

演劇趣味から美食の世界へ

グリモ・ド・ラ・レニエールの演劇批評分析

齋藤 由佳

はじめに

2010 年に「フランス人の美食学的な食事」がユネスコ無形文化遺産に登録されたことにも象徴されるように、「美食の国フランス」というイメージは、いまや世界の人々から認められるものとなっている。そして今日、フランスの料理技術や、食をめぐる言説の世界、食卓における作法や会話などのすべてを包み込む「美食」という文化の歴史を紐解くことに、多くの研究者が取り組んでいる。その中で必ずといってよいほど言及されるのが、19 世紀初頭に活躍した美食家グリモ・ド・ラ・レニエール (1758-1837)¹である。

彼は主著『美食家年鑑』(1803-1812、以下『年鑑』と記す)²において、パリの豊かな食風景を鮮やかな文体で描き出すとともに、「食味審査委員会」という組織を立ち上げ、食の世界に批評の制度を採り入れた。また、それぞれの季節における旬の食材やその産地、食卓での作法など、食べ手に役立つあらゆる情報が散りばめられたこの『年鑑』は、「食の百科全書」とも呼ぶべき読み物となっている。さらにグリモは、家に客人を招いて会食を催すための作法を示した『主人役の手引き』(1808)³も著した。革命後に富を手にしたブルジョワ階級にとって、美食はその権力と幸運の証でもあった⁴。『年鑑』や『主人役の手引き』は彼らの格好の指南書となり、成功を収める。

しかしグリモはなぜ、このような独創的なジャンルを拓き得たのだろうか。『年鑑』が世に出るのは、グリモ 44 歳の時のことである。それ以前の彼は、レチフ・ド・ラ・ブルトンヌやメルシエなどの文人仲間たちと交流し、哲学的省察を著したり、新聞に演劇批評を投稿したりしていた。なぜ一転して美食の世界へ踏み込み、しかも成功を収めることができたのか。

たしかに、パリの裕福な徴税請負人の家に生まれたグリモは貴族の美食文化に精通しており⁵、数多くのレストランや高級食料品店が軒を連ねた革命後のパリでは、急速に台頭した新興富裕層が豪華な料理の新たな食べ手となっていた。『年鑑』成功の条件は揃っていたようである。し

かしグリモがいかなる思想的歩みを経て美食の世界へと進んだのかは、依然明らかでない。

これまでの研究でその一つの手がかりとされているのが、1793年までグリモとレチフの間で交わされた書簡群である。そこには、革命を支持したかつての文人仲間たちと、グリモがその政治的態度を一にできなかったことから絶縁に至ったことが記されている。旧友との交流を失った彼は、人と人が心地良い社交で結び合う場として食卓を理想化し、貴族的社交への憧憬を語るようになるというのである⁶。だが、この文通が終わりを告げた1793年と『年鑑』発刊の1803年の間には、約10年間の隔りがある。この間に彼が何を考え、何を語ったのか、理解するすべはないだろうか。

そこで本稿が注目するのが、グリモの演劇批評誌『劇検閲官—パリと諸県の主要劇場日誌』(以下『劇検閲官』と記す)⁷である。これは1797年8月から98年6月まで、革命暦の毎月10日、20日、30日に発行された定期刊行物で、計31号が発行された。分量は1号あたり約70ページで、3ヶ月に一度、9号分ずつが1巻にまとめられて、全4巻の本としても出版された。

本稿は、大きく二つの分析を中心にこの著作を読み解いていく。一つ目は、主に第1号の序文の内容から、グリモがなぜこの劇評誌を世に出したのかを理解することだ。彼の問題意識はどこにあったのか、またどのような外的要因がそう思わせたのかというのがここでの問いである。そして二つ目は、具体的な演劇批評の分析から、グリモの美学的視点や人間観の内実を探ることである。

1、『劇検閲官』のねらい—教養体験としての演劇

本節では主に『劇検閲官』第1号の序文の分析から、グリモがこの劇評誌を世に出したねらいとその外的要因を探っていく。その序文で、彼は執筆の目的を次のように記している。

観客の健全なる人々に、良いものへの趣味(goût)を、美しいものを見分ける力(discernement)を、そして演劇における礼に適ったふるまいの公正な尺度を思い出させること。教養ある、誠実で勤勉な俳優たちとともに、彼らの芸術(Art)の奥義について議論すること。若い観客たちに、偉大な模範となる人々への敬意と厳正なる公平なセンスを植え付けること。若い劇作家たちを自然(Nature)の細道へと連れ戻すこと。(…)以上が、我々の努力と研究が変わらず目的とするものである⁸。

まずグリモが観客に与え得るものとは、芸術的に優れたものへの「趣味 *goût*」やそれらを「見分ける力 *discernement*」である。グリモは、観客がものの良し悪しを判断する能力を育てようとしているのである。芸術において鑑賞者が作品の価値を判定することは、ある意味ごく自然な行為であり、一般的なことのように思われる。しかし、それが書かれたものの中で重要な問題として提起されるということは、特殊な文化状況を意味することだと考えられる⁹。『劇検閲官』執筆当時における、この特殊な状況とはいかなるものであったのか、この問いを念頭に置きつつ、テキストを読み進めることにしよう。

一方彼は俳優たちに「芸術 *Art*」の奥義について考えることを求め、劇作家たちには「自然 *Nature*」から外れないことを求める。18世紀の絵画をはじめとするあらゆる芸術を含む美学全体の理想に違わず、グリモにとっても、演劇芸術とは「自然の完全なる模倣¹⁰」であった。ここで彼が用いている *Art* とは、いわゆる芸術と、表現としてのわざの両方を意味する語である。俳優の「芸術＝わざ」をめぐる彼の主張については、次節で詳しく読み解くことにする。

ところで、ここでグリモが「思い出させる *rappeler*」「連れ戻す *ramener*」といった表現を使うのはなぜか。それは、彼から見て好ましいものであった過去の演劇をめぐる状況と、現在の正すべき状況とを対置させているからである。だから彼は、良き時代を知らない「若い」者たちに教えなければならないのだ。このような必要性を感じさせた当時の状況をグリモはこう語る。

演劇趣味は特に数年前から社会のあらゆる階級に広まったが、必要というよりも一つの熱狂となったように思われる¹¹。

実際、18世紀後半には上流階級のみならず幅広い人々が演劇を楽しむ状況が生まれていた。この時代の演劇愛好家の広い層とその熱狂ぶりは社会現象と呼べるものであったと言われる¹²。大劇場での上演に限らず、縁日芝居やブールヴァール劇も人気を博した。また、上流階級の中では多くの私設劇場と手製芝居、素人役者が生み出された¹³。さらに、とりわけ総裁政府期に現れた演劇熱の特徴は、一つの劇場に多様な人々が集ったことである。それ以前はオペラ座に上流階級、ブールヴァール劇には民衆層といったように、劇場によって観客層が分かれていたのだが、総裁政府期にはどの劇場でも「すべての階級の者が混ざり合う¹⁴」ようになったと、メル

