

プルーストとフォルチュニの交差点 —「ビザンチン・ホール」とフォルチュニの舞台照明—

The Intersection of Proust and Fortuny:

Byzantine Hall (Salle Byzantine) and Fortuny's Stage Lighting

勝山 祐子

Yuko Katsuyama

要旨

フォルチュニのドレスが『失われた時を求めて』で描かれるのは、ヴェネチアン・ルネッサンスを甦らせる衣装としてだ。だが、フォルチュニのテキスタイル作品で最も有名なのは、古代ギリシャ風のガウンやスカーフである。これは『スワン家のほうへ』の末尾で描かれる1912年頃のモードに見られるような、当時の古代ギリシャ風ドレスの流行（リバティーのドレスや19世紀後半に大量に発掘されたタナグラ人形を連想させるドレスの流行、あるいはディレクトワール様式のドレスのリヴァイヴァル）や、ダンカンらギリシャ風ダンスの隆盛と無関係ではない。また、フォルチュニはワグネリアンであり、舞台用間接照明とそれを有効に使用するための舞台装置「クーポール」を発明、プルーストも親しかったベアール伯爵夫人の私設劇場で実際に使用されることになった。1906年3月の柿落しにプルーストが赴いた形跡はなく、そもそもプルーストとフォルチュニのあいだにどの程度の交流があったのかも明らかではないが、フォルチュニがレイナルド・アーンの姻戚だったことに鑑みても、プルーストがこうしたフォルチュニの多岐にわたる活動を知らなかったとは考えられない。二人の意外な共通点は、フォルチュニのオペラやバレエといった舞台芸術における活動を支える理論、つまり音楽とは時間的芸術で、切断のない時間の中で音楽による陶酔に身を任せるべきだ、という確信である。

●キーワード：グレコ＝サクソン (Gréco-Saxon) / マルティヌ・ド・ベアール伯爵夫人 (The Countess Martine de Béarn)
クーポール (coupole)

出発点—グレコ＝サクソン型チュニック

「フォルチュニのドレス」が、『失われた時を求めて』の重要な「ライトモチーフ¹⁾」を構成していることに異論はないだろう。だが、『スワン家の方へ』の次の一文を読むと、フォルチュニのドレスを目にしたことのある者は誰もが戸惑う。

「スワン夫人が身にまよって女王のように歩いたさまさまの美しいドレスに代わって、グレコ＝サクソン型チュニックが、タナグラ人形風プリーツや、またときには、“ディレクトワール様式”で、壁紙のように花模様をちらしたりバティー・シフォンをひきたてているのであった。²⁾」

「グレコ＝サクソン型チュニック」という表現が意味するものは必ずしも明確でない。グラン・ラルースを参照すると、例文として上記の一文が引用されているのみである。この表現はおそらく、19世紀後半にイギリスの芸術家たちがギリシャ風の衣装を好んだことに由来する

と考えられる。フォルチュニの専門家ギレルモ・デ・オズマ (Guillermo de OSMA) によると、19世紀後半のイギリスでは、耽美主義者や内科医、フェミニストらを中心に、クリノリンやコルセットから身体を解放し、芸術的で衛生的、そして機能的で合理的な衣服にモードを変革しようという動きが現れた。新しい衣服のモデルとなったのが古代ギリシャと中世のそれだった。この運動の理想は、フレデリック・レイトンやエドワード・バーン＝ジョーンズ、ローレンス・アルマ＝タデマ、アルバート・ジョセフ・ムーアら同時代の画家の作品の中で実現されたと言える³⁾。彼らはブリティッシュ・ミュージアムでギリシャ彫刻を研究し、キトンやペプロスを羽織った女性を描いたのである。オズマによれば、「これらのドレスが“ギリシャ風”だったのは、作品の主題がギリシャなのだから当然の結果だったが、ギリシャ風のドレスが描かれているから、作品が“ギリシャ風”になった場合もあった。⁴⁾」オズマはさらに、ギリシャ風ドレスは、ヴィクトリア時代のイギリスにおいてとりわけ顕著だった1890年代のヘレニズム・リヴァイ

ヴァルと無縁ではないと指摘する。この傾向は、これに先立つラファエル前派の世代における中世趣味と入れ代わったのである⁵⁾。これをオズマは次のように結論づける。

「これは古典主義の新たな表明であり、ちょうど、ダヴィッドの絵画が彼の時代のファッションに影響を与えたのと同じように、これらのイギリスの画家たちも世紀末ヨーロッパのファッションに痕跡を残したのだった。⁶⁾」

ここでオズマがダヴィッドに言及するのは示唆的だ。ダヴィッドがディレクトワール期から帝政期に活躍した新古典主義を代表する画家で、当時の有力な男女の肖像画を数多く残しているのは言わずもがな。つまりオズマは、ディレクトワール期から帝政期におけるモードと、ダヴィッドの作品のあいだに存在する相関性に言及しているのである。『フランスの服装 (Le Costume français)』によれば、ディレクトワール期には「何世紀にもわたってなかったことだが、女性の衣服から初めてパニエやバスルが排除され」「女性は身体の自然な形に人工的な変更を加えることなく衣装を纏うようになった」のであり、この傾向が古代風のドレスの流行を生み出した⁷⁾。同じ現象が19世紀の後半にイギリスで反復されたと言えるだろう。冒頭で引用したプールのテキストに戻ろう。「グレコ＝サクソン型チュニック」は「ときにはディレクトワール様式で」と書かれている。これは、1908年以降のフランスでディレクトワール様式に近いドレスが流行したという史実⁸⁾を反映している。だが同時に、プールが、19世紀末のイギリスで起きたファッションの変革運動と、絵画における古典主義の復活には関連性があることを正しく理解していたことの証でもある。

次に「タナグラ人形 (Tanagra) 風プリーツ」について説明したい。19世紀後半にギリシャのタナグラを中心にする地域で衣服を纏った女性を象る小さなテコラッタの彫像が大量に発掘された。これがタナグラ人形である⁹⁾。「タナグラ人形風プリーツ」とはこの彫像の模様である、衣服のドレープを表す筋を連想させるという意味だ。タナグラ人形は1870年の発見以降、画家兼彫刻家のジャン＝レオン・ジェロームが好んで主題に選んだこともあり、フランスの新興ブルジョワのあいだでたいへんな人気になった¹⁰⁾。モード雑誌『La Gazette Du Bon Ton』

に掲載されたイラストにも「タナグラ (Tanagra)」と名付けられたドレスが描かれていることから、この言葉がドレスの名称として確立していたと思われる¹¹⁾。つまり、ギリシャ風ドレスがパリで流行しているが、それは19世紀末イギリスの反復と見なしうる事が暗示されているのだ。

ここで注意したいのは、19世紀末のイギリスでギリシャ風ドレスが圧倒的に流行したわけではないことだ。これは一部の知的エリートのみに見られた傾向だった¹²⁾。だが、1899年にダンサーのイサドラ・ダンカンがアメリカからロンドンに上陸。耽美主義の画家と同じようにブリティッシュ・ミュージアムでギリシャ彫刻を研究のうえギリシャ風ダンスを編み出し、レイトンやムーアが描いたようなチュニックを纏って踊った。そして翌年にはパリに拠点を置くと、ギリシャ風ダンスを押し進め、身体の自由な動きに相応しい衣装を探求、さらにはギリシャを旅し、古代ギリシャのチュニックがチュチュに代わるダンカンのコスチュームになった¹³⁾。このような傾向を背景に、ポール・ボワレが1906年頃にコルセットを用いないドレスの製作を始め、これがモードの主流になったのである¹⁴⁾。そして『フランスの服装』によれば、ボワレの影響のもと1908年から1910年にかけて、ディレクトワール期から帝政時代に流行したハイ・ウェストがリヴァイヴァルするようになるのである¹⁵⁾。

また、「リバティー・シフォン」がイギリスのリバティーによる小花を散らしたモチーフのテキスタイルなのは明らかだが、やはり耽美主義絵画と無縁ではない。オズマによれば、アルマ＝タデマが描いた女性は「トーガを身につけたヴィクトリア期の女性」と呼ばれ、これがリバティーに着想を与えた¹⁶⁾。しかも、リバティーは1875年にロンドンに店を構え、1897年には帝政様式のドレス¹⁷⁾の製造を始めていたにもかかわらず、これが流行するようになったのはずっとのち、ちょうど1908年から1910年頃なのである¹⁸⁾。「グレコ＝サクソン型チュニック」が「ディレクトワール様式で」「リバティー・シフォンをひきたてて」いるのは偶然ではない。緻密に練られた描写なのだ。

つまり、本稿の冒頭で引用した一文が示しているのは、プールがモード史に関する正確な知識を持っていたことだ。そのうえで、一時代前に流行した、小さめのバスルとも呼べる腰当てによって腰の膨らみを強調し、S字を描くドレス¹⁹⁾を懐かしんでいるのだ。

