

「花咲く乙女たち」の群舞

——フォルチュニの舞台照明とバレエ・リュス、そしてプルースト——

The Corps de Ballet of “Young Girls in Flower”:

Fortuny's Stage Lighting, The Ballets Russes and Proust

勝山 祐子

Yuko Katsuyama

要旨

フォルチュニは間接照明を発明しクーポール状の舞台背景幕を開発、パリにあったベアール夫人の私設劇場に設置した。柿落としから間を置かずフォルチュニの発明をドイツで商業化することになり、それが利便性の高い装置の開発を促したが最終的にはフォルチュニを舞台装置の分野から遠ざけることになった。フォルチュニはパリでダヌンツィオに二度にわたって協力した。一つが実現しなかった「祝祭劇場」の建設。もう一つが1911年の『サン＝セバスチアンの殉教』の上演で、フォルチュニは照明を担当したとされる。この公演を企画したのがオーストリアでバレエ・リュスのプロデューサーでもあり、1913年にシャン＝ゼリゼ劇場を創立した。この劇場はオール電化で間接照明も備えてあった。バレエ・リュスの美術で知られるバクストはこの公演にも参加したが、グレフール夫人の紹介でフォルチュニと知り合い、共に照明装置を用いた舞台美術の製作に取り組んだとされる。以上からフォルチュニの発明は少なくとも間接的にはバレエ・リュスに影響を与えたと言える。『花咲く乙女たちのかげに』で描かれる少女たちの行列は、変幻自在の照明を浴びて姿を変える群舞のダンサーに喩えられている。バレエは音楽と同様に「時間」に属する芸術であり、運動する「美」であるが故に認識は不可能だが、このような「美」の印象の連続こそ「時間」に属する芸術の本質なのだ。

●キーワード：カミーユ・モクレール (Camille Mauclair) / ダヌンツィオ (D'Annunzio) / バクスト (Bakst)

I. 序

筆者は過去に、今でこそフォルチュニはファッション・デザイナーとして認識されているが、舞台演出と舞台装置、とりわけ舞台照明のデザインの分野で活動を始めたこと、また、多くの特許を取得した発明家だったことを明らかにした¹⁾。2017年秋から翌年の年初にかけてパリ市立ガリエラ宮モード博物館で開催された「マリアノ・フォルチュニ、ヴェニススペイン人 (Mariano Fortuny. Un Espagnol à Venise)」展のカタログによれば、フォルチュニはパリに限っても、1901年から1933年の間に二十二回にわたり特許を申請している²⁾。そもそもデザイナーとしての活動も、テキスタイル技術の発明が発端であり、この分野での特許の申請は1909年の「ウェーブ状プリーツ生地 (Genre d'étoffe plissée-ondulée)」が初めて、続く僅か一年の間に、生地や紙へのプリント技術に関する特許を二つ、婦人服に関するものを一つ、計四つの特許を申請している。だが、発明家としてのフォルチュニに注目すれば、間接照明に始まる舞台照明技術の革新こそが、現代にも直接

的な影響を残していると言える。少くともフォルチュニの発明家としての歩みが、照明技術の開発から始まったことに異論はないだろう。

というのも、フォルチュニが初めて特許を申請したのは1900年ヴェニスでのことだったが、これは舞台用の間接照明の発明に基づいていた³⁾。フランスにおける最初の特許の申請は1901年4月2日の「間接照明による舞台照明装置 (Système d'éclairage scénique par lumière indirecte)」であり、次が同年同月26日の「自然光間接照明と人口光間接照明による着色、舞台美術、及び色調の変化を生む装置 (Système de coloration, décoration et graduation par lumière indirecte naturelle ou artificielle)」なのである。これらの発明に至る経緯については上で言及した拙稿を参照していただきたいが、本稿はいわばその続編である。フォルチュニによる舞台照明における発明が、バレエ・リュスが舞台芸術にもたらした「革新」としても不可欠な要素だったこと、またこの点にプルーストが意識的だったことを、新たな調査の結果に基づき明らかにしたい。

II. フォルチュニの歩み ① ——ワグネリアンから 発明家へ、パリからベルリンへ

少々長くなるが、まずは舞台装置発明家としてのフォルチュニの歩みを検討したい。フォルチュニの発明した照明装置が、20世紀初頭のフランスの劇場でどの程度普及していたかを考察するためである。

プルーストと同年の1871年にマドリッドに誕生したマリアノ・フォルチュニは、幼少期に著名な画家だった父親を亡くし、ともに画家だった母方の祖父フェデリコ・デ・マドラゾと叔父ライムンドを頼ってパリに転居、十代をパリで過ごし、同じくスペイン出身の画家との交流を通じてワグネリスムの洗礼を受けた⁴⁾。ちなみにワーグナー存命中(1813-1883)にその音楽がパリで人気を博すことはなく、1880年頃になってようやくワグネリスムの気運が高まるようになった⁵⁾。フォルチュニは1892年に初めてバイロイト祝祭劇場に赴いたが、古風で写實的に過ぎる演出に失望し、これが発端になり、ワーグナーの作品が持つ霊的で神話的規模に相応しい舞台装置の創造を志し、新しい舞台照明の発明を試みるようになる⁶⁾。ここで注意したいのは、当時の劇場ではガス灯が使用されていたことである。それ故、電灯を用いることで舞台照明を革新することが優先課題となったのである⁷⁾。

バイロイト詣でに先立つ1889年、18歳のフォルチュニは家族と共にヴェニスに転居した。その十年後の1899年、パラッツォ・オルフェイ(Palazzo Orfei)にアトリエを構え、同じくヴェニスにあるアルブリッツィ(ALBRIZZI)公爵夫人の私設劇場で、ギルバート&サリヴァン作のオペラ『ミカド』の舞台装置をデザインしている。同じ頃、「偶然に⁸⁾」間接照明を発明し、前述したように1900年10月には、ヴェネチアで間接照明による舞台照明装置の特許を申請することになった。同年の年末から年始にかけては、ミラノのスカラ座でワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』を演出、舞台装置のデザインも担った。フォルチュニがワーグナーの作品を演出したのはこれが初めてである。「マリアノ・フォルチュニ、ヴェニスのスペイン人」展図版に掲載された年表の執筆者は、フランスの「ラ・ヴィ・パリジェンヌ紙(La Vie parisienne)」1901年1月5日号に寄稿された劇評を紹介している。これを以下に引用したい。

ミラノからの手紙。1901年元旦。スカラ座の『トリスタンとイゾルデ』初日のために私はミラノまで

やって来た。この公演の舞台装置はとても独特。模型はスペイン出身の画家マリアノ・フォルチュニによって製作されたものだが、驚嘆を禁じえない。どんな途方もない方法を用いているのか全く見当もつかないが——新しい発明によるとのことだ——光に照らされた舞台装置に、心が揺さぶられるような、えも言われぬ印象を抱いた。足元から舞台全体を照らすフット・ライトはほとんどなかった。なんと空から、言いようもない魅力を醸す拡散光が広がっていて、壁には日が沈みつつあったが、その色彩が徐々に薄まっていく様は壮麗だった。リリアン⁹⁾

この劇評を読む限り、フォルチュニはワーグナーのオペラに相応しいと信じる幻想性を生み出すのに成功したようだ。では、「見当もつかない」「新しい発明」とはどのようなものだったのだろうか？

オズマによると、白い面に光を照射すると反射光が生み出される。これが間接照明である。この時光源を動かしたり、反射面をマルチカラーにして反射面を動かすと光の色彩を変化させたり、明暗をコントロールすることが可能になる。こうして間接照明を発見したフォルチュニは、舞台照明にこれを援用したのである。この照明装置によって舞台演出は劇的に単純化した。何しろ当時の舞台では、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、それを劇の場面の變化に合わせて交換していたのである。そのたびに劇の進行が妨げられたのは言うまでもない。フォルチュニの照明装置のおかげで、単一の背景画でも照明の色調や明暗を変化させれば、時刻の變化を表現できるようになったのだ¹⁰⁾。

また劇評には、「模型は[中略]フォルチュニによって製作された」とあるが、これこそ「フォルチュニのクーポール」あるいは「フォルチュニのドーム」と呼ばれる半球形をさらに半分カットした形状のステージ・セット¹¹⁾の原型だと考えられる。これは照明装置の効果を最大限に生かすために考案された舞台装置だった(フォルチュニは雲が空を流れているような印象を与える舞台装置の発明を目指していた¹²⁾)。ただし老朽化したスカラ座にクーポールを設置することは叶わず、上の劇評に見られる日役の場面のみが、フォルチュニの意図した通りの効果をもたらした¹³⁾。こうして1901年4月には前述のようにパリで特許を申請し、年末には再びパリに転居、1902年には直径5メートル

に及ぶ「折り畳み式クーポール」の模型をパリのサン＝シャルル通りにあった倉庫に建設することになる。サラ＝ベルナールやコクラン兄弟、ヴィクトリアン・サルドゥー、ルーヴル劇場 (le Théâtre de l'Œuvre) の創立者リュニエ＝ポーを始めとするパリの演劇人がこれを見学した¹⁴⁾。なお1905年には、バレエ・リュスのために『ジョゼフの伝説』(1913年、リヒャルト・シュトラウス作曲、ホセ＝マリア・セールが美術を、レオン・バクストが衣装を担当)の台本を執筆することになるフーゴ・フォン・ホフマンスタールと出会い、1906年から1908年にかけて『エレクトラ』(これが芝居だったのか、シュトラウス作曲のオペラだったのかは、オズマの著作からははっきりしない)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〈Ruth St. DENIS〉と共に、1907年にフォルチュニイのクノッソス・スカーフ〈écharpe Knossos〉をベルリンで紹介することになる)¹⁵⁾。同じくバレエ・リュスの『ジョゼフ伝説』の制作に関わり、ホフマンスタールと共に台本を執筆することになるハリー・ケスラー伯爵に至っては、ワイマール大公が建設予定だった劇場にクーポールを設置しようと企てる。1905年のことである。ケスラーはベルギーの建築家、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry VAN de VELDE) に劇場の建設とクーポールの設置を提案したが、結局この計画は頓挫したようだ¹⁶⁾。以上に鑑みると、まずはドイツの芸術家たちが、フォルチュニイの舞台装置の実現に興味を持ったと言えるだろう。

