité à discerner le bien du mal restent entiers et elle a une horreur toute moderne de l'inceste, mais il touche la maîtrise de ses pensées, de ses rêveries, de son comportement et de ses paroles : enchaînée par la passion, sa volonté n'est plus efficace. Racine insiste sur cet effet de la passion en en rendant directement témoins les spectateurs. Durant l'aveu à Œnone, le public assiste ainsi une première fois à l'impuissance progressive de Phèdre à maîtriser l'embrasement physique qui la prend : apparue dans un état de faiblesse extrême, elle prononce d'abord, dans une semi-inconscience, des paroles qui suscitent l'inquiétude et les questions d'Œnone. Quand elle entend le nom d'Hippolyte, elle est prise d'un frémissement nerveux, mal interprété par sa nourrice :

Cet Hippolyte...

PHÈDRE.

Ah! dieux!

OENONE.

Ce reproche vous touche?

PHÈDRE

Malheureuse! quel nom est sorti de ta bouche!

OENONE.

Eh bien, votre colère éclate avec raison :

J'aime à vous voir frémir à ce funeste nom (I, 3, 205-208)

Ce symptôme s'accroît encore à l'idée de prononcer ce nom de sa propre bouche : « J'aime... À ce nom fatal, je tremble, je frissonne », mais elle finit par révéler ce qu'elle avait réussi à taire pendant des années. Nouvelle Sappho, elle décrit avec une précision un peu trop complaisante les manifestations physiques de ce « fol amour » déclenché par la vue d'Hippolyte : un désordre du corps l'agite à nouveau tout entière, et la domine malgré elle, comme le révèle le rythme entrecoupé de ce célèbre passage :

Mon repos, mon bonheur semblait être affermi;

Athènes me montra mon superbe ennemi :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;

Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;

Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;

Je sentis tout mon corps et transir et brûler :

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,

D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables! (I, 3, 271-278)

Ce premier échec de sa volonté, ce trouble incontrôlable causé par une réminiscence et le nom du fils de l'Amazone qu'elle entend prononcer, prépare celui qui lui fait plus tard avouer son amour et soulever d'horreur le jeune homme qu'elle avait l'intention de rendre favorable aux intérêts de son fils. La présence d'Hippolyte la bouleverse au plus profond de son corps : provoquant le fantasme du jeune homme à la porte du Labyrinthe, elle porte l'égarement de Phèdre à son comble :

Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire.

[...]

Je le vois, je lui parle; et mon cœur... Je m'égare,

Seigneur; ma folle ardeur malgré moi se déclare. (II, 5, 581 ; 629-630)

L'accent est mis sur les causes concrètes et les manifestations physiques des crises d'égarement. Rougeur et pâleur, frissons, chaleur ardente et afflux de sang dans le cœur : Gilson a remarqué combien ces désordres correspondaient bien aux explications que donne Descartes sur les effets de la passion amoureuse. Certains chercheurs ont par la suite combattu cette idée d'une telle influence<sup>(6)</sup>. Sans reprendre le détail de la discussion, nous remarquerons simplement que la reprise des sublimes déclarations amoureuses de l'Antiquité ne contredit pas les explications de Descartes sur les désordres physiques de la passion amoureuse<sup>(7)</sup>. C'est le rapport de la passion à la volonté et à la liberté de décision qui nous intéresse ici, puisque l'auteur de la dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte emploie cet argument pour affirmer la culpabilité complète de Phèdre et l'horreur excessive qu'inspire un tel personnage. Or, nous allons tenter de montrer comment Racine a utilisé la théorie cartésienne des passions, notamment dans leur rapport à la volonté, pour atténuer la culpabilité de son personnage.

Selon ce philosophe, en effet, à la différence des actions de l'âme, qui sont « toutes nos volontés, à cause que nous expérimentons qu'elles viennent directement de notre âme, et semblent ne dépendre que d'elle », les passions viennent généralement des objets perçus par les sens ou l'imagination, sans participation de la volonté : « on peut généralement nommer ses passions toutes les sortes de perceptions ou connaissances qui se trouvent en nous, à cause que souvent ce n'est pas notre âme qui les fait telles qu'elles sont, et que toujours elle les reçoit des choses qui sont représentées par elles. » En fait, pour lui, l'âme est une : l'idée d'une partie sensitive ou appetitive qui combattrait la partie raisonnable de l'âme est fausse, et c'est au corps qu'« on doit attribuer tout ce qui peut être remarqué en nous qui répugne à notre raison »<sup>(8)</sup>. Par conséquent, « l'âme n'a que peu d'action sur elles, surtout quand elles ont pour origine une perception physique » : car elles « dépendent absolument des actions qui les produisent, et elles ne peuvent qu'indirectement être changées par l'âme, excepté lorsqu'elle est elle-même leur cause. » (Art. 41) Ce fonctionnement des passions permet, nous semble-t-il, de préserver de la souillure l'intégrité morale et l'intelligence d'un

individu pris de passion coupable, sans toutefois atténuer la nature criminelle de ses désirs ni lui enlever la responsabilité de ses actes. Il n'y aurait pas perversion, ni vice attaché à la seule volonté du criminel, mais faiblesse et manque d'entraînement à résister à l'excès de ses passions ou à celles qui sont mauvaises.

Or Racine fait parcourir à son héroïne un chemin qui recouvre précisément, nous allons le voir, la plupart des traces marquées par Descartes. D'après ce dernier, le bouleversement physique qui accompagne et entretient les passions, toujours « causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits » (Art. 29), rend difficile de lutter contre elles : même quand l'objet sensible qui a engendré la passion n'est plus présent, le bouleversement demeure comme s'il était encore là, la prolonge et agite corps et âme<sup>(9)</sup>. Ainsi, dans les premiers transports de sa passion, à Athènes, Phèdre voyait-elle Hippolyte partout, au point de ne plus voir que le visage absent du fils dans celui, réel, du père :

En vain sur les autels ma main brûlait l'encens!  
Quand ma bouche implorait le nom de la déesse,  
J'adorais Hippolyte, et, le voyant sans cesse,  
Même au pied des autels que je faisais fumer,  
J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer.  
Je l'évitais partout. O comble de misère !  
Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père! (I, 3, 286-290)

Un des moyens, d'après Descartes, de ne pas se laisser emporter trop loin est de s'empêcher d'agir au plus fort de la passion et de « se divertir par d'autres pensées jusqu'à ce que le temps et le repos aient entièrement apaisé l'émotion qui est dans le sang.<sup>(10)</sup> » (Art. 211). Ainsi, à Athènes, au bout d'un certain temps, Phèdre trouve-t-elle assez de calme pour se décider à éloigner Hippolyte et elle connaît une certaine paix en veillant sur ses enfants :

Contre moi-même enfin j'osai me révolter :  
J'excitai mon courage à le persécuter.  
Pour bannir l'ennemi dont j'étais idolâtre,  
J'affectai les chagrins d'une injuste marâtre ;  
Je pressai son exil, et mes cris éternels  
L'arrachèrent du sein et des bras paternels.  
Je respirais, Œnone, et, depuis son absence.  
Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence ;  
Soumise à mon époux et cachant mes ennuis,  
De mon fatal hymen je cultivais les fruits. (I, 3, 291-300)

Mais, quand elle est forcée de revoir le jeune homme à Trézène, aussitôt, le désir et l'émotion reviennent redoublés et tout son corps brûle de l'ardeur rallumée.

Vaines précautions! Cruelle destinée!

J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné :

Ma blessure trop vive aussitôt a saigné.

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée. (I, 3, 301-306)

Descartes évoque ce phénomène qu'il explique par les traces laissées dans le cerveau par la première rencontre avec l'objet de sa passion et la facilité avec laquelle « les pores du cerveau, par où les esprits ont auparavant pris leur cours à cause de la présence de cet objet, ont acquis par cela une plus grande facilité que les autres à être ouverts derechef en même façon » (Art. 42). Ce sont ces mêmes traces qui expliquent les rêveries incontrôlées :

Entre les perceptions qui sont causées par le corps, la plupart dépendent des nerfs ; mais il y en a aussi quelques-unes qui n'en dépendent point, et qu'on nomme des imaginations, ainsi que celles dont je viens de parler, desquelles néanmoins elles diffèrent en ce que notre volonté ne s'emploie point à les former, ce qui fait qu'elles ne peuvent être mises au nombre des actions de l'âme, et elles ne procèdent que de ce que les esprits étant diversement agités, et rencontrant les traces de diverses impressions qui ont précédé dans le cerveau, ils y prennent leur cours fortuitement par certains pores plutôt que par d'autres. Telles sont les illusions de nos songes et aussi les rêveries que nous avons souvent étant éveillés, lorsque notre pensée erre nonchalamment sans s'appliquer à rien de soi-même. (Art. 21)

Mais ces illusions qui retrouvent le chemin de la première impression troublent autant que la vision réelle : « encore qu'on soit endormi et qu'on rêve, on ne saurait se sentir triste ou ému de quelque autre passion, qu'il ne soit très vrai que l'âme a en soi cette passion. » (Art. 26). De fait, emportée par son imagination qui lui représente le jeune homme dont elle a, d'après Pausanias que Racine suit ici fidèlement, si souvent épiée la course dans le stade où il s'exerçait<sup>(11)</sup>, Phèdre prononce devant Œnone, sans s'en apercevoir, des souhaits qu'elle interrompt dès qu'elle a conscience de les avoir.

PHEGRE.

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !

Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,

Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?

ENONE.

Quoi Madame ?

PHEBRE.

Insensée ! où suis-je ? et qu'ai-je dit ? (I, 3, 176-179)

Si la nonchalance est loin de décrire son état, l'errance de la pensée s'explique par la somnolence inévitable après une veille et un jeûne de trois jours. Jouet affaibli de telles émotions, Phèdre parvient tout de même à arrêter pour un moment le flux des mots qui jaillit indépendamment de sa volonté et c'est le plus qu'elle puisse faire, son corps agissant sans le concours de sa volonté, si l'on en croit cette autre remarque de Descartes :

souvent la même cause, qui excite en l'âme quelque passion, excite aussi certains mouvements dans le corps auxquels l'âme ne contribue point, et lesquels elle arrête ou tâche d'arrêter sitôt qu'elle les aperçoit (Art. 47) [...] Le plus que la volonté puisse faire pendant que cette émotion est en sa vigueur, c'est de ne pas consentir à ses effets et de retenir plusieurs des mouvements auxquels elle dispose le corps. (Art. 46)

Si elle ne peut s'empêcher de rêver de lui, du moins, pour éviter d'alimenter son ardeur coupable, Phèdre s'interdit à nouveau de voir Hippolyte et même d'entendre son nom<sup>(12)</sup>. Elle évite ainsi le trouble supérieur que pourraient provoquer en elle une telle vue ou de tels sons. Selon Descartes, : « les impressions qui viennent dans le cerveau par les nerfs ont coutume d'être plus vives et plus expresses que celles que les esprits y excitent : ce qui m'a fait dire en l'article 21 que celles-ci sont comme l'ombre ou la peinture des autres. (Art. 26) »

Le refus de l'aveu participe sans doute de cette interdiction, puisque prononcer le nom d'Hippolyte serait comme donner une substance sensible au signe, mais il concerne aussi sa « gloire », l'image que la femme de Thésée, souveraine d'Athènes et mère d'un fils susceptible de devenir roi, donne à voir d'elle-même. Cette volonté de rester pure, innocente, aux yeux des autres et du monde, c'est-à-dire de ne pas faire exister son crime en dehors de son propre corps, l'aide à combattre le désir de réaliser son amour par la parole : coupable en son cœur, elle ne l'est pas encore en acte ni en fait si elle se tait, mais elle ne peut remporter ce combat qu'en détruisant son corps.

Je meurs, pour ne point faire un aveu si funeste.

Quand tu sauras mon crime et le sort qui m'accable,

Je n'en mourrai pas moins : j'en mourrai plus coupable.

[...]

Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,  
Et dérober au jour une flamme si noire

Racine insiste sur l'intégrité de cette volonté et cette vertu en montrant la défaite progressive, mais non la destruction. Descartes affirme qu'il y a combat « seulement entre les [mouvements qui causent les passions ou les mouvements du corps qui les accompagnent] et les volontés qui leur répugnent : par exemple, entre l'effort dont les esprits poussent la glande pour causer en l'âme le désir de quelque chose, et celui dont l'âme la repousse par la volonté qu'elle a de fuir la même chose ; [...] ce qui fait que l'âme se sent poussée presque en même temps à désirer et ne désirer pas une même chose » (Art. 47). L'aveu à Hippolyte, qui, à demi prononcé, suggéré en creux par des négations<sup>(13)</sup>, est d'abord retenu de justesse<sup>(14)</sup>, mais qui finit par se faire de plus en plus clair devant la mauvaise volonté de celui qui ne veut pas entendre, illustre ce combat entre désir physique et volonté raisonnable. Racine a magnifié cette lutte en en faisant la cause d'une péripétie majeure, un des sommets dramatiques de la pièce. Face à Hippolyte, dont le cri d'horreur lui fait percevoir son crime de l'extérieur, c'est une dernière fois sa gloire que Phèdre met en avant, pour se rétracter.

HIPPOLYTE.

Dieux! qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous  
Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux?

PHÈDRE.

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,  
Prince? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire (II, 5, 663-666)

Mais ce rempart trop faible tombe devant la facilité indifférente avec laquelle Hippolyte accepte de s'y arrêter et les paroles d'aveu jaillissent avec d'autant plus de violence, que le désir interdit s'est développé par la contemplation et l'énonciation des beautés du jeune homme. Pire : Phèdre subit désormais en même temps les assauts d'une double crise de passion. En effet, si auparavant, son amour incestueux lui faisait déjà horreur<sup>(15)</sup>, elle est désormais elle-même l'objet de sa propre haine :

Eh bien, connais donc Phèdre et toute sa fureur :  
J'aime! Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,  
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même;  
Ni que du fol amour qui trouble ma raison  
Ma lâche complaisance ait nourri le poison ;  
Objet infortuné des vengeances célestes,  
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes. (II, 5, 673-678)

Cette faute commise en toute lucidité sous l'empire de la passion et regrettée à peine commise, se présente donc comme la faiblesse d'une volonté encore inchangée : « cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ? ». Ainsi, malgré son désir criminel, par sa résistance, la noblesse de sa fierté et son sens de la culpabilité, Phèdre peut-elle encore susciter de la compassion, une certaine admiration même, en même temps que de la terreur devant la violence de la lutte et la force de sa passion.

Pourtant, poursuivant sa mise au jour des effets terribles de la passion, Racine fait subir à son personnage une terrible dégradation, un changement de volonté et une perte de lucidité. Descartes explique en effet que « le principal effet de toutes les passions dans les hommes est qu'elles incitent et disposent leur âme à vouloir les choses auxquelles elles préparent leur corps » (Art. 40), ce qui est un bien pour une passion modérée dont on fait bon usage, mais qui constitue un danger dans le cas contraire. Racine montre comment, conjugué à la délivrance de la déclaration amoureuse, l'espoir conçu après qu'Œnone a évoqué la possibilité pour une veuve d'épouser sans crime le fils de son mari<sup>(16)</sup>, enlève à Phèdre toute sa clairvoyance sur ses chances de conquérir Hippolyte et l'amène désormais à vouloir cette union honteuse, au prix même d'un abaissement. Loin de regretter sa raison perdue, elle se sert alors de son intelligence pour obéir à sa folie.

Sers ma fureur, Œnone, et non point ma raison.

Il oppose à l'amour un cœur inaccessible.

Cherchons pour l'attaquer quelque endroit plus sensible.

[...]

Presse, pleure, gémis; peins-lui Phèdre mourante.

Ne rougis point de prendre une voix suppliante.

Je t'avouerai de tout, je n'espère qu'en toi. (III, 1, 792-794 ; 809-811)

S'il durait, cet abandon furieux à la honte et au crime risquerait peut-être de susciter dans le public plus d'horreur que de compassion. La vertu et la noblesse du personnage semblent détruites : il faut un événement extérieur, la péripétie du retour de Thésée, pour qu'avec la certitude retrouvée de son crime et la crainte de son honneur perdu, Phèdre retrouve sa lucidité et la volonté de mourir.

Je connais mes fureurs, je les rappelle toutes.

Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes,

Vont prendre la parole, et, prêts à m'accuser

Attendent mon époux, pour le désabuser.

Mourons. De tant d'horreurs qu'un trépas me délivre. (III, 3, 853-857)

Mais l'excessive passion maternelle d'Œnone pour la jeune femme et ses enfants, qui, ranimant

l'affection de la mère pour son fils, avait déjà causé la dangereuse entrevue avec Hippolyte, pousse Phèdre à un nouveau crime, une calomnie qui, par l'intermédiaire de Thésée, aboutit à la mort de son beau-fils : un quasi infanticide donc. C'est en effet en pensant à ses fils autant qu'à sa propre réputation que Phèdre finit par consentir à la fausse accusation, trop troublée par l'arrivée soudaine de Thésée et Hippolyte, et par la monstrueuse image d'elle-même que lui renvoient les yeux du jeune homme, pour continuer à discuter et à refuser d'« opprimer et noircir l'innocence ». Contrairement à ses sœurs antiques, Phèdre n'est donc plus directement coupable du mensonge meurtrier : revenue hors scène à la raison, cédant au remords qui la tourmente, poussée par le repentir<sup>(17)</sup>, elle réapparaît même pour innocenter le jeune homme : elle est faible, mais conserve toujours son sens moral et la volonté de bien agir. Racine explique cette innovation par des motifs de convenance<sup>(18)</sup> : « J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux », mais ce changement contribue aussi assurément à diminuer l'horreur des spectateurs pour le personnage au profit d'un sentiment de pitié. Le geste de Phèdre pour rétablir la vérité est en effet d'autant plus méritoire, d'autant plus attribuable à un sursaut de sa seule vertu, que, depuis le retour de Thésée, son amour pour Hippolyte s'est éteint : contaminé par la souillure du désir incestueux dont il partage la connaissance, Hippolyte est désormais pour elle associé à la déchéance, à sa propre monstruosité : « Je le vois comme un monstre effroyable à mes yeux », affirme-t-elle à sa nourrice qui a demandé une réponse franche<sup>(19)</sup>.

Là encore, Racine rencontre une explication de Descartes sur la brusquerie du changement des passions pour un même objet :

Il est utile aussi de savoir qu'encore que les mouvements, tant de la glande que des esprits et du cerveau, qui représentent à l'âme certains objets, soient naturellement joints avec ceux qui excitent en elle certaines passions, ils peuvent toutefois par habitude en être séparés et joints à d'autres fort différents, et même que cette habitude peut être acquise par une seule action et ne requiert point un long usage. Ainsi, lorsqu'on rencontre inopinément quelque chose de fort sale en une viande qu'on mange avec appétit, la surprise de cette rencontre peut tellement changer la disposition du cerveau qu'on ne pourra plus voir par après de telle viande qu'avec horreur, au lieu qu'on la mangeait auparavant avec plaisir. (Art. 50)

Mais le changement est instable quand une âme faible est agitée de passions opposées :

les âmes les plus faibles de toutes sont celles dont la volonté ne se détermine point ainsi à suivre certains jugements, mais se laisse continuellement emporter aux passions présentes, lesquelles, étant souvent contraires les unes aux autres, la tirent tour à tour à leur parti (Art. 48)

En une nouvelle péripétie dramatique, Racine soumet son héroïne à une dernière crise de passion amoureuse, qui arrête les mots par lesquels elle s'apprêtait à disculper Hippolyte. Ce changement de volonté est cependant présenté de manière à inspirer plus de compassion et moins d'horreur que dans la scène où Phèdre avait l'espoir délirant de séduire Hippolyte. Certes, la jalousie lui fait renoncer à sauver Hippolyte et vouloir la mort d'Aricie, mais elle ne calcule pas cette fois-ci : plus de stratégie perverse, mais des cris de souffrance devant la vision qui s'impose à son imagination d'amants heureux et innocents, ignorant son malheur et son crime.

Ah ! douleur non encore éprouvée !  
A quel nouveau tourment je me suis réservée !  
Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,  
La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,  
Et d'un cruel refus l'insupportable injure,  
N'était qu'un faible essai des tourments que j'endure.  
Ils s'aiment ! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux ?  
[...]  
Hélas ! Ils se voyaient avec pleine licence.  
Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence ;  
Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux.  
Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux !  
Et moi, triste rebut de la nature entière,  
Je me cachais au jour, je fuyais la lumière. (IV, 6, 1225-1230 ;

Et si sa rage furieuse se brise encore soudain, ce n'est plus par un changement extérieur de circonstance, mais par un retour brusque de lucidité.

Non, je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage,  
C'enone. Prends pitié de ma jalouse rage.  
Il faut perdre Aricie. Il faut de mon époux  
Contre un sang odieux réveiller le courroux.  
Qu'il ne se borne pas à des peines légères.  
Le crime de la Sœur passe celui des Frères.  
Dans mes jaloux transports je le veux implorer.  
Que fais-je ? où ma raison se va-t-elle égarer ? (IV, 6, 1257-1264)

Christian Surber voit dans ce retour à la raison un effet positif de la parole, qui « permet de nommer

la misère de l'être, et par là, de révéler à la conscience les mouvements de la machine » : remarquant la triple répétition de l'adjectif « jaloux » en quelque vers, il suppose qu'« avec l'apparition du nom de la passion, celle-ci est progressivement reconnue, jugée condamnée<sup>(20)</sup> ». Racine rencontrerait par là Spinoza pour qui « une affection qui est une passion, cesse d'être une passion, sitôt que nous nous en formons une idée claire et distincte<sup>(21)</sup> ». Pourtant, quand Phèdre avoue son amour, elle en brûle davantage encore. En fait, c'est plutôt Descartes, nous semble-t-il, que rencontre encore ici Racine. En effet, c'est seulement quand elle s'imagine elle-même, et non plus Œnone, implorer Thésée qu'elle aperçoit clairement l'horreur de ses vœux et qu'elle nomme ses crimes : inceste, imposture, homicide.

Moi jalouse ! Et Thésée est celui que j'implore !  
 Mon Époux est vivant, et moi je brûle encore !  
 Pour qui ? Quel est le cœur où prétendent mes vœux ?  
 Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux.  
 Mes crimes désormais ont comblé la mesure.  
 Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.  
 Mes homicides mains promptes à me venger  
 Dans le sang innocent brûlent de se plonger. (IV, 6, 1265-1272)

Ses « sentiments si nobles et vertueux » lui font rejeter l'action basse et criminelle qu'elle se voit en train d'accomplir et stoppe la crise passionnelle qui l'a entraînée à vouloir une telle action. Or Descartes, nous l'avons vu, décrit l'efficacité des représentations contraires à la passion. Selon Descartes aussi, une âme violemment ébranlée ne peut pas retrouver immédiatement le calme nécessaire à des jugements raisonnables et Phèdre s'enflamme d'une horreur d'elle-même que sa fierté porte à l'excès : à défaut d'être l'unique amante d'Hippolyte, la voilà la plus criminelle, contrainte d'avouer après sa mort « des crimes peut-être inconnus aux enfers ! »

Loin d'Œnone, dans le secret de ses appartements, son agitation croît encore : prise de remords affreux, déchirée entre la crainte de nuire à ses enfants et la volonté de rétablir la vérité, ses passions contraires mettent son âme dans une agitation que Descartes décrit comme le « plus déplorable état qu'elle puisse être. » (Art. 48).

Le trouble semble croître en son âme incertaine.  
 Quelquefois pour flatter ses secrètes douleurs,  
 Elle prend ses enfants et les baigne de pleurs.  
 Et soudain renonçant à l'amour maternelle,  
 Sa main avec horreur les repousse loin d'elle.

Elle porte au hasard ses pas irrésolus.

Son œil tout égaré ne nous reconnaît plus. (V, 5, 1470-1476)

Quand elle réapparaît sur scène, le geste suicidaire accompli et peut-être le froid du poison qui gagne son cœur et calme l'agitation de son sang, lui ont fait recouvrer suffisamment de raison pour avouer son amour criminel à Thésée, exprimant son repentir posément et sans exagérer sa culpabilité :

C'est moi qui sur ce Fils chaste et respectueux,

Osai jeter un œil profane, incestueux.

Le Ciel mit dans mon sein une flamme funeste.

La détestable *Enone* a conduit tout le reste.

[...]

Le fer aurait déjà tranché ma destinée.

Mais je laissais gémir la Vertu soupçonnée.

J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,

Par un chemin plus lent descendre chez les Morts. (Scène dernière, 1623-1626 ; 1633-1636)

Elle meurt en constatant l'effet de sa mort volontaire sur la pureté du monde extérieur :

Et la Mort à mes yeux dérobaient la clarté

Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté. (ibid, 1643-1644)

Ce qui suggère que ce calme provient aussi de la satisfaction intime, malgré le malheur et la douleur, d'une volonté enfin victorieuse et de la joie d'une purification achevée : une telle satisfaction fait partie, selon Descartes, de ces « émotions intérieures, qui ne sont excitées en l'âme que par l'âme même », dont Descartes affirme que « notre bien et notre mal dépendent principalement » (Art. 48).

Ainsi Racine utilise-t-il à notre sens la théorie cartésienne des passions de l'âme, pour rendre *Phèdre* aussi excusable au regard du public de son temps qu'elle l'était en celui d'Euripide ou de Sénèque. L'alliance entre le désir le plus coupable et l'exigence la plus aiguë de pureté, la lutte menée jusqu'au bout et dans une extrême souffrance pour retrouver une raison égarée, tout est conçu pour engendrer chez les spectateurs à la fois terreur et compassion et non un rejet horrifié.

## Phèdre, Hippolyte, Aricie, trois amours coupables

La construction des autres personnages augmente cet effet et s'inspire encore en partie de Descartess. Racine éclaire la puissance des passions en les répandant largement. La fureur de Phèdre semble contagieuse et atteint ceux qui sont le plus proches d'elle : Œnone, nourrice passionnée, repoussée et accusée de monstrosité par celle pour laquelle elle a sacrifié sa vie et commis un acte qu'elle sait mauvais, se jette avec furie dans la mer, et Thésée s'enflamme de colère contre son fils jusqu'à demander sa mort à Neptune. Mais l'innovation la plus efficace est d'avoir montré Hippolyte lui-même embarqué dans « un fol amour » dont il a honte, qu'il sait coupable à l'égard de son père et qu'il s'efforce en vain de repousser :

Aurais-je pour vainqueur dû choisir Aricie?  
 Ne souviendrait-il plus à mes sens égarés  
 De l'obstacle éternel qui nous a séparés?  
 Mon Père la réproûve, et par des lois sévères  
 Il défend de donner des Neveux à ses Frères<sup>(22)</sup> (I, 1, 102-106)

Rapprochement étrange de la coupable et de sa victime qu'achève le dramaturge en instaurant un parallélisme insistant entre leurs paroles ou leurs actions. Les aveux de Phèdre à Œnone, puis à Hippolyte sont respectivement précédés par ceux du jeune homme à Théràmène et à Aricie. Théràmène comme Œnone commencent par se méprendre et supposer de la haine au lieu de l'amour.<sup>(23)</sup> Tous deux emploient, pour excuser et encourager leur interlocuteur, les mêmes arguments casuistiques de la fatalité et du précédent de la défaite des dieux mêmes<sup>(24)</sup>. Phèdre et Hippolyte acceptent aussi vite l'un que l'autre le bruit de la mort de Thésée, qui leur donne espoir et les incitent à l'action. C'est même Hippolyte le premier qui, l'ayant entendu dans le port, le rapporte au palais<sup>(25)</sup> tandis que Phèdre accepte sans résistance cette nouvelle qui la disculpe<sup>(26)</sup>. C'est sous couvert d'une nécessité politique qu'ils demandent l'un et l'autre une rencontre évitée pendant de longs mois et c'est contre leur intention qu'ils sont poussés à l'aveu, en des scènes au déroulement parallèle et dont les mots se font écho. Comme Phèdre devant lui, mais avant elle, Hippolyte réfute devant Aricie une supposition d'« inimitié », se dévoilant à demi :

Moi, vous haïr, madame !  
 [...]
   
 Quelles sauvages mœurs, quelle haine endurcie  
 Pourrait, en vous voyant, n'être point adoucie ? (II, 2, 518 ; 521-522)

Comme Phèdre, mais avant elle, il se résout malgré lui à parler :

Je vois que la raison cède à la violence.  
Puisque j'ai commencé de rompre le silence,  
Madame, il faut poursuivre; (II, 2, 525-527)

Comme Phèdre et avant elle, il raconte sa vaine lutte contre un amour qui trouble sa raison jusqu'à lui faire retrouver partout l'image de sa bien-aimée.

Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve.  
Présente, je vous fuis; absente, je vous trouve.  
Dans le fond des forêts votre image me suit.  
La lumière du jour, les ombres de la nuit,  
Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite.  
Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte.  
Moi-même, pour tout fruit de mes soins superflus,  
Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus. (II, 2, 541-548))

Chez lui comme chez Phèdre, l'horreur du crime et l'exigence de pureté sont poussés à l'extrême: se sentant souillé par l'aveu monstrueux qui a touché ses oreilles, il décide de l'annuler par son silence.

Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.  
Phèdre... Mais non, grands dieux! qu'en un profond oubli  
Cet horrible secret demeure enseveli ! (II, 6, 718-720)

Il préfère encourir la damnation paternelle et le risque de mourir plutôt que de révéler la passion odieuse dont il est l'objet. Seule Aricie a pu l'entendre sans dommage, mais elle se souillerait à le répéter :

Je n'ai pu vous cacher, jugez si je vous aime.  
Tout ce que je voulais me cacher à moi-même.  
Mais songez sous quel sceau je vous l'ai révélé.  
Oubliez, s'il se peut, que je vous ai parlé,  
Madame. Et que jamais une bouche si pure  
Ne s'ouvre pour conter cette horrible aventure. (V, 1, 1345-1350)

Amour interdit, involontaire et indéracinable, désir de pureté poussé jusqu'à l'acceptation de la

mort, le rapprochement de Phèdre avec celui qu'elle contribue à tuer est frappant. Racine le souligne dans sa préface : son Hippolyte n'est plus, comme chez Euripide, « représenté comme un philosophe exempt de toute imperfection ». Modification que Racine explique en recourant au conseil d'Aristote de ne pas causer plus d'indignation que de pitié en faisant mourir un personnage trop vertueux, mais qui contribue sans doute aussi à diminuer l'horreur que le public pourrait concevoir à l'encontre de Phèdre en montrant la difficulté universelle de vaincre l'amour, dans une stratégie de disculpation qui ressemble d'ailleurs une peu à celle que Thérémène ou Œnone présentent à leurs maîtres.

