

遊びのジャンルとしての モリエールのコメディ・バレー

秋山伸子

序

モリエールのコメディ・バレーは、彼の作品全体中に占める重要さにもかかわらず、(33の全作品のうち13がコメディ・バレーであること、そしてそのほとんどがモリエールの晩年、すなわち円熟期の作品であることを考えれば、このジャンルの持つ重要性は明らかであろう)他の通常の喜劇——特に「タルチュフ」「ドン・ジュアン」「人間嫌い」に代表される——に比べて軽視される傾向があったように思われる。従来の研究対象も、こうした《偉大な喜劇》に集中しがちであった。ところで、こうした趨勢に対して、モリエールのコメディ・バレーの持つ独自の価値を積極的に評価しようとしたのがP. ベニシューである。彼に依れば、

モリエールの作品においては、宮廷の宴の豪華を感じさせるものはすべて疎かにすることができない。というのも、彼の作品の内かなりのものが、こうした宴のために書かれ、そうした宴特有の精神に沿って構想されているからだ。モリエールは自分に与えられた仕事のこの部分を軽んじていなかったで、この分野に対処すべく、コメディ・バレーという新しいジャンルを造り出したのである¹⁾。

実際に、モリエールは、コメディ・バレーを、自分が生み出した、全く新しい、独創的なジャンルであると自負していた。彼の最初のコメディ・バレーである「うるさがた」の序文では、「我々の演劇にとって新しい混合」(《un mélange qui est nouveau pour nos théâtres》)²⁾であるとして、このジャンルの新しさを強調し、「恋の医者」の序幕においては、「喜劇」「音楽」「バレー」という三人の人物を登場させ、彼らに《Unissons-nous tous trois》³⁾と語らせている。また、モリエールの同時代人である Donneau de Visé も、モリエールのコメディ・バレーの独創性を高く評価していた。「彼(モリエール)は、喜劇の中に、音楽の場面やバレーを混ぜ合わせるやり方を最初に考案した劇作家であり、そこに観客を楽しませる新しい秘訣を見出したのである⁴⁾」と。

このように、モリエール独自のジャンルであるコメディイ・バレーについて、「遊び」の要素に注目しながら、考えてみようというのが本稿の目的である。

一 言葉遊び

モリエールのコメディイ・バレーにおいては、意味 (signifié) を剥ぎ取られ、音 (sonorité) としての機能が最優先されているような言葉が多く使われている。言葉は音としての自律性を高め、こうして、遊びの道具となる。ジュルダン氏が、哲学の先生にアルファベットの発音を教わって、実際に音を発する時に感じる強い喜び

M. Jourdain : A, E, A, E. Ma foi! oui. Ah! que cela est beau!

M. Jourdain : A, E, I, O, I, O. Cela est admirable!

M. Jourdain : DA, DA. Oui. Ah! les belles choses! les belles choses!⁵⁾

は、「遊具」としての言葉の取り扱い方を如実に示すものである。J. ディクソンの主張するように、「この遊戯的言語においては、意味しようという欲求よりも、音節と戯れる喜びの方がより強力なのである⁶⁾。」しかも、A. シモンが指摘しているように、この傾向は、『人間嫌い』以降——モリエールがコメディイ・バレーの製作に積極的に取り組んでいた時期——に強まっているように思われる。A. シモンの言葉を借りれば、「タルチュフ、ドン・ジュアン、アルセストの、余りに重く、余りに濃厚な言葉の後で、モリエールは言語から、意味するという気遣いを取り去った。?’)そしてその後には「脈絡のない言葉、気違いじみた音⁷⁾」が残ったのである。

コメディイ・バレーにおいては、言葉は、純粹に音として知覚され、味わわれる。モロンがこだまに魅せられるのもその一例である。

Moron : Ah! Philis! Philis! Philis!

Ah, hem, ah, ah, ah, hi, hi, hi, oh, oh, oh, oh.

