

晩年のモネ——《ロンドン》連作と《ヴェネツィア》連作——

六人部 昭典

はじめに

クロード・モネの晩年は「《睡蓮》の時代」と呼ばれることが多い。《睡蓮》連作は、一八九九—一九〇〇年に描かれた第一連作、一九〇三年に着手された第二連作、そして大画面作品と制作が続けられた。モネは一九二六年に八六歳で死去、翌年には大作の装飾画が国家に遺贈されることになる。このようにして描き続けられた《睡蓮》の作品数は二〇〇点を超える。モネの晩年の展開は、たしかに「《睡蓮》の時代」と呼ぶにふさわしいといえる。

ただ、モネはこの時期に《睡蓮》とは異なる二つの連作、《ロンドン》連作と《ヴェネツィア》連作を制作している（前者については《テムズ川の眺め》連作とも呼ばれるが、ここでは簡略な呼称を用いる）。この二つの連作に描かれたのは、いずれもヨーロッパの名高い都市であり、ジヴェルニー自邸の庭をモチーフにした《睡蓮》連作とは性格が大きく異なる。モネはそれぞれの都市に滞在して制作した後、持ち帰ったカンヴァスに筆を加えて完成したのである。これら二つの連作は、モネの晩年にどう位置づけられるのだろうか。本稿では、二連作の主題の特徴と《睡蓮》など他の連作との関連を通して、その位置を考察したい。

一・《ロンドン》連作

モネは一八九九年九月に家族とともにロンドンを訪れ、一〇月まで滞在した（前年、ロンドンで英語を学んでいた次男ミシエルを見舞うために二週間ほど留まったが、作品は制作していない）。彼は宿泊したサヴォイ・ホテル（一八八九年開業、図1）から見えるテムズ川の眺めを描き始める。モネはロンドンを主題に連作を制作する考えをかため、三か月後の一九〇〇年二月にロンドンを再訪、四月まで滞在する。今回は単身であり、同じホテルに部屋をとって制作に専念した。翌年の一九〇一年には、一月から四月まで制作を続ける（同じホテルに滞在）。モネが取り上げたモチーフはテムズ川に架かるチャリング・クロス橋とウォータールー橋、そして国会議事堂の三つに大別される²。二つの橋は、滞在したサヴォイ・ホテルの部屋で描かれた。ホテルは二つの橋の間、ヴィクトリア・エンバンクメントに建っており、部屋の窓からは、右手にチャリング・クロス橋が、左手にウォータールー橋が眺められた（図2参照）。一方、国会議事堂はホテルから一キロメートルほど南、テムズ川に面して位置する。モネは対岸のセント・トーマス病院のテラスから国会議事堂を描いた。現地での制作の様子はアリス夫人宛の手紙に

窺われる。「幸い天気は予想よりも良く、昼食は喜んで部屋の窓から制作し、五時になって太陽が霧の中に輝くように沈む頃になると、病院で仕事を始める」。こうして三年にわたって制作に取り組んだ油彩は、チャリング・クロス橋を描いたものが三四点 (W1521-W1554 図c)、ウォータールー橋が四一点 (W1555-W1595 図4)、国会議事堂が九点 (W1596-W1614 図5) 残されている。これらの他に、夜のレスター・スクエアを描いたものが三点 (W1596-W1614) 確認できるが、連作に発展することはなかった。夜景 (人工照明) は連作全体に変化を与えるが、モネは、連作がテムズ川の情景という纏まりを得ることを考慮したのでらう。

連作を検討するまえに、ロンドンのテムズ川や建造物などを描いた先行作品を見ておきたい。一九世紀のイギリス人画家にはこれらのモチーフを描いた作品が多く認められる。アメリカ人画家ホイットスラーも (主にロンドンで活躍し、モネとも交友)、さまざまな作品に橋を取り上げている。フランスの画家にもドービニーの作例などがあり、ピサロが一八九〇年に描いた《チャリング・クロス橋、ロンドン》はモネと同じモチーフを取り上げたもので、注目される。つぎにモネ自身の先例だが、彼は普仏戦争を避けて、一八七〇―七一年にロンドンに滞在し、制作もしている。残された作品は6点 (W164-W169) にすぎないが、ロンドン港やハイド・パークなど、ロンドンを代表する情景が選ばれている。そこには、テムズ川の堤から国会議事堂とウエストミンスター橋を遠望した作品も含まれる。モネは一八九八年にロンドンを再訪した際、この都市を主題に連作を制作することを構想し始めたと推測される。

《ロンドン》連作のモチーフを検討しよう。

チャリング・クロス橋は鉄道用の鉄製の橋であり、テムズ川の脇に

チャリング・クロス駅が新しく建てられるのにもなつて、一八六三年に建造された。ロンドン周辺の鉄道はいくつかの民間会社が競争しながら発達したが、チャリング・クロス鉄道会社が新線を計画、ターミナル駅と橋を建設したのだった。ここにはもともとハンガーフォード橋という吊り橋が架かっており、その橋脚を利用して鉄道橋に作りかえたようだ。蒸気機関が産業革命をもたらしたことはいうまでもないが、蒸気機関車による鉄道網は、人々や物資の移動・流通を飛躍的に発展させた。

モネはチャリング・クロス橋をモチーフにした大半の作品で、蒸気機関車が橋を走り抜ける姿を描いている。一方、ウォータールー橋は一九世紀初めに建造された石造りの橋 (カンスタブルが一八一七年六月の竣工時の様子を作品に残す)。この場所は交通の要所であり、モネの作品でも、橋の上を通る人々や乗り合い馬車が連なるのが認められる。橋の向こうには工場が並び、霧が浅い場合には、それらの煙突が煙を吐き出すのを見ることができた (図4)。そして国会議事堂 (ウエストミンスター宮) は、一九世紀中頃に建造されたネオ・ゴシック様式の石造建築である。一八三四年の大火 (ターナーが描く) の後、チャールズ・バリーの設計案に基づいて建て直された。モネが制作場所にした病院のテラスからは、テムズ川の対岸に堂々とした姿を見渡せたに違いない (セント・トーマス病院はチャリング・クロス駅の建設にともなつて、この地に再築)⁵。イギリスはヨーロッパの中で最初に市民革命と産業革命を成し遂げた。モネが《ロンドン》連作で取り上げたモチーフは、いずれも英国の首都にふさわしい建造物、むしろ典型と呼ぶべきものだったといえる (連作にいたらなかったレスター・スクエアも代表的な繁華街)。モネは一八七〇年代にパリの大通りやサン・ラザール駅など、モデルニテに関わるモチーフを積極的に取り上げたが (パリ郊外のセーヌ川に架