Cependant, contrastant avec ces deux passions excitées par la vue des « charmes » de l'être aimé et combattues par la raison, l'amour que ressent Aricie pour Hippolyte offre l'exemple d'une autre façon d'aimer, raisonnable et consentie. Ce personnage, développé librement par Racine, est le troisième à évoquer en confidence ses sentiments amoureux, mais de manière différente des deux autres : dans un aveu libre et heureux, la jeune fille raconte comment, ayant été auparavant comme Hippolyte « de tout temps à l'amour opposée », la vue du fils de Thésée l'a fait changer de sentiment

Tu sais que, de tout temps à l'amour opposée,  
Je rendais souvent grâce à l'injuste Thésée,  
Dont l'heureuse rigueur secondait mes mépris.  
Mes yeux alors, mes yeux n'avaient pas vu son Fils. (II, 1, 433-436)

Mais c'est surtout pour des raisons morales qu'elle l'aime :

Non que par les yeux seuls lâchement enchantée  
J'aime en lui sa beauté, sa grâce tant vantée,  
Présents dont la Nature a voulu l'honorer,  
Qu'il méprise lui-même, et qu'il semble ignorer.  
J'aime, je prise en lui de plus nobles richesses,  
Les vertus de son Père, et non point les faiblesses.  
J'aime, je l'avouerai, cet orgueil généreux  
Qui jamais n'a fléchi sous le joug amoureux<sup>(27)</sup>. (II, 1, 437-444)

Aussi sa volonté, loin de répugner à cet amour, lui fait-elle en souhaiter la réalisation et la gloire qu'elle en tirerait.

C'est là ce que je veux, c'est là ce qui m'irrite.  
Hercule à désarmer coûtait moins qu'Hippolyte,  
Et, vaincu plus souvent, et plus tôt surmonté.

Préparait moins de gloire aux yeux qui l'ont dompté. (II, 1, 453-456)

C'est elle qui, le flattant et abordant la première le sujet des sentiments, provoque habilement le jeune homme à parler d'amour après l'avoir entendu exposer ses projets politiques en sa faveur :

Qu'à bon droit votre gloire en tous lieux est semée!  
Et que la Vérité passe la Renommée !  
Vous-même en ma faveur vous voulez vous trahir !  
N'était-ce pas assez de ne me point haïr,  
Et d'avoir si longtemps pu défendre votre âme  
De cette inimitié... (II, 2, 513-518)

Elle accepte rapidement, sans fausse pudeur, la proposition et l'amour d'Hippolyte et lui avoue ses sentiments avec une élégante préciosité d'expression :

J'accepte tous les dons que vous me voulez faire.  
Mais cet Empire enfin si grand, si glorieux,  
N'est pas de vos présents le plus cher à mes yeux. (II, 3, 574-576)

Aricie maîtrise donc remarquablement ses actions et son discours. Ses hésitations ne proviennent que de la crainte de ne pas parvenir au « bonheur extrême » de fléchir Hippolyte. La raison la guide même dans l'amour. Loin de la fureur de Phèdre, les « folles douleurs de l'amour » consistent pour elle dans les inquiétudes sans cause qui accompagnent inévitablement les premiers pas des amoureux. Elle est emplie d'un sentiment qu'elle s'étonne de trouver si différent de l'amère tristesse qui la dominait depuis le meurtre de sa famille : de douce joie donc.

O toi qui me connais, te semblait-il croyable  
Que le triste jouet d'un sort impitoyable,  
Un cœur toujours nourri d'amertume et de pleurs,  
Dût connaître l'amour, et ses folles douleurs ? (II ; 1, 417-420)

Or deux types d'amour sont distingués dans le *Traité des passions de l'âme* : l'un, éprouvé pour ce qui est bon, est fondé sur notre raison, ce qui correspond parfaitement à celui d'Aricie, l'autre, éprouvé pour ce qui est beau, est fondé sur nos sens extérieurs, et Phèdre, dont la passion se nourrit de la vue d'Hippolyte, en imagination comme dans la réalité, en constitue un exemple extrême, tandis que le fils de Thésée, pris par l'image des « charmes » de la Pallantide, en offre un exemple plus modéré. Cette dernière espèce d'amour, que Descartes désigne par le terme de

« passions d'agrément » est d'ordinaire, remarque-t-il, plus violent que l'autre, alors même qu'il a moins de vérité, « en sorte que de toutes les passions, ce sont celles-ci qui trompent le plus, et dont on doit le plus soigneusement se garder.<sup>(28)</sup>» Un détail confirme cette influence du philosophe dans la constitution du personnage d'Aricie : une des qualités qui défendent une âme contre l'excès des passions est, dans le traité cartésien, la générosité qui implique une tendance à la pitié. Or la jeune fille conseille à Hippolyte la pitié envers Phèdre<sup>(29)</sup> et approuve la générosité des plans du jeune homme<sup>(30)</sup>. Mais c'est d'abord par sa raison et sa prudence que se distingue ce personnage, dès ses premiers mots. Aricie est en effet la seule à douter de la mort de Thésée et à se mettre en question l'in vraisemblance de la rumeur fabuleuse d'une descente malheureuse aux Enfers<sup>(31)</sup>, malgré l'intérêt qu'elle aurait à cette mort qui la délivrerait d'un ennemi dont elle subit la contrainte, tandis qu'Hippolyte et Phèdre se rapprochent dans leur précipitation à admettre la vacance du pouvoir, qui favorise leur passion.

La Fable et les ressources poétiques sont magnifiquement utilisées par Racine pour renforcer et approfondir ces caractérisations amoureuses. La « fille de Minos et Pasiphaé » n'évoque en effet son ascendance paternelle que pour ses propres enfants : « Le sang de Jupiter doit enfler leur courage » (III, 3, 862) ou, par un mouvement d'amour-propre inversé, rappeler son illustre origine<sup>(32)</sup> et la honte, l'horreur que son crime ne peut manquer susciter chez ses aïeux, chez son père Minos qu'elle imagine dans sa fonction de juge aux Enfers<sup>(33)</sup>, ce père, qui a, selon la légende, pourvu la Crète de lois justes dictées par son père Jupiter et dont elle affirme à Œnone ne pouvoir imiter la raison<sup>(34)</sup>. L'aïeul qu'elle évoque d'abord est le Soleil, père de sa mère Pasiphaé, dieu concret, dont la rougeur matinale suggère à Phèdre qu'il ressent de la honte ressentie à la vue du crime de sa petite-fille. Lumière visible permettant la vue, cet astre, par les métonymies de jour ou de clarté, s'oppose dans le texte à la noirceur métaphorique du crime et de la souillure, mais, si l'on songe que c'est aussi une source de chaleur, résonne alors étrangement la métaphore amoureuse de la flamme, qui embrase d'ardeur un corps peut-être prédisposé par ascendance à brûler. Ainsi sensibilité du corps à la passion et volonté de pureté et de lucidité seraient-elles inscrites au plus intime de Phèdre, dans le sang de sa lignée maternelle, qui dominerait au point de chasser la raison et la mesure, héritage de la lignée paternelle. Le choix que Racine effectue parmi les données de la Fable implique également ce dieu dans le malheur de son héroïne : certains auteurs antiques expliquent le désir monstrueux de Pasiphaé par la colère de Poséidon contre Minos<sup>(35)</sup>, mais attribuant à Vénus une haine contre le « sang » de Phèdre, Racine choisit la version morale qu'on trouve par exemple chez Fulgence : selon celui-ci, Vénus, pour se venger du Soleil qui avait vu et dénoncé sa relation adultère avec Mars, la livrant ainsi au filet de son mari Vulcain et à la honte d'une dérision publique<sup>(36)</sup>, affole d'un désir coupable et irrésistible les cinq filles du dieu lucide<sup>(37)</sup>.

Hippolyte, lui aussi placé dans une ascendance contradictoire, entre la sauvage chasteté de sa mère amazone et la liberté amoureuse de son père, fils de Neptune au déchaînement si violent, se

déclare surtout le petit-fils du sage Pitthée qui l'a élevé à Trézène. De fait, s'il est pris malgré lui d'un amour interdit, il conserve son sang-froid face à son père quand il s'efforce de le convaincre de son innocence.

Élevé dans le sein d'une chaste Héroïne,  
Je n'ai point de son sang démenti l'origine.  
Pitthée estimé sage entre tous les humains,  
Daigna m'instruire encore au sortir de ses mains. (IV, 2, 1101-1104)

Aricie échappe en revanche à la contradiction des lignées : se rattachant uniquement à la partie masculine de sa famille, la « fille de Pallante » se désigne comme le « Reste du sang d'un roi noble fils de la Terre », sœur des petits-fils d'Erechtée. Ce dernier était un roi d'Athènes né de la Terre et la jeune fille évoque cette origine en une belle image :

Le fer moissonna tout, et la Terre humectée  
But à regret le sang des Neveux d'Érechthée. (II, 1, 425-426)

Hippolyte revient plus loin sur cette origine tellurique de l'aïeul d'Aricie :

Athènes dans ses murs maintenant vous rappelle.  
Assez elle a gémi d'une longue querelle,  
Assez dans ses sillons votre sang englouti  
A fait fumer le champ dont il était sorti. (II, 2, 501-504)

Marc Fumaroli rattache la jeune fille à Diane, faisant ressortir la chasteté du couple limpide qu'elle forme avec Hippolyte Apollon, en contraste avec celui de Phèdre avec Thésée. C'est à une autre vierge divine, plus sage et moins sauvage que la rattache, selon nous, sa filiation insistante avec Erechtée et sa position dans Athènes. En effet, ces évocations de la terre mouillée de sang ne sont pas sans rappeler la légende d'Erichthonios, avec lequel Erechtée était quelquefois confondu, comme par le père jésuite François Pomey, ou du moins directement lié par plusieurs auteurs antiques lus à l'époque de Racine, comme l'auteur de la Bibliothèque, Pausanias ou Hygin, qui en faisait son petit-fils. Selon cette légende, Vulcain, déçu par l'adultère de Vénus, se serait pris d'amour pour la vierge Minerve et l'aurait poursuivie avec un tel empressement que des gouttes de sperme aurait atteint la cuisse de la déesse. Celle-ci se serait essuyée avec un tampon qui, tombé sur le sol, aurait fécondé la terre, donnant naissance à un enfant aux jambes de serpent, que Minerve aurait protégé et éduqué et qui, devenu roi d'Athènes, y aurait le premier institué le culte de la déesse. La divinité de la sagesse est donc, plus que la terre porteuse, la véritable mère d'Erechtée et l'aïeule d'Aricie, aïeule que la

décence ne permettait sans doute pas à Racine d'avouer autrement que par ces allusions claires à une légende connue et qui renforce l'image de prudence, de raison, et de maîtrise de soi dont est pourvu le personnage d'Aricie.

Pourtant, pas plus qu'Hippolyte, la jeune fille n'est indemne de faute. En effet, par leur amour et leur projet de conquérir Athènes, les deux jeunes gens contreviennent à la fois aux lois de Thésée et de la cité. Thésée a défendu le mariage à la fille de Pallante, par crainte d'une prise de pouvoir par cette lignée et une loi d'Etat interdit la royauté à quiconque né d'une personne étrangère<sup>(38)</sup>. Mais, contrairement à Phèdre, consciente de son crime et repentante jusqu'à l'excès, Aricie échappe à tout sentiment de culpabilité : Thésée est pour elle un ennemi, un tyran auquel il est raisonnable qu'elle désobéisse et qu'elle échappe : elle accepte tranquillement l'empire d'Athènes que lui propose son amant. Elle accepte même, après une courte hésitation, la fuite avec lui et un mariage secret<sup>(39)</sup> sans autres témoins que les dieux. Or Hippolyte a beau relever la liberté que leur donne la mort des parents d'Aricie et le rejet que Thésée a fait de lui<sup>(40)</sup>, accumuler les preuves de bonne foi en évoquant la possibilité fabuleuse d'une punition divine immédiate en cas de mensonge ou de parjure<sup>(41)</sup>, évoquer enfin le dieu du temple sacré<sup>(42)</sup> comme père de substitution ou les déesses de la chasteté et du mariage comme témoins<sup>(43)</sup>, un tel mariage était coupable aux yeux du public du XVII<sup>e</sup> siècle : depuis le Concile de Trente, en effet, et l'édit de Blois promulgué par Henri III en 1579, la loi française interdisait aux prêtres de célébrer toute union sans s'assurer soigneusement du consentement des parents ou tuteurs, et Louis XIV publiera en 1697 une nouvelle ordonnance, encore plus stricte, à ce sujet. Or la jeune fille ne se laisse pas seulement entraîner par son amant, elle organise elle-même sa fuite avec prudence et donne même ordres et conseils au jeune homme<sup>(44)</sup>.

« L'hymen n'est point toujours entouré de flambeaux », lui a déclaré Hippolyte et cet argument casuistique révèle bien comment le jeune homme, « endurci par de sauvages lois » sous la tutelle de sa mère, se dégage de toute culpabilité en s'affranchissant de plus en plus franchement des lois faites par les hommes : au début, l'interdiction à quiconque d'épouser Aricie lui semble un « obstacle éternel », qu'il met cependant en balance avec les « droits » de la jeune fille :

Dois-je épouser ses droits contre un Père irrité?

Donnerai-je l'exemple à la témérité? (I, 1, 111-112)

Mais la mort de Thésée lui permet de se déclarer plus franchement et non seulement d'annuler l'arrêt paternel : « Je révoque des lois dont j'ai plaint la rigueur », mais encore la « superbe loi » qui rejette les fils d'étranger, et organise le partage de la royauté entre les héritiers de Thésée : le successeur du roi à Athènes doit, selon la loi, être le fils aîné de Phèdre, tandis qu'Hippolyte règnera sur Trézène<sup>(45)</sup>. Contre le « caprice des lois », il oppose les « véritables droits » qu'il a sur son frère – les droits du premier-né peut-être, ou ceux que lui donnent son enfance passée dans la Trézène

voisine –, en les subordonnant à « un frein plus légitime » : celui du sol et de l'origine. Selon lui, en effet, leur liaison originelle avec la ville fonde la légitimité du pouvoir des descendants d'Erechtée sur Athènes. Thésée, le fils du roi adopté, ne tirait la sienne que de sa valeur personnelle, de sa générosité particulière qui bénéficiait à l'Etat.

Un sceptre que jadis vos aïeux ont reçu  
De ce fameux mortel que la Terre a conçu.  
L'adoption le mit entre les mains d'Egée.  
Athènes, par mon père accrue et protégée,  
Reconnut avec joie un roi si généreux,  
Et laissa dans l'oubli vos frères malheureux. (II, 2, 495-500)

Ce héros mort, le droit de l'ancienne famille fondée par des dieux devrait prévaloir et le partage se faire avec plus de justice que les lois athéniennes ne l'ont décidé : chacun retrouvant la cité de son grand-père<sup>(46)</sup>. Ainsi le jeune homme, qui a pourtant reçu Trézène, dit-il, non seulement par héritage de son grand-père, mais par acclamation des citoyens<sup>(47)</sup>, fait-il bon marché de la volonté du peuple, susceptible selon lui de changer sous son influence.

Les lois de famille sont pour lui « les droits les plus sacrés<sup>(48)</sup> » : le désir incestueux qui les brise et l'accusation lancée contre lui paraissent d'autant plus horribles et injustes. C'est en opposant les qualités de ses ascendants, la chasteté de sa mère et la sagesse de son grand-père, aux désordres de la famille de Phèdre, qu'il s'efforce de justifier son innocence et suggère la culpabilité de sa belle-mère.

Élevé dans le sein d'une chaste Héroïne  
Je n'ai point de son sang démenti l'origine.  
[...]  
Je me tais. Cependant Phèdre sort d'une Mère,  
Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien,  
De toutes ces horreurs plus rempli que le mien. (IV, 2, 1101-1102 ; 1150-1152)

C'est le respect dû à un père et la crainte de le souiller d'une tache honteuse, qui le retiennent de déclarer la vérité à Thésée, au prix même de sa vie.

Ai-je dû mettre au jour l'opprobre de son lit?  
Devais-je, en lui faisant un récit trop sincère,  
D'une indigne rougeur couvrir le front d'un Père? (V, 1, 1340-1342)

Pourtant le bannissement éternel prononcé par ce père lui rend sa liberté d'action politique : libre dans son malheur, libérant sa colère<sup>(49)</sup>, il envisage, comme si Thésée avait de nouveau disparu, de s'allier avec les anciens ennemis de son père<sup>(50)</sup> pour combattre Athènes et, chassant Phèdre et son fils, rétablir la justice des héritages familiaux.

De puissants Défenseurs prendront notre querelle.  
Argos nous tend les bras, et Sparte nous appelle.  
A nos amis communs portons nos justes cris.  
Ne souffrons pas que Phèdre, assemblant nos débris  
Du trône paternel nous chasse l'un et l'autre,  
Et promette à son Fils ma dépouille et la vôtre. (V, 1, 1365-1370)

Quant à son amour, s'il le qualifie de « rebelle », il le déclare « chaste » et « innocent ». Distinguant la vertu morale d'avec l'obéissance aux lois et s'appuyant sur l'intégrité de sa mère et de son tuteur, Hippolyte se dégage ainsi facilement du sentiment de culpabilité qui l'habitait au début, avant de connaître le crime de Phèdre. Thésée lui aussi, qui se déclare d'abord « persécuté » du remords de son « injustice » mise au jour, au point de souhaiter se bannir de l'univers entier, se sent moins coupable après le dernier aveu de Phèdre : convaincu de son « erreur », il s'apprête simplement à « expier la fureur » de son vœu en adoptant Aricie, « malgré les complots d'une injuste famille ». Tout se passe comme si l'extrême noirceur du crime de Phèdre faisait par comparaison apparaître en grisaille toute autre faute et atténuait la culpabilité de chacun. Phèdre est ainsi la plus coupable, mais aussi la seule à supporter sans chercher à l'alléger le poids d'une faute morale qu'elle a combattue, d'actes criminels accomplis malgré elle et aussitôt regrettés, la seule à se repentir et à se punir.

L'absence totale de compassion chez Thésée vis-à-vis de celle dont les spectateurs ont, tout au long de la pièce, observé la lutte, les souffrances et le repentir augmente peut-être encore la compassion pour la solitude de cette grande criminelle, abandonnée aux seuls conseils d'une nourrice et livrée au déchaînement terrible de son désir amoureux. À l'inverse, la facilité avec laquelle les autres personnages cèdent à leur passion et se dédouanent des fautes qu'elle leur fait commettre incite assurément à les plaindre sans s'indigner de leur sort. L'inéluctabilité des événements conduisant Phèdre, Thésée et Hippolyte au crime ou à leur perte, la puissance aveuglante des passions et la faiblesse des humains devant le mal ne peuvent que susciter la peur.

Une tragédie cartésienne ?

Ainsi tout est conçu pour que les spectateurs soient pris en même temps de terreur et de

compassion. De fait, dans la préface de la pièce, Racine fait de ces deux passions excitées ensemble<sup>(51)</sup> « les véritables effets de la Tragédie<sup>(52)</sup> », la condition nécessaire à un heureux succès de la pièce, donc au plaisir des spectateurs. Mais en quoi l'éveil de ces passions peut-il procurer un plaisir ? Certes, on pourrait penser au plaisir des larmes blâmé par Platon et les polémistes du XVII<sup>e</sup> siècle dans leur condamnation de la poésie tragique<sup>(53)</sup>, mais la terreur, « épouvante, agitation violente de l'âme », selon le Dictionnaire de l'Académie, n'est pas une passion bien agréable, ni même utile, contrairement à la crainte dont Corneille fait le ressort de l'opération intellectuelle qui peut mener à une catharsis. Ici encore, le *Traité des passions* permet de formuler des hypothèses sur le sens et la valeur que peut avoir le plaisir tragique pour Racine.

Pour Descartes, en effet, toutes les passions sont bonnes, à condition de ne pas être excessives. Or il définit la peur ou épouvante, dont la terreur est un synonyme<sup>(54)</sup>, non comme une passion particulière, mais comme « un excès de lâcheté, d'étonnement et de crainte, lequel est toujours vicieux » (Art. 176) : non seulement « une froideur, mais aussi un trouble et un étonnement de l'âme qui lui ôte le pouvoir de résister aux maux qu'elle pense être proches. » (Art. 174). La pitié, « une espèce de tristesse mêlée d'amour<sup>(55)</sup> », est certes elle aussi une froideur, mais mêlée de chaleur<sup>(56)</sup>, ce qui cause les larmes<sup>(57)</sup>. De plus, la pitié ressentie sans craindre aucun mal pour soi n'est pas une tristesse amère : « comme celle que causent les actions funestes qu'on voit représenter sur un théâtre, elle est plus dans l'extérieur et dans le sens que dans l'intérieur de l'âme, laquelle a cependant la satisfaction de penser qu'elle fait ce qui est de son devoir, en ce qu'elle compatit avec des affligés. » La compassion permettrait ainsi peut-être d'atténuer le trouble provoqué par la terreur, en la tempérant de chaleur et de certitude intellectuelle, de la ramener à une simple crainte, tandis que cette dernière diminuerait l'agitation que risquerait de provoquer une pitié excessive. Chacune des deux passions se tempèrerait l'une l'autre, permettant le plaisir et laissant libre l'exercice de la volonté et de la raison. Hypothèse qui s'accorde avec la traduction commentée que Racine fait de la *Poétique* d'Aristote :

Elle [imitation d'une action grave et complète] ne se fait point par le récit, mais par une représentation vive qui, excitant la pitié et la terreur, purge (et tempère) ces sortes de passions. (c'est-à-dire qu'en émouvant ces passions, elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux, et les ramène à un état modéré et conforme à la raison).<sup>(58)</sup>

Descartes voit une autre cause au plaisir produit par les fictions en général. Affirmant en effet que « notre bien et notre mal dépendent principalement des émotions intérieures qui ne sont excitées en l'âme que par l'âme même », mais sont souvent jointes à des passions, et peuvent même quelquefois naître de passions contraires, il en donne pour exemple les fictions romanesques ou théâtrales :

lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter

sur un théâtre, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination, mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions. (Art. 147)

Il explique ailleurs que cette joie d'être chatouillé de passions au théâtre est assurée par le sentiment de sécurité dont jouit le spectateur devant des malheurs qui ne peuvent lui faire aucun mal :

C'est presque la même raison qui fait qu'on prend naturellement plaisir à se sentir émouvoir à toutes sortes de passions, même à la tristesse et à la haine, lorsque ces passions ne sont causées que par les aventures étranges qu'on voit représenter sur un théâtre, ou par d'autres pareils sujets, qui, ne pouvant nous nuire en aucune façon, semblent chatouiller notre âme en la touchant. (Art. 94)

On peut remarquer que Descartes ne parle pas ici des passions éprouvées par les personnages, mais seulement de celles que ressentent les lecteurs ou les spectateurs de fictions à la vue d'aventures « étranges », qui arrivent à autrui et dans un autre monde : il ne semble donc pas se référer au phénomène d'identification mis en évidence et critiqué par Platon ainsi que par bon nombre d'opposants au théâtre<sup>(59)</sup>, mais aux sentiments que déclenchent des actions et des personnes fictives, comme si nous les voyions réellement agir devant nous, alors même que nous savons qu'elles n'existent pas. De la même façon, et c'est un fait remarquable, dans la préface d'une pièce dont les personnages principaux sont tous pris par l'amour, Racine n'évoque pas cette passion parmi celles qu'engendre sa tragédie chez les spectateurs. Évoquant seulement la terreur et la compassion, il semble donc suggérer que, pour lui aussi, la force et le plaisir tragiques résident dans les sentiments suscités en réaction aux malheurs représentés et non par les passions éprouvées sur la scène. La terreur ressentie par les spectateurs devant le pouvoir irrésistible de la passion amoureuse la plus coupable et la compassion soulevée par les souffrances extraordinaires de Phèdre se doubleraient donc peut-être aussi pour lui, comme pour Descartes, du plaisir intellectuel d'échapper à ces dérèglements fictifs.

Mais Descartes insiste aussi, nous l'avons vu, sur la réalité des passions excitées dans l'âme par des représentations imaginaires. Et Racine affirme dans sa préface que la mise au jour de la vertu est « le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer ». « C'est, poursuit-il, ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. » En quoi l'excitation des deux passions spécifiques à la tragédie contribue-t-elle à rendre instructif ce genre théâtral ? Là

encore, le traité de Descartes apporte peut-être quelques éléments de réponse.

La répétition de cette excitation, au cours de la tragédie et à chaque représentation aiderait peut-être les spectateurs, par le spectacle des plus grandes infortunes et des plus grands crimes causés par l'amour, à se méfier de cette passion et à en prévenir les crises. Descartes suppose en effet que les hommes « même qui ont les plus faibles âmes pourraient acquérir un empire très absolu sur toutes leurs passions, si on employait assez d'industrie à les dresser et à les conduire » car « encore que les mouvements, tant de la glande que des esprits et du cerveau, qui représentent à l'âme certains objets, soient naturellement joints avec ceux qui excitent en elle certaines passions, ils peuvent toutefois par habitude en être séparés et joints à d'autres fort différent » (Art. 50). Un des remèdes qu'il préconise contre les excès de passion est donc « la préméditation et l'industrie par laquelle on peut corriger les défauts de son naturel, en s'exerçant à séparer en soi les mouvements du sang et des esprits d'avec les pensées auxquelles ils ont coutume d'être joints » (Art. 211). La tragédie ne pourrait-elle pas être envisagée comme un moyen de préparation de l'âme ? La terreur et la compassion ressenties à la vue ou la lecture de *Phèdre* n'exerceraient-elles pas à associer la pensée de l'amour, surtout de l'amour qui a sa source dans le ravissement sensuel, non plus avec la joie et le plaisir, mais avec la tristesse et le danger ? Les passions en effet, selon Descartes, comme nous l'avons déjà vu, provoquent un passage des esprits animaux à travers certains pores du cerveau dont l'ouverture future est facilitée lors d'une pensée analogue<sup>(60)</sup>. Frayant la voie à des mouvements atténués de compassion et de terreur, la tragédie instaurerait ainsi face à l'amour une sorte d'habitude, de mémoire du corps efficace aussi dans la réalité. Une habitude d'autant plus facilement acquise que les passions suscitées sont plus intenses : toujours selon Descartes, en effet, « l'utilité de toutes les passions ne consiste qu'en ce qu'elles fortifient et font durer en l'âme des pensées, lesquelles il est bon qu'elle conserve, et qui pourraient facilement, sans cela, en être effacées. » (Art. 74) Les passions provoquées par la tragédie seraient ainsi non seulement justifiées, mais utiles à l'instruction de chacun : non le poison qu'y voient les moralistes augustiniens<sup>(61)</sup>, mais un remède à renouveler. Et le plaisir tragique ne serait pas un délassement neutre, comme l'affirment la plupart des défenseurs du théâtre<sup>(62)</sup>, mais un moyen d'attirer le public à un exercice bénéfique. Racine adopterait là une attitude réaliste : puisque les passions de l'âme naissent du corps, agir sur la machine du corps pour régler l'automatisme des passions de l'âme plutôt que de compter sur la volonté et sur la raison, trop facilement égarées. Il adopterait par là les principes anthropologiques de Pascal, le « discours de la machine » évoqué par Laurent Thirouin comme le fondement d'une autre position qui aurait été possible à l'égard du théâtre<sup>(63)</sup>.

Mais cette conjonction de terreur et de compassion devant la faiblesse humaine en lutte avec le mal qui entraîne inévitablement à la faute, ne laissait pas sans doute d'amener aussi les spectateurs du temps à songer aux principes de la religion dont ils faisaient partie. Outre son effet moral,

cette pièce pourrait bien avoir également eu, dans le domaine religieux, une influence bénéfique, volontairement préparée par Racine. Marc Fumaroli montre magnifiquement comment, dans *Phèdre*, la réduction des dieux païens à leur « véritable rôle de “figures” des passions et de la férocité de l’amour-propre humains », rend possible la « concordance entre l’Antiquité et le christianisme dans le même sentiment tragique de la vie ». Selon lui, l’absence de coupure nette entre la violence des passions de Cnossos et la douceur mesurée de l’Attique, respectivement représentées par les couples Phèdre-Thésée et Hippolyte-Aricie, le fait qu’il y ait « du Cnossos dans l’Athènes de Racine, comme de l’Athènes dans sa Crète », révèle que « la pente vers l’erreur et le désordre est la norme humaine universelle », servant ainsi à « un désabusement moral aussi radical que celui qu’enseignent Montaigne et Pascal<sup>(64)</sup> », mais s’il montre Phèdre comme une « reine ténébreuse hantée par la lumière », il conserve entière la douceur et la pureté morale d’Aricie et Hippolyte, « prince lumineux, que poursuivent et détruisent les puissances de la nuit ».

Or Racine a voulu que le fils de Thésée ne soit pas aussi parfait que le personnage d’Euripide. Nous avons essayé de montrer la faiblesse morale du jeune prince dans sa pièce et nous avons vu que personne n’y échappe à la faute, tous les personnages brisent la loi, parce que tous subissent l’irrésistible puissance des passions, suscitées par la colère des dieux de la religion païenne antique. Des dieux dont toute la pièce révèle la dureté, mais aussi l’inconsistance : vainement glorieux de la victoire de leurs pièges sur les faibles cœurs humains<sup>(65)</sup>, cruels et injustes jusqu’à condamner le plus juste des mortels, Minos, à devenir le bourreau de sa fille dans l’éternité et à contrevenir ainsi à l’affection familiale, la loi naturelle la plus forte parmi les hommes, comme le rappelle Aristote dans sa *Poétique*, ils se laissent pourtant lier aux humains par des promesses dont ils ne peuvent se dégager ; corporels, ils se laissent engager dans des passions physiques qui semblent être la seule sorte d’amour dont ils soient capables, indifférents à leurs descendants ou incapables de les aider, se contentant de rougir ou des les punir de leurs crimes. Un monde donc où seuls règnent des interdits et des transgressions, la loi et le péché, où les êtres humains, livrés sans secours à des passions plus ou moins furieuses, ne sont jamais ni absolument innocents, ni absolument coupables.

Dans ce monde sans vrai Dieu, Phèdre ne peut que souhaiter la mort. Elle le dit dans un vers terrible : « La Mort est le seul Dieu que j’osais implorer ». Et cette solitude de Phèdre dans sa lutte contre la passion, ses vains efforts pour retrouver la raison et observer la loi de l’interdit, l’absence d’un Dieu dont elle puisse implorer l’aide et qui soit sensible à son repentir, l’absence de prêtre auquel elle puisse se confier, devait paraître encore plus terrible aux spectateurs du temps de Racine, habitués aux prières, aux confessions et aux directeurs de conscience. La terreur devant ce spectacle où la nature corrompue est mise à distance de la raison<sup>(66)</sup> et où, pour reprendre les propos de saint Paul à propos de l’Antiquité biblique<sup>(67)</sup>, la loi, incapable de changer leur cœur, n’existe que pour montrer l’impuissance des personnages à la respecter et fait surabonder la transgression, ne pouvait que conforter les spectateurs dans l’amour d’un Dieu qui, en la personne du Christ, s’était offert aux pires des souffrances pour délivrer les hommes du mal, remplaçant la loi par l’amour, et vainquant

le péché.

