

コルネイユの英雄喜劇『ピュルケリ』について

村瀬延哉

ピエール・コルネイユ (1606 1684) は四十年以上にわたって創作活動을続け、発表した戯曲の数は、合作を併せて 35 編にのぼる。もっとも日本で比較的よく知られていると言えば、『ル・シッド』*Le Cid* (1637) を始めとする所謂四大傑作と、『嘘つき』*Le menteur* (1644)、『ロドギユヌ』*Rodogune* (1644)、『ニコメード』*Nicomède* (1651) 等の一部の中期作品に限られている¹⁾。特に彼の晩年の作品となると知る人はほとんどない。そこで拙論では、コルネイユの白鳥の歌となった『シュレナ』*Suréna* (1674) の前作にあたる『ピュルケリ』*Pulchérie* (1672) に焦点を当てて紹介を行いたい。その前に、劇作家の簡単な略歴を、作家生活の挫折という観点から見ておこう。

コルネイユは、処女作『メリート』*Mélite* (1629) から『シュレナ』に至る長い作家生活の間に、創作上の行き詰まりから三度劇作の筆を折っている。最初の挫折は『ル・シッド』の成功をきっかけとする名高い論争のあとで起こった。攻撃の標的となり、作風の一新を迫られた作者は、苦闘の末 1640 年に古典悲劇の傑作『オラース』*Horace* を世に送り出す。この間 3 年以上のブランクが生じた。それまでのコルネイユは、ほぼ毎年一作のわりで戯曲を発表していたのである。

二度目の中断はフランス全体がフロンドの乱の災禍に苦しめられた 1652 年から、財務卿フーケの支援を得て、彼が演劇界に復帰を果たす 1659 年まで、約 8 年間続いた。この時の引退の直接の動機は、51 年に上演された『ペルタリート』*Pertharite* の失敗にあったようだ。作者自身が同戯曲の序で、

人々にすっかり愛想を尽かされるより、自ら別れを告げる方がいい。二十年も仕事をしてきたのだから、年をとりすぎて時代遅れになったと、そろそろ気付いてもよいだろう²⁾。

と、自嘲気味に引退の辞を述べている。

だが、コルネイユは未だ時代遅れの作家ではなかった。復帰作の『エディップ』*Edipe* (1659) や『セルトリウス』*Sertorius* (1662) の成功によって、彼は劇壇の

第一人者の地位を再び不動のものとする。特に 1662 年ルーアンからパリに転居し、ギーズ公の邸宅内に居を構えるようになると、コルネイユの周りにはメズレー、ド・ピュール師、ソメズ、ドノー・ド・ヴィゼ、ブルソー等、劇作家の才能に心酔した歴史家、文学者、友人が群れ集うようになる。彼らは俗に「コルネイユ派」と呼ばれるが、コルネイユを支持する上流貴族の支援もあって、文壇における強力な圧力団体となった³⁾。彼らの行動力は、モリエールの『女房学校』*L'Ecole des femmes* (1662) をめぐる「喜劇の戦争」と呼ばれる論争や、その後のラシーヌとの執拗な論戦の折に遺憾なく発揮された。

栄光の絶頂に達したかに見えたコルネイユであったが、実はこの頃から、人気の面で凋落の時が確実に近づいていた。『ソフォニスブ』*Sophonisbe* (1663) や『オトン』*Othon* (1664) は興業的に華々しい成果を挙げられなかったし、ポワローの有名なエピグラムが教える通り、『アジェジラス』*Agésilas* (1666) と『アッティラ』*Attila* (1667) の失敗は決定的であった。『アッティラ』は史上に名高いアジアの専制君主を主人公として登場させ、中期の『ロドギュヌヌ』や『エラクリユス』*Héraclius* (1647) と共通した、コルネイユ好みのエキゾチックな趣きを持つ作品である。しかし、主人公の過剰なまでの加虐性は、戯曲の難解な台詞廻しとあいまって、観客の心に強い違和感を与えたようだ。『アッティラ』を上演したモリエール一座は客足が急速に落ちたので、『いやいやながら医者にされ』*Le Médecin malgré lui* (1666) 等の笑劇をあわせて公演し、観客の確保に努めねばならなかった⁴⁾。ラシーヌの『アンドロマック』*Andromaque* の成功は 1667 年の暮れであるが、それ以前に老大家は、既に観客に見離され始めていた。

