

fig. 1 (W1112)
クロード・モネ《雨のペリール》1886年、油彩・カンヴァス、60.5×73.7cm、石橋財団アーティゾン美術館
Claude MONET, *Belle-Ile, Rain Effect*, 1886, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

《雨のベリール》——クロード・モネの崇高なる海の風景

Belle-Île, Rain Effect—Claude Monet's Sublime Seascape

新畑 泰秀

SHIMBATA Yasuhide

ここに到着して1ヶ月が経ちました。私は制作に励んでいます。ここはかなりの未開地です。岩は不気味で、海は信じ難い色をしています。でも私はとても興奮しています。制作には様々な困難がつきまといます。というのも、私は英仏海峡を描くことには慣れているので、自分なりの方法で描こうとしているのですが、この海となると全く勝手が違うのです。

(WL709)

——クロード・モネからギスターヴ・カイユボットへの手紙、
1886年10月11日、ケルヴィラウーアンにて

海は信じられない程に美しく、幻想的な岩があります。この海岸はコート・ソヴァージュと呼ばれています。私はこの不穏な雰囲気のある場所に夢中になっています。というのも、ここは私がこれまでやってきたことを、否応無しに超えていくように仕向けるのです。正直に言うと、この暗く、怖ろしい風景を描くには、自らを奮い立たせなければなりませんし、それは随分と困難を伴います。あなたが言われるように、私は太陽の人であるのかもしれませんが。しかしこの評価に甘んじているのではない、と思っています。(WL727)

——クロード・モネからポール・デュラン＝リュエルへの手紙、
1886年10月28日、ケルヴィラウーアンにて¹⁾

クロード・モネ(1840–1926)による《雨のベリール》(W1112) (fig. 1)²⁾は、1886年秋に、フランス西部ブルターニュ地方の南岸キブロン半島の沖14キロにある島、ベリール＝アン＝メールで制作された作品。明るい自然風景を描く画家のイメージとはほど遠く、悪天候の暗く陰鬱な海の情景だ。ベリール＝アン＝メールはブルターニュ地域圏モルビアン県に属す島。面積84平方キロメートル、人口は5,200人を擁する。島は北西から南東にかけ長さ20キロメートル、幅9キロメートル、最高標高地点71メートル、平均標高40メートルの台地状の島である(島の公式サイトに拠る)³⁾。大きさとしては、伊豆大島ぐらいといったところか。島の中心地は北東岸に位置するル・パレで、フランス本土のキベロンとの間に連絡船が通じている。島には17世紀に建てられた要塞や、アレクサンドル・デュマの『ダルタニヤン物語』(三部作、1851年)で、主要登場人物のひとりであるポルトスが隠れていた幻想的な岩窟があることで知られている。絵画的な主題として

は、19世紀中葉にフランス海軍の公式画家テオドル・ギュダンが描いた《ベリールの海岸の嵐》(1851年、カンパール美術館)などが知られるくらいで、モネ以前の風景画家たちに注目される機会はほとんどなかったようだ⁴⁾。

印象派時代より陽の当たる水のある情景を途切れなく描いてきたモネが、海景として特に好んだのは穏やかなノルマンディの風光明媚な海岸風景であった。ノルマンディは、1830年代に芸術家に発見されて以来、陽光溢れる美しい情景として多くの画家たちに愛されてきた。ところが1847年に鉄道パリ＝ル・アーヴル線が開業した頃より、一般市民の海への関心を大いに喚起し、海岸は人で溢れることになった。結果として1860年代よりホテル、カジノ、別荘などが次々に建設されて急速に観光地化が進められていった。変貌していく風景を日々落胆して眺めていたらしいモネは1880年代になると、人によって汚されることのない生のままの自然と対峙する場所を新たに探しはじめた。各地を巡った後、ブルターニュ地方の島ベリールに自らが望む念願の風景を見出すことが出来た⁵⁾。それは、同時期にセザンヌが、パリを離れて故郷エクス＝アン＝プロヴァンスを本拠地とし、当地の汚れなき風景を主題として描き続けたことと重なるかもしれない。モネがこの島の中で最も関心を寄せたのは、島の玄関口のル・パレや歴史的遺構や島の東部にある砂浜レ・グラン・サーブルではなく、むしろ人の手が入っていない、コート・ソヴァージュ(「荒れた海岸」を意味する)と呼ばれる南西の切り立った断崖のある海岸に浮かぶ岩礁であった。

モネが《雨のベリール》を描いた時、島は荒れ模様の天候が続いていたようだ。空や後景の岩を霞ませるほどの篠突く雨と、荒れる海から顔を出すごつごつとした巨大な岩礁にぶつかって砕け散る白い波頭が、荒天下の海岸の様子をわれわれにダイレクトに伝える。描かれている入り江ポール＝ドモワを特徴づけるギベルと呼ばれる岩礁を中心に据えて、前後にも折り重なるように他の岩礁を配して遠近感を創出し、粗くとも綿密に計算された筆致によって画面に躍動感を生み出している。燦々と陽が降り注ぐ自然風景を得意とするモネとは明らかに一線を画す作品である。モネは10週間に及ぶベリール滞在中に、これを含む39点の作品を集中的に描いた。本稿はこの《雨のベリール》を中心に、モネのベリール滞在とその間に制作された作品の意味

について考察するものである。

1. モネのベリール滞在についての先行研究と画家の手紙

1886年のモネのベリール滞在と作品については、フランスのジャーナリストにして美術批評家のギュスターヴ・ジェフロワ(1855–1926)の記述によりよく知られている。ジェフロワは印象派の全容を歴史的に論じた最初のひとりであり、かつクロード・モネの最初期の伝記『クロード・モネ』(1922年)の著者として知られている。本書の巻頭には、ジェフロワと画家とのベリールでの偶然の邂逅が克明に書き留められている。また、本書の第4章には、ベリールで画家の制作取材したことが克明に記されており、これは当地でのモネを語る上で特段の重要性があるものと見做されてきた。ジェフロワは、ベリール滞在中の2週間の間、モネとともに岩間を歩き回り、画家が絵を描くのを観察し、その日の夕刻にそれを書き留めたと言い、臨場感溢れる記述でそれを伝えている。

クロード・モネは、浜で暮らす男たちと同じように長靴を履き、ニットを着て、フード付きの「シーレ」を身につけていた。突風でパレットや絵筆が手から離れてしまうこともあった。イーゼルは石に紐で固定されている。画家はまるで戦場で制作するかのように毅然とした態度で制作に挑む。[...]モネはベリールによって、大地のあらゆる形状、大気のあらゆる状態、水の静けさや激しさを描く能力を開花させた。それまでフランスの西側での制作においては、ヴェトゥイユの平原やノルマンディの断崖を専ら描いていたが、ここで彼は自分が知らない自然と格闘する姿を見せている。[...]海の画家であるモネは、同時に空気や空の画家でもある。それ以外にはあり得ない。これらの絵は、全体として見られる。全ての形態と全ての光がお互いを刺激し、出会い、影響しあい、互いの色や反射を染み込ませていく⁶。

ジェフロワは1887年5月よりジョルジュ・プティ画廊で開催された第6回国際展にモネが出品したベリールの絵画について、はやくも1887年6月2日付の『ラ・ジャスティス』紙の展評で報告しているが⁷、1922年のモノグラフにはより充実した論考がなされていることになったわけだ。これらはモネのベリールの一連の作品に対する世間の評価を高めたことが知られている。モネのベリール研究は、これらジェフロワの記述を出発点として作品についての学術研究がはじまり、モネの画業を総合的に研究する美術史家たちによって様々に論じられてきた⁸。