Ainsi, si on se place dans la perspective de la théorie cartésienne des passions, peut-on penser que, devant les malheurs de personnages fictifs et appartenant à un temps d'avant la venue du Christ, les spectateurs jouissaient d'une double joie intérieure : celle de sentir le chatouillement des passions en toute sûreté, mais aussi celle que procurait, au moins aux croyants, la foi dans la possibilité d'échapper à ce monde du péché par la grâce de l'amour de Dieu : la joie de croire avec le Christ que tout homme est digne d'amour et de compassion et celle de se sentir capable d'un tel sentiment pour autrui<sup>(68)</sup> tandis que la terreur devant la faiblesse des hommes sans Dieu leur imposerait la pensée qu'en présence d'une passion coupable, la prière à Dieu est un secours nécessaire : un secours dont manquaient les personnages de *Phèdre*, mais que tout chrétien a à sa libre disposition. Les amours coupables ne manquaient pas à la Cour. Le Roi en était un exemple éclatant, ses amours illégitimes, avaient été condamnées par l'Église et, pour un moment en 1675, il avait dû se séparer de la marquise de Montespan à qui on refusait l'absolution. La même année, Louise de La Vallière avait pris le voile. En 1676, la Cour bruissait des passades royales avec la belle madame de Soubise<sup>(69)</sup>. Racine aurait-il ainsi cherché à seconder les efforts de Bossuet pour remettre Louis XIV dans le droit chemin ?

Quoi qu'il en soit, il semble bien que Racine, alliant avec génie l'Antiquité et la philosophie la plus moderne, ait construit cette nouvelle *Phèdre* innocente et coupable à la fois, pour illustrer en action, avec la puissance que donne aux mots le corps et la voix d'une actrice exceptionnelle, les effets terribles d'un amour physique extrême, le plus illégitime qui soit, sur la volonté d'une personne même douée de vertu et de noblesse, et cela, sans susciter d'horreur, mais une terreur tempérée de compassion. Il tend autour de *Phèdre* un filet qui ne laisse à la jeune femme aucun moyen d'échapper à un désir dont elle a horreur, exemple extrême de la puissance de cette passion, des ravages et de la terrible souffrance qu'elle entraîne. Mais tous ses personnages sont touchés et même la raisonnable Aricie se laisse entraîner à une conduite condamnée par les lois des hommes. Cette réflexion sur le fonctionnement des passions semble aussi avoir conduit Racine à donner un rôle nouveau à la tragédie, outre celui d'enchanter et de divertir par le charme de la poésie : limitant les passions véritablement tragiques à la terreur et à la compassion éprouvées par les spectateurs pour les personnages, il semble s'écarter de l'idée d'une identification contagieuse aux passions représentées et envisager le théâtre et le plaisir que procure l'agitation tempérée de l'âme lors des représentations tragiques comme un moyen de préparer l'âme à éviter l'excès des ébranlements amoureux. La pitié éprouvée devant la solitude absolue de *Phèdre* dans son combat sans espoir contre une passion qu'elle croit venir des dieux en colère, reproduisant et rappelant en chacun celle que le Christ manifeste pour la faiblesse terrible des hommes devant le mal, sa tragédie aurait aussi un effet bénéfique sur le plan religieux. Si *Phèdre*, *Cénone* ou *Thésée* sont pris d'une fureur qui les rend monstrueux, la conscience qu'ils ont de leur culpabilité ou les souffrances qu'ils en éprouvent

leur conserve une part d'humanité et les préserve d'une condamnation totale. Le seul monstre absolu de la pièce est le taureau-dragon furieux vomé par la mer. Mais *Phèdre* est la dernière tragédie profane de Racine. Le dramaturge aurait-il saisi la vanité de son projet ou, au contraire, conscient d'avoir composé là sa meilleure tragédie, aurait-il décidé d'abandonner l'Antiquité païenne et le motif amoureux ?

### Notes

- (1) Racine, *Œuvres complètes*, I, « Théâtre et poésie », édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Gallimard, 1999, p. 698.
- (2) « Elle est engagée par sa destinée. Et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter : elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne; et, lorsqu'elle est forcée de la découvrir elle en parle avec une confusion, qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des Dieux, qu'un mouvement de sa volonté. » (*ibid.*, p.817).
- (3) « Phèdre n'y [à la fausse accusation] donne les mains que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui la met hors d'elle-même; et elle vient un moment après dans le dessein de justifier l'innocence et de déclarer la vérité. » (*ibid.*, p. 818).
- (4) Racine, *op. cit.*, p. 880.
- (5) « Fureur : emportement violent causé par un dérèglement d'esprit et de la raison » (Dictionnaire de Furetière) C'est le terme qu'emploient aussi Œnone ou Hippolyte pour évoquer la passion de Phèdre et par lequel elle-même décrit son état, le reprenant plusieurs fois dans les scènes de paroxysme.
- (6) Pour une mise au point des différents arguments, voir Christian Surber, *Parole, personnage et référence dans le théâtre de Jean Racine*, Droz, 1992, pp. 62-65.
- (7) « Ces observations [...] m'ont donné sujet de juger que, lorsque l'entendement se représente quelque objet d'amour, l'impression que cette pensée fait dans le cerveau conduit les esprits animaux, par les nerfs de la sixième paire, vers les muscles qui sont autour des intestins et de l'estomac, en la façon qui est requise pour faire que le suc des viandes, qui se convertit en nouveau sang, passe promptement vers le cœur sans s'arrêter dans le foie, et qu'y étant poussé avec plus de force que celui qui est dans les autres parties du corps, il y entre en plus grande abondance et y excite une chaleur plus forte, à cause qu'il est plus grossier que celui qui a déjà été raréfié plusieurs fois en passant et repassant par le cœur. Ce qui fait qu'il envoie aussi des esprits vers le cerveau, dont les parties sont plus grosses et plus agitées qu'à l'ordinaire ; et ces esprits, fortifiant l'impression que la première pensée de l'objet aimable y a faite, obligent l'âme à s'arrêter sur cette pensée ; et c'est en cela que consiste la passion d'amour. » (Art. 102)
- (8) « Et ce n'est qu'en la répugnance qui est entre les mouvements que le corps par ses esprits et l'âme par sa volonté tendent à exciter en même temps dans la glande, que consistent tous les combats qu'on a coutume d'imaginer entre la partie inférieure de l'âme qu'on nomme sensitive et la supérieure, qui est

raisonnable, ou bien entre les appétits naturels et la volonté. Car il n'y a en nous qu'une seule âme, et cette âme n'a en soi aucune diversité de parties : la même qui est sensitive est raisonnable, et tous ses appétits sont des volontés. L'erreur qu'on a commise en lui faisant jouer divers personnages qui sont ordinairement contraires les uns aux autres ne vient que de ce qu'on n'a pas bien distingué ses fonctions d'avec celles du corps, auquel seul on doit attribuer tout ce qui peut être remarqué en nous qui répugne à notre raison ». (Art. 47)

- (9) « Il y a une raison particulière qui empêche l'âme de pouvoir promptement changer ou arrêter ses passions, [...] Cette raison est qu'elles sont presque toutes accompagnées de quelque émotion qui se fait dans le cœur, et par conséquent aussi en tout le sang et les esprits, en sorte que, jusqu'à ce que cette émotion ait cessé, elles demeurent présentes à notre pensée en même façon que les objets sensibles y sont présents pendant qu'ils agissent contre les organes de nos sens. » (Art. 46).
- (10) Descartes, *Œuvres et lettres*, textes présentés par André Bridoux, collection La Pléiade, Gallimard, 1953, pp. 695-795. Les références se feront toujours à cette édition.
- (11) « De l'autre côté, c'est un stade que l'on nomme le stade d'Hippolyte, & au-dessus un temple de Vénus surnommée la regardante, parce que c'est de-là que Phèdre éprise d'amour pour Hippolyte le regardoit, toutes les fois qu'il venoit s'exercer dans la carrière ; c'est aussi là que l'on voit ce myrte dont j'ai parlé, qui a les feuilles toutes criblées ; car la malheureuse Phèdre possédée de sa passion, & ne trouvant aucun soulagement trompoit son ennui en s'amusant à percer les feuilles de ce myrte avec son éguille de cheveux. » (*Pausanias ou Voyage historique de la Grèce* traduit en françois. Avec des remarques. Par l'Abbé Gedoy [..], à Paris, 1731, tome Ier, XXXII, 3, p. 228-229). Racine possédait un exemplaire de Pausanias dans sa bibliothèque. Cf.
- (12) Aux bords que j'habitais je n'ai pu vous souffrir;  
En public, en secret, contre vous déclarée,  
J'ai voulu par des mers en être séparée;  
J'ai même défendu, par une expresse loi,  
Qu'on osât prononcer votre nom devant moi. (II, 5, 600-604)
- (13) Si pourtant à l'offense on mesure la peine,  
Si la haine peut seule attirer votre haine,  
Jamais femme ne fut plus digne de pitié,  
Et moins digne, seigneur, de votre inimitié.  
[...]  
Ah! seigneur, que le ciel, j'ose ici l'attester,  
De cette loi commune a voulu m'excepter!  
Qu'un soin bien différent me trouble, et me dévore ! (II, 5, 605-608 ; 615-617).
- (14) Que dis-je? il n'est point mort, puisqu'il respire en vous.  
Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux :  
Je le vois, je lui parle; et mon coeur... Je m'égare,

- Seigneur; ma folle ardeur malgré moi se déclare. (II, 5, 627-629).
- (15) J'ai conçu pour mon crime une juste terreur.  
J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur: (I, 3, 307-308).
- (16) De l'austère pudeur les bornes sont passées.  
J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,  
Et l'espoir malgré moi s'est glissé dans mon cœur.  
Toi-même rappelant ma force défaillante,  
Et mon âme déjà sur mes lèvres errante,  
Par tes conseils flatteurs tu m'as su ranimer.  
Tu m'as fait entrevoir que je pouvais l'aimer. (III, 1, 766-772).
- (17) Je volais tout entière au secours de son fils :  
Et m'arrachant des bras d'Ænone épouvantée  
Je cédaï au remords dont j'étais tourmentée.  
Qui sait même où m'allait porter ce repentir ?  
Peut-être à m'accuser j'aurais pu consentir (IV, 5, 1196-1200)
- (18) « J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse. » (Racine, *op. cit.*, p. 817)
- (19) Mais ne me trompez point, vous est-il cher encore?  
De quel œil voyez-vous ce prince audacieux? (III, 3, 882-883)
- (20) Christian Surber, *op. cit.*, p. 218.
- (21) *Ibid.* Spinoza, *Éthique*, Ve partie, Proposition III.
- (22) Hippolyte vit son amour comme une perte d'identité et un rapprochement honteux avec le goût de son père pour l'amour : sur ce point, voir le magnifique article de Marc Fumaroli, RHLF, Armand Colin, N° 93-2, mars-avril 1993, pp. 172-174.
- (23) I, 1, 50-55 et I, 3, 205-208.
- (24) I, 1, 114-127 et IV, 6, 1295-1306.
- (25) Mon père ne vit plus [...].  
Un espoir adoucit ma tristesse mortelle  
Je puis vous affranchir d'une austère tutelle.  
Je révoque des lois dont j'ai plaint la rigueur :
- (26) Vivez; vous n'avez plus de reproche à vous faire :  
Votre flamme devient une flamme ordinaire;  
Thésée en expirant vient de rompre les nœuds  
Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux.  
[...]

PHÈDRE.

Eh bien, à tes conseils je me laisse entraîner

(27) L'anaphore de « j'aime », qui revient plus tard avec violence dans l'aveu de Phèdre à Hippolyte, rend encore plus net le contraste entre les deux manières d'aimer.

(28) « Nous appelons communément bien ou mal ce que nos sens intérieurs ou notre raison nous font juger convenable ou contraire à notre nature ; mais nous appelons beau ou laid ce qui nous est ainsi représenté par nos sens extérieurs, principalement par celui de la vue, lequel seul est plus considéré que tous les autres. D'où naissent deux espèces d'amour, à savoir, celle qu'on a pour les choses bonnes, et celle qu'on a pour les belles, à laquelle on peut donner le nom d'agrément, afin de ne la pas confondre avec l'autre, ni aussi avec le désir, auquel on attribue souvent le nom d'amour ; et de là naissent en même façon deux espèces de haine, l'une desquelles se rapporte aux choses mauvaises, l'autre à celles qui sont laides ; et cette dernière peut être appelée horreur ou aversion, afin de la distinguer. Mais ce qu'il y a ici de plus remarquable, c'est que ces passions d'agrément et d'horreur ont coutume d'être plus violentes que les autres espèces d'amour ou de haine, à cause que ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fort que ce qui lui est représenté par sa raison, et que toutefois elles ont ordinairement moins de vérité » (Art. 85).

(29) Seigneur, vous ne pouvez refuser de l'entendre.

Quoique trop convaincu de son inimitié,

Vous devez à ses pleurs quelque ombre de pitié. (II, 3. 566-568).

(30) Partez, Prince, et suivez vos généreux desseins.

Rendez de mon pouvoir Athènes tributaire. (ibid, 572-573).

(31) Ce n'est donc point, Ismène, un bruit mal affermi ?

[...]

Dit-on quelle aventure a terminé ses jours ?

[...]

Croirai-je qu'un mortel, avant sa dernière heure,

Peut pénétrer des morts la profonde demeure ?

Quel charme l'attirait sur ces bords redoutés ?

ISMÈNE.

Thésée est mort, madame, et vous seule en doutez. (II, 1, 375 ; 379 ; 389-382).

Sur l'utilisation de la légende antique par Racine et sur la croyance qu'en ont ou pas les personnages, voir le magnifique article de Marc Fumaroli, RHLF, Armand Colin, N° 93-2, mars-avril 1993, pp. 180-182.

(32) Misérable! Et je vis! Et je soutiens la vue

De ce sacré Soleil, dont je suis descendue!

J'ai pour Aïeul le Père et le Maître des Dieux!

Le Ciel, tout l'Univers est plein de mes Aïeux. (IV, 6, 1273-1275)

(33) Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.

Mais que dis-je ? Mon Père y tient l'Urne fatale.

Le Sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains.

Minos juge aux Enfers tous les pâles Humains. (IV, 6, 1277-1280)

- (34) Ne vaudrait-il pas mieux, digne sang de Minos,

Dans de plus nobles soins chercher votre repos,

Contre un Ingrat qui plaît recourir à la fuite,

Régner, et de l'État embrasser la conduite !

PHÈDRE.

Moi, régner! Moi, ranger un État sous ma loi !

Quand ma faible raison ne règne plus sur moi (III, 1, 755-760)

- (35) L'auteur de la Bibliothèque (Pseudo-Apollodore, Bibliothèque, III, 1, 4) et Diodore de Sicile (IV, 77, 1) attribuent cette folie à la vengeance de Poséidon, que Minos aurait trompé en sacrifiant un autre taureau que celui qu'il devait.

- (36) *Odyssée*, VIII, 270 et suiv.

- (37) Fulgence, *Mitologiae*, II, 7. Cette légende signifie selon Fulgence que le désir amoureux enchaîne la valeur et frappe de cécité les cinq sens dédiés à la lumière et à la vérité, fils de la lucidité qui pourrait témoigner de cette sujétion.

- (38) Je sais, sans vouloir me flatter,

Qu'une superbe loi semble me rejeter.

La Grèce me reproche une Mère étrangère. (II, 2, 488-489).

- (39) Je sais que sans blesser l'honneur le plus sévère

Je me puis affranchir des mains de votre Père.

Ce n'est point m'arracher du sein de mes Parents.

Et la fuite est permise à qui fuit ses Tyrans.

Mais vous m'aimez, Seigneur. Et ma gloire alarmée... (V, 1, 1381-1385)

- (40) Libres dans nos malheurs, puisque le ciel l'ordonne,

Le don de notre foi ne dépend de personne. (V, 1, 1389-1390)

- (41) Aux portes de Trézène, et parmi ces Tombeaux,

Des Princes de ma race antiques sépultures,

Est un Temple sacré formidable aux Parjures.

C'est là que les mortels n'osent jurer en vain.

Le perfide y reçoit un châtement soudain.

Et, craignant d'y trouver la mort inévitable,

Le mensonge n'a point de frein plus redoutable. (V, 1, 1392-1398)

- (42) Marc Fumaroli suppose ce temple sacré être celui de Diane, mais, outre qu'il serait très bizarre de donner à la déesse un rôle paternel, Pausanias (II, 6) évoque aussi un temple très ancien qui conviendrait mieux, puisque « rétabli et décoré par Pitthée », il est consacré à Apollon, dieu de vérité (« Le mensonge n'a

point de frein plus redoutable ») dont les flèches causent une mort immédiate (« un châtiment soudain») à ceux qui ont déclenché sa colère et qui est ici, de surcroît « Théorius », « Voyant », ce qui garantit l'impossibilité d'une infidélité cachée de la part d'Hippolyte. Le serment projeté par Hippolyte associerait ainsi étrangement les amants à la famille de Phèdre, par ce dieu dont l'épithète rappelle le Soleil, comme le remarque le traducteur du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'abbé Gedoyn (*Pausanias ou Voyage historique de la Grèce* [...], Paris, 1731, tome 1<sup>er</sup>, p. 226).

- (43) Là, si vous m'en croyez, d'un amour éternel  
Nous irons confirmer le serment solennel.  
Nous prendrons à témoin le Dieu qu'on y révère.  
Nous le prions tous deux de nous servir de Père  
Des Dieux les plus sacrés j'attesterai le nom,  
Et la chaste Diane, et l'auguste Junon,  
Et tous les Dieux enfin témoins de mes tendresses  
Garantiront la foi de mes saintes promesses. (V, 1, 1399-1406)
- (44) Le roi vient. Fuyez, Prince, et partez promptement.  
Pour cacher mon départ je demeure un moment.  
Allez, et laissez-moi quelque fidèle guide,  
Qui conduise vers vous ma démarche timide. (V, 1, 1407-1410)
- (45) Roi de ces bords heureux, Trézène est son partage.  
Mais il sait que les lois donnent à votre Fils  
Les superbes Remparts que Minerve a bâtis. (I, 5, 358-360)
- (46) Trézène m'obéit. Les campagnes de Crète  
Offrent au Fils de Phèdre une riche retraite.  
L'Attique est votre bien. Je pars, et vais, pour vous,  
Réunir tous les vœux partagés entre nous. (II, 2, 505-508)
- (47) Et dans cette Trézène aujourd'hui mon partage,  
De mon aïeul Pitthée autrefois l'héritage,  
Qui m'a sans balancer reconnu pour son roi,  
Je vous laisse aussi libre, et plus libre que moi. (II, 2, 477-480)
- (48) IV, 2. Sur l'importance des liens familiaux dans le texte de Racine, voir les analyses de Christian Surber, *op. cit.*, pp. 184-214.
- (49) Je permets tout le reste à mon libre courroux  
[...]  
Libres dans nos malheurs, puisque le Ciel l'ordonne (V, 1, 1357 ; 1389)
- (50) Agamemnon, roi d'Argos, et Ménélas, roi de Sparte, avaient combattu Thésée pour lui reprendre leur sœur Hélène.
- (51) Racine interprète Aristote différemment de Corneille, selon lequel une tragédie peut exciter l'une OU

- l'autre de ces passions. Cet auteur dissocie aussi les deux passions dans le processus de la catharsis : la pitié pour le personnage engendre une crainte pour soi qui conduit à la volonté de se comporter de manière à éviter les passions qui ont provoqué le malheur représenté sur scène (voir Corneille, *Œuvres complètes*, t. ?, pp. 142-143 et pp. 148-149).
- (52) « Préface à *Iphigénie* », Racine, OC, I, p. 699.
- (53) Sur ce point, voir Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Champion, 1997 (réimpression en 2007), surtout pp. 97-98 et 219-222.
- (54) TERREUR. s. f. Espouvante, grande crainte, agitation violente de l'ame causée par l'image d'un mal present, ou d'un peril prochain. (Dictionnaire de l'Académie Française, 1694).
- (55) Art. 185. « La pitié est une espèce de tristesse mêlée d'amour ou de bonne volonté envers ceux à qui nous voyons souffrir quelque mal duquel nous les estimons indignes. »
- (56) Art. 97 « je remarque en l'amour, quand elle est seule, c'est-à-dire, quand elle n'est accompagnée d'aucune forte joie, ou désir, ou tristesse, que le battement du pouls est égal et beaucoup plus grand et plus fort que de coutume ; qu'on sent une douce chaleur dans la poitrine, et que la digestion des viandes se fait fort promptement dans l'estomac, en sorte que cette passion est utile pour la santé. » Art. 102 pour une explication plus précise.
- (57) Art. 189.
- (58) Racine, OC, tome 2, p. 923. On constate encore que les seules passions évoquées ici sont « la pitié et la terreur », « ces sortes de passions » étant sans doute celles qui leur sont apparentées : crainte, épouvante, compassion, etc.
- (59) Laurent Thirouin, *op. cit.*, pp. 122-131.
- (60) C'est ainsi que fonctionne la mémoire selon lui.
- (61) Sur les arguments contre la représentation de l'amour au théâtre, voir Laurent Thirouin, *op. cit.*, pp. 132-138 et 198-200.
- (62) Sur le théâtre comme divertissement innocent, voir Laurent Thirouin, *op. cit.*, pp. 223-230. Sur le refus de Racine de considérer le théâtre comme un divertissement anodin et, plus largement, la mise à nu opérée chez le lecteur par la parole tragique de Racine, voir l'intéressante hypothèse de Christian Surber, très différente de la nôtre, pp. 219-234.
- (63) *Ibid*, pp. 176-178.
- (64)
- (65) Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle  
De séduire le cœur d'une faible Mortelle. (II, 5, 682-683)
- (66) Voir Christian Surber, *op. cit.*, p. 217.
- (67) Saint Paul, *Romains* 5 « 20 Or la loi est survenue pour donner lieu à l'abondance du péché; mais où il y a eu une abondance de péché, il y a eu ensuite une surabondance de grâce: 21 afin que comme le péché avait régné en *donnant* la mort, la grâce de même règne par la justice en *donnant* la vie éternelle par Jésus-Christ notre Seigneur. » et *Romains* 6 « 14 Car le péché ne vous dominera plus, parce que vous n'êtes

plus sous la loi, mais sous la grâce. 15 Quoi donc! pécherons-nous parce que nous ne sommes plus sous la loi, mais sous la grâce? Dieu nous en garde. »

- (68) Ce serait là une position directement contraire à celle de saint Augustin, selon lequel le théâtre galvaudait la pitié en objet de jouissance le sentiment noble de la pitié. Voir Laurent Thirouin, *Op. Cit.* pp. 195-198.
- (69) Lucien Bély, *Les secrets de Louis XIV. Mystères d'Etat et pouvoir absolu*, Tallandier, 2013, pp. 382-386.

## セヴィニエ夫人の手紙にみる 17 世紀の女子教育 ——グリニャン夫人との母娘関係を巡って——

森本 彩

### はじめに

セヴィニエ夫人（1626-1696）は 17 世紀古典主義の黄金期を生きた書簡作家である。

1671 年 2 月、娘の夫の地方総督補佐官就任に伴い娘夫妻がプロヴァンス地方に旅立った時から、母セヴィニエ夫人と娘グリニャン夫人（1646-1705）との文通が始まった。週 2 回（のちに 3 回）の定期便を利用し、互いの手紙が届くのに 1 週間かかるやりとりが以後 23 年間続くこととなる。パリ（又はセヴィニエ家の城館のあるブルターニュのレ・ロシェなど）に住むセヴィニエ夫人からプロヴァンスに住むグリニャン夫人への凡そ 800 通の書簡には、「忠告」や「助言」といった教育的な要素が随所に見られる。夫人は手紙の文中に寓話の一節や演劇の登場人物、及びその台詞を引用して娘の行動や生活態度を諫め、励ます。母も娘も古典諸作品をそらんじているため二人の以心伝心は成立しており、和歌における本歌取りの如く、作品の解説や註釈は無用である。17 世紀において豊かな教養を身に付けた貴族の子女達のみに限られていたこのような貴重な教育的アドバイスは今日の私たちにとっても大いに傾聴に値し、又そこから家庭および学校教育の参考にもなる理念を読み取ることができよう。実際、セヴィニエ夫人の没後に祖母の書簡集を出版した孫娘のポーリーヌ・ド・シミアヌ夫人も、1726 年書簡集のルーアン本 l'édition de Rouen に収録された、彼女の従兄でビュッシー・ラビュタンdeの長男アメ・ニコラへの手紙のなかで次のように述べている。

Ces lettres sont d'ailleurs remplies de préceptes et de raisonnements si justes et si sensés, avec tant d'art et d'agrément, que leur lecture ne peut être que très utile aux jeunes personnes et même à tout le monde.<sup>(1)</sup>

それにしても、今日プレイヤー版全 3 巻に収められた『手紙』*Correspondance* が、セヴィニエ夫人と娘グリニャン夫人との往復書簡集でないのは残念なことである。娘は毎回真面目に母と同じペースで返事の手紙を送った。しかしグリニャン夫人の手紙は、弟シャルル宛てや、母の従兄弟伯父であるビュッシー・ラビュタン宛てのものはこの書簡集に収録されているのに、驚くべきことに母セヴィニエ夫人宛てのものは一通も残されていないのだ。グリニャン夫人の手紙は、夫人の娘のシミアヌ夫人が、祖母の手紙同様に母の手紙も出版されることを恐れて処分したとされる。プレイヤー版の校訂者ロジェ・デュシェーヌによれば、1754 年のペラン Perrin 新版の前書きには「グリニャン夫人の手紙はもはや存在いたしません。それらは（シミアヌ夫人から母グリニャン夫人への）敬愛による心の咎めにより処分されております。」と書かれているが、真相はいまだ不明のま

までであるという<sup>(2)</sup>。

そこで本稿の I. では、先ずセヴィニエ夫人の書簡集出版までの過程におけるグリニャン夫人の手紙の消失と、母セヴィニエ夫人との母娘関係についてみていきたい。

II. では、手紙の中から忠告や助言などの教育的要素を含むものを抽出し、セヴィニエ夫人独自の教育観について考えてみたい。

## I. グリニャン夫人の手紙消失とセヴィニエ夫人との母娘関係

私達が今日、セヴィニエ夫人から娘宛の夥しい数の手紙を読むことができるのは、母の手紙を大切に保管しておいた娘グリニャン夫人、そしてそれらを引き継ぎ、後に仕分け整理して出版にこぎつけた孫娘、ポーリーヌ・ド・シミアヌ夫人の尽力に負うところが大きい。セヴィニエ夫人の書簡集は没後出版であり、夫人自身は出版の意志は無かった「心ならずもの作家」*écrivain malgré elle*と言われる。たしかに夫人の手紙は、サロンの友人たちなど、限られた仲間の範囲内で回し読みされたことはあったものの、彼女が亡くなった時点では 1 通たりとも印刷はされていない。しかし夫人の晩年の手紙の中には「誰かが私を裏切って書簡集が出版されることはないかと恐れています<sup>(3)</sup>」という記述がある。夫人は出版を拒絶しながらも、ある程度起り得ることと考えていたのかもしれない。

最初にセヴィニエ夫人の手紙が世に出たのは、従兄のビュッシー・ラビュタンが 1693 年に亡くなった後に、彼の息子アメ・ニコラと娘コリニ夫人が父の回想記と書簡集を 2 巻本で公刊した時で、そこに従妹セヴィニエ夫人からビュッシー宛ての手紙が 5 通含まれていた (1696 年)。翌 97 年には書簡集 *Lettres de M. Roger de Rabutin, comte de Bussy* (全 4 巻) が公刊され、そのうち 2 巻はビュッシーとセヴィニエ夫人との往復書簡集であった。この書簡集に含まれたセヴィニエ夫人、グリニャン夫人それぞれからのビュッシー宛ての手紙、特にセヴィニエ夫人からのものが読者の賞賛を浴びた。その後アメ・ニコラと、グリニャン夫人の娘ポーリーヌ・ド・シミアヌ夫人との手で手紙の蒐集が進められ、四半世紀以上経った 1725 年、『セヴィニエ侯爵夫人が娘のグリニャン夫人に宛てた書簡選 - ルイ 14 世物語満載 *Lettres choisies de Mme la marquise de Sévigné à Mme de Grignan, sa fille, qui contiennent beaucoup de particularités de l'histoire de Louis XIV*』(全 75 ページ) が刊行され (セヴィニエ夫人の手紙 28 通掲載)、翌 26 年に次の版 (全 2 巻、134 通掲載、非合法出版) (l'édition de Rouen) が刊行され、かなりの評判を呼んだ。

そして 1734 年にはポーリーヌ・ド・シミアヌ夫人の依頼で最初の合法的出版が行われた (『セヴィニエ侯爵夫人が娘のグリニャン伯爵夫人に宛てた書簡選 - *Recueil des lettres de Madame la Marquise de Sévigné à Madame la Comtesse de Grignan, sa fille*』全 4 巻、l'édition de Perrin、37 年に 2 巻追加、計 614 通、翌 38 年増補版 計 772 通)。デュシェヌヌによれば、アメ・ニコラ主導で蒐集が行われていた時分にポーリーヌが「祖母の手紙に母の返信を加えてはどうか」という案を出しアメ・ニコラの

意向を打診したこともあったという<sup>(4)</sup>。しかしその時点ではグリニャン夫人の手紙の所在は不明であった。当然のことながら手紙というものは差出人の手を離れ受取人に渡るものであるから、過去にグリニャン夫人によりプロヴァンスから差し出された手紙は、それらをパリやブルターニュなどで受け取ったセヴィニエ夫人の手元にあったはずだ。デュシェーヌは「セヴィニエ夫人自身が晩年に、娘の手紙が人手に渡ることを恐れて処分したのかも知れない」と憶測する。

一方、娘のグリニャン夫人は何故、母からの手紙を保管しておいたのか。その理由は、書簡集出版の可能性のためではなく、彼女が少女時代に修道院で生活していた時分に母から送られてきた手紙をとっておいた時と同じく、親への孝心によるものであるとされる<sup>(5)</sup>。

以上のような理由で、私達読者はセヴィニエ夫人からグリニャン夫人への一方通行の手紙の文面のみから、グリニャン夫人の母への手紙がどんなものであったのかを推理しながら読まなければならないのだが、セヴィニエ夫人の手紙には、時折グリニャン夫人の返信の冷たさを嘆く内容が出てくる。陽気で社交的で愛情あふれた母セヴィニエ夫人と、その陰にあって、世間からも母からも顧みられないという劣等感と嫉妬に苛まれていたという娘グリニャン夫人との母娘関係にはどのような背景があったのかを考えてみたい。