Voilà un écho qui est bouffon! hom, hom, hom, ha, ha, ha, ha, ha.

Uh, uh, uh. Voilà un écho qui est bouffon!⁸⁾

また、コメディイ・バレーにおいて、言葉の sonorité は、その自律性を高める余りに、「歌」と同等の地位を手に入れる。『プルソーニャック氏』の中で、第一の医者が、「病人を気持ちのよい会話や歌や楽器で楽しませることが良いと思います⁹⁾」と言う時、言葉は音楽と等価のものとして

捉えられているのである。こうした意味で、幕間劇に見られるような、スペイン語、イタリア語、ラテン語の使用は、音楽としての言葉と考えることができるのではないだろうか。

ところで、言葉がその音によって捉えられる、そうした「遊び」的用法がモリエールの喜劇に独特の調子を与えるのは、言葉がその *signifié* から完全に切り離された状態よりもむしろ、*signifié* と *signifiant* との両方が互いを補強し合って、相乗効果を生んでいるような状態においてではないだろうか。例えば、オルゴンが《Et Tartuffe?》と《Le pauvre homme!》とを繰り返すことは、これらの言葉の自律性を強めると同時に、オルゴンのタルチュフに対する押し止めようのない程強い愛情を表しているのである。また、『女房学校批判』において侯爵が *tarte à la crème* と繰り返して言うことによって、この *tarte à la crème* という語句は「遊び」の要素をこの侯爵の台詞に持ち込むと同時に、*tarte à la crème* が本来持っている意味（「クリーム・タルト」）が、「ノルマンディーには、クリーム・タルトを作るのに十分なだけのリンゴがあるのだろうか¹⁰⁾」という的外れな台詞を侯爵に言わせて、この侯爵の滑稽さを増すという機能も果たしている。何よりもまず、この *tarte à la crème* という語句は、『女房学校』中のアルノルフの台詞に対する *référence* を表しているという点で、その *signifié* と切り離して考えることは不可能である。ここにおいてもまた、*signifié* と *signifiant* が相互に作用して、『女房学校』批判者である侯爵を戯画化するのに役立っているのである。

以上、*signifiant* と *signifié* とが密接に関連し合う例を二つ挙げるに止めたが、音の自律性と、その言葉の持つ文脈的、言及的意味との連動によって、モリエール独特の文体が生み出されている点についての詳しい分析は別の機会に譲るとしたい。但し、以下のことについて確認しておこう。モリエールの通常の喜劇に対して、コメディ・バレーを特徴づける点として、*signifiant* と *signifié* の二つの要素のうち、前者だけが異常に発展した言葉遊びを挙げることができるであろうということである。

二 遊びとしての劇中劇

モリエールのコメディ・バレーの登場人物は本来の自分の役とは異った役を好んで演じる傾向があるように思われる。我々がここで「劇中劇」と呼ぶのは、一つの劇の中に別の見せ物（あるいは別の劇）を組み込む手法のことである。劇中劇が成立するためには、枠組みになる劇の登場人物が、舞台上で、枠の中の劇中劇の観客又は役者になることが必要である。B. マニエが指摘しているように、劇中劇は、モリエールの作品においては *fourberie* と表裏一体の性質を持つものとして取り扱われている場合が多い。マニエによれば、「悪だくみは[……]奸計であると同時に、演劇活動の小宇宙である。¹¹⁾」し、オクターヴがスカパンに「何か *machine* を考え出して¹¹⁾」

くれるように頼んだ時、この machine という語には二つ意味がある。つまり、〈machination〉という意味と〈appareil de théâtre〉という意味とをこの machine という語は持つのである。すなわち、「この語の多義性は、策略によって実際の世の中を変えることと、幻想によって作り話を舞台にかけることを同時に意味しているのである。¹¹⁾」

