

# マルセル・ブルーストにおける愛好家について

浅間 哲平

## はじめに

作家マルセル・ブルーストは、同時代人の間でかなり長い期間、愛好家 (amateur) と見なされていた。1896年の『楽しみと日々』の出版は愛好家の余興と受取られ<sup>1</sup>、そのような評価が1913年に『失われた時を求めて』の第一巻『スワン家のほうへ』を刊行する際に大きな障害となったことが知られている<sup>2</sup>。あるいはブルースト自身もそのような世評をある時期までは受け入れていたのかも知れない。上記の処女作を刊行し、ジョン・ラスキンの著作を翻訳しながらそれに付す詳細な序文を準備していた1902年にこう洩らしている。「私がしていることは、本当の仕事にはあたりません<sup>3</sup>」。

このような事情から容易に想像できるように、ブルーストは芸術の愛好家というものがいかなる存在であるのかという問いを生涯手放さなかった。1895年に発表された最初期の短編小説「シルヴァニー子爵バルダサール・シルヴァンドの死<sup>4</sup>」では、主人公は音楽の愛好家である。1890年代後半に断片として書き留められた未完の小説『ジャン・サントウイユ』では、クロディウス・リュスタンロールなる文学愛好家が登場する<sup>5</sup>。1904年にはラスキンについて論じながら、その核心で唐突に蒐集家ロベール・ド・モンテスキューを批判している<sup>6</sup>。やがて『失われた時を求めて』に発展することになる

<sup>1</sup> 例えば、次のような証言を参照。「彼の処女作『楽しみと日々』は、たいへん才能に恵まれた愛好家が初めて書いた習作のいくつかをぞんざいにかき集めていくらか行き当たりばつりに作られたような、そういう類の作品のうちのひとつのように、私には思われた」。Fernand Gregh, *Mon Amitié avec Marcel Proust*, Paris, Grasset, 1958, p. 9.

<sup>2</sup> 出版社を求めて奔走し、ファスケル、ガリマール、オランドルフに断られた結果、グラッセ社から自費出版することになった。

<sup>3</sup> *Correspondance de Marcel Proust*, t. III, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1976, p. 196.

<sup>4</sup> *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 9-28.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 480-485.

<sup>6</sup> *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p 135-137. 以下各々をCSB, PM, EAの略号で示す。

1909年頃のある草稿のなかではサント＝ブーヴとバルザックを対比させながらディレッタンティズムについて論じた箇所があり<sup>7</sup>、1919年刊行のジャック＝エミール・ブランシュの著作への序文ではこの「優れた愛好家」が芸術家として認められるまでに長い時間を要した原因を画家の性質から説明しようとしている<sup>8</sup>。

同じように『失われた時を求めて』は愛好家たちで溢れている。そこから遠く離れているように見えるものの、小説の主人公もそのなかのひとりとして考えることができるだろう。この作品は、未熟な「私」が芸術家へ成熟していくプロセスを芸術家としての「私」（あるいは芸術家に近づいた「私」）が語るという構造を持っている。一方で、経験の浅い「私」がいて、他方で物事に通暁した「私」がいるというように、この両者は争いながら、この両端の間でいく通りかの声の響きを作り出す。つまり「私」のなかには常に、多かれ少なかれ、不完全な芸術家の声、芸術を愛して止まないが「真の」芸術家ではない愛好家としての声が含まれていることになる。「私」が最後の最後まで書き出さない以上、『失われた時を求めて』の最後に至るまで同じことが言えるだろうから、話者の愛好家という身分はこの小説の全般的な特徴の一端を形成しているはずである。

