



マリー・ドルヴァルとジョルジュ・サンド：  
サンドにおける理想の女優像

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-06-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 村田, 京子 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10466/16408">http://hdl.handle.net/10466/16408</a>

第2回講演  
文学、演劇、ジェンダー（1）

## マリー・ドルヴァルとジョルジュ・サンド

——サンドにおける理想の女優像——

村田 京子

### はじめに

1830年に古典主義演劇の牙城コメディイ・フランセーズで初演されたヴィクトル・ユゴーの『エルナニ』は、17世紀以降守られてきた「三単一の規則」（時、場所、筋の一致）を破ってロマン主義革命を引き起こし、劇作家の自由で奔放な想像力に道を開いたことで有名である。ユゴーの他にもアレクサンドル・デュマ、アルフレッド・ド・ヴィニーがロマン派劇を代表する作家とされ、彼らの戯曲の主人公をしばしば演じたのが、マリー・ドルヴァルであった（図1）。ラルースの『19世紀大辞典』によれば、「激烈で極端な、しばしば素晴らしい」ロマン派劇に必要な「力強く、美しくて激しい性質」の女優の要件をすべて満たすドルヴァルは、ロマン派劇の「化身」と呼ばれ、「ドルヴァル夫人を忘れるには、我が国の演劇史からロマン派とその理論を抹消しなければ



図1 マリー・ドルヴァル（1829）

ばならないだろう」とまで言わしめるほどであった<sup>1</sup>。

このように、マリー・ドルヴァルはロマン派劇を代表する女優として19世紀前半のフランスにおいて活躍した。ジョルジュ・サンドとは、サンドが作家としてデビューした頃からのつきあいで、二人の親しい関係はドルヴァルが1849年に亡くなるまで続いた。実際、サンドの『我が生涯の記』第5部第4章は「ドルヴァル夫人 (Madame Dorval)」というタイトルがつけられ、彼女の人生やその演技が詳細に言及されている。さらに、1840年にコメディイ・フランセーズで初演されたサンドの『コジマ』は、ドルヴァルを主役に想定したものであった。その上、サンドの小説に登場する女優には、ドルヴァルのイメージが多分に反映されている。したがって、本論では、サンドの抱く理想の女優像をマリー・ドルヴァルと関連させながら検証していきたい。

## 1. マリー・ドルヴァルの生涯

サンドとドルヴァルの関係を探る前に、ドルヴァルがどのような生涯を辿ったのかを少し見ていくことにしよう。マリー・ドルヴァルは1798年1月7日に旅行りの役者夫婦（父：ジョゼフ＝シャルル・ドロネー、母：マリー・ブルデ）の娘（婚外子）として、旅先のロリアン〔フランス北西部のブルターニュ地方の都市〕で生まれた（本名：マリー＝トマズ＝アメリ・ブルデ）<sup>2</sup>。父親がほどなく母娘を捨てて出奔したこともあり、不安定な生活がマリーの内に悲劇の感覚を身につけるに至った。サンドは『我が生涯の記』において、神経過敏な母親が幼いマリーの些細な過ちにも「あなたのせいで私は死んでしまうわ<sup>3</sup>」と大げさに非難し、それを真に受けたマ

<sup>1</sup> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1866-1876, t. 8, p.1128, « Marie Dorval ».

<sup>2</sup> マリー・ドルヴァルの生涯については、サンドの『我が生涯の記』の他に、Francis Ambrière, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval au théâtre et dans la vie*, Paris, Seuil, 1992 ; Anna Gaylor, *Marie Dorval. Grandeur et misère d'une actrice romantique*, Paris, Flammarion, 1989 ; Émile Coupy, *Marie Dorval, 1798-1849 : documents inédits, biographie critique et bibliographie*, Paris, Hachette (BnF), 1868を参照した。

リーが嘆き悲しむ様子を描いている。さらに、次のように続けている。

このように子どもの頃から激しく揺り動かされた彼女の感情生活は、彼女の内に深く、尽きることなく、いわば必然的に発達していった。[…]

彼女においては母性愛、芸術、友情、献身、怒り、宗教的希求などすべてが情熱であった。何事も控え目にしたり押し殺したりすることができず、望みもしなかったので、その人生は恐ろしいほどの充満状態、人間の力を越えた興奮状態にあった<sup>4</sup>。

マリーは1804年、6歳の時にリールで初舞台を踏んだとされ、ブルデ母娘は、ル・マンやアランソン、ポー、ブレストなどフランス各地を回って芝居を演じた。1813年6月にジョアン・ロスが経営するオペラ巡業団に入る。その舞台監督がルイ＝エティエンヌ・アラン、通称ドルヴァルであった。彼に半ば誘惑されたマリーに子どもができ、1814年2月12日、36歳のアラン＝ドルヴァルと、15歳のマリーが結婚することになる（同年7月19日、長女リーズ誕生）。アンリ・モニエによれば、マリーはこの結婚を後に回想して、「父親のいない15歳の私は、誰でもいいから私の運命を引き受けてくれる人と結婚しました<sup>5</sup>」と語っている。翌年10月30日には次女ガブリエルが誕生している。しかし、夫のアラン＝ドルヴァルは事業に失敗し、妻のマリーが生活費を一手に引き受けることになる。

1816年9月にマリーと母親はストラスブール劇場に雇われ、マリーは、ボーマルシェの『罪ある母』の主役の代役として舞台に出て評判となり、一躍有名になる。彼女にとって、ストラスブールが女優人生の起点であり、後にパリで成功した時、新聞記者のインタビューでも、子ども時代の辛い地方巡業や悲惨な結婚には全く触れることがなかった<sup>6</sup>。マリーは2年間、

<sup>3</sup> George Sand, « Madame Dorval », *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Paris, Pléiade (Gallimard), t.II, 1971, p.222.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp.222-223.

<sup>5</sup> Henri Monnier, *Mémoires de J. Prudhomme*, t.II, p.20, cité par Émile Coupy, *op.cit.*, p.26.

<sup>6</sup> Cf. Francis Ambrière, *op.cit.*, pp.99-100.

ストラスブール劇場で主演を演じ、偶然、彼女の演技を見た有名な喜劇俳優シャルル・ポティエが絶賛し、パリに出てくるよう勧めるほどであった。

1818年2月11日に、マリーの母親が38歳の若さで過労のため亡くなる。夫のアラン＝ドルヴァルも同じ頃、母親を亡くし、遺産相続のために単身、パリに赴く。彼が妻のマリーや子どもたちを伴わなかったことから、当時、すでに夫婦仲が破綻していたことがわかる（アラン＝ドルヴァルは1819年に劇団員としてロシアに赴き、その後、サン＝ペテルブルグで死亡したとされる）。

ストラスブール劇場との2年間の契約が切れると、マリーは自らの才能を発揮すべく、1818年4月にパリに出るが、期待に反してどの劇場からも断られた。コメディール・フランセーズの劇団員ラフォンに紹介してもらうものの、ラフォンからは悲劇女優には向かないと否定され、小間使い役が適していると判断された。彼のついででコンセルヴァトワール（国立音楽演劇学院）に入り、演技指導を受けるが、彼女の独創性や個性は抑圧され、型にはまった演技をすることになる。それを見かねたポティエの紹介で、マリーはポルト＝サン＝マルタン座（図2）に入ることができた。しかし、それ以降4年間は彼女にふさわしい役が見つかず、その間に劇団の作曲家アレクサンドル・ピッキーニ（既婚）と関係を持ち、女の子を産んでいる。ピッキーニとは三人の娘を設けるが、そのうち二人は幼くして亡くなり、三番目のカロリーヌのみが生き残ることになる。



図2 ポルト＝サン＝マルタン座  
（1850年頃）

1822年10月に、ポルト＝サン＝マルタン座でのメロドラマ「音楽入りの大衆娯楽演劇。勸善懲悪を常としていた<sup>7</sup>」の『二人の徒刑囚またはピュイ・ド・ドー

<sup>7</sup> 19世紀フランスのメロドラマに関しては、ジャン＝マリ・トマソー『メロドラマ フランスの大衆文化』中條忍訳、晶文社、1991年を参照のこと。

ムの粉屋の女房』のテレーズ役で、彼女の才能が開花し、人気を博す。1823年4月17日には、ポルト＝サン＝マルタン座の支配人ジャン＝トゥサン・メルルが、20年来コメディイ・フランセーズで人気を博してきたマルス嬢（図3）に対抗するため、同じ原作の翻案劇（コメディイ・フランセーズでは『ヴァレリー』、ポルト＝サン＝マルタン座では『ヴァレリアン』というタイトルの芝居）をコメディイ・フランセーズと同時期に舞台にかけ、話題を呼ぶ。それぞれの劇場で主演を演じたマルス嬢とマリー・ドルヴァルは、批評家から絶賛される。この芝居の成功によって、ドルヴァ



図3 フランソワ＝ジョゼフ・キンソン  
《マルス嬢》（1830年代）

ルはマルス嬢と同列に並べられるようになる。

1827年にはヴィクトル・デュカンジュのロマン派劇<sup>8</sup>『30年またはある賭博師の生涯』で、賭博にのめり込んだ夫に虐待され、幼い子どもを抱えて貧困にあえぐ哀れな妻アメリを演じて拍手喝采を浴びる。ヴィクトル・ユゴーの義理の弟で劇作家のポール・フーシェは、後にこの芝居が再演された時、アメリを演じた女優と、マリー・ドルヴァルを比較して次のように語っている。

確かに私は現在の女優に、恐らく彼女が見たことがないであろうマリー・ドルヴァルの才能を再現するよう望むことはないだろう。[...] ヴァルネル [悪役] が隠れている暗闇に半ば慄きながら、彼女が尋ねる「あなたなの、ルイーズ？」というあまりに簡潔な言葉で劇場全体を震え上がらせた、あの（ドルヴァルの）真実味のある口調。しかし、台本の代わりに少しの良識さえ持ち合わせていれば、吹き

<sup>8</sup> ロマン派劇は「三単一の規則」を破ったばかりか、古典劇とは違い、神話や古い時代の人物ではなく、同時代の身近な人物、現実の問題を題材にした。

さらしの廃屋で、凍えた子どもを両腕に抱きしめ、彼女に残った唯一の胸の暖かさを惜しげもなく与えようとする母親の悲痛な感情の発露を我々に再現してみせられるはずではないだろうか。今となっては、マリー・ドルヴァルが感情の絶頂に達した、あの心を揺さぶる出来事の片鱗もない<sup>9</sup>。

『賭博師』に感動した人々は劇場に殺到し、この芝居は100回以上の上演を重ね、まさに「生まれたばかりのロマン派劇の最も記念すべき勝利<sup>10</sup>」となった。この芝居でドルヴァルの相手役を務めたのが、フレデリック・ルメートルである。彼は1823年、『アドレの宿屋』で悪党のロベール・マケール（図4）を演じ、社会に対する挑発的な言葉を吐いて一躍有名になった俳優で、『賭博師』においても多くの批評家から絶賛された<sup>11</sup>。ドルヴァルは1830年春まで、ルメートルと組んで『ラママアの花嫁』『ファウスト』『マラーとシャルロット・コルデー』などを演じて、人気を博した。

1829年10月17日に、マリーは2年前から同棲していた劇場支配人メルルと正式に結婚する。しかし翌年1月にはポルト＝サン＝マルタン座が倒産し、マリーはルメートルの誘いでアンビギュ座に移ることになる。一方、夫のメルルは政府の派遣でアルジェリアに劇場を立ち上げるために旅立つ。その間、ロマン派の詩人アルフレッド・ド・



図4 『アドレの宿屋』のロベール・マケール役のフレデリック・ルメートル

<sup>9</sup> Paul Foucher, *Entre cour et jardin : études et souvenirs du théâtre*, Paris, Amyot, 1867, pp.500-501.

