

モネ《カピュシーヌ大通り》

——「現在」を描く／描くことの「現在」——

六人部 昭 典

要 旨

クロード・モネが一八七三年に制作した《カピュシーヌ大通り》は、翌年に開かれたいわゆる「第一回印象派展」に出品された。本作品はパリ大改造によって生まれ変わる首都の様相、すなわち「現在」を描いたものであり、モデルニテ（現代性）を代表する主題を扱っている。この作品には二つの特徴が見られる。ひとつはバルコニーから通りを見下ろす人物が画面右端に描かれていることだが、この人物は都市の特質である遊歩者の眼差し、つまり匿名の視線を担っている。もうひとつの特徴は大胆な筆触表現である。モネは筆触によって、モデルニテの消えやすさや移ろいやすさを描いたのだった。「現在」を描くことが、筆触表現という絵画の新しい方法を画家に求めさせたのはかならない。当時の批評家の一人はこの作品について、「驚くべき習作」と記し、モネは「運動の瞬間なるもの」を描いたと指摘した。この言葉はモネの絵画について「瞬間」に関連する語が用いられた最初の例だが、それは「現在の表現」の極を指すものであっただろう。もっとも、同じ批評文では、近づいて見ると「判読できない絵の具の削りかすの混沌だけが残る」とも述べられている。筆触は絵画の物質的な側面をあらわにする。「現在」を描くことは、それがもたらした筆触表現を介して、見るものを、そして画家自身を描くことの「現在」と向き合わせるのである。

キーワード…モネ 印象主義 モデルニテ パリ大改造 筆触

はじめに

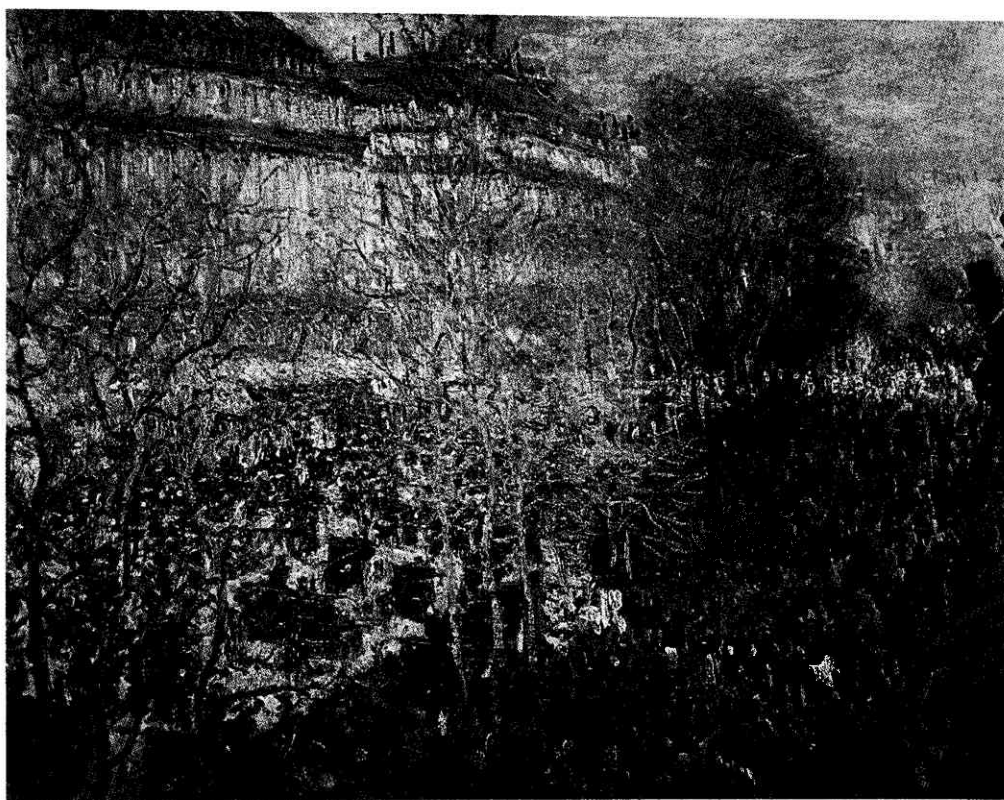


図1 クロード・モネ 《カピュシーヌ大通り》 1873年
カンヴァス／油彩 61×81cm モスクワ／プーシキン美術館

クロード・モネと友人たちが設立した「画家、彫刻家、版画家等の芸術家の協同出資会社」は、一八七四年四月、カピュシーヌ大通り三五番地の写真家ナダールのスタジオだった場所で開催された。モネはこの展覧会に十二点を出品したが、そのうちの一点、《印象、日の出》を嘲笑する記事から「印象派」「印象主義」という語が生まれたことはよく知られている。展覧会も後に「第一回印象派展」と呼ばれるようになる。本稿で取り上げる《カピュシーヌ大通り》（一八七三年制作）も第一回展に出品された。この作品は題名からも分かるように、第一回展の会場となった建物が面する大通りを描いたものである。当時のパリは、第二帝政下に始まったパリ大改造によって街を直線的に貫く大通りが作られ、街並みは大きく変わりつつあった。一八七一年に第三共和制に移ってから、首都の変貌は続いた。カピュシーヌ大通りはパリの中心部、ガルニエ設計のオペラ座（一八七五年完成）に近く、当時もとても賑わった一画だった。本作品はこうして新しく生まれ変わるパリの様相、すなわち「現在」を描いたものであり、モデルニテ（現代性）を代表する主題を扱っている。第一回展の批評ではこの作品につ

