

モネ 《印象、日の出》 をめぐって

島田紀夫

はじめに

実践女子大学美学美術史学科は今年（2015年）で30周年を迎えた。10月には記念式があり、卒業生たちから在校生への「キャリア講演」があったが、私はその末席を汚して「モネ《印象、日の出》をめぐって」と題する話をした。以下はそのときの話の内容をかいつまんで記したものである。

今年（2015年）の9月から12月にかけて東京都美術館で「モネ展」が開かれている。展覧会の正式名称は、「マルモッタン・モネ美術館所蔵／モネ展／「印象、日の出」から「睡蓮」まで」（以後、「モネ展」（東京）と略記）。ポスターやチラシには、「《印象、日の出》、21年ぶりの東京」（10月18日まで）と「《睡蓮》、画家が最後まで手放さなかった一枚」という惹句（キャッチコピー）もついている。

マルモッタン・モネ美術館はマルモッタン美術館として出発した。マルモッタン・モネ美術館に名称が変わるのは1966年からである。画家モネの次男ミシェル・モネはその年に交通事故で死去。遺言によりジヴェルニーの土地とそこに属していたものはすべて美術アカデミーに寄贈された。美術品と資料類は保護（セキュリティ）のために美術アカデミーの管理下にあるマルモッタン美術館に移管され、そこで展示されることになった。それをきっかけに美術館の名称がマルモッタン美術館からマルモッタン・モネ美術館に変わったのである。今回の東京都美術館の「モネ展」はマルモッタン・モネ美術館が所管するモネ作品を中心にして構成されている。

パリのマルモッタン・モネ美術館は昨年（2014年）9月から今年（2015年）1月まで「《印象、日の出》—クロード・モネの傑作の真実の歴史」と題する展覧会を開催した¹。東京都美術館で開かれている「モネ展」の図録でマルモッタン・モネ美術館の副館長（収蔵品担当）のマリアヌ・マチューは次のように述べている。

2014年、《印象、日の出》の発表から140年となるのを記念し、マルモッタン・モネ美術館は《印象、日の出》に捧げる展覧会を開催し、（中略）初めて本作品の図像学的分析にまで取り組んだ。モネの描いたモチーフを正確に同定し、地形、気象、技法のデータを駆使することで、本作品の制作年月日にも迫ることができた。（大橋菜都子訳）²

残念ながら筆者はこの展覧会を見ることはできなかったが、展覧会図録を入手できた。実践女子大学の講演とこの文章はその展覧会図録に基づいてマルモッタン・モネ美術館のモネ《印象、日の出》に関する研究成果を紹介することが主たる目的である。

1. 第1回印象派グループ展

1966年以降マルモッタン・モネ美術館に展示されている《印象、日の出》という作品が最初に世に現れるのは1874年にことである。その年、モネやルノワールやピサロたちは彼らの最初のグループ展を開催した（これがのちに「第1回印象派グループ展」と呼ばれることになる）。展覧会の会期は1874年4月15日から5月15日まで。場所は写真家ナダールのアトリエ（仕事場）。展覧会図録の表紙には「カピュシーヌ大通り35番地」という住所が記されているが、その建物は現在でもその場所に建っている。

このグループ展が成立するまでの経緯はここでは触れないが³、（残されている展覧会図録によれば）出品者は30名、出品点数は165点以上であった。展覧会図録に掲載された出品者は名前（姓）のアルファベット順に並んでいる（これは展示順序ではない）。アストリュックからシスレーまで合計30名。出品作品は作家ごとにまとめられ、通し番号がふられている。たとえば、アストリュックは1～6、アタンデュは7～12、... というように。図録に掲載された最後の作品の番号はシスレーの165番。しかし、展示された作品数が165点だったわけではない。同一番号のカード（額縁）に数点の作品が含まれていたり、2点のクロッキー（素描）を一緒にして同一の番号がつけられていたりするからである。また、出品作品は図録掲載以外にもあったらしい。図録制作の期日までに出品作品が決定しなかった画家もいたからだろう。実際の出品点数は200点を越していたにちがいない。

その頃、画家たちが作品を発表する場は、さしあたって美術アカデミーが主宰するサロン（官設展覧会）しかなかった。フランス革命以後は誰でも応募できるようになったが、入選するためには審査を通過しなければならない。審査委員はアカデミー会員や官立美術学校（エコール・デ・ボザール）の教授やかつて入選したことのある画家たちなどであり、審査基準も伝統的なアカデミックなものであった。つまり、内容的には「物語画（歴史画）」と通称されるギリシア・ローマ神話やキリスト教（新・旧約聖書）や古典的な文学作品などに取材してものでなければならず、技法的には線描を主体とした明確な形態が要請されていた。モネやルノワールやピサロたちが描く作品は田園風景や都市風俗を素早い筆致で表現していたからサロン審査を通過することは困難だった。しかし、そうした作品でも、1860年代後半になると入選することがあった。つまり、サロンの審査基準は一定していなかったのである。審査委員の構成が美術アカデミーと美術行政の意向によって年によって変ることがあり、審査委員の構成によって入選・落選はかなり左右されていたのだ。

サロンは応募点数にも制限があった。彼らのグループ展はサロンのように出品点数が制限されていたわけではないので、主要画家たちは出品作品全体の構成も考えていたらしい。モネを例にとると、図録に記載されている作品点数は12点〔I-95～I-103〕。図録でクロッキーと呼ばれている7点のパステル画〔I-99～I-101〕は同一番号に2点のクロッキー作品が記載されている。その他に次の4点の小型の油彩画—《印象、日の出〔I-98〕》（マルモッタン・モネ美術館）、《ル・アーヴル：港を出る漁船〔I-96〕》（個人蔵）、《カピュシーヌ大通り〔I-97〕》（ネルソン＝アトキンズ美術館、あるいはプーシキン美術館）、《ひなげし〔I-95〕》（オルセー美術館）、それに大作《昼食〔I-103〕》（シュテーデル美術館）である。最後の《昼食》は1868年から69年にかけてノルマンディー海岸のエトルタで制作され、1870年のサロンに応募して落選

した作品である。

モネはこれらの出品作品によって、サロンの基準にちかい「フィニ（完成度）」を示す《昼食》もスケッチ風はやや小振りのパステル画も、いずれも制作できることを誇示しようとしたのかもしれない。さらに4点の小型の油彩画も完成度の点で差異がある。《ル・アーヴル：港を離れる釣船 [I-96]》と《カピュシーヌ大通り [I-97]》と《ひなげし》の3点は、《印象、日の出》にくらべると完成度が高いのである。モネはこのグループ展を自己の作品レパトリーを誇示する場として活用していたにちがいない。

2. 第1回印象派グループ展評

マルモッタン・モネ美術館のマリアヌ・マチューは「モネ展」（東京）の図録で次のようなことも述べている。

今日パリのマルモッタン・モネ美術館は、「印象派」という名の起源になった《印象、日の出》と共に、晩年のクロード・モネの特別な作品群を所蔵している。（望月典子訳）⁴

ここでマリアヌ・マチューは、モネの《印象、日の出》が「印象派」という名の起源になった、と明言している。この説にいまや異議を唱える人はいないが、その説が生まれる起源について確認しておこう。

最後の印象派グループ展が開かれた1886年から100年後の1986年、サンフランシスコ美術館とワシントンのナショナル・ギャラリーで開催された「新しい絵画、印象主義 1874～1886」展は8回の印象派グループ展を検証する画期的な展覧会だった。この展覧会は8回のグループ展の出品作品を確定するだけでなく、当時の展覧会評を雑誌や新聞などのなかに博索する作業を試み、同時代の評判と評価を再現しようとした。

展覧会「新しい絵画、印象主義1874～1886」が終了してからも印象派グループ展に関する資料蒐集などの作業がつづけられ、その成果は10年後の1996年にサンフランシスコ美術館から「新しい絵画、印象主義1874～1886、『記録集（ドキュメンテーション）』（2巻）」として出版された⁵。その第I巻「展覧会評」には第1回グループ展に関する53件の展覧会評が掲載されている。その中で展覧会評の表題に「印象派画家たち（レ・ザンプレッショニスト）」あるいは「印象派画家たち（レ・ザンプレッショニスト）の展覧会」と付されているのは次の3件。4月25日付け『ル・シャリヴァリ』誌のルイ・ルロワ「印象派画家たち（レ・ザンプレッショニスト）の展覧会」、4月29日付け『ル・シエクル（世紀）』誌のカスタニャリ「カピュシーヌ大通りの展覧会：印象派画家たち（レ・ザンプレッショニスト）」、5月30日付け『ジ・アカデミー』誌（ロンドン）のフィリップ・ビュルティ「パリの展覧会：印象派画家たち（レ・ザンプレッショニスト）」。