<sup>10</sup> Francis Ambrière, *op.cit.*, p.154.

<sup>11</sup> ジュール・ジャンンは『賭博師』の劇評で、フレデリック・ルメートルを「演劇に大胆なほど適した素晴らしい青年で、活発で大胆、短気で激しく、崇高」だと褒め称え、「人間の魂のあらゆる熱狂を表現するために」この世に生み出されたと語っている (cité par Léon Séché, *Études d'histoire romantique. Alfred de Vigny*, Paris, Mercure de France 1913, t.II, p.90 et p.91)。

ヴィニーや作家のアレクサンドル・デュマが彼女の取り巻きとなる。ヴィ



図5 フランソワ＝ジョゼフ・キンソン  
《アルフレッド・ド・ヴィニー》（17歳の頃）

ニー（図5）は由緒ある家柄だが革命で没落した貴族の出で、15年間軍務に就き、その傍ら執筆した歴史小説や詩は高い評価を得ていた。彼は厳格なカトリックの教えを守る母親に育てられたが、17歳の息子が軍務に就くにあたって、母親が忠告の手紙を送っている。その中で彼女は女性に関して、社交界の女性とのつきあいを息子に勧めているが、女優は避けるように警告している。

その職業によって、その品行によっても軽蔑されて当然の、あのような女たちについてはお前に何も言うことはありません。つまり女優に関してのことです。彼女たちは健康にとって、娼婦と同様に危険であり、その限りない貪欲さによってさらに危険なのです。お前にはオペラグラスの向うでしか、彼女たちを見ることなく、決して彼女たちに話しかけないようにして欲しいと思っています<sup>12</sup>。

19世紀当時、女優は娼婦と同一視され、自堕落な生活を送る女とみなされて、しばしば偏見と軽蔑に満ちた視線に晒されていた。実際、衛生学者アレクサンドル・パラン＝デュシャトレがパリの売春について調査し、1836年に出版した著書の中で、彼は警察の風俗取締局に登録され、当局の監視を受ける「登録娼婦」の他に、娼婦的存在として「女優、踊り子など (femmes de spectacles et de théâtres)<sup>13</sup>」を挙げている。ゾラの小説『娜娜』の女主人公がまさに、女優＝娼婦の典型であった。したがって、ヴィ

<sup>12</sup> Cité par Léon Séché, *op.cit.*, p.17.

<sup>13</sup> Alexandre Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, J.-B. Ballière, 1837, t.I, p.175.

ニーの母親の懸念は個人的偏見というよりも、当時の社会的通念に基づくものであった。ヴィニーは母親の意志に反してマリー・ドルヴェアルの演技に魅了され、彼女の元に足繁く通うようになる。

1830年7月にはポルト＝サン＝マルタン座が再興され、ドルヴェアルは古巣に復帰し、31年3月24日に初演された『火つけ女、または主任司教と大司教』の主演を演じて大評判となる。著名なオペラ歌手マリブランもマリーの演技に感動して、彼女の楽屋を訪れるほどであった<sup>14</sup>。さらに同年5月3日にはデュマの『アントニー』を、後にサンドとも関わりを持つことになる<sup>15</sup>名優ピエール・ボカージュと組んで、アデル・デルヴェ役を演じて大成功を収めた(図6)<sup>16</sup>。8月11日にはユゴーの『マリヨン・ド・ロルム』の同名の主人公(図7)を熱演し、高い評価を得た。この芝居に関しては、



図6 デュマ『アントニー』のアデル役のマリー・ドルヴェアル



図7 ユゴー『マリヨン・ド・ロルム』を演じるマリー・ドルヴェアル

<sup>14</sup> Cf. Paul Foucher, *op.cit.*, pp.516-518.

<sup>15</sup> サンドはボカージュの強い勧めで、彼女の小説『棄て子フランソワ』を戯曲に脚色し、1849年11月25日にオデオン座で初演し、大成功を収めた。

<sup>16</sup> 作者のデュマも、『アントニー』初演の翌日、マリーに感謝の言葉を捧げている。「まず、ドルヴェアル夫人に感謝を捧げる。彼女はあまりに真に迫り、情熱的で自然だったので、最後には幻想の力で虚構を忘れさせ、芝居を生きた動きに変えてしまった。彼女のせいで観客は息を詰まらせ、彼女の恐れに怯え、彼女の苦悩に苦しみ、彼女の叫びに魂を引き裂かれた。その結果、彼女の周りには「お許しを、お許しを。あまりにも真実すぎる！」という声が鳴り響いた」(Alexandre Dumas, *Post-scriptum d'Antony*, Paris, Folio (Gallimard), 2002, p.154)。

タイトルの変更 (元の『リシュリユー治下の決闘』から現在のタイトルへ)、さらに結末の変更<sup>17</sup>を作者のユゴーに進言したのがドルヴァルで、彼女は劇の構成自体にも深く関与していた。『アントニー』のアデルとマリオン・ド・ロルムは、マリー・ドルヴァルの代名詞となり、彼女はロマン派劇を代表する女優となった。



図8 『ペリネ・ルクレール』(1832)でのバヴィエールのイザボー役のジョルジュ嬢

ヴィニーも、彼女のために戯曲『ダンクル元帥夫人』を書くが、結局、ドルヴァルが主役を演じることはできず、1831年、オデオン座でライヴアルのジョルジュ嬢(図8)が演じた。しかし、この芝居はあまり観衆には受け入れられず、失意のヴィニーをマリーが慰め、二人は愛人関係になる(この時すでに、ヴィニーにはイギリス人の妻リディアがいた)。それ以降、二人の恋愛関係は1838年まで続くことになる。ヴィニーは、舞台裏のドルヴァルを次のように描写している。

真に靈感を受けた女優は、舞台に出る前の化粧姿を見ても魅力的である。彼女はすべてに関して魅惑的に誇張して話す。些細なことで興奮し、叫び、嘆き、笑い、ため息をつき、怒り、一瞬のうちに優しくなる。自分は病気だ、気分がすぐれない、治った、元気、弱い、強い、陽気、憂鬱、怒っていると言う。しかし彼女はそのどれでもない。柵が上がるのを待つ小さな競走馬のようにそわそわし、じれて苛

<sup>17</sup> 原作では、恋人のディディエの命を救うために実力者ラフマに身を任せたマリオンを許すことなく、ディディエが処刑台に向かう結末であった。しかし、最終的にはディディエがマリオンを許し、周りの男たちに向かって「自分のために我が身をすべて捧げてくれたこの哀れで不幸な女を抱きしめることを、このような時に拒む者が、あなたの方の中で一人でもいるでしょうか」(Victor Hugo, *Marion de Lorme, Théâtre I*, Paris, Bouquins (Robert Laffont), 1985, p.819)と問いかけ、彼女を「妻」と呼んで死ぬ結末に変更された。これによって、ディディエはより人間的となり、ロマン主義のテーマである「愛と情熱」がより一層、崇高さと悲劇性を帯びる結果となった。

立ち、鏡で自分の姿を見て口紅をひき、次に紅を取り除き、顔の表情を作りそれを磨き上げ、大声を出すことで声を試し、あらゆる口調やあらゆる感情を通して自らの魂を試す。彼女は前もって芸術と舞台に酔い、陶然となる<sup>18</sup>。

1832年にオデオン座でマリーがデュ・バリール夫人をコメディ・タッチで演じた『ジャンヌ・ヴォーベルニエまたはルイ15世の宮廷』も人気となった<sup>19</sup>。1833年6月にポルト＝サン＝マルタン座との契約が切れたマリーは、11月にコメディ・フランセーズと一年契約を結ぶ。ただし、正規の劇団員（sociétaire）ではなく、単なる研究生（pensionnaire）としてであった。彼女はデュマの『アントニー』を演じることを希望するが、古典劇の牙城コメディ・フランセーズの劇団員たちはデュマやユゴーのような近代的なロマン派劇を好まず、彼女の願いは叶わなかった。彼らは、ロマン派劇を象徴する女優ドルヴァルに対しても、反感しか抱いていなかった。彼女は「ブルヴァール（大衆演劇）の女優」として、格下に見られていたのだ。それゆえ、1834年4月にドルヴァルはコメディ・フランセーズでの舞台デビューを果たすものの、凡庸な脚本のせいで失敗に終わる。

1835年2月12日にヴィニーの『チャタートン』がコメディ・フランセーズで初演される。この芝居の脚本はコメディ・フランセーズの委員会では一旦は拒否されるが、ヴィニー側が王妃に働きかけて上演が決まった。主役のキティ・ベルをマリー・ドルヴァルが演じることにしても反対意見が上がり、作者のヴィニーの強い主張で彼女に決まる、といった紆余曲折を経た上での上演であった。さらに『チャタートン』は、イギリスの中産階級の家庭の内部で起こる心理劇で、貧しい若い詩人チャタートンと、高圧的な夫に怯え、二人の子どもだけが生きがいの女性キティが主人公で、弱者に対する世間の残酷さを社会告発するものであった。それは、殺人や

<sup>18</sup> Alfred Vigny, *Journal d'un poète*, Paris, L'Harmattan, 1993, p.64. 強調はヴィニー自身。

<sup>19</sup> サンドは『ジャンヌ・ヴォーベルニエ』に関して、「この役の彼女を見た経験がなければならぬ。彼女は陳腐さの中で、えも言われぬ優雅さと魅力に満ち、乗り越え難いような困難を解消した」と絶賛している（George Sand, *op.cit.*, p.227）。

決闘など暴力的な場面や、無垢な主人公が迫害される場面が繰り返される、当時流行の波乱万丈のメロドラマとは全く異なり、芝居は失敗に終わると予想されていた。しかし幕が上がると、王族が列席するなどパリ中の人々が押しかけ、大成功を取める。

作者のヴィニーが与えたキティの性格づけは、次のようなものだ。

22歳頃の若い女性。メランコリックで優美、教育によってというより生まれつきエレガント、控え目で信仰心が篤い。おずおずとした態度。夫の前では震え、母性愛においてのみ感情を表に出し、心を許す。チャタートンへの同情が愛情に変わり、彼女はそれを感じて身を震わせる。自らに課す慎重な態度はますます強まる。思いがけない苦しみや突然の恐怖によって、彼女がたちどころに死ぬだろうということが一目瞭然でなければならない<sup>20</sup>。



図9 『チャタートン』のキティ・ベルを演じるマリー・ドルヴァル（ガヴァル二画）

マリー・ドルヴァルはキティ（図9）を真に迫って演じたので、彼女が子どもたちを抱きしめる様子は、観客の眼には「女優の仕草ではなく、本物の母親の仕草<sup>21</sup>」に見えるほどであった。そして、ポール・フーシェによれば、マリーの演技自体がすっかり変貌し、「情熱は抑えられ、彼女の内で理想的な優雅さが、狂ったような激情、向うみずな気質に取って代わった<sup>22</sup>」。ヴィニー自身、キティ役ドルヴァルについて、「彼女がそうなりたかった新しい女性」を「ポエティックな優

<sup>20</sup> Alfred de Vigny, « Caractères et costumes des rôles principaux » de *Chatterton*, dans *Œuvres complètes, I. Poésie, théâtre*, Paris, Pléiade (Gallimard), 1986, p.760.

