

カミーユ・ピサロ作《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》における ピエール・アンリ・ド・ヴァランシエンヌの風景画理論からの影響

——自然への忠実さと絵画の構築性の調停を巡る探求——

深尾 茅奈美

はじめに

印象派画家カミーユ・ピサロ（一八三〇—一九〇三）は、生涯にわたり数々の制作法を試みたことが知られている。一八六〇年代にコローに師事したピサロは、一八七〇年代になると、モネやルノワールと共に、明るい色調と筆触分割を特徴とする印象派の様式を開拓する。その後、セザンヌとの交流を通して一時は斬新な空間構成を試みるも、一八八〇年代半ばにはスーラの指導を仰いで点描法を取り入れた。そして、一八九〇年代以降のピサロは、点描法を放棄して印象主義に回帰し、モネに倣い連作制作に励んでいる。

本稿で取り上げる一九〇〇年作《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》（図1）は、これまで注目されることがなかったものの、晩年のピサロの造形観を体現する作例である。本作品の有する最大の特徴は、印象派画家らしい自然に即した色彩印象の中に、緻密な計算に基づく画面構成への配慮が見受けられる点であろう。主調となる薄紫色は、自然光によって画家の目に映し出された色調に他ならない。その色調を軸に背景から前景へと濃淡のグラデーションが形成され、三次元的な奥行きが創出されている。構図が均整の取れたものになっているのは、画面

のフレーミングが緻密に計算されているからである。パリの街並みとフロール翼が水平線を形成して静的な効果を生み出すのに対し、波状に並ぶ木々の連なりと円形の庭園模様は動的な効果を伴う。こうして画中には、動的な形態と静的な形態が巧みに配置されているのである。

このように、本作品には、ピサロの有する二つの側面、すなわち、網膜像を忠実に写し取ることを目指した印象派画家としての面と、理論的に画面を構築することを重視する、言わば古典主義的系譜の画家としての面が表れている。ピサロ作品に見られる古典主義的傾向については、名著『風景画論』の中でケネス・クラークが既に指摘しているもの⁽¹⁾、これまでピサロの作品研究においてこの問題が注目されることはなかった。また、鈴木慈子氏が筆頭に、近年、研究者の間でピサロの画業における晩年期の重要性が認められつつある一方⁽²⁾、この時期の風景画制作を取り上げた先行研究は管見する限り確認できない。

本稿では、自然への忠実さと絵画の構築性が見事に融合した《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》を取り上げ、その制作実態に迫る。ここでの関心は、本作品の造形的特徴や制作プロセスからピサロの造形観を抽出すること、ならびに、そうした彼の造形観が形成された要因を同定することにある。特に後半部では、本作品に見られる秀でた風景表現が生み出された背景に、新古典主義画家ピエール・アンリ・ド・ヴァランシエンヌ（一七五〇—一八一九）が著した風景画理論書からの影響があったという新知見を提示したい。ピサロが印象派画家でありながらも、古典主義的な風景画観を保持していたことは既に述べた通りであるが、もう一つ重要な点は、ヴァランシエンヌが保守的な新古典主義画家という範疇に収まる人物ではなく、屋外での自然に基づく油彩スケッチ制作を実践し、印象派に通ずる先取性を有した画家であったことである。つまり、彼はピサロより一世紀も前に、自然への忠実さと絵画の構築性の調停という課題に取り組んでいたのだ。ヴァランシエンヌの有するこの二面性は、彼が著した『芸術家のための実用遠近法提要』ならびに、絵画、特に風景画についての省察と学生への忠告』にもよく表れ

ている。⁽³⁾ピサロが本著を読了していた可能性が高いことは既に先行研究でも指摘されてきたが、彼がその理論をいかにして自らの実践に取り込んだかという問題は、これまで注目されてこなかった。本稿ではこの点に着目し、ヴァランシエンヌからの影響が色濃く表れる《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》を中心に据え、ピサロにおける本著の学習成果を検証する。

一 《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》に見るピサロの風景画制作

本作品の制作実態を解明する上で重要なのは、これが三十一日から成る「チュイルリー公園連作」の一点であることだ。連作の第一人者はモネであり、⁽⁴⁾ピサロは彼の「ルーアン大聖堂連作」(図2、3)に感化されて、一八九六年から連作制作に着手する。ピサロの連作については近年徐々に研究が蓄積されつつあり、一八九三年に開催された『印象派画家と都市―ピサロの連作』展は、彼の連作群をまとめて取り上げた貴重な展覧会であった。⁽⁵⁾とはいえ、本稿が視座に据える、連作におけるピサロの造形観については未だ十分に論じられておらず、さらに、「チュイルリー公園連作」はこれまでほとんど注目されることがなかった。以下では、本連作全体に目を向けながら論を進めたい。

「チュイルリー公園連作」に描かれるのは、パリのアパルトマンから一望された景色である。当時ピサロはエラニーに居を構えていたが、一八九八年十二月に、新たなパリ連作に着手することを想定してリヴォリ通り二〇四番地のアパルトマンを借りることを決めている。⁽⁷⁾その後、彼は一八九九年一月から六月(第一回滞在)、一八九九年十一月から翌年七月(第二回滞在)の二回にわたりここに滞在し、⁽⁸⁾第一回滞在中に十四点、第二回滞在中に《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》を含む十七点を手掛けた(表1)。⁽⁹⁾本連作を手掛けた背景には、商業的な動機もあつたようであり、一八九八年十一月十六日付の長男リュシアンに宛てた手紙には、翌年の一月頃には画商

デュラン・リュエルの関心を引く連作を手掛けなければ、経済的に厳しい状況に陥ってしまうという当時の状況が綴られている⁽¹⁰⁾。実際に本連作を気に入ったデュラン・リュエルは連作の一部を買い取り、一九〇一年に彼の画廊で開催されたピサロの個展にてそれらを展示した。

「チュイルリー公園連作」は、主題選択の点で、他のピサロ連作と一線を画している。一八九六年に連作の制作に着手して以降、ピサロは都市での連作制作と、農村での絵画実践とを意識的に区別していたと考えられ、都市連作において彼は、ルーアンの港湾風景(図4)や、人々が行き交うパリの大通り(図5)等、都市に固有の主題ばかりを取り上げていた。他方、メアリー・アンヌ・ステイヴンスによる一九九三年の展覧会カタログでも指摘されているように、一八九九年から着手される「チュイルリー公園連作」では、都市と田園といったカテゴリー分けが排除され、より総合的な観点から、風景を探索しようとする方針が打ち出されたのである⁽¹¹⁾。ピサロはここで、歴史的建造物によって作り出されたピクチャレスクな景観を取り上げつつ、農村画家としての力量を発揮することのできる、植物モチーフを積極的に画中に取り込んでいる。このように、本連作は、これら多様なモチーフが織りなす美的な調和を描き出すことを目的としている点で、それまでの都市連作とは一線を画する「風景画連作」としての地位を確立しているのである。

「チュイルリー公園連作」を構成する三十一点は、ルーヴル美術館フロール翼とチュイルリー公園を描いた構図(図1)、チュイルリー公園を取り上げた構図(図6)、カルーゼル広場を描いた構図(図7)という三種類に大別される。以下では便宜上、この順に、「フロール翼の構図」、「チュイルリー公園の構図」、「カルーゼル広場の構図」と呼ぶ。これら三つの構図の中で、「フロール翼の構図」は、その秀逸なフレーミングがひととき目を引く。荘厳な建築様式を有するルーヴル美術館は、本来ならば大きく取り上げるに値するモチーフであるが、本構図においてピサロは、この建築の一部分だけを画面左側に小さく登場させるに留めているのである。ピサロの関心は、眼前に

広がる風景の中から、絵として美しい景観を切り取ることにあつたと考えられ、実際にここでは、フロール翼とパリの街並みによって形成された水平線に、曲線的な庭園模様や波状の並木が加わり、目に心地いい構図が作り出されている。そして、本稿が主眼に据える《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》においては、朝焼けの鮮やかな光の中に、この美しい構図の骨格が浮かび上がる、幻想的な風景空間が創出されているのである。

(一) 造形的特徴

それでは早速、「フロール翼の構図」に分類される三点、《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》《チュイルリー公園とフロール翼、光り輝く曇天》《チュイルリー公園とフロール翼、太陽、春》を観察しよう(図1、8、9)。これらの作品では同一の構図を用い、主調色を変化させることで、光の変化に伴い同じ風景が異なる外観に見える様子が表現されている。本連作全体に確認される、構図を統一して色調を変化させる手法は、もともとモネの連作から想を得たものであり、例えば、「大聖堂連作」においてモネは、厳密に構図を統一して、不動の石壁と変動する光という対照的な関係を作ること、画家の眼を介した瞬間毎の色彩印象の変化、さらには、そこから紡ぎ出される時間の経過を表現した⁽¹²⁾。

しかしながら、両画家の連作はその造形的特徴において、いくつかの相違点が看守される。先ず指摘すべきは、色彩に関する相違である。「盲目に生まれ、突如として目が見えるようになったのならよかったのに。」「…」もしそうであれば、目の前にあるものがどのような物体であるかを知ることなく、このような手法で「対象を色彩として捉える手法で」描くことができた⁽¹³⁾。というモネの言葉はあまりに有名であるが、モネは自身の視覚を忠実に写し取ることを最終的な目標に据え、諸事物に関する普遍的な色彩情報としての、固有色の概念を捨象した。そのため、先述の「大聖堂連作」(図2、3)では、大聖堂の石壁が画家の感覚経験に基づく鮮やかな彩色で

彩られている。それに対し、本稿後半部でも論じるように、ピサロは視覚経験の重要性を認めつつも、過度な主観主義を嫌っていた。事実、「チュイルリー公園連作」は、固有色を留めた風景（図6、7等）も含み、我々の知る対象の色彩から過度に離れることはない。それゆえ、彼の描く対象は色彩現象としてというより、素材感や固有色を保持した物体として提示されているように見える。

続いてピサロ作品に固有の特徴として注目されるのは、その秀逸な画面構成である。ピサロが一貫性かつ安定感のある構図の生成を重視していたことは、モネ作品に対する批判的見解からも窺い知ることができる。長男のリュシアンに宛てた一八九一年五月五日付の書簡の中で、ピサロはモネの「積みわら連作」に含まれる一点（図10）を取り上げ、基本的には惜しみない称賛を送りながらも、「デッサンは美しいが、とりわけ背景で浮遊しているように見える」という欠点を指摘しているのである。⁽¹⁴⁾ 確かに、「積みわら連作」をはじめ、一八八〇年代以降のモネの風景画では、形態構造が崩壊してしまっているものも数多く散見され、「大聖堂連作」に至っては、画面構成を要さないクローズ・アツプの手法を導入し、画面の形態的構築を捨象する志向が極地に達している。ピサロはモネのこうした傾向を知りながら、それとは異なる方向に自らの芸術の舵を切った。その方向性が最も明確に現れているのが、モネの「大聖堂連作」の翌年に手掛けられたピサロによる同主題連作（図11）であり、彼はここで、家屋のモチーフを構築的に配置する優れた空間構成力を示し、モネとの差異化を図っているのである。同様の卓越した形態感覚は、この数年後に手掛けられる「チュイルリー公園連作」にも遺憾なく発揮されている。《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》を含む「フロール翼の構図」において、ピサロが緻密な画面構成を行っていたことは先述の通りであるが、彼は他の二つの構図群においても、水平線や対角線が複雑に入り組んだ秀逸な構図を作り出していた。

