

マリヴォー『贗の侍女』『愛の勝利』における

男装のヒロイン

—女性による女性の誘惑のディスクールについて—

中山 智子

1.はじめに

『贗の侍女』*La Fausse Suivante*(1724)と『愛の勝利』*Le Triomphe de l'amour*(1732)は、マリヴォーの劇作品の中でも男装の女性が主人公となる特異な作品である。変装を芝居の中に多く登場させるマリヴォーではあるが、ヒロインが男装する作品は他にはない。マリヴォーの処女戯曲『慎重で公正な父親』*Le Père prudent et équitable* (1706)の中で、下僕のクリスパンが女性に変装する場面があるが、こゝでの女装はクリスパンが行なう様々な変装の一つにしか過ぎず、短い一場面だけに限られており、異性装が作品に占める役割の大きさは『贗の侍女』『愛の勝利』に比べるとはるかに小さいものとなっている。二つの作品がなぜこの時期に書かれたのか、またマリヴォーの男装のヒロインの作品がなぜこの二つだけなのかは確定できてはいないが、十七・八世紀の戯曲や小説に男装の女性がしばしば登場することから予想される時代の好みと、上演当時劇団に主役級の俳優が不足していたため、すでに他の作家の台本で男装を演じ好評を博していた女優シルヴィアを主役にして作品を書かねばならぬという座付作者としての事情が重なったようだ²⁾。また、歴史的にも、男装の女性たちの存在が記録されていることから、「世界でもっとも多くの男装する女性が現れた時代」³⁾であった十七・八世紀のヨーロッパにおいて、男装する女性は現在のわれわれが考えるよりもっと現実味があったと考えられる。

男装の女性が出てくる劇で現代のわれわれに最も馴染深いものはシェイクスピアであろう。シェイクスピアの時代とマリヴォーの時代の男装の違いは、シェイクスピアの時代では少年俳優が女性の役を演じ、その《女性》が更に男装をしたという性の極度な抽象化で演技が成り立っていたのに対し、マリヴォーの時代では女優が男装のヒロインを演じたことだ。女性の肉体を持って男性に扮することで、二つの性を体現した役者が観客に与えた違和感や性的な妖しさはより生々しいものであったのではないだろうか。

『贗の侍女』『愛の勝利』の中の男装のヒロインたちは、何らかの事情で、ある男性に接近するために男装するのだが、男性への接近の過程で女性を誘惑するという共通点を持っている。そして、この誘惑は成功し、誘惑された女性は最後に男装のヒロインが自分は女性であると告白するまで、相手が男性であることを疑うことなく、相手に夢中になるのだ。男女の心理の機微を描き恋愛劇を作り出したマリヴォーの作品で、女性が女性を誘惑する男装のヒロインの二作品は異色なものと言えるだろう。男装の女性による女性の誘惑は、それ自体男性による女性の誘惑のカリカチュアでもある。しかし、男に自分を擬した女が男と同一ではないように、男

装の女性による誘惑は男性による誘惑にはない特徴が見られるのではないだろうか。ここでは二つの作品における男装のヒロインが女性を誘惑するディスクールについて考察していく。

2. 『贗の侍女』

まず、作品の筋を見ておこう。伯爵夫人の館に、レリオとその友人の騎士が滞在している。レリオと騎士は仮面舞踏会で出会ったのだが、騎士の美貌に目をつけたレリオは、自分の恋人である伯爵夫人を誘惑させようと騎士を連れてきたのだ。レリオには別の裕福な令嬢との結婚話があり、その令嬢と結婚するため、伯爵夫人との婚約破棄を企んでいる。実はその騎士こそが令嬢本人の男装で、彼女は自分の結婚相手の本性を見極めようとレリオについてきたのだ。レリオの本性を知った騎士は、彼に罰を与え伯爵夫人から引き離そうとレリオの計画にのったふりをする。途中で下僕達に女性であることを見破られると、下僕達の前では《贗の侍女》になりすまし、騎士は伯爵夫人を誘惑し続ける。

