

プルーストとプリミティヴ派絵画：「スワン夫人をめぐって」の娼家とマンテーニャ

加藤，靖恵
名古屋大学大学院文学研究科

<https://doi.org/10.15017/13231>

出版情報：Stella. 27, pp.45-58, 2008-12-18. 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「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^{*}——

加 藤 靖 恵

『失われた時を求めて』は並外れた分量の作品であり、また執筆に膨大な時間が費やされたためあって、その物語世界には時々奇妙な齟齬が見られる。例えば、プレイアッド新版の編者ピエール＝ルイ・レイが指摘しているように、「スワン夫人をめぐる」の章で、「14歳くらいの子供」であると想定される主人公が、女中のフランソワーズに付き添われてシャンゼリゼ公園に行き、少女たちと遊戯にふけるのを楽しみにするほど幼い面を見せる一方、レオニ叔母の遺産を独断で使うことが家族から容認されているという設定はいかにも「真実味」に欠ける [I, 1316]。さすがに両親は異を唱えたとあるが、それを押し切って貴重な壺や銀器を売って、初恋の相手ジルベルトの母スワン夫人に高価な花束を送り、先方を困惑させる。そればかりか、思い出深い叔母のソファァが贈られる先は、友人のブロックの案内で通うようになった娼家であるというのも、厳格なブルジョワ家庭に育つ10代の少年の行動としてあまりに不自然といえよう [I, 567-568]。

ところで、娼家やそこで働いた経験をもつ女性は小説中繰り返し言及の対象となるが、それはけっして欲望充足のための場や道具としてではない。夢の女性への想いに胸を痛め、また晴れて近づきになれたとしてもなお絶望的な嫉妬に苦しめられる登場人物にとり、普段は縁遠い様々なタイプの美女と出会い、一時的にはあれ確実に相手を独占できるこの制度は、理想的な安らぎを保証し「幸福の新しい可能性」[I, 565]をもたらしてくれるのだ。売春婦との生々しい描写は一切なく、女主人との会話を中心に描かれており、ジルベルトへの恋に悩む少年は、女性と知り合うのもっと安易な方法があることを学んで、むしろ精神的な慰めを受けていることが強調される。

娼家の挿話の 1909 年の草稿

この「スワン夫人をめぐる」中の挿話が誕生する前、1909年のカイエ（草稿ノート）に、娼家についての詳しい考察にあてられたいくつかの断片がある¹⁾。これらは「娼家の女主人 les maquereilles」という題名であるが、最終稿で使われる「女主人 patronne」や「仲介女 entremetteuse」という語と比べると、フランス語では俗っぽい表現である。

カイエでは「娼家の女主人」に対する共感が強調される。女性に精通し、さまざまな相手を紹介してくれる彼女たちは、「花の名前を知っていて、どこにいけばそれを見られるか、何日したら開花するか教えてくれる庭師」や「海に連れて行ってきて、すばらしい嵐を見るため、釣りをするため、あるいは美しい月光の風景を愛でるためにはどこに行けばよいか教えてくれる水夫」[137 r°] に例えられる。娼家が、外見は普通の建物でも特別な場所であることを表現するのに作家は苦心している――

娼家はどれも似たりよったりで、その前を気がつかずに何度も通り過ぎてしまうほどだが、プリミティヴ派の画家たちが築くような奇妙な宮殿の一種であり 社会において プリミティヴ派が築き、現在の世の中の欠陥を最後に明かす都市のような象徴的都市 それはプリミティヴ派が風刺的に自分たちの時代の欠陥を露にして一種のアレゴリーで表現した都市のような真の象徴的ではあるが他のものより真に迫った都市の一種だったのだ。[136 r°。〈 〉内は加筆部分]

解読が困難な箇所では、わかりにくい文章ではあるが、娼家という卑俗な場所が、プリミティヴ派絵画に現れる象徴的で寓話的な都市のような神秘性を帯びている。

同頁の数行下には新たな比喩が登場する。娼家は少なくとも最初の数週間は「まるで画家の気まぐれで集められたような女性たちが皆、顔なり肉体系の長所をそれぞれひけらかす様を描いた絵画」を現前させるとある。

