

カミーユ

—若きクロード・モネを支えた女性—

丸山正義*

1 『日傘の女』

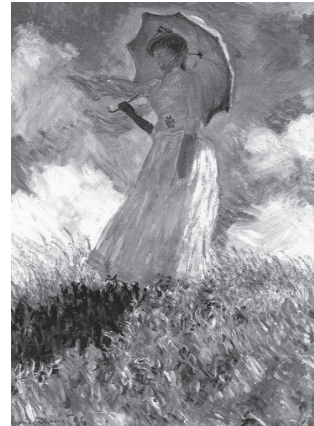
昨年の初夏、ワシントン・ナショナル・ギャラリー展が六本木の国立新美術館で開催された。放射能の降り注ぐ日本を忌避して来日公演公開の中止が相次ぐなか、何事もなかったように予定通り展覧会は開かれ、その勇氣に感謝し喜んで六本木へ行った。というのは、『散歩 日傘の女』と題されたいわゆる『日傘の女』と呼ばれる3つのうち1つを所蔵しているのがワシントン・ナショナル・ギャラリーであり、それが出展されると前宣伝されていたからだ。『日傘の女』と題された他のものはパリのオルセー美術館にあり、これは『戸外の人物試作 日傘の女 左向き』とそれと対になる『右向き』である。この2つはありがたいことに実物を何度か見たことがあったが、『散歩』の方は実物を見たことがなかったので楽しみだったのである。



『散歩 日傘の女』



『戸外の人物試作 日傘の女 (右向き)』



『戸外の人物試作 日傘の女 (左向き)』

『散歩』と題された『日傘の女』は1875年の制作で、『戸外の人物試作』と題された2作は1886年の制作で11年の懸隔がある。ところで私たちがモネについて何かを言おうとすると最初に浮かぶのは『睡蓮』であることは間違いない。この作品は連作で大量に制作されている。連作とはいわゆるシリーズもので、これもモネの特徴を言う時にまず思い浮かぶものである。連作は同じ対象物が時間の経過とともに光の効果で変化するのを描きたいというモネの執念にも近い考えから出て来たものである。と同時にモネは同じ主題を繰り返して描くことに倦まなかった。おそらく『日傘の女』は連作ものではないのだから、同じ主題をいつ

ものように繰り返しただけとも言えるかも知れない。86年の『日傘の女』を制作する動機は義理の息子であるジャン＝ピエール・オシュデの証言があり、メアリー・マシューズ・ジェドローは以下のように書いている、

ジャン＝ピエール・オシュデによれば、そして姉のジェルメーヌ・オシュデ＝サルルーも追認しているが、(ジェルメーヌ、オシュデ夫人、ミシェルと一緒に)シュザンヌがオルティー島河岸の丘に立っているのをモネがじっと観察しているときに彼女を描こうと思いついた。モネは4人を粗描しているが彼に強い印象を与えたのはシュザンヌのみだった。「しかしきみは、まさしくアルジャントゥイユのカミーユそのものだ。そうだ、明日またあそこに行って、きみにポーズを取ってもらおう」とモネはシュザンヌに言った¹⁾。

「アルジャントゥイユのカミーユそのものだ」というのは、『散歩』の『日傘の女』である。ところがシュザンヌは積極的な性格ではなく、モネの言う指示をこなすだけで、もちろんそれだけでも大変だったろうが、ましてや自分の意志で動くことは出来なかったのだろう。モネは描きながら「アルジャントゥイユのカミーユ」が頭の中に去来していたのだから不満には違いない。こともあろうに出来あがった作品、それも『散歩』とよく似た『左向き』に、癩癩を起こして穴を開けてしまった。

もちろんシュザンヌはカミーユではなかった、そのことをすぐにモネは苦々しく理解した。その結果不満の余り完成された作品の一つに穴を穿ったのである。癩癩玉を破裂させて楽になった彼は後にキャンヴァスを補修しこの一對の作品に対する見解を修正した。人物画というよりも大気の研究と見なすに至った。彼は生涯この一對の絵を所有した。それで1891年のデュラン＝リュエルが開催した個展でそれらを展示した。そして老齢に達した時人物画を展示するために奔走し一回限りとしてこれらの絵をアトリエで誇らしく展示した。ヴィルデンシュタインは片方の絵にダメージを加えたという話について疑義を挟んでいるが、キャンヴァスを注意深く調べると『戸外の人物研究(左向き)』には草むらの部分に横長の裂け目があり、上から絵の具を塗ることでその部分を隠していることが明らかになった²⁾。

ポール・デュラン＝リュエルは印象派の画家たちを支えた画商である。普仏戦争時にモネは妻のカミーユと息子のジャンとともにロンドンに避難した。モネはそこでバルビゾン派の風景画家でサロンの審査員にもなったことのある尊敬するシャルル・ドービニーに会い彼からこの画商を紹介された。この画商がモネの絵を見て最初に口にした言葉が「買い」だったという。この画商は父親から画廊を相続し保守的な父親とは違って新しい作風の画家たちを援助するという芸術的な勘を持った画商だった。おそらく彼がいなかったら印象派がこの世紀末に世界を征服することはなかっただろうと言われるほどである。この「1891年のデュラン＝リュエルが開催した個展」とは5月にモネが初めての連作となる『積み藁』15点を出展した個展である。『積み藁』は大成功だった。彼は押しも押されぬフランスの大画家となったのである。抽象画の創始者と見なされるカンディンスキーが後の1895年にモス

クワでこの『積み藁』を見て衝撃を受け、抽象画への道を見出したことはつとに有名である。

さて「人物画というよりも大気の研究と見なすに至った」というのが、おそらくこの作品が『戸外の人物試作』と題された理由であろう。英語で『戸外の人物研究（左向き）』—— Study of a Figure Outdoors (Facing Left) —— と訳されているが、フランス語の題は *Essai de figure en plein air femme à l'ombre tournée vers la gauche* である。『散歩』のような現実的な主題を持っているものではなく、あくまでも *essai* であり、誰かのための肖像画を描いたのではなく、「大気の中」に置かれた人物を描いたものであり、「人物」が「積み藁」に代わっても良いということだ。積み藁はもとも大気の中に置かれているのであってわざわざ「試作」とはしないのではないか。当然である。しかし人物を大気に置くとは何であろうか。1人だけ人物が置かれるというのは何らかの具体的な環境の中にある。普通そこを「大気」とは言わない。モネは人物を「風景の一部としたい」と、テオドール・デュレに書き送った。もちろん広いキャンヴァスの中に小さくぼつんと1人の人物を置けば風景の一部だろう。しかしほぼ画面全体を1人の人物が占めているのにそれを風景の一部としたいというのは当時としてはやはり画期的なことではなかったか。それゆえそれは試作であり、研究でもある。《同時代の逸話が信ずべきものであるとすれば、アリスはこのような方法に利点を見出せず、モネが専門のモデルを雇って裸体から描くのに関心を示したとき、「もしモデルがこの家の敷居をまたぐのなら、私は出てゆきます」ときっぱり宣言して、この思い付きを拒否したという。幸運なことに、彼女と4人の娘たちは、ほぼいつも誰かが着衣の女性モデルになることができ、夏のあいだ彼女たちは、ほとんどの時間を戸外——とりわけ河——で過ごした。》³⁾ (アリスとはアリス・オシュデ夫人、1892年モネの第二の妻になる人物、4人の娘たちはアリスの連れ子である。—— 筆者注)

この「研究」はおそらく音楽における抽象的なエチュード (*étude=study*)、もちろん絵画用語の「習作」でもあり得るわけだが、ドビュッシーの練習曲にもなぞらえる。あくまでも人物が大気の中で風に吹かれ、光の陰影が作る効果を描いたものということになる。もちろんモネは美術用語としてではなく音楽用語としての *étude* という言葉を思いつかなかっただろう。もしそうすれば私たちは当然のごとく抽象画のカンディンスキーへの一歩としての『積み藁』とともにこの一対の「研究」が1891年5月の個展に「積み藁」と併置され、抽象化された題を持つにいたる理由がはっきりしただろう。用いられた言葉は「試作」だった。