騎士の元来の目的は結婚相手の実体を調べることなのだから、レリオの本性を知ってしまえば伯爵夫人の誘惑まで行なういわれはない。「腹黒い男を罰するため」(I.8,p.426)とはいえ、「気晴らしになるから続けよう」(I.8,p.426)「何が起ころうと、始めたことは続けるわ。この計画あんまり面白くなって途中で放り出す気になれないから」(II.8, p.443)という騎士の言葉からは、伯爵夫人の心を操ることが騎士の中ですでに娯楽、ゲームと化していることが窺える。「危険な関係」(1782)のリベルタンの横顔さえ垣間見える。同じ男装の娘でありながら、美貌の小姓姿ゆえに貴族の娘オリヴィアに熱い恋心を打ち明けられとまどうシェイクスピアのヴァイオラ（『十二夜』）と、この騎士が持つ恋のモラルの隔たりは大きい。

恋のアヴァンチュールを存分に楽しむ様は、令嬢が演じる《騎士》という役の性格に似つかわしいものとも言えるかも知れない。デロップルによる解説では、十七・八世紀において、騎士（《chevalier》）は一家の次男（《cadet de famille》）であり、相続する財産の額も少なく（全体の十二分の一）、そのため借金暮らしを余儀なくされたと言う⁹⁾。反面、「家」に縛られない自由さも持ち合わせたため「様々な冒険の格好の主人公となった」。そのような騎士たちの例として、デロップルは文学では「マノン・レスコー」のデ・グリユー、実在の人物として女装のスパイとして知られたデオン、サロンや宮廷にも出入りした山師サン・ジェルマンなどを挙げている。これらの騎士のリストに、貴族ではないが「シュヴァリエ・ド・サンガール」と名乗ったカザノヴァや、十八世紀的騎士の集大成として「この上なく放蕩者の若い騎士」⁹⁾であるモーツァルトのオペラの主人公ドン・ジョヴァンニを加えれば、一層十八世紀的騎士の奔放な精神と放蕩の生活が浮かび上がってくるだろう。マリヴォーの戯曲自体においても、デロップルが典型的な騎士像が描かれているとして挙げる『慎重で公正な父親』での騎士に対する批評（「やつらは金に縁のない次男たち。お年を召した奥方たちのところでうまく立ち回り、財産を得ようとするのさ」⁹⁾）や、また、『贗の侍女』のレリオのセリフ（「ところで君は次男坊だろ、それならば大金持ってわけにはいくまい。（…）君は美男だし、姿もいい。この伯

爵夫人の邸まで、君の魅力をお伴にぼくらと一緒に来ないかとさそったのは、どういう企みだったか当てて見給え。君に一財産作ってもらいたいからだ。」(I,7,p.422)からも、《騎士》という立場がどのように見られていたかを知ることができる。「賈の侍女」の令嬢は巧みに期待された騎士像を演じていると言えるだろう。視点を変えれば、令嬢が騎士に扮したのも、男装であればなんでも良かったのでなく、恋のアヴァンチュールにふさわしい役を選んだのだ。

騎士と伯爵夫人の二人きりの場面は全三幕中それぞれの幕に一景ずつある。順を追ってそれぞれの場面を見ていこう。第一幕第十景の最初の伯爵夫人との会話で、騎士は伯爵夫人のナルシシズムに訴えかけようとする。

LA COMTESSE. — [...] et je ne savais pas que j'étais si dangereuse.

LE CHEVALIER. — Oh! que si; je ne vous dis rien là dont tous les jours votre miroir ne vous accuse d'être capable; il doit vous avoir dit que vous aviez des yeux qui violeraient l'hospitalité avec moi, si vous m'amenez ici.

LA COMTESSE. — Mon miroir ne me flatte pas, Chevalier.

