

社交界の怪物あるいは「新」音楽の庇護者、ヴェルデュラン夫人 —『失われた時を求めて』における音楽と社交界—

Madam Verdurin, Monstrous Society Woman or Protector of the « musique “nouvelle” »:

Music and High Society in “À la recherche du temps perdu”

勝山 祐子

Yuko Katsuyama

要旨

ヴェルデュラン夫人は確かな趣味の持ち主で、室内装飾に関しては18世紀の貴族趣味が観察される。また、閉鎖的な芸術サロンを形成しており、そこでは芸術への信仰が要求されるがこれは見せかけに過ぎない。ルネ・ジラルドによれば、夫人を真に動機づけるのは芸術への愛ではなく、社交界に君臨するゲルマント公爵夫人への「憎しみ」であり、社交界での台頭を密かに企てている。その武器となるのは音楽のメセナとしての活動だが、音楽における趣味は前衛的である。フランスでは受容の遅れたワーグナーに注目し、生前は評価の定まっていなかった架空の音楽家ヴァントウイユの作品が世に認められるのを助ける。また、バレエ・リュスの後援者でもあり、その音楽がスキャンダルを巻き起こすストラヴィンスキーら最新のロシアの音楽家を擁護する。このような活動が夫人を「新」音楽の女神に押し上げるのである。大戦が始まるとワーグナーを始めとする敵国の芸術は嫌悪されるようになる。夫人はかつてはドレフュス派だったが、大戦が始まるとナショナリストの牙城を築きバリの社交界に君臨する。戦後には、寡婦となり破産したゲルマント大公と再婚しゲルマント大公夫人となって、名実共に社交界の女王となる。ヴェルデュラン夫人も、いずれは代々のゲルマント大公夫人のように忘却されるだろうが、大袈裟に拍手喝采する姿に今のところは怪物的メセナとしての痕跡をとどめているのである。

●キーワード：マルセル・ブルースト (Marcel Proust) / バレエ・リュス (Ballets Russes) / ヴァントウイユ (Vinteuil)

ヴェルデュラン夫人のサロンでは、常連たちのおしゃべりとともに必ず音楽が聞こえてくる。『スワンの恋』など「音楽小説」と呼びたいくらいだ。しかも、『ヴァントウイユの七重奏曲』とともに『失われた時を求めて』において重要な機能を持つ『ヴァントウイユのソナタ』が初めて小説に登場するのは、夫人のサロンにおいてである。また、スワンがオデットの愛を失ったと認識するのはサン＝トゥーヴェルト夫人邸で同じ『ソナタ』を聴きながらであり、シャルリュス追放の舞台はヴェルデュラン夫妻が催した『七重奏曲』のお披露目コンサートである。ヴァントウイユの音楽は、両者の悲劇がクライマックスに達すると鳴り響くのである。ラ・ラスブリエールでは、モレルがシャルリュスの伴奏によってフォーレの『ソナタ』を演奏する。『見出された時』においては、戦後ゲルマント大公夫人となった旧ヴェルデュラン夫人が開いたパーティーで、ベートーベンの『クロイツェル・ソナタ』が奏でられる¹⁾。では、なぜヴェルデュラン夫人のサロンがもっとも音楽的なサロンとして描かれるのだろうか？　これがこの論考の問いである。

ここで一つの映画に注目したい。Pierre THORRETON (ピエール・トレトン) が監督した『Yves Saint Laurent – Pierre Bergé. L'Amour fou (邦題：イヴ・サンローラン)』²⁾ である。これは、イヴ・サン・ローランとピエール・ベルジェの美術品コレクションが売却される過程を追ったドキュメンタリー映画だ。この映画では、ドーヴィルの南に接する村ベネルヴィルに二人が所有していた別荘「シャトー・ガブリエル」も紹介されている。これは、ガストン・ガリマール一族がかつて所有していた邸で³⁾、ブルーストは1908年にここを訪問している⁴⁾。このような邸の由来に加え、サン・ローランがブルーストの愛読者だったこともあり、この邸の寝室それぞれには、『失われた時を求めて』の登場人物の名前が与えられ、登場人物の個性に沿った室内装飾が施されている⁵⁾。室内装飾を担当したジャック・グランジュは、「ヴェルデュラン夫人」という名の寝室にはあえて「悪趣味な」設えを施したと語っている⁶⁾。たしかにヴェルデュラン夫人は、けっして好感の持てる人物ではない。むしろ、多くの読者に嫌悪感を催させる人物だろう。だからといって、「悪趣味」という言葉で一括りにできる

わけではない。とりわけ芸術的趣味に関しては。

ヴェルデュラン夫人のように「小さなグループ」を形成しその調和を乱す者を残酷に排除する人物は、現実社会においてはけっして珍しくない。夫人の妻は「小さなグループ」には無縁の社交界の人々を「やりきれない人たち」と呼び無関心を装っているがじつは野心家、社交界に打って出ようとその機会を虎視眈々と狙っていることだ。裕福な女性である夫人の戦略はメセナとして抜きん出ることと、金銭に基づく不釣り合いな再婚である。芸術活動（とりわけ音楽）の支援者として頭角を現すことで社会進出を企て、最終的にはゲルマント大夫人として貴族社会に君臨し社交上の野心を達成する。

上昇志向のブルジョワ女性ヴェルデュラン夫人についてはこれまでも研究がなされてきた。だが、いみじくも小説の話者が述べているように、ヴェルデュラン夫人の芸術への愛は真剣なものであり⁷⁾、単なる社交の道具にはとどまらない。夫人の音楽愛好家としての側面を考察しながら、この怪物的人物の多面性を明らかにすることが必要だと思われる⁸⁾。そこで、この論考ではまず、筆者が過去に検討したヴェルデュラン夫人の室内装飾における趣味をざっと要約し⁹⁾、夫人はけっして悪趣味の持ち主ではないことを確認したい。つづいて、ルネ・ジラルールの著作¹⁰⁾に基づきヴェルデュラン夫人の怪物性について考察したあと、夫人と音楽との関係について検討したい。

ヴェルデュラン家の室内装飾

『スワンの恋』においては、ヴェルデュラン夫人のサロンは「美しいアンティークの家具¹¹⁾」と、それとは必ずしも調和しない、サロンの常連からの贈物で埋まっている。「美しいアンティークの家具」とは、正確にはロココ様式であると想像される。なぜなら、背もたれにブロンズのロココ様式を思わせる彫刻が施されたソファと肘掛け椅子十脚セット¹²⁾にはボーヴェ織が張っており、そのモチーフはラ・フォンテーヌの寓話で、これは、ボーヴェ織工房のディレクター、ジャン＝バティスト・ウードゥリーが、1830年から1850年頃にロココ様式の影響を受けて考案したものだからである¹³⁾。つまり、18世紀の貴族趣味と言ってよい。しかも「緑青」が出ているのだから複製ではない。ナタリー・モーリヤック・ダイヤーによれば、この椅子一式の描写は、エドモン・ド・ゴンクールによる『芸術家の家』のパスティッシュだという¹⁴⁾。

このゴンクールのパスティッシュを成すテキストに対応するのが『見出された時』のなかの「『ゴンクールの日記』のパスティッシュ」である（この「擬『日記』」にスワンが登場することに鑑みると、これは『スワンの恋』と同時代であると考えられる）。このテキストには家具の描写は見られないが、食器類が詳細に描かれている。これらは、野の花々が描かれたロココ様式のセーヴル焼き、デュ・バリー夫人の銀器一式である¹⁵⁾。つまり、食器類にもロココ趣味が見られるのである。また、18世紀フランス絵画への暗示も見られる。これは、アンシャン・レージュに憧れる19世紀のブルジョワジーに共通した趣味である¹⁶⁾。18世紀趣味は、『ソドムとゴモラ II、II』の、ヴェルデュラン夫妻がノルマンディーに借りた別荘に関するテキストからも伺える。夫妻は擦り切れたジュイイ更紗を他のアンティークの家具調度品とともに、パリの邸から運び込んでいるのだ¹⁷⁾。そのうえ、これらは話者が想像するような時代が下つてからの複製品¹⁸⁾ではなく、シャルリュスも賞賛する¹⁹⁾本物なのである。ヴェルデュラン夫人は、いわば真正で保守的な貴族趣味の持ち主であり、それが、カンブルメール侯爵夫妻の逆説的にもブルジョワ的な趣味と²⁰⁾、夫人のほうの、付け焼き刃で、スノビズムから流行に追従するだけの前衛的趣味に対比されている²¹⁾。話者は次のように結論づける。

「ヴェルデュラン夫人は彼女が所有している相当の量の古美術品をすではこびこんでいたからである。そういう考え方からすれば、カンブルメール家の人たちの目にはすべてをぶちこわしていると見えても、革命的ではなくて、理知的な保守派なのであった、理知的な保守派などという意味は、カンブルメール家の人たちには通じなかったのだが。²²⁾」

追放者ヴェルデュラン夫人——ルネ・ジラルールによるパトロンヌ (la Patronne)