同じカイエの2つ後に書かれた断片では、芸術の比喩がさらに発展している。「抽象的なタイプ」ではなく「個別の顔」をもつ生身の女性を引き合わせてくれる娼家の女主人の役割は、「図版が入った美術史の本の作者、音楽の傑作の演奏会やリハーサル、あるいは有名な都市への旅行の企画者」と同じであり、「ワグナーやマンテーニャの芸術と彼らの作品がもつ固有の魅力」をすでに

知った気でいる冷めた我々の精神に対して、新たな熱狂を引き起こしてくれる [139 r^o]。続くページでは、「彼女たちはあるコレクションの思いもかけないモネやターナーの作品を見せてくれる展覧会と同じくらい貴重ではないだろうか」と、ブルーストの読者にとって馴染み深い二人の画家の名が登場するが、この文は削除されている [140 r^o]。

この部分が最終稿の形に至ったのは、1914年夏のグラッセ社の校正刷においてである――

〔娼家は〕私にとって、起源はもっと新しいが、同じように役立つこれら他の恩恵物（それらに出会う以前、私たちはマンテーニャやワグナーやシエナが他の画家や音楽家や都市よりも有した魅力について、冷淡に想像していたものだった）、例えば、美術史の図版入りのエディションや、交響曲のコンサートや「芸術都市」についての論考のような恩恵物と同列に配されるに値するものである。[I, 566]

マンテーニャとワグナーはカイエにも散見するが、新たに数々のプリミティヴ派画家を生んだ都市であるシエナという地名も加わる。さらに、アンリ・ローレンス社の叢書「有名な芸術都市」にも言い及んでいるとプレイアッド版の註は指摘している [II, 1403]。20世紀初めに刊行された図版の多い解説書でブルーストもよく用いたが、アレクサンドル・マスロン著の『シエナ』が出版されたのは1955年になってからのことなので、ブルーストがこれを実際に手にした可能性はない。マンテーニャもそうであるが、シエナはラスキンの著作によく登場し、作家の関心を引いていたのだろう。

マンテーニャの未知の作品を教えてくれる図版入りのエディションとはどのような書物を指しているのだろうか。画家の研究者として『失われた時を求めて』の最終稿で名前が引かれているのは、ジョルジュ・ラフネートル (1837-1919年) である。画家の庇護者として知られたマントヴァ侯爵夫人イザベッラ・デステが「マンテーニャの絵画にかんして、ラフネートル氏の知識とほとんど同列の知識」[II, 814] を持っていたとあり、ブルーストがラフネートルの著作を読んでいたと推察されよう。彼の『イタリア絵画』(1885年) では、エルミターニ教会のフレスコ画の一部、ヴェローナのサン・ゼーノ祭壇画中央の聖母子像、マントヴァのドゥカーレ宮殿「新婚の間」のフレスコ画の一部の3点の図版が、共著のカタログ『ルーヴル美術館』(1893年) では所蔵の全作品

の詳しい解説とともに、「勝利の聖母」と「パルナッソス」の2点の図版が収められている²⁾。『ブルージュとパリのプリミティヴ派』(1904年)でもマンテーニャへの言及が見られるが、図版はない³⁾。当時図版入りのモノグラフィで充実したものといえば何冊かあったが、なかでも24枚の図版を載せたアンドレ・ブルム著『マンテーニャ』(1911年)は、ブルーストがよく参照していた「偉大な芸術家」叢書の一冊であり、先の「有名な芸術都市」叢書と同じくアンリ・ローレンス社から出版されているので、吉川一義の指摘するように、これが念頭にあった可能性も大きいだろう⁴⁾。

マンテーニャはプリミティヴ派か

1909年のカイエで、プリミティヴ派の画家による寓話的都市の風景と、複数の女性が美を競う絵という2つの絵画の比喩が登場することをすでに見た。ただし、ここで特定の作品が想定されているのかどうかは定かではない。娼家を扱った同カイエの断片にマンテーニャにかんする記載がある。この記述は、最終稿にも残っているが、都市を描いた風景、あるいは女性の集まりの情景の作者とは、彼のことなのだろうか。

