



クロード・モネの評価確立の過程-美術批評を通じた分析を中心に (1880-1900年)

亀田, 晃輔

(Degree)

博士 (文学)

(Date of Degree)

2022-03-25

(Date of Publication)

2024-03-25

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第8221号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1008221>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博 士 論 文

令和3年12月9日

クロード・モネの評価確立の過程—美術批評を通じた分析
を中心に（1880-1900年）

神戸大学大学院人文学研究科博士課程後期課程社会動態専攻

亀田晃輔

目次

序論

- 第1節、研究の問題、研究目的、分析方法……………1
- 第2節、先行研究……………9
- 第3節、論文構成……………12

第1章、画商＝批評家システムの起動—1880年代初頭におけるモネと個展

- 第1節、ラ・ヴィ・モデルヌ（現代生活）画廊におけるモネの個展（1880年）……………13
- 第2節、モネと装飾（1）—印象派展における批評（1874-1882年）……………20
- 第3節、印象主義美学の成熟—第七回印象派展とモネの個展における批評（1882-1883年）……………28

第2章、モネを批評するミルボー

—国際絵画展からモネ・ロダン合同展の美術批評をめぐって（1884-1889年）

- 第1節、先行研究と問題の所在……………37
- 第2節、ミルボーの自然主義批判……………39
- 第3節、プティ画廊と国際絵画展（1885-87年）におけるモネとミルボー……………46
- 第4節、1889年「モネ・ロダン合同展」におけるミルボーの批評—瞬間性と象徴主義的傾向……………52

第3章、印象主義と象徴主義のあわいに—1890年代初頭におけるモネの位置

- 第1節、先行研究と問題の所在……………61
- 第2節、象徴主義の画家モネ？—1891年のモネをめぐる批評……………63
- 第3節、オーリエの象徴主義とミルボーの批判……………67
- 第4節、ルコントの装飾論……………70
- 第5節、モネと装飾（2）—オーリエのモネ論に対するミルボーの反論……………74

第4章、個人主義から連帯へ

—リュクサンブール美術館収蔵と1900年パリ万国博覧会の「100年展」

- 第1節、先行研究と問題の所在……………79
- 第2節、個人主義礼賛……………82
- 第3節、カイユボット・コレクションのリュクサンブール美術館収蔵……………87
- 第4節、100年展……………93

結論……………99

参考文献……………100

図版

凡例

- 和文の引用は「 」で示し、筆者が補った箇所は〔 〕で示す。
- 欧文の引用は« »で示し、筆者が補った箇所は[]で示す。なお、日本語訳は特に断りがない限り筆者による。また日本語訳を引用した場合、論の展開により一部表記を改めた部分がある。
- 図版は（図番号）で示す。なお、モネの作品については作家名を省略した。
- 註に示した参考文献は参考文献表と対応する。

序論

1、研究の問題、研究目的、分析方法

クロード・モネ (Claude Monet, 1840-1926)¹は、今現在において世界中で彼の名を冠する展覧会がくり返し開かれているほど、印象主義の巨匠として名声を博している。2010年にパリのグラン・パレで行われたモネの大回顧展には、過去最高の入場者数を記録した約91万人もの人々が会場に赴いた²。美術史上に刻まれた名声や入場者数の記録を更新するような人気ぶりは、なにも画家の死後に生まれたのではない。こうした評価に繋がる萌芽はすでにモネの生前にあった。試みに、生前のモネ作品の取引価格を見てみよう。1891年の個展で発表した《積みわら》以降の連作が市場価値を高め、特に1895年に発表された《ルーアン大聖堂》は一点の値段が12,000フランと高額で取引された³。アカデミズムの領袖であったジャン＝レオン・ジェローム (Jean-Léon Gérôme, 1824-1904) とウィリアム・ブーグロー (William Bouguereau, 1825-1905) の作品の取引価格が1880年代初頭においてそれぞれ平均して21,855フランと17,000フラン⁴であったことと比較すると、10年という隔たりはあるものの、《ルーアン大聖堂》の値段は前衛画家モネの作品としては破格だったと言える。こうした市場価格の高騰は、モネの高い評価を端的に示している。

しかしながら、1874年のいわゆる第一回印象派展に印象主義の画家たちが出品した作品が、当時標準と思われていた作品の描き方とはあまりにかけ離れた粗描の未完成作と見なされ、揶揄されたことは、周知の事実である。そもそも、19世紀後半において前衛画家が生前に成功した事例は珍しかった。例えばその代表格であるエドゥアール・マネ (Édouard Manet, 1832-1883) はサロンを主戦場としたが、諸手を挙げて受け入れられたわけではなく、むしろ死後の売り立てにおけるマネの擁護者たちによる売買の操作が評価の大きな一

¹ モネの画業と作品情報ならびに書簡については、以下のカタログレゾネを参照。Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, 5 vols., Lausanne, Paris, La Bibliothèque des arts, 1974, 1979, 1985, 1991; *id.*, *Monet: catalogue raisonné*, 4 vols., Köln, Wildenstein Institute, Taschen, 1996.

² 入場者数などの情報は以下を参照。 https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/peinture/l-039-expo-monet-au-grand-palais-s-039-acheve-sur-un-record-de-frequentation_3329913.html (最終閲覧 2021年10月29日)

³ Cf., Lettre de Monet à J. Durand-Ruel, 12 septembre 1894, WL1252, dans Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, t. 3, 1979, p. 274. (以下、ウィルデンシュタインのカタログレゾネに記載されている書簡に関してはWLの通し番号で記す。) 約10年前のモネの作品が1,000-1,500フランで取引されていたことから考えると10倍近くも高騰したことがわかる。Cf., *ibid.*, t. 2, 1979, p. 49, note 514, 515. ちなみにカミーユ・ピサロの作品は、ブソ・エ・ヴァラドン社での取引で、大きさなど作品の質が異なるため正当な比較対象とは言えないが、1895年に1,500フランで売却されている。Cf., John Rewald, « Theo van Gogh, Goupil, and the Impressionists », *Gazettes des beaux-arts*, février 1973, pp. 65-108, Appendix 1.

⁴ David W. Galenson and Robert Jensen, « Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in Nineteenth-Century Paris », *Van Gogh Studies I: Current issues in 19th-century art*, Zwolle, Waanders Publishers, 2007, pp. 136-166, note 62.

因となった⁵。またフィンセント・ファン・ゴッホ (Vincent van Gogh, 1853-1890) というあまりにも卑近な例を出すまでもなく⁶、近代の前衛画家はおしなべて死後に評価されることが多かった。つまりモネが生前に評価を獲得できたのは、例外的であったのだ。印象派の巨匠と誰もが口をそろえて称賛するがゆえに自明であるかに思われるモネの名声。しかしその名声を支える土台がいかなるものなのか、どのように形成されていったのか、実のところ詳らかではない。本論は、生前にモネの名声がいかに形成されていったのかを分析することを目的とするものである。

そのための分析方法を以下に略述する。上記の両画家とモネとの差異はどこからきているのだろうか。彼らの差異を浮き彫りにするために、ひとまず共通点から考えてみよう。それは例えば、前衛画家としての革新性が挙げられるだろう。マネは《オランピア》で、一般的にはヴィーナスなどをモチーフとする裸婦をパリの娼婦として描き、当時の公序良俗に反するスキャンダルを巻き起こして伝統的な絵画の在り方に疑義を呈する作品を制作した。ファン・ゴッホは激しい筆致や色彩で表現主義へと連なる作品を生み出した。またモネは、印象主義の代名詞とも言える戸外制作や筆触分割の技法で絵画に明るさをもたらした。こうした彼らの革新性は、当然、美術の物語／歴史を編纂する上で、必ずと言ってよいほど記述される項目であり、時代を切り開いた新しい表現であると見なされている。だが前衛の革新性に重きを置くという言説そのものはモダニズムの進歩史観にほかならず、アカデミズムの規範が未だ機能していた当時の美術界の状況においては、革新性はその規範から大きく逸脱した目新しい、あるいは突飛な表現でしかなかった。これが、前衛画家が生前に評価を得られなかった主な要因の一つである。1884年のマネ死後の売り立てで作品に買い手がつくのを見た人々が、マネ擁護者たちの売買操作の内幕を知らずに「マネが売れるなんて！ (Manet se vent !)」と驚愕したのが、当時の偽らざる前衛の位置であった⁷。

革新とは、文字通り、旧来の制度・習慣などを改めて新しくすることである。革新が新たな基準となるために自己主張を繰り広げ、まさしく伝統と革新がせめぎ合っていた時代が、モネの生きた時代だと言えよう。それゆえここで言う前衛の革新性とは、アカデミズムの規範を旧弊なものとし、新たな美術の規範として前衛の表現を世に認知させる可能性を示す萌芽に過ぎない。前衛の革新性が革新となったかどうかは、その時代が過去になり歴史化されたのちに判断されるだろう。したがって前衛の革新性は、未だ新しい試みでしかなかったはずである。だがこの試みを「新しい絵画」⁸として評価した人々は当時から存在していた。いわば、モネはこうした革新へと向かう萌芽を上手に育み、開花させたのである。マネとフ

⁵ 稲賀繁美『絵画の黄昏—エドゥアール・マネ没後の闘争』名古屋大学出版会、1997年。

⁶ Nathalie Heinich, *La Gloire de van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1991. (『なぜゴッホはゴッホになったのか—芸術の社会学的考察』三浦篤訳、藤原書店、2005年)

⁷ 稲賀、前掲書、1997年、131-168頁。

⁸ Edmond Duranty, *La Nouvelle peinture: À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876.

アン・ゴッホとの差異は、いかにこの育て方を意識し、開花させることに精力を傾けたか、その度合いにある。そうでなければモネが成功した説明がつかない。換言すれば、歴史化されたモネの評価は確立しているかに見えるが、その立脚点は革新というモダニズムの言説にあった。対して同時代の状況から考えてみると、アカデミズムと前衛における評価基準が並行して存在するなかで両基準の葛藤と闘争の果てにモネの評価が決定されたのであり、この過程を分析することなしに、なぜモネが生前に成功を収め得たのか自明にはならないことがわかる。したがってこの問いを明らかにするためには、モネ周辺の評価基準の成立を丹念に追っていき、それを通してモネの評価確立の過程を分析することが不可欠となる⁹。

こう指摘した上で、モネが成功した要因を探る更なる切り口を見つけるため、モネの状況を整理しよう。モネは、1860年代の画業初期にサロンに出品し、《緑衣の女性》などが入選するなど好成績を残した。しかし戸外制作で外光を取り入れ、線よりも色彩を重視した筆触分割で描く印象主義の様式を確立していくにつれ、サロンでの落選が目立つようになる。その後、1874年に印象派展をグループとして開催し始める。その目的は、これまでサロンで評価されなかった芸術家たちが連携して審査のない展覧会を開き、公衆に自らの作品を示

⁹ ただしモネの評価が伝統と革新という二項対立の図式のみで確立したとは必ずしも言えない。長寿だったモネは、20世紀に入った晩年に時の首相ジョルジュ・クレマンソー (Georges Clemenceau, 1841-1929) といった政治家と関係を構築し、彼からオランジュリー美術館「睡蓮の間」を飾る《睡蓮》の制作依頼を受ける。つまりそこには、美術界とは離れた政治の力学が作用していたと見なすことができる。他方、政治がモネに介入するに至るまでには、モネら印象主義の画家たちを擁護していた美術批評家たちが出世して美術行政官になり、彼らが行政の方面でモネに公的評価を得させる役割を果たしたことも指摘できるだろう。例えばクレマンソーが発行していた『ラ・ジュスティス』紙でモネを擁護する美術批評を執筆していたギュスターヴ・ジェフロワは、1908年から国立ゴブラン織製作所の所長に就任し、モネの《睡蓮》を下絵にしてゴブラン織を制作させた (Cf., Jean Vittet, « Claude Monet et les Gobelins: une correspondance inédite de Gustave Geffroy », dans Arnauld Brejon de Lavergné, Jean Vittet (dir.), *La Tapisserie hier et aujourd'hui : actes du colloque, École du Louvre et Mobilier national et Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, 18 et 19 juin 2007*, Paris, École du Louvre, 2011, pp. 95-114)。また本論第4章で分析するロジェ・マルクスは美術行政官として1889年と1900年のパリ万博を指揮して印象派擁護の立場をとり、1909年に開催されたモネの《睡蓮》展では、「睡蓮の間」の基となる構想を批評で執筆している (Roger Marx, « Les « Nymphéas » de M. Claude Monet », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} juin 1909, pp. 523-531)。つまり、前衛に与していた批評家たちが体制側となり、かつての評価をそのままにモネに公的依頼をするという構造が成立する。だが本論では、いわばこうした捻じれた構造が顕在化していく20世紀以前——伝統と革新の評価基準の比較がなお有効であった時代——を分析の対象とし、この捻じれた構造からモネの評価を論じることは今後の課題としたい。当時の美術と政治に関する問題や、批評における前衛が次世代に体制側に転じる構造、さらに前衛が歴史化される過程を指摘した研究は、以下を参照。稲賀繁美「マネ「と」印象派—最近のエドゥアール・マネ研究への批判的展望』『美術フォーラム 21』第7号、2003年、80-86頁。「ブルジョワ藝術への挑戦：戦争画の没落とモダニズム批評言説の形成—19世紀後半のフランスを例に」『美術フォーラム 21』第10号、2004年、108-115頁。

して売却することにあつた¹⁰。とはいえ売れ行きが思わしくなく¹¹、またモネのパトロンであつたエルネスト・オシュデ (Ernest Hoschedé, 1837-1891) が破産したことで¹²、1879年の第四回印象派展以降、理念をともにする印象派展のグループから離脱し (ただし1882年の第七回展は除く)、モネは公的な評価を得るため1880年のサロンに再び挑んだのである。サロンに出品することにこだわる理由について、オーギュスト・ルノワール (Auguste Renoir, 1841-1919) はこう述べている。「パリにはサロンで認められていない画家を好むかもしれない美術愛好家はせいぜい15人だ。80,000人もしくは、サロンに出ていない画家の絵ならば、ほんのわずかでも買わないだろう¹³」。この言葉から、作品のみで生計を立てている画家にとってサロンでの評価は、死活問題であつたことがわかる。モネは1880年のサロンに二点出品するも、自分好みの普段の様式で描いた一点は落選の憂き目にあい、筆致や色調を整えてサロン用に描いたもう一点のみが当選するという結果に終わった。しかも選出されたとはいえ、その作品は「辛うじて視線の届かない壁の最上段に配置されることとなった¹⁴」。何千点もの作品が展示されるサロンでこのような場所にモネの作品が架けられたことから、観衆の注目の的となるどころか認識されるかどうかとも保証されず、ほぼ落選と等しい扱いであつたことは容易に想像できる。ただしどの場所に架けられても何千点もの作品群のなかではどの作品も、よほど巨大でない限り、目立たないことは指摘できよう。ゾラが言及したように壁の最上段の配置というまさにその位置に、印象主義の画風を認めようとする審査員たちの意識が露呈したと解釈できるのではないか。それほど当時の美術の規範から逸脱した代償は大きかつた。しかしモネはこの経験からサロンでの成功を早々に見限り、同年のうちに個展を開き、さらに様々な画商が催す展覧会に出品していくことに

¹⁰ 第八回まで続く印象派展の各回を分析した以下の展覧会カタログを参照。Charles S. Moffett (éd.), *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, cat. exp., Geneva, Burton, 1986.

¹¹ 「1875年3月24日、印象派の競売」では、モネは20点を出品し、売値は総額4,670フラン、平均して233.5フラン。「1878年6月6日、オシュデ破産後の競売」では15点を出品し、売値は総額2,330フラン、平均して155.3フラン。モネの最低価格は35フランで、競売での最低価格はピサロの7フランであつた。Cf., Merete Bodelsen, « Early Impressionist Sale 1877-94 in the Light of Some Unpublished 'procès-verbaux' », *Burlington Magazine*, vol. 110, n° 783, juin 1968, pp. 330-349.

¹² Hélène Adhémar, « Ernest Hochedé », dans John Rewald et Frances Weitzenhoffer (éds.), *Aspects of Monet: A Symposium on the Artist's Life and Times*, New York, Abrams, 1984, pp. 52-71.

¹³ « Il y a dans Paris à peine quinze amateurs capables d'aimer un peintre sans le Salon. Il y en a 80,000 qui n'achèteront même pas un nez si un peintre n'est pas au Salon ». Lettre de Renoir à Durand-Ruel, mars 1881, dans Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, vol. 1, Paris, New York, Durand-Ruel, Éditeur, 1939, p. 115.

¹⁴ Émile Zola, « Le naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, du 18 au 22 juin 1880, dans *Écrits sur l'art*, édition établie, présentée et anotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, 1991, p. 425. 訳文は以下の既訳を使用した。エミール・ゾラ『ゾラ・セレクション第九巻 美術論集』三浦篤、藤原貞朗訳、藤原書店、2010年、413-414頁。これ以降も同様。

専念するようになる。サロンでの成功をいったんは望んだモネがこのような行動に転じた理由はなぜなのか、その意味を考えてみよう。

前衛における美術市場の拡大や国際化を論じた美術史家のロバート・ジェンセンによれば、通常、個展の形式は二種類に分けられる¹⁵。第一は、芸術家の死後に、多くの場合は国家によって開催されるものであり、第二は画商が芸術家の作品、それも多くの場合は近作を展示するものである。主流は、国家の後援があり回顧展という意味合いから前者の形式である。モネが開いた個展の形式は当然後者であり、当時では未だ珍しい試みであった。19世紀フランス美術史において個展と言えば、ギュスターヴ・クールベ(Gustave Courbet, 1819-1877)とマネのものが想起される。クールベは1855年のパリ万国博覧会に作品の展示拒否を被ったため、同じくマネも1867年のパリ万博に落選したため、博覧会場の近くにパヴィリオンを建てて自作を公開した。両者が個展を開いたのはアカデミズムの美学への反抗のためであり、マニフェストとしてクールベは個展のカタログのなかで『レアリスム宣言』を行い、マネはエミール・ゾラ(Émile Zola, 1840-1902)による小冊子『エドゥアール・マネ——伝記批評研究』¹⁶を提示する。こうした反抗の思惑を、サロンに落選したモネも持ち合わせていたに違いない。ただ、このように個展の形成を述べ立てるととかく伝統と革新の対立などと片付けられがちだが、個展は極めて投機的な性格を有していたことに留意しよう。この点がクールベとマネの場合と異なるモネの個展をめぐる状況だ。前二者は個展会場を自ら建てたとされるが——少なくともマネの場合は裕福なブルジョワ出身であるから、個展を開催するにあたって作品が売れずとも資金の問題はなく、示威行為として作品が公開できればそれでよかった——、モネは、出版業者のジョルジュ・シャルパンティエが所有する画廊で個展を開いた¹⁷。未だ評価の定まらない前衛画家が個展を出資者とともに開くことは成功するか不確かであることから、こうした個展は数少ない事例に留まっていたのである。だがこの不確実性をかかえた個展は、開催費用の元を取り、売れ行きを伸ばすために、作品の宣伝、販売をプロモーションして美術市場を活発化させる必然性を作り出すことになった。ゆえに芸術家は画商と、さらに当時唯一のメディアである新聞雑誌で作品の宣伝をする美術批評家と手を組むことが必須となってくる。ここに、アカデミズムの規範とは異なる前衛の評価基準が効力を発揮し得る余地があった。すなわちサロンとは別の場所で前衛

¹⁵ Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, New Jersey, Princeton University Press, 1994.

¹⁶ Zola, *Édouard Manet, étude biographique et critique*, Paris, E. Dentu, 1867, dans *Écrits sur l'art, op. cit.*, pp. 139-169.

¹⁷ シャルパンティエは挿絵入り豪華新聞『現代生活(*La Vie moderne*)』を刊行しており、新聞内の美術批評欄でモネら印象主義の画家を取り上げていた。モネの個展については本論で分析する。モネの個展および『現代生活』画廊については、以下を参照。Annette Dixon, « The Marketing of Monet: the Exhibition at *La Vie moderne* », dans *Monet at Vétheuil: The Turning Point*, cat. exp., Ann Arbor, University of Michigan, 1998, pp. 91-116; 吉田典子「1880年〈現代生活〉画廊におけるマネの個展(1) —画廊の特性と展示作品の同定—」『近代』(神戸大学近代発行会)第116号、2017年、99-122頁。

作品をマーケティングするためには、画商は市場価値を有するものとして前衛作品を位置づけ、さらにはそれを裏づけるため、批評家は新たな評価基準を設けて前衛作品を価値づけていったのである。美術史家と経済学者のホワイト夫妻はその共著において、こうした芸術家と画商、批評家が結託する体系を「画商＝批評家システム」と名づけたが¹⁸、モネがサロンを見限ったのはまさしく、この画商＝批評家システムを上手く利用していこうとしたためだと思われる。

モネが個展へと専念していく一方で、1881年に象徴的な事件が起こる。国家がサロン制度から撤退したのだ。民間団体のフランス芸術家協会に委ねられることになったサロンは、美術アカデミーが審査し、それまでの体制と実質的に変わることはなかったが、国家という後ろ盾が消失したことによって美術制度における中央集権的な地位は後退したと言わざるを得ない。さらに1884年にはアカデミーの運営に反発したジョルジュ・スーラ (Georges Seurat, 1859-1891) やポール・シニャック (Paul Signac, 1863-1935) らの芸術家たちが参加した独立芸術家協会が無審査、無褒賞、自由出品という原則でアンデパンダン展を企画し、また1890年には国民美術協会が発足し、シャン＝ド＝マルスで展覧会を催すようになった¹⁹。これにより旧来の美術の格づけが相対化され、評価基準をめぐる美術の制度はアカデミック・システムと並んで画商＝批評家システムが台頭していくことになる。ただここで注意せねばならないのは、アカデミック・システムが消失し、画商＝批評家システムに完全に切り替わったわけではないことだ。パリにおけるオークションの売り上げ結果を集計し、そこに芸術家の経歴を加味して分析したレア・サン＝レモンの計量経済学的研究によれば²⁰、1881年のサロン崩壊以降に出現した代替のサロンに出品していた芸術家の作品価格は依然として高水準を示しており、最終的にアカデミック・システムの影響力が衰えたのは第一次世界大戦以降であるようだ。したがって画商＝批評家システムは、アカデミック・システムを即座に消失させるような強力なものではなく、後者と平行して存在していたオルタナティブとしての評価基準という認識に立たねばならないだろう。

当の画商＝批評家システムとは、主に前衛の芸術家と、画商、批評家が各自の利益のために結託する体系である。画商は独自の展覧会を開催して芸術家をプロモートすることで美術館や蒐集家などへ販売経路を開くことができ、批評家はその展覧会評を執筆することで新たな芸術家を見出した功績や、卓越した批評文によって文筆家としての地歩を固めることができた。批評家についてさらに付言すれば、1881年に出版の自由法が成立したことによって誕生した、数多くの「小雑誌 (petites revues)」のおかげで、批評家の美術界におけ

¹⁸ Harrison C. White and Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York, Wiley and Sons, 1965 ; rééd., Chicago, London, University of Chicago Press, 1993. またホワイト夫妻の研究を再検討した以下の研究も参照。Galenson and Jensen, « Careers and Canvases », *op. cit.*, 2007.

¹⁹ 以下を参照。Patricia Mainardi, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

²⁰ Léa Saint-Raymond, « Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic vs. Dealer-Critic System », *Arts*, vol. 8, n° 3, 96.

る活躍の場と役割が増大したことも忘れてはならない²¹。もともと 19 世紀のフランス美術界では、美術批評を通じてシャルル・ボードレール (Charles Baudelaire, 1821-1867) がウジェーヌ・ドラクロワ (Eugène Delacroix, 1798-1863) を、そしてゾラがマネを擁護したように、文筆家が特定の芸術家 (ここでは画家) を支持する状況が数多く見られた。ボードレールやゾラによる世紀半ばを前後する時期の批評の役割は、芸術家の美学や作品の性質を明らかにするためであったが、画商＝批評家システムの台頭以降、批評家の言説はその性格を変え、芸術家の評価や作品の商業的価値を上昇させる重要な役割を担うようになっていった。ゆえに画商と批評家との関係性を構築することによって、芸術家は自らの評価を上昇させられ得る環境に身を置くことができたのである²²。とりわけ、新しい芸術を生み出す前衛芸術家と、彼らを新しい批評言語によって評価する批評家という関係は、サロンという公的機関の価値判断が相対化したこの時期において、画家の状況や作品の受容を理解するために欠かすことのできない分析対象だ。そもそも、前衛芸術家が新しい作品を創り出し、批評家がそれを評価し、そのお墨付きによって画商が当の芸術家の作品を取り扱うといった過程が、想定され得る一般的なものであり、芸術家と批評家の距離は画商よりも近かったと思われる。ゆえに、画商よりも批評家のほうが芸術家の評価に対する影響力を持ち得たのは首肯できるだろう。なによりホワイト夫妻の研究を再検討したガレンソンとジェンセンによれば、印象主義の画家たちを擁護した最大の画商であるデュラン＝リュエル (Paul Durand-Ruel, 1831-1922) ですら、画家たちの財政支援を一貫して行っていたわけでも、大規模な投資をしたわけでもない。ゆえに 19 世紀後半の美術市場において画商は、先導者ではなく、追隨者だったのである²³。

サロンに関する美術批評を執筆する批評家が多かったことは当然の事実として理解され

²¹ この「小雑誌」については以下を参照。Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire: La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

²² 画商＝批評家システムを援用した主な研究は、以下の著作が挙げられる。Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1989 (『画家の誕生—ルドンと文学』廣田治子訳、藤原書店、2012 年)。

²³ Galenson and Jensen, « Careers and Canvases », *op. cit.*, 2007, p. 159. ただし 1886 年にデュラン＝リュエルがアメリカに支店を開き印象派の美術市場を開拓させたように、美術品流通の国際化に関しては、画商の影響力は極めて強かったのである。対して一人の、あるいはある国の批評家の国際的な影響力については検討を要する問題点だろう。アメリカにおけるデュラン＝リュエルの美術市場開拓については、以下を参照。Jennifer A. Thompson, « Paul Durand-Ruel et l'Amérique », dans *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, pp. 106-119. また 19 世紀の美術市場の国際化ならびに前衛の国際化については、以下を参照。Jensen, *Marketing Modernism*, *op. cit.*, 1994 ; Béatrice Joyeux-Prunel, *Les Avant-gardes artistiques 1848-1918: une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2016 ; Jan Dirk Baetens and Dries Lyna, « The Education of the Art Market: National Schools and International Trade in the "Long" Nineteenth Century », dans Jan Dirk Baetens et Dries Lyna (éd.), *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, Leiden, Brill, 2019, pp. 15-63.

ているだろうが、サロン以外の展覧会について批評家が注目しなかったことは、思いのほか認識されていないのではないか。ガレンソンとジェンセンによれば、1873年にジェームズ・マクニール・ホイッスラー（James McNeill Whistler, 1834-1903）がデュラン＝リュエル画廊で個展を開いた際には、一度しか記事にされなかったようだ²⁴。ところが印象派展の場合、第一回展には51件の批評が寄せられ、モネは17件の批評で言及されるほど多くの紙面が割かれ批評家から注目を浴びたのである²⁵。その理由は、風景画や風俗画を主として集めた印象派展が、歴史画や宗教画を多く展示するサロンの価値観に挑戦したためとも、普仏戦争に敗戦し、未だ失意に沈むフランスにおいて自らの企画で国の活力を甦らせようと画家たちがイニシアティブをとったためとも考えられている²⁶。いずれにせよ、批評件数では大きな成功であった。また数点しか展示できないサロンに対して、こうした独自の展覧会では数多くの作品を展示することができた。モネは、パステル画と合わせると12点を第一回展に出品し、第三回展には30点も出品している²⁷。印象派展が商業的に成功しなかったのは事実だが、おそらくモネは、展覧会において批評数と作品数が重要であることをこの展覧会で学んだに違いない。批評数はいかに批評家たちに注目されるかにかかっており、展示数が確保できる展示会場は画商との関係に直結するように、画商＝批評家システムを上手く起動させるための術をモネが見極めるきっかけが印象派展の経験であったと推測できる。

ホワイト夫妻が印象派に画商＝批評家システムを当てはめて分析した主な時期と対象は1870年代の印象派展であり、それ以降の個展や展覧会は辛うじて言及しているに過ぎない²⁸。また上述の通り、画商よりも批評家の方が影響力を持ち得たこともホワイト夫妻の認識から抜け落ちている。したがって本論の画商＝批評家システム研究における位置は、以下に述べるように、1880年以降のモネの個展や展覧会を分析すること、そしてモネと美術批評家との共闘関係を分析することによって示せるだろう。

モネが成功した要因に特定の批評家と関係を構築し、共闘できたことが挙げられる。とりわけ作家で美術批評家のオクターヴ・ミルボー（Octave Mirbeau, 1848-1917）と協力できたのは、モネにとって公的評価を得るために少なからず有利に働いたと言えるだろう。批評を執筆するためミルボーがモネに取材をした1884年に両者は初めて邂逅を果たすのだが、これ以降、ミルボーは美術批評を通じて幾度も現代の巨匠としてモネを称賛する。すなわち、モネにとってミルボーという存在は、自らの美学をペンでもって発信してくれる強力な後ろ盾であり、ミルボーは、モネを現代の巨匠と称えることで前衛の新しい芸術への理解を表

²⁴ Galenson and Jensen, « Careers and Canvases », *op. cit.*, 2007, p. 144.

²⁵ Ruth Berson (éd.), *The New Painting: Impressionism 1874-1886, Documentation*, vol. 1, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996. 以下、印象派展における批評は、ここから引用する。

²⁶ ルース・バーソン「1874年：批評を巡って」馬淵明子訳『1874年—パリ [第一回印象派展] とその時代』国立西洋美術館、1994年、31-38頁。

²⁷ Berson, *Documentation, op. cit.*, vol. 1, 1996.

²⁸ White and White, *Canvases and Careers, op. cit.*, 1993, pp. 140-145.

明して美術批評家としての筆力を示し得たのである²⁹。ミルボーは、美術史に名を残すような美術の見方を刷新した批評家ではないが、詩人ステファヌ・マラルメ（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）と近い関係にあり、一般的に発行部数の多い新聞雑誌に寄稿する知名度のある批評家であった。さらにモネと親交の深かった作家で美術批評家のギュスターヴ・ジェフロワ（Gustave Geffroy, 1855-1926）³⁰や美術批評家で行政官のロジェ・マルクス（Roger Marx, 1859-1913）³¹との関係も注目に値する。以下の本論では他にもモネに関係した様々な批評家が登場するが、彼らの批評を分析することで、モネ作品に対する新たな評価基準が生み出される様相を明らかにしたい。また批評が集まる場合は、個展ないし展覧会であるため、モネが出品した各展覧会を主な分析の対象としていく。

本論では、モネの評価確立の過程を以下のように考える。まず、批評家による芸術および文学サークルにおける知的評価。次に、画商やコレクターによる美術市場における経済的評価。最後に、国家や美術館などの機関による万博出展や美術館収蔵という公的評価。これら3つの観点からモネ作品の評価を論じることによって本論の目的を達成したい。ただし本論は美術批評における知的評価の分析に比重を置く。また一次資料の調査不足のために、美術市場における経済的評価はあまり論じられないことをあらかじめお断りしておく。

2、先行研究

ここから、先行研究における本論の位置を示す。無数とも言えるモネの先行研究では、モネの印象主義を網膜に写る光景を画布に客観的に描くという単純な技法理解に終始させる傾向にあった。そのなかで、ニュー・アート・ヒストリーの勃興から社会史的分析が盛んになるにつれ、ロバート・ハーバートの研究以来、モネ作品における主題の意味に目を向けるようになった³²。その流れから、ポール・タッカーは、アルジャントゥイユ周辺の自然とともに鉄道や工場が立ち並ぶ様相をモチーフにしたモネに近代化に対する批判的態度を読み取り、さらに1890年代における連作モチーフの意味を同時代の社会的文脈から分析した³³。

²⁹ ミルボーの経歴やその美学については以下を参照。Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle: Biographie*, Paris, Librairie Séguier, 1990。また本論でミルボーを特に取り上げるのは、モネとミルボーの関係が深かっただけでなく、ミルボーによる美術批評や書簡が編纂されて書籍化されていることから、充実した資料に基づいて分析できるためでもある。

³⁰ ジェフロワの美術批評研究として以下を参照。JoAnne Paradise, *Gustave Geffroy and the Criticism of Painting*, New York, London, Garland, 1985。

³¹ マルクスについては以下を参照。Roger Marx, *un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, cat. exp., Nancy, Éditions Artlys, 2006；Catherine Méneux, *Roger Marx (1859-1913)*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2007。

³² Robert L. Herbert, « Method and Meaning in Monet », *Art in America*, vol. 67, n° 5, septembre 1979, pp. 90-108；*Id.*, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven, London, Yale University Press, 1988。

³³ Paul Hayes Tucker, *Monet at Argenteuil*, New Haven, London, Yale University Press, 1982；*Id.*, *Monet in the '90s: The Series Paintings*, cat. exp., New Haven, London, Yale University Press, 1990。

主題の選択や構図、筆触、色彩など様々な角度からモネの作品分析を行ったジョン・ハウスのモノグラフも同様の傾向にある³⁴。また油彩が中心であったモネ研究をパステルや素描から考察して「知られざるモネ」像を浮かび上がらせた 2007 年の展覧会も指摘しておいたほうがよいだろう³⁵。このようにモネ研究では、「いかに描かれたか」から「何を描いたか」という問いへのシフトが見受けられる。

以上の研究は美術史の主流とも言える作品分析であった。しかし、一度モネ作品に妥当な解釈が加えられると、それを再解釈することももちろん重要な研究であるが、「何を描いたか」という問いは大同小異の結果しか生み出さないであろう。なぜなら鉄道や郊外の風景を描き、後半生には連作によってほぼ同じモチーフを選択したモネ作品には、解釈すべき内容があまりに少ないからだ。それよりも「いかに受容されたか」という問いを、画商＝批評家システムの観点から分析したほうがより豊かな可能性に開かれているだろうと考えられる。

こうした受容の問いを美術批評から考察したのが、スティーブン・レヴィンの研究である³⁶。モネの画業に関わる重要な批評を時系列順に採り上げて考察していったこの研究は、現在でもモネ研究の基本文献である。だが網羅的に批評を扱おうとするあまり十分に分析が行き届いていない。また戸外での情景を客観的な分析で描くレアリスムの系譜に位置づけられた印象主義には、極めて感覚的で主観的な要素が含まれており、象徴主義へと発展する萌芽があったと論じたリチャード・シフの研究³⁷も美術批評や理論的言説を多く引用し分析している重要な研究である。19 世紀フランスの美術批評研究自体は、著名な文筆家（ボードレー、ゾラ、マラルメなど）が傑作を称賛する言説を中心に分析され文学研究とともに発展してきたが、美術批評の執筆によって当時の美術界で活躍した——かつては忘れ去られた——人物たちも注目されるようになり（本論で取り上げるミルボー、ジェフロワ、マルクスなどはその典型である）³⁸、美術史や文学、社会学などの領域を横断する研究が次々と生み出されている³⁹。ここに画商＝批評家システムの観点を加えると、芸術家と批評家およ

³⁴ John House, *Monet, Nature into Art*, New Haven, London, Yale University Press, 1986.

³⁵ *The Unknown Monet: Pastels and Drawings*, cat. exp., Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute, 2007.

³⁶ Steven Z. Levine, *Monet and his Critics*, New York, London, Garland, 1976. また「ナルシシズム」をテーマとした美学的なモネ研究も参照。Id., *Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of the Self*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1994.

³⁷ Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, pbk. éd., Chicago, London, The University of Chicago Press, 1986.

³⁸ 以下の美術批評のアンソロジーを参照。Jean-Paul Bouillon, et al. (textes réunis et présentés par), *La Promenade du critique influent: anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazen, 1990 ; nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux, Paris, Hazen, 2010.

³⁹ 美術批評研究の状況をまとめた日本語文献として以下を参照。稲賀繁美「美術批評史研究：その最近の動向 19 世紀後半のフランスの場合—文献案内を兼ねた批判的研究史概

び画商との関係性が明らかになり、批評や展示における彼らの意図や戦略が浮かび上がって、より現実に即して当時の状況を見ることができると違いない。画商＝批評家システムはホワイト夫妻が1965年に提示した概念だが、これを援用した研究はそれほど多くない。特に画商が有するアーカイヴ閲覧の困難さ、あるいはアーカイヴの欠如がこうした研究を妨げてきたからである。しかしながら、画商や展覧会を対象とする研究は近年になって盛んになってきており⁴⁰、その研究成果が、画商＝批評家システム研究の更なる進展を促していくだろう。

他方、画商＝批評家システムを援用しつつ、モネの足跡を彼が参加した展覧会に即して分析したフェリシ・ド・モーポーの画期的な研究が2018年に上梓された⁴¹。この研究では、確かにモネの展覧会を分析するために様々な美術批評が引用され、例えば本論で注目するミルポーの役割についてもある程度の言及が為されているが、モネの画業における展覧会を網羅的に論じようと腐心するあまり、批評家との関係や批評テキストの詳細な分析はやはり不十分なままである。特に評価確立に重要であったと本論で見なすモネとミルポーの共闘関係は、存外注目されてはいない。またミルポー研究の第一人者ピエール・ミシェルはモネとミルポーの関係について論じているが、論文という形式上、精緻な分析ではなく概説の域を出ない⁴²。したがって本論の意義は、先行研究の欠如や不足部分を受けて、モネとミルポーの関係に光を当て、美術批評におけるモネの知的評価の変遷を明らかにすることに

観一」『人文論叢』（三重大学人文学部）第14号、1997年、91-115頁。また美術史と文学を横断した研究は、参照し得たものとして以下の文献を挙げておく。Ulrick Finke (éd.), *French 19th Century Painting and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1972 ; Jean-Paul Bouillon (réunis et présentés par), *La Critique d'art en France, 1850-1900: actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1989 ; Peter Collier et Robert Lethbridge (éds.), *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven, London, Yale University Press, 1994 ; Gérard Gengembre, Florence Naugrette et Yvan Leclerc (dir.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012.

⁴⁰ 印象主義の画家たちと画商デュラン＝リュエルとの書簡や画商の伝記を含む以下の文献が古くから参照されてきた。Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme, op. cit.*, 2 vols., 1939. 近年ではこの画商とともにグーピル社の研究も行われている。Paul Durand-Ruel, *op. cit.*, cat. exp., 2014 ; Agnès Penot, *La Maison Goupil: Galerie d'art internationale au XIX^e siècle*, Paris, Mare et Martin, 2017. また日本においては、『西洋美術研究』で「美術市場と画商」の特集が組まれている。特に以下の論文を参照。陳岡めぐみ「グーピル社の1世紀」『西洋美術研究』No. 19、三元社、2016年、127-139頁。また同著者による以下の研究も参照。『市場のための紙上美術館—19世紀フランス、画商たちの複製イメージ戦略』三元社、2009年。「デュラン＝リュエルのコレクション」『西洋近代の都市と芸術：パリ I—19世紀の首都』竹林舎、2014年、439-458頁。

⁴¹ Félicie Faizand de Maupeou, *Claude Monet et l'exposition: une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018.

⁴² Pierre Michel, « Autour des lettres de Mirbeau à Claude Monet », dans *Impressionnisme et littérature, op. cit.*, 2012, pp. 95-103.

ある。またモネというあまりにありふれた巨匠を対象にする理由は、印象主義の画家のなかで画商＝批評家システムを最も上手く活用したのがモネであり、本論で分析する彼と画商、批評家などの関係性の情報は他の画家にも適用できるからだ。これにより印象主義研究を押し広げ、活発な議論を誘発することができるだろう。

3、論文構成

本論は4章の構成からなる。

第1章では、モネが画商＝批評家システムを援用していった時期である1880年代前半を扱う。上述した1880年の個展のみならず、1882年の第七回印象派展、さらに1883年の個展に関する批評を検討し、モネをめぐる知的評価の基準を定めるために印象主義美学の発展を分析するとともに、いかにモネが画商＝批評家システムを活用していったかを明らかにする。

第2章では、ミルボーとの出会いを果たし、彼との共闘で名を上げていくモネの足跡を確認していく。1885、86、87年のジョルジュ・プティ画廊における国際絵画展にモネは出品するが、そこにはいわゆる自然主義の折衷画家が多く参加していた。ゾラが打ち出した自然主義を痛烈に批判するミルボーは、モネと自然主義の画家とを切り離すように批評し、モネとの共闘を展開する。いわば、自然主義との闘争をいかに進めていったのかを、同画廊で行った1889年のモネ・ロダン合同展をその最終局面として分析し、明らかにする。

第3章では、1880年代に誕生し1890年代に台頭してきた象徴主義をめぐる批評を分析する。ミルボーはモネを象徴主義的な言説で批評するが、絵画における象徴主義を掲げ、ポール・ゴーギャン（Paul Gauguin, 1848-1903）を擁護した批評家のアルベール・オーリエ（Albert Aurier, 1865-1892）の理論を否定する。またオーリエが称賛する装飾的絵画についての意見も対立する。1890年代初頭における様々な批評を分析し、前衛における覇権をめぐる闘争のなかでモネの占めた位置を定めることを目指す。

第4章では、公的機関における評価を分析する。モネは1895年の《ルーアン大聖堂》連作までにミルボーらによって知的評価を、さらに市場での取引が高額になったことによって経済的評価を得ることができた。だが公的機関に認められたとは未だ言い難い。そこで本章では、ギュスターヴ・カイユボット（Gustave Caillebotte, 1848-1894）の遺品である印象派コレクションが当時の現代美術館であったリュクサンブール美術館に入った出来事と、1900年の万国博覧会の機会にグラン・パレで「フランス美術の100年展：1800-1889」が開催され、印象派の作品が数多く出品されたことをもって公的機関におけるモネの評価確立の時点と見なし、この二つの画期を分析したい。万博がフランスの栄光を他国に誇示する場であったことを考えれば、これをもって国家が印象派（＝モネ）を認めたと見なせるだろう。

第1章

画商＝批評家システムの起動—1880年代初頭におけるモネと個展

1、ラ・ヴィ・モデルヌ（現代生活）画廊におけるモネの個展（1880年）

序論で述べたように、モネは1880年のサロンに出品するも一点は当選（ただし観客には見えづらい壁面の上部に架けられる）、もう一点は落選という憂き目にあった。そこでモネはサロンとは別に、シャルパンティエのラ・ヴィ・モデルヌ画廊での個展を開催する運びとなった。その成立の背景は定かではないが、ルノワールとマネがすでにここで個展を開いていたという実績もあっただろうし、また個展の監修をルノワールの弟、エドモンが担当しており、さらにモネの個展のカタログに序文を寄せたテオドール・デュレ（Théodore Duret, 1838-1927）、さらにはかつてのパトロンであったオシュデの仲介も考えられる。いずれにせよ、1880年6月7日から始まるこの個展にモネは18点の作品を展示した。近作であるヴェトウイユ近郊の風景や過去の名作《サン・ラザール駅》、そしてサロンで落選したばかりの《浮氷》などである。1879年から80年の冬は記録的な寒波が襲い、セーナ川の凍ってしまったという出来事が起こるが、《浮氷》はその珍しくも美しい情景を描いており、他のヴァージョンもこの機会に出品されることになった。

ラ・ヴィ・モデルヌ画廊での個展の内実を分析する前に、まず1880年のサロンに出品した経緯や、当時モネがどのように批評家から評価されていたのかを概観したい。というのも、デュレが書いた個展のカタログ序文やモネへのインタビュー記事は実際、モネに対する消極的意見への時宜を得た反論と見なせるからだ。さらに言えばこの反論はむしろ、戸外制作の画家という現在まで続くモネ像を形成するのに寄与したテキストだったと考えられる。またこの個展を分析したディクソンの先行研究もあるので⁴³、本節ではこれを踏襲しながら、画商＝批評家システムが起動する場面を論じていきたい。

モネがこの年のサロンに出品した大きな理由は、サロンで活躍すれば作品を購入すると画商のジョルジュ・プティが約束してくれたからである。モネからコレクターのジョルジュ・ド・ベリオに宛てた手紙には、プティが500フランで静物画を購入すること、さらに作品を安く売りたいことを止められるなら、新たな取引をすると約束してくれたことが綴られている⁴⁴。またデュレへの手紙では、「一度サロンの扉をこじ開けてしまえば、特にプティといくらかの取引を行うことはほぼ確実だったので、こうした選択をすることは私の利益になったと思う」と述べるのだが、「私がこうしたことをするのは、流儀ではなく、それに新聞雑誌や公衆がこの公式の特売場よりもましな私たちの小さな展覧会をほとんど重要視しないのは大いに残念だ⁴⁵」と実際はサロンに乗り気でないことを吐露している。モ

⁴³ Dixon, « The Marketing of Monet », *op. cit.*, 1998, pp. 91-116.

⁴⁴ Lettre de Monet à de Bellio, 8 janvier 1880, WL170.

⁴⁵ « Je crois qu'il était de mon intérêt de prendre ce parti étant à peu près sûr de faire certaines affaires, notamment avec Petit, une fois que j'aurais forcé la porte du Salon ; mais ce n'est pas par goût que je fais cela, et il est bien malheureux que la presse et le

ネは「私たちの小さな展覧会」（＝印象派展）のほうが好ましいと考えているが、第五回印象派展には参加しなかったように、やはり喫緊の課題は作品が売れることにこそあった。

サロンは4月30日に内覧会が行われ、5月1日から一般公開された。当落の発表はすでに4月1日に為されていたようだ⁴⁶。モネが出品した二点のうち、当選した絵画は《ラヴァクール》(図1)、落選したのは《浮氷》(図2)である。当時のモネの評価を知るために、ゾラのサロン評を読んでみよう。マネや印象派の擁護者であった自然主義作家は、この頃、画家たちに対して厳しい視線を投げかけていた。1879年のサロン評では、モネをこう評している。

[...] しかし、モネは拙速な仕事で才能を枯渇させているように見える。おおよその出来で彼は満足してしまうのだ。真の創造者にふさわしい情熱をもって自然を研究してはいない。印象主義の画家たちはおしなべて安易に満足しがちである。時間をかけ熟考した作品の堅牢さを不当にも侮辱している⁴⁷。

この時期のモネの状況を振り返るなら、ゾラのこうした批判の理由がよくわかる。1877年にパトロンのおシュデが破産し、翌年の売り立てでは作品の価格は暴落。さらに同年、次男のミシェルを授かるも、妻のカミーユが病に罹り、ヴェトウイユに引っ越したモネ一家はおシュデ家とともに生活し、大家族を抱えて家計が逼迫するなか、79年にカミーユは病死してしまう。モネはこの状況で生活費を稼ぐためになんとしても作品を売らなければならなかった。売るための物量を増やそうとして「拙速な仕事」をしたのは容易に想像できる。事実、「あまりに描き進められていないこれらの絵で金銭を作り出そうと考えるのはまったくもって不可能だ」とド・ベリオはモネに苦言を呈している⁴⁸。

印象主義を厳しく糾弾し続けた批評家のアルベール・ヴォルフもゾラと同意見⁴⁹で、1879年の第四回印象派展の論評では、モネの作品を「衝動的な粗描画(pochades primesautières)」

publique aient pris si peu au sérieux nos petites expositions bien préférables à ce bazar officiel ». Lettre de Monet à Duret, 8 mars 1880, WL173.