こうした、策略、悪だくみとしての劇中劇の例をいくつか挙げてみよう。「恋の医者」の中では、リゼットが、「リュサンドを（父親の）支配から自由にし、[クリタンドル]の手に委ねる¹²⁾」ために「ある種の stratagème を考え出す¹²⁾」ことによって、この劇中劇の演出家となり、クリタンドルは医者役を、リュサンドは病人役を演じ、スガナレルを欺くことに成功するのである。また、「町人貴族」においては、コビエルが、「ジュルダン氏が娘をクレオントに嫁がせる気になるようにするための[……]stratagème¹³⁾」を企て、クレオントには、「トルコの王様の息子」を演じさせ、自らは演出家兼トルコ語の通訳役を演じてジュルダン氏を騙すのである。

ところで、モリエールのコメディイ・パレーにおいては、こうした策略としての劇中劇の枠をはみ出し、別の役を演じるということ自体が目的となったような、つまり、衣装を変え、演じる対象である人の言葉や身振りを真似ることが主目的となったような例を見つけることができる。トルコ風の扮装をし、Mamamouchi という位を戴く儀式に参加して喜ぶジュルダン氏や、女装し、「身分の高い婦人」のしぐさ、言葉遣いを真似ることに興じるプルソーニャックなどがその例である。

Monsieur de Pourceaugnac : Holà! ho! cocher, petit laquais! Ah! petit fripon, que de coups de fouet je vous ferai donner tantôt! Petit laquais, petit laquais! Où est-ce donc qu'est ce petit laquais? Ce petit laquais ne se trouvera-t-il point? Ne me fera-t-on point venir ce petit laquais? Est-ce que je n'ai point un petit laquais dans le monde?¹⁴⁾

この場面においては、プルソーニャック氏は、「身分の高い婦人」の役を演じることに夢中になると同時に、(ce) petit laquais の繰り返しを示すように、我々が一で見た言葉遊びも楽しんでいるのである。

もう一つプルソーニャック氏の例を挙げれば、彼が複数の人物の役をスプリガニの前で嬉嬉として演じてみせている場面は正に、「演劇的役を演じる」楽しみを裏書きするものであると言えるだろう。

Monsieur de Pourceaugnac : Je vous laisse entre les mains de Monsieur. Des médecins habillés de noir. Dans une chaise. Tâter le pouls. Comme ainsi soit. Il est fou. Deux gros joufflus. Grands chapeaux. Bon dt, bon dt. Six pantalons. Ta, ra, ta, ta; Ta, ra,

ta, ta. *Alegramente, Monsu Pourceaugnac. Apothicaire. Lavement. Prenez, Monsieur, prenez, prenez. Il est bénin, bénin, bénin. C'est pour déterger, pour déterger, déterger. Piglia-lo sù, Signor Monsu, piglia-lo, piglia-lo, piglia-lo sù.*¹⁵⁾

ここではプルソーニャック氏は一人五役（エラストの役、第一の医者、第二の医者、二人の音楽家の役、薬剤士の役）を演じていて、スプリガニと別れた後、自分がどのように扱われたかを、身ぶり手ぶりを交え、スプリガニという観客に向けて演じてみせているのである。「あなたをこの人の手に委ねます」という最初の台詞はエラストがプルソーニャック氏に別れ際にかけた言葉を再現したものであり、「黒い服を着た医者たち」の前でプルソーニャック氏は「椅子に」かけさせられ、この医者たちに彼は「脈を診られ」たという状況説明がそれに続くのである。続く《Comme ainsi soit.》とか《Il est fou.》といった台詞は、プルソーニャック氏が耳にした、医者長の長広舌の一部である。医者の診断が終わると「頬のふくれた人が二人」（二人の音楽家を指す）がやって来て《Bon dî, bon dî》と歌い、他にも六人の道化がやって来て、《Ta, ra, ta, ta [...]》と歌い踊ったのである。音楽家の一人が《Alegramente, Monsu Pourceaugnac》と歌い終わると、「薬剤士」が「浣腸」を手にして入って来て、《Prenez [...] déterger》と言うのに合わせて音楽家たちが《Piglia-lo sù [...]》と歌ったという一部始終を、プルソーニャック氏のこの台詞は再現しているのである。