グリニャン夫人（幼名フランソワーズ・マルグリット）が5才の時、浮気性で浪費家の父アンリ・ド・セヴィニエは、当時「美しい口」とよばれたゴンドラン夫人をダルブレ騎士と奪い合う決闘に敗れあつて命を落とした。多額の借金を残したこの父のスキャンダラスで早過ぎる死の現実を乗り越えられなかったことが娘の精神に暗い影を落とし、のちの彼女の精神の不均衡の決定的な要因となる。人々の陰口はとどまるところを知らず、彼女にとって父の死は、恥であると共に家族の遺棄に等しかった。実は母のセヴィニエ夫人も幼少時に両親を亡くし孤児となっているが、幸運にも母方の賑やかな親戚一族に引き取られ、熱烈な歓迎を受けて育った。フランソワーズは、母の少女時代のように屈託のない大勢の従兄妹に囲まれることもなく、弟のシャルルはいたものの、孤独な子供時代を過ごした。フランソワーズは9才の時、母の友人ポンポンヌ M.de Pomponne に自らを「私は囚われ人です。お父さまの家(王国)から追い出されてしまったお姫様なのです」と言ったという<sup>(6)</sup>。父の死後、家庭における父親の保護が欠落した結果、娘は父の不在を補う為に何らかの道徳性を渴望するようになり、そのためには他の家庭の子供達のように父親を尊敬する必要がある。そこでフランソワーズは亡父アンリの死の恥辱を自分自身に投げ返し、又、父の過ちの本質をも自分自身に集中させた。こうして罪責感に苛まれた不幸なフランソワーズは僅か9才にして自らを「父の王国から追い出された姫であり、囚われ人」と名乗るようになってしまったのだ<sup>(7)</sup>。

いっぽう母のセヴィニエ夫人のほうは、のちに齢六十を過ぎた頃に自らの寡婦生活を振り返り、従兄のピュッシー・ラビュタンへの手紙で「私は自分の本当の誕生日は忘れて、十分に楽しく十分に幸せな寡婦生活の始まりを、私の生まれた日としたいです」と述懐している<sup>(8)</sup>。又、1690年のフルリュスの戦いの後には、おなじくピュッシー宛の手紙に「これら戦死者たちの若い未亡人が嘆く

にはあたりません。かの女たちは自分自身の主人になって、あるいは主人を切り換えることができ、おおいに幸せなのですから<sup>(9)</sup>」と書いている。セヴィニエ夫人は若くして未亡人になったことで、あくまでも夫の従属物として補助的な役割しか与えられなかった他の貴族の夫人達と違い、独身生活を享受しサロンに出入りし、娘への手紙を書くことで言論の自由をも得たのだ。しかし娘フランソワーズは、自分にとって唯一の規範であり支柱であるはずの母親が社交界で華やかに振舞い称賛される姿に反発と劣等感を覚え、「檻に閉じ込められた囚われ人」のように外界との接触を避けた。向こう見ずな父の死は、孤独な娘を取り返しのつかないほどに打ちのめし、生涯内向的な性格にしてしまったのである。

美しい娘に成長したフランソワーズはダンスの名手で、17 才から 19 才の間に宮廷バレエでルイ 14 世の相手を 3 回つとめ<sup>(10)</sup>、王の寵姫の一人になるのでは、と噂された<sup>(11)</sup>。しかしフランソワーズは社交的で陽気な母親の性格とは打って違って無頓着な娘であったし、セヴィニエ夫人も固い道徳的信条を持っていたので、母娘はこの社交界の噂を退けたのであった<sup>(12)</sup>。フランソワーズが 20 才当時、ラ・フォンテーヌは、彼の寓話「恋するライオン」の冒頭で彼女の美に賛辞を送っている。

À MADEMOISELLE DE SÉVIGNÉ Sévigné, de qui les attraits Servent aux Graces de modèle, Et qui nâquites toute belle, À votre indifférence près, Pourriez-vous être favorable Aux yeux innocents d'une Fable, Et voir, sans vous épouvanter, Un lion qu'amour sut dompter?<sup>(13)</sup>

文中の無頓着 *indifférence* とは、この寓話が発表される前年に、フランソワーズ自身が王の寵姫と目された噂を退けた、という無頓着さを表している。

フランソワーズは 1669 年 1 月、22 才でプロヴァンス地方の名門の家柄のグリニャン伯爵と結婚する。セヴィニエ夫人にとってグリニャン伯爵は、最愛の娘を嫁がせる相手としては体格は良いが美男ではなく、娘より 14 才年上、既に 2 人の妻と死別しており最初の妻（ランブイエ夫人の娘）との間に 2 人の娘があり、そのうえ借金まみれ、という難はあった。しかし素晴らしい館と広大な土地を持つ大貴族であり、又、任地に赴く必要はなく、娘夫妻はパリのロワイヤル広場のセヴィニエ夫人の館で共に暮らせるということになっていた。しかしグリニャン伯爵がプロヴァンス地方の総督補佐官 *lieutenant général* に昇進し、当時の地方総督が 16 才の未成年者だったので後見のため任地に居住しなければならなくなり、1671 年 2 月に娘夫妻はプロヴァンスに旅立ってしまう。ここに「娘との別離」という、夫人にとっての最大の誤算が起き、悲嘆にくれながら書き綴った手紙によって、没後に期せずして大作家セヴィニエ夫人が誕生するわけである。

しかし、最愛の娘との別離という耐えがたい苦悩を被ったものの、セヴィニエ夫人はフランソワーズを伯爵夫人にするという夢を成し遂げた。デュシェーヌは、セヴィニエ夫人は「娘を自分の分身にし、宮廷において自分が成し遂げられなかった成功を収めさせたい」という熱望と苦悩を抱く母

親だったと指摘する。そして夫人の計画は、娘を宮廷バレエでデビューさせた時から始まっていたというのだ<sup>(14)</sup>。幼少時に両親を亡くしたセヴィニエ夫人は、自分自身が短期間しか持ち得なかった「母親」という存在の役割を全うすべく、娘に家庭教育を授け育て上げて大貴族に縁付け、その後も娘夫婦を王に引き立ててもらふこと、すなわち宮廷での娘の地位を可能な限り向上させる目的の為に、自らも宮廷に出入りし社交に励んでいたと言えるであろう。

## II. セヴィニエ夫人の教育観

17世紀は、デュ・ボスク、グルナイユ、フェヌロンなどの聖職者らによる女子教育論が次々と出版され話題を呼んだ時代でもあった。おそらくセヴィニエ夫人の助言の手紙の背景にも、当代の女子教育論、知育擁護論が一般通念として流れていると思われる。そこで本項では、当時急速に普及しつつあった修道院教育、又、フランス語（国語）教育や外国語教育について、当時の社会事情や女子教育論者達の意見と照合・比較しながら、夫人の教育観について考えて行く。

### 1. 修道院教育

グリニャン夫人には一男二女の三人の子供があるが、祖母セヴィニエ夫人は、殊に二女ポーリーヌの教育に関して数多くの助言や説得の手紙を書いている。セヴィニエ夫人は修道院教育に大反対である。しかしグリニャン夫人は母の助言をものともせず、娘達を修道院教育に委ねた。先ず「ポーリーヌを修道院に入れないように」と警鐘を鳴らすセヴィニエ夫人の手紙を引用する。

À Livry, mercredi 21 juillet 1677

Aimez, aimez Pauline. Donnez-vous cet amusement. Ne vous martyrisez point à vous ôter cette petite personne. Que craignez-vous? Vous ne laisserez pas de la mettre en couvent pour quelques années, quand vous le jugerez nécessaire. Tâtez, tâtez un peu de l'amour maternel ; on doit le trouver assez salé, quand c'est un choix du cœur, et que ce choix regarde une créature aimable.<sup>(15)</sup>

上の手紙の3年後の1680年から、グリニャン夫人は自身の8年にわたる長いパリ滞在の間、ポーリーヌを6才から14才まで修道院に預けたが、88年に「やっと生家に戻った孫娘を、今後は修道院ではなく家庭で母親が教育するように」とセヴィニエ夫人は必死に説得する。

À Paris, lundi 26 octobre 1688

Elle vous adore, et au milieu de la joie de vous voir, sa soumission à vos volontés, si vous voulez qu'elle vous quitte, me fait une pitié et une peine extrêmes, et j'admire le pouvoir qu'elle a sur elle. Pour moi, je jouirais de cette jolie petite société, qui vous doit faire un amusement et une occupation. Je la ferais travailler, lire de bonnes choses, mais point trop simples ; je raisonnerais avec elle, je verrais de quoi elle

est capable, et je lui parlerais avec amitié et avec confiance. Jamais vous ne serez embarrassée de cette enfant ; au contraire, elle pourra vous être utile. Enfin j'en jouirais, et ne me ferais point le martyr, au milieu de tous ceux dont la vie est pleine, de m'ôter cette consolation.<sup>(16)</sup>

ポーリーヌの教育に関する説得は、娘グリニャン夫人への母性愛と同様に、セヴィニエ夫人の書簡集全体に流れるライトモチーフの一つとなって行く。ポーリーヌには姉マリー・ブランシュ（1670-1735）がいるが、彼女は 5 才で親元を離れてエクス・サン・マリ・ド・ラ・ヴィジタシオン修道院に入れられ、生涯そこを出ることはなかった。財政が破綻状態にあったグリニャン家にとって家名を継ぐ嫡男であるルイ・プロヴァンス（1671-1704）の立身の為、グリニャン夫妻はマリー・ブランシュを本人の意志と関係なく修道女にしてしまったわけであるが、このことを祖母は「苦しみ」*martyre*<sup>(17)</sup>と呼び、憐憫の情を寄せる。実はセヴィニエ夫人自身も過去に、自分が受けたことのない修道院教育を娘フランソワーズ（後のグリニャン夫人）に受けさせた。その当時の自分が娘の教育を修道院に委ねてしまったという「蛮行」*barbarie*を悔いたのが、上記の手紙から 12 年遡る 1676 年の手紙である。

À Paris, mercredi 6e mai 1676

J'ai le cœur serré de ma petite-fille ; elle sera au désespoir de vous avoir quittée et d'être, comme vous dites, en prison. J'admire comme j'eus le courage de vous y mettre ; la pensée de vous voir souvent et de vous en retirer bientôt me fit résoudre à cette barbarie, qui était trouvée alors une bonne conduite et une chose nécessaire à votre éducation.<sup>(18)</sup>

セヴィニエ夫人は、当時大部分の親達がそうしたように、娘フランソワーズをナントにあるサン・マリ修道院女学校に入れた。しかしそれは「おそらく 1658 年（フランソワーズが 12 才当時）のことで、短期間の滞在の後に、母親が娘への愛と別離の寂しさから娘を家へ連れ戻した。」編年史において、修道女たちはセヴィニエ夫人の自己本位的な行動を証言する<sup>(19)</sup>。

フランソワーズが主として受けた教育はセヴィニエ夫人自身が受けたものと非常に似ており「家庭において、会話と読書をベースにした」もので、イタリア語やスペイン語を学び小説や詩を読み、極めて当代的な教養を身に付けた。彼女の家庭教師でセヴィニエ夫人の親友でもあるデカルト主義者ピエール・ド・ラ・ムッス僧院長の影響でフランソワーズもデカルト主義者となり、母も娘への手紙文中でたびたびデカルトを「あなたのお父様」*votre père Descartes*と表現する<sup>(20)</sup>。

セヴィニエ夫人は修道女達の無能さを指摘し、自分が受けた教育であり、娘にも授けた「母親のそばで」の教育を再度薦める。

À Paris, lundi 24 janvier 1689

Ah! ma fille, gardez-la auprès de vous ; ne croyez point qu'un couvent puisse redresser une éducation, ni sur le sujet de la religion, que nos sœurs ne savent guère, ni sur les autres choses. Vous ferez bien mieux à Grignan, quand vous aurez le temps de vous appliquer. Vous lui ferez lire de bons livres, l'Abbadie même puisqu'elle a de l'esprit. Vous causerez avec elle. M. de La Garde vous aidera. Je suis persuadée que cela vaudra mieux qu'un couvent.<sup>(21)</sup>

以上のようなセヴィニエ夫人の修道院教育への見解を裏付ける理論として、フェヌロンの『女子教育論』*Le traité de l'éducation des filles*の最終章の後に付された「娘の教育について、身分ある夫人への忠告」の一部を引用する。

[...] le plus sûr parti pour les mères est de confier aux couvents le soin d'élever leurs filles, parce que souvent elles manquent des lumières nécessaires pour les instruire; [...] Il n'en est pas de même de vous, madame : [...] ainsi je vous excepte de la règle commune, et je vous préfère, pour son éducation, à tous les couvents. [...] mais, si cette fille sort de ce couvent et passe, à un certain âge, dans la maison paternelle, où le monde aborde, rien n'est plus à craindre que cette surprise et que ce grand ébranlement d'une imagination vive. Une fille qui n'a été détachée du monde qu'à force de l'ignorer, et en qui la vertu n'a pas encore jeté de profondes racines, est bientôt tentée de croire qu'on lui a caché ce qu'il y a de plus merveilleux. Elle sort du couvent comme une personne qu'on aurait nourrie dans les ténèbres d'une caverne et qu'on ferait tout d'un coup passer au grand jour. Rien n'est plus éblouissant que ce passage imprévu et que cet éclat auquel on n'a jamais été accoutumé. [...] J'estime fort l'éducation des bons couvents; mais je compte encore plus sur celle d'une bonne mère, quand elle est libre de s'y appliquer. Je conclus donc que mademoiselle votre fille est mieux auprès de vous que dans le meilleur couvent que vous pourriez choisir.<sup>(22)</sup>

修道院教育の是非について、娘を一時的にその教育に委ねたセヴィニエ夫人、そして、修道院教育を実践しその効果をつぶさに見てきたフェヌロンの「上流社会の娘達にとって、教育に必要な知識を備えた母親がいるのであれば、修道院ではなく家庭で立派な母親によって育てられた方がよい」という意見の一致をここに見ることができる。フェヌロンが『女子教育論』を著したのは1687年のことであるから、折しもグリニャン家においてはポーリーヌが修道院から帰宅した前年であり、年代も合致している。

しかし、果たしてこの二人の修道院教育に対する見解は、当時の貴族社会の通念であったのか。バダンテールは「17、18世紀とくに18世紀には、ブルジョワや貴族の子どもの教育はつねに、三つの異なる段階からなる、ほとんど同じ慣習に従っていた<sup>(23)</sup>。」と言う。三つの段階とは母親による三つの放棄行為、すなわち子どもは生まれてすぐに里子に出され、4～5才で自分の家に戻り、初めて両親に出会うと今度は7才まで家庭教師の手に委ねられ、8～9才になると教育を受けさせる為に

寄宿学校に出されたというのだ。子どもが女の子の場合は修道院学校に入れられ、家に戻って来た時、両親の頭の中には「結婚させて追い払うこと」という一つの考えしかなかった。又は貧しい娘達の場合はもし夫が見つからなければそのまま修道院に残って修道女になってしまうことも珍しくなかったのである。又、デュロンは「17 世紀の人々は他人の同情を引いて悲しげな様子を見せはしなかった<sup>(24)</sup>」と言う。粗悪な衛生状態のため出生児の半数は成人に達しなかったこの時代の人々はある種の自衛手段として、いつ消えるかわからない脆弱な存在である子供には愛着心を寄せなかったし、夫婦愛や母性愛、父性愛も、表に出して人に見せつける感情ではなかったという。

以上のような 17 世紀の子どもの地位に鑑みると、母親が自らの生命の危険さえ冒して産んだ子どもという存在を、出産直後からいとも簡単に手放して育児を他人任せにした後、教育という大義名分のもとに、成人に近い年齢まで「厄介払い」するのはごく普通のことであり、そこに罪悪感という感情は微塵も存在しなかったのだ。したがってグリニャン夫人が娘達に対して選んだ「修道院教育」という方法は貴族家庭ではごくありふれた、社会通念に沿ったことであつたと言えよう。それよりも、娘に修道院教育を受けさせた事をいたく後悔し、孫達がそこで教育を受けたり生涯を過ごしたりすることを知って悲嘆にくれるセヴィニエ夫人の方が、当時としては特異な考えを持っていた人間であつたと考えられる。夫人の孫達への視線は深い愛情に満ちたものであり、そこにはまるで少子化した現代社会における祖母達が娘や孫に対して持つのと同種の愛を見るかのようである。セヴィニエ夫人の手紙にはまさに、近代的な家族感情の萌芽が示されていると言えるであろう。

## 2. フランス語（国語）教育

14 才で修道院から自宅へ戻ったポーリーヌを、グリニャン夫人は家庭で教育することに決める。ここでは母国語であるフランス語教育についての祖母セヴィニエ夫人の助言を読むとともに、当時の女子教育においてフランス語の読み書き及び文法学習にどの程度のレベルが求められていたのかを、フェヌロンの意見を参考にみていく。

グリニャン夫人は平素から健康状態に波があり頭痛や腹痛が多く、常にセヴィニエ夫人を心配させている。体調が悪い時に娘のポーリーヌに口述筆記をしてもらうことがあるが、セヴィニエ夫人はその「書き取り作業」をすることが同時にポーリーヌがフランス語（国語）を学ぶことにもなっていると考えている。ディクテをさせることによる孫娘への教育効果を指摘した手紙二通を以下に引用する。

Aux Rochers, mercredi 1er juin 1689

i) Pauline est trop heureuse, ma chère enfant, d'être votre secrétaire. Elle apprend à penser, à tourner ses pensées en voyant comme vous lui faites tourner les vôtres. Elle apprend la langue française, que la plupart des femmes ne savent pas; vous prenez la peine de lui expliquer des mots qu'elle n'entendrait jamais, et en l'instruisant de tant de choses, vous faites si bien qu'elle soulage votre tête et la mienne, car mon esprit

est en repos quand vous y êtes. L'ennui de dicter n'est point comparable à la contrainte d'écrire. Continuez donc une si bonne instruction pour votre fille, et un si grand soulagement pour nous.<sup>(25)</sup>

À Chaulnes, 24 avril 1689

ii) Ma fille, il n'y a que Pauline qui gagne à votre mal de tête, car elle est trop heureuse d'écrire tout ce que vous pensez, et d'apprendre à haïr sa mère comme vous haïssez la vôtre. Elle voit que vous me déclarez que, pour vous bien porter, il faut nécessairement que vous ne m'aimiez plus.<sup>(26)</sup>

i) では家庭における国語の教育について、作文をさせる等のお仕着せの授業をするのではなく子供の関心に合わせた会話中心の授業にすべきであるという助言を読み取ることができる。ii) においてはセヴィニエ夫人は書き取りの教育効果を、孫娘が自分の母親の思考を知ると同時に、「母娘関係の連鎖」を知ることだと説いている。母親のもとで育ち母親の意志や信念に沿う形で生きて来た娘は、大人になってから「自分の人生は母親の思考にコントロールされて来たのではないか」という不安に陥る。それでもなお母親から指図を続けられると、娘は自らの神経をすり減らさない為の自衛策として母親を遠ざける。母親の方は娘の態度の変化を感じ、「自分は娘に嫌われているのではないか、娘に見捨てられるのではないか」という不安にかられるのだ。孫娘ポーリーヌは祖母から母への手紙を読み、又母から祖母への手紙を代筆することによって、この普遍的ともいえる母娘関係の繰り返しをも自然に学んで行ったであろう。

家庭における国語教育へのフェヌロンの助言はどうであろうか。以下に引用する。

Le moins qu'on peut faire des leçons en formes, c'est le meilleur; on peut insinuer une infinité d'instructions plus utiles que les leçons mêmes, dans des conversations gaies.[...]Remarquez un grand défaut des éducations ordinaires : on met tout le plaisir d'un côté,et tout l'ennui de l'autre;tout l'ennui dans l'étude,tout le plaisir dans les divertissements.[...]C'est la sujétion et l'ennui qui donnent tant d'impatience de se divertir. Si une fille s'ennuyait moins à être auprès de sa mère, elle n'aurait pas tant d'envie de lui échapper pour aller chercher des compagnies moins bonnes.[...]Apprenez à une fille à lire et à écrire correctement. Il est honteux,mais ordinaire,de voir des femmes qui ont de l'esprit et de la politesse, ne savoir pas bien prononcer ce qu'elles lisent; [...]Elles manquent encore plus grossièrement pour l'orthographe,ou pour la manière de former ou de lier les lettres en écrivant :au moins accoutumez-les à faire leurs lignes droites, à rendre leur caractère net et lisible.Il faudrait aussi qu'une fille sût la grammaire; [...]accoutumez-les seulement sans affectation à ne prendre point un temps pour un autre, à se servir des termes propres, à expliquer nettement leurs pensées avec ordre,et d'une manière courte et précise.<sup>(27)</sup>

1635年のアカデミー・フランセーズ創立後のフランス語とその文法の教育はどのようなものであったのか。アリエスによれば「当時現れた文法書と辞書は、教室用の書物ではなかった。それは、上

流社会の人びと、サロンや宮殿人たち、セヴィニエ夫人やパトリュ弁護士といった人びとに向けて書かれた」のであり、当時のコレージュの教育は常にラテン語で行われ「フランス語はラテン語に次いで教育のなかにひそかに侵入していったのだが（中略）17 世紀のフランス文学と文法とが体系的な教育の対象となるのは、大革命期、19 世紀初頭のことであった<sup>(28)</sup>。」という。母国語であるにもかかわらず、17 世紀にフランス国民が受けていたフランス語教育は、ラテン語の二次的な言語としてのものであったのだ。したがって、フェヌロンが伝える当時の女子たちの国語能力の惨憺たるさまは当然のことであつたのだろう。

### 3. イタリア語の習得

17 世紀の貴族・ブルジョワジーの男子が通ったコレージュの教育は、偏重ともいえるほど尊ばれたラテン語中心の人文古典学習重視のものであつたが、セヴィニエ夫人の場合はラテン語は習わなかった。男子と違い、なぜ貴族の女子にイタリア語、スペイン語教育を受けた例が多く見られるのだろうか。この二つの言語のうち特にセヴィニエ夫人が手紙の文中で、頻繁にその教育について言及していたイタリア語の学習とその意義についてみていく。

セヴィニエ夫人は幼少時からイタリア語を習得しており、自らの貴族性を保つために読み続ける努力をしている<sup>(29)</sup>。次の引用は、ブルターニュ州ヴィトレの郊外レ・ロシエにあるセヴィニエ家の領地の館に滞在していた当時 45 才のセヴィニエ夫人が娘グリニャン夫人へ書いた手紙の中の一部分である。

Aux Rochers, dimanche 21<sup>e</sup> juin 1671

Nous lisons fort ici. La Mousse m'a prié qu'il pût lire Le Tasse avec moi. Je le sais fort bien parce que je l'ai très bien appris ; cela me divertit. Son latin et son bon sens le rendent un bon écolier, et ma routine et les bons maîtres que j'ai eus me rendent une bonne maîtresse.<sup>(30)</sup>

この引用は、書簡集の中で唯一、セヴィニエ夫人自身が受けた教育についての言及が含まれる箇所である。それが最後の「手ほどきを受けてきたよい家庭教師達のおかげで、私はよい家庭教師となっているのです」という箇所である<sup>(31)</sup>。この文面から、貴族家庭に生まれ育つたセヴィニエ夫人と前出のラ・ムッス僧院長（セヴィニエ夫人の親友でグリニャン夫人の元家庭教師）が少年少女時代にそれぞれに受けたイタリア語・ラテン語の教育と、彼らがこの手紙の書かれた当時の年齢まで維持し続けていた高い言語能力を窺うことができる。そして、セヴィニエ夫人が受けたイタリア語教育が家庭教師によるものだったこともわかる。

セヴィニエ夫人は娘グリニャン夫人にも自らイタリア語教育を授けているが、是非ポーリーヌにも母親がイタリア語を教えるように、と勧める。

Aux Rochers, dimanche 16 octobre 1689

Elle saura dans un moment l'italien, avec une maîtresse bien meilleure que n'était la vôtre. Vous méritiez bien, ma chère enfant, d'avoir une aussi parfaitement aimable fille que celle que j'avais. Je vous avais bien dit que vous feriez de la vôtre tout ce que vous voudriez par la seule envie qu'elle avait de vous plaire; elle me paraît fort digne de votre amitié.<sup>(32)</sup>

女子がイタリア語を習得することの意義については、先ずフランソワ・ド・グルナイユ François de Grenaille の著書『オネット・フィーユ』 *L'honneste fille*、続いてフェヌロンの『女子教育論』からイタリア語学習についての部分を引用する。

(Grenaille)

[...]Quant aux autres langues modernes j'ay tousjours jugé que l'Italienne devoit estre celle des Reynes, veu que la douceur s'y accorde parfaitement avecque la Majesté. Ne dissimulons point la gloire des estrangers puis qu'elle nous est utile. Il faut avouer que les Auteurs de cette Nation ont des charmes particuliers dans leurs expressions. Ils ont de la secheresse et de l'abondance, de la gentillesse et de la severité, de la mignardise et de la force. Nostre esprit neanmoins doit prendre garde à ne se pas rendre effeminé pour se rendre trop agreable, et en apprenant le langage des Italiens, n'apprenons pas leurs imperfections. Ils regnent encore sur les cœurs comme ils regnoient autrefois sur les libertez des hommes. Ils nous ramolissent en nous polissant.<sup>(33)</sup>

(Fénelon)

On croit d'ordinaire qu'il faut qu'une fille de qualité qu'on veut bien élever apprenne l'italien et l'espagnol; mais je ne vois rien de moins utile que cette étude, à moins qu'une fille ne se trouvât attachée auprès de quelque princesse espagnole ou italienne, comme nos reines d'Autriche et de Médicis. D'ailleurs ces deux langues ne servent guère qu'à lire des livres dangereux et capables d'augmenter les défauts des femmes; il y a beaucoup plus à perdre qu'à gagner dans cette étude. Celle du latin serait bien plus raisonnable : car c'est la langue de l'Église. [...] Ceux mêmes qui cherchent les beautés du discours en trouveront de bien plus parfaites et plus solides dans le latin que dans l'italien et dans l'espagnol, où règne un jeu d'esprit et une vivacité d'imagination sans règle.<sup>(34)</sup>

グルナイユがイタリア語の有用性を肯定し、この言語が持つ雅びやかさや、文語表現の豊かさという魅力を説いている<sup>(35)</sup>のに対し、フェヌロンは、一般に貴族家庭の女子がイタリア語を学ぶ傾向にあることは認めるものの、その有用性を否定する。彼は、外国語学習をする先にある目的が、その語で書かれた書物を読むことや独自の文化や国民の思想・価値観を知ることではなく、将来

就く仕事で使うツールとしてのそれであれば無意味であるという。語学の有用性だけに重きを置くか否かという問題において、この二人の主張は相反するが、グルナイユの著書（1640）とフェヌロンの著書（1687）の出版年には 47 年もの隔たりがあり、ほぼ半世紀後にフェヌロンがグルナイユに反論した形となったことを付け加えておきたい<sup>(36)</sup>。

又、グルナイユは、イタリア人達の不完全さ *leurs imperfections*、フェヌロンは、イタリア語やスペイン語を支配する精神の遊戯と規律のない想像力の活発さ *un jeu d'esprit et une vivacité d'imagination sans règle* を、「学ぶべきでない点」として挙げるが、果たしてこれらは両言語学習のマイナス面なのであろうか。セヴィニエ夫人自身が両言語から受けたと考えられる影響から考えてみたい。セヴィニエ夫人は情熱的なイタリア歌曲が好きで人前で良く歌った。又、娘と共にイタリアの詩人ペトルルカのソネを愛読する<sup>(37)</sup>。彼女の従兄で文筆家でもあるビュッシー・ラビュタンは 1685 年にポルトレ *portrait* において彼女を「父親譲りの活発さと陽気さがあつた、でも父よりずっと礼儀正しかった」と紹介し、又「[...] このこと（娘フランソワーズをグリニャン伯爵に嫁がせたこと）が、彼女がフランソワーズに為した最も大きな財産ではない。彼女が娘に与えた良い教育 *la bonne nourriture* と手本は、王達でさえ、常に彼らの子どもに与えられるとは限らない宝物なのだ。」と賞讃する<sup>(38)</sup>。そして、活気に溢れてはいるがわざとらしさのない彼女の文体を「でもこの簡単さがとても難しいのだ」*ma questo facile è quanto difficile*. とイタリア語で評する。

グルナイユが指摘する、イタリア語を学ぶことによって陥りやすい、過度に心地よく *trop agréable*、軟弱な *efféminé* 状態は、一方ではビュッシーの言うセヴィニエ夫人の活発さ *vivacité* や、陽気さ *enjouement* という魅力を生む要素になるとも言えるのではないだろうか。セヴィニエ夫人の書簡を通して見えてくる彼女の社交的で天衣無縫な性格、話すように書く奔放な文体にこそ、イタリア語学習の多大な影響および恩恵がみられると言えるのではないか。夫人にとってイタリア語は、フランスに先駆けて華やかなルネッサンスの芸術文化が花開いた文化的先進国の言葉であり、夫人は詩の朗読や歌曲の歌唱などを通じて活発で陽気な人格をも培った。そして自らが受けた文化的・人格的恩恵を是非、孫や子にも伝えたかったのだと結論づけることができるであろう。

#### 4. 読書について、孫娘への読書指南

セヴィニエ夫人（幼名マリ Marie）は、幼少時から大の読書家である。一人娘のマリは誕生の翌年父を戦死で、7歳の時母を病気で亡くして孤児となり、母の実家クーランジュ *Coulanges* 家にひきとられた。クーランジュ家は、三十年戦争の際ピカルディー地方の軍隊への軍事調達で大儲けした後に塩税の徴税請負官となり地位と財産を築いた裕福な新興貴族で、子供の教育費（書物代や家庭教師代を含む）を惜しまず、親類縁者の多い大家族であり、マリは叔父や家庭教師からスペイン語、イタリア語を学び「よき身分の家庭の娘にふさわしいさまざまな書物」に親しんだ<sup>(39)</sup>。このことから、セヴィニエ夫人の少女時代は、修道院教育も受けず、男子の通ったコレージュで行われていたラテン語や修辞学教育も受けなかったが、集団生活や学事日程に縛られることなく家庭でたくさんの本を読み、コレージュ卒のよき家庭教師達の指導を受けたことで「非常に効率よく幅広い教養を身に

付けた」といえるであろう。夫人は過去に自分が読んだ本を、具体的なジャンルや書名を挙げて娘や息子にも孫にも勧め、読んだかどうかの確認をし、感想を求める。本項では、読書指南の手紙を参照しながら、指南の意図と目的について考察して行く。まず引用するのは16才になったポーリーヌがどんな本を読めばよいのかを教示した手紙である。

Aux Rochers, dimanche 15 janvier 1690

Pour Pauline, cette dévoreuse de livres, j'aime mieux qu'elle en avale de mauvais que de ne point aimer à lire. Les romans, les comédies, les Voiture, les Sarasin, tout cela est bientôt épuisé. A-t-elle tâté de Lucien? Est-elle à portée des *Petites lettres*? Après, il faut l'histoire; si on a besoin de lui pincer le nez pour lui faire avaler, je la plains. Pour les beaux livres de dévotion, si elle ne les aime pas, tant pis pour elle, car nous ne savons que trop que, même sans dévotion, on les trouve charmants. À l'égard de la morale, comme elle n'en ferait pas un si bon usage que vous, je ne voudrais point du tout qu'elle mît son petit nez, ni dans Montaigne, ni dans Charron, ni dans les autres de cette sorte; il est bien matin pour elle. La vraie morale de son âge, c'est celle qu'on apprend dans les bonnes conversations, dans les fables, dans les histoires par les exemples; je crois que c'est assez. Si vous lui donnez un peu de votre temps pour causer avec elle, c'est assurément ce qui serait le plus utile. Je ne sais si tout ce que je dis vaut la peine que vous le lisiez; je suis bien loin d'abonder dans mon sens.<sup>(40)</sup>

