

## クロード・モネの1886年のベリール滞在

賀川恭子

1870年代にグループ展を開催した印象派の主要な画家たちは、1880年代になると新たな方向を模索ようになる。全8回のグループ展すべてに参加したカミーユ・ピサロ（1830-1903）は、若手画家たちの点描技法を取り入れるようになった。グループ展への出品をやめてサロンに復帰したピエール＝オーギュスト・ルノワール（1841-1919）は、アルジェリアやイタリアを旅行して巨匠たちの作品を学んだのち、いささか硬い画風で描くようになった。

クロード・モネ（1840-1926）にとっての1880年代はしばしば苦闘の10年間と称され、この時期自分の作品に対する不満を手紙に記している。モネもグループ展を離れたひとりで、この時期に国内外、とりわけノルマンディー地方を頻繁に旅行した。1884年には北イタリアのリビエラを、1886年にはブルターニュ地方の島ベリール・アン・メールを訪れた。ベリール滞在中は毎日のように手紙を書いてジヴェルニーにいるアリス・オシュデ（1844-1911）へ、ときには画商ポール・デュラン＝リュエル（1831-1922）へ宛てて送った。そのようにして書かれた手紙70通ほどがレズネに掲載されている。モネは孤独に制作していたわけではなく、滞在中に出会った画家との食事や会話を楽しんだり、11月3日から9日に作家オクターヴ・ミルボー（1848-1917）とその妻アリス（1849-1913）を迎えたりしている。美術批評家ギュスターヴ・ジェフロワ（1855-1926）と出会ったのもこの滞在中だった。

モネのベリール滞在については、ドゥニズ・ドゥルシュによる詳細な研究があるが、本稿では、ベリールで知り合ったジェフロワとの関係を軸にして、モネのベリール滞在を考察し直すことを目的とする<sup>1)</sup>。

### 1. 《雨のベリール》の来歴

1880年代にモネの作品の価格は上昇し、デュラン＝リュエル画廊がアメリカの絵画市場をターゲットとする一方、ジョルジュ・プティ画廊やブッソ・ヴァラドン商会<sup>2)</sup>がモネに興味を抱くようになった。モネは特定の画廊で自分の作品が専売的に扱われることを望まず、画商同士を競わせた。その戦略は作品の売買金額に影響を与えた。1881年にはデュラン＝リュエルがモネの絵画一点につ

き300フランを支払っていた。しかし、ブッソ・ヴァラドン商会に勤めるテオ・ファン・ゴッホは、1887年にはモネの作品一点につき平均1,400フランを支払うようになる<sup>3)</sup>。

1886年のベリール滞在中にモネが制作した作品として知られるのは39点。ブリヂストン美術館所蔵の《雨のベリール》(fig.1)はそのうちの一点である。

ベリールを描いた作品のうちの10点は、1887年5月から6月にかけてジョルジュ・プティ画廊で開催された、第6回国際絵画展で展示された。1889年に同じくプティ画廊で開かれたモネとロダンの二人展では、ベリールの作品13点が展示された。1887年にロンドンのグループ展で、1889年のブリュッセルの二十人会展でも、モネはベリールを題材とした作品を展示した。

《雨のベリール》は、プティ画廊での展覧会に出品されることなくモネの手元を離れた作品だった。この作品の記録が最初にみられるのは、ブッソ・ヴァラドン商会の台帳である<sup>4)</sup>。ブッソ・ヴァラドン商会の1887年の売買記録をみると、18557番に「ベリール、雨の効果」と題されたモネの作品が記載されている。この作品が作家から直接購入されたこと、1887年5月23日に1,800フランでクラピッソンに売却されたことも、台帳に記されている。

