ISSN 0386-2801

エイコス

── 十七世紀フランス演劇研究 ──

XIX

2019

目　次

論文

バロック演劇の舞台装置と場面展開　アルディ『フェリスメーヌ』を例に

戸口 民也　(2)

De la création des personnages vertueux ou méchants dans la *Rodogune* et les *Trois discours sur le poème dramatique* de Corneille

畠山 由梨　(17)

フィリップ・キノー『アマラゾント』における人物造形　――査読済――

髙安 理保　(38)

トマ・コルネイユが描くローマ史　Ⅵ.『ペルセとデメトリユス』

浅谷 眞弓　(56)

« Le Ciel est au-dessus de la terre »
— Quelques remarques sur la stratégie du Ciel dans *Le Festin de pierre* de Molière —

Odile Dussud　(71)

作品梗概集

Philippe Quinault : *La Comédie sans comédie* / Philippe Quinault : *Bellérophon*

髙安理保　(99)

会員名簿　(103)

後　記　(103)

バロック演劇の舞台装置と場面展開
アルディ『フェリスメーヌ』を例に

戸口民也

フランス 17 世紀演劇と言えば、古典主義演劇の時代、「三単一の規則」règle des trois unités や「真実らしさ」vraisemblance、「礼節／ふさわしさ」bienséance を遵守した劇の時代と反射的に思ってしまうかもしれない。しかし、17 世紀初頭から 1630 年代にかけての時期は、一般にバロック劇と言われる作品が主流を占めていた。同時代のイギリス演劇と同様、劇の筋は複雑で、いくつもの事件が次々と起こり、劇の舞台もあちこち移動する。たった一日ですべてが終わるどころか、劇の始まりから終わりまでの間に数日、数週間、数ヶ月、数年、さらにはもっと長い年月が経過することもある。殺人、決闘、流血、観客が目を背けたくなるような残虐な行為なども、しばしば舞台で演じられた。そういった劇が実際にどういう舞台装置や大道具・小道具を使って演じられたか、どのように場面が展開されていたかを知るための重要な手掛かりとなるのが『マウロの覚書』（以下『覚書』と略す）と呼ばれる資料である。詳細についてはここでは触れないが [1]、この『覚書』で舞台装置のメモとスケッチが残されている作品の一つ、アレクサンドル・アルディ Alexandre Hardy の悲喜劇『フェリスメーヌ』*Félismène*（初版 1626 年、初演年代不詳）を例に紹介してみたい [2]。

『フェリスメーヌ』は、スペインの作家モンテマヨール Jorje de Montemayor（1520-1561）の田園を舞台に羊飼いの男女たちを主人公とする未完の物語『ディアナ』*Los siete libros de la Diana*（1559）に題材を求めている。原作はフランス語にもたびたび翻訳され、しかもそれぞれの翻訳が版を重ねるなど、フランスでも大いに読まれた作品である。アルディはそのなかからフェリスメーヌのエピソードを取り上げ悲喜劇に仕立てあげているのだが、後で詳しく見るように、第 5 幕第 2 場が森を舞台とし、原作の登場人物（ディアナ Diana → ディアーヌ Diane とシレノ Sireno → シレーヌ Sirène）や羊飼いの男女たち、羊飼いの娘の姿でフェリスメーヌが登場するのは原作の舞台を取り入れているためである。

まず、アルディ自身による梗概 argument をふまえつつ、この劇のあらすじを紹介しよう。なおテキストはヴィアルトンによる校訂版 [3] に依拠した。

トレドの裕福な名門貴族の息子ドン・フェリックス don Félix は密かにフェリスメーヌ Félismène と愛しあっている。フェリスメーヌは類稀な美しさと数々の美徳を兼ね備えた娘だが、財産の点でドン・フェリックスとは釣り合わない。ドン・フェリックスの父は二人の愛を知らされ、息子をドイツの皇帝の宮廷に送り、息子の留守中によりふさわしい相手との縁組をまとめようとする。出発に際し、ドン・フェリックスはフェリスメーヌを慰め、帰ってきたら結婚

しようと約束するが、ドイツの宮廷に着くと、皇帝の親族で完璧な美女セリー Célie と出会い、フェリスメーヌのことを忘れてしまう。一方、恋人の不実を疑ったフェリスメーヌは男装してドイツにやってきて、正体を知られずにドン・フェリックスに仕えることになるが、心ならずも彼とセリーの仲を取り持つよう命じられ、セリーのもとを訪ねる。セリーは男装のフェリスメーヌに恋してしまうが、女性であるフェリスメーヌはセリーの恋を受け入れることはできない。拒否されたセリーは絶望のあまり、死んでしまう。セリーの突然の死を知らされたドン・フェリックスは、驚きのあまり逃亡する。彼の宿敵で恋敵でもあるドイツ貴族アドルフ Adolphe は、ドン・フェリックスがセリーを毒殺したと思いこみ、仲間の貴族たちと共に彼を追跡する。彼らがドン・フェリックスに追いついたのは、まさにフェリスメーヌが世を捨てて羊飼いの娘となって過ごしていた場所だった。ドン・フェリックスが襲われているのを見たフェリスメーヌは――それがドン・フェリックスとは知らずに――助けに駆けつけ、敵たちと戦う。彼女の助けによって勝利を収めたドン・フェリックスは、自分を助けてくれたのがフェリスメーヌだと知る。かくして二人は幸福な結婚へと導かれる。

以上が『フェリスメーヌ』のあらすじだが、『覚書』のなかのメモには次のように記されている。

Il faut au Milieu du theatre un Palais, et a un des costez une grotte et Rocher, et a lautre une belle chambre[4], il faut aussy du Papier, des Plumes, et de Lancre, deux Sieges, des houlettes et un flageollet.

必要となるものは、舞台中央に宮殿、一方の袖に洞窟と岩山、もう一方の袖には開閉可能な立派に飾られた部屋（以下 belle chambre とする）、また、紙とペン（複数）とインク、椅子 2 脚、羊飼いの杖（複数）と羊飼いの縦笛 1 管。

次にスケッチ（本稿最後の図版を参照されたい）についてだが、メモにあるように舞台中央奥には宮殿が描かれており、洞窟と岩山は舞台下手（客席から見て左側）、belle chambre は舞台上手（客席から見て右側）に配置されていることがわかる。

以上がメモとスケッチから得られた情報だが、実際の舞台では舞台装置や大道具・小道具がどのように使われていたのか、リガルやヴィアルトンの意見[5]を参考にしつつ考えてみたい。

まず舞台装置・大道具について。舞台中央奥の宮殿だが、リガルが注記しているように、3 つの区画をなしており、中央の区画はセリーの宮殿、その両翼はそれぞれドン・フェリックスとアドルフの館と考えてよいだろう[6]。さらにヴィアルトンが述べているように[7]、向かって左側（何の飾りもないドリア式柱頭が描かれている）は勇猛果敢なゲルマン貴族アドルフの館だとすれば、右側（コリント式アカンサス模様の柱頭）はドン・フェリックスの館となるだろう。下手の袖の洞窟と岩山は第 5 幕で舞台が森に移るため、そこで使われると考えてよい。スケッチにあるように、草や木をその周囲にあしらって、森の雰囲気を出すわけである。

次に小道具について。紙とペン（複数）とインクだが、セリーが手紙を書く場面（第 3 幕の終わ

り近く）のために用意されていると思われる[8]。だが、戯曲を読めば、セリーは手紙を書くと言って一度奥に退く展開になっているので、実際には使われなかったかもしれない[9]。あるいは、セリーが手紙を書いている部屋（宮殿の内部の奥の部屋）の様子が観客にも見えるように舞台装置が作られていたと考えることもできる。ヴィアルトンが指摘しているように、中央奥の宮殿が開いて中の部屋が見えるようになっている舞台装置も『覚書』にはあるからだ[10]。第4幕第2場、セリーが再びフェリスメーヌを迎える場面（セリーが恋を告白してフェリスメーヌに迫る場面）も宮殿内の部屋の中で演じられる方が自然なので、この部屋は中が見えるように作られていたと思ってよいだろう。

椅子2脚が使われる場面はいくつかの可能性が考えられる[11]。まず belle chambre が第1幕第2場でフェリスメーヌの家として使われるなら、そこに置かれていても不自然ではない。あるいは、第3幕および第4幕第2場のセリーの宮殿内の部屋に、または第4幕第1場と第3場のドン・フェリックスの館の中の部屋 cabinet に置かれるかもしれない。その場合は、セリーの部屋またはドン・フェリックスの部屋のいずれかに2脚とも配置されるのかもしれないが、もう一つの可能性としてセリーの部屋に1脚、ドン・フェリックスの部屋にもう1脚がそれぞれ配置されると考えることもできるだろう。というのも、これらの場面に登場するのはセリーとフェリスメーヌ、またドン・フェリックスとフェリスメーヌとなるわけだが、フェリスメーヌの身分（ドン・フェリックスに仕える者ということになっている）からすれば、彼女がセリーやドン・フェリックスとともに椅子に座ることは考えにくいからである。

羊飼いの杖と縦笛は第5幕第2場、羊飼いたちが登場する場面で使われるのは確かである[12]。なお、第5幕第2場ではフェリスメーヌが弓矢でアドルフともう一人の追手を倒す筋書きになっているので、小道具として弓矢が必要になるはずであるが、覚書には記されていない。その理由として考えられることは、小道具の場合は新たに必要となるものだけを記すことにしていた、ということである。もしもそうなら、弓矢はすでに劇団が所有する小道具にあったのであえて記さなかったのだろう。

以上、メモとスケッチが示唆していることについて考えてみたが、実際の舞台ではそれらがどのように使われていたか、幕ごとに場面設定や小道具の使い方などもあわせて、劇の流れを詳しく追ってゆくことにしよう。

第1幕　舞台はスペイン、トレドの町

第1場　トレドの裕福な名門貴族ドン・アントワーヌ don Antoine は、息子のドン・フェリックスがある娘と愛しあい結婚しようとしていることを友人ドン・サンショ don Sancho から知らされ、愕然とする。娘の名はフェリスメーヌ、美貌と徳を兼ね備えてはいるが家はそれほど豊かではなく、結婚相手としては釣り合わないとのこと。ドン・アントワーヌは息子をドイツに送り皇帝の宮廷で修行させることに決める。そこで経験を積めば分別もつくだろうし、帰ってきたら自分の意にかなう娘と結婚させればよいというわけだ。ドン・アントワーヌは息子にすぐさま出発するよう命じる。

ドン・フェリックスは衝撃を受けるが、父の命令に従うしかない。

場所はトレドの町の通り、舞台前方中央で演じられると思われる[13]。ドン・アントワーヌは宮廷に行く途中で[14]、ドン・サンショと出会う[15]。二人が話していると（そこでドン・アントワーヌは息子がフェリスメーヌを愛していることを知らされる）、ドン・フェリックスが出てくるのが見えたので[16]、ドン・サンシュは退場し、ドン・アントワーヌとドン・フェリックスの対話となる。父親は息子にドイツへの出発を命じる。

なお近代的な「場」scène の区切り方（人物の登場あるいは退場によって「場」scène が変わる）に従えば、ドン・サンショが退場し、入れ替わりにドン・フェリックスが現れるところで第 2 場となるはずだが、アルディの劇ではそうなっていない。劇が演じられている「場所」lieu が変わるとき、「場」scène も変わるという形を取っている。同じようなことは第 2 幕第 2 場と第 3 場、第 3 幕、第 4 幕第 3 場、第 5 幕第 2 場でも見られることである[17]。

第 2 場　ドン・フェリックスへの想いを語るフェリスメーヌの独白で始まる。そこに暗い顔のドン・フェリックスが現れ[18]、父の命令でドイツに行かねばならないとフェリスメーヌに告げる。悲嘆にくれるフェリスメーヌは、ドン・フェリックスの父が彼を別の女性と結婚させようとしているのではないかと疑い、一緒に連れていってほしいと懇願するが、ドン・フェリックスは受け入れず、立ち去る。残されたフェリスメーヌは嘆くしかない。

フェリスメーヌの独白で始まる第 2 場だが、場所はフェリスメーヌの家、メモにある belle chambre の中と考えてよさそうである[19]。フェリスメーヌの独白はドン・フェリックスがそこにはいないことが前提になっているので、第 1 場ではフェリスメーヌの家の中が見えないようになっている必要がある。つまり、開閉可能で中を見せたり隠したりすることができる belle chambre なら都合が良いというわけだ。ところでドン・フェリックスだが、第 1 場の終わりで一度退場し、フェリスメーヌの独白が終わるあたりで改めて登場する形をとるのかもしれない。あるいは退場せず、同じ場所か下手側の袖のあたり――つまりフェリスメーヌには彼が見えない場所――にとどまるとかして、頃合いを見計らってフェリスメーヌの家に赴くことになるのだろう[20]。フェリスメーヌは家の中から外を見てドン・フェリックスがやってくるのに気付き、ドン・フェリックスを家の中に迎え入れ、二人の対話が始まることになる。

第 2 幕　舞台はドイツ、皇帝の宮廷がある町（第 4 幕まで同じ）

皇帝の宮廷に着いたドン・フェリックスは、皇族の美女セリーと出会い、フェリスメーヌのことを忘れてセリーに夢中になっている。第 2 幕から第 4 幕まで、劇は主として舞台中央奥のセリーの宮殿の前[21]、アドルフの館（向かって左側の翼）とドン・フェリックスの館（向かって右側の翼）のあいだの空間で展開されるはずだが[22]、登場人物が建物の中から出てくるか中に入るかする場面、あるいは建物の中にいる場面もある[23]。

第 1 場　セリーを愛するドイツ貴族アドルフが独白でドン・フェリックスに対する激しい敵対心を語る。アドルフが独白する場所ははっきりしないが、彼の館の中かその前[24]だとすれば、館から

出てくる形で登場し、独白を終えてから再び館に入るか、入り口のあたりに身を潜め、次の場面でセリーとドン・フェリックスの対話が続く間、二人のやり取りに聴き耳を立てることになるのかもしれない[25]。

第2場　ドン・フェリックスが登場し、独白でセリーへの想いを語る[26]。そこにセリーが宮殿から出てくる[27]。ドン・フェリックスはセリーをしきりに口説くが、セリーは相手にせず、熱はすぐ冷めてしまうもの、もうこれ以上愚かな話しは聞きたくないとドン・フェリックスを去らせる。ドン・フェリックスが立ち去ると、今度はアドルフが自分の館から出てくるか、身を潜めていた場所から現れる。アドルフはドン・フェリックスをののしり、決闘も辞さないというが、セリーはアドルフも相手にせず、宮殿にもどる。一人残されたアドルフは恨み言を並べるしかない。

第3場　場面は多分ドン・フェリックスの館の前の通り。男装したフェリスメーヌが登場し、独白。ドン・フェリックスのあとを追ってドイツまでやってきたが、彼の心変わりを知って嘆く。前の晩着いたとき、彼が別の女性にセレナーデを捧げているのを目撃したのだ。そこにスペイン人の若い小姓がやってきたのを見て、フェリスメーヌは声をかけ、誰か身を寄せられる同国人を知らないかと尋ねる。小姓は自分の主人に仕えればよいと答える。しかもその主人とはドン・フェリックスだった。小姓は主人の恋の使いで忙しいとこぼすが、そこにドン・フェリックスが館から出てきて小姓に「あれ（手紙）を彼女（セリー）に手渡したか？」と聞く[28]。いいえ、と小姓は答えて言う、1時間半も待たされたあげく、お付きの女性が現れて手紙を受け取り、返事は今晩しますからということでした、と[29]。そして小姓が、このスペイン人の青年がご主人様に仕えたいと言っておりますと告げると、ドン・フェリックスはそれがフェリスメーヌとは気づかず、自分の屋敷で待っているようにと言って、セリーの宮殿へと向かう。頼るところもないフェリスメーヌは、こうしてドン・フェリックスに仕えている小姓と出会い、自分も彼に仕えることになる。

第３幕（全幕１場）　引き続き舞台はドイツ、皇帝の宮廷がある町

戯曲では全幕1場となっているが、実際には複数の場で演じられる[30]。

［第1の場面］　この場面はドン・フェリックスの館の中かその前だろう。ドン・フェリックスの心変わりを恨むフェリスメーヌの独白で始まる。そこにドン・フェリックスが現れ[31]、フェリスメーヌに恋の使いをしてほしいと頼む。ドン・フェリックスはフェリスメーヌにセリー宛の恋文を読ませ、よく書けているかどうか遠慮なく言ってほしいと頼む。手紙を読んだフェリスメーヌは、岩のような硬い心の持ち主でも、この手紙を読めばきっと心がやわらぐでしょうと褒める[32]。それを聞いたドン・フェリックスは、おまえが使いならセリーも気に入ってくれるだろうと喜びつつ[33]、おまえと話しているとフェリスメーヌのことを思い出すとつぶやく[34]。フェリスメーヌはドン・フェリックスにかつての愛を思い出させようとするが、ドン・フェリックスは自分の目の前にいるのがフェリスメーヌだとは気付かず（このあたり、まさに芝居だからこそあり得る設定と言うべきだろう）、今はセリーへの愛に捕らえられていると答えるばかりだ。そして、「おまえの言葉の方が手紙よりも多くをなすだろう[35]」と言いながら手紙をフェリスメーヌに託し、セリーの反応の一部始終

を観察し、その心を見抜いて報告するように、彼女のもとをいつ訪れることができるか聞きだしてくるようにと命じて、フェリスメーヌを送り出す。

［第2の場面］　ドン・フェリックスの館とセリーの宮殿とのあいだの道。フェリスメーヌはドン・フェリックスの館からセリーの宮殿へと向かう。恋人の心変わりを恨みつつ、心ならずも恋の使いを頼まれたフェリスメーヌは、つらい思いを独白で語る。

［第3の場面］　宮殿に着いたフェリスメーヌは、セリーが宮殿の入口にいるのを見る[36]。つまり、場面はセリーの宮殿の入口ということだ。ただ、ひとつ疑問がある。皇族の姫君が入口で使いの者と会話するだろうか？　姫君が入口に出ていることはあっても、そのまま使いの者と入口で立ち話を続けるだろうか？　むしろ二人はすぐに宮殿の中に入り、そこで対話する方が自然ではないか？　そう考えるのは「真実らしさ」vraisemblance や「礼節／ふさわしさ」bienséance にとらわれているからだろうか？　もしもセリーがフェリスメーヌを宮殿の中に招き入れ、そこで対話が行われるるという設定なら、宮殿の内部が見えるように舞台を作ることになるのだろう（先にもふれたように、『覚書』には宮殿内の部屋が見えるように作られているケースが実際にあった）。それはともかく、フェリスメーヌは、セリーにドン・フェリックスの手紙を渡すが、それを読んでもセリーの反応は冷たいままである。フェリスメーヌも内心ではそれを喜んでいるが、使いの役を果たすべく、セリーを説得しようと試みる。だが、セリーはドン・フェリックスの愛を受け入れるつもりは少しもないと言う。それどころか、セリーは、男装のフェリスメーヌに恋してしまい、ドン・フェリックスのもとを去って自分に仕える気はないかと誘う。そしてセリーは、おまえの主人に手紙を書くから少し待っているようにと言って一度奥に退く。ランカスターが「3幕1場、手紙を書く[37]」と記しているのはこのことを示しているだろう。だが、セリーが手紙を書いているところが実際に舞台で演じられるのだろうか？　もしもそうだとしたら、紙とペンとインクはここで使われることになるだろう。そして、もしもここまでの場面がセリーの宮殿内で演じられているとしたら、宮殿内のさらに奥の間も見えるような舞台装置を作り、そこでセリーが手紙を書いている様子を観客に見せるようにしたのだろうか？　それとも、セリーは奥に退き、その姿も手紙を書く様子も観客には見えないように演じられたのだろうか？　いずれにせよ、セリーが手紙を書いている間に、一人残ったフェリスメーヌの独白がある。フェリスメーヌはセリーの恋に気づき[38]当惑するばかりだ。そこにセリーが戻ってきて、ドン・フェリックスあての手紙をフェリスメーヌに渡し、「このパスポート」を預けるから今夜一人だけでまた訪ねてくるようにと言う[39]。手紙には、自分に会いたければフェリスメーヌをまた今夜一人きりで使いによこすようにということが書いてあるはずである。

第4幕　引き続き舞台はドイツ、皇帝の宮廷がある町

第1場　ドン・フェリックスはセリーからの手紙を見て、フェリスメーヌに使いの役をよく果たしたと喜び、もう一度セリーのもとに行き、いつ彼女のもとを訪れたらよいかしっかりと聞いてくるように命じる。フェリスメーヌはドン・フェリックスの館を出て、セリーの宮殿に向かう。

場面はドン・フェリックスの館。第1場の終わり近くでドン・フェリックスはフェリスメーヌに、

戻ったらすぐにでもわたしの部屋 cabinet に来て結果を知らせるように[40]と指示しているが、この場面が室内かどうかは不明。もう一度セリーのところに行くよう命じられたフェリスメーヌは、ドン・フェリックスの館から舞台中央奥のセリーの宮殿へと歩いて行くことになる。

第2場　場面はセリーの宮殿の室内と考えてよいだろう[41]。セリーの恋心は募る一方で、宮殿に到着したフェリスメーヌを室内に迎え入れ、想いのたけを語る。フェリスメーヌはセリーの心をなんとかドン・フェリックスに向けようとするが、セリーは聞き入れず、今すぐにでも選びなさい、愛か憎しみか二つに一つ、わたしの我慢はもう限界と迫る[42]。しかし女性であるフェリスメーヌは、セリーの恋を受け入れるわけにはいかず、わたしの命はどうなってもかまいません、ただわたしとしては主人（ドン・フェリックス）に忠誠を尽くすばかりです、と答えるしかない[43]。この答えを聞いたセリーは激高し、フェリスメーヌに怒りをぶつけ、去れと命じる[44]。そして恋を拒絶された恨み、怒り、絶望のあまり、失神する[45]。乳母が侍女たちの助けを借りてセリーを寝室へと運んでゆく[46]。

第3場　場面はドン・フェリックスの館。ただし（第1場の終わり近くでドン・フェリックスは「わたしの部屋 cabinet に」とフェリスメーヌに言ってはいるが）、この場面が館の中で演じられるかどうかははっきりしない[47]。フェリスメーヌが戻ってくる。首尾は如何にと問い詰めるドン・フェリックスに対し、フェリスメーヌはあいまいな返事しかできない。そこにドン・フェリックスの小姓が駆けつけてきて[48]、セリーが急死したことを知らせ、急いで身を隠すようにと告げる。ドン・フェリックスがセリーを毒殺した、セリーにあてた彼の手紙が残されているのがその証拠で、手紙には毒が塗られていたのだと宮廷では思われているからだ[49]。絶望したドン・フェリックスは、セリーの復讐のため、また自分の名誉を守るため、剣をとって戦いこの地で死ぬのだと口走る[50]。フェリスメーヌはその決心を押しとどめようとするが、ドン・フェリックスはきかない。ならばわたしも共に死にますと言うフェリスメーヌ[51]に対し、ドン・フェリックスは死ぬのは自分だけでよいからおまえはここを去って他の場所で幸運を求めるがよい、ただひとつだけ覚えておいてほしい、恋する男が死へと突き進むのは、心変わりしたことの当然の報いだ、と言い残して立ち去る[52]。一人残ったフェリスメーヌは、ドン・フェリックスに自分の正体を明かし、かつての恋心を呼び覚ましそうといったんは思う。だがそうすれば、今度は自分が嫉妬に駆られてセリーを毒殺したと疑われるに違いないと気づく。恋人はもう帰っては来ないのだから、恋を捨て、世を離れ、どこか田園に身を隠し、そこで静かに余生を送ろうとフェリスメーヌは決心する[53]。

第5幕　舞台は皇帝の宮殿がある町からそう遠くない森[54]　第4幕まで使われた宮殿とその両翼そして belle chambre は、森や田園風景を描いた背景幕を使って隠すのかもしれない。

第1場　場面は特定できないが、町を出て森へと至る街道の、森にさしかかったあたりかもしれない。アドルフと仲間の貴族二人が登場。彼らはドン・フェリックスを追っている。三人ともセリーの死がドン・フェリックスの仕業だと思い、復讐を誓っているのだ。アドルフたち三人はおそらく舞台上手から登場する。というのも、森や田園を示す洞窟や岩山が舞台下手にあり、この後の第2

場で登場する羊飼いの一群は当然下手側から登場するはずなので、ドン・フェリックスを追って町からやって来た三人は上手側から登場する方が自然だからである。三人は舞台中央前方あたりで台詞をやり取りすることになるだろう。そして一度退場するが、次の場面で羊飼いたちが登場するのとは別の出入り口を通って退場することになるだろう。

第2場　場面は森へと変わる。『覚書』のスケッチの左端に描かれていた洞窟と岩山、草や木は第5幕第2場の場面を示しているわけである。劇の最終場にあたるこの場面では、舞台下手の洞窟と岩山のあたりから羊飼いの一群と羊飼いの娘の姿をしたフェリスメーヌが登場する。羊飼いの杖と羊飼いの縦笛は、ここで使われるはずである。失われた恋の苦しみをここで癒やそうとするフェリスメーヌを羊飼いたちは歓迎する[55]。そして、モンテマヨールの原作に登場するシレーヌとディアーヌ、そして羊飼いの男女ダント Dante とデュアルド Duarde のやりとりが続く。シレーヌはディアーヌを、ダントはデュアルドを捨ててべつの女性と結婚したが、どちらも妻に死なれ、シレーヌはディアーヌの、ダントはデュアルドの愛を再び得ようとする。ディアーヌもデュアルドもいやだと言う。最初に述べたように『ディアナ』はフランスでもよく知られていた作品なので、こういう形でアルディが観客にサービスしたと考えることもできるだろう。シレーヌとディアーヌの関係は原作を踏襲しており、アルディが創作したもう一組の男女ダントとデュアルドの関係も同じように設定しているのである。二組の羊飼い男女のやりとりにフェリスメーヌが加わろうとしたとき、森の中から激しい叫び声が聞こえ[56]、ドン・フェリックスと、彼を追い詰めるアドルフたち三人が現れる。ドン・フェリックスは三人を相手に戦っているが、窮地に陥っている。フェリスメーヌは戦いの場に駆けつけ、弓矢を手に（ただし、弓矢についてはメモには記されていない）卑劣な襲撃を試みる三人に立ち向かい[57]、まずアドルフの心臓を射抜いて殺し[58]、次にもう一人も倒す[59]。ドン・フェリックスも残る一人の敵を倒す。戦いが終わった後、ドン・フェリックスとフェリスメーヌはそれぞれ相手が誰であるかを知る。ドン・フェリックスはフェリスメーヌを裏切ったことを悔やみ詫びる。フェリスメーヌは彼を赦し、こうして二人は結婚の絆で固く結ばれることになるだろう、というところで大団円となる。

以上、悲喜劇『フェリスメーヌ』の劇の流れと場面展開をたどってきたわけだが、バロック劇のさまざまな特徴が見られる作品であることは確かだ。まず、劇の舞台がスペインのトレドからドイツ、そして皇帝の宮廷がある町から森へと場所を移していること。次に、劇の始まりから終わりまで、少なくとも数ヶ月の時間が経過しているであろうこと。悲喜劇の中に田園劇の要素が組み込まれていること。劇のなかで複数の筋が絡み合っていること――「三単一の規則」が劇作術の基本となる以前は、どれも当たり前のことだった。フェリスメーヌが男装すること、それがフェリスメーヌだとドン・フェリックスが気付かぬこと、相手が実は女性だと知らずにセリーがフェリスメーヌに恋してしまうこと、愛を拒まれたセリーが絶望のあまり死んでしまうこと（激しい感情はそれだけで死をもたらすこともあるということ）。また、舞台上で戦いが演じられること、アドルフとその仲間二人が舞台上で殺されること――いずれも、後にフランス古典劇の規則となる「真実らしさ」

や「礼節／ふさわしさ」に反するとして退けられることになるはずだ。しかしアルディは、そんなことなど少しも意に介さない。そもそも、窮屈な規則など、彼の時代には存在しなかったのだから。

フランス古典主義演劇の規則は、アリストテレスの『詩学』をふまえたものとされるが、実際にはフランス独自の理論体系として発展・確立されたというべきである。たとえば「三単一の規則」の論拠を戯画化してまとめると次のようになる。まず「場所の単一」――同じ舞台空間で演じられているのに、劇の展開に応じて次々と場所を変えていくのはいかがなものか。次に「時の単一」――何日も、あるいは何ヶ月、何年もかけて起きた事件が、たかだか2時間程度のあいだに演じられ終わってしまうのはいかがなものか。そして「筋の単一」――舞台空間という一つの限られた場所で、2時間程度という限られた時間内で、いくつもの事件が次々と起こるようなことはありえない。そんなことは真実らしくない、理にかなっていないという論法である。つまり、劇がつくりあげる虚構の時間／空間と、それが演じられている現実の時間／空間とは、限りなく一致させられるべきであるという理屈だ。虚構と現実との強引な一致、あるいは混同と言うべきか。フランスの17世紀という時代に一般化した、演劇に対する一種の固定観念の産物、それがフランス古典劇の劇作術だった[(60)]。

だが、演劇とは虚構の世界を舞台上に現前させるものである。どうせ虚構の世界を描くのなら、劇的世界を現実世界の枠組みに無理矢理押し込める必要がどこにある？　そう開き直ったかどうかはともかく、アルディをはじめとするバロック演劇の作者たちが描きだしたのは、規則とは無縁の想像力が生み出した世界だったことは間違いないだろう。

注

(1)　詳しくは冨田高嗣・戸口民也・橋本能『フランス十七世紀の舞台装置――『マウロの覚書』注解』（駿河台出版社、2019年2月）を参照されたい。

(2)　本稿は前掲『フランス十七世紀の舞台装置』の中の『フェリスメーヌ』解説のための原稿をもとに、詳しく書き直したものである。

(3)　FÉLISMÈNE, TRAGI-COMÉDIE, Texte établi et présenté par Jean-Yves VIALLETON, in Alexandre Hardy, *Théatre complet*, Tome III, Édition critique par Tomoki Tomotani et Jean-Yves Vialleton, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 383-479.

(4)　belle chambre――文字通りの意味は「美しい・立派な部屋」だが、17世紀当時の舞台用語では「上演中に開けたり閉めたりすることも、開けたままにしておくこともでき、内部は装飾が施されている、複式舞台装置の区画」« compartiment du décor multiple qui s'ouvrait et se fermait, ou restait ouvert, pendant la représentation et dont l'intérieur était décoré »（Pierre Pasquier et Anne Surgers, *La Représentation théâtrale en France au XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 243）のことも指していた。なお « chambre » は compartiment du décor multiple のこと（*Ibid.*, p. 245）で、当時は compartiment ではなく chambre の語が用いられていた。Pierre Pasquier, *Le Mémoire de*

Mahelot : Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du roi, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 69-72 も参照のこと。「場所の単一」unité de lieu が規範化する以前は、劇の進行に応じて事件が起こる「場所」も変わってゆくのが普通だったが、それぞれの場所を示す舞台装置は中世宗教劇の「並列舞台装置」décor simultané の伝統を受け継ぎ、舞台上に並べて作られていた。そのひとつひとつの「場所」を示す舞台上の「区画」compartiment が chambre というわけである。そして、開閉できるように——つまり内部の様子を観客に見せたり隠したりできるように——つくられている chambre が belle chambre ということだ。ただ、『覚書』のメモでは chambre が普通に「部屋」の意味で使われていることもよくあるので、chambre = compartiment というわけでは必ずしもない。だから belle chambre はとりえあず「開閉可能な立派に飾られた部屋」というふうに理解しておけばよいだろう。

(5) Cf. Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle*, Paris, 1889 (Réimpression, Genève, Slatkine Reprints, 1970), p. 477, n. 4—*Mise en scène* ; Jean-Yves Vialleton, Introduction à *Félismène*, in Alexandre Hardy, *Théâtre complet*, Tome III, p. 394-397, SCÉNOGRAPHIE ET DISTRIBUTION. ランカスターも注で若干コメントしてはいるが、次のような簡単なものでしかない—— « Acte II, palais ; V, 2, bois ; II, 3, maison de Félix ; III, 1, on écrit ; V, 2, troupe de bergers. On omet la flèche de V, 2. » (Henry Carrington Lancaster, *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-française au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 1920, p.74, n. 1)。なお、以下本稿の注でヴィアルトンの意見を引用する際は、引用の後、(　) 内に参照すべきページを示すことにする。

(6) Rigal — Le palais, qui forme trois compartiments, comprend en réalité trois demeures distinctes, celle de Célie au fond, celles de don Félix et d'Adolphe sur les côtés.

(7) Vialleton — Le palais est forcément celui de Célie. [...] La maison de Félix pourrait alors être une des ailes du palais. E. Rigal pensait que l'autre aile pouvait figurer la maison d'Adolphe. Cette dernière pourrait être l'aile aux chapiteaux doriques, ordre massif et sans « ornements », associé à la virilité guerrière. (p. 396)

(8) Rigal — le papier, les plumes, l'encre et les sièges semblent être destinés à l'appartement de Célie (acte III, fin et acte IV, sc. II).

(9) Vialleton — Le papier, les plumes et l'encre semblent devoir être des accessoires de la fin de l'acte III, mais le texte indique que Célie quitte un moment Félismène pour écrire sa lettre (v. 915-932), ce qui laisserait penser que cette écriture se fait en coulisses. (p. 396)

(10) Vialleton — Dans plusieurs décors du *Mémoire de Mahelot*, le palais central de fond de scène s'ouvre pour faire apparaître une « chambre ». Certains dessins figurent une « chambre » avec un siège ou un lit alors que la notice ne parle que de « palais ». (p. 396)

(11) Rigal — le papier, les plumes, l'encre et les sièges semblent être destinés l'appartement de Célie (acte III, fin et acte IV, sc. II) ; Vialleton — Les «deux sièges» sont un accessoire nécessaire aux conversations. Ils

peuvent figurer dans la « belle chambre » de la scène 2 de l'acte I, mais aussi dans les scènes intérieures chez Célie, bien qu'il soit étonnant que Célie fasse asseoir Félismène en messager. (p. 396)

(12) Rigal — les houlettes et le flageolet servent à l'acte V, sc. II ; Vialleton — Les houlettes sont les attributs des bergers de pastorale et apparaissent donc dans la scène 2 de l'acte V, comme les flageolets (« Espèce de petite flûte dont se servent les bergers, dont le son est clair et agréable », selon la définition de Furetière). On s'étonne simplement du singulier du mot *flageolet*. (p. 397)

(13) Rigal — La scène I, I, en dépit de son caractère intime, est supposée se passer sur une voie publique de Tolède qui conduit de chez don Anthoine à la cour ; elle se jouait au milieu de l'avant-scène.

