

モネとプルースト

六人部 昭 典

はじめに

本稿では、クロード・モネ（一八四〇―一九二六）と文学者マルセル・プルースト（一八七二―一九二二）の関わりを考察する。もともと、両者の生年には一世代の差がある。モネたちが「画家、彫刻家、版画家等の美術家の共同出資会社」を結成し、その第一回展を開催したのは一八七四年。モネが出品した《印象、日の出》を揶揄する批評文から「印象派」という語が生まれたのは有名なエピソードだろう（展覧会も後に「第一回印象派展」と呼ばれるようになる）。だが、非難を浴びた印象主義はしだいに支持を得、一八九〇年頃には、モネは印象派の第一人者、またフランス画壇の巨匠としての地位を固めていた。一方、プルーストが本格的に執筆活動を始めたのは一八九〇年代後半であり、代表作となる『失われた時を求めて』を構想し始めたのも一九〇八年頃だった。この一八九〇年以降という時期は、モネの足跡の中では後半期にあたる。彼は主に連作という形式で作品を制作し、晩年には《睡蓮》連作を手がける

のである。両者の間に直接的な交友はなく、モネがプルーストの作品から示唆を得たことはなかったと考えられる。しかしプルーストの方はモネの絵画に少なからぬ関心を寄せていた。彼の関心は『失われた時を求めて』にも窺われ、また短いものだが、モネ論も残されている（未発表の草稿）。ここでは、プルーストがモネの作品に見出したものを通して、モネの絵画や印象主義を再考するヒントを探りたいと思う。

一・《睡蓮》連作と『失われた時を求めて』

プルーストの『失われた時を求めて』には睡蓮の庭が登場する。小説中の文章を検討する前に、モネが制作した《睡蓮》連作の展開を見ておこう。

モネは一八八三年にジヴェルニーに転居、彼は村が気に入り、後半生の四三年をこの地で過ごすことになる。モネは借りていた土地と家を一八九〇年に買い取ると、まず「花の庭」を造成する。さら

に、一八九三年に隣の敷地を購入し、睡蓮の池を中心とした「水の庭」を造る。モネは一八九〇年代後半には睡蓮の池を描き始めた。現在、池を描いた三点と、睡蓮の花をクローズアップで描いた八点が確認される¹。そして一八九九年から翌年にかけて、モネは初めて集中的にこの主題に取り組む。現在、「睡蓮」の第一連作¹（図1）と呼ばれている連作である。カタログレゾネでは十八点の作品（W1509-1520 W1628-1633）が確認でき、このうちの九点が、一九〇〇年に開催された個展で発表された。この第一連作は、いずれの作品も画面の中ほどに日本風の太鼓橋をおいた、ほぼ同じ構図を示している。そして作品ごとに光の効果が変わり、ときには緑の調和を、あるいは緑と赤褐色のコントラストを見せる。モネは一八九〇年―九一年に《積みわら》連作を制作した後、《ポプラ》連作、《ルーアン大聖堂》連作と、主要な連作を相次いで制作している。《睡蓮》の第一連作は、これら一八九〇年代の連作の形式、特にモチーフに加えて構図も限定された《ルーアン大聖堂》の形式を踏襲したものだといえる。

モネは第一連作を発表した翌年、一九〇一年に睡蓮の池を拡張する工事を行なった。そしてモネは数倍に広げられた池をモチーフにして、《睡蓮》の第二連作に取り組む（W1654-1735）。彼が第二連作を描き始めたのは一九〇三年だが、制作は一九〇八年まで続き、八〇点を超える作品が残されている。この第二連作では、制作が進むにしたがって、モネが描こうするものが次第に推移してゆく。一九〇四―〇五年に描かれたデンヴァー美術館所蔵の作品（図2、

W1666）などでは、壮麗ともいえる色彩世界が作り出されている。ここでは、画面奥に池の縁が認められるが、少し後の作品になると、睡蓮の浮かぶ水面だけが画面を覆うようになる（図3）。色彩も鮮やかなコントラストより、調和が優先される。水面には、白や淡い黄色あるいはピンクなど、微妙な色合いを見せる睡蓮が浮かぶ（睡蓮の葉の下には濃い緑色が加えられ、丁寧に描き出されているのが分かる）。ところが、一九〇七年の作品では、睡蓮の描き方が簡略なものに変わる（図4）。葉の描写は波紋を想わせるようでありながら、一方、水面に映る影、すなわち反映が垂直方向の力強い筆触で描き出されている。先の作品ではあくまで睡蓮という実態を伴ったモチーフが主役だったが、ここでは水面に映る影、すなわち触れることのできない、いわば「虚」のモチーフが主役となっているのである。そこには空の青みや夕刻の光が去来する。反映とは水の宿された光の効果に他ならない。モネはしばしば「光の画家」と呼ばれるが、彼はまた「水の画家」でもあった。晩年のモネが水面に見出した反映のモチーフは、生涯を通して彼の主要なモチーフだった光と水が融合されたものと考えられることもできる。そして画面は水面の広がとしての二次元性を保ちながら、反映を介して想起される空の高みによって、水面下に降りゆく空間が生み出されている²。

