

19世紀パリ・ブルジョワの肖像 ルメートル自伝より

高 木 勇 夫

人間社会科学講座

(1998年8月31日受理)

Frédéric Lemaître. A Self-Made Actor in 19th Century Paris

Isao TAKAGI

Department of Humanities and Social Sciences

(Received August 31, 1998)

Frédéric Lemaître (1800-1876) was an actor with enterprising spirit and indefatigable curiosity. He started his career from lion's paw at the *Ambiguë*, then played every rank of soldier in Napoleonic era at the *Cirque-Olympique*, i.e., circus ground, and typical beau at the *Funambule*, the famous seat of pantomime. As a disciple of Pierre Lafon at the *Conservatoire*, he returned to the *Odéon*, the second most prominent national theatre, to play a soldier again, this time, a guard in the ancient times. Frédéric would not show up at the *Théâtre-Français*, which still clung to privileges such as exclusive rights for classical plays and huge amounts of pensions for members.

When the *Théâtre de la Porte-Saint-Martin* become a palace of romantic plays, Frédéric and Mme Dorval gained public favour. Mlle Georges appointed him for the lover's part in *Tour de Nesle* written by Alexandre Dumas père. Frédéric's best plays were *Robert-Macaire* by himself and *Ruy-Blas* by Victor Hugo, who hoped to be a member of the *Académie Française*. Honoré de Balzac, always in need of money, relied on Frédéric for the success of *Vautran* but in vain. That is because the actor, willingly or unwillingly, neglected the moral code under the July monarchy and satirically imitated features of King Louis-Philippe.

Frédéric's last performance for retirement was *Mme Angot*, popular bouffon, at the *Opéra*. He commented on men/women of ability as *hommes d'esprit*, among whom he could be counted. Although novelists, play-wrights, and fellow actors/actresses could not evade his cutting remarks, they enjoyed his impromptu actings and lines. Frédéric was proud enough to be compared to François Joseph Talma, the most brilliant actor in the history of *Comédie-Française*. Certainly Frédéric had surpassed Talma in his progress from an abyss, although he never reached his zenith.

目次

はじめに	フランス演劇小史
1	「パリ劇場」への招待
2	快優ルメートルの軌跡
3	女優たちの競演
4	劇作家たちの共和国
結びに代えて	ドラマの終焉

はじめに フランス演劇小史

古代ギリシアに花開いた演劇は中世期にいったん忘れ去られたが、文字どおりの文芸復興の一環としてルネサンス期のイタリアで再び見出された。その最終段階である16世紀には、国家制度と国語の整備に熱心なイギリスとフランスで、演劇に変革の気運が生じる。中世フランスの演劇は、笑劇（ファルス）や阿呆劇（ソティ）に見るべきものがあつたにしても、基本は神秘劇（ミステール）や受難劇（パッション）、あるいは教訓劇（モラリテ）など、抹香臭いものを中心となっていた⁽¹⁾。しかも演劇団体がギルドとしての性格をもっていたため、新規の参入を許さず、革新の芽を摘むことさえあつた。モリエール劇団を目の敵にしたブルゴーニュ座は、その好例である⁽²⁾。

17世紀後半のフランスでは、太陽王ルイ14世の覇権の拡大と宗教界の牽制という政策もあずかって、古典主義の花が開いた⁽³⁾。ピエール・コルネユやジャン・ラシーヌの作品の主題は、少し前なら宗教裁判にかけられたかもしれないような、古代ギリシア・ローマの神話や歴史に取材したものだった⁽⁴⁾。そのせいもあつて、非西欧圏からすれば、彼らの作品の背景を理解することが難しいという欠点もある。フランスの古典主義に半世紀ほど先立つイギリスのエリザベス朝期の芝居は、当初から演劇の世界標準と認められたわけではない。しかし、地中海文明の縁辺にあつたことが幸いして、宗教色も古典古代への憧憬もイギリス演劇ではさほど強くうち出されてはいない⁽⁵⁾。単純ながら主要人物の性格描写が明確なシェイクスピア劇は、いかにも多様な解釈が可能であり、のちのイギリス経済と英語の世界制覇にともなつて、近代演劇の最高峰に位置づけられる。また、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーは、イギリスの社会組織の原理を守つて、あくまで民間の非営利団体の形式を保っている。

イタリアの民衆喜劇（コンメディア・デラルテ）は、世界経済の中心からとり残された地中海地域が放つた、最後の光芒というべき存在である⁽⁶⁾。そこに登場する定型的な人物を、モリエールは自作の性格喜劇のなかにとりこみ、マスカランやクリスパンといった、ひと癖ある役柄を創造した⁽⁷⁾。モリエール没後の1680年に、ブルゴーニュ座とモリエール劇団が合併して、フランス劇団（コメディ＝フランセーズ）が成立する。その本拠であるフランス座（テートル＝フランセ）が「モリエールの館」という別名を持つのは、彼の劇作の普遍性と独自性を称えてのことである。フランス劇団の運命はその時どきの政治権力に翻弄されてきたため、国立の劇団としての長所と短所をあわせ持っている。

クリスパンの後継者たちは、フランス演劇の主流を形作っていく。劇作で歴史に名を残すとは思っていなかっただろうボーマルシェが、大革命前夜に書き上げた連作で思う存分活躍させるフィガロは、もちろんスペインふうの名乗りである。しかしフィガロは、イタリア喜劇の常道を踏まえうえて、粗野ではあつても野暮ではないゴーロウ精神を体现している⁽⁸⁾。

そして1823年、われらがロベール＝マケールの登場となる。芝居の主要人物が、笑いのなかに人生の悲哀を漂わせる、という劇作の型がある。シェイクスピア劇でもファルスタッフが活躍している。しかし、ロマン派の時代を代表するドラマ俳優フレデリック・ルメートルが述べするように、高貴と卑俗、優美と怪異を一人の人物が表現するというのは容易なことではない。彼は次のような言い方もしている。「現状を良しとする怠惰な精神では、緊張した関係のなかで生まれる濃密な生を生きられない。（中略）いまではシェイクスピア劇は演劇の伝統に欠かせない要素だが、シェイクスピア自身は初めて伝統に弓を引いた人物なのだ⁽⁹⁾。」そのシェイクスピア劇でさえ、定型化された途端に墮落する。芝居に緊張感をもたせるには役者個人の技量に頼るしかないとも思えるが、卓越した演技者が生み出されるのも一定の歴史的条件のもとでのことである。

以下では、一代の名優フレデリック・ルメートルを「快優」という言葉で表現しているが、いささか耳障りな点のご容赦願いたい。虚構としてのドラマのなかにこめられた人間性の真実を探究した役者にたいしては、さしあたりその語感が適当と考えてのことである。

1 「パリ劇場」への招待

フランスの劇場は市民革命をはさんだ歴史の激動に巻きこまれながらも、19世紀なかばまで着実に発展していった。フランス座は一時的に衰退がいわれるにせよ、ほぼ半世紀ごとに名優が生まれ、彼らの演技の解釈の違いによって、そのつど古典に新しい生命が吹きこまれてきた。

18世紀後半にはルカンが出た。啓蒙思想家ヴォルテールと親しかったルカンは、あまりに王朝ふうで華麗なフランス流の古典劇に背を向け、古代ギリシアの原点にたちかえろうとした。それまでの古典悲劇の約束ごととして、構成は三幕か五幕、文体の基本は韻文で、詩を朗々と詠い上げるような台詞回しが尊ばれた。ルカンは、たとえば当のヴォルテール作品『オレスト』(1750年)を舞台にかけたとき、構成はわずかに一場、衣装も古代ふうにも簡素化し、うなるような調子で演じたという⁽¹⁰⁾。

革命期から帝政期にかけて、三百年を越えるフランス劇団の歴史のなかでも最高の演技者と目されるフランソ

ワ・ジョゼフ・タルマが活躍した。タルマとナポレオンの交友は有名だが、それに先だって革命期の有力者とのつながりもあった。新古典主義の絵画を代表するジャック＝ルイ・ダヴィッドは、恐怖政治の大立て者マクシミリアン・ロベスピエールの片腕として国民公会の議長をつとめたこともあり、のちには皇帝ナポレオンの御用画家となった。現実の政治の場面を古典古代の理想に従って崇高なものとして描きたいと望んでいたダヴィッドにならって、俳優タルマは演技の面で古典的な理想を追求しようとした。平たく言えば、なるべく剥き出しの裸に近い状態で演技する、ということ。体全体を覆うのが当たり前だった時代に、これはまさに演劇上の革命を遂行するに等しかった⁽¹¹⁾。