しかし、モネのベリール滞在に特化して、より高次のレベルでこの主題に取り組んだ研究としては、ドゥニーズ・ドゥルーシュによる一連の論文とモノグラフが本稿の先行研究として挙げられるだろう。ドゥルーシュはまず、1980年に「1886年のモネと

ベリール」と題する論文を『レンヌ美術館友の会年報』に寄稿し、これを補完するかたちで『ベリールのモネ』を1992年に刊行。さらに2010年にはこれを改稿して同名の書物として上梓している。ブルターニュの近代美術史を専門とするドゥルーシュは、モネのベリールでの足跡を丹念に追ひ、ベリールの制作場所とモチーフを特定して徹底的に取材することから始め、またモネの前後の活動とその成果を比較し、ベリールの活動とそこで描かれた39点の作品を比較検討しながらそれら作品の意義を明らかにしている⁹。

ミッシェル・ボルドー、リュセッ・ルロワとカルレット・ポルティエは、ベリール=アン=メール歴史学会より2007年に『1886年、ベリール=アン=メールのクロード・モネ』を上梓した。これはジェフロワやドゥルーシュなどを参照しながらモネの滞在について詳述されたものであるが、何と言ってもベリールの歴史考証に則り、かつ貴重な当時の写真が多く掲載されている点において、大変重要な書籍と言えよう¹⁰。さらにモネのベリールに関しての直近の研究としては、2015年9月号に『アート・ブルティン』誌上に発表されたニーナ・アサナスグロ=カルミエによる「偉大な統一——ベリールのモネと統合への衝動」が挙げられる。筆者は、モネが1886年の制作地としてベリールを選んだのは、1878年にヴェトゥイユに移り住んで5年間そこに留まって制作したように、モネが次第に都市の近代化を嫌い、そこから遠ざかって生のままの風景を求めて対象になったことであることを指摘している。ベリールという場所の選択は、その行為のクライマックスであった、と言う。モネの印象派時代の作品にも表れていた都市よりも地方への強い関心は、1870年代から1880年代にかけての画家のプリミティブな対象への憧憬に繋がるとし、それをモネは、絵画によって永遠性を持つものとして描こうとした、と論じている¹¹。

石橋財団の《雨のベリール》についてのテキストとしては、1953年に作品がブリチストン美術館に松方幸次郎の遺族から寄託され、1984年に寄贈されて現在に至るまで、1985年の大森達次による『石橋財団ブリチストン美術館名作選(西洋編)』の解説の他、さまざまな機会に執筆されたテキストがある。近年の文献としては、賀川恭子が美術館の2015年度のブリチストン美術館の館報に寄稿した、モネとジェフロワとの関係や、作品の来歴の詳細を論じた「クロード・モネの1886年のベリール滞在」がある¹²。

ところでドゥルーシュやアサナスグロ=カルミエをはじめとして、モネのベリール研究において、誰もが研究の拠り所として扱っているのは、ベリール滞在中に書かれた膨大なモネ自身による書簡である。ダニエル・ウィルデンスタインの1979年度版のカタログ・レゾネの巻末に収められた書簡だけでも、実に75通に及ぶ(WL684–758)。それらはアリス・オシュデ、友人であるルノワール、カイユボットやモリゾ、画商のポール・デュラン=リュエルやジョルジュ・プティそして、評論家のジェフロワ、オクター

ヴ・ミルボーといった人たちに宛てられたものである¹³。

書簡は、ジヴェルニーの留守宅を守るアリス・オシュデに宛てられたものが突出して多い。モネは1879年に妻カミーユが亡くなって以来、彼の子どもたちの世話をし、人生において次第に重要な役割を果たしつつあったアリス・オシュデに、ほぼ毎日手紙を書く習慣を身につけていた。昼間の仕事で疲れ果てているにもかかわらず、夜遅くまで毎日手紙を書き続けたいらしい。変動する天候、嵐や晴天の到来を伝え、うまく制作が進行したか、あるいはしなかったかを報告している。カンヴァスの追加を頼み、彼女への愛を伝え、彼女の嫉妬やお金の心配を和らげようとしている。しかし、われわれにとってこの手紙が殊更重要なのは、自らの絵画制作に対する心構えや心情、試みとその成果を詳細に伝えていることだ。自然から直接描くことを続けてきたモネにとって、大風で画材やカンヴァス、そして自らが吹き飛ばされそうになったり、寒さに手が悴み顔を引き攣らせながらも制作を続け、連日厳しい自然に立ち向かう様子は、この手紙の中で詳細に明らかにされている。

2. 印象派の終焉とモネの転換期

19世紀後半のパリ。普仏戦争に続くパリ・コミュン(1870-71年)によるパリの混乱と荒廃の後、共和主義の政体が、自らの姿を明確に見定めるようになるのは1875年の共和国憲法制定の頃であった。第三共和政はやがて議会制民主主義の理念に勝利をもたらし、パリは市民社会として成熟期を迎えることになる。荒廃した都市の損傷の回復にも力が注がれた。ただし政府の苦闘は続く。1886年には反共和的政治運動ブーランシェ将軍事件が勃発するなどして、大きな政治的危機に陥っていった。社会が不安定な中であって芸術家たちの生活は必ずしも安定したものではなかったようだ¹⁴。

この混乱の時期、1874年に活動をはじめた印象派は独自の展覧会を続けていた。1883年にポール・デュラン=リュエルはモネ、ルノワール、ピサロ、シスレーらの個展を開催し、それぞれの画家たちは次第に名声を得ていったが、一方でグループの結束力は失われていった。1886年に開催された第8回展は、第7回展(1882年)に出展しなかったドガを中心として17人の新印象派の画家たちを中心に若い画家が集まり5月15日から6月15日まで、ラフィット通りのアパートマンで開催された。印象派の当初のメンバーで参加したのは、ドガ、ピサロとモリゾの3人のみ。実質的にこれが最後の印象派展となった。

モネ自身はどうかと言えば、次第に印象派を代表する画家として名声を得て、さらに自身の活動を押し進めた。1880年の第5回印象派展への参加を見送ったモネは、サロンへの復帰さえも試みていた。モネは続いて1881年の第6回印象派展にも参加しなかったが、1882年の第7回展には再び参加して35点の作品を出品している。1883年にはまた、ポール・デュラン=リュ

エルがマドレーヌ大通りの新しい建物で大規模なモネの個展を開催し、56点の作品が出品された。デュラン=リュエルはこの展覧会の成功の後、アメリカ市場への出品を目論み、1886年4月にニューヨークのマディソン・スクエアのアメリカン・アート・ギャラリーで、モネによる40点以上の作品を出品した¹⁵。

モネがパリを離れ、セーヌ河下流のヴェットウイユに移住したのは1878年。病床の妻と子どもたち、それにかつてのパトロンで今や破産したエルネスト・オシュデの妻アリスとその子どもたちを伴ってのことだった。印象派グループを長く牽引してきたモネは、この頃より次第に仲間との活動とは距離を置いて、自らの作品の展開を考え、新しい主題を求めて旅に出て、印象主義の様式を肯定し強化しながらも題材を多様化していく試みを行った。1883年12月にはルノワールとともに初めて地中海沿岸を訪れている。ふたりはエクス=アン=プロヴァンスにいたセザンヌを訪ねた後、リヴィエラとして知られる北イタリアの地中海沿岸に赴く。年が明けて1月からモネはひとりで再訪しボルディグラーに3カ月滞在。この地域独特の大気と陽光の輝きを描いた。モネは一方で1883年から1886年にかけては定期的にエトルタで制作もしている。1886年にはオランダを訪問。これは花盛りのチューリップ畑を描く目的があった¹⁶。

