

ヴェルデュラン夫人の「音楽の殿堂」

——シャンゼリゼ劇場をめくって

ブルーストにおける外国文化の問題に関する一考察

芳野 まい

私はすっかり忘れていた。そういえば、ヴェルデュラン家は社交界に向かって控えめな歩みを進めているのであった。その歩みは、ドレフュス事件のため一時は鈍くなったものの、「新しい」音楽のおかげでまた加速度を増していた。[...] 社交界の方でも、ヴェルデュラン家と近づきになる心構えをすっかりととのえていた。ヴェルデュラン家というのは、社交界の人間は誰も足を踏み入れないが別にそれを残念と思うわけでもない人たちのようだ、そう思われるようにもなった。ヴェルデュラン家のサロンは、音楽の殿堂とみなされていた¹。

[下線引用者]

『失われた時を求めて』第4篇「ソドムとゴモラ」のなかのこの一節は、長年上流社交界に入ることを望みながら果たせずにいたブルジョワのヴェルデュラン夫人が、ようやくそのための控えめな、だが確実な足がかりを獲得するさまを描いている。ドレフュス事件の際には、反ドレフュス派が主勢を占める社交界と真っ向から反対の立場をとって、社交界との距離をさらに広げたかのように思われた。その間、アナトール・フランスを初めとするドレフュス派の芸術家を引きつけることに成功したヴェルデュラン家は、しかし、政治事件の熱のおさまった後にはより質の高い芸術サロンとして名を高め、社交界の人々の好奇心と関心を集めるようになる。そしてこの一節以降、ヴェルデュラン夫人は、ロシア・バレエなど一連の外国文化の流行と密接に結びつきそれによって得る注目を十分に利用しながら、止まるところをしらぬ社会的上昇を続けていく²。

引用文中「『新しい』音楽」とあるのは、小説中の架空の作曲家ヴァントウイユと、リヒャルト・ワーグナー³、ロシア・バレエ団の作品で人気を高めたイゴール・ストラヴィンスキーやリヒャルト・シュトラウスなど実在の外国人作曲家たちの芸術を指している。ヴェルデュラン家の社会的上昇の開始は、ドレフュス事件が一応の解決をみ、ワーグナーが依然として人気を保ち、ロシア・バレエの登場する1909年ごろから第一次世界大戦勃発前までのことと考えられるが、その時期の夫人のサロンは、「『新しい』音楽」を司る「音楽の殿堂」であるという。実は同じ時期にその名で呼ばれた劇場、ブルーストもその運命に深い関心を寄せた劇場があった。

「音楽の殿堂」

小説のなかでヴェルデュラン夫人がその「専属通信員⁴」のようだと言われる初期ロシア・バレエ団

の、受け入れ側の興行師として知られたガブリエル・アストリュック（1864-1938）は、1913年春、パリのモンテーニュ通りに、音楽専用の新しい劇場、シャンゼリゼ劇場をオープンさせた⁵。

ブルーストも、ロシア・バレエ団の『春の祭典』、同じくロシアのオペラ『ボリス・ゴドノフ』など話題の外国作品⁶の公演を観に、この劇場に何度も足を運んでいる。執筆のためますます自宅に閉じこもり社会的催しから遠ざかるようになった作家にとって、そこで得る出会いや見聞は、創作の材料として貴重なものともなった⁷。このシャンゼリゼ劇場が、創設者自身⁸やブルースト、また当時の新聞雑誌などで広く「音楽の殿堂」と呼ばれていたのである、ヴェルデュラン夫人とロシア・バレエの結びつきを「専属通信員」のようだとまで強調する以上、夫人のサロンにそれとこれほど縁の深い劇場の呼び名を与えるのに、作家が無自覚であったとは考えがたい。なぜこの劇場の呼び名が、ヴェルデュラン夫人のサロンのものとされるのか。それを考えるために、まず、小説を遡って一見無関係にもみえる箇所を読んでみよう。

第2篇「花咲く少女たちのかげに」で、主人公「私」の父親の上司であるノルボウ大使が晩餐に招かれてやってくる。ちょうどその日の午後「私」は、名女優ラ・ベルマの舞台『フェードル』を観に初めて「プールヴァールの一劇場⁹」に出かけた。実は「私」の父親は、病弱な息子の身体に不衛生な劇場は害になるばかりと考え、ラ・ベルマを観に行きたいという願いを長いあいだきき入れていないでいた。それを大使が、劇場も近代的に改善されてきたのだといって説得してくれたのである。

お父上はこのちょっとした脱線の反動が、あとであなたの健康にはね返ってくるんじゃないかと心配しておられたのです。あなたはいくぶん敏感で蒲柳の質でいらっしゃるのことでですからね。しかし私が父上を安心させたのです。劇場も、ほんの20年前と比べてずいぶん変わってきています。座席もまずまず快適だし、空気もよくなりました。もっとも、ドイツやイギリスに追いつくにはまだまだですけれどもね。この二国は、もちろんほかにもフランスに優る点が多くありますけれども、ともかく劇場に関してはフランスのはるか先を行っています¹⁰。

[下線引用者]

小説のなかで少年時代の「私」がラ・ベルマをみるのは、1890年ごろの設定と考えられる。当時フランスの劇場の大半は、ドイツやイギリスの隣国と比べ近代化が遅れて、衛生面・機能面で問題の多い場所と考えられていた¹¹。そして大使の言葉にあるように、両国に倣い劇場建築を改革しようという気運も高まっていたのである。

第3篇「ゲルマントの方へ」で「私」は、もう一度ラ・ベルマの舞台を、今度はオペラ座に観にでかける¹²。ナポレオン三世時代の過剰な装飾¹³を特徴とするこの「ナポリ風の建物¹⁴」の一階椅子席から、棧敷席にいる「大貴族たちの社交生活の一端」を「私」はあこがれをこめて見上げる。定期予約しているその社交界の常連客は、「自分たちのサロンにいるようなつもりで」劇場中を好き勝手に動き回っている。あれでは舞台上演されている演目に集中できない、と椅子席の客たちは嫌みをいう¹⁵。しかしその彼らにしても、金縁の鏡や絢爛を極めた彫刻など建物の豪華に圧倒されて、舞台に集中するどころではない¹⁶。結局どちらも舞台をじっくり味わうというにはほど遠い、そんな観客たちの姿が描かれている。

主人公が劇場公演に赴くのは、小説全体でこの二回だけである。これ以降にも二つ、舞台芸術が重要な役割を果たす場面があるのだが、それはどちらも劇場ではない。一つは、ヴァントウイユの七重奏曲を聴く音楽の夕べ、これは後にみるように、「音楽の殿堂」時代のヴェルデュラン夫人邸において行われる。もう一つは、最終篇「見出された時」の大団円ゲルマント大公妃の催すパーティーでの、ユダヤ人女優ラシエルの朗読である。ラ・ベルマから格違いの「下級娼婦」と軽蔑されたラシエルも、今や、押しも押されぬ「流行女優」である。このときの女主人も実は、戦後再婚して新しくゲルマント大公妃となった女性、すなわち同じヴェルデュラン夫人なのである。つまり、ヴェルデュラン夫人のサロンがオペラ座やブルヴァールの劇場に取ってかわる、という構造である。この構造を、劇場をめぐる歴史的状況と照らし合わせて考察してみよう。すると、プルーストがそこにこめようとした意味がよりはっきりと見えてくる。

