

シャントルイユの風景画

——真実の探求——

林 良 児

プロローグ

19世紀の詩人ボードレーは、「絵画は深い推論の芸術である」¹⁾と言った。風景画であれ、肖像画であれ、あるいはまた静物画であれ、画家は作品を通して自らの具体的な感情を表現する²⁾。それゆえ、作品に接するわれわれには、画家が個々の作品に託した意味をたどる努力が求められる。しかし、そのような思索を支えてくれるものは、結局、われわれ自身の経験に他ならない。画家は作品のなかに自らを投影し、われわれはその作品のなかに自らの過去を読む。同じことは詩や小説に関しても言えようが、絵画作品を前にしたときのわれわれは文字による制約を受けない。それが文学作品の場合との大きな違いである。

では、教会や王侯貴族の求めに応じて絵を描いていた歴史を抜け出て、自らの意思で画題を選ぶようになった近代の画家たちは何に対する感情を表現するのか。それは、人間を含むあらゆる存在の真実であろう。

先のボードレーは、「画家の魂のなかには個と同じ数の理想が存在する」³⁾と述べている。詩人の言う「理想」*« idéal »*とは、古典主義の牙城であった美術アカデミーが求めるあの普遍的な不動の美の基準の一つではなく、画家によって感知され、再建されるべき各個体の本来の調和のとれた「輝かしい真実」*« l'éclatante vérité »*⁴⁾である。

本稿の目的は、画家が追い求める真実とは何なのか、その一例を、フランス19世紀の風景画家アントワヌ・シャントルイユ Antoine Chintreuil (1814-1873) の作品のなかに見ることである。

I. 風景画家シャントルイユ

19世紀フランスの風景画家のなかからもっとも印象に残る画家を3名挙げるとしたら、筆者は、迷わずカミーユ・コロー Camille Corot (1796-1875)、テオドール・ルソー Théodore Rousseau (1812-1867)、そして、シャントルイユの名を挙げることだろう。

コローは、「私は一羽の雲雀にすぎない。私は私の灰色の雲のなかでささやかな歌を唄うのです」と言いながら、風景画を描くことを画家としてのただ一つの目的にした人だった。可視世界を芸術作品に変える想像力とそれを彩る「銀灰色」によって、誰よりも19世紀フランスの風景画を歴史画と同じ一流のジャンルの地位に高めた画家である⁵⁾。

もう一人のテオドール・ルソーは、オランダの巨匠たちの絵に多くを学んだ⁶⁾画家だった。1648年に独立が公認されたオランダにはプロテスタントが優位を占める市民国家として、風景画や風俗画や静物画が独自の発展を遂げた歴史があった。そのような絵画に育まれたルソーの画風は古典主義の信奉者たちに受け入れられず、作品は12年間、官展に落選することがつづく。30代半ばには、かつて住んだバルビゾンの村に身を引き、一軒の家を借りてその納屋をアトリエにする。あのジョルジュ・サンド George Sand (1804-1876) との恋に破れたのもその年の夏だった。しかし、40代に入るところからルソーの絵の評価は高まり、批評誌やサロン批評も彼を称賛するようになる⁷⁾。「風景画において美の諸条件を満たしている人が一人いる」⁸⁾と言ってルソーを高く評価したボードレールもそうだった。このバルビゾン派の始祖は、コローと同様、やはり風景画に生きた画家である。

コローやルソーに比べると、シャントルイユは一般書に取り上げられることはほとんどなく、その点では知名度はかなり低いように思われる。そのようなシャントルイユには、「貧乏人のコロー」⁹⁾、「貧しく、健康に不安を抱えた孤高の風景画家」¹⁰⁾という言葉に見られるように、貧しく孤高な画家のイメージが付きまとう。

コローの弟子である彼は、才能に恵まれた勤勉な風景画家である。しかし、サロンへの応募、同時代人たちの敬意、そしてコローの援助にもかかわらず

彼は貧困のなかに生きた¹¹⁾。

シャントルイユは、1814年に、フランス南東部のエン県 Ain の町ポン・ドゥ・ヴォ Pont-de-Vaux に生まれた¹²⁾。アルプス山脈の峰々、サオーヌ川やローヌ川沿いの溪谷、中央山塊のなだらかな山々など多様な風景を持つローヌ・アルプ地方 Rhône-Alpes の一隅である。父親は帽子や小間物を扱う商人だった。シャントルイユが生まれた当時は、この町にコサック人などさまざまな外国人の集団が押し寄せていたという。かつては裕福だったシャントルイユ家も生きるための労働を余儀なくされる。人望のあった母親は「若い娘たちのための質素な寄宿学校」¹³⁾を開き成功を取める。幼少期のシャントルイユはその私塾の少女たちと日々を過ごす。「壮年まで、彼の性格のもっとも際立った特徴であるあの過度の内気な性格」¹⁴⁾は、おそらく、女子たちに混じって受けたそのような最初の教育のせいであろうと言われる。1832年、18歳になる2週間ほど前のこと、一家を支えていた母が他界すると、状況は一変し、彼はやむなく学業を中断する。父親が障害を持っていた¹⁵⁾こともその一因だった。ゲッサンの技量を認められていた彼が、ポン・ドゥ・ヴォの小学校の図工を教える機会を得るのもこの時である。その後、南西の方角に少し離れた、隣県のマーコン Mâcon の町の中学の教師になるが詳細は不明である。

