

プルーストと『春の祭典』

和田, 章男
大阪大学大学院文学研究科 : 教授

<https://doi.org/10.15017/2556270>

出版情報 : Stella. 38, pp.1-21, 2019-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :

プルーストと『春の祭典』

和田章男

「ベル・エポック」と呼ばれるフランス第三共和政時代は、たしかに40年にわたってヨーロッパ内では戦争が起こらず、文化が爛熟した時代だった。そしてパリはまぎれもなくその中心であった。しかしながら、その平和は各国の微妙なバランスと緊張の間で保たれていた。1882年にドイツ、オーストリア、イタリアの三国同盟が締結され、それに対抗するかのようになり、1891年からフランスとロシアが接近し、1894年には露仏同盟が結ばれた。政治・軍事上の関係に先立ち、1880年代にはトルストイやドストエフスキーの主要な小説が相次いで仏訳され¹⁾、フランスにおけるロシアへの理解と共感の素地が作られていた。音楽面での交流も盛んとなり、1891年にはチャイコフスキーがパリ・シャトレ劇場に指揮者として登場、かたやエドゥアール・コロンヌがサンクト・ペテルブルクでロシアのオーケストラを指揮し、「音楽上の露仏同盟」と呼ばれた²⁾。1893年の「エコー・ド・パリ」紙主催のロシア・フェスティバルを皮切りに、コンセル・コロンヌやコンセル・ラムルーでもロシア音楽が頻繁に紹介されるようになる³⁾。

「バレエ・リュス」の興隆

このような状況のなか、20世紀初頭のパリでロシア・ブームとも言えるほどの熱狂を巻き起こしたのが、セルゲイ・ディアギレフが率いる「バレエ・リュス」(ロシア・バレエ団)である。西欧現代絵画やロシア絵画の展覧会の開催、美術雑誌『芸術世界』の刊行など、まずは絵画分野で活動を始めたディアギレフは、1906年にはパリに進出し、ロシア美術展覧会を開催することによって、興行師ガブリエル・アストリュックや芸術庇護者グレフェール伯爵夫人と知り合い、パリで強力な後ろ盾を得ることとなった。音楽の素養も豊かだったディアギレフは、1907年にパリ・オペラ座でロシア・コンサートを開き、ロシ

ア音楽の紹介にも努めた。翌年には民族音楽を基盤とするロシア音楽を推進したいわゆる「5人組」の中でも最もスラヴ的なムソルグスキーの『ボリス・ゴドゥノフ』をパリ・オペラ座で7回上演、名バス歌手シャリアピンの圧倒的な歌唱力のおかげもあって大成功を収めた。1909年からは「ロシア・シーズン」として、パリの劇場のシーズンが終了する5～6月にロシアのオペラやバレエの上演を定期的開催することになる。これが「バレエ・リュス」の誕生であるが、当初パリでバレエのみのプログラムは懸念されていた。フランスの宮廷で盛んだったバレエは、19世紀前半には「ロマンティック・バレエ」として一般市民の間でも人気を誇っていたが、その後衰退し、かろうじてオペラの付随物として演じられるだけだった。バレエの伝統はロシアに移植され、「クラシック・バレエ」と呼ばれるほどに劇芸術の一ジャンルとして完成されたのだった。「ロマン主義」が「古典主義」に先立つ珍しいケースである。興行師ディアギレフは、フランスから移入されロシアで発展したバレエを、パリの観衆に提供しようとしたのだが、バレエだけのプログラムはパリ・オペラ座では許容されなかった。そのためディアギレフはシャトレ劇場に拠点を移すことになる。

1909年5月19日パリ・シャトレ劇場で、『アルミードの館』『ポロヴェッツ人の踊り』『饗宴』という優雅なフランス風のバレエからスラヴ民族的舞踊に至るまでの多彩な演目によってバレエ・リュスがパリでデビューした。ディアギレフは、子供向けの芝居が上演されていたシャトレ劇場を大胆に改造して優雅で豪華なホールへ変身させ、美人の女優たちを会場に配するなど、舞台ばかりでなく会場の演出にも芸術プロデューサーの才能を遺憾なく発揮したのだった。ディアギレフはなによりも天才を見抜く眼力に優れていた。舞台装飾・衣装には『芸術世界』時代からの仲間であったブノワやバクストをはじめとして、ピカソ、マティス、ルオー、ブラック、ユトリロ、キリコなど当時のフランスの天才・異才を登用した。さらにはマリー・ローランサンやココ・シャネルという当時の新進デザイナーからも協力を得た。音楽家としてストラヴィンスキーを発見するとともに、ドビュッシー、ラヴェル、エリック・サティ、レーナルド・アーン、ダリウス・ミヨー、ジョルジュ・オーリックなど新進のフランス人音楽家たちにバレエ曲の作曲を依頼した。台本作者として参加したジャン・コクトーの名も逸することはできない。そして、初期のバレエ・リュスの活動を牽引した天才ダンサーであり斬新な振付師でもあったニジンスキーの存在は

なによりも大きかった。このようにバレエ・リュスの活動に協力した人名を羅列するだけでも、ディアギレフのまわりに 20 世紀初頭の天才たちが一堂に会したことが理解されよう。

プルーストの交友関係にも、グレフュール伯爵夫人、ロベール・ド・モンテスキウ、アンナ・ド・ノワイユ、リュシヤン・ドーデ、レーナルド・アーン、ジャン＝ルイ・ヴォードワイエ、ジャン・コクトー、などバレエ・リュスにかかわった人物が多かった。プルーストがバレエ・リュスの活動に興味を持つに十分な環境は整っていたのだ。しかしながら、不思議なことに 1909 年の 1 年目のバレエ・リュスの公演を見に行った形跡はない。プルーストが初めてバレエ・リュスを観劇したのは 1910 年のシーズンであった。グレフュール伯爵夫人の招待により、6 月 11 日に『レ・シルフィード』『クレオパトラ』『シェエラザード』の演目の公演を見ていることはまちがいない⁴⁾。その後再三バレエ・リュスの公演を見ることになるが⁵⁾、1910 年の公演で初めて見たニジンスキーは同時期に執筆中の小説の草稿にも匿名ながら登場し、独特の身振りによって女優ラシエルの興味を引き、サン＝ルーの嫉妬心をあおる役を持つとともに、東の間の美を本質とする劇芸術についての考察を深める契機となる⁶⁾。

