

「まだ見ぬヴェネチアの心惑わす幻影¹⁾」

マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』におけるフォルチュニとバレエ・リュス

« The Tempting Phantom of That Invisible Venice »

Fortuny and the Ballets Russes in *In Search of Lost Time* of Marcel Proust

勝山 祐子

Yuko Katsuyama

要旨

バルベックの少女たちはフォルチュニが発明したような照明を浴びて踊るダンサーへの暗示で描かれる。エルスチールは話者に少女たちを紹介し、フォルチュニが16世紀のヴェネチアの東洋的なテキスタイルを再現したことを教える。ここにはレニエからの影響が見られる。フォルチュニのドレスは、アルベルチヌスに関わる描写ではエロティスムと別離の象徴だ。アルベルチヌスのエロティスムと切り離せない曖昧なセクシュアリティは、「サン＝セバスチアンの殉教」によって暗示される。同名のダヌンツィオの音楽劇は両性具有を思わせる女優イダ・ルピンシュタインが主役を務めたが、この上演にはフォルチュニが発明した舞台照明の明らかな影響がある。またプルーストは、バレエ・リュスの演目でルネッサンス期のヴェネチアを舞台にする『ヨゼフ伝説』とフォルチュニのドレスを直接関連づける。過去のヴェネチアがバレエ・リュスとフォルチュニのドレスという芸術の中で甦ったように、アルベルチヌスもまた、話者によって創造される芸術の中で甦るだろう。これが小説中のフォルチュニのドレスのモチーフである「死と復活を象徴する番いの鳥」が意味することである。

●キーワード：アンリ・ド・レニエ (Henri de Régnier) / 『サン＝セバスチアンの殉教』 (Le Martyr de saint Sébastien) / 『ヨゼフ伝説』 (Josephslegende)

I. 序——アルベルチヌスを巡って

マルセル・プルーストの小説『失われた時を求めて』においては、作者自身がマリア・デ・マドラゾに宛てた書簡でも述べている通り、「フォルチュニの^{ローブ}ドレス」が小説の構造を支える「ライトモチーフ²⁾」の一つを構成している。本稿ではアルベルチヌスを介し、“フォルチュニのテーマ”が“バレエ・リュスのテーマ”に結びつき、それが“ヴェネチアのテーマ”に収斂することを示したい。

アルベルチヌスが小説に登場するのは『花咲く乙女たちのかげに II』だが、フォルチュニの名が初めて引用されるのも同じく『花咲く乙女たちのかげに II』である。話者は画家エルスチールの紹介でアルベルチヌと親しくなる。彼はモードに美的価値を認めないのだが、エレガンスに人並み以上の興味を抱くアルベルチヌの指摘によって、エルスチールが女性の装いに一家言を持っていることを知る。こうしてエルスチールとアルベルチヌは、モードに内在しうる芸術性を話者に理解させる。この会話の中でエルスチールがフォルチュニ

に言及するのである。つまり、芸術家としての歩みを先導するエルスチールという登場人物によって“フォルチュニのテーマ”が導入され、それがアルベルチヌによって変奏されるのだ。

一方でバレエ・リュスもやはり、『花咲く乙女たちのかげに II』において初めて言及されると言える。バレエ・リュスの美術や衣装をデザインしたことで知られるロシアの画家レオン・バクストの名が引用されているからである。しかも、アルベルチヌもその中に含まれるバルベックの少女たちは、バレエ・リュスへの暗示によって描かれるのだ。そこでまずは、『花咲く乙女たちのかげに II』で展開される“フォルチュニのテーマ”と“バレエ・リュス”のテーマを、物語の時系列に沿って検討することから始めたい。

II. 花咲く乙女たちによる^{コールド・バレエ}群舞

これは過去に筆者が論じたことでもあるのだが³⁾、『花咲く乙女たちのかげに II』における少女たちの行列が、まるでバレエの群舞を思わせること、また、バレエ

で使用される舞台照明への言及が繰り返されることをまずは確認しつつ、新たな知見を交えて過去の拙稿では十分に論じることのできなかった点を補足したい。

アルベルチヌとその友人たちが初めて姿を現すのは、プレイヤード版第二巻の146ページから156ページである。日暮れがいつこうにやってこない真夏のノルマンディーの海岸で、話者は晩餐までの時間を潰している。すると五・六人の少女のグループが、健康的な身体を人々の目に晒しながらやってくる。これがバレエの群舞を想起させる語彙によって描かれること、しかもバレエ・リュスの演目『レ・シルフィード』(1909年)を暗示していることは、筆者が過去に示した通りである。これに加えて少女たちが行列をなして現れる「浜辺の堤防」が、ステージを思わせることを明らかにしたい。

少女たちは、まずは「ひらひらと舞う」「カモメ⁴⁾」の群れとして現れる。話者は続ける。

それは紳士淑女たちが毎日浜辺の堤防を一めぐりにやってくる時刻で、野外音楽堂のまへのあの恐ろしい椅子の列のなかに堂々とおさまった地方裁判所長の細君が、手めがねの無慈悲な脚光をそれら紳士淑女に浴びせかけ、まるで彼らが何か欠点をもっていてその細部まで点検せずにはいられないかのように、じっとめがね越しに彼らを見すえていたが、相手の彼らもまた、すこし経てば俳優から批評家になって、この椅子にすわりにきて、まえを通過してゆく人々を批判するはずなのだ。⁵⁾

ここで「野外音楽堂」と訳された語句は「kiosque de musique」なのだが、「kiosque à musique」と同じものだろう。フランスの公園によく見られる東屋で、ミニ・コンサートを催すための建物だ。この場面では、これは堤防に沿った場所、おそらく浜辺にあって、椅子の列は「野外音楽堂のまえ」だから、堤防と音楽堂の間に並べてあるのだろう。「脚光」と筆者が訳出した語は「feux」で、この語は複数に置かれると「照明」の意味になりえ、「les feux de la rampe」というと舞台のフット・ライト、「les feux des projecteurs」というとスポット・ライトを意味する。つまり堤防がステージに変容するのだ。そして椅子に座った観客たちが、舞台照明を浴びながらステージを闊歩する登場者たち（俳優）を観察し批評している。すると、ステージの裾とも言える「堤防の外れ⁶⁾」から「カモメ」のように少女たちが現れるが、

話者に近づくにつれて彼女たちは「上手なワルツの踊り手⁷⁾」になり変わる。

少女たちの登場を描くこのテキストでは、話者は歩みをやめない少女たちの、身体的特徴の捉えどころのなさに繰り返し言及する。話者がそれぞれの少女たちの個別性を把握し記憶に固定するには、少女たちは不動でいなければならない。だが少女たちは運動をやめず、話者の方も少女たちを無遠慮に「じっと見つめる」ことは憚られる。だから「その一人一人を個別化できなかった」。

[前略] (そうしたふしぎな^{アンサンブル}集団が、きわめて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るすぎるときははっきりそれがききわけられてもあとですぐに忘れられて一つ一つ切り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その順序に従って)、白いたまご形の顔、黒い目、みどり色の目が、つぎからつぎへと浮かびあがって来るのを目にすると、私にはそれらが、いましがた私に魅惑をもたらしたものと同じであるかがわからなくなり [後略]。⁸⁾

過去に筆者が考察したように、このテキストは、『花咲く乙女たちのかげに I』におけるヴァントウイユのソナタを巡るページに関連づけられる。音楽作品の美とは「継起する時間」から切り離すことのできないもので、その全体像を認識することは不可能であり、それが「メランコリー」をもたらす、というのである⁹⁾。ただし、両者には見逃せない相違がある。ヴァントウイユのソナタの場合、「初めから最後まで聴いても」その^{トワー・タンチエール}全体を把握することはできず、話者を「人生ほどではないにしても落胆させ」ないこともないのだが、一人の少女＝「楽節」は、他の少女たち＝他の複数の「楽節」と区別されぬまま運動しながら混じり合い、変幻する^{アンサンブル}全体を構成しそれが話者を楽しませる¹⁰⁾。

こうして運動をやめない少女たちは、その運動性ゆえに各々の個別性を奪われ、自在に変容する一つの塊となり「一種の調和をもった波動のようなもの、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¹¹⁾」の印象を話者に伝えながら進んでゆく。「跳躍」したり「滑走」しながら、「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——ショパンの最もメランコリックな楽節のように¹²⁾」。「ショパン」の名は、バ

レエ・リュスの名作『レ・シルフィード』（ミハイル・フォーキン振付け、1909年）を想起させる。しかもこのバレエでは、詩人が風の妖精たち¹³⁾に魅了され、その輪の中に紛れ込むのだ。海辺の少女たちに魅了される話者のようではないか。

しかしながら「メランコリックな」という形容詞は、ショパンにはふさわしくとも、「ギリシャの海岸で太陽にさらされている彫像¹⁴⁾」のような少女たちの身体を描くのに適切だろうか？ また、『レ・シルフィード』が月夜の森を舞台にしているのも見逃せない。海辺の少女たちとショパンのバレエには不釣り合いなところがある。

これは、やはり少女たちの顔つきを区別することの困難を描いた次のテキストと関連づけるべきだろう。

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つて、縦にのびたり、横に広がったりしながら、べつのもになるのであった、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つて、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。¹⁵⁾

