マリヴォー劇と変装

中　山　智　子

はじめに

マリヴォー MARIVAUX(1688-1763)の劇作品には，変装がたびたび用いられることはよく指摘される。変装の中でも，フランス演劇において特別な位置を占める異性装については，すでに 3 回にわたって考察してきた[1]が，今回は変装全体を対象にし，マリヴォー劇における変装について検討していきたい。

マリヴォー研究のテーマとしても，変装が取り上げられることは少なくない[2]。一方で，演劇における変装は，マリヴォー劇に限らず重要なテーマである。最近の研究では，変装を市場経済の発達との関連でとらえたもの，歴史学やジェンダー研究の視点から考察したものもある[3]。挙げた参考文献は，フランス演劇以外を対象にしたものも含まれるが，フランスに限らず，16 世紀から 18 世紀にかけての演劇における変装に対する関心の高まりは注目に値するだろう。

マリヴォー劇についても，これから文学史外の視点からの研究も重要になってくるだろうが，本論ではまず，17, 18 世紀の演劇の流れと変装の位置付けをたどり，演劇史の中でマリヴォー劇における変装の意味を検討したい。

変装劇の研究にあたっては，ロジェ・ギシュメールの『フランス古典喜劇』[4]，およびフォレスティエの『フランス演劇（1550 年～1680 年）におけるアイデンティティの美学ー変装とその変化』[5]を主に参照した。特に，フォレスティエの研究は，16 世紀半ばから 17 世紀に書かれた 1113 もの劇作品を調べ，変装が使用されている 404 の戯曲における 862 例の変装を分析している。17 世紀に限らず，おそらくフランス演劇における変装についての研究で最も網羅的なものではないかと思われる。本論での変装の分類および，17 世紀の変装劇の例は，フォレスティエの研究によるものである。18 世紀の演劇全体について，変装をテーマにした研究がまだなされていないため，マリヴォー劇における変装の分類もフォレスティエの変装の分類に従っている。18 世紀演劇作品については，18 世紀前半の喜劇のみ，それもプレイアード版に収録されているような比較的有名な作品のみを対象としている。

1.　17世紀演劇ーバロック期の演劇，古典喜劇における変装

フォレスティエの調査によれば，すでに述べた通り，1548年～1680年に書かれた1113作品中，変装が登場する劇は404あり，4割近くの作品に変装が使用されていることが分かる[6)]。この平均値以上に，注目に値するのが，1620年以降，変装劇が急増していることである。10年ごとの期間に区切って見ていくと，1610年～1619年には17パーセントであった全体に占める割合が，1620年～1629年には44パーセントにまで増えている。1650年～1659年には57パーセント，約6割にまで上っている。その使用頻度からいって，変装は1620年以降のフランス演劇において欠くことができないモチーフであったと言えるのではないだろうか。

このように劇での変装の使用が急増する背景としては，ひとつには悲喜劇と喜劇の流行が挙げられるだろう。悲喜劇は混みいった筋を好んで舞台化しており，変装が多く用いられた。1580年～1640年のバロック期に流行した悲喜劇には約半数の作品に変装が用いられている。また，1660年以降の古典期において，悲喜劇に代わって隆盛となるのが喜劇である。その喜劇においても，10年ずつに区切って調査してみると，およそ半数から多い期間には8割の喜劇に変装が用いられているという。バロック期以降の喜劇における変装の増加には，悲喜劇の影響も考えられるだろう。しかし，ここでは17世紀前半と後半をそれぞれ代表する二大ジャンルであった悲喜劇と喜劇に共通して変装が多用されたことを確認するにとどめておきたい。