『春の祭典』初演

1913 年は「奇跡の年」とも呼ばれるほどに文学・芸術面で豊饒な年であった。特に、20 世紀の詩と小説の方向性を決定づけたアポリネールの詩集『アルコール』とプルーストの『スワン家のほうへ』の出版、そして西洋の音楽の常識を覆すことになったストラヴィンスキーの『春の祭典』のパリ初演も同じ年の出来事だった。1913 年はまたアストリュックによってシャンゼリゼ劇場が創設された年でもあった。アントワヌ・ブールデルの浅浮彫や彫像、モーリス・ドニの天井画を施しながら、豪華絢爛なネオ・バロック様式のパリ・オペラ座とは対照的に、アール・デコと古典様式を混交させたシンプルな造形によって、ワグナー楽劇の殿堂であるバイロイト祝祭劇場と同様に、演奏される音楽に集中させることを理念としていた。創設者アストリュックはディアギレフの協力者であったことから、この年のロシア・シーズンは新設されたばかりのシャンゼリゼ劇場で行われた。

バレエ・リュスの 1913 年の公式プログラムには、演目の紹介は記載されてい

るものの、例年のように日程および各公演日の演目は記されていない。公式プログラムの印刷時にスケジュールが決定していなかったと思われる。5月9日付「ル・タン」紙に1913年度のロシア・シーズンの日程および演目が発表されているが、変更の可能性があると断っており、実際いくつかの演目が変更された。この年の注目すべきことは、ニジンスキーが振付けた3作が上演されたことだ⁷⁾。初日の5月15日には、ドビュッシー作曲の『遊戯』の初演、当時流行のスポーツであったテニスをモチーフとするバレエではあったが、さほど話題を呼ぶことはなかった。2日目の5月17日には、前年に初演されたニジンスキー初の振付作品である『牧神の午後』が再演された。これはマラルメの詩をもとにドビュッシーが作曲した『牧神の午後への前奏曲』を使い、古代ギリシアの壺絵に描かれる横向きの人物のポーズから着想を得て振り付けた斬新な作品である。自慰を暗示する舞踊家ニジンスキーの仕草がスキャンダルを起こしたことも逸話として伝えられる。そして、5月29日ストラヴィンスキー作曲、レーリッヒの舞台装飾・衣装、ニジンスキーの振付による『春の祭典』が初演された。台本はストラヴィンスキーとレーリッヒが共同で作成した。

『春の祭典』は「大地への崇拜」と「供犠」の2部から構成され、古代の異教時代を舞台に、ロシアの大地に訪れた春を賛美するために、豊饒の神ヤリーロに乙女を生贄として捧げる儀式を表現する。ニジンスキーの振付は独特だった。脚は内股に構え、前のめりに背を曲げ、繰り返し足を踏み鳴らす⁸⁾。伝統的なロマンティック・バレエやクラシック・バレエではトウシューズでのつま先立ち、軽やかなジャンプや回転、足の線を美しく見せるための外股の姿勢、あくまで重力に反する飛翔感こそが舞踊の本質であった。ニジンスキーの振付はそのような伝統的なポーズや舞踊をすべて逆にした革命的なものだった。ダンサーたちの動きは、天空ではなく大地を志向する。かたやストラヴィンスキーの音楽はさらに革新的だった。西洋音楽の基本は旋律と和声にあったが、『春の祭典』はリズムに基礎を置く。原始主義とも呼ばれるほどに原初的な一定のリズムの繰り返し、「ポリリズム」といえるほどに多様で複雑なリズムが交錯する。そこには19世紀を覆っていたロマン主義の精神性は微塵もなく、ドビュッシーたちの暗示的な象徴主義風あるいは印象主義風的手法にも反し、音とリズムの身体性に基盤を置く新しい音楽だった。

このような斬新な音楽と振付による『春の祭典』は当然のごとくスキャンダ

ルを起こした。会場は騒然となり、ダンサーたちにオーケストラが奏でる音楽も聞こえず、ニジンスキーが舞台袖からリズムを指示したと伝えられる⁹⁾。ディアギレフはこのようなスキャンダルを、宣伝効果をもたらすものとして歓迎していただろう。この年にはパリで5回、その後ロンドンで4回上演している。しかしながら、ディアギレフが同行しなかった南米ツアーの際に、ニジンスキーがポーランド人女性と電撃結婚をし、これをきっかけとしてバレエ・リュスを解雇されたため、『春の祭典』はバレエ・リュスが解散する1929年までに再演されることはなかった¹⁰⁾。

プルーストは『春の祭典』の初演を見たのだろうか。『書簡集』の編者フィリップ・コルブによると、彼は5月29日シャンゼリゼ劇場で『春の祭典』初演を観劇したのち、ストラヴィンスキーとジャン・コクトーとともにレストラン「ラリュ」で夜食をとったという¹¹⁾。もしそうだったとするなら、この画期的な新作についてプルーストと作曲家との間でどのような会話がなされたのか大いに興味がそそられる。ただし、この作品の初演を見たという確実な証拠はない¹²⁾。上述したように、『春の祭典』は1913年にパリで5回上演されている。「フィガロ」等の広報の調査に基づき、同作が含まれる上演の日程およびプログラムを以下に掲げる。カッコ内に記したのは、5月9日付「ル・タン」紙に発表された上演予定表において掲げられた演目で、実際には変更されたものである――

- 5月29日(木)：『タマール』、『春の祭典』、『薔薇の精』、『イーゴル公』の踊り
- 6月2日(月)：『レ・シルフィード』、『春の祭典』、『シェエラザード』
- 6月4日(水)：『シェエラザード』(『ダフニスとクロエ』)、『春の祭典』、『薔薇の精』
- 6月6日(金)：『タマール』(『パトルーシュカ』)、『春の祭典』、『レ・シルフィード』
- 6月13日(金)：『春の祭典』、『薔薇の精』(『牧神の午後』)、『サロメの悲劇』、『ル・カルナヴァル』

同年の2月にグラッセ社と自費出版の契約を結んだプルーストは、4月から5月末にかけて初校の校正に専念していた。それにもかかわらず、とりわけこの年は「ロシア・シーズン」の公演に頻繁に出かけている。白いドレスに赤いバラの花束を持ったシェイクヴィッチ夫人を見かけ、「血まみれの鳩」に譬えていることから、『遊戯』が初演された初日の5月15日の公演を見たと推定され

る¹³⁾。モーリス・ロスタンは、5月17日の『牧神の午後』を含む公演でブルーストを見かけたという。しかも公演後ニジンスキーとブルーストとともに「ラリー」で夜食をとったらしい¹⁴⁾。またジャック・コポー宛書簡が証するように、5月22日には1908年のパリ初演以来はじめて再演されたムソルグスキーのオペラ『ボリス・ゴドゥノフ』も見ている¹⁵⁾。同時期のモーリス・デュプレ宛の手紙では、初校の校正に疲れ切っていると言いながらも、このように頻繁にバレエ・リュスの公演に出かけているのだ。後に検討する書簡での『春の祭典』への言及から考えて、上に掲げた日程のうちのいずれかの公演を見たはずだ。ブルーストはこの時期に『遊戯』『牧神の午後』『春の祭典』というニジンスキー振付の主要3作を集中的に見たことになる。