もちろんモネは初め人物画を描こうと意図していたわけだから、描いているとどうしようもなく頭の中でカミーユがイメージされたに違いない。だから、できあがると癩癩を起こしてキャンヴァスに穴を開けてしまうほど不満を感じた。彼の頭の中にある『日傘の女』と比べて何が違ったのであろうか。

2 『ラ・ジャポネーズ』

11年前の作品を記憶するということが自体大変に難しいものと私たち普通の人間は考えてしまう。しかも『散歩』はその翌年、モネの絵を気に入っていたルーマニア人ジョルジュ・ド・ペリオという医師に売られてしまった。このときモネは厳しい窮乏生活を強いられていたのに売らざるを得なかったのである。モネは気に入った自作を売らずに取っておくのだが、



『ラ・ジャポネーズ』

『散歩』に関しては上述のように当時の窮乏生活から逃れるために作品を何であれ売らなければならなかった。つまり彼は現実の絵を基に記憶しているわけではない。白いドレスを着て緑色の裏地を張った白い日傘を差したシュザンヌがセーヌ川に浮かぶオルティー島河岸の丘に立つと、それだけでモネはアルジャントゥイユのカミーユを思い出さざるを得なかったのだろう。

『散歩』は彼の好む余り人手の入っていないアルジャントゥイユの川辺の丘にカミーユと息子のジャンを立たせたものである。無人のオルティー島の河岸段丘もほぼ同じような環境だったろう。サイズは『試作』(131×88 cm)よりも一回り小さい。ジェドー氏は『『散歩』を大作だと記憶しがちだが、実際の大きさはかなり慎ましいものである(100×81 cm)。この作品が(少なくとも私の記憶による)大きいと思わせることが作品の持つ高い質と力強いインパクトを立証している』⁴⁾と言っている。ただし、この作品は発表時にほとんど評判にはならなかった。2回目の展示会、いわゆる「第2回印象派展」がデュラン＝リュエルの画廊で開催された時出展された。ワシントン・ナショナル・ギャラリーのカタログでは《この油彩画は、1876年4月に開催された第2回印象派展に画家が出展した18点の作品のうちの1点である。『散歩道』[ママ]と題して展示されたこの作品は、当時はどちらかといえばほとんど注目を浴びることはなかったが、それでもわずかに寄せられた批評は好意的なものであった。たとえば印象派の画家たちの熱烈な支持者であったジョルジュ・リヴィエールは、この作品を選び出して賞賛をおくっている。「丘の上に立った若い女性と少年が、木いちごと高い草に囲まれながらあたりをみまわしている。ちょうどそのとき風に押されて雲が動き、彼らの背後に太陽が姿をあらわす。この油彩画はまれに見る、しかも極めて正確な効果を作り出しているのだ。》と書かれている⁵⁾。ジョルジュ・リヴィエールという人物はカタログの通り印象派を支持した作家である。第3回の展示会では『印象派』という雑誌まで発行している。ルノワールの友人であり「第3回印象派展」に出展されたルノワールの大作『ムーラン・ド・ラ・ギャレットの舞踏会』中、右側でパイプをくゆらす登場人物でもある。それゆえ仲間のひいき目であったかも知れない⁶⁾。

カタログで言う通り実際にはほとんど評判にはならなかった。というのは第2回展覧会ではモネの『ラ・ジャポネーズ』が圧倒的な評判をとってしまったからだ。カミーユがモデルで、金髪の髪を被り、歌舞伎役者(サムライ?)の刺繍のある日本人にはちょいとどぎつい打ち掛けのようなものを羽織り、青白赤(!)の扇子を手に背景には日本の団扇が壁に十数枚かけられた作品である。世に言うジャポニスムに追従した、その勝利である。

ある友人がモネにおとぎ話のような赤い日本のキモノを貸してくれたのだ。複雑な刺繍が付いている。袖や背中の上部に蔦や葉が金と緑で刺繍されている。そして刀をさやかに抜こうと派手で大きな仕草をしているサムライの姿が打ち掛けの広がった腰から裾にか

ある友人がモネにおとぎ話のような赤い日本のキモノを貸してくれたのだ。複雑な刺繍が付いている。袖や背中の上部に蔦や葉が金と緑で刺繍されている。そして刀をさやかに抜こうと派手で大きな仕草をしているサムライの姿が打ち掛けの広がった腰から裾にか

けて布地で縫い合わされている。モネ夫婦はサン＝ドニ大通りに面したスタジオを借りて制作した。彼らは畳を床に敷き彼らが持っていた日本の団扇をスタジオの灰青色の壁に貼り付け、さらに2、3本床に放り投げた。カミーユはポーズを次から次へと試してみたいに違いない。結局顔を夫の方に向けながら体を横にすべきであると2人は合意した。そこでモネは手を伸ばしてサムライの顔が中央に来るように着物の下部を前の方に引っ張り、厚くなった着物の裾の部分大きな円を描くように配置し、それによってこの裾は画面のほぼ全体の横幅を占めることになった。彼はカミーユに右手を高く上げてくれと頼んだ。そしてその手に赤白青の扇子を持たせた。これは前にルノワールが描いた扇子である。最後に彼らの驚くべき決定はカミーユの黒髪を金髪の鬘に埋めてしまうことだった。2人ともそのほかばかしさに大笑いしたに違いない。グロテスクで黒髪のサムライはその練り粉のような白い腕で刀と鞘に手をかけている。これは三色旗の扇子を持ったカミーユの挙げられた腕と照応している。扇子の中央の白い部分がとても明るく描かれているので彼女の頬、赤い唇、金髪を輝かせている。右側に、カミーユが恥ずかしそうに頭を傾げているのと丁度同じ高さに団扇があり、これは他のものから離れピンク色の赤が塗られ、他のもののおとなしい青色、灰色、緑色と対照的である。この団扇はカミーユの体と対称的に傾けられ、そこに日本女性の肩と顔が見られる。美しい日本髪 of 芸者である。彼女はこの妙なフランス人のライバルを驚いて見つめているように見える⁷⁾。

この絵について私たちは以上のように描写することは出来ない。絵を見るだけで私たち日本人はどのように反応をして良いのかわからなくなってしまう。バトラーが言うようにモネとカミーユの哄笑が聞こえてきそう。おそらくその通りなのだろう。モネは決して日本人を揶揄しているわけではない。彼の浮世絵に対する、延いては日本文化に対する畏敬の念は彼のあらゆる絵から読み取ることができるのだから。そうではなく、ジャポニズムを売り物にする似而非知識人への挑戦であろう。それを元手に彼は窮乏生活から脱する手段を見つけたに違いない。展覧会では売れなかったが、前回の展覧会でモネの『印象・日出』を800フランで買っていたエルネスト・オシュデと手を組んで、ホテル・ドルーオ内に設置された国家が援助しているオークション・ハウスに出し2020フランで売ってしまったのである。アルジャントゥイユの家の年間家賃が1200フランである。オシュデとの友情はこのあたりから始まったのだろうか。とはいえこの絵に対するモネの態度ははっきりしている。

何年も時が経過した1918年2人の優秀な画商、ジョルジュ・ベレームとルネ・キャンベルはジヴェルニーのモネ家を訪れた。彼らの商売敵であるポール・ローゼンバーグが当時は『扇を持った日本女性』で通っていたこの絵を150000フランで購入したことをモネに知らせた。彼らはこの話をモネが知っているかどうか興味津々だった。モネが喜ぶだろうと期待していた。ところが彼は下品な言葉でこの話を切って捨てた。「へえ、糞でも捨てたか！」この話は彼がこの絵を描いたのはただ金を作るため、これは芸術家として彼が信じてやろうとしていることでは決して無かったことを示している。それにまた彼は、これは彼の最初の妻の肖像だとも話した。彼女は黒髪だったが、その日、「私は彼女に金髪の鬘をかぶせた」。そこでキャンベルはローゼンバーグのところに行ってその絵を見た。