<sup>21</sup> Maxime de Camp, *Souvenirs littéraires*, cité par Léon Séché, *op.cit.*, p.119.

<sup>22</sup> Paul Foucher, *op.cit.*, p.185.

雅さ」で描きだし、「絶え間なくラファエロの母性愛に満ちた聖母マリア（図10）を想起させる」と語っている<sup>23</sup>。控え目で慈愛に溢れる女主人公は言わば、ヴィニーが恋人のマリーにそうあって欲しいと願う理想の女性像で、マリーはそれを見事に演じ切ったと言えよう。しかも、チャタートンの自殺を目撃して、半ば気を失ったキティが階段から転げ落ち



図10 ラファエロ《小椅子の聖母》  
(1513-14)

て死ぬ最後の場面が有名であるが、この階段落ちは脚本にはなく、ドルヴェル自身の着想によるものであった。このように、『チャタートン』は作者と女優の合作であり、二人は互いに離れがたいパートナーとなる。

1835年4月19日にユゴーの『パドヴァの専制君主アンジェロ』がコメディ・フランセーズで初演される。この芝居は、16世紀イタリアのパドヴァの専制君主アンジェロ、その妻カタリナと愛人のラ・ティスベ、さらにこれら二人の女性が愛するロドルフォの4人が織りなす愛憎劇で、隠し部屋や秘密警察、毒薬が道具立てとして使われ、ユゴーの戯曲の中でも「最もメロドラマ的<sup>24</sup>」と評される作品である。舞台はラ・ティスベをマルス嬢が、カタリナをマリー・ドルヴェルが演じるという二大女優の競演の場となった（図11、図12）。ジュール・ジャンンが述べているように<sup>25</sup>、「素晴らしい貴婦人」役を演じ慣れているマルス嬢がクルチザンヌ（高級娼婦）のラ・ティスベを、「非常に激しく、熱狂的な」役を得意とするドルヴェルが「落ち着いた美しさ」を湛える高貴な女性カタリナを演じるという、正反対の役を二人の女優が演じただけに一層、人々の注目を引いた。

<sup>23</sup> Alfred de Vigny, « Sur les représentations du drame joué le 12 février 1835 à la Comédie-Française », dans *Œuvres complètes, I, Poésie, théâtre*, Paris, Pléiade (Gallimard), 1986, p.818.

<sup>24</sup> Jean-Louis Comuz, *Hugo l'Homme des Misérables*, Paris, Favre, 1985, p.348.

<sup>25</sup> Cf. Émile Coupy, *op.cit.*, pp.108-110.



図11 ラ・ティスベ役のマルス嬢



図12 カタリナ役のマリー・ドルヴァル

二人はそれぞれ才能を発揮して、称賛的になる。しかし『アンジェロ』以降、ドルヴァルにはコメディ・フランセーズで華々しく活躍する場を与えられることはなかった。

ところで、マリーの夫メルルには多額の借金があり、三人の娘の養育費や家の生活費はマリーがほとんど賄っていた。しかも、彼女の収入が増えても、その分、人気女優にふさわしい派手な生活を送ったため、借金は増える一方であった。債権者から攻め立てられたマリーは、彼女を歓迎する地方の劇場でお金を稼ぐため、1836年から1年にわたって、フランス各地を転々とした。その間、1837年4月には、娘のガブリエルが肺結核で死亡し、ルイーズも墮胎事件を引き起こすなど、彼女は家庭での不幸に見舞われる。ヴィニーの方も病弱な妻リディアと彼の母との不仲に悩み、二人の看病に追われて、マリーへの手紙は次第に途絶えるようになる。彼はなかなかパリに戻って来ない恋人に苛立ち、さらにマリーの取り巻きの男たちに過度の嫉妬を抱くようになっていた。

1837年6月末に一年ぶりにパリに戻ってきたドルヴァルは、コメディ・フランセーズと一年契約を結ぶものの、なかなか役が見つからない状態であった。そうした中で12月に、ヴィニーの母親が亡くなる。マリーと

の逢瀬のために母親の最期に立ち会えなかったヴィニーは、自責の念に駆られ、数週間にわたり家に閉じこもって誰にも会わなかった。それ以降、二人の恋人は喧嘩と和解を繰り返すようになる。そして、1838年8月にヴィニーはドルヴァルに別れを告げ、二人の仲は完全に破綻する。彼は9月には妻のリディアを伴ってパリを離れ、シャラント県の所有地、メヌ＝ジローの館に引きこもり、執筆活動に専念することになる。一方、傷心のマリーを慰めたのが、サンドの元恋人ジュール・サンドーで、彼とは3年間、恋愛関係が続く。しかし、1841年にはサンドーがマリーとの縁を切り、42年5月に故郷ニオールでブルジョワの娘ポーリース・ポルティエと結婚している。

舞台に関して言えば、ドルヴァルは1837年から39年にかけて、コメディ・フランセーズやオデオン座、ジムナズ座、ルネサンス座で芝居を演じるものの、彼女にふさわしい戯曲に恵まれず、不遇の時代が続く。こうした状態のドルヴァルに手を差し伸べたのがジョルジュ・サンドで、彼女はドルヴァルのために戯曲『コジマ、または愛における憎しみ』を書き、コメディ・フランセーズで上演できるよう取り計らった<sup>26</sup>（『コジマ』の内容については、次章で見る）。

1840年4月29日に『コジマ』がドルヴァル主役で初演されるが、批評家たちはこの戯曲を「不道徳」だと非難したばかりか、女性作家としてのサンドへの個人攻撃も辞さなかった<sup>27</sup>。結局、芝居は7回の上演で打ち切りになる。サンド自身、友人のルイジ・カラマッタに宛てた5月1日付けの

<sup>26</sup> サンドと親しかった『両世界評論』の主宰者ビュロがコメディ・フランセーズの支配人となり、サンドは彼を通してマリー・ドルヴァルがコメディ・フランセーズで演じられるよう取り計らった。その詳細や他の劇団員たちとの確執に関しては、Francis Ambrière, *op.cit.*, pp.472-475を参照のこと。

<sup>27</sup> 『ルヴェ・クリティック』はサンドに対して、次のような激しい非難を浴びせている。「混乱を引き起こしたのは作者のせいだ。彼女の言葉は命を与える代わりに、死をもたらす。彼女は愛と戯れ、嘘と手を組んだ。彼女は冒涇のあらゆる罪を犯した。彼女はスキャンダルの天馬で駆け出し、不純な沼に落ちてしまった。[...] 彼女を深淵から引き出そうと手を差し伸べてはいけない。[...] おお、現代のサッフォーよ。お前の靈感を枯らし、狂気にお前を追いやる消し難い情熱を宿しているのなら、断崖の上から冷たく静かな深い海の中に飛び込みたまえ。こうして生きているよりもっとましであろう」(Cité par Francis Ambrière, *op.cit.*, p.476)。

手紙の中で、次のように書いている。

[...] 私は予期していたように、罵声を浴びせかけられ、口笛でやじられました。あなたや私の友人たちが称賛し、愛した言葉の一つ一つが哄笑と怒りの嵐を引き起こしたのです。観客はこぞって不道徳だと叫んでいました。[...] 俳優たちはこの冷遇に狼狽し、取り乱し、でたらめな演技をしてしまいました。結局、芝居は最後まで攻撃と防御の渦に巻き込まれ、拍手喝采とやじを多く受けました。私はこの結果に満足していて、次の上演でも一言もセリフを変えることはしません。[...] 悲しい点があるとすれば、それは趣味の下品さとあまりの低俗さを目の当たりにしたことです<sup>28</sup>。

この芝居を見たハインリッヒ・ハイネも、リハーサルでは素晴らしかったマリー・ドルヴァルが「観客のやじの口笛を聞いて取り乱してしまった<sup>29</sup>」と書いている。サンドが後の小説『ルクレチア・フロリアニ』の序文で、「小説に対しても演劇に対しても、人の性格や人間の感情の真の分析に、演劇的な動きを結びつける方法を人々に見出して欲しいと願っている<sup>30</sup>」と述べているように、彼女は波乱万丈のメロドラマではなく、「本質的な心理劇<sup>31</sup>」を理想とし、『コジマ』はその最初の試みであった。そして、それが失敗に終わっても、彼女の信念は揺らぐことがなかった。一方、ドルヴァルにとっては『コジマ』の失敗は大きな痛手となり、女優としての凋落の始まりであった。

ドルヴァルは、1842年にオペラ＝コミック座でラシーヌの悲劇『フェードル』を演じる。ちょうど同時期に、コメディイ・フランセーズでは、引退したマルス嬢に代わって人気となった悲劇女優ラシェル（図13）がフェードルを演じていた。この二人の女優の競演は話題を呼ぶが、マリー

<sup>28</sup> George Sand, *Correspondance*, t.V, Paris, Garnier Frères, 1969, pp. 46-47.

<sup>29</sup> Cité par Bernadette Chovelon, « George Sand à la Comédie Française », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 1, 1980, p.7.

<sup>30</sup> George Sand, « Notice » de *Lucrezia Floriani*, dans *Vie d'artistes*, Paris, Omnibus (Presses de la Cité), 1992, p.681.

<sup>31</sup> Dorrya Fahmy, *George Sand auteur dramatique*, Genève, Skatkin Reprints, 2012, p.168.