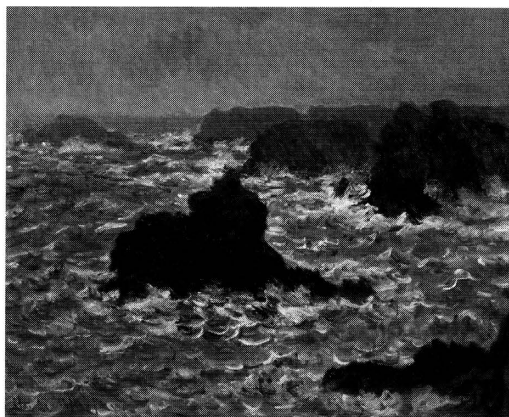


fig.1  
クロード・モネ《雨のベリール》  
1886年、油彩・カンヴァス、60.5×73.7cm、  
石橋財団ブリヂストン美術館

その後クラピッソンの手を離れた《雨のベリール》は、デュラン=リュエル画廊やベルネーム=ジュヌ画廊を経て、戯曲作家ジョルジュ・フェドーの所蔵となる<sup>5)</sup>。フェドーは1901年、1902年、1903年の3回にわたり、自らの収集したコレクションの一部を手放している。一度目の売り立ては1901年2月11日、会場はパリのオテル・ドルオ、競売吏はポール・シュヴァリエ、鑑定人はベルネーム=ジュヌ画廊。売り立てカタログの表紙には「ジョルジュ・フェドー氏のコレクションの現代絵画、水彩、グワッシュ、パステル、素描のカタログ」と記され、絵画97点と紙作品39点の合計136点の基本情報が掲載されており、一部図版掲載されている作品もある。《雨のベリール》は73番に「ベリールの岩場」という題名で載っている。現在フィラデルフィア美術館が所蔵する競売カタログの書込によれば、この作品は5,500フランで落札された<sup>6)</sup>。

フェドーの売り立てののち、《雨のベリール》はジョルジュ・ヴィオの手元に渡り（フェドーの売り立てで購入したかは不明）、ウィルヘルム・ハンセンのコレクションに入る。ハンセンの所蔵品を展示するオードロップゴー美術館が開館した1918年、この作品には「Klipperne ved Port Coton, Belle-Isle, Regn og Storm ポール・コトンの岩、ベリール、雨や嵐」のタイトルがつけられていた<sup>7)</sup>。目録には図版掲載がないものの、当時の新聞に掲載された写真（fig.2）には本作品が認められる。1922年、財政的な問題によりハンセンは彼のコレクションの一部を手放し、モネの《雨のベリール》を含む35点は松方幸次郎の所蔵となる。ブリヂストン美術館は1953年に松方幸次郎の遺族から作品17点の寄託を受けた。それらは1984年に返還されたが、《雨のベリール》は同年遺族から寄贈された。

## 2. ベリール・アン・メール

キブロン半島から14キロの沖合に浮かぶベリール・アン・メールは小さな島であるものの、フランス北西部のブルターニュ地方でもっとも大きな島で、長さ約17キロ、幅約9キロ、面積約85km<sup>2</sup>である。中世以降、島は修道院の所有となっていたが、アンリ2世（在位：1547-59）の治世下に「侯爵領」とされた。ルイ14世（在位：1643-1715）の財務官ニコラ・フーケ（1615-80）は、この島の所領者となると、港を整備し、要塞を建設した。この要塞の建築に関わったのは、ルイ14世に仕えた軍事技術者で、近代的な要塞の築城法を体系化したヴォーバン（1633-1707）だった。フーケの失脚

後、島は王領となった。ブルターニュは、1660年以降、経済的にも政治的にも衰退期を迎え、ルイ14世登場後は国王権力の直接の介入を免れなくなるのだが、ベリールでも状況は同じだった。七年戦争が勃発すると島は1761年にイギリスに支配され、1763年にフランスに返還される。1848年から1857年までのあいだ、島の要塞は牢獄としての機能も果たしていた。

19世紀前半になると、ブリーズがブルターニュを舞台とした抒情詩『マリー』（1831年刊）を、スーヴェストルが農民を題材とした小説『最後のブリトン人』（1836年刊）を発表するなど、文学の分野でブルターニュが注目され、ロマン主義的な「異国情緒」が押し出された<sup>8)</sup>。ギュスターヴ・フローベール（1821-1880）は、友人マクシム・デュカン（1822-1894）とともに1847年5月1日から約3ヶ月にわたり、ブルターニュ地方を主に徒歩でまわった。二人の共同執筆によるブルターニュ紀行は『野を越え、浜を越え』という題名で1886年に出版された<sup>9)</sup>。二人は徒歩で旅行したが、19世紀のフランスでは鉄道網が整備され、人びとはより気軽に遠出できるようになった。第二帝政期には、ブルターニュの海岸地域は観光客用に整備され、観光客のための旅行ガイドが刊行された。フランスでは1832年に最初の路線が開業し、1842年にフランス幹線鉄道建設法が制定された。パリとノルマンディー地方、ブルターニュ地方をつなぐ鉄道網も整備され、1864年にはサン・マロ、1865年にはブレストが鉄道でパリとつながった。幹線網の建設は1880年頃にはほぼ終わった。鉄道のおかげで、郊外へ向かう人びとの利便性は大いに高まった。



fig.2  
新聞に掲載された展示風景、1918年  
（右上が《雨のベリール》）

引用典拠：“Ordrupgaard-Samlingen,” *Illustreret Tidende*, no. 38, 1918, p.530.