モネが何と言おうと彼にはこの作品が真に美しいものであると再認識した。今ではローゼンバーグはこの絵に300000フランの値を付けていた⁸⁾。

『ラ・ジャポネーズ』はお金のために描かれた「糞」であったとはいえ、カミーユとの楽しい共同制作だった。ここで描かれているポーズはこの絵の全体から考えると見事に決まったものだ。バトラーが言う通りこれはカミーユの才能によるものだろう。彼女の身のこなしは『試作』におけるシュザンヌの比ではない。シュザンヌはそこに立つだけしか出来ないが、カミーユはモネの注文をその最も相応しい形で答えている。それは絵を見ると一目瞭然である。彼女のモデルとしての素晴らしさは、画家が捕らえることが出来る一種の動きを形にしてみせることが出来ることだろう。それゆえに今にも彼女は絵の中で動き出そうとしている。

しかし、モネはこれを「糞」と呼ぶことで私たちの知るこの時代のモネの作品、そう、あの輝かしきアルジャントゥイユの作品群と余りにもかけ離れていることに誰もが訝しさを覚える。そこにカミーユとモネとの間に何か心理的な断絶があるのではないかと考えてしまう批評家が多いのだが、バトラーの取る見解に筆者は賛意を表する。

でも私が思うに、カミーユは夫のためにモデルになることが大変好きであった。絵を描くことが人生における第一の仕事であったこの人物もまた自分の妻の才能を大いに喜んでいたことも確かなことだ。彼らが一緒に仕事をすることは楽しみをわかち合っている印だと私は考える。カミーユは喜んで衣装を選び、ポーズや立ち位置とか、夫から指示された役割を演じる方法とかを協議したことだろう。彼らは良いチームだったのだ。『ラ・ジャポネーズ』は、2人の窮乏生活を夫が改善しようと取り組み、それを助けようと彼女も努力した重要な時だったのだ。この絵はウィットと笑いに満ちて、微笑んでいるカミーユの最高に輝く姿を私たちにを見せてくれる⁹⁾。

カミーユとモネの楽しい共同制作である。この『ラ・ジャポネーズ』で《何が何でも成功しなかったので、あきらかにモネは最初の大成功を思い浮かべた。素早く着想され電光石火のスピードで描かれた例の『カミーユ』である。これもまた大きなアトリエ制作の作品で、231cmの『緑衣』とまったく同じサイズである。》¹⁰⁾ この『カミーユ』と言い『緑衣』と言っている作品は10年前1866年4月のサロンに入選してパリ中にカミーユの名を知らしめたモネ最初の大成功、『カミーユ 緑衣の女』のことである。まだ2人が出会って1年はたっていないかった。カミーユとモネがどのようにして出会ったのか私たちにはわからない。ヴィルデンシュタインのカタログではカミーユのことを《新しい恋人で、19歳、幼い頃両親とともにリヨンからパリに来た》¹¹⁾と素気ない。その理由はカミーユが死んだ時の記述にそっと付け加えられる。

カミーユの母が葬儀に参列したかどうかかわからない。彼女はまだ50歳で、パリに住んでいた。彼女は娘の病気のことを知らなかった、また、心配していなかった、などということがあり得るのだろうか。彼女が書いた手紙は、カミーユが生前書いたり受け取ったりした手紙や彼女の写っている写真と同じ運命を辿った。この先モネと生活を共にし、彼の

生活を支配することになる偏狭で嫉妬深い女性「アリス・オシュデ」によってモネはそれらを破棄するように厳命された¹²⁾。

残念ながらそれゆえ、母親の手紙ばかりではなく、カミーユとモネの交わした手紙も残されていない。現代の恋人同士なら頻繁に電話を掛け合うか、さらに携帯メールを出し合うだろう。カミーユとモネが出会った頃なら手紙のやり取りこそ親密さの度合いを高める良い方法だった。おそらく頻繁に交わされたであろう、それらの手紙が破棄されたのである。二人の出会いは傍証で想像するだけとなる。そうやってルース・パトラーは『巨匠の陰に隠れて』で私たちにカミーユ・ドンシュのことを語ってくれた。



『カミーユ 緑衣の女』

3 クロードとカミーユの物語

ここでは若いモネがパリに来てカミーユ・ドンシュと会うチャンスがどのようなものであったか両者のパリまでの足取りを追ってみよう。そしてパリ中の話題をさらった『カミーユ 緑衣の女』にいかにか迎り着くのか見てみよう。

(1) クロード・モネの物語

まずは、モネ研究では必ず引用されるほど有名な割に日本語に訳されることのないティエボー＝シソンの『私の来歴』と題されたモネへのインタビューを引用してみよう。

僕はパリ生まれのパリジャン。1840年にパリで生まれた。時は善良な王様ルイ・フィリップが統治し、芸術に対する軽蔑を表明した商売の時代だった。とはいっても僕は青春をル・アーヴルで過ごした。1845年に父がここに居を構えたのはもう少し利潤を追求するためだった。で、僕の青春はとりとめのないものだった。僕は生まれつき規則に縛られない性格だった。どんなに小さい頃でも僕を規則に縛り付けようなんて出来っこないことだった。僕の知識はほんの少しだが、そのわずかばかりの知識を学んだのは家だった。学校は僕には常に牢獄のようだった。こんなところに4時間だっていられたものじゃあない、だって太陽が僕を呼んでいるのだよ、海はきれいだし、大気の中を、崖淵を走ってごらん、水辺でびちゃびちゃやっごらん、とても気持ちがいいのだから。

14か15まで僕は父を絶望に陥れていた、ちゃらんぼらんな生活をしてきたからだ、でもとても健全なものだった。そうこうしている間にもどうにかこうにか四則計算を怪しげな正字法とともに教わった。僕の勉強はここまで。でもそれほど苦痛だったわけはなかった、というのは、僕には勉強と一緒に気晴らしがあったから。教科書の余白を飾りで充たしノートの青い紙には素晴らしく幻想的な装飾をつけた。そこに最も非礼な方法で先生方

の顔や姿をデフォルメして描いたものだ。

こんな遊びに僕はすぐ上手になってしまった。15歳の時僕は風刺画家としてル・アーヴル中の有名人になってしまった。僕の名声はたいしたものだったからあちこちから人々が殺到して風刺似顔絵を描いてくれませんかと遜って頼みに来たものだ。注文が多くて、それにやさしい母がくれたお小遣いは少なかったから、その二つを解決する大胆な方法を見つけた、もちろん家族には恥さらしと非難された。僕の描く肖像画にお金を払ってもらったのだ。どのような顔つきかで10フランか20フランに値段をつけた。これが大成功だった。一月でお客は倍増。注文を遅延無くこなして20フランの統一価格にすることも出来た。もし続けていたら今頃僕は百万長者だろう¹³⁾。

このインタビューは、1900年11月ジュエルニーの庭を描いた作品の最初の個展でデュラン＝リュエル画廊の会場に現れたモネを捕まえたジャーナリスト、ティエボー＝シソンによってなされた。ロンドンでデュラン＝リュエルに出会うまでのことが語られている。おそらくそれ以降モネは名士になって誰でも知っているということなのだろう。ただ、モネの家族について余りよく知られていない。彼にはレオンという兄がいた。この兄は父親同様勤勉で父親の跡を継いだようだ。しかしクロードの方は「父を絶望に陥れ」た。父親とは相性が悪かったようだ。父親の腹違いの姉がル・アーヴルで船を持っているほどの雑貨（食品）商を営んでいるジャック・ルカードルと結婚しており、それを頼ってル・アーヴルに来たのだった。

