



Title	サーカスにおけるpantomime : III. シルク・フラン コーニの経営破綻
Author(s)	中村, 啓佑
Citation	Gallia. 2026, 65, p. 23-32
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/104473">https://hdl.handle.net/11094/104473</a>
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 —— III. シルク・フランコーニの経営破綻 ——

中村 啓佑

### はじめに

本論三部作 I では、18 世紀末から 19 世紀初頭にかけてフランコーニ・サーカスの活動をたどりつつ、シルク・オリンピック劇場の誕生と発展を追った。II では、当サーカスとナポレオンの関係、あるいは当サーカスへのナポレオンの影響を明らかにし、ナポレオン帝政から王制復古、さらには七月革命頃までのフランコーニ・サーカスの活動を辿った。I と II を通底しているのはもちろん pantomime、なかでも pantomime militaire (戦闘劇) である。

pantomime militaire の活況を見る限り破竹のサクセス・ストーリーとも言えようが、経営に目を移せば逆潮への道はすでに 1826 年、劇場の焼失に始まっていた。完結編 III の第 1 章では、ローランとアンリから経営を引き継いだアドルフ・フランコーニが、どのように再出発するかを跡づける。第 2 章では、アドルフたちのドラマチュルジーがいかに財政を圧迫し、隠れた要因とあいまって経営破綻へとつながったかを究明する。第 3 章では、後継者ドゥジャンが、アドルフたちの打開策を活用しつつ、どのようにしてサーカス業界の大立て者になっていくかを略述し、本論三部作の最終章につなぐ。

### 第 1 章 新体制での発足

1. ローランとアンリ兄弟からアドルフへ 1826 年の大火災によるシルク・オリンピック劇場焼失が、ローランとアンリ兄弟に 70 万フランという莫大な損失をもたらしたことは、すでに前稿で述べたとおりである<sup>1)</sup>。兄弟は劇場の再建に奔走したが、タンブル大通りに土地を買う許可を政府にとりつけるのが精一杯で、同年 6 月 19 日、経営をアンリの息子アドルフに譲った。しかしアドルフの側から言えば全権を委任されたわけではなかった。詳細は次のとおりである。

ローランとアンリは自分たちが所有していた乗馬ショーの独占上演権<sup>2)</sup>を、アドルフに 12,000 フランで売却し、加えて、各自に 5,000 フランの年俸とボックス席—そのボックス席はそれぞれ、6,000 フランで貸すことができる—を要求した。

1) 中村啓佑「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—」、*GALLIA*, No.64, 2025, p.65.

2) Cirque Olympique 劇場だけが乗馬ショーを上演出来るという独占権。Caroline Hodak, *Du Théâtre equestre au Cirque, Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs 1760-1860*, Belin, 2018, p.141. 及び Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914*, Symétrie, 2012, p.89. に詳しい。

また二人は、「運営全般を監督する権利」を引き続き行使することにした。理由は、商業裁判所への登記簿上、シルク・オランピック劇場は自分たちの家族名を残さねばならないという条項にもとづいてである。上記の権利の中には、著作権ないしは特許権も含まれていた。

オダックのことは借りるなら、ローランとアンリは「シルク・フランコーニにつきまとった<sup>3)</sup>」わけである。アントニオ・フランコーニが創設し、息子たちローランとアンリが育てたフランコーニ・サーカスを、第三世代のアドルフが引き継いだのは、こうした状況の下であった。

**2. 新経営体制** アドルフは、従来から協力関係にあった二人の脚本作家、フェルディナン・ラルーとヴィラン・ドゥ・サン・ティレールに協力を求め共同経営という形をとった。驚くべきは、新たに経営を担った三人が三人とも経営にまったくの素人だったという事実である<sup>4)</sup>。劇場再建のために土地を買うにしても借りるにしても、十分な資金をもたなかったし（火災後寄せられた寄付金の総額は16万フランしかなかった<sup>5)</sup>、ましてや新劇場の建設など問題外であった。そこで三人は合資会社を設立して資金を集めることにした。株主に依拠するこうした資金調達方法は、特に演劇・興行の分野では当時まだ比較的珍しいものであった。

会社は、200株以下の株を購入した株主20数名によって1826年6月26日設立された。社長はアドルフ・フランコーニ、協力者ラルーとサン・ティレールは取締役であり、三人が「連帯経営責任者」となった。社名は「フランコーニ」、劇場名は変わることなく「シルク・オランピック」である。