シエも伝えている。その背景には、「荒っぽく稼いで豪勢に使う¹⁵」というこの時代の刹那主義的風潮の中で、商人や手工業者の間でも娯楽に金を使うことが広まり、文化や娯楽の大衆化が急速に進んだことがある。グリモはここに恐怖政治の抑圧から解放された人々の反動を見ていた。「恐ろしい恐怖の支配の後、フランス人は立憲的体制に真の楽園を見出さざるを得なかった¹⁶」。「長い間苦しんできたこの人々が底知れぬ快楽に身を投じようと、それを責めることはできない¹⁷」。

しかしこのような中で、グリモは「このすべての人々の熱狂が演劇芸術の進歩に対して及ぼし得る影響¹⁸」を吟味しなければならないとし、かつての光景と 1797 年当時の光景を比較する。

当時三つに限られていた我々の劇場に、ごく少数の愛好家たちや教養ある (instruits) 人々、勤勉で学ぶ必要に駆られる若者たちしか頻繁に訪れることのなかった頃には、これらの教養ある観客たちによる称賛や検閲 (censures) は、大いに重視されていた。(…) 俳優たちは、彼らを自らの師と認め、作家たちは彼らを審査員と認めていた。(…) ヴォルテール、ピロン、デトゥーシュ、ボワシー、グレセ、そしてラ・ショセの魂よ！デュフレヌ、ラ・ヌー、グランヴァル、ルカンの亡霊たちよ！公正で感受性豊かで賢明な、この厳しい観客たちにこそ、あなた方の栄光と成功は負っていたのだ¹⁹。

グリモが懐古する時代とは、ルイ 14 世親政期から 18 世紀半ばの時期のことだ。「三つに限られていた劇場」とは、17 世紀初頭にはフランス唯一の劇場として独占的に王立劇団の公演を行っていたオテル・ド・ブルゴーニュ座、コルネイユ劇の上演で成功し二つ目の常設劇場となったマレー座、1640 年にパレ・カルディナル内に作られた、のちのパレ・ロワイヤル劇場の三つである²⁰。グリモによればその時期には、観客はごく限られた「教養ある instruits」人々であり、彼らから良い評価を得んとして俳優や劇作家たちは腕を競っていた。彼はここで「検閲 censures」という言葉を用いている。「称賛」と対をなすこの「検閲」とは、観客による評価のことである。グリモは観客がいわば芸術の世界の「検閲官 censeur」として、劇作品に適切な評価を下すものであるべしと考えているのだ。

このように、芸術に対する公衆 (public) の評価に重きを置く考えは、デュボス (1670-1742) の『詩画論』(1719)²¹における主張の中にすでにみることができる。デュボスは、公衆の感情

による評価こそが芸術家の名声をなすと述べるとともに²²、公衆とは「人々が比較の趣味 (goût de comparaison) と呼ぶところの識別力 (discernement) ²³」を持つ人々に限られると明言している。ここで言う趣味とは識別力を指すものであることから、比較を好むことというよりも、比較による判断力のことである²⁴。佐々木健一は、ここに 18 世紀という時代の特殊性を指摘している。つまりこの時期には、芸術鑑賞を教養体験に変え、通 (connaisseur) であることを誇る人々が生まれていたのである²⁵。観客は感情に基づく判断で作品の価値をとらえるのだとしても、それにはある種の知識に基づく鑑賞が不可欠だと考えられたのだ。グリモがかつて体験したのは、まさにこの教養体験としての演劇鑑賞であった。

それでは、グリモが『劇検閲官』を執筆した当時、この教養体験としての演劇はどのような状況に置かれていたのだろうか。

当時の観客たちを、現代の観客たちと比べよう。そうすれば我々はたちどころに、なぜ今優れた作家も偉大な文筆家も生まれぬのかを理解することだろう。(…) あらゆる点において、この人々〔観客〕がこれほどまでに無能であったことはかつてなかった。(…) この観客たちは、演劇の趣味に必要とされ前提となる予備的な知識とも無縁で、文法や詩法の基本的な要素に至るまでも知らないので、詩から散文を区別することも、笑劇から喜劇を見分けることも、崇高から誇張を見分けることも、催涙悲劇から悲壮な悲劇を見分けることもできない。彼らはコルネイユの崇高さに頭がくらぐらし、ラシーヌの散文にはあくびをする。(…) そしてまったく、今日のフランスではこのような審査員たちに演劇芸術の命運が預けられているのだ²⁶！

つまり観客は、もはや見分ける (discerner) 力を失ってしまっていた。彼らは、教養的鑑賞に不可欠な知識をもはや持たず、比較によって作品の様式的個性を理解するための識別力を持たないのである。逆にグリモがかつて目にした「教養ある」観客たちとはつまり、知識に裏打ちされた「比較の趣味」を発揮する、「通」と呼ばれる人々であったことが理解できる。グリモはさらに言う。

この雑多で鼻持ちならない寄せ集めは、何を結果として招き得るだろうか。(…) それは芸

術のうちで最も美しく、我々の卓越性にこの上ない妬みを抱く他の国々でさえも必ず我々にその正当性を認めざるを得なかった唯一のものの喪失である²⁷。

しかるべき識別力を持たない者たちを、デュボス同様、グリモはもはや観客（public）とは呼ばない。そして彼らは演劇の進歩を妨げるどころか、その喪失をさえ引き起こしかねないのだ。しかし、教養体験としての演劇がこれほどまでに危機に瀕したのはなぜだろうか。

我々は、これらの奇妙な変化が起きたことと、思慮深い頭にフリジア帽が取って替わってしまったことが革命のせいであるかどうかの吟味はすまい。我々がただ述べようとするのは、次のとおりである。すなわち、あらゆる財産の持ち主が入れ替わってしまったので、今日では金が一方にあれば知識は別の側にあるということだ。教養を身につけるよりも盗む方がずっと易しいので、これほどの自惚れや愚かさ、厚かましき、贅沢が生じているのだ²⁸。

フリジア帽とは、サン＝キュロットの象徴とされた赤い縁なし帽のことだ。グリモは、今日演劇を見に詰めかける教養のない観客たちとはかつて革命を推進した民衆層だと言う。革命を機に富が知識のない人々のもとへと移り、教養ある人々が享受すべきものをそうでない者たちが「盗んだ」と表現している。