カスタニャリの展覧会評にはモネ《印象、日の出》への言及があるばかりでなく、印象派に関する貴重な言葉も記されている。「彼らの特徴を一言で言い表そうとするなら、『印象派の画家（アンプレッショニスト）』という新しい言葉を作り出す必要があるだろう。風景ではなく、風景から生み出される感覚を描いたゆえに、彼らは『印象派の画家（アンプレッショニスト）』なの

である。この言葉自体は彼らの語彙のなかに受け入れられている。つまり、展覧会カタログのなかでモネの《日の出》は『風景』ではなく『印象』と呼ばれているのだ。」

フィリップ・ビュルティは『ル・シエクル（世紀）』誌のカスタニャリの展覧会評に触れ、クールベの親友でレアリズム（写実主義）の信奉者であったカスタニャリが若い画家たちを「印象派の画家（ジ・インプレッショニスト）」と呼んだことに賛意を示した。

この3件の展覧会評のうち、モネ《印象、日の出》に詳しく言及しているのはルイ・ルロワである。ルイ・ルロワの展覧会評を順を追ってみていこう。「それは大変な一日だった。ジョゼフ・ヴァンサン氏と共に、カピュシーヌ大通りの第1回展を訪れたのである！」という文章ではじまるこの展覧会評は、すでに政府からいくつかの賞を受賞している仮想の風景画家ヴァンサン氏と私（筆者）との「掛け合い漫才」のような対話でなりたっている。ヴァンサン氏はベルタンという画家の弟子に想定されているが、このベルタンはコロアが学んだジャン＝ヴィクトール・ベルタンと同姓である。

風景画家ヴァンサンは、たぶん「物語風景画家」としてサロンで認められていたのであろう。彼は「芸術上の態度、形態の崇拜、巨匠への敬意を侵害するようなものを見るとは思わずに」、この展覧会場に足を踏み入れたのである。

最初の部屋のルノワール（ギヨマンと誤記）の《踊り子 [I-141]》（ワシントン、ナショナル・ギャラリー）にヴァンサンはまず衝撃をうける。次いでピサロ《白い霜（耕された畑） [I-137]》（オルセー美術館）の前で叫ぶ。

— [ヴァンサン] ミシャロンにかけて！これは一体何ですか？

— [私] 御覧のように、深く掘られた畝に白い霜が降りているのでは。

— [ヴァンサン] というより、汚いカンヴァスの上に、パレットの削り屑を一様に置いてあるだけでしょう。頭もなければ、上も下も、前も後ろもない。

— [私] たしかに…。しかし印象が表現されているのでは。

— [ヴァンサン] ほう、何ともおかしな印象ですな！

ここで初めて「印象」という言葉が登場するのである。

次いで、シスレー《果樹園 [I-164]》（1873、個人蔵）でも印象という言葉が発せられる。

— [私] シスレー氏の《果樹園》。右にある小さな木を見てください。明るいですが印象が…。

— [ヴァンサン] その印象というのはもう聞きたくありませんね！…そんなものはどこにもありませんよ。

ヴァンサンはルアールの《ムランの風景 [I-150]》の前で感想を述べたあと、モネの《ル・アーヴル：港を出る漁船 [I-96]》（個人蔵）は素早く通り過ぎ、《カピュシーヌ大通り [I-97]》（ネルソン＝アトキンズ美術館、あるいはプーシキン美術館）の前で次のような会話を交わす。ここにも「印象」という言葉がでてくる。

— [ヴァンサン] おう！ おう！（とメフィストフェレスのように冷笑した。）これは上手に描けているということになるのですか！…印象があるというのですか、まあ、私には何のことやらわかりませんが。…ひとつだけ、画面下の部分に見える無数の黒い小片は何なのか教えてもらえませんか？

— [私] ああ、歩いている人ですよ。

— [ヴァンサン] ということは、私もカピュシーヌ大通りを歩いているとこんな風に見えるということですか？ なんとひどい！」

次いで（私は）レピーヌとオットンを見て（ヴァンサンの）興奮を鎮めようとする。しかし（ヴァンサンは）、ピサロ《キャベツ》（カタログの題名は《6月の朝 [I-140?]》）（カールスルーエ美術館）のところで顔色が赤から紫に変わり、セザンヌ《首つりの家 [I-42]》（オルセー美術館）の前で大声で泣きだしてしまう。「この小さな宝石のような絵にみられる異常な厚塗りは、《カピュシーヌ大通り》からはじまった作品の終着点だった。ヴァンサンの精神は錯乱する。」

道行く人を無数の黒い小片で描いたモネの《カピュシーヌ大通り》からピサロの《キャベツ》を経てセザンヌの《首つりの家》に至り、ついにヴァンサンは錯乱したのである。

ここがルイ・ルロワの展覧会評の中間あたりである。ここからルイ・ルロワの記述は次のようにつづく。「初めのうちはその狂気は穏やかだった。印象派の画家たち（アンプレッショニスト）の視点にたって、彼らと全く意見を同じくする」。

ここからヴァンサンと「私」の対話はいままで対象としてきた画家たちに戻っていく（しかし対象とする作品は変わる）。そして、この記述に従えば、ここからのヴァンサンの発言は印象派の画家たちを理解し擁護する立場に変わっているはずである。ブーダン、ベルト・モリゾ、ルノワールに関して、ヴァンサンは彼らの細部にこだわらない描き方に理解を示す。「そこで（私は）ベルタンの弟子 [ヴァンサン] を一瞥した。彼の顔は暗い赤色に変わっていた。ある破局（カタストロフ）が迫っているように私には思えた。最後の一撃を与える役はモネ氏にとっておいたのだ。」

— [ヴァンサン] ああ！ これだ！ これだ！（と98番の作品の前で彼は大声をあげる）。私はこの画家がヴァンサン親父（パパ・ヴァンサン）のお気に入りであることを認めよう。この絵は何を描いたものですか？ 図録を見てください。

— [私] 《印象、日の出》。

— [ヴァンサン] 《印象》、そうだと思っていましたよ。私もまさにそう言おうと思いました。私がこの絵から印象を受けたのですから、この絵のなかに印象があるはずです…。そしてその仕上がりは、何と自由で、何と闊達なことでしょう！ 描きはじめの壁紙の方がこの海景画よりもっと仕上がりすぎているくらいだ！

— [私] 印象派風（アンプレッショナント）なこの作品の前で、ミシャロンやビドーやボワッスリエやベルタンが何か言ったとしたら？

— [ヴァンサン] いまわしい時代遅れの人たちのことを私に話さないでくれ！（とヴァンサン親父は泣きだした。）家にもどったら、彼らの絵は暖炉の前で引き裂いてしまうだろう！

不幸にも神々まで否認してしまった！

このあと私は彼の理性を回復させようとして、ルアールやオットンやドガやシスレーなどの「仕上げをよくするために対象物をほとんど省略せずに描いた」作品を見せるが徒労に終る。「（私は）印象を描いた作品のなかでほどほどのものがあるものを探し、モネの《昼食》（シュテール美術研究所）に描かれたパンとブドウと椅子は絵画の上等の部分を含んでいることにすぐに気づいた。しかしヴァンサンはこの譲歩も拒絶した。」

— [ヴァンサン] だめ、だめ！（と彼は叫んだ。）このモネはだめだ。メッソニエという偽りの神に追随している。仕上げすぎ、仕上げすぎ、仕上げすぎ！

メッソニエは細密な描写によって当時のサロン（官設展覧会）で人気を博した画家で、のちにアカデミー派のなかで一派を形成するほどの存在になる。《印象、日の出》より完成度の高い《昼食》を、「メッソニエという偽りの神に追随している」としてヴァンサンは非難しているのだ。

このあと、完全に調子が狂ったヴァンサンは警備員を肖像画と取り違え、彼の前で踊りだす。

— [ヴァンサン] ホー！... 私は歩く印象、復讐のパレットナイフ、モネ氏の《カピュシーヌ大通り》、セザンヌ氏の《首吊りの家》、セザンヌ氏の《モデルヌ・オランピア》だ！
ホー！ ホー！ ホー！

ルイ・ルロワは、印象派を擁護する態度に変わったヴァンサンの口を借りて、完成度の低い（仕上げが施されていない）ドガやシスレーの作品を賞賛し、完成度の高い（仕上げが施された）ミシャロンやベルタンの絵は暖炉の前で引き裂いてしまう、と言ったのではないだろうか。「《印象、日の出》は描きはじめの壁紙よりもっと自由に闊達に描かれている」という有名な台詞は、モネの《印象、日の出》に対するヴァンサンのほめ言葉として（もちろん反語的な意味をこめて）読むこともできるのではないだろうか。なぜならルイ・ルロワは、印象派の画家たちに対するヴァンサンの態度を非難（否定）から賞賛（肯定）に逆転させて記述しているのだから。⁶