ヴェルデュラン夫人という登場人物が体現するものについては、昨年亡くなったルネ・ジラルールによる分析がよく知られるのではないかな？ 筆者には、ヴェルデュラン夫人の怪物性とその普遍性をジラルール以上に的確にまとめた者はいないように思われる。これは『*Mensonge romantique et vérité romanesque* (邦題：欲望の現象学 ロマンティークの虚偽とロマネスクの真実)』の第九章「Les Mondes proustiens (ブルーストにおける世界)²³⁾」

である。この著作の出発点は、「欲望の三角形」という概念である。これは、「欲望する主体」と「欲望される対象」のあいだには「媒介するもの」があり、「欲望する主体」は「媒介するもの」の「欲望の模倣」を行っている、という理論である²⁴⁾。ジラールは、セルヴァンテス、スタンダール、フローベール、ドストエフスキー、そしてプルーストの小説作品の分析を通してこの「欲望の三角形」をあぶり出し、それがいかにして人間にとって根源的な暴力に結びつき、供儀を要求することになるかを示す。なぜなら、生け贄を捧げることは暴力の「模倣」なのだから（こうして人間社会は破滅的な暴力を回避するのである）。したがって、プルーストの登場人物のなかでもジラールが注目するのは必然的に、スワンとシャルリュスを追放するヴェルデュラン夫人およびそのサロンである。

まず、ジラールがどのように『スワンの恋』を分析し、「欲望の三角形」を見出しているかを簡潔に説明したい。「媒介するもの」には厳密に言って二種類ある。「外的媒介」と「内的媒介」である。「欲望する主体」と「外的媒介」のあいだには距離があるために両者に敵対関係は生じない（たとえば小説の主人公の欲望を模倣することはできるが、「欲望の対象」を巡って小説の主人公と競うことはできない）。ところが、「内的媒介」は「欲望する主体」と距離が近い位置に存在する。そのために、両者は同一のものを欲望する結果となり敵対関係に陥る。このような関係性こそが、ヴェルデュラン夫人のサロン（「欲望する主体」）とゲルマント公爵夫人のサロン（「内的媒介」）のあいだに見出されるとジラールは考える。つまり、メセナであるヴェルデュラン夫人のサロンは、「芸術²⁵⁾」が具現する「至高の神性」への「崇拜」を中心に形成され、それが「外的媒介」の役割を果たしているように見えるが、この構図は外見に過ぎない。スワンやシャルリュスを追放することになる要因は、ゲルマント公爵夫人のサロンという「内的媒介」なのである。

ジラールは、『コンブレー II』で描かれる、幼年期を代表する「コンブレー」という「閉じられた世界」を「愛国的²⁶⁾」と見なす。なぜならコンブレーが、中世から連綿と続くキリスト教に根ざす伝統的な社会として描かれているからだ（あくまでも時代の想像力にしたがって理想化された中世だが）。それは、プルーストが中世の社会に関するステレオタイプにある程度基づいてコンブレーの社会を描いているからだと言ってもよいだ

ろう²⁷⁾。ジラールはこれに「社交界の世界」を対比するが、とりわけヴェルデュラン夫人のサロンに着目する。これは閉鎖的である点においてはコンブレーに似ているのだが、その排他性はコンブレーにおけるよりもずっと暴力的だ。ヴェルデュラン夫人のサロンでは、コンブレーにおいては「愛国的儀式」だったものが、「異端審問裁判・魔女狩り²⁸⁾」に至る。ジラールによると、この「異端審問裁判」を要請する信仰は、外見上は芸術への崇拜のようであるが、それは誤りである。スワンがヴェルデュラン夫人のサロンから「追放」されるのは、夫人にとっての「媒介するもの（内的媒介）」であるゲルマント家のグループに属するからだ。ヴェルデュラン夫人は、ゲルマント家とその公爵夫人が君臨する「フォーブール・サン＝ジェルマン（パリの社交界の頂点）」に対しては無関心を装っているが、実際は、これこそが「欲望される対象」なのである。ここからジラールは、公爵夫人を動かす感情は芸術への「愛」ではなくゲルマント家への「憎しみ²⁹⁾」であると結論づける。

だとすると、ゲルマント公爵夫人の従兄弟にして義理の弟であるシャルリュスを、ヴェルデュラン夫人が追放するのは当然なのだ。スワンの追放がより「野蛮」に反復されたと言ってよい（なぜ、より「野蛮」なのかというと、シャルリュスとゲルマント公爵夫人の距離はスワンと夫人との距離よりもさらに近いからだ³⁰⁾）。ジラールは、ヴェルデュラン夫人とシャルリュスの関係については、第一次世界大戦中のシャルリュスの敗北主義とヴェルデュラン夫人の排外主義を対比する。なぜ夫人が排外主義に陥るかといえば、「愛」によって動機づけられるグループは「愛国的」だが、「憎しみ」による場合は「排外的」になるからである。これは後に検討したい。

音楽の庇護者としてのヴェルデュラン夫人

したがって、ジラールによれば、ヴェルデュラン夫人の真の「欲望される対象」は社交界であり、真の「欲望を媒介するもの」（ここでは内的媒介）はゲルマント公爵夫人である。このメカニズムによってヴェルデュラン夫人のサロンは動かされている。芸術への崇拜は見せかけにすぎない。だからといって、ヴェルデュラン夫人の音楽愛好家としての貢献を否定することはできない。しかも、「外的媒介」である「芸術への崇拜」が「内的媒介」に対する闘争の武器になっていることに、ジラールは関心がないように思われる。

ヴェルデュラン夫人のサロンの中心に音楽があること

は『スワンの恋』の冒頭ですでに示されている。

「ヴェルデュラン家の『小さな核』、『小さなグループ』、『小さな党』に所属するには、一つの条件で十分であった、しかしそれは必要条件であった、つまりあるクレドを暗黙のうちに支持しなくてはならなかったのであって、その項目の一つは、その年ヴェルデュラン夫人に庇護されていて、『ワーグナーをあんなに弾きこなすのはそう簡単にできることはありませんよ!』と夫人がいていた若いピアニストは、ブランテもルービンシュタインもそろって『うち負かした』ということであり〔後略〕。³¹⁾」

この冒頭におかれた一文によって、外見上の「欲望の対象」が「音楽」であり、ヴェルデュラン夫人のサロンの、「異端審問裁判」が要求されるほどの閉鎖性が予告されているのだが、それと同時に、ヴェルデュラン夫人は音楽家を庇護する立場にあり、おそらくはワグネリアンであることも理解される。実際、ピアニストは『ワルキューレ』や『トリスタン』の一部を演奏する³²⁾。また、ベートーベンも好んでいる³³⁾。しかも、身体を用いた大袈裟な感情表現を好む夫人は、その鋭い音楽的感性を示すために発作を起こす。だからピアニストが演奏を開始する前には必ず抵抗し、それがこの「小さなグループ」の余興になっている³⁴⁾。だが話者は言う。

「おそらく彼女は、病気になる、と何度もいついたために、それがうそであることを忘れて、なんだか病人らしい気持ちになってしまうことがあっただろう。³⁵⁾」

つまり、優れた音楽がもたらす病気は仮病であり、社交の場におけるお決まりのゲームに過ぎない。

では、音楽に関する知識についてはどうだろうか？『ヴァントゥイユのソナタ』を夫人のサロンで聞いたスワンが、ヴァントゥイユの作品とその伝記的背景に関する詳細を尋ねても、ヴェルデュラン夫人ばかりか後のエルスチールである画家のビッシュまでも、はぐらかすばかりで何も答えられない。「なぜなら、彼らにはそんな問いに答える能力がない³⁶⁾」からだ。コタール夫妻の反応に至っては、次のようなものである。

医師もコタール夫人も、庶民階級出のある人々に見

られる一種の分別をそなえていて、ある音楽について意見を述べたり、賞賛するふりをしたりすることを控えていたが、いったん家に帰ると、彼らはその音楽が『ムッシュー・ビッシュ』の絵と同様にわからないことをたがいに白状しあうのであった。独創的な芸術家は芸術における紋切り型をすてさることからはじめるのに、大衆はゆっくりと自分たちに同化したある芸術の紋切り型の作品のなかからくみとったものにしか、自然の魅力や風情や形態を認めようとはしない。だから、そうした点で大衆の像に一致するコタール夫妻は、ヴァントゥイユのソナタからも、画家の肖像画からも、彼ら芸術家にとって、音楽のハーモニーとなり、絵画の美となるものを見出すことができなかった。彼ら夫妻にとっては、ピアニストがソナタを弾くときは、自分たちになじみの形態とはまったく無関係な音符をでたらめにピアノが鍵盤にひっかけているように思えた〔後略〕。³⁷⁾」

ヴェルデュラン夫人は芸術家を庇護し、サロンのメンバーもそれに倣うが、だからといって真に独創的な芸術を理解しているわけではないのである。といっても画家のビッシュは、スノッソな社交人として、はぐらかす術を心得ているだけで、『ソナタ』についての的確な指摘をすることもできる。ビッシュによれば、ヴァントゥイユは実生活においては精神の錯乱の徴候を見せつつあると噂されているが、それが『ソナタ』のある箇所から感じとれると保証する」のである³⁸⁾。