いてもいくつかの言及が見られる。ある批評には、モネは「運動の瞬間なるもの」を描いたと指摘する文章が認められるが、これはモネの絵画について「瞬間」に関連する語が用いられた最初の例だと考えられる。「現在」を描くことは当時の批評が用いた「瞬間なるもの」という語とどんな結びつきをもつのだろうか。また、この主題は絵画のフォルムにどのような変革をもたらしたのか。本稿では「現在」という語を手がかりに、『カピュシーヌ大通り』の特質と時代との関わりを考察したい。

一 「現在」を描く



図2 クロード・モネ 《カピュシーヌ大通り》 1873年
カンヴァス／油彩 80 x 60 cm
カンサス・シティ／ネルソン＝アトキンズ美術館

まず、第一回展に展示されたのがどの作品なのかを確認しなければならない。というのも、モネが一八七三年にカピュシーヌ大通りを描いた絵は二点現存するからである。一点はモスクワのプーシキン美術館所蔵(図1)、もう一点はアメリカのネルソン＝アトキンズ美術館に所蔵されている(図2)。いずれの作品も大通りを斜めに捉えた構図だが、前者は縦六一センチメートル、横八〇センチメートルの横長の画面。光を受ける画面左部分が黄褐色の色調で描かれ、右の影の部分と強いコントラストを見せる。一方、後者は縦八〇センチメートル、横六〇センチメートルの縦長。全体が青の色調でまとめられ、大通りを