ところで「マリアノ・フォルチュニイ、ヴェニス人のスペイン人」展図版に掲載された年表によれば、1903年2月に、フランスの la Compagnie générale de constructions électriques (「電気製品製造会社」とでも訳せば良いだろうか?) がフォルチュニイと共に「舞台美術装置 (Appareil de décoration théâtrale)」の特許を申請している。この会社の実像は残念ながら筆者には不明だが、サン＝シャルル通りに「折り畳み式クーポール」を建設することが叶ったのはこの会社の援助によるという¹⁷⁾。これは、クーポールの商業化の計画がフランスにあったことを意味する。1904年にフォルチュニイ自身が広告用と思われるリーフレットを製作していることから¹⁸⁾、商業化に向けてフォルチュニイ自身が積極的に活動していたと推測される。

この年には重要な出会いがあった。パリでアドルフ・アッピア (Adolphe APPIA) の知遇を得たのだ。彼はスイス出身のワグネリアンで、やはりワグナーのオペラには幻想性の高い演出が不可欠だと考えていた。そしてフォルチュニイと同じく、パイロイトで相も変わらず続けられる陳腐な演出に失望、これを発端に、イギリスのゴードン・クレイグ (Gordon CRAIG) に並ぶ20世紀を代表する演劇の改革者への道を歩むことになる(1896年にはワグナーの未亡人コジマに、演出に関するさまざまな提案をしたが、奇妙な闖入者とみなされ、ガス灯に変わって電灯を用いること、これが唯一採用されたアイディアだった¹⁹⁾)。アッピアはフォルチュニイのクーポールを見学し、間接照明こそが「根本的な変化を演劇に引き起こす²⁰⁾」ものであり、自らの演出理論を実現する装置であると確信する²¹⁾。そして、パリの著名なメセナの一人でワグネリアンでもあり、プルーストとも親しかったマルティンヌ・ドゥ・ベアール (Martine de BÉARN) 伯爵夫人にフォルチュニイを紹介したのである²²⁾。

両親から巨額の財産を相続し大富豪だったベアール夫人は、パリのサン＝ドミニク通りにある壮麗な館に住んでいた。これは祖母であるベアール夫人 (Madame de Béhague) から相続した屋敷を改築したものだった。この屋敷の敷地には、サン＝ドミニク通りとアヴニュ・ボスケ大通りの角に当たる場所に「ビザンチン・ホール (la Salle Byzantine)」と呼ばれる大規模な私設劇場があり、アッピアがワグナーの作品を上演することになっていた。これは実現しなかったがそれに代えて、パイロンの『マンフレッド』に基づくシューマンの音楽劇と、ビゼーの『カルメン』の、それぞれの抜粋を上演することになり、フォルチュニイに照明が任されたのである。アッピアの建築的な舞台セットとパイロンの詩劇の神秘性に、フォルチュニイの間接照明は最大限の効果を発揮したようだ。1903年3月25、26、27日のことだが、残念ながらプルーストがこの公演に赴いた形跡はない。招待客の中にドイツ人哲学者で伯爵の Hermann Von KEYSERLING がいた。彼は直後に間接照明の技術を絶賛する記事をドイツで発表している (ただしフォルチュニイの名には言及しなかった)²³⁾。

この成功を受け、ビザンチン・ホールでワグナーを上演すべく準備が始まったが、オルガン・ストップから出火してしまう。これをきっかけにベアール夫人は劇場の拡張を思いつき、フォルチュニイに設計が任された。

こうして折り畳み可動式クーポールが初めて実際に建設されることになった(ちなみにこの頃には、抽象性の高い舞台を目指すアッピアと、あくまでも写実性は残したいフォルチュニイの間に軋轢が起り、アッピアはベアール夫人の庇護を失っていた)²⁴⁾。幅10メートル、高さ15メートル、奥行き17メートルの規模を誇り、劇場の奥にあるブースには照明用操作卓(コンソール)が設置された²⁵⁾。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れを「照明の楽譜」と呼んだ²⁶⁾。前述の1904年のリーフレットにある「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、絵を書くことを可能にする²⁷⁾」とは、この「照明の楽譜」によるのであり、光の色彩を変化させることがフォルチュニイの装置の特徴の一つであることを強調したい。柿落としは1906年3月29日²⁸⁾、演目については後述するがこれが評判を呼んだのか、同年にはベルリンでドイツの会社AEGと合併会社「Beleuchtung Systeme Fortuny (BSF)」を設立、照明装置とクーポールの商業化に乗り出す。こうして1907年には、当時のベルリンに存在した代表的なオペラ・ハウスの一つ「クローロオーバー(英語ではKroll Opéra House、ドイツ語ではKrolloper)」に、クーポールを含む舞台装置が設置されることになった²⁹⁾。

だが皮肉にもベルリンでの経験は、フォルチュニイを舞台装置の分野から遠ざけることになる。ベルリンでフォルチュニイは、著名なオーストリア人³⁰⁾プロデューサーのマックス・ラインハルト(Max REINHARDT)に「再会」している。彼は1903年にはフォルチュニイのクーポールや間接照明に似通った効果を生み出すサイクロラマ舞台背景幕(英語ではcycoramaと言ひ、ドイツ語ではラインハルト自身の用語だと思われるがKuppel-Horizont、日本語で言うホリゾントの原型だろう)を考案、ベルリンのノイエス・テアター(Neues Theater)でワイルドの『サロメ』を上演している。オズマによると、1905年7月16日にラインハルトが書いた手紙が残っており、そこには以前にパリで「空を表すクーポール」を見た、とあるようだ。それ故オズマは、この背景幕はフォルチュニイのクーポールから着想を得て製作されたと推測している³¹⁾。また少なくとも、この舞台にフォルチュニイによる間接照明が用いられていたのは確かなようだ³²⁾。続く1906年には、ラインハルトはこれを改良して特許を取得、ディレクターに就任したドイチェス・テアター(Deutsches Theater)に設置

してしまうのである。オズマによればフォルチュニイは激怒した³³⁾。「誰もが私の発明を剽窃した」とフォルチュニイ自身がのちに述懐しているように、アメリカの劇場でも勝手に改良され勝手に設置されるケースが少なからずあった。第一次世界大戦後のアメリカでは、スウェーデンの会社がフォルチュニイの発明をもとに可動式照明装置とサイクロラマ幕からなる舞台装置を開発、「エア・システム(the Air System)」という商品名で販売、成功を収めたという³⁴⁾。

AEGとの関係もすぐに悪化した。AEGには、ペーター・ベーレンス(Peter BEHRENS)という著名な建築家兼インダストリアル・デザイナーがいて商品開発を担当していた。そして彼がBSFのデザインや広告も担うことになった。その結果、AEGにおけるフォルチュニイの立場も微妙になってゆく。しかもAEGは、フォルチュニイの意に反してより頑丈なクーポールの建設を企て、キャンバス地ではなく特殊なコンクリートと鋼を使用し、白熱灯による直接照明を間接照明に組み合わせるようになる。こうしてドイツでは複数の劇場でBSFブランドのクーポールと照明装置が設置されることになった³⁵⁾。また、間接照明のみを導入した劇場がドイツ各地にあったという³⁶⁾。だが芸術家肌のフォルチュニイにはAEGと折り合うことができず、1907年にはヴェニスに帰ってしまう。しかも1911年、ワーグナーの息子ジークフリートから——舞台装置ではなく——衣装デザインの注文が入る(彼はフォルチュニイの前では舞台装置を絶賛していたのである!)。これをきっかけに舞台装置の発明から離れ、テキスタイルや服飾デザインの分野に集中することになる³⁷⁾。しかも、現在の劇場でサイクロラマ幕(ホリゾント)が用いられていることに鑑みると、フォルチュニイのクーポールはサイクロラマ幕に利便性で劣ったと推測できるが³⁸⁾、フォルチュニイの拡散光を生み出す照明装置も1918年頃にはホリゾントライトに代わられてしまう。端的に言えば、フォルチュニイの発明は急速に古びていったのである³⁹⁾。したがってドイツこそがフォルチュニイの発明を普及させたが、それは新たな発明を生み、それとともに舞台装置の分野から、フォルチュニイの存在感を瞬く間に薄くしてしまったのである。

III. フォルチュニイの歩み ② ——ダヌンツィオとの出会い、ヴェニスからパリへ

なお、「マリアノ・フォルチュニイ、ヴェニスのスベ

イン人」展の図版によって、1903年当時のフランスでフォルチュニの発明がどの程度知られていたかを考察するにあたり参考になる事例が判明した。おそらくベアール夫人宅での公演の評判を聞きつけたのだろう、この年の7月、南フランスのオランジュ劇場 (le Théâtre de l'Orange、これはオランジュ古代劇場のことだろう) から、ジョゼファン・ペラダン (!) の『オイディプスとスフィンクス (*Œdipe et le Sphinx*)』を上演するにあたり、舞台装置と照明装置の注文があったのだ。ただし初日が8月1日に予定されていたため納期が早く、設置に至らなかったようである⁴⁰⁾。また翌年には、パリのボワシー＝ダングラ通り (rue Boissy-d'Anglas) にあった社交施設ル・セルクル・ドゥ・レパタン (le Cercle de l'Épatant) の絵画展示室に間接照明を設置し、1908年にはパリ・オペラ座のロビーの、ポール・ボードリー (Paul BAUDRY) による天井画を照らす照明装置を製作することになる⁴¹⁾。