書簡におけるわずかな言及を除いて、小説でもエッセーでも『春の祭典』に触れられることは一切ない。1910年に初めてバレエ・リュスを観劇した際には、匿名ながら明らかにニジンスキーと思われるダンサーを小説に登場させ¹⁶⁾、またナタリー・モーリヤックが注目したように、ニジンスキーの最初の振付作品である『牧神の午後』、および同作についてのアンリ・ビドゥーの新聞評がカイエ72に覚書として書き込まれていた¹⁷⁾。『スワン家のほうへ』が出版される1913年に初演され、音楽面でも振付面でも画期的な『春の祭典』を、ブルーストはどのように見たのか。本作についての感想やコメントはほとんど残っていないため、この問題を扱った論文はきわめて少ない¹⁸⁾。本論では、書簡におけるわずかな言及をもとに間接的な方法で検討する。

『春の祭典』の評価の変遷

初演当時の新聞で『春の祭典』がどのように報じられ、どのように評価されたのだろうか。パリで発刊されている主要な新聞15紙を調査したところ、意外なことに『春の祭典』の批評を掲載したのはわずかに5紙のみだった。たとえば1902年初演のドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』については、ほとんどの主要新聞が評論を掲載したのと比較するなら¹⁹⁾、反響の度合いはさほど高くなかったのかもしれない。1913年5月31日付「フィガロ」紙では、アンリ・キタールは次のように書く――

これは奇妙な見世物である。苦心しながらも子供っぽい野蛮さはシャンゼリゼ劇場の

観衆からぞんざいに受けとめられた。ストラヴィンスキーのような芸術家がこのようなとんでもない冒険に巻き込まれるのを見るのは遺憾なことだ。彼の音楽は『火の鳥』や『ペトルーシユカ』のあと、もっと美しい作品を期待できたはずだ。²⁰⁾

「ジル・ブラース」紙は「この『春の祭典』においては、ほとんど不調和、不協和音、重々しさ、曖昧さしか見わけられず」「すべてが奇妙 (tout est étrange)」と批判する²¹⁾。「エコー・ド・パリ」紙の記者はリハーサルを見てスキャンダルを確信する——「リハーサルを見たかぎり、このバレエはやじられることは十中八九まちがいがなかった。しかも抗しがたい力でやじられることだろう、つまり大爆笑によって」²²⁾。新しく生まれた芸術作品を批判する際にはいつも「奇妙」という形容が与えられる。唯一高い評価を与えたのが「マタン」紙である——

新しい劇場であるシャンゼリゼ劇場は、新しい芸術に尽くす責務がある。『春の祭典』は我々が長い間見たことのない最も例外的で最も興味深い作品である。[...]完全にポリリズムと多調で作られた楽譜は、展開と表現のあらゆる定型的な形態を免れている。人物の力強く様式化した感情、仕草、態度はこれほど適切な音楽的表現を見出すことはむずかしかっただろう。スラヴ民族の舞踊と仕草の本質的な性格が見出されるこの大胆な総合芸術は、ロシアの一座全体によって見事なほど正確に上演された。²³⁾

「新しい劇場」と「新しい芸術」との出会いが強調され、ポリリズムと多調性を特徴とする『春の祭典』の音楽の「新しさ」と、舞踊による民族性の表現が高く評価されている。さらに注意を引くのは、プルーストの友人レーナルド・アーンの評論である。彼は1911年にディアギレフによってロシアに招待され、盛大な歓待を受け、翌1912年にはバレエ曲『青い神』を提供するなど、バレエ・リュスとは緊密な関係を持っていた。またストラヴィンスキーとも交流があり、その音楽的才能、とりわけオーケストレーションの技量を高く評価していた²⁴⁾。にもかかわらず『春の祭典』については批判的だった——「しかし、見世物全体が奇妙さの絶えざる探求と〈醜く見せよう〉とする配慮、あるいはさらにゆゆしいことに、趣味の歪曲、偽りの判断をあらわにしているように私には思われた」²⁵⁾。新奇なものを評価する際には、フランス伝統の理性に基づく古典主義美学が持ち出されることが多い。レーナルド・アーンもまた「奇妙さ」「醜さ」「趣味の悪さ」という古典主義的な価値基準に基づいて『春の祭典』を批判する。

ニジンスキーの振付に関してこう言う――

私が懸念するのは、ニジンスキー氏が自分の思考に与える外的形態、具体的表現であって、彼はますますそれに引きつけられていくように思われる。伝統にうんざりして常軌を逸してしまい、古い月並みさを憎むあまり、それよりずっと忌むべき〈現代的な〉月並みに身を捧げているのではないかと恐れる。²⁶⁾

上述したように、不動の姿勢の強調、内股のポーズ、背中を丸めて前かがみでの歩行、地面を踏み鳴らす動作など、ニジンスキーの振付は伝統的なバレエの美学とは正反対の姿勢や動作を強いるものだった。ストラヴィンスキーの音楽については次のように批判する――

ストラヴィンスキー氏のこの最新作に関しては彼固有の作風の誇張しか見られない。そこに溢れている和声の極端さやそこに見られるあらゆる過剰については、甘美な『火の鳥』と機知に富み感動的な『ペトルーシュカ』が我々を慣れさせてくれていた。ここでは、ストラヴィンスキー氏はかくも無定形なモノとかくも原始的な感情を表現しなければならなかったために、彼の音楽語法をいつもよりもいっそう細分化し、時にはほとんど把握できないものにしてしまった。しかしいくつかの輝かしい〈風景〉がこの意図的なカオスから出現することがある。²⁷⁾

「誇張」「過剰」「無定形」「カオス」などもやはり古典主義美学に反するものだ。レーナルド・アーンは「いくつかの輝かしい〈風景〉」、つまり一定の秩序と意味を持った音型を見出しながらも、それ以外を「カオス」と見なし評価しない。この論考が「ジュールナル」紙に発表されてからおよそ半年後の1914年1月頃、ブルーストはレーナルド・アーン宛の書簡の中で同論について触れる――

でもストラヴィンスキーも読んでみましょうか。絶対に読むべきです。あなたは『春の祭典』に対して情け容赦なかっただけになおさらです。²⁸⁾

これが『春の祭典』に対するブルーストによる最初の言及である。レーナルド・アーンは同作に対して批判的ではあるが、作者のストラヴィンスキーも読むべき確な論であると、ブルーストは見なしている。この文面から『春の祭典』についてのブルーストの評価を読み取るとはむずかしいが、アーンの観察が優れていると判断しているだけに、少なくとも彼もまた同作を見たことは確かであろう。アーンの評価を「情け容赦のない (terrible)」と表現している