LE CHEVALIER. — Parbleu! je l'en défie; il ne vous prêtera jamais rien. La nature y a mis bon ordre, et c'est elle qui vous a flattée. (I,11, p.427)

騎士は、伯爵夫人が自分を落ち着かなくさせるほどの美しさの持ち主だと逆説的に讃美する。相手の言葉を巧みに用いて相手を褒める騎士のセリフは、マリヴォーの典型だとアロップルが指摘するものだ⁷⁾。しかしここでは、伯爵夫人の美しさを証明するのは自分ではなく鏡であると、騎士が鏡を主体にしていることに注目したい。鏡が伯爵夫人に否定されても同様に、今度は自然を伯爵夫人を褒めたたえる主体にしている。鏡が持ち出されたことによって、伯爵夫人は自分の「美しさ」を、単に恋に目がくらんだ相手の讃美ととらえるのではなく、記憶の鏡の中で自分の姿を確認しようとするだろう。「鏡は私にそんな嬉しがらせは申しません」という伯爵夫人の言葉は、鏡に向かい自分の姿を審美する女性の姿を思わせる。鏡と女性のエピソードとして有名な定期刊行物『フランス人観劇者』の第一号 (*Le Spectateur Français*, 1ère feuille(1721)) で⁸⁾マリヴォーは、他者の視線にも気づかないほど鏡で自己の姿を検討することに夢中になる女性を揶揄している。また、晩年の作品【いさかい】*La Dispute* (1744) では、ヒロインであるエグレが恋人のキスさえ振り払って鏡に映る自分の顔に夢中になる様が描かれている⁹⁾。女性であるがゆえに女性の心理を知り尽くした騎士は、女性の自己愛の原因となる鏡を持ちだし、賈の愛を相手の自己愛とない交ぜにして恋心を刺激している。

第二幕から騎士の本格的な誘惑が始まる。騎士の愛が本物であるかどうか試そうとする伯爵夫人に対し、騎士は、伯爵夫人が自分の愛に応えてくれる望みがないのなら、すぐにでもパリに帰ると脅かす。

LE CHEVALIER. — Je vous aime, et ne présume rien en ma faveur.

LA COMTESSE. — Je n'entends pas que vous présumiez rien non plus.

LE CHEVALIER. — Il est donc inutile de me retenir, Madame.

LA COMTESSE. — Inutile! Comme il prend tout! mais il faut bien observer ce qu'on vous dit.

LE CHEVALIER. — Mais aussi, que ne vous expliquez-vous franchement? Je pars, vous me reprenez; je crois que c'est pour quelque chose qui en vaudra la peine, point du tout; c'est pour me dire : Je n'entends pas que vous présumiez rien non plus. N'est-ce pas là quelque chose de bien tentant? Et moi, Madame, je n'entends point vivre comme cela; je ne saurais, je vous aime trop.

LA COMTESSE. — Vous avez là un amour bien mutin, il est bien pressé.

(II,8,p.445)

また、騎士は自分を愛しているのかどうか伯爵夫人に性急に答えを求める。

LE CHEVALIER. — Morbleu!

LA COMTESSE. — Qu'avez-vous?

LE CHEVALIER. — C'est que vous avez des longueurs qui me désespèrent.

LA COMTESSE. — Mais vous êtes bien impatient, Chevalier! Personne n'est comme vous.

LE CHEVALIER. — Ma foi! Madame, on est ce que l'on peut quand on vous aime.

LA COMTESSE. — Attendez; je veux vous reconnaître mieux.

LE CHEVALIER. — Je suis vif, et je vous adore, me voilà tout entier; [...]

(II,8,p.448)

騎士の性急さと、「もっとよくあなたを知りたい」という伯爵夫人との態度の違いは明らかだ。実際、騎士は煮え切らない伯爵夫人に「アデュー」を二回口にし、出ていくそぶりを行動でも見せている(II,8, p.444)。この見せかけの出發をマリヴォーは『愛と偶然の戯れ』*Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) の中でも使っていることをデロツフルは指摘するが¹⁰⁾『愛と偶然の戯れ』では一回だけなのに対し、『質の侍女』では二回繰り返されて強調されているのは注意を引く。

騎士はなぜこのように伯爵夫人を追い立て、即座に答えを求めようとするのだろうか。佐藤実枝氏は、騎士が本当は女性であるので「伯爵夫人の潤みかけた官能に応えるべき肉体が無いので、そのかわりにますます熱い言葉を注がざるを得ない」¹¹⁾と述べているが、騎士は「熱い言葉」で伯爵夫人を攻めるだけでなく、このような性急さをも武器とし、それを愛の強さ、情熱の深さと伯爵夫人に思わせ、夫人を攻略しようとしているのだ。