十九世紀末までフランス各地の歌劇場の模範であったシャルル・ガルニエのオペラ座も¹⁷、「私」がそこで棧敷席の大貴族ゲルマント家の華やかさに感嘆する頃はまだしも世紀も変わり目にさしかかると、「モダン・スタイル¹⁸」の流行とともに「過剰な金塗りの楕円形や楕円形の装飾、重々しい花づな模様、威嚇的な浮き彫りの彫像、きつい波模様、巨大なカリアティード¹⁹」をふんだんに使う建築様式が、時代遅れになってくる。しかもそこはあくまでも、小説中にも描かれるような「一種の社交場²⁰」であって、到底芸術鑑賞に集中できる場所ではなかった。ブルヴァールからオペラ座にかけての一带、パリ中の劇場が集中する地域自体も、かつての活力を失いつつあった。ドイツにパイロイト祝祭劇場ができてからすでに4半世紀、「音楽を純粹に味わうよりも、享楽や豪華の祭典によりふさわしい」オペラ座²¹にかわる新しい劇場、「現代の要求に真に合った音楽の劇場²²」、すなわち余分な装飾を廃し音響効果が高く舞台に集中できる劇場をつくる必要が、次第に切実なものとなってくる。

そうした状況のなかアストリュックの劇場は、ブルヴァールの衰退とは対照的に「発展の真っ直中にあり、活力にあふれ、流行の」シャンゼリゼ地区²³に建てられた。鉄筋コンクリートという素材も新しければ、棧敷席を廃しオーケストラピットを隠す客席構造もこれまでにないものである。『現代建築』誌のクチュロールはいう、オペラ座風の過剰な装飾がなくオーケストラピットも「パイロイトの祝祭劇場のように前舞台の下にかくされていて」舞台が見やすく、照明、暖房、通気、椅子の配置などあらゆる面で行き届いて快適なこの劇場によって「これほどまで遅れを取っていたフランスの劇場技術が、たちまち首位の列に加えられる」ことになったと²⁴。簡素な趣味に美学的には必ずしも賛同しない『フランス芸術』誌のド・テュベールも「客席の快適さについてはどれほど誉めても誉めすぎではない²⁵」としているし、また『ジル・プラス』紙のブリュネルも「すべてが清潔で明るい、現代的快適さの極致だ²⁶」と賞賛する。

設備が近代的なばかりではない。客席構造は観客が舞台鑑賞により集中しやすいようにできていた。そこは、「音楽の殿堂、瞑想的な静けさの中で音楽を聞き、歌劇の傑作の理想的な上演だけを目的とする劇場²⁷」であり、また「音楽の殿堂、それはパイロイトに倣って、真の芸術作品を、人々が宗教的な敬虔さと思索的で畏敬に満ちた沈黙をもって聴きにやってくる場所、そして観客が全集中力を作品に傾ける場所²⁸」であった。「音楽の殿堂」という言葉は、芸術への尊敬の念を持った観客が最高度の集中力で音楽を鑑賞するパイロイト式の劇場ということの意味していたのである。

小説中の「音楽の殿堂」はどうだろうか。第5篇「囚われの女」、ヴェルデュラン邸で「『新しい音楽』」の一つヴァントウイユの七重奏曲を聴くための夕べが催される。その部分を読んでみよう。そこには、ヴェルデュラン家の新しい常連だが本来最上流のグルマント家の一員で社交界の寵児であるシャルリュス男爵の努力で、同家とは日頃交際を持たない上流貴族も多く招かれてきている。貴婦人たちはしかし、オペラ座の栈敷席にでもいるつもりで演奏者が壇に上がってもまだおしゃべりを続け、一向注意を向けようとしない。芸術鑑賞にこっけいなほど真剣なヴェルデュラン家の人々と²⁹、芸術をあくまで社交の集まりの余興としか考えない上流社交界の人々の態度とが、ここではっきりと対照される。その貴族たちにも結局は、しかし、演奏への集中を別な理由から望むシャルリュスによって、「大いなる芸術[大文字の Art] の時間」を尊重し「宗教的沈黙を守り社交的関心からは脱却すべき」とするヴェルデュラン家式芸術鑑賞の態度がたたき込まれることになる³⁰。

二つの世界の対立が見えてくる。オペラ座、そしてそこでの主役であるラ・ベルマと貴族階級が体現する「フランスの伝統」世界に、ヴェルデュラン夫人の「音楽の殿堂」の世界が対比されている³¹。オペラ座の舞台に立つラ・ベルマは「伝統の化身³²」であった。ヴェルデュラン夫人の「音楽の殿堂」に関わるのは、それに対し、ヴァントウイユの他は、ワーグナー、ストラヴィンスキーやシュトラウスなど流行の外国芸術である。オペラ座が「19世紀のわれらが古きヨーロッパの最も壮大な建築物³³」であるとすれば、「これほど古典的で伝統的なものがあるか³⁴」、『建築』誌のグアデが逆説としてそう書けるほど、シャンゼリゼ劇場は前衛的で「フランスの伝統から逸れる」と考えられていた。「いかなる過去の思い出も観客を惑わせることがない」シャンゼリゼ劇場の客席³⁵、控えめで現代的なその豪華は、貴族階級のような歴史や伝統を持たない新興ブルジョワ、すなわち小説内のヴェルデュラン夫人たちがそれに対抗して打ち出す新しい価値観ではないだろうか。「音楽の殿堂」の世界、ブルーストはそれを、現実にもその名で呼ばれたシャンゼリゼ劇場と同じように、外国文化の流行や現代性を体現する世界として描き出したのである。小説にはしかも、この二つの世界の境界のある種の可塑性までもが描かれている。冒頭の引用文にあったように、「フランスの伝統」世界の柱である古い貴族たちも流行の外国文化に対する好奇心を抑えがたく持っていて、それによってかつては決して混ざり合うことのないと思われていた二つの世界の人々が混ざり合い、両者の混淆した新しい世界が誕生することになるのだから。

「モンテーニュ通りのツェッペリン」

「現代の要求に真に合った音楽の劇場³⁶」はしかし、賞賛されるばかりではない。その建築については、完成のずっと以前から賛否を巡って激しい論争が繰り広げられていた³⁷。争点は、なににか。そこにみられる外国の影響、とりわけ「ミュンヘンやドレスデンの流行芸術のあまりに直接的な影響³⁸」をよしとするか否かである。

劇場がどれほど「ドイツ的」と見えたか。ブルーストとアストリュック両方の親しい友人である画家のジャック・エミール・ブランシュは、完成された劇場を目にした人々のこんな叫び声を伝えている。「これはミュンヘン風、ベルギー風³⁹」。劇場の設計については、フランスではピングの

アール・ヌーヴォーの店の内装をしたことで知られまたワイマールの王立美術学校を創設したヴァン・デ・ヴェルデというベルギー出身の芸術家が関わっているので⁴⁰ そのように見えるのもまだ理解できるとしても、フランス人彫刻家ブールデルの手になるアポロン像までもが「ギリシア的アルカイスムというよりはある種のゲルマン的流行を思い起こさせる」といわれるのである⁴¹。