フォルチュニの間接照明やクーポールがフランスの演劇界でどのように評価されていたのかを判断するのは難しい。テキスタイルおよび服飾のデザイナーとしては、1910年前後には十分に認知されていた⁴²⁾。だが、舞台装置の発明家としては、稀にしかその名が引用されることはなかったようだ。ロール・スタジ (Laure STASI) とデルフィンヌ・デヴォー (Delphine DESVAUX) は、作家で美術史家、ルーヴル劇場の共同創立者でもあるカミーユ・モクレール (Camille MAUCLAIR) を除けば、フォルチュニの舞台装置の分野における発明に言及する者はいなかったようだと言っている⁴³⁾。実際、モクレールが1926年に出版した『18世紀から現代に至る演劇、サーカス、音楽と画家 (*le Théâtre, le cirque, la musique et les peintres du XVIIIe siècle à nos jours*)』を参照すると、電気という「妖精」が芸術を変え、今や「照明以前の演劇」と「照明以後の演劇」に区別できると述べつつも⁴⁴⁾、フォルチュニの発明について次のように書いている。

M. フォルチュニ氏は、ヨーロッパの様々な劇場で、純粹照明による舞台セットとも呼ぶべきものを製作した。これは白いキャンバス地に、色彩電気器具とも呼べるものが日の出から夜までの自然な色合いを生み出す装置だ。これまで使われていた厚紙の影絵は地上部分を表現するのに用いられるだけ。彼の驚くべき発明がフランスで拒まれてしまったの

は、おそらくそれが一連の馬鹿げた“空の絵”や、舞台に散らばる簀を取り払うことになり、大道具係の仕事を奪ってしまうからだろう。⁴⁵⁾

フォルチュニの発明の核心は、クーポール型の背景幕に色彩や濃淡が変化する光を照射することで空の色を変化させ、場合によっては雲が動いているような印象を与えて、舞台背景を交換せずに時刻の変化を表現することであったが、これはベアール夫人の劇場を除けば、フランスの劇場では実現しなかったようだ (ただしモクレールの口調は皮肉に過ぎ、どこまで鵜呑みにして良いものか判断できないが⁴⁶⁾)。またオズマは、「マリアノ・フォルチュニ、ヴェニスの人」展のカタログで、「この可動式クーポールは、フランスの、ドイツの、ロシアの、そしてイタリアの (特に1922年のミラノのスカラ座の) 劇場に設置されたが、スペインに建設されることはなかった、フォルチュニは何度も試みたのだが⁴⁷⁾」と述べている。だが、ベアール夫人の「ビザンチン・ホール」以外に、フランスのどの劇場がクーポールを設置したかには具体的に言及していない。

しかし、実際にクーポールが設置されなかったとしても、フォルチュニの発明がフランスの舞台芸術に影響をもたらさなかったとは言えない。ベアール夫人以外にもフランスでクーポールを設置しようと企てた者がいた。ダヌンツィオである。まずはフォルチュニとダヌンツィオの出会いについて、若干の説明を加えたい。

ダヌンツィオは1894年にヴェニスに滞在し、女優エレオノーラ・ドゥーゼ (Eleonora DUSE) と愛人関係になったが、この時フォルチュニとも親しくなった。この頃のダヌンツィオは、ローマ近郊のアルバノ湖畔に国立野外劇場を建設しようとキャンペーンを繰り返していた。彼は二度にわたりギリシャを旅している。一度目は1895年、二度目は1899年でこの時はエレオノーラも同行した。二度にわたるギリシャ旅行が影響したのか、ダヌンツィオはイタリアにも、ギリシャ悲劇を演じるに足る劇場を建設したいという意志を強くしていった。また、ワーグナーによるパイロイト劇場や、メリメによって修復された古代オランジュ劇場にも感化されたという⁴⁸⁾。

この頃に、フォルチュニが開発途上にあった舞台装置を目にしたのだろう。オズマによるとダヌンツィオは、1898年にサラ・ベルナルを主演に迎え『死都』をパリで初演することになった。その際、フォルチュニに第五幕の舞台美術のデザインを依頼している⁴⁹⁾。

1901年にはエレオノーラのために、『フランチェスカ・ダ・リミニ』の上演を企画し、その舞台装置の製作をフォルチュニに依頼した。そこでフォルチュニは図面を描き、間接照明を使用することを念頭に模型を製作、衣装もデザインしている。しかし、ダヌンツィオとエレオノーラがフォルチュニに期待していたのはデザインや設計だけではなく、二人はフォルチュニがいわば舞台監督として制作にも関わることを望んでいたのだ。だが、フォルチュニからすればそれは無理な相談だった。フォルチュニの経験といえば、前述の『ミカド』とスカラ座の『トリスタンとイゾルデ』、そして『死都』第五幕に限られていたからだろうか？ ダヌンツィオはフォルチュニに決意を翻意させようと9月13日にはヴェニスまでやってきた。既にエレオノーラは多額の金銭をこの劇の上演につき込んでいる。今更キャンセルなどありえない。だがフォルチュニは首を縦に振らなかったのである。

ダヌンツィオは寛大な人物だったのだろうか？ 驚くことに二週間後の9月28日には、二人でヴェネト州ヴィチェンツァにある、16世紀にアンドレア・パッラーディオによって設計され、現在では世界遺産として知られるオリンピコ劇場を見学している。これは古代野外劇場を模した屋内劇場である（ダヌンツィオの作品の上演を検討していた劇場側からダヌンツィオに招待があった）。結局二人がこの劇場で何らかの演目を上演することはなかったが、これがフォルチュニにとっても劇場の設計を検討するきっかけになった⁵⁰⁾。

ヴィチェンツァ訪問から程なくフォルチュニはパリに転居し、やがて前述したようにベアール夫人の「ビザンチン・ホール」を建設することになるが、1907年以降はヴェニスを活動の拠点とし、テキスタイルやドレスの製作に集中するようになった。だが、服飾デザイナーとして商用でパリに何度もやってきている（例えばアンリ・ド・レニエの日記によれば、1912年1月にはベアール夫人の屋敷の夕食会に出席し、同席者にテキスタイルを披露している⁵¹⁾）。ダヌンツィオもまた1910年にはフランスにやって来て、パリとアルカションで暮らすようになる。こうして二人はパリで再会する。

この時期にダヌンツィオがフォルチュニに依頼した仕事は二つあったようだ。一つは音楽劇『サン＝セバスチアンの殉教』である。ダヌンツィオは1910年にはオペラ座でバレエ・リュスによる『クレオパトラ』と『シェエラザード』を観劇した。その際イダ・ルビン

シュタインの両性具有的な個性に魅入られ、彼女こそサン＝セバスチアンを演じるに理想的だと直感した⁵²⁾。こうして彼女のために音楽劇を制作、1911年5月22日にシャトレ劇場で『サン＝セバスチアンの殉教』が上演されることになった。作曲はドビュッシー、ダヌンツィオはフランス語でテキストを書き、バレエ・リュスのミハイル・フォーキンが振り付けを、同じくバクストが舞台美術を担当、ダヌンツィオの推薦でフォルチュニが照明を担ったという⁵³⁾。ダヌンツィオのテキストは上演の二週間前になってバチカンの禁書目録入りし、これをふまえパリ大司教によって鑑賞を禁止する御触れが出た。古代ローマの異教的雰囲気表現するのにロシア風の美術が採用され、サン＝セバスチアンを踊るのはユダヤ系のロシア人女性ダンサー。詳細は省くがこうした経緯でこの公演は、パリの大スキャンダルになったのである。批評家も賛否両論に分かれ公演は失敗に終わった⁵⁴⁾。

同じ頃、フォルチュニとダヌンツィオの間には、パリのアンヴァリッドに「祝祭劇場⁵⁵⁾」という野外劇場を建設する計画が持ち上がる。1912年にはロチルド家に関係する建築家（名はHESS）と、石油・自動車・航空関連の事業で巨額の富を築いたダッチ・ドゥ・ラ・ムルト（DEUTSCH DE LA MEURTHE）家出身の政治家と、共同で会社を設立することになり劇場の建設に向けて走り始めた。ダヌンツィオは柿落としにラムルー管弦楽団による演奏と、イザドラ・ダンカンのバレエ学校の生徒によるバレエを計画していた。だが契約書に署名が予定されていた当日に、ダヌンツィオは恋愛沙汰のためにアルカションに発ち、計画は頓挫したという⁵⁶⁾。

これらむしろ失敗に終わった二人の協力関係は、それでもやはり、フォルチュニの舞台装置の分野における発明をフランスで知らしめるのに役立ったはずである。ダヌンツィオは第一次世界大戦勃発後の1915年までフランスに暮らし、作家としての名声はフランスでも十分に確立されていた。フォルチュニの発明が1910年代のフランスで注目されなかったはずはないのではないか？

IV. ダヌンツィオとサン＝ゼリゼ劇場の創立者ガブリエル・アストリュック (Gabriel ASTRUC)

ここで『サン＝セバスチアンの殉教』に戻りたい。初演は1911年5月22日、シャトレ座でのこと。これがサン＝ゼリゼ劇場の創立者で（プルーストとも交流のあった）ガブリエル・アストリュックによる興行だった

ことは無視できない。アストリュック自身この公演を、リヒャルト・シュトラウスのオペラ『サロメ』(1907年)、ドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲』に基づくバレエ(1912年、バレエ・リュス)、ストラヴィンスキーのバレエ『春の祭典』(1913年、バレエ・リュス)に並ぶ、彼の経歴における四大「スキヤンダル」とみなしている⁵⁷⁾。『サロメ』も『サン＝セバスチャン』も『牧神』もシャトレ座で上演された。その後、「新しい芸術の殿堂」シャン＝ゼリゼ劇場が完成しオープンを迎えたのが1913年4月。翌5月15日には『春の祭典』が初演されることになる。