タルマの競争相手だったピエール・ラフォンは、法学士の肩書きをもつインテリである。少し線の細いところはあるが、俳優の演技の師匠として演劇史に名を残す。そのラフォンもまた、髪をひつつめて綺麗なうなじを観客がよく見えるようにした、と伝えられる⁽¹²⁾。国立芸術院（コンセルヴァトワール）の教授だったラフォンは俳優に演技指導をし、やがてオデオン座の給費生（パンシオネール）に迎え入れた⁽¹³⁾。

ルイ14世によって設立された音楽と舞踊の両アカデミーの伝統を守るのが、パリのオペラ座である⁽¹⁴⁾。19世紀のオペラ座は新作の上演にも熱心にとりくんで、フランス座の権威失墜とは対照的な隆盛ぶりを見せた。貴顕紳士を迎える社交場でもあったわけで、しばしば政治的陰謀の舞台ともなった。ナポレオンが襲撃されただけでなく、1820年にはブルボン朝の後継者だったベリー公爵の暗殺事件が起こった。そのために元の劇場が放棄され、ル・ペルティエ通りに移った。最初はほんの仮住まいのはずだったが、この劇場は半世紀近くも維持され、その間に照明設備は、蠟燭からガス灯、さらにアーク灯へと移っていった⁽¹⁵⁾。いまはバレエ専用になってしまったが、第二帝政の折衷様式の典型とされるオペラ座（オペラ＝ガルニエ）が完成したのが1870年代。そこに電灯と電動設備が備えられたのは80年代である。皮肉なことに、立派な施設になった途端、オペラの革新の気運は薄れ、文字どおり音楽劇の博物館と化してしまった。

いまも昔もオペラといえばイタリア物が中心であり、19世紀にもイタリア座（テアトル・イタリアン）という専用の劇場が存在した。ブッフの名でパリ市民に親しまれたオペラ＝コミック座の前身も、イタリア劇団（コメディ・イタリアンヌ）の名で呼ばれたので混乱する。こちらは革命以前にすでに、フランス人による国民的演劇としての評価を確立していた⁽¹⁶⁾。革命期の演劇界に女王然として君臨したラ・モンタンシエは、このイタリア劇団の再建にとりくみ、19世紀にはオペラ座と拮抗する一

大勢力となる⁽¹⁷⁾。俳優の妻の姉ブーランジェ夫人は、歌よりも芝居が得意だったようだが、オペラ＝コミック座を代表する歌姫の一人として記憶される⁽¹⁸⁾。

パリ右岸のグラン・ブルヴァール沿いに展開する中間演劇の舞台は、俳優の出世の踏み石となった。彼が商業演劇の舞台に初めて登場したのはアンビギュ座（図1a）。のち写真術の開祖となるジャック・ダゲールが、大道具を作っていた劇場である。俳優と妻アリニエ嬢との出会いの場となった同座は、1830年の七月革命に先だって出火、彼女の貴重品を運び出そうと俳優が奮闘するくだりもある⁽¹⁹⁾。

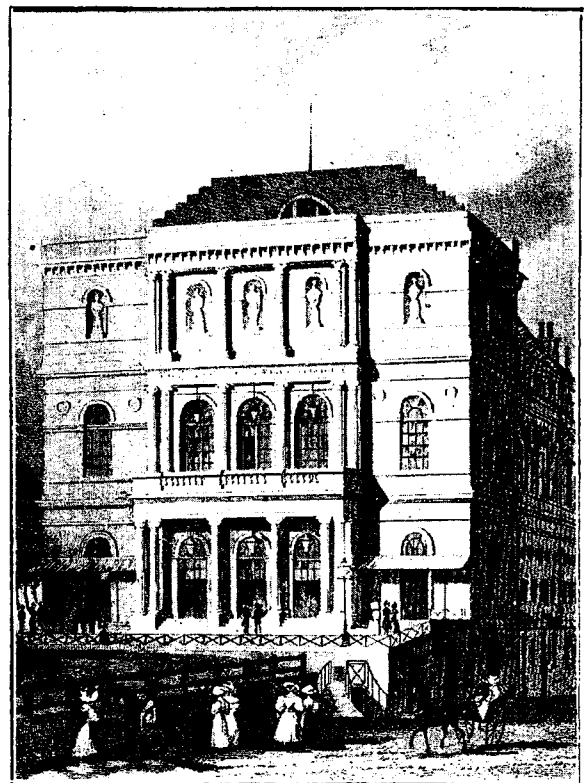


図1a アンビギュ座 (SIMOND, Charles, *Paris de 1800 à 1990*, II, p.31.)

中間演劇というよりロマン派劇の殿堂として記憶されるのが、ポルト＝サン＝マルタン座（図1b）。大革命の勃発まではオペラ座の建物で、その故もあって「民衆のオペラ座」とも呼ばれる大劇場である⁽²⁰⁾。1820年代に座長をつとめた劇作家のヴィクトル・デュカンジュは、俳優とドルヴァル夫人の名コンビを生み出した。政治家としても名のあったF・D・アレルは、俳優に言わせれば大女優ジョルジュ嬢の言いなりだったというが、1830年にその座長となってから、舞踊団もそろえた総合演劇の場として、同座をフランス座に対抗する位置まで押し上げた。じつに1830年代のロマン主義興隆の時代は、ポルト＝サン＝マルタン座を中心とするドラマの時代でもあった。

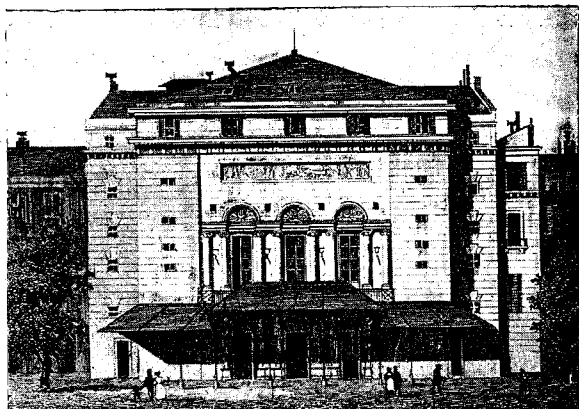


図1b ポルト＝サン＝マルタン座 (SIMOND, op. cit., II, p.282.)

快優の自伝にはまったく触れられないが、フランス座と棟続きになるパレ・ロワイヤル座や、グラン・ブルヴァールの西側にあるジムナズ座もまた、女性たちの紅涙をしぼるメロドラマの舞台として隆盛を誇った⁽²¹⁾。音楽劇の二つの中心、オペラ座とオペラ＝コミック座を擁するセヌ右岸のパリ市街地西部一帯は、ヨーロッパ全体から見ても桧舞台というべきで、ロンドンの興行街をしのぐ活気を見せ、当時の世界の演劇の中心となっていた。

市街地西部と好対照をなすのがグラン・ブルヴァールの東端、いわゆる「犯罪大通り」の庶民向けの劇場街である(図1c)。そもそも快優の姿に現代人が馴染みを感じるのは、映画『天井桟敷の人々』(1944年)の映像を通してである。映画の主人公パティストは、パントマイム劇で有名なフュナンビュル座のジャン＝パティスト・ガスパール・ドビュローをモデルにした⁽²²⁾。快優の自伝でも、芸と人気をドビュローと競ったことが懐かしそうに回顧されている⁽²³⁾。



図1c フュナンビュル座 (SIMOND, op. cit., II, p.165.)

