

&lt;論文&gt;

## 20世紀フランス演劇史の洞をのぞく —クリスチャン・カサドシュとは何者か—<sup>1</sup>

間瀬 幸江

### はじめに

芸術、とりわけ音楽の名門としてフランスで知られるカサドシュ家。カタルーニャ出身のルイス・カサドス（Luis Casadesus, 1850-1919）を創始者に、第2世代には作曲家でピアニストのロベール（Robert Casadesus, 1899-1972）が、第3世代にはリール国立管弦楽団創設者のジャン＝クロード（Jean-Claude Casadesus, 1935-）がいる。ジャン＝クロードの母ジゼル（Gisèle Casadesus, 1914-2017）は、国立劇場コメディ・フランセーズの名誉会員として最晩年まで劇界の信頼を得て名優とうたわれた。ジゼルの父アンリ（Henri Casadesus, 1879-1947）は、近代劇の父と呼ばれるジャック・コポー（Jacques Copeau, 1879-1949）や両大戦間期の前衛演劇をけん引した演出家の一人ルイ・ジュヴェ（Louis Jouvet, 1887-1951）などと関わり、演劇革新の一翼を音楽の領域から支えた。

しかしクリスチャン・カサドシュ（Christian Casadesus, 1912-2014. 以下カサドシュ家の他の人物との区別が必要な場合以外はカサドシュと略記する）だけは、多くの他のカサドシュのようには語られない。アンリを父に、ジゼルを妹に、ジャン＝クロードを甥にもつこの人物は、ドイツ占領下のフランスのヴィシー政権の「事実上のプロパガンダ劇団」とされる（Added, p. 297）レガン・カンパニー（Compagnie du Regain, 1940-1944, 1945-1953）<sup>2</sup>の経営者であった。20世紀フランス演劇史はヴィシー政権から支援を受けた<sup>3</sup>作品や演劇人にはあまり

<sup>1</sup> 本稿は科学研究費基盤研究（B）『ドイツ占領下フランス南部における定期刊行物と検閲制度についてのアーカイブ研究』（課題番号：19H01245. 研究代表者：名古屋大学重見晋也）の研究成果の一部である。

<sup>2</sup> 創立年、解体年いずれも、フランス国立図書館サイトの掲載情報による。BNF, Comité d'histoire, « Christian Casadesus » <http://comitehistoire.bnf.fr/dictionnaire-fonds/christian-casadesus>（最終閲覧日：2021年11月1日）。ただし、戦後の粛清 épuration のあおりを受けて、1953年よりも早い段階で実質的な活動休止に追い込まれていた可能性はある。

<sup>3</sup> 「支援」の実情は一括りでは語れない。ユダヤ人迫害など人道上の罪に問われる対独協力者としてのものから、助成金を受けて活動をするなどの経済面での承認、あるいは市井の人々の日常的あるいは無自覚的な協力などさまざまである。本稿はこの峻別の問題には踏み込まない。

ページを割かない。経済面であれ、イデオロギーの面であれ、体制に与していた演劇の多くは、戦後の粛清により演劇史の表舞台から撤去され、語られる際は「占領時代の」の枕詞を付されて峻別される。カサドシュという演劇人と、彼の関わった演劇活動は、まさしくそのようにのみ語られる。

レガン・カンパニーなる劇団はしかし、フランス演劇史の一断章であるには違いない。この劇団は、ドイツがフランス全土を占領した1942年11月から占領期の終りまでの2年間にとりわけ精力的に活動した。彼らはヴィシー政権の国民革命(Révolution Nationale)の流れを汲む「最もフランスらしいフランス」を標榜するレパトリー<sup>4</sup>を引っ提げてフランス各地で巡業公演を行い、文化の地方分権化の推進力として歓迎された。そしてカサドシュは、レガン・カンパニー解体の翌年にあたる1954年から、5月革命でジャン＝ルイ・パロー(Jean-Louis Barrault, 1910-1994)がオデオン座を追われる年にあたる1968年まで、パリのアンビギュ座(Théâtre de l'Ambigu, 1769-1966)の劇場支配人の立場で劇界に身をおいた<sup>5</sup>。

カサドシュは、自身の関わった演劇活動に関するアーカイブを公的機関に多く託している。なかでもフランス国立図書館演劇部門所管のカサドシュ・コレクション Fonds Casadesus, Christian (théâtre) (以下、他のアーカイブとの区別の必要がない限り、カサドシュ・コレクションと略記する)は膨大で、演劇人としてのカサドシュに関する一次資料が丁寧に整理され、入館証所持者であれば閲覧可能である<sup>6</sup>。

本稿は、留保なしには引用されずにきたこの人物について、ある程度の正確さをもって日本語ではじめて素描する試みである。ここであえて「演劇人」ではなく「人物」と呼ぶのは、彼が作家性をもってかかわった舞台作品や演劇活動の芸術的評価が言葉の厳密な意味においてなされたことはいまだなく、然るに演劇史の表舞台は評価の定まった作家や作品群のためにある以上は、本稿もまた、そうした評価をする意図は持たないからである。そうではなくむしろ、

<sup>4</sup> 1943年9月15日付けレガン・カンパニー発ローヌ県知事あて文書(所管:ローヌ県立古文書館(Archives départementales du Rhône et de la métropole de Lyon、資料番号3879W8)記載の上演目は次のとおり。言わずと知れた古典戯曲がずらりと並んでいる。『人間嫌い』『戯れに恋はすまじ』『アンフィトリオン』『シンナ』『フィガロの結婚』『マリアへのお告げ』

<sup>5</sup> アンビギュ座解体に際し、カサドシュは上演目の一部について、舞台装置や上演権もろともパローに譲渡しようとした。パローはおそらくは同世代の友人を救おうという善意から、当初はこのことに積極的であったが、話し合いはまとまらず、そこに5月革命が勃発した。パローとカサドシュのこの時のやり取りは、カサドシュ・コレクションに含まれる関連資料右2点に詳しい。4-COL-6(4526): Barrault, Jean-Louis. 4-COL-6(2419): Correspondance entre le théâtre de l'Ambigu, François Billetdoux, Jacqueline Sundstrom, Marcel Karsenty, associés de la SARGA, et Jean-Louis Barrault, directeur du théâtre de l'Odéon.

<sup>6</sup> 本稿では取り扱わないが、クリスチャン・カサドシュ関連アーカイブとしては、少なくともさらに次の二つが重要である。まず、同図書館オペラ座図書室(Bibliothèque-musée de l'Opéra)のカサドシュ・コレクション(Fonds Casadesus)。カサドシュ家第一世代の残した音楽関連の資料が主であるが、クリスチャンに関するものも少し含まれている。そして後半生に彼が関わった演劇行政文書が、フランス国立公文書館(Archives Nationales)に保存されている。

語られないままであり続けたこの人物が、演劇史の時空に穿ったいくつかの空洞への想像力を喚起したい。

膨大なアーカイブを残して世を去ったカサドシュは、ルイ・ジュヴェ、ジャン＝ルイ・バロー、ポール・クローデル (Paul Claudel, 1868-1955)、そしてマルセル・マルソー (Marcel Marceau, 1923-2007)<sup>7</sup>といった、フランス 20 世紀の舞台芸術の奔流を形作った人々と、一度ならず接点を持って生きた。彼の「存在証明」は、その奔流に乗らずに / 乗れずに、長い川岸に飛び飛びにとどまり固まった漂流物の連なりでできている。以下、人物の来歴とレガン・カンパニーの沿革に触れたのち、特にルイ・ジュヴェとの関わりならび関係の破綻を実証的に概観する流れを縦糸にとらえつつ、とりわけ後半では 1943 年から 45 年にかけてレガン・カンパニーがポール・クローデル作『マリアへのお告げ』(Annonce faite à Marie) をレパートリーのひとつとしたフランス国内巡業を行っていた事実を横糸にとらえてから、この人物について語る事が結果的に生み出し得る新たな研究領域についてその言語化を試みたい。