以上の叙述分析から我々は、グリモが『劇検閲官』を世に出したねらいと、この時代が置かれていた特殊な状況を理解することができるだろう。まず18世紀においては、芸術に対する公衆の評価が重きを置かれており、そこで公衆とされる人々は一定の知識を有することが前提となっていた。そして彼らは、識別力すなわち「比較の趣味」を持つことによって「通」であることを誇ることができたのである。しかし18世紀末、幅広い階層の人々の間で演劇熱が広まり、革命後さらに新たな観客たちが劇場へ詰めかけるようになったことで、教養体験としての演劇鑑賞に必要な知識を共有しない観客が多く現れた。グリモが『劇検閲官』を執筆したのは、この状況を目にしたことであつた。「現在の観客たちの無知というもの以上に、一つの劇場日誌の必要性を証明するものはない²⁹」と述べていることから分かるように、彼はこの時代に演劇を享受していた人々に必要な知識を与え、演劇鑑賞の趣味を手に入れさせるために筆を執るの

である。

2、情念のイリュージョン

本節からは、グリモの具体的な演劇批評の叙述を分析する。まずは散文劇『罪ある母』のアルマヴィヴァ夫人役においてグリモが高く評価した、コンタ嬢の演技に対する評価を検討しよう。

コンタ嬢のアルマヴィヴァ夫人役の演技における素晴らしさは、これ以上増すことはできないだろう。高貴さ、余裕、自然さ、陽気さ、優しさ、上流社会の声の調子 (ton)、不幸にして罪ある、なおざりにされた妻にふさわしいわずかな悲哀のニュアンス。これらが、はじめの3幕における彼女だ。しかし例の第4幕で、この悲痛な恐ろしい瞬間に、絶望の高まりが悔悛の涙に混じることになる。彼女は我々がこの役において彼女に期待するものすべてを満たすほどに崇高である。この悲壮のイリュージョン (illusion de ce pathétique) が、これ以上ないほどに表現されている。すべての心は打ちのめされ、胸は締め付けられ、目は涙でいっぱいになる。毎回、押し殺した嗚咽や抑えた声が、この悲痛な芝居の目撃者である、すべての感受性豊かな女性の戦慄を証明している。これは、多分拍手やブラボーの掛け声よりも価値あるものだろう³⁰。

グリモが絶賛するのは、コンタ嬢が成し遂げた、見る者の感情に訴えるイリュージョンである。彼女はアルマヴィヴァ夫人の感情の推移や起伏を見事に表現したことによって、ある瞬間に悲痛な感情の最高潮へと観客を巻き込むことに成功した。

ここに示されているのは、「没入」の経験である。つまり、人々はその瞬間に実際には自然の模倣である表現＝わざを目にしているということをもはや忘れ、登場人物の生きる状況が現実のものであるかのように体験しているのだ。「拍手やブラボーの掛け声」は、表現への称賛の行為であるが、完全なる没入を経験する時、もはや表現は透明なものとなり、観客は自然に直接ふれているかのように、表現に対する称賛の態度を示すことを忘れる。このようなイリュージョニズム、すなわち芸術の疑似現実的体験は、18世紀美学において徹底された価値観であり、例えばディドロが優れた絵画を前にして体験したのもであった³¹。

また、「高貴さ、余裕、自然さ…」などの間に並ぶ「声の調子 ton」という要素は非常に重要である。人間の情念は特定の声の調子に対応していると考えられていた。この声調と情念の特権的關係に加えて、声は音楽という芸術が模倣対象とする自然であるとも考えられたことから、声調は自然の模倣と情念の表出を結びつけるものとして重要視されたのである³²。デュボスはこのことゆえに、音そのものが「我々を感動させるうえで目覚ましい力³³」を持つと述べている。芸術において情念という概念は目新しいものではなかったが、声調に情念を読み取るということは、18世紀における新しい感性であった³⁴。コンタ嬢の演技がイリュージョンを実現したことには、この声調が巧みであったことが大きく寄与しているだろう。

反対に俳優が台詞の音楽的調子を活かすことができなかつた場合についてのグリモの叙述も参照しておこう。『女房学校』でクリザルド役を演じたデグリニ氏への言葉である。

彼は舞台において極めてぎこちない。何一つ表現しない顔に加えて、コメディイ・フランセーズで厳しく鍛えられた耳を持つ者なら誰でも我慢ならないような話し方をする。彼は、ほとんどすべての最後の詩句をうっかり落としてしまう。特にクープレの語末音節を。彼の声の抑揚は誤ってはいなくても、非常に不愉快だ。そして彼はフランス語の韻律法の初歩的な規則も知らないようで、たいてい長音節を短く、短音節を長くしてしまう³⁵。

コンタ嬢についての叙述に比べ、デグリニ氏の台詞回しに対するグリモの言葉は一気に分析的なものになる。コンタ嬢においては、巧みな表現のわざはもはや観者の意識にのぼらず、彼女が表現する自然と感情が観客にじかに届いたのに対して、デグリニ氏の拙い表現はいちいち観客の目につき、不快感を与えてしまう。グリモが劇場における理想的な体験として語る没入とイリュージョンは、俳優による表現が、もはや観客にそれがある種のわざであることを感じさせないほどにまで極められたときに初めて実現するのである。

このようにグリモの演劇鑑賞においては、演劇芸術が表現する対象としての自然に対する関心と、俳優の表現というわざのレベルに対する関心が共存している。つまりは、身体的な共鳴や情念に訴える感動を求める気持ちと、知識に裏打ちされた通の視線とが共存しているとも言える。グリモにとってはそのどちらも欠くことのできないものであったのだ。

3、「わざとらしい」演技への批判

続いて、女優ランジュ嬢に対する彼の評価について検討してみよう。以下は『罪ある母』でフロレスティーンヌ役を演じる女優ランジュ嬢へのグリモの評価である。

彼女はその役において初々しく、可愛らしく優しさがある。彼女はそこで、場面と優美さと細やかな感情を見事に見せてくれている。だがそれならばなぜ、この女優は、最大の気取りのなさ (*simplicité*) が求められる役において、ほとんどいつもわざとらしい (*maniéré*) 演技をするのだろうか。これは効果を台無しにしてしまう。(…) ランジュ嬢が3年前には持たなかったこの欠点は、悪影響を及ぼす助言、あるいは賢明でない助言のせいであるに違いない。コンタ嬢に近づきたいと思いつつながら、彼女は自然さから離れてしまったのだ。彼女はその道において後退してしまった。(…) もしもランジュ嬢が熟考する (*réfléchir*) 気になれば、彼女は、自らに最初の成功をもたらした方法へと戻り、彼女のあるべき場所に再びつくべき時であることを理解するであろう³⁶。