いずれにしても、「ヴァントゥイユのソナタの最近の出現はきわめて進んだ傾向をもったある流派に大きな印象をあたえた」ばかりであり「一般大衆には全然知られていない³⁹⁾」のだが、それをヴェルデュラン夫妻が「発見し⁴⁰⁾」サロンで演奏させているのだから、夫妻が最新の音楽の事情に通じているのは間違いない。それが、『囚われの女』における、ヴァントゥイユが遺した判読不能な『七重奏曲』の譜面を、娘の同性の恋人が贖罪の祈りを込めて何年もかけて解読し、それを夫妻がサロンで演奏させるというクライマックスに物語を導く⁴¹⁾。夫人のメセナとしての能力はけっして無視できないのである。

また、さきほど『スワンの恋』の冒頭で、ヴェルデュラン夫人がワグネリアンであることが示唆されていると述べた。実際『スワンの恋』では、夫妻はサロンの常連

とともにワーグナーの定期音楽祭のためにバイロイトへ赴く⁴²⁾。プレイヤー版の注によれば、ワーグナーの人氣がフランスで本格的になるのは1874年頃からである。注釈者はつづけて、夫妻は若い世代と音楽の趣味を共有していると結論づけている⁴³⁾。また、『*Dictionnaire Marcel Proust* (プルースト事典)』によれば、1861年の『タンホイザー』(1845年作曲)のパリ初公演はジョッキー・クラブのメンバーによる妨害にあつて失敗に終わってしまう⁴⁴⁾。その結果、1864年以降にはワーグナーの作品の一部が試みに演奏されることはあつたのだが、フランスの聴衆に浸透するには至らなかった。Édouard Dujardin (エドゥアール・デュジャルダン) による雑誌『*La Revue Wagnérienne* (ワグネリアン誌)』の創刊は1885年である⁴⁵⁾。Jean-Jacques NATTIEZ (ジャン＝ジャック・ナティエ) によれば、ワグネリズムがフランスで高まるのは19世紀末のことだ⁴⁶⁾。1897年にAlbert LAVIGNAC (アルベール・ラヴィニャック) が発表した『*Le Voyage artistique à Bayreuth* (バイロイトへの芸術の旅)』は大ベストラーとなった⁴⁷⁾。したがって、『スワンの恋』の舞台を(グレヴィ大統領に言及されていることに鑑みて⁴⁸⁾) 第三共和制初期の1880年代に位置づけることができるとすると、やはり、ヴェルデュラン夫妻の趣味が「きわめて進んで」いるのは間違いない。このような先端的な音楽への感性は、のちに夫人が社交界で台頭するのを助けるのである。

ヴェルデュラン夫人と「新」音楽

次の『ソドムとゴモラ II、II』の一節を読んでみよう。場面はバルベックのローカル列車のなか。ヴェルデュラン夫妻に招待された話者は、夫妻のサロンの常連たちが、パリの社交人のようにスモーキングを身に着けているのに気がつきうんざりする。

「わたしはすっかり忘れていたのだ、ヴェルデュラン家が社交界に向かっておずおずと進化の一步をふみだしているのを、それはドレフュス事件によって鈍り、「新」音楽 (la musique « nouvelle ») によって早められた進化であつた [後略]。[前略] 社交界はさらに、ヴェルデュラン家の連中を、上流社会からは誰もそこへは行かないが、そのことになんの痛痒も感じない連中、とそんなふうに考えるまでになっていた。ヴェルデュランのサロンは、音楽の神殿として通っていた。ヴァントゥイユが靈感、鼓舞

を見出したのはそこだ、とのうわさが確実性をもってつたえられていた。ところで、ヴァントゥイユのソナタは、まだ全然理解されないままであり、ほとんど知られないままであつたにしても、彼の名は、現代で最大の音楽家の名として人々の口にのぼり、並外れた威信を人々の上におよぼしていた。最後に、フォーブールの一部の若い貴族たちが、ブルジョワの連中と同じように教養を深めなくてはいけないことに気づき、そのなかの三人が音楽を勉強したのであつたが、彼らのあいだでは、ヴァントゥイユのソナタがべらぼうな人氣を博していた。[中略]。また、息子の研究に関心をもつたその母親たちは、演奏会で、一種の尊敬をこめてヴェルデュラン夫人を見つめるのだ。そのヴェルデュラン夫人は、二階の彼女のボックス席で、スコアを追っているのだ。』⁴⁹⁾

このテキストは、ヴェルデュラン夫人が「新」音楽の擁護者として、社交界の人々からも一目置かれるようになりつつあつた経緯を説明しているが、「新」音楽とはどのような潮流を意味しているのだろうか？

ヴァントゥイユの名が明確に引用されているのだから、「新」音楽がまずはヴァントゥイユの音楽を指しているのは異論の余地がないだろう。したがって、ヴァントゥイユの音楽のモデルについて考察する必要がある。ナティエが指摘しているように⁵⁰⁾、ヴァントゥイユの『ソナタ』と『七重奏曲』を巡っては、曲の描写を厳密に分析し、複数の作曲家の作品から着想されていることを示した研究が少なからず存在するが⁵¹⁾、一般的には、フランクの『ピアノとヴァイオリンのためのソナタ』と『管弦四重奏曲』や、ベートーベンの後期『弦楽四重奏曲』がモデルであると考えられてきた。『プルースト事典』によれば、プルーストは当初フランクに興味を示していなかった。ところが1913年4月19日にフランクの『ピアノとヴァイオリンのためのソナタ』を聴いて感激し、フランクが「大胆な和音を用いる熱烈な革新者である」ことを理解した。そして、これをきっかけに、『スワン家のほうへ』におけるヴァントゥイユの人柄とその『ソナタ』の描写を変更したという。フランクとヴァントゥイユでは、控えめな性格のオルガン奏者であり、死後になってからその評価が確立したという人物像も共通している⁵²⁾。したがって、引用したテキストの「新」音楽という表現が、フランクの「大胆な和音を用いる」作品

群を念頭に書かれたのは間違いないだろう。

ワーグナーはどうか？ 少なくとも『スワンの恋』の時代のフランスでは一般聴衆には未知の音楽で、19世紀末になるまでワグネリスムの高揚は見られなかったのだから、一般聴衆から見たら「“新”音楽」と言えるだろう。しかも、『囚われの女』のなかで話者は、『ヴァントゥイユのソナタ』をピアノで弾きながら『トリスタン』との類似に気がついて微笑み、楽譜を広げて確認するのである⁵³⁾。さらに、九十ページほど先の、『ヴァントゥイユの七重奏曲』が演奏されるコンサートを描くテキストでは次のように書かれている。

「ヴェルデュラン夫人は、みんなとはべつの席にいたが、[中略] 厳かな音楽の祭典を司る神であり、ワグネリスムと偏頭痛の女神であり [後略]。⁵⁴⁾」

この一節はさきほど引用した、「“新”音楽」という表現が見られるテキストの、「音楽の神殿 (temple de la musique)」に対応しているのではないだろうか？ ヴェルデュラン夫人が音楽の女神として崇められるようになるには、そのワグネリスムも十分に貢献しているのだ。

スノビズムから前衛芸術に傾倒するカンブルメール夫人が熱中するドビュッシーはどうだろうか？ ブルースト自身は一貫してドビュッシーを評価していたわけではないようだ。たとえば、1919年にフランスの若い音楽家を擁護する書『*Le Coq et l'arlequin* (雄鶏とアルルカン)』⁵⁵⁾を出版したコクトーはドビュッシーを批判しているが、それにブルーストはある程度まで賛同している⁵⁶⁾。いっぽうでコクトーは、1924年に発表した同書の補遺のなかで、ストラヴィンスキーが出現した当時(1910年)のパリでは印象派の音楽が人気を博していたことを証言しているのだから⁵⁷⁾、印象派音楽も含まれるのかもしれない。また、ジョージ・D・ペインターのように、『七重奏曲』の描写にはドビュッシーの『海』の第一楽章との類似が見られることを指摘する者もいる⁵⁸⁾。ナティエの場合は、『ソナタ』の描写もまたドビュッシーの作品を思わせると言う⁵⁹⁾。そして何よりも次の一文からは、ヴェルデュラン夫人がドビュッシーに心酔していることが伺われるのである。

「[夫人は] コカイン常用のためにそうなるよりも以上にドビュッシーにおぼれたためにできた隈取のあ

る美しい目に、音楽への陶醉だけが彼女にあたえた憔悴の気配を漂わせながら、それでも、多くの四重奏と偏頭痛の頻発とで出っぱってしまったそのみごとな額の下に、かならずしもポリフォニックではない思考をあれこれと巡らす [後略]。⁶⁰⁾」

“新”音楽とバレエ・リュス

ところが、数ページ先には次のように書かれている。

「ところで、観客というものの好みは、ベルゴット流の理性的でフランス的な芸術からそれてゆき、もっぱらエキゾチックな音楽に傾倒するようになって以来、ヴェルデュラン夫人は、あらゆる外国芸術家たちのパリにおける正式連絡員とでもいった存在になり、やがては、蠱惑的なユールベルティエフ大公夫人とならんで、バレエ・リュスのダンサーたちにとっての老仙女キャラボス、いや全能的な権力をもった老仙女の役割を果たそうとしていた。⁶¹⁾」