プルーストは1911年5月21日、ロベール・ド・モンテスキウとシャトレ劇場で、ダヌンツィオが執筆した台本による音楽劇『サン＝セバスチアンの殉教』の公開稽古を見学している。プレイヤー版の注釈者は、6月1日頃にプルーストがモンテスキウに送った書簡に注目する。このテキストとの類似が認められるからだ。プルーストは、照明の効果によって「サファイアに覆われた天井」に見える、バクストがデザインした舞台装置に言及しているのだが、これが小説における「トルコ石」の原型だろうと推測するのである¹⁶⁾（ただしこれは、バレエ・リュスによる制作ではなかった）。筆者としては「月光のようなライト」に注目したい。なぜならヴァレリヤン・スヴェトロフ（Valérien SVĚTLOV）によると、『レ・シルフィード』の初演では、照明が生み出し

た「柔らかな月光」が観客に強い印象を与えたからだ¹⁷⁾。「花咲く乙女たち」を巡るテキストには、『レ・シルフィード』の幻惑的な記憶の痕跡が散りばめられているのだ。つまり、日差しを浴びながら海辺を闊歩する少女たちの顔の見分けのつかないのは、『レ・シルフィード』に登場し、月光のような柔らかな照明の中で踊る女性ダンサーたちの顔の見分けのつかないのと同じなのだ。しかもこの「ライト」が、フォルチュニイによって発明された間接照明のような、明暗や色調の変化する舞台照明を意味しているのは間違いない¹⁸⁾。

しかも、上の引用文の一ページ先には、色調の変化する照明を浴びて変幻するダンサーへの直接的言及が見られる。話者はアルベルチーナの顔立ちを、一つの同一性を持ったものとして記憶に固定できない。

[前略] そうしたさまざまなアルベルチーナは、プロジェクター 投光器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、そのかたち、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。¹⁹⁾

Ⅲ. エルスチール——アルベルチーナとフォルチュニイの紹介者

海辺の少女たちの登場に続くのがリヴベルのレストランに纏わるエピソードで、その中で画家エルスチールとの出会いが描かれる²⁰⁾。話者はしばしばリヴベルのレストランでサン＝ルーと夕食を共にするのだが、ある晩そこでエルスチールに出会う。孫の「知的利益」を何よりも優先する祖母は、話者が大芸術家の知己を得たことに喜び、画家のアトリエを訪問するよう促す。話者にとっての優先事項はむしろ少女たちと知り合うことなのだが²¹⁾、それでも祖母の忠告に従いエルスチールのアトリエを訪ねる。そこで偶然にも、エルスチールが少女たちと親しいことが判明し²²⁾、エルスチールの紹介によって少女たちの友人になる²³⁾。話者にとってエルスチールは美学上の師匠であるばかりか、恋愛の領域における先導者でもあるのだ。こうして本稿の冒頭で述べた、エルスチールとアルベルチーナによるファッション談義に話者が加わるのである。

そもそも話者がバルベック旅行に求めていたのは、自然の荒々しい光景だった。それは、ミシュレが『タブロー・ド・フランス』で描き出したようなブルターニュの原始ともいべき風景である²⁴⁾。だから、海辺のリゾート地の現代的な光景や風俗に失望している。した

がってエルスチールが、(ドガやマネ、モネ、あるいはブーダンといった実在の画家のように) 競馬やヨットを作品の主題にすることを知って驚く²⁵⁾。エルスチールは競馬やレガッタの光景の魅力、とりわけ着飾った女性の観客がいかに美しいかを話者に熱っぽく語る。

つぎに彼は、ヨットの大会に、競馬以上の熱狂ぶりを示した、そしてそれをきいた私は、着かざった女たちが海のレース・コースの海緑色の光線のなかにひたるレガッタやスポーツの競技会は、現代画家にとって、あたかもヴェロネーゼやカルパッチョにとって彼らがあのように描くことを好んだ祭典のように、おもしろいモチーフになりうることを知った。²⁶⁾

カルパッチョとヴェロネーゼは15世紀末から16世紀中頃のヴェネチアの画家である。しかもエルスチールによると、カルパッチョの『聖女ウルスラ伝説』の中に、「さくらんぼ色のブロケード織や緑のダマスク織を身につけた女たち」や「真珠をぬいちりばめたりギピュール・レースをかざった白いスリットの入った黒い袖のドレスを着た他の女たち」が描かれている。それを聞いてアルベルチヌは「ああ！ 私もいまのお話のようなギピュール・レースを見てみたいわ、ずいぶんきれいですもの、ヴェネチアの刺繍は、[中略] ヴェネチアに行ってみてみたい！」と叫び声をあげる。するとエルスチールが言う。

「そのうちきっと行けるようになる」と、エルスチールが彼女に言った、「そしてあそこで人が身につけていたすばらしい布地をまのあたりに見ることができましょう。これまではヴェネチア派の画家が描いた絵とか、ごくまれに教会の宝物とかにしかそれは見られなかったものでした、ときどき売立てにせいぜいその服地の一つが出るといった程度だったでしょう。ところが、きくところによると、ヴェネチアの芸術家で、フォルチュニイという人がその製法の秘密を再発見したとかいうことで、ここ数年も経たないうちに、かつてヴェネチアが貴族階級の女たちのためにオリエントの模様でかざったのおなじくらい豪華なブロケードを着て、女たちは散歩することもできましょうし、家のなかで過ごすことはなおのことできましょう。しかし、それが私に大いに気に入るかどうかはわかりません、すこし

時代錯誤にすぎた衣装になるのではないかな、現代の女性にはね [後略]。』²⁷⁾

レイナルド・アーンに認めた手紙から判断すると、ブルーストは遅くとも1909年には、フォルチュニイがテキスタイルの製作に携わっているのを知っていた²⁸⁾。一般的には、『花咲く乙女たちのかげに II』の物語の舞台は1900年頃であると考えられている。例えばパリ万国博覧会への言及が見られるが²⁹⁾、これは1900年開催のものと思像される。また、反教権主義が浸透した結果、市役所からキリスト像が撤去されたエピソードが登場するが³⁰⁾、教会組織による学校教育への介入の禁止が1902年で、政教分離に関する法律の成立が1905年である。そう考えると、このエルスチールの台詞がフォルチュニイに関わる伝記的時系列に反することなく練られていることが理解される。フォルチュニイが特殊なプリント技法を編み出し、一家に伝わるテキスタイル・コレクションを参考に数々の美しい布地を製作するようになったのが、20世紀初頭から1905年頃までであると推測されるからである。つまり、『花咲く乙女たちのかげに II』の時代に一致する。その後フォルチュニイは、これらのテキスタイルを用いて室内着を製作・販売するようになり、パリにも店舗をオープンする。ちなみにヴェネチアで工房を設立したのが1907年のこと³¹⁾。したがってエルスチールの台詞の中で、フォルチュニイの服を着て「女たちは散歩することもできるでしょうし、家の中で過ごすことはなおのことできるでしょう」と単純未来が用いられているのは、このような時系列を踏まえているからなのだ。

ところで見逃せないのがアンリ・ド・レニエ (Henri de RÉGNIER) による、フォルチュニイ家のテキスタイル・コレクションに関する証言である。レニエは1908年1月1日の日記に、ベアール伯爵夫人 (la comtesse de Béarn) から妻マリーに年始の贈答品としてスカーフが贈られたことを記す。それは「折り畳まれていた」のだが、「広げるととても大きく、起立した身体に着せて覆うことができるほどである」。その上「命があって羽の生えたもの、いわば極彩色の大きな蝶のように軽くたっぷりしている」。生地は「極々細いウールで織られ、絹のような光沢のある縞模様が入っている」。また「様々な赤、鮮やかな赤やくすんだ赤の大きなヤシが幾つもプリントされ、このヤシを羊歯文様が囲んでいる」。しかもこの模様は「わずかな身体の動きにも応じて」変

幻自在に変化するのだ。「灼熱、舞踊、芳香」(まるでボードレールのような語彙)を想起させるこのエキゾチックなスカーフは、レニエによると、「インドカペルシャのスカーフである³²⁾」。続いてレニエは、前の年の11月、ヴェネチアを訪れた際に、フォルチュニの母の屋敷で見たテキスタイル・コレクションの思い出に話題を移す。したがってベアール夫人とフォルチュニの関係に鑑みても、このスカーフがフォルチュニによって製作されたもの、あるいはフォルチュニのテキスタイルを連想させるもので、それ故ヴェネチアの記憶を甦らせるのだと考えて差支えなからう。レニエによると、フォルチュニ夫人のパラッツォには、一家によって収集されたテキスタイルが至るところに無造作に置かれている。

それは古いベルベット、15世紀や16世紀のヴェネチアやオリエントのベルベットなのだ、豪華でかつ繊細、色合いはくすんでいたり鮮やかだったり、柄は大柄な枝葉模様もあれば緻密な唐草模様もあり、多分ヴェネチア総督やカリフが身に纏ったベルベットなのだ。それから多様な時代のブロード織、教会の装飾品、司祭服カズラ。または18世紀の布地である [後略]。³³⁾

先のエルスチールの台詞との類似は明らかだろう(ブロード織、教会の宝物と司祭服、オリエントのベルベットとダマスク織)。レニエはベアール夫人のサロンの常連で、夫人のヨット「ニルヴァナ号」で何度もヴェネチアを訪れており、またパリのサロンでフォルチュニと晩餐を共にしたのも一度や二度ではない。だからレニエがフォルチュニの活動に詳しくしたのは当然で、また、レニエによってフォルチュニの名とその活動の詳細がいわゆる“文壇”に知られるようになった可能性は否定できないだろう。しかもブルーストは作家としてのレニエを賛美していたのだから、ブルーストによるフォルチュニの活動に関する理解や評価には、レニエの影響があったのではないだろうか。しかもジャン・ミイ(Jean MILLY)によれば、『囚われの女』や『消え去ったアルベルチーナ』におけるヴェネチアを巡るテキストには、レニエの著作との明らかな類似が認められるのである³⁴⁾。