ノルマンディー地方の温泉町フォルジュ＝レゾーに滞在中のモネは、画商ポール・デュラン＝リュエル宛てた1886年9月1日付の手紙で、「しばらくジヴェルニーに滞在したのちにブルターニュかエトルタへ行く予定です」と伝えている<sup>10)</sup>。同じくデュラン＝リュエル宛ての9月3日付の手紙では「明後日の日曜日、エトルタへ向けて出発するつもりです。ルーアンで息子の試験がありますので、エトルタに10日間から12日間とどまる予定です。数日かけて、エトルタの海景画を1～2枚仕上げられればと思います」と述べている<sup>11)</sup>。しかし予定とは異なり、9月12日、モネはベリールに到着した。「[ベリールに] 到着しました。エトルタで制作の最中と信じていたあなたを驚かせたことでしょう。フォルジュ＝レゾーに戻ってから体調が悪かったため、エトルタへ行かないで数日経ってから、あの有名なブルターニュを旅行しようと突然思い立ちました」と画商に伝え、エトルタの海景画を完成させていないことを、悪びれもせず告白した<sup>12)</sup>。モネのベリール行きには、先人の足跡をたどる意味合いがあったのかもしれない。先に言及したフローベールとデュ・カンらのブルターニュ紀行をモネは所有していた<sup>13)</sup>。

ベリールでモネが最初に滞在したのは島の北東岸に位置する中心地ル・パレだったが、ここはあまりにも都会すぎて興味を惹かなかった。そのため彼は、9月15日以降、島の西側の小さな村ケルヴィラウアン<sup>14)</sup>に滞在することを決めた。アリス・オシュデには次のように説明している：「明日の朝に町を発ち、8軒から10軒の家からなる小さな集落に滞在することにしました。『ラ・メール・テリーブル（恐ろしい海）』と呼ばれる場所のそばです。10キロ四方に木はなく、魅力的な洞窟と岩場があります。不吉で、恐ろしいのですが、とても美しいのです。同じものを他で見つけることはできないでしょう。ここで絵を何枚か制作したいと思います。ですから明日は仕事をするつもりです」<sup>15)</sup>。この土地を気に入り、制作に励んだモネは11月14日に46歳の誕生日を迎え、11月25日に島を離れた。およそ2ヶ月の滞在だった。

### 3. 描かれた嵐

ブルターニュを訪れた画家としてすぐに思い出されるのは、ポール・ゴーガン（1848－1903）であろう<sup>16)</sup>。1886年7月から10月にかけてゴーガンは初めてブルターニュの小村ポン＝タヴェンを訪れる。ここで出会ったエミール・バルナール（1868－1941）、シャルル・ラヴァル（1861－1894）、ポ

ール・セリュジエ（1864－1927）、モーリス・ドニ（1870－1943）らとともに制作し、のちにポン＝タヴェン派と呼ばれるようになる。彼らはブルターニュの風景やこの土地特有の衣装を身につけた人びとを描いた。この時期、前衛的な画家たちのみならず、保守的な画家たちもブルターニュを画題とした作品を制作しサロンに出品していた<sup>17)</sup>。彼らの作品は、ブルターニュの民族性を強調していると言えよう。

モネがベリールで手がけた作品は、『ポリーの肖像』（fig.3）をのぞけば風景画、それもほとんどが海景画であり、民族的な要素はそれほどあらわれていない。モネが島の中心地ではなく、西側の「ラ・メール・テリーブル」を題材として選んだ理由のひとつには、この土地特有の風景を見出したことがあげられるだろう。9月18日付の手紙でモネは述べている：「ここは素晴らしいのですが、私になじみのある英仏海峡の自然とはだいぶ異なります。海はとても美しい。岩に関して言えば、洞窟と奇妙なかたちの尖岩が集まっています。これらの扱いには時間がかかりそうです。それでもやってみます。努力してみます」<sup>18)</sup>。彼はこれまでみたことのない風景に興味を持ち、絵の題材とし



fig.3  
クロード・モネ《ポリーの肖像》1886年、油彩・カンヴァス、74×53cm、マルモッタン・モネ美術館  
引用典拠：『マルモッタン・モネ美術館所蔵モネ展』（展覧会図録）東京都美術館、福岡市美術館、京都市美術館、新潟県立近代美術館、2015－2016年、89頁、cat.no.56