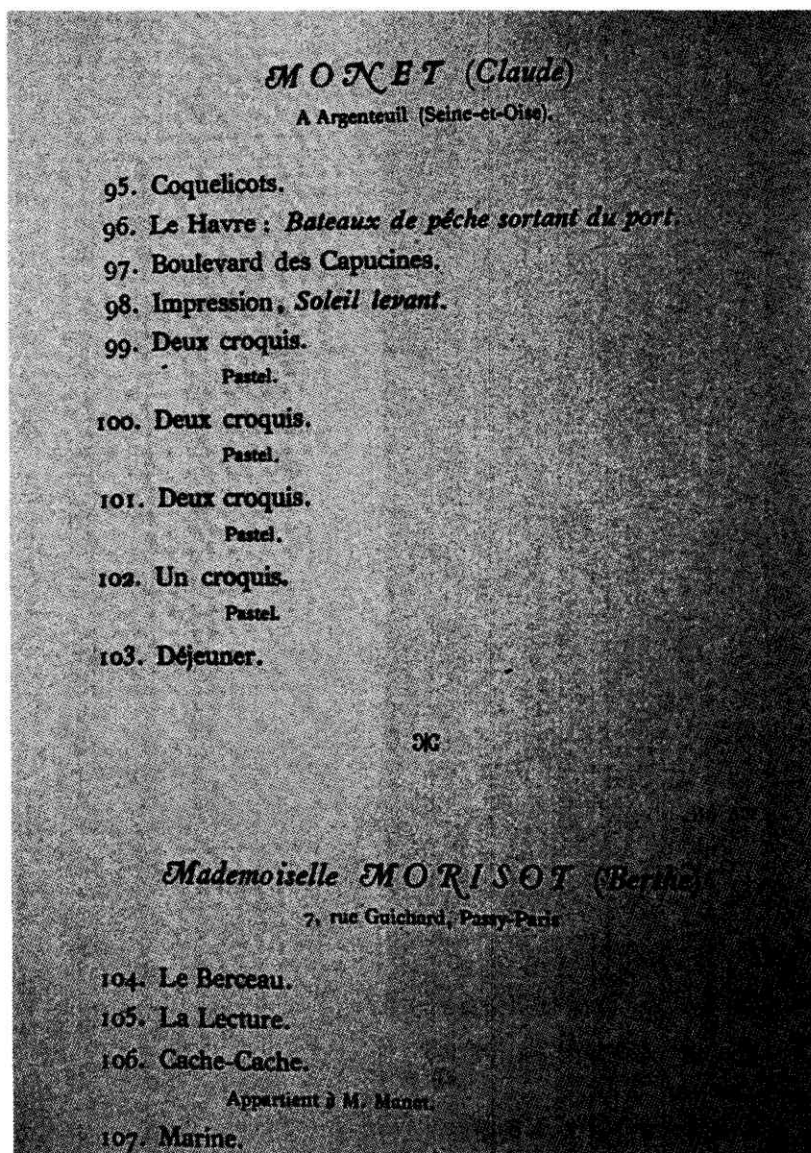


図3 「第1回印象派展」カタログ

歩く群衆は前者より、幾分少ないようだ（色彩の違いについては前者が秋の傾きかけた光、後者が薄曇りの光を想定させ、同じモチーフについて光の効果を描き分けた早い例と考えることもできるだろう）。第一回展のカatalogは参加した作家の氏名がアルファベット順に記載され、作家ごとに作品名が記されている（図3）。作品には通し番号が付けられており、『カピュシーヌ大通り』は「97」である。ただ、残念なことにこのカatalogには寸法（縦・横の順に記載されるのが通例）等は記載されておらず、もちろん図版も掲載されていない。したがって、展覧会カatalogから出品作を同定することは難しい。次に参考となるのは当時の批評における言及である。ルイ・ルロワが『シャリヴ

アリ』に発表した批評「印象派の展覧会」は「印象派 impressionistes」という名称が生まれる由来となったことで知られるが、この展評はアカデミスムの画家「ヴァンサン先生」と「私」が出品作を見ながら会話する形をとっている。ここでは『印象、日の出』に先立って、『カピュシーヌ大通り』について次のように述べられる。

「ははあ！」と彼はメフィストのようになら笑った。

「これは結構、うまくいってるんじゃないか……。これが印象というやつなんだろう。そうでなきゃ、わけが分からん……。ただ、絵の下のは

うにある、この無数の黒い涎は何を描いたものなのか、教えてくれんかね。」

「あれは通りを散歩している人たちですよ」と私は答えた。

「それじゃ、わしがカピュシーヌ大通りを歩いているときも、あれに似ているというのか……。ふざけるんじゃない。君はようするに、わしをからかってるんだろう。」

「とんでもない、ヴァンサン先生……」

「だがな、これらの斑は、噴水の花崗岩に漆喰をなすりつけるのと同じやり方じゃないか。チャチャ、チョチョ。成り行きまかせというやつだ。前代未聞だ、恐ろしい！ わしは脳溢血の発作を起こしそうだ。」

ルロワは「散歩する人たち」を描いた筆触（彼は「これらの斑 *ces taches*」と呼ぶ）について、「この無数の黒い涎 *ces innombrables lichettes noires*」と記している。群衆を筆触で描き出すという特徴は二点の《カピュシーヌ大通り》のいずれにも見られるが、プーシキン美術館の作品がより顕著に認められる。特に「無数の黒い涎」という形容はこちらの作品にふさわしいだろう。展覧会カタログによる同定が難しいので断定はできないが、プーシキン美術館所蔵作品が第一回展の出品作である可能性が大きいと考えられる。

次にモチーフとなったカピュシーヌ大通りを検討しよう。すでに触れたように、カピュシーヌ大通りはガルニエ設計のオペラ座の近くに位置し、今も同じ名前と呼ばれている。この通りは、聖マドレーヌ教会から東に伸びてモンマルトル大通りと結ばれる道の一部を指す。というのは、マドレーヌ教会から一直線に伸びる通りは東に向かうにしたがって、マドレーヌ大通り、カピュシーヌ大通り、イタリアン大通りと名前を変えてゆくのである。この一画は当時、「レ・グラン・ブルヴァール *les grands boulevards*」と呼ばれ、人々の往来の絶えない場所だった。オスマンが指導したパリ大改造では道路の拡張に伴って、表通りに面する建物の一階を商店、二階以上を住宅とする五階前後の建築が並ぶ街が形成された。一八五九年に制定された条例では、幅二〇メートル以上の通りに面する建物の高さは道路幅と同じでなければならぬと定められたのだった。モネの絵の左端に見えるのは一八六二年に開業したグラン・オテル、その一階にはカフェ・ド・ラ・ペが店を開いた。手前の並木はグラン・オテルの開業に合わせて整備されたようだ。そしてグラン・オテルの横の建物との間には後のオペラ座広場が位置している（画面上方に白色を帯びた筆触が水平に連なるのは、カピュシーヌ大通りと交差する道に差しこむ光を描いたもの

だろう)。ナポレオン三世がこの場所に新オペラ座を建設することを公布したのが一八六〇年、設計コンペで新進の建築家ガルニエの案が採用され、着工から十三年の歳月を要して一八七五年にオペラ座は完成する（一八二〇年に作られたプルティエ通りの旧オペラ座は一八七三年に焼失）。したがって、モネが《カピュシーヌ大通り》を描いた年は新オペラ座の竣工が間近の頃で、多くの人々が注目していたのではない。そして一八七七年には完成したオペラ座から南に伸びるオペラ座通り（オスマンの傑作と評価された）が開通することになる。またこの通りでは、たとえばルイ・ヴィトンがすでに一八五四年にカピュシーヌ大通り四番地に店を開いている。このようにモネが描いたカピュシーヌ大通りは当時のパリの中でも、もっとも華やかで、人々の関心を集めた一画だったのである。⁽³⁾