ことを勘案するなら、プルースト自身はストラヴィンスキーの新作を擁護しているようにも見える。

『春の祭典』は初演時に大騒ぎを引き起こすとともに、新聞紙上でも批判された。しかしながら時が経つとともに評論家たちの論調に変化が生じる。なかでもピエール・ラロ、ジャック・リヴィエール、ジャック＝エミール・ブランシュの論考は注目に値する。後に詳しく紹介する『春の祭典』論を書いたジャック＝エミール・ブランシュは、前2者の論考に触れながら同作についての評価の変化を次のように指摘する――

同時にジャック・リヴィエール氏は『新フランス評論』において『春の祭典』の研究に知性あふれる見事な論考を捧げたのだった。ピエール・ラロ氏自身も、「ル・タン」紙のひとつ目の学芸欄のずいぶん後になって、二つ目の論を書くことにこだわらなかったであろうか。そこで彼は、最初は攻撃的なほどの称賛への苛立ちに駆られて、過度に厳しい態度をとったことを認めたのだった。

夏と秋が、新しい劇場の最後のシーズンから我々を隔てている。『春の祭典』は芸術家肌の人々に糧を与えるいくつかの現代作品のかたわらにゆっくりと身を置いたのだ。その美点是我々の貴重な確信のひとつとなった。我々も待とう。なぜなら聴衆は手ごわく、芸術家たちとの関係は常に同じように緊迫したものだからだ。²⁹⁾

『春の祭典』が初演された5月末から、夏と秋が過ぎてほぼ半年が経過した時点において、冷静な判断が可能となることによって同作が重要な現代作品のひとつになったと告げられる。ジャック・リヴィエールの論考は後に検討することにして、「ル・タン」紙にピエール・ラロが書いた2つの論を読み比べてみよう。

「ル・タン」紙の学芸欄を担当していたピエール・ラロは、ドビュッシーの音楽をいち早く評価し、常に擁護した評論家であるが、それはその音楽の中に古典的な美を見出したからにはかならない。古典主義的な芸術観を持つラロは、『春の祭典』初演後まもない1913年6月3日付「ル・タン」紙の学芸欄において、伝統的なバレエの優美さ、軽やかさ、高貴さに反する『春の祭典』の舞踊の醜さ、不協和で不統一な音楽を批判する。ところが2か月後の8月5日付同紙の学芸欄で、初演当時の騒ぎがおさまった現時点で再考することは無駄ではないとして、再び『春の祭典』を取り上げた。ニジンスキーの構想するバレエが、伝統的な舞踊様式の否定であり、破壊であるという見方を変えることはな

いが、原初の人間の「野蛮」の表現として一定の理解を示す。ただし、ラロ自身の趣味とは合わないことを理由に、作品の芸術としての価値についての判断を控えている。他方、ストラヴィンスキーの音楽については、明らかに評価を高めている――

『春の祭典』を聴いてごらん下さい。この音楽にはまったく洗練されたものがない。それは荒々しく乱暴で、鋭く力強いリズムと、オーケストラの強烈な色彩と輝かしい豊かさの中に現れる内的エネルギーによって活気づけられている。[……]『春の祭典』はしたがって、まずは今ある姿によって、それからなおのこと、それが表現すること、および告知することによって、大変興味深い作品である。³⁰⁾

「『春の祭典』を聴いてごらん下さい」(«Écoutez le *Sacre du Printemps*») と、バレエを見るよりも、ストラヴィンスキーの音楽を「聴く」ことを促している。その力強いリズムと色彩豊かな響きは、洗練されながらも気取りといえるほどに弱体化した現代のフランス音楽に健全な影響を与えるものとして称揚されている。初演の指揮をしたピエール・モントゥーは翌1914年4月5日に『春の祭典』をコンサートで音楽のみの演奏を行い、好評を博した。このように同作はバレエに付随する音楽という以上に、自立した管弦楽曲として演奏されるようになり、現代音楽の始まりとして西洋音楽史上燦然たる地位を占めるようになる。

ジャック＝エミール・ブランシュの『スワン家のほうへ』論とプルーストの広報活動
プルーストがもう一度『春の祭典』に言及するのは1914年4月20日頃に書かれたルイ・ブラン宛の書簡においてである――

「日ごとに」(«Au jour le jour») 欄に掲載される場合のために「ジュールナル・デ・デバ」紙の記事を同封します。ご覧のように、大筋は変えていませんが、ただ末尾に『春の祭典』について一言書き加えました。しかしながら、それを送付する前に私の筆跡が残らないようにタイプライターで打ち直していただきますようお願いいたします。³¹⁾

ルイ・ブランはグラッセ出版社の編集長である。プルーストは『失われた時を求めて』の第1篇『スワン家のほうへ』を前年1913年11月にグラッセ社から自費出版したのだった。したがってルイ・ブランはおそらくプルーストの小説

の広報活動にかかわっていたのであろう。プルーストはルイ・ブランを介して「ジュールナル・デ・デバ」紙の「日ごとに」欄に掲載してもらう記事を同封したのだった。少し長いが全文を引用しよう――

文芸批評家ジャック＝エミール・ブランシュ氏

才能豊かな画家であり、輝かしい好評と流行とってよいほどの評判を一気に獲得することになった数々の肖像画の作者であるジャック＝エミール・ブランシュ氏が今度は文芸批評家としての姿を現した。かつてモーリス・バレスの『靈感の丘』について注目すべき記事を書いた「エコー・ド・パリ」紙において、マルセル・プルースト氏の最新作『スワン家のほうへ』について論考を発表、そこに同氏の批評家としてのあらゆる才能が見出せる。しかもこれは何も驚くことではない。ジャック＝エミール・ブランシュ氏のような人間の表情の知的な観察者は、容易に人間精神の作物を理解し判断するのだ。このようにして彼の肖像画家としての才能を、彼にとっては新しい作業に持ち込んだ。まずは『スワン家のほうへ』の作者の精神的表情を描く。そして親しい内面において記憶と思考と格闘する姿を示す。ジャック＝エミール・ブランシュ氏は次のように書いている――「プルースト氏にはグランヴィルのようなところがある。この著名なデッサン画家のように、彼は人物たちを上から下から眺め、概略を描いたり、天井画のように描いたりする。人物たちを得意なアングルから眺めるのだが、それはほとんどキュビストの四次元を示唆しているように思えるのだ。このような見方に多くの技法と画家の特質を入れていると感じられる。同紙の寄稿者であるドゥー氏がかつてブランシュ氏の批評および彼のホイッスラーとファンタンに関する論文について語っていたことが思い出される。しかしながらさらに興味深いのは、批評家としてのこの慧眼は画家の作品ばかりでなく、文学や音楽の最も珍しい作物についても発揮されることである。今日ブランシュ氏は『スワン家のほうへ』の研究をする。昨日は『春の祭典』について書いたことが思い出される。³²⁾