このように、ピサロは色彩印象への忠実さ以上に、入念な構図作りに力点を置いており、そうした様子からも、

彼が自身の構想に基づき、諸事物を組み合わせて秩序あるイメージを構築するという絵作りのプロセスを重んじていたことが分かる。換言すれば、彼にとって絵画制作とは、眼に映る自然を写し取るための受動的行為ではなく、画家の意匠を介して美的な調和を生成する、能動的行為であったということである。無論、ピサロが描くのは常に実景であったが、後に見る「チュイルリー公園連作」の制作プロセスからも明らかかなように、彼は実景に対しても構成の作業が必要であると考えていた。

モネとピサロの相違は、連作全体をまとめて観察することにより一層顕著になる。画家自身が連作の在り方を模索していた一八九〇年代初頭の作例を例外として、「大聖堂連作」以降のモネの連作では、基本的に各カンヴァスが特定の瞬間の光の様相を表し、連作全体として、瞬間ごとに移り行く光の変化を跡付けていた。⁽¹⁶⁾ 対してピサロの「チュイルリー公園連作」は、光の変化のみならず、植物や空模様の変化をも強調している。《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》では、紫色に染まる朝焼けの空を背景に、冬の枯れ木と霜の描写が描き込まれ、《チュイルリー公園とフロール翼、光り輝く曇天》(図8)は、昼時の曇天の下に、茶色の葉を纏う秋の木々が捉えられている。さらに、《チュイルリー公園とフロール翼、太陽、春》(図9)においては、夕方前の光り輝く空と共に、鮮やかな春の木々が添えられていた。こうして個々の画布上では、光や植物、空模様といった複数の要素が組み合わせられ、モネの場合よりも時間的な幅のある、季節の相が表現されたのである。

以上のように、モネの連作では、個々のカンヴァスが瞬間の相を表し、それらを寄せ集めることで初めて時間の流れが創出されるのに対し、ピサロの「チュイルリー公園連作」は、各々に空間的、時間的広がりを持つ複数の風景を並立させ、連作全体として、季節や天候の変化を表現している。つまり、ピサロは連作という形態を取りながらも、断固として一つの画布上に自足した世界像を構築することを目指していたのである。このように、晩年の風景画連作である「チュイルリー公園連作」には、画家自身が言うところの「タブロー」を重んじる造形観が顕著に

表れていると結論付けられる。

(二) 制作プロセス「エチュード」から「タブロー」へ

ジョアキム・ピサロ他によるカタログ・レゾネは、本連作に含まれる三十一点を全て同等に扱い、その制作プロセスに関する言及は特に行っていない。それに対し、筆者はここで、ピサロが本連作中の三点を水彩スケッチとして手掛けていた可能性を指摘したい。その三点とは、「フロール翼の構図」を取る《チュイルリー公園とフロール翼》と、「チュイルリー公園の構図」を取る二点の《チュイルリー公園、光り輝く曇天》である(図12―14)。なお、これらはいずれもデュランリユエルが買い取った作品群に含まれていない⁽¹⁷⁾。

注目すべきことに、半透明の粗いタッチが用いられたこの三点は、入念な厚塗りの施された他作品と、明らかに異なる描法を示している。ピサロはここで、水彩を用いながらも、多めの油で顔料を溶くことにより、水彩に近い質感を生み出しているのだ。実のところ、彼は水彩こそが「つかの間の効果を記憶に留めるための便利な手段」だと考えていたようであり⁽¹⁸⁾、九十年代初頭には、アトリエで大画面作品(図15)に着手する前に、屋外にて小さな水彩スケッチ(図16)をしばしば手掛けていた。水彩はその性質上、筆の運びが軽く、即興的なスケッチに適していたのであろう。「チュイルリー公園連作」の制作が開始されるのは九十年代末頃からであるが、おそらく、水彩に類する技法が適用された上述の三点には、九十年代初頭の水彩スケッチと同様に、即興的な自然研究の場としての機能が期待されていたと推測される。

ここまで便宜上、この三点に対してスケッチという言葉を用いてきたが、それはピサロが言うところの「エチュード」にあたる。一八九二年のインタビュー記事で、彼は「エチュード」と「タブロー」について述べている。

私は直接的に自然に基づいてタブローを制作することはない。そのような手法を取るのには、エチュードを手掛ける時だけである。そもそも人間精神が視覚に与える統一 (unité) というのは、アトリエでしか経験されないものだ。最初のうちは分散している印象が、相互に結びついて明確な形を成すようになるのはアトリエにおいてであり、その結果、真の田園詩を作り出すことができる。屋外では、即座に目を奪うような美しい融和を捉えることができるが、作品の中で内的な感情を言明できるほどには思索を重ねることができない。私が最大の関心を払っているのは、こうした知的な統一 (cette unité intellectuelle) の探求なのだ。⁽¹⁹⁾

「エチュード」が自然の中に分散する効果をそのまま写し取ったものであるのに対し、「タブロー」は画家の精神活動の産物であり、自然の断片が不可分に結びつけられた統一体である。ピサロはここで、「タブロー」を上位に据え、「エチュード」を「タブロー」の前段階に位置づけている。無論、印象派画家である彼は、「エチュード」を独立の作品として展示することもあり、この二つの言葉は必ずしも、準備習作、完成作と同義ではない。むしろ、これらは上述の美学的な特質によつて区別されるものであつたと考えられる。既に見たように、この記事が記された九十年代初頭のピサロは、屋外で水彩の「エチュード」を手掛けた後に、アトリエで油彩の「タブロー」を描くことが多く、両者は制作場所と媒体により、明確な区別がなされていた。一方、九十年代後半に始まる連作制作では、アパルトマンからの自然観察という特殊な環境下で、描き始めから完成まで全ての作業がアトリエで行われ、用いる媒体も油彩のみになる。そのため、両者の線引きが極めて曖昧になるが、少なくとも「チュイルリー公園連作」では、先の三点で、即興的な「エチュード」の描法が適用されていることから、両者を区別する立場が保持されてきたと考えられよう。

これら三点の「エチュード」の制作目的は、実景を前にしながら画面構成の研究を行うことにあつたようだ。注

目すべきことに、二点の《チュイルリー公園、光り輝く曇天》(図13、14)では、画面中央のやや左寄りに茶褐色のオルセー駅が描き込まれている。本連作が手掛られたのは、ちょうどオルセー駅の建設が行われていた時期にあたり、第一回滞在の時点で既に、建設用の足場やクレーンが設置されていた(図17)⁽²⁰⁾。本連作の中でピサロは、景観を損なう仮設の工事現場を一貫して消去しているが、興味深いのは、クレーンが取り外されて駅校舎の外観が公の目に触れる状態になつてからの彼の試行錯誤である。ピサロにとつて、新たに現れたこの建築物を描くか否か、それをどのようにして画中に組み込むかは、重要な問題であつたに違いない。中でも「チュイルリー公園の構図」と「フロール翼の構図」は、地理的にオルセー駅が入り込む可能性のある景観であり、この二つの構図に限り「エチュード」が手掛けられたのは、おそらく、オルセー駅を巡る画面構成の実験を行うためであつた。特に、画面中央にこのモチーフが入る「チュイルリー公園の構図」では、入念な研究が重ねられており、画家は小さなカンヴァス上でオルセー駅を含む構図を確認した後(図13)、一回り大きなカンヴァスを用い、添景人物を含む全体像を描いている(図14)。一方、「フロール翼の構図」に関しては、当初からこのモチーフを描かない方針であつたことが推測され、画面右端に含むこともできたオルセー駅を(図18)、意識的に画面枠外へと退けたのである(図12)。

以上に見たオルセー駅という細部を巡る試行錯誤は、その実、ピサロの周到な画面構成を雄弁に示す一例であり、彼が「エチュード」制作を通して、画中に取り込むモチーフを入念に検討していたことの証左と言える。このように、本連作においても、彼は入念な自然研究を経て、「タブロー」における「知的な統一」の達成を試みていたのである。

二 ヴァランシエンヌの風景画理論とピサロの実践

ここまでの考察により、「チュイルリー公園連作」において、ピサロが絵画の構成的統一を重視し、「エチュー

ド」から「タブロー」へと向かう段階的な制作過程を取り入れていたことが明らかになった。そうした制作の在り方は、アカデミシャンたちの実践を強く想起させるものの、ピサロは公的な美術教育を受けていない。また、一八六〇年代には、古典主義の継承者であるコローに師事することもあったが、コローからの影響が確認されるのは、『ルヴシエンヌ』(図19)のような一八七〇年代初頭の作例に限定される。とすれば、晩年期のピサロの風景画制作には、コロー以外の、別のモデルが存在していたのではないだろうか。

この問いに対して一つの解答を提示するのが、長男であり画家を目指していたリュシアンに宛てた、一八八三年十二月十四日付の手紙である。

箱の中には、参照しやすいようにいくつかの部分に区分された本が入っている。お前にそれを贈ったのはギョーマンだ。その本は有名なヴァランシエンヌによって著され、古いものではあるが、依然として最も素晴らしく、最も実用的だ。お前はそこから、基礎として役立つ原理を学ぶことができるはずだ。⁽²²⁾

ピサロが絶賛するのは、一八〇〇年に出版されたヴァランシエンヌの『芸術家のための実用遠近法提要、ならびに、絵画、特に風景画についての省察と学生への忠告』(以下『提要』と略す)である。それを強く推奨する様子から判断して、ピサロ自身も本著を読んでいたことは間違いない。彼は、この手紙に名前が挙がるアルマン・ギョーマンと古くから交流があった。また、ヴァランシエンヌからの影響が指摘されているドガとは、とりわけ八十年代に親交を深めたことが知られている。おそらくこれらの友人達からの勧めを受けて、遅くとも、この手紙が記された八十年代前半には、本著を読んでいたに違いない。

ここで、ヴァランシエンヌの美術史上の位置づけを確認しよう。ヴァランシエンヌは、十八世紀後半から十九世

紀初頭に活躍した新古典主義の風景画家であり、アカデミーの遠近法教授として後進の育成に励んだ。近年注目を集めているのは、アカデミシャンらしい彼の大画面作品(図20)よりも、光や大気の効果を即興的に写し取った、彼の屋外油彩スケッチ(図21、22)である。一九八〇年代にアルバート・ボイムが論考を発表して以降、ヴァランシエンヌをはじめ、新古典主義画家による油彩スケッチの実践が、印象派芸術の基礎を築いたと考えられている。⁽²⁵⁾

ルイージ・ガロによれば、ヴァランシエンヌの『提要』は、当時かなりの人気を博した風景画の指南書であり、一八〇〇年に初版が刷られた後、加筆部分を含む第二版が、ヴァランシエンヌの没後、一八二〇年に出版された。第一版では、シモン・クレスタン・クローズ・マニャンという人物が共同執筆者として携わっていたが、第二版の加筆はヴァランシエンヌが一人で行っている。⁽²⁶⁾ いずれの版も、前半部「芸術家のための实用遠近法提要」と、後半部「絵画、特に風景画についての省察と学生への忠告」の二部構成であり、前半部では、幾何学的知見に基づく遠近法解説を行い、後半部では、風景画制作に関する実践的な助言が続く。特に後半部で詳述される自然研究法は、印象派との関連で引用されることも多い。なお、ピサロがいずれの版を参照したかは明らかでなく、以下では、特筆しない限り初版を参照する。