グリモは彼女に賛辞を送った後で、厳しい指摘を与えている。初々しさ、可愛らしさ、優しさといった魅力に加え、気品と細やかな感情を、その場面と見事に調和させてみせるランジュ嬢の力量にも拘わらず、それらの効果を「台無しにしてしまう」ものとは何か。それは彼女の「わざとらしい *maniéré*」演技である。それによってランジュ嬢は、アルマヴィヴァ夫人の役を見事に演じたコンタ嬢³⁷のように自分もなりたいと願ったというのに、反対に「自然さ」から離れてしまったのである。そしてこの「わざとらしい」演技と対置されるのが、「気取りのなさ *simplicité*」という概念である。グリモはこの「気取りのなさ」を、演技における重要な要素として繰り返し登場させている。例えばランジュ嬢については、他の箇所でもこのように指摘する。

しかしなぜ、彼女はこれほど気取りのない (*simple*) 役に、わざとらしさ (*manière*) を与えるのだろうか。(…) 我々に言わせれば、この欠点は彼女の才能をすっかり貶めてしまい、他のあらゆる美質を害するものだ³⁸。

一方で、ランジュ嬢が手本とするべきコンタ嬢の演技については、「とても高貴で気取りがなく (simple)、かつ巧み (adroit) であった³⁹」ということになる。他の例においても、やはり「気取りのなさ」は重要な要素となっている。

ラカーヴ氏は、アンセルム役に高貴さと気取りのなさを与えている⁴⁰。

その声は魂と心と自然の調べであり、まさしくそれらの力と、純粹さと、そして優美で崇高な気取りのなさのうちにある⁴¹。

この「気取りのなさ」は、単純であるというだけではなく、巧みさとも共存するものとして語られている。しかもそれは崇高の域にまで高められるものであるようだ。実はこの「気取りのなさ」という美德は、フランス上流社会における人間関係の構築すなわち社交の世界において 18 世紀を通じて形成された作法批判と、その克服のための取組みの中で現れた、新しいふるまいの規範であった。グリモの演技論は、次にみていくように 18 世紀における社交の問題と深く関わっているのである。

4、18 世紀の作法批判

18 世紀の社交における主たる問題、それは内面と外見の乖離という問題であった⁴²。つまり、本来人と人との良好な関係を築くための規範であるはずの作法が、うわべだけを取り繕う偽りのための術となってしまうことが危惧されたのである⁴³。「気取りのなさ」とは、まさにこの問題を克服するための一つの解答として生まれた概念であったのだが、これらの経緯を明らかにするために、まずは 18 世紀の作法批判の概要を、先行研究を参照しつつ整理する必要があるだろう。

「作法」を指し示す言葉として、17・18 世紀のフランスでは「行儀作法 civilité」と「上品さ politesse」という言葉が一般的な用語としてよく知られていた⁴⁴。行儀作法という概念は、エラスムスの『少年行儀作法論』(1530)⁴⁵と、その精神を継承したアントワヌ・ド・クルタン『フランスで上流人たちが実践している新行儀作法論』(1671)⁴⁶、そしてジャン＝バティスト・ド・ラ・サル『礼節およびキリスト教の行儀作法の規則』(1736)⁴⁷によって、地域的にも身

分的にも広く普及した。その中で、行儀作法は貴族のみならず万人に共有されるべきだという理念が広まっていった⁴⁸。

しかし、作法書の成功による行儀作法概念の民衆層への浸透は、特権階級の人々の目には行儀作法の低俗化と映った⁴⁹。彼らは民衆のものとなった行儀作法から離れ、より自分たちにふさわしい別の規範を求めた。その結果、それに替わって新たに持ち上がったのが、「上品さ *politesse*」という概念であった⁵⁰。上品さとは、高貴な生まれと社交界という環境によって内面に育まれた美德が外観に表出した結果生まれる、洗練された物腰や雰囲気のことである⁵¹。それは行儀作法とは逆に、社交界の外にある人々には習得不可能なものという性格を帯びていたのだ⁵²。

ところが、これら二つの作法概念は、17世紀後半においてともに批判を加えられることになる。本来作法とは実践者の内面の美德を外在化させる手法であったにも拘わらず、作法の普及に伴ってその理念は軽んじられ、マニュアル化された身体的所作のみに還元される傾向が強まっていった。その結果、元来は良好な関係を築くための規範であるはずの行儀作法や上品さが、内面の悪徳の露見を防ぎ、うわべだけを取り繕うための偽りの術と見なされ⁵³、それが行儀作法であれ上品さであれ、いずれも非難の対象となったのである。

この内面と外見の乖離という問題は、18世紀の作法論を通底する問題となる。デピネ夫人（1726-1783）の自伝小説には、社交界における空虚な作法の濫用に対する批判的な見解が示されている。

その場にいる人を軽々しくほめあげ、居合わせない人のことは批判し、とがめる習慣がありますが、それは私たちの風俗の退廃と、無為な暮らしと、暇人たちにとってなくてはならない社交界への過度の愛着から生まれたものです。気晴らしの遊蕩は、私たちを自分自身に対してよそ者にしてしまいました。（…）上品な礼儀正しさとは、感じやすい心の持ち主の場合、尊敬と好意の気持ちの、優しく真摯で自発的な表現です。ところが私たちの上品さは逆に、誰一人騙されないほど、空しく粗雑な嘘でしかありません。（…）私たちは出会う人皆に一見友情溢れんばかりの態度を示します。けれど、それは心にもない友情なのです。そして誰に対しても友である人は、また誰に対しても冷淡で無関心なものです⁵⁴。

このような作法批判に対して一つの答えが示されたのは、18世紀半ばのことである。シャル

チエが注目するように、『法の精神』(1748)においてモンテスキューはこう述べる。「行儀作法は我々の悪徳を表沙汰にすることを防ぐ。それは自分が墮落するのを慎むべく、人間が互いの間に設けた柵である⁵⁵」。彼は、悪徳の表出を防ぐことが社会秩序の維持という恩恵をもたらすという点において、行儀作法の有用性を唱えた。たとえ内面と外見が一致せずとも、内なる悪徳や粗野を表出させることを妨げるという行儀作法実践の行為自体が、その人の墮落を防ぎ、社会に平穏をもたらすものとして価値があるとモンテスキューは考えるのである⁵⁶。トゥサンもまた、『習俗論』(1748)において作法批判に対する明快な見解を与えた。彼は、作法自体は形式に過ぎないことを認めたとはいえ、それを偽善と非難するのは本末転倒だと主張する。重視すべきは、ある規範を尊重することによって友情や敬意を表明しようとする善意の方である⁵⁷。よって作法の遵守は良識と理性に適うと、彼は結論づける。

このように18世紀半ばには、内面と外見の乖離という現実はあるにせよ、作法自体を善と認める形の思想的解決策が示された⁵⁸。しかしこれと同じ時期に、内面と外見の一致にあくまでも執着するもう一つのふるまいの規範として現れたのが、「気取りのなさ *simplicité*」という概念であった。