ここで理解されるのは、「エキゾチックな音楽」の人気のおかげで、ヴェルデュラン夫人がメセナとして頭角を現しつつあることである。では「エキゾチックな音楽」とは何を意味しているのだろうか？ ドビュッシーの音楽もジャポニズムの音楽と言われるほどのことから、「エキゾチック」ではあるが、ドビュッシーは「外国の芸術家」ではない。したがって、ドビュッシーは除かれるだろう。むしろ、引用箇所から数行先でバレエ・リュスの作曲家としてその名が登場するロシア人のストラヴィンスキーや、1914年のバレエ・リュスの演目で、別の箇所で言及される『ヨゼフ伝説』を作曲したドイツ人のリヒャルト・シュトラウス⁶²⁾、あるいはその作品名のみが引用されるロシア人作曲家コルサコフやボロディンだろう⁶³⁾。

じつは、この『囚われの女』におけるテキストに類似するテキストが、『ソドムとゴモラ II、I』に見出される。ここで話者は、社交界もまた、芸術や政治思想における運動への大衆の好みの変遷と同様に「歴史的ともいべき運動⁶⁴⁾」のなかにあることを簡潔に説明する。つまり、時代の変遷とともに大衆の好みが変わるように、主流派であるサロンや、社交界に君臨する女性も変化するのである。そのなかで、ヴェルデュラン夫人がロシア音楽とバレエ・リュスの流行とともに頭角を現していったことに言及する。

「バレエ・リュスの驚異的な開花とともに、続々と、バクストや、ニジンスキーや、ブノワや、ストラヴィンスキーの天才を世間に紹介した女性、これらのすぐれた新人たち全部の若い後見役であったユーベルティエフ大公夫人が〔中略〕あらわれたときには、この不思議な人物が、ロシアの舞踊家たちによって〔中略〕彼らのもっとも貴重な宝としてはこばれてきたのだ、と信じることができた、しかし『バレエ・リュス』の上演ごとに、特別貴賓席の彼女の隣に、これまで貴族社会に知られていなかったヴェルデュラン夫人が、まるで本物の妖精のようにすわっているのをやがてわれわれが目にするようになると、ヴェルデュラン夫人は、ディアギレフの一行とともにやってきたばかりのひとだ、とうっかり信じてしまうであろう社交界の人たちに、われわれはこう答えることができるだろう——この夫人はすでにさまざまな時期に存在し、さまざまな転身を経てきたのであって、今度の転身がいままでのとちがう唯一の点は、この女主人があんなに長いあいだ空しく待ち望んでいた成功につながる転身の、その最初だということであり、今や保証された成功に向かってますます速度をあげながら進むだけである、と。⁶⁵⁾」

バレエ・リュスが実質的に誕生したのは周知のごとく1909年、パリでのことである。重要な役割を果たしたのがミシア・セールだったのは言わずもがなであり、ジョージ・D・ペインターを始めとして、彼女がユーベルティエフ大公夫人のモデルであると見なしてきた⁶⁶⁾。また、ゲルマント公爵夫人の主要なモデルの一人とされるグレフュール伯爵夫人もバレエ・リュスのメセナとして活躍したのである⁶⁷⁾。ここでバレエ・リュスの初期の活動について必要な点に絞り簡潔にまとめたい。

バレエ・リュスの舞台総監督だったセルゲイ・グリゴリエフが著した『ディアギレフ・バレエ年代記 1909-1929』⁶⁸⁾では、バレエ・リュス結成の経緯が詳しく語られている。1908年の春にパリのオペラ座でムソグレンスキーのオペラ『ボリス・ゴドゥノフ』の公演を成功させたディアギレフは、翌1909年にもパリでロシア・オペラの公演を行おうと企てる。だが、バレエ・リュスの美術を担当することになるアレクサンドル・ブノワの提案によってバレエの演目も加えることになる。スポン

サーは皇帝の叔父で芸術アカデミー総裁のウラジミール大公だった。大公のおかげでロシアの財務省やマリインスキー劇場などによる後援も決まった。ところが大公が急死し、宮廷にも大きな影響力を持つ大公の後ろ盾を失ったディアギレフを援助しようとする者がいなくなり、ディアギレフはパリに後援者を求めることになったのである。そしてミシア・セールやグレフュール伯爵夫人が委員会を組織し、ディアギレフを援助することになった。こうして1909年5月18日にパリのシャトレ座で初日を迎えたのだった。当時の振付師はマリインスキー劇場の若き天才ミハエル・フォーキンである。演目はブノワが台本を書きニジンスキーが出演した『アルミードの館』、ボロディンのバレエ付きオペラ『イーゴリ公』的一幕、ロシア音楽のアンソロジーである『饗宴』だった。初日は大成功をおさめメディアでも大評判。その後の公演では『レ・シルフィード』や『クレオパトラ』⁶⁹⁾が演じられている。この成功によりバレエ・リュスは、パリで最も脚光を浴びる劇団になり、外務省やロスチャイルド男爵からも招待され、一度は断念せざるをえなかったオペラ座での公演も6月中に実現したのである（翌年にはベルリンとブリュッセルでの公演も成功させている）。これがバレエ・リュスの実質上の誕生である。

ストラヴィンスキーのデビューについてもグリゴリエフは詳述している。ロシアの昔話を主題にしたバレエを制作したいと考えていたフォーキンが「火の鳥」の物語をもとに台本を書き、若きストラヴィンスキーに作曲を依頼したのである。1909年の秋のことだった。こうしてストラヴィンスキー作曲『火の鳥』が完成し、マリインスキー劇場のダンサーたちとの稽古が始まった。フォーキンはまず、中程の、ストラヴィンスキーが「悪魔の騒ぎ」と呼んでいた箇所から『火の鳥』の稽古を開始した。グリゴリエフによると「最初の数小節を聞いただけで踊り手たちは慌てた。メロディーがないし、マリインスキー・バレエ団で踊っていた音楽とはまったく違う。音楽とはいえないという踊り手もいた。」つまり、コタール夫妻の独創的な音楽に対する反応と同じである。パリでの公演を控えディアギレフはストラヴィンスキーを大々的に宣伝したようである。こうして翌年6月25日に『火の鳥』がパリで披露されたのだが、混乱のうちに初日を迎えたという。オーケストラもこの「音楽とはいえない」音楽に手こずった。だが初日は大成功に終わり、一晩でストラヴィンスキーは名を成したのであ

る。翌1911年6月には『ペトロシュカ』がパリで初演された。これは「ロシアの民族舞踊曲を交えたロシア・カーニヴァル（ロシア正教の四巡節の前のお祭り騒ぎ）の音楽」である。美術はブノワが担当した。これも大成功。ただし、1913年にウィーンで上演した際にはスキャンダルになり、二回の公演で打ち切らざるを得なかったのだが、グリゴリエフによれば、それは次のような事情からである。「ウィーンではむしろ不愉快な経験をした。ディアギレフは、今ならここで『ペトロシュカ』を上演しても大丈夫だろうと考えていた。ウィーンはなんといっても音楽的に進歩的だと思われたからだ。しかし最初のオーケストラ・リハーサルで、奏者たちはストラヴィンスキーが同席しているにもかかわらず、この音楽は『ダーティー』（この単語のもつあらゆる意味を含んだ表現だ）と発言し、演奏するつもりはないと宣言した。ウィーンの歌劇場の神聖な建物の中で、こんな音楽に演奏の機会を与えてはならないというのだ！」

こうして1913年の『春の祭典』に至った。これは『火の鳥』の「悪魔の騒ぎ」と同様に、「リズムカルに動く集団だけを次々に見せる」ことを目的にしたバレエで、ソロの踊りもたった一つ、グリゴリエフには曲自体が踊りに向いていないと思われたようだ。初演は5月29日。完成したばかりのシャン＝ゼリゼ劇場。ニジンスキーが振付けたのだが、彼を始めとするスター級ダンサーは誰一人出演しない。ディアギレフは公演の前から音楽に対する観客の反応を不安視していたが、案の定、幕が上がって数分後には観客席から怒号が鳴り響いたため、真面目な聴衆が怒りだし喧嘩騒ぎ。あらかじめディアギレフから指示されていたおかげでオーケストラが演奏を中止することはなかったが、ダンサーの耳に音楽は届かず、舞台の袖で声をからすニジンスキーの指示に従って踊り続けた。しかも観客のあいだでは殴り合いが始まり幕間には警察が介入したという。

ここで注目すべきは、この怒号は、前年にドビュッシーの音楽に基づく『牧神の午後』で、自慰を思わせる踊りを披露しスキャンダルを巻き起こしたニジンスキーの振付けが原因ではなく、ストラヴィンスキーの音楽に向けられていたことだ。グリゴリエフは次のように述べている。「われわれは『春の祭典』がこのような敵意に満ちた反応をぶつけられ、音楽がどう受け止められたにせよ、振付けがそれ以上の注目を得られなかったことにある意味驚いた。」