ヴァランシエンヌは『提要』の中で、異なる時間帯に同じ眺めを描くことを勧めており、それを実践した油彩スケッチ群を残している。そのため、先行研究では、連作の第一人者であるモネへの影響がしばしば注目されてきた。⁽²⁸⁾ 一方、ピサロの『提要』学習に関しては、ヴァランシエンヌ研究の側から、ピサロが本著を推奨していたという事実が指摘されるに留まり、⁽²⁹⁾ ピサロがどのようにヴァランシエンヌの理論を受容したかという問題は、これまで取り上げられてこなかった。

しかしながら、ピサロの絵画実践に見出される、ヴァランシエンヌからの影響は、決して看過することができない。ヴァランシエンヌが『提要』の中で推奨するのは、絵画を理知的に構成するための自然研究法、すなわち、画

家の眼に拠る視覚経験を、科学知識や美の規範と照合する客観的な自然観察法であった。彼は画家が自らの目で自然の色彩変化を捉えることを奨励しながらも、過度に主観に依拠する態度には警鐘を鳴らす。以下は、『提要』第二版の加筆部分である。

私の目に映る物体が、隣の人には全く異なつて見えていると言うのは、行きすぎであろう。ある人には灰色に見えている物が、別の人には紫色に、さらに別の人には黄色や赤色に見えるなどと言うのは⁽³⁰⁾。

同様に、客観的な自然観察を基礎に据える姿勢は、ピサロの言葉にも確認される。一八八三年二月二十八日付の長男に宛てた手紙の中で、ピサロは、耽美主義芸術に代表される、自然から過度にかけ離れた主観主義を批判した後に、その見解を印象主義の定義にも敷衍している。

印象主義を同様の理論にしたいと考える人もいるようであるが、実際のところ、印象主義は純粋に観察の理論でなければならぬ。想像力、自由さ、崇高さ、あるいは、芸術を偉大にする他の全てのものが損なわれることはなく、それでいて、感受性の強い人々を呆然とさせてしまうほどの誇張を行うこともない、そういうものでなければならぬ⁽³¹⁾。

主観的印象主義の代表者としてピサロが念頭に置いていたのは、他でもなくモネであったと考えられ、ピサロは一八八七年一月七日の手紙の中で、モネの絵画を「現実離れた空想から生み出された無秩序」と形容し、「我々の時代に適応していない」と断言するのである⁽³²⁾。

事実、一八八〇年代後半以降のピサロの画業は、感性と理性の両立を巡る探求、あるいは、自然への忠実さと絵画の構築性の調停を巡る探求を軸にして展開された。特に一八八〇年代中頃は新印象主義が現れた時期にあたり、かねてより印象派絵画におけるデッサンの欠如に不満を感じていたピサロは、スーラが開拓した点描法を、すぐさま自身の実践に取り入れている(図23)。明瞭な輪郭線を保持しながら色彩の光輝性を実現する点描法が、ピサロにとって魅力的なものと感じられたことは想像に難くない。しかしながら、この手法には、科学理論の遵守ゆえに、自然に基づく直接的な印象を犠牲にせざるを得ないという欠点があり、結果としてピサロは、四年間の試行錯誤の後に点描法を放棄することとなる。⁽³³⁾ 印象派画家としての再出発を図るピサロは、モネに続き、一八九〇年代から連作制作に着手した。とはいえ、モネの影響下にあっても、彼が絵画の構成を重視する独自の路線を打ち出していたことは既に見た通りである。

晩年のピサロが、感性と理性に根付く芸術の確立を目指していたのだとすれば、彼がこの時期に、一八八〇年代の時点で既に読了していた、ヴァランシエンヌの『提要』に、再び手を伸ばした可能性は十分に考えられよう。というのも、約一世紀前に同じ難題に取り組んだヴァランシエンヌは、本著の中で、この芸術的課題を達成するための具体的手法を記しているからである。中でも、ピサロの絵画実践の模範となったのは、後半部で詳述される、自然観察に基づく絵作りの手法であったと考えられ、本稿が取り上げる『チュイルリー公園とフロール翼、白い霜』(図1)には、その学習成果が多分に表れているのである。以下では、本作品に見られるヴァランシエンヌからの影響について、より具体的な観点から検証を行う。

(一) 全体の構築と細部の融合

まず注目したいのは、ヴァランシエンヌが『提要』後半部「固有色」の段落で提唱する、屋外習作の手法であ

る。この記述は、ヴァランシエンヌの即興的な屋外制作を裏付ける言葉として引用されることも多いが、ここではむしろ、自然の色調に基づき調和の取れた全体を作り出す、その構成プロセスに目を向けてみたい。

第一に、自分の選んだ効果の中で自然の主要な色調を可能な限り描きとめることに集中しなければならない。背景の色調を与えてくれる空を描くところから、習作を始めなさい。背景、そしてそれとつながりを持つ中景、最後に前景へと段階的に進みなさい。結果として、それらは固有色を作り出すのに役立つ空といつも調和(diaccord)することになる。こうした過程に従うと、細部を描き込むことが不可能である、ということはよく分かるだろう。なぜなら自然に基づく習作は、せいぜい二時間以内で制作されなければならないからだ。特に日の出や日の入りの効果を扱う際には、半時間以上かけてはいけない。⁽³⁴⁾

『提要』では、風景全体の色調を写し取る研究と、個別のモチーフ研究は、別々に行われるべきだとの見解が示されるが、この一説は、全体の研究に関する助言である。彼がここで提案するのは、眼に映る自然の色調を基礎としながら、色彩によって風景全体を構築する手法であり、それによると、眼前の風景を背景、中景、前景という大きな単位で捉え、背景から前景に向かって彩色することで、調和の取れた全体の色調が作り出されるという。さらに、ヴァランシエンヌは続く個所で、全体の研究を細部の研究より上位に位置づけた上で、完成作となる画布上においては、全体の習作を基に風景の基礎を構築し、その後に細部を描き込むべきだと主張している。

よくできたマケット「風景全体の色調を写し取った習作のこと」を通して、描きたい効果の固有色が捉えられ
たら、それに基づいて、その効果の色調を作り出した後に、個別の習作を参照しながら、全てのモチーフを仕

上げることができるだろう。個別の習作が役に立つのは、タッチや描写に関してだけである。なぜなら、マケットは、選ばれた時間帯における、複数の色調のまとまり (Ensemble) や統一 (Unité) を作り出すという機能を有するので、細部の色調は常に、マケットの固有色に近づけねばならないからである。⁽³⁵⁾

同様に、ピサロにとつても、自然を前にして風景全体の色調を写し取る作業は、最も重要な制作過程であった。一九〇四年の地方新聞『ル・アーヴル・エクレール』に掲載されたインタビュー記事の中で、彼は次のように語っている。

私はいつも色斑しか見ていない。タブローを描き始める時に、最初に捉えようと努めるものは、調和 (l'accord) である。空の部分と地面や水の部分との間には、必ず関係性がある。それはまさに、調和という関係性 (une relation d'accord) にほかならず、絵画を制作する上で非常に難しい部分である。私が自身の芸術において関心を失い始めているのは、画中の物体に関わること (線) である。解決しなければならぬ最大の問題は、絵画の細部を含むあらゆるものを、全体の融和 (l'harmonie de l'ensemble) の中に、すなわち、調和 (l'accord) の中に融合させることなのだ。⁽³⁶⁾

この一節は明らかに、『提要』に記された制作法を言い換えたものであろう。ピサロもまた、調和の取れた全体を構築するためには、眼前の風景を、空、地面、水という大きな単位で捉え、それらの関係性を観察せねばならないと主張している。無論、ピサロによるこの言葉は、対象を純粹な色斑として捉えようとしたモネの理念に近いようにも思われるが、色彩印象への忠実さゆえにモチーフを断片的に取り上げることをも厭わなかったモネに対し、

ピサロが自然の色調を足場にして風景全体の再構成を目指していた点は特筆に値する。さらに、彼はそうして作り出された全体構造の中に、細部をも融合させねばならないと考えていた。こうした色彩による風景の再構成や、完成作における細部描写への配慮といった点で、ピサロの手法は、先のヴァランシエンヌの制作法に近似している。

《チュイルリー公園、光り輝く曇天》(図13)をヴァランシエンヌの《朝のローマ》(図21)と比較すると、ピサロが「エチュード」において、ヴァランシエンヌの習作と同じ手法を用いていることに気付かされる。両者とも半透明の素早いタッチを用い、調和の取れた全体の色調を生成するべく、細部描写を極力省略し、背景、中景、前景の大まかな色調を写し取っているのだ。ピサロが「タブロー」とみなしていたであろう《チュイルリー公園とフール翼、白い霜》(図1)もまた、同様の制作原理で描かれており、グラデーション状に各部の色彩を結びつけることで、全体としての統一性を生み出すことに重きを置いている。

このように、ピサロは、「タブロー」において、「エチュード」と同じ手法で風景の基礎を構築していたが、彼の「エチュード」には見られない「タブロー」に固有の特徴として挙げられるのは、厚塗りの施された堅牢な絵画表面である。ピサロは、「一回の制作で仕上げられた「エチュード」は、どれほど上手く描かれていたとしても、マティエールが薄く堅牢さに欠く」という言葉を残し、さらに、八号の絵画を手掛ける時でさえ、六、七回にわたって描き込みを行うとも断言していた。³⁸ 実際、本連作に含まれる三点の「エチュード」(図12―14)には、水彩のような半透明のタッチが用いられていたが、それ以外の作品、つまり「タブロー」に関しては、厚い絵の具の層で隙間なく絵画表面が覆われている。中でも、厚塗りの施された《チュイルリー公園とフール翼、白い霜》では、絵の具のマティエール感がことさら強調されており、そのざらざらとした絵画表面が、この絵の主題でもある霜の質感を、鑑賞者に触知的に伝える機能を担う。加えて、本作品では、先の引用でも述べられていた、細部を全体に融合させるための工夫も確認される。例えば、前景の木々には、細かな枝の描き込みが確認されるが、ピサロはその

上から背景の色調に近い無数のタッチを重ねることで、木々の描写を絵画表面全体に融合させているのである。

(二) 季節の変化の研究

連作全体に関わる問題に目を向けよう。ヴァランシエンヌが異なる時間帯に同じ景色を描くよう勧めていたことは、先行研究においても注目されてきたが、実のところ、彼は季節の変化に目を向けることの重要性にも言及している。以下は、『提要』後半部「四季」の一節である。

これら四つの区分の間を流れる時間的広がりや季節を形成し、各々の季節は、植物の移り変わりや、それを促進する不変的な天体の運行によって、全く異なる様相を見せる。季節は芸術家に、素晴らしく多様な光景を与えてくれる。芸術家は、その微妙な変化や効果を巧みに捉えるべく、季節の相違を研究せねばならない。⁽³⁹⁾

季節の変化とは、一年を通じた気候の推移と、それに伴う植物の生命サイクルのことである。ヴァランシエンヌの自身の油彩スケッチには、この種の研究が確認されないが、『提要』の中で彼は、実際に田園地方に住むことで、季節の変化を実地で学ぶことを推奨している。