また、カルパッチョの名が引用されるのもブルーストの創作ではない。周知の通りブルーストは、1916年の2

月から3月にかけて、フォルチュニの叔父と結婚したアーンの姉マリア・デ・マドラゾと書簡を交換している。フォルチュニがドレスやコートをデザインする際には、特定の絵画作品を参照するのかどうか、またそれが何であるのかを問い合わせるためである。フォルチュニが参考にしたのがカルパッチョの作品で、特に画家が描いた「長靴下の同信会員」の服装であるとの返答を得て、それに基づきここでその名が引用されているのだ³⁵⁾。事実、2019年の盛夏に三菱一号館美術館で開催された「マリアノ・フォルチュニ 織りなすデザイン展」では、カルパッチョによる連作『聖女ウルスラの伝説』のうち、『イギリス大使の到着』のフォルチュニによる模写が展示されたのである³⁶⁾。

さて、先ほど引用した台詞に続いてエルスチールは、現代のモードの好ましさをアルベルチーナと話者に説明する。そして、真に美しい服飾品とその模造品ともいべき製品の間には、説明のできない、だが明白な相違があると述べる。その際エルスチールが本物のエレガンスを知る女性として挙げるのが女優のレア嬢である。彼女はブロックの従姉妹の恋人であるともっぱらの噂であり³⁷⁾、『ソドムとゴモラ II』では、話者がアルベルチーナの同性愛を疑い始める契機にもなる³⁸⁾。したがってこのエルスチールの台詞において、“ヴェネチアのテーマ”と“フォルチュニのテーマ”はお互いに補完し合いながらいわば一つの楽節を形成し、それがアルベルチーナによって変奏されるだろうことが示唆されている。そこに絡み合うのが“バレエ・リュスのテーマ”なのだ。しかもこのテーマには、舞台照明の改革者としてのフォルチュニの姿が見え隠れするのだ。

IV. 囚われの女は服を脱ぐ——アルベルチーナの化粧着^{ベニョワール}

『ソドムとゴモラ II』のアルベルチーナは、シャルリュスも認めるエレガントな女性に成長している。そんな恋人に、ドライブにふさわしい「トック帽とベール³⁹⁾」を話者は用意する。また、カルティエの「金の化粧箱⁴⁰⁾」もアルベルチーナのために取り寄せている。続く『囚われの女』では、フォルチュニのドレスを仕立ててやる。こうしてやっと、フォルチュニの名が再登場するのだ。

まずはゲルマント公爵夫人がフォルチュニのドレスを所有していることが説明されるが、これは室内着である。エルスチールが「家のなかで過ごすことはなおのことできるでしょう」と予言した通りなのである。事実

フォルチュニが製作したドレスは原則的に室内着であり、これこそプルーストが「フォルチュニ」を選んだ理由の一つなのだ。だがこの点が強調されることは、あまりなかったのではないだろうか？

アルベルチヌと暮らすようになった話者には、アルベルチヌに服飾品を購入する計画がある。そこで助言を得ようとしてゲルマント夫人を訪ねる。この訪問を巡るテキストは、プレイヤー版の542ページから553ページに及ぶ。夫人は「グレーのクレープ・デ・シンのドレス⁴¹⁾」で話者を出迎える。続いて話者は次のように述べる。

ゲルマント夫人が着ていたあらゆるドレスまたは部屋着ローブ・ド・シャンブルのなかで、ある特定の意図に一番びったりし、ある特別な意味をふくんでいるように思われたのは、フォルチュニがヴェネチアの古い図案に基づいてつくったドレスだった。それらのドレスまたは部屋着ローブ・ド・シャンブルのもつ歴史的な性格や、それらの一つ一つがユニークであるという事実のしからしめるところであろうか、フォルチュニの服には一種独特の性格が感じられるので、それを着て来客を待ち、来客と言葉を交わす姿からは、これが例外的な機会であるかのような重要性を感じる、それはあたかもこの服が長い熟慮の所産であるかのようにであり、この服を着た女性の会話が小説の一場面にも似て日常生活からひきはなされているかのようにであった。バルザックの小説では、ヒロインたちが、しかじかの客をむかえなくてはならない日には、わざわざしかじかの服装を身につけるのが見られる。現代の服装はそれほどの性格をもってはいない、ただ例外はフォルチュニのドレスである。⁴²⁾

フォルチュニの室内着はバルザックのヒロインのそれに比較されるのだから、極めて小説的な衣服である、ということになるが、それはつまり、エルスチールが述べたような「時代錯誤に過ぎた衣装」と感じさせる性格を意味するのだろう。このような作為的で、舞台衣装を思わせる特徴は、小説の中で繰り返し指摘される。それはさておき二つの点に注意が必要である。①まずは昔のヴェネチアに見られたモチーフの模様であること。②次に、ゲルマント公爵夫人にとってフォルチュニのドレスは、あくまでもサロンで客を待ち、客をもてなすための衣服であることだ。

話者は、ゲルマント夫人が身に纏ったことのあるドレスやコートについて、会話の合間を縫って質問する。そして次のような会話に至る。

「それから、このあいだお召しになっていた変な句のする部屋着ローブ・ド・シャンブル、くすんで、鳥の綿毛のようで、斑紋があって、金色のストライプのある、あの蝶の羽のようなのは？」——「ああ！ あれですか、あれがフォルチュニの部屋着ローブ・ド・シャンブルなの。お話の若い娘さんもあれならお部屋でりっぱにお召しになれます。私はあれを幾通りももっていますから、いくつもお目にかけましょう [後略]。』⁴³⁾

「蝶の羽」や「ストライプ」といった表現が、先ほどのレニエによるスカーフの描写を想起させる台詞である。

こうして話者はアルベルチヌにフォルチュニの室内着を買って与えるのだが、プルーストが用いる語は「ローブ・ド・シャンブル (字義通りに訳せば部屋着)」だけではなく「ペニョワール⁴⁴⁾」、つまり語源を辿れば髪を梳かす際 (身繕いをする際、あるいは寝支度をする際) に身につける服を連想させる語である (日本語に訳出すると井上究一郎氏がそうしたように「化粧着」が相応しいのだろう)。しかも現代では、この語は「バスローブ」を意味する場合もあるのだ。繰り返すが、ゲルマント夫人にとっての室内着は、客人をサロンでもてなすための衣服である (これがゲルマント夫人にとっての、フォルチュニのドレスが持つ、「特定の意図」あるいは「特定の意味」なのだ)。アルベルチヌの場合は事情が異なる。アルベルチヌにもてなすべき客人はおらず、彼女が自宅で着飾るのは自分自身の楽しみのため⁴⁵⁾、あるいは話者を喜ばせるためである。だから、より秘めやかで親密な印象を与える「ペニョワール」という語がプルーストによって選ばれたのだろう。

この語は906ページで再び用いられる。話者はアルベルチヌをヴェルサイユへのドライブに誘う。

アルベルチヌは [中略] 自分の部屋にとどまっています。フォルチュニの化粧着ペニョワールを着て本を読んでいた。 [中略] 彼女は私にいった、「このままの姿でついていってもいいでしょ、わたしたちが車からおりないのだったら。」彼女は着ている部屋着ローブ・ド・シャンブルを人目にかくするために、フォルチュニの二着のコートマントーのどちらにするかを一瞬ためらい——連れてゆくのを

二人のちがった男の友達のどちらにするかをためらうように——すばらしいダーク・ブラウンのほうを選び、帽子にピンを刺した。⁴⁶⁾

フォルチュニの室内着が人目からは隠さねばならぬもの、つまり親密さを表す衣服として描かれているのは明らかだ。しかもアルベルチヌが羽織る、同じくフォルチュニのコートは、アルベルチヌがエスコートを許す「男の友達」。アルベルチヌという女性のエロティスムが仄めかされているのだ。

親密さ、これこそがプルスがフォルチュニのドレスを選んだ理由の一つでもある。マリア・デ・マドラゾに認めた手紙にも次のように書かれている。

私はアルベルチヌにフォルチュニのドレスをプレゼントして驚かせるのです。これらのドレスの描写はとても簡潔なのですが、私たちの愛の場면을物語るのです（そういった事情で私は部屋着^{ローブ・ド・シャンブル}を好むのです、彼女は私の寝室で室内着^{デザビエ}を着ているのです、それは豪華なのですが、でも室内着なのです）[後略]。⁴⁷⁾

括弧内でプルスが用いる「デザビエ déshabillé」という語は、『プチ・ロベール』によれば「ローブ・ド・シャンブル」や「ペニョワール」よりも「豪華な」室内着であり、『ラルス』では「エレガントな女性用室内着」と定義される。これは明らかに「服を脱がす^{ス・デザビエ} déshabiller」あるいは「服を脱ぐ^{ス・デザビエ} se déshabiller」から派生した語だ。つまり動詞「デザビエ」の過去分詞「déshabillé（服を脱がされた、服を脱いだ）」が室内着を意味するようになったのである。これは官能的な連想を誘わずにはないだろう。しかも『スワンの恋』では、オデットを描くのに繰り返し用いられているのだ。オデットが不実な女だと悟ったスワンが、同じ家に共に暮らすことを夢見る時、「デザビエを着て家にいる⁴⁸⁾」オデットを夢想する。また、話者（あるいは作者）はオデットのようなココットについて次のように述べている。

