

## 原典史料翻訳

ジョルジュ・クレマンソー「大聖堂の革命」(『ラ・ジュスティス』、1895年5月20日号より)

岡坂桜子

現在、印象派画家の代表格として認識されているクロード・モネ(1840-1926)は、その画業の中期にあたる1890年代に、連作形式の個展を立て続けに開催した。中でも1895年にポール・デュラン＝リュエルの画廊で開催された〈ルーアン大聖堂〉連作展は、政治家ジョルジュ・クレマンソー(1841-1929)の関心を大いに引きつけ、自ら主宰する『ラ・ジュスティス』紙1895年5月20日号の第一面には、当該連作への賛辞「大聖堂の革命」<sup>1</sup>が掲載された(figs. 1-3)。本稿は、クレマンソーによる批評文の翻訳と、その解題である。

## [翻訳]

## 大聖堂の革命

ほんの一日で良いから、美術批評家として身を立てたいという欲望に抗うことができないことを、専門の美術批評家の方々にどうかお許し願いたい。その無礼の原因は、クロード・モネである。ジヴェルニーのアトリエで味わった数々のルーアン大聖堂の習作を、再び心ゆくまで見ようと、私はデュラン＝リュエルの画廊へ足を運んだのだ<sup>2</sup>。なぜだか分からないが、様々な表情を見せるこれら大聖堂が私の脳裏に焼き付き、私はその記憶を捨て去ることができないでいる。大聖堂が私の頭を離れないのだ。私はそれについて話しておかなければならない。とにかく、話を始めるとしよう。

\* \* \*

私自身は、全く単なる二本足の生き物の一つである。一組の眼を世界に巡らせることを一番の取り柄とする生き物であり、私の眼は、崇高なる光が我々に与えてくれるあらゆる祝祭を享受できる状態にある。その点に関して、まずはじめにいくつか述べておこう。何故、これほど多くの人々が、その良し悪しに関係なく——たいいていの場合、良いものより悪いものであることの方が多いのだが——、大量の絵を高値で購入してしまうのだろうか。最終的には、購入した絵に心から満足するようになるのではあるが。彼らは、真に心を捉える表現で描かれた風景や人物像の前に5分たりとも心底足を止めることができないというのに。なるほど確かに人々は、画家はそれぞれにその個性を画面に込めているのだ、と言う。しかし、その購入作品は常に画家の秀作とは限らず、従って、『シテール島の巡礼』<sup>3</sup>自体も、現実を目の前にしているような感覚を我々に抱かせるという理由によって、我々を魅了しているに過ぎないのだ。

多様に変化するこの世界において、間違いなく我々を魅了するのは、躍動する生命の振動である。その振動は、空、大地、海、そして命を持たないあらゆる自然物に命を吹き込んでいる。さて、我々の眼に映る、光り輝く地球上のあらゆる光景が有する絶えず躍動し続けるこの驚異は、新たな奇跡を生み出すためにのみ動きを止める、気まぐれな奇跡である。このような生命の勢いは、人間やその他の生物のみならず、草、森、石、そして決して飽くことなく我々に悦びを振りまく大地からもたらされる。故に、20年もの間、執拗なまでに変わりばえのしない同じような絵に対して、同じような不毛な言葉を用いることを余儀なくされている哀れな美術愛好家の悦びに勝るような芸術の享樂にふけるために、億万長者になる必要など露ほども無いのである。

哀れな〔愛好家〕が偏狭になることによって、見るあるいは感じるという己の能力を枯渇させ、自身の感情の高ぶりを無力化し硬直させている一方で、私は世界中を渡り歩き、様々な物事に対して疑問を投げかけている。私が努めているのは、物事の捉えどころのない諸側面をつかむこと、物事の調和と一体化すること、表現し難い神秘に触れること、そして、浮き世を絶えず刷新させることの喜びを強烈に感じる中で、物事が躍動している有様を享受することである。我が非力な司祭が、奇跡とは言えないような奇跡に驚嘆し苦境に陥る一方で、私はというと、取り乱してしまうほどの不滅の奇跡の下に生き、驚くべき現実に陶然としている自分自身に、気づくのである。

確かに、人間というものは奇跡の中に、真の奇跡の中に生きるものであり、その奇跡の中から人間はすぐさま信じがたい喜びを引き出すことができるはずだ。しかし人々はその奇跡に気づいていない。より正確に言えば、その気づきを言葉にすることなどほとんどない。何千年も前から、人間の眼は、地球と対峙してきた。赤々と燃える太陽から湧き出る、大変にきらめく生命の波長を送り出している地球である。そして、素晴らしい形状に鮮やかな着彩が施された原始時代の斧、あるいは、石器時代のレオナルドがサン・ジェルマン美術館<sup>4</sup>の骨に描いた熊やマンモスの輪郭線から、モネの大聖堂に至るまで、我々が築き上げてきたあらゆる芸術的記念碑を辿ることによって、我々は、我が人種が経験してきたヴィジョンの位相をかいつまんで振り返ることができる。