やがて、シャントルイユは母方の祖母の「ささやかな遺産」¹⁶⁾を相続する。かねてから都会に出て絵を学ぶことを考えていた彼は、2、300フランを受け取っただけで残りの遺産をすべて父に渡し、父の知人が書いてくれた同郷の植物学者宛ての推薦状を手によりパリへ向かう。彼は標本用の細密な挿絵で知られていた素描画家でもあった。しかし、この人物はシャントルイユの画才を見抜くことはなかった。彼の勧めで本の取次店で働くことになったシャントルイユは、同じ店の店員で、文学や芸術に関心を寄せる一人の青年と出会う。彼よりも7つ年下だったが、後年、批評家・美術史家として活躍し、惜しまれながら若くして世を去ったあのシャンフルーリー Champfleury (1821-1869) である。彼は、「親切で忠実な仲間」¹⁷⁾として、内気なシャントルイユと他者との交流を支えたという。

しかし、仕事のかたわらで、美術館通いや、画家志望の仲間との芸術談義の日々を送るシャントルイユの姿勢は雇主に疎まれ、スケッチのための遠出をしたことが原因で解雇される。彼にはもはや絵を描く以外に進むべ

き道は残されていなかった。1839年秋、25歳の時である。こうして、彼は、パリの屋根裏部屋で、似たような境遇にあって、ゆくゆくは画家となり彫刻家となるデブローズ Desbrosses 兄弟から提案のあった「餓死しないための」¹⁸⁾共同生活を始める¹⁹⁾。画家となるためのこの決断は、シャントルイユの真に苦難の日々の始まりでもあった。

II. シャントルイユが生きた時代

言うまでもなく、シャントルイユを待ち構えている生活の困窮や画家としての苦難は一人彼に限られたものではない。たとえば、シャントルイユと同じ1814年に生まれ、彼の死の1年後に他界した、バルビゾン派のもう一人の巨匠ジャン・フランソワ・ミレー Jean-François Millet (1814-1875)もまたまさにそうだった²⁰⁾。芸術家だけではない。それは、一握りの富裕層を除けば、19世紀の都市パリに生きるすべての人々の姿でもあっただろう。20世紀の文芸批評家アンドレ・モーロワ Andre Maurois (1885-1967)は、1789年の大革命から、1830年の7月革命を経て1848年の2月革命に至る時代のパリを次のように描いている。

フランス革命以来、民衆は変わった。…1789年頃は、民衆は職人と農民から構成されていた。工場労働者は、極めて少数だった。1815年と1848年の間に、産業革命はプロレタリアを創りだした。…フランスの労働人口は、600万を超えた。…1日13時間労働に対し1フラン78サンチーム。…彼らは陋屋に住んでいた。…プロレタリアは餓死しかけていた。かくて、プロレタリアートは、1789年よりも一層惨めで、一層感情が鬱積し、また一層自分の力を意識してもいた²¹⁾。

一方、金利生活者、工場主、貿易商、銀行家などの19世紀前半のフランスのブルジョアは、「ナポレオン時代のように恵まれたものではなくなる」²²⁾ものの、「前の世代の知的関心を保ちつづけ」²³⁾、「革命を抜け出した新しい社会で、指導的な役割をはたしているという明瞭な自覚」²⁴⁾を有していた。労働者たちが悲惨な生活を送る一方で、前世期の貴族階級と入れ替わるように急速に力をつけてきた有能な有産階級が富を背景に社会の前面に出ようとする。モーロワの言う「労働者とブルジョワの間の葛藤」の

なかで「窒息しかけていた」²⁵⁾時代、それが、シャントルイユが画家への道に大きく舵を切った1840年前後のパリだった。

この後、フランスの政体は、1848年から52年までの第二共和制、52年から70年までの第二帝政とつづく。1853年6月、皇帝ナポレオン3世(1808-1873)によってセーヌ県知事に任命されたジョルジュ・ウージェーヌ・オスマン Georges-Eugène Haussmann (1809-1891)がパリ改造計画に着手したのもこの頃である²⁶⁾。1855年にパリで開催された万国博覧会²⁷⁾は、「フランスがついに機械化と大規模産業の時代に入った」²⁸⁾ことを内外に示し、1867年の二度目の万博は「フランスの国力の上昇を知らしめ、第二帝政の絶頂期を飾った」²⁹⁾。国家は鉄道の建設を推進し、1857年には延長7543キロメートル、1870年には17929キロメートルに達したという³⁰⁾。

このような鉄道網の発達を始め、蒸気機関や通信機器の発達はとりわけ都市部における社会の変容のみならず、人々の時間意識にも影響を与えるようになった。絵画の歴史との関連においても、パリから近郊への移動を容易にした輸送手段の発展がチューブ入り絵具の出現と相まって印象派特有の〈戸外での絵画制作〉を助長したことなどはよく知られるところである。では、このように大きく変わりつつあった社会のなかで、画家たちはどのように見られていたのだろうか。

1905年に『フランス風景画派の歴史—シャントルイユから1900年まで』*Histoire de l'école française de paysage — depuis Chintreuil jusqu'à 1900*を著したジョルジュ・ラノエは、次のように語っている。