この界隈で他を圧する大きな構えの劇場が、ゲテ座。18世紀なかばまで定期市で小屋掛けしていたアクロバットや軽喜劇のニコレー座が、常設の劇場を備えたのが始まりである⁽²⁴⁾。それとは別に、シルク・オランピークは19世紀に裏街のタンブル地区からこの地に進出してきた。革命直前に北イタリアからフランスにやって来たフラン

コーニ一族の経営するサーカス団の本拠である。この一座の創設者はミモドラマという台詞付きのパントマイム劇を考案し、とくに戦闘場面のダイナミックな再現で評判を呼んだ⁽²⁵⁾。ところが、曲馬が中心の演目であるからには、板張りではなくむき出しの土の上での演技となる。イタリア起源の民衆劇やアクロバットには理解を示した快優も、サーカス団で動物と共演するのは御免だ、と述べている⁽²⁶⁾。

2 快優ルメートルの軌跡

フレデリック・ルメートルが生まれたのは1800年、ナポレオンが権力を掌握した翌年のことだった。生地は英仏海峡に面したノルマンディー地方の海港ル・アーヴルである。世紀の変わり目にあたって、一時は収束するかに見えた対英戦争が帝政の開始とともに再燃し、物心つくつかないかのフレデリックの周辺にも戦火がおよんだ⁽²⁷⁾。

時代は下って、舞台から遠ざかった快優が自伝執筆に手を染めたのは1871年のこと。普仏戦争によって第二帝政が崩壊し、プロイセン軍の重包囲のなかで、ヴェルサイユ政府とパリ革命自治体(コミュン)が絶望的な戦いを繰り広げた年である。自伝をとりまとめて出版した長男(父の芸名と同じくフレデリックと名付けられたが、これは快優の曾祖父の名にちなんだという)の次のコメントにもあるように、快優の生涯は痛ましい戦争の記憶に貫かれている。

「五歳かそこらの年齢でありながら、まだ幼かった父フレデリックの記憶にも爆撃のことはしっかりと刻みつけられ、息子たちにその模様をしばしば語って聞かせたものだ。いざ自伝に手を染める段になって、記述を都市への砲撃から始めたのは、最近の出来事への連想が働いたためではないだろうか。そんな忌まわしい記憶を消そうにも、我々はあまりに生々しい現実を、最近見せつけられたばかりである。なんと今度はパリが、六か月もの間プロイセン軍の砲弾にさらされ、多くの建物を焼かれたのだ。

「父フレデリックは1871年1月、砲弾の飛び交うなかで、自伝の冒頭部分を書いた。『私は最初の砲撃とともに生をうけ、二度目の砲撃とともに死ぬ。かつて焼かれたのは私の生まれ故郷、いま炎上するのはパリの都なのだ。』そして5年後に父は死んだ。彼の波瀾万丈の人生には、煙硝の臭いがまつわりついている⁽²⁸⁾。』

快優はみずから好戦的な性格の持ち主と言いながら、国家の緊急事態にさいしては臆病とも見える態度をとる。百日天下のうちに、わずか15才で志願したのはよかったのだが、ワートルローの戦場へ向かう行軍の途中で脱走

した⁽²⁹⁾。あるいは、ヴィクトル・ユゴーの『レ・ミゼラブル』で大きく取りあげられる1832年のパリ騒擾に臨んで、国民衛兵でありながら持ち場につかなかったというので、あやうく逮捕されるところだった⁽³⁰⁾。そのいずれの場合も、結局は不問に付されたのが不思議である。支持基盤の弱い政府を支えるためにも、軍規を厳しく適用しなければならない。ところが、あまりに敵前逃亡の罪を言いたてると、政府自体の弱腰をたたかれる恐れがある。そのため糾弾するがわとしても臆する面があったからだろう。あまつさえ、快優は自宅の隣室に革命派の武器が隠匿されていることを、当局に報告さえていない⁽³¹⁾。

快優は良きフランス人ではあるが、特権を擁護する保守派ではありえない。高踏的な自由主義者でも、あるいは民衆の外貌を借りた偏狭な愛国主義者⁽³²⁾でもない。慢性的な政治対立と、そろそろ兆しを見せはじめた階級対立の狭間のなかで、彼は上手にバランスをとっていた。ヨーロッパのみならず世界の覇権をめぐる強国同士が争いあう、緊張感に満ちた時代。一国のなかでの階級の上下と思想の左右の違いは、時と所を違えればまったく逆の様相を見せることさえある。みずから演じた様々な役柄をとおして、彼は見かけ上の対立の奥にあるものを見つめようとしていたに違いない。

彼の芝居は、七月王政下でしばしば上演禁止の処分を受けた。政治的な内容をとがめられたのではなく、道徳の紊乱が理由とされた。山賊の恰好で追い剥ぎをすれば当たり前のこととして通り、普通の紳士の姿で詐欺行為を演ずれば道徳に反したかどで訴追される。世間に普通に見られる悪を劇化すれば、社会の秩序が根底から揺さぶられるわけだ⁽³³⁾。

快優の当たり役は、何といてもロベール＝マケールである。この怪盗は『アドレの宿屋』(1823年、図2a)という何でもない人情劇(メロドラマ)から飛び出して、活躍の場をどんどん広げていく。再演の舞台(1832年)では事も無げに憲兵を撃ち殺し、その名を題名とした新作『ロベール＝マケール』(1834年、図2b)では、いかにもいんちき臭いヴォルムシュピール男爵と狐と狸の化かし合いを演じた果てに、その娘と称する偽令嬢と意気投合し、気球に乗って官憲の追求をかわす⁽³⁴⁾。

快優のことを快く思わなかった当時の演劇批評家たち、たとえばジュール・ジャンンなどの言い方を借りれば、彼はその役柄から一歩も抜け出られなかった。それもまた事実である。基本的な劇作の方法としては、法の定めや常識から自由な主人公が、口八丁手八丁でお高くとまった世間を手玉に取り、逆に世間がまとう滑稽な扮装を暴いて見せる、といったところ。そのさいには、俳優の奔放な芝居と世間の常識の制約の間をとりもつ相手役が必

THEATRE DE L'AMBIGU-COMIQUE.
M M. Frédéric et Firmin dans L'Auberge des Adrets.



図2a 『アドレの宿屋』の快優とフィルマン (CÉRÉ, Catherine, prés., L'Auberge des Adrets/ Robert Macaire, p.36bis.)



図2b 『ロベール＝マケール』の快優とセール (CÉRÉ, op. cit., p.96bis.)

要となる。ベルトランの存在がロベール＝マケールを引き立たせているわけだ。主人公と相棒の会話は、いきおい掛け合い漫才のような調子になる。

ディノー（ゲーボとブーダンという二人の劇作家の筆名）の発案にデュカンジュが手を入れたのが『賭博師』（1827年、正確には『三十年、ある賭博師の生涯』）。その主人公ジョルジュ・ド・ジェルマニは、やはり仲間にそそのかされて悪の道に迷いこむという設定である⁽³⁵⁾。ユゴー作の『リュクレス・ボルジア』（1833年）では、歴史の教えるところと違って、リュクレスすなわち毒薬で有名なボルジア家のルクレティアは、夫の公爵にそそのかされ、愛人ジェンナロを毒殺することになっている⁽³⁶⁾。たしかに歴史上のルクレティアには政略結婚の犠牲者としての面もあるが、この悪役の設定の仕方にドラマの作劇術の秘訣がある。古代の悲劇作家の主人公たちは、神の意志に従ってみずから滅ぼさざるをえなかった。それと同じで、近代のドラマの登場人物は、人間の悪意によって不条理なまでの人生の軌跡をたどっていくのだ。

同じユゴー作の『リュイ＝ブラス』（1838年）とバルザック作の『ヴォートラン』（1840年）は、いずれも文芸物の香りを漂わせた人情劇といった感じの作品である⁽³⁷⁾。前者では主人公の旧主に当たるスペインの元宰相が狂言回しをつとめ、後者ではヴォートラン自身のいくたびもの変装が芝居の興味をつないでいく。ちなみに、ヴォートランを演じた快優がメキシコの將軍の扮装をして登場したとき、その姿があまりに市民王ルイ＝フィリップに似ていたため場内騒然となり、翌日には上演禁止の処分を受けてしまった⁽³⁸⁾。バルザックの死後に舞台化された『メルカデ』（1851年）では、主人公メルカデが婿の伯爵相手に、世間の愚かしさを講釈する⁽³⁹⁾。『マケール』で主人公が舅の偽男爵と渡り合うのと同じ趣向ながら、主役をつとめる快優の年齢の高進に応じて設定が逆になっている。

ディノーの発案をデュマ父が仕上げた『リシャール・ダーラントン』（1831年、以下『リシャール』と略す）では、主人公リシャールは並外れた野心家ということになっている。彼は議会に進出しただけではならず、イギリス国王の意を受けるかたちで政権を狙う。彼の野心に火を付けたのは国王ということになる⁽⁴⁰⁾。快優はたびたび英国公演をおこなったが、この『リシャール』と『ネール塔』（1832年）は、国制への批判を含んでいると疑われて、なかなか上演許可がおりなかった。デュマ父とガイアルデの共作になる『ネール塔』は、王妃が夜な夜な男漁りをしたあげく、その相手を殺してしまうという伝説に取材した物語だから、王政批判と取られても仕方がない⁽⁴¹⁾。