《睡蓮》の第二連作は一九〇七年に発表される予定だったが、モネの側から画廊に延期を提案したことが、一九〇七年四月の書簡から確認できる²。そしてモネは翌年八月にジェフロワに宛てた手紙に

次のように記している。「制作に没頭しています。水と反映の風景に取りつかれてしまいました」³。モネが個展の開催を延ばしたのは、この「反映」という新しいモチーフを納得できるまで描くためだったと考えられる。第二連作は、ようやく一九〇九年に開催された個展に四八点が展示されたのだった。このように、モネが描いた《睡蓮》連作のモチーフは、第一連作で描かれた太鼓橋のかかる睡蓮の池から、第二連作では、睡蓮の浮かぶ水面の広がり、さらには水面の反映へと推移している。

プルーストの『失われた時を求めて』第一篇「スワン家のほうへ」には、睡蓮の庭が次のように描写されている。

しかし、さらにその先に行くと、流れは緩やかになり、ある人の所有地のなかをつらぬいているが、その地所の出入りを一般に許していた所有者は、かねてから水草園芸の仕事を楽しみにしていた人で、ヴィヴォーヌ川がつくるいくつかの小さな池の中に、文字通りの睡蓮の花園を出現させていた。そのあたりは川岸に木々が非常によく繁っていて、高い木陰のために水はいつも暗い緑の地色をたたえていたが、荒れ模様の午後の空がおさまった静かな夕方に帰ってくるなど、その地色が、七宝と見まがう日本趣味の、紫がかかったライトブルーを生々しくきわだたせているのが私の目についた。水面のあちらこちらに、芯が真っ赤で縁が白い睡蓮の花が、いちこのように赤らんでいた。さらにその先に行くと、だんだん花は数を増し、目

立って色が薄いもの、もっと艶がないもの、一段ときめが粗いもの、さらに襞が深いもの、また偶然優雅な渦巻き型をしたのが、なまめかしい饗宴の花をむしりとってほどけた花輪にモスローズの花だけを残した悲しい姿を見るように、流れのまにまに漂っているものなどがあつた。他の場所では、一隅がありふれた普通の種類の睡蓮にとつてあるように思われ、それらはきれいな好きなきな手洗われた磁器のような、ロケット・フラワールの清潔な白とピンクの色合いを見せていた。一方、もう少し先に行くと、文字通りの浮かぶ花壇となつて、押し合うように密生し、まるであちこちの庭のパンジーが、蝶のように、その青みをおびた艶のある羽を、この水上の花畑の透明な斜面に休めに来ていたかのようであつた。この水上の花畑はまた天上の花畑でもあつた。なぜなら、この花畑は、花自身の色よりも、もっと貴重な、もっと感動的な色でできた一種の土を、花に与えていたからであり、またこの花畑は、午後のあいだ、睡蓮の下に、注意深くだまって動く幸福の万華鏡をきらめかせるときも、夕方になつて、どこか遠い港のように、沈む夕日の薔薇色と夢の色とに満たされるときも、次第に色調が固定する花冠のまわりに、その時刻のもっとも奥深いもの、もっとも消えやすいもの、もっとも神秘的なものとの調和―すなわち無限なものとの調和―をいつまでも失わないように絶えず変化しながら、睡蓮を中天に花咲かせたように思われたからであつた⁴。

プルーストの文章を細かく検討することは私の力の及ぶところで

はないが、こうした睡蓮の描写にはモネの庭や作品が関わっているのではないだろうか。実際、プルースト自身、この箇所について一九一三年十二月の書簡に「クロード・モネのことですが、いい勘をしていきますね。私が考えていたのは、彼のことです」(アストリュック宛)と記しており、モネから示唆を得たことを認めている。

では、この睡蓮の庭の描写に際して、プルーストが示唆を得たのは、モネが手がけたジヴェルニーの庭からなのか、それともモネが描いた《睡蓮》の作品からなのだろうか。モネの庭については、次のような書簡が残されている。「近郊にある非常にすばらしいものを私に見せる手筈のようでしたが、エヴルーにはもううんざりしていた所なので、翌朝発ってしまいました、それであの遠出も、美しい川の曲がり角に近い、ジヴェルニーにあるクロード・モネの庭も訪ねませんでした」(一九〇七年十月 ストロース夫人宛)。この書簡が記された時点で、プルーストはジヴェルニーの庭を訪れることを望みながら、その機会はなかった(そしてこの後も、訪問の機会は来なかったようだ)。同じ一九〇七年に『フィガロ』に掲載された書評の一節でも、プルーストはモネの庭について言及している。

モネの庭園はきつと、花の庭と言うより、色と色調の庭、つまり昔の花屋の庭と言うより色彩家の庭—こんな表現が許されるとして—だから、そこでは、花が自然の配置そのものからは多少ともずれたある構成をとって植えられているに違いない。と言うのも、彼の庭園では、その色調が互いにマッチし、ブルー

もしくは薔薇色の広がりの中で無限に調和する花、力強く表現された画家としてのこうした意図によって、いわば、色彩以外のあらゆる具体的属性を切り落されてしまった花だけが、同時に咲くように植えられているはずだからである。地上に咲く花、そしてまた水中に咲く花、巨匠が画布に描いたあの優しい睡蓮たちだ。この崇高な庭は(絵のモデルと言うより同じ芸術作品を画布から自然の上に移動させたもの、直接自然の中に描かれ、大画家の視線の下で光っているすでに完成した絵だ)、まるで最初の下絵、生きているスケッチであり、少なくともすでに甘美に準備されたパレットが、調和した色調が出番を待っている⁷。

