

プルーストとマンテーニャ (2)

加藤, 靖恵
名古屋大学大学院文学研究科准教授

<https://doi.org/10.15017/16856>

出版情報 : Stella. 28, pp.91-108, 2009-12-18. 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 :

プルーストとマンテーニャ（2）

加藤 靖 恵

昨年（2008年）はフランスでマンテーニャが脚光を浴びた年だった。ルーヴルで9月から本年1月にかけて大規模な回顧展が催され、書店には複数の新刊書を含めた研究書・概説書のコーナーができた。フランスでマンテーニャに特化した展覧会が開かれるのはこれが初めてだった。展覧会カタログでジョヴァンニ・アゴスティは、もし1世紀前にこうした催物がバリであったとすれば「それを訪れる人のなかには当然マルセル・プルーストの姿があっただろう」と断言している¹⁾。大長編『失われた時を求めて』において画家への言及は6度にとどまるが、その内には特定作品の詳しい描写も含まれている²⁾。プルーストがマンテーニャ作品を小説に積極的に登場させた作家のひとりであることは否定できない³⁾。さらに最近刊行された和田章男作成の索引により、草稿にはより豊かで興味深い描写が含まれていることが明らかになった⁴⁾。

本論では、本誌『ステラ』第27号に発表した拙論を補足しつつ⁵⁾、新たに小説・草稿中の挿話も取り上げ、プルースト独自のマンテーニャ観を浮き彫りにする。

マンテーニャの作品に描かれる中世の集落

前論の最後で、コンブレ村の遠景の描写中に「プリミティヴ派の絵に描かれる小さな都市」への言及がされていることに着目し、『囚われの女』に登場するマンテーニャの『聖セバスチャン』の背景との類似を示した。ところで、この大作がルーヴルに入ったのは1910年で、それまではオーベルニュ地方の教会にあった。「コンブレ」におけるプリミティヴ派の円形の都市の比喩は、1909年の草稿にすでに見られる⁶⁾。この時点ではプルーストは問題の絵を直には見ていないことになる。

しかしながら吉川一義の一連の研究が明らかにするように、作家はさまざま

な本や美術雑誌の白黒の図版からしばしばインスピレーションを受けていた。『聖セバスチャン』についても、例えば彼が愛読していた『ガゼット・デ・ボザール』の1886年11月1日号に別丁で写真凹版の複製が掲載されている⁷⁾。この絵を細部にわたって何らかの図版で鑑賞することができた可能性は大きい。

ところで「プリミティヴ派の絵画にあるような、高台に位置した小さな村々」への言及が、『ゲルマンのほう』の最後にも見られる [II, 880]。死を前にして暇乞いに訪れたスワンに、ゲルマン公爵夫人がイタリア旅行の計画をもちかける場面である。この直前に「ヴェニスに聖ゲオルギウス」[II, 878 / 880] が話題になっているのは単なる偶然だろうか。ここでは画家の名前こそ引用されていないものの、プルーストが1900年に訪れたヴェニスのアカデミア美術館にはマンテーニャの『聖ゲオルギウス』が所蔵されており、その背景にも『聖セバスチャン』同様、丘の上にそびえる円形の城塞都市が描き込まれている。この作品への言及は『ソドムとゴモラ』の草稿中、アルベルチヌスの描写のなかで繰り返されている。それについては後に言及する。

草稿におけるマンテーニャと両性具有の主題

まず、和田章男が作成したインデックスを基に、草稿中のマンテーニャへの言及を年代ごとに検証しよう。画家の名が登場するのは生成過程のきわめて初期の段階であり、おそらくは1909年春のことと思われる。語り手はゲルマン公爵夫人（ここでは伯爵夫人）に淡い恋心をもつが、実際の彼女に近づくやいなや、自分が夢に抱いたイメージがかき消えることを知っている。「劇場の廊下で足早に通り過ぎていく、頭から飛び出さんばかりに大きすぎる瞳をたたえた若者は、バーン＝ジョーズの描いた英雄やマンテーニャの天使を思わせる」が、毎日のおしゃべりをする仲になると、最初の神秘的な印象は忘れられてしまう [Cahier 4, f° 12 r°]。プレイアッド版の註にあるとおり、バーン＝ジョーンズはラスキンの感化で、マンテーニャを含むイタリア中世絵画に熱狂的な関心を寄せており [II, 1877 (n. 1 de la page 1043)]、時代と国籍は全く異なるものの、2人の画家の連想はさほど突飛ではない。また同じノートのさらに後では、語り手が母に文学について語る場面で「『呪縛された女』の羊飼いの描写を読むと、マンテーニャ風でポッティチェリのTの色彩をもつ男の姿を見る思いなのだが、それは恐らくバルバー〔・ドールヴィイ〕が見たものとは違って