モネは、ベリールに辿り着くまでは、新しい主題を求めつつも主に穏やかな明るい風景を描いていた。場面に溢れる陽の光は、彼が描こうとする近代生活の情景と合致していたからだ。陽光溢れる情景を鮮やかな色彩で描くゆえにモネは「太陽の人」として認識され、そのイメージは意に図らず固定されつつあった。冒頭に引用した通り、画家自身はそうした状況を少なからず居心地の悪いものと感じていたようだ。新たな様式を求めて模索の旅を開始した理由だったのであろう。一方で、アサナスグロ=カルミエは、モネはかねてより完全な孤独への憧れがあったことをアリス・オシュデに宛てた手紙の内容を分析することで指摘している。手つかずの自然の中に身を置くことで、自然に忠実でありながら、他の誰とも似ていない、自分だけのものである情景を得たいと願っていた画家は、ベリールへの旅によってこの願いを叶えた、としている¹⁷。

3. ベリール=アン=メールのモネ

1886年の夏、モネはベルト・モリゾに宛てた手紙(1886年7月末か8月初旬)の中で「ブルターニュに行きたいと強く思っていた」(WL676)と、同時期にテオドル・デュレに向けた手紙の中では「ブルターニュの大旅行を敢行することにしました。でも杖を携えた純粋な旅となりそうです。」(WL677)と記している。モネがブルターニュに関心を持ったのは、師であるウジェーヌ・ブーダンがしばしば訪れていたからかもしれない¹⁸。また1880年代に画家仲間のルノワールがブルターニュを訪れていたのも画家の関心を喚起したのかもしれない。あるいは、モネの書斎に保

管されていた、前年に出版されたばかりのギュスターヴ・フロアベールのブルターニュ旅行記『野を越え、浜を越え』の影響もあったとの指摘もある。モネの当初の計画では、ベリールには当初10日ほど滞在する予定で、その後ノールムーティエ島のオクタブ・ミルポーを訪ね、ブルターニュの海岸に沿ってサン・マロまで行くことにしていたようだ¹⁹。

1886年9月12日にベリールに到着したモネは、港のル・パレのオテル・ド・フランスに最初は宿泊。2日をかけてまず島を探索した。ル・パレ周辺の開かれた港街の光景に魅力を感じなかったモネは、15日に島の反対側の小さな集落ケルヴィラウーアンに宿をとることにした。モネは短期間の探索で、コート・ソヴァージュと呼ばれる海岸を見つけ、その出来るだけ近くを拠点とすることにしたのだ。モネは居酒屋を経営していて、料理を作ってくれることになった漁師マレックの提供する広めの部屋を借りてそこを仮のアトリエとした。9月14日付のアリス・オシュデ宛ての書簡では、次のように記している。

私はと言えば、より満足しています。いくつかの素晴らしい風景を見つけたので、島に留まることにしました。明日の朝、町を出て、ラ・メール・テリブルと呼ばれる場所の近くにある、8～10軒の家からなる小さな集落に宿を取ることにしました。周りには10キロも木がなく、岩や洞窟は素晴らしいです。不吉で悪魔が出てきそうですが、それでも見事な場所なのです。他の場所で同じものを見つけることは出来るとは到底思えないので、そこで何か絵を描いてみたいと思っています。(WL686)

続く9月16日の書簡では、「2、3週間で2、3点を仕上げるつもりです」(WL687)と記し、24日にも「天気が変わらなければ1週間後には島を出られると思います」(WL692)と記している。この時、画家はいつものように晴天下の情景を簡単に描くことができる、と考えていたようだ。しかしベリールの天候は直後に暗転する。雹や嵐など大西洋の島特有の天候の変化の激しさが画家を落胆させ、自然の脅威を見せつけさせた。手紙の中ではこれから天気の話が頻繁に出てくる。時折の晴天の時さえ台地上の島では常に風が強かったようだ。9月27日の手紙には、アリスに宛てて「まだ天気は良いのですが、悪魔のような風に悩まされていて、カンヴァスも傘も全てを縛らなければなりません。」(WL697)と記している。

10月に入って天候はさらに荒れ模様となる。嵐の季節が訪れ、海上で波が荒々しく岩にぶつかっては砕け散る光景を目にし、モネは制作に著しい困難を覚えはじめた。ところが同時に画家は、脅威を感じさせる風景に心を激しく揺さぶられ、次第に魅了されていったのである。そして時間や天候の差異によって全く異なる情景を描きはじめた。結果、モネは以降6回以上も滞在を延長し、滞在期間は実に10週間に及ぶことになった。10月30

日にアリスに宛てた手紙には、次のように記されている。

[...]私がどれほど海に情熱を傾けているかお分かりでしょう。ここは本当に美しい。私の経験と絶え間ない観察力をもってすれば、あと数ヶ月続けていれば素晴らしい仕事ができると確信しています。…恐ろしくもありますが、あの青緑色の深みとその恐ろしい様子(何度も言いますが)を一度見ただけで、虜になってしまいます。(WL730)

モネ自身はそれでも島での仕事は一刻も早く完成させたいとは思っていたようだが、全ては落ち着かない天候に左右され、それに従わざるを得なかった。11月8日にはアリスに宛てて「今日のはうまく行きました。天候にも恵まれて良い一日でした。そろそろ終わりに近づいています。最終的には、あなたが近くにいるアトリエでこれらを完成させなければならないでしょう。」(WL739)と記している。また翌9日には早く作品を送れと督促するデュラン＝リュエルに対して次のように記している。

[...]完成したものを送ってほしいとのことですが、完成したものなどありませんし、家に帰ってもう一度見直すまでは自分の作品の出来を判断出来ないことをよくご存知でしょう。私はいつも、自分の絵に最後の仕上げをする前に、短い休みが必要なのです。残念ながら悪天候が続いているので、多くのモチーフに再び効果を見出すことが出来ず、ジヴェルニーに戻ったらやるのがたくさんあります。(WL741)

4. ベリールの出会い

——ラッセル、ジェフロワ、そしてミルポー

モネのベリール滞在は基本的にひとりであったが、幾人かの人物に会う機会があった。初期に出会ったのはオーストラリアの画家ジョン・ピーター・ラッセル(1858–1930)であり、9月7日から28日までをともに過ごした。ラッセルはロンドンで学んだ後、1885年初めよりパリでフェルナン・コルモン私塾に通った画家だ。1886年にはルイ・アンクタン、エミール・ベルナール、フィンセント・ファン・ゴッホと出会い、友人となっていた。同年ラッセルは自らの画題を求めてベリールを訪れた。後に妻となるマリアンナ・マティオッコとともにコート・ソヴァージュの近くにモネに先行して滞在していたことが、モネのアリス宛の9月18日の手紙で記されている(WL688)。モネのベリール滞在の初期に島で画題を探る中で、ラッセルの存在はことさらに大きかったようだ。主要モチーフのひとつとなるコート・ソヴァージュの洞窟の発見は、ラッセルの導きによるものらしい。モネの制作を目の当たりにしたラッセルは、友人のヴィンセント・ファン・ゴッホにそれを伝え、そして後にはアンリ・マティスにもそれを詳細に語ったという。モネは2週間をこの若い画家とともに過ごした後、