この文章にも、モネの庭を訪れる機会を待ち望んでいた気持ちが見られるが、まだ見てはいないモネの庭の特徴、特に色彩の効果が記事に要約されているだろう。当時、ジヴェルニーの庭を紹介する記事が掲載されており、プルーストがこうした文章から情報を得た可能性も考えうる。だが、「地上に咲く花、そしてまた水中に咲く花」という書評中の文章は、モネが描いた作品をこそ想起させる。彼はまた、庭について、「巨匠が画布に描いたあのやさしい睡蓮たちだ」とも記す。プルーストはモネの絵を通して、絵のモチーフである庭を語っているのである。

プルーストが示唆を得たのが睡蓮を描いた作品だとすれば、彼は《睡蓮》連作の展示を見たのだろうか。《睡蓮》の第一連作は、一九〇〇年十一月二十二日から十二月十五日に開かれた個展「クロード

ド・モネの近作」で九点が展示された。一方、第二連作は一九〇九年五月六日から六月十二日まで開催された個展「睡蓮 水の風景の連作」で発表されている（当初は六月五日までの予定だったが、一週間、延長）。会場はいずれもパリのデュラン・リユエル画廊だった。このうち、一九〇〇年の個展（第一連作）についてはブルーストが訪れたことが確認できるものの、一九〇九年の個展については、彼が確実に見たことを明かす資料はないようだ。しかしながら、『失われた時を求めて』における睡蓮の描写を読むと、彼が第二連作の展示を見ていたと考えるのが妥当だと思われる。《睡蓮》の第一連作と第二連作の違いはすでに述べたとおりだが、「この水上の花畑はまた天上の花畑でもあった」、あるいは「睡蓮を中天に咲かせたように思われた」という部分に記されているのは、まさに反映をモチーフとした第二連作の特質に他ならないのだ。そしてブルースト研究者の吉川一義氏の指摘によれば、コンブレの庭の草稿が記された時期と一九〇九年の個展が近接しており、草稿の執筆に際して、第二連作の展示からブルーストが示唆を得たことが推測されるのである。

二. エルスチール像とモネ論

次に、『失われた時を求めて』に登場する画家エルスチールを検討しよう。この小説の中でエルスチールはきわめて重要な役割を担っており、彼についての記述、つまり彼の芸術観や、彼が描いた

作品に関する記述が多く認められる。もちろん、この画家像は、ブルーストが関心を寄せたさまざまな画家や作品が複合されたものである。ただ、小説の中でエルスチールの制作に対する姿勢は、「彼がいま直接に感じとったものから、すでに知っていたものをはぎとってしまおうとつとめていた」¹⁰と記されている。このような態度はモネの有名な言葉を思い起こさせるだろう。「制作に出かける際には、木であれ、家であれ、野原であれ、それらが何であるかを忘れるように努めなさい。ここには青い正方形が、ピンクの四角形が、黄色い筋があるとだけ考えるのです。眼の前の風景についてのあなた自身の無垢な印象を得るように、見える通りの色と形で描くのです」¹¹。モネの助言はアメリカの女流画家ペリーに話したものだ¹¹が、彼女は次のようなモネの言葉も伝えている。「盲目に生まれ、突然、眼が見えれば良かった。そうすれば、眼の前の対象が何であるかを知らずに描けただろう」¹²。もともと、これらの言葉を含むペリーの回想が発表されたのはモネの死の翌年、一九二七年であり、ブルーストがこれを参考にしたことはあり得ない。ただ、ブルーストは小説中の画家について、「現実を前にして理知のあらゆる概念から脱却するために、エルスチールのはらっている努力が、なおいっそうすばらしく思われるのは、描くまえに自分を何も知らない状態におき、あらゆるものをいさぎよく忘れてしまう（なぜなら、自分が知っているものは、自己のものではないというので）」¹³と述べている。さらに、「外界の事物を、自分が知っている状態の通りに表現しないで、われわれの最初の視像が形成されるあの目の錯覚

通りに表出しようとする」画家とも記し、それゆえに、彼の絵はなかなか受け入れられなかったと述べる。このようなエルスチール像には、モネを含む印象主義の画家たちの特徴や、一八七〇年代における彼らに対する世間の反応が念頭にあったのではないだろうか。

実際、小説ではエルスチールについて「偉大な印象主義者 le grand impressioniste」¹⁵と指摘されている。そして「彼らはエルスチールを正しく判断できるものをもっていなかった。そしてホイッスラーから趣味の教訓を受けてもいなかったし、モネから真理の教訓を受けてもいなかった」¹⁶と記される。何よりも視覚の真実に忠実であろうとしたエルスチール像が形作られる上で、モネの絵画との関わり、いいかえれば、プルーストがモネの作品に見出したものは小さくなかったと考えられる。