いるだろう」と書かれている [f° 67 v°]。

ここで「T」とあるのは、ボッティチェリ作品の題名の頭文字だろうか。『キリストの誘惑』、『モーゼの誘惑』(Tentation で始まる)、『三位一体』(Trinité)、『キリストの変容』(Transfiguration)、『聖ゼノビオの3つの奇跡』(Trois miracles) 等があるが⁸⁾、決定的要素はない。プルーストの脳裏にあったのは、1882年にルーヴルに入ったトルナブオーニ家の婚礼を描いた2枚のフレスコ画のことではないだろうか。同年の『ガゼット・デ・ボザール』誌にプルーストの友人のシャルル・エフリュッシが詳しく紹介しているこの作品は⁹⁾、当時『ジョヴァンナ・アルビッジと三美神 *Giovanna Albizzi et les Grâces ou les Vertus*』、『ロレンツォ・トルナブオーニと自由七学芸の神々 *Lorenzo Tornabuoni et les Arts Libéraux*』と題されており¹⁰⁾、後者では、花婿となる長髪の若者トルナブオーニが描かれている [図版1]¹¹⁾。この連作は「スワンの恋」で言及されている。オデットの過去を知ろうと躍起になるスワンは、「ボッティチェリの『ラ・プリマヴェーラ』や『ラ・ベルラ・ヴァンナ *la bella Vanna*』やヴィーナスの魂の真髓にさらに深くわけ入るために15世紀のフィレンツェの現存する資料を調べる美学者」に例えられる [I, 308]。「美しいヴァンナ」というのは、前述のジョヴァンナを描いたフレスコ画のことである。その他の2つの作品は、フィレンツェのウフィツィ美術館所蔵で、プルーストは白黒の図版でしか知らなかったはずである [I, 1228 (n. 2 de la page 308)]。草稿ノートで「ボッティチェリのTの色彩」とあるのは、彼が直に鑑賞することができた作品であることを示しているだろう。

エフリュッシの論文では、ジョヴァンニと共に描かれた女神たちが「『キプロス島に到着するヴィーナス』と『春』をはっきりと想起させる」とある。『ヴィーナス誕生』と『ラ・プリマヴェーラ』はボッティチェリ作品のなかでも誰でも思い出す代表作ではあるが、3つの作品の関連づけがプルーストのテキストと共通しているのは興味深い。彼の描く女性たちの特徴は、エフリュッシの表現によれば――

[...] すらりとして、ほっそりした全身の体つき、とりわけ身をかがめた柔らかく動きのあるたたずまい、優美に傾けられた頭は白鳥のようにほっそりとした首の上での憂げに揺れている [...]

[...] l'attitude générale des corps longs et élancés, et surtout leur air penché et



図版1 ボッティチェリ『ロレンツォ・トルナブオーニと自由七学芸の神々』ルーヴル美術館（部分）



図版2 『聖セバスチャン』ルーヴル美術館（部分）



図版3 『聖ゲオルギウス』ヴェニス アカデミア美術館（部分）

mollement mouvementé, la gracieuse inclination [...] ¹²⁾

スワンが、ボッティチェリの描いたチッポラにオデットが似ていることを発見するときも、彼女は――

[...] 軽く踊るような姿勢で片足を曲げて、ながめている版画の上に楽に身をかがめるようにし、頭を傾けている [...]

[...] fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête [...] [I, 219]

体を「かがめ」、頭を片側に「傾け」て、柔らかな曲線を強調した画家の女性像の特徴に両者とも着目している。また「柔らかく動きのある」姿勢は、ブルーストの表現では「軽く踊るような」とされている。このチッポラへの言及はラスキンにインスピレーションを受けているというのが定説である [I, 1206 (n. 1 de la page 219)]。ブルーストが所有していたライブラリ・エディションの第23巻（1906年）の口絵は、シスチナ礼拝堂の壁画ボッティチェリ作『モーゼの生涯』のチッポラの部分をラスキンが模写したものであり、この巻に収められている『フィレンツェ画派』中でもこの作品がとりあげられている。ここで、ラスキンはチッポラとギリシア神話の女神アテーネとの間の図像的類似を分析しているものの¹³⁾、エフリユッシやブルーストのように、彼女の仕草や表情についてはあまり言及していない。

ボッティチェリは『失われた時を求めて』では専らオデットと結びつけられて登場する画家であるが、問題の草稿ノートでは、劇場ですれ違う若者、あるいはバルバー・ドールヴィイの小説に描かれる羊飼いの、つまりいずれも男性が想起されている。一方のマンテーニャは、『聖セバスチャン』のように隆起が著しく、見開いた大きな目が印象的で、表情豊かな男性あるいは老人の顔を多く描いているが〔図版2〕、その一方、柔らかな輪郭をした女性的な若者〔図版3〕や天使の像〔図版4〕もある。ブルーストの草稿の上述の2カ所については、ボッティチェリのトルナブオーニ像〔図版1〕同様、後者のタイプが該当すると思われる。

