

ISSN 0386-2801

# エイコス

— 十七世紀フランス演劇研究 —

XX

2022

# 目 次

## 巻頭言

エイコス 50 年記念号の発刊にのぞんで—テレビ映像を見ながら祈る—

伊藤 洋 (3)

## 補遺

野池 恵子 (3)

## 50 年をふりかえる

研究会「エイコス」設立のころ

橋本 能 (5)

演劇事典出版から現在まで

皆吉 郷平 野池 恵子 (7)

## 翻訳

フィリップ・キノー 『芝居じゃない芝居』  
作品について

高安 理保 (9)

## 第一幕

鈴木 彩絵 (15)

## 第二幕

塩谷 優衣 (34)

## 第三幕

高安 理保 (62)

## 第四幕

鈴木 美穂 (94)

## 第五幕

野池 恵子 (115)

## 論文

フィリップ・キノーが描く古代史  
浅谷 真弓 (131)

La notion de surprise dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle —査読済—  
Riho TAKAYASU (145)

« De la nature, en nous, il force les obstacles » Réflexion sur les enseignements de l'amour dans  
*L'Ecole des femmes* de Molière  
Odile DUSSUD (161)

オペラ・バレ「愛の神アムールの旅 *Les Voyages de l'Amour*」(1736) 考察及び試訳  
石川 弓子 (196)

## 研究ノート

受難劇協会とオテル・ド・ブルゴーニュ座  
戸口 民也 (229)

## 研究の広場

パトリシア・マジユイ監督『サン＝シール』  
畠山 香奈 (236)

草野柴二訳『モリエール全集』について  
富田 高嗣 (240)

ムアワッドの『森 フォレ』のなかのラシーヌの引用—家族の系譜に宿る戦争  
萩原 芳子 (252)

## エイコス 50 年記念号の発刊にのぞんで テレビ映像を見ながら祈る

伊藤 洋

今年 2 月 24 日、突如としてロシアがウクライナへの侵攻を始めた。いま 4 月中旬だが、まだその「戦争」は止まらず続いている。ウクライナからの避難民をフランスは 3 月から受け入れ続けている。すでにその避難民の数はかなりの数になり、フランス国内の滞在先も増大していよう。

ウクライナ国はその民族や使用言語から言えばスラブ系と言えるだろうが、その隣国ルーマニアはラテン系だろう。筆者はルーマニアには数年前のシビウ国際演劇祭の折に行ったことがあるが、ウクライナには行ったことがない。

聞くところでは全く異なる国のようであるが、日本とウクライナは友好国で比較的仲の良い国の一つだろう。1967 年日本初演のミュージカル『屋根の上のヴァイオリン弾き』（原作ショーロム＝アレイヘム）は、帝政ロシア時代のウクライナの寒村アナテフカを舞台にしている。主役の牛乳屋テヴィエを森繁久弥（のちには西田敏行など）が主演して、大当たりし度々上演されたから、あの貧しい家族の物語を思い出す人も多いことだろう。あの中でもロシア人のユダヤ人追放令によって、テヴィエ一家が故郷を追われたのだった。

ところで筆者はルーマニアでは、シルヴィウ・プルカレーテ演出の『ルル』を見たが、魅力ある良い舞台だった。いずれにせよ、このロシア・ウクライナ両国とも、傾向は違うかもしれないが、民衆の間で演劇が盛んなようである。

テレビに映される映像から類推すると、ウクライナの主要都市はロシア軍の猛攻を受けて、人家が軒並み破壊されている。ウクライナの中年婦人は、自分の家が全壊したと泣いていた。テレビ報道によれば、市内のホテルも劇場もすべて破壊されたとのことで、その惨状が映されていた。ロシアは何を目指して、ウクライナ東部の街を破壊しつくそうとするのだろうか。一刻も早くこのロシアの侵攻を止めてほしいとテレビの前で祈っている。

補遺

野池 恵子

誕生 50 年の節目を迎えて『エイコス』記念号を編んでいる。半世紀前の 1972 年といえば浅間山荘事件が起り、沖縄が本土復帰を果たした年だ。その頃の学生たちは既成の体制に異議をとなくて、自分たちの意見を集会やデモ行進で公にし、新しい世界の到来を表現していた。伊藤先生もバリ 5 月革命の空気を存分に吸収して日本に帰国したところであった。閉塞感の強い現代となつてはやはり 50 年という時の隔たりは大きいだろう。

とはいえ絶やすことなく続けてきた活動の中から、新たな試みが二つ誕生した。今号で初めて翻訳の分野に挑戦し、キノーの『芝居じゃない芝居』を5人で訳した。また「研究の広場」という新しい発表の場を設けて、研究に関して気軽に書ける機会を提供した。『エイコス』という広場に往来する何かが他の何かを触発してくれることを願ってである。

ところがこうしてエイコスが次のステップを踏み出そうとしたところ、ロシアのウクライナ侵攻が始まってしまった。原稿のやりとりをする毎日のテレビに荒廃していくウクライナの映像が映しだされる。まさかの50年目である。まもなく侵攻から三ヶ月がたち記念号の校正が始まろうというのに、ウクライナではいまだ爆撃が続いている。人々が殺され、人々が築いてきた生活が、建物が、そして芸術が消えていく。演劇もオペラも音楽もこの国からとり去られた。ロシアからも心ある人々が国外に逃げだしているのだろう、芸術も打撃をうけているにちがいない。ロシア演劇は、フランス17世紀のモリエールやラシーヌらの影響のもとでその基礎が築かれたという。そして日本でもおなじみの『桜の園』のチエホフの国でもあるロシア、劇場を数多く有するロシアの演劇はいったいどうになってしまうのか。勝手な戦争で、自国の演劇までも根絶やしにするつもりか、私たちはただ見つめるだけしかできないのか。そういえば17世紀文学もルイ14世の時代の戦火のなかではぐくまれてきた。詩人たちは筆をとり、役者たちは舞台にたった。何を感じ、考え、そして表現したのだろうか。遠回りと思えても、私たちはテキストを地道に読んで、彼ら／彼女らが仮構した世界そのものへの信の一端でも明らかにできればとあらためて思う。

## 研究会「エイコス」創立のころ

橋 本 能

研究会「エイコス」がはじまってからすでに50年になるという。振り返れば隔世の感を覚える。創立当時のことを述べよと言われても、なにぶんにも半世紀も前のことで、記憶違いもあり、話が前後するかもしれないが、ご容赦願いたい。

研究会を始めるきっかけは、当時、早稲田大学の岩瀬孝先生と中央大学の戸張智雄先生の共同執筆で17世紀の悲劇論を出そうという話が持ち上がった。パリ大学で博士号を取られて帰国したばかりの伊藤洋先生がこの企画に参加された。大学院生もお手伝いをする事になり、その相談の席で、戸張先生門下の皆吉郷平氏とはじめてお目にかかった。結局、この企画は頓挫したが、コルネイユを専門とする共通性から、皆吉さんから親しくしていただくことになった。

当時、僕は修士論文のテーマにコルネイユを選んでいたが、どう取り組んでいいのか、四苦八苦していた。皆吉さんに相談したところ、17世紀のテキストを読む会を開いていただくことを伊藤先生にお願いしてみようということになった。伊藤先生は快くお引き受けくださった。これが研究会のもととなった読書会のスタートである。月ごとだったか、二週間ごとだったか覚えていないが、土曜日に定期的に先生の研究室にお邪魔して、テキストを読む会を開いていただいた。

読書会の趣旨は、とにもかくにもテキストを正確に読むことを旨とした。僕がコルネイユの喜劇を修士論文に選んだことから、はじめに選んだ作品はコルネイユの喜劇『メリット』*Mélite*だった。17世紀演劇を選んだのはいいとしても、大学院に入学したての僕にとっては、当時の作品はまるで歯が立たなかった。いまでも赤面ものだが、先生はまるで箸にも棒にも掛からない僕の訳に辛抱よく付き合ってください、訳を直してくださった。伊藤先生からそれぞれフランス語を教えていただいたようなもので、17世紀のフランス語と現代フランス語の違い、当時の文法、そして作品の読み方まで教えていただいた。

余談になるが、17世紀演劇の読み方については、講演会で伊藤先生が、バロック演劇は単に文学ではない、テキストだけではとらえきれない、テキストとそこから舞台の関係性を読み解くことが必要だとおっしゃっていたのを覚えている。読書会で、メレの『名高き海賊』*L'illustre Corsaire*の主人公が素性を隠して他人の振りをする場面を読んでいて、舞台上で演じられた時の面白さに気づき、先生の言葉に納得がいったのを覚えている。

最初は皆吉氏と僕の二人だけだった読書会に、慶應大学の神保剛氏、早稲田大学の大学院生の関谷苑子氏、野池恵子氏も加わった。『メリット』の次に、伊藤先生のご執心のロトルーの『死にゆくエルキュール』*Hercule mourant*を読んだ。テキストは、先生のお持ちだったマイクロ・フィルムを起こしてコピーしたかと思う。その間、読書会の進め方について話し合ううちに、17世紀演劇の原点としての1630年代ということが浮かび上がり、その時代の作品を集中的に読んでみようという方

向性が決まった。

現代に出版されたテキストは、コルネイユ、モリエール、ラシーヌを除いて、当時は現在に比べてごくわずかだった。また、フランス国立図書館（BN）の Gallica にも、17 世紀の演劇のテキストはほとんど見当たらなかった。テキストを集めるにあたって、ランカスターの『17 世紀フランス劇文学史』 *A History of french dramatic literature in the seventeenth century* をもとに、BN のカタログから 1630 年代の作品の図書番号を拾い出した。費用は主に伊藤先生の研究費を使わせていただき、早稲田大学図書館から BN にマイクロ・フィルムを注文していただいた。フィルムが届くと、テキストのコピーを必要な部数だけ作った。作品は少なく見積もっても 50 作以上になる。メレ、ロトルー、バンスラード、デュ・リエ等々、当時ほとんど読まれたことのない作家の作品に次々とふれることができ、研究心をかきたてられる楽しい会となった。

やがて、参加メンバーが一人増え、二人増えるうちに、皆吉さんが雑誌発行を提案した。論文としてどんなに拙くとも、形式にとらわれずにほかで書けないことを自由に発表できる場を作ろうということだった。雑誌名は、戸張先生に教えていただいて、ギリシア語で「真実らしさ」を意味する「エイコス — 十七世紀フランス演劇研究 —」に決まった。印刷は、知り合いの梅本洋一氏の紹介で七月堂をお願いした。雑誌発刊にあたり、会の名称も「17 世紀仏演劇研究会」に決まった。こうして細々と始まった読書会は研究会としての形式が整って、今の「エイコス」が誕生した。

僕は定年退職を契機に研究会を退いたが、当時新進気鋭の研究者だった伊藤洋先生も、今や米寿を迎えられようとしている。最後になりますが、先生のご健勝と研究会のいっそうの発展をお祈りします。

## 演劇事典出版から現在まで

皆吉郷平 野池恵子

研究会が発足した当初は、テキストを集めるのがいちばんの苦勞であった。ユーロではなく、1フラン70円ほどの頃だったからマイクロフィルムを買うのにもそれなりの予算が必要であった。予算ばかりではなく、橋本さんも回想しているように目当ての書籍を入手するには、フランス国立図書館（BN）のカタログを繰ってその書籍の番号を探すことからはじめ、面倒な手続きをふんでかなりの時間をかけなければならなかった。研究会が発足して50年たった今になってみるとなんとという簡便さだろうか。一連の作業をして入手していたテキストが、あつというまにパソコンにころがり込むようになったのだ。

メンバーはスタート時には数人であったが、何年かして気づいてみれば、伊藤先生の研究室には時に椅子が足らなくなる位の大勢が集まるようになっていた。また出身大学も多様で、合計してみれば10をゆうに越える所から17世紀演劇を研究する者たちが参加するようになっていた。大学間の垣根は最初からなく、おもに専門の話と芝居の話が私たちを結びつけていた。2005年には早稲田大仏文の Odile Dussud さんの研究室が拠点となり、また明治大の萩原芳子さんの研究室にも時に応じて集まり、若い世代の参加者も増えた。

1630年代の戯曲を中心に、逐語訳をしたり、担当者が内容の報告をしながら、また別にテーマを選んでその研究発表をしたりするうちに、研究誌の発刊が必要となり、「エイコス」一号が誕生した。論文や研究ノートを載せ、巻末にはそれまで読んだ作品の解題と梗概を掲載した。巻末資料がある程度の数に達したころ、梗概集だけを別途出版したらどうかという声があがった。

早稲田大学演劇博物館が21世紀GCOE人文科学分野の研究拠点に選ばれた関係で、2007年から2011年までの5年間17世紀フランス演劇研究会もその活動の一端を担うことになった。毎月の活動の他に、様々な講演会やイベントを企画し、たとえば〈レトリック〉を演技や色彩などまで広げて考える研究発表や、当時としては珍しかった女性作曲家ド・ラ・ゲールの紹介を音楽の分野の専門家に依頼して行い、なかなか聞くことのない実際の演奏も視聴することができた。パスカルが演劇に無関心ではなかったことを塩川徹也氏の講演で知ることになった時も蒙を啓かれた思いであった。

GCOEの活動の中でも一番のハイライトは、演劇事典を全員で執筆したことにある。今まで書きためた作品の梗概集を中心におき、それを膨らませる形で、取りあつかう作品を増やしたほか、全体を作家、作品、事項にわけて説明を加えて、17世紀特有の興味深いテーマを解説したコラムも挿入した。

予算がおりてから出版までの時間が短かったので、終わってみれば扱いそこねた作品も多く、内心忸怩たる思いが強い。いくつもある残念な思いの中に、女性の戯曲作家の作品集が出版されて、優秀な作品が簡単に読めたにもかかわらず、彼女らの作品をひとつもとりあげなかったことなどが

ある。なぜろくに上演もされず後世にも話題にならなかったのか、当時の社会との関係で考えようとしていたののである。事典の増補改訂版を出版しなければならないという思いが強く持ち上がる所以だ。

GCOE の多様な活動の流れを受けて、アレクサンドランを現代の発音と当時の発音の二様で朗唱するワークショップを設けたり（2012年）、キノーの朗唱法を考察する講演会を催したりし（2016年）、テキスト訳読以外の活動も実施したが、それ以降は、コロナの影響もあり、もっぱらテキスト訳読に集中するにおよんでいる。

今回のエイコス 20号に載せたキノー『芝居じゃない芝居』の翻訳は、最初は研究室にて対面で議論を重ねながら用意されたが、後はズームでの勉強会で行われた。ズームは随分と不便な面が多かったが、それでも長崎やパリのメンバーも参加できるという大きなメリットもあり（たまに名古屋からの参加もあった）、毎回徹底した探求がなされた。Dussud さんご自身が17世紀の辞書をあれこれ調べ、適切な説明をみつけた後に、それに基づいて日本語担当側はぴったりの訳語を選ぶという時間のかかる訳読だったが、きわめて実りの多い努力であった。

私たちのグループは今は大学院の学生から経験豊かな研究者まで各年代が揃っている。が、昨今の大学のカリキュラムをみると、一般教養科目が激減しており、第二外国語を丁寧に学習する機会が情けないほど少なくなってきている。大学できちんと訳読を教えるところが減って行くと、我々のような研究グループも存続を危うくされかねない。しかし、文学を読むということは作者から提示されたことに対して、自分はどうか考えるかを絶えず自問することでもある。批判精神を養いものの見方を形成させてくれるものであるから、エイコスはその意味ではまだまだ続いていかなければならない。訳読と研究発表を両輪として地道に努力を重ねていく必要がある。

# フィリップ・キノー『芝居じゃない芝居』 *La Comédie sans comédie*

鈴木彩絵 塩谷優衣 高安理保 鈴木美穂 野池恵子

以下の翻訳は、各幕の担当者が用意した訳を、参加者が様々な角度から検討し、問題点を時間をかけて討議して、最終的に担当者がまとめた、その成果である。

## 作品について

高安理保

ジャンル：五幕韻文喜劇

初演：1655年（マレー座）

初版：1657年

出典：第三幕 セルバンテス『模範小説集』*Novelas ejemplares* より『ガラスの学士』*El licenciado Vidriera*、他

第四幕・第五幕 タツソ『エルサレム解放』*La Gerusalemme liberata*

フィリップ・キノー（Philippe Quinault）の4作目にあたる本作は、枠組みとなる喜劇の中に、田園劇『クロミール』*Clomire*、喜劇『ガラスの博士』*Le Docteur de verre*、悲劇『クロランド』*Clorinde*、機械仕掛けの悲喜劇『アルミードとルノー』*Armide et Renaud*の演目を含んでいる。劇中劇それ自体は手法としては当時すでに真新しいものではなかったが、異なるジャンルの作品を4つもひとつの作品中に収めたものは類を見ず、キノー自身も献辞でこれを「他とはまったく異なる」芝居だと銘打っている。この作品はコルネイユ『イリュージョン・コミック』*L'illusion comique*（1635年）やロトルー『真説聖ジュネ』*Le Véritable Saint Genest*（1645年）とは違い、枠劇と劇中劇の区別を明確にしており、構造としてはグジュノー（1631年）やスキュデリー（1632年）の『役者たちの芝居』*La Comédie des comédiens*に連なる「役者もの」の形を採っているが、枠劇を散文喜劇で、劇中劇を韻文悲喜劇で書き分けた両者に倣わず、全幕を通して韻文で綴っている。

世紀半ばに位置する本作は、先行する作品とは異なり、「演劇」それ自体を称揚する必要に迫られ

てはおらず、それを目的としていない。このことは、プロローグ的な役割を果たす一幕の枠劇で、芝居に偏見を持つブルジョワの商人が「旧世代」の人間として描かれ、若い世代の役者たちが演劇はすでに洗練されたものと彼に語り聞かせる状況からも伺える。作中で役者たちが演目を披露する目的はあくまで自分たちの結婚を認めてもらうことであり、その条件として、自分たちが役者という職業において発揮しうる資質、すなわち人々の称賛に値する才能を有することを、実際の演技によって知らしめなければならない。この条件はそのまま、劇団が作品を上演する動機に通ずる。

劇作家としてはもっぱらオテル・ド・ブルゴーニュ座のために仕事をしたキノーが、唯一マレー座のために書いたのがこの作品である。さまざまな困難に見舞われ解散や休止を何度も余儀なくされたマレー座が、1655年のイースター休暇明けの劇場再開の折に、劇団の復活をかけて上演する作品を、処女作『恋敵』（1653年）から一定の評判を得ていた若い作家に託した。キノーは、再出発を迎えたマレー座が演じることのできる豊富なレパトリーを知らしめ、かつても劇団が危機を切り抜ける活路となった仕掛け芝居を含めて、その巧みさを遺憾なく発揮できるようにこの作品を練り上げた。作中で「人々が私たちに満足するかどうか」の判断を下すただひとりの審判者として役者が呼びかける「あなた」（一幕5場）は、次幕以降ひとりの観客となる商人であり、劇場に座する観客のひとりひとりでもある。そして、役者たちに向けられる賛美はそのまま、作者であるキノーにも及ぶことになるだろう。実際に作品は成功し、キノーの華々しい作家人生の布石となるのだから、彼のキャリアにおいて最初期に位置するこの作品は、劇団のみならず作家の才能の多彩さを証しながら、彼自身のこれからの劇作のヴィジョンを進取的に掲げるものであったといえる<sup>(1)</sup>。

舞台が描き出す景色は、田園から異国の街、古の戦場から魔法の島へと変遷するが、劇中劇の手法によって、場所は一幕が演じられる「パリ」からはみ出すことはない。時間についても同様のことがいえる。幕開けに描かれるのは夜の情景で、夜中、幕外で演目や配役が決められる。夜が明けるとすぐに試演が開始され（二幕1場）、一日のうちにすべての演目が終わる。役者たちは自らの恋心に従って行動し、最後にはめでたく結婚に至るのであるから、筋も一貫している。劇中劇はマレー座で上演されるのであり、この舞台設定は観客の現実と重なる。

謎めいたタイトルは、それ自体が作中に散りばめられた言葉遊びのひとつである。作者が意図するところを単純に訳出することは難しい。この解釈について、1974年にエクスター大学から作品の批評校訂版を出したビアールは、現代的視点から三幕『ガラスの博士』を笑劇（ファルス）と見做して劇中劇としての喜劇（コメディ）の書き落としそれ自体を以てタイトルを正当化し、「喜劇を含まない喜劇」だとするランカスターの説<sup>(2)</sup>に疑念を呈する。というのも、キノー自身が三幕に

(1) じつに、作家人生の後半を音楽家リュリの台本作家としてオペラに捧げるキノーが、その最後を飾ることになる『アルミード』*Armide*（1686年）の主題が、30年以上前に成るこの作品の五幕ですすでに現れている。

(2) Henry Carrington LANCASTER, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century: The period of Molière, 1652-1672*, V.1, Baltimore: The John Hopkins Press, 1936, p.98.

「喜劇」Comédie と書き添えているように、当時この演目をファルスではなくコメディと見做すのはふつうのことであった<sup>(3)</sup>。ピアールは、コメディという語が広義には「仲間内でなされる、おどけて滑稽なあらゆる行為<sup>(4)</sup>」、また「どこかおどけていて、見せかけや誤魔化しがあるように思われる行為<sup>(5)</sup>」を指していたことに着目して、タイトルの意味するところは「嘘偽りない芝居」le théâtre sans mystification、あるいは「芝居そのもの」le théâtre tel qu'il est に換言できるものであろうと結論づける<sup>(6)</sup>。演劇に明るくなく先入観に囚われている人間に対して芝居とは何たるかを実演で示すという状況に合致した解釈であり、これに従えばかなり真摯な印象を与えるタイトルということになる。演劇はお遊びではなく大真面目な取り組みであると強調しているわけである。

しかしながら、先述した通り、作品の目的は「演劇」それ自体の擁護にはない。そこで、2019年にクラシック・ガルニエからキノー演劇全集の喜劇編を出したコルニックは、作家が実際の芸名で俳優を登場させ、あくまでフィクションである物語を、劇団の実体を示唆する内容を織り混ぜながら描いていることに依拠して、キノーは現実と虚構の境界を曖昧にすることでコルネイユの『イリュージョン・コミック』に呼応する作品を生み出そうとしたものと考察し、タイトルの示すところは「イリュージョンではないミメシス（模倣芸術）」mimésis sans l'illusion、つまり「幻想を解かれたイリュージョン・コミック」« illusion comique » démystifiée であるという解釈を与える<sup>(7)</sup>。すなわち、キノーが作品全体を通して演劇のもたらしイリュージョンを解体しながら強調している、その演劇的効果をタイトルに表現しているのである。

実際の芸名で登場する5人のうち、オートロッシュとラ・ロックが役者という現実の職業を演じる一方で、ジョドレは召使い、ラ・フルールはブルジョワ、シュヴァリエはその息子と、普段彼らが役者として演じる一般的な役柄を演じている。また、アマント、シルヴァニール、ポリクセヌ

(3) COMEDIE. Pièce de théâtre composée avec art, en prose, ou en vers, pour représenter quelque action humaine ; & se dit en ce sens des pièces sérieuses, ou burlesques. [...] Comédie se dit [...] pour une farce, une facétie, où on n'introduit guères que des valets et des bouffons, pour dire des choses plaisantes et faire rire. [...] / FARCE a se dit aussi de ces petites facéties que donne les charlatans en place publique pour y amasser le monde, parce qu'elles sont remplies de plusieurs pointes & de mots de gueule. Les Comédiens en ont fait de plus régulières qui ont gardé le même nom chez le peuple, & qu'ils appellent plus honnêtement de Pièces, Comique (Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François*, La Haye, Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690.)

(4) COMEDIE, se dit par extension de toute action plaisante, ou ridicule, qui se fait en compagnie (*Ibid.*)

(5) Comedie, [...] se dit aussi fig. Des actions qui ont quelque chose de plaisant, & qui semble estre une feinte (ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris : la Veuve de Jean Baptiste Coignard et Jean Baptiste Coignard, 1694.)

(6) Philippe QUINAULT, Jean Dominique BIARD, *La Comédie sans comédie*, Exeter : University of Exeter Press, 1974, p. VII-VIII.

(7) Philippe QUINAULT, Sylvain CORNIC, *Théâtre complet*, Paris : Classiques Garnier, 2019, Tome. II, p.351.

はヒロインの名として典型的で<sup>(8)</sup>、明らかに創作だとわかるものである。アマントとシルヴァニールの姉妹を演じた女優たちは実の姉妹だと推定されるが<sup>(9)</sup>、彼女たちにシュヴァリエとの血縁はなく、兄妹の関係はラ・フルールとシュヴァリエの親子関係と同様に作者の創作である。つまり、そうではないとタイトルが謳っていても、これは芝居なのだと観客ははっきりと認識できるのであって、むしろ逆説的に、観客は「これは紛れもなく芝居なのだ」という事実を意識せざるを得なくなる。芝居の中に現実が溶け込んでいるというべきか、はたまた現実の方が芝居に侵食されているのか。芝居だとわかっているのに、そのイリュージョンに魅了されずにはいられない。こうしたある種の心理的葛藤を、キノーは、「ラ・コメディ・サン・コメディ」という小気味良いテンポの短いフレーズで掻き立てる。この原題の語感を尊重して、日本語訳を『芝居じゃない芝居』とした。

作品の構造を俯瞰して見ると、ほぼ独立していて関連がないようであるそれぞれの劇中劇や粹劇の間に、緻密な連関が保たれていることがわかる。まず、召使いが演奏するテオルボと愛嬌のある歌で幕が開き、一幕で恋人たちが競わせる美しい二重唱を聴かせた後、リズム感の良い場面が各幕に配置され、最終幕でオーケストラの盛大な合奏が響く。音楽が全体を包み込む形になっており、作品に音楽的調和がもたらされている。

また、田園劇は後幕の展開を予感させる要素や場面を多く含んでいる。フィレーヌは五幕のルノーと同様に唐突な眠りに落ち（二幕7場—五幕5場）、怒りにまみれたドリーズと悲嘆に暮れるフィレーヌの対面は、クロランドとタンクレードの一騎打ちを予感させる（二幕8場—四幕1場）。ドリーズの男装は、クロランドやエルミーヌの武装に通じる。

そして、一幕で歌に現れた神話的世界観が、三幕の喜劇で狂人の目を通して再び出現し、五幕の機械仕掛けの非喜劇に至っては、神々がもはや概念としてではなく、実体を伴って登場する（一幕1場・3場～4場—三幕6場—五幕5場・7場・9場）。月と夜にまつわる女神、ディアヌ（一幕3場～4場）、プロゼルピーヌ（三幕6場）、ヘカター（五幕1場）の名が随所で呼びかけられることも、内容的には異質なこの3つの幕に呼応関係を生んでいる。

さらには、中央に位置する三幕において、博士の言葉で地獄の景色が描写されることが（6場）、作品全体と3幕との関係に対応して紋中紋（*mise en abyme*）の構造を作っている。三幕それ自体は、粹劇の現実に対して劇中劇が俳優や舞台装置を使って描き出す「作りもの」、フィクションであり、対して博士の幻覚は、三幕内の現実に対して狂気が出現させる「想像の世界」、ファンタジーなので

(8) タッソの田園劇『アミンタ』（1573年）のフランス語名がアマントである。デュルフェ（1625年）やメレ（1630年）は『シルヴァニール、あるいは生きている死者』*La Sylvanire ou la Morte-vive* と題した田園非喜劇を書いている。ポリクセーヌは、スキュデリーの悲喜劇『暴君の恋』*L'Amour tyrannique*（1638年）に登場するフリギアの王女の名になっている他、その名を冠した恋愛冒険小説も出ている。また、モリエールの『才女気取り』*Les Précieuses ridicules*（1659年）では、アマントとポリクセーヌがプレシューズたちのギリシア風のあだ名となっている。

(9) William BROOKS, *Philippe Quinault, dramatisant*, Pieterlen and Bern : Peter Lang, 2009, p.66-67.

ある。両者に共通するのは、そこに実際に「在る」のは紛れもない「現実」だということ、また、フィクションやファンタジーの生じる要因が「愛」にある<sup>(10)</sup> ことである。

じつに、この作品では、5つの物語すべてが「愛」のテーマで貫かれている。各演目において節々で名指され、その性質が語られてきた「愛」は、最終幕で神として出現し、クライマックスをもたらす。この結末は、劇中劇を枠劇に接続し、さらには現実の観客にも及ぶ効果を発揮する。すなわち、劇中劇を通じて徐々に驚異的な事象に対する心理的ハードルが解除された観客は、最終的に、自分たちの側に位置するひとりの登場人物の驚嘆を介して、愛の神の存在を身近に感じるに至るのである。驚異的な存在としての愛の神が、一連の筋の展開の結果、真実らしさを獲得しているといえる。そして、この「芝居」がもたらす驚くべき効果はけっして架空のものではない。演劇的效果それ自体は、「芝居」の世界でのみ実体を持つような魔術や神通力ではなく、実際の役者たちの演技によって、あるいは作家の筆によって、現実にもたらされるのである。

尚、エディションについてはキノーの存命中に出版されたものが全集を除いて4つあるが、翻訳に際しては、クラシック・ガルニエ版に倣い、初版の1657年版に基づきながら適宜註を加えた。

#### <引用・参考文献>

- *La Comédie sans Comédie*. Par le Sr Quinault. A Paris, chez Guillaume de Luyne, Libraire juré, au Palais, dans la salle des Merciers, à la Justice. MDCLVII. Avec Privilège du Roy.
- *La Comédie sans Comédie*. Par le Sr Quinault. Imprimée à Rouen, et se vend à Paris, chez Guillaume de Luyne, Libraire juré, au Palais, dans la salle des Merciers, à la Justice. MDCLX. Avec Privilège du Roy.
- QUINAULT Philippe, *Théâtre complet II*, Sylvain Cornic (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », n° 62, 2019.
- QUINAULT Philippe, *La comédie sans comédie*, Paris, Guillaume de Luyne, 1657, Jean Dominique Biard (éd.), Exeter, University of Exeter, 1974.
- QUINAULT Philippe, *La comédie sans comédie*, Publié par Ernest, Gwénola et Paul Fièvre pour Théâtre-Classique.fr, Mars 2021(version PDF) ; < <http://www.theatre-classique.fr/> >
- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, la veuve de Jean-Baptiste

(10) 枠劇において役者たちが劇を上演する理由は恋人との結婚を父親に認めてもらうためであり、三幕で博士が地獄の幻覚を見るのは恋心あるいは結婚への不安から発狂したためである。また、三幕で金に目がくらみ娘の恋路を阻む父親（パンフィル）のキャラクターは、これを見てラ・フルールのそれと重なる。

- COIGNARD, 1694.
- FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français*, La Haye, Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690.
  - RICHÉLET Pierre, *Dictionnaire français*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680.
  
  - BELY Lucien, *Dictionnaire de l'Ancien régime : royaume de France XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
  - BROOKS William, *Philippe Quinault, dramatiset*, Oxford ; New York, Peter Lang, coll. « Medieval and early modern French studies », n° 6, 2009.
  - CERVANTÈS Miguel de, *Le licencié Vidriera, nouvelle traduite en français avec une préface et des notes par Raymond Foulché-Delbosc*, Paris, H. Welter, 1892.
  - CONESA Gabriel (éd.), *Le salon et la scène : comédie et mondanité au XVIIe siècle*, Paris, Champion, coll. « Littératures classiques », n° 58, 2006.
  - CORNEILLE Thomas, *Le berger extravagant : pastorale burlesque*, Francis Bar (éd.), Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », n° 90, 1960.
  - CORNIC Sylvain et LA GORCE Jérôme de, *L'enchanteur désenchanté : Quinault et la naissance de l'opéra français*, Paris, PUPS, coll. « Lettres françaises », 2011.
  - DEIERKAUF-HOLSBOER Sophie Wilma, *Le theatre du Marais II*, Paris, Nizet, 1958.
  - FORESTIER Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, 2e éd. augm, Genève, Droz, coll. « Titre courant », n° 3, 1996.
  - FOURNEL Victor, *Les contemporains de Molière III*, sans lieu, Firmin Didot frères, fils et cie, 1875.
  - GROS Etienne, *Philippe Quinault, sa vie et son œuvre*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1926.
  - LANCASTER Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century : The period of Molière, 1652-1672*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1936, 2 vol.
  - LECLERC Jean, *L'Antiquité travestie et la vogue du burlesque en France, 1643-1661*, Paris, Hermann, 2014.
  - LEMAZURIER Pierre-David, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, Paris, J. Chaumerot, 1810, 2 vol.
  - LYONNET Henry, *Dictionnaire des comédiens français, ceux d'hier*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, 1910, 2 vol.
  - MARSAN Jules, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*, Paris, Hachette et Cie, 1905.
  - MOREL Jacques, « Les satyres d'Amaryllis », *Cahiers Tristan L'Hermitte*, n° 13, 1991, p.33-35.
  - PASQUIER Pierre, SURGERS Anne et CAVAILLÉ Fabien (éd.), *La représentation théâtrale en France*

- au XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2011.
- SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.
  - TASSO Torquato, *La Jérusalem délivrée, poème du Tasse*, Charles François Le Brun (trad.), Paris, Ledentu, 1840.
  - TRISTAN L'HERMITE, *Œuvres complètes V*, Roger Guichemerre (éd.), Paris, Honoré Champion, 1999.
  - VERDIER Anne, *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle (1606-1680)*, Vijon, Lampsaque, coll. « Le Studiolo-essais », 2006.
  - VUILLERMOZ Marc, *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 1998.
  - エイコス：17世紀フランス演劇研究会編『フランス17世紀演劇事典』、中央公論新社、2011.
  - タツソ（トルクァート）『愛神の戯れ－牧歌劇『アミンタ』－』鷺平京子訳、岩波書店、1987.
  - タツソ（トルクァート）『エルサレム解放』A. ジュリアーニ編、鷺平京子訳、岩波書店、2010.
  - ヒュギヌス『神話伝説集』五之治昌比呂訳、京都大学学術出版会、2021.
  - ベルフィオール（ジャン＝クロード）『ラルース ギリシア・ローマ神話大事典』小井戸光彦他訳、大修館書店、2020.
  - 松原國師『西洋古典学事典』、京都大学学術出版会、2010.
  - ラブレー（フランソワ）『パンタグリユエル』宮下志朗訳、筑摩書房、2006.
  - ラブレー（フランソワ）『第五の書』宮下志朗訳、筑摩書房、2012.
  - ルキアノス『ルキアノス選集』内田次信訳、国文社、1999.

## 『芝居じゃない芝居』 *La Comédie sans comédie*

### 第一幕

担当：鈴木彩絵

**【解題】** 4種類の「劇中劇」(théâtre dans le théâtre)を内包したハイブリッド型の戯曲『芝居じゃない芝居』の第一幕は、「枠劇」(pièce-cadre)として、劇全体のプロローグの役割を果たす。

この幕の第1の特徴は、恋愛を巡る虚構の筋立てのなかに、1655年初演当時のマレー座とそのメンバーたちが置かれていた現実の状況が織り交ぜられている点にある。第5場で、オートロッシュは、一座が少し前から解散状態にあることに言及し、ラ・ロックは、オートロッシュと共に心地よい休息を満喫している最中であると語る。『芝居じゃない芝居』の上演時期について明確な記録は残されていない。しかし、2人の証言をもとにある程度推定することはできる。コルネイユによる機械仕掛けの音楽悲劇『アンドロメード』*Andromède* (1650年)の再演が1655年のイースターで終了すると同時に、マレー劇団とボブレ率いる田舎劇団との業務提携契約が終了し、マレー劇団は事実

上解散した。劇団復活のための新メンバー集めに奔走するなか、座長のラ・ロックはオートロッシュに声を掛ける。オートロッシュは、1655年3月末日の自身が率いる田舎劇団の契約期間満了に伴い、翌4月1日に団員たちとパリに戻ってきていた。かくして、オートロッシュと彼の団員たち、シュヴァリエにラ・フルール、さらに、マレー座の財政的困窮によりしばらく劇団を離れていたジョドレ等も集結し、新編成のマレー劇団が誕生する。

一座が「少し前から」解散状態にあったというオートロッシュの台詞を信じるなら、ウィリアム・ブルックスが指摘するように (William Brooks, *Philippe Quinault, Dramatist*, p.64-65)、ラ・ロックの言う「休息」はイースター休暇を指していると考えるのが自然であり、『芝居じゃない芝居』は、イースター明けの演劇シーズンの再開を飾る作品であったとみなすことができるだろう。

幕の第2の特徴として挙げられるのは、歌曲の多用である。第1場は、オートロッシュの召使い役を演じるジョドレの愉快な弾き語りではじまる。第3場と第4場では、オートロッシュがカウンター・テナー、ラ・ロックの妹役のポリクセースがソプラノで、「新作の芝居のなかの数行」(第2場)を借用した恋人たちの愛のセレナードを、はじめは交互に、続いてデュエットで歌う。

歌詞にも工夫が凝らされている。ジョドレの歌は滑稽味を醸しながら、同時に神話的モチーフを併せもつ。オートロッシュたちのセレナードのなかでは、恋人の眼光が、月光よりも美しい輝きをもった星に喩えられる。ストーリー性と詩情を孕んだこのような歌曲は、粋劇と続く4つの劇中劇の間に統一性をもたらす。

最後の注目すべき特徴は、恋愛を巡る人物相関関係は虚構であっても、実名で登場する男性役者陣、とりわけラ・ロックは本人役として、自らを完璧に演じていることである。座長兼芝居の口上係である彼は、役のなかでも同様に口上係であり、第5場終盤では、自分たちが翌日演じようとしている田園劇(第二幕)、喜劇(第三幕)、悲劇(第四幕)、悲喜劇(第五幕)の告知を行う。

粋劇(第一幕)の目的は、まさにこの告知の実施にある。したがって、ラ・ロックは最も重要な役どころを担っているわけだが、奇妙なことに、幕全体を通して見ると、オートロッシュに比べて明らかに彼の影は薄い。両者が演じるのはいずれも、商人ラ・フルールの2人の娘に恋する役者の役である。しかし、第1場から存在感を示すオートロッシュに対し、ラ・ロックは、第3場冒頭からしか舞台上に登場しない。ラ・フルールを相手に演劇の素晴らしさを説く第5場でも、ラ・フルールの演劇批判にすぐさま応酬するのはオートロッシュであり、ラ・ロックは、オートロッシュの主張を補完する役に徹する。現実の彼は、オートロッシュのように鮮やかな才能には恵まれなかったが、口上係を務めるに相応しい雄弁さと、金を払わず劇場内に押し入る暴徒たちを前に皆がひるむなか、ひとり立ち向かう勇敢さを持ち合わせていた。劇中人物としてのラ・ロックにも、普段は前には出ることはないが、最も大事な局面において頼りになる人となり反映されているといえるだろう。

このように、リアルと虚構が融和した第一幕は、単なる粋劇以上の価値を有している。

**【あらすじ】** 舞台役者のオートロッシュとラ・ロックは、裕福な商人ラ・フルールのふたりの娘、

アマントとシルヴァニールに、それぞれ恋をしている。ある夜、アマントにセレナードを捧げようと、召使いのジョドレを連れてラ・フルールの家の前までやってきたオートロッシュは、ラ・フルールの息子のシュヴァリエに見つかる。アマントへの想いを語るオートロッシュに対し、シュヴァリエもまた、舞踏会で出会った名前も知らない女性に恋をしていると告白する。

オートロッシュがセレナードを歌おうとすると、同じくシルヴァニールにセレナードを捧げようと、ラ・ロックが、妹のポリクセヌを連れて現れる。オートロッシュとポリクセヌによる歌唱が終わった直後、シュヴァリエは、ポリクセヌこそ自分が恋する女性であると気づき、歓喜する。

そこへ、ラ・フルールが帰ってくる。娘たちの恋人と鉢合わせしたラ・フルールは、シュヴァリエの説得によって怒りを鎮めるが、恋人たちの職業が役者だと知った途端、再び難色を示す。オートロッシュとラ・ロックは、芝居の素晴らしさをわかってもらおうと、田園劇、喜劇、悲劇、悲喜劇の4つの主題を演じてみせることを、ラ・フルールに提案する。

### 【一幕の登場人物】

ジョドレ Jodelet	オートロッシュの召使い
オートロッシュ Hauteroche	役者
シュヴァリエ Chevalier	ラ・フルールの息子
ラ・ロック La Roque	役者
ポリクセヌ Polixène	ラ・ロックの妹
アマント Aminte	ラ・フルールの娘
シルヴァニール Silvanire	アマントの姉
ラ・フルール La Fleur	商人

舞台はパリ

### 〈第1場〉 ジョドレ、オートロッシュ

ジョドレ<sup>(1)</sup> (かすかな光を放つランタンを地面に置いたあと、  
テオルボ<sup>(2)</sup>を弾きながら歌う。)

(1) ジョドレは、繊細な演技と迫真の語りで、喜劇のジャンルにおいて高い名声を獲得した俳優である。舞台上に登場するや、無断で拝借した御主人様（オートロッシュ）の楽器を奏しながら可笑しい歌を披露し出す役どころには、姿を見せるだけで観客の笑いを誘った彼の愉快的な容貌や、語りに滑稽味を与える特徴的な鼻声が生きていたに違いない。

(2) 16世紀イタリアで発明された、低音弦を加えたリュート。

夜は、安らかな眠りをうんと  
人々の上に降り注ぎながら、  
喧噪に眠りを与え、悲しみにいびきをかかせる。  
そして、太陽、あの大きなランタンは、  
馬の速歩よりも速いスピードで  
彼を客人として迎え入れる海の女神テティスのもとへとゆき、  
深い眠りにつくのさ。  
フーガは凝ってるし、和音も不味くないぞ。

オートロッシュ（傍白で）

歌っているのはおれの召使い。ああ、なんて厚かましいんだ。

ジョドレ

天使みたく歌いたい気分だなあ。

（彼は歌いつづける。）

その間、狼男と、  
モリフクロウとミミズクに囲まれながら、  
おいらは嫌々、ここで長いこと立ったまんま待ってるのさ。

（テオルポの弦が一本切れる。）

なんてこった、一番美しいところで弦が切れちゃうなんて。  
ああ、しかも一番細い弦だ、こいつはとりかえしのつかないことになったぞ！  
もしひょっこり御主人様が現れでもしたら、おいら不具にされちまう。  
今夜、御主人様は、ぞっこんの色女にセレナードを歌うってのに。

オートロッシュ

このろくでなしめ！

ジョドレ

この御方が最初に仕掛けてくる気まぐれのおっかないことと言ったら。  
おつむはえらく軽いが、腕はおそろしく重い。  
悪魔のようにすばしこくて、耳が聞こえない輩みたいに派手にぶちかましてくるんだ。

オートロッシュ

このげす野郎をこてんぱんにしてやろう。

ジョドレ

泥棒だ！ 殺されるう！

〈第2場〉 シュヴァリエ、オートロッシュ、ジョドレ

シュヴァリエ（家から出てきて）

よく知っているジョドレの音がするぞ。

誰かがあいつを侮辱している、助けないと。

おまえ、どいつだか知らないが大人しくしろ。さもなくば、死ぬ準備をするがいい。

オートロッシュ

あなたの友人たちを見逃してください、どうぞ怒りをお納めに。

シュヴァリエ

君か、親愛なるオートロッシュ！ 許してくれ、頼む。

てっきり、誰か他のやつが君の召使いを侮辱していると思ったんだ。

ジョドレ

おいらたしかに、えらい待ちくたびれていやした。

弦が一本とんじまって、そのショックでおかしくなるか、死んじまいそうなんです。

オートロッシュ

裏切り者！

ジョドレ

まあまあ、落ち着いてくだせえ、おいらもっといい弦を張りますんでさ。

オートロッシュ

アリストのところで夕食をとったあと、思い切って、あなたに歌で「今晚は」の挨拶をしようと思  
い、やって来たのです。

シュヴァリエ

その挨拶は、君が想いを寄せている僕の妹にやってくれるかな。

オートロッシュ

あなたにたいして私が抱いている友愛の情を、私は一度たりとて隠そうとしたことはありません。御存知でしょう、私が恋焦れていることも、あなたのお許しがなければ、自分の恋を明かすこともできず、ずっと悩み苦しんでであろうことも。ですが、あなたのご厚意は、私の希望を無駄に築いているのです。運命は、私たちの間にあまりに大きな隔たりを置いています。あなたのお父上は非常に裕福ですから、財を大事とお考えになり、一舞台役者にたいして軽蔑の念を抱かれることでしょう。私は恐れているのです、お父上は囚われるのではないかと、私たちの役者という名が大衆の心に刻みつける、あの嫌悪の情に。私たち役者が持つ技術の価値をおわかりにならないがために、私たちの愛は、お父上から軽蔑の念しか得られないでしょう。

シュヴァリエ

君たちも知ってのとおり、父はいま、プロヴァンスで2艘の船を待っている。船の中には、僕たちの財とともに僕たちの希望のすべてがあるんだ。突風にいきり立った運命が、僕たちの間に再び平等を据える可能性だってある、ということもわかるよね。僕は今回の定期便で父からの手紙を受けとらなかったことで、不安に怯えてさえいるんだ。最終的にどうなろうと、父が戻ってきたら、君の愛を父に認めさせるために僕は力を尽くすよ。妹も君の味方になるだろう。

オートロッシュ

あなたは快い嘘で私をぬか喜びさせようとなさっているんですね。

シュヴァリエ

いいや、僕は妹が君を愛していることを知っているよ。

オートロッシュ

ああ、それでは過分すぎるというもの。

彼女に憐れんでもらえるだけで、私は十分幸せなのです。ラ・ロックが頻繁に彼女を訪ねていることは知っています。私の至らない点と彼の美質についても知っています。

彼は間違いなく、彼女から実に優しいもてなしを受けているでしょう。

シュヴァリエ

要するに、君は嫉妬深くなっていると言うべきかな。  
でも、この点にかんしては、君の心は根拠もなしに不安を抱えているんだよ。  
ラ・ロックが愛しているのは妹ではなく、姉の方だ。  
妹にしたって、心変わりするようなタイプじゃない。  
彼女は、一度愛した人をずっと愛するだろう。  
願わくば、運命が、僕にも同じように都合よく働きかけてくれんことを！  
ああ！

オートロッシュ

あなたがため息を漏らすとは！

シュヴァリエ

しかるべき理由あつてのことです。

オートロッシュ

すべてがあなたの願ひにくみし、すべてがあなたの望みに味方するはずですよ。  
私には、どんな理由であなたのため息が引き起こされるのかがわかりません。

シュヴァリエ

もし君にわからないなんてことがあるなら、君の過ちは相当なものだな。  
人がため息を漏らすときは決まって、自分は恋をしていると言っているのに。  
白状するよ、そうさ、愛は、僕を打ち負かす力をもっていたんだ。

オートロッシュ

それは、逃れることはできても、避けることはできない不幸ですよ。  
私たちがいる世紀においてこれがもし悪癖とみなされるなら、  
少なくとも、すべての誠実な男たちがもつ悪癖といえるでしょう。

シュヴァリエ

昨晚舞踏会に現れたひとりの若く美しい女性が、情熱とは無縁だった僕の心に運命的な打撃を与える力をもっていたんだ。

オートロッシュ

その女性はこういった身分の方なのですか。

シュヴァリエ

彼女についてはまだ何も知らないんだ。

オートロッシュ

せめて名前くらいは知っているでしょう？

シュヴァリエ

まったく、僕は彼女のことを知らない。

そして、僕の不吉な運命を極限に導いたのは、  
僕が彼女について話をした人間が皆、彼女を知らなかったということなんだ。  
そして、唯一の好意の証として、美女のなかの奇跡とも言うべきそのひとは、  
僕はすぐに彼女の消息を知ることになる、と僕に請け合ってくれたんだ。

オートロッシュ

親愛なる友よ、私はあなたを気の毒に思います。

シュヴァリエ

ところで、僕は君を引き留めすぎているね。

おしゃべりはここまでにしよう、歌いはじめるといい。

オートロッシュ

では、新作の芝居のなかの数行を歌いましょう。  
ここで歌うのにかなりぴったりの内容だと思うんですよ。

〈第3場〉 ラ・ロック、ポリクセース、シュヴァリエ、オートロッシュ、ジョドレ

ラ・ロック

僕の愛が引き起こす不作法を赦してほしい、  
妹よ、ここで、僕が望んだ歌を歌っておくれ。

ポリクセース (ソプラノで歌う。)

太陽の妹である月よ、輝ける使者よ、  
あなたは、オランプ<sup>(3)</sup>が眼のなかにもつ美しい輝きに匹敵する光を  
一度ももつことはなかった。

オートロッシュ

私もこの詩行を歌おうと思っていたのです。

シュヴァリエ

臆することはないよ。  
君のパートと対照的なパートを歌っているからね。

オートロッシュ (カウンター・テナーで歌う。)

太陽の妹である月よ、輝ける使者よ、  
あなたは、オランプが眼のなかにもつ美しい輝きに匹敵する光を  
一度ももつことはなかった。

ラ・ロック

僕の勘違いでなければ、この声を僕は知っているぞ。  
動揺しないで、妹よ、つづけておくれ。

ポリクセース (歌いつづける。)

そして、私の恋の炎を引きだした、この生まれつつある星<sup>(4)</sup>は、  
私の魂のなかに、多くの炎を置いたのです、  
月であるあなたが空のなかに置いた以上により多くの炎を。

オートロッシュ (彼もまた歌いつづける。)

そして、私の恋の炎を引きだした、この生まれつつある星<sup>(5)</sup>は、  
私の魂のなかに、多くの炎を置いたのです、  
月であるあなたが空のなかに置いた以上により多くの炎を。

---

(3) 「オランプ」は、詩人や恋する男が、愛する女性のために詩を作ったり手紙を書いたりする際に時折、その女性につける名前である。

(4) ポリクセースの兄ラ・ロックが、恋するシルヴァニールの眼光を星に喩えた表現。

(5) オートロッシュが、恋するアマントの眼光を星に喩えた表現。

エイコス XX

ラ・ロック（ポリクセースに向かって）

僕の恋人が姿を見せた。急いで歌い終えてくれ。

シュヴァリエ（オートロッシュに向かって）

急いで歌い終えたまえ、アメントがこちらにやってくる。

〈第4場〉 シルヴァニール、アメント、オートロッシュ、シュヴァリエ、ラ・ロック、ポリクセース、ジョドレ

アメント

あの歌は私に向けられたものだわ。

シルヴァニール

ああ、あなたのおごりは相当なものね。

私に向けて、オランプという別の名前を用いながら、ここで歌っていらっしゃるのよ。

（ポリクセースとオートロッシュは一緒に歌う。）

月であるあなたが大地と海の上で輝くとき、

あなたは目にするでしょうか、この世界で、

彼女の魅力に匹敵するものや、私の誓いに似たものを。

あなたは彼女ほど愛らしい女性を目にすることはないでしょうし、

私ほど忠実で、

恋の情熱に囚われた男を目にすることもないでしょう。

ポリクセース（ラ・ロックに向かって）

シルヴァニールに近づいて、怖れず彼女に話しかけてください。

シュヴァリエ（オートロッシュに向かって）

君はアメントと話す時間をもてるよ、

その間に僕は、この明るさを利用して、

君の声を邪魔した相当に不屈きな輩の顔を拝みに行つてやろう。

オートロッシュ

この義務にご同意ください、アメント、我がいとしのひとよ。

アマント（姉に向かって）

歌が私に向けられたものかどうかご判断くださいな。

ラ・ロック

シルヴァニール、私の誓いを証立てるこれらの印に同意してください。

シルヴァニール（妹に向かって）

歌が私以外の他の女性に贈られているかどうか判断なさいな。

シュヴァリエ

友よ、僕は何を見ているのだ？ ああ！ 何という驚き！

オートロッシュ

いったい、あなたは何を御覧になったのです！

シュヴァリエ

僕を魅了したひとだよ、

昨晚舞踏会であったまさにそのひとだ、  
僕の目に映るやたちまち僕に愛されたひとだ。

ラ・ロック

ではあなたは私の妹を愛しているのか、私があなたの妹を愛しているように？

シュヴァリエ

ああ、このひとがあなたの妹なら、僕たちは何という幸運に恵まれているのだろう！  
僕は彼女を愛している、そして、僕を掻き立てる熱情のなかでは、  
彼女に愛されるためなら、僕は不可能なことでもやってのけるでしょう。  
父が戻ってきたら、あなたは私の妹を手にするようになります。  
その間、僕はあなたの妹から何を期待できるのだろうか。  
彼女に訊いてみてくださいませんか。

ポリクセース

あなたの恋の炎におたずねください。  
たくさんのお愛をもらえる私は、その愛を少しあなたに与えることができます。

〈第5場〉 ラ・フルール、シルヴァニール、アメント、シュヴァリエ、オートロッシュラ・ロック、ポルクセヌ、ジョドレ

ラ・フルール

海の上で私の財のすべてを失ったあと、  
私は正当な理由によって光と世界から逃げている。  
人徳のない財はあらゆるところでもはやされるが、  
財をもたない人徳は軽蔑しか獲得しないのだ。  
我が子たちに会いにいき、私たちの破滅に涙しよう、  
急いで家に入ろう、扉は開けっぱなしになっているな。

(彼は家に入る。)

シルヴァニール

もう少し落ち着いてお話するために、  
家のなかに入りましょう。

シュヴァリエ

ちょうどいい折だね。

あまりに激しい歓喜に僕の魂が打ちのめされたせいで、  
そうするのをすっかり忘れていたよ。

シルヴァニール (急いで家から出てきて)

逃げましょう。

シュヴァリエ

何があなたをそんなに動揺させているんだ？

シルヴァニール

お父さまが戻っていらしたのよ、人とは思えない形相で。  
手に短刀をもって私たちの方に向かって来られるわ。  
お父さまの狂乱を止めてください。

ラ・フルール (シュヴァリエを攻撃しようと腕を振りあげて)

ああ、油断ならないやつめ！

シュヴァリエ

ああ、父上！

あなたの息子をご容赦ください。

ラ・フルール

我が息子！ 私は何をしようとしていたのだ？

私たちのすべての財は失われた、だが私たちの名誉は救おう。

私の娘たちはそれぞれ卑しき誘惑者をもっている。

私の眼にしかと見えているのは見知らぬふたりの恋人、

娘たちの手に口づけながら、娘たちとともに入ってきた。

シュヴァリエ

あなたは激昂するあまり、間違いを犯しているのです。

彼らは徳のある男たちですし、僕の友人でもあります。

ラ・フルール

だがあの者らは愛している。

シュヴァリエ

愛は罪ではありません。

彼らが望んでいる結婚が、彼らの恋の炎を正当なものにしてくれます。

それに、運命が、海の只中で、

僕たちの船とともに僕たちの希望のすべてを壊した以上、

彼らの申し出を煩わしいものとお思いになられませぬよう。

彼らは、妹たちの不幸にもかかわらず、彼女たちを愛しているのですから。

ラ・フルール

これ以上賢く話すことはできないというくらい弁がたつな、我が息子よ。

約束しよう、彼らをより穏やかに遇するとな。

オートロッシュ

この約束に、私たちも思いきって近寄りましょう。

変わらずアメントを愛してきたことを、私はあなたに告白します。

この愛は永遠ですし、過酷な運命が自分の持ち物にたいしてすべてを可能にしようとも、

私の恋の炎にたいしては何もできません。

ラ・ロック

こんなにも恋をしている私が、財に執着するなどありえません。  
シルヴァニールの中にある、十分珍しい宝を私は崇めているのです。  
彼女は、私にとって価値あるものを何ひとつ失っていません。  
彼女にはなおも美しい目の輝きが残っているのですから。

ラ・フルール

これ以上誠実な願いをもつことは誰にもできまい。  
ところでお二方、あなた方がどなたなのかたずねてもよろしいか？

オートロッシュ

幸運にも、私は十分に高貴な身分の両親のもとに生まれ<sup>(6)</sup>、  
宮廷において、様々な名誉を数多受け取ってまいりました。  
フランスは、私を賞賛するのにたびたび時間を割いております。  
この剣は、王の寵臣より賜ったもの。  
最も高い位にある方がたの寵愛を得てきたのです。  
この高価なダイヤは、ある王族の方に由来するもの。  
君主のなかでも最も偉大な御方の知己を得るという幸運も手にしております。  
その御方からの尊敬の輝かしい印の数々も手にいたしました。  
彼は時折、宮廷人たちの進言以上に、私の言葉に耳を傾けられますし、  
私が身に付けております衣服は、彼から頂戴したもののうちの一着なのです<sup>(7)</sup>。

ラ・フルール

あなたを婿にできるのは、私にとって大変な名誉だ。  
さて、いまひとりの恋人はどのような方なのかな？

- 
- (6) 実際、オートロッシュの出自は悪くない。高等法院の執達史を父に持ち、裕福な家庭で質の高い教育を受けている。息子の人生の舵を取ろうとする母親に反発して実家を飛び出さなければ、役者とはおよそ対照的な、シャトレ裁判所の裁判官の職に就いていたであろう。
- (7) 大貴族が贈り物として、役者の衣装代を負担するのは当時の一般的な習慣である。役者たちは衣装のためなら、他のあらゆるものを儉約してでも出費を惜しまなかった。舞台衣装に限った話ではない。舞台がオフの日も、彼らは常に、きちんとした身なりをしていた。宮中への参内や貴族との面会のために、流行を追うこと、普段着にまで金をかけることを余儀なくされたのである。

ラ・ロック

お教えいたしましょう。  
私は、正直に申し上げれば、  
生まれこそ運命に優遇されませんでした、  
そのとき運命の犯した過ちが私にとって不当であっただけに、  
運命はその後、私の人生を十分評価されるものにしてくれたのです。  
私は他の人間より高い地位にあって、  
しばしば両手に王笏を納めている自分を見えました。  
数多の英雄たちの運命を決定づけ、  
王冠を頂いた頭を足もとに見てもきました。  
偉大であり名高くもある武勲によって、  
正当な王たちの復讐をし、暴君たちを滅ぼしてもきました。  
財宝を獲得し、城塞を壊し、  
戦いを引き起こし、勝利を得、  
地球にある最も貴重なあらゆるものの  
輝かしい所有者に幾度もなったのです。

ラ・フルール

おお！ 私は私の一族のなかになんと多くの栄光を見ることになるのか！  
ところで、あなた方の御職業はなんなのですか？ お願いですから、教えてください。

ラ・ロック

私たちはふたりとも、心地よい休息を満喫しているところなのです。

ラ・フルール

ですが、結婚後、あなた方は結局何をなさるおつもりか？  
私はそれが知りたいのです。

オートロッシュ

もしあなたにそれについて申し上げねばならないのであれば、  
私たちはしようと思います……

ラ・フルール

つづけてください。

オートロッシュ

その……

ラ・フルール

はい？

ラ・ロック

芝居を。

ラ・フルール

芝居！つまり、なんです、あなたがたの大きな財とはそれですか？

では、あなたがたふたりは、単なる役者に過ぎないと？

妻なら別の場所に探しに行かれるがよい。

私の娘たちは、あなたがたの恋の相手ではない。

娘たちに財はないが、あなたがたの足を別のところに向けられよ。

娘たちは名誉をもっているが、あなたがたにはない。

あなたがたの技芸は、無知な大衆の常軌を逸した欲望に気に入られるだけを目的とした危険なものだし、

あなたがたが偉大な行為として見せるものといったら、

殺人かスリか売春のみ、

あなたがたが巧みな芸をとおして教えることといったら、

美德を離れて悪徳を実践すること以外、何もない。

あなたがたを駆り立てている稼ぎは卑しいものだ、あなたがたは、自分たちが演じてみせる大罪の褒賞で、もうけているにすぎないのだから。

ジョドレ

やーれやれ、この尊敬すべき御老人の言うことを信じたら、

役者は皆まったくの役立たずってことになっちまう。

オートロッシュ

芝居に関しては、皆あなたと一緒に言うかもしれませんが、

かつてそれは、あらゆるもののなかで最も卑しい技芸であったと、

そして、あなたがお若かりし頃にはまだ、

あなたに憎まれるにふさわしい不道德な要素に満ちていたと。

ですが、今日、驚異的な才能をもった者たちが、

彼らの豊かな学識を詰めた著作によってこの技芸を浄化してからは、  
 技芸における道徳的欠陥は不滅の優美さへと変換され、  
 優美さのもつ魅力は、最も美しい魂にとって感じやすいものとなっています。  
 舞台はひとつの学校であり、もはやそこでは、  
 大罪を嫌悪することと、徳を愛することしか教えません。  
 舞台は、愚者と賢者を同時に感動させます。  
 心の様々な揺れ動きを見せながら、それと向き合う方法も見せるのです。  
 芝居は、生き生きと、私たちに表現させます、  
 人が手本にすべきことや、避けるべきすべてのことを。  
 芝居のなかで犯罪が起きるときには、その犯罪は恐ろしいものとして示され、  
 美徳が実践されるときには、その美徳は愛すべきものとして示されるのです。  
 罪人は芝居のなかで、受けるべき罰を受けることになります。  
 彼は時々高みへと上り詰めますが、それは、より高い場所から落ちるため。  
 芝居のなかで勝利するのは無実の人間です。運命が彼を侮辱するとしても、  
 そのようにして攻撃するのは、後々彼をより高みへと押し上げるため。  
 要するに、芝居とは、同時に二つのことを可能にする技芸、  
 理性を説きつつ、感覚を楽しませることができるといえる技芸なのです<sup>(8)</sup>。

#### ラ・ロック

芝居のもつこれら多くの真実に、私は敢えてもうひとつ付け加えましょう、  
 この技芸は人の名誉を貶めるところか、名誉を高めるものであると。  
 かつての芝居とはまったく違うのです。  
 芝居の目的は、無知な大衆に気に入られることではありません。  
 比類なきその美しさはもはや、  
 高貴な精神や王の魂を揺さぶるためのものでしかないのです。

(8) このオートロッシュの台詞のなかでも、続くラ・ロックの台詞のなかでも、かつての芝居と現在の芝居が対比されている。ラ・フルールが批判の対象にしている芝居は、彼らふたりからすればかつての芝居でしかない。ここで浮き彫りになっているのは、芝居に対する世代感覚の違いである。芝居の道徳的効用の喧伝や役者の道徳性の擁護は20年前から、グジュノー（1631年）とスキュデリー（1632年）の同名の戯曲『役者たちの芝居』*la Comédie des Comédiens*、コルネイユ『舞台は夢』*L'illusion comique*（1635年）、スキュデリー『演劇の擁護』*l'Apologie du Théâtre*（1639年）等で熱心に行われていた。

スカロン『ロマン・コミック』*le Roman comique*（1657年）のなかにも、芝居がかつて有していた不道徳な要素は、少なくともパリにおいては排除されているといった類似の指摘が見られる。

これ以上の名誉があるでしょうか、  
王のなかでも最も名高い御方にとって心地よいものであるという幸福、  
王妃のなかでも最も高德で偉大な御方が抱えておられる  
大いなる苦しみに、ささやかな喜びを混ぜ合わせるという幸福、  
そして、天からやって来たなかで最も輝かしい精神、  
類まれなる魂によって生命の息吹を与えられ、  
財よりも有徳さによって偉大であられるひとりの大臣殿<sup>(9)</sup>の  
骨の折れる務めに休息を与えるという幸福にまさる名誉など。

ラ・フルール

つまり、あなたがたの言うことを信じるなら、あなたがたに匹敵するものは何もないとい  
うわけですか。  
しかしお二方、あなたがたの芝居がそれほど気品があり優美であるなら、  
誇りをもってそれを実践したいと願う者には、  
多くの判断力、巧みさ、記憶力が必要となるでしょう。  
その技芸に取り組もうとする者には、何ひとつとして欠けてはいけません。  
うまくできるだけでは不十分。卓越していなければならないということになる。

オートロッシュ

この点につきましては、あなたは心からご満足なさるにちがひありません。  
私たちは完璧な一座を作り上げることができます。  
私たちの一座は少し前に、パリにて解散してしまいましたが<sup>(10)</sup>、  
残っている者を集めるのはたやすいこと。  
私には妹がふたりおりますし、ラ・ロックにも、非常に魅力に富んだ妹がひとりいます。  
彼女こそ、あなたの御子息が激しい情熱で愛している女性です。  
私たちには召使いと友人たちと親戚もいますので、  
それぞれに異なる役を与えることができます。  
そして、そこにあなたのお嬢様方とその兄を加えれば、  
私たちは、人々を楽しませるのに十分な力をもった一座を完成させるでしょう。  
人々が私たちに満足するかどうかを判断するにあたり、  
私たちは、あなた以外の他の審判者を探そうとは思いません。

---

(9) 喜劇愛好家として有名なマザラン枢機卿 (Jules Mazarin, 1602-1661)。

(10) 【解題】冒頭を参照。

ラ・フルール

だが、それについてきちんと判断するには、  
あなたがたと一緒に芝居を演じるのを見なければならぬと思うのだが<sup>(11)</sup>。

ラ・ロック

たしかにそのようにしなければなりませんね。あなたの御息息とその妹方は、  
常に芝居のもつ魅力を評価してきました。  
そんな訳で、3人ともそれぞれ芝居の詩句については十分知っていますから、  
改めて勉強する必要は誰にもありません。  
さて、様々な詩句であなたにお楽しみいただくために、  
私たちは4つの異なる題材を上演することにいたしましょう。  
まずは田園劇です。これをとおして、あなたは知ることができるでしょう、  
愛はしばしば田園風の装束をまとふのを好むということ、  
田園においても、宮廷においてと同様、愛は掟を与えることができるということ、  
愛は王たちの心と同様、羊飼いたちの心を揺さぶるということ。  
そのあと演じますのはジュルレスク、  
そこではお目にかけましょう、  
低俗な精神に認められる欠陥のおかしなイメージを、  
軽蔑の念を抱かせるのに適したかたちで。  
続いてあなたは悲劇を御覧になられます。  
そこでは、私たちはあなたに崇高な文体で示すことになるでしょう、  
最も偉大な心が分別を失うとき、  
その人のなかで制御できなくなった欲望が引き起こしうる不幸を。  
最後に、これらの試演を経て自信を得た私たち一座が  
お見せするのは、悲喜劇の題材です。  
そこでは、私たちはさらに、装置として組み込むことができるでしょう、  
空中に浮かぶ機械仕掛けと、魅力的な音楽を。  
私たちはそこで、言葉を失くしているあなたにお伝えするでしょう、  
あらゆる力は美德の力に屈すると、

---

(11) 第2幕以降、ラ・フルールは他の役者たちによって演じられる芝居の鑑賞者になるため、台詞も出番も少ない。だが、劇場内に居る本物の観客と舞台の橋渡しをするという重要な役割を担っているのはたしかである。実際、コルネイユ『ソフォニスブ』*Sophonisbe* (1663年)のレリユス役、ラシーヌ『ブリタニクス』*Britannicus* (1669年)のビュリュス役、『バジャゼ』*Bajazet* (1672年)のアコマ役を初演するなど、彼のその後の活躍ぶりは華々しい。

いかなる暴力によって打ち負かされようとも、  
人々の心を惹きつける最も偉大な力は徳の力であると。

ラ・フルール

これ以上に公正な方法は何ひとつ提案できませんまい。  
あなたがたが約束なさっているものは、私にとって大いに心地よい。  
よって、あなたがたの望みに異を唱えることはしません、  
あなたがたの言葉が結果を伴いさえすれば。  
ところで、私を急き立てている欲望を満足させるために、  
あなたがたはいつ、約束を果たすおつもりか。

オートロッシュ

私たちの愛は、あなたよりもはるかに、すぐにそうせよと私たちを急き立てております。  
あなたは明日にでも、それは心地よい時間をもたれるでしょう。  
壊さず手もとに残しております私たちの舞台装置は、  
わずかな時間で容易に準備できますから、  
明日、あなたを前にして、私たちは皆、  
マレー座のなかでこの試演をする準備を整えているでしょう。  
今夜しておかなければならないのは、4つの演目を選び、  
私たちの間で配役を決定することです。

ラ・フルール

おっしゃるとおり、その選定は重要だ。  
それについてもっとよく考えるために、私の家に入りましょう。

一幕の終わり

第二幕 「クロミール」 *Clomire* 田園劇

担当：塩谷優衣

**【解題】** 第二幕で演じられる田園劇は羊飼いたちの恋を題材とする演劇ジャンルである。同ジャンルが流行したのは1620年代で、その後は暫く下火となっていたが、トリスタン・レルミットがロトルーの遺稿に加筆して作った田園劇『アマリリス』*Amarillis* が1652年にオテル・ド・ブルゴーニュ座で上演されて成功したことが契機となり、再び勢いを取り戻す。『アマリリス』は3人のサテュロ

スの礼節を欠く言動が印象的で、上演ではジャンヌ・オズーの男装が観客を魅了したが、キノーはサテュロスと男装を「クロミール」に取り入れている。更に『アマリリス』と同年に上演されたトマ・コルネイユの田園劇『途方もない羊飼いの』 *Le Berger extravagant* からは偽のエコーの着想を得たと考えられる。

主筋は、羊飼いのダフニスとフィレーヌが同時に想いを寄せる少女クロミールを巡って繰り広げる対立である。2人はクロミールを審判者に据えた舌戦で対決するが、両者の弁舌は「与える者」と「受け取る者」の主従関係を巡る議論を借りて愛の本質を示している。フィレーヌが「与える者」を優位とみなし、贈物をする見返りにクロミールの愛を得ようとするのに対して、ダフニスは恋愛において財産は問題にならないことを説く。ダフニスの論にはタツソ『アミンタ』 *L'Aminte* (1573年) が示すような、黄金時代の純朴な愛と利害(金)に屈する愛の対立が見られる。ダフニスの弁舌は常にフィレーヌのそれを凌駕しており、とりわけ第4場では、クロミールのつれなさを嘆くフィレーヌの言葉に、エコーに扮したダフニスが恋敵への辛辣な皮肉に満ちたこだまを返して、自らの優位を印象づける。しかし、審判者であるクロミールは舌戦の勝敗を決することを避ける。贈物の見返りとして愛を求めるフィレーヌには自分の花冠を与えて見返りの義務を逃れ、フィレーヌが主張する「与える者」の優位を否定する一方で、贈物によって愛を得ようとする行為を劣勢者のものとみなすダフニスには花輪を贈らせ、彼自身を劣勢者にすることでフィレーヌ同様にダフニスの優位も否定する。クロミールは、第2場で自分を奪い合って喧嘩をするサテュロスたちから逃れたように、第5場では2人の男性の愛の告白を言葉巧みにかわして逃げ去る。最終場でクロミールは、田園劇でしばしば見られるように、危機(サテュロスたちの暴行)から自分を救ってくれたダフニスの愛の奉仕に心を動かされてダフニスの愛を受け入れる。愛の対象に仕えることは恋する者の義務であり、恋人同士の関係はフィレーヌが示すような贈物を介した「与える者」と「受け取る者」の主従関係とは異なる。構成上は、クロミールを巡る恋敵同士の対立が、ダフニスとフィレーヌの間では機知に富んだ言葉のやり取り、サテュロスたちの間では腕力による殴り合いという対照的な行為によって反復されている。