経営者たちは政府のはからいで、ブルヴァール・デュ・タンブルとフォセ・デュ・タンブルの間に1,380平方メートルの土地を見つけた。土地の所有者はルイ・ドゥジャン (Louis-Dejean) であり、会社は建築費用としてドゥジャンから47万5千フランを借り受けた<sup>6)</sup>。

**3. 新劇場のこけらおとしとその後** 新築なった劇場は、建物も内装も壮大で美し

3) Hodak, *op.cit.*, p.178. オダックは«omniprésent»と言う語を使っているが、その後の状況を加味して少し強めに訳した。

4) Hodak, *ibid.*, p.179. Ferdinand Laloue はジャーナリストから劇作家に転身。脚本に特筆すべき作品はないが、社会に対する感覚は鋭く広告宣伝に大きな力を発揮。注19にもあるとおり、大がかりな舞台装置と場面転換の発案者として pantomime militaire 制作に力があつた。ラルーについては主として以下に依つた。

Eugène Ronteix, *La rampe et les coulisses : esquisses biographiques des directeurs, acteurs et actrices de tous les théâtres*, Tous les marchands de Nouveauté, 1832, p.275-276. (Google Books: <https://books.google.co.mz/books?id=cYoGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-#v=onepage&q&f=falsez> (2025年9月25日参照))

Saint-Hilaire は軍人から劇作家に転身。軍隊での経験を活かし pantomime militaire の制作に力があつたと思われるが、生涯を略述した Wikipedia では、フランコーニ・サーカスとの関係がまったく触れられていない。1831年、最初の破産の直前にフランコーニ・サーカスを離れており、代って破産宣告に署名したのは、François Sergent であるから、経営に積極的でなかったことが推測される。

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Amable\\_de\\_Saint-Hilaire](https://fr.wikipedia.org/wiki/Amable_de_Saint-Hilaire). (2025年9月25日参照)

5) Christian Dupavillon, *Architecture du Cirque: des origines à nos jours*, Le Moniteur, 2001, p.75.

6) この金額は、後にドゥジャンがフランコーニ・サーカスの経営者となるとき意味をもつ(第3章)。

く観客収容数はパリ第一を誇った<sup>7)</sup>。特筆すべきは、アレクシス・ブルラの設計による劇場の特殊で優れた構造である。シルク・フランコーニがお家芸とし、また劇場格付けの結果、独占上演権を与えられた *pantomime militaire* を容易かつ効果的に上演しよう、一般の劇場とも他のサーカス劇場とも違う特殊な構造と装置を備えていたことは、すでにIで見たとおりである<sup>8)</sup>。

こうした構造・装置を最大限に利用して、三人の経営者兼製作者たちは次々と新しい芝居を世に送った。1827年3月31日のこけら落としでは、オルレアン公臨席のもと、アリーナと舞台でくり広げられたスペクタクル『パレス、ガンゲット、そして戦場』は、Brazier, Carmouche, Dupeutyの脚本をもとにアドルフが演出、デュメとゴッスが舞台装置を手がけ、コメディ、軍隊の分列行進、数々の戦闘場面が展開された後、歌と踊りのフィナーレになるという、オムニバス形式の豪華な構成であった<sup>9)</sup>。

プログラムは、5月22日に『サン・マンデの祭』に変わり、6月12日には『騎兵と歩兵』、同月23日にはミモDRAM『衛兵と木樵』へと変わった<sup>10)</sup>。次々と観客を喜ばせる、こうした試みがどのような結果を生むかは次章で明らかとなろう。

## 第2章 経営破綻

こうして華々しく始動した新経営体制ではあったが、前稿IIで詳述した *pantomime militaire* の成功にもかかわらず、シルク・フランコーニ合資会社の財政状況は悪化の一途をたどり、1830年2月14日、アドルフ・フランコーニ、フェルディナン・ラルー、フランソワ・セルジャン<sup>11)</sup>、三人の共同経営責任者は商業裁判所において破産宣告に署名せざるをえなかった。本章では、さまざまな角度から経営破綻の原因を探る。

1. 劇団の構成 第1章3で見たような豪華な演目を矢継ぎ早に上演し、観客をあ

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・オランピック劇場—」、*GALLIA*, N°. 63, 2024, p. 49-51.