急速に制作の速度をあげていった²⁰。

モネの滞在時の邂逅としてより重要視されるのは、前述のギュスターヴ・ジェフロワであり、彼とは10月2日から11日までをともに過ごしている。ジェフロワは、1880年からジャーナリストとして活躍し、ジョルジュ・クレマンソーの日報『ラ・ジャスティス』に定期的に記事を書いていた。ベリールについては、『ラ・ジャスティス』紙に10月17日から11月3日まで掲載された8つの記事の中で語られている²¹。10月2日のマレックの宿屋でのモネとの出会いは、全くの偶然であったと伝えているが、彼はこの出会いを殊更ドラマティックに表現している。

最後のひとりとは、ジャーナリストにして劇作家のオクターヴ・ミルボー(1848–1917)である。ミルボーについては偶然の出会いではなく、ミルボーが画家取材する、という明確な目的があった。モネがミルボーを知ったのは1884年11

月、ポール・デュラン＝リュエルの家でのことだったらしい。『ラ・フランス』紙の美術欄を担当していたミルボーは、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ、ドガ、ルノワール、そしてモネを題材に現代の作家の連載を準備しており、その取材のためにモネに会いに来たのだった。ル・パレに迎えに行ったミルボーとの再会をモネは喜ぶ一方で、滞在の後期の繁忙期に必要な時間を失うことをすぐに後悔しはじめていたことが、その手紙から窺える。また、ミルボーの夫人を連れての訪問の楽しげな様子を伝える手紙は、しばしばアリスを苛立たせ、両者の不和の原因にもなったらしい。モネは、ベリールでの仕事を終えた直後に、ジヴェルニーに帰る前にそこから遠くないノワールムーティエ島に滞在していたミルボーを訪ねている。ミルボーもまたモネの評価をその後高めた人物として知られており、たとえば1889年の『クロード・モネ—A. ロダン』展の図録の冒頭でモネを紹介する数頁を書く時、ミルボーはモネのベリール作品に触れている。「ベリールの荒々しい海とボルディゲラの穏やかな海の表現は、それがカンヴァスの上に描かれたものであることを幾度も忘れさせるほどだった。私は自分が海岸に寝そべっているかのようにさえ感じた。」²²

5. 《雨のベリール》とベリールの作品群

モネが宿をとったケルヴィラウーアンの近く、数百メートルのところに制作場所のポール＝ゴルフアールがある。ブルターニュ地方では、ポール(Port)という言葉は、単純に港を示すもので

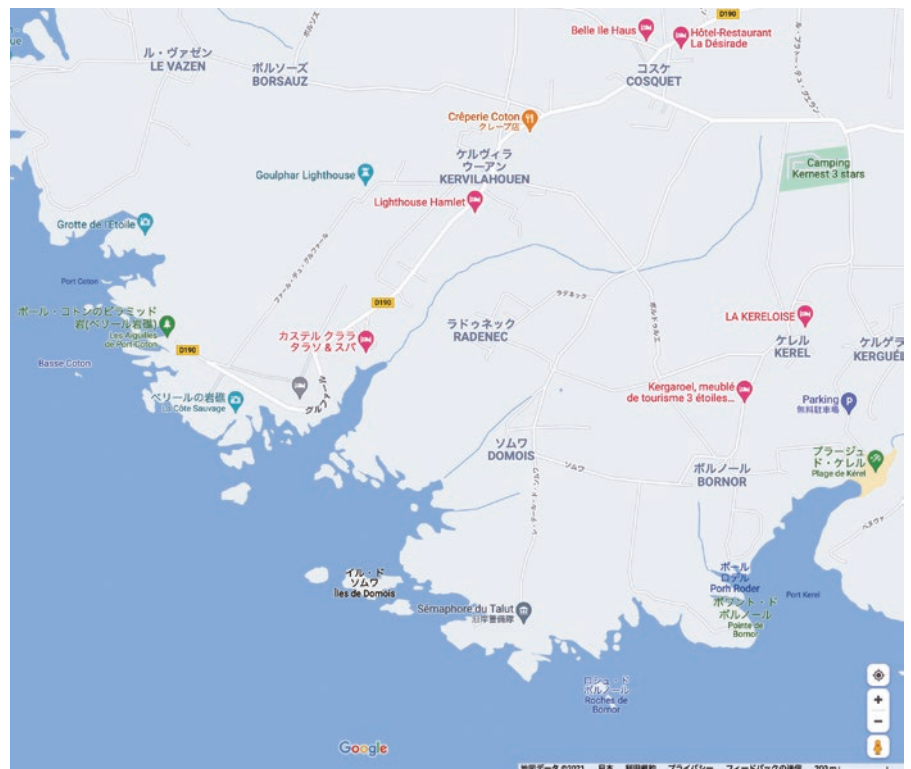


fig. 2
ベリール＝アン＝メールにおけるモネの活動場所
Location of Monet Activities Belle-Ile-en-Mer (from 地図データ ©2021 Google)

はなく、むしろ「入り江」を意味する。ポール＝ゴルフアールでは岩礁や断崖絶壁、ポール＝コトンでは高く尖った石などがモチーフの対象となった。ケルヴィラウーアンの宿からほぼ同じ距離の左手にモネはもう一つのモチーフとなるポール＝ドモワがある。この入り江の中心には前述の通りギベルと呼ばれる岩礁がある。モネはこうしてこれらを含む5つの主要な場所を確保した(fig. 2)。モネはベリールの風景作品で船、人間も、そして手紙の中で触れていた鳥さえも描くことはなかった。ベリールでモネが描いたのは、岩と海のための情景であり、『ボリの肖像』(W1122)を除けば、人間の存在が一切ない状態である。人間が住んでいた痕跡のある風景は38点中3点しかない。ひとつはドモワの集落で、遠景にある台地の家並みが描かれている作品。残りの2点は、部屋から描かれた風景だ。

ベリールの海岸がモネの心を捉えたのは、海面から威嚇するように頭を持ち上げた岩礁の形態だったのではない。水平線に対しごつごつとした垂直方向を強調する岩礁が不定形の岩肌や波濤と入り交じる様子が、原色に近い色の粗い筆致で描かれている。自然の持つ根源的な力は、粗い抽象的な筆触によりあたかも感情をもっているかのように示されている。後述する通り、これを20年後に登場するフォーヴの先駆けと指摘するものもある。以前の作品との大きな乖離を自ら意識したモネは、デュラン＝リュエルに宛てて、「私がここから持ち帰ったものが皆様の好みに合うかどうかは分かりませんが、この海岸が私にとって魅力的であることは確かです。」(WL715)と記している。ところでモネはディエップの断崖やエトルタの巨大な奇岩、あるいは



fig. 3 (W1106)
クロード・モネ《ポール＝ドモワのギベルの岩》1886年、油彩・カンヴァス、
66×81cm、個人蔵
Claude MONET, *The Guibel Rock, Port-Domois*, Private Collection, San Francisco



fig. 5 (W1108)
クロード・モネ《ポール＝ドモワ》1886年、油彩・カンヴァス、65×81cm、
イェール大学美術館
Claude MONET, *Port-Domois*, 1886, Yale University Art Gallery, New Haven
Photo credit: Yale University Art Gallery



fig. 4 (W1107)
クロード・モネ《ベリールの岩》1886年、油彩・カンヴァス、63×79cm、
ランス美術館
Claude MONET, *Rocks at Belle-Île*, 1886, Musée des Beaux-Arts, Reims
Photo : © Christian Devleeschauwer



fig. 6 (W1109)
クロード・モネ《ベリールのポール＝ドモワ》1886年、油彩・カンヴァス、
65×81cm、個人蔵
Claude MONET, *Port-Domois at Belle-Île*, 1886, Private Collection