(14) DON ANTOINE : Mais un[*sic*] affaire exprès me demande à la Cour (v. 32)
なお、affaire はそもそもは男性名詞だった。Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* では次のように解説されている。« Ce mot était masculin dans l'ancien français, dans le provençal ; il l'est encore dans l'italien. Le premier exemple du féminin est, ici, du XVe siècle. Ce mot était nécessairement, à l'origine, du masculin, puisque c'est un infinitif, et que tous les infinitifs pris substantivement sont de ce genre. Ce qui aura probablement induit à le faire féminin, c'est sa terminaison féminine. »

(15) DON ANTOINE : Bon Dieu ! quelque importun vient encor m'arrêter, / Nullement, le meilleur de nos amis [=don Sancho] s'avance, / Et un devoir courtois veut que je le devance. (v. 36-38)

(16) DON ANTOINE : Ah! le [= don Félix] voici qui sort (v. 143)

(17) Vialleton — I, 1 : départ de Don Sancho et arrivée de Don Félix (v. 143) ; II, 2 : dialogue Célie-Don Félix, monologue de Célie (v. 445-456), dialogue entre Célie et Adolphe ; III[*sic→II*], 3 : monologue de Félismène, dialogue avec le page après son arrivée (v. 570), arrivée de Don Félix ; IV, 1[*sic→III* (*scène unique*)] : monologue de Félismène, arrivée de Don Félix (v. 664), monologue de Félismène jusqu'à son arrivée près de Célie [*à ajouter—, dialoque entre Félismène et Célie, sortie de Célie pour écrire une lettre et monologue de Félisméne* (*v. 915-932*), *retour de Célie et dialoque entre Félismène et Célie*] ; IV, 3, l'arrivée du page ne fait pas changer de scène ; V, 2 : l'irruption de Don Félix et des trois personnages qui l'attaquent ne fait pas changer de scène. (p. 394, n. 1)

(18) FÉLISMÈNE : Ah ! bons Dieux le [= don Félix] voici comme un Ciel pluvieux, / Le front morne, l'air gai disparu de sa face, / Hé ! mon heur à vous voir si triste je trépasse : (v. 244-246)

(19) Rigal — La « belle chambre » est celle de Félismène à Tolède (acte I, sc. II) ; Vialleton — La « belle chambre » pourrait être la maison de Félix, mais ce lieu est dans le *Mémoire* associé à la femme aimée : il doit être plutôt le lieu où Félismène reçoit Félix dans la scène 2 de l'acte I, comme le supposait E. Rigal. (p. 396)

(20) Vialleton — Les scènes 1 et 2 sont-elles liées ? Don Félix est certes présent dans les deux scènes, mais la scène 2 commence par un monologue de Félismène, avant que n'arrive Don Félix, qui a donc dû sortir à la fin de la scène précédente, à moins qu'il ne soit resté, mais dans un autre coin du plateau, où ne le voyait pas Félismène. Si les scènes ne sont pas liées, il y a un deuxième lieu, peut-être un intérieur : chez

Félismène. (p. 394)

(21) Vialleton — L'acte II se déroule entièrement devant la résidence de Célie (v. 354 [*sic→355*], « C'est ici que Célie... »). Célie en sort (v. 383 [*sic→373*], « Qui sort de ce palais ? »). (p. 394, n. 3)

(22) Vialleton — Les actes II à IV sont en Germanie, avec deux lieux, la résidence de Félix et celle de Célie, et l'espace devant et entre ces lieux. (p. 394)

(23) Vialleton — Certaines scènes se passent explicitement devant ces maisons, mais pour les autres on ne sait pas si c'est le cas et si ce ne sont pas plutôt des scènes intérieures. (p. 395)

(24) Vialleton — Ce serait alors devant cette porte qu'Adolphe prononcerait son monologue de la première scène de l'acte II et de cette porte qu'il sortirait au milieu de la scène suivante après la sortie de Félix et le monologue de Célie (v. 455[*sic→445*]-456). (p. 396)

(25) ADOLPHE : Veille donc avisé ce rival tellement, / Qu'il ne puisse tes lacs échapper nullement. (v. 339-340)

(26) Vialleton — La scène 2 est devant la maison de Félix (v. 577 [*sic→567*], « j'attends sortir de sa maison »). (p. 394, n. 3)

(27) セリーが宮殿から出てくることが、ドン・フェリックスの次の台詞から分かる。
DON FÉLIX : [...] mais rêveur vois-je pas / Cet[*sic*] Aurore d'Amour [=Célie] opposée à mes pas, / Qui sort de son Palais ? (v. 371-373)

(28) DON FÉLIX : L'as tu entre ses mains rendue ? (v. 609)

(29) PAGE : Plus d'une heure et demie attendue, / Certaine Demoiselle accomplit ce devoir, / Qui la réponse doit me donner sur le soir. (v. 610-612)

(30) Vialleton — L'acte III comporte deux lieux, le premier où Don Félix confie sa mission à Félismène et le second le « seuil » de la maison de Célie (v. 821). Le monologue des vers 777-826 est prononcé sur le chemin entre les deux lieux. À un moment Célie entre pour écrire une lettre de réponse (v. 915-932). (p. 394, n. 3)

(31) FÉLISMÈNE : Tempère ce courroux, car le [=don Félix] voici qui vient (v. 664)

(32) FÉLISMÈNE, *la lettre lue* : Ravi dans la douceur de termes si faconds, / Termes ès passions amoureuses féconds, / J'estime qu'elle porte ingrate en sa poitrine / Au lieu de cœur humain une roche marine / Ou se doit amollir sous la tendre pitié / Que mérite de droit votre sainte amitié. (v. 691-696)

(33) DON FÉLIX : Messager agréable au possible, ta grâce / À m'acquérir la sienne a beaucoup d'efficace, (v. 697-698)

(34) DON FÉLIX : L'accent le propre accent derechef me ramène / Aux yeux du souvenir ma chère Félismène, (v. 701-702)

(35) DON FÉLIX : Tes paroles feront plus que lettre qui soit (v. 743)

(36) FÉLISMÈNE : Serait-ce point là-bas sur le seuil ma rivale [=Célie] ? (v. 821)

(37) Lancaster — III, 1, on écrtit.

(38) FÉLISMÈNE, *seule* : Me préférer qu'indigne oncques elle n'a vu, / Des foudres de l'Amour sent le coup impourvu, / Ces yeux parlent assez que la langue accompagne, / Voir déjà peu s'en faut prières en campagne, / Ah ! l'indiscrète a bu ce dangereux poison, / Qui forcenés de sens nous ôte la raison, (v. 915-920)

(39) CÉLIE : Ce passeport contient que sur la nuit sereine / Sybille autre que toi en ce lieu ne l'amène, / Seul qui n'ait suite aucune, et ne présume pas / Inconsidérément se payer de ses pas, / Sous l'ombre du discours davantage entreprendre ; / Vers celles de mon grade il ne fait bon de méprendre ; / Outre que ne savoir mes pactions tenir, / S'appelle désormais à n'y plus revenir. (v. 933-940)

(40) DON FÉLIX : Plus outre curieux du futur ne t'empêche, / Et dans mon Cabinet viens quérir ta dépêche. (v. 1013-1014)

(41) Vialleton — Que la scène 2 de l'acte IV se passe à l'intérieur conviendrait mieux à l'intimité de la scène, à la présence de la nourrice et au fait qu'elle appelle des « filles » pour mettre Célie en pamoison « au lit ». (p. 395, n. 1)

(42) CÉLIE : Avise derechef, fais l'option soudaine / Des deux extrémités, ou d'Amour, ou de haine, / Ma patience échappe, il ne faut plus penser / Irrésout ça et là de doutes balancer. (vv. 1161-1164)

(43) FÉLISMÈNE : Madame, vous pouvez disposer de ma vie, / La fidélité sauve à un Maître asservie. (v. 1165-1166)

(44) CÉLIE : Ô sentence mortelle ! ô superbe mépris ! / Rustre tu maudiras l'heure que tu mépris, / Fuis, ne m'approche plus contagieuse peste, (v. 1167-1169)

(45) CÉLIE : Ô Dieu bon Dieu ! mon sang de colère s'allume, / Pour une fois encor, mais en faire coutume / M'amie le dépit, le juste crève-cœur / Me feraient volontiers mordre à même son cœur. [...] La crainte d'émouvoir une bourbe si sale, / D'un rien mal à propos m'attirer du scandale, / Ne le présumant pas devoir persévérer, / M'ont fait jusques ici l'injure tolérer, / Injure qui me va mettre dedans la tombe / Hélas ! je n'en puis plus, soutenez je succombe. (v. 1177-1180, 1185-1190)

(46) LA NOURRICE : Au secours elle passe, une morne pâleur / De son visage éteint la vermeille couleur, / L'albâtre de ce front dégoutte une eau glacée, [...] Ô malheur ! ô malheur ! sa pâmoison renforce, / Comment ne l'assister qu'à une extrême force? / Venez filles m'aider, que l'on la mette au lit / Ô cieux ! de ses beaux jours le terme s'accomplit. (v. 1191-1193, 1197-1200)

(47) Vialleton — Dans la scène 1 de l'acte IV, Félix demande à Félismène de le retrouver dans son « cabinet » (v. 1014). Elle le retrouve à la scène 3 de l'acte IV, mais il n'est pas sûr que ce soit un lieu intérieur : on dit du page qu'il « accourt vers » Félix et non qu'il est entré (v. 1257). (p. 395, n. 1)

(48) FÉLISMÈNE : Le Page accourt vers vous éperdu hors d'haleine. (v. 1257)

(49) LE PAGE : Toute la Cour en deuil lamente sur sa mort, / Et vu, chacun disait *l'Espagnole malice / A fait de l'innocence à Pluton sacrifice, / L'infidèle étranger a de nécessité / Par un venin subtil ses jours précipité, / Venin que renfermait la missive trouvée*, (v. 1268-1273)

(50) DON FÉLIX : Sitôt que j'aurai pris une vengeance due / À mon honneur perdu en Madame perdue : / Sus donc l'épée au poing vois qui dessur les lieux / T'osera soupçonner d'acte tant odieux, / Après mille ennemis immolés à ta Dame / Verse dans le Palais auprès d'elle ton âme, / Montre à ces Allemands l'Espagnole vertu, / Quel plus digne sépulcre oncques choisiras-tu ? (v. 1289-1296)

(51) FÉLISMÈNE : Souffrez que mon service achève sa carrière, / Que je perde avec vous la vitale lumière. (v. 1309-1310)

(52) DON FÉLIX : Non, non demeure ami, cherche fortune ailleurs, / Dessous un autre Ciel prends les destins meilleurs, / Ma suite la Cohorte infernale désire ; / Seulement séparé souviens-toi de dire, / Que tu vois à la mort courir un amoureux / De qui le change fut justement malheureux. (v. 1311-1316)

(53) FÉLISMÈNE : Sans ton Amant chez toi forclose du retour, / Quitte les vanités et renonce à l'Amour, / Ne remémore plus ce que tu soulais être, / Quelque part confinée en un désert champêtre, / Où l'innocence habite, où ferme en ton propos / Le reste de tes jours trouve un stable repos. (v. 1343-1348)

(54) Vialleton — L'acte V se passe dans des bois séparés du monde, mais pas si éloignés de la « ville » (v. 1379), là encore dans deux lieux différents (les deux scènes ne sont pas liées, malgré ce que peut faire croire les listes de personnages). (p. 395)

(55) DIANE : Elle* tient belle Nymphe à suprême bonheur, / Que d'habiter ici tu lui fasses l'honneur ; / Ta présence éjouit ces bois et ces campagnes (v. 1431-1433)

* *Elle* renvoie à « sainte bande », la troupe de berger[*sic*] dont fait partie Diane. (Note 3 de la page 469)

(56) FÉLISMÈNE : [...] hélas ! à peine toutefois, / Une horrible clameur s'épand parmi le bois, / Écoutons, quelques-uns se battent d'assurance. (v. 1511-1513)

(57) FÉLISMÈNE : Ô spectacle effroyable ! un seul dedans le bois / Bravement résolu fait ferme contre trois, / Secourons le chétif : [...] Seule donc opposée à ce lâche assassin, / Mon trait de ces félons transpercera le sein, / Demeurez Cavaliers, hé ! bon Dieu quelle honte ! / Tant contre un ce n'est pas de l'honneur faire compte. (v. 1523-1525, 1527-1530)

(58) ADOLPHE, *blessé à mort* : O rage ! ô désespoir ! ô énorme infamie ! / Amis vengez ma mort, une louve ennemie / M'a de ce coup de flèche outre-percé le cœur, (v. 1533-1535)

(59) DON FÉLIX : O Cieux ! quel grand secours, une Nymphe rustique / Trébuche le second au gouffre Plutonique, (v. 1541-1542)

(60) この段落は、前掲『フランス十七世紀の舞台装置』第1部第1章「フランス17世紀の演劇状況」の「2. フランス古典主義演劇の劇作術」における解説の文章をほぼそのまま使っている。

図版『フェリスメーヌ』の舞台スケッチ

De la création des personnages vertueux ou méchants dans la *Rodogune* et les *Trois discours sur le poème dramatique* de Corneille

Yuri HATAKEYAMA

La table des matières

Introduction 17
I. La relation de l'action avec les personnages vertueux dans le premier discours de Corneille 18
II. La relation entre les mœurs des personnages et les personnages vertueux 19
1. Les mœurs « bonnes » 19
2. Les mœurs « convenables, semblables, et égales » 22
III. Cléopâtre dans *Rodogune*, personnage tout à fait méchant 24
1. À propos de la « convenance » 24
2. À propos de l'« égalité » 29
Conclusion 34
La bibliographie 37

Introduction

Corneille évoque l'utilité de la « vertu » dès son premier des *Trois Discours sur le poème dramatique* : « La seconde utilité du Poème Dramatique se rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus, qui ne manque jamais à faire son effet[1]. » Le poète affirme donc que c'est la représentation au naturel de la valeur morale qui produit un « effet » dramatique. On voit clairement ici que la « vertu » est une des notions-clefs de la dramaturgie cornélienne puisqu'elle joue un rôle essentiel dans la constitution des caractères des personnages. Paul Bénichou a déjà noté l'importance de cette notion chez Corneille en soulignant l'aspect héroïque de son univers théâtral. Dans ses *Morales du grand siècle*, en effet, il écrit : « La vertu cornélienne réside dans une nouvelle exaltation de ce moi, par laquelle il s'assure lui-même contre les injures du destin[2] ». Dans cet ouvrage, Bénichou cherche à analyser la vertu cornélienne de façon idéologique et historique. Mais, notre approche est différente. Nous l'aborderons d'un point de vue dramaturgique : comment cette notion intervient-elle dans la création d'une tragédie ? Dans ce mémoire, nous l'étudierons en particulier à travers la *Rodogune* et les *Trois discours sur le poème dramatique* de Corneille. Nous nous interrogerons sur les caractéristiques de « la vertu » qu'il représente dans sa tragédie et qu'il explique dans ses écrits théoriques.

Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons à la relation de l'action avec les personnages

vertueux que le dramaturge précise dans son premier discours. Nous entendons le mot d'« action » par le sens que donne le Dictionnaire de l'Académie, publié en 1694 : ce dernier le définit comme « principal événement qui fait le sujet d'une pièce de théâtre[3] ».

Dans le deuxième chapitre, nous allons examiner le rapport entre les Mœurs des personnages et les personnages vertueux. On verra que la réflexion de Corneille est entièrement basée sur son interprétation particulière de *La Poétique* d'Aristote. On analyse d'abord les mœurs « bonnes » et ensuite aborde les mœurs « convenables, semblables, et égales ».

Dans le troisième chapitre, on se penche sur Cléopâtre dans *Rodogune*, personnage tout à fait méchant. Car, de manière significative et paradoxale, l'examen du personnage vicieux servira à éclairer le personnage faut à fait vertueux. On examine d'abord Cléopâtre à l'égard de la « convenance » et on va ensuite passer à l'« égalité ».

I. La relation de l'action avec les personnages vertueux dans le premier discours de Corneille

Corneille traite de l'utilité du poème dramatique dans ce discours. Il parle d'abord de « La première [utilité] [qui] consiste aux sentences et instructions Morales qu'on y peut semer presque partout »[4]. Les sentences instruisent les spectateurs « des chose générales » ; elles rendent les œuvres plus élevées pourvu qu'elles soient utilisées efficacement. Pour cela, les auteurs doivent se servir adroitement de leurs personnages. Ceux-ci ont donc pour rôle de transmettre une valeur morale aux spectateurs. Les sentences peuvent avoir une utilité, lorsque les auteurs les font prononcer à leurs personnages dans des moments appropriés. Or c'est juste après sa réflexion sur les sentences qu'il mentionne l'utilité de la vertu.

> La seconde utilité du Poème Dramatique se rencontre en naïve peinture des vices et des vertus, qui ne manque jamais à faire son effet, quand elle est bien achevée, et que les traits en sont si reconnaissables, qu'on ne les peut confondre l'un dans l'autre, ni prendre le vice pour vertu[5].

Reconnaissons d'emblée que l'accent est mis sur la « peinture », autrement dit, la description des valeurs morales. A travers leurs personnages, les poètes décrivent avant tout les « vices » et les « vertus » afin de les rendre facilement « reconnaissables » pour les spectateurs. Par ailleurs, selon Corneille, l' « Auditoire » aime souvent que les personnages vertueux soient récompensés, les personnages vicieux, punis[6]. Si les spectateurs ne sont pas capables de distinguer les vertus des vices, ils peuvent être insatisfaits du dénouement. Ainsi, on voit bien que la question morale est fortement attachée à celle de l'action. Or, puisque les poètes doivent composer leurs ouvrages dans le but de « plaire aux spectateurs » selon Aristote et aussi Corneille, ils ne peuvent pas négliger cette utilité ; la récompense des vertus et la punition des vices causent, en effet, de grands effets auprès des spectateurs.

> Le succès heureux de la vertu, en dépit des traverses et des périls, nous excite à l'embrasser, et le succès funeste du crime ou de l'injustice est capable de nous en augmenter l'horreur naturelle par l'appréhension d'un pareil malheur.(7)

Cette citation montre clairement que Corneille considère la vertu et le vice non seulement dans la pensée aristotélicienne mais aussi suivant l'idée d'Horace, exprimée dans son *Art Poétique*(8). Cette prise de position n'a en soi rien d'exceptionnel, parce que les écrivains classiques connaissent tous L'*Art Poétique* d'Horace. La question se pose donc ici à savoir de quelle manière Corneille intègre ces notions horatiennes « instruire » et « plaire » dans sa pratique. Or, pour dévoiler l'intention véritable de l'auteur dramatique, l'explication qu'il donne sur le traitement des personnages méchants est à remarquer :

> C'est cet intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a obligé d'en venir à cette autre manière de finir le Poème Dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, qui n'est pas un précepte de l'Art, mais un usage que nous avons embrassé, dont chacun peut se départir à ses périls(9).

C'est la phrase « un usage [...] dont chacun peut se départir à ses périls » que l'on doit retenir. Dans un passage exprimant avant tout l'utilité moralisatrice du théâtre, la phrase nuance cet objectif même. Un poème dramatique doit, certes, présenter une fin édifiante ; cependant, ceci n'est pas un « précepte » mais un simple « usage » dont le poète pourrait se passer en cas de besoin. D'où vient que Corneille exprime cette opinion nuancée ? L'interrogation semble nous permettre de déceler une véritable intention que l'auteur dramatique voulait dissimuler : si ce dernier admet sans réserve le principe horatien, n'insiste-t-il pas sur la notion de « *dulcis* » (agréable) au détriment de celle d' « *utilis* » (utile) ; autrement dit, dans le théâtre, Corneille ne vise-t-il pas plus à « plaire » qu'à « instruire » ? La finalité moralisatrice y est, en tout cas, relativisée en faveur d'une liberté par rapport à la construction d'une action théâtrale.

II. La relation entre les mœurs des personnages et les personnages vertueux

1. Les mœurs « bonnes »

Si l'action du poème dramatique — prise au sens que donne le Dictionnaire de l'Académie (1694) — établit le « sujet », les mœurs constituent avec ce dernier une des « parties intégrales » du poème.

> Ce Philosophe [Aristote] y [à l'Art Poétique] en [des parties intégrales] trouve six, le Sujet, les Mœurs, les Sentiments, la Diction, la Musique, et la Décoration du théâtre. De ces six,

> il n'y a que le Sujet dont la bonne constitution dépende proprement de l'Art Poétique : les autres ont besoin d'autres Arts subsidiaires. Les Mœurs, de la Morale ; les Sentiments, de la Rhétorique ; la Diction, de la Grammaire [...][10]

Les mœurs concernent ainsi directement la morale. Ici, nous aborderons particulièrement les personnages vertueux.

Corneille précise que « Aristote leur [les mœurs] prescrit quatre conditions, qu'elles soient bonnes, convenables, semblables, et égales[11] » et les examine l'une après l'autre.

Tout d'abord, nous allons nous arrêter sur les mœurs « bonnes ». Selon le Dictionnaire de Furetière, le mot de « bon » : « se dit à l'égard des créatures spirituelles de ce qui perfectionne leur nature, & qui leur acquiert l'estime des hommes. En ce sens il est opposé à méchant, & à mauvais ». Quand nous cherchons à saisir le sens du mot par son sens contraire « méchant ou mauvais », nous serons tentés d'imaginer que les mots « bon » ou « vertueux » se superposent. Alors, est-ce que le « bon » signifie le « vertueux » ? Corneille ne semble pas considérer de la sorte. Après avoir énuméré les exemples pris dans l'*Art poétique* d'Horace, comme « Médée fière et indomptable, Ixion perfide, Achille emporté de colère[12] », le poète se met à expliquer ce qu'est la « bonté » :[13]

> Il faut donc trouver une bonté compatible avec ces sortes de Mœurs, et s'il m'est permis de dire mes conjectures sur ce qu'Aristote nous demande par là, je crois que c'est le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit.

Les personnages doivent être bien dignes de leur nature. Donc, la bonté ne signifie nullement un caractère vertueux. Corneille donne pour exemple Cléopâtre dans *Rodogune*.

> Cléopâtre dans *Rodogune* est très méchante, il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent ; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent[14].

Cléopâtre n'est pas vertueuse ; bien au contraire, elle est très méchante et conséquente dans ses actions : elle se comporte seulement pour obtenir un trône. Cléopâtre tue son époux et un de ses deux fils, et puis il s'en serait fallu de peu qu'elle tuât un autre fils. Les crimes qu'elle commet représentent bien son caractère affreux. Cléopâtre choisit toujours le trône plutôt que les liens de sang, puisqu'elle aspire passionnément au trône. Cela provoque sa fin fatale, à savoir la mort par l'effet du poison. L'exemple montre clairement que, pour avoir les mœurs « bonnes », il importe

peu d'être vertueux mais d'être « propre et convenable » à sa nature. Or il faut bien retenir ici que Corneille ajoute une autre qualité à la bonté. C'est la « grandeur ». Comme nous l'avons vu avec l'exemple de Cléopâtre dans *Rodogune*, il faut que les crimes mêmes soient accompagnés d'« une grandeur d'âme » provoquant chez le spectateur un sentiment d' « admiration ». C'est précisément cet ensemble des qualités — pertinence caractérielle et grandeur admirable —, qui présente la spécificité de la bonté chez Corneille. On comprend maintenant pourquoi il la définit comme « le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle ». Or, de cette interprétation, hautement ingénieuse et originale, Corneille lui-même n'en semble pas entièrement satisfait. La réserve qu'il exprime est à cet égard significative. Pour le poète, en effet, la bonté des mœurs s'applique uniquement aux premiers Acteurs.

> Je trouve dans Castelvetro une troisième explication qui pourrait ne déplaire pas, qui est, que cette bonté de Mœurs ne regarde que le premier Personnage qui doit toujours se faire aimer, et par conséquent être vertueux, et non pas ceux qui le persécutent, ou le font périr [...][15]

Comme nous l'avons constaté, Corneille présume que le « bon » ne signifie pas le « vertueux ». Toutefois il ne peut pas complètement exclure l'acception habituelle du mot, autrement dit, il cherche à conserver la possibilité d'interpréter la « bonté » comme une vertu. Corneille ne précise pas dans ses écrits quelles éditions il avait consultées de l'*Art Poétique* d'Aristote. Mais selon Marc Escola, Corneille en aurait consulté plusieurs traductions et éditions.

> Indifférence en grande partie feinte : on a vu que des textes liminaires antérieurs à 1660 convoquaient à l'occasion Scaliger ou Heinsius. Les Discours citent explicitement cinq théoriciens italiens : Robortello, Castelvetro, Beni, Pacci (Pacius chez Corneille, à la suite d'une confusion assez révélatrice entre deux auteurs différents) et Vettori (Victorius), ainsi que Heinsius.[16]

Ce qui est à retenir ici, c'est que, à propos de la condition de la « bonté », Corneille rompt nettement avec Heinsius qui représente sans doute l'interprétation courante de l'époque. Voici le passage concerné de *La Constitution de la tragédie* de ce dernier :

> En ce qui concerne les caractères, Aristote nous apprend qu'il faut tenir compte de quatre choses. Tout d'abord, ils doivent être bons — voilà qui réclame une explication poussée. Parmi tout ce que Platon reprochait à la Tragédie, ce dont il l'accusait le plus vivement, c'était d'être une imitation variée, et non uniforme — c'est-à-dire qu'elle peut, suivant l'occasion, mêler des méchants aux vertueux, et se borne même parfois à imiter des méchants, chose qui, comme on l'a signalé plus haut, pourrait aisément induire en erreur l'âme humaine [...]

> C'est pour parer à cette accusation que le Philosophe [Aristote] a voulu donner pour premier précepte en matière de caractères : « Que ceux-ci soient Vertueux », puisque non seulement ils peuvent l'être (ce que niait Platon), mais qu'ils le doivent même, dans la mesure où la nature du poème le permet.(17)

Il est clair que Heinsius saisit la « bonté » en ce sens de caractère « vertueux ». Ce théoricien oppose Aristote à Platon qui critique la tragédie du fait qu'elle pourrait donner aux spectateurs la possibilité d'imiter des méchants. Tout en soulignant l'opposition d'Aristote à Platon — « c'est pour parer à cette accusation » —, tout en mettant sa réflexion dans une réserve nécessaire — « dans la mesure où [...] » —, Heinsius n'en considère pas moins la « bonté » des personnages comme une nécessité et non comme une possibilité : « non seulement ils peuvent l'être [...], mais ils le doivent même ». Ainsi, il apparaît que, chez Heinsius l'interprétation du passage aristotélicien est, avant tout, édifiante et, du coup, on s'aperçoit combien était novatrice celle que donnait Corneille sous l'égide de Castelvetro. Car, si le « bon » peut être pris au sens restreint et courant de « vertueux » chez Corneille, « cette bonté de Mœurs ne regarde que le premier Personnage ». Cette restriction ne témoigne-t-elle pas encore, dans l'esprit du dramaturge, de la primauté de l'action par rapport à la moralité du théâtre ?

2. Les mœurs « convenables, semblables, et égales »

Passons maintenant aux « mœurs convenables ». On peut remarquer d'emblée que l'explication du poète concernant cette deuxième « condition » des mœurs est beaucoup plus courte que celle touchant la première, c'est-à-dire la bonté des mœurs. Corneille affirme en effet : « Cette condition est plus aisée à entendre que la première(18). »

> Le Poète doit considérer l'âge, la dignité, la naissance, l'emploi, et le pays de ceux qu'il introduit [...] afin qu'il puisse y conformer ceux qu'il veut faire aimer aux Spectateurs, et en éloigner ceux qu'il leur veut faire haïr ; car c'est une Maxime infaillible, que pour bien réussir, il faut intéresser l'Auditoire pour les premiers Acteurs.(19)

Le roi n'agit jamais comme en confident et la reine ne se conduit jamais comme en servante. Il s'agit donc ici d'une convenance sociale. Il faut surtout prêter attention au passage « afin qu'il puisse y conformer ceux qu'il veut faire aimer aux Spectateurs, et en éloigner ceux qu'il leur veut faire haïr ». Il met simplement en question la sympathie des spectateurs. La préoccupation de Corneille reste donc toujours dramaturgique, à savoir comment intéresser les spectateurs. Il n'hésite, du reste, pas à répéter ce propos avec insistance : « il faut intéresser l'Auditoire pour les premiers Acteurs ». Ainsi se dessine peu à peu en filigrane l'intention première du dramaturge visant à susciter chez le spectateur un intérêt dramatique, plus exactement, de la sympathie pour « les premiers Acteurs ». Il

faut, par ailleurs, rappeler ici que, pour la première définition de la « bonté » comme « le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle », Corneille justifie son interprétation en usant pleinement de cette notion de « convenance », car il précise tout de suite après : « selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit ». La « convenance » est, en réalité, une notion qui cautionne l'invention des caractères des personnages chez Corneille. Cela se confirme par l'examen de la troisième condition des « mœurs » qui est « ressemblance » : que signifient les caractères « semblables » ?

> La mention de Corneille sur ce chapitre est encore très courte :
> La qualité de semblables, qu'Aristote demande aux Mœurs, regarde particulièrement les personnes que l'Histoire ou la Fable nous fait connaître, et qu'il faut toujours peindre telles que nous les y trouvons. [...] on donne celle [la qualité] de convenables aux personnes imaginées [...] en réservant l'autre pour celles qui sont connues par l'Histoire ou par la Fable[20]

La tragédie s'appuie sur l'Histoire ou la Fable que nous connaissons. Donc, les poètes ne peuvent pas changer les caractères des personnages, fournis par celles-ci. Or la notion de « semblable » est proche de celle de « convenable » précédemment étudiée. Comment les distinguer au juste ? Corneille adopte une distinction nette et claire : il applique « la qualité de convenables » aux « personnes imaginées » et celle de semblables aux personnes « qui sont connues par l'Histoire ou par la Fable ». Cette interprétation nous permet d'examiner de près de quelle manière le poète vise à confectionner les caractères de ses personnages. En somme, le « convenable » sert à cautionner auprès du spectateur « la prévisibilité des comportements des personnages inventés »[21] et le « semblable », la « prévisibilité non plus empirique mais culturelle »[22]. Il est significatif à cet égard que, dans l'*Avertissement* de *Rodogune*, précisément, après avoir longuement rapporté le passage de l'historien Appian, constituant le sujet de la pièce, Corneille fait la mention suivante : « Voilà ce que m'a prêté l'Histoire, où j'ai changé les circonstances de quelques incidents, pour leur donner plus de <u>bienséance</u>[23] » (souligné par nous). Dans l'*Examen* de la même pièce encore, l'auteur écrit : « C'est à lui [Appien] que je me suis attaché pour la narration que j'ai mise au premier acte, et pour l'effet du cinquième, [...]. Le reste sont (*sic*) <u>des épisodes d'invention</u>, qui ne sont pas incompatibles avec l'histoire[24] » (souligné par nous). Ces aveux de l'auteur témoignent de la part de liberté qu'il a prise pour la création de sa pièce, en particulier, celle de ses personnages. Notons que la « bienséance » est une notion proche de « convenance »[25]. Tout en gardant, donc, leur ressemblance historique, les personnages sont « inventés » selon qu'ils sont « convenables » à leur rang ou à leur situation. Ajoutons encore que l'histoire de la reine de Syrie fût une histoire relativement peu connue si bien que l'auteur pouvait se réserver une marge assez large d'invention « convenable ». Mais il ne suffit pas que les caractères soient « convenables » et « semblables ». Il faut encore qu'ils soient « égaux ».

Nous arrivons ainsi à examiner les mœurs égales. Aristote parle comme suite :

> [Si vous risquez sur la scène un sujet vierge et osez élaborer un personnage nouveau,] qu'il demeure jusqu'au bout tel qu'il s'est montré dès le début (*ab incepto*) et reste égal à lui-même.(26)

Cela supposé, Corneille précise :

> L'inégalité y peut toutefois entrer sans défaut, non seulement quand nous introduisons des personnes d'un esprit léger et inégal, mais encore lorsqu'en conservant l'égalité au-dedans, nous donnons l'inégalité au-dehors selon les occasions. [...] et c'est ce qu'Aristote appelle des Mœurs inégalement égales.(27)

Bien que les personnages agissent suivant un cœur cohérent, ils montrent tantôt leur intérieur, tantôt le cachent selon les circonstances. Ce qui paraît incohérent peut être régi donc par un cœur cohérent. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Corneille : « L'inégalité y peut toutefois entrer sans défaut. » L'égalité des mœurs signifie qu'il y a une cohérence intérieure des personnages du début jusqu'à la fin de la pièce.

De toutes ces remarques faites par Corneille des quatre qualités aristotéliciennes des « mœurs », à savoir « bonté », « convenance », « ressemblance » et « égalité », on peut tirer quelques spécificités concernant la création caractérielle de ses personnages. Premièrement, ceux-ci doivent montrer « une grandeur d'âme » provoquant chez le spectateur une « admiration » ; deuxièmement, la vertu est toujours l'apanage des « premiers personnages » pour qui le spectateur éprouve de la sympathie ; troisièmement, les personnages « inventés » se comportent convenablement à l'attente du spectateur selon leurs conditions sociales ou leur situation dans une action ; quatrièmement, les personnages historiques ressemblent à l'image que le spectateur connaît déjà d'eux-mêmes ; et, enfin, les traits de caractères doivent — qu'ils soient inventés ou reçus de l'Histoire — avoir une cohérence intérieure. Compte tenu de ces spécificités, analysons concrètement les personnages dans *Rodogune*.

III. Cléopâtre dans *Rodogune*, personnage tout à fait méchant

1. À propos de la « convenance »

Rodogune est une pièce présentée au Théâtre du Marais durant 1644-1645. Cléopâtre, reine de Syrie, a deux fils jumeaux, Séleucus et Antiochus, qui sont amoureux de Rodogune, princesse des Parthes. Syriens et Parthes étaient en guerre, et pour en finir, ils signent le traité de paix par l'hymen entre Rodogune et le prince aîné de Syrie. Cléopâtre complote de tuer Rodogune et ses deux fils pour satisfaire son attachement extraordinaire au trône. Ainsi, Cléopâtre réussit à faire assassiner

Séleucus. Or, juste avant de tenter d'empoisonner Rodogune et Antiochus, le complot se relevant graduellement, elle choisit d'absorber du poison elle-même pour dissiper le soupçon. Par ce fait, finalement, elle seule meurt en laissant la vie à ceux qu'elle voulait perdre.

Rodogune prend son thème dans l'*Histoire romaine* d'Appian Alexandrin, et Corneille doit prouver que sa pièce est fondée sur l'Histoire ; aussi donne-t-il longuement une citation d'Appian Alexandrin et énumère, de plus, les noms de quelques historiens : « Justin en son XXXVIe, XXXVIIIe et XXXIXe livre, raconte cette histoire plus au long avec quelques autres circonstances. Le premier des Maccabées et Josèphe au XIIIe des *Antiquités Judaïques* en disent aussi quelque chose qui ne s'accorde pas tout à fait avec Appian[28]. » Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, ce sujet est peu connu ; ainsi, avec *Rodogune*, le dramaturge peut jouer plus sur la « convenance » que la « ressemblance », et celle-là permet précisément d'instaurer ce que G. Forestier appelle « un double système de relations avec la vérité historique » :

> On aboutit [...] en apparence chez le plus « historien » des auteurs dramatiques à un double système de relations avec la vérité historique : une fidélité d'ensemble et une liberté de détail. [...] Corneille raisonn[e] de manière structurale : à ses yeux, les parties de la tragédie sont subordonnées au tout, les entorses de détail servant à renforcer, si ce n'est la vérité, du moins l'impression de vérité de l'ensemble.[29]

Ce qui est important, c'est qu'une « entorse » serve paradoxalement à « renforcer » « l'impression de vérité de l'ensemble ». Pourquoi une « entorse » renforce-t-elle « l'impression de vérité » ? Pour mieux comprendre cette « manière » hautement cornélienne, suivons encore l'analyse de Forestier.

> [...] il s'est agi [...] de prouver que les « embellissements (ou ornements) de théâtre » étaient des entorses à la vérité historique qui ne contredisaient en rien l'histoire : ces embellissements faisaient mieux « passer » l'histoire auprès du public en renforçant, pour utiliser le lexique aristotélicien, le nécessaire et le vraisemblable des linéaments de l'histoire.[30]

En détail, donc, Corneille introduit des « entorses » à la vérité historique sans pour autant changer les « linéaments de l'histoire », l'ensemble des « entorses » servant à embellir la pièce et à « renforcer » « l'impression de vérité » qui fait « mieux passer l'histoire auprès du public ». Ces « entorses » visent ainsi avant tout à englober le spectateur dans un univers théâtral qu'invente le poète. Or, pour être acceptées par le spectateur, elles doivent être conformes à des exemples que celui-ci a préalablement dans sa tête. A travers ces « entorses », se manifeste donc la « convenance » cornélienne imposant aux personnages de se conduire convenablement selon leur condition sociale ou leur situation dramatique. Dans *Rodogune*, alors, comment la « convenance » fonctionne-t-elle surtout concernant le personnage de Cléopâtre ?