ボードレールは一八六三年に『フィガロ』に発表した批評「現代生活の画家」の中で次のように述べている。「私が今日、もっぱら論じようと思うのは、現在の風俗を描いた絵である。[……]現在の表現[la représentation du présent]を見て私たちがあじわう歓びは、現在が身にまとうことのできる美から生まれるだけではなく、現在の本質的な特性[sa qualité essentielle de présent]からも生まれる⁽⁴⁾」。彼は具体的にはオランダ生まれの水彩画家コンスタンタン・ギースを取り上げて、現在を描くことの重要性を主張した。そしてボードレールはこの画家が求めているものについて、こう指摘する。

つねに「人間たちの大砂漠」を縦横に旅するこの孤独者は、単なる遊歩者より高貴な目的、その場限りの快樂とは異なったより全般的な目的をいだいている。彼は「モデルニテ（現代性）*modernité*」と名づけることを許していただきたい何ものかを求めているのだ。
[……]モデルニテとは移ろいゆくもの、消えやすいもの、偶然的なものであり[la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent]⁽⁵⁾、これが芸術の半分をなしている。他の半分は永遠なもの、変わらないものである。

ボードレールが「現代生活の画家」を発表した年には、マネの《草上の昼食》が落選展で非難を浴びた。モネは先輩画家の作品からヒントを得て、一八六五年から翌年にかけて大作《草上の昼食》の計画に取り組んだ。若いモネの野心作は一八六六年のサロン審査に提出されることなく終わったが（後にモネ自身が切断）、この大作の制作を通して、彼が印象主義の形成に踏み出したことは今日、広く知られている。残された書簡等にボードレールの言及が確認できないので、当時のモネが詩人の文章からどのような示唆を得ていたかは明らかではない。だが、一八六〇年代後半から一八七〇年代にかけてのモネの絵画に一貫して認められるのは現在の情景、すなわちモデルニテの主題を

戸外の光の中に描こうとする姿勢だっただろう。このような「現在」を描く姿勢（ボードレールのいう「現在の表現」）の中で、『カピュシーヌ大通り』は制作されたのである。

二 匿名の視線

モネは『カピュシーヌ大通り』を制作する以前にも、パリの街を俯瞰した（もしくは一画を見下ろした）作品を描いている。たとえば、一八六七年にはルーヴル宮の南東の階からの眺望を描いた三点の作品が確認できる。そのうちの一点、『ルーヴル河岸通り』（図4）は画面手前に通りとそこを行きかう人々や馬車の姿が描かれ、セーヌ河と街並みの向こうにパンテオンを遠望する構図を示している。この絵と『カピュシーヌ大通り』を比較すると、いずれもパリの通りを題名にもつ作品でありながら、描かれ方はずいぶんと異なっているだろう。前者が空を大きくとったパノラマ的な構図であるのに対し、後者は空の占める部分が少ない（プーシキン美術館所蔵作品に顕著に認められる）。そして後者の作品には前者に見られない二つの要素が認められる。ひとつは画面右端に描かれた、通りを見下ろすシルクハットの人物、もうひとつはルロワの展評で揶揄された群衆の筆触表現である（これらの特徴は二点の『カピュシーヌ大通り』のいずれにも見ることができる）。