はヴェトゥイユの解氷を描くなど、自然への畏怖を感じさせるイメージをかねてより示していた。しかし、ベリールの風景の表現はそうした感情が一気に吹き出たように感じさせる。これらの試みによって、モネはそれまでの印象主義的絵画を乗り越えようと試みたのであろう。

アーティゾン美術館の《雨のベリール》(W1112)の中央に描かれているのは、ポール＝ドモワの入り江の真ん中に聳える岩礁ラ・ロッシュ・ギベル。ちなみにモネは、アリスに宛てた10月9日付の書簡の中で、荒天を憂う一方で「気休めに、雨の効果(Effet de pluie)をポシャド(pochade)で描いてみました」(WL707)と記している。モネが書簡の中でよく使う「ポシャド」とは、いわゆる習作を意味する。「雨の効果」という言葉は、ウィルデンスタインのレゾネに記載された《雨のベリール》のタイトル「Belle-Île, effet de pluie」と一致するものだが、これは必ずしも同一のものと示す証はない。ただ本書簡の記述は、ジェフロワが語る荒れた天候の中での制作と重なるものであり、かつ手紙の日付はジェフロワの滞在時期と重なるものではある。

モネがベリール滞在の初期にポール＝ドモワで様々な角度、様々な天候の下で、ラ・ロッシュ・ギベルを中心に据えて描いたのは8点。これらのうち5点はポール＝ゴルフアーやラドゥネックの岩壁を遠景に、北を向くギベルが描かれている²³。

《ポール＝ドモワのギベルの岩》(W1106)、個人蔵 (fig. 3)

《ベリールの岩》(W1107)、ランス美術館 (fig. 4)

《ポール＝ドモワ》(W1108)、イェール大学美術館 (fig. 5)

《ベリールのポール＝ドモワ》(W1109)、個人蔵 (fig. 6)

《ベリール》(W1110)、ロダン美術館 (fig. 7)

これら5点を見るとギベルには側面に大きな穴が空いていることが分かる。W1106, W1107, W1108は晴天で屈んだ海面の風景が、W1109は曇天で波頭が立つ風景が、W1110はさらに暗雲が垂れ込んだ情景であるが、海は比較的穏やかに描かれている。異なる時間、異なる天候の時の情景の差異があらわされている。



fig. 7 (W1110)
クロード・モネ《ベリール》1886年、油彩・カンヴァス、60×81cm、ロダン美術館
Claude MONET, *Belle Île*, 1886, Musée Rodin, Paris
© Musée Rodin (photo Jean de Calan)



fig. 1 (W1112)
クロード・モネ《雨のベリール》1886年、油彩・カンヴァス、60.5×73.7cm、
石橋財団アーティゾン美術館
Claude MONET, *Belle-île, Rain Effect*, 1886, Artizon Museum, Ishibashi
Foundation



fig. 8 (W1111)
クロード・モネ《ベリールの岩礁》1886年、油彩・カンヴァス、60×81cm、
所在不明
Claude MONET, *The Rocks at Belle-Île*, 1886, Collection Unknown



fig. 9 (W1113)
クロード・モネ《ベリール》1886年、油彩・カンヴァス、60×60cm、
所在不明
Claude MONET, *Belle-Île*, 1886, Collection Unknown

一方で次の2点はギベルの穴が見えない状態、西向き的情景が描かれている。

《ベリールの岩礁》(W1111)、所在不明(fig. 8)

《雨のベリール》(W1112)、石橋財団アーティゾン美術館(fig. 1)

次の作品は、逆方向から、ギベルの穴が見える情景が描かれている。

《ベリール》(W1113)、所在不明(fig. 9)

このW1113は粗い筆触で描かれたイメージだが、これは晴れた情景。他の作品に比べると筆触は粗く、これは他の7点と比べるとオイルスケッチのような粗さをもって描かれている。W1111, W1112はともに海面は時化の状態。雨天の陰鬱な印象の海と不気味な岩礁がある情景、という意味ではこれらはロダン美術館のW1110と共通点を持っている。中でも《雨のベ



fig. 10
ポール=ドモワ(ベリール=アン=メール歴史学会ホームページより)
Port-Domois, © Société historique de Belle-Ile-en-Mer, Morbihan, France
<https://www.belle-ile-histoire.org/histourisme.html>

リール》は、大雨で暴風雨という極端な荒天下で描かれた作品である。暴風で時化る海面の色彩はいまだ明るい色彩が使われているものの、筆触や色彩の激しさに目が行くとともに、画面構成の誇張がなされたようにも感じられる。しかし、実際のギベルを臨むポール＝ドモワの情景と比較すると、画家は実景をほぼ忠実に画面に再現していることがわかる (fig. 10)。

ポール＝ドモワの一連の作品と同様に、ベリールでモネはしばしば同じ情景を角度を変え、時を変えて多角的に描いた。同じ角度から見た同じモチーフの作品が複数ある中で、時と天候によって表情を変える様を捉えているのだ。ポール・タッカーはこれについて次のように記している。「ブルターニュでのモネの制作方法に微妙な変化があった。すなわちモチーフの数を限定して探求し、しかも限定した構図で描いた。[...]それらはまた海の動き、光が水上で舞う様子、あるいはごつごつとした黒い岩の光と影の相互作用など、自然を厳密に描写することをモネに強く求めたようだ」²⁴。大気と海洋の効果を同じ場所で多重に表現するために、あえて視点の数を制限して少数の場所を選んだのだ。この時期のベリールの特徴である天候の不安定さ、そして何よりも海の状態の変化の激しさが、モネの絵に新しい展開を与えたのである。ベリールの個々の作品について「連作」という言葉を用いるのはまだ早すぎる。しかし、「連作」という考えは、無意識のうちにモネの心の中で明確になり始めていたのではないか。10月30日付のアリスへの書簡では「海をうまく描くには、毎日毎時間、同じ場所で海を見て、その場所での海の様子を理解する必要があることを知っています。だからこそ、私は同じモチーフを4回も6回も繰り返して描いているのです」(WL730)と記している。したがって、ベリールの同じ場所で描いた作品には、太陽の光に満ちた風景がある一方で、それとは対象的な荒れた天候下の暗い風景、すなわち陽と陰の関係を示す作品があるのだ。モネはベリールの滞在で発見したこの方法を以降体系的な様式で仕上げていくことになる。

モネは後年、『積み藁』連作を製作中の1890年10月9日に、ジェフロワに手紙を書いている。「さまざまな光の効果の連作に夢中なのですが、近頃は陽が早く沈むので、追いつくことができません。しかし描き進めるにしたがって、私が求めているもの——『瞬間性』、とりわけ周囲を包むもの、いたるところに輝く均一な光——を表現するためには、もっと努力しなければいけないことが分かるのです」(WL1077)。モネはこの書簡の中で、彼が求めているものを「瞬間性 (l'instantanéité)」という言葉で示しているが、これはモネの連作の重要なキーワードとして認知されている。モネはこの「瞬間性」について「周囲を包むもの (l'enveloppe)」とも記している。これは、戸外の自由な状態では、色彩は光や周囲との関係にしたがって変化するものであり、それをモネは雰囲気、周囲を包むものと呼んだのである。換言すればモチーフを包む大気に及ぼす光の効果を意味するものであり、ベリールの一連の作品で画家は、すでにこれを実践して