彼女の一日の頂点は、彼女が社交界のために服を着るときではなく、一人の男のために服を脱ぐときなのだ。彼女にとっては外出用の盛装の場合とおなじように部屋着^{ローブ・ド・シャンブル}やネグリジェ^{シユミーズ・ド・ニユイ}の場合にもまたエレガントでなくてはならない。⁴⁹⁾

オデットは脱ぐために纏う女性なのだ。だから『花咲く乙女たちのかげに I』では、スワン夫人となったオデットの服装を描くのに作者プルスは、「彼女がいつも家で着ている室内着^{デザビエ}⁵⁰⁾」とか「エレガントな室内着^{デザビエ}⁵¹⁾」と書くのだ。ゲルマント夫人はサロンという、自宅でありつつも半ばパブリックな空間の女性である⁵²⁾。それに対してオデットは、より親密な空間の女性なのだ。だから「デザビエ」なのである。

筆者が確認した限りでは、アルベルチヌの室内着に「デザビエ」という語は用いられていない。だが、アルベルチヌは文字通り「服を脱ぐ」女性である。次の一節は『囚われの女』が始まってから52ページ目に位置する、アルベルチヌの室内着の描写である。

アルベルチヌは私のそばにもどってくる。彼女は外出着を脱いでしまっていて（elle s'était déshabillée）、クレープ・デ・シンのきれいな化粧着^{ペニョワール}や日本風の部屋着^{ボネーズ}のなかの、どれか一つを着ていたが、それらは私がゲルマント夫人にその説明を仰いだものであり、そのなかの多くは、スワン夫人から、手紙でいろいろくわしく補足してもらったものであって [後略]。⁵³⁾

話者がフォルチュニのドレスをアルベルチヌに購入する場面はこれより100ページ以上先であり、ここで描かれるドレスがフォルチュニの製品であると断言するのは慎まねばならないが、この場面では「se déshabiller」という動詞が重要性を持つ。これが話者とアルベルチヌの別離の場면을導き出すからである。話者のもとを離れる前夜のこと。アルベルチヌは新調したばかりの「青と金のフォルチュニの部屋着^{ローブ・ド・シャンブル}」を着ている⁵⁴⁾。彼女は話者の口づけを拒むだけではなく、話者の前でこの室内着を脱ぎ去ることも拒むのだ。

私にはこう思われるのであった、自分で彼女の着ているものを脱がせることができ、その白いネグリジェ^{ド・ニユイ}だけになった彼女をもつことができたら、[中略] 私の官能をもっとかきたてるであろうから、和解はもっと完全なものになるだろう、と。[中略]「[[前略] ぬいではしまったら、いい子だから。]——「だめよ、[中略]あとで私の部屋に帰ってから脱ぐわ。」⁵⁵⁾

『失われた時を求めて』にあっては、フォルチュニイのドレスは親密な空間で脱ぎ去るための衣服なのだ。それを拒む時、それは女が男を去る時なのだ。こうしてフォルチュニイのドレスは、別離の象徴になるのである。

しかも続く『消え去ったアルベルチーヌ』では、彼女は落馬して絶命するが、話者においては疑惑による嫉妬と死別の苦しみが続くことになる。アルベルチーヌがもたらした苦悩から最終的に解放された時、話者はヴェネチアに旅立つ。ヴェネチアではカルパッチョの代表作を数多く所蔵するアカデミア美術館に行く。そして画家の『悪魔に憑かれた男を治療するグラドの総司教』に描かれる「コンパニエ・デラ・カルツァ長靴下の同信会員の一人」のコートが、出奔の前日に、アルベルチーヌがドライブのために羽織ったフォルチュニイのコートのモデルなのだと思う。これが話者の亡き恋人への「愛」（「欲望と憂愁」）を甦らせそうになるのだ⁵⁶。しかも前述した通り、このコートを羽織るに当たってアルベルチーヌは、別のフォルチュニイのコートにすべきかどうか迷ったのであり、これをブルーストは、「男の友達のどちらにするかをためらうように」と書いている。先ほど筆者は、ここにはアルベルチーヌの官能性が仄めかされていると述べた。だがもう一つの含意があると考えべきである。話者の元に留まるべきか去るべきか、という二者択一をも意味しているのだ。

V. サン＝セバスチャンとアルベルチーヌ

したがって、フォルチュニイのドレスの官能的な性格こそが、アルベルチーヌという登場人物を象徴するのである。ここで注目したいのが、先ほども手短かに言及した音楽劇『サン＝セバスチャンの殉教』だ。

『囚われの女』では、話者とアルベルチーヌは芸術談義に花を咲かせる。次に引用するのは、マンテーニャによる絵画『サン＝セバスチャンの殉教』に関するアルベルチーヌの発言である。

「私にはまた、[トロカデロが] あんなふうに丘にそびえているのは、あなたがもっていらっしゃるマンテーニャの複製画を思いださせたわ、たしか『サン＝セバスチャン』で、その背景に古代劇場のような形の町があり、そこにトロカデロそっくりとってもいい建物があるでしょう。」⁵⁷

トロカデロが、話者の嫉妬の悪化にとって大きな要因と

なるのを想起すべきだ。前述した通り『ソドムとゴモラⅡ』の中で、話者はアルベルチーヌのセクシュアリティに疑いを持つようになる。ヴァントウイユ嬢の女友達に次いでアルベルチーヌの相手になりうる女性として、女優のレア嬢が仄めかされる。続く『囚われの女』では、アルベルチーヌのヴェルデュラン家訪問を妨げたいと話者は思っている。彼女がヴァントウイユ嬢の女友達に遭遇する可能性があるからだ。アルベルチーヌは結局、話者に促されたとおりにトロカデロに出かけるのだが⁵⁸、その後レア嬢がトロカデロの舞台に立つことが判明し、今度はアルベルチーヌがトロカデロでレア嬢に出会うのを恐れ、なんとフランソワーズを送り込む⁵⁹。だからトロカデロは、アルベルチーヌとレア嬢を結びつけうる場所として記憶されることになるのだ。

しかも「サン＝セバスチャン」といえば、必然的にダヌンツィオとドビュッシーによる音楽劇を想起する。この作品ではバレエ・リュスでも活躍するイダ・ルビンシュタインが主役を務めた。サン＝セバスチャンはもちろん古代ローマの男性なのだが、演じたイダはロシア出身、しかもユダヤ教徒の女性。またバクストが担った美術は、極彩色溢れるロシア風のエキゾチスムに満ちていて、古代ローマを思わせはしなかった。そういった事情もあって公演はパリの大スクヤンダルになり、ダヌンツィオによるフランス語のテキストも教会の禁書目録入りした⁶⁰。だがなんと言ってもイダが女性であることが、この聖人の殉教に纏わる同性愛的なイメージを強化し、それがスクヤンダルの原因になったのは間違いない。「サン＝セバスチャン」を巡るイメージに関しては吉田城による秀逸な分析が存在するため⁶¹、ページ数の都合もありここでは省きたい。だが「サン＝セバスチャン」の名が、アルベルチーヌの曖昧なセクシュアリティを暗示するのは間違いない⁶²。マンテーニャにとどまらず、多くの画家がサン＝セバスチャンを描いてきたが、聖人の苦痛の表情が見るものに呼び起こす感情は信仰心だけではない。信仰を守るため、自らに寵愛を注いだ皇帝の命に背き、矢に射抜かれて命を失うことになった美しき男の苦悩によって引き起こされるものが、崇高なるものへの畏れにも似た感情だけではなく倒錯した官能でもあるのは、筆者が強調するまでもないのだ⁶³。

ここで、少々の脱線を覚悟で、ダヌンツィオによる音楽劇『サン＝セバスチャンの殉教』とフォルチュニイの関係について述べたいと思う。過去に筆者が示したように、1897年頃からフォルチュニイとダヌンツィオは、

ダヌンツィオによる演劇の上演を巡って協力関係にあった。ダヌンツィオがこの音楽劇の制作を始めた1910年には、パリに「祝祭劇場 (Théâtre de fêtes)」という名の、フォルチュニのクーポールを備えた野外劇場を建設する準備を共同で進めていた。それ故この上演にもフォルチュニが協力したのではないだろうかと思像される⁶⁴⁾。だがイタリアで出版された、ダヌンツィオとバクスト及びバレエ・リュスを巡る論稿集に所収の、ジョヴァンニ・イスグロ (Giovanni ISGRÒ) による論文を読む限りでは、むしろこの音楽劇が原因で二人は決別したのではないかと想像される。1910年にパリにやってきたダヌンツィオは、「祝祭劇場」を建設しようとフォルチュニと共同で会社を設立したが、同時に「サン＝セバスチャン」を主題にした音楽劇を上演しようと目論んでいた。一方でダヌンツィオはこの時期に、バレエ・リュスの『クレオパトラ』と『シェエラザード』を鑑賞し、主演のイダ・ルビンシュタインが醸し出す両性具有を思わせる中性的な魅力に熱狂、彼女を主演に「サン＝セバスチャン」を舞台化しようと思いつきバレエ・リュスに接近した。そして最終的にはフォーキンが振付けを、バクストが舞台装置と衣装を担うことになったのである (作曲はドビュッシー)。こうしてダヌンツィオとフォルチュニは議論の末、劇場建設の計画を放棄することになった。同年11月10日、フォルチュニは「シャン＝ゼリゼ劇場の責任者」に手紙を書きクーポールを建設できないかどうかを尋ねている⁶⁵⁾。ちなみにシャン＝ゼリゼ劇場とは、1913年にバレエ・リュスの興行師で、『サン＝セバスチャンの殉教』のプロデューサーにもなったガブリエル・アストリュック (Gabriel ASTRUC) が1913年にオープンさせることになる劇場で、おそらくこの時は設計の段階だったと考えられる (この劇場に関する資料にはフォルチュニの名が見当たらないことに鑑みると、クーポールの設置は実現しなかったと考えられる)。