3. 「印象派」「印象派画家」「印象主義」という言葉の由来と流布

第1回印象派グループ展の中でモネ《印象、日の出》について詳しく言及しているのはルイ・ルロワだけだが、カスタニャリとフィリップ・ビュルティの展覧会評の表題にも「印象派画家たち（レ・ザンプレッショニスト）」という用語が付されていたことはすでに述べた。第2回印象派グループ展以後の展覧会評には「印象派画家たち（レ・ザンプレッショニスト）」という用語が次第に用いられるようになる。第2回印象派グループ展（1866年）には、当時『フィガロ』誌

の有名記者・批評家だったヴォルフの有名な展覧会評がある。その中でも「印象派画家たち（アンプレッショニスト）」の用語が用いられている。

ル・ベルティエ通りは不運がつきまといっている。オペラ座の火災につづいて、またもこの界限に新たな災害が降りかかった。デュラン＝リュエルの所で、絵画と称するものの展覧会が開かれたのである。… 5～6人の精神病患者たち、そのなかには女性もひとりいるのだが、野望の熱に浮かされた不幸な人びとの集団が、作品を展示するためにここに集まっている。… これら自称芸術家たちは、非妥協派（アントランシジャン）あるいは印象派（アンプレッショニスト）と称している。彼らはカンヴァスと絵具と絵筆を用意し、いくつかの色調をでたらめにおいて、サインをして終りだ。… それは人間の虚栄が、狂気（デマンス）の段階まで道を踏み外してしまった恐ろしい光景である。⁵

第3回印象派グループ展（1877年）では画家たちみずから「印象派画家たち（アンプレッショニスト）の展覧会」と名乗った。非妥協派（アントランシジャン）や「独立派（アンデパンダン）」よりこちらを採用する方が、グループ名に政治的あるいは社会的な意味（「過激」とか「反逆的」）が付与されることを避けられると考えたからだろう。しかし、ドガだけはこの名称に強硬に反対した。ドガにとってこの名称は何も意味しない。印象派という名称は戸外制作に基づく風景画に対するものであり、「日常生活に対する興味」に基づく作品にはあてはまらないからだ。ドガの友人の批評家デュランティは第2回印象派グループ展（1876年）の折に小冊子『新しい絵画、デュラン＝リュエル画廊に展示された画家グループについて』を自費出版したが、その中で彼は印象派画家の「自然の記録（風景画）」より「文化の観察（風俗画）」を高く評価していた。デュランティは、鋭いデッサン力で都市風俗を描写したドガとカイユボットを賞賛したのである。

第3回印象派グループ展（1877年）が始まった4月、財務省の役人で批評家としては無名だったジョルジュ・リヴィエールは友人だったルノワールの勧めで、ルノワールの仲間の画家たちを擁護する雑誌を刊行した。その雑誌の名称は『印象派の画家たち、芸術雑誌（ランプレッショニスト、ジュールナル・ダール）』。発行場所はラフィット通りのルグランの画廊内であった。展覧会期間中の毎週木曜日に発行し第4号までつづいた。第1号（4月6日）に次のような一節がある。

主題を主題そのものとしてではなく、色調（トーン）として扱うこと。これが印象派の画家たち（レ・ザンプレッショニスト）と他の画家とを区別する点である。⁷

印象派グループ展が開かれなかった1878年、日本にも来たこともある批評家テオドール・デュレは『印象派の画家たち（レ・パントル・ザンプレッショニスト）』と題した小冊子を上梓した。ここでデュレは印象派の画家として5人（モネ、シスレー、ピサロ、ルノワール、モリゾ）を取り上げ略伝と評釈を捧げたが、最初の方で次のように述べる。

印象派の画家たち（レ・ザンプレッショニスト）は自然主義の画家たちから生まれたが、彼らの父はコローとクールベとマネである。彼らの描く技術は、最も単純な仕上げと、大まかな線や量塊（マッサ）によって処理しているその筆触とを、この3人に負っているのである。そして、この筆触こそが時間の推移に挑戦している。（中略）戸外制作（プレン・ネール）の研究も彼らに負っている。それは次のようなことである。すなわち、単に色彩だけでなく色彩の微妙なニュアンスに対する感覚。さまざまな色調。さらに、絵画を明るくする大気の状態と、大気のなかに置かれた事物の全体の色合いとの関係を探究すること。そして、印象派の画家たちが彼らの先駆者から受け継いできたものに、日本の美術からの影響が付け加わるようになった。⁸

1879年の第4回印象派グループ展の展覧会評には、「印象派の画家たち（レ・ザンプレッショニスト）」より「独立派（アンデパンダン）」という表題の方が多くみられる。展覧会の名称として「独立派（アンデパンダン）」を強く主張したドガの意見が反映したのだろう。このころからグループ展の性格が変化してきた。ドガが推奨する風俗画を描く画家たちが増えてくるのである。しかし、『ル・シエクル（世紀）』誌（4月27日）に「独立派の画家たち（ザルティスト・アンデパンダン）の展覧会」の表題で展覧会評を発表した作家で美術批評家のアンリ・アヴァールは、モネとピサロを「印象主義の偉大な司祭」と呼んでいる。その後アンリ・アヴァールは第8回展まで毎回『ル・シエクル（世紀）』誌に展覧会評を継続して掲載した⁹。

第1回印象派グループ展のルイ・ルロワの展覧会評（1874年）以後、「印象派」「印象派画家」「印象主義」という言葉は次第に流布するようになる。早くも1875年、「リトレ辞典」の補遺に掲載されフランス語として認められた、という指摘もある¹⁰。

しかし、これらの言葉をルイ・ルロワの展覧会評に結び付けて論ずる人はあまりいなかった。パリのマルモッタン・モネ美術館で昨年（2014年）9月から今年（2015年）1月まで「《印象、日の出》—クロード・モネの傑作の真実の歴史」と題する展覧会が開催されたことはすでに触れたが、その展覧会図録に美術史家ドミニク・ロブスタインは「クロード・モネ、印象主義、そして1874年の展覧会の批評家たち」という論文を寄せ、『マネとその作品』（1947年）の著者で作家・美術批評家のアドルフ・タバラン（1863～1950）のある論考をとりあげた¹¹。

ルイ・ルロワは印象派グループ展の展覧会評を『ル・シャリヴァリ』誌上で、第1回展のあとも第2回展（1876年、「印象派画家の受け入れ」）・第3回展（1877年、「印象派画家たちの展覧会」）・第4回展（1879年、「美術（ボザール）」）・第7回展（1881年、「印象派画家たちの展覧会」）と続けたが、印象派に対してあまり好意的とはいえない。ロブスタインによると、1812年にパリに生まれたルイ・ルロワは若い頃にバルビゾン派に近い風景画を描いてサロンに入選したこともあったが、1863年以降はジャーナリズムの世界に身を投じる。1885年に死亡。それ以後は忘れられた存在だった。ところが、1924年4月にタバランが『芸術生活紀要』（画廊ベルネーム＝ジュヌ刊行）に発表した「印象主義 黄金の50年」という論考によって、ルイ・ルロワの名前が《印象、日の出》の作品履歴の上に復活した。タバランは、ルイ・ルロワが『ル・シャリヴァリ』誌（4月25日付け）の2頁から3頁にかけての最下段に展覧会評を掲載した事実だけでなく、その展覧会評の全文と《印象、日の出》の図版を提示した最初の人だという。

モネの《印象、日の出》という小さな作品から「印象派画家（アンプレッショニスト）」という用語をあみだしたのはルイ・ルロワである、という指摘だけならばタバラン以外の人も行っている。ロブスタインは、ジョルジュ・リヴィエールの『ルノワールとその友人たち』（1921年）¹²をあげる。ロブスタインは触れていないが、のちにモネの伝記を書くジェフロワも1893年にある雑誌の記事の中で¹³、また先に触れたテオドール・デュレも1906年に出版した『印象派の画家たちの歴史』の中で¹⁴、同様の指摘を行っている。このふたりの名前は、アンヌ・デイエ＝ディステル（Anne Dayez-Distel）が「《印象、日の出》の確定」をするときにも登場する（後出）。

「印象派・印象派画家・印象主義」という言葉の由来と流布の起源はルイ・ルロワが1874年に『シャリヴァリ』誌に発表した第1回印象派グループ展の展覧会評である、という通説が確立されるのは、やはりジョン・リウオルド著『印象派の歴史』によってである¹⁵。この事案についてマリアンヌ・マチューは「モネ展」（東京）の図録で次のように述べている。

《印象》が印象派の名の由来として認められるには、とりわけ、アメリカ人ジョン・リウオルドによる『印象派の歴史』の出版を待たなければならなかった。（望月典子訳）¹⁶

ジョン・リウオルドはこの本の中でルイ・ルロワの展覧会評のかなりの部分を引用し、《印象、日の出》の図版を掲載した。こうした紹介はタバラン以来20余年ぶりのことだったのだ。ところがリウオルドは1955年のフランス語版の註で、モネが第1回印象派グループ展に出品した作品はマルモッタン・モネ美術館所蔵の《印象、日の出》ではない、という新しい説を提示した。印象派研究の第一人者のこの発言は少なからず波紋を呼んだ。