さて，この時期の変装にはどのような特徴が見受けられるだろうか。まず，変装の定義について確認しておきたい。フォレスティエは変装の概念を広くとらえ，変装を2つの大きなタイプに分けている。「無意識の変装」（déguisements inconscients）[7)]と「意識した変装」(déguisements conscients)[8)]である。「無意識の変装」とは，自分の意志とはかかわらず，実体とは違う人間になり，本人も「変装」が真の自分の姿だと信じていることである。これには，幼児の時の誘拐や取り替え，実際は変化がないのに，社会的身分などが変化したと信じていることなどが挙げられる。それに対し，「意識した変装」とは，文字どおり，自分の意志で違う人物になりすますことである。「変装」した自分の姿が本来の自分とは違うことを充分意識しているのだ。この「無意識の変装」と「意識した変装」の割合を比較すると，「無意識の変装」を含む劇は全体の20パーセントでしかないのに対し，「意識した変装」を含む劇は91パーセントと，「意識した変装」が圧倒的に多いことが分かる[9)]。16世紀後半から17世紀の劇作家たちの関心が「意識した変装」に向けられていたことがうかがえる。よって本項では，「意識した変装」について検討していきたい。

フォレスティエは「意識した変装」をさらに3つのタイプに分けている。「言葉

での変装」(déguisement verbal)と「外見での変装」(déguisement d'apparence), 「あからさまな変装」(déguisement ostensible) である[10)]。「言葉での変装」とは, 自分の正体を隠すような嘘をついたり, 他者を名乗ることである。それに対して「外見での変装」は, 本来の姿とは違う人物に見せかける衣装を身につけることである。そして, 「あからさまな変装」は仮面や兜などを使い, 正体を隠していることを明示する変装である。この特殊な変装は, 17 世紀のスペイン風喜劇や悲喜劇の中でしばしば用いられた。上に挙げた3つの変装のタイプは, 単純にカテゴリー化できるものではない。特に「言葉での変装」は, 「意識した変装」の根幹をなす行為である。本来の姿とは違う人物に見せかける衣装をつけていても, 自分がそう見せかけたい人物であることを明確にするために, 自分はこういう者である, と言うことは少なくない。しかし, 「外見での変装」と衣装をともなわない純粋な「言葉での変装」および「あからさまな変装」の割合を比較してみると, それぞれ 71 パーセント, 17 パーセント, 12 パーセントと, 「外見での変装」がもっとも多い[11)]。「外見での変装」の割合は「言葉での変装」の 4 倍以上に上る。この使用頻度の違いによっても, この時代における「外見での変装」の重要性が確認できるのではないだろうか。

この「外見での変装」はさらに 4 つのタイプに分類することが可能である。身元, 社会的身分, 羊飼い, 性 (identité, condition, berger, sexe)にかかわる変装である[12)]。フォレスティエは, 身元の変更を, 社会的身分や性にかかわる変装とは切り離して分類分けしている。よって身元にかかわる変装は, 社会的身分や性に関する変装は含まれないものととらえておくことにしたい。社会的身分についての変装は自分よりも上の, または下の身分に変装することである。羊飼いへの変装は, 主人公が羊飼いの娘を誘惑するためなどに自分も羊飼いに変装することであり, 社会的身分についての変装に含むことも可能であろう。最後の性にかかわる変装とは, 異性になりすます変装である。これについては拙論[13)]を参照していただきたい。

この「外見での変装」のうちで, 身元, 社会的身分, 羊飼い, 性にかかわる変装の割合を調べると, それぞれ 14 パーセント, 49 パーセント, 8 パーセント, 29 パーセントとなる[14)]。社会的身分についての変装が全体の半数を占め, もっとも多い。社会的身分についての変装例は, 身元についての変装の 3 倍以上にもなるのだ。一方で, 「言葉での変装」においては, 社会的身分についての変装が 49 パーセント, 身元についての変装が 51 パーセントと, 両方ともほぼ同じ割合である[15)]。「外見での変装」によって, 服装によって表される社会的身分と, 実体とのコントラストが一層浮かび上がり, 劇的な効果を持つので, 「外見での変装」では社会的身分につい