『春の祭典』を巡るスキヤンダルにはここでは触れない⁵⁸⁾。シャン＝ゼリゼ劇場とえば、西へ西へと拡張するパリの都市計画、観客が快適に公演を楽しめるよう設計された微に入り細を穿つ設備、アール・ヌーヴォー様式の装飾、そしてこの劇場の建設を巡る政治的言説⁵⁹⁾等、多くの視点から論じられてきた。だが筆者がここで注目するのは、この鉄筋コンクリートで建設された劇場の、文字通り最新の、電力による照明設備である⁶⁰⁾。

この劇場の建築家としてはベルギー人のオーギュスト・ペレ(Auguste PERRET)が知られているが、実はもう一人別のベルギー人アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデの名も加えなければならない⁶¹⁾。そう、ワイマールにフォルチュニイのクーポールを備えた劇場を建設しようと企てた時、ケスラーが頼みにした建築家である。そして筆者にとって興味深いのは、この観客席には間接照明が⁶²⁾、舞台用には照明用操作装置⁶³⁾が設置されていたことである。

観客席の「間接照明」とは、素人目にはアール・ヌーヴォーというよりはアール・デコ風の、カメラをモチーフにした模様の入ったシーリング照明のことだろう。これは「クーポール」状の天井の中心にあり、この劇場の装飾で最も有名であろうモーリス・ドニの天井画に囲まれている⁶⁴⁾。これがAEGによる製品ではないのは明白だ。なぜなら、1985年から一年以上の時間をかけて行われた改修工事の際に発行された『シャン＝ゼリゼ劇場 誕生から刷新まで *Le Théâtre des Champs-Élysées. De la naissance à la rénovation*⁶⁵⁾』によると、バグス社(Baguès)がペラシー(Perrassy)⁶⁶⁾と協力して製作したものだからである(照明の操作装置について調査することは叶わなかった)。また、アストリュックの回想録『亡霊たちの館 (*le Pavillon des fantômes*)』には、フォルチュニイの名もベアール夫人の名も見出せなかった。

だが、電気による照明が20世紀の舞台芸術に果たすだろう役割にアストリュックが意識的だったのは、その交友関係やシャン＝ゼリゼ劇場の照明設備に鑑みれば想像に難くない。

例えばグレフェール伯爵夫人である。彼女がフォルチュニイのドレスを多数所有していたのは周知だが、同時にミシア・セールに並ぶバレエ・リュスのメセナでもあった。ディアギレフの庇護者だったロシアのウラディミール大公爵が1909年2月に急死すると、資産の充分にない伯爵夫人はディアギレフに後援者たりうるパリ人——ポリニャック大公夫人、シャネル、エフルツシ夫人など——を紹介しているが、その際アストリュックにも引き合わせている。本稿にとって重要なのは、伯爵夫人が友人に宛てた手紙である。ディアギレフの協力者だったバクストに「照明による舞台美術の発明家」を紹介し「私たちはこのところ、プロジェクターによる舞台装置に集中していますが、これはそのうち、古い舞台装置を葬ることになるでしょう」と記しているのである。伯爵夫人の伝記作者ロール・イルラン(Laure HILLERIN)は、この発明家はフォルチュニイだろうと推測しているが⁶⁷⁾、これは当然だろう。だから、先ほど言及した1911年の『サン＝セバスチャン』上演の際には、フォルチュニイとバクストは既に仕事仲間のような関係だったのである。そう考えると、次のアストリュックによる『サン＝セバスチャン』上演準備の描写は意味深長である。

レオン・バクストは、彼の舞台美術に照明がもたらす効果と色調のコントラストばかりを気にかけていたから、みな賛同を得ようと、バリトン歌手を探しに行き腕を掴んで舞台の隅から隅へと連れ回り、美しい緑色の衣装に深紅のチュニクが揺れると、補色の法則に基づいてどんな効果があるかを実演していた。⁶⁸⁾

いずれにしても、シャン＝ゼリゼ劇場が地下に電力供給設備を備え、これによって先端的な照明設備のみならず最新式のエレベーターの設置も可能になり、これらすべての電化設備が観客の興味を引いたのは確かだ⁶⁹⁾。そして、シャン＝ゼリゼ劇場のオープンを契機に、劇場における電力の使用が一般的になっていったのである。フォルチュニイの発明はパリにもその確かな痕跡を残し、それがバレエ・リュスの独創的な舞台美術に影響を与えたのは間違いない。

V. フォルチュニとバレエ——モクレーとバレエ・リュス

ここでモクレーの著作に戻ろう。モクレーは、1904年の時点でフォルチュニの照明装置を見学し、フォルチュニをロダンに紹介した。スタジとデヴォーは、モクレーがロダンに送った礼状を引用している。この中でモクレーは、「若い画家である」フォルチュニは「同時に化学的知識と獨創性に裏打ちされた稀有な電気技師でもあり、未知の方法を用いて照明を芸術に応用することになるだろう」とロダンに予言している⁷⁰⁾。しかも1909年には、『フォルムの美 *la Beauté des formes*』の一章をフォルチュニの舞台照明に捧げている（「劇場の心理学」*« Psychologie des théâtres »*⁷¹⁾）。これは「自由劇場」のアントワヌがリアリズムに走り過ぎた時代にあつて、フォルチュニの照明装置がもたらした革命について論じるものだ。演劇が「真実」を求めるのは当然だが、それは「正確であること」と同じではない。「真実」であるために演劇は「嘘」をつかなければならない。「嘘」とは「変容 *transfiguration*」だという⁷²⁾。「舞台美術」は「絵画」のようであつて、写真ではない。「美」を描くにはあるがままに写し取るだけでは不十分で、「嘘」が必要なのだ。

このエッセイの主題は、未来の舞台美術は照明次第であるということだ。劇場とはつまるところ「黒い箱」であり、「幻燈」と変わらない。だから人口の光の中で自然を現出させなければならない。しかも人口の光はガスか電気による黄色か青い光だから、色調に関する研究が必要になる。モクレーの念頭にあるのはロイ・フラールである。フラールは照明による舞台美術は製作しなかった。だが行き過ぎたリアリズムへの反動から文字通り「装飾的な舞台美術」への「回帰」を成し遂げた。それは、この「厄介な人口的な光」、つまり「科学」でもある「電気の魔法」から「美」を生み出すことだった⁷³⁾。そして彼女を先駆けとするのがフォルチュニなのである。モクレーはクーポールに詳しかった。それは、天井から吊り下げた「おぞましい空の絵」を始めとする舞台の上部にある大道具を排除する。だが、下部にある「山や森や宮殿のような装置は残り、描かれた空にはなく、本物の光の中に浮き出て、見事な立体感を生み出す」のである⁷⁴⁾。

色彩豊かな照明を用いたフラールのショーがフォルチュニの発明の先駆けなのは、オズマも認める（フォルチュニはフラールのショーを知っていた）⁷⁵⁾。ここで注

目すべきは、フラールのショーが純粋なダンスであることではないだろうか？ なぜなら、フォルチュニのクーポールを設置した「ビザンチン・ホール」の柿落としはバレエだったからだ。これはシャルル＝マリー・ヴィドール（Charles-Marie WIDOR）が作曲した作品で、パリ・オペラ座バレエ団によって演じられ、森のニンフたちが日の出を祝福するという内容だった。しかもダンサーたちは、フォルチュニによるクノッソス・スカーフを纏って踊ったのである。したがって極めてギリシャ風なバレエだったと言える⁷⁶⁾。この公演の写真はフォルチュニ研究者の間では有名なようで、フォルチュニを主題にする著作には必ずと言って良いほど掲載されているが⁷⁷⁾、うっとりするような幻想性である。

もう一度モクレーに戻ろう。先ほどの『フォルムの美』が刊行されたのは1909年、つまりバレエ・リュスがパリで実質的に結成された年である。そして1910年には、『ラ・ルヴュ誌 *La Revue*』上で「ロシアン・シーズンの教訓 (*l'Enseignement de la saison russe*)⁷⁸⁾」と題された論考を発表することになる（ロシアン・シーズンとはディアギレフによるパリでの公演を指し、オペラも含まれる）。芸術劇場（*Théâtre d'art*）をリュニエ・ポーがルーヴル劇場へと発展させるのに協力したモクレーにとっては、自由劇場に代表されるリアリズム演劇は常に批判の対象だった。この論考でも、フランスのリアリズムに基づく舞台装置を批判する。とりわけモクレーが強調するのは、オペラやバレエのような音楽を伴う作品の演出に、芝居の上演に用いられるような大道具が使用されていることだ。それに対してディアギレフによるロシアの舞台美術は単純化され、「感情を暗示するのに」「色による言語、色彩のコントラストによる」のである（ここでモクレーが話題にしているのは、一つはボロディン作曲の『鞆鞆人の踊り』だが、残りはディアギレフがパリで上演したオペラ、つまりムソグリスキーの『ボリス・ゴドゥノフ』と、同じくコルサコフの『プスコフの娘』でありバレエではない）。しかも用いられる色は「豪華で野蛮で不気味」（『プスコフの娘』の場合）。だが、これは「驚くほど見事で、輝かしく、自由で、夢と幻想の中に逃げ込むような感覚を与え、完璧な満足を精神にもたらす」。『シェエラザード』では衣装も舞台美術の一部である⁷⁹⁾。この頃のバレエ・リュスの舞台美術では、鮮やかな色彩が大胆に組み合わせられ、それがパリの観客に衝撃を与えたのは当時の多くの劇評が物語っており⁸⁰⁾、驚くものではない。モクレー