『失われた時を求めて』には、エルスチールが描いた絵も登場する。

エルスチールがある楽しい午後から切りとってきたこの四角い画面には、流れる川、女性たちのドレス、小船の帆、たがいにもつれあう無数の反射、そうしたものが境を接してつらなっていた。暑さと息切れのためにひとときダンスを休んでいる一人の女性のドレスのなかに、目をうばうばかりに美しく玉虫色に光っているものが、やはりそれと同じ光り方で、とまった小舟の帆布のなかにも、小さな船着場の水のなかにも、木の浮棧橋のなかにも、葉ごもりや空のなかにもあるのだった。「……」
ありきたりのドレスも、それ自体美しい帆も、同じ反射を映す

二つ鏡だ。いっさいの価値は画家の眼差しにある。¹⁷

モネの前半期の作品、『ラ・ゲルヌイエール』(図5、W135)など、セーヌ河畔の休日の情景を描いた絵を思わせる一節だろう。そして「いっさいの価値は画家の眼差しにある」という文章は、モネが提起した変革の本質を捉えた断言だといえる。

プルーストの文章は次のように続けられている。

ところでこの画家は、婦人が暑がってダンスをやめた瞬間、木が影のふちに隈どられようとする瞬間、帆が金色のエナメル塗りの上をすべってゆくように見える瞬間、そんな眩い光の瞬間に、時間の運動を不滅のままにとどめる術を知っていたのであった。しかし、まさしくその瞬間がわれわれの上にかくも強い力で押しつけられるからこそ、そしてまさしく画布がその瞬間をかくもびったりと固定して、もつとも消えさりやすいものの印象をとどめるからこそ、人々は身を感じるのだ―婦人はまもなく帰ってゆき、小舟は消え、影は移動し、夜が訪れようとして、それを、快楽はおわることを、人生は過ぎさることを、そしてそこに境を接して一緒に連なるこんなに多くの光によつてもまた同時に示されているそれらの瞬間は、もう二度と見出されはしないということ。¹⁸

モネの絵画についてしばしば「瞬間 instant」という語が使われ、印象主義絵画の特質である筆触表現と結びつけられることも少なくない。筆触による表現方法が、絶え間ない変化を捉える即応性を可能にした、と(あたかも、カメラの瞬間露光であるかのよう)に。し

かし、いかに簡略な描き方であっても、絵が一瞬に描かれることはないだろう。また、そもそも絵画は文学や演劇と異なって、ひとつの画面に、ある瞬間をしか提示できない。モネは筆触表現を通して、画面が「瞬間」と見えるように描いたのである。プルーストの言葉借りれば、「眩い光の瞬間に、時間の運動を不滅のままにとどめる術」を筆触表現に求めたのだった。そして、それを描き出したのは画家の手にほかならない。こうした水辺の情景など、同時代の余暇の主題はボードレールのモデルニテの指摘に由来する。ボードレールは、「モデルニテとは移ろいやすいもの、消えやすいもの、偶然的なものであり、これが芸術の半分を作り出している」と主張した。プルーストの「まさしく画布がその瞬間をかくもぴったりと固定して、もっとも消えさりやすいものの印象 [‘impression la plus fugitive’] をとどめるからこそ……」に続く文章を読むと、私たちは、モネの絵に見られるような瞬間の表現が、時間軸上の単なる点として現れるものではないことに気づかされるだろう。

プルーストは短いものだが、モネ論を残している。²⁰そこには、次のような文章が認められる。

われわれはそこで、この魔法の鏡に身をかがめ、次いでそれから身を離し、ほかのすべての思考を捨て去るように試み、それぞれの色の意味を理解しようと努める。それらの色のひとつひとつが、われわれの記憶の中に過去のさまざまな印象を呼び出すのであって、それらは、画布の上の色彩と同じくらい軽やか

で多彩な構造体をなしてひとつに結びつき、われわれの想像力のなかにひとつの風景を築きあげるのである。²¹

プルーストは、描かれた対象（再現的イメージ）ではなく、「それらの色のひとつひとつが、われわれの記憶の中に過去のさまざまな印象 [‘des impressions passées’] を呼び出す」と指摘する。先のエルスチール像（制作の姿勢）に繋がる文章だろう。エルスチールは制作において「直接に感じとったものから、すでに知っていたものはぎとろう」としたが、ここでは、同じ姿勢に立って、モネが生み出した作品が語られている。この文章に、対象を色彩単位に還元するという印象主義絵画の特質に対するプルーストの認識を見ることが容易である。ただ、彼は『失われた時を求めて』の中で、芸術作品が与える喜びについて、次のように記していた。「印象の快感をそんなに深くしらなくても、ただなんとなく快感を感じとらせるものとか、会って共に語ることが可能な他の愛好者たちにぜひこの快感を伝えたいと思わせてくれるものとかに、結びつこうとする、それというのも、われわれはどうしても他の愛好者たちと自分との双方にとって同じひとつの事柄を話題にするようになるからで、そのために自分だけに固有の印象の個人的な根っ子が断たれてしまう」²²。描かれた対象ではなく、画面上の色彩のひとつひとつと向かい合い、絵を見る者各々に「固有の印象」に集中すること。モネ論におけるプルーストの文章は、むしろ絵を見る者の姿勢を問うている。プルーストはこの画家論の中で、「モネの絵は、アルジャントゥイユや、ヴェトゥイユや、エプトや、ジヴェルニーで、われわれ