かる鉄道橋や走行する汽車も描いている⁶）、一八八〇年代以降は都市を主題とすることはなかった。モネは晩年のこの時期に、ロンドンという近代都市を新たに「連作」として描こうとしたのだった。つぎに連作の構図を見ると、個々のモチーフはほぼ同じ構図で描かれている。これは制作場所が限定されたことによるが、モネは最初からこのような制作方法を想定していたのだろう。というのも、彼は一八九二年から取り組んだ《ルーアン大聖堂》連作で、制作場所を限定すること（大聖堂ファサードの向かいに位置する建物）によって、構図を統一していたからである。

モネは《ロンドン》連作において、光の変化、光が霧を通してさまざまな効果を見せる中に首都の様相を描いた。彼は一九二〇年につきのよう⁷に語っている。「私が好きなのは冬のロンドンだ。夏の公園も良いだろうが、冬の霧のある時期にはかなわない。霧のないロンドンには別に美しくもない。霧があることで、あの壮大な広がりが生まれる。規則的で厚ぼったい街が、あの神秘的な衣をまとって大きくなる⁷」。もつとも、現在では、モネが好んだロンドンの霧は、石炭による大気汚染（スモッグ）が多分に混じっていたことが知られている。モネは一九〇〇年と一九〇一年、冬の時期を選んで制作に専念しているが、冬に霧が濃くなるのも、暖房用に石炭を消費する量が増えるためだった（彼は自然現象と考えていたのだろう⁸）。いずれにしろ、画面では、深い霧がプリズムのように作用して、光を変化・拡散させる。橋や建物は、「あの神秘的な衣をまとって大きくなる」のだ。モネはほぼ同じ構図の中に、実に多様な光の効果を描き分けている。

モネはこうして三年にわたって現地で描いた作品をジヴェルニーに持ち帰り、アトリエで筆を加えた。このような制作経緯も、《ルーアン大

聖堂》連作の場合（一八九二年と一八九三年に現地で制作した後に加筆）に似る⁹。アトリエでの作業について、モネは「現在やっている制作では、全部の絵を手元において見ることが不可欠です⁹」と、画廊宛の書簡に述べている。モネは連作を並べ、連作全体の統一と、個々の作品の色彩効果を引き立たてることを考えて制作を進めた。このようなアトリエでの加筆は、一八九〇―一九一年に描かれた《積みわら》連作以来、モネが続けてきた制作方法に他ならない。ただし、制作は難航したようだ。モネは一九〇三年につきのように記している。

哀れなロンドンの絵の展覧会がいつ開かれるか、お尋ねですね。五月初めには準備ができるだろうと約束しましたが、残念ながら、無理なようです。「……」私が失敗したのは、仕上げの筆触を加えることにこだわったことです。最初の良い印象があつという間に消えてしまったのです¹⁰。

書簡から窺われるように、《ロンドン》連作の展示は一九〇三年に予定されていたが、一年延期され、一九〇四年五月に開催された。デュラン「リュエル画廊で開かれた個展「ロンドンのテムズ川の眺め」[*Vue de la Tamise a Londres*]」で三七点が発表されたのだった。

二. 《ヴェネツィア》連作

一九〇八年九月、モネはアリス夫人とともに初めてヴェネツィアを訪れた（図6参照）。当初は画家サージエントの知人の住居バルバロ宮に滞在したが、一〇月には近くのホテル・ブリタニアに移り、ここで制作に専念したのだった（図7・8）¹¹。モネがヴェネツィアに魅せられ、制作に励んだ様子は同年一二月の書簡に示されている。

ヴェネツィアへの私の熱中ぶりは、妻がお知らせしたと思えます。実際、日ごとに私の気持ちは高まっています。この独特の光をもった町をもうすぐ去らなければならぬのは残念です。この町は本当に美しい。しかし、あきらめるしかありません。家で急いでやらなければならないことがあります。習作や描き始めた絵が何点もありますので、来年また戻ってくることにして、自分を慰めています。それにしても、もっと大胆だった若い時期にここを訪れなかったことが残念です。とはいえ、自分が年老いたことも忘れ、私はここで甘美な数カ月を過ごしました。¹²

書簡では、翌年にヴェネツィアを訪れる希望が述べられていたが、この願いは果たされなかった。彼は、「あなたもご存じのように、私はずっと家に留まっています。妻も私も健康がすぐれず、今年のヴェネツィア行きは中止するしかありません」と、落胆の思いを記している。とはいえ、《ヴェネツィア》連作の作品は四〇点近くに及ぶ。モネはアトリエで制作を続け、一九一二年五月、ベルネーム・ジュヌ画廊で開催された個展「ヴェネツィア」[「Venise」]で二九点を発表したのだった。

ヴェネツィアは有名な都市だが、先のロンドンとは性格が異なる。中世以来の歴史をもつこの町は、近世には海上貿易が生む富により、ヴェネツィア共和国の中心都市として多に栄えた。一八世紀頃にはしだいに衰え始めるものの、人々がこの都市に向ける関心は高く、彼らの需要に応じて、カナレットなどの画家が多くのヴェネツィア景観図(図9)を描いた。一九世紀には旅行熱の高まりとともに、文学者など、幾人も芸術家たちを惹きつける。¹⁴世紀前半にはターナーなどの画家が訪れ、後半にはモネと親しかった画家たちも滞在した。マネが一八七五年、ホイットスラーが一八七九―一八八〇年、ルノワールが一八八一年、シ