の演技の評価は賛否両論に分かれた。テオフィル・ゴーティエは劇評において、「すすり泣き、涙、痙攣に満ちた激しく、恐ろしいドラマ<sup>32</sup>」の女優であるドルヴァルにとって、優雅で情熱を押し殺したフェードルは適役ではないとみなし、次のように書いている。

ドルヴァル夫人の才能が存分に発揮できるのは、古典的な役においてではない。彼女の本質は近代的、現実的なものであり、伝統は持たず、[...] つまるところ、芸術家言葉で言えば、自然そのもの (*nature*) であることだ。彼女は知的なので恐らく、偶然または気紛れで悲劇の役を演じることもあるし、うまく演じられるであろう。しかし、彼女の真の天職はそこにはない<sup>33</sup>。



図13 コルネイユ『ル・シッド』のシメーヌ役のラシエル

1842年12月24日にオデオン座でボカージュと組んで初演したレオン・ゴズランの『右手と左手』と、翌年4月22日のオデオン座で、同じくボカージュと演じたフランソワ・ボンサールの『ルクレチア』は大好評で、『ルクレチア』の初演に立ち会ったサンドも、ボカージュ宛ての手紙で「称賛に値する素晴らしい成功<sup>34</sup>」と褒め称えている。しかしながら、これまで「狂乱の女性の象徴」とみなされてきたドルヴァルがそのイメージを払拭すべく、古代ローマ史に残る貞淑な女性ルクレチアの役を自ら進んで選んだものの、ルクレチアの一瞬たりとも美徳の道から逸れることのない「一貫した態度は、女優 [ドルヴァル] の気質には合わないものであ

<sup>32</sup> Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Critique théâtrale, t.III, 1841-1842*, Paris, Honoré Champion, 2010, p.582.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.586. 強調はゴーティエ自身。

<sup>34</sup> George Sand, *Correspondance*, t. VI, 1969, p.127.

た」<sup>35</sup>。実際、観客が熱狂したのは俳優ではなく、作者のボンサールに対してであった。

マリーの幸福はむしろ、1842年12月23日に娘のカロリーヌが俳優のルネ・リュゲ [リュゲはマリーと一時恋愛関係にあった] と結婚し、翌年の11月9日に二人の間に男の子——ジョルジュ・サンドにちなんでジョルジュ (Georges) と名付けられる——が誕生したことにあった。マリーは孫のジョルジュを溺愛するようになる。

1844年12月にカロリーヌに二人目の子ども、マリーも誕生するが、ドルヴァルは家族の生活を支えるために、地方巡業を続けざるを得なかった。1845年には極度の疲労で何週間も床につく。まだ憔悴した体で彼女が演じたのが、同年11月11日にポルト＝サン＝マルタン座で初演された『マリー＝ジャンヌまたは民衆の女』であった。ドルヴァルが演じたマリー＝ジャンヌ (図14) は、放蕩者の夫のせいで生活に困窮し、生まれたばかりの子どもを孤児院に捨てざるを得なかった女性で、その後、孤児院から連れ去られた我が子を必死に取り戻そうとする彼女の姿が多くの観客の心を打った (図15)。



図14 『マリー＝ジャンヌ』を演じるマリー・ドルヴァル



図15 『マリー＝ジャンヌ』に熱狂する観客

<sup>35</sup> Francis Ambrière, *op.cit.*, p.533.

テオフィル・ゴーティエは『プレス』誌の劇評で、次のように書いている。

女優がこれほどの高みまで上ったことはかつてなかった。技巧はもはや存在せず、それは自然そのもの、たった一人の女の中に凝縮された母性愛であった。すべての観客の眼から、溢れるような涙が流れ落ちていた。老若男女、子ども、さくらや新聞記者に至るまですべてが感動していた。[…]

ドルヴァル夫人はこれほど胸を裂くような口調、これほど悲痛な溜息、これほど絶望的なポーズを一体どこから取ってきたのだろうか<sup>36</sup>。

「母性愛」そのものであるマリー＝ジャンヌは、孫のジョルジュに情熱的な愛情を捧げるマリー・ドルヴァル自身を反映していた。この芝居によって彼女は、久しぶりに女優としての才能を十分に発揮するが、それも束の間であった。1846年1月には肋膜炎を患い、闘病生活を送る。彼女は病をおして舞台に復帰するものの、その評判は芳しくなかった。1847年にはパリのどこの劇場とも契約できず、借金返済のために地方巡業でお金を稼ぐしか選択肢がなくなる。マリーにとって唯一の生きがいは、孫のジョルジュで、彼女は幼いジョルジュを連れて地方の劇場を転々とする。しかし、そのジュールジュが巡業先で病に倒れ、1848年5月16日、4歳半で死亡する。ドルヴァルは孫を死なせた良心の呵責と悲しみで一時、虚脱状態に陥る。そのショックからやや立ち直った後、コメディイ・フランセーズにどんな役でも構わないから雇ってもらえないかと願い出るが、劇団から冷たく拒否される<sup>37</sup>。彼女の惨状を知ったユゴの娘婿オーギュスト・ヴァクリーがドルヴァルのコメディイ・フランセーズ入りへの請願書を内務大臣に送るために、ユゴー、デュマ、ゴーティエなど多くの作家たちの署名を集めるが、結果的には間に合わなかった。

<sup>36</sup> Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Critique théâtrale, t. V, Septembre 1844–1845*, Paris, Honoré Champion, 2014, p.682.

<sup>37</sup> コメディイ・フランセーズ側は、ドルヴァルを劇団に受け入れることはできないが、劇場の照明代を節約して300フラン浮いたので、それをドルヴァルに支給する、という返事をドルヴァルにした。屈辱感を覚えた彼女は、その申し出を即座に断ったという (Cf. Francis Ambrière, *op.cit.*, p.637)。

ドルヴァルは1849年にカーンの劇場と契約し、4月15日にパリを出発するが、カーン到着直後に病に倒れ〔医者らは肝臓癌を疑う〕、一か月余りの闘病の後、5月20日にパリの自宅で亡くなる。その枕元にはサンドの小説『愛の妖精』があったと言われている<sup>38</sup>。彼女はモンマルトル墓地に孫のジュルジュとともに埋葬されるが、その墓碑銘には「マリー・ドルヴァル、悲しみで死ぬ（morte de chagrin）」という文字が刻まれていた。

ジョルジュ・サンドは1848年の二月革命後、その政治的使命に挫折してからはノアンの館に引き籠っていた。したがって、マリーの葬儀には参列することができなかった。サンドは息子のモーリスに宛てた1849年5月26日付けの手紙の中で、女優の死を悼んで次のように書いている。

私は、あの哀れなドルヴァルの死に悲しみで一杯です。彼女の人生は下劣な社会と、恩知らずで墮落した男たちに引きずられてきました。でも神さまが彼女の心をお造りになり、その心は寛容で情熱的、子どものように無邪気なままでした。[...] 彼女は愛を財産の道具にしたことはありません。その献身的な行為のせいでいつも無一物となり、疲労のために死んでしまいました。彼女は女性の中で最も知的で善良、最も不幸な女性でした<sup>39</sup>。

以上のように、マリー・ドルヴァルの波乱に満ちた生涯を概観した。次にサンドとの関係をもう少し詳しく見ると同時に、サンドの作品における女優像とドルヴァルとの関連を考察していきたい。

## 2. サンドとドルヴァルの密接な関係——サンドの理想の女優像

サンドがマリー・ドルヴァルと初めて出会ったのは、彼女が1832年に「ジョルジュ・サンド」というペンネームで初めて書いた『アンディヤナ』を出版した翌年の1月であった<sup>40</sup>。『我が生涯の記』によれば、サンドはド

<sup>38</sup> Cf. George Sand, *Histoire de ma vie*, p.244.

<sup>39</sup> George Sand, *Correspondance*, t.IX, 1972, pp.172-173.

<sup>40</sup> Cf. Georges Lubin, Note 2 de *Correspondance* de George Sand, t.II, 1966, p. 241.

ルヴェルの演技に深い共感を覚えたので、彼女の元に伺いたいという手紙を書いたところ、ドルヴェル自らがサンドを訪ねてきた、というのだ。その一部始終は次のようなものだ。

彼女が私の手紙を受け取った日、ちょうど私がジュール・サンドーにこの手紙のことを話している時、屋根裏部屋の扉が突然開き、一人の女性が感動を露わに私の首に飛びつき、「ほら、来たわよ！」と息を切らしながら叫んだ<sup>41</sup>。

すでに触れたように、当時、ドルヴェルは『アントニー』と『マリヨン・ド・ロルム』によって、パリで一二を争う女優としての地位を確立していた。その女優が駆け出しの女性作家の元を訪れるのは異例であり、そこにドルヴェルの率直で情熱的な性格が見出せる。それ以降、二人は急速に親しくなり、熱烈な手紙をやり取りし<sup>42</sup>、会うこともしばしばであった。作家仲間のギュスターヴ・ブランシュがサンドに、ドルヴェルが同僚の女優ジュリエット・ドルーエ [後にユゴーの愛人となる] と同性愛の関係にあると警告して彼女との交際をやめさせようとした<sup>43</sup>。一方、ヴィニーもサンドに反感を抱き、サンドを「サッフォー」または「恐ろしい女 (femme monstreuse)」と呼んで<sup>44</sup>、サンドの手紙に返事を書くことを恋人のマリーに禁じた。そこには、自立した女性同士の結びつきを嫌う、男の嫉妬や偏見が見出せる。

サンドは男性作家たちやヴィニーの母親とは異なり、女優に対して偏見を抱くことはなかった。彼女はドルヴェルと知り合う以前の1831年に『ローズとブランシュ——または女優と修道女』 [ジュール・サンドーとの共作。

<sup>41</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, p.228. 強調はサンド自身。

<sup>42</sup> 1833年2月2日付けの手紙 (*Correspondance*, t.II, p.248) では、サンドはドルヴェルに「あなたに会えない日は生きた心地がしません、愛しい人よ」と書いている [強調はサンド自身]。さらに、同年2月15日付けの手紙 (*Ibid.*, pp.258-259) では、ドルヴェルにしばらく会っていないことを次のように嘆いている。「あなたをこんなにも深く愛しているのにあなたと遠く離れて何日も過ごすことで、マリー、私は悲しい思いをし、私の心はいつもよりもっと暗くなってしまいます。」

<sup>43</sup> Cf. Georges Lubin, Note 2 de *Correspondance* de George Sand, t. II, p. 240.