コルネイユは 1667 年から 1670 年まで 3 年余り、三度目の創作活動の中断を体験する。この間彼は傷心を癒すかのように、『聖母マリアのための祈り』*L'Office de la Sainte Vierge* の翻訳に専心して、これを 1670 年に刊行する。実を言えば、『ペルタリート』の失敗による二回目の引退の際にも、彼はトマス・ア・ケンピス作とされる信仰書『キリストにならいて』*L'Imitation de Jésus-Christ* の仏訳を行なっている。出版された翻訳書は当時のベストセラーとなり、

『キリストにならいて』は、コルネイユの芝居の最良の作品よりさらに多くの収入を彼にもたらした⁵⁾

と、伝えられるほどであった。従って、『聖母マリアのための祈り』で彼は二匹目のどじょうを狙ったことになるが、今回は期待した成果が得られなかった⁶⁾。

1670 年末にモリエール一座が、コルネイユの英雄喜劇 *Comédie héroïque* 『ティットとベレニス』 *Tite et Bérénice* を上演し、三度目の演劇界復帰が実現する。しかし、周知のように、この戯曲はラシーヌの悲劇『ベレニス』 *Bérénice* と競作する形となり、若手花形作家の前に完敗する。以後『ピュルケリ』、『シュレナ』などを発表するが、肩の凝らないオペラや喜劇に、あるいは情念に翻弄される弱い人間の本性を描いたラシーヌの悲劇に惹かれた観客は、二度と彼の許に戻ってこなかった。こうしてコルネイユは 68 才で、劇作の筆を完全に折ることになった。

『ピュルケリ』の解説に移ろう。この戯曲はマレー座で、既に述べたように 1672 年に上演された。マレー座はコルネイユと所縁の深い劇団である。一座の創設者であり、コルネイユの才能の発見者でもあるモンドリが活躍した 30 年代には、コルネイユの新作を次々と上演して、伝統あるオテル・ド・ブルゴーニュ座を凌ぐほどの人気を博していた。しかし、『ピュルケリ』上演時にはすっかり衰退し、昔日の面影を失っている。実際、同一座は翌年、モリエールの死によって主を失ったモリエール劇団と合併して消滅する。マレー座が老いたコルネイユの戯曲を上演して、最後の幕を閉じたという事実には、因縁めいたものが感じられる。

これと関連してヴォルテールは、次のようなエピソードを伝えた。

コルネイユはこの作品 [= 『ピュルケリ』] を当初「悲劇」と呼んでいた。彼は作品をオテル・ド・ブルゴーニュ座の役者たちに見せたのだが、上演を拒否された。彼らはコルネイユの名声より、自分たちの損得の方に敏感だったのである。やむなくコルネイユは、マレー座で活動していた演技力の乏しい劇団にこれを任せることにした。しかし、この連中には荷が重すぎた⁷⁾。

当時、悲劇の上演で定評があったのはオテル・ド・ブルゴーニュ座であり、ラシーヌの悲劇も専ら同劇場で演じられた。そのオテル・ド・ブルゴーニュ座が、『ピュルケリ』では客が呼べないと判断したのだろう。コルネイユは、これをマレー座に持ち込まざるを得なかった。事実と確認された訳ではないが、真実味のある興味深いエピソードである。少なくとも『ピュルケリ』のマレー座上演が、コルネイユの人気の凋落と関係している点是否定できまい。また、ヴォルテールが言うように『ピュルケリ』が最初悲劇と銘うたれていて、1673 年の出版時に「英雄喜劇」に変更されたとしたら、悲劇としての『ピュルケリ』の上演が失敗に終わった証拠とも

なろう。

ところで、新ジャンルの英雄喜劇とは一体どんなものなのか？コルネイユがこの名称を初めて用いたのは、『アラゴンのドン・サンシュ』 *Don Sanche d'Aragon* (1650) に対してだった。彼は、同戯曲の序や 1660 年に発表した『劇詩論』 *Discours du poème dramatique* の中で、演劇のジャンルについておおよそ次のような論を展開している。

