



Title	サークスにおけるpantomime : II. フランコーニ・サークスとナポレオン
Author(s)	中村, 啓佑
Citation	Gallia. 2025, 64, p. 61-70
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/102148
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

サーカスにおける pantomime

— II. フランコーニ・サーカスとナポレオン —

中村 啓佑

本論はもとよりナポレオン論でもボナパルティズム論でもなく、あくまで拙論「サーカスにおける pantomime」の一環であり、対象となるのは、フランコーニ・サーカスとの関係から浮かび上がってくるナポレオン像である。まずフランコーニ・サーカスの活動については、ナポレオンの演劇政策を抜きにして考えることはできない（第1章）。そればかりか、その演劇政策の基本理念がブルボン復古王朝以降も演劇界を支配し続けるという意味でも¹⁾、また、同王朝が消そうとしたナポレオンの影は決して消えてしまったわけではなく、その残像はフランコーニ・サーカスの芝居に垣間見えるという意味でも、ナポレオンの姿は残存する（第2章）。それどころか、野にくすぶっていたナポレオンへの郷愁は、やがて次第に明瞭になり、七月革命を機にフランコーニ・サーカスは、ナポレオンをテーマにしたドラマを次々と世に送り、時代の流れに乗ずる（第3章）。

第1章 ナポレオンの演劇政策とフランコーニ・サーカス

1. ナポレオン贊歌 シルク・オランピーク劇場では、1807年暮れのこけら落としに合せて *La Lanterne de Diogène* を上演し、ナポレオンを喜ばせた。そればかりではない、1808年から1810年までの3年間に上演された20の演目のうち半分近くが直接・間接にナポレオン称賛の pantomime であった。キュブリエの手になる「アブーキールの戦い、あるいは砂漠のアラブ人（1808年3月）」、同じ作者による「美しきスペイン娘 — フランス軍マドリッド凱旋入城（1809年1月）」、さらには、アンリ・フランコーニの手になる「コローニヤの戦い、もしくはスペインにおけるイギリス軍」（1809年4月）、そして翌年、オーストリア軍を向こうに回した「ロディ橋を渡るナポレオン（1810年4月）」と続いた²⁾。

最初の二つのうち「アブーキールの戦い」は、「劇と言うよりは、エジプトにおける勝者たちの手柄話の一コマ一コマをつなぎ、観客に思い起させようとするねらいがあった」と、アンリ・ルコントは評している。「美しきスペイン娘」は、軍の記録に基づいてマドリッド入城時の実話をふくらませた、フランス軍老退役将

1) ナポレオンの演劇政策は、めまぐるしい政体の移り変わりにかかわらず1864年まで影響を与え続ける。Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914*, Symétrie, 2012, p. 8.

2) 「1. ナポレオン贊歌」の内容は、主として以下の書に依った。Caroline Hodak, *Du Théâtre équestre au Cirque, Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs 1760-1860*, Belin, 2018, p.144. なお、キュブリエ (Jean-Guillaume Antoine Cuvelier) はアンリ・フランコーニと協力して、数々の芝居を世に送った。代表作は *Mazepa ou le Cheval tartare*, mimodrame, 1825.

校のいわゆる感動的物語である。ナポレオンのマドリッドにおける勝利の5週間後の上演であり大喝采を浴びた、と当時の新聞は伝えている。それに対して「ロディ橋を渡るナポレオン」の方は、土地の有力者の娘をめぐる三角関係にナポレオン軍がかかわる話だが、オーストリアとの同盟が締結され、祝福されているこの時期にオーストリア側の傷に触れるのはいかがなものかと、ルコントは辛口の批評を呈している³⁾。

2. 劇場の格付けとジャンルの制限 ところで、なぜそれほどまでに時の権力者に媚びる必要があったのか。その背景にはナポレオンの厳格な演劇政策があり、政令によって演劇の自由が大幅に制限され、演劇関係者の活動が著しく束縛されていた事情がある⁴⁾。