ニジンスキー版の『春の祭典』は、ニジンスキーが遺

した振付けの譜面が20世紀の終わりになって解読されたため最近では再演されることもあるが、21世紀になってもなお、驚嘆すべきバレエであるのはまちがいない。それはクラシック・バレエの「紋切り型」から遠く離れた振付けによるのではないか、とただの観客に過ぎない筆者には感じられる。ニコライ・レーリッヒによるフォークロアな衣装や化粧も独創的である。ストラヴィンスキーの音楽に、21世紀の私たちの耳は慣れてしまったのだろうか？ 振付けほどには音楽から衝撃を受けない。だが、1913年のパリでは、振付け以前に音楽が新奇すぎたのである。このように、ストラヴィンスキーがバレエ・リュスのために作曲した三つの曲は『春の祭典』を頂点として、どれもが「音楽とはいえない」という反応を引き起こしうるものだったのである。

バレエ・リュスで『青い神』（1912年、作曲はレーナルド・アーンが担当した⁷⁰⁾）と『パレード』（1907年）、および『青列車』（1925年）を制作し、ストラヴィンスキーとも親しかったコクトーはどのように考えていたのだろうか？ 『雄鶏とアルルカン』を参照してみよう。まずは『ペトロシュカ』の非公開の稽古について。稽古に立ち会ったディレタントたちは、この音楽の「ロシアの民衆の魂⁷¹⁾」を理解することはできなかった。だが、幾人かの専門家が評価したのをきっかけに一般に認められ始めたという。コクトー夫妻が観客のなかにいたら、と想像すればよい。『春の祭典』はというと、やはり初演が巻き起こした騒動を想起しながら、着飾った社交人と中産階級の耽美家という二つに分類できる観衆の、理由を異にする無理解とスノビズムを描きだす⁷²⁾。また、コクトーは自問する。「この作品の塊のなかから、音楽家ストラヴィンスキー、画家レーリッヒ、振付け師ニジンスキーなどの、合作者の各々に負っている部分を探しだしたら、面白いことであろう。⁷³⁾」

コクトーは、ニジンスキーの振付けは特にその動的部分に関しては「もっとも驚天動地のスペクトル」だが、ときおりやや単純に過ぎるかそうでなければ支離滅裂で、それが目を疲れさせ、滑稽さをもたらしていると考えている。それに比べると、音楽のポリフォニー、何度も繰り返される同じ和音は耳を疲弊させないという⁷⁴⁾。また、ストラヴィンスキーの音楽はドビュッシーが代表する印象派の音楽が隆盛を極めるパリに突如あらわれた「フォヴィズムの音楽」だという。それはゴーギャンやマティスの絵画に繋がる、大地をその深部から揺らすような「有史前の農耕詩」なのである。そして、これは

「必要不可欠なダイナマイト」をもたらしたと結論づける。ストラヴィンスキーは大胆さに溢れ『春の祭典』は「ありのままで傑作だったし、今でもそうなのである。⁷⁵⁾」

『春の祭典』初演終了後、プルーストはコクトーとともにミシア・セールに招かれてストラヴィンスキーやディアギレフと夜食を共にした⁷⁶⁾。つまり、『雄鶏とアルルカン』に描かれる初演直後の熱狂をコクトーと共有していたと思われ、ストラヴィンスキーへの評価はある程度までコクトーと同様だったと考えられる⁷⁷⁾。プルーストは二度にわたって、ヴェルデュラン夫人が音楽への真の愛情からバレエ・リュスの出現という芸術における「革命⁷⁸⁾」の擁護者となり、また、真の傑作を理解する人物であることを強調するのである。時間とともにヴェルデュラン夫人の音楽的感性も大胆に磨かれていったかのである。フランスでは評価が遅れたワーグナーや、ヴァントゥイユという死後になってから評価された作曲家（この意味でのモデルはフランクである）の音楽から始まり、前衛的とされていたドビュッシーを通過し、最終的にはストラヴィンスキーというスキャンダルを巻き起こす音楽を擁護することになるのである（これらの音楽家の共通点は「大胆な和音」の使用だろう）。意外なことに、これは社交的野心と結びついたスノビズムのためではなく、音楽への愛からなのだ。

戦中のヴェルデュラン夫人とバレエ・リュス？ —— ドレフュス派の牙城からナショナリストの女王へ

ヴェルデュラン夫人は大戦の勃発とともにナショナリストの牙城を築きパリの女王として君臨するようになる。話者は述べている。『[前略] 彼女は、ボンタン夫人とともに、ディレクトワール時代を思わせるこの戦時下のパリの、女王の一人だった。⁷⁹⁾』

ところで、上で引用したテキストにあるように、ヴェルデュラン夫人はドレフュス派だった。夫人のサロンには架空の作家ベルゴットのみならず、ジョゼフ・レーナックやアナトール・フランス⁸⁰⁾が集ったことになっている。ドレフュス派だった社交界の夫人は少なからず存在した。ストロース夫人はもちろん、グレフェール伯爵夫人もドレフュスを擁護し、多くのプルースト研究者によって、この点ではゲルマント大公夫人のモデルであると考えられている⁸¹⁾。だから、社交界の夫人がドレフュス派だからといって驚くことはないのだが、同じ夫人が好戦的な対独強硬派のナショナリストとなると不意をつかれる。なぜなら、ドレフュス派とは事件の性質に

鑑みれば、反軍部・反保守・反ナショナリストなのではないかと思ひ込んでしまうからである。

これはヴェルデュラン夫人に限ったことではない。かつてドレフュス派だったボンタン氏は、つづいて三年制兵役法の推進者になり、大戦が勃発すると徹底抗戦派になる。つまり、保守派から見れば、ドレフュス事件の時代には反愛国者、それ以降は愛国者、ということになる⁸²⁾。

ジラルルは、ヴェルデュラン夫人の排外主義は、彼女の言動を動機づける模倣すべき「欲望」が「愛」ではなく「憎しみ」に基づくからであるとする。「内的媒介」はドイツであり、ドイツを憎んでいるのだが、これは他の多くの登場人物も同じである。たとえばブリショ。彼は戦前は軍国主義者だったため、フランスの軍国主義は不十分であると非難していたのだが、大戦が始まるとドイツの軍国主義を批判して平和主義者になり、スイスの作家が執筆した反戦文学を賞賛する。だが、話者によれば、フランスがドイツに対する攻撃を緩めることになれば、ブリショのような人物はすぐにも方向転換し平和主義者たちを批判するだろう⁸³⁾。つまり理念においては滑稽なほど矛盾している。だが、このような軍国主義から反軍国主義への転向は、「愛国主義」を口実にしているという意味では一貫している（といっても、「愛国主義」という語が社交人について使用される場合にはむしろ排外主義を意味している）。

「その方向転換は、実際には、以前の非常に高貴な愛国的情熱のべつの面にすぎず、その愛国的情熱が、本来反軍国主義的傾向にあったドレフュス主義とたたかっていたときに見せていた軍国主義の面から、ほとんど反軍国主義ともいべきいまの傾向に変わらざるをえなかったのは、現にその情熱がたたかっているのは超軍国主義のゲルマン帝国にたいしてであるからだった [後略]。⁸⁴⁾」

たしかに、フランスのナショナリストたちはドイツの「欲望」（軍国主義）を「憎しみ」から「模倣」しているのだ。

これは、ヴェルデュラン夫人にとっては政治上の理念すら社交の道具でしかないことをもまた示しているだろう。ドレフュス派であることは社交界での上昇を妨げたが、それでも多くの作家を引きつけることによって「小さなグループ」の成長を助けることにはなったのだから。

第一次世界大戦中のフランスでは、ワーグナーを始め

とするドイツ音楽が疎んじられたのは周知である。『見出された時』でも、軍人であるサン＝ルーがあえてワーグナーの音楽の話をしながら軽口を叩く場面がある⁸⁵⁾。これは音楽以外の分野でも同様だった⁸⁶⁾。筆者は過去に、「バレエ・リュスに反動している」夫に忠実なアンドレが、ポリニャック侯爵がバレエ・リュスの美術担当者として有名なバクストに邸の装飾を依頼したことを非難する一方で、ヴェルデュラン夫人がモダン・スタイルとミュンヘン分離派を混同しつつ（！）モダン・スタイルを批判するテキストについて分析した⁸⁷⁾。本論でもこの箇所にもう一度注目したいが、それはバレエ・リュスとの関連からである。

アンドレはヴェルデュラン夫人の甥であるオクターヴと結婚しているが、オクターヴは、いくつかの類似からコクトーがモデルの一人であると見なされている。とりわけ『消え去ったアルベルチヌス』において、舞台装置と衣装で「バレエ・リュスに匹敵する革命を現代芸術にもたらした」とされているのは、コクトーがバレエ・リュスで上演した『パラーデ』（1917年、作曲エリック・サティ、美術ピカソ）が念頭にあるのではないかと考えるブルースト研究者が多いだろう。だが、オクターヴは「バレエ・リュスに反動している」のである。だからアンドレは、バクストによる室内装飾を嫌悪し、デュビュッフというアカデミックな画家の装飾を好むと断言するのだ。だが、これはやや不可思議な印象を与える。「バレエ・リュスに匹敵する革命」を成し遂げたオクターヴが、今や「バレエ・リュスに反動している」とはいかなることか？