1909年夏頃に書かれた草稿ノートでは、「スワンの恋」中の挿話、スワンがサン＝トゥーヴェルト家の夜会に到着する場面が素描される。出迎える従僕の

一人ひとりが実在の芸術作品の比喩と共に描かれるのは、最終稿と同じであるが、描写の順序や細部がこの段階ではかなり違っている。スワンに急いで歩み寄るひとりが次のように描かれる――

[...] とりわけひとりとは〈白っぼくで〉ほとんど赤褐色の金髪が、海草のようになでつけられ、縮れており、その巻き毛はギリシア彫刻の英雄のようで、きわめて大柄で無関心そうな様子をした彼の奇妙な緑色の目は、マンテーニャが半分は〈一部は〉自分の夢に、一部は当時のイタリアに基づき (partie de l'Italie de son temps)、また一部は古代の彫刻とデューラーの絵画に関する果てしない研究を基に想像した人類の大物〈男たち〉のもつ目だった [...] [Cahier 12, f^{os} 127 r^o-128 r^o] ¹⁴⁾

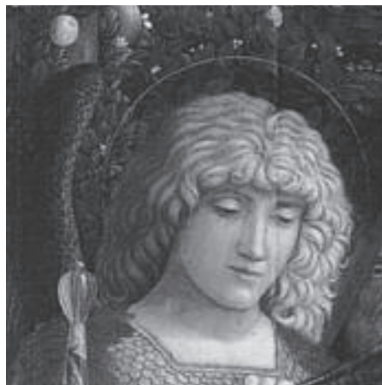
画家が生きた時代の現実と空想を織り交ぜて独自の像が形成されているとブルーストは解釈している。この考察は、拙稿でとりあげた草稿ノートの一節、「奇妙な宮殿」「象徴的な都市」を想起させる娼家の描写に似ていないだろうか。ブルジョワの家庭で厳しい躰を受けて育った主人公にとって、日常から大きくかけ離れたこの場所はすでに引用した以下の比喩で描かれる――

[...] そこはいわば真の〈象徴的であるが他のものよりも真実味のある〉都市であり、プリミティヴ派の画家たちが風刺をこめて自分たちの時代 (leur temps) の欠陥を露にし、一種のアレゴリーとして描きだした都市を思わせる [...] [Cahier 64, f^o 136 r^o] ¹⁵⁾

ここでも同様「temps」という語が用いられている。かかる語の使用はプリミティヴ派の画家のうちに、マンテーニャも含まれているという仮説の補足となるだろう。またギリシア彫刻のような陰鬱で不思議な魅力をもつ男性の描写と、美しい女性たちの園として捉えられている娼家の描写の両方に画家の名前が登場することも興味深い。彼の作品中に性別を越えた新しい人種の創造をブルーストは見ていたのかもしれない。

従僕に関して引用した箇所の波線部分は、1909年冬の草稿では「〈恐らく〉マンテーニャの絵のなかにしか存在しなかった人類、消滅した種族 (race disparue)」と、表現が変わり、「race」という語が登場する。また彼はここでは仲間と離れたところで夢見がちに「目に見えない盾にもたれているような休息の姿勢」をとっている [Cahier 22, f^o 18 r^o]。1911年にはこの情景が喚起するマンテーニャの作品が「ヴェローナのサン・ゼーノ祭壇画とエルミターニ教会のフ

図版4 『勝利の聖母』中の大天使ミカエル
ルーヴル美術館（部分）



図版5 『勝利の聖母』(部分)



図版6 『聖母と諸聖人』
サンゼーノ（部分）

レスコ画」に限定され [Cahier 18, f° 6 r°], 最終稿へと至る [I, 318]。

1909年の最初の草稿では、この従僕の直後に、「リネンの手袋」をつけ「細かい meticulous」従僕が登場する [Cahier 12, f° 128 r°]。以後の草稿では2人の登場の順序が逆になった後 [Cahier 22, f° 17-18 r°], 手袋の従僕が「ルネッサンス期の死刑を描いた画中の執行人によく似た」風貌となる [Cahier 18, f° 5 r°]。2人の配置がマンテーニャの『聖ヤコブの殉教』（エルミターニ教会オヴェタリ礼拝堂）から想を得ていることはすでに見た¹⁶⁾。

1910年後半には、画家の描く老年の男への言及も見られる。小説の最後のゲルマント家のマチネの場面で、招待客のひとりの「かつてはただただ感じが良くて優美だった」顔が、今ではミケランジェロやマンテーニャの習作に見られるような「表情の激しさ」を見せているのである [Cahier 57, f° 45 v° ; IV, 517-518]。