ここではまず右端の人物を検討しよう。二人の人物は画面の端で

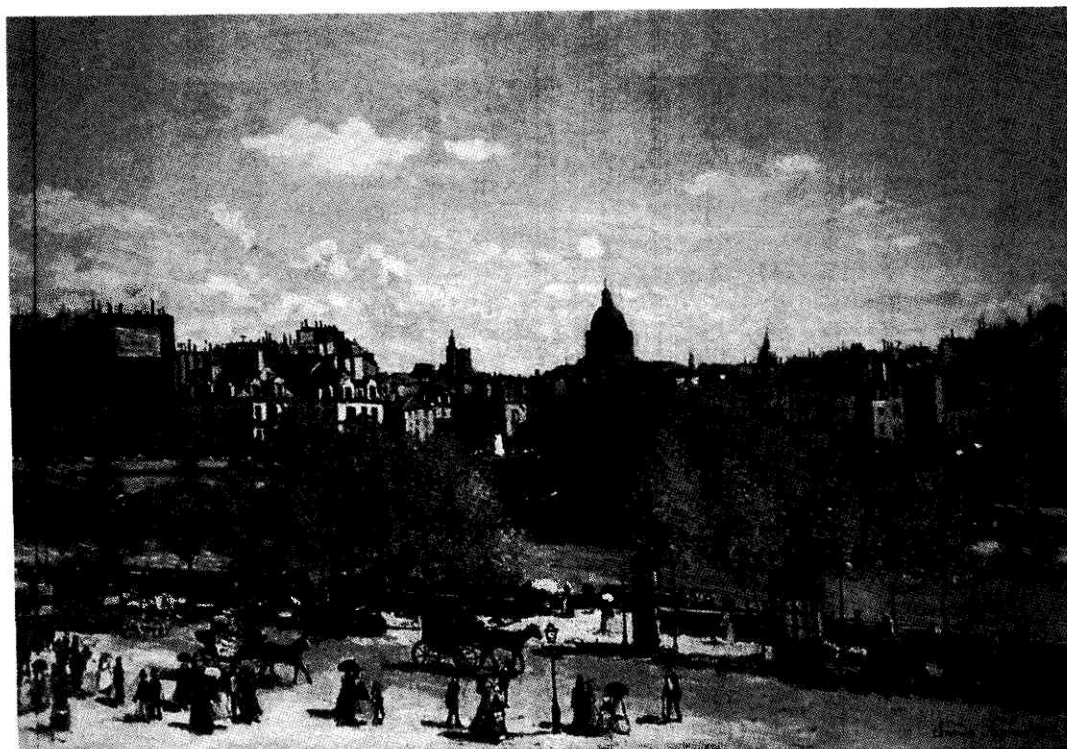


図4 クロード・モネ 《ルーヴル河岸通り》 1867年
カンヴァス／油彩 65 x 92 cm ハーグ市美術館

切り取られる斬新な構図、いわゆるトリミング構図で描かれている（奥の人物はシルクハットの一部分がのぞくに過ぎない）。これらの人物はカピュシーヌ大通りに面する建物のバルコニーから通りを眺めているのだが、通りを行きかう人々と同様に、彼らもまた誰と特定されることのない匿名の人物であるだろう。先に引いた「現代生活の画家」には「遊歩者 flâneur」という語が認められるが、ボードレールは別な箇所でこう述べている。

群衆がこの人の領分であることは、大気が鳥の領分であり、水が魚の領分であるのと同じだ。彼の情熱と職務、それは「群衆と結婚すること」である。完全な遊歩者にとって、情熱的な観察者にとって、多数の中に、波打つものの中に、動きの中に、消えやすいものの中に、限らないものの中に [dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini] 住まいを定めることは無限の楽しみである。⁽⁶⁾

ボードレールが指摘する「情熱的な観察者」である「完全な遊歩者 le parfait flâneur」は、「多数の中」にまぎれる匿名の存在にほかならない。ただ、ボードレールの批評や詩集『悪の華』（一八五七年）に認められる視線は地上、つまり通りと同じレベルが多いと思われる。パリの街を俯瞰するために必要な高さをもたらしてくれる建築物として、ノートル・ダム大聖堂の塔を挙げることができる。六九メートルの高みからの眺望はユゴーの『ノートル・ダム・ド・パリ』（一八三一年）に描写されたが、それはカジモドという固有名詞を与えられた特定の人物のものであっただろう。ノートル・ダム大聖堂がもたらす高みには及ばないものの、パリ大改造は二〇メートル前後の高さ、すなわちパリの街の一面を見下ろすことを可能にする高さを不特定多数の人々に、しかも日常的にもたらしたといえる。そして一八八九年のパリ万国博ではエッフェル塔が建てられ、最上階の展望室からは二七六メートルの高みからパリを俯瞰することが可能になる（ノートル・ダム大聖堂がもたらす視点の高さのちょうど四倍だが、これは万国博という祝祭的で非日常的なものだった）。モネの絵に描きこまれたシルクハットの二人の人物はバルコニーに立つ「遊歩者」であり、パリ大改造が日常的にもたらす高さから、匿名の視線を大通りに向けているのだ。すでに指摘したように、この二人の人物は画面の右端で切り取る構図で描かれている。そして画面左の建物もやはり画面の左端と上で切り取られているのが分かる。こうした構図によって、画面は偶然的な性質を帯びていることも見逃せないだろう。

ところで、建物の最上階からの眺めについては、ゾラが一八九〇年に刊行した『獣人』の冒頭に次のような描写が見られる。

その家はアムステルダム通りを入った右側のはずれの高い建物で、西部鉄道が何人かの職員を住まわせていた。窓は六階のかどになったマンサルド風の屋根の隅にあり、サン＝ラザール駅やヨーロッパ橋界隈をくぐりぬける鉄道の切通しや急に広がる視界をずっと見渡せた。その視界は、この昼下がりには二月半ばの陽差しをうけて灰色にくすんだ曇り空のせいで、ひととき大きく開けてみえた。⁽⁷⁾

描写されている情景はモネの《カピュシーヌ大通り》とは異なり、殺風景な一画である。ただ、当時の絵入り雑誌に掲載された版画などを見ると、パリの街を直線的に断ち切っているのは、大通りと鉄道の線路を敷設した切り通しだったことが分かる。ゾラの『獣人』にはこの二つの要素が作り出す眺望、線遠近法的ともいえる眺めが描写されている。感覚のうち視覚が際立っていると考えられ、ボードレールの作品の鍵となる感覚として嗅覚が挙げられるのと対照的である。

三 筆触表現

モネの《カピュシーヌ大通り》に戻り、この作品のもうひとつの特徴である筆触表現を検討しよう。ルロワは筆触表現を「無数の黒い涎」と嘲笑したのだが、エルネスト・シェノーは『パリ＝ジュルナル』に掲載された第一回展の批評で次のように記している。