本論ではマルセル・プルーストにとって愛好家という存在がどのような意味を持っていたのかという問題について考えるための端緒を切り開いて見たい。この作家個別の問題に入る前に愛好家という語が一般的に持つ二つの語義を確認することから始めよう。まず、専門家と対照的な方法である活動を行う者という意味での愛好家。そして、なんらかの価値を有する事物への偏愛を持つ者という意味での愛好家。芸術の分野では前者は、絵を描いたり作曲したりものを書いたりすることを好むが「本物の」芸術家とは言えないディレッタントのことを指す。後者は、展覧会、コンサート、図書館などに通い絵画や楽器や書物を楽しむ好事家のことを示す。実際のところ前者と後者の性格を一方しか持たない愛好家は存在するであろうし、『失われた時を求めて』のなかでも愛好家たちを二つのカテゴリに分けて、例えば次のように考えて見る必要があるいは必要かもしれない。「私」は芸術家を志してはいるが事物を愛好する蒐集家なのか。シャルリュス男爵は芸術作品を愛しているが創造する才能を持ち合わせていないのか。しかし、このように厳密な区分を設けようとするならば、話者がエルスチールの作品についての研究が掲

<sup>7</sup> CSB, p. 278-279.

<sup>8</sup> EA, p. 573-574.

載された珍しい雑誌を蒐集していること (RTP, II, 424<sup>9</sup>) や「もしシャルリュス氏が散文作品に挑戦していたならば […] この社交人は一級の作家になっていたかもしれない」(RTP, III, 713) という指摘を見逃すことになるだろう。むしろ話者にあってもシャルリュスにあっても愛好家の二つの特徴はそれぞれ排除しあうというよりも、なんらかの関係を築いているのではないだろうか。言い換えれば、愛好家は芸術作品を愛し理解することを通して自らの芸術活動のあり方を定めていき、逆に創造への衝動が嗜好する絵画、音楽、文学の対象を定めていくのではないか。

シャルル・スワンはそのような意味での愛好家の二つの性格を兼ね備えた人物として造形されていることにより両者がどのように関係するのか(あるいはしないのか)を検討する上で優れた素材である。そればかりではなくスワンは「私」に愛好家として少なからず影響を与える人物でもある。『失われた時を求めて』のなかでは例外的に三人称で語られる『スワンの恋』において、あたかも「私」がそうであったかもしれないとでも言うかのよう<sup>10</sup>、この愛好家は芸術家として失敗する姿を描き出されている。スワンは話者が小説中唯一その内面にまで入り込んで語りを形成する登場人物として、「私」が持つ愛好家としての一面を照射する役割を担っている。

以上のような二つの理由からブルーストにとっての愛好家の問題を検討するはじめの一步として、スワンを、そしてとりわけ『スワンの恋』のなかのスワンを対象としたい。

## 1

まずはこの愛好家の運命を決定づける契機となるオデットとの出会いの経緯を説明しておく。スワンは友人にオデット・ド・クレシーという女を紹介され、やがてその女に招き入れられたヴェルデュラン家のサロンで食事を共にする機会が増えていく。第一印象のオデットはスワンの気に入らず、彼は自分の好みに合ったお針子との逢瀬を優先させていた。オデットのアパルトマンを初めて訪問した折にこうしてお茶を出してくれる女がいるのも悪くは

<sup>9</sup> ブルースト『失われた時を求めて』への参照はプレイヤッド新版。Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989. (RTP, 巻数, 頁数) という略号で示す。

<sup>10</sup> 草稿のある段階で「私」とスワンの役割が判然と定められていないものがあったことについては、例えば次の説明を参照。Bernard Brun, « Introduction » dans *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion, « GF Flammarion », 1987, p. 81-84.

