

## プルーストとモネの睡蓮画 : ヴィヴォンヌ川の睡蓮 の場面をめぐって

和田, 章男  
大阪大学大学院文学研究科 : 教授

<https://doi.org/10.15017/2203052>

---

出版情報 : Stella. 37, pp.193-211, 2018-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン :  
権利関係 :

# プルーストとモネの睡蓮画

——ヴィヴオンヌ川の睡蓮の場面をめぐる——

和田章男

知識に基づいて描くのではなく、眼に見えるままに描くという印象主義美学は、『失われた時を求めて』に登場する架空の画家エルスチールの手法として小説に導入され、「カルクチュイの港」という作品に実現される。描写対象の固有色や形態にとらわれず、印象のままに風景や事物を表現するプルーストの文体にも印象派絵画の影響を見ることは容易であろう。プルーストが生きた第3共和政時代には、印象派と称される数多くの若手の画家たちがアカデミズムに反抗しつつ、絵画における革命を起こしつつあった。印象派画家たちを支援していたデュラン＝リュエル画廊は、自宅に近いこともあって、プルーストは足しげく通い、彼らの明るい色調の絵画に親しんでいた<sup>1)</sup>。この流派の代表的存在でもあったクロード・モネは、同じモチーフの絵を繰り返し描き、対象が同じでも天候や時間によってまったく異なる絵となることを示すなど、光と空気の表現に高い技量を顕すとともに、「ルーアン大聖堂」の連作のように対象自体に価値があるものでも、「積糞」の連作のように対象に芸術的価値がないものでも、絵画としての価値は変わりがないことを示すことによって、絵画芸術の潮流は「何を描くか」から「いかに描くか」へと移行していったのだ。

モネは1883年にパリの西北約80キロに位置するジヴェルニーに土地を購入し、様々な花を植え、年中花が咲いている庭園を造った。若い頃は画題を求めて頻繁に旅行をしたが、後半生にはほとんど隠遁したかのようにこの土地から離れることがなくなった。そして、日本風の太鼓橋が架けられた池に咲く睡蓮の絵に専念するようになる。季節や天候によって、一日の時間帯によって、刻々と変化する空の色を映す睡蓮の池は、遠くへ旅する理由をなくすほどに、宇宙の変幻多彩な姿を見せるのだった。『スワン家のほうへ』第1部「コンプレー」におけるヴィヴオンヌ川の睡蓮の描写は、モネの名は記されていないとも、そ

の睡蓮画からインスピレーションを得たことは誰の眼にも明らかであろう<sup>2)</sup>。

### プルーストの睡蓮描写の源泉

プルーストの著作や書簡には、モネの作品への言及や暗示が数多くある。それらの作品が展示された展覧会を以下に記す。プルーストが言及している絵画を展示作品の項目に掲げる。作品名にヴィルデンシュタインのカタログ番号を付す<sup>3)</sup> ——

時期	画廊	展覧会名	展示数	展示作品 <sup>a)</sup>
1889年6月－7月	ジョルジュ・ブチ画廊	«Monet-Rodin»	130	«Les glaçons» (567) <sup>b)</sup> «Voiliers au large de l'aiguille» (1032) 「アンチープの海景」連作 (1164, 1167-1179)
1891年5月4日－16日	デュラン＝リュエル画廊	«Œuvres récentes de Monet»	19	「ヒナゲシ」(1251, 1256, 1259) 「積糞」連作 13点
1895年5月10日－31日	デュラン＝リュエル画廊	«Tableaux de Claude Monet»	49	「ルーアン大聖堂」連作 18点 「セーヌ河の風景、ヴェルノン」連作 6点
1898年6月－7月	ジョルジュ・ブチ画廊	«Claude Monet»	59	「セーヌの朝、ジヴェルニー近郊」連作 16点 <sup>c)</sup> 「菊」4点
1899年2月16日－3月8日	ジョルジュ・ブチ画廊	«Tableaux par Besnard, Cazin, C. Monet, Sisley, Thaulow»	14	«Voiliers au large de l'Aiguille» (1032)
1899年4月	デュラン＝リュエル画廊	«Monet, Pissaro, Renoir et Sisley» <sup>d)</sup>	36	«Le bassin d'Argenteuil» (324)
1900年11月22日－12月15日	デュラン＝リュエル画廊	«Œuvres récentes de Claude Monet»	26	1899～1900年制作 「睡蓮の池」連作 12点
1904年5月9日－6月4日	デュラン＝リュエル画廊	«Monet, Vues de la Tamise»	37	「テムズ河の風景」連作
1909年5月6日－6月12日	デュラン＝リュエル画廊	«Monet, Nymphéas»	48	1903～1909年制作「睡蓮」48点
1912年5月28日－6月8日	ベルネム＝ジュンヌ画廊	«Monet, Venise»	29	「ヴェネツィア」連作 29点

- a) プルーストが著作や書簡で言及した作品
- b) シャルル・エフリュッシ所蔵。
- c) 1483 シャルル・エフリュッシ所蔵, 1478 ストロース夫人所蔵
- d) カミーユ・コロアの展覧会と同時開催

絵画収集家のシャルル・エフリュッシやストロース夫人が所蔵している作品に関しては、展覧会ではなく彼らの自宅で見せてもらった可能性がむしろ高い。それ以外の作品については、やはり上にリストアップした展覧会で見たと考えられる。睡蓮画に関しては、1900年と1909年にデュラン＝リュエル画廊で開催された2回の展覧会があった。1900年の展覧会には、1899年から1900年にかけて制作された睡蓮画12点、1909年の展覧会には、1903年から1909年にかけて描かれた睡蓮画48点が展示された。後に検討するように、両展覧会に展示された睡蓮画は、制作の時期が異なるばかりか、スタイルも大きく異なる。1900年のモネ展をプルーストが見たことは、1908年に書かれたストロース夫人宛の書簡からも確かである――