ナポレオンの演劇に関する政令の骨子は以下の三つである。一つは、劇場の格付け。四つの一級劇場は国家の保護を受け、国家に委任された者が経営する。その下に位置する四つの二級劇場は私営であって、経営者が全経営責任を負う⁵⁾。二つ目は細かなジャンルの限定。四つの国立劇場も、四つの二級劇場も、それぞれ上演内容のジャンルが細かく厳密に規定されており、一つの劇場は一つのジャンルを厳守しなければならない。*théâtre*と名乗ることのできるのは、以上四つの国立劇場と指定された四つの私立劇場のみである。それ以外の劇場は閉館を余儀なくされた。パリの劇場数を八つに限定すること、これが骨子の第三である。目的は、劇場間の競争を避け、特権を付与された最上層の劇場を保護するためである。

八つの墨付き劇場の下に、ランク外として *Les spectacles de curiosités* (興味本位のショー)⁶⁾ があり、シルク・オランピークはここに属する。この第三ランクにおいてもジャンルのしばりは厳格で、一つの興業施設は一種類のショーを厳守しなければならなかった。シルク・オランピークに許されたジャンルは、*Courses et exercices de chevaux* (ショーとしての乗馬と馬の調教、いわゆる馬術ショー)⁷⁾ であって、ローランとアンリがこれに専心、工夫をこらして観客を魅了したことは前稿でも述べたとおりである⁸⁾。

3. 政令の現実的適用 しかし、二級劇場と *spectacles de curiosités* (興味本位のショー)との間に鉄壁があるわけではなかった。というのも、すでに 1807 年の時

3) 劇評は、いざれも Henri Lecomte, *Napoléon et l'Empire Racontés par Le Théâtre, 1797-1899*. Librairie Jules Raux, 1900, p.179-181. なお、「美しきスペイン娘—フランス軍マドリッド凱旋入城」についての新聞評は、Hodak, *op.cit.*, p.145, 注 130 によった。新聞は *Journal de Paris*, 1809 年 1 月 9 日号。

4) ナポレオンの演劇政策とその具体的表現である政令については、主に以下の書によった。Hodak, *op.cit.*, p.138-142. Wild, *op.cit.*, p.7, 8, p.446-456.

5) 一級劇場とは L'Opéra ou Académie impériale de musique, Le Théâtre-Français (La Comédie française), l'Opéra-Comique, le Théâtre de l'Impératrice (Odéon) の四つであり、二級劇場とは le théâtre de Vaudeville, le théâtre de Variétés, le théâtre de Gaité, l'Ambigu-Comique の四つである。なおジャンルの縛りについては複雑なので省略する。Wild, *op.cit.*, p.449, 450. Hodak, *op.cit.*, p.141.

6) 前稿では「見世物風芝居」と訳したが、本稿から「興味本位のショー」と改めたい。

7) Hodak, *op.cit.*, p.141.

8) 中村啓佑「サーカスにおける pantomime—I. フランコーニ・サーカスとシルク・オランピーク劇場一」、*GALLIA* No.63, 2024, p.47, 48.

点でシルク・オランピークは、他の七つのショーカーととともに事実上⁹⁾（下線は筆者）二級劇場並みに扱われていたからである。これら施設のプログラム内容が、主として動物のショーや新奇・珍奇なものを扱うショーであって、二級劇場の公演内容には抵触しないという理由であった¹⁰⁾。

注目すべきは、1809年3月の政令によって、二級劇場までにしか認めていなかった筋立てのある場面の上演を、内務省がシルク・オランピークに認めていることである¹¹⁾。もちろん、それは *théâtre* ではなく *scène* であり、しかも *équestre*（馬の）という形容詞がついていたが。ついで、1811年8月の政令で、シルク・オランピークは正式に二級劇場に昇格している¹²⁾。さらに目を惹くのは、1814年の政令19によって、一部劇場にしか認められていなかった *pantomime* が、シルク・オランピークに認められたという事実である。もちろん、これも、「馬を使って（*pantomime équestre*）であり」、「時折セリフが入る（*avec parfois un acteur parlant*）」という条件つきではあったが¹³⁾。しかし、「1. ナポレオン贊歌」で見たような *pantomime* が既に1808年から9年にかけて頻繁に上演されていたことを考えれば¹⁴⁾、シルク・オランピークの一連の *pantomime* はすでに黙認されており、政令19は、むしろこれを追認したと言うべきである。