9) 脚本は、以下の写真版を参照した。

Warwick Digital Collections, [https://wdc.contentdm.oclc.org/digital/collection/Restoration/id/30587/Le palais, la guinguette et le champ de bataille : prologue d'inauguration, en trois tableaux, à grand spectacle, mêlé de chant, danses, combats, évolutions militaires, apothéose / par MM. Brazier, Carmouche et Dupeuty \(2025年9月25日参照\)](https://wdc.contentdm.oclc.org/digital/collection/Restoration/id/30587/Le%20palais,%20la%20guinguette%20et%20le%20champ%20de%20bataille%20-%20prologue%20d%27inauguration,%20en%20trois%20tableaux,%20à%20grand%20spectacle,%20mêlé%20de%20chant,%20danses,%20combats,%20évolutions%20militaires,%20apothéose%20-%20par%20MM.%20Brazier,%20Carmouche%20et%20Dupeuty%20(2025%20年%209%20月%2025%20日%20参照).). なおタイトル中の「*guinguette*」は、パリ郊外や森にある酒場やダンスホール。週末や休日に、飲食を楽しみながら音楽に合わせてダンスを楽しむ場として19世紀末に人気があった。ルノワールの「Bal du moulin de la Galette」が有名。ただし、この絵は「L'appel de la guinguette」と呼ばれることがある

10) Dominique Denis, «Circus Parade, Troisième Cirque Olympique – direction Adolphe Franconi», 中の *L'ouverture du troisième Cirque Olympique* に依った。 <https://www.circus-parade.com/2018/10/08/troisieme-cirque-olympique-direction-adolphe-franconi/> (2025年9月25日参照)

11) 注4)でも説明したように、共同経営者の一人 Saint-Hilaire は破産直前にフランコーニ・サーカスを離れており、代って共同経営者となった François Sergent が破産宣告に署名した。François Sergent については、Cirque Franconi 関係の資料において、上記の経緯の中で名前が現われるが、個人の経歴や業績について言及する資料は見当たらない。ただ、ウィルドの『パリ演劇事典』の Cirque Franconi の項目中、chef d'orchestre のリストに、〈1817-1832, Sergent〉とあるから、主として音楽担当であったと考えられる。Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens 1807-1914*, Symétrie, 2012, p.93.

きさせないようにするためには、どの種の人員をどの程度必要としたのであろうか。1827年の『演劇年鑑』(*Almanach des Spectacles*<sup>12)</sup>)によれば、当年の構成員は以下のとおりである。

特別管理職 7名<sup>13)</sup>、顧問4名、曲馬師14名、男優16名、女優8名、一級ダンサー7名、群舞の踊り手17名、楽団員3名<sup>14)</sup>、案内係5名、裏方雑務2名<sup>15)</sup>、倉庫係1名、女優用衣裳方2名、委託業者(花火師、薬剤師、縄業者、武器商等)6名

合計すると92名となり「芝居の効果をあげようとすれば、当サーカスには100人が必要になる<sup>16)</sup>」というブラジエの概算は見事である。なお、エキストラからなる *pantomime militaire* の兵士はまた別であり、劇場の構造に詳しいモワイネは次のように教えてくれる。

「それから軍楽隊がやってくる。その後にフランス軍の大隊が続く。すなわち騎兵隊、砲兵隊、歩兵隊(…)、行進全体は500人から600人のエキストラからなるが、衣装係が手によりをかけて工夫しているので、観客の目には実際より多く見える<sup>17)</sup>。」

しかも、第1章3「新しい門出」の終わりで触れたように、演目は観客をあきさせないように次々と入れ替わった。1827年には新しい演目17を、1828年には11を数えた<sup>18)</sup>。パリ最大の劇場として、*pantomime*、なかでも壮大な *pantomime militaire* を世に送るために、舞台装置はますます大がかりなものとなった。IIで紹介した『ナポレオンの生涯』などは、18場という目まぐるしい場面転換を数え

12) *Almanach des Spectacles pour GA1827*, sixième année., J.-N.Barba, Editeur, 1827., p.247-250.