これまでは一貫してマンテーニャの作品が男性の比喩として用いられる例を見てきた。しかし1909年の冬以降に書かれた草稿では、女性に用いられる場合が逆に主流となる。まず、海辺の避暑地に滞在しており、マリア [=アルベルチーナ] との散歩中に果物屋に寄った主人公の前に、女主人が店の暗がりのなかから「マンテーニャの描いた処女マリアのように、杏の実のついた2本の葉飾り (guirlandes) を頭上に」登場する。ルーヴル所蔵の『勝利の聖母』では、聖母とそれを取り囲む人物たちが金色の丸い果物を点々と飾り枝葉をからませたあずまやの下に集まっている [図版5]。ブルーストの描写にさらに近いのは、サン・ゼーノ祭壇画のうちの『聖母と諸聖人』だろう [図版6]。ポール・マンツは『ガゼット・デ・ボザール』誌で、この絵について「マドンナの頭上では花と果物でできた頑丈な2本の葉飾りがランプを支えている」と書き¹⁷⁾、この絵の図版も掲載している¹⁸⁾。なお、果物屋の女主人のプロフィールが「ルネッサンス風の顔によくあるように、額のラインが果てしなく延びて鼻へと続いている」ことにも注目されよう [Cahier 64, f° 89-88 r°]。マンテーニャの作品では、壮年・老年の男性に反し、女性はなだらかな輪郭、どちらかというが無表情で謎めいた顔をしているのである。

1910年後半からは、マンテーニャの名が引かれるのは、アルベルチーナ像が確立する1914年以前に最終稿よりも重要な役割を与えられていたピュトビュス

男爵夫人の小間使いの挿話の素描中である。主人公は、新聞で男爵夫人がヴェニスに1カ月滞在するを知り、旅への思いを強くする。娼家にも通って客の相手をするというこの淫乱な小間使いと知り合いになりたいと躍起になっている最中だからだ。彼女は「特殊な女性の種族 *une race féminine spéciale*」の1タイプであるとされ、サン＝トゥーヴェルト家の従僕の描写で先に指摘した新たな「*race*」創造のテーマが、ここでは女性に用いられている。さらに興味深いのは、ここで前回分析した「スワン夫人をめぐる」の草稿中、「*maquerelle* 娼家の女夫人」について素描された一節 [Cahier 64, f° 140 r°] が再登場することだ¹⁹⁾ ——

欲望をそその女性たちを割りふる役を担う人々は存在する。彼らは〈近年になって数が増えた〉恩恵者、複製の図版によって我々の漠然とした考えを改めてくれる美術書の作者と同類だ。それが娼婦の女主人なのだ。——娼家の女夫人について書かれた断片に続く (Suit le morceau écrit sur les *maquerelles*) [Cahier 48, f° 46 r°]

引用の最後で、これがすでに書かれた草稿の断片に依拠することが明言されている。「恩恵を与えてくれるもの *bienfaiteur*」という語をはじめ、語彙や表現が「スワン夫人をめぐる」中のテキストと共通する。またこの直後には「マンテーニャやジオットの線とクロード・モネの色彩」の魅力を教えてくれる「美術関係の出版者」という比喻も加わる [Cahier 48, f° 46 v°]。

結局、主人公もヴェニスに赴き、近郊のパドヴァへ小間使いに会いに行く。汽車が到着するやいなや、「〈古いドナテッロの作品〉、エルミターニ教会のマンテーニャ、とりわけ〈アレーナ礼拝堂の〉ジオット〈の美德と悪徳〉を見たいという欲望が心を占める [Cahier 50, f° 5 r°]。ここで一番重きが置かれるのがジオットであり、左ページにも加筆が重ねられる [f° 4 v°]。小間使いは「ジオットの礼拝堂」の庭の芝生の上で、「プリミティヴ派の風景のように葡萄畑を背景にして」主人公を待ち受けており、その姿は「ジオットの描く女性たち」を思わせる [f° 6 r°]。しかし、マンテーニャの連想もプルーストの頭を離れなかったようだ。礼拝堂で壁画を觀賞後、2人はついに関係をもつ。その後の小間使いの献身ぶりを表す例として、彼女がその後2度も礼拝堂に戻ってジオットを見るのにつきあったとあり、「知的な友人だったらおそらく2回目はエルミターニ教会のマンテーニャの方を見たいと思っただろうに」とわざわざ書き添えら