通りの途方もない活気、歩道にうごめく群衆、道路を行きかう馬車、埃と光の中の木々の揺れ。つまり捉えがたいもの、移ろいやすいもの、運動の瞬間なるものが、カタログで《カピュシーヌ大通り》と題されたモネ氏「注：原文は「マネ氏」と誤記」の驚くべき習作、この並みはずれた作例のように、その素晴らしい流動のうちに描きとめられたことはかつてなかった。離れて見ると、この生命の流れの中に、濃い影といきいきとした光が織りあがる見事な光と影のきらめき中に、私たちはまぎれもない傑作を見いだす。だが、近づく⁽⁸⁾と、すべては消え去る。そこには、判読できない絵の具の削りかすの混沌だけが残るのである。

モネは一八六七年の《ルーヴル河岸通り》では、散歩する人物たちをいいねいに再現していた。彼らがまとう流行の衣装も明瞭に確認できる。一方、《カピュシーヌ大通り》では、行きかう人物は大胆な筆触表現によって描かれ、表情も衣装も読みとることはできない。シェノーが的確に指摘したように、モネは筆触によって、「通りの途方もない活気」を描き出したのにほかならない（ただし、シェノーは引用の後半部で、筆触表現が賞賛と非難の両方を対象であることを示唆している）。ボードレールは先に引いた「現代生活の画家」の中で、「現

在の表現を見て私たちがあじわう歓びは、現在が身にまとうことのできる美から生まれるだけでなく、現在の本質的な特性からも生まれる」と述べていた。ボードレールの文章に基づいていえば、モネは《ルーヴル河岸通り》では、主に「現在が身にまとうことのできる美」



図5 クロード・モネ 《サン＝ラザール駅》 1877年
カンヴァス／油彩 75×100 cm パリ／オルセー美術館

を再現することを通して「現在」を描いたのだった（流行の衣装は現在が身にまとう美の代表的なものだろう）。一方、《カピュシーヌ大通り》では「現在の本質的な特性」、すなわちモデルニテの消えやすさや移ろいやすさ、偶然的なものであることを通して、「現在」が描かれているのである。

シェノーの文章には「運動の瞬間なるもの l'instantané du mouvement」という語が認められるが、初めに触れたように、これはモネの絵画について「瞬間 l'instant」に関連する語が用いられた最初の例である。この「運動の瞬間なるもの」という語は「瞬間なるもの」と「運動」、二つの語からなる。シェノーは「運動」について、具体的には通りを行きかう群衆や馬車、木々の揺れを強調し、さらに「そのすばらしい流動 *sa prodigieuse fluidité*」とも記す。これらの「運動」や「流動」といった語は時代を示す言葉であっただろう。というのも、大通りが都市を貫き、鉄道が都市を結ぶことによって、人々や物資、商品などの移動・流通が飛躍的に伸展し、時代の繁栄をもたらしたからである。モネが一八七七年の第三回印象派展に出品したサン＝ラザール駅を描いた絵（図5）について、ゾラは「人々はここになだれ込む列車のうなりを聞き、広大な

車庫のもとに渦巻き溢れる煙を見るだろう」と記し、「こんなにも美しい広がりをもつ現代の作品、ここにこそ今日の絵画がある⁽⁹⁾」と賞賛した。当時の人々は、大通りの活気や列車の渦巻き煙に時代のダイナミズムを見いだしていたのである。

もうひとつの「瞬間なるもの」という語は時間に関わる。先のゾラの

小説『獣人』では引用した箇所少し後に、「カーン行きの三時二五分発の列車⁽¹⁰⁾」と記されているのが認められる。『獣人』は鉄道を舞台にした小説なので当然のこととして見過ごしがちだが、鉄道の発達こそが、全国一律の、時計で刻まれる時間をもたらしたのだった（『獣人』ではこの後、時刻の記述が頻繁に繰り返されことで、殺人に向かう緊迫感を演出していると思われる）。鉄道は線路の敷設に伴ってパリの街並み、つまり空間を変えただけではなく、人々の時間の感覚を変えたといわなければならぬ。一方向に進む直線的な時間、そして点としての瞬間、こうした時間意識をもたらしたのである。シェノーが『カピュシーヌ大通り』について「運動の瞬間なるもの」という語を用いたのは、それが当時の人々にとって、時代を端的に示唆するものだったからだと考えられる⁽¹¹⁾。

シェノーが用いた「瞬間なるもの l'instantané」という語には写真の「スナップショット」の意味も認められる。印象主義絵画と写真の関わりについてはいくつかの言及が見られるが、代表的な例としてシャーフの見解を挙げる事ができる。彼は『芸術と写真』の中で、『カピュシ