*Almanach des spectacles ... : contenant une notice sur les principaux théâtres de Paris depuis le commencement du dix-neuvième siècle ; l'histoire de l'origine et de l'établissement de chacun de ceux qui existent aujourd'hui ; personnel, répertoire, pièces nouvelles, débuts, etc. etc. ; principaux théâtres de France et de l'étranger ; jardins, établissements publics de tout genre ; prix des places, etc., etc. : ouvrage utile aux étrangers et à toutes les personnes qui fréquentent les spectacles | 1826 | Gallica (2025年9月27日参照)*

13) 第1章、特に注3)で説明したローランとアンリ兄弟が、*administrateurs privilégiés* として筆頭に記載されている。

14) Nicole Wild の *Dictionnaire des théâtres parisiens* によれば、1817年には21名、1848年には30名となっているから、この数字はあまりに少ない。指揮者と第一ヴァイオリンとトロンボーン奏者1名の名前が記載されているが、責任者だけを記入したものであろうか。詳細は不明。Nicole Wild, *op.cit.*, p.93.

15) *employé* が用いられているが、舞台装置、道具方、照明係などがいないので、必要に応じてそうした仕事を担当することも考えられる。あえて「裏方雑務」と訳した。

16) Nicolas Brazier, *Histoire des petits théâtres de Paris, depuis leur origine. Nouvelle édition corrigée et augmentée de plusieurs chroniques*. Tome premier, Paris, Allardin, 1838, p. 98. (Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6378624t/f124.item>, 2025年9月28日参照)

17) J.Moynet, *L'Envers du Théâtre, machines et décorations*, Hachette, 1875, p.246. (Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202977s/?rk=21459>; 2025年9月28日参照)

18) Hodak, *op.cit.*, p.184.

たのである<sup>19)</sup>。このような場面転換の多い芝居では、舞台装置が財政を圧迫したことは言うまでもない。

シルク・オランピークのように、政府の財政援助を受けない二級劇場にとって<sup>20)</sup>、しかも、入場料の値上げが政府の管轄であり簡単にはできない状況にあっては<sup>21)</sup>、観客を喜ばせるための頻繁な演目の入れ替え、それに伴う人件費と舞台装置にかかる費用の増大は、劇場芸術における「コストの宿命<sup>22)</sup>」以外の何ものでもなかった。

**2. 二つの要因** 上演のために増大する経費が財政を圧迫したことは言うまでもないが、破産の要因は別のところにあった。一つは、新劇場の建築にかかった費用であり、もう一つは重役たちへの手当である。

まず建築費について見るなら、当初の予定をはるかに越えてシルク・フランコーニ合資会社の財政を圧迫した。というのも、1827年に完成した新しい劇場の建設は、2年後の1829年に制定されたパリ警視庁の防火基準を先取りし、安全かつ堅固なものを目指すよう指導されていたからである。デュパヴィオンは、当時の新聞を引用してこう書いている。「警視総監は政府から次のように厳命されていた。公演内容から考えて起こりうるあらゆる危険を回避できるように建設されているか否かきびしく監督するようにと。<sup>23)</sup>」基準とは以下のとおりである。

「サーカス劇場の両側面は、隣接する建物群から7メートル幅の道路で隔てられているか。正方形をなす8平方メートルの二つの水槽が屋根裏に設置されているか。建物自体は木造であるとしても、屋根組は金属製であるか（劇場の屋根組が初めて金属製となったのは1786年）。こうした基準を満足させようとして工事費用は約200万フランに達したのであり、この費用のうち、鉄材がほぼ20万フランを占めた。<sup>24)</sup>」

アドルフ達が建設費用としてドゥジャンに借りたのが45万フランであるから、不足分の大きさと、それにつれて借財を重ねたことが容易に想像されよう。

それはそれとして、出資者たちが特にきびしく非難しているのは、ローランとアンリ兄弟が、火災を免れた馬や舞台装置を買い戻すのに12万フランを費やしていること、会社が二人の兄弟に、年間特別賞与として1万フランを支給している

19) 中村啓佑「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 —」、*GALLIA*, N° 64, 2025, p.61-70. Alexandre Privat d'Anglemont は、ラーを壮大なナポレオン叙事詩劇の生みの親であると位置づけている (Wikipedia : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ferdinand\\_Laloue](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Laloue), 2025年9月28日参照)

20) 中村啓佑, *ibid.* p.62.

21) Hodak, *op.cit.*, p.81.

22) Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, La Découverte, 2004, p.32 における、小見出し《Les limites de la fatalité des coûts》を訳したものである。なお、Caroline Hodak が、この語を前掲書 p.180 で使用しており、注 238 に出典を明記している。劇場芸術の悩みを端的に表す語と考え借用した。

23) Christian Dupavillon, *op.cit.*, p.76.