いる、と言えるのではないか²⁵。

6. 崇高なる海の風景

モネはベリールの海の日々の観察で対象への興味を高めていった。特に荒天・嵐が彼を襲った時には、眩暈に似た高揚感へとモネを導いたに違いない。10月23日にアリスに送った書簡には次のように記している。

私はどちらかというと柔らかくて優しい色が好きなのですが、この不吉で悲劇的な情景を描くために暗く描く努力をしなければなりません。ブルターニュの暗い絵を見たことがあると思いますが、しかしこれはその逆で、世界で最も美しい色調で、この海は今日鉛色の空と一緒にあって、その強さを捉えることができないほどの緑色をしていました。(WL721)

これを描かねばならない、という画家の決意は、10月26日付のアリス宛書簡に示されている。

私は絶対にこれらの絵を完成させなければなりません。実際とても満足しているし、自分が間違っているとは思いません。だからこそ、絶望してはいけないのです。多少の驟雨を浴びなければならないとしても、私は戦わなければならないのです。(WL723)

荒天の海景と言えばその前例として、ジョゼフ・ヴェルネ(1714–1789)が思いつく。人智を越える自然に対する畏敬の念、あるいは「崇高」の体験を絵画化する画家としては、さらにモネと初期のロマン主義の画家による作品との関連も想起できる。特にイギリスの画家 J.M.W. ターナー(1775–1851)の一連の荒天の海景をモネは知っていたのではないかと²⁶。さらにフランスの近世・近代の風景画史を顧みた場合、ヴェルネやターナーに先行する風景画として、17世紀のフランス古典主義の巨匠ニコラ・プッサン(1594–1665)の作品を忘れるわけにはいかない。プッサン晩年の連作「四季」の最後は《冬——大洪水》(1660–64年) (fig. 11)。旧約聖書の「大洪水」を主題とするこの作品に描かれたのは、プッサンの理想的風景画を特徴づける明るく静謐で峻厳な作品とは対照的に、壮大、粗野、危険、神秘、あるいは暗さ、深淵、孤独といったイメージを観る者に喚起する情景。それは「崇高の情景」として、同時代から19世紀の新古典主義、ロマン主義の時代に至るまで絶大な影響力を示してきた。プッサンの「四季」連作の春、夏、秋の明るい空の下で情景と、冬の陰鬱な画面の比較によりその対照は際立ち、これはモネのポール＝ドモワの作品にも同様な効果を見出すことができる。古典主義の巨匠が、ロマン主義的な「崇高」の概念を絵画化したことは、印象派の巨匠が、感覚に快く、穏やかな歓喜や幸福感を喚起する絵



fig. 11
ニコラ・プッサン《冬——大洪水》1660–1664年、油彩・カンヴァス、
118×160cm、ルーヴル美術館
Nicolas Poussin, *Winter (Deluge)*, 1886, Musée du Louvre
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Droits réservés /
distributed by AMF-DNPartcom

画とは対照的な、「崇高」の概念を内包する絵画を19世紀末に描きえたことと、無縁ではないように思われる。モネのベリールの風景の発見は、偶然のものであったかもしれないが、印象派の「古典的」巨匠による、その様式とは対照的な「崇高なる」風景画の表象は、17世紀の風景画の巨匠プッサンのそれと確実に通じている²⁷。

7. ベリール作品群の公開と売却

1886年11月下旬にジヴェルニーに帰郷した後、モネはデュラン＝リュエルに伝えた通り、冬の残りを彼のアトリエでベリールの風景画を完成させるのに費やした。完成したベリールの作品は、その後いくつかの展覧会に出展された。なかでも重要なのは1887年の5月から6月にかけて開催された「第6回国際絵画展」、そして1889年に開催されたロダンとの合同展であり、それらはどれもデュラン＝リュエルではなく、ジョルジュ・プティの画廊で開催された²⁸。モネはかねてよりデュラン＝リュエルのアメリカへの進出については懐疑的で1886年1月22日の書簡では「私もあなたがおっしゃるようにアメリカでは成功したいとは思っています。でも私の絵は特にこの国で有名になって売れて欲しいと願っているのです」(WL650)と語っていたし、一方でデュラン＝リュエルの側でもモネらしくない、ベリールの作品に関心がなかったのかもしれない。

1887年の「第6回国際絵画展」のカタログには、全15点の展示作品のうち、ベリールの作品が10点掲載されている。この展覧会は、印象派が久々に一堂に会した展覧会で、モネ自身はこの展覧会に1877年のサン・ラザール駅の風景画も出品しており、過去と現在の繋がりや自らの絵画様式の展開を示している²⁹。モネは、ギュスターヴ・ジェフロワとオクターヴ・ミルボーの反応を見てある程度の成果は確信していたかもしれないが、画家仲

間や他の批評家などの反応は気になったようだ。実際ベリールの作品の評は別れた。一方では荒削りな作画、野蛮さ、絵画的洗練の欠如が非難され、カミーユ・ピサロは厳しく「暗いモネ」と評した³⁰。ジョリス＝カルル・ユイスマンスは1887年の「ルビュー・アンデパンダント」誌の6月号で次のように記している。

クロード・モネは、熱り立つ空の下[...] 瘳猛な色を奏でる荒れ狂う海の景色を描いた一連の風景画を出品している。デュラン＝リュエル氏が持っている世界で最も偉大な画家によるあの素晴らしい海景画からはかけ離れている。[...] 人食いの眼で見たこの絵の野蛮さに最初は戸惑うが、この絵が示す強さの前で、この絵を動かしている信念の前で、この絵を描いている男の力強い吐息の前で、人はこの粗野な芸術の禍々しい誘惑に従わざるを得ない。

また、ユイスマンスの友人であるアルフレッド・ド・ロスタロは美術誌『ガゼット・デ・ボザール』の1887年6月号で「クロード・モネ氏はこれまで以上に激しく、過剰なまでの筆触と色彩で、観る者を沈黙させる力を漲らせている。色彩は激しく、筆致は粗いにもかかわらず、完璧に制御されているため、自然の情景が雄大な印象の中に自由にあらわされている」と記している³¹。

ついで1889年の『クロード・モネ——A.ロダン』展には、ベリールの一群の作品が展示された。2人展に出品されたモネの作品は145点。エトルタとアンティーヴの風景画の間にベリールの作品13点が展示された(RM74–76, 79–80, 83, 86, 89–90, 91/16, 93, 95, 96)。同時に出品されたヴェトゥイユ時代の作品がほぼ同数の14点であったことと比較すると、画家がベリールの成果に重きを置いていたことがうかがえる。内容としてはポール＝コトン(RM91/16, 95, 96)、ポール＝ゴルフアー(RM79)、ポール＝ドモワ(RM80, 89, 90)、そして10月の激しい嵐の中で描かれた5点のうちの2点(RM74, 75)など、モネがベリールで描いたすべての場所の作品が網羅されている。展覧会図録のロダンに関するテキストはジェフロワが執筆したが、モネについてのテキストは先に引用した通り、ミルボーが筆を執っている。それは、1889年3月10日付のフィガロ紙に掲載されたモネ評に手を加えたもので、モネの絵画の位置付けを試みるものであった³²。

ポール・デュラン＝リュエルは結局のところ1887年にベリールの作品を4点しか購入しなかった。結果としてモネはベリールの作品の販売を様々な画商に配分することができた。展覧会でいち早くベリールの絵画を展示したジョルジュ・プティであったが、さほど売り上げには貢献しなかったようだ。一方でテオ・ファン・ゴッホの勤めていたブッソ&ヴァラドンはこれに大きく貢献した。当時、パリに住んでいた兄ヴィンセントの勧めもあり、テオは印象派の絵画を大量に購入・販売し、特にモネの作品については1886年から1888年の短期間に、ベリールの作品を含む9点を扱った。