J・サンドというペンネームで出版」という小説をすでに出版していた。この小説は「19世紀社会における芸術家階級の名誉回復<sup>45</sup>」の試みであった。とりわけ、サンドの独自性は、芸術家がしばしば非難される「情緒の不安定さ／定住しないこと (instabilité)」を「創造力に固有の器質的な必然性」とみなすと同時に、「自由への愛」の現れとして肯定的に捉えていることだ<sup>46</sup>。この小説の二人の主人公のうち、ローズの方は旅回りの役者の娘として舞台上に立ち、母親から金持ちの男に売られるが、その難を危うく逃れて修道院に入る。しかし結局、自由を求めて閉塞的な修道院から脱出し、再び女優となって成功する。芸術の「聖なる火 (le feu sacré)<sup>47</sup>」の啓示を受けたローズは、自らの才能によって自立を勝ち取った女性として、作者のサンドと重なる。

サンドにとって、女優の職業は自立の手段であり、後の作品『オラース』(1842)でも貧しい女性マルトが女優になったのは、プロレタリア階級が自己の才能を発揮できる唯一の職業であったからだ。1840年に出版された『ポーリーヌ』に登場する女優ローランスも同様である。「女優＝墮落した女」という社会的通念に反して、母と妹たちから成る彼女の家庭は、「芸術家の高揚、善意、ポエジー、愛情」が一つになり、「美德の感情、自己の尊重と熱意」<sup>48</sup>に満ち溢れていた<sup>49</sup>。むしろ、女優に対する偏見を捨てきれないブルジョワ女性ポーリーヌの方が、ローランスへの嫉妬のために偽りの感情を装う「劣った存在」として描かれている。

<sup>44</sup> Cf. Georges Lubin, Note 1 de *Correspondance* de George Sand, t. II, p. 369.

<sup>45</sup> Nathalie Abdelaziz, « *Rose et Blanche* : une légitimation par l'artiste », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 21, 1999, p.37.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>47</sup> George Sand, *Rose et Blanche ou la comédienne et la religieuse*, par J. Sand, dans *Œuvres complètes, 1829-1831, George Sand avant Indiana*, vol. 2, Paris, Honoré Champion, 2008, p.1421.

<sup>48</sup> George Sand, *Pauline*, Paris, Folio (Gallimard), 2007, p.71.

<sup>49</sup> サンドは『我が生涯の記』においても、次のように述べている。「舞台の芸術家たちが真の家族を持ち、家族を大事にする時、彼らの生活がどれほど感動的か、あまり知られていない。今日、最も多くの俳優たちは家庭の義務を負い、家庭の幸福に責任を持つ状況にあり、過去の偏見と完全に決着をつけるべき時が来たと思っている」(George Sand, *Histoire de ma vie*, p.229)。

さらにサンドにとって「真の芸術家」の特徴は、「個人の尊厳の意識、率直さと慈悲の心」、試練に打ち勝つ「強い性格」と「エネルギー」であり<sup>50</sup>、ローズやマルト、ローランスにはこうした性質が備わっていた。マリー・ドルヴァルも同じく「真の芸術家」の資質を持ち<sup>51</sup>、サンドが共感を覚えたのも不思議ではない。

演技の観点からも、サンドがドルヴァルに惹かれた理由を見出すことができる。サンドは1832年12月に中編小説『侯爵夫人』を『パリ評論』に掲載している。この小説には主人公が密かに愛するレリオという男優が登場する。侯爵夫人がレリオに惹かれたのは、彼が悲劇において、上品な型にはまった演技が求められた時代に、何の銜いもない自然な、真に迫った演技をしたためである。侯爵夫人は彼を次のように描写している。

この男優は何の方式にも基づかず、気取らずに歩き、話し、行動していました。声と同様に心からすすり泣き、情熱と一体化するために我を忘れていました<sup>52</sup>。

こうしたレリオの演技の「自然さ」がサンドの理想であり、「芸術家は自らの個性を完全に忘れて、数時間の間、本当にハムレット、ドン・ジュアン[……]にならなければならない<sup>53</sup>」と考えていた。すでに触れたように、マリー・ドルヴァルの演技は「自然そのもの」とみなされ、サンドのレリオと通底する。批評家のフォンタネーは1832年に『アルティスト』の劇評で、次のように書いている。

さらにドルヴァル夫人が舞台であれほど悲壮で、あれほど人を惹きつけるのは、

---

<sup>50</sup> Nathalie Abdelaziz, *op.cit.*, p.42.

<sup>51</sup> サンドはマリー・ドルヴァルに宛てた手紙（1833年6月22日付け）の中で、「私が注意深く観察した全ての女性たちの中で、あなたは唯一、一瞬たりとも狭量または凡庸であったためしかない」（George Sand, *Correspondance*, t.II, p.339）と称賛している。同年7月18日付けの手紙でも、「私はあなたのように率直で、真摯な、強くて柔軟、善良で寛大、親切で偉大、おもしろくて優れた、完璧な性質の人を一人も見つけられません」（*Ibid.*, p.370）と書いている。

<sup>52</sup> George Sand, *La Marquise, Lavinia, Metella, Mattea*, Arles, Actes Sud, 2002, p.42.

<sup>53</sup> Dorrya Fahmy, *op.cit.*, p.84.

彼女が引き起こす完璧で変わらぬ真の情熱、彼女に備わった魅力的で素晴らしい自然さ（naturel）によってである。コンセルヴァトワールの伝統をあまり気にかげず、その念入りの研究において彼女が立ち止まり、自らに満足するのは、本物の口調、魂の叫びを見出した時のみである<sup>54</sup>。

サンドは『我が生涯の記』において、ドルヴァルに関して同様の証言をしている。

彼女はしきり通りのセリフ回しには不器用で窮屈な思いをしていた。彼女は自分が演じる役に対してあまりにも知的すぎて、しばしば次のように言っていた。「私には偽りのことを正しく言うことは絶対にできません。劇場には型にはまった言い回しがありますが、私は不正確な形でしかそのせりふを言えないでしょう。だって、こうした言い回しは現実に使われることは絶対にないのですから。[...]」<sup>55</sup>

サンドはさらに、『アルティスト』に掲載した「マルス嬢とドルヴァル夫人」というタイトルの記事において、二人の女優の演技を対比させている。彼女はマルス嬢に対しては、コンセルヴァトワールの伝統を引き継いだ「上品さ」や「比類なく正確な仕草」、「えもいわれぬ微笑み」<sup>56</sup>など、抑制のきいた演技をその特徴とみなしている。それに対し、マリー・ドルヴァルについては「女の自尊心を全く忘れ、情熱的で物惜しみしない彼女は、熱狂的な芸術家の務めに没頭<sup>57</sup>」していると語り、そのロマン主義的な演技を讃えて、ドルヴァルの方に軍配を上げている。彼女の演技は、サンドの理想を具現していた。

また、『マリヨン・ド・ロルム』や『チャタートン』で見たように、ド

<sup>54</sup> A. Fontaney, « Madame Dorval », in *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, Première Série, t.III, 1832, Genève, Slatkine Reprints, 1972, BnF (Gallica), pp. 177-178. 下線引用者。

<sup>55</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, p.227.

<sup>56</sup> George Sand, « Mars et Dorval », dans *Questions d'art et de littérature*, Paris, Des femmes, 1991, p.40.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.41.

ルヴァルは積極的に脚本に取り組み、セリフや芝居の内容そのものに踏み込んで作者に変更を申し出るほどであった。こうした俳優と作者の協力関係はサンドの理想であり、彼女は俳優が作者の指示通りに演技するのではなく、「作者と俳優の役割が […] 一つに融合する演劇<sup>58</sup>」を目指し、俳優の創造性を重要視した。1840年に上演された『コジマ』においても同様である。当時、コメディ・フランセーズの支配人であったビュロに宛てた手紙の中で、サンドはドルヴァルと何度も読み合わせをして、原稿の「加筆修正、細部の改善」を行ったと述べている<sup>59</sup>。さらにサンドは、1837年に『トゥールーズ新聞』に発表した「マリー・ドルヴァルについて」という記事の中で、インスピレーションに駆られた女優の演技について、次のように書いている。

それは、彼女が発する言葉のせいではない。というのも、彼女に情熱を吹き込むこれらすべての詩人たちは、彼女より劣っているからだ。彼らが彼女にその役を即興的に演じさせたならば、言わねばならないことを彼ら以上にうまく言ったことだろう<sup>60</sup>。

このように、マリー・ドルヴァルは自らの役と一体化し、劇作家以上にその人物にふさわしいセリフや仕草を即興で演じることができた。こうした即興的な演技は、サンドが作中で自らの演劇論を展開する『デゼルトの城』において、まさに重要視したものであった。

ところで、サンドがドルヴァルのために書いた『コジマ』と、ヴェニーがドルヴァルのために書いた『チャタートン』には幾つか共通点が見出せる。したがって、両者を比較しながら、大成功を取めた『チャタートン』に比べて、『コジマ』がなぜ失敗に終わったのかを考察してみたい。まず、

<sup>58</sup> Leisha Ashdown-Leconte, « L'art improvisé de l'acteur : aspects de l'esthétique théâtrale selon George Sand », in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 240, 2008, p.368.

<sup>59</sup> George Sand, *Correspondance*, t. IV, 1968, p.796. 1840年3月のマリー・ドルヴァル宛ての手紙でも、サンドは芝居の原稿の修正のために自宅に来るよう要請している (*Ibid.*, pp.883-884)。

<sup>60</sup> George Sand, « Marie Dorval », dans *Questions d'art et de littérature*, p.95. 下線引用者。

共通点を挙げるならば、『コジマ』と『チャタートン』はどちらも、家庭内における心理劇であることだ。サンドは『コジマ』の序文で明らかにしているように、「偉大な情熱」や「華々しい出来事」ではなく、「家族の小さな出来事」を主題とする「内的感情を分析した素朴な演劇」を目指していた<sup>61</sup>。登場人物に関しても、両作品とも権力を持つ夫と彼に従う妻、彼女に恋愛感情を抱く青年の三角関係が物語の軸になっている。また、妻の相談役として『チャタートン』では、ベル一家の長年の友人でクエーカー教徒の老人、『コジマ』ではコジマの叔父、サント＝クロワ参事会員が登場し、どちらも宗教者として主人公を導く役目を果たしている<sup>62</sup>。さらに、芝居が女主人公の死で終わる結末も同じである。

一方、両者における大きな相違点は、恋人の青年の描かれ方である。ヴィニーの戯曲では、チャタートンは、詩の天分に恵まれながらも社会に顧みられない貧しい青年で、「素朴で純真、真にキリスト教的な<sup>63</sup>」心を持ち、キティの前では臆病で、彼女に恋心を打ち明けることもできない。それとは対照的に、サンドの戯曲に登場するオールドニオは金持ちの放蕩貴族で、コジマを自分の物にするために策略を巡らせ、そのために彼の小姓が殺されても全く気にかけることはない。

『チャタートン』では、「貪欲で打算的な人間が、知性と労働を容赦なく搾取する物質主義的社会に押しつぶされた純粋な精神の持ち主を示したかった<sup>64</sup>」とヴィニー自身が述べているように、「詩人 (le Poète)」の「常なる殉教<sup>65</sup>」が中心テーマとなっている。それゆえ、チャタートンが自殺に至るまでの心の葛藤が、彼の長いモノログの中で示されている。それに対して、キティが本心を吐露する場面はなく、彼女は専横な夫に怯え、

<sup>61</sup> George Sand, Préface de *Cosima ou la haine dans l'amour*, dans *Œuvres complètes, Théâtre, t.I, 1840-1852*, Paris, Honoré Champion, 2014, p.48.