なぜ内務省は、というよりナポレオンは、シルク・オランピークを特別扱いしたのか。こうした問題は両方の側から見る必要がある。ナポレオンが絵画をはじめとして自己宣伝のために芸術を利用したことはつとに知られている。フランコニー・サーカスの礼賛劇は、下級のショーにおいてナポレオンを賛美し戦意を高揚するための絶好の機会であったことを想像するに難くない。この優遇政策は「多分、このサーカスの軍事ものを中心としたレパートリーが政治上重要な意味をもっていたが故に認められたものであろう」と言うヨンの一節¹⁵⁾は、こうした考え方を補強してくれる。フランコニー側からの働きかけについては、先の「1. ナポレオン贊歌」で見たとおりであり、ペルシュレは帝政時代の演劇界と観客を扱った論文の中で「この種の芝居は権力の優遇を確保するための方策以外の何ものでもなかった。」と言い切っている¹⁶⁾。

さらに、フランコニー・サーカスとナポレオン側との密な関係を暗示する資料もある。思い起してほしいのは、前稿Iで紹介したローラン・フランコニーの馬術師としての腕前である。彼は馬術教育にも秀で教師として人気を博した。クズネツォフは、フランコニー自身の手紙を引用し、「その生徒の中にはのちに宮廷で

9) «tacitement» と表現している。Jean-Claude Yon, «Le Cirque-Olympique sous la Restauration: un théâtre à grand spectacle», *Orages*, No.4, Mars 2005, p.83-98, p.88. <https://orages.eu/wp-content/uploads/2013/12/Orages-4-Yon-p83-a98.pdf> (2024年8月20日参照)

10) Hodak, *op.cit.*, p.141.

11) Wild, *op.cit.*, p.92.

12) Wild, *op.cit.*, p.89.

13) Wild, *op.cit.*, p.92.

14) Hodak, *op.cit.*, p.144.

15) Yon, *op.cit.*, p.88, 89.

16) Jean-Pierre Perchellet, *Les spectacles parisiens et leur public, L'Empire des Muses Napoléon, les Arts et les Lettres*. Belin, 2004, p.153-171, p.166.

高い地位に就く者もいた。」と書いている。しかもその内の一人は後の皇后ジョゼフィーヌ・ド・ボアルネだと言うのだ¹⁷⁾。ナタリー・プティートの論文はクズネツォフの言を裏付けてくれる。

「(…) 1810 年、モーリス・ド・タシェ、すなわち皇后ジョゼフィーヌの従兄は、フランコーニの所を好んで訪れ、馬術師たちが忍耐強く、しかも動物たちの本能を利用して、巧みな技で自在に動かすことに驚きを隠せなかった。牝鹿の Coco を思うように動かす様や、馬術師と馬が一体となって見せる敏捷さに賞賛を惜しまなかつた¹⁸⁾。」

第2章 復古王朝とナポレオンの残像

1. 捨て去るもの、受け継ぐもの ルイ 18 世が王座についたとき、先のブルボン王朝からほぼ 25 年の時が過ぎていた。しかもそれは、革命とナポレオン帝政の 25 年、すなわち激動の四半世紀であり、政治にせよ文化にせよ、根本的変革が成し遂げられた後のことであった。言い換えれば、王制はもはやかつてのように自明のものでも、望まれたものでもなかった。であれば、*restaurer* (修復し力を回復する) するためには、すなわちブルボン王朝の正当性を認めさせるためには、二つの作業が必要であった。一つは、劇的な 25 年の出来事を忘れさせる作業、すなわち記録と思い出の抹消である。例えば、ルイ 16 世とマリー・アントワネット処刑関係記録の破棄、例えば各地の、ナポレオンの肖像画や銅像の撤去等。それに対して、もう一方では、ブルボン王朝歴代の名君の功績を思い起こさせ、おのが正当性を国民に焼き付けること。宗教を含めた思想的洗礼、子どもの歴史教育、théâtre の文字通りの劇的利用等である¹⁹⁾。

ナポレオンの思い出は消し去る必要があった。しかし、彼の残した物すべてが否定されたわけではない。なかでも、復古王政がナポレオンから引き継いだのは、前章で見た演劇の特権政策である。検閲制度と伝統ある正統派演劇を保護すること