4. 《印象、日の出》の確定

ジョン・リウオルド著『印象派の歴史』の第2版フランス語版（1955年）の註は第3版（1961年）と第4版（1973年）でも踏襲されている。第4版に基づいて翻訳された邦訳からその註の部分を以下に引用しよう。

1874年に出品された《印象、日の出》がどの作品であるかについて、いくらか混乱がある。「印象主義」という言葉の起源になったこの作品は、G・ド・ベリオが所有する作品の一点であると思われてきた。本書の第1版でもこの作品であることが断言されている。しかし、この作品は画家が述べているような「前景に先の尖った船のマスト」が見えるという特徴を示しておらず、しかも太陽はむしろ昇るよりも沈んでいくように見える。さらにモネは、印象派展に同じ作品を2度出品することがなかったにもかかわらず、1879年第4回展では、ド・ベリオ氏所有の《霧の効果、印象》を出展している。この作品（317頁に掲載）は、したがって、1874年に出品されたとは考えられない。同年の第1回展に出品された作品はすなわち、同じく1872年に描かれた同様の主題による別の情景の絵（316頁）であつたに違いない。後者の作品はもともと21.1/4 × 25.5/8であったが、モネの手でのちに小さくされ、現在ではド・ベリオ氏所蔵の《印象》と同様の大きさに、つまり19.1/2 × 25.1/2になっている。（三浦篤・坂上桂子訳）¹⁷

マルモッタン・モネ美術館が所蔵する《印象、日の出》が第1回印象派グループ展に出品された作品ではない理由をジョン・リウォルドが挙げているが、それは次の3点にまとめることができる。

- ①後年に画家が述べているような「前景に先の尖った船のマスト」が見えるという特徴が示されていない。
- ②しかも、太陽は昇っているのではなくむしろ沈んでいるように見える。
- ③もし第4回展に出品した《霧の効果、印象》が第1回展出品作《印象、日の出》の題名を変えたものだとすると、同一作品をグループ展に2度出品したことになるが、モネは他の場合にはそうしたことをしていない。

①でリウォルドが言及している後年のモネの発言というのは、1897年にジヴェルニーにモネを訪ねてインタビューを行った文筆家モーリス・ギユモの報告（『ラ・ルヴュ・イリュストレ』、1898年3月15日）に基づいている¹⁸。1897年の夏、モネは前年から始めた《セヌ川の朝》の連作（そのうちの1点がひろしま美術館にある）に再び取り組んでいた。ギユモの報告によれば、モネは14枚のキャンバスを同時に制作していたという。そのインタビューの報告のなかに次のような一節があった。

風景画とは単に印象、それも瞬間的なそれなのだ。われわれに貼られてきたレッテルはここから来ていて、私はそれに、たまたま責任を有しているというわけだ。私はル・アーヴルの家の窓から見える、霧にけぶる太陽と前景に何本かのマストの立っている眺めを描いた1点の作品を出品した…。カタログに載せるというのでタイトルを聞かれ、ル・アーヴルの眺めと呼ぶ気もしなかったので、こう応えた。「印象と呼ぶことにしよう」、と。（森雅彦・阿部成樹・荒木康子訳）¹⁹。[さらにこのあとにギユモの報告は次のように続く]。ここから「印象主義（アンプレッションニスム）」という言葉が生まれ、この冗談（プレゼントリー）が拡散していった。²⁰

ギユモの報告（インタビュー）によれば、モネは第1回印象派グループ展に「前景に先の尖った船のマスト」が立っている眺めを描いた1点の作品を出品した。マルモッタン・モネ美術館の作品には、たしかに「前景に先の尖った船のマスト」を認めがたい。しかし、画面に船のマストが描かれていないわけではない。それは、前景というよりは中景に描かれている。

第1回展出品作としてリウォルドが提案した「別の情景の絵（316頁）」は、1998年以降ゲッティ美術館（ロサンジェルス、サンタ・モニカ）が所有している《日の出（海景）》（ダニエル・ウィルデンスタイン『モネ作品総目録』W.262）である²¹。リウォルド『印象派の歴史』の第3版（1961年）と第4版（1973年）の316頁に単色図版が掲載されている²²。マルモッタン・モネ美術館の《印象、日の出》は対向頁（317頁）に色刷図版で掲載。

リウォルドの提案について、先に挙げた①から③までの項目を個別に論じた人はあまり見当たらなかったが、第1回印象派グループ展出品作に関しては賛意または反対の意見がいくつか表明された。マリアヌ・マチューは「モネ展」（東京）の図録で次のように総括した。

印象派展開催100周年となる1974年、アンヌ・ディステルはより詳細な研究の成果を発表し、マルモッタン・モネ美術館の所蔵するジョルジュ・ド・ベリオのコレクションにあった絵画が、まさに印象派の起源となった作品であることを証明した。ただし、主題が何かという問いは未解決のままであり、その答えは2014年の研究までまたねばならなかった。(大橋葉都子訳)²³

アンヌ・ディステルの研究でも、この絵の主題（つまり描かれている情景）は何か、という問題は解決しなかった。その解答が2014年のマルモッタン・モネ美術館の「モネ展」（パリ）で成就した、とマリアンヌ・マチューは言うのである。この絵の主題（描かれている情景）を問う前に、アンヌ・ディステルが発表した「より詳細な研究の成果」を検証しておこう。第1回印象派グループ展が開催された1874年から100年目にあたる1974年、パリのオランジュリー美術館とオルセー美術館およびニューヨークのメトロポリタン美術館は「印象主義100周年」と題した展覧会を開催した。当時オランジュリー美術館の学芸員（Conservatrice）だったアンヌ・ディステル（アンヌ・デイエ＝ディステル：Anne Dayez-Distel）は展覧会図録で《印象、日の出》の解説を担当した。そこで彼女はリウオルドの説を検証しつつ、《印象、日の出》に関する問題点を整理した²⁴。

「リウオルド説」（第1回印象派グループ展出品作はゲッティ美術館所蔵作品）に賛同した人としてアンヌ・ディステルが挙げたのはニクルスキュとボーデルセンだが、ニクルスキュは「従来説」（第1回印象派グループ展出品作はマルモッタン・モネ美術館所蔵作品）に復帰する。出品作品を最終的に確定するのは新しい証拠が出ない限り不可能であるとしながらも、アンヌ・ディステルは「従来説」を補強するものとしてジェフロワの論考を取り上げる²⁵。その理由は次の2点。第1は、ジェフロワはモネだけでなくこの作品（マルモッタン・モネ美術館所蔵作品）の2番目の所有者であるド・ベリオを知っていること。第2は、ジェフロワはまたゲッティ美術館所蔵作品の最初の所有者であるアンリ・ルアールとそのコレクションを知っていること（アンリ・ルアールはドガの友人で印象派グループ展に参加した画家、モネの最初の愛好家のひとりだった）。ド・ベリオとアンリ・ルアールのふたりとそれぞれのコレクションを知っていたジェフロワがこの2点の作品を混同するはずがない、というのがアンヌ・ディステルの見解である。

さらにアンヌ・ディステルは、テオドール・デュレが1906年に出版した『印象派の画家たちの歴史』もマルモッタン・モネ美術館所蔵作品が第1回印象派グループ展出品作であることの証拠になる、と主張した²⁶。

最後にアンヌ・ディステルが取り上げるのは、美術史家リオネルロ・ヴェントゥーリが編纂した『印象派資料集』の中に収録されている画商ポール・デュラン＝リュエルの『回想録』である²⁷。ポール・デュラン＝リュエルはそこで、第1回印象派グループ展の図録に《印象》のタイトルで出品されていた《日の入りの情景》について言及している。先に引用したギユモの報告にあるように、モネはこの作品を指し示すために単純に「印象と呼ぶことにしよう」と言っただけだった^{18・19}。そこでアンヌ・ディステルは次のような可能性を指摘した。図録の編集責任者だったエドモン・ルノワール（画家ルノワールの弟）が、正確さを気にして「具体的（figuratif）」に

示そうとして、日の入りのように見える画面自体に十分に注意を払わず、《日の出》という言葉をつけ加えたのかもしれない、と²⁸。

以上がパリで開催された「印象主義100周年」展（1974年）の図録に掲載されたアンヌ・ディステルの作品解説の骨子である。リウォルドの主張のうち、②「太陽は昇っているのではなくむしろ沈んでいるように見える」については、アンヌ・ディステルは賛同しているようだ。しかし、①「前景に先の尖った船のマスト」と③「モネは同一作品をグループ展に2度出品したことはない」という主張についての言及はない。