そしてベリール作品はかなり早い段階で個人のコレクションへとわたっていった。ポール・デュラン＝リュエルはその後数年のうちにさらにいくつかの作品を買い取り、ブッソ&ヴァラドンもさらにいくつかの作品を購入している。個人が購入したものとしては、ロシアの蒐集家セルゲイ・シチューキンや、林忠正などが挙げられる。画家仲間ギュスターヴ・カイユボット遺贈コレクションの中にも《コート・ソヴァージュ》があるが、これはルーヴルの所蔵となった後、今はオルセー美術館の所蔵となっている。

石橋財団の《雨のベリール》はどうかと言えば、これら一連の展覧会に出品されることはなかった。ウィルデンスタインのレゾネに拠れば、この作品がはじめて展覧会に出品されたのは、1891年にサン＝プリューで開催された「美術展」に出品、その後の出品歴は20世紀を待たねばならず、1917年にギャラリー・ポール・ローザンベールで開催された「19世紀のフランス絵画」展、1924年にギャラリー・ジョルジュ・プティで開催された「モネ」展に出品されている³³。作品の来歴としては、それ以前の1887年にブッソ&ヴァラドンに売却された後、1918年頃にヴィルヘルム・ハンセン、次いで1922年に松方幸次郎が取得し、その後1953年にその遺族により石橋財団に寄託され、1984年に寄贈された³⁴。ほぼ同じ構図の《ベリールの岩礁》(W1111)はデュラン＝リュエルが1887年3月に購入し1948年のニューヨークの売り立てで売却、《ベリール》(W1110)はモネとロダンの2人展の時にモネによりロダンの贈られ、以後1916年にフランス国家に寄贈され、今はロダン美術館に保管されている³⁵。

8. モネのベリール滞在以後

ベリールでの10週間の滞在で制作された《雨のベリール》を含む39点の作品は、モネの絵画約2,000点の作品の中でどのように位置づけられるだろうか。画家のキャリアからすれば、ボルディグラの絵画同様、短期間ではあるものの、それはモネが自らの絵画を革新することを決意し、実行した時期の作品である。ベリールのコート・ソヴァージュの壮大かつ峻厳な風景、目まぐるしい大気の変化などにモネは敏感に反応し、新しい様式の絵画の創造を喚起した。モネは、印象派の基本原則である筆触分割、明確で率直な色調、明確な構図を捨てたわけではない。ただし対象はかならずしも陽の光に満ちた平和の空間だけではない。時に暗雲垂れ込み暴風雨に侵された畏れ多い風景である。それらが生氣あふれる筆触により表現されるべき風景の構造や基本的な性格を見失うことなく、構図の新しい大胆さを追求している。ベリールの風景画は、その後の積み藁や大聖堂の連作を予告するとともに、その様式としては睡蓮における自由な筆触や暗い色彩による抽象的な描写を予告するものである。

モネがベリールを発って10年後の1896年、アンリ・マティス

(1869–1954)はベリール＝アン＝メールのジョン・ラッセルを訪ねた。ラッセルはモネとの邂逅後、1888年から1908年に妻のマリアンナが亡くなるまでこの島に家を構えていた。他の芸術家がこの島で制作することを望んでおり、島を訪れた若い画家を好意的に受け入れていた。一方マティスはエコール・デ・ポザールでギュスターヴ・モローに師事し、伝統に則った教育を受けていたが、ベリール訪問をもってその画風は一転する。当初、ベリールの荒れた風景にモネ同様戸惑ったようだが、翌年に再訪したあたりから徐々にあらあらしさの中に生氣を内包する情景に反応し始めたらしい。それにはラッセルを通じた、モネの教えも多分にあったことであろう。1896年の滞在時と翌年の再訪時のマティスの作品には明らかな違いが出ている。1896年の海岸を描いた作品が比較的暗い色調のアカデミックな描き方であるのに対し、1897年の作品になると、それまで使っていた重い色彩とは対照的な、高度に明るい色彩で大胆な構図、生氣ある筆致で描かれている。アン・ガルバリーは、これについて2002年にアート・ギャラリー・オヴ・ニュー・サウス・ウェールズで開催された『ベリール——ブルターニュのモネ、ラッセル、マティス』展図録において「色彩と単純化された装飾的な形態をもって独自の表現による新しい芸術を創造するために、古いものと訣別するような情熱を作品は感じさせる。」と記している³⁶。マティスは、1905年に仲間の画家たちと原色を多用した強烈な色彩と激しいタッチを特徴とする絵画をサロン・ドートンヌに出品し、それは批評家ルイ・ヴォークセルによって「フォーヴ」と評された。先に触れたようにモネのベリール時代の作品の様式には、フォーヴィスムを予見する質があることが指摘されている。20世紀初頭の新興絵画の成立へのモネの接点をここに見出すことが出来るかもしれない。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸課長)

※個人蔵、所在不明の作品の画像典拠: Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Bibliographie et catalogue raisonné*, Tome II: 1882–1886 *Peintures*, La Bibliothèque des arts, Lausanne & Paris, 1979, pp. 419–420.

註

1. “Documents: I. Letters”, in Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Bibliographie et catalogue raisonné*, Tome II: 1882–1886 *Peintures*, La Bibliothèque des arts, Lausanne & Paris, 1979, pp. 213–295. 「WL」の番号は、1979年版のウィルデンスタインのレゾネの手紙の番号を示す。
2. Wildenstein, 1979, No.1112, p.206: Daniel Wildenstein, *Monet: Catalogue Raisonné*, Volume III, Wildenstein Institute, Paris, 1996, No. 1111, pp. 420–421. 「WJ」の番号は、1996年版のウィルデンスタインのレゾネの作品番号を示す。
3. “Belle-île en Chiffre”, https://www.belle-ile.com/files/ot-belleile/files/1429_8_belle-ile_en_chiffres.pdf, ベリール＝アン＝メールについてはほかに次を参照。Bruno Barbier, *Belle-Île-en-Mer*, (Itinéraires de découvertes, Edition Ouest-France), Rennes, 2008.