イギリス公演といえば、快優はシェイクスピア劇の『オセロ』で評判をとったものだ。もちろんフランス語による台詞で、イギリス人の観客の目には芝居の筋を勝手に切り詰めたと映ったようだが、それでも本場でかなりの成功を収めた。ムーア人の將軍の異国ふうの面立ちを引き継いだのが、『黒い医者』（1846年）のファビアン役と、ハイティ独立の英雄を取りあげたラマルティエヌ作の『トゥーサン＝ルーヴェルテュール』（1850年）である⁽⁴²⁾。

七月王政末期には社会派的内容の劇が主流となり、当時の人気作家ユジューヌ・シュエの新聞連載小説の劇化『パリの秘密』（1843年）や、急進派のジャーナリストであるフェリックス・ピヤ作『パリの屑屋』（1847年）が大評判となった⁽⁴³⁾。前者ではセヌの河さらい人（ラヴァジュール）をたばねるジャック・フェラン、後者では屑屋（シフォニエ）の親方ジャン親父といった、いわば汚れ役が主人公である。見かけとは裏腹の心根の優しさや人間臭さを出せるかどうか、芝居の見せどころである。

以上にあげた快優の主演作に共通していえることは、主人公が善と悪の入り交じった複雑な性格の持ち主であること。街道筋の追い剥ぎに過ぎないロベール＝マケール、あるいはスペイン王妃の誘惑者リュイ＝ブラスのいずれも、面子にこだわるのあまり汚辱にまみれた世間を嘲弄する。『賭博師』のジョルジュと『ネール塔』のビュリダンとは、ともに最後は自分の息子を手にかけるというメロドラマふうの筋立てだが、悲劇的な結末にいたるまでの心のもち方に、きわめて人間的な感情の働きがある。ユゴーが掲げる「グロテスク」の演劇理論を、所作として、また心理面でも、実践したものである。

快優自身もまた、演劇の方面での後継者として期待していた次男シャルルを流行病で失って、子供に先立たれた不幸を大いに嘆いた⁽⁴⁴⁾。パリでの最初の観劇体験でもあった革命期以来の民衆劇の定番『アンゴ夫人』を、『アンゴ夫人の娘』としてオペラ座で復活公演したのを引退の花道とした⁽⁴⁵⁾。これによってまた、旧来の特権にしがみつ়フランス座にだけは出演しなかったという伝説が完結した（図2c）。

本項の最初に触れた、長男によるコメントにたち返ろう。たしかに第二帝政下で二千フランの年金にありついたものの、それでナポレオン3世に恩義を感じるというのでもない。快優は特権と排除の論理を退けて、あくまで自由で自主的な演劇活動が続けた。その墓碑銘には「芸術に奉仕して、なお報われることを望まず」とある。かつての興行街タンブル大通りからほど近いサン＝マルタン運河のほとりに立てられた肖像彫刻には、いまなお手向けられる花が絶えない⁽⁴⁶⁾。



図2c フランス座に肘鉄をくらわす快優 (DAYOT, Armand, *Les maîtres de la caricature française au XIX^e siècle*, p.87.)

3 女優たちの競艶

革命期のフランス劇団は、従来からの保護者である王朝を支持するか、それとも新時代を切り開く革命を支持するかで大揺れに揺れた。快優が尊敬するタルマは当時まだ二十代の若者で、革命派の旗振り役をつとめ、一時は守旧的な劇団を離れた⁽⁴⁷⁾。女優たちを束ねる地位にあったロクール嬢は、恐怖政治期に拘留されたこともあり、上演の拠点も定まらなかったが、あくまで劇団の存続を第一として活動を続けた⁽⁴⁸⁾。ナポレオンが第一統領になってからのこと、彼女が次代を担う存在として抜擢したのが、美貌をうたわれたジョルジュ嬢 (図3a)。その競争相手は先輩格のデュシェノワ嬢である。容姿では一步を譲るが、重厚な演技で他の追隨を許さなかった⁽⁴⁹⁾。

二人の女優の鏖戦は、演劇に関心の深かった王妃ジョゼフィーヌの介入もあってデュシェノワ嬢の勝利に終わり、フランス劇団の正会員 (ソシエテール) の地位も彼女のものとなった。とはいえ、ジョルジュ嬢には近代批評の確立者とされるジュリアン・ルイ・ジョフロワが味方となり、のちにはジャンがその立場を継承して、こうした批評家たちとの交流が彼女の財産となった。快優はジョルジュ嬢としばしば共演しながら、そのわがままな態度に辟易した様子で、さんざんにこきおろしている。それでも、彼女の演技力を当代一と認め、当たり



図3a 『イフィジェニー』のジョルジュ嬢 (SIMOND, op. cit., I, p.56)

役である『ネール塔』の王妃マルグリットのみならず、シェイクスピア劇に登場する女傑の役ならば何でもこなせるだろう、と明言している⁽⁵⁰⁾。

19世紀前半に演劇界の女王として君臨したマルス嬢 (図3b) は、古典派とロマン派の対立を越えた存在であり、タルマの死後はフランス座を一人で支えた。ナポレオンに最厚遇され、郊外の離宮でひそかに密会するほどの間柄でもあったと伝えられる。王朝ふうの衣装や無駄な台詞を切り詰めて写実的な演技を心がけた彼女は、ロマン派劇の台頭にさいしても背を向けなかった。デュマ父作『アンリ3世とその宮廷』(1829年)でギーズ公爵妃を、またユゴー作『エルナニ』(1830年)でヒロインのドナ・ソルをつとめ、新しい演劇活動の女王となった⁽⁵¹⁾。このとき彼女はすでに齢五十を数えたが、観客に容色の衰えを感じさせなかったという。マルス嬢のドナ・ソル、次に紹介するドルヴァル夫人 (図3c) のマリオン・デロルムは、「パリ劇場」が製作したドラマの頂点をきわめた。彼女たちの大成功に刺激されて、遅れをとったジョルジュ嬢が『ネール塔』の実現に女優生命を賭けたのだ、と快優も語っている。

ドルヴァル夫人と快優は『賭博師』の舞台で初共演し、以後はしばしばコンビを組んで人気を集めた。彼女は快優と袂を分かたずたちでフランス座に客演し、ユゴー作『マリオン・デロルム』(1831年)で、純愛に目覚めた娼



図3b マルス嬢 (SIMOND, op. cit., I, p.653.)

婦を演じてさらに評価を高めた⁽⁵²⁾。ところが、大女優として余生を全うする前に亡くなって、快優を初めとする身近な関係者ばかりでなく、全国の演劇通の涙をさそった。フランス劇団の客演者と正会員の間には、天と地ほどの差があった。たとえば、引退後の年金の額がひと桁違うのだ。快優はたびたびそのことに触れて、国立の劇団が革命後の時代にまで特権を引き継いでいることに非を鳴らす⁽⁵³⁾。

じつのところ、これには仕方のない事情もある。フランス劇団は主演女優を一人しか必要としないのだ。古典主義の悲劇作品が話題の新作ドラマ、それにモリエールの性格喜劇が軽喜劇という二本立ての興行が、この国立劇団の習いとなっていた。フランス座の演目では、悲劇の柱となる男優と女優が一人ずつのほか、国王役に従僕役、お姫さま役に女中役、といった定型的なパターンで役者を配するほかない。したがって、従僕や女中を得意とした脇役俳優が年に数千フランもの年金を受け取る一方で、客演としてではあるがフランス座で主役を張ったドルヴァル夫人が、わずか五百フランしか手にできない、という事態も生ずる。

19世紀のなかばには、舞台の中心は、演劇からオペラやオペレッタなどの音楽劇に移っていった⁽⁵⁴⁾。演劇そのものにかんしても、ロマン派主導のドラマから再び悲劇が脚光を浴びる時代となった。19世紀を代表する悲劇女優として名を残すラシエル嬢は、地方の舞台で見出され



図3c ドルヴァル夫人 (SIMOND, op. cit., II, p.82.)