騎士の「伯爵夫人の官能に応えるべき肉体」の欠如は、はからずも騎士が伯爵夫人を誘惑する時の言動に現われている。第二幕第八景で騎士は伯爵夫人の手を取り、そしてその手と眼差しの美しさを褒めたたえる。ところで、その場面に先立つ第二

幕第三景には、トリヴランがレリオに嫉妬させるために、騎士が伯爵夫人に接近していたとウソの報告をする場面がある。トリヴランの報告はその時点では作り事ではあるが、第二幕第八景の騎士と伯爵夫人との場面を予告していると言えるだろう。その二つの場面を比較してみたい。まず、トリヴランの報告の場面から見てみよう。

LÉLIO. — Cela est bon; mais rapporte-moi quelque chose que je puisse expliquer, moi, qui ne suis pas si savant que toi.

TRIVELIN. — En voici qui ne demande nulle condition. Le Chevalier continuait, lui[=la Comtesse] volait quelques baisers, dont on se fâchait, et qu'on n'esquivait pas.[...]

LÉLIO. — Oui-da; c'est quelque chose que des baisers.

TRIVELIN. — [...] Ah! la belle main! S'écria-t-il ensuite; souffrez que je l'admire. Il n'est pas nécessaire. De grâce. Je ne veux point... Ce nonobstant, la main est prise, admirée, caressée; [...] nouvelles pitateries sur la main qu'on tient; l'autre vient à son secours; [...] Alors la Comtesse de s'embarrasser, le Chevalier de la regarder tendrement; [...]

(II,3,pp.436-437)

続いて、騎士が伯爵夫人に語りかける実際の場面を見てみよう。

LE CHEVALIER. — Oui, Comtesse, je vous aime; et de tous les hommes qui peuvent aimer, il n'y en a pas un dont l'amour soit si pur, si raisonnable, je vous en fais serment sur cette belle main, qui veut bien se livrer à mes caresses; regardez-moi, Madame; tournez vos beaux yeux sur moi, ne me volez point le doux embarras que j'y fais naître. Ha quels regards! Qu'ils sont charmants! Qui est-ce qui aurait jamais dit qu'ils tomberaient sur moi?

(II,8,p.446)

トリヴランは、騎士が伯爵夫人から何度かキスを盗んでいるのを見たと言い、また、騎士が「なんてきれいな手だろう」と言って伯爵夫人の手を取り、眺め、撫でさすり、手にキスをしたと言う。下線を引いた部分からも分かるように、「美しい手」を「撫で」、相手に「視線」をおくるなど、トリヴランの報告と騎士のセリフはほぼ一致した内容である。しかし、騎士のセリフにはトリヴランの言う「キス」は出てこない。騎士は伯爵夫人の手にも顔にもキスをしてはいない。この場面だけではなく、全幕を通して騎士が伯爵夫人にキスをする場面はないのだ。トリヴランの報告の前にレリオは「何かもっとはっきり分かる事実を報告してくれ」と言い、トリヴランはその「はっきり分かる事実」として「キスがあった」という報告をし、それを聞いたレリオは「確かに、キスってものは無視できないな」と述べているのだから、キスが二人の仲を決定する証拠となっているのは否定できないだろう。第三幕第六景で、騎士は伯爵夫人に、自分を熱愛していると言わせるため「一つ決心がつくようなキスをしてあげましょうか?」(III,6,p.466)と言っているが、そのようなキスがなくとも伯爵夫人が自分を熱愛していると言うことは承知してお

り、実際に伯爵夫人はそう言ってしまう。トリヴランの報告の中（傍点を付した部分）でも、騎士はキスを「盗んだ」《volait》とされ、またキスは盗む行為《pirateries》とされている。第二幕第七景でも下僕のアルルカンが侍女だと信じている騎士の手に隙をねらって実際にキスをしているように(II,7, p.442)、恋に落ちた男性にとってキスは女性から盗むものと作品の中で位置づけられている。そのような中で「キスをしてあげよう」という提案の形をとる騎士の言葉は恋する男性の言葉としては違和感を与える。