\*\*\*

我々の祖先にまずはじめに強い印象を与えたのが、非常に荒々しい姿としては現れない生命であったことを、我々は知っている。概略的な形体、簡潔な肉付け、明瞭な色調や色価を示さない曖昧な中間色は、今日においてはまさに、形を作り、線を描き、色を塗る幼児が見ている世界ではないのだろうか。アジア人、エジプト人、あるいはギリシア人などの古代の人々について我々が知っているのは、彼らの神話が世界の現象や大地の多様な諸相の鮮やかな印象を謳っているのにもかかわらず、我々のように、事物の多様な姿から受け取った感覚を表現する必要性を感じてはいなかったということである。古代の最も有名な絵のいくつかをうまく再現しているギリシアの壺を調べ、風景、木々、岩、海、穏やかに流れる水の描写を探してみたい。はるか以前から、確かに詩人たちは、今日の我々が自然という包括的な言葉で要約してしまうものの諸側面に対する生き生きとした感覚を表現してきたが、その感覚は充分明確には述べられてこなかったために、結果としてゼウクシスは静物画の域を超えることはできなかったのだ。ウェルギリウスは『農耕詩』を謳つ



fig. 1 《扉口(陽光)》1892年 100×65 cm 油彩/カンヴァス 個人蔵、アメリカ W1322



fig. 2 《扉口とアルバース塔、曇り日》1893年 100×73 cm 油彩/カンヴァス オルセー美術館 W1346



fig. 3 『ラ・ジュスティス』(1895年5月20日号)の紙面

だが、同じその原野をどこのラテン人が描こうと試みただろうか。〔ラファエロ以前の〕プリミティブ芸術の画家たち、彼らが描いた木々、岩々、草原については、説明するまでもない。ルネサンスの偉大なレオナルドが、モナ・リザの背後に描いた奇妙な風景に眼を向けてほしい。

田舎も今の時期はあまり花も咲いていないんでしょね<sup>5</sup>。

テオフィル・ゴーティエの記述によれば、これが、モリエールの天才が我々にかつて伝えた、田園風景を洞察することから得られる唯一の印象である<sup>6</sup>。大地に夢中になるには、レンブラント、ラ・フォンテーヌ、ルソーを待たねばならなかった。プッサンが描いた風景を、今日、いかにして評価すれば良いだろうか。

私はここで風景画の歴史を講じようとは思わない。ギュスターヴ・ジェフロワの言葉を借りつつ、世界の為に輝く太陽は、長い間、絵画の為に輝くことはほとんどなかった、とだけ言えば私には充分である。「偉大な風景画家の名を挙げるとすれば、ロイスダールやホッペマの作品では、光沢のあるパセリのような葉はインク色で塗られ、太陽は光を失い、全てがアトリエの仄暗い光に照らされているようだ」<sup>7</sup>。コロは光に対する感覚を持っていた。視覚が次第に養われてきたのである。ジェフロワは、その優れた印象主義研究<sup>8</sup>の中でまさに次のように述べているが、それは我々にいとも鮮明に衝撃を与えるものだ。「光に対する感覚は、人間がそれを認識しない限り、美術作品の中には存在し得なかった。……絵画は、人間が行うその他のあらゆる表現と同様、事物と絵画そのものに関する漸次的な発見を反映するようになった。その発見は、人間の運命を根本で形成しているのである」。

印象主義者たちの登場を以て、ついに光の至上性が確立される。光は炸裂し、存在するものを浸食し、征服者然として幅を利かせて世界を支配している。それは、印象主義の栄光への踏み台であり、彼らが勝利するための手段であるのだ。

今日の眼が昨日の眼とは異なる世界を捉えるということ、もはや誰が理解しないと言うのだろうか。長きにわたる努力の末に、眼は、はじめは薄暗く、そしていまとなつては光り輝く自然を発見した。それだけではない。我々の視覚能力の究極の進化によって、見る〔という行為〕が洗練されたとき、どれほどの喜びが待ち構えているのか、知る由もない。

ひなげし畑の前に3枚の画布を並べるモネが、太陽の動きに応じてパレットを取り替えるのを目にしたとき、私は、不動の主体〔モネ〕が光の流動性を強く際立たせるだけ一層、その描写が光を正確に捉えたものであるという印象を受けた。

これは、見る、感じる、表現する〔という行為に関する〕新たな方法が開始された革命であったのだ。3本の楡の若木で縁取られたひなげし畑は、事物の表現方法においてのみならず、その知覚の方法においても時代を画したのである。

積みわら<sup>9</sup>、ポプラがそれに続く。同一の積みわらやポプラが、夕暮れ、日の出、日中、あるいは、霧、晴天、雨降り、そして風が吹く中で描かれた。そしてそれは、光溢れ、あるいは霧の中に溶け込むヴェルノンであった。

その時画家は、その手法が光の現象についての比較的簡略な分析作業であることに気づき、また、同じ光の状態の下、無限の移り変わりの連続によって昼と夜とが結びつくたびに、様々に変化する毎日の中で新たな瞬間のそれぞれが、躍動する光の下で、後にも先にもただ一度きりの事物の状態を新たに形作るということに気づいたのだ。この状態こそ、それを手で掴みとるが如く、完璧な眼が捉える対象なのである。

これは、感覚と表現に関する新たな考え方ではないだろうか。

それ自体明るさを持たない事物は、太陽から、完全なる生命、すなわち視覚的な印象を与えるこの上ない力を受け取る。しかし、事物を包み込み、あるいは事物に浸透する光の波は、絶えず乱れながら、鋭い閃光、光のしぶき、光の嵐に姿を変えるのである。この活発な〔光の〕原子の激しい動きの背後で、モデルとなるものとは何であろうか。この原子の激しい運動を通じて事物は姿を現し、原子によって事物は眼に見えるようになり、我々にとって現実存在するようになるのだ。これが、今見るべきもの、絵画によって表現すべきもの、また、眼を通じて分析し、手によって再構成すべきものである。