て早くからパリの小劇場で経験を積み、ジョルジュ嬢のときのように旧派の妬みを買うこともなく、1840年代のフランス座の舞台で大成功を収めた。

1848年に、二月革命が勃発して芝居どころではなくなったとき、ラシエル嬢は舞台の上で前体制では禁じられていたラ・マルセイエーズを歌って、革命派を鼓吹した。臨時政府の肝煎りで催された芸術祭でも、中心的な役割を果たしている⁽⁵⁵⁾。彼女は、オペラ座の座長として例外的な成功を収めた容貌怪異なヴェロン博士の愛人だったという話がある⁽⁵⁶⁾。オペラ座の歌姫たちも含めて、女優という存在はときに有力者の閨房に入る手段と見なされた。現代のステージ・ママよろしく、美しい娘をもった母親が演劇界に家族の将来を託す、という現象も報じられている。しかしラシエル嬢は、少しでも演劇に触れた人ならば誰でも愛さずにはいられないといったタイプの、生まれながらの悲劇女優だった。快優も彼女の演技をタルマのそれと並べ、古典悲劇を現代ドラマのように演じた、と評しているほどだ⁽⁵⁷⁾。

フランス劇団とは因縁のあったジョルジュ嬢は、否応無く海外公演に活路を見出そうとした。ラシエル嬢は必要に迫られてというわけではなく、演劇人として世界に雄飛すべく新大陸に渡り、その地で病を得て夭折した。19世紀末に出たサラ・ベルナルを最後として、フランスの悲劇女優が世界を席卷するということとはなくなった。20世紀にはマリア・カザレスの例がある、という声もあがるだろうが、それは映画という新しいメディアを通してのこと。韻文による悲劇の伝統のために、つまりはフ

ランス語の朗唱が災いして、フランスの演劇は世界標準をうち立てるにはいたらなかった⁽⁵⁸⁾。

繰り返しになるが、フランスの古典悲劇の設定が古典古代に依拠することが多いために、登場人物の嘆き悲しみの理由が非ヨーロッパ文明の人間には分かりづらい、ということがある。この古典古代と古典主義に、革命期の新古典主義という芸術運動が加わって、都合三つの古典主義がフランス文化の永遠性を保証している。だが、それはまた他者を排除する論理ともなっている。あるいは、俳優はその辺のことを体験的にわきまえていて、普遍性のあるドラマに生涯を賭けようとしたのだろうか。

4 劇作家たちの共和国

前世紀の悲劇の鑑賞者は特権貴族だったが、19世紀にはブルジョワジーに代わった。ドラマの波乱万丈の展開に涙するのはその夫人や令嬢たち。さらには、ナポレオン戦役や同時代の社会風俗に好奇心を刺激された膨大な数の民衆がいる。新聞の値段はまだ高く、テレビやラジオといったマス・メディアが成立する以前のことである。老若男女、上下貴賤の別なく、人々は話題の演劇を見るために、毎晩劇場に足を運んだ。そうした状況は、ときに先（ブレ）シネマ時代と称される⁽⁵⁹⁾。娯楽の大量消費の時代の先駆けというより、その典型というべき時代である。脚本家たちは時間との戦いに明け暮れていた。彼らの社会的な達成の目標や名誉心はどこに向けられたのだろうか。

若くして詩才をうたわれ、マニフェスト的な劇作『クロムウェル』（1827年、あまりに長くて上演は叶わなかった）の序文でロマン派の盟主と目されたのが、ユゴーその人である（図4a）⁽⁶⁰⁾。彼はあくまで詩を文学活動の根本に据えていた。古典主義の劇作家たちも、フランスでは詩人として通っている。1830年代はロマン派が文壇で優位をしめ、41年にユゴーは念願のアカデミー＝フランスーズ入りを果たす。すでにこのころには新聞連載小説の形式が流布していて、フレデリック・スーリエやポール・ド・コック、それにシューのような人気作家は、巨万の富を懐にした。ところが、ユゴーは一人超然としてその光景を眺めやる風情。ユゴーと他の作家たちとは、文学者としての達成の目標が違っていたからである。

ユゴーの親衛隊長格だったテオフィル・ゴーティエとジェラルド・ド・ネルヴァルとを比べると、20世紀に入ってからネルヴァル評価の高まりに目を奪われる⁽⁶¹⁾。とはいえ、同時代の評価がすでにそうだったように、演劇批評家として、また幻想文学の書き手としてのゴーティエは、ロマン派隆盛の時代の証人として重要である。俳優の演技を評価したのはロマン派の面々、とりわけゴー



図4a ヴィクトル・ユゴー (SIMOND, op. cit., II, p.11.)

ティエを初めとするユゴーにゆかりの深い人々である。ゴーティエは俳優の演技を高く評価する⁽⁶²⁾。しかしながら、当の俳優自身はロマン派と古典派の間にあって仕切りを設けない。

いずれにせよ、ロマン派はついに古典派の牙城を突き崩せなかった。それというのも、ご本尊のユゴーが散文より韻文を上とする考え方を踏襲したからである。フランスのロマン主義は、『城主（ビュルグラヴ）』（1843年）の失敗によって破綻する⁽⁶³⁾。この作品でユゴーは、神話と中世の歴史、神と人との間の会話を成り立たせようとして、一般の観客の反発を招いた。古典古代の叙事詩をドイツ中世に展開させようとした、神をも恐れぬ所業だったといえよう。

散文劇では、アレクサンドル・デュマ父（図4b）が筆頭にあげられる。先述した『アンリ三世とその宮廷』（1829年）は歴史劇仕立てのメロドラマだが、ドルヴァル夫人の全盛期を彩った『アントニー』（1831年）は現代物の不倫劇であり、ブルジョワ道徳に真っ向から刃向かう内容だった⁽⁶⁴⁾。その第四幕で作者は登場人物の口を借りて、劇作の秘訣を語っている。その内容は『クロムウェル』序文とは趣の異なるロマン主義演劇宣言となっている。実社会が演劇の先を行くいま、異常な現実を切り取って示す以外に演劇の生きる道はないというのが、彼の主張である⁽⁶⁵⁾。

デュマ父の奔放な想像力は、とうてい十二音節句（アレクサンドラン）という定型詩の規範におしこめられるようなものではなかった。俳優の回想にも、次のような興味深いエピソードが紹介されている。ユゴーの肝煎りで新設されたルネサンス座の座長が、デュマ父から韻文



図4b アレクサンドル・デュマ父
(SIMOND, op. cit., II, p.11.)



図4c オノレ・ド・バルザック
(SIMOND, op. cit., II, p.63.)

劇と散文劇のどちらを取るかと言われ、こちらのほうが高級だろうと思って韻文劇を選んだのが間違いの元。のちに散文劇『ベル・イール嬢』はフランス座の指定演目となり、引退を控えたマルス嬢の演技もあって大評判となった⁽⁶⁶⁾。デュマ父はまた、自分の歴史小説を舞台化した専門劇場、テアトル＝イストリーク（「歴史座」の意味）を設立している。文学としての評価はともかく、その作品は20世紀の映画の題材に欠かせないものとなっている。

19世紀の劇作家として名を残すのは、ユジェーヌ・スクリーブとかユジェーヌ・ラビシュとかのメロドラマ作者である。この二人は晴れてアカデミー入りを果たしたが、快優の回想にはまったく登場しない。小説家として名をなしたのちに劇作にも目を向けたオノレ・ド・バルザック（図4c）は、この方面ではむしろ後発組である。快優はバルザックの詩才を誉めはしても、その劇作にはあれこれ注文をつけている⁽⁶⁷⁾。シュエの『パリの秘密』についても同じことを言っているが、流行小説の劇化にさいしては、複雑な人間関係をよほど整理しないかぎり、芝居としての成功はおぼつかないということを、快優は自分の肌で感じ取っていた。

ナポレオンの帝政期をつうじてオデオン座の座長をつとめ、そこで自作の喜劇を次々と成功させたのがルイ＝フランソワ・ピカルである。彼は快優の才能に目をつけて具体的な演技指導をした。ピカルのあとにも、名のある劇作家で劇場の座長を兼ねる者が何人かいた。ロマン派劇の殿堂となったポルト＝サン＝マルタン座の座長には、とくに傑物が相次いだ。著名な劇作家としてだ