恋のアヴァンチュールに長けているはずの騎士のイメージに似つかかわしくなく、騎士は伯爵夫人に対し手を触れる以上のことはできず、それが伯爵夫人と同性である騎士の限界となっている。「伯爵夫人の官能に應えるべき肉体の欠如」はキスの欠如に最もよく現われているのではないだろうか。

騎士が男装の女性であるということをもふまえると、先程引用した「世の男性たちの中でもこれ程純で、これ程もっともと思わせる恋をするものはおりません。」という騎士の愛の告白は、騎士が男性であればこの上ない強い愛の言葉となるだろうが、発話者が偽りの恋を語っているというだけではなく、男性という前提そのものが虚構であるので、意味を成さず、空虚なものとなっている。同様に、伯爵夫人が口にする「女性というものは体面にこだわるもの」(II,8, p.444)や「一体女性に向かって否か応か返答せいなどと迫るものがおりましたか (...) 人の気持ちを察することができないような男性ほど、嫌なものはありませんわ」(II,8, p.444)という、女性性を言わば隠蓑にし、騎士に対し男性の役割を説く口上は、当の女性を前にしてまったく説得力を失ってしまうことになる。

第三幕第六景の最後の二人きりの場面では伯爵夫人の騎士に対する愛はさらに深くなり、「あなたよりももっと大切な男性なんてどこにいるでしょう、もっと確かで、ずっと大切にされるにふさわしい方なんて」(III,6, p.464)とまで口にする。しかし、観客であり、読者であるわたしたちは、伯爵夫人の言う「あなた」がすでに男性ではないことから、伯爵夫人に「ずっと大切にされるにふさわしい」男性が存在しえないことを知っている。伯爵夫人の愛の告白は受け取り手を欠いて宙に浮いた状態となっている。男装の騎士に向けられた伯爵夫人の愛は、愛の対象が実のところ存在せぬ以上、実体を欠いた愛なのだ。仮想の男性とのやりとりで、愛を追う女性の欲望の強さが、男性側の欲望が介在しないためにより純粋に強烈に描かれていると言えるのではないだろうか。

3. 『愛の勝利』

『愛の勝利』のヒロイン、レオニードはスパルタの王女である。レオニードはかつて自分の叔父が主君から奪った王位を、主君の遺児であり、また、ひそかに思いを寄せてもいるアジスに返還しようと目論む。アジスは幼少の時から哲学者エルモクラートとその妹レオンティースにかくまわれて暮らしているため、容易に近づくことは出来ない。レオニードはアジスに会うため、男装し、見聞を広めるため旅行している青年フォシオンとしてエルモクラートの屋敷に滞在しようとする。フォシオンは自分の滞在を妨げようとするレオンティースに対し、以前から恋い慕ってい

たと告白する。以前の女性の姿でいるところを見られたエルモクラートにはすぐに男装を見破られてしまうが、王女は孤独な女性アスパジーを名乗り、エルモクラートに恋の告白をする。不幸な境遇の元となった女性という存在を一生避けるように教えられて育ったアジスには、最初男性として近づき、友情を結んだ後、王女は自分が女であることを明かし、アジス同様不幸な境遇に陥った女性アスパジーを名乗る。

王女レオニードが男装のために選んだ旅行者という設定は、実は男装に似つかわしいものであった。と言うのも、当時は旅の安全のために男装する女性が少なくなかったからだ¹²⁾。しかしレオニードの場合、旅行は名目に過ぎず、男装は不特定の危険から身を守るためというより、むしろ敵陣に乗り込むための鎧であり、難関を突破するための武器のような役割を果たしていると言えるだろう。

『贗の侍女』に対し、『愛の勝利』では、ヒロインの男性としてまた女性としての誘惑が交互に繰り返されているのが特徴である。しかし、エルモクラートの前では第一幕第八景以降、アジスの前では第二幕第三景以降アスパジーという女性名を名乗っているにもかかわらず、セリフの発話者名やト書きは全幕フォシオンという男性名となっている。戯曲の中での比重はやはり男装によって引き起こされる展開におかれていると考えられる。

第一幕第六景で、フォシオンは、『贗の侍女』で騎士がまず伯爵夫人のナルシスムに働きかけたのと同様に、まずレオンティーヌの美しさ、魅力を褒めたたえる。フォシオンは、何日か前に偶然見かけて以来恋慕しているという女性の姿を、初めはレオンティーヌの名前を出さず描写してみせる。