24) Dupavillon, *ibid.* p.76.

こと、加えて、三人の共同経営者に計2万7千フランの年俸が支払われていることであった。こうしたやり方では、出資者たちの資本で足るはずがなく、借財は増える一方であり、ついには破産に至った。出資者たちが、経営は「劣悪」、「想像を絶する酷さ」、「例を見ない浪費」、「やみくもな将来への過信」と酷評し、経営感覚ゼロであると批判しているのも無理からぬことであろう<sup>25)</sup>。

**3. アドルフ、二つの顔 — 経営者と演出家** このように、アドルフを中心とした新経営体制は3年で破綻した。その後も公演が継続できたのは、土地の所有者ドゥジャンが劇場そのものを買取って所有者となり窮地を救ったからである。しかし、フランコーニ側はその後も経営をたてなおすことが出来ず、1836年、二度目の破産を契機としてサーカスの所有権はすべてドゥジャンに移った。このことについては次章に譲るとして、いまだしアドルフの人となりについて触れておこう。

ロンテックスは、当時の劇団関係者列伝『フットライトと舞台裏』で演出家アドルフに1ページをあて、情景を描くにしても、戦闘集団を動かすにしても、観客が何一つ見逃すことのないよう心を配り、「芸術が到達しうるすべてをこころえ、さまざまな作品に表現する能力を備えていた。」と称賛を惜しまなかった<sup>26)</sup>。前稿IIで跡づけたように、ナポレオンを主人公とした数々のpantomimeによって観客を感動の渦に巻き込んだものなるほどとうなずける<sup>27)</sup>。観客の目を惹きつけようとする演出家感覚が優先したのであろう。

ロンテックスは続けて言う。「みんなから愛されたアドルフは、団長と言うよりは仲間としてスタッフや出演者に接し、命令ではなくむしろ助言で意向を伝えようとした」と。こうした人物評から想像できるように、アドルフは良く言えば穏健、悪く言えばハッキリとNonが言えない性格だったのではないか。経営権がドゥジャンに移ってからも、ドゥジャンは最後までアドルフを手放さず優遇した。このことから、演出家としての才能と人柄の良さが想像できよう。

### 第3章 フランコーニからドゥジャンへ

前章では、経営権が最終的にフランコーニからドゥジャンへ移った事実だけを書いたが、フランコーニ側が経営の立て直しを図らなかったわけではない。ただ、試みは成功したが、負債を埋めるには至らず、最終的に破産はまぬがれなかったのである。本章では、その経緯をたどるとともに、ドゥジャンが、その後いかに経営手腕を発揮して大物興行師となっていかを略述する。

**1. 二つの打開策** 1831年の破産のせいでアドルフ・フランコーニは政府からの信頼を失い、責任者の座をフェルディナン・ラルーに譲った。経営の脆弱性を痛感していたラルーは、元々の劇場名Cirque Olympiqueに«Théâtre national»を被せることによって信用の回復をねらい、1834年、次のように政府に願い出た。〈シ

25) Hodak, *op.cit.*, p.185.

26) Eugène Ronteix, *op.cit.*, p.276-278.

27) 中村啓佑「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 —」, *GALLIA*, N°64, 2025, p.61-70.

ルク・オランピック劇場は、創業以来、時代に応じてたえずフランス軍の偉業を讃え続けてきた。国威の発揚という点から、これほど国民教育に寄与した劇場は他に見当たらない。しかるに、当劇場は特権の地位になく政府から何の援助も受けていない<sup>28)</sup>と。政府もこれを認めざるをえず、(Cirque Olympique du Théâtre national)と名乗ることを認めた。確かに箔は付いた。が、だからと言って資金援助があるわけではなく、経営状態の改善にはつながらなかったのである。

次に経営陣が考えたのは、夏場の地方巡業をやめ、パリで新たなスペクタクルを開設することであった。夏の地方巡業は、経営陣や舞台関係者はもちろん、馬にとっても大きな負担だったからである。折しも、シャンゼリゼの美化・整備計画が持ち上がっていた。デュバヴィオンによれば当時シャンゼリゼは訪れる人が少なく、メナジュリ(動物の展示興行)やフォワールのテント、行商人の仮設店舗があるばかりの淋しい場所であった<sup>29)</sup>。都市計画を委任された建築家ヒトルフが構想していたのは、スペースたっぷりの並木大通りの周囲に、快適で自然状態を失わないエレガントな憩いの場、しかもアミューズメント・ゾーンともなるような一帯を出現させることであった。全体の工事は市が請け負うが、簡易な娯楽施設や催し物用建物の建設費用は所有者の負担とし、土地は永代貸借にするというものである<sup>30)</sup>。