副筋のフィレーヌとドリーズの恋の物語は、遭難と帰還、変装、決闘(未遂)を含んだ悲喜劇的な展開を見せる。ドリーズの死の誤報によってフィレーヌは一時的にクロミールに心変わりするが、最終的にはドリーズに命がけで仕えるべきであったと後悔し、恋する者の義務を思い出すことでドリーズに赦される。主筋で登場するサテュロスたちは、恋敵フィレーヌを襲う役で副筋にも登場する。第二幕の幕開けと同時に『アマリリス』のサテュロスたちを思わせる直截な発言によって観客にショックを与えたであろう反面、最後は男装の女羊飼いの脅し文句によって駆逐されており、性愛と暴力の象徴であるサテュロスはもはや実効性を失っていると言える。しかし、エコーは偽物であり、サテュロスの役回りは矮小化されているとはいえ、これらの田園劇の伝統的な要素は最大限に活用され、主筋における洗練された言葉のやり取りによる愛の議論を盛り立てている。

**【あらすじ】** ラ・フルールが舞台袖の座席につくと、クロミールが2人のサテュロスに追われて登場

する。彼らが喧嘩を始めた隙にクロミールは逃げ出す。続いて遭難で死んだはずのドリーズが登場し、モンタンに事の顛末を語り、自分の不在中に妹に心変わりしたフィレーヌの真意を確かめるべく男装していると明かす。フィレーヌが登場し、クロミールのつれなさを嘆いていると、恋敵のダフニスのエコーのふりをして彼の嘆きに冷淡なこだまを返す。2人は、どちらがクロミールに愛されているかを巡って口論し、クロミールの判断を仰ぐが、クロミールはどちらにも好意がないことを示して立ち去る。落胆したフィレーヌがドリーズの優しさを懐かしみながら眠りにつくと、クロミールの婿候補を襲おうとサテュロスたちが現れる。男装したドリーズが追い払う。目覚めたフィレーヌは裏切りの罰として殺してくれるよう頼むが、ドリーズはフィレーヌの後悔に心を打たれて赦す。そこへサテュロスたちから逃げてきたクロミールが登場し、窮地を救ってくれたダフニスに愛を誓う。2人はよりを戻したばかりのドリーズとフィレーヌに合流し、4人はドリーズの冒険譚を聴き、婚礼の準備をするために家に入る。

### 【二幕の登場人物】

ラ・フルール	La Fleur	役者
オートロッシュ	Hauteroche	役者
クロミール	Clomire	羊飼いの娘
セルヴァージュ	Selvage	サテュロス
フォレストン	Forestan	サテュロス
ドリーズ	Dorise	クロミールの姉 <sup>(1)</sup> 、羊飼いに扮している。
モンタン	Montan	ドリーズの養育係
フィレーヌ	Filène	羊飼い、クロミールを愛している。
ダフニス	Dafnis	もう一人の羊飼い、クロミールを愛している。

舞台は\*\*\*島<sup>(2)</sup>

- 
- (1) 原文は Sœur de Clomire。姉妹のうち、フィレーヌと先に婚約していたのがドリーズであることから姉とした。ダフニスとクロミールは同年齢である（第5場参照）。
- (2) 舞台となる島の具体的な呼称は不明。第3場でドリーズはデロス島へ巡礼に向かう途中で遭難し、シリアへ向かう舟に乗って帰還したと述べていることから、エーゲ海の何処かの島の設定であると考えられる。

〈第1場〉 ラ・フルール、オートロッシュ

ラ・フルール

陽は昇りました<sup>(3)</sup>、

そろそろ準備が整うところですか？

オートロッシュ

ええ、直に、

こちらにご用意しましたお席から

お約束した試演をご覧になれますよ。

ラ・フルール

では直ぐに、あなたの一座に始めさせてください、

観たくてうずうずしているのです。

オートロッシュ

彼らがやって来るのが見えます、

おかけください、そしてどうかこの機会に

よくご覧ください。

(ラ・フルールは舞台脇の椅子に腰かける<sup>(4)</sup>。)

〈第2場〉 ラ・フルール、クロミール、セルヴァージュ、フォレストン

クロミール

もうおしまいだわ、神様！

セルヴァージュ

捕まえたぞ、つれないお嬢さん！

---

(3) ラ・フルールの台詞を直訳すると「太陽は濡れた住まいを離れた」。夜が明けたことを詩的な表現で述べている。

(4) 王侯貴族は舞台上で観劇したため舞台袖には彼らの観覧席が設けられていた。ラ・フルールに用意された席は、このことを踏まえている。第2場以降、ラ・フルールに台詞はないが、すべての場のト書に他の登場人物と共に名を連ねており、常に舞台上にいることがわかる。

エイコス XX

か細いから抵抗しても無駄だよ。

クロミール

お願い、離してちょうだい！

フォレストン

腹ペコの時に、こんなご馳走を放っておくなら  
俺はとんだ馬鹿者ってことになるな。

クロミール

死んじゃうわ！

セルヴァージュ

いや、いや、怖がることはない、  
俺たちが、あんたにするイタズラで死んだ人など誰もいないよ。

クロミール

何ですって、無礼をはたらこうというの？

フォレストン

運命の女神も、愛神も、恥ずかしがる奴らを馬鹿にしてるぞ。

セルヴァージュ

あんたの旦那にとフィレーヌがあてがわれたのは知ってるんだ、  
あいつは俺のありったけの気遣いの見返りを、やすやすと持って行っちまう。

フォレストン

この間は俺があんたにやったジャスミンの帽子、  
あれを、あいつが被ってるのまで見たぞ。

セルヴァージュ

獲物に飛びかかる獅子よりも勇み立ってるぞ、  
心ゆくまで楽しむとしよう。

フォレストン

大人しくしな、今度こそ  
あんたの操を餌食にしてやる。

セルヴァージュ

俺がこの娘をいつもの洞窟に連れてくんだ。

フォレストン

お前の洞窟だって！ ああ、この娘は俺の洞窟に連れてくさ。

セルヴァージュ

わからないのか！ お前のお喋りはみんな余計だ。  
俺がこの娘に飽きたら、その時だけはお前のものだ。

フォレストン

俺を勘定に入れていないな、俺を無視してやがる。  
この娘が誰かに獲られちまう前に、存分に楽しむつもりだ。

セルヴァージュ

お前が先に、この娘をものにすると？

フォレストン

何、違うって言うのか？

俺のものだ！

セルヴァージュ

お前だって？

フォレストン

そうだ、俺だ。

セルヴァージュ

おいおい、馬鹿言うんじゃないぞ。

フォレストン

馬鹿言ってるのは、お前の方だろう。

セルヴァージュ

気をつけろ、怒るぞ。

フォレストン

俺がお前を怖がると思うか、子山羊ちゃんたちの中でも一番の意気地なしのお前を？

セルヴァージュ

それはお前のことだろう、俺は何度もお前を黙らせてきただろう？

フォレストン

よし、殴り合いで決着をつけるしかないな、  
強い方が勝ちだ。

クロミール<sup>(5)</sup>

とんだことになったわ！

さあ、喧嘩してる間に逃げなくては。

(クロミール逃げる。)

セルヴァージュ<sup>(6)</sup>

やられた。

フォレストン

すげえの喰らった。

セルヴァージュ

誰か止めに来てくれないもんか。

フォレストン

堪忍してもらおう、もう一発喰らったら、おしまいだ。

---

(5) ト書はないが、明らかに傍白である。

(6) ト書はないが、これ以降4つの台詞はセルヴァージュ、フォレストンによる傍白である。

セルヴァージュ

ちょっと待った、相棒、休戦といこう。

フォレストン

大賛成だ、物凄く休憩したかったんでね。

おや、クロミールは。

セルヴァージュ

ああ、何てこった、あの娘はすっかり遠くにいとみた、  
これ以上、あの娘を追っても、むだ足を踏むことになるだろう、  
どうだい？

フォレストン

痛くてしかたがない時に何を言えって言うんだ？

セルヴァージュ

俺の背中は血まみれだ。

フォレストン

俺のよりましさ、  
ぶん殴られたってのに、何にもなりゃしない。

セルヴァージュ

あんなふうには捕まえてたのを離すなんて、とんだ馬鹿じゃないか？

フォレストン

お前のおつむが足りないからだろ、

セルヴァージュ

というよりお前の間が抜けてるからだろ、  
あの娘の馬鹿げた貞操観念を警戒すべきだった、  
お前は、あの娘の傍を離れるべきだったか？

フォレストン

何だってお前は傍から離れてたんだ？

セルヴァージュ

言い争いはもう止そう、俺たちの割に合わない、  
俺たち二人、どちらも同じくらい間抜けだってことだ、  
もし、あの娘をまた見つけたら、もっと協力し合わにゃならん、  
あの娘の綺麗な瞳のために、こんなふうに殴り合うのはもう止めだ。

フォレストン

あの娘の親どもは、フィレーヌをあの娘の夫にするつもりだぞ、  
俺たちの辛さ、この恋敵にも味わわせてやろうじゃないか。  
奴を捕まえて、ほこほこにしてやろう、  
あの娘の花婿気取りでいられなくしてやるんだ。

セルヴァージュ

何より、俺たちに有利なように、奴の不意を突かにゃならん。

フォレストン

よしてきた、おい誰か来るぞ、この森に入ろう。

〈第3場〉 ラ・フルール、ドリーズ、モンタン

ドリーズ (男の羊飼いに扮している)

近寄るのは、よしまししょう、サテュロスたちがいるわ。

モンタン

森に入っていきますよ、先へお進みください、  
それに、そのお姿で奴らの前にご登場になられても、  
そう容易くは貴女様だとわからないでしょう。  
かつてあれほど、貴女様を可愛がってお育てした私ですが、  
このようにお姿を変えておいででは、貴女様とは見抜けませんでした。  
他には誰もおりません、さあ、お願いします、  
教えてください、一体どのような神様が貴女様のお命をお救いになったのか、  
そして、どのような目的で  
こちらにご到着になってからというもの女性であることを隠しておいでなのか。

ドリーズ

幼い頃から私に尽くしてくれたのですから、  
貴方にだけは、この秘密を打ち明けましょう。  
この集落では荒れ狂う波に私が呑まれてしまったと  
皆が信じているのも無理ありません。  
知っての通り、母は私たちの恋を想って、  
私を妻にと、かつてフィレーヌに約束しました。  
そして彼が私に誓いを立てる前に、母は私を連れ出して  
デロス島<sup>(7)</sup>で私のためにかけた願を全うしようとしました。

モンタン

はい、この運命の旅で私どもの集落の舟が突然の嵐に遭い転覆したことは、  
これ以上ないほど存じ上げております。  
舟の残骸は、この岸边まで風に押されて流れつき  
早々に、あの悲しい真実を私どもに伝えたのです。

ドリーズ

沈没しかけた時、人々は海に小舟を投げました、  
私は運良く、この機を掴み、  
母のいないまま小舟に乗り込みました。そして直後に  
吹きすさぶ風が私たちの眼前で舟を打ち砕きました、  
嵐が止むともっと良い風が吹いて  
私たちをデロス島の浜辺に押し流しました。  
私はそこで名誉を危険に晒すまいと、  
自分の服を男の羊飼いの服に取り替えました、  
そして数か月後シシリアの舟に乗り込んで、  
この島に辿りつきました、  
ついてみれば私が愛したあの恩知らずは、  
妹クロミールを愛していて、あの子と結婚しようとしているのです。  
ここで皆に私と知れる前に、  
こっそりあの浮気者と話しておきたいのです。

---

(7) エーゲ海キュクラデス諸島の中央に位置する面積約 3.4km<sup>2</sup>の小島。アルテミス（ディアース）とアポロンの生地とされ、古代ギリシアにおけるアポロン信仰の中心地のひとつ。宗教、商業、政治の要衝として栄えた。

エイコス XX

貴方はあの人がこの場所によく一人でやって来ると言いましたね、  
私はあの人と話そうと、ここへやって来たのです。

モンタン

あのお方が来たようですよ。

ドリーズ

確かに彼だわ、

モンタン

おや、動揺されているのですか？

ドリーズ

ああ、あの人が近づいて来ると、ますます弱気になってしまうわ！

モンタン

何と、お逃げになるのですか？

ドリーズ

だって、見えないのですか

ダフニスが直ぐ傍をつけているじゃありませんか！

モンタン

見えました。お隠れください。

ドリーズ

そのつもりです。

モンタン

あのお方がお一人になるのを待って、貴女様にお知らせいたします。

〈第4場〉 ラ・フルール、フィレーヌ、ダフニス

フィレーヌ

喧騒から離れるとほっとする！

恋をしているなら誰も、既に十分、連れ立っているものだ<sup>(8)</sup>。

あの森へ行こう、あそこなら何時でも

ひんやりとしていて、静かにしてられる。

ダフニス（舞台袖からエコーのふりをして。）

いられる<sup>(9)</sup>。

フィレーヌ

この巖は、誰も経験したことのないような僕の不幸に同情してくれる、

続けておくれ、さあ、エコー、聞こえたかい？

ダフニス

はい。

フィレーヌ

クロミールときたら僕に物凄く冷たいのだよ、

どうすれば、彼女は僕を愛する？

ダフニス

愛する。

フィレーヌ

何だって、彼女は僕の愛を軽蔑しているというのに、

何ができると言うのだ？ つれないあの娘は僕の嘆きを嘔うのだ。

---

(8) 原文は « Quiconque a de l'amour, est bien accompagné ». 恋をしている者は孤独を好み、社交を煩わしく思うということ。

(9) ダフニスはフィレーヌの台詞の最後の単語または音節を反復している。ダフニスが繰り返す7語のうち5語は動詞の命令法であるが、訳す際はフィレーヌの台詞の言葉をそのまま反復することを優先し、必ずしも命令文にはしていない。

ダフニス

笑うのだ。

フィレーヌ

今にも死にそうな心地の時に笑うだなんて、お前は妙な応えをするのだな、  
どうやって懲らしめてやろう？ やすやすとしたあの心変わり。

ダフニス

心変わり。

フィレーヌ

変わるものなら、お前の助言も満更ではないのだが、  
結局のところ僕はあの娘の花婿になれない？

ダフニス

なれない。

フィレーヌ

なれない、ああ、この答えはあんまりだ！  
どうだろう、あの娘はこの先もずっとつれないまま？

ダフニス

まま。

フィレーヌ

まま！ じゃあ一体どんな男が、あの娘の愛の誓いを望めると言うのだ、  
彼女の誓いを勝ち取るのに相応しい奴など誰がいる？ 僕以上に。

ダフニス（姿を現しながら。）

僕だ。

フィレーヌ

君？ 何だ、たった今、返事をしたのは僕の恋敵か！

ダフニス

そうさ、あの手この手で君をがっかりさせてやろうとしていたのは僕だ、  
クロミールは王様の価値にも勝る女、  
それでも僕は、少なくとも君よりは、あの女に相応しい。

フィレーヌ

熱くなるのはよそう、僕のみたところ、  
あの娘は僕らの間に相当な差をつけているぞ、  
彼女は僕を好いている、

ダフニス

思い上がりのせいで、そう勘違いしたのさ。

フィレーヌ

この押し問答、容易に決着をつけられよう。  
あの娘の見せた好意を披露し合おうじゃないか、そしたら待ったなし、  
あの娘の愛情が薄い方は、望みを持つのは止めにしないか？

ダフニス

始めなよ、聞いてやる。

フィレーヌ

この村のほど近く、  
僕の羊の一匹が、あの娘の羊の群れに迷い込むと、  
彼女はその羊を撫でて、そいつをくれるよう僕に頼む。

ダフニス

そんな願いは、僕にしてみれば大したことない、  
こう言うなら大賛成だ、  
人は愛してもいない者の財産を愛することができる。

フィレーヌ

僕の姿を見るなり嬉しい気持ちが逸り、  
あの娘の顔はぼっと赤くなる。  
百合も気後れするだろう彼女の白い肌は、

手折ったばかりの撫子のような紅に変わる。

ダフニス

そんな変化、君の期待が虚しいことを示してる、  
火照った顔は嫌悪の証に過ぎない。

フィレーヌ

彼女の食事中に、そうとは知らず僕がやって来ると、  
美しいあの娘は僕が近づくので食べるのも忘れてしまう。

ダフニス

雌羊と同じさ、狼が現れたのを見れば、  
迫りくる死に草を食むのも忘れてしまう。

フィレーヌ

澄んだ小川のほとりで彼女に出くわすと  
あの娘はふざけて僕に水をかける、  
この気の許しよう、幸運にも僕があの娘に好かれているのがわかる、  
君も認めるべきだ。

ダフニス

僕の考えは正反対、

そんな戯れには何も期待できない。  
あの女が水をかけるのは君の恋の炎を消すため、  
そしてディアースに倣い、  
君の不敬な頭の上にアクタイオンの角兜を被せてやろうというわけさ<sup>(10)</sup>。

---

(10) 狩の名手であるアクタイオンは狩猟の休憩中、処女神ディアース（アルテミス）の水浴を偶然目撃してしまう。羞恥心と怒りに駆られた女神は手元に矢がないため、泉の水をすくってアクタイオンの顔と髪に浴びせる。するとアクタイオンの頭に角が生え、やがて牡鹿の姿となり、自分の飼っている猟犬らに獲物として追い回され、ついには食い殺される。ヒュギヌス『神話伝説集』は牧人アクタイオンが、アルテミスが水浴しているところを目撃して犯そうとしたため、女神は怒ってアクタイオンを牡鹿に変えて飼い犬に食らわせた、というバージョンも採録している。

フィレーヌ

君のひねくれた心は何でも逆さにみるのだな、  
だが君だって少なくとも自分の恋に関してはそううまくはいてまい。  
さあ、あの娘は君に何をしてくれた？

ダフニス

君のようなお喋りは、黙っておくべきことを言うてしまう。  
僕らの秘めた恋については腹に納めておくよ。  
何より本当に恋をしている者なら慎重深いはずだ。

フィレーヌ

何だって、何も話さないつもりか？

ダフニス

君に教えることは何もないさ。

フィレーヌ

だが話すとは約束したろう？

ダフニス

話を聞くと申っただけさ。

フィレーヌ

何だと、こんな侮辱を受けるというのか？

ダフニス

そう熱くならず、  
クロミールに任せて、お互い納得するでしょう。  
これほど慕っているあの女の気持ちを訊いてみるんだ、  
そして、あの女がより好いている方に譲ることにしようじゃないか。

フィレーヌ

あの娘の決定に従うのか？

ダフニス

ああ、僕の想いに反したとしてもね。

フィレーヌ

そうなるに決まっているさ。行こう、あの娘ひとがいる。

〈第5場〉 ラ・フルール、ダフニス、フィレーヌ、クロミール

ダフニス

急いで何処へ行くのです？ 僕らを苦しめる女ひと。  
何か恐ろしいものでもあるのですか？

クロミール

ええ、二人のサテュロスが怖いのです。  
ずっと私を追い回していました。それで逃げているのです。

フィレーヌ

僕のいるところなら、何も怖がることはありませんよ。  
ある諍いについて意見をお聞かせください。然るべき訳あって、  
二人して、貴女にお尋ねするのです。  
貴女の神々しい美貌に、僕も彼も魅了されています。  
僕ら二人のうち、どちらが愛されるに相応しいか、決めてください。

クロミール

そのような頼み事をされると、すっかり困ってしまいます、  
貴方がたのどちらも、愛してもいなければ、憎くもありません。  
訳を仰ってください。すべて聞けば、  
貴方がたのどちらが好ましいかわかるでしょう。

フィレーヌ

僕の幸せは……

ダフニス

僕の期待は……

フィレーヌ

確かなものです……

ダフニス

薄れてしまいます。

クロミール

フィレーヌが先に始めました、続けさせてあげてください。

フィレーヌ

僕の幸せは約束されています、貴女が話を聴いてくださるのですから、  
貴女は、その澄んだ瞳の如く、たいへん鋭い判断力をお持ちです、  
貴女がこうして、お命じになるので、  
貴女の愛を勝ち取るべく、僕の価値についてお話することにしましょう<sup>(11)</sup>、  
数々の理由から確信しています、  
この取るに足りない恋敵より、僕の方を愛していただけでしょう。

ダフニス

僕の期待は薄れ、あらゆることが僕を絶望させます、  
貴女に気に入られるのに価値が要するというなら。  
貴女に釣り合うものなど何もないのです、たった今気に入られるのに  
根拠など持ち合わせていません、愛しかないのです。

フィレーヌ

僕にとって貴女のお力が如何に強力か考えてみてください  
ドリーズ亡き後、僕に恋をさせたのです！  
何度も、もう恋はすまいと誓っていましたが、  
それなのに、貴女の美しい瞳が、その誓いを破らせたのです！

ダフニス

僕はかつて、ただ一つの恋に燃えたことしかありません。  
その恋は貴女の魅惑的な眼が僕の心にもたらしたものの。

---

(11) フィレーヌは愛を「価値」« *mérite* »への見返りとみなすが、ダフニスの反論は、愛と「価値」が無関係であることを示す。

二度、愛することのできる者の誠実さなど疑わしいものです、  
僕の愛は、僕と共に生き、果てねばなりません、  
そして、貴女の姉上のように、もし貴女が遭難なさるようなことがあれば、  
死が、僕が浮気者となるのを決して許さないでしょう。

フィレーヌ

それに、立場をわきまえるなら<sup>(12)</sup>、貴女は僕を選ばれることでしょう、  
貴女にとって最も身近なご親族が、僕の望みを認めておいでです。

ダフニス

もし僕が、過ぎた幸運から貴女に選ばれるなら、  
その幸せは、貴女ご自身以外の何ものにも抛らないでいてほしいです。

フィレーヌ

貴女は、僕を夫とすることで、名声も得られることでしょう、  
僕の生まれた一族は、この地では名家です。

ダフニス

僕の生まれた一族に、かつて栄誉を得た者はありませんでした、  
ですが、もし、そこへ貴女がいらしたなら、僕らは名誉ある一族となるでしょう。  
彼の約束する名声は、貴女の心を殆ど動かすはずありません、  
名声を受けるのではなく、与えることが、貴女の役割なのです！

フィレーヌ

僕は貴女の嫌悪に値するほど不器量でもありません、  
先日、泉に自分の姿をもう一度、映してみました。  
自惚れでなく、なかなか満足のいく道理がありました。  
そこに映った僕は、醜過ぎることもなければ、不恰好に過ぎることもありませんでした。

ダフニス

僕の醜さは、僕の願いを阻むものではありません、

---

(12) 原文 « La bienséance encore vous porte à me choisir » の « bienséance » は、ここでは親の意志に従うこと。

田園劇において親は子にしばしば望まない結婚を強要するが、それを受け入れるのは子の義務とみなされる。

もし僕が美しさに欠けるなら、貴女が、その原因です。  
僕らは同い年です、道理から言えば  
僕らは同じ時に創られました！  
自然は類稀な傑作を生み出さんとして、  
最も豊かな恵を、貴女に惜しみませんでした！  
無慈悲な自然が、僕のことに思い至ったのは  
貴女の栄光のため、自らの宝を使い果たした時に過ぎません！  
自然は、貴女に目をかけたために、僕には残酷だったのです。  
貴女が今ほど美しくなければ、僕はもっと美しく生まれついていたことでしょう！

フィレーヌ

道理のわからない者たちは、そう信じるでしょう、  
彼は口ばかりですが、僕には実質が伴います。  
もし貴女が富を愛されるなら、運命が僕に情けをかけ、  
財産については、この地で僕を上回る者は誰もいません。  
僕は村においては数々の家を、野においてはいくつもの羊の群れを持ち、  
二十本の鋭い犁で土地を耕させます。  
財産があり過ぎて、ついには数え上げるのも煩わしいほど、  
運命の女神のように、どうぞ僕に目をおかけください。

ダフニス

運命の女神が正当な業をなすことなど決してありません<sup>(13)</sup>、  
その敵意であれ、厚意であれ、見境ありません。  
貴女はたいへん聡明でいらっしゃるので、  
見境のない女神の判断に従おうなどとはお考えにならないでしょう。  
女神は美德を憎みますが、貴女はそれを重視されます。  
つまり、運命の女神は盲目で、貴女はそうではないのです。

フィレーヌ

もし、ここで、貴女が僕の方を選ばれるなら、  
僕の感謝の印をご覧になるでしょう。  
僕が手塩にかけて育てた小鹿を、貴女に差し上げることをお約束します、  
この小鹿は、貴女に贈るために今まで取っておいたものです。

---

(13) 運命の女神は盲目で理性にも法にも縛られず、気まぐれに善人を罰したり、悪人を援護したりする。

ダフニス

どのような贈物も、僕にとっては逃げ場になりません、

審判者を買収するのは、劣勢な者のすることです。

僕は、自分に都合よく判断させるものを、何であれ貴女にお約束することはありません、

愛をお捧げした僕は、差し上げられるものなど何也不会あります。

クロミール

できることなら、貴方がたのどちらにも、ご満足いただけるようにすべきでしょう。

フィレーヌ、誠実な愛の報いとして、

私の花冠で貴方の頭を飾ってください<sup>(14)</sup>。

フィレーヌ

ああ、何と嬉しいご好意！

ダフニス（傍白で）

ああ、辛過ぎる仕打ちだ！

クロミール

ダフニス、貴方の花輪を私にくださいますか<sup>(15)</sup>？

身につけておくつもりです。

ダフニス

ああ、何という栄誉でしょう！

クロミール

それでは。

---

(14) 贈物の見返りとして愛を求めるフィレーヌに贈物をするので、クロミールは自らが「与える者」となって、フィレーヌが課そうとする見返りの義務を無効にし、「与える者」の優位を主張してきたフィレーヌの勝利を否定する。

(15) クロミールは、贈物を「劣勢者による審判者の買収」とみなすダフニスに贈物をさせることで、ダフニスを敗者にする。クロミールの審判は、フィレーヌとダフニスの主張に則って、どちらも勝者でない、即ち、2人のどちらにも好意を持っていないことを示す。

ダフニス

ご一緒しますか？

クロミール

結構です、あまり怖くありません。

この時間なら、そこかしこに羊飼いたちがいます。

〈第6場〉 ラ・フルール、ダフニス、フィレーヌ

フィレーヌ

今や、誰があの娘の気に入っているか、わかったらう？

ダフニス

わかるに決まっている、あの女の答えはとても明快だ。

フィレーヌ

各々、あの娘の望みがわかったのだから、  
僕たちの取り決めに従おうではないか。

ダフニス

そうしよう。

フィレーヌ

僕一人に愛させてくれ、あの娘がそう望んでいるのだから！

ダフニス

おいおい、ふざけるのはよせ、君が笑える立場ではないのだよ、  
変りなよ、よそでもっと優しくしてくれる女を探せよ。

フィレーヌ

何だって、よそで幸運を探すべきなのは君だろう？

ダフニス

クロミールが愛していることを見せたのは、僕一人だ。

フィレーヌ

わからず屋のふりはよせ。

ダフニス

君こそ、よせ！

フィレーヌ

常識から言えば、僕に財産の一部をくれる人は  
その人が、僕から財産を奪う場合よりも、僕のことを愛しているはずだ<sup>(16)</sup>。

ダフニス

受け取る者に対して、与える者は優位に立っている、  
与える者は何も負わないが、受け取る者は恩義を感じるものだ。

フィレーヌ

しかし、牧神パーン<sup>(17)</sup>が僕らを愛してくださる時、よく知られている通り  
パーンは僕らに情けをかけてくださり、僕らから何かを奪うことはない。

ダフニス

牧神パーンが僕らを愛してくださる時、僕らの貢ぎ物を受け取ってください  
同じように、クロミールは僕の花輪を受け取ってくれたのだ。

フィレーヌ

君に対する僕の優位は明らかだ、  
結局のところ、僕に勝者として冠が授けられたのではないか？

ダフニス

その間違っただけの考えによって、君の自惚れは僕を侮辱している<sup>(18)</sup>、

---

(16) クロミールの審判を受けて、フィレーヌの主張は反転する。一方で、財産を愛の証とみなす点は変わっていない。

(17) ギリシアの牧羊神。もとはアルカディア地方の牧人と家畜の守護神。葦の枝で作った笛シュリンクスと羊飼いの杖、花輪、松の枝を持った姿で表される。家畜の繁殖、狩猟の収穫を掌る。

(18) フィレーヌは自分の財産を誇り、富ゆえにクロミールの愛を得られると考えているが、ダフニスは、そのようなフィレーヌに愛の論理は理解できないことを指摘している。

僕は主人の証を持ち、君は奴隷の証を持つ。

僕らの花飾りは縄に過ぎない、

僕の縄はクロミールを縛る、君はあの女の縄を身につけて縛られる。

フィレーヌ

君の花輪は緑色だった<sup>(19)</sup>、みたところ

あの娘は、君から花輪を取り上げて、君から希望を奪いたいようだ。

ダフニス

そうやって、あの女は、僕に幸福を約束したいのだ、

あの女の愛を勝ち取ったのに、何を望むことがあろう？

成功は、その動機となった希望を失わせる

人は手に入れたものを、それ以上、望むことなどない、

では失礼しよう、もし君が、再びクロミールに会ったなら、

君は恥じ入りながら、あの女<sup>ひと</sup>の選択を、もっとよく知ることになるだろう！

〈第7場〉 ラ・フルール、フィレーヌ

フィレーヌ

僕らは二人共、間違っている、まやかしの結婚の希望が僕らを惑わしている、

僕らの疑問を晴らすどころか、クロミールは僕らをはぐらかしている。

恋人二人を引き留めておくだけの値打ちが自分にあると思って、

一人に決めようとししないのだ。

僕の心が今なお、その遺灰を愛おしむドリーズは、

もっと正当で優しい気持ちを持っていてくれたものだ！

あの女<sup>ひと</sup>が死んでからも、あの女<sup>ひと</sup>を愛すべきだったのだ、

いや、むしろ、あの女<sup>ひと</sup>亡き後、生きていくべきではなかった！

おかしいな！ 眠くてしかたがない、

あの女<sup>ひと</sup>の魅力が僕<sup>ひと</sup>の感覚をまどろませ、僕の悲しみを和らげてくれる！

何ということだろう、僕のような境遇において感じるものが、

死の女神の兄弟<sup>(20)</sup>からの贈物である眠気以外にないとは。

---

(19) 緑は希望を表す。

(20) 眠りの神ヒュプノスは死の神タナトスの双子の兄弟。タナトスはローマでは女神モルス。

(フィレーヌは眠りこむ。)

〈第8場〉 ラ・フルール、セルヴァージュ、フォレストン、モンタン、ドリーズ、フィレーヌ

セルヴァージュ

俺たちの恋敵がいるぞ、あの木陰で眠りこけてやがる、  
やっちまおう。

フォレストン (セルヴァージュの両手を掴む。)

落ちつくんだ、先手を打っておこう、  
こいつが起きた時に、反撃を封じられるように。  
まずは、こいつの両手を縛るとしよう。

セルヴァージュ

よしきた。

モンタン

フィレーヌは一人きりです、何もご心配なさらず、お近づきください、  
お二人の邪魔にならぬよう、私は下がりますよう。  
(モンタンは退場する。)

ドリーズ

復讐してやりましょう、この瞬間にも、  
あの不実な人に、致命傷を与えてやらねばならないわ。  
行きましょう、まあ、何という光景でしょう？ あの人を殺そうとしている！  
卑劣な者たち、下がれ、さもなければ私の怒りにふれることになるぞ。

フィレーヌ

何ということだ、ここは何処だ、何事だ！

セルヴァージュ

こいつの怒りから逃げるとしよう、

ここにいれば、攻撃をくらうばかりだ。(21)

ドリーズ

すっかり遠くへ行った、縄をお解きます、  
羊飼いのお方、貴方は自由の身ですよ。

フィレーヌ

ええ、貴方は僕の命の恩人です！

そして今、僕の切なる願いは、ただ  
貴方のために命を捧げる術を見つけることです！

ドリーズ

何て人だ、これからその方法を見つけるがよい、  
できるなら身を守りなさい。

フィレーヌ

いいえ、僕は死なねばなりません！

もし貴方が僕の命をお望みなら、そうせねばなりません、  
僕の命を救った手に、それを奪う権利があるのです！

ドリーズ

貴方の命、奪うよりも、勝ち取ってやりたいものだ、  
貴方が応戦するのであれば、私にはありがたい。

フィレーヌ

いいえ、貴方の攻撃に、この身を差し出します、おや、驚いた、何ということだ！  
ドリーズの顔立ち、ドリーズの眼差しではないか？

ドリーズ

同じ顔立ちをしていても、心は違うわ、  
私を掻き立てるのは、愛ではなく恨み、  
そう、私はドリーズだけれど、怒れるドリーズなのよ、

---

(21) ト書はないが、ここでセルヴァージュとフォレストンは退場する。

貴方の心を勝ち取るのではなく、貴方の心の臓を抉り取ることを望んでいるの<sup>(22)</sup>。

フィレーヌ

いいでしょう、さあ、僕の死は当然の報いです！  
僕は随分と悔やんでいます、僕の罪はそれ以上に重い！  
貴女のために生きるという希望を失った僕の心は、  
貴女の手にかかって死ぬことに、最後の幸せを見出しています！  
さあ、刺してください！

ドリーズ

どれほど恨みに駆られても無駄ね、  
そんな気力などないもの、恩知らずな人、私にはできない！

フィレーヌ

これほど美しい手にかかり、死ぬべきではありませんね、  
自らの手で、自分を罰するべきです！

ドリーズ

いけません、止めて、無慈悲な人！  
恩知らずのフィレーヌは憎いわ、でも、怒りに駆られているのに、  
悔やんでいるフィレーヌは嫌いになれないの。

フィレーヌ

それは不実な男に対して、優しさに過ぎるというものでしょう、  
おや、貴女の妹君は、何を慌てて、やって来るのでしょうか？

〈第9場〉 ラ・フルール、フィレーヌ、ドリーズ、クロミール、ダフニス

クロミール

かつて、このような無礼が語られたことがあるでしょうか？  
おぞましい二人のサテュロスが、無理やり

---

(22) 原文 « Qui veut non te gagner; mais t'arracher le Cœur » の « Cœur » は、抽象的な「心（愛）」と、具象的な「心臓」の二重の意味で用いられている。

直ぐそこで、たった今、私を連れ去るところでした  
あの時、神々がお遣わしになったダフニスがいってくれなければ！

ダフニス

羊飼いのお嬢さん、安心してください、あの卑劣な者たちは逃げて行くところです。

クロミール

貴方がいなければ、どんな不幸に陥っていたことか！  
私の命と名誉が守られたのは貴方の愛による奉仕のお陰です。  
貴方に身をお捧げしても、貴方に対してそれほどまでの恩義<sup>(23)</sup>がないわけではないでしょう。

ダフニス

貴女が僕に恩義を感じるなど何ともありません、比類なき女<sup>ひと</sup>！  
務めを果たしただけの者に、恩を感じる者などいません。  
それに僕は貴女から、このような行き過ぎたご好意をいただいています  
自分に相応しくない褒美を与えられる者のように、  
それにしても、フィレーヌは失恋から死んでしまうでしょうね。

フィレーヌ

僕たちのどちらが羨望に値するだろうね。  
この愛すべきお方が僕に愛を誓ってくださって、  
僕は君と同じくらい幸せで、君よりも満足しているのだよ。

クロミール

まあ、男の人に、貴方の心が捕えられることなど、どうしてあるでしょう？

ドリーズ

男の羊飼いの姿をしているけれど、ドリーズです。

クロミール

ドリーズお姉さま、何ということでしょう！ どんなかつてない奇跡が、

---

(23) クロミールが、ダフニスへの「*devoir*」[「恩義」]から愛を受け入れると言うと、ダフニスは自分の行為は恋する者としての「*devoir*」[「務め」]であると答える。ダフニスの返答は、「*devoir*」の意味を読み替える言葉遊びを通して、愛は見返りを求めないものであることを示す。

お姉さまが波に呑まれるのを救ったのですか？

ダフニス

この場所は今や陽差しがこたえます、  
ドリーズの身に起ったことについては家の中で何うことにしましょう。  
そして、皆で幸せな日のために準備をしましょう  
その日ついに僕たちの愛は結婚によって報われるのです。

二幕の田園劇の終わり

第三幕「ガラスの博士」*Le Docteur de Verre* 喜劇

担当：高安 理保

【解題】 第三幕では、スペインのトレドを舞台とする喜劇が演じられる。フランスでは、1640年代、ドゥーヴィルが火付け役となってスペイン・コメディアに依拠した筋立て喜劇が流行し始めた。1658年にモリエールがパリに帰還して以降は喜劇の主流がパリの風俗に根差した芝居に移っていくが、本作が上演された1655年当時はスペイン物の人気が続いており、ジョドレヤド・ヴィリエに代表されるグラシオーツが活躍していた。作者不詳の笑劇『恋する博士』*Le Docteur amoureux* (1652年) やトリスタンの喜劇『寄食者』*Le Parasite* (1653年) などが、周辺の作品として挙げられる。

主な出典は、セルバンテスの『模範小説集』*Novelas ejemplares* (1613年) に収められた『ガラスの学士』*El licenciado Vidriera* がまず挙げられる。ただし、キノーはセルバンテスから学士の狂気という設定を借りたのみで、むしろ同時期のビュルレストク作品群やラブレーから大いに影響を受けている。老いて醜いながらも恋をする博士の人物像は、セルバンテスにおける学士とは似つかず、スカロン『マタモール隊長の機知』*Les Boutades de Capitaine Matamore* (1647年) に登場する術学者ボニファスや、シラノ・ド・ベルジュラック『術学者愚弄』*Le Pédant joué* (1645年) のグランジェの系統に連なる。

幕全体を通して観客の知的好奇心を刺激する笑いがふんだんに仕込まれている。まず2場では、句切りの位置をずらして読むだけで意味が反転して聴こえる手紙があるが、これは句読点を控えめにし書くサロンの流行を応用的に取り入れたもので、舞台における朗読の効果をねらった洗練された楽しみになっている。また、5場では、ラブレーの登場人物を彷彿させる対極的な二種類の台詞回しが並置され、コレージュの術学的な学生たちが滑稽に描き出される。片や難解で装飾過多、片や簡潔過ぎる口調の対比が印象付けられた後、6場でいよいよ博士が登場する。博士の狂気は、ガラス化した自分の身体が破壊されたと思込み、甚だしい恐怖を覚えた時に極限に達するが、この、現世を地獄だと認識する錯乱のモデルは、コルネイユ『メリット』*Mélite* (1630年) のエラストやロトルー『憂鬱症患者』*L'Hypochondriaque* (1631年) のクロリダンに認められる。中央に位置する

この幕で、狂者の目を通して描かれる地獄の情景は、一種の劇中劇の様相を帯びており、作品全体と入れ子構造を成している。ここでの博士の台詞には古い学術用語から砕けた擬音語まで様々な知的レベルの言葉がちくはぐに組み合わせられ、これがひとりの人物に内在する矛盾を表し、狂気の特徴付けている。また、地獄と現世のふたつの次元で意味のとれる言葉遊びが多用されており、現世における人物の特徴や博士との関係性が、地獄でのキャラクター設定にそのまま投影されている。さらに、堂々巡りする結婚相談は、ラブレーに範をとっているが、地獄の審判という設定と組み合わせあって、原作にはない皮肉な意味合いが付け加わっている。最後に、博士が生身の人間として意識を取り戻した後、偉人たちの地獄での暮らしぶりがカタログ的に列挙されるが、これについては本作初演と同年に出版されたスカロンの『戯作ウェルギリウス』 *Le Virgile travesti* 第6の書や、シラノの20番目の『風刺書簡』 *Lettres satiriques* に類似の描写が見出せる他、元を辿ればラブレーやルキアノスにまで遡れる。現世と地獄で権力者と賢者の地位が逆転しているだけでなく、歴史や伝説を紐解いてみれば、人物と充てがわれた修飾語句にはすべて関連性があることがわかり、観客に謎解きのような楽しみを与える箇所になっている。

このようにキノーは、観客にもなじみ深い諸原典や日常のシーンからエッセンスを取り出し、アレンジを加えつつ自由に組み替えて凝縮することで、新しい面白さを備えた彼独自の喜劇として『ガラスの博士』を仕立てている。

**【あらすじ】** イザベルがテルサンドルへの手紙を侍女に託す。強いられた結婚を恋人に阻止してほしい考えである。出立を急ぐマリーヌ、パンフィルと鉢合わせしてしまう。彼には金持ちの博士との結婚に反発する娘の気持ちがわからない。結婚ではなく年老いた相手が気に入らないのだとマリーヌが説明するが、パンフィルは手紙を掠め取って読み、娘と若い恋人との関係を疑って怒る。マリーヌは手紙が姉へ充てたものと信じ込ませる。パンフィルが立ち去り、マリーヌが主人に経緯を話していると、博士の書生に扮したテルサンドルとその召使いがやって来る。パンフィルが狼狽した様子で戻って来る。博士が発狂し、身体がガラス化したと思いついて入っているというのだ。小使らが奇妙な言葉遣いで博士の状態を説明していると、藁にくるまれた博士がやって来る。藁を剥ぎ取られた博士は気絶してしまう。意識を取り戻すと、博士は体が割れて精神が地獄に落ちたのだと錯覚し、周りの連中を冥界の住人と見做して問答する。博士は再び意識を失い、目覚めると、生身で生還したことを喜んで、地獄の情景を語った末に去ってしまう。テルサンドルが正体を現しイザベルに求婚すると、パンフィルは喜んで受け入れる。

### 【三幕の登場人物】

イザベル	Isabelle	パンフィルの娘
マリーヌ	Marine	イザベルの小間使い
パンフィル	Panfile	イザベルの父
テルサンドル	Tersandre	イザベルの恋人、書生の格好をしている。

ラゴタン Ragotin                   テルサンドルの召使い、同じく書生の格好をしている。  
博士 Le Docteur                   イザベルに恋している。

舞台はトレド

〈第 1 場〉 イザベル、マリーヌ

イザベル

手紙が出来たわ、任せたわよ、  
テルサンドルに手渡してちょうだい、  
わかっているわね、彼への頼みごとを書いたの、  
私と結婚することになっているあの博士（はかせ）の思惑を妨げてくれるようにって。  
もし出かける時にお父さまに出くわしたら、  
今教えた秘策を思い出さない。

マリーヌ

もう結構ですわ、私は幼い頃からわきまえていましたもの、  
うたぐり深い老人を欺く術を。

イザベル

もう少々お聞きなさい、あの人にはよく考えて話すのよ、  
昨日私に手紙を書き忘れたのは大きな過ちだった、  
私の悲しい結婚はますます急ぎ足で迫っている、  
それに心遣いの少なさは愛の少なさの現れなのだと。

マリーヌ

お戻りください、それ以上おっしゃる必要はありません。

イザベル

とりわけ私の結婚についてよくよく彼の考えを探るのよ。  
（イザベル、部屋に戻る。）

マリーヌ

お行きください、こういう役回りで首尾よくやるために

私はそれほど教えを必要としておりません。

早く行きましょう。まあ、あのじいさんが痰を吐いているのが聞こえるわ、手紙を持っていることを知られては困るわね。

(彼女は手紙を胸元に隠す。)

胸元から手紙を盗みとれるものなら、相当に手先が器用ということになりましょう。

〈第2場〉 パンフィル、マリーヌ

パンフィル

マリーヌ、一言いいかね。

マリーヌ

旦那様、どうなさいました？

パンフィル

もちろん知っているだろうが私はお前に全幅の信頼を寄せている、教えておくれ、我が娘は何をしている？

マリーヌ

お嬢様はいつものお祈りをなさっています。

パンフィル

まったく、それなら私はとても嬉しいよ。この上なく良いことだ、日が昇るなり神々に感謝するというのは。これから神殿へ行って祭典に参列する<sup>(1)</sup>としよう、娘の神聖な礼拝を邪魔してはいけないからね。

マリーヌ

それはようございますね。

---

(1) 当時、宗教的理由から、キリスト教に関する語彙を劇作品（とりわけ喜劇）において用いることは禁じられていたため、異教の語彙を借用している。「神殿」は「教会」を、「祭典」は「ミサ」を換言したものである。パンフィルの台詞の随所にこの類の借用が見られるが、この言葉遣いがこの人物の古代かぶれで銜学な性格を印象付けている。

パンフィル

だが、マリーヌよ、行く前に、

娘の密かな望みを教えてはくれないか？

お前も知っているように私はある男を娘の夫にしようとしている、

アテネにもローマにも肩を並べる者のないような男だ。

彼は学者だが、似ても似つかぬのだよ、

ネズミのように貧しく、ありふれた学者連中とは。

心得ているのさ、取っつきにくい人の心をも絆してしまう、

口で金言を吐くようにして手金にものを言わせる<sup>(2)</sup>術を。

こんな好機に、何が原因で我が娘は

あんなに激しく結婚に反発するのだ。

もしやあの子はひどい熱に浮かされて

姉のようにウェスタの巫女<sup>(3)</sup>たる誓いを立てたのではなからうな？

マリーヌ

正直に申し上げますが、考えられませぬわ、

お嬢様が今までに純潔の誓いを立てたなどとは。

それに旦那様の決めたことにお嬢様が反発するのは

結婚のせいというよりも夫のせいなのです。

夫になろうというかたは醜い老いぼれで、

心にあるのは情熱の炎よりもむしろ冷たい氷なのです。

こんな人がうら若き心の琴線に触れるわけがありません。

若い娘が嫁に欲しいと求められる時、

そんなお申し出はいつだって魅力的です。

でも往々にしてお申し出をくださる相手が気に入らないのです。

もし旦那様がテルサンドルさんを拒んだりなさらなかったなら、

苦もなくお嬢様を結婚に応じさせることができたでしょうに。

パンフィル

博士の方が金持ちなのだ。

---

(2) 「金言（立派な言葉、名言）を吐く」ことを意味する成句（parler d'or）をもじった表現になっている（« Parler d'or de la main, ainsi que de la bouche »）。

(3) 「修道女」の意。註1参照。

マリーヌ

ええ、でもお嬢様が結婚することになっているのはあのかたのお金ではなくて、年老いた身体の方なのですよ。

パンフィル

しかし、恋に浮かされて甘い言葉をささやくあの若造に、娘のほうも秘かに熱い想いを抱いているということはあるまいな？

マリーヌ

そんな疑いを抱くなんて、旦那様はお嬢様を大いに誤解しておりますわ、娘さんは大変賢いのですよ、私の教えに従っているのですから。

パンフィル

お前は誠実な人間だと思っているから、信じざるをえないな。しかしその紙は何だね？

(手紙を見遣る。)

マリーヌ

何でもありませんわ。

パンフィル

見せておくれ。

マリーヌ

だめ！ お考えはわかりますのよ、近寄って胸に触るおつもりでしょう。あなたのお人柄が知れていないとでも？

パンフィル

なんと？

マリーヌ

何をおっしゃっても無駄ですわ、触らないでくださいませし。

パンフィル  
しかし……

マリーヌ

冗談はよしてくださいな！

パンフィル  
その紙は恋文に違いないと見た。

マリーヌ  
私の求婚者からですわ。妬いていますの？

パンフィル  
行け、浮かれ女風情が、もういい、私は神殿へ行く。  
(傍白)  
あの女の動きはなんとも疑わしい、  
一旦外に出てから不意打ちしてやろう。

マリーヌ  
あの人、たいそう満足気に出ていくわ。  
さてと、大事な手紙は別のところにしまっておきましょう。

パンフィル  
ゆっくり戻ろう、そうすればきっと  
あやつの手から紙を剥ぎ取れるはずだ。

マリーヌ  
手紙はくしゃくしゃ、綺麗に折りたたまなくちゃ、  
あの間抜けなじいさんに悪知恵は働かないのね。

パンフィル (手紙を奪って)  
お前が正直か、それとも嘘つきか、確かめよう。

マリーヌ

何ですって、私の手紙を開けるおつもり？

パンフィル

ああ、だが悪いようにするつもりはない。

宛名書きもサインもない手紙だが、  
わしには娘の筆跡だとわかる。  
話せ、誰にこのとんでもない手紙を持っていくというのだ、  
イザベルの代わりに？

マリーヌ

巫女の姉さんにですわ。

パンフィル

テルサンドルのほうだろう。

マリーヌ

ああ、そんな考えはよしてくださいな。

パンフィル

読めばはっきりわかるだろう。

(手紙<sup>(4)</sup>を読む。)

あなたが手紙を書く心遣いを欠いたとて、私は尚も心惹かれている。美德へ従順であることが一番いや。まったく幸せじゃない？ 女の子に富を愛する親がいなかったなら。ひとは博士のじいさんと結婚するよう私をせき立てるけど、無駄よ。結婚に同意しないという誓いは、すべからく果たすわ。父の望みは、私がああの年老いた恋人を受け入れることよ、嫌だわ。わけもなく、私を愛する人は結婚を止めようとするはずよ。

それみたことか、卑怯者め、今となっても厚かましく  
手紙は巫女に宛てたものだというのか？

---

(4) 句読点の位置を変えるだけで同じ手紙が二通りの意味に読めるという原文の形式を日本語で再現するために、原文の意味合いを尊重しつつ翻案をおこなった。尚、戯曲では句読点が打たれているが、実際の手紙には句読点がない設定である。

娘はお前の手でこれを恋人に送るのだ。

マリーヌ

大きな勘違いですわ、旦那様、断言します、  
あなたさまは読み違えております、命を懸けてもいいわ。

パンフィル

なんと！ これほど甚だしい厚かましさがあつたものだろうか！

マリーヌ

私を誰だと思っているんです？ お願いですから、言い方には気をつけてくださいな、  
旦那様、私には名誉がありますわ。

パンフィル

わしには、聡い目があるのでね。

マリーヌ

その大きなお眼鏡には気に入らないでしょうけれど、  
あなたさまの視界は曇っていらっしゃいますわ、  
もっと近くでご覧になって、意味が変わってくるでしょうから。

パンフィル

この嘘つき女は私を苛立たせるつもりだな。

マリーヌ

旦那様は私たちに極めて不当な仕打ちをしていらっしゃいます、  
私は自分の仕えている人をよく知っておりますから。

パンフィル

それなら、お前が読んでみなさい！

マリーヌ

これが恋人ではなくただ姉に宛てた言葉で  
あなたさまはいわれもなく私を非難したのだと、  
もし認めさせることが出来なければ、

私は未婚のまま死ぬことになってもしようがありません。  
これほどの誓いの後でなら信じてくださるでしょう。

パンフィル

どうだかね、早く読みなさい。

マリーヌ（読む。）

あなたが手紙を書く心遣いを欠いたとて、私は尚も心惹かれている、美德へ。従順であることが一番。いや、まったく幸せじゃない。女の子に富を愛する親がいなかったなら。ひとは博士のじいさんと結婚するよう私をせき立てるけど。無駄よ、結婚に同意しないという誓いは。すべからく果たすわ、父の望みは。私がああ年老いた恋人を受け入れることよ。嫌だわ、わけもなく私を愛する人は。結婚を止めようとするはずよ。

パンフィル

なんということ、どうなっているんだ、一語たりとも変わっていないのに、最初とは真逆の意味になるなんて？

マリーヌ

ほら、先入観に囚われていたんじゃないやありませんこと？

パンフィル

点書き落とされているせいで思い違いをしてしまったようだ。  
この頃の若い娘たちには野暮ったく感じられるらしい、  
あちこちに句読点を打つような書き方が。

マリーヌ

恐れ取り乱してしまいがちな性分が  
仇となってそんな間違いを犯したのですわ。  
何度も言っておりますが、お嬢様はお心立ての良いかたなんですよ、  
私を侮辱し、お嬢様を疑うなんて、  
悔しくて胸が張り裂ける思いです。

パンフィル

マリーヌ、すまない、  
もう二度とお前を疑いはしないと誓うよ。

マリーヌ

とんでもない過ちでしたこと！

パンフィル

ああ、その通りだ。

マリーヌ

手紙を返してください、旦那さま、時間がないの！

パンフィル

これは私が届けさせるよ。

マリーヌ

そんな必要はありません。

パンフィル

行きなさい、後のことは私の召使が代わってやるから。

その時間と賢さを上手に使って

お前の主人に博士との結婚に向けて心の準備をさせておいてくれ。

マリーヌ

でもお嬢様を急がせる必要が？

パンフィル

ああ、私に代わって伝えておくれ、

結婚の日取りは遅くとも明日だと。

マリーヌ

なんて恐ろしいこと、こんな知らせをイザベルお嬢様に届けたら、どんなお叱りを受けたものかしら。

〈第3場〉 イザベル、マリーヌ

イザベル

お父さまが起きていたらご挨拶するとして、  
行きましょう。あらどうしたの、マリーヌはもう帰ったの？

マリーヌ

帰るところか、出かけてもおりませんわ、  
あのもうろく爺さんにしてやられたんです。

イザベル

手紙はどうしたのよ？

マリーヌ

無理やり取られてしまいました、  
でも教わった秘策のおかげで、  
意味を変えて読み聞かせてやりましたわ。

イザベル

上首尾ね。

マリーヌ

笑っている場合じゃありません！  
明日には博士と結婚するよにというのが、  
あの老人の命令なんです。

イザベル

なんて血も涙もない命令なの、  
テルサンドルに知らせることができたなら……！

マリーヌ

あの人が知ったとしても、何を期待できましようか？  
恋の炎の丈は恋人の心遣いからうかがえるものですが、  
あの人はお嬢様を蔑ろにしていますもの、それほど愛してはいらっしやらないんですわ。

イザベル

マリーヌ、それなんだけど、実は疑う訳があるのよ！

マリーヌ

声を抑えてください、どこかの書生さんが近くで耳をそばだてているようですわ。

〈第4場〉 テルサンドル、イザベル、マリーヌ

イザベル

何かお探しですか？

テルサンドル（書生の格好をしている）

美しい人、誰しもの心を打つおかた、

お目にかかれて幸いです、他に探し求めるものなどありません。

あなたを想い死ぬほどの苦しみに苛まれている博士が

ご様子を知りたいと気を揉んで私を寄越したのです、

もっと幸福でもっと甘美な日があなたに訪れることを願っておられます、

愛があのかたをあなたにあてがう準備をしている今日という日よりも。

マリーヌ

書生にしてはなかなか口がお上手ですこと。

イザベル

この目が欺かれているのでなければ、これはテルサンドルだわ。

テルサンドル

あなたの美しい眼はいつも確かな証人だ、

その聡明な輝きを欺くことなどではしない。

イザベル

包み隠さずに、言ってくださればよかったんだわ、テルサンドル、

心遣いが足りないなんて不満に思うのも訳あってのことよ、

心変わりしたんじゃないかと疑ったもの。

テルサンドル

変わったとすればそれは衣服のみ、  
お美しい人、私を燃え上がらせる人！愛が  
私の心を変えてしまっていたなら、こんな風に衣服を変えることはなかっただろう。  
あなたへの想いに身を焦がしているあの博士が  
召使いを新しく二人欲しがっていることを知り、  
上手い策を講じて、うちの者をひとり引き連れて  
首尾よくあの家の奉公人の列に加わったんだ。

イザベル

こんな良い話をもっと早く教えてくださればよかったのに。

テルサンドル

文字に書き起こせばその知らせが取り押さえられやしまいかと恐れたものでね。  
博士はすぐに打ち明け話をしてきたよ、  
それで私はやつが疑心暗鬼になっていることを見抜いて、  
強烈な疑念を吹き込んで精神を掻き乱してやったんだ。  
おや、お父上がいらっしゃるようだ。声色を変えよう。

〈第5場〉 パンフィル、ラゴタン、イザベル、テルサンドル、マリーヌ

パンフィル

泣け！泣きなさい我が娘よ。神殿から戻る途中、  
前代未聞の不幸を知らされたのだ！  
博士がそなたのために老後の名誉を失った、  
愛にのめり込んだがために正気を失ってしまったのだ。  
狂気に浮かされ、かなしいかな、  
自分がガラスでできていると言い張り、壊されやしまいかと恐れている。  
おや、この見慣れぬ召使いは何だ？

イザベル

博士のお遣いでいらしたんですよ。

テルサンドル<sup>(5)</sup>

しかるに、あのかたの冒されたる疾病を告知いたす者なり、  
あなたさまの婿君とならんおかたは心気神経症たりて、  
その精神はかつて神がかりとも称されしものなれども、  
もはや思考するに能わず。

マリーヌ

なんてけったいな言い回しですこと！

パンフィル

ばかめ、だまっていられないのか？

コレージュ<sup>(6)</sup>ではこんなふう話すものなのだよ。  
ご主人のことは非常に心苦しく思っている、お見舞いにくつもりだよ。

テルサンドル

されどもあなたさまの御屋敷にて待機されたし。  
生命の源たる輝ける日の神が  
弧を成す歩みを終えんとするに先立ち、  
精神の錯乱するに逆らいて  
かのおかたの肉体は此処に運送されておわすらむ。<sup>(7)</sup>

---

(5) 以下、諧謔的なラティニスム（ラテン語の語彙をフランス語化する語法）や学術用語が多用されるテルサンドルの台詞を、和漢混淆文ふうで訳した。この言葉遣いは、ラブレー『パンタグリユエル』（6章）におけるリムーザンの学生を彷彿とさせる。

(6) コレージュは、中世に学生の宿舎として大学に附設されたのが始まりだが、やがてイエズス会ら宗教団体が所有するコレージュも多く創られ、大学準備期間の学生も受け入れて、それ自体が教育施設としての性質を帯びるようになっていった。17世紀のコレージュでは文学（哲学）、文法、修辞学が教えられ、ラテン語教育はその核であった。

(7) 博士が家に運ばれて来る様子を、天の動きになぞらえて術学的に語っている。「生命の源たる輝ける日の神が / 弧を成す歩みを終えんとするに先立ち」*« Avant que de Phœbus le Globe vivifique / Soit près de perficier son cours hémisphérique »* とはすなわち「日が沈む前に」の意である。また、「錯乱」と訳した語（*perturbation*）は人間の精神のみならず天体の運行の「乱れ」を意味する語であるから、その文脈で考えると、「運送」と訳した語（*translation*）は天体の「運行」とも捉えられる。

パンフィル（ラゴタンを見て）

おや、こちらの青年は何者かな？

テルサンドル

我が親しき学友にして、  
博士に侍りたるうちでも殊に名高き者なり。

パンフィル（ラゴタンに）

それで、博士は……

ラゴタン<sup>(8)</sup>

来たる。

パンフィル

気がふれているそうだが？

ラゴタン

したたかに。

パンフィル

だがどんな病状なのだ？

ラゴタン

甚だし。

パンフィル

案ずるべきは何であろうか？

ラゴタン

死。

---

(8) 「ラゴタン」の名が劇中で呼ばれることはないが、これは同時期に出版されていたスカロンの『ロマン・コミック』（1651-1657）における滑稽な登場人物の名前であり、道化役として意図的に名付けられたと考えられる。

パンフィル

なんて喋り方だ！

テルサンドル

かような様式は至りて古く、  
かつてスパルタ式<sup>(9)</sup>と称されしものなり。

マリーヌ（傍白）

じいさんたらすっかりふたりに騙されているようだよ。

パンフィル

ご主人はどこにいるのかね？

ラゴタン

近く。

パンフィル

いつ会えるだろうか？

ラゴタン

すぐ。

パンフィル

こちらに上ってくる物音がするが？

ラゴタン

彼。

---

(9) ラゴタンの話し方はラプレー『第五の書』(27章)におけるフルドン会修道士を彷彿とさせる。ラゴタンはその実テルサンドルの召使いであり、道化役であるから、教養の要る難しい言葉は使えずに簡素な単語で会話を済ませているのであろうが、それを主人であるテルサンドルが、博士の侍従の中でも「名高き」人物による「スパルタ式」(«Lacédémonienne」、古代スパルタ人の自称「ラケダイモン」から)の優れた様式だと持ち上げているというアイロニックな状況である。

マリーヌ

あの人ふざけているみたいだわ、

藁にくるまれた籠に収まってやって来るなんて。

〈第6場〉 博士、パンフィル、イザベル、マリーヌ、テルサンドル、ラゴタン、二人の召使い<sup>(10)</sup>

博士（藁の衣を着ている）

私の妻となる人よ、そして義理の父となるおかたよ、  
私の身体はすっかり変わってしまいました、  
今や私は、月下のどんな物体も変質し得る  
最後の素材に当てられたのです、  
かねてから愛を警戒してきたのに、  
愛が私に灯した火はあまりにも強大でした、私をガラスにしてしまうほどに<sup>(11)</sup>。

パンフィル

ガラスでできてなんかいませんよ、いくらそうおっしゃっても、  
何にもなりません。

博士

それじゃああなたの目が妙竹林なんでしょう。

パンフィル

しかしあなたはこうして喋っているじゃありませんか？

---

(10) 「二人の召使い」は3幕の登場人物一覧には載っておらず、籠に収まった状態の博士を運んできた端役だと考えられる。

(11) アリストテレスは、『天体論』の前半で永遠・不変のものとして天体を扱った上で後半を「月下の物体」« corps sublunaire » に割り、地上の変転する物質を構成する要素として地、水、空気、火の四元素を説いている。火は、地から最も遠い素材、「最後の」« ultime » 元素である。フェルチエールはガラスを「火を用いて作ることのできる最後のもの」とし、「あらゆる金属は火によって最終的にはガラスとなり、地そのものもまた、焼き過ぎたレンガがそうであるように、ガラス化する」と説明している。

博士

この声を作り出しているのは  
閉ざされたガラスの中を動き回る精気なのであって、  
身体が共鳴しているのです。しかし身体は大変脆く、  
少しでもひびを入れられれば精気は漏れ出てしまうでしょう。

パンフィル

抱き抱えて、迷妄から引っ張り出してあげましょう！

博士

ああ、どうかおやめください、壊れてしまう！

パンフィル

是が非でも目を覚まさせてあげますよ！

博士

私の脆さに強敵など、  
無用のことです。

パンフィル（抱きつきながら）

ほら……

博士

ああ、脇にひびが入ってしまった！

生命の水<sup>(12)</sup>が流れ出てしまう。

パンフィル

でも具合が良くないでしょう。

博士

誰よりも良い具合ですが。

---

(12) 古代医学において、命の根源を成すものであり、命が存続する理由であると信じられていた、想像上の体液のこと（« humide radical »）。この液体の枯渇がすなわち生命の死を引き起こすとされた。

パンフィル

出てきてください。

博士

ああ、ジュピテルがむしろあなたを混乱させますように。

パンフィル

堪忍してください。

博士

じゃあ何だっというんです、けしからん老いぼれ爺！  
私がばらばらにでもなれば、あなたにはもっと具合が良いんですか？

パンフィル

ああもう、博士さんよ！

博士

ああもう、お義父さんよ！  
近寄らないでください、あなたにもっと具合が良くなるようなことはないでしょう、  
私はもうひび割れているんですよ、これ以上どうしようというのですか？

パンフィル（博士の藁の衣を剥ぎ取りながら）

あなたの勘違いを正してやろうというんですよ。

博士

畜生、卑劣者、抱きつかれたら、ああ、壊れてしまう！  
婿破り<sup>(13)</sup>の冷血漢め、見ろ、私は死んでしまう！  
（気絶する。）

テルサンドル（博士へ）

尊師、尊師、御命保ち留めたまえ。

---

(13) 「婿破り」と訳した箇所 « Gendrifacteur » は、「婿」(gendre)に「壊す」の意のラテン語 (*frangerer*) を名詞化して合わせた造語。

パンフィル

誰か水を持ってきておくれ、意識を取り戻させよう、  
まだ脈は打っているから生きているのがわかる、  
気絶から覚めるのも今少しといったところだろう。  
取り戻した精神はすっかり衰弱しているようだ、  
足取りはよろめき視線は怯えている。

博士<sup>(14)</sup>

ガラスの鞘からもぎ取られた私の精神は、  
しかるに地獄へ移送されたものと見える。  
私はすでに泥んこまみれのコキュトス川を突っ切って、  
プルトンの闇の宮殿を前にしている。

テルサンドル

師は死者の国へ御身追いやられしものと思えり。

博士

おお神々よ！ 陰鬱な者どもでいっぱいこの広野はなんという有様だろう！  
あちこちで相見えるはただ精霊や小悪魔、  
狐火、闇の手先ども、妖精小僧や鬼小僧ばかり。  
(ラゴタンに話しかける。)

おや、嬰兒殺しのタンタル<sup>(15)</sup>をはや見てとれり。  
やつめ、口をおっ広げて、虚しくもぐもぐやっている！  
鑑賞に堪えるものではないな、やつが鼻先の果物を  
幾度も求めながら風ばかり飲み込んでいるさまは！  
富も喜びもない不幸な大食漢よ、  
教えておくれ、プルトンの邸宅へは、

---

(14) 以下、精神が地獄に堕ちたと倒錯している間、博士の台詞には学術的なラティニスムや学術用語と諧謔的でくだけた語の併置が見られ、狂気を印象付ける文体となっている。

(15) 神話におけるリディアの王で、人間の身でありながら神々の友人であったが、自分の息子を殺しその肉を宴の場で神々に供したために、奈落に落とされた。果物がたわわに実った樹に吊るされ、足元は沼に浸かった状態だが、かがめば水は引いていき、手を伸ばせば風が枝を煽り遠ざけるという罰を受け、永遠の飢えと乾きに苛まれることとなった。

どの道を行けばいい？

ラゴタン

長い。

博士

何を言わんとするのだ？

ラゴタン

何も。

博士

悪意でもあるのか？

ラゴタン

ない。

博士

だが私を知っているのかね？

ラゴタン

よく。

博士

私のことをどう思っている？

ラゴタン

気狂い。

博士<sup>(16)</sup>

---

(16) この博士の台詞は、ふたつの意味に取れる仕掛けがなされている。「堕ちた者」と訳した箇所「*âme damnée*」は、タンタルに向けて字義通りに「地獄に堕ちた魂」と読めるが、生きた人間を「悪人」と形容する熟語でもある。また、最後の行も、タンタルに向けた台詞でありながら、先生として自分の生徒を戒める言葉とも捉えられる。

なんと、墮ちた者よ、

我が叡智を冒瀆するのか、  
単語ひとつで<sup>(17)</sup> 答えるつもりか？  
違うおしゃべりのやり方をよくよく教示してやろう。

ラゴタン

ああ！博士どの、どうかお赦しを、  
召使いひとりに激昂なさらないでください。  
これからは敬意を持って生き、  
いつも複数の単語でもって<sup>(18)</sup> お返事いたします。

テルサンドル

尊師、無慈悲なる心胆を持ちたもうなかれ。

博士（テルサンドルに）

ご命令に従います、高名なるラダマント<sup>(19)</sup> よ！  
我が命運はあなた次第なのです、地獄の司法官殿！  
恐れ震えてあなたの黒き審判に敬意を表します。

パンフィル（博士に）<sup>(20)</sup>

あなたの精神がこれほどまでに判断を誤ることがあるだろうか？

博士

ああ、プルトンどの、ご容赦ください。  
私の振る舞いに驚かれたことでしょう、  
あなたの御前にこそまずひれ伏さねばなりません。

---

(17) 原文 « monosyllabement » は「音節ひとつで」という意味の造語だが、日本語とフランス語では音節の単位が異なるため、ここでは意味合いを近づけるべく「単語ひとつで」と訳した。

(18) 原文 « polysyllabement » は「複数の音節で」という意味の造語。上に同じく意味合いを近づける訳を付した。

(19) 地獄の裁判官のうちのひとり。

(20) 初版では「パンフィルに」« à Panfile » となっており、間違い。1660年版で訂正されている。

イザベル

気付いてください、先生、あなたは勘違いに取りつかれています！

博士（イザベルに）

私に話しかけてくださるのですね、プロゼルピーヌ<sup>(21)</sup>さま！

イザベル

私のこともおわかりにならないのね。

博士

そんなことはございませんよ、

ジュピテルがあなたのお父ちゃまでしょう？

移り変わる夜の女神よ、

あなたは魔術の全能の力の源です。

人はあなたを様々な名で呼び祈りを捧げます、

大地の娘よ、地獄の女王よと、

あなたの愛らしい顔立ちに魅了されたプルトンが、

かつてあなたを力づくではるか遠く悪魔の巣窟へ<sup>(22)</sup>連れ去ったのです。

マリーヌ

この人の話なんて聞かずに追い出してしまうべきですわ。

博士（マリーヌに）

なんだと？ してみるとまたもや私の邪魔をしに来たのだな、

蛇の髪をした不和の女神よ、

諍いの炎を煽っては<sup>(23)</sup>、喜びを打ち挫く、忌まわしいメジェール<sup>(24)</sup>、

---

(21) ジュピテルと大地の女神セレスの娘で、元は地上の乙女だったが、プルトンにさらわれて結婚し、共に冥府に君臨することになった。一年の半分を地上で過ごし、春をもたらす女神でもある。冥界のプロゼルピーヌの神格は天上の月の女神ルーナ、地上の狩りと純潔の女神ディアヌと混同され、この三相が魔術を司る女神ヘカテーと同一視されて、「三相のヘカテー」と呼ばれた。

(22) 「とても遠くへ」行くことを意味する熟語的表現 « à tous les diables » が用いられているが、字義通り「悪魔」の棲む地獄の意も読み取れるため、ふたつの意味を合わせた訳を付した。

(23) 人を指して比喩的に「扇動者」と言う時に用いられるが、具体的には大砲に火を点ける「導火竿」を意味する語が置かれている (« Boute-feu »)。次行と関連させてふたつの意味が汲み取れる訳を付した。

悪しき地獄の火付け役め！<sup>(25)</sup>

マリーヌ

この人ったら目をぐらんぐらんさせているわ！  
お嬢様、どうかこの狂暴な気狂いから助けてくださいまし。

イザベル

かっかしないてくださいな。

博士

どうかお恵みを、  
供物として捧げることを誓いますから、  
あなたさまのために特別に飾り付けた祭壇に、  
子無しの雌牛にミミズクを二羽添えて。<sup>(26)</sup>

パンフィル

勘違いに歯向かえば、勘違いがひどくなるばかりだ、  
わざと話を合わせてもっと賢く勘違いを正してやることとしよう。

博士

それで、長らく話し合っておられましたが、  
冥府の裁きを司る方々よ、どういう判決をなされたのです？

パンフィル

地上にあるそなたの身体へ戻らねばならぬ。

博士

私の身体ですと！しかし身体はまだガラスなのでしょう？

---

(24) 復讐の三女神のひとり。蛇の頭髪で、松明を手にした姿で描写される。

(25) 人を比喩的に「極悪人」と罵る言葉になっているが、前行との関連性も込めて、字義通りに「地獄の火」の意味合いを残して訳した（« Maudit tison d'enfer ! »）。

(26) 子供ができないことが「死」のイメージに結びつくことから、不妊の雌牛は冥界の神々への供物としては典型的なものであるが、ここでは、比喩的に「人付き合いを避ける陰気な男性」を意味する「ミミズク」と併置され、諧謔的な印象を与える組み合わせになっている。