ルの独創性はむしろ、バレエ・リュスの舞台美術にフォルチュニイの照明装置を関連づけることだ。少々長いが以下に引用する。

発明から十五年が経ったが、この国ではまだ、マリアノ・フォルチュニイという比類なき芸術家が発見したかつてない照明を採用した劇場はない。彼は優れた画家であり、電気技術のエキスパート、照明デザイナー、ミス・ロイ・フラー以来で最も実り多く、最も個性的な原理を照明芸術にもたらした。ここフランスでは、中央ヨーロッパでは徐々に採用されつつある彼の技法のうち、たまたまその技術を見破ることのできたものを部分的に模倣しているだけだ。そして常に芸術の新しい理想を求めるフォルチュニイは、今やヴェニスで、15世紀ヴェニスの見事な生地の復元に取り組んでいる。ロシアの舞台美術とフォルチュニイによって生み出された光の調和、これこそが舞台における視覚上の革命であり、音楽劇の真の粋組みだ。これは既に完成している。だが、リアリズムの舞台美術には装飾品の商人と小道具屋があり、その組合は強力で、これからも長く妨害を続けるだろう。⁸¹⁾

バレエ・リュスの色彩豊かな舞台美術とフォルチュニイの照明装置、これによってこそ舞台芸術に「革命」がもたらされるのだ。だがフランスでは、フォルチュニイの発明の一部を「模倣している」に過ぎない（別の視点から見れば、間接照明など一部の装置はフォルチュニイに相談なく採用されていることを仄めかしている）。そして、業者の反発がこれからも続くだろう。しかし「慰め」がないわけではない。「ワーグナーが求めた諸芸術の融合は」「リアリズムの舞台美術の根本的な誤りが原因で」「損なわれた」。だが、「『シェエラザード』や『ボリス・ゴドゥノフ』は、交響楽やオペラの演目が不調和を排して上演されたという印象を、真に与えたのである。」つまりバレエ・リュスによって、音楽に基づくオペラとバレエという舞台芸術の前に、ワーグナーが追求した総合芸術の実現を可能にする「道⁸²⁾」が開かれたのだ。

モクレーは続いてバレエ・リュスのダンスの独創性を、ニジンスキーのようなソロ・ダンサーによるパントマイムに近い踊りと、群舞に基づき分析する。そして、リアリズムに毒されたフランスの舞台芸術に、バレエ・

リュスは舞台美術とダンスという両面から教訓をもたらしたとして締めくくる。

VI. 光の戯れに変容する少女たち、踊るニンフたち

さて、ブルーストである。『花咲く乙女たちのかげに II』で描かれる少女たちの登場とその行列の様子⁸³⁾、これを話者は「とある行列をあらゆる古代のフリーズか壁画」に見られる「行列の神仕えの処女たち⁸⁴⁾」に喩えるが、真屋和子はこのテキストとエドワード・バーン＝ジョーンズの『黄金の階段』や『プシュケの婚礼』との親和性を、写真技術の発展の分析を交えながら鮮やかに指摘している⁸⁵⁾。おそらくこれらの描写には、バレエの群舞^{コール・ド・バレエ}のイメージもまた込められていると考えられる。本稿にはこのテキストを綿密に分析する紙面の余裕はなく、これは次の機会に譲りたい。何れにしても、『花咲く乙女たちのかげに II』にバレエ・リュスへの隠された暗示が散りばめられていることは、フランシヌ・グジョン (Francine GOUJON) も指摘している⁸⁶⁾。ここでは、少女たちの顔立ちをめぐる次の一節を読もう。

だから、あまりちがわない線で作られたと思われる顔も、赤毛の髪が肌色をバラ色に照らし出すか、それとも白い光がくすんだ蒼白い顔色に照らすかにしたがって、縦にのびたり、横にひろがったりしながら、べつのものであるのであった、たとえば、白昼に見れば、ただ紙を丸く切り抜いたものでできているにすぎないのに、あのバレエ・リュスの小道具が、バクストのような天才の創意にかかると、舞台美術を薄肉色のライトがひたすか、月光のようなライトがひたすかにしたがって、ある宮殿の正面にトルコ石のようにかたくはまりこんだり、庭の中央にベンガルばらのようにやわらかく花咲いたりするようなものだ。⁸⁷⁾

このテキストについては、吉田城による優れた分析が既に存在する⁸⁸⁾。筆者が強調したいのは、ここで描かれるライティングは、フォルチュニイが着想した色彩の変化する舞台照明に近いもの、あるいはそのものであろうことだ（グレフェール伯爵夫人がバクストにフォルチュニイを紹介したことを想起しよう）。少女たちの顔が光によって異なる顔色に輝くのをバレエ・リュスの照明の効果に喩えているのである。続いて話者は、日によってアルベルチーナの顔がどのように見えるかを描写する。

そして次のように述べる。

[前略] そうしたさまぎまのアルベルチヌは、
プロジェクター
投光機から出てくるライトの無数に変わるたわむ
れのままに、その色、その形、その性格を変えるダ
ンサーの登場のように、一つ一つちがっていた。⁸⁹⁾

ここでもまた光の色彩の変化が、ダンサーが観衆に与える印象を変容させることを描く。変幻自在な色彩を放つ照明がフォルチュニイによって発明されたものだったのをプルーストは知っていたのだろうか？ 少なくとも、プルーストがバレエ・リュスのライティングに衝撃を受けたのは間違いない。そして話者は海岸で初めて見た少女たちを思い出しながら述べる。

[前略] 彼女らが、はじめのころ、壁画のなかでのように、海を背景にしてならびながら進んでゆくのを私が見た、あの無慈悲な、肉感的な処女たちと同じ人物であるということを、私は思い出すことさえしないのであった。⁹⁰⁾

これらの少女たちはギリシャの壁画に描かれた「ニンフ」であり、ニンフたちの「肉体」を「ヘラクレスかテレコマスに化した⁹¹⁾」話者は眺めるのである。少女たちは「ビザンチン・ホール」で演じられたバレエのニンフたち、あるいは『牧神の午後』のニンフたちなのだ。少女たちの行列を描く次の一文は、ダンサーの踊りを思わせないだろうか？

しかし、何か障害物を見ると、かならずジャンプするか、両足をそろえるかしながら、それをとびこえてはうれしかった、なぜなら、彼女らはあふれるばかりに若さに満ちていたからで、それは人が発散せずにはいられないものであり、[中略] 跳躍や滑走の機会はかならずのがさず、丹念にそれに励み、そのゆるやかなあゆみを中絶し、名人芸の技巧に気まぐれのまじった優美なまがりくねりをまきちらす——ショパンのもっともメランコリックな楽節のよう⁹²⁾。

ショパンへの言及は意味深長である。1909年にバレエ・リュスによって初演され現在でも度々演じられる『ル・シルフィード』の音楽は、ショパンの作品のアンソロ

ジーだからである。そして、シルフィードとは「妖精」のこと。少女たちの行列は妖精たちの舞なのだ。

VII. 終わりに——空間の芸術から時間の芸術へ

過去の拙稿⁹³⁾でも述べたように、ヴィドールは1906年の「ビザンチン・ホール」における公演の直後に『ル・メネストレル誌 (le Ménestrel)』に寄稿し、フォルチュニイの舞台装置によって「背景画が初めて音楽に固有の領域、つまり“時間”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⁹⁴⁾」と書いた。これは、フォルチュニイの照明は舞台芸術に根本的な変容をもたらすだろうとの予言であり、「空間」の芸術に属する「背景画」(視覚芸術)が、今後は音楽と同じ「時間」の芸術に属することになるだろうという意味だ。おそらくレッシングの、造形芸術を「空間の芸術」、ポエジーを「時間の芸術」とする有名な分類を意識した表現だろう。音楽が「時間」に属するのは自明である。プルースト自身、『花咲く乙女たちのかげに I』に位置する「ヴァントウイユのソナタ」を巡るテキストで、レッシングを思わせる「継起する時間 (des temps successifs)」という表現を用いながら、「時間の中で実現されるものすべて (tout ce qui se réalise dans le temps)」がそうであるように、「時間」と切り離すこのできない性質を持つ芸術作品の全体像を認識することは不可能で、そこから「メランコリー」が生まれるのだと述べている⁹⁵⁾。舞台美術という本来は「空間」に属する要素もまた、フォルチュニイの照明によって「時間」に属するようになる。音楽に乗せて身体が運動するバレエもまた、「時間」に属する芸術なのと言うまでもないだろう。フォルチュニイの発明を通して、バレエは「時間」に属する総合芸術として真に完成したのである。モクレーは「時間」という要素には触れなかったが、やはり正しいのだ。

少女たちの行列を巡る次の表現は、『花咲く乙女たちのかげに I』における音楽の認識不可能性に関するテキストに関連づけて読まれるべきである。

(そうした不思議なアンサンブルが、最も多様な姿を示して隣りあい、あらゆる色調を接近させながら、そして、楽節がつぎつぎに通りすぎる時はっきりそれがきき分けられてもすぐに忘れられて一つ一つききはなして認識することができない、そんな音楽の場合のようにまじりあいながら、くりひろげら

れてゆく〔後略〕。⁹⁶⁾

少女たちの足取りが、バレエの群舞のようにも音楽の演奏のようにも描かれるこのテキストでは、少女たちの運動の認識不可能性こそが「調和をもった波動のようなもの」、つまり「集団で動きながら流れてゆく美の切れ目なく連続する移動⁹⁷⁾」を生み出すのである。『花咲く乙女たちのかげに I』で提起された音楽の認識不可能性もたらず「メランコリー」は、『II』に至ると、作者自身によるバレエ・リュスの経験を通して超克される。運動する「美」を認識するのは確かに不可能だが、このような運動する「美」の印象が連続すること、ここにこそ「時間」に属する芸術の本質と快樂がある⁹⁸⁾。