季節の変化を重視する姿勢は、ピサロの模範になったようであり、例えば一九〇二年十一月十六日付で長男に宛てた手紙の中で、彼はリケットという画家が季節の変化に鈍感だと批判している。

彼はリスのように同じページの中を走り回っている。一瞬たりとも、自然の中に、春、夏、秋、冬、大気、光、調和、無限の驚くべき変化があることにも気付かないし、注意深く観察することが重要であるということ

にも、気付かないのである。⁽⁴⁰⁾

実際に「チュイルリー公園連作」の中で、季節の相違が意識的に描き分けられていたことは、先述の通りである。本連作においてピサロは、意図して植物モチーフの入り込む風景を選び、冬の景観では黒々とした枯れ木を（図1）、秋の景観では茶色の葉をまとう木々を（図8）、春の景観では鮮やかな緑の木々を描き込んでいた（図9）。

このように、自然の中の生命サイクルを絵画化する上で問題になるのが、冬の描き方であった。ヴァランシエンヌによると、荒涼とした冬の光景は、冷たさや単調さが前面に出してしまうため、絵画化が困難であるという。黒々とした枯れ木と真つ白な雪だけを取り上げれば、画面は殺風景なものになってしまう。そこで彼が勧めるのは、枯れ木と共に、緑と氷を描き込む手法である。例えば、コナラのような、冬でも緑の葉を持つ木々を枯れ木と共に描き、その木々の一群を凍った滝などの傍に配すると、絵として美しい外観を備えるというのだ。⁽⁴¹⁾このように、架空の理想的風景を作り出すことを前提とするヴァランシエンヌは、人為的な合成作業を積極的に奨励したのである。

ピサロにとっても、冬の描き方は切実な問題であったに違いない。季節の変化を捉えた「チュイルリー公園連作」は、実のところその多くが真冬の景観を捉えている。ピサロがパリに留まったのは主に冬の期間であり、おそらくそれは、エラニーの冬の景観に「陽気さ」を見出すことができなかつたからであろう、あらゆる生命活動が停止する田園の自然に対し、人の手が入る都市の自然は、冬の間も鮮やかな色彩を残す。そこで彼は、制作拠点を都市に移すことで、冬でも緑や氷を見出すことのできる環境を作り出し、ヴァランシエンヌの助言に従ったのだと考えられる。実際に《チュイルリー公園とフール翼、白い霜》では、前景に枯れ木を配するも、その背後に人工的に手入れされた緑の芝生と、凍った池が描かれている。つまり、彼はヴァランシエンヌのような合成の過程を経ることなく、都市の自然を取り上げること、あくまで実景に基づきながら、冬の景観に彩りを添えたのである。

(三) 画面構成の実験

冬に関する助言からも明らかなように、ヴァランシエンヌは、眼に心地よいイメージを作る上で、適切なモチーフを選び出す作業が不可欠だと考えていた。後半部の「風景の配置と構成」の段落では、この点について詳述されている。

自然の完全性は部分的なものではないため、絵画を構成する際には、いくつかのモチーフを選び出した後に、美しいモチーフ群だけを結合させる作業が必ず必要になる。したがって、正しくモチーフを選び、醜い物や凡庸な物から、美しい物を判別することのできる機転と知識を兼ね備えねばならない。というのも、見た目は美しくとも絵画にはふさわしくないモチーフや、単体で描くと美しいにもかかわらず他の事物と集めて描くと価値を失ってしまうモチーフが存在するからだ。こうした識別を得るためには、自然、⁽⁴⁸⁾ ならびに、巨匠たちが自然に基づいて描いた作品群をよく観察し、比較検討し、それについて思索を巡らせることが不可欠となる。

つまり、ヴァランシエンヌは自然に則した制作を推奨する一方で、理想美を生成するためには、モチーフの取捨選択という人為的な操作が必要だと主張するのである。さらに、続く箇所では、こうした制作の在り方に、「自然に基づく構成」という独自の呼称を与え、その実践例を紹介している。ラディシックによれば、当時鑑賞用のスケッチの制作が流行しつつあり、ヴァランシエンヌはその種のスケッチを念頭に置いて、この折衷的な制作観を理論化したのだという。⁽⁴⁹⁾

ヴァランシエンヌが「自然に基づく構成」を実践した例としては、鑑賞用として制作された可能性の高い《山のある風景》(図24)が挙げられよう。ガロによれば、ここに描かれているのは、実在のモチーフに修正を加え、そ

れらを人為的に合成した架空の風景であった。後景に見えるモチーフ群は、サンティ・ドメニコ・エ・シスト教会を描いた《コロッセウムから見たローマの眺め》(図25)を基にしているが、教会の細部の形状を変更し、左手のカーボ山を拡大するなどの修正が施されている。さらに、前景に魅力的なモチーフが必要だと考えたヴァランシエヌは、《ネミ近隣の蛇行道》(図26)等で繰り返し研究した蛇行道を、反転させて配することで、画面全体に動きを生み出したのである。⁽⁴⁵⁾

一方、《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》(図1)において、ピサロはフレーミングの微調整により、モチーフの取捨選択を行っていたと考えられる。前章で言及したように、本作品を含む「フロール翼の構図」では、あと少し左に視線を移せば、オルセー駅を画中に取り込むことも可能であったにもかかわらず、ピサロは「エチュード」(図12)の段階から、これを画中から排除することを決定し、本作品でもその方針を貫いている。このオルセー駅を巡る問題がより一層切実であったのは、地理的にこのモチーフを無視することができない「チュイルリー公園の構図」においてであった。ピサロは「チュイルリー公園の構図」を取る二点の「エチュード」(図13、14)で、オルセー駅を描き込んでいたが、その後手掛けられたとみなされる「タブロー」では、このモチーフを徹底して排除しているのである。特に、オルセー駅完成後の一九〇〇年六月から七月にかけて描かれた《チュイルリー公園、夏》(図27)は、明らかに視線を右側にずらすことで、オルセー駅を画面枠外に追いやっている。おそらくピサロは、「エチュード」での試行錯誤を通して、オルセー駅の近代的な外観が、チュイルリー公園近隣の風景空間と調和しないことに気づき、このような決断に達したのであろう。当時、ルーヴル美術館やチュイルリー公園は、既に数百年の年月を刻んだ歴史的記念碑となっており、これらの建造物によりこの地区一带には荘厳な景観が形成されていた。そうした景観の中で、近代的な大時計を冠するオルセー駅が、異質な存在であったことは想像に容易い。⁽⁴⁶⁾

とはいえ、印象主義者ピサロが、ヴァランシエンヌほど大胆な人為的修正を加えていないことも留意すべきである。『提要』では、自然に基づく構成の例として、魅力的な噴水のモチーフを別の光景の中に組み込む手法や、山頂にある小屋を優雅な神殿に描きかえる手法が紹介される。⁽⁴⁷⁾ 対して、ピサロは不適切なモチーフを排除するに留まり、モチーフの変更や移動を行うことはない。つまり、新古典主義の画家ヴァランシエンヌは、実在しない理想的な風景を作ることを最終的な目標とし、そこに迫真性を与えるための手段として、実景の研究を行ったに過ぎないが、印象主義の画家ピサロにとっては、同時代のパリという実景を描くことこそが目的であった。それゆえ、ヴァランシエンヌから、絵として美しい外観を付与する手法を学びつつも、地理的な特徴を失うほどの修正は行わなかったのである。

(四) ヴァランシエンヌの油彩スケッチを实見した可能性

ところで、ピサロはヴァランシエンヌが手掛けた実際の油彩スケッチを目にすることがあったのだろうか。この問題を考察する上で、まずは絵画市場においてヴァランシエンヌの油彩スケッチがどの程度流通していたかを確認したい。ヴァランシエンヌの油彩スケッチと言つて最初に想起されるのは、現在ルーヴル美術館に所蔵される、レピーヌ伯家から寄贈された膨大なコレクションであろう。レピーヌ伯爵は、ヴァランシエンヌの没後にアトリエに残されていた彼の油彩スケッチを全て買い取り、その大半が一九三〇年に王女ルイ・ド・クロワによってルーヴル美術館に寄贈されている。⁽⁴⁸⁾ こうした経緯からも、当時個人コレクションに入っていたこれらのスケッチ群を、ピサロが眼にしえたとは考えがたい。

しかしながら、ヴァランシエンヌの生前に、彼の油彩スケッチが絵画市場に出回っていた可能性は十分に考えられる。ラディシックは、油彩スケッチを展示する例が十八世紀末頃から確認されることから、ヴァランシエンヌの

油彩スケッチも、サロンで展示されていたと推測している。⁽⁴⁹⁾ また、アンヌルイ・ジロデのように、ヴァランシエンヌ本人から直接、彼の油彩スケッチを入手した例も見受けられるという。⁽⁵⁰⁾ これらの事例は、ヴァランシエンヌの油彩スケッチが、公的な展示や交友関係を通して、画家仲間や画商の手に渡り、広く売買されていたことを示唆する。さらに、彼の油彩スケッチは、教育用の手本としても用いられ、弟子によって多くの模写が手掛けられていた。⁽⁵¹⁾ それゆえ、ヴァランシエンヌの手法を習得した弟子たちによる、近似した様式のスケッチが、絵画市場で出回っていたことも考えられよう(図28)。

ヴァンサン・ボマレードによれば、バルビゾン派や印象派の世代になっても、アカデミシヤンによる油彩スケッチを鑑賞する風習は続いていた。⁽⁵²⁾ 特筆すべきは、印象派画家のドガが、一八五〇年代のローマ滞在中に、ヴァランシエンヌの様式に極めて類似した十数点の油彩スケッチを手掛け、生涯にわたりそれらをアトリエに保管していたことである。⁽⁵³⁾ ジェーン・マンローも指摘するように、とりわけ〈テヴェレ川から見たローマの眺め〉(図29)は、ローマの景観を捉えたヴァランシエンヌの油彩スケッチに近似しており、⁽⁵⁴⁾ ドガが『提要』を読んでいたか、ヴァランシエンヌの弟子等に指導を仰いだことが推測される。ゆえに、ピサロがヴァランシエンヌ自身の油彩スケッチを実見していたか否かは定かでないにせよ、少なくともドガの〈テヴェレ川から見たローマの眺め〉を目にし、『提要』の理論を視覚的に確認していたことは確実である。

おわりに

以上、ピサロが「チュイルリー公園連作」において、『提要』の助言を積極的に取り入れ、自然への忠実さと絵画の構築性の調停を試みていたことを確認した。中でも、本稿が主たる考察対象とした〈チュイルリー公園とフール翼、白い霜〉は、ピサロがヴァランシエンヌの理論を換骨奪胎して独自の制作法を編み出したことを示す重

要な作例である。本作品においてピサロは、自然の色調から全体の調和を構築するヴァランシエンヌの手法を踏襲しつつ、複数回にわたり制作を重ね、堅牢な絵画表面を構築していた。また彼はここで、画家の手腕が試される冬の景観を取り上げ、ヴァランシエンヌの教えに基づき、緑と氷の描写を含むことで画中に彩りを添えることに成功している。さらに、オルセー駅のような、絵画空間の調和を損なうモチーフを排除する手法は、『提要』で推奨される「自然に基づく構成」を部分的に取り入れたものであった。これらの工夫により、本作品は直截的な色彩印象の再現のみならず、画家の構想に拠る美的な調和の生成をも達成しているのである。