パンフィル

いや、もうガラスではない。

博士

出発に際して恐れ多くも  
もうひとつ大事なことを伺ってよろしいでしょうか？

パンフィル

ああ、話したまえ。

博士<sup>(27)</sup>

ある小難しい性分の<sup>(28)</sup> 爺さんが  
一粒種の娘っ子を私の嫁に賜らんとしておりまして、  
その娘というのが大変香ばしい気晴らしをもたらしてくれるような、  
非常に魅惑的な娘なのですが。

パンフィル

それなら、結婚すればよかろう。

博士

しかしもし結婚するなら、学問を辞めねばなりませんし、  
妻を持つと、たくさんの気がかりができ、  
いつも次々と心かき乱されるものですから、  
恐ろしいのです。

パンフィル

それなら、結婚しなければよかろう。

---

(27) 以下の結婚をめぐる博士とパンフィルのやり取りは、ラブレール第三の書（9章）におけるパニユルジュからパンタグリユエルへの結婚相談のパロディである。本来ものを教える立場にある博士が助言を乞うており、さらに、結婚相談の相手がその実婚約者の父親であるという、滑稽な構造になっている。博士の台詞の節々に、パンフィルやテルサンドル、イザベルに対する本心、すなわち侮蔑や下心が表れている。

(28) 質の悪い液体で満たされているために「気性が安定しない」ことを示す（« cacochymique »）。

博士

結婚しないとすると、もしなにかしらの病気にかかったなら、  
然るべき世話を受けられないことになります、  
そんな時には妻が夫をあれこれ世話してくれるものなのに。  
それが心配なのです。

パンフィル

それなら、結婚すればよからう。

博士

しかしもし病気が長引いたなら、妻はテルサンドルとかいう  
つるし首にも値しないような生意気な若造と一緒に、  
私を気遣うどころか私の死を願いやしまいか？  
そう思うと苛々するのです。

パンフィル

それなら、結婚しなければよからう。

博士

しかしかといってひとりで生きるとなると、子も孫もなく死ぬことになるでしょう、  
すると蓄えた財産を誰に託しておけば良いんでしょうか？  
妻を持てば、自分らの世継ぎができるでしょうし、  
そうすれば安心なんです。

パンフィル

それなら、結婚すればよからう。

博士

しかし結婚するとすると、あり得る話だけれども、もし  
生まれてくる息子らの父親が誰か他の男で、  
それなのにそんな重荷を抱え込まされる羽目になったなら？

気を病んでしまいます<sup>(29)</sup>。

パンフィル

それならもう、結婚しなければよからう。

博士

従うべきはこの最後の助言だ、  
良い選択をするには残された人生は短すぎるから。  
それでは結婚は避けることといたします、黄泉国の神よ。  
地上に戻ります、いざさらば、またお会いする時まで！

パンフィル

誰か椅子を持ってきておくれ。また意識を失いかけている。  
娘よ、こんな下手な断り文句は信じてはならんぞ。  
そなたの結婚の相手を見つけるのにはわしの骨が折れるだろうから。  
今となっては、そなたの夫がテルサンドルだったらなあ。  
こんな気狂いのためにあの男の申し出を撥ねつけるべきではなかったの？  
私欲にまみれてこんな大きな過ちを犯してしまった。  
おや、博士が戻ったようだ、話を聞くとしよう。

博士

プルトンに讃美あれ、私は生身の人間だ。  
お義父上となるはずだったおかたを、どうかジュピテルがお慰めくださいますように、  
以前のお約束はなかったことにして、他の婿をお探してください。  
私がたった今行ってきた、冥府の偉大なる神が、  
私をこの世に戻す際にそう助言してくださったのです。

パンフィル

---

(29) 何かしらの打撃を受けること、すなわち金銭的・身体的損失や、恋に落ちたこと、飲み過ぎたことを言う表現 (en tenir) だが、ここでは「病気になる」の意を採った。博士は本当に恋の気がかりから精神を病んでいるのであって、もしもの話という形をとりながら、自分が現状に至るまでに思い悩んだ実際の内容を詳述していることになる。プルトン (パンフィル) とのやり取りを通して病の原因と向き合う過程を踏み、悩みに決着をつけたために、博士は元に戻ることができたと考えられる。

ああ、話を変えましょう！

博士

お考えはわかりますよ、  
エリゼの園<sup>(30)</sup>のことを知りたくてしょうがないのでしょう、  
私に通ってきた、今しがた見知った場所のことを。<sup>(31)</sup>

パンフィル

そうではなくて……

博士

たしかに、驚かれることでしょうよ、  
この世で帝国を支配する者は数あれど、  
あそこでの彼らの有様を聞けば笑い転げることになりましょう。  
強奪者のニヌス<sup>(32)</sup>は靴下を修繕し、  
残忍なカンビーズ<sup>(33)</sup>はネズミ殺しを売っています。  
肉付きのいいクセルクセス<sup>(34)</sup>は黄ばんだ豚の皮を売り、  
あんなに金持ちだったクレジュス<sup>(35)</sup>は、あそこでは物乞いをしているんですよ。

---

(30) 冥界の楽園で、英雄や高潔な人物が死後に安楽な暮らしをする場所とされる。

(31) 以下で、博士は支配者たちや賢者たちの冥府での暮らしぶりを語り聞かせる。この場面は『パンタグリユエル』から着想を得ており、スカロンら同時代の作品にも類似の描写が見出せる他、ラプレーからさらに遡るとルキアノスの『死者の対話』にモチーフが求められる。ここでは、この世で権勢を極めていた者が嘲笑的となる一方で、つましい生活を送っていた学者が力を得ていることが諧謔的に描写されるが、これまでに博士がこの光景を見たことは言及されておらず、気絶している一瞬のうちに見た夢とも、即興のほら話とも取れる。いずれにしても、現世的な欲を諦め学問に専念するという選択の理由づけになっていると言える。

(32) アッシリアの伝説的な初代君主、ニヌス王。ニネヴェを創建したという。自軍の将校の妻であったセミラミスを奪って妻とした。

(33) カンピュセス2世。紀元前6世紀に君臨したアケメネス朝ペルシアの王で、エジプト征服を成し遂げたが、狂気じみた残虐行為や兄弟殺しが伝わっており、暴君であったとされる。

(34) クセルクセス1世。紀元前5世紀のアケメネス朝ペルシアの王。王位に就いて3年目に、まず大臣・高官を集めて180日間、次いで首都に住むすべての者を招いて7日間、大規模な酒宴を催したと旧約聖書『エステル記』に記されている。

(35) 紀元前6世紀に君臨したりディア最後の王、クロイソス。パクトロス川の河床が産出した砂金を用いて貨幣を鑄造し、巨万の富を有したため、その名は大金持ちを形容する語になった。

パンフィル

それは……

博士

ああ、それだけじゃありませんよ、ホラ吹きのパリッポ<sup>(36)</sup>は痛くも辛くもないと言ってウオノメを引っこ抜いています、アレクサンドル大王は小鳥のようにさえずる女の子たちを追いかけ回し<sup>(37)</sup>、用心深いセザール<sup>(38)</sup>はマッチ売りをしています。

パンフィル

私が知りたいのはそんなことじゃありませんや。

博士

では何です？ あそこでは学者たちがしかと力を備えているかということですか？ 好奇心旺盛なおかたですね、すべて教えて差し上げねばなりませんな。それではお伝えしますが、今や、陰気なアナクシマンデル<sup>(39)</sup>や、犬みたいなディオジェーヌ<sup>(40)</sup>や、毛むくじゃらのエゾップ<sup>(41)</sup>や、

---

(36) 紀元前4世紀のマケドニア王、フィリッポス2世だと思われる。アレクサンドロス大王の父親にあたり、軍事・外交の優れた手腕によりマケドニアを急成長させたが、交渉により油断させた後に攻め入るというやり方をしばしば用い、二枚舌外交と揶揄されることも多かった。

(37) 「小鳥を巣から取り出す人」の意が転じて「女漁りが激しい男」や「放蕩者」を指す熟語的表現 (*dénicheur de fauvettes*) が動詞の形で用いられている。アレクサンドロス大王の遠征を戯画化した表現。

(38) ガイウス・ユリウス・カエサルは、終身独裁官となって約3ヶ月で、ブルトゥスをはじめとする独裁反対派の一味に暗殺された。

(39) 古代ギリシアの哲学者・天文学者アナクシマンデル。ラファエロの著名な画『アテナイの学堂』において前列左端に身を屈めているのがこの人物である。

(40) 古代ギリシアの哲学者ディオゲネスは、キュニコス（「犬のような」を意味するギリシア語）学派に属し、物を持たず大樽を住処にするなど反文明的な生活を送った。

(41) ギリシア語名アイソポス。主に動物を主人公として教訓を織り込んだイソップ寓話の作者として知られ、その容姿は醜く奇形であったと伝わる。

どもりのアリストット<sup>(42)</sup> や、がっちりしたプラトン<sup>(43)</sup> や、  
飢えたエリール<sup>(44)</sup> や、去勢されたゼノクラット<sup>(45)</sup> や、  
赤貧のエピクテット<sup>(46)</sup> や、寝取られたソクラット<sup>(47)</sup> は、  
この世では大きな富も名声も得たためしかなかったけれども、  
私が行ってきた国ではしたたかな領主ですよ。  
ご満足ですか？

パンフィル

満足ですよ、  
娘と結婚して婿になってくれさえすれば。

博士

言ったではありませんか、結婚などしないと？  
これはプルトンの意向ですし、私の意向でもあるのですよ。

パンフィル

しかし……

博士

しかしプルトンがそうおっしゃったのですから、それで十分でしょう。

---

(42) アリストテレスは吃音であったという伝承が多くある他、アリストテレス自身も吃音に関して理論を打ち立てている。

(43) 背幅の広い屈強な体格を嘲笑的に表す形容詞 (râblé) の変形 (rablu) が用いられている。「プラトン」の呼称自体がギリシア語で「広い」を意味するあだ名であり、その体型を称して名付けられたともされる。(44) ヘレニズム時代のストア派の哲学者の中では最も無名なうちのひとり、ヘリロス。ストア派の異端者として非難され、孤立していた。

(45) プラトンに師事した哲学者のひとり、クセノクラテス。彼の二元論的な哲学では、天界を男性原理が支配するのに対し、女性原理が天下の万物を司るとされ、彼は後者を「正義」や「万物の魂」と呼んだ。

(46) 帝政ローマ期のストア派の哲学者エピクテトス。解放奴隷の出身で、生涯つましく暮らしたという。

(47) ソクラテスの妻クサンティッペは、プラトンをはじめとして後世から悪妻と評され、数々の逸話が残されているが、その人物像には大いに偏見・誇張が含まれると考えられる。ここでの姦通する妻としてのイメージは作者の創作である。

パンフィル

あなた、気が狂ってますや！

博士

何とでもおっしゃってください、

嘆いたとて罵ったとて無駄ですから、  
私は結婚するほど気が狂ってはいないのでね。

(立ち去る。)

パンフィル

どうしたものか？

テルサンドル

テルサンドル氏に娘御との婚姻を許したまえ。

パンフィル

あの男にはあんまりひどい仕打ちをしたもんだから、もうそんなこと望めはせんよ。

イザベル

でももしあの人の気持ちが変わっていないなら、  
彼と一緒にいることを認めてくださるかしら？

パンフィル

大喜びで。

テルサンドル（正体を明かす。)

テルサンドルならもう一度跪いてお嬢さんとの結婚を申し込ませていただきますよ。

パンフィル

娘はそなたのものだ、テルサンドルよ、そなたの愛に娘を引き渡そう。  
しかしとんだ変わりっぷりには驚かされたよ、  
家に来て話を聞かせておくれ。

三幕の喜劇の終わり

第四幕「クロランド」*Clorinde* 悲劇

担当：鈴木美穂

【**解題**】出典は、タッソ（Torquato Tasso, 1544-1595）作の空想的長編叙事詩『エルサレム解放』*Gerusalemme Liberata*（1581）である。第一次十字軍は、イスラム教徒に占拠されていたエルサレムを奪還するため、聖地を包囲した。この叙事詩は、両者の壮絶な攻防と、互いに敵対する者のあいだの様々な悲恋を豊潤な想像力で鮮烈に歌いあげ、絵画やオペラの題材を豊富に提供した、イタリア文学の傑作のひとつである。キノーはここで、キリスト教徒の勇士タンクレード（原作ではタンクレディ）の、イスラム教徒側の女戦士クロランド（同クロリダ）への絶望的な恋と、その悲劇的な顛末にスポットを当てた。

第四幕に登場する人物のうち、実在したのはタンクレードのみである。名門のノルマン人騎士で、1072年から1076年のあいだに南イタリアで生まれた。1096年、第一次十字軍に参加し、1099年にエルサレムを「解放」するまで大きな貢献をした。その後も故郷に帰還せず、アンティオキア公国（現在のトルコ南部の都市アンタキア）の摂政となり、1112年にその地で没した。

彼が恋する異教徒クロランドの出自にキノーは触れていないが、彼女の両親はエチオピアの王と王妃である。母は聖ジョルジュへの信仰厚く、騎士が竜からひとりの姫を救った絵画を日夜眺めていた。そして黒い肌の王妃が産んだのは、白い肌の王女だった。娘はすり替えられ、エジプトでイスラム教徒として育てられた。タッソの原作における死に臨んだクロランドの改宗は、この前提があつての調和的な“回収”である。しかしキノーは宗教的モチーフには深入りせず、クロランドは異教徒のまま最期を迎えている。

第三の人物エルミーヌ（原作ではエルミーニア）は、敵方の英雄タンクレードに報われない恋心を抱いているが、原作では本幕でのように面と向かって侮辱される場面はない。原作での彼女は、盗んだクロランドの武具を身につけたばかりに敵に追われて彷徨し、苦難を味わう。やがてタンクレードのためにキリスト教徒側に身を投じ、宿敵アルガンテとの死闘に勝利したが重傷を負った彼の傷を自らの髪を切って手当てしたのち、姿を消す。

本幕の最後、深手を負ったタンクレードは、心ならずも自ら斃してしまったクロランドの骸の傍らに倒れ伏す。原作では瀕死の身を味方の軍に救われ、その後も勇猛果敢な戦士としてエルサレムの解放に力を尽くす。しかしここでは彼の最後の台詞から、愛する人を追って息を引き取ったとも解釈でき、悲劇として完璧に幕を閉じている。

キノーは、先行し評価が高かったコルネイユ風の克己的悲劇を踏襲せず、プレッシャーな逆説を多用しつつ世紀後半に流行することになるロマネスクな悲劇を先取りして、十分に五幕の悲劇になりうる三者の物語を、要領よく一幕に仕立ててみせた。第四幕という、最終幕直前の幕で全体を緊張感をもって引き締めて、同じ出典をもつ、大団円の華々しい機械仕掛けの悲喜劇を準備し、かつ引き立てていると言えるだろう。

【**あらすじ**】エルサレムの城門の前、十字軍が聖地を包囲している。時は夜。キリスト教徒の騎士タ

ンクレードは、ふとした折に敵の女戦士クロランドを見初め、熱愛している。彼は機会を捕えて告白する。闘いと名誉のみを愛する乙女は、敵への愛は祖国への裏切り、そもそも愛は戦士の力を奪う、と冷淡に彼を退ける。彼女が城門から出たのは、敵の攻城用兵器である可動式の大櫓に火を放つためだったが、その作戦は失敗していた。

クロランドは男装した亡国の王女エルミーヌに遭遇する。王女は親友に、自らの情熱を打ち明ける。祖国シリアを征服したタンクレードの虜囚となりそして解放された時から、彼に心を奪われてしまったのだ。彼の心を確かめるために男装し、街を抜け出していた。クロランドは武具の交換を提案する。クロランドの鎧兜は特徴があるので彼の本心を探るのに役立つ、エルミーヌの鎧兜は目立たないのので作戦遂行に役立つ、と。

タンクレードは、エルミーヌをクロランドだと思って近づき、愛の言葉を投げかける。彼女はいつか有頂天になるが、すぐに間違いに気づく。それでも、エルミーヌを愛したことはなかったか、と執拗に詰め寄る。彼は端的にエルミーヌとの関りを語るが、それは彼女にとっては侮辱でしかない言葉だった。エルミーヌは激怒し、立ち去る。

当惑するタンクレードは、自軍の大櫓の炎上気づく。さらに友人が敵の戦士に殺されるのを見る。その戦士こそクロランドだが、通常の武具を着用しているので彼には分らない。自力で切り抜けるべきだ、と彼女は正体を明かさず、二人の間で激しい戦いが始まる。互いに深い傷を与え合った果て、彼女の方がぐずおれる。兜を脱がせた彼は、それがクロランドだと知る。彼女は息を引き取り、彼もその傍らに倒れる。

#### 【第四幕の登場人物】

クロランド	Clorinde	女戦士
タンクレード	Tancrede	キリスト教徒の騎士
アルザス	Arsace	クロランドの側近
エルミーヌ	Hermine	アンティオキアの王女
アリモン	Arimon	タンクレードの友人
兵士たち		

舞台はエルサレムの城門の前

〈第1場〉 クロランド、タンクレード

クロランド（剣を手にし、飛び出してくる）

いかにも私がクロランド、無謀にも私を追おうとする者は  
生に倦んでいれば、すぐにも満足させてやる。

タンクレード（クロランドに続いて登場）

ひとりで彼女を追いたい、誰も近づくな。

クロランド

そなたが誰であれ、死に急いでいると知るがいい。

タンクレード

そう、私の敗北は確かなもの、見事な女戦士よ、  
あなたが常に不屈の戦士だったことは承知です。  
私とその腕の猛攻をかわしえたとしても、  
その麗しいまなざしの槍をかわすことはできないでしょう。

クロランド

私にそんな口を利くとは、いったい何者？

タンクレード

キリスト教徒です、タンクレードが私の名。  
ゴドフロワ<sup>(1)</sup>に導かれ、ここまでやって来ました、  
この聖地を異教徒の王から解放するために。  
やっと二か月も経つでしょうか、  
森の中、泉のほとりで、  
兜をとったあなたの姿を見かけ、恋するようになってから。  
あつという間にあなたは去って行かれましたが。  
今夜、この野営地に、あなたが現れるのを見て、  
まずその武具であなただと思いました<sup>(2)</sup>。  
今やその思いは揺るぎなく、  
私はあなたを敵ではなく愛する者として追っているのです。

- 
- (1) ゴドフロワ・ド・ブイヨン Godefroy de Bouillon (1058?-1100)。第一次十字軍の指揮官のひとり。死後英雄化され、武勲詩で歌われた。
- (2) タツソ『エルサレム解放』では、クロランドの白銀の鎧兜は磨き上げられており、兜には虎の印が打ち出されていた。「ましてや高名の虎が銀の兜の真中に浮き出て / 燦然と輝いているからには、誰もが眩くであろう、《あの女だ》と。」（『エルサレム解放』 鷲平京子訳、岩波文庫、2010、p.174）以後、この武具が重要な役割を果たす。

クロランド

敵であれ、愛する者であれ、どうでもよい。  
そのどちらに対しても私の憎悪は等しく強い。  
私は闘いしか愛していない、この高貴な職務は  
それを遂行する者に、全き偉大な心を要求する。  
愛はその反対だ、そのしまりのない柔弱さは、  
それを感じる者の力を奪うばかり。  
私は、だから、愛を嫌悪する。そして、愛の支配を憎むあまり、  
愛する者は常に私には敵だ。

タンクレード

愛とはもともと無垢な熱情です。  
愛の対象だけが愛を汚したり、清らかにしたりするのです。  
わが愛の対象は高貴かつ優美、  
私はつまりはあなたの中の徳と勇気を愛しているのです。  
そしてあなたを愛している者に対して、おおつれない美女よ、  
あなたが激しい憎しみしか持てないのなら、  
私は怖れます、この心が恐怖で震えおののこうとも、  
あなたの敵であるのをやめられないことを。

クロランド

その愛は私のいかなる好意も期待すべきではない。  
二人の敵同士のあいだではいかなる交渉も罪だ。  
そなたはゴドフロワを裏切ることなくして私を愛することはできない。  
そして裏切り者の心など私にはふさわしくない。

タンクレード

ああ！私を信じるべきでないと思われているのはそのことなのですね。  
あなたを愛しています、それは真実。しかし栄光も愛しています。  
祖国のために死ねば、私の死は甘美でしょう、  
あなたのために死んでも、同様に甘美なのです。

クロランド

その言葉が表している意味に私が目を止めれば、  
私はそなたに大きな力を及ぼせることになる。

タンクレード

あなたにはすべてが可能。

あなたの望みは私にとって至上命令。

どのような証をお目にかければ？

クロランド

もう私を愛さないこと。

タンクレード

それは私のこのあり様では無理なこと。

愛を消滅させるのは愛の証明にはなりえません。

むしろ死に立ち向かえとご命令を。

私には全てが可能です、あなたを愛さないことを除いて。

クロランド

だがそなたの望みは何なのだ？ 知っているのか、私の魂は常に自由でありたいと思っていることを？

タンクレード

はい、しかしこうも知っています、姫、

我らの願いが常に適うわけではないこと、

しばしば人は意に反して愛してしまうことを。

私の望みはあなたの抵抗の上に成り立っています。

愛の神は自己防衛する者をことさらに愛します、

抵抗すればするほど、攻撃するのです。

クロランド

結構！ではさらに征服するために、私の方は闘いを避けることにする。

どこかで出くわすことのないように、

私は絶対にそなたの姿も、声も求めまい。

さらば。

タンクレード

どうかもう少し…行ってしまった、  
夜の闇の中にもう姿を消してしまった。

近づいてくるのは誰だ？

〈第2場〉 アルザス、タンクレード

アルザス  
おお天よ！

タンクレード  
何を急いでいる？

言え、何を求めているのだ？

アルザス  
クロランド様だ、わが女主人。  
野営地が警報を発した、それで私は非常に懸念している  
あの方が捕らえられたか殺されたのではないかと。  
そして私は同じ危険を顧みず、  
あの方がどうなったのかここに探りに来たのだ。

タンクレード  
あの美女に仕える幸せを得ている者は誰であれ、  
私がいるところでは身は安全だと知るべきだ。  
クロランドは見事に姿を消してしまった。  
彼女の後を追ひ、私が愛しているとだけ伝えてくれ。

アルザス  
私に何を言えと？

タンクレード  
今言っただろう、  
行って、彼女に私が愛していると伝えるのだ、それだけでいい。

アルザス  
野営地の方へ行ってしまった。市街地に戻ろう。  
闇のおかげで今や撤退がしやすくなった。

不安は静めなければ。だがあれは  
こちらにやって来るのは、武装した戦士ではないのか？  
だが、間違った警戒心を抱いているのかもしれない、  
輝く武具を纏ったクロランド様かもしれない。

〈第3場〉 クロランド、アルザス

クロランド

アルザスではないか！

アルザス

ああ、姫！そのように急いでどちらに？

クロランド

失敗した作戦をやり遂げに行く。  
あの巨大な攻城機械<sup>(3)</sup>に火を放ちに行かねばならない、  
あれによってキリスト教徒は我らに破滅をもたらしたのだ。  
魔術師イスメーン<sup>(4)</sup>は、私の計画にうってつけの、  
この手榴弾を作り、手渡してくれた。  
しかし機会を逸した。何もできぬうちに、  
キリスト教徒は私を防戦一方に追いやったのだ。  
タンクレードが私のためを図ってくれなかったら、  
彼らは数で、私を圧倒するところだった。  
結局私は捕えられもせず無傷でいるのだから、  
再びあの大胆な作戦に着手したいのだ。

アルザス

何と！また危険を冒しに行かれる、脱したばかりなのに！  
姫、無謀な行為には災いがつきものです。

---

(3) 台車に乗せた可動式の高い櫓。城壁に横付けし、兵士を登らせて城内に送り込む。投石機、弩砲、破城槌などと共に中世の攻城用兵器のひとつだった。

(4) イスラム教徒側の大魔術師イズメーン

クロランド

そのような助言は今の私には無用だ。  
幸運の女神は常に大胆な者に微笑む。

アルザス

よくお考えなさって…

クロランド

そなたの分別は私を止められぬ。  
今は行動する時だ、考える時ではない。

アルザス

その企ては姫にとってあまりに危険です。

クロランド

そうだ、危険は大きい、が私の勇気ほど大きくない。

アルザス

しかしお命を落としかねません、敵に倒される可能性が。

クロランド

わかっている、死ぬかもしれない。だが私は震えていない。  
物音がする。そこに行くのは誰？

〈第4場〉 エルミーヌ、クロランド、アルザス

エルミーヌ（傍白）

迷ってしまったようだわ、  
私は……

クロランド

誰であれ、答えよ、さもないと命がないぞ。

エイコス XX

エルミーヌ

クロランドの声だわ、それに武具も彼女のもの。

クロランド

口をさくのだ。

エルミーヌ

わたしエルミーヌよ。

クロランド

おお！エルミーヌがこんな所に！

なぜ男装を？

エルミーヌ

思いもかけない不運のせい。

でも二人だけで話したいわ。

クロランド

離れていてください、アルザス。

エルミーヌ

すまないけれどアルザスに伝えさせてほしいの、今すぐタンクレードに、ある異国の男がここで彼を待っていると。

クロランド

アルザス、彼女の命令を聞きましたか？

アルザス

はい、姫。

クロランド

では命令を果たしに行きなさい。

(アルザス退場)

エルミーヌ

ここであなたと遭遇し、私たちの友情と考え合わせると、  
中途半端な告白はできないわね。  
知っての通り私の父はシリア王<sup>(5)</sup> だった。  
そして王位も命も共に失ってしまった。  
あの時タンクレードが至る所に恐怖をもたらし、  
宮殿に押し入って私を捕らえたのだった。  
でも聞いてね、私を見て彼は勇者ぶってはいられなくなった、  
私は囚われの女ではあったけれど、彼は私の奴隷になったの。  
そして、征服者でありながら、自由を手放し、  
ただ自らの心を縛るための鉄鎖を用意したのよ。  
ついに、彼の愛の確かな証拠を私は得た、  
愛の絆を示すため、彼は手ずから私の鎖を解いたの。  
そして、私の望みを知り、それに抗うどころか、  
この都まで私を送ってくれた。  
私の心に愛が生まれたのはその時。  
捕虜の身でなくなった時に、心が捕われたの。  
タンクレードは、あの甘美な鎖を解くつもりで、  
それを破壊するどころか、新たな鎖で私を繋いでしまった。

クロランド

何と！彼を愛していると？

エルミーヌ

愛しているわ、それで決意したの  
ここで正体を知られずに、彼に話しかけよう、  
彼の望みを探り、そして、彼が愛しているのが私だけなら、  
彼に愛を誓って、彼に報いよう。

クロランド

そんな！じゃああなたは彼の信仰を何とも思わないと？

---

(5) エルミーヌは「アンティオキアの王女」となっている。アンティオキアは古代シリア王国の主要都市だった。現在のトルコ南部の小都市アンタキアの古称。

エルミーヌ

彼が信じているものはおぞましい。でも私は彼その人を愛している。

クロランド

エルミーヌ、よく考えて…

エルミーヌ

愛している時にはね、

クロランド、若い心は何も考えはしない。

クロランド

その尋常ではない企てに反対しても無駄だろうから、  
とにかく、私たちの武具を交換しよう。  
タンクレードが目にしたばかりの私の武具、  
これをあなたが身につければ、彼を欺くことができよう。  
そして、兜の眉庇を下げて、私の名を名乗れば、  
彼が最初の恋に執着しているかどうかわかるだろう。

エルミーヌ

その提案、素晴らしいわ。

クロランド

私の望み通り事がうまく運べば、

それは私たち二人ともに、役に立つ。  
あなたの武具は、ありふれているので、私を隠してくれるだろう  
見られたら不都合な作戦なのだ。

エルミーヌ

誰かの足音が聞こえる。

クロランド

アルザスだ。

〈第5場〉 クロランド、エルミーヌ、アルザス

クロランド

タンクレードに会いましたか？

アルザス

はい、姫、私のあとから来られます。

クロランド

ここで待っているのは私だと彼は思っている？

アルザス

姫が危険にさらされていると思い、姫を守るためにやって来ます。  
完全武装で、大急ぎで近づいて来られます。

クロランド

彼を引き留めて、そしてとりわけ、誤りに気づかせないように。

〈第6場〉 アルザス、タンクレード

アルザス

急いでやってくる足音が聞こえる。  
殿、ここで、私の女主人にお会いになれます。

タンクレード

あの人に落ち合うためもっと急ごうではないか。

アルザス

あの方はまもなくここに来られます。  
これ以上は進まないでください、クロランド様がそうお望みです：  
それをあなた様に伝えるため、私はここに残っていたのです。

タンクレード

エイコス XX

わかった、従おう、これ以上は行くまい。  
だがあの人は助けなど必要ないのではないか。

アルザス

殿、あの方の救助についてはご心配なきよう。  
あの方は危機を脱して、ご懸念は無用です。

タンクレード

どうか、私に何も隠さないでいただきたい  
あの方はどのような気持ちから私との会話を望まれているのか。  
この愛の苦しみを増そうされているのかあるいは宥めようと？  
何も言ってはくださらないのか？

アルザス

私は何もお伝えできないのです。  
あの方だけが明かせる秘密です。  
あの方です。失礼にならぬよう私はさがります。

〈第7場〉 タンクレード、エルミーヌ（クロランドの鎧兜を纏っている）

タンクレード

クロランドだ、近づこう。

エルミーヌ（傍白）

不安がつのも、  
彼を目にして新たな乱れが心に生じる。

タンクレード

戻ってくださったのは嬉しい、魅惑のひとよ、  
私にとって幸先がよいのか悪いのかわかりませんが。  
ご好意をいただけるという思い上がりは毛頭ありません、  
あなたを愛し眺めるのが望みの全て。  
冷たくされても、私の望みは満たされます、  
ここでこうしてあなたをお慕いしあなたを眺めていられるのですから。

エルミーヌ（傍白）

愛の言葉だわ！私が見つかったのだわ！

タンクレード

私の最大の苦しみもあなたにお会いして癒されます。

エルミーヌ

でも私のことがお分かりですか？

タンクレード

はい、あなたは

その誇りにおいてまでも魅力を発揮する美女。  
わかっています、天が我らのもとにあなたを送ったのは、  
愛を与えるため愛を奪わないため、  
そして天からと同様、自然からも授かった、  
あなたの眼ほど生まれながらにして甘美なものはないことを。

エルミーヌ

人はしばしば外観に騙されてしまいます、  
そして時には思いもかけず愛されることも。  
希望をおもちなさい。

タンクレード

希望をもと！おお天よ！確かに聞いたのか？

幸せへの期待がより薄れたときに、幸せはいっそう増す。  
私の心は、この素晴らしい恩恵に茫然となり、  
あなたにっそう感謝しますが、その恩恵には益々値しなくなります。

エルミーヌ

誠実な恋人は愛されるに値します。

タンクレード

私の誠意にどんな疑惑が生じるのでしょうか？  
あなたを愛する者は誰であれ不誠実ではられません、

クロランドを一目見ればクロランドしか愛せないのですから。

エルミーヌ

ではクロランドを愛していると？

タンクレード

お疑いになる？

これ以上高まることのできない熱情で愛しています。

彼女の美しさが消せない輝きなどは存在しないように、

私の恋の炎が上回れない愛などありません。

クロランドは並ぶものがありません、魅せられたタンクレードは

つまりは愛において、彼女が美において比類なきものである状態と同じです。

エルミーヌ

(傍白) その熱烈な言葉は私を魂まで傷つける。

(声を上げて) でもあなたは他の情熱を感じたことはないのですか？

タンクレード

これまで誰も制圧できなかった私の心が、

この世で恐るべき相手とするのはクロランドだけ。

クロランドの鉄鎖はあまりに輝きを放っているので、

そんな美しい鎖に値すると思うのは自惚れすぎというもの。

でも信じてください、クロランドはこの世でただひとり

私を鎖で縛ることのできる存在なのです。

エルミーヌ

(小声で) この不実な男はあくまでも私を絶望させる気ね！

(声を上げて) でもあなたはかつてエルミーヌに恋焦がれませんでしたか？

あなたが彼女を愛していたこと、私は聞きました。

タンクレード

それをあなたに知らせた人物は

本人が騙されたのか、あるいはあなたを騙したかったのでしょうか。

彼女を愛したことはありません。彼女がもっているなけなしの魅力も

私が会ったとき、涙に覆われてしまっていました。

そして、あまり苦しませてはならないと思い、

ただ憐れみから彼女への気配りをしました。

エルミーヌ

(傍白) これほどまでにひどい侮辱、いったい耐えられるもの？

(声を上げて) エルミーヌはあなたの愛の充分確かな証拠をもっています。

あなたの愛が囚われの身の彼女を解放しました、  
あなたの恋の鎖のために、彼女は自由を得たのです。

タンクレード

私が彼女を何とも思っていないのはそのことから確かです。

もし愛していたら、彼女から離れたでしょうか？

あれほど冷たくあしらわずに、ひたすら願ったことでしょう、  
私の愛、敬意、心遣いを受け入れてほしいと。

ですが彼女の気質がわずらわしく重苦しいと感じたので、  
厄介払いをするために、もっともらしい口実を設けたのです。

エルミーヌ (小声で)

何てことを言うの、ああ天よ！何という侮辱！

タンクレード

そのつぶやきはどういうことですか、美しいひとよ？

ああ！おそらく私の榮譽はこの上ないものだということですね、  
人が嫉妬していると思われるときは、愛している証になるのですから。  
他にどう考えるべきなのでしょう？

エルミーヌ

そなたがひどい思い違いをしているということだ<sup>(6)</sup>。

死が忌み嫌われる以上に私はそなたを嫌悪する。

そなたは情け知らず、私の深い憎しみは、  
そなたの卑劣なふるまい同様、匹敵するものを持たない。

そなたへの怒りは決して収まるはずはなく、  
そなたを軽蔑しきっているので罰する気にもなれないということだ。  
二度と会うまい。

---

(6) 怒りのあまり、エルミーヌは《tu》を使う。なお誇り高いクロランドはタンクレードに対して終始一貫《tu》である。

タンクレード

少なくとも抗弁をさせてください。

無慈悲な人は私を責めて姿を消した、私は当惑するばかり。

おお天よ！これ以上に予想外の不運があっただろうか！

道理が奪われたようだ。

こんな瞬時の変わりようはまさしく私に教えてくれる

愛の帝国には確実なものは何もない、と。

愛の神は善いことと悪いことを混ぜ合わせるのを好み、

さらに愛の神は子どもなのだから、全くの気まぐれだと。

彼のごく稀な恩恵も常に変わりやすいものだ。

だが、何ということだ！我らの大櫓が燃えているではないか？

〈第8場〉 アリモン、クロランド、タンクレード

アリモン

そうだ、危険な奴め！おまえの手から火が放たれるのを見たぞ。

逃げようとしてあれこれ画策してもたいした役には立つまい。

私の腕が、そのだいそれた行為を罰してやる。

クロランド

(彼を切りつけ) 私を脅す者にはこうしてやる。

アリモン

もうだめだ。

タンクレード (傍白)

アリモンが蒼白になって倒れた。

彼の不運を分け合うか復讐するかしなければ。

急いであの人殺しに接近しよう。

クロランド

(傍白) 私をつかまえようと、タンクレードが近づいてくる。

正体を明かせば、攻撃はしてこないだろう、

だが私は自分の腕だけでこの身を救いたい。  
彼を待ち受け、動きを封じなければ。  
(声を上げて) 言え、私の後をつけてくるのは何者だ!

タンクレード

私は戦士、正当な力の行使により、  
そなたに、戦闘と死を、同時にもたらず者だ。

クロランド

戦闘を避けはしない、直ちに受け入れる。  
だが死がそなたの側に留まるのは確実だと思え。

タンクレード

見せてやろう、容赦のない攻撃で、  
約束した両方をしかと与えてやる。

(二人は闘う)

クロランド (傍白)

こんな奇妙な状況を意図した恋人がかつてあったらどうか!  
(声を上げて) やられた。やり返さねば…

タンクレード

なんの、なんの、始まったばかりだ。

クロランド

とどめを刺すのは私の方だ。

タンクレード

ああ! 天よ! やられた。

クロランド

なんの、なんの、私が受けた深刻な傷は  
そなたの残りの血をさらに流出させることになるぞ。

タンクレード

おおそなた、対戦相手のそなたが誰であれ、  
そなたの敗北なり私の最期なりを少しの間延ばしてくれ。  
そして、我らの名誉がかかっているこの闘いで  
願い事がまだ叶えられるものなら、  
私の栄誉を高めるためもしくは不運を慰撫するために、  
そなたの名と身分を教えてほしい。  
私には分かりすぎるほど分かっている、この闘いで  
最後は我々のうちひとりの命が犠牲になることが。  
どちらかの命運が決まる前に知りたいのだ、  
私の勝利にあるいは死に、栄誉を授けるのはどのような戦士なのか。

クロランド

そのような配慮はそなたにとって有利とは言えまい。  
疑うな、私の名は恐るべきものだから、  
それを告げれば、そなたがどう抗おうと、  
たちどころに、そなたの手から武器が落ちるだろう。  
だが私はそなたの弱さにつけ込みたくはない、十二分の勇気があるので、  
優位な立場でそなたと闘いたくないのだ。  
私の心が拠り所とできるのは勇気のみだ、  
だから、そなたをいっそう征服するために、そなたを委縮させたくない。  
防戦以外のことは気かけな。  
私の攻撃から身を守れ、そしてただ知るがいい  
あの大櫓が突然燃え出したのは  
まさしくこの手が幸運にも為した業だ。

タンクレード

よく聞け、今の言葉でそなたに懲罰を与える気になった、  
命と同様に高くつくことになるぞ。

(二人は闘いを再開する。)

クロランド

ああ！この一撃は致命的だ、力が失われてゆく。

タンクレード

よろめいているな、決着を急ごう。

勝ったぞ、倒れた。

クロランド

ああ！こんなことになるとは。

そなたは私を打ち負かしてはいない、私はまだ生きているのだから。  
とどめを刺せ、そして知るがいい、この心が負けるとしても、  
少なくとも、生きている限りは、負けることはなかったと。

タンクレード

友よ、むしろ勝利が奪われればよい、  
これほど美しい命と引き換えにそれを得るよりも！  
そなたの勇気に魂が奪われ、私の敵意は  
正しい憐れみの矢で撃たれて打ち碎かれる。  
敗者は私だ。

クロランド

その忌むべき憐れみは

そなたの攻撃よりも、不屈の私を屈服させる。  
勝利はそなたのもの。そなたの度量は  
そなたの意に関わらず、私の誇りを圧倒する。  
屈辱的なこの運命だが、少なくともわからせてくれる、  
その名に値する勝利者が与えられたのだと。

タンクレード

そなたが救われる望みはまだ残っているかもしれない。  
この兜が邪魔だろう、とってやろう。

クロランド

私の傷は致命的だ、そなたには何もできない。  
(タンクレードは彼女の兜をとる。)

タンクレード

何ということだ！クロランド！

クロランド

そう、死にゆくクロランドだ。

茫然としているな、タンクレード、私にはわかる  
私が受けた致命傷はそなたをも同じくらい傷つけていると。  
だがその苦痛は捨ててほしい、私には侮辱だ。  
私の死は荣誉に満ちているので、悼むには当たらない。  
私は死ぬ。しかし認めよう、この無慈悲な一撃は  
これ以上見事な腕からはもたらされなかったと。  
そうだ、私はタンクレードに敬意を捧げる、私の欺かれた魂は  
私を負かさなかったら、彼に敬意を持つことはなかっただろう。  
私の心は、そなたも運命も非難せず、  
私の敗北と死について難なくそなたを許している。  
残りの血が命と共に流れ去っていく。  
私は死ぬ、だがそなたの敵として死ぬことはできない。  
お別れだ。

#### タンクレード

クロランドが私の手にしているこの剣で死ぬ、  
それなのに私の命は彼女の命と共に終わらない！  
私の攻撃で、クロランドから光が奪われる、  
それなのに私の死は彼女の死に続かない！  
ついにクロランドが息絶える、それなのに私の裏切り者の心は  
愛が足りないせいで苦しみによって死ぬこともできない！  
何と！残忍な行為にはあのように素早かったこの手、  
あの稀有な美女にあのようにむごいことをしたこの手は、  
愛する人の死を早めてしまったのに、  
まだ殺害者を罰しようとしていない、  
正義の行為を為そうとしていない！  
ああ！もうたくさんだ、一突きして自分を罰さなければ…  
しかし恋人たちが忌み嫌い人間たちが恐れおののく者、  
その手をあれほど清純な血に浸したばかりの者が、  
この上なく猛り狂った怒りを  
この世で最も純潔で美しい胸にまで向け、  
熱愛する美しい人を絶体絶命に追いやった後で、  
その罰として一度しか死ねないとは！  
いやいや、そのような血の犠牲で終わらせまい、  
情け知らずのタンクレード、生き延びて最も過酷な責苦を受けるのだ。

熱愛したこの人をしかと見つめるがいい、  
おまえの愛の高まりのさなかでおまえの手が惨殺したこの人を。  
この美しい眼を見るのだ、おまえの初恋の炎を燃え立たせた眼を、  
その眼の光をおまえの血生臭い攻撃が消してしまった。  
よく見るのだ、かくも美しい傑作の残滓を、  
そして、一瞥ごとに、新たな死を見出せ。  
それからおまえ、お愛すべき手の最後の太刀による  
傷口よ、この罪びとの出血を止めてくれ。  
罪びとの運命を終結させるのは責苦を終わらせることだ、  
死を与えることで、恩恵を施すことになってしまう。  
しかし、何ということ！傷口が開く。願っても無駄なのか、  
苦痛を長引かせるために、命を長らえさせることを。  
この傷をつけたあの身体から流れ出た美しい血の復讐をするために、  
傷口から私の血が急激に噴出する。  
もう声が出ない、衰弱が加速する、  
足元がぐらつき、目がかすんで見えない。  
そして、最後の苦痛の力に屈し、  
わが心臓は、吐息をついて、死を告げる。  
あなた、いとしくそして痛ましい美の骸、  
美しい亡骸よ、あなたに対し私の存在はかくも不幸をもたらすものだった、  
許してください、命と共に私の罪を消失させることで、  
死が愛に代わって私たちを結びつけるのを。

(彼はクロランドの遺体の傍らに倒れ伏す)

#### 第四幕悲劇の終わり

第五幕「アルミードとルノー」 *Armide et Renaud* 機械仕掛けの悲喜劇

担当：野池恵子

**【解題】** 第五幕は機械仕掛けの悲喜劇（劇中劇）と粋劇からなる。劇中劇のさいごのジャンルは悲喜劇であるが、悲喜劇じたいは『ル・シッド』（1637年マレー座初演）以降、〈真実らしさ〉に反するということから衰退していたものの、機械仕掛けの方は1645年にプティ・ブルボン座で初演された音楽入りイタリア喜劇『偽の狂女』（*La Finta Pazza*, 台本ストロッチ E.Strozzi）をきっかけにパリの観客の人気を得て、以後マレー座でも仕掛け芝居が上演されるようになっていた。フロンドの乱（1648～53）などでマレー座が凋落し、新作が上演されなかった時期もあった中で、起死回生をは

かって提供された『芝居じゃない芝居』の劇中劇が仕掛け芝居で締めくくられたのは、当時のマレー座への人々の待望に答えていたと言える。

出典は四幕に続いて『解放されたエルサレム』（タツソ）である。「血と涙に覆われた土地」（前幕最終場）を魔法で逸楽の島に変えることで幕はあく。島が魔法のかけられた島であり、主人公がアルミードとルノーであることが、タツソから借用した大きなポイントである。恋に陥るまでのごく一部だけが取り上げられる。

ルノーは若いキリスト教徒の騎士であり、異教徒のアルミードに恋をしている。片思いの恋を嘆くのがこの幕のルノー側のテーマだ。魔術により与えられた恋人の小さな肖像画（虚像）を見ながら、恋人（現実）を思い、恋をしてくれない以上現実のアルミードは画のアルミードと変わらないことにいらだつ。彼はそのまま海神たちの歌を聞いてまどろみ、夢想から醒めることがない。愛の思いは恋人の虚実入りまざった姿をめぐり夢うつつのまま終わる。キューピッドに運ばれた時も彼は言葉は一言も発さない。

一方アルミードは捕虜の騎士たちをルノーが解放したのに怒り、ルノーに対し復讐の念に燃えているが、愛神アムールの矢にあたって以後、怒りの激情が少しずつ愛の激情に変わっていく。その変化の過程が逐一言葉で報告される。魔法にかかり両思いになった二人は誰も知らない未知の世界で生きることになる。

機械仕掛けを用いて、目の楽しみが多く用意される。幕があくと、宙づりのアルミードが上から降りてくる姿を観客は目撃する。花で覆われた島が突然目の前に現れる。彼女の呼びかけで、地面が割れて中から亡霊がでてくる。立派な橋が渡ろうとしたとたん砕ける。川の流れる草原くさはらが広がり、川底から半人半魚のトリトンとシレーヌが現れて歌をうたう、愛神アムールが空中に現れ、空中でアルミードとやりあったあと矢を放つ、キューピッド4人が上から現れて、アルミードとルノーを連れ去る。一幕の間にこれだけの場面転換があるとスペクタクルを楽しみにして来た観客は大喜びだったはずだ。機械はすでに以前の公演で使用されていたので、彼らは同じ機械仕掛けの過去の芝居を思いだして拍手喝采していてもおかしくはない。『芝居じゃない芝居』の観客は、機械仕掛けを通じて、他の日の観客につながりマレー座の現実を生きている。

この幕には、耳の楽しみもある。前記のトリトンらの歌だ。アレキサンドランの中に2連仕立てで異なる音綴の歌詞が組み込まれている。一連は4音綴1行・8音綴4行・4音綴1行で成り立ち、それが繰り返されて2連になっている。音楽は今後新しいジャンルの発展につながる当時の人々の楽しみであった。

最終場の枠劇に入ると、王侯貴族が舞台上で観劇した当時の習慣にならって、舞台の端に置かれた椅子に座していた商人役のラ・フルールは、ラ・ロック（マレー座の座長でもある）に導かれて、舞台中央に出る。実名で登場している俳優ジョドレ、オートロシュ、シュヴァリエ、ラ・フルールは全員マレー座の座員である。1655年4月の当該劇団との契約に名がある<sup>(1)</sup>。

ラ・フルールは、劇中劇が一幕での約束通り「気品があり優美」（最終場）であったのに満足し、国王に気にいられさえすれば、国王の武勇がこの世の果てまで続く以上、芝居も同じように限りな

く続くと言い、ルイ 14 世の賛美で終える。

マレー座と粹劇の現実がすでに渾然一体となっていたが、そのさらに外側にルイ 14 世の世界が喚起されて劇の空間は外の社会に広がっていく。

**【あらすじ】** 魔女アルミードが宙づりで登場、荒地を花の島に変える。彼女はキリスト教徒の騎士ルノーが回教徒側の捕虜を解放したことに怒り、師で伯父のイドラオに復讐の手助けを頼む。亡霊イドラオは言われた通り、ルノーとの出会いの場を用意すべく、ルノーひとりを魔法の島に渡らせる。ルノーは、島で川辺の草原くさはらに横たわり、手に持たされたアルミードの肖像画をみつめる。彼はアルミードに恋をしているが、現実のアルミードも絵の彼女と同様に恋を知らないと嘆く。トリトンとシレーヌが川底から浮き出て愛の歌をうたうと、ルノーは魅了されてまどろむ。アルミードが現れて神たちを水底に戻し、ルノーの復讐をすると宣言する。持っていた投槍でルノーを突き刺そうとしたころ、愛神アムールが宙に現れてそれを遮る。愛を嫌悪するアルミードに愛神アムールは一本の矢を命中させ、飛び去る。一方アルミードは復讐への激情に燃えて、槍の一撃をルノーに与えようとするが、その激情は愛の熱情に変わっていくのに気づく。彼女は愛神アムールに敗北を認め、二人を愛神アムールの支配する国に運び去るよう哀願する。

舞台の端で観劇していた父親は、芝居の出来を称賛、3組の結婚を許し祝す。この劇団が将来国王から寵愛を受け、国王の未来も劇場の未来も際限のないものになろうと予言する。

### 【五幕の登場人物】

アルミード	Armide	魔女、ルノーの敵
亡霊	L'Ombre	アルミードの伯父の亡霊
ルノー	Renaud	キリスト教徒の騎士、アルミードに恋している。
アジス	Agis	ルノーの侍臣
トリトン	Triton	半人半魚の海神
シレーヌ	Sirène	半人半魚の海の精
愛神アムール <sup>(2)</sup>	L'Amour	
4人のキューピッドたち	Quatre petits Amours	

舞台はエルサレム近くの魔法の島

〈第 1 場〉 アルミード

アルミード (宙づりで)

(1) S.Wilma Deierkauf-Holsboer: *Le Théâtre du Marais II* Nizet 1958 p.82

(2) オペラ関係ではとくに「愛の神」と訳されるが、ここでは実際の登場人物なので愛神アムールとした。

配下の者たちよ、お前たちの働きは私にとっては最強の武器に相当する、  
悪魔たちよ、魔法によって私に仕えさせられている者たち、  
血と涙に覆われたこの場所を  
快い花々に覆われた島に変えなさい。

(舞台は逸楽の島に変わり、立派な橋がこちらとつなぐ。同時にアルミードは地上に降りたち話しつづける。)

そして、魔術について多くの知識を与えてくださったあなたよ  
学問のなかでもっとも確かで高尚な魔術についての知識を、  
海を好きな時にかきたて鎮めて、  
天空を青ざめさせ、地獄を震えさせる魔術についての知識を。  
イドラオの高貴な霊よ、ミルテ<sup>(3)</sup>の暗い灌木のもとで  
亡霊たちが味わう休息を味わっていらっしゃいますね、  
離れてくださいその陰気な岸辺を、私の仇をうってください、  
生者たちを痛めつけるために、死者たちは置き去りにください。

40人の騎士たちを私はようやくのこと

キリスト教徒の中から手にいれて、鎖につなげましたが、  
人びとのなかでもっとも勇敢な若きルノーによって、  
私の手中にあった騎士たちが、何憚れることなく奪われました。  
私は復讐を切望し、私の気持ちをその思いで奮いたたせませす、  
女の気持ちにとってこれほど気分のよいことはありません、  
女が無力を理由にたやすく侮辱されればされるほど、  
その仕返しができることの甘美さはひとしおなのです。  
ですから、私はあなたに懇願いたします、私にとって大切な亡霊よ、  
全地獄が崇めるスチュクス川<sup>(4)</sup>にかけて、  
女神ヘカテの月の循環とその三種の異なる呼び名<sup>(5)</sup>にかけて、  
そして悪魔の王の黒い三叉の矛にかけて、  
ルノーの命とともに挑むために  
地中の中からただちに出てきてくださいと。

(地面が割れてイドラオの亡霊が出てくる)

---

(3) ミルテは和名ギンバイカ。古代より愛欲の神ヴェニユスの神木とされ、愛の象徴とされた。ここでは亡霊のイメージとともに使われて愛が死の装いをまとっている。

(4) 冥界を流れる川

(5) ヘカテは月の女神、とくに新月を象徴する。三種の呼び名とは新月、満月、欠けつつある月

〈第2場〉 イドラオの亡霊 アルミード

亡霊

ごらんの通り、アルミードよ、準備は整っている、お前の望みに従おう、  
地獄は、私とともにお前の不幸を分かち持つ。  
地獄も怖れているのだ、ルノーの比類ない勇気が  
地獄の全信奉者に致命傷を負わせるのではないかと、  
あの若いキリスト教徒については間違いなくこう言える  
恐怖を地獄の中まで持ち込んだのだと。  
だが悪魔たちは、結局はみなお前と示し合わせて  
やつの失墜とお前の復讐を早めよう。

アルミード

侮辱は私だけに与えられた、ですから  
復讐の任にも、私だけであたらなければ。  
ルノーは罰せられるでしょう、それも私の武器で罰せられるのです、  
あの人との出会いは、私が魔法をかけて待っている好機です。  
彼に出会ったあとは、私の手だけが実際のところ、  
彼の手による間違いを、正さなければなりません。

亡霊

その考えは正しい、それに私はお前に伝えに来ている  
たった今、ルノーがこの場所にやってくるだろうと、  
お前の怒りが彼に恐怖を与えるなどとはとんでもない、  
彼は、お前と近付きになりたいという、お前と同じ願いを持っているのだと。

アルミード

同じ願いを、あれほど侮辱した私と同じ？

亡霊

彼は同じ願いを持ってはいるが、同じ考えをではない。  
お前は彼を破滅させようとしているが、彼はお前を手に入れようとしている、  
お前は彼の心臓を突き刺したいのに、彼は心をお前にさしだしたい。  
彼はお前へのはかり知れない情熱にとりつかれている。  
私は、お前の肖像画が彼の手に入るようにした、

彼の若く激情でたぎりたつ心は、すぐに恋でもえあがった、  
だがその炎が照らすのは、彼の死だけにちがいない。

アルミード

あの男の愛の情熱は私をいためつけます。死は彼を喜ばせるにちがいません、  
その死が愛神アムール力で愛しく思う女性の手によるのならば。  
私の憎悪は彼が死ぬば、人の目には明らかにならないでしょう、  
彼は死ぬでしょう、私の手にかかって。彼は死ぬでしょう、でも満足して。  
私は彼の死を切望します、それもむごい死を。  
彼は罰せられずに死ぬことになり、苦しみに死ねば。  
死は人を罰することにはなりません、死に魅力があるかぎりは、  
彼が罰を受けずに死ぬのなら、私は仇を討ったことにはならないのです。

亡霊

とはいえ彼が死にさえすれば、お前はそれで充分なはずだ、  
死はあらゆる悪の中でも最後の最悪のものだ、  
人がどのように侮辱されたと感じるにしても、  
自らの敵をなきものにすれば、復讐をしたことになる。

アルミード

ルノーが現れたわ。さあうまく仕掛けて  
従者を伴わずにこの島に渡って来させてください、  
ここは、私の復讐にとってはまさにうってつけの場所なのです。

亡霊

お前の満足のいくようにしてやろう。だが決して姿を現してはならんぞ。  
(アルミードは木立の陰に姿を隠す、一方亡霊は橋を渡り、舞台前面に出る。そこにルノーが彼の側  
近とともに現れる。)

〈第3場〉 ルノー、アジス、亡霊

ルノー（手に肖像画の小箱を持っている。）

やめだ<sup>(6)</sup>、アジス、勝ち目のない恋の炎に立ち向かうのは、  
炎は消したいが、それは私には不可能だ。  
どのように考えてみても、今はその時期ではない、  
私の感覚は乱れに乱れて、理性の働きをおさえる。  
アルミードは異教徒だ、アルミードは罪深い、  
彼女はつまりは私の敵なのだ、だが彼女は美しい、  
彼女の欠点は、彼女の強烈な魅力で隠されている、  
それなのに私の理性が見るのは、ただ私の感覚が目にしたものだけ。  
やめだ<sup>(7)</sup>、この人っ子ひとりいない中、お前の話で  
私の心の甘美な愛の気がかりを乱すのは。  
恋の思いにかられて私はここまでやってきた、  
その思いは、私をこれから支えるのに十分なものを与えてくれるだろう。  
神よ、この島はなんと美しく、またこの橋はなんと立派なのか！  
あの土地の男に、その秘密をきいてみよう。  
この島は何であろうか、おーい？

亡霊

その問いかけから判断しますに、  
旦那さま、あなたさまは余所からの方ですね。  
アジアにはここ以上に有名な島はありませんので、  
異邦の方でもこの島への来訪は、けっして拒まれてはおりません。  
あなたさまのお心もちが少しでも目新しいものをお好みになるなら、  
ここの美しさをご覧にならずして通りすぎることはございませんな。

ルノー（橋を渡る）

私に続いてこい、アジスよ。

亡霊（アジスを止めて）

もしお前が生きるのに憂いたというのでないなら、

---

(6) 原文は2人称単数の命令形

(7) ここの原文は2人称単数の命令形

お前がどんなやつであれ、とどまれ、あの男の後に続くな、  
この島には魔法がかかっている、そしてその厳しい縛りによって  
二人の人間が同時に橋を渡ると必ず危険な目にあうのだ。

アジス

かまうものか。  
(アジスは渡ろうとして橋に足をかけようとしたとたん、橋が砕ける)

ああ天よ！橋は突然消えてしまった、  
このひどい結果をみると私は動揺しはじめる、  
これは魔力のあらわれにちがいない。  
かけた張本人はどうか私の目の前に現れてほしい。

亡霊

私だ、それは。何を前は望んでいるのか？

アジス

私が何を望んでいるかだって、悪党！  
お前を殺すか、私を何としても主人のもとに行かせるかだ。

亡霊

なんと、非力な人間よ、私を脅すというのか、  
お前なのか、私の一息でお前など打ち倒すことができるというのに。  
そうさ、橋を壊して下に落としたのは私の仕業だ、  
渡るのをルノーだけに許したが、  
知っておけ、結局のところ彼<sup>(8)</sup>の力次第だろう  
彼が生から死へ移行するのはな。

アジス

お前の術を怖れるからと言って、私がここにとどまることはない、  
お前の死のほうが、少なくとも彼の死よりも先になろう。  
(彼は手に剣を持ち、それで亡霊を打とうとすると、刃は地面にめりこみ、アジスは空をきっただけ  
となる)

---

(8) 1657年版はお前の (ton) だが、60年版は彼の (son) になっている。意味から考えて「彼の」を採用した。

天よ、これほどの驚異が人々の口の端に上るのを聞いたことがあつたらうか！  
私は剣で打ちつけるが、どの振りも空を切るばかり、  
魔法の力は驚くべきもの、彼の姿を消してしまったのだ。  
さあ、探そう、ご主人さまと落ちあえる場所を。

〈第4場〉 ルノー

ルノー（魔法の島にて）

水がやさしく口づけをしにくるそこの草原は、  
私にここでしばし物思いにふけるよう誘っているようだ。  
（彼は草原に横たわる。）

うっとりする島よ、愛すべき神ゼフィロスが  
女神フロールの胸の中で悩ましげにため息をつく、  
あまたの魅力がやどる場所、魅惑の川が  
次々にゆったりと抱擁しては囲んでいく場所、  
喜びを完璧で堅固なものにするために、  
アルミードがもしここにいるならば、不足するものは何もないだろうに。  
愛にあらたに魅せられた結果か、  
この肖像画を見ないと、美しいものを見るのがなくなる。

（彼はアルミードの肖像画をみつめる。）

技芸がその甘美なまやかしによって  
自然の造形したもっとも美しい顔立ちを見せてくれる傑作よ、  
私に用意された災いのまさに原因よ、  
あなたは崇拜されるに相応しい魅力をお持ちだ、  
アルミードが持つ美しいところを、肖像画のあなたもともにお持ちだ。  
でも何なのだ？ あなたは結局絵でしかない、  
私があなたの中に見いだすものは、私のあたりまえの願いに反して、  
にせものの幸福でしかなく、それは私を幸せにはしない。  
私の目にはあなたの顔立ちがあなたをアルミードと思わせる。  
だがアルミードは恋ができるが、あなたは恋はできない！  
あなたは恋はできない？ そう、大切な肖像画よ！  
いやいや可能だ、あなたは肖像画のなかで、より彼女に似ているからだ。  
私はほとんど希望を持ってない、もっともな怖れを感じるだけだ  
アルミードは絵のあなたと同じに私の嘆きには耳を貸さないだろうと思えるのだ、

それに怒りが怖ろしいあの美女は  
私にとっては、絵のあなたと同じに恋を感じてくれる人間にはならないだろうと思う。  
おや、いったい誰のせいで、突然水がどよめくのだろう？  
トリトンがシレーヌをともなって川からでてきた。  
二人とも歌をうたおうとしているようだ。  
二人の企てには驚かされる、聞かなくてはなるまい。

〈第5場〉 トリトン、シレーヌ、ルノー

トリトンとシレーヌ（歌う。）

愛さなければならない  
それは不可避の運命なのだ、  
愛に屈しない心などない  
愛神アムールが魅了できない心などは。  
何よりも人が愛にふさわしい時は、  
愛さなければならない。

ルノー

私の感覚はこの心地良い音楽にすみずみまで魅了される  
眠気に身をゆだねるようにせまられ、押し倒される。  
（ルノーは眠りこみ、トリトンとシレーヌは歌い続ける。）

トリトンとシレーヌ

何という喜びの数々を、  
愛神アムールは味わわせるのだろう、人をその鎖につないで！  
そのひどくつれない仕打ちは  
官能のため息をつかせる、  
その病がひきおこすものは苦しみではない  
喜びなのだ。

〈第6場〉 アルミード、ルノー

アルミード

さあ、お二方ともお下がりください、ルノーが寝入っています、  
私は人の助けなしで、この敵の命を奪いたいのです。

(トリトンとシレーヌは水に潜りアルミードは話しつづける。)

今こそこの不屈の心を持つ男は  
怒れる女の剣に打たれて死ななければならない。  
最期の時がやってきた、ルノーは命を落とさなければならない、  
この男は目をまだこれから開けるであろうが、それは彼が自分の死ぬのを見るためだ、  
彼の眠りは、この危機の頂点においては、  
眠りというより、死そのものなのだ。  
私たちの感覚をこの上ない楽しみで、満たそう  
怒り狂った人々に復讐が抱かせる楽しみで。  
私は一人の恋する男を亡き者にしようとしている、無駄なことだ、私の怒りから  
あまりにも罪深いこの男の愛が、私の絵姿を守っても、  
彼の心臓を傷つけないというだけではすまない、私は自分の心臓をつき刺しもしよう、  
私の攻撃が彼の胸まで達するのを万が一にもあの男に遮られるならば。  
そこまで致命的な苦痛はない  
嫌悪する人から愛されているのがわかることほど。  
愛神アムールはいつも哀れませたいのだ。  
私の生きがいのすべてが復讐することにあるので、  
あの男の愛は私にとっては新たな侮辱でしかない、  
彼の愛は、私からどうしても復讐を取り上げたいのだから。  
私のほうは、二重に復讐をすることができる、  
ルノーに罰を与えれば、愛神を罰することにもなるだろう。  
あの不実な男の心の中の、愛の王国を破壊しよう！  
二人への恨みを晴らそう……

(彼女は腕をあげて、手にしていた投槍でルノーを突き刺そうとすると、愛神が空中に現れる)

〈第7場〉 愛神アムール、アルミード

愛神アムール

やめよ、やめよ、アルミードよ！

アルミード

いったいあなたは何者か？ 私の願望をさえぎるとは？

愛神アムール

私は混乱の息子にして、快樂の父である、  
私こそが、その限りない、豊穡を生む力をもって  
天界やこの世界に存続するものを支えているのだ。  
私は自然界に活気を与える、自分のことをもう少しうまく紹介するなら、  
私は恋をさせる神だと、言おう。

アルミード

いったいどんな権利があつて、私の復讐を妨害しようとするのか、  
あなたの力など、たいてい度外視していたのに？  
人に恋をさせる神とはいえ、矢を放って、  
恋を知らない者に恋をするよう仕向けることまではできまい。

愛神アムール

おまえがこれまでまったく恋をしたことがなかったにしても、それでもお前は恋をすることができる、  
お前の心の中で私の炎は、お前の好悪にかかわらず、燃え上がることがある。  
生命の泉は、私の愛の炎の実現なのだ。  
生きとし生けるすべての肉体を私は意のままに動かすことができる。  
一人の人間の心は無関心のさなかに置き去りにすることがあつても、  
そこで不足しているのは私の願望であり力ではない。  
そろそろお前も私の掟にしたがう時がきた、  
おまえは、ルノーと私に復讐を果たしたかった、  
それで私は、お前を懲らしめようといきりたち、  
ルノーと私の帝国をお前から守るためにやってきた。

アルミード

何？ ここまできて私が復讐するのをやめさせたいのか？

愛神アムール

そうだ、お前の苦悩のなかでもいちばんささやかなことだ、  
私はお前を罰するのに、厳しい責め苦を与えることでなしたい  
お前の敵を、お前が愛するようにさせたい。

アルミード

私が！あの男を愛する！そのようなむなしい思いは捨てなさい、  
あなたの全力が発揮されるのは、こちらの意向による。  
あなたに勝つためには、自分の身を守ろうと欲するだけでいい、  
愛を手に入れるのは、それを手にいれたいと思う分量だけだ。  
あなたの厳しい命令が私の心に課されてはいるが  
私は、それらの命令以上のことをすることができる、  
ルノーに対し、気持ちが揺らぐことがないどころか、  
私は復讐しなければならぬし、あなたの目前で彼は死ななければならない。

愛神アムール

この矢はお前に罰を与えるだろう、あの男の命を助けることで、  
お前は知ることになろう、愛神にとって不可能なものはないとな。  
(神は彼女にむけて一本の矢を放ち、飛び去る。)

〈第8場〉 アルミード、ルノー

アルミード（胸にささった矢を抜きながら）

ああ、ただこれはかすり傷だ、この程度では  
ルノーを私の怒りの矢から守ることはできない、  
それにたとえ私がそれで命を落とすことになろうとも、運命を嘆きはしない、  
私には彼の死を見届けるにたる命は残っている。

ルノー（夢をみながら）

私はあなたに狙われても逃げはしない、いいや……

アルミード

彼は夢をみている。

ルノー

なんとつれない！

あなたに憎まれながら生きることなど、決してできません、  
死なざるをえなくなった今、私はむしろ受け入れたい  
あなたのお手による死を、絶望の末の死ではなく！

アルミード

もし私の手がお前を死なせることで、お前の期待に答えることができるなら、  
お前は喜んで死に、私は満足して生きることだろう。  
この一撃を受けなさい…… ああ！ 突然体に震えがきて  
同時に心臓と手がふるえる！  
何という衝動が不安なこの心の中で、立ちあがるのか  
私が突き動かされている激怒の流れに抗して、  
何という魔力が、私の魔法よりも強く、私の衝動を意に反してかきたてるのか？  
何ということ？ 私は敵とここに共にいることをよしとしているのだろうか、  
それに、私の憎悪は倍加するどころか、減少しているのか？  
憎悪をかきたてた人物が、今はしずめるのに役立つだけ、  
私をいらだたせていたことが、私の心をほぐし始めた。  
どうしてだろう、私の感覚が薄情にも反発して  
ルノーのためを思い私の憎悪を抑えようとするとは、  
それにどうしてなのか、私の目が狂気じみた欲望にさからって、  
彼をじっと見守るとは、それも喜びを感じながら？  
喜びを感じながらだって！ 私の目はつまりそのような侮辱を与えるのかあなたたちに対して、  
復讐と激怒の激しい発作よ  
あなたたちは妨げないのか、私の心の案内人である目が  
私たちの敵の姿を苦痛もなく恐怖ももたずに見ることを？  
ああ！ 胸をしめつけるこの嘆きを聞かせても無駄だろうか、  
今にも消えかけようとする私の激怒の無力な残滓に向けて！  
怒りはすべて消滅して、意気地なしの私の心で  
感じられるのは弱さのみ、もう熱情は感じない！  
もう熱情はない！ 私はなにを言っているのか？ 偽っても無駄だ  
たしかに強い熱情に私はさらに燃えているのを感じる、  
でもああ！ 私を燃やすこの熱情は今度は  
もう私の憎悪から生じているのではない、愛からきているのだ。  
ルノー、あなたの力は、私の魔力よりも強い、

あなたはアルミードに勝利した、彼女はあなたに兜を脱いだ。  
どんな危難もあなたには恐怖を与えないはずだ、  
復讐で激昂した女に勝利できたのだから。  
恥ずかしいことに、あなたの栄光が増していき、  
あなたの敵がついにはあなたの恋人になるのを感じる。  
愛神が私を罰し、優しい対応をやめる、  
私は愛の心をいだき、神は私の怒りを引きうけた、  
そして不思議な心の変化が即座に効果をあらわして、  
復讐するかわりに私は恋をし、愛神は復讐をはたす。  
愛神の復讐はしかしながら不完全だ  
それは神が、私の気に入らなくはない矢で私を罰したという点でだ。  
私は愛神の鎖を受けて以来自分の自由を憎んでいる  
愛神が私を苦しめるものを喜びとする。  
愛神の苦痛はすべて私たちの心をいつも魅了する、  
その罰が甘美であるなら、その甘美さはどれほどのものか？  
もしあなたの正義と、愛神アムールよ、あなたの力が同じなら、  
あなたの怒りを私の侮辱とともに終わらせなさい。  
私の罪はあなたの与えた恋の炎で、償われた、  
私を罰したからには、少なくとも私の望みをかなえなさい。  
私の残りの生涯をあなたにささげたい、  
私の心はもう他の楽しみを欲することはない。  
私たち二人を運び去りあなたの掟のもとで暮らせるようにしてほしい、  
あなた以外のものには禁じられた場所で。

(愛神アムールが4人のキューピッドを従えて空中に現れる。)

〈第9場〉 愛神アムール、アルミード、ルノー、4人のキューピッド

愛神アムール

お前の望みはかなえられた、私は準備ができていぞ、アルミード、  
未知なる世界で、お前の案内役をはたそう。  
お前たち、私に従う喜びの神々よ、  
愛のキューピッドたち、二人の恋人を私の導きにしたがって運びさつてくれ。

(4人のキューピッドたちは地上に降りたち、2人がルノーを、あとの2人がアルミードをかかえて、愛神アムールのあとを追って2人を運ぶ。)

〈第10場〉 最終場 ラ・フルール、ラ・ロック

ラ・フルール

(二幕から座っていたくつろぎの場所からでてくる。)

娘が死んだ、何ということ！

ラ・ロック (彼に近づきながら)

お嬢さまはまもなく降りてきますよ、  
それをご覧になれば、連れ去られたことにさほど驚かされないに違いありません。

ラ・フルール

このような結果に、みなは驚かされるかもしれない。

ラ・ロック

つまるところ、我々の試演にご満足いただけましたのでしょうか？

ラ・フルール

はい、どなたもそれぞれの人物をうまく演じていらっしゃいました。  
皆さんの3組の結婚に私は喜んで賛同します。  
これまでの試演において皆さんの芝居は、気品があり優美に見えました、  
そのような幸運は、羨まれるに違いありませんね、  
この劇団がいつの日か名誉なことに  
太陽がその陽を照らしたいそう尊厳に満ちた国王陛下、  
比類なき陛下から好評を得たときには。  
陛下はきわめて偉大な国王たちが個別に所有していたものをひとりで同時にお持ちになり、  
絶え間なくその武勇を示し、  
世界の果てまで、その行く手は遮られないのです。

機械仕掛けの悲喜劇と五幕最終幕の終わり

# フィリップ・キノーが描く古代史

浅谷 眞弓

はじめに

現在では主にオペラ台本の作者として知られるフィリップ・キノーは持ち前の才知と17世紀の絢爛たるフランス社交界で得た経験をもとに、素晴らしい演劇作品を書いた。脚本を舞台にあげるまでの経験の多くは苦難に満ちたものであり、他人から見れば自身の創作以上に華々しい出世物語は現実にそれを生きた者にとってはあまりに過酷であった。<sup>(1)</sup>しかし、不思議なことにそれらの作品にはキノーが味わったはずの艱難辛苦がもたらすある種の窮屈さや偏りは感じられず、出自が与える劣等感の影すら見えない。軽佻浮薄な流行に乗った舞台作家のイメージは外側からの冷静な社会観察とそれに対する反抗でも阿諛追従でもない公平な評価に裏打ちされた創作活動によってまさしく「作られた」ものなのだ。キノーこそは20世紀の社会学者泣かせの「趣味」の制作者であり実行者であった。大学で法律を修め、兄が一流の文人だったトマ・コルネイユとは対照的なこの好敵手の存在はまだ十分に知られていない。トマと同様、彼の作品のすばらしさに釣り合った評価がなされていないと感じるのは筆者一人に限ったことではなからう。

今回取り上げる悲喜劇『ストラトニス』は同じ古典古代の「歴史」に取材したトマ・コルネイユの『アンティオキウス』に先行し、トマの作品より成功したとされる<sup>(2)</sup>。だが、トマの作品をいくつか読んだ後では、同じ題材がこれほど異なった性格を持つのかと驚く場面がある。キノーが描いたのは「ローマ史」の延長線上で展開する物語ではなく、さらに遠く、まだ誰も訪れたことがない辺境の宮廷で起こる事件であった。そしてそこで活躍するのはローマ風の知性を備えた清々しい慧眼の王女に替わり、野心と欲望に忠実な、美しい異境の悪女である。まずは物語の重要な鍵を握るバルジヌこと、バルシネの役割について考えてみよう。

## 1. エウメネスの娘

キノーがオペラで扱ったのは主に神話の世界だった。皆が知っているわかりやすい筋立てに、魔術を思わせる新しい機械仕掛けと美しい音楽を前面に押し出した作品が観客の好みに合致し、大成功を収めた。繊細な心理描写や目まぐるしく変化し、展開を負うのが難しい物語よりも視覚と聴覚に訴える華々しく複合的な舞台芸術が17世紀後半の観客の趣味嗜好に寄り添い、これを醸成したのである。しかし、今では忘れられたように見えるキノーの劇作品には、ジャンルの重要な構成要素である古典古代の歴史に取材した悲劇と悲喜劇があり、また当代の流行に乗った喜劇もある。「オペラのキノー」が過去の芝居なくしては語れない存在であることは確かだ。

『ストラトニス』の題名を担う主要人物のモデルとなったストラトニケはアレクサンドロス大王の部下で、勇将の名をほしいままにしたデメトリウスの娘であった。トマ・コルネイユとキノーの物

語の中でかつての同僚、セレウコス、すなわちセレウキウスはストラトニスと婚約し、シリア国王の王妃の座を与える約束になっている。ローマの勢力が大きくなりつつある状況では、二人の同盟こそがアレクサンドロスの残した遺産を安定的に維持するために最良の政策だった。一方、プルタルコスによれば、アレクサンドロスの側近で、度々衝突しながらも、大王自らが娶ったアルタバゾスの娘、バルシネの姉妹（同名、別人のバルシネ）を与えられたエウメネスは知恵と信義において臣下の中で第一級の人物だったという。ストラトニスの様々な意味での敵、バルジーンは伯母または母から名前を継いだのであろう。『地中海世界史』ではペルガモン王国中興の祖、エウメネスの息子とされ、この物語の設定では兄弟にあたるペルガモン王国の現国王、アッタロス（アッタール）の姪としてのプライドはもとより、エウメネスの娘である自負心はストラトニスに劣らないどころか、非常に強いものがあった。<sup>(3)</sup> 第1幕第1場は主役と名指しされるストラトニスではなく、バルジーンの独白から始まるのだが、その前に登場人物を簡単に紹介しておこう。表示は登場順に拠るのだろう、キノー全集の順位のままだとある。

バルジーン＝ユメヌスの娘、ペルガモン王、アッタールの姪

セフィーズ＝バルジーンの聞き役

セレウキウス＝シリア王

ポリカルト＝セレウキウスの聞き役

アンティオキウス＝セレウキウスの息子

ティマント＝アンティオキウスの寵臣

フィリップ＝ストラトニスの叔父

ストラトニス＝マケドニア王デメトリウスの娘

ゼノーヌ＝ストラトニスの侍女

ザバズ＝セレウキウスの廷臣

隨身たち

場面はアンティオキア（の宮廷）で展開する。作者はプルタルコスとポンペイウス・トログスの記述を巧みに組み合わせてペルガモン国王に重みを与えているものの、実際に舞台に登場することはない。しかし、隆盛を極めるペルガモン王国という後ろ盾はバルジーンにとってはやはり野心と自尊心の根拠になっている。干戈を交え、血を流す戦争ではなく、政略結婚によって領土を拡張しようとする王女の武器は絶世と謳われる伝説の母譲りの美貌だった。彼女が呼び掛ける相手は、地位においては王に劣る王子への恋心ではなく、「崇高なる野心」に他ならない。

Orgueilleux mouvement des âmes généreuses,  
 Qui jamais sans régner ne peuvent être heureuses ;  
 Passion des grands cœurs, dont les soins glorieux  
 Ne sauroient rien souffrir qui soit au-dessus d'eux ;

Superbe ambition dont l'ardeur sans seconde  
Ne se laisse borner que des bornes de monde !  
Tu me flattois d'un rang que l'on me vient ravir ;  
Un autre va régner & nous allons servir ;  
Et Stratonice enfin, en Syrie arrivée,  
Doit ce soir être au trône, à mes yeux, élevée.(1-1.p.161)

登場人物表での順位といい、世界を視野に入れたスケールの大きい表現といい、主役と見紛う堂々たる登場の仕方だ。理知によってアレクサンドロスの縁戚に連なった父、偉大なエウメネスの血筋と美しさでシリアを獲ってみせると宣言するバルシネ=バルジーンはすでに宮廷を戦場として戦う覚悟ができています。これから始まる物語は彼女にとって、ともにマケドニアを作ったアレクサンドロスの部下たち、エウメネスとデメトリウスの代理戦争であり、セレウコスに同盟相手を選ばせる政治的な駆け引きの場でもある。結婚による権力の奪取は娘のみに課せられた天命だった。

Le ciel, de qui nous vient notre inclination,  
Avec l'âme en mon sein versa l'ambition ;  
Et cette ardeur aveugle, à mon âme attachée,  
Par mes propres efforts n'en peut être arrachée.  
En vain de ce torrent je me veux détourner ;  
Si je ne le veux suivre, il saura m'entraîner :  
J'en veux toujours au sceptre, &n'ai pas puissance  
D'en perdre le desir, quand j'en perds l'espérance.  
Mais s'il te faut souffrir, au moins, cruelle ardeur ! (*ibid.* p.162.)