## 1. クリスチャン・カサドシュ来歴

カサドシュが演劇史の表舞台から排斥された直接的な理由は、ヴィシー政権からの優遇である。ヴィシー政権下の上演主体の一つとしてレガン・カンパニーの包括的な沿革をまとめた章を含む『ヴィシー時代の演劇、1940/1944』<sup>8</sup>の著者セルジュ・アデドは、レガンの失墜の本質的な理由として同業者からの「嫉妬」(Added, p. 308)を挙げている。「嫉妬」はいかに掻き立てられたのか。そしてカサドシュという歴史的存在をこすり取ろうとする恣意は、フランスの集団的記憶においていかに肯定されたのか。まずは人物と業績について既存の言説をみてみよう。

カサドシュは演劇史の表舞台には、わき役として登場している。それは、フランス演劇史に燦然と輝くコメディ・フランセーズ公演、ポール・クローデル作、ジャン＝ルイ・バロー演出の『縞子の靴』(Le Soulier du Satin) の観客としてである。占領時代の 3 年目、占領区域がフランス全土にわたってから 1 年が過ぎ、閉塞感が強まるばかりの 1943 年 11 月 27 日に初日を迎えたこの上演を振り返ってカサドシュは、自らも著名な演劇人でありながら、入場券の入手ができず、闇取引に頼ったと証言した (Added, p.16)。占領期の演劇が、時代の閉塞感とは裏腹に活況を呈していたとはよく言われることである。むしろ閉塞感からひと時でも逃れる

<sup>7</sup> マルソーとカサドシュの協同については先行研究がない。カサドシュ・コレクションに、「世界的なパントマイム俳優マルソー」のイメージの喚起と定着を推進した、いわばプロデューサーに近い黒子の立場でカサドシュが精力的に動いていたことを実証する資料が数多眠っていることについて、いずれ別稿で述べたい。

<sup>8</sup> Serge Added, *Le théâtre dans les années Vichy, 1940/1944*, Paris, Ramsay, 1992.

ために人々は娯楽を切実に必要とした。占領国ドイツの戦局が悪化し屋内の室温調節さえままならなくなってきても、人々は劇場に足を運び続けることを選んだ。そのため、フランス人作家・フランス人演出家による呼び物の演目の入場券や整理券の入手はとりわけ困難で、闇で高値で取引されることも少なくなく、パロー演出の『縞子の靴』はその事例の最たるものであった。

こうしたわき役以外では、占領期の演劇研究においては、権力におもねる術だけを心得た、教養に欠けたペテン師との評価がおおかたである (Added, p. 304)。また、占領下のフランス劇界の巡業公演の実情を論じたアニエス・カリュはカサドシュは「一種のカリスマ性を備えた日和見主義者」であったとし、フランスが解放されたのちは「天罰が下った」<sup>9</sup>と断じている。

ところで、2014年のカサドシュの訃報を報じたメディアは、インターネット検索でヒットする限り全国紙の『ル・モンド』に1件と、『フィガロ』紙の記者によるブログ記事が1件の計2点である。意外にも、いずれも敬意のほう伝わってくる内容である。ブリジット・サリノは、「20世紀の劇界の舞台裏を知り尽くしていた二人の内緒話を陰からこっそり聞いてみたかった」と、当時まだ存命だった妹ジゼルの名を引いた一文で『ル・モンド』の記事を締めくくっている。『フィガロ』紙の演劇欄ライター、アルメル・エリオは「この世を去った偉人を悼むのに遅すぎるということはない。クリスチャン・カサドシュがこの世を去った」「本来ならば『フィガロ』本紙に掲載されるはずだったこの記事は憚りあり活字化されなかったので、時機を逸しはしたがオンラインで公表される」と述べ、弔意を紙媒体で表すことへの何らかの障害があったことをほのめかしつつも、その筆致には断罪の辛辣さはまったくうかがえない<sup>10</sup>。

また、カサドシュ家が運営する *casadesus.com* にも、クリスチャンの項はアンリ、ジゼル、ジャン＝クロード同様に設けられ、「1941年に『レガン・カンパニー』を設立、1946年まで占領者に対峙し (face l'occupant) フランスの劇芸術を守るべく、とりわけ『ドン・ジュアン』『マリアンヌの気まぐれ』『ロレンザッチョ』を上演するなどした」とある。日和見主義の烙印を押されたルシファーの影はここにも見えず、身内意識ゆえにせよ諸手を上げての賞賛が読み取れ、演劇史上の言説との落差が目を引く。

この人物の人生のアウトラインをみておこう。以下、ヴィシー政権下の史実については引き続きアデドの著書を参考にするが、両大戦間期ならびに戦後については、カサドシュ家公式サ

<sup>9</sup> Agnès Callu, « Sur les routes : itinérances des tournées théâtrales sous l'Occupation », in *Le théâtre français des années noires 1940-1944*, Jeanyves Guérin (éd.), Presse Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 119.

<sup>10</sup> Brigitte Salino « Mort de Christian Casadesus qui a traversé un siècle de théâtre », *Le Monde*, le 20 mars 2014 (URL : [https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/20/mort-de-christian-casadesus-qui-a-traverse-un-siecle-de-theatre\\_4385738\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/20/mort-de-christian-casadesus-qui-a-traverse-un-siecle-de-theatre_4385738_3246.html)). Armelle Héliot, « Pour saluer Christian Casadesus », *Figaro Blog Le grand théâtre du monde*, le 4 avril 2014.

イトや、カサドシュ・コレクションに含まれる資料からの情報、さらにフランス国立図書館サイトからの情報<sup>11</sup>で補っていく。同コレクションに情報の出自がある場合は、註に資料番号を付す。

デイドロの分身が対話したラモーの甥よろしく、名門に生まれながらも音楽家としての道を歩まなかったカサドシュは、20歳で『学生館』（*Hôtel des Etudiants*, 1932）に出演、映画俳優としてアイドル的な人気を博す。そして1937年、25歳でパリの国立演劇学校に入学し、教鞭をとっていたルイ・ジュヴェに心酔、生涯の師とあおぐ。ジャック・コポーのヴィユ・ロンピエ座の創立メンバーであり、演出家が作家性を獲得していった20世紀演劇の地固めをした舞台人ジュヴェを師とすることはすなわち、カサドシュが映画俳優として消費されるだけの役者人生から、演技を磨き教養をまとった表現者を目指す鍛錬へと、人生の舵を切ったことを意味する。しかし、ドイツのポーランド侵攻を受けて1939年9月から1940年5月まで続いた「奇妙な戦争」（フランスがドイツに占領されるまでの戦争）に徴兵され、フランスの敗北と占領時代の始まりを経験する。ヴィシー政権下の1941年3月、29歳で、演劇学校の同窓など若手俳優たちとともにレガン・カンパニーを結成する。レガンとは、国民的作家ジャン・ジオノ（Jean Giono, 1895-1970）が1930年に発表した小説『回復』（*Regain*）に因む命名である。フランスらしいフランス、伝統的なフランス、強いフランスの再生をうたった、ペタンの推進した国民革命の、いわば申し子をもって任じるような命名といってよい。その数か月後の1941年6月、師ジュヴェがフランスを出国するのと時を前後して、レガン・カンパニーが始動したのは偶然か。調査が必要である。

レガン・カンパニーがヴィシーの「事実上のプロパガンダ劇団」となったのは、1942年、国民革命を文化面で若い世代に推進させるための組織「若きフランス」（*Jeune France*）<sup>12</sup>が、レジスタンス拠点となった嫌疑で1942年3月20日、解体を余儀なくされた後である。レガン・カンパニーは、「若きフランス」が管理していた総予算を単体で引き継がんばかりの勢いで地方巡業を開始する。1942年から、国民教育省（*Le Ministère de l'Éducation nationale*）が、アベル・ボナール（Abel Bonnard, 1883-1968）一戦後は対独協力者として死刑宣告を受け逃亡生活を送った一体制となったことも追い風となる。国民教育省の公式劇団として以後レガンは、国内各地への巡業をさらに精力的に展開するが、その財政収支は、どんぶり勘定と国からの補填の繰り返しであった。1941年7月に487,077フランの負債を抱えるや、同年12月に国がこの負債を補填している。1942年11月には年間負債額は300,000フランに上ったが、

<sup>11</sup> 註2参照。

<sup>12</sup> 「若きフランス」で助成金配分の責務を担っていたのは、のちのアヴィニオン演劇祭の創立者ジャン・ヴィラル（Jean Vilar, 1912-1971）であった。「若きフランス」が解体される前は、レガン・カンパニーは、数ある助成金受給主体の一つであった。詳細はアデドの論考ならびに右資料を参照のこと。Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar*, Armand Colin, 1991, p. 58-77.