<sup>62</sup> 二人とも一方が「クエーカー教徒 (le Quaker)」、他方が「参事会員 (le chanoine)」と、姓名の代わりに宗教的属性で呼ばれていることも共通している。

<sup>63</sup> Alfred de Vigny, *Chatterton*, dans *Œuvres complètes, I. Poésie, théâtre*, Paris, Pléiade (Gallimard), 1986, p.764.

<sup>64</sup> Alfred de Vigny, « Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834 », *Chatterton*, *op.cit.*, p.759.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.750.

彼に反論することなく従順に従う妻でしかない。キティはすでに見たように、「詩人」が理想とする女性、すなわち、母性愛に溢れる聖母マリアのような「天使的存在」として、さらに不幸な「詩人」とともに死ぬ「殉教者」として立ち現れている。

それに対して『コジマ』は、カトリーヌ・マッソンの言葉を借りるならば<sup>66</sup>、「女の沈黙に声を与え」、「19世紀の既婚女性の心理的苦しみを語った」、サンドの最もフェミニスト的な演劇であった。第一幕が、コジマが糸を紡ぐ場面から始まるように、観客は「コジマが女に課せられた隷属的な仕事に対して反抗し、退屈を紛らわしようのない、いつも変わらぬ針仕事を呪う<sup>67</sup>」のを見ることになる。「倦怠感 (ennui)」に苛まれ、生きている実感が持てないと嘆くコジマに対して、彼女の幼馴染のネリが、彼には「倦怠感」が何なのかもわからないと答える。コジマは次のように反論している。

それはあなたが働いているからよ！ あなた方男性は無為の苦しみを知らないのよ！ あなた方には野心があり義務がある！ でも私たちは私たちの空虚な日々を一体何で満たすことができるというの？ […]（絹糸がかけられた糸車を示しながら）この仕事は味気なく、いつもこの糸車を壊したくなるのをあなた方はご存じかしら？ ああ！ 私が紡ぐこの絹糸は私の緩慢な苦痛の時間を計ることしかできない！<sup>68</sup>

このコジマの嘆きの根底には、家父長的な社会の仕組みが垣間見られる。すなわち、政治・経済・社会的活動の場である公的空間は男の領域であり、女は家庭という私的空間で家事や育児に従事するという、いわゆる男女の性別役割分業に関わっている。要するに、コジマの嘆きは家庭内に閉じ込

<sup>66</sup> Catherine Masson, Présentation à l'édition Le Jardin d'essai de *Cosima ou La haine dans l'amour*, Saint-Estève, 2013, p.9.

<sup>67</sup> Dorrya Fahmy, *op.cit.*, p.270.

<sup>68</sup> George Sand, *Cosima ou la haine dans l'amour*; dans *Œuvres complètes, Théâtre, t.I, 1840-1852*, Paris, Honoré Champion, 2014, p.70.

められた女の疎外感と欲求不満から生じたものであり、こうした彼女の心の隙間に誘惑者のオールドニオが入り込んだと言える。多くの観客や批評家がサンドの戯曲を「不道德」だとみなしたのは、コジマのこうした言動であった。その典型がイポリット・リュカの劇評で、彼は、妻に幸福と富をもたらすために働く尊敬すべき夫アルヴィーズに対するコジマの「忘恩行為<sup>69</sup>」を咎めている。

このように、コジマのセリフには « ennui » という言葉が何度も散りばめられているが、夫のアルヴィーズは、« honneur » という言葉と深く結びついている。というのも、若い男が妻につきまとっていると隣人たちに噂されることで、夫としての「名誉 (honneur)」が傷つくと同時に、妻の「名誉」を守るのが夫の務めとされているからだ。実際、召使いのパスカリーナが「時が来れば、ご主人さまが彼の名誉と妻を守ることができる」と十分証明されることでしょう<sup>70</sup>と述べている。この言葉通り、アルヴィーズは妻の「名誉」を守るために、オールドニオに決闘を申し込むことになる。パスカリーナのセリフに続くコジマのモノローグは、次のようなものだ。

彼の名誉！ それが私の屈辱に本当に結びついているのなら、名誉を守ればいい！ でも彼の妻は？ 一人の男の愛が本当に彼女を窮地に陥れるのなら、彼女自身、身を守る術を十分知っているのに！ これらすべての忠告者たちときたら！ 彼らは私の周りを監視するよう毎日、夫に勧めることで、私を侮辱していることに気づいていないのかしら？<sup>71</sup>

上記の引用のように、コジマは自らが守られるべき「弱者」、一種の「未成年」扱いをされていることに不満を抱き、自己の尊厳が蔑ろにされたように感じている。夫は彼女の「保護者」であり、彼の留守中にコジマにつ

<sup>69</sup> Hippolyte Lucas, « Théâtres », in *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, 1840, t.1, BnF (Gallica), p.322.

<sup>70</sup> George Sand, *Cosima*, p.66.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.67.

き従う忠実なネリも、彼女にとっては「監視人 (gardien)」または「看守 (geôlier)」<sup>72</sup>でしかない。さらに、教会参事会員の叔父がコジマにオルドニオの「卑俗な誘惑の罟」に落ちないように忠告して、「お前の honneur、それはアルヴィーズの財産であり栄光なのだ！」<sup>73</sup>と述べている。ここでは、「honneur」という言葉は「名誉」というよりむしろ、この言葉の別の意味——女性に限って当てはめられる——「貞節、(性的なことに対する)羞恥心 (honnêteté, pudeur)<sup>74</sup>」を指している。すなわち、結婚した女性にとっての「名誉」は「貞節」を守ることであり、さらに妻の「貞節」は彼女を「財産」として所有する夫の「名誉」となる。そこにジェンダーの非対称性が見出せる。

したがって、性的欲望を持たない「天使的存在」が理想の妻となる。アルヴィーズがコジマを「私の美しい天使 (mon bel ange)<sup>75</sup>」と呼び、「彼女は純粋な魂そのものだ (C'est une âme pure)<sup>76</sup>」と主張しているように、彼は、理想の女性像を妻に投影していた。それゆえ、妻としての義務と罪悪感に苛まれながらも、若い男の誘惑に魅了されるコジマは、当時の観客からは「不道徳」とみなされて糾弾されたのも、不思議ではない。

テオフィル・ゴーティエは劇評で、次のように分析している。

『コジマ』は全く真実に基づいた女性研究である。[...] 憎しみに行きつくこの情熱が見事に観察され、深遠な哲学的意味合いを帯びている。しかし、こうした繊細なニュアンスそのものが成功の妨げとなる。——大衆は、[...] 劇場では悪魔か天使しか認めず、全く均一的な登場人物を必要としている。[...] ——恋人に捨てられた女や、我が身をすべて捧げる激情的な女の方が慎重で小心なコジマよりも、彼らにはより自然に思えるのだ。しかし、あなた方はレースのケープにサテンの

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>74</sup> *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, C.N.R.S., Gallimard, 1981, « honneur » の定義。

<sup>75</sup> George Sand, *Cosima*, p.72.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.144.

帽子を被ったコジマたちに毎日出会っているのだが！<sup>77</sup>

ヴィニーがドルヴァルに演じさせたキティ・ベルは、まさに「天使」であり、それが彼の芝居を成功させた所以である<sup>78</sup>。ドルヴァルの代表作とされるユゴーの『マリヨン・ド・ロルム』の女主人公は、真実の愛によって浄化される「恋するクルチザンヌ」の典型であった<sup>79</sup>。また、デュマの『アントニー』では、アントニーの有名な最後のセリフが「彼女が僕に抵抗したので、彼女を殺した<sup>80</sup>」であったように、彼は「貞節な妻」としてのアデルの「名誉」を守るために、自ら悪人を装って彼女を殺害している。ヴィニー、ユゴー、デュマはそれぞれ、男の理想とする女性像を主人公に投影していた。それに対してサンドは「全く真実に基づいた」女性、「天使」でも「悪魔」でもない、現実の生身の女性をドルヴァルに演じさせている。しかも、『チャタートン』のキティのように「殉教者」として死ぬわけでも、『アントニー』のアデルのように恋人に殺害されるのではなく、コジマは汚名をそそぐために、自らの意志で毒薬を仰いでいる。サンドは、男性作家たちが思い描く「女らしさ」の範疇——「自己犠牲」「受動性」「消極性」——に属さない「自立した個人」としての女性を、ドルヴァルに演じて欲しかったのではないだろうか。

最後に、マリー・ドルヴァルの晩年——マリー＝ジャンヌ役で成功した後、彼女が病に倒れた頃——にサンドが書いた小説『ルクレチア・フロリアニ』を見ていきたい。この作品は、1846年6月から8月にかけて『クーリエ・フランセ』に掲載された。発表された当初から、この小説はサンド

<sup>77</sup> Théophile Gautier, *Œuvres complètes, Critique théâtrale, t.II, 1839-1840*, Paris, Honoré Champion, 2008, p.663. 下線引用者。

<sup>78</sup> キティの夫も、妻を虐待する言わば「悪魔的な」男として、純粋な詩人チャタートンと対立している。それに対して、コジマの夫アルヴィーズは、妻がオールドニオを真に愛しているのならば、自分は身を引いてもいいとオールドニオに告げるほど、妻を心から愛していた。こうした夫の態度も批評家たちから軟弱とみなされて、批判的になった。

<sup>79</sup> 「恋するクルチザンヌ」に関しては、村田京子『娼婦の肖像——ロマン主義的クルチザンヌの系譜』、新評論、2006年を参照のこと。

<sup>80</sup> Alexandre Dumas, *Antony*, p.153.