このように、《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》には、ピサロの『提要』学習の跡が随所に確認されるが、ピサロがヴァランシエンヌの理論を鵜呑みにしていたわけではないことも改めて強調すべきであろう。彼は常に印象派画家としての自らの理念と照らし合わせながら、先人の教えに修正を加えていたのである。一八九八年八月十九日付のリュシアンに宛てた手紙の中で、ピサロは芸術伝統との向き合い方について述べている。

この方向「自然への回帰」に向かうには、我々自身の近代的な気質で自然を観察することに尽きる。それは、何も無いところから作り出したり、他人を模倣したりすることは違う。今日の我々には、近代の偉大な芸術家たちが遺してくれた一般的な模範がある。つまり、近代芸術の伝統があるということだ。個々の画家の見解に⁽⁴⁵⁾合わせてその伝統を修正しつつ、それに従うべきだと思う。

「チュイルリー公園連作」においてピサロは、一方で、モチーフの取捨選択や画面構成への配慮によって美的な調和を創造することを目指しつつも、他方で、同時代の風俗や景観を描くという印象派画家としての立場を崩すことはなかった。そこには、印象派の理念を軸に据えつつ、時代や画派の垣根を越えて先人の実践に学ぶ、彼の真摯な

制作態度を見出すことができよう。

最後に、ピサロ研究の中での本稿の意義について、わずかながら触れておきたい。印象派の芸術には「様式と主題のいずれに關しても『構成』が存在しない」とリチャード・シフが述べたように、⁽⁵⁶⁾印象派絵画は一般に、自然を前にした際の直接的な感覚経験を描いたものとして語られてきたが、本稿では、ピサロが、視覚経験に一定の重要性を認めつつも、構成的統一を有する「タブロー」の生成を目指していたことを論じた。この試みは、ピサロの美術史上の位置づけを明確にする一助になるものと、筆者は考えている。というのも、様式変遷が著しいピサロの芸術は、クレメント・グリーンバーグの言葉を借りるならば、「エゴテイズムの欠如」とみなされることも多く、⁽⁵⁷⁾これまでの研究では、自然をイメージに変換する造形行為においてピサロがどのような傾向を有する画家であったかという、根本的な問いが宙づりにされてきたからである。本稿はこの問いに正面から取り組み、彼の絵画制作の在り方に古典主義的傾向が包含されていることを、作品分析によって立証した。今回は事例研究という性質上、扱う作品の数を限定したが、今後は他の作例にも視野を広げ、ピサロの造形観についてより包括的な考察を進めていきたい。

註

・以下、ピサロの書簡集 (Janine Bailly-Herzberg(ed.), *Correspondance de Camille Pissarro*, 5 vols., Paris & Saint-Ouen l'Aumône, 1980-1991.) に関しては、書名を「BH」と略し、手紙の通し番号を記す。

・引用箇所における「」内の省略と補足は筆者による。

(1) ケネス・クラークは風景画史を概観する中で、プッサンの確立した古典主義の系譜を引く画家の一人として、ピサロを挙げている。「プッサンの影響がロココ時代に衰退したのは止むを得ぬ仕儀であった。だがそれよりさらに英雄的な古典主義の時代が到来す

ると、ふたたび息を吹き返した。彼の影響はピエール・アンリ・ド・ヴァランシエンヌを通じてコロローの初期作品を支配している。コロロー自身はやがてクロードに真の血縁を見出すことになるが、ブッサンの落す影はさらにミレーやピサロの風景画に延びひろがり、その果てにセザンヌがこれらの人びとよりはるかにめざましく彼の制作原理に回帰した。(佐々木英也訳参照) “That Poussin’s influence should have declined in the Rococo period was inevitable, but in the more heroic age of classicism it was revived. Through Pierre Henri de Valenciennes it dominated the early work of Corot, and although Corot himself was to discover that his true affinities were with Claude, the shadow of Poussin still falls across the landscapes of Millet and Pissarro, long before Cezanne made a more specular return to his principles.” Kenneth Clark, *Landscape into art*, Edinburgh, 1956, p. 82; ケネス・クラーク、佐々木英也訳『風景画論』筑摩書房、東京、二〇〇七年、一九二頁。

- (2) 鈴木慈子「カミュー・ピサロの晩年期」『フィロカリア』二六号、二〇〇九年、八五―一二三頁。
- (3) Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique, à l’usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, 1800, 1820.
- (4) モネの連作制作の概要については次を参照。Grace Seiberling, *Monet’s Series*, New York & London, 1981.
- (5) 一八九六年六月一日リュシアン・ピサロ宛 (JBH1140) 等。ピサロは「大聖堂連作」を見た感想を述べている。
- (6) Exh. Cat. *The Impressionist and the City: Pissarro’s Series Paintings*, Dallas Museum of Art, Dallas et al., 1993.
- (7) 一八九八年十二月四日リュシアン・ピサロ宛 (JBH1604)
- (8) 厳密には、ピサロは一八九九年十一月十三日から一九〇〇年五月四日までパリに滞在し、一時的にエラニーに戻った後に、同年六月十一日から七月一日にかけてパリで制作を行っている。ここでは、この一連の時期をまとめて「第二回滞在」と呼ぶ。
- (9) Joachim Pissarro et Durand-Ruel Snoijaerts, *Pissarro : Catalogue critique des peintures*, Milano & Paris, 2005, 3, pp. 778, 807.
- (10) 一八九八年十一月十六日リュシアン・ピサロ宛 (JBH1599)
- (11) Exh. Cat. Dallas, 1993, pp. 103-104.
- (12) 六人部昭典『感覚』の位置―モネとセザンヌ』『実践女子大学美術史論』二十五号、二〇一一年、一―十頁。特に二―四頁。
- (13) アメリカ人画家リラ・キャボット・ペリーによるモネの回想録の中の一節。「盲目に生まれ、突如として目が見えるようになった

たのならよかったのに」と彼は言った。もしそうであれば、目の前にあるものがどのような物体であるかを知ることなく、このような手法で「対象を色彩として捉える手法で」描くことができたろうから。」「He said he wished he had been born blind and then had suddenly gained his sight that he could have begun to paint in this way without knowing what the objects were that he saw before him.”

Lilla Cabot Perry, “Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909,” *American Magazine of Art*, 18, 1927, pp. 119-126, reprinted in *Monet: A Retrospective*, ed. Charles F. Stuckey, New York, 1985, pp. 181-195, esp. 183.

(14) この手紙の中でピサロは、当該作品のことを「夕日 Soleil couchant」と呼んでいるが、「積みわら連作」には夕日を描いた作例が数点含まれているため、ピサロが厳密にどの作例を念頭に置いていたかは定かでない。したがってここでは、筆者がピサロの記述に近いと判断した《積みわら、雪の効果、夕日》(シカゴ美術館)を参考図版として取り上げた。

(15) 「[...]le dessin est beau, mais flottant dans les fonds surtout.” 一八九一年五月五日リュシアン・ピサロ宛 (JBH658)

(16) ただし、初期の連作では、画家自身が多様な連作の在り方を探求していたようであり、必ずしも、瞬間的な光の様相を捉えることのみで徹していたわけではない。例えば六人部氏は、一八九一年のデュラン・リュエル画廊での個展において、モネが他の七点の作品とともに「積みわら連作」十五点を並べて展示することにより、季節の循環と自然の広がりを表そうとしていたと指摘している(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』フランス近代美術史の現在—ニュー・アートヒストリー以降の視座から』二〇〇七年、一六四—一九二頁。他方、「大聖堂連作」以降の連作では、画家の関心が、光によって生み出された瞬間的な色彩印象を写し取ることに集中しており、少なくとも一八九〇年代から一九〇〇年代のモネは、この点に自らの芸術的課題を見出していった。なお、ピサロとモネの比較をするにあたり、モネの画業の変遷も考慮する必要があるという旨は、美術史学会査読委員よりご教示いただいた。

(17) 三点の来歴等については次を参照。Pissarro et Smollaerts, *op.cit.*, pp. 809, 813.

(18) 「水彩が、つかの間の効果を記憶に留めるための便利な手段である」ことを覚えておくように。」「Rappelle-toi que l'aquarelle est un bon moyen pour aider la mémoire, surtout dans les effets fugitifs” 一八九一年五月十三日リュシアン・ピサロ宛 (JBH661)

(19) “Je ne peins pas mes tableaux directement d'après nature, je ne fais ainsi que des études; mais l'unité que l'esprit humain donne à la vision ne peut se trouver que dans l'atelier. C'est là que nos impressions, disséminées d'abord, se coordonnent, se font valoir

- reciproquement pour former le vrai poème de la campagne. Au dehors, on peut saisir les belles harmonies qui s'emparent immédiatement des yeux mais l'on ne peut suffisamment s'interroger soi-même pour affirmer dans l'oeuvre ses sentiments intimes. C'est à la recherche de cette unité intellectuelle que je mets tous mes soins." Paul Gsell, "La tradition artistique française," *Revue politique et littéraire. Revue bleue*, 49, 1892, pp. 403–406, esp. 404.
- (20) オルセー駅の建設工事の進行時期については次を参照。Jean Jenger, *Orsay: De la gare au musée*, Paris, 2006, pp. 21–65.
- (21) 以下でも指摘されているように、「《チュイルリー公園》朝 太陽」と《チュイルリー公園》午後 太陽》(表1の13112番と13113番)は、例外的にシルエットとして工事現場のクレーンを小やく描くこと²⁹。Pissarro et Snollarts, *op.cit.*, p. 811, nos. 1312, 1313.
- (22) "Dans la caisse tu trouveras un livre qui a été séparé en plusieurs parties pour plus de commodité; c'est Guillaumin qui te l'envoie. Il est fait par le fameux Valenciennes, c'est ancien, c'est encore le meilleur et le plus pratique, tâche de te rendre compte des principes qui servent de base." 一八八三年十二月十四日リヒムン・ユカロ宛 (JBH198)
- (23) Richard Kendall, *Degas Landscapes*, New Haven & London, 1993, pp. 17–20.
- (24) Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, 1986.
- (25) 一九世紀初頭における屋外風景スケッチの流行については次を参照。Exh.Cat. *Paysage d'Italie: Les peintres du plein air 1780–1830*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris et al., 2001.
- (26) Luigi Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes 1750–1819. Le paysage dans la théorie artistique et la peinture française de la fin du XVIIIe siècle*, PhD diss., l'Université de Paris 1, 2002, pp. 223–225.
- (27) Valenciennes, *op.cit.*, p. 409.
- (28) Germain Bazin, "Pierre Henri de Valenciennes," *Gazette des beaux-arts*, 99, 1962, pp.353–362.
- (29) Gallo, *op.cit.*, p.225.
- (30) "[...] croiront-ils m'abuser lorsqu'ils me diront que les objets se peignent dans mon œil tout différemment que dans celui de mon voisin? que les uns les voient gris, tandis que les autres les voient violets, les uns jaunes et les autres rouges, etc., etc." Valenciennes,

op.cit., 1820, p. 327. 訳出にあたっては吉田朋子氏の和訳を一部参照した。吉田朋子「P・H・ド・ヴァランシエヌの風景画理論再検討」『人文知の新たな総合に向けて 第三回報告・下巻』二〇〇五年、二二三―二四八頁。