Rappelons que celle-ci est la reine de Syrie et que le devoir de la reine consiste à défendre son pays et son trône. Malgré sa grande violence qui la conduit finalement à tuer son mari, on peut admettre son intention de sortir d'une crise menaçant à la fois son Etat et sa vie. Mais ses actes sont-ils « convenables » à sa situation dramatique ? Voyons tout d'abord, au sujet du premier parricide, à savoir le meurtre de Nicanor, son mari. Ce dernier qu'on croyait mort était, en fait, vivant et tente de rentrer en Syrie avec Rodogune pour la couronner. Cléopâtre l'assassine sur le chemin de son retour pour l'empêcher de réaliser son projet, et elle justifie son acte en arguant une légitime défense :

> Passons, je ne me puis souvenir, sans trembler,
> Du coup dont j'empêchai qu'il nous pût accabler : [...][31]
> (Acte II, sc. III, v. 557-558, vers prononcés par Cléopâtre)

Ici, Cléopâtre s'entretient avec Séleucus et Antiochus. Elle commet certes un parricide, mais c'est un acte justifiable parce qu'elle n'avait aucun autre moyen ni pour être sauvée ni pour épargner ses fils « du coup » dont « il pût [les] accabler ». En apparence, elle se comporte donc « convenablement » à une situation dramatique où elle se trouve. Nous disons « en apparence » parce que cet acte « convenable » cache derrière lui une « haine dissimulée[32] » envers Rodogune et révèle, par contrecoup, son attachement au trône[33]. Or cette « haine dissimulée » est elle-même un sentiment « convenable » au rang royal puisqu'elle est, comme la reine le précise, « digne vertu des Rois, noble secret de Cour[34] » et que c'est « l'amour du diadème[35] » qui en est la cause. Ainsi, cette reine méchante ne s'écarte en rien de son statut social quand elle manifeste sa haine envers Rodogune :

> Quoi, je ferais un Roi pour être son époux [l'époux de Rodogune],
> Et m'exposer aux traits de son juste courroux ?[36]
> (Acte II, sc. II, v. 485-486, vers prononcés par Cléopâtre)

Cléopâtre considère le courroux de Rodogune comme « juste », puisqu'elle la traitait comme une prisonnière auparavant, et qu'elle avait tué Nicanor uni avec la Parthe par un hymen. La reine de Syrie a donc toute raison de redouter Rodogune qui la hait à son tour et qui envisagerait de venger son mari Nicanor. Le raisonnement de Cléopâtre n'est pas hors de propos, comme on le constate dans le passage suivant :

> Sentiments étouffés de colère, et de haine,
> Rallumez vos flambeaux à celles de la Reine,
> Et d'un oubli contraint rompez la dure loi,
> Pour rendre enfin justice aux Mânes d'un grand Roi.[37]

(Acte III, sc. III, v. 855-858, vers prononcés par Rodogune)

Rodogune conçoit ainsi dès le début des « sentiments [...] de colère, et de haine » vis-à-vis de Cléopâtre. Cette haine de Rodogune n'est pas mentionnée par Appian cité par Corneille, pas plus d'ailleurs que l'amour des deux fils pour la princesse parthe. On peut donc la considérer comme une « entorse » à l'Histoire. Mais quelle est la conséquence qui résulte de cette haine et de cet amour, autrement dit, de ces « entorses » à l'Histoire ?

Cléopâtre, promettant le trône à celui qui « embrasse [s]a querelle[38] », incite ses deux fils à donner la mort à Rodogune, mais ils n'y consentent pas[39]. Ce refus est inattendu[40]. De plus, échoue sa tentative de rendre jaloux ses deux propres fils liés par une amitié plus forte que l'amour[41]. Ses intrigues font horreur aux deux fils[42]. Coincée ainsi dans une situation à laquelle elle ne s'attendait pas et dont elle ne pourra sortir qu'avec l'ultime recours « extraordinaire » consistant à tuer tous les protagonistes. Sans pouvoir assouvir sa haine, Cléopâtre se considère comme extrêmement malheureuse :

De quel malheur suis-je encore capable ?
Leur amour m'offensait, leur amitié m'accable,
Et contre mes fureurs je trouve en mes deux fils
Deux enfants révoltés, et deux rivaux unis.
Quoi, sans émotion perdre trône, et maîtresse ![43]
(Acte IV, sc. VII, v. 1475-1479, vers prononcés par Cléopâtre)

Par ces vers, on comprend que Cléopâtre, prise par sa passion de régner, soit repoussée dans une « situation bloquée », c'est-à-dire dans une impasse sans issue dans laquelle sont engagés tous les protagonistes. Georges Forestier explique cette dramaturgie propre à Corneille :

> [...] Corneille avait inventé [...] un principe esthétique qui me paraît la caractéristique la plus fondamentale de sa dramaturgie, le *principe de la situation bloquée* : depuis *Rodogune*, la plupart des intrigues cornéliennes sont conçues de telle sorte que chaque étape de l'action referme davantage l'impasse dans laquelle se trouve placé le héros, suscitant ainsi un pathétique intense, et nécessitant un événement ou une décision inattendue qui vienne trancher ce nœud inextricable — assurant par contrecoup un dénouement heureux.[44]

Selon Forestier, Corneille conduit le héros à une fin imprévue par ce « principe de la situation bloquée » qui provoque chez le spectateur un sentiment de ravissement à l'issue d'un problème paraissant au départ impossible à résoudre. Les personnages sont donc confrontés successivement à diverses difficultés qui les paralysent complètement jusqu'à ce qu'il s'y survienne un événement

extraordinaire surpassant l'attente du spectateur. Il est à retenir que ce « principe » peut être appliqué non seulement au héros mais à l'anti-héros qu'est le personnage de Cléopâtre. Car dans *Rodogune*, c'est précisément la méchanceté de Cléopâtre qui fait ressortir l'héroïsme d'Antiochus, le héros Antiochus ne peut exister sans la présence de cet anti-héros qu'est Cléopâtre. Sur le plan dramaturgique, ses deux personnages jouent donc un rôle « identique » pour susciter la même « admiration » chez le spectateur. Nous y reviendrons. Par là, on présume que ce principe peut s'appliquer à Cléopâtre. Quoi qu'il en soit, Cléopâtre n'a maintenant qu'un seul choix : l'assassinat de tous les trois, Rodogune, Antiochus et Séleucus. Car le refus de ses deux fils peut compromettre sa propre vie :

> Leurs [ses deux fils] jours également sont pour moi dangereux,
> J'ai commencé par lui [Nicanor], j'achèverai par eux.
> Sors de mon cœur, Nature, ou fais qu'ils m'obéissent,
> Fais-les servir ma haine, ou consens qu'ils périssent.(45)
> (Acte IV, sc. VII, v. 1489-1492, vers prononcés par Cléopâtre)

En outre, l'assassinat de Séleucus ne fait qu'augmenter la menace pour sa vie. La reine mère ne peut plus s'arrêter dans son acte meurtrier :

> Aussi bien sous mes pas c'est creuser un abîme
> Que retenir ma main sur la moitié du crime,
> Et te faisant mon Roi, c'est trop me négliger,
> Que te laisser sur moi père et frère à venger.(46)
> (Acte V, sc. I, v. 1519-1524, vers prononcés par Cléopâtre)

Cléopâtre se trouve ainsi dans une « situation bloquée » dont elle ne peut sortir qu'avec le meurtre de la princesse parthe et de ses fils. Cela étant, par rapport à sa situation dramatique, son comportement est-il « convenable » ? Nous le pensons. Car quoique trop violent, cet acte n'en est pas moins « convenable » à ce personnage dramatique eu égard au péril de sa vie.

Or, par rapport à sa situation sociale, sa conduite est-elle « convenable » ? L'impératif « sors de mon cœur, Nature » mérite d'être noté. La « Nature » signifie l'instinct maternel. Cléopâtre cherche à l'expulser de son cœur avant d'assassiner Séleucus, et, dans un autre passage, elle prononce une phrase similaire :

> Ridicule retour d'une sotte vertu,
> Tendresse dangereuse, autant comme importune ?
> Je ne veux point pour fils l'époux de Rodogune,

Et ne vois plus en lui les restes de mon sang,
S'il m'arrache du Trône, et la met en mon rang.[47]
(Acte V, sc. Première, v. 1510-1514, vers prononcés par Cléopâtre)

Cléopâtre tâche de chasser encore de son cœur la « Nature ». Elle nomme la vertu qu'une mère doit avoir naturellement « une sotte vertu ». En plus, elle ajoute les épithètes « ridicule », « dangereuse » et « importune » à la vertu et à la tendresse de la mère. En rejetant la « Nature » d'une mère, elle se rapproche plus de la qualité d'une reine. En se penchant rapidement sur la qualité d'une reine par un parricide, Cléopâtre est libérée de l'ordre de la morale. Or, chez une reine, l'ambition et l'attachement au trône peuvent être considérés comme une qualité ou un penchant naturel. De là à tuer sa famille, c'est peut-être pousser trop loin. Mais le personnage que Corneille compose ici est une reine à la fois historique et imaginaire, non pas une reine réelle et vertueuse. Il suffit que le spectateur accepte une reine passionnée du pouvoir et prête à faire n'importe quoi pour conserver le trône. Ainsi, le comportement de Cléopâtre est, en substance, « convenable » à sa situation sociale : c'est une reine que le spectateur s'attendrait à voir sur scène.

En conséquence, Cléopâtre se comporte convenablement à l'attente du spectateur selon sa situation dramatique et sociale. Plus Cléopâtre s'écarte de la morale tout en restant dans sa « convenance », plus elle se presse elle-même à une « situation bloquée », de telle manière que le spectateur suit la méchanceté de la reine sans avoir le sentiment d'un dégoût répugnant ni d'un rejet total.

2. À propos de l'« égalité »

Or, pour créer cette « situation bloquée », péripétie hautement dramatique, il y a une autre condition que la « convenance ». C'est l'« égalité ». Il faut que le poète donne aux personnages non seulement une « convenance » mais aussi une cohérence intérieure. Voyons maintenant si Cléopâtre est « égale » et examinons ensuite comment cette qualité contribue à créer une « situation bloquée ».

Et vous qu'avec tant d'art cette feinte a voilée,
Recours des impuissants, haine dissimulée,
Digne vertu des Rois, noble secret de Cour,
Éclatez, il est temps, et voici notre jour.
Montrons-nous toutes deux, non plus comme sujettes,
Mais telle que je suis, et telle que vous êtes,
Le Parthe est éloigné, nous pouvons tout oser,
Nous n'avons rien à craindre, et rien à déguiser,
Je hais, je règne encor. [...][48]
(Acte II, sc. I, v. 403-411, vers prononcés par Cléopâtre)

C'est une tirade que Cléopâtre présente en se montrant pour la première fois en scène. Elle s'adresse ici à sa haine. Comme nous l'avons déjà vu ci-dessus, ce sentiment constituera la dominante de la pièce ; de nouveau, on le constate dans les vers suivants : « il est temps, et voici notre jour. Montrons-nous toutes deux ». Or, dans cette première tirade de la reine, on remarque aussi l'autre sentiment dominant chez elle ; c'est l'attachement au diadème :

Vois jusqu'où m'emporta l'amour du diadème,
Vois quel sang il me coûte, et tremble pour toi-même,
Tremble, te dis-je, et songe, en dépit du Traité,
Que pour t'en faire un don je l'ai trop acheté.(49)
(Acte II, sc. I, v. 423-426, vers prononcés par Cléopâtre)

Ainsi, les deux passions, la haine et l'attachement au trône, sont montrées dès la première réplique de Cléopâtre. Elle doit agir désormais tout au long de la tragédie conformément à ces deux passions de bout en bout. Plus remarquables encore sont les vers suivants parce qu'on voit clairement comment ces deux passions se combinent :

L'amour que j'ai pour toi [le pouvoir royal] tourne en haine pour elle,
Autant que l'un fut grand, l'autre sera cruelle,
Et puisqu'en te perdant j'ai sur qui m'en venger,
Ma perte est supportable, et mon mal est léger.(50)
(Acte II, sc. II, v. 479-482, vers prononcés par Cléopâtre)

Sa haine envers Rodogune et son amour du diadème sont en réalité les deux faces d'une même médaille. C'est en somme leur synergie qui excite Cléopâtre au parricide. Elle épanche son cœur lorsqu'elle est seule ou avec Laonice, sa confidente, si bien qu'il suffit de jeter un coup d'œil sur ce passage pour s'apercevoir de ses passions. Or comment la reine se comporte-t-elle avec ses deux fils ?

[...] Mais soit crime, ou justice, il est certain, mes fils,
Que mon amour pour vous fit tout ce que je fis.
Ni celui des grandeurs, ni celui de la vie
Ne jeta dans mon cœur cette aveugle furie.(51)
(Acte II, sc. III, v. 561-564, vers prononcés par Cléopâtre)

Telle est la scène de l'entretien de Cléopâtre et de ses fils. Elle feint d'avoir beaucoup d'affection pour eux. En apparence, donc, son attitude semble bien digne d'une mère dans cette réplique, mais

on peut y entrevoir également sa véritable intention :

De cette même main qui vous a tout sauvé
Dans son [de Rodogune] sang odieux je l' [mon crime] aurais bien lavé,
Mais comme vous aviez votre part aux vengeances,
Et pour ne tenir plus en suspens vos esprits,
Si vous voulez régner, le trône est à ce prix.
Entre deux fils que j'aime avec même tendresse
Embrasser ma querelle est le seul droit d'aînesse,
La mort Rodogune en nommera l'aîné.(52)
(Acte II, sc. III, v. 637-645, vers prononcés par Cléopâtre)

Voilà ce qu'est le fond de sa pensée : sa haine souhaite la mort de Rodogune et son ambition exige de ses fils une obéissance absolue. Le refus de ses fils conduit naturellement Cléopâtre à envisager leur assassinat dont elle ne peut plus se passer ; et par là, elle continue à représenter une « situation bloquée » à laquelle elle est réduite à moins de se corriger elle-même de son cœur, et ce sous peine de perdre de sa « cohérence » caractérielle. Le fait qu'elle soit dans une impasse signifie, donc, qu'elle a une « égalité » intérieure.

Agitée par le mélange de ces deux passions, haine et ambition, Cléopâtre persiste à s'avancer vers sa fin. Pour bien évaluer la signification du dénouement, observons le dernier monologue de la reine :

[...] Dût le Ciel égaler le supplice à l'offense,
Trône, à t'abandonner je ne puis consentir.
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir,
Il vaut mieux mériter le sort le plus étrange :
Tombe sur moi le Ciel, pourvu que je me venge,
J'en recevrai le coup d'un visage remis,
Il est doux de périr après ses ennemis,
Et de quelque rigueur que le Destin me traite,
Je perds moins à mourir, qu'à vivre leur sujette.(53)
(Acte V, sc. I, v. 1528-1536, vers prononcés par Cléopâtre)

Ici, Cléopâtre fait allusion à sa propre fin qu'elle choisit elle-même. Il est à retenir qu'elle ne craint pas du tout d'être punie par le Ciel. Tant s'en faut. Elle accepte volontiers sa punition, pourvu qu'elle puisse atteindre son but, à savoir la mort de Rodogune et d'Antiochus. Son âme puissante, qui préfère mourir à obéir et qui s'avance sans peur de la punition du Ciel, coupe le souffle au

spectateur. Enfin voyons l'ultime parole que la reine adresse à Antiochus après avoir absorbé elle-même le vin empoisonné :

Va, tu me veux en vain rappeler à la vie,
Ma haine est trop fidèle, et m'a trop bien servie,
Elle a paru trop tôt pour te perdre avec moi,
C'est le seul déplaisir qu'en mourant je reçois ;
Mais j'ai cette douceur dedans cette disgrâce
De ne voir point régner ma rivale en ma place.
Règne, de crime en crime enfin te voilà Roi :
Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi.
Puisse le Ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes,
Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie, et que confusion,
Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble.(54)
(Acte V, sc. IV, v. 1811-1824, vers prononcés par Cléopâtre)

Cléopâtre reste fidèle à ses passions : haine pour Rodogune et attachement au trône. Jusqu'à juste avant de mourir, elle profère des imprécations contre Rodogune et Antiochus et elle ne change point son cœur. Ainsi, le spectateur s'aperçoit clairement de son « égalité » intérieure. Par ailleurs, il faut bien retenir que, passant « de crime en crime », elle accomplit enfin sa mort dans une « situation bloquée » dont elle sort finalement par un moyen extraordinaire, et ce, du moins, sur le plan dramaturgique. Voyons de près.

Comme nous l'avons déjà signalé, cette situation est préparée par le comportement de Cléopâtre conforme à sa « convenance » et à son « égalité ». D'un point de vue dramaturgique qui est le nôtre, il reste à savoir quel genre de sentiment cette situation et ce personnage suscitent chez le spectateur. La fin de la pièce nous en fournit la réponse. De fait, pour aller directement au cœur du sujet, on peut se poser la question suivante : la reine mère est-elle finalement punie par le Ciel ?

Sur ce point, demeure capitale la phrase, « puisse le Ciel tous deux vous prendre pour victimes, et laisser choir sur vous les peines de mes crimes », témoin de l'interprétation que donne la reine de la vengeance céleste, car elle permet de répondre à la question cruciale concernant sa fin. Rappelons à ce propos les vers mentionnés ci-dessus dans lesquels Cléopâtre fait allusion à sa mort. Elle montre alors sa volonté de ne pas craindre la punition du Ciel pour défendre son âme. Quant au spectateur, il s'attend naturellement à une mort, punition « providentielle » qui témoignerait d'une vengeance céleste. Mais est-ce vraiment le Ciel qui punit la reine ? C'est Cléopâtre elle-même qui en donne

la réponse : « Ma haine est trop fidèle, et m'a trop bien servie, Elle a paru trop tôt pour te perdre avec moi, C'est le seul déplaisir qu'en mourant je reçois ». Ce que ce texte apporte, c'est qu'elle est morte par sa haine et son ambition, non pas par la punition du Ciel. Sa mort figure donc la puissance de sa haine, et, de plus, son âme cohérente et inébranlable jusqu'à sa mort se montre si puissante que le spectateur ne peut s'empêcher d'avoir de l'« admiration » pour elle bien qu'elle soit très vicieuse.

Or comment éprouve-t-on de l'admiration pour un personnage vicieux ? Reprenons encore le texte de Corneille :

> Cléopâtre dans Rodogune est très méchante, il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent ; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent[55].

Comme on l'a déjà vu, on peut présumer que c'est l'« égalité » intérieure qui constitue « une grandeur d'âme ». Et l'on doit noter que l'admiration du spectateur est provoquée par « ses crimes », non pas par ses vertus. Sur ce point, on peut encore se référer à Forestier. Après avoir cité le passage ci-dessus de Corneille, ce spécialiste du théâtre classique donne l'explication suivante :

> Que cette admiration soit de nature esthétique et non éthique [...], la suite du raisonnement de Corneille le confirme sans la moindre ambiguïté : [...]. Représenter un personnage, c'est donner de l'original une transposition esthétique, qui soit à la fois conforme et supérieure, par sa valeur esthétique, à l'original. Tel est le sens de cette admiration que l'on peut éprouver devant le caractère magnifiquement monstrueux de Cléopâtre : c'est la qualité de la transposition esthétique que l'on admire.[56]

Il faut bien noter la remarque suivante « que cette admiration [est] de nature esthétique et non éthique ». Le mot « esthétique » peut résumer les expressions que Corneille emploie : « l'embellissement », « embellir », qui sont encore regroupés dans la notion du « plaisir », tandis que « l'éthique » se rapporte à la « morale ». Originellement, la haine ne ressortit pas au sentiment beau au point de vue morale, mais elle s'élève à une « valeur esthétique » par la peinture que le poète élabore des caractères de ses personnages, comme l'explique clairement le même spécialiste :

> [...] Le seul rapprochement que l'on peut faire entre Rodrigue et Cléopâtre concerne la *perfection de la peinture* de leur caractère respectif. [...] Plus le héros et le criminel se rapprocheront par leur perfection esthétique, plus ils s'éloigneront, le premier tentant d'approcher la perfection dans l'ordre de la vertu, le second dans l'ordre du crime et de la

fureur démonique.[57]

Autrement dit, Corneille cherche à produire un effet esthétique chez le spectateur de manière que celui-ci admire simplement une beauté d'âme — qu'elle soit vertueuse ou vicieuse — sans qu'une utilité morale y intervienne. C'est pour cette raison que l'interprétation donnée par Corneille de la « bonté » — que nous avons tenté de définir dans le deuxième chapitre — est très particulière. Cléopâtre devient une perfection criminelle par la « perfection de la peinture ». Il s'agit donc d'une description caractérielle venant directement de la dramaturgie cornélienne. Tant il est vrai qu'on peut récapituler de manière suivante l'intention de Corneille sur Cléopâtre, personnage vicieux.

Premièrement, par le choix d'un sujet peu connu, Corneille « embellit » les personnages, et ce, en se servant pleinement de la notion de la « convenance ». Deuxièmement, Cléopâtre, en s'écartant de la morale, elle se précipite directement à une « situation bloquée ». Troisièmement, le spectateur ne peut s'empêcher d'admirer sa mort que l' « égalité » intérieure provoque, et cette mort n'est pas une punition du Ciel. Quatrièmement, l'admiration de Corneille est purement esthétique et non éthique. C'est la « perfection de la peinture » qui élève Cléopâtre au rang des personnages admirables. Voilà ce que l'on peut constater de la dramaturgie cornélienne à travers le personnage de Cléopâtre.

Conclusion

Dans ce mémoire, nous avons examiné la création des personnages vertueux. Rappelons la problématique : comment cette notion intervient-elle dans la création d'une tragédie ? C'est avant tout avec l'intention de « plaire » au spectateur que Corneille compose ses pièces. Comme nous l'avons constaté, au cours de ce travail, cet objectif majeur du poète se manifeste clairement à travers son interprétation particulière de la « bonté ». Selon Corneille, il importe peu que les personnages soient *a priori* vertueux, comme le subjugueraient les théoriciens de l'époque dont Heinsius, mais qu'ils soient « propres et convenables » à leur nature. Les personnages vertueux n'interviennent donc pas dans l'utilité morale de son théâtre. Or, s'il en est ainsi, comment peut-on définir l'efficacité des caractères dans sa dramaturgie ? De manière significative, ce problème s'éclaircit par l'examen du personnage vicieux qu'est Cléopâtre. Malgré son caractère méchant, en étant embellie par sa « convenance », elle suscite l'« admiration » du spectateur. On peut encore citer ici la réflexion de G. Forestier pour qui « Le seul rapprochement que l'on peut faire entre Rodrigue et Cléopâtre concerne la *perfection de la peinture* de leur caractère respectif[58]. » Ainsi, à travers « la perfection de la peinture », les personnages vertueux et vicieux provoquent un effet identique, à savoir, l'« admiration » du spectateur, qui est purement d'ordre esthétique et nullement éthique. Bien que ses deux caractères soient en apparence complètement opposés, le vertueux et le vicieux décrit de manière parfaitement « convenable » et « égale » concourent donc ensemble au même but :

créer un effet dramatique et « esthétique ». C'est encore dans ce sens qu'il faut entendre l'affirmation suivante de G. Forestier : « Rendre le héros vertueux est donc une nécessité technique[59]. »

En résumé, la création des personnages vertueux et méchants relève d'un dispositif dramaturgique spécifiquement cornélienne d'« admiration ».

Notes

(1) Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Flammarion, GF, 1999, p.68.

(2) Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Gallimard, Saint-Almant, 1993, p. 31.

(3) « Se dire aussi en Poésie, du principal événement qui fait le sujet d'une pièce de theatre. Il faut que dans un poème dramatiques il y ait unité d'action, cet Episode n'a point de rapport à la principale action, une pièce régulière ne peut point avoir duplicité d'action » (Dictionnaire de l'Académie française, 1694)

(4) Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p. 66.

(5) *Ibid.*, p. 68.

(6) On consulte les phrases de Corneille, *Ibid.*, p. 69-70.

(7) *Ibid.*, p. 70.

(8) Selon le fameux précepte horatien, les poètes doivent « instruire » et « plaire ». « Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci » (*De Arte poetica*, v. 343).

(9) Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, pp. 69-70.

(10) *Ibid.*, p. 71.

(11) *Ibid.*, p.78.

(12) *Ibid.*, p. 78.

(13) *Ibid.*, p. 78.

(14) *Ibid.*, p. 78.

(15) *Ibid.*, p. 81.

(16) *Ibid.*, p. 27.

(17) Daniel Heinsius, *La constitution de la tragédie dite La Poétique d'Heinsius*, édition, traduction et notes par Anne Duprat, Droz, Genève, 2001, p. 265 et p. 267.

(18) Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p.81.

(19) *Ibid.*, p. 81.

(20) *Ibid.*, pp. 82-83.

(21) Nous devons cette remarque à l'éditeur des *Trois Discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p. 162.

(22) *Idem.*

(23) Pierre Corneille, *Rodogune*, éd. Jean Serroy, Gallimard, folio théâtre, à Saint-Amand, 2011, p. 43.

(24) *Ibid.*, p. 48.

(25) La première définition de « bienséance » que donne Furetière dans son dictionnaire est « ce qui convient

à une chose, qui lui donne de la grâce, de l'agrément ».

(26) Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p. 83.

(27) *Ibid.*, p. 83.

(28) Pierre Corneille, *Rodogune*, *op. cit.*, p. 48.

(29) Georges Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, SEDES,1998, p. 22.

(30) *Idem.*

(31) Pierre Corneille, *Rodogune*, *op. cit.*, p.81.

(32) *Ibid.*, p. 75, Acte II, sc. I, v. 404.

(33) Vois jusqu'où m'emporta l'amour du diadème,

(34) *Ibid.*, p. 75, Acte II, sc. I, v. 405.

(35) *Ibid.*, p. 76, Acte II, sc. I, v. 423.

(36) *Ibid.*, p. 79.

(37) *Ibid.*, p. 93.

(38) *Ibid.*, p.79, Acte II, sc. II, v. 495-498 et Acte IV, sc. VII, v.1479.

(39) *Ibid.*, p.87, Acte II, sc. IV, v. 725-728 et Acte II, sc. IV, v.739-744.

(40) *Ibid.*, p.84, Acte II, sc. IV, v. 646-660.

(41) *Ibid.*, p.121, Acte IV, sc. VI, v.1466-1475.

(42) *Ibid.*, p.121, Acte I, sc. III, v.137-143 et Acte II, sc. IV, v.675-678.

(43) *Ibid.*, p. 122.

(44) Georges Forestier, *La tragédie française : passions tragiques et règles classiques*, Armand colin, 2010, p. 195.

(45) Pierre Corneille, *Rodogune*, *op. cit.*, p. 122.

(46) *Ibid.*, p. 124.

(47) *Ibid.*, p. 123-124.

(48) *Ibid.*, p. 75-76.

(49) *Ibid.*, p. 76.

(50) *Ibid.*, p. 78.

(51) *Ibid.*, p. 81.

(52) *Ibid.*, p. 84.

(53) *Ibid.*, p. 124.

(54) *Ibid.*, pp. 138-139.

(55) Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p. 78.

(56) Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, 1996, pp. 222-223.

(57) *Ibid.*, p. 223.

(58) Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale Corneille à l'œuvre*, *op. cit.*, p.223.

(59) *Ibid.*, p. 217.

La bibliographie

I. Les ouvrages français

1. Les œuvres littéraires

Corneille (Pierre), *Œuvres complètes*, tome II, Bibliothèque de la pléiade, éd. Georges Couton, Gallimard, 1984.

— *Œuvres complètes*, tome III, Bibliothèque de la pléiade, éd. Georges Couton, Gallimard, 1987.

— *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Flammarion, GF, 1999.

— *Rodogune*, éd. Jean Serroy, Gallimard, folio théâtre, à Saint-Amand, 2011.

d'Aubignac (Abbé), *La pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, 2001.

Heinsius (Daniel), *La constitution de la tragédie dite La Poétique d'Heinsius*, édition, traduction et notes par Anne Duprat, Droz, Genève, 2001.

2. Les œuvres critiques

Bénichou (Paul), *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1993.

Forestier (Georges), *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, SEDES, 1998.

— *Essai de génétique théâtrale Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, 1996.

— *La tragédie française : passions tragiques et règles classiques*, Armand colin, 2010.

II. Les ouvrages japonais

1. Les œuvres littéraires

アリストテレス『詩学』、松本仁助・岡道男訳、世界思想社、1985 年。

アリストテレス『詩学』松本仁助・岡道男訳／ホラーティウス『詩論』、岡道男訳、岩波書店、ワイド版岩波文庫、2012 年。

オービニャック『演劇作法』、戸張智雄訳、中央大学出版部、1997 年。

ピエール・コルネイユ『コルネイユ名作集』、岩瀬孝ほか訳、白水社、1975 年。

2. Les œuvres critiques

岩瀬孝ほか『フランス演劇史概説』、早稲田大学出版部、1980 年。

小倉博孝ほか『コルネイユの劇世界』、上智大学出版、2010 年。

ポール・ベニシュー『偉大な世紀のモラル　フランス古典主義文学における英雄的世界像とその解体』、朝倉剛、羽賀賢二訳、法政大学出版局、1993 年。

III. Le dictionnaire

Dictionnaire de l'Académie française, 1694.

Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière, 1690.

フィリップ・キノー『アマラゾント』における人物造形

髙 安 理 保

はじめに

王の偉大な俳優たちは、
華やかで素晴らしい面々で
『アマラゾント』を演じる、
これは鋳鉄の心をも魅了する、
それほどに話は巧みで、
それほど美しい場面に満ち、
つまり、（人がよく言うところでは）それほどに
洗練され、愛あふれ、心に触れる作品なのである。[1]

「洗練され、愛あふれ、心に触れる」作品として、フィリップ・キノーの悲喜劇『アマラゾント』*Amalasonte* は、甘美な愛の表現で高く評価されたことがわかる。こうして「鋳鉄の心をも魅了する」この作品は、1657 年 11 月 28 日（あるいは 29 日）、プティ・ブールにて、拍手喝采を以て受け入れられた。宰相マザランが、亡命中であったスウェーデンのクリスチナ女王のために上演させたのである。『アマラゾント』は同年 11 月 9 日、オテル・ド・ブルゴーニュ座にて初演を迎え、その 5 日後にルイ 14 世が観劇している。また、11 月 19 日にはルーヴル宮にて上演されており、わずか 5 日ばかりの間に王が 2 度も観劇したことになる[2]。このことからもわかるように、作品の評判は素晴らしく、マザランはこれが国賓をもてなすのに十分耐え得るものだと判断したのであろう。この作品に対する観客の熱狂は、次のように伝わっている。

ブルゴーニュ座の俳優たちは
ある劇詩を上演した、
それは大変素晴らしく、類まれなるもので、
最も魅力あるものの数々に匹敵し、
皆がその価値を認め、
誰もが我先にとそこに押し寄せる。
つまり、その作品の秀逸さは並外れていて、
我らが王に至るまで、

水曜日に、その上演を見て、
喜んでそれを褒め称え、
どの詩行も大変立派だと思われて、
王は100ジュストを授けたのであった、
(これはかわいいピノー嬢が私に教えてくれたことだが)
受け取ったその作者は〝キノー〟というが、
私は記したいと思った、まったく特別に
ここに大文字で、その名を。
なぜなら私はその素晴らしい才能を大いに気に入っているからだ。
とにかく、この大変な値打ちがある劇詩について、
人は口々に誉めそやしているが、
その題目は『アマラゾント』という。[3]

出版に関しては、1658年に初版が出た後、早くも1661年にはパリで再版されており、1658年から1662年までに4つ以上の海賊版が出ている[4]。こうした状況を鑑みても、やはり作品の人気がうかがえる。『アマラゾント』の大成功は、当時衰退しつつあった悲喜劇というジャンルの終焉を先延ばしにした。

作者であるキノーは、現代ではオペラ作家としてその名が聞かれるばかりだが、オペラに取り組む以前には劇作家としてのキャリアを持つ。多作で人気があり、「恋の繊細さをうまく表現する」[5]と評判であった。『アマラゾント』がこれほどの成功を収めた理由も、キノーのこうした特長にあると言えよう。キノーは歴史の一挿話を愛の物語として巧みに生まれ変わらせた。まだ若く多感な年頃であった王にとって、この作品が大いに琴線に触れるものであったのも無理からぬことである。この作品において主要な登場人物たちの言動を動機づけているのは恋心であり、実に、「愛」« amour » という語だけでも、使用回数は70回を数える。作中いたるところで愛を語る台詞に突き当たるわけだが、これを読み解くと、登場人物の性格や気質に応じて、愛が様々に異なる性質を帯びて現れていることがわかる。すなわち、キノーにとって愛は人物造形の要素なのであって、その性質の差異が登場人物の個性を際立たせている。そこで本論では、四人の主要人物に焦点を当て、それぞれにおける愛の在り方を検討しながら、キノーの人物造形についての考察をおこなう。

尚、『アマラゾント』の邦訳については戸口民也氏並びに野池恵子氏による共訳[6]が入手可能であり、註のない本文引用箇所はこれに拠っている。

I、梗概

物語の舞台となるのはローマである。中心的な登場人物としては、アマラゾント、テオダ、クロデジル、アマルフレードが挙げられる。まず、ヒロインのアマラゾントは、ゴート国ならびにイタ

リアの女王であり、テオダを愛している。テオダは摂政の息子であり、こちらもアマラゾントを愛している。この二人を、大公クロデジルと、その妹アマルフレードの陰謀が取り巻く。兄クロデジルは恋敵テオダの失墜を画策するが、彼がアマラゾントとの結婚を望むのは決して彼女を愛しているからではなく、父の復讐のため、アマラゾントを妻とした暁には彼女に死を望むほどの苦しみを味わわせたいと思っているからである。一方、妹アマルフレードはアマラゾントの厚遇を得ている立場でありながらテオダに横恋慕しており、彼を手に入れることを目的としている。兄妹の策略の数々とそこから生じる誤解や行き違いの連続によって織りなされるサスペンスが作品の見どころとなっている。国の摂政でありテオダの父であるトゥディオンや、クロデジルの友人でありアマルフレードに想いを寄せているアルサモンも、副次的な登場人物ではあるが、物語の進行上重要な役割を担っている。

【第 1 幕】

クロデジルとアルサモンは、共通の恋敵であるテオダの失墜をひそかに画策しながら、表面上は態度をつくろって彼に追従する。クロデジルはジュスティニアン皇帝と通じ、テオダが国を裏切って皇帝に仕えると思わせる手紙をテオダ宛に書かせ、それをアマラゾントに届けさせた。トゥディオンがその咎で息子の逮捕を命じると、二人はテオダへの態度を一変させる。テオダは女王へ愛を打ち明ける手紙をしつらえ、アマルフレードに託す。彼女はその手紙を開封し読んでしまう。

【第 2 幕】

アマラゾントはテオダを呼び出して問い質す。テオダは自分宛の皇帝の手紙を読んで混乱し、自己弁護をしようともしないが、女王の命令に応じて身の潔白を訴える。女王は怒りを鎮め、テオダに王冠と結婚を約束する。女王はアマルフレードに喜びを打ち明けるが、アマルフレードはテオダからの手紙をわざと落としてアマラゾントに読ませ、自分宛の恋文だと信じ込ませる。女王は怒り、テオダの目通りを禁ずる。テオダは運命の急変に狼狽し、自らの死を望む。

【第 3 幕】

アマルフレードとクロデジルは互いに胸の内を明かす。テオダはアルサモンに連れられて女王の執務室へ向かうが、その道すがら、クロデジルは誤ってアルサモンの方を殺めてしまう。クロデジルはテオダを殺したと妹に告げ、女王にはテオダが暗殺されたと知らせるが、テオダがアルサモン殺害の咎で連れて来られる。アマラゾントはテオダの幽閉を命じるが、アマルフレードにひそかに頼んで彼を亡命させようとする。

【第 4 幕】

アマルフレードは女王からの命令を偽って、テオダが女王の面前に出ないよう仕向ける。怒ったアマラゾントはテオダの即時追放を言い渡し、一人になると、睡魔に襲われ眠り込む。テオダが何

としても女王に会おうとするので、アマルフレードはテオダの剣を抜き、それを彼に握らせ、目覚めたアマラゾントにテオダが女王殺害を企てたと信じ込ませる。クロデジルが本心を偽ってテオダの恩赦を願い出ると、女王は手紙をしつらえ、テオダに渡すよう彼に託す。クロデジルは後悔し復讐を誓う。