この記事を書いたのがプルーストであることは、上に引用した書簡に先立つ同じくルイ・ブランに宛てた手紙を見れば明らかである――「『デバ』紙については、「日ごとに」欄が一番いいでしょう。1枚に収めることができませんでしたので、2枚書きました。けれどもそれを転写していただきたいのです。私がそれを書いたとは知られたくないので、それを書いたのは編集者であり、新聞社で原稿を参照しても、それが私の筆跡でないことが望ましいのです。それはいささか長いのですが、私たちはめったに宣伝することがありませんので、一度だけです」³³⁾。実際、ルイ・ブランか他の誰かがプルーストの文章に基づいて書き直したようであるが、別便でテキストの修正について苦情を述べ、彼の

書いたテキストに従って転写してほしいと求めている³⁴⁾。作者の自己宣伝ではなく、グラッセ社の編集部で作成した記事という体裁にすることを希望し、転写やタイプライターによる打ち直しなど、自分自身の筆跡が残らないようにするなど、驚くほど慎重である。しかし実際には、自費出版した『スワン家のほうへ』の読者を増やすための広報にはきわめて熱心だった。

1914年4月24日付「ジュールナル・デ・デバ」掲載の記事では、ジャック＝エミール・ブランシュが同年4月15日付「エコー・ド・パリ」に発表した『スワン家のほうへ』に関する書評が話題となっている。プルーストは同書評についてブランシュに礼状を書き、感謝の気持ちを伝えるとともに、掲載の時期が復活祭の休暇中だったことや選挙の時期と重なったことで人々の注目を集めにくいこと、また第一面でありながらトップ記事でないことへの不満を述べている。しかしながらブランシュによる高い評価には大いに感激したようで、「ジュールナル・デ・デバ」ばかりでなく、「ジル・ブラス」「フィガロ」「メルキュール・ド・フランス」「新フランス評論」に書評の抜粋あるいは紹介記事を掲載してもらおうべく、知己を通じて「拡散」のために運動している³⁵⁾。

「文芸批評家ジャック＝エミール・ブランシュ」と題された「ジュールナル・デ・デバ」の記事は、プルースト自身が書いた文章に基づいたものであることを上で確認したが、ブランシュによる『スワン家のほうへ』の書評が中心のテーマである。フィリップ・コルブによれば、下線を付した文がプルーストの自筆による加筆である³⁶⁾。たしかに末尾に『春の祭典』についての言及がある。正確に言うなら、『春の祭典』に関するジャック＝エミール・ブランシュの論考を問題にしている——「今日ブランシュ氏は『スワン家のほうへ』の研究をする。昨日は『春の祭典』について書いたことが思い出される」。画家であるブランシュが、文学や音楽についても優れた鑑識力があることの例証として『スワン家のほうへ』と『春の祭典』を挙げたのだ。しかも「最も珍しい作物 (les plus curieuses productions de la littérature et de la musique)」として両作品を並べている。「今日 (aujourd'hui)」とは、『スワン家のほうへ』についてのブランシュの書評が「エコー・ド・パリ」紙に掲載された4月15日のことで、およそ1週間前の発表を指す。「昨日 (hier)」ブランシュが書いたという『春の祭典』論とはどれのことだろうか。同作についての彼の評論はひとつだけである。1913年12月1日付『パリ評論』に発表された「1913年の芸術総括——ロシア

人、『春の祭典』と題された論考を指していると考えてまちがいない。「昨日」はしたがってここではおよそ「5カ月前」を意味している。なによりもプルースト自身が、ジャック＝エミール・ブランシュの『スワン家のほうへ』論と『春の祭典』論を並置したことは注目すべきことであろう。フランスの平凡な田舎町における子供時代の思い出とパリを舞台に展開される恋愛や社交の物語から成る『スワン家のほうへ』と、文明以前のスラヴ民族の生贄の儀式をテーマとする『春の祭典』は、一見したところまったく異なり、類似点を見出すことはむずかしい。作品そのものの共通性というよりも、ブランシュの両作品に対する論考の相似点をこそ検討すべきであろう。

ブランシュの『春の祭典』論と『スワン家のほうへ』論

ブランシュの『春の祭典』論は、今日の公衆と芸術家との関係を研究することを目的としており、大衆に最も近づきやすい劇芸術を取り上げ、設立されたばかりのシャンゼリゼ劇場の企画に着目する³⁷⁾。天才の作品が公衆に理解されるのには時間がかかるとの考えを提示し、その例として『春の祭典』を論じる。上に引用したように、初演当初は批判の声が強かったにもかかわらず、ほぼ半年が経過することによって、同作が重要な現代芸術のひとつとして認識されるようになったという。プルーストもまたベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲を例に挙げながら、「天才的な作品がすぐに賞讃されることがあまりないのは、それを書いた人が非凡で、その人と似たような人がほとんどいないからである」と小説中書いている³⁸⁾。かたや「ストラヴィンスキーの天才 (le génie de Stravinski)」と記し³⁹⁾、また匿名ながらニジンスキーを「天才的なダンサー」と草稿に書き込んでいる⁴⁰⁾。プルーストとブランシュは、同じ天才観を持ちながら、ともに『春の祭典』の作者であるストラヴィンスキーとニジンスキーを天才と見なしているのだ。

まず、両作品は分類しがたいという点において共通する。『春の祭典』については次のように言う――

『春の祭典』は現代芸術の歴史に画期的な出来事として残るだろう。――2幕だけのバレエ（しかしこの舞踊を、このほとんど分類できない作品、この奇妙で重々しいものをバレエと呼ぶことは正しいだろうか）。⁴¹⁾

他方、プーレストの小説についても次のように紹介する——

『スワン家のほうへ』は分類がむずかしい作品であり、どんなものとも比較するのがなおさらむずかしい作品である。それはわが国の文学において前例がない。プーレスト氏が見て、感じて、書いたものは完璧に独創的なのだ。⁴²⁾

『春の祭典』初演時においても、従来のバレエというジャンルから大きく逸脱していることが批判されたのだったが、ブランシュはそれをむしろ独創性として積極的に評価する。就寝の場面から始まるプーレストの小説もまたアンチ・ロマンとも呼べるかもしれない。「この本は夜の不眠の恐るべき洞察力によってしか書きえないものだ。それは真昼に半ばしか見えない目にはほとんど明るすぎるほどである」というブランシュの逆説的な評言は、「隠遁した社交人」とも呼ばれるプーレストの小説世界の核心を突くものだろう⁴³⁾。

ジャック＝エミール・ブランシュにとって、バレエ・リュスの特色は何よりもその反個人主義的傾向にある——

古典的・国民的芸術の再生への希望と見込みにますます傾いていくフランス楽派にとって不安なことは、ロシア人たちの到来である。彼らは魔法の杖の一振りによって、一度ならず新しい劇場を活気づけ、再生し、苦い味わいと途方もない力を持つ大胆な作品によって我々が迷い込んだ忌まわしい個人主義の危険を証明したのだ。⁴⁴⁾