4. Théodore Gudin, 1802–1880, Peintre officiel de la Marine, “Tempête sur les côtes de Belle-Ile”, 1851, Musée des Beaux-Arts de Quimper. 次を参照。Henri Belbeoch & Florence Clifford, *Belle-Ile en Art*, Presse Bretonnes, Sait-Brieuc, 1991, pp. 40–41.
5. “Introduction: Tourism and Painting”, in Robert L. Herbert, *Monet on the Normandy Coast: Tourism and Painting, 1867–1886*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, pp.1–7; Ann Galbally, “Mer Sauvage”, *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, p. 14.
リチャード・トムソンは、これについてモネが1886年にベリールで、次いで1889年にクルーゼで制作した作品群はある種の一貫性を持っているため、一緒に考えるべきだ、と記している。これらの作品は、モネが1884年と1888年に地中海を訪れた際に描いた作品とは対照的であるとし、ノルマンディ海岸の見慣れた景観から離れて、自分の範囲を広げようとする画家の意識的な努力の結果であった、という。
Richard Thomson, “Emotive Naturalism 1881–1891”, in Exh. Cat., *Claude Monet 1840–1926*, Galerie nationales Grand Palais, 2010–2011, pp. 34–47.
6. Gustave Geffroy, *Claude Monet: Sa vie son temps, son œuvre*, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris, pp. 1–4.
7. Gustave Geffroy, “Salon de 1887. VI Hors du Salon – Monet. II”, *La Justice*, No.2696, 2 juin, 1887, pp. 1–2.
8. Ursula Prunster, “Painting Belle-Île”, Exh. Cat., *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, p. 22.
9. Denise Delouche, “Monet et Belle-Ile en 1886”, *Bulletin des amis du musée de Rennes*, pp. 27–55; Denise Delouche, *Monet à Belle-Ile (l'Art en Bretagne)*, Le Chasse-Marée/ArMen, 1992; Denise Delouche, *Monet à Belle-Île*, Éditions Palantines, Plomelin, 2006.
10. Michèle Bardoux, Lucette Leroy & Carlette Portier, *À Belle-Île avec Claude Monet en 1886, 12 septembre – 25 novembre*, Société historique de Belle-Île-en-Mer, 2007.
11. Nina Athanassoglou-Kallmyer, “Le Grand Tout: Monet on Belle-Île and Impulse toward Unity”, *The Art Bulletin*, Volume XCVII, Number 3, September 2015, pp. 323–341.
この論文のタイトルは、モネと親しい関係にあったエミール・ゾラによる『制作』の第2章で、サンドーズが語る言葉「ああ、もしがのおれの全人生を作品に投入出来ればどんなにすばらしいことか! …高きも低きもなく、穢れも潔きもない、機能しているがままの偉大な統一体なのだ」(清水正和訳、岩波文庫)、あるいは数学者・哲学者のメヌ・ド・ピラン(François-Pierre Gontier Maine de Biran, 1766–1824)の言葉に拠る。
12. 無署名(大森達次)「19 モネ(1840–1926)《雨のベリール》」『石橋財団ブリチストン美術館名作選(西洋編)』、石橋財団ブリチストン美術館、1985年; 宮崎克己「5 雨のベリール」、『石橋財団所蔵作品目録(1)』、1996年、14–16頁; 賀川恭子「クロード・モネの1886年のベリール滞在」、『館報』、第64号、2015年、石橋財団ブリチストン美術館/石橋財団石橋美術館、2015年、78–85頁。1985年。
13. Wildenstein, *Claude Monet*, 1979, pp. 275–291.
14. 木下賢一「第二共和政と第二帝政」、柴田千雄、樺山紘一、福井憲彦(編)『世界歴史大系 フランス史3——十九世紀なかば～現在』、山川出版社、1995年、79頁。
15. Sylvie Patry, “Durand-Ruel and the Impressionists’ Solo Exhibition of 1883”, pp. 100–119; Jennifer A. Thompson, “Durnd-Ruel and America”, Exh. Cat., *Paul Durand-Ruel and The Modern Art Market: Inventing Impressionism*, Musée du Luxembourg, Paris; The National Gallery, London and Philadelphia Museum of Art, 2014–2015, pp. 100–119 and pp. 136–151.
16. Paul Hayes Tucker, *Claude Monet: Life and Art*, Yale University Press, New Haven & London, 1995, pp. 114–126; Richard Thomson, “Normandy in the 1880s”, “The Mediterranean, 1884–1888”, Exh. Cat., *Claude Monet 1840–1926*, Galeries nationales, Grand Palais, 2010–2011, pp. 172–205.
17. Athanassoglou-Kallmyer, “Le Grand Tout”, 2015, p. 326.
18. André Cariou, *De Turner à Monet: La découverte de la Bretagne par les paysagistes au XIX^e Siècle*, Musée des Beaux-Arts de Quimper, 2011, pp. 98–99.
19. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, p. 29; Athanassoglou-Kallmyer, “Le Grand Tout”, 2015, p. 334.
20. Ursula Prunster, “Painting Belle-Île”, Exh. Cat., *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, pp. 13–16; Belbeoch & Clifford, *Belle-Ile en Art*, 1991, pp. 90–95.
21. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 36–38.
22. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 38–39; Octave Mirbeau, “Claude Monet”, in *Claude Monet, A. Rodin*, Galerie Georges Petit, Paris 1889, pp. 25. 次も参照。Silvy Patin, “Belle-Ile-en-Mer (septembre-novembre 1886)”, Exh. Cat., *Claude Monet-Auguste Rodin: Centenaire de l'exposition de 1889*, Musée Rodin, Paris, 1889–1990, pp. 147–148. “Que de fois, devant ses mers farouches de Blle-Isle, ses mers souriantes de Bordighera, j’ai oublié qu’elles étaient, sur un morceau de toile, avec de la pâte.”
23. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 56–65; Anonym, “Lot Essay” for Claude Monet, *Belle-Île* (1886), (Christie’s New York Auction, Impressionist and Modern Art Evening Sale, 4 May, 2011, Sale #2437), (<https://www.christies.com/en/lot/lot-5433473>).
24. Paul Hayes Tucker, “2 Monet and the Challenges to Impressionism in the 1880s”, Exh. Cat., *Monet in the ‘90s: The Series Paintings*, Museum of Fine Arts, Boston, 1989, p. 29.
25. 六人部昭典「モネ書簡(1890年)における「瞬間性」と『積葉』連作」、『美術史』第35巻第1号、1986年1月、15–27頁; 六人部昭典「モネの絵画と時間」、『実践女子大学美術美術史学』(美学美術史学科20周年記念号)、第30号、2016年3月、23–42頁。
26. Steven Z. Levine, “Seascape of the Sublime: Vernet, Monet and the Oceanic Feeling”, *New Literary History*, Winter 1985, Vol. 16, No. 2, pp. 377–400.
27. 次を参照。Richard Verdi, “Poussin’s ‘Deluge’: the Aftermath”, *The Burlington Magazine*, Vol. 123, 1981, pp. 389–400; 新畑泰秀「J.M.W.ターナーの《大洪水》——「黙示の崇高」の主題にみる伝統と創意」、『展覧会図録『ターナー展 テート・ギャラリー所蔵』、横浜美術館/名古屋美術館/福岡市美術館、1997年、177–195頁。
28. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 90–92.
29. Pierre Sanchez, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit (1881–1934): repertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, tome 5, L’Echelle de Jacob, Dijon, 2011, p. 1408.
30. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, p. 92.
31. Joris-Karl Huysmans, “Chronique d’art, le Salon de 1887(1), l’Exposition internationale de la rue de Sèze”, *la Revue indépendante*, No. 8, juin 1887, p. 352; Alfred de Lostalot, “Exposition internationale de peinture et de sculpture (Galerie Georges Petit)”, *Gazette des Beaux Arts*, Tome 35, 2^e période, Nr. 6, juin 1887, p.524.; Tucker, *Claude Monet*, 1995, pp. 29–30; Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 92–95.
32. Exh. Cat., *Claude Monet A. Rodin*, 1889, p. 25, reprinted in Exh. Cat., *Claude Monet-Auguste Rodin: Centenaire de l'exposition de 1889*, Musée Rodin, 1889–90, p. 53. 「RM」の番号は、本図録の出品番号を示す。
33. Sanchez, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit*, 2011, p. 1411.
34. 宮崎「5 雨のベリール」、1996年、16頁; 賀川「クロード・モネの1886年のベリール滞在」、78–79頁。
35. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, p. 96.
36. Ann Galbally, “Mer Sauvage”, Exh. Cat., *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, pp. 13–16. その他次も参照。Hilary Spurling, “Matisse on Belle-Ile”, *The Burlington Magazine*, Oct., 1995, Vol. 137, No. 1111, pp. 661–671.