それは、実際に、モネが果敢にも 20 枚のルーアン大聖堂を用いて企てていることである。私はその 20 枚を 4 つのグループ、灰色のグループ、白のグループ、虹色のグループ、青のグループに分類しよう。適切に選ばれた様々な効果を捉えた 20 枚の画布を用いて、画家は我々にある感覚を与えた。これは、五十、百、千通りに画家が表現することが可能であり、またそうすべき感覚である。それはちょうど、画家の命が石のモニュメントと同等に長らえた場合の、その一生のうちに刻まれるであろう秒の数と同じであり、また画家が、その脈の数だけ、画布の上にモチーフの多様な瞬間を定着させるのと同じである。画布の上に陽光が降り注ぐ限り、ルーアン大聖堂の姿は、人間が分割することのできる時間と同じだけ、多様なものとなるだろう。完璧なる眼とは、それら〔大聖堂の多様な姿〕を全て識別するものである。というのも、分割された大聖堂の姿は、まさに我々の網膜にとって知覚可能な振動に還元されているからだ。先駆者たるモネの眼は、我々の先を行き、そして、世界に対する我々の知覚能力をより鋭く繊細なものへと変化させる視覚革命へと、我々を導いてくれるのである。

従って芸術は、ますます精度を高めつつある正確さを以て自然を説明しようと努めると同時に、我々に、見ること、知覚すること、感じ取ることを教授している。そして、今日においてより一層簡潔になった表現からは、常に鋭い感覚がほとばしっている。モネの感覚の驚異は、石に振動する姿を見出し、また振動し互いに衝突し合いきらめくしぶきと化した光の波に満ちる石を、我々に提示している点にある。ここにおいて、死んだような不動の絵は終わりを告げたのだ。今や、石それ自体は生命を帯び、我々は、その石が先行する命から後に続く命へと変異を遂げる有様を感じ取るのだ。その石は、観者にとって、もはや不動ではない。石は変化を遂げる。我々はその変化を目撃するのである。

\*\*\*

私は技法についてとやかく言わない。私の領分ではないからだ。気性の荒い馬の泡つばを表現することができないと言って、その悔しさから筆を投げ捨て、画面の上で砕けた筆が偶然にも、芸術がこれまでにない得なかつたものを生み出したというのが、どこの古代の絵描きの話であつたのか、私にはわからない<sup>10</sup>。モネの大聖堂を間近で眺めると、光の衝突によって画布上ではじけながら玉虫色になる、いわゆる言い難いモルタルが大聖堂を形作っているようだ。この荒々しい〔光の〕運動のすべては、間違いなく感情から生じたものであるが、しかし科学的でもある。いかにして画家は、画布から数センチ離れたところで、正確かつ絶妙な効果に納得し得たのだろうか。我々はそれを数メートル後退してはじめて捉えることができるのだが、それは驚くべきモネの眼の謎である。

私にとって重要なのは、大聖堂の力強い統一感、その至上の威厳の中に、一塊の存在感が出現するのを見るということである。数学的に正確で簡潔明瞭な構図が、その幾何学的な構成によってはっきりと示しているのは、大聖堂の統一感、整然と並ぶマッサ、彫像が配される彫刻的な塊がつくり出す生き生きとし

た凹凸である。これらの石は、何世紀もの時間の重みに耐えるほど強固である。〔大聖堂という〕塊が、霽を表す擦筆の中で持ちこたえる堅固な姿を、また変化する空の下では柔らかくなる姿を見せる一方で、石の魅力は太陽のこうこうとした輝きの中で破裂し粉と化するのである。生命の光に満ち溢れた振動する石の魅力は、心を乱すその歓喜の渦を、天体の接吻へと向けると同時に、金色の光に包み込まれて生きるという逸楽を、わずかな微粒子の上に溢れ出させている。

20の光の状態を巧みに選び取っている20枚の画布は、完璧な展開の中で、整列し、分類され、補完し合っている。偉大な太陽の目撃者たるこのモニュメントは、空に向かってその圧倒的なマスの上昇感を突きつけ、太陽と対峙している。〔大聖堂という〕マスの深部、突出部、明瞭な襞、あるいは鋭い稜線部分において、無限の空間から押し寄せる陽光の巨大な流れは砕け散り、光のプリズムとなって石に衝突し、あるいは灰暗く和らいだ波と化している。この〔陽光と石造建築の〕出会いから生み出されるのは、生命のある一日、すなわち、黒、灰色、白、青、深紅〔と姿を変える〕日々である。これらすべての色彩が輝きの中で燃え、デュランティの言葉を借りれば、「7つのプリズム光が、無色の輝きすなわち光へと融合する光の統一体に還元されてゆく」。

ありのままの姿で壁に掛けられた20枚の画布は、我々にとって、見事な20通りの新事実であるが、各々の画布が結びついてできる密接な関連性は、鑑賞者から瞬間に逃れてしまうことを、私は危惧している。各々の役割に応じて並べられた画布は、芸術と現象の完璧なる等価性を出現させている。まさに、奇跡である。20枚が、今日のように大きな4つの壁に並べられているのを、ただし光の状態の順に並んでいるのを想像してほしい。灰色のグループから始まる大きな黒のマスは、絶えず明るくなり続け、白のグループは、ぼやけた明るさからはっきりとしたまばゆさへと移行し、それが続いて虹色のグループにおいて完成を見る。そしてそのまばゆい光は、青のグループの静寂の中で和らぎ、崇高な紺碧の霽の中へと消えてゆくのである。