第二帝政時代の風景画家たちは、大部分が財産も知識もない職人だったが、晩年には、仕事に対する熱心な取りくみをつうじて、ブルジョワ的なゆとりある生活に到達した。彼らは、彼らの職業に極度に専門化された、平均的な頭脳の、地味な人たちだった³¹⁾。

20世紀初頭にラノエが用いた「職人」«ouvrier」という言葉は、古くから画家や彫刻家たちに向けられてきた見方を想起させる。しかし、ラノエの回想が19世紀半ばにおける一般的な芸術家に関する概念とまったくかけ離れたものではないらしいことは、ラノエが援用しているボードレールの言葉からも明らかである。ロマン主義美術を擁護し、ドラクロワの世界に心酔していたこの詩人は、1863年11月に発表した美術批評「ウージェーヌ・ドラクロワの作品と生涯」のなかで、ドラクロワ以外の画家たちを一

括りして次のように述べている。その表現はラノエよりもいっそう辛辣である。

ミケランジェロ、ラファエロ、レオナルド・ダ・ヴィンチのような天才たち、さらにあえて言えばレノルズのような人々の季節は今ではや遠い過去のものであり、芸術家たちの一般的知的水準はおかしいほど低下しているということは、すでに万人周知のことではないでしょうか。今日の芸術家たちの中に、哲学者や、詩人や、学者を求めることはおそらく不当というものでありましょう。しかしながら、彼らに対し、今の彼らよりももう少し深く、宗教と、詩と、科学に関心を持つよう要求することは、正当であろうと思われる。彼らは自己のアトリエから一歩外に出れば、何を知っているのでしょうか？ 何を愛し、何を表現しているというのでしょうか³²⁾。

詩集『悪の華』 *Les Fleurs du mal* (1857) や散文詩集『パリの憂鬱』 *Le Spleen de Paris* (1869) から受けるボードレールのイメージ、即ち、「常に酔っていないければならぬ」³³⁾ と言いながら、斜に構える生き方を示唆する詩人のイメージとは距離のある、一知識人としての典型的な主知主義的発言である。

なるほど、絵画表現の探求に専念し芸術の世界にのみ生きる画家たちは、結局、人々にとっては特殊な才能に恵まれてはいるものの、宗教や科学に深く関心を持つことが少なく、教養にもあまり幅のない、平均的な頭脳の持ち主のように見られていたということなのだろう。

パリが大きく変貌しつつあった時代、新聞や文芸雑誌を中心とした文字文化がかつてない勢いで人々のなかに浸透していった時代。シャントルイユは、そのようなメディアの時代に生きた画家の一人だったのである。では、20代半ばで本格的に絵を描き始めたシャントルイユの画業とはどのようなものだったのだろうか。

III. シャントルイユの画業

1. シャントルイユの画業の概要

画家が他界した翌年の1874年に刊行された『シャントルイユの生涯と作品』 *La Vie et l'œuvre de Chintreuil* には、デッサン39点を含む509点の作

品目録以外に、7名の作者が制作した37枚のエッチングによって166点の作品が紹介されている³⁴⁾。そのカタログの序文を執筆したフレデリック・アンリエ Frédéric Henriet は、「シャントルイユの作品は、二つの大きな時代とその下位区分に分けることができる³⁵⁾と述べている。そのような2期4区分に分類される作品が描かれた場所と年代は下記のとおりである。

- 第一期：モンマルトルとパリ周辺〈1846-1850〉
：イニー〈1850-1857〉、ボーヴ〈1856〉³⁶⁾
第二期：ラ・トゥルネル-セプトゥイユ〈1857-1873〉³⁷⁾
：フェカン、ブローニュ〈1861-1873〉³⁸⁾

第一期前半におけるシャントルイユは、パリのモンマルトルやモンソー公園といったパリ界限で試作を重ね、後半はパリ南西のビエーヴル川沿いのイニー Igny に住んで習作に励んだのだという。イニーでのおよそ7年間の習作はすべて同じ特徴を示しているとして次のように述べている。

彼の生涯のこの時期のすべての習作は、繊細な安らぎや素朴な誠実さという同一の特徴、甘美で強烈な同じ部類の印象、色調と立体感の忍耐強い同様の探求、そして、やさしく柔らかな緑色の固有のあの彩色、それに、自然を前にして、新たな、独自の、独創的な詩学を自分自身のために完全に作り上げようとするあの粘り強く固い決意を表している³⁹⁾。

この間、1855年には病魔に襲われ、翌年の春には北仏のピカルディ地方で過ごす。アミアンの南東に位置する町である。そして、1857年には、その10年後にコローが傑作《マントの橋》1868-70を描く、パリの西方およそ60キロに位置するあのマント近郊のラ・トゥルネル・セプトゥイユに住み始め、そこを拠点として制作に励む⁴⁰⁾。イニーからみると北西の方角、パリからみるとやや南の方角である。「この時（1857年）から」と、アンリエは言う。

この時から、シャントルイユの才能にある種の変化が生じる。それは、彼の作品を支配する大きな特徴の一体性を損なうことなく、彼の経歴の新たな局面を示す。…それがシャントルイユの人生の第二の局面であり、トゥルネルで経過した1857年から1873年までの16年間だった⁴¹⁾。