ないと感じるにしても、それは興味を抱いたというに過ぎない。女の魅力に囚われていなかったのだ。ところが、二度目にオデットを訪問した際、偶然が重なってある肖像とこの女が瓜二つであることに気がつき、愛好家の心情は大きく変化する。ヴァチカンにあるシスティーナ礼拝堂の壁画としてモーセの一生をモチーフに作成された一連のフレスコ画のうちの一つで、ポッティチェルリにより描かれた将来の伴侶との出会いの場面に登場するチッポラその人の肖像を、オデットが思い起こさせたのだ<sup>11</sup>。この発見を期にオデットとポッティチェルリの作品は掛け替えのない存在と見なされるようになる。スワンの「恋」(amour)において女への愛情と芸術に対する愛好は切り離しがたく、その混同が物語を、そしてスワンの運命を大幅に規定していくことになる。

このスワンの発見は一般的に「偶像崇拜」(idolâtrie)という言葉で説明される。つまり神そのものと神の似姿を混交して崇拜の対象とするという語の宗教的意味から派生して、「芸術に帰属するものと現実に存在するものを混同する過ち<sup>12</sup>」を指し、その混同の結果、芸術作品のなかに描かれたものを実際の生活のなかでも探し求めてしまうことと理解されている<sup>13</sup>。例えば、スワンは、御者レミの突き出た頬骨と斜めに釣り上がった眉がアントニオ・リッツォによるヴェネチアの総督ロレーノの胸像のそれとそっくりであること、パランシー氏の鼻がギルランダイヨの作品に描かれている鼻によく似ていること、デュ・ブルボン医師の頬髯や脛がティントレット作の肖像画を髯髯とさせることを発見する<sup>14</sup>。この愛好家は、古い肖像画と生活のなか

<sup>11</sup> 本論は分析の主な対象をスワンがオデットとチッポラの類似を発見する場面 (RTP, I, 219-222) とし、『スワンの恋』以外への本文中での言及では必要と思われる場合、その箇所タイトルを挙げるようにする。ここで言及されているのはポッティチェルリ (1445-1510) 作『モーセの生涯』のなかの一枚。ブルーストがローマを訪れたことはなく、従って実際にはこの作品を見ていない。壁画の一部に描かれているに過ぎないチッポラに注目したのは、この登場人物をクローズアップして描いたラスキンによるデッサンを目にしていたからと考えられる。この壁画を複製でしか見ることのなかったブルーストは、この後でチッポラの複製を机に飾るスワンと少なくとも物理的には同じ立場にあったということを指摘しておきたい。

<sup>12</sup> Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995, p. 48-52.

<sup>13</sup> Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres : De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, p. 229-232.

<sup>14</sup> アントニオ・リッツォ (1431?-1499)、ギルランダイヨ (1449-1494)、ティントレット (1518-1594) そしてポッティチェルリも含め、この箇所 (RTP, I, 219) 以外でもスワンが執着するのはイタリアのルネサンス期の芸術家の作品に対してであることが多く、そのなかでも壁画が目立つ。以下に、スワンの性癖が明示的に述べられている箇所とそこで言及される芸術家を列挙しておく。サン＝トゥーヴェルト夫人

で自分を取り巻く人物との類似に対して異様な執着を持っているのだ。同様にしてオデットがチッポラに似ているという事実に光があてられることになる。

しかし、スワンのオデットに対する発見が物語のなかで決定的な意味を持つ以上、恒常的に探求される類似の場合とオデットとチッポラの場合を隔てるものがあるはずである。芸術作品に描かれたものと現実に存在するものの混同を指摘するだけでは、つまりボッティチェリ作品に宿る芸術性(神性)ではなくオデットという女性(偶像)をスワンが愛するという説明だけでは、この場面の物語における決定的な意味を理解するためには幾ばくかの曖昧さを残すことは否定できない。