ての変装の割合が多くなったと考えられるのではないだろうか。

本来の自分とは違う社会的身分に変装する場合，身分が大きく違う場合，たとえば召使いが主人に，社会的地位が高い主人公が羊飼いに扮する場合には衣装の変更を必要とするが，とはいえ衣装を変えなくても言葉のみで身分を偽ることも可能である。モリエール『女房学校』のアルノルフは，貴族の名である「ドゥ・ラ・スッシュ」を名乗ることのみで，特別な衣装の変更を行なわなくとも貴族になりすました。また，トマ・コルネイユの『ティモクラート』では，クレタの王であるティモクラートは「クレオメーヌ」という名を名乗るだけで，王族ではない青年に扮した。

それでは，衣装は社会的身分の変更にあまり重要な役割を果たしてはいないのであろうか。変装における衣装の役割について，フォレスティエは，言葉だけでなく，衣装がともなえば劇的な効果が強まることを指摘するのを忘れてはいない。「喜劇的効果は，豪華な服装をつけて下僕として行動するほうが，（下僕が）落伍者の身なりをするよりもはるかにまさるだろう」[16]と指摘しているように，下僕が同等の身分の人物に扮するよりも，ブルジョワや領主，または王子といった身分の高い人物に扮する方が劇的な効果が高まると考えられる。実体と衣装とのコントラストがいっそうの劇的効果を生み出すのである。なによりも，先の統計で確認した外見の変装における社会的身分についての変装の増大が，当時の劇作家にとって，衣装が生み出す劇的効果が魅力的であったことを語ってはいないだろうか。

2. マリヴォー劇における変装

それでは，マリヴォー劇における変装について検討してみたい。マリヴォーの劇作品について，フォレスティエの定義に基づいて調べてみると，38 作品中，17 作品に変装が用いられていることが分かる。変装が用いられている作品全体に共通して言えるのは，そのほとんどがイタリア人劇団へ提供した作品であることだ。17 作品のうち，12 作品がイタリア人劇団で上演された作品である。

周知のとおり，マリヴォーはほとんどの作品をイタリア人劇団およびコメディー・フランセーズの 2 劇団に提供してきた[17]。その 2 劇団のもう一方のコメディー・フランセーズに提供した作品のうちで変装が用いられているものは『思いがけない解決』*Le Dénouement imprévu*(1724)の 1 作品のみであることを考えると，イタリア人劇団にあてた変装劇の多さが実感できる。このことは，コメディア・デラルテの影響から，イタリア人劇団が伝統的に変装劇を得意としていたこともその理由のひとつとして指摘できるだろう。

さて，変装が用いられている 17 作品について，フォレスティエの分類によって以

下のように分類を行なった。

「言葉での変装」－『贋の侍女』*La Fausse Suivante* (1724),『愛の勝利』*Le Triomphe de l'amour* (1732), 『田舎女』 *La Provinciale* (1757)

「外見での変装」－

i.「身元」－『思いがけない解決』, 『まちがい』 *La Méprise* (1734), 『忠実な妻』 *La Femme fidèle* (1755)

ii.「社会的身分」－『慎重で公正な父親』 *Le Père prudent et équitable*(1706), 『二重の不実』 *La Double Inconstance* (1723),『変装の王子』 *Le Prince travesti* (1724), 『奴隷の島』*L'Ile des esclaves* (1725)『プルートスの勝利』*Le Triomphe de Plutus*(1728), 『愛と偶然の戯れ』 *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730),『愛の勝利』,『偽りの打ち明け話』 *Les Fausses Confidences* (1737) , 『試練』 *L'Epreuve*(1740) , 『おしゃべり女』 *La Commère* (1741)

iii.「性」－『慎重で公正な父親』,『贋の侍女』,『愛の勝利』

「あからさまな変装」－『母親学校』 *L'Ecole des mères*(1732),『まちがい』,『思いがけない喜び』 *La Joie imprévue*(1738)