ところで私は、あなたと一緒にクロード・モネの見事な睡蓮画を見るためにデュラン＝リュエルに行った日以来、一度もそれを見たことはありません。<sup>4)</sup>

他方、1909年5月の睡蓮画展をプルーストが見に行ったという確かな証拠はない。1909年5月9日に書かれたものと推測されている手紙には次のように書かれている――「昨日私は起き上がろうとしたのだが、そのために発作を起こしてしまい、その後わずかな動作もまったくできなくなりました<sup>5)</sup>」。書簡集編者のフィリップ・コルブはこの実現しなかった外出の目的を、モネ展を見るためではないかと推測している<sup>6)</sup>。前日の5月7日付の「フィガロ」紙に美術評論家アルセヌ・アレクサンドルによる睡蓮画展の紹介文が掲載されたのだ。

吉川一義氏は『プルースト美術館』の第1章「コンブレーの睡蓮とモネ」において、カイエ4に収められている睡蓮場面の草稿が1909年の睡蓮画展に触発されて書かれたことを論証している<sup>7)</sup>。その論拠のひとつ目は、カイエ4の執筆時期、および睡蓮画展の開催時期がともに1909年5月であり、時期が一致していることである。二つ目は、カイエ1の「サント＝ブーヴとバルザック」の草稿に見られる「50点の聖堂、40点の睡蓮」という記述である。1900年の展

覧会では睡蓮の絵は9点（アイリスが前面に描かれている絵を合わせると12点）しか展示されなかったのに対して、1909年の展覧会では48点の睡蓮画が展示された。「40点の睡蓮」というメモからも、プルーストは1909年の睡蓮画展を知っていたと推論できる。三つ目の論拠として、批評家たちも指摘しているように、1909年の睡蓮画の方が1900年の睡蓮画よりも絵画の時間性がより鮮明になっている点が挙げられる。カイエ4の睡蓮の草稿においても、池の色が時間によって変化する様が描かれている。他方、1907年に書かれたノアイユ夫人の詩集に関する書評で、プルーストは1900年の睡蓮画に言及しつつ、色彩の美学を強調していると論じている。

疑問に思われるのは、カイエ4が1909年5月に書かれたとする草稿の年代設定である。カイエ4は「Cahiers Sainte-Beuve」と呼ばれる初期の10冊のうちの1冊である。これら初期草稿の執筆順は、ITEMのプルースト班によって、「3, 2, 5, 1, 4, 31 et 36, 7 et 6, 51」と推定されている<sup>8)</sup>。カイエ4は10冊の草稿帳のうちほぼ中間に位置しており、カイエ4の後には5冊のカイエが執筆されたことになる。最初に執筆されたとみなされるカイエ3の執筆の開始は1908年11月頃と推定されており、これらの10冊のカイエを踏まえて書かれたカイエ8は1909年6月頃に書き始められている<sup>9)</sup>。カイエ4の執筆が1909年5月とすると、わずか1か月ほどの間に5冊ものカイエが書かれたことになるが、これは不自然であろう。カイエ4に収められている睡蓮の場面は<sup>10)</sup>、加筆訂正は多いというものの、すでに一連の散歩の場面に含まれていることに留意すべきであろう。見たばかりの展覧会に触発された執筆なら、睡蓮だけの下書きになるのが自然であると思われる。ただし、同じ草稿帳の裏面に睡蓮についての短い素描があり、これが表面の草稿のもとになったのだろうが<sup>11)</sup>、これも踏まえて後に検討する。

上述したように、モネの睡蓮画展は二度あった。プルーストが睡蓮の節を書いた際、いったいどの展覧会の絵を思い浮かべていたのだろうか。1913年に書かれたガブリエル・アストリュック宛の書簡に注目しよう――

クロード・モネについてご明察です。私が思い浮かべていたのは彼のことです。[...] カモンドについてあなたが言われたことに、私はとても興味が引かれます。私は彼の家に行ったことはありません。というのも朝しか私を迎えてもらえなかったからです。それで私が睡蓮画を見たのは、展覧会においてです。でもモネがサンザシの絵<sup>12)</sup>を描

いたとは知りませんでした。これほど大画家によるその肖像を見たいと思うような花はひとつもありません。<sup>13)</sup>

この書簡は、ガブリエル・アストリュックが1913年刊行の『スワン家のほうへ』を読み、感想や指摘を記入した本をプルーストに送ったことに対する礼状である。アストリュックはヴィヴオンヌ川の睡蓮の描写について、カモンド伯爵所蔵のモネの睡蓮画との類似を指摘したに違いない。プルーストは小説の中では「睡蓮の庭」と記すだけで、モネの名を挙げていなかった。美術収集家であったカモンド伯爵の邸宅は、現在では博物館として一般公開され、とりわけ18世紀の美術品や家具調度品の見事な蒐集で知られるが<sup>14)</sup>、同時代の画家モネの睡蓮画を2点所有していた。「睡蓮の池、緑のハーモニー Le bassin aux nymphéas, Harmonie verte」(1515)〔図版1〕と「睡蓮の池、バラ色のハーモニー Le bassin aux nymphéas, Harmonie rose」(1629)の2点で、現在ではオルセー美術館に展示されている。これらは1900年の展覧会に出品された作品である。ヴィヴオンヌ川の睡蓮の場面に「緑」と「バラ色」に染まる水が描かれていることから、アストリュックはカモンド伯爵が所蔵している「緑のハーモニー」と「バラ色のハーモニー」という表題を持つ睡蓮画との類似を指摘したのだろう。健康上の理由から朝の外出が難しいプルーストは、この2作をカモンド伯爵邸で見たのではない。「ある展覧会で睡蓮画を見た (Et les Nymphéas que j'ai vus, c'est à une Exposition)」とプルーストは書簡に書いている。直訳するなら、「私が見た睡蓮画は、ある展覧会でのことだ」となる。いささか曖昧な表現であるが、ここで言及されている「睡蓮画」がカモンド伯爵所蔵の「睡蓮画」を意味しているなら、「ある展覧会 une Exposition」とは、プルーストがストロース夫人と訪れた1900年の展覧会であったと断言できるだろう。