フランコーニ側のアイデアはこの都市計画に合致して、ヒトルフに受け入れられた。ただし、県から許可されたのはhippodrome(スケールの大きな馬場)であり、劇場ではなかった。したがって、これまで詳述してきたようなpantomime、馬の活躍するドラマではなく、大がかりな馬術ショー、例えば、Iで説明したような個人の曲馬に加え、ストーリーのない、歴史の一コマにあるような、大団団の戦闘場面だけがくり広げられることとなった<sup>31)</sup>。

この新しい試みはシャンゼリゼを散策する人たちの好みになかった。紳士・淑女たちは乗馬のできる階層であった。19世紀、特に前半はまだ馬の時代だったのだ<sup>32)</sup>。シルク・フランコーニの、シャンゼリゼ・イポドロームには観客が押し寄せ、収入は大幅に増加した。だからといって利益は負債総額を埋めるには及ばなかった。かくして、1836年、アドルフ・フランコーニ、フェルディナン・ラルー、フ

28) Hodak, *op.cit.*, p.187. 政府から劇場への経済的援助があるのは4つの一級劇場のみであって、4つの二級劇場、その他の8つの公認のショーは私営であり、一切援助はなかった。詳しくは、中村啓佑「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一」、*op.cit.*, p.62を参照。

29) Christian Dupavillon, *op. cit.*, p.79.

30) Hodak, *op.cit.*, p.194. なお計画担当者 Jacques Ignace Hittorff はドイツの建築家。コンコルド広場の整備、パリ第一区役所、グラン・トテル・デュ・ルーヴル、パリ北駅など19世紀の著名な広場や建築を手がけている。なお、第3章で触れるサーカス劇場 Cirque d'Hiver も彼の設計である。

31) 時代は少しずれるが、同hippodromeでの戦闘場面の模様を、Henry Thétard, *La Merveilleuse Histoire du Cirque*, Julliard, 1978, p.73. におけるP-C. Arnaultの絵に見ることができる。

32) 中村啓佑, 「サーカスとフォラン — 馬の時代一」、*GALLIA*, N°62, p.25-33. の副題が示すように、18世紀は文字通り馬の時代であった。ただ、馬はまだ貴族の権力の象徴でもあり、上流市民階級の間で乗馬への関心が高まるのは18世紀末である。乗馬趣味は19世紀に入っていっそう広まった。フランスに鉄道的主要幹線が敷かれたのは19世紀後半(1856年)であり、その頃まで馬は輸送・軍事に重宝された。

ランソワ・セルジャン、この三人の連帯経営責任者は破産による取監を免れなかったのである<sup>33)</sup>。

2. ドウジャンの活躍とフランコーニー族のその後 二度目の破産を見るに及んで、当局はもはやフランコーニー族を信用していなかった。そこで経営者として指名したのは、既に劇場の所有者となっていたドウジャンである。ドウジャンは、数年のうちにシルク・オランピークの経営を立て直し、サーカスに新天地を開いた。

1840年、パリ市当局はシャンゼリゼの開発をさらに推し進め、新しいサーカス劇場建設をドウジャンに許可した。「シャンゼリゼ・サーカス劇場 (Le Cirque des Champs-Élysées)」は観客数3,000人を擁する大建築であり、建設を担当したのは先の建築家ヒトルフであった。この本格的サーカス劇場によって「パリは文字通りサーカスという、豪華で、堂々たるスペクタクルの都となった<sup>34)</sup>」とテタールは書いている。

その後ドウジャンは、シャンゼリゼ・サーカス劇場を本拠として活躍の場を広げ、ロンドン、ベルリンに巡業して成功を収めるなど、フランスサーカス隆盛の牽引車として興行界に名を轟かせたが、本論の趣旨からはずれるので省略する。