その前に、このアンドレア・マンテーニャ(1431-1506年)という画家は「プリミティヴ派」の範疇に属するのかという問題がある。プリミティヴ派とはラルース社の絵画辞典の定義では「14世紀と15世紀のイタリアの画家、広義では中世の終わりの西欧の画家」⁵⁾を指し、年代的にはあてはまる。実際、プリミティヴ派の一人に数えられる場合もあるものの、概説書では彼はむしろルネッサンスを代表する画家とされることが圧倒的に多い。マンテーニャは、ラルースの辞典では「流派の分類を越えた孤高の画家」と記されているが、古代ギリシア美術に傾倒し、また当時普及していた油彩技法に背を向けてテンペラにこだわった一方で、遠近法を駆使した構図や、彫刻的な人体描写の細部にわたる写実性、表現の劇的な効果等により、次世代以降の画家に大きな影響を与えた。

ところで「プリミティヴ派」という概念自体、歴史が浅いもので、もちろん画家が生前そのように呼ばれることはなかった。これについては1956年にオランジュリー美術館で開催された展覧会『ジオットからベリーニへ——フランスの美術館におけるイタリアのプリミティヴ派』のカタログの巻頭を飾るアン

ドレ・シャステルの論文「フランスにおける《ラファエル前派》趣味」に詳しい⁶⁾。彼はまず「《プリミティヴ派》絵画には1800年以前の歴史はまったくない」と断言する。「16世紀と17世紀の伝統的な『流派』より古い時代の宗教画は「聖具納室や重要ではない礼拝堂，屋根裏や倉庫」で長い間埃をかぶって，批評家や愛好家たちの関心を引くことはなかった。革命をきっかけに公共美術館が急速に整備されるにつれて，忘れ去られていた美術品も日の目を見るようになったのだ。彼は，1798年にフランチェスコ・ミリツィアの『美術における見方』という著作の仏訳にフランソワ＝ルネ＝ジャン・ド・ポムルイユが付した「自由の戦争におけるフランスの美術館の獲得品一覧」に6点のマンテーニャと17点のペルジーノの記載があることを紹介し，さらにジャック＝ニコル・パイヨ・ド・モンタベールの『絵画における身ぶりの理論』から「これらの古い時代 (ces temps reculés) の絵画の収集は，最近ドゥノン氏がイタリアで行ったものであり，もうすぐナポレオン美術館に収められることになる」という記述を引用している⁷⁾。シャステルによれば「プリミティヴ派」という用語自体「19世紀末」になってから使われるようになったのだ⁸⁾。その定義が当時曖昧さを残していたことは予想できる。

ではマンテーニャをコレクションに加えていたルーヴルはどのような扱いをしていたのだろうか。1882年のカタログでは，当時所蔵の4点はすべて七巨匠の間にあった⁹⁾。前述のラフネートルが共同執筆しているカタログによると，1897年11月の時点では「キリストの磔刑」がサロン・カレに展示されているのを除き，「美徳の勝利」「勝利の聖母」「バルナッソス」はいずれも「イタリアのプリミティヴ派を集めた七巨匠の間」に収められている¹⁰⁾。ダ・ヴィンチを含む16-18世紀のイタリア絵画はグランドギャラリーで鑑賞されていた。リュシアン・ドーデは，1895年から親しくなったブルーストが「プリミティヴ派の部屋（かつてグランドギャラリーの右手にあった縦長の部屋）」のフラ・アンジェリコやウッチェロやギルランダイオを賞賛していたことを回想しているが¹¹⁾，アントワヌ・コンパニオンも指摘するように，これは七巨匠の間のことである¹²⁾。ところが，『両世界評論』1911年12月号収載のロベール・ド・ラ・シズランヌの論文は，「美徳の勝利」「バルナッソス」と「勝利の聖母」の3点が「イタリアのプリミティヴ派の間のすぐ側の川沿いのギャラリー」にあると証言している¹³⁾。当時はマンテーニャの作品は，プリミティヴ派のコレクションから

引き離されて、グランドギャラリーに展示されていたようだ。

さらに用語の問題が存在する。「プリミティヴ」という語は通常「原始の、初期の、素朴な」という意味で使われ、プリミティヴアートという而非西欧の先史時代あるいは現存する部族社会の美術を指すことが多い。この呼称にかんする逡巡は、『ブルージュとパリのプリミティヴ派』に収められている論文でラフネートルが代弁している。この形容詞は13・14世紀の「素朴で未熟な」画家に限定すべきであり、「まだ成長途中とはいえ、すでに完全でほとんど成熟している」「15世紀の巨匠たちの多く」に用いるのは「無礼で、きわめて不当」であり、そのことは「イタリアにかんして一目瞭然」だと述べている——「ベリーニ、マンテーニャ、ギルランダイオ、ボッチチェリ、シニョレリはもはやプリミティヴ派ではない」。またジオットやシモーネ・マルティーニといった13-14世紀の画家についても「こうした天才をこの範疇に追いやってもいいものだろうか」と書いており、「プリミティヴ」という語の選択に抵抗を感じていることがわかる¹⁴⁾。