先述したように、コクトーは1912年にバレエ・リュスで『青い神』を上演している。作曲はアーン、振付けはフォーキン、美術・衣装はバクスト、出演はニジンスキーだった。これはヒンズー教の伝説に基づく物語で、アーンの音楽も東洋的でエキゾチックだったが興行的には失敗に終わっている⁸⁸⁾。ところが、大戦中の1917年に初演された『パラーデ』は、振付けこそロシア人のレオニード・マシーンだったが、ピカソによる美術と衣装、エリック・サティによる音楽で、エキゾチスムとは無縁である。これはフランスの祝日、フランスの子供時代を再現しているのだから（これはやはり戦時中だからだろう）。ということは、『パラーデ』は『青い神』の東洋趣味に「反動」しているのだ。つまり、アンドレとヴェルデュラン夫人の会話は室内装飾の分野にとどまらず、音楽を含めた舞台芸術に関連しているのである。ロ

シアはフランスと同盟関係にあったが1917年の十月革命以降は社会主義国家になり戦争から離脱、しかも、フランスも反共軍をロシアに送ることになるのだから、戦中の混乱のなかでロシア的な芸術が敬遠されることがあってもおかしくないのではないか？ ヴェルデュラン夫人もフランスを中心に流行したアール・ヌーヴォーをミュンヘン分離派と混同するのだから。そもそもアール・ヌーヴォーを意味する「モダン・スタイル」という語自体が、ウィリアム・モリスらによるアーツ・アンド・クラフツ運動とアール・ヌーヴォーとの混同、および英国趣味の流行への苛立ちからフランスで誕生した語なのだから⁸⁹⁾。排外主義とはこのようなものである。芸術への真剣な愛には、ヴェルデュラン夫人を排外主義から救うことはできないのである。憎しみは愛より強いのだ。少なくともヴェルデュラン夫人にあっては。ドレフュス派だったのは、「内的媒介（ゲルマント公爵夫人を中心にする社交界）」への「憎しみ（つまり保守派への憎悪）」からだったのだろう。大戦中に社交界の女王となったヴェルデュラン夫人にとっての「内的媒介」はもはや社交界に君臨するゲルマント公爵夫人ではない。それはドイツだ。

ゲルマントの名に吸収される

大戦が終了する頃には、ヴェルデュラン夫人は破産したうえ寡婦となったゲルマント大公と再々婚し、ゲルマント大公夫人となる。話者は夫人が催す午後のパーティーに赴く。パーティーでは女優ラシエルによる詩の朗読会が予定されているが、それに先立って、夫人は招待客に音楽を聴かせる。かつての「小さなグループ」でのように。話者が言及するのはベートーベンの『クロイツェル・ソナタ』と、題名は不明だがラヴェルの難解な作品である。若い招待客がプログラムを誤解して、『クロイツェル・ソナタ』をラヴェルの作品だと思いこみ、熱心に耳を傾ける⁹⁰⁾。ベートーベンとラヴェルを混同しているのだ！ ナティエはアンリ・ボネが編集した『*Matinée chez la princesse de Guermantes*（ゲルマント大公夫人邸のマチネ）⁹¹⁾』を参照し、当初ブルーストはこのパーティーの音楽にはワーグナーの『パルジファル』の『聖金曜日の奇蹟』を当てるつもりだったと指摘する⁹²⁾。それが変更されたのは明白な種明かしを避けるためだとナティエは推測するが、選ばれたのが『クロイツェル・ソナタ』であるのにも理由があるだろう。ブルーストがベートーベンの音楽をワーグナーにならんで評価し愛聴

していたのは周知だが、特に心酔していたのはベートーベンが聴力を失ってからのポリフォニーを特徴とする作品群で⁹³⁾、後期『弦楽四重奏曲』がその代表である。すると、むしろ中期の作品である『クロイツェル・ソナタ』への評価は、それが傑作であるかどうかに関わらず、相対的にいって高くないのではないか？ 実際、小説のなかでこのヴァイオリン・ソナタに言及するのはこの箇所のみである。この選択には、先述した青年によるベートーベンとラヴェルの混同を描くことで、社交人たちの知的スノビズムを皮肉る意図があるだろう。それとともに、この時期のヴェルデュラン夫人の次のような傾向とも無縁ではないだろう。つまり、「聡明な人々を駆ってシックな習慣から逸脱させる一種のゆがんだ態度と、老人たちが求める懐古趣味と、自分の新しいエレガンスに過去の奥行きをあたえようと努力して⁹⁴⁾」ゲルマント家の一員であるサン＝ルー家とは旧知の仲であったかのように吹聴するのである。夫人のスノビズムは新たな段階に入ったのであり（室内装飾においてはかつてから示していたような）保守的な良き趣味を顕示する必要があるのだろう。

ヴェルデュラン夫人のかつての「内的媒介」ゲルマント公爵夫人は社交界の女王としての地位を失った。ヴェルデュラン夫人はゲルマント大公夫人として「憎しみ」の対象だった公爵夫人に勝利した。話者は亡くなった旧ゲルマント大公夫人を悼み、ヴェルデュラン夫人を名と地所を「篡奪⁹⁵⁾」した者のように感じる。打ち寄せる波のように現れては消えていった代々のゲルマント大公夫人に思いを馳せる。ただ名のみが残るのだ。ヴェルデュラン夫人もいつかはゲルマントの名に吸収され忘却されるだろう。だが、今のところは怪物的メセナとしての痕跡をとどめている。ラシエルによる朗読にこれ見よがしに大袈裟に拍手喝采する姿には、メセナとしての古い習慣が認められるのだ。

「ここだけは彼女は昔のヴェルデュラン夫人をとりもどしていた、というのは、彼女は自分だけのたのしみのために詩をききたく、自分に、つまり彼女一人のために、詩を読みにきてもらいたかったのに、それが偶然五百人の友人が集まることになった、しかしそれらの人たちには、彼女だけのたのしみに、こっそりときて同席することをゆるした、といわんばかりのようすだったからなのだ。⁹⁶⁾」

注

『失われた時を求めて』はプレイヤー版（1987-1989年出版、略記号はRTP）を使用した。『失われた時を求めて』の日本語版は井上究一郎訳（筑摩書房）を用い、適宜変更を加えさせていただいた。書簡集はPlon社のPhilip Kolb編集版（1970-1993年出版、全21巻、略記号はCorr.）を参照した。

- 1) RTP, IV, pp. 602-603. ここでは、帝政様式の小さなサロンで、サン＝トゥーヴェルト夫人の甥の息子の嫁（サン＝トゥーヴェルト＝ラ＝ロシュフーコー夫人）が、帝政様式の赤いドレスを纏ってレカミア夫人よろしくソファに寝そべっている。これは意味深長である。彼女は揺りかごのような形の帝政様式のソファのなかで「時をゆすぶっている」のである（RTP, IV, pp. 601-602）。
- 2) 2010年。日本におけるDVDの発売はファントムフィルムによる。販売はアミューズソフト。
- 3) ガリマールはブルストに遅れること十年、1881年に誕生し、ブルストと同様にリセ・コンドルセに在籍した。ブルストの友人で脚本家のロベール・ド・フレールの秘書を務めていた時期もある。父ポールは、当時の資産家の多くがそうだったように、職業に従事することはなかった。また、エル＝グレコやヴェラスケスに始まり印象主義の画家に至る作品のコレクターだった。ポールによって1874年にベネルヴィルに建設されたのがこの邸で、この時代に建てられた多くのノルマンディーのヴィラと同様に、ネオ・ゴシック様式である（ASSOULINE, Pierre, « Marcel et Gaston », in *Magazine littéraire, Hors-Série, le siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000*, pp. 64-67）。
- 4) ブルストは1907年、ベネルヴィルの南に隣接する村ブロンヴィルで、ルイザ・ド・モルナンが、愛人で脚本家協会の代表だったロベール・ガンニャと滞在していた邸においてガリマールに出会った（*Idem.* et TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, pp. 588-589 et pp. 759-761）。なお、ヴェルデュラン夫妻がカンブルメール家から借りたノルマンディーの邸をパリの大出版者が訪問するエピソードは、この出会いを念頭においたものだろう（RTP, III, p. 296）。
- 5) この邸については、上記の映画の他に、次の写真集を参照した。MURPHY, Robert (texte) et TERESTCHENKO, Ivan (photographies), *Les Paradis secrets d'Yves Saint Laurent et de Pierre Bergé*, Paris, Éditions Albin Michel, 2009, pp. 150-195. ちなみに、サン＝ローランの寝室にはスワンの名が、ベルジェの寝室にはシャルリュスの名が与えられた。「ヴェルデュラン夫人の寝室」と思われる写真は掲載されていない。
- 6) 前述の映画『Yves Saint Laurent – Pierre Bergé. L'Amour fou』のDVD特典映像より。グランジュは、上記の写真集 *Les Paradis secrets d'Yves Saint Laurent et de Pierre Bergé* のなかでは、ヴェルデュラン夫人の名を冠した寝室には「satin bien clinquant（金ぴかのサテン）」を使用したと述べている（*op. cit.*, p. 150）。
- 7) RTP, III, p. 741.
- 8) Catherine BIDOU-ZACHARIASEN は社会学者としての立場から、ヴェルデュラン夫人（ブルジョワの女性）をゲルマント公爵夫人（大貴族の女性）に比較しながら論じた（*Proust sociologue : de la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Éditions Descartes & Cie, 1997）。この著作