⁴⁶ Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, t. 1, 1974, p. 110.

⁴⁷ « [...] mais celui-ci [Monet] paraît épuisé par une production hâtive ; il se contente d'à-peu-près ; il n'étudie pas la nature avec la passion des vrais créateurs. Tous ces artistes-là sont trop facilement satisfaits. Ils dédaignent à tort la solidité des œuvres longuement méditées ». Zola, « Lettre de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires » [Le Salon de 1879], *Le Messager l'Europe*, juillet 1879, dans *Écrits sur l'art, op. cit.*, 1991, p. 400 (前掲書、386頁).

⁴⁸ « [...] il est impossible de songer à faire de l'argent avec ces toiles si peu avancées ». Lettre de G. de Bellio à Monet, 25 août 1879, cité par Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, t. 1, 1974, p. 97.

⁴⁹ 吉田典子が指摘しているように、ゾラがモネを非難するのは、印象主義の技法のためではなく、モネが作品を捌くためだけに描いた「拙速な仕事」に対するものであり、ヴォルフの印象主義に対する批判とは若干ニュアンスが異なる。吉田典子「ゾラ的美術批評と印象

と非難する⁵⁰。1880年のサロン評においてもゾラはモネに対して同じ評価を下しているように⁵¹、批評家から見たモネの絵画は、到底完成した作品 (tableau) ではなく、その前段階の粗描 (pochade) や習作 (étude) と呼ぶべき未完成作でしかなかった。ここには19世紀フランス絵画の「仕上がった (finie) 作品」と「出来上がった (faite) 作品」をめぐる論争が反映している⁵²。アカデミズムの絵画観であれば、準備素描、構図の決定などいくつかの行程を経て油絵具で筆致を残さず綺麗に素描を覆って描かれたものでなければ完成作とは言えない。しかしモネが描く作品は、筆触が荒々しく残り、事物の形態はまったく考慮されず、色彩は生々しく鮮やか過ぎるほどである。これではどうやっても完成作とは言えない、なぐり描きかなにかだ。ヴォルフがモネを非難するのはこうした「仕上がった作品」の絵画観からであった。ところがドラクロワをはじめ、この時期の前衛画家を中心に、一筆一筆の筆致が即座に印象を画面に定着させて「出来上」っていく過程を重視する絵画観が新たに生まれ、油彩のみならず、デッサン、パステル、水彩、銅版画や石版画などに独自の価値を見出すようになっていった⁵³。

さらにもう一点確認しておきたい。印象主義の画家たちの色彩に関する認識だ。またもやヴォルフだが、1876年の第二回印象派展の際に、「ピサロ氏には、木々が紫でないことを理解してもらおう。[...] ルノワール氏に次のことを説明してほしい。女性のトルソは、死体の完全な腐敗状態を示す、紫がかった緑の斑点をともなう分解中の肉の塊ではないことを！」と述べて非難している (図3)⁵⁴。自然本来の (とヴォルフが信じる) 色を絵画に表現しない印象主義の画家たちは嘲笑の的となっていた。こうした認識は、1880年になると画家たちの眼が病におかされているがゆえに、彼らは事物を青くまたは紫に見るのだと主

派—1879年と80年の「印象派批判」を中心に—『近代』(神戸大学「近代」発行会)第106号、2012年、1-40頁。

⁵⁰ Albert Wolff, « Les indépendants », *Le Figaro*, 11 avril 1879, dans Berson, *Documentation, op. cit.*, vol. 1, 1996, p. 251.

⁵¹ Zola, « Le naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, du 18 au 22 juin 1880, dans *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 426 (前掲書、414頁)。

⁵² ボードレールに端を発する「仕上がった作品」と「出来上がった作品」の議論は、美術史家のアルバート・ボイムによって総括されている。Charles Baudelaire, *Salon de 1845*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 390 (「1845年のサロン」『ボードレール全集III 美術批評 (上)』阿部良雄訳、筑摩書房、1985年、47頁); Albert Boime, *The Academy and French painting in the nineteenth century*, London, Phaidon, 1971 (『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦、阿部茂樹、荒木康子訳、三元社、2005年)。また以下で論じる印象主義美学については、「仕上げ」「藍狂い」「日本」「瞬時性」という切り口から犀利な分析をした稲賀の研究に多くを負っている。稲賀、前掲書、1997年、223-308頁。

⁵³ 稲賀、同上、76頁。

⁵⁴ « Faites donc comprendre à M. Pissarro que les arbres ne sont pas violets. [...] Essayez donc d'expliquer à M. Renoir que le torse d'une femme n'est pas un amas de chairs en décomposition avec taches verts violacées qui dénotent l'état de complète putréfaction dans un cadavre ! ». Wolf, « Le Calendrier Parisien », *Le Figaro*, 3 avril, 1876, dans Berson, *Documentation, op. cit.*, vol. 1, 1996, p. 110.

張したジョリス＝カルル・ユイスマンス（Joris-Karl Huysmans, 1848-1907）の藍狂いの美学へと発展することになる⁵⁵。

以上の論点にモネの個展における批評戦略が潜んでいる。詳しく見ていこう。個展の宣伝としてカタログ序文、インタビュー、展覧会評が執筆された。まず6月12日付の『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌に載った、エミール・タブルーという人物がヴェトゥイユの自宅に赴いた際のモネとのインタビュー記事を取り上げよう⁵⁶。そこで報じられたのは、当時のモネは作品をアトリエで完成させていた⁵⁷にもかかわらず、戸外で制作する画家のイメージであった。

私のアトリエだって！ しかし、私はアトリエを持ったことがないので、部屋に閉じこもる人の気持ちなどわからない。素描するためならいい、だが、絵を描くためならノンだ⁵⁸。

外光の下で制作する画家像を提示するモネは、あたかもアトリエで制作することは自らの美学に反するかのように述べる。これは、アトリエで作品を「仕上げ」るのではなく、戸外で作品を「出来上が」らせることを表明するものだ。当然、サロンにおいてこうした作品は「審査員によって組織的に落選させられる」し、「あらゆる批評家から強烈に罵声をあびせられる⁵⁹」。その後、タブルーはモネが直近の印象派展に参加しておらず、グループから離れていることを指摘するが、それに対してモネは「私は今でも印象主義の画家であるし、そしてこれからもそうでありたい」と反論するも、印象派という「この小さな教会は今日、最初にやってきたどんなに下手な画家にも門戸を開く凡庸な学校／流派となってしまった⁶⁰」と嘆く。

ここから読み取れることは二点ある。まずモネが自ら印象派だと言い張るのは、『ゴーロワ』紙において、サロンでの展示によって印象派としてのモネは死んだと報じられたことへ

⁵⁵ J.-K. Huysmans, « L'Exposition des Indépendants en 1880 », *L'Art moderne*, Paris, G. Charpentier, 1883 dans *Écrits sur l'art 1867-1905*, édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006, pp. 164-165. なおユイスマンスの批評は1880年に書かれてはいるが、1883年に書籍として出版されて初めて公にされたので時系列には注意を要する。藍狂いに関しては以下の論文も参照。Oscar Reutersvärd, « The “Violettomania” of the Impressionists », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 9, n° 2, décembre 1950, pp. 106-110.

⁵⁶ Émile Taboureux, « Claude Monet », *La Vie moderne*, 12 juin, 1880, pp. 380-382.

⁵⁷ Dixon, *op. cit.*, 1998, p. 103.

⁵⁸ « Mon atelier ! Mais je n'ai jamais eu d'atelier, moi, et je ne comprends pas qu'on s'enferme dans une chambre. Pour dessiner, oui ; pour peindre, non ». Taboureux, « Claude Monet », *op. cit.*, p. 380.

⁵⁹ « systématiquement refusés par le jury », « énergiquement conspué par tous les critiques ». *Ibid.*, p. 380.

⁶⁰ « Je suis toujours et je veux toujours être impressionniste. [...] Le petit église est devenue aujourd'hui une école banale qui ouvre ses portes au premier barbouilleur venu ». *Ibid.*

の反駁である⁶¹。次に印象派が凡庸になったと嘆くのは、エドガー・ドガ (Edgar Degas, 1834-1917) の肝煎りでジャン＝フランソワ・ラファエリ (Jean-François Raffaëlli, 1850-1924) やピサロの介入でゴーギャンなどの画家が印象派展に新しく参加したことへの不満からであろう。

モネ曰く、印象主義の画家の条件はアトリエを構えず、戸外で制作することである。これは自然を前にしてその場で描くことの宣言ではあるが、ゾラやヴォルフから拙速に過ぎると非難された作品のあり方への反論とはなり得ていない。ここにデュレが執筆したカタログ序文⁶²の果たす役割があった。

デュレが主張するのはまず、テオドール・ルソー (Théodore Rousseau, 1812-1867)、カミーユ・コロー (Camille Corot, 1796-1875)、そしてクールベから連なる正統な風景画家の「血統」をモネが有することである。デュレによれば風景画は彼らの制作法によって発展してきた。ルソーは自然を面前にして素描や水彩を描き、それらを基にアトリエで油彩を仕上げた。コローとクールベは、戸外で制作する際、画布に直接素描を施し、アトリエでその画布を油彩画へと仕上げて完成作とした。これにより、習作と完成作の垣根は一部なくなったわけだが、モネはその垣根を完全になくし、先人が始めた方法を完成させた。モネは、始めから終わりまで自然の情景を前にして、直接解釈したイメージを表現して油彩画を描くのである。かくしてモネは「外光派」の第一人者となったのだ⁶³。

さらにもう一つの革命が成し遂げられる。絵画から黒さが追い出されたことだ。明るい絵画は色彩の魅力に気づいたドラクロワとマネによってすでに描かれてはいたが、モネのような明るい色調が見出されたのは、必ずしも戸外での制作のみによってではない。

私たちの間に現れた日本の画帖や画像といったものが、私たちにまったく新しい彩色の仕方を手ほどきしながら、こうした変化をもたらした。日本人によって明らかにされたその手法がなければ、一連の彩色の仕方は私たちに知られないままであただろう。そこには生理学の問題がある。特別な鋭敏さに恵まれ、素晴らしい光、澄みきった環境や並外れた透明度のなかで鍛えられた日本人の眼は、戸外において、強烈な色調の色階を見る術を有する。それはヨーロッパ人の眼では戸外で決して見ることのできなかったものだ [...]。クロード・モネは、私たちの風景画家のなかでも、彩色において日本人と同様の水準に達した大胆さを持つ最初の人物であった⁶⁴。

⁶¹ Tout-Paris, « La journée parisienne: impressions d'un impressionniste », *Le Gaulois*, 24 janvier 1880.

⁶² Théodore Duret, « Claude Monet », *Le Peintre Claude Monet*, cat. exp., Paris, La galerie du journal *La Vie moderne*, juin 1880, pp. 5-13, dans *Id.*, *Critique d'avant-garde*, Paris, Charpentier, 1885 ; rééd., préface de Denys Riout, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, pp. 62-66.

⁶³ *Ibid.*, pp. 62-63.

⁶⁴ « L'apparition au milieu de nous des albums et des images japonais, a achevé la transformation, en nous initiant à un système de coloration absolument nouveau. Sans

自然の調和した色彩を見分ける「日本人」とデュレが述べるように、色彩調和や色価を画中に生じさせるには、それを認識できる「特別な眼」が必要であり、日本人と同様にモネもその眼を有しているという主張がここにある。デュレは日本人の描く色彩を不調和な配色だと見なすヨーロッパ人の未だ鍛えられていない眼を批判することで、日本美術の色彩に影響を受けたと人々から認識されていたモネの絵画における色彩への非難を一蹴してみせる。モネの彩色の特異性は日本美術から影響を受けた技法だけではなく、自然の色階を見事に認識できる日本人と同水準の鋭敏な視覚にもある、というのがデュレの主張なのだ。まさに日本を訪れたことのある批評家の面目躍如であろう。さらに、(疑似科学でしかないが)生理学への言及を通してモネの画家としての地位を強固なものとしようとする。

これらの指摘により、ゾラとヴォルフの批判は回避される。戸外で描く絵画は、その性格を言い表せば、即興ということだろう。自然の目の前で絵画を完成させる即興性の賛美は、一般には拙速に見えるモネの絵画を立派な「作品」として見立てる批評戦略であった⁶⁵。それゆえモネはインタビューでアトリエなど必要ないと言い張るのである。さらに、モネが日本人の眼と同等の色彩を見分ける能力を有すると主張するくだりは、上述した藍狂いへの異議申し立てでもあろう。モネの眼が自然本来の色を見分けることができないのではなく、そもそもヨーロッパ人の眼とは異なり、事物を明るく見る見方をしているというのだ。そのため、モネの絵画は「ごた塗り (bariologie)」ではない。明るい絵画なのである。タブルーの記事に掲載されたマネによるモネの肖像画(図4)がこの二つの主張を証しているかに見える。墨絵風の筆致は即興性と同時に日本との結び付きも喚起するからだ。他方、カタログに記載された出品リスト(図5)の一番目を飾るのは、サロンに落選した《浮氷》である。ここからも、サロンに並ぶ絵画とは別の価値を示すモネの絵画を称揚しようとする意図が垣間見える。

les procédés qui nous ont été divulgués par les Japonais, tout un ensemble de moyens nous fût resté inconnu. Il y a là une question de physiologie. L'œil japonais doué d'une acuité particulière, exercé au sein d'une admirable lumière, dans une atmosphère d'une limpidité et d'une transparence extraordinaires, a su voir dans le plein air une gamme de tous aigus que l'œil européen n'y avait jamais vue [...]. Claude Monet, parmi nos paysagistes, a eu le premier la hardiesse d'aller aussi loin qu'eux dans ses colorations ». *Ibid.*, p. 64.

⁶⁵ 稲賀、前掲書、1997年、297頁。デュレによる戸外制作の強調は、モネの個展を機に始まったものではないことは指摘しておきたい。1878年に出版した『印象派の画家たち』では、モネのカタログ序文で称揚した戸外制作、日本の彩色法はすでにデュレの印象主義観として練り上げられ、提示されていた。また1870年代に戸外制作を印象主義の特質と見なす向きは、デュレ以外にもデュランティ、マラルメにもある。Duranty, *La Nouvelle peinture, op. cit.*, 1876; Mallarmé, « The Impressioniste and Edouard Manet », *The Art Monthly Review*, vol. 1, n° 9, 30 septembre 1876; Duret, *Les Peintres impressionnistes: Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, Paris, Librairie parisienne H. Heymann et J. Perois, 1878.

以上、デュレの序文における批評戦略を解釈してきた。本節の最後に個展評を見ておきたい。タブローの記事の翌週、『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌に掲載された無署名の短い記事は、モネの作品を紹介し、展覧会が盛況であること、さらに初日でほとんどの作品が売れたことを報じている⁶⁶。初日にはほぼ完売というのは誇張だが、ディクソンによれば、『ガゼット・デ・ボザール』の批評家シャルル・エフルッシン（Charles Ephrussi, 1849-1905）など幾人かのコレクターがモネの作品を購入したようである⁶⁷。そしてなにより、シャルパンティエ夫人が《浮氷》を1,500フランで購入した⁶⁸。また出品作は、デュレやカイユボットなどの所蔵品から借りられたものであった⁶⁹。コレクションされるという事実は、画家の作品が売れた実質的証拠となるゆえに、画商が偽名を使ってコレクションし、競売に出していたことが実際に行われていたようだ⁷⁰。よって、販売の場でもあったモネの個展のカタログに所有者名を記載することは、作品に箔をつけるため積極的に為されてもよい行為であった。だが、実際カタログに名は記載されていない。誰の所有でもないか逆を示そうとモネが望んだことだったと考えられもするが、「展示されている絵がすべて私のものだったら、たくさん売れただろうに⁷¹」とモネがデュレに不満を述べているように、おそらく作品の販売に慣れてない出版業者の画廊であったために、画廊内での直接販売に上手く対応できなかったことが実情だったのではないかと推測する。以上のようにデュレの批評戦略は功を奏し、一部滞りはあったものの売り上げにも繋がった、総じて成功した個展であったと言えよう。まさしく画商（ここでは画廊主）、批評家、画家が結託したことで生まれた成果であったと総括できる。

さらにこの匿名記事には、注目すべき作品が列挙されており、なかでも「《日没の雪解け》、非常に重要なタブローで、この上なく装飾的な効果を有する⁷²」という記述には注意を払う

⁶⁶ Anonyme, « Notre exposition Claude Monet », *La Vie moderne*, 19 juin, 1880, p. 400.

⁶⁷ Dixon, *op. cit.*, 1998, pp. 107-109.

⁶⁸ Lettre de Alice Hoschedé à Ernest Hoschedé, vers le 23 juin 1880, dans Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, t. 1, 1974, p. 446. この手紙からは《浮氷》の購入希望者が他にもいた（ラティスボンとエフルッシン）ことがわかるが、価格がいくらであったかは不明である。モネがシャルパンティエ夫人を選んだ理由は、単純に上の二人のコレクターの返事がかんばんしかなかったためかもしれないが、画廊側に渡す手数料の15%を免除してもらうという条件を、当の画廊側であるシャルパンティエ夫人にモネが申し出しやすかったためと推測できるのではないかと推測する。Lettre de Monet à Madame Charpentier, 27 juin 1880, WL186.

⁶⁹ Dixon, *op. cit.*, 1998, p. 106.

⁷⁰ Nicholas Green, « Dealing in Temperaments: Economic Transformation of the Artistic Field in France during the Second Half of the Nineteenth Century », *Art History*, vol. 10, n° 1, mars 1987, p. 64. 投機のメカニズムについては、デュラン＝リュエルの回想録に記されている。「Mémoires de Paul Durand-Ruel」 dans Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme, op. cit.*, vol. 2, 1939, pp. 170-171.

⁷¹ « si ce n'est que j'aurais vendu beaucoup si toutes les toiles exposées avaient été à moi ». Lettre de Monet à Duret, 5 juillet 1880, WL191.

⁷² « *Le Dégel au soleil couchant*, tableau très important et d'un effet on ne peut plus décoratif ». Anonyme, « Notre exposition Claude Monet », *op. cit.*, p. 400. ただしこのタイ

べきであろう。「装飾的」という言葉はここでは肯定的に使用されているが、もともとは否定的な意味を持っていた用語として知られる。モネの作品に対してたびたび使用されてきたこの語をめぐる評価の変遷を、次節で検討しよう。

2、モネと装飾 (1) —印象派展における批評 (1874-1882年)

前節ではデュレの批評を検討することで、戸外制作、即興性、明るい色彩などといった印象主義美学を浮き彫りにした。だが批評におけるモネの知的評価を分析する上で、デュレの評価を相対化することも必要だ。そのために他の批評、それもモネに一貫して向けられた批評を検討することは重要である。そこで上述したように、モネに対して使用されてきた「装飾」の語を議論の俎上に載せたい⁷³。肯定と否定の間で揺らぐこの評言の意味を考察すれば、そのままモネの知的評価を明らかにすることに寄与するだろう。また第3章で改めて取り上げるように、1890年代の批評においても装飾は重要な役割を果たすことになる。装飾をめぐる議論の見通しをたてるため、ここではその土台を築くべく論じていきたい。分析の中心となるのは、アルマン・シルヴェストル (Armand Silvestre, 1837-1901) の批評である⁷⁴。シルヴェストルは、印象主義の画家たちの集会所カフェ・ゲルボワの常連であった文筆家で、すでにこの当時、彼らと面識があった人物である。また第一回印象派展が行われる前年に、デュラン＝リュエル画廊で催された展覧会の序文を執筆してもいる⁷⁵。こうした批評

トルから作品を推測すると、おそらく出品作ではないと思われる。Cf., Dixon, *op. cit.*, 1998, p. 115, note 147.

⁷³ 先行研究のうちには、こうしたモネと装飾の関係性を論じた研究が少なからず存在する。しかし美術批評の網羅的把握や《ルーアン大聖堂》連作における装飾性の様式的な分析、装飾画制作の時系列を追うといったものでしかなく、モネにおける装飾とはなにか、という定義については十分に議論されてこなかった。Levine, *Monet and his Critics, op. cit.*, 1976; *Id.*, « Décor/Decorative/Decoration in Claude Monet's Art », *Arts Magazine*, vol. 51, n° 6, février, 1977, pp. 136-139; Robert L. Herbert, « The Decorative and the Natural in Monet's Cathedrals », dans *Aspects of Monet, op. cit.*, 1984, pp. 161-179; Sylvie Patry, « Monet et la Décoration », dans *Claude Monet 1840-1926, cat. exp.*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, pp. 318-325. また印象派の絵画と装飾を考察した以下の研究も参照。Marine Kisel, « La peinture impressionniste et la décoration, 1870-1895 », *Sociétés & Représentations*, n° 39, 2015, pp. 257-288. もっとも、モネと装飾の研究は、従来の近代フランスにおける装飾についての社会史のおよび言説的研究では研究対象から除外される傾向にすらあった。代表的なものとして以下を参照。Debra Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style*, Berkeley, University of California Press, 1989 (『アール・ヌーヴォー—フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香、松岡新一郎訳、青土社、1999年); 天野知香『装飾／芸術—19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年。

⁷⁴ シルヴェストルと前衛との関係については、以下を参照。Joël Dalançon, « Un défenseur oublié d'E. Manet et des peintres impressionnistes: Paul-Armand Silvestre (1837-1901) », *Gazette des beaux-arts*, mars 1991, pp. 127-139.

⁷⁵ Armand Silvestre, « Préface », *Galerie Durand-Ruel: Recueil d'estampes gravées à l'eau-forte*, Paris, Maison Durand-Ruel, 1873, pp. 6-27.

家のテキストを分析する理由は、そのなかに装飾の語が一貫して認められるからだ。本節では1874年から82年までの美術批評を扱い、モネにおける装飾の意義を検討しておきたい。

1874年の第一回展において、モネは、「印象派」という呼び名の原因となった《印象、日の出》(図6)や《ひなげし》(図7)など5点の油彩画を出品した。これらのモネの作品とピサロ、アルフレッド・シスレー (Alfred Sisley, 1839-1899) の作品を結び付けて、彼らの物の見方が過去の巨匠と似ていないこと、そしてこの点を彼らが誇っていることを述べてシルヴェストルは以下のように批評する。

もし彼らの物の見方を定義しようとするれば、それは、とりわけ装飾的であると考えられるだろう。表現の探求は線を愛する者たちに任せておいて、その見方がもっぱら追求するのは、印象の効果である。この二つの結果の総体こそが完璧な芸術作品を形作るのだが、厳密に考え出されたその試みをそのようなものとして見なすにはこの第一の点で十分である⁷⁶。(強調はシルヴェストル)

彼ら3人の風景画家たちの特質をその物の見方であると指摘するシルヴェストルは、それを定義して装飾的だとする。しかしながら線の絵画表現を探求しない、装飾的な見方を試みるこの風景画家たちを、興味深いが、どこか物足りないという意見を示す。シルヴェストルの批評を装飾の観点から検討したレヴィンは、装飾的という言葉に否定的な意味を嗅ぎつけるが、批評の論調から判断しているに過ぎない⁷⁷。シルヴェストルがいかなる美学上の見識から批評しているかを見定めた上で、彼の評価の是非を判断しよう。

まずシルヴェストルと同じ批評用語を使用した、ウジェーヌ・ヴェロン (Eugène Véron, 1825-1889) のテキストから検討しよう。ヴェロンは『芸術 (*L'Art*)』誌の編集長であった美学者として知られる。シルヴェストルから時を4年ほど下るが、1878年に出版した『美学』のなかで、ヴェロンは装飾芸術 (*l'art décoratif*) と表現芸術 (*l'art expressif*) の概念を対比させながら論じている。彼はまずアントワーヌ・ヴァトーやクロード・ロランなどを例に挙げながら、装飾芸術を観念や感情の必要な介入のない、形態、色彩などからとりわけ生じる眼を悦ばすためのものと定義する。次に表現芸術へと移り、精神的で感情や観念、芸術家の着想や発露の力を表明するものと定義した上で、これらに対置し、結論として後者が

⁷⁶ « Si l'on en [la vision des choses] cherchait la définition, on trouverait qu'elle est surtout *décorative*. C'est un effet d'*impression* qu'elle poursuit uniquement, laissant la recherche de l'*expression* aux passionnés de la ligne. C'est l'ensemble de ces deux résultats qui constitue les œuvres d'art complètes, et ce premier point suffit à remettre à son rang cette tentative intéressante mais étroitement conçue ». *Id.*, « Chronique des beaux-arts: Physiologie du refusé-L'Exposition des revoltés », *L'Opinion nationale*, 22 avril, 1874, pp. 2-3, dans Berson, *Documentation, op. cit.*, vol. 1, 1996, pp. 39-40.

⁷⁷ Steven Z. Levine, « Décor/Decorative/Decoration », *op.cit.*, 1977, p.136.

現代芸術の特質を表すものと断じている。だが一方で、装飾芸術は完全に正当なものであり、極めて当然の要求に応じていると評価してもいる⁷⁸。

シルヴェストルとヴェロンが二極化する装飾と表現という概念は、美学上の論争である素描（線）と色彩の対立が念頭に置かれていると考えられる。17世紀に起こった色彩論争では、素描は現実を写実的に描き再現する精神的な行為であるのに対して、色彩は光の加減によって変化する偶発的かつ目を悦ばせる職人的手仕事であるとされた⁷⁹。論争は色彩派の勝利で決着したものの、その後19世紀アカデミズムの教義には未だ素描が上位で色彩が下位という認識が残っていた。ヴェロンが見出す表現芸術の精神性と装飾芸術の眼の快楽は色彩論争の議論を引きずったものであるし、また当時大きな影響力を振っていた美術批評家、美術史家であり、アカデミーの牙城に君臨したシャルル・ブラン（Charles Blanc, 1813-1882）が「デッサンは芸術の男性、色彩は芸術の女性⁸⁰」と述べていたからでもある。しかしブランは、色彩を擁護する論調も持ち合わせていた。ブランは「ウジェーヌ・ドラクロワ」⁸¹と題した論考を画家没後の翌年である1864年に書き、そこでドラクロワが色彩の法則に徹底的に精通し、「色彩の数学的法則⁸²」を手に入れた画家であることを称えている。さらに、《アルジェの女たち》（図8）に見られる女性の衣装に「補色のコントラスト」の法則が用いられていると指摘し、こうした描法は、「シャルル・ブルジョワやシュヴルール氏のような近代の学者によって確立された基礎が、いくつかの法則を構成する卓抜な色彩論を導き出した⁸³」ものからくると評価する。化学者でありゴブラン製作所の染色監督官であったウジェーヌ・シュヴルール（Eugène Chevreul, 1786-1889）は、『色彩の同時コントラストの法則とその応用について』⁸⁴を1839年に出版し、また有名な色相環を提示したことで芸術家たちに影響を与えた人物として知られる⁸⁵。素描を信奉する伝統的な価値観に立つブランが、「色彩の画家」で名の通っていたドラクロワを評価可能とした根拠に、シュヴルール流の科学的見識を備えた色彩の担い手や、数学的に測定し得る原則を駆使した画家と

⁷⁸ Eugène Véron, *L'Esthétique*, Paris, Reinwald, 1878, pp. 130-152.

⁷⁹ 以下を参照。Jaqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989; 栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミー その制度と歴史」『西洋美術研究』No. 2, 1999年、53-71頁。

⁸⁰ « Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin ». Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, V^e Jules Renouard, 1867, p. 21.

⁸¹ *Id.*, « Eugène Delacroix », *Gazette des beaux-arts*, janvier et février, 1864, pp. 5-27, 97-129.

⁸² « règles mathématiques de la couleur ». *Ibid.*, p. 106.

⁸³ « Ces rudiments, développés par des savants modernes, tels que Charles Bourgeois et M. Chevreul, ont conduit à la notion de certaines lois qui forment une lumineuse théorie des couleurs ». *Ibid.*, p. 108.

⁸⁴ Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications*, 2 vols., Paris, Pistois-Levrault, 1839.

⁸⁵ *Id.*, *Des Couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide cercles chromatiques*, Paris, J. B. Baillière et Fils, 1864.

いう見解を示したことは重要だ⁸⁶。意識的にせよ無意識的にせよブランの折衷主義が、芸術における色彩の地位を上昇させる役割を果たしたことが、容易に想像できるからである。ヴェロンが装飾芸術にも評価を与える折衷的な立場をとるのも、ブランの論考が影を落としていると思われる。

こうした美学の影響下にあったであろうシルヴェストルは、印象主義の絵画をどのように評価したのだろうか。第一回展の批評をさらに読み進めていくと彼の立場が一層はっきりとしてくる。

それでは、印象はどのような手段によって探求されるのか！ そこにこそ、これらの芸術家たちの真の長所があり、彼らが現代芸術に無限に貢献するであろう点がある。それはまったく初歩的で誰もが手にすることの出来る手段によってである。実を言えばそれは色階であり、それを彼らは今世紀の巨匠たちのタブローに基づいて再構成したのである。[...] 実際、色調相互の関係の正確さに敏感であるためには、特別な眼が必要であり、それこそが彼らの名誉であり長所なのである⁸⁷。

先の引用と合わせて考えると、色階や色彩相互の関係の正確さによって印象を得る手段が装飾的な見方である、とシルヴェストルは主張していることがわかる。また二年後の第二回展においても、「形態にほとんど関心を払っていない印象派は、まったく装飾的で色彩家である⁸⁸」と述べるように、シルヴェストルにとって装飾とは色彩表現であるという等号が成り立つように思われる。だが、様々な自然の風景を独特の陽気な調子や光で描く印象主義の装飾的絵画に留保をつけてもいる。

⁸⁶ 19世紀フランスの色彩論および印象派への影響については、以下の研究に詳しい。Pierre Francastel, *L'Impressionnisme*, Paris, Les Belles lettres, 1937 ; rééd., Paris, Denoël/Gonthier, 1974 ; Georges Roque, *Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997 ; John Gage, *Colour and Meaning, Art, Science, and Symbolism*, London, Thames and Hudson, 1999 ; Laura Anne Kalba, *Color in the Age of Impressionism: Commerce, Technology, and Art*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2017.

⁸⁷ « Par quels moyens maintenant l'impression est-elle cherchée ! Là est le vrai mérite de ces artistes et en quoi ils auront infiniment servi à l'art contemporain. Par des moyens tout à fait élémentaires et accessibles. C'est, en réalité, la gamme qu'ils ont reconstituée d'après les tableaux des grands artistes de ce siècle. [...] Il faut, en effet, des yeux spéciaux pour être sensibles à cette justesse dans les relations des tons qui fait honneur et leur mérite ». Silvestre, « Chronique des beaux-arts », *op. cit.*, dans *Documentation*, *op. cit.*, vol. 1, p. 40.

⁸⁸ « peu soucieuse de la forme, elle [cette école-impresionniste] est exclusivement décorative et coloristes ». *Id.*, « Exposition de la rue Le Peletier », *L'Opinion nationale*, 2 avril 1876, p. 3, dans *Ibid.*, p. 109.

もし彼らの熱意が、その根拠として、自然の事物においてはすべてが平等に美しいという哲学的な思想を持つとしても、それは芸術的には誤りである。もし彼らの熱意が自分たちの表現手段の広がりを実証しようという方向に向かうなら、それは彼らの手法の職人的な側面を強調することにしかならない。つまり、彼らの試みは今のところあまり前進していないこと、そしてそれを体現し、定式化し、聖別する一人の巨匠をどれほど必要としているかということを実際立たせるばかりだ⁸⁹。

色調相互の関係に正確である装飾的な見方をするモネたちの眼は、自然のすべてを美しく認識してしまうがゆえにモチーフの選択に誤りを生じさせる。このように彼らは、印象の効果を探求しつつも、芸術的には偽りとなる一種の職人仕事の結果しか生み出せない。装飾的な見方を通じた絵画制作は結局のところ失敗している。こうシルヴェストルは批判するのである。おそらく彼は、印象主義の画家たちが色彩の効果を上手く表現できていると評価しながらも、第一回展を扱った多くの批評記事で酷評された欠点、つまり過去の画家たちとまったく異なるような下描きとしか見えない雑然とした彼らの絵画を前にして留保せざるを得なかったのかもしれない。ここには色彩に対して素描の優位性を見る絵画観や、前節で述べた「仕上がった作品」を称賛するヴォルフに連なるシルヴェストルの意見が表れている。

だが一方、この批評の仕方、とりわけ最後の巨匠 (*un maître*) の出現を願う箇所などは、ゾラの「天才待望論」と通底している。「芸術作品とは気質を通して見られた、創造の一隅である⁹⁰」と標榜するゾラは、作品は画家の気質、すなわちオリジナリティでもって制作されなければならないという考えを持っていた⁹¹。ゾラにとって気質をもって絵画制作を実践している画家は確かにいるが、天才 (*le génie*) はなかなか出現しない。特に 1870 年代のゾラは、期待していたマネや印象主義の画家たちを差し置いて、彼らの試みを実現し芸術の

⁸⁹ « Si elle [leur affectation] a, pour raison, l'idée philosophique que tout est également beau dans les choses de la nature, elle est artistiquement fautive ; si elle tend à prouver l'étendue de leurs moyens d'interprétation, elle fait uniquement ressortir le côté ouvrier de leur manière, c'est-à-dire le peu d'avancement où leur tentative est encore venue et combien elle a besoin d'un maître qui la résume, la formule, la consacre ». *Id.*, « Chronique des beaux-arts », *op. cit.*, dans *Ibid.*, p. 40.

⁹⁰ « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament ». Zola, « Proudhon et Courbet », *Le Salut public*, 26 juillet et 31 août 1865, dans *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 44.

⁹¹ なおボードレールも『1846年のサロン評』でその語を用いて批評しており、気質は批評用語として定着していたと思われる。「気質を持たぬものはタブロー画を制作する資格がない、[...] そういう人間は、職人として気質のある画家に仕えるべきなのだ」。« Qui n'a pas de tempérament n'est pas digne de faire des tableaux [...] doit entrer comme ouvrier au service d'un peintre à tempérament ». Baudelaire, *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 2, p. 419 (『ボードレール全集Ⅲ』前掲書、78頁)。

未来を開く「天才芸術家」の出現を待望すらしている⁹²。吉田典子が指摘する通り、ゾラの認識では、ドミニク・アングル (Dominique Ingres, 1780-1867)、ドラクロワ、クールベ以降、未だに天才は出現していないのである⁹³。他方、ゾラがマネを評価する拠りどころとして、色斑や色価、色調相互の関係といった色彩理論を使用していたこともここで思い出しておこう⁹⁴。両者が天才待望論を掲げ、評価基準として色彩を挙げるのは、カフェ・ゲルボワでシルヴェストルがゾラの議論を聞いて自らも取り入れていたためと考えられるだろう。シルヴェストルは、当時パリの新聞雑誌に美術評論をほとんど執筆しなかったゾラ⁹⁵の代弁者としての意識を持っていたのかもしれない。ただしゾラは、《緑衣の女性》(図 9) を描いた 1860 年代のモネを評価し気質を見出してはいたが、印象派展を批評するシルヴェストルはモネに気質すら見出さず、職人仕事しか成し得ない画家と断ずるのだから、より厳しい批判を投げかけていたことになる。

その後のシルヴェストルの批評を検討しよう。1879 年の第四回展の批評では、モネの二点ある《1878 年 6 月 30 日の祝日》(図 10) に評価を与えるが、やはり批評の最終部で「今、この独立派のあらゆる表明について私の意見を求められるならば、率直にこう言うだろう。ドガ氏を除いて、これらすべてにおいて、真の権威を未だ獲得していない。彼らは手探り状態なのだ⁹⁶」とやはり留保する。ここで「ドガを除いて」とシルヴェストルが付言するのは、ドガは「上演前に劇場の舞台裏が照らされる淡い光や、あの人工的な太陽の下での人体の肌や布地の思いがけない色合いを表現することができた。そしてそのわずかなエスキスのなかに、なんと正確な線描があることか!⁹⁷」と称え、線と色彩の両方の技量を備えた画家としてドガを評価しているからだ。ところが、印象派展から離脱し、サロンへの出品や個展の開催を企てるようになった 1880 年代以降のモネに対して、彼の語調は明らかに和らぐ。

⁹² Zola, « Lettre de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878 » [Le Salon de 1878], *Le Messager de l'Europe*, juillet 1878, dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 394.

⁹³ 吉田典子「ゾラはマネを理解しきれなかったのか—マラルメとゾラの美術批評におけるマネ評価について—」『Stella』(九州大学フランス語フランス文学研究会) 第 30 号、2011 年、166 頁。

⁹⁴ Zola, *Édouard Manet, étude biographique et critique*, Paris, E. Dentu, 1867, dans *Écrits sur l'art*, op. cit., pp.139-169. esp., pp. 150-151.

⁹⁵ 三浦篤「訳者解説」『ゾラ・セレクション第九巻』前掲書、470 頁。

⁹⁶ « Et maintenant, si vous me demandez mon avis sur l'ensemble de cette manifestation des indépendants, je dirai franchement que, en dehors de M. Degas, rien, dans tout cela, n'a encore conquis une autorité véritable. Ils en sont au bégaiement ». Silvestre, « Le monde des arts: Les indépendants », *La Vie moderne*, 24 avril, 1879, p. 38, dans *Documentation*, op. cit., vol. 1, p. 240.

⁹⁷ « [Degas] a su rendre les lumières blafardes dont les coulisses des théâtres sont éclairées avant la représentation, et les colorations inattendues de la chair et des étoffes sous ce soleil artificiel. Et puis quelle justesse de dessin dans ses moindres indications ! ». *Id.*, « Les expositions: Des indépendants », *L'Estafette*, 16 avril 1879, p. 3, dans *Ibid.*, p. 239.

1881年開催の第六回展には画家が不参加であったのにもかかわらず、わざわざモネに言及する。

私は彼ら3人をみな、優れた才能を有する者たちと見なしている。モネ、シスレー、ピサロ氏の風景画において——その最初の人物は、間違いなく色彩家の気質を持つ——、自然のとある情景、あるいは実に力強く、時おり幸福に満ちた、総合された生活の粗野ではあるが心をとらえる作品を私は見た。例えばモネ氏の旗で飾り立てられた大通りのそれである⁹⁸。

シルヴェストルは《1878年6月30日の祝日》に再度ふれて、モネが色彩家の気質を持つと称賛する。上述したように、この「気質」という語はゾラが使用したものだが、1881年の批評でシルヴェストルがモネに色彩家の気質を認めたということは、すでに職人仕事を脱し、優れた作品を制作していると見なされたと考えてもよいだろう。さらに1882年の第七回展では、シルヴェストルはモネを激賞する。

私にとってモネ氏は、印象派のなかでもっとも魅力的な画家というだけではない。自然の事物を謳う現代における真の詩人の一人でもあるのだ。[...] 私は《浮氷》を最後にとっておいた。それは見事な印象の的確さや並外れた装飾的効果を持つ絵画であった⁹⁹。

シルヴェストルが1882年の批評を始めるにあたって、印象派に対してこれまでのような留保を示して両義的な立場を表明するため、レヴィンはこの装飾の語に未だ否定的なニュアンスが含まれていると見なす¹⁰⁰。しかし前年の批評ではモネを気質ある色彩家と評価していたことから、今回のシルヴェストルの批評は肯定的なものであると解釈可能だろう。すなわち、色彩相互の関係に正確な装飾的な眼を持つモネが、気質を通して見て、「印象の的

⁹⁸ « Dans les paysages de MM. Monet, Sisley et Pissaro [*sic*] que je tiens tous trois pour des gens de grand talent, dont le premier est certainement un tempérament de coloriste, je voyais la réalisation brutale, mais saisissante, de certains spectacles de la nature ou de la vie synthétisée avec beaucoup de puissance et de bonheur quelquefois. Exemple: les boulevards pavés de drapeaux de M. Monet ». *Id.*, « Sixième exposition des artistes indépendants », *L'Estafette*, 11 avril, 1881, p. 3, dans *Ibid.*, p. 364.

⁹⁹ « Pour moi M. Monet n'est pas seulement le plus exquis des impressionnistes, c'est aussi un des vrais poètes contemporains des choses de la nature. [...] J'ai gardé pour la fin *Les glaçons*, une toile d'une justesse d'impression merveilleuse et d'un immense effet décoratif ». Silvestre, « Le monde des arts: Expositions particulières: Septième exposition des artistes indépendants », *La Vie moderne*, 11 mars 1882, pp. 150-151, dans *Ibid.*, p. 413.

¹⁰⁰ Levine, *Monet and his Critics*, *op. cit.*, 1976, p. 48.

確さ」や「装飾的效果」を有した絵画を制作しているとシルヴェストルは高く評価するのである。

以上、シルヴェストルの批評を主に装飾をめぐる観点から検討してきた。モネの作品を評価する基準に色彩をもってくるとはデュレと同様である一方、シルヴェストルは、伝統的な素描と色彩という対立を念頭に置き、印象派を冷静にかつ理論的に判断する。これは、いささか荒唐無稽で理論性を欠くデュレとは異なる特徴として特筆される部分であろう。他方、1879年の第四回展ではドガを除く印象派に留保を示したシルヴェストルが、1881年の第五回展で初めてモネに気質を持った色彩画家と認めることになる。この間になにが起こったのか。考えられるのは、1880年のモネの個展である。デュレの批評戦略が功を奏したと言えばそれまでだが、デュレの主張はすでに1878年に『印象派の画家たち』で表明されていることから、シルヴェストルの判断を変える大きなきっかけとはならなかったと推察できる。

ここで注目したいのは、シルヴェストルが批評を載せている媒体である。その媒体こそ、モネの個展を開いた画廊を経営する『ラ・ヴィ・モデルヌ』である。総力をあげてインタビューや個展評を載せてキャンペーンを張り、社主のシャルパンティエ夫人が《浮氷》を購入するまでしたモネの評価を落とすわけにはいかないというある種の付度が介在し、シルヴェストルが態度を変化させたと言えないだろうか。前節で引用した1880年の匿名記事のなかで、《日没の雪解け》——タイトルの特徴から、おそらく第七回展に出品された《ラヴァクルのセーヌ川に沈む夕陽、冬の効果》(図11、以下《セーヌ川に沈む夕陽》)——が「この上なく装飾的な効果を有する」と肯定的に評価されたことは、第七回展におけるシルヴェストルのモネの——シャルパンティエ夫人が所有する——《浮氷》に対する評価、つまりは「並外れた装飾的效果」という称賛に結び付くのではないか。作品の質が上がったために評価が一変したとも考えられるが、《浮氷》はサロンで落選した“お墨付き”の作品である。状況証拠しかないゆえに憶測の域を出ないとはいえ、むしろ画家の評価を上昇させるために結託する画商＝批評家システムが有効に機能したと見なすほうが、このようなシルヴェストルの評価に繋がった理由として首肯できるだろう。

モネをめぐる知的評価は、デュレやシルヴェストルの批評により上昇していったことを確認した。粗描や習作のような「仕上がって」ない作品と藍狂いの色彩の二点が、従来の印象主義批判の中心であったが、デュレとともにシルヴェストルの批評によって後者の色彩批判が乗り越えられたと言える。モネが自然を明るく見る日本人同等の眼を持つとデュレが言えば、シルヴェストルは、モネが色調相互の関係の正確さに敏感である特別な眼を持つと述べる。いわば、生理学的知見からモネの色彩は称賛されるわけだが、この生理学的理論を援用して、デュレの絵画における完成というアカデミズムの概念への反論が形成されていく。次節では、この反論をめぐる、シルヴェストル以外の第七回展の批評および1883年のデュラン＝リュエル画廊で行われたモネの個展の批評を検討する。

3、印象主義美学の成熟—第七回印象派展とモネの個展における批評（1882-1883年）

1882年に開催された第七回印象派展は、ドガを中心とする風俗画を描く画家たちが排除される形で行われた。その経緯は先行研究¹⁰¹に詳しいので繰り返さないが、以下に要点だけ記しておこう。ピサロやカイユボットの懇願により今回はモネ、ルノワール、シスレーがサロンから復帰し、ピサロ、ベルト・モリゾ（Berthe Morisot, 1841-1895）などの顔ぶれが並び、デュレが『印象派の画家たち』で純粋な印象派と見なした風景画を主として描く陣営で開催した、真の意味で印象派展と呼んでもよい展覧会となった¹⁰²。

またこの展覧会には画商のデュラン＝リュエルが大きく関わっている。画商は、経済状況が好転したため、1880年頃から再び印象派の絵画を購入し始め、彼らの作品を多く保有するようになった¹⁰³。しかし、1882年1月19日にユニオン・ジェネラル銀行が破産し、その頭取であったフェデルが逮捕される。この銀行から多額の出資を受けていたデュラン＝リュエルは、フェデルに負債を返さなければならなくなった。そこで画商は、手持ちの絵画を販売する機会を作るために印象派展の開催を打診したのである¹⁰⁴。ただし、モネは開催に非協力的だった。ピサロやデュラン＝リュエルの再三にわたる要請にも応えなかったのだ¹⁰⁵。おそらくモネはデュラン＝リュエルが自身の作品を購入し続けていたことや、画商のライバルであったジョルジュ・プティとの取引にも可能性を感じていたのだろう。展覧会に参加するよりも、ノルマンディー海岸の避暑地プールヴィルで作品制作を優先したいという心情をオシュデ夫人のアリスに伝えている¹⁰⁶。

紆余曲折を経て参加を決心したモネは、デュラン＝リュエルに宛てた手紙のなかで出品作を選ぶ際、2月から始めていた制作旅行で描いたフェカンの海景画や近作である雪解けの情景、静物画などを挙げながら、必要に応じて出品作を取り替えるためにカタログに載せるタイトルを曖昧なものにしたいという要望を伝える。さらに、「特にサロンに入った大きな《ラヴァクール》は展示しないこと、けれども大きな《冬の風景、日没》〔《セーヌ川に沈む夕陽》〕は大丈夫だ。もしあなたがシャルパンティエ夫人に、「ラ・ヴィ・モデルヌ」の展覧会で私のために買ってくれた大きな絵〔《浮氷》〕を貸すことに同意するかどうか尋ねてくれるなら、嬉しい¹⁰⁷」と述べているのは興味深い。モネはサロンに入選した《ラヴァクール》

¹⁰¹ Joel Issacson, « The Painters Called Impressionists », dans Moffett (éd.), *The New Painting, op. cit.*, 1986, pp. 373-393 ; 島田紀夫『印象派の挑戦—モネ、ルノワール、ドガたちの友情と戦い』小学館、2009年。

¹⁰² これらの画家に加えて、ゴーギャン、アルマン・ギョマン (Armand Guillaumin, 1841-1927)、ヴィクトール・ヴィニョン (Victor Vignon, 1847-1909) の合計9名が参加した。

¹⁰³ モネとの取引が活発になるのは、残された書簡を読む限り、1881年の2月頃からである。WL210, 212, 221などを参照。

¹⁰⁴ Issacson, « The Painters Called Impressionists », *op. cit.*, p. 377.