だが、冒頭で引用した一節はやはり筆者を戸惑わせ

る。このようなギリシャ風ドレスこそ、フォルチュニイがテキスタイル・アーティストとして活躍を始めた初期の段階から発売していたものだからだ²⁰⁾。しかも、リバティー風モチーフのドレスも多数製作しているうえに²¹⁾、おおよそ1911年以降にパリにおけるフォルチュニイのテキスタイルや衣服の販売権を所持していたババニ(Babani)夫人の店では、同時にリバティーの製品も扱っていたのである²²⁾。その意味では、オズマが引用するレディ・ダイアナ・クーパー(Lady Diana COOPER)が自伝の中に記した、1907年のミュラ大公夫人に関する証言も示唆的だ。

「[ミュラ大公夫人は]、タナグラ人形から着想され、後には何千と販売されることになる、ヴェネチアのフォルチュニイによって製作された[中略]ドレスの最初期のモデルをすべて持っていた[後略]。²³⁾」

実際にフォルチュニイがタナグラ人形を参考にしたかどうかは別にしても²⁴⁾、当時の人々がフォルチュニイのドレスからタナグラ人形を連想したのはまちがいない。したがって、冒頭で引用した一文を書くにあたって、プルーストの脳裏にフォルチュニイのドレスが浮かばなかったとは考えにくいのだ(執筆時には、フォルチュニイに関してまったくの無知であったのなら別だが)。

もちろん、この一文をもってプルーストがフォルチュニイのギリシャ風ドレスを評価していないと断言することはできない。あくまで作家自身ではなく小説の話者が、ベル・エポックと呼びうる時代のモードを回顧し、郷愁に浸っているに過ぎないのだから²⁵⁾。さらに、これは無視できないことだが、フォルチュニイのドレス、特に「デルフォス」に代表されるギリシャ風プリーツ・ドレスが本質的には室内用ガウンだったことも忘れてはならない。したがって、プーローニユを散策するには不向きで、冒頭で引用した一文で描かれたドレスがフォルチュニイのものでないのは明らかだ。また、『囚われの女』で、話者とヴェルサイユにドライブに行くにあたり、アルベルチヌがフォルチュニイのガウン(peignoir)の上からフォルチュニイのコート(manteau)を羽織るのもそのためだ²⁶⁾(この描写からもプルーストはフォルチュニイのドレスに詳しくたと想像できる)。

それでもやはり、プルーストが「フォルチュニイのドレス」「フォルチュニイのガウン」あるいは「フォルチュニイのコート」を描くのは、例外なくヴェネチア

ン・ルネッサンスを現代に甦らせる衣装としてであり、一度としてギリシャ風のドレスに明確には言及しない。これは意図されたものなのか？ プルーストはフォルチュニイの活動にどの程度精通していたのだろうか？

「今年の秋」とは？—同じ年のプルーストとフォルチュニイ、出会いの可能性？

冒頭で引用した一文は、『スワン家のほうへ』の末尾、少年期に出会ったスワン夫人の美しさを懐かしんだ話者が、ヴェルサイユのトリヤノンに赴く途中でプーローニユの森を訪れるテキストに見られる。ここで作者は唐突に「今年の秋²⁷⁾」という、話者の現在を示す表現を用いる。『スワン家のほうへ』の出版が1913年11月14日であることに鑑みると、当時の読者がこれは1913年の秋あるいは1912年の秋を意味すると受け取るであろうと、作者自身が想像しなかったとは考えにくい。また、プレイヤード版の注釈者によれば、プルーストは1912年10月にストロース夫人に宛てて以下のような手紙を認めている。

「トリヤノンについてお話しくださったことが([中略])秋への郷愁を誘ったので([中略])、今朝の私は熱があつて、眠ることもできず、ぜんそくの発作に苦しみました。それでも体を起こし、三時頃には立ち上がれそうだと感じたので(この感覚は誤っていたのですが)、[中略]人をやつてあなたが一緒にトリヤノン宮殿に行つて下さるかどうかお尋ねしたのです[後略]。²⁸⁾」

注釈者によれば、トリヤノンへの散歩は実現しなかったが、この計画が上で引用したテキストに反映しているのは明らかで、少なくとも執筆の時期を1912年秋頃と推測できる²⁹⁾。したがって、「今年の秋」のモードはやはり1912年かその前年頃の現実を念頭に置いているのだ。すると、この頃までのフォルチュニイとプルーストとの関係はいかなるものだったのだろうか？

フォルチュニイがレイナルド・アーンと姻戚関係にあったことはよく知られている。オズマによるとプルーストがアーンと知りあったのは1894年のことだが、アーンの姉マリアはその五年後の1899年にフォルチュニイの母方の伯父でパリ在住のライムンド・デ・マドラゾ(Raimundo de MADRAZO)に後妻として嫁いでいる。フォルチュニイはプルーストと同年の1871年に誕

生しているため紛らわしいのだが、プールの親友アーンの姉がフォルチュニの義理の伯母になったのである。しかも、ライムンドには最初の妻とのあいだにフェデリコ (Federico) という息子がおり (フォルチュニの従兄弟)、これが「ココ (coco)」という愛称で知られる人物で、アーンとマリア、フェデリコ、プールの四人が親しく交際していたのは周知の事実だ³⁰⁾ (ちなみにフェデリコは、1913年にバレエ・リュスが、アーン作曲、レオン・バクストが装置と衣装をデザインした『青い神』を制作した際に、コクトーと共同で台本を執筆している)。しかしながら、プールとフォルチュニが直接交流した形跡は見つかっていない。唯一の証言がポール・モランによる『ヴェネチア (Venises)』³¹⁾ である。この回想録によると、モラン自身は1907年にヴェネチアのフォルチュニ家に招かれたが、プールはその八年前に同じ邸を訪問していたという (ただしプールがヴェネチアに赴いたのは1900年4月と10月のこと)。もちろんオズマも指摘するように、1971年に出版されたこの回想録の信憑性は、執筆時のモランの年齢に鑑みて必ずしも高くない³²⁾。だがそれでも、プールとフォルチュニがパリで出会っていた可能性はある。

フォルチュニは周知の通りマドリッドの生まれだが、1875年に著名な画家だった父マリアノが死去し、母セシリアの家族を頼って一家はパリに移住している (セシリアの父フェデリコ・デ・マドラゾも、アーンの姉と結婚した兄ライムンドも共に画家だった³³⁾)。画家としての修行もパリで開始した。ヴェネチアに住むようになったのはその後、1889年、フォルチュニ18歳の時である³⁴⁾。しかも、その後も頻りにヴェネチアとパリを行き来し、ヴェネチアは探求の場、パリは交流と発表の場だったと言える。では、1913年の『スワン家のほうへ』出版頃までのフォルチュニの活動を確認しよう。

フォルチュニと舞台芸術

フォルチュニは、プールも含むフランスやスペインの多くの芸術家と同様にワグネル主義の洗礼を受け、1900年にはミラノのスカラ座で『トリスタンとイゾルデ』の舞台装置のデザインと演出を担っている³⁵⁾。また、前年にはヴェネチアにあるアルブリッツィ (Albrizzi) 公爵夫人の私的な劇場で、オペラ『ミカド』 (ギルバート & サリヴァン作) の上演のために舞台装置

をデザインした³⁶⁾。したがって、フォルチュニの本格的な活動は、まずは舞台芸術の分野で開始されたと行って良い。

フォルチュニは1892年に初めてパイロイトを訪れているが、1890年代のワグナーの作品の上演は、衣装も美術も照明もワグナーの存命中とまったく同じ写実的なものだった。のちにフォルチュニに影響を与えることになるスイスの演出理論家アドルフ・アッピア (Adolphe APPIA) が批判したように、「自然主義的な演出は、ワグナーの音楽劇の霊的で形而上学的な性格に矛盾するため、彼の“総合芸術”の概念とまったく調和しない³⁷⁾」状態だったのだ。

フォルチュニにワグナーを指南したのはスペインの画家 Rogelio de EGUSQUIZA である。彼は象徴主義的な画風で知られ、ワグナーのオペラの神秘的性格を表現するには照明装置の革新が必要で、フット・ライトを廃止し、上方やサイドから乱反射する光を当てるよう提案する論文をパリで発表している。1885年のことである³⁸⁾。フォルチュニもやはり1892年にパイロイトで見た公演の古風で写実的な背景画に失望している。この経験を出発点とし、フォルチュニは舞台照明の革新の必要性を実感して実験を繰り返すようになる³⁹⁾。

画家としての修行を積んだフォルチュニが、まるでエンジニアのように舞台照明の革新に取り組んだのは、エジソンによって1879年に電球が発明されたのと無縁ではない。19世後半の舞台照明はガス灯を利用していたが、これは背景に描かれた雲や森、廃墟などをハイ・ライトで照らすのみだった。ところがエジソンが1889年のパリ万博で電球を紹介し、1900年の万博では、エッフェル塔がそれまでのガスに代わって電気による照明で照らされるに及び、あらゆる分野で急激に電灯がガス灯に交代することになった。これが舞台照明に新たな可能性をもたらすことになる⁴⁰⁾。先ほど言及したアッピアは、1896年にパイロイトに赴きワグナーのオペラをもっと幻想的に演出すべく種々の提案をしたが、おかしな闖入者として見なされその殆どが拒否されている。だが、ガス灯から電灯への変更だけは採用されたのだ⁴¹⁾。