第二期のシャントルイユは、「人々の抵抗や大多数の無関心に対して慎

重に立ち向かい」⁴²⁾、独自の画風を築きあげたというのである。シャントルイユの画業の概要に関するこのようなアンリエの見方は、『シャントルイユの生涯と作品』に次いでシャントルイユ研究の重要な資料というべき『靄と朝露、アントワヌ・シャントルイユの風景画1814-1873』*Brumes et rosées, Paysages d'Antoine Chintreuil 1814-1873* においてもほぼ踏襲されている。同書は美術展の図録だが、序文と5つの小論、カラー印刷だけで45点を数える作品紹介等からなる⁴³⁾。2002年時点におけるシャントルイユ研究の集大成と言っても過言ではない。小論の一つである「モンマルトルからイニーへ、そしてセプトウイユにいたる道のり」*Un parcours de Montmartre à Igny et Septeuil* における各章は、序論に相当する〈パリ居住と芸術の手ほどき〉につづいて下記のような見出しになっている。

- 〈戸外での初期の習作：モンマルトルとパリ周辺(1846-1850)〉
- 〈イニー-1850-1857(エソヌヌ)、ポーヴ1856(ソム)〉
- 〈セプトウイユ、ラ・トゥルネル：マント近郊(イヴリーヌ)〉

先に引用したアンリエの4区分は、1857年から1873年までの期間を細分化し、シャントルイユが海景画を描いた1861年から1873年までの時期を別立てにしているだけであり、時代の分け方については、『シャントルイユの生涯と作品』(1874)も『靄と朝露、アントワヌ・シャントルイユの風景画1814-1873』(2002)も違いはない。

では、『シャントルイユの生涯と作品』においてアンリエの言う1857年以降の時期、あるいは『靄と朝露、アントワヌ・シャントルイユの風景画1814-1873』の序文の著者ポワレの言う、「絵画的パノラマにおいて自立した存在となった」⁴⁴⁾1860年代、ならびにそれらに先立つパリやイニーでの習作の時代に、シャントルイユはどのような作品を描いているのだろうか。

2. シャントルイユの風景画

シャントルイユは晩年に近づくにつれてより完成度の高い作品を残した画家の典型である。59歳の若さで、いわば画家としての成熟期に亡くなったためにいっそうそう見えるのかもしれないが、1868年前後から他界する1873年までの4、5年に代表的な作品が集中している。それが、シャントルイユが行き着くべくして行き着いた到達点であるとするならば、そ

の起点にあったものとはなんなのだろう。

シャントルイユを「靄と朝露の画家」⁴⁵⁾と名づけたシャンフルーリーは次のように述べている。

「一つのことを望み、一心にそれを欲し、つねにそれを望まねばならぬ。そうすればそれが得られるのだ」と、モーベルチュイ⁴⁶⁾は言った。私のすべての友人のなかで、花咲くリンゴの木々や、朝露とヒースの画家シャントルイユ以上にそのような粘り強い意志によって支配されていた者を私は知らない⁴⁷⁾。

シャントルイユは「一つのこと」を見据えて決してぶれることがなかった。画業の起点にあったのはそのような粘り強い意志である。では、シャントルイユが自らの作品に込めた一筋の思いとはいったいどのようなものなのか。複数の主要な先行研究が定めた作品区分を踏まえながら具体的に作品を見ていくことにしよう。

1) 初期：パリ時代 (1846-1850)

シャントルイユが官展に応募したのは、画家の道に入っておよそ3年後の1843年である。結果は落選だった。官展には受け入れられなかったものの、個別的な美術展では入選し、仲間うちでは目立つ存在だったという⁴⁸⁾。彼が友人デブローズを介してコローに会ったのはこの頃とされる。彼は面倒見の良さで知られていたコローの助言を受けながら試作に励んだ⁴⁹⁾。1844年のサロンにも2点、45年、46年にも各1点応募するが、すべて落選する。初入選は、最初の応募から4年後の1847年だった。応募した4作品のうち1点、《風景》*Paysage*⁵⁰⁾が支持されたのである。彼の才能を買っていた画家ベランジェBérangerが陰で動いてくれたおかげだったと言われている。その作品が、「彼に、まだ限られてはいたが、成功の手がかりを与えた」⁵¹⁾のである。

アンリエの作品目録にはパリ時代のものとして32点が記載されているが、そのうちエッチングで紹介されているのは10作品前後⁵²⁾である。ただし、エッチングは当然白黒で、しかも2.0×3.7cmや2.5×3.4cmといった寸法であり、そこから原画をイメージするのはなかなか困難である。そうしたなかで、オルセーのサイトや、前掲書『靄と朝露、アントワヌ・シャントルイユの風景画1814-1873』などをとおして色彩と形状を確認す

ることができる作品に、たとえば《モンマルトルの土壌の習作》*Etude de terrains à Montmartre*, c.1848, 22×28cm, Musée de Chartreuseがある。それは、シャントルイユの好みである〈黄土色の大地〉⁵³⁾と、ところどころに雑草の茂みのある土手を斜線の構図で描いた作品である。対角線の左上は鈍色の空が占め、対角線と平行して上方に伸びるやや厚みのある白い雲の動きが、どこにでもありそうなその風景を固有の風景にしている。

しかし、パリ時代の作品のなかで、筆者がもっとも惹かれるものは《砂採取場、雷雨の効果》(図1)である。



(図1) 《砂採取場、雷雨の効果》

La Sablière. Effet d'orage, ca.1849, 0.50×1.00m, Beauvais.