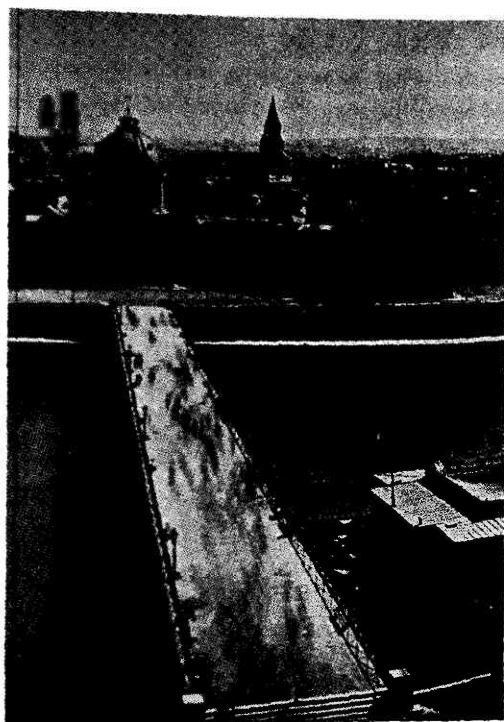


図6 アーロン・シャーフ『芸術と写真』掲載図版

「ヌ大通り」の群衆表現の細部（彼はネルソン・アトキンズ美術館所蔵作品を使用）と、同時代の写真家アドルフ・ブラウンが撮影した芸術橋の写真の部分を並べ、モネの筆触表現に対する写真の影響を指摘した(図6)⁽¹²⁾。たしかに、掲載された写真の人物たちの姿は明確な像を結んでおらず（長時間露光によるもの）、両者は一見、似ているように見える。しかしヴァーネドールが批判したように、当時の写真は絵画に近づくこと、つまりピトレスクな演出を施すことで芸術を目指していたのだった⁽¹³⁾。写真がスナップショットに自らの特性を見いだすのはもう少し後のことである（モネの絵画と写真に共通点があるとすれば、「現在に立つ」という姿勢だと思われる）。そもそも絵画は、映画や演劇と異なり、少なくともひとつの画面においては瞬間をしか描けない。また写真とは異なって、いかに素早く簡略な表現であっても、絵画は瞬間には描けないはずである。シェノーは《カピュシーヌ大通り》の特質について、「捉えがたいもの、移ろいやすいもの、すなわち運動の瞬間なるもの」[l'insaisissable, le fugitif, l'instantané du mouvement]と記したのだが、彼がボードレールのモデルニテの主張を踏まえていたことは明らかだろう。シェノーのいう「運動の瞬間なるもの」とは「現在の表現」の極を指すものにほかならない。

結びにかえて——描くことの「現在」——

モネは《カピュシーヌ大通り》において「現在の本質的な特性」を通して「現在」を描こうとしたのだが、そのことは画家に筆触表現という絵画の新しい方法を求めさせ、絵画のフォルム（形式）を大きく変えることになった。最後にこの筆触について、さらに検討したいと思う。

《カピュシーヌ大通り》の筆触表現を「無数の黒い涎」と酷評したルロワは、筆触を「これらの斑 ces taches」と呼んでいた。「tache」は「(布地などについた)しみ」を意味するが、当時の批評を見ると、この語には必ずしも揶揄する意味合いはなかったようだ。たとえば、ゾラはマネの絵画を擁護した文章で、「正確で精妙な斑の調和 un ensemble de taches」⁽¹⁴⁾と記し、モネについて次のように述べている。「彼[モネ]は私たちの街の眺望を愛し、澄んだ空を背景に、家並みが作る灰色や白の斑 [Les taches grises et blanches que font les maisons]を愛する。[……]私が引きつけられるのは、率直さと筆触の粗さそのもの [La rudesse même de la touche] である」と述べている⁽¹⁵⁾。このように「斑 tache」と「筆触 touche」は併用されており、むしろ前者の「斑」の方が多く認められる。「斑」の語に批判的なニュアンス

はなかったといえるが、この語のともとの意味が「(布地などについた)しみ」だったことを考えると、「斑」の語が多用されたことは、批評家たちの論点画面における視覚的な効果(それを非難するにしろ、支持するにしろ)に傾く傾向が強かったことを示唆しているだろう。このことは、印象主義絵画の意義について色彩の変革だけが論じられてゆく要因となったと思われる。ここでは、「筆触 touche」のものととの意味である「触れること」が見逃されてゆく。筆触は何かを、たとえば大通りを行きかう群衆を再現していても、同時に、絵の具としてカンヴァス上にとどまり続ける。

この点を考える上で、シェノーの批評も興味深い。彼は《カピュシーヌ大通り》を「驚くべき習作 cette merveilleuse ébauche」と呼び、その筆触表現を賞賛しながらも、「だが、近づく、すべては消え去る。そこには、判読できない絵の具の削りかすの混沌 [un chaos de râclures de palette indéchiffrable] だけが残る」と記していた。たしかに、絵画とはつねに読まれるものであるのだろう。そして画面に描かれたものが判読できないとき、シェノーが述べているように、絵画の物質的な側面があらわになる。この「絵の具の削りかすの混沌」が呈示するのは、画家の手という身体⁽¹⁶⁾の動きにほかならない。「現在」を描くこと、特に「現在の本質的な特性」を通して「現在」を描くことは、それがもたらした筆触表現を介して、見る者を、そして画家自身を描くことの「現在」と向き合わせるのである。