さて、視線を大きくぐりりと巡らせることによって、あなたがたは朦朧としながら、この驚くべき知覚体験をされることだろう。灰色の大聖堂は、金色を帯びた緋色もしくは紺碧となる。きらめく柱廊を備える白い大聖堂は、緑、赤、青の光彩で溢れている。虹色の大聖堂は、回転するプリズムを通して眺めているようである。青い大聖堂は、赤色でもあり、不意に永続的なヴィジョンを与えてくれることだろう。これらは、太陽の大きなサイクルの中にあって常に変わらぬ大聖堂の、もはや20とは言わず、百、千、一万通りの姿である。これがまさに、生命そのものということになろう。最も強烈な現実の中で我々に与えられ得る感覚のようなものなのだ。芸術の究極の完全性は、これまで達成されてこなかった。

\* \* \*

これが、私がモネの大聖堂に見出したものであり、デュラン=リュエルが20枚を並べ、連作全体の調和の中で感じ取らせ理解させようとするところである。カタログが伝えるところによれば、とある素人がこの連作の中から、特に魅了された1点を購入し、また別の素人も別の1点を購入しているということだ。一体なぜだろう！ 漠然とでも構わないから、これら20の大聖堂が並べられている意味を理解し、株券を一束買うように、「私がそれ一式を購入しよう」と申し出る億万長者は現れないのだろうか。だからロトシルトのやることに嫌悪感を覚えるのだ。

そして、フェリックス・フォール<sup>11</sup>、嗚呼我がつかの間の君主よ、ポンパドゥール夫人の宮殿<sup>12</sup>で優雅に腰を下ろしているあなたは、自身の芸術に対する判断力の道しるべとすべく、その傍らにルージョン<sup>13</sup>とポワンカレ<sup>14</sup>を待らせているが、あなたは絵画の掛かったどこかの一室で私の知らない個人的な買い物をしている

とのこと。私には関係のないことではあるのだが。

しかし、あなたは単なるフェリックス・フォールなのではない。あなたは共和国、フランス共和国の大統領なのだ。あなたが先日、ナポレオン一世のナイト・テーブルを見に訪れたのは、明らかに大統領としてであった。あたかもその偉人が自らの天才を残したのがその場であったかのように〔あなたは振る舞ったのだ〕。〔ナポレオンではなく〕むしろ我々の同時代の作品、つまりあなたフォールの名が忘却の彼方に投げ出されたずっと後に、フランスが世界中から称賛されるであろう作品を見に行くという考えが、どうして浮かばなかったのだろうか。ポワンカレが何をし、ルージョンが何を言ったのか。彼らはケンブフェン<sup>15</sup>の恩恵の眠りに犯されてしまったのだろうか。このよく眠っている人々を起こさないでおきなさい。あなたの中に想像力のひとかけらでも残っているのなら、あなた本来の姿である良きブルジョワとして、誰の意見も求めずに、この大聖堂の連作を見に行きなさい。自身がフランスを代表しているということに考えを及ばせながら、あなたは理解するかもしれない。つまりあなたが、芸術の一つの瞬間、すなわち銃声なき革命という人間自身のある瞬間を表しているこの一連の20枚の画布を、フランスに授けるという考えが浮かぶかもしれないのだ。

歴史は、これらの絵を尊重するだろうことを知っておくように。そして、もし、人々の記憶の中に生き続けたいという当然の野心を持っているのなら、ヴェルノンの田舎者クロード・モネの裾にすがりつきなさい。議会で得票やアレクサンドル・リボ<sup>16</sup>の政策より、遙かに価値があるのだから。

G. クレマンソー

## 〔解題〕

### 〈ルーアン大聖堂〉連作展と批評文におけるクレマンソーの着眼点

1886年に最後の印象派展が開催された後、「印象派」として一括りにされていた画家たちが、その個性をいよいよ磨いていく中、モネは自らの作品発表の場を画廊における個展へと移し、1891年の〈積みわら〉連作展を皮切りに、「連作の画家」としての地位を確立してゆく。1895年5月10日より、デュラン＝リュエル画廊を会場とした〈ルーアン大聖堂〉連作展は、30点を数える大聖堂のうちの20点が、他主題の作品と共に出品された。特定のモチーフを複数の画面に渡って繰り返し描くことにより、自然観察者が捉えた天候や大気の移り変わりを明示することを第一の特徴とするモネの連作は、四季あるいは朝・昼・晩といった理性的な時間的区切りの慣習に縛られず、むしろ、画家の眼が捉える生々しい時間推移の在り様を映し出す。従って、記事の中でクレマンソーが、大聖堂20点をその色調に応じて4グループに分類しているが、画廊における作品の配置順は、出品番号を考慮しても推測の域を出ない。連作という試みの初期段階を示す〈積みわら〉では、光に満ちる大気の変化を丹念に絵画化しようとする画家の意識が最も純粋なかたちで表れ、そこに連作形式の本来的な動機が見取れるのに対し、聖堂の正面を斜め下から見上げる構図で統一された当該連作は、その揺るぎない構図ゆえに、色彩のヴァリエーションの豊かさが一層際立つ。版を用いてイメージを複製する版画技法を彷彿とさせるこれら20枚の大聖堂については、そのヴァリエーションの展開において、半ば機械的でシステムティックな処理がなされている感も否定できないが、モネの画業における連作という形式の一つの到達点と言ってよいだろう。

こうした乳白色を帯びた色調と活発な筆触の動きの連動が、石造建築の触覚的な堅固さを視覚的に解体している点について、クレマンソーは、「今や、石それ自体は生命を帯び […….]」と述べ、無機質の石造建築に生命が吹き込まれる瞬間を端的に指摘している。モニュメンタルな石造建築に生命を与えるモネの技量