「新しい」音楽のための「新しい」劇場、20世紀初めのフランスにとってその模範はどこにあったか。ノルボワの言葉が示すようにそれは、ドイツとイギリスの二国であった。劇場における芸術鑑賞についての意識がなかなか高まらず劇場建築の革新もようやく始まるかというフランスと比べると、両国は「劇場に関してははるか先を行って」いた。19世紀後半からすでにドイツでは、とメニルはいう、「観客はもっとも集中しもっとも瞑想的で、芸術作品をより引き立たせるためだけの劇場を創っていた⁴²」のだと。手本となるのは、1858年に再建されたロンドンのコヴェントガーデン、そして何より、ワーグナーが自らの楽劇の理想的上演だけを目的に構想し1876年に完成したパイロイトの祝祭劇場であった。二国の劇場と比べると、近代的な劇場をつくる必要もより切実なものとなってくる。パリ市議会がシャンゼリゼ劇場の建設を最終的に認めたときその決定的な決め手となったのは、他国の首都と比べ誇るべき歌劇場がないというパリの街の引け目であった⁴³。シャンゼリゼ劇場のおかげで、ようやく、「パリももうモスクワやミュンヘン、ロンドンやベルリンをうらやましく思う必要がない」のだから⁴⁴。

たしかに、シャンゼリゼ劇場の建築の近代性が問題とされるときには、大抵イギリスやドイツ、特にパイロイトが引き合いに出される。オーケストラピットを前舞台の下に隠したつくりについても、「パイロイト祝祭劇場のそのように⁴⁵」という形容を伴っていた。「芸術だけを目的とするならば、必ず」とメニルは言う、劇場空間を根本から見直し、それまでの馬蹄型劇場の重層の栈敷型客席を額縁型舞台と単層の扇形観客席に変え、舞台の見やすさと音響効果を画期的に向上させた「パイロイト[祝祭劇場]やミュンヘン[プリンツ・レゲンテン劇場]のワーグナー劇場と同じ原則を採るはず」であると⁴⁶。そうしてこそ新しい劇場は、「ゲルマン的厳格さではないにしても、パリ風の優美さで緩和されたパイロイト的熱情を見出す場所⁴⁷」となり得るであろう。

「パイロイト的」ということはしかし、反対派にとっては批判の理由となる。「フランスの伝統から逸れ⁴⁸」、「フランスの建築を外国の様式で損ないフランスの趣味と芸術の最も貴重な伝統を損なう危険⁴⁹」であり得るからである。「外観が全体としてゲルマン的流行の影響下にあると考える人もいるし、また、フランスの過去の時代の模倣を避けようとした建築家が、結局はウィーンやミュンヘンの芸術家を模倣をしてしまっただけなのだとも言われている⁵⁰。」グアデのこの言葉は、シャンゼリゼ劇場に対するあらゆる批判をほぼ要約している。フランスの過去すなわちオペラ座⁵¹の模倣から脱しようとしてつまるどころ、ドイツ・ウィーン起源のモダン・スタイルという悪趣味に陥っただけだ、というのである。

もちろん、シャンゼリゼ劇場にこれほど強いドイツの影響をみるのは当時のフランスの主論調であるというだけで、必ずしも客観的事実ではない。「モンテーニュ通りのツェッペリン⁵²」とまでいわれた劇場建築は、現代のわれわれにはドイツの前衛「モダン・スタイル」の影響よりはフランスの伝統の方があるいは強く感じられるかもしれないようなものである。実際劇場は、パイロイト祝祭劇場により近い形であったアストリュックの最初の計画とは相当に違ったものとなって完成し

た。大胆すぎるとされた扇形の客席は廃され、出入り口や通路の配置なども最終的には伝統的なものにとどまったのだ⁵³。ヴァン・デ・ヴェルデの「ワイマール式」設計の方を高く評価しペレが完成した建物を妥協的であると批判するメニルの目には、劇場は十分「パイロイト風」でない、すなわち革新性を欠いたものに映るのである⁵⁴。

「ある外国人びいきの告白」

実際は、わずか30年後には「フランス的伝統の良識とよき趣味の産物というに尽きる⁵⁵」とまでいわれるシャンゼリゼ劇場の建築が、なぜそれほど、「フランス的伝統から逸れる」ものと批判されるのか。それは、劇場の背後に、「反—フランスの伝統」すなわち流行の外国文化を擁護する力をみ、その脅威を感じるからである。

アストリュックは、自伝のなかに「ある外国人びいき(グゼノフィル)の告白⁵⁶」という一章を設けるほど、外国芸術、とりわけ外国音楽と関わりの深い興行師であった。ポーランドのピアニスト、アルチュール・ルビンシュタインやオルガニストのワング・ランドウスカを最初にパリに紹介したのは彼である。1907年にはオスカー・ワイルド原作、リヒャルト・シュトラウス作曲のオペラ『サロメ』の全編ドイツ語歌詞での上演というパリ初の画期的な催しを実現している。反ユダヤ主義の日刊紙『リーブル・パロール』のガストン・メリーは直ちに、グレフュール夫人の後援するユダヤ人(アストリュック、シュトラウス)と同性愛者(ワイルド)の「フランス的趣味を侵害するこの試み⁵⁷」を批判し、同紙や『アクション・フランセーズ』紙など右翼系新聞ではその後、「反—フランスの伝統」的アストリュック一派を批判する際、必ずこのオペラのことを引き合いに出すようになった。そのアストリュックのシャンゼリゼ劇場といえば自ずと、外国芸術の拠点となるものと考えられた。実際には、フランス芸術をないがしろにするという非難を避けるためベルリオーズのオペラ『ベンヴェヌート・チェリーニ』やフランス音楽のコンサートをオープン時の演目とするなど配慮があったにも関わらず、である。

アストリュックがユダヤ人であったことも、大きな要因の一つである。積極的な活動で知られた高名ラビ⁵⁸のこの息子には、多くの著名なユダヤ人後援者がついていた。とりわけカモンド家やロスチャイルド家などユダヤ系資産家の寛大な財政援助は、広く知られた事実であった⁵⁹。後に劇場経営が破綻したとき、『アクション・フランセーズ』紙のレオン・ドーデにとってそれは「パリにおけるユダヤ人勢力の明らかな衰退」を示すに他ならぬものであったほど、シャンゼリゼ劇場とユダヤ・コミュニティの結びつきは深いものと考えられていたのである⁶⁰。外国人あるいは外国人とされる後援者も多い。右翼系新聞からしばしば「ユダヤ人アストリュックの船——シャンゼリゼとベルギーの伯爵夫人⁶¹」などと対にして揶揄された「ベルギーの伯爵夫人」すなわちグレフュール伯爵夫人は、アストリュックの最大の後援者の一人であったがその夫がベルギー出身であったことから外国人として扱われた⁶²。劇場建設中の1912年にもドーデは、グレフュール伯爵夫人やモナコ大公を初め多数の外国貴族を取り込んだユダヤ人アストリュックの芸術コミュニティを揶揄する記事を書いている⁶³。

観客についても外国人の多いことが指摘された。『フランス音楽報』のヴァラスは、『春の祭典』

公演の批判のなかで、そもそも「たしかにパリの観客とされている人々の半分が実際には、フランスにも芸術にも縁のない人々で構成されている」⁶⁴ のだと皮肉る。1913年5月『フィガロ』紙は、ロスチャイルドやカモンドの名をふくむ国際色ゆたかな劇場定期予約者の顔ぶれを伝えている⁶⁵。1913年6月アストリュック事務所で開かれた新作イタリアオペラの発表会には、モナコ大公妃、元はアメリカのミシン王アイザック・シンガーの娘であるポリニヤック大公妃、シュトラウス・オペラの台本作者として知られるケスラー伯爵、イタリアの詩人ガブリエル・ダヌンチオ、ロシアの歌手シャリアーピン、ポーランド出身でパリ芸術界の女王の一人であるミシア・ゴデブスカ、スペインの画家ホセ・マリア・セールといった人々がいた⁶⁶。