5、隠蔽のわざから「気取りのなさ」へ

もともと単純さ、簡素さ、率直さなどを表す^{サンプリシテ}*simplicité*という言葉は、17世紀の社交術においては、好ましくない内面を自ら制御し、他者の目から隠蔽する技巧を指していた⁵⁹。宮廷人の規範を説いたスペイン人イエズス会士グラシアン(1601-1658)は、宮廷社会においては「高貴な *simplicité*⁶⁰」が求められると述べている。それは、自らが美徳を備えていても、それに気づいてはいないかのようにふるまうことを意味する。つまり、自らの美徳や能力を誇示したいという欲望が露呈しないよう、*simplicité* という装いで抑え込むのである⁶¹。このように、グラシアンの説く処世術では内なる情念や悪徳を表出させないことに重点が置かれ⁶²、内面と外見は常に相反するものととらえられた⁶³。

同じく17世紀にフランソワ・ド・サル(1567-1622)は、*simplicité* という語を用いてキリスト教的観点から内面と外見の一致を説く。巧妙な裏表のある態度で他者を欺くことの悪徳に対置される概念であるド・サルの *simplicité* は、人が他者に対して言葉や行為によって示すもの以外には、いかなる感情も考えも持っていないということを意味する⁶⁴。ただし感覚を司る「靈魂

の下部 *inférieur de l'âme*」に生じる感情、例えば恨みの念などは、この限りではない。外見と一致すべきは善意に由来する「靈魂の上部 *supérieur de l'âme*」のみと考えられ、「下部」に存在する醜い情念は外に表出してはならない。神への愛は、内部に渦巻く「それらの感情を抑え、苦行を与えて消滅させる⁶⁵」ことを要請するのである。

つまりド・サルも結局は、人間の内面には卑しい情念が存在することを前提としており、グラシアン同様、それらの情念を抑え込み、隠蔽することを勧めている。このように17世紀における *simplicité* とは、人間の内面にある隠すべきものを自分の力で抑え、あたかも好ましい感情しか抱いていないかのように見せかけるふるまいのことだったのである。

これに対して、18世紀に生まれる「気取りのなさ」としての *simplicité* は、内面を隠すのではなくひけらかし、見せることによって、内面と外見の間に隔たりのないことを誇示するふるまいである⁶⁶。グリモが生きたこの時代に、知識人たちの回想録にたびたび現れるこの新しい *simplicité* について理解するため、まずはアンドレ・モルレ (1727-1819) の回想録を参照する。

ドルバック男爵は週2回、日曜日と木曜日に定期的に昼食会を開いていた。その日は、他の日とは別に文人や社交界の人士や外国人たちが、10人ないし12人、時には15人から20人も集まったものである。彼らは巧みな機知を愛し、それを磨きもしていた。たっぷりでおいしいごちそう、上等のワインに上等のコーヒー、議論はよくおこるが、決して喧嘩にはならない。彼らの物腰における気取りのなさ (*simplicité*) は、道理をわきまえた教養ある人々にふさわしく、しかもけっして無作法 (*grossièreté*) に墮すことがない。また、はめを外した (*fou*) もものとはならない真の陽気さ (*gaieté*)。まことに魅力的な集まりであった⁶⁷。

このように、彼らは「気取りのなさ」をもってふるまうのでありながら、「無作法 *grossièreté*」や「はめを外した *fou*」騒ぎに陥ることは決してない。それは彼らが作法によって縛られるのではなく、節度を失わない内的な自律が働いているからである。「道理をわきまえた教養ある人々」にとって、作法はそれらに導かれた自然なふるまいであり、外から与えられる瑣末な規則に束縛されないからこそ真の「陽気さ *gaieté*」が生まれるのである⁶⁸。モルレは、ベンジャミン・フランクリンに送った賛辞の中でも、「彼のひととの交際のあり方は洗練されたものだった⁶⁹」と述べ、「物腰の気取りのなさ⁷⁰」をその美点として挙げている⁷¹。

このドルバック男爵の昼食会の光景は、グリモがかつて楽しんだ「哲学的昼食会 *déjeûners philosophiques*」の様子によく似ている。グリモが主催したこの会は毎週水曜日と土曜日に開かれ、文人たちが集っては新作を発表し合い、議論を交わした⁷²。この会について、レチフは「我々は品位をもって自由であった⁷³」と振り返っている。コーヒーを17杯飲むという奇妙な決まり事があったとはいえ、そこには自由な雰囲気があった。パショーマンはさらに詳しく述べている。

新しい作品について論じ、素材をすっかり汲み尽くしてしまうまで、皆は解散しなかった。

しかも、ド・ラ・レニエール氏はこの集まりにおいてきわめて紳士的であった。彼の新しい作品について批判されても、彼はそれを悪くとらえることはなく、機嫌を損ねることなく人が彼に与えた助言を受け入れた⁷⁴。

文人たちの集いにおいては、議論が争いに陥ることはなく、自由な意見交換を楽しむことができた。各人が自由でありながらも品位を失わないことで生まれる雰囲気は、まさにドルバック男爵のサロンと同様に、彼らが「道理をわきまえた教養ある人々」であり、自律を失わないからこそ成立するものである。

もともとグリモがこのような昼食会を企画したのは、貴族の家柄出身である母が自邸に貴族たちを招いて開くサロンや、徴税請負人の父が貴族を相手に主催する食事会において繰り広げられたうわべだけの会話に辟易したためであった⁷⁵。18世紀半ばにおいて、形骸化した作法で上塗りされた社交に違和感を覚えた人々と同じ問題意識を、彼もまた共有していたのである。哲学的昼食会の本質的な性格は、その中で生まれた新しいふるまいの規範に則った知的交流のあり方と共通するものであったと考えられる。

この気取りのなさという規範には、二つの側面がある。一つは、あたかも気取っていないかのように見せる、自然さの演出が必要とされるという側面である⁷⁶。これに失敗すれば、それはざごちない態度と評され、人に気に入られようという思惑で甲斐甲斐しくふるまう行為の、その明白な故意性が、他者をしらけさせてしまう。例えばマルモンテルはネッケル夫人の姿について、「すべてが几帳面でひどく堅苦しかった。(…)彼女の集まりにおいて感じ良くあろうとばかりして、そこに迎えられた人々をよくもてなそうと躍起になり、一人一人をより喜ばせら

れるようなことを口にするように注意を払う彼女の姿が目にした。しかし、これらすべてはあらかじめ計画されていて、自然と湧き出るものは何もなかった⁷⁷」と語っている。客人たちをよくもてなそうと努める夫人の意図は悪徳であるとは言えないはずだが、ここではその意図があまりに露骨に目につくことが批判の対象となっている。気取りのないふるまいは、あくまで自然なものでなければならないのである。