に感嘆の念を表明するクレマンソーが、他方で、最も語調を荒げて喚起するのは、大聖堂連作に個人の買い手がつくことで、個々の画面が散逸し連作としての展示効果が解消されること<sup>17</sup>、またそれを阻止するために、買い上げというかたちで国家が介入すべきだという点である。にわかには美術批評家として振る舞うことを断りながらも、記事の終盤で、時の大統領フォールに向かって主張する態度は、まさにクレマンソーの政治家としての姿に他ならない。

「大聖堂の革命」はこれまで、モネの当該連作の同時代的な受容の有様を考えるうえで、欠くことのできない言説として扱われてきた。先行研究では、主に、無機質の石造建築に生命が吹き込まれる瞬間を克明に描き出すモネの筆触表現への賛辞と、大統領に対する非難という二つの論点を取り上げ、ルーアン大聖堂の象徴性をめぐる19世紀末の言説の一例として、クレマンソーの記事を部分的に引用してきたのである<sup>18</sup>。

しかしながら本稿では、クレマンソーが大統領に向かって提起した問題意識を再考することで、モネの画業後半の展開における「大聖堂の革命」の重要性を指摘したい。結論を先取りするならば、クレマンソーが提起する問題点は、最終的に、約30年後に国家寄贈作品としてモネが制作し、現在パリの中心部、ルーヴル美術館を臨む特権的な場に設置される《睡蓮大装飾画》(1927年公開、オランジュリー美術館 / fig. 4)として結実したと考えられる。つまり、クレマンソーが指摘するように、連作という作品形式は、恒久的な展示空間の確保という一見プラクティカルな問題点を抱えながら、純粹に造形的な問題意識としてモネの中で解決へのプロセスを辿ることとなる。その一方で、おそらく1890年代のクレマンソーが潜在的に抱えていたと考えられる、印象派の運動に対するオフィシャルな歴史的評価や、どの作家の作品を選択し、それらをどの美術館に所蔵・展示するのか、あるいは国が買い上げるのかという、19世紀から20世紀初頭のフランスの美術行政が直面していた問題点は、この政治家の巧みな画策によって、国家寄贈作品《睡蓮大装飾画》というかたちで一つの解決をみたとと言っても過言ではないのである。



fig. 4 オランジュリー美術館 (第2室)、パリ

#### 「エキシビジョナリティー」の発見——《睡蓮大装飾画》へむけて

連作形式を特徴付ける表現効果の問題に関して、クレマンソーは、「20の大聖堂が並べられている意味を理解」する必要性を主張している。この言葉には、モネの自然現象に対する鋭い洞察力への称賛の念は当然のこと、連作という展示形式の物理的な持続性に対する危惧が表明されている。サロン、グループ展、個人画廊での個展と、作品発表の場を移してきたモネの制作の中で、連作形式の完成は、限られた会期という時間的な制約を前提としながらも、画家が自由に使用できる壁が保証された個展という展示システムに負うところも大きいのである。しかしながら一方で、印象派の画家たちが活動基盤としてきたいわゆる「画商批評家システム」は、作品の個人消費の代償として、「公共性」や展示の恒久性といった美術作品に付随する一要素を奪ってしまったと言えるだろう。

クレマンソーの指摘によって明らかとなった展示空間に関する課題は、1991年の論考でワードが用いる「エキシビジョナリティー (展示効果/展示性)」<sup>19</sup>という考え方に関連するものと捉えられる<sup>20</sup>。とはいえ、クレマンソーが喚起したこの作品の公共性に関する問題意識は、モネ自身においては、複数画面から成る連作

をいかに展示し、いかなる展示効果を提示するのかという、純粋に造形的なレベルに依然として留まっている<sup>21</sup>。それは、後にオランジュリー美術館の《睡蓮大装飾画》として結実する構想の、ほとんど唯一の発言として引用される、1897年および1909年の発言の中に表れている<sup>22</sup>。しかし一方で、「連作の時代」の最中に生じたこれら構想の萌芽は、描写の対象や画面内の表現に留まらず、画面そのものの物理的な存在によって生み出される空間の具体的な様子や、その効果にまで及んでおり、イーゼル・ペインティングに基づく連作形式からは明らかに数段進んだ次なる展開を予告していることもまた確かである。

モネの《睡蓮大装飾画》に関する構想の萌芽と、「大聖堂の革命」との直接的な相互関係は、この時期の両者の交流からみても、その可能性を実証的に提示することは難しい。しかし、画家が批評家ギュスターヴ・ジェフロワへ宛てた書簡<sup>23</sup>の中で、『『瞬間性』、とりわけ包むもの』という言葉によって、連作の開始を告げる制作上の新たなアプローチを明らかにした1890年から、オランジュリーへ至る構想が芽生えた1897年への飛躍を、1895年当時のクレマンソーの問題意識は論理的に補完し得ると考えられまいだろうか。すなわち、クレマンソーの主張は、実質的には一貫した恒久的展示空間の確保という課題であるが、最終的には《睡蓮大装飾画》が恒久的展示という条件の下に寄贈されたことを思い起こせば、壁面に匹敵する規模の大画面の実現にとって、展示の恒久性は欠くべからざる条件なのである。従って、クレマンソーの指摘は、〈ルーアン大聖堂〉連作に限ってのものだったとは言え、モネが大画面形式へと飛躍するために解決すべき新たな課題を明言している点で、評価すべきである。

#### 大聖堂から国家寄贈計画へ

では、数あるモネの連作作品の中でも、クレマンソーがルーアン大聖堂という主題に対してのみ、これほどの反応を示した理由は何であったのか。まず、クレマンソーの経歴と芸術的素養およびこの批評文が書かれた前後の状況を確認しておこう<sup>24</sup>。