ブラウトスのような古代の作家は、登場する人物が、神々や王侯貴族であると悲劇、ひょうきんな下僕たちだと喜劇、さらに両者ともに現われると悲喜劇の名称を付けようとした。だが、アリストテレスは、登場人物の出自、身分に基づいて形式的にジャンルを分けたりしていない。コルネイユもまた、劇の内容を無視したこのような分類方法には賛成しない。

彼の考えでは、悲劇と呼ばれるためには、主人公の生命の危機や国家の存亡といった大きな脅威が主題として扱われていなければならない。もちろん、恋愛を描くのは当を得たことだが、それは劇中、あくまで副次的地位に甘んずるべきである。喜劇では危機が描かれるとしても、主人公の個人的な悩みや不安の域を出ることはない。従って、カステーリアの女王の婿選びを主題とする『アラゴンのドン・サンシュ』は、悲劇にも喜劇にも分類し難い。登場人物が真面目な王侯貴族であるから喜劇とは呼びにくいし、一方、悲劇であるためには、テーマに深刻性が欠ける。そこでコルネイユは、英雄喜劇という造語を思いついた。王侯貴族が演じる恋愛、結婚を主たるテーマとしたロマネスクな劇といった意味である⁸⁾。

彼は新ジャンルの創造を誇らしげに語っているが、クートンによれば、こうした内容の劇は、17世紀の前半なら一般に悲喜劇と呼ばれるものだった。『アラゴンのドン・サンシュ』が書かれる頃には、悲喜劇の流行が終わっていたので、コルネイユは新鮮味のある造語に頼らざるを得なかったのである⁹⁾。

ここで簡単に『ピュルケリ』の粗筋を述べておこう。

ピュルケリ [= プルケリア] は、弟の東ローマ皇帝テオドーズ [= テオドシウス] 二世の後見者として長らく政治の実権を握ってきた。しかし、早すぎた弟の死によって、彼女は自分の夫を選び、その人物を皇帝に据えて国家の安定を計る必要に迫られる。彼女にはレオンという相思相愛の年下の恋人がいた。レオンはもちろん元老院の面々も、彼女が彼を夫に選ぶと考えていた。だが、年若く経験に乏しいレオンが帝位に就いても、帝国の有力者たちが唯々諾々と命令に従うだろうか。反乱を誘発し、国家の脆弱化を招くだけではないのか。苦悩の末、ピュルケリはレオンとの結婚を諦める。彼の代わりにピュルケリが選んだのは、人々の尊敬を集める老大臣

マルシアンであった。彼はこれまで忠実にピュルケリに仕え、秘かに彼女を愛していたが、老齡を恥じて恋を告白できないでいた。マルシアンの心底を知ったピュルケリは、結婚が形式的なものにすぎず、処女を守り通すとの約束を認めさせた上で彼を夫にする。

『ピュルケリ』には、コルネイユ晩年の多くの作品がそうであるように、社会の最上層に属するが故に、その恋愛と結婚が国家権力の動向に直結する王侯貴族が登場する。そして、彼らの恋と野心さらには治世者としての義務の意識などを動機として、劇が展開する。

確かに、権力闘争に恋を絡めた劇的展開は、『シンナ』*Cinna* (1642) や、『ポンペーの死』*La Mort de Pompée*(1643)以降の彼のほとんどの悲劇あるいは英雄喜劇に共通していた。ただ、中期の作品では『ロドギユヌ』にしる『ニコメード』にしる、登場人物が権力を握るには、民衆の蜂起や残忍な暗殺、あるいは巧妙極まりない宮廷の権謀術数など、あたかも複雑なこの世界の姿を反映するかのように、実に様々な手段が駆使された。

ところが、晩年に近づくにつれ、コルネイユ劇における権力奪取の手段が、政略結婚に限定されていく。何組かの男女のカップルが登場し、まるでゲームのように彼らの組合せが変化するにつれて、権力のいくえも移動するのである。コルネイユの描くこうした世界を、人工的で非現実的と決めつけることはできないだろう。だが、劇作家の政治的現実を捉えるダイナミックな視点が次第に狭められていったことも否定できない。