5. 所有者の変遷（作品の来歴）

第1回印象派グループ展に《印象、日の出》の作品名で出品された作品がマルモッタン・モネ美術館に所蔵されるまでの来歴を整理しておこう。

第1回印象派グループ展は1874年4月15日から5月15日まで開かれた。終了直後、画商ポール・デュラン＝リュエルの仲介でエルネスト・オシュデ（1837～1891）がこの作品を購入した。エルネスト・オシュデは織物の仲買人。1863年、ベルギー出身で裕福なブロンズ像と美術工芸品製造業者の娘アリス・ランゴと結婚する。オシュデはバルビゾン派や印象派の作品を早い時期から買い集めていたが、事業の失敗から投機的な売り立てをせざるをえなくなる。1878年にすべてのコレクションがオテル・ドルオで公売処分された。

1878年6月のオシュデ・コレクションの売り立てでこの作品を購入するのがジョルジュ・ド・ベリオ（1828～1894）である。手書きの売り立て記録に、購入者ド・ベリオ、購入価格210（フラン）、と記されている²⁹。ド・ベリオはルーマニアのブカレストの生まれだがパリに亡命。「ホメオパシー」と呼ばれる民間療法（植物・鉱物・昆虫などの成分を高度に希釈した液体を小さな砂糖の玉にしみこませた「レメディー」を飲み薬のように使用する）の治療を行う（ピサロも患者のひとりだった）。ルーマニアの貴族の出身で縁者でもあるジョルジュ・ビベスコから印象派に関する知識を得た。1874年1月のオシュデの1回目の売り立てで《アルジャントウイユのセーヌ川》という作品を購入している。

1894年、ド・ベリオのコレクション（モネ《印象、日の出》を含む）をドノ・ド・モンシー夫妻が相続する（モンシー夫人ヴィクトリーヌはド・ベリオのひとり娘）。

1838年、1934年に開館したマルモッタン美術館にド・ベリオ＝ドノ・ド・モンシー夫妻コレクションの展示室を開設するために、美術アカデミーをそのコレクションの包括受遺者とする。

1940年、ドノ・ド・モンシー夫妻は寄託していた作品コレクション（モネ《印象、日の出》を含む）をマルモッタン美術館に寄贈することを決める。作品の正式な所有者は美術アカデミー。

6. 作品名（作品のタイトル）の変遷

「モネ展」（パリ）の展覧会図録には、この作品の所有者の変遷と作品名の変遷の経緯を示す年表が掲載されている³⁰。作品名に関しては《印象》《印象、日の出》《印象、日の入り》などと呼ばれてきたことがわかる。そのうちのいくつかを列挙してみよう。

1874年の第1回印象派グループ展の展覧会図録では（98番）《印象、日の出》。

第1回印象派グループ展の展覧会図録を編集したエドモン・ルノワールの回想（未刊）には次

のように記されていたという。

（モネの）絵の題名の単調さに驚かされた。それは《村の入口》《村からの出発》《村の朝》... といった具合だった。エドモンが異議を唱えると、モネは静かに答えた。「それなら『印象』にして下さい！」³¹。

すでに引用した『ラ・ルヴュ・イリュストレ』（1898年3月15日）に掲載されたモーリス・ギユモの報告では、モネは次のように語っている。

カタログに載せるというのでタイトルを聞かれ、ル・アーヴルの眺めと呼ぶ気もしなかったので、こう応えた。「印象と呼ぶことにしよう」。^{18・19}

エドモン・ルノワールの回想とモーリス・ギユモの報告によれば、モネ自身はこの作品を《印象》と呼んでいたようだ。第1回印象派グループ展の展覧会図録に「(98番)《印象、日の出》」と記載したのは、アンヌ・ディステルが示唆するように²⁸、図録の編集責任者だったエドモン・ルノワールの独断的な行為だったのかもしれない。

1878年のオシュデ・コレクションの売り立て目録（オークション・カタログ）には「55番《印象、日の入り》」と記されている³²。この売り立てでこの作品を購入したド・ベリオは1879年の第4回印象派グループ展にこの作品を貸し出すが、展覧会図録に記された作品名は「IV-146番《霧の効果、印象》」だった³³。

ジェフロワが『ルヴュ・アンシクロペディク』（1893年12月15日）に発表した「印象主義（アンプレシヨニスム）」の中に次のような一節がある。

《印象、水の上の日の入り》と題したこのエポーシュ（現在はド・ベリオの所蔵）を展覧会に出品したことにより、モネは意図せずしてこの旗印〔「印象主義」〕を生み出した。¹³

ジェフロワのこの文章は、モネの第1回印象派グループ展出品作が「印象派画家（アンプレシヨニスト）」という用語をうみだしたことを示す例証として、すでに取り上げた。しかし、そのときジェフロワが採用した作品名は《印象、日の出》ではなく《印象、水の上の日の入り》だったのである。因みに、ここでジェフロワがこの作品をエポーシュと呼んでいるのは興味深い。モネは「印象」や「効果」という言葉を、エポーシュ、エテュード、エスキス、ポシャド、クロッキーなどの言葉と共に、完成作のための習作段階の作品にしばしば用いている。「印象」を重視した技法はサロン（官設展覧会）の基準からは外れるかもしれないが、むしろそれを強調することによって自分の表現を際立たせようとする意識がモネのなかにあったからだろう。

「モネ展」（パリ）の図録には、ジェフロワ以後の展覧会・雑誌論文・著書などに現れる作品名が記録されている³⁰。《印象、日の出》という作品名が多いが、1949年に出版されたマルモッタ・モネ美術館の目録には《印象、日の入り》と記されていたという³⁴。

1955年に出版されたジョン・リウォルド『印象派の歴史』（第2版フランス語版8章の註

〈39〉)で提案されたモネの第1回印象派グループ展出品作は、作品名が《印象、日の出》でないだけでなく、作品そのものがマルモッタン・モネ美術館所蔵のものではなかった。この作品の最初の所有者がアンリ・ルアールであることは既にふれた。彼は1875年にパリ市の競売館オテル・ドルオで開かれた競売会でこの作品を購入したのである³⁵。この競売会はルノワールの発案で、モネとシスレー、それにベルト・モリゾが参加した。ルアールはモネの他に、ルノワール1点とベルト・モリゾ2点を購入した。この作品は1912年にアンリ・ルアールの手を離れ、個人のあいだを転々としたのち、1998年にゲッティ美術館に収まったのである。

1879年の第4回印象派グループ展の《霧の効果、印象》³⁶以外は、マルモッタン・モネ美術館所蔵の作品名は《印象》に加えて《日の出》か《日の入り》が付くことが多い。画面の主題(描かれている情景)が《日の出》なのか《日の入り》なのか判然としないところがあるからだろう。2014年の「《印象、日の出》—クロード・モネの傑作の真実の歴史」展は独特の方法を用いその疑問に答えたのである。

7. 描いた場所、描かれた場所、ル・アーヴル外港における日昇地点

2014年にパリのマルモッタン・モネ美術館で開かれた「モネ展」(パリ)は、その展覧会名「《印象、日の出》—クロード・モネの傑作の真実の歴史」が示すように、モネ《印象、日の出》に関するさまざまな問題を検証している。「主題(描かれている情景)」と制作年の問題はいままでに決着がついていなかった。展覧会図録の中で、「主題(描かれている情景)」についてはG.ルフェヴル「ル・アーヴル港の《印象、日の出》」が、制作年についてはD.オルソン「《印象、日の出》の制作年」が、それぞれ説得的な仮説を提案している³⁷。それらの論考に基づいてこの問題を整理していこうと思う。

すでに何度も引用しているモーリス・ギユモの報告(『ラ・ルヴュ・イリュストレ』, 1898年3月15日)に次の一節がある。

私はル・アーヴルの私の窓から見える、霧にけぶる太陽と前景に何本かのマストの立っている眺めを描いた1点の作品を出品した。¹⁹

文中「ル・アーヴルの私の窓 (ma fenêtre)」と書かれているのは、モネが滞在しているル・アーヴルのホテルの「私の部屋の窓」という意味だろう³⁸。その窓はル・アーヴルの(現在はサザンプトン埠頭と呼ばれている)グラン・ケ(大埠頭)にあった「アミロテ・ホテル」の窓である可能性が最も高い。

1872年にモネがアミロテ・ホテルに滞在したという記録はないが、1873年12月から1874年1月にル・アーヴルを訪問した際、このホテルに滞在している(ピサロ宛の1874年1月27日付の手紙の差出人(モネ)の住所として「ル・アーヴルのアミロテ・ホテル」と書かれている)。

アミロテ(海軍大将の位)の名前が付いたこのホテルは1830年4月1日に開業した。かつて(1837年)フランスの文学者スタンダールも滞在したことがあり、当時であっても市内の一流ホテルだった。1872年のモネの経済状態はやや上昇中(作品が売れる)であり、モネはここに滞在することができただろう。

モネはホテルの4階か5階に部屋を取ったと思われる。それはウォーターフロントの騒音から距離を置くためであり、またそれより下の階だと窓から見える港の光景のクレーンやマストが遮られてしまうからだ。