- によると、ヴェルデュラン夫人の社会的上昇に、第三共和制を背景にしたブルジョワジーによる貴族階級への勝利が具現されていることになる。
- 9) 「ヴェルデュランのサロンの同一性—プルーストの作品における室内装飾の一側面—」文化学園大学紀要、第47集、2016年1月、pp. 97-112.
- 10) *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1961. 邦訳は『欲望の現象学 ロマンティックの虚偽とロマネスクの真実』古田幸男訳、法政大学出版局、1971年、新装版、2010年。なお、語句の訳出は筆者によるが、上記邦訳を参考にした。
- 11) *RTP*, I, p. 202.
- 12) *RTP*, I, pp. 204-205.
- 13) *RTP*, I, p. 1200, la note 2 de la page 204, et BARRIELLE, Jean-François, BOISSET, Jean-François, CASTIEAU, Thérèse, DION-TENENBAUM, Anne, LOZE, Pierre et NOUVEL, Odile, *Les Styles français*, Paris, Éditions Flammarion, 1998, pp. 147-149.
- 14) MAURIAC DYER, Nathalie, « Nouvelles “collections” Goncourt de Marcel Proust », in *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire*, sous la direction de Boris GIBHARDT, et Julie RAMOS, Paris, Classique Garnier, 2013, pp. 53-65.
- 15) *RTP*, VI, pp. 289-290.
- 16) 「擬『日記』」では夫妻の極東趣味も観察される。明や清の陶磁器のコレクションを所有しているからである。これもまた、ゴンクールへの暗示である。
- 17) *RTP*, III, p. 335.
- 18) *RTP*, III, pp. 870-871.
- 19) *RTP*, III, p. 731.
- 20) *RTP*, III, p. 310. ここで話題になっているのは、時代を問わず有名な彫刻作品の複製を製作した19世紀のブロンズ細工師バルブディエンスである。彼の作品は19世紀のブルジョワのあいだで調度品として好評を博したという (*RTP*, III, p. 1519, la note 1 de la page 310)。
- 21) 「[前略] [カンブルメール夫人の] とってつけたうわべの教養は、もっぱら、観念論哲学と、印象派絵画と、ドビュッシーの音楽とにかざられているのであった」 (*RTP*, III, p. 335)。
- 22) *RTP*, III, p. 309. また、若きヴェルデュラン氏はエルスチールの庇護者だっただけではなく、ホイッスラーに関する著作を発表するような美術批評家だったこともつけ加えておく (*RTP*, IV, p. 287)。
- 23) *Op. cit.*, pp. 221-258. プルーストにあつては、「monde」という語は「社交界」という意味で使用されることが多く、「mondain (社交人)」という語も頻出するのだから、ジラルは、それを踏まえてこの語を使用しているのではないだろうか？
- 24) この理論については、『欲望の現象学』の第一章「Le désir triangulaire (欲望の三角形)」で説明されている (*ibid.*, pp. 15-67)。この「模倣」という法則にのみ注目すれば、Serge GAUBERT がそのプルーストへの影響を指摘する (*Proust ou le roman de la différence. L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La Recherche »*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979) 社会学者 Gabriel TARDE が、1890年にその著書 *Les Lois de l'imitation* で提唱した「模倣の法則」を思わせないこともないが、タルドの思想とはまったく異なり、ジラルの「欲望の模倣」は、生け贅を要求するような暴力に結びつくことが重要である。
- 25) ジラルは「ART」と大文字で記している (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 229)。
- 26) *Ibid.*, pp. 221-222.
- 27) コンブレの「médiévalisation (中世化)」に関しては、次の拙稿を参考にしていただけると幸いである。HAUPTMANN-KATSUYAMA, Yuko, *Proust historien — le temps historique dans la Recherche*, thèse de doctorat, soutenue à l'Université de Lumière-Lyon 2 en 2006.
- 28) *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 227.
- 29) *Ibid.*, p. 229.
- 30) *Ibid.*, p. 236.
- 31) *RTP*, I, p. 185. 「クレド」とはカトリックにおける使徒信条を指す語。なお、ブランテとルービンシュタインは、それぞれフランスとロシアの著名なピアニストである (*RTP*, I, p. 1193, la note 2 et 3 de la page 185)。
- 32) *RTP*, I, p. 186.
- 33) たとえば外出先のシャトゥーで演奏される予定なのは、ベートーベンの『月光ソナタ』である (*RTP*, I, p. 279 et 282)。
- 34) *RTP*, I, p. 203.
- 35) *RTP*, I, p. 204.
- 36) *RTP*, I, p. 209.
- 37) *RTP*, I, p. 210.
- 38) *RTP*, I, p. 221.
- 39) *RTP*, I, p. 210.
- 40) *RTP*, I, p. 203.
- 41) このコンサートこそがシャルリュスの追放劇の舞台であり、『失われた時を求めて』のなかでも、もっとも劇的な場面の一つであるのに異論はないだろう。
- 42) オデットは、日頃の感謝を込めてヴェルデュラン夫妻をバイロイトに招待したいとスワンに相談する (つまり金銭的援助を求める)。スワンは断るのだが、スワンが嫉妬とオデットの善良さを信じたい欲求のあいだでのたうち回っているのを尻目に、オデットはヴェルデュラン夫妻らと旅立ったようである (*RTP*, I, pp. 295-302)。
- 43) *RTP*, I, p. 1193, la note 1 de la page 185. といっても第二帝政期には、ボードレールやテオフィル・ゴーチエ、その娘のジュディットなど、文学界にはすでにワグネルアンが存在した。ジュディットは、夫カチュル・マンデスと友人ヴィリエ・ド・リラダンに伴われてドイツに赴き、ワーグナーに面会している。1869年のことである。金沢公子著「ワーグナーの愛したジュディット・ゴーチエ、そして日本」(成城大学教養論集、第四巻、井上正蔵先生古稀記念号、1984年、pp. 77-97)に詳しい。
- 44) オペラ座の踊り子に囲う社交人たちによる妨害の経緯については、金沢公子氏と市川裕史氏に貴重なご教示をいただいた。
- 45) Publié sous la direction d'Annick BOUILLAGUET et Brian G. ROGERS, Paris, Éditions Honoré Champion, 2004, p. 1072.
- 46) コレットの最初の夫で1889年に降音楽評論家として活躍したアンリ・ゴーチエ＝ヴィラルは、1890年代におけるワーグナーの擁護者の代表であり、毎年、コレットを伴ってバイロイト音楽祭に赴き、報告記事を執筆している。おもに『ルヴュ・ブランシュ』紙上でワーグナーを論じていたが、反ドレフュス派だったため、1898年には『ルヴュ・ブランシュ』と決別した (MAS, Nicole, “Willy, l'à peu près grand