注

『失われた時を求めて』はプレイヤー版(1987年~1989年出版、全4巻、略記号はRTP)を使用した。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。『サント=ブーヴに反対する』もプレイヤー版(略記号はCSB)を用いた。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。

- 1) 勝山祐子「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―」文化学園大学・文化学園大学短期大学紀要 第49集、2018年、pp. 119-132。この論稿と同様に、本稿の執筆にあたっては次の著作が大いに参考になった。Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, translated in English by Sander Berg, London, Victoria & Albert Museum Publishing, 2015。以下、この著作からの引用の翻訳は筆者による。
- 2) Pairs, Paris Musées, Les musées de la Ville de Paris, 2017, p. 248。パリで申請した特許の一覧が掲載されている。以下、この図版からの引用の翻訳は筆者による。
- 3) *Ibid.*, p. 27。Christian GROSとClaude FRANZINIによるフォルチュニの年譜(pp. 25-32)から。
- 4) 叔父ライムンドの後妻がレイナルド・アーンの前妻であり、前妻との間の息子が「ココ」の愛称で知られ、1912年にはバレエ・リュスによるバレエ『青い神』(作曲アーン、振り付けフォーキン、美術バクスト、出演ニジンスキー)の台本をコクトーと共同執筆したフェデリコである。詳細については前掲の拙稿を参照していただきたい。
- 5) 例えば次の二つの論考を参照のこと。金沢公子「フランス文学におけるワグネリズム成立過程の一考察―ボードレールのワグナー論について―」『年刊ワグナー1981』福武書店、1981年、増尾弘美『プルースト―世紀末を超えて―』朝日出版社、2011年。
- 6) 十代のフォルチュニがパリで交流したスペイン出身の画家 Rogelio de EGUSQUIZA は1885年に論文を発表し、ワグナーの作品の神秘性を強調するには照明装置の革新が必要で、それにはフット・ライトを廃止し、上方やサイドから乱反射する光(拡散光)を当てるよう提案している。フォルチュニにワグナーを指南したのも EGUSQUIZA である

(Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, pp. 89-90)。

- 7) 同じくパリで交際したスペイン出身の画家 Ricardo FALERO がジューメンスの最初期のダイナモ(発動機)を所有しており、フォルチュニも電力に関心を持った。FALERO は、工学分野の最先端技術を絵画の制作に応用するのを好んだ(*ibid.*, pp. 91-92)。パリ時代のフォルチュニに関しても、前述の拙稿を参照していただきたい。
- 8) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 95。
- 9) *Mariano Fortuny. Un Espagnol à Venise*, *op. cit.*, p. 27。
- 10) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, pp. 95-96。
- 11) *Ibid.*, p. 98。
- 12) 同書114ページには、空を流れる雲を投影するための電灯のデッサンが掲載されている。六角形のシェードを被せた電灯を天井から吊るす。この六角形の各面には異なる形の雲が描かれている。シェードの中央を貫通する軸を動かしてシェードを回転させると背景幕に雲が流れるような印象を与えるようだ。
- 13) *Ibid.*, p. 102。オズマによると、イタリアでは間接照明の潜在的な可能性に言及する論評も見られた。なお、スカラ座は1922年にクーポールを設置することになるが、これは最後に設置された「フォルチュニのクーポール」(傍点筆者)でもある(柿落としては『パルジファル』)(*ibid.*, pp. 113-119)。
- 14) *Ibid.*, p. 109。
- 15) *Ibid.*, p. 181。『ソドムとゴモラ』で話者がドライブ用に、アルベルチヌのために購入するスカーフが、クノッソス・スカーフだろうと想像するのは許されないだろうか？
- 16) *Ibid.*, p. 111-113。
- 17) *Mariano Fortuny. Un Espagnol à Venise*, *op. cit.*, p. 27。ただしオズマは、著名なフランス人弁護士 CLERY の援助によるとしている(Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 106)。CLERY が仲介したのかもれない。
- 18) *Éclairage scénique. Système Fortuny*, cité par Guillermo de OSMA dans *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 95。
- 19) *Ibid.*, p. 94。
- 20) Adolphe APPIA, « Comment réformer notre mise en scène ? », in *La Revue*, 1^{er} juin 1904, pp. 342-349, cité par Anne-Marie DESCHODT dans *Mariano Fortuny. Un magicien de Venise*, Paris, Éditions du Regard, 2000, p. 129。以下、この書籍からの引用の翻訳は筆者による。
- 21) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, pp. 93-94。
- 22) なお、ベアール夫人とプルーストの間には、遅くとも1897年には交流があったようだ。二人の関係については前掲の拙稿を参照していただきたい。筆者が、「Madame de Béarn」を「ベアルン夫人」ではなく「ベアール夫人」と訳した理由についても拙稿をお読みいただきたい。ベアール夫人とビザンチン・ホールに関する調査で筆者が参考にしたのは次の論考。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 ; Laure STASI et Delphine DESVAUX, « Les Innovations scéniques de

- Mariano Fortuny : une scène idéale ? », in *Histoire de l'art*, n° 53 novembre 2003, pp. 103-112. 以下、これらの論考からの引用の翻訳は筆者による。
- 23) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 109-111. これによってアッピアの演劇理論が世に知られることになる。
- 24) *Ibid.*, p. 111.
- 25) 同書 114 ページにはコンソールの写真が掲載されている。
- 26) Laure STASI, « Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939) : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », *art. cit.*, p. 350. ベアール夫人の屋敷は夫人亡き後ルーマニア王家の所有になり、第二次世界大戦後には社会主義国家となったルーマニアの大使館となってしまった。したがってフォルチュニのクーポールはもちろん、「ビザンチン・ホール」の存在自体がほとんど忘れられてしまった(早々に離婚したベアール夫人には子供がなく、遺産相続人は姉の GANAY 侯爵夫人とその子孫だった)。
- 27) *Éclairage scénique. Système Fortuny*, cité par Guillermo de OSMA dans *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 95.
- 28) やはりブルーストが参加した形跡はない。詳細は前出の拙稿を参照していただきたい。
- 29) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 113-114. これはフォルチュニ自身がBSFのために設置した唯一のクーポールだった。柿落としては『トリスタンとイゾルデ』だったが、フォルチュニは演出に失望したという。なお、バレエ・リュスは1912年11月から12月にかけて、ここで公演を行なっている (*Les Ballets russes*, exposition, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, 2009-2010, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009, p. 257)。
- 30) Laure STASI et Delphine DESVAUX, « Les Innovations scéniques de Mariano Fortuny : une scène idéale ? », *art. cit.*, p. 112, la note la note 32.
- 31) ラインハルトに関する調査の途上にあつたドイツのキュレーター Heinrich HUESMANN からの1978年の情報に基づくという (Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 321, les notes 65 et 66)。
- 32) John L. STYAN, *Max Reinhardt*, New York, Cambridge University Press, 1982, p. 25.
- 33) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 113-114.
- 34) *Idem.*
- 35) *Ibid.*, p. 116.
- 36) *Ibid.*, p. 118. また、ロシアの複数の劇場にもクーポールが設置されたという。
- 37) *Ibid.*, p. 114-119.
- 38) AEG社がフォルチュニの意に反して生産した硬いクーポールは、「結局のところ」「良い結果をもたらさなかった」 (*Ibid.*, p. 116)。
- 39) Max KELLER, *Light Fantastic : The Art and Design of Stage Lighting*, Munich, Prestel, 1999, p. 157. 先ほど言及した「照明の楽譜」(彩色した帯)を効果的に用いるのに、フォルチュニは白熱灯ではなくアーク灯を好んだ。だが、アーク灯はコントロールが難しく、白熱灯が使用されるようになっていく。これがフォルチュニの間接照明が急速に廃れていった原因の一つである (pp. 156-157)。
- 40) *Mariano Fortuny. Un Espagnol à Venise*, *op. cit.*, p. 27.
- 41) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 114.
- 42) 前掲の拙稿を参照していただきたい。
- 43) « Les Innovations scéniques de Mariano Fortuny : une scène idéale ? », *art. cit.*, p. 109. モクレール (1872 - 1945) は後述のガブリエル・アストリュック (Gabriel ASTRUC) によればドレフュス派であり、1930年代にはアナキストに共感するようになったらしい (*Le Pavillon des fantômes. Souvenirs*, nouvelle édition augmentée, présentée par Olivier CORPET, Paris, Mémoires du Livre, 2003, p. 271)。だが占領下には、反ユダヤ主義の対独協力者になってしまう。アンリ・ド・レニエの日記からも伺えるように、戦前の文壇では十分に著名だった。作品の評判は必ずしも芳しくなかったようだが (*Les Cahiers inédits 1887-1936*, édition établie par David J. NIEDERAUER et François BROCHE, présentation, chronologie et notes de François BROCHE, Paris, Éditions Pygmalion, 2002, p. 917, la note 4)。また、1891年から1893年にかけては『*La Revue blanche*』に、詩作を中心に投稿している。1892年7-8月合併号、9月号、12月号には、モクレールとブルーストの双方の作品が掲載されているのは注目に値する。アルベール・チボーデが1920年にブルーストに送った書簡によれば、モクレールは『*楽しみと日々*』を所有していたようで (*Corr*, t. XIX, p. 331)、これは『*La Revue blanche*』時代になんらかの接点があった証だろう。なおフィリップ・コルブによれば、1905年5月、ブルーストは『*読書について*』の校正に当たりロダンに関する注を加筆したが、それはモクレールが『*la Renaissance latine*』1905年5月15日号に発表した記事に基づくという (*Corr*, t. V, p. 13)。事実『*読書について*』のブルースト自身による注には、モクレールの名が引用されている (*CSB*, p. 190)。
- 44) Paris, Éditions Flammarion, 1926, pp. 8. 以下、この著作からの引用の翻訳は筆者による。
- 45) *Ibid.*, pp. 9-10.
- 46) モクレールは後述の *La Beauté des formes* (Paris, Librairie Universelle, 1909, nouvelle édition, Paris, A. Michel, 1927) や « l'Enseignement de la saison russe » (in *La Revue*, n° 15, 1^{er} août 1910, pp. 350-360) でも、フランスでは大道具の製作に関係する会社などが、フォルチュニのクーポールの導入を妨げていると非難している。その際は必ず、自由劇場に代表されるリアリズム演劇における舞台美術への批判も述べている。これはおそらく、前述のルーヴル劇場における(苦い?) 経験に基づく批判なのだろう。以下、両著作からの引用は筆者による。
- 47) « Les héritages de Mariano Fortuny », in *Mariano Fortuny. Un Espagnol à Venise*, *op. cit.*, pp. 47-58, p. 57.
- 48) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 99 et Maurizio SERRA, *D'Annunzio le Magnifique*, Paris, Éditions Grasset, 2007, pp. 175-179 et pp. 215-216. SERRA によるこの伝記的批評については市川裕史氏にご教示いただいた。
- 49) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 102. なおオズマは、フォルチュニとダズンツィオの関係については次の論考を参考にしている。Gino DAMERINI, « D'Annunzio a Venezia », in *Quaderni D'Annunzio*, vol. V, 1943.
- 50) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 106.