【第5幕】

アマラゾントはアマルフレードに真実を打ち明ける。クロデジルに託された手紙は恩赦を告げるものではなく、テオダを殺すために毒の仕込まれたものだった。トゥディオンによって裏切り者の死が報告される。アマルフレードは毒をあおり、アマラゾントにこれまでの企みのすべてを打ち明けて息を引き取る。憔悴したアマラゾントが気を失うと、死んだはずのテオダが現れる。実は、クロデジルが手紙を開け、その毒にあたり、トゥディオンに自らの罪を語って死んだのだった。意識を取り戻したアマラゾントはテオダと和解し、二人の結婚の準備が進められる。

II、原作について

キノーは、1656年にトマ・コルネイユの悲劇『ティモクラート』*Timocrate*が大当たりしたのを受け、『アマラゾント』ではそれまで得意としていたスペイン演劇の翻案から歴史ものに転向している。キノーより後に同じ題材を扱ったトマ・コルネイユの悲劇『テオダ』*Théodat* (1673) は原作としてフラビオ・ビオンドの『ローマ史』を挙げているが、キノーがどの程度これに頼ったかは定かではない[(7)]。ローマの歴史家たち、カッシオドルスやプロコピオス、ヨルダネス[(8)]の書が当時普及しており、キノーもこれらを読んだことが推測される。特に、オランダの学者グロチウスがプロコピオスやヨルダネスからエピソードを引き、ゴート、ヴァンダル及びランゴバルドの歴史書を編んでいるが、彼が1645年に没するまでの少しの間パリに住んでいたこともあって、その仕事はフランスに広く流布していた。ペローの回想録に、キノーがペローのサロンにてグロチウスの友人ホイヘンスと面識を持ったことが報告されている[(9)]。キノーが『アマラゾント』の執筆にあたってグロチウスの書に題材の多くを求めたであろうことは想像に難くない。

アマラゾントについて歴史的な事実として知られるところは次の通りである。アマラゾントは東ゴート王国第3代君主として君臨した女王であり、初代国王テオドリック大王の娘にあたる。大王の後継者としてはアマラゾントの夫エウタリックが定められていたが、エウタリックが結婚から数年後に亡くなったため、二人の息子アタラリックが大王の後継者となった。526年に大王が没すると、アマラゾントはまだ幼かった息子に代わって実際の政治をおこない、534年に息子が夭逝した後正式に女王となる。彼女の政治的手腕は確かなもので、ローマ元老院や教会との友好関係を築き、外国との同盟関係の確立にも努めた。一方で敵も多く、常に反対派の陰謀に悩まされ続けたが、そのうち何人かの暗殺には成功している。彼女は即位の折に、根強い反対派であり自身の従兄弟にあたるテオダの懐柔を試み、実権を持たないという条件のもと彼を共同統治者に指名する。しかしこれが

運の尽きで、テオダは条件を呑んだように見せかけ、不満分子を集めて水面下で陰謀を企てていた。ある日、アマラゾントは城内で捕らえられてウォルシニィ湖の島に流され、しばらくそこで過ごした後、入浴中に暗殺された。

キノーの『アマラゾント』では、物語の舞台がローマに移され、テオダとアマラゾント以外の登場人物はすべて作者の創作になっている。ちなみにアマルフレードは史実上はテオダの母の名だが、ここではテオダに想いを寄せる女性の名として用いられている。また、キノーはアマラゾントとテオダの親戚関係を描いていない。何より、キノーはこの二人の性格や関係性を大きく改変しており、二人の立場は歴史の伝えるところとは完全に逆転している。すなわち、テオダはアマラゾントに危害を加えるどころか、むしろ被害者然として描かれるのである。この改変について着想元を特定の作品に限定することは不可能である。キノーに先立ってアマラゾントを文学的主題として扱った例としてはスキュデリー嬢の『高名な女性たち』*Les Femmes Illustres* (1652) があるが、ここではアマラゾントが悲劇のヒロインとして理想化されているものの、テオダとの関係性は史実に倣っている。『アマラゾント』における二人の人物像はやはりキノーの創作と見做すのが妥当であろう。

III、テオダ

作中で最初に名前が語られるのが、主人公テオダである。まず、冒頭のクロデジルとアルサモンの会話を通して、テオダの立ち位置が明らかにされる。テオダは王族であるのみならず、その父は摂政という地位にあり、女王であるアマラゾント自身がテオダを愛している。クロデジル曰く、「やつはもうわれらと対等ではない、今後ますます力を強めて行くのだ」(1 幕 1 場)。まさに幸運の極みにある人物というわけである。

この作品において、テオダとアマラゾントは最初から想い合っている。キノーは、史実上は卑劣で残忍な人殺しであったテオダを、穏やかで心優しい、恋する主人公として仕立て上げた。テオダのアマラゾントに対する愛は第一に臣下としての敬愛であって、女王への忠誠と服従が彼の言動の軸となっている。換言すれば、彼の性格は極めて受動的であり、それゆえに彼は幾多の困難に突き当たる。まず、彼は政敵と内通したという大罪を着せられ、女王から尋問されても、自己弁護をしようとしない。彼にとって恐ろしいのは、自らの名誉が失われることよりも、女王の栄光に傷が付くことなのである。彼は、名誉どころか命さえも進んで差し出そうとする (2 幕 4 場)。

いまここで皇帝の手紙の嘘をあばくこともできますが、
私の誠意を示すことは、陛下の誤りを示すことになりましょう。
気高くも愛すべき陛下、たとえ身の潔白を訴えるためでも、
陛下は間違っているなどと、私には言えません。
かくも秀でた精神が誤りを犯すこともあったと
人に知らせるくらいなら、私はむしろ死を選びます。

いまここで、陛下に間違いを認めさせるより、
私が間違って罰せられたほうがましというもの。

テオダはこの時、弁明を強く要求するアマラゾントの命令に応える形で事なきを得るが、それはアマラゾントの側にまだテオダの愛に対する疑念が生まれておらず、女王自身が彼の無罪を求めているからこそ与えられた機会である。実際、テオダは女王への愛を恃みにして訴え、アマラゾントはこれを受け入れる。

この裏切りの弁明に、
私が頼みとするのは理屈よりも愛です。
私は陛下を心から愛しています、誰もが知っているように、
心から愛する人を裏切ったりはしないはず、
それに、純粋な愛の火を女王に対して燃やすなら、
恋する男は最良の臣下となるはず。
ですから私は、理屈を並べて弁明する気はありません。
私の愛を知っていただけるなら、私の潔白も知っていただけるでしょう、

ところがこの後、アマルフレードの策略に唆されたアマラゾントは、テオダへの態度を急変させる。テオダは女王に敬意を払うあまり、彼女と直接言葉を交わすよりもアマルフレードに言葉を託そうとするが、こうした態度が仇となって彼を窮地に追いやっていく。彼の愛ゆえの従順さが裏目に出るのである。さらに、アルサモン殺害の嫌疑をかけられたテオダは、アマラゾントの怒りに怖気づき、アマルフレードにとりなしを頼むが、これが一層誤解を深める結果となる。

しかしテオダは機械的に服従しているのではない。時に、彼の愛は臣下としての領分を超えた行動を促す。テオダは、アルサモン殺害の咎で国外追放の命令を受けた時、アマルフレードの抑止を振り切ってアマラゾントに会いに行こうとする（4幕1場）。

あなたは、愛も、愛の力もご存じない！
まばゆければまばゆいほど、愛の炎は完全となる、
なすべきことしかしないようなら、
恋人の熱意もしれたもの。
自分の思いに反してまでも従うことは美しい、
だがそれは臣下のすること、恋人のすることではありません。
愛を知る人なら、わが身をかりたてる愛をはばむものはすべて
罪とみなさなければなりません。

テオダがアマルフレードに向けたこの台詞は、皮肉にも、アマルフレードの行動を擁護しかねないものになっている。着目すべきは、アマルフレードが女王の命令という口実を使って彼が女王に会うことを阻もうとしていることである。すなわち、ここでテオダは意思を持って女王の命令に背いているということになる。テオダにとっての最優先事項は、実は女王に従うことではない。女王に会うことなのである。アマルフレードが言っていたように[10]、会いたいという気持ちにこそ愛の本質がある。クロデジルやアマルフレードによって仕組まれた策略の数々は、テオダにとっては言わば愛の試練になるわけだが、物語が進むほどに、つまり厳しい状況に追い込まれるほどに、テオダの意思は強まっていく。彼の徹底した自己犠牲もあくまで彼の強い意思に基づくものである。その理屈は、「女王の栄誉を、私は守らなければなりません、だから何があろうと、/ いま、私が咎を受ければ、女王の咎は小さくなる」（4 幕 1 場）というわけである。さらに彼は、女王その人に対する殺害未遂の濡れ衣を着せられても、アマラゾントに罪の意識を免れさせてやりたいがために、自らの命も惜しまず誤った判決を受け入れる（4 幕 6 場）。

私に下される判決が、たとえ間違っていようと、
嘆いたりしたら、それこそ間違いと言わねばなりません。
私が目にし耳にすることのすべてが、
たしかに私には不利な証拠となるばかり、
そして陛下は、この証拠のもとに裁かれる以上、
罪なき者に死を命じたとしても、間違ったことにはなりません。
この残酷な結果も、私には甘美なものに思えます、
少なくとも、あなたの罪を弁護できるのですから。
私が死んだ後、間違いの後に必ずやってくる
後悔の念を、あなたが抱かずに済むようにしてくれるはず。
私の死をお望みなら、恐れることなく受け入れましょう。

しかもこの時、ついにアマルフレードは本性をさらけ出し、テオダは彼女に欺かれていたことを思い知るが、彼女を責めようとはしない。アマルフレードに対し、「愛があなたを動かしたが、私も愛の掟に従って、/ 耐えるべきことはすべて耐えるしかない」と言うのである。ここからは諦念よりもむしろ困難に立ち向かう気持ちがうかがえる。彼にとってはアマラゾントへの愛が信念となっており、命を賭してそれを貫くという覚悟を抱いているのだということがわかる。

そして最終的には、テオダは自分をかばう父の命令に背いて女王の元へ向かうことを断行し、意識を取り戻したアマラゾントと和解する。度重なる偶然によって筋が運ぶこの物語において、大団円が導かれるのは確かに主人公テオダの意思あってこそだと言える。最後に勝利を収めるのはテオダの変わらぬ愛なのである。

IV、クロデジル

キノーは、想い合う恋人たちを翻弄する人物を複数作り上げた。中でも重要な役回りをするのが大公クロデジルである。歴史の伝えるところでは、アマラゾントは多くの政敵をかかえ、数々の陰謀に悩まされ続けたが、キノーはテオダを女王の忠実な恋人に仕立てた代わりに、クロデジルをテオダの恋敵として、そして女王の真の敵としてしつらえたと言える。

クロデジルは、幕開けに口を開く最初の登場人物である。彼は友人アルサモンとともに共通の恋敵テオダの破滅を目論むが、この二人の会話から、クロデジルの策士ぶりが浮かび上がる。まず、自分たちも名門の生まれにあるのだからテオダに対して下手に出ることはないと考えるアルサモンに対して、クロデジルは冷静に現状を分析し、「やつの身分をどうこう言うより、いまの立場を見なければ」、「幸運の女神のお気に入りとあれば、ほめそやさねばなるまい」と諭す。そしてテオダの死を望むあまり気ばかり急くアルサモンに、入念に準備した策略を打ち明ける（1 幕 1 場）。

不満分子を生み出す寵臣を失脚させるには、
人目をひかない方策をとるのが、もっとも確かなやり方。
憎くても、疑いを招いたりすれば、力にはならない、
やつを重んじるふりをしながら、失脚させるのだ。
力づくで倒せないなら、
持ち上げて、それから落とせばいいだけのこと。

彼の策略は、ジュスティニアン皇帝からテオダ宛に書かれた手紙をアマラゾントに届けさせるというものであった。これはテオダを陥れる計画であると同時に、アマラゾントその人への復讐という意味合いも含んでいる。というのも、クロデジルが皇帝に内通したのは、廷臣たちの面前で女王に殺された父の恨みを晴らすためなのである。さらに、彼が女王との結婚を望むのは、愛のためでもなければ、王座さえ二次的な目的でしかない。憎しみがその一番の動機であり、彼は女王に対する残酷な欲望を露わにしている（同上）。

いや、もっとひどい目に遭わせてやる。
もっと辛い罰を与えるために、私は女王と結婚するのだ。
そう、父の復讐を果たすのに、これ以上の策はない、
私が思いつくもっとも残酷な罰、
それは、女王に結婚の誓いをさせて、
私のように奸知にたけた男の妻にすることだ。
私は女王の暴君となり、女王が生きている限り、
日々新たな苦痛を味わわせ、

死ぬ時こそが慰めの時と思わせてやる。

このように、クロデジルは冒頭から冷酷な策士として描かれる。その振る舞いは、表面上は至極冷静沈着であり、余裕さえ感じさせる。彼の意識には、大罪を犯すことに対する恐れが微塵もないのである。次の場面からも、このことがうかがえる。手紙を使った最初の策略が失敗に終わったと知ると、クロデジルはいよいよ直接手を下す覚悟を決める。アルサモンと組んでテオダの殺害を企てた彼は、アマルフレードにその計画を打ち明ける。人殺しはおぞましい罪で、テオダの幸運のみを妨げて命は助けるべきだと訴える妹に対して、彼は独自の倫理観をもって自身の行いを正当化する。「王冠は、そこに近づくものを清めてくれる、/ だから、どす黒い罪でさえ目指す王座に導いてくれるなら、/ 王座の輝きによって、輝かしくなるのだ」(3 幕 1 場)。罪悪感など少しも抱いていないどころか、復讐それ自体が彼にとっては正義と化しているのだということがうかがえる。

クロデジルは父の復讐を果たさなければならないという信念を持って行動する。憎しみが彼を突き動かすのであり、彼がアマラゾントに愛を抱くことはない。しかし、相手を強く思い続けるという点では、愛と憎しみは似た性質のものと言える。計画が次々に頓挫し、恋敵を始末するどころか同士であるアルサモンを誤って殺害してしまうという失敗を犯したクロデジルは、徐々に焦りを示し始める。同時に、思うように動かない女王への憎しみも募っていく。そして憎しみが極致に達した時、クロデジルはついに冷静さを失い、その錯乱した気持ちを吐露する (4 幕 10 場)。

目の見えない女王よ、私が従うとでも思うのか？
いいや、おまえが不当に振る舞う以上、もう忠告などいらない、
おまえには従えない、おまえを真似てやるのだ。
おまえは忌まわしい恋に引きずられ、
罪があると知りながら恋人を救うのだから、
私もおまえのように恋に狂って
無実と承知の恋敵を破滅させてやる。
女王よ、おまえを恋するあまり、後先も考えず、
やつの恩赦を願うようなことをしてしまった。
だが、よいか、あの憎い恋敵を、なんとしてでも
殺してやる、助けてなどやるものか。

この独白からは、クロデジル自身が、女王への憎しみを恋する気持ちと取り違えていることがわかる。そして、ここでの爆発的な憎しみの発露は、それまであくまで機械的な極悪人として表れていた彼に、少なからず人間らしい感情の起伏があることを明らかにする。

最後には、クロデジルはまさに恋に狂ったように前後不覚の状態に陥り、テオダ宛の毒入りの手紙をそれと知らずに開けて読んでしまう。死の際に至って、彼はトゥディオンに自らの罪とテオダ

の無実を告げ、この宰相の腕に抱かれるようにして息を引き取る。それまでの言動とは裏腹に、最期になって唐突に自らの罪を認めるのである。この豹変は不自然にも思われるが、それはテオダが言うように単に「後悔の念が罪深い心を動かし」(5幕9場) たからではなく、テオダの父であるトゥディオンに自らの父を重ねたからだと考えられる。クロデジルは確かに悪人だが、その策略はひとえに父を想うが故の復讐心からであった。キノーは、最後には一抹の憐れみの念を抱かせるような存在としてクロデジルを描いたのだと言える。いずれにせよ、数々の策略を仕組んだクロデジルは、結局は自らが種をまいた罠に掛かり、破滅するのである。

V、アマルフレード

アマルフレードについて最初に印象づけられるのは、テオダを熱烈に愛しているということである。侍女ユルシードとの会話を通じて、アマルフレードの想いの強さが強調される。侍女にテオダを愛していると打ち明けた彼女は、「愛している」という言葉を何度も繰り返し訴えるのである (1幕7場)。しかし、その想いは一方的なもので、テオダの方はこちらがまるで眼中にない。だから、ほとんど率直に彼女が想いを伝えても、テオダはそれに気づくことなく、返ってくる言葉は彼女にとって非情なものになる。テオダはアマルフレードその人に対して、愛する女王への伝言を頼み、「女王に会えないところでは、愛すべきものなど何もない、/どんな美しい人も、私にはおぞましい」と言ってのけるのである (1幕8場)。そのような辛い状況に追い込まれた彼女の抱く愛は、テオダのそれとはまったく対照的なものになる。アマルフレードを特徴づけるのは、まず、極めて自己中心的な性格である。それは彼女も自覚しており、自身に想いを寄せるアルサモンと自分を重ね合わせて、次のように自己分析する (1幕7場)。

> そう、それにあの人には真心も信念も欠けている、
> 愛される資格などありません、でもその点では私も同類。
> ただ罪だけが私たちを結びつけることができる、
> だから私はあの人のことが嫌いなのです、私に似ているから。
> 捨てた美徳には、いつも魅力があります、
> 人はしょせん、自分が持っていないものしか愛せないもの。

彼女の愛し方は、相手のためではなくむしろ自分のためを思うものである。彼女の場合、相手のためになるよう行動すれば、それがそのまま自分の恋路を妨げるどころか、恋敵との仲を取り持つことになってしまう。ゆえに、テオダからアマラゾントへの恋文を託された彼女は、テオダを裏切る決意をし、「私はテオダを愛しているけれど、わが身はもっと大事」だと言い切る (1幕10場)。

また、気分の変わりやすさも、アマルフレードの特徴である。彼女の愛は、怒りを契機にして憎しみや復讐心へとたやすく移行する。アマルフレードがクロデジルに言うことには、彼女の怒りは

兄のねたましさゆえの怒りと同種のものであり、彼女を駆り立てる怒りの炎は「恋をかき立てるどころか、恋を滅ぼしつくすもの」(3 幕 1 場) なのである。女王に会うという名目でアルサモンに連れられて行くテオダを目にした彼女は、テオダの心の高ぶりを思って強い怒りに駆られ、彼の死をも望む (3 幕 3 場)。

それにテオダがどれほど女王に想いをよせているか考えると、
私が抱いていた恋は、怒りに変わり、
いまこの心に感じるのは、愛よりも激しい怒り。
そう、テオダなど大嫌い、もう未練はないわ。
いまはもう、復讐のことだけ考えよう、
いまや彼の破滅がただひとつの願い、
彼の死を喜んでみていられるでしょう、

ところが、この直後にやってきたクロデジルからいざテオダの殺害を告げられると、悲痛な思いを抑えることができず、女王の怒りにかこつけて兄を糾弾する。アマルフレードはまるで相手を愛してなどいなかったかのように憎み、そうかと思えば次の瞬間には憎しみを忘れたかのように愛しているのである。彼女のテオダに対する想いに一貫性はなく、それは愛というよりも執着に近い性質を帯びている。

アマルフレードは恋する相手を窮地に追いやることも厭わず、次々に策略をめぐらせる。ただ、その策略はどれも場当たり的で計画性を欠いている。彼女の行動は一見狡猾なようだが、その実非常に衝動的かつ直観的なのである。そうした短絡的性格ゆえに、テオダがジュスティニアン皇帝と通じたという嫌疑をかけられた時、テオダが女王を裏切ろうとするのならば、彼が愛しているのはほかの女性、すなわち自分かもしれないという強い願いが思い込みに変わり、テオダに本当の気持ちを打ち明けられた時、裏切られたという憎しみを抱くに至る (1 幕 7~8 場)。クロデジルがテオダの失脚とアマラゾントへの復讐を入念に計画しているのとは対照的に、アマルフレードはその時々の思い付きで罠を仕組む。それが結果的に、兄の策略の失敗を補うことになる。ただし、アマルフレードの策略は概してうまくいくものの、たまたま運が良かったに過ぎない。まず、彼女はテオダの恋文を自分宛だと思い込ませることで女王の嫉妬心を煽るが、テオダはそれ以前に女王に対して弁解の機会を与えられており、その折に彼が恋文について言及していれば、結果は変わっていたはずである。さらに、彼女はテオダに女王殺害未遂の濡れ衣を着せることに成功するが、そのやり方は眠っている女王の目と鼻の先でテオダに無理矢理剣を握らせるというものであり、あまりに唐突かつ強引である。それに、テオダ本人に対して協力的な自分をつくろうことができなくなった以上、アマルフレードにもはや望みはない。こうして、反射的に編み出した策略やとっさの行為が積み重なり、徐々に彼女自身の首を絞めていくことになる。最後には、アマルフレードは自分が仕組んだ策略の自然な成り行きとしてテオダが死んだ (ように思われる) ことが受け入れられず、自ら命を絶つ (5

幕6場)。

私の思いをかえりみない、あのつれない恋人が
恋しくもあれば憎くもある。
憎しみゆえにあのひとを破滅させはしたものの、
恋しさゆえにあのひとの復讐をせずにはいられない。
だが、復讐のため容赦なく
われとわが身を滅ぼしはしても、恋敵は、生かしておきましょう、

死に際して、彼女の恋心は完全に復讐心へと転換している。彼女は一方で恋敵に罪を自覚させることで死ぬほどの苦しみを与えながら、一方では死を以て自らの苦しみを終わらせる。彼女はテオダのための復讐を謳ってはいるが、これは最後までテオダに愛されなかった恨みを晴らすための、すなわち彼女自身のための復讐に過ぎない。

結局のところアマルフレードは、兄クロデジル同様、自らの奸計に陥り命を落とすわけである。この兄妹は、片や復讐のため、片や恋人を奪うため、手段を選ばない。どちらも憎むべき存在として描かれる。しかし、アマルフレードの目的は最後まであくまでテオダなのであって、その愛は憎しみや復讐心に変わりはするものの、彼女は確かに彼を想い続けている。だからこそ彼女には苦しみがあり、それが観客に憐れみを催す。他方、クロデジルは愛を抱くことがなく、ほとんど観客の共感を呼ばない存在である。兄の存在が、アマルフレードを相対的に人間味ある人物として浮かび上がらせていると言える。

VI、アマラゾント

キノーは、マザランに宛てた献呈文の中で、実在したアマラゾントについて「この女王は、かつてその時代の傑物としてあった人物であり、私は間違いなく、彼女を墓から出しながら、彼女の古の輝かしさの多くを隠しはしなかった[11]」と記しており、悲喜劇のヒロインとして選んだこの人物を非常に積極的に捉えていたことがわかる。ただし、キノーはアマラゾントを史実通りの剛胆な女王としては描いていない。テオダの人物像に大幅な改変を加えたのと同様、キノーはアマラゾントについても歴史が伝えるところとは異なる人物に仕立てている。というのも、この作品において最初にアマラゾントについて印象づけられるのは、女王としての気高さに相反する未熟さなのである。彼女の未熟さは、その政治的な立ち位置に端的に表れている。史実とは異なり、アマラゾントには亡き大王の命でテオダの父トゥディオンが摂政についており、「女王は何をするにもその意向に沿うばかり」なのだということが冒頭でクロデジルによって語られる（1幕1場)。その一方で、アマラゾントがかつてある疑惑からクロデジルの父を処刑したという事実も明らかにされ、歴史と違わない女王のしたたかな一面も垣間見える。

このヒロインは2幕になって初めて登場するが、そこでの侍女セランドとのやり取りを通じて、アマラゾントの優柔不断さが浮き彫りにされる。事の次第は次の通りである。ジュスティニアン皇帝からテオダ宛に送られた偽の手紙を受けて、女王はテオダを連行して来るようトゥディオンに命じたものの、テオダを目の当たりにして愛おしさを覚えてしまうことを恐れ、侍女に頼んでテオダが来るのを止めさせようとする。しかし、強く命じることができず、何度も侍女を引き留める。アマラゾントの心は激しく揺れ動くが、とうとう、彼をそのまま来させてしまう。彼女の態度に困惑する侍女に対して、女王自身も動揺を隠せない（2幕2場）。

何を決心するのか、女王らしくもなく？
本心を明かさずに、裏切り者に会うことができるのか？
あの心ひかれる裏切り者に、誤って
王座とともに心まで差しだしてしまったのに。
盲目の女王よ、いったいできると思うのか？
おぞましいとも、いとおしいとも思わずに、彼に会うことが？

アマラゾントのこの不安定な気持ちの根底には、盲目的な恋心とそれゆえの猜疑心がある。恋人を想う気持ちと女王としての尊厳の間で板挟みになった彼女は、この時点では政治的な状況よりも個人的な心情に重きを置いており、無自覚にせよ君主である前に女性としての判断を優先している。ゆえに、テオダから愛を訴えられるとそれだけで彼が許されるのに十分な理由だと感じ、彼に王冠を約束する。

ところが、テオダの臣下としての忠誠心ではなく恋人としての愛が疑われた時には、寛容な態度を一変させる。テオダがアマラゾント宛に愛を告白した手紙をアマルフレードへのものだと誤解した女王は、すぐに目通りを禁ずるのである（2幕6~7場）。つまり、愛の裏切りをこそ政治的な裏切りの証拠と見ているわけだが、ここでその判断を後押ししているのは、紛れもなく女王としての尊厳である。というのも、女王であるアマラゾントにとっては、義務や公正さが重要な指標になる。その意味では、テオダの父であるトゥディオンの存在が、構造的にテオダの恋人としてのアマラゾントを引き立たせている。彼は父としてテオダを愛しているが、摂政という立場にあるために息子に肩入れしてはいけない。アマラゾントも恋人を愛してはいるが、それでも女王としての義務を全うしなければならない。二人は同種の葛藤を抱いているのである。そして、アマルフレードやクロデジルの策略によって試練にさらされる度にアマラゾントの愛は強まるものの、それを抑制する義務感も愛に比例して強まっていく。アマラゾントがテオダの死刑を決めたのは、テオダがアマルフレードを愛していて自分を憎んでいるのだと思い込んだからというだけではない。国家に対する反逆と王族の殺害および殺害未遂の咎で罰するのである。これは女王としての義務を優先した結果であって、直接恋人に会っては公正な判断ができないと思ったからこそ、彼女は毒入りの偽の恩赦の手紙を人づてに渡すという間接的な手段を採ったのだと言える。だから彼女は、テオダの完全な無

実を知らされないうちは、自分が仕込んだ毒で恋人が死んだと思い、苦しみはしても、罪の意識は感じていない。実に、アマルフレードに自らのしたことを告げた彼女は、「私は義務を果たしたのです」と言い放つ（5幕2場）。女王として罪人を裁くことは正義であり、そうすることが女王としての徳性に繋がるのだというアマラゾントの考えが、彼女の次の台詞に表れている（同上）。

ああ！徳の喜びとはなんと不完全なものか、
意に反してでも徳を行うときは、
二者択一を迫られて、なんと心が痛むことか、
正義に従うため、望むことを諦めなければならないのです。

アマラゾントもアマルフレード同様に嫉妬深い女性ではあるが、その嫉妬心はアマルフレードのそれとは異なる性質のものである。アマラゾントの嫉妬心は段階を踏んで強まっていき、なおかつその気持ちは常に恋心ないしは愛と共存している。嫉妬心から相手を憎もうとはしても、愛をすっかり忘れてしまうようなことはない。アマラゾントにとって愛は女王としての弱さにつながるものであるから、彼女自身が意識して何度も気持ちを捨ててしまおうとするものの、その都度失敗している。恋人を手にかける決意をした時でさえ彼女は恋心を拭い去ったわけではないことが、次の台詞からわかる（4幕8場）。

もはやこれまで、おぞましい怪物、人でなし、
処罰は決まった、おまえの死は避けられない。
今日のうちに、薄情なおまえは、
愛の神ではなく、死の神の手に渡されるのです。
宿命の炎の残り火よ、
あの残酷な男がこの心に芽生えさせた、
消すことができない恋の火よ、もう私を苦しめないで、
おまえを生んだあの男とともに、死ぬがよい。

彼女の内面の激しい葛藤が、逆説的に彼女の愛の強さを証明している。アマラゾントの愛は、女王という立場ゆえの厳しさや残酷さを伴ってはいても、実質的にはテオダのそれと同様に変わらぬ愛と呼べるものである。最終的に、テオダが忠実な恋人として死んだと知らされた彼女は、愛の神に許しを乞い、女王としての義務をも放棄して、死によって恋人と結ばれようとする。アマラゾントの中で、愛が暴力的な強さを持ってすべてを凌駕していく様が、彼女の独白において丁寧に描写される（5幕7場）。自らの心に、次いで目に、口に訴えかけた彼女は、とうとう苦しみのあまり気を失ってしまう。そして、彼女と同様に愛の神に誘われたテオダが、アマラゾントを助け起こすのである。

おわりに

キノーは『アマラゾント』を悲喜劇として編むにあたり、歴史を題材としながら、それを彼独自の物語に作り替えた。この物語の世界では、政治的な問題はすべて愛の問題と密接に絡み合い、登場人物たちは愛の促すままに行動する。見方を変えれば、『アマラゾント』は劇作品の形をとりながらある種の恋愛論の様相を呈している。実に、折々に登場人物たちが愛について語らう様は、サロンにおける会話を彷彿させる。

ただし、見てきたように、人物によって愛は異なる性質を帯びている。まず、テオダにおいて、愛は服従という形で現れていた。彼にとってはアマラゾントが絶対的存在であり、女王のためとあらば自身の名誉や命をも投げ打つ覚悟が彼にはある。言わばギャラントリーの極致のような愛である。テオダの人物造形について、キノーが意図したのは「洗練の域に達した犠牲的精神を描き出すこと」だとグロは指摘している[12]。それは歴史の伝えるテオダ像と完全に異なっているが、この改変は時代の要請に適うものであり、キノーは観客の嗜好に合わせて理想的な主人公を練り上げたのだと言える。

また、二人のヒロインの性格には共通点があるものの、その愛し方は実のところ至極対照的であった。アマルフレードの愛は憎しみとの互換性を備えており、彼女の感情は目まぐるしく切り替わる。一方でアマラゾントの愛は、時に彼女自身が憎しみに変えてしまおうと努めはするものの、決して変わることなく存続する。アマルフレードのような嫉妬にまみれた女性は、17 世紀フランス演劇における典型的な登場人物であり、ともすれば凡庸な型に陥りやすい。グロはアマルフレードについて「絶え間なく代わる代わる豹変する様の幼稚さと単調さ」、「感情の乏しさ」、「性格の冷淡さ」を批判し[13]、アマラゾントの「この（愛と憎しみの）共存、《同時性》こそキノーが描きたかったもの」だと言う[14]。しかし、ブルックスも言うように、アマルフレードに見られる「嫉妬深く怒りに駆られた女性の不確かさと一貫性のなさそれ自体がまさに性格描写の要素[15]」と捉えられる。それに、彼女と対置されることで、アマラゾントの抱く真実の愛が際立つのであって、アマルフレードの存在は物語に精彩を与えている。

クロデジルについても同様のことが言える。アマルフレードの存在がアマラゾントを際立たせているように、冷酷で奸智に長けたクロデジルの存在は、テオダの純情さと盲目的な愛をより鮮明に浮かび上がらせる。また、クロデジルとアマルフレードはともに恋敵や実らぬ恋の相手を陥れることを謀りながらその動機や性格は対照的であるが、このコントラストは、想い合いながらもすれ違うテオダとアマラゾントの関係性に見られるコントラストを相対的に強調している。同時に、この兄妹が悪役・脇役として存在することで、テオダとアマラゾントが善人として、そして主役として引き立てられる。

すなわち、この作品における主要人物は愛の性質を基準にしてふたつのグループに分類される。テオダとアマラゾントに象徴されるのは「変わらぬ愛」ないしは「美徳」である。対して、愛を抱かないクロデジルや、自らのために愛する者の破滅をも厭わないアマルフレードは、「悪徳」と結び

つく人物だと言える。喜劇や悲喜劇において最後に勝つのは「美徳」の方であり、この作品でもやはり「変わらぬ愛」に軍配が上がる。

こうして登場人物たちの愛し方を比較することで、キノーが意図的に彼らを差別化しながらそれぞれの人物像を作っていることがわかった。キノーにおいて、愛はもはや単なる熱情の類ではなく、性格描写の要素として体系づけられている。そのうえ、登場人物の性格描写は筋立てと密接に関連している。悪役の一人によって仕組まれた陰謀に始まるこの物語は、悪役二人が次々に繰り出す策略に応じて主役二人が動き、動かされ、物語が展開していくのである。すでに述べた通り、この作品においては度重なる誤解と行き違いが意味を為し、いくつもの偶然がそれを支えている。キノーは偶然の積み重ねの結果をもっともらしく描き出すことに成功しているが、それは丁寧に造形された登場人物たちの性格がその行動に必然性を与えているからこそである。実に、『アマラゾント』は「話は巧みで」、「美しい場面に満ち」、「洗練され、愛あふれ、心に触れる作品」として多くの観客を魅了した。主人公とヒロインが結ばれる結末によってキノーが示したのは「変わらぬ愛」の勝利であり、キノーの描く物語には愛の力が漲っている。ラ・アルプが言うように、「ウェルギリウスが女神の髪と衣服から立ち込めるアンブロシアの香りで我々にヴェニュスを識別させるのと同様に、キノーを読んだばかりの時には、愛の神や三美神が今しがたまで我々の近くに居たように思えるのだ。」

この傑作を生みだしたキノーは後にオペラに取り組み、劇作で培った才能をこの新しい芸術において存分に発揮する。ヴォルテールは、この劇作家が音楽家リュリに巡り合ったことをルイ 14 世の時代の大きな幸福のひとつとし、次のように述べている。

> キノーが実に見事に表現した甘く激しい恋情は、その才筆のおかげで、淫奔な道徳どころか、人間の心情の真実に迫る描写となる。リュリの芸術がキノーの歌詞に命を与える以上に、キノーはその台詞回しによってリュリの音楽に命を与えた。

キノーが描く愛に満ちた物語は、オペラの甘美な音楽によくなじむものであった。「リュリの音楽に命を与えた」その才筆は、確かに劇作家としてのキャリアを通じて磨かれたものである。『アマラゾント』の分析から、キノーにおいて愛が人物造形の重要な要素となっていることが明らかになったが、今後の研究では、キノーの劇作上の特性をさらに追究し、それがオペラにおいてどのように活かされているかを詳らかにしたい。

注

(1) Les grands Comédiens du Roy, / En pompeux et superbe aroy / Y joüérent l'*Amalazonte* / Qui charmeroit des cœurs de fonte, / Tant elle a de discours adroits, / Tant elle a de jolis endroits, / Bref, tant elle est (à bien l'entendre) / Délicate, amoureuze et tendre. (Loret, *La Muse Historique, ou recueil des lettres en vers conteannt les nouvelles du temps*, éd. Livet, 1877, t.II, pp.410-411, cité par William BROOKS,

Philippe Quinault, Dramatist, Pieterlen and Bern : Peter Lang, 2008, p.163.)

(2) *Ibid.*, p.162.

(3) Les comédiens de l'hôtel / Représentant un poème tel, / C'est-à-dire si beau, si rare, / Qu'aux plus charmants on le compare, / De tous il mérite l'aveu, / Et chacun y court comme au feu… / Bref, son excellence est extrême, / Jusque-là que notre Roi, même, / Qui, Mercredi, le vit jouer, / Prenant plaisir à le louer, / En trouva tous les vers si justes, / Qu'il fit un présent de cent Justes, / (Ce m'a dit la belle Pinaut) / A son Auteur, nommé Quinault, / Dont tout exprès j'ai voulu mettre, / Ici, le nom en grosse lettre : / Car j'aime fort les bons esprits. / Enfin ce poème de grand prix, / Et dont mille biens on raconte, / A pour titre l'Amalazonte. (Loret, t.II, p.497, cité par Étienne GROS, *Philippe Quinault: sa vie et son œuvre*, Paris : Champion, 1926, p.43.)