(31) “On avait voulu faire de l'impressionnisme une théorie pareille, tandis que réellement l'impressionnisme ne devait être qu'une théorie purement d'observation, sans perdre ni la fantaisie, ni la liberté, ni la grandeur, enfin tout ce qui fait qu'un art est grand, mais pas de puiffisme à faire pâmer les gens sensibles.” 一八八三年二月二十八日リュシアン・ピサロ宛(BH120)

(32) この手紙には「モネの作品に対して嫌悪感を示す、アメリカ人の画商ロバートソンの様子が記されているが、そこには「ピサロ自身はモネを抱いている不快感も現れている。「この愚直な男「ロバートソン」は、現実離れた空想から生み出された無秩序にたこまごまのぶあさう。」「モネは」才能ある画家であるが、その現実離れた空想は、もはや我々の時代に適合してゐない。」「[...] cet homme simple doit être effrayé par le désordre qui ressort de cette fantaisie romanesque qui, malgré le talent de l'artiste, n'est plus en accord avec notre époque.” 一八八七年一月十日リュシアン・ピサロ宛 (JBH375)

(33) 一八九六年三月二十七日ヴァン・ド・ヴェルネ宛 (JBH1224)

(34) “Il faut d'abord se borner à ne copier, le mieux possible, que les tons principaux de la Nature dans l'effet que l'on choisit; commencer son étude par le ciel, qui donne le ton des fonds ; ceux-ci, celui des plans qui leur sont liés, et venir progressivement jusques sur les devants, qui se trouvent en conséquence toujours d'accord avec le ciel qui a servi à créer le ton local. On sent bien qu'en suivant cette marche, il est impossible de rien détailler, car toute étude d'après nature doit être faite rigoureusement dans l'intervalle de deux heures au plus ; et si c'est un effet du soleil levant ou couchant, il n'y faut pas mettre plus d'une demi-heure.” Valenciennes, *op.cit.*, p.407.

(35) “Si, par une maquette bien faite, on a le ton local de l'effet que l'on veut rendre, on peut établir d'après elle, le ton de cet effet, et finir ensuite le tout d'après des études particulières, qui ne servent alors que pour la touche et le rendu ; car le ton des détails doit toujours participer de la couleur locale de la maquette qui sert à donner l'ensemble et l'unité des tons qui régneront à l'heure du jour que l'on a choisie.” *Ibid.*, p. 408.

(36) “Je ne vois que des taches. Lorsque je commence un tableau, la première chose que je cherche à fixer, c'est l'accord. Entre ce ciel et ce terrain et cette eau, il y a nécessairement une relation. Ce ne peut être qu'une relation d'accords, et c'est là la grande difficulté de la

peinture. Ce qui m'intéresse de moins en moins dans mon art, disait-il encore, c'est le côté matériel de la peinture (ses lignes). Le grand problème à résoudre c'est de ramener tout, même les plus petits détails du tableau à l'harmonie de l'ensemble, c'est-à-dire à l'accord." Robert de la Vilhervé, "Choses du Havre : Les dernières semaines du peintre Camille Pissarro," *Le Havre Eclair*, 25 septembre, 1904. ピサロの書簡集の第五巻、二〇五一番の手紙（一九〇三年八月二十日付）*ジュール・ピサロ宛* [JH2051] の注釈②③の記事の大部分が抜粋されており、ここにはそれを参照した。

(37) 一九〇二年十二月二十六日ルドヴィク・ロドルフ・ピサロ宛 (JH1982)

(38) 一九〇三年六月二十八日ルドヴィク・ロドルフ・ピサロ宛 (JH2028)

(39) "L'espace du temps qui s'écoule entre ces quatre époques, forme les Saisons, qui chacune dans leur ensemble, sont très-distinctes par la marche de la végétation et le cours invariable de l'astre qui la favorise. Les Saisons offrent à l'Artiste un spectacle admirable et varié, dont il doit étudier les différences, pour en saisir adroitement les nuances et les effets [...]" Valenciennes, *op.cit.*, p. 457.

(40) "[...] il va, comme l'écurieul, tourner dans la même cage sans se douter un instant qu'il y a un printemps, un été, un automne, un hiver, de l'air, de la lumière, des accords, des nuances infinies, admirables dans la nature, et qu'il s'agit d'observer attentivement [...]" 一九〇二年十一月十六日リュモン・ユナロ宛 (JH1963)

(41) Valenciennes, *op.cit.*, p. 477.

(42) 一八九八年十一月十六日リュモン・ピサロ宛 (JH1599)

(43) "[...] comme sa perfection n'existe que partiellement, il est absolument nécessaire de faire un choix et ensuite une réunion de plusieurs beaux objets pour composer un tableau. Il faut, en conséquence, avoir assez de tact et de connaissances pour faire ce choix et pour discerner le beau du mauvais, et même du médiocre ; car tel objet parût agréable à la vue, qui ne peut convertir à la Peinture ; et tel réussiroit isolément, qui perd sa valeur quand il est réuni à d'autres masses. On n'acquiert ce discernement qu'en voyant beaucoup, en comparant, réfléchissant sur la Nature et sur les ouvrages que les grands maîtres ont fait d'après elle." Valenciennes, *op.cit.*, pp. 419-420.

(44) Paula Radtsich, *Eighteenth-Century Landscape Theory and Work of Pierre-Henri de Valenciennes*, PhD diss., University of California, 1977, pp. 293-324.

- (45) Gollo, *op. cit.*, pp. 358–359.
- (46) ルーヴル美術館近隣の歴史については以下に詳しう。Geneviève Bresc-Bautier, *The Louvre, A Tale of a Palace*, Paris, 2015.
- (47) Valenciennes, *op. cit.*, pp. 420–422.
- (48) Radtsich, *op. cit.*, p. 317.
- (49) *Ibid.*, pp. 293–324.
- (50) *Ibid.*, pp. 322–323.
- (51) *Ibid.*, p. 323.
- (52) Vincent Pomarède, “Le paysage et l’académie de France à Rome: Etat de la recherche,” *Exh. Cat., Massà di Roma da Napoleone all’Unità d’Italia: D’Ingres à Degas. Les artistes français à Rome, Académie de France à Rome*, 2003, pp. 77–87.
- (53) Kendall, *op. cit.*, pp. 17–20.
- (54) Jane Munro, “Nature and Landscape,” *Exh. Cat., Degas: A Passion for Perfection*, Fitzwilliam Museum, Cambridge, 2017, pp.118–135, esp. 120–121.
- (55) “[...] l’on ne fait dans ce sens qu’en observant la nature avec notre propre tempérament moderne; autre chose est d’inventer ou d’imiter. Nous avons aujourd’hui un type général que nos grands artistes modernes nous ont légué, nous avons donc une tradition d’art moderne ; je suis d’avis de le suivre en le modifiant à notre point de vue individuel.” 一八九八年八月十九日リュンマン・ピサロ宛 (JRH1574)
- (56) “[...] it has no «composition», either of forms or of subject matter.” Richard Shift, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago, 1984, pp. 70–98, esp. 88.
- (57) 「ユナロの芸術に見られるごまかしの欠点は、おやごまかの彼のエゴチニスムの欠如から、引き起されたことだ」 “Pissarro’s lack of egotism was responsible perhaps for certain shortcomings of his art” Clement Greenberg, “Review of Camille Pissarro: Letters to His Son Lucien Edited by John Rewald,” *Nation*, 24 June 1944, reprinted in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, ed. John O’Brian, Chicago, 1986, 1, pp. 214–217. esp. 215–216.

【図説掲載】

- 図 1 Pissarro et Snollaerts, *op.cit.*, 3, p. 808, no. 1307.
- 図 2 Daniel Wildenstein, *Monet: Catalogue raisonné, Werkverzeichnis*, Cologne, 1997, 3, p. 537, no. 1329.
- 図 3 *Ibid.*, 3, p. 531, no. 1323.
- 図 4 Exh. Cat. Dallas 1993, p. 20.
- 図 5 *Ibid.*, p. 66.
- 図 6 Pissarro et Snollaerts, *op.cit.*, 3, p. 785, no. 1262.
- 図 7 *Ibid.*, 3, p. 781, no. 1256.
- 図 8 *Ibid.*, 3, p. 809, no. 1309.
- 図 9 *Ibid.*, 3, p. 786, no. 1264.
- 図 10 シェルマン美術館ホームページ (最終アクセス: 2018/07/25)
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/81545?search_no=5&index=32
- 図 11 Exh. Cat. Dallas 1993, p. 47.
- 図 12 Pissarro et Snollaerts, *op.cit.*, 3, p. 809, no. 1308.
- 図 13 *Ibid.*, 3, p. 813, no. 1316.
- 図 14 *Ibid.*, 3, p. 813, no. 1317.
- 図 15 *Ibid.*, 3, p. 584, no. 887.
- 図 16 Exh. Cat., *Pissarro in England*, Marlborough Fine Art Gallery, London, 1968, p. 68.
- 図 17 Gilles Pluon, *La Gare d'Orsay*, Paris, 2007, p. 64, pl. 6.
- 図 18 Pissarro et Snollaerts, *op.cit.*, 1, p. 286.
- 図 19 *Ibid.*, 2, p. 176, no. 207.
- 図 20 Exh. Cat. *La nature l'avait créé peintre: Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819*, Musée Paul-Dupuy, Toulouse, 2003, p. 89.

- 図 21 *Ibid.*, p. 76.
- 図 22 フランス文化省による国立美術館群の収藏品検索サイト「Joconde : Portail des collections des musée de France.”
作品目録番号 RF 2919 (最終アクセス : 2018/07/25)
http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0002/m503604_90ec1889_p.jpg
- 図 23 Pissarro et Snollaerts, *op.cit.*, 3, p. 543, no. 827.
- 図 24 フランス文化省による国立美術館群の収藏品検索サイト「Joconde : Portail des collections des musée de France.”
作品目録番号 RF 2949 (最終アクセス : 2018/07/25)
http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0002/m503604_95de24840_p.jpg
- 図 25 フランス文化省による国立美術館群の収藏品検索サイト「Joconde : Portail des collections des musée de France.”
作品目録番号 RF 12988 (最終アクセス : 2018/07/25)
http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0188/m503501_d0027718-000_p.jpg
- 図 26 フランス文化省による国立美術館群の収藏品検索サイト「Joconde : Portail des collections des musée de France.”
作品目録番号 RF 3016 (最終アクセス : 2018/07/25)
http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0002/m503604_96de9120_p.jpg
- 図 27 Pissarro et Snollaerts, *op.cit.*, 3, p. 819, no. 1329.
- 図 28 Exh. Cat. Paris 2001, p.131.
- 図 29 Kendall, *op.cit.*, p. 16.