¹⁰⁵ Lettre de Monet à Pissarro, 9 février 1882, WL237 ; à P. Durand-Ruel, 10 février 1882, WL238.

¹⁰⁶ Lettre de Monet à Alice Hoschedé, 17 février 1882, WL243.

¹⁰⁷ « Surtout ne mettez pas le grand *Lavacourt* qui a été au Salon, mais bien le grand *Paysage d'hiver, soleil couchant*. Si vous vouliez faire demander à M^{me} Charpentier si

をリストに入れず、代わりにサロンに落選した《浮氷》と《セーヌ川に沈む夕陽》の展示を望むのである。この3点は前節でも言及したが、なかでも《セーヌ川に沈む夕陽》はサロンに「送るにはあまりに私の趣味過ぎるし、落選するだろう¹⁰⁸」と出品をためらった作品である。これら二点を今回の展覧会に含めるという判断は、デュレが示した純粋な印象主義の画家像をモネ自らも遵守しようとしていた証拠となるだろう。

ここから批評の分析に移ろう。ジョエル・イサークソンは第七回展を総括して、大部分の批評はドガやメアリー・カサット (Mary Cassatt, 1844-1926)、ラファエリの不在を嘆くが、概ね好意的であったと指摘する¹⁰⁹。多くの批評では、第七回展の画家の顔ぶれから、印象主義の統一性が指摘されている。そしてその統一性ゆえに、批評家の眼差しは風景画や戸外制作に向けられる。従来の印象主義批判のように、粗描や色彩の過剰さが攻撃の対象となると同時に、幅のある鮮やかな色彩や、真実、繊細さ、率直さなどの質が評価された¹¹⁰。またピサロは書簡のなかで、「私たちは結果にとっても満足しているし、私たちの評判はますます高まっている。現代の大きな芸術運動のなかに決定的な位置を占めている¹¹¹」と意気揚々と述べている。

批評のなかでもイサークソンが特に注目するのは、エルネスト・シェノー (Ernest Chesneau, 1833-1890) のものである。シェノーは、イギリス美術、日本美術、装飾美術など様々な分野で洞察に満ちた文章を発表した批評家だ¹¹²。また彼は1860年代から印象派を批評の俎上に載せており、最初は画家たちに対して否定的な態度をとっていた。1874年の第一回展の批評では「色彩で獲得できる現実の効果の豊かさについて、これまでにない視点を確かに切り開く作品¹¹³」と画家たちの色彩は認めつつも、シェノーはモネの《キャブシーヌ大通り》(図12)をこのように記述する。

elle consentirait à me prêter le grand tableau qu'elle m'a acheté à l'exposition de la Vie Moderne, cela me ferait plaisir». Lettre de Monet à P. Durand-Ruel, 23 février 1882, WL249.

¹⁰⁸ « trop de mon goût à moi pour l'envoyer, et elle serait refusée ». Lettre de Monet à Duret, 8 mars 1880, WL173.

¹⁰⁹ Issacson, « The Painters Called Impressionists », *op. cit.*, p. 379.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 381-382.

¹¹¹ « Nous sommes très contents du résultat, notre réputation s'affirme de plus en plus, nous prenons place définitivement dans le grand mouvement artistique moderne ». Lettre de Pissarro à Esther, 20 mars 1882, dans Camille Pissarro, *Correspondance de Camille Pissarro*, t. 1, 1865-1885, commentaires de Janine Bailly-Herzberg, Paris, Édition du Valhermeil, 2003, p. 160.

¹¹² 印象派に対するシェノーの批評については、以下を参照。Tatsuya Saito, « Ernest Chesneau, critique de l'impressionnisme », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, pp. 312-334.

¹¹³ « toiles qui positivement ouvrent des perspectives imprévues sur la richesse d'effet de réalité qu'il est possible d'obtenir avec des couleurs ». Ernest Chesneau, « A côté du Salon. II. Le plein air. Exposition du Boulevard des Capucines », *Paris-Journal*, 7 mai 1874, p. 3, dans *Documentation*, *op. cit.*, vol. 1, p. 18.

公道の驚異的なにぎわい、舗道の群衆と車道の馬車のひしめき、埃と光に満ちた大通りの木々の揺らぎ、つまり運動の捉えられないもの、束の間のも、瞬間的なものが、その驚異的な流動性のなかで捉えられ、定着されたことは決してない。マネ〔ママ、モネの言い間違え〕が《キャブシーヌ大通り》というタイトルでカタログに記載した、この並外れた、素晴らしい粗描においてそうしたようには。距離をとって見ると、この満ちあふれた生のなかで、より濃い影とより鮮明な光が散らばった大きな影と光の振動のなかで、私たちは傑作を迎え入れる。近づいていくと、すべてが消え失せる。残るものとしてはパレットの擦り傷のような判読できない混沌状態だ¹¹⁴。

遠くから見れば群衆や馬車、木々の流動性を表現する「並外れた」「驚異的な」「傑作」だが、近くから見たら混沌である、とまさに筆触分割の技法を批評家は分析してみせている。だが、「下描きを完成作に変えるという結果にならねばならない¹¹⁵」とシェノーもやはりモネの絵画を「仕上がった作品」とは見なさない。それは粗描（*pochade*）でしかないのだ。だがこの批評には注目すべき点がある。「捉えられないもの、束の間のも、瞬間的なもの」への言及は、1880年代以降の批評家がモネの作品中に見出していく「捉えられないもの」や、さらにはモネ自身が連作で求めた「瞬間性（*l'instantanéité*）」を先駆けて言い当てている¹¹⁶。

このように1874年の時点でシェノーはモネたちの作品における「仕上げ」に懐疑的だった。しかし齋藤達也によると、絵画の完成に関するこうした問題意識は、1880年代以降、シェノー自身の省察によって肯定的な評価に変化していく¹¹⁷。1882年のシェノーの批評にイサークソンが注目したのも、印象主義美学が成熟していく様相をそこに読み取ったからだった。以下にこの批評を見ていこう。

シェノーは、まずモネの風景画を思わせる印象主義の美学を擁護する。「術学者や学者ぶった連中の言に反して、芸術の形態は、自然そのものがそうであるように、また、自然を前

¹¹⁴ « Jamais l'animation prodigieuse de la voie publique, le fourmillement de la foule sur l'asphalte et des voitures sur la chaussée, l'agitation des arbres du boulevard dans la poussière et la lumière ; jamais l'insaisissable, le fugitif, l'instantané du mouvement n'a été saisi et fixé dans sa prodigieuse fluidité, comme il l'est dans cette extraordinaire, dans cette merveilleuse ébauche que M. Manet [*sic*] a cataloguée sous le titre de *Boulevard des Capucines*. A distance, dans ce ruissellement de vie, dans ce frémissement de grandes ombres et de grandes lumières pailletées d'ombres plus fortes et de lumières plus vives, on salue un chef-d'œuvre. Vous approchez, tout s'évanouit ; il reste un chaos de raclures de palette indéchiffrable ». *Ibid.*

¹¹⁵ « il faut qu'il en arrive à transformer l'esquisse en œuvre faite ». *Ibid.*

¹¹⁶ シェノーの批評やモネの瞬間性について分析した、以下の論文を参照。Steven Z. Levine, « The "Instant" of Criticism and Monet's Critical Instant », *Arts Magazine*, n° 55, mars 1981, pp. 114-121. なおモネの瞬間性についてはミルボーの批評とともに第2章で論じる。

¹¹⁷ Saito, « Ernest Chesneau », *op. cit.*, p. 323.

にした私たちの精神、魂、あるいは単に日々の気分がそうであるように、無限に変化するものであり、そうでなければならない。この気分は、これほどまでに異なる様相の下、同じ場所、同じ時間に変化する芸術の形態を私たちに見せる¹¹⁸」。自然の様相が刻々と変化し、また自然を見る者の精神状態も変化するように、風景画には固定された表現はありえない。ここには、シェノーが1874年の批評で述べた「捉えられないもの、束の間のもの、瞬間的なもの」を想起させるものがある。その後、彼はラファエル前派と印象派を比較する。

イギリスのラファエル前派の画家たちが、並々ならぬ情熱をもってなによりも入念な細部まで自然をありのままに表そうと専念する努力は、私たちにとって正当に思われ、私たちの美的好奇心のある種の欲求を満たしてもいる。[...] フランスの印象主義の画家たちの努力は、それと等しい情熱と信念をもって、学者の知性が認め得るような自然の抽象的な現実やありのままの自然を表すのではなく、私たちの前に現れる自然、私たちの眼が大気や光の現象を見る方法を知っているならば、その眼に対して表れてくるような自然を表すことに専念している¹¹⁹。(強調はシェノー)

ラファエル前派は、自然を目の前にして微に入り細を穿ってあるがままの自然を表現するが、印象主義の画家は彼の眼が捉えたままの自然を描く。この対比は、印象主義の画家がもはや自然の精緻な再現を求めておらず、その眼が捉えた自然の移ろいを表現していることを浮き彫りにする。こうしたシェノーの洞察は、ラスキンの「無垢の眼」の概念や、ヴェロンヤイポリット・テーヌ (Hippolyte Taine, 1828-1893) を介して得たヘルマン・フォン・ヘルムホルツ (Hermann von Helmholtz, 1821-1894) の生理学的知見を踏まえているようだ¹²⁰。科学的知識に裏づけられたシェノーは、印象主義の画家たちの眼を評価することで、未完成とされ、藍狂いと揶揄された彼らの絵画を正当化する。

¹¹⁸ « En dépit des pédants, des cuistres, les formes de l'art sont et doivent être variées à l'infini, comme l'est la nature elle-même, comme le sont les dispositions de notre esprit, de notre âme, ou simplement de notre humeur au jour le jour, en face de la nature, dispositions qui nous les font voir aux mêmes lieux, aux mêmes heures, sous des aspects si différents ». Chesneau, « Le groupe sympathique. Les peintres impressionnistes », *Paris-Journal*, 7 mars 1882, pp. 1-2, dans *Documentation, op. cit.*, vol. 1, p. 385.

¹¹⁹ « L'effort des préraphaélites anglais, qui s'attachent avec une extraordinaire passion à traduire dans ses détails les plus minutieux la nature *comme elle est* nous paraît légitime et répond à certains besoins de notre curiosité esthétique, [...] l'effort des impressionnistes français s'attachant avec une égale passion, avec une égale conviction à traduire non plus la réalité abstraite de la nature, non plus la nature *comme elle est*, comme la peut concevoir l'intelligence du savant, mais la nature *comme elle nous apparaît*, la nature telle que la font [sic] pour notre œil, s'il sait voir les phénomènes de l'atmosphère et de la lumière ». *Ibid.*

¹²⁰ Saito, « Ernest Chesneau », *op. cit.*, pp. 325-326.

ところで、これら〔大気と光〕の現象は本質的に変わりやすい。必然的に画家は、現象が持続するはかない瞬間のうちにそれらを捉えることを余儀なくされる。現象は、抽象的な現実のようにそれ自体のうちに存続することはなく、過ぎ去っていき、私たちの網膜に印象を残すだけであり、一つの回想、運動や色彩に魅了されたという回想だけが、記憶のなかに残る。これこそが、「印象派」と名付けられた画家たちが私たちに表現することを切望し、成功したものである。彼らが定着しようと求め、そうすることができるものは、この回想なのだ¹²¹。

第1節で述べたように、戸外で制作される絵画は、自然に対峙したまま即興で描かれなければならない。その即興性が帰結するのは、入念に描き込まれた「仕上がった作品」ではなく単なる粗描でしかない、というのが批評家たちの常なる批判であった。そこでシェノーは、生理学的知見から網膜に残された記憶という概念を援用する。「ありのままの自然」を描いたラファエル前派の絵画は、綿密な細部を表現すればするほど、ますます抽象的な自然を描いてしまっている。なぜなら大気や光の現象は一瞬のうちに過ぎ去り、理論上、画布に定着させることはできないからだ。写実的に見える細部の描写は、いわば画家が自然を解釈し理想化した風景に過ぎない。対して印象主義の画家たちは、絶えず変動する自然の印象を記憶することで、「私たちの前に現れる自然」を画布に定着させたのだと主張する。つまり網膜上の記憶を用いるゆえに「捉えられないもの、束の間のも、瞬間的なもの」を描くことができるのである。

こうしたシェノーの印象主義美学は、1883年にデュラン＝リュエル画廊で次々に催されたブーダン、モネ、ルノワール、ピサロ、シスレーの一連の個展を批評する際に、確固たるものとなる。

彼ら〔印象主義の画家たち〕は、自然に対する新しい、真摯な、しかし非常に特殊な解釈をもたらした。彼らもまた、まったく異なる精神においてはああるが、形態の正確さを犠牲にして、合理的な現実ではなく、事物の外観や運動だけを見ようと望み、表現しようと努めた。〔…〕自然は実に巨大な世界なので、何世紀もの長い時を経ても、芸術はそこで常に未踏の部分や絵画的な美しさの新たな源を見つけることだろう。運動もその源の一つである。〔…〕印象主義の画家たちは色合いを帯びた形態の運動を描くのが得意だ。激しく、簡潔で必然的に急速な彼らの様式は、不完全なようであり、まっ

¹²¹ « Or ces phénomènes sont essentiellement inconstants. De toute nécessité le peintre est forcé de les saisir dans les rapides moments de leur durée. Ils ne subsistent pas en soi comme la réalité abstraite ; ils passent, ne laissant qu'une impression sur notre rétine et dans notre mémoire qu'un souvenir, celui d'un enchantement de mouvements et de couleurs. Voilà ce que les peintres bien nommés « impressionnistes » aspirent et réussissent à nous rendre ; c'est ce souvenir qu'ils veulent et savent fixer ». Chesneau, « Le groupe sympathique », *op. cit.*, p. 385.

たくそうではない。なぜなら運動の感覚が観客に伝われば、彼らの目的は達成されるので、もうそれ以上語ることはないからだ¹²²。

粗描であると切り捨てられた印象派の絵画は実のところ、自然の運動（mouvement）を描くゆえに「形態の正確さを犠牲にし」た表現となっているのであって、むしろ「絵画的な美しさの新たな源」を表している。「運動の感覚」を伝えるのを目的とするその絵画は、「仕上がった作品」を目指すものではなく、ゆえに不完全なわけでもない。1880年にデュレが示した印象主義美学は、シルヴェストルの批評によって色彩理論が補強され、さらに今度はシェノーによって絵画の完成度をめぐる議論が、いわば論理的に払拭された。ここに印象主義美学の成熟が認められるだろう。こうした議論に共通するのは、画家の眼に関する生理学であった。当時の科学的分析の流行を背景にしていたのは言うまでもないが、1883年のモネの個展においては、批評家のアルフレッド・ド・ロスタロも色彩の生理学的知見からモネを批評していた。まず彼は、シュヴルールを思わせるコントラストや補色の法則をモネが描く際に実践していることに言及する。また実際モネの絵画が紫色を多用している事実については、最近の研究を参照しながらこのように指摘する。

モネ氏の視覚は例外的なもので、大多数の人間とは異なった仕方で見えており、真摯であるがゆえに、己が見ているものを再現しようと努めている。太陽スペクトルには、水晶体が通過する際に遮断され、そのために網膜に刺激を与えない光の領域があることが知られている。この領域は、誰もが感じる紫色の放射を超えて広がっていることから紫外線と呼ばれ、自然界で重要な役割を果たしているが、その効果は光学的なものではない。しかしながら、ド・シャルドネ氏の最近の実験では、このスペクトルの不可視の部分が、ある人には鋭く感じられることが絶対的な仕方で証明された。モネ氏もその一人で、彼と彼の友人たちは紫色を見るが、公衆は別な風に見ていて、それゆえ意見の相違が生じるのだ¹²³。

¹²² « Ils [Les impressionnistes] apportaient une interprétation neuve, sincère, mais très particulière de la nature. Eux aussi, quoique dans un tout autre esprit, ils sacrifiaient la précision des formes ; ils ne voulaient voir et ne s'efforçaient à exprimer que l'apparence et le mouvement des choses et non leur réalité rationnelle. [...] La nature est un monde tellement immense que, dans l'éternité des siècles, l'art y trouvera toujours des parties inexplorées et de nouvelles sources de beautés pittoresques. Le mouvement est une de ces sources. [...] les Impressionnistes se sont fait du mouvement des formes colorées une spécialité. Leur formule âpre, sommaire, nécessairement rapide, paraît incomplète et cependant ne l'est point, puisque la sensation du mouvement étant communiquée au spectateur, leur but étant atteint, ils n'ont rien de plus à nous dire ». N. s. [Ernest Chesneau], « Expositions particulières », *Annuaire illustré des beaux-arts et catalogue illustré de l'exposition nationale*, Paris, Librairie d'art, L. Baschet, 1883, pp. 260-261.

¹²³ « La vision de M. Monet est exceptionnelle ; il voit autrement que la majorité des humains, et, comme il est sincère, il s'efforce à reproduire ce qu'il voit. On sait qu'il y a

藍狂いと非難されたモネの視覚が最新の科学的知見から名誉の回復を果たす。保守的な『ガゼット・デ・ボザール』に批評を掲載できるド・ロスタロの意見は、かなりの影響力を持ったと見てよいだろう。印象主義美学の擁護は、前衛に与する批評家とともに、保守層からも為されるようになったのが、1883年の個展であったのだ。

他方、1882年の批評では、モネの出品作のうち評価が分かれたのは海景画であった、とイサークソンは指摘する¹²⁴。しかしシェノーがとりわけ称賛したのはむしろ海景画だった。ではなぜ、こうした評価に違いが生まれたのか。シェノーは自然が常に変動すると言ったが、寄せては返す波や、さえぎるものがないゆえに大気や光を純然と見ることができる海の情景こそ自然の運動を端的に表現し得るモチーフなのではないか。モネがシェノーの批評を読んだことはデュラン＝リュエル宛の手紙ではっきりしている¹²⁵。モネはもともと海景画を好んで描いていたが、それ以降には《ベル＝イル島》(図13)の荒波を執拗に描き、連作で瞬間性を求めるなど、シェノーの批評を思わせるようなモチーフを選ぶことが多くなる。元より実証的な検証など不可能とはいえ、モネの絵画制作に影響を与えた同時代批評の一つとして指摘できるのではないか。モネと批評という関係は、この後、極めて重要な問題となってくる。そしてモネはそれを自覚していた。

1883年に開かれた一連の個展は、前年の第七回展に引き続き、デュラン＝リュエルを発起人としたものだ¹²⁶。モネの個展は3月に開催され、56点の作品が出品された。ところが良い結果を得られなかった。この一連の個展では入場料が徴収され、ブーダンとルノワールは600フラン、モネは500フラン、ピサロは296フラン、シスレーは160フランだった。仮に入場料が1フランだと考えると、モネの個展の入場者数は500人だったことになる。対してプティ画廊で行われた水彩画展では6,000人が展覧したことと比べると、5人全員を足しても2,156フランでしかなく、いかに彼らの個展に集客力がなかったかがわかるだろう¹²⁷。それに売り上げも伸びなかったことがわかっている。デュラン＝リュエルは新聞雑誌

dans le spectre solaire une zone de rayons que le cristallin intercepte au passage et qui, par conséquent, n'impressionnent pas la rétine. Cette zone, appelée ultra-violette parce qu'elle s'étend au delà des radiations violettes dont tout le monde a la perception, joue un rôle considérable dans la nature, mais ses effets ne sont pas de l'ordre optique. Cependant des expériences récentes de M. de Chardonnet ont démontré d'une façon absolue que cette partie invisible du spectre est vivement ressentie par quelques personnes. M. Monet est du nombre certainement ; lui et ses amis voient violet : la foule voit autrement ; de là le désaccord ». Alfred de Lostalot, « Exposition des œuvres de M. Claude Monet », *Gazette des beaux-arts*, avril, 1883, p. 344.

¹²⁴ Issacson, « The Painters Called Impressionists », *op. cit.*, p. 382.

¹²⁵ Lettre de Monet à P. Paul Durand-Ruel, 14 mars 1882, WL254.

¹²⁶ 先行研究には以下のものがある。賀川恭子「ルノワールの1883年の個展」『美術史』第49巻第2号、2000年、229-241頁；Sylvie Patry, « Paul Durand-Ruel et les expositions particulières en 1883 », dans *Paul Durand-Ruel, op. cit.*, cat. exp., 2014, pp. 76-92.

¹²⁷ これらのデータは、シルヴィ・パトリがデュラン＝リュエルのアーカイヴから明らかにしたものである。 *Ibid.*, pp. 87-88.

に広告を載せ、ポスターを街中に張るなど、プロモーションには力を入れたようだが¹²⁸、目立った成果は得られなかった。こうした現状にモネは不満を述べている。

私が、新聞雑誌に自分の名前を見出したいと切望しているとは思わないでほしい。私はそうしたものはるか上において、報道機関やいわゆる美術批評家の意見など歯牙にもかけていない、彼らはみな同程度に愚かだ。いや、芸術的観点からは、そうしたものは何も変えはしない。[...] しかし、物事を見るべきは商業的観点からなのだ。[...] 是が非でも報道機関の協力をあらかじめ確保しなければならなかった。というのも聡明な美術愛好家たちであっても、多かれ少なかれ新聞雑誌が生み出す風聞に敏感だからだ¹²⁹。

さらに前日の手紙でも「私たちの時代では、出版物がなければなにもできないとよくよく認めねばならない¹³⁰」と述べていたことから、モネは新聞雑誌の商業的影響力を強く実感していたと思われる。そのため、モネは記事を執筆してくれた批評家に礼状を書き¹³¹、フィリップ・ビュルティ（Philippe Burty, 1830-1890）には、「あなたの記事は私の目的に役立つから¹³²」と批評を書いてくれるように懇願する。シルヴィ・パトリによれば、モネの個展は10-20の批評を集めたようだが¹³³、デュラン＝リュエルの方は「このような方々には、最小限の有料記事を依頼するよりも、自由に発言してもらい、イニシアティブをとってもらったほうがいい¹³⁴」とモネの意見には懐疑的だった。

批評空間において印象主義美学は成熟したものの、デュラン＝リュエルのプロモーションと今回寄せられた批評だけではその価値が大多数の観客には伝わらない。さらに評価を

¹²⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹²⁹ « Ne croyez pas que j'aspire à voir mon nom dans les journaux. Je suis bien au-dessus de cela et je me moque de l'opinion de la presse et des soi-disant critiques d'art, tous plus bêtes les uns que les autres. Non, au point de vue artistique cela ne change rien [...] Mais c'est au point de vue commercial qu'il faut voir les choses. Il fallait à tout prix s'assurer d'avance le concours de la presse, car même les amateurs intelligents sont sensibles au plus ou moins de bruit que font les journaux ». Lettre de Monet à P. Durand-Ruel, 7 mars 1883, WL338.

¹³⁰ « il faut bien reconnaître qu'à notre époque, on ne fait rien sans la presse ». Lettre de Monet à P. Durand-Ruel, 6 mars 1883, WL337.

¹³¹ Lettre de Monet à un journaliste, 21 mars 1883, WL341 ; Lettre de Monet à E. Bergerat, c. 26 mars 1883, WL343.

¹³² « parce que votre article pouvait être utile à ma cause ». Lettre de Monet à Ph. Burty, 22 mars 1883, WL342.

¹³³ Patry, « Paul Durand-Ruel et les expositions particulières », *op. cit.*, p. 91

¹³⁴ « il vaut mieux laisser la parole à ces Messieurs en tout liberté et leur laisser l'initiative que de leur demander le moindre article payé ». Lettre de P. Durand-Ruel à Monet, mars 1883, dans *Archives Claude Monet. Correspondance d'artiste Collection Monsieur et Madame Cornebois*, n° 61, Paris, Artcurial, hôtel Dassault, 13 décembre 2006, cité par *ibid.*, p. 91.

得るためには、モネと理念をともにし、より多くの人々に届けられる媒体で強烈な文章を書く批評家と共闘関係を築かなければならない。この時、そうした考えがモネの頭によぎったとしてもおかしくはない。事実、モネはその翌年、批評家オクターヴ・ミルボーと邂逅を果たし、彼の評価確立に大きく寄与する共闘関係を築いていくことになる。

第2章

モネを批評するミルボー

—国際絵画展からモネ・ロダン合同展の美術批評をめぐって（1884-1889年）

1、先行研究と問題の所在

本章では、モネとミルボーが邂逅する1884年からモネ・ロダン合同展（以下、合同展と記す）が開催される89年までの期間に執筆されたモネに対するミルボーの批評を分析対象とする。1885-87年にジョルジュ・プティ画廊での国際絵画展を経たモネは、1889年に同画廊にて、世評に高い彫刻家オーギュスト・ロダンの合同展を企画する。この合同展は、会期をフランス革命百年記念の万国博覧会に合わせるだけでなく、145点ものモネの作品が出品される大回顧展の性格を持ったばかりか、さらにミルボーによって23頁にも及ぶモネに関するカタログ序文が執筆され、万博に押し寄せる世界各国の大衆にそれらを大々的に提示する重要な機会であった。1880年代最大の山場となるこの展覧会を、モネはいかにミルボーと戦略を練りながら開催したのか。

先行研究において、モネを扱った美術批評を網羅的に分析したレヴィンは、合同展におけるミルボーのカタログ序文や批評を詳細に検討している¹³⁵。また合同展開催百周年の際にロダン美術館が企画した1989年の展覧会カタログでは、合同展に関するモネらの書簡や同時代の批評を集約し、出品作も大部分が同定された¹³⁶。しかしこれらの先行研究では、画商＝批評家システムの観点の下、1884年から続くモネとミルボーの共闘関係やミルボーの批評の性質については考察の対象から抜け落ちてしまっている。さらに、『モネと展覧会—美術市場出現期におけるキャリア戦略』を2018年に出版したフェリシ・ド・モーポーも、画商＝批評家システムを援用しつつ、国際絵画展や合同展でミルボーの果たした役割についてある程度の言及をしているとはいえ、美術批評自体を考察の中心に据えているわけではなく、彼らの共闘関係は存外注目していない¹³⁷。

他方、ミルボー研究は文学の領域において発展してきた。この忘れられた批評家の伝記を著したピエール・ミシェルとジャン＝フランソワ・ニヴェによる貢献は目覚ましく、ミルボーの美術批評集やミルボーからモネへの書簡の編纂は特筆すべき成果だ¹³⁸。これを受けて

¹³⁵ Levine, *Monet and his Critics*, op. cit., 1976, pp. 98-116.

¹³⁶ *Claude Monet-Auguste Rodin: Centenaire de l'exposition de 1889*, cat. exp., Paris, Musée Rodin, Paris, Éditions du musée Rodin, 1989. また次の展覧会カタログも参照。 *Monet-Rodin: Rien que vous et moi*, cat. exp., Paris, Musée Rodin, Paris, Éditions du musée Rodin, 2010.

¹³⁷ Maupeou, *Claude Monet et l'exposition*, op. cit., 2018.

¹³⁸ Octave Mirbeau, *Combats esthétiques*, 2 vols., édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Paris, Séguier, 1993. 以下で論じるミルボーの美術批評は、ここから引用する。 *Id.*, *Correspondance avec Claude Monet*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nivet, Tusson, Charente, Du Lérot, 1990 ; *Id.*, *Correspondance générale*, 3 vols., édition établie, présentée et annotée

ミルボアの美術批評研究が幾つも生み出されてきた。クリスチャン・リムーザンの論文は、モネに関するミルボアの批評を分析してその性質を明らかにした基礎的研究となっている¹³⁹。またレオ・H・フークはミルボアの風景画に対する批評を対象とし、バルビゾン派や、印象主義、新印象主義などに向けて下したミルボアの判断をそれぞれ分析している¹⁴⁰。さらに流動性という概念からミルボアの批評と印象主義の絵画を検討し、その概念がミルボアの小説において果たした役割を指摘したラファエラ・テデスキの研究もある¹⁴¹。ただし管見の限りでは、モネとミルボアの関係については、未だ精緻な分析は為されておらず、解決すべき様々な論点が残されたままである。ミルボアのことを「新しい「画商＝批評家」システムの典型的な代表的人物」と呼んだのはジャン＝ポール・ブイヨンだったが、それも1990年に出版された美術批評のアンソロジーのなかでの目立たぬ言及に過ぎない¹⁴²。この画商＝批評家システムの観点の下、モネとミルボアの足跡を分析する課題は、序論で述べた、彼らの書簡をめぐるピエール・ミシェルの基礎的な仕事¹⁴³があるものの、すでに30年以上経った現在であっても大きな問題として残っている。

以上を踏まえて本章では、先行研究で欠落してきた部分、すなわち1880年代におけるモネとミルボアの共闘関係という観点を補うべく、1884年から1889年までのミルボアによる一連の批評を分析する。ここで注目したいのは、美術における1880年代が、アカデミスムの流れを汲む自然主義や、前衛芸術では新印象主義、象徴主義が勃興、台頭していった時期だったということである。これら流派の美学とモネの美学とをいかに切り離し、あるいは近づけてモネの芸術を新しく提示するのか。こうした点が実際にミルボアの批評戦略の一環として読み取ることができるのである。

そこで第2節では、1884、85年のミルボアの批評を検討し、彼の自然主義批判というパレミックな特質を浮き彫りにし、モネとミルボアの共闘の展開を見ていく。続く第3節で

par Pierre Michel, avec l'aide de Jean-François Nivet, Lausanne, L'Age d'homme, 2002, 2005, 2009. 以下で扱うミルボアの手紙は後者から引用し、OMの通し番号で記す。

¹³⁹ Christian Limousin, « L'ardeur poétique de l'admiration: Mirbeau parmi les critiques de Monet », dans *Octave Mirbeau*, Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991, textes réunis par Pierre Michel et Georges Cesbron, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 101-119; *Id.*, « Mirbeau critique d'art: de « l'âge de l'huile diluvienne » au règne de l'artiste de génie », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, pp. 119-129. リムーザンの論文では、ゾラの自然主義や象徴主義との関係、ジェフロワの批評との対比など、ミルボアの批評研究における重要な論点を提示しており、多くの示唆を得た。

¹⁴⁰ Leo H. Hoek, « Octave Mirbeau et la peinture de paysage: une critique d'art entre éthique et esthétique », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, 2005, pp. 174-205.

¹⁴¹ Raffaella Tedeschi, « L'impressionnisme chez Octave Mirbeau: une esthétique de la fluidité », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 22, 2015, pp. 47-66.

¹⁴² Jean-Paul Bouillon, « Octave Mirbeau », *La Promenade du critique influent: anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, p. 302. 註38で記した通り、2010年に新版も出ている。

¹⁴³ Pierre Michel, « Autour des lettres de Mirbeau à Claude Monet », *op. cit.*, 2012, pp. 95-103.

は 1885-87 年にかけてモネが参加した国際絵画展に記されたモネとミルボーの足跡を論じる。第 4 節では、以上の考察に基づきながら 1889 年の合同展におけるミルボーの批評を読解し、彼がモネのなかに見出した「瞬間性」という語や、新たな画家像として世に提示した象徴主義的な傾向を分析する。

2、ミルボーの自然主義批判

なぜミルボーという存在がモネにとって重要だったのか、この問いから論を始めよう。まずミルボーの登場は時宜にかなっていたと指摘できる。1880 年を最後にゾラが定期的な美術批評を執筆しなくなり、かつ印象主義の画家たちを結果的に見限ったこと、1882-83 年の批評では好意的な意見を述べていたユイスマンスの興味がギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau, 1826-1898) やオディロン・ルドン (Odilon Redon, 1840-1916) など象徴主義に移ったこと、印象主義美学を発展させたシェノーが彼らに対して批評を執筆しなくなったことなどが 1883 年時点のモネと批評家を取り巻く状況だった。なおデュレは 1885 年に『前衛批評』を出版するも、一般の新聞雑誌で印象派を擁護することはほとんどない。前章の最後に引用したモネの発言を信じれば、画家が批評に求めているのは、作品の販売に直結する新聞雑誌の宣伝であった。

モネとミルボーの交友は、デュラン＝リュエルの紹介により 1884 年 11 月から始まるが、当時のミルボーは、諷刺週刊誌『レ・グリマス』を発刊し、『ゴーロワ』や『フィガロ』といった有力紙に劇評等を掲載するなど名を上げつつある文筆家であり、1884 年から『ラ・フランス』紙に「美術ノート」と題する一連の美術批評を執筆していた。同紙の発行部数は 28,000 部に達していて、まさに当時のモネが求める批評家がミルボーであったのだ¹⁴⁴。

ミルボーの美術批評の目的は、大衆の眼を開かせ、彼らが同時代の画家たちの有する新しい考えや個性、様式を感じ、理解し、味わうことができるようにすることであり、既存のアカデミー美術への批判をポレミックに示す、いわば「美の闘争」を展開することにあつた。彼の批判の矛先は芸術家自身にあるわけではなく、アカデミーやサロンにおける国家の組織的運営による弊害であった。「しかし、私がそれ〔道徳などを保つこと〕を願うのは国家にであり、私が非難しているのは、その悪名高い教訓、精神に与える有害な方針、一部の人を優遇して他の人を犠牲にする縁故主義的で不当な報酬によって、あの不道徳な芸術を保護し、ある意味で合法化してきた国家なのである¹⁴⁵」。こうした理念を持つミルボーが前衛芸術家を支持するのはなんら不思議でもない。とりわけ大衆の無理解にさらされていた印

¹⁴⁴ Limousin, « L'ardeur poétique de l'admiration », *op. cit.*, 1992, p. 102. もう一人の共闘者であるジェフロワとモネが個人的に知り合うのは、1886 年のことで若干遅い。

¹⁴⁵ « Mais c'est à l'État que j'en veux, c'est lui que j'accuse, par ses leçons infamantes, par la direction néfaste qu'il donne aux esprits, par les récompenses népotiques et injustes dont il favorise les uns au détriment des autres, d'avoir protégé cet art impie, de l'avoir en quelque sorte légalisé ». Mirbeau, « Ceux du Palais de l'Industrie », *Le Journal*, 29 avril 1893, dans *Combats esthétiques*, *op. cit.*, t. 2, p. 24.

象主義の画家たちは、彼の興味を引いたのだろう。そこでミルボーは、同時代の画家ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ (Puvis de Chavannes, 1824-1898)、ドガ、モネ、ルノワールを批評で取り上げるため、その取材もかねて、モネと引き合わせてくれるようデュラン＝リュエルに依頼したのである。11月21日に記事となったモネ論においてミルボーは次のように画家を称賛する。

クロード・モネは侮辱された人々のなかでも、最も侮辱された者の一人だった。[...] 現代の風景画家のうちで、クロード・モネ以上に完璧で、感動的で様々な印象を与える画家を私は知らない。彼にとって自然の揺らめきは未知のものではないようだ。[...] 彼は変化する様相の下で、束の間の光の下で自然を描いた。[...] 彼は、唯一日本人がここまで為すことができたもの、自然の失われた秘密、手で触れられないもの、捉えられないもの、すなわち、彼の精神、脳内の思考、心臓の鼓動を表現したのだ¹⁴⁶。

この批評から理解できるのは、ミルボーの批評言語が決してオリジナルのものではなく、先人の批評をよく汲み取って咀嚼していることだ。日本人とモネを結び付けることにはデュレの影響が見られるし、「束の間 (fugitives) の光」や「自然の捉えられないもの (l'insaisissable)」といったシェノーと同じタームまで使用している。さらに「自然の揺らめき (un frisson de la nature)」もシェノーの「運動 (mouvement)」の概念の言い換えに違いない¹⁴⁷。過褒なほどの批評に対するモネの反応は、「これらの記事には、いくつか当を得ないこともあるし、おそらくもっと密かに私たちを支持するほうがよいだろうが、こうした記事が妨げになるとは私は思わない¹⁴⁸」とピサロに伝え、さらに返礼としてミルボーには自らの作品を贈る。確かにミルボーの文体は誇張気味で、いくぶん詩的であることからモネのこうした発言があったと思われるが、モネに直接取材したこともあり印象主義美学についてはよく理解していると見なせるだろう。そしてその感謝の返信にミルボーは「サロンの時に、私は本当の戦いを始めるだろう。私の芸術的信条を、そしてあなたのように傑作の力

¹⁴⁶ « Claude Monet a été un des plus insultés, parmi les insultés. Je ne connais pas, parmi les paysagistes modernes, un peintre plus complet, plus vibrant, plus divers d'impression que Claude Monet ; on dirait que pas un frisson de la nature ne lui est inconnu. [...] et il l'a exprimée sous ces aspects changeants, sous ces fugitives lumières. [...] Il a rendu ce que les Japonais seuls avaient pu faire jusqu'ici, et ce qui semblait un secret perdu, l'impalpable, l'insaisissable de la nature, c'est-à-dire ce qui est son âme, la pensée de son cerveau et le battement de son cœur ». Mirbeau, « Notes sur l'art. Claude Monet », *La France*, 21 novembre 1884, dans *Combats esthétiques, op. cit.*, t. 1, pp. 82-83.

¹⁴⁷ テデスキの論文でも指摘されている。Tedeschi, « L'impressionnisme chez Octave Mirbeau », *op. cit.*

¹⁴⁸ « Il y a dans ces articles bien des choses maladroitement et il vaudrait peut-être mieux prendre notre défense plus en douceur, mais je ne crois pas qu'ils soient nuisibles ». Lettre de Monet à Pissarro, fin novembre 1884, WL534.

によってその信条を守ってくれる人々への称賛を主張する機会を私が逃すようなことは決してないと感じてほしい¹⁴⁹」とまで記す。モネが批評の御礼に自らの作品を贈呈したことは、有力紙で健筆を振るうこの批評家との関係を親密にしようと努め、さらに批評の商業的な効力を十分に意識していた証拠だ。これを踏まえると、モネ側からの交友が、当初は極めて打算的であったことと判断せざるを得ない。しかし、この時点ではたとえそうであったとしても、その後の批評でもミルボーは、モネの芸術的価値を変わず顕揚していく。

ここからミルボーの批評活動を詳細に考察していきたい。ミルボーは、1885年のサロン評においてアカデミス系の画家たちを酷評している。とりわけ自然主義の画家¹⁵⁰たちを批判する箇所は注目に値する。

[...] 鼻もちならない程ではないが卑俗ではある画家たちの流派、さながら一家系が存在している。それは自然主義者たちだ。[...] 彼らは模倣者たちだ。自分が見るものを制作し、感じることも、考えることもない。[...] こうした画家たちの深刻な誤りは、[...] 我々が思考、詩情、戯曲、情動ではなく、細心綿密な線描、途方もなく凝りすぎた色調を見ようとしていると思いついでいることだ¹⁵¹。(強調はミルボー)

このようにミルボーは、アルフレッド・ロール (Alfred Roll, 1846-1919)、レオン・ボナ (Léon Bonnat, 1833-1922)、レオン・レルミット (Léon Lhermitte, 1844-1925、図 14) たちを自然主義者として糾弾していく。対してこの批評文の最後で、現代絵画に光を取り入れさせ、変革したのは美術学校一派ではなく、モネたちであることを宣言するのである。

マネ、ドガ、モネにこそ、我々はこの光への回帰の恩恵を受けていることは明らかだ。そしてこの外光は、バスティアン＝ルパーージュが断固として否定した後、最上最善ではなかったが彼なりのやり方で、最終的には熱中したものだ。この流派は、未だ萌芽状態

¹⁴⁹ « Au moment du Salon je commencerai une véritable bataille. Croyez bien aussi que je ne laisserai jamais échapper une occasion de proclamer toute ma foi artistique, et toute mon admiration pour ceux-là, qui comme vous, la défendent à coup de chefs-d'œuvre ». Lettre de Mirbeau à Monet, 30 décembre 1884, OM187.

¹⁵⁰ 19世紀における自然主義の語の成立過程や第三共和政下の自然主義絵画については、以下を参照。Geneviève Lacambre, « Toward an Emerging Definition of Naturalism in French Nineteenth-Century Painting », dans Gabriel P. Weisberg (éd.), *The European Realist Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, pp. 229-241 ; Richard Thomson, *Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1900*, New Haven, London, Yale University Press, 2012.

¹⁵¹ « [...] il y a une école, toute une famille de peintres moins prétentieux, mais plus vulgaires : ce sont les *naturalistes*. [...] Ce sont des copistes. Ils font ce qu'ils voient, ils ne sentent pas, ils ne pensent pas. [...] L'erreur profonde de ces artistes est [...] que nous n'allons pas voir de la pensée, de la poésie, du drame de l'émotion, mais des lignes correctes, exactes et des tons merveilleusement alambiqués ». Mirbeau, « Le Salon (1). Coup d'œil général », *La France*, 1^{er} mai 1885, dans *Combats esthétiques, op. cit.*, t. 1, pp. 161-162.

とはいえ、アトリエ制作における暗さやビチューム絵画で鈍った頭脳の憂いを追い払うことで絵画に貢献したのだ¹⁵²。

ミルボーは、自らの考えや感情を通すことなく、ただ見たままの自然を模倣しているに過ぎない自然主義の画家を批判し、絵画に明るさをもたらしたモネたちの方を評価する。ここでミルボーが 1884 年に若くして夭折したバステアン＝ルパージュにわざわざ言及したのは、いかなる意味が生じ得るか。この批評の二か月前にミルボーはバステアン＝ルパージュの死後に開かれた回顧展について同じ『ラ・フランス』紙に批評を執筆していた。そこでは、この若き画家の作品が自然主義の傾向を帯びていたと指摘しつつ、「残念ながら、自然主義は、文学におけると同様に絵画においても、あらゆる物事、あらゆる存在をみすばらしい確認事項に還元してしまう矮小なものなのだ¹⁵³」と書き記していた。

この自然主義批判で念頭に置かれている相手は、エミール・ゾラだと考えられる。それは、バステアン＝ルパージュの記事のさらに 10 日前、同じく『ラ・フランス』紙にミルボーが掲載したゾラに関する文芸批評「エミール・ゾラと自然主義」を読めば明らかだ。文学に蔓延するゾラの自然主義を非難した後、アカデミズムの画家エルネスト・メソニエ (Ernest Meissonier, 1815-1891) やエドゥアール・ドゥタイユ (Édouard Detaille, 1848-1912) を偏狭な自然主義者と見なし、印象主義の画家たちと比較した上で、後者に軍配を上げるのである¹⁵⁴。周知の通り、ゾラは 1879 と 80 年の美術批評で、自らが謳う文学の自然主義を絵画にも援用し、自然主義の画家を称賛していた。生理学といった科学の名の下に、社会や人間の細部までを観察、解剖、分析して描写すると標榜したゾラの自然主義¹⁵⁵と同質と見なし得るような絵画描出を実践する画家たちを、ミルボーは「細心綿密な線描、途方もなく凝りすぎた色調」でしか描いていないと強く非難する。つまりミルボーとしては、ゾラを中心とする文学周辺の自然主義に対する批判を美術批評にも持ち込み、そうすることで自然主義者と見なされる画家と印象主義の画家とを切り離し区別しようとしたのではないか。これ

¹⁵² « Il est évident que c'est à Manet, Degas et Monet que nous devons ce retour à la lumière, et ce plein air dont Bastien-Lepage s'était finalement épris, à sa manière, qui n'était pas la meilleure, après l'avoir nié énergiquement. Cette école, qui est en germe encore, a rendu ce service à la peinture de chasser la nuit des ateliers et la tristesse du cerveau embrumé de la peinture bitumineuse ». *Ibid.*, p. 165.

¹⁵³ « Malheureusement, le naturalisme, aussi bien dans la peinture que dans la littérature, est un rapetissant qui réduit toutes choses et tous êtres à de pauvres constatations ». Mirbeau, « Notes sur l'art. Bastien-Lepage », *La France*, 21 mars 1885, dans *Combats esthétiques, op. cit.*, t. 1, p. 143.

¹⁵⁴ Mirbeau, « Émile Zola et le naturalisme », *La France*, 11 mars 1885. またミルボーとゾラの間を論じた以下の文献も参照。Pierre Michel, « Mirbeau et Zola: entre mépris et vénération », *Les Cahiers naturalistes*, n° 64, 1990, pp. 47-77.