### 睡蓮の場面の執筆時期

カイエ4に含まれている睡蓮の場面の下書きはいつ書かれたのか検討しよう。吉川一義氏による執筆時期の推定は、睡蓮の場面の下書きの後に書かれているバルザック論に基づく<sup>15)</sup>。カルネ1にバルザック関連のメモが記されたのは1909年3月から5月にかけてのことであり、カイエ1とカイエ4に収められて

いるバルザック論はこれらのメモに基づいていることから、バルザック論は1909年5月頃に執筆されたと推定される。ここで注意が引かれるのは、「ゲルマント」という名前である。バルザック論には、同作家の愛好家として「ゲルマント氏 M. de Guermantes」が登場する。名前の問題に関して、1909年5月に書かれたジョルジュ・ド・ローリス宛の書簡に注目しよう――

人の名前であったに違いないゲルマントはすでにその頃パリス家にいたかどうか、あるいはより上品な言い方をするなら、ゲルマント伯爵または侯爵というのは、パリス家の親族の称号だったのかどうか、そしてそれは完全に消滅していて、文学者が使っていいものか、ご存じでしょうか。ほかに美しい城の名前や人名を知っておられますか。あなたの土地はなんという名前でしたでしょうか。<sup>16)</sup>

プルーストは「ゲルマント」の名の使用を躊躇している。同書簡に書かれているように、彼の作品の中で「ゲルマント」という名が最終的に揶揄されることになるため、その係累が現存しているかどうかについて、貴族の友人ローリスに尋ねているのだ<sup>17)</sup>。同時期に書かれたバルザック論において「ゲルマント」の名を使っているため、この名の使用が可能かどうかを気にしたのでらう。ところで、バルザック論に先立つ睡蓮の場面では、土地の名として「ヴィルボン Villebon」あるいは「ガルマント Garmantes」が使われている<sup>18)</sup>。名前の相違は、睡蓮の場面の草稿とバルザック論との間に時間的間隔があるのではないかと思わせる。草稿の筆跡に注意を向けるなら、バルザック論はかなり太目の文字で書かれており、散歩の場面の筆跡とは明らかに異なる。このこともまたそれらの草稿が書かれた時期の相違を示唆する。別の観点から補足すると、睡蓮の場面に先立つ散歩のエピソードにはほとんど加筆訂正がなく、整った文字で書かれている。カルネ1において「書かれたページ Pages écrites」として、「ヴィルボンの方とメゼグリーズの方が私に教えたこと (Ce que m'ont appris le côté de Villebon et le côté de Méséglise)」という表題が記されており<sup>19)</sup>、カイエ4に先立つ散歩の場面の下書きが存在したはずである。それに対して、睡蓮の場面にはかなりの加筆訂正が見られ、この段階で散歩の場面に加えられたものと思われる。

カイエ1のバルザック論は裏面に書かれており、表面よりも後の執筆と思われる。また、カイエ4のバルザック論も散歩の場面の後に位置している<sup>20)</sup>。バ

ルザックに関わる二つの下書きがいずれも 1909 年 5 月頃に執筆されたとしても、睡蓮の場面の執筆時期を定めることにはならない。カイエ 4 のバルザック論の草稿に見られる「40 点の睡蓮」という覚書は確かに 1909 年 5 月の睡蓮画展に関わるものであろうが、バルザック論に含まれているだけに、睡蓮の下書きの執筆時期を定める根拠にはならない。さらに言うなら、プルーストが当該の睡蓮画展に行った証拠とみなすこともできない。1909 年 5 月の展覧会で展示された睡蓮画の点数は新聞各紙が報道していた。5 月 7 日付「フィガロ」紙では、アルセーヌ・アレクサンドルが「40 点以上の作品が含まれる壮大な連作 (dans cette ample série qui ne comporte pas moins de quarante tableaux)」と書いている。他方、5 月 8 日付「ル・タン」紙のティエボー＝シソンの展覧会評では「48 点」、5 月 13 日付同紙のピエール・ミルの展覧会評でも「48 点」と記されている。「ル・タン」紙の両記事の「48 点」が正確な展示数である。バルザック論に含まれる覚書には、「50 点の大聖堂、40 点の睡蓮」と書かれている。1895 年に発表されたルーアン大聖堂の連作は 18 点であり、かなり誇張されている。かたや、「40 点の睡蓮」は展示された実数よりも下回っている。このメモの趣旨から言って、数値が高い方が好ましいにもかかわらず、実数より低い「40 点」と記したのは、「フィガロ」紙のアルセーヌ・アレクサンドルの展覧会評を参照したからではないだろうか。実際に当該の展覧会に行っていたなら、それ以上に多くの睡蓮画が展示されていることを把握できたであろう。