まず指摘できるのは, マリヴォー劇では, 「無意識の変装」は存在しないことだ。すべてが「意識した変装」である。

言葉での変装の例としては, 貴族の娘が自分は侍女であると嘘をつくこと（『贋の侍女』）, ヒロインが名前を偽り, 別人の女性になること（『愛の勝利』）, 田舎の代言人の息子が, 都会の騎士を名乗ること（『田舎女』）が挙げられる。しかし, マリヴォー劇でも, フォレスティエの分析による 17 世紀の演劇同様, 言葉のみでの変装の例は少なく, 外見での変装の方が圧倒的に多い。

それでは, 外見での変装についてみてみたい。「身元」の偽りの例としては, 貴族の青年が医者らしき黒い服を身につけ, 本人の友人になりすますこと（『思いがけない解決』）[18], 姉と妹が衣装を交換し, それぞれのふりをすること（『まちがい』）, 侯爵が, つけ髭で老けた容貌を作り, 本人の友人を名乗ること（『忠実な妻』）[19]「社会的身分」についてはどうだろうか。『慎重で公正な父親』では, 従僕が主人の恋人の父親に, 侍女が女主人に変装する。『二重の不実』および『変装の王子』では, 大公や王子が, 家臣や騎士に扮し, 『プルートスの勝利』では, ギリシャの神々が人間に

姿を変える。『愛の勝利』では，一国の王女が騎士に変装し，『偽りの打ち明け話』では，貴族の青年が執事になりすます。『試練』では従僕が主人の衣服を着せられ，主人の友人を演じ，『おしゃべり女』では農民である青年が，立派な衣服でパリのブルジョワを気どる。変装は双方向になされることもある。『奴隷の島』と『愛と偶然の戯れ』では，主人が召使に，召使が主人に変装するのだ[20]。しかも，この身分の交換は，男女2組によってなされている。合計4つの変装が行なわれているのだ。

異性装については，『慎重で公正な父親』における従僕の女装，『贋の侍女』と『愛の勝利』におけるヒロインの男装がある[21]。

「あからさまな変装」もまた用いられている。『母親学校』と『思いがけない喜び』では，ドミノという仮装舞踏会用の仮面と衣装が用いられ，登場人物が顔かたちを隠す。『まちがい』で姉妹の入れ代わりを可能にするのは，外出用に装着されると設定された仮面である。

さて，このように分類してきた変装の例について，マリヴォー劇の特徴として指摘できるのはなんだろうか。マリヴォー劇において社会的身分にかかわる変装が多いことは 17 世紀の演劇とも共通する特徴であることはすでに述べた。しかし，17 世紀演劇での社会的身分にかかわる変装では多くの場合，従僕が主人に変装するといった，社会的に低い階層から上の層への変装である。モリエールを例にとれば，フォレスティエが社会的身分にかかわる変装の例で挙げている『才女気取り』，『町人貴族』，『病は気から』の 3 作品では，『才女気どり』では下僕が主人に，『町人貴族』ではブルジョワが貴族に，というように社会的に低い階層から上の層への変装であり，その逆はあらわれないことは興味深い。マリヴォー劇では，『慎重で公正な父親』，『試練』や『おしゃべり女』において社会的に低い階層から上の層への変装も見られるものの，『二重の不実』や『変装の王子』，『愛の勝利』，『偽りの打ち明け話』のように，むしろ社会的に高い階層から下の層への変装の方が多い。

もうひとつの特徴としては，『愛と偶然の戯れ』に代表される，男女 2 組の身分の交換が挙げられるだろう。主人と下僕の身分の交換自体は，スカロン SCARRON(1610-1660)の『ジョドレまたは従僕で主人』*Jodelet ou le Maître valet* (1643) が先行作品の例として挙げられるようにめずらしいものではない[22]。しかし，そもそも 17 世紀の喜劇では，『ジョドレまたは従僕で主人』で従僕と主人の身分の交換が用いられながら，従僕を演じる主人よりも主人を演じる従僕像が観客の人気を博したため，主人を演じる従僕のみが強調して描かれるようになった経緯がある[23]。マリヴォー劇では，主人と下僕の身分の交換においても，筋の中心は下僕よりも主