ところで、テオフィール・ペガン・ビルコック伯爵というフランス政府高官の貴族が私的な日記をつけていた。それにはル・アーヴル時代のモネや家族の記述がふんだんにある。この未刊行資料は2007年ジェームズ・A・ガンツとリチャード・ケンドールの企画で、クラーク・アート・インスティテュートで開催された『知られざるモネ——パステル画とスケッチ』¹⁴⁾のカタログに記載されている。おそらくこの2人の発見であろう。以下の引用はルース・パトラーがこの日記を読んで報告してくれたものの一部である。

1853年、裕福な貴族であり大臣であった30歳のペガン・ビルコックは12歳のオスカル [=クロード] と他のモネ家の人々と夏の休暇中にル・アーヴルで出会った。彼はモネ家の人々が十分に魅力を備えていると思ったので、彼の日記に、家族の誰をも描いている。画家の母であるルイズ・モネに彼は完全に魅了された。彼女は美人で常に笑みを絶やさなかった。彼は彼女のスケッチや水彩画を褒め、この才能をさらに凌駕するのは歌を歌いピアノを弾く音楽の才能だった。彼は彼女のことを完璧なホステスと見なし、彼女がル・アーヴルにおける上流階級に属する最良の人々を彼女の開くサロンに招待するそのもてなし方を描いている。また彼は彼女のことを素晴らしい「家庭の母」とも呼んでいる。クロード＝アドルフ・モネは働き者であったが彼についてペガン・ビルコックが特に驚いたことは彼が完璧なドレッサーであるということだった。「商談では非情であるが正直で公平」な人物と信じていた。アドルフが長男を気に入っていたことはこの賓客にも明らかで、「品行方正な少年」と彼は評しており、父親と同様良く鍛錬された勤勉な子供だった。反対にモネ氏は彼の次男を現代人に最悪なものをもたらしそうな「アメリカの野蛮人」と見

なしていた。父親によると、「彼は混乱の種をまき、先生の言うことを聞かず、宿題もやらない、その代わりに、ノートをグロテスクな似顔絵で一杯にする。」ところがテオフィールはオスカルについて全く違う見方をしている、「誠実で、暖かい気性に恵まれ、パーティの人気者になる能力がある」と。オスカルが気まぐれな性向であることを気に入っていた。とはいえ時に極端で脳天気ですらあるが、いつも途方もない空想に溢れているのだった。オスカルはテオフィールの若い従弟で後の義弟となるテオドール・ベガン・ビルロックと仲が良かった。この2歳違いの2人の少年は良き友となり、夏になると、テオフィールが毎年休暇のために選んだ避暑地に2人して何週間も、何ヶ月も一緒に過ごしたものだ¹⁵⁾。

ここでオスカルと呼ばれているのは画家モネのことで彼は家族からそう呼ばれていた。彼は後年パリに行き作品にサインを入れるようになってから「クロード」を使うようになった。《今後僕の名前はクロード・モネです。さよなら、オスカル、クロードよ、永遠なれ!》と、やはりベガン・ビルロックの日記に書かれているようだ。

1858年頃、モネ家における事態が急変する、というのは、オスカルの母と叔父のジャックが亡くなったのだ。1857年にルイーズ・モネが亡くなった後、アドルフは息子達を連れてルカードル家に住んだ。そしてジャック・ルカードルが亡くなりアドルフが商会の社長になった。未亡人となった彼の姉マリ＝ジャンヌ・ルカードルは子供がいなかったので、オスカルの生活における母親の役割を担うことになった。彼女は芸術好きで自身でも絵を描こうとしたこともあったので、この仕事をかなり意図的に引き受けた。彼女は多くの時間を、彼女の金銭を、彼女の精力を彼女の甥に注ぎ込むことになった¹⁶⁾。

このマリ＝ジャンヌがモネのルカードル叔母さんである。おそらくこの叔母さんと生前の母が謹厳実直な父から気まぐれな芸術家気質のオスカルを護ってくれたのだろう。

オスカル少年はパカロレアの資格を取る気もなく画家になるためにパリへ出ようとする。ティエボー＝シソンのインタビューを読むと20歳になると兵役が待っているのもそれまではオスカル少年のわがままを許す気で父親はいたようだ。オスカル少年といえはすでにカリカチュアで大金を蓄えていたので何とかなるだろうと思っていたのだろう。だから《「一銭もやらんぞ!」——「そんなのいらねえや!」¹⁷⁾とやり合うこともできた。この最初のパリ滞在でアカデミー・シュイスに通いピサロと友達になる。もう少し滞在が長かったらセザンヌにも出会っていただろう。そして兵役である。フランスの徴兵は籤引きで決まる。モネは籤運悪く当たってしまい、いわゆる《chass d'af》アフリカ騎兵部隊に志願してアルジェリアに行く。

僕は2年間アルジェリアに行った、本当に魅力的なところだった。新しいものが常に見られたから暇な時はいつもそれを描こうと思った。あなたには想像がつかないでしょう、ここで僕がどれくらい学んだか、どんなにか僕の見方が得られたか。初めのうちはわからなかった。ここで僕が受けた光と色の印象は後になってからやっと見分けが付くようになった。僕の探求の芽はここにあった¹⁸⁾。

尊敬するドラクロアが描くアルジェリアが少年の心を捕らえていたのだろう。彼がアルジェリアを選んだのは幸運だった。1年後にチフスにかかって本国送還になりルカードル叔母さんに7年間の兵役を1年半で済ませる免除金を払ってもらった。《1862年10月マリ＝ジャンヌ・ルカードルはパリにいるアマン・ゴーチエに手紙を書いた、甥の残った5年半の徴兵期間を買い取るつもりだ、と。彼女はこうするのも甥を喜ばせるためではなく、こうしなければ彼女自身が「彼の芸術家としてのキャリアに立ちほだかる」ことになるのではないかと考えることに耐え難かったからだ」と説明した。とはいえ彼女には彼に強力な庇護者が必要であることもわかっていた。「彼の勉強はまだスケッチ程度で、絵を描き上げたところで、まだ上手なものではない。それでも彼自身は自己満足に陥って、しかも彼に上手だね、なんていう馬鹿者をも見つけてしまいかねない。」彼女がモネのキャリアに関わるためにかかった費用は3000フランという法外なものだった。》¹⁹⁾ こうしてモネは二度目のパリへ行くことになるが父親との確執はさらに大きくなったようだ。《今度はまじめに勉強することをよく頭にたたき込め。おまえには著名な先生の言に従ってアトリエで勉強してほしい。もしまたおまえがちゃらんぼらんな生活をする気でいたら通告なしで仕送りをカットする。よくわかったな?》と父親がモネに言った、とインタビューで語られる²⁰⁾。

「強力な庇護者」はオーギュスト・トゥールムーシュという著名な肖像画家でレジオン・ドヌールも受勲している、モネとは縁戚によって従兄になる。シャルル・グレールの画塾をモネに推奨したのは彼である。新古典主義の薫陶を受けたグレールの画塾で彼自身も学んだ。この画塾でモネは親友となるフレデリック・バジル、ルノワール、シスレーに出会うのだからトゥールムーシュの功績は大きい。バジルは他の生徒たちと違って、故郷のモンパリエからパリに上京したのは医者になるためであったが、自身の中に画家になる素質を見つけていたのでブルジョワ階級の家族の反対を押し切って絵の勉強に励んでいたのだ。

グレールのアトリエでモネが体験したもっとも重要なことはフレデリック・バジルとの友情だった。息子を医者にすることがバジル家の希望であったがフレデリックは壁の隙間から風が吹き込む広いスタジオの日々が何よりも好きだったのだ。彼は絵を学ぶことに集中し、実際先生から時折ほめられることがうれしかった。彼にとって不愉快だったことは他の学生たちで、その多くが猥雑で下品だと彼は思った。それで彼の父親は、息子がル・アールから来た「モネという名」の学生のことを好まし気に語るのを注目していた。復活祭の頃2人は休暇で一緒にフォンテーヌブローの森に行った。バジルはまた「アトリエから2、3人の仲間」が来たとも言っている。おそらくオーギュスト・ルノワールとイギリス人の画家アルフレッド・シスレーのことだろう。この4人は結局のところ強い絆で結ばれた「独立」組となるが、モネとバジルにとって重要なことはシャルル・グレールのアトリエで2人が出会ったことだった。バジルは彼の母に書いている、「僕は友人のモネと一緒にです。彼はとても風景が上手で、僕にもアドバイスをしてくれ、大変助かっています。」(1863年4月2日)