そもそもプルーストのテキストのなかで「偶像崇拜」という言葉が用いられはじめたのが『アミアンの聖書』に付された1904年の序文のなかで(PM, p. 132-141)、その後『失われた時を求めて』に至るまでに概念が変遷してきたという経緯がある。例えば、上記のコンパニオンとフレスの研究によれば、ラスキンの例からはじまりモンテスキューに対する1905年の「美の教師」と題された記事のなかでの批判(EA, p. 514-520)を経て、『失われた時を求めて』では多数の例が「偶像崇拜」に適合するとされている。フランソワーズは、医学書を読んで号泣するのに本物の病人である料理女の前では冷淡である(RTP, I, 121-122)。ヴェルデュラン夫人は、音楽を聴くことで顎が外れるほど感動するというだけではなく、本当に顎を外してしまう(RTP, I, 186)。話者は、エルスチールの傑作『カルクチュイの港』を見て描かれたその場所へ行きたいと思うが(RTP, I, 209-210)、これから遊びに行くシャン＝ゼリゼについてベルゴットが描いていないことを嘆いている(RTP, I, 386)。話者の母は、物故した祖母の大切にしていたセヴィニエ夫人の書簡集の言葉をより一層大切にしようになる(RTP, III, 165-168)。シャルリュスはアルベルチーナが着ている衣服にバルザックが描いているそれを認め(RTP, III, 441-442)、話者はカルパッチョの絵画のなかにアルベルチーナに与えた衣服の原型が描かれていることを発見する(RTP, IV, 226)。本のなかで描かれているからという理由で、その対象を欲望するというように一般的に論じられ

---

の夜会において(RTP, I, 318-320) アンドレア・マンテーニャ(1431-1506)、アルブレヒト・デューラー(1471-1528)、フランシスコ・デ・ゴヤ(1746-1828)、ベンヴェヌート・チェッリーニ(1500-1571)への言及がある。オデットとの結婚後のスワンの新居において(RTP, I, 524) フラ・バルトロメオ(1472-1517)とベノッツォ・ゴッツォーリ(1420-1497)についての言及がある。スワンがいつどこで絵画が描かれたのかに拘泥する様子については、後者の場面を例として以下で論じる。

ている箇所もある (RTP, IV, 297)。実際に「偶像崇拜」という言葉が用いられているのは、上に挙げられた話者の母の場合と本論が以下で言及するスワンとエルスチールの場合 (RTP, II, 207)、そして話者が未来の恋人たちをまるで大理石から掘り出す彫刻家のように想像する場合 (RTP, IV, 566) がある (上記の両研究はこの最後の場合には触れていない)。ラスキン論と同時期あるいはそれよりも前に書かれたであろうモネの蒐集家についての断片で既に「偶像崇拜」について論じられている (EA, p. 675-677) ことを含めて、これら全ての場合に一貫した論理を与えることはこれからの課題であるように思われる<sup>15</sup>。

ところで、スワンの「偶像崇拜」を検討するために愛好家の二つの定義と考え合わせるならば、愛する対象だけを問題とするのではなく(神か偶像か)、芸術活動をどのように捉えそれを自分のものとしていくのか(神性への接近の仕方)を考察するべきではないだろうか。芸術作品に相對するとき、独立しているべきである美的理解に知性(プルーストはそれを「文献的知識 *érudition*<sup>16</sup>」と呼ぶ)を混ぜ合わせたラスキンを批判するために元々は「偶像崇拜」という言葉が用いられたという事実も、対象だけではなくそれをどのように認識するのかという問題を提起してはいないだろうか。そのような視点に立つて、本論は元来の発想に付随していた(従って概念の中心になるであろうと想定される)「文献的知識」に対する批判を参照しながら、まずはスワンがオデット以外の人物に対して発見した類似の場合について検討し、それを踏まえた上でオデットに対する「偶像崇拜」の意義の理解を目指すことにする。それがすなわち愛好家としてのスワンのあり方を明確にすることになるに違いない。

## 2

『スワンの恋』で話者は愛好家が類似を見出すという事実に対して三通りの説明をしているので、本論もその言葉に沿って検討していくことにする<sup>17</sup>。

<sup>15</sup> 次の論文はこの問題を包括的に扱う指針を示してくれた。Kazuyoshi Yoshikawa, «L'idolâtrie artistique chez Proust», *Marcel Proust 6, Proust sans frontières 1*, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 49-63.