これは国から助成金 350,000 フランを受給した上での負債であったという。翌年 1 月、文化庁副長官の命により前年度負債補填のため 314,000 フランの支出が決定されている。また、1943 年の年間助成額は 3,000,000 フランであった (Added, p. 298-299)<sup>13</sup>。この勢いに乗じて、1944 年 3 月 31 日、カサドシュはレガン・カンパニーを地方国立劇場に格上げするよう国に要請した。この要請は通らなかったものの、カンパニーの当時の鼻息の荒さが想像できる逸話である。

1944 年 8 月 25 日にパリが解放されると、レガン・カンパニーは 1944 年 9 月、演劇の対独協力者追放委員会 (La commission d'épuration du spectacle) から「ナチス・ドイツに与した演劇活動を行った」と誤判 (« estima à tort », Added, p. 308) され、以後 1 年間、カサドシュは演劇活動を禁止される。それから約一年半後の 1945 年 2 月 17 日、無罪すなわち対独協力者としては非該当であるとの審査結果を得る。しかしレガン・カンパニーはおそらくこの頃から求心力を維持できなくなり、1953 年に終止符が打たれる。だが、カサドシュの人生はまだこの時点で半分しか終わっていない。数年のブランクを経たのち、1948 年にはボリス・ヴィアン (Boris Vian, 1920-1959) らとともに「クラブ・サン＝ジェルマン」(Le Club Saint-Germain) の運営に関わっている。ヴィアンは、1950 年に『サン＝ジェルマン＝デ＝プレ入門』を著し、このなかで当時のカサドシュに触れ、その「色男」ぶりを軽妙洒脱な文体で記録した<sup>14</sup>。さらにカサドシュは 1950 年 5 月 19 日、国を相手取った名誉棄損の裁判で、500,000 フランの賠償金を得る判決を勝ち取った。そして 1952 年、レガン・カンパニーに関する一次資料 (帳簿、書簡、新聞の切り抜き、プログラム等) をフランス国立図書館に一括寄贈した<sup>15</sup>。この資料体を土台に、その後のカサドシュの演劇人人生にかかわる一次資料が順次 (1966 年と 1990 年) 追加されたものが、現在のカサドシュ・コレクションの総体である。

カサドシュの舞台人としての人生は、1666 年のアンビギュ座解体を経て、1968 年 5 月革命を境にその幕を閉じる。その後、1977 年から 1984 年までは文化行政に従事した。とりわけ、

---

<sup>13</sup> アデドの著書を引いた特集記事「ヴィシー：演劇の『占領』時代」(1992 年 5 月 4 日付『リベラシオン』紙)によると、1937 年にパリの著名私立劇場 (アトリエ座、制作座、エベルト座) への総助成額は 65,000 フランであったという。C'est une « réelle rupture par rapport à l'avant-guerre » note Added. En quatre ans, le budget de chacun des trois théâtres nationaux (Comédie Française, Odéon, TNP) augmente en moyenne de 65 %. Plus significative est l'aide publique aux théâtres privés : en 1937 trois théâtres (l'Atelier, l'Euvre, Hébertot) se partageaient 65000F, en 1943, plus de 5 millions pour la seule compagnie du Regain dirigée par Christian Casadesus (...) « Vichy : un théâtre très occupé » : *Libération* du 4 mai 1992.

<sup>14</sup> ボリス・ヴィアン『サン＝ジェルマン＝デ＝プレ入門』浜本正文訳 (リプロポート、1995 年)。Boris Vian, *Manuel de Saint-Germain des Prés*, Éditions du Chêne, 1974. なおこの著作は、執筆から死後の出版までは 30 年近い隔りがある。ヴィアンとカサドシュの関わりと関連書誌情報について、ヴィアン研究者深川聡子氏から示唆を得た。記して感謝する。

<sup>15</sup> 寄贈に際するカサドシュとフランス国立図書館との一連のやり取りは右資料番号にまとめられている。A-COL-6(1016-1022).

ノール＝パ・ド・カレー地域圏 (le Nord-Pas-de-Calais) とポワトゥー＝シャラント地域圏 (Poitou-Charentes) での仕事が多い。

それにしても、アデドの言を借りれば対独協力政権の「事実上の公式認定劇団」でありながら、戦後の粛清でナチス・ドイツに「与さなかった」との判断が下ったのはなぜか。そして「白」であるならばなぜ、国を相手取って勝訴した彼に、のちの劇界は居場所を与えなかったのか。このことは、占領時代の独仏関係ならびにヴィシー政権の文化政策としての「国民革命」、さらには当時のフランス演劇界とレガンを支援した教育省の文化政策という異なる文化推進主体と命令系統、そして1942年までの2年間のパリを含む北の占領地区と南の非占領地区に分断されたフランス国のねじれ構造など、複数の視点から歴史を紐解く必要があり、そのために紙幅を割くことは本稿の主旨から外れる。ただし少なくとも、アデドも述べている通り、ナチス・ドイツはヴィシー政権の「国民革命」路線を追認したのみで、演劇の上演目の選択にも介入せず、したがって、表現としてのナチス・ドイツのプロパガンダの強制はほぼ、なかった<sup>16</sup>。古典劇の演出と上演に尽力したルイ・ジュヴェを師と仰ぐカサドシュは、レガンの演目を、フランス古典劇にほぼ限定していた。演目に関するカサドシュの興味は、「国民革命」を推進する政府の思惑に合致した。

しかし、のちのフランス演劇史は、政治的には対独協力（ユダヤ人迫害への加担やナチスのプロパガンダ活動など）を行わなかったにせよ、フランスの伝統的イメージをレガン・カンパニーのポピュリズムが標榜したことを許さなかった。カサドシュがフランス伝統の古典戯曲の上演を、劇テキストの読み手としての責任を果たさずに行い続けたからであった。このことは後述する。

## 2. 時代の寵児から仇花への転落～ルイ・ジュヴェとの複数の接点から～

レガン・カンパニーをフランスの観客が熱狂的に迎えたことは、新聞記事（検閲のバイヤスを差し引いても）やファンレターなどからある程度推し量ることができる<sup>17</sup>。その人気が、戦

<sup>16</sup> ルイ・ジュヴェは、1941年から1944年までのフランス脱出・南米巡業の理由として「ジロドゥやモリエールが反文化的なのでゲーテやシラーを上演」するよう当局から求められたことを挙げているが、これは事実というよりはむしろ、ジュヴェの主観に基づく修辞に近いかもしれない。Louis Juvet, *Prestiges du Théâtre français. Quatre ans de tournée en Amérique latine, 1941-1945*, Gallimard, 1945, p. 10.