PHOCION. — Il y a quelques jours que, traversant ces lieux en voyageur, je vis près d'ici une dame qui se promenait, et qui ne me vit point; [...] c'est, je crois, la seule physionomie du monde où l'on voit les grâces les plus tendres s'allier, sans y rien perdre, à l'air le plus imposant, le plus modeste, et peut-être le plus austère. On ne saurait s'empêcher de l'aimer, [...] elle est dans cet âge vraiment aimable, qui met les grâces dans toutes leurs forces, où l'on jouit de tout ce que l'on est, dans cet âge où l'âme, moins dissipée, ajoute à la beauté des traits un rayon de la finesse qu'elle a acquise. (I,6, p.901)

『贗の侍女』では騎士は鏡の例を持ち出したが、『愛の勝利』のフォシオンの描写はレオンティーヌの肖像画の役割をしていると言えるだろう。しかも、実物よりもはるかに美しく本人を描いている肖像画である。しかし、ここでは、フォシオンはレオンティーヌの名前を示してはいない。レオンティーヌ自身に、この描写という肖像画に自分の姿を読み取らせているのだ。美しい女性と自分とを重ね合わせるレオンティーヌにもナルシシク女性像を読みとることができる。

レオンティーヌのナルシスムはその兄エルモクラートと対照的である。第一幕第八景でフォシオンは同様にエルモクラートに向かって、散歩している彼の姿を偶然見かけて胸がときめいた...と、描写しようとするのだが、エルモクラートは「分

かった、そんな話はもうたくさん。」とすぐに打ち切らせてしまう(I,8, p.908)。

『贗の侍女』で騎士が性急な態度を伯爵夫人攻略の手段に用いていたように、『愛の勝利』でもフォシオンは激しい情熱でレオンティーヌを攻略しようとしている。

Je vous ai consacré ma vie,[...] (I,6, p.903)

[...]je mourrai de douleur si vous ne m'êtes pas favorable. (I,6, p.904)

[...] et je partirais! Eh! Léontine, demandez-moi ma vie, déchirez mon cœur,[...] (II,5, p.918)

[...] je ne saurais plus vivre sans vous:[...] (II,5, p.919)

フォシオンは「あなたに命を捧げた」「あなたなしでは生きてはいけない」といった大げさな文句を並べレオンティーヌの揺れる心に追い討ちをかける。これらの言葉が口説きの常套句であるにしても、このように何度も繰り返されれば過剰であるという印象を観客は持つだろう。レオンティーヌのセリフ（「心のたけをなんと激しく! (...)その熱烈なあなたの心の前に、わたしの心はどうになってしまうの? あなたからほとばしるその熱っぽい表現の洪水を、どうして私がせきとめなければならぬの?」(II,5, pp.918-919))は、それ自体は素直な感動から発せられた言葉とはいえ、登場人物の側からの表現の過剰さへの驚きを示している。

このような、同性レオンティーヌを前にしての熱弁は、異性エルモクラートとのやりとりと比べるといささか喜劇的である。エルモクラートとの最初の会談の時にすでに、「エルモクラート：いかに人嫌いのわしでも、目はちゃんとついているんだ。あなたは魅力たっぷり、そして、わたしを愛していると言う。フォシオン：わたしに魅力ですって? じゃ、あなたはそれを見てらっしゃるの? そのくせ、感じることを怖れていらっしゃるのね? エルモクラート：怖れるはめにも陥りたくない。」(I,8, p.909)と、エルモクラートはフォシオンの存在自身が持つ魅力に無関心ではないことを示している。この「魅力」とは、異性としての魅力であることは言うまでもないことだろう。

『贗の侍女』で考察した「肉体の欠如」についてはどうだろうか。『愛の勝利』では、セリフの中でキスをほのめかしたり、直接キスする場面は同性間でも異性間でもない。しかし第二幕第十四景でフォシオンがエルモクラートに自分の肖像画を渡したとき、エルモクラートはフォシオンの肖像画に口づけするのに対し、第二幕第七景でフォシオンがレオンティーヌの肖像画を侍女に持ってこさせても、肖像画に口づけることはないのは、フォシオンとレオンティーヌの間には肉体が介在する可能性がないことを巧みに示しているのではないだろうか。