た。

ドゥルーシュは、モネの海景画を、描かれた場所に依じて以下の9つに分類分けした<sup>19)</sup>。

- I ポール・コトンの尖岩群
- II ポール・ドモワの入江
- III ポール・ドモワの島々
- IV ポール・グールファーの岩場
- V ラ・ロシュ・ペルセ (1)
- VI ラ・ロシュ・ペルセ (2)
- VII ポール・グールファー
- VIII ラ・ロッシュ・ド・リヨン
- IX 嵐

Iはポール・コトンの特徴的な二本の岩を描いたもので、しばしば日本の浮世絵からの影響が指摘される (W. 1084, W. 1085, W. 1086, W. 1087, W. 1088, W. 1089)。IIは両端に岩場を配し、中央に海が広がる構図で描かれる (W. 1098, W. 1099)。IIIはポール・ドモワの岩場が右側に多く配置される (W. 1101, W. 1102, W. 1103, W. 1104, W. 1114)。IVはポール・グールファーの岩場が画面を覆い尽くすかのようである (W. 1096, W. 1097)。Vはポール・ドモワとポワント・デュ・タリュウの中間地点で制作され、画面のほぼ中央にラ・ロシュ・ペルセ、すなわち穴の開いた岩が主役然として配置される (W. 1106, W. 1107, W. 1108, W. 1109)。VIでは、よりポール・ドモワ寄りの視点となり、島々は水平線上にかためられ、岩の穴は目立たない (W. 1110, W. 1111, W. 1112, W. 1113)。VIIはポール・グールファーの岩場が海を取り囲むさまがあらわされる (W. 1093, W. 1094, W.

1095)。VIIIにはライオンのシルエットにみえる特徴的な岩が描かれる (W. 1090, W. 1091, W. 1092)。IXでは嵐のために大きく波うつ海とポール・グールファーの岩場が描かれる (W. 1115, W. 1116, W. 1117, W. 1118, W. 1119)。

ベリールに到着したときには天気恵まれていたが、10月は風雨や嵐で荒れ模様になった。この時期、制作できない不満をモネはたびたび手紙に記している。画家ベルト・モリゾ (1841-1895) 宛の11月1日付の手紙では「2ヶ月近くここにいます。恐ろしく、不気味でありながら、とても美しいところです。初めて見たときにはあまり魅力的に思えませんでした、海がとても美しかったため、たくさんのスケッチに打ち込み、日を過ごすことに感嘆させられるようになりました。けれども天気がひどいのです！ 雨と風のなかで制作しています」<sup>20)</sup>と述べている。

ベリールでの作品には自然のみが描かれており、人物や船が描きこまれることはない。この点で、ベリールの海景画は、1883年にエトルタで制作した嵐の海景と大きく異なっている。

たとえばエトルタ海岸にそびえるマンヌポルトを描いた作品 (fig.4) では荒々しい波が打ち寄せるなか、岩の上にいる小さな二人の人物が頼りなさげにみえる。また《エトルタの荒海》(fig.5)の前景にはいくつかの漁船と二人の漁師のシルエットが描かれている。このように人物が描かれることで、荒れ狂う自然に対峙した人間の弱さが強調される。

一方、先ほどの分類でVIに括られる《雨のベリ

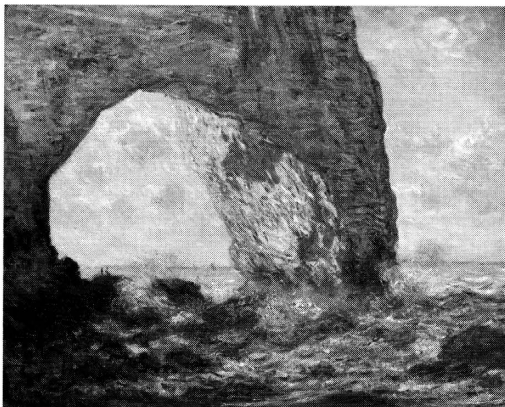


fig.4  
クロード・モネ《マンヌポルト》1883年、油彩・カンヴァス、  
65.4×81.3cm、メトロポリタン美術館  
The Metropolitan Museum of Art, Bequest of William Church  
Osborn, 1951: 51.30.5, www.metmuseum.org



fig.5  
クロード・モネ《エトルタの荒海》1883年、油彩・カンヴァス、  
81×100cm、リヨン美術館  
引用典拠: Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et  
catalogue raisonné*, Genève, tome II, 1979, p.101