気取りのなさのもう一つの側面は、それが決して粗野なふるまいには陥らないよう自己が制御されていなければならないということである⁷⁸。マルモンテルは、当時評判のサロンを主催したジョフラン夫人をこう称える。「彼女のセンス、服装、インテリアは気取らない (simple) ものであったが、彼女の気取りのなさは極められ、洗練の域にまで達する優美な贅沢さがあった⁷⁹」。彼女は、自由な雰囲気と礼節にもとらないふるまいとを絶妙なバランスで両立させていた。客人たちの中において彼女は「常に自由であり、礼節の境界線の上を渡りながら、決してそれを越えてしまうことはなかった⁸⁰」。内面をひけらかす行為は、無作法に墮してはならないのだ。

このような気取りのなさという規範の本質は、それを装うために自らに無理を強いることを禁じていることにある。隠すべき内面を力で抑え込むという手法は、先に見た17世紀の社交術に認められたものであると同時に、宮廷作法や行儀作法の原則でもあった。しかし、デピネ夫人が「私たちは出会う人ごとに一見友情溢れんばかりの態度を示します。けれど、それは心にもない友情なのです⁸¹」と述べたように、作法に合ったふるまいの裏側にある内面への信頼が揺らぐとき、作法は儀礼的な所作で隠さなければならないような感情が実践者の内面に渦巻いているということを逆説的に認めさせるものになってしまうのだ⁸²。だからこそ、強制力によるコントロールを前提とする手法に異を唱えるものとして、気取りのなさという新しいふるまいの規範が立ち現れてくる。それは外在的な強制力の不在を強調し、飾らない姿勢を誇示することによって隠すべきものがないということを示すのである。

6、グリモの演劇評における「気取りのなさ」

18世紀の作法論において展開され、社交の場での一つの規範となった気取りのなさという概念を踏まえることで、グリモの俳優の演技についての叙述をより深く読み解くことが可能となるだろう。本稿第3節で取り上げたランジュ嬢への評を、再び検討することにしよう。

彼女が犯した唯一にして最大の誤りである「わざとらしい」演技、これはすなわち、彼女が

観客にかく見られたいという意識が透けて見えてしまい、その演技が感情の自然な発露であるようには観客の目に映らなくなってしまうことを意味する。外的な強制力に束縛されたふるまいは、それを目撃する者にとって心地良いものではない。なぜなら、それは真実でないことを見る者に感じさせてしまうからだ。つまりランジュ嬢の演技は、彼女が表現せんとする感情が虚偽のものであることを暴露してしまっていたのだ。外的な強制力に束縛されない自然なふるまいの中に、内在化された自律的な規範の存在を感じさせるようなふるまいのあり方こそ、グリモが彼女に、そしてすべての俳優に求める気取りのなさである。「悪影響を及ぼす助言、あるいは賢明でない助言」という外からの強制によってもたらされたわざとらしさは、演技の「自然さ」を損ねてしまう。それを手放すためには外的な強制力に頼るのではなく、ランジュ嬢自身が「熟考する *réfléchir*」ほかないのである。

また、グリモにおいて気取りのなさが高貴さが結びつけられていたということや、巧みさと気取りのなさが共存していたことも、いま我々は理解することができる。18世紀後半の社交性の変化の中で生まれた、新しいふるまいの理想を共有していたグリモにとっては、飾らない自然さを維持しつつも礼を失することのないふるまいこそが、真の高貴さであったのだ。

終わりに—美食の世界へ

以上のように『劇検閲官』は、「比較の趣味」や自然の模倣としての芸術＝表現の理想、声調の重視などといった、18世紀美学における重要な価値観を引き継ぐものであった。グリモが理想としたのは、情念のイリュージョンと知識に裏打ちされた趣味をあわせ持つこそが経験できる、教養体験としての演劇であった。そして革命という大変動が演劇の世界にもたらした公衆の変化を目にした彼は、その理想を『劇検閲官』という媒体を通して語る必要性を感じたのである。彼の第一のねらいは、観客の識別力を養うことにあった。

しかし、グリモが俳優に求めたふるまいのあり方には、18世紀後半に生まれた「気取りのなさ」という新しい規範が現れている。グリモは18世紀の伝統的な演劇芸術の美学の中に、新しい社交性を取り入れてもいたのである。彼の演劇論には、フランス古典主義演劇への賛美と、18世紀における通の文化や声調に重きを置く情念のイリュージョンの美学、そして新しい社交という、多層的な芸術観が集約されている。幼い頃から劇場に通い、ヴォルテールと親しく名だたる文人たちと議論を交わしたグリモの中には、フランス演劇の足跡への確かな理解と、知

識人たちの社交への愛着があったのであろう。

しかし、『劇検閲官』はわずか1年足らずで発行禁止の憂き目に遭う。そしてその約5年後、グリモは『年鑑』の著者としてその名を馳せることになる。美食を「食卓の芸術 Art de la table」と呼ぶ彼は、食べ手が確かな趣味＝味覚（goût）によって店や料理を評価する美食批評を確立し、食通となるために必要な知識や食卓におけるふるまいを指南する役割を担うことになる。

『劇検閲官』の読解を経た我々は、グリモの美食言説には、演劇批評における彼の芸術観が多分に引き継がれていることを見てとることができる。まずグリモの言う「美食家 gourmand」とは、単に旺盛な食欲に任せて大食に耽る「大食らい glouton」とは一線を画し、「賢明な味覚 goût éclairé⁸³」を有する者である。さらにグリモはこう述べる。

彼にはあらゆる感覚が備わっていなければならない、それらは絶えず味覚と調和していなければならない。というのも、彼は口にする食べ物の1切れ1切れについて考察し(raisonner)なければならない、それらを口もとに近づける前にさえそうしなければならないのだから⁸⁴。

つまりグリモにとって食行為は、身体的全感覚を動員して味わいを楽しむものであり、かつその対象について「考察する raisonner」という知的作業を伴うものである。「賢明な éclairé」という語からは、18世紀の啓蒙思想の影響とともに、グリモが食に対して単なる身体的な満足感だけでなく、より高次で理知的な営みを与えようとしていたことが伝わってくる。

また彼は、美食家のことを「通 connaisseur」とも呼ぶ。例えば、通たる美食家は食材を最良の状態で食するための頃合いを心得ている。トリュフが成熟する時期を知らず、それが「まだアミガサタケほどの風味しか持たない⁸⁵」うちに食べてしまうような無知な輩とは違って、「真の通⁸⁶」はそれが「市場に溢れる時期にしか食さない⁸⁷」のである。美食を謳歌するにはある種の知識が必要なのだ。このように、グリモにとっての美食行為はまさに身体的感覚を伴う一つの教養体験であり、それは本稿で分析した教養体験としての演劇と重なる語り口で描かれている。