シャンゼリゼ劇場が計画から完成まで7年の年月を要したのも⁶⁷、こうしたコスモポリタンな集団が背景にあることが、伝統主義者や反ユダヤ主義者の警戒と反発をまねいたからである。ガストン・メリーは、『リーブル・パロール』紙の創始者ドリュモンの片腕でありパリ市議会議員ともなっていたが、シャンゼリゼ劇場の建設が市議会にかけられる1909年、次のような趣旨の記事を発表した。原文は、第一面の左半分を埋める長さである。「アストリュックというユダヤ人が、ユダヤ人組合を代表して、パリ市にシルク・デテ[夏のサーカス]の跡地の使用許可を求めている。」「事業家の一群が都市の最後の風景、パリに最後に残った最も美しい土地に手を伸ばし」「新しいパイロイト」をつくらうとする「このパリを侵害する犯罪」に対し、「パリの街の保存、その美と外観を守り、その歴史を礼賛する」人々みな立ち上がって反対するだろうと⁶⁸。ユダヤ資本でドイツを真似た劇場をつくる、そのために美しい緑地が破壊されパリの歴史と伝統を破壊されることがあってよいのか、というのである。劇場はここではまさしく、パリに侵入する外国として捉えられている。アストリュックがことさらシャンゼリゼという場所にこだわるのは、とメリーは続ける、かつてパリに侵入しシャンゼリゼに陣をかまえた外国軍に無意識のうちに倣っているのだ、ちょうど1814年のコサック兵や1871年のプロシア兵がそうしたように⁶⁹。1906年にはドレフュスの名誉が回復され、またドレフュス派の旗頭であった作家ゾラの遺灰がパンテオン入りしたばかりであった。反ドレフュス派⁷⁰でナショナリストのメリーらにとって、反—シャンゼリゼ劇場のキャンペーンは、失地回復と報復のための格好の機会となったのである。

第一次大戦の勃発が近づいていた。シャンゼリゼ劇場の「反—フランスの伝統」的芸術活動は、「時宜を得ぬコスモポリタニズムという批判⁷¹」の的となる。すべての劇場が「フランス的精神を賛美」し「劇場的愛国主義」を掲げる時代にあっては⁷²、『薔薇の騎士』と『エレクトラ』（共にリヒャルト・シュトラウスのオペラ）の公演延期という配慮までせねばならない、「シュトラウスは現在のフランス的理想の厳正なラインを損なう⁷³」からである。そして1913年11月、その規模では国や市から財政援助を受けない唯一のものであったこの私立劇場の経営は、破綻する⁷⁴。開館からわずか半年後、そして大戦勃発半年前のことであった。

「おまけにそれはミュンヘンからきていた」：第一次大戦と文化的排外主義

最終篇「見出された時」、「私」は再びヴェルデュラン夫人のサロンを訪れる。時は大戦開始の2年後1916年、夫人は「戦時下のパリの女王⁷⁵」となっている。そこで「私」は、何をみたか。

それに、自分のしっぽを食うにおわる耽美主義の避けられぬ進行によって、ヴェルデュラン夫妻も、モダン・スタイルにはがまんできないし(おまけにそれはミュンヘンからきていた)、真白なアパートにもがまんできないと言って、くすんだ色調の室内装飾のなかに置いた古いフランスの家具しか好まなくなっていた⁷⁶。〔下線引用者〕

流行の外国芸術家たちみな「専属通信員」のようであった夫人は、いつの間にかあらゆる外国文化を捨てて「古いフランスの家具」へと宗旨替えている。大戦の勃発によって、ナショナリズムが高揚し外国文化の影響に対する批判がますます高まったためであろうか。開戦の翌年、『フィガロ』紙第一面に、詩人ミゲル・ザマコイスの「精算のとき」という記事が掲載される。リヒャルト・シュトラウスがオランダ公演後小麦粉一袋をもらい食糧難の国に持ち帰ったという逸話から、「われわれ民族の古く美しき伝統」を侵害する外国文化——この場合は特にドイツ音楽——の影響から大戦によってようやく解放され「あらゆるコスモポリタニズムにへつらっていたかつて〔大戦前〕のパリ」が遠いものとなったことを喜ぶという内容である⁷⁷。小説中でも同じことが起こっている。「戦時下の女王」ヴェルデュラン夫人は、戦時下の愛国心の拠点であり、今度は外国文化ではなく戦況や政治のニュースの誰よりも近くにいることによって、ますます社会的勢力を伸ばしている。敵国ドイツの影響を批判し「フランスの伝統」に乗りかえるのも、当然の戦略であったのだ。

作家自身は、こうした風潮についてどう考えていただろう。上のザマコイスの論評に対し、評論家ポール・スーデーが「芸術上と国籍の問題を混同している」と反論する⁷⁸。それを読んだブルーストはスーデーに手紙を書く。そこでは、愛国心の美名のもと文化的排外主義一色となるジャーナリズムを批判し、そのなかで発言したスーデーの勇気と正しさを称え、そして外国文化の影響を排除する「食餌療法」はフランスの未来にとって「精神的弱体化」しかもたらさないだろうと結んでいる⁷⁹。「おまけにそれはミュンヘンから来ていた」という一言には、あっさり文化的排外主義に走る戦時の風潮を苦々しく思っていたブルーストの、皮肉がこめられていたかもしれない。

* * *

現実の「音楽の殿堂」の迎った運命に、ブルーストは無関心ではあり得なかった。1913年11月、アストリュックが破産し劇場を閉鎖せざるを得なくなったことを知ると、直ちに励ましの手紙を送っている。

病気ではありますが、一言私の深い共感をお伝えしたく筆をとりました。『フィガロ』に掲載されたあなたのお手紙を拝見いたしました。芸術のためにあなたがなされたこと、あなたのおかげでパリに建てられた記念物のことを考えれば、まことに謙虚すぎるお手紙です⁸⁰。

生涯の夢であった劇場を失い、アストリュックは失意に沈む。ちょうどその時、『失われた時を求めて』の第1篇「スワン家の方へ」が刊行された。かねて作家と親交のあった彼は、なぐさめを求める気持ちで本を手取る。たちまち魅了され憑かれたように読み進むにつれて、しかし、大手

の出版社全てから断られやむなく自費出版で出された本のどのページにも、数え切れぬほどの校正ミスがあることに気がつく。奇しくも人生最初に就いた仕事が出版社の校正係であったアストリュックは、思わず鉛筆を手にし訂正をほどこしながら読み続ける⁸¹。こうして一冊を読了した後、もしも役に立てばと作家に自分の校正のことを伝える。驚きそして喜んだブルーストは直ちに訂正の入った本を貸してくれるように頼み⁸²、そして訂正と共に余白に書き込まれた注釈を読んでその鋭さに感心する。この本をめぐるブルーストがアストリュックに宛てた数通の手紙は、作家の手になるうちでも最も美しいものである⁸³。

1919年7月、続篇「花咲く少女たちのかけに」が出た際、いまだ感謝の気持ちを忘れぬブルーストは一冊をアストリュックに贈る。そこには、次のような献辞が添えられていた。

ガブリエル・アストリュック氏へ、ドビュッシー、ストラヴィンスキー、モーリス・ドニヤバクストなどの芸術家の傑作を誕生させ、『ボリス・ゴドノフ』の舞台を実現し、そしてさらに、オペラ・コミック座やオペラ座の衰弱を補うような比類ない劇場、真の音楽の殿堂、建築と絵画の殿堂をつくった氏へ⁸⁴。〔下線引用者〕

注

『失われた時を求めて』とブルーストの書簡に関しては次の版を参照した。以下略号を用いる。

RTP: *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 4 vol., 1987.