<sup>17</sup> ここでいう「新聞記事」や「ファンレター」は、カサドシュ・コレクションに含まれているものをいう。公演別に整理されており、当時のレガン・カンパニーのアイドル的な人気を推し量るに十分である。もっとも、フランス国立図書館への資料寄贈に当事者が行ったことを考えると、これら資料をもとにレガン・カンパニーが当時博した人気を肯定するのは客観性を書くとの懸念はある。このことについては後稿を待ちたい。

争の終結と、傀儡政権であったヴィシー政権の終焉とともに萎んだことを、歴史の必然として運命論的に結審する姿勢から離れ、以下、その興隆と凋落の過程を実証的に叙述する。ここで叙述の根拠として用いるのは、カサドシュ・コレクションに加えて、やはりフランス国立図書館演劇部門所管の一次資料群である、ジュヴェ・コレクションからの発掘資料である。これらから、時代のうねりの中、師ジュヴェとカサドシュの関係がいかに変容していったか、その過程をある程度正確に読み取ることができる。

ルイ・ジュヴェが教鞭を執っていたコンセルヴァトワール演劇学校に、1937年、カサドシュの入学が決まる。この時の考査の内容については調べがつかないが、興味深いのは、入学許可を前後して、ジュヴェとカサドシュの間に書簡のやりとりがあったことである。入学動機を説明する長い手紙をカサドシュから受け取った（現物未確認）らしいジュヴェは、本拠地のアテネ座劇場のレターヘッドで「長い手紙を読んで非常に嬉しく思った。向学心と覚悟をもって入学してくる君に会える日がなんだか楽しみだ」(Ta bonne et longue lettre m'a fait un grand plaisir et c'est avec un peu d'impatience que j'attends cet élève convaincu, plein de bonne volonté, et plus discipliné que tu m'annonces.)と返信している。なお、このジュヴェからの手紙が保存されているのと同じ整理番号の綴りには、師からの手紙がもう一通含まれており、そこには、体調を崩した生徒を師が慰める短いメッセージが認められる。「きみが苦しんでいたのはわかっている。アダンから、君が戻ってきたと聞いているよ。よかった」(Je savais que tu avais été souffrant. je l'ai appris par Adam il y a qq[sic.] jours et suis heureux de te savoir remis.)。9月15日付のこの手紙が書かれた年次は分からないが、同じアテネ座のレターヘッドと内容から想像される情景は、演劇学校の授業を欠席したか、体調不良等を起こしたなどなんらかの混乱をみせた生徒から届いた釈明の手紙を読んだ師の、配慮ある声掛けの様子である<sup>18</sup>。

1941年6月、ジュヴェはフランスを離れ、その後終戦までの4年間南米諸国で巡業を続ける。レガン・カンパニーをカサドシュが経営者として旗揚げしたのは1941年3月である。時系列から言ってジュヴェは、カサドシュのこの動きを出国前には知っていたはずである。実はジュヴェ・コレクションには、レガン・カンパニーの1941年7月のプレスト公演、8月のラ・ロシェル公演、同8月のナント公演を知らせる新聞記事の切り抜きが含まれている<sup>19</sup>。この記事は« LE LYNX » Et « ARTISTIC CORRESPONDANCE » COUPURES DE JOURNAUX と社名が記された台紙に貼付されている。LE LYNXとは、新聞記事の切り抜き等を、新聞販売区域外に届けるサービス会社であるらしい。ジュヴェはそのサービスを使って、南米にありなが

---

<sup>18</sup> 資料番号：4-COL-6(4715) Jouvét, Louis.

<sup>19</sup> ジュヴェ・コレクションより。資料番号：LJ-Mn-60 Regain (Ch. Casadesus)



ら、自分の弟子筋のカサドシュが国内巡業を重ねているとの情報を入手していた可能性がある<sup>20</sup>。

奇しくも同年、ジュヴェは南米で「劇場支配人の職業」(Le métier de directeur de théâtre)と題したエッセイを執筆している。このエッセイを含む著作『演劇論』(*Réflexions du Comédien*)<sup>21</sup>の奥付には、「1941年10月から11月にかけて、南米にて著者自身による校閲済」と特記されている。この中でジュヴェは、劇場支配人の仕事の難しさに警鐘を鳴らすかのように、次のように述べている。

支配人はたんなるつけたしにすぎぬ。(『演劇論』、鈴木訳、200頁)

支配人の経歴は演劇的資質における偶発時ではあるが、この機能が演劇というかの特殊な司祭の洗礼を受けたことのない男の手に落ちてもしたら、それこそ演劇にとって一つの災厄であり、劇芸術に対してはしばしば大打撃をもたらすのである。(前掲書、198頁)

異邦人として、しかもフランス語の通じない観客を前にして、巡業公演を成功させ続けなければならなかった演劇人ジュヴェの、劇団経営者＝劇場支配人としての苦悩が読み取れる。南米入りしてからしばらくはヴィシー政権からの助成金を受けていたジュヴェだが、1943年からは受給を中止し、劇団経営の諸問題も抱え込むこととなった。この一文は、いつ終わるとも知れぬ占領時代が続く母国を遠く離れ、心を支えることばを外在化させ座右とする必要から書かれたのかもしれない。しかし、カサドシュの当時の動きを踏まえると、このエッセイ執筆にはさらに別の必然性もあったかもしれない。すなわち、教え子の教養と知性のほどを師として見知っていた立場から暗にカサドシュを想定してこれを書いた可能性である。

ジュヴェ・コレクションには、ジュヴェの帰国後のカサドシュからのコンタクトの記録が生々しく残されている<sup>22</sup>。カサドシュは師の帰国直後、1945年2月13日付で「おかえりなさい、あなたを抱擁します」と速やかに打電した。対独協力者としての汚名が公的にはすでに雪がれた3か月後のことである。そして、レガン・カンパニーを再開しながらも運営が難航していたであろう1947年9月2日には、ジュヴェが満を持して上演準備を始めたモリエールの『ドン・ジュアン』の現場に関わりたいとの手紙を書き送っている。

<sup>20</sup> ただし、こうした情報提供サービス会社があったとしても、この切り抜きの郵送等の日付や消印は資料からは発見できなかった。

<sup>21</sup> Louis Juvet, *Réflexions du Comédien*, Librairie Théâtrale, 1941. ルイ・ジュヴェ『演劇論』鈴木力衛訳(人文書院、1952年)。

<sup>22</sup> ジュヴェ・コレクションより。資料番号：LJ-Mn-79(86) Casadesus, Christian (Correspondance)

(間瀬 幸江)

私がこの戯曲にとっても興味と憧れを持っているのは先生もご存じの通りです。(中略) ドイツによる占領という悲劇的な時代のなかで私は、自分の劇団のレパートリーとして、フランスのあちこちでこの作品を上演しました。可能でしたら、舞台稽古に陪席することをお許し願えないでしょうか。(中略) 先生がそれは無理だとおっしゃるのであればあきらめます。(中略) かつても今も先生だけが私の心の支え、私の真実です (中略)<sup>23</sup>

手紙の余白には青鉛筆の直筆で *Marthe, non* の文字がはっきり読み取れる。劇場内外でジュヴェの信頼厚い俳優兼舞台監督のマルト・エルランに、この申し出は却下するのでそのように先方に回答せよ、と伝えるメモである可能性が高い。これを受けて1947年10月、マルト・エルランは「舞台稽古は部外者の見学は一切認められていない。あなたを特別扱いできない」(*C'est une règle absolue dans son théâtre de n'admettre personne aux répétitions. Il espère que vous ne lui en voudrez pas s'il ne lève pas cette interdiction en votre faveur*) と返信した。自らを師と仰ぎ身内扱いを願うカサドシュを、ジュヴェは門前払いにしていることがわかる。体調が不安定な弟子に配慮ある言葉をかけていたかつての師はここで、意識的にその弟子とのつながりを、すくなくとも職業人としては断った。占領期には国立劇場への格上げまで政権に申請するほどの財力を与えられフランス全土を縦横無尽に駆け回ったカサドシュの、真逆さまの凋落である。

ところでこの子弟間のやりとりの2年前からすでに、両者の職業上のつながりに何らかの歪みやねじれをつくっていたかもしれない出来事が、ポール・クローデルの『マリアへのお告げ』(*Annonce faite à Marie*) をめぐって進行中だったことが、アーカイブ資料から読み取れる。1945年6月、クローデルは『マリアへのお告げ』を上演する意思があるかどうかジュヴェに打診した。ジュヴェは折も折、劇界で最大のパートナーで、パリ解放を見ずして死去した劇作家ジャン・ジロドゥ (*Jean Giraudoux, 1882-1944*) の遺作『シャイヨの狂女』(*La Folle de Chaillot*) の上演を実現するために奔走していたため、この時は劇作家の申し出を断った。しかし1946年4月2日に、こんどはジュヴェがクローデルに、戯曲の上演許可を求める手紙を書き送っている。戦前から南米巡業時代にかけて自らのレパートリーのひとつであった『マリアへのお告げ』を、ジュヴェは再度ルーティン演目としたかったのだろう。作家はこの申し出を二つ返事で了承し、互いへの敬意と感謝を表明しあう蜜月が始まったかに見えた。しかしそ