ール》(fig.1)の海には白い波がたち、岩場とぶつかり波しぶきをあげている。海の青色に対して、波の白色が際立つ。背景の空と岩場は、左上から右下に向かう斜めの筆づかいで描かれ、雨の降る様子があらわされている。後景になるにしたがい、岩場の茶色が青みを帯びてあらわされる。空気遠近法とでも言うべき手法で、遠近表現がなされる。ここには人間も船などの人工物も描かれず、荒々しい自然の姿が画面全体に表現されている。《雨のベリール》や《ポール・コトンのピラミッド岩、荒海》(fig.6)での、俯瞰した岩が荒海から起立する様子は、広重の浮世絵の構図からの影響が指摘される<sup>21)</sup>。このように自然と向き合い、うつろいゆく自然を何枚ものカンヴァスに描きとめる姿勢は、その後のモネの「連作」につながる。

#### 4. ジェフロワとモネ

ベリール滞在中にモネは、ギュスターヴ・ジェフロワとはじめて出会う。ジェフロワは、1880年からジョルジュ・クレマンソー主宰の『ラ・ジュスティス』に参加し、1884年から同紙専属として美術批評を寄稿した。二人の交友はその後もつづき、ジェフロワは1922年にモネの伝記を出版する。モネ存命中に刊行されたこの伝記は「私は1886年9月、ベリール・アン・メールでクロード・モネと出会った」という一文からはじまる。そして第一章に書かれるのが、ベリールでの二人の出会いの場面である。このときジェフロワはベリールで休暇を過ごし、フランスの革命家オーギュスト・

ブランキの伝記の執筆に取りかかっていた。宿屋でモネを見かけたときにブランキを想起しているのは、二人の革命家としてのイメージを重ねたためかもしれない。「ひと目見たときに、ほとんど毎日のように見かける漁師のひとりかと思った。風と波しぶきに立ち向かうために、彼は漁師たちのように長靴をはき、彼らと似た服を身につけ、帽子をかぶっていた」という。二人のはじめての会話をジェフロワは次のように記している。

挨拶を交わしたあとで彼に尋ねた。

「画家でいらっしゃいますか？」

「ええ。そうです。」

「それならサロン出品作の準備のためにここにいらしたのですか？」

「いいえ。サロンにはもう出品していません。あなたも画家なのですか？」

「はい、ジャーナリストです。でも、新聞で美術についての記事を書いています。ご存じない新聞だと思いますが。」

「新聞名は？」

「『ラ・ジュスティス』です。」

「それでは、ギュスターヴ・ジェフロワというお名前では？」

「そのとおり。私の名前です。」

「私についてお書きくださったことへの御礼をお伝えしましたが、改めて御礼を言わせてください。クロード・モネと申します。」<sup>22)</sup>

上記の出会いをモネの側から検証しよう。アリス・オシュデへ宛てたモネの手紙にもジェフロワの名前を見いだすことができる。1886年10月4日の手紙では、ジェフロワが、彼の友人の版画家とその妻を連れてモネのところに来たことが記され<sup>23)</sup>、翌10月5日の手紙では、ジェフロワがとても親切で、モネの作品に称賛の言葉を述べてくれる旨が伝えられる<sup>24)</sup>。モネの手紙によると、二人が出会ったのは10月2日のことである。

ジェフロワの名前は書かれていないものの、アリスへ宛てた10月2日付の手紙に「今日はひとつの出会いがありました」とある。夕食のときに食堂で、いつもモネがすわっている席に男性がすわり、同伴の女性と談笑していた。その男性は「私が絵を描いていることを知っていましたが、私の席を取ってしまったことを詫言われ、ラファエリを知っているかどうか尋ねられました。彼の親友のひとりだそうです。そして私の名前を聞くと、慌てて強く手を握ってきて、賞賛の言葉を伝えてくれました。彼は『ラ・ジュスティス』の美術批

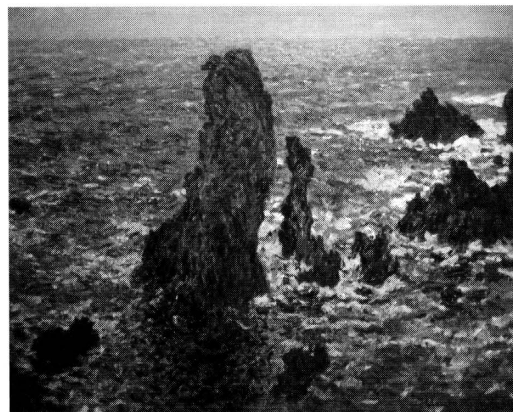


fig.6

クロード・モネ《ポール・コトンのピラミッド岩、荒海》

1886年、65×81cm、ブーシキン美術館

引用典拠：Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, Genève, tome II, 1979, p.199



評家で、私についてとても素晴らしい記事を書いてくれたことがあり、私から彼に御礼を伝えたことがあったのです。彼はここで一週間ほど過ごすようです。こんなにも遠くに来ているのに、このような出会いがあると面白いものです」<sup>25)</sup>