に、魔力をはらんだ本質を示してくれる。そのときわれわれは、これら祝福された場所に出かけるのである」²³とも記す。「これら祝福された場所に出かける」という文章は単なる文学的修辭ではないだろう。プルーストにとって、絵を見ることは、描かれた場所に身を置くことに他ならない。カンヴァス上の筆触、すなわち絵の具のマチエールを通して、光などの感覚的なものを身体的に感じとることだったのである。

プルーストは、「直接に感じとったものから、すでに知っていたものをほざとろう」とつとめるエルスチールの制作態度について、「象徴主義の技巧によるのではなく、印象の根源そのものに誠実に立ちかえる *retour sincère à la racine même de l'impression*」²⁴と指摘している。『失われた時を求めて』に着手する以前、若いプルーストは一八九〇年代半ばに文学の象徴主義がもつ難解さを批判し、詩人の創造の源泉として、自然に立ちかえることを主張したことがあった（『晦渋性に抗して』）。同じ時期、未発表に終わったものの、彼は絵画に対する関心を最初にまとめたシャルダン論も執筆した。これら二つの文章が、プルーストの文学形成の出発点となったことは知られている。²⁵ 彼がモネの絵画への関心を強めてゆくのは、これより少し後、一九〇〇年頃からだと考えられる。『失われた時を求めて』における睡蓮の描写に先立って、『ルーアン大聖堂』連作への言及などが認められる。²⁶ そして『失われた時を求めて』では、睡蓮の浮かぶ水面の反映、水に宿された光の効果について、「もつとも奥深いもの、もつとも消えやすいもの、もつとも神秘的なもの」[*ce qui il*

y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux」と記すことになる。当時、モネは一八九〇年代の連作から『睡蓮』連作へと制作を進めてゆくのだが、この時代、美術の世界でも、象徴主義が前衛の中心となり、彼らによって印象主義は批判された。だが、両者を対立するものと考えるのではなく、総合する立場を提起する批評家もいた。たとえば、オクターヴ・ミルボーは、「もつとも称賛すべき芸術家とは、自然が隠している神秘にもつとも近づいた人であり、またもつとも謙虚な人である」²⁷と主張した。彼のいう自然に対する謙虚さは、象徴主義が示した戦略的な批評の文脈では、自然に対する従属として斥けられたものに他ならない。しかしミルボーは自然への謙虚さや誠実さこそが、自然の神秘に近づく方法だと考え、そのような画家としてモネを評価したのだった。プルーストの文学形成と、そこにおける彼のモネ受容の位置づけについては、文学と美術の両方における思潮の流れを視野に入れて検討してゆくことが求められる。

三. 印象、連作

これまでに検討した文章からも窺われるが、『失われた時を求めて』では「印象 *impression*」が重要な語として用いられている。画家エルスチールが重要な役割を担っていたように、「印象」という語はキーワードともいえる役割を担う。特に最終篇「見出された時」では、「印象」についての考察が展開されてゆく。絵を見る者

の姿勢を問う先の部分は、こう続けられる。

あらゆる印象は二重構造になっていて、半ばは対象の鞘におさま
まり、他の半分はわれわれ自身の内部にのびている、後者を知
ることができるのは自分だけなのだが、われわれは早まってこ
の部分を開却してしまう、要は、この部分の印象にこそ自分の
精神を集中すべきであろう。²⁸

そしてブルーストはこう結論づける。「印象だけが、たとえその実
体がどんなにもろくても、またその痕跡がどんなに捉えにくくて
も、真実の基準となるのであって、そのために、印象こそは精神に
よって把握される価値をもった唯一のものなのだ」。²⁹

はじめに触れたように、一八七四年にモネたちのグループ展が開
催された折、批評家のルロワは彼らを揶揄する記事を掲載した。こ
の展覧会評「印象主義者たち『印象派』の展覧会」[*exposition des
impressionistes*]（四月二五日『ル・シヤリヴァリ』）³⁰から、「印象
派」「印象主義」という語が生まれたのだった。しかし、ルロワの
記事が発表された四日後、カスタニャリは「カピュシーヌ大通りの
展覧会 印象主義者たち」（四月二九日『世紀』）という批評で次の
ように指摘した。

彼らを一語で特徴づけるためには、「印象主義者たち」という
新しい語を作り出さなければならないだろう。彼らが印象主義
者であるのは、風景を描いたからではなく、風景がもたらす
「感覚」を描いたからである。この語はすでに彼らの間でも使
われている。カタログでモネ氏の《日の出》は、風景ではな

く、「印象」と呼ばれているのだ。この点に着目すると、彼ら
は現実的なものから離れ、観念的なものに関わっている。³¹

カスタニャリはこのように、印象主義の拠りどころを「感覚 *sensati-
on*」の表現に求めた。そして一八七七年に開催された第三回展で
は、画家たちも「印象主義者『印象派』」の語を掲げる。ところが、
最後の印象派展となる第八回展が開催された一八八六年以後、新印
象主義などの新しい動きを擁護する批評家たちは、印象の消えやす
さを再び非難するようになる。