1864年頃には左岸のお互いに近いところに部屋を借りている。間違いなく一緒に今や新たな芸術のメッカとなったパティニョール街に遠く歩いて通った。そこで彼は必要なものを買ひ、時にはパティニョール大通りのキャフェ・ゲルボワに滑り込んでこの店を有名

にした活発な議論に参加したかもしれない²¹⁾。

キャフェ・ゲルボワはマネが中心になって当時の新しい芸術について議論を戦わせる若い芸術家のたまり場だった。バジルと2人でおそらく毎日のようにバティニョール界隈を訪れたことだろう。このバティニョール大通りのすぐ近くのトリュフォー通りというところにカミーユ・ドンシユは住んでいた。こうしてクロードはカミーユに出会う準備をする。

(2) カミーユ・ドンシユの物語

カミーユ・レオニー・ドンシユは1847年1月15日リヨン郊外のラ・ギョチエールで生まれる。両親はこの地リヨンで1845年12月31日に結婚している。彼女の父、シャルル＝クロード・ドンシユは1806年イゼール県に生まれ、母レオニー＝フランソワーズ・マネシャルはリオン出身で1829年生まれ、父は母より23歳年上だった。彼女の父はリヨンの主幹産業である織物業で生計を立てる商人だった。そしてドンシユ家はパリへ移る。左岸のソルボンヌ界隈だった。1857年には次女ジュヌヴィエヴ＝フランソワーズが誕生する。ところで1860年1月の詔勅によって「徴税請負人の壁」が数週間後取り壊され、一夜にしてパリ12区は20区になった。ドンシユ家は新たにパリに編入されたバティニョール街に引越し、トリュフォー通り14番地にアパートマンを借りる。

ところでドンシユ家には多少複雑な家族関係があるようだ。はっきりしたことはわからない。《シャルル・ドンシユは俸給受給者と記載されている。彼は1866年に年金受給者となる、12月14日にリュエイユの元徴税吏のド・プリテリなる人物がジュヌヴィエヴ・ドンシユとその母のために財産を遺贈したからだ。2人に対してこの人物は強い関心を示していたようだ》²²⁾と、ヴィルデンシュタインのカタログの注にある。別の注では、《パ・ド・カレー出身の元徴税吏、レジオン・ドヌール受勲者、1862年以来男やもめの資産家アントワヌ＝フランソワ・ド・プリテリはリュエイユで1867年5月28日68歳で死亡する。1866年に彼は遺言によってドンシユ家の次女ジュヌヴィエヴ＝フランソワーズを虚有権者として彼の財産の包括受遺者に指定した、その用益権はドンシユ夫人にあり、他に不動産その他の用益権を夫人は受け取っている。この遺言によってド・プリテリは最初の結婚で設けた2人男子を廃嫡しているが、カミーユ・ドンシユには何ら利害関係がないので彼女は剝奪されるような権利は何もなかった。ジュヌヴィエヴとドンシユ夫人のための遺言をド・プリテリ氏に書かせた理由に関してあらゆる仮説が可能である。ドンシユ氏はその理由をよく知っていたのでカミーユには結婚の契約がなされたとき12000フランが寄贈されるよう強く望んだ》²³⁾とある。ルース・バトラーはこれによりカミーユと10歳違いのジュヌヴィエヴとは《half-sister》と推論する。ジュヌヴィエヴの父はこのド・プリテリということなのだろうか。謎のままである。

さて、ルース・バトラーはカミーユのファッション・センスについて次のように語る。

カミーユの父、シャルル＝クロード・ドンシユはリヨンからの様々な資料では「卸売商」と同定される。彼が家族共々パリに来た時40代後半で働き盛りだった。第二帝政のこの時代パリは、デパートができることで可能になった既製服業界のファッションの中心

地としてまさしくその焦点を合わせようとしている頃だった。新しいデパートの物語である『ボヌール・デ・ダム』でゾラはいかに女性が店に入るとすぐに商品の展示場に行き征服されてしまうのか描いている。(……) ドンシユ家がパリに移住してきたのは、リヨンの服地とパリの新しいファッション産業の関連の結果ではないかと考える人もいる。カミーユは家で様々な知恵を経験的に学びファッション・センスを磨いたのだろう。さらに市民階級の環境で育てられ(……) カミーユは男性の目を楽しませる重要性を教え込まれたのは間違いない。それでは彼女はどのようにして夫を見つけるのだろうか。

たとえ家でファッション・センスを学んでいなかったとしても、彼女は複雑なモードに堪能になり、この気まぐれな世界を自分のものとしてこの世界に入っていったことだろう。1865年までにパリには主要なデパートが4つあった。左岸のボンマルシェ(1852)はすべての階級をモデルとしたが、1865年にはプランタンが右岸に店を開いた。これはパティニョールに程近い店でそのディスプレイや商品は小市民や中産階級の若い女性を引きつけた。この店がカミーユの場所だったろう。来店自由、つまり何も買わなくても良いという新しい小売り戦略で、彼女は博物館のように行ったり来たり、見たり夢見たり、店を見ることができた。これは贅沢のデモクラシーだった。市民階級の女子に貴族的な装いを切望させた。夜も昼も、店のウィンドウはまさに彼女が完璧にこなす方法を教え込んだ場所である。それに加えてファッション・プレートを載せた雑誌がたくさん出ている。カミーユはこのようなファッション・プレートの世界へモネを導きさえただろう。彼女が着ている服と彼女が取っているポーズのどれもこのようなプレートにあるようなものから着想を得ている²⁴⁾。

彼女の住むトリュフォー通りからキャフェ・ゲルボワまで歩いて5分もかからないところにある。ただしトリュフォー通りからプランタンへ行くにはキャフェ・ゲルボワから遠ざかるのみだが、左岸からバジルと一緒にモネがキャフェ・ゲルボワへ、またパティニョール界限に赴く時、この2人は最短距離を取らず必ずやプランタンの脇を通って行くことだろう。このあたりでカミーユとクロードは袖すり合うことになる。カミーユは家の中ではおそらくちやほやされる妹と一緒にいることを避けてファッション・センスをパリの町で学ぶためにプランタンへ日参したはずだ。モネの父は貴族のベガン・ビルコック伯爵の目にも「完璧なドレッサー」と映るのだからモネ家はもともとファッション・センスの良い家庭だった。そのようなモネの目に、スリムでおしゃれなカミーユが止まらないわけがない。そしてこの頃のモネはエチエンヌ・カジャの写真を見るまでもなくダンディを気取っていたので女性の目を惹きつけるのに十分だったろう。お膳立てはできあがった。あとはカミーユがいかにモネの絵に登場するかである。

(3) 『草上の昼食』

モネは1863年の歴史的な「落選展」を見ることができた。マネの『水浴』に衝撃を受け、もともとモネの野心はクールベのような大作を制作することだったが、それにマネの主題が加わる。パリの若者が郊外で遊ぶというものだ。