(4) William BROOKS, p.164.

(5) シャプラン (Jean Chapelain, 1595-1674) は、古典主義理論家の立場からキノーについて好意的なコメントを差し控えたが、それでも「キノーは基礎と技巧に欠けるが恋の繊細さをうまく表現する素質に恵まれた詩人である。」« QUINAULT. - Est un poète sans fond et sans art mais d'un beau naturel qui tourne bien les tendresses amoureuses. » (Jean CHAPELAIN, *Opuscules critiques / Jean Chapelain ; édition Alfred C. Hunter ; introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat*, Genève : Droz, 2007, p.407.) と認めている。

(6) 伊藤洋 , 皆吉郷平 , その他 訳『フランス十七世紀演劇集—悲喜劇・田演劇』八王子 : 中央大学出版部 , 2015, pp.490-621.

(7) Étienne GROS, 1926, p.304.

(8) Procope, *De bello Gothico* / Cassiodore, *Variarum libri XII et Chronicon ad Théodoricum regem* / Jornandès, *De rebus Geticis* (*Ibid.*)

(9) William BROOKS, p.166.

(10)「自分の経験からもわかりすぎる、/ 会うことと愛することは、ほとんど同じなのだわ。」(3 幕 3 場)

(11) Une Reine, qui fut autrefois la merveille de son Siecle, & je ne doute point qu'en la faisant sortir du tombeau, je ne luy aye desrobé beaucoup de son ancien éclat; (Philippe QUINAULT, *Amalasonte: tragi-comédie*, Paris : Abraham Wolfgang, 1662, p.vi.)

(12) Étienne GROS, p.423.

(13) *Ibid.*, p.450.

(14) *Ibid.*, p.476.

(15) William BROOKS, p.206.

(16) « comme Virgile nous fait reconnaître Vénus à l'odeur d'ambroisie qui s'exhale de la chevelure et des vêtements de la déesse, de même, quand nous venons de lire Quinault, il nous semble que l'Amour et les Grâces viennent passer près de nous. » (Jean-François de LA HARPE, *Cours de littérature ancienne et*

moderne, Paris : Librairies Didot, 1840, p.662.)

(17) ヴォルテール『ルイ十四世の世紀４』丸山熊雄訳、東京：岩波書店、2001, pp.328-329.

参考・引用文献

William BROOKS, *Philippe Quinault, Dramatist*, Pieterlen and Bern : Peter Lang, 2009.

Jean CHAPELAIN, *Opuscules critiques / Jean Chapelain ; edition Alfred C. Hunter ; introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat*, Genève : Droz, 2007.

Sylvain CORNIC, *L'enchanteur désenchanté : Quinault et la naissance de l'opéra français*, Paris : Presses Université Paris-Sorbonne, 2011.

Étienne GROS, *Philippe Quinault: sa vie et son œuvre*, Paris : Champion, 1926.

Jean-François de LA HARPE, *Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris : Librairies Didot, 1840.

Philippe QUINAULT, *Amalasonte: tragi-comédie*, Paris : Abraham Wolfgang, 1662.

Philippe QUINAULT, Carine BARBAFIERI, *Théâtre complet / Philippe Quinault*, Paris : Garnier, 2015.

伊藤洋 , 皆吉郷平 , その他 訳『フランス十七世紀演劇集―悲喜劇・田演劇』八王子：中央大学出版部 , 2015.

ヴォルテール『ルイ十四世の世紀４』丸山熊雄訳、東京：岩波書店、2001.

中央大学人文科学研究所 編『フランス十七世紀の劇作家たち』八王子：中央大学出版部 , 2011.

トマ・コルネイユが描くローマ史　Ⅵ.『ペルセとデメトリユス』

浅 谷 眞 弓

はじめに

オテル・ド・ブルゴーニュ座において1662年に上演された『マクシミアン』は、退位した先帝、マクシミアンによるコンスタンティヌス帝暗殺計画を軸に、現職のローマ皇帝とその皇妃、優秀な副官の恋愛模様を巧みに描いてみせた[(1)]。政治的な事件と恋愛問題は一本の縄を綯うように相互に絡み合い、どちらか一方が欠ければ展開しない。しかし、『マクシミアン』と同年に同じ舞台で上演された『ペルセとデメトリユス』はドービニャックによって失敗作と見做され、興行的に振るわなかったと言われる[(2)]。確かに厳密な悲劇の定義に照らし、当代の理論家の視点に立つと、不満の残る作品であったろう。残念ながらこの物語にはドービニャックが求める英雄は登場しない。タイトルロールのペルセとデメトリユス、二人の父のフィリップは人々が即座に驚嘆し、称賛する人物ではない。マケドニアの王位をめぐる現国王及び後継候補たちによる駆け引き、ローマの覇権、元老院の思惑、属国トラキアの統治問題、世論の形成など、政治的な要素は多数現れるものの、兄弟が実質上の捕虜となっているトラキアの王女、エリクセーヌを奪い合う恋愛関係の縺れに比べれば、やはり力が弱く感じられる。トマの他の作品と同様、恋愛が政治的な成功に対する障害物なのではなく、政治が恋愛関係を複雑にし、成就を妨げているのは明らかだ。一読したところ、政治はもっぱら恋愛を描くための背景であって、主たるテーマとは考えづらい。そのような意味では、本作の悲劇の看板には偽りあり、としなければならない。むしろ登場人物間の恋愛の展開に主眼を置いた悲喜劇の系譜に連なり、評伝執筆者が「ロマネスクな」作品とした評価には納得がいく。なるほど、台詞は同時代の小説が得意とする繊細な心理描写に富み、情念に操られ、実子を、恋人を疑い、愛と憎しみに翻弄されて我を失う登場人物たちは「ローマもの」の枠組みをやや逸脱する。しかし、果たしてそれだけだろうか。親子、恋人たちの公私の葛藤は不十分で、政治は感傷的な恋愛の顛末を描く道具にすぎなかったのだろうか。判決を下す前に、もう一度、政治の場面と恋愛の場面で同時に二つの無実の罪を背負い、自刃したデメトリユスの言い分を聞いてみるべきだろう。現国王の父と王位継承者の兄が大ローマ帝国の後ろ盾を疑い、日々の動向を恐れた賢明な人物が単に失恋のみを苦にして死んだと考えるのは早急である。まして、長子相続が正統と見做される社会では、弟の死は常に政治的な意味を持つ。作者は一時なりと法学修行を積んだ。そして何より、「ローマもの」の先達、ピエール・コルネイユの末弟である。実質的な主役の死をそう簡単に許したとは思えない。

1. 再び、ローマを遠く離れて

筆者が17世紀のローマ史関連作品を読むに当たり、特にローマの周辺諸国、辺境地帯の事情に関して参考にしているポンペイウス・トログスの『地中海世界史』は芝居や小説の材料になりそうな逸話の宝庫である。同時代のローマ人たちの興味を引くべく、抄録を作ったユニアヌス・ユスティヌスのセンスの良さがうかがわれる[(3)]。トマ・コルネイユの作品では、以前取り上げた1668年上演の『ラオディス』と翌1669年上演の『アンニバルの死』にまつわる二つの物語を読むことができる[(4)]。そこで今回もまた同書でペルセとデメトリユス兄弟の関係や事件の顛末がどのように扱われているか、確認しておこう。『フランス17世紀演劇事典』の作品紹介では、ティトゥス・リウィウスの『ローマ建国史』第39巻から第40巻が主な出典に挙げられているので、あくまで補足的なものである。

『地中海世界史』第32巻、第2節（368 － 372頁）によれば、事件より少し前、マケドニア王ピリッポス5世の不法を訴えるため、多くのギリシア市国の使節がローマへ赴いたと言う。問題に対処するため、ピリッポスの息子のデメトリオスが元老院へ派遣され、諸市国使節団との討論を行い、弁明に努めた。二度にわたり人質としてローマで養育されたデメトリオスの徳性を知る元老院は、苦情の多さに黙り込んだ彼を勝訴とした。「防衛の権利によってではなく、羞恥心による弁護で父への容赦を獲得し、そのこと自体が元老院決議によってはっきりと言い表され、その結果、王が放免されたというよりは、父が息子に与えられたことが明白となった」。だが、この成果に対して、父は感謝どころか屈辱を、兄は激しい嫉妬を感じた。兄のペルセウスは父に弟を貶める讒言を繰り返して、「自分が非難している犯罪を自ら」行い、「父は子供殺しへと押しやられ、王宮全体を悲哀の家にした」。邪魔な弟を排除したペルセウスは王位継承者ではなく王として振る舞い、ピリッポスを苦しめ、遂には病死させた。ピリッポスはローマに対抗する戦備を残しており、もし死ななければ、ペルセウスが使ったであろう、と推測されている。

さらに2人の兄弟は注でおおよそ次のように紹介される。デメトリオスはピリッポス5世の息子で、前197 － 191年と前184 － 83年をローマで過ごし、親ローマ的な態度がピリッポスの疑いを招き、前180年に殺害された。兄のペルセウスはマケドニア王国最後の国王で、在位は前179 － 168年。デメトリオスの親ローマ的姿勢に対抗してローマに対する独立的地位の確保に努めた。ペルガモン王国のエウメネス2世（親ローマ派）と第3次マケドニア戦争（前171 － 168年）を起こした。前168年、アエミリウス・パウルスにピュドナの戦いで敗れて捕虜となり、アルバ・フケンスで前165年または162年に死んだ。宮廷での父と息子、兄弟同士の争いはよくある家庭不和の名を借りたローマ対マケドニアの代理戦争だったわけだ。『地中海世界史』の著者、抄録作者は多分に親ローマ派にちがいないので断言はできないが、周辺諸国に対するピリッポスの圧制とペルセウスの反ローマ的姿勢、デメトリオスの「ローマ的」資質が見て取れる。ピリッポスとペルセウスには、同、第32巻第4節に登場するカルタゴの名将、ハンニバルの死についてなされるような、「敵ながら天晴れ」といった配慮や容赦は与えられていない。息子の才能と徳性に嫉妬し、疑心暗鬼になる父親と

後継者の地位を追われることを恐れる兄は矮小で野蛮な、一国を統治するに値しない人物である。かつてマケドニアを舞台に世界征服を夢見る息子のアレクサンドロスに脅威を感じたフィリッポス2世とは人間のスケールが違うのかもしれない。17世紀の芝居の作者は、「歴史」には登場しないトラキアの王女を加え、フィリップ（ピリッポス）とペルセ（ペルセウス）父子の卑小さを強調し、「ローマの子供」デメトリユス（デメトリオス）の美質を際立たせる。主要な3人の登場人物の性質を殆どそのまま残して、人物造形が行われている点は重ねて述べておいていいだろう。しかし、今回ばかりは、恋人にすら疑われ、孤立無援のデメトリユスを遠く離れたローマは救ってくれない。ローマが示してくれる好意、すなわち姿なき強力な政治的プレザンスこそがデメトリユスを窮地に陥れる。実在のデメトリオスと同じ運命を辿るトマの登場人物と敵たちをここで改めて紹介しておこう。

フィリップ

マケドニア王、ペルセとデメトリユス兄弟の父、ピリッポス5世。トラキアを征服し、属国とした。周辺諸国との紛争を抱え、新たな王を選任し、実質的に退位を迫ろうとするローマ帝国に脅威を感じる。デメトリユスに対する元老院と民衆（世論）の支持が目下の憂鬱の種である。兄のペルセ一派はこの憂鬱を現実的な疑いに変え、動揺と激怒に付け込んで、弟のデメトリユスを断罪、逮捕させる。

ペルセ

フィリップの息子、デメトリユスの兄、ペルセウス。優秀な弟に劣等感を抱くだけでなく、嫉妬し、後継者の地位を追われることを恐れる。人質となっているトラキアの王女、エリクセーヌを一方的に愛し、さらに王位継承権のある王女と結婚して空位になっているトラキアの王位に就くことを目論む。マケドニアとトラキアの王位を両方とも手に入れ、安定した統治をローマにアピールしたいところ、父王と利害が一致する。ローマ皇帝、クイントゥスの手紙を捏造し、デメトリユスが王位簒奪を企んでいる決定的な証拠として、フィリップを騙し、弟を逮捕、処刑させようとする。

デメトリユス

フィリップ王の息子でペルセの弟、デメトリオス。人質としてローマで育てられ、教養高く弁論術に優れるが、政治的な野心とは無縁なため、柔弱と見做される。トラキアの王女、エリクセーヌと相愛であったが、フィリップ、ペルセらの画策により、拒絶される。囚われの王女の立場を慮るあまり、亡命もできず、強硬な態度も取れず、絶望する。四面楚歌のうちに、兄の策略にはまった父王に逮捕され、国家転覆、王位簒奪の罪で死刑が決定される。

エリクセーヌ

トラキアの王位継承者。故国を征服したマケドニアに囚われている。デメトリユスと相愛だったが、フィリップ、ペルセ、ディダスらの計略でデメトリユスを疑い、ペルセと結婚すると言う。結婚を承諾する条件に、先にトラキアへ帰還し、女王に即位することをあげる。誇り高く、王位継承者としての矜持と論理力を持っている。しかし、頭の良さが仇になり、結局自分の首を絞める。息

子殺しの罪に絶望したフィリップからトラキアへの帰還と女王即位を許される。

ディダス

フィリップの寵臣で、反ローマ派の急先鋒。娘とデメトリユスの結婚をフィリップ（実はペルセの差し金）に勧められ、身分違いを口実に断るが、デメトリユスが拒絶し、反抗しているとして、国王を激怒させる。父子の仲を裂き、混乱を起こしつつ、自分の権力を強めるのが狙い。フィリップに息子殺しを直接促すのは次期後継者として最も有力なペルセの依頼による。

フェニス

エリクセーヌのコンフィダント。多くは冷静な意見を述べるが、現実主義者であるがゆえに却ってエリクセーヌとぶつかる場面がある。デメトリユスの死のレシを行う役割を担うのは偶然ではないと思わせる。

アンティゴニュス

重臣、フィリップのコンフィダン。処刑の寸前、デメトリユス排除の計略に気づき、国王を説得する。翻意に成功するものの、デメトリユスが自刃してしまい、手遅れになる。

オノマスト

ペルセのコンフィダン。今後期待される絶大な権力に与るため、ペルセを焚き付け、凶行に走らせる。

恋愛劇として本作を評価する場合、エリクセーヌの拒絶がデメトリユスの自殺の主な原因と見ることは極めて適切と思われる。しかし、それ以外に理由がないとするなら、デメトリユスは飛び抜けて「ロマンチックな」登場人物であり、かつて小説、『クレーヴの奥方』を生んだフランスの舞台においても特筆すべき性質の持ち主だったと言わざるを得ない。また、ペルセによって仕掛けられた偽りの三角関係の末に、デメトリユスが排除され、破綻する非常にシンプルな筋立ては後の古典主義演劇理論が標榜する単純明快さを先取りしているようだ。さらに、「ロマネスクな」要素を豊富に含みながら、絶望へと加速する恋愛の展開は近代小説の波乱と急転を思わせる。17 世紀の心理小説より、20 世紀を生きた我々にとってはその方がずっと馴染みやすい。以下では、デメトリユスの自殺に至るまでの経緯をかいつまんで整理してみよう。この物語で主人公を演じるのは野蛮なマケドニア人の兄でも優美なローマ育ちの弟でもなく、誇り高きトラキアの王女である。

2. 慧眼と迷妄、「不実な恋人」ができあがるまで

そもそも、反ローマ派の重臣、ディダスの娘とデメトリユスを結婚させ、デメトリユスの動きを封じることを提案したのは、ペルセの聞き役のオノマストであった。ペルセはディダスに向かって昨日の祝祭で自分がデメトリユスに殺されかけたと訴え、父王にローマが新たな王をマケドニアに与える日が迫っていると警告するよう頼んだばかりだった。新たな王の候補にはローマの覚えがめでたく、民衆（世論）の人気が高いデメトリユスが有力だろう。ペルセとディダスのやり取りを傍

近くにいて、黙って聞いていたオノマストは２人きりになると、ペルセが弟を殺さなければ決して王位を継ぐことができない、と思い込むところまで恐怖と憎悪を煽り立てる。トラキアの王女、エリクセーヌとの結婚は、仮にディダスがデメトリユスの舅となって親ローマ側に寝返ったとしても、ペルセに損をさせない手立てだ。トラキアの王位とデメトリユスの最愛の恋人は確実に得られる。もしかしたら、エリクセーヌはデメトリユスにとっては、ローマの信任やマケドニアの王位とは比較にならないほど重要なものかもしれない。この点では、ペルセのみならずオノマストもデメトリユスの性格をよく理解している。ペルセが口にする野心の正体は弟のではなく、当人のである。観客ですら、前日殺されかけたのは実はデメトリユスの方だったと知るのは後のことなのだ。『地中海世界史』の記述のままに、ペルセは「己の罪を弟の罪として」語るのが得意だった。エリクセーヌに対する愛情は野心のバイアスを受けて強く捻じれ、やがてどちらが本当の望みなのかわからなくなる。

エリクセーヌは、モラルはさておき、対話する相手の知的能力を目覚めさせ、高める女性である。よく似た人物は本作より 5 年前、作者が初めて本格的に「ローマもの」に取り組んだ 1657 年上演の『コモド帝の死』に登場する [(5)]。トマが作った架空の「ローマ人」女性、エルヴィーは、後に記録抹消刑を受ける暴君、コモドをして哲人皇帝マルクス・アウレリウスの息子の名に恥じない死に方を選ばせている。エルヴィー同様、エリクセーヌが『ル・シッド』に登場するカスティリア王女、ドナ・ユラーク以来、度々出現する慧眼を持った王女たちの列に連なるかどうかはともかく、未来の暴君であるペルセとの対話は十分聞くに値するだろう。デメトリユスを封じ込める策略を腹心のオノマストと相談した第 1 幕第 2 場に続く第 3 場で、愛する人を前に、ペルセはまるで弟が乗り移ったかのような告白を行う。

(272)

Persée

HÉ bien, Madame, enfin un orgueil infléxible

Vous rendra-t-il toujours à mes maux insensible,

Et d'un feu si constant l'infatigable ardeur

N'aura-t elle aucun droit de toucher votre cœur ?

Érixene

Si le ciel laisse en vous cette ardeur volontaire,

On doit n'aimer, Seigneur, qu'autant qu'elle peut

plaire ;

Et s'il contraint nos cœurs, ne m'accusez de rien,

Comme il force le vôtre, il peut forcer le mien.

Persée

Ah ! N'autorisez point ce mépris de ma flamme

Par ce que prend le ciel d'empire sur une ame.

(.....)

Et l'on est toujours libre à commencer d'aimer.

(273)

Érixene

S'il est ainsi, Seigneur,que vous le voulez croire,

De cette liberté ne m'ôtez pas la gloire,

Et souffrez qu'à mon choix on me voie ordonner

Du seul bien que les dieux semblent m'abandonnent.

La Thrace où je nâquis par vos armes conquise,

Rend ma triste fortune à cet état soumise ;

Et,dans un sort si dur, ce m'est quelque douceur

Que je puisse du moins disposer de mon cœur.

甘い告白はエリクセーヌの論理に対抗すべく、次第に理性に訴える方向へ変わり、実利を説いて承服させられないと知ると、デメトリユスとローマの陰謀についてもっともらしく語って聞かせる。別れ際のペルセの態度は恋する女性に対するものとはかけ離れている。まるで派閥の領袖が敵陣営に属する議員を一本釣りして味方に引き入れる場面を思わせる。トラキアの王位を餌に親ローマから反ローマへの転向を促す台詞には、共通の敵、ローマ帝国の影が張り付いている。

(273-274)

Persée

C'est ainsi qu'à l'amour votre cœur s'abandonne,

Son orgueil en secret accepte la couronne,

De sa possession il se fait une loi,

Mais il l'attend plutôt d'un frere que de moi.

Vous voyez trop d'ardeur suivre son entreprise

Pour douter d'un projet où Rome l'autorise ;

(.....)

Érixene

(.....)

Jugez, Prince, jugez au gré de votre haine ;

Pour venger cet affront, quoi que je veuille oser,

Tout l'éclat de la mienne est trop à mépriser.

Persée

(.....)

Je ne vous dirai plus qu'un amour si pafait

N'avoit point mérité l'outrage qu'on lui fait.
Du moins,en l'étouffant,assuré de vous plaire,
Je veux, s'il n'y consent, le forcer à se taire,
Et que votre fierté n'ait plus s'indigner
De l'offre d'un hymen qui vous feroit régner.
(....)

国王に提案をしに行く間に、よく考えるように促し、ペルセは去っていく。頭の良いエリクセーヌが考えれば、自ずと答えは出る。そして、観客の耳には、ペルセが口にした「完璧な愛」は彼のものとも、弟のものとも聞こえる。その愛を「窒息させ、黙らせる」決意はエリクセーヌとの対話で強固にされた。忠実な聞き役のフェニスはエリクセーヌの願いが叶えられるチャンスを捕えるべきと進言する。トラキアの王位のためだけではない。彼女は、もしペルセの申し出を断れば、「あなたの愛するものにとって不吉なことになり」かねないことを知っているのだ。
(275)
Phénice
Vous devez accepter l'offre d'un diadême.
Si pour Démétrius c'est montrer peu d'amour,
La constance n'est pas une vertu de cour ;
Et le cœur le plus ferme aisément se pardonne
Une infidélité qui vaut une couronne.

この現実主義、波乱を避けようとするフェニスの率直な意見が高潔なエリクセーヌを激怒させる。エリクセーヌ自身、ペルセこそが卑しく、腹黒い野心家だということは重々承知である。考えを整理する間もなく、今度はデメトリユスがやって来る。
(276-277)
Érixene
Ah !Prince, il n'est plus temps d'opposer à l'orage
L'illustre fermeté d'un généreux courage ;

たとえ兄弟であっても２人の性質はあまりにかけ離れている。デメトリユスの徳が兄を苛立たせ、世論がデメトリユスを支持し、ローマが尊重してくれるからなおさらいけない。エリクセーヌはローマへの亡命を勧める。
Le peuple ici vous aime, & Rome vous estime,
Si c'est gloire pour vous,ce n'est pas moins un crime ;
Et ce crime est de ceux dont, par la trahison,

Un lâche ambitieux se peut faire raison.

(....)

Du moins l'éloignement vous offre du secours.

Fuyez, Prince, fuyez,la foudre est toute prête ;

A son indigne éclat dérobez votre tête.

Rome où, presque en naissant, vous fûtes élevé,

Par elle avec plaisir vous verra conservé ;

L'asyle est sûr pour vous.

議論において、正論が打ち負かした相手を味方に出来るとは限らないように、政治に疎いのではなく、同じ政治の土俵で戦いたくないデメトリユスをエリクセーヌは説得できない。王位に対する野心を疑われたくないデメトリユスにとってはエリクセーヌへの愛情だけが唯一残された行動原理なのである。デメトリユスの政治的な立場や対抗処置が予めエリクセーヌによって奪われてしまう場面とでも言おうか、エリクセーヌの論理が恋人の感情を駆逐し、デメトリユスを追い詰める。

(278)

Démétrius

Quel outrage à ma flamme

Moi,　fuir ! Moi, vous quitter !

Érixene

Il le faut.

フェニスの助言に激怒したエリクセーヌがデメトリユスに同様の説得を試み、彼とは逆に、政治にのみ依拠せざるを得なくなるのは実に皮肉だ。こうしてペルセとの結婚を愛ではなく、政治的な決着として受け入れる選択肢はできあがった。次に語られるエリクセーヌの台詞はデメトリユスにとって以上に、彼女自身にとって冷酷で厳しい。

En vous le conseillant j'agis contre moi-même.

Mais, quoique votre vûe ait de quoi me charmer,

Qui se cherche en aimant n'est pas digne d'aimer.

(.....)

Ne vous aveuglez point quand le mal est extrême.

だからディダスの娘との結婚話が聞こえてくると、エリクセーヌは、自分自身の選択とは対照的に、デメトリユスの政治的な判断（としての結婚）を否定し、まずは彼の心変わりを疑うのである。そして、他の女性への愛情を打ち消したいために、あれだけ信じようとしなかったペルセの言葉を

真に受けて、デメトリユスとは最も縁遠いはずの野心と彼の行動のすべてを結びつけて考えるようになる。先程フェニスが言った通り、宮廷では王位のための心変わりが正当化される。デメトリユスは反対勢力の首魁を抱き込み、ローマの威光を背に、マケドニアの王位を奪うつもりだ。マケドニアをローマの完全な支配下に置き、トラキアは征服されたまま併合されてしまうだろう。行き着く先は真の亡国である。王女の輝く才知、慧眼が恋人を死なせる迷妄に変わる悲劇はまだ幕を開けたばかりだ。

3．マケドニア対ローマ、あるいは兄弟は敵同士

第2幕第3場において、フィリップは前段までのペルセの告発を受け、デメトリユスに弁明の機会を与え、双方の言い分を改めて聞く。自らを裁判官とするなら、兄は被害者であり検察官、弟は加害者であり弁護人だろう。それにしてもこの裁判は最初からデメトリユスに不利だった。公平を装う裁判官を信じて、デメトリユスは懸命に弁論を行い、一旦は和解が成立するかに思われる。フィリップは約2頁、70行以上に亘って、論点整理というよりは、兄弟は争ってはならないとか王位の継承は神々の意志に拠るとか一般的な前置きを行う。その後、先手を取ってペルセが非難を始める。約4頁、120行以上の弁論は主に2点に集約できる。

1）デメトリユスはローマの威光と民衆の人気を振りかざし、兄を敬わない

2）デメトリユスは父と神々の意志を無視し、王位を簒奪しようとしている

フィリップが前段で述べたことに基づき、デメトリユスの行い（と称するもの）と具体的に照合させながら言い換えていくように見える。しかし実際には、「長幼の序を乱すことはそれだけで罪と呼ばれる」(287) などと、父の所論を極端な形に変えて繰り返しているだけである。国家が安泰であるためには死をも厭わない (284) ペルセが無実の人間と罪人を混同してはいけない (285) と言った矢先にさっさと断罪に及ぶのは慎重さに欠ける。挙句の果てに、殺さないでくれと嘆願したのはいくらなんでもやりすぎだろう。デメトリユスが驚くのは当然だ。ペルセより少ない、3頁半の反論は終始冷静に行われるが、指摘される事実がないことを証明するための、俗にいう「悪魔の証明」は困難を伴うはずだった。

(288)

Dieux, qu'il prend pour témoins des motifs de sa
craint,
Aidez ceux qu'il abuse à pénétrer leur feinte !
(.....)
Prince, si des long-temps formant brigues sur bri-
gues,
Je fais contre l'état de criminelles ligues,
Il falloit m'accuser de cette trahison

Avant qu'elle employât de fer & le poison.

(.....)

Le grand titre d'aîné, le jugement d'un pere,

Le droit des nations, tout veut qu'on vous préfere ;

さらに父の疑念に対しては、

(290)

Et si vers le sénat vous m'avez député,

Ai-je de cette emploi brigué la dignité ?

(.....)

Tant qu'avec eux la paix nous défendra les armes,

Leur alliance offerte aura pour moi des charmes ;

Mais, si vous en rompez le nœud mal affermi,

Ils trouveront en moi leur plus fier ennemi.

と簡潔かつ十分な弁明をしている。神々の意志という名の旧来の慣習、親子、兄弟の情に訴えようとするペルセに対して、デメトリユスは論点を整理し、筋道を立てた弁論を行い、ローマの元老院で通用する才知を示す。もはや反論の余地はない。観客は、この才知こそが父の窮地を救ったのだと納得するだろう。一方、舞台上の登場人物たちはどうか。弁論を終えたデメトリユスは父に息子としての恭順を誓う。論理的な正しさだけでは父と兄を説得できないこと、仮に説得できたとしても、共感を得られないことを知っているのだ。案の定、双方の言い分を公平に聞いたと主張するフィリップは家庭の平和が取り戻せることを願い、ペルセを伴って退場する。ところが宿題のように課されたデメトリユスの政治的な恭順の証はディダスの娘との結婚である。生々しく脈打つ家族の情に訴えることができなかった彼には父ではなく王を、兄ではなく王位継承者を脅かさない契約を履行する以外に選択肢がない。要するに、デメトリユスの弁明はまったく効果がなかったわけだ。ローマ流の論理や判断力はマケドニアの宮廷では意味をなさない。デメトリユスは正しかった。しかしその正しさは彼を家族から引き離し、孤立させる。恋人に疑われ、父と兄に疎んじられたデメトリユスには居場所がない。彼の正しさを理解し、温かく迎えてくれるローマは今やマケドニアにとっての「不実」の証拠だ。彼が最も恐れ、忌み嫌う不実が生き残るために残された唯一の方法となった。

しかし、宮廷政治の機微を知らないデメトリユスは自身の正義を貫くために、ディダス当人に相談を持ちかける。あるいは政治的な思惑を無視し、エリクセーヌとの愛を選べば、少なくともマケドニアの王位に野心はないと言える。王女はマケドニアの実質上の捕虜であり、現状ではトラキアにまったく影響を及ぼさない。王位継承権はフィリップが認めてはじめて有効である。ところが、王女自身は故国の王位継承に意欲があり、現状を打破すべく行動しようとしているのだから、恋愛至上主義が政治的な闘争の場からの脱出につながると考えるデメトリユスの計算は的外れだ。父と

兄に直接対決した第 2 幕において、デメトリユスの政治と恋愛はますます癒着し、コインの表と裏のように一体化してしまう。もはや二つを切り離して展開することは不可能だ。第 4 幕での再度の直接対決は終始ペルセとフィリップの優位に進み、デメトリユスの敗北は決定的と思われる。第 4 幕第 3 場で口論した兄弟は父に咎められると、兄は素早く反応して逃げ去る。

(319)

Philippe

Quoi, toujours quereller ?Quelle nouvelle aigreur,

De vos divisions réveille la fureur ?

Est-ce là cette paix ?

Persée

Seigneur, je me retire,

Contre Démétrius je n'ai rien à vous dire ;

理知を嫌う父の性質を熟知し、巧妙な戦略をもって退場するペルセに対して、デメトリユスはその場に残され、兄弟喧嘩の責めを一身に負う。第 2 幕での先制攻撃に匹敵する戦いぶりだ。『地中海世界史』では、元老院においてデメトリオスを勝利させた沈黙が本作では皮肉にもペルセの退却に使われる。

(320)

Démétrius

Non, non, je n'ai parlé que pour me faire entendre ;

Et, quoi que son faux zéle aime à vous déguiser,

S'il ne m'accuse pas, je me veux accuser.

事ここに至っては、何を言っても無駄だ。すべてが小賢しい言い訳にしか聞こえない。洗練された明瞭な言い回しがかえって鼻につく。父の苛立ちはデメトリユスには理解できない。「正しいことを言っているのに、なぜわからないのか」というのが息子の正直な気持ちだろう。

(321-322)

Philippe

Ah ! De quelques forts traits qu'il soit au mien tracé,

Par sa coupable audace il est trop effacé ;

Je ne vois plus de fils où la noirceur du crime...

Démétrius

Oui, le mien contre moi vous rend tout légitime.

(....)

Mais, si vous achevez un hymen qui me tue,

Faites qu'elle soit prompte aussi-bien qu'imprévûe ;

(....)

Voilà de mon amour ce que veut l'intérêt,

Prononcez là-dessus, j'attendrai votre arrêt.

柄になく感情を爆発させ、言論という最大の武器を自ら封印したデメトリユスは以降舞台上に姿を見せない。ローマの美徳、理知はこのとき事実上、死んだ。第5幕のフェニスによるレシはデメトリユスの死を目に見えず、触れることもできない、それだけいっそう取り返しのつかないものにする。フェニスは良くも悪くも現実を見定める力を持った聞き役であった。劇中、ほかには誰一人として情勢を的確に判断していない。その意見は時としてエリクセーヌにとっては耳が痛く、観客にとっては出過ぎた、世間ずれしたものだった。だが、そんなフェニスこそ、舞台上と客席を橋渡ししてデメトリユスの死に臨場するに最も相応しい人物である。聞き役が語るデメトリユスの最期に耳を傾けよう。

(341)

Phénice

Plaignez son triste sort,

Démétrius n'est plus.

(.....)

Seigneur, il a parlé, Persée est innocent.

(342)

Il soupire, & faisant effort sur la faiblesse :

J'excute, a-t-il dit, *l'ordre de ma princesse,*

Et la mets en pouvoir de donner une foi

Qui n'aurait pû, sans crime, être à d'autre qu'à moi.

C'est moins que je dûsse au beau feu qui m'anime,

Que rendre par ma mort son hymen légitime.

父の激怒を予測して、極悪非道の兄を庇い、愛のために死ぬと言うデメトリユスはそれでもなお、自分の死がエリクセーヌの結婚を正当化することを願う。彼女はトラキアの王位とマケドニアの将来の王妃の地位が欲しくてペルセと結婚するのではない。婚約者が死んだから、別の男と結婚するのだ。さらに、処刑のための毒杯を受け取る前に、自分で死んでしまえば、父親に息子殺しの罪を犯させないで済む。もちろん、兄にも弟殺しの罪を負わせないだろう。対外的にはローマ本国が最も嫌う政治的な混乱を避けられる。デメトリユスの愛は政治と不可分であり、本人の意志とは裏腹に死もまた愛のみで説明ができない。そうさせているのは当然ながら周囲の人間たちだが、より本質的には彼を育てたローマが、あるいはローマの精神が望みどおりの「甘い死」を許してくれない。

(342)
Je l'aimois chérement, mais malgré tant d'amour,
Qui n'en est point aimé n'est plus digne du jour.
(343)
Et si pour les grandeurs mon cœur eût soupiré,
J'avois chez les Romains un asyle assuré ;

フェニスの目をじっと見つめて、最後の声を振り絞り、デメトリユスは王女の名を呼ぶ。
(343)
Ses regards sur les miens s'arrêtent tristement,
Il nomme la princesse, & meurt en la nommant.

まるでフェニスの目を通して、自分の姿がエリクセーヌに届くかのように。報告を聞いたフィリップは、自分自身に対して「不幸な政治家」と呼びかけ、父であることを辞めて、神々とローマの法のおかげで王になると言う。せめてこの家族の不幸に巻き込まないため、「おぞましい父親」から逃げるよう、エリクセーヌを促すのが精々である。息子を亡くしてなおひとりの父たることすらできない情けない状況は、しかし、神々でもローマの法でもなく、実際に己が選び、やってのけた愚行の結果であった。

Fuyez, fuyez, Madame, un pere abominable ;
On partage un forfait à souffrire le coupable.
Rentrez dans votre Thrace où les dieux ennemis
Pour régner avec vous ont refusé mon fils,
Ce fils que de ma rage ils ont fait la victime,
Ce fils …

窮地を救ってくれた理知を忌み嫌い、嫉妬し、恐れた男は息子の死と引き換えにようやく現実に気づく。
(345)
Démétrius attend les honneurs du tombeau,
Il a cessé de vivre, & je suis son bourreau.