注

- (1) Louis Leroy, "L'exposition des Impressionnistes", *Charivari* (1774.4.25), exh. cat., *Centenaire de l'impressionisme*, Paris 1974, p. 260.
- (2) カタログレゾネを編纂したウィルデンスタインも掲載された両作品「プーシキン美術館所蔵作品 (w. 292)」とネルソン・アートキンス美術館所蔵作品 (w. 293) のうち、前者を第一回展出品作としている。Daniel Wildenstein, *Claude Monet, biographie et catalogue raisonné*, I, Lausanne 1974, p. 240.
- (3) 「パリ大改造」また二点の《カピュシーヌ大通り》と「パリ大改造の関わりについては主に次の文献を参照。Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven and London, 1988. 宝木範義『パリ物語』新潮社 一九八四年、深谷克典「第1回印象派展とキャプシーヌ大通り」展覧会カタログ『モネ展』名古屋市美術館 一九九四年 二五三―五九頁、吉田典子「近代都市の誕生——オスマンのパリ改造とゾラ『獲物の分け前』について——」神戸大学教養部紀要『論集』五一号 一九九三年 二一―六二頁、ゾラ『愛の二ページと印象派絵画——モネとルノワールを中心に——』『国際文化学』一号 神戸大学国際文化学会 一九九九年 八一―一〇六頁。
- (4) Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", *Figaro* (1863), *Œuvres complètes*, C. Pichois (ed.), II, Paris 1976, p. 684.

モネ《カピュシーヌ大通り》——「現在」を描く／描くことの「現在」——

- (5) *ibid.*, pp. 694-95.
- (6) *ibid.*, p. 691. 《カピュシーヌ大通り》では、画面右端の二人の人物の足下に建物一階の店舗の陽除けが描かれている。したがって、シルクハットの人物（匿名の人物であるものの、この服装は一定の階層を示唆する）は建物二階のバルコニーから通りを眺めていることになる。また二人の人物の画面中の位置から考えて、画家の視点と観者の視点はこれらの人物と同じ高さだと想定される。建物の二階であるなら、人物の身長を考慮に入れても、視点の高さは通りから五・六メートルであるだろう。この高さから、通りを歩く人々の姿が画面のように小さく不鮮明に見えるかは疑問である（実際にはモネはさらに上階から描いているが、その場合も画面のものは異なっているだろう）。「黒い涎」と酷評された描写は、モネが都市の活気を描くために作り出したものにほかならない。なお、この点については京都大学の吉田城氏より示唆を得た。
- (7) *Emile Zola, La Bête humaine* (1890), *Œuvres complètes*, H. Mitterand (ed.), vol. 6, Paris 1967, p. 23. なお、邦訳に際しては次の文献を参照させていただいた。『獣人』（筑摩世界文学大系46『ゾラ』所収）河内清・倉智恒夫訳 一九八四年 二五三頁。なお、『ゾラとモネの関わりについて』は、『鉄道やゾラのモネ批評を含め、次の拙論で考察した。『モネとゾラ』『大手前大学人文科学部論集』二号 十九―三七頁。
- (8) Ernest Chesneau, "A côté du Salon, II. - Le plein air, Exposition du boulevard des Capusines", *Paris-Journal*, exh. cat., *Centenaire de l'Impressionnisme*, op. cit., p. 269.
- (9) Zola, "Notes Parisiennes", *Le Sémaphore de Marseille* (1877), *Écrits sur l'art*, J. -P. Leduc-Adine (ed.), Paris 1991, p. 358.
- (10) Zola, *La Bête humaine*, op. cit., p. 24.
- (11) 鉄道と当時の時間と空間の関わりについては次の文献が詳しい。ヴォルフガング・シヴェルプシュ 『鉄道旅行の歴史——十九世紀における空間と時間の工業化』 加藤二郎訳 法政大学出版局 一九八二年。モネの絵画と「瞬間」の関わりについては次の文献を参照。Steven Z. Levine, *Monet and His Critics*, New York 1976, "The 'Instant' of Criticism and Monet's Critical Instant", *Arts Magazine*, Mar. 1981, pp. 114-21.
- (12) Aaron Scharf, *Art and Photography*, Allen Lane 1968, Penguin Books ed., 1986, pp. 169-77.
- (13) Kirk Varnedoe, "The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered", *Art in America*, Jan. 1980, pp. 66-78.
- (14) Zola, *Édouard Manet, étude biographique et critique* (1867), *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 152.
- (15) Zola, "Les Actualistes", *L'Événement illustré* (1868), *ibid.*, pp. 207-08.
- (16) この点については次の拙論で触れたことがある。『筆触の思想』『美学』二〇九号 四三―五六頁。

本稿は日仏美術学会例会における口頭発表「モネ《カピュシーヌ大通り》：描くことの『現在』」（二〇〇四年十一月）の発表原稿に修正を加えたものである。