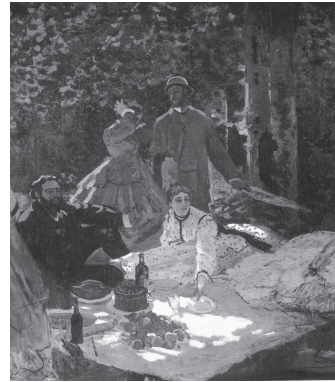
1865年の早春モネはシャイに移り場所探しを始めた。5月に彼はバジルに手紙を書いている。「本当に君がいてくれたらと思う。僕の人物たちにふさわしい僕の選んだ場所について君の考えを聞きたい。」彼が選んだのは巨大なブナの木がそびえ立つ場所だった、そして大きくて広いピクニック・シートを周りに5人の若い女性、6人の紳士、それに加えて木の背後に隠れて半分見えている召使いの人物配置を決めるためにスケッチを描き始めた。モネはその前にすでに肖像（家族や友人たち）を描いていたが、情景内に配置すべきモデルたちと一緒に作業計画を立てたのは初めてだった。もちろん彼は決して12人の男女を集めて森の中をステージに見立てポーズを取らせるような計画を立てたわけではなかった。誰もそんなことはしない。彼は個々人のモデルと作業をすることになる。デッサンを描き、彼らを準備したとおりのポーズや位置に配置し、その大きな構図は、実際、おそらくスタジオで作業しなければならなかっただろう²⁵⁾。



『草上の昼食』(習作)



『草上の昼食』切り取られた2つの部分 左



『草上の昼食』切り取られた2つの部分 右

この大作は実際には完成せず、モネは分断してそれぞれを売ってしまおうと考えていたようだが、結局は家主の地下室に放っておかれ後に回収してその2つの部分を枠に入れて終生ジヴェルニーのアトリエに保管した。また全体の構図を描いたエチュードがモスクワのプッシュキン美術館に残っている。完成作品がどのようになるのかそれで想像ができる。分断された2つは現在オルセー美術館で見ることができる。分断されたとはいえ巨大である（高さは4m以上、幅はモスクワのものから想像するとそれ以上だったろう）。等身大で描こうとした意図がはっきりする。では、モデルは一体誰だったのか。男性はほとんどバジルである、中にはクールベがいるに違いないとも言われている。女性は？《カミーユの名前がやっこの絵に入り込んできたのはバジルの甥の発見であった。1947年彼の家のメイドがたまたま長いこと忘れられていた箱を目にし中を見てスケッチ、プリント、写真があるのがわかった。その中に何枚かのモネのスケッチがあった。その1つが絵の中のドレスを着たカミーユのスケッチだった。》²⁶⁾ただ、5人の女性のうち3人、カミーユがモデルになったとパトラーは言う。何故なら顔が隠されているのがその3人だというのである。顔を見せている2人はバジ

ルへの手紙に出てくる「若いガブリエル」であろう。パトラーは《全パリジャンの目の前にこの絵を置くと想像した時モネは、今や自分の生活に重要な位置を占めるようになった女性の顔を見せてしまう心構えがまだできていなかったと言ってもよいのでは》²⁷⁾と結論づける。

1866年のサロンにこの大作を提出しようとしてモネは考えていた。次のサロンでモネが勝利するだろうという噂まで流れた。そんな時、バジルと2人でサンジェルマン・デ・プレのフェルスタンペール通りに借りていたアトリエにクールベが来た。バジルはこのことを彼の弟マルクに手紙で知らせている、「ところで面白いことがあります。1つはサロンのために作品を描いていますがそれをクールベ先生が褒めて下さったのです。先生はモネの絵を見に僕たちのところに来たのです。先生はモネの絵に魅せられました。たくさんの絵描きたちがこの絵を見に来たものです。誰もがこの絵を褒めるのです。まだ完成していないのに（もちろん僕の絵のことを言っているのではないですよ）。この絵はサロンで大評判になるでしょう。」(1865年12月日曜日)²⁸⁾《何年も後にモネはこの訪問について批評家のフェリックス・フェネオンに述べている。クールベの評について彼も語っているが、その中で最も重要なものは次の通りだ。「これは間に合わないね。僕だって出来ないさ。」クールベは正しかった。この作品は完成することはなかった。》²⁹⁾しかしマネが『水浴』を『草上の昼食』と改題することになったのはモネの評判があったからかどうかはわからない。

ドラクロワが死ぬ2年前まで制作していたスタジオとその庭を見渡すフェルスタンペール通り2階のスタジオは契約問題で2人とも出なければならなかった。2人は別々に部屋を借りることにしたが、それに関してバジルの父は手紙で息子に苦言を呈している。「おまえがモネと別れると決心したことは残念である。彼は熱心に仕事をする。おまえの持ち前の怠惰さはその熱心さを煩わしく感じたに違いない。私はおまえがどれだけの朝を一人で過ごすのかと思うと恐ろしい。日がな一日おまえは何もせず極楽とんぼで過ごし、おまえのサロン用の作品は一向に進捗しないのだ。」(1865年12月28日)³⁰⁾

モネはルカードル叔母さんの友人で画家のアマン・ゴーチエに新しいアトリエを探してもらってモンマルトルのはずれにあるピガール通りに移った。クールベの言があったからか、小さい部屋だったからか、大作は諦めた。しかし10分も歩かないでカミュー・ドンシユの住むトリュフォー通りがある。これがモンマルトルに来た理由だったのかも知れない。

ところでバジルのサロン用に制作した絵について彼は母親への手紙で述べている。「本当にひどく難しいのはこの女性だ。僕が借りた緑のサテンのドレスと彼女のブロンドの髪の問題だ。どうも上手く対処できない。クールベは褒めてくれたのだけれど、それはやり始めの頃だったから。」(1866年1月15日以降の火曜日)³¹⁾

この貸衣装の緑のドレスが物語を構成する。バジルが彼の「ブロンド」と格闘するのを諦めるやこのドレスはピガール通りに移動する。モネは全く等身大の肖像画を描いたことがなかった。暗くて寒い2月の数週間が残されているだけだったので彼の主題選択はもう限界であった。単身像を描くという考えは魅力的なものだった、とくにこのモデルが若い芸術家の寒い仕事場に彼女の物腰や美しさの華やぎばかりではなく、彼女の暖かさを、そしておそらく——私にはわからないが——愛をももたらしてくれたのだから³²⁾。

(4) 『カミーユ 緑衣の女』

こうして私たちは『カミーユ 緑衣の女』に辿り着く。画家とモデルとはありふれた関係であろう。しかしモネは親の援助もままならない貧乏画家で、バジルのようにモデルを雇い貸衣装を借りるなどということはできない、しかも成功間違いなしと周囲から言われている大作はサロンに間に合いそうもないし、そのような緊迫した状況の中で、宙に浮いた「緑のドレス」をバジルから奪い取って思わずカミーユに着せたのが、モネの勝利だった、いや、これがもともとモネに備わっていた勝負勘だったと言える。一方カミーユは『草上の昼食』でモデルをすることの楽しさを知った、そしてバジルやルノワールなどモネの仲間の画家たちとの時間は、トリュフォー通りの家では決して味わうことのできない至福の時であったろう。そして《カミーユ・ドンシユが愛らしい魅力的な女性であったことははっきりしているしモネの仲間内では気に入られていた。彼女は「モネット」であり「モネの鳥」である。テオフィール・ベガン・ピルロックによると彼女は「うっとりさせる」存在、親切心と優雅さを持った女性だった。彼女は演劇的なことに関心があり、着こなしは見事で、カジノへ行き、モネの仲間には食事を作り、アルジャントウイユに小さな家庭を構えてからは、仲間の画家たちからモデルとして求められもする。》³³⁾ この「演劇的な」カミーユはテオフィール・ベガン・ピルロックの大いに気に入るところであり、それはモネの母が絵画にしろ音楽にしろその才能を高く評価され、人をもてなす術を十分に心得ていたことで伯爵のお気に入りだったことと何か関係があるようにも思われる。そして《テオフィールは自分のサロンを開催する時「芝居」をする習慣があった。ある晩、「クロードとカミーユ・モネはわれわれの劇団を補強してくれた…。カミーユ・モネは素晴らしい役者だった、彼女の夫も同様だが…。彼らは喜劇的な役をやると特に上手だった。》³⁴⁾

この演劇的な所作こそ『カミーユ』のもう一つの成功を導き出した。この絵がサロンに入选し、パリ中の評判になると、フランス人の特質だが、必ずや賛否両論が巻き上がり賞賛と揶揄が飛び交う。