の自伝的要素を反映した「モデル小説」とされ、大きなスキャンダルを引き起こした。というのも、女優のルクレチアはサンド自身、ルクレチアの恋人となるカロール大公はシヨパンで、サンドとシヨパンの恋愛および、その破局が赤裸々に描かれているとみなされたからだ<sup>81</sup>。確かに、「自立した女性」で母性愛豊かなルクレチアと、繊細で神経質、虚弱体質のカロールとの関係は、サンドとシヨパンの関係に当てはまる。

しかし、M. イオヌ・クラミーが指摘しているように、この小説にはスタール夫人の『コリンヌ』の影響が見出せ、『ルクレチア・フロリアニ』は「女優ドルヴァルの人生と、詩人アルフレッド・ド・ヴィニーとドルヴァルとの関係から着想を得て、サンドが『コリンヌ』の筋を焼き直した<sup>82</sup>」作品とも考えられる。ヴィニーとカロールの共通点としてまず、クラミーが挙げているように<sup>83</sup>、死んだ母親に対する強い愛情と罪悪感、恋人に対する独占欲と極度の嫉妬深さがある。さらに、恋人に純粹無垢な性質と官能的な性質の両方を求めていることも両者に共通している<sup>84</sup>。その上、控え目で感情を露わにしない性質の男性と、開放的で活発な女性のカップルという点でも同じである。また、女優としてのルクレチアの「純粹で高尚、十分に悲劇的で、常に感動的で共感をもたらす<sup>85</sup>」才能は、ドルヴァルを彷彿とさせる<sup>86</sup>。ルクレチアが父親の違う4人の子どもを育てているのも、

<sup>81</sup> Cf. Marie-Paule Rambeau, « Le cas de Lucrezia Floriani (1846) », dans *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

<sup>82</sup> M. Ione Crummy, « Lucrezia Floriani : re-présentation de Corinne ou l'Italie à travers Marie Dorval », in *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Grenoble, ELLUG, 2014, p.322.

<sup>83</sup> Cf. *Ibid.*, pp.327-329.

<sup>84</sup> カロールはルクレチアに対して「善良で優しく、献身的で官能的、母性的なルクレチアであることをやめずに、蒼白く、無垢で堅苦しく、清らかなリユシー [カロールの死んだ婚約者] でもあって」欲しかったと、語り手が説明している (George Sand, *Lucrezia Floriani*, dans *Vie d'artistes*, Paris, Omnibus (Presses de la Cité), 1992, p.778)。ヴィニーもドルヴァルにキティ・ベルのような無垢な女性であることを求めると同時に、彼女との官能的な愛を享受していた。

<sup>85</sup> George Sand, *Lucrezia Floriani*, p.702.

<sup>86</sup> ルクレチアがローマの伯爵夫人の館で戯曲の朗読をした時、あまり出来の良くない戯曲にも関わらず、彼女の朗読が素晴らしかったので、「皆がこの芝居を素晴らしいと思ひ、全ての人々の眼に涙が溢れた」(*Ibid.*, p.764) というエピソードも、マリー・ドルヴァルを彷彿とさせる。

3人の娘を育てたドルヴァルに重なり、二人とも自分の稼いだお金で一家の生活費を賄っている。さらに、ルクレチアが昔の役者仲間ボッカフェリを何度も「ひどい貧困<sup>87</sup>」から救ったように、ドルヴァルも、困窮したピッキーニに金銭的援助を惜しなかつた。民衆の出という出自も同じである。

このように、マリー・ドルヴァルは様々な点でルクレチアと重なり、クラミーが指摘しているように、「ドルヴァルの不安定な健康状態や女優としてのキャリア、金銭的苦労を知って、サンドは友人への敬意の印として『ルクレチア・フロリアニ』の創作へと駆り立てられた<sup>88</sup>」と推測できる。

これまでサンドは、女優に対する社会の偏見に対して、女優を擁護する作品を書いてきた。『ルクレチア・フロリアニ』ではさらに、女主人公自身に反論の言葉を与えている。ルクレチアは一人の老貴族に向かって、次のように述べている。

あなたは私がク<sup>レ</sup>チ<sup>ザ</sup>ン<sup>ヌ</sup>だとおっしゃるのですか？ 私はそうは思いません。だって私はいつも恋人たちに与えるばかりで、彼らから、友人たちからさえ何も受け取ったことはないのですから。私の安楽な生活は、私の労働のみによって得られたものです。[…]

あなたは私が色<sup>好</sup>みの女 (*femme galante*) だとおっしゃるのですか？ 私は、愛情より先に肉体的欲望に駆り立てられたことは一度もありません。熱烈な愛情なしに快楽を理解することさえできないのです。

最後に、私は自<sup>墮</sup>落<sup>な</sup>生活<sup>の</sup>、素<sup>行</sup>の悪<sup>い</sup>女<sup>で</sup>しょうか？ […] 私は二人の男を同時に愛したことは一度もありません。情熱が続く間は、たった一人の男に身も心も捧げてきました。その男にもはや愛情を感じなくなれば、彼を騙すことなく、きっぱりと別れました。[…] 愛する時はいつも本心からで、それは私の人生において最初で最後のものだ<sup>と</sup>信じてきたのです<sup>89</sup>。

ルクレチアは女優に対する社会的偏見を一つずつ挙げ、それに反論した

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.765.

<sup>88</sup> M. Ione Crummy, *op.cit.*, p.332.

<sup>89</sup> George Sand, *Lucrezia Floriani*, p.703. 強調はサンド自身。

後、世間では彼女を「貞淑な女 (femme honnête)」とは言わないだろうが、自分はそのだと断言できるし、神の前でも「貞節な／徳のある女 (femme vertueuse)」だと主張できると自負している<sup>90</sup>。こうした誇りに満ちた女優の言葉は、世間一般に「自堕落な生活、絶え間なく自由奔放な生き方」をする「淫らな女」<sup>91</sup>とみなされてきたドルヴェルを正当化するものであった。サンドが小説の主人公の名前を「ルクレチア」としたのも、1843年にドルヴェルが演じたポンサールの『ルクレチア』の同名の主人公が「貞節の鑑」とされる女性であったことと、無関係ではないだろう。

また、サンドは二流の俳優ヴァンドーニとルクレチアを比較して、その違いを明らかにしている。

一流の役者はその魂を役の中に投じるが、凡庸なインスピレーションしか持たない役者は自らの役を私生活に持ち込み、知らず知らずにいつでも役を演じてしまう。[...] ラ・フロリアニの正確な抑揚と明瞭な発音は彼女自身、彼女ただ一人から発せられているが、ヴァンドーニの明瞭な発音と正確な抑揚は、先生のレッスンを思わせる。その歩き方や仕草、顔の表情も同様である。それら全ては鏡を連想させる<sup>92</sup>。

ジョゼフ＝マルク・ベルベは「ルクレチアは本質的に自然さを表象している」と述べ、「自然さ (le naturel)」を「自発性と真の生の源」とみなして<sup>93</sup>、次のように指摘している。

この自然さは後天的に獲得できないばかりか、個人や俳優の根源的な探求となるはずである。この魅力と叡智の重大な要素を生み出すには、それぞれが自らの内に様々な度合いで持つ、教育・社会生活・野心・様々な試練などあらゆる下らな

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Adèle Hugo, « La dernière année de Madame Dorval », cité par Émile Coupy, *op.cit.*, p.322.

<sup>92</sup> George Sand, *Lucrezia Floriani*, p.815. 下線引用者。

<sup>93</sup> Joseph-Marc Bailbé, « De *Lucrezia Floriani* au *Château des Désertes* : éloge du naturel chez l'acteur », in *Présence de George Sand*, n° 19, 1984, p.33.

い部分を剥ぎ取らねばならない<sup>94</sup>。

マリー・ドルヴァルは誰にもまして「自然さ」で特徴づけられる女優で、サンドが規定する「一流の役者」の範疇に属する。さらに、ヴァンドーニは素晴らしいバス・ターユ [バリトンとバスの中間の声] に恵まれているものの、声の抑揚に変化をつけなかったため、「単調な響き<sup>95</sup>」に陥ったと語り手が批判した後、次のような文章が続いている。

彼 [ヴァンドーニ] は、天分に導かれたしわがれ声 (*voix éraillée*) の方が、卑俗な靈感に従う力強い声よりも多くの共感をもたらし、強力な力を発揮することを想像だにしなかった<sup>96</sup>。

サンドが『我が生涯の記』で語っているように、マリー・ドルヴァルはまさに「しわがれ声」の持ち主であった<sup>97</sup>。それゆえ、この引用部分は、作者がドルヴァルを思い浮かべながら書いたと推測できる。

このように、『ルクレチア・フロリアニ』には、ドルヴァルへのオマージュが多分に込められている。それと同時に、現実のドルヴァルにそうであって欲しいとサンドが願う女優像がそこに投影されている。というのも、ルクレチアは皆から惜しまれて引退した女優で、お金に困ることもなく、湖のふもとの別荘で悠々自適の生活を送っているからだ。しかも、彼女は女優として大成功を取めたばかりか、劇作家としても評価されていた。彼女の戯曲は「簡潔で、真の感情を描き、うまく構成された会話」からなり、それを彼女自らが演じ、観衆は彼女に「拍手喝采と栄冠」を惜しまなかった<sup>98</sup>。ルクレチアの戯曲は、サンドが『コジマ』で目指した「内的感

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> George Sand, *Lucrezia Floriani*, p.816.

<sup>96</sup> *Ibid.* 下線引用者。

<sup>97</sup> 「彼女は生まれつきの欠陥と戦わねばならなかった。彼女の声はしわがれていて (*Sa voix était éraillée*)、喉鳴り音の発音で、一見したところ、気品がなく優雅さに欠けてさえいた」 (George Sand, *Histoire de ma vie*, p.227)。

<sup>98</sup> George Sand, *Lucrezia Floriani*, p.702.

情を分析した素朴な演劇」に連なるもので、彼女の劇の成功には作者自身の夢も反映されていた。「演劇と文芸の栄光の誉れであるあらゆる才能、あらゆる技法をその内に結集させた<sup>99)</sup>」ルクレチア・フロリアニは、サンドにとって「理想の女優」の表象であった。

このように、物語の前半では優れた女優としてのルクレチアがクローズアップされていた。しかし後半で、カロールとの恋愛が進行するにつれ、彼の異常な独占欲によって社会との絆を断ち切れ、軟禁状態に陥った彼女には、もはや本来のエネルギッシュな力は見出せなくなる。彼女がカロールとの恋愛に疲れ、魂の安らぎを求めたのは、若い頃に初恋の人と散策したオリーヴの森であった。そこで彼女は自らの人生を顧みて「献身のあらゆる試みや幸福へのあらゆる夢、あらゆる失望や苦しみ<sup>100)</sup>」を追体験した後、自らの幸福を断念し、愛する人を幸せにすることだけを考えようと決意する。

私は誤りや過ちを受け入れていこう。もはやそれを正すためでも、私の獲得したものを楽しむためでもなく、過ちを和らげ、それに身を委ねる人々にもたらされる苦しみを私の優しさで埋め合わせしたいと思う。それが私の生涯の論理的結末となるだろう<sup>101)</sup>。

この言葉からは、カロールという一人の恋人への愛に殉じるというよりも、より広い範囲の人々への愛、言わば、人類愛に殉じようとする彼女の決意が窺える。語り手がオリーヴの森を「聖なる森 (*bois sacré*)」と呼び、彼女の苦悩を「苦杯 (*calice d'amertume*)」に喩えているように<sup>102)</sup>、この場面は、十字架の刑に処される前夜にイエス・キリストが神に祈った「オリーヴ山の祈り」を想起させる<sup>103)</sup>。これ以降、ルクレチアは言わば、キリ

<sup>99)</sup> *Ibid.*, p.768.