もちろんプルーストが 1909 年 5 月のモネ展に行っていないという証拠はないが、少なくともカイエ 4 の睡蓮の草稿が 1909 年の睡蓮画展に触発されて書かれたと考える根拠は薄弱と言わざるをえない。この場面はその後ほとんど変化していない。ということは 1909 年に展示されたモネの睡蓮画はプルーストの創作に影響を与えていないことになる。

### 1900 年のモネ展の睡蓮画

カイエ 4 の睡蓮の場面の下書きがいつ書かれたかを推定する手がかりはない。それに続くバルザック論の執筆が 1909 年 5 月頃とするなら、それ以前の執筆ということだけは確かである。カルネ 1 の「書かれたページ」として記録された「ヴィルボンの方とメゼグリーズの方が私に教えたこと」の下書きに基づき、散歩の場面をカイエ 4 に書きながら、ヴィヴォンヌ川のくだりに睡蓮の場面を導



入することを思いついたのだろう。その時、作家の脳裏には1900年のモネ展で見た睡蓮画の記憶が蘇ったのではないだろうか。9年ほど前の記憶をそれほど鮮明に持ちうるかどうかについては後に検討することにして、カイエ4の睡蓮の草稿の一部を以下に引用する――

しかしさらに遠くには本物の沼が形成され、よどんでおり、そこには本物の睡蓮の庭が花開いていた。この辺りの河岸には樹木が生い茂っているため、木々の大きな影が水に映り、いつもは暗い緑色の背景をなしていたが、時折――私たちが散歩から戻る頃、嵐の午後の晴れやかな夕暮れ時に――紫のような明るく鮮やかな青色となり、日本の七宝焼きのようになるのを、私は見たことがある。水面にはあちこち緋色の睡蓮のなめらかな花が苺のように赤くなっていた。さらに遠くには、花冠がいっそう多く、より青白く、ひだは増えるがそれほど輝かしくはなくなり、モスローズのほどけた花飾りのようなものを波間に漂わせていた。一隅はありふれた種類の睡蓮のための場所のようで、ハナダイコンのようなバラ色とくすんだ白色を持っていた。かたや他のところでは、まるで庭のスミレが宙に漂う花壇の上で押し合うように、蝶のようにその青みがかって凍りついた羽根を透明な斜面に置きに来ているかのようだった。その斜面は水の花壇から見るとほとんど垂直のように見えるのだが、この水の花壇は花々に、花々の色彩よりもさらに貴重で感動的な色の背景を与えていた。その背景は時間における最も深いものと絶えず共調しながら変化し、睡蓮の下にあるとも、午後には穏やかにきらめくか、曇りがちか、あるいは夕暮れの夢想到満ちたバラ色ともなって、それらの睡蓮を大空に花咲かせたかのように見えるのだった。<sup>21)</sup>

ほとんど決定稿に近い濃密な文章であるが、これに先立つわずか数行の最初の素描も合わせて見てみよう――

朝の<きらめく>バラ色、正午の<午後の>やすらぐような緑色、樹木の<枝の>緑色の影のこれらの縞模様<縞模様これらの葉むら>が嵐の日の晴れやかな <そして金属的な>夕暮れにはあざやかな<日本風の、七宝焼きのような>青色になる。  
le rose <étincelant> du matin, le vert repos du midi <l'après-midi>, et ces zebraures <zebrures ces feuillages> des ombres verts des arbres <branches> qui deviennent <le soir> d'un bleu cru <japonais, cloisonné>, dans les soirs rassérénés <et métalliques> des jours orageux <sup>22)</sup>

池に映る空の色に関して、素描では朝がバラ色、午後が緑色、夕暮れが青色と描写されている。他方、草稿では通常は緑色、午後の終わりには青色、そして夕方にはバラ色となる。これは決定稿でも同じである。最初の素描と次の段

階の草稿との間には、色彩の異同が見られる。昼間の通常の色は緑色であるが、青色は夕方から午後の終わりへと時間が多少ずらされ、バラ色は曙から夕陽へと大きく変化している。朝の時間帯の色が消えているのは、おそらく午後の散歩というコンテキストの中に置かれたためだろう。

モネの睡蓮画に目を向けよう。1900年に展示された「睡蓮の池」と題された12点の絵の色彩に注目するなら、ヴィルデンシュタインのカタログ番号1509～1518のうち、1514を除く9点が緑色を基調としている。ニシム・ド・カモン伯爵が所蔵していた「緑のハーモニー」という副題を持つ1515もこの中に含まれる。1514だけが青色を基調としている。「バラ色のハーモニー」と題された1629、そして1631、1632の3点がバラ色で描かれている。他方、1909年に発表された48点の睡蓮画の基調を成す色はもっと多彩である。プルーストがカイエ4の素描および草稿で使用している色彩は、「緑色」、「青色」、「バラ色」の3色に限られており、1900年の睡蓮画の色彩と合致している。「通常は緑色 *habituellement vert*」という指摘もまた、これらの12点の睡蓮画のうち9点までが緑色を基調としていることに呼応しているようにも思われる。プルーストはこの連作を一日の変化する池の風景として捉えたと言えるのではないだろうか。

さらに注目すべきは睡蓮画の構成である〔図版1,2〕。1900年の睡蓮画においては、前面に睡蓮の池、中央の奥に太鼓橋、池の周囲には緑の木々が生い茂っている。池、橋、木々を含めた睡蓮の庭園全体の風景が描かれているのだ。それに対して、1909年の睡蓮画で描かれているのは、池の水面とそこに浮かぶ数本の睡蓮のみである。そこには太鼓橋も周囲の樹木もなく（樹木の水面の反映はあるが）、池の水面にいわばズームアップしたようなものだ。画家の関心は水面に反映する空の色の変化にのみあるように思われる。