---

<sup>23</sup> « Vous savez l'intérêt et l'admiration que je porte à cette oeuvre.(...)Pendant les années tragiques de l'occupation Allemande, je l'ai montée avec ma Compagnie, et l'ai promenée dans une grande partie de la France. Je viens vous demander si vous me pourriez pas me faire la grâce de me permettre d'assister aux répétitions au momont où vous mettez Dom Juan en chantier.(...) Si vous estimez que cela n'est pas possible, je me rendrai à vos raisons.(...) C'est à travers le temps que vous seul restez toujours comme le seul guide, la seule vérité,(...) »

れもつかの間、ジュヴェ演出はクローデルの気に入らず、1946年7月17日、観劇後のクローデルはジュヴェの舞台に失望した旨短い書面を書き送っている<sup>24</sup>。

実は問題はここからである。占領時代にカサドシュもまた、『マリアへのお告げ』をレガン・カンパニーで連続上演していた時期があった。1943年9月には『マリアへのお告げ』をレガン・カンパニーの上演目を含めることをヴィシー政権下国民教育省の折り紙付きで許可されており<sup>25</sup>、これを受けてカサドシュは、1944年春まではフランス各地で巡業公演をしていたのである。さらには、占領期が終焉を迎え既出の通り1944年9月から1年間、戦後の粛清委員会により演劇活動の禁止が申し渡されていた時期も、その間隙を縫ってであろうか、1944年から1945年にかけてフランス各地で『マリアへのお告げ』巡業公演を実現している<sup>26</sup>。これは、活動禁止期間の始まる直前の1944年5月から7月にかけてカサドシュがクローデルに、上演許可の延長を求めて認められた、カサドシュによる『マリアへのお告げ』の最後の上演機会となった。というのは、クローデルはカサドシュにこの最後の巡業を認める手紙の中で「子供だましの作品づくりの時代は終わった」とカサドシュを一喝している<sup>27</sup>。この手紙の日付は1944年7月7日、8月のパリ解放のたったひと月前にあたる。

『マリアへのお告げ』をめぐるクローデルとカサドシュの間の亀裂と、同じ作品をめぐるクローデルとジュヴェの間のやりとり。かたや、占領期に作家からの上演許可を得てフランス全土を精力的に巡業していた若手演劇人の転落の軌跡であり、かたや、占領期の4年間フランスを不在にしていた大物演劇人の、自らの居場所を再構築しようとする手探りである。前者と後者の時間的連続性と符合に気づいた上で改めて両者の『マリアへのお告げ』関連アーカイブを調査して瞠目するのは、1942年と1946年に使われたジュヴェ劇団の『マリアへのお告げ』の舞台装置と、1944年のリヨン・セレストアン劇場公演と前後して撮影されたと推測されるレガン・カンパニーの舞台装置に、形状や意匠において類似が認められる点である<sup>28</sup>。いずれの資料も複製許可が下りないのが大変遺憾で、今のところは当該資料番号を記録しておく他はないこれらの資料は、カサドシュが自ら制作にかかわった舞台をそのまま師のジュヴェに託した可能性や、あるいは逆に、師のジュヴェから話聞いていた舞台装置プランを弟子のカサド

<sup>24</sup> ジュヴェ・コレクションより。資料番号：LJ-Mn-81(12) Claudel, Paul, Correspondance.

<sup>25</sup> 資料番号：註4参照。

<sup>26</sup> 関連する資料番号を記しておく。4-COL6-777 Recueil de coupures de presse (1944~45年のフランス各地での巡業に関する新聞記事の貼り込み帳)。

<sup>27</sup> 資料番号：4COL6-760 Correspondance de Paul Claudel à Christian CASADESUS. 24 mai-7 juillet 1944.

<sup>28</sup> レガン・カンパニーの舞台写真資料の整理番号は4-COL-6(770)、ジュヴェ劇団のほうの該当資料番号は、LJ-ICO-4 Photographiesである。前者については年次が特定できないが、資料にリヨンのある写真スタジオの刻印があることを踏まえると、『マリアへのお告げ』のリヨン・セレストアン劇場公演時に撮影されたものではないか。

シュがそのまま使った可能性など、両者が時に協同関係に、時に癒着関係に、あるいは相互搾取の関係にあったことを示唆するかもしれない。

『ドン・ジュアン』の制作現場からカサドシュを締め出した後、子弟の関係が修復したかはわからない。いずれにせよカサドシュは、1956年のアンビギユ座の上演パンフレットの冒頭に、ジュヴェのことは引用している。彼は師から少なくとも一度は職業人としては遠ざけられながら、師への敬意を表明し続けたことになる。

### 3. 「教養」を笠に着る～レガン・カンパニーが標榜したもの

憧れ慕う師からの事実上の破門と、敬意を持って上演してきた作品の作者からの拒絶<sup>29</sup>。ヴィシー政権の消滅を待たずしての作家からの強い拒否反応から見て<sup>30</sup>、レガン・カンパニーには、とりわけクロードルにとっては、何か決定的な不足があり、どうしても看過できなかったのだろう。レガンの失墜の理由を、カサドシュの側からと、社会情勢の側からそれぞれ一つずつ考えてみたい。

まず、カサドシュのテキストの読み手としての不足あるいは欠落である。カサドシュ・コレクションには「ヴィシー認定劇団座長からの声明文」とでも呼ぶべき講演原稿が含まれている。執筆年代は不明だが、資料の状態と内容から見る限り、占領時代だったことが推定される。

自分の兵役時代の思い出話をしよう。私が俳優という仕事へのこだわりゆえに文学作品や詩を熱心に読み込んでいると、戦友たちは最初のうちこそ私を馬鹿にするが、次第に私の周囲に集まってくるのだ。彼らの出自はまちまちで、農民もいれば、労働者、プチブルもいれば、学生もいた。時に激しいばかりの情熱でもって、私に頼むのだ、コルネイユのことを話してくれ、ラシーヌのことを話してくれ、モリエール、シェイクスピア、マリヴォー、ミュッセ、アンドレ・ジッド、アルマン・サラクルー、ポール・クロードル、ジャン・サルマンなど、劇作家について話してほしいと。私は確信するのだが（昨今人びとの趣味や好みが変遷しているように感じる）、学生劇団や同窓生の劇団が新しく、古典戯曲

---

<sup>29</sup> 2011年版プレイヤッド全集の『マリアへのお告げ』（1948年版）の解題には、レガン・カンパニーとジュヴェのいずれの名も含まれていない。

<sup>30</sup> 本稿では論じる暇がないが、クロードルがここでカサドシュを遠ざけようとした大きな理由に、ジャン＝ルイ・バローの存在がある。カサドシュと2歳違いで、20世紀フランス演劇史上最大の演劇人の一人とうたわれるバローに『マリアへのお告げ』を託すことを、作家はすでに思いついていた。とりわけ占領期には比較して語られ続けたカサドシュとバローの、光と影の対比関係は、別稿を立てて詳述する必要がある。

あるいは偉大なる詩と美と理想主義とヒロイズムに裏打ちされた現代戯曲を上演目として立ちあがったら、それは観客にとってこの上ない教育の機会になるだろうと。そしてさらには、フランスの町も村もみなその動きに興味を示し、そうした演目への志向がより強まり、そうした劇団の動きへの関心が高まり、互いに反響し合い、敷衍していくのだ。

おぞましきはブルジョワである。過去50年間の我々の不幸の責任はブルジョワにある。奴らこそが演劇を腐敗させそこに毒を巻き散らした。演劇が本当にまだ死にたくないと願うならば、この状況から逃れる努力が必要である。ポエジーに立ち戻らねばならない。50年にわたり、演劇は観客の悪しき本能におもねってばかり来た。これを完全にやめてしまわねばならない。そして、ポエジーの美しさと偉大さに立ち戻るのだ。<sup>31</sup>