バルジーンを動かす「野心」は恋愛感情に匹敵する、相当の努力や修養なくしては御しがたい17世紀的な情念のひとつだが、それはまた彼女が生きるための糧、存在意義でさえある。親の意向を受けて嫁ぐ駒と化した王女の悲劇をつきなみと思わせる設定で、むしろ野心を失ったバルジーンは魂のないただの人形だろう。この熱量の大きさと自信に満ち溢れた態度は劇中何度も現れる知将のイメージの土台になっていく。彼女の野心を阻み、葛藤を生むはずの愛は目的の完遂に不可欠な要素である。愛の神への祈りに可憐な乙女に相応しいとされる迷いはみじんもない。不実な夫に復讐を誓うメデアの呪詛を思わせると言えば、少し違う。受け身の怒りではなく、自ら行動する意志が語る言葉に涙はいらない。

Et puisque ton pouvoir est trop foible en ce jour,  
Permetts-moi d'empruner les forces d'Amour.

Nous pourrons triompher encore avec ses armes ;  
Pour tout le sang royal mon visage a des charmes,  
Et je vois sous mes loix également soumis  
Et Roi de Syrie & le Prince son fils. (*ibid.*)

王子を受け入れてきたのは、結婚を機に彼が新国王になり、自分が王妃の地位に就けると思ったからだ。だが、セレウキウスはアンティオキウスに譲位するどころか、ストラトニスを迎えて、その子供に王位を継がせるつもりだ。デメトリユスの孫が次の国王である。未来永劫同盟は盤石となり、互いの領土は友好的、安定的に保たれる。しかしそれではユメヌの立場がない。廃嫡が目に見えているアンティオキウスも同様だろう。ここでアンティオキウスと協力して穏便にセレウキウスを退位させるのならば、バルジューヌは「いと賢き王女」の一人になるのだが、彼女の策略は非常に迅速かつ大胆だ。

Si je veux m'abaisser jusqu'à feindre que j'aime,  
Stratonice n'a pas encore le diadème,  
Et Séleucus pour moi pourra tout aujourd'hui,  
Pour peu que mes regards s'adouchissent pour lui.  
Le Sort devoit un sceptre au sang du grand Eumènes,  
Dont toute la chaleur a passé dans mes veines ;  
Mais, malgré le refus du Sort injurieux,  
Je n'ai, pour l'obtenir, besoin que mes yeux. (*ibid.*)

通常であれば、権力から見放されたアンティオキウスに用はない。さっさと乗り換えれば済む。バルジューヌの作戦は息子の恋人という一見不利な条件を逆に利用し、さらに、老境のセレウキウスの劣等感を刺激して、容易に緩みそうな緊張を高めようというのである。一国の王といえども手が届かない存在として自分を作り上げることが、政治的な事情で仕方なく結婚する相手との比較で優位に立つ最初のポイントだ。戦場を離れ、宮廷で最高の地位に上り詰めたセレウキウスの不可能への挑戦はバルジューヌに集約されるだろう。実際、セレウキウスはバルジューヌが自分に好意を抱いてくれるのなら、潔く諦めるという趣旨の発言をする。幼稚な、いかにもバカバカしいものねだりと軽く侮れないのが当代の恋愛劇である。片思いの連鎖、すれ違い、三角関係と並ぶ定石の一つで、こうしたいわば不可能な関係はしばしば身分違いの恋として現れる。相手の身分が釣り合わない場合の解決策は簡単ではないが、なんとか見つけられる。しかし、息子の恋人を取り上げたところで、彼女は決して自分を愛してはいない。これら二重の難題に加え、同盟を反故にするという政治的な問題が出来る。従来、愛と政治の葛藤は特別に権力を与えられた女性主人公（王女、女王）と若き王子たちに割り当てられてきた。キノーは野心によって行動する女性とともに老境の身で恋に悩

む国王を登場させ、若いふたりの悲恋を大団円へと導く巧妙な手を考え出した。次項では、バルジーヌに操られ、国王、父親、恋する男の3役を演じて自らの本来の位置を定めようと奮闘するセレウキュスに照明を当てよう。

## 2. 国王と父親、または恋人

トマ・コルネイユの作品にも、ヴァレリウス・マクシムスの『著名言行録』で重要な役割を果たす名医が登場しない。<sup>(4)</sup> 古代の医師、エラシストラトゥスはアンティオクス王子の病の原因を突き止めると、セレウコス国王を誘導して婚約者＝ストラトニケを息子に譲らせ、権力の分割、共有を実現する。卓越した洞察力を備えた医師の手腕と父親の深い愛情、あるいは17世紀的にはジェネロジテがこの物語の主要なテーマであった。トマとキノーは医師による巧妙な問答を捨て、性格は正反対だが、二人の魅力的な若い女性登場人物、アルシノエとバルジーヌの愛と野望を加えて、セレウキュスの決定を変えさせることにした。トマがキノーの登場人物の名前をアルシノエの聞き役、バルジーヌに与えたのは、偶然、皮肉、悪意のいずれでもなく、新しく、絶妙な解決策を考案した人に対する当然の感謝の表れであったろう。トマのバルジーヌとアルシノエに政治的な野望はなく、アルシノエの名前の元の持ち主、古代史の中のアシノエ2世に与えられた役割はキノーのバルジーヌに近い。トマのアシノエは古代の名医に劣らぬ並外れた機転と知性でセレウキュスを窮地に追い詰め、アンティオキュスをストラトニスと結びつけ、自身は身分違いと思われる恋人を得る。分別を取り戻したセレウキュスは好意を抱きつつも、年齢の差に恥を感じていたストラトニスを息子に与え、同時に別の国を統治すべく、権力を分け持たせる。王のアシノエへの感情は親族に対するものだった。

一方、キノーのセレウキュスはストラトニスに好意を抱いておらず、当夜に迫った結婚は政治的な決着以外の何物でもない。それとは対照的に、バルジーヌへの愛情は執着に似て、複雑なものがある。恩義と尊敬を盾に、年長者の恋愛感情をかわずバルジーヌとの攻防はマリヴォーやモリエールなど、後の喜劇の場面を思い起こさせる。

Barsine

Aussi je reconnais

Que le respect n'est pas tout ce que je vous dois,

Je sais encor, Seigneur, quelle reconnaissance

Mon cœur, depuis trois ans, doit à votre assistance ;

Quand on m'ôta mon père, en le privant du jour,

Votre bonté m'offrit asyle en votre cour.

Séreucus

Je fis bien plus pour vous : dès que mes yeux vous  
virent,

Je vous donnai mon cœur, mes soupirs vous  
prirent ;

Et vous deviez, pour suivre en effet mes desirs,

Me rendre cœur pour cœur & soupires pour soupires. (1-3. p.167.)

これもすべて策略に過ぎないと知る観客にとって、セレウキュスは威厳に満ちた国王ではなく、息子に釣り合う小娘や熟練した後妻業の女に手玉に取られる愚かな老人に映る。滑稽であろうが哀れであろうが、シリア王の権威は既に失墜している。バルジーヌの魔力が彼を若き日の姿に引き戻したのだろうか。それとも役者の年齢に合わせ、未だ壮年の設定を示すものなのか。論理の歩みは躓くそぶりを見せず、しっかりしている。

Barsine

Après ce grand honneur, mon cœur eût fait un crime

De ne vous pas donner sa plus parfaite estime.

Séreucus

La plus parfaite estime a beau paroître au jour,

Elle tient lieu d'outrage à qui veut de l'amour. (*ibid.*)

だが、セレウキュスはバルジーヌにもストラトニスにも嫌われていることを知っている。一方は年が違いすぎるし、そもそも息子の婚約者である。他方は政治的な契約に愛情は無関係だから致し方ない。いまさら愛が聞いて呆れるが、セレウキュスにとっての愛は入手困難な未踏の地と同様、他の物はすべて持っていて、それだけが足りない、という究極の対象である。

Policrate

Soit qu'elle soit ingrate, ou soit qu'elle vous aime ;

Son cœur est réservé pour un autre vous-même ;

Et du moins, le perdant, il vous doit être doux

Qu'il soit à votre fils, s'il ne peut être à vous. (1-4. p.170.)

聞き役のポリクラートの妥協策はセレウキュスの愛の正体を明確にする。生ぬるい折衷案は無用だ。息子に対する愛情とバルジーヌに対する愛情は本質的に違うものなのだ。後に仮想の恋敵、アンティオキュスが実はバルジーヌを愛していず、義母となる予定のストラトニスを憎んでいることを知っ

た時の反応は微妙だ。最愛の息子の意見を尊重すれば、遠慮なくバルジーンを娶り、ストラトニス  
を退けられる。もっとも、女性二人の意向はまた別の問題になる。しかし、当初の親子の対話は非  
常に違和感がある。セレウキウスはアンティオキウスが父への遠慮からバルジーンを諦めようと  
していると思ひ込み、継母になるストラトニスに遅れてきた反抗期のような捻くれた態度をとって  
いると都合よく解釈する。床に伏したまま謎の病の苦しむアンティオキウスではないが、父親が息子  
の真意を理解しない点では甲乙つけがたい状況である。事情を知らぬ周囲の人々には彼ら親子、特  
に息子の台詞は支離滅裂だ。

Antiochus

Quand vous pourriez changer, je fais ce que je doi  
Aux desirs de mon père, aux ordres de mon Roi ; (1-5. p.171.)

(...)

Il faut voir pour aimer, & d'où le mal procède,  
C'est rarement, Seigneur, que provient le remède.  
Vous croyez n'aimer plus, je n'en veux pas douter ;  
Mais qui croit n'aimer plus, peut souvent se flatter,  
Et l'amour est un mal difficile à connoître,  
Dont on n'est pas guéri toujours quand on croit l'être.

Séleucus

Dussé-je encore aimer Barsine malgré moi,  
Malgré tout mon amour, vous recevrez sa foi ;  
Et dût votre bonheur rendre ma mort certaine,  
La fin du jour fera la fin de votre peine.

Antiochus

Ah ! plutôt qu'à ce prix j'accepte un tel bonheur ;  
Je renonce à Barsine, épousez-la, Seigneur. (*ibid.* p.172.)

この奇妙なゲームの中で、アンティオキウスはセレウキウスがバルジーンを愛していることを知っ  
ている点で優位に立つ。また、国王がストラトニスを愛していないと知っている点でも有利だ。さ  
らに自分がストラトニスを愛していることを国王に知られていない点を加えれば、かなり優勢であ  
る。では、不利な点はどこか。何の感情もないバルジーンを愛していると思われ、実は愛されてい  
るストラトニスに憎まれていると誤解している点だろう。現時点でもっとも失点が多いのがセレウ  
キウスであり、ゲーム全体をコントロールしていると言えるのが誰も愛していないバルジーンであ  
る。愛を競い合う者たちの外側に立って、冷静にポジションを取らなければ、権力の奪取はかなわ  
ない。愛はセレウキウスにとっては最終目的だが、バルジーンにとっては自らの野望を成就するた

めに必要な手段のひとつだ。しかし、形勢は終盤に向けて徐々に傾く。バルジーンの愛が手段であることを知ったセレウキユスは彼女を見放すと、真の愛を知り、愛とともに生きようとする息子に権力を与える。愛によって権力を得るというバルジーンの考え方自体は正しかったことになる。第3幕第3場（200～205頁）では、「心に秘めた人がいる」のでアンティオキユスとは結婚したくないとまで言い、ほかならぬセレウキユスこそが愛する人だと涙ながらに訴える。遂には跪いて見せる芝居まで演じた。最も有利と思われたバルジーンが最終場であっさり敗北を認めるのはゲームをコントロールしているつもりで結局部外者になってしまったことに気付いたからだろう。

Seigneur, pour dire tout, je suis fille de Roi :

Il me seroit honteux de vivre ici, sujette ;

Si vous quittez le sceptre, agréez ma retraite.

Mon oncle règne encore à Pergame aujourd'hui,

Et je vais maintenant retourner près de lui. (5-4. pp.237-238.)

そして様々な愛と義務に引き裂かれ、最も不利な立場にあったセレウキユスが各プレイヤーの捧げる愛の真偽を判定する人物となる。愛する女性、息子、婚約者は複雑な心情を内包し、なかなか真実を打ち明けない。そのような状況の中で、情念に操られ、父として、国王として、また恋する男として失格寸前の姿で後継者を指名するところまで漕ぎつけられたのはなぜか。もちろん、実際に権力を保持していたのは最初からセレウキユスただ一人だった。どんなにみっともない姿で登場しようが、肩書は国王に違いなかった。しかし、それのみでは観客を納得させられない。作者は、善悪はともかく、偽りばかりの宮廷にあって、誰に対しても真摯に対応し、終始一貫して真実を述べ、自らの弱さを認めて行動したセレウキユスを喜劇に登場する滑稽な老人として描かなかった。場面ごとに右往左往し、馬鹿正直と判断され、政治的な能力を疑われる。だが、このあまりに愚直な王は、平時においては、愛すべき君主のイメージにふさわしいものだ。

Non, vous vivez, mon fils, & vous vivez pour elle ;

Je prétends couronner une flâme si belle ;

Et puisqu'il faut régner pour être son époux,

Amon sceptre ne m'est pas si précieux que vous. (5-4. p.237.)

Allez, ingrate, allez, je perds enfin ma flâme ;

Rien ne vous retient plus, vous sortez de mon âme :

Je dédaigne aisément qui m'ôte dédaigner,

Et ne veux point d'un cœur qui n'aime qu'à régner. (5-4. p.238.)

悲劇においては定番の、全能の暴君に苦しめられる若い恋人たちの設定はこの愛すべき君主が続べ

る悲喜劇に馴染まない。か弱き主人公たちは互いの真意を誤解し、野心家の策略に翻弄されてようやく結ばれる。どうも眞面目に見ても受動的な態度に終始する彼らの物語は当代の観客たちに歓迎された。作者は、自ら道を切り開くというよりは、防戦一方に見える彼らを最終的な勝者とした。それは政治的な野心に対する個人的な愛の勝利であった。

### 3. ストラトニスとアンティオキウス

バルジーンと同じく、ストラトニスは一国の王、デメトリウス（デメトリウス）の娘である。彼女の結婚の目的は同盟関係をより強固にすることだ。バルジーンの父親が既に亡くなっているのに対し、ストラトニスの父親はまだ存命で、着実に約束＝契約が履行されるか見守るため、母の兄弟のフィリップが付き添ってきている。当初はストラトニスにとっても愛は契約の履行に無関係な、仮に存在するならば邪魔な情念である。野心こそが高貴な魂にふさわしい、と言う叔父はバルジーンと意見を一致させる。同じような境遇で同じような教育を受けた同年代の女性に求められる、当然の姿勢だろう。「悪女」などと呼ぶのは失礼も甚だしい、時代錯誤的な態度である。

Philippe

Vous m'en dites beaucoup, mais j'en vois encor plus ;

Vous trouvez peu d'appas, sans doute, en Séleucus,

Et ce trouble secret dont vous êtes gênée,

A plutôt pour objet l'époux que l'hyménée :

Mais ce trouble sur vous eût-il plus de pouvoir,

Il faut que Séleucus vous épouse ce soir ;

(...)

Songez qu'il faut régner, & que l'ambition

Doit être des grands cœurs l'unique passion ; (2-1. pp.179-180.)

その場で反論しないストラトニスの答えは叔父が去った後でようやく吐き出される。呼びかけられるのは前場で「閣下」「あなた」とされた叔父に対するものなのか、「おまえ」への激越な怒りに満ちる。

Que ne fais-tu la peine où tu me vas réduire,

Cruel, qui veux me voir maîtresse d'un empire !

Que ne fuis-tu mes vœux, & pour toute faveur,

Que ne me laisses-tu maîtresse de mon cœur !

Vois, Zénone, à quel prix est ma haute naissance ;

Elle ne peut laisser mon cœur en ma puissance ;

Et pour avoir le droit de me faire obéir,  
Je perds la liberté d'aimer & de haïr. (2-2. p.180.)

この「おまえ」は文脈から見ると、呼びかけからやや遠いが、中ほどの「高貴な生まれ」、あるいは自身の中にいるもう一人のストラトニスと見ることができる。恋する相手に比べて身分が低いと悩む臣下や親族の王子たちとは対照的な不自由さは権力の中心に近い者だけが味わう孤独と対になっている。彼女には誰かに告げるべき本心を持つことが許されず、未だ、そして恐らくは将来にわたって自分では使えない権力に従って生きなければならない。バルジーヌが積極的に担い、天命とした任務がストラトニスには受け入れ難い宿命であった。実際、彼女は宿命に抗して憎んだり、愛したりする。冷たい態度をとる婚約者の息子を憎み、彼から憎まれていることを悲しみ、自らの悲しみの理由を知り、愛されたいと思いながら、彼を愛する。いまこの感情を捨てる力はなく、ましてこれを秘したまま王妃の座に就けるほど強靱ではない。真実の愛を選んだ結果、権力が付与されるという仕掛けはあまりに高度だ。当事者であるセレウキウスさえ解法を知らないゲームの展開は錯綜し、タイトルロールのストラトニスを極限まで追い詰める。

Stratonice

Hé bien ! juge à ton gré de mon désordre extrême ;  
Crois que je crains d'aimer, mais ne crois pas que  
j'aime.

Zénone

Mais vous-même croyez qu'il est à présumer  
Que l'on aime déjà, dès que l'on craint d'aimer.

Stratonice

Le Prince aime Barsine & je n'y puis prétendre ;  
Il épouse ce soir. Mais que vient-on m'apprendre ? (2-2. p.182.)

そしていよいよ不倶戴天の敵、バルジーヌとの直接対決の幕が切って落とされる。バルジーヌは本心を打ち明けるふりをしながら、ストラトニスの真意を探る。ストラトニスの祖父、アンティゴヌ＝アンティゴノスがバルジーヌの父を死なせ、一族を破滅させたことは覚えている。しかし、ストラトニスはバルジーヌがその娘になる人と結婚するという。第2幕第4場、183頁のセリフでは、私はその人の娘になるはずの方を夫とする、である。ならば、父の仇の血筋に対する憎しみと同じく、義母の身分に対する尊敬は捧げるつもりだ。バルジーヌの激しく、直截な、しかし論理的な物言いはかえって慇懃無礼に聞こえ、ストラトニスの怒りに火を点ける。彼女の態度は、私もデメトリウスの娘だ、と言わんばかりのものだったが、セレウキウスを擁護する言葉はむなしく、愛のない関係を浮き彫りにする。

Stratonice

Le Roi, malgré son âge, est toujours un beau choix ;  
Un peu de cheveux gris ne sied point mal aux Rois ;  
Et quand on peut atteindre à des grandeurs solides,  
Un diadème au front efface bien des riches.

Barsine

Quand l'ambition seule occupe tout un cœur,  
Je crois que hors du trône il n'est point de douceur ;  
Mais pour croire à ce point la grandeur précieuse,  
Le ciel ne m'a pas fait assez ambitieuse.

Stratonice

Quand l'amour touche une âme, aussi je croirois bien  
Que, hors de ce qu'on aime, on n'estime plus rien ;  
Mais pour aimer le Prince & ne m'en pas défendre,  
Le ciel m'a fait un cœur qui n'est pas assez tendre. (2-4. p.185.)

売り言葉に買い言葉を引き出したところで、バルジーヌに軍配が上がる。

Barsine

Ainsi, grâce au destin, nos cœurs feront tous deux  
Par des biens différens également heureux : (*ibid.*)

バルジーヌはストラトニスが誰を愛しているのかを自覚させ、セレウキウスとの間に割って入る隙が十分にあることを確信する。バルジーヌはセレウキウスが自分を愛しており、ストラトニスとは互いに義務しかないと知った。万が一、ストラトニスとセレウキウスが愛していたら話は違ってくるから、やはりここでの確認は必要な手続きだった。しかも相手に悟られずに一歩ではない、二歩、三歩とリードしたことになる。一方のストラトニスは二人の話を聞いていたゼノーヌに易々とアンティオキウスへの愛を見破られ、バルジーヌとアンティオキウスが相思相愛と思い込んで、嫉妬に煩悶する。非常に不利な状況に陥っていると言わざるを得ない。味方のはずの聞き役、ゼノーヌはまるで敵のようだ。

Zénone

Avois-je tort aussi, lorsque j'ai cru, Madame,  
Que le Prince en secret avoit touché votre âme ?  
Sauriez-vous à regret qu'elle y voit des appas,

Et qu'elle l'aime enfin, si vous ne l'aimiez pas ?  
Vous connoissez ma foi, ne cherchez plus d'adresse ;  
Vous l'aimez, avouez-le.  
Stratonice

Ah, Dieux ! que tu me presse !  
Je te laisse tout croire & veux tout endurer ;  
Mais si je l'aime, au moins laisse-moi l'ignorer.  
Zénone  
Il est bien mal-aisé d'ignorer que l'on aime ;  
L'amour se fait toujours assez sentir lui-même ; (2-5. p.186.)

ストラトニスは、一旦は負けを認めつつ、意外な告白を行う。

Que faut-il davantage ? avoir les yeux baissés  
Et n'ôser dire rien, n'est-ce pas dire assez ? (p.187.)

L'amour m'est inconnu, je n'aimai de ma vie ; (*ibid.*)

事ここに至って、本来ならばペアを組んで戦わなければならないアンティオキユスの頼りなさは論外だ。他作品では主人公になりえたかもしれないが、本作では王子の「病気」は観客の涙を誘うほど重篤ではなく、父への忖度と宮廷内の事情はもとより、政治に疎い見識を欠いた態度、ストラトニスに対する子供じみた言葉など、全体を通してあまり良いところがない。ストラトニスが未だに知らないという恋愛の対象としての説得力が決定的に不足している。デメトリユスと後見役の叔父の言いつけに背き、政治上の契約を無効にしてまで得たい人物とは見えない。いったい彼のどこにそんな魅力があるのか、不思議だ。一步譲って、徹底的に彼女に憎まれるためには無様すぎる。頭の良いバルジーンが見切りをつけるのは当然だろう。彼がままならぬ恋の病のせいでこのような状況に陥っているのなら、仕方がない。だからセレウキユス、バルジーン、ストラトニスの3人に追い詰められて、彼ができたことと言えば、聞き役に泣き言を繰り返し、何度かほのめかしていた自殺を遂げようと、セレウキユスとバルジーンの前に剣を持って現れることだった。みっともなく醜態を演じた結果がこれだ。無能な王子には死ぬ以外、解決策が見当たらない。

Antiochus, *fuyant ceux qui le suivent, & se volant tuer.*  
C'est trop souffrir, mourrons.  
Séleucus, *lui ôtant son épée.*

Respecte au moins ton père.

Qui mourra de ta mort.

Antiochus

Seigneur, qu'allez-vous faire ?

Séleucus

Conserver de mon sang la plus belle moitié. (5-3. p.230.)

そうなのだ。この作品のアンティオキウスには戦場において国のために我が身を犠牲にする勇敢な姿は期待できない。自暴自棄になって勢いよくなだれ込んできたあげく、自刃のために振り回した剣はあっさりとセレウキウスに取り上げられてしまう。しかし、シリア国王たる父に愛され、その愛は代わりに死ぬと言わせるだけの価値がある。彼にはまた、祖国を裏切り、同盟を反故にしても添い遂げたいとストラトニスに思わせる真摯で健気な心がある。王子の無様さ、懊悩は激しい戦いの証拠だった。結局、セレウキウスが「愛は美しい罪であり、その甘い嘆きは偉大な心の持ち主にふさわしからぬ弱さとは言えない」（同、231頁）と慰めるような人物であった。ゲームの最終結果を改めて見れば、アンティオキウスは父とストラトニスを愛し、二人に愛された。セレウキウスは息子を愛し、愛され、ストラトニスはアンティオキウスを愛し、愛されている。誰も愛さなかったバルジーヌはセレウキウスの愛を失う。実は弱者と見えた王子が最も多くの得点を挙げていたわけだ。<sup>(5)</sup> 観客が喝采を送ったアンティオキウスの勝利は愛と共に歩む統治への称賛であり、当代における最大限のフィクションであったと言えよう。

#### おわりに

バルジーヌが悪女だと評される理由は、政治がもっぱら男性のものだった時代に、彼女が女性だから、というのが半分、もう半分は野心が愛の上に置かれているからだろうか。筆者も当初はそう書いた。バルジーヌはかわいらしい17世紀の恋する女性ではなく、天下国家のために奉仕する政治家ただけなのだが。そのうえ、彼女の野心と策謀なくしてはキノーの悲喜劇は成立せず、他の3人はあるべき自分のポジションに就くことができなかった。セレウキウスを尊敬される国王、父に戻し、ストラトニスとアンティオキウスの本心をつかみ出して、結び付けたのはバルジーヌだった。去り際の潔さはエウメネスの娘、ペルガモン王の姪としての矜持を見せつける。背中で聞いたはずのセレウキウスの罵倒が、政治や外交を生業とする観客には負け犬の遠吠えにすら聞こえただろう。権力を望まぬ勝利者アンティオキウス、迷走する為政者セレウキウス、義務と恋の間で揺れ動くストラトニスを凌いであまりある彼女こそがこの物語のもう一人の主人公であった。17世紀の現実の世界では、野心に対する愛の勝利など、所詮はフィクションである。だが、これは非常に良くできたフィクションだ。この世は生きるに値すると再び思わせてくれる物語が野心家のバルジーヌの活躍で展開されるのは皮肉ではある。

使用テキスト

*STRATONICE, TRAGI-COMÉDIE DE QUINAULT*; Représentée en 1657.

THÉÂTRE DE QUINAULT CONTENANT SES TRAGÉDIES, COMÉDIES ET OPÉRA. Nouvelle édition augmentée de sa vie, d'une dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra, Chez La Veuve Duchesne, Libraire. Paris. 1778.

Slatkine Reprints. Genève. 1970. vol.II. p.163-182.

注

- (1) キノーの経歴、作品については、中央大学人文研究所編、『フランス 17 世紀の劇作家たち』、中央大学出版部、2011 年刊、橋本能担当、第 10 章参照。
- (2) 拙論、「トマ・コルネイユが描くローマ史、V II」参照。中大仏文研究、第 52 号、2020 年、同、「フィリップ・キノーが描く古代史 II」、第 54 号、2022 年、中央大学仏文研究会。
- (3) プルタルコス著、河野与一訳、『プルターク英雄伝』、岩波文庫、第 8 巻、エウメネース、昭和 46 年、岩波書店刊。ポンペイウス・トログス著、合阪學訳、『地中海世界史』、第 36 巻ほか、2004 年、京都大学学術出版会刊。
- (4) ウァレリウス・マクシムス著、『著名言行録』の翻訳は未見。
- (5) ちなみにゲームのスコアはアンティオキユスが  $2 + 2 = 4$  点、セレウキユスとストラトニスが各、 $1 + 1 = 2$  点、バルジーヌは誰も愛さず、愛されもせず、0 点。

# La Notion de Surprise dans le Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle

Riho TAKAYASU

## La condition de la bonne poésie

Lorsque *Le Cid* de Corneille fut joué en 1637 et qu'il devint la cible d'une querelle, Philippe Quinault était un enfant de moins de 2 ans. Cette querelle fut un événement historique qui donna l'occasion d'accélérer la formation du théâtre classique. Elle sembla s'inscrire dans une politique culturelle publique, parce que ce fut l'Académie Française qui l'arbitra. L'Académie Française avait été fondée par le cardinal de Richelieu dans le but de travailler à « donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences » (article XXIV). À travers cette querelle, ce fut l'État qui, par sa puissance, détermina les critères et les conditions d'une bonne pièce.

L'enjeu principal se situait dans la définition des règles de théâtre. Depuis la Renaissance, la théorie d'Aristote avait été étudiée en Italie puis en France. Les personnes intéressées par le sujet, qui s'engagent à l'activité culturelle, intellectuelle et artistique, avaient voulu longtemps mieux interpréter la *Poétique* d'Aristote, l'une des origines principales de la théorie littéraire et théâtrale. En effet, la plupart des critiques du *Cid* étaient liées et même soumises à la compréhension de la théorie d'Aristote. Jean Chapelain, en particulier, qui était intervenu dans la querelle en tant que représentant de l'Académie, conclut ses *Sentimens* en reprenant le non-respect des propositions aristotéliennes concernant la composition des tragédies, tout en reconnaissant le talent de Corneille pour la poésie et pour représenter, avec force et charme, la vérité des passions :

Enfin nous concluons qu'encore que le Sujet du Cid ne soit pas bon, qu'il peche dans son Desnouëment, qu'il soit chargé d'Episodes inutiles, que la bien-seance y manque en beaucoup de lieux, aussi bien que la bonne disposition du theatre, & qu'il y ait beaucoup de vers bas, & de façons de parler impures ; Neantmoins la naïveté & la vehemence de ses passions, la force & la delicatesse de plusieurs de ses pensées, & cét agrément inexplicable qui se mesle dans tous ses defaux, luy ont acquis un rang considerable entre les Poëmes François de ce genre qui ont le plus donné de satisfaction. <sup>(1)</sup>

Parmi les règles non respectées par *Le Cid*, Chapelain cite la bienséance. D'après l'Académie, « pour rendre une action vray-semblable », il existe plusieurs règles à respecter : « garder la bien-seance du temps, du lieu, des conditions, des aages, des mœurs & des passions », et que « chacun agisse conformément aux mœurs qui luy ont esté attribuées <sup>(2)</sup> ». Chapelain explique ensuite la raison de l'importance des règles :

Ce qui fait desirer une si exacte observation de ces loix est qu'il n'y a point d'autre voye pour produire le Merveilleux, qui ravit l'ame d'estonnement & de plaisir, & qui est le parfait moyen dont la bonne Poësie se sert pour estre utile. <sup>(3)</sup>

Il soutient ainsi la « vraisemblance » et de multiples règles en tant que conditions nécessaires du « merveilleux »,

considéré comme l'élément le plus important de la poésie. Cela semble paradoxal puisque le merveilleux, effet rare et surprenant, doit être tiré d'une chose tout à fait vraisemblable ; et aussi, parce que cette surprise, qui doit être imprévue et inattendue, naît dans la cadre des règles, fixées strictement à l'avance. Néanmoins cette idée de la « bonne Poésie » était considérée comme étant en accord avec celle d'Aristote, et l'importance du « merveilleux » a été respectée tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle.

### Le *thaumaston* chez Aristote

Évidemment, dans la *Poétique*, on ne trouve pas le terme correspondant exactement au « merveilleux » de Chapelain (ce « qui ravit l'âme d'étonnement & de plaisir »), mais, d'après Pierre Pasquier, Aristote emploie un concept assez proche, le *thaumaston* <sup>(4)</sup>. Consultant le dictionnaire de grec ancien de Bailly <sup>(5)</sup>, nous constatons que cet adjectif signifie premièrement « étonnant » ; puis, en accord avec la définition de Chapelain qui a introduit ce terme en français, « merveilleux » ; et enfin « extraordinaire ». Il peut être entendu positivement comme « admirable » et « excellent », mais aussi avoir les sens plutôt négatifs d'« étrange » et de « risible ».

Nous voyons que le mot grec est polysémique. Pasquier reconnaît que ce terme, dont la richesse n'est pas rendue par le substantif français, signifie en même temps la surprise et l'admiration ; toutefois, il constate que « le terme *thaumaston* semble employé, dans la *Poétique*, uniquement dans le sens de surprenant » et que, dans ce sens, un autre terme, *ekplektikon* <sup>(6)</sup> (Pasquier ajoute la traduction « le frappant »), est souvent employé comme synonyme <sup>(7)</sup>. De fait, Aristote ne distingue pas rigoureusement la nature et le niveau de la surprise provoquée par le *thaumaston*, et emploie ce terme simplement pour nommer l'effet. Ainsi, le *thaumaston* d'Aristote, qu'on considère comme l'origine du « merveilleux » de Chapelain, signifie dans la *Poétique*, plus fondamentalement, l'effet de surprise.

Selon la *Poétique*, produire des effets de surprise est un moyen essentiel pour atteindre le but du poème tragique, et pour cela il faut que le déroulement soit inattendu, mais pas du tout invraisemblable ; au contraire, il vaut mieux que les faits se produisent nécessairement en relation les uns avec les autres. Voici la partie où Aristote l'explique avec un exemple concret, dans la traduction française d'André Dacier, publiée en 1692 :

La Tragedie n'est pas seulement l'imitation d'une action entiere ; mais encore d'une action qui excite la terreur & la compassion. Or ces deux passions viennent de la surprise, quand les choses naissent les unes des autres contre nôtre attente. Car le merveilleux se trouve bien plus dans celles là, que dans celles qui arrivent sans dessein & à l'aventure, puisque même de toutes les occasions que la fortune conduit, celles qui paroissent arriver à dessein, & par une conduite particuliere, sont toujours plus surprenantes & plus merveilleses, comme ce qui arriva à Argos par la Státuë de Mitys, qui tomba sur son meurtrier, & le tua sur la place, au milieu d'une grande Fête, car il semble que cela n'arrive point du tout par accident. Il s'ensuit donc de là necessairement, que les fables, où l'on observera cette conduite, seront toujours les plus belles. <sup>(8)</sup>

Ici, le traducteur suit l'idée de Chapelain et traduit le mot *thaumaston* par « le merveilleux », et l'adjectif par deux mots « plus surprenantes & plus merveilleuses ». Dans ses remarques, il insiste sur la condition à laquelle la surprise amène le merveilleux, en expliquant en d'autres termes les idées exprimées par Aristote : « quand la surprise vient des choses qui naissent les unes des autres, elle a certainement le merveilleux ». Puis, il en explique la raison en donnant de l'importance à ce qui agit sur de l'esprit du spectateur : « car l'esprit du spectateur, frappé & remply de son objet, envisage en même temps les causes & la fin, & c'est de cette double veuë, que naît toujours le merveilleux ». Nous constatons ici que l'état d'esprit des spectateurs, qui n'était pas explicitée en détail chez Aristote, devient un objet d'intérêt concret au XVII<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, dans la théorie aristotélicienne, non seulement le vraisemblable, mais aussi la nécessité, est importante pour le travail du poète : ce dernier ne doit pas représenter de fait individuel réel mais des faits possibles en général. Et, à cet égard, les historiens et les poètes diffèrent. Scudéry, l'un des auteurs qui s'opposaient au *Cid*, critique cette œuvre du poète français en raison du manquement à la vraisemblance, en citant des idées du philosophe grec :

Aussi ces Grands Maistres anciens, qui m'ont appris ce que je montre icy à ceux qui l'ignorent, nous ont tousjours enseigné, que le Poëte, & l'Historien, ne doivent pas suivre la mesme route : & qu'il vaut mieux que le premier, traite un Sujet vraysemblable, qui ne soit pas vray, qu'un vray, qui ne soit pas vray-semblable. Je ne pensois pas qu'on puisse choquer une Maxime, que ces grands hommes ont établie, & qui satisfait si bien le jugement. C'est pourquoy, j'adjouste apres l'avoir fondée, en l'esprit de ceux qui la lisent, qu'il est vray que Chimene espousa le Cid, mais qu'il n'est point vray-semblable, qu'une fille d'honneur, espouse le meurtrier de son Père. <sup>(9)</sup>

Pour réfuter cette critique, Corneille insiste sur le fait qu'il comprend mieux l'espagnol que Scudéry, et il précise la légitimité de sa dramaturgie en fondant le vraisemblable sur les vœux des spectateurs : le mariage de Chimène est un fait historique, mais c'est aussi un fait tout à fait vraisemblable parce qu'il est conforme à ce que tout le monde souhaite. Et c'est pour cela que tous les spectateurs croient au dénouement et le trouvent d'autant plus beau qu'il unit les amants contre toute attente, puisqu'on pensait logiquement que ces derniers devaient être séparés après la mort du père de l'héroïne ; ainsi ce dénouement provoque un effet de surprise chez les spectateurs, tout en leur paraissant avoir vraisemblance et nécessité. Quand il publie à nouveau *Le Cid* comme une tragédie en 1648, Corneille cite, directement en espagnol, la *Historia de España* de Mariana, et ajoute l'argument suivant.

Voilà ce qu'a prêté l'histoire à Don Guilhem de Castro, qui a mis ce fameux événement sur le théâtre avant moi. Ceux qui entendent l'espagnol y remarqueront deux circonstances : l'une, que Chimène ne pouvant s'empêcher de reconnaître & d'aimer les belles qualités qu'elle voyait en Don Rodrigue, quoiqu'il eût tué son père (*estaba prendada de sus partes*), alla proposer elle-même au Roi cette généreuse alternative, ou qu'il le lui donnât pour mari, ou qu'il le fit punir suivant les lois : l'autre, que ce mariage se fit au gré de tout le monde (*a todos estaba a cuento*). <sup>(10)</sup>

Corneille confirme ainsi la nécessité du dénouement de sa pièce, qui provient des qualités de Rodrigue, de l'inclination de Chimène envers lui et du consentement partagé par le public pour l'union des deux jeunes gens. Nous remarquons surtout le fait qu'il introduit dans sa défense la réaction des spectateurs. La surprise du mariage, qui choque les Académiciens français et qui est refusée par eux comme invraisemblable, était entièrement acceptée par le public espagnol qui y prenait même plaisir, comme les spectateurs français à la pièce de Corneille, ainsi qu'en témoigne le succès remarquable de l'œuvre, malgré la critique persistante de l'Académie.

Il est intéressant de remarquer en outre que, dans la *Rhétorique*, Aristote mentionne le *thaumaston* dans un autre contexte. Selon la traduction-commentaire traduction par François Cassandre, publiée en 1654, vers la même époque que les premières pièces de Quinault, le philosophe compte « Apprendre » et « Admire » comme des choses agréables en les juxtaposant : « Apprendre encore, & avoir de l'admiration pour quelque chose, d'ordinaire apporte du plaisir, puis que tout ce qu'on admire, fait naître à l'instant le désir de sçavoir ce que c'est ; de sorte qu'on peut assurer que tout ce qui se fait admirer est souhaitable. En apprenant aussi l'on a cet avantage que l'Esprit se perfectionne, & arrive à cet estat excellent où il aspire de sa nature <sup>(11)</sup> ». Ici, c'est « ce qui se fait admirer » qui correspond à *thaumaston*. En outre, les endroits où le traducteur emploie simplement le verbe « admirer » correspondent au verbe grec *thaumazein*, dont dérive *thaumaston* ; le dictionnaire de Bailly nous enseigne que *thaumazein* signifie généralement « s'étonner » et « voir avec étonnement ou admiration », quoi qu'il puisse avoir parfois des sens sublimes : « vénérer » ou « honorer ». La traduction de la *Rhétorique*, de nos jours, par exemple celle de l'édition du Livre de Poche, traduit ordinairement ce terme par « s'étonner ».

Dans l'esthétique aristotélicienne, l'étonnement est ainsi la source du plaisir des arts de la *mimèsis* (imitation) en étant associé à la connaissance :

Que s'il y a du plaisir à Apprendre, à Admire, & à faire choses semblables, comme nous avons un peu auparavant remarqué, il s'ensuivra encore,

*Que tout ce qui sera parfaitement imité sera tres-agreable,*

comme sont les ouvrages de Peinture, de Sculpture, de Poésie ; en un mot tout ce qui consiste en Imitation, quand bien même ce qui auroit été imité seroit tres-desagreable de soy : veu que le plaisir qu'on a de voir une belle imitation ne vient point precisement de ce qui a été imité, mais bien de nostre Esprit qui fait alors en lui-même cette reflexion & ce raisonnement. *Qu'en effet il n'est rien de plus ressemblant, & qu'on diroit que c'est la chose même, & non pas une simple representation,* de sorte qu'en telle rencontre il arrive qu'on apprend je ne sçai quoi qu'auparavant on ne sçavoit pas. <sup>(12)</sup>

Ainsi, l'esprit raisonne étape par étape, pour atteindre enfin un résultat, en même temps étonnant et persuasif, et l'action de découvrir quelque chose de nouveau de cette manière est agréable pour les hommes, qui sont doués de raisonnement par nature. La nécessité des effets de surprise, productrice de plaisir, ne s'arrête donc pas au cadre des tragédies, sur lesquelles la *Rhétorique* poursuit :

*Les Revers de Fortune encore, & ces evenements qui arrivent contre toute sort d'attente, tels*

*que d'ordinaire representent les Tragedies & les Theatres, doivent apporter du plaisir.*

Comme aussi,

*De s'estre veu en tres-grand danger, & si pres de perir, qu'il s'en ait fallu peu que cela ne soit arrivé,*

car tout cela est surprenant & donne de l'admiration. <sup>(13)</sup>

Le dénouement heureux, comme celui de la tragi-comédie, est ainsi admis ; mais la surprise en est un élément obligatoire, comme elle l'est dans tout le déroulement de la pièce. Concernant les revers de Fortune, une des sources de la surprise théâtrale, Aristote évoque, dans la *Poétique*, la durée de l'intrigue : « une piece pour avoir sa juste étenduë, doit occuper autant de temps qu'il en faut ou necessairement, ou vray-semblablement, pour bien amener tous les incidens, jusques à ce que le dénoïement expose le dernier bonheur, ou le dernier malheur des principaux Personnages <sup>(14)</sup> ». Ainsi, pour atteindre à la perfection de l'intrigue, qu'elle soit tragique ou réjouissante, il faut représenter successivement des incidents et des événements, et accumuler les facteurs de surprise sur la longueur.

Nous constatons donc que, selon la théorie d'Aristote, il y a deux niveaux d'effets de surprise. L'un est la surprise extraordinaire, c'est-à-dire, le fait de découvrir quelque chose hors de toute attente, et, presque simultanément, d'être convaincu par cette situation-là, en la trouvant vraisemblable ou plutôt qu'elle s'impose. Cet effet apparaît nettement dans le dénouement de la tragédie, disons donc le *thaumaston* tragique. L'autre est l'étonnement progressif et croissant, c'est-à-dire, celui qui, par la succession des découvertes accompagnées du raisonnement, atteint un résultat convaincant avec un certain côté plaisant. Cet effet de la surprise admirative, moins intense que le premier, doit apparaître constamment tout au long de l'intrigue, ou plutôt de l'art de la représentation, en général. Entre les deux, il y a la différence existant entre les découvertes et leurs étapes de développement, mais, pour tous les effets de surprise, l'important est de découvrir.

### La *meraviglia* de Marino

Pendant, concernant l'idée d'attacher de l'importance au merveilleux en tant que condition de la « bonne Poésie », il y a, outre Aristote, une influence plus directe sur Chapelain : celle de Gianbattista Marino, poète italien connu sous le nom français de Cavalier Marin. Il fut protégé par Louis XIII et écrivit l'idylle héroïque *l'Adone* (1623) dont Chapelain écrivit la préface. Comme Alain Génétiot l'indique en citant *La Murtoleide* (VI, XXXIII) de Marino, cet écrivain « s'est fait la spécialité d'une poétique visant à provoquer la stupéfaction admirative de la merveille ("*la meraviglia*") devant une œuvre conçue comme un tour de force qui a pour but de séduire, de frapper d'étonnement : "*far stupir*" <sup>(15)</sup> ». C'est au mot italien « *la meraviglia* » que les mots français « la merveille » et « le merveilleux » font référence, et c'est un élément que les Français de cette époque-là ont voulu intégrer dans la théorie théâtrale de leur pays.

D'ailleurs, le dictionnaire que l'Académie publia en 1694 <sup>(16)</sup> donne la définition de l'adjectif « merveilleux » comme « Admirable, surprenant, estonnant, qui est digne d'admiration, qui cause de l'admiration ». Cette définition montre bien que le terme français correspond à « *la meraviglia* » de Marino, non seulement dans la

forme du mot, mais aussi dans sa signification, et elle rappelle le mot *thaumaston* dans son sens originel, avec une certaine nuance qui met l'accent sur l'admiration. Le dictionnaire indique aussi qu'« On appelle subst. en Poésie, Le merveilleux, Cette partie de la fable qui cause de l'admiration », et, dans cette rubrique, une notion théorique est ajoutée comme exemple d'utilisation : « *Le merveilleux doit estre joint au vray semblable* ». Ici, on voit que la notion de « merveilleux », qui vient d'un écrivain italien du début du XVII<sup>e</sup> siècle est, dans la conception de la bonne poésie de la fin de l'époque, directement associée à la vraisemblance, et c'est ce sur quoi Aristote insiste, nous l'avons vu, à propos de l'effet de surprise dans le dénouement de la tragédie.

Suivant les idées de Chapelain, René Bray insiste sur le fait que le merveilleux est, à cette époque en France, « une partie absolument indispensable à la poésie », en le définissant comme « tout ce qui soulève l'admiration par la surprise »<sup>(17)</sup> ; Chapelain – l'un des membres très importants de l'Académie, qui participa à la compilation du *Dictionnaire* – indique déjà dans la préface de *l'Adone* que, « non seulement les interventions divines dans une épopée ou une tragédie, mais une péripétie provoquée par un valet dans une comédie, mais la richesse d'une image dans une ode, sont du merveilleux »<sup>(18)</sup> ».

Ainsi, en introduisant la poésie de Marino en France pour préparer l'élaboration de la théorie française, Chapelain attribue au concept du « merveilleux » les effets de surprise des deux dimensions distinguées par Aristote. Et, en définissant la surprise associée au merveilleux comme ce qui est digne d'admiration, il associe le merveilleux surnaturel comme « la fable » et « les interventions divines », avec le merveilleux plus fondamental, élément de tout genre de poésie : tout ce qui est inattendu, dans le style ou les images poétiques, ou encore, au théâtre en particulier, dans le déroulement de faits qui contredisent ou dépassent l'attente des spectateurs, en étant provoqués non seulement par la Providence, mais aussi par la volonté des personnages.

Par ailleurs, puisque le *Dictionnaire de l'Académie Française* indique que la « Surprise, se prend aussi, pour Estonnement, trouble », la surprise et l'étonnement sont parfois synonymes, mais la surprise est premièrement l'« Action par laquelle on surprend », et l'étonnement décrit plutôt l'état et l'effet de la surprise ainsi que le suggère la définition « Surprise causée par quelque chose d'inopiné ». Ce dictionnaire ajoute aussi que l'étonnement signifie quelquefois l'« Admiration ». Les notions relevant de la surprise sont donc variées et subtilement différentes, et nous constatons qu'il y a une certaine insistance sur le « bon » côté de la surprise, à travers la notion du merveilleux en tant que surprise admirative, surtout dans le contexte de la poésie.

### L'admiration chez Descartes

Pour approfondir notre compréhension des différences entre ces notions, il est utile de se référer à un philosophe de cette époque qui en a traité : Descartes, qui publia, en 1649, douze ans après *Le Cid*, son dernier ouvrage, *Les Passions de l'âme*. À ce moment-là, Quinault logeait et étudiait chez le professeur Mareschal à Paris, tout en gardant le contact avec Tristan, son ancien mentor<sup>(19)</sup>. La Mesnardière écrit dans sa *Poétique* que « la Scène est à bien parler le *Throne des grans mouvemens*, & que la gloire du Poète, & le succès de son Ouvrage dépendent principalement des Passions bien exprimées »<sup>(20)</sup> ». De fait, le point de vue qui consistait à

donner de l'importance à l'expression des passions était généralement partagé par tous ceux qui portaient intérêt non seulement à la philosophie mais aussi au théâtre et à la littérature. La philosophie de Descartes a eu une certaine influence sur le monde du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, et l'on considère souvent que Corneille était aussi lié à ce philosophe ; en effet, le point commun entre les deux écrivains est d'abord leur insistance sur la notion d'admiration.

Descartes place en premier l'admiration quand il dénombre les principales passions « par ordre en combien de diverses façons qui nous importent nos sens peuvent être mus par leurs objets <sup>(21)</sup> ». Il situe l'admiration juste devant l'amour et la haine, le désir, et la joie et la tristesse. Puis il explique la situation dans laquelle nous pouvons avoir de l'admiration et notre réaction :

Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés. <sup>(22)</sup>

Il indique ensuite que la raison pour laquelle l'admiration doit précéder les autres passions est que « cela peut arriver avant que nous connaissions aucunement si cet objet nous est convenable ou s'il ne l'est pas <sup>(23)</sup> ». Suivant la définition de Descartes, l'admiration est « une subite surprise de l'âme <sup>(24)</sup> ». Grâce à son effet, notre esprit maintient son intérêt sur l'objet en le considérant avec attention. Ainsi, la surprise existe avant même de décider si l'objet est bon ou mauvais, et elle se mêle à toutes sortes de passions.

Descartes est considéré comme le père de la philosophie moderne et sa théorie est Descartes comme différente de celle des aristotéliens, mais il affirme ceci à propos de sa philosophie, dans *Les Principes de la Philosophie* (1644) : « bien que j'aie ici tâché de rendre raison de toutes les choses matérielles, je ne m'y suis néanmoins servi d'aucun principe qui n'ait été reçu et approuvé par Aristote et par tous les autres philosophes qui ont jamais été au monde <sup>(25)</sup> ». Et, en effet, concernant l'admiration, on retrouve une idée aristotélienne : Descartes admet la nécessité de l'admiration en considérant cette première passion comme une motivation vers la connaissance, de la même façon qu'Aristote envisageait la surprise comme origine de l'apprentissage. Mais, en même temps, Descartes met l'accent sur le fait qu'il faut éviter l'excès de l'admiration : « encore qu'il soit bon d'être né avec quelque inclination à cette passion, parce que cela nous dispose à l'acquisition des sciences, nous devons toutefois tâcher par après de nous délivrer le plus qu'il est possible <sup>(26)</sup> ». Et il distingue clairement l'étonnement de l'admiration, le déterminant comme « un excès d'admiration qui ne peut jamais être que mauvais <sup>(27)</sup> », car cet excès empêche d'approfondir la connaissance. S'étonner était presque automatiquement lié au fait d'apprendre chez Aristote, et lié à l'agrément ; cependant, l'aspect négatif de la surprise, auquel Aristote ne faisait guère attention, devient pour Descartes un objet de réflexion, traité comme un obstacle possible à l'apprentissage. Et maintenant nous comprenons pourquoi le traducteur de la *Rhétorique*, cinq ans après la publication *des Passions de l'âme*, préférait utiliser le terme « admirer » au terme « s'étonner ».

## Les effets de l'art, de l'excès au régulé

Pour mieux comprendre la raison de la prise de conscience du risque que comporte l'excès d'admiration, il ne faut pas négliger le contexte historique : entre le début du XVII<sup>e</sup> siècle et le règne de Louis XIV, il existe une dualité entre les conceptions de l'« asianisme » et de l'« atticisme » concernant les effets de l'art, abondants ou rares. Le terme « asianisme » date du premier siècle av. J.-C., et c'est Cicéron qui l'utilisa le premier, avec une nuance péjorative, contrastant avec le terme qui indique à l'époque le style d'éloquence traditionnel, l'« atticisme ». Cicéron lui-même était critiqué par ses contemporains qui considéraient que son style était assez asiatique, mais il ne le voyait pas ainsi. Toutefois, s'il accuse l'étalage excessif de splendeur de la part des asianistes, il critique aussi l'excès de pureté chez les atticistes contemporains ; il vise au véritable atticisme, un style idéal, sain et vigoureux.

L'opposition entre le style « asiatique » et le style « attique » n'était donc pas une problématique nouvelle au XVII<sup>e</sup> siècle, mais il est évident que le débat sur ces notions est revenu en force en tant que problématique propre à la France vers 1638, année où une traduction des discours de Cicéron a paru. En fait, au début du siècle déjà, en 1608, un essai concernant l'opposition asianisme-atticisme avait été publié : *De laconismo syntagma* par Henri Dupuy. Comme l'indique Marc Fumaroli, il y avait « deux grandes familles » d'esprits incompatibles dans l'histoire littéraire :

L'une, liée au luxe, au désordre des mœurs, à l'effémination des caractères, à la demi-culture, favorise un style abondant et périodique, riche de « mots » inutiles et vains, et pauvre de « choses ». [...] L'autre famille, liée à la pureté des mœurs, à la santé, à la frugalité, à la sobriété, à la chasteté, à la virilité enfin, indissociable de la vigueur intellectuelle et de la vraie science, s'exprime tout naturellement en un style bref, à la fois efficace et irrésistible, pauvre de « mots » et riche de « choses » solides. Ces deux familles en conflit expliquent l'histoire de l'Éloquence : à l'origine était la brièveté, dont l'Athènes classique fit un art, l'atticisme qui résumait l'Éloquence ; fascinée par celle-ci, les peuples d'Asie, ignorants et corrompus, en inventèrent une version dégénérée, l'asianisme [...].<sup>(28)</sup>

Dupuy accuse évidemment l'asianisme, et défend l'atticisme<sup>(29)</sup>. Cette tendance ne se limite pas au domaine de la littérature ou de l'éloquence, les notions d'asianisme et d'atticisme étaient souvent mises en avant pour qualifier les effets de l'art. Dans le domaine de la peinture, à partir de l'année 1640 se produit un mouvement qu'on nomme « l'atticisme parisien » et qui consiste à chercher rigoureusement le style classique de la France ; ici, l'« atticisme » est opposé au style de Vouet, un peintre réputé dans les années 1630 qui a importé le style baroque italien en France, et qui était qualifié d'« asianiste ».

L'« asianisme » était censé produire un maximum d'effets jusqu'au vertige, tandis que l'« atticisme » était plus régulé. Les arts français du XVII<sup>e</sup> siècle classique ont cherché, généralement, suivant en cela la proposition de Cicéron, à réglementer le côté excessif, pour un art plus mesuré, plus raffiné. Les contemporains pensaient que l'effet de surprise extrême et vertigineux, provoquée par le style « asiatique », ne s'accordait pas avec l'admiration ni avec le plaisir de l'art de l'imitation<sup>(30)</sup> ; nous pouvons supposer que ce contexte explique en

partie pourquoi Descartes signale l'« étonnement » en tant que sentiment à éviter, en lui donnant la définition d'« un excès d'admiration ».

Dans le domaine théâtral, les concepts d'« asianisme » et d'« atticisme » n'apparaissent pas explicitement, mais, au début du siècle, il y avait néanmoins une tendance à rechercher des effets excessifs sur la scène. C'était le cas du théâtre de Hardy qui était populaire à l'époque : des meurtres, des vols et des viols étaient souvent représentés devant les yeux du public. La mise en scène était extrême et avait pour but d'exciter le public jusqu'au frisson. Par exemple, Christian Biet cite *l'Art poétique françois* (1597) de Pierre Laudin pour décrire la façon de « démembrer un homme sur le théâtre » : « l'on pourra bien dire qu'on le va démembrer derriere et puis venir dire qu'il est démembré, et en apporter la teste ou autre partie »<sup>(31)</sup>. Dans son *discours de la tragédie*, Corneille montre un sincère respect pour Hardy en se référant à la tragédie *Scédase*, et il déclare qu'il n'y a pas de nécessité à ne faire apparaître sur la scène que les rois et les nobles si le théâtre montre des personnages et leurs infortunes assez illustres et assez extraordinaires pour provoquer des passions aux spectateurs ; mais il souligne en même temps, l'année 1660 où ce *Discours* apparaît, que la cruauté de Hardy n'est plus acceptable pour « la pureté de notre scène »<sup>(32)</sup>.

#### Le théâtre comme « bonne institution »

Corneille, qui lui-même écrivit sa propre théorie théâtrale, présente l'admiration évoquée dans le nouvel ouvrage de Vossius *De artis poeticæ natura* (1647), comme une passion importante pour la création des œuvres théâtrales.

Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu [celle de Nicomède], je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire.<sup>(33)</sup>

Il insiste ici sur la nécessité de l'admiration pour exciter à la vertu, ce qui n'avait pas été traité par Aristote, et qui pourrait ajouter un nouvel intérêt moral aux tragédies. Chez Corneille, les héros qui sont confrontés à des événements extraordinaires tentent de surmonter leur conflit intérieur, et arrivent à une solution inattendue qui touche les spectateurs et provoque leur admiration. Dans la théorie théâtrale de Corneille, l'admiration est ainsi une problématique morale autant qu'esthétique, et c'est la générosité des personnages exemplaires qui est une source essentielle de l'admiration.

Pour Descartes, l'admiration est, comme nous l'avons vu, une passion qui précède tous les jugements. Elle n'appartient donc pas à la morale, mais elle se mêle dans un instant aux autres passions soit une certaine direction, soit vers le bien, soit vers le mal. Ce philosophe mentionne aussi la vertu dans son explication de la générosité. Il dit que « la vraie générosité » d'un être consiste en deux parties, l'une est « ce qu'il connaît qu'il n'y a rien qui véritablement lui appartienne que cette libre disposition de ses volontés, ni pourquoi il doit être loué ou blâmé sinon pour ce qu'il en use bien ou mal », et l'autre est « ce qu'il sent en soi-même une

ferme et constante résolution d'en bien user, c'est-à-dire de ne manquer jamais de volonté pour entreprendre et exécuter toutes les choses qu'il jugera être les meilleures » : « Ce qui est suivre parfaitement la vertu »<sup>(34)</sup>. Selon Descartes, la générosité est excitée par « un mouvement composé de ceux de l'admiration, de la joie et de l'amour, tant de celle qu'on a pour soi que de celle qu'on a pour la chose qui fait qu'on s'estime » ; et, au contraire de l'orgueil et de la bassesse, la générosité et l'humilité vertueuse « ne viennent pas tant de surprise », car, quand les gens s'estiment par rapport à ces deux dernières qualités, ils connaissent bien eux-mêmes « les causes qui font qu'ils s'estiment »<sup>(35)</sup>. Descartes restreint la surprise ressentie par des hommes généreux, mais cela n'empêche pas la surprise qu'ils provoquent chez leurs observateurs ; au contraire, plutôt ils leur inspirent une surprise émerveillée :

Toutefois on peut dire que ces causes sont si merveilleuses (à savoir, la puissance d'user de son libre arbitre, qui fait qu'on se prise soi-même, et les infirmités du sujet en qui est cette puissance, qui font qu'on ne s'estime pas trop) qu'à toutes les fois qu'on se les représente de nouveau, elles donnent toujours une nouvelle admiration.<sup>(36)</sup>

Descartes qualifie de « merveilleuses » les causes de la générosité, qui sont la source de l'admiration. Cette admiration est provoquée par la générosité et, parce que la générosité consiste à suivre la vertu, cela correspond dans la poésie de Corneille à « l'admiration pour la vertu » que les personnages provoquent chez les spectateurs. Ici, bien que Descartes ne traite pas le théâtre de façon spécifique, la personnalité idéale digne d'admiration proposée par ce philosophe rejoint le caractère des héros de Corneille, dans leur vertu. Et, à l'image du dramaturge qui cherche la « manière de purger les passions » par ses pièces, Descartes veut aussi souligner l'intérêt de ses considérations qui impliquent la possibilité de s'éduquer à l'exercice de la vertu :

il est certain néanmoins que la bonne institution sert beaucoup pour corriger les défauts de la naissance, et que si on s'occupe souvent à considérer ce que c'est que le libre arbitre, et combien sont grands les avantages qui viennent de ce qu'on a une ferme résolution d'en bien user, comme aussi, d'autre côté, combien sont vains et inutiles tous les soins qui travaillent les ambitieux, on peut exciter en soi la passion et ensuite acquérir la vertu de générosité, laquelle étant comme la clef de toutes les autres vertus et un remède général contre tous les dérèglements des passions, il me semble que cette considération mérite bien d'être remarquée.<sup>(37)</sup>

L'utilisation du libre arbitre nous amène à acquérir la vertu de la générosité qui sert à réguler toutes les passions ; et, cet avantage de « la bonne institution » correspond au sens du théâtre proposé par Corneille. En effet, le théâtre, art de la représentation, était un sujet qui intéressait Descartes ; comme l'indique Pierre Guenancia, Descartes se réfère souvent au théâtre dans ses lettres à la princesse Élisabeth, et, dans *Les passions de l'âme* aussi, il précise quelquefois concrètement l'usage de cet art<sup>(38)</sup> en le juxtaposant à d'autres plaisirs intellectuels. Il exprime l'effet agréable provoqué par les passions représentées sur scène : « 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 <sup>(39)</sup> ». La position de spectateur nous aide donc à comprendre la manière de traiter les passions en gardant une certaine distance qui préserve l'âme de toute atteinte trop profonde. De cette façon, le théâtre peut contribuer à éduquer, à donner l'exemple de l'exercice du libre arbitre, par l'admiration des héros qui en usent dans des conditions surprenantes.

#### Quinault, poète de la surprise

Ainsi, la surprise, passion première qui nous fait nous étonner et entraîne de l'admiration, est l'objet de réflexions au XVII<sup>e</sup> siècle, de même que dans l'antiquité ; elle est mise en relation, dans la pensée philosophique, avec la connaissance, et devient ainsi source de plaisir pour toute l'humanité et pas seulement pour les philosophes. Elle est au principe de tous les arts et, pour le théâtre, elle est également fondamentale pour renouveler et maintenir l'attention des spectateurs tout en les excitant à l'amour des vertus et à la haine des vices en leur procurant de l'admiration. Pour ces raisons, la surprise, que le dictionnaire de l'Académie définit tout d'abord comme l'« Action » de surprendre, est un art essentiel pour les poètes dramatiques et une qualité indispensable pour le succès de leurs œuvres, à condition de ne pas heurter l'âme jusqu'au vertige, sur une scène dont Corneille constate la récente « pureté ».

Dans le premier acte de sa quatrième pièce intitulée *La Comédie sans comédie* (représentée en 1655), Quinault fait parler sur ce point un personnage de comédien, qui s'appelle Hauteroche, comme l'acteur réel, et qui défend l'art théâtral dans l'espoir de persuader un certain La Fleur d'autoriser le mariage de ses enfants avec des gens de la scène :

La Scène est une école où l'on n'enseigne plus  
Que l'horreur des forfaits et l'amour des vertus ;  
Elle émeut à la fois le stupide et le sage ;  
Montrant des passions, elle en montre l'usage ;  
La Comédie au vif nous sait représenter  
Tout ce que l'on doit suivre ou qu'on doit éviter.  
Quand le Crime y paraît, il paraît effroyable,  
Quand la Vertu s'y montre, elle se montre aimable ;  
Le Coupable y reçoit la peine qu'il lui faut,  
S'il s'élève parfois, c'est pour choir de plus haut.  
L'Innocent y triomphe, et si le Sort l'outrage,  
Il l'abat pour après l'élever davantage ;  
Et c'est un art enfin qui sait en même temps  
Instruire la Raison et divertir les Sens. <sup>(40)</sup>

Nous constatons que ce jeune auteur qui avait moins de 20 ans, comprenait déjà les exigences de l'époque,

avant la parution de la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac et celle des *Trois discours sur le poème dramatique* de Corneille. Mais, en fait, ce discours en apparence tout à fait éducatif et moral cache une feinte surprenante. Car, comme Sylvain Cornic l'indique dans ses remarques, Renault, le héros du dernier acte, avoue en regardant le portrait de sa belle ennemie, Armide : « Tous les raisonnements ne sont pas de saison, / Mes sens dans leur désordre engagent ma Raison » ; et cet aveu est « en parfaite opposition avec la finalité du théâtre vantée par Hauteroche »<sup>(41)</sup>. Ainsi, bien que le beau discours de Hauteroche donne l'impression de défendre l'art dramatique au moyen des arguments traditionnels, cette pièce n'a pas pour objectif d'insister sur l'efficacité morale du théâtre. Au premier acte, La Roque, camarade de Hauteroche, annonce certes le but de la tragi-comédie finale, intitulée *Armide et Renault* dans des termes qui peuvent avoir un sens moral : « Nous y ferons connaître à votre âme interdite / Que toute force cède à celle du Mérite, / Et que de quelque effort dont on soit combattu, / Les Charms les plus grands sont ceux de la Vertu »<sup>(42)</sup>. Mais « la Vertu »<sup>(43)</sup> dont il est question se révèle bien différente de celle du théâtre de Corneille. Quinault ne montre pas l'amour pour la vertu, mais il montre fortement la vertu de l'amour, de façon admirable ; à la fin de la tragi-comédie, en effet, l'Amour, qui se présente lui-même comme « fils du désordre et Père des plaisirs »<sup>(44)</sup>, apparaît dans les airs, suivi par quatre petits amours, et montre son pouvoir absolu en faisant emporter les amants dans un monde inconnu, sous sa domination. Ce qui triomphe dans cet acte, et dans la pièce entière, c'est l'Amour ; car, tout à la fin de la pièce, la Fleur, enchanté par ce dieu et croyant que sa propre fille s'en va, se détermine à laisser libre cours à l'Amour et admet enfin le mariage de ses enfants. La Fleur, auparavant tout opposé au théâtre, admire désormais l'effet de cet art que ses enfants et leur camarade lui ont montré : « On peut être surpris par un semblable effet »<sup>(45)</sup> ; l'effet de surprise est ainsi souligné par le personnage qui était placé du côté des spectateurs, et, avec lui, les spectateurs reconnaissent vivement que ce sens d'admiration et d'exaltation, dont ils sont touchés, est tout à fait l'effet du théâtre, ou plutôt l'effet de *La Comédie sans comédie*. D'autant plus que, le cri précédant de La Fleur, « Ma fille est morte, ô Ciel ! », montre qu'il comprend désormais que c'est une fiction, mais qu'il ne peut pas pourtant s'empêcher de ressentir de la surprise ; et aussi que, la réplique suivante de La Roque, « Vous l'allez voir descendre, / Et son enlèvement vous devait moins surprendre »<sup>(46)</sup>, insiste paradoxalement sur le pouvoir que possède l'art de la représentation d'exciter cette passion, malgré la conscience que c'est du théâtre.