1900年の睡蓮画の連作についての宮崎克己の評は注目に値する――

この連作においては、後のあらゆる「睡蓮」の連作よりも奥行きが強調されている。画面の奥へ視線を誘うこのような空間の構成は、この時期に共通するものであり、1897年の「セーヌ河の朝」の連作にも、ロンドンの3つの連作にもある程度見られる。この連作では睡蓮が遠近法的な効果をもたらし、真横からとらえられた太鼓橋と鮮やかな対比を生んでいる。<sup>23)</sup>



図版1 1900年の展示作品（「緑色のハーモニー」）



図版2 1909年の展示作品（1904年制作）

1900年の睡蓮画には、後の作品と異なり「遠近法的な効果」があるという。プルーストの草稿においてもまた、「さらに遠くに plus loin」という表現が二度繰り返されるとともに、比較級の多用によって前景と後景を対比させている。奥の方へ進むに従って睡蓮が密集しているという記述も1900年の睡蓮画に共通している。遠くの方の睡蓮が「宙に浮いている花壇 une plate-bande flottante」と表現されているが、1900年のモネの睡蓮画においても、池の近景は木々の影になっているのに対して、遠景には日の光が当たり、宙に浮いているように見える。画面の構成という観点から見ても、あるいは遠近法の技法という点から、前景が画面の下方に、後景が上方に置かれることになり、ほとんど垂直のようにも浮遊しているようにも見えるのだ。水面がズームアップされている1909年の睡蓮画にはこのような遠近法的効果はほとんどない。

庭の付随物について補足しておこう。庭に樹木が生い茂り、池にその影が映っているのも1900年の睡蓮画にのみ当てはまる。さらにはカタログ番号1631と1632には「アヤメ iris d'eau」というタイトルが与えられているように、池の前面にアヤメが描かれている。プルーストの小説にもまた、「私たちは池の縁のアヤメの間に坐っていた」との記述が見られるのだ<sup>24)</sup>。

### ジヴェルニーの庭園

コンブレの「睡蓮の庭」はヴィヴォンヌ川の一部がよどんで池のようになっており、この部分は「私有地」とされている。このような設定もまた、モネのジヴェルニーの庭園に想を得ていると思わせる。モネはリュ川から水を引いて庭園を造ったのであり、もちろん私有地である。プルーストは1907年6月15日に発表したノアイユ夫人『眩惑』についての書評の中でモネの庭園に言及している――

最後に、もしジャン・ポーニ氏の庇護のおかげで、いつかクロード・モネの庭園を見ることができるなら、私はそこで花というよりもむしろ色調と色彩の庭の中に、昔の花の庭園よりも、まったく自然のままというわけではない全体の構図の中に配列された花々のいわば色彩の庭園を見るだろうと思う。というのもその色合いが青色やバラ色の拵がりの中で釣り合い、無限に調和する花々で、しかも力強く示された画家のこの意図が色彩でないあらゆるものからいわば非物質化した花々しか同時に咲かないように蒔かれたからである。地上の花であると同時に水の花でもあるこれらの優しい睡

蓮を、巨匠は見事な画布に描いたのだが、この庭園（絵画のモデルである以上に真の芸術的転位であり、大画家のまなざしのもとで輝く自然にじかに描かれた絵画でもある）は最初の生きたその下書きである。少なくともパレットはすでに美しく準備されており、そこには調和のとれた色調が整っているのだ。<sup>25)</sup>

これはカイエ4執筆以前にモネの睡蓮画へ言及した唯一の文である。もちろんここでブルーストの念頭にあるのは1900年のモネ展で見た睡蓮画であろう。吉川氏はこの文章の中に、1900年の睡蓮画に対するブルーストの見方を認め、時間の美学よりも色彩の抽象性が色濃く表れているとみなす。しかしながら、この書評で問題になっているのは、モネの睡蓮画そのものではなく、そのモデルとなったジヴェルニーの庭園である。ブルーストはジヴェルニーに行ったことはない。彼は1900年に見た睡蓮画からそのモデルの庭園を想像しているのだろうか。ジヴェルニーの庭園については、しばしば新聞・雑誌で紹介されており、ブルーストもそれらの記事から情報を得た可能性がある。

1907年以前にジヴェルニー庭園の報告をしたものとして、オクターヴ・ミルボー (*L'Art dans les deux mondes*, 7 mars 1891)、モーリス・ギュモ (*La Revue illustrée*, 1898)、アルセヌ・アレクサンドル (*Le Figaro*, 9 août 1901)、モーリス・カーン («Au jour le jour : le jardin de Claude Monet», *Le Temps*, 7 juin 1904)、ルイ・ヴォークセル («Un après-midi chez Claude Monet», *L'Art et les Artistes*, décembre 1905) などがある。「フィガロ」紙や「ル・タン」紙はブルーストがよく読んでいた新聞であり、アレクサンドルとカーンの記事は彼の目にとまっていただろう。1905年に発表されたルイ・ヴォークセルの報告には、睡蓮の庭を含めてモネの庭園の7点の写真が掲載されていることは注目に値する。しかも制作中の睡蓮画についての報告がなされていることも見逃せない。睡蓮の色彩についての報告を以下に引用する――

黄色と紫色の豊かで繊細な調和 (A・アレクサンドル)

青色、薄紫色、黄色、バラ色の花々が、木の葉と幹の緑の中で、まだらにきらめく水面で調和している (M・カーン)