1906年12月に書簡のなかでプルーストはこう書いている——「世間の人たちがそう呼んではいませんが、まったく「primitifs」ではない画家たちを、私はプリミティヴ派とは呼ばない。ボッチチェリ、マンテーニャが私が大好きな画家のことだ」¹⁵⁾。プルーストはマンテーニャをルネッサンスの画家と見なしていたのかもしれない。「スワンの恋」中で、「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」容貌の従僕の描写の直後に、数歩離れたところで「動かず、彫刻のように何もせずに夢みている」別のもう一人が、マンテーニャがパドヴァのエルミタニ教会オヴェタリ礼拝堂に描いた壁画「聖ヤコブの殉教」中の楯にもたれて物思いに耽る戦士に例えられている [I, 318]。この絵の前景には地面に腹這いに寝かされた聖ヤコブに斧をふりかざす執行人が描かれているので、先の「ルネッサンス期の」作品の描写にも該当する (図版1)。

しかし、引用した書簡にもあるように、マンテーニャがプリミティヴ派の画家だという「世間の」認識もプルーストは意識していたはずだ。彼に大きな影響を与えたジョン・ラスキンは、ラファエロ前派の理論的な擁護者であり、1480年からラファエロが没した1520年の間を美術史上の重要な転換期と見なしているが¹⁶⁾、マンテーニャにはそれ以前の古い世代の特徴を見る場合が多いようだ。例えば、彼とボッチチェリ、デューラーとホルバインは細部を筆先だ



图版 1



图版 2



图版 3

けを使って描く四大巨匠であるが、15世紀末にもなると筆の側面もより積極的に用いる画家が増える。ベラスケスやティントレット、ヴァン・ダイク、ゲーンズボロ、レノルズ、ホガースらである¹⁷⁾。プルーストにとっても「プリミティヴ派の画家」とマンテーニャはまったく無縁とはいえないだろう。

1909年のカイエの絵画の比喩とマンテーニャ

ここでもう一度、娼家についての草稿に立ち戻る。「プリミティヴ派が風刺的に自分たちの時代の欠陥を露にする」「象徴的」で「寓意的」な「奇妙な宮殿」あるいは「都市」という不可解な描写は、どのような図像を指すのだろうか。

この問題にかんしては、マルティン・ヴァルンケの『政治的風景——自然の美術史』の第2章「山と城塞」が参考になるだろう。中世に軍事目的で、あるいは権力誇示のために次々と山上に城塞が建設された。この風景は被支配層に怒りに満ちた反発心を起こさせる一方、庇護の象徴でもあった。ヴァルンケは15世紀に入って、「いたるところで城塞が防衛施設としての無力さをさらけだしてから」、宗教画の背景に城塞がさかんに描かれるようになったことに注目する——「あたかも、城塞が黄金の天空の超越的な要求に対して現世の前線を防衛しなければならないかのようだ。古い城塞はもはや古い天球に対してしか効き目がないかのようだ」¹⁸⁾。銃火器の普及とともに城塞は平地に築かれるようになるが、画家たちがエキゾチックでユニークな山頂の建造物を描き続ける現象には、「支配者の虚栄的な城館が無用の長物になったことへの愉悦」を読み取ることができる。「城塞は装飾的な形状にまで変形された。すべての生命機能を取り外された城塞は、いまや装飾の添え物として自由になったのだ」¹⁹⁾。そして城塞の風景の画家として最も頻繁に名前が挙がるのがマンテーニャなのである。

画家は背景に好んで城塞都市を描く。最も多く見られるのが、なだらかなお椀型の丘に建物が並び、その周囲を円く城壁が囲むパターンで、細かい家々がびっしりと埋め尽くす神秘的な半球が印象深い「キリストの隣刑」(1455-1459年、ルーヴル美術館)〔図版2〕の他にも、「スワンの恋」中にある「聖ヤコブの殉教」(1455年、図版1)、「オリーブ山の祈り」(1455年、サン・ツェノ・マッジョーレ教会祭壇画、現ツール美術館)、「聖ゲオルギウス」(1467年、ベニス・アカデミア美術館)、「息子の枢機卿フランチェスコ・ゴンザーガに挨拶す