れている [f° 10 v°]。

1914年以降は、マンテーニャの比喩は新しいヒロイン、アルベルチーナに結びつく。『ソドムとゴモラ』の2回目のバルベック滞在中、彼女がゴム製のレインコートをもとって登場する場面があるが、このきわめて現代風なファッションが15世紀の画家の作品に例えられる。この描写の生成過程とそこに見られる両性具有のテーマはアントワヌ・コンパニオンが詳述している²⁰⁾。雨模様の天候にもかかわらず自転車を乗り回す活発な少女のレインコートは腿甲のように膝まで覆っていて、マンテーニャの描く若い兵士を想起させるが、同時に体にぴったりとはりついて女性的な曲線を浮き彫りにする [Cahier 71, f° 9 v°]。この服装の性的両面性がプルーストの実体験に基づくことをコンパニオンは指摘しているのである。1907年のカブルで、後に愛人となる運転手のアゴスチネリのつるつるした若々しい顔は、かぶったレインコートのフードにぴったりと包まれてそのぼっちゃんとした豊かさが強調され、「高速で駆け抜ける修道女」を思わせる²¹⁾。コンパニオンが書くとおり、まさしくゴムは「すべての倒錯とその果てしない流動性」を可能にする素材なのだ。

アルベルチーナのレインコート姿は、この段階では彼女の死後の回想にも登場し、「私の人生のすべての幸福と愛情を内含するマンテーニャの作品」とも表現される [Cahier 54, f° 50 v°]。次に書かれた草稿では描写が詳しくなり、上述のアゴスチネリの像と同様、ゴムのフードに囲まれた少女の「柔らかく瑞々しくて薔薇色の頬」にも言及される [Cahier 46, f° 58 v°, 94 v°]。また想定されているマンテーニャの作品が、本論の冒頭で取り上げた『聖ゲオルギウス』であることが明記される [Cahier 46, f° 58 v°, 左欄外および糊付けされた紙片上の加筆]。しかし最終稿では、マンテーニャへの言及も若い兵士の比喩もさらには頬の描写も残されず、レインコートはただただ少女の肉体の女性的な丸みを強調するに留まる [III, 258-259]。生成過程で両性具有のテーマが隠蔽され、それと共にマンテーニャの引用も消される点が興味深い。

マンテーニャと画家たち

画家の名前が草稿にのみ現れる例がもうひとつある。『囚われの女』で、パリのアパートマンで同棲しているアルベルチーナが自動ピアノに向かっている場面である。1915年の草稿では、主人公は芸術作品のようにやっと所有するこ

とのできた恋人の「身繕いや顔をマンテーニャやコエーリョの作品と比べ」でみる [Cahier 55, f° 35 r°]。この部分は 1916 年以降に書かれた清書原稿では一行ずつ線で消され、左欄外の加筆で代わりにルイーニとジョルジョーネの名が登場し現在に至るが、これは主人公自身の恋愛ではなく、スワンのような趣味人的恋愛を評した箇所である [Naf 16718 (Cahier XI), f° 106 r° ; III, 885]。また、最初の草稿でアルベルチーナの髪型を描くのに、17 世紀のスペイン宮廷画家のベラスケスによるマルガリータ王女像の比喩が用いられるが [Cahier 55, f° 34 r°]、これについては最終稿も同様である [III, 874]。

ところで、草稿中のマンテーニャとコエーリョの取り合わせが興味深い。本論でもすでに、マンテーニャの名はバーン＝ジョーンズ、ポッティチェリ、ミケランジェロ、ジオットと結びつけられているのを見た。プルーストはよく複数の芸術家の名を併せて引くが、その組み合わせには地理上また美術史上かけ離れた意外なものも少なくない。上記の例ではバーン＝ジョーンズがそれにあたるが、これはラファエル前派と 15 世紀イタリア画家との関係、および両性共有の主題により説明した。プルーストが自由な感性に基づき独自の美術史観を形成していたことは、小説およびその前テキストの随所に窺える。

コエーリョはスペイン人の名前だが、画家として知られているのは主に 2 人、アロンソ・サンチェス (1531-1588 年) とクラウディオ (1642-1693 年) である。この名は『失われた時を求めて』には全く登場しないので、どちらを指すのか判明せず、プレイアッド版のヴァリアントの註に関しても、索引は両方の名前を示している [IV, «Index des noms de personnes», 1548]。書簡でもプルーストがこの画家に触れることはなかったようだ。フィリップ・コルブ編の書簡集では、画家の名前が 1 カ所だけ出ているが、これはプルースト自身が直接引用したものではない。コルブによれば 1916 年 6 月に書かれた手紙で、作家はロベール・ド・モンテスキウの『崇高なる伯爵夫人——カスティリオーネ夫人について』という著作を再読しており、そこに登場する社交界の女性の描写をいくつか挙げているが、そのなかにエレヌ・スタンディッシュ夫人の名がある [図版 7・8]²²⁾。当時のモードの牽引役の一人だった彼女の装いをモンテスキウは以下のように描く——

[...] とても小さな頭の下首は非常に長く、宝石や真珠をちりばめた首飾り (carcan)