¹⁵⁵ ゾラの全般的な自然主義理解には以下を参照。アンリ・ミットラン『ゾラと自然主義』佐藤正年訳、白水社、1999 年。

が『ラ・フランス』紙における一連の批評の目論見、言い換えればミルボーが「サロンの時に、私は本当の戦いを始めるだろう」とモネに宣言した本意と考えられるのではないか。

ではいったいなぜ、ミルボーは自然主義批判の論陣を張る必要があったのか。その問いに答えるためにゾラの絵画批評を簡潔に振り返っておきたい。『ルーゴン＝マッカール叢書』を書き進めていたこの小説家にとって、自然主義を代表し、最も高い評価に値する画家は、まずもってマネであった¹⁵⁶。彼がマネの作品に見る特質は、「色調の相互関係におけるきわめて繊細な的確さ」や「相互の距離に従って、色合いのあらゆる諧調を成す彩色の色価¹⁵⁷」といった評言から、「色価の法則」にあると考えられる。さらにゾラは、自然主義の称号をモネやピサロといった印象主義の画家たちにも与え、絵画に明るさをもたらした外光の理論とともに、単なる正確な自然描写だけではない、力強さや独創性を備えた作品として称賛するのである。

だがゾラは、1880年に執筆した「サロンにおける自然主義」では印象主義批判を展開している¹⁵⁸。「きわめて不幸なことに、このグループの誰一人として新しい定式を力強く決定的には確立していない¹⁵⁹」とその理由を述べ、彼らが万人を屈服させるような傑作を描いていないと非難する。この新しい定式とは、むしろ自然主義の定式であり、これを応用したバステアン＝ルパーージュといった若い画家たちが成功をおさめたことをゾラは論じる。前年1879年のサロン評においてはバステアン＝ルパーージュをこのように評していた(図15)。

印象主義の画家よりも彼〔バステアン＝ルパーージュ〕が優れているのはこの点に要約されよう。つまり、彼は自らの印象を現実化することが出来るのである。聡明にも彼は、単純な技術的問題が公衆と革新者を隔てていることを理解していた。それゆえ彼は、印象主義の靈感と分析的手法を維持しながら、完璧な技術でそれを表現することに集中したのである¹⁶⁰。

¹⁵⁶ ゾラとマネの関係を自然主義の観点から考察したものとしては、以下を参照。吉田典子「エドゥアール・マネと〈自然主義〉—ゾラの美術批評・小説から見るフランス近代絵画—」永井隆則編『探求と方法—フランス近現代美術史を解剖する：文献学、美術館行政から精神分析・ジェンダー論以降へ』晃洋書房、2014年、83-114頁。

¹⁵⁷ « une justesse très délicate dans les rapports des tons entre eux ». « selon qu'ils sont plus ou moins rapprochés, des valeurs de coloration formant toute une gamme de teintes ». Zola, *Édouard Manet, étude biographique et critique*, 1867, dans *Écrits sur l'art, op. cit.*, 1991, pp. 150-151 (前掲書、140頁)。

¹⁵⁸ 1880年のゾラの美術批評に関しては、以下を参照。吉田典子「ゾラの美術批評と印象派」、前掲論文、2012年。寺田寅彦「エミール・ゾラ、真実の美学」『超域文化科学研究紀要』(東京大学総合文化研究科超域文化科学専攻)第21号、2016年、33-51頁。

¹⁵⁹ « Le grand malheur, c'est que pas un artiste de ce groupe n'a réalisé puissamment et définitivement le formule nouvelle ». Zola, « Le naturalisme au Salon », *Le Voltaire*, du 18 au 22 juin 1880, dans *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 422 (前掲書、410頁)。

¹⁶⁰ « Sa supériorité sur les peintres impressionnistes se résume dans ceci, qu'il sait réaliser ses impressions. Il a compris fort sagacement qu'une simple question de

すなわち、バスティアン＝ルパージュが印象主義の手法を用いながらも、カバネルのアトリエで培われたアカデミックな「技術」によって優れた自然主義絵画を生み出しているとゾラは称賛するのである（ただしゾラは、若くして成功をおさめたこの画家に懸念を抱き、最終的にはその未来に期待すると記して留保を示すのだが）。これまで見てきたように、印象主義の筆触分割の技法による作品は、筆致が荒く、当時の公衆には粗描にしか映らず嘲笑され続けてきた。だがゾラにとって印象主義とは、「印象を捉え、それをそのまま再現（la [l'impression] saisir et la reproduire directement）」し、「意味のない細部に惑わされず（sans perdre dans les détails insignifiants）」、「独創的な特徴があり、個性的な手法によって現実を観察し、伝達している（a son trait original, sa façon particulière de voir et de transmettre la réalité）¹⁶¹」画家たちであったはずだ。外光の色価を筆触分割という「個性的な手法」を用いて、「細部に惑わされず」描くからこそ、彼らの絵画には価値があり、未完成と非難されるのはお門違いだ、という主張がそこには見出せる。しかし1880年にゾラが手の平を返すように印象主義を批判し始め、バスティアン＝ルパージュらの技術をあえて称揚するのは、公衆に訴えかけるような傑作をついぞ生み出し得なかった印象主義の画家たちに遂に痺れを切らしたためであった。

ゾラによるこの絵画の自然主義理論が、1880年以降にどのくらい影響力があったのかは不明だが、印象主義の絵画よりも自然主義絵画のほうが優れているというその論調は、印象主義の代表的な画家であるモネを擁護するミルボーにとって、第一に覆さねばならない危険な思潮であったに違いない。このような意味でミルボーは、1885年の批評においてゾラによって評価されたバスティアン＝ルパージュを自然主義の名の下に糾弾したのだと考えられる。ここで注意したいのは、印象主義が探求してきた外光の理論に対しては、ゾラも非難の矛先を向けてはおらず、むしろ自然主義の若い画家たちの「器用な作品によって、これまで誤解を受けてきた印象主義の定式、すなわち真実の光の下にあるがままに描かれた生命の表現が世に認められることになるだろう¹⁶²」と述べ、その更なる発展さえ願っていることだ。

ゾラが自然主義という語を用いた批評に固執したために、絵画における自然主義理論は極めて不明瞭な様を呈しているが、以上のことから、あくまで色彩に関する絵画理論の範疇で批評を執筆していることが窺えよう。一方でミルボーは、先に引用したように、モネらの

technique divisait le public et les novateurs. Il a donc gardé leur souffle, leur méthode analytique, mais il a porté son attention sur l'expression et la perfection du métier». Zola, « Lettre de Paris. Nouvelles artistiques et littéraires » [Le Salon de 1879], *Le Messager l'Europe*, juillet 1879, dans *ibid.*, p. 401 (同上、388 頁).

¹⁶¹ Zola, « Lettre de Paris. Deux expositions d'art au mois de mai » [Le Salon de 1876], *Le Messager l'Europe*, juin 1876, dans *ibid.*, p. 352 (同上、326 頁).

¹⁶² « Ce sont eux, d'ailleurs, avec leur adresse, qui feront accepter cette formule impressionniste, si mal comprise : la vie telle qu'elle est, et rendue dans ses véritables conditions de lumière ». Zola, « Le naturalisme au Salon », *op. cit.*, p. 431 (同上、422 頁).

功績は、光への回帰によって絵画に明るさをもたらしたことだとはっきり認識しており、ゾラの主張を熟知していたと言ってよい。ゾラは「芸術作品とは気質を通して見られた、創造の一隅である」と宣言したが、「自然は、気質を通して見たときにのみ美しく、生き生きとし、現実ですら存在する¹⁶³」、「頭脳と芸術家の手によって再創造された自然や人間の隅¹⁶⁴」という発言からも推測されるように、ミルボーはゾラと同様の主張を持っていた。しかしゾラの標榜する自然主義が、文学においても絵画においても「技術」にこだわり、細部に凝るようになっていった時、ミルボーはこれを批判するようになる。

自然主義と呼ばれるものは、奇妙な流派だ。そこでは事物について無益な細部しか見ないことを学ぶ。実に滑稽なことに、みなが印象主義の画家たちが描くように書くことを主張することだ。彼らは偉大な総合の情熱的な探求者であり、降りそそぐ光やゆったりした調和の詩人であり、なにより形態に感覚を、自然に魂を与えること、細部を量塊のなかで目立たなくすることに没頭している。ところが自然主義者たちは芸術を作り出す手順がまるで違う。細部の仕上げに凝りすぎる彼らは、メソニエやドゥタイユのように、近眼の画家が描くのと同じように書くのだ […] ¹⁶⁵。(強調はミルボー)

自然主義者が書き描く細部への嫌悪、ここからは、1876年に自然主義でかつ印象主義の画家たちが「細部に惑わされず」に描くから素晴らしいとしたゾラのレトリックを、ミルボーが援用したことがまず垣間見え、その上で彼は「細部に凝りすぎる」自然主義と、「細部を目立たなくする」印象主義とを明確に区分している。さらに彼は、ゾラ其自然主義に対する非難のなかで、その論点を、ゾラによって絵画の自然主義理論の論拠とされた「色彩」から「細部」にすり替えていることが看取できる。つまり、色彩論というゾラと印象主義の間

¹⁶³ « C'est que la nature n'est belle, elle ne s'anime, elle n'existe même réellement que vue à travers un tempérament ». Mirbeau, « Le salon (II) », *La France*, 9 mai 1886, dans *Combats esthétiques, op. cit.*, t. 1, p. 258.

¹⁶⁴ « un coin de nature ou d'humanité recréé par un cerveau et par une main d'artiste ». Mirbeau, « La nature et l'art, à M. de Fourcaud », *Gil Blas*, 29 juin 1886, dans *ibid.*, p. 304.

¹⁶⁵ « Ce qu'on appelle *naturalisme* est une école singulière, où l'on apprend à ne voir des choses que le détail inutile. Ce qu'il y a de vraiment comique, c'est que tous prétendent écrire comme peignent les peintres impressionnistes, ces chercheurs passionnés des grandes synthèses, des poètes des lumières épandues et des larges harmonies, préoccupés surtout de donner aux formes des sentiments, une âme à la nature, et de noyer le détail dans la masse. Or les naturalistes ont un procédé d'art tout différent. Lècheurs de détail, ils n'écrivent pas autrement que ne peignent les artistes myopes, comme Meissonier et Detaille [...] ». Mirbeau, « Émile Zola et le naturalisme », *op. cit.*, 1885.

を繋いでいた土台を覆い隠し、モネと自然主義を完全に別個のものとして提示する論拠をここで新たに作り上げたのである¹⁶⁶。

以上、ミルボーによる自然主義批判の展開を分析してきた。だが、彼の批評戦略は更に先を見据えて展開されていたものであったはずだ。それは、ジョルジュ・プティ画廊における国際絵画展に参加するモネを擁護するためである。

3、プティ画廊と国際絵画展（1885-87年）におけるモネとミルボー

1883年の個展以降、91年開催の《積みわら》個展まで、モネはデュラン＝リュエルと組んだ展覧会をフランスで開いていない。事実上、印象主義の画家たちともっとも関係の深いこの画廊がフランスにおける展覧会事業を制限したのは、1882年のユニオン・ジェネラル銀行の暴落が起因となった彼自身の経営不振のためである。デュラン＝リュエルが経営立て直しの突破口として見出したのが、アメリカの美術界へ参入することであった。実際に画廊は1886年にニューヨークで展覧会を催し、当地の美術市場を開拓することに成功する¹⁶⁷。その間モネは、フランスにおいて新たな画廊との提携を余儀なくされ、ジョルジュ・プティ画廊で開かれていた国際絵画展へ出品し始めるのである。

プティ画廊は、デュラン＝リュエルのライバルとしてその名を歴史に刻むが、現在まで存続することなく、1933年に解体した。またアーカイヴの所在が知られておらず、そのためこの画廊を対象としたまとまった研究は今のところ為されていない。以下では基本的事項に限られるが、プティ画廊と国際絵画展の足跡を確認したい。

ドラクロワやバルビゾン派を主に扱っていた画廊フランシス・プティの息子として1856年に生まれたジョルジュは、77年の父の死後、事業を受け継ぎ経営を軌道に乗せる。81年には、多くの展示会場や印刷業に梱包業、さらには版画や写真製版のためのアトリエを有するゴドー・ド・モロワ通り12番地に居を移した。セーズ通り8番地を入場口としたギャラリーは、300m²もの広さを誇り、天窗採光を備え、その入口の長い廊下の奥には堂々たる階段が設けられ、床は赤い絨毯で覆うなど豪華絢爛でブルジョワ的な様相を呈していた（図16）。1882年2月、「フランス水彩画家協会」の展覧会の開催とともにそのギャラリーとしての使命を開始する¹⁶⁸。

同年5月からは外国人画家も招聘した国際絵画展（彫刻家が出品した場合は国際絵画・彫刻展、以下国際展と記す）が企画され、1887年まで毎年開催された（90年から再開）。その顔ぶれを見ると、アドルフ・メンツェル（Adolph Menzel, 1815-1905）、マックス・リ

¹⁶⁶ こうした細部を軸とした自然主義批判は、シェノーが細部を描くラファエル前派と、大気や光の運動を描く印象主義を対比させた議論から発展させたものと見なすこともできる。

¹⁶⁷ Jennifer A. Thompson, « Paul Durand-Ruel et l'Amérique », dans *Paul Durand-Ruel, op. cit.*, cat. exp., pp. 106-119.

¹⁶⁸ Anne Distel, *Les Collectionneurs des impressionnistes: Amateurs et marchands*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1989, pp. 36-39.

ーバーマン (Max Liebermann, 1847-1935、図 17) やジュゼッペ・デ・ニッティス (Giuseppe de Nittis, 1846-1884) などのドイツやイタリア、さらにイギリス、スペイン、ロシア、スウェーデンの画家や、フランス人ではアルベール・ベナール (Albert Besnard, 1849-1934)、アンリ・ジェルベクス (Henri Gervex, 1852-1929、図 18)、ジャン＝シャルル・カザン (Jean-Charles Cazin, 1840-1901) などその名の通り国際的かつ多彩な画家たちが揃い、総じて、自然主義など完全にアカデミックな画風ではない画家たちが主に出品している¹⁶⁹。モネは 1885 年から国際展に参加し 87 年まで出品し、86 年からはルノワール、さらに 87 年にはホイッスラー、モリゾ、ピサロが出品し、さながら印象派展のような雰囲気帯びる。

ではモネはいかなる経緯でこの展覧会に参加するようになったのだろうか。モネとプティとの関係は、1878 年に開かれたエルネスト・オシュデの売り立てなどに、プティが鑑定人として関わり、実際にモネの作品を 3 点購入したことから結ばれたと思われる。またこの頃から文通の形跡も認められる¹⁷⁰。実のところ、モネは 1882 年の国際展を見に行き、興味を抱いていたようだ¹⁷¹。

他方、国際展の反響は大きく、例えば『ガゼット・デ・ボザール』のアルフレッド・ド・ロスタロは、保守的なサロンとは異なり、プティ画廊の展覧会では、ヨーロッパ各国の様々な画家による、今現在の力強い芸術作品を見ることができると称賛する¹⁷²。また同誌の補遺にあたる芸術欄では、国際展の目的や規約が報じられている。「年一度の国際絵画展は、毎年パリで 5 月に、純粋に芸術的性格を有する国際展を開催する目的で創設され、あらゆる国々の卓越した画家を厳選し、その作品を集結させる。その数は 12 人と制定され、そのうち 3 人はフランス人とし、芸術アカデミー会員とする¹⁷³」。さらに、国際的性格を強調するためにこの展覧会が、各国識者の名誉会員による委員会の庇護下に置かれていることも報じられ、そのリストが華々しく掲載されている。例えば、1883 年の国際展に招集された芸術アカデミー会員のフランス人は、アレクサンドル・カバネル (Alexander Cabanel 1823-1889)、ロベール＝フルーリー (Robert-Fleury, 1837-1911)、エルネスト・エペール (Ernest Hébert, 1818-1908) といった顔ぶれだが、ベルギー人アルフレッド・スティーブンス (Alfred Stevens, 1823-1906)、イタリア人ジュゼッペ・デ・ニッティス、スペイン人ライムンド・

¹⁶⁹ プティ画廊での展覧会と出品者に関しては、以下を参照。Pierre Sanchez, *Les Expositions de la galerie Georges Petit (1881-1934): Répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, 4 vols., Dijon, Echelle de Jacob, 2011. 1885-87 年の国際展にモネはそれぞれ、10、13、15 点を出品する。全体の出品数は平均して 150 点ほどであった。

¹⁷⁰ Lettre de Monet à G. Petit, 16 septembre 1878, WL 138. しかしながらカタログレゾネには、これ以降のプティ宛の書簡は WL276 (11 juin 1882) と WL724 (26 octobre 1886) の二通が見出せるだけで、1885 年の国際絵画展にモネが出品する経緯に関するやり取りは残されていない。もっとも、カタログレゾネに記載されているのは、モネから相手への書簡のみであるので実際の出来事は詳らかではない。

¹⁷¹ Lettre de Monet à P. Durand-Ruel, 23 décembre 1882, WL305.

¹⁷² Alfred de Lostalot, « Exposition internationale de peinture, galerie George Petit », *Gazette des beaux-arts*, juin 1883, p. 507.

¹⁷³ *La Chronique des arts et de la curiosité*, 5 mai 1883, pp. 141-142.

デ・マドラーソ (Raimundo de Madrazo, 1841-1920) など折衷主義的な画風を持つ画家の他、ホイッスラーも招聘されている。

以上のことからプティ画廊における国際展は、多くのパトロンに支えられながら、様々な画風を持つ各国の著名な画家を招集したことで、初開催から大いに話題を呼んだと判断してよいだろう。ただし上述の規約に関しては、1884年の国際展からすでに人数制限、芸術アカデミー会員の招集などが遵守されておらず、決して厳しく定められたものではなかった。一方、画家の選定については、国際展の各回に委員会が設けられ、そこでの選定投票があったようだ¹⁷⁴。おそらく1882年の不況の影響やギャラリーが設立されて間のないことから、話題性がありかつ作品販売の見込める画家を選出したいプティの意向も反映されたのだろう。したがって1885年の国際展(5月15日開催)にモネが招待されたのは、上述のようにデュラン＝リュエル以外の画廊をモネが探していたことと、幾度かモネの作品を買い取ったことのあるプティの推挙と委員会の投票とによって、両者の利害が一致したことがその要因であると思われる。

しかしながら、1886年の批評でレイ・ド・フルコー (Louis de Fourcaud, 1851-1914) が、プティの国際展に出品する大多数の画家が、サロンなど他の場所にも展示している事実を指摘しながら、「このプティ画廊の国際展は商業的催しである¹⁷⁵」と非難するように、もともとと同じ美意識を共有しない画家たちがこの展覧会に参加するのは金銭的な目的だ、と批評家からも簡単に見透かされるような場に、モネはただ妥協的な態度でしか臨まなかったのだろうか。そうではあるまい。実はここでミルボーの存在が際立ってくる。モネとミルボーの行動を探ると、彼らの国際展に対する戦略が垣間見える。ミルボーは、国際展において否応なく自然主義の画家と比較される状況にあるモネを彼らから切り離し、現代芸術の主流は印象主義にこそあると主張することに心血を注ぐのだ。以下では、1885-87年まで各年の国際展に出品したモネとミルボーの足跡を見ていこう。

1885年の国際展において、二年前に制作した《マンヌポルト (エトルタ)》(図19)など近作を出品したモネに対してミルボーは頁の約半分を捧げ批評するが、それに先立ちモネがこのような場に参加した驚きをあえて口にする。

クロード・モネ氏がこれほど異質な環境で公の場に登場するのは初めてのことだ。そこでボナ氏とジェルベクス氏と相まみえたのには誰もが驚く。ジョルジュ・プティ氏がこの大胆さを持ち、天才的な芸術家を大衆に紹介する際には常に愚かさと無知が蓄積する困難から逃げなかったことを称賛すべきである。[...] クロード・モネ氏には天才

¹⁷⁴ Cf., *Lettre de Monet à Pissarro, 5 mars 1887, WL775*. 1887年の国際展においてモネは委員を務め、ピサロを参加させるために投票したことを記している。ただし、1885年と86年の展覧会の委員を誰が務めたのかは不明である。Cf., Sanchez, *Les Expositions de la galerie Georges Petit, op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁵ Louis de Fourcaud, « Exposition internationale, à la galerie Georges Petit », *Le Gaulois*, 19 juin 1886.

的な素質がある。おそらく人間の眼が、壮麗な自然をこれほどまでに映じたことは一度もあるまい。あらゆるものが詩となる叙情詩人なのである¹⁷⁶。

ミルボーは、モネがボナやジェルベクスと並ぶこの国際展を「異質な環境」と見なす。しかしモネを他の出品者たちと比べても遜色のない、むしろ天才的な素質のある画家と呼び、モネを参加させたプティの英断を称賛する。

しかしプティは、必ずしも全面的なモネの協力者ではなかった。モネのピサロ宛の書簡にはこのようにある。「取り決め通り、次の（国際）展覧会では大いに期待していると彼〔プティ〕は私に言った。ただし一つ条件がある。それは、彼のところで展示するなら、他のところには参加しない、あるいは選択しなければならないというものだ。私にとって、あなたもおわかりのように、蔑ろにはできない利益の問題がある。だから彼のところで展示することを約束したし、他にどうしようもなかった¹⁷⁷」。その結果、プティの展覧会に出品するにあたってモネはデュラン＝リュエルに次の条件を示さなければならなくなる。「反目し合っているのだから、彼〔プティ〕があなた〔デュラン＝リュエル〕の手持ちの絵を展示したがらないのは無理もない。[...] プティ氏にあなたの絵画を展示することを強いるのは容認し難く、またこの展覧会を断念することは賢明ではなかった¹⁷⁸」。アメリカに商機を見つけ、フランスでの活動が手薄になっていたデュラン＝リュエルの状況をよく知っていたプティは、この競合相手と差をつけるべく、モネに次の国際展に専念するようにさせ、さらにデュラン＝リュエル所有のモネ作品を出させないよう巧みに誘導したことが、これらの書簡から判明する。実際、1886年の国際展にモネはデュラン＝リュエル所有の絵を一切出品しなかった（図20）。

こうしたプティからの条件に制約を受けざるを得なかったモネは、ミルボーとともに、これに対するささやかな抵抗とも取れる行動をとる。それはルノワールとオーギュスト・ロダ

¹⁷⁶ « C'est la première fois que M. Claude Monet se présente en public dans un milieu aussi hétérogène. On est tout surpris d'y voir M. Bonnat et M. Gervex. Il faut féliciter M. Georges Petit d'avoir eu cette audace et de n'avoir pas reculé devant les difficultés que la sottise et l'ignorance accumulent toujours quand il s'agit d'initier le public à la connaissance d'un artiste de génie. [...] Il y a du génie en M. Claude Monet. Jamais peut-être un œil humain n'a mieux réfléchi la splendide nature ; c'est un lyrique pour qui tout est poème ». Mirbeau, « Exposition internationale de peinture », *La France*, 20 mai 1885, dans *Combats esthétiques, op. cit.*, t. 1, p. 185.

¹⁷⁷ « [...] il [G. Petit] m'a dit qu'il comptait bien sur moi pour l'exposition prochain (l'internationale) comme cela avait été convenu. Mais il y a une condition, c'est que, exposant chez lui, je ne participerai pas à une autre ou que j'aie à choisir. Il y a pour moi, vous le comprenez, une question d'intérêt qui n'est pas à dédaigner. Je me suis donc engagé à exposer chez lui et je ne pouvais faire autrement ». Lettre de Monet à Pissarro, 9 novembre 1885, WL616.

¹⁷⁸ « [...] il est compréhensible que qu'étant en guerre il [G. Petit] ne veuille pas exposer vos propos tableaux. [...] Il était inadmissible que j'oblige M. Petit à exposer vos tableaux et moins que prudent de renoncer à cette exposition ». Lettre de Monet à P. Durand-Ruel, 17 décembre 1885, WL642.

ン (Auguste Rodin, 1840-1917) を国際展に呼び込むことであった。ミルボーからロダン宛の書簡には次のようにある。「国際展は 15 日に開かれる。それはつい昨日の晩に決まった。

[...] またルノワールの出品許可も得た。[...] だからあなたが展示したいもののタイトルをカタログに載せるために私に送ってもらう必要がある¹⁷⁹」。この書簡から、ミルボーは国際展の企画を担う人物の一人であり、ルノワールを参加させるために奔走し、カタログの編集まで任されていたことが読み取れる。つまり国際展におけるミルボーの戦略は、批評でのみ展開されたわけではなかったのである。このようにして 1886 年開催の国際展には、ルノワールと、ミルボーが幾度も称賛を送ってきた彫刻家ロダンを参加させることに見事成功する。国際展に出品する前衛芸術家の数を増やすことで、モネとミルボーの陣営を強化させたのだ。さらに同展へのミルボーの批評は、ロダン、ルノワール、モネを全面的に取り上げ、まるでこの三人が国際展の主役であるかのように扱っている。そのなかで、1880 年に国家買い上げとなったロダンの《青銅時代》(図 21) や、1879 年のサロンで評判となったルノワールの《シャルパンティエ夫人と子供たち》(図 22) にも言及するのは、彼らの陣営の勢いを示すことに狙いがあったのだろう。それゆえミルボーは批評の最後を、「しかし、彼らが芸術に与えた貢献は計り知れないものがあることを、今日、私たちは認める。彼らはアトリエに空気と光をもたらし、俗人が沈黙や死であると信じている事物に、汎神論的で至高の生命を与えた。彼らとともにこそ、正真正銘で唯一の現代芸術の運動がある¹⁸⁰」と締めくくるのである。

13 点を展示したモネの成果は大成功と言えるもので、二つの作品を除き全て売却され、それぞれに 1,000-1,500 フランの値がつき、最終的に 15,100 フランの収益があったと記録されている¹⁸¹。

一方、モネを自然主義から切り離そうとする傾向は、当時もっとも影響力があり、印象主義の糾弾者であり続けたアルベール・ヴォルフにも見られた。彼は留保を示しつつも、次のようにモネを評価する。

クロード・モネ氏は、相変わらず奇妙な芸術家だ。ある人は彼を自然主義者と呼ぶ。しかし実際は、幻想的な芸術家なのだ。[...] 彼が展示している 13 点の作品のうち一点だけ素晴らしいものがある。《エトルタの海》はしかしながら自然主義のジャンルに属

¹⁷⁹ « L'exposition des Internationaux aura lieu [*sic*] le 15. Cela a été décidé hier soir seulement. [...] On a aussi enlevé l'admission de Renoir [...] Par conséquent il faut que vous m'adressiez la tire des choses que vous voudriez exposer afin qu'elles puissent figurer au catalogue ». Lettre de Mirbeau à Rodin, vers le 27 mai 1886, OM316.

¹⁸⁰ « Mais on avoue, aujourd'hui, que le service qu'ils ont rendu à l'art est immense. Ils ont fait entrer de l'air et de la lumière dans les ateliers, et donné aux choses que le vulgaire croit muettes et mortes une vie panthéiste et souveraine. C'est avec eux qu'est le vrai, le seul mouvement de l'art moderne ». Mirbeau, « Impressions d'art », *Le Gaulois*, 16 juin 1886, dans *Combats esthétiques*, *op. cit.*, t. 1, p. 301.

¹⁸¹ Cf., Wildenstein, *Claude Monet*, *op. cit.*, t. 2, p. 49, note 514, 515.

していない。それは夢幻の広がりだ。[...] 私はここでモネ氏を非難したいのではないことにご注意していただきたい。というのも、このエトルタの情景は本当に魅力的だからだ¹⁸²。

ヴォルフが言及した《針岩の沖の帆船》(図 23) は、岩壁や岩山はいくらか写實的に描かれているものの、明らかに自然主義のような細心綿密な描法が用いられておらず、海の水平線と空の境が判別できないほどだ。かつて 1879 年のサロン評で「彼の作品は本質的に自然主義だ¹⁸³」と述べてバステイアン＝ルパージュの技量に称賛を寄せたヴォルフは、今回は技量を評価軸とするのではなく、モネの作品が醸し出す幻想的な様を褒めるのである。モネを自然主義から切り離し、幻想というある種詩的な観念でもって評価するヴォルフのこの見解は、自然主義批判を展開し、モネを「叙情詩人」としてその作品に詩情を見出そうとするミルボーの見地と重なり合うだろう。

ミルボーという強力な後ろ盾とヴォルフの思いがけない評価によって勢いを得たモネは、翌年の国際展には出品者として参加するだけでなく、選考委員の一人としても関わることになる。委員にはロダンとルノワールもその名を連ねており(図 24)、さらに勢力を増した彼らの陣営は、1887 年の国際展にモネとルノワールの他に、ピサロ、シスレー、モリゾ、ホイッスラーを参加させることができ、その会場は 86 年の第八回展をもって瓦解した印象派展のような様相を帯びたものとなる。かつての同志が一堂に会するこの状況は、すでに国際展で成功し、委員も務めるモネの働きかけによって作り出されたに違いない。モネの権勢を振るう様は、テオ・ファン・ゴッホが経営するブソ・エ・ヴァラドン社所有の自作品を、プティに認めさせたことから分かる¹⁸⁴。

ミルボーの批評は二日連続で『ジル・ブラース』紙に掲載され、主にホイッスラー、モネ、ルノワール、ロダン、ピサロへの称賛に筆が執られる。この機会に、モネは連作《ベル＝イル島》(図 8)、ルノワールは古典に回帰したアングル様式の《大水浴図》(図 25)、ピサロは点描主義の《りんご採り》(図 26) といった新しい試みの作品を展示した。モネが再び印象主義の画家たちを集結させたのは、おそらく話題を呼ぶプティ画廊の国際展において、ゾラ流の自然主義とは違った新たな試みの作品を通じて、虐げられてきた印象主義が変革したことを誇示することが目的だったのではないだろうか。この自然主義との決別はまた、ミルボーがモネらに *impressionnisme* の語を努めて使用しないことから窺える。モネの作品に言及する箇所では、「自然主義の理論家たちには気に入らないだろうが、実際には唯一真

¹⁸² « M. Claude Monet est toujours un artiste curieux. Quelques-uns l'appellent naturaliste, mais au fond, c'est un fantaisiste. [...] sur les treize toiles qu'il expose, une seule est vraiment très bien. La *Mer à Etretat* n'appartient toutefois pas au genre naturaliste. C'est un lac féerie. [...] Remarquez que je ne veux pas faire ici un reproche à M. Monet, car cette vue d'Etretat est réellement charmant ». Albert Wolff, « Exposition internationale », *Le Figaro*, 19 juin 1886.

¹⁸³ Wolff, « Le Salon », *Le Figaro*, 14 mai 1879.

¹⁸⁴ Lettre de Monet à G. Petit, 23 avril 1887, WL784.

のもの」と述べ、はっきりと自然主義から切り離そうとする意志が見てとれる¹⁸⁵。つまり、この画家たちがかつてゾラによって自然主義とも印象主義とも呼ばれていた事実を踏まえ、批評言語を明確にすることで、この二つの語が混同されるのを回避し、新たな枠組みの下で彼らの画業を示そうと企てたのではないか¹⁸⁶。その企てを言祝ぐかのようにミルボーは末尾でこう明記してみせる。「私たちの称賛と熱狂をアカデミーの目前で叫ぶことは、私たちにとってなんという喜びだろうか¹⁸⁷」。

以上、1885-87年の国際展におけるモネとミルボーの共闘を確認してきた。1887年には印象主義の変革を広く示し得たこれらの経験は、更なる計画を生み出すことになる。翌88年にプティ画廊で、モネ、ロダン、ルノワール、ホイッスラーの4人で展覧会を開くというものだ。結局のところ、この計画は頓挫してしまうのだが、モネはロダンに「この展覧会は、芸術的な行いにしなければならない¹⁸⁸」と意気込むように、自分たちの変革を一層推進しようと試みていたことが窺える。計画されたこの展覧会は、最終的にデュラン＝リュエル画廊が引き継ぎ、ルノワールはこちらに参加し、他にピサロやカイユボット、モリゾ、シスレーらも集まった。対してモネはデュラン＝リュエル親子のやり方に同調できず、テオ・ファン・ゴッホが経営するブッソ・エ・ヴァラドン社の画廊で個展を開くことになる¹⁸⁹。以上のような過程を経て、「芸術的な行い」を希求するモネは、1889年に、プティ画廊にてロダンの合同展を開催する運びとなったのである。そこでのミルボーの批評は、より一層モネの芸術的価値を高めるものとなるだろう。

4、1889年「モネ・ロダン合同展」におけるミルボーの批評

—瞬間性と象徴主義的傾向

自然主義批判を展開し、国際展で結果を出したモネとミルボーの共闘はさらに磨きがかかる。彼らの次なる狙いは、モネにとっては連作の手法を確立させることであり、ミルボーにとってはモネを新たな美学の文脈に置くことであつたと考えられる。モネの連作が完成

¹⁸⁵ Mirbeau, « L'exposition internationale de la rue de Sèze 1, 2 », *Gil Blas*, 13 et 14 mai 1887, dans *Combats esthétiques, op. cit.*, t. 1, pp. 329-336. « Les seules vraies d'ailleurs, n'en déplaise aux théoriciens naturalistes... ». *Ibid.*, p. 331.

¹⁸⁶ ただし、1886年の第八回印象派展への参加を見送ったことで、印象主義を乗り越えようとする新印象主義に対する拒絶の態度を示したモネの心情を考えるならば、一方で新印象主義の点描技法を用いるピサロを、他方でイタリアの古典に回帰し、アカデミックな技法を折衷したルノワールに参加させた意味は検討を要する問題である。それが第4章で分析する個人主義の礼賛によるものだと考えられることだけをここでは指摘しておこう。

¹⁸⁷ « [...] quelle joie c'est pour nous de crier notre admiration et notre enthousiasme, à la barbe de l'Institut ». Mirbeau, « L'exposition internationale de la rue de Sèze 2 », *op. cit.*, p. 335.

¹⁸⁸ Lettre de Monet à Rodin, 1^{er} février 1888, WL825.

¹⁸⁹ Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, t. 3, 1979, p. 9.

の域に達したのは、1891年発表の《積みわら》以降であると一般には見なされているが¹⁹⁰、実はこの時期、モネは次々とその試作品を生み出しており、それらと過去の作品を合わせた合計145点がモネ・ロダン合同展に出品されるのだ。

その連作を目の当たりしたミルボーは、同展の批評においていかなるモネ像を演出しようとしたのか。前節で引用した批評においてヴォルフが、モネを「ある人は彼を自然主義者と呼ぶ」と言及していたように、1889年の合同展においても、例えば印象主義擁護の立場をとる若き美術批評家アルセーヌ・アレクサンドル (Arsène Alexandre, 1859-1937) が「実に深遠な自然主義者である¹⁹¹」と述べ、モネを自然主義者と見なす傾向は依然として存在していたことが窺われる。ミルボーの主張では多分にゾラと結びついているこの種の自然主義は、しかしながら、文学の状況を見定めようと1891年に『文学の進化についてのアンケート』¹⁹²を実施するにあたり、ジュール・ユレが当時の有名な64人の文筆家に向けて、今や勢力を失いつつある自然主義に代わるものはなにかを問うた一件が示すように、1889年の時点でもすでに自然主義の衰退は誰の眼にも明らかであった。つまりミルボーにとって、モネを自然主義と弁別させるだけでは画家としての価値づけが不十分であり、より積極的な評価を与えようとしたのが1889年の合同展なのであり、そのために、文学場¹⁹³で台頭しつつあった象徴主義の概念を、芸術場におけるモネに当てはめようとした、これこそがミルボーのもう一つの戦略だったと考えられるのではないか¹⁹⁴。

ユレの分類によれば、ミルボーは自然主義の次世代である「ネオ・レアリスト」になるのだが、実を言えば、文学場においてはゾラの自然主義を批判し、ステファヌ・マラルメに近い立場をとり、象徴主義にも与した人物であった¹⁹⁵。これまでで論じてきたミルボーの自然

¹⁹⁰ モネの連作については以下を参照。Grace Seiberling, *Monet's Series*, New York, London, Garland, 1981.

¹⁹¹ Arsène Alexandre, « Claude Monet et Auguste Rodin », *Paris*, 21 juin 1889, cité par *Claude Monet-Auguste Rodin, op. cit., cat. exp.*, 1989, p. 220.

¹⁹² Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.

¹⁹³ ここで述べた「場 (champ)」の概念は、ブルデューによるものである。Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 (『芸術の規則』I、II、石井洋二郎訳、藤原書店、1995-6年)。「場」とは、石井洋二郎の簡潔な要約によれば、「ある共通項をもった行為者の集合、およびそれに付随する諸要素 (組織、価値体系、規則など) によって編成される社会的圏域」のことを指す。石井洋二郎「本書を読む前に一読者まえがき」、ピエール・ブルデュー『ディスタンクシオン—社会的判断力批判』I、石井洋二郎訳、藤原書店、1990年、vi頁。

¹⁹⁴ 合同展のカタログ序文に関する様々な書簡から、モネがミルボーに執筆を依頼し、かつ販売部数が多く影響力のある『フィガロ』にも掲載させようとした経緯 (実際にはヴォルフの反対にあつて『ジル・ブラス』に掲載となった Mirbeau, « L'exposition Monet-Rodin », *Gil Blas*, 22 juin 1889) が判明する。したがって内容についてはミルボーとモネが話し合っていて決めていたと考えられる。例えば、以下の書簡を参照。Lettre de Mirbeau à Geffroy, 27 mars 1889, OM624 ; à Monet, 30 mai 1889, OM652 ; à Monet, 9 ou 10 juin 1889, OM658.

¹⁹⁵ Pierre Michel, « Mirbeau et le symbolisme », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 8-22.

主義批判は、文学場における彼自身の自然主義との対立を芸術場にも援用し、モネを絵画の自然主義から切り離そうとしたことを意味する。これと同等の論理を 1889 年の合同展の際にも展開したのではないか。すなわち、未だはっきりとした輪郭を持ち得てはいないが、自然主義を乗り越えた新しい文学運動として台頭しつつある象徴主義的概念を、モネの瞬間性を表現する絵画に結びつけて論じることで、新たな芸術として認めさせようとしたのだ。確かに、リチャード・シフは、ミルボー、ジェフロワ、ジョルジュ・ルコント (Georges Lecomte, 1867-1958) の批評を分析することで、印象主義と象徴主義の重なり合いが生じた時期を、1891 年頃と定めている¹⁹⁶。それは、ミルボーを例にして言えば、91 年になるとモネだけでなく、アルベール・オーリエが象徴主義の画家として論じることになるゴーギャンやファン・ゴッホを評価するようになるからであり¹⁹⁷、さらに若い批評家たちにおいてもモネと象徴主義とを結びつける向きが、91 年以降、一気に現れるからである¹⁹⁸。しかしながら、1884 年から続くミルボーによる一連のモネ評を鑑みるならば、モネを象徴主義と結びつける批評の嚆矢、あるいは象徴主義者モネという画家像を生み出すのに与って力のあったのは、まさしく彼が執筆した 1889 年の合同展カタログ序文またはその簡略版を『ジル・ブラース』紙に載せた一文だったと考えられる。それは、弱小の「小雑誌」にしか書けない若い批評家と違って、『フィガロ』など有力紙で健筆を振るい、名の売れていたミルボーの方が、実質的な影響力を持ち得ていたと見なすのが妥当だからである。ミルボーは *symbolisme* の語こそ使用していないが、彼の批評を一つひとつ確認していけば、その特質を「暗示」と見なすことができよう¹⁹⁹。それは、マラルメがユレのアンケートで述べた、名づけるよりも暗示する詩学——「事物を名づけること、それは少しずつ判別していく幸福からできている詩の喜びの四分の三を消している。それを暗示すること、そこに夢がある。これが象徴を構成するこの神秘の完璧な使用法だ²⁰⁰」——と関連すると考えられる。

ミルボーは、作品内に描かれた事物を記述することはせず、極めて詩的な方法をとる。例えば 1887 年の国際展においてミルボーはモネをこのように論じている。

¹⁹⁶ Richard Shiff, « Il faut que les yeux soient émus »: impressionnisme et symbolisme vers 1891 », *Revue de l'art*, n° 96, 1992, pp. 24-30.

¹⁹⁷ Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. 2, n° 15, mars 1891, pp. 155-165 ; Mirbeau, « Paul Gauguin », *L'Écho de Paris*, 16 février 1891 ; *Id.*, « Paul Gauguin », *Le Figaro*, 18 février 1891 ; *Id.*, « Vincent Van Gogh », *L'Écho de Paris*, 31 mars 1891.

¹⁹⁸ Charles Morice, « Le symbolisme », *Le Gaulois*, 13 février 1891 ; Camille Mauclair, « Beaux-arts. L'exposition Claude Monet-Durand-Ruel », *La Revue indépendante*, 19 mai 1891, pp. 267-269 ; Aurier, « Claude Monet », *Mercure de France*, t. 4, n° 28, avril 1892, pp. 302-305. 象徴主義の問題については、次章で考察する。

¹⁹⁹ モネに対するミルボーの批評の特質を、作品名を列挙せずに、作品に対峙した際の感覚や作品に描かれる大気現象、色彩に注意を払って、それらを暗示し示唆することと論じた以下を参照。Marie-Bernard Bat, « Les ekphraseis dans les combats esthétiques: « l'écriture à l'épreuve de la peinture » », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 21, 2014, pp. 107-124.

²⁰⁰ « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole ». Huret, *Enquête, op. cit.*, 1891, p. 60.

大気現象の驚異的な生気を喚起し、捉えられないものを捉え、事物の表現不可能なものを表現する、並外れた新しいこれらの作品を前にして、讃嘆、感激、敬意のあまり嘖然としたままだ。[...] これらすさまじい海の傍らに——その陰うつな緑色や悲劇的な青色は神秘的な深遠さを示している——、クロード・モネ氏は、南仏の風景画を展示している²⁰¹。

つまりミルボーは、風景画に描かれた実際の様子を詳述するのではなく、作品の性質を暗示することに重点を置くのである。ミルボーの特異性は、例えばこの時期のもう一人のモネ擁護者であるジェフロワの 1887 年の批評と比べるならば一層際立つ。

ハーグ近くのチューリップ畑や、地を這うように生い茂り密集する花畑は、強烈な緑、金色の黄、紫がかった赤と緋色など色とりどりに開花して輝いている。どの花もこの驚愕すべき凝集のうちに正確な形を失い、ただ多色の華や遠くまで延びていく美しく飾られた畝を形作ることに貢献するばかりなのだ²⁰²。

このようにジェフロワは、モネの《ライデン近郊の花畑と風車》(図 27) を言葉によって描写し直していくが、線と色彩に関する記述に終始し、伝統的な批評様式の範疇にある。この時期のジェフロワは、モネ、ミルボー、ロダンと行動をともにした人物であり、合同展ではロダンのカタログ序文を執筆した。そこでも努めてロダンの彫刻を実見に基づいて記述していく文体を崩さない²⁰³。つまりモネに対するミルボーの批評は、彼の詩的な文体に起因するものでもあるが、少なくとも 1887 年以降——あるいは 1884 年の批評からすでに——画家の概念的特質を暗示することに特化していくと言えるのである。

他方、前節では国際展における批評戦略を分析したわけだが、ここで一度改まってミルボーの主張や美学を検討しておこう。それがよくわかる事例が存在する。1886 年の国際展の批評を『ゴーロワ』紙に載せたミルボーであったが、「自然」の概念をめぐるのは、この日

²⁰¹ « On reste confondu d'admiration, d'émotion, de respect, devant ces œuvres formidables et nouvelles qui évoquent la vie prodigieuse des météores, saisissent l'insaisissable, expriment l'inexprimable des choses. [...] À côté de ces mers terribles, dont le vert sinistre et le bleu tragique indiquent les mystérieuses profondeurs, M. Claude Monet expose des paysages du Midi ». Mirbeau, « L'exposition internationale de la rue de Sèze 1 », *op. cit.*, 1887, p. 331.

²⁰² « Les champs de tulipes, près de la Haye, les champs de fleurs drues et serrées à ras de terre, resplendissent en éclosions bigarrées, en verts violents, en jaunes d'or, en rouges de pourpre et vermillon. Chaque fleur perd sa forme précise dans ces prodigieuses agglomérations, contribue seulement à former ces traînées de couleurs, ces sillons illuminés qui s'en vont courir au loin ». Gustave Geffroy, « Salon de 1887 VI. Hors du Salon: Claude Monet, II », *La Justice*, 2 juin 1887.

²⁰³ Geffroy, « Auguste Rodin », *Exposition Claude Monet-Auguste Rodin: Galerie Georges Petit*, Paris, 1889, pp. 46-84.

刊紙の美術批評欄を担当しているルイ・ド・フルコーと意見の相違があった。フルコーは、『ガゼット・デ・ボザール』や『ゴーロワ』紙に執筆する批評家であり、1893年にはイポリット・テーヌの跡を継いでエコール・デ・ボザールの美学・美術史の教授となった人物である。彼は1886年の国際展の批評において「芸術とはなにか」と自問しながらこう答えている。「それは、人によって表現された自然だ。その表現は理想主義的、つまり、型にはまった定式で為されたもの、または写実主義的、つまり、事物の厳密な観察にのみ己の方法を負うものであるだろう²⁰⁴」。すなわち、芸術とは理想主義的また写實的に自然を表現したものだと言うのである。その後、ある批評家——おそらくミルボーに見立てた——が芸術に向かう際に見せる評価の揺らぎを責め立てる。

あなたは絶えず暗示的な芸術について語り、なにかにつけて現実の研究に固執する人々を断罪し、真実と「詩的なもの」の両方を要求している。[...] ある日、あなたの複雑な精神は、すべてがほぼ象形的で象徴的な絵画を無条件に称賛し、次の日、あなたは同じように繊細な絵画の魅力を全面的に支持する。時には、単純に捉えられた現実の美しい部分に感激しているあなたを見ることさえある。[...] しかし、少なくともあなたの批評の指針を教えてほしい！ [...] 自然を正確に表現すればするほど、自分の作品に多くの意味を注ぎ込むことができる。自分の見たものにもっとも忠実な者が、事の成行き上、もっとも強力で、もっとも多様である。理想主義者はいつも、しばらくすると、アカデミーの定式か象形文字かに行き着く。したがって、現代の芸術家の主要な方途は、単純で率直で正直なリアリズムであると私は考える²⁰⁵。

つまりフルコーによれば、このある批評家は、理想主義的なもの（「詩的なもの」）も写実的なもの（真実）も両方評価し、芸術に要求してしまうのである。フルコーの批判はある意味での的を射ている。それはミルボーがモネを批評する際に端的に現れてくる。モネが描く自然は、フルコーの分類によれば事物を厳密に観察した写實的表現だろう。しかしミルボーは、

²⁰⁴ « Qu'est-ce que l'Art, s'il vous plait ? C'est la nature exprimée par l'homme. Cette expression sera idéaliste, c'est-à-dire faite de formules convenus, ou réaliste, c'est-à-dire n'empruntant ses moyens qu'à l'observation rigoureuse des choses ». Fourcaud, « Exposition internationale à la galerie Georges Petit », *op. cit.*, 1886.