シャントルイユは、なによりも土を主役とする大地の圧倒的な存在感を捉えている。画面は、手前から遠景に向かってせり上がっていく。画家の視線は、大地が地平線となって彼方の空と接するあたりに消えていくようである。しっとりとした大気が雨上がりの鮮やかな緑の丘に立ち込めるなか、左手から丘の頂に延びる一本の道が見える。その道を上り切った先には、彼の心にかなう、目には見えないもう一つの世界が開けているのだろう。緩やかな上向きの弧と下向きの弧とが左手下方で交わる対角線の構図である。色彩遠近法を構成する茶褐色と緑と群青がほどよく溶け合って、嵐のあとの一瞬の静けさを見ごとに表現している。

「自然を愛する」⁵⁴⁾風景画家シャントルイユの誕生に貢献した画家ベランジェは、このような彼のいっそうの成長を願いながら、有力者への推薦状を何枚となく書いて支援を訴えている。『シャントルイユの生涯と作品』の著者の一人フィズリエールは、「シャントルイユがイニーに行って彼の

風景画家用のイーゼルを立てたのはその生涯のこの時期のことである」と述べている。

彼が毎日、そしていかなる天候のなかでも、ビエール川のかくもさわやかで、かくも素朴なあなを岸辺を観察するために出かけて行ったのはイーニールからである。岸辺の靄と朝露は今や乙女となった彼のミューズの優しく心に触れる調べを聞かせてくれたのである⁵⁵⁾。

こうして、シャントルイユは、パリから、芸術を司る自然という名のミューズの住まうイーニールへと創作の拠点を移していった。

2) イーニール時代 (1850-1857)

パリ近郊に続くビエール川流域での制作の時代に入っても、しばらくはシャントルイユを取り巻く状況に変化はなく、サロンでの結果も芳しくなかった。1850年は6作品のうち3点が落選し、1852年は3作品のうち2点が落選する。「絵があまりにもぼんやりしている」⁵⁶⁾という人もいた。このような批判が、明確な輪郭を尊重する古典主義的規範への憧憬を背景にしていることは言うまでもない。しかし、批判を受ける一方で、同じ1852年に、国から風景画の注文を受けるなど、彼は着実に実績を積み重ねてもいた。

そのようなシャントルイユのなかで大地へのこだわりは根強く、《柳の谷；霜》*Le Val aux osiers ; gelée blanche*, c.1850, 16×28cm、《イーニールの放棄された採石場》*Carrière abandonnée à Igny*, c.1851, 25×34cm、《イーニールの砦採石場》*Carrière de pierre meulière à Igny*, c.1852, 32.5×46.2cm、《イーニールの森のヒースとエニシダ》*Bruyères et genêts dans les bois d'Igny*, c.1852, 30×40cm など、土の風景と言うべき種々の習作を残している。とくに《柳の谷；霜》については、次のような評価もなされている。

これは繊細で興味深い探求である。このなかでシャントルイユはすでに困難なことがらに手を出し、捉え難いものや言いあらし難いものを追い求めようとする、生涯にわたって彼を悩ませたあの欲求を示している⁵⁷⁾。

刻々と変化する自然の風景は、まさに「捉え難いもの」« *insaisissable* »であり、「言いあらし難いもの」« *intraduisible* »である。風景画家の使命はそうした一瞬に向き合い、そのなかに見たものを描きだすことである。

人の心もまた刻々と移ろう。一つの心が一つの一瞬のなかに見たものを、あるいは見えると思ったものを一枚の絵として描き出すことは、それが定めない印象であるゆえに、決して生易しいものではないことは想像に難くない。そう考えると、シャントルイユが多くの作品名に«*effet*»という言葉を用いていることも納得がいく。「効果」とか「印象」を意味するこの言葉は、彼の心に描き出されたものが捉え難く言いあらわし難いものであることを示しているのである。

しかし、イニー時代の作品のなかでとりわけ筆者の関心を惹くのは、シャントルイユが《砂採取場—雷雨の効果》で表現した静謐な自然の描写を引き継いでいる一枚《イニーの野原のなかの渡り板：朝の効果》(図2)である。



(図2) 《イニーの野原のなかの渡り板：朝の効果》
La Passerelle dans les prés à Igny ; effet du matin, c.1853, 24.5×35cm, Orsay.

ビエール川は今日では幻の川と言われ人々の郷愁を誘うようである。汚染が進み20世紀半ばになると、パリから20キロほど離れた上流部を除いては埋め立てられてしまった川だからである。しかし、パリ南西に位置するこの川沿いの村イニーにも、1850年当時はまだ「さわやかな草原、樹木の多い小さな丘、ゆったりと流れる小川、かぜにそよぐポプラの木立」⁵⁸⁾からなる魅惑的な表情があったという。画家たちが集まるようになったこの場所は、コロー (1796-1875) やルドン Odilon Redon (1840-1916) の気に入りの土地でもあった。

《イニーの野原のなかの渡り板：朝の効果》には、朝露に濡れた緑野のなかに静かなS字状の小川が見える。野の起伏は緩やかで、いくぶん左上がりである。人工のものは粗末な渡り板だけで、中景の木々と遠景の丘が緑野の広大な広がりを引き締めている。太陽はまだ地平線に沈んでいるが、天辺の両隅を除いて白さを増してきた空は、朝日が行きわたる時刻がさほど遠くないことを示している。シャントルイユは、そうなるまえの、冷気に包まれた清々しい緑野の一瞬を捉えている。