(筆者 ふかお・ちなみ 京都大学大学院文学研究科博士後期課程／美学美術史学)

〔附記〕 本稿はJSPS科研費一七J〇四五八二による研究成果の一部である。



図1 カミーユ・ピサロ《チュイルリー公園とフロール翼、白い霜》1900年、油彩・カンヴァス、54×65cm、個人蔵



図2 (左) クロード・モネ《ルーアン大聖堂》1892年頃、油彩・カンヴァス、100×65cm、ベオグラード、セルビア国立博物館



図3 (右) クロード・モネ《ルーアン大聖堂、グレーとピンクのハーモニー》1892-94年、油彩・カンヴァス、100×65cm、カーディフ、ウェールズ国立博物館

表1 「チュエイルリー公園連作」の概要

カタログ、 レゾネの 作品番号	タイトル	現在の所蔵場所	サイズ(cm)	構図	デュラン＝ リュエルクに よる購入	1901年の開 展への出品
1251	チュエイルリー公園とフロール翼、雪の効果	個人蔵	54×65	A	○	○
1252	チュエイルリー公園とフロール翼、朝、冬の太陽	個人蔵	73×92	A	○	○
1253	チュエイルリー公園とフロール翼、霧の効果	個人蔵	54×65	A	○	○
1254	ルーヴル美術館とカルゼル広場、曇天	ニュードン・カザビーズ	55.3×65.7	C	○	○
1255	ルーヴル美術館とカルゼル広場、冬の朝	ロンドン・カザビーズ	73.4×92.5	C	○	○
1256	ルーヴル美術館とカルゼル広場、太陽、午後(図7)	アクアヴェラ・ギャラリー	54×65	C	○	○
1257	チュエイルリー公園、冬の午後	メトロポリタン美術館	73.3×92.4	B	○	○?
1258	チュエイルリー公園、雨天	アシモロリアン博物館	65×92	B	○	○
1259	チュエイルリー公園、冬の朝	所蔵場所不明	65×92	B	○	○
1260	チュエイルリー公園、冬の午後	メトロポリタン美術館	73.7×92.1	B	○	○
1261	チュエイルリー公園とフロール翼、曇天	個人蔵	73×92	A	○	○
1262	チュエイルリー公園、春の朝、曇天(図6)	個人蔵	65×92	B	○	○
1263	チュエイルリー公園、朝、春、太陽	メトロポリタン美術館	73.3×92.1	B	○	○
1264	チュエイルリー公園とフロール翼、春(図9)	個人蔵	65×92	A	○	○
1305	チュエイルリー公園、雪の効果	個人蔵	65×54	B	○	○
1306	チュエイルリー公園とフロール翼、雪の効果	個人蔵	65×81	A	○	○
1307	チュエイルリー公園とフロール翼、白い霜(図1)	個人蔵	54×65	A	○	○
1308	チュエイルリー公園とフロール翼(図12)	プリント美術研究所	33×41	A		
1309	チュエイルリー公園とフロール翼、光り輝く曇天(図8)	ケルビングロープ美術館博物館	73.6×92.3	A		
1310	チュエイルリー公園とフロール翼、冬	個人蔵	65×81	C	○	○
1311	ルーヴル美術館とカルゼル広場、曇天	所蔵場所不明	65×81	C	○	○
1312	チュエイルリー公園、朝、太陽	イスラエル博物館	73×92	B	○	○
1313	チュエイルリー公園、午後、太陽	サントリーヌ美術館	65×92	B	○	○
1314	チュエイルリー公園、夏、太陽	ニューオーリンズ美術館	66×91.4	B		
1315	チュエイルリー公園、霧	シャルバンデイエ・ギャラリー	54×65	B	○?	
1316	チュエイルリー公園、光り輝く曇天(図13)	個人蔵	28×35.9	B		
1317	チュエイルリー公園、光り輝く曇天(図14)	エルミタージュ美術館	54×65.3	B		
1318	チュエイルリー公園とフロール翼、朝、春	個人蔵	65×81.5	A		
1328	チュエイルリー公園、夏、光り輝く曇天	所蔵場所不明	54×65	B		
1329	チュエイルリー公園、夏(図27)	クリーヴー美術館	54.5×65.5	B		
1330	ルーヴル美術館とカルゼル広場、正午、太陽	ワシントン・ナショナル・ギャラリー	54.9×65.4	C		

・この表は、ジョアキム・ピサロ他によるカタログ・レゾネ(Joachim Pissarro et Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro: Catalogue Critique des Peintures*, Milano & Paris, 2005, pp. 778-787, pp. 807-819) を基に、筆者が作成したものである。

・タイトルの表記は、先のカタログ・レゾネに基づく。

・構図の分類は、筆者による。便宜上、「フロール翼の構図」を「A」、「チュエイルリー公園の構図」を「B」、「カルゼル広場の構図」を「C」とした。

・「デュラン＝リュエルクによる購入」[1901年の個展への出品]については、先のカタログ・レゾネにおいては、先のカタログ・レゾネにおける各作品の来歴と展示歴を参照した。

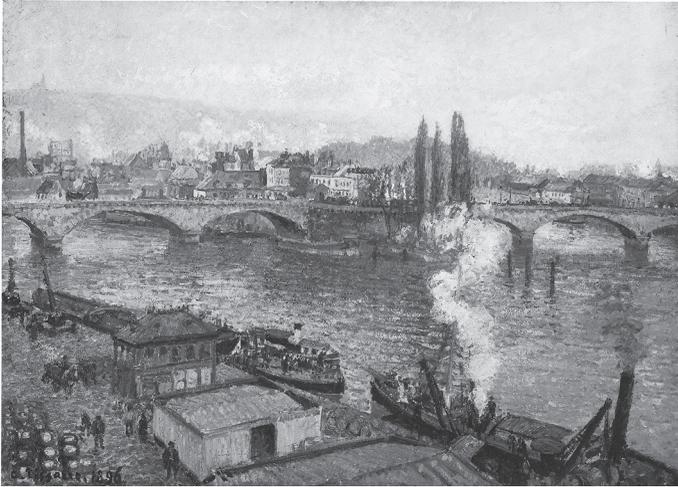


図4 カミーユ・ピサロ《コルネイユ橋、ルーアン、曇天》1896年、油彩・カンヴァス、66.1×91.5 cm、オタワ、カナダ国立美術館



図5 カミーユ・ピサロ《モンマルトル大通り、雨天、午後》1897年、油彩・カンヴァス、52.5×66 cm、個人蔵



図6 カミーユ・ピサロ《チュイルリー公園、春の朝、曇天》1899年、油彩・カンヴァス、65×92cm、個人蔵



図7 カミーユ・ピサロ《ルーヴル美術館とカルーゼル広場、太陽、午後》1899年、油彩・カンヴァス、54×65cm、ニューヨーク、アクアヴェラ・ギャラリー

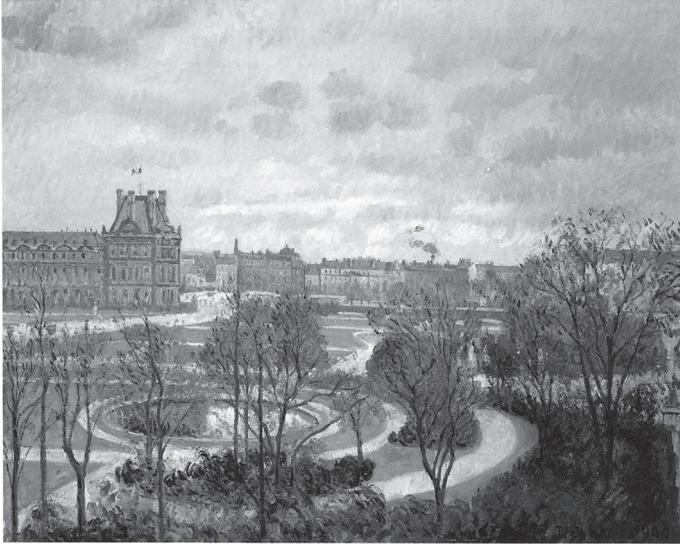


図8 カミーユ・ピサロ《チュイルリー公園とフロール翼、光り輝く曇天》1900年、油彩・カンヴァス、73×92cm、個人蔵



図9 カミーユ・ピサロ《チュイルリー公園とフロール翼、太陽、春》1899年、油彩・カンヴァス、65×92cm、イギリス、個人蔵

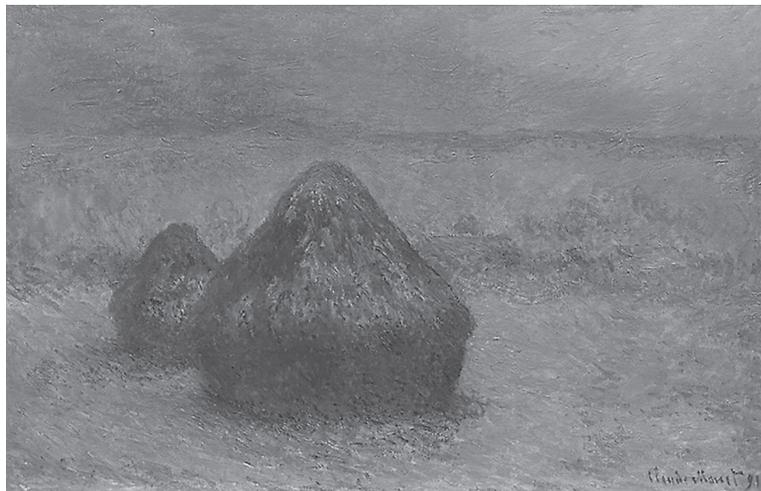


図10 クロード・モネ《積みわら、雪の効果、夕日》1890-91年、油彩・カンヴァス、65.3×100.4cm、シカゴ美術館



図11 カミーユ・ピサロ《エビスリー通り、ルーアン》1898年、油彩・カンヴァス 81.3×65.1cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

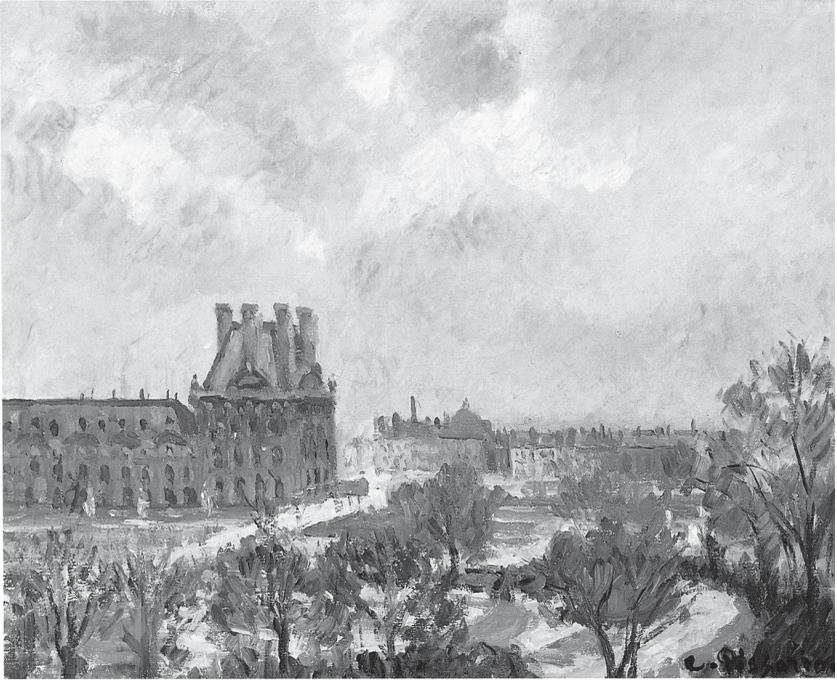


図12 カミーユ・ピサロ《チュイルリー公園とフロール翼》1900年頃、油彩・カンヴァス、33×41cm、フリント美術研究所



図13 カミーユ・ピサロ《チュイルリー公園、光り輝く曇天》1900年、油彩・カンヴァス、28×35.9cm、オースティン、個人蔵



図14 カミーユ・ピサロ《チュイルリー公園、光り輝く曇天》1900年、油彩・カンヴァス、54×65.3cm、サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館