葉が平らに広がり、そしてその緑の中で、美しい水の花の黄色、青色、薄紫色、バラ色の花冠が花開いている (L・ヴォークセル)

アルセーヌ・アレクサンドルは「黄色」と「紫色」、モーリス・カーンとルイ・ヴォークセルは「黄色」、「青色」、「薄紫色」、「バラ色」を睡蓮の色彩として挙げている。かたや、プルーストは色彩に関しては「青色あるいはバラ色の広がり *une étendue bleue ou rosée*」を指摘している。庭園に関する新聞等の記事において話題になっているのはあくまで睡蓮の花の色彩であるのに対して、プルーストの書評では水の広がり色彩が問題になっている。庭園を見たことのないプルーストの念頭には、睡蓮画のイメージが残っているのだろう。花の固有色ではなく、池の反映の色彩に着目することの方がはるかにモネの芸術に即した見方であると言えよう。

アレクサンドルが記事の中で「パレット」という比喻を用いていることに留意しよう――

パレットのあらゆる色調、ファンファーレのあらゆる響きを想像してみたまえ。それがモネの庭園なのだ。

彼〔モネ〕はまた、そしてとりわけ望んだのだ、一年のあらゆる時期に花のパレットが彼の目前に絶えず存在し、しかも絶えず変化することを。

プルーストもまた書評の中で、「パレット」の比喻を用いて、庭園には美しい絵画として完成するための条件と材料がすでに整っていると述べる。見たことのないものでも、間接的な情報をもとに豊かに正確に想像することがプルーストにはできる。その情報源がジャーナリストたちの記事だったのではないだろうか。

ルイ・ヴォークセルは1905年12月に発表した「クロード・モネ宅での午後 *«Un après-midi chez Claude Monet»*」において、その当時制作中であった睡蓮画の第2シリーズについて報告している――

ようやく一日のあらゆる時間帯の睡蓮画の第2シリーズ、純白の明け方、正午の金褐色のきらめき、たそがれ時の紫色の陰。色調の新鮮さ、繊細さ、束の間の印象などは比類ない。<sup>26)</sup>

1909年に発表されることになる第2シリーズの睡蓮画について、ルイ・ヴォークセルは早朝の純白、正午の金褐色、夕暮れの紫色というように一日を3つの



時間帯に区分している。プルーストの最初の素描においても朝、午後、夕方に区分し、それぞれの色彩を指摘していた。色彩は異なるものの、3つに区分していることは共通している。これらの記事によって、1900年に見たモネの睡蓮画の記憶をあらたにしつつ、プルーストはカイエ4に睡蓮の庭の下書きを書いたのではないだろうか。

### 展覧会評の再検討——時間の美学をめぐって

吉川一義氏は、1909年に発表される睡蓮画において、時間の美学がより明瞭になると指摘する。そしてこのことは当時の美術評論家によっても指摘されているという。そのような見方は確かに「フィガロ」紙で展覧会評を担当するアルセーヌ・アレクサンドルに関しては当てはまる。彼は1900年と1909年の2回の睡蓮画展についての展覧会評を書き、2つの展覧会についてまったく異なる評価を与えている——

#### 【1900年のアレクサンドルの展覧会評】

クロード・モネ氏はもはや「連作」という手法を使いたくないように思われる。[…] アイデアは魅力的だが、おそらく画家はその効果を十分に変化させなかったのだろう。それでこの連作はいささか似通っていると言わざるをえないのだ。さらに、この寸法の絵画としては、モチーフが多分いささか単純であり、あまり興味をそそらない。<sup>27)</sup>

#### 【1909年のアレクサンドルの展覧会評】

絵画の要素としては、水の鏡とそこに浮かぶ木の葉と花だけだ。そして、周囲の風景とわれらの上方にある空の多彩で無限に変化する反映である。それらは一言で言えば、現実の事物に混じり合いながらも、見事で気まぐれな多様性の中でそれらと調和している反映の絵画なのだ。[…] ある時は、柔らかかで絹のような紫色の朝、ある時は、金褐色の水と緑の木の葉の熱く深い調和が、宝石のような花々によっていっそう高められる。またある時は、木々の小道の隙間が反転して光の滝のイメージのように映り、水の花壇と一体となっている様子が見分けられる。時々、夕陽が水にさかさまに映し出されるが、その時滝は沸騰する火と金属のようである。<sup>28)</sup>

アルセーヌ・アレクサンドルは1900年の12点の睡蓮画を「連作」(«série»)とも認めていない。「連作」と称するには、同じモチーフを使いながらも、一作ごとに固有の価値を付与すべく多様な変化を与えなければならない。ところが、評論家にとってこれらの作品は互いにも似通っているのだ。確かに、

1900年の睡蓮画は周囲に生い茂る樹木とその影が映る池の風景となるため、12点のうち9点までが緑色を基調とすることになり、変化に乏しく見える。それに対して、1909年のモネ展に展示された48点の睡蓮画は、池の水面をズームアップしたことによって、睡蓮の花々自体よりも、時間によって様々に変化する空を映す水面の色合いが絵画の主役となる。時間の美学がいつそう明瞭に表現されるようになったことは確かである。ティエボー＝シッソン（1909年5月8日付「ル・タン」紙）、ピエール・ミル（1909年5月13日付「ル・タン」紙）も同様に、1909年の睡蓮画の時間によって変化する水面の色彩の多様性を強調している。