モネの『カミーユ』はジャーナリズムの関心を引きつけた数少ない作品にも選ばれた。当然パリのジャーナリズムの特徴である嘲笑の混じった賞賛と批判の2つを受ける。毎年権威のある新聞『芸術家』は2、3の作品を選び、それらに詩を贈って祝う。この年は『カミーユ』に詩が1つ宛てられた。「パリジェヌよ、おお女王様——おお高貴なる被造物よ。』『パリの生活』(5月5日)で、フェリックス・Yはこの絵を自分自身のデッサンで描いて次のような詩を付けた。「カミーユ、クリノリンも着けない縦縞のドレスに指を満足げにしゃぶって幸せだ。」デッサンの方は彼女の持ち上げられた手を描き直し、帽子のリボンから手を移動させて彼女の口に親指をおいている³⁵⁾。

この手の位置こそこの絵の勝利であるかも知れない。モネの絵でカミーユは親指などしゃぶってはいない。まさしくフェリックス・Yなる批評家がそこに注目したことがその証となるのだろう。この時代もうすでにマネが描き出したように市民階級の日常生活が普通に描き出されるようになってきた。それゆえドレスを着た女性が満足気に指をしゃぶるなどと言う揶揄が可能になる。

『草上の昼食』でモネは市民たちの郊外での余暇を等身大で描くことを主題として完成できなかった。『カミーユ』では何を目指したのか。おそらく「等身大」の人物画を描くことで『草上の昼食』の代わりとしたに違いない。当然のごとくカミーユの「肖像画」を描く気はなかった。ある画商は、モネの友人でル・アージュ時代、少年のモネを風景画の世界に引き入れた恩師でもあるブーダンに、「これは絵画であって、肖像画ではない」と手紙に書いたという。最大級の賞賛であるに違いない。そして随分時が経った1906年ドイツのプレーメン美術館が『カミーユ』を購入し館長のグスタフ・パウリがモデルについて問い合わせたことに答えてモネは「モデルとなってくれたのはまさしくモネ夫人、私の最初の妻です。彼女の肖像画を描こうとしたのではなく当時のパリジェンヌをただ描こうとしたのです。彼女の似姿としては完璧です」と書いた³⁶⁾。そこにいるのは単なる「現代のパリジェンヌ」である。

この項を閉めるのにゾラのコメントを引用する。

最も長く私の足を止めさせた絵はモネ氏の『カミーユ』であると正直に言おう。精力的で生き生きとした作品である。精彩に乏しく空虚な展示室をまわって新しい才能が全く見当たらないことに辟易していたところ、長いドレスを引きずり、まるでそこに穴が空いているかのように壁に身を沈めたこの若い女性が目に飛び込んできた。嘲笑したり肩をすくめたりするのに疲れ切った時、少しでも賞嘆できることがどんなに素晴らしいことか、ご想像頂けるだろうか。

私はモネ氏のことを知らない。未だかつて、彼の一枚の作品を注意深く見たことすらなかったと思う。ところが、私は自分自身が彼の旧友の一人のように思われる。彼の作品は私に力強さと真実の歴史のすべてを語っているからである。

まさしく！ これこそ気質なのだ。これこそ去勢された者の群れの中の男だ³⁷⁾。

カミーユが肩まで上げた右手を振り向きざまにゾラに差し出して挨拶をしたというところだろう。そしてゾラは思わずその手を取ってキスをするつもりになっただろう。モネの筆力に圧倒されよう。

4 『散歩』

40年前の作品について「彼女の似姿としては完璧です」と言い切るモネのイメージの中に『カミーユ』はどれくらい正確さで存在しうるのだろうか。たとえば音楽家が音楽を簡単に記憶できるのと同じように画家は隅から隅まで一部始終を記憶できるのだろうか。それを可能にするのが画家というものだろう。モネの記憶力を信じる。この記憶こそ、彼を地獄へも追いやるし、天国にも遊ばせる。

『戸外の人物試作』に私たちは戻ろう。

モネは余りにも歯がゆくて『左向き』に穴を開けてしまった。それはシュザンヌのモデルとしての拙さから癩癩を起こしてしまったからだ。もしカミーユならもっと上手に自分の言うことを理解し振る舞ってくれたに違いないと悔しさが募ってしまった末の所業だった。11

年前の『散歩』におけるカミーユは完璧だった。モネはそう思ったのだろう。何が完璧だったのだろうか。その仕草か、その姿か、それとも、何であろうか。ここまでカミーユのモデルとしての才能を見るために『ラ・ジャポネーズ』と『カミーユ』を例として見てきたがこの両者に共通しているのが今にも動き出そうとして体をひねっているところをモネは素早く描いた。この「今にも動き出そうとしている」という感覚は印象派の絵画に必要な要素であり、実際、私が初めてモネの絵を見たのが上野の国立西洋美術館に納められた『舟遊び』と邦題のついた『ボートに乗った娘たち』の絵で、これはおそらくマルト、ブランシュ、セザンヌのうちの2人がボートにのんびり乗っているものだろうが、目に入るやいなやボートが揺れている感覚に捕らえられ大げさに言えば船酔いにもなるのではないかと錯覚した。「今にも動き出そうとしている」という感覚である。ただこれは人物の所為ではなく、水とそれに浮いているボート、水に映る人影といったものが動きを与えている。たとえばまだオルセー美術館ができる前オランジュリー美術館と対になっていたジュ・ド・ポムの印象派美術館にモネの連作『ルーアンの大聖堂』の4枚が掛かっている壁を初めて見た時それが陽炎か何かでゆらゆらしている錯覚に陥った記憶があるが、『船遊び』はそれに似ている。今にも動き出そうとしているのはモネの筆触による。モネの技術の勝利である。しかし、『ラ・ジャポネーズ』や『カミーユ』はモネの技術もあつたろうがそれ以上にその被写体というべきか、モデルの存在そのものの才能、技術がものを言っている。

もう一度『戸外の人物試作』の2作を見て頂きたい。この人物は動いているだろうか。風や陽射しは十分に動いているが、人物は静止しているとしか思えない。モネは癩癩玉を破裂させる。はたしてそのためだろうか。何故彼はこの一対の『試作』を『積み藁』と一緒に並べたか。考え直して『試作』としたからだろうか。疑問は多い。モネの絵を見るといつでも疑問符がそこに出てくる、それは巨匠と言われる芸術家の作品はどれも同じだ。

『積み藁』と一緒になら人物は風景の一部で動く必要はない。『積み藁』が動かないのと同じで『人物』も動かなくて結構だ。モネの結論はそんなところか。穴を開けてしまうほどの問題ではないだろう。では、何故穴を開けたのか。疑問は振出しに戻ってしまう。

もう一度『散歩』を見てみよう。これまで導きの糸として引用させてもらったメアリー・マッシュューズ・ジェドーとルース・バトラーの2人がこの『散歩』を描写する表現は見事である。両者ともこの場を支配しているのはカミーユであることをはっきりと表現する。セザンヌがモネについて語ったとされる伝説化してしまった言葉「目に過ぎない、しかし何という目だ」と言う通り、モネの絵を支配しているのは畢竟モネの目なのである。この目から何も逃れられないはずである。しかし、

晩春の理想的な一日、明るくそよ風が吹き、爽やかにすっきりした一日の大気を完全に捕らえたのだ。小さな丘の頂上に態勢を整えたモネ夫人と息子が、もやもやして流れていく雲をちりばめた青い空を背景に立った。二人は画家を見下ろしている（そして延いては鑑賞者を）。画家は丘の裾にイーゼルを立てている。野生の草花が繁茂する丘は自然の再生力を表現し、カミーユがそれを覆っている、彼女はまるで現代のプリマヴェーラであり、彼女のいる場を支配し彼女の白いガウンは鏡のように太陽、植物、空を反映している³⁸⁾。