²⁰⁵ « Vous nous parlez sans cesse d'art suggestif ; vous condamnez, à tout propos, ceux qui se cantonnent dans l'étude du réel ; vous demandez, à la fois, de la vérité et du « poétisme ». [...] Un jour, votre esprit compliqué admire sans réserve des tableaux où tout est presque hiéroglyphique et symbolique ; le lendemain, vous êtes tout acquis, et de la même manière, au charme d'une peinture délicate et l'on vous voit même, à l'occasion, pris d'enthousiasme pour un beau morceau de réalité simplement saisie. [...] mais dites-nous, au moins, ce qui guide votre critique ! [...] Plus on serre de près la nature, plus on met en son œuvre de signification. Le plus fidèle à ce qu'il voit est, par la force des choses, le plus puissant et le plus varié. Les idéalistes aboutissent toujours, au bout de quelque temps, aux formules d'académie ou aux hiéroglyphes. J'estime donc que la grande voie des artistes modernes c'est le simple, franc et honnête réalisme ». *Ibid.*

写実的表現であるはずのモネの絵画を真実とともに「詩的なもの」としても提示してみせる。この振れは、まずもってミルボーの詩的で暗示的な文体に起因しているものなのだが、それゆえ「あなたの批評の指針」をめぐるそのやり取りは、批評家としての性格が異なる両者の応酬と見てよいだろう。一方で、モネの自然描写の性質から生じるものでもある。フルコーは「この画家は、間違いなく、レアリストだ (*Ce peintre est, très certainement, un réaliste*)」と強調してまでモネをレアリストに位置づけるが、ヴォルフが「幻想的な芸術家」と見なしたように、モネは自然を理想主義的にも写実的にも描く画家であった。したがって、フルコーの言う、理想主義的／写実的という二項対立が当てはまらない画家モネを批評するミルボーは、必然的に両方の性質を評価しなければならないことになる。こうしたことから、「批評の指針を教えてほしい」とまで迫られたミルボーは、これに対する反論を公開することになるのである²⁰⁶。

フルコーの主張は、必ずアカデミーの定式に行き着く理想主義的表現よりも、自然の観察を忠実にやる写実的表現の方に軍配を上げるというものであった。保守的な立場にあると思われる批評家にしては珍しい発言だが、それはともかく、写実的表現を推すフルコーが称賛するアルフレッド・ロールについてミルボーは「写真のように生氣のない外観のうちに、自然を冷たく、感情を込めず模倣するに留まるロール氏²⁰⁷」と酷評する。ロールの作品を見ればすぐ、それはミルボーが批判した細部に凝った自然主義的描写だとわかる (図 28)。ミルボーからすれば、フルコーに写実的表現をする画家についてロールとモネを同列に置かれるのは侮辱であった。そこで、自然をどう解釈するか、ミルボーはフルコーに問いただすのである。

〈自然〉！ これは、あなたのマニフェストのなかにしばしば登場する語だ！ […]
しかし困ったことに、自然は、それ自体では、あなたが理解するような自然は存在しない。〈自然〉は、私たちの個性をそのなかに取り込ませ、生氣を与え、私たちの情熱で満たす限りにおいてしか、眼に見えず、触れることができず、現実には存在しないのだ。そして、個性や情熱は各人で異なるので、その結果、自然と芸術もまた異なり、こうした個性や情熱を無限の形態に与えることになる。[…] 腕前というものは確かに重要だが、技術の制限された範囲内に留まらなくてはならない。その傍らには、感覚、つまり、

²⁰⁶ Mirbeau, « La nature et l'art, à M. de Fourcaud », *op. cit.*, 1886. この文章は、フルコーに宛てた書簡を公開したものである。Lettre de Mirbeau à de Fourcaud, 27 juin 1886, OM320. 編纂者のピエール・ミシェルはこの書簡に附した註 3 で、6 月 9 日付の『ゴローワ』紙に掲載されたフルコーの記事 « Peindre le vivant » への反論と記しているが、その記事は掲載されていない。異なる媒体に掲載されたものか、あるいは 6 月 19 日付の « Exposition internationale, à la galerie Georges Petit » の間違えか。本論は後者のテキストを分析の対象として議論を進めるが、ミルボーの反論内容と辻褃が合うものなので大きな問題は生じないと判断した。

²⁰⁷ « M. Roll, qui se borne à copier la nature, froidement, sans émotion, dans son apparence photographique et morte ». *Ibid.*, p. 306.

個性の表現があるのだ。[...] これこそが、私や私のような多くの人々が、非常に異なる作品を称賛する理由であり、個性と情熱、つまり自然が少しでも含まれているものすべてが、私たちにとって美しいと思える理由である²⁰⁸。

忠実な観察に基づく優れた技芸であっても、それによって自然が表現されることはない。芸術家の個性や情熱を介して見られた自然こそが真の自然なのである。ミルボーにとって、それを体現している画家がモネなのである。ゆえにモネの作品は自然を単に模倣するレアリズムではなく、個性や情熱によって主観的な表現をしながら現実の自然を描写する、——いみじくもリチャード・トムソンが名づけた——「主情の自然主義²⁰⁹」の絵画なのだ。

このようにミルボーの美学は、ゾラやシェノーなどの美学を取り込みながら発展していった。それがもっとも輝きを放つのが、1889年の合同展におけるカタログ序文である。ミルボーは、「捉えがたいもの」という概念を発展させてこのように論じる。

クロード・モネ氏はこのように理解した。自然のほぼ正確で感動的な解釈に至るために、風景画のうちに描かなければならないのは、ただ単に全体の輪郭や部分の細部、植物や地形の位置づけではなく、その風景が特徴づけられるよう選び取られた時刻、すなわち瞬間性なのだ。[...] 地形や海の片隅、岩、樹木、花、人物を特別な光のなかに、瞬間性のなかに、つまり視覚がそれらのうえに留まり、それらすべてを調和よく把握する、まさにその束の間に特徴づけることである²¹⁰。(強調はミルボー)

²⁰⁸ « La Nature ! Voilà un mot qui revient souvent dans vos manifestes ! [...] Mais le malheur est que la nature, par elle-même, la nature telle que vous la comprenez n'existe pas. La Nature n'est visible, elle n'est palpable, elle n'existe réellement qu'autant que nous faisons passer en elle notre personnalité, que nous l'animons, que nous la gonflons de notre passion. Et comme la personnalité et la passion sont différentes à chacun de nous, il en résulte que la nature et l'art sont différents aussi et qu'ils revêtent les formes infinies de cette personnalité et de cette passion. [...] À côté du métier qui importe, certes, mais doit rester dans les limites restreintes de la technique, il y a la sensation, c'est-à-dire l'expression de la personnalité. [...] C'est ce qui vous explique que, moi et beaucoup de gens comme moi, nous admirons des œuvres très dissemblables, et que tout nous semble beau qui contient une parcelle de personnalité et de passion c'est-à-dire de nature ». *Ibid.*, pp. 305-306.

²⁰⁹ Richard Thomson, « Un naturalisme d'émotivité, 1881-1891 », dans *Claude Monet 1840-1926, op. cit.*, cat. exp., 2010, pp. 33-47.

²¹⁰ « M. Claude Monet comprit que, pour arriver à une interprétation à peu près exacte et émue de la nature, ce qu'il faut peindre, dans un paysage, ce ne sont pas seulement ses lignes générales, ou ses détails partiels, ou ses localisations de verdure, de terrains, c'est l'heure par vous choisie où se caractérise ce paysage : c'est l'instantanéité. [...] la mise en caractère d'un terrain, d'un coin de mer, d'un rocher, d'un arbre, d'une fleur, d'une figure dans leur lumière spéciale, dans leur instantanéité, c'est-à-dire dans la minute même où la vision se pose sur eux et les embrasse, harmoniquement ». Mirbeau, « Claude Monet », *Exposition Claude Monet-Auguste Rodin, op. cit.*, pp. 14, 24.

モネが描く自然は、これまでの批評において、捉えがたいもの、表現不可能なものとして語られてきたが、それが、刻々と変化する自然の情景のなかでモネの視覚が選び出す特別な光の瞬間であるとミルボーは訴える。この瞬間性という語は、1890年のジェフロワへの書簡で、連作《積みわら》を制作するに際して、「私が求めているもの、つまり“瞬間性”、とりわけ周囲を包むもの、至るところに広がる均一な光、を表現するためにはもっと努力しなければならない²¹¹」とモネ自身が書き記していた語であることから、これまでも研究者によって注目されてきた²¹²。ところでこの「周囲を包むもの」とはなにか。ミルボーは1889年の批評でこのように述べていた。

我々の眼と人物や海、花々、田園の外観との間に、現実に大気が介在している。個々の対象は、空気にはつきりと浸され、神秘をまとわされ、和らいだまたは鮮やかなあらゆる色彩で包まれる²¹³。(強調はミルボー)

美術史家のジョン・ハウスは、この周囲を包むものを理解するための好例として、合同展に出品された《印象、日の出》(図6)や《霧の中のヴェトウイユ》(図29)を指摘する²¹⁴。背景の工業地帯から立ち昇る煙があたかも画面全体を包み込むかのような情景の真ん中に、人物が乗る小舟が点在している《印象、日の出》や、前景に霧が立ち込めセーヌ川越しに見える村の教会がぼんやりと浮かび上がる《霧の中のヴェトウイユ》は、上のミルボーの記述と対応する。

ミルボーは、瞬間性、周囲を包むものという語によって、モネの絵画を刷新しようと試みている。さらに印象派という蔑称が生まれるきっかけとなった《印象、日の出》すらも、モネの絵画の展開のうちに置いてみれば、彼の描こうとする瞬間性や周囲を包むものの性質をすでに持ち合わせていたと示唆するのである。しかしミルボーは包み込むという動詞が用いられた極めて暗示的な一文をあらかじめ挿入してもいた。

彼は自然のなかに生き、様々に変化する形態の汲み尽くすことのできない魔法に魅惑され、その耳には聞こえない音楽の歓喜に恍惚とした。そして、生きるものすべてを

²¹¹ « ce que je cherche : « l'instantanéité », surtout l'enveloppe, la même lumière répandue partout ». Lettre de Monet à Geffroy, 7 octobre 1890, WL1076.

²¹² Levine, « The “Instant” of Criticism », *op. cit.*, 1981 ; 六人部昭典「モネ書簡(1890年)における「瞬間性」と『積藁』連作」『美術史』第35巻第1号、1986年、15-27頁。

²¹³ « Entre notre œil et l'apparence des figures, des mers, des fleurs, des champs, s'interpose *réellement* l'atmosphère. Chaque objet ; l'air *visiblement* le baigne, l'enduit de mystère, l'enveloppe de toutes les colorations, assourdies ou éclatantes ». Mirbeau, « Claude Monet », *op. cit.*, p. 17.

²¹⁴ House, *Monet*, *op. cit.*, 1986, pp. 221-222.

包み込み、死したもののすべてに色彩の魅惑的な生氣によって命を与える軽やかで夢幻的な光の夢想の上に、彼自らの夢想を走らせ、彷徨させた²¹⁵。

自然のなかの常に変化する形態という「魔法」に魅惑されるモネが自らの「夢想」を彷徨わせて自然を表現する。これまでミルボーは芸術家の気質、個性、情熱を通して自然を見た際に美しい作品が生まれると論じてきたが、それがさらに発展して「魔法」や「夢想」という語に置き換えられている。このようにミルボーの詩的な批評は、象徴主義的と言って良い性質を帯びる。このカタログ序文のなかで、自然における特別な時間を選び出し画布に描いたモネの作品は、瞬間性、周囲を包むもの、そして象徴主義的な批評言語によって語られることで、リアリズムとは異なる新たな価値づけが行われたのである。

以上本章では、ミルボーの批評を分析することで、モネとミルボーの共闘の展開を見てきた。ミルボーの自然主義批判が、国際展におけるモネの動向に大きく寄与し、ヴォルフの評価によって芸術的にも、作品の売り上げによって商業的にも成功した。さらに現実の自然を描写する印象主義と主観的な表現をする象徴主義とのあわいにあるような作品を描いている当時のモネの状況があるなかで、ミルボーの主導によって象徴主義的価値づけが1889年の合同展にて行われたのである。他方で、ミルボーの実行力と戦略の影響力を嗅ぎとったからこそ、印象主義を脱却し、総合主義、象徴主義へと舵を切っていたゴーギャンは、1891年2月にわざわざマラルメに仲介してもらい、ミルボーに批評を執筆してもらったのだろう。その後の1890年代になると、モネの絵画はどんな批評家でも言及するように象徴主義的傾向を強める。このことは、美術における象徴主義運動が開花させるというミルボーの戦略的賭けが見事に当たったことを意味するのではないだろうか。次章では、1890年代初頭において象徴主義が勢いを増すなかで、モネがその美術運動のなかでいかなる知的評価を受けたのかを分析していく。

²¹⁵ « Il vécut en elle [la nature], ébloui par l'inépuisable magie de ses formes changeantes, ravi en extase par ses musiques inentendues, et il laissa courir, vagabonder son rêve, sur le léger, le féérique rêve de lumière qui enveloppe toutes les choses vivantes et fait vivre toutes les choses mortes de la vie charmante des couleurs ». Mirbeau, « Claude Monet », *op. cit.*, p. 8.

第3章

印象主義と象徴主義のあわいに—1890年代初頭におけるモネの位置

まさに自然主義、高踏派、象徴主義
が激しく混ざり合っている時に
ポール・ゴーギャン²¹⁶

1、先行研究と問題の所在

戸外制作において外光を描く——1878年と80年にデュレはモネの作品を例にしながら、印象主義美学を確立していった。しかしミルボーの89年の批評によって、モネは外光を描く単なるリアリズムの画家ではなく、「夢 (rêve)」「夢幻 (féerie)」「神秘 (mystère)」などを描く画家として価値づけし直された。つまりこの変遷からは、目に見える自然の事物を客観的に描くリアリズムの系譜にある印象主義から、画家の主観を交えて現実には存在しないものを表現する象徴主義への移行が——後述するようにより正確に言えば、この二つの流派、イスム (-isme) の混交が——モネを評価する言説上で起こったことがわかる。

こうした変化をもたらしたミルボーの批評戦略の背景には、前章で軽く触れたように、1886年にジャン・モレアスが文学における「象徴主義宣言」²¹⁷を発表したことから数年遅れて、1890年前後に絵画においても象徴主義が台頭してきたことがあった。その代表的な例がアルベール・オーリエの「絵画における象徴主義—ポール・ゴーギャン」である。つまり新たな表現を試みる前衛としての象徴主義キャンペーンが勢いをもって展開されており、象徴主義の理念からモネを再評価する働きがあったのだ。

以上のように、モネと象徴主義とが密接に関わる時期が確実に存在した。先行研究では、1891年以降に発表される《積みわら》などの連作における描写や美術批評から、モネと象徴主義を結び付けてきたが²¹⁸、そこでは客観的な印象主義と主観的な象徴主義との繋がりという一見すると矛盾を孕む事態の意味は必ずしも論じられてこなかった。対して実は両者を連続するものと見なしたのが、美術史家のリチャード・シフである。

シフは、その著書のエピグラムに美術批評家のジュール・アントワーヌ・カスタニャリの「彼らは、風景ではなく、風景によって生み出される感覚を表現しているという意味で印象主義者なのである²¹⁹」という奇妙な印象主義の定義を引用して議論を開始している。カス

²¹⁶ « just au moment où le naturalisme, le Parnasse et le Symbolisme sont en fusion ardente ». Lettre de Gauguin à Mirbeau, 10 février 1891, cité par Mirbeau, *Correspondance générale, op. cit.*, t. 2, 2005, p. 341.

²¹⁷ Jean Moréas, « Un manifeste littéraire: Le symbolisme », *Le Figaro: Supplément littéraire*, 18 septembre 1886.

²¹⁸ Levine, *Monet and his Critics, op. cit.*, 1976 ; Seiberling, *Monet's Series, op. cit.*, 1981.

²¹⁹ « Ils sont *impressionnistes* en ce sens qu'ils rendent non le paysage, mais la sensation produite par le paysage ». Jules Antoine Castagnary, « Exposition du

ニヤリにとって、印象主義の画家は風景という現実から離れて、風景が生み出す「感覚」という理想主義へと近づいていく。この理想主義とは、シフ曰く、普遍的な現実世界を意味するのではなく、むしろ個人の理想、感覚、想像の世界を意味するものである。換言すれば、印象主義者の描く風景は、画家個人が風景に見出す理想的な感覚を表現する限りで、極めて主観的であるというのだ。つまり印象主義の絵画には、客観性と主観性が初めから胚胎しており、この意味で客観的な印象主義と主観的な象徴主義という二項対立は成立し得ず、連続するものとして捉えるべきだとシフは主張するのである²²⁰。さらにシフは、異なる論考で、モネやピサロらの作品における印象主義と象徴主義との重なり合いを、ミルボー、ジェフロワそしてルコントらの美術批評から検討してもいる²²¹。

しかし前章までの分析で明らかになったように、モネの作品の印象主義と象徴主義との重なり合いは、1889年の合同展におけるミルボーのカタログ序文によって提起されたのであり、ミルボーの美学の発展によってもたらされたものでもあった。さらにミルボーは、1891年の《積みわら》個展に関連してモネを再び象徴主義的に批評してみせる。では象徴主義的価値づけが為されたモネの評価は、1890年代ではいかなるものになっていったのか。そこで本章では、先行研究の議論を踏まえて、1890年代初頭におけるモネの象徴主義に関する知的評価の問題を考えてみたい。一口に象徴主義と言っても極めて錯綜した美学を内包させていたイスマ²²²であり、ミルボーがモネをどのような象徴主義美学に近づけたのか、あるいは遠ざけたのか検証しなければならない。ここで注目したいのは、オーリエが絵画における象徴主義論のなかで絵画の形態が最終的に装飾的となることを主張した点である。象徴主義と装飾が密接な関係にあるのであれば、やはり装飾的と批評され続けてきたモネの作品とも問題設定が可能であろうし、ミルボーの美学をオーリエによって相対化することもできる。よってモネにおける象徴主義と装飾の問題を考えることは、当時の前衛におけるモネの位置を明らかにすることに寄与するだろう。以上から、本章ではモネとミルボーの関係性を議論の核として、ミルボーはいかなる意図をもってモネを象徴主義的言説で批評したのか、モネ作品の装飾性はいかに解釈されてきたのかを分析する。

第2節では1891年におけるモネの評価をミルボーの批評を中心に分析し、いかにモネが象徴主義的に批評されたのかを明らかにする。第3節では、オーリエの象徴主義に関する言説をミルボーの考えと比較しながら分析する。第4節では、ルコントの装飾論を検討し、

Boulevard des Capucines: Les Impressionnistes », *Le Siècle*, 29 avril 1874, dans *Documentation, op. cit.*, vol. 1, p. 17. 強調はカスタニヤリ。

²²⁰ Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism, op. cit.*, 1986, pp. 3-5.

²²¹ *Id.*, « Il faut que les yeux soient émus », *op. cit.*, 1992.

²²² 象徴主義美術に関する批評を分析した研究は、以下を参照。James Kearns, *Symbolist Landscapes: The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, London, The Modern Humanities Research Association, 1989 ; Michael Marlais, *Conservative Echoes in Fin-de-Siècle Parisian Art Criticism*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992 ; Lucbert, *Entre le voir et le dire, op. cit.*, 2005.

装飾と象徴主義について考察する。第5節ではモネの《ポプラ並木》連作を通してモネの装飾性について論じる。

2、象徴主義の画家モネ？—1891年のモネをめぐる批評

まずミルボーがいかに関象徴主義の陣営に与していたかを概観したい。1891年のユレの『アンケート』においてミルボーは「ネオ・レアリスト」と分類された作家ではあるが、マラルメと近い立場をとった人物であった。また演劇の分野では、ベルギー象徴主義の詩人で劇作家のモーリス・メーテルリンク (Maurice Maeterlinck, 1862-1949) を1890年に『フィガロ』紙上で評価する²²³。一方、美術批評家としては、ゴーギャンやファン・ゴッホを象徴主義の文脈から評価したことが一般的に知られており、この頃には『フィガロ』や『エコー・ド・パリ』など大部数を誇る有力紙に寄稿する著名な文筆家として名をはせていた。したがって、未だキャリアの浅い象徴主義の作家などよりはるかに影響力があったことを言い添えておこう²²⁴。

それでは一体、ミルボーの象徴主義的批評はいかなるものであったのか。1890年初頭のモネは、91年5月にデュラン＝リュエル画廊で《積みわら》連作を発表する準備に取り掛かっており²²⁵、《積みわら》展のプロモーションの一環として、デュラン＝リュエルが発行する雑誌にミルボーが批評を執筆したのである²²⁶。以下で詳しく分析していきたい。

3月に発表されたこの批評は、まずジヴェルニーにあるモネの邸宅の庭における四季の花々の様子を描写した後、その環境の特異さを記述する。

そこは、この色彩の華麗な生の驚異的な画家のために、この柔らかな光とベールに包まれた形態の驚異的な詩人のために、息をのむような、陶然とさせる、香り高い絵画を描き、触れられないものに触れ、表現できないものを表現する術を知っていて、自然のなかに神秘的に封じ込められたあらゆる夢、神の光のなかに神秘的に散りばめられたすべての夢で、私たちの夢を魅了した人のために、想像することのできる素晴らしい環境なのだ。[...] クロード・モネが魅力的なのは、当然レアリストである彼が自然や、その色彩や造形の調和を翻訳するだけに留めていないことである。人間の顔において

²²³ Mirbeau, « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 24 août 1890.

²²⁴ 事実ピサロは、印象主義の擁護者であったジェフロワとともに、ミルボーのことを「パリにおける主要な批評家」と呼んでいる。Lettre de Pissarro à Lucien, 15 janvier 1891, dans *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, t. 3, 1988, p. 22.

²²⁵ 《積みわら》を含む「連作」については、以下を参照。Seiberling, *Monet's Series, op. cit.*, 1981 ; Tucker, *Monet in the '90s, op. cit.*, 1990 ; 六人部昭典「モネ《積みわら》連作の再考—モチーフ・「瞬間性」・個展」永井隆則編『フランス近代美術史の現在: ニュー・アート・ヒストリー以後の視座から』三元社、2007年、163-192頁。

²²⁶ Mirbeau, « Claude Monet », *L'Art dans les deux mondes*, 7 mars 1891, dans *Combats esthétiques op. cit.*, t. 1, pp. 428-434.

と同様、感情、潜在的な情熱、道徳的な衝撃、内なる喜びの高まり、憂鬱、痛み […]、これらが次々と起こるのを彼の作品のなかに見て、感じる²²⁷。

ミルボーがモネをレアリストと呼ぶ時、通常の意味でのレアリストではないことはこれまで分析してきた通りだ。またそれは「自然や、その色彩や造形の調和を翻訳するだけに留めない」と述べている箇所からも明確であろう。自然の内奥に存在する、通常の状態では「触れられないもの」や「神秘的に封じ込められた夢」を表現できる画家としてモネを評価しているのは、1889年時点の批評と大差ない。

次いで《積みわら》に言及してからミルボーは、人物像に触れていく。合同展でも「戸外の人物試作」というセクションを設けていることから、この時期のモネは人物像の主題に関心を寄せていたことが窺える。実際、《積みわら》個展には同タイトル《戸外の人物試作》（現在では《日傘の女性》として知られる（図 30））を出品している。さらにミルボーは《シュザンヌ・オシュデと向日葵》（図 31）に言及する。これは個展にもまたどの展覧会にも出品されていない現在でも個人蔵の作品だが、従来モネ作品からはまったく想像できない特徴を備えている。モネの2番目の妻となるアリスの娘シュザンヌと背後に聳える3本の向日葵が暗闇から仄かに浮かび上がっているのだ。光の画家と呼ばれるモネらしからぬ闇や影、謎めいた人物の表情を示し、また《日傘の女性》には女性の顔貌が表現されていないだけにこの作品は極めて特異である。個展に出品しなかったこの作品にミルボーはなぜ言及したのか。彼の批評を見てみよう。

影から、神秘から、[…] 漆のテーブルに肘をついて座っている若い女性が現れる。彼女のモーヴ色の、紫がかかったモーヴ色のドレスは、紫の影のなかで、輪郭と一緒に消えていく […]。彼女は繊細で、限りなく悲しげな美しさを持っている。 […] しかし、さらに奇妙なのは、この3本の巨大な向日葵だ。漆のテーブルの上で彼女のそばに置かれた花瓶から聳え立ち、彼女の額の上と前を周回して立ち上がっている。輝きのない、金属的な反射のある奇妙な緑色の3つの星のようだ。 […] その印象は鮮烈だ。無意識

²²⁷ « Et c'est bien le milieu qu'on imagine pour ce prodigieux peintre de la vie splendide de la couleur, pour ce prodigieux poète des lumières attendries et des formes voilées, pour celui qui fit les tableaux respirables, grisants et parfumés, qui sut toucher l'intangible, exprimer l'inexprimable, et qui enchantait notre rêve de tout le rêve mystérieusement enclos dans la nature, de tout le rêve mystérieusement épars dans la divine lumière. [...] Ce qui enchante, en Claude Monet, c'est que, réaliste évidemment, il ne se borne pas à traduire la nature, et ses harmonies chromatiques et plastiques. Comme en un visage humain, on y voit, on y sent se succéder les émotions, les passions latentes, les secousses morales, les poussés de joie intérieure, les mélancolies, les douleurs [...] ». *Ibid.*, p. 429, 431.

のうちに、幽霊のようでもあり現実のようでもあるライジーアや、ステファヌ・マラルメの詩から想起されるような魂の亡霊、あれら女性像の誰かを人は思い浮かべる²²⁸。

先に引用した「人間の顔」に続く一節を思い起こせば、この作品においては、自然の色彩調和だけではない、暗い感情の表現が為されていることがわかる。まさに風景画家としてのモネ像を刷新するような作品だ。またここに例示されたライジーアは、エドガー・アラン・ポーの短編小説の登場人物であり、その物語は、語り手の最初の妻ライジーアが二番目の妻が亡くなった際にその身体に乗り移って甦るという筋である²²⁹。さらにこの頃には象徴主義の領袖と見なされていたマラルメの詩——「あらわれ (Apparition)」を想起させる²³⁰——における亡霊に言及していることから、ミルボーはシュザンヌにこの世の者ではない死のイメージを当てはめていることがわかる。こうした物語性を想起させるような、あるいは詩人の灵感源となるような要素をモネの作品に見出すことについて、ミルボーは以下のよう述べている。

クロード・モネは、自分の作品に直接的な文学的関心を持ち込んではいないが、おそらくすべての画家のなかで、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌと並んで、もっとも直接的かつ雄弁に詩人に訴えかける人物だ²³¹。

²²⁸ « De l'ombre, du mystère, [...] apparaît une jeune femme, assise, accoudée à une table de laque. Sa robe mauve, d'un mauve qui va se violaçant, se perdant, avec les contours, dans l'ombre violette [...]. Elle est d'une beauté délicate et triste, triste infiniment. [...] Mais plus étranges encore sont ces trois fleurs de soleil, immenses, qui s'élançant d'un vase, placé près d'elle, sur la table de laque, montent, tournant au-dessus et en avant de son front, pareilles à trois astres, sans rayonnement, d'un vert insolite à reflets de métal [...] L'impression est saisissante. Involontairement, l'on songe à quelque Ligeia, fantomale et réelle, ou bien à quelqu'une de ces figures de femme, spectres d'âme comme en évoquent tels poèmes de Stéphane Mallarmé ». *Ibid.*, pp. 432-433.

²²⁹ Cf., *Ibid.*, note 7.

²³⁰ ミルボーが「影から、神秘から [...] 若い女性が現れる (apparaît)」と書くように、マラルメの「あらわれ」の一節、「すると街路のなか、夜のなか、髪から光を発しておまえが笑いながらわたしにあらわれた」が想起される。また、ミルボーがシュザンヌの背後に聳え立つ向日葵を星のようだと見立てている箇所は、「香高い星辰の白い花束を雪のように降らせていった」と詠む同詩篇の一節を連想させる。マラルメのこの詩については、以下を参照。川瀬武夫「《まぼろし》について：マラルメ初期詩篇註解 (4)」『*Etudes françaises*』(早稲田大学文学部フランス文学研究室) 第 19 号、2012 年、173-194 頁。訳文もこの論文から引用した。

²³¹ « Claude Monet qui, dans ses compositions, n'apporte pas de préoccupations littéraires directes, est de tous les peintres, peut-être, avec Puvis de Chavannes, celui qui s'adresse, le plus directement, les plus éloquemment, aux poètes ». Mirbeau, « Claude Monet », *op. cit.*, 1891, p. 431.

シャヴァンヌは、周知の通り、古典の世界を題材とした作品を多く描いた画家である。また、パンテオンに代表される公共建造物の壁を装飾した壁画家でもあり、象徴主義の陣営からは、この画家の装飾壁画が注目されていた。モネとシャヴァンヌを並置して批評することは、すでにこの批評の一か月前に、「象徴主義」と題する一文でシャルル・モリスが行っており、さらにカミーユ・モークレーも《積みわら》個展の批評で、「ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ、ギュスターヴ・モロー、そしてクロード・モネのような三人組 (trinité)」と述べている²³²。この壁画家とモネを結び付けようとする一連の流れが少なくとも 1891 年には存在し、ミルボーはこの両者の繋がりからモネの作品における物語性の喚起力を強調したのである。ゴーギャンとオーリエの関係性からミルボーの批評を分析したジェームズ・カーンズも指摘しているように、《シュザンヌ・オシュデと向日葵》がポーやマラルメの物語を想起させるその喚起力をめぐって、モネと文学の象徴主義とを結び付ける企てが明らかに意図されている²³³。

こうしたミルボーの主張は、おそらくもう一人のモネの共闘者であったジェフロワにも影響していると思われる。ジェフロワは、《積みわら》個展の序文で、移ろいゆく《積みわら》(図 32) の色彩の多彩さなど連作の意義を力説しながらも、次のように語るからだ。「自然から発せられる神秘的な魅力は、形態や色彩を通じたこの魔法のなかでささやき、歌う。

[...] 彼は変わりやすい肖像や風景の相貌 (visages)、また私たち自身の心像によって、私たちを取り巻くすべてのものに与える喜びと絶望、神秘や宿命の様相を明らかにする²³⁴」。特に肖像や風景の相貌に言及した箇所は、ミルボーがシュザンヌに見た感情の表現と照応している。この序文からは、《積みわら》が事物の正確な再現よりもモネの心象を通して制作された作品だというジェフロワの示唆が読み取れるのである。

以上、ミルボーの批評を中心にモネの評価を見てきた。モネと共闘関係にあった 2 人の批評家が 1891 年の時点で、夢や神秘、感情など「触れられないもの」を表現するという従来のレアリスムや印象主義の範疇では収まりきれないモネ作品を、ポーやマラルメと結び付けながら、象徴主義として批評していたことが明らかにできただろう。しかし、これらは果たしてモネを象徴主義に位置づけるために為された批評だったのか。そもそも象徴主義とは何なのか。以下ではミルボーの象徴主義に対する考えを検討していこう。

²³² Charles Morice, « Le symbolisme », *Le Gaulois*, 13 février 1891 ; Camille Mauclair, « Beaux-arts. L'exposition Claude Monet-Durand-Ruel », *La Revue indépendante*, t. 19, n° 55, mai 1891, p. 269.

²³³ Kearns, *Symbolist Landscapes, op. cit.*, 1989, pp. 46-48.

²³⁴ « L'enchantement mystérieux qui sort de la nature murmure et chante ici dans ces incantations par les formes et par les couleurs. [...] Il dévoile les portraits changeants, les visages des paysages, les apparences de joie et désespoir, de mystère et de fatalité, dont nous revêtons, à notre image, tout ce qui nous entoure ». Geffroy, « Les Meules de Claude Monet », préface du catalogue de l'exposition de 22 toiles de M. Claude Monet, dans les galeries Durand-Ruel, du 5 mai au 20 mai 1891, dans *La Vie artistique*, Première série, Paris, E. Dentu, 1892, pp. 26-28.

3、オーリエの象徴主義とミルボーの批判

美術におけるミルボーと象徴主義の関係は、ゴーギャンによって初めて結ばれる。この画家が、モネやロダンといった前衛を評価し、美術批評界に影響力を持つミルボーに目を付けたからだ。タヒチに滞在する必要な費用を捻出するためにオテル・ドゥルオでの売り立てを画策していたゴーギャンは、マラルメやシャルル・モリスを介してミルボーに批評の執筆依頼をする²³⁵。総合主義または象徴主義の旗手として注目されつつあったゴーギャンに関する二本の批評を、1891年2月（モネ論を発表する1か月前）、『エコー・ド・パリ』と『フィガロ』の両紙にミルボーは発表する²³⁶。ゴーギャンの狙いは、ミルボーの好意的な批評が功を奏してか、確かに成功した。だが、ミルボー自身がこの画策に手を貸した理由は、結局のところ尊敬するマラルメからの依頼であったからに過ぎないと考えられる。

モネ宛の書簡を紐解くとその事態が了解される。「絵画においては、眼によってこそ思考が刺激されなければならない。まずは眼が魅了され感動しなければならないのだ。その点においてゴーギャンは劣っていることは確かだ、私が彼の絵画に、気に入るような装飾的アレンジに対する嗜好を見つけたととも」、また「象徴主義者の取るに足らない催しについては、多くの部分で滑稽であった」とミルボーが綴っているからだ²³⁷。すなわち、批評を書いている時点ですでに彼はゴーギャンに懐疑的な見方を持ち、モレアスらが出席した象徴主義者の催しを滑稽と断じて彼らから距離を取っているのである。

ミルボーの象徴主義に対するこの微妙な距離感は、彼らが自然をまったく顧みないことに起因している。少し時は下るが、彼は1904年に書くことになるモネの批評でシャルル・モリスをこのように批判するだろう。

シャルル・モリス氏のように、自然の美しさについてまったく理解しておらず、自分は何も理解していないと嬉しそうに自負してさえいる人物に、そして芸術家は、自然を憎み、自然に軽蔑的、象徴的に背を向け、また自然の外側で、〈超自然〉、〈自然外のもの〉において、より高貴で近づきたいインスピレーションを求めるという条件においてのみ、本当の芸術家であると宣言して去っていくような人物に、あなたは応じることができるだろうか²³⁸。

²³⁵ Cf., Lettre de Mirbeau à Mallarmé, vers le 7 janvier 1891, OM824.

²³⁶ Mirbeau, « Paul Gauguin », *L'Écho de Paris*, 16 février 1891 ; *Id.*, « Paul Gauguin », *Le Figaro*, 18 février 1891.

²³⁷ « [...] en peinture, c'est par les yeux que la pensée doit être excitée. Il faut d'abord que les yeux soient charmés, émus. Et il est bien certain qu'à ce point de vue, Gauguin est inférieur, quoique je lui trouve un goût d'arrangement décoratif, qui plaît ». « Quant à la petite fête symboliste, elle était, en bien des parties, ridicule ». Lettre de Mirbeau à Monet, vers le 10 février 1891, OM843.

²³⁸ « Et qu'est-ce que vous pourriez bien répondre à un homme qui, comme M. Charles Morice, ne comprend absolument rien aux beautés de la nature, se vante même, avec un orgueil joyeux, de n'y rien comprendre, et s'en va, proclamant qu'un artiste n'est réellement un artiste qu'à la condition qu'il haïsse la nature, qu'il tourne à la nature, un

1886年のフルコーへの反駁では、芸術家の個性や情熱を通してのみ自然は生じる、とミルボーは述べていたが、この批評からは、美術作品を制作する際に基盤とすべきはあくまで自然なのだと主張していることがわかる。自然から離れてあまりに空想めいた作品ではいけないというのだ。象徴主義的な批評をしながらもミルボーがモネをリアリストと呼ぶのは、おそらくこうした美学からきている。そして自然に依拠すべきというこの批判は、ミルボーがゴーギャンの批評を発表した翌月に、絵画における象徴主義のマニフェストとして「絵画における象徴主義—ポール・ゴーギャン」を世に問うたオーリエにも当てはまると思われる。

オーリエの文章は、プラトンやプロティヌスの新プラトン主義ならびにスウェーデンボルグを理論の支柱とし、「イデア主義 (idéisme)」を宣言した極めて美学的なものであった²³⁹。それはいかなるものであったのか。以下に簡単に触れていこう。

印象主義は、リアリズムの一種であり、リアリズムを洗練、精神化、ディレクタント化させたものでしかないが、それでもやはりリアリズムなのである。その目的は相変わらず物質の模倣であり、おそらく物質自身の形態や色彩ではなく、知覚された形態や色彩による模倣であり、それは急速な主観的総合のあらゆる変形を伴う瞬間的な感覚の翻訳である。[...] 彼らの芸術の基盤と究極的な目標は、物質的なもの、実在のものだ²⁴⁰。

オーリエは印象主義をリアリズム以上のものとは見なさない。物質の感覚的表現とする彼の印象主義解釈は、上述したカスタニャリの解釈と近いものを思わせるが、実在する物質に依拠する印象主義芸術を批判している。なぜならオーリエにとって「至高の芸術とはイデア的でしかなく、芸術は定義上 (私たちは直感的に捉えているが)、世界のなかでもっとも

dos méprisant et symbolique, et qu'il cherche, en dehors de la nature, dans la Surnature et l'Extranature, une inspiration plus noble et plus accessible ». Mirbeau, « Claude Monet », *L'Humanité*, 8 mai 1904, dans *Combats esthétiques, op. cit.*, vol. 2, p. 353.

²³⁹ オーリエの美術批評に関する研究は、以下を参照。Patricia Townley Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1986 ; Kearns, *Symbolist Landscapes, op. cit.*, 1989 ; Juliet Simpson, *Aurier, Symbolism and the Visual Arts*, Bern, Peter Lang, 1999.

²⁴⁰ « L'Impressionnisme, c'est et ce ne peut être qu'une variété du réalisme, un réalisme affiné, spiritualisé, dilettantisé, mais toujours le réalisme. Le but visé, c'est encore l'imitation de la matière, non plus peut-être avec sa forme propre, sa couleur propre, mais avec sa forme perçue, avec sa couleur perçue, c'est la traduction de la sensation instantanée, avec toutes les déformations d'une rapide synthèse subjective. [...] Le substratum et le but dernier de leur art, c'est la chose matérielle, la chose réelle ». 以下の文献から引用する。Aurier, « Le symbolisme en peinture », dans *Id., Textes critiques 1889-1892: De l'Impressionnisme au symbolisme*, Préface de Remy de Gourmont, rééd., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2016, p. 56.

高尚で、真に神的なものの表象的物質化、つまり唯一の存在するものであるアイデア (Idée) の表象的物質化にはかならない²⁴¹」からだ。さらに「芸術家の眼、つまり絶対的存在の表現者でなければならない者の眼には、物体、つまり絶対的で本質的存在の〈アイデア〉に対して我々の知性に相対的に見合った翻訳以外にはなり得ない不十分な存在である物体は、物体としての価値しか持ち得ない。彼の眼には記号としてしか姿を現し得ないのだ²⁴²」。

自然を芸術の基盤とするミルボーがこうした考えに反発したであろうことは明らかである。まさしく批評のなかでオーリエに名指しされたピサロに対してミルボーは、あの文章は「ばかばかしいもの²⁴³」だったと非難している。さらにそのピサロも「彼の話を書くならば、やむを得なければ、芸術を作るのに素描したり色を塗ったりする必要はない。アイデアだけで十分であって、それは記号かなにかで指し示されたものであるようだ。[...] この男は私たちを愚か者だと思っているのか！²⁴⁴」と息子リュシアンに対して不満を述べている。

実際、オーリエがこの批評のなかで称賛したゴーギャンの《説教の後の幻影》(図 33) における描写のどこがアイデアの表象的物質化なのかを具体的に示すことは困難である。おそらくオーリエの批評で必ず引き合いに出される「装飾」こそが、アイデアを表す概念であり形象なのだろう (彼の装飾論については後述する)。そしてこうした彼の解釈は、少なくともミルボーらにとってはアイデア的 (idéiste) であったことが了解され、オーリエによる象徴主義ははっきりと拒絶される。ただしミルボーのオーリエ批判は、象徴主義そのものに対する批判ではなかった。なぜなら象徴主義の理念にもいくつかの立場があり、ミルボーには絵画と象徴主義を結び付ける別の道筋があったからだ。それは新印象主義の美学から捉える道筋である。マイケル・マーレーが指摘しているように、美術における象徴主義の批評には、オーリエを代表とするアイデア主義とフェリックス・フェネオンら新印象主義の美学から象徴主義を捉える 2 つの構造があった (薔薇十字団を結成したジョゼファン・ペラダン率いるオカルティストやモーリス・ドニラナビ派も入れるべきだが、ここでは 2 つの構造に言

²⁴¹ « On pourrait même affirmer que l'art suprême ne saurait être qu'idéiste, l'art, par définition, n'étant (nous en avons l'intuition) que la matérialisation représentative de ce qu'il y a de plus élevé et de plus vraiment divin dans le monde, de ce qu'il y a, en dernière analyse, de seul existant, l'Idée ». *Ibid.*, p.59.

²⁴² « Aux yeux de l'artiste, en effet, c'est-à-dire aux yeux de celui qui doit être l'Exprimeur des Êtres absolus, les objets, c'est-à-dire les êtres relatifs qui ne sont qu'une traduction proportionnée à la relativité de nos intellects des êtres absolus et essentiels, des Idées, les objets ne peuvent avoir de valeur en tant qu'objets. Ils ne peuvent lui apparaître que comme des signes ». *Ibid.*, p.60.

²⁴³ Lettre de Mirbeau à Pissarro, 16 décembre 1891, OM963.

²⁴⁴ « à l'écouter, à la rigueur il n'est pas nécessaire de dessiner ou peindre pour faire de l'art, les idées suffisent, indiquées par quelques signes. [...] ce monsieur semble nous prendre pour des imbéciles ! ». Lettre de Pissarro à Lucien, 20 avril 1891, dans *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, 1988, p. 66. オーリエに対するピサロの見解については、以下の論文も参照。Belinda Thomson, « Camille Pissarro and Symbolism: Some Thoughts Prompted by the Recent Discovery of an Annotated Article », *Burlington Magazine*, vol. 124, n° 946, 1982, pp. 14-23.

及するだけに留める)²⁴⁵。モネと新印象主義とは反目があるので、必ずしも十分にはこの構造に当てはまらないが、ミルボーが捉えるモネはフェネオンらの陣営に入るだろう。また新印象主義やピサロを擁護し、1892年に『印象主義の芸術』を著したジョルジュ・ルコントは、オーリエの象徴主義論を非難しており、それをミルボーが評価していることから、フェネオンらの陣営との繋がりを傍証している。では新印象主義と象徴主義とを連絡する論理とは、いかなるものだったのか、あるいはどのようにして見出されたのか。ルコントの批評から考えてみたい。

4、ルコントの装飾論

ルコントはフェネオンに近い人物として知られ、象徴主義の発展に寄与した。デュラン＝リュエルとも交友し、画商が創刊した『両世界の芸術』——ミルボーがモネ論を寄稿した雑誌——の主要な執筆者でもあった。デュラン＝リュエルの個人コレクションに基づいて『印象主義の芸術』を執筆できたのもルコントが画商や印象主義の画家たちとも交流があったためである²⁴⁶。

彼の一連のテキストは、現代絵画の傾向として印象主義と新印象主義をめぐる装飾論を展開し、その切り口からオーリエを批判しているため、極めて重要な比較材料となる²⁴⁷。つまり、装飾の概念を通じて印象主義と象徴主義、モネとゴーギャン、ミルボーとオーリエの差異を際立たせることができるのである。主に「現代絵画の傾向」のテキストから見ていこう。

まずルコントは、印象主義や新印象主義を示唆しつつこのように述べる。

より明るい明度のための色調の分割、またはそれ以上に、[...] 明るさへの関心は、現代美術の傾向に特徴的であると考えるのが当然であろう。[...] しかし熟考した結果、この意見は揺らいでしまった。これらの光の探求は、最終的な結果や到達された頂でもなく、むしろより疑う余地のない傾向を実現するのに適した手段だと思われる。つまり、自然の調和の複雑な要素を復元することで、その探求は、装飾の華麗さをより良く表現

²⁴⁵ Marlais, « In 1891: Observations on the Nature of Symbolist Art Criticism », *Arts Magazine*, n° 61, janvier 1987, pp. 88-93.

²⁴⁶ 『印象主義の芸術』については、以下の論文で簡潔に紹介されている。陳岡めぐみ「デュラン＝リュエルのコレクション」前掲論文、2014年。

²⁴⁷ Georges Lecomte, « M. Camille Pissarro », *Art et critique*, n° 88, 6 février 1892, pp. 49-52 ; *Id.*, « Des tendances de la peinture moderne », *L'Art moderne*, n° 7, 14 février 1892, pp. 49-51 ; n° 8, 21 février 1892, pp. 57-58 ; n° 9, 28 février 1892, pp. 65-68 ; *Id.*, *L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, Paris, Chamerot et Renouard, 1892. 最初の批評はピサロの個展の際にカタログ序文として執筆したものの再掲である。

することを可能にする。そして、まさしくこの〈装飾的な美への関心〉こそが、副次的な関心とは別に、〈一般的な美術史における私たちの時代の特徴〉であると思われる²⁴⁸。

ルコントは、色彩の明るさの探求が現代美術の傾向としつつも、これは装飾の効果を実現するための一つの手段だとし、より包括的な傾向は装飾的な美への関心なのだと明言する。ではそれはどのようにして達成されるのか。

とりわけ自然の偉大な様相は、もし眼がそこから取るに足らない束の間の細部を取り除くことができるならば、色彩によっても線によっても、もっとも壮麗な装飾的な美を表すのではないか²⁴⁹。

ルコントの主張で注目すべき点は、線の芸術か色彩の芸術か、という二元論で優劣を競う（第1章第2節で検討した）従来の芸術論を乗り越えて、線と色彩両方で装飾的な美を見出す箇所である。従来の芸術は、線描は人間の精神を表すことから優れ、色彩は表面的な技術であるから劣っているというものであった。一方で、ルノワールも装飾論を執筆したことで知られる。建築空間との関係を念頭に置いたものであったが、彼はサン＝シュルピス聖堂にあるドラクロワの絵画を例に挙げて装飾論を展開している。

ドラクロワだけが、私たちの時代の装飾を理解し、その調和の条件を変化させるまでにすら達した。したがってサン＝シュルピス聖堂にある彼の絵画は重要な作例であり、礼拝堂は芸術を制作するきっかけに過ぎない。装飾のなかで描かれた作品は多色であるからこそ、価値を持つのだ。色調がそれらの調和のなかで変化すればするほど、ますます絵画は装飾的になるだろう²⁵⁰。

²⁴⁸ « La division du ton pour des clartés plus blondes, ou mieux, [...] ce souci de luminosité peut raisonnablement sembler caractéristique des tendances de l'art moderne. [...] Mais des examens plus réfléchis ont ébranlé cette opinion : ces recherches de lumière nous apparaissent, non comme un résultat définitif, non comme un sommet atteint, mais plutôt comme un moyen propice à la réalisation de plus incontestables tendances : permettant de restituer les complexes éléments des harmonies naturelles, elles permettent ainsi d'en mieux rendre la magnificence décorative. Et c'est précisément ce SOUCI DE BEAUTÉ DÉCORATIVE qui nous paraît, en dehors de toute préoccupation secondaire, devoir être la MARQUE DISTINCTIVE DE NOTRE ÉPOQUE DANS L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART ». *Ibid.*, n° 7, p. 50.

²⁴⁹ « Surtout les grands aspects de la nature, si l'œil peut en abstraire les détails momentanés et insignifiants, ne sont-ils pas empreints, aussi bien par les couleurs que par les lignes, de la plus majestueuse beauté décorative ? ». *Ibid.*, n° 7, p. 51.