Ainsi, Quinault ne s'écarte pas des règles, mais plutôt il joue librement dans le cadre des règles et des normes. Il ne publie pas une théorie comme le fait Corneille, mais il invente certainement des stratégies aptes à surprendre agréablement le public, dans ses pièces, tout au long de sa carrière, en répondant à l'évolution du goût de son époque. Ce qui est cohérent, c'est qu'en faisant découvrir successivement aux spectateurs des événements qui trahissent leurs attentes, il leur donne l'occasion de ressentir vivement des passions, avec un certain plaisir. Furetière, qui publia son dictionnaire<sup>(47)</sup> avant celui de l'Académie, reconnaît aussi la surprise comme élément du théâtre et insiste, lui, sur le fait que cet effet est lié au plaisir : *La surprise du dénoûement d'une pièce est ce qui cause le plaisir*. Cette qualité est une caractéristique constante dans les œuvres de Quinault, elle contribue au grand succès qu'il a toujours connu à son époque.

Notes

- (1) J. CHAPELAIN, *Les Sentimens de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid*, Paris, Jean Camusat, 1638, p.109-191.
- (2) *Id.*, p.35.
- (3) *Id.*, p.35-36.
- (4) Le terme de *thaumaston* a une liaison étymologique avec le terme qui signifie le théâtre, *théatron*, car ils ont tous les deux la même racine, *théa*, « action de regarder, de contempler ».
- (5) Le *Bailly 2020 Hugo Chávez* de Gérard Gréco, converti de TeX en HTML par Philippe Verkerk, sur Eulexis-web : Lemmatiser de grec ancien (version en ligne) ; < <https://outils.bibliissima.fr/fr/eulexis-web/> >.
- (6) Le traducteur du XVII<sup>e</sup> siècle, dans la chapitre sur la reconnaissance par exemple, traduit le *ekplektikon* en « pathétique » : « La seconde manière est encore préférable à celle-là, je veux dire, lorsque celui qui commet le crime, le commet par ignorance, & la reconnaissance est tres pathétique » (ARISTOTE, *La poétique d'Aristote, trad. en français, avec des remarques par Dacier*, A. Dacier (trad.), Paris, C. Barbin, 1692, p.209). Selon le dictionnaire, ce terme est « propre à frapper de stupeur ou d'étonnement, effrayant », donc il a l'impression un peu plus fort et effroyable que le *thaumaston*.
- (7) P. PASQUIER, « Le théâtre : héritage et innovations » dans M. PRIGENT (éd.), *Histoire de la France littéraire*, 1<sup>re</sup> éd, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p.634.
- (8) ARISTOTE, *La poétique d'Aristote, trad. en français, avec des remarques par Dacier, op. cit.*, p.128. Les remarques citées ci-dessous sont à la p.143.
- (9) G. de SCUDERY, *Observations sur le Cid, ensemble l'Excuse à Ariste et le Rondeau*, Paris, Au despens de l'Auteur, 1637, p.11-12.
- (10) P. CORNEILLE, « Avertissement » dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, 1980, vol. I, p.692-693.
- (11) ARISTOTE, *La rhétorique d'Aristote en françois*, F. Cassandre (trad.), Paris, Louis Chamhoudry, 1654, livre I, XXIV, p. 138. La “traduction” de Cassandre est en fait une interprétation même dans les endroits en italiques. Dans la préface, il décrit l'histoire des traductions de la *Rhétorique* en latin, en italien et en français, en indiquant la difficulté.
- (12) *Id.*, livre I, XXVIII, p.139.
- (13) *Id.*, p.139-140. Cet endroit est fortement teinté par l'interprétation de Cassandre qui l'applique à la théorie théâtrale, en tenant compte du contexte précédent chez Aristote qui mentionne les divers arts. L'édition des Belles-Lettres indique plus simplement, « Agréable encore les péripéties et le salut après des dangers ; car ce sont là autant d'objets d'admiration ». (ARISTOTE, *Rhétorique*, M. Dufour (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1967, p.124.)
- (14) ARISTOTE, *La poétique d'Aristote, trad. en français, avec des remarques par Dacier, op. cit.*, p.105.

- (15) A. GENETIOT, *Le classicisme*, 1re éd, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p.436.
- (16) ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française 1694*, édition originale, Paris, Vve Jean Baptiste Coignard et Jean Baptiste Coignard, 1694, 2 vol.
- (17) R. BRAY, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1966, p.231.
- (18) *Id.*
- (19) B. NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully: le poète des grâces*, L'éd. française, rev.augm, Wavre, Mardaga, 2009, p.345. Ici, Norman également indique que, « pendant lequel temps il [Mareschal] lui [Quinault] aurait enseigne les principes de la langue latine et l'aurait rendu capable d'entrer comme il fit lors en quatrième au Collège du Cardinal Lemoine ».
- (20) H. J. P. DE LA MESNARDIERE, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1640, p.335.
- (21) Art.52 des *Passions de l'âme*, R. DESCARTES, *Œuvres philosophiques*, F. Alquié (éd.), Paris, Garnier frères, 1973, vol. III, p.998.
- (22) Art.53, *Id.*, p.998-999.
- (23) *Id.*
- (24) Art.70, *Id.*, p.1006.
- (25) *Les Principes de la Philosophie*, *Id.*, p.515.
- (26) Art.76 des *Passions de l'âme*, *Id.*, p.1011.
- (27) Art.73, *Id.*, p.1009.
- (28) M. FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, 1994, p.159.
- (29) Ainsi, Dupuy publia, la même année que le premier, un autre essai concernant cette fois le repas et dans lequel il critique encore l'Orient en l'associant au luxe corrupteur. (F. CHARBONNEAU, « Le goût du luxe: Asianisme et bonne chère à l'âge classique », *Tangence*, n° 65, 2001, p. 23-32.)
- (30) Par exemple, dans son *Art poétique* (1674), poème didactique dans laquelle il enseigne à bien écrire, Boileau critique souvent l'excès d'abondance et de brillance, évoquant le style asiatique, en tant que chose ne s'accorde pas à l'esprit français : « Évitions ces excès : laissons à l'Italie, / De tous ces faux brillants l'éclatante folie » (Chant 1, vers 43-44), « Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile, / Et ne vous chargez point d'un détail inutile » (Chant 1, vers 59-60), « Souvent trop d'abondance appauvrit la matière » (Chant 3, vers 256), etc.. (N. BOILEAU, « L'Art poétique », dans *Œuvres*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p.159-188).
- (31) C. BIET et C. BOUTEILLE-MEISTER (éd.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France: XVIe-XVIIe siècle*, Paris, R. Laffont, 2006, p. XXVI.
- (32) P. CORNEILLE, « Discours de la tragédie » dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard, 1987, vol. III, p.144.
- (33) P. CORNEILLE, « Examen de *Nicomède* » dans *Œuvres complètes*, G. Couton (éd.), Paris, Gallimard,

- 1984, vol. II, p.643.
- (34) Art.153, R. DESCARTES, *Œuvres philosophiques, op. cit.*, 1067.
- (35) Art.160, *Id.*, p.1073.
- (36) *Id.*
- (37) Art.161, *Id.*, p.1074.
- (38) P. Guenancia indique les articles 94, 147, 148 des *Passions de l'âme*. (P. GUENANCIA, « Le modèle du théâtre chez Descartes », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 98, n° 2, 21 mai 2018, p. 199-214.)
- (39) Art.94, R. DESCARTES, *Œuvres philosophiques, op. cit.*, p.1025-1026.
- (40) *La Comédie sans comédie*, dans P. QUINAULT, *Théâtre complet*, S. Cornic (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2019, vol. II, p.394.
- (41) *Id.*, p.355.
- (42) *Id.*, p.397. (I-5)
- (43) Furetière (voir la note 47) définit la Vertu premièrement comme « Puissance d'agir qui est dans tous les corps naturels suivant leurs qualitez ou proprietez », et il comme exemple que « Salomon connoissoit la vertu de toutes les plantes depuis le cedre jusqu'à l'hyssope », et qu'« On attribué à chaque Planete des influences, des vertus particulieres ». Ce terme signifie donc simplement la « Force », tout avant d'être employé pour les « choses morales ».
- (44) P. QUINAULT, *Théâtre complet, op. cit.*, p.485. (V-7)
- (45) *Id.*, p.489. (V-10)
- (46) *Id.*
- (47) A. FURETIERE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.

## Bibliographie

- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française 1694*, édition originale, Paris, Vve Jean Baptiste Coignard et Jean Baptiste Coignard, 1694, 2 vol.
- ARISTOTE, *La poétique d'Aristote, trad. en français, avec des remarques par Dacier*, André Dacier (trad.), Paris, C. Barbin, 1692.
- ARISTOTE, *La rhétorique d'Aristote en françois*, François Cassandre (trad.), Paris, Louis Chamhoudry, 1654.
- BIET Christian et BOUTEILLE-MEISTER Charlotte (éd.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France: XVIe-XVIIe siècle*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 2006.
- BOILEAU Nicolas, « L'Art poétique », dans *Œuvres*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures francophones in Classiques Jaunes », 2014, p.159-188.

- BRAY René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1966.
- CHAPELAIN Jean, *Les Sentimens de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid*, Paris, Jean Camusat, 1638.
- CHARBONNEAU Frédéric, « Le goût du luxe : Asianisme et bonne chère à l'âge classique », *Tangence*, n° 65, 2001, p.23-32.
- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 340, 1987, vol. III.
- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 20, 1984, vol. II.
- CORNEILLE Pierre, *Œuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 19, 1980, vol. I.
- DESCARTES René, *Œuvres philosophiques*, Ferdinand Alquié (éd.), Paris, Garnier frères, 1973, vol. III.
- FUMAROLI Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'Humanité », n° 4, 1994.
- FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.
- GENETIOT Alain, *Le classicisme*, 1re éd, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Manuels », 2005.
- GUENANCIA Pierre, « Le modèle du théâtre chez Descartes », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 98, n° 2, 21 mai 2018, p.199-214.
- DE LA MESNARDIERE Hippolyte Jules Pilet, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommerville, 1640.
- NORMAN Buford, *Quinault, librettiste de Lully : le poète des grâces*, L'éd. française, rev.augm, Wavre, Mardaga, coll. « Etudes du Centre de Musique Baroque de Versailles », 2009.
- PRIGENT Michel (éd.), *Histoire de la France littéraire*, 1re éd, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Dicos poche », 2006.
- QUINAULT Philippe, *Théâtre complet*, Sylvain Cornic (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », n° 62, 2019, vol. II.
- SCUDERY Georges de, *Observations sur le Cid, ensemble l'Excuse à Ariste et le Rondeau*, Paris, Au despens de l'Auteur, 1637.

« De la nature, en nous, il force les obstacles »  
Réflexion sur les enseignements de l'amour dans  
*L'École des femmes* de Molière

Odile DUSSUD  
UNIVERSITÉ WASEDA  
EIKOS

Émerveillé par le « trait hardi » d'Agnès qui, avec une « adresse d'esprit » inattendue, a trouvé moyen de lui envoyer une lettre d'amour en présence et à l'insu de son gardien et prétendant Arnolphe, le jeune<sup>(1)</sup> Horace interrompt son récit et se met un instant à philosopher, usurpant la fonction des deux personnages d'âge mûr qui joutent à coup d'arguments et de sentences (I, 1 et IV,8). Arnolphe et Chrysale disputent du cocuage, des moyens de l'éviter ou de le supporter. Horace, lui, vante la puissance pédagogique de l'amour et les heureuses métamorphoses opérées par l'irruption de ce sentiment dans les cœurs humains, en donnant comme preuve l'inventivité et la soudaine capacité à écrire d'une jeune fille pourtant confinée depuis l'enfance dans la plus stricte ignorance. Il poursuit sa démonstration en lisant et commentant avec enthousiasme le style et les pensées de la lettre reçue.

Placé au centre de la pièce dont il justifie le titre, ce discours de moraliste, pour bref qu'il soit, détone chez un personnage qui partout ailleurs dans la pièce se contente de raconter à Arnolphe les péripéties de son amour et de lui demander de l'aide, sans faire de commentaire généralisant autre que deux lieux communs visant à appuyer ses demandes<sup>(2)</sup>. C'est encore un lieu commun qui y est développé, mais auquel Molière donne un sens original, nous le verrons, par les termes employés et le dispositif complexe dans lequel il l'insère. Ce passage est donc doté d'une importance qui incite à s'interroger de plus près sur sa teneur et ses enjeux : en quoi consiste précisément l'action de l'amour : sur quel objet porte-t-elle et pour quel effet ? Quels en sont les moyens et le mode ? La métamorphose est-elle aussi soudaine et absolue qu'Horace l'indique ? Quelle est cette « nature » dont la défaite fait advenir le « naturel » ? Je tâcherai de traiter ces questions tout en examinant de quels autres discours de transformation de soi ces propos d'Horace se démarquent ou se rapprochent.

« L'amour sait-il pas l'art d'aiguiser les esprits ? »

Il le faut avouer, l'amour est un grand maître :

Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être ;

Et souvent de nos mœurs l'absolu changement  
Devient, par ses leçons, l'ouvrage d'un moment ;  
De la nature, en nous, il force les obstacles,  
Et ses effets soudains ont de l'air des miracles ;  
D'un avare à l'instant il fait un libéral,  
Un vaillant d'un poltron, un civil d'un brutal ;  
Il rend agile à tout l'âme la plus pesante,  
Et donne de l'esprit à la plus innocente.

[...]

D'une telle action n'êtes-vous pas surpris ?  
L'amour sait-il pas l'art d'aiguiser les esprits ?  
Et peut-on me nier que ses flammes puissantes  
Ne fassent dans un cœur des choses étonnantes ?

(III, 4, 900-909 ; 918-920)

Dans cet éloge de l'amour précepteur, Molière reprend ce qui était un motif déjà présent au théâtre<sup>(3)</sup>. Jean-Michel Pelous signale que c'était « un lieu commun de la tradition platonicienne que d'attribuer à l'amour le pouvoir d'initier à l'intelligence et à la pratique des vertus »<sup>(4)</sup>. De fait, le *Banquet* de Platon, en grande faveur en Italie d'abord, puis en France, en particulier dans les cercles galants, avait été mis en français et commenté au siècle précédent. Plusieurs passages portent sur l'enseignement de l'amour et en donnent des exemples divers. Ainsi ces mots d'Agathon : « ou ce Dieu est précepteur, l'artisan est excellent & renommé », ou de Phèdre : « Il n'y a celui tant lasche soit-il, que l'amour n'enflambe à vertu », ou encore ce commentaire de Loys Le Roy, le traducteur : « Sans doute Amour est un merveilleux docteur en poésie, & diligent excitateur des esprits endormis. [...] Lon voit au decameron de Bocace plusieurs exemples d'Amour, & entre'autres d'un Cimon, qui de lourdaut, & fol devint sage & adroit par Amour. »<sup>(5)</sup> Le motif n'est donc pas nouveau, mais Molière le développe en précisant notamment les modalités de l'action exercée par l'amour.

Selon Horace, donc, agissant à l'intérieur du cœur, lieu central et complet, qui est à la fois organe physique de la vie, siège de la volonté, des désirs et des passions, mais aussi des principales fonctions de l'âme comme l'entendement ou la mémoire<sup>(6)</sup>, l'amour métamorphose le caractère des amoureux, qu'il améliore en les raffinant par la puissance de ses flammes – à la manière d'un alchimiste<sup>(7)</sup> -- : « aiguisant » leur esprit, les libérant de la brutalité et de la pesanteur en rendant leur âme « agile » et leur comportement « civil ». Ce terme de « civil » signale l'aspect éminemment social de cette action. Idée déjà présente en filigrane chez Platon, que Loys Le Roy commentait ainsi :

Or Amour ne donne seulement naissance à toutes creatures : ains leur procure bien & heureusement vivre, mesmement aux hommes qu'il a retirez de la vie sauvage qu'ils menoyent nuds & veluz, parmi les forests & montaignes, aux creux des arbres & des cavernes hideuses, & les a reduits en cette société & douceur civile, les conjoignant premièrement par mariages, puis par affinité & alliances, en apres par la communion des lettres & du langage : enseignant la manière de se nourrir & vestir honnestement, d'edifier maisons, chasteaux, forteresses & villes : de vivre en République avec loix, magistratz, jugemens, avec tant d'ars mécaniques & libéraux.<sup>(8)</sup>

Libéralité, vaillance, civilité, agilité et finesse d'esprit : Horace envisage cet apport d'abord au niveau moral, mais on peut remarquer que les goûts, volontés, mœurs et fonctions transformés par l'amour étaient défectueux, en ce qu'ils produisaient un enfermement sur soi. Aimer fait sortir les hommes de leur coquille, leur enseignant des vertus qui les ouvrent aux autres. Devenus vaillants ou libéraux, ils peuvent secourir autrui par leur force ou leur argent ; devenus civils, ils peuvent vivre en société sans heurter l'honnêteté, d'intelligence désormais agile, spirituels même, ils peuvent comprendre aisément leurs interlocuteurs, les divertir et leur plaire par des traits d'esprit, c'est-à-dire, finalement, participer au commerce du monde et en renforcer l'agrément.

Cette capacité que procure l'amour de vivre et de plaire en société rappelle les réflexions sur l'honnêteté et la galanterie menées à l'époque dans les cercles précieux. De fait, l'amour joue un certain rôle dans le parachèvement d'un honnête homme en galant homme : en effet, si, d'après Madeleine de Scudéry, « l'air galant » provient d'abord d'une disposition naturelle et de la fréquentation d'un monde choisi, de la Cour et des dames, il est aussi nécessaire, au moins pour un homme, d'avoir éprouvé un sentiment amoureux : ainsi seulement cet homme pourra-t-il obtenir « ce je ne sais quoi galant, qui est répandu en toute la personne qui le possède, soit en son esprit, en ses paroles, en ses actions, ou même en ses habillements ; est ce qui achève les honnêtes gens; ce qui les rend aimables; et ce qui les fait aimer. »<sup>(9)</sup> Définissant la vraie honnêteté, le chevalier de Méré élargit aux femmes la nécessité d'avoir aimé :

un galant homme qui s'accoûtume à leurs [les femmes] façons, le desir d'acquérir leurs bonnes grâces, lui fait prendre un tour insinuant, & le rend tout autre ; car enfin c'est de l'amour, que naissent la plupart des vrais agrémens ; & par la même raison jamais une Dame ne sera parfaitement aimable, qu'elle n'ait eu dessein de gagner un honnête homme.<sup>(10)</sup>

L'amour galant amende donc aussi. Cependant le processus de transformation diffère. Madeleine de Scudery et le chevalier de Méré fondent tous deux la métamorphose opérée par l'amour sur le désir de plaire qu'il provoque et qui transforme les amoureux en leur faisant acquérir la technique d'agréer à autrui, pour le plus grand avantage de l'ensemble de leurs relations.<sup>(11)</sup> Or ce n'est pas par un quelconque « dessein » de gagner Horace

qu'Agnès s'est transformée. Comme elle le dit à Arnolphe, son amour lui a été inspiré à son insu et sans qu'elle l'ait voulu<sup>(12)</sup>. Elle a été instantanément conquise par la beauté de ce jeune homme « bien fait », c'est elle qui l'a remarqué la première<sup>(13)</sup>, avant même qu'il ne lui retourne son regard, et elle l'a regardé « fixement<sup>(14)</sup> » toute la longue après-midi qu'a duré leur jeu. Agnès l'affirme d'ailleurs explicitement, Horace s'est fait aimer sans nul effort : « à se faire aimer il n'a point eu de peine » (V, 4, 1540).

Loin de vouloir séduire, elle ignore tout de l'amour, au point d'être incapable de nommer, dans sa lettre, les sentiments qu'elle éprouve : « En vérité, je ne sais ce que vous m'avez fait ; mais je sens que je suis fâchée à mourir de ce qu'on me fait faire contre vous ». Le long échange de révérences avec Horace serait le seul signe qu'elle désire plaire, mais c'est un désir inconscient et non une volonté délibérée : elle raconte l'épisode comme une rivalité de bienséance et d'honnêteté : « Ne voulant point céder, et recevoir l'ennui / Qu'il me pût estimer moins civile que lui. » (II, 6, 501-502). Dans son ignorance du monde, Agnès ne reconnaît même pas que le jeune homme ait spécialement visé à lui plaire : elle évoque la cassette qu'elle a reçue de lui en même temps que l'argent reçu par les serviteurs, comme l'indice d'une générosité large qui rend Horace objectivement aimable<sup>(15)</sup>. Certes, elle manifeste dans sa lettre la « peur de mettre quelque chose qui ne soit pas bien, et d'en dire plus qu'[elle] ne devrai[t] » (III, 4) Mais ce n'est pas, à mon sens, qu'elle craigne de déplaire à Horace, mais plutôt qu'elle redoute de commettre un impair vis-à-vis des usages honnêtes dont elle connaît désormais l'existence<sup>(16)</sup> : nous avons déjà relevé son goût pour la politesse et le jeu de la civilité.<sup>(17)</sup>

En outre, Horace lui a déjà juré qu'il l'aimait et elle a foi dans les déclarations d'amour et les promesses du jeune homme : « On me dit fort que tous les jeunes hommes sont des trompeurs, qu'il ne les faut point écouter, et que tout ce que vous me dites n'est que pour m'abuser ; mais je vous assure que je n'ai pu encore me figurer cela de vous vous, et je suis si touchée de vos paroles, que je ne saurais croire qu'elles soient menteuses. » (III, 4, lettre d'Agnès). Elle n'a pas et n'a jamais eu à conquérir le jeune homme. Plutôt que l'expression d'une véritable crainte, le doute qu'elle émet juste après : « Dites-moi franchement ce qui en est ; car enfin, comme je suis sans malice, vous auriez le plus grand tort du monde, si vous me trompiez ; et je pense que j'en mourrais de déplaisir » (III, 4, lettre d'Agnès), est une nouvelle occasion d'avouer ses sentiments et une invitation à Horace de répéter les assurances qu'elle a déjà entendues mille fois. Aucun des deux amoureux n'éprouve donc le désir de s'améliorer pour obtenir l'amour de l'autre : ils s'aiment ou se désirent tels qu'ils sont.

Il est cependant un personnage qui cherche à se faire aimer, au point même de se renier, c'est Arnolphe. Lui aussi se prend d'amour sans l'avoir prévu pour la jeune fille qu'Agnès est devenue :

Ciel ! Puisque pour un choix j'ai tant philosophé,  
Faut-il de ses appas m'être si fort coiffé ! (III, 5, 993-995)

Agnès lui avait certes inspiré « de l'amour<sup>(18)</sup> » quand elle avait quatre ans, mais elle était trop jeune pour avoir le charme érotique d'une fille nubile. Il ne l'avait pas aimée par désir physique assumé<sup>(19)</sup>, mais par un choix réfléchi, pour son aptitude à recevoir ses leçons de docilité et d'innocence : le terme d'« amour » étant alors à comprendre dans son sens large, tel que le définit le dictionnaire de l'Académie, en accord avec Descartes<sup>(20)</sup>, comme une « affection qu'on a pour un objet que l'on considère comme un bien ». Son affection raisonnée se transforme en passion au cours de la pièce, par jalousie et frustration, mais aussi par l'effet du charme nouveau d'Agnès, capable d'exprimer l'amour et embellie par lui :

Et cependant jamais je ne la vis si belle,  
Jamais ses yeux aux miens n'ont paru si perçants,  
Jamais je n'eus pour eux des désirs si pressants (IV, 1, 1021-1023)

Passion qui lui fait retracer son histoire autrement qu'il l'avait racontée à Chrysalde : « attraits naissants », « tendresse », tendre espérance », son monologue est parsemé de termes galants, mêlés de façon incongrue à des expressions triviales indiquant la persistance d'un désir de possession métaphorisée par la dévoration : « mitonner pour moi », « enlever jusque sur la moustache<sup>(21)</sup> ».

Quoi ? J'aurai dirigé son éducation  
Avec tant de tendresse et de précaution,  
Je l'aurai fait passer chez moi dès son enfance,  
Et j'en aurai chéri la plus tendre espérance,  
Mon cœur aura bâti sur ses attraits naissants  
Et cru la mitonner pour moi durant treize ans,  
Afin qu'un jeune fou dont elle s'amourache  
Me la vienne enlever jusque sur la moustache,  
Lorsqu'elle est avec moi mariée à demi ! (VI, 1, 1026-1034)

Aussi, quand il se décide à obtenir l'amour d'Agnès, émet-il des propositions maladroitement et comiquement imitées d'expressions ou motifs de la littérature amoureuse du temps, mais avec des dérapages crus qui témoignent surtout de sa violence et de sa brutalité, de son incapacité à se montrer honnête<sup>(22)</sup> :

Écoute seulement ce soupir amoureux,  
Vois ce regard mourant, contemple ma personne,  
Et quitte ce morveux et l'amour qu'il te donne.  
C'est quelque sort qu'il faut qu'il ait jeté sur toi,

[...]

Sans cesse, nuit et jour, je te caresserai,

Je te bouchonnerai, baiseraï, mangerai ;

[...]

Enfin à mon amour rien ne peut s'égalèr :

Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrâte ?

Me veux-tu voir pleurer ? Veux-tu que je me batte ?

Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux ?

Veux-tu que je me tue ? Oui, dis si tu le veux :

Je suis tout prêt, cruelle, à te prouver ma flamme. (V, 4, 1587-1591, 1594-1595 ; 1599-1604)

Sa volonté de se faire aimer d'une jeune fille désormais pourvue d'esprit et de jugement le transforme, un instant, en idée et à son corps défendant, en un futur mari accommodant, conforme au code galant :

Tout comme tu voudras, tu pourras te conduire :

Je ne m'explique point, et cela, c'est tout dire.

*Bas, à part.*

Jusqu'ou la passion peut-elle faire aller ! (V, 4, 1596-1598)

Il n'en devient pas pour cela plus honnête homme : il devient ridicule.

L'amour ne serait-il pas aussi puissant qu'Horace le dit ? Tel que le conçoivent les mondains de l'époque, il n'a pas la force absolue que lui prête l'admirateur d'Agnès : il est certes nécessaire à la transformation d'une personne en un être véritablement galant, mais c'est seulement un parachèvement. Parvenir à s'incorporer cette seconde nature et à se comporter avec une galanterie naturelle<sup>(23)</sup> suppose « une honnêteté originelle qui porte à cette transformation et la fait accepter »<sup>(24)</sup>. Méré précise : « pour l'acquérir en perfection, il est nécessaire que la nature y contribue, & que l'art, comme partout ailleurs, achève ce qu'elle a commencé : Il faut que le cœur soit noble & l'esprit docile, & les mettre ensuite dans les bonnes voies »<sup>(25)</sup>. Ainsi s'explique l'échec d'Arnolphe : son caractère n'a pas été durablement renversé par l'amour à cause de ses défauts trop fondamentalement contraires à l'idéal de l'honnêteté : asocial, railleur et médisant<sup>(26)</sup>, centré sur lui-même, brutal, dominateur et possessif, il manque des qualités nécessaires à un galant homme, notamment de la souplesse d'esprit puisqu'il est ancré dans les mêmes idées depuis plus de vingt ans et qu'il se déclare imperméable à tout argument opposé<sup>(27)</sup>.

« Un plus beau naturel peut-il se faire voir ? »

La volonté de plaire n'apparaît ainsi dans la pièce que comiquement. L'amour célébré par Horace n'est pas l'amour galant et, parmi les personnages, Agnès seule paraît être un exemple lumineux de la radicalité et de la vitesse des changements que cette passion est capable d'opérer. C'est au moins l'effet que le dispositif de la pièce vise à produire : pour mieux mettre en évidence le contraste entre Agnès formée par Arnolphe et Agnès transformée par l'amour, Molière, dans la première moitié de la pièce, a ingénieusement fait d'abord décrire la jeune fille par Arnolphe avant de la faire s'exprimer elle-même. Tout est fait pour que le spectateur interprète les propos de la pupille d'Arnolphe comme une preuve de l'« innocence » que ce dernier a affirmé lui avoir forgée.

Je la fis élever selon ma politique,  
C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait  
Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait.  
Dieu merci, le succès a suivi mon attente ;  
Et grande, je l'ai vue à tel point innocente,  
Que j'ai béni le ciel d'avoir trouvé mon fait,  
Pour me faire une femme au gré de mon souhait. (I, 1,136-142)

La lettre constitue un tournant et dans la deuxième moitié de la pièce, Agnès fait preuve d'une inventivité et d'une capacité à raisonner et à contester si opposées à sa simplicité première que certains jugent cette métamorphose invraisemblable pour le public actuel<sup>(28)</sup>.

Arnolphe déclare avoir, par son éducation négative<sup>(29)</sup>, maintenu la petite fille dans son « innocence » première – comme l'annonce son prénom qui évoque l'agneau, à la fois symbole d'innocence et de docilité extrême<sup>(30)</sup> -- en l'empêchant d'accéder à l'âge de raison<sup>(31)</sup> --. Il l'a rendue « idiote » en la privant de savoir -- « ignorant » est le premier synonyme donné pour ce terme dans le dictionnaire de l'Académie<sup>(32)</sup> --, et « sotte » en l'empêchant de développer son esprit et son jugement jusqu'à lui faire prononcer des paroles ridicules dont il se réjouit<sup>(33)</sup> --. Il l'a confinée dans la « simplicité » -- « Niaiserie. Trop grande facilité à croire, à se laisser tromper », selon le dictionnaire de l'Académie -- en étouffant son esprit critique par la privation des expériences du monde<sup>(34)</sup>. C'est par ce dernier trait qu'Horace caractérise d'abord la jeune fille :

Simple, à la vérité, par l'erreur sans seconde  
D'un homme qui la cache au commerce du monde (I, 5, 319-320)

Encadrée par Alain et Georgette, aussi simples qu'elle, n'ayant pour seuls compagnons que de jeunes animaux

fragiles ou des insectes minuscules, elle donne seulement des marques de sensibilité de cœur et de corps : pleurant le petit chat ou le poulet qu'on égorge, se plaignant de la morsure des puces la nuit qui l'empêchent de dormir. Atrophiée dans sa raison, son imagination et sa volonté propre, infantilisée et presque animalisée, elle semble dénuée de présence d'esprit, n'être qu'une machine qui se satisfait d'exister et de travailler, sans rêver à rien d'autre : au début de sa deuxième conversation avec son tuteur, elle ne fait que reprendre les mots des questions, comme si elle était incapable d'invention<sup>(35)</sup> ; elle répond « jamais je ne m'ennuie », sans paraître comprendre la question d'Arnolphe qui voulait en fait savoir si son absence l'avait chagrinée, si elle s'était ennuyée de lui.

De fait, elle paraît manquer absolument de la distance suffisante pour comprendre ou pratiquer les jeux du langage figuré et en reste au sens propre et matériel. Sans parler de sa méprise sur la métaphore galante du terrible mal d'amour causé par ses beaux yeux, qu'elle comprend comme une véritable maladie, on peut relever qu'elle semble ne pas même comprendre le sens abstrait du verbe « faire » de la question d'Arnolphe « Qu'avez-vous fait encore ces neuf ou dix jours-ci ? » (I, 3, 445), puisqu'elle répond « Six chemises, je pense, et six coiffes aussi. », en donnant au verbe le sens concret de « fabriquer ». Dans cette réponse, elle semble aussi donner une importance en soi au décompte des jours, sans comprendre qu'il ne s'agissait pour Arnolphe que d'indiquer la longue durée de son absence et elle en donne un strict parallèle à propos des chemises, avec la même hésitation sur les chiffres. Le récit naïf de sa rencontre avec Horace et surtout de son dialogue avec la vieille entremetteuse, rapporté au style direct, suggèrent aussi une incapacité à prendre de la distance par rapport aux événements et à en maîtriser suffisamment le fil pour pouvoir les résumer. Comme l'écrit justement Cécile Candiard, Agnès ne dépasse pas alors le type théâtral farcesque de la femme stupide que la bêtise conduit à tromper son mari en toute innocence et qui réjouit les spectateurs par ses réparties inconsciemment paillardes<sup>(36)</sup>. Le récit de sa ruse et la lecture de sa lettre par Horace n'en seront que plus surprenants et sa métamorphose en paraîtra d'autant plus soudaine.

Pourtant, quand elle est interrogée par Arnolphe, Agnès a déjà passé neuf jours en compagnie d'Horace et elle est déjà éveillée. On peut supposer que la présence de son tuteur la glace et la fait revenir dans l'habitue de niaiserie qu'il lui a inculqué pendant treize ans, mais une autre interprétation ne serait-elle pas possible ? Les répliques monosyllabiques, les réponses à la lettre plutôt qu'au sens véritable pourraient aussi être comprises comme une habile stratégie d'évitement : Agnès s'efforcerait de ne pas parler d'Horace avant d'y être forcée par une question précise. Ou encore, l'imitation du décompte des jours comme une raillerie honnête, légère et ingénieuse, de l'imprécise précision d'Arnolphe. De la même façon, le long récit détaillé de sa rencontre avec Horace et des discours de la vieille pourrait être causés par le plaisir qu'a cette amoureuse de retracer chaque instant de l'aventure qui fait sa joie. Et sa réticence à nommer le ruban, sa gêne de l'avoir laisser prendre, pourraient bien dénoter une pudeur accentuée par le plaisir qu'elle a eu à se le faire dénouer et à recevoir les

baisers d'Horace sur, peut-être, son bras découvert. Son innocence pourrait bien n'être qu'une apparence, un effet d'interprétation induit par la structure de la pièce, par les paroles que tient sur elle Arnolphe et aussi par les considérations enthousiastes d'Horace sur les « effets soudains » et le caractère « absolu » de la transformation opérée par l'amour, qui s'interposent avant le récit de la ruse élaborée par la jeune fille et la lecture de sa lettre, si admirablement expressive.

Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être ;  
Et souvent de nos mœurs l'absolu changement  
Devient, par ses leçons, l'ouvrage d'un moment ;  
De la nature, en nous, il force les obstacles (III, 4, 901-904)

Pour les spectateurs ainsi conditionnés, l'amour semble bien avoir renversé chez Agnès « les obstacles de la nature », ceux de sa sottise<sup>(37)</sup>. Arnolphe a beau la qualifier de « bonté naturelle » (I, 1, 157), la sottise d'Agnès n'est pourtant qu'une « autre nature » forgée, selon l'adage,<sup>(38)</sup> par treize ans d'accoutumance. Or, outre sa douceur et son caractère posé qui la prédisposent à recevoir tout enseignement, celui d'Arnolphe comme celui d'Horace ou de toute honnête personne<sup>(39)</sup>, des indices parsemés ici et là sur son intelligence, sa sensibilité à autrui, son inclination à l'enjouement, à la beauté et à la bienséance, suggèrent que, par sa véritable nature, Agnès est portée à l'honnêteté et destinée à prendre place parmi les gens de bon goût<sup>(40)</sup>.

Sa capacité à raisonner se révèle dans sa propension à se poser des questions sur la raison des actions<sup>(41)</sup> et des règles. Ainsi, quand Arnolphe lui affirme que se laisser embrasser par Horace et y être sensible « est un péché mortel des plus gros qu'il se fasse », Agnès l'interroge et avance une objection :

AGNÈS.  
Un péché, dites-vous ? Et la raison, de grâce ?  
ARNOLPHE.  
La raison ? La raison est l'arrêt prononcé  
Que par ces actions le ciel est courroucé.  
AGNÈS.  
Courroucé ! Mais pourquoi faut-il qu'il s'en courrouce ?  
C'est une chose, hélas ! Si plaisante et si douce ! (II, 6, 600-604)

Certes, à ce moment-là, son esprit a déjà été éveillé par Horace, et on peut, comme Barbara Johnson, attribuer ce raisonnement à l'essor réflexif produit par la conscience nouvelle d'une pluralité de points de vue<sup>(42)</sup>. Mais Agnès raconte avoir jugé, avant même de rencontrer Horace, qu'une raison supérieure, la survie d'un homme

blessée par elle, la dispensait d'obéir à une défense d'Arnolphe :

ARNOLPHE.

[...]

Mais il me semble, Agnès, si ma mémoire est bonne,

Que j'avais défendu que vous vissiez personne.

AGNÈS.

Oui ; mais quand je l'ai vu, vous ignorez pourquoi ;

Et vous en auriez fait, sans doute, autant que moi. (II, 6, 479-482)

Là encore, on pourrait objecter que ce récit est fait par la nouvelle Agnès, capable désormais de trouver une raison à ses actions passées. Cependant, selon le témoignage d'Arnolphe lui-même, Agnès lui a posé, quelques temps avant son absence, une question dont il rit comme d'une « simplicité » et dont il jouit comme d'une référence inconsciente à la sexualité, mais qui suppose en fait chez la jeune fille enfant raisonnement et jugement<sup>(43)</sup>.

Dans ses simplicités à tous coups je l'admire,

Et parfois elle en dit dont je pâme de rire.

L'autre jour (pourrait-on se le persuader ?),

Elle était fort en peine, et me vint demander,

Avec une innocence à nulle autre pareille,

Si les enfants qu'on fait se faisaient par l'oreille. (I, 1, 158-164)

En effet, comme l'indique Georges Couton, c'est sans doute un point capital du dogme catholique, la virginité de Marie et la conception du Christ par la parole de Dieu, figurée comme une conception par l'oreille, qui trouble Agnès parce qu'elle l'applique à la conception et à la naissance des bébés humains<sup>(44)</sup>. Là encore, elle prend certes une figure de langage au pied de la lettre, mais au moins elle réfléchit et constate un problème. Car cela ne peut la mettre « si fort en peine », lui donner une si grande inquiétude d'esprit, que si elle a perçu l'in vraisemblance logique du fait, en faisant la relation entre la taille du conduit auditif et celle d'un nourrisson.<sup>(45)</sup> Développée par les neuf jours de conversation avec Horace et par la crainte de le perdre, c'est cette capacité à penser rationnellement qui lui fait imaginer les moyens de préserver son commerce amoureux et lui permet d'argumenter avec justesse contre Arnolphe, de l'étonner et de l'ébranler par la force de son « raisonnement »<sup>(46)</sup> -- avec un peu plus d'efficacité sur son ravisseur que l'agneau d'Ésope, puisqu'Arnolphe décide finalement de l'enfermer dans un couvent jusqu'à obtenir son consentement au lieu de l'épouser, de la « manger », de force --.

L'honnêteté exige aussi un « cœur noble » et nous avons vu la grande capacité d'empathie dont Agnès est

pourvue, combien elle compatissait à la peine d'autrui, même, un moment, à celle d'Arnolphe<sup>(47)</sup>, combien elle se réjouissait du plaisir des autres, celui des serviteurs et de celui qu'Horace éprouve par son action. Son désir de mieux connaître et de respecter les usages du monde dont Horace lui a appris l'existence montre, comme nous l'avons vu, combien elle a soif de sociabilité et incline à la politesse.<sup>(48)</sup> L'attention au plaisir d'autrui est au fondement de l'enjouement galant et de l'honnêteté<sup>(49)</sup>. Étouffée mais pas complètement effacée, sa nature première destinait donc Agnès à participer à l'agrément d'une société éclairée et la révélation finale de sa naissance ne fait que le confirmer. Horace l'avait immédiatement perçue, comme il l'affirme à Arnolphe : Agnès, dit-il,

[...] dans l'ignorance où l'on veut l'asservir,  
Fait briller des attraits capables de ravir ;  
Un air tout engageant, je ne sais quoi de tendre,  
Dont il n'est point de cœur qui se puisse défendre. (I, 3, 321-324)

On retrouve là certains termes, « air », « je ne sais quoi », par lesquels Madeleine de Scudéry définit l'air galant dans la citation donnée plus haut. La lettre qu'Horace reçoit de la jeune fille le convainc encore d'avantage :

Un plus beau naturel peut-il se faire voir ?  
Et n'est-ce pas sans doute un crime punissable  
De gâter méchamment ce fonds d'âme admirable,  
D'avoir dans l'ignorance et la stupidité  
Voulu de cet esprit étouffer la clarté ?  
L'amour a commencé d'en déchirer le voile ; (III, 4, 951-956)

Le terme de « naturel » est intéressant parce qu'il a un sens plus physique, plus concret que celui de « nature »<sup>(50)</sup> et qu'il est « changeant » (Furetière) : susceptible, donc, d'être modifié par l'éducation ou les circonstances de la vie. Arnolphe, qui accuse Horace de « gâter » chez Agnès la « bonté de mœurs » qu'il a patiemment élaborée comme une seconde nature, aurait pu, sans l'heureuse influence de l'amour, « gâter » définitivement le « beau naturel » inné de la jeune fille.

Contrairement à ce que laissent supposer les paroles d'Horace et la conduite de la comédie, l'amour n'a donc pas radicalement transformé Agnès en son contraire : il en a seulement restauré le naturel, révélant ce que la nature, en la faisant naître de parents honnêtes, avait mis en elle. Même si neuf jours ne sont rien comparés à treize ans, son action n'a pas non plus été aussi soudaine et instantanée qu'Horace le prétend, la métamorphose d'Agnès avait commencé hors scène, avant le début de la pièce, par une fréquentation continue des deux jeunes gens.

« Si j'étais maintenant homme à la moins chérir »

Il est en revanche une métamorphose soudaine, à laquelle le public assiste directement : celle d'Horace. Jusqu'à la lecture de la lettre d'Agnès, en effet, Horace est bien le « jeune blondin », la « tête éventée » dénoncée par Arnolphe. Vieille entremetteuse, argent, belle cassette : il a utilisé tout l'attirail traditionnel du séducteur pour pénétrer chez Agnès et se vante de leur succès<sup>(51)</sup>. Il est sensible à la beauté de la jeune fille, Arnolphe, à sa simplicité, mais tous deux voient d'abord dans son « air doux » ou son « air engageant » une promesse de soumission à leurs vœux. On peut aussi remarquer qu'Horace parle d'elle d'une façon qui n'est guère plus respectueuse que celle d'Arnolphe. Certes, il emploie d'abord les expressions galantes de l'époque : « astre d'amour », « mon âme s'est éprise », « mes petits soins » ou ce « je ne sais quoi de tendre » que j'ai déjà commenté. Il conclut aussi le récit de son aventure par un « Enfin l'aimable Agnès a su m'assujettir. » (I, 6, 337), qui attribue à Agnès la position de maîtresse et à lui celle d'esclave, conformément aux règles souhaitées par l'amour précieux<sup>(52)</sup>. Cependant, il se révèle aussitôt après un amant intéressé par la possession, sans évoquer la moindre cérémonie de mariage.

C'est un joli bijou, pour ne point vous mentir ;  
 Et ce serait péché qu'une beauté si rare  
 Fût laissée au pouvoir de cet homme bizarre.  
 Pour moi, tous mes efforts, tous mes vœux les plus doux  
 Vont à m'en rendre maître en dépit du jaloux ;  
 [...]
 Vous savez mieux que moi, quels que soient nos efforts,  
 Que l'argent est la clef de tous les grands ressorts,  
 Et que ce doux métal qui frappe tant de têtes,  
 En amour, comme en guerre, avance les conquêtes. (I, 6, 338-342 ; 345-348)

« Conquêtes », se « rendre maître » : il est peu question d'amour tendre et soumis ici. Horace use en outre d'un terme d'une ambiguïté toute aussi obscène que certaines expressions d'Arnolphe puisque le mot de « bijou » avait déjà à cette époque le sens que rendra célèbre le roman de Diderot au siècle suivant, comme en témoigne le poème écrit par Segrais pour contester la Carte de Tendre : « Qui veut de Tendre apprendre le chemin, le grand chemin et le plus court de tous, c'est par Bijoux. »<sup>(53)</sup> Il dénoue un ruban qu'il emporte, assurément une de ces « familiarités inciviles, que la plupart des nouveaux galants veulent introduire dans le monde », dénoncées par Madeleine de Scudéry comme une perte de respect que les femmes ne devraient pas souffrir<sup>(54)</sup>.

Comportement indigne même d'un homme de qualité, d'après le traité de civilité cité par Alain Viala<sup>(55)</sup>, mais à la mode du temps : Jean-Michel Pelous montre que la délicatesse ou la fidélité sont dévalorisées à partir des années 1660, au profit de l'esprit, de l'enjouement et de la légèreté<sup>(56)</sup>. Or un tel goût impliquait nécessairement l'inconstance<sup>(57)</sup>.

Tout change à partir de la scène de la lettre. La connaissance soudaine de l'intelligence et de la hardiesse dont est désormais capable Agnès, la vision comme immédiate qui lui est donnée du caractère et des sentiments de la jeune fille par la lettre écrite « De la manière enfin que la pure nature / Exprime de l'amour la première blessure. » (III, 4, 944-945), c'est-à-dire débarrassée du filtre des convenances sociales et des clichés du langage amoureux habituel, tout cela frappe Horace d'une surprise et d'une admiration qu'il ne cesse d'exprimer.<sup>(58)</sup> Or l'admiration, écrit Descartes, « est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires » et elle augmente les passions dans lesquelles elle se rencontre<sup>(59)</sup>. De fait, sous le coup de l'admiration, Horace pour la première fois considère Agnès avec attention : elle n'est plus seulement pour lui un bel objet éclatant qu'il désire posséder, mais une personne douée de raison et de volonté, dont il connaît et estime aussi désormais la force, la volonté et la sincérité sans réserve : une jeune fille qu'il aime comme un homme d'honneur aime sa maîtresse, c'est-à-dire, pour reprendre les termes cartésiens<sup>(60)</sup>, d'une affection participant beaucoup à l'amour pur qu'un homme éprouve pour ses enfants, et aussi un peu d'un simple désir de possession. Une jeune fille avec laquelle il peut rêver de s'unir pour la vie et qu'il veut protéger comme sa future moitié. Quand il demande à Arnolphe de la protéger, il avoue implicitement, en employant l'adverbe « maintenant », qu'au début, il ne la chérissait pas autant, que son amour était moins pur et qu'il avait le projet de la laisser à « un autre sort » : à celui d'une fille « abusée » et abandonnée.

Considérez un peu, par ce trait d'innocence,  
Où l'expose d'un fou la haute impertinence,  
Et quels fâcheux périls elle pourrait courir,  
Si j'étais maintenant homme à la moins chérir.  
Mais d'un trop pur amour mon âme est embrasée :  
J'aimerais mieux mourir que l'avoir abusée ;  
Je lui vois des appas dignes d'un autre sort,  
Et rien ne m'en saurait séparer que la mort. (V, 2, 1412-1419)

Ainsi, la simple amourette de convoitise est devenue amour puissant et, de séducteur, Horace s'est transformé sous nos yeux en amant aussi passionné que respectueux. C'est Agnès désormais qui, dit-il, suivant « les conseils que son amour lui donne », prend les initiatives et lui qui les accepte<sup>(61)</sup> : une pointe d'admiration se

dénote dans le verbe « savoir » : « cette assignation qu'on m'avait su donner ». Ils agissent ensemble, d'une volonté qu'il déclare commune :

Nous n'avons point voulu, de peur du personnage,  
Risquer à nous tenir ensemble davantage :

De plus, dans la seconde moitié de la pièce, Horace parle d'Agnès dans un langage moins codé, moins métaphorique, plus simple et plus précisément adapté aux circonstances, un langage dénué en outre de tout sentiment de domination : il la désigne par son prénom accompagné ou non de qualificatifs, par ses qualités « belle », « aimable personne », « la beauté que j'aime » ou encore comme un « dépôt amoureux » quand il la confie à Arnolphe. Son amour, purifié des conventions, se renforce au point qu'il ose braver son père pour construire son bonheur à venir. Mais sans Agnès, il ne sait que s'exclamer<sup>(62)</sup> et, tandis que la jeune fille résiste, agit pour se libérer de son tuteur et manifeste hautement sa volonté, il reste interdit et sans idée :

AGNÈS.

Me laissez-vous, Horace, emmener de la sorte ?

HORACE.

Je ne sais où j'en suis, tant ma douleur est forte.

ARNOLPHE.

Allons, causeuse, allons.

AGNÈS.

Je veux rester ici. (V, 8, 1526-1527)

Cette faiblesse de volonté lui vient sans doute de son père Oronte, que Molière montre facilement manipulé par Arnolphe<sup>(63)</sup>. Il n'en reste pas moins que les deux amoureux ont exercé l'un sur l'autre une influence réciproque acceptée avec joie. L'ingénuité d'Agnès a débarrassé Horace des codes galants et de sa vanité conquérante d'homme à succès, pour mettre au jour son naturel honnête, passionné et incliné au bonheur<sup>(64)</sup>. Grâce à la politesse et à la galanterie d'Horace, Agnès acquiert de l'esprit et la maîtrise du langage, révélant un naturel fort et un désir de joie, de bonheur et de liberté hérités aussi de ses parents, unis par un mariage clandestin, qui lui font braver les interdits, vaincre toutes ses anciennes peurs<sup>(65)</sup> et préférer la mort à l'enfermement et la séparation d'avec Horace<sup>(66)</sup>.

Un tel mariage est loin de l'union conflictuelle et dévoratrice qu'imagine Arnolphe, par laquelle l'un des époux domine forcément l'autre jusqu'à l'anéantir, loin aussi de la conception désenchantée d'un Chrysalde, dont le discours stoïque ou libertin, « ne laisse aucune place à l'amour », se trouvant par là-même « bel bien

désavoué par le discours pédagogique de la pièce, par l'éloge de l'amour comme "grand maître" », comme l'a ingénieusement démontré Laurent Thirouin<sup>(67)</sup>. Loin également du discours galant qui suppose l'amour nécessairement volage et fait du mariage son inévitable tombeau. S'il semble s'accorder mieux avec la conception précieuse et tendre de l'amour, il en diffère pourtant sur un point capital : l'importance donnée au plaisir sous toutes ses formes, physique et moral.

L'intrication entre corps et cœur est tout spécialement mise en évidence dans cette pièce où Molière, outre son insistance sur les caractères héréditaires, de manière presque cartésienne, indique les circonstances physiques qui contribuent à la naissance de l'amour. Les personnages s'y enflamment en effet d'autant plus, de colère ou d'amour, que l'été bat son plein. La fraîcheur est recherchée : deux fois, Agnès se rafraîchit sur son balcon à l'ombre des arbres<sup>(68)</sup> et Arnolphe fait mettre « un siège au frais »<sup>(69)</sup>. La colère qui embrase Arnolphe contre ses serviteurs lui donne des coups de chaleur :

Je suffoque, et voudrais me pouvoir mettre nu.

[...]

Je suis en eau : prenons un peu d'haleine ;

Il faut que je m'évente et que je me promène. (II, 2, 394 ; 403-404)

L'échauffement de sa bile porte à son comble celui de son cœur et son désir amoureux s'embrase :

Plus je sentais en moi s'échauffer une bile ;

Et ces bouillants transports dont s'enflammait mon cœur

Y semblaient redoubler mon amoureuse ardeur ; (IV, 1, 1017-1019)

De même, chez la très sensible Agnès, l'amour suscité par la vue d'Horace se développe à la fois sous les caresses et baisers du jeune homme et par ses cajoleries langagières. Les douces paroles d'amour ont sur elle un effet physique intime et profond qu'Agnès décrit avec une crudité justifiée par son ignorance et sa sincérité :

Il jurait qu'il m'aimait d'une amour sans seconde,

Et me disait des mots les plus gentils du monde,

Des choses que jamais rien ne peut égaler,

Et dont, toutes les fois que je l'entends parler,

La douceur me chatouille et là dedans remue

Certain je ne sais quoi dont je suis toute émue. (II, 6, 559-564)<sup>(70)</sup>

Le plaisir qu'elle ressent et la joie qu'elle en éprouve ont une telle douceur qu'elle y voit une preuve de l'innocence des actions qui les causent, une occasion pour tous de se réjouir avec elle : le ciel même devrait participer à sa joie.

AGNÈS.

Courroucé ! Mais pourquoi faut-il qu'il s'en courrouce ?

C'est une chose, hélas ! Si plaisante et si douce !

J'admire quelle joie on goûte à tout cela,

Et je ne savais point encore ces choses-là.

C'est aussi pour elle un critère de la sincérité d'Horace<sup>(71)</sup> : « je suis si touchée de vos paroles, que je ne saurais croire qu'elles soient menteuses. » (III, 4). À l'inverse, la peine ressentie à l'idée d'en être privée est une raison de vouloir le faire durer toute sa vie auprès du jeune homme, jusqu'à braver l'autorité d'Arnolphe et risquer de contrevenir aux bienséances.

En vérité, je ne sais ce que vous m'avez fait ; mais je sens que je suis fâchée à mourir de ce qu'on me fait faire contre vous, que j'aurai toutes les peines du monde à me passer de vous, et que je serais bien aise d'être à vous. Peut-être qu'il y a du mal à dire cela ; mais enfin je ne puis m'empêcher de le dire, et je voudrais que cela se pût faire sans qu'il y en eût. (III, 4)

C'est donc par un plaisir de neuf jours et la crainte d'en être privé que l'amour, hors scène, a transformé Agnès en jeune fille volontaire et inventive ; par une surprise admirative que celui d'Horace s'approfondit soudain, mûrissant le jeune éventé en adulte responsable. Dans les deux cas, plutôt qu'à une véritable métamorphose, on assiste à une régénération : leur nature profonde est délivrée de ce qui l'empêchait de paraître et de s'épanouir, instruction négative ou codes de coquetterie masculine. Les considérations d'Horace ainsi que la construction de la comédie par Molière relèvent donc exagérément l'efficacité soudaine et absolue de l'amour.

« Et ses effets soudains ont de l'air des miracles »

Pourquoi cette insistance ? Le désir de bonheur d'une jeune fille<sup>(72)</sup> en qui, selon Horace, s'exprime « la pure nature », la prééminence qu'elle accorde au plaisir comme à un bien, peuvent relever de la tradition épicurienne, mais ont aussi rapport, comme l'indique Marie-Odile Sweetser<sup>(73)</sup>, avec la théologie augustinienne. Selon Pascal, en effet :

Tous les hommes recherchent d'être heureux. Cela est sans exception, quelques différents moyens qu'ils y emploient ils tendent tous à ce but. Ce qui fait que les uns vont à la guerre et que les autres n'y vont pas est ce même désir qui est dans tous les deux accompagné de différentes vues. La volonté ne fait jamais la moindre démarche que vers cet objet, c'est le motif de toutes les actions de tous les hommes jusqu'à ceux qui vont se pendre.<sup>(74)</sup>

Suivant cette piste, on peut remarquer que certaines expressions employées par Horace sont couramment utilisées dans les textes religieux. Certes, ce passage pourrait, comme le présente Jean-Michel Pelous, n'être qu'un exemple de plus de la prégnance de la « religion galante de l'amour », une des nombreuses louanges de l'amour et des dons qu'il réserve à ceux qui s'y abandonnent, parmi lesquels figure en première place « le don précieux de l'esprit qui permet de faire bonne figure dans le monde », et qui, croit-on, ne peut advenir que par l'amour<sup>(75)</sup>. Mais c'est passer un peu vite, à mon avis, sur le texte de Molière : le discours d'Horace est plus précis et complexe puisqu'il insiste, comme nous l'avons vu, sur le bénéfique pouvoir de métamorphose de l'amour, ce qui est aussi une caractéristique de la grâce divine.

Pour le dire très schématiquement, selon la religion chrétienne, l'amour de Dieu pour l'homme se manifeste par la grâce miraculeuse qui, voix divine agissant et enseignant comme un maître intérieur dans les cœurs humains, le délivre de sa nature pécheresse et corrompue héritée d'Adam, de ses habitudes et opinions enracinées dans le vice, pour le tourner vers la lumière de la vérité et de l'amour de Dieu. Dieu, par le sacrifice de Jésus-Christ, a ainsi donné aux hommes la capacité de se délivrer du péché mortel et de retrouver la liberté de la nature originelle. Saint Paul présente la conversion au Fils de Dieu comme une métamorphose : « Si donc quelqu'un est en Jésus-Christ, il est devenu une nouvelle créature ; ce qui était devenu vieux est passé, et tout est devenu nouveau.<sup>(76)</sup> » Cette première grâce peut être renforcée par une grâce soudaine et imprévisible comme celle qui a transformé ce saint, persécuteur des Chrétiens, en un des plus grands propagateurs de l'Évangile.

Or, par deux fois en quelques vers, Horace qualifie de « miracle » la soudaine métamorphose opérée par l'amour<sup>(77)</sup>. Cette transformation, dit-il, s'effectue par la chaleur du feu qui embrase le cœur des amoureux<sup>(78)</sup>. L'amour divin est volontiers représenté par la même métaphore : un émule de Saint François de Sales, par exemple, après avoir évoqué les flammes de l'Enfer, passe à celles de la Grâce :

Considerere derechef comme ton Dieu est un feu tout bruslant, qui répand à tout moment les flammes de son amour sur les hommes : & son dessein est qu'elles ardent, particulièrement dans ton cœur, pourveu que tu en banisses toute froideur & tiedeur. [...] O Jesus le plus beau & le meilleur d'entre les hommes, ie vous demande cette grâce, que d'embrazer mon cœur du feu sacré de vostre amour, & d'y conserver

continuellement cet admirable incendie : si bien qu'au lieu de s'esteindre il aille toujours augmentant<sup>(79)</sup>

D'autres expressions d'Horace sont susceptibles de résonances chrétiennes. Ainsi « fonds d'âme admirable » dont le dernier terme qualifie fréquemment, dans les écrits religieux, tout ce qui vient de Dieu ou qui s'y rapporte -- « admirable incendie », écrit le père Alippe --, en particulier les âmes des saints et de la Vierge Marie, ou encore l'âme humaine en tant qu'elle est un don de Dieu<sup>(80)</sup>. Le mot de « nature » réfère aussi à un concept chrétien complexe. Il peut désigner la nature humaine corrompue, qui fait obstacle à l'action de la grâce « surnaturelle ». Mais les expressions de « beau naturel » ou de « pure nature », rapprochés des mots d'« innocence » et d'« ingénuité »<sup>(81)</sup> évoquent plutôt la nature voulue et créée par Dieu, belle et bonne, simple, pure et innocente, l'état d'Adam et Ève avant la Chute qui l'a ensevelie dans les ténèbres du péché jusqu'à ce que la venue de Jésus-Christ et du « soleil de la grâce »<sup>(82)</sup> lui redonne de la clarté. Dans notre comédie, comme nous l'avons vu, l'amour que les deux jeunes gens éprouvent l'un pour l'autre les transforme en mettant en lumière leur véritable naturel, c'est-à-dire en les dépouillant des mauvaises habitudes qui l'obscurcissaient.

En fait, toute la pièce abonde en images chrétiennes : Arnolphe est plusieurs fois présenté comme un diable<sup>(83)</sup> combattant l'amour et vaincu par lui. Dans son désir orgueilleux de se séparer du reste des hommes, de corriger la création et de se fabriquer une femme à son gré, il avait étouffé le « beau naturel » et la « clarté » de l'esprit d'Agnès<sup>(84)</sup>, mais, comme le dit Horace, « l'amour a commencé d'en déchirer le voile ». Tentateur, corrupteur, et calomniateur, pour mieux se moquer des cocus, il avait poussé Horace dans le libertinage en l'incitant à papillonner auprès des femmes mariées : ses instructions et les habitudes de coquetterie mondaine dont il profitait ont été renversées par l'amour et le jeune homme brave tout pour se marier avec Agnès. Dans ce contexte, l'amour, ce « grand maître » qui fait « dans un cœur des choses étonnantes », ne rappelle-t-il pas le maître intérieur d'Augustin, Dieu qui instruit gratuitement les hommes sans qu'ils aient mérité cette grâce<sup>(85)</sup> ? Dans les instants de grâce, cette instruction, selon les disciples de saint Augustin, inonde le croyant d'une joie, d'un plaisir assez grand pour emporter nécessairement son adhésion, de sorte que le converti veut inévitablement coopérer avec elle, comme l'explique ce passage des Provinciales :

Dieu change le cœur de l'homme par une douceur céleste qu'il y répand, qui, surmontant la délectation de la chair, fait que l'homme sentant d'un côté sa mortalité et son néant, et découvrant de l'autre la grandeur et l'éternité de Dieu, conçoit du dégoût pour les délices du péché, qui le séparent du bien incorruptible. Trouvant sa plus grande joie dans le Dieu qui le charme, il s'y porte infailliblement de lui-même, par un mouvement tout libre, tout volontaire, tout amoureux.<sup>(86)</sup>

De la même façon, Agnès reçoit l'amour soudainement, et le plaisir qu'elle en ressent l'empêche de lutter contre quand Arnolphe le lui ordonne.

ARNOLPHE.

Le deviez-vous aimer, impertinente ?

AGNÈS.

Hélas !

Est-ce que j'en puis mais ? Lui seul en est la cause ;

Et je n'y songeais pas lorsque se fit la chose.

ARNOLPHE.

Mais il fallait chasser cet amoureux désir.

AGNÈS.

Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir ? (V, 4, 1523-1527)

Nouvelle Agnès, elle se connaît désormais, elle sait ce qu'elle aime et quel est son bien, et témoigne sans crainte de la vérité de son amour. Elle proclame fermement sa foi en Horace, quitte même à prendre des coups : un peu comme les premiers martyrs chrétiens :

ARNOLPHE.

Ah ! C'est que vous l'aimez, traîtresse !

AGNÈS.

Oui, je l'aime.

ARNOLPHE.

Et vous avez le front de le dire à moi-même !

AGNÈS.

Et pourquoi, s'il est vrai, ne le dirais-je pas ?

[...]

Vous ne m'aimez donc pas, à ce compte ?

AGNÈS.

Vous ?

ARNOLPHE.

Oui.

AGNÈS.

Hélas ! Non.

ARNOLPHE.

Comment, non !

AGNÈS.

Voulez-vous que je mente ?

[...]

ARNOLPHE.

Vous fuyez l'ignorance, et voulez, quoi qu'il coûte,

Apprendre du blondin quelque chose ?

AGNÈS.

Sans doute.

C'est de lui que je sais ce que je puis savoir :

Et beaucoup plus qu'à vous je pense lui devoir.

ARNOLPHE.

Je ne sais qui me tient qu'avec une gourmande

Ma main de ce discours ne venge la bravade.

J'enrage quand je vois sa piquante froideur,

Et quelques coups de poing satisferaient mon cœur.

AGNÈS.

Hélas ! Vous le pouvez, si cela peut vous plaire.

(V, 4, 1520-1523 ; 1531-1532 ; 1560-1567)

Le scandale de sa désobéissance et de celle de ses parents ne rappellerait-il pas le scandale du renoncement des amis du Christ à leur famille et tout autre attachement social<sup>(87)</sup> ? Pour accepter le bouleversement amoureux comme pour être touché par la grâce divine, il faut en effet être capable de s'abandonner non à l'appel de Dieu, mais au hasard, à « l'aventure », de la rencontre : se réjouir de connaître l'autre dans son altérité admirable et sentir et accepter le plaisir de l'aimer, c'est-à-dire, pour emprunter le vocabulaire de Descartes<sup>(88)</sup>, vouloir librement se l'associer comme un bien inséparable, une moitié nécessaire au tout dont on ne sera qu'une partie. Placer, donc, le bonheur de sa vie au-dessus de contraintes et d'habitudes sociales qui entravent la liberté de l'amour : manuels de galanterie ou plans sages ou fous des pères ou des tuteurs. Agnès n'hésite pas. Horace finit par s'abandonner au plaisir d'aimer :

Je prévois là-dessus l'emportement d'un père ;

Mais nous prendrons le temps d'apaiser sa colère.

À des charmes si doux je me laisse emporter,

Et dans la vie enfin il se faut contenter. (V, 2, 1420-1423)

Une telle analogie entre l'amour surnaturel et l'amour naturel peut certes paraître paradoxale puisque la grâce aide justement les chrétiens à éviter l'abandon excessif au plaisir de l'amour charnel et on peut s'interroger sur

les intentions de Molière. Il s'agit, à mon sens, d'une part de contester la légèreté de l'amour galant et des codes précieux tout en revitalisant ceux de la civilité, et d'autre part de récuser l'idée chrétienne d'une nature humaine originellement viciée et la croyance en un bonheur seulement possible dans l'au-delà par et dans l'amour de Dieu, pour y substituer l'idée d'un bonheur à l'échelle humaine, possible dès cette vie, dans une union fondée sur un amour aussi régénérateur que la grâce.

Si l'amour inspire aux amants la volonté de prolonger toute leur vie la joie qu'il leur procure, le mariage n'est pas la mort de l'amour, comme le croit le monde galant : l'amour est au contraire la condition nécessaire à un mariage heureux. Cette idée, plaisante mais utopique et irréaliste aux yeux de la plupart des mondains, Molière en fait souvent la leçon de ses comédies, comme l'indique Jean-Michel Pelous<sup>(89)</sup>. Dans cette pièce, spécialement, il a pris la peine d'en suggérer possible la réalisation. D'une part, en insérant la scène comique du notaire, par laquelle il montre que les contrats juridiques existants s'adaptent au degré d'affection des époux :

ARNOLPHE, se croyant seul.

Je l'aime, et cet amour est mon grand embarras.

LE NOTAIRE.

On peut avantager une femme en ce cas.

ARNOLPHE, se croyant seul.

Quel traitement lui faire en pareille aventure ?

LE NOTAIRE.

L'ordre est que le futur doit douer la future

Du tiers du dot qu'elle a ; mais cet ordre n'est rien,

Et l'on va plus avant lorsque l'on le veut bien. (IV, 2, 1054-1059)<sup>(90)</sup>.

D'autre part, en insérant l'histoire des parents d'Agnès, Angélique et Enrique : l'affection entre ces deux êtres, construits l'un pour l'autre par la grâce des consonnances de leurs prénoms, a résisté aux épreuves de l'exil et de l'abandon de leur enfant, jusqu'à la mort de l'une et même au-delà puisque Enrique parle de son épouse avec la même tendresse qu'Horace parle d'Agnès :

Je vous vois tous les traits de cette aimable sœur

Dont l'hymen autrefois m'avait fait possesseur ;

Et je serais heureux si la Parque cruelle

M'eût laissé ramener cette épouse fidèle,

Pour jouir avec moi des sensibles douceurs

De revoir tous les siens après nos longs malheurs.

Mais puisque du destin la fatale puissance  
Nous prive pour jamais de sa chère présence,  
Tâchons de nous résoudre, et de nous contenter  
Du seul fruit amoureux qui m'en est pu rester. (V, 9, 1654-1663)

Les prénoms d'Agnès et Horace ne consonnent que par deux phonèmes, mais l'hérédité et la ressemblance des circonstances de leur union laisse envisager pour eux aussi la possibilité d'un bonheur durable fondé sur une tendresse fidèle et réciproque. Un mariage d'amour rend donc inutiles les précautions pour empêcher ou supporter le coquage. En outre, alors que les aventures extra-conjugales sont un ferment de dissension sociale, l'amour et le mariage qui le perpétue ouvrent les cœurs à autrui et produisent l'amitié, le désir et le plaisir d'agréer aux autres : ainsi Enrique, malgré sa longue absence, est-il encore entouré d'amis et, parfait honnête homme, il consulte son beau-frère Chrysalde sur le choix du mari d'Agnès. Chrysalde, à son tour, souhaite respecter les sentiments d'Horace. La comédie se termine par une sorte de chœur d'honnêtes hommes qui parlent d'une seule voix, cherchent à comprendre les événements pour prendre les meilleures décisions et partagent le plaisir, les « doux transports » de l'harmonie retrouvée.

La soumission à l'élan vital de l'amour suffit pour donner le bonheur : nul besoin de Dieu dans une pièce où la pensée d'une transcendance est même dévalorisée. Arnolphe, assez curieusement pour un être si planificateur et précautionneur, est en effet de loin celui qui attribue le plus les événements, heureux ou malheureux, à la décision d'une puissance supérieure, sort, fortune, destin, astre, ciel, Dieu ou Diable<sup>(91)</sup>. Peut-être est-ce là une marque de son impuissance fondamentale. Horace, lui aussi, se réfère à une influence maligne quand il se sent trahi sans savoir par qui. Mais l'expression nettement religieuse que Molière lui fait employer au moment où son aveuglement risque de lui coûter Agnès est surtout destinée à faire sourire le spectateur par son incongruité :

J'étais, à dire vrai, dans une grande peine,  
Et je bénis du ciel la bonté souveraine  
Qui fait qu'à point nommé je vous rencontre ainsi. (V, 2, 1372-1374)

Sa dernière parole évoque d'ailleurs l'action du hasard :

Le hasard en ces lieux avait exécuté  
Ce que votre sagesse avait prémédité (V, 10, 1766-1767)

Chrysalde, décidément toujours content quoi qu'il arrive, déclare bien en conclusion que le ciel « fait tout pour le mieux », mais cette sentence surprend de la part d'un personnage qui n'a parlé jusque-là que d'accidents

arrivés par hasard ou par un coup du sort<sup>(92)</sup> : cela semble surtout être un pied de nez ironique de la part de Molière : au moment où le rideau se ferme, le ciel ne se résume-t-il pas à l'auteur de la comédie, le seul créateur des événements arrivés sur la scène ? Agnès est de ce point de vue la plus remarquable : voix de la « pure nature », elle ne fait jamais d'elle-même aucune référence à la moindre influence surnaturelle, à part dans des exclamations conventionnelles et vides de sens religieux comme « Mon dieu ! », ou, une seule fois, « Dieu merci ! » Enfin, l'unique « mystère » – ce terme qui à l'époque avait un sens propre religieux<sup>(93)</sup> est répété dans les dernières scènes – concerne seulement ce que l'amour et le hasard font advenir et il est à chaque fois éclairci ou sur le point de l'être<sup>(94)</sup> : le terme a pour unique fonction de poursuivre l'analogie de l'amour divin avec l'amour terrestre.