師であったジュヴェが国立演劇学校でモリエール、コルネイユ、ラシーヌなど、カサドシュがここで挙げたのとほぼおなじ演目で演技指導の授業を行っていたことは、彼の講義録<sup>32</sup>に明らかである。教え子が師にナイーヴなまでに忠実であろうとしたことが見て取れる。ここで重要なのは、この声明文の中に、実際のテキストを引用してのカサドシュの「読み」と思われるものがまったく含まれていないことである。フランス演劇の20世紀は「演出家の世紀」と呼ばれる。その屋台骨となったのは、独自の読みを踏まえて舞台作品を刷新し続けた、演劇の「作家」たる演出家たちの存在であった。ジュヴェを引けば、「作品をきちんと解釈して上演すること」の不可能性すなわち、正解が一つに取れんされることのない読みという営みを通してテキストと向き合っはじめて見えてくる作品の多層性、多面性、あるいは欠落や言い落としが汲みつくせないからこそ、20世紀後半のフランス演劇は、古典戯曲の新演出を歓迎し、議論し、批判し、受容し、自らの文化として発信してきた<sup>33</sup>。古典作品の再読は、演劇作品の制作プロセスのひとつの型として定着して久しいが、その創造性の端緒は、テキストと向き合う演出家たちの、表現主体としての自律性に他ならなかった。

カサドシュにおけるこの主体性・自律性の欠落は、上演許可を求める一連の行政文書からも読み取れる。『マリアへのお告げ』のリヨン公演にあたり、よりよい条件で上演を実現するた

<sup>31</sup> 資料番号：4-COL-6(140) (Texte sur les troupes scolaires et post-scolaires).

<sup>32</sup> ルイ・ジュヴェの講義録の文体や教育理念などをつぶさに分析した Eve Mascarau の研究業績を参照されたい。 *Les cours de Louis Juvet au conservatoire et le personnage de théâtre*, Éditions Deuxième Époque, 2019.

<sup>33</sup> Louis Juvet, « Pourquoi j'ai monté *Tartuffe* » in *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 2002, p. 93. « Avons-nous joué la pièce ? Avons-nous donné de cette œuvre une véritable représentation ? L'un dira oui et l'autre non, avec des raisons qui peuvent s'échanger et s'inverser. L'un dira oui et l'autre dira non et ils auront raison tous les deux car on jouera encore *Tartuffe* de façon différente et rien n'est définitif dans ces matières(...) ».



めにカサドシュがローヌ県に充てた行政文書と、その文書を起点とした県とレガン・カンパニーとのやり取りの記録が、ローヌ県立アーカイブに保存されている<sup>34</sup>。ここでもまた、演出プラン、上演プランについての説明が見当たらない。歴史と伝統に彩られるセレストアン劇場(Le Théâtre des Célestins, 1877-)への会場変更要求がこのやり取りの眼目であった。上演場所の「格上げ」を求める根拠としてカサドシュが挙げるのは上演作品のクオリティや観客からの要望などではなく、「ポール・クローデル本人が上演に立ち会うことが決定している」ことや、『マリアへのお告げ』が観客の情操教育に優れた内容であることなどであり、畢竟それらは劇作家への既存の評価や権威を笠に着ての高圧的な文言の連なりでしかなかった。先ほど引用した、師ジュヴェによる「あるべきでない劇場支配人」の類型に、この文書の書き手は哀れなほどに合致する。

この若き野心家が劇場支配人として台頭できた社会的背景には、アデドが「ヴィシーの演劇政策を求めて」(À la recherche de la politique théâtrale de Vichy, p. 30-37)の項で述べる通り、ヴィシー政権が演劇政策においては実質的に無策だったことが大きい。小説や詩などの文字媒体の表現と比べ、劇文学の上演はあらゆる意味で複雑である。演劇が人の物理的・精神的な動きを時空間のなかに文脈化し受肉化する営為である以上は、演劇政策をお仕着せでなくデザインするには、この総合芸術の重層性、複合性、多面性への、主体的な理解が求められる。フランス国主席ペタン(Philippe Pétain, 1856-1951)はもちろんのこと、演劇政策を請け負った文化庁(Le secrétariat général des Beaux-Arts)長官の責めを担ったジェローム・カルコピノ(Jérôme Carcopino, 1881-1970)、ルイ・オートクール(Louis Hautecour, 1884-1973)、ジョルジュ・イレール(Georges Hilaire, 1900-1976)はいずれも政府に属しておらず、しかも演劇に造詣の深い人びとではなかった(Added, p. 31)。いきおい、演劇政策は「いきあたりばったり」(Added, p. 45)にならざるを得なかった。占領時代の前半にかろうじて機能していた「若きフランス」が抑圧的無風状態のなか若者による主体的な演劇推進を後押しした組織だったことは特筆に値するものの、この組織が目指したことは、コポーとカルテル(ルイ・ジュヴェを含む4人の演出家による、商業演劇に抗いうる前衛演劇を推進するために1927年に作られた相互扶助体制)に範を取る演劇であった(Adde, p. 210)<sup>35</sup>。皮肉なことであるが、前衛演劇はその字句通り、本来的に、範に取れるものではない。

既出のカサドシュの声明文は、「若きフランス」が踏襲しようとした先人たちの言説を、さ

---

<sup>34</sup> 資料番号：註4参照。

<sup>35</sup> アデドは「若きフランス」でジャン・ヴィラルールが、コポーなどの先人からの遺産を無批判に踏襲するのではない新奇さを求めようとしたことに触れている。演劇の地方分権化の功労者として演劇史が最初に名前を挙げる人物であるヴィラルールと、ヴィシー政権下で地方巡業を続けながらそのことは功績としては記憶されていないカサドシュとの比較は、占領期の演劇史の再構成の試みとして興味深いのではないか。

らに形骸化させ反復したものと言えるだろう。「規律や権威を」かくも多くのフランス人が受け入れるという異例の「反省」姿勢から始まった占領時代にあつて、服従と従順を美德としたヴィシー政権下フランスの硬直化した精神性を反映するかのよう、カサドシュは国民教育省からの「この若き演劇人を省として全面的に支援することに意見の一致を見た」との推薦を得て、地方巡業公演を続けたのであつた。リヨンでの劇場をセレスタンにするようローヌ県に迫る文書の鼻息の粗さも、こうした文脈から説明ができる。コポーがジュヴェやデュラン (Charles Dullin, 1885-1949)<sup>36</sup>、そしてアンリ・カサドシュらと連携して演劇における文芸の復権をうたい、商業演劇、ブルジョワ演劇に対抗しうる新しい教養演劇を求めてヴィユ・コロンピエ座の狼煙を上げてから30余年、両大戦間期に花開いた、劇テキストを核とし、その読みの主体たる演出家たちによって司られてきたはずの前衛演劇は、その威光に魅せられた若き劇団支配人の熱に浮かされたような行動力に、軒を奪われることとなつたのである。

#### 4. 俳優教育の再考の視点から～カサドシュの足跡をいま見返す価値はどこにあるか～

本稿冒頭で、カサドシュの作品の作り手としての評価には立ち入らないと述べた。しかし以上見てきた通り実は、その評価を可能とする記録じたいが、意図的になのか結果論としてなのか、残されていないのである。今回特に参照した、『マリアへのお告げ』に関する一次資料群においても、劇評記事、ファンレター、収支簿、行政文書や私信などは閲覧可能なよい保存状態で残っているにも関わらず、演出や作品解釈に関する資料が、一切見当たらない。演劇という総合芸術の複雑な営みにとって、演出メモや制作メモの作成は不可欠と考えるのが自然なのだが、なぜこれらが残っていないのか。他の上演目についても同じことが言えるのか。調査を継続する必要がある。

ところで、クローデルとジュヴェという、カサドシュと一度ならず協同した近い関係の年長者が、戦後に入りカサドシュと関わることに強い難色を示したことはすでに触れたとおりである。演劇史上のカサドシュの評価「日和見主義」の「策士」という人物像は、この拒絶に至るいきさつと軌を一にするものであろう。この二人以外にもカサドシュとの関係を意識的に断つた演劇人はいたに違いない。それにしても解せないのは、自分の演劇人としての存在意義ともいうべき先人たちからのあからさまな拒絶を受けてなお、20世紀後半生を生き抜き、しかも膨大な一次資料を確実に国立アーカイブに寄贈できた、カサドシュのある種の冷静さであ