-
- 17) その他、ネーデルラント女王となるオルタンス・ボアルネ、イタリア副王となるウジェヌ・ド・ボアルネの馬係も務めていた。エヴァゲニイ・クズネツォフ『サーカス：起源・発展・展望』桑野隆訳、ありな書房、2006, p.89, 90.
- 18) Natalie Petiteau, « Premières approches pour une histoire des publics du cirque en France (années 1770-années 1930) », *Revue d'histoire Culturelle XVIIIe-XXIe siècle*, 2021, 3, p.17. Open Edition Journals, <https://journals.openedition.org/rhc/513> (2024 年 10 月 7 日参照)
なおプティートは、モーリス・ド・タシェの日記を引用している。Maurice de Tascher, *Journal de campagne d'un cousin de l'impératrice (1806-1813)*, Paris, Plon, 1933.
- 19) 1. Sheryl Kroen, Politique et théâtralité sous la Restauration, *La Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 35, 2007, p.19-34, <https://shs.cairn.info/revue-parlements1-2012-3-page-95?lang=fr> (2024 年 8 月 20 日参照)
2. Corinne Legoy, Sous la plume du pouvoir, le public de théâtre entre 1815 et 1830 : l'embarrassant miroir d'une nation souveraine, *Parlement[s]*, *Revue d'histoire politique*, 2012/3 (n° HS 8), pages 95 à 108, CAIRN INFO Sciences humaines sociales. <https://shs.cairn.info/revue-parlements1-2012-3-page-95>. (2024 年 8 月 20 日参照).
3. Calderone Amélie, Le théâtre historique pour la jeunesse sous la Restauration et la monarchie de Juillet : propagande royale ou éducation politique ?, *Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique*, 2017, 16. <https://journals.openedition.org/amins/3074>. (2024 年 8 月 20 日参照)

とは、ルイ14世以来の伝統であり文化政策だった。当時の宮内省長官プラデル伯爵は、伝統ある大劇場の盛況を維持することは弱小劇場の乱立と相容れないものであり、「この件に関する1806年6月8日の法令と1807年7月29日の法令は非常に賢明であり、維持すべきものの中でも最良のもの²⁰⁾」と明言している。こと演劇の特権政策については、ナポレオン帝政と復古王政は基本的に変ることがなかったのだ。

2. フランコーニの対権力政策とシルク・オランピーク劇場の焼失 フランコーニの側もまた、礼賛と追従という対権力の方策を変えることはなかった。本章初めに見たような、復古政府側の演劇界に対する直接・間接の要望に応えて、ブルボン王朝の栄光を讃え、その正統性を歌い上げる芝居の上演に奔走したのである。フランコーニにとっては、「王の祝祭、王族の誕生、洗礼、聖別式を終えたシャルル10世パリ帰還、数々の戦勝など、すべてが歴代ブルボン王朝を祝福するための口実²¹⁾」となった。一つだけ例を見ておこう。聖別式を終えたシャルル10世がパリにもどったとき、ローランとアンリの兄弟は、この「慶賀すべき」日を讃え、威風堂々の騎馬軍団が登場する劇を上演した。アリーナでは祝福の軍事パレードが、舞台では王を讃えるセリフが延々と続いたのである。

フランコーニの一途な対権力政策は決して無駄にはならなかった。シルク・オランピーク劇場焼失の際に大きく報いられたのである。1826年3月の演目は、奇しくも「サランの大火」であった。同月、14日から15日にかけての深夜に出た火は劇場全体に回り、劇場は燃え落ちた。劇場に寝泊まりしていたローランの一家は辛うじて難を免れたが、損失は時価70万フランにのぼった。王室をはじめとするフランコーニ・サーカスへの対応は早く、シャルル10世をはじめ、皇太子妃、ベリー公爵夫人、オルレアン候、大臣たちがまず最初に寄付した。王は、その月の16日、諸王室劇場が復興協力興業を打つよう命じた²²⁾。