ルフェヴルによると、モネはそこから3点の海景画を制作した³⁹。つまり、《印象、日の出 [W.263]》(マルモッタン・モネ美術館)、《日の出 [W.262]》(ゲッティ美術館)、《ル・アーヴルの港、夜の効果 [W.264]》(個人蔵)である。

《印象、日の出》(マルモッタン・モネ美術館)は素早い筆触で描かれているので、霧と蒸気に覆い隠された港の情景は最初は見分けにくい。しかし、目をこらして見ていると次第に描かれている情景が識別できるようになる。画面中景は左右に分かれている。画面中景の左側は、ボワ埠頭(ケ・オ・ボワ、のちにプロストレーム埠頭)と「ラ・シタデル」船渠(仏語:バッサン、英語ドック)。船のマスト(帆柱)や煙を吐く煙突が垂直方向に描かれている。画面中景の右側はクラブ埠頭と「ラ・フロリド」船渠。手前に「手動式」クレーンとデリック(起重機)が斜め方向に描かれている。右側奥(後景)には、「ラ・フロリド」船渠と「ルール」船渠に停泊中の船の垂直方向のマストと斜め方向のデリック(起重機)が描かれている。

中央に見える水路は、ボワ埠頭(画面左側)とクラブ埠頭(画面右側)に挟まれた「トランザトランティック」と名付けられた水門(エクリューズ)。外港から奥にある「ルール」と名付けられた船渠へと船を曳航するための水門である。水門は開かれている状態なので、この絵に描かれている情景は満潮時であったことがわかる。

ル・アーヴル港は1860年代から絶えず成長を続けていた。貿易量が増え船舶の航行も増加したので、港は改造されていった。画面右側に見えるクラブ埠頭は半円形に外港にせり出していたが、1872年に国の援助を得て南方向(画面の奥方向)に移動して縮小され、沿岸寄港船(スティーム・ボート)や大型帆船が寄港できるように改造された。埠頭のうしろの「ラ・フロリド」船渠はふたつに分割された。モネがこの作品を描いていたとき、ル・アーヴル港は改造工事の真最中だったのである。

マリアンヌ・マチューは2015年の「モネ展」(東京)の展覧会図録で次のように書いている。

《印象、日の出》に描かれた実際の風景は、第二次世界大戦時の爆撃で破壊されてしまった。しかし、地図、古写真、絵画といった多数の資料からそれ以前の風景を、詳細に復元することができる。(大橋菜都子訳)⁴⁰

事実、画面に描かれた対象(場所)を確認し、それらを当時の地図や古写真と照合することにより、2014年の「モネ展」(パリ)はこの絵の「主題」―描かれた場所と描かれた時刻と描かれた年―を確定したのである。

ルフェヴルは画面の気象学的な特徴を図録のなかでこう述べる。

淡いピンクの色合いの霧にかすむ空、円い太陽の高さ、静かな港の海、埠頭の暗い黒い線... 薄い色の層と前景を生気づける幅広い数点のコンマ上の筆触を採用し、絵の具は空と海の静けさを表現(翻訳)する。水平線は高く、ちらちら光る水の盛り上がりをも高める。まだ

低い位置にある太陽は上がっていくように見え、多彩な灰色を整列しているようなピンク色で染めている。太陽の位置を観察すれば、この作品が1872年の1月か11月～12月かのどちらかで描かれたであろうことが推測できる。⁴¹

ルフェヴルは画面の特徴から、画家が制作した季節を1872年の冬（1月か11月から12月までかのどちらか）と仮定した。また、1872年の『ル・アーヴルの商業年鑑』から、日の出と日の入り、満ち潮と引き潮、トランザトランティック水門の開門と閉門のそれぞれの時間を知ることができるという。さらにルフェヴルは、港のトポグラフィー（地形・地誌）から、画面に描かれた太陽の位置はトランザトランティック水門の南方向、画面では上の方向であることを確認する。これによって、この絵の中で私たちが見ているのは「冬の日の出」の光景であることを論証した。東の空に太陽が登る位置（角度）は季節に従って変わるが、冬至と夏至の方位（北極からの角度）は決まっている。日昇地点から今ある太陽の位置までの距離によって日昇時間も推定することができるのである。

こうしたことを天文学物理学的な立場から究明したのが、テキサス州立大学のD. オルソン教授とその仲間たちである。オルソンも、画面の太陽の位置はトランザトランティック水門の南でクルブ埠頭の東端の少し上の方角である、と推定する。そして、ル・アーヴルが中緯度（北緯49.5度）（因みに、パリは北緯48度、東京は北緯35度）なので、実際の日昇地点は画面より少し左寄り（東寄り）になる。この絵を描いた場所（アミロテ・ホテルの窓）から見ると、ここから日が昇るのである。オルソンはホテルから日昇地点までの方位角（目標とする点が東西南北などのどの方位にあるかを厳密に表すために使われる角）を求め、太陽がこの位置から昇る時期は毎年2度あることを確認した。つまり、11月の半ば、あるいは1月の末である。さらに、太陽が画面に描かれている位置にまで登るのに必要な時間は20分から30分であることも明らかにした⁴²。

画面に描かれているトランザトランティック水門は満潮時に開門した状態である。オルソンも1872年の『ル・アーヴルの商業年鑑』の記載事項を利用してトランザトランティック水門の開閉時間を調べ、それと方位角の計算から得られた時間帯とをあわせて検討し、『印象、日の出』が制作された日時の候補を1872年の1月と11月のそれぞれに複数日を選出した。その複数日の中から、ロンドンの『タイムズ』紙や『パリ天文台国際年鑑』を用いて気象の状況を勘案し、嵐や悪天候の日を除く。さらに画面の左側（ボワ河岸）にある工場の煙突から出る煙が右側（西側）にたなびいていることから判断すると、風が東から西に吹いていた可能性が高い。このようにオルソンは4つの方式（ル・アーヴル港に関する地形学上の分析、太陽の昇る方向に関する天文学上の計測、潮位に関する水理学上の計測、空と海の状態に関する気象学上の観測）を駆使して、『印象、日の出』に描かれている情景の日時を1872年11月13日午前7時35分頃と推定したのである⁴³。

8. 制作年の問題

『印象、日の出』の画面左下に「Claude Mone, 72」という署名と年記があるにもかかわらず、この作品の制作年は1873年と考える研究者が多かった。その最大の理由は、ダニエル・ウィルデンスタイン編纂『モネ作品総目録』が制作年として1873年を採用したからである。ウィルデンス

タインの説明によれば、画面左下の「Claude Mone, 72」という署名と年記はモネがのちに（1872年以後に）書き加えたもので、必ずしも真実を反映している訳ではない。1873年4月22日のモネのピサロ宛の手紙でモネは「ルーアンに行った」と書いている。ウィルデンスタインは、この時期にモネはルーアンからル・アーヴルへ小旅行をした、と考える。この時期にモネがル・アーヴルで制作した作品としてウィルデンスタインが挙げるのは、《船の習作》〔W.259〕、《修復中の船》〔W.260〕、《ル・アーヴルの美術博物館》〔W.261〕、《日の出（海景）》〔W.262〕、《印象、日の出》〔W.263〕、《ル・アーヴル港、夜の効果》〔W.264〕の5点。《ル・アーヴルの美術博物館》〔W.261〕には1873年の年記がある。ルーアン滞在中の《ルーアンの船》〔W.267〕にも1873年の年記がある。

ウィルデンスタインは、モネがル・アーヴルで制作した5点の作品のうち3点—《日の出（海景）》〔W.262〕、《印象、日の出》〔W.263〕、《ル・アーヴル港、夜の効果》〔W.264〕—はル・アーヴルの大埠頭（グラン・ケ）にあったアミロテ・ホテルから制作した、と結論づけた。このホテルは外港に面し、南東に向いて窓が開いていた。ピサロ宛の1874年1月27日付の手紙から、その年にモネがアミロテ・ホテルに滞在したことは判明している。そのことから、1873年のルーアンからル・アーヴルへの小旅行の折にもモネはこのホテルに滞在したであろう、とウィルデンスタインは推測したのである⁴⁴。

「モネ展」（パリ）の図録には修復家クリスチャン・シャトリエの調査結果も掲載されている⁴⁵。シャトリエによると、署名と年記があとから書き加えられたという痕跡はない。

モネに関する1872年の資料は少ない。残された記録からモネの足跡をたどるのは困難である。2014年の「モネ展」（パリ）では、当時の地図や古写真や絵画など多数の資料を照合しながら、画面上の図像（絵の具の痕跡）が現実の場所を描いていることを突き止めた。また、オルソンの論稿は、天文学や地形学や気象学や『ル・アーヴルの商業年鑑』の記載事項（満潮や日の出の時刻、トランザトランティック水門の開閉時間など）などを援用して、描かれている情景の日時を確定した。

しかし、この論証は描いた場所がアミロテ・ホテルであったという証明にはなっていない。この絵がル・アーヴルの外港の特定の場所を描いたものであり、その日時は1872年11月13日の午前7時35分頃であるという論証結論から、逆にこの絵を制作した場所はアミロテ・ホテルのこの部屋にちがいない、という結論を導いているに過ぎないように思われる。