- 51) Henri de RÉGNIER, *Les Cahiers inédits 1887-1936*, op. cit., p. 643. 服飾デザイナーとしてのフォルチュニの活動の詳細には本稿では触れない。
- 52) Maurizio SERRA, *D'Annunzio le Magnifique*, op. cit., pp. 326-327.
- 53) *Ibid.*, pp. 333-334. フォルチュニが『サン＝セバスチアンの殉教』に参加したかどうかについては、著者SERRAはA. CARRACIOによる『*D'Annunzio dramaturge*』(Paris, Presses universitaires de France, 1950)を参照している。また1919年6月30日には、ベアール夫人のビザンチン・ホールでFlorent SCHMITT作曲のバレエ『サロメの悲劇』が上演されているが、この時フォルチュニとルビンシュタインは再び協力することになる(Mariano Fortuny. *Un Espagnol à Venise*, op. cit., p. 29)。この頃のブルーストは、レジャーヌのアパルトマンから引越すかどうかを思案したり、『花咲く乙女たちのかげに』の献呈に追われたり多忙だった。ただし、このバレエの原作は亡きロベール・デュミエールによるのだから(1913年にはバレエ・リュスによっても上演されていた)、ブルーストが関心を持ってよかった。また、この年の3月1日には、アメリカの外交官で友人のWalter Berryがベアール夫人宅でシェークスピアに関する講演を行っており、これに参加できなかったことをBerryに詫げる書簡が残っている(*Corr.*, t. XVIII, pp. 133-136, la lettre est écrite peu après le 10 mars)。
- 54) Maurizio SERRA, *D'Annunzio le Magnifique*, op. cit., pp. 335-338. ちなみにブルーストは、モンテスキウに誘われて公開稽古に出向いている(*ibid.*, p. 315)。
- 55) オズマはThéâtre de Fêtesとし、DESCHODTはThéâtre des Fêtes、SERRAはThéâtre de la Fêteとしている。
- 56) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, op. cit. p. 204 et Maurizio SERRA, *D'Annunzio le Magnifique*, op. cit., p. 312。「マリアノ・フォルチュニ、ヴェニス人のスペイン人」展カタログの執筆者は、この劇場は1910年に計画が持ち上がり1911年には完成予定だったとし、会社の設立には言及していない。この劇場の模型の写真はAnne-Marie DESCHODTのMariano Fortuny. *Un magicien de Venise*に掲載されている(op. cit., p. 128)。なおDESCHODTも、フォルチュニが「祝祭劇場建設のために、建築家L. HESSと会社を設立した」のは1912年のことだとしている。オズマがHESSとし、DESCHODTがL.HESSとする建築家はおそらくLucien HESSだろう。
- 57) Gabriel ASTRUC, « (1936) Les Scandales de Salomé du Faune. Causeries radiophoniques », in *Le Pavillon des fantômes. Souvenirs*, op. cit., p. 431.
- 58) 拙稿「社交界の怪物あるいは“新”音学”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—」(文化学園大学・文化学園大学短期大学部紀要 第48集、2017年、pp. 101-114)を参照していただきたい。
- 59) « Astruc-le-Magnifique ou les Folies d'un grand Parisien », préface par Olivier CORPET du *Pavillon des fantômes*, op. cit., pp. 9-10. レオン・ドーデのような王党派の作家にとっては、ユダヤ教徒の家庭出身のアストリュックが、ロシアのバレエをフランスで公演すること自体が批判の対象になったのであり、『サン＝セバスチアンの殉教』の初演を巡るスキヤンダルに似通っている。
- 60) 政治的言説以外に関して筆者が参考にしたのは、Roland HUESCAによる *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes* の「Un lieu nouveau pour un art nouveau」と題された章(Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 2001, pp. 75-92)。以下、HUESCAの著作からの引用の翻訳は筆者による。
- 61) « Le Rêve d'un directeur », préface par Pierre LEBAILLIF pour la réédition de 1987 du *Pavillon des fantômes*, op. cit., p. 29 et p. 32. 正確には、ヴァン・デ・ヴェルデの設計をベレが引き継いだ(「日仏交流150周年記念 芸術都市パリの100年展 ルノワール、セザンヌ、ユトリロの生きた街 1830-1930年」MBS/TBS、2008年、p. 168)。
- 62) Roland HUESC, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes*, op. cit., p. 82. なお、著者は舞台照明に言及していないが、「舞台におけるように、照明は[女性の観客の]念入りに施された化粧を際立たせる。間接照明は顔立ちを柔らげ、加齢による欠点をぼかし、雰囲気をもよおさせる」(傍点筆者)と記している。この文は舞台照明に間接照明が使用されていたことを前提にして書かれていると考えられる。また、著者が参照したと考えられる1913年のシャンゼリゼ劇場のプログラムにも、舞台上の照明に関する記述はない。電気式の舞台装置についての説明はあるのだが(*Théâtre des Champs-Élysées. Direction : Gabriel Astruc. Programme*, 1913)。
- 63) Roland HUESC, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes*, op. cit., p. 87.
- 64) ドニの天井画に関しては、先の「芸術都市パリの100年展」図録に詳しい(pp. 168-172)。
- 65) Conçu et réalisé par Philippe GUERRIER, directeur de *Salon Concept, Production et Édition du Salon*, et édité pour le compte de la *Caisse des Dépôts et Consignations* sous la direction de Pierre LEBAILLIF, chargé de mission pour le mécénat et l'action culturelle, le texte de l'ouvrage a été confié à Georges CHARBONNIER, 1986.
- 66) 残念ながらペラシーについては不明。
- 67) *La comtesse Greffulhe. L'ombre des Guermantes*, Paris, Éditions Flammarion, 2014, p. 152. ただしシルランは、この手紙が誰に宛てられたものだったのかは明らかにしていない。引用の翻訳は筆者による。
- 68) Gabriel ASTRUC, « L'interdiction du Martyre de Saint-Sébastien », in *Mes scandales*, édition préfacée par Émile VUILLERMOZ, introduite par Myriam CHIMÈNES et Olivier CORPET, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2013, p. 90. 引用の翻訳は筆者による。
- 69) Roland HUESC, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes*, op. cit., p. 87. この時代までのパリの劇場では、ガスが原因の火事が少なくなかったという。
- 70) 手紙は1904年6月に書かれ、現在はロダン美術館所蔵(Laure STASI et Delphine DESVAUX, « Les innovations scéniques de Mariano Fortuny : une scène idéale ? », *art. cit.*, p. 105)。
- 71) *Op. cit.*, pp. 94-105.
- 72) モクレールはさらに、観客席や舞台のカーテンなどの過剰な装飾を批判し、観客席を薄暗くし劇に視線が集中できるように設計されているバイロイト劇場や、古代の野外劇場に対比する。これは、ダスンツィオが野外劇場の建設を求めたのに符合する(*ibid.*, p. 95)。
- 73) *Ibid.*, pp. 101-102. 『*Le Théâtre, le cirque, la musique et les peintres du XVIIIe siècle à nos jours*』(op. cit.)からも読み取