晩年の彼の作品の組み立ては、登場人物の属する階級の相違こそあれ、初期の恋愛風俗喜劇を思わせる。『メリート』に始まる喜劇では、結婚前の数組の若い男女が、人生の幸福を賭けて望む相手と結ばれようとし、軽妙な恋の駆引を展開した。彼らの駆引の様は、権力の追求という動機付けこそ欠けているものの、宮廷の男女たちの振舞いと本質的に異ならない。この意味で、コルネイユ晩年の戯曲は一種の先祖返り、つまり初期作品への回帰現象を示している。

『ピュルケリ』には、こうした初期喜劇との類似性を具体的に示す証拠が残されている。喜劇『法院の回廊』*La Galerie du palais*は1633年の暮頃に初演されたのち、37年に出版され、その後何回か改訂された。その60年版の台詞の一部と全く同じものが、『ピュルケリ』でも採用されている。前者では、この台詞は、若い貴族のリザンドルが友人のドリマンに、若者の心に恋が育まれていく過程を説明する際に用いられた。他方、後者では、老大臣マルシアンの娘で、実はレオンを愛するジュスティーナが、恋の苦しみを父親に打ち明ける時に口にされる。

un sommeil inquiet sur de confus nuages / Elève incessamment de flatteuses images, /
Et sur leur vain rapport fait naître des souhaits / Que le réveil admire et ne dédit
jamais.¹⁰⁾

不安な眠りは、混乱した心に、恋する者を欺く心地よい夢を絶えず育み、そして、その夢の偽りの報告をもとに、様々な願いを生み出します。恋する者は目覚めてもなお、この願いに心を奪われ、決して取り消す気にならぬのです。

恋愛心理のみずみずしい描写であるが、同じ台詞を二度用いなければならなかったところに、老いたコルネイユの創造力の減退が感じられよう。

上記以外にも、巧みな恋の駆引や男女関係の機微に触れた表現等の点から見て、『ピュルケリ』には、初期の喜劇にふさわしいと思われる台詞が少なくない。ジュスティヌがレオンの愛を得たいとの下心から、ピュルケリに捨てられるのではないかと不安がる彼に対し、女王に嫉妬させれば彼女の心を取り戻せる、とアドヴァイスする場面¹¹⁾、あるいは主人公の女王が、それまでどんなに良い恋人であっても、結婚すると途端に男は主人づらをして威張りだすのではないかと心配する場面などがそうである¹²⁾。

『ピュルケリ』における恋愛描写は、年老いたマルシアンな純愛といった新しい要素がもりこまれており、決して生彩を欠いていない。しかし、ラシーヌによって開かれた新境地、つまり理性の制止を奔流となって突き破る、激しい情念の描写を満喫した観客には、コルネイユのそれはいかにもマンネリ化した、堅苦しいものに映る恐れがあった。『ピュルケリ』は国是と恋愛の葛藤を劇の主題としているが、コルネイユ劇で特に観客を退屈させたのは、まさにこの政治的要素の過剰であつたらう¹³⁾。三十年戦争やそれに続く内乱の時代には、コルネイユ風の政治劇は生き残った現実の反映として、観客の興味に大いに訴えるところがあった。だが、今やフランスはルイ十四世が君臨する安定した治世の時期に入っている。今さら長々しい政治談義や駆引ばかり聞かされるのはうんざりだ、というのが観客の偽らざる感想でなかったか？ 結局それがコルネイユ劇の失墜につながるのである。