こうしたシャルル10世の、直接・間接の厚い支援に対して、フランコーニ側が応えたのは言うまでもない。タンブル大通りの新築なったシルク・オランピーク劇場のこけら落としの日、王の胸像は、讃仰の意味をこめた飾り付けがなされ、その周りを取り囲んだのは、いわゆる名君の姿であった。すなわち、シャルルマニユ、フィリップ・オーギュスト、ルイ12世、アンリ4世、最後を飾るのは、もちろんルイ14世である²³⁾。

3. レパートリー、特に pantomime 最後に、この時期のレパートリーを一瞥しておこう。その真骨頂が前稿で見た馬上のショー、すなわちアクロバティックな

20) Jean-Claude Yon, *Une Histoire du Théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*. Aubier, 2012, p.53.

21) Alexis Chateauminois, Le Cirque olympique : un théâtre du XIXe siècle. Etude du répertoire (1830-1862) Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de Pascale Goetschel, Juin 2019, p.41.

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02462821/document> (2024年8月20日参照)

22) Christian Dupavillon, *Architecture du Cirque : des Origines à nos Jours*, Le Moniteur, 2001, p.68-71.

23) Chateauminois, *op.cit.*, p.19, 20.

騎乗にあったことは言うまでもない。加えて象や鹿などの動物ショーもまた大きな人気を博していた。pantomime はと言えば、喜劇もさることながら、何と言っても観衆を魅了したのは pantomime militaire（軍事物）であった。詳細に立ち入らないで次のことだけ注目しておきたい。

1821 年ごろから、pantomime militaire や類似の mimodrame の割合が増えた。なかでも注目すべきは、同年の「農民兵士」、さらには 1824 年、復古政府のスペイン遠征軍派遣にあわせて上演した「ログロノ橋、あるいはトロカデロ奪取」や、翌 1825 年の「ピレネー山脈、カディックス、そしてフランス」などである。警視総監はこれら一連の、ナポレオンの軍功にかかわる軍事物を快しとしないことを率直にもらしている。ただ不安を感じても強いことが言えなかったのは、フランコーニ・サーカスの上演が、いわゆる王室軍隊御用達であって、招待された王室護衛の退役軍人、パリ駐屯部隊、消防隊などに喜ばれていたからである²⁴⁾。ナポレオンの軍功芝居はともかく、「農民兵士」についてなぜ警視総監が不安を抱く必要があったのかは、次章の問題とする。

第3章 ナポレオン復活

1. 農民兵士 「農民兵士」(Le soldat laboureur) には戦闘場面は皆無、軍馬は登場せず、セリフだけで展開するから pantomime でなく、脚本表紙には mimo-drame となっている²⁵⁾。

幕が開くと、前庭の月桂樹の下で老農婦ペアトリーチェと孫アドルフが困惑の様子。木はペアトリーチェの息子フェリックスの出征記念だが、セースクール伯爵の執事モンドールが欲得ずくで売るよう迫っている。そこへ6年間音信のなかつたフェリックス帰還のしらせがあって、家族は再会を喜ぶ。剣を鋤にもちかえたフェリックスが息子と畑仕事に励む最中、モンドールが手下を従えて現れ、月桂樹を掘り起こそうとするので一悶着、剣をぬいたフェリックスの威勢にモンドールは逃げ帰る。仕事を続ける父と子が畑で金貨のつまつた箱を見つけたところへ、モンドールが今度は憲兵を連れて現れ、兵達はフェリックスに銃をかまえる。幸いセースクール伯爵が現れて見事なおさばき。箱の中の手紙から金貨は非業の死をとげた伯爵の叔母のものとわかり伯爵に返還されるが、「半分は発掘者に」で幕。

初演の年が 1819 年とあるから 6 年前の出征となれば明らかにナポレオン軍の兵士、しかもフェリックスの数々の戦功が語られた上、レジョン・ド・ヌール受勲者となれば榮誉ある soldat laboureur である。この芝居に着目したピュイメージュ

24) Jean-Claude Yon, Le Cirque-Olympique sous la Restauration: un théâtre à grand spectacle. in *Orages*, No.4, p.83, Mars 2005, p.96. <https://orages.eu/essai-article/> で Revue Orages のサイトを開き、その中の当論文をクリックした。(2025 年 1 月 12 日参照)