人の側にあるところが，17 世紀の演劇との違いであろう。ドゥロッフルもまた，先行する他の劇作品では従僕の変装に重点が置かれているのに対し，マリヴォー劇では主人の変装が劇の中心となっていることを指摘している[24)]。

3. 18 世紀の喜劇と変装

それでは，同時代にあって，マリヴォーの変装はどのように位置付けられるだろうか。以下に列記する 18 世紀の代表的な作品を取り上げながら，18 世紀演劇における変装の特色を探ってみよう[25)]。

ルサージュ LESAGE(1688-1747) 「主人の恋敵クリスパン」 *Crispin rival de son maître*(1707)
デトゥーシュ DESTOUCHES(1680-1754)「威張り屋」 *Le Glorieux*(1732)
ファガン FAGAN(1702-1755)「みなし児」 *La Pupille*(1734)
ピロン PIRON(1689-1773)「作詩狂または詩人」 *La Métromanie ou le Poète*(1738)
ラ・ショッセ LA CHAUSSEE(1692-1754)の「メラニード」 *Mélanide*(1741)
ディドロ DIDEROT(1713-1784)「私生児または美徳の試練」 *Le Fils naturel ou les épreuves de la vertu*(1757)，「一家の父」 *Le Père de famille*(1758)

まず，18 世紀の初頭のルサージュの作品，コメディー・フランセーズで上演された『主人の恋敵クリスパン』では，17 世紀の風俗喜劇の影響が色濃く，変装が用いられている。その変装は，従僕クリスパンが，持参金目的に主人の恋人と結婚することを企み，主人の恋敵に扮するものである。社会的身分の変装の典型とも言えるだろう。この作品でも，モリエール劇で描かれているように，社会的階層が下の者が上の者に変装するという 17 世紀型の変装を踏襲している。

また，1738 年にコメディー・フランセーズで初演され，大成功を収めたピロンの『作詩狂または詩人』は，筋立て喜劇に分類される作品である。筋立て喜劇は伝統的に変装を頻繁に用いるジャンルであり，ピロンの『作詩狂』もまた，変装を用いてはいる。『作詩狂』は，青年ドラントが思いを寄せる娘リュシルとの結婚を望むが，リュシルの父フランカルーは他の結婚相手を考えている，という筋立てである。この作品では，リュシルをモデルにした芝居の上演のために侍女リゼットがリュシルに扮するという点，そしてフランカルーが「メルキュール」誌に女流詩人の名で自作の詩を発表するという点で，2 つの「変装」が行われている。このうちのリゼットの変装は，侍女が令嬢に扮するという，マリヴォーも多用した変装である。リ

ゼットの変装は，ドラントがリュシルと思い込んで話しかけるというこっけいな場面を招くが，その誤解が続くのは 1 景のみで，次の景ではすぐに変装であることが露見してしまう。マリヴォーの『愛と偶然の戯れ』では，女主人と衣服を交換した侍女が，女主人に扮したまま多くの場面が進行していくのと大きな違いである。また，『作詩狂』では，マリヴォー劇とは違い，変装によってさらなる事件が生まれるわけではない。この作品は，ドラントとリュシルの恋，2 人の父が対立する訴訟，詩人ダミスの成功への希望，詩を嫌悪するダミスの叔父バリヴォーが，ダミスを監禁しようとする企み，偽の女性詩人，芝居の準備，という 6 つの筋が交錯する複雑な筋立てを持ち，次から次に問題が起こる中で，変装は一種の飾りに過ぎず，筋の本質にかかわるものとはなっていない。