この父の味わう過酷さはかつて、1660 年上演の悲劇、『スティリコン』で、スティリコンが味わうものとは少し異なっている[(6)]。スティリコン自身の陰謀の犠牲となる息子のユーシェリウスは襲われた皇帝をただひとりで守ろうとして果てる。刺客を放ったのは父だが、自刃するわけではない。ス

ティリコンは息子が死ぬとは夢にも思っていなかったのだ。それに引き替え、フィリップはペルセが作った偽の手紙に騙されたとはいえ、良く確かめもせず、これ幸いと濡れ衣を着せたまま処刑しようとした。何度も弁明を聞きながら、敢えてデメトリユスの申し立てる「正義」を無視した罪は重い。作者はスティリコンには息子の後を追うことを許すが、フィリップにはペルセを残し、来るべきさらなる地獄を予感させる。アンティゴニュスの腕を借りながら退場するフィリップは願い虚しく、決して死ぬことができないのである。デメトリユスが死んで全うしたローマの精神はフィリップとペルセを生かしておくことで、マケドニアの敗北を決定的にし、やがて王家の断絶に至らしめる。歴史書の枠組みを通して見た場合、本作が感傷的な恋愛劇の名を借りた案外精巧な政治劇であり、ローマ史劇であることは否定できまい。

おわりに

最後の場面で、フィリップ王の無力な聞き役、アンティゴニュスはディダスが民衆の怒りを買い、袋叩きにあって殺されたことを報告する。民衆はデメトリユスの自刃とその原因となった陰謀において、ディダスが果たした役割を即座に知った。このままでは、ペルセの命が危うい。しかし、フェニスのレシとはなんと対照的な目撃談であろう。ラシーヌの悲劇、『ブリタニキュス』の終幕で、我々は卑怯者のナルシスが同じように殺される場面を聞いて多少なりと溜飲を下げるが、アンティゴニュスのレシにはどこか他人事のような印象を受ける。王の聞き役で重臣であった彼は程度の差こそあれ、ディダス同様、この危機を作り出した一人だ。一旦はデメトリユス殺しに加担しかかった。その責任の自覚が殆ど感じられない。フィリップの自業自得と言えばそれまでだが、部下に恵まれないと、一国の王がこのように惨めな退場をしなければならなくなる。理知を愛し、その力を信じたデメトリユスと理知の利点を受け入れず、嫌ったフィリップのいずれにしろ穏やかに生きていくのが困難であるという点では、現代の観客に対してこの悲劇がもたらす感情の意味は小さくないだろう。中世文学を研究するフィリップ・ヴァルテールは、ローラン、トリスタン、ペルスヴァルというタイプの異なった英雄たちを比較し、エリアーデらの業績を引用しながら、「想像上の英雄が現実の英雄よりも先に存在することも多い」とし、さらに、「過去の作品群の解釈には、我々の現在の関心事が投影されることが多い。我々は過去の作品の意味を（客観的に作品群から掘り起こす代わりに）遡及的に作り出している」とも言う[(7)]。デメトリユスの「悲劇」が再び演じられる時、「歴史」は作者、トマ・コルネイユより我々にとっていっそう陰惨であるにちがいない。

使用テキスト

Thomas Corneille, *Persée et Démétrius, tragédie*, *Œuvres*, 1758, Slatkine Reprints, 1970, pp. 411-431.

＊綴りは原文のまま採用し、引用は注に送らず、カッコ内に 1758 年版の頁数を示す。

注

(1) 17 世紀フランス演劇研究会、「エイコス」、XVIII、2016 年、梗概、95-96 頁。

(2) オディール・デユスッド、伊藤洋監修、『フランス 17 世紀演劇事典』、中央公論新社、2011 年、梗概、142-143 頁。

(3) ポンペイウス・トログス、ユニアヌス・ユスティヌス抄録、合阪學訳、『地中海世界史』、京都大学学術出版会、2004 年、引用、参照箇所は注に送らず、その都度示す。

(4) 上掲同書、「エイコス」、XVIII、99-102 頁。

(5) 上掲同書、『フランス 17 世紀演劇事典』、136-138 頁。

(6) 拙論、「トマ・コルネイユが描くローマ史　III」、中大仏文研究、第 49 号、2017 年、1-18 頁。

(7) フィリップ・ヴァルテール、渡邉浩司訳、「ローラン、トリスタン、ペルスヴァル、中世ヨーロッパの英雄の３つの顔」、仏語仏文学研究、第 50 号、中央大学仏語仏文学研究会、2018 年、143 頁、145 頁。

後記

本論執筆に当たり、千石玲子氏担当、『フランス 17 世紀演劇事典』所収の梗概を参考にしました。改めてご冥福をお祈りいたします。

« Le Ciel est au-dessus de la terre »

— Quelques remarques sur la stratégie du Ciel dans *Le Festin de pierre* de Molière —

Odile DUSSUD

> Monsieur, quel Diable de style prenez-vous là ? ceci est bien pis que le reste, et je vous aimerais bien mieux encore comme vous étiez auparavant, j'espérais toujours de votre salut, mais c'est maintenant que j'en désespère, et je croyais que le Ciel qui vous a souffert jusques ici ne pourra du tout souffrir cette dernière horreur. (V, 4)

Ainsi s'écrie Sganarelle quand il entend Don Juan mettre en pratique sa décision de vivre en hypocrite et user du langage dévot pour refuser le mariage avec Elvire. Auparavant, il n'était pourtant pas tendre envers son maître, qu'il décrivait dans la première scène comme un être hors de toute loi : « Un "enragé" hors la loi de la raison, un "chien" hors la loi de l'homme, un "diable" hors la loi de Dieu, un "Turc" hors la loi d'Espagne, un "hérétique" hors la loi chrétienne », pour reprendre les mots de Michel Serres[1]. Pourquoi donc Sganarelle a-t-il jusque-là gardé espoir dans le salut de cet homme qu'il déclarait pourtant déjà pire que le Diable ? Pourquoi le Ciel pourquoi a-t-il supporté si patiemment le « long aveuglement » et « toutes les abominations » du personnage ? Don Juan pose la question – ironiquement : « [Je] m'étonne comme le Ciel les a pu souffrir si longtemps, et n'a pas vingt fois sur ma tête laissé tomber les coups de sa justice redoutable » (V, 1). Pourquoi la foudre divine, après avoir tant tardé, s'abat-elle soudain si spectaculairement sur lui ?

Certes, à travers l'invention d'un Don Juan puni pour son hypocrisie, il s'agit, pour l'auteur du *Tartuffe*, de dénoncer une nouvelle fois les faux dévots. Dans *Le Festin de pierre* de Molière, « l'hypocrisie, écrit Georges Forestier, est placée au sommet de l'échelle des péchés, [...] Dieu peut tout tolérer – à condition que le pécheur se repentisse –, sauf justement le faux repentir qui ouvre la voie à l'hypocrisie dévote et qui est la négation blasphématoire du repentir ; là réside le véritable "endurcissement au péché". » Molière, continue-t-il, « a cherché en somme à prendre les dévots au piège de leur propre logique : [...] il a fait valoir que ce sont eux que Dieu devrait punir de leur hypocrisie.[2] » Pourtant, avant de punir Don Juan de sa fausse dévotion, le Ciel l'a encore pressé une dernière fois de se convertir, par l'envoi d'un Spectre féminin qui prend la forme du Temps et s'envole. Même si, comme le montre Georges Forestier, l'invention de ce miracle réalisé par « un jeu de machinerie nouveau » est due à la nécessité de compenser l'absence de la scène la plus frappante des précédents *Festin*[3], elle a une incidence sur l'intrigue : le Ciel paraît s'intéresser tout particulièrement à la conversion de Don Juan et la punition finale semble une sorte de pis-aller.

Pourquoi un tel intérêt ? En examinant le caractère nouveau du Don Juan de Molière : « ni violeur, ni meurtrier », en retraçant les étapes qui mènent ce jouisseur épris de liberté à se transformer en un faux dévot résolument incroyant, nous nous efforcerons de montrer que l'hypocrisie du personnage est un effet manqué de la stratégie de conversion que Molière fait tenir à Dieu – ou plutôt à ce Ciel dont Sganarelle se fait le porte-parole et qui pourrait presque figurer sur la liste des acteurs tant son rôle est important dans la pièce – , et nous tenterons d'en élucider les conséquences sur la signification de la pièce.

« C'est qu'il est trop jeune encore et qu'il n'a pas le courage… »

Dans la première scène, avant de l'accabler, Sganarelle trouve une excuse à la conduite de Don Juan : le départ de son maître n'est pas, comme le suppose Gusman, un affront volontaire, une « injure aux chastes feux de done Elvire » : « Non, c'est qu'il est trop jeune encore et qu'il n'a pas le courage… » (I, 1). Cette caractéristique nous semble importante pour comprendre le personnage et l'indulgence dont il est l'objet avant sa fausse conversion. Don Juan en est à l'âge des « bouillons », des « ardeurs » et des « feux », des « plaisirs » et des « péchés »[(4)]. Cette ardeur paraît alors inhérente aux premiers temps de la vie au point que le terme de « jeunesse » désigne aussi, selon les dictionnaires de la fin du 17e siècle, une « folie de jeune homme[(5)] », ou encore « l'emportement de l'âge[(6)] ». Quand Sganarelle évoque le manque de « courage » de son maître, il constate que Don Juan n'est pas disposé à mener la tâche difficile[(7)] de lutter contre l'emportement de ses passions et de modérer ses appétits amoureux. De fait, Don Juan ne consent à vivre que dans le désir et, dans la deuxième scène de la pièce, il évoque lui-même son jeune âge comme un ressort de sa conduite : il refuse, dit-il, « d'être mort dès sa jeunesse » en étant fidèle à une seule femme. Si la jeunesse apparaît dans son récit comme un critère indispensable à son attirance : « on goûte, dit-il, une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté » (I, 2), il se révèle vite qu'il suffit d'être femme pour le séduire. Devancier du Chérubin de Beaumarchais, « Dame, Damoiselle, Bourgeoise, Paysanne ; Il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui » (I, 1).

Pourtant, même si « jeunesse est forte à passer », comme le dit un proverbe de l'époque[(8)], elle passe inévitablement et peut être corrigée : l'espoir est permis de voir Don Juan se réformer. Si, dans le sermon qu'il lui inflige, Sganarelle insiste sur l'immaturité et l'irréflexion de son jeune maître, en le traitant de « petit ver de terre, petit myrmidon », et en l'assimilant aux jeunes gens à la mode[(9)], « petits impertinents dans le monde, qui sont libertins sans savoir pourquoi, qui font les esprits forts, parce qu'ils croient que cela leur sied bien », c'est pour mieux l'éclairer de ses leçons : « apprenez de moi qui suis votre valet, que le Ciel punit tôt ou tard les impies » (I, 2). Comme l'écrit Georges Forestier, Sganarelle se charge de montrer à Don Juan qui n'en a pas conscience et qui ne s'en soucie guère, qu'une telle conduite aboutit à se moquer du Ciel[(10)]. Le motif de la folle jeunesse à corriger reviendra une dernière fois au cœur de la burlesque et dernière objurgation de réforme

qu'adresse Sganarelle à Don Juan : « la prudence n'est pas dans les jeunes gens ; les jeunes gens doivent obéissance aux vieux » (V, 2).

Le personnage de Molière n'est donc pas un athée criminel et endurci au début de la pièce. Ses méfaits, comme le signale encore Georges Forestier[11], se limitent à vouloir posséder les femmes. Mais il est si excessivement et exclusivement passionné de son jeune corps qu'il ne conçoit, semble-t-il, son être au monde, le temps et son rapport aux autres, qu'à travers sa sexualité, en termes de plaisir, de puissance ou de potentialité, de renouvellement perpétuel.

« Les hommages et les tributs où la nature nous oblige »

Cette appétence physique se révèle dès le début dans la longue présentation que Don Juan fait de lui-même, et ce, malgré la couleur galante de son discours. Pour décrire la conduite de son maître, Sganarelle, en effet, continue à s'exprimer dans le registre plaisant et mondain qu'il avait adopté, tabatière en main, lors de son éloge paradoxal du tabac : métonymie, allégorisme, sa description de Don Juan abonde en figures : « je sais mon Don Juan sur le bout du doigt, et connais votre cœur pour le plus grand coureur du monde ; il se plaît à se promener de lieux en lieux, et n'aime point à demeurer en place » (I, 2), – même si, aussitôt après, il exprime son avis dans un langage plus adéquat à sa condition : « je trouve fort vilain d'aimer de tous côtés comme vous faites » –. Don Juan, tout juste sorti de son aventure héroïque avec Elvire et occupé de son projet d'enlèvement maritime, adopte également une tonalité galante pour parler de lui-même. Il prononce un long éloge de l'inconstance amoureuse, dans lequel Molière, saisissant « l'occasion d'accorder un héros d'origine étrangère aux intérêts et aux goûts de la partie mondaine de son public », mêle brillamment les références ovidiennes et contemporaines[12]. De fait, il parle « tout comme un Livre », employant un vocabulaire amoureux abstrait : beauté, inclination naissante, amour, passion, cœur, âme, utilisé dans les écrits mondains de l'époque. C'est peut-être à la *Cassandre*[13] de La Calprenède, qu'est empruntée sa comparaison avec Alexandre. Ce qui serait d'autant plus intéressant, que La Calprenède n'a pas pu, comme le montre Marie-Gabrielle Lallemand[14], entièrement gommer l'image qu'à travers Quinte-Curce, l'histoire retenait alors de ce conquérant : un jeune guerrier sensuel corrompu par ses succès, passant ses nuits dans les délices de « son sérail aux trois cent soixante concubines[15] ». De fait, malgré la couleur sentimentale de ses paroles, il semble que Don Juan décrive autre chose que des sentiments : les mouvements de son corps, plutôt que ceux de son âme, qui reste impassible et disponible à d'autres aventures, au milieu même d'une liaison amoureuse : « J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres » (I, 2).

D'ailleurs, Don Juan décrit plutôt ses entraînements et ses émois en termes physiques : il se déclare pris, ravi, entraîné par la « douce violence » d'un « beau visage », « ses yeux » sont frappés :

> Je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et je rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige ; quoi qu'il en soit, je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d'aimable, et dès qu'un beau visage me le demande, si j'en avais dix mille, je les donnerais tous (I, 2).

Quand Don Juan évoque ici « les hommages et les tributs » que la nature force les hommes à rendre à la gent féminine, il paraît bien parler des effets physiques et des gestes amoureux provoqués chez les hommes par le désir de possession. Même le terme de « cœur » paraît avoir ici un sens plus physique que sentimental. Don Juan donne « son cœur » à la beauté qui le demande car il ne peut pas le lui refuser, il exige le sien en échange, mais c'est un échange érotique qu'il vise et auquel il s'arrête. Certes, le terme de « cœur » est une métonymie usuelle dans la poésie courtoise ou renaissante[16] pour désigner la passion d'amour, mais Don Juan semble ici se rapprocher davantage de Lucrèce et de la description minutieuse que fait ce philosophe de l'excitation des corps masculins, d'autant plus forte qu'ils sont plus jeunes, par la vision « de beaux visages au teint aimable » : « la volonté se forme, poursuit Lucrèce, de pousser dehors ce qui allume l'ardeur de sa passion. La fantaisie demande le corps qui l'a blessée d'amour[17] ». Dans les paroles de Don Juan, le « cœur » désigne donc avant tout le corps désirant. Le jeune homme est tellement infatué du plaisir sexuel que, se parant ou s'aveuglant d'une volonté de justice, il fait comiquement de l'excitation du corps masculin un bien suprême, un droit auquel toutes les femmes peuvent prétendre : « toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première, ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs » (I, 2). Il le redira plus tard dans une formule où le mot « cœur » est susceptible de la même signification concrète : « mon cœur est à toutes les belles, et c'est à elles à le prendre tour à tour, et à le garder tant qu'elles le pourront » (III, 5).

De même, dans son récit de séduction, Don Juan a beau évoquer en termes éthérés le plaisir de combattre, chez une jeune fille, « l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes », quand il déclare éprouver « une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté », l'emploi synecdotique de « beauté » suggère de donner également un sens physique à « douceur ». Les termes concrets, « transports », « larmes » et « soupirs », qu'il emploie ensuite pour expliquer en quoi consiste cette douceur, le rythme même de sa longue phrase rendu haletante par la succession des groupes verbaux à l'infinitif, tout cela suggère le plaisir plus physique que sentimental qu'éprouvent tous les hommes – ici encore Don Juan généralise encore son propos par l'emploi de « nous » – à mener une jeune fille au point où ils ont « envie de la faire venir ».

C'est encore à travers l'expérience de l'acte sexuel et du temps de repos qui succède nécessairement à la possession physique, que Don Juan décrit une conduite sentimentale qu'il prétend commune à tous les hommes : « mais lorsqu'on est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ni plus rien à souhaiter, tout le beau de la passion est fini » (I, 2) Il étend ainsi à tout le sexe masculin une caractéristique qui lui est propre : l'incapacité à désirer de nouveau une même femme. Selon

lui, une victoire « une fois » éteint toute possibilité d'amour, comme s'il assimilait la « jeunesse » ou la « nouveauté » qui l'attire chez les femmes au sens réduit et purement sexuel de virginité. Sa conclusion prendrait ainsi un sens très concret : « enfin il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne ». La seule particularité qu'il se voit sur les autres mâles est l'intensité exceptionnelle de sa puissance sexuelle : « l'impétuosité » de ses désirs et « l'ambition » de les suivre sans les borner, de s'affranchir par eux des limites de l'humain, qu'il évoque par des images enthousiastes dont l'excès peut prêter à sourire :

> j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent point se résoudre à borner leurs souhaits ; il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs, je me sens porté à aimer toute la terre, et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.

La seule justification de son mode de vie, sa seule pensée, sa seule morale, est ainsi le plaisir : « Y a-t-il Rien de plus agréable ? » réplique-t-il à Sganarelle qui s'obstine à blâmer les mariages mensuels[18] de son maître. De fait, le plaisir est, avec la colère, la seule émotion qu'il semble capable d'éprouver, ou même de comprendre. Chez les autres, il s'arrête à la bizarrerie des costumes ou aux mouvements des corps, sans s'intéresser aux sentiments qui les inspirent, ni même au sens des paroles : ainsi, à la fin des remontrances paternelles, il remarque seulement, avec assez d'insolence pour chasser son père, que Don Luis se tient debout depuis longtemps « : « Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez bien mieux pour parler » (IV, 4). Il n'a pas été touché par la colère et la tristesse de son père, qui l'irritent au contraire : « Eh mourez, le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire ; il faut que chacun vive son tour, et j'enrage de voir que des Pères qui vivent autant que leurs fils. » (IV, 5). De même, des objurgations d'Elvire à se convertir, il ne retient que le plaisir que lui ont donné les larmes et le désordre séduisant de la tenue[19] : « ses paroles n'ont fait aucun effet sur… » (IV, 7), conclut Sganarelle. La seule peine à laquelle il semble prendre intérêt chez autrui est une sensation physique, la faim. Il donne un louis au Pauvre, malgré son refus d'obéir, quand ce dernier dit préférer mourir de faim[20]. Il invite Sganarelle à sa table au lieu de le punir du vol d'un morceau de viande, en constatant : « Tu as faim, à ce que je vois. » Lui-même réclame à souper à plusieurs reprises. Ainsi, corps perpétuellement animé par le « feu d'une aveugle jeunesse » (V, 3) et la flamme du désir amoureux, Don Juan est sans cœur, sans empathie. S'il peut s'enflammer d'amour, de colère contre tout obstacle à ses désirs du moment ou à sa manière de vivre pour les satisfaire, s'il brûle d'orgueil aussi, il reste imperméable à toute autre émotion, à toute passion de l'âme, peur, pitié, ou compassion, qui glace le sang ou excite les larmes[21]. C'est Sganarelle qui est chargé par Molière de les éprouver à sa place, et encore s'en fait-il reprendre : « Tu pleures, je pense. » (IV, 6), lui dit Don Juan après la dernière apparition d'Elvire[22]. Sganarelle, et le Ciel au nom duquel il parle, ne peuvent donc qu'échouer en tentant d'inspirer à Don Juan la

crainte des châtiments divins : son âme est inébranlable à ce sentiment et l'orgueil qu'il tire de sa force supposée le conforte dans ses refus téméraires.

« Tout le plaisir de l'amour est dans le changement »

Toute l'existence de Don Juan est informée par l'enivrement orgueilleux de se sentir une puissance toujours renouvelée et par sa sexualité particulière. Son goût de la défloration et la disparition de son désir dans l'immobilité d'un engagement amoureux expliquent en effet son besoin de rencontrer de nouveaux objets de conquête. Après la satiété, qui prive Don Juan de ce qui le fait vivre, parole et désir : « il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter » (I, 2), la résurrection de l'excitation érotique par une autre femme constitue pour lui une renaissance, un renouvellement : « nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos désirs, et présenter à notre cœur les charmes attrayants d'une conquête à faire » (I, 2). Don Juan voyage donc. Il change aussi de manières et de langage au hasard de ses rencontres : l'homme de Cour qu'il avait été quand il poursuivait Done Elvire et forçait les portes d'un couvent a disparu et Elvire lui rappelle en vain le style noble de ses lettres passionnées et protestations ardentes : « que ne me jurez-vous que vous êtes toujours dans les mêmes sentiments pour moi, [...] que rien n'est capable de vous détacher de moi que la mort ? [...] et qu'éloigné de moi vous souffrez ce que souffre un corps qui est séparé de son âme » (I, 3). Il est désormais un homme romanesque et galant qui, dans une ville quelconque de Sicile, dissertant sur l'amour et parlant de délicatesse de cœur, se prépare à enlever en mer une jeune fiancée qui appartient sans doute à la bonne bourgeoisie[23]. Il emprunte ensuite le langage plus simple et les lieux communs des bergeries ou des contes populaires à la Griselidis pour séduire la paysanne Charlotte[24] et il n'hésite pas à repousser à coups de poing le jaloux Pierrot. Son seul caractère constant est l'appétit du corps, d'un jeune loup gourmand et désirant : « que je voie un peu vos dents, je vous prie, demande-il à Charlotte. Ah qu'elles sont amoureuses, et ces lèvres appétissantes ! » (II, 2). Protée, donc, changeant selon le type des jeunes filles qu'il poursuit, sans plan ni volonté préconçue, il s'affranchit ainsi des limites imposées par le lieu ou l'origine familiale. Un engagement, « un mariage ne lui coûte rien à contracter », puisqu'il sait que d'autres appâts l'en dégageront en lui faisant oublier ce qu'il était en le contractant.

Chaque nouvel « amour » annule en effet le passé : « je lui ai trouvé des charmes qui effacent de mon esprit tout le chagrin que me donnait le mauvais succès de notre entreprise » (II, 2), dit-il à propos de Mathurine, une jeune paysanne rencontrée juste après l'enlèvement raté. Si Sganarelle, comme le remarque justement Sarah Kofman[25], tient le compte des femmes de son maître, ce dernier, lui, ne vit que dans le présent toujours renouvelé de son désir et dans l'unique souci des moyens de l'assouvir, de parvenir à la consommation du mariage nouveau qu'il contracte à chaque fois, tous les mois, dit Sganarelle : Don Juan consomme ainsi sans accumuler, sûr qu'un nouveau visage viendra en un instant renouveler son désir et sa puissance érotique, recharger son corps

d'une nouvelle énergie. Une fois terminée, l'aventure amoureuse est pour lui comme non advenue : Elvire est durement replacée dans ses premiers engagements et, au lieu des paroles d'amour dont il la régalait, s'entend retourner ses propres arguments, ceux qu'elle avait dû utiliser tout au début de leur histoire pour se défendre de lui : comme si Don Juan remontait le temps et bloquait l'accès à ce qui pour lui n'avait désormais jamais eu lieu, comme si sa responsabilité n'était pas engagée dans le dévoiement de la jeune religieuse. Et peut-être est-ce encore une ironie de Molière, que d'avoir choisi une série d'additions : « Je crois que deux et deux font quatre, Sganarelle et que quatre et quatre font huit » (III, 1), pour la « formule péremptoire[26] » qu'assène Don Juan à Sganarelle en guise d'article de foi. Formule plaisante, comme le signale Patrick Dandrey[27], par son caractère « paradoxal et sybillin » dans une conversation religieuse, mais aussi sans doute parce qu'elle est proférée par un être si peu porté à l'accumulation. Car si Don Juan refuse toute dette et tout enfermement dans le cercle du don, comme Michel Serres l'a le premier et brillamment mis en lumière – et comme Sarah Kofman l'a développé par la suite –, ce n'est pas, selon nous, pour acquérir indéfiniment en reprenant ce qu'il donne, dans une « série croissante de l'injustice » qu'exprimerait la série mathématique évoquée par le personnage. Si l'échange est truqué, ce n'est pas parce que Don Juan prétendrait donner dix mille fois la même chose (son cœur, qu'il conserverait), pour acquérir dix mille choses (femmes) différentes, mais parce qu'il n'a de cœur que son désir sexuel et sa semence, qui s'épuisent totalement dans la satisfaction mais se reconstituent à chaque nouvelle rencontre, tandis que les femmes et les jeunes filles lui offrent leur virginité et leur honneur, définitivement perdus une fois donnés. Ainsi le temps imaginaire de Don Juan, « animal oublieux, rivé au piquet de l'instant et parfaitement heureux », selon la belle formule de Sarah Kofman[28], plutôt qu'un seul « mouvement perpétuel[29] », est une « éternelle répétition[30] » de renaissances, mais aussi de petites morts, une succession indéfinie de vies complètes qui empêche tout souvenir, toute reconnaissance de dette ou de promesses : tout retour, sur soi ou sur ses engagements. Il vit librement dans « un temps discontinu, où aucun moment n'est *lié* à un autre, ne répond à l'autre », comme l'écrit très justement Sarah Kofman[31], et qui empêche aussi tout projet contraignant l'avenir en puissance de hasard. Les seuls plans qu'il établit concernent l'avenir proche et un plaisir à prendre. Sganarelle et Elvire – et le Ciel – se trompent encore quand ils évoquent, pour l'inciter à se réformer, les châtiments à venir, quand ils comptent sur son remords devant la douleur d'une femme abandonnée, ou quand ils tentent d'exciter sa reconnaissance pour un Dieu qui l'a sauvé de la noyade et qui, plus largement, a créé le monde et les hommes.

« Je n'ai rien exigé de vous »

Gouverné par son seul corps, son « humeur », sa « pente naturelle », Don Juan se déclare libre. Sans intérêt pour des biens symboliques, comme l'estime ou la considération, dont la valeur dépend des autres ou qui se réalisent dans la durée, il semble se considérer comme dégagé de tout lien

social, comme un individu supérieur à la communauté des hommes, né uniquement pour exercer sa puissance. Sans ami, il n'a pour compagnon qu'un valet qu'il utilise comme un instrument ou un double[32], voix, témoin de mariage, couverture de ses mensonges : comme miroir, plutôt que comme un confident, même quand il lui « veu[t] bien lui faire confidence » des secrètes motivations de sa conversion et qu'il se déclare « bien aise d'avoir un témoin du fond de [s]on âme », puisqu'il ne lui met en lui aucune confiance[33] et ne s'assure de lui que par la menace et les coups. Il fuit à ce point les dettes ou les obligations qu'il ne demande lui-même rien à personne. C'est Sganarelle qui doit demander leur chemin au Pauvre, ou inviter la Statue à dîner. Réfractaire à tout échange, Don Juan ne reçoit ni ne donne aucun remerciement. Il réfute ceux de Don Carlos en faisant assaut d'honnêteté, lui interdisant de se libérer quelque peu que ce soit de l'obligation qu'il vient de lui faire en le secourant : « Je n'ai rien fait, Monsieur, que vous n'eussiez fait en ma place, notre propre honneur est intéressé dans de pareilles aventures, et l'action de ces Coquins était si lâche, que c'eût été y prendre part que de ne s'y pas opposer[34] » (III, 3). Et quand, pour se libérer tour de même de la dette contractée envers celui qui lui a sauvé la vie, Don Carlos repousse sa vengeance de quelques jours, Don Juan déclare ne pas le lui avoir demandé et rappelle le service qu'il lui a lui-même offert en s'engageant à lui faire faire raison du séducteur d'Elvire : « Je n'ai rien exigé de vous, et je vous tiendrai ce que j'ai promis. » (III, 4)[35].

Ses remerciements au Pauvre montrent la même volonté de se libérer des obligations et aussi celle d'assurer sa puissance sur autrui. Outre l'indication du chemin qu'on lui demandait, le Pauvre a en effet donné l'avis qu'il fallait se garder des bandits, payant d'avance et doublement la pièce d'aumône qu'il était d'usage de donner alors aux indigents pour récompenser un service rendu et accomplissant ainsi, en quelque sorte, un geste obligeant d'honnête homme. C'est à ce geste, ou cette prétention, que répond Don Juan, par le contre-don excessif, et peut-être ironique, de mots de remerciement tellement formels et déplacés dans une telle situation qu'ils n'expriment plus aucun sentiment de reconnaissance : « Je te suis obligé mon ami, et je te rends grâces de tout mon cœur » (III, 2). En fait, en lui donnant ces mots au lieu de la petite pièce habituelle, il l'oblige à demander l'aumône : à agir en pauvre. Il se moque alors et insiste sur le caractère intéressé, et donc peu honnête, de l'avis offert, rabaissant l'homme à sa condition de perpétuel obligé, hors de tout échange. Mais le Pauvre ne s'avoue pas vaincu et il rétablit sa dignité en expliquant la contrepartie incomparable que Don Juan pourrait, comme tous ses bienfaiteurs, recevoir de l'aumône : « je ne manquerai pas de prier le Ciel qu'il vous donne toute sorte de biens ». Pour effacer cet argument qui confère au pauvre un énorme pouvoir d'obliger, Don Juan n'a qu'une seule voie : lui ôter les moyens de sa puissance en détruisant l'idée que Dieu puisse écouter les prières. Comme ses arguments ne suffisent pas à convaincre son interlocuteur – de fait, l'argumentation est bancale : le Ciel n'a pas à reconnaître par des bienfaits les soins du pauvre, puisque celui-ci ne le prie pas pour lui-même, mais pour ses bienfaiteurs – Don Juan tente de lui faire avouer la nullité des mots sacrés en le faisant jurer, aidé par Sganarelle et par la fascination d'un louis d'or[36], somme démesurée pour une

aumône de ce type. Là encore, il échoue. Il ne lui reste qu'à effacer lui-même Dieu par ses propres mots, en le chassant de la formule consacrée, donnant le louis non comme l'aumône réclamée par le Pauvre, mais « pour l'amour de l'humanité ». Une formule assez ambiguë : Don Juan donne-t-il par amour ou admiration de la nature humaine[37], assez forte pour soutenir, jusque dans les souffrances de la faim, la croyance en la puissance de ses mots et sa foi en un Dieu dont aucune preuve tangible n'apparaît[38]? Ou par désir de vaincre le Pauvre dans ce concours de générosité en récompensant qui lui refuse quand le Pauvre récompense qui lui donne[39] ? Ou encore, si l'on prend « humanité » au sens de « bonté », comme le texte de l'édition de 1682[40] semble y engager, serait-ce une dernière pirouette signifiant que Don Juan donne parce qu'il aime donner, selon son bon plaisir ? Quoi qu'il en soit, cette formule, qui serait certes blasphématoire si elle concluait une dispute religieuse vraiment sérieuse[41], me paraît venir à Don Juan par accident, par l'entraînement de sa lutte oratoire contre le Pauvre[42]. En fait, refusant d'abord de payer, pour finir par payer avec excès, Don Juan illustre parfaitement une maxime de La Rochefoucauld sur le débiteur : « L'orgueil ne veut pas devoir et l'amour-propre ne veut pas payer.[43] » Maxime éclairée par le commentaire qu'en fait Laurent Thirouin : « En quoi donc l'orgueil et l'amour-propre du débiteur s'opposent-ils ? L'auteur nous le laisse à comprendre par nous-mêmes. Le premier souffre d'être débiteur, et se sent rabaissé par cette dépendance symbolique. Il voudrait donc s'acquitter, par une reconnaissance qui le libérerait de la dette. Le second n'accepte pas sa situation d'obligé et n'aspire qu'à nier le bienfait, à l'oublier. Tout paiement, si petit soit-il, est pour lui insupportable et source de frustration. [...] En payant trop, le débiteur inverse la dette. [...] Le paiement de la dette peut ainsi être une forme de vol, sur un plan symbolique.[44] » Don Juan agit ainsi par orgueil et amour-propre : il ne cherche pas d'abord à nier Dieu, mais cette rencontre avec le Pauvre lui fait éprouver la force que l'idée du Ciel a sur le cœur des hommes.

« Va, va, c'est une affaire entre le ciel et moi. »

Seul l'intéresse d'imposer sa propre puissance sur les corps et les cœurs. Et il semble que Dieu se trouve pour lui plutôt dans la position d'un exemple que d'un adversaire. Significatif à cet égard est son vêtement. Plus qu'un souci de suivre la mode, ses habits dorés révèlent surtout un désir de fasciner le regard par un excès de luxe et de brillance, de faire impression sur les sens, un peu, finalement, comme la liturgie catholique utilise le plaisir sensoriel des dorures et du chant pour émouvoir les fidèles[45]. Et c'est efficace : malgré son caractère satirique, la simple description qu'en fait l'imprudent Pierrot à sa fiancée suffit à susciter chez la jeune fille le désir de voir l'habit et celui qui le porte. De la même façon, le langage de Don Juan est moins expressif qu'impératif. Douces ou violentes, ses paroles sont tournées vers l'action : peu lui importe même leur sens ou leur vérité[46], pourvu que ses mots obtiennent l'effet voulu et que ses interlocuteurs obéissent à sa volonté. Ainsi, peu lui importe le confort de son père quand il lui propose de s'asseoir pour parler : il cherche par

son insolence à lui faire quitter la pièce et il l'obtient. Quand il explique sa fuite par des arguments religieux, il ne cherche pas à faire croire à Elvire en sa conversion subite : la désinvolture presque burlesque de son expressions finale : « Voudriez-vous, madame, [...] que j'allasse, en vous retenant, me mettre le ciel sur les bras ? », assure à la jeune femme qu'il ne se décide à parler que pour la chasser. Il n'est pas encore hypocrite, mais offensant et cruel. Promesses de mariage, serments : la parole sacrée est pour lui une arme efficace qui lui permet de réduire définitivement à sa puissance des jeunes filles déjà à demi-convaincues par ses beaux « contes » et le plaisir du rêve d'ailleurs qu'il leur fait entrevoir. Aventure et passion pour Elvire la cloîtrée, vie de châtelaine pour Charlotte la paysanne, Don Juan suscite en effet chez les jeunes filles un désir de le croire équivalent à son désir de jouir d'elles. La séduction de Charlotte l'illustre bien : « Aussi vrai, Monsieur, dit la jeune fille, je ne sais comment faire quand vous parlez. Ce que vous dites me fait aise, et j'aurais toutes les envies du monde de vous croire ». Malgré ses mains qu'elle sait noires, elle veut croire qu'elles sont aussi belles que le prétend Don Juan. La promesse de mariage garantie par Sganarelle et une proposition de « serments épouvantables » emportent les dernières hésitations de la jeune fille : « Mon Dieu ! je ne sais si vous dites vrai, ou non ; mais vous faites que l'on vous croit. [...] Mon Dieu, ne jurez point ! je vous crois. »

Ainsi, Dieu est loin d'être pour Don Juan un adversaire à combattre, à défier ou à railler. Quand Don Juan promet ou conclut un mariage, ce n'est pas, comme Sganarelle le prétend, qu'il veuille « se jouer pas d'un mystère sacré », ni se « jouer au ciel » : il utilise simplement à son avantage le surcroît de pouvoir que la garantie divine apporte à certains mots. Il emploie à son profit ce désir de croire inhérent aux hommes et qui constitue le fondement de la foi. De même qu'il s'arrête à la gestuelle sans vouloir s'intéresser au sens des paroles qu'on lui adresse, Don Juan est réfractaire à toute transcendance : devant la bourrasque de vent, la statue en mouvement ou le spectre, là où Sganarelle voit des signes surnaturels, il voit des phénomènes physiques, naturels ou mécaniques, dépourvus de signification. Peu lui importe en fait que Dieu existe ou non : s'il est, Dieu se manifeste si peu qu'il ne peut rien dire de lui – silence sceptique que Sganarelle interprète arbitrairement comme une négation : « est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel ? – Laissons cela. – C'est-à-dire que non. » (III, 1). Le Ciel lui demandera peut-être un jour raison de ses actes[47], mais il s'expliquera et réglera lui-même ses comptes avec lui, personnellement, le moment venu : « Va, c'est une affaire entre le Ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble, sans que tu t'en mettes en peine » (I, 2). Il lui suffira de s'en soucier plus tard, après « vingt ou trente ans de cette vie-ci » (IV, 7), c'est-à-dire quand la vieillesse aura commencé à diminuer ses désirs. De toute façon, il n'a pas à craindre la rigueur divine : « Va va, le Ciel n'est pas si exact que tu penses » (V, 4). Le Ciel sera bien aussi complaisant pour lui que l'a été Don Luis, qui a toujours, jusque-là, effacé les dettes d'argent et d'honneur de son fils. Il semble ainsi que Dieu soit aux yeux de Don Juan une sorte de père lointain, sinon favorable, du moins indifférent[48], qui, après avoir accordé à Don Louis de le faire naître, l'aurait placé comme un nouvel Adam dans un jardin de plaisirs peuplé

de créatures à sa disposition, de jeunes femmes dont il peut se montrer aussi jaloux, si elles en aiment un autre, que Dieu l'est de l'amour des hommes :

> Le hasard m'a fait voir le couple d'amants trois ou quatre jours avant leur voyage. Jamais je n'ai vu deux personnes être si contents l'un de l'autre, et faire éclater plus d'amour : la tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs me donna de l'émotion, j'en fus frappé au cœur, et mon amour commença par la jalousie ; oui, je ne pus souffrir d'abord de les voir si bien ensemble ; le dépit alluma mes désirs, et je me figurai un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence, et rompre cet attachement, dont la délicatesse de mon cœur se tenait offensée. (I, 2)

Don Juan, emporté par l'ardeur de son corps, aveuglé par les « faveurs du hasard et les dons de la nature » qui en renouvellent généreusement les réserves à chaque rencontre nouvelle, se croit ainsi dégagé de toute obligation envers les hommes, doté d'une puissance illimitée de plaisir, de dépense et de consommation, garantie par Dieu. Sa vie a consisté jusque-là à profiter impunément des mots sacrés et des règles morales admises par tous, pour mieux zigzaguer entre les femmes de tout milieu. En suivant la direction ouverte par Laurent Thirouin quand, à propos de l'éloge paradoxal prononcé par Sganarelle dans la première scène, il souligne le parallèle établi au XVIIe siècle entre le plaisir du tabac et la volupté sexuelle[49], on pourrait même dire que Don Juan, réjoui de se sentir prendre d'amour, ravi d'en offrir à droite à gauche, partout où il se trouve, sans attendre qu'on en demande, présente une version sexualisée de l'honnêteté prétendument induite par le tabac[50].