また、「病は気から」において、トワネットは、自分が医者役を演じるのは、「アルガンがピルゴン氏に嫌気がさすように仕向けるため¹⁶⁾」と言っているものの、そうした策略よりも、医者への恰好をし、医者のように振る舞うことによってアルガンをからかう楽しみの方が優先していることは容易に見て取れる。このように、コメディイ・パレーにおいては、劇中劇という枠を踏み越えて、変装それ自体を、また、他人の身振り、台詞を真似ること自体を楽しむような人物が現れることが特徴的である。

ところで、自分の演じているのとは別の役を演じるということに対して登場人物が関心を抱くのは、実は、コメディイ・パレーに限ったことではないのである。例えば、エルミールがタルチュフの悪辣さをオルゴンに示して見せるために提案する企ては、演劇的な役を演ずることに対する登場人物の嗜好を表すものであると言えないだろうか。実際のところ、「タルチュフ」四幕四場の興味は、エルミールが、テーブルの下に隠れているオルゴンに「明瞭な形ですべてを見せ、すべてを聞かせる¹⁷⁾」という状況の面白さにあるのであり、この企ては「戯れで (par plaisir)」行われる性格のものなのである。このように、「タルチュフ」においても、コメディイ・パレーの場合と同じように、役を演じる、といった遊びの要素が紛れ込んでいるのである。あるいは、こう言い換えた方がより正確であるかもしれない。この「遊び」の要素が発展し、肥大していった結果として、モリエールのコメディイ・パレーを形成する重要な一部分となったのだと。

また、「演劇的役を演じる」というこの遊びの要素を手掛りにして、「ドン・ジュアン」や「人間嫌い」といった作品を読み解くことも可能ではないだろうか。五幕一場において、ドン・ジュアンが父親の前で、改心したような振る舞いをしてみせたのは、一種の「演技」、〈grimace〉〈masque〉なのであり、ドン・ジュアンにしてみれば、「善行の人物は、今日演じることのできるすべての人物のうちで最良のものなのだ¹⁸⁾」。だからこそ、ドン・ジュアンはこう言い切ることができるのだ。「私は少しも変わっていないし、私の気持ちは常に同じである。¹⁸⁾」また、「人間嫌い」においてアルセストが周囲の人と対立し、遂には「地上のどこか離れた所を探しに行く¹⁹⁾」ことを余儀なくされるのは、「演劇的役」を演じることを拒否したからであると解釈することはできないだろうか。世間がある人物に対して、それを演じることを当然期待しているような〈役〉を演じないということは、その人物がそうした世の中で健全な社会生活を営めないということを意味している。そういう意味で、〈masque〉〈grimace〉に対する激しい嫌悪を隠そうともしないアルセスト²⁰⁾が、彼を取り巻く世界から疎外されるのは無理のないことであると言えるだろう。このように、コメディ・バレーに特徴的な要素である、「演劇的役を演じる」ことに対する登場人物の好み、嫌悪等を手掛りにして、コメディ・バレー以外のモリエールの作品を新しく読み直すこともできるのではないだろうか。