しかし、もっと早い時期にフォルチュニは電気に触れていた。先ほど1889年にヴェネチアに移住するまではパリに住み、画家として修行を積んでいたと述べた。つまり18歳までである。この時期のフォルチュニは、やはりパリで暮らすスペイン出身の画家 Ricardo FALERO

のアトリエによく顔を出した。彼は工学分野の研究成果を画法に活用していた。また、ジューゼップの初期のダイナモ（発動機）を所有しており、これがまだ若いフォルチュニイを魅了したのである⁴²⁾。したがってフォルチュニイが、電気によって舞台照明の革新に挑戦したのは不思議ではなかった。

フォルチュニイは「あたかもパレットの上で色を混ぜるように舞台の上で色を混ぜ、絵を描くことを可能にする⁴³⁾」装置として舞台照明を着想しているが、その中心になるのは間接照明だ。前述のとおり1899年に『ミカド』の舞台装置をデザインしたあと、フォルチュニイは同じヴェネチアのパラッツォ・オルフェイ（Palazzo Orfei）の屋根裏に引っ越し、ここをアトリエとして舞台装置と舞台照明の革新に乗り出す。そして、本人の言葉によると「偶然に」間接照明を発見する。ついで1901年にはパリに戻り、ワシントン通りにスタジオを建設、続いてベルティエ大通りにスタジオを移し⁴⁴⁾、光を正確に反射させる装置の建設に集中することになる。そして同年の4月21日にはパリで特許を取得する⁴⁵⁾。

フォルチュニイはどのように間接照明を発明したのだろうか？ 表面が白いものに光を当てると反射光が回り一面を照らす。この時光源を動かしても良い。表面を白からマルチカラーにし、反射面を左右、あるいは前後に動かすとさまざまな色の光を生み出し、しかも明暗のコントロールも可能だ。舞台上では、背景幕あるいは円筒状の幕に光を照射すれば良い。これによって劇的に舞台演出が単純化した。これまでは、日中の空、夜の空、日の出の空、夕焼けの空、あるいは曇った空、といった具合に複数の背景画を用意し、それを劇の場面が変わるたびに交換する必要があるが、そのたびに劇の進行が妨げられていた。フォルチュニイの間接照明によって光の色彩を変化させれば、単一の背景画のままでも昼は夜になり、夜は明ける⁴⁶⁾。革命的発明である。

同時にフォルチュニイは、舞台装置の革新にも乗り出す。というのも、間接照明をより効果的に使用するために舞台の背景の形状を変革する必要性を感じたからだ。1900年には先ほど言及したミラノのスカラ座での『トリスタンとイゾルデ』上演（初日は年末の12月29日）のために、舞台装置の模型を作製する。これが「フォルチュニイのクーポール」あるいは「フォルチュニイのドーム」と呼ばれる、半球形（正確には半球をさらに半分にかットした形状）をしたステージ・セットの原型だ⁴⁷⁾。この模型は石膏製で直系が130センチ、小さな板が斜め

に取り付けられていてそれが反射面の役割をする。間接照明とそれをいっそう効果的に用いるためのクーポール、これがフォルチュニイの舞台装置の二本柱であり、オズマに言わせると「この革命的照明装置が、舞台芸術における改革と新しいタイプのセット・デザインに道を開き、それは今日なお、現代舞台芸術において発展し続けているのだ。⁴⁸⁾」

ただし、スカラ座の老朽化した機械設備ではフォルチュニイの実験の成果は十分発揮されなかった⁴⁹⁾。だが、『トリスタンとイゾルデ』上演のわずか数カ月後、前述のように1901年4月にパリで間接照明のシステムの特許を取得し、同年秋には再びパリに戻り市内のサン＝シャルル通りに倉庫を借りて、直系5メートルに及ぶクーポールの模型の製作を始める。つけ加えるとこの間には、6月頃からダヌンツィオの招きで『フランチェスカ・ダ・リミニ』のセット・デザインも担うことになった。この過程で初めてドレスのデザインにも挑戦しているが⁵⁰⁾、ダヌンツィオがセットやドレスなどあらゆる装置の（デザインだけではなく）製作も望んでいることに気がつき、9月頃までにはこのプロジェクトから離れ、その直後にパリに再出発した⁵¹⁾。パリでは間接照明の効果をより高める（とりわけ雲が空を流れているかのような印象を与える舞台背景を生み出す）ためにクーポールを設計しようと精を出し、1903年には特許を取得するに至る。

このように見ると、フォルチュニイがあまりにもエネルギーに目紛しく活動することに驚かざるを得ない。勤勉勤労の鑑である。社交生活を送るブルーストと交流した形跡が見当たらないのも納得できる。このような舞台芸術の革新に注ぐ情熱が、先ほど言及したアッピアとの共同作業につながるのである。

1903年—フォルチュニイ、アッピア、ベアール⁵²⁾ 伯爵夫人（la comtesse de Béarn）

先ほどフォルチュニイは、間接照明の装置の製作を目的にパリのベルティエ大通りにスタジオを建設したと述べた。彼はここを1908年まで根城とし、多くの演劇人の訪問を受けている。こうして1902年頃に出会ったのがサラ・ベルナル、コ克蘭兄弟、ヴィクトリアン・サルドゥー等、ブルーストが直接あるいは間接的に知っていた人々である。だが、この中でもフォルチュニイのキャリアを考察するうえで最も重要な人物が、当時まだ無名だったアッピアだろう。

先ほども述べた通りアッピアは、ワーグナーの作品をその霊的かつ神話的規模に相応しい演出で上演することを望み、独自の理論を構築していた（これは、フォルチュニイが間接照明の実験に乗り出したのが、ワーグナー作品の上演に相応しい舞台装置を考案するためだったのに符号する）。だから1896年には、パイロイトに赴き種々の提案を行っていてもいるのだが、彼の理論が実践に移されることはなかった⁵³⁾。

アッピアの理論の根幹は、舞台セットはもっとシンプルかつ抽象的でなければならない、というもので、フォルチュニイの間接照明装置を知り、自らの理論の実現の可能性に熱狂したのはまちがいない。

彼はパリではマルティヌ・ド・ベアール伯爵夫人（旧姓ド・ベアーク、結婚後わずかで別居したためベアーク姓も使用していたようだ⁵⁴⁾）の支援を受けていた。彼女は著名なコレクターであり音楽家のメセナだった。また、ヴェルレーヌの庇護者で、ヴァレリーを図書室の司書として雇い入れたことでも知られる⁵⁵⁾。アッピアは、彼女がパリの邸宅に建設させた私設劇場でワーグナーの作品の抜粋を上演することになっていた。残念ながらこれは実現しなかったが、それに代えて同じくベアール夫人の劇場で、バイロンの『マンフレッド』に基づくシューマンによる音楽劇とビゼーの『カルメン』、それぞれの抜粋を上演することになり、フォルチュニイが協力することになった。アッピアの舞台セットの建築的性格とバイロンの詩劇の神秘的な雰囲気、フォルチュニイの間接照明は最適だったのである⁵⁶⁾。こうして1903年3月25、26、27日に、パリのサン＝ドミニク通りにあったベアール伯爵夫人宅の私設劇場で幕が上がった。夫人は、27日の晩の公演には多くの著名人を招待している。リュニエ＝ポーやサラ・ベルナールら演劇人も招待されていた。この中にはドイツの著名な哲学者ヘルマン・カイザーリング（Hermann KEYSERLING）伯爵がいて、直後に間接照明の効果を絶賛する記事をドイツで発表し、このおかげでアッピアの理論が日の目を見ることになった⁵⁷⁾。

この公演によって、やっとアーン一家以外にプルーストとフォルチュニイを結び得る人物が登場することになる。ベアール伯爵夫人についてももう少し詳しく説明すると、大富豪の一族ベアーク家のもとに誕生し、伯爵との婚姻の後は、絵画のコレクターとして、あるいは同時代の音楽家や象徴派の画家や彫刻家⁵⁸⁾の庇護者として活動し、パイロイトにもヴェネチアにも頻繁に足を運んで

いた（ワグネリアンでヴェネチアにも縁がある点では、ヴェルデュラン夫人のモデルの一人と言えるかもしれない）。プルーストも遅くとも1897年には面識があったようである。なぜなら、1897年9月1日にドイツのクライツナハからブラント（de Brantes）夫人に宛てた書簡にその名があり、しかも現存する書簡の中でベアール夫人の名が言及されるのは、これが最初だからである。プルーストは次のように書いている。

「二週間前から母の健康のためにクライツナハにおりますが、ここには誰一人として知っている人はいません。最初の何日間かは、あなたのお友達であなたが“マルティヌ”と呼ぶ方がいて、彼女というベアルン風ソース [ベアルネーズ・ソース] のおかげで、これが結構刺激が強いのですが、クライツナハ滞在の最初の日々をかなり楽に飲み込むことができました。でも、一週間以上前に彼女はここを発ってしまいました。本当に知的で、率直に言って真面目な方でした。でも実を言うと、これまでその点にまったく気がつきませんでした。ここには彼女を見張る者は誰もいません。それでも彼女はいつも [ゲーテの] 『ウィルヘルム・マイスター』 やベートーベンや XXXX と一緒にいます。そうしてみると、彼女はこれらの芸術を愛しているのです。⁵⁹⁾」