この絵についても、二本の幹が川面に映るあたりで二つの斜線が交差する構図を指摘することが可能である。大気が絵の枠を超え、見る者をも包み込むかのような錯覚に捉われる。「小川のうねりに沿って空間を見出し」⁵⁹⁾ながら、われわれはいつの間にか、シャントルイユが誰にも煩わされることなく生きてに相違ないその時間を再び生きている。ドイツ・ロマン派のフリードリヒ Caspar David Friedrich (1774-1840) の描く風景のように物悲しい情景とも異なる。余計なものを何ひとつ感じさせない、透明感のある明晰な作品である。

アンリエの目録によれば、7年ほどのイニー時代の習作は、北フランスのボーヴ Boves で描いた10数点を含めて150点を超える。じつは、上記の《イニーの野原のなかの渡り板：朝の効果》はその目録にはない。1857年頃に描かれた下記の作品《春の道》(図3)もまたそうである。



(図3) 《春の道》 *Le Chemin au printemps*, c.1857, 26.5×41.6cm.

手前から奥に向かって伸びる道は中ほどで右に大きく曲がり中景の山裾

に沿うようにして消えていく。左右から山の端が下りてくる。一点消失の遠近法と言ってよい。前景左手にはまだ芽吹きには遠い枝ぶりの一本の木があり、それと呼応するように道を挟んでやや中景寄りの右手にも一本の木がある。道が右に折れるところには数本の木がある。木々が生み出すジグザグの線が、見る者の視線を奥へ奥へと導く。画面の半分以上を占める曇り空。前景右手の土手や山肌の褐色。野辺と丘の一部の緑にかろうじて春の面影をみることができる。しかし、「春の」という題がついていなければ、秋の風情と見紛う悲しく寂しげな絵である。

アンリエが、雑誌「芸術家」*Artsite* のなかで、「シャントルイユがそのすべての作品に刻す特徴とはメランコリーである」と述べるのは、まさに1857年のことだった。

メランコリーが人生の荒波に傷ついたあの魂のなかにある。それは、苦悩する繊細な肉体的な体質が原因である。彼の内向的な感受性は、面と線との無用な錯綜によって表現されることを必要としない。シャントルイユは、整然とした配列の壮麗さを否定しない。それらが自然のなか存在するゆえである⁶⁰⁾。

メランコリーという気質が芸術的想像力に通じていることは古くから言われることである。あのアルブレヒト・デューラー *Albrecht Dürer* (1471-1528) の銅版画《メランコリア I》*Melancholia I*, 1514の解釈の一つに、人間の想像力の表象を読み解くことがあるのもそのためである。

シャントルイユは、つねに健康に不安を抱えていた。自然の研究にますます熱心になっていた彼は、医師団から、穏やかな安定した気候のもとで仕事ができるような、乾燥した、風通しのよい土地での療養を勧められる⁶¹⁾。選ばれたのはセーヌ・エ・オワーズ県、マント近郊のラ・トゥルネル・セプトウイユだった。憂鬱質の画家シャントルイユの新天地トゥルネルでの絵画制作はそうにして始まっていた。

3) トゥルネル時代 (1857-1873)

本論の注36)から注40)に詳しく記したように、シャントルイユは、1859年の時点でもトゥルネルとパリとのあいだを頻繁に行き来していた。この地に最終的に定住したのは1860年のことである。それゆえ、イニー時代とトゥルネル時代との分かれ目は曖昧であり、正しくは1857年頃か

ら1860年頃にかけてのこととすべきかもしれない。しかし、シャントルイユに身近に接し、彼の死の翌年に、ともに著者の一人として『シャントルイユの生涯と作品』を刊行したアンリエとフィズリエールが定めている1857年という区切りにはわれわれの推定を超える必然があったはずであり、尊重するのが妥当と思われる。そのフィズリエールは、アンリエと同じ「16年間」という表現を用いながら、1857年を起点とするトゥルネル時代について次のように述べている。

われわれの友がその生涯のもっとも甘美な16年の歳月を過ごしたのはまさにそのセプトウイユであり、彼がああ優しく敬虔な魂を自然に返したのもまたそこだった。自然は魂にとって魅力であり慰めだったのである⁶²。

では、そのような16年の歳月を飾る作品にはどのようなものがあるのだろうか。アンリエが作成した作品目録は、フェカン Fécamp やブーローニュ Boulogne で描かれた作品を含め、273点を数える。そのなかでエッチング1枚につき1作品の体裁をとっているものが11点⁶³ある。すべてトゥルネル時代に描かれたものである。1874年の時点においては、それがシャントルイユの代表的な作品とみなされていたことを示しているのだろう。ただし、これらのエッチングもまた作品の形状の概略を伝えてくれるだけである。やはり、われわれは画家の作品を数少ない他の書籍や美術館のサイトを通じて知る以外にない。しかし、そのような作品も、制作年が不明のものを除くとトゥルネル時代に該当するのは30点程度⁶⁴と決して多くない。