Les personnages vivent donc dans une société humaine sans au-delà, qui pourrait être plaisante et harmonieuse si, au lieu de s'imaginer corrompus et malades du péché hérité d'Adam, ses membres suivaient les instructions de l'amour et admettaient qu'ils sont une partie de la nature, saine et bonne, malgré les pulsions agressives qui les poussent les uns contre les autres. La grâce divine censée guérir les hommes de leur corruption est ici réduite au rôle d'analogie, de faire-valoir, pour l'action de l'amour, action libératrice et régénératrice, médicinale finalement, comme la grâce, mais laïque et terrestre. Cette comédie laisse donc présager le masque de la médecine dont Molière use dans d'autres pièces pour parler de la religion : clef interprétative établie par Laurent Thirouin à propos du *Malade imaginaire*<sup>(95)</sup>, et dont Antony McKenna voit l'ébauche dans *Dom Juan* et la confirmation dans *L'Amour médecin*<sup>(96)</sup>. Si cette hypothèse est juste, cette comédie inaugurerait la bataille de Molière contre les fondements du dogme chrétien, dépassant « la désinvolture des premières comédies<sup>(97)</sup> ».

L'amour a restauré Agnès en exemple et apôtre de la nature innocente, comme il avait déjà magnifié la nature « angélique » de la mère, en lui donnant le courage de lutter contre l'autorité familiale pour un bonheur conjugal effectif. Des conventions humaines honnêtes ne devraient chercher à l'entraver, à le priver de son côté charnel ou à en brider l'élan, comme le font les règles trop systématiques et autoritaires du code précieux, des habitudes sociales ou du dogme chrétien. Elles devraient s'adapter aux circonstances selon le critère de la raison bienveillante, s'appuyer sur le plaisir de vivre ensemble et favoriser « les vertus sociales de la modération, de l'amitié, de la loyauté, de la patience »<sup>(98)</sup>, cultiver, comme le propose le chevalier de Méré, des passions modérées, qui plaisent et qui permettent d'apprécier les qualités des autres. Dans la petite société honnête qui les entoure, Agnès et Horace ne connaîtront pas les tribulations d'Enrique et Angélique. À la grâce divine qui corrige et guérit en tournant l'amour humain vers Dieu, Molière propose donc de substituer l'amour, à la fois sentiment, approbation, et désir physique : cette conversion à l'autre corrigeant la violence du « moi » contre celui, haïssable<sup>(99)</sup>, des autres et permettant de fonder une possible harmonie sociale. Quant aux maximes chrétiennes du mariage, certes caricaturées par Arnolphe<sup>(100)</sup>, elles sont rejetées du côté de la perversion et des précautions inutiles et, pire : ridicules.

Notes

- (1) Agnès a 17 ans et Horace ne doit pas être tellement plus âgé puisqu'Arnolphe, qui ne l'a pas rencontré depuis au moins 4 ans, peine à reconnaître si grandi.
- (2) Lieux communs que Molière prend soin de lier à l'action en cours par un « vous savez » : Horace ne philosophe pas alors, il cherche à persuader : « Vous savez mieux que moi, quels que soient nos efforts, / Que l'argent est la clef de tous les grands ressorts, / Et que ce doux métal qui frappe tant de têtes, / En amour, comme en guerre, avance les conquêtes. » (I, 4, 345-348) « Vous savez qu'une fille aussi de sa façon / Donne avec un jeune homme un étrange soupçon » (V, 2, 1430-1431)
- (3) Dans la *Sylvanire* (1630) de Mairet : « Il fait, prodige amoureux ! / Un courtisan d'un barbare / Un libéral d'un avare, / Et d'un lâche un généreux. » *Sylvanire* (I, 6). Formulé par Corneille : « L'amour est un grand maître : il instruit tout d'un coup. » (Pierre Corneille, *La Suite du Menteur*, 1645, II, 3, v. 586). Repris par Gilbert dans une pièce jouée par la troupe de Molière deux ans avant la création de *L'École des femmes* : « Amour est un grand maître et quand on aime bien, / Toute chose est facile, et l'on n'ignore rien. » (*Les Amours de Diane et d'Endymion*, 1657, I, 1, p. 9). Et enfin par Dorimon, dans une farce jouée en 1661 : « Voilà le cher objet de ma passion ! / La ruse a réussi, l'amour est un grand maître. » (Dorimon, *La femme industrielle*, scène 9, v. 300-301). Ces renseignements et d'autres se trouvent sur le site du projet Molière21, développé au sein de l'Université de Paris-Sorbonne par Georges Forestier et Claude Bourqui : L'amour est un grand maître (huma-num.fr).
- (4) Jean-Michel Pelous, *Amour précieux. Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*. Librairie Klincksieck, 1980, p. 234.
- (5) *Le Sympose de Platon, ou de l'Amour et de Beauté*, traduit de Grec en François, avec trois livres de Commentaires, extractz de toute Philosophie, & recueillis des meilleurs auteurs tant Grecz que Latins, & autres, par Loys le Roy, dit Regius. [...] A Paris. 1559. Citations, p. 60v, p. 9 et p. 65v. Peut-être Molière avait-il lu ce texte, au moins en partie ?
- (6) « COEUR, se dit figurément en choses spirituelles & morales, & signifie l'ame, & ses principales fonctions, parce que quelques Medecins, & entre autres Fernel, ont crû que les principales parties de nôtre esprit residoient au *coeur*, comme l'entendement, la volonté, la memoire. » (Furetière).
- (7) J'emprunte cette métaphore à Alain Viala qui l'emploie à propos du passage de l'honnête homme à l'homme galant, en particulier du passage à la galanterie naturelle : Viala, Alain. « Les belles manières », *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, sous la direction de Viala Alain. Presses Universitaires de France, 2008, pp. 111-141, paragraphes 115 et 126. « Et le naturel ? Il est engendré par « la vapeur du sang ». Il faut ici se représenter l'organisme comme une chaudière ou plus exactement un alambic. La chaleur du corps fait que quelques « atomes légers et volatils » se détachent du sang. Cela se passe, selon les vues de l'époque, dans le foie. Ces atomes légers

ainsi chauffés montent, bien sûr, jusqu'à atteindre le cœur, et là, chauffés plus encore, ils dégagent des particules plus fines, les « esprits vitaux ». Même opération à un degré plus élevé, et se forment dans le cerveau les esprits les plus subtils, les « esprits animaux ». C'est bien un processus de distillation, une extraction de quintessence. » (115) ; « Elle [la métamorphose] s'accomplit dans la phase ultime de la distillation et, pour le dire en deux mots, au moment où ce « raffinage » fait atteindre au raffinement. Telle est la différence d'avec la simple politesse : plus qu'égriser la personne, l'opération lui fait atteindre son essence. C'est le moment où l'esprit, qui peut être « fort » ou « piquant » comme le sont les alcools, peut devenir « insinuant », c'est-à-dire avoir la douceur du nectar, la saveur subtile, la grâce. Celle qui donne du plaisir et de la joie, qui réjouit, procure l'enjouement. » (126).

- (8) *Le Sympose de Platon*, op. cit., p. 66.
- (9) Madeleine de Scudéry, « *De l'air galant* » et autres *Conversations (1653-1684)*. Pour une étude de l'archive galante. Édition établie et commentée par Delphine Denis. Honoré Champion, 1998, p. 53.
- (10) *Œuvres posthumes de M. le Chevalier de Méré* [...], À Paris [...]. 1700, « De la vraie Honnêteté », pp. 19-20.
- (11) Encore faut-il que la personne dont ils désirent obtenir l'amour soit elle-même honnête. André Viala explique ceci à propos de l'idéal d'honnêteté de Méré : « cet idéal implique un comportement qui « agréé », donc qui attire l'approbation par le plaisir qu'il procure ; le galant va au-devant des attentes de ses interlocuteurs et, par là, il plaît et il obtient une adhésion en retour de la sienne. Car c'est bien une démarche d'adhésion : il y va du lien social Viala, Alain. « Les belles manières », *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, sous la direction de Viala Alain. Presses Universitaires de France, 2008, pp. 111-141, paragraphe 21.
- (12) ARNOLPHE. Le deviez-vous aimer, impertinente ? / AGNÈS. Hélas ! Est-ce que j'en puis mais ? Lui seul en est la cause ; / Et je n'y songeais pas lorsque se fit la chose. (V, 4, 1523-1525).
- (13) J'étais sur le balcon à travailler au frais, / Lorsque je vis passer sous les arbres d'auprès / Un jeune homme bien fait, qui rencontrant ma vue, / D'une humble révérence aussitôt me salue, (II, 5, 485-488).
- (14) Et moi, qui tous ces tours fixement regardais, / Nouvelle révérence aussi je lui rendais (II, 6, 497-99).
- (15) Hélas ! Si vous saviez comme il était ravi, / Comme il perdit son mal sitôt que je le vis, / Le présent qu'il m'a fait d'une belle cassette, / Et l'argent qu'en ont eu notre Alain et Georgette, / Vous l'aimeriez sans doute (I, 6, 553-557).
- (16) « J'ai des pensées que je désirerais que vous sussiez ; mais je ne sais comment faire pour vous les dire, et je me défie de mes paroles. Comme je commence à connaître qu'on m'a toujours tenue dans l'ignorance, j'ai peur de mettre quelque chose qui ne soit pas bien, et d'en dire plus que je ne devrais. » (III, 4, lettre d'Agnès).
- (17) Par cette crainte d'en dire trop, elle observe d'ailleurs une des règles énoncées par Madeleine de Scudéry dans la conversation que tiennent certains personnages de *Clélie* sur la manière d'écrire les lettres : « Mais

à ce que je vois, dit Clélie, il faut que les lettres d'amour d'un amant, et d'une amante soient différentes : n'en doutez nullement, reprit Plotine, car il faut que l'amour et le respect l'emportent dans les lettres d'un amant ; et que la modestie et la crainte se mêlent à la tendresse de celles d'une amante. » Madeleine de Scudéry, op. cit., p. 157.

- (18) Un air doux et posé, parmi d'autres enfants, / M'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans / [...] / Je la fis élever selon ma politique, / C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait / Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait. / Dieu merci, le succès a suivi mon attente ; / Et grande, je l'ai vue à tel point innocente, / Que j'ai béni le ciel d'avoir trouvé mon fait, / Pour me faire une femme au gré de mon souhait. (I, 1, 129-130 ; 136-142).
- (19) Sauf à attribuer au personnage un goût érotique pour les tout jeunes enfants, mais la question de la pédophilie n'était pas ouvertement d'actualité à l'époque de Molière.
- (20) « L'amour est une émotion de l'âme causée par le mouvement des esprits, qui l'incite à se joindre de volonté aux objets qui paraissent lui être convenables. » René Descartes, *Les passions de l'âme*, in *Œuvres et lettres*, édition d'André Bridoux, Bibliothèque de la Pléiade, 1937, article 79, p. 732.
- (21) À la fois Furetière et l'Académie précisent que cette expression est employée à propos de l'action d'un supérieur, par la force physique, la richesse ou le rang : « On dit figurément, enlever sur la moustache, quand on obtient de hauteur & par violence quelque chose à laquelle quelque autre pretendoit, ou dont il estoit en possession. Ce jeune homme croyoit espouser, cette fille, mais il en est venu un plus riche qui la luy a enlevée sur la moustache. Le Roy a enlevé cette forteresse sur la moustache des Espagnols, à la veuë de leur armée. » (Furetière). Arnolphe reconnaîtrait-il implicitement la supériorité de la beauté d'Horace, ou de ses manières ?
- (22) Il rappelle un peu l'amant « brutal » évoqué par Mlle de Scudéry, dont les promesses de tuer au service de sa dame ne sont « pas trop agréables » et qui affirme grossièrement, comme Arnolphe, son droit à obtenir de l'amour en retour, mais la violence du personnage de Molière se porte sur sa personne même, sans aucun semblant de courage ou d'héroïsme : « toute la Compagnie en connaît un, qui aime une très-belle personne; qui luy jure continuellement de toutes les manières dont on peut jurer, qu'il l'aime plus qu'aucun n'a jamais aimé; qu'il mourrait pour son service; et qu'il ferait mourir tous ceux qui oseraient lui déplaire: il croit même qu'il suffit pour avoir droit de lui demander de grandes récompenses qu'il lui offre toujours de tuer quelqu'un pour son service. Celui-là est si brutal, répliqua Artemire, qu'il ne mérite pas qu'on en parle » (Scudéry, op. cit., pp. 54-55).
- (23) Viala, op. cit., paragraphe 131.
- (24) Ibidem.
- (25) Méré, op. cit., p. 18. Un des personnages de Madeleine de Scudéry l'affirme aussi explicitement : « je suis persuadée qu'il faut que la nature mette du moins dans l'esprit, et la personne de ceux qui doivent avoir l'air galant, une certaine disposition à le recevoir », Scudéry, op. cit., p. 51.

- (26) Sur l'importance de la bonne raillerie dans la galanterie, voir la conversation sur la raillerie de Madeleine de Scudéry (Scudéry, op. cit., pp. 99-114) et l'introduction de Delphine Denis (ibidem, pp. 99-102). Arnolphe, qui se plaît à satiriser grossièrement les maris trompés sans se soucier du mal qu'il leur fait est le type du mauvais railleur.
- (27) « Prêchez, patrocinez jusqu'à la pentecôte ; / Vous serez ébahi, quand vous serez au bout, / Que vous ne m'aurez rien persuadé du tout. » (I, 1, 120-123).
- (28) J.-M- Pelous, par exemple, qualifie l'intrigue de « fable galante » et affirme que « il faut toute l'aveugle confiance que les spectateurs du temps placent dans la faculté rédemptrice de l'amour pour la [la première Agnès] reconnaître sous des apparences aussi contraires. » (op. cit., p. 236).
- (29) Selon l'expression employée par XXX
- (30) Cf. le dictionnaire de Furetière : « l'agneau est le symbole de l'innocence. » (article *Innocence*) ; « cet homme est un *agneau*, tant il est docile à obéir » (article *Agneau*) ; « On dit qu'un homme est doux comme un agneau, pour dire, qu'il se laisse tondre la laine sur le dos, qu'il souffre tout. » (article *Doux*).
- (31) Cf. le dictionnaire de l'Académie : « INNOCENT, se dit aussi de celui qui n'est pas en estat de pecher, qui n'a pas atteint l'âge de raison. [...] se dit aussi de celui qui est simple, qui a peu de raison, & qui est aussi idiot qu'un jeune enfant. »
- (32) « Ignorant, stupide, imbecille ». Furetière donne d'autres équivalents : « Sot, niais, peu rusé, peu éclairé. » et des précisions qui toutes pointent l'ignorance : « Ce mot vient du Grec *idiotis*, qui signifie proprement un particulier, un homme qui mene une vie privée, qui ne se mesle point du gouvernement de la Republique. Il se prend ensuite pour un homme simple, ignorant, &c. IDIOT, s'est dit originairement d'un homme particulier fort ignorant qui ne sçavoit que sa langue maternelle. On a appelé aussi *idiots*, les Freres Lays ou Convers, qui ne sçavoient pas lire. Et enfin on a nommé idiots, les imbecilles qui ne sçavoient pas compter jusqu'à 20. deniers, qui ne pouvoient retenir le nom de leur pere & de leur mere, leur âge, & autres choses semblables. Du Cange. »
- (33) « SOT, [s]ote. adj. Stupide, grossier, sans esprit & sans jugement. » (Dictionnaire de l'Académie) ; « Niais, despourveu d'esprit, qui dit & qui fait des impertinences, des actions ridicules. » (Furetière).
- (34) Furetière fait explicitement le rapport entre la niaiserie et l'absence de fréquentation du grand monde : « NIAIS, se dit figurément en Morale d'une personne sotte, simple, & credule, qui n'a pas veu le monde. Les paysans sont Niais. Ceux qui ont esté esleveez parmy les bourgeois, ont des gestes niais des contenance Niais. [...] Les voyages, le grand commerce du monde, guerissent les gens » (article *Niais*).
- (35) ARNOLPHE. La promenade est belle. / AGNÈS. Fort belle. / ARNOLPHE. Le beau jour ! / AGNÈS. Fort beau. (II, 5, 459-460).
- (36) Cécile Candiard, « Le rôle d'Agnès et les conventions théâtrales dans *L'École des femmes* », in *Mettre en scène(s) L'École des femmes*, ARRÊT SUR SCÈNE/SCENE FOCUS 5 (2016). Cécile Candiard rapproche

fort justement le personnage d'Agnès rusée de celui d'Isabelle dans *L'École des maris*, et celui de la première Agnès, dont l'ignorance est une occasion d'interprétations paillardes et comiques, de la Cloris de *L'École des cocus*, de Dorimond. Toutes deux correspondant au type de la « niaise de farce ». Cécile Candiard ne trouve pas de traits spécifiquement stupides dans les paroles d'Agnès (« Si l'on passe en revue les répliques qu'Agnès prononce sur scène lors de sa première apparition, on est frappé de leur neutralité, voire de leur banalité », p. 78) et suppose que le caractère farcesque du personnage était perçu grâce au jeu de Mademoiselle de Brie. Elle relève pourtant elle-même des termes ou expressions dont les spectateurs entendaient l'obscénité inconsciente : puces, chat, et même coiffes ou cornettes faisant allusion à l'acte sexuel. Nous avons relevé ce qui montrait la simplicité extrême d'Agnès, dans son usage du langage.

- (37) Nous différons en cela de l'analyse de Cécile Candiard, qui voit le personnage d'Agnès passer directement du type de la niaise farcesque à celui de l'amoureuse. Elle ne compte pas la lettre d'Agnès parmi les paroles prononcées en scène par ce personnage, ce qui nous semble injustifié. Or ni cette lettre, ni le dialogue entre Agnès et Arnolphe ne correspondent au type de l'amoureuse, selon nous.
- (38) L'adage « L'accoutumance est une autre nature » est cité dans le dictionnaire de l'Académie, à l'article « Nature ».
- (39) Rappelons les conditions que Méré donne pour qu'un homme puisse devenir honnête : un cœur noble et un esprit docile.
- (40) Méré, p. 8-9.
- (41) Pourquoi me quittez-vous ? (V, 1462) ; Pourquoi me criez-vous ? (V, 1506) Et pourquoi, s'il est vrai, ne le dirais-je pas ? (1522)
- (42) Barbara Johnson Source "Teaching Ignorance: L'École des Femmes", Yale French Studies, Yale University Press, 1982, No. 63, *The Pedagogical Imperative: Teaching as a Literary Genre* (1982), pp. 165-182, Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/2929838>. « While Arnolphe says "I am your master," Horace says "I am your victim." The position of pseudo-weakness seems to work better than the position of absolute power, but it nevertheless takes the powerful pull of two contradictory systems of demands to shape Agnes into a fully intelligent subject -- a writing subject. In learning to manipulate both writing and ambiguity, Agnes marks the destruction of any position of absolute mastery. » (p. 178).
- (43) L'oreille étant, comme le signale Georges Forestier, un organe qui servait à désigner le sexe féminin dans la littérature érotique de l'époque Molière, *Œuvres complètes*. Édition dirigée par Georges Forestier et Claude Bourqui. [...], NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, volume 1, p. 1360, note 16. Georges Forestier signale d'autres termes liés à la sexualité féminine, comme « chat » et « corbillon ».
- (44) Molière, *Œuvres complètes*. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, volume 1, pp. 1269-1270.
- (45) Ou peut-être a-t-elle compris que cette façon de concevoir était le miracle célébré par la religion et se demande-t-elle par conséquent ce qui est la voie normale pour ce genre d'opération. En tout cas, même

maladroïtement, elle cherche à comprendre. On peut penser d'ailleurs que Molière se fait un malin plaisir de remarquer combien ce point invite à la curiosité sur un sujet que les jeunes filles devaient ignorer pour rester pures, selon l'éducation religieuse de l'époque.

- (46) ARNOLPHE. Voyez comme raisonne et répond la vilaine ! / Peste ! Une précieuse en dirait-elle plus ? / [...] / Puisque en raisonnement votre esprit se consomme, / La belle raisonneuse, est-ce qu'un si long temps / Je vous aurai pour lui nourrie à mes dépens ? / AGNÈS. Non. Il vous rendra tout jusques au dernier double. / ARNOLPHE, (bas, à part). Elle a de certains mots où mon dépit redouble. (V, 4, 1541-1543 ; 1546-1549).
- (47) ARNOLPHE. Considère par là l'amour que j'ai pour toi, / Et me voyant si bon, en revanche aime-moi. AGNÈS. Du meilleur de mon cœur je voudrais vous complaire : / Que me coûterait-il, si je le pouvais faire ? (V, 4, 1582-1585).
- (48) Dans ce contexte, son attention à la beauté d'Horace – « Las ! Il est si bien fait ! » -- indique la qualité de son œil plutôt qu'un penchant à la coquetterie. De même, son goût pour les beaux habits, sa « forte passion est d'être brave et leste » (V, 4, 1591), montre une estime de soi et un souci d'être agréable qui s'accordent avec la préoccupation des cercles galants de réjouir la compagnie de toutes les façons possibles, vêtements compris. Dans « De l'air galant », un personnage se demande si on a raison de qualifier les vêtements de « galant ». Un autre lui répond par l'affirmative : « je n'en ferais pas de difficulté: car enfin c'est cet air galant que Sapho a dans l'esprit, et en toute sa personne, qui fait que l'habillement qu'elle porte aujourd'hui lui sied si bien: et cela est tellement vrai, qu'on voit des dames au bal qui sont admirablement parées, qui sont très mal en comparaison de la simplicité de cet habillement, qui ne tire sa galanterie, que de celle de la personne qui le porte : et qui l'a imaginé aussi agréable qu'il est. » (Scudéry, op. cit., p. 53).
- (49) Voir par exemple cette définition de l'honnêteté par le chevalier de Méré : « la parfaite honnêteté se montre à prendre les meilleures voies pour vivre heureusement, & pour rendre heureux ceux qui le méritent. » (Méré, op. cit., pp. 29-30).
- (50) Le nom de « naturel » peut désigner le « tempérament, la constitution, la complexion corporelle », selon le dictionnaire de l'Académie. La définition de Furetière est particulièrement éclairante pour notre propos : « NATUREL, est aussi substantif, & se dit de toutes les qualitez & proprieté que la Nature a mises dans les corps. [suivent des exemples de naturels animaux ou végétaux]. NATUREL, se dit aussi en l'homme, de ce qui n'y est point fixe, ni general, mais qui change suivant son temperament, ou son éducation. Neron estoit d'un Naturel cruel & farouche ; Socrate d'un naturel doux & traitable. Les mauvaises compagnies ont gasté tout le bon naturel de ce jeune homme. »
- (51) Je vous avouerai donc avec pleine franchise / Qu'ici d'une beauté mon âme s'est éprise. / Mes petits soins d'abord ont eu tant de succès, / Que je me suis chez elle ouvert un doux accès ; / Et sans trop me vanter ni lui faire une injure, / Mes affaires y sont en fort bonne posture. (I, 6, 311-316).

- (52) « De sorte que chacun étant à sa place, c'est-à-dire les maîtresses étant les maîtresses ; et les esclaves, les esclaves ; tous les plaisirs reviendraient en foule dans le monde : la politesse y régnerait : et la véritable galanterie se verrait en son plus grand éclat. » (Scudéry, op. cit., p. 57).
- (53) Cf. Jean-Jacques Pauvert et Mathias Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques. De Gilgamesh à Saint-Just. De – 2000 à 1790*. Stock/Sprengler, 1995, pp. 729-732.
- (54) Scudéry, op. cit., p. 55.
- (55) Antoine de Courtin, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Josset, 1671, six rééditions de 1672 à 1682. Cité dans Viala, op. cit., paragraphes 41-43.
- (56) Jean-Michel Pelous, *Amour précieux. Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*. Librairie Klincksieck, 1980, pp. 212-213.
- (57) « Plus qu'un droit, écrit Jean-Michel Pelous, l'inconstance est une obligation. Le premier devoir d'un galant homme, est en effet de « se détromper du faux mérite d'être fidèle » comme l'écrit Saint-Evremond », Ibidem, p. 213.
- (58) Mais ce qui m'a surpris, et qui va vous surprendre, / C'est un autre incident que vous allez entendre ; / Un trait hardi qu'a fait cette jeune beauté, / Et qu'on n'attendrait point de sa simplicité. [...] / Et j'admire de voir cette lettre ajustée / Avec le sens des mots et la pierre jetée. / D'une telle action n'êtes-vous pas surpris ? [...] / Et peut-on me nier que ses flammes puissantes / Ne fassent dans un cœur des choses étonnantes ? / Que dites-vous du tour et de ce mot d'écrit ? / Euh ! N'admirez-vous point cette adresse d'esprit ? (III, 4).
- (59) René Descartes, *Les passions de l'âme*, in Œuvres et lettres, édition d'André Bridoux, Bibliothèque de la Pléiade, 1937, Art. 70, p. 728.
- (60) Descartes, op. cit., p. 733. Art. 82. *Comment des passions fort différentes conviennent en ce qu'elles participent de l'amour*. « Il n'est pas besoin aussi de distinguer autant d'espèces d'amour qu'il y a de divers objets qu'on peut aimer ; car, par exemple, encore que les passions qu'un ambitieux a pour la gloire, un avaricieux pour l'argent, un ivrogne pour le vin, un brutal pour une femme qu'il veut violer, un homme d'honneur pour son ami ou pour sa maîtresse, et un bon père pour ses enfants, soient bien différentes entre elles, toutefois, en ce qu'elles participent de l'amour, elles sont semblables. Mais les quatre premiers n'ont de l'amour que pour la possession des objets auxquels se rapporte leur passion, et n'en ont point pour les objets mêmes, pour lesquels ils ont seulement du désir mêlé avec d'autres passions particulières. Au lieu que l'amour qu'un bon père a pour ses enfants est si pur qu'il ne désire rien avoir d'eux, et ne veut point les posséder autrement qu'il fait, ni être joint à eux plus étroitement qu'il est déjà ; mais, les considérant comme d'autres soi-même, il recherche leur bien comme le sien propre, ou même avec plus de soin, parce que, se représentant que lui et eux font un tout dont il n'est pas la meilleure partie, il préfère souvent leurs intérêts aux siens et ne craint pas de se perdre pour les sauver. L'affection que les gens d'honneur ont pour leurs amis est de cette même nature, bien qu'elle soit rarement si parfaite

- ; et celle qu'ils ont pour leur maîtresse en participe beaucoup, mais elle participe aussi un peu de l'autre. »
- (61) Après m'avoir fait signe, elle a su faire en sorte, / Descendant au jardin, de m'en ouvrir la porte ; / Mais à peine tous deux dans sa chambre étions-nous, / Qu'elle a sur les degrés entendu son jaloux ; / Et tout ce qu'elle a pu dans un tel accessoire, / C'est de me renfermer dans une grande armoire. (IV, 6, 1148-1153).
- (62) HORACE, à part. Quels maux peuvent, ô ciel ! égaler mes ennuis ! / Et s'est-on jamais vu dans l'abîme où je suis ! (V, 7, 1714-1715).
- (63) V, 7.
- (64) Je prévois là-dessus l'emportement d'un père ; / Mais nous prendrons le temps d'apaiser sa colère. / À des charmes si doux je me laisse emporter, / Et dans la vie enfin il se faut contenter. (V, 8, 1420-1424).
- (65) Vous ne craignez donc plus de trouver des esprits ? / Et ce galant, la nuit, vous a donc enhardie ? (V, 4, 1499-1500).
- (66) GEORGETTE. Monsieur, si vous n'êtes auprès, / Nous aurons de la peine à retenir Agnès ; / Elle veut à tous coups s'échapper, et peut-être / Qu'elle se pourrait bien jeter par la fenêtre. (V, 8, 1706-1709)
- (67) Laurent Thirouin, « Cocus et philosophes (aux Écoles de Molière) », Sep 2009, France. <http://recherche.univ-lyon2.fr/grac/273-Mariage-Corps-mariage-Esprits-Lyon-septembre-2009.html>. halshs-00483631, p. 17.
- (68) « J'étais sur le balcon à travailler au frais » (II, 5, 485) et « Seule dans son balcon j'ai vu paraître Agnès, / Qui des arbres prochains prenait un peu le frais. » (IV, 6, 1146). Elle est aussi dehors, sur le pas de la porte, quand la vieille l'aborde.
- (69) III, 1, 665.
- (70) Les spectateurs peuvent apprécier l'habile audace de Molière qui a tiré parti de l'insuffisance lexicale d'Agnès pour avancer ce « certain je ne sais quoi » dont les spectateurs reconnaissent immédiatement le référent, guidés par le sens potentiellement érotique des verbes « chatouiller » et « remuer ». Cf. Forestier, op. cit., p. 1363, note 15. Ces vers sont précédés un peu avant d'une rime formée sur la syllabe « vi », dont Forestier indique qu'elle est une des « syllabes sales » remarquées dans *La Critique de L'École des femmes* (note 14).
- (71) Antony McKenna souligne que le plaisir est pour Méré un critère de jugement : « le plaisir de la vie sociale est devenu le critère selon lequel il juge de l'authenticité des vertus. » (*Molière dramaturge libertin*, Honoré Champion, 2005, p. 14).
- (72) Quelques indications suggèrent son inclination naturelle pour la joie. Elle craint par exemple la tristesse qu'impose la présence d'Arnolphe, comme le dit comiquement Georgette : ARNOLPHE, à Georgette. Lorsque je m'en allai, fut-elle triste après ? / GEORGETTE. Triste ? Non. ARNOLPHE. Non ? GEORGETTE. Si fait. ARNOLPHE. Pourquoi donc... ? GEORGETTE. Oui, je meure, / Elle vous croyait voir de retour à toute heure ; / Et nous n'oyions jamais passer devant chez nous / Cheval, âne, ou mulet, qu'elle ne prît pour vous. (I, 3, 226-230).

- (73) Marie-Odile Sweetser, « La nature et le naturel chez Molière : le cas d'Agnès », dans *Thèmes et genres littéraires aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Mélanges offerts à Jacques Truchet publiés par Nicole Ferrier. Caverivière, PUF, 1992, pp. 444-445.
- (74) *Pensées*, Souverain bien 2 (Laf. 148, Sel. 181). Cette citation se trouve dans le dossier sur les deux délectations, disponible sur l'excellent site consacré aux *Pensées* de Pascal : *Pensées de Blaise Pascal* (penseesdepascal.fr).
- (75) « L'amour ne crée pas seulement un climat favorable à l'esprit ; il va devenir la condition nécessaire et suffisante de son éclosion » J.-M. Pelous, op.cit., p. 234. Sur la religion de l'amour, voir pp. 225-241. J.-M. Pelous poursuit la métaphore chrétienne de son titre (p. 233), sans donner d'exemple qui fasse clairement à l'époque l'analogie entre la grâce divine et l'amour. Notre passage est cité comme exemple de croyance en la capacité de l'amour à donner de l'esprit, qui « rend vraisemblable les transformations les plus surprenantes », comme celle d'Agnès : « celle qui, au début de la pièce, ne savait que dire : "le petit chat est mort", devient en l'espace de deux actes une jeune fille accomplie et digne en tous points d'admiration. À tous ceux qui s'en étonneraient malgré tout, l'auteur répond » par le discours d'Horace sur l'amour grand maître (p. 236).
- (76) Corinthiens II, 5,17. Et aussi Colossiens 3 9-10 : « dépouillez le vieil homme avec ses œuvres, et revêtez-vous du nouveau, qui se renouvelle *en avançant* dans la connaissance *de Dieu, et étant formé* à la ressemblance de celui qui l'a créé. » (Traduction de Lemaître de Sacy).
- (77) La première fois en général : « Et ses effets soudains ont de l'air des miracles » (III, 4, 905), la deuxième fois à propos d'Agnès : « Oui, ce dernier miracle éclate dans Agnès » (III, 4, 910).
- (78) Un feu communicatif, comme l'écrit un admirateur de Saint François de Sales, qui compare l'amour divin avec l'amour humain. Or nous avons vu que l'amour pur et ardent d'Agnès changeait les sentiments d'Horace et d'Arnolphe : « C'est le propre de l'amour, mesme naturel & humain, de faire du bien & de se communiquer ; à plus forte raison le Divin, dont les flammes & les mouvemens sont beaucoup plus purs & plus forts », *Les Œuvres de S. François de Sales*, [...] tome X. Contenant sa Vie Symbolique, avec des Figures. Paris, Frederic Leonard, 1685. « Emblème XXXI. Son amour plein de zele, & communicatif à tous », p. 121. Ce livre est paru une vingtaine d'années après la pièce de Molière.
- (79) *L'Homme intérieur, selon l'esprit du bienheureux François de Sales*. Par le reverend père Alippe de la Vierge Marie, Augustin Deschaussé, Predicateur. Lyon, Antoine Baret, 1657, § LVI. « Pratique de l'Homme interieur, Quand il void le Feu », pp. 428-425.
- (80) Par exemple : « Soit que je porte les yeux sur la forme qui l'anime, & que je considere cette ame admirable, dont vous m'avez pourveu, ses puissances & ses opérations ; certes, il faut avoüer que l'homme qui est l'admirateur légitime de vos ouvrages, est le plus admirable de tous » (*Actions publiques* de M. François Ogier, prestre et predicateur. Paris, 1652, « Panégyrique de Saint Bernard », pp. 162-163. *Actions publiques - François Ogier - Google Livres*).

- (81) Tout ce que son cœur sent, sa main a su l'y mettre, / Mais en termes touchants et tous pleins de bonté, / De tendresse innocente et d'ingénuité, / De la manière enfin que la pure nature / Exprime de l'amour la première blessure.
- (82) Cette métaphore se trouve par exemple dans le livre de Léonard de Mandaré, *Le Théologien*, 1651, 3e édition, Le Théologien françois - Léonard de Marandé - Google ブックス : « la première grâce est un Soleil, qui porte la lumière quant & soy, & qui ne peut estre prevenu que de tenebres [...] cette grâce qui sousleve nostre pesante masse à une fin si relevée, est une illumination intérieure d'esprit, une sainte pensée, une divine connoissance, & une sainte ardeur » (p. 121). Ce livre de vulgarisation semble avoir eu du succès. Son auteur s'opposait à Port-Royal sur la question de la délectation victorieuse.
- (83) Nous nous permettons de renvoyer à notre article « 'Et jamais je ne vis un plus hideux chrétien' ou le diable dans *L'Ecole des femmes* », *Etudes Françaises*, revue du département de littérature française de la Faculté des Lettres de Waseda., n° 10, mars 2003.
- (84) Un plus beau naturel peut-il se faire voir ? / Et n'est-ce pas sans doute un crime punissable / De gâter méchamment ce fonds d'âme admirable, / D'avoir dans l'ignorance et la stupidité / Voulu de cet esprit étouffer la clarté ? (III, 4, 951-955)
- (85) « C'est une école bien secreete, & bien au dessus des sens, que celle où l'on entend la voix du Père, & où l'on apprend de luy à venir à son Fils. Ce Fils mesme parle dans cette école, puis qu'il est la Parole éternelle, par laquelle le Père enseigne de la sorte, et se fait entendre, non à l'oreille du corps, mais à celle du cœur. [...] Or il n'y a point de cœur, quelque dur qu'il soit, qui rejette cette grâce que Dieu par sa pure liberalité répand secrettement dans les cœurs des hommes ; parce que son premier effet, & pour lequel Dieu la donne, est d'ôter la dureté de cœur. Lors donc que nous entendons intérieurement la voix du Père, & qu'il nous apprend a venir à son Fils, c'est alors proprement qu'il nous ôte ce cœur de pierre, & qu'il nous donne un cœur de chair » (*Les deux livres de S. Augustin de la predestination des Saints* [...], Paris, Guillaume Desprez, 1676, chap. VIII, pp. 90-92).
- (86) (Pascal, Provinciale XVIII, *Provinciales*, éd. Cognet, p. 358-359.) Citation trouvée aussi dans le dossier sur les deux délectations, disponible sur Pensées de Blaise Pascal ([penseesdepascal.fr](http://penseesdepascal.fr)).
- (87) Par exemple Matthieu 19 :29 « Et quiconque aura quitté pour mon nom sa maison, ou ses frères, ou ses sœurs, ou son père, ou sa mère, ou sa femme, ou ses enfants, ou ses terres, en recevra le centuple, et aura pour héritage la vie éternelle. » (traduction de Lemaître de Sacy).
- (88) « L'amour est une émotion de l'âme causée par le mouvement des esprits, qui l'incite à se joindre de volonté aux objets qui paraissent lui être convenables. [...] Au reste, par le mot de volonté, je n'entends pas ici parler du désir, qui est une passion à part et se rapporte à l'avenir ; mais du consentement par lequel on se considère dès à présent comme joint avec ce qu'on aime, en sorte qu'on imagine un tout duquel on pense être seulement une partie, et que la chose aimée en est une autre. », Descartes, *op. cit.*, Art. 79 et 80, p. 232.

- (89) J.-M. Pelous, op. cit., p. 261-262 : « l'opinion galante hésite : le mariage d'amour lui paraît à la fois une impossibilité de fait et l'éventuelle solution de toutes les difficultés. Les plus résolument optimistes semblent prêts à envisager la possibilité d'une réconciliation. Leur raisonnement est toujours le même : à condition de faire confiance à l'amour, on en peut attendre tous les miracles, même celui, si incroyable, d'un mariage heureux. [...] Pour assurer le bonheur et la tranquillité publique, il suffirait donc d'en référer aux sages conseils de l'Amour. C'est à peu près les leçons des comédies de Molière : elles font à maintes reprises l'éloge d'une mariage "raisonnable" dont la logique finit par l'emporter sur les calculs intéressés des pères. Mais en dehors de comédies, où tout finit toujours bien et des romans qui travestissent à plaisir la vérité, chercher à réconcilier amour et mariage est considéré comme une idée peu réaliste. » L'incompatibilité entre le mariage et l'amour galant est développé aux pages 257-274.
- (90) Même si nous rions aujourd'hui surtout du contraste entre les détails pointilleux du droit matrimonial et les déclarations passionnées qui entourent cette scène, les spectateurs du temps, plus familiarisés avec le vocabulaire juridique, devaient aussi rire du quiproquo du notaire sur les paroles d'Arnolphe.
- (91) Dieu : 43, 102 ; ciel : 141, 587, 603 1004, 1440 ; heur de la destinée : 680 ; Diable : 840, 981 ; Astre : 1182 ; sort : 1197, 1358 ; destin : 1206 ; Fortune : 1456. On peut remarquer l'emploi continu du terme « ciel ».
- (92) « hasard » : 13, 1246, 1285 ; « sort » : 59, 1281, 1310, 1744, 1761. Jamais, à part dans sa dernière réplique, ce personnage n'emploie les mots de « ciel » ou de « Dieu ».
- (93) « Secret. Il se dit proprement en matière de Religion, & signifie ce qu'il y a de plus caché dans une Religion » (Dictionnaire de l'Académie).
- (94) Arnolphe est le seul à vouloir conserver le mystère : « ARNOLPHE. Allons, causeuse, allons. / AGNÈS. Je veux rester ici. / ORONTE. Dites-nous ce que c'est que ce mystère-ci, / Nous nous regardons tous, sans le pouvoir comprendre. / ARNOLPHE. Avec plus de loisir je pourrai vous l'apprendre. / Jusqu'au revoir. » (V, 9, 1726-1730) ; « ORONTE. Et vous allez enfin la [la nourrice d'Agnès] voir venir ici, / Pour rendre aux yeux de tous ce mystère éclairci. » (V, 9, 1758-1759) ; « HORACE. Ah ! Mon père, / Vous saurez pleinement ce surprenant mystère. » (V, 10, 1764-1765).
- (95) Laurent Thirouin. « L'impiété dans le Malade Imaginaire ». *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, pp.121-143. <halshs-00098077v2>.
- (96) Antony McKenna, op.cit., pp. 88-89 ; 103-118 ; p. 112, l'auteur recense les travaux sur ce motif, en particulier ceux de Patrick Dandrey.
- (97) Je suis en désaccord, sur ce point, avec Antony McKenna, quand il écrit que « Ainsi l'amour – c'est-à-dire la nature – donne de l'esprit à Agnès, tourne en bourrique le tyran domestique et ses "maximes du mariage" et tourne en ridicule les menaces de "chaudières bouillantes" aux enfers. Ces allusions religieuses sont impertinentes, certes, mais elles ne dépassent pas la désinvolture des premières pièces. » (op. cit., p.33).
- (98) McKenna, op. cit., p. 143. Sur Molière et l'honnêteté, voir le chapitre que ce chercheur consacre à la

question : pp. 137-150, notamment pp. 143-145.

- (99) Je reprends là la lumineuse interprétation que Laurent Thirouin fait du « moi haïssable » pascalien dans *Croisements d'anthropologies.. Pascals Pensees im Geflecht der Anthropologien*, herausgegeben von Rudolf Behrens, Andreas Gipper, Viviane Mellinghoff-Bourgerie; Universitätsverlag WINTER, Heidelberg, 2005; pp. 217-247 Le moi haïssable, une formule équivoque | Laurent Thirouin - Academia.edu, où il démontre que « la formule invoquée — le moi est haïssable... — ne concerne pas la haine de soi par soi, mais la haine du moi par l'autre : le moi cause de la haine d'autrui. »
- (100) Ces maximes de Grégoire de Naziance sont envoyées par un père à sa fille le jour de son mariage et elles visent à lui gagner un mari fidèle pour elle et pour Dieu, un mariage stable et producteur d'enfants, à défaut de plaisir : le rôle de l'épouse étant de réprimer en elle tout élan qui pourrait déplaire à son mari. Les seules occasions où elle a le devoir de s'opposer à son mari sont les moments où, par « une ardeur insatiable » il voudrait obtenir d'elle une relation physique pendant les saisons saintes. Arnolphe les modifie pour se mettre au centre, à la place de Dieu. On en trouve la traduction par Desmarets dans *Œuvres poetiques du sieur Desmarets* [...], Paris, Henry Le Gras, 1641, « Œuvres chrestiennes », « Preceptes de mariage de saint Gregoire de Naziance envoyéz à Olympias le jour de ses nopces. », pp. 95-103.

# オペラ・バレ « 愛の神アムールの旅 *Les Voyages de l'Amour* » (1736) 考察及び試訳

ジョゼフ・ボダン・ド・ボワモルティエ Joseph Bodin de Boismortier 作曲

シャルル・アントワヌ・ル・クレール・ド・ラ・ブリュエール

Charles Antoine Le Clerc de La Bruère 台本

石川弓子

## はじめに

1673年 J.B. リュリ<sup>(1)</sup>の音楽悲劇トラジェディ・アン・ミュージック *Tragédie en musique*<sup>(2)</sup> « カドミウスとヘルミオーヌ *Cadmus et Hermione* » によってフランスにおけるオペラというジャンルが確立された。約25年後、トラジェディ・アン・ミュージックとは別の新たな構成内容を持つオペラ・バレ *Opéra-ballet* の誕生を見ることになる。しかし誕生以来、台本、楽譜にはこれらの作品に対してオペラ・バレという名称は全く使用されず、バレ *Ballet*<sup>(3)</sup> というジャンル名が冠されていた。

この小論では17世紀末から18世紀後半までに渡るオペラ・バレの歴史で最も数多く創作された1736年に属する« 愛の神アムールの旅 »を考察し、台本試訳をする。

## 1 オペラ・バレの定義及び名称

オペラ・バレはどのような特徴を持ち、その名称はいつ頃から現れたのだろうか。18世紀の証言をいくつか引用しよう。

「ロワ<sup>(4)</sup>は« 恩寵 *Les Grâces* »という題のオペラ・バレを書き、ムレ氏<sup>(5)</sup>がその音楽を作曲した[…]<sup>(6)</sup> (1735年3月31日特任官僚デュビュイソンがコーモン侯爵に宛てた書簡)

「私自身で公表するつもりであったオペラ・バレ的一幕を貴方にお送りします。」<sup>(7)</sup>  
(1738年3月15日某氏の書簡)

「我々の詩人たちは、その後、バレを考案した。その各幕 *Entrée* は完結した筋を持っている。「優雅なヨーロッパ *L'Europe Galante*」<sup>(8)</sup>はこのジャンルの完璧なモデルである。」<sup>(9)</sup> (1741年 G.-B. マブリ)

「バレは3つないし4つの短い幕で構成される。各幕は生き生きとして軽妙な筋を含むべきで、望め

ば少しギャラントな筋を入れても良い。全てに、つまり各幕に軽い山場が求められる。」<sup>(10)</sup>

(1741年 レモン・ド・サン・マール)

「「優雅なヨーロッパ」は音楽劇として今日受け入れられている形態の最初のバレである。このジャンルはまさにフランスに属するもので、イタリアには似たようなジャンルは全くない。[…]

3ないし4幕 *Entrée* 構成で、それにプロローグが先行する。プロローグと各アントレは歌と踊りの混じった1つか2つのディヴェルティスマンを含む。」

「叙情悲劇には踊りと歌によるディヴェルティスマンが必ずあり、筋の本質がそれを導く。バレはそれ自体が踊りと歌のディヴェルティスマンということであり、それが筋を担う。」<sup>(11)</sup>

(1751年『百科全書』の項目「Ballet」)

「ド・ラ・モット氏が創始者のオペラ・バレ[…。]。新たなバレの最初の作品は「優雅なヨーロッパ」である。このジャンルはまさにフランス特有のものであり、イタリアには似たようなものは全くない。

ほとんど疲れない筋、雅な祭りが軽快なテンポで続き、歌と踊りの心地よい混じり合い、途絶えることなき多様さ、これこそオペラ・バレの利点であり、同時にそれがフランスで生まれ、存在し続けている理由なのであろう<sup>(12)</sup>。

(1753年 P. エステーヴ)

「ラモットによって考え出されたスペクタクルは歌と踊りのディヴェルティスマンが混じりあった、それぞれが独自の筋を持つ異なる数幕で構成されている。それらは洒落たヴァトー、魅力ある細密画であり、デッサンの精密さ、筆致の優美さ、色彩の輝きを要求する。

「優雅なヨーロッパ」はキノー<sup>(13)</sup>のオペラと全く似ても似つかない我々の最初の音楽作品である。これはまさにフランスのジャンルである。ギリシア人、ローマ人はこのアイデアでのいかなるスペクタクルも持っていなかった。キノーの作品の中で、幾つかのエピソード的な祭りが私の印象に残っているが、多分ラモットにこのアイデアを提供したのだらう。」<sup>(14)</sup> (1754年に L. de カユザック)

「総括する題によってのみ幾つかの小詩がまとめられ作曲されたオペラ・バレが今もって劇場にかけられている。ド・ラモット氏が創始者であり[…。]」<sup>(15)</sup>

(1758年 J. ラコンブ)

「バレは、フランスにおいて風変わりなオペラのジャンルにつけられた名称で、そこでは踊りが他の作品よりふさわしく挿入されているわけでもないし、より効果的でもない。これらのバレの大多数で、幕数と同数の異なった主題を持ち、筋には関係のない曖昧ななんらかの共通点のみでお互いが結びつけられており、台本作家がプロローグでその予告を配慮しなければ、観衆は全く気がつかないであろう。」<sup>(16)</sup>

(1768年 J.-J. ルソー『音楽辞典』の項目「Ballet」中)

「オペラ・バレの主題については、お互いに何の関係もない幾つかの幕で構成されている、つまり同じ表題のもとに集められ、どれも切り離された作品であることを指摘しよう。」<sup>(17)</sup>

(1769年 P.-J.-B. ヌガレ)

「我々の舞台音楽芸術において新たなジャンルが必要であった。ラ・モットはオペラ・バレを考案し、「優雅なヨーロッパ」で例を示した。」<sup>(18)</sup>

(1769年 N. プリケール・ド・ラ・ディムリ)

「オペラ・バレ、すなわち各幕の筋は連続していないが、諸感覚や諸元素のような集合的な概念のもとに統合されたスペクタクルが考案されて以来、そのプロローグは共通の表題を担っている。」<sup>(19)</sup>

(1787年 J.-F. マルモンテルの項目「Prologue」中)

オペラ・バレの名称を使用する記述は台本、楽譜とも見られず、オペラ・バレの最初の例として引用される「優雅なヨーロッパ」の創作時、1697年の『メルキユール・ギャラン』においても見られない。誕生約40年後になる1735年の資料、出版個人書簡の中に用いられたのが初期の例であろう。しかし1741年のレモン・ド・サン・マールとG.-B. マブリ、1751年の『百科全書』の項目「Ballet」は明らかにオペラ・バレの特徴を持つ作品をオペラ・バレという用語は使わずに説明している。<sup>(20)</sup> オペラ・バレの盛衰が1695年から1773年と考えると<sup>(21)</sup>、1769年はすでにこのジャンルの衰退に近い年代で、1787年のマルモンテルの記述はこのジャンルがすでに過去のものとなってからの回顧である。

以上の記述及びオペラ・バレと見なされる作品の検討から、その特徴を挙げよう。

◇ 各幕は独自の題名を持ち、独自の筋。登場人物、舞台設定は全く異なる。つまり同じ名前の登場人物により筋が運ばれない。

◇ 作品の題名は各幕のテーマを総括する。分野を問わず題名はもちろんこの役割を持つのは当然である。

◇ プロローグあり、或いはなしの数幕(2幕-5幕)構成で、プロローグがある場合はその中に後続する幕の予告が直接、間接にされている。

◇ 各幕の名称としてほとんどアントレ *Entrée* が用いられるが、稀な例外として、*Acte*、*Leçon*、*Ballet* が見られる。

◇ 舞曲、踊りが作品中で大きな比重を持つ。

◇ 17世紀末から18世紀後半にかけてフランス特有のジャンルである。

## 2 〈バレ ballet〉と〈英雄バレ ballet héroïque〉の違い

オペラ・バレに相当する作品群の台本には数例を除いて、創作者側からはバレと英雄バレの2つのジャンル名称しか使われていない。これらの違いはどこにあるのだろうか。1928年にP.-M. マソンは英雄バレについてこのように定義している。「この〈英雄的〉な性格とは、オペラ・バレでもパストラルにおけるように、神、守護神、伝説上の人物、時として歴史上の人物のような〈英雄〉の存在によって顕示される。しかし、古典悲劇の出来事を思い起こすような、何かすごい波乱万丈を含んでいれば、その筋からも英雄的と言える」<sup>(22)</sup>と述べている。そしてマソンは英雄バレの最初の作品をオペラ・バレ「ギリシアとローマの祭典 *Les Festes Grecques et Romaines*」<sup>(23)</sup> (1723) としている。

なおマソンは英雄バレには作品全体が一つの筋を持つものと各幕独立した筋を持つものと2種類あると指摘し、〈英雄オペラ・バレ *opéra-ballet héroïque*〉の用語を提唱する。<sup>(24)</sup>

バレについても同様にこの2種類の存在が指摘できる。

## 3 オペラ・バレの盛衰

17世紀後半から18世紀後半にかけてのオペラ台本から、オペラ・バレと呼ばれるジャンルの作品は1695年から1773年まで見られ、3期に分類できる。<sup>(25)</sup>

第1期 1695～1723年 例外はあるが通常 Prologue と Épilogue で各幕を囲む作品が見られる。

第2期 1723～1750年 例外はあるが通常 Épilogue が見られなくなる。英雄バレの出現

第3期 1750～1773年 Prologue が見られなくなる。

18世紀の何人もの作家たちは1697年の「優雅なヨーロッパ」をオペラ・バレの最初の例と言い切っている。しかしアルジャンソンは1695年「四季のバレ *Le Ballet des Saisons*」について「それは、各幕 *Entrée* が独自のちょっとした筋を含む4段に分かれた初期のバレの一作で、「諸元素 *Les Elémens*」、*「ヨーロッパの国々 Nations d'Europe*」とその後の一連の見事な模倣が続く。」<sup>(26)</sup>と言及している。その台本の検討から、確かにオペラ・バレの条件を満たしていると判断し、このジャンルに含めた。

オペラ・バレ全史を見ると、全く上演されない年、1作品のみの年、2作品上演の年が多く見られるのに比べ、1736年は一挙に4作品上演された多産な年になる。

#### 4 «愛の神アムールの旅»について

##### 4-1 台本作家シャルル・アントワーヌ・ル・クレール・ド・ラ・ブリュエールと作曲家ジョゼフ・ボダン・ド・ボワモルティエ

ラ・ブリュエールは1716年<sup>(27)</sup> オワーズ県クレピ-アン-ヴァロワ Crépy-en-Valois で生まれ、1749年ローマ在フランス大使に任命されたニヴェルネ公の第一秘書官として共にローマへ赴いた。しかし天然痘を患い1754年9月18日若くしてその地で客死した<sup>(28)</sup>。音楽劇の台本作家としては、1736年オペラ・バレ«愛の神アムールの旅»、1739年音楽悲劇«ダルダニユス *Dardanus*» (音楽 J.-Ph. ラモー<sup>(29)</sup>)、1747年音楽悲劇«ペルセ *Persée*»の新たなプロローグ (音楽 J.-B. リュリ)、1748年一幕物バレ«エリゴヌ *Erigone*» (音楽 J.-J. C. de モンドンヴィル<sup>(30)</sup>)、1749年英雄バレ«ノワジー公 *Le Prince de Noisy*» (音楽 F. ルベル & F. フランクール<sup>(31)</sup>)、1752年音楽悲劇«リニユス *Linus*» (音楽 J.-Ph. ラモー)がある。没後の1758年オペラ・バレ«パフォスの祭典 *Les Fêtes de Paphos*»の第2幕に«エリゴヌ»が組み込まれた。

同時代の評価を見てみよう。

「弱冠20歳のパリの家柄の良い若者が、去年私に彼の書いたいつかの韻文を見せてくれました。私を魅了する素質、特に叙情的な語調をそこに見出し、オペラの台本を書くことを勧めたのです。彼の試みは、私に言わせると、キノーの後継者という期待をも生む大家の片鱗があります。彼のバレの題名は«愛の神アムールの旅»で、ボワモルティエが音楽を付けました。」<sup>(32)</sup> (1736年3月14日)

「ラ・ブリュエール氏のオペラ台本は優雅さ、機知に富んでいると思います。この詩人と同様魅力的な音楽家を彼のために期待します。」<sup>(33)</sup> (1736年4月5日ヴォルテール書簡)

「光栄にも貴方に申し上げますと、詩人で、私が大変気に入っており、キノーの足跡を辿るのではないかという弱冠20歳の若者ですが…」<sup>(34)</sup> (1736年5月5日)

「感じよく礼儀正しい彼の性格、加えて文芸に恵まれた才能によって、何人もの有徳な友人たちと著名な庇護者に恵まれた。」<sup>(35)</sup> (1763年A. レリス)

どの意見もラ・ブリュエールの叙情的な韻文や才能を手放しに誉めている。

ボワモルティエはロレーヌ地方のティオンヴィル Thionville で1689年12月23日に生まれ、1755年10月28日セヌ・エ・マルヌ県ロワシ・アン・ブリ Roissy-en-Brie で生涯を閉じた。器楽曲を多く作曲した作曲家として知られるが、劇音楽も作曲している。1736年のバレ«愛の神アムールの旅»

は最初の劇作品である。その後 1743 年にバレ「ドン・キホーテ *Don Quichotte*」(台本 Ch. -S ファーバール)<sup>(36)</sup>、1747 年にパストラル「ダフニスとクロエ *Daphnis et Chloé*」(台本 P. ロジョン)<sup>(37)</sup>、1748 年バレ「ダフネ *Daphné*」(台本ピニエ)<sup>(38)</sup> と 1752 年に「世界の四部分 *Les Quatre Partis du Monde*」(台本 P. -Ch ロワ)<sup>(39)</sup> を作曲し、1753 年ごろには音楽活動からは身を引いたようだ。

やはり同時代の評価に注目して見てみよう。

「多産家のボワモルティエ氏は、作曲家リストの中に占める位置は見過ごせない。もし彼が作品の一部のみ出版する慎重さを持っていたのなら、彼の名声は完璧であったろう。しかし何と言われようと、彼は軽妙で魅力ある曲を作曲し、彼のオペラ「ダフニスとクロエ」は好評であった。劇詩がこのパストラルの成功にかなり貢献したのは確かだ。それに公にしたものは全て即座に売れた。時宜を得て売れたのだ。人々はフルートとミュゼットの非常に洒落た効果を生む心地よい戯れに飢えていた。彼は目下の流行で得をし、自分の才能を二倍利用したのである。」<sup>(40)</sup>

(1754 年ダカン・ド・シャトー＝リヨン)

「それら[ボワモルティエの作品]は忘れられて久しいとはいえ、この見捨てられた鉱山を掘り起こすことに身を捧げたいという人は、金塊を作るのに十分なほどの砂金をそこに発見することになるだろう。」<sup>(41)</sup>

(1780 年ラ・ボルド)

ボワモルティエ没後 25 年目にラ・ボルドは彼に素晴らしい賛辞を向けている。

ラ・ブリュエール 20 歳、ボワモルティエ 47 歳の時、2 人にとりそれぞれ初めてのオペラ作品「愛の神アムールの旅」が生まれた。2 人の間には親子ほどの年齢差があるが、彼らの出会いはどのようなか、どのような協力関係でこの作品が完成されたのだろうか。詳しい状況は知られていない。

## 4-2 作品の上演

「愛の神アムールの旅」の上演は楽譜表紙には 1736 年 4 月 26 日と印刷されているが、実際は『メルキユール・ド・フランス』の言及のように、王立音楽アカデミー *Académie Royale de Musique* での初演は 1736 年 5 月 3 日、最終日は 6 月 12 日である。しかし第 2 幕「町」が好評ではなかったので 6 月 4 日からは新たな第 2 幕を演奏したとある。このように即座に対応できる能力があるのはひとえに作家たちの豊饒な産出力によるものだとしている。総計 18 回上演された。<sup>(42)</sup> また 1738 年には王妃のコンサートで 1 回上演されている。<sup>(43)</sup>

なお 1736 年 5 月 3 日の日付き出版台本小冊子には第 3 幕「宮廷」について登場人物も筋も異なった 2 番目の版が載せられているが、誰が演奏したのか主演者情報はなく、楽譜も残されていないので実際に演奏されたのか不明である。

### 4-3 作品についての評価

上演直前リハーサル、直後の評判はどうだったのでしょうか。

「昨日、公の邸宅でこの作品の稽古が行われ、皆、劇詩に魅了されましたが、音楽にはまあまあ満足でした。私はこの若い作家を真に驚くべき人物と考え、グレッセ<sup>(44)</sup>の場合よりもさらにずっと評価します。この作品全体には機知とセンスが溢れています。」<sup>(45)</sup> (1736年3月14日付書簡)

「今月3日木曜日、アカデミー・ロワイヤル・ド・ミュージックにてプロローグと4幕構成のバレ「愛の神アムールの旅」が上演され、聴衆は大変好意的に受け止めた。劇詩はド・ラ・ブリュエール氏、音楽はボワモルティエ氏である。」<sup>(46)</sup> (1736年5月『メルキュール・ド・フランス』)

この記事の終わりの方では、

「この幕[帰還]は作品の中で一番注目され、あまねく拍手喝采を受けた。その他については、皆は作詩法の美しさを誉めた。真の玄人たちはオペラ劇場で聞いた中で最も叙情的な詩だという。とても魅力ある韻文にもう少し活発な筋があったら、音楽ももっと生き生きとなり、もっと変化に富んだかもしれない、と彼らは望んだようだ。

とはいえ、このバレは申し分なく上演された。」<sup>(47)</sup> (1736年5月『メルキュール・ド・フランス』)

「オペラ劇場は昨日「愛の神アムールの旅」プロローグ付き4幕のバレを初めて上演した。劇詩はラ・ブリュエール氏、音楽はボワモルティエ氏である。しかし後者が前者と組んだのはなんと残念なことか！もしラ・ブリュエール氏が音楽家としてラモーと組んでいたのなら、多分「愛の神アムールの旅」は我々のバレの中で一番魅力のあるものになっていたであろう。」<sup>(48)</sup>

(1736年5月4日デュビュイソン)

「作品は私が予想し、カリニャン公邸宅で聞いた稽古について貴方に申し上げた運命を辿りました。私は自分の愛着が聴衆の喜びと同じであることを確認するうれしさで有頂天になったのです。オペラの詩が、かつて、「愛の神アムールの旅」ほど拍手喝采を受けたことはなかったし、音楽が概してこれほど無視されたことはありませんでした。けれども私はこの詩人の栄光にしか興味がなかったので、音楽家の不面目を静観しました。」<sup>(49)</sup> (1736年5月5日付書簡)

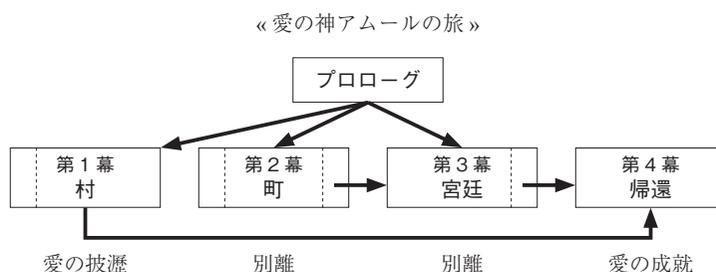
「これは、すべてのアントレとプロローグが、疑問の余地はあるとはいえ、一つの全体あるいは一つの筋になっている唯一のバレだ。それゆえ、溢れる創意工夫、ギャランな側面、道徳的なことも加わり、聴衆は満足した。劇詩は抒情的で、凡庸さや非常識から解放されており、これは減多にないことだ。とにかく聴衆は事前に十分情報を得ており、新たな創作者たちに拍手喝采をしようとした。

快いメロディー、快いハーモニーがなくはないということは否定できないが、ヴァイオリンのメロディーは質が低く、アリエットには修飾音がなく、レシタティフは平凡である。」<sup>(50)</sup>

(アルジャンソンによる言及)

『メルキュール・ド・フランス』の立場は、中立的といえるが、他の個人評は作曲家ボワモルティエにはかなり厳しい意見となっている。

#### 4-4 「愛の神アムールの旅」の構



この作品について、プロローグに各幕の予告として「村落 *les Hameaux*」(第1幕の題は「村 *le Village*」である)、「町 *la Ville*」「宮廷 *la Cour*」が見られる。各幕は独立した主題を持ち、各幕で筋を担う登場人物は異なる。オペラ・バレ史第2期に属しているとはいえ第1期に見られるエピローグの役割を担う第4幕の存在がある。また第1幕、第2幕の初めにはちょっとした導入部分があり、第2幕、第3幕の終わりには次に赴く理由や場所の予告を持つ。第1幕の解決はエピローグとして第4幕に持ち越され、各幕の繋がりがさらに強められている。このことにより、アルジャンソン侯爵が指摘しているように、オペラ全体が緩く一つにまとめられているとも考えられ、オペラ・バレではあるが一貫した筋の作品へ一歩近づいている。各幕独自の主題を持つとはいえ、全体の有機的繋がりも感じられ、オペラ構成としては珍しい作品である。各幕の名称もこの作品に関しては、作品全体の筋が一貫しているオペラの幕に用いられる「アクト *Acte*」が使われている。ラ・ブリュエールのこの点に関する意図についての記述はないものの、理由も頷けなくはない。

## 5 日本語試訳

訳出に用いた台本小冊子は1736年5月3日の日付のある初演版である。<sup>(51)</sup> その中には第3幕「宮

廷」の第2版も印刷されているが、本論では訳出はしていない。また上述した1736年6月4日以降上演の第2幕「町」第2版は当該小冊子には含まれていないので訳出していない。なお台本試訳は補遺1に示した。

おわりに

本論で取り上げた「愛の神アムールの旅」について幾つかの観点から独創性が指摘できる。台本構成は、第1幕から第3幕までは登場人物の違う独自の筋を持っているが、第4幕は第1幕の続きで作品をしめくくるエピローグである。そして第2幕、第3幕、第4幕を繋ぎ止める蝶番によって一貫した筋のオペラを思わせる要素を持つ。また本論では扱わなかったが序曲について、リュリ以来のフランスのオペラの特徴であるフランス風序曲、2拍子の荘厳な第1部、3拍子の小規模なフガートを含む軽快な第2部、再び第1部を演奏し終わるといった典型的な様式とは少し違い、各部分の曲想や特徴は残しているものの、3拍子の第1部、2/4拍子の第2部、6/4拍子の第3部という音楽構成になっている。オペラ・バレ史ほぼ中頃の最盛期に位置するこの作品は、いくつかの視点から斬新な作品をとらえていることを強調したい。

注

- (1) Jean-Baptiste Lully, (1632-1687) イタリア出身フランスの作曲家、ルイ14世治下権力をふるった。
- (2) この用語以外にも *tragédie mise en musique*, *tragédie lyrique* が使用されている。
- (3) なお Ballet は時代によりその含まれる内容が違う。18世紀後半以降の Ballet とは全くその内容が違うので混同してはいけない。
- (4) Pierre-Charles Roy, (1683-1764)
- (5) Jean-Joseph Mouret, (1682-1738)
- (6) Simon-Henri Dubuisson, *Lettre du commissaire Dubuisson au Marquis de Caumont*. 1735-1741, p.47.
- (7) *Nouveaux amusements du cœur et de l'esprit*, Tome 1, Brochure 5. 1737. p.289-29. 印刷年と書簡日付に疑問あり。
- (8) *L'Europe Galante*, 1697, 台本 : Antoine Houdar de La Motte, 音楽 : André Campra
- (9) Gabrile-Bonnot Mably, *Lettre à Madame la Marquise de P\*\*\* sur l'opéra*, 1741, p.127.
- (10) Toussaint de Rémond de Saint-Mard, *Réflexion sur l'opéra*. 1741 p.83-84.
- (11) *Encyclopédie*, Tome II, 1751 「Ballet」
- (12) Pierre Estève, *L'esprit des beaux arts*, Tome 2, 1753, p.35-36.
- (13) Philippe Quinault, (1635-1688).
- (14) Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne*, 1754, p.108-109 puis 110.
- (15) Jacques Lacombe *Le spectacle des beaux arts*, 1758. 第XI章 *poèmes lyriques* セクション IV Opéra-ballet. p.161-165.

- (16) Jean-Jacques Rousseau *Dictionnaire de musique*, 1768. 「Ballet」
- (17) Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, *De l'art du théâtre*, p. 230-231.
- (18) Nicolas Bricaire de La Dixmerie, *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XV*, 239 p.
- (19) Jean-François Marmontel, *Elémens de littérature*, 1787, dans ses *Œuvres complètes*, Nouvelle édition, 1819, 「Prologue」
- (20) オペラ・バレの特徴に言及したものが<sup>8</sup>17世紀末から18世紀初めにかけて私の検討した書籍には見つからなかったが、引き続きの研究が必要である。
- (21) Maruyama-Ishikawa Yumiko, *L'opéra-ballet des Indes Galantes (1735) aux Fêtes d'Hébé (1739)*, Thèse soutenue à l'Université -Paris 4, 1995, 第II, III, IV章参照。
- (22) Paul-Marie Masson, « Le ballet héroïque », *La revue musicale*, 9e année, no.9, 1er juin 1928, p.134 .
- (23) *Les Festes Grecques et Romaines*, 1723, 台本 : Louis Fuzelier, 音楽 : François Colin de Blamont
- (24) Paul-Marie Masson は前掲書の中で述べている。
- (25) 補遺2の表参照。
- (26) René Louis de Voyer d'Argenson, « Note sur les œuvres de théâtre », (ms 3452, f. 72) *Study on Voltaire and the 18th Century*, vol. 43. II, 1966, p. 470. アルジャンソンの生没年は1694-1757。「ヨーロッパの国々 Nations d'Europe」は、「優雅なヨーロッパ」のことである。
- (27) *Nouvelle Biographie Générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Tome 30, 1859. では1714年、1715年又は1716年という記述もあるが、BNF Gallicaのカタログでは1716年を採用。
- (28) Antoine Lérès, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des theatres*, 1763. 「La Bruère」
- (29) Jean-Philippe Rameau, (1683-1764)
- (30) Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, (1711-1772)
- (31) François Rebel, (1701-1775), François Francœur, (1711-1702), 2人は共同で音楽作品を多く生み出した。
- (32) Edouard de Barthélemy, *Nouvelle de la Cour et de la ville [...] 1734-1738*. 1879, p.74.
- (33) *Œuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle édition, Correspondance II (Année 1736-1738., Nos 540-937), 1880. p.68.
- (34) *Nouvelle à la main en 1733 à 1739*, f.165v.
- (35) Antoine Lérès, 1763, *Ibid.* Article 「La Bruère」
- (36) Charles-Simon Favart, (1710-1792)
- (37) Pierre Laujon, (1727-1811)
- (38) Stéphan Perreau *Joseph Bodin de Boismortier 1689-1755*, 2001, p 197, 台本 Pigné, 未上演という以外詳細は不明。
- (39) Stéphan Perreau, 前掲書, p 197, 台本 Pierre-Charles Roy, 未上演という以外詳細は不明。
- (40) Pierre-Louis D'Aquin de Château-Lyon, *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettre sur les hommes célèbres*, 1754. 1ère partie, p.49.

- (41) Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780. Tome III, livre V, p.393.
- (42) *Mercure de France*, mai 1736, p.1443 et 1447.
- (43) Maruyama-Ishikawa Yumiko, *Ibid.* p.163.
- (44) Jean-Baptiste-Louis Gresset, (1709-1777) フランスの詩人、劇作家。
- (45) *Nouvelle à la main en 1733 à 1739*. f 68r-v.
- (46) *Mercure de France*, mai 1736, p. 976-977.
- (47) *Mercure de France*, mai 1736, p. 986.
- (48) Simon-Henri Dubuisson, *Lettre du commissaire Dubuisson au Marquis de Caumont*. 1735-1741, Dans la lettre IV du 4 mai 1736, p.208.
- (49) *Nouvelle à la main en 1733 à 1739*. f.165 v.
- (50) René Louis de Voyer d' Argenson, *Note sur les œuvres de théâtre*, f. 283, II, p. 530.
- (51) Charles-Antoine Le Clerc de La Bruère, *Les voyages de l'amour*, ballet (Éd.1736), hachette Livre, BnFGallica, Bibliothèque numérique. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71615b>.