以前はベアール夫人を知的スノップと考えていた。だが実際のベアール夫人はプルーストの先入観を裏切る、知的で芸術を真摯に愛する人物だったというのである⁶⁰⁾。それでも「ベアルン風ソース」という表現が暗示するように⁶¹⁾、例えばストロース夫人に捧げていたような崇拜をベアール夫人に抱いていたとは思えない。

このような見方は多くの人々によって共有されていたようだ。ヴェルデュラン夫人のモデルの一人でもあるマルグリット・ド・サン＝マルソー（Marguerite de SAINT-MARCEAUX）夫人の、1911年3月22日の日記によると、優れた音楽の趣味の持ち主とは言いがたかったようだ。

「ベアール夫人宅で午後のコンサート。ヴィドール（WIDOR）の交響曲。なんて音楽。死ぬほど退屈。[前略] この魅力的な女性の邸には面白い芸術を生み出すのに必要なものはすべて揃っている。足りないものは唯一つ、財産では手に入らないもの。⁶²⁾」

辛辣極まりない。いずれにしても、ベアール夫人に関する世間の評判は推して知るべしだったのである⁶³⁾。

いずれにしても、プルーストがベアール夫人と親しかったのは明らかで、上で引用した書簡が書かれた1897年以降に何度か夫人の私設劇場に赴いている。例えば1905年6月8日の晩のコンサート。レイナルド・アーンが自作の『エステルのコラス (*les Chœurs d'Esther*)』の指揮をしたが、これに出席していたのは明らかだ⁶⁴⁾。だが、1903年3月の、アッピアとフォルチュニイにとって記念すべき公演に立ち会った形跡は見られない⁶⁵⁾。

1905年—フォルチュニイ、ヴィドール、ベアール伯爵夫人

この公演の後もフォルチュニイとベアール夫人の関係は続く。夫人は私設劇場の大規模な改築を思い立ち、なんとクーポールが初めて建設されることになる。

ベアール夫人の邸はボスケ大通りとサン＝ドミニク通りの角にあったが、これは夫人の祖母ベアグ夫人が1863年に地所を購入し館を建てたことに由来する。1893年にはベアール夫人がここに居住することに決め、新たな邸を建造することになった。ロール・スタジ (Laure STASI) によれば⁶⁶⁾、1897年にはサン＝ドミニク通りに面して新たに劇場を建設しようと決意した。紆余曲折はあったが翌年の年始には、建築家のギュスターヴ・アドルフ・ジェラルド (Gustave Adolphe GERHARDT) がビザンチン風の設計図を仕上げている。後に「ビザンチン・ホール (Salle Byzantine)」と呼ばれるようになる所以である。スタジはこの劇場が、かつてヴェネチアやラヴェンナに導入され繁栄したようなビザンチン様式の模倣だっただけでなく、ルードヴィッヒ二世のノイシュヴァンシュタイン城にある、やはりネオ・ビザンチン様式の玉座の広場を連想させることを強調する (実際ベアール夫人はワグネリアンだったのだから、ノイシュヴァンシュタイン城を意識したのである)。いずれにしても、ノイシュヴァンシュタイン城の玉座の広場に匹敵する豪華な建築だった。だからといって、真正な趣味の持ち主から高く評価されたかという点も別かもしれない。というのもスタジは、ロベール・ド・モンテスキウの『四十人の羊飼いの娘 (*Les Quarante bergères*)』の原稿を参照し、ベアール夫人を風刺した詩編を発見、その中から「劇場なのか教会なのか区別のつかない美しい場所⁶⁷⁾」という表現を引用する⁶⁸⁾。

いずれにしても、完成した私設劇場でアッピアが初めて自らの演出理論を実地に移すことになり、フォルチュニイの協力のもと間接照明が使用された。ところが同じ1903年の9月にオルガン・ストップから出火し、公演が開催できなくなった⁶⁹⁾。そのうえ何があったのか、アッピアはベアール夫人の庇護を失った⁷⁰⁾。ところが、夫人は火事を機会に劇場を拡大することを考え、翌年にはフォルチュニイに設計を任せる。こうしてフォルチュニイのクーポールが初めて建設されることになった⁷¹⁾。

この時は、1893年以降に邸の改築を担当した建築家のウォルター・アンドレ・デタイユ (Walter André DESTAILLEUR) がフォルチュニイの設計を実現した⁷²⁾。舞台の奥行きは1904年の段階で7メートル9センチも広げられ、舞台とオーケストラ・ピットは可動式になり、舞台装置の可能性が広がった。舞台の前面にある上部アーチ (緞帳のレールを隠す部分) を支える両サイドの円柱は高さ (アーチ部分を除く高さ) が2メートル50センチ、改築前の1900年の時点で客席数は六百だったと言うから⁷³⁾、私設劇場としては巨大と言うしかない。なお、緞帳はルネッサンス風デザインのヴェルヴェット製でフォルチュニイが製作したものだった⁷⁴⁾。

完成した新しい劇場の柿落としは1906年3月29日⁷⁵⁾。したがって二年の歳月を要した。フォルチュニイはこの劇場のために、折りたたみ式の可動式クーポールを製作した。幅10メートル、高さ15メートル、奥行き17メートル⁷⁶⁾。間接照明は劇場の奥にあるブースで操作され⁷⁷⁾、ランプの前で彩色されたサテンの帯が少しずつ広がると、色のついた光が照射される。フォルチュニイはこの帯を「照明の楽譜」と呼んだ⁷⁸⁾。

こうして、同年にはパリのアヴニュー・ボスケ劇場 (Théâtre de l'Avenue Bosquet) にクーポールが設置された⁷⁹⁾。また、舞台照明とは直接関係ないが、すでに1904年には、パリの芸術的社交クラブ *le Cercle de l'Épatant* で開催された展覧会の照明を担当しており、1908年にはパリ・オペラ座のポール・ボードリーによる天井画のための照明装置を設置することになる⁸⁰⁾。また、柿落としの直後1906年5月には、ドイツのAEGと合同で会社を設立、この会社が主にドイツでクーポールと間接照明装置の商業化を図ることになる⁸¹⁾。ただし、フォルチュニイ自身は1907年12月にはヴェネチアに戻り、これからはむしろテキスタイルの製作に集中するようになるのである。

プルーストは、パリのアーン家で、あるいはマドラゾ

家でフォルチュニイに出会っていたかもしれない。フェデリコ・デ・マドラゾの紹介でヴェネチアのフォルチュニイ家を訪れていてもおかしくない。ベアール夫人の劇場ですれ違ったかもしれない。ただし、勤勉勤労なフォルチュニイには神経質でスノッブな社交人、程度の印象しか残さず、親しく交流する機会がなかったのかもしれない。スタジによると、アッピアとフォルチュニイが舞台装置の分野で果たした大きな役割はフランスではすぐに忘れ去られてしまった⁸²⁾。フランスにおける反応は、象徴派詩人のカミーユ・モークレール (Camille MAUCLAIR) によるものだけだったようだ⁸³⁾。だがだからと言って、ブルーストがフォルチュニイの舞台芸術における活躍を知らなかったとは考えられない。

フォルチュニイとバレエ

ここで1906年3月の公演についてももう少し検討したい。この公演ではシャルル＝マリー・ヴィドール⁸⁴⁾の音楽による二つの演目が上演された。一つはポール・ブルジェの詩をもとに作曲した『永遠の休息 (Repos Éternel)』、二つ目がバレエ作品だった。このバレエは、パリ・オペラ座バレエ団によって踊られ、森のニンフたちが日出を祝福するという内容だった(したがって主題は極めてギリシャ的だった)。フォルチュニイは照明を担当しただけではない。ダンサーたちは、フォルチュニイが製作したクノッソス・スカーフ (Écharpe Knossos) を纏って踊ったのである⁸⁵⁾。

ここでギリシャを主題にしたバレエについて若干の説明を加えたい。先ほどダンカンがパリに移住したのは1900年であると述べた。ダンカンがパリでデビューさせたのはサン＝マルソー夫人だった⁸⁶⁾。夫人の日記によるとダンカンは、1901年5月21日にはルメール夫人邸、翌日にはポリニャック夫人邸で踊っている⁸⁷⁾。したがって、直ちに多くの著名な夫人らがダンカンの庇護者となったのはまちがいない。1904年5月7日のトロカデロにおける公演は大成功だった。サン＝マルソー夫人はダンカンが高く評価し、彼女には「ギリシャのダンスを、つまりギリシャの壺やメダルに見られるポーズを再現することへの執拗さ⁸⁸⁾」があると述べている。1909年2月21日にはベアール夫人がダンカンを邸に招き、ロダンや画家のジャン＝ルイ・フォラン、作家のアンリ・ド・レニエといった芸術家に紹介している。目的は、ダンカンがパリにバレエ学校を開設するための資金集めである。ダンカンの弟子たちは踊りを披露した。サ

ン＝マルソー夫人の日記の注釈者はレニエの日記を引用し、その場にいたバレスが「陰気だ (maussade)」と感想を漏らしたのを指摘している。ここでレニエは次のように記している。