図 15 カミーユ・ピサロ《ハンプトン・コート・グリーン、ロンドン》1890-91年、
油彩・カンヴァス、54.3×73cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー



図 16 カミーユ・ピサロ《ハンプトン・コート》1890年、水彩・紙、17.8×25.4cm、
個人蔵

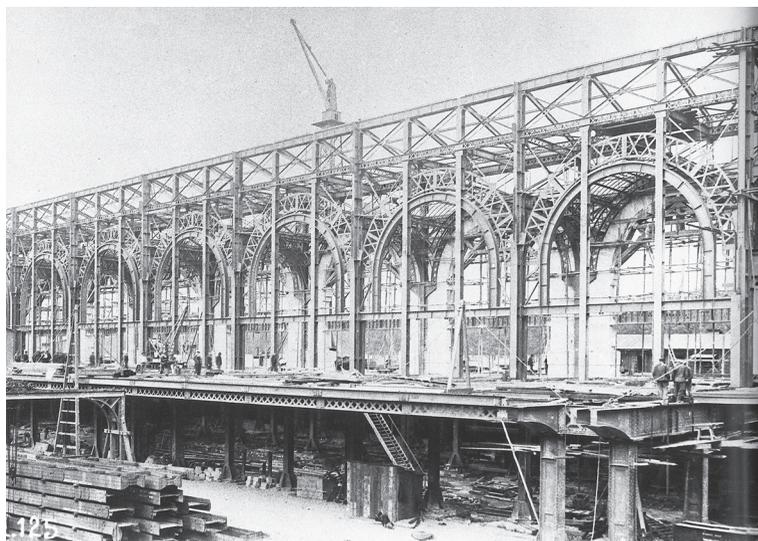


図17 「オルセー駅の建設現場」1898年、撮影者・サイズ情報不明、パリ、オルセー美術館

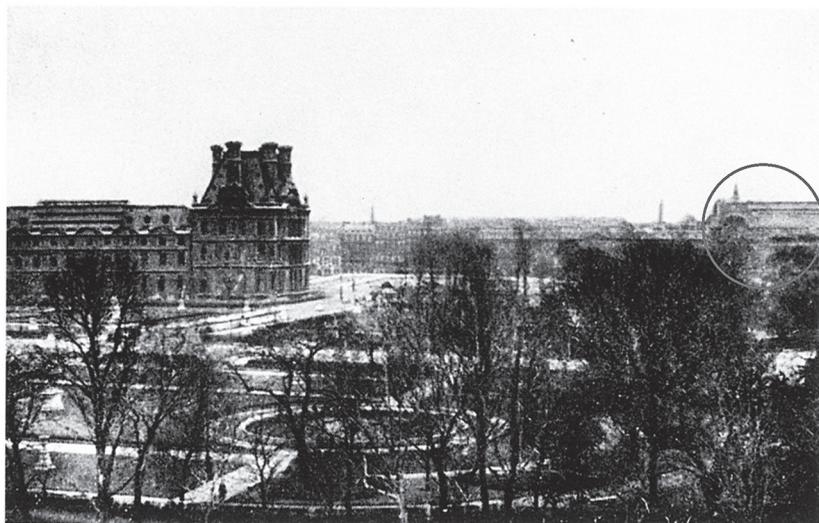


図18 「リヴォリ通り204番地のアパートマンから見た景色」撮影者・撮影時期・サイズ情報不明、個人蔵



図19 カミーユ・ピサロ《ルヴシエンヌ》1871年、油彩・カンヴァス、90×116.5cm、個人蔵



図20 ピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエンヌ《アルキメデスの墓を見つけるキケロ》1787年、油彩・カンヴァス、119×162cm、トゥールーズ、オーギュスタン美術館



図21 ピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエヌ《朝のローマ》1782-84年、油彩・厚紙に貼った紙、18.8×25.5cm、パリ、ルーヴル美術館絵画部門



図22 ピエール・アンリ・ド・ヴァランシエヌ《ローマの眺め》1872-74年、油彩・厚紙に貼った紙、19×25cm、パリ、ルーヴル美術館絵画部門

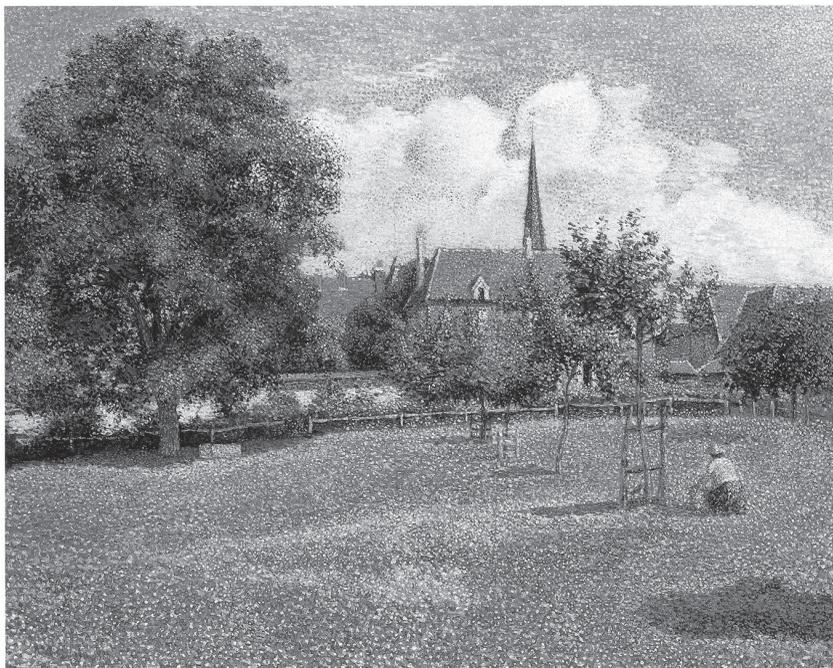


図23 カミーユ・ピサロ《エラニーの家屋と鐘楼》1886年、油彩・カンヴァス、65×81cm、インディアナポリス美術館

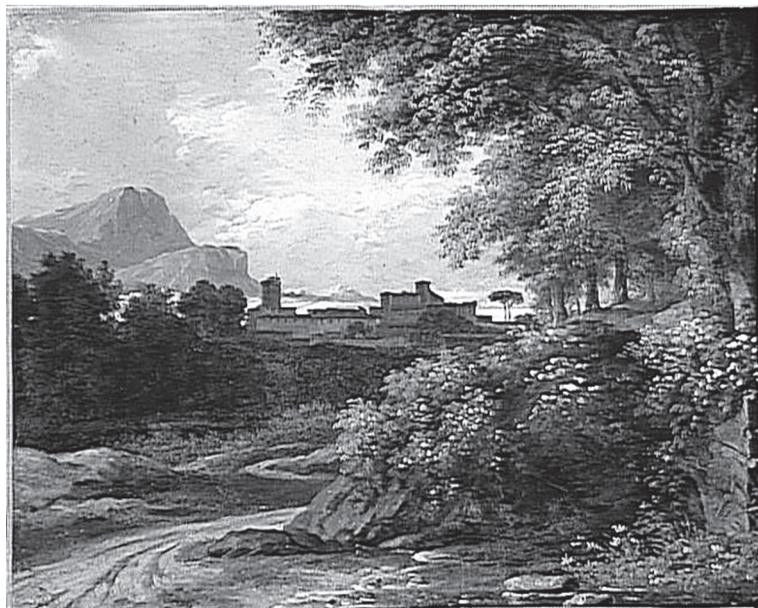


図24 ピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエヌ《山のある風景》1786年以降、油彩・厚紙に貼った紙、42×52cm、パリ、ルーヴル美術館絵画部門

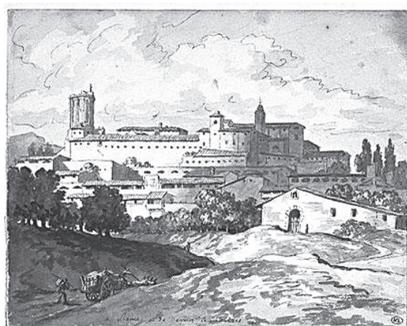


図25（左） ピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエヌ《コロッセウムから見たローマの眺め》1782年頃、黒鉛・インク・淡彩・紙、15.8×20cm、パリ、ルーヴル美術館素描部門



図26（右） ピエール＝アンリ・ド・ヴァランシエヌ《ネミ近隣の蛇行道》制作年不明、油彩・厚紙に貼った紙、25×33cm、パリ、ルーヴル美術館絵画部門



図27 カミーユ・ピサロ《チュイルリー公園、夏》1900年、油彩・カンヴァス、54.5×65.5cm、ワシントン、クリーガー美術館



図28 シモン・ドニ《ローマの夕暮れ》制作年不明、油彩・紙、20.2×26.5cm、ニューヨーク、ユージーン・V・ソー夫妻のコレクション



図29 エドガー・ドガ《テヴェレ川から見たローマの眺め》1857-58年、油彩・カンヴァスに貼られた紙、18×26cm、バーデン、ラングマット美術館

Influence of the Landscape Theory of Pierre-Henri de Valenciennes on Camille
Pissarro's *The Tuileries Gardens and the Pavillon de Flore, Hoar-Frost*:
Pursuit of the Reconciliation of Fidelity to Nature and Artistic "Constructivity"

by

Chinami FUKAO

Doctoral Course Student, Graduate School of Letters,
Kyoto University

The Tuileries Gardens and the Pavillon de Flore, Hoar-Frost, painted by impressionist painter Camille Pissarro in 1900, clearly demonstrates Pissarro's attitude to artistic practices in his later life. In this picture, in addition to achieving the impressionist purpose of representing the fresh colors of nature, Pissarro pays attention to creating a solid composition, which proves his tendency toward the classical-landscape tradition. Taking this point into account, we wish to examine the artistic theory adopted in this painting.

This paper begins by comparing Pissarro's *Tuileries Gardens* series, including the painting in question, with some series by Claude Monet: a pioneer of series paintings. While Monet exclusively pursued direct impressions of nature, Pissarro attached importance to creating compositional unity. Therefore, each painting in the *Tuileries Gardens* series establishes a self-sufficient image, whereas Monet's series has an inseparable relation as a group. In fact, Pissarro distinguished a "tableau" made through an artist's intellectual activity from an "étude," which is a direct record of nature. This paper asserts that the *Tuileries Gardens* series includes three "études" made as a preparatory step for "tableaux."

This form of artistic production is similar to that of the academicians. In *The Tuileries Gardens and the Pavillon de Flore, Hoar-Frost*, in particular, the influence of Pierre-Henri de Valenciennes is evident. Given that Pissarro recommended to his son a landscape instruction book written by this neoclassical painter, it is highly possible that it played a great role in Pissarro's artistic formation. Through comparing Pissarro's methods in this painting with Valenciennes' text, this paper demonstrates that Valenciennes' book taught Pissarro various methods such as the ways of creating harmonious tones and composing fragments of nature on canvas. Finally, it concludes that Pissarro attained the reconciliation of fidelity to nature with artistic "constructivity" owing to Valenciennes' advice.