けでなく復古王政下で反政府の態度を明らかにして世間から喝采を浴びたデュカンジュ、それに喜劇の脚本家でもあったコニャール兄弟らである。これらの人々にたいして、快優は「才人」というよりは「肝っ玉のすわった男」（オム・デスプリ）という語感のある賛辞を奉って、感謝の意を表わしている⁽⁶⁸⁾。

逆に、肝心のところで優柔不断な態度をとったアレルを、快優は非難してやまない。オデオン座の座長として、また演劇界そのものを革新する風雲児として、彼は世間で通っていた。ところが、大女優ジョルジュ嬢の指図のままポルト＝サン＝マルタン座の経営権を四十万フランで買い取り、その後は劇場経営に汲々とするありさま。たとえわずかな期間とはいえ、百日天下のもとで県知事に任命されたほどの人物が、女優に顎で使われるというものの奇妙な話だ。

劇作家としての成功を夢見たキュスティーン侯爵は、革命期に処刑された有名な將軍の孫にあたる。外交官だった父も連座してギロチンの露と消えたのだが、領地を維持した祖母から相当の資産をひき継ぐことができた。その若殿がポルト＝サン＝マルタン座に自作をもちこんできたとき、アレルは舞台装置や衣装代など様々な理由をつけて三万フランもむしり取ったうえに、公演を三日でうち切った⁽⁶⁹⁾。四日目以降の収益は作者に帰属するのが、当時の定めだったのだ。悪どい手を使ったアレルも、『ヴォートラン』が上演禁止になったためついに破産し、しばらく国外に逃れなければならなかった。

しいて19世紀「パリ劇場」時代を二期に分ければ、前半はロマン派ドラマの時代、後半はオペレッタの喧噪が

支配した時代ということになるだろう。その一方で、世紀初めのピカルル、なかばのアンリ・モニエが演じたジョゼフ・プリュドム物、世紀末のジョルジュ・フェドーの軽演劇など、フランス独自の笑劇の伝統も脈々と受け継がれている。とはいえ、これらはモリエール劇のように演劇の主流とはなりえなかった。たまた悲劇の復興が言われるのは、それを演ずるにふさわしい名女優があつてのこと。劇作に新味は期待できなくなり、劇作家たちが独自の共和国を維持するということもなくなった。

結びに代えて ドラマの終焉

快優はナポレオン戦争の渦中に生まれ、老境にあつては普仏戦争とパリ・コミューンの戦火に見舞われた。その間の七十年余りの役者人生は、二度まで革命によって分断されている。1830年に火災を起こして全焼し別の場所に移転したアンビギュ座は、『ヴァランスの庭師ペプロ』をかけた。快優とドルヴァル夫人の名コンビが出演して、芝居の成功は疑いなしと思われたのだが、七月革命の勃発によって中止のやむなきにいたった⁽⁷⁰⁾。国民衛兵の暴虐を呪う快優だが、かといって民衆革命を手放しで礼賛してもいない。

すでに述べたように、『パリの秘密』や『パリの屑屋』は下層階級の生活を舞台化したものであり、『黒い医者』は植民地人の運命に同情したものだから、それらの成功はある意味で革命を準備し、その気運をあおったともいえる。とはいえ、快優自身が革命家を気取ったわけではない。二月革命の起こった1848年に、オーギュスト・ヴァクリー作『トラガルダバス』という風俗批評劇をかけ、ロベール＝マケールからヴォートランにいたる役柄そのものを嘲弄し、世間をあっと言わせた。この劇の最後で、主人公は驢馬に姿を変えてしまうのだ⁽⁷¹⁾。ちなみにヴァクリーは、ユゴーの娘レオポルディーヌの夫シャルルの兄である。自分も文豪とその家族を崇め、不幸なユゴー夫人アデルの文集をまとめたりしている。

第二共和政期の政治的不安定は演劇の世界にも伝染して、むしろ七月王政期以上にひっきりなしの座長の交替劇が演じられた。当然ながら、腰のすわった芝居の制作も不可能になり、演劇の衰退に拍車をかけることになった。大統領ルイ＝ナポレオンがナポレオン3世を名乗って第二帝政を始めると、前にも増して強権的な演劇への介入が厳しくなつて、演劇活動それ自体が衰退していく。新体制で国務省の芸術局長に就任したのが、劇作家のカミーユ・ドゥーセという人物である。「劇場開設の件は、すでに完全自由化が達成されている」という言い条とは裏腹に、ドゥーセはユゴーやデュマ父のひそみに習って快優が劇場を開設しようとしたのを思いとどまらせ、代

わりに年金の申請を勧めた⁽⁷²⁾。もちろん快優自身のためを思つてのことでもあろうが、演劇界の事情に通じた者ならではの深謀遠慮ともとれる。

回想をまとめた長男はヴェルサイユの劇場の座長の地位にあつたが、それもドゥーセが裏から手を回してくれたお蔭という。七月王政からこのかた、国立劇場は当然のことながら、民間の主な劇場の座長の地位も、ときの政権の意向が陰に陽に反映した。すべからく演劇というもの、資金提供者の顔色をうかがわなければならないとしたもの。芝居の制作に公的な資金がくみこまれたら、社会風俗を映し出す鏡としての役割も放棄されたに等しい。こうして、フランスにおける栄光のドラマの舞台の幕がおりた。役者たちはあらためて、軽喜劇や実験演劇という、日常生活と同じレベルにまで降りていかなければならなかった。

注

- (1) フランス演劇史については、岩瀬孝・伊藤洋・佐藤実枝『フランス演劇史概説』（増補版、早稲田大学出版部、1995年）、また渡辺守章ほか『フランス文学講座、4・演劇』（大修館、1977年）を参照。また、舞台脚本の歴史を通観した次の書物も、芝居の変遷を知るうえで参考になる。GITEAU, Cécile, dir., *Les plus beaux manuscrits du théâtre français*, Paris, 1996. いわゆるポスト・モダンの文化現象の一環として、中世劇の往時のままの復活の動きもある。
- (2) 最近刊行された次のパリ歴史事典の巻末に、「スペクタクル」の項目として、演劇にかんする包括的な文献リストが付されている。FIERRO, Alfred, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, 1996, pp.1383-1396. その「劇場」（テートル）の記事（pp.1172-1174）の冒頭には、1402年に認可を受けた受難劇組合が1548年に旧ブルゴーニュ公爵邸を借り上げて常設の舞台とし、17世紀後半にモリエール劇団やリュリのオペラに独占権を脅かされるまでの過程が要領よくまとめられている。
- (3) フランス古典悲劇の紹介としては、岩瀬孝・伊藤洋ほか『コルネイユ名作集』（白水社、1975年）、渡辺守章『ラシーヌ戯曲全集』（白水社、1979年）がある。またその前史として、藤井康生『フランス・バロック文学研究』（平凡社、1995年）も参照。
- (4) 山内登美雄『ギリシア悲劇、神々と人間のドラマ』（新曜社、1997年）が、フランス古典悲劇で引用されるギリシア三大悲劇詩人の作品を知るための手がかりとなる。