医師としてその経歴を開始したクレマンソーは、政治家の時期とジャーナリストの時期を繰り返している。1870年にモンマルトル区長となって政治家としてのキャリアを開始したのち、内閣をしばしば解散に追いやることから「虎」とあだ名されたクレマンソーの経歴に関して、1871年の政治動乱の際にコミューンと政府との仲介役として奔走、1889年のブーランジェ事件での共和主義推進、そして1894年のドレフュス事件での人権擁護などの政治活動は周知の事実である。一方で、多くの芸術家や美術批評家らと交流し、常に芸術家擁護の立場にあったことは、政府の要人の中にあつて例外的であつた。とりわけモネとの関係は格別であり、クレマンソーの著作の中で、芸術に関するものは、モネの没後刊行された『クロード・モネ、睡蓮』（1928年）にほとんど限られる。しかし、「大聖堂の革命」に対する謝意を述べたモネの書簡からは、1895年時点では未だ両者の交流は、現在知られているほど緊密なものではなかつたと言える<sup>25</sup>。従って、1895年の「大聖堂の革命」は、その文筆活動において例外的であることがわかる。また、1895年という年は、1893年に政界から一時退き、約10年間続くジャーナリストとしての活動期にあたり、『ラ・ジュスティス』紙の他に『オーロール』紙を主宰する一方、エドゥアール・マネの《オリンピア》の寄贈問題<sup>26</sup>に引き続いて、1894年のカイユボット・コレクションの遺贈事件の翌年であつたことにも留意しなければならない。つまり、上院議員として政界に復帰する1902年までの約10年間、クレマンソーは、人権擁護に端を発しやがては諸外国の対仏批判を招くこととなる、共和政の根幹に関わる問題を抱えながら、一方で、美術作品の所蔵場所やその経緯によって部分的に規定される作品のステータス、すなわち美術作品の二次的な価値付けをめぐる問題

の最中に身を置いていた、とみなすことができる。

こうした観点から、公共建築への装飾や美術館への作品収蔵が、事実上芸術家の社会的公認の指標の一つとなっていた19世紀後半から20世紀初頭のフランスにおいて、〈ルーアン大聖堂〉連作の一件も上記の寄贈問題と同じ文脈で語ることも可能だろう。しかし看過してはならないのは、数あるモネの連作の中で、〈ルーアン大聖堂〉連作がほとんど唯一、クレマンソー自らが積極的に取り上げて大々的に擁護した主題だという点である。

モネの連作の主題解釈をめぐるのは、モチーフの担う象徴性を当時の社会的背景や思想の潮流と照らし合わせて検討されるようになって久しいが、それを画家自身の自発的な選択の意図と結びつけるには慎重にならなければならない。しかし、19世紀末の宗教リバイバルを背景に、フランスの文化的ヘゲモニーを連想させるゴシック建築は、1890年代のフランスにおいてはひと際重要性を持ち、モネの〈ルーアン大聖堂〉連作に対しても批判的な意見がみられる<sup>27</sup>。積みわら以来、モネの連作に対する批評は、連作という形式とその表現効果の独自性に集中しており、従って、クレマンソーの当該擁護文の特徴として際立つのは、モネの芸術を以てフランス芸術の偉大さを語るという構図の萌芽が認められる点である。記事中盤の、コロー以来の風景画における光の表現の変遷について触れた部分では、印象派によって「光の至上性」が確立され、〈積みわら〉および〈ポプラ並木〉連作を境に「革命」＝「見る、感じる、表現する〔という行為に関する〕新たな方法」が開始されたとしている。そして、時の大統領フォールに対して強く主張する末尾では、「芸術の一つの瞬間、すなわち銃声なき革命」の証言となる〈ルーアン大聖堂〉連作をフランス国が保有することの重要性を説いているのである。その根拠としてクレマンソーが提示するロジックは、しぶきを上げる光に包まれることで生じる、石造りという物理的に堅固な実体の崇高さが、印象派が成し遂げた絵画表現の「革命」を体現するに相応しいというものである。光の流動性と石造建築の堅固さの対比は、「生命の破片の猛威」とその下に曝される何らかの「規範」<sup>モデル</sup>の関係とパラレルに捉えられている。そしてクレマンソーは、その「視覚革命」の先導者として、モネの名を掲げているのである。

クレマンソーの「大聖堂の革命」が、モネの連作に対する同時代の批評文と性格を異にするのは、印象派という一美術運動の画期的な登場をあたかも政変の如く捉え、その指導者たるモネの存在を謳い上げている点である。評文末尾によく窺われるように、共和国がこの革新的な作品を買い上げることにに対する熱意は、1890年代半ばの政治的狀況がクレマンソーを後押しするものであったと思われ、それはなによりも、「革命」という題が物語っていると考えられないだろうか。クレマンソーによるモネ擁護は、この「大聖堂の革命」以後活発となり、両者の交流は、周辺的美術批評家や行政官を巻き込んで、《睡蓮大装飾画》の国家寄贈へと至る。これまでオランジュリー美術館の特異な空間の構想源を考える際に、先述したモネの二つの発言に専らその萌芽が求められてきたが、国家寄贈という特殊な成立条件を踏まえたとき、二つの発言の間に位置する「大聖堂の革命」は、その重要性を一層増すのである。