ニヤックが一九〇八年(モネと同年の春)に制作している。

モネが取り上げたのは、つぎのようなモチーフだった。まず、サンタ・マリア・デッラ・サルテー教会。六点の作品(W1736-W1741 図10)は、滞在したホテル・ブリタニアから眺めたほぼ同じ構図を示している。カナル・グランデ(大運河)の水面が画面手前に広がり、左には船を舫う杭が並ぶ。作品はホテルの部屋より、むしろ運河に接するテラスで描かれたと推測される(水面に降りる石の階段が画面左下に描かれた作品が認められる)。サン・ジョルジュ・マッジョーレ教会は計八点が残されている。画面中景に教会を望む二点(W1768-W1769 図11)と、教会を遠望する六点(W1745-W1750)に分かれ、それぞれは同じ構図である。三つ目のドゥカレ宮(総督庁)を描いた作品は計一〇点。ドガーナ(税関)付近からの眺めと推測される構図が三点(W1742-W1744)、対岸のマッジョーレ島からの眺めが七点(W1751-1756, W1770 図12)である。それぞれはほぼ同じ構図だが、後者では東に寄った場所から描いたものが一点(W1770)含まれている。四つ目は大運河に面して建つバラッツィオ(邸宅)。ダリオ宮が四点(W1757-W1760)、ムーラ宮二点(W1764-W1765)、コンタリーニ宮二点(W1766-W1767 図13)の計八点だが、建物は似ており、いずれも画面手前に大運河の水面が広がる近似した構図である。また、サルテー運河を両脇の建物とともに描いた作品が三点あり(W1761-W1763 図14)、三点はやはり同じ構図を示す。この他に、ゴンドラなどを描いた作品が二点(W1771-W1772)残されている。

このように、《ヴェネツィア》連作でモネが扱ったモチーフは一〇件近くを数える。このうち、サンタ・マリア・デッラ・サルテー教会、サン・ジョルジュ・マッジョーレ教会、ドゥカレ宮(総督府)の三つ

は、ヴェネツィアを代表する建物である（観光名所ともいえる）。これらの建物を描いた作品は計二四点に及び、連作全体三七点の半数以上を占める。他のモチーフ、大運河に面して建つ豪華なパラッツィオや小運河はこれらほど有名ではないものの、やはりヴェネツィアらしさを伝える。パラッツィオを描いた八点は画面手前に水面が広がる構図で、建物はいずれも画面上端で切り取られ、全容は見えない。大胆な構図といえるが、大運河の水の広がりや強調した構図であって、ヴェネツィアという主題を逸脱する極端なものではない。そしてゴンドラは、運河を進む様子や舳う姿が多く、作品に描きこまれている。《ヴェネツィア》連作を見る人々は、この水の都を逍遙するような気持ちを感じたかもしれない。

ヴェネツィアはモネにとって、初めて訪れた土地だった。ただ、彼はこれより二〇年以上前、一八八四年にフランス国境に近い地中海沿岸地方の町ボルディゲラで制作したことがあった。モネはこの折に描いていた作品について、つぎのように述べている。「これを見たら、青や薔薇色を敵視する人々がまた非難するでしょう。というのも、まさにここ輝き、この妖精のような光を私は描こうとしているのですから」¹⁵。ヴェネツィアでも、モネが惹かれたのは光だが、先の書簡に「この独特の光をもった町」と記していたように、この町が見せる特別な光の効果が他になかった。この町は海に取り囲まれた島であり、大小の運河が町を形成する。ブローデルは『都市ヴェネツィア』で、こう述べている。「ヴェネツィアにおける水の重要性は、石のそれに劣らない。安全を保証すると同時に呪いであり、豊かさであると同時に日々の悩みの種であった水が、今日なお類稀れな美であると同時に死の脅威でもある」¹⁶。モネが描いた教会や豪華なパラッツィオは、海上貿易の富の結晶であるものの、

人々は飲み水の確保に頭を悩まし、今日では潮位の上昇が町を危うくしている。モネが描こうとした「独特の光」も、この水が関わる。建物のそばにはつねに水面があり、光を反射させる。そして水が生む霧が建物を包み、光を微妙に屈折させ、多彩な効果を生み出す。モネは連作で、このような光の効果の中にヴェネツィアを描こうとしたのだった。

ここで、《ロンドン》連作と《ヴェネツィア》連作の制作経緯を晩年の展開の中に確認しておこう（一八四〇年生まれのモネにとって、一九〇〇年頃から一九一〇年代にいたる時期は六〇歳前後から七〇歳代に当たる）。

モネは一八九九年に《睡蓮》の第一連作を描き始めた後、同年九月に《ロンドン》連作に着手している。一九〇〇年二月―四月には《ロンドン》連作の制作が本格化するのだが、モネはジヴェルニーに戻ると、再び《睡蓮》第一連作に取り組み、同年十一月の個展で発表する。一方、《ロンドン》連作は一九〇一年にも制作を続け、ジヴェルニーで筆を加えて、ようやく一九〇四年五月の個展で発表。モネはこの間、一九〇一年に睡蓮の池を広げる工事を行い、一九〇三年に《睡蓮》の第二連作を描き始めている。第二連作は水面の広がりや画面を覆うようになり、一九〇七年頃には水に映る影、すなわち反映が主要なモチーフとなる。モネは予定されていた個展を延期して、《睡蓮の》第二連作に取り組み。当時、彼は書簡でこう述べている。「水と反映の風景にとりつかれてしまいました。年老いた私の手には負えないものですが、感じているものを何とか描き出したいと思っています」（一九〇八年八月二日）¹⁷。そしてモネは第二連作の制作をほぼ終えた同年九月、ヴェネツィアを訪れ、一二月まで制作を続けたのだった。《睡蓮》第二連作は翌年の一九

○九年五月、「《睡蓮》、水の風景連作」[Les Nymphéas, série de paysages d'eau]と題された個展で展示された。一方、同年に予定していたヴェネツィア再訪の願いは果たされず、『ヴェネツィア』連作はジヴェルニーで筆を加えられ、一九一二年五月に発表される。

このようにモネの足跡をたどってゆくと、『ロンドン』連作と『ヴェネツィア』連作が、『睡蓮』連作の展開を縫うように制作されたことが分かる。先に触れたように、モネは『ヴェネツィア』連作でドゥカールレ宮などを描くのに際して、場所を変えて制作し、水面を大きく配した構図を用いていた。また、バラツツイオ(邸宅)を描いたものでは、建物を画面上に寄せ、前景に大運河の水面を描いた。このような構図は、『睡蓮』第二連作で水面の広がりや画面を覆う構図を想起させるだろう。この第二連作が展示された一九〇八年の個展では、水が形をもたないゆえに、描かれた水面は次の作品へとつながることになった。展覧会名が示すように、連作全体でひと続きの水の風景が生みだされ、連作の形式を変えたのだった(それまでの連作では、ひとつのモチーフが反復される)。二つの連作、『ロンドン』連作の作品はいずれもテムズ川をとまない、『ヴェネツィア』連作の情景はつねに運河の水とともにある。いずれの連作も、画面手前には水面が広がる。これらの連作が展示された場合も、連作全体として(同じモチーフ・同じ構図の作品を含みながら)、テムズ川を中心に息づく首都の情景が、あるいは水都ヴェネツィアの景観が展開される。そして水は、霧や霽に変幻する(ロンドンの霧はスモッグでもあるが)。モネが二つの連作で描こうとした特別な光の効果は、この霧や霽が生みだすものに他ならなかった。一方、『睡蓮』の第二連作でモネが見出した反映は、水に宿された光の効果だったといえる。『ロンドン』連作と『ヴェネツィア』連作はそれぞれ都市を主題