- れるように、モクレーはミュージック・ホールを評価しているが、とりわけロイ・フラールを称賛している。それは『*La Revue blanche*』1900年10月15日号に掲載された「ロイ・フラールと貞奴」からもうかがえる (pp. 277-283)。
- 74) *La Beauté des formes*, *op. cit.*, p. 103. 続いてモクレーは「ビザンチン・ホール」の存在を仄めかしつつも、フォルチュニの発明がパリの舞台関係者には歓迎されない理由を述べる。それは芸術的理由からではない。大道具を製作する会社の仕事を減らすからである (*idem.*)。
- 75) オズマによるとフォルチュニは、1894年にフラールのサーペンタイン・ダンス (蛇ダンス) を見ている (*Mariano Fortuny. His Life and Work, op. cit.*, p. 90)。同じく1894年4月にはブルーストもモンテスキウとフォーリエ＝バルジェールに赴いていることを付け加えておく (*Corr. t. I*, pp. 285-286)。
- 76) Laure STASI, « Le Mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939) : du symbolisme au théâtre d'avant-garde », *art. cit.*, p.350 et Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work, op. cit.*, p. 130. ギリシャ風バレエは、ヴィドールとフォルチュニに先立ってダンカンが生んだと言える。ダンカンは1899年にロンドンに上陸するとプリティッシュ・ミュージアムでギリシャ彫刻を研究し、振り付けやコスチュームを編み出すことになる。翌年にはパリに移住、1904年にはトロカデロで公演を成功させている。前掲の拙稿「ブ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—」を参照していただきたい。
- 77) Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work, op. cit.*, pp. 128-129.
- 78) *Art. cit.*
- 79) *Ibid.*, pp. 351-352.
- 80) HUESCA は、ブルーストとも交流のあった Robert BRUSSEL や Alfred VAUDOYER による劇評を引用している (*Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes, op. cit.*, pp. 59-68)。吉田城によると VAUDOYER は、ゴーチエの詩句に基づく『薔薇の精』の台本を執筆した作家で (「ニジンスキーとバレエ・リュス」『ブルーストと身体《失われた時を求めて》における病・性愛・飛翔』白水社、2008年、pp. 253-291, p. 268)、1910年6月4日にブルーストが初めてバレエ・リュスの公演に赴いた際には、アーンともう一人、VAUDOYER も同行した (同書、261ページ)。
- 81) *Op. cit.*, pp. 354-355. 筆者によって強調された語句「les merveilleuses étoffes」は、エルスチールがアルベルチーヌにフォルチュニのテキスタイルについて説明しながら用いる表現「les étoffes merveilleuses (*RTP, II*, p. 252)」を想起させないこともない。何れにしても「発明から十五年」とは大袈裟である。実際はおよそ十年である。
- 82) *Ibid.*, p. 355.
- 83) *RTP, II*, pp. 146-156.
- 84) *Ibid.*, p. 153.
- 85) 真屋和子の著書『ブルースト的空間——ラスキン美学の向こうに』(水声社、2011年)の「バーン＝ジョーンズの花咲く乙女たちのかげに」と題された章 (pp. 257-279)。また、ルーヴル美術館が所蔵するパルテノンのフリーズの写真が掲載されている (p. 267)。なお、別の箇所には「ギリシャの海岸で太陽にさらされている彫像 (*RTP, II*, p. 149)」とある。
- 86) « Les Ballets russes et la presse », intervention au colloque intitulé *Proust et la musique*, organisé par la Fondation Singer-Polignac, les 25-27 octobre en 2016. なお、財団のホームページで動画の閲覧が可能。グジョンはここで、モクレーが『*Le Courrier musical*』1912年6月1日号に寄稿した「Karsavina et Mallarmé」にも言及している。
- 87) *RTP, II*, pp. 297-298. プレイヤード版の注釈者はこのテキストに関連して、『サン＝セバスチアンの殉教』の公開稽古を見学したブルーストが、モンテスキューに宛てた書簡の中で (*Corr. t. X*, p. 299) バクストによる舞台美術を称賛し、特に寺院の天井にはめ込まれたサファイアに言及していることに注目している (*RTP, II*, p. 1481, la note 1 de la page 198)。『サン＝セバスチアン』は正確にはバレエ・リュスの公演ではないが。
- 88) 「バクストの色彩とバレエ・リュス」『ブルーストと身体《失われた時を求めて》における病・性愛・飛翔』前掲書、pp. 293-324, pp. 310-311. 吉田はこのテキストを「舞台装置の技巧によって、色彩の変容 (トルコ・ブルーもしくはバラ色) および質感の変容 (宝石の硬さ、もしくは花の柔らかさ) が引き起こされる」とまとめる。「舞台装置の技巧」とは「観客の目に錯覚を起こさせる巧妙な照明」のことである。
- 89) *Ibid.*, p. 299. 舞台照明のテーマは『囚われの女』においても反復される。「一方すぐれた舞台装置家は、ガラスのかたまりをちらせた粗布でできた昔の胴衣プールボワンや紙製のマントに人工照明をあてることによって、千倍も贅をつくした豪華の印象を与えることになるだろう。(*RTP, III*, p. 274)」このテキストに見られる、事物の「内在的価値」を否定するブルースト流印象派理論については、拙稿「ブルースト、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—」(日本情報ディレクトリ学会誌、第15号、2017年、pp. 102-112)を参照していただきたい。
- 90) *RTP, II*, p. 301.
- 91) *Ibid.*, p. 302.
- 92) *Ibid.*, p. 149.
- 93) 「ブ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—」前掲書。
- 94) « Nouveau système d'éclairage de la scène », in *Le Ménestrel*, 15 avril 1906, p. 117. 翻訳は筆者による。
- 95) *RTP, I*, p. 521. レッシングがボエジーを時間の中で継起するもの (qui se succèdent dans le temps) と捉えたのは周知である。Cf. Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon*, traduit en français de l'allemand par A. COURTIN, revue et corrigée, Paris, Hermann, 1990.
- 96) *RTP, II*, p. 148.
- 97) *Idem.*
- 98) *L'Esquisse III (RTP, I, pp. 1001-1002)* において、このテーマは深化されている。このテキストの分析を今後の課題とする。なおここでブルーストが、「崇高」という語を用いていることを強調したい。

参考文献

- *Théâtre des Champs-Élysées. Direction : Gabriel Astruc. Programme*, 1913.
- *Le Théâtre des Champs-Élysées. De la naissance à la rénovation*, conçu et réalisé par Philippe GUERRIER, directeur de *Salon Concept, Production et Édition du Salon*,

- et édité pour le compte de la *Caisse des Dépôts et Consignations* sous la direction de Pierre LEBAILLIF, chargé de mission pour le mécénat et l'action culturelle, le texte de l'ouvrage a été confié à Georges CHARBONNIER, 1986.
- *Les Ballets russes*, exposition, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, 2009-2010, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2009.
- *Mariano Fortuny. Un Espagnol à Venise*, Paris, Paris Musées, Les musées de la Ville de Paris, 2017.
- 「日仏交流150周年記念 芸術都市パリの100年展 ルノワール、セザンヌ、ユトリロの生きた街1830–1930年」MBS/TBS, 2008年。
- Adolphe APPIA, « Comment réformer notre mise en scène ? », in *La Revue*, 1^{er} juin 1904, pp. 342-349.
- Gabriel ASTRUC, *Le Pavillon des fantômes. Souvenirs*, nouvelle édition augmentée, présentée par Olivier CORPET, Paris, Mémoires du Livre, 2003.
- *Mes scandales*, édition préfacée par Émile VUILLERMOZ, introduite par Myriam CHIMÈNES et Olivier CORPET, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2013.
- Anne-Marie DESCHODT, *Mariano Fortuny. Un magicien de Venise*, Paris, Éditions du Regard, 2000.
- Mariano FORTUNY, *Éclairage scénique. Système Fortuny*, 1904.
- Francine GOUJON, « Les Ballets russes et la presse », intervention au colloque intitulé *Proust et la musique*, organisé par la Fondation Singer-Polignac, les 25-27 octobre en 2016.
- Laure HILLERIN, *La comtesse Greffulhe. L'ombre des Guermantes*, Paris, Éditions Flammarion, 2014.
- Roland HUESCA, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 2001.
- Max KELLER, *Light Fantastic : The Art and Design of Stage Lighting*, Munich, Prestel, 1999.
- Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon*, traduit en français de l'allemand par A. COURTIN, revu et corrigé, Paris, Hermann, 1990.
- Camille MAUCLAIR, *La Beauté des formes*, Paris, Librairie Universelle, 1909, nouvelle édition, Paris, A. Michel, 1927.
- « L'Enseignement de la saison russe », in *La Revue*, n° 15, 1^{er} août 1910, pp. 350-360.
- *Le Théâtre, le cirque, la musique et les peintres du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions Flammarion, 1926.
- Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, translated in English by Sander Berg, London, Victoria & Albert Museum Publishing, 2015.
- « Les héritages de Mariano Fortuny », in *Mariano Fortuny. Un Espagnol à Venise*, Paris, Paris Musées, Les musées de la Ville de Paris, 2017, pp. 47-58.
- Henri de RÉGNIER, *Les Cahiers inédits 1887-1936*, édition établie par David J. NIEDERAUER et François BROCHE, présentation, chronologie et notes de François BROCHE, Paris, Éditions Pygmalion, 2002.
- Maurizio SERRA, *D'Annunzio le Magnifique*, Paris, Éditions Grasset, 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.
- Laure STASI et Delphine DESVAUX, « Les innovations scéniques de Mariano Fortuny : une scène idéale ? », in *Histoire de l'art*, n° 53 novembre 2003, pp. 103-112.
- John L. STYAN, *Max Reinhardt*, New York, Cambridge University Press, 1982.
- Charles-Marie WIDOR, « Nouveau système d'éclairage de la scène », in *Le Ménestrel*, 15 avril 1906, p. 117.
- 勝山祐子「社交界の怪物あるいは“新”音学の庇護者、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—」文化学園大学・文化学園大学短期大学部紀要 第48集、2017年、pp.101-114。
- 「ブルースト、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—」日本情報ディレトリ学会誌、第15号、2017年、pp. 102-112。
- 「ブルーストとフォルチュニエー“ピザンチン・ホール”とフォルチュニエーの舞台照明—」文化学園大学・文化学園大学短期大学紀要 第49集、2018年、pp. 119-132。
- 金沢公子「フランス文学におけるワグネル主義成立過程の一考察—ボードレールのワグナー論について—」『年刊ワグナー1981』福武書店、1981年。
- 増尾弘美『ブルースト—世紀末を超えて—』朝日出版社、2011年。
- 真屋和子『ブルースト的空間——ラスキン美学の向こうに』水声社、2011年。
- 吉田城『ブルーストと身体 《失われた時を求めて》における病・性愛・飛翔』白水社、2008年。