<sup>16</sup> しばしば「博識」と訳されるが語の本来の意味は、広く物事を知っている状態というよりは歴史的資料に基づく知識を指す。本論では試みに「文献的知識」あるいは「知識」という訳語を当てる。

<sup>17</sup> まずは一、二番目の説明を検討し、本論後半で三番目の説明を考察する。

第一の説明として、この愛好家は孤独が齎す内省を犠牲にして通っている社交界での生活を後ろめたく感じイタリアの大芸術家たちのある側面に着目することで慰めを見出していると指摘し、

これらの偉大な芸術家たちもやはりこのような顔を眺めることに喜びを見出し、それを自分の作品に導入したのだ (RTP, I, 219-220)

というスワンの考えを紹介している。発見した類似を通して、愛好家は芸術家リッツォ、ギランダイヨ、ティントレットがモデルの顔を見ていたという事実を指摘し、芸術家が見ていたものと類似した顔を見ることができる自分の軽薄な生活を正当化しようとする。芸術家は創作に至る過程でモデルを準備するのだが、スワンはそれを自分の行為にも当てはめると言えるだろう。

それに続いて話者は次のような二番目の説明を導き出す。愛好家は「昔の作品のなかに今日の固有名詞への暗示を、未来を先取りし肖像を若返らせるような暗示を見出す」(RTP, I, 220)。スワンはただ単に類似が存在するということを受動的に受け止めるだけではなく、ルネサンス期の肖像画に描かれた人物は十九世紀に生きるそれと似た人物の名前を喚起し、その未来の人物の顔を既に予言しているようであると積極的に判断する。類似は存在するというよりは、古い肖像画のなかに現在の人物のイメージを重ね合わせることで括り出され創造されるのだ。

画家がモデルを見るという行為と愛好家はそのモデルと類似した人物を見る行為、二つの行為を重ね合わせることをまずスワンは目指す。その上で、この愛好家は、画家の創造行為をなんらかの方法で模倣しているのではないだろうか。

例えば、『花咲く乙女たちのかげに』においてスワンは、ベノッツォ・ゴッツォーリがフィレンツェのメディチ宮殿のなかにある礼拝堂に描いた壁画について言及し (RTP, I, 525-526)、画家は二つのモチーフを描くことで二つの時代を重ね合わせていると指摘している。一つは新約聖書を題材にした主題としてしばしば描かれてきたイエス・キリストの誕生時に東方から三博士が訪れたというモチーフである。もう一つは、その行列のなかにメディチ家の人物を、つまり画家の同時代人を描くことにより意図されている歴史的なモチーフである。スワンはそれと同じように、絵画に描かれた十五世紀の人々のなかに、現在パリ社交界で自分が出会う人々を次々と見つけていくことができると言う。ここに描かれた行列は、キリスト生誕時の東方三博士が引き

連れる従者たちとゴッツォーリの同時代人を含むこと、さらにそのメディチ家の人物たちとスワンの同時代人をも含むこと、この二つの理由から（スワンの言葉を使うとすれば）どちらも「時代錯誤」（RTP, I, 526）なのだ。この愛好家の意見に従うならば、ルネサンスの巨匠の時代と愛好家にとっての同時代を重ね合わせることはゴッツォーリがキリストの生誕の時という聖書に描かれた枠組みを使いながらメディチ家の時代を重ね合わせることに対応し、さらに愛好家が絵画のなかに名前を見出すことと画家がメディチ家の人物を絵画に導入することは対応するのであり、愛好家は芸術家の創造行為を模倣していることになる。