- homme”, in *Colette*, Paris, Éditions de L’Herne, 2011, pp. 71-76)。
- 47) *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 47.
- 48) *RTP, I*, pp. 212-213.
- 49) *RTP, III*, p. 263.
- 50) *Proust musicien*, *op. cit.*, pp. 22-26.
- 51) 吉川一義による『七重奏曲』の草稿研究がその代表だろう (YOSHIKAWA, Kazuyoshi, « Vinteuil ou la genèse du septuor », *Études proustiennes III, Cahiers Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, 1979, pp. 289-347)。この論文では、シューマンやシューベルトの作品との類似も指摘されている。
- 52) *Op. cit.*, pp. 400-401. この項目の執筆者が参照したのは、Sybil de SOUZA の « César Franck et Marcel Proust » (in *Bulletin Marcel Proust*, 34, 1984, pp. 258-268) である。ナティエは『七重奏曲』の描写を詳細に検討し (とりわけ叫び声を思わせる弦楽器の音)、そのモデルの一つがベートーベンの『弦楽四重奏曲』第 16 番であると断言しつつ、次の『七重奏』を巡るテキストを引用している。「そのうえ、きわめて聡明な聴衆が、それを見あやまることはない、というの、のちになって人々はヴァントウイユでは晩年の作品が一番深いと言明したからである (*RTP, III*, p. 761)。」これは、ベートーベンの後期『弦楽四重奏曲』(第 12～16 番) への後世による評価と完全に一致するという (*Proust musicien*, *op. cit.*, pp. 132-133)。しかも、これは『花咲く乙女たちのかげに I』において、ブルースト自身が言及している (*RTP, I*, p. 522)。つまり、ヴァントウイユの作品が死後になってから再評価される点でも、フランクの『ソナタ』や『弦楽四重奏曲』のみならず、ベートーベンの後期『四重奏曲』にも類似しているのである。
- 53) *RTP, III*, p. 667.
- 54) « Mme Verdurin s’assit à part, [...], divinité, qui présidait aux solennités musicales, déesse du wagnérisme et de la migraine [...] ». » (*RTP, III*, p. 753).
- 55) COCTEAU, Jean, *Le Coq et l’arlequin*, Paris, Éditions Stock, la première édition, 1918, l’actuelle édition, 2008. このテキストの翻訳は、卓越した堀口大學訳 (『ジャン・コクトー全集』第 4 巻、東京創元社、1980 年) を尊重しつつ、筆者が若干の変更を加えた。
- 56) *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 288. 執筆者によるとブルーストは、1911 年 2 月には、ドビュッシーを嫌うレーナルド・アーンにドビュッシーを評価する書簡を送っているが (*Corr.*, t. X, p. 250)、その一ヶ月後の書簡では躊躇が見られるようになる (*Corr.*, t. X, pp. 256-257)。『雄鶏とアルカン』の感想をコクトーに書き送った際にはコクトーに共感を示し、ドビュッシーの音楽に対して「niaiserie dans la préciosité (愚かなほどの凝り過ぎ)」という表現を用いている。そうはいっても、「(『荒れた寺にかかる月』以降には、なんと愚かなほどの凝り過ぎに陥ってしまったが) 偶数の好まれることが必要な時代もあるが、だからといって、奇数の好まれる必要のある時代がないわけではない (*Corr.*, t. XVIII, p. 268)」と書いているのだから、大戦以前の時代にドビュッシーの「奇数」の音楽が好まれたことには、理由があったと考えていると思われる。
- 57) といってもすでに印象派の「廃墟」だが (COCTEAU, Jean, « Appendice. *Le Sacre du printemps* », in *Le Coq et l’arlequin*, *op. cit.*, pp. 89-90)。
- 58) PAINTER, George D., *Marcel Proust*, 2 vol., Paris, Mercure de France, 1966-1968, tome II, p. 307.
- 59) *Proust musicien*, *op. cit.*, pp. 93-94. 『スワンの恋』においては、月光に浸される波や夜の湿った空気を想起させるイメージが重ねられるが (*RTP, I*, pp. 205-206)、これは文字通りドビュッシーの『海』である。『花咲く乙女たちのかげに I』のなかの、オデットが話者に『ヴァントウイユのソナタ』を弾いて聞かせるテキストでは、ブルースト自身が「印象派」「不協和音の探求」「中国の音階」といった表現を使用して、ドビュッシーの音楽を暗示するという。(*RTP, I*, p. 522)。
- 60) *RTP, III*, p. 734. なお、「四重奏」とは、ベートーベンのそれか、フランクのものを暗示しているのだろう。
- 61) *RTP, III*, p. 741. 音楽における「ベルゴット流のフランス的な芸術」とは、サン＝サーンスを念頭に置いているのだろうか？ ベルゴットは、イブセンやトルストイやダヌンツィオといった外国文学に批判的で、バレエ・リュスは「ラテン人には理解不能な」娯楽にすぎず「野蛮な趣味」であると考えている (*Esquisse XVIII du Temps retrouvé*, *RTP, IX*, pp. 785-786)。
- 62) ブルーストはカルパッチオの『聖ウルスラ伝説』を描写しながらこの作品に言及している (*RTP, IV*, p. 225)。フラマリオン版の注釈によると、『ヨゼフ伝説』はホフマンスタールとケスラーによる台本、ジョゼ・マリア・セールによる美術、バクストによる衣装のバレエで、物語の舞台はルネッサンス期のヴェネチアである (なお、注釈者は衣装もセールがデザインしたと見なしているようだ)。そのため、ヴェネチア絵画が参考にされた。フォルチュニーにおけるテキスタイル・デザインと同様に (ただし、ブルーストがフォルチュニーに興味を持つようになったのは 1915 年か 1916 年のことである)。なお、ブルーストがこのバレエを鑑賞したかは明らかでないが、ジャック・リヴィエールが初演の翌日 1914 年 5 月 15 日にブルーストに当てた書簡にはこの演目について、「昨晩のバレエ・リュスの嘆かわしい公演」とある (*Corr.*, t. XIII, p. 203)。5 月 28 日にはブルースト自身がオペラ座でバレエ・リュスの公演を鑑賞しているが、その際の演目はストラヴィンスキーの抒情劇『夜鳴き鶯』とコルサコフの『金鶏』だった。といっても、新聞等で詳細な内容や評判を確認することは十分に可能だった (*RTP, IV*, pp. 1011-1012)。
- 63) 『ヨゼフ伝説』以外でブルーストが言及する作品は、ショパンの楽曲のストラヴィンスキーによる編曲『レ・シルフィード』、ロシア音楽のアンソロジーからなる『クレオパトラ』、ボロディン作曲の『イーゴリ公』(すべて 1909 年初演)、それから、コルサコフ作曲の『シェエラザード』(1910 年) である。ブルーストは、フォーキンによる振付けのみならず個性的な美術にも言及しているが、『レ・シルフィード』のそれはアレクサンドル・ブノワ、『クレオパトラ』と『シェエラザード』はレオン・バクスト、『イーゴリ公』はニコライ・レーリッヒが担当した。
- 64) *RTP, III*, p. 140. これはブルーストによる小説作法の一端を含む重要なテキストである。
- 65) *RTP, III*, pp. 140-141. このテキストは、話者の二度目のバルベック滞在に先立つ場面に挿入されている。
- 66) PAINTER, George D., *Marcel Proust*, *op. cit.*
- 67) HILLERIN, Laure, *La comtesse de Greffulhe, l’ombre des Guermantes*, Paris, Éditions Flammarion, 2014, pp. 149-154.

- なお、夫人はワグネリアンでもあり、1981年にはバイロイト巡礼に赴いている (*ibid.*, p. 143)。著者によれば、マルグリット・ド・サン＝マルソー (Margueritte de Saint-Marceaux) 夫人こそ、音楽愛好家としてのヴェルデュラン夫人 (およびカンブルメール夫人) のモデルだが (*ibid.*, p. 144)、グレフュール夫人もまたヴェルデュラン夫人のモデルの一人と考えられる。室内装飾の趣味も同様だという (*ibid.*, p. 435 et pp. 445-446)。
- 68) 薄井憲二監修・翻訳、平凡社、2014年 (原典は Constable 出版社、1953年)。以下本書からの引用は pp. 6-99。
- 69) 『アルミードの館』以外の作品の詳細については上記注 63 を参照のこと。
- 70) ブルーストは体調不良のため、初日に駆けつけることはできなかった (TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust, op. cit.*, p. 678)。
- 71) « Appendice. Fragments de "Igor Stravinsky et le Ballet Russe" », in *Le Coq et l'arlequin, op. cit.*, p. 86.
- 72) « Appendice. *Le Sacre du printemps* », *op. cit.*, pp. 93-94. コクトーにとっては、無理解を正直に表明する社交人の野次のほうが、社交人を憎むあまり新しい音楽に喝采する耽美家のでたらめさよりも好ましいのである。
- 73) *Ibid.*, p. 89.
- 74) *Ibid.*, pp. 92-93.
- 75) *Ibid.*, pp. 89-90.
- 76) 『ブルースト事典』による (*op. cit.*, p. 968)。また、1922年にはバレエ・リュスによるストラヴィンスキーの『狐』を鑑賞し、その後、ディアギレフにピカソとストラヴィンスキー、およびジェームス・ジョイスとともに、シフ家で開催されたパーティーに赴いている。この際、ベートーベンについてストラヴィンスキーと会話を交わしている (*idem.*)。
- 77) この宵の様子は『雄鶏とアルルカン』の補遺で描かれているが、ブルーストへの具体的な言及はない。
- 78) *RTP, III*, p. 742.
- 79) *RTP, IV*, p. 301.
- 80) *RTP, III*, p. 144 et 741. ジョゼフ・レーナックはドレフュス派の闘士で、事件に関する著作で知られる。
- 81) HILLERIN, Laure, *La comtesse de Greffuhle, l'ombre des Geurmantes, op. cit.*, pp. 65-71.
- 82) *RTP, IV*, pp. 305-307.
- 83) *RTP, IV*, p. 357.
- 84) *Idem.*
- 85) *RTP, IV*, pp. 337-338.
- 86) たとえばシャルリュスによれば、コタールはニーチェやゲーテを批判している (*RTP, IV*, p. 358)。
- 87) 「ヴェルデュランのサロンの同一性—ブルーストの作品における室内装飾の一側面—」前掲書。
- 88) 芳賀直子著『バレエ・リュス —その魅力のすべて—』 (国書刊行会、2009年) を参考にした。
- 89) Cf. BASCH, Sophie, *Rastaquarium : Marcel Proust et le « modern style », arts décoratifs et politique dans À la recherche du temps perdu*, Turnhout, Belgium, Brepols Publishers, nv, 2014, pp. 18-19.
- 90) *RTP, IV*, pp. 602-603.
- 91) Sous la direction de Henri BONNET, Paris, Éditions Gallimard, 1982.
- 92) *Proust musicien, op. cit.*, pp. 64-65.
- 93) *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 127.
- 94) *RTP, IV*, p. 563.
- 95) *RTP, IV*, p. 533.
- 96) *RTP, IV*, p. 578. 斜体による強調はブルーストによる。