註

- 1 CLEMENCEAU, Georges, “Révolution de Cathédrales”, *La Justice*, le 20 mai 1895. 訳出にあたり、フランス国立図書館が Gallica で公開している紙面のデジタル・データをもとに、筆者が書きおこしたものを底本として用いた (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k823773n.r=la%20justice%20clemenceau.langFR>, 2012年8月9日現在)。また本記事は以下に再録されている。CLEMENCEAU, Georges, *Le Grand Pan*, Paris, 1896, pp. 427-487. 本文中の訳者による補足は [] で、原文中のイタリックはイタリックで示した。
- 2 〈ルーアン大聖堂〉連作展は、1895年5月10日より、デュラン＝リュエル画廊（ラフィット通り16番／ル・ペルティエ通り11番）にて開催された。
- 3 アントワヌ・ヴァトー《シテール島への巡礼》（1717年、ルーヴル美術館）を指す。
- 4 おそらくオセール（Auxerre）にあるサン・ジェルマン美術館であると思われる（現在の名称は、Le Musée-Abbaye Saint-Germain, Musée d'art et d'Histoire d'Auxerre）。先史時代から中世までの考古学史料および美術品を所蔵している。クレマンソーが、この美術館を訪れたどうかは現在調査中である。
- 5 モリエールの戯曲『タルチュフ：あるいはパテン師』（1664年発表）第1幕第4場中の登場人物クレアントの言葉。原文は以下の通り。“La campagne à présent n'est pas beaucoup fleurie.” 本文中の訳文は、以下より引用した。モリエール著／ロジェ・ギシュメル、廣田昌義、秋山伸子共編『モリエール全集』第4巻、臨川書店、2000年。
- 6 GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme*, 1874.
- 7 GEFFROY, Gustave, *La Vie artistique, Troisième série*, 1894, Paris : E. Dentu, éditeur, p. 4.
- 8 GEFFROY, Gustave, *ibid.*, 1894, pp. 2, 12. 引用するにあたって、クレマンソーは原文を部分的に省略している。
- 9 クレマンソーは本文中で、「les meules」と「les gerbes」を併置しているが、ここではまとめて「積みわら」とした。
- 10 プリニウス『博物誌』、第35巻、第101～104節、「プロトゲネス」中に記されるネアルケスに関する逸話を指す。息を切らしているイヌの口から出る泡の自然な表現を、海綿を投げつけるという偶然から獲得したプロトゲネスの成功に倣ったネアルケスは、同様に、絵に海綿をぶつけてウマの泡を表した。中野定男ほか訳『プリニウスの博物誌Ⅲ』、雄山閣出版、1986年、1428-1429頁。
- 11 Félix Faure (1841-1899). 1895年1月から没年まで大統領を務める。在任中にドレフュス事件が発生し、エミール・ゾラは、クレマンソーが主宰する『オーロール』紙 1898年1月13日号で、フォールに宛てた公開書簡「我弾劾す」を発表した。
- 12 エリゼ宮殿を指す。ボンパドゥール夫人やナポレオンの皇妃ジョセフィーヌの住まいとなった後、1873年から現在に至るまで、大統領官邸として使用される。
- 13 Henri Roujon (1853-1914). 小説家、高級官吏。ジュール・フェリーの下で終身書記を務め、1891年に国立美術学校校長に就任、1899年に美術アカデミーの会員（1903年より終身書記）、1911年にアカデミー・フランセーズの会員となる。
- 14 Raymond Poincaré (1860-1934). 政治家。5度の首相、1912年には大統領を務める。そのうち1894年5月から1895年1月まで財務大臣、アレクサンドル・リボ（註16を参照）内閣では公教育大臣を、1895年にはフォール（註11を参照）政権下で副大統領を務める。
- 15 Albert Kaempfen (1826-1907). 1879年に美術監督官、1888年に国立美術館総局長に就任。
- 16 Alexandre-Férix-Joseph Ribot (1842-1923). 政治家。4度首相を務めた。1895年5月当時は、リボの3度目の首相在任期間にあたり、ボワンカレ（註14を参照）が公教育大臣を務めた。
- 17 〈ルーアン大聖堂〉連作のうち8点は、既に展覧会開催前に、積みわらやボブラ並木をはるかに上回る10,000～15,000フランという高値で、買い手がついていた。『モネ展』石橋財団ブリジストン美術館ほか、1994年、160頁。
- 18 例えば以下が挙げられる。TUCKER, Paul Hayes, *Monet in the '90s : The Series Paintings*, Boston, 1980 ; BERNIER, Ronald R., *Moment, Memory, and Memory : Monet's Cathedral in Fin-de-Siècle France*, Lewisburg, 2007. ベルニエは、ルーアン大聖堂が担う「安定性と伝統の象徴、国家 (nation) と信仰 (faith) 双方の究極的な象徴、そしてフランスをありありと映し出すシンボル」という象徴性を説明するために、クレマンソーが指摘する「散逸の危機」を引用し、さらに、「瞬間性」の表現と連作形式によるモネ独自の時間の絵画表現を、ブルーストやベルクソンらが展開する時間概念とも関連させた議論に踏み込んでいる。タッカーは、積みわらやボブラ並木の連作と共に、モチーフの象徴性を「フランス性」という観点から読み解いている。
- 19 WARD, Martha, “Impressionist Installations and Private Exhibitions”, *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 4 (December 1991), pp. 599-622. ワードによればこの「エキシビジョンナリティー」とは、作品とそれが展示される壁との関係をめぐる問題意識から出発し、作品の見せ方を造形の価値の一部に組み入れること、また意図された場に置かれて初めて作品の効果が増幅しうるディスプレイ方法に対する考え方である。ワードは、この「エキシビジョンナリティー」を論じるにあたって、ロザリンド・クラウスの19世紀美術に関する議論を下敷きとしている。クラウスは、その論考“Photography’s Discussive Space : Landscape / View”の中で「展示空間 (Space of exhibition)」という概念について論じている。KRAUSS, Rosalind, “Photography’s Discussive Space : Landscape / View”, *Art Journal*, Vol. 42, No. 14 (Winter 1982), pp. 311-319.
- 20 モネの画業後半期の制作と「エキシビジョンナリティー」の関係については、筆者の修士論文の中で検討している。『クロード・モネ《睡蓮大装飾画》研究——展示の特異性と公的モニュメントとしての性格——』（東京芸術大学大学院修士論文、2011年度）
- 21 個展での連作公開や画商とのやりとりを通じて、社会的地位を確立しようとするモネの戦略家としての側面がしばしば指摘されて