確かに芸術家と愛好家の行為は同一とは言えないのだが、スワンの「偶像崇拜」を理解するためには、愛好家が芸術家の芸術活動をどのように限定的に理解しそれを模倣しているのか、つまり両者の活動がどのような意味で比較できるのか、どこに共通するものがありどこに差異があるのか考えるべきだろう。スワンは対応させているものの、ゴッツォーリが聖書という文書を参照するのは、愛好家がこの画家の作品を参照するのとは違いはしないか。また、ゴッツォーリが聖書に描かれた文脈を使ってメディチ家の人物を描き出したことと愛好家が絵画のなかに同時代を生きる人々の名前を見出すことは違わないか。どのようにして愛好家は芸術家の行為を模倣しているのか。

ここでのスワンの模倣が理解しづらいとすれば、それは絵画というイメージが「文献的知識」として捉えられているからだ。ゴッツォーリの絵画はある種のイメージ（現実に存在する顔に類似する肖像画）として受容されるだけではなく、十五世紀のフィレンツェの絵画であることを説明する「文献的知識」と見なされる。どのような作品が好みなのか尋ねられると沈黙し、その代わりに作品がどこの美術館で見られるかいつ描かれたものかを説明するこの愛好家は<sup>18</sup>、作品の時代と場所が記述された「知識」を通して芸術を理解している。スワンの理解のなかではイメージと「知識」が混ざり合い、聖書という文書が参照されるのと同じように、「知識」としての絵画も参照されるのだろう。

そうであるならば、聖書に描かれる東の方から来た学者たちについての記述をメディチというゴッツォーリの同時代人の名前で読み替えることが画家の創作の中心を占めると捉え、自らもゴッツォーリの絵画から得られる「知識」のなかに現代の名前を見出すことで創作を模倣するというスワンの考え

---

<sup>18</sup> 小説内の時間のなかでは『スワンの恋』と『花咲く乙女たちのかげに』の間に位置する「コンプレ」でのスワンの姿（RTP, I, 16-17）。



は、それなりの筋が通っていると言える。画家がモデルの顔を肖像画という場にイメージとして導入する（描き出す）創造行為を、愛好家は知合の顔を肖像画という場に固有名詞の喚起するイメージとして見出す（想像的に描き出す）ことで模倣しているのだ。しかし翻って見れば、スワンの想定する創造行為にはモデルに相当するものを見つけその名前を見出すことで満足し、イメージを具体的には生み出さないというように批判することも可能であろう。

「芸術に帰属するものと現実に存在するものを混同する」というスワンの性向は、まずは鑑賞者として芸術作品に描かれた顔と現実の人物の顔を混同する。それだけではなく、創造者としてある（ありたいと望む）ときにもモデルの名前が作品の代替となり、名前は芸術に帰属するものとしても現実に存在するものとしても捉えられるのだから、両者の境界は極めて曖昧にされていると言えるだろう。しかし、それがいかに不完全なものであるにせよ、芸術家の姿に近づいていきたいという愛好家の嗜好が「偶像崇拜」のもう一つの性格であるのだ。

### 3

スワンは上で見てきたような顔に注目することで肖像との類似を発見するという認識方法に日常的に規定されていた。オデットに対してもまずはその顔に焦点を定め、時に赤い斑点すらできる黄色くくすんだ生氣のない頬にうんざりして、瑞々しい薔薇色の限られた部分にその視線を集中しなければならぬと嘆いている（*RTP*, I, 219）。しかし、実際のところは、このような見方によってオデットとチップラの類似が発見されるわけではない。というのも「スワンが意識せずにも求めている肉体の資質は、お気に入りの巨匠が彫ったり描いたりする女において素晴らしいと感心させられる資質とは正反対のものであった」から。スワンは、困っていたお針子のような「健康で豊満な薔薇色の肉体」を好み、その反対に「表情の愁い」（*RTP*, I, 189）には興奮を覚えない。つまり、レミヤパランシーやデュ・ブルボンという男性に対しては肉体的な欲望が働かないために、意識的にそれらの顔と巨匠の芸術作品を結びつけることができたのだが、オデットのような恋愛の対象には欲望が働き、その顔と巨匠の描く肖像画とを結びつけることが困難になるのだ。鑑賞者としてのスワンには、これまで見てきたような方法で肖像画に描かれた顔と現実に存在する顔の間に類似を発見することが、禁止されている。オ