セヴィニエ夫人は娘を通してポーリーヌに、古代から当代までの、じつに様々な作家やジャンルの本を薦める。デュシェーヌは引用中の *La vraie morale de son âge,...* の文に「道徳教育は、思索ではなく、良い手本に感心することに基礎を置いている。価値観とは、証明されるものではなく現れて来るものなのだ<sup>(41)</sup>。」という注釈を付けている。セヴィニエ夫人はこの手紙によって、ポーリーヌがそれぞれの寓話や物語の登場人物について思考を巡らせ、母親と話し合う時間を持てば、正しい道徳観はおのずと彼女の身について行くだろう、という「読書による道徳教育の効果」をも教示しているのである。

又、読書による知育教育効果以外の面で、この手紙から読み取れるセヴィニエ夫人の意図を考えてみよう。読書は人間の思考を造り上げるものであるから、セヴィニエ夫人は娘だけでなく孫娘にも「自分と同一の思考」を持つてほしいと考えていたのではないか。クリスティアーヌ・オリヴィエは、「親は自分と同じ性を持つ子供のうちに、人生のやり直しの可能性を見る。その親は自分自身の過去の関連でこの子供の将来をすでに思い描いている。そして子供を「同一化の計画」のなかに包み込む、さらには閉じ込める。この計画に、子供はその親の要求の多寡に従って、多かれ少なかれ応えることになるだろう<sup>(42)</sup>。」と指摘する。セヴィニエ夫人は、読書という自らの知的遍歴を追体験させることによって、娘や孫娘にまで、自分の人生のやり直し、乃至自分の人生への同一化を求めていたと考えることができるだろう。

又、引用最後にあるように、自分の方針を具体例をあげて明確に示した後で、結局自分の指示通

りにしてもしなくてもどちらでもよい、というくだりは、母親の常套手段である。「自分の主張の押し付け」のニュアンスを緩和する為に、母親は最終的な決断を娘に任せる。この手段を使われると娘は、母親の方針通りにすべきかどうか困惑し、更に神経をすり減らすのだ。

読書について、教育者達の考えはどうであっただろうか。再びグルナイユとフェヌロンの意見に耳を傾けることにする。神父であった彼らは両者共に宗教書を薦めるが、ここでは、彼らが提示する fable（絵空事、又は寓話）への見解を中心に据えて考えてみたい。

(Grenaille)

Il est vray que pour vacquer à une estude si necessaire, il faut que l'honneste Fille se desgage d'une lecture superflue. Elle doit quitter les fables pour reconnoistre ces veritez. Elle n'a garde de sçavoir plainement l'Histoire si elle feuillette plus les Romans que les Auteurs, dont la foy est irreprochable. Elle n'a pas l'esprit fort solide si elle s'amuse à des contes bien souvent impertinents. Il vaudroit bien mieux ne rien lire, que de lire tousjours des histoires ridicules.[...]La Bibliotheque des filles doit estre composée de deux sortes de volumes dont les uns puissent cultiver leur ame, et les autres polir leur intelligence. Les uns doivent éclairer leur esprit, et les autres eschauffer leur volonté. En un mot elles doivent apprendre en lisant à estre saintes aussi bien qu'à estre sçavantes.<sup>(43)</sup>

(Fénelon)

Il faut leur donner un livre bien relié, doré même sur la tranche, avec de belles images et des caractères bien formés. [...]Les enfants aiment avec passion les contes ridicules; on les voit tous les jours transportés de joie, ou versant des larmes au récit des aventures qu'on leur raconte; ne manquez pas de profiter de ce penchant; [...]recontez-leur quelque fable, courte et jolie; mais choisissez quelques fables d'animaux qui soient ingénieuses et innocentes. [...]Il faut tâcher de leur donner plus de goût pour les histoires saintes[...] quoi qu'elles semblent allonger l'instruction, elles abrègent beaucoup et lui ôtent la sécheresse des catéchismes[...] Elle consistait à montrer, par la suite de l'histoire, la religion aussi ancienne que le monde, Jésus-Christ attendu dans l'Ancien Testament, et Jésus-Christ régnant dans le Nouveau, c'est le fond de l'instruction chrétienne.<sup>(44)</sup>

まず、グルナイユの『オネットフィーユ』は思春期以降の少女を対象としていると思われるのに対し、フェヌロンの『女子教育論』において読書についての記述があるのは第五章「間接教育」と第六章「子ども達に対する物語の使用法について」においてであり、これらの章の対象年齢は児童期であることを断っておかなくてはならない。

グルナイユの言う fable は「絵空事<sup>(45)</sup>」、つまり小説のことであり、彼はオネットな娘には無益だと考えている。彼が『オネット・フィーユ』を書いた 17 世紀前半には、小説や演劇は女性にとって「医学的」に危険視され、特に男女間の愛の表象は危険視されていた<sup>(46)</sup> のであるから、彼が、小説

を読むより「何も読まない方がずっとよい」と考えるのは当然であろう。この点に関しては、ポーリーヌが小説 *les romans*、戯曲 *les comédies* を読むことを肯定しているセヴィニエ夫人は、当時の社会の風潮と違った全く独自の意見を持っていたと言うことができるのである。

フェヌロンの薦める *fable* は「寓話<sup>(47)</sup>」を表している。フェヌロン自身も王子の帝王教育の為に、ラ・フォンテーヌを意識した動物寓話や妖精物語を含む『寓話集』（1690）を著しているが、ルイ 14 世治世の時代の寓話と聞いて先ず思い浮かべられるのがジャン・ド・ラ・フォンテーヌ *Jean de La Fontaine* の『寓話集』*Fables* (1668-95) であろう。フェヌロンの『寓話集』はラ・フォンテーヌを意識して書かれたものである。ラ・フォンテーヌ自身の「寓話による教育の意図」はどのようなものであったのだろうか。彼は『寓話』の巻の六、「羊飼いとライオン」冒頭部分において次のように述べる。

Les Fables ne sont pas ce qu'elles semblent être. Le plus simple animal nous y tient lieu de Maître. Une Morale nue apporte de l'ennui; Le conte fait passer le précepte avec lui. En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire, Et conter pour conter me semble peu d'affaire.<sup>(48)</sup>

セヴィニエ夫人は上に引用した手紙以外にも、たびたびラ・フォンテーヌの寓話を礼賛する手紙を娘に送っている<sup>(49)</sup>。ラ・フォンテーヌの寓話は人間のエゴイズムやおろかさへの風刺に貫かれているので子どもの夢をはぐくむ類の作品ではないが、動物を通して人間の生態を描くことがラ・フォンテーヌの目的であったし、その目的にセヴィニエ夫人やフェヌロンも共鳴し、寓話の読書や読み聞かせ、読後の会話を通しての道德教育効果も大いにあると認めていたと言えるであろう。

## おわりに

セヴィニエ夫人の書簡集全体に流れる主題は「全ての愛に対する母性愛の優位性」であるのは誰もが感じるところであろう。しかし夫人自身にとって手紙執筆の最大の目的は、最愛の娘との別離による悲しみや苦悩、娘との間の距離を滅却することであった。

偉大なる書簡作家、且つ教育者ともいえるセヴィニエ夫人を形作った大きな要素は、彼女の境遇であったと思われる。早期に孤児となったことにより広い年齢層の親族達と会話中心のコミュニケーションを充分にとりながら育ったことで、豊かな教養と共に社交性を身につけることができた。又、結婚後若くして未亡人になったことで独身生活を謳歌した。サロンの仲間達や、大の仲良しの友人であるラファイエット夫人とラ・ロシュフコーとの頻繁な交流や情報交換は、互いに持つ知見の贅沢なやりとりになっていたことだろう。以上のような背景から見てセヴィニエ夫人は、当時輩出した女子教育論者の聖職者達に引けをとらない教育論者でもあったと言えよう。

娘へのアドバイスは時に懇願調であり、時に命令調である。娘のグリニャン夫人はプロヴァンス地方の総督補佐官の妻としての任務、そして先妻の娘達を含む 5 人の子供たちの育児や貴族への縁

付けなどの母としての任務をこなしながら、母セヴィニエ夫人への孝心も欠かさず、手紙に返事を書き続けた。娘は、自分を溺愛する母からの直情的で情熱に溢れた文面に、息の詰まるような思いに苛まれることも多かったであろう。

しかし、母は娘に自分の分身たることを望み、自分が成就できなかった夢を託し、結婚後の娘の夫婦関係や親子関係にも介入する、そして娘はこうした母の重圧感に苛まれながらもその期待に応えようと努力する、という姿は、現代の多くの母娘にも容易に投影することができる。セヴィニエ夫人のように一男一女を持ちひとりで子育てをしている母親という存在は、17 世紀にしては珍しく、むしろ現代の家庭の母に似ているのだ。

書簡集の中に、今日も絶え間なく繰り返されている母娘関係が少しも色褪せず存在していることも、セヴィニエ夫人の手紙が絶えることなく愛され読み継がれている所以であろう。

## 注

本稿は拙論（慶應義塾大学修士論文 2011）の一部に加筆訂正したものである。

- (1) Roger Duchêne, *Chère Madame de Sévigné*, Gallimard, 1995, p.83.

前書きの後に収録された、シミアーヌ夫人からアメ・ニコラへの手紙からの引用である。  
« Lettres de Mme la marquise de Simiane à Monsieur le comte de Bussy en lui envoyant le choix qu'elle avait fait des lettres de Mme de Sévigné. Elle précise les conditions de ce choix et leur intérêt littéraire. »  
(Duchêne)

- (2) Roger Duchêne, *Naissance d'un écrivain Madame de Sévigné*, Fayard, 1997, p.297.

- (3) « Vous louez tellement mes lettres au-dessus de leur mérite que, si je n'étais fort assurée que vous ne les refeuilletterez ni ne les reliez jamais, je craindrais tout d'un coup de me voir imprimée par la trahison d'un de mes amis. [...] Et qu'est-ce que vous dites, ma chère enfant? »Aux Rochers, 15 février 1690. Madame de Sévigné, *Correspondance*, I-III, texte établi, présenté et annoté par Roger Duchêne, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972 (tome I), 1974 (tome II), 1976 (tome III), (以下、*Corr.* と略記) t.III, p.839.

- (4) Roger Duchêne, *op.cit.*, p.297.

- (5) *Ibid.*, p.255.

- (6) セヴィニエ夫人による回想である。「[...]vous disiez que vous étiez prisonnière, que vous étiez une princesse chassée de chez son père... Vous aviez neuf ans. » À Paris, lundi 15 janvier 1674 *Corr.* t.I, p.668.

- (7) Jacqueline Duchêne, *Françoise de Grignan, ou Le mal d'amour*, Fayard, 1985, p.11.

- (8) « Je n'avais retenu de dates que l'année de ma naissance et celle de mon mariage, mais sans augmenter le nombre, je m'en vais oublier celle où je suis née, qui m'attriste et qui m'accable, et je mettrai à la place celle de mon veuvage, qui a été assez douce et assez heureuse, sans éclat et sans distinction, mais elle finira peut-être plus chrétiennement que si elle avait eu de plus grands mouvements, et c'est en vérité le

- principal. »À Paris, mardi 17<sup>e</sup> juin 1687. *Corr.* t. III, p.300.
- (9) « Pour les jeunes veuves, elles ne sont guère à plaindre; elles seront bien heureuses d'être leurs maîtresses ou de changer de maîtres. » Aux Rochers, mercredi 12<sup>e</sup> juillet 1690 *Corr.* t. III, p.300.
- (10) le Ballet des Arts (1663), le Ballet des Amours déguisés (64), le Ballet de la Naissance de Vénus(65)
- (11) Jacqueline Duchêne, *op.cit.*, p.16.
- (12) « [...]Mais la demoiselle était une « insensible » et sa mère, petite-fille de sainte Chantal, avait de solides principes moraux. Les deux femmes s'accordèrent pour résister aux tentations du monde. » Roger Duchêne, *Madame de Sévigné, Lettres choisies*, Édition présentée, établie et annotée par Roger Duchêne, Gallimard, 1988. p.12.
- (13) Jean de La Fontaine, *Le Lion amoureux*, in *La Fontaine Œuvres complètes I. FABLES ET CONTES NOUVELLES*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p.137.
- (14) « La guillerette Sévigné est devenue la mère passionnée et douloureuse d'une fille dont elle aurait voulu faire son double et qui aurait eu les succès qu'elle n'avait pas réussi à obtenir à la cour. Tout avait, semble-t-il, bien commencé. » Roger Duchêne, *op.cit.*, p.11.
- (15) *Corr.* t. II, p.497.
- (16) *Corr.* t. III, p.378.
- (17) martyr は前引用文にも動詞 *se martyriser* (vous martyrisez) で使われ、コルネイユから着想を得ていると考えられる « Le verbe martyriser fait aussi songer à *Polyeucte* recommandant à Sévère d'aimer Pauline (IV, iv). » Duchêne, *Corr.* t. II, p.1335.
- (18) *Corr.* t. II, p.283.
- (19) Jacqueline Duchêne, *op.cit.*, p.311.
- (20) Roger Duchêne, *Madame de Sévigné*, Fayard, 2002, pp.260-261.
- (21) *Corr.* t. III, p.482.
- (22) Fénelon, *De l'éducation des filles* [Texte de 1696], dans *Œuvres*, édit. Par J. Le Brun, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, pp.139-149.
- (23) Elisabeth Badinter, *L'amour en plus - Histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)*, Flammarion, 1980. 邦訳はエリザベート・バダンテール『母性という神話』、鈴木晶訳、筑摩書房、1991、121頁。
- (24) Claude Dulong, *La vie quotidienne des femmes au Grand Siècle*, Hachette, 1984, p.121. 邦訳はクロード・デュロン『大世紀を支えた女たち』伊藤洋、野池恵子訳、白水社、1991、126頁。
- (25) *Corr.* t. III, p.607.
- (26) *Corr.* t. III, p.584.
- (27) Fénelon, *op.cit.*, pp.109-111, p.160.
- (28) フィリップ・アリエス『〈教育〉の誕生』、中内敏夫、森田伸子訳、新評論、1983、pp.165-172.
- (29) « Et l'italien, l'oubliez-vous? J'en lis toujours un peu pour entretenir noblesse. » Aux Rochers, dimanche

- 7° juin 1671. *Corr.* t. I, p.268.
- (30) *Corr.* t. I, p.276.
- (31) Bernard Raffari, *La culture de Madame de Sévigné*, Europe-Paris-Revue littéraire, Centre National du livre, 1996, p.70.
- (32) *Corr.* t. III, p.727.
- (33) François de Grenaille, *L'honnête fille où dans le premier livre il est traité de l'esprit des filles*, 1640, Édition critique établie, présentée et anotée avec variantes par Alain Vizier, Paris : H.Champion, 2003, p.355.
- (34) Fénelon, *op.cit.*, p.163.
- (35) グルナイユの見解について『オネット・フィーユ』の校訂者アラン・ヴィズィエ Alain Vizier はニコラ・ファレの honnêteté の概念への敬意ではないかと記す « Peut-être Grenaille sentait-il la nécessité de rendre hommage au lieu de naissance du concept moderne d'honnêteté? Faret recommandait aussi la connaissance des langues étrangères (*HH*, éd.1640, p.54). » François de Grenaille, *op.cit.*, p.355.
- (36) アラン・ヴィズィエはイタリア語学習についてのグルナイユの意見に対し、後にフェヌロンが反論することを示唆している。« Quelques années plus tard, Fénelon exprimera son désaccord avec cette thèse et condamnera l'apprentissage de ces langues au nom des vices qui leur sont irrémédiablement « attachés ». (*De l'éducation des filles*, Œ, I, p.163.) » François de Grenaille, *op.cit.*, p.355.
- (37) « Vos lectures sont bonnes. Pétrarque vous doit divertir avec le commentaire que vous avez ; celui que nous avait fait Mlle de Scudéry, sur certains sonnets, les rendait agréables à lire. » (Aux Rochers, dimanche 28 juin 1671) *Corr.* t. I, p.280.
- (38) « Elle avait la vivacité et l'enjouement de son père, mais beaucoup plus poli. » « Ce ne fut pas le plus grand bien qu'elle fit à Françoise de Sévigné : la bonne nourriture qu'elle lui donna, et son exemple, sont des trésors que les rois mêmes ne peuvent pas toujours donner à leurs enfants. » Marie-Hélène Sabard (Textes réunis par), *Mme de Sévigné vue par des écrivains de Bussy-Rabutin à Philippe Sollers*, L'école des lettres, 1996, pp.68-73.
- (39) Jacqueline Queneau, Jean-Yves Patte, *L'Art de vivre au temps de Madame de Sévigné*, NiL édition, 1996, pp.27-28.
- (40) *Corr.* t. III, p.810.
- (41) « L'éducation morale repose sur l'admiration des bons exemples, non sur la spéculation. Les valeurs ne se démontrent pas; elles se montrent. » Duchêne, *Corr.* t. III, p.1537.
- (42) Christiane Olivier, *Filles d'Ève ou la relation mère-fille*, Édition Denoël, 1990. 邦訳はクリスティアーナ・オリヴィエ『母と娘の精神分析 イヴの娘たち』大谷尚文・柏昌明訳、法政大学出版局、2003、4頁。
- (43) François de Grenaille, *op.cit.*, pp.366-367, p.375.
- (44) Fénelon, *op.cit.*, p.110, 118, pp.120-121.

- (45) « Fable, chose fausse; Cela sent extrêmement la fable. Parmi tant de fables raconter quelque vérité. »  
*Richelet.*
- (46) 片木智年『少女が知ってはいけないこと』、PHP 研究所、2008、124 頁。
- (47) « Fable, Discours qui imite la vérité, dont le but est de corriger agréablement les hommes. » *Richelet.*
- (48) Jean de La Fontaine, *Le pâtre et le lion*, *op.cit.*, p.209.
- (49) « Ne jetez pas si loin les livres de La Fontaine. Il y a des fables qui vous raviront, et des contes qui vous charmeront. [...] Il ne faut point qu'il sorte du talent qu'il a de conter. » À Paris, mercredi 6 mai 1671.  
*Corr. t. I, p.247.*

## 演劇史研究資料：トマス・プラッターが見た俳優たち

—1598～1599年：アヴィニョン、バルセロナ、パリ、ロンドン—

戸口民也

### はじめに

トマス・プラッター（2世）Thomas II Platter についてはすでに紹介したことがあるが<sup>(1)</sup>、改めて取り上げることにしたのは、エマニュエル・ル・ロワ・ラデュリ監修による『プラッターの世紀』全3巻が刊行されたからである。

- Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Siècle des Platter 1499-1628, Tome I Le mendiant et professeur*, Paris, Fayard, 1995.
- Emmanuel Le Roy Ladurie (Présenté par), *Le voyage de Thomas Platter 1595-1599 (Le Siècle des Platter II)*, Texte traduit par Emmanuel Le Roy Ladurie et Francine-Dominique Liechtenhan, Introduction et commentaire historique par Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris, Fayard, 2000.
- Emmanuel Le Roy Ladurie (Présenté par), *L'Europe de Thomas Platter : France, Angleterre, Pays-Bas 1599-1600 (Le Siècle des Platter III)*, Texte traduit par Emmanuel Le Roy Ladurie et Francine-Dominique Liechtenhan, Introduction, commentaire historique et notes par Emmanuel Le Roy Ladurie, Postface de Francine-Dominique Liechtenhan, Paris, Fayard, 2006.

『プラッターの世紀』の主人公はプラッター家三代一初代である父トマス Thomas<sup>(2)</sup> (1499-1582)、トマスとその最初の妻とのあいだに生まれた息子フェーリクス Felix (1536-1614)、そして老境に入った父トマスと二度目の妻とのあいだに生まれた息子トマス Thomas (1574-1628) の3人である。第1巻では父トマスと息子フェーリクスの親子二代の物語が伝記風に展開される。父トマスは極貧のうちに幼少年期を送り、山羊飼いや放浪学生の生活を経て、綱造りの職人として働くようになる。そして厳しい労働の傍らギリシア語やヘブライ語を学び、紆余曲折を経てバーゼル Basel（フランス語ではバール Bâle）に居を定め、そこで印刷業者と教授を兼ねるようになる。やがて城のギムナジウムの校長となり、「そこで多くの高位の人々の子弟を教育し、多くの博士や学者、所領の領民や所領を支配する貴族の子弟や裁判所の判事や市参事会員となった者たちを育てたのである<sup>(3)</sup>。」息子フェーリクスは1552年から57年までフランスのモンペリエ Montpellier 大学で医学を学び、バーゼルに戻ったあと博士の学位を取得し、やがて医学教授、バーゼル市専属医師となる。

もう一人の息子トマスのことは第1巻の最後に簡単に触れられるに過ぎないが、彼も兄フェーリクスと同様、モンペリエに行って医学を学び、バーゼルに戻った後は大学医学部教授から学部長、さらには総長となった。『プラッターの世紀』第2巻と第3巻にはこの息子トマスの旅行記が収められている。これは彼がモンペリエに向かう旅にはじまり、学業を終えて故郷のバーゼルに帰るまで、

1595年から1600年のあいだに訪れたスペイン、フランス、ネーデルランド、イギリス各地のさまざまな様相を観察し綴った記録である。

この旅行記の中には、1598年10月から12月にかけてアヴィニオンに滞在した折に見たイタリア人劇団のこと、1599年1月末から2月初めにかけて訪れたバルセロナで見た劇のこと、1599年8月にパリで見たヴァルラン・ル・コント Valleran Le Conte 劇団の芝居や観客のこと、1599年9月にロンドンで見た劇のことなどが書かれている。フランス・ヨーロッパ演劇史研究の貴重な資料ともいえるテキストなので、該当する部分を翻訳し、あわせて仏訳テキストも掲載することにした。なお、トマスは俳優たちのことだけではなく、大道芸人の軽業や曲芸、動物の芸、奇形を売り物にする見世物、闘鶏や熊いじめ bear baiting などのスペクタクルにも関心を示し、かなり詳しく説明していたりもする。ただし、その部分は簡単な紹介にとどめ、翻訳も仏訳テキストも掲載せず、該当ページを示すにとどめた。

\* \* \* \* \*

#### アヴィニオン Avignon : 1598年10月27日～12月24日

アヴィニオン滞在中、私はしばしば多くの外国人俳優を見たが、そのほとんどがイタリア人だった。なかでもヤン・ブラゲッタ Ian Bragetta あるいはジャン・ブラゲット Jean Braguette<sup>(4)</sup> とかいう俳優は、掌球場 jeu de paume に演壇 estrade<sup>(5)</sup> をつくり、2人の女優と4人の男優とともに、実に面白くおかしい劇 comédie<sup>(6)</sup> を上演していた。何度も繰り返し、私はその芝居を見に行ったが、たいていは長びいて夜まで続いたので、最後はろうそくをつけねばならなかった。一度などは、いまでも覚えているが、いろいろと愉快な話を演じたなかで、俳優の一人がありとあらゆる動物や鳥の鳴き声を、それも口に小さな笛をくわえただけで、見事に真似てみせたことがあった。彼はその笛を巧みにあやつり、口の中で動かしていたが、そうするのに舌を使うだけで、手は全く使わなかった。同じく、また別の折には、彼は幕の後ろで若い娘の首を切り、そのあと彼が幕を引くと、なんと首が長椅子の上に置かれた壺にのっていたのである。首を切られた女優はといえば、両腕をたらして長椅子の両側でぶらぶらと動かし、そうやってたしかに首が切られていることを示していた。もしもあのイタリア人俳優がそこで使った巧みな技を知らなかったら、おかしなトリックだと思わされてしまっただろう。だが実際には、いかなる魔術を使ったわけでもなかった。彼らはまた実にしゃれた田園劇、つまり羊飼いの劇も上演していた。彼らはパンタローネやザンニの役も優雅に演じていた、それも台詞だけでなく、踊りや身振りをまじえたり飛び跳ねたりしながら魅力たっぷりに演じたので、みなは笑い、喜んでそれを見ていた。彼らはイタリア語を話していたが、時折ラングドック言葉を少しまぜたりして客を楽しませていた。さらに、彼らの中には素晴らしい音楽家もいて、歌にあわせてハーブやヴィオールやリュートでうっとりするような音色を響かせたので、それに魅了された人も多かった。

それでもしばらくすると、彼らは客足が遠のいてきたのに気付いた。ところが彼らは、劇場とし

て使っていた掌球場のために非常に高い賃貸料を払わねばならなかった。それで彼らはシャンジュ広場 Place au Change と呼ばれるアヴィニオンの公共広場に場所を移し、そこに長い演壇を設け、昼食後、一人ずつ全員が壇上に登ってそこに並んで陣取った。彼らはしっかりと蓋がしまった木箱を壇上の脇に置き、その舞台で2時間ほどのあいだ、大勢の人が集まって肘をつき合わせるほどになるまで実に滑稽な劇を演じたが、観客の数はその時々で100人から500人くらい、場合によっては1000人にもなった。頃は良しとなったところで、座長のザンニが木箱を開けると、仲間の一人で博士の服を着て傍らにいた役者が甲高い声で、「その中にはどういう品物が入っているのだ？」とたずねた。それに応じてザンニは身を起こし、滔々とまくし立てはじめた。「わたしはトルコから戻ってきました。あの国で貴重な薬を買ってきましたし、効果てきめんの調合法もたくさん教えてもらいました。」そしてさらに、アヴィニオンの町については良い評判をいろいろと聞いておりますし（といいながら精一杯褒めちぎり）、わたしもずいぶんと良くしていただきました。ですから感謝のしるしとして、またアヴィニオンの皆様方の助けにもなればと思い、秘術と妙薬をおゆずりしようと考え次第でございます、と付け加えた。

そしてすぐさま木箱から鉛色の膏薬がいっぱい詰まった小箱を取り出し、容器を開けて中の薬を手や顔や体のさまざまな部分に塗り付け、匂いを嗅いでから、脇にいた様々な衣装をまとい仮面をつけた役者たち皆に、匂いを嗅いでよく調べてみるようにと水を向ければ、彼らは皆、これは素晴らしい、実に有り難い薬だと口をそろえて言うのである。ところが、いやそうではないと唱えるものがある。博士がザンニと論争をはじめ、彼を浮浪者扱いし、その薬はただのバターだと断言する。つまり、そんなのは信用ならんと言いつのるのである。ザンニもまたこれに応じて次から次へと反証を繰り出し、博士の理屈を粉碎する。こうしてザンニと博士はしばらくのあいだ言葉による戦いを面白おかしく繰り広げるが、最後は博士が黙り込み、ザンニの勝ちとなった。あとはもう俳優たちが実に魅力的に歌いながら楽器を奏でるばかりとなるのだが、それがまたなんとも楽しいのである。

そうこうした後、ザンニは木箱から商売ものである例の妙薬を詰めた小箱を数百個取り出し、売りつけにかかる。改めて大声で薬の効能を述べたてつつ、この小箱一つひとつが銀貨100クラウン *couronne* [=トゥール貨300リーヴル *livre tournois*] したのです、しかもこのために費やした苦労や労力は別にしてなのですよ、と言うのである。でも、今回はこの品物を一箱10クラウンでお売りしましょう、実にお安いですよ、私には高くつきましたが、お客様にとっては金銭的にもお得な買い物でございます。これをお求めになりたい方は、ハンカチにお金を包み、私の方に投げただけで結構です。そう彼が言っているあいだに、間奏曲としてほんの短い時間、あらたに楽器が演奏される。それから博士がまた口を挟み、「お前の言う一箱の値段は高すぎるぞ」と相棒のザンニに言うのである。だから、その半分にして一箱5クラウン [=トゥール貨15リーヴル] ではどうだ、と言ったところで一瞬沈黙し、それからさらに値段を半分に下げさせるが、それからまたその50%と言い、そうやってついには一箱1ステューバー *stüber* までいってしまった。1ステューバーとはつまりフランスのトゥール貨1スー *sou tournois* である[言いかえれば1クラウンあるいは1エキュ

écu の 60 分の 1 にあたり、またトゥール貨 1 リーヴルは 20 スーであるから、1 リーヴルの 20 分の 1 でもある。1 ステューバーといえ、スイスの 1 バツェン batzen の半分にあたるだろう。さてすると今度はザンニが声を荒立てる。すでに大幅な譲歩をしたつもりだ、私の薬にはそれだけの値打ちが十分ある。そうではあるが、アヴィニオン市民の皆様方のお気に召したくもある。「だから、10 クラウンではなく、5 クラウンでもなく、2 クラウンでも 1 クラウンでも半クラウンでもなく、10 スーでも 5 スーでも 2 スーでもなく、この際ですから思い切って、この小箱一つだけならたったの 1 ステューバー [=トゥール貨 1 スー] といたしましょう！ 一つほしい方は、私の方にハンカチを投げてくださいるだけで結構です。最初にそうしてくださった方には一箱ただで差し上げましょう。」それを聞いて客たちはすぐさま演壇に向かって、1 ステューバーあるいは 1 スーを中に入れて結んだハンカチを一斉に投げる。それを受けるや否や、ザンニと博士は金を取り出してからハンカチに薬箱を包み、あとは送り主一人ひとりに薬を包んだハンカチを返すだけである。そして時々、御婦人方がその箱を受け取る時には、俳優たちはそこに恋文を結びつけ、いづどこでお会いいただけるか尋ねるのだった。こうした商売では、この類のことがよく行われるのである。

このイタリア人俳優たちは、人から金を巻き上げるため、いろいろなことをする。数百個の小箱を売った後も、ザンニには客に「売りつけ」ねばならないものがまだそれ以上にある。だからもっと努力しなければならないのだ。ショーの最後で、彼はもう一度観客にお知らせする。「一箱ほしいという方は、どうぞ私にお金を投げてください。もう 1 ダースほどしか残っていませんし、おゆずりできるものはもうこれ以上はありませんから。それから、明日はまた別のものをお売りすることにします。」

次の日の昼食後、イタリア人たちはまた演壇に登る。壇上には 7 人いて、まずは楽しい劇を演じ、それからザンニがこれから売ろうとする品物を見せる。それはたぶん菌磨き粉で、良い匂いがする――ただし粉を包んでいる紙から匂っているだけだが。それから、痒や足の魚の目に効く薬だとか、ヴェネチアの石鹸だとか、歯の痛みに効くものだとか、香りがする粉だとか、香水だとか、そういった類の品物である。博士とザンニはそれらのことで互いに言い合い、それからザンニは商品を並べて、どれも一つ 1 ステューバー [=トゥール貨 1 スー] で売るのである。

時折、彼らの手品のことが印刷された反故紙を売りに出すこともある。それから、皆の前で、客をもっとも笑わせるような手品を演じて見せる。最後に、その反故紙をトゥール貨 1 スーで売るのに成功すると、ザンニはただ次のようにだけ言う。「ここに書かれていることは大変難しいので、読み取ることができないかもしれません。ですから、もしもそこに書いてあることがどうしてもわからないという方は、私の宿までどうぞおいでください、ご説明いたします。さらに、ほかの素敵な秘密の手品も 1 ペニヒ pfennig でお教えいたしましょう。」

こうした方法とか似たようなやり方で、彼らはなにがしかの金を儲けたりすることがあるが、そういうことはめったに起こらない。というのも、彼らには浪費癖があるからだ。そして、もう稼げなくなりはじめたとわかったとき、彼らはそこを引き払い、別の町に行く。そうやって、彼らは世界のあちこちを旅し、浪費を慎む。貯金しようと思えば、時には実際にながりの金をためることも

できるのである。こうした出来事はたくさんあって、他にも素晴らしい娯楽 *jeux* やダンスもここでは行われるが、すべてを書き記すことは不可能である。

Pendant mon séjour en Avignon, j'ai souvent vu jouer nombre de comédiens étranges[*sic*], la plupart du temps italiens ; en particulier un certain Ian Bragetta, autrement dit Jean Braguette : il mettait en scène, sur une estrade, dans une salle du jeu de paume, des comédies très drôles et divertissantes, avec deux actrices et quatre acteurs. À plusieurs reprises, j'ai assisté à ce spectacle : il se prolongeait en général jusque dans la nuit, si bien qu'on devait finir la soirée aux chandelles. Une fois, je m'en souviens, entre autres épisodes récréatifs, l'un de ces comédiens parvenait à imiter le cri de toute sorte de bêtes et d'oiseaux, rien qu'avec un petit sifflet qu'il avait dans la bouche. Il manœuvrait le sifflet et le faisait bouger à l'intérieur de la cavité buccale ; il s'aidait, pour cela, de sa seule langue et sans le secours des mains. *Item*, en une autre occasion, il coupa la tête d'une jeune fille derrière un rideau ; ensuite il a tiré le rideau et voilà que la tête se tenait bien droite dans un pot, lui-même posé sur un banc ; quant à l'actrice décapitée, elle laissait pendre ses deux bras qu'elle agitait de chaque côté du banc, de sorte que le cou apparaissait bel et bien tronqué. Si l'on ne connaissait pas l'astuce technique que l'Italien avait employée pour la circonstance, on était obligé de croire qu'il y avait là un truc tout à fait incorrect. Et pourtant, dans les faits, nulle sorcellerie n'était à mettre en cause. Ils donnaient aussi de très jolies pastorales, autrement dit comédies de bergers. Ils interprétaient également d'une façon gracieuse les rôles de Pantalon et de Zani, non seulement avec des mots, mais aussi sur le mode charmant : ils s'exprimaient par des danses, des gestes et des sauts — tout le monde riait et regardait cela avec plaisir. Ils parlaient en italien et aussi, de temps en temps, ils assaisonnaient leurs discours d'un peu de langage languedocien. On trouvait parmi eux, en outre, d'excellents musiciens, grâce à quoi ils pouvaient accompagner leurs chants, en un style délicieux, au son de la harpe, de la viole et du luth. Nombreux étaient ceux qui s'émerveillaient.