補遺 1

愛の神アムールの旅

プロローグ

(踊る)

(舞台はシテール島にある愛の神アムールの庭園。アムールが花々の上に横たわり、かたわらにグラス(優美)たちと逸楽の神ヴォリュプテがいる。)

西風の神ゼフィール

美しき双眼が勝利を確実にする貴女がた、  
誇り高き美しさ、今度は貴女がたが愛す番です。  
貴女がたの魅力はアムールの賜物だとお考えください。

彼の栄光のために用いるべきです。

第一場

(愛の神アムール、西風の神ゼフィール、それぞれの従者、シテール島住人たち)

美しい双眼が、等

合唱

(踊る)

勝利せよ、アムール、我々の望みを叶えよ、  
放て、魅力に溢れた多くの矢を我々に放て。  
お前の武器の力を示せば示すほど  
我々の心は幸せになるだろう。

愛の神アムール

歌え、この上なく妙なる楽の音をいつも聞かせておくれ、  
心地よい響きが我が心まで届くのが感じられる。

(踊る)

愛の神アムールの従者

あなたがたはすごい女たちに尽くし、  
ついには女たちがあなたがたの望みに応えてくれると分かるでしょう。  
恋の苦悩はいつときしかありません。  
アムールは苦悩を終わりにし、  
喜びは終わらせません。

そして、それに耳を傾ける喜びで

あなたがたに及ぼす十分な善の見返りを受ける。

西風の神ゼフィール

神々と人間たちは、あなたの威力のおかげで幸せであり、  
あなたの魅力ある掟のもと、多くの甘美さを見つけてます。

(踊る)

西風の神ゼフィール

(合唱と交互に)  
全てが魅了されるように、  
シテール島の神の魅力で。  
喜ばれるのにどんな資格も持っていないと？  
彼は美の寵児です。  
彼は心地よい喜びの父なのです。

なぜ、あなたはいつも冷淡な悲しさに従い、

あなたの溢れる思いやりが天地万物に授ける

この恩恵を拒否するのですか？

ご自分の矢で傷つけてください、あなたの番です。

通い合う情熱の喜びを体験してください。

愛の神アムール

愛すなら、永遠の絆を私は望む。

全てが魅了されるように、 等

しかし、どうやって忠実な見返りが得られようか。

勝利の確かな矢によって、  
高慢な女の厳格さを和らげることはできる。  
けれども私が心を捧げたら、私の威力は終わっ  
てしまう。

そして、我が栄光のためにはあらゆることがで  
きるのに  
我が幸福のためには何もできない。

#### 西風の神ゼフィール

そんな無駄な危惧は遠ざけてください、  
あなたには矢など必要ではありません。  
最もつれない女性の心を動かすのに、  
あなたの魅力で十分です。  
いかなる女もあなたの思いになびかないことが  
あるでしょうか。

この地を離れましょう、出発しましょう、勝利  
の女神ヴィクトワールがあなたを呼んでいる。  
村落を、町を、宮廷を巡りましょう。  
おそらく、そこでアムールを繋ぎ止めるに相応  
しい

忠実な心を見つけれられるでしょう。

#### 愛の神アムールと西風の神ゼフィール

出発しよう、シテール島を離れよう。  
急ごう、延ばす理由は何もない。  
我々の願いを実現する出発の時。  
愛の計画を遅らせるべきものは何もない。  
そして、最も大切なことは  
幸せになろうと考えることなのだ。

(愛の神アムールは西風の神ゼフィールと一緒に  
出発する。)

#### 合唱

出発せよ、勝利を目指し飛翔せよ。  
さあ、あらゆる心を服従させよ。  
魅力ある勝利者たちよ、励めよ、  
お前たちの喜びと栄光のために。

プロローグの終わり

## 第1幕 村

(舞台は草原を示す。)

#### 第一場

(シルヴァンドルの名のもと羊飼いに扮する愛  
の神アムール。西風の神ゼフィールも羊飼いに  
扮する。)

#### 愛の神アムール

何とこの場所が気に入ったことか！  
自然は勝り、魅力的な安らぎの場は、  
アムールにさらに心を捧げることしか  
心にいっそう穏やかな運命をもたらさないだろ  
う。

ああ！この閑居の地は何と美しいことか、  
そして羊飼いたちは何と幸せなことか！  
彼らは私の恋の炎を受け入れることしかな  
い。

彼らの喜びは恋すること、  
そして彼らの美德は忠実であることなのだ。

#### 西風の神ゼフィール

あなたは、彼らを喜ばせ、それを分かち合うの  
ですか？  
あなた自身の新たな恋の炎のことは何も話して  
くれません。

えっ何ですって！羊飼いの服装で、  
アムールはつれない女を見つけられたかもしれ  
ないと？

#### 愛の神アムール

私の優しい願いに、ダフネは反抗的ではない、  
私こそ彼女を乗り気にさせることができた。  
彼女は不安に駆られて、驚いて、自信なく、  
深く関わることを心配している。  
そして、彼女の心は、あえてささやきあおうと  
しないのだ。

彼女は自分の心をつらえている気持ちを責めな

いよう、  
知らないふりをしている。

**西風の神ゼフィール**

誘惑の神よ、あなたの苦悩にも関わらず、  
あなたは我々を支配下に置けるのです。  
絆をさらにしっかりと引き締めるが、それをあまり感じさせない。  
そして人々はまさにあなたの鎖の中で悶々とする  
ことに気づきますが、  
もはや手遅れでそこから逃れたいという時ではないのです。

誘惑の神よ、あなたの苦悩にも関わらず、 等

**愛の神アムール**

ダフネは祭りの前にこの地に来るはずだ。  
私にそう約束した。ああ！何という喜びになる  
だろう、  
彼女の恋の炎を私に告白するよう仕向けられれば！

自分が幸せだと信じるのは大したことではない。

しかし、愛する人の口から  
情熱を確実に勝ち取れば、  
至高の喜びだ。

**西風の神ゼフィール**

ダフネがこの日、あなたの言うことに耳を傾けるなら、  
あなたは彼女に告白させられるでしょう。  
人々がアムールを聞き入れることを承知するなら  
アムールに応える心構えは十分あるのです。

**愛の神アムール**

確かに、私はこの上なき優しい報いの心を待っている。

**西風の神ゼフィール**

けれども、この愛しい人の心を捉えるには十分  
ではありません。

あなたはいつも恋の勝利者でしょうか？

たやすく心を服従させますが  
忠実にさせるのは、さらに容易ではありません。

**愛の神アムール**

まもなくこの地を離れて、私は試そう、  
彼女の忠実さがどこまで続くか。  
我々は町を、宮廷を巡らなければならない、  
私のいない間、どのような結果をもたらすか、  
様子を見よう。

おや、彼女が見える。愛のほとばしりを語るときだ。

幸せなひとときとなれ。

ああ！私は彼女を何と愛していることか！彼女は  
何と美しいのか！

ゼフィール、彼女と話をさせてくれ。

**第二場**

(シルヴァンドルの名のもと羊飼いに扮する愛  
の神アムール、ダフネ)

**シルヴァンドル**

この日、キプロスの女神により褒美が提案された、

最も妙なる声で

女神の息子の魅力が歌える羊飼いに。  
勝利者はその褒美を貴女の手から受け取るはずだ。

ダフネ、それを得るために、私は全てのことを  
試みよう。

恋に落ちたシルヴァンドルのために、祈ってくれるか。

**ダフネ**

勝利者である羊飼いの

頭上に私の手で栄冠を与える…

シルヴァンドル

褒美が貴女の心なら、  
この祭典の褒美を何としても得たいものだ！  
貴女は我々の競技の勝利者に栄冠を被せる。  
これほど魅力ある手とその栄光をさらに飾るよ  
うに！  
ああ、もし貴女の美しい瞳の輝きを歌うのなら、  
私が勝利を得るのは確かなのだが。

ダフネ

羊飼いさん、無駄なおしゃべりをやめてくださ  
い。  
あなたの恋の炎についてずっとお話ししたいの  
ですか？

シルヴァンドル

なぜならいつも私の心には恋の炎が満ちてい  
て、  
私の心にみなぎる唯一の感情だからなのです。  
貴女は全く返事をしてくれない、視線を逸らし  
て…  
貴女をそんなに美しくしている瞳で私を見てく  
ださい。  
貴女は冷酷な自尊心と張り合うのですか、  
私の優しい恋の炎が極端だとして？  
私をこれほど優しく、これほど忠実にする貴女  
の瞳、  
その変わらぬ無関心さで  
私を不幸にするのですか？

ダフネ

絶えず愚痴をおっしゃっているんですね！  
アムールが私たちを捕らえているときは、  
それゆえ、恋の苦悩が生まれますね？

シルヴァンドル

アムールが私たちをつれないその女（ひと）の  
そばに繋ぎ止めるとき、  
恋する甘美な喜びに、幾らかの心痛を混ぜます。

けれども、我々の望むその女が  
その絆をお互いに分かち合うとき、  
アムールはもはや喜びしかありません。

ダフネ

アムールは私たちをひどく不安にし、  
アムールに心を許してしまうのは危険だとい  
うことを聞きました。

シルヴァンドル

アムールを勝利者にしてください、  
そうすれば、アムールの魅力について評価でき  
るでしょう。

ダフネ

アムールに心を許してしまうのは危険すぎま  
す。

一緒に

ダフネ

心安らかな無関心さだけが  
私たちに幸せな日々を与えてくれます。  
愛が始まるや否や

アムールはその足取りに移り気を導き、  
喜びは永遠に飛び立っていきます。

シルヴァンドル

退屈な無関心さは  
私たちに幸せな日々を与えてくれません。  
愛が始まるや否や

アムールはその足取りに希望を導き、  
苦しみは永遠に飛び立っていきます。

シルヴァンドル

いいや、アムールは全然恐ろしくなどありませ  
ん。  
私たちを幸せにするために私たちを支配するの  
です。

何と快い帝国でしょう！

ダフネ

もし恋が私にはそれほど心地よくないような

ら、  
そんなに危険だとは思わないでしょう。

シルヴァンドル

何をおっしゃるんですか？

ダフネ

ああ、何ということ！

(プレリユードが聞こえる。)

人々が来るわ、新たな祝祭のために

各人が支度をします。

シルヴァンドル

今日、私は歌うことになる、

甘美なアムールとその絆を。

ダフネ、恋の喜びを歌えばいいのでしょうか、  
それとも苦しみを？

ダフネ

羊飼いさん、恋を嘆くことなど全くありません。

### 第三場

(ダフネ、シルヴァンドルに扮する愛の神アムール、祝祭競技の審判テルサンドル、羊飼いイラス、羊飼いの一団)

テルサンドル

ヴィーナスは息子の魅力を我々に歌わせるために、

我々の競技の勝利者に、褒美を提案している。

女神の恩寵に値するように、

駆けつけなさい、急ぎなさい。

比類なき心地よい歌を歌いなさい。

女神の恩寵に値するように。

合唱

女神の恩寵に値するように、

駆けつけましょう、急ぎましょう。

比類なき心地よい歌を歌いましょう、

女神の恩寵に値するように。

テルサンドル

駆けつけなさい、急ぎなさい。

アムールに賛同して、グロワール（栄光）も  
我々を呼んでいる。

合唱

駆けつけましょう、急ぎましょう。

アムールに賛同して、グロワール（栄光）も  
我々を呼んでいる。

イラス、愛の神アムールへの賛歌

この地であらゆる心が満足し、

平和であるのを目にするなら、

アムールにこの幸せを負っているはずだ。

素晴らしいこの地では、あらゆる心が繊細であるから。

愛していれば、一つのことだけしかない。

愛していなければ、山ほどのことがある。

ああ、この安らぎは何とうっとりさせることか！

羊飼いたちよ、心穏やかになるために愛さなければ。

かつては、たくさんの厄介な気掛かりが  
この上ない苦しみを引き起こしていた。

恋するようになってからは、

愛するものに気に入られることしか専念しない。

(踊る)

シルヴァンドル、愛の神アムールへの賛歌

魅力ある勝利者よ、愛すべき支配者よ、

アムール、お前だけが我々の願いをいやしてくれる。

我々が生まれたのは運命によってなのだ、

我々を幸せにするのはお前によってなのだ。

大地と水の神々は

優しい願いにすべてをおっている。

神々は世界の庇護に退屈するだろう、

もしお前が喜びをそこに組み込まなければ。

お前が我々に課する掟に  
いかなる心がこれまであらがったことか？  
お前は自然であることと美によって  
常に我々に教えてくれる。

テルサンドル

羊飼いたちよ、誰かまだ自分の声を聞かせたい  
者、  
ヴィーナスとその息子について歌いたい者はい  
るか？

合唱

いいえ、私たちは全員シルヴァンドルに負けま  
した。

彼の歌は褒美に値します。

(テルサンドルはダフネにギンバイカの冠を渡  
す；彼女はシルヴァンドルに捧げる)

テルサンドル

羊飼いや、栄光を享受せよ、  
これほど輝かしい勝利の。  
ヴィーナスはこの日、お前に  
この上なき素晴らしい冠を与える。  
そして、アムールにさらに報いるために  
この上なく美しい羊飼いや女がここでお前にそれ  
を差し出す。

合唱

羊飼いや、栄光を享受せよ、等。

羊飼いや女

素晴らしいこの地で全ては私たちの願いを満た  
しています。

私たちは最も心地よい絆を携えています。

純真さは苦悩を遠ざけ、

アムールは喜びを導いてくれます。

勝ち誇れ、アムール、貴方の勝利を喜んでくだ  
さい。

全ては耀く賛辞を貴方の威力にささげます。

そして宇宙は、自然が築き上げ、貴方の栄光に

捧げる

活気のある神殿なのです。

勝ち誇れ、アムール、貴方の勝利を喜んでくだ  
さい。

全ては貴方の威力に耀く賛辞をささげます。

合唱

羊飼いや、等。

## 第1幕の終わり

## 第2幕 町

(舞台は人里離れた静かな場所。片方の窪みに  
海が、もう一方に占い師お決まりの住処である  
洞窟が見える。)

第一場

(アルシドンに扮する愛の神アムール、占い師)

愛の神アムール、占い師に

どのような運命が待っているか、あなたに聞く  
ために

リュシルはこの地に赴くはずです。

気の効いたお告げで、彼女をびっくりさせてく  
ださい。

私の思いを果たすために準備は全てしました。

占い師

まもなく我々はリュシルを知ることになろう。

彼女の心が誠実な情熱を

感じ取るのに適しているかどうか解ろう。

愛の神アムール

アルシドンの名のもと、町で愛をささやき、

リュシルは耳を傾け、私の恋の炎を分かち合う。

しかし、成功したにもかかわらず、私は幸せで  
はないのです。

恋人たちの賛辞は彼女をあまりにも喜ばせるの  
で

彼女の方から然るべく愛することなどできないの

です。

気に入られようと望むことで枯渇した心には、  
アムールのために何も残っていません。

**占い師**

美しい人が変わらぬ気持ちで  
恋するのは容易ではない。  
一人の愛想の良い恋人の言葉で  
いつも移り気になってしまう。

危険は魅力的だし、  
絶え間なく彼女の周りを舞っている。

一瞬で十分だ、  
恋人を浮気にさせるのに。  
美しい人が変わらぬ気持ちで  
恋するのは容易ではない。

**愛の神アムール**

私からと知らせずに、祝い事、贈り物を  
日々彼女に捧げている。  
彼女は彼女を恋する見知らぬ人から受け取って  
いると思っている。

おそらく、このような策略に魅せられ、  
見知らぬ人を優遇し、彼女の心は私を裏切るだ  
ろう。

彼女はすでにこの恋人が寛大だと見なして、  
移り気から少なくとも私たち二人の間を揺れ動  
いている。

**占い師**

貞操はぐらつき、  
まさに軽薄さに似てくる。  
忠実だったらと考えるのは  
不実だからなのだ。

**愛の神アムール**

リュシルが来る、この場を離れよう。  
まだ彼女の目前に現れる時ではない。

**第二場**

(ベロエ、リュシル)

**ベロエ**

どうして移り気なのが恥ずかしいのでしょうか？

すぐに自由の身になってください。

アムールが貴女にいつそう輝かしい賛辞をもた  
らすとき、  
貴女に心変わりを気づかせます。

どうして 等。

**リュシル**

無駄です、アルシドンを私の心から遠ざけたく、  
もっと栄光ある選択をしたいのだけれど。

私の心はうっとりしい言葉を私に囁くのです。  
恋の炎に決着をつけたいという願いにもかかわらず、

アムールはあくまで彼の権利を要求していま  
す。

おお、神々よ！もし私が移り気なら、  
あまりにも感受性の強いアルシドン、あなたは  
どうなるでしょう？

私たちはお互いに永遠の情熱を約束し合いまし  
た。

**ベロエ**

無意味なためらいが貴女を引き止めなければな  
らないのですか？

常に変わらない炎を誇りに思っただけじゃあ  
ないんです。

貴女、あるいはあの方は、理由もなく、何日か  
で変わるかもしれません。

この不幸を予測してください、アムールが貴女  
に  
輝かしい口実を示すとき、心変わりを受け入れ  
てください。

**リュシル**

神々よ！貴女の意見に従うのがなんて苦しいの  
でしょう！

ペロエ

貴女は私の意見に従って本当に良かったと思う  
でしょう。

占い師が、間もなくこの地に現れます。

貴女はその見知らぬ恋人が誰か知らされるで  
しょう。

占い師がその人を貴女に引き合わせるや否や、  
疑いもなく、貴女の心は予測したほどにはいか  
ないでしょう。

### 第三場

(リュシル、占い師、ペロエ、占い師の従者)

ペロエ

おお、心許せる運命の友、  
貴方の光がこの上なく暗い未来の闇を貫き、  
この美しい女の身の上の秘密を  
我々に明かしてください。

占い師

至高なる術は私の威力に服従し、あなたがた、  
この壮大な宇宙の魂よ、  
諸元素をつかさどる霊よ、  
あなたがたの服従を私に示してくれ。  
飛翔せよ、私の声に合わせて疾走せよ、  
我が掟を認めよ。

(突然、四大精霊が現れる：空気の精シルフが  
上空より飛翔しながら登場、地の精グノームは  
地中より出現、窪みに見える海より水の精オン  
ダンが、火の渦が火の精サラマンドルを運んで  
くる：舞台は暗くなり、星光りのみ照らしてい  
る。)

(踊る)

占い師

消え去れ、貫き抜けられない幕よ、

好奇心ある人間にその未来を隠している。

我々の恐るべき祭儀で、  
神々の秘密に入り込もう。

合唱

消え去れ、等

占い師

力強き天体よ、その影響は  
人間の境遇を決める。

あなたがたは人間の誕生を、  
そして彼らの楽しみと苦しみをつかさどってい  
る。

我々の目に、リュシルの運命を見せてくれ。

合唱

消え去れ、貫き抜けられない幕よ、  
好奇心ある人間にその未来を隠している。  
我々の恐るべき祭儀で、  
神々の秘密に入り込もう。

占い師、リュシルに

定められた運命を

知りたいと思う貴女よ、  
リュシル、なんと幸運な運命か！  
アムールが貴女の魅力に恋焦がれている。

リュシル

ああ、なんとありがたいこと！

占い師

我々は、アムールの熱烈な望みを果たした。  
ここから去ろう、これで十分だ。

### 第四場

(ペロエ、リュシル)

ペロエ

なんとという勝利！神々よ！なんとという栄光！  
貴女の魅力でアムールさえも呪縛されました。

リュシル

終わりです。アルシドン、勝利をアムールに

譲ってください。

アムールが、アムールのみが愛される価値があるのです。

(静寂が消え去り、そして魅力ある庭園に変わる。)

でも、私は何を見ているのでしょうか！どのような神が、この未開の地を一瞬にして比類なき魅力ある地にしたのでしょうか？

ペロエ

アムールの賛辞を受け止めてください。

この素晴らしい場所は貴女の魅力があつてこそです。

リュシル

なんとうっとりする楽の音でしょう！なんと耳に心地よいのでしょうか！

なんと心ひかれる光景が私の目前に繰り広げられているのでしょうか！

### 第五場

(リュシル、ペロエ、愛の神の従者を連れた西風の神ゼフィール)

合唱

この上なく美しい絆を深めなさい。

愛しなさい、若き美しい女、決して心変わりせず。

アムールは貴女の魅力を褒め称えています。

その心に報いるため、貞節であるべきです。

この上なく美しい絆を深めなさい。

愛しなさい、若き美しい女、決して心変わりせず。

(踊る)

西風の神ゼフィール

結び目を解くために

絆を手にするには

及びません。

移り気なのは

愛さずに

身を投じるからです。

冷淡で美しい女は

愛することになったとき

その女(ひと)に苛立つ

アムールを鎮められます。

不実の女には

アムールの報いはありません。

結び目を解くために 等

リュシル

ああ！私の貞節が確かでありますように。

魅力的な神が、現れますように。

私の熱意で私の恋の炎を判断してくれますように！

ああ！私の貞節が確かでありますように。

魅力的な神が、現れますように。

でも…ああ、どうしたことか、アルシドンが近づいて来る！

彼になんと言おう、偉大なる神々よ！

### 第六場

(アルシドンに扮する愛の神アムール、そして前場の登場人物たち)

アルシドン

幸せに導かれて私はこの地に来ました。

リュシル、これほど魅力的な貴女に会えるのはなんと喜ばしいことか！

私を魅了した幸せに何の不足もないように、

私の愛情のほとばしりを分かちあってください、私の恋の炎に答えてください。

そして私の心も眼差しも満足させてください。

リュシル、困惑して

アルシドン…信じてください…愛の束縛には…危険すぎる喜びがあります。

アルシドン

リュシル…いつから貴女はこのような話し方をするようになったのですか？

ベロエ

これ以上のめり込まないように、彼女は結び目を断ち切りました。

今や彼女が無視する祝福を捧げるのはやめてください。

期待であなたは恋の炎を灯し、まさしく失望して恋の炎を消すのです。

アルシドン

リュシル、貴女はこのような耐え難い話を告白するのですか？

リュシル

恩知らず者をお忘れください。

アルシドン

私はいつまでも貴女を愛したいのです。

リュシル

あなたの情熱は無駄に輝いています。

アルシドン、永久に私は恋を放棄します。

合唱

貴女はこの上なく激しい炎でアムールの情熱を掻き立てた。

若き美しい女、貴女の心を今度はアムールが支配するように。

アルシドン

これこそ貴女の冷酷無情なつれなさの理由です。

貴女は不実な女だ。

リュシル

アムールは私の足元に不滅の偉大さを注ぎました。

私がアムールを軽蔑したのなら、彼は恐ろしい

ほど激怒したでしょう。

ベロエ

彼女はこれほど素晴らしい絆を拒否できるのでしょうか？

アルシドン

そのいわれのない望みをなるべく早く諦めてください、

私の情熱に、私の誠実な心に委ねてください。

貴女の心は私の恋の炎を選んだのです。

けれども、もっと輝かしい選択が貴女の恋の憧憬を逸らします。

そのいわれのない望みをなるべく早く諦めてください。

私の情熱に、私の誠実な心に委ねてください。

ああ、なんとということ！威力の輝きは

喜びの魅力に相当するのでしょうか。

合唱

貴女はこの上なく激しい炎でアムールの情熱を掻き立てた。

若き美しい女、貴女の心を今度はアムールが支配するように。

アルシドン

もう終わりだ、つれない女、貴女はもはや私を愛していない。

リュシル

あなたは私の気持ちに対し余計な努力をしています。

愛の神アムール、西風の神ゼフィールに

私の心は希望を抱いていたが、無駄だった。

ゼフィール、あなたは私の恋の炎の報いがわかる。

離れよう、この町にはがっかりした。

ローマ人の宮廷に、エミールという名で、新たな絆を探しに行こう。

多分、宮廷では私はもっと幸せだろう。

愛の神アムール、リュシルに  
別の地で別の愛の誓いが私を呼ぶ、  
貴女の魅力はアムールの賞賛に値しました。  
だが、この日アムールは貴女から逃れます。  
美しいことは十分ではありません。  
私の心にふさわしくあるためには、貞節でなければならぬのです。

(アムールはゼフィールとその従者とともに去る。舞台は初めの場が現れる、そしてリュシルは1人ペロエと残る。)

リュシル  
私からアムールが去っていく！  
ああ！なんという運命の変化なのでしょう！  
なんという耐え難い恥辱なのでしょう！

### 第2幕の終わり

## 第3幕 宮廷 (第1版)

(舞台は祝祭が準備された、オーギュストの宮殿の間。)

### 第一場

(エミールの名のもとローマの廷臣に扮する愛の神アムール)

エミール  
恋の炎は受け入れられ、私の愛する王女は  
ついに私の情熱に応じてくれる。  
しかし彼女の心をあてにできるのだろうか。  
浮気な女は心を与え、またすぐ取り戻すのだろうか？  
移り気で女の気を引こうとするオーヴィッドの  
要求を  
ジュリーは拒否したようだ。  
だが、彼女は密かに彼の恋の炎に身を任せている  
かもしれない。  
不実であると同時に背信で、

彼女は我々2人を裏切っているかもしれない。  
オーヴィッドが来る、彼を驚かしてやろう。  
移り気だと、たやすくおしゃべりになる。  
彼の幸せが秘密なら、  
おそからず彼自身私に教えてくれるだろう。

第二場 (エミールの名のもとローマの廷臣に扮する愛の神アムール、オーヴィッド)

エミール  
あなたの心はなんらかの新たな征服を  
いつも自慢している。  
移り気で気まぐれ、あなたは美しい女から美しい女へと走り回っている。  
あなたはつれない女を愛すのがうってつけだろう。

しかしアムールがあなたを手助けし、全てはあなたにとりうまく行っている。

オーヴィッド  
移り気な男は、愛している女のそばでは、  
忠実な恋人のように、愛されうる。  
美しい女は誰もが  
移り気を繋ぎ止める名誉に値すると信じている。

恋人が束縛から離れてきたばかりというのはその女への賞賛さえ増大させるのだ。

エミール  
移り気な男はどこでも嫌われるはずだ。  
心変わりには裏切りだ。

オーヴィッド  
貞節が鬱陶しくなったとき、  
別の絆を選ばなければならない。  
この感情の動きのみに、心は従うべきだ。  
愛は喜びだ。

もし義務だったら、苦痛だろう。

エミール

あなたは愛の神秘さを知っている。

オーヴィッド

必要ならシテール島の神に

私から説教しよう。

私は神秘さを愛の術で見抜くことができた。

結局は我々が勝利者にならないような

つれなく美しい女はいない。

心を捧げることができる恋人は

いつも好まれることは間違いない。

エミール

しかしながら、王女はあなたの願いを無視し、

あなたは勝利していない。

オーヴィッド

いや、私の栄光をこのように汚したままにはできない。

私の恋の炎の成功を聞いてくれ。

この地で輝かしい祝祭が準備されている。

嫉妬深い視線を欺く扮装をして、

その場で私を虜にした美しい女に秘密裏に会えるだろう。

これほど甘美な勝利を私が隠すことを彼女は望み、

アムールと我々の間の秘密にしておくのだ。

私を信頼して振る舞ってくれ。

私は秘密を守った方がいいと勧められている。

エミール

王女はあなたをととても控えめな恋人として愛している。

オーヴィッド

私の幸せは完璧ではないかもしれない、

もし私がいつもそれを隠し事しておいたら。

表に現れない賛辞は

シテール島の神を怒らせる。

神が我々のために行った善をあくまで黙ってしようとするのは

神が我々に施した善を恥じることなのだ。

私の幸せは完璧ではないかもしれない、

もし私がいつもそれを隠し事しておいたら。

おや、祝祭が始まろうとしている。

扮装のために、急いで仕度しよう。

### 第三場

(エミール、仮面をつけた王女ジュリー、仮面をつけたオーヴィッド、仮面の一団)

### 合唱

君臨せよ、アムール、我々の魂を魅了せよ、

勝利せよ、お前の矢を飛び交わせよ。

我々の心をお前の炎に委ねよう、

注げ、お前の全ての善を我々の心に。

(踊る)

### 仮面の男

我々が扮装しているという錯覚は

アムールの支配者である人たちのためではない。

恋人たちの瞳を輝かせる炎は

恋人たちがお互いに認め合う助けとなる。

(踊る)

### 仮面の男

アムールとフォリー（狂気）に従おう。

彼らは魅力的な運命を私たちに与えてくれるだろう。

アムールは人生の魂で、

フォリーは人生の飾りだ。

絆の心地よさに

アムールがやるせなさを加えたら、

フォリーは苦悩を眠らせ

快楽を目覚めさせる。

アムールとフォリーに従おう。等

(踊る)

仮面の男

アムールの栄光を歌おう、  
その名がこの地に飛翔するように。  
人間たちにも、神々にも  
アムールは勝利をもたらす。  
神々は雷鳴を轟かし、  
英雄たち、戦いの雷霆は  
彼らの方からアムールの掟に服する。  
そしてこれほど恐ろしい神々、  
無敵の戦士たちは  
我々と同様、愛情深いアムールの放つ一本の矢  
の価値しかない。

アムールの、等

仮面の男

輝け、ガラス（恵み）たちよ、輝け、この地  
で勝利を収めよ。  
アムールとボテ（美貌）は我々のたわむれの真  
髓なのだ。  
仮面はあなたに武器を与える。  
全ての眼差しからあなたを隠せば隠すほど、  
ますますあなたの魅力が求められるのだ。

輝け、等。

第四場

（仮面をつけたジュリー、仮面をつけたオー  
ヴィッド、エミール）

オーヴィッド

慎みない人たちの一団から離れたこの場で、  
私の運命について貴女の美しい瞳に問うことが  
でき、  
その美しい瞳はこの上なく完璧な情熱を私に吹  
き込むことができた。  
それだけでも、私の心にとり得難い喜びだ。

そして、アムールは私の恋の炎をかなえてくれ  
るであろう、  
もし彼が貴女の瞳の中と同様、貴女の心を支配  
しているのなら。

（エミールが現れる。）

ジュリー

あっ！誰か来る、逃げましょう…。  
（オーヴィッドは片方に立ち去り、ジュリーは  
もう一方に。しかしエミールは止める。）

エミール

待って、待ってください。  
ああ、貴女が誰かわかります。待ってください。

ジュリー

やめて下さい…。

エミール

貴女が誰かわかります、抵抗しても無駄ですよ。  
貴女は誰からも愛される人です。

貴女が誰かわかります、抵抗しても無駄ですよ。

ジュリー

ああ！私をほっておいてください…。

エミール

いっそう確かな真実によって  
さらに貴女に証明しなければなりませんか？  
もし貴女が、忠実な情熱を燃えたたせられれば、  
貴女の魅力は愛情にとって、疑いない武器なの  
です。

貴女の美しさに魅了されますが、貴女の心には  
恐れます。

そしてこの疑いは貴女の魅力の成果を破壊して  
しまいます。

貴女には忠実な恋人がいましたが、  
オーヴィッドのせいでその恋人を裏切りました。  
た。

彼は貴女を導く情熱を知り尽くしています。  
だが、彼はこのような仕打ちに愚痴をこぼしま

せん。  
彼の心は、貴女の絆に今や何も止めておくもの  
はなく、  
征服に失敗して、その価値を知るのです。  
ジュリー、仮面をとりながら  
ああ！無礼なお話しは聞き飽きました。  
いいんです、もう疑わないでください、エミール、  
これが私なのです。  
本当です、私は心変わりしました。私が愛しているのはもうあなたじゃありません。  
さあ、私から永久に遠ざかって下さい。

### 第五場

#### 愛の神アムール

終わりだ、私の羊飼いの女のもとに戻ろう。  
彼女の貞節さを信じよう。  
ああ、一体何が誠実な心にさせるのだろう  
率直さの他に？

### 第3幕の終わり

## 第4幕 帰還

(舞台は愛の神アムールの宮殿。西風たちはまどろんでいるダフネを雲に乗せて運んでくる。)

### 第一場

(西風の神ゼフィール、西風たちの一団)

#### 西風の神ゼフィール、自分の従者に

もういい、ダフネをこの宮殿に残しておこう。  
さあ、アムールの計画を果たしなさい。  
(心地よい音楽が奏でられ、その間にダフネは目覚める。)

### 第二場

#### ダフネ

心地よいまどろみ、哀れな人の苦痛を一瞬忘れ

させてくれる、  
いつまでも終わりにならないで。  
お前のこの上なく快い夢は  
私たちの心残りを増すだけです。  
お前が私たちに約束した夢想の善は  
目覚めたときに真の苦痛になるのです。

心地よいまどろみ、 等

何という魅惑的な夢が私の想いに現れたのかしら？

私はシルヴァンドルに再会し、彼の揺るぎない愛を見たのです…

やみくもな情熱の生むたわいない希望…

でも、私は一体何を見ているのでしょうか！この輝く宮殿は何なのでしょう！

### 第三場

(ダフネ、西風の神ゼフィール)

#### ダフネ

私はどこにいるのでしょうか？教えて下さいませんか。

#### 西風の神ゼフィール

羊飼いの女よ、貴女はアムールの宮殿にいます。

この魅力ある場所で、全てはアムールの絶対的権威を受け入れるのです。

この場にみなぎる雰囲気によって

貴女はこの場所を知っているはずです。

#### ダフネ

でも、どうぞ…続けてください…、いかなる至高なる権力が

この地に私を連れて来たのでしょうか？

#### 西風の神ゼフィール

貴女はここでこの上なく幸せな運命を見つけるでしょう。

ダフネ

それじゃ、アムールは私を掻き乱す不安を終わらせてくれるのでしょうか？

辛い別離を永遠に終わらせて、

この地で再びシルヴァンドルに合わせてくれるのでしょうか。

優しいアムール！すぐにでも私の目の前に彼を連れてきて下さい。

私たちを苦しめてお前の威力を示すことはもうたくさんです。

魅力ある神よ！私たちの喜びがさらによりよくお前の威力に仕えるでしょう。

**西風の神ゼフィール**

シルヴァンドル、と言いましたね？彼の移り気の後で！

貴女には彼が我慢ならないはずですよ。

ダフネ

なんということ！あなたは私の心に致命傷を与えるのですね。

そして、この残酷な別離の後に

どんな幸せを私は期待できるのでしょうか！

**西風の神ゼフィール**

アムールはどうしたらそれを償えるのか貴女に申し出るでしょう。

新たな絆を彼が選んだとき、

移り気な恋人をまねて下さい。

もっとたやすく忘れるために、

忠実な恋人を選んでください。

ダフネ

私から気持ちの離れたつれない人が、

私も彼から離れてもいいと思うなんて無意味です。

誠実ではない恋人だとしても、

私の愛する恋人じゃなくはありませんか？

**西風の神ゼフィール**

つれない人が貴女を不幸にするとしても

貴女の心残りは力なく、彼を取り戻すことはできないでしょう。

しかし、さらに優しい恋人の救いの手が

貴女の涙をたやすく拭ってくれるでしょう。

ダフネ

その浮気な人が私を捉える情熱に

いつも優しく応えてくれていたら、

アムールはこれ以上完璧ではないくらいの賞賛を受けたでしょう。

不実の人がこの日彼の初めの束縛を

再び手にするようにしてください。

あなたの栄光でできるでしょう、アムール！

あなたのさらに素晴らしい仕事を完成してください！

**西風の神ゼフィール**

これからは、抑えなさい、

無力の炎の無駄なほとばしりを。

シルヴァンドルは自分を魅了した人と

この地で永遠に結ばれるでしょう。

人々はこの素晴らしい結婚を祝うためにここに集まります。

ダフネ

なんとおっしゃったのでしょうか、偉大なる神々よ！

**西風の神ゼフィール**

これからは、抑えなさい、

無力の炎の無駄なほとばしりを。

**第四及び最後の場**

(西風の神ゼフィール、ダフネ、シルヴァンドルに扮する愛の神アムール、羊飼いに扮するアムールたちの一団)

合唱

祝おう、忠実な羊飼いの愛を。

讀えて歌おう、忠実な羊飼いなを。  
シテール島の神はかつて  
彼の掟に従わせることはなかった、  
これほど忠実で、これほど好まれるに値する二人の恋人たちを。

祝おう、等

ダフネ

やめてください！あなたがたはこの上なく移り気な恋人に

忠実な羊飼いなという素晴らしい呼び名をつけました。

その恩知らずの人は私に永遠の情熱を約束しました。

いいえ、彼が類いなく魅惑的な絆を結んでも、彼の新たな優しさを讀えるなどできません。

私の苦しみはあなたがたを認めません。

やめてください！ 等

でも、私が見ているのはあの人、この瞬間に自分の怒りと心の痛みさえも忘れている。

ああ！あの人を愛していることだけ覚えている。

(シルヴァンドルに)

恩知らずな方！良心の呵責も悔いもなく、

あなたを導く新たな情熱に従うのですか？

裏切り者、あなたは忘れてしまったのですか、

永遠に変わらないと私に約束したことを？

でも、私を見捨てるこの不実の人をむしろ忘れましょう。

アムールさえも同意して、グロワール（栄光）はそれを命じます。

弱々しい努力、ああ！あの人に誠実さがなくても、

虜になっている私の情熱は弱まるどころか、

その不実さゆえ私の優しさは、  
不実の人が私へ向けて燃やすはずの  
あらゆる恋の炎を補っているのです。

愛の神アムール

もう十分です、魅力的な羊飼いなさん、

貴女は間違いを追い払わなければなりません。

これほど素晴らしい情熱を持つ恋人をもっとよく知って下さい。

もう羊飼いなではありません。シテール島の神です。

貴女の喜びがその神の幸せを生み出します。

ダフネ

ああ、なんとういうこと！

愛の神アムール

私は貴女の美しい瞳の威力に気づきました。

けれども、貴女の心を試したかったのです。

貴女の忠実さは私の変わらぬ誠実さにふさわしい。

ダフネ

では、アムールは私の恋心に火をつけることができた方なんですね？

魅力的な神よ、私の恋の炎はもうこれ以上優しくはならないでしょう。

私の心はもうすでにシルヴァンドルを愛していました、

彼が愛せるのと同じくらいに。

愛の神アムール

この愛らしい征服されし女（ひと）は、私の心にとり

我が帝国の他のものより、ずっといとしい。

(ダフネに向かって)

私の心を征服して下さい、この愛らしい勝利者

私のあらゆる望みを満たして下さい。

私は自分の栄光しか認めなかったが、

貴女の美しい瞳を見て、喜びを知りました。

合唱

飛翔せよ、結婚の神イメン、シテール島に戻れ。  
お前はこんなに魅力的な絆を未だかつて作りあげなかった。

お前は比類なく美しい羊飼いの女と  
比類なく優しい恋人を結びつけるだろう。  
飛翔せよ、結婚の神イメン、シテール島に戻れ。

小合唱

アムールはお前に愛される術を教えるだろう。  
忠実であるという術を教えてあげなさい。

大合唱

飛翔せよ、結婚の神イメン、シテール島に戻れ。

愛の神アムールとダフネ

飛翔せよ、優しいプレジール（喜び）たち、私たちの幸せのために来ておくれ。

勝利せよ、私たちの心に君臨せよ。

私たちはこの上なく心地よい恋の炎を燃やそう。

できるなら、私たちのありあまる恋の炎と対等になれ。

シテール島住人の男

ああ！ なんとという喜びをアムールは私たちに与えてくれるのだろうか！

その掟のもと、なんと幸せな運命なのだろうか！

彼から手渡されたギンバイカは  
戦いの神ペローヌのあらゆる月桂樹の栄冠に匹敵する。

そして最も幸せな人間たちは  
シテール島で冠を授かった人々である。

大小合唱

飛翔せよ、結婚の神イメン、等

第4 および最終幕の終わり

補遺 2

オペラ・バレ全作品

B : ballet, BH : ballet héroïque, P : Prologue, E : Entrée, A : Acte, I : Intermède

初演	台本(楽譜) の題	ジャンル	台本作家	作曲家	各幕の題
1695	Le Ballet des Saisons	B	J. Picque (Pic)	P. Collasse L. Lully	P/E1[Printemps]/E2[Été]/E3[Automne]/E4[Hiver]
1697	L'Europe Galante	B	A.H. de La Motte	A. Campra	E1[=P : Forge Galante]/E2 : La France/E3 : L'Espagne/E4 : L'Italie/E5 : La Turquie
1700	Le Triomphe des Arts	B	A.H. de La Motte	M. de La Barre	E1 : L'Architecture/E2 : La Poésie/E3 : La Musique/E4 : La Peinture/E5 : La Sculpture
1703	Les Muses	B	A. Danchet	A. Campra	P/[E1]La Pastorale/[E2]La Satyre/[E3]La Tragédie/[E4]La Comédie
1710	Les Festes Vénitienes	B	A. Danchet	A. Campra	P : Le Triomphe de la Folie sur la Raison/E1 : La Feste des Barqueroles/E2 : Les Sérénades et les Joüeurs/E4 : Les Saltinbanques de la Place Saint Marc
1713	Les Amours Déguisés	B	L. Fuzelier	Th.-L. Bourgeois	P/E1 : La Haine/E2 : L'Amitié/E3 : L'Estime
1714	Les Festes de Thalie Les Festes, ou Le Triomphe de Thalie (楽譜)	B	J. de La Font	J. J. Mouret	P/E1 : La Fille/E2 : La Veuve Coquette/E3 : La Femme
1715	Les Plaisirs de la Paix	B	Mennesson	Th.-L. Bourgeois	P/Intermède1/E1 : L'Assemblée/I2/E2 : Feste de Buveurs/I3/E3 : La Jaloux Puni, ou La Sérénade/I4
1716	Les Festes de l'Été	B	S.-J. Pellegrin, 又 は M.A. Barbier	M. P. de Montéclair	P/E1 : Les Matinées de l'Été/E2 : Les Jours de l'Été/E3 : Les Soirées de l'Été/E4 : Les Nuits de l'Été
1718	Les Âges	B	L. Fuzelier	A. Campra	P/E1 : La Jeunesse, ou L'Amour Ingénu/E2 : L'Age Viril, ou L'Amour Coquet/E3 : La Vieillesse, ou L'Amour Enjoué
1719	Les Plaisir de la Campagne	B	S.-J. Pellegrin (M.A. Barbier の 名で?)	T. Bertin de La Doué	P/E1 : La Pesche/E2 : La Vendange/E3 : La Chasse
1721	Les Élémens	B	P.-Ch. Roy	A. C. Destouches, M. R. de Lalande	P/E1 : L'Air/E2 : LaTerre/E3 : L'Eau/E4 : Le Feu/ Epilogue
1723	Les Festes Grecques et Romaines	BH B (楽譜)	L. Fuzelier	F. Collin de Blamont	P/E1 : Les Jeux Olympiques/E2 : Les Bacchanales/E3 : Les Saturnales
1726	Les Stratagèmes de l'Amour	B	P.-Ch. Roy	A. C. Destouches	P/E1 : Scamandre/E2 : Les Abderites/E3 : La Feste de Philotis
1727	Les Amours des Dieux	BH	L. Fuzelier	J. J. Mouret	P/E1 : Neptune et Amynone/E2 : Jupiter et Niobé/ E3 : Apollon et Coronis/E4 : Bacchus et Ariane

初演	台本(楽譜) の題	ジャンル	台本作家	作曲家	各幕の題
1729	Les Amours des Déesses	BH	L. Fuzelier	J. B. M. Quinault	P/E1 : Venus et Adonis/E2 : Diane et Endimion/E3 : Melpomène et Linus/E4 : L'Aurore et Céphale
1732	Le Ballet des Sens Le Triomphe des Sens (楽譜)	B BH(楽譜)	P.-Ch. Roy	J. J. Mouret	L'Odorat/E2 : Le Toucher/E3 : La Vue/E4 : L'Ouïe/ E5 : Le Gout
1733	L'Empire de l'Amour	BH	F.-A. Paradis de Moncrif	R. de G. de B. Marquis de Brassac	P/E1 : Les Mortels/E2 : Les Dieux/E3 : Les Génies du Feu
1734	Les Festes Nouvelles	B	J.-B. Massip	Duplessis (le Cadet)	P/E1 : Ulysse et Circé/E2 : Le Bal Champêtre/E3 : Le Triomphe de l'Amour sur Bacchus
1735	Les Grâces	BH	P.-Ch. Roy	J. J. Mouret	P/E1 : L'Ingénue/E2 : La Délicatesse/E3 : L'Enjouée
1735	Les Indes Galantes	BH	L. Fuzelier	J.-Ph. Rameau	P/E1 : Les Incas du Pérou /E2 : Le Turc Généreux/ E3 : Les Fleurs, feste persane
1736	Les Voyages de l'Amour	B	Ch. A. Le Clerc de La Bruère	J. Bodin de Boismortier	P/A1 : Le Village/A2 : La Ville/A3 : La Cour/A4 : Le Retour
1736	Les Romans	BH	L.-Ch.-M. de Bonneval	J.-B. Niel	P/E1 : La Bergerie/E2 : La Chevalerie/E3 : La Féerie
1736	Les Génies Les Génies, ou Les Caractères de l'Amour (楽譜)	B	N. ? ou Jacques ? Fleury	Mlle Duval	P/E1 : Les Nymphes ou L'Amour Indiscret/E2 : Les Gnomes ou L'Amour Ambitieux/E3 : Les Salamandres ou L'Amour violent/E4 : Les Sylphes ou L'Amour Léger
1736	Les Caractères de l'Amour	BH	A. Ferrand, A. Tanevot, S.-J. Pellegrin	F. Colin de Blamont	P/ [E1] : L'Amour Constant/[E2] : L'Amour Jaloux/[E3] : L'Amour Volage
1737	Le Triomphe de l'Harmonie	BH	J. J. Le Franc	F. L. Grenet	P/E1 : Orphée/E2 : Hylas/E3 : Amphion
1738	Le Ballet de la Paix	B	P.-Ch. Roy	F. Rebel, F. Francœur	P/E1 : Phillis et Demophon/E2 : Iphis et Iante/E3 : Philemon et Baucis
1739	Les Fêtes d'Hébé ou Les Talents Lyriques	B	A. G. de Mondorge (P.-J. Bernard, La Pouplinière, S.-J. Pellegrin )	J. -Ph. Rameau	P/E1 : La Poésie/E2 : La Musique/E3 : La Danse
1743	Le Pouvoir de l'Amour	B BH(楽譜)	C.-H. Fusée de Voisenon	J.N.P. Royer	P/E1[Les Jardins de la Fée] /E2[Le Temple de Bacchus] / E3[Un Lieu sauvage]
1743	Les Caractères de la Folie	B	C. P. Duclos	B. de Bury	P/E1 : L'Astrologie/E2 : L'Ambition/E3 : Les Caprices de l'Amour

初演	台本(楽譜) の題	ジャンル	台本作家	作曲家	各幕の題
1744	L'École des Amans	B	L. Fuzelier	J.-B. Niel	P/Leçon1 : La Constance Couronnée/Leçon2 : La Grandeur Sacrifiée/Leçon3 : L'Absence Surmontée/Leçon4 : Les Sujets Indociles
1745	Les Festes de Polimnie	BH	L. de Cahusac	J.-Ph. Rameau	P/A1 : La Fable/A2 : L'Histoire/A3 : La Féerie
1745	Le Temple de la Gloire	Feste/ Opéra	F.-M. A. Voltaire	J.-Ph. Rameau	A1[=P] : [La Caverne de L'Envie]/A2 : [Le Boccage des Muses]/A3 : [ L'Avenue et la Frontispice du Temple de la Gloire ]/ A4 : [La Ville d'Artaxati]/A5 : [La Temple du Bonheur]
1746	La Félicité	BH	P.-Ch. Roy	F. Rebel, F. Francoeur	P : Les Jeux Actiens/Le Séjour de la Félicité/Les Sources de la Félicité/L'Age de la Félicité
1747	L'Année Galante	B	P.-Ch. Roy	Ch.-L. Mion	P/L'Hiver/Le Printemps/L'Été/L'Automne
1747	Les Festes de l'Himen et de l'Amour, ou Les Dieux d'Egyte	BH	L. de Cahusac	J.-Ph. Rameau	P/E1 : Osiris/E2 : Canope/E3 : Arueris ou Les Isies
1748	Les Surprises de l'Amour	Diver- tissement	P.-J. Bernard	J.-Ph. Rameau	P : Le Retour d'Astrée/B1 : La Lyre Enchantée/B2 : Adonis
1750	Les Festes de Thétis	BH	P.-Ch. Roy	F. Colin de Blamont, B. de Bury	P/A1 : Egine/A2 : Titon et L'Aurore
1750	La Journée Galante	BH	P. Laujon	P. de La Garde	A1 : Le Matin ou La Toilette de Vénus/A2 : Les Amusemens du Soir ou La Musique/A3 : La Nuit ou Léandre et Héro
1752	Les Amour de Tempé	BH	Abbé Marchadiès	A. Dauvergne	E1 : La Bal ou L'Amour Discret/E2 : La Feste de l'Himen ou l'Amour Timide/E3 : L'Enchantement Favorable ou L'Amour Généreux/E4 : Les Vendanges ou L'Amour Enjoue
1758	Les Fêtes de Paphos	BH	J.-B. Collet de Messine Ch.A. Le Clerc de La Bruière, C.-H. de Fusée de Voisenon	J.-J. Cassanéa de Mondonville	A1 : Venus et Adonis/A2 : Bacchus et Érigone/A3 : L'Amour et Psyché
1758	Les Fêtes d'Euterpe	B	F.-A. Paradis de Moncrif, A. Danchet, Ch.-S. Favart, P.N. Brunet-Debaines	A. Dauvergne	E1 : La Sybille/E2 : Alphée et Aréthuse/E3 : La Coquette Trompée/E4 : Le Rival Favorable

初演	台本(楽譜) の題	ジャンル	台本作家	作曲家	各幕の題
1766	Les Fêtes Lirique	BH	M. de Bonneval, L. de Cahusac, F.-A. Paradis de Moncrif,	L. J. Francœur, J.-Ph. Rameau, P. M. Berton	E1 : Lindor et Ismene/E2 : Anacréon/E3 : Erosine
1771	Les Projets de l'Amour	BH	C.-H. Fusée de Voisenon	J.-J. Cassanéa de Mondonville	A1 : L'Himen et L'Amour/A2 : Jupiter et Calisto/ A3 : Mirzèle, Féerie
1773	Les Mélanges Liriques	BH	F.-A. Paradis de Moncrif	F. Rebel, F. Francœur	Ismène/Zélindor, Roi des Silphes
1773	L'Union de l'Amour et des Arts	BH	P. R. de Monnier	P. F. J. Floquet	E1 : Bathile et Chloé/E2 : Théodore/E3 : La Cour d'Amour ou Les Troubadours

## 参考文献

### 書籍

#### 1800 以前

Argenson, René Louis de Voyer d' : « Note sur les œuvres de théâtre », f.283, *Study on Voltaire and the 18th Century*, II, vol. 43, p.530.

Cahusac, Louis de : *La danse ancienne et moderne*, 1754 .

D'Aquin de Château-Lyon, Pierre-Louis : *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettre sur les hommes célèbres*, 1754.

Estève, Pierre : *Les Esprits des beaux arts*,1753.

Léris, Antoine : *Dictionnaire portatif historique et littéraire des theatres*, 1763.

Marmontel, Jean-François : « Elemens de littérature », Tome V-X,1787, dans ses *Œuvres complètes de Marmontel*, Nouvelle édition, Tome XII-XV, 1819.

*Mercur de France*, avril, mai 1736.

*Nouvelle à la main en 1733 à 1739*.

#### 1800 以降

Barthélemy, Edouard de : *Nouvelle de la Cour et de la ville [...] 1734-1738*. 1879.

Capeille, L'abbé J. : *Dictionnaire de Biographies Roussillonnaises*, 1914.

Ishikawa Yumiko : « L'opéra-ballet, Enfant du siècle des Lumières », *CHOREOLOGICA*, European Association of Dance Historians, n°3, 2000. p.27-45.

Maruyama-Ishikawa, Yumiko : *L'opéra-ballet des Indes Galantes (1735) aux Fêtes d'Hébé (1739)*, Thèse soutenue à l'Université de Paris 4, 1995.

Masson, Paul-Marie : « Le ballet héroïque » , *La revue musicale*, 9e année, no.9, 1er juin 1928, p. 133-154.  
*Œuvres complètes de Voltaire*, Nouvelle édition, Correspondance II (Année 1736-1738., Nos 540-937), 1880.  
Perreau, Stéphan : *Joseph Bodin de Boismortier 1689-1755, Un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières*,  
Les Presses du Languedoc, Montpellier, 2001.

#### 和文書籍

石川弓子「オペラ・バレ考察 - 17、18世紀フランス・オペラの1ジャンル -」音楽学会発表原稿、1999.

内藤義博『フランス・オペラの美学、音楽と言語の邂逅』、水声社、2017.

丸山弓子「17、18世紀フランスにおける音楽劇の一断面 - オペラ・バレのプロローグ考察 -」地中海学会『MEDITERRANEUS XIV』、1991 p.25-[48].

#### Online 資料

Dictionnaire des journalistes : <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/>

Encyclopédie de L'art lyrique français : <https://www.artlyriquefr.fr/index.html>

Gallica, Bibliothèque numérique : <http://gallica.bnf.fr/>

Grove Music Online : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>

musicologie.org : <https://www.musicologie.org/Biographies/b.html>

Opéra Baroque : <https://operabaroque.fr>

Wikipedia (en)

Wikipédia (fr)

Wikipedia (jp)

#### 視聴覚資料 (2022年3月現在) CD

Boismortier, Joseph Bodin de, *Les Voyages de l'Amour*, Purcell Choir & Orfeo Orchestra, GCD924009, Glossa, 2020

## 研究ノート：受難劇協会とオテル・ド・ブルゴーニュ座

戸口民也

はじめに

オテル・ド・ブルゴーニュ座に関する研究と言えば、今もデイエルコーフ＝オルスボエルの『オテル・ド・ブルゴーニュ座』2巻 (S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970, 2 vol.) が真っ先に基礎文献としてあげられるだろう。しかし、この劇場を建設した受難劇協会についての詳しい情報、とくに16世紀における協会の実情や、オテル・ド・ブルゴーニュ座の建設からその維持管理にまつわる問題については、ギ＝ミシェル・ルプルーが発掘し『16世紀パリの演劇』(Guy-Michel Leproux, *Le théâtre à Paris au XVI<sup>e</sup> siècle*, Institut d'histoire de Paris, 2018) で紹介した多数の文書によってはじめて明らかになったと言ってよい。

演劇史研究、とくに16世紀から17世紀にかけての劇場・上演・舞台装置・俳優・劇団などの演劇活動全般について調べるときは、公正証書(公証人の記録) *actes notariaux* がまさに一級資料となる<sup>(1)</sup>。司法・行政関係の文書(裁判所の判決、裁定、命令など)、王室会議の決定、王の命令・勅許状なども重要な資料となることも付け加えておこう。ルプルーの研究はこうした基礎資料の発掘作業から始まった。ルプルーによれば、受難劇協会やオテル・ド・ブルゴーニュ座に関する公証人の記録がこれまで発見されなかった原因は、協会を代表し運営に携わる「世話役」*maîtres et gouverneurs* が定期的に代わるたびに、前任者たちではなく、自分たちが利用している公証人 *notaire* のもとで書類を作成していたため、文書が公証人証書保存所 *Minutier central* のあちこちに分散して保存されていたからだという (p. 7—以下ルプルー『16世紀パリの演劇』への参照はこのようにページのみ記すことにする)。

15世紀から16世紀にかけてのパリにおける民衆的演劇の歴史は、実質的には受難劇協会の歴史と重なり合っていたというルプルーの指摘 (p. 213) は、彼が発掘した多くの資料からも裏付けられている。この研究ノートでは、オテル・ド・ブルゴーニュ座(劇場)の建設から16世紀末に至るまでの、劇場をめぐる様々な問題について、また16世紀半ばを境に続々と登場するようになる職業俳優や、それに近いセミプロの俳優たちたちについて、ルプルーの研究をふまえつつ、紹介することにした。

\* \* \* \* \*

### 聖三位一体施療院

受難劇協会は聖三位一体教会・施療院 *Église et hôpital de la Sainte Trinité* 内に設立され、施療院の大広間を稽古場として、あるいは劇上演の場として使っていた。また、大がかりな宗教劇を上演す

る場合には聖ヨハネ教会墓地跡 *ancien cimetière de l'église Saint-Jean* に野外舞台を作り、大勢の観客を集めて演じたりもしていた。16 世紀になると、協会は宗教劇だけでなく、笑劇 *farce* や騎士道物語などから題材を得た世俗的主題の劇 *mystère profane* も演じるようになっていた (p.19-22)。

しかし、協会は聖三位一体施療院を離れざるを得なくなる。1536 年 1 月、パリ高等法院 *le Parlement de Paris* が施療院の大広間とその下にある部屋を伝染病患者の収容施設として使うことを命じた。しかし、建物の規模が不十分であつたらしく、病人は聖ウスターシュ施療院 *Hôpital Saint-Eustache* に移されることになったため、協会は本拠地に留まることができ、1537 年には聖三位一体施療院で『シャルルマーニュの劇』*Mystère de Charlemagne* を演じている (p. 20-21, 27)。だが、高等法院は 1545 年 12 月、聖三位一体施療院を、病人ではなく、乞食をしている子供たちを収容する施設とすることを計画し、それができるかどうか調査を命じた。調査の結果、計画は可能との判断が下され、施療院側もそれに同意する。これを受けて、1546 年 2 月に高等法院は計画を実行するよう命じる。これによって、受難劇協会は聖三位一体施療院を立ち退かざるを得なくなった。そしてこれを契機に、自分たちのための劇場建設を思い立つようなる。ただ、それまでの間、劇上演に使う台本などの資料、衣装、道具などを保管する場所が必要だったので、施療院と契約し、その一角を確保することにした (p. 28-32)。

#### パリ最後の宗教劇

15 世紀は宗教劇とくに聖史劇 *mystère* の黄金時代だった。その隆盛は 16 世紀に入ってからも続いてゆく。しかし、世紀の半ば近くになると、パリ高等法院を中心に、宗教劇に対する批判も強まってゆく。

高等法院が受難劇協会から聖三位一体施療院を取り上げようとし始めた 1536 年から、実際にそこを離れざるを得なくなった 1546 年までのあいだ、協会はフランドル館 *Hôtel de Flandre* の広い庭に舞台を造り、数ヶ月にわたって演じられる大規模な野外聖史劇 — 『受難の聖史劇』*Mystère de la Passion* (1539)、『使徒行録の聖史劇』*Mystère des Actes des Apôtres* (1541)、『旧約聖書の聖史劇』*Mystère de l'Ancien Testament* (1542) を次々に上演することになる。受難劇協会が公式に主催したわけではないが、少なくとも数人の協会員たちによって企画・実行されたこれらの聖史劇は、パリにおける大規模な宗教劇の最後の壮大な輝きとでも言うべきものだった。

1539 年 5 月から少なくとも 9 月にかけて、週 2 回のペースでおおよそ 30 日上演された『受難の聖史劇』に、国王フランソワ 1 世 *François I<sup>er</sup>* は初日に臨席しただけでなく、ほかにも数回観劇している。国王の庇護を前にして、高等法院は敵意をむき出しにすることは控えざるを得なかったようだが、9 月 1 日には主催者たちに劇の収益からパリ貨 800 リーヴル (トゥール貨 1000 リーヴルに相当) を救貧基金への拠出金として支払うよう命じている。劇が上演された日には献金が減ったので、それを埋め合わせるためというのがその理由だった。しかも、拠出金の額は劇終了後の決算に応じて再評価されるというものだった (p. 34-36)。

1541 年 5 月 8 日から 9 月 25 日までの間、35 日上演された『使徒行録の聖史劇』は、高等法院に

よる妨害 — たとえば上演日数をできるだけ減らそうとして教会の祭日には上演禁止命令を出すなど — にもかかわらず、大成功をおさめる (p. 51- 53)。しかし、高等法院は攻撃の手を緩めず、その年の12月には主席検察官 *procureur général* の告発を通じて聖史劇上演を阻止しようとする (p. 52- 53, [doc. 36] — 第3部に収録された文書と番号は左のように記す)。その理由の一つは、多くの市民が仕事をそっちのけにして劇を見るために朝から席を確保しに出掛けてゆくこと、聖職者まで聖務をおろそかにして劇を見に行ったりするなど、社会的にも宗教的にも好ましからぬ影響をあたえたからだった (同前)。さらに、宗教的場面のあいだに観客の笑いをとる笑劇的な要素が盛り込まれていることも批判の対象となった (同前)。高等法院はこの年の12月、劇上演を企画実行した者たちに、劇上演のせいで夏のあいだ大幅に減った貧者への施しの埋め合わせとして、『受難の聖史劇』の時と同様、パリ貨800リーヴルを支払うよう命じた (同前)。こうした批判や命令は、翌1542年に上演を予定されていた『旧約聖書の聖史劇』を阻止するためでもあった。フランソワ1世が『旧約聖書の聖史劇』の上演を許可していたため、上演阻止には至らなかったが、高等法院は、主催者の意欲をそぐと同時に、観客の熱狂にも水を差すことを狙って、1542年1月に次のように命じる (p. 56, [doc. 38])。観客一人あたりの見物料金を1回につきトゥール貨2スーを上限とすること、ボックス席 *loge* については上演全期間通しての使用料を30エキユを上限とすること、上演は休日に限ること、しかもそれが大祝日にあたるときは演じてはならないこと (つまり収益を減らして主催者に経済的な打撃を与えるため)、また上演時間は午後1時から5時までのあいだに限り、中断をはさまずに演じること (休憩時間に生じる騒ぎや喧嘩口論などを避けるためだろう)、良俗に反するような不敬・卑猥・滑稽な場面 (つまり観客がとくに好んだ笑劇的な場面) を加えてはならないこと、さらに貧者のための拠出金としてトゥール貨1000リーヴルを科し、その半額を劇上演開始前に支払うこと、残りの額は『使徒行録の聖史劇』の主催者に命じたのと同様に、劇終了後の決算を待って救貧基金に払い込むべきこと、などなどである。

こうした妨害にもかかわらず、『旧約聖書の聖史劇』は1542年5月9日から10月22日まで上演された。しかし、見物料金の上限設定、上演日数の制限、救貧基金への1000リーヴル拠出命令、さらには観客にとってお目当ての一つだった笑劇の禁止などによる収益減のため、主催者たちは劇のために費やした資金を回収することができず、かなりの額の借金を背負うことになったようである (p. 59-60, 67)。そして、この『旧約聖書の聖史劇』を最後に、パリでは大規模な宗教劇は上演されなくなった (p. 60)。上演しようとしても、利益を上げるどころか、資金回収すら不可能になってしまったからである。さらに、これまでずっと受難劇協会を庇護し、宗教劇上演を許してきた国王フランソワ1世が1547年に死ぬ。そしてその翌年の1548年11月17日、パリ高等法院は受難劇協会に対し、パリ及びその近郊における劇上演独占権を与えると共に、世俗的テーマの真面目な劇の上演は許すが、宗教劇の上演を禁止することになる ([doc. 73])。

#### オテル・ド・ブルゴーニュ座建設とその後

聖三位一体施療院を立ち退かざるを得なくなったあと、受難劇協会は別の場所 — 後に劇場を建て

るはずの場所のすぐ近く — に大広間を借りて上演活動を続けていたが、そこは賃貸料が高かっただけでなく、広さが不十分で、立地条件もよくなく、しかも契約期間満了後には立ち退きを迫られる心配もあった (p. 113-114)。そこで協会は新たな拠点として劇場建設を目指したわけだが、事はそう簡単には運ばなかった。

1548年8月30日、協会はモーコンセイユ通り rue Mauconseil とサン・フランソワ新通り nouvelle rue Saint-François の角地で広さ 17 トワーズ × 16 トワーズ (1 トワーズ toise = 1,949 メートル) の地所 — 価格は一括償還すればトゥール貨 4500 リーヴル相当、これに国王に対する賦課としてのサンス地代 cens パリ貨 16 リーヴルが加わる — を、毎年 100 エキュ (トゥール貨 225 リーヴル) ずつ償還するものとして、土地所有者ジャン・ルーヴェ Jean Rouvet と契約を結ぶ (p. 115-116)。あわせて協会は 2 年以内にその土地に劇場を建設すること、かつルーヴェとその子たちに対し新たに建設する劇場のボックス席 1 つを生涯無料で提供することを約束している。

受難劇協会がこの契約を毎年実行して行くためには安定した資金が必要だったが、それは劇上演収益に頼るしかなかった。そのためには上演の場所の確保、つまり劇場の建設が不可欠だった。そのための資金を得るために、1548年10月、協会は新たに取得した地所の一部、劇場建設には必要とされない部分を 4 つの区画に分け、各区画あたり年額 6 エキュずつ償還する条件で転売し、残りの 17 × 7 トワーズの敷地に劇場を建設することにした (p. 116-117)。

この転売によって、ジャン・ルーヴェへの償還額は 125 リーヴルに、またサンス地代は 9 リーヴルに軽減されるはずだった。また、これによって協会は毎年 24 エキュ (54 リーヴル) を得られはざである。さらに協会は同年 12 月に、毎年トゥール貨 25 リーヴル償還される物件 rente をトゥール貨 300 リーヴルで売却した。それでもまだ劇場建設資金としては不十分だったが、協会は建設に着手することになる (p. 117-118)。

劇場は 1453 年の四旬節から 1454 年 3 月までの間に完成したようである。その根拠となるのが、協会が劇上演の場として暫定的に使用していた大広間の借用契約が最終的には 1453 年の四旬節前日 Mardi gras までとなっていたこと (p. 114-115)、また屋根組み、ボックス席その他の木工事が 1554 年 3 月には終わっていることが確認できるからである (p. 118-119)。

ところで、建築工事は 2 期に分けて行われたようである。というのも、聖三位一体施療院の建物が 4 つの倉庫・貯蔵室の上に大広間 (ここが稽古場と上演の場となった) が造られていたのを受け継ぎ、まず倉庫・貯蔵室と造ってから、その上に劇場の平土間やボックス席を造ったことがいくつかの文書から確かめられるからである (p. 119)。倉庫・貯蔵室を賃貸することで、劇上演収益とは別の収入が確保できるわけだ。

オテル・ド・ブルゴーニュ座での上演が開始された後も、劇場建設に要した費用は、その後ずっと受難劇協会にとって負担として重くのしかかり、倉庫・貯蔵室賃貸料の前払い、支払いの繰り延べ、借金の肩代わりなどを繰り返しながら、今で言う「自転車操業」を続けることになる (p. 119-123)。1564 年の秋には、劇上演中に平土間が崩落する事故が起り、負傷者の治療費や損害賠償に加えて修理費も必要となった。観客の重みに堪えかねて、床を支える梁が一本折れてしまったため

である (p. 124.)。さらに、未払い金を巡って訴訟沙汰となったり、1565年には1548年の劇場用地取得とその一部転売を申告しなかったことが原因で国庫に多額の税と裁判費用を支払うよう命じられる。破産の危機に瀕した協会は、最後の手段として国王シャルル9世にすがり、助けを求める。国王は1567年1月に「開封勅許状」lettres patentesを出し、それが翌2月に高等法院に登録されたことによって、国庫に納めるように命じられた税はすべて免除され、劇場の所有権も全面的に認められ、当初予定されたサンス地代年額パリ貨16リーヴルとジャン・ルーヴェの相続人への償還金年額トゥール貨225リーヴルを払えばよくなった (p. 124-125)。しかし、その後も受難劇協会の財務状況は安定しなかった。未払いの負債に対して起こされた訴訟に悩まされ、金策に追われ、それがまた翌年の負担となるというようなことが繰り返されたようである (p. 162-163)。1580年代になっても、協会の世話役が任期を終えた後の収支決算は、たいていの場合赤字だった (p. 170 sqq.)。

### 職業俳優の活躍

宗教劇上演が禁止されてからは、受難劇協会は騎士道物語を題材とする劇を主に、それに笑劇を加えるかたちで上演活動を続けてきた。しかし、1570年前後から、上演する際、セミプロあるいはプロの俳優たちに主要な役 — とくに笑を取る場面 — を報酬を払って演じてもらうケースが増えてくる。1569年、71年、74年、78年、82年に、協会がピエール・デュビュ Pierre Dubu、アニャン・シラ Agnan Sirat、ジェローム・ルジュンヌ Jérôme Lejeune など当時評判の俳優たちの劇団と契約を結んでオテル・ド・ブルゴーニュ座で劇を上演していたことが文書から確認できる (p. 163-166)。このうち、アニャン・シラは、本業は書店主 libraire で完全にプロの俳優とは言えないが、人気が高かったことは彼が演じた場面が版画となっていることから、また17世紀になってからも彼の名前が伝えられていた事実からも知ることができる (p. 159-162)。ピエール・デュビュは受難劇協会の会員だったが、1560年代の終わり頃には本業を捨ててプロの俳優になったようで、「1580年代にフランス人俳優 comédiens français と名乗るようになる劇団の先駆け」と言ってよいだろう (p. 165)。ジェローム・ルジュンヌも受難劇協会の会員だったが、作者 (当時の言葉では poète) としても活躍した人物である (p. 150-154)。

演劇用語についても変化が見られる。従来の *mystère* (宗教劇の場合は「聖史劇」と訳するのが普通だが、世俗的テーマによる *mystère* は「劇」とすべきだろう) や *jeu* 「劇」、あるいは *roman* や *histoire* (どちらも「物語」と訳しておこう) にかわって *comédie* (「喜劇」あるいは一般的な意味での「劇」) や *tragédie* 「悲劇」という言葉が文書で使われるようになってくる<sup>(2)</sup>。また、やや遅れてではあるが、*joueur* 「演者」にかわって *comédien* 「俳優」が使われるようにもなった<sup>(3)</sup>。

イタリア人俳優・劇団についてもふれておくべきだろう。すでに16世紀前半に、イタリア人俳優・劇団がフランスで演じるケースがみられた。1530年パリで、国王フランソワ1世の前でイタリア人俳優 (フランス風に「アンドレ親方」*maître André* と記されている) が、当時の著名フランス人俳優ジャン・デュ・ポン＝タレ Jean du Pont-Alais とともに「笑劇と道徳劇」*« farces et moralitez »* を作り、演じているし (p. 184)、1544年9月にはピエモンテ出身のイタリア人俳優「ジャン・アント

ワース通称ヴァルフニエール」Jean Antoine, dit Walfenière が、国王の宮廷に従うために向こう 1 年のあいだ、イタリア人とフランス人の俳優たちとともに劇団を結成している (p. 184-186)。ルプルーはこのほかにもイタリア人俳優たちについて紹介しているが (p. 187-188)、ここではふれずにおく。

1570 年代に入ると、コメディア・デラルテを演じる本格的なプロのイタリア人劇団「熱心座」Gelosi が何度もフランスを訪れて大好評を博す (p. 189-190)。その後も複数のイタリア人劇団が定期的にフランスを訪れ、パリでも演じているので、イタリア演劇とくにコメディア・デラルテはフランス演劇にすっかり浸透するようになった。そのことはイタリア劇団の上演風景が数々の絵画や版画となって残されていることから確認できる (p. 202-206)。

### 活動の停止と劇上演独占権の弊害

1548 年 11 月 17 日にパリとその近郊での劇上演独占権が高等法院によって認められたのは、上演収益を頼りとする協会にとって大きな安心材料ではあった。しかし、それと引き換えに、協会の設立目的であり存在理由であったはずの宗教劇上演が禁止されたことによって、その後の協会の性格は大きく変わってゆくことになる。つまり、宗教上の意義を失い、多額の負債を抱えたまま、世俗的な主題の劇を上演しながら生き残りを模索する世俗的な興行団体と化したのである。そしてさらに数十年後、16 世紀末になると、もはや自ら劇を企画・上演する力も失い、独占権を振りかざしては、パリにやってくる職業劇団にオテル・ドブルゴーニュ座で演じることを強要する、俳優側から見れば「強欲な」劇場主となり果てたのだった。こうして受難劇協会は、職業劇団のパリ定着を妨げる大きな阻害要因となる。職業劇団がパリ定着を果たしたのは 1629 年になってのことだった<sup>(4)</sup>。

### 注

- (1) 17 世紀前半のパリにおける演劇活動については、国立古文書館 Archives nationales に保管されている公正証書の発掘作業を通じて、新たな事実が明らかになっている。以下を参照。  
 - *Le théâtre professionnel à Paris. 1600-1649*, Étude par Alan Howe. Documents analysés par Madeleine Jurgens et Alan Howe. Transcriptions par Andrée Chauleur et Pierre-Yves Louis, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000.  
 - *Écrivains de théâtre. 1600-1649*, Documents réunis et présentés par Alan Howe, à partir des analyses de Madeleine Jurgens, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2005.
- (2) Leproux が発掘した文書の中で comédie という言葉が最初に表れるのは 1559 年 7 月 25 日の Document 104 での « Anthoine Soldin, Florentin, joueur de comdies et farces en langue italicque » (p. 378)、次は 1561 年 9 月 4 日の Document 111 での « Martin Dubuz, joueur de commedyes et d'istoires, (...) Cosme Bynet, aussy joueur d'istoyres et commedyes » (p. 389) であるが、ここで使われている comédie は一般的な意味での「劇」と解した方が良いだろう。「喜劇」の意味で使われている最初の例 — あわせて tragédie が使われている最初の例でもある — は 1571

年1月30日の Document 134 での « jouer en ceste ville et faulxbourgs de Paris histoires, tragedyes, comedyes, moralitez et farces » (p. 415) である。

- (3) comédien という言葉が最初に表れるのは 1582 年 8 月 12 日の Document 157 での « Jehan Blotin, commedien françois » (p. 441) である。
- (4) 1629 年 12 月、王室会議 Conseil du roi の決定により「王の俳優劇団」Troupe des comédiens du roi がオテル・ド・ブルゴーニュ座を長期的かつ独占的に使用することが認められ、「オテル・ド・ブルゴーニュ王立劇団」Troupe royale de l'Hôtel de Bourgogne として、ついにパリ定着を果たすことになった。Cf. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, I, p. 134-138.