- (5) A・バートン『イリュージョンの力, シェイクスピアと演劇の理念』(青山誠子訳, 朝日出版社, 1981年), およびJ=C・アグニュー『市場と劇場, 資本主義・文化・表象の危機 1550-1750年』(中里壽明訳, 平凡社, 1995年)を参照。
- (6) C・ミック『コメディ・デラルテ』(梁木靖弘訳, 未来社, 1986年)が, この演劇ジャンルを要領よく解説してくれる。18世紀イタリアの代表的な喜劇王カルロ・ゴルドーニについては、『ゴルドーニ劇場』(田之倉稔編訳, 晶文社, 1983年)ほか, 多数の紹介がある。
- (7) モリエールの劇作にかんしては, 鈴木力衛訳『モリエール全集』(中央公論社, 1973年)を参考にした。『フランス古典喜劇成立史, モリエール研究』(法政大学出版局, 1979年)を初めとする小場瀬卓三の論考も参照。
- (8) ボーマルシェにたいする関心は, 鈴木康司『闘うフィガロ, ボーマルシェ一代記』(大修館書店, 1997年)の他, ニューヨークにおける彼の劇の最終作『罪ある母』の翻案オペラの初演など, 最近とみに高まってきた。
- (9) LEMAÎTRE, Frédéric, *Souvenirs de Frédéric Lemaître*, 2^e éd., 1880, pp.312-313.
- (10) 18世紀の名優ルカンの回想録が息子によってまとめられ, そこにはヴォルテールとの間の書簡も収められている。のちに, タルマがそれを再刊した。LEKAIN, *Mémoires*, Paris, 1825. ちなみに『オレスト』の主題は, 古代ギリシアの悲劇作家アイスキュロスによる『オレステイア』三部作以来, 西洋の演劇の定番となっている。実存主義演劇の代表作であるジャン＝ポール・サルトル『蝇』(1943年, サラ・ベルナル座で初演)も, その筋をなぞっている。
- (11) LEMAÎTRE, op. cit., pp.79-80.
- (12) Ibid.
- (13) 革命期に創設されたオデオン座は, ジョゼフィーヌの後援を得て一時は「皇妃劇場」と名乗り, 第二国立劇場という位置づけを与えられて, いま見るような堂々とした建物を建築した。第一帝政期の喜劇作家ピカル, 時代はずっと下がって第二次大戦後のジャン＝ルイ・バローの指揮のもとに, 実験的な試みによってそれぞれの時代を画した劇場である。「パリ劇場」の最近の活況ぶりは, 風間研『幕間のパリ』(NTT出版, 1995年), および渡辺淳『パリ・開幕, 劇場・映画館探訪』(丸善, 1998年)に詳しい。
- (14) パリのオペラ座(オペラ・ガルニエ)については, さしあたり次を参照。原研二『オペラ座, 「黄金時代」の幻影劇場』講談社, 1997年。
- (15) W・シヴェルヴシュ『闇をひらく光』小川さくえ訳, 法政大学出版局, 1988年, 197頁以下。
- (16) 18世紀を代表する喜劇作家マリヴォーの作品は, イタリア劇団によって演じられた。そこに所属した俳優のなかに, ドミニクことピエール＝フランソワ・ピアンコレリがいる。その芸名は, アルカン劇をフランスに導入した父ジョゼフのものであった。また, ワトー画「ジル」(ルーヴル美術館蔵)は, 息子のほうのドミニクの役者絵として, 定期市演芸の芝居小屋に掲げられていたという。
- (17) 革命期の偉大な演劇人ラ・モンタンシエについては, 定期市演芸から出てゲテ座を創設したジャン＝バティスト・ニコレとあわせて, 次にあげる拙稿で簡単に触れたことがある。「近代が生み出した「からだ」のかぶき」『体育の科学』47巻7号, 1997年, 534-539頁。
- (18) LEMAÎTRE, op. cit., p.90.
- (19) Ibid., pp.103-110.
- (20) 18世紀なかばのパリ・オペラ座は, テュイルリ宮殿の北翼の「機械の間」に陣取っていたが, 音響効果が悪く, 革命前にサン＝マルタン門近くに劇場を新設した。革命期の国民公会はこの「機械の間」を議場とし, 元のオペラ座の建物はポルト＝サン＝マルタン座と名を改めて, 19世紀にはドラマの殿堂となる。
- (21) 1820年に開場したジムナーズ座の後援者が, オペラ座前で暗殺されたベリー公爵の妃であり, 劇場の名も当初は「マダム座」といった。パレ・ロワイヤルには, ラ・モンタンシエによって開かれた劇場の前にもモリエール劇団の本拠地となった劇場があったが, これはフランス劇場の前身というべきだろう。それ以外にもいくつかの劇場が開設されたが, 有名なものは1831年に開場したパレ・ロワイヤル座である。
- (22) 映画「天井桟敷の人々」はジャック・プレヴェールの流麗な台詞で知られるが, 筋立ては劇作家サッシャ・ギトリの『ドビュロー』(1918年, ジムナーズ座で初演)を踏まえている。以下は実話なのだが, 後添えの若い妻を連れて散歩していたドビュローは, しつこくからんでくる職人を杖で追い払おうとして殺してしまった。ピエロ役者は逮捕拘禁され, 結局は無罪放免となったものの, 人を殺した罪の意識にさいなまれた。舞台でも映画でも劇中劇のかたちで, ピエロが古着屋を殺す場面を

- 取りあげている。
- (23) LEMAÎTRE, op. cit., pp.73-77.
- (24) ニコレー座については、次を参照。R・M・イシャウッド「パリ・ブルヴァールの祝祭性」『江戸とパリ』岩田書院、1995年、411-439頁。同座の花形だったのが、フランスにサーカスのクラウン芸を移植したジャン＝バティスト・オリオールの子供だった。またナポレオンによって「フランス第一の女網渡り」という称号を許されたサキ夫人の父親も、これに所属していた。ゲテ座は犯罪大通りの劇場群のなかでもとりわけ大きくて舞台機構も充実し、革命前には王侯貴族の鑑賞に供されるのみだった妖精もの（フェリー）を庶民向けにアレンジして大人気となった。
- (25) フランコーニ・サーカスについては、かつて学会報告で取りあげたことがある。拙稿「宙を舞う身体、フランス近代史とサーカス」『スポーツ史学会第10回大会予稿集』1996年。
- (26) LEMAÎTRE, op. cit., pp.77-78.
- (27) Ibid., pp.23-37.
- (28) Ibid., pp.27-29.
- (29) Ibid., pp.50-66.
- (30) Ibid., pp.146-149.
- (31) Ibid., pp.141-144.
- (32) 盲目的な愛国主義や排外主義を表わすショーヴィニストという言葉は、1831年にフォーリー＝ドラマテイク座で初演された『三色帽章』（コニャール兄弟の作、副題を「アルジェ戦争の挿話」といい、アルジェリア征服事業にからめた反ブルボン王朝の愛国劇である）に登場する徴用兵士ニコラ・ショーヴァンの名にちなむ。
- (33) LEMAÎTRE, op. cit., pp.184-187.
- (34) 20世紀後半に入ってから、それまで埋もれたままだった19世紀のドラマ脚本を見直す気運が高まってきた。快優亡きあとは『ロベール＝マケール』（アンティエ、サン＝タマン、それに快優自身が合作した四幕のドラマ、1834年にフォーリー＝ドラマテイク座で初演）の舞台をしのぶすがもなかったが、いまは『アドレの宿屋』（アンティエ、サン＝タマン、ポリュアントの三名が合作した三幕のメロドラマ、1823年にアンビギュ座で初演）とあわせて脚本が復元されている。CCERÉ, Cathérine, prés., *L'Auberge des Adrets/Robert Macaire*, Grenoble, 1966.
- (35) デイノーとデュカンジュの合作『賭博師』は、1827年にポルト＝サン＝マルタン座で初演された三幕のメロドラマ。快優とドルヴァル夫人のコンビの出世作であり、ジョルジュの妻アメリーを演じたドルヴァル夫人の名演を、快優もしばしば唄んでいる。
- (36) ユゴー作『リュクレス・ボルジア』は、1833年にポルト＝サン＝マルタン座で初演された、散文による三幕の悲劇。
- (37) ユゴー作『リュイ＝ブラス』は、1838年にルネサンス座で初演された、韻文による五幕のドラマ。ユゴー自身が設立にかかわった同劇場の柿落とし公演であり、アカデミー・フランセーズ入りを望んだ彼は、その成功に賭けていた。一方のバルザック作『ヴォートラン』は、1840年にポルト＝サン＝マルタン座で初演された、散文による五幕のドラマ。劇作としての不具合を感じとった快優は、あえて上演禁止になるような扮装をしたようにも思える。
- (38) LEMAÎTRE, op. cit., pp.184-187.
- (39) バルザック作の喜劇『メルカデ』は、当初五幕だったものがアドルフ・デネリーによって三幕に改められ、1850年にジムナズ座で初演された。見かけは百万長者の主人公の内証が火の車という設定は、原作者の姿を思い出させて微笑を禁じえない。
- (40) デイノーとデュマ父の合作『リシャール』は、1831年にポルト＝サン＝マルタン座で初演された、散文による四幕の悲劇。自分の出世の前には、恩人の娘で妻となった女性を抹殺しても恥じない、という破廉恥漢が主人公である。
- (41) デュマ父とフレデリック・ガイヤルデの合作『ネール塔』は、1832年にポルト＝サン＝マルタン座で初演。散文による五幕の歴史ドラマで、ジョルジュ嬢の代表作となった。前注の『リシャール』とあわせ、快優はロンドン公演の柱にするつもりだったが、英国国制への批判と受け取られて上演許可がおりず、『オセロ』と『ロベール＝マケール』で急場をしのいだ。
- (42) 『黒い医者』はアニセ＝ブルジョワ作、1846年にポルト＝サン＝マルタン座で初演された、七幕のドラマ。革命前後の時期に、インド洋上の孤島ブルボン島（革命以後はレユニオン島と改称）に生きた人々の運命の転変を描く。『トゥーサン・ルーヴェルテュール』は、ロマン派詩人で二月革命後の臨時政府の指導者としても名高いアルフォンス・ド・ラマルティエヌ作、1850年にポルト＝サン＝マルタン座で初演された、韻文による五幕の悲劇。いずれも黒人を主人公にした異色作である。
- (43) シュー原作『パリの秘密』は、ゲーバーと快優自