たしかに、「印象 *impression*」という言葉には曖昧な響きが伴う。
だが、この語の原義は「内へ押しつけること *im-pression*」、すなわ
ち画家の感覚という身体的なものへの刻印であり、そこには、内的
なものへの広がりがある（カスタニャリも「現実的なものから離
れ、観念的なものに関わっている」と指摘していた）。そして画家
は、絵筆を手にした描く身体でもあるだろう。印象主義絵画の筆触
表現については先に「瞬間」に関わる面に言及したが、その意義
は、自らの感覚を絵の具のマチエールを通してカンヴァス上に実体
化することにあつた。こうした点に関連して注目されるのは、プ
ルーストがわざわざ「肉体的印象 *une impression matérielle*」という
語を用いていることである。「肉体的印象」としたのは、それがわ
れわれの感覚を通して入ってきたからだだが、しかしわれわれはそこ
から精神をひきだすことができるのである。³² プルーストは『失わ
れた時を求めて』において「印象」の語に重要な役割を与え、印象
の特質について、消えやすさや、もろく、捉えにくいものであるこ

とを強調した。彼は印象が感覚という身体的なものへの刻印であり、それこそが「真実の標識」だと考えたのだ。プルーストは後半期のモネの絵画に関心を寄せてゆく過程で、印象主義の根源を見つめていたと思われる。

プルーストがモネから得た示唆については、『失われた時を求めて』の構想と「連作」の関わりも考えなければならぬだろう。プルーストは後に『サント＝ブーヴに答える』としてまとめられる草稿に次のように記している。「今日なら、同一の主題を何度でも、そのときに異なった照明を当てながら扱いたいという想念にとりつかれ、自分が何か底深く、緻密で、力強く、圧倒的、独創的な、強烈きわまるものを作っているのだと考える、そういう文学者を想像してみればよいでしょう。モネの五〇点にもほる大聖堂連作や、四〇点にも及ぶ睡蓮の連作を考えて見て下さい³³」。《睡蓮》第二連作の四八点が展示された一九〇九年の個展をプルーストが見ただろうと先に指摘したが、この文章に見られる「四〇点にも及ぶ睡蓮の連作」という文章は、その可能性を窺わせる。また、この一節には「五〇点にもほる大聖堂連作」とも記されているが、『ルーアン大聖堂』連作は三五点からなり、一八九五年の個展も、そのうちの二〇点が展示されたものだった。したがって、プルーストの思い違いか、勇み足といわなければならぬが、それだけモネの連作の展示から受けた感銘が大きかったのかもしれない。

《睡蓮》の第二連作が展示された一九〇九年の個展に戻ろう。私たちは、この展示では、連作の在り方そのものが変わっていること

に注目しなければならぬ。すでに指摘したように、第二連作は制作が進むのにしたがって、主たるモチーフが睡蓮の浮かぶ水面から、水面の反映へと次第に移行した。そして大半の作品は、水面の広がりだけが画面を覆っている。これ以前の連作が展示された場合は、たとえば大聖堂や太鼓橋のかかる池が繰り返される。ところが、『睡蓮』の第二連作が展示された場合は、水が形をもたないものである。水面の広がりには次の作品へと繋がり、連続する水の広がりを作り出されることになる。この四八点の《睡蓮》が展示された一九〇九年の個展には「水の風景の連作」という副題がつけられていたが、その言葉どおり、会場を訪れた人々は一続きの水の広がりに向かい合ったに違いない。そこには、作品ごとに異なった微妙な光の効果を宿しながら連続する、ひとつの水の風景が構成されていたのである。

四. 反映と記憶―結びにかえて

プルーストはなぜ、『睡蓮』連作に惹かれたのだろうか。すでに触れたように、『睡蓮』連作の制作が進むにしたがって、描かれるモチーフは、水面に浮かぶ睡蓮の花や葉から、水面の反映に移行した。この反映は水に映る影、すなわち実体のない虚のモチーフだった。この実体を伴わないモチーフは捉えがたいが、それゆえに私たちが魅了する。そして見る者の想像力を介して、水面下に広がる空間を生み出す。一方、プルーストの『失われた時を求めて』は

記憶をモチーフにした物語だといわれる。記憶もまた実体に乏しいもの、そして「もつとも奥深く、もつとも消えやすいもの」(『失われた時を求めて』)の中で反映がこう描写されたように)であるだろう。ブルーストがモネの作品に引かれた要因の一つは、反映と記憶がもつ互いに似た性質だったように思われる。

ブルーストが「肉体的印象」という語を用いた一節は次のように続けられている。

問題は、考えることを試みながら、言いかえれば、私が感じたものを薄暗がりから出現させてそれをある精神的等価物に転換することを試みながら、それらの感覚を翻訳して、それと同じだけの法則をもち同じだけの思想をもった表徴「ルビ・シーニュ」に翻訳するように努力しなくてはならない、ということであった。ところで、私にただひとつしかないと思われたその方法は、ひとつの芸術作品をつくることよりほかの何であったらう。³⁴

ここでブルーストがいう「芸術作品 *oeuvre d'art*」は文学作品に違いない。また、絵画と文学を同列に論じるべきではないだろう。だが、反映と記憶という二つのモチーフが示す共通性と、ブルーストが「印象」に見出したものに目を向けるとき、私たちは世紀転換期の芸術の一面を再考する手がかりを見出すのではないだろうか。