1900年から1909年にかけて、睡蓮画のスタイルが大きく変化したことは明らかであるが、1900年の睡蓮画についてのアルセーヌ・アレクサンドルの見方には批判がなされていることにも留意しよう。ジュリヤン・ルクレルクは「芸術骨董時評 *La Chronique des Arts et de la Curiosité*」誌において、モネの1900年の睡蓮画を擁護している――

他的人より洞察力が優れているように見せるために、長い間称賛してきた後に少々批判する時であると思い、モネが彼の橋の周囲をまわることなく、観察点の角度を変化させなかったと批判する厳しい数人の人たちがいる。<sup>29)</sup>

「厳しい人たち」のうちの一人がアルセーヌ・アレクサンドルであっただろう。「芸術骨董時評」誌は、シャルル・エフリユッシが編集長を務める「ガゼット・デ・ボーザール」の補遺として、毎土曜日に刊行されていた芸術誌である。1900年から1906年にかけてプルーストはラスキンの追悼記事や書評を発表したのはこの雑誌においてであり、ルクレルクの記事を読んでいた可能性は高い。ルクレルクは最初の12点の睡蓮画を弁護しつつ、次のように続ける――

光、常に光の戯れをモネは追求する。われわれがそのことを疑問視しないように、彼は構成を変化させることによって、われわれの気をそらせることを望まない。そうだともし10回とも同じ橋だ。だが、池の水は10回とも異なり、木々の間の影がより軽やかになったり、あるいは濃くなったたりしたら、そして睡蓮が10のメロディーを歌い、それに緑の木々が10のやり方で伴奏しているとするなら、それがどうしたというのだ！<sup>30)</sup>



同じモチーフ、同じアングルを用いながらも、モネの追求は光の戯れ、水面の反映、光と影の多彩な変化であることが主張されている。1900年12月に「ジュールナル」紙に掲載された展覧会評でもまた同じ主張がなされる――

自ら選んだ舞台装置の幻視画家であるモネは、自分の手法に忠実に、一日のあらゆる時間に、それらの多様な光の魔法の中で、10回もこの「睡蓮の池」を描いた。それは夢と現実の時刻表なのだ。<sup>31)</sup>

光、反映、時間性によって、ひとつのモチーフを変奏することは、「ルーアン大聖堂」や「積藁」の連作においてもすでに試みられていたことである。賛否両論はあったものの、1900年の12点の睡蓮画においても同様の試みがなされていたことは、幾人かの評論家が指摘する通りであろう。何よりもモネ自身が「緑色のハーモニー」および「バラ色のハーモニー」というホイッスラー風の副題を付けることによって、時間による色彩や光の変化を表現しようとしていることは明らかであろう。1900年と1909年のモネの睡蓮画には大きなスタイルの変化が見られることは確かであるが、時間の美学という点については変わってはいないのだ。

プルーストがコンブレの散歩の場面に「睡蓮の池」を導入した際、彼が思い浮かべたのは、1909年5月に発表された睡蓮画の新作ではなく、1900年の12点の睡蓮画であっただろうと上に論じた。その根拠は、カイエ4の下書きは1909年5月以前に作成された可能性が高いこと、その場面に見られる「緑色」、「青色」、「バラ色」の三色が1900年の睡蓮画の色彩と一致していること、そして何よりも、遠近法的な描写が共通していることである。この仮説の欠点は、1900年の展覧会と1909年の春頃の執筆との間に9年という歳月が流れていることであろう。新聞・雑誌の記事による補助的な情報を得たであろうとの推論を立てたが、プルーストはリアリズム作家のように「観察の作家」ではなく、「記憶の作家」なのだという点に論拠を求めることができるかも知れない。『失われた時を求めて』が記憶を基盤とする小説であるだけに、あまりにも当たり前すぎる皮相な観点のように見えるかも知れない。記憶力を問題にしているわけではないが、プルーストが極めて優れた記憶力の持主であったことは確かである。リセ・コンドルセ時代にも、彼が多くの詩を暗唱して友人たちに感銘を

与えた<sup>32)</sup>。小さな間違いがあるだけに記憶で書いたと考えられる多くの引用を草稿においても確認できる。視覚や聴覚の記憶もおそらく同じく優れていたであろうと思われる。しかしながら、肝要なのはプルーストの創造力が記憶に基づいているということだ。それは小説の構造の根幹をなす無意識的記憶のことではない。たとえば、カルネ1の覚書に書かれているように、ネルヴァルは『シルヴィー』を書くために、子供時代に過ごしたヴァロア地方を再訪しただろうとプルーストは推測する。なぜなら、ネルヴァルは「素朴」だからであり、プルースト自身は「ジェラルールより遠くへ」行こうとする<sup>33)</sup>。つまり、プルーストは小説において、コンプレーを舞台としながらも、小説執筆を目的としてそのモデルとなったイリエを訪れたことはないと思われるのだ。プルーストにおいて、創造性は記憶の中でこそ十全に働くのではないだろうか<sup>34)</sup>。

もうひとつ注目したいのは、「睡蓮の池」の場面で、モネの名前に言及していないことである。『失われた時を求めて』には実在の芸術家や作品への言及が数多くあり、文学・芸術の百科全書の観を呈しているが、明示的な場合と暗示的な場合がある。モネの睡蓮画に関しては「真の睡蓮の庭 de véritables jardins de nymphéas」と述べるに留め、作者名は伏せる理由は何であろうか。モネは同時代の画家であり、とりわけ睡蓮画に関しては新作が制作されているところであった。ルイ・ヴォークセルのモネ宅訪問記の報告のように、睡蓮画の第2シリーズが制作されていることをプルーストも知っていた可能性は十分ある。近い将来に小説の刊行をめざしていた作家にとって、「モネの睡蓮画」という明示は新しい連作を知る読者を惑わす可能性を懸念したのかも知れない。いずれにせよ、プルーストによる記憶に基づく睡蓮画のエクフラシスは、同時代の大画家へのオマージュとして実り豊かな文学的産物となったのだ。