また、『愛の勝利』ではレオンティーヌは自分の女性性を持ち出すことはなく、フォシオンも自分が男性であることをレオンティーヌの前で強調するようなことはないのだが、第一幕第六景でレオンティーヌに「なにが望みなのですか」と聞かれ「僕とあなたの命を一つに結び合わせる(unir)ことを熱望しています。」(I,6, p.903)と答えるのは、やはりこのディスクールの実現の不可能性を語っていると言えるだ

ろう。キリスト教のモラルにおいては愛とは異性愛を前提としており、女性同士の二人の間では、肉体的にも結婚という制度においてもいかなる結び合わせの可能性もないのだから。

第三幕ではすでにレオンティーヌとエルモクラートの気持ちもフォシオンと結婚することに固まっているのだが、結婚についてレオンティーヌのみが「わたしたちは永遠に結ばれるんだわ」《nous allons être pour jamais unis.》(III,2, p.935)と、《unir》という言葉を用い、異性であるエルモクラートや、フォシオンと相思相愛のアジスは《mariage》《épouser》(III,8, p.944)と表現しても《unir》とは言っていないのは重要ではないだろうか。「結び合い」を可能性として考える男性にではなく、女性に実現の可能性のない「結び合い」を望ませることで、レオンティーヌの期待のむなしさが強調されているのである。

4.おわりに

男装の女性たちは女性を誘惑するため、まず相手の女性のナルシスムに働きかけ、自己愛と虚栄心を刺激することで相手の恋心をつかむ。また、異性を誘惑するときには必要とされないような性急さ、過剰な情熱で相手を攻撃する。しかし、愛のディスクールには決定的な行動が伴わないことをこれまで確認してきた。男装の女性たちの誘惑のディスクールには心身両面からの愛の欠如が刻印されている。

男装のヒロインたちは、最後に自分の性を明かすことにより一方的に女性との恋愛ゲームを終わらせる。女性たちは誘惑のゲームの痛々しい犠牲者であり、残酷な結末だと見なすこともできるだろう。しかし、この二つの作品を喜劇たらしめているのはその女性たち自身の誘惑への反応である。自己愛と虚栄心をかき立てられ、架空の性との結びつきを望む女性たちに、われわれはその実現不可能性を承知しているがゆえに、彼女たちの欲望の強さを感じ取る。実体のない相手に向けた女性たちの恋とはつまり、彼女たち自身の欲望の反映に他ならない。それゆえに、架空の相手に向けた彼女たちの恋は真剣であればあるほど滑稽で喜劇的なのである。マリヴォーはこの二つの作品で架空の性によって引き出された女性の欲望を最もコミックに描いていると言えるのではないだろうか。

注

『贗の侍女』『愛の勝利』の引用はガルニエ版 (MARIVAUX, *Théâtre complet* I, éd.F.DELOFFRE et F.RUBELLIN, Classiques Garnier, Dunod, 1996) により、引用末尾に幕・景番号、ページ数の順に示す。引用に付した下線は全て筆者による。日本語訳は『新マリヴォー戯曲集1』(『贗の侍女』佐藤実枝訳、『愛の勝利』井村順一訳)、大修館書店、1989、を参照させていただいた。

¹⁾ MARIVAUX, *Théâtre complet*, Classiques Garnier, Dunod, 1996, p.45.

²⁾ *Ibid.*, p.399, p.884.