注

- 1 本稿で取り上げるモネ作品のデータはウィルデンスタインが作成した次のカタログレゾネに基づく。なお、適時、同書記載の作品番号を例のように記す。例：W1506。またモネの書簡も同書に基づく。記載の書簡番号を例のように記す。例：L1832。Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, I (1840-1881), II (1882-1887), III (1888-1898), IV (1899-1926), V (Supplément), Lausanne and Paris, 1974, 1879, 1979, 1885, 1991.
- 2 『睡蓮』連作の展覧会を今年開けないことは、私も残念です。でも、延期しようとしたのは、とても無理だと考えたからです。一九〇七年四月二十七日、デュラン・リユエル宛書簡。L1832。Wildenstein, *ibid.*, p. 472.
- 3 一九〇八年八月十一日、ジェフロワ宛。L1854。Ibid., p. 374.
- 4 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, (以下、*RTP-n*と略記) I, *Bibliothèque de la Pléiade*, 1987, pp. 167-68。なお、一九五四年出版のプレイヤード版 (*RTP-a*と略記) では、一六九一七〇頁。本稿における『失われた時を求めて』等の訳については、次の全集の井上究一郎(他)訳を参照、基本的に同書の訳文を使わせていただいた(一部の表記を変更)。「ブルースト全集」第一巻 筑摩書房 一九八四年 二二八―一九頁。なお、以下の注では、原文と『ブルースト全集』(『全集』と略記)の巻数と頁数を記す。

5 『全集』第一七巻 四八四頁。

6 同上書 一二四頁。

7 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, (以下、*CSB*と略記), *Bibliothèque de la*

- pléiade, 1971, pp. 539-40. 「ド・ノアール伯爵夫人著 『眩惑』』『全集』第一五卷 四七八頁。
- 8 吉川二義氏の指摘を参照。『ブルースト美術館』筑摩書房 一九九八年 二八―三三頁。ブルーストは先のアストリュック宛書簡（一九一三年）の後半に「私が見た《睡蓮》は、ある展覧会です」と記しているが、書簡集の注釈では、この展覧会は一九〇〇年の個展と推定されている（『全集』第一七卷 四八四頁 六四六頁）。
- 9 同上書 三三―三七頁。なお、本稿の執筆に際しては、この他にも、吉川氏の著作から多くの示唆を得た。
- 10 *RTP-n*, II, p. 713, *RTP-a*, II, p. 419. 『全集』第五卷 一五一頁。
- 11 Lilla Cabot Perry, "Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909", *The American Magazine of Art*, March 1927, in ed. C. Stuckey, *Monet: A Retrospective*, New York 1985, p. 183.
- 12 *Ibid.*, p. 183.
- 13 *RTP-n*, II, p. 196, *RTP-a*, I, p. 840. 『全集』第三卷 二〇〇―〇一頁。
- 14 *RTP-n*, II, p. 194, *RTP-a*, I, p. 38. 同上書 一九九頁。
- 15 *RTP-n*, III, p. 402, *RTP-a*, II, p. 1014. 『全集』第七卷 一三三頁。
- 16 *RTP-a*, III, p. 770. 『全集』第一〇卷 一二二頁。
- 17 *RTP-n*, II, pp. 713-14, *RTP-a*, II, pp. 421-22. 『全集』第五卷 一五二―一五三頁。
- 18 *RTP-n*, II, p. 713, *RTP-a*, II, p. 422. 『全集』第五卷 一五三頁。
- 19 Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", *Figaro* (1863), *Oeuvres complètes*, II, Bibliothèque de la pléiade, 1976, p. 691.
- 20 「画家、影―モノ」。注釈よれば、初出はファロア版『サント＝ブーヴに反論する』（一九五四年）所収の「新雑録」。題名はブルースト自身による。*Contre Sainte-Beuve* (CSBと略記), p. 970. 『全集』第一五卷 五八九頁。
- 21 *CSB*, p. 675. 『全集』第一五卷 二八三頁。
- 22 *CSB*, p. 676. 『全集』第一〇卷 二九六―九七頁。
- 23 『全集』第一五卷 二八三頁。
- 24 *RTP-n*, II, p. 712, *RTP-a*, II, p. 419. 『全集』第五卷 一五〇頁。
- 25 次の文献が示唆に富む。保刈瑞穂 『ブルースト・印象と隠喩』ちくま学芸文庫 一九九七年。
- 26 たとえば、ブルーストは、ラスキンの著作（アミアン大聖堂に関する考察）を取り上げた文章に以下のように記す。「クロード・モネがああ傑出した画布に定着させたどの時刻であれ（そこには、人間が作り上げたとはいえ、自然が浸しつくすことによって取り戻したもの、つまり大聖堂の生命が明示されており、その生命は、大地のそれと同じく二重に回転しながら、数世紀に及ぶ年月のなかで繰り広げられる一方、日毎に新たに生まれ、終わりを告げる）、とにかく初めて目にするのであれば、その時には、自然がそれを包む千変万化の色彩から脱け出させて、この正面の前に立つ時、読者は漠然とした、しかし強烈な印象を受ける」（*CSB*, p. 89. 『全集』第一四卷 三三三頁）。なお、後半に「自然がそれを包む千変万化の色彩 *des changeantes couleurs dont la nature l'enveloppe*」という文章が見られるが、この「包む」という語は、一八九〇年代のモネの連作に関する重要な言葉である。ブルーストがこの語をどのように用いているのか、彼が当時の言説を承知していたのかを検討することが求められる。