デットの例は特異なのだ。

従って、スワンは全く別様にオデットとチッポラが類似していることを見出すことになる。クレープデシンの化粧着に刺繍のほどこされた布を羽織って、足を踊るときのように軽く曲げ、傾げた頭から頬へと髪を流し、疲れて生気のない目をこちらに向けるような姿勢をとるオデットに対して<sup>19</sup>、はたとチッポラとの類似に気がつき「スワンは〔この女を〕、ときに芸術家のように謙虚に、精神的に、無私な状態で眺め、ときに蒐集家のように高慢に、自己本位に、快楽を追求しながら眺め」（*RTP*, I, 221）るようになる。愛好家は「芸術家」としてあるいは「蒐集家」としてオデットを「偶像崇拜」の対象とするのである。

この場面では、ここまで見てきた場合のように顔に向けられる視線が類似の発見を促すのではなく、顔に限定されない体全体へと広がる視線が類似の発見を促すことになる。衣服・髪・姿勢が作り出す身体の調和が目され、チッポラとの類似を明らかにしている。顔が蔷薇色か冴えない黄色かという肉体的、色彩的特質は排除され、服や髪が織り成す抽象的、線的特質が愛好家の目の前に現れる。

スワンは、もはやオデットの顔を、その時々で良かったり悪かったりする顔の状態で評価するのを止めた。眼差しによって、なめらかで美しい線をかせに巻きつけ、その渦巻き模様のカーブをたどり、首筋の作り出すリズムを髪の毛の広がりや顔のくねりの運動に合流させることで評価するようになったのだ（*RTP*, I, 220）。

一方で、愛好家はまるで自分がボッティチェルリとなってモデルを見ているかのように、つまり芸術家になりきってオデットを見ているように思える。ルネサンスの時代にフィレンツェで描かれたという「知識」を根拠とするならば、肖像画は当然のことながら十九世紀後半を生きているオデットよりも古い時代に属するにもかかわらず、オデットはその肖像の架空のモデルであるのではないかという程類似しているように見えるのであり「個人的な特徴がその類似のなかで元々あった環境から引き剥がされ、解き放たれているのを見ると、スワンは、芸術家としての素質を残していた」（*RTP*, I, 220）という「私」の三番目の説明は根拠のないものではなかろう。二つの時代を相似するものとしてではなく全く同じものとして考える愛好家は、芸術家を

<sup>19</sup> これらの描写はボッティチェルリの描いたチッポラの姿をかなり正確に再現している（*RTP*, I, 219）。

模倣するというよりは芸術家に同一化し、これ以降チッポラという名前に拘泥するのではなく、ポッティチェルリの描く肖像画一般に執着するようになって<sup>20</sup>。

他方で、スワンはオデットを線によって構成された無機物として捉え、蒐集家が作品を手に入れようとするかのようにオデットを見つめているように思える。生きているオデットの顔は当然その時々によって異なった色合いを見せるはずなのだが、ここでは視線が身体から髪や衣服へ移り最終的にそれらを統合する糸の比喻（かせに巻きつく線）によって女を生命から遠ざけている。後に愛好家がポッティチェルリの作品に描かれた衣服をオデットのために購入するのは（RTP, I, 607）、その服を着た女の描かれる肖像画と十九世紀に同じ服を着る女の類似を探しているという以上に、ルネサンスの時代から受け継がれてきたはずの布をそれと同等の価値を持つこの女と並べて所有したいという欲望によるのではないだろうか。オデットはポッティチェルリの時代から遺された布同然の物として「フィレンツェの作品」（RTP, I, 221）と見なされ保存されようとしている。確かに、スワンはここで見られるような特殊な蒐集家としてだけでなく、芸術作品そのものを愛好し集める一般的な蒐集家として『失われた時を求めて』のなかで描かれてはいるのだが、蒐集した作品や蒐集する様子について具体的に言及される回数は意外にも少ない<sup>21</sup>。芸術家エルスチールがスワンと同じ「偶像崇拜<sup>22</sup>」によってかつて靈感を受けたモデルに執着する蒐集家になるかもしれないと指摘されるように、