さらに、食卓では「気を配り合い、ともに楽しい時を過ごすことが、真にお互いのためになる⁸⁸」と言うように、彼は食卓での社交の構築に美食の重要な意義を見出してもいた。『主人役の手引き』では、食卓において本心を偽ることなく自由に話すのでありながら、他人を不快に

することのない「会話術」に重きが置かれている。

人々は、宴席の不備な点についてあまりに遠慮なく指摘してしまうことで、自分の評判を落とすだけでなく、主人役の気分を害し、本来まったく重要でないその発言が厳しく検討されなければならないような結果を招くことを恐れている。そうならないために、彼は粗悪なワインを称賛したり、注目に値しないラグーをほめそやしたり、溶けた氷菓子里にうっとりしたりして、自らの考えに反することを話さなければならないのだ。それではこの不都合を免れ、これらの危険から逃れるには、社交界の交流をあきらめなければならないのだろうか。(…)このような慎重さと、正直で礼に適った自由さとを両立させる方法があると、我々には思われる。主人役を不快にせず、出席者たちの饗璧を買うこともなく、言葉を使うことができると思われるのだ。つまりそれは食卓の会話術 (Propos de Table) という名で知られる一種の話術である⁸⁹。

ここには、自由さと自律が共存する、気取りのなさに通じる理念が現れている。この食卓の会話術の内実については今後さらなる分析が必要であるが、『劇検閲官』に見られたグリモの社交観が美食言説の中にも見出されることはたしかである。

このようにグリモの美食言説には、彼が演劇批評において展開した美学的価値観が多く流れ込んでいた。したがって演劇から食の世界へと活躍の場を移した彼の歩みを理解することは、演劇を中心とする18世紀美学の延長線上に、美食の創成を位置づける可能性を示唆するものとなり得る。また、18世紀末における社交性の変化と、19世紀初頭的美食言説における社交の構築との接点を見出すことも可能になるのではないだろうか。これらの仮説を検証することは今後に残されるところであるが、グリモの演劇批評に注目することは、フランスの美食文化発展の契機を理解するために大きな意義を持つに違いない。

¹ アレクサンドル＝パルタザール＝ロラン・グリモ・ド・ラ・レニエール (1758-1837)。パリの裕福な徴税請負人の父と、貴族出身の母のもとに生まれる。ルイ・ル・グラン校で哲学と修辞学を修め、その後法律を学び弁護士となる。若くしてレチフ・ド・ラ・ブルトンヌ、ルイ＝セバスチャン・メルシエなどと親交を結び、自らも哲学的省察を出版するなど文学に傾倒した。1783年、奇抜な趣向と演出（巨大な葬儀通知を模した招待状、棺の据えられた食卓、手すり越しに群がる大勢の見物人など）を凝らした「夜食会」を催したことで一躍有名になる。しかし筆禍事件で裁判沙汰を引き起こし、国王の封印状によって1786年4月から1788年5月までロレーヌ地方の修道院に謹慎の身となる。その後リヨンや叔母の住むベジエに滞在し、1794年パリへ戻る。1803年『美食家年鑑 *Almanach des gourmands*』（1803-1812）の第1年目を発刊、ベストセラーとなり10年間で全8巻を出版した。食卓作法書『主人役の手引き *Manuel des Amphitryons*』（1808）もよく知られている。

² Alexandre-Balthazar-Laurent Grimod de la Reynière, *L'Almanach des Gourmands : servant de guide dans les moyens de faire excellente chère, texte intégral des huit années* [1803-1812], Gallardon, Menu Fretin, 2012.（以下、同書からの引用については *AdG.*, p. --. と略記する。）

³ Alexandre-Balthazar-Laurent Grimod de la Reynière, *Manuel des Amphitryons*, Paris, Capelle et Renand, 1808.（以下、同書からの引用については *MdA.*, p. --. と略記する。）

⁴ Jean-Paul Aron, *Le mangeur du XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 7-8.

⁵ Cf. Ned Rival, *Grimod de la Reynière : le gourmand gentilhomme*, Paris, Le Pré aux clercs, 1983.

⁶ 橋本周子『美食家の誕生—グリモと〈食〉のフランス革命』名古屋大学出版会、2014年、208-237頁。

⁷ Alexandre-Balthazar-Laurent Grimod de La Reynière, *Le Censeur dramatique ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départements*, Paris, Bureau du Censeur dramatique, 1797-1798, 4 vol.（以下、同書からの引用については *CD.*, t. -, p. --. と略記する。）

⁸ Grimod de la Reynière, *CD*, t. 1, p. 9-10.

⁹ 佐々木健一『フランスを中心とする18世紀美学史の研究—ウォーターからモーツァルトへ—』岩波書店、1999年、214-215頁参照。

¹⁰ *CD.*, t. 1, p. 101.

¹¹ *Ibid.*, t. 1, p. 3.

¹² アラン・ヴィアラ『演劇の歴史』高橋信良訳、白水社、2008年、79-81頁。

¹³ 同上。

¹⁴ Louis-Sébastien Mercier, *Le nouveau Paris*, t. 6, Paris, Fuchs, C. Pougens et C. F. Cramer, 1797, p. 197.

¹⁵ 原宏「メルシエの見た革命下のパリ—ルイ・セバスチャン・メルシエの『ヌーヴォー・パリ』について」『思想』781号、24-42頁、岩波書店、1989年、35頁。

¹⁶ *CD.*, t. 1, p. 73.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, t. 1, p. 4.

¹⁹ *Ibid.*, t. 1, p. 4-5.

²⁰ ヴィアラ、63-64頁。

²¹ Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* [Paris, Chez Pissot, (1719) 1770], Genève, Slatkine, 1982.

²² *Ibid.*, II, p. 336-337.