25) *Le Soldat Laboureur*, MM.Franconi jeune et L.Ponet, Fages, 1819, Warwick Digital Collections のコピーによった。(<https://wdc.contentdm.oclc.org/digital/collection/Restoration/id/23526/> (2024 年 9 月 27 日参照)

なお、前々稿「サーカスとウォラン 一馬の時代ー」、*GALLIA*, No.62, p.31, 注 30 では、Yon に従って「pantomime, mimodrame, memodrame は、ほぼ同じものと考えられる」と書いたが訂正する必要がある。

は、戦勝を象徴する月桂樹の下に、さまざまな農具が置かれている点に着目している²⁶⁾。この戦勝とは、とうぜんナポレオンのそれである。しかし、もう一つ注目すべきは、帰村後、鋤を手にするフェリックスが、やむなく、しかもたびたびサベルに持ち替え、必要がなくなると武器を置いて農具を手にする一連の場面は、平時から戦時、戦時から平時への *soldat laboureur* の理想的あり方を表現したものと本論の筆者は考えている。

さらに注目すべきは、ミヒヤエル・ティルビーの論文中の一節である。著者は「農民兵士」という概念は、「とりわけ王制復古の時代、ボードヴィルにシャンソン、それにピエール・コローの次のような作品などを生み出した。」と指摘している。タイトルは、『農民兵士、あるいは野に働く英雄達。記憶すべき行為ゆえに選ばれし者たち、不屈の闘士。精銳の兵士たちに続け！』という長いものであるが、ここには、「先の時代の軍隊で華々しい勲功をたて、生存しているとすれば、たいてい農村に復帰していると思われる士官のリストが添えられている。」とティルビーは付け加えている²⁷⁾。「先の時代」といえば、とうぜんナポレオン戦役の時代であり、農民兵士たちの記憶が農村で生き続けていたこのような事実からも、農村における密かなナポレオン人気が想像される。フランコニーの『農民兵士』が大当たりをとったことに警視総監が神経をとがらせていたのも不思議ではない。やがてくるナポレオン復活の前兆と言えるのではないか。

2. ナポレオンの死、そして『セント・ヘレナ回想録』 前章ではブルボン王朝がナポレオンのイメージを抹消しようとやっきになったと書いた。しかし、ただ単に抹消したのではない。ジャン・チュラールによれば、「過激王党派（ユルトラ）を駆りたてたのは、まさしく憎悪」であり、ナポレオンは「コルシカの人食い鬼、新しいネロ、現代のカルトゥッシュ（18世紀のパリに出没した盜賊）²⁸⁾」とまで言われた。しかし、時がたつにつれ、今度はまた、復古王朝政府の国内政治と国際政策への反動として、帝政時代とナポレオンの政策・事績が叙事詩的に懷古されるようになっていく。

最初の大きなきっかけは、ナポレオンの死である。フランコニーが『農民兵士』の上演で新年を迎えた1821年の5月5日、ナポレオンはセント・ヘレナ島に没し、知らせがパリに届いたのは、およそ2か月後の7月7日である。田舎では、皇帝は亡くなっていないのではないか、ふたたび姿を現すのではないか、という疑惑

26) Gérard Puymège, *Chauvin, soldat-laboureur, contribution à l'étude des nationalismes*, Gallimard, 1993, p.7. 著者によれば、*soldat-laboureur* の概念は古代から培われてきたが、フランス革命の中で浮かび上がり、ナポレオンの徴兵制度の中で脚光を浴びた、生産力と戦闘力の結合を具現する愛国主義の理想像である。

27) Michael Tilby, «Poetry, image, and post-Napoleonic politics: Baudelaire's "Le Squelette laboureur"», *Studi Francesi*, 168 (LVI/III) 2012, p.422-436, p.429. <https://journals.openedition.org/studifrancesi/3599> (2024年8月22日参照)。論文のテーマは、ボードレール『惡の華』中の「たがやす骸骨」という詩であるが、著者は「農民兵士」の概念について上記のように言及している。

28) Jean Tulard, *Le retour des Cendres, Les Lieux de Mémoire, sous la direction de Pierre Nora, II La Nation, 3. La Gloire Les Mots*, Gallimard, 1986, p.83. 訳は、ピエール・ノラ編、谷川稔訳『記憶の場 フランス国民意識の文化=社会史《模索》』3、岩波書店、2003, p.106に依った。