Au bout de quelque temps, ils se sont aperçus que la foule finissait quand même par déserrer leurs spectacles de comédie. Or ils étaient obligés de payer un loyer très cher pour le jeu de paume qui leur servait de théâtre. Ils se sont donc installés sur la place publique d'Avignon, appelée place au Change. Ils y ont disposé une longue estrade, sur laquelle ils se sont postés, après le repas de midi, tous ensemble sur les planches, l'un près de l'autre ; ils ont placé une caisse bien close, à leurs côtés, sur cette même estrade. Pendant un couple d'heures, sur cette scène, ils ont joué une comédie très drôle, jusqu'à ce qu'ils constatent qu'une grande foule de peuple était rassemblée là, au coude à coude ; on y dénombrait, selon les cas, entre cent et cinq cents personnes, ou même mille spectateurs. À ce moment, Zani, qui était leur patron, a ouvert la caisse et l'un de ses camarades, habillé en docteur, qui se trouvait debout à ses côtés, l'a interrogé d'une voix claironnante : « Qu'est-ce qu'il y a là-dedans, en fait de marchandises ? » En réponse, Zani s'est redressé, et il a commencé à débiter un beau discours : « Je reviens de Turquie ; dans ce pays, j'ai acheté de précieux médicaments et l'on m'a enseigné quantité de recettes occultes. » Il ajoutait qu'on lui avait tenu tant de favorables propos sur cette ville d'Avignon (dont il fit en même temps le plus pompeux éloge) et qu'il en avait reçu tellement de bienfaits ! Il voulait donc, en signe de gratitude, et pour venir en aide aux Avignonnais, leur communiquer les secrets de son art comme de

ses remèdes.

Et, sans plus tarder, le voilà qui tire de sa caisse une petite boîte pleine d'onguent plombé ; il ouvre ce récipient, se frotte les mains, le visage et d'autres endroits du corps avec cette pommade, la flaire ; il en donne aux personnes qui sont à ses côtés, toutes déguisées et joliment masquées, pour qu'elles la sentent et l'inspectent : elles affirment toutes qu'elle est excellente, précieuse. Mais une voix discordante s'élève, quand même ! C'est le docteur qui se met à polémiquer contre Zani, le traite de vagabond, lui déclare que sa pommade, c'est simplement du beurre ; bref, il la discrédite le plus possible. Zani a[*sic*] son tour reprend la parole, et démolit les raisonnements de son adversaire doctoral avec une pléthore d'arguments. Zani et le docteur continuent ainsi pendant un bon moment leur joute verbale l'un contre l'autre, d'une façon tout à fait grotesque, jusqu'à ce qu'au bout du compte le docteur se taise, et Zani finit par avoir le dessus. Ils n'ont plus alors qu'à jouer de leurs instruments de musique, d'une manière fort charmante, tout en chantant : c'est un délice.

Sur ces entrefaites, Zani sort de sa caisse quelques centaines de petites boîtes de cette pommade dont il tient boutique ; il a l'intention de les vendre. Il entreprend d'abord de vanter à grands cris sa pommade. Chacune des petites boîtes à pommade lui a coûté cent couronnes [= trois cents livres tournois], affirme-t-il, non compris le travail et la peine qu'il a dû fournir à ce propos. Mais il annonce que, maintenant, il veut bien vendre cette marchandise à dix couronnes la boîte. C'était très bon marché, car cela lui avait coûté très cher, et le client pouvait donc s'y retrouver tout à fait, financièrement parlant. Celui qui voulait acquérir une boîte n'avait qu'à lui lancer son mouchoir avec l'argent dedans pour l'emplette. Entre-temps, nouvel intermède de musique instrumentale, juste un petit moment. Et puis le docteur reprend la parole : « Ce que tu demandes pour une boîte est trop élevé », dit-il à son compère Zani. Et du coup le docteur veut encore couper la poire en deux, à raison de cinq couronnes la boîte [= quinze livres tournois], puis il se tait un court instant, et le voilà qui fait baisser d'abord le prix de moitié ; puis à nouveau de 50 %, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on en arrive à un *stüber* la boîte ; un *stüber*, c'est-à-dire un sou tournois français [en d'autres termes la soixantième partie d'une couronne — ou d'un écu, cela revient au même ; ou encore la vingtième partie d'une livre tournois, laquelle vaut vingt sous]. Un *stüber* ou un sou tournois, ce qui ferait la moitié d'un *batzen* helvétique. Et voilà Zani qui à son tour hausse le ton. Il déclare qu'il pense avoir déjà fait beaucoup de concessions, et que ses pommades valent bien ça. Et pourtant il veut plaire à la bourgeoisie d'Avignon. « Donc ce ne sera pas dix couronnes, ni cinq couronnes, ni deux, ni une, ni une demi-couronne, ni dix sous, ni cinq sous, ni deux, mais bel et bien, dit-il, un seul *stüber* [= un sou tournois] pour une seule de mes petites boîtes ! Quiconque en désire une, il n'a qu'à me jeter son mouchoir. Le premier à le faire aura une boîte gratuite. » Aussitôt les spectateurs jettent leurs mouchoirs en masse sur l'estrade, dans lesquels ils ont noué le susdit *stüber* ou sou. Dès réception, les deux compères récupèrent les sous, puis ils enveloppent la boîte à pommade dans le mouchoir, et ils n'ont plus qu'à retourner le mouchoir ainsi lesté à chaque envoyeur. Et puis, de temps en temps, quand des dames réceptionnent une boîte de ce genre, les comédiens y ont attaché un billet doux pour savoir où l'on peut les rencontrer, et à quelle heure. Il y a beaucoup de telles pratiques utilisées dans ce genre d'opération.

Tous ces Italiens ont quantité de choses à faire pour exploiter les gens. Quand Zani a vendu quelques centaines de ses boîtes, il lui en reste encore davantage à « refiler » aux clients ; il est donc obligé de faire plus d'efforts. En fin de séance, il avertit les spectateurs encore une fois : « Que celui qui désire une boîte me lance son paquetage de monnaie, car il ne me reste qu'une douzaine de ces boîtes et ensuite il n'y en aura plus de disponible. Et puis, demain, je vendrai autre chose. »

Le lendemain, après le repas de midi, les Italiens montent de nouveau sur l'estrade, « en banque ». Ils sont au nombre de sept sur l'estrade : d'abord, ils jouent une belle comédie ; ensuite, voilà Zani qui exhibe les denrées qu'il va mettre en vente : ça peut être une poudre dentifrice, et qui sent bon — le parfum ne provenant pourtant que du papier qui contient la poudre ; ou encore c'est un remède contre les verrues, ou contre le cor aux pieds ; ou du savon vénitien ; ou des produits contre les maux de dents, ou de la poudre parfumée, ou des eaux de senteur, ou des produits du même genre. Le docteur et Zani disputent l'un avec l'autre à leur propos ; ensuite, Zani étale ces marchandises et il les vend communément à raison d'un *stüber* [= un sou tournois] pour chaque article.

De temps à autre, ils mettent en vente également des paperasses imprimées sur lesquelles sont décrits leurs tours de passe-passe ; et puis, devant tout le monde, ils font une démonstration de celles qui prêtent le plus à rire. Enfin, quand ils ont réussi à vendre ces papiers pour un sou tournois, Zani se borne à déclarer : « De telles écritures peuvent être trop difficiles à déchiffrer. Alors, si quelqu'un ne parvient pas à comprendre ou à apprendre ce qu'il y a là-dedans, cette personne n'a qu'à se rendre dans mon auberge, et là je lui expliquerai la chose ; et par ailleurs je lui révélerai bien d'autres tours de passe-passe, beaux et secrets, moyennant un pfennig. »

Avec ces méthodes et d'autres du même genre, il leur arrive de gagner quelque argent, bien que cela se produise rarement, car ils ont tendance à beaucoup gaspiller ; et quand ils voient que leurs artifices commencent à ne plus payer, ils se tirent de là et s'en vont dans une autre ville. Alors ils voyagent de par le monde, et ils s'abstiennent de gaspillages monétaires : s'ils veulent faire des économies, ils peuvent parfois effectivement mettre pas mal d'argent de côté. Il y a beaucoup d'événements de cette sorte ; d'autres jeux merveilleux ou des danses y ont lieu, mais on ne peut pas tous les décrire par la plume.

— *Le Siècle des Platter II*, p. 386-391.

バルセロナ Barcelona : 1599年1月28日～2月4日

バルセロナで特筆すべき娯楽の一つが観劇である。そのために特別な場所すなわち劇場 *des theatra* がつくられ、皆がそこで演じられる劇を見ることができ、俳優たちは演壇上で自分たちの仕事をする。客が大勢いるときは、救貧院 *hôpital* に収容されている身寄りのない少年たちがゆったりと座れる椅子をたくさん運んで来て、座席がない地面に据える。身分のある人々はそこに座り、少なくとも一人あたり半リアル *demi-réal* 払うが、これは1バツェン *batzen* より少し高い額である。なかにはそれよりも高い額を払う人たちもいる。それが1年間まとまると非常に大きな収入となり、受領者である救貧院はその金をもっとも有効に使う。というのも、救貧院の資産は椅子だけではなく、劇場が

らも賦課金 *redevance* を徴収するからである。劇やその他の娯楽が演じられているあいだにも施しとして金が集められるが、こうした楽しみに払う金があるのなら、貧しい人々のことも忘れてはならないというのがその趣旨である。

バルセロナには実際に非常に大きくて立派な救貧院がある。私はそれを見て感嘆した。まさに壮麗な建物である。しかし、人から教えてもらったのだが、この施設には安定した確実な収入源がなく、またスペインの他の施設も同様とのことである。バルセロナでも他の場所でも、こうした施設はいずれも私が今しがた触れたような劇の収入でかなりの額を稼ぐ。残りは上流階級に属する金持ちたちが毎日のように大量の肉やパンやぶどう酒や金を提供するので、これら救貧院には足りないものはなく、あり余るほどである。

演劇活動に使われるこれらの場所で、私はスペイン人によって演じられるしゃれた劇をいくつも見た。劇はありとあらゆる種類の不可思議な話を題材とし、実に巧みにつくられている。ある日、こうした劇を見に集まった観客のうちの誰かが、高価なダイヤモンドがはめ込まれている指輪をなくすということがあった。そこで、指輪を見つけ出すために、全員が手を握ったままおがくずを入れた手桶に手を入れ、それから手を開いて桶から出すようにと、厳しいお達しがあった。そして、全員がそれをした後、指輪は手桶の底で発見されたのである。

À Barcelone, l'un des divertissements les plus marqués, c'est le spectacle des comédies. Pour elles on a construit des lieux spécialisés, autrement dit des *theatra*, dans lesquels tout le monde peut voir les pièces qu'on y joue, et la façon de les jouer ; les comédiens font leur métier d'acteurs sur une estrade. Quand il y a beaucoup de monde, les jeunes garçons orphelins qui sont pensionnaires de l'hôpital apportent beaucoup de sièges confortables et les installent sur le sol, là où il n'y a pas de siège. Les gens distingués s'assoient là-dessus ; ils paient au minimum un demi-réal par personne, c'est-à-dire un peu plus qu'un *batzen* ; et même plusieurs déboursent une somme supérieure. Tout cela, en une année, constitue un très gros revenu ; l'hôpital, qui en est récipiendaire, fait le meilleur usage de cet argent ; car la fortune des hôpitaux n'inclut pas seulement les sièges des spectateurs, mais aussi les théâtres eux-mêmes, sur lesquels ils prélèvent une redevance. Pendant les représentations théâtrales des comédies et autres divertissements du même genre, on fait également la quête au titre des dons d'aumône ; le but de ces collectes monétaires étant de bien rappeler aux spectateurs que, si l'on n'hésite point à dépenser de l'argent pour de tels spectacles, il ne faut pas pour autant oublier les pauvres.

À Barcelone, il y a en effet un hôpital, qui est très grand, très bien bâti. Je l'ai vu et je l'ai beaucoup admiré : il est vraiment somptueux. Et pourtant, on m'a fait savoir que cette institution n'a pas de revenus constants et assurés ; il en va de même des autres établissements hospitaliers en Espagne. Les uns et les autres, à Barcelone comme ailleurs, gagnent pas mal d'argent avec les recettes des spectacles auxquelles je viens de faire allusion. Pour le reste, les gens riches, appartenant à la haute société, leur fournissent journellement une si grande quantité de viande, de pain, de vin, d'argent, etc., que dans ces hôpitaux on ne manque jamais de rien, et même il y a du surplus.

Dans ces places consacrées aux activités théâtrales, j'ai vu de jolies comédies jouées par des Espagnols.

Elles sont pleines de finesse, et fondées sur toute espèce d'histoires extraordinaires. Il est arrivé certain jour qu'un diamant précieux, monté sur un anneau, s'est perdu dans une assemblée de spectateurs de cette espèce de représentation théâtrale. Afin de le récupérer, on a incité tout le monde avec des paroles menaçantes à plonger la main fermée dans un baquet qui contenait du son, et ensuite ces mêmes personnes l'ont retirée ouverte. À la fin des fins, quand tout le monde y est passé, l'anneau s'est retrouvé au fond du baquet.

— *Le Siècle des Platter II*, p. 447-448.

[このすぐ後に、段落を新たにして、バリユタン Barutin という名のフランス人が、綱の上で見事な曲芸を演じて見せる様子が詳しく述べられている。— *Ibid.*, p. 448-450]

#### アンジェ Angers : 1599年5月22日

[トマスは、アンジェで5匹の猿を連れて芸人が、猿たちに踊りやさまざまな芸をさせるのを見たことを記している。— *Le Siècle des Platter III*, p. 47.]

#### パリ Paris : 1599年7月28日～8月10日

[以下のテキストは8月7日と8月8日の日付がある文章の間に収められている。トマスは8月7日にグレーヴ広場 place de Grève で見た処刑のことを書いた後、パリ市庁舎 Hôtel de Ville やブルボン公、ヌヴェール公、ロレーヌ公、コンデ公などの邸宅について語り、それに続いてオテル・ド・ブルゴーニュ座 Hôtel de Bourgogne で見た劇のことを書いている。]

[...] オテル・ド・ブルゴーニュ座では、アンリ4世国王がヴァルラン Valeran という俳優<sup>(7)</sup>を抱えている。彼は毎日、食後に、フランス語の韻文による楽しい劇を演じている。劇が終わるや否や、彼が出てきて笑劇を披露し、さまざまな人々をやり玉にあげてゆく。そこで取り上げられるのはパリや他の場所で起こる色恋沙汰や奇抜な話である。彼はそれを巧みに、目に見えるように語るのだ！ これをするために、彼は何人かの俳優に共演させる。ヴァルランは韻文ではなく散文で表現する。彼の語りには実に滑稽な言い回しや冗談がつめこまれているので、みな大笑いせずにはいられない。とくにそこで演じられていることが、どういう事件か、あるいは誰に起こったことかなど、すでに前もっていくらか知っている場合はなおさらである。というのも、パリで起こるおかしなことは何であれ、露見するやいなや、ヴァルランに伝えられるからである。それを彼は色事の劇に仕立てる。すると、最初の出し物であるもつとまじめ劇が終わった後に演じられるこの卑俗な笑劇を目当てに、大観衆が劇場に押しかけるのである。そのうえ、彼には即興の才能が大いにあって、最初に演じる劇にも即興を盛り込むのである。彼は劇を一段高くなった演壇で演じる。そのまわりには壁掛けがかけられている。劇場は非常に広い。観客のうち、庶民は半額を払うが、立ったままでいなければならない。反対に、倍額を払う客はギャラリーやバルコニーのボックス席に登ることができる。そこで彼らは座ることができるし、立ったままでいてもいいし、あるいは手すりに肘をつけて見下ろせば舞台が実によく見えるのである。ご婦人たちが先に触れたヴァルランの芝居を見に来たとき陣取るのもそこである。毎日さまざまな数の人々が劇を見に、また聞きに、この劇場に

やってくる。劇は実に長い時間、夜になるまで続くので、松明がともされる頃になってようやく終わることもしばしばである。しかも、この町には、常時、他の俳優たちや軽業師、大道芸人、曲芸師、芸人、楽師たちが大勢いる。彼らはほんとうに素晴らしいことをやってのけ、妙技を披露するのだ。彼らはある通りから別の通りへと絶え間なく移動する。一日のあいだ、時には何日ものあいだ、町のある地区にいる。彼らはそこに現れ、手を打ちならして客を集め、そうやって金を集めるのである。そしていずれ、その地区の人々からもう十分金を搾り取ったと思うときがやってくる。すると彼らはパリの別の地区に行き、以下同じように、そうやってたんまり金を稼ぐまでとどまるのである。私はパリで、こうした類の人間たちについては、実にたくさん目にし耳にした。というのも、パリの人々は何か変わったことがないかと絶えず待ち構えているので、この好奇心の塊のような市民たちはバドー badauds [原文でフランス語が使われている] と呼ばれている。この首都の人口は大変な数である！ だから、どんな人であれ、したり見せたりできるような何か変わった奇妙なものをもっている人間なら、このあたりまでやってきさえすれば、あとは急いでパリに行き、あれやこれやの方法で金を集めればよいのである。

こうした人々のほかに、国王の俳優たちの競争相手であるイタリア人やイギリス人の俳優たちもパリにやってきて、彼らのうちの誰それかと協力して演じたりする。また時には、どこか特別な場所を借りて劇を上演することもある。そのことは私自身が他のいくつかの場所で実際に見て聞いたことなので、保証してよい。

[...] À l'hôtel de Bourgogne, le roi Henri IV a engagé un comédien nommé Valeran. Il joue tous les jours, après le repas, une amusante comédie en vers français. À peine est-elle finie... le voilà qui se met à débiter une farce où il médit du tiers et du quart ; et cela à propos des intrigues d'amour ou de maquereautage et autres anecdotes farfelues qui se déroulent à Paris ou ailleurs. Il raconte ça avec art, avec précision ! Il se fait accompagner, pour ce faire, par plusieurs acteurs. Valeran ne s'exprime pas en vers, mais en prose. Ses récits sont entrelardés de blagues, de tours tellement comiques qu'on ne peut pas s'empêcher de se fendre la gueule, surtout quand on dispose déjà de quelque connaissance antérieure, s'agissant de l'événement ou de la personnalité à qui c'est arrivé. Car tout ce qui se passe d'extraordinaire à Paris, à peine c'est divulgué, on le fait savoir à Valeran. Il en tire une pièce théâtrale de gaudriole. Une énorme foule de peuple accourt alors dans sa salle de spectacle, afin de pouvoir entendre la grosse farce en question, après la fin d'une comédie plus sérieuse qui a ouvert la représentation. En outre, il a beaucoup de facilité pour ajouter des improvisations qu'il interpole dans cette initiale comédie, elle aussi. Il joue ses pièces sur une estrade surélevée, autour de laquelle sont accrochées des tapisseries. Ça se passe dans une très grande salle. Parmi les spectateurs, les gens du commun paient moitié prix, mais doivent rester debout. En revanche, les spectateurs qui s'acquittent d'un double tarif, on leur permet de monter dans diverses galeries et balcons. Là, ils peuvent s'asseoir, ou rester debout eux aussi, ou encore ils s'accourent sur une rampe, et comme ça ils ont une magnifique vue plongeante sur la scène. C'est là aussi que les dames ont l'habitude d'être spectatrices du Valeran précité. Chaque jour vient un monde fou dans ce théâtre pour voir et entendre les comédies ; elles durent jusque fort avant dans la nuit, si bien qu'à

mainte reprise elles ne se terminent qu'à la lumière des torches. Par ailleurs, il y a aussi en permanence dans cette ville quantité d'autres comédiens, saltimbanques, jongleurs, ingénieurs, artistes, musiciens... Ils font de vraies merveilles, ou se livrent à des exhibitions fort ingénieuses. Ils vont sans arrêt d'une rue à l'autre. Pendant un jour ou même plusieurs journées, ils sont dans un quartier de la ville. Ils s'y produisent, ils tapent des mains pour attirer le client et, du coup, ils ramassent des pécunes. Un moment vient où ils pensent que les habitants du secteur ont suffisamment craché au bassin. Dès lors, ils se rendent dans un autre quartier de Paris, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'ils aient ramassé de la sorte une grosse somme monétaire. J'en ai vu et entendu à Paris de très nombreux, quant à ce genre de personnages. Car les Parisiens sont sans cesse à l'affût des choses étonnantes, si bien qu'on donne à ces citoyens, curieux de tout, le nom de badauds [en français dans le texte]. La population de cette capitale est tellement vaste ! Et c'est la raison pour laquelle quelque individu que ce soit qui a quelque chose de bizarre, d'étrange à faire ou simplement à montrer, eh bien ! ce quidam, pour peu qu'il vienne dans la région, n'a rien de plus pressé que de se rendre à Paris, et d'y ramasser de l'argent d'une façon ou d'une autre.

Outre ces gens-là, les uns comme les autres, il vient très souvent aussi, dans la ville, des comédiens italiens et anglais, émules des comédiens du roi et qui jouent en collaboration avec tel ou tel d'entre eux ; ou bien parfois ils font des réservations d'emplacements spéciaux pour leurs productions, comme je peux en témoigner pour les avoir entendus et vus, en effet, dans d'autres endroits.

— *Le Siècle des Platter III*, p. 135-137.

[このテキストのすぐ後、段落を新たにして、大学地区 le quartier de l'Université で見たスペイン人の曲芸師のことがかなり詳しく紹介されている。その後、8月8日の日付ではじまる新たな段落をはさんで、次の段落ではサン・ジャック通り rue Saint-Jacques の旅籠 auberge で、先天性奇形で腕がなく足も膝から下しかない女が、足を使って針に糸を通したり、さいころを振ったり、字を書いたりするのを見たことなどが書かれている。— *Ibid.*, p. 137-138.]

#### ロンドン London : 1599年9月18日～26日

9月21日、軽食を終えてから、われわれは午後2時ごろ船に乗った。友人たちと私はテムズ川を横切る。藁ぶき屋根の家で初代皇帝ユリウス・カエサルの悲劇を上演していた<sup>(8)</sup>。15人ほどの役者たちがいて、大変上手に演じていた。劇が終わると、彼らは習慣に従い、じつに優雅に踊った。出てくる人数は常に同じで、二人の男性と、別の同じく二人の男性、ただし女性に扮している。彼らはいずれも見事なバレエを踊っていた。

別の折に、これまた食後に、私の記憶では私たちの宿からそう遠くない城壁外の、たしかビショップズゲート Bishopsgate のあたりだったが、ひとつの劇を見た。彼らはあるとあらゆる国民を演じていたが、それらの国民とイギリス人とのあいだで、一人の娘を手に入れるために戦いが繰り広げられていた。毎回、イギリス人が勝った。イギリス人はこれらすべての国民に対して勝利を得たのだが、ドイツ人だけには勝つことができず、ドイツ人が戦利品として娘を手に入れた。ドイツ人はこ

の女性の傍らに座り、従僕と一緒にしこたま酒を飲んだ。二人はそうやって酔っぱらい、従僕は主人の頭に靴を投げつけたりした。そして二人とも寝入ってしまった。そうこうするあいだに、例のイギリス人が天幕の中に入っていき、ドイツ人から戦利品つまり娘を奪った。今度はチュートン人<sup>(9)</sup>がしてやられたわけだ！ 最後に彼らはイギリス風とアイルランド風のダンスを上手に踊った。毎日午後の2時から、二つの劇、ときには三つの劇をそれぞれ別の場所で演じている。競争と嘲笑！それぞれが相手をけなし合い、一番うまくやった者が勝つということだ！ 一番うまく演じた劇場が、一番多く観客を集める。演じられる場所は、舞台が高くつくられていて、見に来てきた人々全員が芝居を絶対に見逃さずにすむようにできている。しかしながら、ギャラリー席や様々な見物席があって、そこに席をとれば快適に楽しめる…… だから値段も高いのだ。下で立ったままの観客はたったの1ペニヒ pfennig あるいはイギリスの1ペニー penny だけ払えばよい。だが、座れる席をという客は別のドアから入って、そこでもう1ドニエ denier [= 1ペニー] 余分に払うことになる。また、もしもクッションつきの椅子にゆったりと座れる快適な場所を望むなら、そこからは舞台上で演じられていることを完全に見ることができし、また人から眺められ見られることにもなり、これもまた無視できないことではあるが、その場合は第三のドアから入り、さらにもう1ペニー余分に払うことになる。劇が演じられているあいだ、客席では飲み物や食べ物を売りに回る。それがほしければ金を出して手に入れ、元気をつけることができる。俳優たちの衣装はどうか？ 非常に高価でこの上なく華やかである。実際に、イギリスの習慣では、貴族やナイトが死ぬと、彼らのほとんど最上の衣服は彼らに仕えていた召使いたちに与えられる。しかし、召使い風情がそのような高価な服を身に着けるのは具合が悪いので、召使いたちはその立派な衣服を俳優たちに全部安値で売るのである。

この国では、人々は日々芝居を楽しんで時間を過ごすのである！ それを確かめるには、役者たちが演じている真っ最中に劇場に行くだけで十分である。

Le 21 septembre, ayant terminé le casse-croûte, nous nous sommes embarqués vers deux heures de l'après-midi. Avons traversé la Tamise, mes amis et moi. Dans une maison couverte en chaume, on donnait la tragédie du premier empereur Jules César. Il y avait là une quinzaine d'acteurs qui jouaient avec beaucoup de talent. Quand la pièce fut terminée, ils dansèrent, selon leur coutume, de façon très gracieuse. L'effectif était toujours le même : soit deux danseurs mâles, et deux autres *idem*, mais déguisés en femmes. Merveilleux ballet qu'ils dansaient les uns avec les autres.

En une autre occasion, c'était également après le repas, dans le faubourg non loin de notre auberge selon mes souvenirs, ça devait se situer à la Porte-Évêque (Bishopsgate), j'ai vu le spectacle d'une comédie ; ils y présentaient des nations de toutes sortes : entre elles et un Anglais, il y avait combat pour avoir une fille. À chaque fois, c'était l'Anglais qui gagnait. Victoire sur toutes ces nations, à l'exception d'un Allemand, qui obtenait la fille en tant que trophée de sa lutte. Il s'est assis à côté de cette femme, et il a bu tant et plus en compagnie de son valet. Les deux se sont saoulés de la sorte, et le valet a jeté sa chaussure à la tête de son maître. Et puis tous deux se sont endormis. Entre-temps, l'Anglais est entré sous la tente et il a enlevé

à l'Allemand le prix de sa victoire, je veux dire la fille. Au tour du Teuton d'être dupé ! À la fin, ils ont très joliment dansé, en style d'Angleterre et d'Irlande. Tous les jours, à partir de deux heures de l'après-midi, on joue deux comédies, quelquefois trois, dans des lieux différents. Compétition et moquerie ! C'est pour que chacun tâche de faire la nique à l'autre, et que le meilleur gagne ! C'est le théâtre où l'on joue le mieux, qui attire le plus de spectateurs. Le lieu de la représentation est bâti de telle manière que les acteurs jouent sur une scène surélevée et tous ceux qui sont venus pour voir ne perdent absolument rien du spectacle. Et pourtant il y a des galeries et des emplacements divers, où les sièges sont plus confortables, plus plaisants... c'est la raison pour laquelle ils coûtent plus cher. Le spectateur qui reste debout, en bas, ne débourse qu'un seul pfennig ou penny d'Angleterre. Mais celui qui veut une place assise, on le fait entrer par une autre porte où il paie encore un denier [= un penny] supplémentaire. Notre homme désire-t-il maintenant, assis sur des coussins, jouir de l'endroit le plus confortable, d'où l'on peut voir à la perfection ce qui se passe sur scène et aussi être regardé, être vu, ce qui n'est pas non plus à négliger ; en ce cas, il se doit de passer par une troisième porte, et il verse pour la circonstance un penny de plus. Pendant que se joue la comédie, on fait circuler dans l'auditoire boissons et nourriture ; ceux qui le souhaitent peuvent ainsi en avoir pour leur argent et refaire leurs forces. L'habillement des comédiens ? Très précieux, décoratif au possible. De fait, une coutume anglaise veut qu'à la mort de seigneurs distingués ou de chevaliers, leurs habits *presque* les plus beaux soient offerts à la domesticité de ces messieurs. Mais, comme il serait inconvenant que cette valetaille porte une défroque de si grande valeur, les laquais vendent ces beaux habits aux comédiens, le tout pour pas cher.