バクストはダヌンツィオの期待に応えられるような舞台装置の製作に務めたが、フォルチュニの開発した装置には技術的に劣っていた。ドビュッシーはこれに幻滅したらしい。なぜならアストリュックに手紙を送り、バクストがデザインした天国を表現する背景幕を批判して「だいたい輝きもしない光線が描かれた背景幕を天井から降ろしてみても、天国に見えるはずがないのだ」と記しているからだ⁶⁶⁾。

いずれにしても、ダヌンツィオの音楽劇『サン＝セバ

スチャンの殉教』にはフォルチュニの痕跡がある。この作品の上演にフォルチュニが協力した事実はなく、また、シャトレにクーポールが設置されていたはずもなく、美術や照明、衣装もバクストが担ったのだが、ダヌンツィオの舞台芸術におけるフォルチュニの影響は決定的である。そして「サン＝セバスチャン」の名を口にするのがアルベルチヌなのだから、この名もまたアルベルチヌを介して“フォルチュニのテーマ”を密かに暗示する役割を担っているのだ。

VI. 『ヨゼフ伝説』とアルベルチヌ

プルーストにおけるバレエ・リュスとフォルチュニの関連性を考察するに当たり忘れてはならないのが、『囚われの女』では、両者が同じ芸術的企てを試みるものとして断じられていることだ。

[フォルチュニのドレスは]、もちろん本物の古い時代の服なのではないにしても、いまの女たちがそれを着るとちょっと^{レール・コスチューム}仮装舞踏会風に見えるきらいがあつて ([中略])、と言っても、そっくりの模作とか古いものの贋作とかのようなつめたさをもっていなかった。それらのドレスはむしろセール、バクスト、ブノワの舞台装置風であった、これらの人たちは、そのころ、ロシア・バレエにおいて、人々にもっとも愛された芸術的な諸時期を喚起するためにそれらの時期の精神に色濃く染めあげられながらも独創的である芸術作品の上演を旨ざしていたのだが、フォルチュニのドレスも、古い時代に忠実でありながらしかも大いに独創的、その点は舞台装置とおなじだが、舞台装置は想像力の分野にとどまるから、ドレスのほうはむしろ舞台装置よりもはるかに大きな喚起力でもって、これらのドレスが纏われてもおかしくなかった、オリエントにみちあふれたヴェネチアを出現させていたのであって、これらのドレスは、サン・マルコ聖堂の聖容器棚の聖遺物にもまさって、ヴェネチアの太陽と、町を取り巻くターバンを喚起している、つまりヴェネチアの郷土色を、断片的にそして神秘的に補う特色を出現させていた。すべてが当時からは消滅してしまったが、すべてがまた再生したのだ [後略]。⁶⁷⁾

セールとは、バレエ・リュスのメセナの一人だったミシア・セールの夫となるホセ・マリア・セールのことで、

フォルチュニイのようにスペイン出身の画家だが、彼が美術担当者として参画したバレエ・リュスの演目と言えは『ヨゼフ伝説』（ホフマンスタールとハリー・フォン・ケスラーによる共同台本、リヒャルト・シュトラウス作曲、1914年）である⁶⁸⁾。実際『消え去ったアルベルチーナ Ⅲ』では、カルパッチョの『悪魔に憑かれた男を治療するグラドの総司教』で描かれる、小舟を漕ぐ「ばら色のジャケット、羽かざりを立てたトック帽の若者たち」について、「セール、シュトラウス、ケスラーによるあのまぶしいばかりの『ヨゼフ伝説』でカルパッチョを如実に喚起した人物に似ていること、まるで目をうたがうばかりだった⁶⁹⁾」とあるのだ。

このバレエのモチーフは旧約聖書にあるが、旧約聖書とは異なり、エジプトではなくルネッサンス期のヴェネチアを舞台にする。ホフマンスタールが1913年9月24日にヴェネチアからシュトラウスに宛てた手紙には、以下のように記されている。「当地でバクストと会い、『ヨゼフ』のことをいろいろ話し合いました。『ヨゼフ』は、ティントレットやヴェロネーゼやティエポロ風の舞台装置を得て、本当に素晴らしいものになるのではないのでしょうか⁷⁰⁾」。また実際、1914年のバレエ・リュス公演公式プログラムのレジユメによると、その妻がヨゼフを誘惑するポティファルの生きる、ヴェロネーゼ流の豪華絢爛たる世界と、ヨゼフの牧歌的で敬虔な世界の対立を描いているという⁷¹⁾。プルーストはこの点についてよく理解していた。ただし、先に引用した『消え去ったアルベルチーナ Ⅲ』のテキストに見られる画家の名は「ヴェロネーゼ」ではなく「カルパッチョ」である。プルーストには、バレエ・リュスにフォルチュニイを関連づけるという明確な意図があった。だからこそ画家の名は、フォルチュニイが実際に参考にしたのが明らかなカルパッチョでなければならなかった⁷²⁾。そして話者は、バレエ・リュスの美術や衣装とフォルチュニイのドレスには同等の芸術的価値がある、いや、ヴェネチアの喚起力においては、フォルチュニイのドレスの方がバレエ・リュスの『ヨゼフ伝説』に勝ると断言する。

このテキストに関しては、筆者は過去に「魅惑のコスチューム：バレエ・リュス展」の図版に寄稿したヘレナ・ハモンド (Helena HAMMOND) の論稿に基づいて考察した⁷³⁾。ハモンドによると、バクストやブノワによって製作されたバレエ・リュスの美術や衣装の特徴は、時代考証を重視する「歴史主義」だという⁷⁴⁾。つまり話者が述べているように、作品の舞台となる「古い時

代に忠実」で「時代の精神に色濃く染めあげられ」ているのである。しかも両者が描くのは、最盛期にあった、つまり「人々に最も愛された芸術的な諸時期」の一つであるルネッサンス期のヴェネチアなのだ。フォルチュニイのドレスもエルスチールの台詞にあるように、16世紀ヴェネチアの布地の再現なのである。プルーストがマリア・デ・マドラゾに送った書簡の時期を思い起こそう。1916年2月である。一方『ヨゼフ伝説』は1914年5月14日初演だ。おそらくプルーストは、『ヨゼフ伝説』を通してバレエ・リュスとフォルチュニイの共通性について考察するようになった。この共通性こそヴェネチアを描く際の「歴史主義」だったのだろう。しかし両者の「歴史主義」は、「模作」や「贋作」には陥らない。再現されたものというよりは、新たに創造されたもの。だから「独創的」なのだ。つまり「再生（甦ること）し」たものなのだ。しかもプルーストの小説にとって、フォルチュニイのドレスは文字通り“再生”の象徴なのである。

アルベルチーナの出奔の前夜、彼女は新調したばかりの「青と金色の地にバラ色のうらがついた⁷⁵⁾」フォルチュニイのドレスを着ていた。これは話者にヴェネチアを夢想させる。青は大運河の紺碧を、金は大運河に反射する「火炎の色をなす金属」、ピンクはヴェネチアン・バロックの画家ティエポロを思わせる⁷⁶⁾。フォルチュニイのドレスはエロティスムと結びつくだけではなく、アラビア風の模様によって話者にオリエンタルな風情のヴェネチアの街並を喚起し、ヴェネチアに旅立つことを妨げるアルベルチーナの存在を煩わしく思わせさせる。したがって、芸術と歴史と自然とが理想的に溶け合うヴェネチアへの憧憬を掻き立てること、これもやはりフォルチュニイのドレスの役割なのである。

ここで注目すべきは青と金のフォルチュニイのドレスが「死と生を交互に意味しているオリエントの鳥たちを配した円柱⁷⁷⁾」をも想起させることだ（これは先に引用した「セール」の名の認められるテキストに先立つ部分にも見られた表現である⁷⁸⁾）。この四ページ先では、話者はアルベルチーナに口づけを拒まれる。すると彼は不吉な予感に襲われてアルベルチーナを抱きしめもう一度口づけを求めずにはいられない。この場面で作者プルーストは、「死と復活の象徴である番っている小鳥たちをきつく抱きしめた⁷⁹⁾」と書く。円柱の装飾であり「死と復活の象徴」である番いの鳥については、マリア・デ・マドラゾへの書簡でも言及されている。ヴェネチアのサン＝マルコ聖堂には、「壺に入った水を一緒に飲む番い

になった鳥」の装飾が施されたビザンチン様式の柱頭が「あんなにもよく見られる」が、これをモチーフにした部屋ローブ・ド・シャンブル着がフォルチュニイの製品の中にないか、マリアに尋ねているのである⁸⁰。したがってプルーストには当初から、フォルチュニイのドレスを「死と復活の象徴」とする意図があったのは明白なのだ。

この「番いになった鳥」については補足が必要である。ピーター・コーリアー (Peter COLLIER) は、ラスキンが『ヴェネチアの石』第二巻の「サン＝マルコ聖堂」と題された章から次の一節を引用する。

「龍と蛇、それから獲物を探す獐猛な動物たちに混じって、優美な姿をした鳥たちが泉から湧き出る水を飲み、クリスタルの壺の中の餌を啄んでいる。それらは一緒になって人間の人生の苦難と喜び、そしてその贖罪の神秘を象徴しているのだ」

コーリアーは続いて、ラスキンによる番いになった鳥のデッサンを掲載している⁸¹。番いの鳥のモチーフは三つあり、そのうち二つは一緒に水を飲む孔雀で、あとの一つは「鷺か不死鳥」であるという。「死と復活の象徴である番いになった鳥」はラスキンから着想したものなのだ⁸²。