が生じた。偽ナポレオンが横行し鄭重にもてなされ、憲兵が介入するまでに至ったと言われている。一部の文人に続いて世論も動きだした。若者は腕に喪章をつけ、版画が本屋の店頭を飾った。「時の過ぎゆくことで美化される過去と、生活の困窮化によって人気が低落する現在とが、ナポレオンの死をきっかけに比較されるようになるのは、事の必然だった」とチュラールは見事にまとめている²⁹⁾。

事態を決定的にしたのは、何と言っても2年後の1823年、ラス・カーズの『セント・ヘレナ回想記』の出版である³⁰⁾。この書は二重の衝撃を与えた。一つは、ナポレオン流刑のありさまを知らなかつた人たちが過酷な監禁状態という事実を知つたこと。すなわち「迫害されて、ナポレオンは浄化されたのである」。もう一つは「栄光のナポレオン」が加わつたこと。「『回想録』のなかに収められた談話と口述でもってナポレオンが再来したことで強烈に記憶が蘇つたのである。³¹⁾」そればかりではない、「フランス革命の敵対者となつてゐたナポレオンが『セント・ヘレナの回想』では革命の擁護者として立ちあらわれる³²⁾。」

3. ナポレオン・ブームの到来 ここまでくれば、七月革命をきっかけに、演劇界がナポレオン・ブームに湧いたのも不思議ではない。歴史書も、ボナパルティズム論もその経緯を教えてくれないから、プールヴァールの劇場に詳しいモーリス・アルペールに頼る他はない。

7月27日、すべての劇場は開いており、煌々と灯りがついていた。笑いがたえなかつたボードヴィル座をはじめ、諸劇場は活気を呈していたが、すぐ近くではバリケードが張られ騒然としていた。ボードヴィル座の総責任者、エティエンヌ・アラゴがブールヴァールのすべての劇場から人を出すことができたのは、夜遅くなつてからだった。「すべての劇場を閉めるのは、パリ中に半旗を掲げるのと同じことになる」とエティエンヌ・アラゴが言ったとか³³⁾。パリの街は、バステイユ奪取の日やブリュメール19日のように、雄弁を振るう者であふれた。そして、プールヴァールの舞台という舞台に、革命の英雄を讃え、犠牲者を悼むさまざまな芝居がかかるのは、数日あれば十分だったのである。もちろん、革命の継承者としてナポレオンが登場したのは言うまでもない。

フランコーニが「サン・ベルナール越え」を舞台に乗せ、ナポレオン芝居の範を見せたのは、まさに七月革命の直後であった。そして、フランコーニ・サーカ

29) Tulard, *op.cit.*, p.88, 谷川稔訳『記憶の場 フランス国民意識の分化=社会史(模索)』, p.109.

30) Emmanuel de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène ou Journal où se trouve consigné, jour par jour, ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois*, Paris, [chez] l'auteur, 1823, 8 vol., in-12.

初版は上記のとおり。最初2巻が次いで6巻が発行され、最後の巻は11月であった。シリク・フランコーニが「ログロノ橋、あるいはトロカデロ奪取」の上演を予告したのは翌1824年の初めである。現代とは情報伝播の速度が違うから、『セント・ヘレナ回想記』の出版を機にこのpantomimeの上演を思いついたとは必ずしも言えないし、それを証拠立てる資料もない。もしもその種の資料が見つかれば、別の一稿を立てる必要があろう。

31) Tulard, *op.cit.*, p.88-89, 谷川稔訳、前掲書 p.112.

32) 中谷猛『近代フランスの思想と行動』、法律文化社、1988. p.133-134.