<sup>100)</sup> *Ibid.*, p.840.

<sup>101)</sup> *Ibid.*, p.842.

<sup>102)</sup> *Ibid.*, p.843. 強調はサンド自身。

<sup>103)</sup> 福音書によれば、キリストはオリーヴ山の麓のゲッセマネの園で次のように祈ったとされている。「わが父よ、この杯 (*calice*) ををできることなら、私から遠ざけて下さい。しかしそれでも、私の望むようにはなく、御心に叶うことが行われますように」。

ストと同じ「受難の道」を辿ることになる。それは、マリー・ドルヴァルの今後の闘病生活や女優として辿る「受難の道」とも重なり、サンドはドルヴァルにキリストと同じ「殉教者」のイメージを投影していたのかもしれない。さらに、スタール夫人の『コリヌ』においても、天才的な女性詩人コリヌが「オリヴ山の祈り」に触れ、自らの苦悩をキリストの苦悩に重ねる場面がある<sup>104</sup>。それゆえ、サンドはルクレチアをコリヌと同列に並べることで、そのモデルとなったマリー・ドルヴァルも「天分を持った女性芸術家の神話<sup>105</sup>」の中に組み入れたとも言えよう。

## おわりに

以上のように、マリー・ドルヴァルの生涯、およびジョルジュ・サンドとドルヴァルとの関係、ドルヴァルがサンドの作品に及ぼした影響を見てきた。サンドは『我が生涯の記』において、女性の告白は「めったに真実であったためしがなく、しばしば無味乾燥<sup>106</sup>」なので女性とのつきあいは長く続かなかったが、マリー・ドルヴァルのみが例外であったと述べ、次のように語っている。

彼女は最高のレベルに達した女の不安の縮図であった。しかしそれは、その最も興味深く、最も真摯な表現でもあった。彼女は自分自身について何も隠すことなく、何も取りつくろうことも、装うこともなかった。彼女は稀な雄弁さに身を任せていた。その雄弁さは時には野性的だが、決して下品ではなく、その本質において常に無垢で、捉え難い理想の探求、純粋な幸福への夢、地上における天国を至るところで示すものであった<sup>107</sup>。

<sup>104</sup> コリヌとキリストの受難との関連については、村田京子「絵画・彫像で読み解く『コリヌ』の物語」、『第18期女性学講演会 第1部「文学とジェンダー」』、2015年、60～62頁を参照のこと。

<sup>105</sup> Nathalie Abdelaziz, *Le personnage de l'artiste dans l'œuvre romanesque de George Sand avant 1848*, Lille, ANRT (Thèse à la carte), 1996, p.393.

<sup>106</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, p.224.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp.224-225. 下線引用者。

このように、サンドはドルヴェアルの欠点を補って余りある「真摯さ」、何も装うことのない「率直さ」や「自然さ」、「理想の探求」に深い共感と敬意を抱いていた。ドルヴェアルの演技も同様に、サンドの理想を具現するものであった。サンドがドルヴェアルにコジマを演じさせたのも、男性作家の抱く理想の女性像とは異なる「自立した個人」としての女性を演じるのに、ドルヴェアルが最もふさわしかったからであろう。したがって、サンドがドルヴェアルをモデルにして理想の女優像を構築したと言っても過言ではない。

### 【参考文献】

- Abdelaziz (Nathalie) : *Le personnage de l'artiste dans l'œuvre romanesque de George Sand avant 1848*, Lille, ANRT (Thèse à la carte), 1996.  
: « *Rose et Blanche* : une légitimation par l'artiste », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 21, 1999.
- Ambrière (Francis) : *Mademoiselle Mars et Marie Dorval au théâtre et dans la vie*, Paris, Seuil, 1992.
- Ashdown-Lecointre (Leisha) : « L'art improvisé de l'acteur : aspects de l'esthétique théâtrale selon George Sand », in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 240, 2008.
- Bailbé (Joseph-Marc) : « De *Lucrezia Floriani* au *Château des Désertes* : éloge du naturel chez l'acteur », in *Présence de George Sand*, n° 19, 1984.
- Balzard-Dorsemaine (Françoise) : « George Sand et le théâtre romantique », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 20, 1998.
- Bara (Olivier) : *Le sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, 2010.  
: « *Lucrezia Floriani* de George Sand : art et stratégie de l'anti-feuilleton », in *George Sand journaliste*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011.
- Boussinesq (Marie-Jeanne) : « Cosima fun tutte », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 13, 1992.
- Brudo (Annie) : Présentation de *Théâtre, t.I, 1840-1852, Œuvres complètes* de George Sand, Paris, Honoré Champion, 2014.
- Chovelon (Bernadette) : « George Sand à la Comédie Française », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 1, 1980.

- : « George Sand et la Comédie-Française », in *Présence de George Sand*, n° 19, 1984.
- Comuz (Jean-Louis), *Hugo l'Homme des Misérables*, Paris, Favre, 1985.
- Coupy (Émile) : *Marie Dorval, 1798-1849 : documents inédits, biographie critique et bibliographie*, Paris, Hachette (BnF), 1868.
- Creclius (Kathryn J.) : « *Rose et Blanche* : La dernière œuvre d'apprentissage de George Sand », in *Présence de George Sand*, n° 22, 1985.
- Crummy (M. Ione) : « *Lucrezia Floriani* : re-présentation de *Corinne ou l'Italie* à travers Marie Dorval », in *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, Grenoble, ELLUG, 2014.
- Dumas (Alexandre) : *Antony*, Paris, Folio (Gallimard), 2002.  
: *La dernière année de Marie Dorval*, Paris, Hachette (BnF), 1855.
- Fahmy (Dorrrya) : *George Sand auteur dramatique*, Genève, Skatkin Reprints, 2012.
- Fontaney (A.) : « Madame Dorval », in *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, Première Série, t.III, 1832, Genève, Slatkin Reprints, 1972, BnF (Gallica).
- Foucher (Paul) : *Entre cour et jardin : études et souvenirs du théâtre*, Paris, Amyot, 1867.
- Gautier (Théophile) : *Œuvres complètes, Critique théâtrale, t. II, 1839-1840*, Paris, Honoré Champion, 2008.  
: *Œuvres complètes, Critique théâtrale, t. III, 1841-1842*, Paris, Honoré Champion, 2010.  
: *Œuvres complètes, Critique théâtrale, t.V, Septembre 1844-1845*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- Gaylor (Anna) : *Marie Dorval. Grandeur et misère d'une actrice romantique*, Paris, Flammarion, 1989.
- Hugo (Victor) : *Marion de Lorme, Théâtre I*, Paris, Bouquins (Robert Laffont), 1985.
- Knapp (Bettina) : *Marie Dorval : France's Theatrical Wonder. A Book for Actors*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007.
- Krakovitch (Odile) : « Les romantiques et la censure au théâtre », in *Romantisme*, n° 38, 1982.
- Laporte (Dominique) : « La figure de l'actrice et la réflexivité du discours romanesque dans *Lucrezia Floriani* », in *Le Siècle de George Sand*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.

- Larousse (Pierre) : *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1866-1876, t. 8.
- Lucas (Hippolyte) : « Théâtres », in *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, 1840, t.I, BnF (Gallica).
- L'Hopital (Madeleine) : *La notion d'artiste chez George Sand*, Paris, Boivin, 1956.
- Lukacher (Maryline) : « George Sand et les transgressions romanesques : *Lucrezia Floriani* et *Elle et Lui* », in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Clermont-Ferrand, CELIS, 2012.
- Luce (Nicole) : « George Sand et le périlleux pari de la tentation dramatique », in *Les Amis de George Sand*, Nouvelle Série N° 21, 1999.
- Manifold (Gay) : « George Sand et l'acteur », in *Présence de George Sand*, n° 19, 1984.  
: *George Sand's Theatre Career*, Michigan, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.
- Masson (Catherine) : « Les Préfaces de George Sand à son Théâtre : Manifeste théâtral et témoignages historiques », in *George Sand Studies*, Vol. 22, 2003.  
: « Féminisation et subversion du héros romantique dans le théâtre de George Sand », in *George Sand Studies*, Vol. 27, 2008.  
: « Le secret révélé : mise en scène de la marginalité dans la pièce *Cosima* de George Sand », in *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*.  
: Présentation et « À propos de *Cosima* de George Sand : Amitiés privées et exclusion publique », à l'édition Le Jardin d'essai de *Cosima ou La haine dans l'amour*, Saint-Estève, 2013.
- Parent-Duchâtelet (Alexandre) : *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, Paris, J.-B. Ballière, 1837, t.I.
- Rambeau (Marie-Paule) : « Le cas de *Lucrezia Floriani* (1846) », dans *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- Rastoueix-Ginot (Brigitte) : *George Sand. Marie Dorval. Jules Sandeau*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Sand (George) : *Correspondance*, 26 vol, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin, Paris, Garnier Frères, 1964-1991.  
: *Cosima ou la haine dans l'amour*, dans *Œuvres complètes, Théâtre, t.I, 1840-1852*, Paris, Honoré Champion, 2014.  
: *Lucrezia Floriani*, dans *Vie d'artistes*, Paris, Omnibus (Presses de la Cité),

1992.

: « Madame Dorval », V<sup>e</sup> partie, chapitre IV de l'*Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Paris, Pléiade (Gallimard), t.II, 1971.

: « Mars et Dorval » et « Marie Dorval », dans *Questions d'art et de littérature*, Paris, Des femmes, 1991.

: *La Marquise, Lavinia, Metella, Mattea*, Arles, Actes Sud, 2002.

: *Pauline*, Paris, Folio (Gallimard), 2007.

: *Rose et Blanche ou la comédienne et la religieuse*, par J. Sand, dans *Œuvres complètes, 1829-1831, George Sand avant Indiana*, vol. 2, Paris, Honoré Champion, 2008.

Séché (Léon) : *Études d'histoire romantique. Alfred de Vigny*, 2 vol, Paris, Mercure de France, 1913.

*Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, C.N.R.S., Gallimard, 1981.

Vigny (Alfred de) : *Chatterton*, dans *Œuvres complètes, I. Poésie, théâtre*, Paris, Pléiade (Gallimard), 1986.

: *Journal d'un poète*, Paris, L'Harmattan, 1993.

トマソー（ジャン＝マリ）：『メロドラマ フランスの大衆文化』中條忍訳、晶文社、1991年。

村田京子：『娼婦の肖像——ロマン主義的クルチザンヌの系譜』、新評論、2006年。

：「絵画・彫像で読み解く『コリヌ』の物語」、『第18期女性学講演会 第1部「文学とジェンダー」』、2015年。