- おり、筆者もそれに賛同するが、本稿では、1890年代のモネの造形的な意向を重視するため、「戦略家モネ」については踏み込まない。なお、モネが自身の作品を公的な施設に展示するという希望を明らかにしたのは、「装飾美術館」について具体的に言及している1918年11月12日付、クレマンソー宛の書簡が初めてである。
- 22 1897年の発言：「円形の部屋を想像してほしい。壁の低い部分から水で覆われ、これら睡蓮がまさにその水平線まで散りばめられており、緑とモネが次々と現れる透明な壁である。開花した花を映し出す水面の静穏と静寂。色調はぼんやりと心地よいニュアンスに富み、夢のような優美さを湛えている。」（モーリス・ギュモによるインタヴューの際のモネの発言）GUILLEMOT, Maurice, “Claude Monet”, *La Revue illustrée*, le 15 mars 1898.
- 1909年の発言：「ある時、この睡蓮のテーマでサロンを1室飾ったら、という誘惑にとらわれました。壁に沿って全室を一つのものとして包んでしまうのです。そうすると終わりのない全体が、水平線も岸辺もない水と波の幻影が生まれてくるかもしれない。仕事に疲れた神経が、静かに溜まっている水が憩うかのように解き放たれ、そこに住む人にこの部屋は花咲く水槽の真ん中で平和に瞑想する憩いの場を提供できるかもしれない。」MARX, Roger, “Les Nymphéas de Claude Monet”, *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1909, pp. 523-531.
- 23 モネからギュスターヴ・ジェフロワ宛の書簡、1890年10月7日付。WILDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet: Bibliographie et catalogue raisonné*, tome III, Lausanne et Paris, 1979.
- 24 クレマンソーに関しては、主に以下を参照。DUVAL-STALLA, Alexandre, *Claude Monet-Georges Clemenceau : une histoire, deux caractères, Bibliographie croisée*, Gallimard, 2010 ; Cat. exp., *Georges Clemenceau à son ami Claude Monet : correspondance*, la Réunion des musées nationaux (ed.), 1993 ; GEFFROY, Gustave, *Clemenceau. Suivi d'une étude de Louis Lumet, avec citations de G. Clémenceau, sur la Grande-Bretagne pendant la guerre*, Paris, 1919 ; LECOMTE, Georges, trans. by Donald Clive Stuart, *Georges Clemenceau : The Tiger of France*, New York and London, 1919.
- 25 モネからクレマンソー宛の書簡、1895年5月21日付。「素晴らしい記事についてあなたにどう感謝の念をお伝えすればいいのかわかりません。[……] これほどの賛辞に私はまったく困惑し、私とその賛辞に値するとは思えません。」WILDENSTEIN, Daniel, *op. cit.*, tome III, 1979, no. 1298. この書簡の敬辞が「Cher Monsieur Clemenceau」であることを根拠に、二人の親密な交遊関係はいまだみられないと指摘されている。Cat. exp., *op. cit.*, 1993, p. 39. 交流が活発になるのは、1899年にモネがクレマンソーに《岩》（1886年、73 × 92 cm、油彩/カンヴァス、英国王室、W1228）を贈った以後であり、1904年以降書簡を通じたやり取りが盛んになる。
- 26 モネを中心とした寄付金活動によってリュクサンブール美術館に所蔵されたマネの《オランピア》は、作者の死後10年を経てもなおルーヴル入りとはならなかった。モネとジェフロワが当時国事院議長であったクレマンソーに働きかけたことが、「ルーヴル入り」の直接的な要因である（1907年）。また、《ルーアン大聖堂》連作の一部が国家によって購入されたのも同じく1907年である。
- 27 例えばモークレールによる以下の批評が挙げられる。「この中世の建築の上に、尊大に横たわっているプロヴァンスの音楽的な色彩は、物事の秩序に対する感覚に欠けた天才の厄介な証である。[……] 見事なまでに感覚的で不信心な〔芸術家〕がモチーフとして使っている、このゴシック芸術というとりわけ理性的な芸術は、わずかに不快感を引き起こしている。」モークレールの論点は、究極的に突き詰められた筆触表現によって、画面から堅固な形体が失われたことにあり、ましてやそれがルーアン大聖堂というモチーフに適用されたという事実を非難する点にある。表現の卓越性を認めながらも、フランスの文化的ヘゲモニーを象徴する建築物を、一個人の甘美な視覚能力の誇示の下に曝した点に、無理解を示しているのである。MAUCLAIRE, Camille, “Choses d'Art”, *Mercure de France*, juin 1895, pp. 357-359.

## 〔図版出典〕

WILDENSTEIN, Daniel, *Monet ou le triomphe de l'impressionnisme. Catalogue raisonné*, Cologne, Paris, Taschen, Wildenstein Institute, 1996 (figs. 1, 2) / フランス国立図書館 Gallica (fig. 3) / 島田紀夫監修『印象派美術館』、小学館、2004年 (fig. 4)