これらの2作品には変装が用いられてはいるものの，18世紀の喜劇においては，全体的にそれほど変装の事例が多く見られるわけではない。デトゥーシュの『威張り屋』は 1732 年に初演され，好評を博し繰り返し再演された作品であるが，これには変装は用いられていない。また，ファガンの『みなし児』も 1734 年のコメディー・フランセーズ での初演以来，第一帝政の終わりまでレパートリーに残り，400 回上演されたというヒット作であるが，この作品にも変装は用いられない。『みなし児』は，年のはなれた後見人を持つヒロインであるジュリーが，若い青年から愛されるという，モリエールの『女房学校』と同様の設定を持ちながら，『女房学校』のような策略やだまし合いは行なわれない。ヒロインが後見人を忌み嫌うという『女房学校』の展開とは正反対に，『みなし児』のジュリーは若い青年の愛には見向きもせず，長年自分の面倒を見てくれた後見人を真摯に愛しているのである。ヒロインの純真さや後見人の善良さが強調されたこの作品は，演劇に美徳を求めたこの時代ならではのものだ。

さて，それでは 18 世紀のフランス演劇において，一体何が変装に代わる特色となっているのだろうか。ラ・ショッセの『メラニード』はコメディー・フランセーズで初演された後，記録的な上演回数を収め，宮廷でも上演された作品である。お涙頂戴劇(comédie larmoyante) の代表作と言われるこの『メラニード』は，青年ダルヴィアーヌが，恋人をめぐってドルヴィニ侯爵に決闘を申込むが，その侯爵が実は父親であったという筋である。変装はなく，終幕での親子関係の発覚という，「偶然の邂逅」(reconnaissance) という手段が用いられている。

この「偶然の邂逅」が，18 世紀の演劇のひとつの大きな特徴だと言えるだろう。お涙頂戴劇とディドロが提唱した市民劇では，終幕で登場人物の隠された血縁関係が発覚する「偶然の邂逅」が核になる。『私生児』，『一家の父』でも，変装は用

いられず，終幕で親子や兄妹が互いの血縁関係を認識するという「偶然の邂逅」が柱となって構成されている。この「偶然の邂逅」は 18 世紀のさまざまな劇に用いられたと考えられ，前述したデトゥーシュの『威張り屋』も，終幕での父親の登場により，侍女が実は貴族の娘だったことが発覚する「偶然の邂逅」で筋が組み立てられている。「偶然の邂逅」とそれによる親子愛の称賛は，18 世紀の観客の共感を呼び，観客に非常に受けたと言われている。ボーマルシェ BEAUMARCHAIS(1732-1799)の『フィガロの結婚』*Le Mariage de Figaro*(1784)は 17 世紀の伝統的な筋立て喜劇の作風を踏襲した作品であるが，この作品にも「偶然の邂逅」が導入されている。

18 世紀の「偶然の邂逅」の特徴は，その再会の盛り上げ方にあるだろう。親子愛の称賛は，いささか感傷的に過ぎると思われるほどの場面をつくり出す。『メラニード』では母と息子は父の足元に身を投げ出すほどまで感動に打ち震え，『フィガロの結婚』では，フィガロは母との再会を涙を流して喜ぶ。時代は明らかに，変装という技巧的な面白さよりも，感傷を好むようになったのである [26)]。

おわりに

マリヴォーの変装劇は 17 世紀演劇の伝統を受け継ぎながらも，さらなる発展がうかがえるものであった。社会的に上の階層の者による下の階層への変装，そして下僕よりも主人の変装に筋の中心をおくことで，変装を単なる滑稽さを生み出す手段に終わらせず，劇的な展開の面白さを持った恋愛劇を構成する要素へと高めたのである。「偶然の邂逅」を核とした劇作が盛んとなっていった 18 世紀にあっても，マリヴォーは「偶然の邂逅」は用いておらず [27)]，変装を劇の核として劇作を続けていった。

18 世紀の演劇作品として現在でも上演されているのは，変装を用いたマリヴォーやボーマルシェ劇であるのは興味深いことではないだろうか。われわれは，マリヴォー劇やボーマルシェ劇から，18 世紀の演劇には変装が多く用いられたとイメージしがちであるが，実際には，お涙頂戴劇や市民劇における「偶然の邂逅」の流行の中で，変装はどちらかというと副次的役割となっていったと考えることができる。そういった時代背景を念頭におくと，変装をドラマツルギーの核において劇作を続けたマリヴォーの独自性は改めて評価できるのではないだろうか。