にしたものでありながら、この「水」によって、同時期に制作が続けられた『睡蓮』連作に結びつけられるのである。

三. 連作と時間―ブルーストを手がかりに

すでに紹介したように、一九〇八年に初めてヴェネツィアを訪れたモネは、同年一〇月にはホテル・ブリタニア(現在はホテル・エウロペ)に移り、連作を描き始めた(図16)。このホテル・ブリタニアは、小説家のブルーストが、モネよりも早い一九〇〇年に滞在している。当時、ブルーストはラスキンの著作に感銘を受けていた(一八九九年一〇月に『建築の七燈』仏語訳を読み、同年十二月には『アミアンの聖書』の翻訳を始めている)¹⁸。一九〇〇年一月にラスキンが亡くなること、彼の『ヴェネツィアの石』に導かれるように、ブルーストは同年四月に母親とともにヴェネツィアを訪れ、一〇月には単独で再び滞在する。この二度の滞在のうち、少なくとも、後者ではホテル・ブリタニアに宿泊したと推定される¹⁹。彼は、クレミュー夫人による仏語訳『ヴェネツィアの石』の書評に、「最初にまず思想であった石 [des pierres qui furent d'abord des pensées]、そして私たちのためにふたたび思想となる石への熱心な巡礼として、私は水辺で、師の告げるなんという感嘆すべき説教に耳を傾けることだろう!」²⁰と記している。こうして始まった一九〇〇年代は、ブルーストが『失われた時を求めて』の構想をいだいて固めてゆく重要な時期と位置づけられている(この時期、一八七一年生まれのブルーストは二〇代の終わりから三〇代に当たる)。もちろん、モネとブルーストに直接の交友はなく、モネが彼より一世代若いブルーストから影響を受けることはなかった(ブルーストはモネの作品から示

唆を得る)。両者が八年の間を同じホテルに滞在したのも偶然にすぎない。ただ、両者の足跡の交差はひとつの事実気づかせる。《ヴェネツィア》連作でモネが描いたモチーフ、教会やパラッツィオはいずれも石造建築なのである(この点は《ロンドン》連作の二つのモチーフ、ウォータールー橋や国会議事堂にも当てはまる)。先に「ヴェネツィアにおける水の重要性は、石のそれに劣らない」というブローデルの文章を引いたが(そして「水」は、二つの連作と《睡蓮》連作を結びつける)、もうひとつの主役、「石」に目を向ける必要があるようだ(これも偶然なのだが、サン・マルコ広場に建つ鐘楼は一九〇二年、突然に崩壊した。「石」に戻ったわけであり、再建には一〇年の歳月を要した。モネがドゥカレ宮の左脇に描いた鐘楼は背が低く、再建途上の姿だったと推定される。図12・15参照)。

プルーストはヴェネツィア訪問に先立って、一九〇〇年一月にルーアンを訪れている(一九〇一年にアマアン、一九〇二年にはシャルトルの大聖堂を訪ねる)。彼は一九〇四年にラスキンの『アマアンの聖書』の仏語訳を刊行した折、「訳者序文」で、アマアンの大聖堂を「一冊の石の書物[un livre de pierre]、石の聖書であるだけでなく、まさしく石で作られた《聖書》そのもの」だと指摘した。そして同じ文章でモネに言及し、「あの傑出した二連の画布に定着させたどの時刻であれ」と記している。

私たちはプルーストの例にならって、《ルーアン大聖堂》連作に立ちかえるべきなのだろう。というのも、後の二つの連作で描かれたモチーフと大聖堂は石造建築という共通点もち(チャリング・クロス橋だけは鉄製)、後半期のモネの作品の中でこの特徴は際立つのである。《ルーアン大聖堂》連作は一九九二年と一九九三年に、いずれも二月から四月

にかけて現地で作られた。モネはジヴェルニーで筆を加えて完成し(年記は一九〇四年)、一九〇五年五月の個展で二〇点を展示する。この連作は二八点の作品が残されており(W1319-W1329, W1345-W1361 図17)、一八九〇年代の連作の中で最も作品数が多い。構図もほぼひとつに限定され、連作としての統一性が顕著であるので、一八九〇年代の連作を代表するものと位置づけられている(ゴシック聖堂というモチーフは先行する《積みわら》連作と《ボプラ並木》連作とは性格を異にする)。モネは風景の中のモチーフのひとつとして教会を描いたことはあったが、連作に見られる大聖堂を間近に仰ぎ見るといふ構図は例がない。モネ以外の画家を考へても、教会建築を画面一杯に描いた作例は珍しい。当時はゴシック建築に対する関心が高まっており、モネと親しかったロダンも後に『フランスの大聖堂』を著している(一九一四年)。そしてゴシック教会の内部には、ステンドグラスを通して聖なる光が満ちる。大聖堂の外壁に当たる光の効果を描くというモネの連作は、ひとつの挑戦だったともいえるだろう。

一九〇五年の個展で《ルーアン大聖堂》連作が展示された折、文人政治家のクレマンソー(彼の尽力によって、《睡蓮》装飾画の構想は国家に寄贈する計画に発展する)は、つぎのように称賛した。

モネの感覚の驚異は、石が振動しているように、すなわち震え、火花のように飛び散る光の波を浴びる石を私たちに提示していることである。「……」いま、石自体が命をもつものとなり、生命から生命へと変化してゆくように感じられる。²³

クレマンソーの文章は文学的なものだが、彼が「大聖堂」ではなく、「石」[la pierre]という語を用いていることは注目される。大聖堂は無数の石が組み立てられて、垂直の高みが作りだされている(その不動性