普仏戦争に敗北して以降、音楽面においてもドイツ音楽に対抗できる優れたフランス音楽を創造すべく国民音楽協会が設立されるとともに、ラモーなど18世紀フランス・バロック音楽の復興が進められていた。ところがバレエ・リュスを中心とするロシア芸術は、フランス音楽の根本にある個人主義(individualisme)の危険性を暴くことになったと、ブランシュは指摘する。そして、ロシア人による芸術創造の基盤を匿名性の中に見る——『『春の祭典』の横や背後を探してみなさい。協力者を知らうとしてみなさい。そこに個人的な貢献を見きわめようと思ってもほとんど不可能なのだ。まるで匿名のようなものなのだ』⁴⁵⁾。「奇跡的な融合(une fusion presque miraculeuse)」とも形容するロシア人たちの集合芸術の代表作として『春の祭典』を称揚する——

友愛の結合から生まれたこの重厚で円熟した作品には、台本作家たち、音楽家、振付

師、画家（誰がこの舞台装飾を描いたのかと疑問に思ったものだ）、緊密な一団のこれらすべてのメンバーは、自分のことも将来の聴衆のことも忘れ、彼らの民族の天才に従ったように思われる。『春の祭典』はゴシック教会のように匿名のままである。作者たちの署名は消えることを望んでいる。かくも独創的なこの作品は、我々を干からびさせている個人主義に対する無意識の抵抗なのだ。⁴⁶⁾

フランスの「個人主義」（ここでは「parlucularisme」という言葉が使われている）と「個人の天才」に、ロシアの「集団主義」あるいは「民族の天才 (legénie de leur race)」が対立させられている。匿名性に関して、中世のゴシック教会 (une église gothique) が引き合いに出されていることも興味深いだが、これについては後に検討しよう。ロシア芸術の集団主義あるいは匿名性に関しては、ジャック＝エミール・ブランシュの書評に先立って、『新フランス評論』の1913年11月号に発表されたジャック・リヴィエールの論考においても指摘されている――

『春の祭典』の作者は誰なのか？ 誰がこれを作ったのか？ ニジンスキーかストラヴィンスキーか、それともレーリッヒなのか？ 我々が明らかにできないこの初歩的な問いは、しかしながら我々西洋人にとってしか意味がないのだ。我々のもとではすべてが個人的である。力強く特徴的な作品はいつもたった一人の精神のしるしを持っている。ロシア人のもとでは事情は異なる。彼らにとって我々との意思伝達が不可能であっても、彼らの仲間うちでは魂を融合させ、数人で同じことを感じ考えるという途方もない能力を持っているのだ。⁴⁷⁾

役割分担はされていたものの、バレエ・リュスの作品は合議制で決められたらしい。『春の祭典』の台本はストラヴィンスキーとレーリッヒが考えたと伝えられる。そしてその背後には常にディアギレフがいる。というよりこれらの天才たちの集団をまとめ、リーダーシップを遺憾なく発揮していたのはまぎれもなくこの天才的な興行師であっただろう。

さて、ジャック＝エミール・ブランシュの『スワン家のほうへ』論に目を向けよう。デッサン画家グランヴィルのような複眼的なまなざしやキュビズムの4次元にも通じる人物やモノの見方についての指摘は、プルーストの描写方法の本質をつくものであり、作者をうならせるほどの慧眼だったと言えよう。もともと『春の祭典』論で強調されていた匿名性や集団性に類する指摘はない。ところでプルーストは、ブランシュの『スワン家のほうへ』論についての記事お

よび抜粋を「ジル・ブラス」紙に掲載してもらったことに対する礼状として、ルネ・ブランに次のように書いている――

第2章の末尾すべて、オデットがもはやスワンを愛していない時期の前後をお読みくださってうれしく思います。私のことを話すことをお許してください。けれどもそれはユゴーが言うように「私とは我々のことではないだろうか」ということにかかわる主題なのです。

私は人類のこの根本的な統一性を信じています。⁴⁸⁾

「私のこと」とはプルーストの小説のことを指す。スワンとオデットの恋と嫉妬の物語が万人に通じる普遍的な心理劇となっていることを意味している。「私」とは「我々」のことだという命題は、なによりも主人公であり語り手でもある「私」に当てはまる。ジャン＝イヴ・タディエは当該の手紙を引用しながら、プルーストにおける「私」はほとんど「我々」であると指摘したが⁴⁹⁾、それは確かに作者自身が意識していたことだったろう。このことはとりわけ主人公・話者が匿名であることに反映している。『スワン家のほうへ』の語り手の匿名性と『春の祭典』の匿名性は同じではない。ブランシュとリヴィエールが強調する後者の匿名性は、まずは作者が複数であることに由来する。さらに匿名性は劇の内容そのものにもかかわる。登場するのはあくまでスラヴ民族であって、個人ではない。もちろん名前もない。『失われた時を求めて』には「マルセル・プルースト」という署名があり、単独の個人の作であることは歴然としている。だが作者の名のもとに語ることはなく、あくまで匿名性を帯びた「私」が語る。小説に登場する人物たち、スワンやシャルリュス男爵、ジルベルトやアルベルチヌ、ゲルマント夫人やヴェルデュラン夫人が確かな個性を持っているだろうか。彼らは見る人の立場によって、また時間の経過によって、社会の変動によって絶えず変貌する。プルーストの登場人物たちの個性はきわめて不安定と言うしかなく、それはバルザックの小説に登場する確固とした個性をもつ人物たちとは異なるプルーストによる新たな人物造形なのだ。

ブランシュは『春の祭典』はゴシック教会のように匿名のままであると表現する。中世において100年以上の歳月をかけてゴシック式の教会建築を創造したのは名もない職人たちだった。まだ「芸術家」という概念のない時代であり、芸術創造は匿名性の中で行われていたのだ。プルーストもまた、『見出され

た時』において、主人公がこれから書こうとする著作を「教会」あるいは「大聖堂」に譬える――

これらの偉大な書物においては、素描されるだけの時間しかなく、建築家の設計の壮大さのせいで決して完成しない部分がある。どれほど多くの大聖堂が未完成のままであろうか。人が書物に栄養分を与え、その弱い部分を補強し、それを保護するのだが、ついで書物そのものが大きくなり、我々の墓を示し、風聞から、しばらくは忘却からそれを守る。⁵⁰⁾