るルドヴィーコ侯爵」(1465-1474年, ドッカーレ宮殿 新婚の間) 等である。「オリーブ山の苦惱」(1455年, サン・ツェノ・マッジョーレ教会祭壇画, 現ロンドン・ナショナルギャラリー) では, 単純な円錐形ではなく中心に複数の岩山が突き出ている。ルーヴル蔵の「聖セバスチャン」(1480年) では中央岩山が階段状になり, それぞれの段にも建物が配置されたきわめて複雑な形状である。よく似た情景が「息子の枢機卿フランチェスコ・ゴンザーガに挨拶するルドヴィーコ侯爵」にも描かれている。

キリストや聖人の受難の背景に聳える城塞は, 神の使者を拒み続ける世俗的な人間社会の頑さを風刺的に表しているようだ。画家の庇護者ルドヴィーコ侯爵が枢機卿となった息子と対峙し権力の絶頂にある場面の背景にも, 同じような都市が配されているところに, 皮肉なニュアンスを読み取ることもできるかもしれない。

これらの不思議な城砦は実在の建築物の写生とは限らず, 画家の想像力が大いに関与しているようだ。1901年に『マンテーニャ——生涯, 家と墓』と題して出版した図版の豊富な大判のモノグラフィーのなかで, シャルル・イリアルトは「マンテーニャはいかなる原典にあたり, いかなる既知のテキストの助けを得て, いかなる未刊の文献を閲覧して, その秘密を明かすことはせずに神秘的な都市 (cités mystérieuses) の数々を明るみに出したのか, あるいはありとあらゆる断片をもとに考案し, 自らの内的なヴィジョンに沿ってそれを描き出したのか」と書いている²⁰⁾。

カイエの同じ頁に見られる女性たちが集う図については, 画家の「パルナッソス」を思わせないだろうか (図版3)。前景にはそれぞれ異なった顔立ち, 髪の色, 体つきをした9人のミュージックが思い思いの髪型や衣装で, オルフェウスの豎琴に合わせて輪舞している。中央には岩が聳えているが, その上には城塞都市ではなく, まだ甲冑をつけたままのマルスと全裸のヴィーナスが腕を組んで見つめ合っており, その後ろには寝椅子が置かれている。よりどりみどりの美女たちから一人を選んで, 階上の部屋に二人でこもっている娼家の客を思わせないだろうか。背後の寝椅子は『失われた時を求めて』の主人公が贈ったソファーを想起させる。右端でペガサスを伴うメルクリウスは, 裏口に馬をつける客のようにも見えるし, 左端で鍛冶場の岩窟から威嚇しているヴルカヌスを吹き矢で狙うキューピットは, 通行人と客引のようでもある。プルーストは,

1910年夏に新婚のジョルジュ・ド・ロリスに宛てた祝いの手紙で、「理想の騎士と薔薇の王女の婚礼を描くにはマンテーニャのような画家が必要だろう」と、この楽しげで官能的な絵に触れている²¹⁾。ルーヴルの同作品の前でも作家はたびたび足を止めたのだろう。

以上の考察によるかぎり、娼家にかんする草稿において、他の画家ではなくマンテーニャの名前がわざわざ引かれていることには、テーマ的な関連の可能性を否定しきれまい。

コンブレとプリミティヴ派の描く城壁都市

プルーストは『失われた時を求めて』で「プリミティヴ派」の画家を何度か取りあげているが、『花咲く乙女たちの影に』の娼家の挿話ではもはやこの語を用いていない。興味深いのは、コンブレの村の外観を最初に模写した箇所だ。村の寄せ集まった家々は遠くから見ると「ところどころに残っている中世の城壁によって、プリミティヴ派の絵に描かれる小さな都市のように完全な円形に囲まれている」[I, 47]。中世の都市が城壁に囲まれて円い形をしているのはもちろん珍しくない。1904年の「フランスのプリミティヴ派画家展」(於パリ国立図書館)で展示されたアンゲラン・カルトンの「聖母の戴冠」(1453年)の下部にも2つの城壁都市が描かれ〔図版4〕、ランブール兄弟の「ペリー公のいとち豪華なる時祷書」にも見られる〔図版5〕。しかしプルーストのテキストで「完全な円形 *parfaitement circulaire*」と強調されていることは注目すべきであろう。