³⁾ 石井達朗、『男装論』、青弓社、1994、p.107 参照。

- ⁴⁾ MARIVAUX, *Théâtre complet I, op.cit.*, pp.399-400.
- ⁵⁾ プラハ版リブレットの登場人物一覧表参照。
- ⁶⁾ MARIVAUX, *Théâtre complet I, op.cit.*, p.21.
- ⁷⁾ MARIVAUX, *Théâtre complet I, op.cit.*, pp.1068-1069. F.DELOFFRE, *Marivaux et le marivaudage*, troisième édition, Slatkine Reprints, Genève, 1993, p.204.
- ⁸⁾ MARIVAUX, *Journaux et œuvres diverses*, éd. F.DELOFFRE et M.GILOT, Classiques Garnier, Bordas, 1988, p.118.
- ⁹⁾ MARIVAUX, *Théâtre complet II*, éd. F.DELOFFRE et F.RUBELLIN, Classiques Garnier, Bordas, 1992, p.612. また拙稿「マリヴォー『いさかい』における視覚の役割について」, 『フランス文学』, No.22, 日本フランス語フランス文学会中国・四国支部, 1999, pp.35-36 を参照されたい。
- ¹⁰⁾ MARIVAUX, *Théâtre complet, op.cit.*, p.1070.
- ¹¹⁾ 『新マリヴォー戯曲集1』(井村, 鈴木, 佐藤訳), 大修館書店, 1989, p.419 参照。
- ¹²⁾ 「少なくとも, 現代の観客よりは, ロザリンドやヴァイオラの男装は, 真実味があったはず, と考えてもいい理由がある。16, 7 世紀のヨーロッパでは, 男装して世間の目をあざむき「男」として生きる女が, われわれが思うよりもはるかにたくさんいたのである。(…) シェークスピアの喜劇のヒロインの男装は, 劇を面白くするためのただの絵空事の産物ではない。現実に男装して世界を漂泊する女たちがいた。男装の第一の理由は, 自分の身を守るということである。」(石井達朗, 前掲書, p.182.)

Le discours de la séduction de deux travesties
dans *la Fausse suivante* et *le Triomphe de l'amour*

Tomoko NAKAYAMA

La Fausse suivante (1724) et *le Triomphe de l'amour* (1732) de Marivaux sont des pièces dont les héroïnes se travestissent en homme. Contrairement à d'autres déguisements imaginées par l'auteur, le travestissement produit ici ce cas de figure particulier où une femme, vêtue en homme, séduit une autre femme. Je m'interrogerai sur la caractéristique du discours de la séduction des héroïnes.

Dans *la Fausse suivante*, déguisée en chevalier lequel est le type de l'aventurier et du séducteur au 18^{ème} siècle, l'héroïne tente de mener le jeu de l'amour à la manière d'un libertin. Le Chevalier stimule d'abord le narcissisme de la Comtesse qui est l'objet de la séduction en lui disant que le miroir justifie sa beauté. Il exige ensuite l'amour de la Comtesse en lui adressant des mots vifs d'un ton empressé. Son impatience est en effet une des techniques de la séduction puisqu'il n'a pas d'autre moyen pour satisfaire le désir de la femme. Le fait qu'il ne donne pas de baisers à la Comtesse, contrairement à ce que l'image du séducteur lui imposerait de faire, témoigne aussi qu'il n'a pas le corps d'un homme. Le Chevalier n'ose pas lui "voler" un baiser bien qu'il dise pouvoir le faire. Enfin la déclaration d'amour au nom d'un homme nous montre l'absurdité de son amour.

Dans *le Triomphe de l'amour*, la princesse se travestit en un homme nommé Phocion et essaie de séduire Léontine puis son frère Hermocrate en lui dévoilant à lui la nature de son sexe. Phocion décrit devant Léontine l'apparence d'une femme dont il est tombé amoureux. Le portrait de la personne qu'il peint sans en donner le nom est plus beau que celui de la vraie Léontine et ce n'est que par narcissisme qu'elle peut s'y reconnaître. Ensuite Phocion, dans son discours sur l'amour, emploie avec Léontine un ton pathétique et tragique qui contraste avec le ton réservé qu'il adopte avec Hermocrate. Alors qu'Hermocrate baise le portrait de Phocion, le fait encore que Phocion n'embrasse pas celui de Léontine, nous fait sentir l'impossibilité des relations physiques entre eux. Le mot "unir" que Phocion utilise pour parler du mariage avec Léontine souligne également l'impossibilité de cette union.

En conclusion, le discours de l'amour des héroïnes nous montre d'autant mieux l'absence de l'amour moral et physique que ce discours est exagéré. Dans ces deux pièces, Marivaux caricature le désir d'être aimée des femmes qu'on découvre dans le discours de l'amour du faux sexe.