もちろん、『ピュルケリ』に感動する人々は存在した。セヴィニエ夫人がその好例であろう。夫人は愛嬢のグリニャン夫人に次のような書簡を送っている。

私はコルネイユに夢中です。彼はまたまた『ピュルケリ』という傑作を私たちに提供してくれるでしょう。「大ボンペーの死やシンナの恋を描いたあの見事

な手腕」がもう一度見られるのです。彼の天才に対しては、すべてが勝ちを譲らねばなりません¹⁴⁾。

セヴィニエ夫人はまた書簡の中で、『ピュルケリ』が、上演以前にラ・ロシュフーコーの館やレー枢機卿の前で朗読された事実も伝えている¹⁵⁾。

ラシーヌより一世代前で、リシュリユーの治世やフロンドの時代に熱い血潮をたぎらせた、これらコルネイユの同世代人たちは、今なお彼の演劇に深い共感を覚えていた。ひたすら愛する女王に忠誠を尽くしながら、老いの身を恥じて本心を隠し通すマルシアン純愛や、国家の安寧のために自らの恋を犠牲にするピュルケリの理性的で勇氣ある決断に感動する心を失っていなかったのである。

だが、ルイ十四世の親政によって始まった新しい時代は、最初のごく短期間を除いてコルネイユに好意的でなかったし、彼の方もこうした時代の流れに付いていくのは容易でなかった。加えて彼自身の老いや、おそらく家庭内の幻滅、気苦勞も重なって、劇作家の作品には未来へのペシミズムが色濃く表れてくる。

『ピュルケリ』に関して言えば、偉大な祖父テオドーズ一世の思い出に言及しながら、一方で自分は生涯子供を持たぬと宣言する女主人公の悲痛な叫びが、それを表している。マルシアンに夫となることを求めた彼女は、次のように述べる。

[...]それが女王のために尽くすことのできるあなたの最大の忠誠なのです。しかし、私をあなたに与え、あなたの恋に私が答えて、息子や子孫を残すことを期待できるという意味ではありません。その高邁な行いが至る所に聞こえた我が祖父は、彼の子孫が私で途絶えることを望んでいます。私が彼の末裔の最後の者となり、偉大な皇帝の壮麗な仕事の幕引きを威厳を持って行なうよう欲しているのです。もはや何人も、テオドーズの血統から皇帝を輩出させるために、私が名誉を危険にさらすよう要求することはできません。私の名誉に泥を塗るような子孫がどうしても必要でしょうか？私は我が一族の血筋が劣化していくのを嫌というほど見てきました。一族の血統が、多くの高名な王女たちを誕生させたとしても、こと王子に関しては、弱々しい男しか生みださなかったのです¹⁶⁾。

退廃していく男子の血統に触れた最後の件は、直接的には、姉の後見なくしては帝国の統治が不可能だったテオドーズ二世等を念頭に置いている。だが、男子と限定したこの記述は、いささか唐突で具体的過ぎる印象を与えかねない。そこから、劇作家の個人的体験、つまりコルネイユの息子たちへの失望の念を反映しているの

ではないか、との想像も可能になる¹⁷⁾。

いずれにしても、息子を含めて後続する世代に対する幻滅は、作者の固定観念のように、最晩年の作品にほとんど常に現われる。拙論の締め括りとして、コルネイユの白鳥の歌である『シュレナ』の一節を引用しておこう。それは未来に対するこの上もなく醒めた絶望を示すとともに、無神論を思わすような、現世における人間存在の孤独の確認でもあった。窮地に立つ主人公シュレナに、彼の恋人が、生き長らえて、偉大な先祖に負けぬ優れた子孫を残すよう忠告した時のシュレナの答えである。

すべてが私とともに終わればよいのだ[...]私の死んだあと、私のなきがらを包む大地の上を誰が踏みしだこうと知ったことではない。これら高名な先祖たちなら、彼らの墳墓の闇を裂く新しい光が感じられるとでも言うのか。子孫の内に彼らが蘇って、大気を呼吸することが可能だとでも言うのか。この末裔たちは、おそらく先祖のあとに続くこともおぼつかぬ、名誉を汚すことしかできぬ連中だろう。退化するためにしか、その血を受け継がなかったのだ。私たちを照らす日の光が消えたあとのこうした蘇りの生は、全くの造りごとにすぎぬ¹⁸⁾。

注

1) フランス本国や、日本の研究者の間でもコルネイユの初期作品に対する関心が高まっていることを反映して、持田坦氏の労作『コルネイユ喜劇全集』（河出書房新社、1996）が最近刊行された。

2) Pierre CORNEILLE, «Au Lecteur» de *Pertharite*, dans *Œuvres complètes*, éd.G.COUTON, Bibl.de la Pléiade, 1984, t. II, p.715.