-
- ²³ *Ibid.*, II, p. 351-352.
- ²⁴ 佐々木、216-217 頁。
- ²⁵ 同書、214-217 頁。
- ²⁶ *CD.*, t. 1, p. 5-6.
- ²⁷ *Ibid.*, t. 1, p. 8.
- ²⁸ *Idem.*
- ²⁹ *Ibid.*, t. 1, p. 9.
- ³⁰ *Ibid.*, t. 1, p. 118-119.
- ³¹ 佐々木、135 頁、299 頁。
- ³² 同書、164-168 頁。
- ³³ Du Bos, *op. cit.*, I, p. 466-467.
- ³⁴ 佐々木、164-165 頁。
- ³⁵ *CD.*, t. 1, p. 108-109.
- ³⁶ *Ibid.*, t. 1, p. 119-120.
- ³⁷ *Ibid.*, t. 1, p. 118-119.
- ³⁸ *Ibid.*, t. 1, p. 150-151.
- ³⁹ *Ibid.*, t. 1, p. 123-124.
- ⁴⁰ *Ibid.*, t. 3, p. 292.
- ⁴¹ *Ibid.*, t. 4, pp. 165-166.
- ⁴² 増田都希「十八世紀フランスにおける作法批判とその克服—内面と外見の一致」『一橋大学社会科学古典資料センター年報』26 号、36-47 頁、一橋大学、2006 年、39-41 頁（一橋大学機関リポジトリ <http://hermes-ir.lib.hit-u.ac.jp/rs/handle/10086/14107> 所蔵、2014 年 7 月 17 日アクセス）。
- ⁴³ 同上。
- ⁴⁴ 同論文、37 頁。
- ⁴⁵ Didier Erasme, *La civilité puérile*, Paris, Philippe Ariès (pr. Par), Ramsay, 1977.
- ⁴⁶ Antoine de Courtin, *Traité de la Civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Durand, 1750.
- ⁴⁷ Jean-Baptiste de La Salle, *Les Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*, Reims, impr. de R. Florentain, 1736.
- ⁴⁸ 増田、38 頁。
- ⁴⁹ ノルベルト・エリアス『文明化の過程・上』法政大学出版局、1977 年、235 頁。
ロジェ・シャルチエ『読書と読者』長谷川輝夫、宮下志朗訳、みすず書房、1994 年、72 頁。
- ⁵⁰ ジャン・スタロバンスキー『病のうちなる治療薬』小池健男、川那部保明訳、法政大学出版局、1993 年、17 頁。
- ⁵¹ 増田、39 頁。
- ⁵² 同上。
- ⁵³ スタロバンスキー、14-20 頁および、シャルチエ、73-76 頁参照。
- ⁵⁴ Madame d'Épinay, *Les Contre-confessions : histoire de madame de Montbrillant*, Paris, Mercure de France, 1989, p. 953. (訳は、デピネ夫人『反告白—モンブリアン夫人の物語』鈴木峯子訳、十八世紀叢書 I 『自伝・回想録—十八世紀を生きて』国書刊行会、1997 年、145 頁を参考に、適宜修正を加えている。同書は、デピネ

夫人が「モンブリアン夫人」なる人物に託して語る自伝小説である。引用した箇所は、モンブリアン夫人が息子に宛てた手紙の文面の一部である。）

⁵⁵ シャルチエ、79 頁（ただし訳語は適宜変更）。

⁵⁶ 同書、80 頁。

⁵⁷ フランソワ＝ヴァンサン・トゥサン『習俗論』立川孝一、渡辺望訳、十八世紀叢書Ⅱ『習俗—生き方の探究』国書刊行会、2001 年、351-352 頁。

⁵⁸ シャルチエは、このような見解によって内面と外見の乖離の問題には区切りがついたと見ている。シャルチエ、78-80 頁。

⁵⁹ 増田、42 頁。

⁶⁰ Baltasar Gracián, *Le Héros*, Document électronique, reproduit de l'éd. de Paris, Noël Tissot, 1725, p. 87.

⁶¹ *Ibid.*, p. 87-88.

⁶² *Ibid.*, p. 14-15.

⁶³ 増田、42 頁。

⁶⁴ François de Sales, *Entretiens spirituels*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1969, p. 1185.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 1185-1186.

⁶⁶ 増田、43 頁。

⁶⁷ André Morellet, *Mémoire de l'abbé Morellet de l'Académie française sur le dix-huitième siècle et la Révolution*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 130.（訳は、アベ・モルレ『十八世紀とフランス革命の回想』鈴木峯子訳、十八世紀叢書Ⅰ『自伝・回想録—十八世紀を生きて』国書刊行会、1997 年、275-276 頁を参考に、やや修正を加えている。）

⁶⁸ 増田、43 頁。

⁶⁹ Morellet, *op. cit.*, p. 244.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 245.

⁷¹ モルレの証言と同じ 18 世紀半ばには、「気取りのなさ」が宮廷貴族の口にもものぼっていたことが指摘されている。増田、44 頁を参照。

⁷² Rival, *op. cit.*, p. 63.

⁷³ Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas, ou le cœur humain dévoilé* [1794-97], t. 2, éd. de Pierre Testud, Paris, Gallimard, 1989, p. 428.

⁷⁴ Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou journal d'un observateur*, t. 32, Londres, John Adamson, 1788, p. 207.

⁷⁵ Cf. Rival, *op. cit.*

⁷⁶ 増田、45 頁。

⁷⁷ Jean-François Marmontel, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 331.

⁷⁸ 増田、45 頁。

⁷⁹ Marmontel, *op. cit.*, p. 197.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Épinay (Madame d'), *op. cit.*, p. 953.

⁸² 増田、45 頁。

⁸³ *AdG.*, p. 261.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *MdA.*, p. 205.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 326.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 303-304.

Du théâtre à la gastronomie

Analyse de la critique théâtrale de Grimod de la Reynière

Yuka SAITO

Dans cet article, nous examinons la critique théâtrale de Grimod de la Reynière (1758-1837), qui est connu comme gastronome, pour bien comprendre son itinéraire de pensée, en focalisant notre analyse sur le *Censeur dramatique* (1797-1798).

Grimod invente dans l'*Almanach des Gourmands* des procédés rhétoriques avec lesquels il réussit à décrire le Paris riche en restaurants en donnant par ailleurs des informations pratiques aux lecteurs. En plus, il fonde avec ses amis le « Jury dégustateur », qui procède à l'évaluation de la qualité des produits alimentaires et des cuisines. C'est ainsi qu'on l'appelle le pionnier de la littérature gastronomique.

Dans le *Censeur dramatique*, journal d'actualité et de critiques théâtrales publié cinq ans avant la première année de l'*Almanach*, il s'attache à instruire le public et les acteurs de même qu'il va servir avec l'*Almanach* de guide aux mangeurs. Il demande aux spectateurs, que composent des gens de diverses classes d'alors, le discernement des bons et surtout le goût de comparaison. En défendant l'illusion pathétique du théâtre, Grimod attache de l'importance au ton de la voix et à la simplicité des manières. Cette dernière est la plus importante pour le naturel de jeu, et a un rapport étroit à l'usage de société de cette époque-là. La simplicité, c'était une nouvelle norme des manières qui se formait au cours de la seconde moitié du dix-huitième siècle et que mettaient en pratique Grimod et ses amis aux « déjeûners philosophiques » avant la Révolution.

Tout cela annonce que Grimod s'y connaît en esthétique du dix-huitième siècle et en usage de société, et qu'il est important de considérer ses ouvrages sur le théâtre pour bien comprendre le rapport entre l'esthétique et l'usage du dix-huitième siècle et la naissance de la gastronomie du dix-neuvième siècle.