「[前略]彼女たちが大きく輪になって群舞を踊るのは、まるで古代の壺を丸く象っているかのようだった。花を編んで作った花飾りのようにお互いの手を組んで、まるで想像上の壺の表面を動き回りながら、調和したフリーズを描いているかのようだった。⁸⁹⁾」

前述したようにダンカンは、ブリティッシュ・ミュージアムで見たギリシャで発掘された彫刻などを参考に振付けを編み出した。これはおそらく当時のパリでは周知の事柄だった。同じようにルーヴル美術館に通い、ギリシャの陶器に描かれた絵を参考に(ほとんど模倣して)振付けを編み出したのがバレエ・リュスのニジンスキーだ。1912年の『牧神の午後』である。『囚われの女』におけるシャルリュスとモレルの関係を描くテキスト⁹⁰⁾が、『牧神の午後』の振付けを参考に書かれたことは、ナタリー・モーリヤック・ダイヤー (Nathalie MAURIAC DYER) の草稿研究に詳しい⁹¹⁾。ニジンスキーがギリシャの壺絵から振付けを着想したのを、ブルーストが知っていたのはまちがいない。実際モデルになった壺絵と、牧神を踊るニジンスキーの写真を見比べるとその類似に驚く。また、バクストによるニンフの衣装に注目すべきだ。古代ギリシャを意識したプリントのチュニック風ドレス。フォルチュニイはプリントの、ギリシャ風のチュニックに近いラインのドレスも多く製作している。バレエ・リュスは他にもギリシャを主題にしたバレエを上演している。1911年の『ナルシス』と、1912年6月のラヴェル作曲『ダフニスとクロエ』だ。両者とも振付けはフォーキンで、『牧神の午後』と同じくバクストが舞台装置と衣装を担当した。ただし、この二つの演目の衣装はヴィヴィッド・カラーでフォルチュニイを連想させないが⁹²⁾。

つまり、ダンカンがパリに上陸した1900年以降、『牧神の午後』の1912年までにギリシャ風ダンスがパリで流行するようになったのはまちがいない。1906年のビザンチン・ホールにおけるヴィドールによるバレエの上演はこのような文脈で解釈すべきなのだろう。この傾向はバレエに留まらない。オズマは、パリの社交界におけるギリシャの流行に注目し、1903年6月9日にルメー

ル夫人邸で開催されたギリシャ風仮装パーティーに言及している⁹³⁾。しかもオズマが指摘するように、このパーティーにはブルーストも参加した⁹⁴⁾。つまり、19世紀末のイギリスのように、ギリシャをモチーフにした芸術作品とギリシャ風モードは相関関係にあったのだろう。ブルーストは、バレエ・リュスの出現まではバレエに興味を持っていなかったようだ。だが、本稿の冒頭に引用したテキストが執筆されたと考えられる1912年秋頃には、バレエ・リュスが『ナルシス』や『牧神の午後』、あるいは『ダフニスとクロエ』を上演しているのを知っていたはずである。ダンスやバレエにおけるギリシャ風衣装が、フォルチュニイによるチュニクの類いを連想させないことなどだろうか？⁹⁵⁾

以上から推測できるのは、ブルーストが、20世紀初頭に多くの芸術分野で見られたギリシャ回帰の傾向を評価していなかったということではないだろうか？『見出された時』における第一次世界大戦中のテキストでも、古代ギリシャ・ローマの影響の濃いディレクトワール期を連想させるモードや風俗に言及するが、ここには何らかの皮肉が込められている⁹⁶⁾。だが本稿で検討するには壮大なテーマである。

終わりに一視線が時間と交差する場所

ブルーストは、フォルチュニイの舞台芸術の分野における活躍には一見興味がなかったように思われる（ワーグナーの上演が実現していれば別だったのかもしれないが）。しかし、1906年の公演の直後にヴィドールが『ル・メネストレル誌 (Le Ménestrel)』に寄稿した記事に目を通すと、意外なことにブルーストとフォルチュニイの共通点が浮かびあがる。

「1906年3月29日、背景画が初めて音楽に固有の領域、つまり“時間”の中に侵入した。今までは背景画は“空間”の中でしか展開されなかったのだ。舞台史に残るであろうこの日付を記憶しよう [後略]⁹⁷⁾。」

背景画に限らず絵画一般、あるいは映画が誕生（1895年）するまでの視覚芸術一般は、静止した芸術だ。時間の運動を同一画面で表現することはできない（あくまで一般論だが）。だから視覚芸術とは空間的芸術である。これに対して音楽は、時間が静止してしまったら存在しえない。つまり時間的芸術だ。フォルチュニイ以前の背

景画は前述したように、劇内容の時刻の変化に伴って変更する必要があり、その度に劇の進行が妨げられていた。つまり、劇内の時間が静止し、いわば切断されていたのである。フォルチュニイの間接照明は光の色調を変えることで、劇の中断を伴わず時刻の変化、あるいは時間の運行を表すことができる。本来は空間的な背景画に時間という次元をあたえ、劇内の時間の切断を防ぐのだ。

ところでオズマによると、引用したヴィドールのテキストはフォルチュニイの言葉でもある。フォルチュニイは1904年に次のように書いているからである。

「舞台背景は音楽と調和しながら、そして音楽の領域内で変化することが可能になるだろう。⁹⁸⁾」

『失われた時を求めて』の話者は『花咲く乙女たちのかげに』の中で、ヴァントゥイユのソナタについて次のように言っていた。

「そこから、そうした作品の認識にメランコリーがむすびつくのであって、時間のなかで実現されるものの認識はすべてそうなのである。[中略]。私は、このソナタがもたらすすべてを継起する時間のなかでしか好きになれなかったのであって、一度もソナタを全体として所有したことはなかった。このソナタは人生に似ていた。⁹⁹⁾」

ここには音楽という芸術分野の弱点が記されている。音楽も人生も過ぎ去る時間の中でしか達成されない。したがって、確実な感触のもとその全体像を把握することは不可能だ。だが音楽のこのような弱点は、音楽の特質でもある。『失われた時を求めて』の話者は『囚われの女』の中で次のように主張している。音楽こそは、言語が発明される以前の「分析のない世界への回帰」という、「陶酔的な」感覚を許す唯一の芸術であると¹⁰⁰⁾。音楽を聴くとは、分析の余裕がなく、理性の介入する余地のない行為だ。一フレーズごとに聴くことを中断し楽譜に目を通さないかぎりは。音楽は時間の切断のない芸術である。舞台に注がれる視線も、切断のない時間に陶酔しながら身を委ねなければならない。フォルチュニイの間接照明が可能にしたのは文字通りこの陶酔だ。ブルーストとフォルチュニイの交差点、それは視線が時間と交差する、陶酔をもたらす場所でもあるのだ。

注

- 『失われた時を求めて』はプレイヤード版(1987年~1989年出版、全4巻、略記号はRTP)を使用した。また、適宜ガルニエ・フラマリン版(1984年~1987年出版、全10巻)を参照した。日本語訳は井上究一郎訳(筑摩書房)を用いたが、若干の変更を加えさせていただいた箇所がある。書簡集はPlon社のPhilip Kolb編集(1970年~1993年出版、全21巻、略記号はCorr.)を参照した。なお、書簡の翻訳は筆者による。
- 1) レイナルド・アーンの子でフォルチュニの伯父の後妻だったマリア・デ・マドラゾ(Maria de Madraza)に宛てた1916年2月の手紙の中で、「le leitmotiv Fortuny」と書いている(cité par Guillermo de OSMa dans *Fortuny et Proust. Venise, les Ballets Russes*, L'Échoppe Éditions, Paris, 2014, p. 23, la version espagnole, *Fortuny, Proust y los Ballets Rusos*, Editorial Elba, Barcelone, 2010)。これは同じ著者が2015年にロンドンで出版した大著(後で言及する *Mariano Fortuny. His Life and Work*, traduit en anglais par Sander BERG, Victoria & Albert Museum Publishing, 1980年にRizzoli社から出版された同名の著作の大幅な改訂版)の一部を除いて掲載されている。両著作の翻訳は筆者による。
 - 2) RTP, I, p. 417.
 - 3) ホイッスラーの「白のシンフォニー」シリーズで描かれるようなドレスもこの流れに位置づけられる(Guillermo de OSMa, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, op. cit., p. 139)。
 - 4) *Ibid.*, p. 137.
 - 5) *Ibid.*, pp. 135-147.
 - 6) *Ibid.*, p. 137.
 - 7) Jacques RUPPERT, Madeleine DELPIERRE, Renée DAVRAY-PIÉKOLEK et Pascale GORGEUT-BALLESTEROS, Éditions Flammarion, Paris, 1996, p. 187. 以下、この書籍の翻訳は筆者による。
 - 8) *Ibid.*, p. 291.
 - 9) タナグラ人形と19世紀後半のフランス美術の関係については、ルーヴル美術館とモントリオール美術館が共同で開催した展覧会の図版を参照のこと。*Tanagra. Mythe et archéologie*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2003.
 - 10) *Ibid.*, pp. 16-65.
 - 11) Alain WEIL, *La Mode parisienne, 1912-1925. La Gazette Du Bon Ton*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 2010, p. 105. イラストはEdouardo Garcia BENITOによる。掲載年は1921年。したがって時代はやや下っている。また、コレットが1923年に発表した『青い麦』でも、ヒロインのヴァンカが白いドレスを纏った姿が「タナグラ人形」に喩えられている(Colette, *Le Blé en herbe*, dans *Romans*, Librairie Générale Française, Paris, 2004, p. 673)。ただしここでは「タナグラ」は美しい女性を意味する。
 - 12) ドレスを変革しようと試みる者らはAglaiaという新聞や *Rational Dress Society's Gazette* という雑誌を発行して啓蒙に務めたが、知的サークルを超えた人気にはならなかった(Guillermo de OSMa, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, op. cit., p. 139)。
 - 13) Guillermo de OSMa, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *ibid.*, p. 145 et *Fortuny et Proust. Venise, les Ballets Russes*, op. cit., pp. 39-41. Anne-Marie DESCHODTの« Un