一方、シルク・オランピーク劇場の経営権を失ったとはいえ、フランコーニー族はサーカス界、曲馬の世界から姿を消してしまったわけではない。詳しい経緯は省略するが、フランコーニー族がサーカス業界から最終的に姿を消すのは、ローランの孫シャルル・フランコーニが所有していた Le Cirque d'Hiver を手放す1917年である。先のヒトルフの手になる、この「冬のサーカス劇場」は、今日なお11区に健在である<sup>35)</sup>。常時サーカスを公演しているわけではないが、パリにおけるサーカス公演の機能をもつ唯一の劇場としてなおファンを集めている。

本論は、フランコーニー族のシルク・オランピーク劇場経営、特に彼らの上演する pantomime を中心に話を進めてきた。したがって、シルク・オランピーク劇場の経営権が一族からドウジャンに移ったことをもって、フランコーニー族のサーカス経営、特にその pantomime の歴史をたどる本論 I,II,III を閉じ、全体のまとめに移りたい。

## 本論全体の最終章

本論は2001年のスペクタクル論を源流とし<sup>36)</sup>、2021年、2022年のフォワール論を近い出発点としている<sup>37)</sup>。フォワールが衰退あるいは消滅したとき、フォワール

33) Hodak, *op.cit.*, p.196. なおこの時代、借入金か払えなければ取監されることは珍しくなかった。『家なき子』の中で、寒さと飢えで倒れているルミを助け、家族同様に扱ってくれた園芸家の Acquin が、外出中に降った雹のために花を全滅させ、借入金を払えなくなった結果取監されるくだりは、つとに知られるところである。Hector Malot, *Sans famille* (Bibliothèque D'Éducation et De Récréation, Paris, J.Hetzl, 1883. p.242-245. (Gallica:<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6577325c.texteImage>. 2025年9月29日参照)

34) Henry Thétard, *op.cit.*, p.78.

35) 正式名称は Cirque d'Hiver Bouglione、所在地は 10 Rue Amelot, 75011, Paris.

36) 中村啓佑「スペクタクルについて (1) その意味と場」、『追手門学院大学文学部紀要』37号、2001, p.73-93.

37) 中村啓佑「フォワールの変遷 — 定期市から遊園地へ I 19世紀中葉まで」、*GALLIA*

の芸人フォランのある者は大道芸人となったし、別の者はサーカスに流れた。サーカスの誕生に間接的であれフォランが関わっていることを確認したのが「サーカスとフォラン — 馬の時代<sup>38)</sup>」である。

フォランの世界に入ったイタリア人アントニオ・フランコーニは、サーカスの開祖、イギリス人アストリーの影響の下、フランコーニ・サーカスを旗揚げし、シルク・オランピーク劇場に活躍の場を据える。二人の息子、ローランとアンリは、傑出した馬術ショーだけでなく、pantomime、特に pantomime militaire (戦闘劇) の上演にまでレパートリーを広げた。(本論第一部<sup>39)</sup>)。折しもナポレオン帝政の時代、観客のこころをつかんだのはナポレオン軍の活躍する戦闘劇である。フランコーニ・サーカスはナポレオンの厳重な演劇政策の下、時に追従の色濃い舞台によって、時にまた人脈を利用して活躍の場を広げるとともに、ナポレオン失脚後も、その豪快でスリリングな戦闘劇によって、ナポレオン人気を支えるに大きな力となった(本論第二部<sup>40)</sup>)。

とはいえ、観客をわかせたからと言って興行成績につながったわけではない。シルク・オランピーク劇場大火災後の劇場再建とその後の経営は、第三世代のアドルフに引き継がれるが、新劇場建築に要した予想以上の経費、アドルフと共同経営者たちの経営能力の欠如からくる不要な出費などがあいまって借入金はふくれあがり、二度にわたる破産の末、経営権はフランコーニ一族の手から滑り落ち、ルイ・ドゥジャンの手に渡った。本論第三部、フランコーニ一族衰微の経緯をもって「サーカスにおける pantomime」を閉じる。

振り返れば、フランコーニ・サーカスの盛衰をたどる道筋は必ずしも一直線ではなく、紆余曲折の見られることは否定できない。II の内容は、I の終わりに予告したものと違っていたし、II から III へも同様であった。研究と執筆の歩みは、予想だにせぬ発見と驚きの連続であった。なかでも最大の驚きは、発祥から 19 世紀末に至るヨーロッパサーカスの拠点が劇場にあり、しかも、オペラ劇場にも劣らぬ豪華な設備を備えた劇場さえ存在したことであった。馬術ショーに始まるサーカスは、大衆向けの娯楽ではなく乗馬訓練に通う階層、すなわちロンドンやパリなどの「都会に暮らす、ゆとりある上流社会の人々<sup>41)</sup>」を対象としたものであった。日本のサーカス史が、こうした初期サーカスの豪華さと上流客層に触れていないのは、19 世紀中葉アメリカで誕生したテントによる興行が世界中を席卷し、幕末から明治にかけて来日したサーカスのいずれもが、このテント形式の興行だった