仮定から証拠に基づいて検証して結論を導きながら、次にこの結論をもとにして逆の検証を行って最初の仮定の正しさを論証する。こうした論法は自然科学的とはいえないが、文科系（非自然科学系）の事象ではときどき行われている。どちらかの方法が間違いであるという問題ではないだろう。

「モネ《印象、日の出》—ある絵画の伝記」展（2014年）が論証したことは、第1回印象派グループ展出品作、描かれた場所、ル・アーヴル外港における日昇地点、制作年などである。描いた場所については論証の限りではない。制作日時に関する詳細をきわめた確定作業を反証するのはほぼ不可能だろう。その結果はこの作品についての長年の曖昧さを解消した。

おわりに

モネが《印象、日の出》（マルモッタン・モネ美術館）を第1回印象派グループ展に出品してから130年以上が経過した。マリアンヌ・マチューによると、この作品が注目を集めるようになるのは第二次大戦終結後の1950年代後半からである⁴⁶。そのときの関心の中心は、この作品が第1回印象派グループ展の出品作がどうかという問題だった。第二次大戦終結後の美術界の一般的な話題は抽象美術に向いていたから、モネや印象派画家たちは世人の関心の外にあったばかりでなく、反発の対象ですらあった。

抽象絵画の起源は20世紀の初頭にまでさかのぼる。1896年のモスクワで開かれたフランス印象派展の会場でカンディンスキーがモネの《積みわら》を見て忘れがたい体験をした、というエピソードはよく知られている⁴⁷。カンディンスキーはそのとき、画面に描かれているのが積みわらであることは図録に教えられるまで見分けがつかなかった。カンディンスキー自身はモネの絵画表現を生み出すパレットの力を忘れることはなかったが、ここから「画面に対象が欠けていても感動的な絵を描ける」という神話が生まれたのも事実である。カンディンスキーは印象主義の光と大気の問題よりも新印象主義の色彩効果に関心をもち、1910年ないしは12年頃に非対象絵画に到達する。

モネが死をむかえるまでの20世紀の最初の4分の1世紀に、新しい造形理論にもとづく前衛美術がめまぐるしく発展したことも、モネ芸術には否定的に作用した。フォーヴ、キュビズム、オルフィズム、未来派、さらにピュリスム、デ・スティル、ダダは、モネの美学の基礎にあった自然との親密な対話をはっきりと否定していたからである。晩年のモネが睡蓮の連作に執拗にこだわり続けたのは、20世紀の前衛美術が印象主義の美学に対する明白な挑戦であることに気づいていたからではないだろうか。それがまたモネ芸術の評価にも反映し、1930年代と40年代にはモネの評価は下降線をたどることになった。

モネ芸術が再評価されるようになるのは、第二次世界大戦後の1950年代になってからである。第二次大戦中にアメリカに渡ったフランス生まれのアンドレ・マッソンがオランジュリー美術館のモネの「睡蓮の間」を「印象主義のシステイーナ礼拝堂」と呼んだのは1952年のこと。印象派画家のなかで晩年のモネの作品が、第二次世界大戦後のとくにニューヨークの抽象表現主義の画家たちによって高く評価されたのは、色彩のオーケストラのようなモネの画面が絵画の形式そのもののように見えたからである。その後モネ芸術はポップ・アートにまで影響をあたえることになる。

モネ芸術が3たび見直されるようになるのは1970年代に入ってからである。今度の見直しは、実際の芸術活動にたずさわる美術家たちによってではなく、英米系の若い美術史研究者たちによってなされた。19世紀後半から20世紀前半にかけての「近代美術」を、造形作品の内容よりは形式（フォーム）の側面から整理しようとする近代美術史観は「フォーマリズム」と呼ばれる。70年代からはじまる「見直し」（リヴィジニズム）はこのフォーマリズムに対する反省にたち、作品のもつ意味や内容にも注目するようになった。モネ芸術についても、すばらしい「眼」をもった画家が感覚的な喜びを追求しただけのものではなく、描かれた場所や主題にも積極的な意味があるだろうと仮定する。

こうした見直しの対象は、モネや印象派の画家たちから始まったのではなく、印象派の直接的

な先駆者であるマネと直接的な後継者であるセザンヌから始まった。マネ芸術の形式的な側面ではなく、主題の意味や内容についての研究に先鞭をつけたサンドブラッドの著書が刊行されたのは1954年である⁴⁸。セザンヌ芸術の「形式」ではなく、いわば「内容」が注目されるようになるのは、1952年にマイヤー・シャピロが『セザンヌ』を発表してからである⁴⁹。

マネ《印象、日の出》については、1984年に美術史家（現マサセッツ大学教授）ポール・タッカーが新しい解釈を提出した⁵⁰。タッカーの解釈によれば、この作品は普仏戦争（1870年）後のフランスが次第に国力を充実させつつあることを明示し、同時に新しい美術運動を起こそうとした当時のマネの意識構造をも暗示している。その解釈に従えば、この作品の題名は「印象」より「日の出」の方に注目すべきかもしれない。

タッカーの論文は「モネ展」（パリ）で扱っているテーマについてほぼ触れている。1860年前後のル・アーヴル港の拡大の様子、画面に描かれている港内の地形、第1回印象派グループ展出品作に関するリウォルドの提案（拙論では3つにまとめた）に対する反論、その提案への反証となるジェフロワとデュレの論稿、などである。太陽の日昇地点や時間などについての言及はないが、「モネ展」（パリ）にはない当時のサロン（官設展覧会）の状況や普仏戦争後の社会状況についての論究がある。マルモッタン・モネ美術館の「モネ展」はタッカーの論文が提示した論点をさらに詳細に検討した試みのようにみえる。この展覧会はマネの《印象、日の出》をテーマにした近代美術史の「見直し」（リヴィジニズム）の極点を示しているようだ。

註

- 1 Exp. *Impression, soleil levant, L'histoire vraie du chef-d'oeuvre de Claude Monet*, 18 septembre 2014 ~ 18 janvier 2015, Le musée Marmottan Monet, Paris（以後、「モネ展」（パリ）と略記）
- 2 マリアンヌ・マチュー「《印象、日の出》」、「モネ展」（東京）図録、2015、20頁
- 3 拙著『印象派の挑戦』、小学館、2009、第1章・第2章参照
- 4 マリアンヌ・マチュー「《印象、日の出》から《睡蓮》まで—マルモッタン・モネ美術館のモネ・コレクションの誕生」、「モネ展」（東京）図録、12頁
- 5 R.Berson (ed.), *The New Painting: Impressionism 1874~1886*, Documentation, Vol. I. Reviews, Vol. II. Exhibited Works, San Francisco, 1996. 本文で用いた以下の展覧会評はこの『記録集』（Documentation, Vol. I. Reviews）からの引用である。
- 6 拙著『印象派の挑戦』（前出）、88~95頁
- 7 G.Riviere, "L'exposition des impressionnistes," in *L'IMPRESSIONNISTE, Journal d'Art*, No.1, 6avril 1877. この文章は以下の文献から引用した：L.Venturi (ed.), *Les Archives de l'Impressionnisme*, Vol. II, p.309.
- 8 Th.Duret, *Les Peintres Impressionnistes*, Paris, 1878. この論文の日本語訳が2002年に日本（秋田県立美術館、埼玉県立美術館）で開かれた「印象派とその時代」展の図録に掲載されている。「印象派とその時代」展図録、35頁（本文で引用した訳文は変更したところがある）。
- 9 註5を参照
- 10 Anne Dayes (-Distel), "Claude Monet, *L'Impression*", in *Cat.Exp.Centenaire de l'Impressionnisme*, 21 septembre-24 novembre, 1974, Grand Palais, Paris, p.150
この展覧会はニューヨーク（メトロポリタン美術館）でも開催された。
- 11 D.Lobstein, "Claude Monet et l'impressionnisme dans les critiques de l'exposition de 1874", in *Cat. Exp.*

Impression, soleil levant, L'histoire vraie du chef-d'oeuvre de Claude Monet, p.114

12 G.Riviere, *Renoir et ses amis*, 1921, Paris, p.51

13 G.Geffroy, "L'Impressionnisme" in *Revue Encyclopédique*, no.73, décembre 1893

その雑誌記事の中に次のような一節がある。「《印象、水の上の日の入り》と題したこのエポーシュ（現在はド・ベリオの所蔵）を展覧会に出品したことにより、モネは意図せずしてこの旗印〔「印象主義」を生み出した〕。この文章は以下の展覧会図録から引用した：Cat.Exp. *Centenaire de l'Impressionnisme* (op. cit.), p.153。