<sup>36</sup> ジュヴェが演劇史から消えたカサドシュの師であり、デュランが20世紀フランス演劇のまごうことなき立役者の一人であるパローの師であったことは、ヴィシー政権下の演劇と若者の主体性をめぐる問題にとって重要な並置関係にある。学術的議論に値する切り口と思われる。ジュヴェは占領下のフランスを逃れ、デュランはフランスにとどまり続けた。

る。カサドシュ家の知名度と家族間のつながりが彼を支えたという憶測や、彼の「恐るべき策士ぶり」には今は踏み込まず、別の角度から問うてみたい。すなわち、カサドシュは先人たちに捨てられても忍ぶことを自ら受け入れていた。さらにはそうした「不遇」をどこか、望んでさえいたのではなかろうか、と。

「奇妙な戦争」の敗北と同時に終わった第三共和政を、多くのフランス人が「反省」し罰せられることを望んだと、ロバート・O. パクストンは記している。「ドイツの側に立った対独協力と、連合国側について行うレジスタンス」(パクストン、9頁)の二極分化の単純な言説にヴィシー政権下のフランス史を回収することに待ったをかけた大著『ヴィシー時代のフランス 対独協力と国民革命 1940-1944』<sup>37</sup>で指摘されている通り、当時のフランスにおいて、「懲罰を与える手を望むという心性は、父のイメージと直ちに結びついた」。そして、「永続する古いフランスの化身」としてのベタンにパクストンは言及しているが(パクストン、56頁)、そうした父性のイメージの伝播を、演劇の領域で担っていたうちの一人が、フランス近代劇の「父」と呼ばれたジャック・コポーであった。

リヨンのセレストアン劇場でのカサドシュの宿願叶ってクローデルの『マリアへのお告げ』の上演情報を伝える『コメディア』紙(*Comœdia*) 1944年5月27日号の一面の下方に、いかめしい表情の作家クローデルを真ん中に、おもねるようにその顔を少しのぞき込むカサドシュ、そして出演俳優2名が横並びになった写真が掲載されている。不思議にもこの記事は写真のみで、文章は写真のキャプション以外添えられていない。カサドシュが作品について他者に伝える際、テキストに言及することがほとんどなかったこととまるで韻を踏むかのように、この記事の中には戯曲というテキストはおろか、上演というテキストについても、一切の説明が見当たらないのである。そして、同じ一面のトップ記事は、どっかりと肘掛椅子に腰を下ろしたジャック・コポーの大判の写真と「若者たちへ継ぐ。劇芸術への信仰」と大きく見出しをふられた、コポーによる長文の声明文である<sup>38</sup>。

この紙面構成がいかなるいきさつで実現したのかは分からない。しかしこの見え方があぶり出すのは、カサドシュの声が聴かれず、コポーの声が聴かれる現実、さらには、当時のフランスでは、若者の声が聴かれず、高齢者の声が聴かれていたという現実ではなかろうか。そして、若者の声を大人が聴かない劇界の現実、ヴィシー政権下フランス国がはらんでいた現実

<sup>37</sup> ロバート・O. パクストン『ヴィシー時代のフランス 対独協力と国民革命 1940-1944』渡辺和行・剣持久木訳(柏書房、2004年)。Robert O. Paxton, *Vichy France, Old Guard and New Order, 1940-1944*, Columbia U. P., New York, 2001, c1972.

<sup>38</sup> この紙面レイアウトについては、2021年秋現在出版準備中の仏文報告書«*L'Annonce faite à Marie de Claudel sous le régime de Vichy : brève analyse des documents conservés dans les Archives Départementales du Rhône (ADR)*»(科学研究費基盤研究(B)課題番号19H01245の成果物)でも言及した。本稿のこの段落は当該言及箇所に加筆し日本語にしたものである。

の縮図でもあった。第一次世界大戦で祖国を救った84歳の往年の「英雄」ペタンに、ポスト第三共和政の時代を託すことに迷いが無いほどに、当時のフランスは年長者に牛耳られていた<sup>39</sup>。しかし重要なのは、年長者の意見が強く、若年層の意見が聴かれないことが、実は敗戦を契機に起こった現象ではなかった—少なくとも劇界では—ことなのである。コポーもカルテルの演出家たちも、後継者を育てることに意欲的な人びとであった。強い指導者が現れ、より若い世代や若年層がそこに付き従った。コポーとジュヴェは年齢差は8歳だが、ジュヴェはコポーを「師匠 Patron」と呼んでいたし、コポーと袂を分ったジュヴェはのちに自分の劇団の中でやはり「師匠」と呼ばれた。さらにコポーはヴィユ・コロンビエ座付属の学校を持っていて、劇場を閉じた後も弟子たちにコピオー（Les Copiaux）と称するグループを組織させて引き続き演劇指導にあたった。ジュヴェが国立演劇学校で教鞭を執っていたのはすでに述べた通りである。シャルル・デュランもまた、教える者として劇界に影響力を強く持っていた。演出家の時代の先駆けとなったこの人びとは、演技者育成ということにおいて、演劇人であるだけでなく、教育者でもあったのである。

演出家のブリジット・ジャック（Brigitte Jacques-Wajeman, 1946-）は、国立演劇学校のジュヴェ講義録に目を通し、特に1940年2月から9月までの『ドン・ジュアン』の演技指導の記録に強いインパクトを受け、講義録での子弟のやりとりそのものを上演台本とした舞台『エルヴィール・ジュヴェ 40』（*Elvire-Jouvet 40*）を上演した。この舞台を映画監督のブノワ・ジャコーが撮影、1987年11月に初放映された映像は、その後幾度か再放送されるほどに評判をとった。ブリジット・ジャックはこの舞台のなかで、『ドン・ジュアン』のドーナ・エルヴィール役の生徒の背中に黄色い星を付し、彼女がユダヤ人であること、この舞台稽古が行われている劇場の外では、ユダヤ人迫害が激化しつつあったことを暗示した。演目に付された「40」の文字は、占領時代の開始年次をあらわす記号である。恋した男への見返りを求めぬ愛を語るエルヴィールのセリフ回しに、時代の過酷さを止揚する回路としての神への愛を念頭に置くよう熱弁をふるう師ジュヴェのイメージが、こうした時代背景を読み込む演出と手を結び、演劇人ジュヴェ＝理想の教師像ジュヴェの等式が、観客の集団意識において了解された。

しかし、カサドシュとジュヴェの間にあったかもしれない協同関係あるいは相互依存の関係を踏まえて改めてこの講義録を読みなおすと、講義中に生徒たちの声が聞こえるのは演技演習の発語時のみで、残りの時間はジュヴェがほぼ一人でしゃべり続けていることに気づかされる。若き俳優たちが質問や反論を試みると、それを制して持論をまくしたてることもあれば、

<sup>39</sup> 1940年夏からは、兵役に代わる仕組み Les chantiers de jeunesse（若者鍛錬のための青年団）が、1943年からは Service du travail obligatoire（略語：S.T.O. 対独協力強制労働）が開始されるなど、ドイツ占領下のフランスでは、20歳の若者たちに理不尽な労働義務が課せられた。なお、フランス国立図書館サイトの人名インデックス（註2参照）によると、レガン・カンパニーに雇用される若者が対独協力強制労働を免除される仕組みに、カサドシュは自覚的であった。

意見を述べる生徒の態度を「傲慢」と評するなど、人格批判にさえ読める箇所も少なくない。実際、ドール・エルヴィール役の俳優に対するジュヴェの講評には、そうした高圧的な発言が散見される。稽古をつけてもらう生徒たちは、ジュヴェに声を聴いてもらっていないのだ。そして、1937年から1939年までジュヴェの薫陶を受けたカサドシュもまた、こうした講義を聞き、それを聞く中で、師への忠誠心―隷属心と呼ぶべきか―をはぐくんでいたはずである。

『被抑圧者の教育学』<sup>40</sup>の著者パウロ・フレイレは、「抑圧のイデオロギーを広く知らしめるための基盤」(フレイレ、81頁)として知識の「施し」を批判し、これを銀行型教育と呼び、真の知識の深まりに向かう道筋としての「対話」「批判」「熟考」(フレイレ、104頁)のサイクルを繰り返していく問題解決型教育に対置した。