<sup>20</sup> オデットと比較するためにスワンは、ポッティチェルリのキリスト教をモチーフとした宗教画とギリシア神話をモチーフとした絵画（RTP, I, 229）、『プリマヴェーラ』に描かれた女たちと石榴の実で遊ぶキリストを見守る聖母（RTP, I, 276）、そして同じく『プリマヴェーラ』の春を表す女とマニフィカトの聖母（RTP, I, 607）などに言及する。

<sup>21</sup> ジャン＝バティスト・カミーユ・コロ（1796-1875）の作品（RTP, I, 22）、友人たちの手による聖アントワヌの祭壇画（RTP, I, 501）、ピーテル・パウル・ルーベンス（1577-1640）の作品（RTP, I, 530-531）というように一貫した趣味が表れているとも言いがたい。それがいかに洗練されたものであれ、スワンの蒐集はこの時代のある社会的集団が共有していた趣味を示唆するに過ぎないのではないか。次の論文はスワンの蒐集が他の登場人物のそれと比べて小説のなかで描かれる質・量という面でそれ程飛びぬけているわけではないことを教えてくれる。加藤靖恵「『失われた時を求めて』における蒐集家たち」『日本フランス語フランス文学会中部支部研究報告集』28号、名古屋、日本フランス語フランス文学会中部支部、2004年、73-83頁。

<sup>22</sup> 「人生の美しさという […] あの芸術よりも手前にある状態にスワンが留まってしまったのを私は見たのだが、その状態へと、エルスチールのような人であっても、創造的天才の衰退とともに起こるかつて好んだ形態への偶像崇拜によって […] いつかは後退していく運命だったのだ」（RTP, II, 207）。

ここでの「蒐集家」とは、芸術作品を単に集める存在というよりは、モデルを永遠化しようとする芸術家の別の一面なのだ。

「芸術に帰属するものと現実に存在するものを混同する」というスワンの「偶像崇拜」は、ここにおいて最も極端な形で達成されている。自分が創造者としてあるという思い込みが確信にかわるとき、モデルの名前において芸術に帰属するものと現実に存在するものが曖昧に結びついていた状態はより先鋭化されるのだ。芸術家が現実のモデルを抽象化することで絵画のなかの線として不滅のものとするように、蒐集家スワンは目の前に存在するオデットを布のような無機物として認識することで永遠化しようとする。その結果、「芸術家」が芸術作品を生み出すかのように、「蒐集家」としてモデルを物のように所有しようとすることでこの愛好家は満足している。

### 終りに

本論はスワンの愛好家としての姿を理解するために、『スワンの恋』を中心にそこに認められる二種類の「偶像崇拜」について考察してきた。一方で、愛好家は肖像画のなかに現実の人物との類似を読み込むことにより、芸術家に近づこうとする。他方で、愛好家は自らを芸術家であると自認することにより、目の前のモデルを作品そのものであるかのように所有しようとする。このようにそれぞれの「偶像崇拜」の例を別々に考えて見ることで、芸術作品と現実の人物の間にある類似という問題と、愛好家と芸術家の間にある距離の問題、二つの問題が存在しそれぞれが相関関係を持っていることが明らかになった。愛好家が芸術作品に向ける視線は、どのようにして芸術家という存在に近づくかという『失われた時を求めて』の核心に迫る主題を孕んでいるのではないだろうか。