- magicien de Venise »によると、ダンカンがフォルチュニの顧客だった(in *Mariano Fortuny*, Éditions du Regard, Paris, 2000, p. 110)。この書籍は1979年に同じ出版社から発行された *Mariano Fortuny : un magicien de Venise* の大幅な改訂版で、Doretta DAVANZO POLIによる« Étoffes et vêtements »(traduit de l'italien en français par Gérard-Georges LEMAIRE)が追録されている。
- 14) 能澤慧子「ボワレとフォルチュニ、共有された時代、そして向き合う個性」『ボワレとフォルチュニ—20世紀モードを変えた男たち』財団法人東京都歴史文化財団 東京都庭園美術館、2009年、pp. 6-10, p. 7。妊婦となった妻のためにデザインしたのが初めとされる。
 - 15) *Op. cit.*, p. 291. また、冒頭で引用した文に先立つ部分では、巨大な帽子の流行が描かれている。これも史実を反映しており、1910年頃にキノコの傘を思わせるツバの広い大きな帽子が誕生した。バレエ・リュスの影響で1911年にボワレがペルシャ風ドレスを発売してからは、ターバン風の帽子が見られるようになったが(*ibid.*, pp. 291-292)、ターバンと言えば、ダヴィッドが描いた肖像画の中でレカミエ夫人が巻いているように(*ibid.*, p. 195)、ディレクトワール期にも流行した。ただし、ボワレのターバンはもっとアラビア風だが(バレエ・リュスが1910年に初演した『シェエラザード』の影響がある)。この点では『見出された時』で描かれる、第一次世界大戦中のディレクトワール期を連想させる風俗やモード(とりわけ「タリアン夫人」を思わせる「ターバン」の流行)(RTP, IV, pp. 301-303)も検討の余地があるが、本稿では扱わない。
 - 16) *Mariano Fortuny. His Life and Work*, op. cit., p. 139.
 - 17) 帝政様式のドレスは、ディレクトワール様式のドレスの延長線上にあり、古代ギリシャ・ローマのチュニックを意識したラインで、スカート部分がもっと直線的だった(*Le Costume français*, op. cit., p. 199)。
 - 18) Gareth STEEL, *Chronology and time in « A la recherche du temps perdu »*, Librairie Droz, Genève, 1969, pp. 172-173, cité dans *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, « la Collection GF Flammarion », Éditions Flammarion, p. 627, la note 313.
 - 19) *Le Costume français*, op. cit., pp. 284-289.
 - 20) なんと前述のSTEELは、「タナグラ人形風ブリーツ」に関連して1908年の『モード誌(*Les Modes*)』を参照しつつ、この雑誌にはフォルチュニが広告を出していることを指摘している(*Chronology and time in « A la recherche du temps perdu »*, op. cit., p. 173)。
 - 21) Anne-Marie DESCHODT, « Un magicien de Venise », in *Mariano Fortuny*, op. cit., p. 110.
 - 22) Guillermo de OSMa, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, op. cit., p. 204 et p. 80. なお、この店はオスマン大通り98番地にあった(*idem.*)。
 - 23) *The Rainbow comes and goes*, R. Hart Davis, London, 1958, cité par Guillermo de OSMa dans *Fortuny et Proust. Venise, les Ballets Russes*, op. cit., p. 15. オズマの著書のフランス語版から筆者が和訳した。なお、ミュラ大公夫人とは、あとで言及するベアール伯爵夫人と1908年に日本で落ち合うリュシアン・ミュラ大公夫人と同じ人物だと考えられる(*Corr.*, t. VIII, p. 78, la note 8 de la lettre 33)。
 - 24) タナグラ人形は参考にしなかったかもしれないが、ギリシャで発掘された彫像がモデルの一つだったのは確かだ

- (Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, pp. 146-147).
- 25) *RTP, I*, p. 414.
- 26) *RTP, III*, p. 906.
- 27) *RTP, I*, p. 415.
- 28) *Corr.*, t. XI, p. 239.
- 29) *RTP, I*, p. 1280, la note 1 de la page 414.
- 30) *Fortuny et Proust. Venise, les Ballets Russes*, *op. cit.*, pp. 15-16.
- 31) Paul MORAND, *Venises*, Éditions Gallimard, 1971, p. 45.
- 32) *Fortuny et Proust. Venise, les Ballets Russes*, *op. cit.*, pp. 19-20.
- 33) つまり、フォルチュニ父子は共にマリアノ・フォルチュニと名乗り、フォルチュニの母方の祖父と、その孫に当たりフォルチュニの従兄弟である「ココ」は共にフェデリコ・デ・マドラゾという氏名だった。
- 34) Anne-Marie DESCHODT et Doretta DAVANZO POLI, *Mariano Fortuny*, *op. cit.*, p. 186. この時一家が移り住んだのは、ヴェニススの Palazzo Martinengo である。
- 35) *Ibid.*, p. 123.
- 36) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 98.
- 37) オズマによるアッピアの問題提起の要約 (*ibid.*, p. 91)。なおアッピアは、イギリスの Edward Gordon CRAIG に並ぶ演出の改革者 (*ibid.*, pp. 93-94)。
- 38) *Ibid.*, pp. 89-90.
- 39) *Ibid.*, p. 91.
- 40) *Ibid.*, p. 93.
- 41) *Ibid.*, p. 94.
- 42) *Ibid.*, pp. 91-92.
- 43) *Ibid.*, p. 95. *Éclairage scénique. Système Fortuny* (1904年にフォルチュニがパリで発表したショート・リーフレット) からオズマが引用した、フォルチュニ自身の言葉。フォルチュニのテキストはフランス語で書かれていたと思われる。オズマによる西訳の英訳を筆者が和訳した(このリーフレットの訳については以下同様)。また、ロール・スタジ (Laure STASI) とデルフィンヌ・デヴォー (Delphine DESVEAUX) はこのテキストを発見できなかったと注記している (« Les innovations scéniques de Mariano Fortuny à l'Hôtel de Béhague : une scène idéale ? », in *Histoire de l'art*, n° 53, novembre 2003, pp. 103-112, p. 111, la note 5)。また、ロイ・フラーの影響にもオズマは言及している。フラーの、彩色した電気の照明を浴びながら踊るサーベントイン・ダンス (蛇ダンス) を、フォルチュニは 1895 年頃にパリで見ている。これはロダンによると「動くタナグラ人形」だった。フラーはまた、1894年に「ダンサーのためのドレス」とステージ上の照明効果に関する特許を取得しており、これは 20 世紀に入ってから、フォルチュニが照明や舞台装置、またテキストの分野で多くの特許を取得するのを予言するかのようである (*Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 90)。フォリー＝ベルジュールにおけるフラーの興行は、プルーストも 1894年4月にモンテスキウと見に行っている (*Corr.*, t. I, pp. 285-286)。
- 44) オズマの著作には、1902年にバルティエ大通りのアトリエに移ったとある (*Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 109)。
- 45) Anne-Marie DESCHODT, « Un magicien de Venise », in *Mariano Fortuny*, *op. cit.*, pp. 125-126. なお、ヴェニスとベッリンでも特許の登録を行っている (Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, pp. 106-107)。
- 46) *Ibid.*, pp. 95-96.
- 47) *Ibid.*, pp. 99-106.
- 48) *Ibid.*, p. 98.
- 49) *Ibid.*, p. 102. オズマによると、それでもフォルチュニの舞台セットは一部で注目を集めた。間接照明の潜在的な可能性に言及する評論もあった。
- 50) *Ibid.*, p. 104.
- 51) *Ibid.*, pp. 103-106. フォルチュニの活動を考察するのにダヌツィオの存在は非常に重要だが、ここでは触れない。
- 52) 『囚われの女』によると、話者は五歳の頃にはすでに、女中のフランソワーズから古い言葉と本来の発音を学んでいた。だから二十歳で社交界に出入りするようになった時も、ボンタン夫人が「ベアルン (Béarn) 夫人」と言ってしまいうようなミスをおかす「ベアル (Béar) 夫人」と正しく発音できた (*RTP, III*, p. 544)。このテキストに基づき、本稿では「ベアル夫人」と表記することにする。
- 53) なお、この時代には既存の舞台装置に飽き足りなくなり、写実性を極端に追求して、生きた動物を舞台に登場させるようなことも行われていた。パリにあった、演出家アンドレ・アントワヌによる自由劇場がその代表である (Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny, His Life and Work*, *op. cit.*, p. 93)。
- 54) ベアル伯爵夫人に関しては、筆者にとってはカミーユ・グルー (Camille GROULT) に関する研究で馴染みのスタジが論文をいくつか発表している。筆者が参照したものを以下に記す。« Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939) : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », in *Bulletin de la Société de l'Histoire et de l'Art français*, 1999, pp. 337-366 ; « Un Théâtre oublié », in *Beaux Arts Magazine*, n° 194, 2000, p. 18 ; « La Salle du Chevalier : "le charme de parcourir ensemble les chemins mystérieux de l'idéal" », in *La Revue du Musée d'Orsay*, n° 11 automne 2000, pp. 56-63. なお、フォルチュニのクーポールの技術的側面に関しては、スタジとデヴォーによる « Les innovations scéniques de Mariano Fortuny : une scène idéale ? » (*op. cit.*) に詳しい。なお、デヴォーは、フォルチュニに関する書籍 (図版) *Fortuny* (Éditions Assouline, 1998) の著者でもある。
- 55) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 111.
- 56) スタジによると、『マンフレッド』を演出するにあたり、アッピアは極端に直線的な装飾を用い、より象徴的に劇を展開させることを試みた。フォルチュニの多色照明は劇の心理的側面を際立たせることに役立ったと言う (« Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn, <1870-1939> : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », *op. cit.*, p. 349)。
- 57) Hermann Alexander Graf KEYSERLING, « Die erste Bewirklichung von Appias Ideen zur Reform der Bühne » supplément de l'*Allgemeine Zeitung*, daté du 6 avril 1903 (Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, pp. 109-111 et p. 321, la note 58)。なお、カイザーリングはこの記事の中で間接照明に興味を示しているが、フォルチュニの名前には言及していない。
- 58) 象徴派の画家 (Carlos SCHWABE) や彫刻家 (Jean DAMPT)