図版7(左) スタンディッシュ夫人。この写真でもスタンドカラーを支えるように真珠の首飾りが巻き付けられている。

図版8(右) アレクサンドラ・ウェールズ大公妃。モンテスキウによると、彼女は親友のスタンディッシュ夫人と同様に「carcan」と呼ばれる首飾りを好んで身に付けた。



図版9 アロンソ・サンチェス・コエーリョ『イサベル・クララ・エウヘニア王女』
(ジャン・ペイラーによるエッチング)

で真っ直ぐに支えられている。コエーリヨが描く肖像画のように。²³⁾

「carcan」は元来、刑罰用の首かせを指していたが、14世紀から17世紀に流行した顎の高さまである金銀細工の首飾りの意味もある。コルプの書簡集の索引は、同所での言及はクラウディオ・コエーリヨの方だと見なしている²⁴⁾。しかし、レースや貴金属をあしらった高襟の衣装の貴婦人を数多く描いているのは、アロンソ・サンチェスの方だ。クラウディオは宗教画が中心で、当時の貴婦人も描いており、17世紀後半のモードである胸元の開いたドレスを身に纏っている。

ところで、ルーヴルでは1838年から48年までの10年間、ルイ＝フィリップの肝いりで収集された400点以上のスペイン絵画のギャラリーが公開されていたが、2月革命を機に閉鎖、その後コレクションはロンドンで競売にかけられ大半が散逸した。現在のルーヴルでは、1856年にコレクションに入った5点の小肖像画（そのうち4点はひとつのパネルにまとめられている）を、アロンソ・サンチェス・コエーリヨ筆と推定しているが²⁵⁾、1863年のカタログでは、画家のものとされていたのは内1点、男性の胸像画のみだった²⁶⁾。画家が描いた貴婦人像をプルーストが直に鑑賞した可能性は少ないが、当時のフランスでは様々な出版物がこのスペインの芸術家にかんする図版を掲載していた。

ここで画家の名前の綴りに注目しよう。悪筆で知られるプルーストだが、草稿ではこの名前だけは丁寧に書いており、特に「Coëllo」とeの上のトレマをはっきり打っている。もちろんこのトレマは元のスペイン語での綴りには無く、このように記す例はむしろ稀である。我々が調査した限りでは、プルーストが参照したことが明らかなモンテスキウのテキストの他に、当時の文献でこの綴りを採用しているのは、ポール・ルフォールの『スペイン絵画』（1893年）と『ガゼット・デ・ボザール』誌1894年9月号にアルフレッド・ドゥ・ロスタロが寄稿した「プラド美術館」しかなかった。

ルフォールは、師のアントニス・モルがマドリッドを去った後にコエーリヨがフィリップ2世のお抱え画家となった経緯を簡略に説明している。彼の肖像画は「非常にスペイン的で、きわめて鋭敏な観察眼」を示す「彼独自の」もので、「中間色や微妙な灰色」の使用がかもし出す「概して冷たい様子と平面性」がモデルの高貴さを際立たせていると分析する。代表作として挙げているのが、

プラド美術館蔵『ドン・カルロス王子』と『イサベル・クララ・エウヘニア王女』で、後者の図版を載せている²⁷⁾。この絵は画家の作品中、当時フランスの出版物で図版を鑑賞する機会が最も多かった。ロスタロの論文にも、別丁図版でジャン・ペイロによる精巧な白黒のエッチングが付されているが²⁸⁾、これは筆者自身強調しているように実物を「きわめて忠実に再現」したものだ〔図版9〕。ロスタロはこの王女の服装を細かく描く——「白のサテンのドレスは金色で刺繍され、大きな金ボタンや細かい宝石がほどこされている。トック帽は、真珠の螺旋状の房で豊かに飾られ」、云々。王女は母よりフランス王家の血を継ぐが、その服装は当時の「パリの流行に遅れている」という指摘もされる²⁹⁾。『失われた時を求めて』執筆により近い時期には、ルイーズ・ロプロ＝ドゥロンドルが、画家の肖像画について論考をいくつか発表している。イサベル・クララ・エウヘニアに関する伝記的調査と、妹のカタリーナ・ミカエラとの容貌の比較分析が中心である³⁰⁾。画中に描かれるモードの描写を詳しく分析したのは、彼女たちの義母アナ・デ・アウストリア像に関する論文だが、これは我々が問題にしているプルーストの草稿執筆から数年後の発表である³¹⁾。なお、ロプロ＝ドゥロンドルは終始 Coello とトレマなしで綴っている。