## 研究の広場：パトリシア・マジュイ監督『サン＝シール』

畠山 香奈

フランソワーズ・ドービニエ（Françoise d'Aubigné, 1635-1719）の生涯は、真実らしさに欠けていると言えるかもしれない。詩人アグリッパ・ドービニエを祖父に持ちながらも、物乞いをするほど貧しい幼少期を過ごしたフランソワーズ・ドービニエは、詩人ポール・スカロンと結婚し、ルイ 14 世の寵姫モンテスパン夫人の子供の養育係に任命され、最終的にはルイ 14 世の妻の位にまで登り詰める。にわかには信じがたいマントノン夫人——フランソワーズ・ドービニエは 1674 年にマントノンの土地と城館を入手し、マントノン夫人と呼ばれるようになる——のシンデレラストーリーは、今もおおくの人の関心を引きつけてやまない。2019 年にマントノン夫人没後 300 年を記念する展覧会がヴェルサイユ宮殿で開催されたことは、その裏付けだと言えるだろう。

綿密な文献調査に基づいて書かれたフランソワーズ・シャンデルナゴールの『無冠の王妃マントノン夫人 ルイ 14 世正室の回想』（二宮フサ訳、中公文庫、2007 年）は、マントノン夫人の生涯を知るうえで貴重な資料のひとつであり、1996 年にはニナ・コンパネーズ監督のもと映画化されている。4 時間超の長編映画『ルイ 14 世の秘密の王妃 ～マダム・ド・マントノン～』で描かれるマントノン夫人とモンテスパン夫人の確執は大奥を彷彿とさせるものがあり、つい見入ってしまう。その一方で、映画のなかでサン＝シール女学院をめぐる出来事は、マントノン夫人の成功を象徴するエピソードとしてしか言及されていない。

サン＝シール女学院の生徒たちに理想の教育を授けるため、マントノン夫人は当代随一の劇詩人ジャン・ラシーヌに学校劇の創作を依頼する。こうして生まれた聖書劇『エステル』は、1689 年にサン＝シール女学院の生徒たちに上演され、大成功を収めた<sup>(1)</sup>。この成功を受けて、ラシーヌは、同じく聖書に取材した『アタリー』の執筆に着手するものの、『アタリー』が『エステル』と同じ形で上演されることはなかった。ダヴィデの子孫を滅ぼそうとする悪人アタリーが、ラシーヌの『アタリー』では悲劇的な登場人物として描かれているからではない。ラファイエット夫人が記録しているように、サン＝シール女学院の生徒による『エステル』の上演が予想以上に波紋を呼んだからである<sup>(2)</sup>。この顛末を鮮やかに描いているという意味で、2000 年に公開されたパトリシア・マジュイ監督『サン＝シール』（原作イヴ・デンジャーフィールド『エステル』）は興味深い。映画『サン＝シール』では、マントノン夫人による女子教育のもたらした影響がふたりの生徒の葛藤をとおして描かれる。本稿では映画『サン＝シール』の見どころをいくつかご紹介したい。

\* \* \* \* \*

### サン＝シール女学院とは

サン＝シール女学院は、戦死した父親をもつ没落貴族の子女やカトリックに改宗したばかりの子女およそ250人を迎え入れ、教育することを目的として創設されたフランス初の王立の女学校である。当時、女子教育を担っていたのはおもに修道院であるが、その内容は教理問答や読み書き、そろばんといった家庭内で求められる初歩的なものに限られていた<sup>(3)</sup>。女子にも雄弁術や文学・歴史的な知識が必要だと考えていたマントノン夫人は、修道院の教育とは一線を画す革新的な女子教育を実践し、自身の考える理想的な女性を育成するという野心的な試みをサン＝シール女学院をもって実行に移したのだった。

映画『サン＝シール』は、泥まみれの娘たちがサン＝シール女学院に到着する場面から始まる。一同に会した生徒たちにマントノン夫人が自己紹介をするよう求めると、生徒たちはそれぞれ慇懃に応じるが、マントノン夫人は生徒たちの言っていることがまったく分からない。ひどい訛りがあるからである。ラシーヌは『エステル』の序文のなかで、暗唱や朗誦は生徒たちがフランス各地で身に着けた訛りを矯正するのに効果的だと述べているが<sup>(4)</sup>、それはこのことかと納得する場面である。

ノルマンディー地方のピユイーからやってきたリュシー・ド・フォントネルは、言葉も習慣も異なるサン＝シール女学院に連れてこられて、心細さのあまり何度となく脱走を試みる。そんなリュシーにウルスラ会の修道女ブリノン先生は、「フランス語をちゃんと勉強しないと、新しいお友達もできないし、これまでのお友達もいなくなってしまうですよ」と手厳しい。そんななか、リュシーは同郷のアンヌ・ド・グランカンと出会い、打ち解ける。このふたりが『サン＝シール』の主人公である。

### 『エステル』の誕生

ところで、ラシーヌの『エステル』に関連する文献にあたっていると、前述のブリノン先生の名前を度々目にするようになる。イエズス会の学校に倣って、マントノン夫人はサン＝シール女学院でも演劇を教育の一環として取り入れようと考えていて、しばらくは校長のブリノン先生に劇を作ってもらっていた。しかし、その学校劇の出来栄が思わしくないため、最終的にコルネイユやラシーヌの作品を扱うことになったという件がその一例だ<sup>(5)</sup>。映画『サン＝シール』では、リュシーとアンヌがラシーヌ作『イフィジェニー』の第2幕5場——エリフィールがイフィジェニーの恋人アシルと恋仲にあるという偽の情報を信じて、イフィジェニーがエリフィールを詰問する場面——を熱演し、マントノン夫人はその圧巻の演技に危機感を覚えるという一幕が描かれる。ラシーヌの息子ルイ・ラシーヌは、その演目が『アンドロマック』だったと伝えているが<sup>(6)</sup>、いずれにしても女子生徒たちが世俗劇を見事に演じたことがきっかけで、マントノン夫人はラシーヌに恋愛ではなく、「敬虔と道徳とを主題にした、歌と語り混ざった詩のようなもの<sup>(7)</sup>」の創作を依頼することになる。

## 『エステル』の功罪

王子たちがかつて身につけた衣装や宝石を身に纏い、サン＝シール女学院の生徒たちが煌びやかな姿で演じた『エステル』は、学校劇であるにもかかわらず、宮廷中の人々がこぞって見に来る「熱狂的<sup>(8)</sup>」になる。くわえて、映画『サン＝シール』では、第1幕5場の合唱隊による歌唱も再現されており、ラシーヌの『エステル』を特徴づける台詞と歌の融合を目の当たりにすることができて興味深い。

しかしながら、この成功は予想外の結果をもたらすことになる。女子生徒たちは、観客の好奇の目にさらされて、宮廷の青年たちからは演技を賞賛する手紙を受け取る。また、大勢の観客に拍手喝采された経験に酔いしれて、一部の生徒たちは学業に身が入らなくなってしまう。つまり学校劇『エステル』は、生徒たちを教化するどころか、サン＝シール女学院の風紀を乱し、生徒たちを女優にしてしまったのである。

『サン＝シール』の主人公たちもその影響を免れたわけではなかった。宮廷のひとりの青年が主役エステルを演じたリュシーに一目惚れし、リュシーに一目会おうとサン＝シール女学院に闖入する。アンヌの手引きにより面会が叶い、青年はリュシーに思いを告げるものの、リュシーからは全く相手にされない。この対応に逆上した青年は、リュシーを無理やり犯そうとするが、現場に通りがかった男に止められる。窮地に立たされた青年は男を殺害し、その場から逃亡する。

サン＝シール女学院の生徒たちには、演劇が必ずしも教育的でないことを思い知るマントノン夫人。敬虔な校風をなんとか取り戻そうと、サン＝シール女学院の教育方針のひとつであった自由闊達な議論を封印し、厳格主義者たちに指導を仰ぐことにする。先の殺人事件に煩悶していたリュシーは、無実であるとはいえ、殺人事件に関わっていることを聖職者のひとりに告解すると、改悔を命じられる。その求めに全身全霊で応えようとするあまり、心身ともに衰弱していくリュシー。一方アンヌは、リュシーを憔悴させた原因をつくったとってマントノン夫人を詰り、マントノン夫人の教育方針に疑問を呈することを憚らない。リュシーはそのまま息を引き取り、アンヌはサン＝シール女学院から脱走し、映画『サン＝シール』は幕が閉じる。

\* \* \* \* \*

サン＝シール女学院での試みが画期的であったことは間違いない。しかし、イエズス会の学校に通う男子生徒とは異なり、女子生徒が当時、法曹家や聖職者になることはなかった。したがって、大勢を前にして堂々と話すスキルや、理路整然と説明し、相手を納得させる説得術は、サン＝シール女学院の生徒たちにはまったく必要なかったのである。楽しませながら教化するをモットーとするマントノン夫人の教育は、こうして失敗に終わる。『サン＝シール』の最後で、マントノン夫人がアンヌに昂然と反駁される姿は皮肉としか言いようがない。

ルイ14世の治世は終盤にかけて徐々に信心深くなっていく。映画『サン＝シール』で描かれるその移り行く世相もまた見物である。

注

- (1) Dangeau, *Journal* [in] Raymond Picard, *Nouveau Corpus racinianum*, centre national de la recherche scientifique, 1976, p. 230.
- (2) Madame de La Fayette, *Mémoires de la Cour de France* [in] *ibid.*, pp. 247-248.
- (3) Georges Forestier, *Jean Racine*, Gallimard, 2006, p. 688.
- (4) Jean Racine, « Préface », *Esther*, *Œuvres complètes*, éd. par Georges Forestier, Gallimard « bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 945.
- (5) *Ibid.*, pp.1676-1677.
- (6) Louis Racine, *Mémoires*, [in] *ibid.*, p. 1175.
- (7) *Ibid.*, p. 946.
- (8) *Ibid.*.

## 研究の広場：草野柴二訳『モリエール全集』について

富田高嗣

### 1 はじめに

モリエールが日本に紹介されたのは明治期であり、フランス文学の作家の中でもかなり早い。翻訳として記録上最も古いものは、明治19年(1886)年に出版された『南北梅枝態』といわれるが、これは *L'École des femmes* である。これ以降現在に至るまで様々な翻訳が出版されてきたが、「全集」という名を冠しているものには以下のものがある<sup>(1)</sup>。

- (1) 草野柴二訳『モリエール全集』金尾文淵堂、明治41(1908)年
- (2) 坪内士行訳『モリエール全集』天佑社、大正9(1920)年
- (3) 吉江喬松ほか訳『モリエール全集』中央公論社、昭和9(1934)年
- (4) 鈴木力衛訳『モリエール全集』中央公論社、昭和48(1973)年
- (5) 廣田昌義、秋山伸子訳『モリエール全集』臨川書店、平成12(2000)年

これらのうち、モリエールの全戯曲の翻訳を収録しているのは(3)と(5)でのみあるとはいえ、「全集」と称する書籍が5種類あるのは、モリエール好きの人間にしてみれば大変にありがたい<sup>(2)</sup>。これ以外にも「選集」「傑作集」「名作集」「笑劇集」などといったような形で出版されているし、かつて隆盛を誇った世界文学全集のような企画がある場合には必ずといってよいほどモリエールの作品が収録されており、また単独の作品の翻訳も多い。それだけモリエールが日本において十二分に受容され、また膾炙していることの証左であろう。

ただ、モリエールの翻訳はその時代によってさまざまな役割を持っていたこともよく論じられる。例えば、初期の翻訳の場合、演劇改良運動の中でモリエールの作品が紹介されていたし、また戦後になってからは俳優座などいわゆる新劇団の隆盛とともにモリエールの翻訳が行われてきた。演劇の動き以外でも、フランス文学作品の翻訳が多く出版されていた時代において、モリエールは他の作家同様に様々な形で紹介されてきた。

モリエール生誕400年という記念すべき年にあって、「日本におけるモリエールの受容」といったテーマで様々な論考や発表が碩学よりなされることが予想されるので、全体的な受容についてはそちらにお任せするとして、ここでは最も古い「全集」である草野柴二による『モリエール全集』に焦点を当て、どのようなものであるのかを紹介してみることにする。

### 2 訳者草野柴二について

まず、訳者である草野柴二についてまとめてみる<sup>(3)</sup>。

明治8(1875)年11月15日に岡山県北和気郡(現在の久米郡)に生まれ、本名は若杉三郎。東京帝国大学英文科で学び、卒業後は北越地方で中学の英語講師を務めていた。明治40年から東京の私大で時間講師の職についており、明治43年からは熊谷中学の英語講師となる。大学在学中から様々な翻訳を出版しているが、英米文学作品はむしろ少なく、もちろん英語からの重訳であると思われるが、ゲーテ、チェーホフ、ツルゲーネフ、トルストイ、イブセン、モーパッサンなどの作品を翻訳している。なかでも、モリエール作品の翻訳は多く、全部で16の戯曲を翻案あるいは翻訳という形で出版している。自身による創作活動も行っており、約20編の小説を発表している。

モリエールに関連するもので最初に世に出たのは、*La Jalousie de Barbouillé* を翻案した『艶舌魔』であるが、これは文芸誌「明星」の明治37年6月に掲載された。与謝野鉄幹が主宰するこの雑誌は詩歌を中心に掲載していたが、同時に西洋文学の紹介も行っていた。7月から11月までは *Sganarelle* の翻案である『倉吉』、12月から翌明治38年5月まで *Le Misanthrope* を翻訳した『健闘家』を連載している。これ以降も様々な作品の翻案あるいは翻訳を文芸誌に発表を続けていたが、これ以外にも演劇関連の雑誌「歌舞伎」でもいくつかの作品を発表している。この雑誌は森鷗外の第三木竹二が編集に携わっていたもので、歌舞伎の紹介や劇評等を掲載していたが、「明星」と同様に西洋の作品の紹介も積極的に行っていた。こちらの雑誌で草野は『染直大名稿』*Le Bourgeois gentilhomme*、『恋医者』*L'Amour médecin*、『守銭奴』*L'Avare* などを発表している。

「明星」とは異なり、「歌舞伎」の方では、草野は上演を意識し翻案あるいは翻訳を発表しているようで、表題にも「脚本」とついているものがある。ところが、実際に上演されたと考えられるのは、*L'Amour médecin* の翻案である『結婚療法』のみといわれている。明治41年4月に明治座にて上演された記録がある。演出は小山内薫、主演は市川左団次(初代)であった。左団次は2年前に行った襲名披露興行を成功させた時の金を使って、明治40年にヨーロッパやアメリカの演劇を視察し、明治41年にはその視察の影響から、海外の作品を明治座にて上演をしている。『結婚療法』の上演もその流れで行われたものだった。上演時には、コメディ・フランセーズの真似をして、幕開けの前に舞台の床を三回叩いたといわれている<sup>(4)</sup>。

草野は1912(明治45)年に没するが、日本における西洋文学・演劇の導入期にあってモリエールの翻訳を積極的に行い、さらには「全集」という形でモリエールの作品を紹介し、後述するようにモリエールとはどういう人物であるのか、どのような作品を作り出した人物であるのかを紹介してきたという点でもっと評価されてもよいのではないかと思う。

### 3 『モリエール全集』の概要

この全集が出版されたのは明治41年のことであるが、その際には上巻・中巻・下巻の3巻本だった。しかし、のちにこれを1冊にまとめたものが出版される<sup>(5)</sup>。出版したのは金尾文淵堂という大阪の会社である。もともとは仏教書の出版をおこなっていたが、きれいな装丁を施した文芸書の出

版で名をはせた<sup>(6)</sup>。実際、この全集の装丁は橋口五葉の手による。橋口五葉は、本の装丁や版画で有名であり、美人画を多く残しているためか「大正の歌麿」と呼ばれていた。彼の装丁で現在でも有名なのは夏目漱石の『吾輩は猫である』の表紙であろう。『モリエール全集』と表記されるが、これは表紙だけのことで、本文中では原則として「モリエール」となっている。あくまでも装丁の問題として「モリエール」となっているのではないと思われる。

収録している作品（詳細は後述）のひとつひとつにその戯曲の一場面を描いた挿絵が付いているが、すべて別の作家の手によるものであり、かつまたその作者たちも当代の有名な洋画家や版画家であったようだ。詳述は避けるが、作者の多くは東京美術学校（現東京芸術大学）の関係者で、黒田清輝の弟子であると思われる人物が名を連ねている。

さらに、巻頭にはモリエールの肖像が掲載されているが、書斎のようなところで左手を顎に軽く当てている非常に有名な肖像画を模して書かれているものである。これは当時東京美術学校の教授を勤めていた洋画家のひとりである長原止水の手になるものである。

では内容を紹介していこう。

## (1) 序文

まず「序文」において、草野柴二がなぜこの全集を編むに至ったのかが詳述されている。大学生の頃、芝居を好み、なかでも特に喜劇に執心であったこと、そして大学の授業の中でモリエールの作品に出会い、日本に紹介することには大きな意味があると考えたことが綴られている。さらには、誰もこれを企画しなかったために自分自身が非力ではありながらも、嚆矢とならんと考えたとも書かれている。

この全集は、英訳されたモリエールのテキストを利用した重訳であるが、「序文」で自身も述べているように、フランス語のテキストに触れていたことがわかる。

初めてモリエールを知ったのは（モリエールの名を知ったのではない）去る三十六年、大学でフローレンツ博士の仏蘭西文学史を聴いた時だ。此作家略伝と一二の作物の梗概を伝えられた時は、奇しきまで此作家が懐かしくて是非その喜劇を読みたいと思つた。一円を出してモリエール傑作集の汚ない本を二冊買つてきた。同じく大学で厳格なる一今より考ふれば一種の愛嬌ある一エック先生に悩まされたけれど、仏蘭西語では駄目だ、仏蘭西語のモリエールを鑑賞することは到底力が及ばぬ。又五円何がしか出してモリエール全集の英訳本を買つてきた。英訳本なら読める。原文のモリエールと是れと対照して見れば文章の同異は解る、意味も大概解る。但し、鑑賞することは依然として出来ぬ<sup>(7)</sup>。

ここに登場する「エック先生」とは、当時東京帝国大学でフランス語の教鞭をとられていたエミール・エックのことであろう。エックは、カトリックのマリア会の修道士であるが、1891（明治24）年に東京帝国大学に赴任し、揺籃期の仏文科を牽引していた人物である。のちに、マリア会の経営

する暁星学校（現在の暁星学園）の校長に就任するため東京帝国大学を去る。ちなみに、当時の暁星学校で使用されていた選文集では、古今の著名な作家のテキストが収録されており、モリエールのテキストの抜粋も含まれていることから、この時代にあってかなり水準の高い仏文学教育がなされていたと推察される。

また本題とはそれるが、フランス文学史の授業を担当していたと草野が言っている「フローレンツ先生」とは、おそらく当時東京帝国大学でドイツ語やドイツ文学を講じていたカール・フローレンツのことと思われる。フローレンツは1889（明治22）年から1917（大正3）年まで教鞭をとっていたようだが、おそらくこの頃仏文科の教員はまだ数が少なく、フローレンツがフランス文学を講じていたのだろう。

## (2) 例言

次に「例言」であるが、これは字義通り、過去の出版した翻訳の編集者に対しこの全集に再掲を許可してくれたこと、また装丁や挿絵を書いてくれた人々へのお礼が述べられている。また、自分よりも前にモリエールの翻訳に携わった人たちへの敬意も述べられている。

## (3) モリエール紹介

その次に書かれている「モリエール紹介」は、モリエールの略伝といったところであり、あわせて作品の紹介がなされる。そのうえ必要に応じて、17世紀当時のフランスにおける演劇状況についても書かれている。この部分を執筆するにあたり、草野は「序文」の中で以下のように述べている。

ミス・オリファントの『モリエール』を原として側ら、チャトフィールド・テラアの『モリエール伝』、ダウデンの仏蘭西文学史、大英百科全書及び、フローレンツ博士の仏蘭西文学史講義に頼つて草した<sup>(8)</sup>。

この「紹介」はかなり詳しく書かれており、125ページに及ぶ。これは全体のおよそ10%にあたる分量である。草野が参照しているモリエールについて書かれた文献は、Margaret OLIPHANT, *Molière* と Hobert CHATFIELD-TAYLOR, *Molière A Biography* であると思われるが、それぞれ1896年、1906年に出版されているので、草野にとっては新しい文献であったのだろう。残念ながら筆者はこれらの文献を実際に見たわけではないが、いずれの著者も当時は高名であったと思われ、当時としてはかなり信用のおけるものであったと考えられる。

「紹介」の内容についてだが、章ごとにタイトルがついているので、これを列挙しておくこととしよう。

- ① その幼期
- ② 当時の仏蘭西劇

- ③ 若きモリエール
- ④ 前期の二三作
- ⑤ モリエールの壮年時代
- ⑥ 作家とルイ十四世
- ⑦ モリエールの隆盛時代
- ⑧ モリエールの臨終

まさしく略伝であり、モリエールがどのように生きてきたのかについて非常に詳しく書かれている。また、時代ごとにモリエールの作品の簡単なあらすじが書かれ、それぞれの作品がどのような評価を得ているのかなども紹介されている。その内容については、多少の誤解などはあるものの、現在理解されているものとそれほど大きくは変わらない。

#### ④ 翻訳および翻案

この全集に収録されている 15 作品である。以下は原タイトルと翻案あるいは翻訳の名称の一覧である。あわせて、前述の挿絵の作者の名前も付しておく。

原タイトル	翻案・翻訳名	挿絵の作者
<i>La Jalousie de Barbouillé</i>	艶舌魔	北蓮蔵
<i>Sganarelle</i>	倉吉	岡野栄
<i>L'École des maris</i>	良人学校	石井柏亭
<i>L'École des femmes</i>	夫人学校	高村真夫
<i>La Critique de l'École des femmes</i>	夫人学校是非	村上天流
<i>L'Impromptu de Versailles</i>	稽古芝居	町田曲江
<i>Le Mariage forcé</i>	押付女房	橋本邦助
<i>Le Tartuffe</i>	偽善者	庄野宗之助
<i>L'Amour médecin</i>	恋の医者	赤松麟作
<i>Le Médecin malgré lui</i>	押付医者	中澤弘光
<i>George Dandin</i>	姦婦の夫	小林鐘吉
<i>L'Avare</i>	守銭奴	石川寅治
<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	染直大名縞	小林萬吾
<i>Les Fourberies de Scapin</i>	瞞着男	小杉未醒
<i>Le Malade imaginaire</i>	脳病秘薬	満谷國四郎

これらのうち、*La Jalousie de Barbouillé* 『艶舌魔』、*Sganarelle* 『倉吉』、*L'Amour médecin* 『恋の医者』、*Le Bourgeois gentilhomme* 『染直大名縞』、*Le Malade imaginaire* 『脳病秘薬』の 5 作品は「翻案」

となっている（「翻訳」か「翻案」かというテーマについては後述する）。これは単なる偶然であるのかもしれないが、上記の作品のうちほとんどがのちに何度も翻訳がされ、文庫本として流布されるにいたる。草野自身が内容的に日本人に理解してもらいやすい作品を選んでいるとも考えられるが、前述のように *Le Misanthrope* も翻訳しているが、ここには収録していないものもあり、実際どのような判断によるものであるのか不明である。

#### 4 「翻訳」か「翻案」か

この全集に収録されている作品の登場人物は、すべて日本人の名前に変更されている。したがって、すべてが「翻案」と呼ぶべきものであるかもしれないが、草野自身はあえて、「翻訳」と「翻案」と区別をしている。この違いについて推察するとすれば、「翻訳」の方は原作の戯曲の構成を比較的保っているのに対し、「翻案」の方はそうではない。「幕」や「場」の構成を自分の意のままに変更してしまっている。

では、具体例をみとめることにしよう。

##### (1) 『偽善者』 *Le Tartuffe*

まず、「翻訳」の一例として『偽善者』 *Le Tartuffe* を取り上げる。登場人物は前述のとおりすべて日本人の名前になっている。以下の登場人物の表を掲げ、その人物たちが原作の度の人物に対応するのかを示す<sup>(9)</sup>。

有賀新兵衛	主人、ゑみの夫、照明を迷信す	⇒ オルゴン
有賀新之助	新兵衛息、照明を嫌忌す	⇒ ダミス
勝見礼三郎	新兵衛娘鎮枝の情人	⇒ ヴァレール
加藤哲雄	ゑみの兄、新兵衛義弟	⇒ クレアント
鳴神照明	偽善者、破戒僧	⇒ タルチュフ
ゑみ	新兵衛妻	⇒ エルミール
みね	新兵衛母、照明を迷信す	⇒ ペルネル夫人
鎮枝	新兵衛娘、礼三郎の許嫁	⇒ マリアーヌ
ちよ	鎮枝の侍女、照明を嫌忌す	⇒ ドリーヌ
ふみ	老母付の婢	⇒ フリポット

この表を見てわかるのは、まず男性から書かれており、女性はその後になっている点である。これは当時の脚本の慣習にならったものであろう。

登場人物の名前が日本人の名前になっているのは、当時として普通のことであり、特に珍しいことではない。登場人物の名前の中でも、タルチュフが「鳴神照明」となっているのは秀逸である。もちろんこれは歌舞伎十八番の内『鳴神』の主人公鳴神上人に由来するものであろうが、女の色香

に迷う上人の類推から、当時の読者や観客はタルチュフがいかなる人物であるのかを容易に理解することができただろう。

しかし、舞台は日本ではなく「場面 巴理」とある<sup>(10)</sup>。登場人物は日本名であるのに、舞台はパリで展開される矛盾を当時の読者はどのように感じたのか詳らかではないが、このことから西洋の息吹のようなものを感じ取っていたのではないかと推察する。事実、*Le Tartuffe* の最後の場面でタルチュフは国王の命で逮捕され大団円を迎えるが、この翻訳においても、逮捕を命じるのは「国王」となっているし、そこへあらわれる警吏も「生国は那満泥（ノルマンディ）」と試みたり<sup>(11)</sup>、有賀新兵衛（オルゴン）の危難に際し勝見礼三郎（ヴァレール）が持参するのは「千ルイ」のお金であったりする<sup>(12)</sup>。

次に全体の構成についてみてみると、基本的には原作の構成を保っているといえる。しかしながら、第1幕を例にとってみると、第1場、第2場はそのままであるが、第3場と第4場はひとつにまとめられており、また台詞も一部割愛されている。だが、原作の持つ話の流れを阻害しているわけではなく、この点では原作に忠実であるといえよう。

では、実際にどのような訳文となっているのか、第1幕のオルゴンとドリーヌのやり取りを翻訳した部分をご覧ください。

其五 主人新兵衛、義弟哲雄、婢ちよ。

新兵衛 やあ、久瀧でしたな。

哲雄 や、今お暇するところでした。お目に掛けて丁度好都合でした。如何です田舎はまだ花盛りにならんでしょう。

新兵衛 一寸失礼します、留守中の様子を聞かんうちは何だか気が休まらんで。（ちよに向ひ）この二日間変りはなかったか、何かあったか、衆何とも無かったか。

ちよ あの、奥様が一昨々朝から大変なお熱でございまして、これにお頭痛で御難儀をなさいました。

新兵衛 で、鳴神さんは。

ちよ 鳴神さんですか、彼方は大御丈夫、がっしりお肥りでお色沢のおよろしいたらございませぬ。

新兵衛 そうか、よかった、よかった。

ちよ 奥様はもう晩にはぐったり遊ばして、何ひとつ召上ることも出来ないほどのお頭痛でございました。

新兵衛 で、鳴神さんは。

ちよ 鳴神さんは奥様の前で一人で召上りました、鷓鴣を二尾と羊の切肉を片足と、沢山に召上りました。

新兵衛 そうか、よかった、よかった。

ちよ 奥様は終宵微睡ともなさがることが出来ませぬ、それに酷いお熱でしたので、私どもも朝

までお付き申していなけありませんでした。

新兵衛 で、鳴神さんは？

ちよ 気持ちよく酷く睡気がさしていらして、御膳のとおからお部屋へ被行いまして、そして直ぐ暖かなお床へお入りになりまして、翌朝までぐっすり寝込んでおしまいでした。

新兵衛 そうか、よかった、よかった。

ちよ で、とうとう衆の勧めお聴きいれ遊ばして、血をお取りになりましたら、ずっとお軽くおんななさいました。

新兵衛 で、鳴神さんは。

ちよ 元気をお出しになって、悪魔除けの為に、奥様の血を取ったから、それを補うのだから、大きなお杯で葡萄酒を四杯も召上りました。

新兵衛 そうか、よかった、よかった。

ちよ そう致しましてお二人ながら只今は御丈夫なのでございますわ。どれ、奥様のとことへ参って旦那様が、奥様の前回は喜んでおいで遊ばすことをお知らせ申しましょう<sup>(13)</sup>。

この部分を一読していただけるだけで、この時代にしてはかなりの精度で訳がなされていることがおわかりいただけるだろう。このあとに紹介する「翻案」とは異なり、あくまでも「翻訳」としてできる限り原文に忠実に訳すことを心掛けていることがうかがえる。英語からの重訳であるとはいえ、このような形で「翻訳」を提供できていることに、先達の苦心とそのレベルの高さを十分に感じるができるだろう。

## (2) 『艶舌魔』 *La Jalousie de Barboillé*

次に、「翻案」の一例として『艶舌魔』 *La Jalousie de Barboillé* をみてみよう。

*La Jalousie de Barboillé* は現在では『ル・バルブイエの嫉妬』と訳されることが多いが、そのタイトルどおり、主人公のル・バルブイエが夜ごと遊び歩く妻のアンジェリックに嫉妬するが、最後は自分自身がやりこめられてしまう内容である。見せ場としては、ル・バルブイエと博士の場面、締めだれたアンジェリックが扉を開けさせようとする場面がある。困ったル・バルブイエが博士に相談をするが、博士はわけのわからないことばかりをしゃべるので、まったく役に立たない。これはいかにもイタリア風笑劇のやり取りで、まさしく「見せ場」のひとつといえよう。原作では「一二三四五六七八九十倍も博士なのだ」という博士の台詞があるが、まったく同じ台詞を草野は使っている<sup>(14)</sup>。次にアンジェリックの計略の場面であるが、原作ではナイフを使って自分を指すふりをするが、『艶舌魔』では簪を使うものの、同じような場面となっている。

このように原作の様々な場面や台詞がそのまま用いられているが、この翻案では登場人物が大きくカットされ実際には3名の登場人物しかいない。登場するのは大工常吉（ル・バルブイエ）、お春（アンジェリック）、占者闇斎（博士）だけで、原作に登場するアンジェリックの情婦や父親、ル・バルブイエ家の女中は登場しない。

また、原作では全部で13場からなるが、『艶舌魔』では「上」「下」となっているだけである。「上」では常吉が闇齋に相談をする場面、「下」ではお春と常吉とのやり取りの場面に集約されている。

では、『艶舌魔』の最初の場面をみてみることにしよう。

(煙草を吸ひながら考へてゐる) 己ぐれえ不合せの者は世の中に在れあしねえ。春の阿魔にも困つたものだ、家内のことも小児の世話も放棄で、間がな隙がな常盤座を覗いてゐやがる。己が一日汗水たらして、五貫か七貫か取つてくるのを、三文も残さず浚ひあげて、それで鯛一匹豆腐一丁買つて置くちあねえ。うぬ計り夜更しした帰りに稲荷鮓をばくついてゐやがるんだもの、己だつてたまには矢大臣をきめたくならあ、面白くもなえ。今朝も今朝だ、晩くなつちあ親方の受けが好くねえから早く弁当を拵へて呉んねえ、稼ぎ人の女房が鑄掛屋が通る迄寝てることもあるめえつてつたら、夜深しをすれば朝寝は当り前だつて一言ひ草が癩に障らあ。其癖此の日の短けえのに二時間餘りの昼寝をして、此内職ぢあ晩の菜も買へねえもよく出来てらあ。晩のお菜を買ふ風けえ、小児をだしに八百屋の小僧を戯弄つたり、飴屋を呼んで買食いばかりしている癖に。其上にまだ近所の山の神を集めて、無けなしの札片をきつて女だてらに小皿をやるんだ<sup>(15)</sup>。

これは原作と比較すると非常に長い。この独白は全体の半分ほどであるが、原作では上記の部分と同じくらいの分量しかない。したがって、ル・バルブイエの愚痴もここまで具体的ではない。単に、妻が夜遊びして、情婦がいるのではないかと疑っているだけである。しかし、常吉の苦悩が非常に詳しく説明されている。妻としての役割を果たしていないという愚痴にまとめることができるかと思うが、特に子供の世話をしないという悩みが出てくるあたり、常吉の愚痴は切実なものであり、また当時としてみれば当たり前のものであるように受け取れる。さらに、常吉がこのような妻を離縁しないのには、以下のような理由がある。

離縁するのが俺は恐怖くねえ、未練があつてださねえんぢやねえが、小児の世話にこまらあ、世間体があらあ<sup>(16)</sup>。

「世間体」という言葉が、常吉の行動をさらに正当化しているといえよう。

このあと、原作ではたまたま通りがかった博士に相談をしてみるのだが、『艶舌魔』では近所に住んでいる占者闇齋に相談をするよう変更されている。これは後述するが、「下」の中で常吉とお春のやり取りに闇齋が登場するための工夫である。ちなみに、相談に行こうとする常吉は、家を出る前に寝ている子供の顔を見て、ため息をつく、というト書きがある。いかにも世話物狂言の主人公の体で設定され、演技の指示がなされている点には着目しておいてもよいだろう。

闇齋の役割は、原作の博士と基本的には一緒で、よくわからないことを話し出し、常吉を困らせてしまう。また原作の最後の方で、ル・バルブイエが博士に話をしようとするものの、邪魔をしてしまう場面があるが、これは『艶舌魔』でも同じような場面が取り入れられている。

しかし、ひとつ大きな違いがある。それはお春を懲らしめるために閉め出してしまうアイデアを出すのは闇齋である。原作では、たまたまアンジェリックよりも先に帰宅したル・バルブイエが戸締りをし、アンジェリックが家に入れないという設定になっている。つまり、単なる放言をしている博士とは異なり、実際に役に立つ助言をしている。

なぜ、このような設定になっているのだろうか。それは闇齋が単なる偏屈な学者として描かれるのではなく、最後の最後で彼自身もお春に辟易としてしまう人物として描かれる必要があるからではないだろうか。原作では、最後にアンジェリックの父親が現れ、そのとりなしのせいで、ル・バルブイエは妻の罪を糾弾することができず、泣き寝入りさせざるを得ないように描かれているが、『艶舌魔』ではその父親が登場しない。むしろ、お春の弁舌にはあまりにも勢いがあり、その口説に常吉は妻を懲らしめられずにいるが、お春なりの「世間体」を繕うために、自分は決して悪くないのだという弁明を闇齋相手に言い、最終的にこのような女性では致し方ない、といった終わり方をしている。つまり、闇齋が、いわゆる博士のような人物造形ではその効果が薄れてしまうので、原作と比較した場合、多少は常識的な部分を有した人物として描こうとしているのが草野の狙いではないかと思われる。

もちろん、原作に登場する博士は、イタリア風笑劇の典型的な人物であり、その荒唐無稽さによって笑いを誘うことが17世紀のフランスでは一般的だったという状況が、明治時代の日本にはないという背景を理解しておくことも必要だろう。

最後にお春の長広舌をご覧くださいとしよう。

まあ！ おほほほ。……いいえね。此の、常さんが帰つて参りましたから、戸を開けに出やうとして致したのでございますよ、灯火を持つて一上り口が暗いと何だと存じましてねえ、ひょいとわたしが灯火を持ちやげたものでございますから貴公消えて了つたぢやございまんか、いいえわたしの粗相でございますもの。それで常さんは此通り御酒を戴いて…いいえ、何ほんの少しでございます。此度親方のうちで飲んだのでございませうけれど、一体ごく無丁法な方でございますから何時でも二猪口か三猪口戴きますと直ぐ足がねえ貴郎躡ひょうひょうするのださうで。それでございますから只今も雨戸につい倒れ掛つたものと存じま、それを貴君には何か常さんが酔つぱらつて乱暴するのだと思し召してわざわざ起きていらつして下さいまして、ほんとにお気の毒な、……いいえ常さんは決してお酒の酔つてどうかうする人ぢやございせん、唯もう心持よく就寝やすむばかりでございますから、わたしもこんな仕合せなことは無い、ほんとにわたしは好い人に伴れ添って…あら、御免なさいまし変なことを申しまして、おほほほほ。さあ貴君、どうかもうお休みあそばして下さいまし、ほんとに飛んだお世話様に…何れ明日ゆつくりお礼にあがります、さよなら。

(常吉、狐が離れたようにほんやりとなり、さすがの哲学ト壺家闇齋ぐうの音もなく、自分自分のうちにめいめい入る) (完)<sup>(17)</sup>

表題の『艶舌魔』とは、まさしくお春のことである。つまり、原作では主人公ル・バルブイエの

嫉妬とその悲しい結末が描かれる、つまりその主題は浮気な妻を持った男の不幸ということになるが、『艶舌魔』では同じ主題でありながらも、妻お春の長広舌に焦点が当てている点、やはり「翻案」と称すべきなのではないかと草野は考えたのだろう。

## 5 まとめ

草野柴二版の『モリエール全集』の紹介を駆け足で行ってきたが、正直なところ他の作品の分析も含め、実際にどのような変更、割愛、工夫がなされているのかを検討してみたいと思っている。明治期の翻訳や翻案については、フランス文学・演劇の専門家の方ではなく、日本文学・演劇の専門家の方による研究が多い。しかしながら、分野横断的研究が推進される昨今の状況にあって、いわゆる「異文化交流」によりそれぞれの研究を深めることに役立つのではないかと思料するが、本当にその効果が見込めるのか否かよくわからない横断的研究よりは、共通の目的も明確であるこの領域の研究の推進にはより大きな意味があるのではないだろうか。日本でのモリエールの受容を生誕400年という記念すべきこの年に今一度考える場合、先達の労作に目を向け、可能であればその功績を再評価する機会があってもよいと思う。

## 注

- (1) 鈴木力衛訳『モリエール全集』第4巻所収の金川光夫「日本におけるモリエール」を参照のこと。また、本稿の作成にあたりこの論考に多くを負っていることをここに謝辞とともに付言しておく。
- (2) 厳密には(1)と同じ訳者による『モリエール全集』の記録がある。ただし、出版年を含め、不明な点も多く、ここでは数に入れなかった。また、大正5(1916)年にも同じ出版社から発刊されたが、こちらはすぐに発禁となっているようである(前掲「日本におけるモリエール」を参照のこと)。
- (3) 草野柴二については、以下のものを参照した。  
廣田昌義、秋山伸子訳『モリエール全集』臨川書店、第10巻、182～212ページ。  
『続・明治翻訳文学全集』翻訳家編第19巻「草野柴二・押川春浪集」、大空社2002年  
『20世紀日本人名事典』、日外アソシエーツ、2004年
- (4) 大笹吉雄『日本現代劇史 明治・大正篇』、白水社、1985年、98～99ページ。
- (5) 筆者の手元には3巻本のうち上巻と中巻、1冊にまとまった版があり、執筆に際しこれらを参照した。現物の入手は現在困難と思われるので、国立国会図書館のホームページで閲覧をするか(<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/10298113>)、前述の『続・明治翻訳文学全集』翻訳家編第19巻「草野柴二・押川春浪集」を参照していただきたい。『全集』の序文と翻案『艶舌魔』が収録されている。

- (6) 石塚純一『金尾文淵堂をめぐる人びと』新宿書房、2005年を参照のこと。
- (7) 草野柴二『モリエール全集』、3ページ。
- (8) 同上、8ページ。
- (9) 同上、489ページ。
- (10) 同上、490ページ。
- (11) 同上、588ページ。
- (12) 同上、593ページ。
- (13) 同上、501～503ページ。
- (14) 同上、130ページ。
- (15) 同上、127～128ページ。
- (16) 同上、128ページ。
- (17) 同上、144～145ページ。

## ムアウッドの『森フォレ』のなかのラシーヌの引用 — 家族の系譜に宿る戦争

萩原 芳子

新しくできた「研究の広場」をお借りして、17世紀演劇プロパーから少しはずれて、現代作品におけるラシーヌについて考察させていただこうと思う。受容の研究というよりは、抱いたひとつの疑問を自分で掘り下げてみようという試みである。対象の作品は日本でも2021年7月に世田谷パブリック・シアターで藤井慎太郎訳、上村聡史の演出で上演されたワジディ・ムアウッドの*Forêts*『森フォレ』<sup>(1)</sup>である。その冒頭に近い場面でラシーヌの『イフィジェニー』の長ぜりふの一部が朗読される。それがどういう意味を持つのか、ムアウッドとラシーヌの接点はどういうところにあるのか、という疑問からの出発である。

ワジディ・ムアウッドはレバノン生まれでカナダ国籍も持つ劇作家、小説家、演出家、役者、劇団の座長と多くの顔を持つアーティストである。2016年からはパリのラ・コリヌ国立劇場の芸術監督も務めている。1978年に、10歳のとき戦火を逃れてフランス、そしてカナダに移住した避難民という経歴を持っている。100万人の避難民を生んだと言われるレバノン戦争はムアウッドの多くの作品にいろいろな姿で中心的あるいは原初的な位置を占める。一方でギリシア悲劇に対する関心は深く、映画化もされている代表作の*Incendies*『炎 アンサンディ』(2003年)<sup>(2)</sup>はレバノン戦争を背景としながら、オイディプス神話との類似がしばしば指摘される筋書きである。他の作品も、現代を舞台としながらも、親子の因縁や兄弟の絆と反発が主題となることが多い。2008年にはオイディプスの祖先にさかのぼって代々繰り返される戦争と過ちの神話を*Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*『太陽も死も直視はできない』という劇作品に収めている<sup>(3)</sup>。さらに演出家としても2011年から2016年にかけてソフォクレスの現存する7作品すべてを演出している。

戦争、そしてギリシア悲劇から受け継ぐ肉親の愛憎劇はラシーヌの作品においても中心的なテーマである。ギリシア悲劇に直接着想を得た劇としては、処女作の『ラ・テバイッド』(1663年)はエディップ(オイディプス)の双子の息子ポリニスとエテオクルの確執による戦争を描き、アイスキュロスの『テーバイ攻めの七将』から題材を得ている。その後もトロイア戦争後にアキレウスの子、ピリュスに捕虜としてエピール(エペイロス)に連れてこられたトロイアの王妃『アンドロマック』

(1) Wajdi Mouawad, *Forêts*, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2006, 2009.

邦訳 藤井慎太郎, 『悲劇喜劇』 No 811, 2021年7月, pp. 73-135.

(2) *Incendies*, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003, 2009.

(3) *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Leméac /Actes Sud-Papiers, 2008.

(1668年)、トロイア遠征を前に神々への生贄となることを宣告されるアガメムノン王の娘『イフィジェニー』(1674年)、そしてテゼーの息子イポリットに恋をするアテネの王妃『フェードル』(1675年)の悲劇。この最後の劇も示すように、ラシーヌにはとくに『アンドロマック』以降、劇の力学に大きく作用する抗いがたい恋のテーマがもう一つの特徴をなす。

### 『イフィジェニー』の引用

*Forêts* 『森 フォレ』(2006, 2009年)は1999年から2009年にかけて執筆された4部作 *Le Sang des Promesses* 『約束の血』の3作目である。現代のカナダから複雑な付箋を紡ぎ合わせながら第一次大戦時のフランスのアルデンヌ地方にさかのぼり、主人公の系譜を辿る壮大でファンタスティックなおディッセーである。

ラシーヌの引用が出てくるのは戯曲の最初の幕に当たる *Le cerveau d'Aimée* 「エメの脳」のなかの「神託」と題する最初の場面である。場面は一風変わった「記念日」の祝いの席。エメとバティストはこれから生まれてくる待望の子の鼓動を病院で始めて確認できたこの日を、友人たちとともに祝おうというのである。11月9日。一人の客は、この日付はドイツでのユダヤ人迫害が始まった水晶の夜、そしてベルリンの壁の崩壊の記念日と重なると指摘する。すると、別の友人が「これでは悲劇役者になるしかないなあ」「クリテムネストルになるにちがいない！」と応じる。この最後の男性客はラシーヌの『イフィジェニー』のクリテムネストル役を演じている役者だと言う。「家族の暗い話だ。アガメムノンはギリシア軍の船団がトロイアに辿りつけるよう娘イフィジェニーを生贄にしようとしている。神託がそう命じたのだ。」と説明し、バティストをアガメムノン王に仕立てて、朗誦する：

#### Clytemnestre

Vous ne démentez point une race funeste ;  
Où, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste :  
Bourreau de votre fille, il ne vous reste enfin  
Que d'en faire à sa mère un horrible festin.  
Barbare ! c'est donc là cet heureux sacrifice  
Que vos soins préparaient avec tant d'artifice !  
Quoi ! l'horreur de souscrire à cet ordre inhumain  
N'a pas, en le traçant, arrêté votre main !  
Pourquoi feindre à nos yeux une fausse tristesse ?

#### クリテムネストル

忌まわしい血筋に違ふことはなく、  
そう、あなたはアトレとティエストの血を受け  
継がれている。  
娘の死刑執行人になった挙句に、あとは  
母親へのおぞましい宴に供するのでしょうか。  
残忍なお方よ！あれほど入念に用意なさった  
めでたい供儀<sup>(4)</sup>とはこのことだったのですか。  
なんと、この非人間的な掟に署名する恐ろしさに  
筆を握るその手は止まらなかったのですか。  
なぜ私たちに心にもない悲しみを装うのですか。

(4) クリテムネストルたちはイフィジェニーの結婚を祝う供儀で動物が生贄にされると誤解するよう、周囲は曖昧な言動をしていた。

Pensez-vous par des pleurs prouver votre  
tendresse?  
Quel débris parle ici de votre résistance ?  
Quel champ couvert de morts me condamne au  
silence ?  
Un oracle fatal ordonne qu'elle expire !  
Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ?  
Ni crainte, ni respect ne m'en peut détacher.  
De mes bras tout sanglants il faudra l'arracher.  
Aussi barbare époux qu'impitoyable père,  
Venez, si vous l'osez, la ravir à sa mère.

涙を流すことでご自分の愛情の証しになる  
とでもお考えでしょうか。  
抵抗されたことを物語る残骸はどこに。  
私を沈黙に追い込むほどの死者で埋め尽くされ  
た戦場はどこにあるのですか。  
不吉な神託が娘の死を命じたとは！  
神託を字義通りに受け取っていいのですか。  
恐れも配慮も私から娘を引き離せません。  
私の血まみれの腕からもぎ取るほかありません。  
残忍な夫にして、無慈悲な父親よ、  
さあ、母親からこの子を奪ってみるがよい。

カナダの友人同士の集まりの最中に、冒頭から歴史の影が差していたとはいえ、このラシーヌ劇の一節の朗読は一見唐突にもみえる。これで一気に神託と戦争、そしてアトレウス家の血に染まった神話、親子の複雑な因縁が劇に侵入してくる。これは、登場人物が役者で、たまたま演じている場面を朗読した付随的なエピソードなのか、観客は少し迷う。だが、この直後に主人公のエメは癲癇の発作を起こし、起き上がると以下の謎めいた「神託」を口にする。

父親はただひとりで息子は三人、  
それぞれに同じ数の娘がいて、真ん中に句切れがある。  
最後の娘は真昼に生まれ、真夜中に死す。  
斜めの神託、  
遠くから討つ神より。

斜めの神託 Oracle de l'Oblique は Apollon Loxias（斜めのアポロン）が下すデルポイの神託を指す。オイディプス神話に見られるように、「父を殺し、母をめとる」という予言の言葉は正しいのだが、人間が解釈を誤る斜めの、迂遠な言葉を吐く神託である。クリテムネストルの「神託は字義通りに受け取っていいのでしょうか。」につながる。

クリテムネストルのセリフはしたがって単なる登場人物の余興として登場するのではない。ムアウッドは『イフィジェニー』第4幕第4場の67行ある長ぜりふからその冒頭と最後の部分を中心に16行を抽出し、一族の系譜、親子の絆、そして神託というテーマに焦点を当てている。せりふはいわば、芝居の異次元への転換点として機能しているのである。神託の登場を予告し、謎解きがこの戯曲でひとつの道しるべになることを示唆する。ムアウッドの作品はしばしば謎解きのかたちを取る。『炎 アンサンディ』では母親の遺言が子供たちに謎を投げかけていた。そして、謎解きはしばしば予期せぬ事実を暴く。

クリテムネストルの登場にはしかしもうひとつの側面もある。クリテムネストルは娘の命を救おうとする母親である。1幕目に当たる「エメの脳」は、エメ Aimée の出産にいたるいきさつに焦点を当てる。エメの癲癇の発作以降、二つの時代の場面が交互に、呼応するように展開する。ひとつは生まれたエメの娘ルー Loup が16歳になっていて、亡くなった母親に託された願いにしたがって、古生物学者と喧嘩しながら家系を、まず自分の誕生から遡っていく場面。もうひとつは出産前の母親エメが脳神経外科の検査を受ける場面。娘と母親のそれぞれの場面は時代を隔てて、ルー誕生にいたるドラマを紡ぎ出していく。出産前のエメに脳腫瘍があることが判明するが、腫瘍の中央に骨のようなものがある。生検の結果、その骨のようなものは胎児だと言う。ルーを妊娠していると同時に脳にも胎児がいるのだ。脳内の胎児はエメの双生児で、母親の胎内で二人だったが、もう一方がエメの体内に入り込んで脳に入ってしまったという<sup>(5)</sup>。専門医は妊娠したまま癌の治療を進めれば命を縮めることになるかと堕胎を勧める。だが、中絶手術の前日、1989年の12月6日にモンリオールの理工科学校で事件が起きた。男が侵入し、男子学生と女子学生を分けたくて、女子学生だけを引き留め、銃を乱射し14人を殺害したのである。この衝撃でエメは「15番目を殺す」ことを断念する。クリテムネストルとは異なるかたちだが、自分の命にかけて娘の命を守ることにする。

このエメの決断と関連して、クリテムネストルのせりふにはもうひとつ注目すべき点がある。せりふは『イフィジェニー』の四幕四場に出てくる。クリテムネストルは娘が生贄になることを直前に知り、ギリシアの軍勢と国の論理に対して心からの叫びを發する。いわば男たちの論理にひとりの母親として抵抗するというクリテムネストルの決意の瞬間である。同時に、アガメムノンに対して、イフィジェニーを生贄にする決断は父親として本当に抗い、闘ったうえでの決断なのか、を問うている。その点、ラシーヌの戯曲ではアガメムノンは終始優柔不断で、いろいろな事態や感情に流される。イフィジェニーをまずは遠ざけようとし、ユリスの説得により供儀の容認に傾き、イフィジェニーに会って動揺し、イフィジェニーの婚約者アシルとの喧嘩で傷つき供儀の命令を下し、娘に命を助けるが結婚をご破算にするといいだす。最後まで迷える人物である。

これに対して、エメも冒頭では迷える人間である。ベルリンの壁の崩壊や水晶の夜など、そんな歴史の出来事は自分には無縁のものだとしていた。自分の意見もないのに、どう思うのかと聞いてくる周囲に苛立ちさえみせていた。医師に脳腫瘍があり、医学的には出産は命と引き換えになりかねないと言われ、夫の後押しもあり、母親の命を優先させるという常識に従うしかないかと観念していた。しかし中絶の前日、モンリオール理工科学校の事件の報道で殺された女子学生たち一人ひとりの名前が読み上げられていくのを聞いて、初めて出来事を全身で受け止めたのだ。抗議の声を上げるようにして、女の子を産むことを自分の使命だと感じ、自分で決断する。

ムアワッドは、自らの存在の啓示、自らの存在の根幹を成すものを認知する瞬間を芝居や小説でも重視する。Incendies『炎 アンサンディ』では子供たちは長い探求の旅のすえに自らの出自を発見

(5) ムアワッドは実際の出来事を基にすることが多く、この場合も寄生性双生児と呼ばれる現象で、双子の一方の胎児がもう一方の胃の中に寄生していた例や脳に発見された例もあるという。

する。それと同時に、子供の父親も自分の罪を悟る。ムアウッドはソフォクレスについて語るなかでこう話している。「芸術作品における心を揺さぶる経験とはこういうものです。なぜならソフォクレスは疑念を抱いているから、彼は私たちは複雑な世界に生きていると言い、その登場人物はすべて自らの存在の啓示に直面しているから、たとえそれで目がつぶれても、自分の息子を殺害したとしても。」「一人ひとりが自らが盲目であったことを知り、そのことで自分が何者であるかを悟る。この啓示の瞬間が私にとって、存在しうるもっとも深い経験なのです。」<sup>(6)</sup>

ラシーヌはアリストテレスの『詩学』を読んで、いくつか自ら翻訳した書き込みをしている。そのなかで reconnaissance「認知」の概念に関連する部分がいくつかある。書き込みを研究した E. Vinaver はラシーヌが独自の解釈を行っていると指摘する。『詩学』では登場人物は「自らの行動（の犠牲者）を知っているか知らず」にいて、知らずにいた者はそれを認知するにいたることで悲劇において一番効果があるとしている。それに対して、ラシーヌは主人公が発見するのは犠牲者が「誰」なのかというアイデンティティの問題ではなく、主人公は「何をしようとしているのか」を知らずに行動し、「何をしたのかを認知するにいたる」<sup>(7)</sup>とする。エルミオーヌやフェードルなどが最後に自分の罪の深さをようやく受け止める瞬間、認知する瞬間につながる。ムアウッドの「自分がなにかを悟る」とは異なるが、自分に返ってくる認識という点で通じるし、両者ともに、アリストテレス同様、ソフォクレスが念頭にあると推測できる。

ムアウッドがエウリピデスのクリュタイムネストラを選ばなかった理由も、この点にあるのだろう。『アウリスのイピゲニア』ではクリュタイムネストラはアガメムノンの決意の過程を問うているのではなく、前夫を殺されても、この家に妻として尽くしてきたのに、娘がいなくなった家はどんなに辛いかと情に訴える。またトロイアから帰ってきた夫をどのように迎えられるのか、ヘレンの娘を生贄にするべきではないか、といった議論を行っている。ラシーヌは一部にエウリピデスを踏襲した議論も使っているが、ムアウッドはクリテムネストルの長ぜりふからそうした議論を省略している。

---

(6) Wajdi Mouawad, Hortense Archambault, Vincent Baudriller, *Voyage*, pour le Festival d'Avignon 2009. P.O.L. Festival d'Avignon. « C'est cela l'expérience du bouleversant devant l'œuvre d'art. Parce que Sophocle doute, parce qu'il dit que nous sommes devant un monde compliqué, parce que tous les personnages chez lui sont confrontés à la révélation de leur être, que cela leur crève les yeux ou les amène à tuer leur fils. » Electre, Œdipe, Ajax : « chacun est mis devant son aveuglement qui lui révèle qui il est. Cette expérience de l'instant de la révélation est pour moi l'expérience la plus profonde qui puisse être. » p. 40.

(7) Racine, *Principes de la Tragédie*, en marge de la Poétique d'Aristote, texte établi et commenté par Eugène Vinaver, Paris, Nizet, 1978, p.50, p.20 : « [ils] ignorent ce qu'ils veulent faire », p.21 « il vient à reconnaître ce qu'il a fait » .

## 系譜の謎

さて、ムアワッドの戯曲の謎解きの展開にもどろう。

すでに「エメの脳」の幕から、上記のように16歳になったルーは4年前に亡くなった母親に託された願いを実現すべく、母親と自分の出自、家系を辿っていく旅に出る。エメは自分の脳に宿る胎児と隣り合わせに埋葬してほしいとも言い残し、遺体はすべてが明らかになるまで、すでに4年間、遺体安置所に置かれたままである。親の埋葬へのこだわり、真実が明かされて初めて埋葬を許されるというのは、ムアワッドの *Littoral* 『沿岸 リトラル』や *Incendies* 『炎 アンサンディ』に共通したテーマである。エメの脳のもうひとつの謎は、癲癇の発作のたびに第一次大戦の兵士ルシアン・ブロンデルの幻覚を見ることである。ナイフを持っている脱走兵で、彼女のほうへやってきたり、ほかの人物と格闘していたりする。最後にルシアンは兄弟のルイを殺し、川に飛び込む。このエメの脳に浮かぶ映像、そして脳内に発見された腫瘍が取り巻く骨、エメの母親リュス Luce の出自、これらの謎をルーはこの戯曲をとおして解明していくことになる。

次の幕「レオニーの血」から先、遠く第一次大戦に遡ってエメやルーの先祖とおぼしき人たちの話が始まる。ここで戯曲のすべてを振り返ることはできないが、ルーの家系図の断片だけを辿ってみよう。

第2部の「レオニーの血」は母親の幻覚に出てくるルシアンがある姉妹に助けられ、戦争から、塹壕戦から逃げてきたと説明する。辿りついたところは森の奥。そこに姉妹たちは動物園の動物とともに住んでいる。その姉妹のひとり、レオニー Léonie とルシアン Lucien はやがて恋をし、生まれた娘を Ludivine (Lux divine) リュディヴィヌと名づける。

第3部「リュスの顎」では、ルーは自分に課せられた任務に苛立ちながら、母エメの母親リュスに会いに行く。ルーはケバック訛りで祖母に食ってかかるようにして問いつめていく。これに対し、祖母もそっけない。ルーは、祖母は母エメを置き去りにしたと思っている。だが、祖母は話しているうちに自分のことを打ち明けるようになる。祖母は第二次大戦後のまだ幼いころに空軍のパイロットによってカナダへ連れてこられ、ケバックの夫婦に預けられた。田舎の粗野な人たちで、12歳のときに歯痛をいっきに解決するためにと歯をすべて抜かれてしまった。その苦痛が大きな心の傷になっている。養父はそれでも亡くなる前に実の母親の名前を教えてくれた。それが Ludivine Brouillard、リュディヴィヌだった。リュスはその母親が迎えに来てくれると一心に信じて待っているうちに酒に溺れ、生まれた子も取り上げられた。ある日、泥酔していると Sarah Cohen サラ・コエンという女性が介抱してくれる。その女性はリュディヴィヌとレジスタンスでいっしょに戦ったと語り、写真を見せてくれた。そして父親のサミュエルもリュディヴィヌも収容所に連行され、殺されていたことを告げられる。

戯曲はさらにリュディヴィヌの系譜をさかのぼる。1872年の普仏戦争後にアルザスで経営する製鉄所を守るためにドイツ国籍を取得する曾祖父アレクサンドルとその資本家の論理に反発した息子アルベールの確執。アルベールは家を出て、森の奥の動物園を世間の喧騒から逃れられる楽園として築く。そしてやがて妻の連れ子エレヌがじつは父アレクサンドルの子だと知らずに、エレヌ

と近親相関的な関係を持つ。生まれた双子のひとりがレオニー、リュディヴィヌの母親だったのである。

この展開はラシーヌの時代の *unité d'action* 筋の統一とはほど遠い、ブレヒト的な複層性を持っている。ルーはつねに古生物学者ドゥグラス・デュボンテルとともに各場面に登場し、過去のいろいろな痕跡を掘り起こしていく。そしてそれと前後して過去の人物たちの場面が並行して展開する。

6幕目の「リュディヴィヌの性」の直前に、リュディヴィヌはじつは子を産めない身体だったということが資料から明らかになる。ではリュスの母親はいったいだれなのか。

6幕目にはレジスタンスの地下組織レゾー・シゴニュ「コウノトリ組織網」の面々が出てくる。ダンサーのダミアンとサミュエルは美術学校生のサラやリュディヴィヌと仲良くなる。だが、ダミアンが占領軍に殺される。仲間は彼がレジスタンスの一員であったことを初めて知る。衝撃を受け、みんなでレジスタンスに身を投じていく。サラはやがてサミュエルの子を身ごもり、出産する。リュディヴィヌは子供を保護するため、かくまっていたアメリカ人のパイロットに幼児を託してスペインに逃す。そしてある日、ナチスが彼らの居場所をかぎつけると、リュディヴィヌはユダヤ人のサラと身分証を交換する。すべてを分かち合ってきたのだから、母であるサラに自分の代わりに生きてほしいと懇願する。

舞台は再びサラが泥酔しているリュスを介抱し、リュスが母親と思い込んでいるリュディヴィヌが収容所で亡くなったことを告げる3幕目の場面を繰り返す。サラは自分が母親であったことを告げずに、そのままそと去る。

『イフィジェニー』ではラシーヌは独自の発想で最後の場面でイフィジェニーを供儀から救う。エウリピデスのように女神がイフィジェニーをさらって代わりに雌ジカを生贄に供するのと異なって、司祭のカルシャスは神託が生贄に望んだのはもうひとりのイフィジェニーだったと告げる。戯曲のなかでアシルに恋し、イフィジェニーに嫉妬するエリフィルがじつはエレヌ（ヘレネ）がテゼー（テゼウス）にさらわれたときの子であり、イフィジェニーの名前で呼ばれたことを明かす。

クリテムネストルのせりふはしたがって、サラとリュディヴィヌのアイデンティティの入れ替えで、戯曲全体をつらぬく家族の系譜の探求が最後に大転換に遭遇することを暗示するものでもあったのだ。では、リュディヴィヌの系譜の探求は無意味だったのかという疑問が当然生じる。だがリュディヴィヌが母親であると固く信じて待っていたルーの祖母リュス、リュディヴィヌの父親だった第一次大戦の兵士リュシアンの幻覚を癲癇の発作のたびに見続けたルーの母親エメ、これらはやはり若いルーの生い立ちに重くのしかかってきた戦争がもたらした傷跡だったのである。たとえそれらが幻想にすぎなくても。普仏戦争から三つの戦争をまたぐリュディヴィヌの系譜は、個人の系譜としては幻影にすぎなかった。だが、普仏戦争、第一次大戦、第二次大戦は西欧、そして世界の人々が共有する過去の系譜であるとも言える。

この戯曲はその点、『炎 アンサンディ』のように全てがひとつの結末へと収斂されていくわけではなく、溢れ出るエネルギーでさまざまな話を織り交ぜながら、途中でカットした糸がはみ出したままとなっても、それも役者ととともに紡ぎ出した壮大な絵巻物の一環という荒削りのところも見え

る。たとえば、エメの癲癇の発作の度にでてくる「斜めの神託」。冒頭に引用した「父親はただひとり息子三人」はたしかにアレクサンドルにはアルベールという長男と、アルベールの妻になるオデットとの間にできたもう一人の息子がいるが、三人目が見当たらない。アルベールはオデットの娘、つまり本当は自分の妹エレーヌと娘を三人設けるが、ほかに娘三人がいる人物は見当たらない。「斜めの神託」は「予言」として機能するというより、エメの発作に、ギリシア悲劇にも似た近親者の悲劇や過去の三つの大戦へと戯曲を大きく転換させる軸点のような役割を付与していると言える。

### 心の和ぎ

11月9日にまだ胎児だったルーの鼓動が聞こえた日はベルリンの壁の崩壊の日、クリスタル・ナハトの記念日でもあった。パーティの参加者はこれでは生まれてくる子は悲劇役者になるしかない、クリテムネストルのようになると言っていた。ルーははたして、クリテムネストルに負けない気性の激しさをみせる。ケベックの方言で罵声の言葉を吐きながら、この探求を強いられていることに反発し、父親にも祖母にも、また同行してくれる古生物学者に対しても喧嘩腰である。真実を知ろうとするオイディプスの苛立ちに通じるものがある。だが、オイディプス同様、神託代わりの母親との約束だけでなく、彼女自身の内側から真実の探求へと駆り立てていくなにもものがある。そして彼女は徐々に周囲や自分との和解に向かっていく。途中から父親に優しい声をかけ、最後にようやく実現した母親エメの葬儀に、母と疎遠になっていた祖母リュスを招待する。探求をとおして孤独に育った母親の苦悩、養子として無残な目に遭い、実の母親を待ち続けた祖母リュスの心の痛み、実の曾祖母サラの無言の悲しみ、養子にされ子を産めなかったリュディヴィヌの犠牲、これらすべてを引き受けるのである。アトレウスの家系ほどではないにせよ、親子の確執、兄弟の殺し合い、無自覚の近親相関、とギリシア悲劇顔負けの系譜に、戦争がもたらす悲劇。ルーは最後は『コロノスのオイディプス』の主人公のように試練を乗り越えて心の穏やかさを獲得する。母親と心のなかで和解する。「母さん/母さんは世界を与えてくれた/世界は大きい/でも与えてくれようとしていた以上は/私もそれを受けとることにする！」<sup>(8)</sup>

母さん、  
私が属する時代の足どりが聞こえる  
そして仮に  
今日もなお  
大虐殺がすぐそばにあると感じられても、  
仮に戦争の不穏な喧騒を耳にしても、  
自分がルーで、この心が世紀を横断したことを知っている。

(8) 『森 フォレ』 藤井慎太郎訳、pp. 134-135.

ルーもまた、自分が何者なのかを悟り、家族の確執や戦争に翻弄された幾多の女性の愛と苦悩のうえにここに立っていることを認知し、次に生まれてくる子を見捨てないと誓う。

この壮大な絵巻は、私たちすべてに、自分が気付かずに背負っている可能性のある家族の因縁や人間関係、歴史と戦争の傷跡について問うているように思う。ラシーヌもまた戦争の悲惨とその渦中であって近親者たちや恋人たちが繰り返す過ちの連鎖と悲劇を描いた。戦争の悲惨さが心に残す傷は文学的な伝統から受け継ぐものでもあったが、同時代に凄惨を極めたフロンドの乱を目撃したこともあり、その情景を詩にも書いている。戯曲でも繰り返し戦争の悲惨さと虚しさを描いている。21世紀の現在、戦争や紛争は今なお絶えるどころか、過去の戦乱を思わせる壮絶さをみせている。ムアウッドは戯曲を書くに当たって、憎悪について、深い怒りについて考察したかったと語っている。「兄弟の民族を憎悪にかき立てるのはなにか。」自分の演劇活動は中東の紛争に端を發した自分の経験になんらかの意味を見出そうとする試みだったことに気づかされた、と。この戯曲で舞台にしたかったのは、「すべてを打ち砕き、そのあとに人類を残らず引きずり込むあの車輪である」<sup>(9)</sup> と言っている。現在の戦争は私たちにどのような心の傷を残し、私たちはどのように対処していけばいいのだろうか。

---

(9) Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses*, Puzzle, racine et rhizomes, Actes Sud/Lemeac, 2009, p. 59.

## 会員名簿（アイウエオ順）

DUSSUD, Odile	浅谷 眞弓	石川 弓子	伊藤 洋	海津 純子
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
千川 哲生	高安 理保	戸口 民也	富田 高嗣	西村 光弘
野池 恵子	萩原 芳子	畠山 香奈	皆吉 郷平	森本 彩

## 後 記

本年は、私たちの研究会の創立 50 年を記念する年です。「巻頭言」として主宰、伊藤洋氏のことばを掲載しています。また、記念号として「50 年をふりかえる」の章を設け、創立メンバーによる研究会の歴史を振り返る文章を載せています。

メンバーおよび会の研究活動の成果として、1 つの劇作品翻訳、4 つの論文、1 つの研究ノート、および 3 つの学術エッセイを掲載しています。「翻訳」の章には、フィリップ・キノー『芝居じゃない芝居』の全幕の全訳を、作品解説をつけて掲載しています。「論文」の章は、おおむね各論文が扱う主題の年代順に配置しています。高安理保氏の論文《La notion de surprise dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle》は、専門の研究者によって査読されたものです。目次にもその旨を明記しています。さらに、本号に前号までにはない新しい章「研究の広場」を設けて、学術研究に基づくエッセイを執筆・発表する場としました。アニー・エルノー氏の『場所』、原題 *La place* から連想して名付けたものですが、はからずもこの秋彼女にノーベル文学賞が授与されました。研究者たちが気軽に専門分野についての思いや考えを綴る場所となればいいと願っています。

日本の社会・経済情勢の大きな変化にともない、17 世紀フランス演劇研究をふくも人文科学の研究環境も年々変化しています。変化する環境のなかにあっても、研究の発展のため私たちの研究会は精力的に研究活動を続けています。

K.N. & M.N.

---

### エイコス XX

発行日	2022 年 12 月 28 日
発行者	〒 162-8644 東京都新宿区戸山 1-24-1 早稲田大学文学部 デュスッド・オディール研究室 C/O 17 世紀仏演劇研究会 tel 03-5286-3665
印刷	(有) 七月堂 〒 154-0021 東京都世田谷区豪徳寺 1-2-7 tel 03-6804-4788 fax 03-6804-4787
頒 価	500 円

---