- との交流については、スタジの論文に詳しい(« Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn, <1870-1939> : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », *op. cit.*)。なお、DAMPTの友人だったむしろ写実的な画風で知られる Pascal Adolphe Jean DAGNAN-BOUVERETの庇護者でもあった。ちなみにフォルチュニの父親の作品を所有しており、これがフォルチュニとベアール夫人の良好な関係に一役買ったかもしれないようだ(Laure STASI et Delphine DESVEAUX, « Les innovations scéniques de Mariano Fortuny à l'hôtel de Béhague : une scène idéale ? », *op. cit.*, p. 106)。
- 59) *Corr.*, t. II, p. 231.
- 60) 『ゲルマンのほう』の草稿においては、知的な社交界の夫人の例として、後述するマルグリット・ド・サン＝マルソー夫人やストロース夫人、あるいはシェヴィニエ夫人と共にベアール夫人の名が見出せる(*RTP*, II, p. 1945, la variante c de la page 1254, *l'Esquisse XXXII*)。
- 61) 夫人が嫁いだベアール(ベアルン)家はフランス西南部ベアルンの領主だった古い家柄。つまり意地悪な洒落。「味の刺激が強い(辛い)のだから、面白い人物ではあるのだろう。ロベール・ド・モンテスキウは同じ駄洒落をブルースト宛の書簡の中で用いている(*Corr.*, t. V, p. 370, la lettre écrite entre 13 et 17 novembre en 1905)。なお、後述するように、モンテスキウはベアール夫人に対してかなり辛辣だ。
- 62) *Journal 1894-1927*, édité sous la direction de Myriam CHIMÈNES, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2007, p. 640. ヴィドールに関しては後述する。この日記の翻訳は筆者による。ちなみに残念ながら、1903年3月にベアール夫人がアッピアのために公演を開催した際には、サン＝マルソー夫人は狩猟に出かけており、パリにはいなかった。夫人は1906年1月25日の日記でも、「[ベアール夫人は]巨額の財産に自信があって、知的に見られたいと望み、一語一句吟味しながら話す。愛想がとても良く、傲慢な馬鹿どもに比べたら価値がある」と記している。とんでもなく痛烈な皮肉だ(*ibid.*, p. 420)。
- 63) クライツナハでの交流を境にブルーストによるベアール夫人に関する評価は変化したのかもしれない。1908年3月26日にルイ・ダルビュフェラに宛てた書簡の中では、ベアール夫人がリュシアン・ミュラ大公夫人とアジアを旅行していることに触れ、彼女を「友人の一人」と言っている(*Corr.*, t. VIII, p. 78, la note 8 de la lettre 33)。時事的な話題を面白く書いていただけかもしれないが。ちなみにこの手紙では、フェデリコ・デ・マドラゾが中国に滞在中であることも示唆している。
- 64) アーンが従姉妹マリー・ノードリングに二日後の6月10日に送った書簡による(*Corr.*, t. V, p. 14)。また、7月9日にブルーストがロベール・ド・モンテスキウに宛てた手紙にもこのコンサートへの言及がある(*ibid.*, p. 293)。後述するようにベアール夫人のビザンチン趣味を酷評するモンテスキウに、「美しいもの」が結構あったと述べている。
- 65) 3月21日あるいは28日の土曜日に書いたと考えられる作家のルネ・ペター(René PETER)に宛てた手紙には、「[前々日に当たる]木曜日の晩は込み入った事情があって[ペターが住むヴェルサイユに行くために]サン＝ラザール駅に行くことができなかった、だから「昨日は一日中臥せっていた」とある(*Corr.*, t. III, p. 278)。
- 66) « Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939) : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », *op. cit.*, pp. 346-347.
- 67) Paris, Bibliothèque nationale, département des Manuscrits, *Vie de Robert de Montesquiou*, cent troisième volume, n. a. fr. 15115, f. 146, cité dans « Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939) : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », *op. cit.*, p. 347 et p. 354, la note 29. ベアール夫人のファースト・ネームである「マルティヌス」をもじった「タルティヌス夫人(薄切りパン夫人)」で始まる詩編。ベアール夫人が読んだら決して喜ばなかっただろう。「ベアルン風ソース」も酷いが。翻訳は筆者。
- 68) 先ほど言及した1905年7月9日にモンテスキウに宛てた書簡の中で、ブルーストは、モンテスキウが発表した画家ジョン・シンガー・サージェント論« Le Pavé rouge »(in *Les Arts de la Vie*, juin 1905)に言及し、その中にベアール夫人の邸を揶揄する表現があることに触れている(*Corr.*, t. V, la note 9 de la page 295)。
- 69) Laure STASI, « Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939) : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », *op. cit.*, p. 350. オズマによると、アッピアとフォルチュニは『ワルキューレ』を共同で制作しようと計画していたが実現しなかった。火事が原因だろうか?(*Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 111)。ただしスタジによれば、アッピアがフォルチュニと共同で制作を目論んでいたワグナーの作品は『トリスタンとイゾルデ』のようだ(*op. cit.*, p. 350)。あるいは両方だろうか?
- 70) アッピアが抽象性を重んじ、幾何学的で極端に純化された建築的舞台装置を望むのに対して、フォルチュニは写実性にこだわった。スタジとデヴォーは、この不一致が原因でアッピアが退けられた可能性に言及している(« Les innovations scéniques de Mariano Fortuny : une scène idéale ? », *op. cit.*, p. 106)。
- 71) *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 111.
- 72) Laure STASI, « Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939) : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », *op. cit.*, p. 350.
- 73) *Idem.* オペラ＝コミックや当時のオペラ座より大きかった(Laure STASI et Delphine DESVEAUX, « Les innovations scéniques de Mariano Fortuny à l'Hôtel de Béhague : une scène idéale ? », *op. cit.*, p. 106)。
- 74) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 123.
- 75) アーン指揮のコンサートが1905年6月8日にベアール夫人の邸で催され、ブルーストも出席したと前述した。これは改築終了前ということになる。フォルチュニは出席しなかったのだろうか? なお、1905年には、ハリー・ケスラー(Harry KESSLER)伯爵の訪問を受けている(Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, pp. 111-113)。そしてワイマールに共同で劇場を建設する計画を立てたようだが、これは実現しなかった。伯爵はバレエ・リュスの『ヨセフ伝説』(1914年パリ初演、リヒャルト・シュトラウス作曲)の台本をホフマンスタールと共に担当した。これは旧約聖書中に見出される物語の翻案にもかかわらず、エジプトではなくルネッサンス期のヴェニスを舞台にしたバレエで、ブルーストも『囚われの女』と『消え去ったアルベルチヌス』の中で言及している。ブルーストの興味を引いたのは、とりわけ舞台装置だ。しかも『ヨセフ伝説』に言及するのは、フォルチュニのドレスを描くテキストにおい