Le temps qu'on passe en ce pays à se régaler quotidiennement des représentations de comédies ! Il suffit pour s'en rendre compte d'assister au jeu des acteurs, quand ils sont en pleine action théâtrale.

— *Le Siècle des Platter III*, p.363-364.

[このすぐ後、段落を新たにして闘鶏のことが、さらに次の段落では熊や牡牛と狼犬を闘わせる見世物のことが詳しく紹介されている。— *Ibid.*, p. 364-367. ]

## 注

- (1) 「フランス演劇史研究資料：トマス・ブラッター『パリ描写』と1599年のパリ」、17世紀仏演劇研究会『エイコス』第8号、1994年、25-51頁。この時紹介した仏訳版テキストは以下の通り：Thomas Platter le jeune, *Description de Paris*. Traduction de l'allemand par L. Sieber. Achevée par MM. Weibel avec notes de E. Mareuse. Extrait des *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île de France*, Tome XXIII (1896).

なおThomasの読み方だが、現代ドイツ語では「トーマス」と長くのばすが、古い時代は「トマス」と短く発音したとのことである。それで、本稿ではThomasのカタカナ表記は「トマス」で統一することにした。なお、Thomasの読み方については長崎外国語大学教授田口武史氏に教えていただいた。田口氏に感謝しつつ付記したい。

- (2) 父トマスについては、彼が最晩年にまとめた自叙伝の邦訳『放浪学生プラッターの手記 スイスのルネサンス人』（阿部勤也訳、平凡社、1985年）を参照されたい。なお阿部氏が底本とした刊本の校訂者アルフレート・ハルトマン Alfred Hartmann は父トマスの生年を疑問視し、1499年より「8年ほど遅らせ、少なくとも1507年2月とする方をとるであろう」（同書、159-160頁）と注で記している。なお、ル・ロワ・ラデュリは文献表でハルトマンの刊本に「基本文献」fondamental とカッコ書きしているが、父トマスの生年についてはとくにコメントせず、ただ「『幼いトマス』は実際にそこ〔戸口注：スイス南部の州ヴァリス Wallis（フランス語ではヴァレ Valais）の寒村グレッヒェン Grächen〕で、1499年に、極貧のうちに生まれた...」«Petit-Thomas» y était en effet né, l'an 1499, dans une extrême pauvreté... (*Le Siècle des Platter, Tome I*, p. 28) とだけ記している。
- (3) 『放浪学生プラッターの手記』、146頁。
- (4) イタリア語ではジョヴァンニ・ブラゲッタ（あるいはブラケッタ）Giovanni Braghetta (ou Brachetta) となるだろう。Voir *Le Siècle des Platter II*, p. 653, note 391 de la page 386.
- (5) 本稿で紹介する仏訳版テキストでは、「舞台」scène の代わりに「演壇」estrade という語が使われていることが多い。
- (6) comédie は狭義には「喜劇」を意味するが、かつてはジャンルに関係なく「劇」一般の意味で使われていた。本稿では comédie は「劇」と訳すことにする。
- (7) ヴァルラン・ル・コント Valleran Le Conte（生没年代不詳）のこと。
- (8) シェイクスピア『ジュリアス・シーザー』と考えられているが、確証はないようである。
- (9) ドイツ人のこと（軽蔑的に）。

## 作品梗概集

- \* 梗概は、執筆者の意図を尊重して、執筆者別に掲載した。
- \* 一人の執筆者の梗概が複数ある場合は、初演の年代順に従った。
- \* 初演年代は原則としてダイエルコウフ＝オルスポエルとランカスターに拠った。

### Maximian : *Thomas Corneille*

|      |  |
|------|--|
| テキスト | <i>Oeuvres</i> , Genève, 1758, Slatkine Reprints, 1970 |
| ジャンル | 五幕韻文悲劇   |
| 初演年  | 1662年2月(ロレの手紙による)                                      |
| 初演劇団 | オテル・ド・ブルゴーニュ座  |
| 出版年  | 1662年 Courbé, Paris.                                   |
| 出典   | Caussin, Cour Sainte, II-31-47. (1637)                 |

ランカスターは恋愛関係の造形にあたって、兄のピエール作、『ポリュクト』に影響を受けた部分があるとする。作者はオルレアン公フィリップへの手紙を作品冒頭に掲げ、マクシミアン(マクシミアヌス)とディオクレシャン(ディオクレティアヌス)の比較を行い、過ぎた野心は不幸のもとであり、王弟殿下の寛容と感情を統御する美德は全欧称賛の的であると述べる。また、この作品は反面教師として役に立つはずだ、と心からの忠誠を捧げている。場所はマルセイユ、ローマ軍がガリアを平定した頃。

#### [第1幕]

元皇帝のマクシミアン(Maximian)はローマ皇帝で娘婿、コンスタンタン(Constantin)の絶大な勢力に脅威を感じる。この凱旋を口実に、セヴェール(Sévere)に副帝の地位を与え、力の均衡を図ろうと考える。コンスタンタンの妹、コンスタンス(Constance)をセヴェールと結婚させ、地位、身分共に同等にするのだ。かねてよりコンスタンスと相思相愛だが、身分違いのリシーヌ(Licine)は絶望する。コンスタンタンの皇后で娘のフォースト(Fauste)に対して、マクシミアンはセヴェールとコンスタンスの結婚話を進めるよう依頼する。フォーストは政略結婚のために諦めたかつての恋人、セヴェールの変わらぬ愛を知る。

#### [第2幕]

コンスタンタンは最初からセヴェールに副帝の地位を与えるつもりでいる。セヴェールがフォーストを未だに愛していることはわかっていた。結婚させ、副帝に任じて、遠隔地を治めさせれば、フォーストから引き離すことができる。兄は、生まれに相応しい結婚こそが幸福なのだと妹の説得

に努める。抗弁する妹に、コンスタンタンはリシーヌに固執すれば彼の身が危ういと脅迫する。一方のセヴェールはコンスタンスとの結婚がフォーストのためになるなら考えてみると譲歩する。

[第3幕]

フォーストとセヴェールは互いの愛を確認し、セヴェールは皇帝の命が狙われている、と告げる。フォーストは夫と父の対立、セヴェールへの御しがたい愛に苦しむ。コンスタンタンはマクシミアンに対し、暗殺未遂について説明するが、実の首謀者はマクシミアンだ。マクシミアンの側近、マルシアン (Martian) はリシーヌが首謀者だと嘘をつく。リシーヌは反論できず、逮捕される。父の嘘と夫の偽りの恭順に居たたまれなくなったフォーストは初めて父に抗い、夫の後を追って退出する。

[第4幕]

コンスタンスは陰謀の黒幕は他にいと疑い、セヴェールに公正な調査をしてもらえるよう、マクシミアンに頼む。もはや隷従の身には我慢がならず、マクシミアンは皇帝暗殺を誓う。フォーストにリシーヌの再審を求められて、嫉妬に狂ったコンスタンタンは、マクシミアン、フォースト、セヴェールが共犯だと言う。マクシミアンは錯乱したふりをする。セヴェールがフォーストを庇うので、皇帝の激怒は募り、セヴェールの恋こそが諸悪の根源だ、と決めつける。マクシミアンは、セヴェールの命が惜しければ、自分の言うことを聞け、と娘を脅迫する。

[第5幕]

リシーヌとセヴェールを要求する民衆の声に応じて、コンスタンスは独断で牢獄を開く。コンスタンタンはフォーストにまで疑いをかけたことを反省する。嫉妬のために盲目になっていたのだ。コンスタンタンはマクシミアンを断罪することに決める。マクシミアンは、フォーストも共犯なのだとして保身を図る。刺客に襲われ、瀕死のセヴェールが運び込まれ、マクシミアンの陰謀を告発する。コンスタンタンに向かって、「生きて、統治して、愛してください」と願う。フォーストは父を許してくれるよう頼むが、マクシミアンはこれ以上生き恥をさらすのは御免、とばかりに自刃する。コンスタンタンはリシーヌを許し、セヴェールの代わりに妹と結婚することを認める。

(浅谷真弓)

**Antiochus : Thomas Corneille**

|      |  |
|------|--|
| テキスト | <i>Oeuvres</i> , Genève, Slatkine Reprints, (1758・1763), 1970.       |
| ジャンル | 五幕韻文悲喜劇  |
| 初演年  | 1666年1月9日、クレキ侯爵邸、オテル・ド・ブルゴーニュ座員<br>1666年5月25日、オテル・ド・ブルゴーニュ座          |
| 初演劇団 | オテル・ド・ブルゴーニュ座  |
| 出版年  | 1666年 Maury, Rouen. Billaine, Paris. De Luyne, Jolly, Quinet, Paris. |
| 出典   | プルタルコス、アッピアノス、ヴァレリウス・マクシムス   |

ランカスターはキノー、デュファイヨ、ブロスなどを参考にした、とする。作者は「読者へ」の中で、「ヴァレール・マクシムは、父が息子に与えた稀なる慈愛の例としてこの逸話を紹介し、同じくアッピアノスやプルタルコスなどが伝えている。セレウキウスが有名になる以前に行ったことで、セレウキウスとストラトニスがすでに結婚していたとすると、今日のモラルには受け入れられないので、これは変えた。また、アンティオシュが信義に厚い人物となるよう努めた。出典にある医師、エラジストの代わりにアルシノエを加えて、重要な役割を与えた」と言う。舞台はシリー（シリア）の首都

**[第1幕]**

アンティオシュ (Antiochus) の悩みの原因は、自分自身の感情を律することができずに、王位など継承できまい、ということだ。父である国王との結婚が間近に迫っている美しいストラトニス (Stratonice) のことが頭から離れないのだ。ストラトニスは自分の存在がアンティオシュを宮廷から遠ざける原因なのかと率直に尋ねる。王妃、義母となって、王家の権力を分け持つことが嫌なのだろう、と推測している。聞き役のフェニス (Phénice) は王子がストラトニスと対面するときの挙動が不審なのに気付いていた。ストラトニスは王子を尊敬したいと思いつつ、実際には愛していたのだと認める。フェニスは望みのない恋は忘れるように忠告する。ストラトニスは義務に従って結婚することを誓う。国王セレウキウス (Séleucus) は明日の婚礼の準備が整ったことを告げる。唯一の心配事は息子の気鬱の病だけだ。

**[第2幕]**

国王の姪、アルシノエ (Alcinoé) は王子の病の原因が恋であることを知っていた。しかし、その相手は自分ではなく、ストラトニスだ。アルシノエは王子に肖像画の箱を渡す。王子は病の原因を追究するストラトニスから逃れるため、アルシノエからもらった肖像の箱を見せる。ストラトニスは彼の恋の相手を了解し、箱を持ち去る。錯乱するアンティオシュには、友のティグラヌ (Tigrane) の慰めが耳に入らない。アンティオシュは諦めて、王に会う決心をする。

**[第3幕]**

王はストラトニスを問いただす。アンティオシュはストラトニスを庇い、十分親切な言葉をいただいた、と言う。ストラトニスは肖像画の箱を王に渡す。王が肖像画を見ようとすると、アンティオシュは「罪」を認め、自分を追放してくれるよう、願う。王は肖像画を見て、罪も罰もありはしない、と意外な答えを出す。王はティグラヌに、王子とアルシノエの結婚話を進めるように命じる。肖像画はアルシノエのものだった。アンティオシュは間違いに気づいて抵抗するが、王は息子が遠慮しているのだと思い込み、話を聞かない。ストラトニスも王子とアルシノエの結婚に賛同する。ティグラヌは、突然恋敵となったアンティオシュの言うことが信じられない。アルシノエは全体の構図を見通して、ティグラヌには安心しているように言う。

**[第4幕]**

ストラトニスはアルシノエとティグラヌが相思相愛なのを知っている。アルシノエとアンティオシュの結婚はありえない。アンティオシュは遂に、自分の心を占める人がストラトニスだと打ち明ける。アルシノエは業を煮やし、アンティオシュに詰め寄る。アンティオシュは事実を認め、ストラトニスの肖像画を返してほしいと頼む。アルシノエは返すと約束しつつ、作戦を練るために出ていく。

**[第5幕]**

アルシノエは、息子の命を救うためなら何でもするのか、尋ねる。王がもちろん何でもすると答えるのを待っていたかのように、アルシノエは王子の恋の対象がストラトニスであることを告げる。王は熟慮の末、息子にストラトニスを譲ると言う。ストラトニスはティグラヌとアルシノエの結婚を認めるよう王に進言する。王の望みは、王子が王位を継承することとストラトニス王妃になることだけだ。父は、さらに躊躇する息子を宥め、強く命じて、ストラトニスと結婚し、フェニス（フェニキア）の王となるよう迫る。アルシノエとティグラヌの結婚も再度祝福を受ける。

(浅谷真弓)

**Laodice, reine de Cappadoce : Thomas Corneille**

|      |  |
|------|--|
| テキスト | <i>Oeuvres</i> , Slatkine Reprints, Genève, 1970 (1758/1763) |
| ジャンル | 五幕韻文悲劇   |
| 初演年  | 1668年2月11日(ロビネによる)   |
| 初演劇団 | オテル・ド・ブルゴーニュ座  |
| 出版年  | 1668年、Barbin, Rouen. Quinet, Paris.                          |
| 出典   | ポンペイウス・トログス、ユニアヌス・ユスティヌス『地中海世界史』第37巻                         |

『地中海世界史』によれば、紀元前100年前後、ラオディケは6人中5人の息子を殺し、自ら王位に就いた。生き残った一人は親族に守られ、成長し、母の死後、王位を継承した。ランカスターはフロリドールがアリアラートを演じた、とする。作者は「読者へ」の中で、「ユスティヌスの第37巻」取材し、わたしたちの演劇に相応しく、史実に手を加えた。主要な筋は非常に強烈なので、ラオディスの性格を余すところなく描くために、エピソードを弱めたり、装飾を止めたりしなければならなかった。野心の好例を示すことができたと思うし、また、良くできた絵巻物になった。欠陥がないように細心の注意を払った」と言う。場所はカッパドースの首都。以下、アリアラートは正体が明かされるまではオロントと表記する。

**[第1幕]**

ローマの大使がやって来るのは、久しく女王ラオディス (Laodice) が統治していたカッパドースに、傀儡になる王を置くためだ。アクシアヌ (Axiane) は、女王が自分と臣下になっている王子を結婚させ、操られることを恐れる。女王には末子のアリアラート (Ariarate) と娘のアルシノエが残っている。王女とだれかを結婚させるのかもしれない。アクシアヌはカッパドースやシリシー (キリキア) の王位より、好きな人と結婚する方を選ぶつもりだ。意中の人は、出自不明ながら有能なオロント (実はアリアラート) だ。オロント (Oronte) もアクシアヌを愛していたが、身分違いだった。オロントは命の恩人、フラダート (Phradate) に、実はアリアラートは自分で、二年間も騙っていて悪かったと詫げる。友人、アナクサンドル (Anaxandre) は、オロントと妹のアルシノエ (Alcinoé) の結婚を望んでいる。オロントは、女王の実子、アリアラートはどうするつもりか、と探りを入れる。アナクサンドルは、その前に王位継承してしまえば良い、と言う。

**[第2幕]**

ラオディスは、ローマの大使が来る前に、アルシノエと意のままになる王子を結婚させてしまおう、と考えていた。だが、王族たちはローマを後ろ盾に女王を蔑ろにするかもしれない。愛するオロントを娘に渡すのも嫌だった。彼を手放さずに王位を維持する方法はないか思案する。女王はアナクサンドルに、アリアラートが戻ってきたら恋敵になるだろうから、アルシノエと関係を強化するように助言する一方、自分はオロントと再婚するつもりだと告げる。アナクサンドルは、身元不

明の臣下と結婚すると言う女王の話に驚く。ラオデイスは、女王と結婚すれば主人と同じ身分になるのだと宣言する。ローマからの大使、アクィリウス (Aquilus) がアリアラート王子を伴って間もなく到着すると知らせが入る。

[第3幕]

アリアラートの到着に絶望するアクシアヌはオロントの愛は無駄だと思う。オロントは、アクシアヌに王座に上ることだけを考えるよう促す。女王は表面上、王子の生還を喜び、アクシアヌとの結婚を祝福する。民衆もそれを望んでいる。アクシアヌは女王の命令に従うと誓う。女王の思惑は、ローマの奴隷となった息子に王位は継がせず、オロントと結婚して、ローマの影響力を排除するつもりだ。オロントは女王に計画のすべてを話させる。ラオデイスは遂にオロントにアリアラート暗殺を依頼する。だが、内密に報告を受けた女王は態度を変え、オロントは裏切りを迫られる。

[第4幕]

ラオデイスは民衆の声など恐れるに足りないと考えている。アクシアヌは、大使が間もなくアリアラート暗殺の真相を確かめに来ると告げる。ラオデイスは、自分は暗殺には無関係だし、息子を亡くした悲しみを斟酌すべきではないかと言う。容疑者はアナクサンドルだ。オロントは真相を明かす。王子は死んでいない。女王はさっそく、フラダートに、この「うれしい知らせ」を広めるように命じる。オロントはフラダートと共に出ていく。大使は、リカニア人たちは、ラオデイスを女王として歓迎しているので、王子を伴って行くように勧める。ラオデイスはこれを受け入れ、息子と共同統治することを表明する。

[第5幕]

ラオデイスは二度も息子を殺し損ねたと口惜しがすが、統治の決意と自信は揺るがない。オロントと共に王座に就くつもりだ。豪華な結婚式を挙げて、リカオニア行きを祝うのだ。オロントは遂に自分こそがアリアラートだと告白する。ラオデイスは激しく混乱する。アリアラートは剣を差し出して、女王に自分を殺してくれと願う。ラオデイスは息子には生きるように命じ、アクシアヌと結婚して王座に就くよう勧める。アリアラートは正体を明かし、アクシアヌは喜んで結婚を承諾する。やがて、ラオデイスが死んだという知らせが来る。剣を一突きして、自殺したのだ。大使は、民衆の動揺を抑えるためアリアラートとアクシアヌが王と王妃として姿を見せるように促す。

(浅谷真弓)

**La Mort d'Annibal : Thomas Corneille**

|      |   |
|------|---|
| テキスト | <i>Oeuvres</i> , Genève, Slatkine Reprints, (1758~) 1970. |
| ジャンル | 五幕韻文悲劇  |
| 初演年  | 1669年11月  |
| 初演劇団 | オテル・ド・ブルゴーニュ座<br>または1670年、サヴォイア侯爵の劇団（ロビネによる）              |
| 出版年  | 1670年、Barbin et De Luyne, Paris.                          |
| 出典   | リウィウス、ネボス、プルタルコス、ユスティヌスほか                                 |

ランカスターはほとんどをリウィウスに拠ると言う。レリスはカルタゴの将軍ハンニバルについては8編の悲劇で扱われているとして、モントルー（1584）、スキュデリー（1631?）、デマレ（未完）、ドゥプラード（1649）、1669年、11月にオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演されたトマ・コルネイユ、リウプルーの1688年上演、未刊行、P・コロニア（1697）、マリヴォー（1720）などをあげている。場所はピテュニー（ピテュニア）

**[第1幕]**

プルジマス（Prusias）は、ピテュニアは自分が、ベルガモンはアタール（Attale）が治めるべきだと改めて明言する。アタールは、王座に目がくらんで不正を行うことはできないし、アンニバル（Annibal）の娘のエリーズ（Élise）と結婚する方が良い、と考えている。プルジマスはアタールがアンニバルを排除してくれるかもしれないと期待していた。かつてはプルジマス自身がエリーズを好ましく思っていたが、アンニバルには知られていない。アタールをベルガモンの王位につけてしまえば、ピテュニーに対するローマの影響力は軽減される。プルジマスは息子ニコメード（Nicomède）に、自分とアタールの同盟をアンニバルは恐れているに違いない、と言う。ニコメードも、アンニバルが二人の離反を望んでいるらしい感触を得ていた。エリーズはカルタゴのために復讐してくれる人だけが夫としてふさわしいのだと言う。

**[第2幕]**

エリーズは王子の動揺を宥めているうちに、ニコメードを愛していると打ち明けてしまう。アンニバルは、アンニバル自身がローマに行き、エリーズとアタールが結婚すれば、ローマとベルガモンに人質が二人できるから、ニコメードはもう安心だし、プルジマスも幸福だろうと言う。プルジマスは、アンニバルをこのままピテュニー宮廷に止めておく、と確約する。アンニバルは、ローマがプルジマスとアンニバルを離反させるためなら何でもやったし、これからもするだろうと予測する。プルジマスは、エリーズと結婚し、アンニバルを保護するため、息子をローマに遣ろうと思っていた。アンニバルをローマに引き渡すとしても、ニコメードを遠ざける方法はないものか、とにかくローマの大使、フラミニウス（Flaminius）と相談しようとする。

[第3幕]

エリーズは、義務のためならよろこんでアタルと結婚すると言う。アンニバルが、ローマに対抗する約束だけは守ってほしいと念を押すところへフラミニウスがやって来る。フラミニウスは、アタルに帰国して王位に就くよう伝える。プルジアスはニコメードをローマに派遣して、和平を保つつもりだと言う。アンニバルはアタルと共に明日、出発すると告げる。フラミニウスは、プルジアスにとってエリーズとの結婚にニコメードが邪魔なことを知っていて、息子の代わりにアンニバルを出せば、息子も妻も手に入れられて一石二鳥ではないかと譲歩を迫る。

[第4幕]

フラミニウスのもとに死んだはずのユーメヌ (Eumène) からの手紙が届く。彼はアタルを下して、自分が再びベルガモンを支配するので、ローマの支持が欲しいと言う。フラミニウスは、エリーズを巡る騒動に嫌気がさし、ロードス島を征服したユーメヌに感嘆して、アンニバルの処分を考える。フラミニウスは、手紙のことを伏せたまま、アタルに決断を迫る。アタルは名誉のためには最善を尽くすと誓う。フラミニウスはエリーズとの結婚を急ぐよう促し、アンニバルはカルタゴに返すと言う。アタルはフラミニウスの甘言を鵜呑みにする。しかし、間もなくそれぞれが疑心暗鬼に陥り、友や父、大使の裏切りを知るに至って、混乱を極める中、アンニバルだけは「ファビウスやスキピオがいない以上、アンニバルにふさわしい敵はアンニバルだけだろう」と死に場所を見定める。エリーズはアタルを退ける。そこへローマ人たちによる襲撃の一報が入る。

[第5幕]

エリーズに空約束を激しく詰られたプルジアスはローマ側の計略を言い訳にする。フラミニウスは、アンニバルにはエリーズと共にローマに来てもらい、友人として遇すると言う。ユーメヌ帰還の事実を知ったアタルは狂乱し、フラミニウスはアタルを捕えさせる。エリーズはすべてがプルジアスの策略だと見ぬくが、プルジアスは開き直り、結婚を迫る。フラミニウスもそれを命ぜぬ。ニコメードに助けられたアンニバルが戻って来ると、エリーズは、暗殺者を送り込んだのはプルジアスであり、アタルは失脚した、と告げる。やがて、プルジアスがアタルとローマ人たちの争いに巻き込まれて死んだという知らせが届く。フラミニウスは船で逃走した。アンニバルは、エリーズにニコメードと結婚するように命じ、自らはローマの復讐の火種とならぬよう、服毒したことを打ち明ける。息絶えるアンニバルを前に、ニコメードはエリーズと共にピテュニーを治め、偉大な師であり義父となった人の仇討を誓う。

(浅谷真弓)

**Bradamante : *La Calprenède***

|      |   |
|------|---|
| テキスト | Sommaville  |
| ジャンル | 五幕韻文悲喜劇   |
| 初演年  | 1636年（ランカスター）   |
| 初演劇団 | オテル・ド・ブルゴーニュ座（?）  |
| 出版年  | 1637年2月7日出版許可、2月20日出版完了   |
| 出典   | アリオスト『狂えるオルランド』（1543年、仏訳初出）第45歌、第46歌<br>ガルニエ『ブラダマント』1581年または1582年 |

ランカスターによれば、悲劇でデビューした作者の二つの悲喜劇のうちのひとつ。もうひとつは『クレリオン』で本作と同時出版。1664年1月10日付ラ・グランジュの帳簿の記載をもとに、サン＝テニャン公爵作『笑うべきブラダマント』と混同されたが、モーボワン、パルフェ兄弟の指摘により、ラ・カルプルネード作と確定した。現存する刊本にはタイトル下に手書きでラ・カルプルネードの名前がある。出典はアリオストだが、細部はガルニエの『ブラダマント』に拠るところが大きい。ガルニエよりさらに余分なエピソードや喜劇味を排除し、統一感のある筋がシャルルマーニュの宮廷という同じ場所、24時間以内で展開する。

**[第1幕]**

ギリシアの王子、レオン（Léon）に恩義を感じているロジェ（Roger）は「本来の主人」を裏切り、レオンのために尽くすことにする。身代わりになって、決闘を行うのだ。一方、ブラダマント（Bradamante）は行方知れずの恋人、ロジェとの思い出に浸っている。ブラダマントの父、エモンと兄弟、ルノー（Renaud）はブラダマントの結婚を巡って言い争う。レオンはシャルル（Charles）の宮廷の華やかさを称え、王命に従い、ブラダマントを得るために歴戦の勇者である彼女自身と戦うことを受け入れる。ブラダマントもレオンとの決闘を承諾する。しかし、ロジェの姉妹でこれもまた武勇で鳴らした女騎士、マルフィズ（Marfise）が不在の兄弟の心情を代弁するので、エモン（Aymon）はおもしろくない。シャルルは再び、怒り出したエモンを宥める。

**[第2幕]**

レオンの武具を身にまとったロジェは恋するブラダマントと戦うことになった不運を嘆く。マルフィズは悩むブラダマントを励まし、ブラダマントはロジェのためにも絶対に勝つと宣言して相手が変装した恋人とは知らずに敵を迎える。熱戦の様子はエモン、シャルルの重臣ネーム（Naymes）ら観客たちの台詞で実況される。初めは互角だったブラダマントは劣勢になり、ロジェが声を偽って、負けを認めるように言うので、ブラダマントは尚更強く踏み込む。エモンはすかさず勝負の行方を見極め、二人を分けることを王に願い出る。王の命で二人は戦いを止める。

**[第3幕]**

ブラダマントは見事な戦いぶりを示した決闘の相手に「新たな恋」の予感を持つ。だが、ロジェに対する貞節の誓いを破るなら、死を覚悟しなければならないだろう。マルフィズはロジェへの思いと敵への恋に引き裂かれたブラダマントに同情する。ロジェは自分の服に戻り、レオンの身代わりになったことで恋人も自分自身も失ってしまったと嘆く。マルフィズはシャルルの前でブラダマントの不実さを語り、ブラダマントとロジェの結婚を賭けて、不在の兄弟のために自分が彼女と戦うと言い出す。レオンは自分こそがマルフィズと戦うと受けて立つ。シャルルは新たな決闘を許す。

[第4幕]

ロジェは森の中に逃げ込み、嘆いている。レオンは衰弱したロジェを発見し、連れ戻そうと説得を試みる。命の恩人、レオンへの忠誠心を捨てるわけにはいかず、ブラダマントのことも忘れられなかったロジェにはもう死ぬ以外に手立てがない。しかし、レオンが、このままではブラダマントは失意のうちに死ぬだろうと断言するので、ロジェはようやく宮廷に戻ることにする。

[第5幕]

シャルルはレオンが来ないのを心配し、マルフィズはレオンの臆病さを嘲る。謎の騎士を伴ってやって来たレオンは前の決闘は自分が戦ったのではないと言うが、シャルルは信じない。この騎士こそロジェだった。ロジェはルノーと共にフランスへの忠誠を新たに誓う。そこへブルガリアの大使らが王として推挙された人物を訪ねて来る。その名はロジェ・ド・リズだ。シャルルはロジェに顔を隠したままブラダマントと会うように命じる。レオンはブラダマントに、結婚の権利はこの騎士にあると言う。ブラダマントは再戦に応じる覚悟だが、シャルルはすかさず兜の庇を上げる。ブラダマントがロジェの顔を認め、驚く間に、ロジェは跪いて許しを請い、シャルルは「ブルガリア王」にブラダマントを与えると宣言する。皆がロジェとブラダマントの結婚を祝福する。

(浅谷真弓)

## Françoise Pascal : *L'Amoureux extravagant*

ジャンル 一幕（全十六場）韻文喜劇  
 初演 不明  
 出版 *Diverses poésies*（リヨン、1657年）に所収

1650年代、一幕物の喜劇が伝統的ファルス背景を捨てて、ブルジョワや貴族の生活の一断面を表現するようになった時期の作品である。初演については、作者が献辞で触れていないことから、公の上演はされなかったようだ。しかし、作者が出入りしていたリヨンのサロンの仲間内で、あるいは父親が仕えていた主人（演劇愛好者ヴィルロワ元帥）の関係者によって上演された可能性はある。

中心人物で玩弄の対象となっているのは《恋する／詩人》フィロンで、この両要素の結合は、世俗的常識の代名詞である下僕に言わせると、「完璧な狂人」だ。だがこのへぼ詩人は、恋する男としては誠実で、意中の女性クロリスのためには闘いも辞さないし、全財産も投げ出す用意がある。作者は彼を、《頭がおかしい（extravagant）》が、損得を度外視して尽くす愚直な善人としても描いているのである。

なお、フランソワーズ・パスカル（1632-1698以降）とその作品については、『混沌と秩序』（中央大学出版部）所収の第八章「フランス十七世紀女性劇作家たち」（野池恵子）を参照されたい。

[第一場] クレアンドル（Cléandre）の下僕クリトン（Cliton）は、主人からアマラント（Amaranthe）への恋文を託される。

[第二場] クリトンは、恋に落ちた主人を「狂人」とみなし、愛の神を批判する。それを聞いていたフィロン（Philon）が激昂し、クリトンを非難。クリトンは、この自称詩人が恋に夢中だと知り、彼を「完璧な狂人」とみなして退散する。フィロンは舞台脇で詩作に没頭。

[第三場] クロリス（Cloris）の侍女ドランド（Dorinde）は、女主人とその恋人ティルシス（Tyrcis）との頻繁な恋文のやりとりをこぼす。

[第四場] 恋文を渡してきたクリトンが戻り、使用人二人は愚痴をこぼす。クリトンはドランドを口説く。

[第五場] 現れたクロリスに、フィロンは自作の詩を捧げようとする。

[第六場] ドランドが割って入り、フィロンは無視される。

[第七場] ティルシスやクレアンドルが現れたので、クロリスはフィロンの詩を聞こうと提案。詩人は得意げにきわめて稚拙な詩を披露する。クリトンが構成や脚韻について、いっばしの批判をする。皆は下僕を黙らせ、フィロンを持ち上げて、詩人が自己陶醉して自作を朗読しているあいだに姿を消す。気づいた詩人が狼狽していると、クリトンがご注進。クロリスが今しがた盗賊に誘拐された、と。フィロンは慌てて救出に向かう。