は絶え間なく変化する光と対照をなす)。朝から夕方を経て、夜を迎えると、石の壁は気温の低下にともなって冷えきる。しかし再び朝を迎えて陽が背後から射すと、モネが描いたように、灰色の石は黄色に薔薇色に染まり、熱を帯び始める(クレマンソーは「生命」になぞらえる)。モネの作品において、大聖堂の壁はゴシック建築としての形をかりうじて保ちながらも、大気と光に包まれ、石という素材に戻ろうとしている。バシュラールはかつて《ルーアン大聖堂》連作について、「ある日、クロード・モネは、聖堂が真に大気性のものであること——その石の核心そのものにおいて大気性であることを望んだ」と述べた。彼が連作に見出したのも、素材である石と光の対峙だったに違いない。《ロンドン》連作と《ヴェネツィア》連作では、水を介して、光の効果が増幅される。たとえば、国会議事堂は日没の光のさまざまな効果の中に描かれ、横幅が三〇〇メートルに近くに及ぶ威容はシルエツトと化している。サンタ・マリア・デッラ・サルデーテ教会やサン・ジョルジュ・マツジョーレ教会は湿潤な光に包まれる。さらにドゥカレ宮を描いた作品では、対岸に霞む総督庁だけではなく、画面手前の平らな棧橋が目をはひく。これは舟が接岸するために海に突き出る形に造成されたものだが、一見すると、水面に映る影のように見える。光の効果を描きだす絵の具のマチエールの中で、石は素材に、さらに元素へと還元されている。

クレマンソーはまた、《ルーアン大聖堂》連作についてつぎのように述べる。

画家「モネ」はさまざまな光の効果を選んだ二〇点の絵によって、石のモニュメントと同じほどに彼の生涯が続くなら、その生涯は秒刻みだから、彼が五〇点、一〇〇点、あるいは一〇〇〇点

の絵を描くことができるという思いを、そして脈拍の一打ちごとに、対象の一瞬一瞬をカンヴァスに定着しようという思いを私たちに与える。太陽がその上にある限り、人間が時間を分割しようる数のルーアン大聖堂が存在する。²⁵

私たちは、連作における時間についても考える必要があるだろう。

クレマンソーはモネについて、「対象の一瞬一瞬を画布に定着しようる」
[il pût fixer sur la toile autant de moments du modèle]と指摘し、「人間が時間を分割しようる」
[l'homme pourra faire de divisions dans le temps]数のルーアン大聖堂が存在する」と述べた。²⁶ ずい分と大げさな文章だが、こうした言説はクレマンソーに限られたものではない。モネの連作に関して、さらには連作以前の作品についても記されてきたものだった。たとえば、一八九〇年に開かれたモネの最初の個展では、デュレがつぎのようにモネを称賛している。

要約すると、彼「モネ」の筆遣いは、観察者の眼に伝えられる大気の変化や空の流動が生む束の間の無数の印象を描きとめる。だからこそ、誰かが作った「印象派」という称号を彼に与えるのは理にかなっている。「……」モネは大いに闊達な筆遣いを見せてる。彼の筆触は悠々として素早い。²⁷

デュレは、モネの素早い筆遣いが「束の間の無数の印象」[ces mille impressions passagères]を描きとめる」と指摘し、この特徴を「印象派」の語に結びつけている。モネは一八八〇年代にひとつのモチーフについて五点前後の作品をしばしば描き、それらの制作は一八九〇年代の連作へいたる準備段階となった。当時の制作の様子を見たモーパッサンはこう記している。「そこでは、彼「モネ」は画家というより狩人だった。「……」彼は天候が変わるのにしたがって、カンヴァスを次々に取り上

げた。画家はモチーフを前にして、太陽や影の効果が到来するのを待ち、その機を逃さず、こぼれ落ちる光や去来する雲を、過つことのないわずかな筆さばきで素早くカンヴァスに描きとめるのだ²⁸。モーパーサンは、「わずかな筆さばきで素早くカンヴァスに描きとめる」画家を「狩人」になぞらえる。彼らの文章はいずれもモネを称賛したもののだが、このような言説を背景に、モネの連作は光の変化の観察がより細分化された結果と考えられるようになる。そして二〇世紀前半には、印象主義の極端なあらわれと批判されることも少なくなかった。

だが、モネの筆遣いがいかに素早いとしても、自然の絶え間ない変化を描きとめるということがあるだろうか。画家の手は、自然の変化に遅れる。モネは《積みわら》連作に取り組んでいた一八九〇年一〇月の書簡で、彼が描こうとしているものを「瞬間性」と呼び、「近頃は陽が早く沈むので、追いつくことができません」と述べていた²⁹。先に触れたように、連作はアトリエでの加筆を経て、完成されている。《ロンドン》連作での作業について、「全部の絵を手元において見ることが不可欠です」と記していたように、モネは連作を並べ、連作全体の統一と、個々の作品の光の効果を考えながら制作を進めた。モネが求めた「瞬間性」は、筆遣いの素早さを窮めることによってではなく、実際には、このような慎重な制作の結実として作品化されている。それは、長く断続的な制作の時間（数年に及びさえする）の集積に他ならない。

私たちは連作の展示を見るとき、個々の作品がある瞬間の光の効果を定着したものと捉える。しかし私たちがそのように受け取るのは、連作という形式による。連作は、作品間に共通するもの（モチーフ・構図）と作品ごとに異なるもの（光の効果）、二つの要素の関係によって構成されている。連作という形式こそが、時間を生成するのである。この点

は《ロンドン》連作と《ヴェネツィア》連作にも継承されている。ただ、構図の限定がもたらす連作全体の統一性は、後の二つの連作ではやや緩やかになるようだ。たとえば、《ロンドン》連作のチャリング・クロス橋を扱った作品では、視点をずらし、前景に塔（クレオパトラ・ニードル）を入れた構図が二点認められる。さらに二つの連作では、モチーフが複数になることで（いずれも各々の都市を代表する建造物）、連作と時間に新しい側面が加わったといえる。特に《ヴェネツィア》ではモチーフの数が一〇件近くになっており、それらのモチーフは水でつながる。ドゥカレ宮とサン・ジョルジュ・マツジョレ教会については、制作場所を変えて描かれた（建物を遠望した構図では大運河が画面の大半を占めており、モネは建物と水面のバランスを考えて、描き分けたのだろう）。こうした特徴は、連作が展示された場合、都市空間の移動という側面をもたらしたいえる。《ヴェネツィア》連作について指摘した水の都を逍遙するような性格は、モチーフが観光名所であること³⁰だけではなく、この都市空間の移動という側面からも生みだされるのである。