« Ah ! monsieur, c'est le ciel qui vous parle, et c'est un avis qu'il vous donne. »

Mais si Don Juan ne se soucie pas du Ciel, le Ciel se soucie de lui : par l'intermédiaire de Sganarelle, par des obstacles et des événements surnaturels, il s'efforce de ramener sous ses lois cet être dont il a jusque-là favorisé la puissante nature et respecté la liberté. Car Don Juan ne réussit plus aussi bien et les contradictions entre son autoportrait complaisant et les événements qui suivent se multiplient[51]. Alexandre de la séduction, il doit se résoudre à l'enlèvement d'une jeune fille restée indifférente à ses charmes. En guise de beauté farouche et difficile, il prise des paysannes aux mains noires facilement conquises, parfaite illustration de cette maxime de La Rochefoucauld : « L'amour-propre est un agent économique délirant. Il se confond parfaitement avec son désir. Peu lui importe de « bien connaître le prix des choses » : il fait de son propre goût, changeant et superficiel, le seul étalon de la valeur. »[52] Loin d'être exceptionnel, il agit d'ailleurs en cela comme tous les autres courtisans avant lui : « on m'a toujours dit qu'il ne faut jamais croire les Monsieurs, et que vous autres Courtisans vous êtes des enjôleurs qui ne songez qu'à abuser les filles », dit Charlotte (II, 2). Noble, il dispute avec son valet ou un miséreux, qu'il n'arrive même pas à convaincre. Si la force

de son épée est encore intacte, elle n'aurait pas été suffisante contre les attaques conjuguées des deux frères d'Elvire et c'est la générosité de Don Carlos qui lui sauve la vie. Sa puissance est si faible qu'il se montrera bientôt risiblement content d'éblouir un marchand. Dès les deux premiers actes, Molière, et le Ciel, accumulent contre ses entreprises des bizarreries qui peuvent faire office d'avertissements divins. Le temps et l'espace n'étendent plus devant lui une perspective de renouvellement perpétuel, ils balbutient : la pièce s'ouvre dans une ville où la poursuite d'une jeune fille vient de le faire retourner six mois après en avoir scandalisé la population par un meurtre, une tempête soudaine renverse sa barque et son projet d'enlèvement, deux jeunes filles, successivement et trop rapidement conquises, se trouvent malencontreusement réunies à ses côtés, Elvire ne cesse de revenir, en personne ou par l'entremise de ses frères dont il doit fuir la poursuite en se déguisant. En quelques heures, son mode de vie se révèle difficile à tenir.

Avant d'augmenter leur pression et de l'acculer au changement, Molière, et le Ciel peut-être, proposent à Don Juan de mener une vie adulte, de s'ancrer dans le temps et de s'investir dans des liens familiaux, au lieu de se dissiper dans la pure consommation, au gré de sa fantaisie, accompagné du seul Sganarelle. Ils lui font rencontrer Don Carlos, dont la modération, la justice, la douceur, en un mot, l'honnêteté conquièrent son estime : « sais-tu bien que celui à qui j'ai sauvé la vie est assez honnête homme, il en a bien usé, et j'ai regret d'avoir du démêlé avec lui. » (III, 5) Contrairement à son frère, un fanatique de l'honneur qui s'apprête à une vengeance peu honorable prétendument offerte par Ciel, Don Carlos tient en effet un discours modéré et laïque, fondé sur la raison et une compréhension lucide de ses intérêts et du prix des choses :

> Mon frère, montrons de la modération dans une action légitime, et ne vengeons point notre honneur avec cet emportement que vous témoignez ; ayons du cœur dont nous soyons les maîtres, une valeur qui n'ait rien de farouche, et qui se porte aux choses par une pure délibération de notre raison, et non point par le mouvement d'une aveugle colère ; je ne veux point mon frère demeurer redevable à mon ennemi, et je lui ai une obligation dont il faut que je m'acquitte avant toute chose ; notre vengeance, pour être différée, n'en sera pas moins éclatante, au contraire elle en tirera de l'avantage, et cette occasion de l'avoir pu prendre, la fera paraître plus juste aux yeux de tout le monde. (III, 4)

Par sa force morale et sa capacité à faire valoir ses propres valeurs, Don Carlos se montre sage et habile au sens de La Rochefoucauld[(53)]. Son caractère et son mode de vie sont certes tout contraires à ceux de Don Juan : il se montre respectueux des devoirs attachés à sa condition de gentilhomme et regrette, tout en s'y soumettant, la sévérité de l'honneur et la perspective d'un duel qui risquerait de couper des liens noués dans le temps, en lui faisant perdre la vie, ou en le contraignant à quitter famille et pays. Pourtant, si Don Juan acceptait de mûrir, s'il satisfaisait les deux frères en acceptant

de vivre avec Elvire, il pourrait se convertir à une existence qui ne serait pas incompatible avec sa naissance, côtoyer un homme qu'il apprécie, contenter son propre père et lever tous les obstacles qui s'élèvent sur sa route. Mais son « humeur », sa « pente naturelle », son corps en un mot, l'idée de perdre les plaisirs d'une sexualité conquérante, l'empêchent de choisir ce moyen de faire la paix avec le monde. Et son refus, reprise condensée de son explication du premier acte, contraste fortement, par ses termes physiques et ses métaphores concrètes, avec les raisonnements développés ou le vocabulaire abstrait et moral des paroles de Don Carlos :

> Oui, mais ma passion est [usée] pour Done Elvire et l'engagement ne compatit point avec mon humeur ; j'aime la liberté en amour, tu le sais, et je ne saurais me résoudre à renfermer mon cœur entre quatre murailles, je te l'ai dit vingt fois, j'ai une pente naturelle à me laisser aller à tout ce qui m'attire, mon cœur est à toutes les belles, et c'est à elles à le prendre tour à tour, et à le garder tant qu'elles le pourront (III, 5)

Molière, et le Ciel, lui donnent alors une autre chance d'ouvrir les yeux et de comprendre que sa liberté est limitée par les règles humaines – le respect dû à la mort --, et par l'existence des lois de Dieu : un Dieu qui, loin d'être indifférent à ses créatures, s'occupe de chacune d'elles et de lui en particulier. Ils le mènent, par une erreur de chemin, au tombeau du Commandeur, où se produit un phénomène étrange que Sganarelle interprète comme un « miracle », un avertissement divin à son maître : la statue accepte d'un signe de tête l'invitation de Don Juan, comme si l'esprit du mort revenait l'animer depuis l'au-delà. Mais cette sorte de résurrection avait été métaphoriquement accomplie par Sganarelle sur le mode de la raillerie dès le premier acte[(54)] et répétée devant la tombe par le valet et le maître[(55)]. De plus, comme l'a montré Patrick Dandrey, le motif de la statue vengeresse avait été utilisé dès l'Antiquité « dans le cadre d'une réflexion sur l'existence de(s) dieu(x) et se trouvait « au centre des débats entre croyants émerveillés et sceptiques moqueurs ». La réponse sceptique évoquant une illusion des sens était courante[(56)]. Don Juan n'a qu'à la reprendre : « nous pouvons avoir été trompés par un faux jour, ou surpris de quelque vapeur qui nous ait troublé la vue » (IV, 1), comme il reprendra devant le spectre celle qui suppose une machination : « Qui ose tenir ces paroles ? Je crois connaître cette voix. [...] je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit » (V, 5). Comme le souligne Patrick Dandrey[(57)], la peur grotesque et les déclarations de plus en plus ridicules de Sganarelle – il ira jusqu'à s'exclamer : « Ah Monsieur, c'est un spectre je le reconnais au marcher » (V, 5) – contribuent grandement à ruiner l'effet des avertissements miraculeux. Pourtant, Molière, et le Ciel, malgré l'échec du signe de tête, continuent à employer le surnaturel, sous des formes de plus en plus animées et spectaculaires, avec une insistance quelque peu surprenante puisque le seul résultat, qui était prévisible, est d'inciter Don Juan à prouver son courage en se montrant de plus en plus inébranlable : « Allons voir, et montrons que rien ne [me] saurait ébranler » (IV, 7), « Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur » (V, 5), « Non,

non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir » (V, 5).

« Sauvez-vous, je vous prie, ou pour l'amour de vous, ou pour l'amour de moi. »

Essentielle imperméabilité à la transcendance ou endurcissement dans son aveuglement de jeunesse, Don Juan rentre chez lui après la première manifestation du surnaturel, décidé à poursuivre sa vie de plaisir, et d'abord à souper. Avant de lui faire revoir la statue, Molière, et le Ciel, agissent à un niveau plus matériel et plus comique en retardant le repas par des arrivées inopinées. Après avoir facilement, et avec un contentement un peu ridicule, enjôlé monsieur Dimanche, – ce nom indiquant plaisamment que le marchand est, peut-être, un envoyé de Dieu, auquel est consacré ce jour de la semaine –, Don Juan est contraint par son père à reconnaître la réalité : sa vie de débauche n'a été possible que grâce aux services que Don Louis a rendus au roi, aux liaisons qu'il a nouées avec des amis ayant, comme lui, mérité la confiance du souverain, et tout ce crédit est épuisé. La glorieuse noblesse qu'il utilise pour imposer sa puissance n'est que le reflet de celle des vertueuses actions de ses ancêtres, dont la splendeur devait être revivifiée : le brillant en est désormais terni par « l'amas de ses actions indignes »[58]. Sa liberté dépend entièrement de la bonne volonté de son père, qui s'épuise elle aussi : « sache, fils indigne, que la tendresse paternelle est poussée à bout par tes actions, que je saurais plus tôt que tu ne penses mettre cette borne à tes dérèglements, prévenir sur toi le courroux du Ciel, et laver par ta punition la honte de t'avoir fiat naître. » (IV, 4). Menace dont la gravité devait être immédiatement perçue par le public français de l'époque, puisque les fils étaient alors juridiquement soumis à l'autorité paternelle jusqu'à vingt-cinq ans et pouvaient, sur la demande de leur père, être emprisonnés dans une maison de force, pour dettes[59] ou trouble de la société. Dérèglé, débauché, blasphémateur, Don Juan correspond parfaitement à la catégorie des jeunes libertins visée dans le règlement de Saint-Lazare, maison établie en 1632 par Saint-Vincent de Paul :

> L'objet et la fin que l'on s'est proposé en renfermant dans cette maison de jeunes libertins ou des aliénés d'esprit, a été de décharger les familles de personnes qui en troublaient la paix par leur dérèglement ou leur folie, de travailler à l'amendement et à la conversion des premiers et autant qu'il est possible à la guérison des seconds, ou du moins à empêcher qu'ils ne nuisent à eux-mêmes et aux autres.[60]

Patience et crédit paternel épuisés, Don Juan comprend, la rage au ventre, qu'il est forcé de changer de conduite aux yeux du monde, au moins tant que son père vivra.

Mais Don Louis n'a évoqué qu'une réforme des mœurs et le Ciel réclame un changement plus profond. C'est l'âme de Don Juan qu'il exige. Aussi Elvire, récemment reconvertie, est-elle chargée de pousser son ancien amant au repentir. Le Ciel a ramené à lui celle qui s'était enfuie d'un couvent

par passion pour Don Juan, mais il lui a laissé, dit-elle, un « parfait et pur amour » à l'égard de son séducteur : « il n'a laissé dans mon cœur pour vous, qu'une flamme épurée de tout le commerce des sens, une tendresse toute sainte, un amour détaché de tout, qui n'agit point pour soi, et ne se met en peine que de votre intérêt » (IV, 6). Le désintéressement, un mérite dans le commerce du monde honnête, est un sujet auquel Don Juan est sensible. C'était le point de départ de sa dispute avec le Pauvre, c'est un des ressorts comiques de la scène précédente avec M. Dimanche .

Pourtant Elvire est-elle aussi désintéressée qu'elle le prétend ? Ne se soucie-t-elle véritablement que du seul intérêt de Don Juan ? Très vite, elle déclare que le salut de Don Juan lui serait « une joie incroyable », « une douce consolation », et que sa damnation lui épargnerait « une douleur extrême », un « cruel déplaisir ». Et elle conclut en lui demandant son repentir comme une « récompense » pour l'avoir aimé par-dessus tout, s'attardant sur le souvenir de cet amour qu'elle finit par affirmer réciproque.

> Je vous ai aimé avec une tendresse extrême, rien au monde ne m'a été si cher que vous, j'ai oublié mon devoir pour vous, j'ai fait toutes choses pour vous ; et toute la récompense que je vous en demande, c'est de corriger votre vie, et de prévenir votre perte. Sauvez-vous, je vous prie, ou pour l'amour de vous, ou pour l'amour de moi. Encore une fois, Don Juan, je vous le demande avec larmes, et, si ce n'est assez des larmes d'une personne que vous avez aimée, je vous en conjure par tout ce qui est le plus capable de vous toucher. (IV, 6)

Elle transforme donc d'avance la conversion de Don Juan en une possible réponse à son amour à elle, s'efforçant ainsi d'annuler l'indifférence qu'il lui a montrée le matin, et de dénier qu'il l'avait seulement désirée sans l'aimer. Gardant, malgré son retour à Dieu, malgré la froideur de Don Juan, sa foi en l'amour que ce dernier avait naguère juré avoir pour elle, elle s'efforce de rester unie à lui par une commune conversion. Elle reste fidèle à sa flamme passée comme Don Juan au feu de son corps.

Mais un autre intérêt la pousse peut-être également : « ma retraite est résolue, dit-elle, et je ne demande qu'assez de vie pour pouvoir expier la faute que j'ai faite, et mériter, par une austère pénitence, le pardon de l'aveuglement où m'ont plongée les transports d'une passion condamnable » (IV, 6). Sa vie suffira à peine à obtenir le pardon divin, mais son mérite ne serait-il pas augmenté si elle ramenait à Dieu, en plus de la sienne, une âme aussi réfractaire que celle de Don Juan ? Son propre égarement ne prendrait-il pas un tout autre sens par cette glorieuse prise ? Ne serait-il pas justifié ? N'apparaîtrait-il pas comme inscrit dans un plan divin, dont la réussite glorifierait son concepteur ? N'en serait-elle pas récompensée ? L'émouvante objurgation d'Elvire, prétendument faite dans le seul intérêt de son ancien amant, mais largement motivée par le sien propre, et celui du Ciel, apparaît ainsi à triple fond.

Or, en comptant sur le charme et la persuasion de cette nouvelle Madeleine[(62)] pour agir sur le

cœur de Don Juan, le Ciel – mais pas Molière – s'est trompé : Don Juan n'a pas de cœur, ou alors un « cœur de tigre » insensible. Il n'est que corps. S'il déclare à la jeune femme : « vous me ferez plaisir de demeurer ici, je vous assure », et s'il avoue à Sganarelle avoir « encore senti quelque peu d'émotion pour elle », ce sont une émotion et une perspective de plaisir tout érotiques : c'est parce qu'il a « trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes, ont réveillé en [lui] quelques petits restes de feu éteint. » Mais la prière d'Elvire emporte la sympathie de Sganarelle qui pleure et s'exclame. À l'instar des promesses sacrées du mariage dans le domaine amoureux, les mots de repentance et de dévotion se révèlent un moyen efficace d'assurer sa puissance sur les cœurs tout en constituant un abri suffisamment opaque pour couper l'envie d'examiner les motivations cachées de qui les prononce. Ce sont ainsi sans doute à la fois l'efficacité du pathétique religieux sur Sganarelle, et l'ambigüité de l'appel à la conversion lancé par la jeune femme, qui indiquent à Don Juan le profit qu'il aurait à investir dans les apparences de dévotion, dans les mots souples et puissant de l'amour de Dieu. Don Juan parle donc peut-être plus vrai que ne le pense le frère d'Elvire quand il lui affirme : « [Votre sœur] a résolu sa retraite, et nous avons été touchés tous deux en même temps » (V, 3), si c'est bien à ce moment-là que, grâce à Elvire, Don Juan, sorti par son père du fol aveuglement de sa jeunesse, imagine le « stratagème utile » qu'il essaiera dès le lendemain en reprenant presque mot pour mot certaines formules de la jeune femme[(63)].

Comme Don Juan l'affirme lui-même à Sganarelle[(64)], la « statue mouvante et parlante » n'est pas la cause de son changement :

> si j'ai dit que je voulais corriger ma conduite, et me jeter dans un train de vie exemplaire, c'est un dessein que j'ai formé par politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire où je veux me contraindre pour ménager un père dont j'ai besoin, et me mettre à couvert du côté des hommes de cent fâcheuses aventures qui pourraient m'arriver (V, 2)

La nécessité de se protéger des représailles et de « ménager » son père l'y a poussé, Elvire lui a soufflé la méthode. Le verbe « ménager » caractérise bien le changement radical de Don Juan puisqu'il garde encore une coloration économique concrète au XVIIe siècle, même au sens moral et appliqué à des personnes : « ménager ses amis, son crédit » signifiant « en user avec circonspection, avec prudence », selon l'Académie[(65)]. Don Juan a ouvert les yeux sur les risques que lui font courir ses folies de jeunesse et il accepte en apparence de mûrir et de « se contraindre », de sacrifier sa liberté d'expression pour assurer son intérêt principal : ses « douces habitudes » de liberté amoureuse. Il est devenu un adulte habile, au sens de La Rochefoucauld, puisqu'il est désormais capable de faire la hiérarchie entre ses intérêts[(66)]. Un adulte prudent et, pour paradoxal que cela paraisse, sage, en un sens[(67)] : la sentence par laquelle il conclut son éloge de l'hypocrisie : « C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de

son siècle » (V, 2), recèle dans cette perspective moins d'ironie qu'il ne veut en mettre.

« Le manteau de la religion »

Ainsi ce jeune homme impulsif et changeant, qui suivait librement ses fantaisies et vivait dans l'instant, guidé par le seul hasard, se refusant à tout commerce durable avec les hommes, se laissant passivement entraîner par l'appel du plaisir des sens, sans ménager ses intérêts, en dépensant sans compter, projette désormais de se fixer, de s'engager dans la société. Il ne se joindra pas aux petits marquis, dont il a pourtant l'apparence, ni au monde des honnêtes gens : il a décidé de lier « à force de grimaces une société étroite avec tous les gens du parti », ceux qui veulent réformer la vie mondaine des honnêtes gens : d'investir durablement dans une attitude dévote qui lui donnera puissance, sûreté – l'hypocrisie « de sa main ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine [...] si je viens à être découvert, je verrai sans me remuer prendre mes intérêts à toute la cabale, et je serai défendu par elle envers et contre tous » – et aussi « crédit parmi les gens ». Il a presque épuisé le crédit de son père, il le remplacera par le crédit multiple de la « société » dévote, terme qu'on peut entendre ici dans son sens économique de « compagnie, union de deux ou plusieurs personnes jointes pour quelque interest, pour quelque affaire, & à certaines conditions »[(68)] Pour cela, il lui suffira de contraindre son corps en public en adoptant une gestuelle facile à imiter : « quelque baissement de tête, un soupir mortifié et deux roulements d'yeux », et aussi de prononcer les paroles adéquates. Alors qu'il séduisait jusque-là par la fausse monnaie de la flatterie, il assurera désormais son pouvoir en utilisant les armes dévotes de la censure et du blâme : non comme l'avertissement charitable et désintéressé[(69)] pratiqué par les zélés sincères, mais comme un instrument de puissance qui lui servira à fixer la valeur des hommes à son gré et dans son seul intérêt, comme le font les rois, selon La Rochefoucauld[(70)] :

> je ferai le vengeur des intérêts du ciel, et sous ce prétexte commode je pousserai mes ennemis, je les accuserai d'impiété, et saurai déchaîner contre eux des Zélés indiscrets qui sans connaissance de cause crieront en public contre eux, qui les accableront d'injures, et les damneront hautement de leur autorité privée (V, 2)

D'un Protée aux formes multiples et imprévues, Don Juan se réduit volontairement et par intérêt à jouer sous le seul masque de la dévotion à Dieu. Il ne s'abandonne plus seulement avec légèreté à ses appétits amoureux : rendu conscient de sa dépendance à l'égard de son père et des lois de la société, il s'est endurci dans la volonté de les satisfaire durablement en profitant, en profitant de la puissance que possèdent les dévots dans le monde au sein duquel il vit. Il a refusé de se convertir. Il refusera jusqu'au bout de le faire, malgré les ultimes chances que lui en donneront encore Molière, et le Ciel : l'assurance explicite de Don Carlos qu'un mariage peut tout régler, et les avertissements

de la voix du Spectre et de la faux du Temps. Sganarelle peut à juste raison désespérer du salut de son maître, qui paraît définitivement perdu à tout espoir de rédemption, de rachat.

La mauvaise volonté de Don Juan interdit en effet d'avance de penser qu'il pourrait, couvert du « manteau de la religion », être doucement amené à la conversion par ses nouvelles habitudes, par l'influence que gestes et paroles de piété exercent à la longue sur celui qui les répète souvent. Car même ce type conversion, envisagée par Pascal[71], suppose de la part de l'incroyant, la volonté de se convertir, ou, du moins, d'entendre et d'accueillir la grâce et de lui obéir quand elle se présentera, et Don Juan est fermement décidé à ne pas le faire. Les menaces prédites en cas d'impénitence se réalisent donc finalement. La Statue du Commandeur expose solennellement les motifs de l'arrêt divin avant l'exécution du condamné : « Don Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à la foudre » (V, 6) : « voilà par sa mort un chacun satisfait, déclare Sganarelle, Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content ».

« un exemple funeste de la justice du Ciel »

Mais cet effacement violent satisfait-il vraiment quelqu'un ? Ni le père de Don Juan, qui mourra sans lignée, dans la honte d'avoir enfanté un fils pareil, ni Elvire, qui aura le regret d'avoir aimé un être aussi infâme, ni même Don Carlos, qui évite certes les conséquences malheureuses d'un duel, mais n'obtient pas la réparation de l'honneur familial. Le Ciel même peut-il l'être, lui qui s'était montré si désireux de la conversion de Don Juan et qui a dû abandonner l'âme convoitée au Diable, son adversaire de toujours ? Pour examiner ce point, il devient nécessaire d'envisager les ressorts de la stratégie que Molière fait tenir au Ciel dans cette pièce : réfléchir d'abord sur le profit que ce dernier peut avoir à punir Don Juan à ce moment-là pour s'interroger ensuite sur la signification qu'une punition si éclatante pouvait avoir pour le public.

La grande noblesse de Don Juan rendait ses multiples unions d'autant plus éclatantes et scandaleuses. Si le Ciel les a souffertes si longtemps, c'est peut-être pour manifester sa puissance avec plus de gloire. Avant de le presser de se convertir, il a en effet laissé au jeune homme mener une vie si sacrilège, si diabolique même, que la renommée[72] s'en est emparée et, certes, une débauche et une incroyance aussi éclatantes ne pouvaient que valoriser la conversion de Don Juan en augmentant le lustre d'une prise aussi difficile et surprenante. Mais, avec le temps, Don Juan s'est endurci dans ses goûts de jeunesse. Les objurgations de Sganarelle ou d'Elvire s'avèrent contre-productives et la décision que prend finalement le jeune homme de cacher ses déportements sous l'abri de la dévotion ruine la stratégie divine. La punition s'abat alors avec éclat. Le Ciel a en effet tout intérêt à empêcher Don Juan de jouer plus longtemps le personnage de faux dévot et, par cet « exemple funeste » censé punir l'impénitence et la débauche, à éviter le scandale de la découverte probable de cette escroquerie, de cette possibilité d'user de la dévotion sans le fonds de la foi, pour des intérêts contraires à ceux de

Dieu.

Car, malgré l'intérêt qu'il aurait à ne pas le faire, Don Juan risque fort de découvrir son hypocrisie. Molière en a par avance annoncé la probabilité. Le piètre pouvoir des manières empruntées est en effet plaisamment évoqué dès l'ouverture de la pièce. Tenant une tabatière à la main comme un petit marquis – ne fumant pas comme le peuple ou les marins[(73)] –, Sganarelle se déclare honnête homme par le seul fait de proposer une prise de tabac. Il réussit à parler quelque peu le langage mondain : reprenant une tradition littéraire remontant à l'Antiquité, il fait un éloge paradoxal de cette herbe[(74)], puis une démolition de Don Juan truffée de références empruntées à la culture des honnêtes gens[(75)]. Plus tard, il lui suffit d'une robe de médecin pour engager un débat philosophique : « cet habit me donne de l'esprit, et je me sens en humeur de disputer contre vous » (III, 1). De fait, avant de tourner sur lui-même et de tomber en cassant le nez à son raisonnement, il commence à démontrer l'existence d'un Créateur par des arguments et un tableau des merveilles du corps humain qui mêlent références cartésiennes[(76)] et antiques[(77)]. Costume ou objet ne peuvent pourtant pas compenser en un instant son manque d'éducation ou son incapacité à raisonner juste : ses discours ont le comique bouffon des plaisanteries burlesques. Vêtu de sa seule livrée de valet, il fait une dernière remontrance, cocasse spirale de lieux communs populaires enchaînés l'un à l'autre par la seule logique formelle des prédicats devenant thèmes, forme certes utilisée par Sénèque dans une lettre sur la vertu[(78)], mais qui ne donne aucune cohérence supplémentaire à son raisonnement décousu. L'apparence d'honnêteté ou de science ne suffit pas pour acquérir instantanément culture d'honnête homme ou capacité à raisonner juste. Il en est de même pour l'apparence de dévotion : comme Sganarelle, Don Juan se révèle un bien piètre acteur : s'il réussit facilement à tromper son père et son valet, tous deux portés à croire en cette conversion par intérêt propre – avoir un fils vertueux qui poursuivra dignement sa lignée pour l'un, recevoir enfin les arriérés de ses gages, pour l'autre --, il ne convainc pas longtemps Don Carlos[(79)], plus lucide. Son goût de la raillerie, son désir de l'emporter et de clore la discussion, et peut-être son sentiment d'avoir en Dieu un allié proche, le dénoncent : il réemploie avec trop de désinvolture l'affirmation d'Elvire qui se disait porteuse d'un avis du Ciel et il donne à Dieu le rôle invraisemblable et trop humain de conseiller spécial attaché à ses intérêts et tout à sa disposition : « je me suis même encore aujourd'hui conseillé au Ciel pour cela ; mais lorsque je l'ai consulté j'ai entendu une voix qui m'a dit que je ne devais point songer à votre sœur, et qu'avec elle assurément je ne ferais point mon salut » (V, 3). Son tempérament amoureux et orgueilleux, que son habit doré et ses rubans « couleur de feu » illustraient jusque-là, et qu'il voulait désormais cacher sous l'habit dévot pour mieux l'épanouir en secret, se révélera assurément. Don Juan transformé en faux dévot doit donc être effacé au plus vite. Son châtiment et ses dernières paroles lui rendent, éclatant et définitif, son premier caractère de jouisseur impie, violent et impénitent : celui qui a préféré à Dieu le feu de l'amour et de la jeunesse meurt par le feu de son corps – le feu du Diable ? –, reconnaissant peut-être par son exclamation, unique dans toute la pièce, l'existence de celui dont il dédaignait les lois et la puissance : « Ô Ciel que sens-je ? un feu invisible me brûle, je n'en puis plus et tout mon corps devient … » (V, 6)

« je veux voir ce que c'est »

Mais il est trop tard. Sganarelle a déjà indiqué l'hypocrisie comme « le comble des abominations » (V, 2). Les spectateurs savent que cette punition spectaculaire a frappé le faux dévot : que le Ciel, conduit par Molière, a préféré révéler son impuissance à séduire une âme plutôt de risquer la dévaluation des paroles et actions de vraie dévotion, en les dévoilant si faciles à contrefaire. Après avoir été peut-être persuadés un instant, avec Don Louis, de la conversion de Don Juan et aussitôt détrompés, ils sont incités à se défier des paroles dévotes[80]. Les projets de cabale exposés par Don Juan montrent les conséquences funestes de croire aveuglément ces discours autoritaires et violents. Et, plus largement, de croire sans examen toute assertion, surtout celles qui vont trop dans le sens de ses propres désirs.

Au cours de la pièce, Molière a aussi montré combien le désir de croire à une réalité plus conforme à ses rêves a aidé Don Juan à tromper les femmes, Sganarelle et Don Louis. Les spectateurs peuvent en déduire combien l'esprit critique est nécessaire pour éviter de tomber dans le piège tendu par les hypocrites et faussaires de tout ordre, combien il est avantageux de se défier de tout discours tentant d'imposer une vérité péremptoire, surtout quand des intérêts vitaux sont en jeu, comme l'honneur des jeunes filles, menacé par les assurances trompeuses de mariage, ou la santé des malades, en danger quand ils se confient à des médecins incompétents, ou encore la douceur d'une vie engagée dans les liens amicaux et familiaux, mise en péril par une interprétation trop sévère des lois de l'honneur. L'examen critique est donc aussi à appliquer au discours dévot, qui, par des blâmes et la menace de damnation, exige des sacrifices pour un au-delà auquel chacun est sommé de croire, au nom d'un Dieu qu'on somme d'aimer. Une autre scène, d'apparence anodine, vient peut-être renforcer l'attaque contre un tel prosélytisme. L'amour vient tout seul, répète Charlotte à Pierrot qui lui reproche sa froideur : « Eh bien laisse faire aussi, et ne me presse point tant, peut-être que ça viendra tout d'un coup sans y songer » (II, 1). Elle accepte de coopérer parce que Pierrot l'y dispose par ses gentillesses et ses tendres déclarations : « J'y ferai tout ce que je pourrai, dit-elle ; mais il faut que ça vienne de lui-même » (II, 1). Et on peut imaginer, comme Lucrèce l'affirme dans sa belle conclusion sur la passion amoureuse[81], qu'après un moment d'égarement et de fascination, l'habitude du mariage produira en elle le sentiment souhaité par le jeune homme. Ce dialogue sur l'amour, cocasse par ses expressions paysannes, ne concernerait-il pas tout amour, celui de Dieu aussi ? Toute la sévère action de réforme et de propagation de la foi par les dévots ne serait-elle pas ainsi mise en question : en particulier quand elle s'en prend au théâtre, comme venait de le faire la Compagnie du Saint Sacrement en attaquant *Tartuffe* ? Mais le sort de Don Juan qui, aveuglé et enfermé dans la certitude d'avoir raison contre tous, refuse non seulement les assertions de la religion, mais aussi la douceur de la sociabilité, invite également chacun à se méfier de ses dogmes personnels, à les critiquer en s'ouvrant aux raisons des autres. Comme Patrick Dandrey le montre au terme de sa passionnante étude de la puissance critique

de l'écriture paradoxale pratiquée dans cette pièce :

> la comédie réussit à éprouver et à ébranler toute certitude sans jamais donner dans l'aporie d'un "pyrrhonisme dogmatique" [...] De ce point de vue, *Don Juan* constitue l'entreprise la plus lucide possible de dénonciation de ce piège que tendent la vie et le théâtre au spectateur et au poète lui-même, et que l'on pourrait le piège de l'illusion d'évidence.(82)

Le meilleur moyen de percevoir ce piège et de l'éviter, peut-être, dans la vie réelle ne serait-il pourtant pas d'y tomber sans risque au théâtre et d'avoir plaisir à découvrir y avoir été pris, sans en être confus et pas trop tard ? Le théâtre fait en effet éprouver aux spectateurs la puissance de leur envie de croire, par le plaisir qu'ils tirent à vibrer au gré des aventures des personnages et des effets spectaculaires. Ainsi, malgré la fascination sensorielle que certains l'accusent à cette époque de pratiquer(83), cet art, les comédies de Molière en particulier, ne serait-il pas aussi une invite agréable à exercer sa raison critique, à se faire plus habile homme ? La comédie se clôt sur la découverte des motivations cachées de Sganarelle : ce maladroit promoteur d'une foi aux règles de laquelle il serait prêt à déroger pour un louis d'or et qui prétendait accumuler les sermons dans le seul intérêt de son maître, apparaît finalement comme un valet avide et sot qui, ayant imprudemment gagé sur un maître dont il connaissait la pente à ne jamais tenir ses engagements, ne cherche à le convertir que dans l'espoir de recevoir enfin ses gages, sur lesquels tourne en boucle son discours final : « Ah mes gages ! mes gages ! [...] il n'y a que moi seul de malheureux, mes gages, mes gages, mes gages ! » (V, 6). Cela peut inciter chacun à examiner avec plus de soin les intérêts qui se dissimulent derrière les paroles qu'on lui adresse, en particulier quand on exige de lui une action ou une transformation. Qu'elle soit plus efficace ou non, cette joyeuse leçon de sagesse pratique n'est-elle pas plus engageante et moins nocive que les manœuvres de ce Ciel, auquel Molière donne une triste stratégie fondée sur l'amour-propre ou la crainte, qui échoue à réformer et ramener à lui un être laissé trop longtemps libre de suivre des désirs naturels trop puissants et coupé par là des douceurs de la sociabilité humaine ? Un tel Ciel est-il vraiment au-dessus de la terre ?

Notes

(1) Michel Serres, *La Communication. Hermès I*, Éditions de Minuit, Collection Critique, 1968, p. 240.

(2) Molière, *Œuvres complètes*, II, [...], Bibliothèque de la Pléiade, NRF Gallimard, 2010, p. 1624. Nous nous réfèrerons désormais à cette édition par le sigle OC et nous en tirerons toutes nos citations de Molière.

(3) « Le festin de serpents et de scorpions et l'engloutissement du tombeau et de Don Juan dans les entrailles de la terre », OC, pp. 1627-1628.

(4) *Le Dictionnaire de l'Académie Françoise*, Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard (Paris), 1694, article

« jeunesse ». Consultable à cette adresse : http://artfl-project.uchicago.edu/node/45

(5) *Ibidem.*

(6) Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel [...]*, A la Haye et à Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, 1690. Consultable sur Gallica : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32136509c

(7) L'Académie définit le courage par la « Disposition par laquelle l'ame se porte à entreprendre quelque chose de hardi, de grand, ou à repousser, ou à souffrir quelque chose de fâcheux, de difficile. »

(8) Cité par les dictionnaires de l'Académie et de Furetière.

(9) Antony McKenna relève cet aspect du personnage. (*op. cit.*, p. 53).

(10) OC, p. 1633.