## 註

- 1) デュラン＝リュエル画廊は9区のラフィット街16番地にあった。プルーストは1871年にオートウイユに生まれたのち、1873年から1900年までマルゼルブ大通り9番地、それ以降はクールセル街45番地、両親の死後の1906年からはオスマン大通りの102番地に住むが、いずれも8区にあり、画廊に近い。
- 2) Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, coll. «Biblio-

- thèque de la Pléiade», 4 vol., 1987-1989 [éd. abrégée ensuite : *RTP*], I, p. 167.
- 3) Daniel WILDENSTEIN, *Claude Monet : biographie et catalogue raisonné*, Lausanne / Paris : Bibliothèque des arts, 5 vol., 1974-1991.
  - 4) *Correspondance de Marcel Proust*, éd. de Philip KOLB, Paris : Plon, 1970-1993, 21 vol. [éd. abrégée ensuite : *Corr.*], VIII, p. 96.
  - 5) *Corr.*, IX, p. 92.
  - 6) *Corr.*, IX, p. 93, note 3.
  - 7) 吉川一義『プルースト美術館——「失われた時を求めて」の画家たち——』, 筑摩書房, 1998年(第1章「コンプレーの睡蓮とモネ」, 14-41頁。Voir Kazuyoshi YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, Paris : Honoré Champion, 2010, pp. 149-168.
  - 8) Bernard BRUN, «L'inventaire de contenu des Cahiers Sainte-Beuve», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 9, 1979, p. 10, note 3.
  - 9) Claudine QUÉMAR, «Autour de trois "avant-textes" de l'ouverture de la Recherche», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 3, 1976.
  - 10) *RTP*, I, p. 809.
  - 11) プルーストは草稿帳(カイエ)を使用する際、まず右ページに執筆し、左ページは後の加筆訂正のために空けておくが、カイエを裏返して最終頁から左ページ(この場合は右ページ)に新たな下書きを書くことも多い。通常表面が先に執筆されているが、カイエ7のように裏面が先に作成される場合もある。
  - 12) モネの作品の中にサンザシを描いたものは存在しない。
  - 13) *Corr.*, XII, p. 390.
  - 14) Musée Nissim de Camondo, 63 rue de Monceau.
  - 15) Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971 [éd. abrégée ensuite : *CSB*], pp. 263-298.
  - 16) *Corr.*, IX, p. 102.
  - 17) およそ1年後の1910年春から晩秋にかけて、ジョルジュ・ド・ローリスに対して「ゲルマント」の名の使用について返事がないことに苦情を述べている——「私が栄光を与えると同時に汚そうと思う「ゲルマント」の名を私がまったく自由に使ってよいということを、フランソワ・ド・パーリスがあなたに言ったかどうか私は相変わらず知りません」(*Corr.*, X, p. 217 ; voir aussi *Corr.*, X, pp. 73 et 120)。プルーストは結局1911年夏カブルで直接フランソワ・ド・パーリスに直接質問することができた(*Corr.*, X, p. 338)。およそ1年後に「ゲルマント」の名をめぐる問い合わせを蒸し返すことになったのは、1910年春頃から「ゲルマントのほう」に関連する社交界の場面の執筆を開始したと関係していると考えられる(voir Akio WADA, *La création romanesque de Proust : la genèse de «Combray»*, Paris : Honoré Champion, 2012, p. 146)。
  - 18) *RTP*, I, pp. 805-814.

- 19) Marcel PROUST, *Carnets*, éd. de Florence CALLU et Antoine COMPAGNON, Paris : Gallimard, 2002, p. 44.
- 20) *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 9, 1979 の Inventaire を参照のこと。
- 21) *RTP*, I, p. 809. 下線は筆者による。
- 22) Cahier 4, f° 67 v° ; < > は加筆箇所を, 削除線は削除された箇所を示す。
- 23) 宮崎克己『モネ展』, 中日新聞社, 1994年, 202頁 (1994年に石橋財団ブリヂストン美術館, 名古屋市美術館, ひろしま美術館で開催されたモネ展の図録)。
- 24) *RTP*, I, p. 168.
- 25) *CSB*, pp. 539-540.
- 26) Louis VAUXCELLES, «Un après-midi chez Claude Monet», *L'Art et les Artistes*, décembre 1905.
- 27) Arsène ALEXANDRE, *Le Figaro*, 23 novembre 1900.
- 28) Arsène ALEXANDRE, *Le Figaro*, 7 mai 1909.
- 29) Julien LECLERCQ, «“Le Bassin aux nymphéas” de Claude Monet», *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1<sup>er</sup> décembre 1900, p. 363.
- 30) Julien LECLERCQ, art. cité, pp. 363-364.
- 31) RAITIF de la BRETONNE (pseudonyme de Jean LORRAIN), «Féeries peintes», *Le Journal*, 10 décembre 1900.
- 32) Robert DREYFUS, *Souvenirs sur Marcel Proust*, Grasset, 1926, p. 16.
- 33) Marcel PROUST, *Carnets*, éd. citée, p. 55.
- 34) 拙論「ブルーストにおける写真と記憶——コンプレーの生成過程におけるイリエ——」, 『*Gallia*』第55号, 大阪大学フランス語フランス文学会, 2016年3月, 95-103頁を参照のこと。