「銀行型教育」という概念では、「知識」とはもっている者からもっていない者へと与えられるものである。知識が与えられるもの、施されるもの、である、ということ自体が、抑圧のイデオロギーを広く知らしめるための基盤である。(中略)教師は生徒の反対の位置に自分を置き、それを生徒が必要としている、と考える。まったくもって自分は無知である、と生徒に感じさせることが、教師の存在の理由というわけだ。

ジャック・コポーの、若き演劇人たちへの訓示、演劇学校でのルイ・ジュヴェの熱情に浮かされるような教育姿勢と、先に引用した「ヴィシー認定劇団座長からの声明文」と思われる講演原稿に現れるカサドシュの演説は、「知識を施す」ことへの義務感と、彼らが自分の声を届けようとするばかりで、それを聞かされる若者たちの声はほとんど聞かれないこと、すなわち権威者の単性の声が一方通行で発せられることにおいて、共通している。

カサドシュの佇まいや、その行動を弾劾し、演劇史が彼の存在をこすり取るほうへと舵を切ってから75年が過ぎた。彼がかりうじて語り継がれたのは、「日和見主義者」「策士」などの蔑みをもってだけだった。しかし、彼を占領時代のレガン・カンパニーの劇場支配人とだけとらえる視座から離れ、二つの戦争に挟まれた激動の時代に起こった演劇改革を受け止めようともがいた一人の若者と捉えなおすと、カサドシュを今語りなおす新たな意義が浮かび上がるように思う。しかも彼が継承者たらんとしたその演劇改革は、演劇というメディアが商業主義によって創作の主体性をおびやかされることに抗うべく、舞台作品の骨格としてのテキストに向き合う読み手という行為主体＝演出家によって推進されようとしたはずであった。前衛的であったはずのこの試みが無自覚に履いていた権威の下駄が、1940年を境に国民革命の理念にそのまま接続され、批判的に評価される暇を与えられぬままに若者たちによって担がれたの

---

<sup>40</sup> パウロ・フレイレ『被抑圧者の教育学』三砂ちづる訳(亜紀書房、2011年)。



が、占領時代の演劇の実態ではなかったか。

カサドシュ・コレクションを、演劇のアーカイブとしてだけでなく、社会の構成員たる一人の声の主体性と、声を奪われるプロセスを論じるための基礎資料として位置付けるとき、新たな議論の磁場が生じる。20世紀初頭のフランス前衛演劇が、演劇における真の教養のありかの模索にその端を発した以上、その演劇史上の位置づけもまた、真に教養ある手法で一すなわち、権威という思考停止の下駄を履かされることなしに—批判されてはじめて、見えてくるのではないだろうか。

## おわりに

クリスチャン・カサドシュをめぐる言説の恣意的な欠落に着目して、演劇史上の登場人物として当面語られ記憶され続けると思われる幾人かの著名な演劇人たちとの接点と、その接点の背景とを、可能な範囲で叙述することを試みてきた。この人物を、批判や追放の対象としてではなく、むしろ声の主体として捉えなおすことには、一定の学術的価値を認めることができるように思われる。もっとも今回は、コポー、クロードル、ジュヴェの三人について、しかも断片的に引用するにとどまった。本稿で名前を挙げるのみにとどまった人物たちとカサドシュとの関わりも今後さらに紐解くことによって、学術的価値を担保することが必要であろう。

大きな歴史の陰に隠れ忘却される史実や時代の息吹は、ボリス・ヴィアングが、家柄にまったく似つかわしくない「こんなカサドシュ」とある種の親しみとペースを込めて呼んだ人物、つまり時勢に乗ろうとして無様に転落した人物の残した、さりとて詳細な記録群によって、意外にもはじめて、光を当てられるものなのかもしれない。

## 【参考文献】

### —アーカイブ資料—

Le fonds Christian Casadesus (cote : 4-COL-6), Département des Arts du spectacle, BNF.

Le fonds Louis Jouvet (Cote : LS-Ms, LS-Mn), Département des Arts du spectacle, BNF.

« Théâtre. Demande d'autorisation de jouer sur scène et ravitaillement général, 1941-1944 » (cote : 3879 W8), Archives départementales du Rhône et de la métropole de Lyon.

### —文献資料—

ADDED, Serge, *Le Théâtre dans les années Vichy 1940-1944*, Éditions Ramsay, 1992.

BARDOT, Jean-Claude, *Jean Vilar*, Armand Colin, 1991.

BARRAULT, Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Éditions du Seuil, 1972.

CALLU, Agnès, "Sur les routes : Itinérances des tournées théâtrales sous l'Occupation" in *Le Théâtre français des années noires 1940-1944*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, pp. 113-121.

CLAUDEL, Paul, *Théâtre*, Tome II, Pléiade, 2011.

CORCY, Stéphanie, *La vie culturelle sous l'Occupation*, Perrin, 2005.

DASTE, Jean, *Pour que vive le théâtre*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009.

- FARON, Olivier, *Les chantiers de jeunesse. Avoir 20 ans sous Pétain*, Grasset et Fasquelle, 2011.
- HALLS, Wilfred D., *Les jeunes et la politique de Vichy*, traduit de l'anglais par Jean Sénémaud, Préface de Jean-Pierre Rioux, Syros / Alternatives, 1988.
- JOB, André, Giraudoux. *L'humanisme républicain à l'épreuve*, Michalon Editeur, 2019.
- JOUBERT, Marie-Agnès, *La Comédie Française sous l'Occupation*, Tallandier, 1998.
- JOUVET, Louis, *Réflexions du comédien*, Librairie Théâtrale, 1941 (ルイ・ジュヴェ 『演劇論』 鈴木力衛訳、人文書院、1952年).
- JOUVET, Louis, *Prestiges du Théâtre français. Quatre ans de tournée en Amérique latine, 1941-1945*, Gallimard, 1945.
- JOUVET, Louis, *Elvire Jouvet 40. Sept leçons de L. J. à Claudia sur la 2e scène d'Elvire du « Dom Juan » de Molière*, tirées de « Molière et la comédie classique » de Louis Jouvet, BEBA Éditeur, 1986.
- JOUVET, Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 2002.
- MASCARAU, Eve, *Les cours de Louis Jouvet au conservatoire et le personnage de théâtre*, Éditions Deuxième Époque, 2019.
- MAZZA, Vincenzo (textes choisis par), *Jean-Louis Barrault*, Actes-Sud-Papiers, 2020.
- PAXTON, Robert O., *Vichy France, Old Guard and New Order, 1940-1944*, Columbia U. P., New York, 2001, c1972. (ロバート・O. パクストン 『ヴィシー時代のフランス 対独協力と国民革命 1940-1944』 渡辺和行・剣持久木訳、柏書房、2004年).
- SIMON, Alfred, *Jean Vilar*, La Renaissance du Livre, 2001.
- VIAN, Boris, *Manuel de Saint-Germain des Prés*, Éditions du Chêne, 1974. (ボリス・ヴィアン 『サン＝ジェルマン＝デ＝プレ入門』 浜本正文訳、リブレポート、1995年).
- Lyon dans la Seconde Guerre mondiale. Villes et métropoles à l'épreuve du conflit*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- パウロ・フレイレ 『被抑圧者の教育学』 三砂ちづる訳、亜紀書房、2011年.

## **Un erased memory in the theatre history in France : Who is Christian Casadesus ?**

Yukie MASE

We only speak with a kind of hesitation about the theater in France under the German Occupation. The theater sheltered from the authority of Vichy is treated separately. This is the case with the Compagnie du Régain founded by Christian Casadesus, one of the former disciples of the famous stage director, Louis Jouvet. The purpose of this report is a modest attempt to elucidate what happened on the point of departure of this curse which hangs over all life of Casadesus and passes to his posterity as well, despite the notoriety of the dynasty, respected and strong in the arts from which he came. The documentary archives kept in several national establishments, including the national library in France, are so complete, despite the almost total absence of documents concerning the management and staging, that we are invited to ask the question again on problems on the right to be heard by young theater people from the Vichy era, a right that everyone can claim not only in this period but also in our era.