[第八場] クリトンはドランドに、フィロンの財産を巻き上げるつもりだ、と話す。

[第九場] 「盗賊を取り逃がした」フィロンが戻ってくる。

[第十場] ドランドが、クロリスは恐怖と苦痛で亡くなった、と報告。フィロンは怒り悲しみ、死者の国に赴いて悪鬼らと闘い彼女を奪還する、と息巻く。

[第十一場] クレアドルはアマラントと密会する。彼は彼女にクリトンの策略を告げる。

[第十二場] 物乞いに変装したクリトンは、死者の国から生還したと称し、向こうではクロリスが貧窮し、餓死しそうだとフィロンに話す。気を揉む詩人に下僕は、彼女を救うには、冥界の有力者や関係者に大金をばらまかねば、ともちかける。フィロンは金を取りに行く。

[第十三場] クリトンはフィロンから、徐々に金貨を巻き上げていく。まず冥界の王プルートーに100ルイ、その後プロセルピナに10ルイ、以下、小姓たち、下僕たち、門番たち、三途の川の渡し守、果ては死の神バルク、さらにクリトンへの心付けで、詩人は合計194ルイを騙し取られ、手元に残ったのはたった6ルイだ。クリトンはこれでクロリスを「救える」と請け合い、出かける。

[第十四場] クレアドルとアマラントがクリトンから事情を聞く。詩人が払った額を知って、二人は下僕の手腕に舌を巻く。

[第十五場] 希望に満ちてクロリスを待つフィロンに、下僕の仕着せに戻ったクリトンが、手に握りしめているものは何か、と尋ねる。フィロンは、これは金貨で、「いくらあるか当てたら、6ルイ全部やろう」と言う。もちろんクリトンは言い当てる。愕然とするフィロンだったが、クロリスの姿が見えたので、喜んで下僕に金を与える。

[第十六場] ところがクロリスはティルスと手を携えており、彼こそが冥界の悪鬼から彼女を救い出してくれたのだ、と告げる。フィロンが提供した大金については全く知らない、と。愛する人と全財産を失って消沈するフィロン。クレアドルはクリトンに、最後に巻き上げた6ルイだけは返させる。フィロンは健気に、クロリスとティルスを祝福して去ってゆく。結婚資金をたんまりせしめたクリトンはドランドに求婚し、受け入れられる。

(鈴木美穂)

## Françoise Pascal : *L'Amoureuse vaine et ridicule*

ジャンル 一幕（全十六場）韻文喜劇  
 初演 不明  
 出版 *Diverses poésies*（リヨン、1657年）に所収

前記の *L'Amoureux extravagant* 同様、作者がリヨンで出版した *Diverses poésies* に収められている。したがって、初演についても前記の作品と同様のことが推測される。また、人物構成と筋（下僕と二組の恋人が滑稽な変わり者を弄ぶ）も同型であるが、中心人物の性が異なるという対照性がある。

本作で玩弄されるヒロインの造形は、デマレ・ド・サン＝ソルラン（Desmarets de Saint-Sorlin）の『妄想に囚われた人々』（*Les Visionnaires*、1637年初版）に登場する、皆が自分に恋していると思い込んでいる女、エスペリーに触発されたと思われる。そしてこの女性像は、モリエール作『女学者』（1672年初演）のベリーズに連係する。女にとって若さと美貌が物を言う世の中で、老嬢で醜貌という現実を受け入れられないクロランドは妄想の世界に逃げ、生き延びている。虚栄が為せるわざでもあるが、周囲に弄ばれてもへこたれない彼女に注ぐ作者のまなざしは、決して意地悪くはない。

【第一場】フィリス（Philis）とクランドール（Clindor）は恋人同士だ。彼らは、「不細工で年もいつているのに、全男性を虜にしていると思いつている」クロランド（Clorinde）をからかうため、クランドールが彼女を愛する振りをすることに決める。

【第二場】クロランドが自分の魅力を誇る。「50人の女が一年かけてつくる数以上の恋人を、私は一日で得てしまう」と。下僕の姿を見て、自分に恋文を届けに来たと思う。

【第三場】フィリダモン（Philidamon）の下僕クリッソン（Crisson）は、強引なクロランドに手紙を見られる。宛名は、「可愛いイザベル（Isabelle）へ」となっていた。クロランドは、イザベルはだまされている、フィリダモンが恋してるのは私だ、と主張。下僕が、主人とイザベルはお似合いで、彼女の方がクロランドよりずっと若い美しい、と率直に事実を述べても動じない。閉口した下僕は退散する。

【第四場】現れたフィリスにクロランドは、恋文を持ってきた下僕を叱りつけて追い返した、と言う。百万人もの求愛者全てを癒す方法などない、と。フィリスは、それは厳しすぎる態度では、と調子を合わせる。

【第五場】クリッソンはフィリダモンに、イザベルがここで逢引を承知した、と告げる。

【第六場】イザベルとフィリダモンは愛を誓い合う。二人はクロランドをだまして楽しむことにする。

【第七場】フィリダモンはやって来たクロランドを賛美し、イザベルは捨てられた女として彼を責める振りをする。クロランドは得々としてイザベルを慰める。

【第八場】やって来たフィリスも嘆いている。クランドールがクロランドに夢中になったのだ。フィリダモンは恋敵を倒すと息巻き、飛び出して行く。皆、後を追う。

[第九場] クロランドは、自分の美貌が不幸と災いをもたらしているのを嘆く。

[第十場] イザベルとフィリスは、そんなクロランドを観察して嘲笑する。「彼女、不安と満足を同時に感じていたわね」と。

[第十一場] クロランドが、二人の男の運命に心を痛め、こんなに美しくない方がよかった、と嘆息する。

[第十二場] 主人を心配するクリッソンにクロランドは、自分の容姿を自慢する。「私を見た人は、15歳以上だとは思わないでしょうね」。クリッソンは、「プラス15か16だな」と傍白。

[第十三場] その時、クランドールとフィリダモンが、闘いながら舞台を横切って行く。クロランドは助けを呼ぶ。

[第十四場] イザベルの父ダモンが現れる。彼は決闘の理由がクロランドだと聞いて仰天する。

[第十五場] 若者二人は「和解した」。ダモンは、娘とフィリダモンの結婚を許す。

[第十六場] 「和解」の理由は、「この女性たち（イザベルとフィリス）の涙が止めてくれたから」だった。二組のカップルが成立した。フィリダモンはクロランドに、彼女の態度は「厳しすぎ、非情すぎた」、と説明。クロランドは納得し、「こんな些細な征服、喜んで譲るわ」、「私が手に入れるのはもっと偉大で名高い男たち」とめげずに自身を鼓舞するのだった。

(鈴木美穂)

**Françoise Pascal : *Sésostris***

|      |  |
|------|--|
| ジャンル | 五幕韻文悲喜劇  |
| 初演   | 1661年 リヨン  |
| 出版   | 1661年 リヨン  |
| 出典   | スキュデリー嬢『アルタメヌ、あるいは偉大なるシリユス』（出版1649~53）よりセゾストリスの物語（6部 第二の書） |

作者は序文で初演の際の成功を喜んでいる。共同執筆者がいたに違いないという誹謗を否定して、自分は田舎の若い娘であり十分な教育を受ける機会がなかったために劇の形式に不首尾があったことは認めると述べている。しかし校訂版編者は、それにもかかわらずこの作品が卓越した悲喜劇であると主張。謎解きにかかわる筋が中央に配され、巧みなやり方でサスペンスが持続していく。ト書きが多用され、「盗み聞き」をうまく取り入れたり、手紙を読み歌を聞かせるなど、演劇的效果をあげるための配慮が随所に見られる。何と言ってもこの作品の独創性は、ただ恋人の完璧な愛を描くだけでなく、王位篡奪者のアマジスが最後に父性に目覚めて、権力も野望も捨てて情愛深い高邁な男に生まれ変わる点に見いだせる。場所は古代エジプトの首府エレファンティヌおよびその周辺（ナイル川に浮かぶ小島群の一つがエレファンティヌ、現在はアスワンに含まれる）。宮廷と森の2箇所が舞台とされ、時間も、結構な日々が過ぎている。

**[第一幕]**

宮廷。国王アマジス（Amasis）は悪夢を見て目を覚ましたところ。極度の不安に陥り夢の内容を寵臣のエラクレオン（Héracléon）や彼の姉妹のリゼリーヌ（Lysérine）に語る。彼の軍に殺害された先王アプリエズ（Apriez）と、アマジスの今は亡き妻ラディス（Ladice）の二人が夢に現れて、王位を正当なる継承者であるアプリエズの息子のセゾストリス（Sésostris）に渡すように言う。現在は行方不明でも必ずどこかで生きているはずだからと断言し、約束を守らなければ何度でも夢に出てくると脅かす。また妻は、死ぬ直前にアマジスの子を産んだとあかす。息子が娘かは言わない。二人が姿を消した時はすさまじい轟きが響きわたったと王は続けて語り、再び恐怖に襲われる。夢談義をしているところに、先の戦で味方に勝利をもたらしたのち、姿を消したプサメタイト（Psammétite）と名乗る若者がいることが報告される。また、亡き王妃の手による手紙が届き、子どもがどこかで生きていることが証拠づけられる。アマジスはそれらの子どもたちを探すよう命令をだし、自身の子どもが息子の場合と娘の場合を考えて結婚相手を選ぶ。

**[第二幕]**

森の中。セゾストリスは戦功をあげて森に帰り、恋する羊飼いの生活に戻る。羊飼いの娘ティマレット（Thimarette）への想いがつのるが、教育係のアメナフィス（Aménaphis）から結婚は反対されていた。アメナフィスは二人の結婚に異を唱えたばかりか、重要な事情があるからと言ってまも

なく彼女を島から余所へ連れ出してしまった。その寂しさから彼も島を出て戦争に加わったのだ。ところがティマレットは時を同じくして再び島に戻された。セゾストリスは森に彼女の姿を認めて喜び、腹心に言われるがまま、隠れて恋人と侍女の会話を盗み聞きする。彼女は恋人セゾストリスのために歌をつくり、それを歌うのだった。一方国王のアマジスは若い英雄プサメティト（＝セゾストリス）を探して森にやってくる。そこで二人の若い男女に出会い、王はプサメティトが生き別れになっている我が子と信じてしまう。年齢からみて娘の方が彼の子どもだと思えたにもかかわらず、老羊飼いたラゼアス（Traséas）のプサメティトこそ王の息子であるという嘘に騙されてしまうのだった。そのトラゼアスは、昔この地にアメナフィスが2人の女性を連れてきた、一人の女は男児を出産した後に死亡、もう一人の女もその後死亡、この時その女は子どもを一人連れていたと伝える。一方アマジスは、プサメティトの実名がセゾストリスだと聞かされてもふれた名前だと思っただけで、先王の息子のセゾストリス本人とはつゆほども疑わず、彼を宮廷に呼び寄せることにする。それに対してセゾストリスは、森に退いていた恋人ティマレットに宮廷には行かず逃亡することを示唆する。

[第三幕]

場所は再び宮廷。セゾストリスは腹心のミリス（Miris）から、身分の点から考えると、やはり相手はリゼリーヌが相応しいと意見されるが承知しない。そこに現れたエラクレオンに促されてセゾストリスは退出して王のもとに行く。エラクレオンは、実は国王の子どもが女だという情報を得ていて、嘘をついたとトレゼアスを糾弾し、彼に真実を国王に明かすよう命じる一方、リゼリーヌには彼女が慕うセゾストリスの真の身の上を隠したまま、彼女の愛は成就しないと行って姉妹をいらだたせる。結局トレゼアスは、ティマレットこそが王の実の子どもであり、セゾストリスは自分の息子だと国王に打ち明けて、謝罪。そこにエラクレオンの腹心のタニジス（Tanisis）が書字板の入った小箱を持って登場する。ある兵士が持っていたもので、蠟が付着して判読不可能になっていた文字が、実は「娘」であったという。アマジスは証拠の品を突きつけられて、ティマレットを我が娘と認知せざるを得なくなる。彼は娘をエラクレオンと結婚させることにしたので、エラクレオンの目論見は実現することになった。しかし王は、勇敢なセゾストリスがただの羊飼いとさえ思えず、まだ秘密が残されていると感じる。

[第四幕]

アマジスは夢にみた亡霊を思いだす。夢で彼は亡き先王や妻に非難され盲目だと罵られた。真実が明らかになった今、彼は正しい選択をして後継者を決め、妻や自分自身の魂を落ち着かせたいと思う。しかし民衆が暴動を起こして、勇敢なセゾリストを国王にするよう求める。アマジスは民衆の怒りを鎮めるため急ぎ退出。残されたティマレットは会いにきたセゾストリスと運命の急変を嘆きあう。二人はお互いの愛を再確認し、成就されなければ死ぬと言うセゾストリスにティマレットは、想いを隠すように助言。それを受け入れた彼は、戻ってきたアマジスたちに気持ちを悟られないよう脇に退き隠れて事態を見守る。暴動を収めたアマジスは、民衆に王女をお披露目する約束をしてきたので、さっそく実行しようとしたが、王にとって気になるのはセゾストリスの気持ちだ。

尋ねられたティマレットは彼が変わることなく王アマジスを慕っていると答えるが、隠れていたセゾストリスは声だけでそれに続けて恋人を失う位なら自分は死ぬと王に答える。王はセゾストリスにそばに出て来るよう命じ、婿の話を開くと、急に体の不調を感じて動揺し、力が抜けて目も見えなくなってしまう。一部始終を目撃したミスは、王が盲目になったのが婿の話をした直後だったことに言及し、秘密の運命が彼を突き動かしていると指摘する。

#### [第五幕]

エラクレオンはティマレットに前場で想いを打ち明けている。ここで彼女にさらに言い寄りその眼差しの魅力を褒めそやすが、拒否されて退出。そこに現れた盲目となったアマジスは、娘の存在に気づかないまま、再び見た亡霊の話を実隊長に報告する。妻は、娘の発見だけでは不十分、王位をセゾストリスに返さなければ王家の繁栄はないとし、アマジスの目も治癒しないと述べた。ラトーヌの神託もセゾストリスが王位継承者と認めた。しばらく前に宮廷に到着したアメナフィスによって今いるセゾストリスこそが先王の息子ということも判明した。彼は王座を譲る決意を固めたが、そばにいた娘によく気づいて、彼女にもそれを告げる。当初ティマレットは、どのセゾストリスが先王の息子が特定できなかったが、ようやく事態を把握したもの、今度は彼が王位篡奪者の娘などと結婚など果たしてするかどうか不安に陥る。アマジスは舞台上の肘掛け椅子に腰掛けてしばし夢想する (rêver) が、アメナフィスが姿を現したのを機に、実隊長に支えられてアメナフィスと退出。ティマレットはセゾストリスと愛を再確認し、王座より愛が大切と言いあう。その間に目の治癒したアマジスが支えなしで戻り、セゾストリスに正式に王座を返すと宣言。視力は引退の決意とともに回復したと言い、王座を失うのにもかかわらず満足感にあふれていると打ち明ける。アマジスは、存命中は王位に留まるよう、同時に若い二人の結婚を許すようセゾストリスから求められる。また、アメナフィスはセゾストリスのあとを追って戦場に赴きそこで捕まり投獄されていた、その際、持っていたタブレットを失ったが、罪が晴れて解放され、アマジスの宮廷に参上して、全てを白日の下に晒したと皆に報告する。一方、目論見がすべて失敗したエラクレオンは、兵を集めてティマレットを奪うために蜂起するが、セゾストリスに鎮圧される。しかし恋故の叛意なので、エラクレオンは許される。リゼリーヌは置き手紙をして郷里に引き込んだと報告されるものの、王は時が彼女の傷を癒やしてくれると信じる。二人の愛が祝福されて幕がおりる。

(野池恵子)

**Françoise Pascal : *Le Vieillard amoureux, ou l'heureuse feinte***

ジャンル 一幕（全十七場）韻文（八音節）喜劇  
 初演 不明  
 出版 1664年（リヨン）

リヨン生まれの作者は、1667年頃パリに移住した。本作はそれ以前にリヨンで出版されたもので、オテル・ド・ブルゴーニュ座で上演されたという研究者もいるが、証拠となる資料はない。前記二作の一幕喜劇に比べると、筋、音節、身体的演技（夜のラッツィ）などの点で、より伝統的なフェールスに近く、同時に『アストレ』のロマネスクな要素も組み込んでいる。

結局は「愛」に回収される若者たちのなかで、ひとり小間使いが恋の口説への懐疑を表明しているのも喜劇の伝統に含まれるが、結婚後の妻に同情する下僕の次の台詞は興味深い——「[...] 殴られない妻は、千人のうち四人もいませんよ。[...] 恋の炎が消えてしまうと、男たちは可哀想な女 [= 妻] を役立たずのように虐待するんです。お忘れですか、旦那の奥様だってあんなに不幸で、いつも泣いていらしたじゃないですか」（第一場、主人に）。

作者が残した三作の喜劇は、伝統から継承したステレオタイプを時代の嗜好に応じて変化させ、個人的なニュアンスを加えて、新たな風俗喜劇の創造に貢献するものであったと言えよう。

[第一場] 舞台はリヨン。年頃の娘イザベル (Isabelle) をもつ老人 (Le Vieillard) は吝嗇で、財産が減るのを恐れ、娘の結婚も恋愛も禁じて家に閉じ込めている。一方、自身の結婚、恋愛については意欲的だ。だが今夜は小作地の見回りに行かねばならない。見張りを下僕のフィリパン (Philipin) に託し、外出する。

[第二場] フィリパンは、老人にまだ恋する気があるのを知って呆れる。下僕はイザベルの小間使いドリヌ (Dorine) に夢中である。

[第三場] イザベルとドリヌが戸口に出てくる。イザベルはクレアンドル (Cléandre) と恋仲になっているが、監視が厳しく、なかなか会えない。そこでドリヌは、言いなりになるフィリパンに、夜食を買いに行かせる。

[第四場] 出かけたフィリパンは夜警たちに怪しまれ、滅多打ちにされる。

[第五場] 逃げ帰ったフィリパンは色々と言いつし、せめて明かりが欲しいと言うが、けちな老人はランプやろうそくを、施錠した戸棚にしまい込んでいる。彼は仕方なく、また暗い中を出かけようとする。

[第六場] だが臆病な下僕は、なかなか出発しない。ドリヌに叱責され、嘆きながら家を後にする。

[第七場] イザベルはやっとクレアンドルと心置きなく話せることになった。

[第八場] ところが、フィリパンがまた戻って来た。今度は酔っ払いの団に遭遇し、棒で殴られた、と。ドリヌがまたどやしつけて行かせるが、下僕は女性たちの態度に疑いをもつ。

【第九場】フィリパンは、幽霊を見たと称して走り帰り、恋人たちの不意を襲う。クレアンドルは見つかってしまった。が、彼は下僕を買収する。フィリパンはあっさり主人を裏切り、今度は恋人たちを守る見張りに立つ。すると老人が戻ってくるのが見える。ドリーヌが一計を案じる。クレアンドルを女装させ、困窮して助けを求めに来た異邦人だと老人に納得させるのだ。

【第十場】老人を戸口で迎えたフィリパンは、訪れた異邦の美女について説明する。容姿を細かに聞き出した老人は彼女に興味を持ち、すぐに会いたがる。下僕は、もっと粋な服に着替えねば、と止める。「美女」が現れたので、下僕は老人を背後に隠す。

【第十一場】クレアンドル（女装）、イザベル、ドリーヌの三人は、老人に聞かせるため、策略通りの会話をする。老人は傍白で懐疑的なコメントもするが、フィリパンに誘導され、偽の美女に魅せられる。

【第十二場】皆はフィリパンの手腕に感心する。ドリーヌは彼を見直し、恋人として受け入れる。

【第十三場】クレアンドルはイザベルに、セラドンも女装して恋するアストレに近づいたことを思い出させる。

【第十四場】流行遅れの伊達男のなりをした老人が現れる。老人は「美女」の出自やこれまでの経緯を尋ねてクレアンドルを困らせたりするが、やがて情熱的に求婚する。「美女」は、過去のつらい記憶が去るまで待つて欲しいと頼む。

【第十五場】フィリパンが、分別を持つべき老人の愚かな恋を揶揄する。

【第十六場】フィリパンが、疑うドリーヌに愛を誓おうとしていると、家の中で大騒ぎが始まる。

【第十七場】策略がばれてしまった。老人は、娘と美女の様子を見たくて、ドアの隙間から覗き見をした。するとクレアンドルが女装を解いたので、騙されたことがわかったのだ。激怒する老人に対し、皆がそれぞれの理を尽くし、さらに泣いて許しを求める。ほろりとなった老人は心を解き放ち、寛大に娘たちの結婚を許す。フィリパンの台詞で幕。「多くの心痛の後に、我らの芝居のおかげで全てが首尾よくいきました」。

(鈴木美穂)

## Quinault : *Pausanias*

ジャンル 五幕韻文悲劇

初演 1668年11月17日、オテル・ド・ブルゴーニュ座

初版 1669年

主な出典 ラシーヌの『アンドロマック』、プルタルコスの『英雄伝』の「シモン6」「アリストイデス」など。

この初演のちょうど1年前の1667年11月16日から上演されたラシーヌの『アンドロマック』と状況や人物の相関関係、それに場面やせりふまで彷彿とさせるところがあり、ラシーヌの作品に着想を得たことははっきりしている。十七世紀にはよくある同じ題材を競う戯曲と言えるが、通常と異なるのは、ライバル劇団と競合するための戯曲ではないということである。モリエールに対抗したラシーヌの喜劇『裁判きちがい』が失敗に終わり、オテル・ド・ブルゴーニュ座が次に白羽の矢を立てたのが15年前からほとんどの戯曲を同劇団で上演していたキノーである。配役も、捕虜に恋をするポーザニアスは前年のピリュス役のフロリドール、ポーザニアスに父親を殺された捕虜クレオニスアンドロマック役だったデュ・バルク嬢、ポーザニアスの婚約者デマラットはエルミオーヌ役を演じたデ・ズイエ嬢であった。キノーのラシーヌに対する挑戦状である。

歴史上のポーザニアスはスパルタの王族で、第二回ペルシア戦争時の前479年に、プラタイアの戦いでペルシア軍を壊滅させたギリシア連合軍の総指揮官である。クレオニスの名前と戯曲の最後の誤認による殺害、アテネに指揮官の座を移そうと暗躍するアリストイドはプルタルコスの『英雄伝』によるが、同書がポーザニアスを暴君で、敵と密通する人物に仕立てているのとは対照的に、ここでは恋に揺らぐ真摯な人物として描かれている。『アンドロマック』の登場人物が恋に我を失い、相手を拉致することを考えたり、脅迫したりするのに対して、ポーザニアスはクレオニスに愛を告白する前に自由にし、そのことで味方の反発を招き失脚に至る。強烈な個性を放つデマラットも、政略結婚に飽きたらず、ポーザニアスが自由に本心から自分を愛してくれることを望み、自分を犠牲にしてもポーザニアスの意志を尊重する徳の高いところをみせる。だが、これは冷酷な策略にも変貌し、その二面性がこの芝居の最大のみどころでもある。クレオニスについては、校定版(Droz 2004年)の序文にW.ブルックスは、精彩がない人物としている。ポーザニアスを遠ざけようとしながらも、内心恋心をいだき、デマラットにだまされ、政略に翻弄される女性だが、最後はポーザニアスにいっしょにペルシアに逃げることを要求する気丈な一面も見せる。

時間に関する言及が少ないが、最後のクレオニスの殺害は夜に行われ、デマラットが明かりを探しに行く。深夜か早朝に終わる一日の出来事と判断できる。舞台はビザンスで、この地はペルシアに近く、スパルタとアテネの権力争いに好都合な場ではあるが、戯曲には地名や歴史的背景に関する言及はほとんどなく、空間的・時間的な広がりあまり感じられない。

## [第一幕]

スパルタの王女デマラット Démarate は「一日で30万人のペルシア人を壊滅させた」ギリシアの将軍ポーザニアス Pausanias との結婚が約束されているが、ポーザニアスが捕虜にした王女クレオニス Cléonice のもとに毎日通うことをいぶかっている。ポーザニアスは、ギリシアの将軍の座を狙うアテネのシモン Cimon（登場せず）がクレオニスとの結婚を申し出ていることに憤り、デマラットに自分の権力を固めるまでと称して結婚の延期を願い出る。政略結婚であっても愛を育みたいデマラットは結婚の延期は自分のせいにしていいと承諾する。しかし、ポーザニアスは側近にはクレオニスを愛していることを告白する。彼女の父親を殺害したことも、ギリシアが反対することも、障害がある分かえって価値ある恋に映る。そこにアテネの指導者アリストイド Aristide がやってくる。シモンの友人であるはずだが、クレオニスの獲得についてポーザニアスの肩を持つ。側近とふたりになって、アリストイドは、ギリシア人はペルシアに助けを求めた王の娘であるクレオニスを嫌っており、友人シモンが将軍の座を勝ち取るにはクレオニスとの縁を切る必要があると考えていることを明かす。

## [第二幕]

クレオニスは侍女にポーザニアスを愛してはならないのに、愛してしまっているジレンマを打ち明ける。ポーザニアスは去ろうとする彼女を止めて、ギリシアがクレオニスの運命を任せてくれたので、彼女を自由にすると伝え、自分の思いを打ち明ける。そこにデマラットがやってきて、ポーザニアスにクレオニスの釈放を頼む。すでに自由の身になっていると知って、クレオニスと二人になったデマラットは、自分はほかのひとに恋をしているとクレオニスをだまし、クレオニスからポーザニアスに結婚を申し込まれたことほのめかす発言を引き出す。真相を知ったデマラットは悲嘆し、復讐を誓う。

## [第三幕]

アリストイドは、クレオニスを娶る当てがなくなったシモンを避けつつも、シモンが「世界一高い位」につける状況が整ったと語る。ギリシア人たちはポーザニアスとスパルタの支配に対して、反乱し始めている。スパルタのほうもデマラットを侮辱されたと感じている。そこにデマラットがアリストイドの助けを求めに来るが、驚いたことに、結婚を延期しているのはポーザニアス以外のひとに恋をしている自分だと語り、結婚の約束から自由になれるよう後押しを頼む。そこにポーザニアスが来て、アリストイドがほのめかして去った「秘密」についてデマラットに聞かす。デマラットは自由の身になりたいと言うが、恋をしているのは思知らずな男だと話し、ついに思知らずはポーザニアス自身だと告白する。その恋故にポーザニアスの危機を救うために自分から婚約を解消しようとしているのだと言う。デマラットの献身的な愛にうろたえたポーザニアスはクレオニスとの縁を切ることを決意する。しかし、別れの前にクレオニスに一目会いたいと言う。

## [第四幕]

アリストイドはギリシア人の名のもと、クレオニスを自由の身にしたことに抗議にくる。解放されたクレオニスは父親同様、謀反を起こし、その美貌で敵国に味方を作るかもしれないと言うの

だ。ポーザニアスは反発する。だが、旅支度をするクレオニスに心が引き裂かれ、引き留める。クレオニスは父親を裏切り、ギリシアが認めない結婚はかなわないと悲観するが、ポーザニアスも恋に犠牲を払ってくれるなら、ギリシアから二人で逃げようと提案する。ポーザニアスは応じるが、結婚がこの地で認められるか様子を見てからにしようという。デマラットはシモン一派が反乱を企て自分に相談してきたと告げ、今夜ポーザニアスとクレオニスの命を狙うと知らせる。クレオニスを守りに行こうとするポーザニアスを制止し、任せてほしいと言う。しかし、侍女にはクレオニスしか眼中になく、去ろうとするポーザニアスへの悲痛な思いを露わにする。怒りをついに爆発させて、殺すだけでないもっと辛い復習を企てていることを明かす。

[第五幕]

アリストイドはギリシア勢が宮殿を包囲したと告げ、ポーザニアスに降参を促しにくる。命は惜しくないというポーザニアスにクレオニスの命も助けてもいいと説得する。次の場面、ポーザニアスは側近にシモンは死んだと告げる。夜にデマラットが、敵が暗殺にやってくると知らせに来て、闇の中で刺したのだ。あまりに呆気ない勝利に、戸惑っているが、地位を捨ててクレオニスと静かに生活することを夢見る。アリストイドはライバルのシモンが勝利し、ポーザニアスに危害は加えない約束をしたと報告する。シモンが生きていることに驚くポーザニアスは、クレオニスを保護しているはずのアリストイドの側近に尋ねると、彼女はデマラットに連れていかれたと聞かされる。ポーザニアスはデマラットの口から、闇の中で殺したのは、シモンではなく、クレオニスだったことを聞かされる。殺してほしいと請うデマラットをよそに呆然とする。デマラットはポーザニアスの剣を使って自害し、ポーザニアスはアリストイドらの励ましを聞かず、倒れて息を引き取ったようにみえる。

(萩原芳子)

## 会員名簿（アイウエオ順）

|       |        |               |        |       |
|-------|--------|---------------|--------|-------|
| 浅谷 眞弓 | 伊藤 洋   | 海津 純子         | 梅野 りんこ | 榎本 恵子 |
| 奥 香織  | 落合 理恵子 | 片木 智年         | 塩谷 優衣  | 白石 嘉治 |
| 鈴木 彩絵 | 鈴木 美穂  | 関根 敏子         | 関谷 苑子  | 千石 玲子 |
| 高安 理保 | 千川 哲生  | DUSSUD, Odile | 戸口 民也  | 富田 高嗣 |
| 西村 光弘 | 野池 恵子  | 萩原 芳子         | 真下 弘子  | 皆吉 郷平 |
| 森本 彩  |        |               |        |       |

## 後 記

遅々とした歩みではありますが、ようやく18号をお届けすることができました。5つの研究論文と10の作品梗概が収録されています。そのうち千川哲生氏の「英雄喜劇の再発見——コルネイユ『ティットとベレニス』と『ピュルケリ』」は、専門の研究者によって査読された研究論文です。本号にも掲載のある作品の梗概集は、2011年にエイコスメンバーが総力をあげて中央公論新社より刊行した『フランス17世紀演劇事典』執筆に際して、大きな礎となりました。今後も鋭意執筆に努めていく所存です。なお本研究会には近年若い研究者たちが参加するようになり、今後の活動が期待されていることを報告いたします。

エイコス XVIII

---

|     |   |
|-----|---|
| 発行日 | 2016年6月20日  |
| 発行者 | 〒101-0062 東京都千代田区神田駿河台1-1<br>明治大学 研究棟1051 萩原研究室 C/O<br>17世紀仏演劇研究会<br>tel 03-3296-2250 |
| 印刷  | (有)七月堂<br>〒156-0043 東京都世田谷区松原2-26-6-103<br>tel 03-3325-5717 fax 03-3325-5731          |

---

頒価 500円