ここでもう一度注目したいのが『ヨゼフ伝説』である。このバレエの主人公はヤコブが溺愛した息子で、妬ましさを抑えきれない異母兄たちの毘にかかって隊商に売られ、ポティファルの元で奴隷になった高貴な少年ヨゼフである。彼は主人ポティファルの信頼を得るのだが、その一方でポティファルの妻はヨゼフの美貌に惹かれ、遂には真夜中にヨゼフの寝所に侵入、ヨゼフを誘惑しようとする。信仰に篤いヨゼフは純潔を保とうと必死で抵抗しコートで身を隠すのだが、結局抗うことができず裸身となったところにポティファルの侍従が現れる。ポティファルの妻は自らを拒んだヨゼフへの憎しみと怒りに駆られ、ラシーヌのフェードル宜しく、ヨゼフが無理やり誘惑したと訴え、ヨゼフは囚人になり火刑が始まる。そこに金の天使が現れ、その導きによってヨゼフは昇天するのだ⁸³ (旧約聖書における結末はこれとは異なり、ヨゼフは監獄から解放され、最終的には故郷に戻り兄たちと和解する)。

この物語には、ダヌンツィオの『サン＝セバスチアンの殉教』との一定の類似 (敬虔な信仰、主人による寵

愛、天使に導かれた昇天と復活) が認められる。しかしそれ以上に、ヨゼフという登場人物にはアルベルチヌとの類似があるのではないだろうか？ ホフマンスタールと共同で台本を執筆したケスラー伯爵によると、彼はルーヴルが所蔵する「ヨゼフとポティファルの妻」を主題に描かれた絵画からこの物語を着想した⁸⁴。確かにこの物語を主題とする絵画は数知れず制作されてきたようだが、ほとんどの場合、ポティファルの妻が、必死で逃れようとするヨゼフの衣服を掴んで取り去ろうとする場面が描かれている。そしてヨゼフの衣服と言えば、旧約聖書では、ヨゼフを溺愛する父ヤコブが豪華な衣服をヨゼフに与え飾らせている。つまり愛情を示す証拠として与えられた豪華な衣服、自らを愛する者の前で衣装を「脱ぎ去る」かどうか、という問題。そして美貌 (というよりは周囲の愛情を一身に集めてしまう並外れた魅力) 故に、自らを愛する者によって死に追いやられる、その運命 (これは、同じシュトラウスによるオペラ『サロメ』のヨカナーンをも想起する)。また、ヨゼフは監獄に収容され囚人になるのだが、アルベルチヌも「囚われの女」であり、『ヨゼフ伝説』のヨゼフと同じように、死によって“愛されること”という監獄から解放されるのだ。

番いの鳥が死と復活を表すのに対して、『ヨゼフ伝説』のヨゼフは「金の天使」に導かれて天国に旅立つ。この「金の天使」が、サン＝マルコ聖堂の広場に聳える尖塔カンパニオレの頂の「金の天使」 (大天使ガブリエル) を想起させるのは言うまでもない。ルネッサンス期のヴェネチアが、バレエ・リュスによって、あるいはフォルチュニイによって再生したように、ヨゼフも復活するのである。だが話者の願い、それはアルベルチヌの昇天ではない。天国とは別の場所で達成される真の復活なのだ。アルベルチヌは「愛されること」という監獄からは解放されたかもしれないが、今や忘却という、話者の自我の奥底にある「鉛ビオンビの牢獄⁸⁵」に囚われの身となったからである。この復活は芸術という創造の中でしか達成されない。フォルチュニイのドレスもバレエ・リュスの作品も、共に芸術なのだ。だからこそ過去のヴェネチアを真の意味で復活させることができる。芸術による再生、これこそが“フォルチュニイのテーマ”と、“バレエ・リュスのテーマ”の合流点＝ヴェネチアが意味するものなのだ。そしてアルベルチヌこそがこの地点へと話者を導くのである。

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氏訳（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。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。書簡からの引用の和訳は筆者による。

- 1) RTP, III, pp. 895-896.
- 2) Corr., t. XV, la lettre 19, pp. 56-58. コルブの推定によると、この手紙が書かれたのは1916年2月17日である。マリア・デ・マドラゾはレイナルド・アーンレイナルド・アーンの姉で、1899年、フォルチュニの母方の叔父ライムンド・デ・マドラゾに後妻として嫁いだ。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—」（文化学園大学・文化学園大学短期大学部紀要 第49集 2018年1月、pp. 119-132）を参照していただきたい。
- 3) 「“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、そしてブルースト—」文化学園大学・文化学園大学短期大学部紀要 第50集 2019年1月、pp. 86-99.
- 4) RTP, II, p. 146.
- 5) RTP, II, pp. 146-147.
- 6) RTP, II, p. 146.
- 7) RTP, II, p. 147.
- 8) RTP, II, p. 148.
- 9) RTP, I, p. 521.
- 10) おそらくバレエ・リュスの経験によって、音楽の認識不可能性がもたらす「メランコリー」が超克されたのである。これに関しては「“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、そしてブルースト—」（前掲書）を参照していただきたい。
- 11) RTP, II, p. 148. 真屋和子は、この表現には、イギリスの画家エドワード・バーン＝ジョーンズの『黄金の階段』との親和性が見られることを指摘している（『ブルーストの絵画空間——ラスキンの美学の向こうに』水声社、2011年、pp. 257-179）。
- 12) RTP, II, p. 149.
- 13) バルベックの少女たちもギリシャの壁画に描かれた「ニンフ」である（RTP, II, p. 302）。
- 14) RTP, II, p. 149. 真屋によるとこの一節は、続いて見られる「古代のフリーズや行列をあらわすフレスコ」（RTP, II, p. 153）という表現とともに、ルーヴル美術館が所有する「パルテノンパルテノンのフリーズの一部」を想起させる（『ブルーストの絵画空間——ラスキンの美学の向こうに』前掲書）。この指摘は示唆に富む。パリで活躍したアメリカ人舞踊家イサベル・ダンカンが古代ギリシャの陶器や壁画からダンスを着想し、ニジンスキーも『牧神の午後』の振付けに当たって、ルーヴルが所蔵する壺絵を参考にしたからである。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。
- 15) RTP, II, pp. 297-298.
- 16) RTP, II, p. 1481, la note 1 de la page 298 et Corr., t. X, la lettre 147, pp. 299-301. サファイアとトルコ石では質感が大いに異なるが、バクストが残したイラストからは、サファイアのような深いブルーだったと想像される。

- 17) « La Première saison russe de Paris 1909. (Impressions d'un témoin) », in *Le Ballet contemporain*, traduit du russe en français par Michel Dimitri CALVOCORESSI, Paris, M. de Brunoff, 1912, pp. 85-104, p. 98. スヴェトロフはロシアの舞踊評論家。以下、この著作からの引用の和訳は筆者による。『レ・シルフィード』の初演について次のように書かれている。「ステージの幕があがると、そこには怪しげな森の中に柔らかな月光に浸された城の廃墟があった」（美術と衣装はバクストではなくアレクサンドル・ブノワによる）。スヴェトロフが指摘するようにCamille MAUCLAIRも、『レ・シルフィード』における照明が編み出した柔らかな月の光の神秘性をホイッスラーの『ノクターン』にも比すべきものとして注目する。だが彼の場合は、フランスのバレエ団の群舞が「強い光にざらざらと照らされている」ことに対比する（« L'Enseignement de la Saison Russe », in *La Revue*, n° 15, 1er août 1910, pp. 350-360, pp. 355-356, cité par Valérien SVĚTLOV dans « La Critique française et le Ballet Russe », in *Le Ballet contemporain*, op. cit., pp. 106-135, p. 112. MAUCLAIRの著作からの引用の和訳は筆者による）。これは恐らくフット・ライトのことだろう。MAUCLAIRは、バレエ・リュスの公演やフォルチュニによる照明装置を手放しで礼讃するが、その際には必ずフランスの舞台芸術の後進性に対する苛立ちを露わにする。拙稿「“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、そしてブルースト—」（前掲書）を参照していただきたい。
- 18) バレエ・リュスの初演は1909年5月、パリ市立劇場シャトレにおいてであった。スヴェトロフによると、ディアギレフは「大工や室内装飾家や電気技師」を集め、大衆向けの劇場だったシャトレを「見違える」ように改装した。「ステージの床を張り替え、オーケストラボックスもそれまでの三倍にまで広くした。そして、「ふんだんに電気による照明を用いてホールの至るところまで照らし出した。（モスクワ出身の）大道具係のWaltzは『アルミードの館』の複雑な舞台転換を準備した。一言で言えば、古臭い民主主義的なシャトレが、大きな効果を生む、貴族的な観客のための劇場に生まれ変わったのである」（« La Première saison russe de Paris 1909. [Impressions d'un témoin] », in *Le Ballet contemporain*, op. cit., p. 86）。Charles WALTZはモスクワの帝政劇場で活躍した大道具担当者で、バレエ・リュスの協力者（フランス国立図書館による<https://data.bnf.fr/fr/>、2019年8月23日参照）。つまりシャトレは、ディアギレフによって電気による照明を自在に使用できる状態にあったと考えられる。また、Guillermo de OSMÁによると、1906年にフォルチュニと共同で会社を立ち上げて、フォルチュニのクーボールや間接照明を商業化したドイツのAEG社は、ロシアの複数の劇場に間接照明の設備を設置した（*Mariano Fortuny. His Life and Work*, translated in English by Sander Berg, London, Victoria & Albert Museum Publishing, 2015, p. 119. 以下、この著作からの引用の和訳は筆者による）。したがって、ディアギレフやバレエ・リュスの裏方たちが間接照明に詳しくあった可能性は高い。なお、バレエ・リュスの初公演を控え、メセナだったグレフェール伯爵夫人がバクストに、フォルチュニと推測される「照明による舞台美術の発明家」を紹介し、「プロジェクターによる舞台装置」の製作に協力したことも注記したい（Laure HILLERIN, *La comtesse Greffulhe. L'ombre des Guermantes*, Paris, Éditions Flammarion, 2014, p. 152. 和訳は筆者による）。前掲の拙稿