先に述べたとおり、ジェフロワによる伝記はこの出会いを1886年9月の出来事としている。けれどもモネの手紙によれば、これは10月2日のことである。この両者の齟齬をどのように捉えるべきであろうか。

ここで1886年のジェフロワの動きを確認したい。

旅行をおえてパリに戻ったジェフロワは、『ラ・ジュスティス』に「ベリール・アン・メールにて」と題した紀行文を8回にわたり連載した。1886年10月17日に掲載された最初の記事には、この旅行の期間が一ヶ月だったことが記されている。全8回の連載では、9月22日のパリ出発から時系列で追いながら、旅行の途中にみかけた風景や人びとの様子が書かれる。モネの名前が初めて登場するのは、連載7回目（1886年10月31日）。ケルヴィラウアンに「現代のもっともすぐれた風景画家のひとり」であるモネが15日前から滞在していることが、モネの絵画の説明とともに記されている。日付は書かれていないものの、次につづくのは10月5日の出来事となっていることから、前日4日の出来事と考えられる。このようにしてみると、1886年の『ラ・ジュスティス』でのジェフロワの記述は、モネの手紙と矛盾しないように思われる。

連載8回目（1886年11月3日）には、10月8日の出来事として、風雨のなかモネが制作する様子が紹介される。

「雨と風のなか、クロード・モネがポール・ドモワの大聖堂の前で制作している。漁師たちと同じように、長靴を履き、セーターを着て、フード付きのレインコートを身につけている。ときおり突風がパレットや筆を彼の手から奪い取った。イーゼルには縄と石が縛りつけられていた。どんなことがあろうとも画家は制作に立ち向かっていたが、それはまるで闘いだ。人として強い意志と勇気を持ち、芸術家として誠実さを持ち情熱的であることが、現代の誉れある独創的な作品を手がける田園風景画家たちの特徴である。モネはこのような画家たちのトップクラスにいるであろう。（中略）ベリールで描かれた作品はパリでみられることになる。自然に対する感動と心からの愛情とでも呼ぶべきもののおかげで、クロード・モネは、変わることをない線、つかの間の効果、水と空の境目の曖昧な空間、しめった苔や乾いた花々で覆われた柔らかな大地をカンヴァスに再現しようと

試みるのである。』<sup>26)</sup>

同時期のモネの手紙を確認すると、10月8日付の手紙で「昨日はとても残念でした。というのも天気がひどく、制作したい思いはあるものの、あきらめなければならなかったためです」<sup>27)</sup>とモネはアリスに伝えている。《雨のベリール》(fig.1)と関連づけて考えられる10月9日付の手紙では、以下のように記している。

「昨日は天気が良く、今日はより厳しい天気でした。雨と風で海は荒れ狂っていて、外出できませんでした。今朝は習作を手がけることしかできませんでしたが、3、4日進めているとはいえ、このように仕事が中断されることは私にとって最悪です。何も完成できませんでしたが、何枚かの絵はもう少しです。退屈しのぎに『雨の効果』の素描を描きました。」<sup>28)</sup>

多少の悪天候であれば戸外制作をおこなったかもしれないが、モネの手紙によると、非常に天候の悪いときには外出せず、作品制作を中断していたことがわかる。そのことをふまえると、突風で絵筆やパレットを飛ばされるなかでも制作をつづけたというジェフロワの証言には、多少の誇張が混じっていると思われる。

自然と闘いながら、自然を描きとめる画家というモネのイメージは、ジェフロワによってその後も反復される。嵐のなかで制作するモネの様子をあらわした先の文章は、1897年に刊行した『西の国』<sup>29)</sup>のみならず、1922年の伝記にも再録されている。なかでも伝記での引用の仕方は注目に値する。「ベリール・アン・メールでのモネとの出会いについてはすでに述べました。彼とともに過ごして、岩のあいだをさまよひ、彼が絵を描くのを見つめた、ある一日の夕方に書いたメモを以下に転記します」と断った上で、ジェフロワは、「1886年9月」のこととして、先に引用したポール・ドモワでの制作場面を転記している。このことはきわめて興味深い。というのも、この引用のあとでジェフロワは「ここに、1886年10月の嵐のあいだ、彼を怯えさせた海の風景画がある。」とつづけているからである。ジェフロワは、ベリールで一週間ほどを共有したにもかかわらず、1922年の伝記のなかでは、あたかもベリールでのモネに最初から寄り添い、その制作をみつめつづけたかのようにふるまっている。二人の出会いの場面、モネの制作風景の場面をそれぞれ9月のこととして、実際の出来事よりも一ヵ月前倒しすることで、ジェフロワは、モネとのつながりをより強固にしている。