ともあれ、エッチングによって紹介されている作品や書籍や美術館のサイトに公開されている作品を合計すると、トゥルネル時代の主要な作品は40点ほどになる。無論、作品の完成度はさまざまである。たとえば、1865年の《森の道あるいは人物のいる風景》*Chemin dans les bois ou Paysage avec figure* は、誰がみてもコローの画風を想起することだろう。技法の模倣である。また、1864年の《夕日の廃墟、サントウアン》*Les Ruines au soleil couchant, Saint-Ouen* や1865年の《孤独あるいは日没》*La Solitude ou Coucher de soleil* のように、過不足なく整った絵であるものあまり心に響くものがない作品もある。あるいはまた、1866年の《日没の海》*La Mer au soleil couchant* のように、人物を描きこむことによって見る者の心に詩情の喚起を強いるかのような過剰な意図を感じさせるものもある。そして、

そのような作品は1865年前後、すなわちシャントルイユの最後の「16年間」のほぼ前半に集中している。『靄と朝露、アントワーヌ・シャントルイユの風景画1814-1873』のなかの一考察「シャントルイユの控えめな栄光」*La gloire discrète de Chintreuil*の著者は、次のように述べている。

絶え間なくサロンから拒絶された彼は、モネとルノワールの印象をかくも予感させるように見える《荘園の牧草地》*Le Pré de la Seigneurie*, c.1867や《果樹園》*Verger*, c.1869にいたるまでは、《夕暮れの風景》*Paysage au crépuscule*においてドーヴィニーを、《雌鹿のいる空き地》*Clairière aux biches*, c. 1856においてフランセを、《森の道》*Chemin dans les bois*, c.1865においてコロを次々に模倣しながら人々を魅了しようと試みている⁶⁵⁾。

この言葉から連想されるのは、ボードレールが「1859年のサロン」のなかで述べている次のような言葉である。

私は、万人とともに、現代の風景画派が不思議なくらい優れた、巧みな腕を持っていることを認めはする。…しかし、自然の光景も芸術家そのなかに盛り込むことのできた現実の感情によってでなければ何の価値も持ちえないということは、ほとんどすべて忘れてしまっている。…そもそも詩というものは、決して書き写すことなどできないものである。それは構成されることを欲する。彼らは、ただ窓を開けさえすれば、その窓の四角のなかにはいつてくる空間全体、樹木や、空や、家々などが、そのまま彼らにとってはもうすっかり出来上がった詩と同じだと考える。…アナスタジー、ルルー、ブルトン、ベリー、シャントルイユ等々の諸氏の示す腕前の見事さは、普遍的な欠陥をいっそう目立たせ、いっそうみじめなものにするだけにしか役立っていない⁶⁶⁾。

詩人にとって、シャントルイユは「自然が呼び覚ます感情よりも自然そのものを表現したいと望み」、自然の光景に現実の感情を盛り込むことを忘れていた画家の一人なのである。抽象的な言葉だが、換言すれば彼らの絵は自然の模写の次元に留まっており、技巧に頼りすぎた、内容の空疎な作品に見えるということなのだろう。トゥルネル時代の前半の作品に関する筆者の印象にはそのような言葉にいくぶん近いものがある。では、この時代の傑作と言える作品にはどのようなものがあるのだろうか。

3. シャントルイユの代表作

『シャントルイユの生涯と作品』におけるエッチングの11作品と、美術館のサイトや書籍を通して見ることのできるトゥルネル時代の30点前後の作品には、重複する作品が6点ある。1864年の《靄を払う太陽》*Le soleil chasse le brouillard*、1868年の《にわか雨》*L'Ondée*、1870年の《ウマゴヤシ畑の残照》*Derniers rayons de soleil sur un champ de sainfoin*、1871-73年の《サン・ヴァルリ・シュール・ソムの引き潮》*Marée basse à Saint-Valery-sur-Somme*、1872年の《花咲くりんごの木とエニシダ》*Pommiers et genêts en fleurs*、1873年の《雨と太陽、アルトワ平原の思い出》*Pluie et soleil. Souvenir des plaines de l'Artois*である。1874年の作品目録が代表作として示唆する作品群と、後世の書籍等に掲載されている作品群とが一致することを根拠にしてそれらを傑作と言おうとするのでは無論ない。ただ、作品が描かれた年代からみても、それらの作品にシャントルイユの画業が否応なく集約されていることは確かであろう。

一枚の絵を前にしたときに感情の動きが同じパターンをたどったという20世紀英国の美術批評家ケネス・クラーク Kenneth Clark は、「視覚的体験を言語に移し変える困難さ」を指摘しているが⁶⁷⁾、同じ作品を幾度となく繰り返して見ていると、たとえば、人や生物を極端に小さく描いて夢幻的な自然を描き、「印象の勝利よ！」⁶⁸⁾と言われもする《靄を払う太陽》は、17世紀のクロード・ロランの作風と19世紀印象派の作風とを組み合わせたようで、シャントルイユでなくても、他の誰かが同じような作品を描きそうだという思いがこみ上げてくる。「シャントルイユの最初の異論のない成功だった」《にわか雨》⁶⁹⁾と《ウマゴヤシ畑の残照》は風景もさることながら働く農夫たちの存在感が大きい。とくにミレーの《晩鐘》*L'Angélus*、1857-59を思わせる《ウマゴヤシ畑の残照》は風俗画の側面をあわせ持つ。《サン・ヴァルリ・シュール・ソムの引き潮》は、ターナー Joseph Mallord William Turner (1775-1851) の光を彷彿とさせてシャントルイユの独創性が遠のく。ロマン主義の叙情性と象徴主義の幻想性とが融合した《花咲くりんごの木とエニシダ》は忘れがたい作品だが、春の風情を少し作りすぎているかもしれない。結局、筆者にとって最後まで残るシャントルイユの作品は、1873年の《雨と太陽、アルトワ平原の思い出》ということになる。この作品に、1867年頃に描かれた《荘園の牧草地》と、1869年の《空間》とを加えた3作品、それがシャントルイユの絵画世界を象徴する風景画で