Cor.: *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip KOLB, 21 vol., Paris, Plon, 1970-1993.

1 RTP, III, p. 263.

2 小説中ではこの後もヴェルデュラン夫人の社会的上昇を話題にする度に、流行の外国音楽との結びつきが強調される。

RTP, III, pp. 139-141. および RTP, III, p. 741.

3 ヴェルデュラン夫人は「ワーグナー趣味の女神」とされる。

RTP, III, p. 753.

4 「ヴェルデュラン夫人のサロンでは、一座はよく訓練されて申し分がなく一流のレパートリーを持っていて、ただ公衆(フランス語で「観客」の意もある)だけが欠けているのであった。その観客となるべき公衆の趣味が、ベルゴット流の理性的でフランス的な芸術から離れ、とりわけ異国的な音楽に熱中するようになってからというもの、ヴェルデュラン夫人は、全外国芸術家たちのパリにおける専属通信員のように、やがて、美しいユールベルティエフ大夫人と共に、ロシア・バレエの舞踊家にとって、年老いた、しかし絶大な力をもったキャラボスとして役立つようになったのである。」〔下線引用者〕

RTP, III, p. 741.

5 演劇専用の劇場も併設される。

シャンゼリゼ劇場以前、パリには43の劇場があった。本格的歌劇上演のための条件を満たすのはそのうち、オペラ座、オペラ・コミック座、ゲテ座、シャトレ座の4つの劇場だけであった。国立のオペラ座とオペラ・コミック座、またイゾラ兄弟の取り仕切るゲテ座にはしかし、アストリュックが活動を展開する余地はほとんどなく、残るシャトレ座も、1862年に建てられたままの老朽化した姿で、ドイツやイギリスに建てられていた最新の劇場とは設備や機能、快適さの点で比べようもなかった。

LOUPIAC, Claude, "Le ballet des architectes", 1913 *Le Théâtre des Champs-Élysées*, Ministère de la Culture et

de la Communication/Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Les Dossiers du Musée d'Orsay 15, 1987, pp. 22-54, p. 23.

6 シャンゼリゼ劇場の上演演目の要は、本論の後にみるように、外国作品であると考えられていた。

7 たとえば 1913 年 5 月 22 日付けジャック・コポー宛の手紙などから、その様子がうかがえる。

Cor., XII, pp. 178-181.

8 「私が自分で『音楽の殿堂』と呼んでいた劇場の計画」

ASTRUC, Gabriel, “A Propos d'un temple enseveli”, *Gil Blas*, 15 décembre, 1913.

9 ブールヴァールにあるというだけで、劇場の名は書かれていない。

RTP, I, p. 433.

10 *RTP*, I, p. 448.

11 BABLET, Denis, «La Remise en Question du Lieu Théâtral», D. BABLET et J. JAQUOT, *Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne*, Paris, Édition du C.N.R.S., 1963, pp. 13-25.

この頃からアンドレ・アントワーヌの「自由劇場」（小説には、「自由劇場風をねらう」ヴェルデュラン夫人が描かれる箇所もある）など、上演演目に合わせて舞台の見やすさを向上させようという運動はあった。パイロイト祝祭劇場の規模のものとなると、しかし、1913 年のシャンゼリゼ劇場を待たねばならない。

12 草稿の段階では「オペラ・コミック座」とされている。

RTP, II, p. 1546.

13 オペラ座の建設はナポレオン三世の命によって始められたが、完成は帝政崩壊後、1875 年のことになる。

14 *RTP*, II, p. 339.

イタリア・ルネッサンスの模倣様式は、1870 年ごろの流行であった。

15 「一階椅子席の切符は窓口でも売られていて、スノップや好奇心の強い連中が買っていた。こんな機会でもなくては近くでみることのできない人たちをながめようというのである。たしかに、ふだん秘められている大貴族たちの真の社交生活の一端を、そこでは公然とながめることができた。というのはこうである。バルム大夫人は友人たちに、自分が定期予約している階上棧敷席、階上バルコニー席、一階棧敷席を配分していた。それで客席全体はまるでサロンのようになって、おのおのが自由に席を変え、あちらこちらへ移動し、親しい女友だちのそばへ座りに行ったりしていたのである。私のまわりにいたのはそれほど高貴ではない人々で、定期予約している常連たちを知らないのだが、それが誰であるかはわかっていることを示したくて大きな声で名を挙げたりしていた。そしてこうも言った。あの予約席の常連は自分たちのサロンにでも入るようなつもりでやってくる。つまり上演作品には注意をはらわない、と言いたかったのである。」〔下線引用者〕

RTP, II, pp. 338-339.

16 *RTP*, II, p. 339.

17 CHOAY, Françoise, «Réalizations avant 1914», *Histoire de la France Urbaine La Ville à l'Age Industriel*, tome 4, Paris, Seuil, 1998 (1983), pp. 217-247, p. 233.

18 フランス式には「アール・ヌーヴォー」であるが、『失われた時を求めて』のなかでは特に「モダン・スタイル」というイギリス式の名称が用いられている。

19 JAMOT, Paul, “Le théâtre des Champs-Élysées”, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 55 année, avril 1913, 270e livraison, pp. 261-294, p. 283.

20 「計画の主旨は、音楽の殿堂、瞑想的な静けさの中で音楽を聞き、歌劇の傑作の理想的上演のみを目的とする劇場の創造であった。パリにはすでにオペラ座があるではないか、といわれるかもしれない。しかしオペラ座はもう信念を持った音楽家のそれとは別の概念に適したものになってしまっている。オペラ座には、公式ギラ公演や、あらゆる種類の余興や舞踏会などの花やかな歴史がある。それは社交場のようなものだったのである。新しい劇場は、大いなる芸術[大文字の Art]の控えめで荘厳な聖域とならねばならない。そこには、ゲルマン的厳格さではないにしても、パリ風の優美さで緩和された、パイロイト的熱情を見出さねばならない。」〔下線引用者〕

COUTURAUD, P., “Le Théâtre des Champs-Élysées”, *La Construction Moderne*, Paris, numéro du 16 novembre 1913, pp. 75-80, pl. 16-18, p. 78.

21 GUADET, Paul, “Le Théâtre des Champs-Élysées”, *L’Architecte*, Paris, octobre, 1913, pp. 73–80, pp. 73–74.

22 HOEL, Jean, “A propos du Théâtre des Champs-Élysées”, *L’Architecture Moderne*, Paris, 5e année, n°55, mai 1913, pp. 183–186, p. 183.

23 LOUPIAC, Claude, «L’Architecture Théâtrale en France à la Belle Époque et le cas du Théâtre des Champs-Élysées», thèse à Paris I en Lettres, 1993, p. 449.