カミーユはこの場で女神となっている。彼女が踏みしめる草花ばかりではなく《風や雲もまた、自然の王国とそれを支配する女神が動き出す幻想を高める重要な役割を担っている》。そしてジャンですら《母親の少し下の方、背後に立ち、落ち着き確固として無関心な表情で観察者と向き合っ》て母＝女神に従い観察者の目を恐れない³⁹⁾。

そしてバトラーは、

しかし1875年の夏、モネはカミーユとジャンの本当に素晴らしい姿を生み出した。彼は二人を丘の上に立たせた。そのために彼はまだらになった雲のある青空を背景に彼らを見上げることになる。カミーユはこれまでの絵に見たことのないアンサンブルを着ている。透けた白いドレスとそれに合わせたジャケットである。その縁を動きに任せて描き、彼は白い絵の具をたっぷり含んだ絵筆をその表面に素早く走らせた。ドレスの髪はそよ風にはためいて躍動し青と灰色、緑と黄色の影を作る。緑の parasol は丁度カンバスの天辺に届き彼女の顔に影を与え画面の4分の3ほどのところに見える。太陽は目に見えないが力強く、花の黄色と草の緑とを詰め込んだ丘の斜面に影となったカミーユのもう1つの姿を画面の下の縁まで作り出している。彼女の姿、彼女の parasol、彼女の影が組み合わさってカミーユを強力な縦の存在とし、スカートの脇を風がさらさらと吹き抜ける動きに溢れたイメージを作りあげている。それがまた素敵な夏の1日を描き切っている。彼女は夫を上から見下ろしている。その問いかけるような目は、顔を覆っている風になぶられたヴェールで半分隠れている。多くのモネの絵にあるようにジャンは母親から離れて丘の向こうの斜面に立って、腰から上しか見えない。立ったままポケットに手を入れポーターシャツを着、濃紺のタイをして緑の広い黄色い麦藁帽を被っている。彼の大きな丸い目は真っ直ぐ父親を見ている。これは頻繁にモネが息子に要求する特徴的なポーズである⁴⁰⁾。(傍点筆者)

モネは2人を見上げなければならない。そして見えない太陽が彼女の後光のごとく、その影で《一つの姿を画面の下の縁まで作り出して》しまう。そして彼女は《強力な縦の存在》として画面全体を覆っている。その背後でジャンの《大きな丸い目は真っ直ぐ父親を見ている》。その目は極力感情を廃したものとせう、それとは反対にカミーユの目は《問いかける》。上から《問いかける目》を観察者、父親、夫クロード・モネは思わず画面に描いてしまう。もちろん縦の存在とは支配関係を示し、横の関係は同志を表すのは言うまでもない。

11年後、彼は『日傘の女』を2枚制作する。『右向き』と『左向き』のどちらが先に出来上がったかと詮索するのはモネに関して言うとは意味はない。2つはおそらく同時に描かれていた。その描く姿は『積み藁』でも『ルーアンの大聖堂』でも同時進行のエピソードになって知られている。ただ『右向き』と『左向き』の違いは様々だが、1つだけ大きな違いがある。『右向き』にはほんやりとだが目が入れている一方で『左向き』には目は描かれない。その瞬間モネは『散歩』の目をまじまじと見てしまったのだ。その問いかける目を、振り向きざまに見る目を、射尽くす目を、モネは見えてしまう。内心の後悔を、内心の忸怩を、内心の無念さを、まさしく『左向き』はモネの感情とともに穴が開けられてしまうのである。

* * *

今一度国立新美術館のワシントン・ナショナル・ギャラリーに戻ってみよう。実際は観客が多すぎて心ゆくまで『散歩』を鑑賞することはできなかった。ただし、背景の空がまるで描きかけのようになって、《見たところ無定型である雲の流れ、その雲がときおりその姿形をはっきりと見極められるようになる前、空の上に絶えず雲を動かしているさわやかなそよ風に旋回させられた霧のような雲の流れはほぼ抽象画のような機能、とはいっても具象画の範囲内ではあるが、そのような機能として作用している。抽象画としても自立しているようにも見えているにもかかわらずモネの雲は統一化されたゲシュタルトを描いているものの形を損なっているわけではない。むしろ雲の絶えざる動きはこの作品の主題論的な統一に役立っている、つまり、光と風を描くことが、同時に光と場所を描くことになっているのだ》⁴¹⁾とジェドローの言うところをはっきりと確認できた。

最後に一つだけ。展覧会のカタログに戻ろう。ジョルジュ・リヴィエールは「丘の上に立った若い女性と少年が、木いちごと高い草に囲まれながらあたりをみまわしている」と書いたとあるが、そうであるなら彼は何も見ていないことになる。「若い女性と少年」はじっとこちらを見るのであって「あたりをみまわして」いない。残念ながらこの批評家の原文を読んでいないので翻訳者の間違いか、それとも、この絵の「今にも動きそうな」雰囲気に関わられてしまったのかわからない。「散歩」を「散歩道」と翻訳してしまう翻訳者は英語しかわからない、フランス語を読んだこともない翻訳者であることだけは間違いのない。残念である。

注

- 1) Mary Mathews Gedo, *Monet and His Muse Camille Monet in the Artist's Life*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, p. 166.
- 2) Ibid.
- 3) カーラ・ラックマン『岩波 世界の美術 モネ』高階絵里加訳、岩波書店、東京、2003、p. 221.
- 4) Gedo, p. 161.
- 5) 『ワシントン・ナショナル・ギャラリー展 印象派・ポスト印象派 奇跡のコレクション』日本テレビ放送網、2011、p. 233.
- 6) ジェームズ・H・ルービン『岩波 世界の美術 印象派』太田泰人訳、岩波書店、2002、p. 14, p. 174.
- 7) Ruth Butler, *Hidden in the Shadow of the Master, The Model-Wives of Cézanne, Monet, & Rodin*. Yale University Press, New Haven & London, 2008, pp. 179-180.
- 8) Ibid., p. 183.
- 9) Ibid., pp. 183-184.
- 10) Ibid., p. 179.
- 11) Daniel Wildenstein, *Claude Monet, Bibliographie et catalogue raisonné*, vol. I, La bibliothèque des arts, Genève, 1974, p. 31.
- 12) Ibid., p. 99.
- 13) Claude Monet, *Mon histoire*, recueillie par Thiébaud-Sisson, L'ÉCHOPPE, Paris, 1998, pp. 9-10.
- 14) James A. Ganz, Richard Kendall, *The Unknown Monet, pastels and drawings*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 2007, p. 5 sqq. この日記は2012年に出版予定であるとのこと。
- 15) Butler, pp. 98-99.
- 16) Ibid., p.99.
- 17) Monet, p. 13.
- 18) Ibid., p. 15.

- 19) Butler, p. 101.
- 20) Monet, p. 16.
- 21) Butler, pp. 102-103.
- 22) Wildenstein vol I, p. 31, n. 215.
- 23) Ibid., p. 46, n. 355.
- 24) Butler, p. 108.
- 25) Ibid., p. 105.
- 26) Ibid., p. 107.
- 27) Ibid., p. 109.
- 28) Frédéric Bazille, *Correspondance*, Les Presses du Languedoc, Montpellier, 1992, 74 *A son frère*, p. 116.
- 29) Butler, pp. 112-113.
- 30) Bazille, 75 *Gaston Bazille à son fils*, p. 118.
- 31) Ibid., 76 *A sa mère*, p. 120.
- 32) Butler, p. 113.
- 33) Ibid., p. 149.
- 34) Ibid., p. 118.
- 35) Ibid., p. 116.
- 36) Wildenstein, vol. IV, 1803 *A Gustav Pauli*, p. 370.
- 37) エミール・ゾラ『美術論集』ゾラ・セレクション9、三浦篤・藤原貞朗訳、藤原書店、2010, pp. 105-106.
- 38) Gedo, p. 161.
- 39) Ibid., p. 163.
- 40) Butler, pp. 177-179.
- 41) Gedo, pp. 162-163.