「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、そしてブルースト—を参照していただきたい。なお、パリの劇場における電気照明の利用は、1883年にオープンしたバレエ専門のエデン劇場が最初のような。当時の劇場にはフット・ライトが設置されていたのだが、マラルメがその舞台芸術論の中で、これにガス灯ではなく電気による照明が使用されるようになったことに言及しているのである（渡辺守章「解題 マラルメあるいはバレエによる主題と変奏」、テオフィル・ゴーチエ、ステファヌ・マラルメ、ポール・ヴァレリー著『舞踊評論』渡辺守章編、井村実名子、渡辺守章、松浦寿輝訳、新書館、1994年、p. 161及びp. 163）。1897年に発表された『ディヴァガシオン（Divagations）』に所収されることになるこの舞台芸術論の執筆は、1886年から1887年にかけてのことである。ここでマラルメは、踊る女性の身体が、形象を描くことによって「身振りを模倣する対象」の意味を表象する、つまり身体言語となることに注目し、「踊り子の非—人格 [非—登場人物] 性」について分析している（Stéphane MALLARMÉ, *Œuvre complètes*, tome II, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 2003）。

19) *RTP*, II, p. 299.
 20) *RTP*, II, pp. 181-185.
 21) *RTP*, II, p. 185.
 22) *RTP*, II, pp. 199-200.
 23) *RTP*, II, pp. 224-227.
 24) これについては次の拙稿を参照していただきたい。Proust historien : le temps historique dans la Recherche, thèse de doctorat, soutenue à l'Université Lumière-Lyon 2 en 2006.
 25) *RTP*, II, p. 251.
 26) *RTP*, II, p. 252.
 27) *RTP*, II, pp. 252-253. フォルチュニは「製法の秘密を再発見した」のではなく、ヴェネチアの織物の柄をプリントによって再現することに成功したのである。フォルチュニの製法に関する筆者の疑問に丁寧に答えて下さった、三菱一号館美術館の学芸員、阿佐美淑子氏に謹んで感謝申し上げます。
 28) *Corr.*, t. IX, p. 94, la lettre 47. なお、1906年のアーン宛ての書簡には、フォルチュニ一家 (les Fortuny) への言及が見られる (*ibid.*, t. VI, p. 197, la lettre 111)。
 29) *RTP*, II, p. 233.
 30) *RTP*, II, p. 237.
 31) フォルチュニのクーポールを備え、1906年3月末にパリのベアール伯爵夫人邸に開場した私設劇場「ビザンチン・ホール」の緞帳と、その柿落としに上演されたバレエの衣装に用いられた「クノッソス・スカーフ」は、フォルチュニが製作したものだった。この経験に基づき、翌年には、内縁の妻アンリエットとともに、プリント・テキスタイルを本格的に製作するようになる (*Mariano Fortuny. Un Espagnol à Venise*, catalogue de l'exposition au Musée Galliera, Paris, Paris Musées, les musées de la ville de Paris, 2017, pp. 27-28)。プリント技術の特許は、1909年10月21日にパリで申請された。「デルフォス」シリーズのブリーツ技術の特許の申請は、これに先立つ6月10日になる (*ibid.*, p. 248)。なぜ筆者が「la comtesse de Béarn」を「ベアール伯爵夫人」と訳出するかも含め、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。
 32) *Les Cahiers inédits 1887-1936*, édité par David J.

NIEDERAUER et François BROCHE, Paris, Éditions Pygmalion / Gérard Watelet, 2002, p. 593. 以下、この著書からの引用の和訳は筆者による。「ヤシ」はフォルチュニのテキスタイルに繰り返し現れるモチーフの一つ。

33) 同書同ページ。続いてレニエは、フォルチュニの姉妹の不幸な身の上について記しているが、ここでは触れない。三菱一号館美術館で開催された展覧会「マリアノ・フォルチュニ 織りなすデザイン展」では、フォルチュニ家が所蔵していた、司祭の祭式用大外衣（プルヴィアーレ）が展示されていたことを注記したい（同展覧会の図版、毎日新聞社、2019年、p. 163）。

34) *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick BOUILLAGUET et Brian G. ROGERS, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2014, pp. 844-846.

35) *Corr.*, t. XV, la lettre 16, pp. 48-50, la lettre 19, pp. 56-58 et la lettre 21 pp. 62-63. 書簡21ではマリアに、フォルチュニに会う機会があったら「彼のコートについて最も普通の説明を尋ねて欲しい」と頼んでいるのだが、実現したのだろうか？（斜体はブルースト）。

36) 同展覧会の図版（前掲書）、p. 52。

37) *RTP*, II, p. 257.

38) *RTP*, II, p. 197 et p. 482. この段階では話者のほんやりした疑惑の萌芽にとどまるため、ブルーストは明確には「レア」の名を記さないが、『囚われの女』では、二人の関係に関する話者の疑惑はほとんど確信（確信的妄想）に近づくことになる (*RTP*, II, pp. 654-658)。

39) *RTP*, III, p. 384. これは当初、自動車に乗ったリュクサンブール大公夫人が身につけていた「絹のモスリンのスカーフと、ペアになったチンチラのトック帽」で、シャルリュスの説明ではカロ姉妹の製品だった (variante a de la page 368, *RTP*, III, p. 1555)。この「ベール (voile)」なり「スカーフ (écharpe)」が筆者に喚起するのは、フォルチュニのドレスを愛用したイサドラ・ダンカンだ。1927年、ドライブ中のこと、首に巻いたスカーフが回転するタイヤに巻き込まれ死亡したのだった。

40) *RTP*, III, p. 424.
 41) *RTP*, III, p. 542.
 42) *RTP*, III, p. 543.
 43) *RTP*, III, p. 552. 「変な匂」とは、Anne-Marie DESCHODTによると、フォルチュニが「銀と金の固着液」として用いた「中国の腐った卵の白身」（ピータンか？）から発する匂いのことである (*Mariano Fortuny. Un magicien de Venise*, Paris, Éditions du Regard, 2000, p. 83. 和訳は筆者)。グレフール夫人がフォルチュニのドレスやコートを多数所有していたのは周知だが、マリア・デ・マドラゾに宛てた手紙から推測すると、マリアもストロース夫人もフォルチュニの製品を所有し、自らのドレスやコートを見せようとブルーストに提案したようである (*Corr.*, t. XV, p. 57, la lettre 19 *op. cit.*)。マリアが所有していたうちの一式が、2018年にヴィシー・オペラ座博物館で開催された展覧会「Reynaldo Hahn, la musique retrouvée」で展示された。展覧会のホーム・ページに掲載された写真によると、オレンジがかった赤いペロア風のゆったりしたプリント・ドレスに、黒くて太い縞模様が入ったシフォンのような生地、軽そうで丈の短いガウンを羽織った装いである (<http://www.operavichy-musee.com/2018-reynaldo-hahn-la-musique-retrouvee/>、2019