身が脚本にたずさわった五幕十景のドラマで、1843年にポルト＝サン＝マルタン座で初演された。ピヤ原作『パリの屑屋』は、1847年に同じくポルト＝サン＝マルタン座で初演された。芝居は大成功で、快優の当たり役となったが、彼自身は「政治的人間」ピヤの人柄を好ましく思っていない。

- (44) LEMAÎTRE, op. cit., pp.184-187.
- (45) 『アンゴ夫人』は1795年にゲテ座で初演された民衆喜劇。パリの中央市場で鮭を売るおかみさんが、1803年にアンビギュ座に登場したときは、コンスタンティノーブルのスルタンの後宮に姿を現わし、元の亭主とどたばた劇を演ずる。男優がこの役を演ずるのが、当初からの習わしだった。快優はこの芝居を見て演劇の道を志し、オペラ座での『アンゴ夫人の娘』の舞台を引退の花道とした。
- (46) LEMAÎTRE, op. cit., pp.333-345.
- (47) タルマの革命期の行動を知る手がかりに、次がある。CARLSON, Marvin A., *The Theatre of the French Revolution*, Ithaca/London, 1968. さしあたりは、『19世紀ラールス』のその項目を参照。
- (48) 革命を生き延びたロクール嬢は、したたかな女優だった。王朝時代の習いとして、死の時を迎えた役者は司祭の前で稼業を捨てると宣言しなければならなかった。彼女はあえてそれを拒んだため、教会は遺体の引きとりを拒み、ルイ18世の取りなしでようやく埋葬されたほどである。
- (49) デュシェノワ嬢とジョルジュ嬢の競争については、J・バンヴィルによる1803年の消息記事を参照。BAINVILLE, Jacques, '1803', in SIMOND, Charles, dir., *Paris de 1800 à 1900*, t.1, pp.55-58
- (50) LEMAÎTRE, op. cit., pp.279-280. 快優がドルヴァル夫人の思い出を語るとき、話題はつねにジョルジュ嬢に傾いていく。二人の女優は対照的に描かれるが、快優が抱いた理想の女優像は両者の美質を兼ね備えたものだった、ということだろう。
- (51) ユゴー作『エルナニ』は、1830年にフランス座で初演された、韻文による五幕のドラマ。その平土間でロマン主義者と古典主義者がつかみ合いの喧嘩をし、七月革命の前哨戦を演じた。なお、マルス嬢の私生活をうかがわせる史料として、弟子のドーズ嬢ことロジェ・ド・ボーヴォワール夫人がまとめた『マルス嬢の秘密』(BEAUVOIR, Roger de, *Confidence de Mlle Mars*, 1855.)がある。
- (52) ユゴー作『マリオン・ドロルム』は、1831年にポルト＝サン＝マルタン座で初演された、韻文による五幕のドラマ。元の題を『リシュリユー統治下の決闘』といい、政治批判の意図を疑われて復古

王政下ではお蔵入りになったのだが、体制の転換にともなうようやく日の目を見た。

- (53) LEMAÎTRE, op. cit., pp.272-278.
- (54) オペレッタの作曲家というより、その制作者としてのJ・オッフエンバックの生涯について関心が高まっている。オルセー美術館の展示カタログと、最近の評伝を参照。*Offenbach, Les Dossiers du Musée d'Orsay*: 58, Paris, 1996; DUFRESNE, Claude, *Offenbach ou la joie de vivre*, Paris, 1998.
- (55) REYBAUD, Louis, *Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des Républiques*, ch.27, *Une Représentation populaire*, pp.308-319.
- (56) 鹿島茂「オペラ座の蛸博士、ドクトゥール・ヴェロン」『かの悪名高き、十九世紀パリ怪人伝』筑摩書房、1997年、44-46頁。
- (57) LEMAÎTRE, op. cit., pp.230-232.
- (58) まったく無縁の世界から演劇界に飛びこんだ快優は、本人もそれと知らないうちに、パリの劇場街で演劇の歴史をたどっていったことになる。そんな彼も、最初はノルマンディー訛りが消えず、とくにrの発音で苦労したと言う。ドラマでもなお、韻文による朗唱を中心とする演劇の習いがあった。
- (59) 田之倉稔『ピエロの誕生』朝日新聞社、1985年、217頁以下。
- (60) ユゴーは「クロムウェル序文」(西節夫訳、『ロマン主義文学論』学芸書林、1972年、所収)のなかで、悲劇と喜劇の別を越えたドラマに近代劇としての使命を見ている。ただし、彼の代表作『レ・ミゼラブル』は、劇作の筆を断ってから書かれたことも重要な意味をもっている。快優が1832年の挫折したパリ騒擾について『回想録』のなかで詳しく述べているのは、『レ・ミゼラブル』が取りあげた歴史的な場面の証人でもあると言いたいためだろう。
- (61) ゴーティエもネルヴァルも、ともにロマン主義の代表者としてこれまで多数の作品が翻訳紹介されてはきたものの、前者は怪奇物語の作者としての面が強くうち出されるのにたいし、後者は20世紀後半に夢幻的な作風が高い評価を受けるようになった。ネルヴァルの作品はすでに3巻にまとめられていたのだが、最近あらためて6巻の著作集が刊行されることになった(筑摩書房、1997年一)。
- (62) LEMAÎTRE, op. cit., pp.265-267.
- (63) ユゴー作『城主』は、1843年にフランス座で初演された、韻文による三幕のドラマ。中世ドイツの城主たちの姿に借りて、神と人との苦悩に満ちた

交渉を詠いあげる。劇作としては失敗で、フランスのロマン主義もこれ以降衰退に向かったが、リヒャルト・ワーグナーの国民オペラを先導する役割を果たした。

- (64) デュマ父作『アントニー』は、1831年にポルト＝サン＝マルタン座で初演された、散文による五幕のドラマ。ドルヴァル夫人演ずるアデルは将校の妻で一女の母。快優の競争相手ビュリダンがつとめる昔の恋人アントニーと出会って、彼女は真実の愛に目覚める。ところが夫への思いも断ちがたく、結局は恋人の妄執の刃にかかって死ぬ。
- (65) CARLSON, Marvin A., *Theories of the Theatre*, Ithaca/London, 1984, pp.209-218.
- (66) LEMAÎTRE, op. cit., pp.232-234.
- (67) Ibid., pp.235-254.
- (68) 貴族社会にあってエスプリという言葉には、社交界全体の雰囲気をおのずと察して行動する規範という意味があった。たとえば、男女間の恋愛や地位をめぐる政争のような錯綜した人間関係をあえ

て解きほどこうとせず、身分秩序を尊重しながら目新しい思想を宣伝し、返す刀で愚直を切る、というところに力点が置かれた。ブルジョワ社会におけるエスプリは、機知という語義に変化はなくても、それを発揮する場所と機会が違っていた。在来の秩序にたいする嫌悪と、変転つねない状況への対応能力が問われているのだ。

- (69) LEMAÎTRE, op. cit., pp.174-178.
- (70) 『ヴァランスの庭師ペプロ』は、1830年の炎上後にすぐ別の地に再建されたアンビギュ座で初演された。フランスのロマン主義者を鼓吹する立場にあったシャルル・ノディエの小説を、サン＝タマンとデュロンが共同で劇化した。快優とドルヴァル夫人の共演の最後を飾るこの作品は、七月革命の勃発によって否応なくうち切られた。
- (71) ヴァクリー作『トラガルダヴァス』は、1848年ポルト＝サン＝マルタン座で初演された、韻文による五幕の喜劇。
- (72) LEMAÎTRE, op. cit., pp.320-322.