- てである。バクストによる『ヨセフ伝説』の衣装は、ヴェネチアン・ルネッサンスの絵画を参考にデザインされているが、これはフォルチュニが、テキスタイルやドレスのデザインに当たり、ヴェネチアン・ルネッサンスの絵画を参考にしたのに符合するからだ（なお、舞台装置はスペイン人のジョゼ・マリア・セールが担った）。フォルチュニとバレエ・リュスの類似性にプルーストは敏感だった。拙稿「プルースト、バクスト、フォルチュニ―レオン・バクストによるバレエ・リュスの衣装と舞台装置のデザインを巡って―」（日本情報ディレトリ学会誌 第15号、2017年、pp. 102-112）を参照していただきたい。
- 76) Laure STASI, « Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939) : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », *op. cit.*, p. 350.
- 77) フォルチュニは間接照明を操作するための、携帯用コンソールも製作した（Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny*, *op. cit.*, p. 114）。
- 78) Laure STASI, « Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939) : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », *op. cit.*, p. 350.
- 79) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny*, *op. cit.*, p. 113. なお、Christopher BAUGH の *Theatre, Performance and Technology : The Development and Transformaiton of Scenography* (Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005, p. 106) にも同様の記述が見られるが、この劇場に関する資料を他に見出すことはできなかった。これはボスケ大通りとサン・ドミニク通りの角にあったベアール夫人の劇場のことではないだろうか？
- 80) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny, His Life and Work*, *op. cit.*, p. 114.
- 81) この過程についてはオズマの著書を参照のこと（*ibid.*, pp. 113-119）。なお、ミラノのスカラ座は1922年にクーポールを設置した。
- 82) しかも1939年にベアール夫人が亡くなると、夫人の邸はなんとルーマニア王国が購入してカロール二世の邸となり、その後ルーマニア大使館になった。共産党政権下では、ビザンチン・ホールは「党のホール」と呼ばれることになる。21世紀に入った2000年になってやっと、ルーマニア政府はビザンチン・ホールを修復しようと寄付を募るために動き出すことになり、ホールの全容が日の目を見たのである。文字通り「忘れられた劇場 (théâtre oublié)」だったのだ（Laure STASI, « Un Théâtre oublié », *op. cit.*, p. 18 et « Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn <1870-1939> : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », *op. cit.*, p. 354, la note 40）。
- 83) *La Beauté des formes*, Librairie Universelle, Paris, 1909, cité par Laure STASI et Delphine DESVEAUX dans « Les innovations scéniques de Mariano Fortuny à l'Hôtel de Béhague : une scène idéale ? », *op. cit.*, p. 109.
- 84) 先ほど引用したサン＝マルソー夫人の1911年の日記に見られるヴィドールのこと。ベアール夫人のお気に入り。サン＝マルソー夫人にとっては凡庸な音楽家。
- 85) オズマによると、フォルチュニは1905年にホフマンスタールに出会い、『エレクトラ』（1906年）と『冒険家と女性歌手』（1908年）を共同で上演する計画を立てた。ホフマンスタールは、オリエンタルなダンスで知られるアメリカ人の女性ダンサー、ルース・セント・デニスと共に、1907年にクノッソス・スカーフをベルリンで紹介している（*Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 181）。クノッソス・スカーフはダンスとの相性が良かったようだ。
- 86) *Journal 1894-1927*, *op. cit.*, p. 1309. 夫人の息子 Jacques BAUGNIES de SAINT-MARCEAUX の紹介による。
- 87) *Journal 1894-1927*, *op. cit.*, p. 244.
- 88) *Ibid.*, p. 343.
- 89) Henri de RÉGNIER, *Les Cahiers inédits 1887-1936*, édition établie par David J. NIEDERAUER et François BROCHE, présentation, chronologie et notes de François BROCHE, Éditions Pygmalion, Paris, 2002, pp. 606-607, cité dans le *Journal 1894-1927*, *op. cit.*, p. 534. 翻訳は筆者。ちなみにレニエは、ベアール夫人の船ニルヴァナ号と一緒に地中海クルージングを楽しむほど夫人とは親しかった（1906年7月から9月、*Les Cahiers inédits 1887-1936*, *op. cit.*, p. 40）。
- 90) *RTP*, III, p. 823.
- 91) « Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets Russes », in *Genesis 36*, 2013, pp. 51-62.
- 92) バクストによるバレエ・リュスの衣装は次の二つの図版に詳しい。*Bakst. Des Ballets russes à la haute couture*, Paris, Albin Michelle-Bibliothèque nationale de France, 2016 ; 『魅惑のコスチューム：バレエ・リュス展』、TBS テレビ、2014年。
- 93) *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, pp. 144.
- 94) *Corr.*, t. III, pp. 341-342, les notes 2 et 7, et p. 346, la note 2.
- 95) フォルチュニとバレエ・リュスの関係については、仮説も含めオズマの著書に詳しい（*Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, pp. 190-196）。フォルチュニがバレエ・リュスにとって、今までにない衣装デザインや舞台セットおよび照明装置を創造するうえでの先駆者であったのはまちがいないが、相互的影響関係は必ずしも明確ではないようだ。
- 96) *RTP*, IV, pp. 301-303.
- 97) « Nouveau système d'éclairage de la scène », in *Le Ménestrel*, 15 avril 1906, p. 117. 翻訳は筆者による。ヴィドールがフォルチュニの間接照明を「子供時代を彩った原始的なおもちゃ」である「幻灯機」に喩えるのも、プルースティヤンにとっては興味深い。
- 98) *Éclairage scénique. Système Fortuny*, *op. cit.*
- 99) *RTP*, I, p. 521.
- 100) *RTP*, III, pp. 762-763. 話者によると、音楽こそは魂のコミュニケーションを許すはずだったのだが、言語が発明され、語が誕生し、観念の分析が行われるようになった結果、その可能性は人類から失われてしまった。

参考図書

- Christopher BAUGH, *Theatre, Performance and Technology: The Development and Transformaiton of Scenography*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005.
- COLETTE, *Le Blé en herbe*, dans *Romans*, Librairie Générale Française, Paris, 2004.
- Lady Diana COOPER, *The Rainbow comes and goes*, R. Hart Davis, London, 1958
- Anne-Marie DESCHODT et Doretta DAVANZO POLI *Mariano Fortuny*, le texte de DAVANZO POLI est traduit de l'italien en français par Gérard-Georges LEMAIRE, Éditions du Regard, Paris, 2000.
- Delphine DESVEAUX, *Fortuny*, Éditions Assouline, 1998.

- Mariano FORTUNY, *Éclairage scénique. Système Fortuny*, Paris, 1904, short leaflet.
- Nathalie MAURIAC DYER, « Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets Russes », in *Genesis 36*, 2013, pp. 51-62.
- Camille MAUCLAIR, *La Beauté des formes*, Librairie Universelle, Paris, 1909.
- Paul MORAND, *Venises*, Éditions Gallimard, 1971.
- Guillermo de OSMA, *Fortuny et Proust. Venise, les Ballets Russes*, L'Échoppe Éditions, Paris, 2014, la version espagnole, *Fortuny, Proust y los Ballets Rusos*, Editorial Elba, Barcelone, 2010.
- *Mariano Fortuny. His Life and Work*, traduit en anglais par Sander BERG, Victoria & Albert Museum Publishing, 2015.
- Henri de RÉGNIER, *Les Cahiers inédits 1887-1936*, édition établie par David J. NIEDERAUER et François BROCHE, présentation, chronologie et notes de François BROCHE, Éditions Pygmalion, Paris, 2002.
- Jacques RUPPERT, Madeleine DELPIERRE, Renée DAVRAY-PIÉKOLEK et Pascale GORGUET- BALLESTEROS, *Le Costume français*, Éditions Flammarion, Paris, 1996.
- Marguerite de SAINT-MARCEAUX, *Journal 1894-1927*, édité sous la direction de Myriam CHIMÈNES, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2007.
- Laure STASI, « Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939) : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », in *Bulletin de la Société de l'Histoire et de l'Art français*, 1999, pp. 337-366.
- « Un Théâtre oublié », in *Beaux Arts Magazine*, n° 194, 2000, p. 18.
- « La Salle du Chevalier : "le charme de parcourir ensemble les chemins mystérieux de l'idéal" », in *La Revue du Musée d'Orsay*, n° 11 automne 2000, pp. 56-63.
- Laure STASI et Delphine DESVEAUX, « Les innovations scéniques de Mariano Fortuny : une scène idéale ? », in *Histoire de l'art*, n° 53, novembre 2003, pp. 103-112.
- Gareth STEEL, *Chronology and time in « A la recherche du temps perdu »*, Librairie Droz, Genève, 1969, pp. 172-173.
- Alain WEIL, *La Mode parisienne, 1912-1925. La Gazette Du Bon Ton*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 2010.
- Charles-Marie WIDOR, « Nouveau système d'éclairage de la scène », in *Le Ménestrel*, 15 avril 1906, p. 117.
- Tanagra. Mythe et archéologie*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2003.
- Bakst. Des Ballets russes à la haute couture*, Paris, Albin Michelle-Bibliothèque nationale de France, 2016.
- 勝山祐子「プルースト、バクスト、フォルチュニエーレオン・バクストによるバレエ・リュスの衣装と舞台装置のデザインを巡って」日本情報ディレクター学会誌 第15号、2017年、pp. 102-112.
- 能澤慧子「ボワレとフォルチュニエー、共有された時代、そして向き合う個性」『ボワレとフォルチュニエー20世紀モードを変えた男たち』財団法人東京都歴史文化財団 東京都庭園美術館、2009年、pp. 6-10.
- 『魅惑のコスチューム：バレエ・リュス展』TBSテレビ、2014年。