四. 結びにかえて

先に指摘したように、《ロンドン》連作と《ヴェネツィア》連作は、ヨーロッパの名高い都市を主題としていた。扱われたモチーフも、それぞれの都市の典型ともいえる場所であり、絵画の先例も少なくない。この点については、連作に先行する前半期、モネが好んで描いたノルマンディー地方の多くが観光地であり、商業的な戦略が窺われることがすでに指摘されている³¹。二つの都市の特徴を考えると、連作の考察にこうし

た側面も視野に入れる必要があるかもしれない。「霧の都ロンドン」、そして「水の都ヴェネツィア」。陳腐な形容だが、このような言葉がつきまとう都市を描くことは、果たして容易なのだろうか。ヴェネツィアを撮りつづけた写真家のクイリーチ氏は、つぎのように述べている。

ヴェネツィアをカメラにおさめ、映画に撮影する——これほど簡単なことはない。しかし同時に、これほど難しいこともない。

「……」容易だというのは、光の状態がどうであれ、どんな角度からアプローチするにせよ、撮る者の意のままに、従順に姿をあらわし、どんな気まぐれにも応えてくれるからだ。しかし同時に、これほど難しいこともない。というのも、自分の写真や他の人たちの写真を見ながら気づくのだが、月並なイメージ、「すでに見たことがある」と思うイメージ、「絵葉書」風の型にはまったイメージに陥る危険のほか、もっと重大な罣があり、用心しないとカメラマンはたちまちその罣にはまってしまうからである。つまりなにがなんでも独創的であろうとすること、自負のあまり、奇矯なヴェネツィアを語ろうとすること——そういう罣にはまりかねないのだ。³²

モネが《ヴェネツィア》連作で描いたさまざまなモチーフ。たとえば、サン・ジオルジュ・マツジョーレ教会は、カナレットのヴェネツィア景観図にも繰り返し描かれた。モネの絵と類似した構図は絵葉書にも見られ、実際、アリス夫人はそうした構図の絵葉書をヴェネツィアから送っている（図18）。今日では多くの旅行案内に登場し、撮られた写真の数は文字通り数えきれない。モネは『絵葉書』風の型にはまったイメージに陥る危険』を避けようと思わなかったのだろうか。クイリーチ氏はさらにこう述べている。「写真家は逆に、完全に謙虚な気持ちでな

ければならない。一世紀前からすでに撮られた数百万枚の写真によって、自分が条件づけられているように感じてはならない。（ましてや侮辱されているなどと感じるのは論外だ。）逆に彼は、ヴェネツィアと呼ばれるこの尽きざる靈感の泉を、自分こそがはじめて目の前にし、自分こそがはじめてその泉にレンズを向けているのだと自分に言いよせさせるべきなのだ」³³。

モネもまた、「ヴェネツィアと呼ばれるこの尽きざる灵感の泉を」はじめて目の前にしていると思ったのだろうか。彼が惹かれたのは、もちろん水を含んだ「独特の光」である。ただ、彼の制作を支えたのは、「印象」に対する一貫した執着だった。モネは《ロンドン》連作の加筆が難航していた折、「私が失敗したのは、仕上げの筆触を加えることにこだわったことです。最初の良い印象があつという間に消えてしまったのです」と述べていた。彼はまた、《積みわら》連作を発表した個展会場で、つぎのように語っている。

ある風景にふさわしい時を瞬時に捉える術を知る必要があります。す。というのは、その時は再びは戻らないのであり、自らが得た印象が真実のものであるかを問い続けなければなりません。³⁴

「ある風景にふさわしい時 [Le moment] を瞬時に [à l'instant juste] に捉える術」とは、実は慎重に筆を加え続ける作業に他ならなかった。画家の手は、光の変化につねに遅れる。画家はむしろ、この遅れをこそ生きているのではないだろうか。

ブルーストも「印象」を重視した。彼がモネから得た示唆、あるいは共感を見出したものが「印象」だっただろう。ブルーストは『失われた時を求めて』の最終篇で、つぎのように述べている。「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とらえに

くくても、真実の標識となるのであって、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³⁵。晩年のモネは《ロンドン》連作と《ヴェネツィア》連作において、著名な都市を主題として連作を制作した。二つの連作では、それぞれ複数のモチーフ（いずれも各々の都市を代表する場所）が描かれ、都市空間の移動という新しい側面がもたらされた。そしてモネは連作の制作を通して（アトリエでの加筆を含む）、「自らが得た印象が真実のものであるか」を問い続けたのである。

注

- 1 本稿で取り上げるモネ作品のデータは原則的につきのカタログ・レンネに基づく。なお、適時、同書記載の作品番号を記す。また、モネ書簡も同書に拠る。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 《ロンドン》連作については、上記のカタログ・レンネの他、主につきの文献を参照。Exh., cat., *The Impressionists in London*, The Arts Council of Great Britain, 1973, exh. cat., *Monet in London*, text by Grace Seiberling, High Museum, Atlanta, 1988-89, Nicholas Reed, *Monet and the Thames*, 1998, exh., cat., *Monet's London*, text by John House, et. al., Museum of Fine Arts, St. Petersburg (Florida), 2005.
- 3 一九〇〇年二月一日付書簡。Wildenstein, *op. cit.*, IV, p.342.
- 4 吉野石膏コレクションの《テムズ川のチャリング・クロス橋》(図3)などでは、二つの蒸気機関車が同じ方向に勢いよく煙を吐き出しているのが認められるが、これは先頭と最後尾に機関車をつなぐブッシュプル型の連結だろう。
- 5 チャリング・クロス駅の新設とそれにもなう橋と病院の建設経緯については、つぎの文献から示唆を得た。小池滋 『英国鉄道物語』 晶文社 一九七九年 一五六―一五七頁。
- 6 モネが一八七七年にサン・ラザール駅を描いた一連の作品では、横溢する煙や蒸気が強調され、石炭の匂いや駅のざわめきが感じられる。これは駅構内に特別に立ち入って制作した成果でもあるだろう。このような身体的な感性はモネ作品の特徴であり、魅力ともなっている。一方、《ロンドン》連作はホテルの窓から描かれており、対象との距離（空間的・精神的）のために、描写にやや観念的な面が見られるのは否めない。
- 7 René Gimpel, *Journal d'un collectionneur*, 1963, p.156.
- 8 作品の年記に関しては、《ルーアン大聖堂》連作はいずれも「一八九四年」だったが、《ロンドン》連作では複数の年記が見られる。たとえば、チャリング・クロス橋を描いた作品のうち、四点 (W1521-1524) に「Claude Monet 99」の署名・年記が認められるのだが、連作に着手したばかりの一八九九年にこれらの絵が完成されていたかは疑問である。
- 9 一九〇三年三月二三日付、デュラン・リュエル宛書簡。Wildenstein, *op. cit.*, IV, p.363.
- 10 一九〇三年四月一日付、ジェフロワ宛書簡。Ibid., p.342.
- 11 《ヴェネツィア》連作については前掲のカタログ・レンネの他、主につきの文献を参照。Philippe Pignat, *Monet et Lemise*, 1986.
- 12 一九〇八年二月七日付、ジェフロワ宛書簡。Wildenstein, *op. cit.*, IV, p.375.
- 13 一九〇九年一月八日付、ベルネーム・ジュヌ宛書簡。Ibid., p.377.
- 14 ブローデルは、「いたるところからやって来た作家はあまりにも数多く、