²⁵⁰ « Delacroix seul a compris la décoration à notre époque, il a été même jusqu'à en changer les conditions harmoniques. Ainsi, ses peintures à Saint-Sulpice sont l'œuvre capitale, la Chapelle n'est que le prétexte à faire de l'art. L'œuvre peinte dans la décoration n'a de valeur que parce qu'elle est polychrome ; plus les tons seront variés dans leur harmonie, plus une peinture sera décorative ». Auguste Renoir, « L'art

ルノワールは、装飾論を色彩調和の観点から論じている。シルヴェストルにおいても装飾は色彩調和が重要であった。こうした議論を経て執筆されたであろうルコントの装飾論では、単なる色彩による装飾ではなく両者によってこそ装飾的な美が達成される、線と色彩の優劣はないという点で画期的である。そしてこれらを実現したのが、現代の印象主義と新印象主義の画家たちなのだ。

ルコントによれば、印象主義の画家たちが追及した装飾的な美は、最初は本物の自然の色調によってであり、かつそれは直感的であった。だが次第に彼らは「作品の意味や装飾的な美を増すために、自然が示すものを歪め」、「デッサンがより大きく、より簡潔に、より特徴的になっていくと同時に、色彩は単純化する傾向にある。線描と色調の相対性は消え去るのである²⁵¹」。色彩による装飾的な美の追求は、次第に事物の再現、細密な描写を捨象し、単純化、抽象化していく。これが、自然が示すものを歪めてしまう原理である。さらにこの画家たちは、装飾的な美を増そうとするならば、線描の効果も有効だと気付く。線と色彩とが調和的に描かれれば、より見事な装飾的な美が生まれるのである。例えばピサロは線描のアラベスクで優雅な雲を描き、木の幹の湾曲を農婦の背中の曲がり具合などによって補って美しい曲線を表現した。さらにモネは「次第に、複雑な外観から事物の永続的な特徴を抽出し、より総合的 (synthétique) で熟慮された表現によって、抽出されたものの意味と装飾的な美しさを強調しているように見える²⁵²」。

レアリズムの信条から外れて自然から離れるといっても、自然から「取るに足らない束の間の細部を取り除く」ためであって、「人間や事物の描写が装飾への偏執や特徴の誇張のために犠牲になることは決してない」。彼らによる「見事な自然の喚起は、表象的 (représentatives) であると同時に示唆的 (suggestives) である。澄んだ調和から思考が

décoratif et contemporain », *L'Impressionniste*, n° 4, 28 avril 1877, cité par *Id.*, *Écrits et propos sur l'art*, textes réunis, annotés et présentés par Augustin de Butler, Paris, Hermann Éditeurs, 2009, pp. 252-253. ルノワールの装飾論については、以下を参照。Robert L. Herbert, *Nature's Workshop: Renoir's Writings on the Decorative Arts*, New Haven, London, Yale University Press, 2000 ; Marc Le Cœur, « « L'Art décoratif et contemporain » (avril 1877) : un portrait de Renoir entre les lignes », *48/14. La Revue du musée d'Orsay*, n° 30, automne, 2010, pp. 6-17.

²⁵¹ « [...] en déformer les indications, afin d'accroître le sens et la beauté ornementale de l'œuvre », « En même temps que le dessin devient plus large, plus sommaire et plus caractéristique, la couleur tend à se simplifier. Le relatif du trait et du ton disparaît ». Lecomte, « Des tendances », *op. cit.*, n° 8, p. 58.

²⁵² « [...] semble de plus en plus abstraire des complexes apparences le caractère durable des choses, en accentuer, par un rendu plus synthétique et plus réfléchi, la signification et la beauté décorative ». *Ibid.* ここでルコントが「総合的」という語を用いたのは、ゴーギャンらの総合主義にモネが先行すると主張しているように解せる。

引き出され、夢が舞い上がる。自然の偉大な神秘はそれらによって表現される。この絵画は眼を魅了するばかりでなく精神を満足させるのである²⁵³」。

モネたちが線と色彩で装飾的な美を実現するとき、自然が理想化される。だがそのために自然という対象そのものの造形的性質は犠牲にされてはならない。したがって、モネの「総合的で熟慮された表現」による自然は、ミルボーが批判した「自然の細部のみ描く」自然主義でもなく、オーリエが批判した「物質にのみに依拠した」リアリズムでもなく、思考や夢、神秘による自然の表現的でかつ示唆的な描写となり、シフが述べるような印象主義と象徴主義とが折り重なる、いわばあわいにある絵画となるだろう。

続けてルコントはこのようなモネらの作品に対してオーリエが提唱するイデア主義の絵画を批判する。今日の多くの画家は、

何よりもイデアを表現し、理論を実現することを気にかけているようだ。[...] 絵画は文学的、哲学的なものになる。画家の科学性や才能は二の次で、重要なのは象徴、神秘、信仰の度合いだ。表象の芸術において、イデアは純粋な造形美に従属し、さらにそこから抽出されねばならないことを本当に忘れている。[...] このあまりにも文学的な傾向を発展させれば、〈美〉の条件から完全に外れた美学を作り出してしまうだろう²⁵⁴。

イデアが優先されてはならない。こうした意見を持つルコントは、もはやオーリエの議論にイデア主義の語しか適用していない。オーリエのそれはフェネオンの陣営が捉えた象徴主義を逸脱しているからだと思われる。フェネオンもルコントと同じく「幾人かのイデア主義の画家たち」という批評で、ゴーギャンらにとって「存在や物体はイデアを説明する記号だ」、「現実を貧弱にしている」と批判し、逆にジョルジュ・スーラを「象徴的」と形容する²⁵⁵。さらにミルボーに戻れば、芸術に真実と「詩的なもの」両方を要求するとフルコーから

²⁵³ « le descriptif des êtres et des choses n'est jamais sacrifié à la préoccupation décorative et à l'amplification du caractère », "Ces splendides évocations de nature dépassent de beaucoup la réalité et la pure ornementation extérieure. Elles sont aussi suggestives que représentatives. De leurs limpides harmonies se dégage la pensée, s'essore le rêve. Le grand mystère de la nature est par elles rendu. Cette peinture satisfait l'âme autant qu'elle enchante les yeux ». *Ibid.*, n° 9, p. 66.

²⁵⁴ « On semble se soucier avant tout d'exprimer des idées, de réaliser des théories. [...] La peinture devient littéraire et philosophique. La science et les dons du peintre sont secondaires : ce qui importe, c'est le degré de symbole, de mystère et de foi. On oublie vraiment que dans les arts de représentation, l'idée doit être subordonnée à la pure beauté plastique et se dégager d'elle par surcroît. [...] En développant ces tendances trop littéraires, on se créera une esthétique complètement en dehors des conditions du Beau ». *Ibid.*, n° 9, p. 67.

²⁵⁵ Félix Fénéon, « Quelques peintres idéistes », *Le Chat noir*, 19 septembre 1891, dans *Id., Œuvres plus que complètes*, t. 1, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève, Droz, 1970, pp. 200-202. またフェネオンと象徴主義に関しては、以下を参照。Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, New Haven, London, Yale University Press, 1988, pp. 213-237.

指摘されたように、ミルボーの美学は、思考や夢、神秘による自然の表現的かつ示唆的な描写を称賛すべき装飾として論じるルコントと極めて近いことがわかる。さらに彼はルコントの装飾論に賛成してもいる²⁵⁶。このことから、芸術の基盤を自然とするフェネオンとルコントの美学にミルボーは繋がる。そして彼らにとってすれば、自然を記号として見るオーリエのアイデア主義は度を越したものでしかなかった。対して、節度を守って発展させたレアリスムによってこそ、装飾的な美を実現することができ、そこから自然の夢や思考、神秘を喚起する象徴が表現される。こうした芸術が彼らにとって象徴主義と呼び得るものなのであった。

したがって装飾は、ルコントとオーリエの2つの象徴主義を示す形態ということになる。興味深いことに、ミルボーは1892年に発表されたモネの《ポプラ並木》連作に対して「偉大な装飾の究極的な美に達している²⁵⁷」と述べる。この発言はルコントの装飾論と同時期なだけに、確実にその流れを汲んでいると思われる。最後に《ポプラ並木》をめぐるミルボーとオーリエの装飾論について考察しよう。

5、モネと装飾 (2) —オーリエのモネ論に対するミルボーの反論

第3節で検討したオーリエの象徴主義論で、彼は美術作品の5つの様態について有名な一節——美術作品は、1、アイデア的(idéiste)、2、象徴的(symboliste)、3、総合的(synthétique)、4、主観的(subjective)、5、(結論として)装飾的(décorative)となるだろう²⁵⁸——を書いている。この一節に関する解釈は多く行われてきたため詳細な分析は繰り返さないが²⁵⁹、オーリエにとって象徴主義の絵画はアイデアを表すための記号であった。アイデアは「絶対的で本質的存在」であり具体的な何かを示すものではないため、表現された記号を何らかの意味のある対象物として認識することは避けなければならない。だから対象物の意味を直接的に想起させるような「具体的な事実、イリュージョニズム、トロンプ・ルイユ」などの写實的に表す描法は回避されねばならないし、ここに「記号の書き方における単純化の必要」がある²⁶⁰。

この対象物の意味を直接的に想起させない記号の単純化が、ゴーギャンのクロワゾニスムによる平坦な色面の表現を示唆していることは容易に理解できる。そしてこれが、オーリエが美術作品の5つの様態で最後に示した「装飾的」であることの意味であった。装飾的記号の更なる例を挙げるとすれば、喜多崎が指摘しているように、ドニが描いたアラベスク文

²⁵⁶ Lettre de Mirbeau à Pissarro, 4 ou 5 février 1892, OM987.

²⁵⁷ Lettre de Mirbeau à Monet, 17 février 1892, OM999.

²⁵⁸ Aurier, « Le symbolisme en peinture », dans *Textes critiques, op. cit.*, pp. 62-63.

²⁵⁹ 以下を参照。天野知香『装飾／芸術—19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年。熊谷謙介「ペンで描かれた「象徴主義」—アルベール・オーリエの美術批評—」『人文学研究所報』(神奈川大学人文学研究所)第61号、2019年、1-15頁。喜多崎親「暗示する文様—装飾の象徴主義的性格について」『美術フォーラム21』第40号、2019年、58-64頁。

²⁶⁰ Aurier, « Le symbolisme en peinture », dans *Textes critiques, op. cit.*, p. 60, 62.

様や、オーウェン・ジョーンズが『文様の文法』で提示した装飾の意匠を引用して画中に装飾的モチーフを描いたモローの作品（図 34）などである。

オーリエが訴える、特定の概念ではなく、何らかのアイデアを示唆するために要請される記号としての装飾と、ルコントが示す線と色彩の調和による装飾。後者に賛同するミルボーは、オーリエが 1892 年に発表したモネ論²⁶¹に反発する。オーリエ曰く、モネは積みわらやポプラ並木といった「これら何でもないものを夢幻や輝かしい詩に変貌させ」、さらに「この卑しい現実が宝石（gemmes）と微笑みに満ちた甘美な楽園に変換される」。しかもモネの作品は「瞬間的な粗描（pochades instantanées）」とまで述べる²⁶²。オーリエは積みわらやポプラ並木という「卑しい現実」が「甘美な楽園に変換される」と述べてモネの画力については認めている。ただその楽園が「宝石と微笑み」という特定の指示対象に満ちており、モネの作品に描かれているのがアイデアを示唆する記号ではないとして作品が装飾的だとは言わない。モネは象徴主義者にはなれていないのだ。

このオーリエの主張への反論を、彼の盟友レミ・ド・グールモン（Remy de Gourmont, 1858-1915）に対してミルボーは行う。

実際、オーリエはモネについて非常に勘違いしていると思う。彼の《ポプラ並木》は見事な装飾的モチーフだ。そこには、並外れた線の秩序と、どこにも見られない斬新な装飾的構成がある。そして、彼はモネが同じキャンバスに 3、4 カ月かけていることを知っているのだろうか²⁶³。

《ポプラ並木》には、ポプラの木々が川沿いに並び、秩序立った垂直の線がリズムカルに描かれている。さらに画中の奥まで並木が続き、ポプラの葉叢が華麗な曲線を表している。こうした一連の《ポプラ並木》が、斜めに蛇行するようなパターン（図 35）、正面にクローズアップされるパターン（図 36）といったいくつかの種類で構成され、さらに天候や時間の変化で色彩が移り変わって一挙に目の前で繰り広げられる光景に、ミルボーは線と色彩の調和の装飾性を見出したのだろう。オーリエは、モネの作品がいかにも瞬間的²⁶⁴にモチーフを捉えた粗描であるかのように述べるが、ミルボーは 3、4 カ月も熟慮を重ねて描かれた作品だと反発する。

²⁶¹ Aurier, « Claude Monet », *Mercur de France*, t. 4, n° 28, avril 1892, pp. 302-305, dans *Textes critiques, op. cit.*, pp. 67-70.

²⁶² *Ibid.*, p. 69.

²⁶³ « Je crois que, vraiment, Aurier se trompe beaucoup, à l'égard de Monet. Ses *Peupliers* sont d'admirables motifs décoratifs. Il y a là-dedans, une ordonnance de lignes extraordinaires, une nouveauté de composition ornementale que je ne trouve nulle part. Et puis, sait-il que Monet passe trois ou quatre mois sur la même toile ? ». Lettre de Mirbeau à Remy de Gourmont, 1^{er} avril 1892, OM1014.

²⁶⁴ オーリエがここで「瞬間的」と述べたのは、モネが連作を描くにあたって「瞬間性（instantanéité）を重要視していたことへの揶揄であろう。

書簡の続きでミルボーは自身が非難し、オーリエがシャヴァンヌと並ぶ象徴主義者と称賛したモローを例に出す。

例えば、ギュスターヴ・モローは低俗な自然主義者に過ぎず、彼の関心事は劣ったものであり、彼はただ、醜悪なアカデミズムの人物像に、ごたごたした宝石を積み重ねることによって心動かそうとしているに過ぎない。[...] モローは自身の家の誰も来ないような小さな部屋に 30 枚ものモンティセリを集めた。何かを描く前に、彼はそこで何時間でも過ごし、色彩の調和やこの画家の奇妙さを研究して、それを絵画化しようと努めている。[...] しかし何という弱体化と退化だろう！ 画家は自分自身のなかに、つまり自然のなかに自分の芸術を見出さなければならない。自然のなかには卑しいものは何もない。[...] 自然の前には、主題はなく、芸術家の魂があるのみだ²⁶⁵。

ミルボーによれば、モローは卑しい自然主義者に過ぎず、自身の部屋に集めたアドルフ・モンティセリ (Adolphe Monticelli, 1824-1886) を研究してそれをただ絵画化する。つまり自然をまったく無視しているところに彼の批判は集まる。さらにモローの絵画は、「人物像にごたごたした宝石を積み重ね」たものであり、線の過剰性が見られる。それは線が調和した装飾的な美ではない。図 35 に掲げた《踊るサロメ》を見ればわかるように、サロメの身体に直接線描の文様を施し、それが装身具を表している。この装身具の表象がおそらくミルボーの言うごたごたした宝石であろう。この作品に限らず、モローはこうした線描の装飾的モチーフを好んで描いたことで知られる²⁶⁶。

モローの宝石は、オーリエにとっては装飾的であり、ミルボーにとっては装飾的ではない。逆にモネの風景は、ミルボーにとって装飾的であり、オーリエにとって装飾的ではないのだ。この対立にあたって、自然から抽出されないモローの宝石、しかも決して調和的でない宝石は、オーリエの言うアイデアを示唆する記号ですらなく、綿密な細部を描く低俗な自然主義者でしかないというミルボーの反論が読み解ける。だからモローの絵画は、進化する前衛に属しているのではなく、自然主義という前時代の「弱体化と退化」した代物なのだろう。モネの描く風景は「宝石と微笑みで満ちた甘美な楽園に変換される」とオーリエが言及したことにかこつけて、ミルボーは宝石をめぐって、オーリエが称賛した象徴主義者モローを低俗な

²⁶⁵ « il reconnaîtra que Gustave Moreau, par exemple, n'est qu'un vulgaire naturaliste ; ses préoccupations sont d'un ordre inférieur ; il ne cherche à émouvoir qu'en accumulant, sur des figures, d'un académisme révoltant, tout un bric-à-brac de bijoux. [...] Gustave Moreau a réuni, chez lui, dans une petite pièce, où personne vient [*sic*], une trentaine de Monticelli. Avant de peindre quoi que ce soit, il passe là des heures, des heures, à étudier les accords de couleurs, les étrangetés peintres, qu'il s'efforce ensuite à transposer sur ses toiles. [...] Mais combien affaibli et dégénéré ! Non, voyez-vous, il faut qu'un peintre trouve en lui-même, c'est-à-dire dans la nature, son art. Et dans la nature, il n'y a rien de méprisable [...]. Devant la nature, il n'y a pas de sujet ; il n'y a que des âmes d'artistes ». OM1014.

²⁶⁶ 喜多崎、前掲論文、2019年、62-63頁。

自然主義者へと貶める。逆にモネは「宝石と微笑みで満ちた楽園」でこんなにも装飾的な美を実現しているのだ、というミルボーのオーリエに対する辛辣な異議申し立てがこの書簡なのである。

以上のことから、モネの《ポプラ並木》をミルボーは装飾的と見なし、オーリエは「瞬間的な粗描」と見なしたこと、そしてこの作品の装飾性をめぐって大きな対立があったことが明らかになっただろう。

ミルボーによるモネの象徴主義は、あくまで自然を基盤としたものであり、オーリエの主張するアイデアを示唆する象徴主義とは性質を異にする。またオーリエは、象徴主義の絵画の最終形態に装飾的であることを求めたが、その装飾もアイデアを示唆するために直接的な対象を意味しない平坦な色面や線描の文様であった。同時期に現代絵画の傾向として装飾的な美を指摘したルコントは、自然をモチーフとした線と色彩の調和によって装飾性は生じると主張し、そうした装飾的な美が達成されるからこそ、自然に内在する夢や神秘が表現されると述べた。これにミルボーも賛同し、モネ作品の装飾性から見出せる夢や神秘は、オーリエ流の象徴主義とはまったく異なるものとして反発した。したがって、夢や神秘を表した絵画といっても、安易に象徴主義とは呼べない。ミルボーはモネの《ポプラ並木》を装飾的であると称賛するが、どれも私的な書簡においてであり、新聞雑誌では装飾論を書いてはいない。それはルコントがすでに論じたことも理由にあるかもしれないが、モネをオーリエ流の象徴主義に近づけないためにとった批評戦略の一環、つまりモネの作品を装飾的であると評価すると、あまりにもオーリエの美学が投影されていると人々に見なされる恐れがあると避けたと考えられるのではないか。

これは、果たしてミルボーはモネを象徴主義の画家として見せたかったのか、という問いにも関わってくる。ミルボーはポーやマラルメの名前を挙げ、夢や神秘をモネの作品に見出し象徴主義的な示唆はするけれど、*symbolisme* の語は一度もモネに使用しなかったからだ。印象主義、自然主義、象徴主義といくつもの美術運動がせめぎ合っていた当時、ミルボーは、フルコーの言葉を再び取り上げれば、芸術の真実と「詩的なもの」を要求した。それは複数の美術運動を折衷するような美学をミルボーが持っていたことになる。美術史家のピエール・ワットは19世紀フランス美術に目まぐるしく誕生したイスマの流れを整理してこのように述べる。「19世紀に一つのスタイルを擁護する批評家は例外的であり、独創的でありさえすれば、多様な芸術家を支持するのが通例であった。批評の中心的な語は——異なる“イスマ”であるが他のすべてのイスマを無効にするように考案された——個人主義 (*individualisme*) である²⁶⁷」。

ミルボーにとってモネは独創的以外のなにものでもない。つまりモネは「個人主義」の画家にはほかならない。「なぜ私たちはレッテル (*étiquettes*) を気にする必要があるのだろうか

²⁶⁷ Pierre Wat, « Procession des « -isme » ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle », dans Bertrand Tillier (dir.), *L'Art du XIX^e siècle: L'Heure de la modernité 1789-1914*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2016, p. 45.

か」、ミルボーはジュール・ユレのアンケートにこう答える²⁶⁸。《積みわら》以降の連作を描いたモネは、もはやそれまでのモネとは異なり、印象主義と呼べる画家ではなくなった。また最新の前衛として台頭した象徴主義も、オーリエが考える象徴主義の絵画には、モネは釣り合わない。したがって、モネは印象主義者でも象徴主義者でもない。自然の装飾的な美を描き、そこから夢や神秘を表現する独創的な個人主義の画家なのだ。

²⁶⁸ Huret, *Enquête, op. cit.*, 1891, p. 216.

第4章

個人主義から連帯へ

リュクサンブール美術館収蔵と1900年パリ万国博覧会の「100年展」

1、先行研究と問題の所在

ミルボーの知的評価を皮切りに、ジェフロワやロジェ・マルクス、カミーユ・モークレールなどからモネの連作は評価を得ていく。それが経済的評価にも繋がり、1895年に発表した《ルーアン大聖堂》は、序論で述べたように12,000フランで取引されるようになる。そこで本章では、モネの公的評価について考えてみたい。

1894年に亡くなったカイユボットの遺言に従い、カイユボットの弟マルシャルと遺言執行人に選ばれたルノワールが彼の印象派コレクションを一括遺贈すると申し出る。当時の美術総監であったアンリ・ルージョン（Henry Roujon, 1853-1914）がそれを受け入れる役割を果たすわけだが、紆余曲折を経て全60点の内40点しか受け入れられず、残りは拒否された。この出来事は、「カイユボット遺贈事件」として後世に語り継がれている²⁶⁹。しかし政府は「即座に、すべて」受け入れたとしてピエール・ヴェッスが従来の定説を覆す主張をした²⁷⁰。ただ、当時の美術アカデミー会長であったジャン＝レオン・ジェロームがこの遺贈に対して強い嫌悪感をもって反発した²⁷¹ことが影響したからか、あるいは実際に収蔵、展示スペースが足りなかったからか、20点が受け入れなかったことは事実である。これをいかに解釈するかが研究者によって意見が分かれた²⁷²。だがここでは、その内実に対して新たな解釈を提示はしない。その代わりに、第三共和政期におけるリュクサンブール美術館（以下、リュクサンブール）の動向を分析した博士論文でアレクシス・クラーク²⁷³が注目したように、リュクサンブール学芸員のレオンス・ベネディット（Léonce Bénédict, 1859-1925）の言説を分析してみたい。ルージョンとともに、カイユボット遺贈作品を拒絶したと見なされ、前衛史観にあった美術史のなかで不当な評価を受けてきたベネディットであるが、彼のカイユボット・コレクションに対する文章を紐解くと、極めて正当に印象主義を理解していることがわかる。1892年にリュクサンブールの学芸員となったベネディットは、1894年に同美術館のカタログを執筆するが、そこでカイユボット・コレクションに入っていた印象主

²⁶⁹ John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, Museum of Modern Art, 1946; 4ème éd., 1973. (『印象派の歴史』三浦篤、坂上桂子訳、角川書店、2004年)

²⁷⁰ Pierre Vaisse, « Le legs Caillebotte d'après les documents »; Marie Berhaut, « Le legs Caillebotte. Vérités et contre-vérités »; Berhaut et Vaisse, « Annexe: documents », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français, Années 1983*, Paris, 1985, pp. 201-208, 209-223, 223-239; Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire: le legs Caillebotte*, Paris, Ophrys, 2014.

²⁷¹ « Enquête à propos de la donation Caillebotte », *Journal des artistes*, 8 avril 1894.

²⁷² ヴェッスへの批判として、以下を参照。稲賀、前掲書、1997年、342-353頁。

²⁷³ Alexis Clark, *A Republic of the Arts: Constructing Nineteenth-Century Art History at the Musée national du Luxembourg, 1871-1914*, PhD. diss., Duke University, 2014.

義の作品を図版入りで紹介し、称賛している²⁷⁴。さらに 1897 年に最終的に美術館の壁に架けられた際に、「カイユボット遺贈事件」を総括し、そこでも印象主義を正当に評価しているのである²⁷⁵。国立美術館の学芸員がそのカタログで印象主義を称賛したことは、彼らの公的評価に大きく繋がったことだろう。

1900 年の万博でマネ 12 点、モネ 14 点、ルノワール 11 点、ピサロ 8 点、シスレー 8 点、ベルト・モリゾ 3 点、セザンヌ 3 点、ドガ 2 点と多くの印象派作品が展示されたが²⁷⁶、こうした公的な場に選出された（ただし 1890 年代の美術を紹介する「10 年展」には漏れた）のもリュクサンブールに入ったお墨付きが影響したとも考えられる。むろん選出には様々な要因があるため一概には言えないが、本章ではベネディットの評価と美術館収蔵を一つのきっかけと見なして考察していきたい。さらに 1900 年の万博の報告書に印象主義がいかに記述されたのかを確認することで、モネの公的評価の確立の地点を見ていきたい。

前衛史観に染まってしまっている今日の視点からは、公的評価にはことさら伝統と革新の二項対立が存在していたと意識される。しかしベネディットの印象主義擁護からわかるように、この国立美術館は民衆の教育に寄与するという理念から、芸術におけるイデオロギーの対立の垣根を越えて、現代美術を収集することを使命としていた。それは 1890 年にモネが主導してマネの《オランピア》（図 37）を国立美術館に寄贈しようとしたことからわかる。すぐにルーヴル入りは叶わなかったものの、リュクサンブールに入った《オランピア》をめぐる騒動は、マネを起点とした現代美術の流れを支持する芸術家や批評家、コレクターなどが数多いことを国に認識させ、印象主義の公的評価への突破口となった。さらに 1892 年には、マラルメと批評家、美術行政官であったロジェ・マルクスの画策によってルノワールの《ピアノを弾く少女たち》（図 38）の国家買い上げが実現する。

こうした背景には、リュクサンブールが有する折衷主義と寛容の精神があり、そこには、レオン・ブルジョワ（Léon Bourgeois, 1851-1925）に代表される連帯主義の反映があった²⁷⁷。ブルジョワは 1890 年 3 月から 1892 年 2 月まで公教育大臣と美術大臣を務め（この間マネの《オランピア》寄贈が実現する）、1895-96 年に首相となり、「連帯の教義」を作り上げていった²⁷⁸。ブルジョワの連帯主義は、ごく簡単に言えば、階級間の対立を解消するために、相互扶助や協同組合を支持し、国家が労働者を保護することを提唱するものである。またそれは、一人一人が相互依存関係にあり社会構造の構築に貢献するという普遍主義の考え方に根ざしており、個人には、現在と未来の人々のために、過去の仕事の上に構築する義

²⁷⁴ Léonce Bénédite, « La collection de Caillebotte et l'école impressionniste », dans *Le Musée du Luxembourg: notice*, Paris, Ludovic Baschet, 1894, n. p.

²⁷⁵ *Id.*, « La collection de Caillebotte au Musée du Luxembourg », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} mars 1897, pp. 249-258.

²⁷⁶ 作品データは以下からとった。 *Catalogue officiel illustré de l'exposition centennale de l'art français de 1800 à 1889: Exposition universelle de 1900*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1900.

²⁷⁷ Clark, *A Republic of the Arts*, *op. cit.*, pp. 152-153.

²⁷⁸ Léon Bourgeois, *Solidarité*, Paris, Armand Colin, 1896.

務や責務があると説く。「そして、人間が存在するあらゆる瞬間に世界の他の人々と結びついている連帯の結合を考えるだけでは十分ではない。この結合は、ある時間に共存するもののすべての部分を結び付けるだけでなく、今日のもの、昨日のもの、すべての現在とすべての過去を結び付け、すべての現在とすべての未来を結び付けるものである。[...] 私たちの身体、労働の成果、言語、思考、制度、芸術、これらはすべて、私たちにとっては遺産であり、祖先がゆっくりと蓄積した至宝である²⁷⁹」。こうした過去、現在、未来の繋がりを説く考え方は、歴史を構築する基盤、美術に置き換えるならば、19世紀美術史を構築する基盤となっていく。クラークが指摘するように、これがベネディットの公平な美術の収集方針へと繋がっていく²⁸⁰。またカトリーヌ・メヌーが分析したように、ブルジョワの連帯主義に触発されて、美術史における伝統と革新は対立ではなく、調和していくという両方に価値を認める立場をとったロジェ・マルクスの中道の思想は、1900年の100年展の構成を準備した²⁸¹。

ところで田中拓道によれば、ブルジョワの連帯主義は、エミール・デュルケーム (Émile Durkheim, 1858-1917) の社会学と連動するものであるという²⁸²。デュルケームは初期の著作『社会分業論』において、「機械的連帯」と「有機的連帯」の区別を行ったが、その内の「有機的連帯」は、ある中心の統制や、共通の規範やルールによって成り立つのではなく、それを構成する各部分が各々のルールに従い、自律的に、多様に運動すればするほど、言い換えれば、個性化や特殊化が進めば進むほど、より緊密となるような関係であるという²⁸³。最後の一文が示している、この個性化や特殊化は、美術において考えれば前章の最後で述べた個人主義に置き換えることができる。そしてこの個人主義を礼賛した人物こそロジェ・マルクスであった。以下に検討するように、この個人主義が知的評価に浸透していき、その基盤が連帯主義の思想と結び付くことによって——この考察がクラークの研究に欠けている——印象主義の公的評価に繋がっていくのである。

そこで以下では、まず知的評価における個人主義を第2節で概観し、第3節では、カイユボット・コレクションのリュクサンブール収蔵をめぐるベネディットの言説を分析し、第

²⁷⁹ « Et il ne suffit pas de considérer le lien de solidarité qui unit l'homme au reste du monde à chaque moment de son existence. Ce lien ne réunit pas seulement toutes les parties de ce qui coexiste à une heure donnée ; il réunit également ce qui est aujourd'hui et ce qui était hier, tout le présent et tout le passé, comme il réunira tout le présent et tout l'avenir. [...] notre corps, les produits de notre travail, notre langage, nos pensées, nos institutions, nos arts, tout est pour nous héritage, trésor lentement accumulé par les ancêtres ». *Ibid.*, p. 49.

²⁸⁰ Clark, *A Republic of the Arts*, *op. cit.*, pp. 154-160.

²⁸¹ Catherine Méneux, *Roger Marx (1859-1913)*, *op. cit.*, 2007, pp. 503-505 ; *Id.*, « Le solidarisme et l'art selon Roger Marx », dans Catherine Méneux (sous la direction de), *Regards de critiques d'art: Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 143-153.

²⁸² 田中拓道 「「連帯」の思想史のために—19世紀フランスにおける慈善・友愛・連帯、あるいは社会学の起源—」『政治思想研究』、第3号、2003年、97-114頁。

²⁸³ 同上、110頁。

4 節では伝統と革新が調和した 1900 年の 100 年展を考察していきたい。

2、個人主義礼賛

個人主義の理論は、メヌーがマルクスを例に分析しているが、それはイスムという分類を拒むものであった²⁸⁴。メヌーも指摘する通り、マルクスの個人主義の理論は真新しいものではなく、作品に芸術家の気質を見出すゾラの理論などから影響を受けている²⁸⁵。マルクスはこの理論を 1887 年から使用しているが、自然主義、印象主義、象徴主義が乱立する状況にあった当時、彼はこうした最新のイスムではなく、フルコーが擁護したリアリズムを「アカデミック・リアリズム²⁸⁶」と揶揄して一世代前のイスムを真っ先に批判の対象とする。

ド・フルコー氏の権威と彼のシステムの見かけ上の寛大さに反して、彼の考えに反対して立ち上がり、彼の考えが自由意志を減少させる効果があることを示し、芸術に法則と制限として課された生命と真実の上に、すべての教義とすべてのプログラムの上に、芸術家の独立性があることを論証するのはまったく恐れる必要がない²⁸⁷。

前述した議論を思い返せば、フルコーのリアリズムは自然を正確に描写したものであり、そこに芸術家の個性を見出すものであった。「自然を正確に描写する」リアリズムは「見かけ上の寛大さ」でしかなく、芸術に法則と制限を課してしまう。ゆえにそれは偏狭な「アカデミック・リアリズム」だとマルクスは断ずる。それに対して、「芸術家の独立性」、つまり個人主義を称揚するのである。ただしマルクスの主張は決して独自のものではなく、ミルボーが芸術家の個性を称賛したように、ある界限の美術批評の言説に共通したものだ。オリヴィエ・シュヴェールは、ジェフロワ、マルクス、アレクサンドルの批評からこの個人主義の言説を見出して論じている²⁸⁸。この批評家たちが主張する個人主義が重要であったの

²⁸⁴ Méneux, *Roger Marx, op. cit.*, 2007, pp. 168-173.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 169. なおマルクスが個人主義の理論を確立するにあたって重要な影響源となったものとして、メヌーはヴェロンの『美学』を挙げている。

²⁸⁶ L.A. de R. Marx à Erhard. S.l.n.d. BINHA, fonds R. Marx, carton 1, transcrite par Méneux, dans *Roger Marx (1859-1913), op. cit.*, 2007, p. 1088.

²⁸⁷ « En dépit de l'autorité de M. de Fourcaud et de l'apparent libéralisme de son système, ne redoutons point de nous élever contre ses idées, de montrer qu'elles ont pour effet de diminuer le libre arbitre, d'établir qu'au-dessus de la vie et de la vérité, imposées comme loi et comme limites à l'art, qu'au dessus de toute doctrine et de tout programme, il y a l'indépendance de l'artiste ». Roger Marx, « Le salon de 1887 », *L'Indépendant littéraire*, 15 mai 1887, cité par *ibid.*, p. 82.

²⁸⁸ Olivier Schuwer, « L'envers des processus de catégorisation ou *l'auto-critique* de Gustave Geffroy, Roger Marx et Arsène Alexandre (1886-1892) », dans *Critique(s) d'art: Nouveaux corpus, nouvelles méthodes, op. cit.*, 2019, pp. 335-354. また以下も参照。 *Id.*, « Une archéologie du concept d'individualisme dans la critique d'art au XIX^e siècle », dans Pierre Wat (sous la direction de), *Croisements: Actualité de la recherche en*

は、彼らの批評が「自然主義の終焉と象徴主義の出現という文脈のなかで、イスムの分類の恣意性とはかなさを究明し、美術批評の概念的枠組みの再構成に貢献したからである²⁸⁹」。シュヴェールの論文においてミルボーは脇役に留まっているが、ミルボーもまた個人主義の確立に貢献した批評家と見なすことができる。本論のこれまでの議論からも明らかと思われるが、ここでは印象主義を擁護してきたミルボーが新印象主義に転向したピサロの作品を称賛した際の批評を引用しよう。

具現化された作品が美しければ手法は重要ではないし、感銘を受けさえすれば芸術家が用いた手段のことでとやかく言うつもりはない。芸術における大きな任務は感動させることだ、それが丸いあるいは四角いタッチによって出来ていようと、コンマやグラシで出来ていようと […] ²⁹⁰。

ミルボーはたとえ技法がいかなるものであろうとも、観者を感動させる作品を称賛する。画家の個性が際立つ作品を認める個人主義の礼賛がここにも見出せる。

他方イスムというカテゴリーの使用は、ある批評家にとっては自らの主張を貫き通すための武器ともなった。とりわけ象徴主義は現在でも定義が曖昧なように、主観的な芸術であると思われるものであればなんでも批評家は象徴主義の語に強引に収斂させた。その恰好の対象となったのがモネやゴッガンであった。オーリエは、「あまりにも乱用されてきた「印象主義」という言葉によって明らかに生じた、有害な曖昧さを解消する時が来たのかもしれない²⁹¹」と述べて、自身が作り上げたイスムが印象主義以上に曖昧さを抱え込むことになるとも知らずにゴッガンを象徴主義の画家へと仕立て上げる。さらに決まりの悪いことに、「装飾的」という概念までも作り上げ、オーリエの美学は混迷の極みへと陥る。それゆえにミルボーは、モネを象徴主義と「装飾的」の混沌と党派性から救うべく、一度は象徴主義的な批評——symbolisme の語は一度も使用していない——をモネに寄せながらも、オーリエを批判し、後にはつきりと象徴主義を断罪するようになる²⁹²。

マルクスはこうしたイスムが乱立する状況を見て、「自然主義が現代美術全体を含める力

l'histoire de l'art du XIX^e siècle, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, pp. 101-113. 以下に続く本節の論旨は彼の研究に依拠する。

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 336.

²⁹⁰ « Le procédé m'importe peu, si la réalisation est belle ; et pourvu que je ressente une émotion, je ne vais pas chicaner l'artiste sur les moyens qu'il emploie. En art, la grande affaire est d'émouvoir, que ce soit par des touches rondes ou carrées, des virgules ou des glacis [...] ». Mirbeau, « L'exposition internationale de la rue de Sèze 2 », *op. cit.*, 1887, p. 334.

²⁹¹ « Peut-être, en effet, serait-il temps de dissiper une équivoque fâcheuse, qui fut incontestablement créée par ce mot d'*Impressionnisme*, dont on n'a que trop abusé ». Aurier, « Le symbolisme en peinture », dans *Textes critiques*, *op. cit.*, p. 56.

²⁹² Mirbeau, « Des lys ! des lys ! », *Le Journal*, 7 avril 1895 ; *Id.*, « Toujours des lys ! », *Le Journal*, 28 avril 1895, dans *Combats esthétiques*, *op. cit.*, t. 2, pp. 81-90.

を持たず、芸術の傾向の対立が分類の虚しさを雄弁に物語っているとき、これらの呼称の価値とはなんだろうか」と嘆いてみせた後にこう述べる。

理論家が何を言おうと、定式の時代は過ぎ去った。批評は、思想家にあらゆる影響の保護が決定的に及ばないようにし、個人の独創性を唯一の判断基準として認めることで、今世紀の解放の仕事を完了するだろう。[...] 芸術や批評は、天才の道をたどることを装うような理論の価値に幻滅し、主題や方法、流派の問題に関心を持たず、絶対的な自由の理想である個人主義へと日に日に傾いていっている²⁹³。

オーリエによる絵画における象徴主義が誕生する前年の1890年に、マルクスは個人主義を通した批評体系を形成していた。個人主義という「絶対的な自由の理想」は、芸術におけるあらゆる党派性、ヒエラルキーを拒否するある種のアナーキズムと呼べるものだった。ジュール・ユレの『アンケート』にジェフロワは、「なぜ流派を作るのか。それは何も意味しないし、時代はこの恣意的な分類を軽蔑している。[...] いや、実際は流派というものは存在せず、個人がいるだけだ。[...] 私はアナーキーに賛成だ...²⁹⁴」と述べてマルクスと同調するような意見を提示している。このように個人主義の理論は、恣意的な分類を拒み、あらゆる党派性を否定し、芸術の公平性を担保しながら、批評の知的評価に浸透していく。

しかしミルボーがオーリエを否定し、逆にマルクスが象徴主義に傾倒していくように、個人主義の理論を用いているからといって、偏向や党派性に陥ることからは逃れられない。こうした矛盾は、ジェフロワにもはっきりと表れる。

²⁹³ « De quelle valeur sont d'ailleurs ces appellations, alors que le naturalisme se trouve impuissant à contenir, dans son entier, l'art contemporain, et que l'opposition des tendances vient témoigner éloquemment de la vanité des classifications. [...] Aussi bien, n'en déplaise aux théoriciens, le temps des formules est passé, et la critique aura parachevée l'œuvre libératrice du siècle, en soustrayant définitivement le penseur à la tutelle de toute influence, en reconnaissant l'originalité individuelle comme seule règle de jugement. [...] l'art et la critique, désabusés sur la valeur des théories qui affectent de tracer sa voie au génie, désintéressés des questions de sujets, de méthodes et d'écoles, tendent chaque jour davantage vers cet idéal d'absolue liberté : l'individualisme ». Marx, « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », *Le Voltaire*, 1^{er} mai 1890, p. 1, cité par Méneux, *Roger Marx, op. cit.*, pp. 168-169.

²⁹⁴ « Pourquoi faire, des Écoles ? Cela ne signifie rien, et le temps fait bon marché de ces classements arbitraires. [...] Non, à vrai dire, il n'y a pas d'École, il n'y a que des individus. [...] je suis pour l'anarchie... ». Huret, *Enquête, op. cit.*, 1891, pp. 237-238. ここで言うアナーキズムは、シュヴェールも指摘しているように、政治的無政府主義やテロリズムに結び付くようなものではなく、あくまで芸術における公平性を訴えたものだろう。Cf., Schuwer, « L'envers des processus de catégorisation », *op. cit.*, 2019, p. 347. 逆に通常の意味におけるアナーキズムに賛同していたミルボーのような作家は、個人主義の理論を用いながらも、オーリエの象徴主義を否定する党派性を持ち合わせており、理想の実現のために意に敵わない対象にペンのテロリズムとも呼べる攻撃を繰り返したことは指摘しておこう。

何世紀にもわたる継続的な経験に基づいたこのような意見を持っていると、集団や下位集団、特定の流派の指示の虚しさを、そのまま理解することができる。[...] このような結合、プログラム、戦いは確かに生活に必要なが、それらは社会的な戦略であり、美学的な教条の表現ではないことを認識することが重要である。[...] 印象主義者、新印象主義者、象徴主義者、理想主義者、神秘主義者など、今日使われている名称は、それゆえほとんど重要ではない。大切なのは言葉のなかにはないのだ²⁹⁵。

ジェフロワはこのような文言を『ラ・ヴィ・アーティスティック』の第3巻の序文に執筆するのだが、この巻には「印象派の歴史」を載せている。つまり一つの流派の歴史が書かれるときに、流派の名称の無意味さが説かれる矛盾がここにあるのだ。批評家としてのジェフロワはイスマの分類を解体するが、歴史家としてのジェフロワは分類を強固なものにする。この矛盾をどのように解消するのか。ジェフロワは「印象派の歴史」が執筆される意義を「開かれた道」という節を設けて以下のように述べることから始める。「これは、印象主義が一時的に有効な限定された教義ではなく、芸術の好奇心のなかに分類される狭い定式でもなく、それどころか、普遍的な歴史の一章である [...] という、他のものに加えられべき新たな証拠である²⁹⁶」。ジェフロワは、印象主義という流派がモネなどの画家に限定される教義ではなく、普遍的なものだとする。画布に光や消え入るような人影が認められれば、それは印象主義の絵画の一種となり得る。ゆえにホイッスラーやカリエールの作品もある側面から見れば印象主義の絵画となる²⁹⁷。ここでジェフロワは印象主義というカテゴリーを分類のために使用するのではなく、いかなる時代のいかなる作品にも見出せる普遍性を示すために用いている。

党派の考えを、もしそれがまだ存在すればだが、破壊するために、また印象主義の名のもとに、活発な芸術が歩む道を塞ごうとする思考が、誰の心にも生まれないようにするために、私は十分なことを言ったと思う。それどころか、それは開かれた道であり、

²⁹⁵ « Muni d'une telle opinion, basée sur l'expérience continue des siècles, on voit, telle qu'elle est, la vanité des désignations de groupes, sous-groupes, écoles particulières [...]. Ces réunions, ces programmes, ces batailles, cela, certes, est nécessaire à la vie, mais il importe de reconnaître que c'est tactique sociale, et non expression d'un dogme esthétique. [...] Les dénominations usitées aujourd'hui : impressionnistes, néo-impressionnistes, symbolistes, idéistes, mystiques, importent donc peu. L'important n'est pas dans les mots ». Geffroy, « Préface de l'auteur », dans *La Vie artistique*, Troisième série, Paris, E. Dentu, 1894, p. VI.

²⁹⁶ « C'est une preuve nouvelle, à ajouter aux autres, que l'impressionnisme ne fut pas une doctrine restreinte, valable pour un temps, une formule étroite à classer parmi les curiosités de l'art, mais que ce fut au contraire un chapitre de l'histoire universelle [...] ». Geffroy, « Histoire de l'Impressionnisme », dans *ibid.*, p. 50.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 50-51.

明日の新しい力への、無限の進化への呼びかけなのだ。[...] しかし理解していただきたいのは、この「歴史」という言葉は、私ができる限り正当化しているとはいえ、伝統から生まれ、未来を準備する、ある時代の物語をとりわけ意味しているということだ²⁹⁸。

画家たちが未だ生存中でかつ制作を続けているのに反して、ジェフロワが印象主義を歴史化させるためにまず行ったのは、印象主義が「出発点と終着点が十分に示されているように私には思われる²⁹⁹」としてその歴史を語るに足る地点にまで来たと宣言することだった。つまりフランス美術史のなかに組み込ませる歴史化の効用を狙って、この流派の正当性、普遍性を確固なものとしたかったと考えられる。そうすることでジェフロワは、印象主義の語にまとりついている粗描や藍狂いといったネガティブ・イメージ（「印象主義の名のもとに、活発な芸術が歩む道を塞ごうとする思考」）を払拭し、この流派が芸術の在り方を一変させるような革命（*révolution*）ではなく、過去の伝統からの進化（*évolution*）であり、未来を準備する成果をもたらしたと述べるのである。ゆえに印象主義という分類は「社会的な戦略」として便宜上使えど、「印象派の歴史」はフランス美術史のある時代のある過程を彩る「普遍的な歴史の一章」を著しているに過ぎない。歴史化することによってイスマの分類の強化を促しているわけではないのだ。それはジェフロワの以下の発言からも窺うことができる。

しかし、人生に情熱を持ち、省察を好み、芸術作品に要約や検証を求めることに専念するすべての人々は、伝統や教育、知的、社会的慣習の先入観をできる限り排除しながら、澄んだ目で見ようとしている。彼らは、現在の時間を不合理に否定することはない。それは、喚起された伝統の成果を無視することになろう。彼らは逆に、伝統を本来あるべき姿として、連続性として、不断の追加として、再出発するための出発、到着の段階の連続として、人間性の一つの表現として見て、そして昨今の画家たちがすでにゆっくりと歴史のなかに入っているのではないかと判断する³⁰⁰。

²⁹⁸ « J'en dis assez, je l'espère, pour détruire, si elle existe encore, l'idée de secte, pour empêcher de croire qu'il puisse naître dans l'esprit de qui que ce soit la pensée de barrer la route, au nom de l'Impressionnisme, à la marche d'un art vivant. C'est au contraire la route ouverte, l'appel aux forces nouvelles de demain, à l'évolution sans fin. [...] Mais que l'on entende bien que ce mot d'Histoire, quoique justifié du mieux que j'ai pu, veut surtout dire que c'est là le récit d'une période, née d'une tradition et préparant un avenir ». *Ibid.*, p. 51.

²⁹⁹ « [l'Impressionnisme,] dont le point de départ et le point d'arrivée me semblent, dès maintenant, suffisamment indiqués », Geffroy, « Préface », *op. cit.*, p. VIII.