ジェフロワの1886年11月3日の記事はすぐに影響を及ぼしたと思われる。というのも、11月6日付の地方紙『ラ・ファール・ド・ラ・ロワール』に、悪天候のなか制作するモネの様子が書かれているためである：「ベリールのポール・ドモワでは、ブルターニュの漁師たちが驚嘆の眼差しで、ひとりの男性を見ている。その男性は、漁師のようにレインコート、重たい長靴、セーターを身につけて、嵐のなか、岩場にロープで結びつけられたカンヴァスに向かって力強く絵を描いている。ときおり突風が吹き、画家の手からパレットと絵筆を奪い取ろうとするが、決してあきらめずに絵を再開する。彼はクロード・モネ。うつろいゆく嵐の輝きを描きとめようとしているのだ。同じような目的で、かつてヴェルネは自身の身体を船の帆柱に縛りつけたのだった」<sup>30)</sup>。

先に引用したジェフロワの記事とあまりにも内容が重なることから、この記事を書いた者は、モネの制作現場に立ち会ったのではなく、11月3日に公開されたジェフロワの文章をもとにしたと考えるのが適切であろう。この記事でモネは18世紀の海景画家ジョセフ・ヴェルネ（1714-89）と重ね合わされている。地元紙の記事にヴェルネが引用されているのは、モネの知名度がまだそれほど高くなく、有名画家を引き合いに出す必要があったためであろう。嵐の海で制作するヴェルネの逸話は、孫で画家のオーラス・ヴェルネによって1822年に絵画化され、19世紀を通じて繰り返し語られることとなる<sup>31)</sup>。ヴェルネの逸話と重ね合わせられたことから、ジェフロワの伝えるモネの姿は人びとに受け入れられやすいエピソードだったことがわかる。

このようにみえてみると、ジェフロワにより「モネ神話」が生み出され、時代を追うごとに強化されていったことが明らかになる。《雨のベリール》など、雨や嵐のベリールを描いた作品は、ジェフロワの「モネ神話」にとって重要な要素のひとつとして機能していたと言えよう。

#### 註

- 1) Denise Delouche, "Monet et Belle-Ile en 1886," *Bulletin des amis du musée de Rennes*, no.7 (1980), pp.27-55; Denise Delouche, *Monet à Belle-Ile (L'art en Bretagne)*, Paris, 1992; Denise Delouche, *Monet à Belle-Ile*, Paris, 2006.
- 2) アドルフ・ゲービルによって設立されたゲービル商会は、作品販売のみならず、複製版画の制作も手がけた。この会社を義理の息子たちであるレオン・ブッソとレネ・ヴァラドンが引継ぎ、1884年

にブッソ・ヴァラドン商会と改名した。近代美術部門の担当者はテオ・ファン・ゴッホだった。

- 3) Frances Fowle, "Making Money out of Monet: Marketing Monet in Britain 1870-1905," in *Monet and France Landscape: Vetheuil and Normandy*, Frances Fowle ed., National Galleries of Scotland, 2006, p. 146.  
1888年にモネはブッソ・ヴァラドン商会と契約を交わし、テオ・ファン・ゴッホがモネの最新作を最初に販売する権利を得る代わりに、画家自身は利益の50%を受け取るようになる。
- 4) ゲッティ・リサーチ・インスティテュートは、グーベル画廊およびブッソ・ヴァラドン画廊の台帳15冊に掲載された情報をデータベースで公開している。  
<http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web>（最終アクセス：2016年1月21日）
- 5) ジョルジュ・フェドーについては、以下の論文も参照：ドミニク・ロブスタイン「ある文筆家と画家たち—ジョルジュ・フェドーとその印象派絵画コレクション」三谷理華訳『美術フォーラム』第7号、87-90頁。
- 6) フィラデルフィア美術館附属図書館は、資料のデジタル化を積極的におこなっている。フェドーの売り立てカタログは以下のURL：<https://archive.org/details/cpasgoua00htel>（最終アクセス：2016年1月21日）
- 7) Karl Madsen, *Malerisamlingen Ordrupgaard: katalog over Wilhelm Hansen's Samling Fransk malerkunst*, Copenhagen, 1918, p.38, cat. no. 100. 当時の美術館空間での作品展示については、以下の論文を参照：Rasmus Kjærboe, "Embodied discourse in the bourgeois museum: performative spaces at the Ordrupgaard collection," *Museum & Society*, Vol.12, No.2 (July 2014), pp.65-87.
- 8) ブルターニュの民族意識については、以下の書籍を参照：原聖『〈民族起源〉の精神史—ブルターニュとフランス近代』岩波書店、2003年。
- 9) ギュスターヴ・フローベール『ブルターニュ紀行—野を越え、浜を越え』渡辺仁訳、新評社、2007年。フローベールのブルターニュ紀行については、以下の論文を参照：滝澤壽「『野を越え、磯を越えて』—ブルターニュ紀行に見るフローベールの偏愛と描写—」『信州大学人文科学論集〈文化コミュニケーション学科編〉』第31巻（1997年）、135-154頁。
- 10) Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, Genève, tome II, 1979, p.275, letter 682.
- 11) WÖdenstein, *op.cit.*, p.275, letter 683.