ここでプルーストは中世の大聖堂の未完成という性格に注目し、偉大な書物と比較する。書物に栄養分を与えていくのは「人 (on)」である。「人」とは不特定の読者を指している。書物は読者に読まれることによって成長していくというように、作者から自立した作品それ自体の力が強調される。ここには、伝記的方法によって文学作品を判断したサント＝ブーヴに反するプルーストの作品中心主義が認められる。プルーストにとって、書物の読書とは読者が自分自身を読むことなのだ⁵¹⁾。もちろんここでは主人公の「私」が書こうとしている書物が問題となっているのだが、プルーストの文学観・芸術観を認めることができよう。名前のない「私」が書く書物には署名がないと言ってよい。プルーストにとっての理念上の「書物」の作者は匿名ということになる。ジャック＝エミール・ブランシュとジャック・リヴィエールがともに『春の祭典』の最も重要な特性として指摘した匿名性に対して、プルーストもまた共感を寄せたとしても不思議ではない。

『春の祭典』にも『スワン家のほうへ』にも、西洋近代の個人主義に対する抵抗と挑戦が見られると言ってもよい。プルーストは『春の祭典』の中に、あるいはむしろジャック＝エミール・ブランシュの『春の祭典』論の中に、自らが創造しつつある小説世界と相通じるものを見出し、ブランシュによる『スワン家のほうへ』の書評をいくつかの新聞・雑誌によっていっそう広めようと努めた際に、同人の『春の祭典』論を並べて提示したことには、一見大きく異なりながらも、深いところで共鳴しあう最先端の文学・芸術創造としての両作品の意義への理解と認識があったのだろう。

註

- 1) トルストイ『戦争と平和』1865-69年原作・1885年仏訳刊行、『アンナ・カレエーナ』1873-77年原作・1885年仏訳刊行、ドストエフスキー『罪と罰』1866年原作・1884年仏訳刊行、『白痴』1868-69年原作・1887年仏訳刊行、『悪霊』1871-72年原作・1886年仏訳刊行、『カラマーゾフの兄弟』1879-80年原作・1888年仏訳刊行。1884-88年の5年間にトルストイとドストエフスキーの代表作の仏訳が集中的にフランスで出版されている。また1886年にはヴォギュエの『ロシア小説』(*Le Roman russe*)が出版され、ロシア小説が本格的に紹介された。
- 2) «C'est l'alliance franco-russe en musique.» (Édouard NOËL et Edmond STOUILLIG, *Les Annales du théâtre et de la musique* (1891), Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1892, p. 404).
- 3) 1893年10月15日と22日に「エコー・ド・パリ」紙主催ロシア・フェスティバル、1896年11月8日および1902年3月23日にコンセル・コロヌでロシア音楽フェスティバル、1914年1月25日にコンセル・ラムルーでロシア音楽フェスティバルが開催された。19世紀後半からはパリの各オーケストラのプログラムにロシア音楽が組まれることが頻繁となる (voir NOËL et STOUILLIG, *op. cit.*)。
- 4) グレフェール伯爵夫人宛書簡 (Marcel PROUST, *Correspondance*, éd. de Philip KOLB, Paris : Plon, 1970-1993, 21 vol. [éd. abrégée ensuite : *Corr.*], X, p. 113), レーナルド・アーン宛書簡 (*ibid.*, p. 114), ジョルジュ・ド・ローリス宛書簡 (*ibid.*, p. 119) を参照のこと。
- 5) 吉田城 (『プルーストと身体』, 白水社, 2008年, 283-288頁) によると、プルーストが観たと推測できるバレエ・リュスの演目は以下の通り——1910年『シェエラザード』『饗宴』『イーゴリ公』『カルナヴァル』『クレオパトラ』『レ・シルフィード』, 1911年『聖セバスチヤンの殉教』『カルナヴァル』, 1913年『牧神の午後』『春の祭典』『イーゴリ公』, 1914年『ヨゼフの伝説』『金鶏』『ナイチンゲール』, 1917年『パレード』『夜の太陽』『バトラーシュカ』『上機嫌な女たち』, 1920年『シェエラザード』。Voir aussi Jo YOSHIDA, «Proust et les ballets russes : autour de Nijinski», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 31, 2000, pp. 62-64.
- 6) プルーストとバレエ・リュスに関する主要な論文は以下の通り—— Jo YOSHIDA, art. cité, *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 31, pp. 51-64 ; id., «Marcel Proust et Léon Bakst : une révélation des Ballets russes», *Bulletin de la société franco-japonaise d'art et d'archéologie*, n° 19, 1999, pp. 4-24 ; Jean-Michel NECTOUX, «Proust et Nijinsky», *La Revue du Musée d'Orsay*, n° 11, 2000 ; 吉川一義「プルーストとニジンスキー」, *Dressstudy*, n° 39, 2001, pp. 11-17 ; Nathalie MAURIC DYER, «Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets russes. Une enquête génétique», *Genesis*, n° 36, «Proust, 1913», 2013, pp. 51-63 ; Marcel PROUST, *Cahier 67*, «Cahiers 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France», Turnhout : Brepols /

- BnF, 2016 (Francine GOUJON, «Introduction», pp. XXI-XXXV) ; id., «Du *Sacre du Printemps* au septuor de Vinteuil», *Quaderni Proustiani*, Associazione amici de Marcel Proust, 2017, pp. 123-137 ; 松原陽子「『失われた時を求めて』における舞台芸術——小劇場の演者——」, 『ステラ』第 37 号, 九州大学フランス語フランス文学研究会, 2018 年 12 月, 213-224 頁。
- 7) この 3 作以外に、バレエ・リュスに再び合流したニジンスキーは、1916 年の北米ツアーのためにリヒャルト・シュトラウス作曲の『ティル・オイレンシュピーゲル』の振付を担当している。
 - 8) 「この上なくけばけばしい色の衣装を身につけ、とがった縁なし帽を被り、水着か獣の皮か緋色のチュニカのようなものを着て、狂ったように手足を動かし、百回も続けて同じ仕草を繰り返す人たちを想像してください。彼らは同じところで足を踏み鳴らす、何度も何度も。きゅっ！ 身体を二つに折り曲げ、互いにお辞儀をする。そしてまた足を踏み鳴らす、何度も何度も」(「エコー・ド・パリ」1913 年 5 月 30 日付)。『コメディヤ・イリュストレ』の写真、および『春の祭典』百周年の 2013 年にシャンゼリゼ劇場でニジンスキーの振付を再現した公演を参照のこと (URL : <https://www.youtube.com/watch?v=YOZmlYgYzG4>)。
 - 9) 当時のスキャンダルの様子については、リチャード・バックル『ディアギレフーロシア・バレエ団とその時代』上下 (鈴木晶訳, リプロポート, 1983-1984 年) の上巻, 295-298 頁に詳しい (原著は Richard Buckle, *Diaghilev*, Weidenfeld & Nicolson, 1979)。
 - 10) 1920 年 12 月 15 日にレオニード・マシーンの振付により再演されたが、ニジンスキーによる振付は忘れられていたという。
 - 11) *Corr.*, XII, pp. XV et 12.
 - 12) ジャン＝イヴ・タディエもまた確かな証拠はないとしながらも、コルプの説に従っている (voir Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust*, Paris : Gallimard, 1996, p. 694)。
 - 13) *Corr.*, XII, pp. 173-174 ; voir aussi la note 3 à la page 175.
 - 14) *Ibid.*, p. 12.
 - 15) *Ibid.*, p. 178.
 - 16) Cahier 39 ; *RTP*, II, p. 1155.
 - 17) Nathalie MAURIAC DYER, «Bidou, Bergotte, la Berma et les Ballets russes. Une enquête génétique», *Genesis*, n° 36, «Proust, 1913», 2013, pp. 51-63.
 - 18) フランシーヌ・ゲージョンの論考がブルーストと『春の祭典』を扱った唯一の論文であろう (voir Francine GOUJON, «Du *Sacre du Printemps* au septuor de Vinteuil», art. cité, *Quaderni Proustiani*, 2017)。この論考は、表現の分析からヴァントウイユの『七重奏曲』の前半部分が『春の祭典』から着想されていると論じている。
 - 19) 拙著『ブルースト 受容と創造』(2020 年, 大阪大学出版会より出版予定) の「ドリュッシー『ペレアスとメリザンド』をめぐって」を参照のこと。