³⁰⁰ « Mais que tous ceux-là qui ont la passion de la vie, le goût de la réflexion, et qui s'appliquent à chercher des résumés et des vérifications dans les œuvres d'art, veuillent bien aussi essayer de voir avec des yeux nets, en élaguant autant que possible tout parti pris de tradition, d'éducation, de conventions intellectuelles et sociales. Qu'ils n'aient pas la négation irraisonnée du temps présent, ce qui serait méconnaître l'aboutissement de la tradition invoquée. Qu'ils voient au contraire la tradition comme elle doit être vue,

ジェフロワの物の見方が、先入観を捨てて芸術作品を見る者に仮託されつつ、伝統を現在へと繋がる「連続性として」、「人間性の一つの表現として」見なすことが述べられている。そこには芸術作品を表現の違いにかかわらず個性の表れとして普遍的に見て、過去、現在、未来への連続性を見る、ブルジョワ的な連帯主義の思想が垣間見える。「芸術作品のなかには、私たちの感性や情熱のすべての段階と同様に、私の心を動かす社会主義、私が到達したいと思っている光、調和、真実の哲学の証拠を見出せる。それは、身勝手な感覚に限定された哲学ではなく、存在するすべてのものとの間に成立する連帯感である³⁰¹」というジェフロワの発言にも連帯主義との共鳴を指摘できる。

印象主義が歴史化される時、普遍的な表現として党派性が中和されて芸術の進化の一過程と見なされる。さらにジェフロワは芸術の進化の過程をあらゆる人々に示すために、つまり芸術から得られる恩恵からは一番遠くにいた労働者階級——ゾラが『居酒屋』のなかで描写した、ルーヴル美術館を訪れたクーポ一行の傑作に対する無理解を想起しよう——にも示すために、労働者が訪れられる時間帯に開館する「夜の美術館」を構想してもいる³⁰²。個人主義の理論は、芸術に普遍性を持たせ、それを歴史へと組み込ませる思考を準備した。そしてその思考は、美術館という装置を使った、教育に配慮する方向にも進んでいった。これは、印象主義の作品がリュクサンブールに収蔵される際にも、ベネディットが援用する論理だった。

3、カイユボット・コレクションのリュクサンブール美術館収蔵

ベネディットが学芸員であった当時、現代美術に特化したリュクサンブールの収集方針は、クラークによれば、「自由な折衷主義 (éclectisme libéral)」であった³⁰³。それは、歴史画や神話画などの「グランド・マシーン (grande machine)」だけでなく、風景画や風俗画も収集し、万博によって激化していく国際的競争社会でフランス美術の伝統を守り——ジャン＝フランソワ・ミレー (Jean-François Millet, 1814-1875) の《晩鐘》がアメリカに流出するという経験から、モネによって喧伝されたマネの《オランピア》収蔵はその代表例だ

comme la continuité, l'ajouté perpétuel, une succession d'étapes, de départs, d'arrivées pour repartir, comme l'expression une de l'humanité, et qu'ils décident alors si ces peintres d'hier et d'aujourd'hui n'entrent pas déjà insensiblement dans l'histoire ». Geffroy, « Histoire de l'Impressionnisme », *op. cit.*, p. 10.

³⁰¹ « Dans l'œuvre d'art, comme dans toutes nos phases de sensibilité et de passion, je trouve les preuves du socialisme qui m'émeut, de la philosophie de lumière, d'harmonie, de vérité, à laquelle je voudrais atteindre. Ce n'est pas la philosophie restreinte à la sensation égoïste, mais la solidarité établie avec tout ce qui existe ». Geffroy, « Préface », *op. cit.*, p. XVIII.

³⁰² Geffroy, *Musée du soir aux quartiers ouvriers*, Paris, André Marty, 1895. また美術館に関する議論はマルクスにも見出せる。Marx, « Le Musée de l'art contemporain », *Le Rapide*, 5 décembre 1892.

³⁰³ Clark, *A Republic of the Arts*, *op. cit.*, p. 33.

——、さらには自国だけでなく海外の作品も収集していく、これが1890年代のリュクサンプールの姿であった。

カイユボット・コレクションが入る前のリュクサンプールが所蔵する特筆すべき作品は、マネの《オランピア》、ルノワールの《ピアノを弾く少女たち》に加え、1893年に10,000フランで購入された³⁰⁴アンリ・ファンタン＝ラトゥール(Henri Fantin-Latour, 1836-1904)の《パティニョールのアトリエ》(図39)である。リアリズムの特徴を示すファンタン＝ラトゥールの作品が収蔵されたことからわかるように、アルフォンス・ルグロ(Alphonse Legros, 1837-1911)やラファエリがすでにコレクションに入っていたことは頷ける。またコローやヨンキントの影響が見られる、第一回印象派展に出品したスタニスラス・レピーヌ(Stanislas Lépine, 1835-1892, 図40)やブーダンなどの作品もあったことを考え併せると、印象主義のような粗描的作品は未だ受け入れられていなかったことがわかる。ただし、それがただちにリュクサンプールがアカデミズムの温床であったと示唆するものではない。収蔵していた絵画ジャンルの内訳を見てみよう。

リュクサンプールの年間カタログやアーカイヴを調査したクラークによると、1893年、リュクサンプール美術館は190人の画家による257点の絵画を展示していた。そのうち、二点以上の絵を同時に展示していたのは18人(10%以下)で、ほとんどは一点の作品に限られていた。展示スペースの関係から一人3点までという規則があったようだ。歴史画は依然として他の絵画ジャンルを凌駕しているが、風景画と風俗画が台頭してきていた。1889年には歴史画84点、風景画73点が展示されていたが、1893年には全体の約24%(71点)が風景画、約24%(71点)が風俗画に分類されている。この2つの分類を合わせると、歴史画78点をはるかに上回る。さらに、同年に新規に購入した作品のなかでは、風景画が圧倒的に多かったようだ³⁰⁵。

こうした状況のなかでカイユボット・コレクションが遺贈されることになる。カイユボットの遺言にはこのようにあった。

私は、私の所蔵する絵画を国家に寄贈する。ただし、この寄贈が受け入れられること、これらの絵画が物置や地方の美術館に行くのではなく、リュクサンプール、その後ルーヴル美術館で受け入れられることを望んでいるので、この条項が実現する前に、公衆がこの絵を理解するとまでは言わないまでも容認するまで一定の時間をかけることが必要である。その時間は20年あるいはそれ以上かかるかもしれない。[...]

1876年11月3日、パリにて作成。

ギュスターヴ・カイユボット³⁰⁶

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 160.

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 162-163.

³⁰⁶ « Je donne à l'État les tableaux que je possède, seulement comme je veux que ce don soit accepté et le soit de telle façon que ces tableaux n'aillent ni dans grenier ni dans un musée de province mais bien au Luxembourg et plus tard au Louvre, il est nécessaire

カイユボットが亡くなったのは1894年2月21日で、この遺言から20年近く経っている。その間カイユボットは1883年に遺言に追加の一文を加えたが、自身のコレクションを寄贈する意志は最後まで変わらなかった。彼が亡くなった一カ月後の3月19日、遺言執行人のマルシャルとルノワールは、ルージョンに手紙を送り、カイユボットの意志を伝えた。そこですぐに国立美術館諮問委員会が開かれ、翌20日に寄贈を受け入れることが決定した。ただしルーヴルに入るためには、画家の死後10年を経ないといけないという不文律が存在していたため、リュクサンブール入りが検討されたが、上述したように、ほとんどの画家が一人一点しか展示できない手狭な美術館がこのリュクサンブールであり、展示スペースがないという実質的な理由で、60点すべては受け入れられないという混乱が生じた。遺言にあるように「物置」に保管されることは故人の意志に反するとしてマルシャルとルノワールは反論し、なかなか方針が定まらず、紆余曲折を経て、展示できるだけの作品40点を受け入れることが決まり、1897年2月9日に「印象派の間」で初めて展示されたのである。こうした混乱が悪名高い「カイユボット遺贈事件」の流れだ。

ただし、果たしてこれが「事件」とまで言う出来事だったのかは、慎重にならざるをえない。ジェロームによるアカデミスム側の反発があり、さらにミルボーがすぐに受け入れられないカイユボット・コレクションの経緯を見て、批評のなかに架空の愛好家を登場させて「コレクションが分散してしまうより、イギリスのナショナル・ギャラリーにまとめて寄贈するほうが名誉だ」という旨の揶揄を書いた³⁰⁷ことは確かである。しかし、リュクサンブールの理念を考えると、現代美術のあらゆる作品が鑑賞できることが不可欠であり、60点もの印象派の作品を展示すると、他の作品を見ることができなくなるというジレンマが生じる。結局、ドガ7点、マネ2点、セザンヌ2点、モネ8点、ルノワール6点、シスレー6点、ピサロ7点、ミレー2点の計40点³⁰⁸のカイユボット・コレクションが展示されたことは、一人3点までという規則を破る、大きな譲歩があった。ただ、残りの20点はどのような基準によって選ばれなかったのかという疑問は当然浮かぶ。これはベネディットも「この一群の絵画の一部分は、アトリエでしか興味を持たないような習作、未完成の作品で構成されている³⁰⁹」と発言しているように、作品の質が基準になったことが想像される。これが遺贈の潔白さに一定に影を落とす。

ここからベネディットの印象主義理解について検討していこう。彼のテキストを読めば、

qu'il s'écoule un certain temps avant l'exécution de cette clause jusqu'à ce que le public, je ne dis pas comprenne, mais admette cette peinture. Ce temps peut être de vingt ans ou plus [...] ». Cité par Berhaut et Vaisse, « Annexe: documents », *op. cit.*, 1985, p. 223.

³⁰⁷ Mirbeau, « Le legs Caillebotte et l'État », *Le journal*, 24 décembre 1894, dans *Combats esthétiques*, *op. cit.*, t. 2, pp. 69-73.

³⁰⁸ Berhaut et Vaisse, « Annexe: documents », *op. cit.*, 1985, p. 233.

³⁰⁹ « une partie des toiles de ce lot est formée d'études, de morceaux inachevés, qui n'ont d'intérêt qu'à l'atelier ». Bénédite, « La collection de Caillebotte », dans *op. cit.*, 1894, n. p.

決して印象主義に無理解ではなかったことがわかる。ベネディットは、カイユボット・コレクション遺贈の件が出た 1894 年にリュクサンブールの紹介文を載せたカタログを出版しているが、その最初の一文でリュクサンブールの使命を語る。

国立美術館の方針を作り上げ、もっとも貴重なモニュメントやもっとも希少な傑作を前にして、人類の発展の偉大な時代の一つとして芸術と歴史の教育をする責任がそれぞれにある国のすべての機関において、リュクサンブールは、現代美術の総合的で完璧な総体を紹介するというもっとも謙虚な使命を持っている³¹⁰。

さらに、その後の一文では、

他の古代美術や考古学の美術館と同様に、リュクサンブールもとりわけ歴史的な視点を持たなければならない。それには、教育の使命がある。その義務は、今、ある一定の期間における現代美術のあらゆる運動や表出について情報を提供し、ルーヴルが放棄した後の歴史を引き継いで、現在の最後の世代に説明することにある³¹¹。

リュクサンブールは、現代美術の最後の世代までを含めたあらゆる運動を紹介する教育の使命を持つというこのベネディットの宣言に偽りはない。これが出版されたのはカイユボット・コレクション遺贈の混乱にあった只中であり、収蔵される予定の遺贈作品を極めて正当に評価することによって、混乱の解消に努めていたと解釈できるからだ。ベネディットは、印象主義をこのように定義する。

[...] 彼らは、目が受ける直接的な印象の下で自然を把握し、様々な要素の影響下にあるものの活動的な生命を、束の間に変化する光の戯れのなかに、色のついた影や大気の振動の動きのなかに固定しようとしたと言える。その一方で、彼らは現代生活の決定的な表現を、その文字だけでなく精神においても固定しようとした³¹²。

³¹⁰ « Dans l'ensemble des établissements de l'État qui constituent la direction des Musées nationaux et qui sont chargés chacun, devant les monuments les plus précieux et les chefs-d'œuvre les plus rares, de donner l'enseignement de l'art et de l'histoire pour une des grandes périodes de développement de l'humanité, le Luxembourg a spécialement la mission plus modeste de présenter un ensemble synthétique et complet des arts contemporains ». Bénédite, *Le Musée du Luxembourg: notice, op.cit.*, 1894, n. p.

³¹¹ « Au même titre que les autres Musées d'art ancien et d'archéologie, le Luxembourg doit, par conséquent, se placer à un point de vue plus particulièrement historique. Il a une mission d'enseignement. Son devoir est désormais de renseigner sur tous les mouvements et toutes les manifestations des arts contemporains pendant une période déterminée, reprenant l'histoire à où le Louvre l'abandonne pour la continuer et l'expliquer jusqu'aux dernières générations du temps présent ». *Ibid.*

³¹² « On peut dire [...] qu'ils ont voulu saisir la nature sous l'impression directe qu'en reçoivent les yeux, fixer la vie active des choses sous l'influence des éléments divers, au

自然の変化する光や大気の運動、そして現代生活の情景を描くという印象主義の二つの傾向——前者が風景画を描いたモネやピサロなどであり、後者がドガやカイユボットなどを指す——を述べたこの定義は、デュレのそれを想起させる。それもそのはず、ベネディットはデュレの名前を出して、この批評家の印象主義論を引き合いに出す。画家たちがコロー、クールベ、マネの血統を引き、作品における色彩の並置やその調和、思いがけない構図などは日本美術から影響を受けていると指摘する。さらに日本人の視覚的習慣に言及し、それが西洋人とはまったく異なると述べる箇所はデュレの 1880 年のモネ論をそのまま思い起こさせる。さらに特筆すべきことに、ベネディットはカイユボット・コレクションの作品の図版を載せている。ドガのパステル画 (図 41)、シスレーの《サン・マメスの農家》(図 42)、モネの《ヴェトウイユの教会》(図 43)、マネの《バルコニー》(図 44)、そしてコレクションに入っていなかったモリゾの《舞踏会の若い娘》(図 45) も掲載された。国立美術館のカタログに、未だ収蔵が完全に決まっているわけではない段階であるのにもかかわらず、こうした図版を掲載したことは、作品の未来を保証しているかのようだ。そして最後にこう記して筆を置く。

この芸術家のおかげで、リュクサンブールは、現代絵画の歴史を、そのインスピレーション、動向、反応のすべてにおいて、完全かつ公平な教育を供することができる。これまでの論争に決着がつき、印象主義の進化を俯瞰し、印象主義が美術にもたらしたものを総括できるようになった今日、歴史における彼らの本当の位置づけを決めるのは、一般の人たちである³¹³。

さらにカイユボット・コレクションがリュクサンブールに収蔵された 1897 年には再びこのコレクションについてテキストを執筆し、今度はデュレのみならずジェフロワの「印象派の歴史」も参照し、さらに詳しい印象主義論を展開する。

風景は二つの要素から成り立っていると彼らは思っていた。それは、土地、木、緑、建物など、その構造や枠組みを形成する固定的な要素と、流動的で可変的な要素であり、

milieu de tous les jeux fugitifs et changeants de la lumière, dans le mouvement des ombres colorées et des vibrations atmosphériques. Ils ont, d'autre part, cherché à fixer l'expression définitive de la vie moderne, non pas seulement dans sa lettre, mais dans son esprit ». Bénédite, « La collection de Caillebotte », dans *Ibid.*

³¹³ « Grâce à cet artiste, le Musée du Luxembourg peut donc fournir un enseignement complet et impartial sur l'histoire de la peinture contemporaine dans toutes ses inspirations, ses mouvements et ses réactions. Aujourd'hui que toutes les querelles sont apaisées, que l'on peut jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'évolution de l'Ecole impressionniste et établir le bilan de ce qu'elle a apporté de nouveau dans le domaine de l'art, au public à décider la vraie place qui lui appartient dans l'histoire ». *Ibid.*

東の間で瞬間的な、常に動いているものであり、時間や季節に応じて、また生命の循環として、その特別な相貌や独特の特徴を与えている³¹⁴。

「東の間」「瞬間的」という言葉は、シェノーとミルボーの美学を彷彿とさせる。ジェフロワの「印象派の歴史」から多くを学んだのであろう。脈々と形成されてきたモネの知的評価が国立美術館学芸員の筆により公的評価へと変貌していく様を見逃してはならない。しかしまたもやジェロームらの反発が起こる。彼らの展示に対して美術アカデミーの画家たちが抗議したのだ。だがこうした反対運動もベネディットを動じさせない。

カイユボットのコレクションがリュクサンブール美術館に収蔵されたことを、印象主義の画家たちの勝利と考える人もいれば、反乱を起こした集団と呼ばれるものに国家の聖別を与えた行政側の弱さと放棄と考える人もいる。この二つの評価は、私たちが常に反論しようとしてきた、美術館が芸術家の栄光のためだけに建てられたパンテオンとしての役割を果たすために構成されていると考える、同じ誤りに基づいている。これは間接的な結果かもしれないが、美術館は何よりも芸術作品に関心を持ち、広く、自由で、利害関係のない教育の高尚な視点に立たなければならない³¹⁵。

ベネディットは、カイユボット・コレクションが展示されたことは、印象主義の勝利を意味するのでもなく、行政側の敗北でもなく、美術館の公平無私な立場、そして美術の歴史を提示する教育的使命からだとして批判を一蹴する。ここには画商＝批評家システムのように各自の利害関係から結託して価値を生み出していく意図は読み取れない。リュクサンブールとベネディットは、遺族側からはすべての作品を受け入れなかったとして恨みを買ひ、アカデミーや行政側からは、美術館という聖域を汚されたとして非難を受ける板挟み状態にあったからだ。ベネディットは、あくまで教育的使命からカイユボット・コレクションを受け入れたと見なすべきだろう。

³¹⁴ « Ils se sont dit que le paysage comprend deux d'éléments : les éléments fixes, qui en forment la construction et l'ossature : les terrains, les arbres, les verdure, les constructions ; et les éléments mobiles et variables, fugitifs et instantanés, toujours en mouvement, qui lui donnent sa physionomie spéciale, son caractère distinctif, suivant les heures et les saisons, et comme la circulation de la vie ». Bénédite, « La collection de Caillebotte au Musée du Luxembourg », *op. cit.*, 1897, p. 252.

³¹⁵ « L'entrée au Luxembourg de la collection Caillebotte est considérée par les uns comme un triomphe pour les impressionnistes, par les autres comme une faiblesse et un abandon de la part de l'Administration, qui octroie la consécration de l'État à ce qu'ils appelleraient un groupe d'insurgés. Ces deux appréciations partent de la même erreur, contre laquelle nous avons sans cesse essayé de réagir et qui consiste à croire que les musées sont constitués pour servir de Panthéons exclusivement édifiés à la gloire des artistes. C'est là peut-être une conséquence indirecte, mais les musées doivent, avant tout, s'occuper des œuvres et se placer au point de vue élevé d'un enseignement large, libéral et désintéressé ». *Ibid.*, pp. 256-257.

4、100年展

前節まで、個人主義の理論やジェフロワの印象派の歴史化から、ベネディクトのリュクサンブールにおける現代美術の歴史全体を示す教育的使命について分析してきた。最後に1900年の万博においてグラン・パレを会場とした100年展について見ていこう。1800-1889年までのフランス美術の栄光を国内外に宣揚するこの展覧会は、国家によって完全に印象主義が歴史化される出来事となった。100年展を実質的に指揮したのは、ロジェ・マルクスである。これまで見てきたように、連帯主義の思想から100年展を企画した彼は、その回顧録を残している。それを紐解くと、分け隔てなくフランス美術を展示するために地方の美術館にも足繁く通い、作品を発見してきたという³¹⁶。こうした19世紀フランス美術の総体を提示しようという意図は次の一文にはっきりと表れている。

それ〔独創性を持つ忘れ去られた無名の芸術家の作品を紹介する〕に到達するための手段は、独立性と公平性を高め、研究対象を特定の芸術の出現順序に限定するのではなく、19世紀の趣味の変動や伝統の方向性に有益な光を当てることができるものはすべて歓迎することだった。実際美学は、自然よりも飛躍的に前進するものではなく、突然変化するものでもない。多くの論争と恐怖の対象となっているいわゆる革命は、通常、ゆっくりと準備され、それなりの時期に達成される正常な「進化」であり、私たちの洞察力の欠如が、それを告げる兆しを無視したために、驚くほかないものとなっている。回顧展には、気づかれていない鎖の輪を発見し、すべてがどのように繋がっているのか、すべてがどのように関わり合っているのか、そしてすべてがどのように説明できるのかを示すことが相応しい。回顧展が集める作品は、何よりも芸術運動の徴候、その傾向と効果を表すものでなければならず、また歴史の転換点に正確な光を当ててものでなければならない³¹⁷。

³¹⁶ *Exposition centennale de l'art français 1800-1900* par Roger Marx, inspecteur général des musées des départements, chef adjoint des services des expositions des beaux-arts en 1900, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Emile Lévy éditeur, 1900 ; repris avec des variantes, « Un siècle d'art », dans *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Calmann-Lévy éditeur, 1914, p. 74. 本論では前者の文献を見ることができなかったので、後者の再録された文献から引用する。

³¹⁷ « La voie à adopter pour y parvenir était de s'élever à l'indépendance, à l'impartialité, de ne point limiter la recherche à un ordre de manifestations déterminé, mais d'accueillir toutes celles qui pouvaient apporter des lumières utiles sur les fluctuations du goût et l'orientation de la tradition au XIX^e siècle. En effet, pas plus que la nature, l'esthétique ne procède par bonds et ne se modifie brusquement ; les soi-disant révolutions, objet de tant de polémiques et de tant d'effrois, sont, d'ordinaire, de normales « évolutions », lentement préparées et qui s'accomplissent à leur heure ; elles ne surprennent que parce que notre perspicacité en défaut a ignoré les signes qui les annonçaient. Il appartient aux expositions rétrospectives de découvrir les anneaux inaperçus de la chaîne, de montrer comment tout se lie, tout se tient — et tout s'explique.

このようにマルクスは、あたかもヴェルレーヌの『呪われた詩人たち』のように、地方の美術館にある無名の作品や、未だ認められていない印象主義の画家たちといった独創性を持つ芸術家たちの作品を含むすべてを公平に紹介したのだと述べる。またフランス美術の歴史は、「革命」ではなく「進化」の過程だと主張し——ジェフロワを思い出そう——、その繋がりを明確にするものでなくてはならないと言う。ここには伝統と革新の二項対立はもはや存在せず、フランス美術の歴史を普遍的に表す、美術館的教育の視点、あるいは連帯主義の思想がある。

こうした思惑とは裏腹に 1890 年以降の美術を紹介する 10 年展には、アカデミズムの最後の抵抗のために印象主義の画家たちは組み込まれなかった。批評家のアンドレ・メレリオ (André Mellerio, 1862-1943) はこうした偏向を見て嘆いている³¹⁸。ただしモネとマルクスの書簡を読むと、実は印象主義の画家たちはこの 100 年展にすら乗り気でなかったことがわかる。

率直に申し上げて、私だけではないと思うが、公式の展覧会に参加するいかなる理由もないので、承認は絶対にお断りしたい。私たちは公式の場から離れて生活してきたので、貸し出すことはできないし、そこは私たちの場所ではない。それにもし私たちの絵に興味を持ってくれる外国人がいれば、彼らは喜んで展示してくれる画商のところでそれを見つけることができるだろう³¹⁹。

これに返答して、マルクスは言う。

1889 年 [の万博における 100 年展] で起こったのとは対照的に、フランス美術展は、あらかじめ用意された部屋で開催される。[...] エミール・モリニエ氏と私は、完全な公平性と独立性を持った歴史家として行動するつもりだ。このような仕事は、それを引き受ける人にとっては心配の種でしかないが、私たちは、すべての人にとって有益な教

Les ouvrages qu'elles groupent doivent être, avant tout, symptomatiques d'un mouvement, représentatifs de ses tendances et de ses effets, ou bien encore projeter des lueurs précises sur un tournant d'histoire». *Ibid.*, pp. 75-76.

³¹⁸ André Mellerio, *L'Exposition de 1900 et l'impressionnisme*, Paris, H. Floury, 1900.

³¹⁹ « Je dois du reste vous le dire très franchement et je ne serai pas le seul, c'est que n'ayant aucune raison de participer à une exposition officielle, je suis absolument décidé à refuser mon consentement. Vous le savez aussi bien que nous, nous avons trop vécu en dehors de toute officialité pour nous prêter à cela, ce n'est pas notre place et s'il y a des étrangers que notre peinture intéresse, ils sauront bien la trouver chez des marchands qui seront trop heureux de la montrer ». Lettre autographe signée de Claude Monet à R. Marx. Giverny, 9 janvier 1900. Papier en-tête avec adresse : Giverny par Vernon. Eure. Bordure de deuil. BINHA, Aut., carton 116, transcrite par Méneux, dans *Roger Marx (1859-1913)*, *op. cit.*, 2007, p. 1129.

育という、高尚な意義だけを考えている。モネさん、あなたは私のことをよくご存知だ
と思うが、私が自分自身を否定したり、歴史に傷をつけたりする心づもりでいるとは一
瞬たりとも思わないでほしい。そんなことをしたら、最低の無能、最悪の臆病を認める
ことになってしまう³²⁰。

モネは公式の場から離れて久しく、画商とも連携が上手くできているから、作品を人々に
示すには苦労しないと皮肉を飛ばす。さらに他の画家たちも 100 年展に出品することは否
定的だとして釘を刺す。それに対してマルクスは、これまで検討してきたように、フランス
美術を公平に示す「歴史家」として行動するからどうか信じてほしいと懇願する。こうした
マルクスの行動により、モネや他の画家たちは出品を決断するが、モネが一度断ったのは、
より良い条件を出すためのパフォーマンスだろう。カイユボット・コレクション遺贈の混乱
の最中に「ギュスターヴが寄贈した絵画が、物置に追いやられたり、地方に送られたりしな
いように、美術省から許可を得る必要がある³²¹」とモネがマルシャルを激励したのは、自ら
の作品がリュクサンブールという公式の場に展示されることを願う野心のためではなかつ
たと果たして言えるだろうか。

マルクスの歴史家としての成果は、『国際審査委員会の報告書』で示される。この公式の
報告書は、万博のあらゆるセクションについて結果を述べたもので、美術作品について執筆
したのは、病身であった高級官僚ギュスターヴ・ラルメに代わって、公共建造物の装飾など
を手掛けるアカデミズム系の画家ギョーム・デュビュフ (Guillaume Dubufe, 1853-1909)
であった。彼は「風景画」の章で近年の風景画が大きな影響力を持っていることを述べる。

思うに、現代のすべての画家が風景画に挑戦している。そして、風景画家たちが、今
度は——時には容易ではないかもしれないが——「人物像」に挑戦したからといって、
「戸外制作」を直接学ぶことは、この 30 年間で最も高尚な、あるいは伝統的な芸術家
の技芸や概念にさえ、最も顕著な影響を与えていると言えるだろう。[...] したがって、
このような貢献を記念して、我らが風景画家の仲間たちが、「歴史」という「神聖な領

³²⁰ « Au rebours de ce qui s'est passé en 1889, l'exposition de l'art français se tiendra dans des salles aménagées à l'avance [...] M. Émile Molinier et moi entendons faire œuvre d'historiens, en toute impartialité et en toute indépendance ; encore que de pareilles tâches ne réservent que du souci à qui les assume, nous n'avons en vue que l'intérêt supérieur d'un enseignement profitable à tous. Vous me connaissez d'assez vieille date, cher Monsieur Monet, pour ne pas me croire un seul instant prêt à me renier ou à mutiler l'Histoire y consentir serait la dernière des faiblesses, la pire des lâchetés. ». Brouillon de lettre de R. Marx à C. Monet. 15 janvier 1900. Bordure de deuil. BINHA, Aut., carton 116, transcrite par Méneux, dans *ibid.* pp. 1129-1130.

³²¹ « Il faut obtenir de l'administration des Beaux-arts qu'aucune des tableaux donnés par Gustave ne soient relégués dans des greniers ou envoyés en province ». Lettre de Monet à Martial Caillebotte, 22 avril 1894, cité par Berhaut et Vaisse, « Annexe: documents », *op. cit.*, 1985, p. 227.

域」にどんなに不規則で驚くべき侵入をしても、容認しなければならない³²²。

いささか高慢な物言いだが、「戸外制作」の風景画が影響力を持ち、ほとんどの画家が風景画を手掛けていることを述べ、さらに今や「歴史」に参入しているとまで言う。また「この時期のフランスの風景画の進化をよりよく表す二つの言葉を言えば、調和が配置に取って代わったということだ³²³」とし、絵画の構図について熟考するよりも、色彩の調和が大きな問題となってきており、それに大きな貢献をしたのがモネなどの印象主義の画家たちだと言うのだ。さらにデュビュフはこうした風景画の流れを「風景画派」とし、結論部分でこのようにまとめ上げる。

したがって、現代の偉大な「風景画運動」について私が説明しようと努めたことをまとめると、繰り返しになるが、真の先駆者はコローであり、少々騒がしいが有益な「扇動者」は印象主義の画家たちであり、今日の最も重要な代表者はカザンとアルピニである。今のところ外国では彼らに匹敵するものは見当たらない。私には、すべてのフランス芸術、さらにはヨーロッパ芸術の「急変」が、せいぜい30年か40年前に、これらの新しい考えに基づいていたことが明らかであるように思える。そして、この新しい「基礎」から、新しい画家は、意志と愛の力によって、永遠の彫像の頭、脳へと戻っていくことになるのだ³²⁴。

風景画の系譜は、コロー、印象主義、カザン、アルピニへと連なり、彼らの「風景画運動」

³²² « Je crois bien que tous les peintres contemporains se sont essayés au paysage ; et si les paysagistes ont à leur tour — avec moins d'aisance quelquefois — tenté « de la figure », on peut affirmer que l'étude directe du « plein air » a exercé, en ces trente dernières années, la plus visible influence sur le métier et même sur les conceptions des plus élevés ou des plus traditionnels artistes. [...] Il faut donc, en souvenir de tels services, beaucoup pardonner à nos confrères les paysagistes, même les plus irrégulières ou les plus étonnantes incursions dans le « sacré domaine » de l'« Histoire » ! ». Guillaume Dubufe, « Peinture, cartons et dessins. I Le paysage », *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris: Rapports de jury international: groupe II — œuvre d'art: classe 7 à 10*, Paris, Imprimerie nationale, 1904, p. 16.

³²³ « En deux mots, qui caractériseront mieux l'évolution du paysage français à cette heure, on peut dire que les *harmonies* se sont substituées aux *arrangements* ». *Ibid.*, p. 17. 強調はデュビュフ。

³²⁴ « Ainsi, pour résumer ce que j'ai cherché à expliquer du grand « mouvement paysagiste » moderne dont le vrai initiateur, je le répète, est Corot, dont les « agitateurs », un peu bruyants mais utiles, furent les impressionnistes, et dont les représentants actuellement les plus significatifs sont Cazin et Harpignies, sans qu'on leur trouve vraiment des égaux à cette heure, l'étranger, il me paraît évident que le « revirement » de tout l'art français et même européen, s'est fait sur cet idées nouvelles, il y a quelque trente ou quarante ans, au plus, et que de cette nouvelle « base » le peintre nouveau va remonter, à force de volonté et d'amour, jusqu'à la tête, jusqu'au cerveau de l'éternelle statue [...] ». *Ibid.*, p. 32.

がヨーロッパ芸術に大きく作用し、「急変」までさせた。そしてその「基礎」によって今日の芸術がさらに進化していくと述べ、デュビュフは、印象主義を含む風景画の歴史を編むのである。他方ベネディットは、『国際審査委員会の報告書：総論』においてフランス美術を「エコール・フランセーズ」と呼んで概観する。「この時代、自然の研究と思索が様々な側面を持っていたが、もっとも独創的で、もっとも重要で、風景画の将来の運命にもっとも重要な影響を与えたのは、「印象主義」と呼ばれるものだった³²⁵」と、ベネディットは印象主義を称賛する。さらにカイユボット・コレクションがリュクサンブールに入ったことによって評価が変化したことを語る。

カイユボット・コレクションがリュクサンブールに収蔵されたことは、最初は騒がしく迎え入れられたが、すぐに一般の人々の共感、あるいはせいぜい無関心に受け入れられた。そして、1900年の最終的な分類によって、世界の主要な美術館がすでに認めていた、私たちの時代の歴史のなかの活発な時期を、疑いもなく決定的に聖別したのである。今日、有名な言葉によれば、事件は解決し、修正が宣告され、公の判断は教会やパリサイ人のそれを覆した。今や冷静に現代美術史のこの章を書き、たどらなければならない³²⁶。

このようにして印象主義の画家たちは、国立美術館の学芸員によって、万博の公式報告書において、決定的な承認と聖別を言い渡される。確かに10年展には選外となり、モネが出品したいと考えた《ルーアン大聖堂》や《セーヌ川の朝》の連作は1889年以降の作品なので100年展には出品できなかつた³²⁷、出品作も《アルジャントゥイユの橋》(図46)、《サン・ラザール駅》(図47)などは別として決して代表作と呼べるものではなかつたが、リュクサンブール収蔵と、100年展におけるフランス美術の歴史化によって公的評価の礎は確立したと見える。マネの《オランピア》がルーヴル入りを果たするのが1907年。その後、註9

³²⁵ « Des aspects divers qu'ont pris l'étude et la contemplation de la nature à cette date, le plus original, le plus significatif, celui qui a eu le plus d'importance sur les destinées futures du paysage est ce qu'on a appelé l'impressionnisme ». Bénédite, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris: Rapports du jury international, introduction générale: deuxième partie, Beaux-arts*, Paris, Imprimerie nationale, 1905, p. 255.

³²⁶ « L'entrée de la collection Caillebotte au musée du Luxembourg, accueillie les premiers temps non sans tumulte, pour être bientôt acceptée par les sympathies ou tout au plus l'indifférence du grand public ; et le classement final de 1900, consacrant définitivement sans conteste une période active de l'histoire de notre temps que les principaux musées du monde avaient déjà reconnue. Aujourd'hui, suivant un mot célèbre, l'incident est clos ; la révision est prononcée et le jugement public a cassé celui des églises et des pharisiens. C'est désormais sans passion que l'on doit écrire et que l'on peut suivre ce chapitre de notre histoire artistique contemporaine ». *Ibid.*, pp. 259-260.

³²⁷ Cf., Lettre autographe signée de Claude Monet à R. Marx. Giverny, 21 avril 1900. BINHA, Aut., carton 116, transcrite par Méneux, dans *Roger Marx (1859-1913), op. cit.*, 2007, p. 1130.

で指摘したように、美術行政官として出世したジェフロワやマルクス、さらに首相クレマンソーのお膳立てによってオランジュリー美術館「睡蓮の間」制作がモネに注文される。ここからは、単なる伝統と革新の対立だけではなく、政治闘争を含んだモネの公的評価の更なる分析が必要となる。だがその礎は、1900年の時点で完成していた。後は時の作用を待つのみだった。あたかもそれを予言していたかのようにベネディットは、『総論』のなかで印象主義を扱った項目の最後をこのように閉じる。

これらの野心はどの程度実現されたのだろうか。それを現時点で判断しようとするのはまだ賢明ではない。近代芸術の解放者、真の国家的伝統の継承者、そして来るべき芸術の創始者として数えられる権利を持つためには、彼らがこれらの野心を考え出したというだけで十分なのだ³²⁸。

³²⁸ « Jusqu'à quel point ces ambitions furent-elles réalisées ? C'est là ce qu'il est pour le moment encore imprudent de vouloir déterminer. Il suffirait déjà qu'ils les aient conçues pour qu'ils aient le droit de compter parmi les émancipateurs de l'art moderne, parmi les continuateurs des vraies traditions nationales et les fondateurs de l'art à venir ». Bénédite, *Rapports du jury international, introduction générale, op.cit.*, 1905, pp. 284-285.

結論

本論は、モネが生前に評価を確立していった過程を分析してきた。ホワイト夫妻が提示した画商＝批評家システムの概念を援用しつつ、主にモネと批評家の関係から考察した。これまでの議論からわかるように、モネは極めて上手にこの画商＝批評家システムを使ってきた。印象派展では売り上げの成果をあげることが難しかったものの、1880年代初頭にデュレやシルヴェストル、シェノーらが印象主義美学を確立し、それが知的評価に行き渡ってゆく。デュレの『印象派の画家たち』や『前衛批評』は広く読まれ、ベネディットが参照していたことは上述した通りである。さらにシェノーの「捉えられないもの」「束の間のもの」「瞬間的なもの」といった概念も批評用語として流通していき、モネが「瞬間性」を描くきっかけとなったとも考えられる（第1章）。

1884年にモネはミルボーと出会うが、この出会いがモネの知的評価の確立に拍車をかけた。国際絵画展からモネ・ロダン合同展までの彼らの足跡は、まさに画商＝批評家システムの典型例であった。ミルボーがモネをゾラ流の自然主義から切り離し、自然の神秘を描く象徴主義的モネ像を確立したことは、確かに印象主義を超えた新しい画家像だった（第2章）。

しかし1891年にオーリエが「絵画における象徴主義」を世に出すと、ミルボーはあまりに自然を無視するこの新鋭の批評家の理論からモネを切り離しにかかる。さらに「装飾的」という概念に関連してミルボーはルコントの側に立ち、オーリエの装飾論をも否定する。ここでは前衛の覇権をめぐる知的評価の闘争が繰り広げられた。オーリエの党派性を嫌い、ミルボーはモネを独創性の画家として提示した。モネは連作の成功によって、経済的評価も得るようになった（第3章）。

1890年頃を境にして、前衛の批評のなかでは個人主義の理論が確立していく。芸術のあらゆる党派性、ヒエラルキーを否定するこの理論は、連帯主義の思想と連動しながら芸術に普遍性を見出し、歴史化する道筋を準備した。ジェフロワの「印象派の歴史」によって歴史に組み込まれた印象主義は、リュクサンブールの教育的使命と合致して、伝統と革新という二項対立を超えたフランス美術全体を俯瞰する普遍的な歴史の一章として見なされるようになる。カイユボット・コレクション遺贈の混乱はあったが、リュクサンブール収蔵は叶い、また知的評価によって形成されてきた印象主義を正當に理解したベネディットの評価で、公的評価も上昇していく。1900年の万博における100年展では、連帯主義の思想に触発されたマルクスの指揮の下、フランス美術史における進化の過程に入れられた印象主義は、万博公式の『国際審査委員会の報告書』によっても歴史化され、「聖別」された。「エコール・フランセーズ」の歴史を『総論』として執筆したベネフィットによっても、「聖別」が重ねて宣言され、ここに印象主義ならびにモネの公的評価の確立を見出した（第4章）。

以上が本論の結論である。

参考文献

一次資料

- Anonyme, « Notre exposition Claude Monet », *La Vie moderne*, 19 juin, 1880, p. 400.
- Catalogue officiel illustré de l'exposition centennale de l'art français de 1800 à 1889: Exposition universelle de 1900*, Paris, Ludovic Baschet éditeur, 1900.
- Exposition universelle de 1900: les beaux-arts et les arts décoratifs*, Paris, Gazette des beaux-arts, 1900.
- Exposition universelle internationale de 1900 à Paris: Rapports de jury international: groupe II—œuvre d'art: classe 7 à 10*, Paris, Imprimerie nationale, 1904.
- Albert Aurier, *Textes critiques 1889-1892: De l'Impressionnisme au symbolisme*, Préface de Remy de Gourmont, rééd., Paris, École national supérieure des Beaux-Arts, 2016.
- Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 2, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976. (『ボードレーール全集Ⅲ 美術批評 (上)』阿部良雄訳、筑摩書房、1985年)
- Léonce Bénédite, « La Caisse des musées », *La nouvelle revue*, 15 octobre 1892, pp. 549-571.
- , *Le Musée du Luxembourg: notice*, Paris, Ludovic Bascliet, 1894.
- , « La collection de Caillebotte au Musée du Luxembourg », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} mars 1897, pp. 249-258.
- , *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris: Rapports du jury international, introduction générale: deuxième partie, Beaux-arts*, Paris, Imprimerie nationale, 1905.
- , *Histoire des beaux-arts, 1800-1900: peinture, sculpture, architecture, médaille et glyptique, gravure, arts décoratifs*, en France et à l'étranger, Paris, E. Flammarion, 1909.
- Émile Bergerat, « Claude Monet », *Le Voltaire*, 26 mars 1883.
- Ruth Berson (éd.), *The New Painting: Impressionism 1874-1886, Documentation*, vol. 1, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996.
- Charles Blanc, « Eugène Delacroix », *Gazette des beaux-arts*, janvier et février, 1864, pp. 5-27, 97-129.
- , *Grammaire des arts du dessin*, Paris, V^e Jules Renouard, 1867.
- Léon Bourgeois, *Solidarité*, Paris, Armand Colin, 1896.
- Philippe Burty, « Les paysages de M. Claude Monet », *La République*, 27 mars 1883.
- , « Critique d'avant-garde », *La République française*, 11 mai 1885.

- W. G. C. Byvanck, « Une Impression », *Un Hollandais à Paris en 1891: Sensations de littérature et d'art*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1892, pp. 175-178.
- N. s. [Ernest Chesneau], « Expositions particulières », *Annuaire illustré des beaux-arts et catalogue illustré de l'exposition nationale*, Paris, Librairie d'art, L. Baschet, 1883, pp. 260-261.
- Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications*, 2 vols., Paris, Pistois-Levrault, 1839.
- , *Des Couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide cercles chromatiques*, Paris, J. B. Baillière et Fils, 1864.
- G. Dargenty [Arthur d'Écheracl], « Exposition des œuvres de M. Monet », *Le Courrier de l'art*, 15 mars 1883, pp. 126-127.
- , « Exposition internationale de peinture », *Le Courrier de l'art*, 29 mai 1885, pp. 263-265.
- , « Exposition internationale de peinture et de sculpture », *Courrier de l'art*, 27 mai 1887, pp. 163-164.
- Rodolphe Darzens, « Chronique artistique, Exposition internationale de peinture et de sculpture », *La Pléiade*, pp. 146-148.
- Jules Desclozeaux, « L'Exposition internationale de peinture », *L'Estafette*, 15 mai 1887.
- Edmond Duranty, *La Nouvelle peinture: À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876.
- Théodore Duret, *Les Peintres impressionnistes: Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, Paris, Librairie parisienne H. Heymann et J. Perois, 1878.
- , *Critique d'avant-garde*, Paris, Charpentier, 1885 ; rééd., préface de Denys Riout, Paris, École national supérieure des Beaux-Arts, 1998.
- Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, t. 1, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève, Droz, 1970.
- Marcel Fouquier, « L'Exposition internationale de peinture et sculpture », *Le XIX^e siècle*, 17 juin 1886.
- Louis de Fourcaud, « Exposition d'œuvres de M. Claude Monet, 9 boulevard de la Madeleine », *Le Gaulois*, 12 mars 1883.
- , « Exposition internationale, à la galerie Georges Petit », *Le Gaulois*, 19 juin 1886.
- Charles Frémine, « L'Exposition internationale de peinture et sculpture », *Le Rappel*, 17 juin 1886.
- Judith Gautier, « Exposition internationale de peinture », *Le Rappel*, 21 mai 1885.
- Gustave Geffroy, « Chronique. Claude Monet », *La Justice*, 15 mars 1883.
- , « Salon de 1887 V. Hors du Salon: Claude Monet, I », *La Justice*, 25 mai 1887.

- , « Salon de 1887 VI. Hors du Salon: Claude Monet, II », *La Justice*, 2 juin 1887.
- , « Chronique. Dix tableaux de Claude Monet », *La Justice*, 17 juin 1888.
- , « Chronique. Paysages et figures », *La Justice*, 28 février 1889.
- , « Auguste Rodin », *Exposition Claude Monet-Auguste Rodin: Galerie Georges Petit*, Paris, 1889, pp. 46-84.
- , *La Vie artistique*, Première série, Paris, E. Dentu, 1892.
- , « Chronique artistique. Impressionnistes et Symbolistes », *La Justice*, 22 mars 1893.
- , « Chronique artistique. Le Symbolisme », *La Justice*, 25 mars 1893
- , *La Vie artistique*, Troisième série, Paris, E. Dentu, 1894.
- , *Musée du soir aux quartiers ouvriers*, Paris, André Marty, 1895.
- , *Claude Monet: sa vie, son temps, son œuvre*, Paris, G. Crès, 1922. (『クロード・モネ—印象派の歩み』黒江光彦訳、東京美術、1974年)
- Alphonse Germain, « Du symbolisme », *Art et critique*, n° 19, 5 octobre 1889, pp. 289-292.
- , « Du symbolisme dans la peinture », *Art et critique*, n° 58, 5 juillet 1890, pp. 417-420.
- , « Le paysage décoratif », *L'Ermitage*, novembre 1891, pp. 641-645.
- Paul Girbert, « Exposition internationale », *Journal des artistes*, 13 juin 1885.
- , « Exposition internationale 5^e année », *Journal des artistes*, 27 juin 1886.
- Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.
- J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006.
- Georges Jeannot, « Claude Monet », *La Cravache parisienne*, 23 juin 1888.
- Gustave Kahn, « Réponse des symbolistes », *L'Événement*, 28 septembre 1886.
- , « Exposition des Impressionnistes », *La Revue indépendante*, juin 1888, pp. 544-546.
- Paul de Katow, « L'Exposition internationale de peinture », *Gil Blas*, 18 mai 1885.
- , « Exposition internationale », *Gil Blas*, 16 juin 1886.
- Paul Labarrière, « Exposition de Claude Monet », *Le Journal des artistes*, 16 mars 1883.
- Georges Lecomte, « M. Camille Pissarro », *Art et critique*, n° 88, 6 février 1892, pp. 49-52.
- , « Des tendances de la peinture moderne », *L'Art moderne*, n° 7, 14 février 1892, pp. 49-51 ; n° 8, 21 février 1892, pp. 57-58 ; n° 9, 28 février 1892, pp. 65-68.
- , « Peupliers de M. Claude Monet », *Art et critique*, 5 mars 1892, n° 92, 123-124.
- , *L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, Paris, Chamerot et Renouard, 1892.