三 パロディーとしてのモリエールのコメディ・バレー

モリエールのコメディ・バレーが「遊び」のジャンルとして定義できるであろうということは、そこに様々なジャンルの、そして17世紀演劇におけるクリーシェのパロディーが見られることから明らかであるように思われる。例えば『強制結婚』は、作品それ自体が *mariage forcé* のパロディーとなっていると言えるのではないだろうか。*mariage forcé* は本来「娘の父親が決めた相手と無理やりに娘を結婚させること」を意味するのに対し、この『強制結婚』においては、「娘の父親と兄が、結婚をためらう相手（スガナレル）に無理やり（力づくで）娘（妹）と結婚することを強要する」という具合に、*mariage forcé* の持つ意味が変化しているのである。少なくとも、『強制結婚』のスガナレルには、アニエスと強制的に結婚しようとしたアルノルフの深刻さは見られないし、結婚相手であるドリメヌにおいては、むしろスガナレルと結婚することによって父親の支配から自由になれることを喜んでさえいるのである。しかも、*mariage forcé* の〈*forcé*〉の部分、通常の *mariage forcé* においては「強制する」側の人間であるはずのスガナレルに加えられる「暴力」〈*coups de bâton*〉という形で視覚化することによって、モリエールは従来の *mariage forcé* の *formule* を戯画化したと言えるのではないだろうか。また、悲劇のジャンルにおいて見られる神託のテーマもモリエールのコメディ・バレーにおいて「遊び」の道具立

てとして用いられている。ラシーヌの『イフィジェニー』に見られるような、航海に必要な風を起こすためにはイフィジェニーを犠牲として捧げよという神託がアガメムノン等の苦悩を引き起こすのに対して、『豪華な恋人たち』において、アリストイオーヌに対して下されるヴィーナスの神託は実は占星術者アナクサルクによって仕組まれた人為的なものであり、しかも、イフィクラートという「豪華な恋人」を利するために企てられたこの神託が、その恋敵であるソストラート（大将）の真の勇気をアリストイオーヌに見せる機会を提供し、エリフィル姫とソストラートとの身分違いの愛を正当なものとするのに役立っているのである。このように、悲劇においては絶対的な権威を持ち、登場人物の運命に深刻な影響を与える神託のテーマが、モリエールのコメディイ・バレーにおいては「遊び」の道具として使われているのである。このように、モリエールのコメディイ・バレーにはパロディー的要素があることは明らかであるが、本稿では、特に二つの代表的な例について検討を加えてみたい。

(1) 嫉妬のテーマのパロディー

寝取られ亭主になるのではないかとこの恐怖に取りつかれている人物をモリエールは数多く描いている。こうした人物に特徴的なのは、*cocuage* と *honneur* という二つの要素が密接に関係し合っているということである。彼らにとって、妻に不貞を働かれるということは、彼らの名誉を傷つけることなのである。アルノルフにとって深刻な問題を引き起こすこの嫉妬のテーマは『町人貴族』においては全く異った取り扱われ方をしている。ジュルダン氏にとっては、彼の名誉は妻の貞淑にかかっているのではなく、高い身分を手に入れることにあるのである。ジュルダン氏は言う「身分の高い女は私にとって得も言われぬ魅力がある。これこそ何を犠牲にしても手に入れたい。²¹⁾」寝取られ亭主になりたくないという滑稽なまでに深刻なアルノルフ等の強迫観念が、貴族への素朴で一途な憧れへとすり替わっている所に、嫉妬のテーマのパロディーを見ることができのではないだろうか。嫉妬のテーマは『町人貴族』においては、人物の、名誉と愛の間の内面的葛藤を浮き上がらせるためのものではなく、遊戯的な扱いをされているということは次の点においてより明白であるように思われる。モリエールの作品中で嫉妬心を抱く人物は通常男性であるのに対して、『町人貴族』においては、嫉妬する役を受け持つのはジュルダン氏ではなくジュルダン夫人である。このような役の交換が可能なのは、『町人貴族』において嫉妬のテーマが「遊び」の道具として取り扱われているからであると言えないだろうか。

更に、嫉妬のテーマの遊戯的取り扱いの例として、*dépit amoureux* の場面を挙げる事ができる。『町人貴族』においては三幕十場が *dépit amoureux* の場面であるが、J. シュレが指摘しているように、「これは踊りと台詞を同時に伴う正真正銘のバレーである。女性が男性を追い駆けた後で、男性が女性を追い駆ける。この二つの対称的な動きの中に、その長さが大体同じである同じ数の受け答えが存在する。²²⁾」*dépit amoureux* の場面が取り扱われているのは『町人貴族』に