ところで、『囚われの女』でも円形の都市を描いた絵画が登場する。アルベルチヌスが旧トロカデロ宮について主人公にこう言う――

建物が丘に聳える様を見て私が思い出すのは、あなたがお持ちのマンテーニャの複製画、「聖セバスチャン」だと思うのだけど、あの絵では背景に古代円形劇場の形の都市 (*une ville en amphithéâtre*) が描かれていて、それがいかにもトロカデロそっくりといえるでしょう。[III, 673]

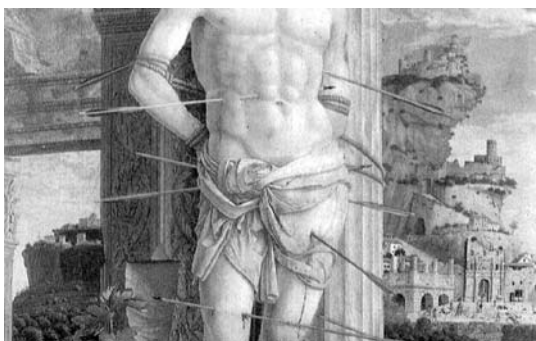
これはルーヴル所蔵の「聖セバスチャン」を指すものと思われる〔図版6〕。画面奥の城塞都市は、垂直方向には階段状で非対称に突き出ているが、底部は確かに旧トロカデロ宮のようなきれいな円形である〔図版7〕²²⁾。



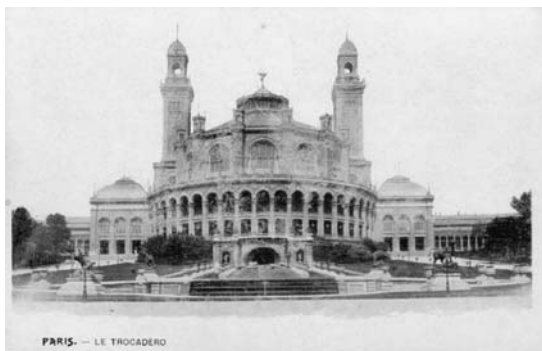
图版 4 • 部分



图版 5 • 「8月」部分



图版 6 • 部分



图版 7

コンブレの村は「住むには少し陰気な」雰囲気で、「地方の黒ずんだ石」で建てられた家が並ぶ薄暗い通りには、「聖人たちの重々しい名前」がつけられている [I, 47-48]。不気味に聳える城塞都市を背景に、深い憂いを帯び複雑な表情をたたえて彫像のように立つ殉教者を描いたマンテーニャ作品の雰囲気と通じるものがあるかもしれない。

コンブレの描写にしても、また分析した草稿中の描写にしても、画家の名前が書かれているわけではなく、単にプリミティヴ派とあるだけなので、マンテーニャが想定されていると断定するのは確かに無理がある。しかし、まずマンテーニャ自身が学派や時代の区分の境界線上にいること、プリミティヴ派の定義が今日でも曖昧さを残しており、独立した絶対的なカテゴリーというよりも、美術史上のある傾向を共有する画家たちを流動的に含む用語として捉えられることは考慮に値するだろう。とりあげた箇所ではプルーストがマンテーニャのような作品を漠然と脳裏に描いていた蓋然性は小さくないのではあるまいか。またそうした潜在的な材源^{スルス}の提示がテキストの細部に新たな色彩と奥行をもたらすことも否定できないだろう。

註

*) プルーストによるマンテーニャへの言及については、『マルセル・プルースト辞典』における A. Beretta Anguissola の項目 (*Dictionnaire Marcel Proust*, Paris : Honoré Champion, 2004, pp. 587-588), および吉川一義による図版入りの詳しい論考 (『プルーストと絵画——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, 第 2 章「悲劇とユーモアを描くマンテーニャ」, 47-62 頁) を参照。なお『失われた時を求めて』からの訳出引用はブレイアッド新版 (Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 1987-89) により, 該当箇所の巻数およびページ数を本文中 [] 内に示す。