- Hugues Le Roux, « Silhouettes parisiennes. L'exposition de Claude Monet », *Gil Blas*, 3 mars 1889.
- Alfred de Lostalot, « Exposition des œuvres de M. Claude Monet », *Gazette des beaux-arts*, avril, 1883, pp. 342-357.
- , « Exposition internationale de peinture, galerie George Petit », *Gazette des beaux-arts*, juin 1883, pp. 505-513.
- , « Exposition internationale de peinture, (Galerie George Petit) », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1885, pp. 529-532.
- , « Exposition internationale de peinture et de sculpture (Galerie George Petit) », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1887, pp. 522-527.
- Stéphane Mallarmé, « The Impressionist and Edouard Manet », *The Art Monthly Review*, vol. 1, n° 9, 30 septembre 1876. (「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」阿部良雄訳『マラルメ全集Ⅲ—言語・書物・最新流行』筑摩書房、1998年、427-446頁)
- Roger Marx, « L'Exposition internationale », *Le Voltaire*, 18 mai 1885.
- , « L'Exposition internationale », *Le Voltaire*, 9 mai 1887.
- , « Le salon de 1887 », *L'Indépendant littéraire*, 15 mai 1887.
- , « Le Salon de 1890. Au palais de l'Industrie », *Le Voltaire*, 1^{er} mai 1890.
- , « Les meules de M. Claude Monet », *Le Voltaire*, 7 mai 1891.
- , « L'art décoratif et les « symbolistes » », *Le Voltaire*, 23 août 1892.
- , « Les symbolistes », *Le Voltaire*, 24 novembre 1892.
- , « Le Musée de l'art contemporain », *Le Rapide*, 5 décembre 1892.
- , « Les « Nymphéas » de M. Claude Monet », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} juin 1909, pp. 523-531.
- , *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Calmann-Lévy éditeur, 1914.
- Camille Mauclair, « Beaux-arts. L'exposition Claude Monet-Durand-Ruel », *La Revue indépendante*, 19 mai 1891, pp. 267-269.
- , « Albert Besnard et le symbolisme concret », *La Revue indépendante*, octobre 1891, pp. 6-30.
- , « Exposition Claude Monet », *La Revue indépendante*, mars 1892, pp. 417-418.
- André Mellerio, *L'Exposition de 1900 et l'impressionnisme*, Paris, H. Floury, 1900.
- Octave Mirbeau, « Émile Zola et le naturalisme », *La France*, 11 mars 1885.
- , « Claude Monet », *Exposition Claude Monet-Auguste Rodin: Galerie Georges Petit*, Paris, 1889, pp. 4-26.
- , « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 24 août 1890.
- , *Correspondance avec Claude Monet*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nive, Tusson, Charente, Du Lérot, 1990.

- , *Combats esthétiques*, 2 vols., édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel et Jean-François Nive, Paris, Séguier, 1993.
- , *Correspondance générale*, 3 vols., édition établie, présentée et annotée par Pierre Michel, avec l'aide de Jean-François Nivet, Lausanne, L'Age d'homme, 2002, 2005, 2009.
- Jean Moréas, « Un manifeste littéraire: Le symbolisme », *Le Figaro: Supplément littéraire*, 18 septembre 1886.
- Charles Morice, « Le symbolisme », *Le Gaulois*, 13 février 1891.
- Camille Pissarro, *Correspondance de Camille Pissarro*, 5 vols., commentaires de Janine Bailly-Herzberg, Paris, Édition du Valhermeil, 1986, 1988, 1989, 1999, 2003
- Auguste Renoir, *Écrits et propos sur l'art*, textes réunis, annotés et présentés par Augustin de Butler, Paris, Hermann Éditeurs, 2009.
- Armand Silvestre, « Préface », *Galerie Durand-Ruel: Recueil d'estampes gravées à l'eau-forte*, Paris, Maison Durand-Ruel, 1873, pp. 6-27.
- , « Exposition de M. Claude Monet, 9 boulevard de la Madeleine », *La Vie moderne*, 17 mars 1883, pp. 175-178.
- Émile Taboureaux, « Claude Monet », *La Vie moderne*, 12 juin, 1880, pp. 380-382.
- Tout-Paris, « La journée parisienne: impressions d'un impressionniste », *Le Gaulois*, 24 janvier 1880.
- Lionello Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, 2 vols., Paris, New York, Durand-Ruel, Éditeur, 1939.
- Eugène Véron, *L'Esthétique*, Paris, Reinwald, 1878, pp. 130-152.
- Albert Wolff, « Exposition internationale », *Le Figaro*, 19 juin 1886.
- Émile Zola, *Écrits sur l'art*, édition établie, présentée et anotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, 1991. (『ゾラ・セレクション第九巻 美術論集』三浦篤、藤原貞朗訳、藤原書店、2010年)

二次資料

- Hélène Adhémar, « Ernest Hochedé », dans John Rewald et Frances Weitzenhoffer (éds.), *Aspects of Monet: A Symposium on the Artist's Life and Times*, New York, Abrams, 1984, pp. 52-71.
- Marie Jeannine Aquilino, « The Decorating Campaigns at the Salon du Champ-de-Mars and the Salon des Champs-Élysées in the 1890s », *Art Journal*, Spring, 1989, pp. 78-84.
- , « Painted Promises: The Politics of Public Art in Late-Nineteenth Century France », *Art Bulletin*, vol. 75, n° 4 décembre 1993, pp. 697-712.

- Jan Dirk Baetens and Dries Lyna, « The Education of the Art Market: National Schools and International Trade in the “Long” Nineteenth Century », dans Jan Dirk Baetens and Dries Lyna (éd.), *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, Leiden, Brill, 2019, pp. 15-63.
- Marie-Bernard Bat, « Les ekphraseis dans les combats esthétiques: « l'écriture à l'épreuve de la peinture » », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 21, 2014, pp. 107-124.
- , « Octave Mirbeau et Émile Zola à l'aune de la peinture: Les défis de l'écriture naturaliste face à l'impressionnisme pictural », dans Anna Gural-Migdal, Sándor Kálai (dir.), *Émile Zola et Octave Mirbeau: Regards croisés*, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 111-127.
- Marie Berhaut, « Le legs Caillebotte. Vérités et contre-vérités », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français, Année 1983*, Paris, 1985, pp. 209-223.
- Marie Berhaut et Pierre Vaisse, « Annexe: documents », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français, Année 1983*, Paris, 1985, pp. 223-239.
- Merete Bodelsen, « Early Impressionist Sale 1877-94 in the Light of Some Unpublished 'procès-verbaux' », *Burlington Magazine*, vol. 110, n° 783, juin 1968, pp. 330-349.
- Albert Boime, *The Academy and French painting in the nineteenth century*, London, Phaidon, 1971. (『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦、阿部茂樹、荒木康子訳、三元社、2005年)
- , « Entrepreneurial Patronage in Nineteenth-Century France », dans Edward C. Carter et al. (éd.), *Enterprise and entrepreneurs in nineteenth-and twentieth-century France*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 137-207.
- Jean-Paul Bouillon, « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1980, pp. 880-899.
- , « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 54, 1986, pp. 89-113.
- Jean-Paul Bouillon (réunis et présentés par), *La Critique d'art en France, 1850-1900: actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1989.
- Jean-Paul Bouillon, et al. (textes réunis et présentés par), *La Promenade du critique influent: anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990 ; nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour par Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux, Paris, Hazan, 2010.
- Pierre Bourdieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement*, Paris, Minit, 1979. (『ディスタクシオン—社会的判断力批判』 I・II、石井洋二郎訳、藤原書店、1990年)

- , *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
 (『芸術の規則』 I・II、石井洋二郎訳、藤原書店、1995-6年)
- Alexis Clark, *A Republic of the Arts: Constructing Nineteenth-Century Art History at the Musée national du Luxembourg, 1871-1914*, PhD. diss., Duke University, 2014.
- Marc Le Cœur, « « L'Art décoratif et contemporain » (avril 1877) : un portrait de Renoir entre les lignes », *48/14. La Revue du musée d'Orsay*, n° 30, automne, 2010, pp. 6-17.
- Peter Collier et Robert Lethbridge (éds.), *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven, London, Yale University Press, 1994.
- Joël Dalançon, « Un défenseur oublié d'E. Manet et des peintres impressionnistes: Paul-Armand Silvestre (1837-1901) », *Gazette des beaux-arts*, mars 1991, pp. 127-139.
- Anne Distel, *Les Collectionneurs des impressionnistes: Amateurs et marchands*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1989.
- Annette Dixon, « The Marketing of Monet: the Exhibition at *La Vie moderne* », dans *Monet at Vétheuil: The Turning Point*, cat. exp., Ann Arbor, University of Michigan, 1998, pp. 91-116.
- Ulrick Finke (éd.), *French 19th Century Painting and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1972.
- Frances Fowle, « Making Money out of Monet: Marketing Monet in Britain 1870-1905 », dans *Monet and French Landscape: Vétheuil and Normandy*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2006, pp. 141-157.
- Pierre Francastel, *L'Impressionnisme*, Paris, Les Belles lettres, 1937 ; rééd., Paris, Denoël/Gonthier, 1974.
- John Gage, *Colour and Meaning, Art, Science, and Symbolism*, London, Thames and Hudson, 1999.
- David W. Galenson and Robert Jensen, « Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in Nineteenth-Century Paris », *Van Gogh Studies I: Current issues in 19th-century art*, Zwolle, Waanders Publishers, 2007, pp. 136-166.
- Dario Gamboni, *La Plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1989. (『画家の誕生—ルドンと文学』 廣田治子訳、藤原書店、2012年)
- , « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991, pp. 9-17.
- , « Le « symbolisme en peinture » et la littérature », *Revue de l'art*, n° 96, 1992, pp. 13-23.
- , *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, Reaktion Books, 2002. (『潜在的イメージ—モダン・アートの曖昧性と不確定性』 藤原貞朗訳、三元社、2007年)

- Nicholas Green, « 'All the Flowers of the Field': The State, Liberalism and Art in France under the Early Third Republic », *Oxford Art Journal*, vol. 10, n° 1, mars 1987, pp. 71-84.
- , « Dealing in Temperaments: Economic Transformation of the Artistic Field in France during the Second Half of the Nineteenth Century », *Art History*, vol. 10, n° 1, mars 1987, pp. 59-78.
- Jean-Max Guieu et Alison Hilton (éd.), *Émile Zola and the Arts: Centennial of the Publication of L'Œuvre*, Washington, D.C., Georgetown University Press, 1988.
- Joan Ungersma Halperin, *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, New Haven, London, Yale University Press, 1988.
- Francis Haskell (éd.), *Saloni, gallerie, musei: e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX. Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte*, Bologna, CLUEB, 1981.
- Nathalie Heinich, *La Gloire de van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1991. (『なぜゴッホはゴッホになったのか—芸術の社会学的考察』三浦篤訳、藤原書店、2005年)
- , *Du peintre à l'artiste: Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993. (『芸術家の誕生—フランス古典主義時代の画家と社会』佐野泰雄訳、岩波書店、2010年)
- Robert L. Herbert, « Method and Meaning in Monet », *Art in America*, vol. 67, n° 5, septembre 1979, pp. 90-108.
- , « The Decorative and the Natural in Monet's Cathedrals », dans John Rewald et Frances Weitzenhoffer (éds.), *Aspects of Monet: A Symposium on the Artist's Life and Times*, New York, Abrams, 1984, pp. 161-179
- , *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven, London, Yale University Press, 1988.
- , *Nature's Workshop: Renoir's Writings on the Decorative Arts*, New Haven, London, Yale University Press, 2000.
- Richard Hobbs (éd.), *Impressions of French Modernity: Art and Literature in France 1850-1900*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1998.
- Leo H. Hoek, *Titres, toiles et critique d'art : déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- , « Octave Mirbeau et la peinture de paysage: une critique d'art entre éthique et esthétique », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 12, 2005, pp. 174-205.
- John House, *Monet, Nature into Art*, New Haven, London, Yale University Press, 1986.

- , « Time's Cycles: Monet and the Solo Show », *Art in America*, vol. 80, n° 10, octobre 1992, pp. 126-135, 161.
- Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, New Jersey, Princeton University Press, 1994.
- Joel Issacson, « La Débâcle by Claude Monet », *Bulletin of the University of Michigan Museums of Art and Archaeology*, vol. 1, 1978, pp. 1-15.
- Joel Issacson, « The Painters Called Impressionists », dans Charles S. Moffett (éd.), *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, cat. exp., Geneva, Burton, 1986, pp. 373-393.
- Laura Anne Kalba, *Color in the Age of Impressionism: Commerce, Technology, and Art*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2017.
- James Kearns, *Symbolist Landscapes: The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle*, London, The Modern Humanities Research Association, 1989.
- Marine Kisel, « La peinture impressionniste et la décoration, 1870-1895 », *Sociétés & Représentations*, n° 39, 2015, pp. 257-288.
- Geneviève Lacambre, « Toward an Emerging Definition of Naturalism in French Nineteenth-Century Painting », dans Gabriel P. Weisberg (éd.), *The European Realist Tradition*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, pp. 229-241.
- Marie-Hélène Létourneau, « Suggestion ou représentation: l'introduction du littéraire dans la critique d'art », *Littératures*, n° 19, 1999, pp. 147-164.
- Steven Z. Levine, *Monet and his Critics*, New York, London, Garland, 1976.
- , « Décor/Decorative/Decoration in Claude Monet's Art », *Arts Magazine*, vol. 51, n° 6, février, 1977, pp. 136-139
- , « The "Instant" of Criticism and Monet's Critical Instant », *Arts Magazine*, n° 55, mars 1981, pp. 114-121.
- , « Monet's Series: Repetition, Obsession, *October*, vol. 37, Summer, 1986, pp. 65-75.
- , *Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of the Self*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1994.
- Jaqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.
- Christian Limousin, « L'ardeur poétique de l'admiration: Mirbeau parmi les critiques de Monet », dans *Octave Mirbeau*, Actes du colloque international d'Angers du 19 au 22 septembre 1991, textes réunis par Pierre Michel et Georges Cesbron, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, pp. 101-119.

- , « Mirbeau critique d'art: de « l'âge de l'huile diluvienne » au règne de l'artiste de génie », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 1, 1994, pp. 119-129.
- Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire: La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- Patricia Mainardi, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Michael Marlais, « In 1891: Observations on the Nature of Symbolist Art Criticism », *Arts Magazine*, n° 61, janvier 1987, pp. 88-93.
- , *Conservative Echoes in Fin-de-Siècle Parisian Art Criticism*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.
- Patricia Townley Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1986.
- Félicie Faizand de Maupeou, *Claude Monet et l'exposition: une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018.
- Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Catherine Méneux, *Roger Marx (1859-1913)*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2007.
- , « Le solidarisme et l'art selon Roger Marx », dans Catherine Méneux (sous la direction de), *Regards de critiques d'art: Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2008, pp. 143-153.
- , « Des « Symbolistes » aux « Nabis »: La genèse d'un groupe et d'une catégorie singulière », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, pp. 452-539.
- Pierre Michel, « Mirbeau et Zola: entre mépris et vénération », *Les Cahiers naturalistes*, n° 64, 1990, pp. 47-77.
- , « Mirbeau et le symbolisme », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 2, 1995, pp. 8-22.
- , « Autour des lettres de Mirbeau à Claude Monet », dans Gérard Gengembre, Florence Naugrette et Yvan Leclerc (dir.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, pp. 95-103.
- Pierre Michel et Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle: Biographie*, Paris, Librairie Séguier, 1990.
- Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France: De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

- Michael R. Orwicz, « Anti-Academicism and State Power in the Early Third Republic », *Art History*, vol. 14, n° 4, décembre 1991, pp. 571-592.
- Michael R. Orwicz (éd.), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1994.
- JoAnne Paradise, *Gustave Geffroy and the Criticism of Painting*, New York, London, Garland, 1985.
- Sylvie Patry, « Monet et la Décoration », dans *Claude Monet 1840-1926*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, pp. 318-325.
- , « Paul Durand-Ruel et les expositions particulières en 1883 », dans *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, pp. 76-92.
- Agnès Penot, *La Maison Goupil: Galerie d'art internationale au XIX^e siècle*, Paris, Mare et Martin, 2017.
- Béatrice Joyeux-Prunel, *Les Avant-gardes artistiques 1848-1918: une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2016.
- Oscar Reutersvärd, « The “Violettomania” of the Impressionists », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 9, n° 2, décembre 1950, pp. 106-110.
- John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, Museum of Modern Art, 1946 ; 4^{ème} éd., 1973. (『印象派の歴史』三浦篤、坂上桂子訳、角川書店、2004年)
- , « Theo van Gogh, Goupil, and the Impressionists », *Gazettes des beaux-arts*, n° 81, février 1973, pp. 65-108.
- , *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, 3^{ème} éd., New York, Museum of Modern Art, 1973.
- Georges Roque, « Chevreul and Impressionism: A Reappraisal », *The Art bulletin*, vol. 78, n° 1, 1996, pp. 26-39.
- , *Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
- Léa Saint-Raymond, « Revisiting Harrison and Cynthia White's Academic vs. Dealer-Critic System », *Arts*, vol. 8, n° 3, 96.
- Tatsuya Saito, « Ernest Chesneau, critique de l'impressionnisme », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, pp. 312-334.
- Pierre Sanchez, *Les Expositions de la galerie Georges Petit (1881-1934): Répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, 4 vols., Dijon, Echelle de Jacob, 2011.
- Grace Seiberling, *Monet's Series*, New York, London, Garland, 1981.

- Olivier Schuwer, « Une archéologie du concept d'individualisme dans la critique d'art au XIX^e siècle », dans Pierre Wat (sous la direction de), *Croisements: Actualité de la recherche en l'histoire de l'art du XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, pp. 101-113.
- , « L'envers des processus de catégorisation ou *l'auto-critique* de Gustave Geffroy, Roger Marx et Arsène Alexandre (1886-1892) », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, pp. 335-354.
- Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, pbk. éd., Chicago, London, The University of Chicago Press, 1986.
- , « « Il faut que les yeux soient émus »: impressionnisme et symbolisme vers 1891 », *Revue de l'art*, n° 96, 1992, pp. 24-30.
- Debora Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style*, Berkeley, University of California Press, 1989. (『アール・ヌーヴォー—フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香、松岡新一郎訳、青土社、1999年)
- Juliet Simpson, *Aurier, Symbolism and the Visual Arts*, Bern, Peter Lang, 1999.
- , « Symbolist Aesthetics and the Decorative Image/Text », *French Forum*, vol. 25, n° 2, mai 2000, pp. 177-204.
- Charles F. Stuckey (éd.), *Monet: A Retrospective*, New York, Park Lane, 1985.
- , *Claude Monet 1840-1926*, cat. exp., Thames, Hudson, The Art Institute of Chicago, 1995.
- Raffaella Tedeschi, « L'impressionnisme chez Octave Mirbeau: une esthétique de la fluidité », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 22, 2015, pp. 47-66.
- Jennifer A. Thompson, « Paul Durand-Ruel et l'Amérique », dans *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, pp. 106-119.
- Belinda Thomson, « Camille Pissarro and Symbolism: Some Thoughts Prompted by the Recent Discovery of an Annotated Article », *Burlington Magazine*, vol. 124, n° 946, 1982, pp. 14-23.
- Richard Thomson, « Un naturalisme d'émotivité, 1881-1891 », dans *Claude Monet 1840-1926*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 2010, pp. 33-47.
- , *Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1900*, New Haven, London, Yale University Press, 2012.
- Paul Hayes Tucker, *Monet at Argenteuil*, New Haven, London, Yale University Press, 1982.

- , *Monet in the '90s: The Series Paintings*, cat. exp., New Haven, London, Yale University Press, 1990.
- , *Monet in the 20th Century*, cat. exp., New Haven, London, Yale University Press, 1998.
- Pierre Vaisse, « Le legs Caillebotte d'après les documents », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français, Année 1983*, Paris, 1985, pp. 201-208.
- , *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.
- , *Deux façons d'écrire l'histoire: le legs Caillebotte*, Paris, Ophrys, 2014.
- Jean Vittet, « Claude Monet et les Gobelins: une correspondance inédite de Gustave Geffroy », dans Arnauld Brejon de Lavergné, Jean Vittet (dir.), *La Tapisserie hier et aujourd'hui : actes du colloque, École du Louvre et Mobilier national et Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, 18 et 19 juin 2007*, Paris, École du Louvre, 2011, pp. 95-114.
- Martha Ward, « Impressionist Installations and Private Exhibition », *Art Bulletin*, vol. 73, n° 4, décembre 1991, pp. 599-622.
- Pierre Wat, « Procession des « -isme » ou parade des individus ? Comment s'écrit l'histoire de l'art du XIX^e siècle », dans Bertrand Tillier (dir.), *L'Art du XIX^e siècle: L'Heure de la modernité 1789-1914*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2016, pp. 21-75.
- Harrison C. White and Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, New York, Wiley and Sons, 1965 ; rééd., Chicago, London, University of Chicago Press, 1993.
- Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, 5 vols., Lausanne, Paris, La Bibliothèque des arts, 1974, 1979, 1985, 1991.
- , *Monet: catalogue raisonné*, 4 vols., Köln, Wildenstein Institute, Taschen, 1996.

邦語文献

- 阿部良雄『群集のなかの芸術家』中央公論社、1975年。
- 『絵画が偉大であった時代』小沢書店、1980年。
- 『モデルニテの軌跡』岩波書店、1993年。
- 『シャルル・ボードレー [現代性の成立]』河出書房新社、1995年。
- 天野知香『装飾／芸術—19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年。
- 稲賀繁美『絵画の黄昏—エドゥアール・マネ没後の闘争』名古屋大学出版会、1997年。
- 「美術批評史研究：その最近の動向 19世紀後半のフランスの場合—文献案内を兼ねた批判的研究史概観—」『人文論叢』（三重大学人文学部）第14号、1997年、91-115頁。
- 『絵画の東方—オリエンタリズムからジャポニスムへ』名古屋大学出版会、1999年。

- 「マネ「と」印象派—最近のエドゥアール・マネ研究への批判的展望」『美術フォーラム 21』第 7 号、2003 年、80-86 頁。
- 「ブルジョワ藝術への挑戦：戦争画の没落とモダニズム批評言説の形成—19 世紀後半のフランスを例に」『美術フォーラム 21』第 10 号、2004 年、108-115 頁。
- 「慧眼と蹉跎—ゾラは絵画に裏切られたのか」小倉孝誠、宮下志朗編『ゾラの可能性—表象・科学・身体』藤原書店、2005 年、174-197 頁。
- 「ジャポニスムと琳派：装飾再考「うつり」と「うつし」の観点から—ルイ・ゴンス、ロジェ・マルクス、エミール・ガレ、クロード・モネの周辺—」石毛弓、柏木隆雄、小林宣之編『大手前大学比較文化研究叢書 12—江戸文化が甦る：トロンコワ・コレクションで読み解く琳派から溝口健二まで』思文閣出版、2016 年、123-153 頁。
- 「エミール・ガレと万国博覧会：19 世紀末ガラス産業の社会的認知闘争にまつわる備忘録メモ」山根郁信編『エミール・ガレのガラス』KAWADE ムック決定版、河出書房新社、2019 年、37-42 頁。
- 賀川恭子「ルノワールの 1883 年の個展」『美術史』第 49 卷第 2 号、2000 年、229-241 頁。
- 川瀬武夫「《まぼろし》について：マラルメ初期詩篇註解（4）」『Etudes françaises』（早稲田大学文学部フランス文学研究室）第 19 号、2012 年、173-194 頁。
- 喜多崎親「暗示する文様—装飾の象徴主義的性格について」『美術フォーラム 21』第 40 号、2019 年、58-64 頁。
- 熊谷謙介「ペンで描かれた「象徴主義」—アルベール・オーリエの美術批評—」『人文学研究所報』（神奈川大学人文学研究所）第 61 号、2019 年、1-15 頁。
- 栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミー その制度と歴史」『西洋美術研究』No. 2、1999 年、53-71 頁。
- 郷原佳以「「外光」に浸される現代性の「典型」と「様相」—マラルメの詩論展開におけるマネ論の位置—」『関東学院大学文学部紀要』第 116 号、2009 年、7-37 頁。
- 佐々木滋子、『祝祭としての文学—マラルメと第三共和制』水声社、2012 年。
- 實谷総一郎「エミール・ゾラのフォーマリズムと 1860 年代の美術論」『日仏美術学会会報』第 35 号、2016 年、75-95 頁。
- 島田紀夫『印象派の挑戦—モネ、ルノワール、ドガたちの友情と戦い』小学館、2009 年。
- 陳岡めぐみ『市場のための紙上美術館—19 世紀フランス、画商たちの複製イメージ戦略』三元社、2009 年。
- 「デュラン＝リュエルのコレクション」『西洋近代の都市と芸術：パリ I—19 世紀の首都』竹林舎、2014 年、439-458 頁。
- 「グーピル社の 1 世紀」『西洋美術研究』No. 19、三元社、2016 年、127-139 頁。
- 田中拓道「「連帯」の思想史のために—19 世紀フランスにおける慈善・友愛・連帯、あるいは社会学の起源—」『政治思想研究』、第 3 号、2003 年、97-114 頁。

寺田寅彦「エミール・ゾラ、真実の美学」『超域文化科学研究紀要』（東京大学総合文化研究科超域文化科学専攻）第 21 号、2016 年、33-51 頁。

永井隆則編『セザンヌ—近代絵画の父、とは何か？』三元社、2019 年。

中島恵「シュヴルールの色彩論—色彩の同時コントラストの法則とその受容についての一考察」、前田富士男編『色彩からみる近代美術—ゲーテより現代へ』三元社、2013 年、63-109 頁。

ルース・バーソン「1874 年：批評を巡って」馬淵明子訳『1874 年—パリ [第一回印象派展] とその時代』国立西洋美術館、1994 年、31-38 頁。

馬淵明子『美のヤヌス—テオフィール・トレと 19 世紀美術批評』スカイドア、1992 年。

三浦篤「19 世紀フランスの美術アカデミーと美術行政—1863 年の制度改革を中心に」『西洋美術研究』No. 2、1999 年、111-129 頁。

三浦篤、中村誠監修『印象派とその時代—モネからセザンヌへ』美術出版社、2003 年。

アンリ・ミットラン『ゾラと自然主義』佐藤正年訳、白水社、1999 年。

六人部昭典「モネ書簡（1890 年）における「瞬間性」と『積藁』連作」『美術史』第 35 巻第 1 号、1986 年、15-27 頁。

——「モネ《積みわら》連作の再考—モチーフ・「瞬間性」・個展」永井隆則編『フランス近代美術史の現在：ニュー・アート・ヒストリー以後の視座から』三元社、2007 年、163-192 頁。

宗像衣子『マラルメの詩学—抒情と抽象をめぐる近現代の芸術家たち』勁草書房、1999 年。

吉田典子「ゾラとマネ：共和主義者の共闘—1870 年代パリの都市情景における芸術と政治の問題について」『表現文化研究』（神戸大学表現文化研究会）第 9 巻第 1 号、2009 年、65-88 頁。

——「ゾラはマネを理解しきれなかったのか—マラルメとゾラの美術批評におけるマネ評価について—」『Stella』（九州大学フランス語フランス文学研究会）第 30 号、2011 年、149-190 頁。

——「ゾラ的美術批評と印象派—1879 年と 80 年の「印象派批判」を中心に—」『近代』（神戸大学「近代」発行会）第 106 号、2012 年、1-40 頁。

——「エドゥアール・マネと〈自然主義〉—ゾラ的美術批評・小説から見るフランス近代絵画—」永井隆則編『探求と方法—フランス近現代美術史を解剖する：文献学、美術館行政から精神分析・ジェンダー論以降へ』晃洋書房、2014 年、83-114 頁。

——「1880 年〈現代生活〉画廊におけるマネの個展（1）—画廊の特性と展示作品の同定—」『近代』（神戸大学近代発行会）第 116 号、2017 年、99-122 頁。

展覧会カタログ

The Crisis of Impressionism 1878-1882, cat. exp., Ann Arbor, The University of Michigan Museum of Art, 1980.

- Hommage à Claude Monet (1840-1926)*, cat. exp., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1980.
- Claude Monet-Auguste Rodin: Centenaire de l'exposition de 1889*, cat. exp., Paris, Musée Rodin, Paris, Éditions du musée Rodin, 1989.
- Turner Whistler Monet*, cat. exp., London, Tate Publishing, 2004.
- Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, cat. exp., Nancy, Éditions Artlys, 2006.
- The Unknown Monet: Pastels and Drawings*, cat. exp., Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute, 2007.
- 『大回顧展モネー印象派の巨匠、その遺産』国立新美術館、2007年。
- Monet-Rodin: Rien que vous et moi*, cat. exp., Paris, Musée Rodin, Paris, Éditions du musée Rodin, 2010.
- Claude Monet 1840-1926*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 2010.
- 『モネ、風景をみる眼—19世紀フランス風景画の革新』国立西洋美術館、ポーラ美術館、2013年。
- Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionnisme*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 2014.



図1 《ラヴァクール》1880年 カンヴァースに油彩
100×150cm ダラス美術館



図2 《浮氷》1880年 カンヴァースに油彩
97×150.5cm シェルバーン美術館



図3 ルノワール 《習作（陽光の中の裸婦）》1875年 カンヴァースに油彩
81×65cm パリ オルセー美術館

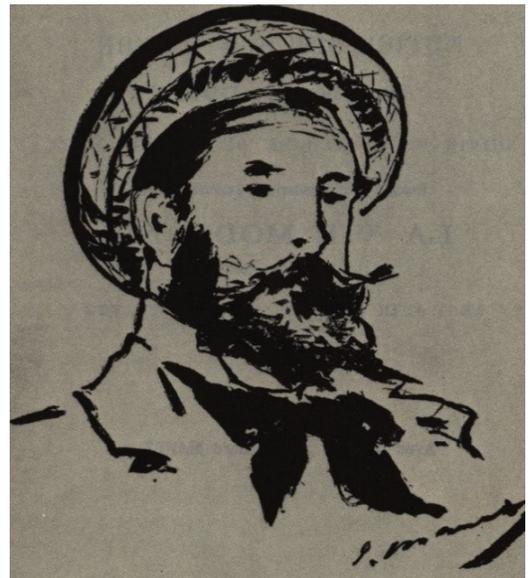


図4 マネ 《モネの肖像》1880年
ジロタージュ 原画は紙に黒インクとグ
アッシュ 14×12.5cm 個人蔵

CATALOGUE

1. Les Glaçons. Hiver de 1879-80.
2. Corbeille de fruits.
3. Pruniers en fleur.
4. Route de la Roche-Guyon.
5. La Prairie.
6. Les Drapeaux. Rue Montorgueil, 30 juin 1878.
7. Le Givre. Effet de Soleil.
8. Pommiers en fleur au bord de l'eau.
9. Le Verger.
10. Vue de Vétheuil.
11. Après la débâcle. Hiver de 1879-80.
12. Gibier.
13. Vétheuil, fin du jour.
14. Le Givre. Temps gris.
15. Marine.
16. La salle à manger.
17. Bateaux à Argenteuil.
18. Gare Saint-Lazare.

図5 「1880年の個展カタログ」



図6 《印象、日の出》1872年 カンヴァースに油彩
48×63cm パリ マルモッタン・モネ美術館



図7 《ひなげし》1873年 カンヴァースに油彩
50×65cm パリ オルセー美術館



図8 ドラクローワ 《アルジェの女たち》1834年
カンヴァースに油彩 180×229cm パリ ルーヴル美術館



図9 《緑衣の女性》1866年 カンヴァース
に油彩 231×151cm ブレーメン美術館



図10 《モントルグイユ通り、1878年6月30日
の祝日》1878年 カンヴァースに油彩 80×
48.5cm パリ オルセー美術館

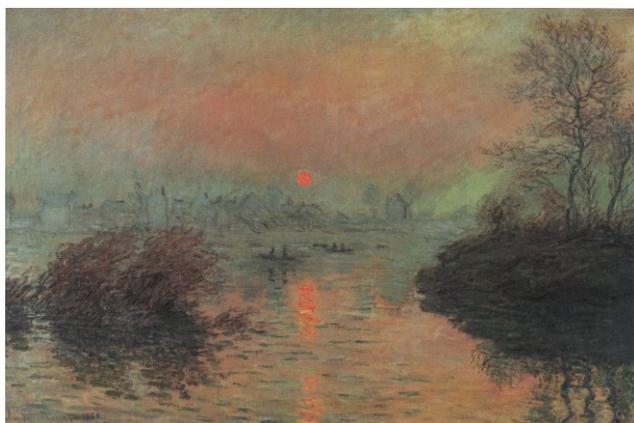


図11 《ラヴァクールのセーヌ川に沈む夕陽、冬の効果》
1880年 カンヴァースに油彩 100×152m
パリ プティパレ



図12 《キャプシーヌ大通り》1873年
カンヴァースに油彩 61×80cm モスクワ
プーシキン美術館



図 13 《ポール=コトンのピラミッド岩、荒海》
1886年 カンヴァスに油彩 65×81cm モスクワ
プーシキン美術館



図 14 レルミット 《ワイン》1885年 カンヴァスに
油彩 245×307.8cm ランス美術館



図 15 バスティアン=ルパージュ 《ジャンヌ・ダルク》
1879年 カンヴァスに油彩 254×279.4cm
ニューヨーク メトロポリタン美術館



図 16 「プチ画廊の内観を伝える挿絵」
La Vie parisienne, 25 février 1885



図 17 リーバーマン 《阿姆斯特ダムの孤児院の休
み時間》1881-82年 カンヴァスに油彩 79×108cm
フランクフルト、シュテーデル美術研究所



図 18 ジェルヴェクス 《ローラ》1878年 カンヴ
ァスに油彩 175×220cm ボルドー美術館



図 19 《マンヌポルト (エトルタ)》、1883年 カンヴァースに油彩 65×81cm ニューヨーク メトロポリタン美術館



図 21 ロダン《青銅時代》1877年 ブロンズ 178×59×61.5cm パリ ロダン美術館

Galerie GEORGES PETIT

EXPOSITION
Internationale
de Peinture
ET DE
Sculpture

CINQUIÈME ANNÉE

Ouverture : le Mardi 15 Juin 1886

PARIS
8, rue de Séze, 8
1886

— 17 —

MONET (CLAUDE)
A Giverny, par Vernon (Eure)

• • •

78 — L'Aiguille d'Étretat : Vue du haut des falaises.
Appartient à M. Georges Petit.

79 — La Meule (Giverny).
Appartient à M. Georges Petit

80 — Bords de l'Epte, à Giverny.
Appartient à M. Faure.

81 — Au cap Martin (Menton).
Appartient à M. Faure.

82 — Effet de neige à Falaise.
Appartient à M. Faure.

83 — Vue prise au cap Martin (Menton).
Appartient à M. Georges Petit.

84 — Le Verger : Printemps.

— 18 —

85 — La Manne-Porte : Étretat.

86 — Champs de tulipes aux environs de La Haye.

87 — Champs de tulipes à Sassenhem (Hollande).

88 — Temps de pluie (Impression).

89 — Marine (Impression).

90 — Le Printemps.

図 20 「1886年国際展のカタログ」



図 22 ルノワール
《シャルパンティエ夫人と子供たち》1878年 カンヴァースに油彩 153.7×190.2cm ニューヨーク メトロポリタン美術館

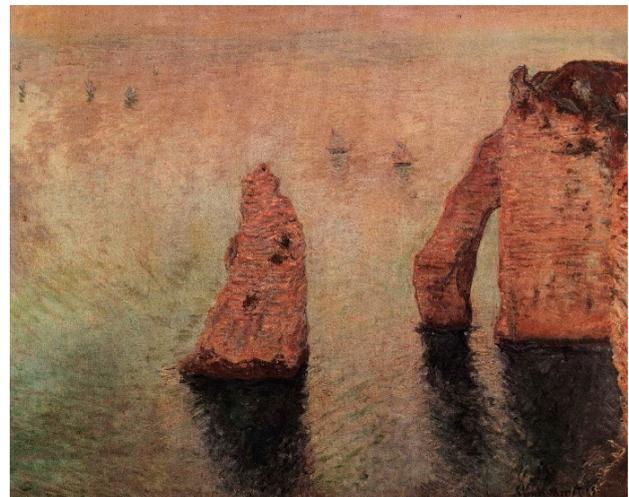


図 23 《針岩の沖の帆船》1885年 カンヴァースに油彩 67×81.9cm 個人蔵

Galerie GEORGES PETIT

EXPOSITION
Internationale
de Peinture

ET DE
Sculpture

SIXIÈME ANNÉE

Du 8 Mai au 8 Juin 1887

PARIS
8, rue de Sèze, 8

COMITÉ

MM. A. BESNARD.

J.-G. CAZIN.

A. EDELFELT.

R. DE EGUSQUIZA.

MM. CLAUDE MONET.

J.-F. RAFFAELLI.

A. RENOIR.

A. RODIN.

図 24 「1887 年国際展のカタログと委員名簿」



図 25 ルノワール《大水浴図》1884-87年 カンヴァ
スに油彩 117.8×171cm フィラデルフィア美術館

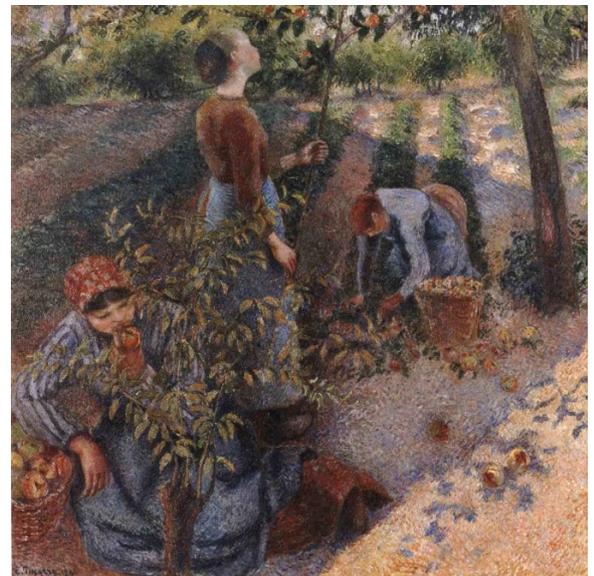


図 26 ピサロ《りんご採り》1886年 カンヴ
ァスに油彩 125.8×127.4cm 岡山 大原美術



図 27 《ライデン近郊の花畑と風車》
1886年 カンヴァスに油彩 64×81cm
アムステルダム市立美術館



図 28 ロール《農民の女》1887年 カンヴ
ァスに油彩 214.3×160cm パリ オルセー美術
館



図 29 《霧の中のヴェトウイユ》1879年 60×71cm
カンヴァスに油彩 パリ マルモッタン美術館



図 30 《日傘の女性》1886年 カンヴァスに
油彩 131×88cm パリ オルセー美術館



図 31 《シュザヌ・オシュデと向日
葵》1890年 カンヴァスに油彩 162×
107cm 個人蔵

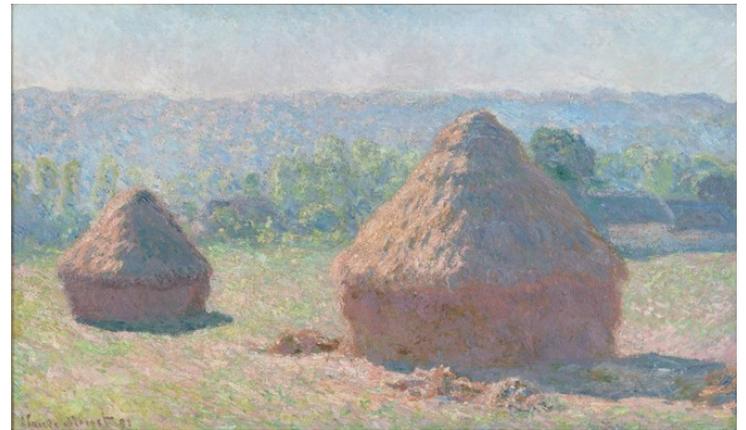


図 32 《積みわら、夏の終わり、朝》1891年
カンヴァスに油彩 60.5×100.5cm パリ オルセー美術館



図 33 ゴーギャン 《説教の後の幻影》1888年 カンヴァスに油
彩 73×92cm エディンバラ 国立スコットランド美術館

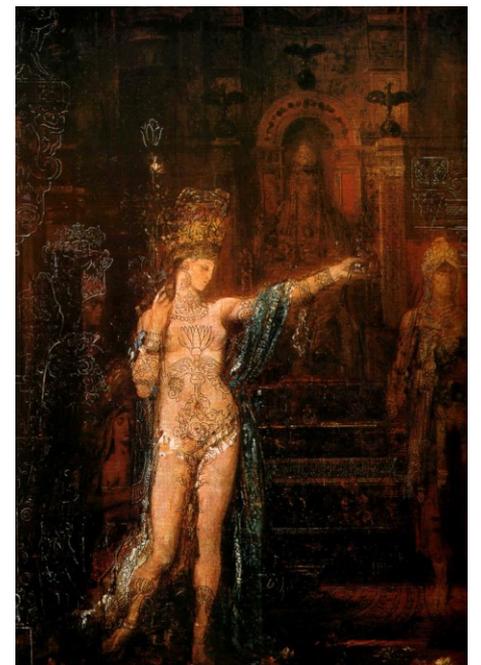


図 34 モロー 《踊るサロメ》1876年頃
カンヴァスに油彩 92×60cm パリ
国立ギュスターヴ・モロー美術館

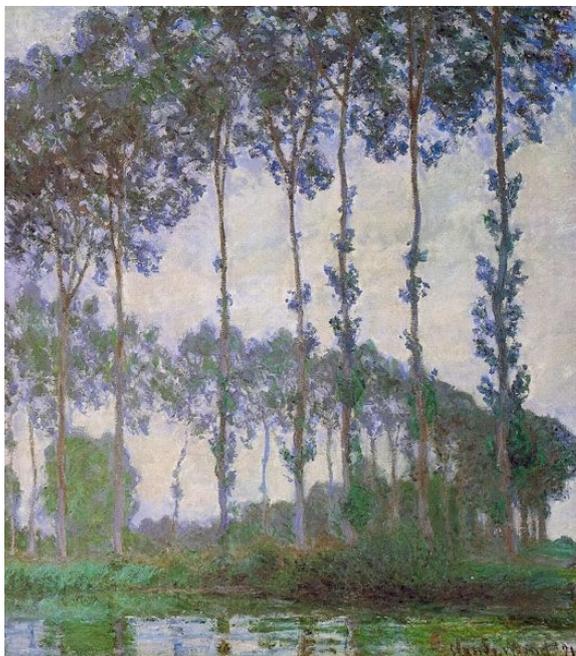


図 35 《エプト川のポプラ並木》1891年 カンヴァスに油彩 91.5×81.5cm イセ文化基金



図 36 《陽を浴びるポプラ並木》1891年 カンヴァスに油彩 93×73.5cm 東京 国立西洋美術館



図 37 マネ 《オランピア》1863年 カンヴァスに油彩 130.5×190 cm パリ オルセー美術館



図 38 ルノワール 《ピアノを弾く少女たち》1892年 カンヴァスに油彩 116×90cm パリ オルセー美術館



図 39 ファンタン＝ラトゥール
《バティニョールのアトリエ》
1870年 カンヴァスに油彩 204×273,5 cm
パリ オルセー美術館

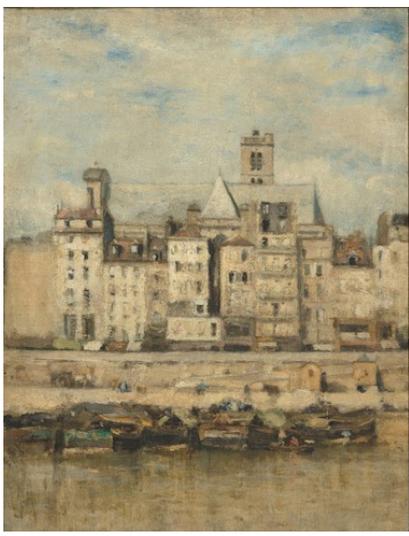


図 40 レピーヌ 《パリ市庁舎河岸のりんご市》1885年頃 カンヴァースに油彩 35×27.0 cm パリ オルセー美術館



図 41 ドガ 《カフェのテラスの女たち》1877年 パステル モノタイプ 41×60cm パリ オルセー美術館



図 42 シスレー 《サン＝マメスの農場》1884年 カンヴァースに油彩 73.9×92.9cm パリ オルセー美術館

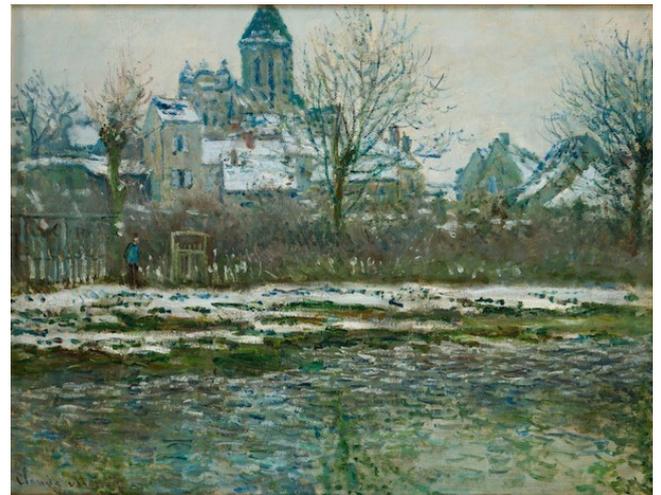


図 43 《ヴェトゥイユの教会、雪の効果》1878-79年 カンヴァースに油彩 52.5×71cm パリ オルセー美術館



図 44 マネ 《バルコニー》1868-69年 カンヴァースに油彩 170×125cm パリ オルセー美術館



図 45 モリゾ 《舞踏会の若い娘》 1879年 カンヴァス
に油彩 71.5×54cm パリ オルセー美術館

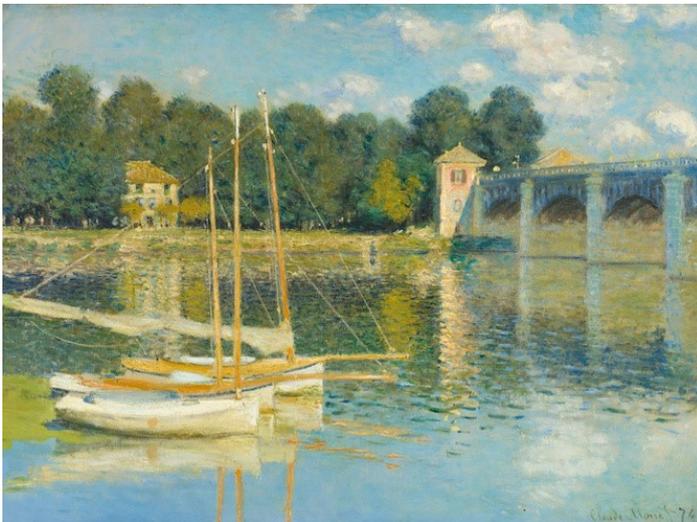


図 46 《アルジャントゥイユの橋》 1874年 カンヴァスに油彩
60.3×80cm パリ オルセー美術館



図 47 《サン＝ラザール駅、ノルマンディー駅からの列車の到着》
1877年 カンヴァスに油彩 60.3×80.3cm シカゴ美術館