プルーストが前述のスタンディッシュ夫人と初めて出会ったのは1912年5月、ヴォードヴィル座でグレフェール伯爵夫人を介してだった。2人の貴婦人の対照的な装いにインスピレーションをえて書かれたのが、『ゲルマンのほう』中のオペラ座におけるゲルマン大公妃とゲルマン公爵夫人の登場場面である³²⁾。主人公のアパルトマンに囲われ、隣人のゲルマン公爵夫人の影響で着こなしが洗練され贅沢になったアルベルチヌは、自動ピアノを前にして彼女自身が芸術作品であるかのようなようだ³³⁾。コエーリヨによる王妃の肖像画の比喩はこの文脈にまさにふさわしいものであり、草稿中に両性具有の主題と関連の深いマンテーニャの名と組み合わせられることにより、アルベルチヌの物語を貫く芸術、および同性愛＝嫉妬という2つの主題が文体上でも絡み合う。だがこの興味深い比喩は最終的には削除されることになるのだ。

『失われた時を求めて』の生成過程において、プルーストがインスピレーションの源をカモフラージュするため、描写のモデルだった固有名詞を消去する傾向があることは、先行研究ですでに何度も指摘されている。しかしマンテーニャ

の場合は、この画家の名前を小説から隠蔽する意図だったとは決して言えないだろう。吉川一義やアルベロト・ベレッタ・アンゲイッソラの研究が明らかにするように、草稿ノート以降の段階でマンテーニャに密接に関わる複数の興味深い挿話が導入されているからだ。今回の調査では、加筆の作家と言われるブルーストの草稿において重要な主題を含むテキストが草稿中で削除された例をいくつか確認することができた。エクリチュールの増殖と収縮の両方のベクトルに関与するこのイタリアの「quattrocento」の画家が作家の美学に占める位置について考察を深めることは今後の課題である。

註

- *) 『失われた時を求めて』からの訳出引用はプレイアド新版 (Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 1987-89) に依り、該当箇所巻数および頁数を本文中 [] 内に示す。
- 1) Giovanni AGOSTI, «Mantegna 2046», *Mantegna 2046*, sous la direction de Giovanni AGOSTI et de Dominique THIÉBAUT, Paris: Hazan, 2008, p. 29.
 - 2) Voir A. Beretta ANGISSOLA, «Mantegna», *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris: Honoré Champion, 2004, pp. 587-588 ; 吉川一義「悲劇とユーモアを描くマンテーニャ」, 『ブルーストと絵画——レンブラント受容からエルスチール創造へ』, 岩波書店, 2008年, 47-62頁。
 - 3) 画家を好んで小説に取り上げた作家として、アントワヌ・コンパニョンはユイスマンス、ペラダンを挙げている。Voir Antoine COMPAGNON, *Proust entre deux siècles*, Paris: Éd. du Seuil, 1989, p. 119-120.
 - 4) Voir Akio WADA, *Index général des Cahiers de brouillon de Marcel Proust*, Osaka: Matsumotokobo Ltd, 2009, p. 49. 同書は平成18-20年度科学研究費による研究成果報告書。
 - 5) 「ブルーストとプリミティヴ派絵画——『スワン夫人をめぐる』の娼家とマンテーニャ——」, 『ステラ』第27号, 九州大学フランス語フランス文学研究会, 2008年12月, 45-58頁。Voir aussi Yasué KATO, «Proust et Mantegna», *Bulletin Marcel Proust*, n° 59, décembre 2009, pp. 47-59.
 - 6) Voir Cahier 8, f^{os} 10 r^o et 47 v^o.
 - 7) Voir Paul MANTZ, «Une tournée en Auvergne (1^{er} article): Andréa Mantegna et Benedetto Ghirlandajo à Aigueperse», *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} novembre 1886, entre les pp. 386 et 387.