限らない。「タルチュフ」においても、この「遊び」の要素は入り込んでいる。「タルチュフ」における *dépit amoureux* の場面（二幕四場）は二幕二場で高められた劇的緊張を緩和する効果がある。というのも、*dépit amoureux* は、J. ディクソンの言うように、「筋における真の障害であるというよりむしろ遊び²³⁾」なのであり、この「遊び」は「親密さ—反目—仲直り²³⁾」という形を持つ。恋人たちは「仲直りするために／口論を[する]²⁴⁾」のである。*dépit amoureux* という遊びを介入させることによって、モリエールは「タルチュフ」において真の障害（オルゴンが提案するマリアンヌとタルチュフの強制結婚）を観客にしばし忘れさせ、こうして、緊張—緩和のリズムを作り出しているのである。

(2) 牧歌劇のパロディー

モリエールがコメディ・バレーにおいてパロディー化するジャンルとして最も頻繁に取り扱うのは牧歌劇のジャンルである。例えば『エリスの姫』においては、パストラルが批判的に揶揄されていることが以下のような点で明白である。モロンという道化が想いを寄せているフィリスの気に入るためには、歌うという能力が必要である。「ティルスはその声で私を楽しませてくれるけど、あんたときたら、おしゃべりで私をうんざりさせる。あんたが彼と同じくらい上手に歌ったらあんたの言うことを聞いたげるわ²⁵⁾」とフィリスが言うように、「歌う」ということは牧歌劇の登場人物にとって必要不可欠の能力なのであるが、パストラルのこうした取り決めを、このフィリスの台詞によってモリエールはパロディー化しているのである。また、第四の幕間劇第二場においては、牧歌劇の登場人物として劇画化されているティルスは

Arbres épais, et vous, prés émaillés,
La beauté dont l'hiver vous avait dépouillés
Par le printemps vous est rendue.
Vous reprenez tous vos appas;
Mais mon âme ne reprend pas
La joie, hélas! que j'ai perdue!²⁶⁾

このように歌い、「自然は冬の間失った美しさを春が来れば取り戻すけれども、自分の心は失った喜びを取り戻すことはない」といった牧歌劇のクリーシェを駆使しているのだが、モロンがその後歌う詩はそれと対照的に卑俗で素朴なものである。

Ton extrême rigueur
S'acharne sur mon cœur.

Ah! Philis, je trépassé;
 Daigne me secourir :
 En seras-tu plus grasse
 De m'avoir fait mourir?²⁸⁾

このモロンの歌に対するフィリスの反応：「とても素敵ね。でも私は、恋人が私のために死んでくれる光栄に浴したいものだわ²⁷⁾」、この反応は、アストレに、二度とその前に姿を現すことを禁じられたセラドンが川に身を投げて自殺を図るという過程を経ないではアストレの心を手に入れることができないという牧歌劇の取り決めで捕われ、汚染されている反応とも言えるのではないだろうか。「私を死に追いやったところで、それであなたに肉が付くという訳だろうか」というモロンの歌、パストラルのクリーシェに縛られたフィリスの反応、モロンが剣を手にして死のうとする場面（「この短剣を見て下さい。私が心臓を貫きますから、十分に注意して下さい。（ティルススを嘲笑して）そんなことは御免だね²⁸⁾」）によってモリエールは牧歌劇をパロディー化しているのである。

『病は気から』においても同様に、パストラルのパロディーを見ることができる。クレアントは自分の置かれている立場を羊飼いのティルススと、アンジェリックを羊飼いの娘フィリスと置き換えることによって、自分たちの演じる牧歌劇の観客としてのアルガンにとっては架空の物語を創り上げ、アルガンにそれと知られることなく、自分の恋心をアンジェリックに伝え、アンジェリックもそれに対して返答するのである。ここにおいては、劇中劇という遊びが牧歌劇の枠の中に収められていて、二つの遊び（劇中劇と、パストラルのパロディー）が融合しているのである。