14 デュレは1878年に上梓した『印象派の画家たち (Les Peintres Impressionnistes)』を大幅に拡充して1906年に『印象派の画家たちの歴史 (Histoire des peintres impressionnistes)』を出版するが、この著書は印象派の歴史を研究するうえでの基本的な資料になる。この本は1922年（大正11）に本多良静によって邦訳（ドイツ語訳からの〈自由な〉重訳）されている（『印象派の人人』、洛陽堂）。その本の中に次のような一節がある（99～100頁）。「彼が海上にたてこむる霧をわけて昇る太陽を描いた絵に『印象、昇る朝日』（ドノープ・ドウ・モンヒー〈ママ〉の所有する所）と題したのは全く無理のない事であった。／丁度それと同様に人が此の絵を見た時に『印象』と云う言葉の意味をひろげて、それをもって彼の芸術を現すに至ったと云うことも至極道理であった。／かくして此の絵の独特さが印象主義 (Impressionismus 〈ママ〉) と云う名称を創り出した。その眞の創始者は彼であり、そして其の最も完全なる形式を発見したのも彼であった。」

15 J.Rewald, *The History of Impressionism*, 4th edition, New York and London, 1973 [ジョン・リウォルド（三浦篤・坂上桂子訳）『印象派の歴史』、角川学芸出版、2004年]。1946年の初版（ニューヨーク近代美術館）以後、1955年（第2版）、1961年（第3版）、1973年（第4版）と版を重ね、そのつど増補改定されている。

16 マリアヌス・マチュー「《印象、日の出》から《睡蓮》まで—マルモッタン・モネ美術館のモネ・コレクションの誕生」（前出）、「モネ展」（東京）図録、13頁

17 ジョン・リウォルド（三浦篤・坂上桂子訳）『印象派の歴史』（前出）、250頁（註23）

18 Maurice Guillemot, "Claude Monet", in *Revue Illustrée*, 15 mars 1898

19 A.Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidon, 1971, p.172 [アルバート・ボイム（森雅彦・阿部成樹・荒木康子訳）『アカデミーとフランス近代絵画』、1971年初版／1986年改訂版、三元社、2005年、374頁]

20 この文章は以下の展覧会図録から引用した：Cat.Exp. *Centenaire de l'Impressionnisme* (op.cit.), p.153.

21 D.Wildenstein, *Claude Monet, biographie et catalogue raisonné*, 5vols., Lausanne et Paris, 1974-1991 ; *Monet*, 5vols., Koln, 1996 [以後『モネ作品総目録』の作品番号は〔W.*〕と略記]。《日の出（海景）》が1998年以降ゲッティ美術館の所有に帰しているという指摘については、D.W.Olson, "La datation d'Impression, soleil levant", in Cat.Exp. *Impression, soleil levant, L'histoire vraie du chef-d'oeuvre de Claude Monet* (op.cit.), p.95 (p.81/p.104 n.12にも) を参照。

22 現在ゲッティ美術館（ロサンジェルス、サンタ・モニカ）が所有している《印象、日の出（海景）》〔W. 262〕は、1982年10月から1983年1月にかけて東京国立西洋美術館と京都国立近代美術館で開催された「モネ展」で、マルモッタン・モネ美術館所蔵《印象、日の出》と並んで展示されたことがある。そのときのキャプションは図版番号8「《日の出、海》 1873」である。フランス学士院会員フランソワ・ドールト執筆の「カタログ（作品解説）」には次のように記されている。「1875年3月24日、オテル・ドルオで開かれた競売の目録で、モネ自身が《日の出、海》と名づけたこの絵は、有名な風景画《印象、日の出》とほぼ同じモチーフを、非常によく似た光の効果の下に表している。どちらの場合でもモネは、ル・アーヴルの大埠頭（現在のサザンプトン埠頭）に面した、おそらくはアミロテ・ホテルの

- 一室に画架を据えて、南東方向のル・アーヴルの外港を描いたのである。」
- 23 マリアンヌ・マチュー 「《印象、日の出》」(前出)、「モネ展」(東京)図録、22頁
- 24 Anne Dayez-Distel, “Claude Monet, *L’Impression*”, in *Cat.Exp. Centenaire de l’Impressionnisme*(op.cit.), pp.150~154
- 25 ジェフロワの論考については註13を参照
- 26 テオドール・デュレの『印象派の画家たちの歴史』については註14を参照
- 27 “Mémoires de Paul Durand-Ruel”, in L.Venturi, (ed.), *Les Archives de l’Impressionnisme*, (op.cit.), Vol. II, p.200
- 第1回印象派グループ展のモネの出品作を論じたデュラン＝リュエルの文章の中に次のような一節がある。「展覧会図録に《印象 (*Impression*)》の作品名で《日の入りの海景画 (*Marine au soleil couchant*)》があった。このグループを嘲笑しようとする目的で、新聞雑誌は出品者たちに《印象派画家 (*impressionnistes*)》という名称を与えようとして、この命名を横取りした。この名称はいまも残っている」。
- 28 Anne Dayez-Distel, “Claude Monet, *L’Impression*”, in *Cat.Exp. Centenaire de l’Impressionnisme*(op.cit.), p.152
- 29 “Procès-verbal de la vente de tableaux après la faillite du S.Oschedé à l’hotel” in *Cat. Exp. Impression, soleil levant, L’histoire vraie du chef-d’oeuvre de Claude Monet*(op.cit.), pp.130~131
- 30 *Cat.Exp. Impression, soleil levant, L’histoire vraie du chef-d’oeuvre de Claude Monet*(op.cit.), pp.204~219
- 31 J.Rewald, *The History of Impressionism* (op.cit.), p.316〔リウォルド(三浦篤・坂上桂子訳)『印象派の歴史』(前出)、233~234頁(本文で引用した訳文は変更したところがある)〕
- 32 *Cat.Exp. Impression, soleil levant, L’histoire vraie du chef-d’oeuvre de Claude Monet*(op.cit.), p.128 (cat. no55)
- 33 R.Berson(ed.), *The New Painting: Impressionism 1874~1886*, Documentation, Vol. I. Reviews(op.cit.), p.206
- 34 マリアンヌ・マチュー 「《印象、日の出》から《睡蓮》まで—マルモッタン・モネ美術館のモネ・コレクションの誕生」(前出)、「モネ展」(東京)図録、13頁
- 35 M.Bodelsen, “Early Impressionist Sales 1874-94 in the light of some unpublished ‘procès-verbaux’”, in *The Burlington Magazine*, June 1968 p.335
- 36 この作品は1879年の第4回印象派グループ展の時点ではド・ベリオの所有になっていたから、《霧の効果、印象》という作品名は(画家ではなく)ド・ベリオの意向だったのかもしれない。ル・アーヴル港は「霧の波止場」として知られるようになる。
- 37 G.Lefebvre, “*Impression, soleil levant dans le port du Havre*”, in *Cat.Exp. Impression, soleil levant, L’histoire vraie du chef-d’oeuvre de Claude Monet*(op.cit.), pp.52~79; D.W.Olson, “La datation d’ *Impression, soleil levant*” (ibid.), pp.80~105
- 38 註19の訳文では「ル・アーヴルの家の窓」になっている。
- 39 G.Lefebvre, “*Impression, soleil levant dans le port du Havre*” (op.cit.), p.63
- 40 マリアンヌ・マチュー 「《印象、日の出》」(前出)、「モネ展」(東京)図録、20頁
- 41 G.Lefebvre, “*Impression, soleil levant dans le port du Havre*”(op.cit.), pp.69~70
- 42 D.W.Olson, “La datation d’ *Impression, soleil levant*”(op.cit.), p.88
- 43 D.W.Olson, (ibid.), pp.103~104
- 44 D.Wildenstein, *Claude Monet, biographie et catalogue raisonné*, 5vols.(op.cit.), Vol. I, p.47, p.65

- 45 Ch.Chatellier, “*Impression, soleil levant, : un autre regard*”, in *Cat.Exp.Impression, soleil levant, L’histoire vraie du chef-d’oeuvre de Claude Monet*(op.cit.), pp.194~201
- 46 マリアンヌ・マチュー 「《印象、日の出》から《睡蓮》まで—マルモッタン・モネ美術館のモネ・コレクションの誕生」(前出)、「モネ展」(東京) 図録、13頁
- 47 カンディンスキー (西田秀穂訳) 『カンディンスキーの回想』、美術出版社、1979、19頁
- 48 N.G.Sandblad, *Manet, Three Studies in Artistic Conception*, Lund, 1954
- 49 M.Schapiro, *Cézanne*, New York, 1952
- 50 P.H.Tucker, “The First Impressionist Exhibition and Monet’s ‘*Impression:Sunrise*’:A Tale of Timing, Commerce and Patriotism”, in *Art History*, December, 1984

この論文の日本語訳が2008年に日本(名古屋市美術館)で開かれた「モネ《印象、日の出》展」の図録に掲載されている〔ポール・タッカー(深谷克典訳)「第一回印象派グループ展とモネの《印象、日の出》~時期、戦略、愛国心についての物語」〕。