カフェ・コンセルなどはずで多くできていたが、大きな劇場はいまだ一軒もない地区であった。

齊木眞一氏は、シャンゼリゼがフォーブール・サンジェルマンとならび『失われた時を求めて』のなかで最も多く名があがるパリの地名であることを指摘している。ゲルマント家を中心とする上流貴族の勢力圏であるフォーブール・サン・ジェルマンと、スワン家などブルジョワ階級の勢力圏であるシャンゼリゼという二つの世界は、本論の後にみるように、小説全体を支える対立構造をつくっている。

SAIKI, Shinichi, *Paris dans le roman de Proust*, Paris, Sedes, 1996, p. 81.

24 COUTURAUD, P., “Le Théâtre des Champs-Élysées”, *La Construction Moderne*, Paris, numéro du 30 novembre 1913, pp. 99–102, pp. 101–102.

25 DE THUBERT, Emmanuel, “Le Théâtre des Champs-Élysées”, *L’Art de France*, Paris, 15 juin 1913, 1ere année, n°1, pp. 77–82, pp. 78–79.

26 BRUNNELLES, Robert, «Une Visite à la Comédie des Champs-Élysées, rubrique «Le Théâtre», *Gil Blas*, 5 mars 1913, p. 4.

27 COUTURAUD, P., “Le Théâtre des Champs-Élysées”, *La Construction Moderne*, Paris, numéro du 16 novembre 1913, pp. 75–80, pl. 16–18, p. 78.

28 MESNIL, Jacques, “Henry Van de Velde et le Théâtre des Champs-Élysées”, *L’art flamand et hollandais*, Anvers, Bruxelles, Paris, Tome XXI, 11^e année, avril 1914, pp. 125–140, p. 131.

29 貴婦人たちの態度の悪さを描いたすぐ後に、次の一文がくる。

「ヴェルデュラン夫人はみんなから離れたところに坐っていた。[...] それは一人離れて、おごそかな音楽の祭典を主催する神性、ワーグナー趣味と偏頭痛の女神、精霊に喚び起こされこのやりきれない連中のなかに置かれたほとんど悲劇的なノルヌのようであった。そしてそのやりきれない連中を前にしているせいで、自分が連中よりもよく知っている音楽をきいてもその印象を表すのを普段よりもさらに抑えようとしていた。」

RTP, III, p. 753.

30 「エレガントであるのと同じくらい行儀の悪い社交界の人々にも、たちまち音楽への尊敬が——パメラード[シャルリュス]の威信によって——たたきこまれたのである。」

RTP, III, p. 752–753.

31 『失われた時を求めて』における「フランスの伝統」的世界と「反—フランスの伝統」的世界すなわち外国文化の世界の対立構造は、次のような表であらわすことができる。

	「フランスの伝統」世界	「反—フランスの伝統」世界 流行の外国文化と結びつけられる世界
サロン	ゲルマント家: ゲルマント公爵夫人	ヴェルデュラン家
劇場	オペラ座(オペラ・コミック座)	「音楽の殿堂」
芸術家	ラ・ベルマ(『フェードル』を演ずる)	ラシエル(ユダヤ人、メーテルランクの戯曲を演ずる) 流行の外国音楽家: ワーグナー、ロシア・バレエ

* 第2帝政後期から1880年ごろまでを背景とした『スワンの恋』ではまだ、ヴェルデュラン家はオペラ・コミック座に流行の演目を観に行っている。

32 「自分のなかにある天才を意識し、これら流行の威力というものがことごとく下らないことに若くして気がついたラ・ベルマは、常に伝統に忠実で、伝統を尊重し、伝統の化身とでもいうべきものであった。」〔下線引用者〕

RTP, IV, p. 574.

ノルボワ大使の演劇談義のなかでも、外国巡業を重ねてもその「卑俗さ」に染まらぬラ・ベルマの古典的な趣味が高く評価されている。

RTP, I, p. 449.

33 MOUREY, Gabriel, “Un théâtre moderne. Le Théâtre des Champs-Élysées”, *L'Art et les Artistes*, Paris, avril-septembre 1913, pp. 21–30, p. 21.

34 GUADET, Paul, “Le Théâtre des Champs-Élysées”, *L'Architecte*, Paris, novembre 1913, pp. 81–87, p. 83.

35 BLANCHE, Jacques-Émile, “Un bilan artistique de 1913. Les artistes et le public”, *La Revue de Paris*, t.6, 15 novembre 1913, pp. 270–284, p. 282.

36 HOEL, Jean, *loc. cit.*, p. 183.

37 「工事のための足場が外されファサードがあらわれるそのずっと前から、新しいシャンゼリゼ劇場の建築は論争的となっていた。新聞もそれを巧みに盛り上げようとしてきたのである。」

BRINCOURT, Marcel, “Le nouveau Théâtre des Champs-Élysées”, *L'Architecture*, Paris, 26e année, n° 20, 17 mai 1913, pp. 157–164. et pl. 49–52, p. 157.

38 「ミュンヘンやドレスデンの流行芸術からあまりに直接的な影響を受けて、それをそのままバりに持ち込んだようであることだけが、惜まれるかもしれない。すこしうるおいのなさすぎるほど荘厳で、貧弱なほど簡素で、そしてそのためにあらゆるフランスの伝統から逸れるように思われる」

Anonyme, «L'inauguration de Théâtre des Champs-Élysées», *L'Illustration*, 71e Année, n° 3658, 5 avril 1913, pp. 302–303.

39 BLANCHE, Jacques-Émile, *op. cit.*.

ドレフュス事件のときには反ドレフュス派であったブランシュは、ロシア・バレエとりわけ舞台美術を手がけたユダヤ人画家のバクストとシャンゼリゼ劇場については、その最大の擁護者の一人となった。

40 シャンゼリゼ劇場の設計には、アンリ・フィヴァズ、ロジェ・ブヴァール、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ、オーギュストとギュスターヴのベレ兄弟という4組の建築家が関わった。ルビアックの小論は、建築家の変更をめぐる事情を詳しくまとめたものである。

LOUPIAC, Claude, “Le ballet des architectes”, *op. cit.*, pp. 22–54.

41 JAMOT, Paul, *op. cit.*, p. 275.

42 MESNIL, Jacques, “Henry Van de Velde et le Théâtre des Champs-Élysées”, *L'art flamand et hollandais*, Anvers, Bruxelles, Paris, Tome XXI, 11 année, mai 1914, pp. 170–182, p. 180.

43 「彼ら[劇場の計画に賛成する議員]はなにより大いなる芸術[大文字の Art]のためにとということを強調する。まるでアストリュック氏の主導がなければ、フランスで大いなる芸術への関心は始まらないとでもいうかのように。ヨーロッパのどの首都にも「音楽シーズン」というのがある、パリにはない、恥ずべきことだ! というのも大規模な音楽の催しが行えるだけの設備の整った劇場がないからだ! こうした劇場、今こそそれを建設すべき時なのだ、そうすれば各国の音楽愛好家たちが、第二のパイロイトであるかのように駆けつけてくるだろう、というのである。」

MERY, Gaston, “Les Juifs aux Champs-Élysées”, *La Libre Parole*, 11 juin, 1909, p. 1.

44 MOUREY, Gabriel, *op. cit.*, pp. 21–22.

45 COUTURAUD, P., “Le Théâtre des Champs-Élysées”, *La Construction Moderne*, Paris, numéro du 30 novembre 1913, pp. 99–102, p. 101.