実際のところ、牧歌劇はモリエールのコメディ・バレーにおいて、しばしば劇中劇という「遊び」の形を取っている。『豪華な恋人たち』においては、アリストイオーヌとエリフィル姫のために饗される divertissements の一環として「牧歌劇」が演じられるのである（第三間合劇）。この時、舞台上の人物はすべてこの牧歌劇の観客となるので、この牧歌劇は「劇中劇」と呼べる。また、『町人貴族』においても、ジュルダン氏の前で演じられる見せ物は牧歌的性格を持つものである。このことは、「彼らが羊飼いの服装をしていると想像しなければなりません²⁹⁾」とジュルダン氏に説明する音楽の先生の台詞において明らかである。これに対するジュルダン氏の反応（「何故いつでも羊飼いでなければならないのか。どこでも羊飼いか見られないではないか。²⁹⁾」）や、それに対するダンスの先生の返答（「音楽において人物に喋らせる時には、本当らしくするために、牧歌劇の形にしなければなりません。²⁹⁾」）を通して我々はモリエールがここでも牧歌劇をパロディー化していることを感じ取ることができる。

このように、「牧歌劇」はモリエールのコメディ・バレーにおいてはパロディーとして、また、劇中劇として、「遊び」を提供する要素として取り扱われている点が特徴的である。

結び

こうして見てきたように、モリエールのコメディ・バレーは「遊び」のジャンルと考えることができる。言葉遊び、演劇的役を演じることに對する登場人物の嗜好、いくつかのテーマ、ジャンルのパロディーといった要素が言わば「肥大した」ジャンルと言えるのではないだろうか。また、こうしたコメディ・バレーに特徴的な「遊び」の要素が、他のモリエールの喜劇においてどのように取り扱われているかを検討することによって、モリエールのコメディ・バレー以外の喜劇に、従来の視点からのものとは異なる解釈を与えることも可能になるのではないだろうかという仮説を呈示することによって本稿の結びとしたい。

註

- 1) Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 217, “On ne peut pas négliger, dans Molière, tout ce qui se ressent de la somptuosité des fêtes de la cour : une bonne part de ses pièces furent écrites pour ces fêtes et conçues selon l'esprit qui y présidait. Molière dédaignait si peu cette partie de sa tâche, qu'il créa, pour y faire face, le genre nouveau de la comédie-ballet [...]”
- 2) *Molière, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971, éd. de Georges Couton, t. I, p. 484. 以下、モリエールの作品の引用はこの版に依るものとする。
- 3) *Ibid.*, t. II, p. 96.
- 4) *Œuvres de Molière*, Paris, Payot, 1925, t. I, p. 302. “Il a le premier inventé la manière de mêler des Scènes de Musique et des Balets(sic) dans les Comédies, et il avoit trouvé par là un nouveau secret de plaire [...]”
- 5) *le Bourgeois gentilhomme*, II, 4, pp. 728-9.
- 6) Jesse Dickson, 《Non-sens et sens dans *Le Bourgeois gentilhomme*》 in *the french review*, février, 1978, p. 347. “Dans cette parole ludique, le plaisir de jongler avec les syllabes est plus fort que le désir de signifier”.
- 7) Alfred Simon, *Molière, une vie*, Lyon, La manufacture, 1987, p. 392, “Après le discours trop lourd, trop dense, de Tartuffe, de Don Juan et d'Alceste, Molière débarrasse le langage du soin de signifier.”; “Paroles sans suite, sonorités folles”.
- 8) *la Princesse d'Elide*, deuxième intermède, scène 1, p. 788.
- 9) *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 8, p. 609, “[...] je trouve qu'il est bon de le (M. de Pourceaugnac) réjouir par agréables conversations, chants et instruments de musique [...]”.
- 10) *la Critique de l'Ecole des femmes*, scène 6, p. 659, “Y a-t-il assez de pommes en Normandie pour tarte à la crème?”