- 8) Voir Ronald LIGHTBOWN, *Sandro Botticelli*, v. II. Complete Catalogue, Londres : Paul Elek, 1978, B 30 (システイーナ礼拝堂), B 31 (システイーナ礼拝堂), B 6 (コートロド美術館), B 89 (ローマ, パラヴィチーニ宮殿), B 94 (ナショナル・ギャラリー), B 95 (メトロポリタン美術館)。
- 9) Voir Charles EPHRUSSI, «Les deux fresques du musée du Louvre attribuées à Sandro Botticelli», *Gazette des Beaux-Arts*, février 1882, pp. 475-483.
- 10) Voir *Le Musée national du Louvre*, nouvelle éd. revue et corrigée, Paris : Société française d'éditions d'art, Paris : L.-Henry May, s. d., p. 317.
- 11) Tの前に女性定冠詞«la»がつけられているため、プレイアッド版の編者ピエール・クラックは、言及されているのがジョヴァンナの方と推定している (*Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p. 862, n. 4 de la page 305)。ただし「la [fresque] de T…」という解釈も不可能ではないだろう。描かれている人物が誰であるかは議論があり、今日ではこの作品はそれぞれ『若い娘に贈り物をするヴィーナスと三美神』『ヴィーナスにより自由七学芸の神々に紹介される若い男』という題になっている (voir *Catalogue des peintures italiennes du Musée du Louvre : catalogue sommaire / Musée du Louvre, Département des peintures*, Paris : Gallimard, 2007, p. 21)。
- 12) EPHRUSSI, *op. cit.*, p. 482.
- 13) Voir *The Aesthetic and Mathematic Schools of Art in Florence*, in *The Works of John Ruskin*, Londres : George Allen, 1903-1912, t. XXIII, pp. 275-276.
- 14) 草稿からの引用中〈〉内は加筆部分を示す。
- 15) 前掲拙論「プルーストとプリミティヴ派絵画」, 46頁参照。
- 16) 同上, 50頁参照。
- 17) Paul MANTZ, «Andréa Mantegna (deuxième article)», *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1886, p. 192.
- 18) Voir Paul MANTZ, «Andréa Mantegna (premier article)», *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1885, gravure insérée entre les pp. 14 et 15. プルーストが閲覧した可能性のある以下の書籍にも図版がある——Georges LAFENESTRE, *La Peinture italienne*, Paris : Quantin, 1885, p. 295 ; André BLUM, *Mantegna*, Paris : H. Laurens, 1911, p. 29.
- 19) 前掲拙論「プルーストとプリミティヴ派絵画」, 46-47頁参照。
- 20) Voir COMPAGNON, «Le caoutchouc d'Albertine», *op. cit.*, pp. 116-126.
- 21) *Ibid.*, pp. 118-119 ; voir aussi «Impressions de route en automobile», *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, pp. 66-67.
- 22) Voir *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philp KOLB, Paris : Plon, 1970-1973, t. XV, p. 180 et n. 15 (p. 182). なお、このとき併せて読んでいたのが、同じくモンテスキウの『冠を抱いた頭』(*Têtes couronnées*,

- [1916]) であるが、この第1章はバレエ『聖セバスチアンの殉教』評、第2章は聖セバスチアンを題材にした絵画作品を論じており、ウィーン美術史美術館蔵のマンテーニャの作品への言及も見られる。マンテーニャとコエーリョの隣接関係は、この読書行為においてすでに成立していることになる。吉田城「『聖セバスチアンの殉教』のエロティスム——ダヌンツィオ、モンテスキウ、ブルースト」、同者編著『テクストからイメージへ——文学と視覚芸術のあいだ』所収、京都大学学術出版会、2002年、187-231頁を参照。
- 23) Robert de MONTESQUIOU, *La Divine comtesse : étude d'après Mme la comtesse de Castiglione*, Paris : Manzi, Joyant et Cie, 1913, p. 196.
 - 24) Voir *Correspondance de Marcel Proust*, *op. cit.*, t. XXI, «Index général», p. 767.
 - 25) Voir *Écoles espagnole et portugaise / Musée du Louvre, Département des peintures*, catalogue par Véronique Gerard POWELL et Claudie RESSORT, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 136-139. クラウディオ・コエーリョの作品はデッサン数点と、彼の工房で描かれたと推定される肖像画2点がある (*ibid.*, pp. 163-165)。
 - 26) Voir Alexandre SAUZAY, *Musée impérial du Louvre. Catalogue du Musée Sauvageot*, Paris : Impr. de C. de Mourgues frères, 1861, pp. 246-247.
 - 27) Voir Paul LEFORT, *La Peinture espagnole*, Paris : Librairies-imprimeries réunies, 1893, pp. 126-128.
 - 28) Voir Alfred de LOSTALOT, «Les musées de Madrid. Le Musée du Prado. L'école espagnole», *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1894, entre les pp. 234 et 235.
 - 29) *Ibid.*, pp. 247-248.
 - 30) Voir Louise ROBLOT-DELONDRE, «Les portraits d'Isabelle de Portugal, épouse de Charles-Quint», *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1909, pp. 435-454; *id.*, «Un portrait de l'Infante Catherine-Michelle, duchesse de Savoie», *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1911, pp. 324-329.
 - 31) Voir Louise ROBLOT-DELONDRE, «III. Un portrait inédit d'Anne d'Autriche, reine d'Espagne», *La Revue de l'Art*, n° 37, 1920, pp. 188-190. また彼女には次の単著もある——*Portraits d'infantes [XVIIe siècle], étude iconographique*, Bruxelles : G. van Oest, 1913.
 - 32) フィリップ・ミッシェル=チリエ著・保莉瑞穂監修『事典ブルースト博物館』, 湯沢英彦・中野知律・横山裕人訳, 筑摩書房, 2002年, 456-455頁; Nathalie MAURIAC, «Standish (Mme Henry, née Hélène de Perusse des Cars) [1847-1933]», *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 957.
 - 33) 「しかし私の部屋にはそれらすべてよりもっと貴重な芸術作品がなかっただろうか。それはアルベルチーナその人だったのだ」[III, 884]。