N° 60, 2021, p.13-21. 同「フォワールの変遷 — 定期市から遊園地へ II 19 世紀中葉から 20 世紀初頭まで」、*GALLIA*, N.° 61. 2022, p.85-95.

38) 中村啓佑, *op.cit.* 「サーカスとフォラン — 馬の時代—」、*GALLIA*, No.62, p.25-33.

39) 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—」、*GALLIA*, No.63, 2024, p.43-52.

40) 中村啓佑 「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 —」、*GALLIA*, No.64, 2025, p.61-70.

41) Jean-Philippe Camborde, Le cirque : une voie ouverte à la recherche historique, Bulletin du Centre d'Histoire de la France contemporaine/Recherches contemporaines Année 1995, p. 255-264, ([https://www.persee.fr/doc/bchfc\\_1251-2419\\_1995\\_num\\_3\\_1\\_1853](https://www.persee.fr/doc/bchfc_1251-2419_1995_num_3_1_1853). 2025 年 10 月 1 日参照)

からである。

二つ目に特筆すべきは、大火災後新築なったシルク・オランピーク劇場は、アリーナと舞台とを結ぶ独特の構造によって戦闘場面のスケールを拡大すると同時にスピーディな展開を可能にし、観客を興奮の渦に巻き込んだことである。私達が知るサーカスの枠を超えた *pantomime militaire* は、果たして単なるショーであるのか、それとも、新たな演劇の可能性をはらんでいたのか、問題はあまりに大きく、今後の研究に待たねばならない。

三つ目は、シルク・フランコーニの権力との接点であり、権力の側が当サーカスに期待した効果である。両者の関係は予想以上に大きく複雑であった。本論IIで見たように、フランコーニ・サーカスはナポレオンの庇護の下、*pantomime militaire* を独占して利益を得たし、ナポレオンもまた、フランコーニ・サーカスを自己宣伝と政治・軍事のプロパガンダに利用した。映画のない時代、*pantomime militaire* は、国民意識、すなわち国家への帰属意識を涵養し、愛国主義を鼓舞し敵国への憎しみを増幅する最大の手段だったのであろう。ましてや、フランス軍と敵軍、両軍の騎馬隊が疾駆し、歩兵集団が衝突するスリリングな場面では、観客の興奮は最高潮に達した。エキストラさえ、フランス軍兵士となるか、敵兵の軍服を身につけるかは大きな問題だったと言う。自国軍のエキストラなら日当 20 スーで引き受けたが、敵軍なら 30 スーを要求したとか<sup>42)</sup>。パトリオティズムはここまで来ていたのだ。

しかし、こうしたナショナリズムとパトリオティズムが、ナポレオンに対する個人崇拜と結びついていたことを忘れてはならない。「ユゴーがナポレオン伝説形成に果たした役割をフランコーニはサーカスの世界で果たした<sup>43)</sup>」というテアールの言は、いま少し差し引いて考えねばならないとしても、フランコーニ・サーカスの *pantomime militaire* がボナパルティズム増幅に大きな力となったことは否めないであろう。*pantomime militaire* が内包する演劇としての可能性にせよ、「ナポレオン 3 世時代の *pantomime militaire*」や「ドゥジャン経営のフランスサーカス隆盛」にせよ、積み残した仕事はあまりに多い<sup>44)</sup>。

(追手門学院大学名誉教授)

42) Henry Thétard, *op.cit.* p.73.

43) *Ibid.* p.72.

44) 本論三部作の作成にあたっては、次の方々には、資料提供、あるいは個々の事項についてのご教示・ご助言、あるいはまた論文の精査など、一方ならぬお世話になりました。本論を閉じるにあたって、心よりお礼申し上げます。

伊川 徹

岩根 久

柏木隆雄

北村 卓

大下祥枝

宋 英姫

武田裕紀

池 清琴

BIRMANN Olivier