注

1) 中山智子「マリヴォー『贋の侍女』『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—」,『広島大学フランス文学研究』第 18 号, 1999, pp.31-41.中山智子「マリヴォー劇における男装のヒロイン像」,『日本 18 世紀学会年報』第 16 号, 2001, pp.9-11.中山智子「マリヴォー『贋の侍女』『愛の勝利』—男装のヒロインとその時代的意義—」,『フランス文学』No.23, 日本フランス語フランス文学会中国・四国支部, 2001, pp.12-23.

2) Jean ROUSSET, «Marivaux ou la structure du double registre», in *Forme et Signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel,* José Corti, 1962, pp.45-64.

Walter INCE, «L'Unité du double registre chez Marivaux», in *Les Chemins actuels de la critique*, édité par Georges POULET, 10/18, Union générale d'Éditions, 1968, pp.7185.

Harold SCHAAD, *Le Thème de l'être et du paraître dans l'Œuvre de Marivaux,* Juris Druck+Verlag Zürich, 1969.ただし, これらの研究では, 変装だけではなく, 劇中劇的な要素を持つ登場人物の関係も合わせて論じられている。

3) ジャン=クリストフ・アグニュー, 中里壽明訳『市場と劇場　資本主義・文化・表象の危機 1550-1750 年』平凡社, 1995. (Jean-Christophe AGNEW, *Worlds Apart : The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750,* Cambridge University Press, 1986 の全訳, 水林章『ドン・ジュアンの埋葬ーモリエール≪ドン・ジュアン≫における歴史と社会』山川出版社, 1996., スティーヴン・オーゲル, 岩崎宗治, 橋本恵訳『性を装う　シェイクスピア・異性装・ジェンダー』名古屋大学出版会, 1999.(Stephen ORGEL, *The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge University Press, 1996.の全訳

4) Roger GUICHEMERRE, *La Comédie classique en France,* P.U.F, 1978. ロジェ・ギシュメール, 伊藤洋訳『フランス古典喜劇』白水社, 文庫クセジュ, 1999.

5) Georges FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) Le Déguisement et ses avatars,* Droz, 1988.

6) *Ibid.*, p.24.

7) *Ibid.*,p.44.

8) *Ibid.*,p.48.

9) *Ibid.*, p.51.割合の合計が 100 にならないのは, 「無意識の変装」「意識した変装」の両者を含む劇があるためである

10) *Ibid.*,p.54.

11) *Ibid.*, p.54.

12) *Ibid.*,p.57.

13)中山智子「マリヴォー『贋の侍女』『愛の勝利』—男装のヒロインとその時代的意義—」,『フランス文学』No.23, 日本フランス語フランス文学会中国・四国支部, 2001, pp.12-23.

14) FORESTIER, *op.cit.*,p.58.

15) *Ibid.*,p.58.

16) *Ibid.*, p.58.

17) 晩年の『植民地』*La Colonie* (1750)以降の5作品については，私設劇場での上演か，または『メルキュール・ド・フランス』などに発表されただけで，上演の機会を見なかった作品である。

18)貴族の青年が医者に変装することは，「社会的身分」の偽りにも分類できるだろう。しかし，『思いがけない解決』では，その社会的身分の差よりも友人という，本人とは別人であることが問題とされる。それゆえ，ここでは「身元」の偽りに分類した。

19)『忠実な妻』では，侯爵の従僕であるフロンタンも変装し，自分の大伯父になりすます。

20)『奴隷の島』では，身分が逆転することが掟の島にあって，主人と召使が互いの衣装を交換し，身分が入れ代わる。他者をあざむく意図があっての「変装」ではないが，ここでは，「本来の自分とは違う人物に見せかける衣装を身につける」というフォレスティエの外見での変装の定義に従って，変装の一例として分類した。

21)『愛の勝利』では，ヒロインの侍女もまた男装し登場する。異性装については，前出の拙論を参照していただきたい。

22) Frédéric DELOFFRE <Notice sur *Le Jeu de l'amour et du hasard*> in MARIVAUX, *Théâtre complet* I, Classiques Garnier, Dunod, 1996, pp.778-779, Henri COULET et Michel GILOT, <Notice> in MARIVAUX,*Théâtre complet* I, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p.1110.