- 彼らの著作のインクはヴェネツィアのあらゆる運河を黒ずませた」と述べている。フェルナン・ブローデル『都市ヴェネツィア』岩崎力訳 岩波書店 一九九〇年 三三頁。代表的な例として、レニエの『ヴェネツィア風物誌』が挙げられるが（モネの滞在年に近い一九〇六年に刊行）、「扉の詩」の冒頭はこう綴られている。「大運河と、群れなす堀の／緑と青と灰色の水面にゆれて、／われらのヴェネツィアめぐりは／サン＝マルコ聖堂から造船所」。アンリ・ド・レニエ『ヴェネツィア風物誌』窪田般彌訳 王国社 一九九二年 一〇頁。
- 15 一八八四年三月一日付、デュラン＝リュエル宛書簡。Wildenstein, *op. cit.*, III, p.243.
- 16 ブローデル 前掲書 二〇―二二頁。
- 17 ジェフロワ宛書簡。Wildenstein, *op. cit.*, IV, p.374.
- 18 プルーストの足跡については主に下記の資料を参照。吉田城「プルースト年譜」『ユリイカ』（臨時増刊 総特集「プルースト」）青土社 一九八七年 二八九―三二五頁。
- 19 主につぎの文献を参照。井上究一郎『幾夜寝覚』新潮社 一九九〇年 七三―七五頁。岩崎力「訳者あとがき」ブローデル前掲書 二二〇―二二二頁。
- 20 Marcel Proust, *Coté Sainte-Beuve* (CSB), Bibliothèque de la pléiade, 1971, p.522.『プルースト全集』筑摩書房 第一四巻 一六七頁。本稿におけるプルーストの著作の訳については、全集における井上究一郎氏や岩崎力氏等の訳、また『失われた時を求めて』に関しては吉川一義氏の訳（岩波文庫）も合わせて参照、基本的にはこれらの訳文を使わせていただいた（一部の表記を変更）。
- 21 *Ibid.*, pp.88-89. 同上書 三二―三三頁。
- 22 *Ibid.*, p.89. 同上書 三三頁。モネとプルーストに関してはつぎの拙論で

考察したことがある。「モネとプルースト」『実践女子大学 美術美術史学』第二四号 二〇一〇年 一一―一五頁。この拙論でも言及したが、『失われた時を求めて』に登場する画家エルスチールは、プルーストが関心を寄せたさまざまな画家の複合体として造形された。吉川一義氏は、小説中のエルスチールの作品を描写した部分と、プルーストがモロー論として書き遺した文章（草稿）が近似していることを指摘されている。氏はプルーストが取り上げたモローの作品が《ケンタウロスに運ばれる亡き詩人》と同一し、次の二つの文章を比較する。長くなるが、引用し検証しよう。モロー論草稿では、「太陽の傾きぐあいの正確な角度とか、移ろいやすいのが止まったような、変わることはない華麗な光とかで、いわば精密な情報さええられるのだ。そんなわけで、神話の象徴に一種の現実感が与えられ、その象徴を定過去で描いて語ることが可能となっている」（『プルースト美術館』筑摩書房 一九九八年 二〇二頁）。一方、『失われた時を求めて』には、つぎのような個所が見出される。「太陽の傾きぐあいの正確な角度とか、影の忠実に移ろう位置とかのおかげで、それが何時かどこか何分かで教えてくれる。こうして画家は、神話の象徴を一瞬のうちに定着することによって、それに一種の歴史的現実を生きているという印象を与え、その象徴を定過去で描いて語ることができる」（Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (RTP-n), Bibliothèque de la Pléiade, 1988, II, p.715. 吉川一義訳 岩波文庫 第七巻 一七九頁）。二つの文章が近いことは、吉川氏が「草稿をそっくり引き写している」と指摘するように、エルスチールの造形にモロー作品が与かった証左となっているだろう（前掲書 二〇二―〇三頁）。ただ、光の描写については、経緯がやや複雑であるように思われる。というのも、モロー作品の光の描写に関してこのように記した文章は他の批評家等にも例がない。プルーストは実際にモロー作品を扱う際に、彼が造形したエルスチールを重ねながら、文章を綴ったのではないだ

ろうか。そしてこのエルスチール像には、ブルーストがモネ作品に見ていたものが投影されていると考えられる。この点は、『失われた時を求めて』中の以下の箇所、「何時かどころか何分かまで」「plus que l'heure, jusqu'à la minute」と「こうして画家は、神話の象徴を一瞬のうちに定着することに よって、それに一種の歴史的現実を生きているという印象を与え」[artiste donne, en l'instantanéité, une sorte de réalité historique vécue au symbol]にも窺われる。

23 Georges Clemenceau, "Révolution de cathédrales" (1895), in *Claude Monet: Les Nymphéas*, 1928, new ed., 1990, p.78.

24 ガストン・バシユラル 『夢見る権利』 筑摩書房 一九七七年 四五頁。

25 Clemenceau, *op. cit.*, pp.77-78. クレマンソーはこの文章で、ルーアン大聖堂を「石のモニュメント」[Le monument de pierre]と呼んでいる。大聖堂、またサン・ジョルジュ・マツジョレ教会やウオータールー橋など、いずれの石造建造物も「石のモニュメント」に他ならない。小黒昌文氏はブルースト論の中で「モニュメント」に着目、語義の確認を含め、つぎのように記している。「モニュメントという『構築物』が担う役割は、何よりもまず『記憶を後世に伝える』ことであり、また、その『記憶』を『不朽のものとする』ことにあった。『……』『記憶を呼び覚ますもの』が〔monument〕の語源となつていことから分かるように、モニュメントは何よりもまず記憶との絆をその本質としている」(『ブルースト 芸術と土地』名古屋大学出版会 二〇〇九年 一四二―一四三頁)。モニュメントと時間あるいは記憶という問題は、モネの連作における時間にも関わる。この点については稿を改めて考察したい。