46 MESNIL, Jacques, “Henry Van de Velde et le Théâtre des Champs-Élysées”, *L'art flamand et hollandais*, Anvers, Bruxelles, Paris, Tome XXI, 11 année, mai 1914, pp. 170–182, p. 181.

47 COUTURAUD, P., “Le Théâtre des Champs-Élysées”, *La Construction Moderne*, Paris, numéro du 16 novembre 1913, pp. 75–80, pl. 16–18, p. 78.

48 Anonyme, «L'inauguration de Théâtre des Champs-Élysées», *loc. cit.*.

49 BRINCOURT, Marcel, *op. cit.*, p. 164.

50 GUADET, Paul, *op. cit.*, p. 84.

51 『クリティック・アンデポンダント』の論評は、外国文化の影響で「フランスの伝統を損なう」シャンゼリゼ劇場に対する激しい攻撃を次のように締めくくる。「それではわれわれのフランス的芸術を司るのはどこだろう？ おそらくは、オペラ座だろう。国家の劇場、フランス芸術のために国家が特別な補助を与える劇場なのだから。オペラ座に、まいりませんか。」ここでもオペラ座が、フランスの伝統的世界の代表とされていることに注意したい。

LA DAME AU MASQUE, “La Grande Saison française”, *La Critique Indépendante*, 15 juin 1913, p. 2.

52 反伝統的と見なされるものは、しばしば外国文化の影響に帰される。同じ時期ウィーンでは、オットー・ワーグナーが「ガリアの物質主義の信奉者」と批判されていた。

BRION-GUERRY, Liliane, “L'évolution des formes structurales dans l'architecture des années 1910-1914”, *L'Année 1913. les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première guerre mondiale, travaux et documents inédits*, sous la direction de Liliane BRION-GUERRY, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 97-179, p. 147.

劇場オープンとちょうど同じ頃、将校3人を乗せたドイツの飛行船ツェッペリンが、パリ郊外に不時着するという事件があった。ドイツに敵愾心を持つ群衆が飛行船のまわりをとり囲んだ様子を、『イリュストラシオン』誌が伝えている。両国間の緊張の高まりを示す出来事である。

ROUSSEAU, Paul, “Un ‘Zeppelin’ en France”, *L'Illustration*, 71^e année n° 3659, 12 avril 1913, pp. 319-322.

53 LOUPIAC, Claude, «L'Architecture Théâtrale en France à la Belle Époque et le cas du Théâtre des Champs-Élysées», *op. cit.*, p. 577.

54 MESNIL, Jacques, “Henry Van de Velde et le Théâtre des Champs-Élysées”, *L'art flamand et hollandais*, Anvers, Bruxelles, Paris, Tome XXI, 11 année, avril 1914, pp. 125-140.

55 LAVEDAN, Pierre, *Architecture française*, Librairie Larousse — Paris VI, coll. Arts, Styles et Techniques, 1944, p. 197.

56 ASTRUC, Gabriel, *Le Pavillon des fantômes. Souvenirs*, *op. cit.*, p. 196.

57 MERY, Gaston, “Salomé”, *La Libre Parole*, 10 mai 1907.

58 Élie-Aristide ASTRUC (1831-1905)

59 ASTRUC, Gabriel, «Le Premier Feu d'Artifice», *La Revue musicale*, n° spécial 110, décembre 1930, pp. 42 (426)-47 (431).

60 DAUDET, Léon, “Le Krach du Théâtre Astruc”, *L'Action française*, 6 novembre 1913, p. 1.

61 RIVAROL, “La fin de la salomerie d'Astruc”, rubrique “Écho”, *L'Action française*, 15 juin 1912.

62 ゲルマント公爵夫人の主要モデルであるグレフュール伯爵夫人は、シャルリュス男爵の主要モデルで従兄弟であるモンテスキュー伯爵と同じく、「フランスで最も古い家柄の一つ」の出身である。しかし実家を経済的没落から救うため、ベルギーの新興貴族で銀行家であるグレフュール伯爵と結婚する。伯爵夫人は1900年代初めからアストリュックの芸術活動の一貫した後援者であり、しばしばそのことが『リーブル・パロール』や『アクション・フランセーズ』などの右翼系新聞から「ユダヤ人アストリュックとベルギーの伯爵夫人一味」と揶揄の対象になっている。

グレフュール夫人の家と結婚、アストリュックの芸術活動に対する支援については、下記の文献を参照されたい。

COSSÉ Brisac, Anne de, *La Comtesse Greffulhe*, Paris, Perrin, coll. Terres des Femmes, 1991.

63 DAUDET, Léon, «Les Engouements de Paris», *L'Action française*, 31 mai 1912, p. 1.

64 VALLAS, Léon “Le Sacre du Printemps”, *La Revue française de musique*, juin-juillet 1913, pp. 601-603.

65 BIANVILLIER, Jacques, «Les ballets et les opéras russes au théâtre des Champs-Élysées», *Le Figaro*, in rubrique “La Vie de Paris”, 6 mai 1913, p. 1.

66 “Le Monde et la Ville”, *Le Figaro*, 9 juin 1913, pp. 3-4.

67 アストリュックは1906年2月に初めて申請書を出す。最初の計画は、劇場を夏のサーカスの跡地、シャ

ンゼリゼ大通りと公園に隣接して建設するというものであった。7月に許可が下りるが、その後地区の住民や「古きパリ委員会」「自由空間を守る同盟」などの激しい反対があり、いったんその許可を取り消される。結局1909年末に、劇場をシャンゼリゼ通りからかなりなかにいったん入ったモンテーニュ通りの冬のサーカスの跡地に建てるということで承認を得た。しかし名称は最初の計画通りのものを用いることとした。

68 MERY, Gaston, “Les Juifs aux Champs-Élysées”, *op. cit.*.

69 「パリに侵入してくる敵軍は、常にシャンゼリゼに陣営をかまえた。1814年のコサック兵や1871年のプロシア兵のように。侵入者というものは、どこから来るにせよ、パリの宝石、世界に無二の装身具というべきこの遊歩道を汚さないと、フランスを手中におさめた気がしないようだ。」

MERY, Gaston, “Les Juifs aux Champs-Élysées”, *op. cit.*.

70 もちろん、反ユダヤ主義者と反ドレフュス派という立場は必ず一致するものではない。ここで問題となるメリーやドーデに限ればしかし、反ユダヤ主義者であり反ドレフュス派であった。

71 MANUEL, Roland (composer and a reviewer of *Le Sacre du Printemps*), “Le Mois Musical”, *La Petite Revue*, III/9, 1er mai 1913, p. 324.

72 BIDOU, Henri, *L'Année Dramatique 1912-1913*, Paris, Hachette et Cie., 1913, p. 11.

73 BLANCHE, Jacques-Émile, “Un bilan artistique de 1913. Les Russes. — Le Sacre du Printemps”, *La Revue de Paris*, 120, 1er décembre, 1913, pp. 517-534, p. 522.

74 『春の祭典』公演の出費超過が直接的な原因ではあったが、もともとこの規模で補助もなく、しかも前衛作品の上演を主体とするという劇場の試み自体、当時の人々からすれば「すばらしき狂気」なのである。

“Une Catastrophie”, *L'Express Musical*, 23 novembre, 1913, p. 2.