3) Cf. Antoine ADAM, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, del Duca, 1968, t. IV, p.203.

4) Cf. *ibid.*, p.205; la Notice d'*Attila*, éd.citée., 1987, t. III, p.1533.

5) Georges MONGREDIEN, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille*, CNRS, 1972, p.147.

6) Voir la Notice de *L'Office de la Sainte Vierge*, éd.citée., t. III, p.1588.

7) VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille III*, dans *Œuvres complètes*, éd.Th. BESTERMAN, The Voltaire Foundation, Thorpe Mandeville House, Banbury, Oxfordshire, 1975, t.55, p.963.

8) Cf. Pierre CORNEILLE, «A Monsieur de Zuylichem» de *Don Sanche d'Aragon*,

- éd.citée., t. II, p.549; *Discours du poème dramatique*, éd.citée., t. III, pp.124-125.
- 9) Voir la Notice de *Don Sanche d'Aragon*, éd.citée., t. II, n.1, p.1429.
- 10) *La Galerie du palais*, I, 8, 225-228; *Pulchérie*, II, 1, 525-528.
- 11) Cf. *ibid.*, III, 3, 1057-1060.
- 12) Cf. *ibid.*, IV, 1, 1442-1444.
- 13) Voir Antoine ADAM, *op.cit.*, p.236.
- 14) Madame de SEVIGNE, *Correspondance*, éd.R.DUCHENE, Bibl.de la Pléiade, 1972, t. I, p.455.
- 15) Cf. *ibid.*, p.417 et p.452.
- 16) *Pulchérie*, V, 3, 1525-1538.
- 17) Voir Georges COUTON, *La Vieillesse de Corneille*, Maloine, 1949, p.221.
- 18) *Suréna*, I, 3, 301-310.

Pulchérie, une comédie héroïque de Corneille

Nobuya MURASE

La première de *Pulchérie* a eu lieu en 1672. Corneille a intitulé l'œuvre "Comédie héroïque", terme qu'il a utilisé pour quelques-unes de ses pièces à la fin de sa carrière. L'appellation de "tragédie-comédie" leur aurait convenu parfaitement. Mais comme elle était démodée alors, le dramaturge a préféré un mot inventé. *Pulchérie* a donc les caractéristiques d'une comédie et d'une tragédie.

L'amour et le mariage y jouent un rôle capital tout comme dans les premières comédies de Corneille. L'Héroïne et Léon, jeune noble, sont amoureux l'un de l'autre; cependant le vieux Martian, sénateur romain, aime également l'héroïne sans se déclarer; et sa fille est secrètement éprise de Léon. L'intrigue se développe à partir de là. Les spectateurs se prennent d'intérêt pour ce que va devenir leur amour : les protagonistes parviendront-ils à épouser celui ou celle qu'ils aiment? Sur ce point, la dramaturgie de Corneille est à peu près identique depuis ses premières comédies de mœurs jusqu'aux pièces des dernières années.

Mais *Pulchérie* diffère des premières œuvres en ce que la politique agit sur l'amour des personnages. Car ils appartiennent à la classe dirigeante. Pulchérie, qui est impératrice d'Orient, doit donc sacrifier son amour à la raison d'État : elle choisit Martian comme mari. On peut dire que, dans cette pièce, le tragique provient du pouvoir inhumain de la politique.

Du reste, le pessimisme de l'héroïne la rend plus tragique. Elle éprouve un grand respect pour feu son grand-père Théodose I, empereur romain, Elle ne voit pourtant en ses descendants que des êtres qui dégèrent et qui déshonorent sa mémoire. C'est la raison pour laquelle elle contracte un mariage blanc avec le vieux sénateur. N'ayant aucune espérance sur la génération montante, elle lui jette une vive malédiction au dernier acte : «Mon Aïeul dont partout les hauts faits retentissent / Voudra bien qu'avec moi ses descendants finissent, [...] Qu'ai-je affaire de race à me déshonorer, / Moi qui n'ai que trop vu ce sang dégénérer» (V,3).