- 1) Cahier 64 (N.a.fr. 18314), fos 136-135 v^o, 139 r^o, 137 r^o, 138 r^o et 139 r^o -140 r^o.
- 2) Voir Georges LAFENESTRE, *La Peinture italienne*, Paris : A. Quantin, 1885 ; Georges LAFENESTRE et Eugène RICHTEBERGER, *Le Musée national du Louvre*, Paris : Librairie-imprimeries réunies, s. d. [après 1893].
- 3) Voir Georges LAFENESTRE, *Les Primitifs à Bruges et à Paris 1900-1902-1904 : vieux maîtres de France et des Pays-Bas*, Paris : Librairie d'art ancien

- et moderne, 1904.
- 4) Voir André BLUM, *Mantegna*, Paris : Henri Laurens, coll. «Les grands artistes, leur vie, leur œuvre», 1911. また吉川前掲論文, 56-57 頁を参照。
 - 5) *Dictionnaire de la peinture : la peinture occidentale du Moyen âge à nos jours*, sous la direction de Michel LACLOTTE et de Jean-Pierre CUZIN, Paris : Larousse, 1997, p. 745.
 - 6) André CHASTEL, «Le goût des “préraphaélites” en France», in *De Giotto à Bellini : les primitifs italiens dans les musées de France*, Orangerie des Tuilleries [exposition], catalogue rédigé par Michel LACLOTTE, Paris : Éd. des Musées nationaux, 1956, pp. VII-XXI. なおカタログにはマンテーニャの作品も数点含まれている (pp. 70-72)。
 - 7) *Ibid.*, pp. VII-VIII. Références : *De l'Art de voir dans les beaux-arts*, traduit de l'italien de Milizia ; suivi des *Institutions propres à les faire fleurir en France* et d'*Un état des objets d'art dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la liberté*, Bernard, 1798 ; Jacques-Nicolas PAILLOT DE MONTABERT, *Théorie du geste dans l'art de la peinture*, Magimel, 1813. ちなみにパイヨ・ド・モンタベールは別の著作で「近代プリミティヴ派 école primitive moderne」の画家のリストを載せているが、これは「1250 年ごろのチマブーエから 1450 年のレオナルド・ダ・ヴィンチまでの 200 年間」を指すもので、マンテーニャは含まれない (voir *Traité complet de la peinture*, Paris : Bossange père, 1829-1851, t. I, pp. 475-485)。
 - 8) *Ibid.*, p. VIII.
 - 9) Voir *Plan-catalogue complet du Musée du Louvre. Salle par salle avec un répertoire complet donnant la place de chaque tableau*, Paris : Impr. de Balitout, Questroy et Cie, 1882.
 - 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., «Introduction à la deuxième édition», p. XV.
 - 11) Lucien DAUDET, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, Paris : Gallimard, coll. «Les Cahiers Marcel Proust» 5, 1929, p. 18.
 - 12) Antoine COMPAGNON, «Proust au musée», in *Marcel Proust : l'écriture et les arts*, sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, Paris : Gallimard, 1999, p. 68.
 - 13) Robert DE LA SIZERANNE, «Les masques et les visages au Louvre II : devant les tableaux d'Isabelle d'Este», *Revue des Deux Mondes*, n° du 1^{er} décembre 1911, p. 526. プルーストはこの論文について草稿で触れている (voir t. II, p. 1795, note 2 de la page 814)。
 - 14) LAFENESTRE, *Les Primitifs à Bruges et à Paris 1900-1902-1904*, op. cit., pp. 7-8.

- 15) Lettre à Mme Catusse, [décembre 1906], in *Correspondance de Marcel Proust*. Texte établi, présenté et annoté par Philp KOLB, Paris : Plon, 1970–1993, t. VI, p. 337).
- 16) John RUSKIN, *Ariadne Florentina*, in *The Works of John Ruskin*, London : George Allen, 1903–1912, t. XXII, p. 325.
- 17) *The Eagle's Nest*, in *ibid.*, t. XXII, p. 121, note 1.
- 18) マルティン・ヴァルンケ『政治的風景——自然の美術史』（福本義憲訳），法政大学出版局，1996年，50頁。
- 19) 同上，52頁。
- 20) Charles YRIARTE, *Mantegna : sa vie, sa maison, son tombeau, son œuvre dans les musées et les collections*, Paris : J. Rothschild, 1901, p. 3.
- 21) *Correspondance de Marcel Proust*, op. cit., t. X, p. 165.
- 22) 旧トロカデロ宮。1937年の万博のために取り壊されて、その跡にシャイヨ宮が建てられ、現在に至る。