(11) *Ibidem.*

(12) OC, pp. 1633-1635.

(13) Composé par La Calprenède entre 1642 et 1645.

(14) Lallemand Marie-Gabrielle, « Galanterie des conquérants : l'Alexandre de La Calprenède et le Cyrus des Scudéry », Littératures classiques, 2012/1 (N° 77), p. 99-112. DOI : 10.3917/licla.077.0099. URL : https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2012-1-page-99.htm, pp. 9-14. Ne pouvant faire d'Alexandre le personnage principal de ce roman d'héroïsme amoureux, La Calprenède lui a fabriqué un « double romanesque », Oroondate, le « parangon des amants » fidèles et vertueux.

(15) Ce qui rapproche Alexandre de la figure de Sardanapale, évoquée par Sganarelle comme un équivalent scandaleux de son maître.: « un vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances chrétiennes qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons » (I, 1). Ce personnage biblique occupe dans la scène d'exposition une fonction presque programmatique, puisque, bon guerrier par ailleurs, selon Louis Moreri (*Le grand dictionnaire*, Lyon : J. Girin et B. Rivière, 1674, consultable sur Gallica : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30979577h), comme Don Juan est bon escrimeur, il avait corrompu ses peuples par son mauvais exemple, par le scandale de « sa vie toute fondue en délices », attirant ainsi la colère de Dieu sur Ninive dont il était roi. Il en avait évité les effets par une conversion, sinon fausse, du moins passagère – Don Juan paraît converti aux yeux des spectateurs et de Sganarelle pendant le temps bref de sa dernière rencontre avec son père – mais l'avait réanimée en revenant « à ses premières abominations », finissant lui aussi consumé par le feu, mais sur un bûcher qu'il avait élevé lui-même, après l'invasion de sa ville.

(16) Charles d'Orléans, Marot, etc. Un sonnet de Jodelle commence par exemple ainsi : « Je vivois, mais je meurs, et mon cœur gouverneur / De ces membres, se loge autre part : je te prie / Si tu veux que j'acheve en ce monde ma vie, / Ren[s] le moy, ou me ren[s] au lieu de luy ton cœur. », *Les Amours et autres poésies d'Estienne Jodelle*, [...], Paris, E. Sansot et Cie, 1907, p. 74. Furetière ne donne qu'à la fin les sens figurés de « passions de l'âme » ou d'affection : « se dit particulièrement de l'affection, de l'amitié, de l'amour, de la tendresse ».

(17) *Les six livres de Lucrece de la nature des choses*. Traduits par Michel de Marolles, seconde édition, [...]. À Paris, chez Guillaume de Luyne, M. DC. LIX., livre IV, pp. 186-187. Molière reprendra un passage de

ce développement, sur le goût bizarre des amants, dans *Le Misanthrope*, qu'il était en train d'écrire.

(18) Peut-être est-ce là une allusion au caractère ambivalent de Don Juan : passivité, renouvellement mensuel, fantaisies, coquetterie et jeu avec l'affectivité, conduite Doninée par les désirs de son corps, toutes ces caractéristiques sont attribuées à l'époque au sexe faible. Le personnage de Don Juan ne comporterait-il pas une certaine féminité qui se dévoilerait à la fin, quand il donne la main au Commandeur, comme les femmes lui avaient donné la leur jusque-là ? Sardanapale était lui aussi accusé d'être efféminé : on le représentait filant la laine, habillé en femme.

(19) « Sais-tu bien que j'ai encore senti quelque peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes ont réveillé en moi quelques petits restes de feu éteint. » (IV, 7).

(20) « Le Pauvre Non Monsieur, j'aime mieux mourir de faim. Don Juan Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité. » (III, 2). Nous reviendrons sur cette scène.

(21) Ou quelque autre liquide : la robe de médecin qui déguise Sganarelle se révèle purgative en cas de danger.

(22) Ou encore « Te voilà payé de ta charité. » (II, 3) après la gifle reçue par Sganarelle qui s'était interposé entre Pierrot et son maître.

(23) Si l'on se réfère au *Menteur* de Corneille, dont un personnage offre à son amie le même divertissement d'une fête sur l'eau.

(24) Par exemple : « car enfin, belle Charlotte, je vous aime de tout mon cœur, et il ne tiendra qu'à vous que je ne vous arrache de ce misérable lieu, et ne vous mette dans l'état où vous méritez d'être » (II, 2)

(25) Sarah Kofman, « Don Juan ou le refus de la dette », dans Sarah Kofman, Jean-Yves Masson, *L'art de ne pas payer ses dettes*, Galilée, 1991, p. 81, p. 102.

(26) McKenna, *op. cit.*, p. 58

(27) Patrick Dandrey, *Don Juan ou la critique de la raison comique*, Honoré Champion, 1993, p. 63. Pierre Force, qui fait de Don Juan un sceptique, voit dans cette formule la même logique que celle de Descartes qui, doutant de tout, se tourne vers la constance des résultats mathématiques (*Molière ou Le prix des choses. Morale, économie et comédie*, Nathan, 1994, pp. 45-46). Sarah Kofman y voit, elle, l'expression de « l'homme de la ratio » qu'est selon elle Don Juan (*op. cit.*, p. 80). Je me range plutôt à l'avis de McKenna selon qui les formules libertines de Don Juan ne sont que des boutades manifestant un désir de Donination et un orgueil ridicule chez quelqu'un « qui se présente comme Alexandre et qui se contente de victoires faciles » (*op. cit.*, p. 59).

(28) Sarah Kofman, *op. cit.*, p. 81.

(29) Michel Serres, *op. cit.*, p. 240.

(30) Sarah Kofman, *op. cit.*, p. 87.

(31) Après avoir pourtant affirmé que Don Juan « anticipe les conquêtes futures », ce qui me semble contradictoire.

(32) Sarah Kofman, *op. cit.*, p. 102.

(33) « je veux bien, Sganarelle, t'en faire confidence, et je suis bien aise d'avoir un témoin du fond de mon âme, et des véritables motifs qui m'obligent à faire les choses. » (V, 2). Sur la confiance et le secret comme monnaie des échanges sociaux, voir le développement de Laurent Thirouin dans son lumineux article, « Le commerce du monde. Le prisme économique dans l'œuvre de La Rochefoucauld », *Société archéologique et historique de la Charente. Bulletins et Mémoires. Colloque François VI de La Rochefoucauld au château de Verteuil. Années* 2012-2013, 168e et 169e années, pp. 26-27. Nous nous référerons désormais à cet article par les initiales LR.

(34) Le spectateur sait d'ailleurs à quoi s'en tenir sur le sens tout arithmétique que Don Juan donne à l'honneur et à la lâcheté, lui qui n'a pas craint de se battre à coups de poing contre un paysan qui ne pouvait pas répliquer, qui se proposait de se déguiser en valet pour fuir ses adversaires en surnombre et qui s'est élancé au secours de Don Carlos parce que « la partie était trop inégale ». La justice consiste plutôt dans l'égalité des chances pour Don Juan : « On a cet avantage qu'on fait courir le même risque et passer mal aussi le temps, à ceux qui prennent fantaisie de nous venir faire une offense de gaieté de cœur », répond-il à Don Carlos qui se plaint de la sévérité des lois de l'honneur (III, 3).

(35) Ou encore, à Charlotte qui le remercie de ses compliments : « Je vous suis bien obligée, si cela est. », Don Juan réplique : « Point du tout, vous ne m'êtes point obligée de tout ce que je dis, et ce n'est qu'à votre beauté que vous en êtes redevable. » (II, 2). Charlotte ne se libèrera pas par de simples mots de l'obligation que lui fait Don Juan en la trouvant belle.

(36) Or fascinant du louis au lieu de l'or fascinant de l'habit, remplacé ici par un simple habit de campagne. Les premiers louis d'or valaient dix livres, 200 sols, soit plus de treize fois le prix d'une place au parterre et dix fois la somme que Pierrot paraît si content de gagner par son pari.

(37) Comme le signale Georges Forestier (OC, p. 1659), le terme « humanité » ne signifie pas encore l'ensemble des hommes, mais seulement « nature humaine » ou « Douceur, honnesteté, bonté, sensibilité pour les malheurs d'autruy » (*Le Dictionnaire de l'Académie*).

(38) C'est ainsi que l'entend Sarah Kofman, *op. cit.*, p. 105. Pour des analyses différentes de la scène du Pauvre, voir Michel Serres, *op. cit.*, pp. 236-237, Patrick Dandrey, *op. cit.*, p. 106-108, Pierre Force, *op. cit.*, pp. 215-217.

(39) Georges Forestier en fait « une leçon d'authentique désintéressement » (OC, p. 1660). Je me permets de douter de l'authenticité du désintéressement de Don Juan dans ce don.

(40) Le Pauvre Je vous assure, Monsieur, que le plus souvent je n'ay pas un morceau de pain à mettre sous les dents.

Don Juan Je te veux donner un louis d'or, & je te le donne pour l'amour de l'humanité. Mais que vois-je là ?

(41) Mais Georges forestier montre que le départ de cette dispute s'inscrit dans une tradition humoristique. OC, p. 1659.

(42) Je m'éloigne par-là de l'interprétation qu'en donne Pierre Force, *op. cit.*, pp. 215-217.

(43) Maxime 228, citée par Laurent Thirouin, LR, p. 22

(44) Laurent Thirouin, LR, pp. 23-24.

(45) À la même époque, le théâtre est accusé par ses opposants de fasciner et de défaire la raison. Laurent Thirouin met en évidence, à propos de la voix, la parenté entre les séductions du théâtre et celles de la liturgie, si l'on suit les maximes de Saint Augustin : « on doit convenir, selon ses principes, que la voix du comédien et celle du chantre exercent une tyrannie comparable sur la raison de l'homme. » (Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Champion Classiques, Honoré Champion, 2007, p. 173).

(46) « Pour Don Juan, écrit Sarah Kofman, le langage est un système de cosses vides, où le signifiant n'adhère à aucun signifié fixe. » Elle en tire la conclusion que, quand Don Juan trompe les femmes, « il s'agit toujours de défaire des liaisons apparemment sacrées » et que « par-delà les femmes, c'est donc toujours Dieu qu'il provoque ». (Sarah Kofman, *op. cit.*, p. 96). Ce n'est pas mon avis, comme nous le verrons plus loin.

(47) Sarah Kofman, pp. 76-77, pp. 110-111. Georges Forestier suppose le Don Juan de Molière complètement incroyant : « Si son personnage se moque de toute idée de repentir, ce n'est ni insouciance, ni défi, c'est qu'il ne croit à rien, car, on l'a vu, il doit être campé pour finir en faux dévot » (OC, p. 1637). La croyance en un Dieu favorable ou indifférent n'empêche pas Don Juan de devenir un faux dévot, selon nous.

(48) Un peu comme le dieu des épicuriens, finalement. Selon Sarah Kofman, au contraire, Don Juan s'oppose à l'idée d'un Dieu créateur « conçu sur le modèle d'un père géniteur » (*op. cit.*, pp. 109-111). Mais Don Juan parle toujours de Dieu comme si ce n'était rien de plus qu'un humain en « affaires » avec d'autres humains : « c'est une affaire entre le ciel et moi », « Eh ! prie le ciel qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres. [...] un homme qui prie le ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires », « C'est sous cet abri favorable que je veux me sauver, et mettre en sûreté mes affaires. »

(49) Laurent Thirouin, « Tabacologie de Don Juan », *Liberté de conscience et arts de penser (XVIe -XVIIIe siècle). Mélanges en l'honneur d'Antony McKenna*. Études réunies par Christelle Bahier-Porte, Pierre-François Moreau et Delphine Reguig, Paris, Champion (coll. « Les Dix-huitièmes siècles » n° 197), 2017, pp. 7-8.

(50) Éloge qui ne serait pas si paradoxal : Lucrèce a déjà décrit la douceur du monde soumis à Vénus.

(51) Au point de le ridiculiser, selon McKenna, *op. cit.* pp. 57-60.

(52) Voir Laurent Thirouin, LR, p. 24.

(53) Voir Laurent Thirouin, LR, p. 25 : « Contre les goûts arbitraires de l'amour-propre, contre le règne de la fortune, La Rochefoucauld laisse néanmoins place à une alternative. Car rien ne nous contraint de céder à cette dictature du relativisme. Nous pouvons, si nous en avons la force morale, imposer nos propres prix et faire valoir nos propres valeurs. C'est même le seul pouvoir qui nous appartienne de façon indéfectible. » et la Maxime 66, citée p. 31 : « Un habile homme doit régler le rang de ses intérêts et les conduire chacun dans son ordre. Notre avidité le trouble souvent en nous faisant courir à tant de choses à la fois que, pour désirer trop les moins importantes, on manque les plus considérables. »

(54) Sganarelle Et n'y craignez-vous rien, Monsieur, de la mort de ce Commandeur que vous tuâtes il y a six mois ?

Don Juan Et pourquoi craindre ? ne l'ai-je pas bien tué ?

Sganarelle Fort bien, le mieux du monde, et il aurait tort de s'en plaindre. (I, 2)

(55) Don Juan [...] tout le monde m'a dit des merveilles de cet ouvrage, aussi bien que de la statue du Commandeur, et j'ai envie de l'aller voir.

Sganarelle Monsieur, n'allez point là.

Don Juan Pourquoi ?

Sganarelle Cela n'est pas civil d'aller voir un homme que vous avez tué.

Don Juan Au contraire, c'est une visite dont je lui veux faire civilité, et qu'il doit recevoir de bonne grâce, s'il est galant homme ; allons, entrons dedans. (III, 5)

(56) Voir la très éclairante analyse de Patrick Dandrey, *op.cit.*, pp. 85-106 ; nous citons les pages 86 et 89.

(57) *Ibidem*, pp. 103 et 104

(58) Don Louis évoque le phénomène inverse de celui décrit par La Rochefoucauld : « La noblesse du sang (la "naissance"), le prestige des responsabilités (les "dignités"), le "mérite" même, c'est-à-dire les qualités intrinsèques à la personne, que la réussite ne récompense pas toujours, mais qui varient selon les êtres : tout cela peut s'effacer devant une élévation dont nous sommes l'origine, une sorte de coup de force économique, qui fait de chacun un objet éventuel de déférence. » (Laurent Thirouin, LR, p. 25-26)

(59) Emprisonnement que Molière a lui-même connu.

(60) Cité par Gérard D. Guyon, dans « Saint Vincent de Paul et l'internement des mineurs au XVIIe siècle », *Revue d'histoire de l'Église de France*, année 1992, n° 200, p. 14.

(61) Monsieur Dimanche Monsieur, vous avez trop de bonté pour moi.

Don Juan Et cela sans intérêt, je vous prie de le croire.

Monsieur Dimanche Je n'ai point mérité cette grâce, Monsieur, mais Monsieur.... (IV, 3)

(62) Voir le passionnant commentaire de Georges Forestier sur Elvire, OC, pp. 1635-1637.

(63) Les parentés entre les paroles de repentance d'Elvire et de Don Juan sont frappantes :

Done Elvire : « vous me voyez bien changée de ce que j'étais ce matin. Ce n'est plus cette done Elvire qui faisait des vœux contre vous [...]. Le ciel a banni de mon âme toutes ces indignes ardeurs que je sentais pour vous, tous ces transports tumultueux d'un attachement criminel. »

Don Juan à Don Luis : « vous me voyez revenu de toutes mes erreurs ; je ne suis plus le même d'hier au soir, et le ciel tout d'un coup a fait en moi un changement qui va surprendre tout le monde. Il a touché mon âme et dessillé mes yeux ; et je regarde avec horreur le long aveuglement où j'ai été, et les désordres criminels de la vie que j'ai menée. »

Done Elvire : « ce même ciel, qui m'a touché le cœur et fait jeter les yeux sur les égarements de ma conduite, m'a inspiré de vous venir trouver, [...] Pour moi, je ne tiens plus à vous par aucun attachement du monde. [...] je ne demande qu'assez de vie pour pouvoir expier la faute que j'ai faite, et mériter, par une austère pénitence, le pardon de l'aveuglement où m'ont plongée les transports d'une passion

condamnable. »

Don Juan à Don Carlos : « Il [le ciel] a inspiré à mon âme le dessein de changer de vie, et je n'ai point d'autres pensées maintenant que de quitter entièrement tous les attachements du monde, [...] et de corriger désormais par une austère conduite, tous les dérèglements criminels où m'a porté le feu d'une aveugle jeunesse. »

(64) « Il y a bien quelque chose là-dedans que je ne comprends pas ; mais, quoi que ce puisse être, cela n'est pas capable, ni de convaincre mon esprit, ni d'ébranler mon âme. »

(65) Le premier sens est purement économique : « User d'oeconomie dans l'administration de son bien, dans la despense, en user avec circonspection, avec prudence. » (*Le Dictionnaire de l'Académie*).

(66) La Rochefoucauld, maxime 66, citée par Laurent Thirouin, LR, p. 31 : « Un habile homme doit régler le rang de ses intérêts et les conduire chacun dans son ordre. Notre avidité le trouble souvent en nous faisant courir à tant de choses à la fois que, pour désirer trop les moins importantes, on manque les plus considérables. »

(67) « La perception de ses véritables intérêts est le résultat d'une certaine forme de sagesse », écrit Laurent Thirouin en commentant la maxime 66 de La Rochefoucauld. (LR, p. 31).

(68) Académie. Sur le sens économique que La Rochefoucauld donne à ce terme, voir Laurent Thirouin, LR, pp. 20-21.

(69) « « La charité a seule le bénéfice de dire quasi tout ce qui lui plaît et de ne blesser jamais personne » (Liancourt 164, et autres manuscrits, LP, p. 705). » (Laurent Thirouin, LR, p. 30)

(70) « Les rois font des hommes comme des pièces de monnaie ; ils les font valoir ce qu'ils veulent, et l'on est forcé de les recevoir selon leur cours et non pas selon leur véritable prix. » (MS 66, p. 219.) (Laurent Thirouin, LR, p. 28)

(71) Pascal ne recommande-t-il pas à l'incroyant qui parie sur Dieu de faire les gestes et de prononcer les prières de la religion pour se disposer à recevoir la grâce de la foi ? (Pensées, fr 680). L'édition des Pensées était encore en préparation en 1665, mais Pascal avait donné une conférence à Port-Royal en 1658 : peut-être ses idées avaient-elles commencé à se répandre ? Laurent Thirouin signale que Pascal réunit ces considérations anthropologiques sous le titre de « Discours de la machine » au moment où Nicole rédigeait son *Traité de la comédie*, publié en 1667. (*Laurent Thirouin, L'Aveuglement salutaire*, pp. 176-177).

(72) Comme le dit Don Carlos : « la renommée n'en dit pas force bien, et c'est un homme dont la vie… ».

(73) À la Cour et chez les maîtres, on avait plutôt tendance à priser le tabac « parce que la prise suppose l'oisiveté et une certaine forme de sociabilité mondaine » (Didier Nourrisson, « Tabagisme et antitabagisme en France au XIXe siècle », *Histoire, économie et société*, 1988, 7-4, p. 535). La compagnie du Saint Sacrement souhaitait empêcher le tabac qui était fumé dans les mauvais lieux : « Une autre allusion aux activités des confrères marseillais semble incriminer plus directement les méfaits du tabac en fumée. La Compagnie de Marseille, lit-on dans les Annales, « souhaita fort d'empêcher l'usage du tabac en fumée dans les lieux publics, à cause des grands désordres qui arrivaient tous les jours dans

ces lieux-là. », Laurent Thirouin, « Tabacologie », p. 4.

(74) Voir l'intéressant commentaire qu'en fait Patrick Dandrey, *op. cit.*, pp. 48-49.

(75) *Ibidem*, p. 23.

(76) Voir Georges Forestier, OC, pp. 1658-1659.

(77) Notamment aux arguments du stoïcien dans le dialogue de Cicéron sur la nature des dieux.

(78) *Les Œuvres de Luc. Ann. Seneque. Mises en françois par Matthieu de Chalvet*, [...]. À Paris, chez Gilles Blaisot [...], M. DC. X.IX. Épitre LXXXV, p. 179v. : « Celuy qui est sage est temperant : Celuy qui est temperant est constant, celuy qui est constant ne se trouble iamais : Celuy qui ne se trouble iamais vit sans tristesse : celuy qui vit sans tristesse est heureux : il s'ensuit donc que l'hõme sage est heureux, & que la sagesse suffit à rendre la vie heureuse. »

(79) « Quoi, vous voulez que je me paie d'un semblable discours ? » (V, 3).

(80) D'autant plus que, si Don Juan avait été un meilleur acteur, on pourrait imaginer que le Ciel, tel que Molière le fait agir, aurait pu l'utiliser malgré tout comme un instrument d'édification. En effet, pour garantir sa sécurité et maintenir la fiction de sa conversion, un faux converti a intérêt à prononcer en public des propos chrétiens et à accomplir réellement des actions d'apparence charitables. « L'intérêt que l'on accuse de tous nos crimes mérite souvent d'être loué de nos bonnes actions », écrit La Rochefoucauld (Maxime 305, citée par Laurent Thirouin, LR, p. 32). La réforme extérieure de Don Juan, toute intéressée qu'elle aurait été, ses paroles pieuses, même fausses, ne pouvaient-elles pas profiter à la cause divine à l'égal d'une conversion véritable ? Sa damnation serait seulement retardée de quelques années, à sa mort.

(81) « Du reste, l'accoutumance assaisonne l'amour car ce qui est touché legerement, pourveu que ce soit par des coups plusieurs fois redoublez, est vaincu à la longue, & et se laisse enfin tomber. Ne voyez-vous pas aussi comme les goutes d'eau qui tombent sur le rocher, le percent tout de mesme, par une longue suite de temps ? » (Lucrèce, *op. cit.*, livre IV, p. 197).

(82) Patrick Dandrey, *op. cit.*, pp. 141-142. Ce qui rejoint aussi la conclusion d'Antony McKenna : « Don Juan devient Tartuffe pour mieux nous inculquer cette même leçon : le grand aveuglement, l'illusion et l'imposture consistent à croire – et à faire croire – que les principes professés avec dogmatisme, avec autorité et avec ostentation, qu'il s'agisse de la foi chrétienne ou de la philosophie libertine, soient autre chose qu'un masque du désir, du moi. » (Mc Kenna, *op. cit.*, p. 68).

(83) Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, pp. 15-17 et 167-180.

Philippe Quinault : *La Comédie sans comédie*

ジャンル　五幕韻文喜劇
初演年　1655年（マレー座）
出版年　1657年
出典　第三幕…セルバンテス『模範小説集』*Novelas ejemplares* (1613) より『ガラスの学士』*El licenciado Vidriera*、他／第四幕・第五幕…タッソ『エルサレム解放』*La Gerusalemme liberata* (1581)

キノーの4作目にあたる本作の特徴は、劇中劇を使用していることである。枠組みとなるひとつの喜劇の中に、パストラル、喜劇、悲劇、機械仕掛けの悲喜劇の4つもの演目を含む作品は他に類を見ない。作品は成功し、作者とこれを演じる劇団の才能の豊かさを見事に知らしめた。この作品は役者物の系譜に連なるが、演劇の擁護それ自体を目的としてはおらず、全幕が愛のテーマに貫かれている。キノーは5つの物語を通して、現実と虚構、あるいは真実と偽りという、演劇の、そして恋愛の本質的な二面性を描き出した。作品にみなぎる音楽性やスペクタクル性からは、後にオペラで大成することになる若い劇作家の才能がうかがえる。

[第一幕] 舞台はパリ。夜。役者オートロッシュとその召使ジョドレが一悶着起こす。そこへ商人ラ・フルールの息子シュヴァリエが駆け付け騒ぎが収まると、オートロッシュはアマントへの愛をその兄であるシュヴァリエへ訴える。シュヴァリエは妹の愛を請け負い、自らの恋の悩みを打ち明ける。昨夜舞踏会で会った見知らぬ美女が忘れられないのである。オートロッシュの歌に、女声高音が呼応して響く。別の役者ラ・ロックが、シルヴァニールのために妹ポリクセーヌに歌わせているのである。そこへアマントとシルヴァニールの姉妹がやって来る。オートロッシュとラ・ロックが各々愛を捧げていると、シュヴァリエが驚嘆の声を上げる。先刻の歌声の主が昨夜の美女だとわかったからだ。シュヴァリエの想いにポリクセーヌも応える。そこへ、財産を波に呑まれ狼狽した様子のラ・フルールが帰って来る。彼は娘たちに言い寄る男たちが役者だと知り怒るが、役者たちは説得のため劇を演じて見せることを提案する。
[第二幕] 翌朝。オートロッシュが座席にラ・フルールを案内し、劇中劇の始まりを告げる。舞台はある島の中。サテュロスたちは羊飼い娘クロミールを狙っている。その姉であるドリーズは亡くなったものと思われていたが、奇跡的に助かり男装して戻って来ていた。彼女の婚約者であった羊飼いフィレーヌは、今はその妹と婚約している。森で独り言ちるフィレーヌ。恋敵の羊飼いダフニスは身を潜め木霊のふりをしていたが、ついには姿を現し、ふたりは口論になる。やって来たクロミールの仲裁を受けても、自分に分があると言って互いに譲らない。ダフニスが立ち去ると、フィレーヌは眠り込む。サテュロスたちが彼を襲おうとするのを、ドリーズが追い払う。目覚めたフィレーヌにドリーズが怒りをぶつけると、フィレーヌは相手の正体に気付いて懺悔し、ドリーズは怒りを

鎮める。そこへクロミールとダフニスがやって来る。サテュロスたちにさらわれそうになったクロミールをダフニスが助けたのだ。ドリーズが正体を明かし、4人は2組の結婚の準備をするために家に入る。

［第三幕］舞台はトレド。イザベルが恋人テルサンドルへの手紙を侍女マリーヌに託す。イザベルの父パンフィルがやって来て、マリーヌは手紙を取られてしまう。パンフィルは娘から若い恋人への手紙に違いないと怒るが、マリーヌは手紙の意味を読み換えて姉へのものだと納得させる。イザベルとマリーヌが話しているところに小使の恰好をしたテルサンドルがやって来る。彼は召使いラゴタンと一緒にわざと学士の奉公人に加わったのである。そこへ狼狽した様子のパンフィルが帰宅する。学士が発狂し、自分がガラス化したと思い込むようになったという。小使に扮したふたりが奇妙な言葉遣いで話し、パンフィルは困惑する。そこへ藁にくるまれた学士がやって来る。パンフィルが藁を剥ぎ取ると、学士は気絶し、意識を取り戻すが、魂が地獄に堕ちたと錯覚する。パンフィルとの問答の末、学士は再び意識を失い、生身の人間として目覚めるものの、結局結婚を諦めて去ってしまう。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。

［第四幕］舞台はエルサレムの近く。愛を訴えかけるキリスト教徒の騎士タンクレードを振り切って、イスラム教徒の女戦士クロランドが去る。彼女の侍臣アルザスがやって来るので、タンクレードはクロランドの無事を伝えて去る。クロランドが引き返して来て、アルザスに事情を説明する。そこへアンティオキアの王女エルミーヌがやって来て、タンクレードへの愛を打ち明けるので、クロランドは武具の交換を持ちかけ、気持ちを確かめてみることを提案する。タンクレードがやって来て、クロランドの武具を身に付けたエルミーヌに愛を語る。エルミーヌは喜ぶが、話を進めると彼の想い人はクロランドであると気付く。エルミーヌは正体を明かさぬまま憎しみの言葉を吐き捨てて去る。キリスト教徒の高楼が燃えている。変装したクロランドに殺された友人の仇を討とうと、タンクレードは敵の正体を知らぬまま追う。闘いの末、タンクレードは致命傷を負った相手の兜を取り外してやり、その正体が愛する人であると知る。クロランドは息を引き取り、タンクレードもやがて倒れる。

［第五幕］舞台はエルサレムの近くの魔法にかけられた島の中。イスラム教徒の魔女アルミードが魔法で島の様子を一変させ心地良いものにする。彼女はキリスト教徒の騎士ルノーへの復讐のため、叔父イドラオを地獄から召喚する。イドラオの亡霊が出て来て、ルノーがアルミードに対して恋の熱情を抱いていると知らせる。ルノーがやって来るので、イドラオは彼がひとりで島に入るよう仕向ける。ルノーが芝生で横になっていると、トリトンとシレーヌが現れて歌い出す。ルノーは眠り込む。復讐しようとやって来たアルミードだったが、眠るルノーを目の当たりにして心が揺らぐ。そこへ愛の神が現れ、ルノーへの愛を吹き込む矢をアルミードに射当てて飛び去る。ルノーへの愛に屈したアルミードは、愛の神に呼びかけ、自分たちを運び去って欲しいと願う。アルミードの願いは聞き容れられた。ルノーとアルミードは愛の神に連れられて見知らぬ世界へと運ばれて行く。娘が死んでしまうと錯覚し取り乱すラ・フルールをラ・ロックがなだめる。ラ・フルールは劇を観て満足し、喜んで子供たちの結婚を認める。

（髙安理保）

Philippe Quinault : *Bellérophon*

ジャンル　五幕韻文喜劇
初演年　1671 年（オテル・ド・ブルゴーニュ座）
出版年　1671 年
出典　アポロドロス『ギリシア神話』*Bibliotheca*、ヒュギーヌス『神話集』*Fabularum liber*、その他

キノーの上演向けの作品としては 20 作目に当たる本作は、この作家のキャリアにおいてひとつの区切りとなる作品である。キノーはこの作品を最後に劇作品の執筆を離れ、音楽家リュリと組んでオペラの台本作家としての仕事に専念することになる。リュリ／キノーによるオペラは後期三部作を除いてすべてがギリシア神話から題材を採っているが、オペラの直前に成る本作でも、キノーは神話的主題を選択している。グロによれば、物語の大筋はアポロドロスやヒュギーヌスに基づいているものの、エウリピデスの『ヒッポリュトス』*Hippolytus* やセネカの『パエドラ』*Phaedra* との関連性が見受けられる他、とりわけ後半の核となる怪物との戦闘描写については同時代のゴンベルヴィルによる小説『ポレクサンドル』*Polexandre* からの影響が認められる。様々な原典から着想を得て自由にアレンジを加えることで独自の作品を仕立てるのはこの作家の特徴と言えよう。作品はある程度の成功を収め、初版の翌年には同じ出版社から第二版が出されている。なお、同名のオペラ『ベレロフォン』は、トマ・コルネイユとフォントネルの台本でリュリにより 1679 年に初演される別作品である。

舞台はリュシー国の首都パタール。

[第一幕] アルゴの王プルーテュスは腹心リカスに喜びを語る。リュシー王イオバスの長女ステノベとの結婚が近付いているのだ。彼はひそかに、亡命して自分のもとに身を寄せている親友、エフィールの王子ベレロフォンを、許嫁の妹フィロノエと結婚させたいと望んでいる。しかしベレロフォンはステノベの命令で国を出て行かなければならないことになっていた。ステノベが彼の追放を決めた真の理由は、じつは彼女がベレロフォンを愛しており、しかしこの英雄は彼女を愛さないどころか妹を愛しているということだった。ステノベはベレロフォンが落とした書字板がその証拠だと言うが、侍女メガールは宛名の無いその書字板を見てステノベ自身への恋文である可能性を訴える。ステノベは侍女に頼んでベレロフォンの本心を探らせることにする。

[第二幕] メガールによればベレロフォンはフィロノエに無関心を示したという。ステノベは妹の気持ちに探りを入れる。フィロノエは家族のために自分より身分の低いベレロフォンとの結婚を受け入れると言うが、ステノベはベレロフォンからの拒絶を妹に伝え、彼女に相応しい結婚をさせることを約束する。フィロノエは侍女ラディスに悔しい気持ちを打ち明ける。彼女はベレロフォンから

の拒絶が信じられず、姉の策略を疑っている。そこへベレロフォンがやって来て、フィロノエとの結婚ではなく追放を選んだ理由を説明する。彼はステノベの罠を恐れ、フィロノエの身を案じて結婚を拒絶したのである。さらにベレロフォンがフィロノエへの愛を打ち明けるので、彼女も彼を憎からず思う気持ちを漏らし、言葉を濁して立ち去る。

[第三幕] プルーテュスがステノベに自分たちの結婚の日取りを告げる。彼によればベレロフォンは出立前にステノベに会うことを強く求めているという。ステノベは面会を許可するものの、ベレロフォンに想われているのかと思うと激しく動揺し、会うことをためらう。ベレロフォンがやって来る。彼はステノベの寛大な態度に甘んじて、フィロノエと想いあっていることを打ち明ける。ステノベは執り成しを約束してベレロフォンを立ち去らせる。結局ベレロフォンの愛が妹へのものだとわかったステノベは、侍女に悔しさを訴え、自身の破滅をもいとわず復讐を決意する。

[第四幕] フィロノエとプルーテュスはともにステノベを待っている。プルーテュスはフィロノエに感謝し、ベレロフォンに王位を譲る考えでいる。ステノベが狼狽した様子で出て来る。彼女はベレロフォンが落とした書字板を見せ、これが自分にあてられた恋文だと言う。怒りに燃えるプルーテュスに、復讐の役目は自分に任せて欲しいと言ってステノベは去る。残されたふたりが嘆いているところに、ベレロフォンがやって来る。フィロノエは彼の話を聞こうともせず立ち去り、プルーテュスも同様に恨み言を吐き捨てて行く。困惑するベレロフォンだが、衛兵隊長ティマントが自分を逮捕しに来るので、すべてステノベの仕業だと悟り、自らの死を望む。

[第五幕] 悲しみに沈むフィロノエが、ベレロフォンが死んだという噂を姉に知らせる。ステノベは信じられずにいるが、ベレロフォンの護衛についていたはずのティマントが戻って来る。彼によれば、ベレロフォンは移送される道すがら突然現れた怪物に立ち向かい犠牲になったのだという。ステノベはベレロフォンの潔白と自らの罪を公然と告白し、自害をほのめかして立ち去る。プルーテュスがやって来て、ティマントの話の続きとしてベレロフォンの勝利をフィロノエに語り聞かせ、英雄を讃える民衆が大挙して彼女とベレロフォンの結婚を求めていると知らせる。フィロノエが王にベレロフォンの潔白を伝えたところで、ステノベが自害したことが報告され、プルーテュスは嘆きながら立ち去る。ベレロフォンが帰還し、フィロノエと再会を果たす。ふたりは愛を確かめあい、親や友を慰めようと思案する。

（髙安理保）

会員名簿（アイウエオ順）

DUSSUD, Odile	浅谷　眞弓	伊藤　洋	海津　純子	梅野　りんこ
榎本　恵子	奥　香織	落合　理恵子	片木　智年	塩谷　優衣
白石　嘉治	鈴木　彩絵	鈴木　美穂	関根　敏子	関谷　苑子
千川　哲生	髙安　理保	戸口　民也	冨田　高嗣	西村　光弘
野池　恵子	萩原　芳子	長谷部　圭人	畠山　香奈	畠山　由梨
真下　弘子	皆吉　郷平	森本　彩		

後　記

本号には５つの研究論文と２つの作品梗概を掲載しました。なお、髙安 理保 氏の研究論文「フィリップ・キノー『アマラゾント』における人物造形」は、専門の研究者によって査読されました。目次にもその旨を記載しています。研究論文は各論文が扱うテーマの概ねの年代順に、作品梗概はその作品の初演年代順に配置しています。

私たちの研究会は 2011 年に各々の研究の成果を『フランス 17 世紀演劇事典』としてまとめ、中央公論新社から出版しました。その後2012年には『エイコス』XVII を、2016 年には『エイコス』XVIII を刊行しました。昨今は新たな学生や研究者のメンバーを多く迎えて活動が続けられ、今年 XIX 号を発刊するに至りました。

最後に訃報をご報告いたします。私たちの研究会のメンバーとして長年に亘って活動をされた千石 玲子 氏が 2018 年にご逝去されました。温かいお人柄と大きなご業績に敬意を表しつつ氏を偲んでいます。

エイコス　XIX

発行日　2019 年 6 月 20 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
〒 156-0043 東京都世田谷区松原 2-26-6-103
tel 03-3325-5717　fax 03-3325-5731
頒　価　500 円