75 「1916年、再びパリに戻って間もないある晩、私は夕食後ヴェルデュラン夫人に会いに出かけた。そのとき唯一の関心事であった戦争の話を引きことうと考えたのである。というのも夫人は、ボンタン夫人とともに、執政官時代(ディレクトワール)を思わせるこの戦時下のパリの、女王の一人になっていたのである。」

RTP, IV, p. 301.

76 *RTP*, IV, p. 310.

77 ZAMACOÏS, Miguel, “On liquide . . .”, *Le Figaro*, 7 avril 1915, p. 4.

78 SOUDAY, Paul, “Rien de Trop”, *Le Temps*, 10 et 12 avril 1915, p. 1.

スーデーは同様の主張の記事を1月にも書いており、ブルーストはこれについても言及している。

SOUDAY, Paul, “Une bonne leçon”, *Le Temps*, 10 et 12 janvier 1915, p. 1.

79 1915年4月11日、ポール・スーデー宛の書簡

「あなたのお書きになった記事の正しさと熱情と勇気とをどれほどすばらしいと思ったか、それをお伝えすることほどの喜びはありません。ワーグナーとサン・サーンス氏、R・シュトラウス氏とザマコイス氏についてどう考えるべきか、また多くの人々がどう考えているか、おそらくジャーナリズム全体でほとんど唯一人あなただけが言うことができたのです。しかも《Kultur》とか「反古」とか「餌食の国」とか《kolossal》とかいう言葉をほんとうに少し濫用気味の新聞のなかで、あのように発言なさったのですから。たしかに、戦う者と戦わぬ者が耐えている苦しみに比べれば、毎日これほど多くの反-真実を読まざるを得ないことの苛立ちなど取るには足りません。そしてもし何人かの医者が私たちをむりやり従わせ、押し込めようと主張しているこの食餌療法の結果として、私たちの後輩や子孫に精神の弱体化が生じてくるだろうと考えるのでなければ、踏みじられた良識(その種のものとして非常に「進んだ」良識)の復讐者であるボワローのような人に対して払うべき感謝はもっと少なくなるところです。」

Cor., XIV, pp. 98-100.

80 1913年11月5日、アストリュック宛の書簡。

Cor., XII, p. 292.

81 *Cor.*, XII, pp. 385-386.

82 1913年12月9日より少し後、アストリュック宛の書簡。

「パリに記念碑と劇場[シャンゼリゼ劇場]を授けた方、その作品がいつの日かあらゆる人々から認められ称えられるであろう方がこのように感動的なお誉めの手紙を下されたことに、ただ心打たれるばかりです。あなた

が訂正を入れてくださったご本をもしも私の手許に一冊だけ残っています初版本と交換していただけますなら、出版間近い第4版のためにたいへんな助けとなるのですが。[...]」

Cor., XII, p. 383.

83 1913年12月後半、アストリュック宛の書簡。

「手放すのはさびしい気もいたしますが、深い感謝と共にお借りした本をお返しします。あなたのこの本のなかで私は、一つの知性が通り、一つの感受性の立ち止まった跡を追いました。ちょうど今、私は母の死以来生涯で一番苦しい時期にあります。ご親切にもあなたは私の本がお苦しみを鎮めたとおっしゃって下さいましたが、私の本は私の苦しみを鎮めてはくれません。[...] けれども、私の本が私に与えてくれなかった喜びを、あなたの注釈がもたらしてくれました。注釈の書き込まれたどのページをみても、友情の手が、これらの文字を書いた手が、私の手を握り、私を力づけようとしてくれているように思われました...。」

Cor., XII, pp. 386–387.

同じく1913年12月後半の別の書簡(*Cor.*, XII, pp. 388–389.)のなかでは、プレーストはアストリュックに自伝を書くことを勧め、よければ自分が手伝おうとまで申し出ている。作家の生存中はそれは実現しなかったが、死後の1930年アストリュックの自伝『亡霊たちのパヴィヨン』が出版される。その最終章は「プレーストの方へ」、プレーストに捧げられている。

84 1919年7月、アストリュック宛の書簡。

Cor., XVIII, p. 340.

La question de la culture étrangère dans «A la recherche du temps perdu»
Autour du «temple de la musique» de Mme Verdurin et le
Théâtre des Champs-Élysées

Mai Yoshino

Dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, Mme Verdurin, qui incarne la bourgeoisie arriviste, réalise finalement son désir en devenant proche de la «musique 'nouvelle'», qui est l'art du personnage imaginaire du roman, Vinteuil, mais aussi l'art des musiciens étrangers réels comme Wagner, Stravinsky et R. Strauss. Son salon qui commence à éveiller la curiosité de la haute société aristocratique passe pour le «temple de la musique». Or il exista un théâtre appelé ainsi par l'auteur et par ses contemporains: le Théâtre des Champs-Élysées fondé par Gabriel Astruc en 1913.

La lecture du roman à travers le prisme de l'histoire du spectacle met en évidence un antagonisme entre deux univers. L'un est celui de «la tradition française», celle qui incarne l'Opéra de Garnier, la grande comédienne La Berma en Phèdre et l'aristocratie. L'autre est celui du «temple de la musique» de Mme Verdurin, qui se lie, tout comme le Théâtre des Champs-Élysées, aux nouvelles tendances artistiques de provenance étrangère. Le roman ne manque pas de décrire le dynamisme que crée cet antagonisme; la curiosité de la haute aristocratie pour l'évolution intellectuelle à laquelle préside Mme Verdurin provoque une infiltration.

Ce dynamisme potentiel explique la controverse qui se produit autour de l'architecture du Théâtre des Champs-Élysées. Les influences étrangères, notamment celles de l'Allemagne avec le Festspielhaus de Bayreuth, étaient la marque de la modernité et l'évolution artistique, d'une part, du risque de «sombrier les traditions de goût et d'art national», d'autre part. Les influences germaniques qu'on y trouvait ne correspondent pas forcément à la réalité ; il s'agit en fait d'une œuvre de conciliation entre la tradition française et la modernité d'origine étrangère, car le projet initial d'Astruc, inspiré plus explicitement par Bayreuth, subit les transformations considérables au cours de la construction.

Pour ceux qui trouvent le théâtre «trop germanique», il est le symbole d'un milieu cosmopolite qui menace de bouleverser l'ordre de la société traditionnelle. Dans les articles qui critiquent l'architecture du théâtre, nous trouvons également des reproches violents contre le programme qui paraissait négliger l'art français, et qui était patronné financièrement par des juifs et des étrangers et contre son public cosmopolite et trop progressiste. Les nationalistes en tiraient souvent d'ailleurs prétexte pour dérouler des arguments antisémites, anti-germanistes et anti-cosmopolites dans l'art.

Vers la fin du roman, Mme Verdurin, devenue «une des reines de ce Paris de la guerre», abandonne toutes les cultures étrangères qui lui avaient donné son influence mondaine et retourne aux «vieux meubles français dans un décor sombre.» La guerre,

en déchaînant le nationalisme artistique, prélude aux critiques à l'encontre du «cosmopolitisme» artistique et du Paris d'avant-guerre, «renégat de son propre génie». S'étant déjà assuré une place établie dans la haute société et représentant cette fois le centre du patriotisme, Mme Verdurin critique le modern style qui est «de plus munichois» et se convertit stratégiquement à la culture française. La correspondance de Proust montre son point de vue critique à l'égard de cette tendance à mélanger le patriotisme et l'exclusivisme artistique qui, à son avis, n'aboutit qu'à l'appauvrissement de l'art français.