- 11) Bernard Magné, «Fonction métalinguistique, métalangage, métapoèmes dans le théâtre de Molière» in *Cahiers de Littérature du XVIIe siècle*, 1979, n° 1, p. 104, “la fourberie est [...] à la fois tromperie et microcosme de l’activité dramatique”; “forger quelque machine”; “[...] la polysémie du terme renvoie à la fois à la transformation du monde réel par la ruse et à la mise en scène de la fiction par l’illusion”.
- 12) *l’Amour médecin*, III, 3, p. 114, “[...] tirer Lucinde de la tyrannie où elle est, et la mettre en votre (Clitandre) pouvoir”; “[...] nous avons concerté ensemble une manière de stratagème, [...]”.
- 13) *le Bourgeois gentilhomme*, IV, 5, p. 769, “[...] le stratagème [...] pour porter son (M. Jourdain) esprit à donner sa fille à mon maître (Cléonte)”.
- 14) *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 2, p. 630.
- 15) *Ibid.*, II, 4, p. 618.
- 16) *le Malade imaginaire*, III, 2, p. 1150, “[...] pour le (Argan) dégoûter de son Monsieur Purgon [...]”.
- 17) *Tartuffe*, IV, 4, v. 1346; “On vous fit clairement tout voir et tout entendre.”.
- 18) *Dom Juan*, V, 2, p. 80, “Le personnage d’homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu’on puisse jouer aujourd’hui [...]”; “[...] je ne suis point changé, et mes sentiments sont toujours les mêmes”.
- 19) *le Misanthrope*, V, 4, vv. 1804-5; “Je vais [...] / [...] chercher sur la terre un endroit écarté”.
- 20) *Ibid.*, I, 1, vv. 123-138.
- 21) *le Bourgeois gentilhomme*, III, 6, p. 746; “Une femme de qualité a pour moi des charmes ravissants, et c’est un honneur que j’achèterais au prix de toute chose”.
- 22) Jacques Scherer, *la Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 352; “C’est un véritable ballet, à la fois dansé et parlé. Après que les femmes aient poursuivi les hommes, les hommes poursuivent les femmes; dans ces deux mouvements symétriques, on trouve le même nombre de répliques dont la longueur est approximativement la même [...]”.
- 23) J. Dickson, art. cit., p. 344; “Il s’agit [...] d’un jeu plutôt que d’un obstacle véritable dans l’intrigue”; “amitié-inimitié-amitié réaffirmée”.
- 24) *les Amants magnifiques*, troisième intermède, p. 674, “Querellez-vous sans cesse / Pour vous raccommoder”.
- 25) *la Princesse d’Elide*, troisième intermède, scène 1, p. 796; “[...] il (Tircis) me divertit avec sa voix, et toi, tu m’étourdis de ton caquet. Lorsque tu chanteras aussi bien que lui, je te promets de t’écouter”.
- 26) *Ibid.*, quatrième intermède, scène 2, p. 805.
- 27) *Ibid.*, p. 805-6, “Voilà qui est le mieux du monde. Mais, Moron, je souhaiterais bien d’avoir la gloire que quelque amant fût mort pour moi.”
- 28) *Ibid.*, p. 806, “Vois ce poignard. Prends bien garde comme je vais me percer le cœur. (*Se riant de Tircis.*) Je suis votre serviteur [...]”.
- 29) *le Bourgeois gentilhomme*, I, 2, p. 717, “Il faut vous figurer qu’ils sont habillés en bergers.”; “Pourquoi toujours des bergers? On ne voit que cela partout.”; “Lorsqu’on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie”.