- 
- 12) Wildenstein, *op.cit.*, p.275, letter 684.
- 13) Denise Delouche, *Monet à Belle-Île*, Paris, 2006, p.29.
- 14) この村の名前について、モネは、10月26日付のアリス宛の手紙で「村の名前の正しい綴りが Kervilahunではなくて、Kervillaouenということを知りました」と書いている (Wildenstein, *Claude Monet, op.cit.*, pp.283-4, letter 723.)。
- 15) Wildenstein, *op.cit.*, p.276, letter 686.
- 16) ゴーガンとブルターニュについては、以下の論文も参照：小泉順也「ブルターニュにおける近代美術と文化的アイデンティティー＝タヴェン美術館の創設とポール・ゴーガン受容の変遷」『総合社会科学研究』3 (3) 2011年、17-30頁。
- 17) Michael Orwicz, "Criticism and Representations of Brittany in the Early Third Republic," *Art Journal*, Vol.46, No.4 (1987), pp.291-298.
- 18) Wildenstein, *op.cit.*, p.276, letter 688.
- 19) 以下の論文に図版入りで掲載されている：Denise Delouche, "Monet et Belle-Ile en 1886," *Bulletin des amis du musée de Rennes*, no.7 (1980), pp.42-50.
- 20) Wildenstein, *op.cit.*, p.286, letter 733.
- 21) 馬淵明子「クロード・モネのジャポニスムー自然と装飾」『モネ展』(展覧会図録) プリヂストン美術館、1994年、221-231頁。
- 22) Gustave Geffroy, *Claude Monet: sa vie, son temps, son œuvre*, Paris, 1922, pp.1-2.  
ベリールにはモネ以外の画家も滞在していた。モネの手紙には、ベリールで知り合った「アメリカ人画家」ラッセルの名前が挙げられる。ジョン・ピーター・ラッセル (1858-1930) は、実際はオーストラリア出身の画家であり、ゴッホやマティスとも交流を持っていた。ラッセルについては、以下の論文を参照：Donald J. Finley, "John Peter Russell (1858-1930): Australia's Link with French Impressionism," *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol.115, No.5125 (December 1966), pp.18-36; Hilary Spurling, "Matisse on Belle-Ile," *The Burlington Magazine*, Vol.137, No.1111 (October 1995), pp.661-671.
- 23) Wildenstein, *op.cit.*, p.279, letter 704.
- 24) Wildenstein, *op.cit.*, p.279, letter 705.
- 25) Wildenstein, *op.cit.*, p.279, letter 702. この手紙の翻訳は、『モネ展』(展覧会図録)、267-268頁にも掲載されている。
- 26) Gustave Geffroy, "Chronique: A Belle-ile-en-mer: Notes de voyage VIII," *La Justice*, 3 novembre 1886, n.p.
- 27) Wildenstein, *op.cit.*, p.280, letter 706.
- 28) Wildenstein, *op.cit.*, p.280, letter 707.
- 29) Gustave Geffroy, *Pays d'ouest*, Paris, 1897.
- 30) Steven Z. Levine, "Seascapes of the Sublime: Vernet, Monet, and the Ocean Feeling," *New Literary History*, Vol.16, No.2 (1985), pp.380-381.
- 31) George Levitine, "Vernet Tied to a Mast in a Storm: The Evolution of an Episode of Art Historical Romantic Folklore," *The Art Bulletin*, Vol.49, No.2 (June 1967), pp.93-100. ヴェルネについては、以下の論文も参照：大野芳材「ヴェルネとディドロ：18世紀中葉のフランス風景画についての小考」『青山学院女子短期大学総合文化研究所年報』4 (1996年) 161-179頁；矢野陽子「ジョゼフ・ヴェルネの連作「フランスの港」について」『駒沢大学文化』18 (1998年) 39-62頁。
-