- 20) *Le Figaro*, 31 mai 1913.
- 21) *Gil Blas*, 30 mai 1913.
- 22) *L'Écho de Paris*, 30 mai 1913.
- 23) *Le Matin*, 30 mai 1913.
- 24) レーナルド・アーンは1913年11月22日から12月24日までアナル大学で4回講演を行い、そのテキストは1914年1月15日付の *Journal de l'Université des Annales* (8^e année) に掲載され、後には *Du Chant* に収録された。第1回の講演で、アーンはストラヴィンスキーについて語っている——「私はしばしば若いがすでに著名な作曲家であるストラヴィンスキーと長い時間を一緒に過ごす機会があった。彼のオーケストレーションの才能は途方もない」(voir *Corr.*, XIII, p. 63, note 8)。
- 25) *Le Journal*, 2 juin 1913.
- 26) *Ibid.*
- 27) *Ibid.*
- 28) *Corr.*, XIII, p. 62
- 29) Jacques-Émile BLANCHE, «Un bilan artistique de 1913. Les Russes. - *Le Sacre du Printemps*», *La Revue de Paris*, 1^{er} décembre 1913, p. 534.
- 30) Pierre LALO, «Considérations sur *Le Sacre du Printemps*», *Le Temps*, 5 août 1913.
- 31) *Corr.*, XIII, p. 161.
- 32) *Le Journal des Débats*, 24 avril 1914, «Au jour le jour».
- 33) *Corr.*, XIII, p. 154.
- 34) 「送っていただいたテキストはとんでもないものです。まるでブランシュが初めてペンをとったと言っているように思えます (実際には『パリ評論』や「ゴローウ」に何度となく論考を書いています)。他方、私へのお世辞がいくつかあるのですが、すでに昨日の土曜にブランシュの論考についての記事が「ジル・ブラス」に載り、私はそこでとても称賛されているだけにおさら困るのです。ひとつの論考に対してはいささかやりすぎです。したがって「デバ」紙の「日ごとに」欄はほとんど不要になります。しかし、やはりそれが最初にお示したテキストに従っているなら、掲載さえるとうれしく思います。お望みなら修正を拒みません。けれどもこのテキストをもとにして修正することを望みます。その後決定稿ができれば、その時はもう何も変えないと約束しましょう」(*Corr.*, XIII, pp. 156-157)。
- 35) プルーストの小説をグラッセ社に推薦した「ジル・ブラス」のジャーナリストであるルネ・ブランには次のように書く——「ジャック・ブランシュが今朝の「エコー・ド・パリ」(水曜日の「エコー」)で私について書いてくれたすばらしい記事の長い抜粋を「ジル・ブラス」に載せていただく方法はありませんでしょうか」(*Corr.*, XIII, p. 149)。またルイ・ブランには、「おそらく今朝(水曜日)の「エコー」で J-E・ブランシュのすばらしい記事をご覧になったでしょう。私は「フィガロ」と「ジル・ブラス」にその抜粋を掲載してくれるようお願いしました。[...] 同じ

ことを『新フランス評論』と『メルキュール』にも依頼するつもりです。でもまったく費用はかかりません」(*Corr.*, XIII, p. 149)。実際、『新フランス評論』を除く各紙にはブランシュの書評の抜粋または紹介記事が掲載された。

- 36) Voir *Corr.*, XIII, p. 162, note 3. なお当該のタイプ原稿がどこに保存されているかは不明である。
- 37) 「我々は今日の公衆と芸術家との関係を研究することを目的としているので、シャンゼリゼ劇場の企ては（というのも劇形式は最も人気があり、大衆に最も近づきやすいものであるからだが）その研究の手助けになるにちがいないと考えた」(J.-E. BLANCHE, art. cité, *La Revue de Paris*, 1^{er} décembre 1913, p. 517)。
- 38) Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 1987-1989 [éd. abrégée ensuite : *RTP*], I, p. 522.
- 39) *RTP*, III, p. 140.
- 40) Cahier 39 ; *RTP*, II, p. 1155.
- 41) J.-E. BLANCHE, art. cité, *La Revue de Paris*, 1^{er} décembre 1912, p. 519.
- 42) J.-E. BLANCHE, «Du côté de chez Swann», *L'Écho de Paris*, 15 avril 1914.
- 43) *Ibid.*
- 44) J.-E. Blanche, art. cité, *La Revue de Paris*, 1^{er} décembre 1913, p. 519.
- 45) *Ibid.*, p. 520.
- 46) *Ibid.*, p. 533.
- 47) Jacques RIVIÈRE, «*Le Sacre du Printemps*, ballet par Igor Stravinsky, Nicolas Roerich et Vlaslav Nijinski (Théâtre des Champs-Élysées)», «Notes», *La NRF*, t. X, juillet-décembre 1913, p. 311. なお、リヴィエールは次号により詳細な論考を発表している (voir Jacques RIVIÈRE, «*Le Sacre du Printemps*», *La NRF*, t. X, juillet-décembre 1913, p. 706-730)。
- 48) *Corr.*, XIII, pp. 159-160.
- 49) Jean-Yves TADIÉ, *Proust et le roman*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque des Idées», 1971, p. 33.
- 50) *RTP*, IV, p. 610. 前後には以下のような文章も見られる——「教会のように本を建造する」、「私は私の本をつくり上げるうえで、野心的に大聖堂のようには言わず、単にドレスのようにと言おう」。
- 51) 「私の書物によって、私は読者に自分自身を読む方法を提供する」(*RTP*, IV, p. 610)。