33) Maurice Albert, *Les théâtres des Boulevards 1789-1848*, Slatkine Reprints, Genève, p.316. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k22110f.r=Les%20th%C3%A9%C3%A2tres%20des%20boulevards?rk=21459;2>, (2024年8月25日参照)。なお注には、Etienne Aragoのことばは、A.DumasのMémoires, t.VI, ch.CXLVによると書かれている。

スだけが「まるで目の前で繰り広げられているかのよう、歴史の事実を見せることができたのだ。それもそのはず、ずっと前から、軍隊の登場する場面を得意としてきたのだから。劇場の構造も、アリーナと舞台の併用も、思うままに動かせるアクションシーンのための装置も³⁴⁾、すべてが一つになって、誰もが見たいと思っている皇帝の姿を再現したのではなかったか。それは、馬上にあって、軍隊の先頭に立ち、戦場の真っ只中にある皇帝の姿である³⁵⁾。」

その年の12月6日、「皇帝」5幕18場が上演される。これはもはや単なるpantomime militaireではなく、「きわめて忠実に歴史的事実にのっとった年代記であり、ナポレオンの一生のうちの軍事と政治の輝かしいエピソードで構成され、きわめて見世物的であると同時に、典型的に演劇的な『大スペクタクル』の扇動劇に仕上がっていた。」数々の感動的場面のうちでも、最大の見せ場はセントヘレン島への流刑とナポレオンの死であった。ナポレオンが事切れた「その瞬間、客席の感動は予想を遙かに超えるものだった。まず長い沈黙が劇場を支配し、やがて波のように感動が押し寄せた。そしてそれは、いわば熱狂の嵐に変わったのだ³⁶⁾」と観客の一人は伝えている。

上記のような、フランコーニ・サーカスの軍事・歴史物、特にフランス革命と第一帝政をテーマにしたドラマ上演回数のピークは、1830年代と1850年代初頭の二度ある³⁷⁾。しかしながら1850年代のピークについては、次稿の問題となろう。

結論に代えて

ここに登場するナポレオンは、大別して二種類ある。一つは、その演劇政策にみられるナポレオンであるが、この場合も法の立案者・施行者としての側面と自らが発した法の適用者としての側面を区別する必要がある。すなわち、政令そのものの内容は厳しく、また現実に厳しく適用された面もあるが、フランコーニ・サーカスに関する限り、必ずしも厳正に適用されたとは言いがたく、例外的側面を明らかにすることことができた。フランコーニ・サーカス側の、舞台における追従pantomimeが功を奏している面と、当サーカスが宮廷と太いパイプを持っていたことが資料からうかがえる。

もう一つは、舞台上のナポレオン像であるが、この場合も、同時代のナポレオン軍の活動を伝える報道的役割に礼賛の加わるナポレオン像と、七月革命で爆発的に復活するナポレオン人気に支えられた追憶の像を区別する必要がある。背後にナポレオンの存在がちらつく「農民兵士」などは、中間的存在と言うべきであろう。

ところで、ナポレオンが権力にあった時代はともかくとして、それ以降のナポレオン劇を、脚本家や制作者たちは、どのような思いで世に送ったのであろうか。復古王政に対する忠誠と追従を見る限り、ナポレオンの人格と活動と業績に心酔

34) 中村啓佑、前掲論文、p.49-p.51に詳しい。

35) Albert, *op.cit.*, p.326.

36) Albert, *id.*, 329.

37) Chateauminois, *op.cit.*, p.87.

し、使命感を感じていたとは思えない。彼らが率先してナポレオン人気を煽ったのではなく、むしろ社会の動向が彼らを動かし、それに乗じたと言うべきではなかろうか。社会のナポレオン熱を煽り燃え上がらせる結果になったことは言うまでもないが。

西川長夫は従来のボナパルティズム論を批判して次のように書いている。「ボナパルティズム体制は、ファシズムと同様、大衆の圧倒的な支持を得た。そして大衆の圧倒的支持がなければ成立しえなかつた体制である。体制の悪を強調するあまり、大衆にとっての体制の「魅力」を忘れてはならないと思う。³⁸⁾」最初にも書いたように、本論はボナパルティズム論でもナポレオン論でもないが、ナポレオン劇に対する観衆の熱狂ぶりや、農村でのナポレオン人気など、これまでほとんど扱われてこなかつた大衆の側からのナポレオン像を、いささかでも描くことが出来たとすれば幸いである。

(追手門学院大学名誉教授)

38) 西川長夫『フランスの近代とボナパルティズム』岩波書店、1984, p.234.