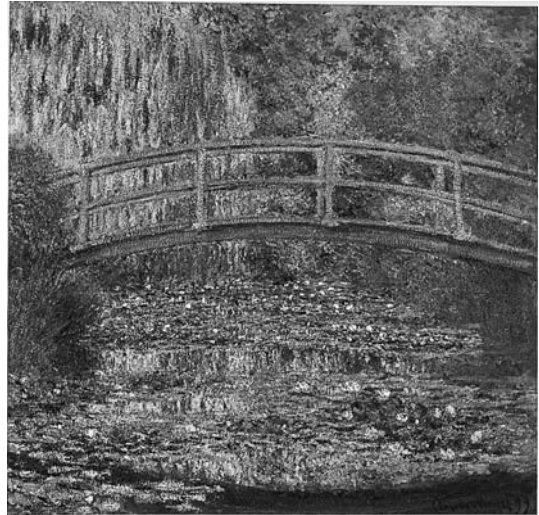
- 27 Octave Mirbeau, "Le chemin de la croix", *Figaro*, 23 décembre 1887, Mirbeau, *Des artistes*, ed. H. Juin, Paris 1986, p. 68.
- 28 *RTP-a*, p. 891. 『全集』 第一〇巻 二九七頁。
- 29 *RTP-a*, p. 880. 『全集』 第一〇巻 二八〇頁。
- 30 Louis Leroy, "L'exposition des Impressionnistes", *Le Charivari*, 25 avril 1874, in *exh. cat. Centnaire de l'Impressionnisme*, Paris 1974, pp. 259-61.
- 31 Jules Castagnary, "L'exposition du boulevard des Capucines Les impressionnistes", *Le Siècle*, 29 avril 1874, *ibid.*, pp. 264-65.
- 32 *RTP-a*, p. 878. 『全集』 第一〇巻 二七八頁。
- 33 *CSB*, p. 276. 『全集』 第一四巻 三四九頁。
- 34 *RTP-a*, pp. 878-89. 『全集』 第一〇巻 二七八頁。

〔付記〕

本稿は、プルースト研究者の吉田城氏の一周忌に際して、二〇〇六年六月に京都大学で開催されたシンポジウム「プルーストと芸術」における発表「モネ、ミルボー、プルースト」の一部を修正、加筆したものである。シンポジウムでの議論等を取り込んで書き改めたいと考えていたが、加筆は一部にとどまり、脱稿だけが大幅に延びることになってしまった。シンポジウムを運営され、また本稿の執筆に示唆を与えていただいた吉川一義氏、私の疑問に丁寧に答えてくださった吉田典子氏に感謝を申し上げる。そして吉田城氏が残されたご研究にあらためて敬意を表したい。



2



1



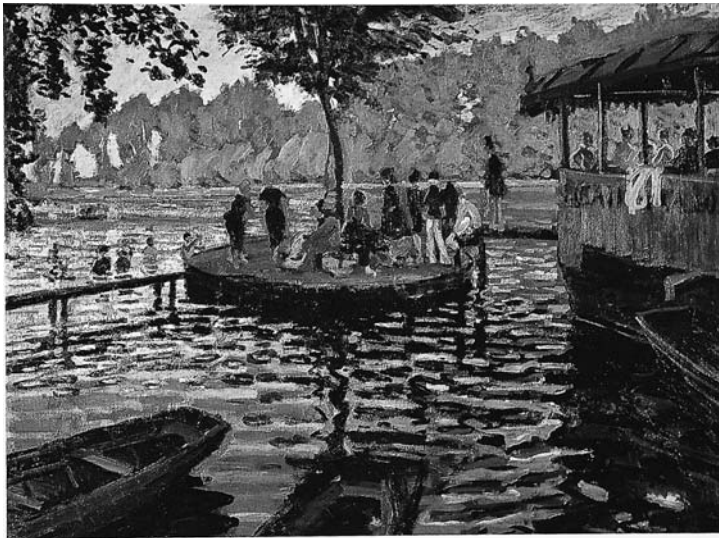
3

- 図1 クロード・モネ 《睡蓮の池》
W1511 1899年
カンヴァス/油彩 89×92cm
箱根町/ポーラ美術館
- 図2 クロード・モネ 《睡蓮》
W1666 1904-05年
カンヴァス/油彩 89×92cm
デンヴァー美術館
- 図3 クロード・モネ 《睡蓮》
W1671 1905年
カンヴァス/油彩 90×100cm
ボストン美術館



4

- 図4 クロード・モネ 《睡蓮》
W1715 1907年
カンヴァス/油彩 100×73cm
東京/ブリヂストン美術館
- 図5 クロード・モネ 《ラ・グルヌイエール》
W135 1869年
カンヴァス/油彩 73×92cm
ニューヨーク/メトロポリタン美術館



5