- 年9月17日参照)。
- 44) *RTP, II*, p. 663. ブルーストはこの語を複数形にしており、話者はアルベルチーナに何枚ものフォルチュニのペニョワールを購入したことになる。
- 45) 事実『囚われの女』の687ページには、「彼女が私の住居で過ごす時間をしのぎやすくしてやるもの」とある。
- 46) *RTP, III*, p. 906. フォルチュニの内縁の妻アンリエットが、「デルフォス」の上に前開きで丈の長いチュニックを羽織ってフィレンツェの街並みを散歩するのを写した有名な写真(1910年フォルチュニ撮影)を想起させるテキストだ(Guillermo de OSMA, *Mariano Fortuny. His Life and Work*, *op. cit.*, p. 175)。
- 47) *Corr.*, t. XV, p. 57, la lettre 19, *op. cit.*
- 48) *RTP, I*, p. 294.
- 49) *RTP, I*, p. 583.
- 50) *RTP, I*, p. 609.
- 51) *RTP, I*, p. 608. オデットは、若い頃に流行ったが、今や廃れてしまったモードの痕跡を残した装いをするようになっていいる。だからある晩彼女が纏っていた「デザピエ」も、黒いレースがスカート部分を横切っていて、それが昔流行した裾かざりを思わせる。それでも『花咲く乙女たちのかげに I』におけるオデットの身体は、「いまでは一つの“ライン”に完全に取っかこまれ一個のシルエットとして切り抜かれていた、その新しいラインは、女の輪郭をたどるのに、以前のモードの、屈曲した道や、わざとらしい凹凸や、複雑な交錯や、ばらばらの要素の散らばりを、いつのまにかきれいに消しきっていた」、しかも「大胆な一筆で、自然とのひらきを正し」ている(*RTP, I*, p. 607)。この表現は、20世紀初頭にポール・ポワレによって開始された、コルセットを排除したモードを思わせるが、これはしばしば指摘されるようにフォルチュニのドレスにも認められる現代性である。
- 52) しかも結局のところ「公爵夫人は扮装めいた服飾を好まなかった」のであり、「彼女自身にはダイヤモンドを縫いつけた黒ビロードの服以上にぴったりするものはなかった」ので、フォルチュニのドレスに関しては「優れて有益な相談相手ではなかったのである」(*RTP, III*, p. 872)。フォルチュニのドレスの「扮装」に見えてしまう性格は、エルスチールが予想していたことでもある。ブルースト自身による見解なのだろうか？
- 53) *RTP, III*, p. 571. 「日本風の部屋着」はフォルチュニも製作しているが、パリのオスマン大通りにあった服飾品店バーニが、フォルチュニによるテキスタイルを用いた室内用ドレスを豊富に製作・販売しており、その中には着物から着想したものも少なくない。また、グレフェール夫人も顧客だった。パリで開催された「*Mariano Fortuny. Un Espagnol à Venise*」展の図版(前掲書)を参照のこと。
- 54) *RTP, III*, p. 895.
- 55) *RTP, III*, p. 901.
- 56) *RTP, IV*, pp. 225-226.
- 57) *RTP, III*, p. 673. 吉田城によると、ルーヴル美術館にマンテーニャの『サン＝セバスチアンの殉教』が収蔵されたのが1910年で、時期は不明なのだが、ブルーストはコクトーを誘ってこの絵の鑑賞にルーヴルを訪れている(「サン＝セバスチアンの殉教のエロティスム」『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. 187-226, pp. 188-189)。コクトーの『*La Difficulté d'être*』(Éditions du Rocher, 1983, p. 92)における証言による。アルベルチーナの台詞は、マンテーニャの作品を巡ってコクトーと交わした会話から着想されているのかもしれない。また「複製画」もルーヴルで実際に販売されていたものなのだろう。
- 58) *RTP, III*, p. 614 et p. 626.
- 59) *RTP, III*, pp. 651-658.
- 60) 前掲の拙稿「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、そしてブルースト—を参照していただきたい。
- 61) 「サン＝セバスチアンの殉教のエロティスム」『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。これは、三島由紀夫と池田弘太郎によるダヌンツィオのテキストの翻訳を引用しながら、『黄金伝説』におけるサン＝セバスチアンの伝説と比較したり、モンテスキウが執筆した、この音楽劇の批評とサン＝セバスチアンを巡る図像学風テキストの分析を通して、19世紀末から20世紀初頭におけるサン＝セバスチアンのイメージを検証するものだ。三島と池田による翻訳は1966年に美術出版社から刊行されたが、筆者は次の再版を参照した。『聖セバスチアンの殉教』クラテール叢書10、国書刊行会、1988年。
- 62) 吉田によると『コンプレー II』では、ルグランダンの同性愛が「サン＝セバスチアンの」喩えによって暗示されている。
- 63) 「より深く俺を傷つける者こそ／より深く俺を愛する者なのだ」とダヌンツィオのサン＝セバスチアンは叫ぶ(三島由紀夫・池田弘太郎訳)。
- 64) Cf. Maurizio SERRA, *D'Annunzio le magnifique*, Paris, Éditions Grasset, 2007, pp. 326-327.
- 65) « D'Annunzio e i Balletti russi », in *Gabriele D'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Diagilev*, Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2010, pp. 107-114, pp. 107-108. イタリア語に通じない筆者のためにこの論稿を要約してくれたラファエル・オプトマン氏に感謝する。ダヌンツィオの色恋沙汰が原因で劇場建設の計画が頓挫したわけではなかったのだ。なお、「シャン＝ゼリゼ劇場の責任者」がアストリュックを指すのかどうかは不明である。
- 66) *Ibid.*, p. 110. この手紙はフランス語のまま引用されている(和訳は筆者による)。
- 67) *RTP, III*, p. 871.
- 68) ちなみにホフマンスタールもケスラー伯爵も、早い時期からフォルチュニのクーポールを知っていた。前掲の拙稿「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、そしてブルースト—を参照していただきたい。
- 69) *RTP, IV*, p. 225. ただし衣装はバクストによるデザインだった。
- 70) リヒャルト・シュトラウス、ホフマンスタール『往復書簡全集』ヴィリー・シュー編、中島悠爾訳、音楽之友社、2000年、p. 212. なお、この書簡集によると、ヴェロナーゼ風美術はケスラー伯爵のアイディアである(同書、p. 164、1912年6月23日付のホフマンスタールがシュトラウス宛てた書簡より)。
- 71) *Programme officiel des Ballets Russes, Théâtre de l'Opéra, mai-juin 1914, représentation des 4 et 6 juin 1914*. レジュメの執筆者は Jean CHANTAVOINE。
- 72) その代わりエルスチールの台詞では、カルパッチョに並んでヴェロナーゼの名が引用されている。

- 73) 「スペクトルとしての公演：バレエ・リュス—歴史、古典主義的伝統」太田聡訳、『魅惑のコスチューム：バレエ・リュス展』TBS テレビ、2014年、pp. 53-67.
- 74) これについては、拙稿「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）を参照していただきたい。
- 75) *RTP*, III, p. 895.
- 76) *RTP*, III, p. 896. 「火炎の色をなす金属 *métal flamboyant*」の「*flamboyant*」という形容詞は、「燃えるような」という意味とは別に、後期ゴシック建築の尖塔などに見られる、炎のような曲線模様を持ったフランボワイヤン様式を意味する場合もある。したがって、ヴェネチアのフランボワイヤン様式の建築が運河の水面に（日差しを浴びてだろうか）反射している光景から、このような表現になったと考えるのが自然である。また大運河沿いには、「カ・ドーロ（黄金の館）」と呼ばれるフランボワイヤン様式のバラツォがある。なお、『消え去ったアルベルチヌス III』の冒頭近くには「午前十時に私の部屋係がきて錠戸をあけると、私の目の前に燃えあがって見えるのは、[中略] サン・マルコ聖堂の尖塔の黄金の天使なのだった」とある (*ibid.*, p. 202)。
- 77) *RTP*, III, p. 896.
- 78) 「フォルチュニエーといえ、[中略]、カルパッチョやティツィアーノの時代の女たちの豪華な衣装のことを私たちに話してくれたときに、エルスチールが私たちに予言して、その壮麗な灰のなかからよみがえって近く出現するだろう、といったあのドレスなのだ、というのも、すべては元にかえるものだからで、それはサン・マルコ聖堂の丸天井に書かれている通りであり、またビザンチン様式の柱頭で大理石や碧玉の骨壺から水を飲み、死と同時に再生を意味しているあの小鳥たちが、それを宣言している通りなのである。」(*RTP*, III, p. 871)。
- 79) *RTP*, III, p. 900.
- 80) *Corr.*, t. XV, p. 49, la lettre 16, *op. cit.* また、注78で引用したテキストを参照のこと。ただしマリアによる返答は不明であり、また、フォルチュニエーは翼の生えた空想の動物を好んでモチーフにしたが、ブルーストが描き出すような水を飲む鳥のモチーフは筆者の知見では存在しない。例えばOSMAは、「14世紀ルッカのテキスタイルから着想された、向かい合った想像上の動物をモチーフにする、シルク・コックのベルベット」をこの一文に近いプリントとして著作に掲載している (*Mariano Fortuny. His Life and Work, op. cit.*, p. 226)。なお、この動物には翼がある。また、『*Peacock & Vine. Fortuny & Morris in life and at work*』(A. S. BYATT, London, Chat & Windus, 2016) の148ページに掲載された「Bird textile」にも向き合った二羽の鳥からなるモチーフがプリントされている。
- 81) *Proust and Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 85-86. デッサンは『ヴェネチアの石』第2巻第5章の図番Xに当たる。テキスト（第2巻第4章「サン＝マルコ聖堂」第18段落）の和訳は筆者による。コーリアーの論稿には、前述のBYATTが言及している (*Peacock & Vine. Fortuny & Morris in life and at work, op. cit.*, pp. 145-146)。
- 82) なお、ラスキンは『ヴェネチアの石』の第1巻第21章で、孔雀を「天国の鳥」と書いている。これについては吉川一義先生から貴重なご助言を頂戴し、この「面白いになった鳥」とラスキンの関係について調査することができた。謹んでお礼を申し上げる（孔雀については、ラスキンはヴェニスのパラツォ「PALAZZO DEI BADOARI PARTECIPAZZI」のファサードのデッサンを著作に掲載している）。
- 83) 前述の1914年バレエ・リュス公式プログラム及びケスラー伯爵によるテキスト（「L'Âme double de l'Adolescent divin. La Légende de Joseph », in *Montjoie !*, n° 4-5-6, avril-mai-juin 1914, pp. 7-8）、そして Wayne HEISLER Jr. の *The Ballet collaborations of Richard Strauss* (New York, University of Rochester Press, 2009, pp. 46-95) を参照した。初演は1914年5月、パリ。第一次世界大戦直前のフランスでは、ドイツ人の作家と作曲家によるこの作品の上演は成功したとは言えず（ただし直後のロンドンでの公演はむしろ好評だった）、また、音楽作品としても、全曲が演奏されられることは稀で、シュトラウスとホフマンスタールに関する研究書（例えば三宅新三『リヒャルト・シュトラウスとホフマンスタール』青弓社、2016年）でも言及されることは決して多くないようである
- 84) « À propos de la “Légende de Joseph” de Richard Strauss. Une interview du comte Kessler », in *La Revue Musicale S. I. M.*, X^e année, 15 mars 1914, pp. 1-3. ルーヴルにはこれを主題にした作品が複数存在し、どの作品であるかを推定することは困難である。
- 85) *RTP*, IV, p. 218.