26 クレマンソーの文章で用いられている「temps」という語は、「時間」とともに「天候」の意味ももつ。《ルーアン大聖堂》連作の作品題名にも、

「temps gris」(曇った天候/灰色の時)という例が認められる。モネが連作で描いた光の変化は、この「temps」が意味する二つの要素、時間と天候から生まれる。鈴木和成氏はブルーストを追う一連の旅の中でルーアンを訪れ、「大聖堂はまことに『時間』と『天候』が現在進行形で時々刻々につくり出す芸術であると言える」と記している。鈴木氏は《ルーアン大聖堂》連作に言及していないが、モネの作品から示唆を得たのではないだろうか。『ヴェネツィアでブルーストを読む』集英社 二〇〇四年 一〇八―〇九頁。

27 Théodore Duret, *Le Peintre Claude Monet*, in Charles F. Stuckey (ed.), *Monet: un peintre. une vie, une œuvre*, 1992, p.70.

28 Gey de Maupassant, *La vie d'un paysagiste* (1886), in *ibid.*, p.104.

29 一八九〇年一〇月七日付、ジェフロワ宛書簡。Wildenstein, *op. cit.*, III, p.258. モネ書簡に見られる「瞬間性」の語、および一八九〇年代の連作について、つぎの拙論で考察。「モネ書簡(二八九〇年)における『瞬間性』と『積藁』連作」『美術史』第一一九冊 一九八六年 一五―二七頁。

「一八九〇年代のモネの連作―モチーフと構図の検討をとおして―」『美術史』第一三三冊 一九九三年 三〇―四四頁。

30 二つの連作が新たに示す都市空間の移動という面については、モネが一九一〇年頃から計画した《睡蓮》大作の装飾との関連も考えられる。というのも、制作された大作の中には、藤を描いたものなどが残されており、装飾の構想には当初、ジヴェルニーの庭を巡るような側面もあったのではないかと推測されるからである。

31 Robert Herbert, *Monet on the Normandy Coast*, 1994, pp.28-29.

32 フォルコ・クイーリチ 「ヴェネツィアを写す」ブローデル 前掲書所収 一八七―一八九頁。

33 同上 一八九頁。

34 W. G. C. Bijvank, *Un Hollandais à Paris en 1891 (1892)*, in Stuckey, *op. cit.*, p.164.

35 Proust, *RTP-n*, IV, p.458. 『ブルースト全集』 第一〇巻 二八〇頁。

挿図出典

図 1 Nicholas Reed, *Monet and the Thames*, 1998.

図 2 Exh. cat., *Monet in London*, High Museum, 1988-89.

図 3 展覧会図録 『印象派からの先へ―世界に誇る吉野石膏コレクション』兵庫県立美術館(他) 二〇一九―二〇二〇年

図 4—5 Exh. cat., *Monet's London*, Museum of Fine Arts, St. Petersburg, 2005.

図 6—8 Philippe Pignet, *Monet et Venise*, 1986.

図 9 Lionello Puppi, *Tout l'œuvre peint de Canaletto*, Paris 1975.

図 10—14 Philippe Pignet, *Monet et Venise*, 1986.

図 15—16 筆者撮影

図 17 オルセー美術館提供のポジ写真

図 18 Philippe Pignet, *Monet et Venise*, 1986.

- 図1：「開業時のサヴォイ・ホテル」（ハロルド・オークレー作） サヴォイ・ホテル資料部
- 図2：「当時のロンドン地図」（*ABC Pictorial Map of London*, 1892） 部分
- 図3：モネ 《テムズ川のチャリング・クロス橋》 W1536 1903年 油彩・カンヴァス
73×100cm 吉野石膏コレクション（山形美術館寄託）
- 図4：モネ 《ワートルロー橋、ロンドン》 W1588 1903年 油彩・カンヴァス 64.45×100.33cm
ピッツバーグ カーネギー美術館
- 図5：モネ 《国会議事堂、光の効果》 W1597 1903年 油彩・カンヴァス 81.3×92.1cm
ブルックリン美術館
- 図6：「サン・マルコ広場に建つモネとアリス夫人」（1908年10月）
- 図7：「ホテル・ブリタニアの便箋を使ったアリス夫人の手紙（1908年10月17日付）」
- 図8：「モネの滞在場所と連作のモチーフ」（Philippe Piguet, *Monet et Venise*, 1986）
①バルバロ宮 ②ホテル・ブリタニア ③～⑩連作のモチーフ
- 図9：カナレット 《カナル・グランデの入口、税関とサルーテ教会》 1729-34年
油彩・カンヴァス 49.5×72.5cm ヒューストン美術館

- 図10：モネ 《カナル・グランデ、ヴェネツィア》 W1738 1908年
油彩・カンヴァス 73.7×92.4cm ポストン美術館
- 図11：モネ 《黄昏、ヴェネツィア》 W1769 1908年 油彩・カンヴァス 73.7×92.4cm
東京 プリヂストン美術館
- 図12：モネ 《サン・ジョルジョ・マッジョーレ島から見たドゥカーレ宮》 W1755 1908年
油彩・カンヴァス 65.4×92.7cm ニューヨーク メトロポリタン美術館
- 図13：モネ 《ダリオ宮》 W1759 1908年 油彩・カンヴァス 92×73cm
カーディフ ウェールズ国立美術館
- 図14：モネ 《サルテ運河》 W1763 1908年 油彩・カンヴァス 100×65cm 個人蔵
- 図15：「ドゥカーレ宮と鐘楼」
- 図16：「ホテル・ブリタニア（現在はホテル・エウローペ）」
- 図17：モネ 《ルーアン大聖堂、ポルタイユ、青のハーモニー》 W1355 1893-94年
油彩・カンヴァス 91×63cm パリ オルセー美術館
- 図18：「アリス夫人が送った絵葉書」（1908年10月10日付）