23) Roger GUICHEMERRE, *La Comédie classique en France De Jodelle à Beaumarchais,* PUF, 1989, pp.38-41.

24) DELOFFRE, *op.cit.*, p.778.

25) それぞれの作品については，*Théâtre du XVIIIe siècle* I, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques TRUCHET, Bibliothèque. de la Pléiade, 1972.*Théâtre du*

XVIII^e siècle II, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques TRUCHET, Bibliothèque. de la Pléiade, 1974.を参照した。

26) 『フィガロの結婚』では、確かに、第2幕、第4幕の小姓シェリュバンの女装、第5幕の伯爵夫人とその侍女のシュザンヌの衣装の交換など、変装が劇的な面白さをつくり出している。しかし、われわれは、この作品においてさえ「偶然の邂逅」の場面が重きをなしていることに注目したい。

27) 晩年の作品『忠実な妻』では，行方不明になっていた夫と妻の 10 年ぶりの再会が描かれるが，血縁関係の確認でもなく，また，再会の感動を感傷的に盛り上げていないことはお涙頂戴劇や市民劇との違いとして重要であろう。

Le théâtre de Marivaux et le travestissement

Tomoko NAKAYAMA

Le travestissement est un des procédés importants du théâtre marivaudien. Il est utilisé dans presque la moitié de ses pièces et notamment dans celles qui sont considérées comme ses chefs-d'œuvre, *Le Jeu de l'amour et du hasard* et *Les Fausses Confidences.* Nous essaierons alors de déterminer la valeur historique du déguisement dans le théâtre de Marivaux en le comparant avec celui de ses prédécesseurs et de ses contemporains.

Dans le théâtre avant Marivaux, entre la moitié du 16ème siècle et la fin du 17ème siècle, Georges Forestier nous signale un nombre considérable de déguisements. En effet, le déguisement est le thème favori des âges baroque et classique. Parmi les trois formes de déguisements, définies par Forestier, le déguisement verbal, le déguisement d'apparence et le déguisement ostensible, le second est le plus fréquent dans le théâtre de l'époque. Pour ce qui est des déguisements d'apparence, il existe quatre formes de modifications : les changements d'idendité, de condition, de sexe et le déguisement en berger. Il est à noter que les déguisements de condition sont les plus nombreux.

Le théâtre de Marivaux suit apparemment cette tendance. Marivaux utilise le plus souvent les trois formes du déguisement d'apparence et les quatre modifications du changement de condition.Il faut souligner également que, bien que s'intégrant dans la tradition du théâtre du 17ème siècle, Marivaux montre aussi une certaine originalité : utilisation de l'échange de rôle entre maître et valet, en mettant en valeur le travestissement des maîtres.

Cependant au 18ème siècle, les déguisements n'apparaissent plus avec autant d'importance dans les pièces représentatives des autres écrivains. Le déguisement n'est plus le procédé majeur du théâtre du 18ème siècle. A l'époque qui vit éclore la comédie larmoyante et le drame, la reconnaissance de parenté remplace le déguisement. Les pièces de La Chaussé ou de Diderot, dans lesquelles la reconnaissance qui jouit d'une grande popularité, est au cœur de la dramaturgie, témoignent bien du goût de l'époque dont Marivaux ne suit pas la mode puisqu'il continue d'écrire des pièces de déguisements.

Ainsi, en comparant le théâtre du 17ème siècle à celui de son époque, on peut mesurer l'originalité de l'œuvre de Marivaux.