あるように筆者には思われるのである。

☆

《莊園の牧草地》(図4)は、水平の線と垂直の線を基調とする構図である。取り立てて変わった風景というわけではない。



(図4) 《莊園の牧草地》

Le Pré de la seigneurie, c.1867, 32.5×41cm, Musée Chintreuil.

手前に広がる牧草地は木陰に落ち、中景には横一線に背の高い樹木が立ち並ぶ。軽いタッチで薄く塗られたように見える緑の葉むらが、透けて見える幹の多くの白い輝きを際立たせている。防風林と思しき木々の先端が空に交わるあたりは、色が塗られていないカンバスの素地が目立つ。後にモネの睡蓮や印象派以降の画家たちの作品などにしばしば見られるようになる、あの塗り残しの技法を髣髴とさせるが、それはこの作品が文字通りの習作であることを示しているのかもしれない。

描かれている場所は、一見、閉じられた空間のようにも見えるが、画面右下から中央やや左寄りに向かって伸びる一本の小道は、ここが時に人の行き来する場所であることを物語っている。この作品に感じられる日差しぬくもりやかすかな風のそよぎは、作者の作為のない素直な感性があっ
てはじめて描き得たものだろう。《イニーの野原のなかの渡り板：朝の効果》と同様、この《莊園の牧草地》から伝わってくるものは、画家の侘び

しく重苦しい孤独感や内向する孤立感ではない。そのような感情から解き放たれたシャントルイユの心の平安である。このようなときの彼は、虚飾の世界の向こうに流れているはずの真の時間を生きているのかもしれない。見るものを幻想に誘う深みのある作品である。

☆

1869年のサロンに出品された《空間》(図5)は、1873年のウイーン万国博覧会を飾った作品である。フランスの国選としてウイーンに送付されたのである。その結果、シャントルイユには賞牌が授与された。「それは、彼が受け取るはずの最後の褒美だった。とはいえ彼にはその報せに接する喜びはなかった。褒賞の芸術家のリストがフランスに通知されたのはシャントルイユが他界した8月7日より後のことだったからである」⁷⁰⁾。



(図5) 《空間》 *L'Espace*, 1869, 102×202cm, Orsay.

今はオルセーの壁に架かるこの作品をそのようなエピソードが彩る。それにしても、この作品が『シャントルイユの生涯と作品』のエッチングに入っていないのは不思議である。「彼が《空間》と名付けたものほど輝かしく、美しいものはなにもない。そこに感じられるのは、広大な大気圏と量り得ない空気の印象である」⁷¹⁾という批評家エリー・ロワ Élie Roi の言葉が思い出される。

縦と横の比率が1対2の画面に描かれているのは大地と空のパノラマである。手前にゆるやかにせり上がってくる道の左手の土手と右手の斜面の端のほうは日陰に落ち、中景の平原の明るさを際立たせている。道を下って行ったあたりにいる動物たちの群れは羊だろうか。その一帯の青味がかった白い霧も陽が昇るにつれて消えていくのだろう。遠く水平線とも、

地平線とも見えるところから始まる空は、天辺に向かって少しずつ青さを増していく。この空間を乱しにくるものはなにもない。作られた風景はよそよそしくどこかに破綻があるものである。しかし、奥村土牛のあの《醍醐》1972 (136×115.7cm) に描かれた桜のように、描かれたものが実際のものを超えることがある。それと同じで、ここのあるのは現実を余すところなく実写した風景ではない。《空間》は、一つの風景の背後にあって、シャントルイユにのみ見えた真実の、現実を超越した真の風景というべきなのである。

☆

1873年1月9日夜、シャントルイユは肺結核の激しい発作に襲われて吐血する。死を覚悟して習作を処分して生活費にあて、病状が持ち直すや否や、サロンのために絵を描こうとする。毎朝、熱に震え、ようやくのことでイーゼルに向かう。《雨と太陽。アルトワ平原の思い出》(図6)はそうようにして完成した。サロンでの賞賛と引き換えに、帰らぬ人となった画家の遺作である。



(図6) 《雨と太陽。アルトワ平原の思い出》
Pluie et soleil. Souvenir des plaines de l'Artois, 1873, 105×215cm, Orsay.

《空間》同様、《雨と太陽。アルトワ平原の思い出》も縦と横の比率が1対2のパノラマである。画面の三分の二ほどを空が占める点も同じである。しかし、《空間》の突き抜ける碧空とは異なり、この空は温かく愁いのある空である。17世紀の古典主義者ニコラ・プサン Nicolas Poussin (1594-1665) が描いた神話画《時の調べのための踊り》*Dance pour la musique du*

シャントルイユの風景画

temps, c.1638の空を思わせる。画面中央の金色に輝く雲は、太陽神アポロの降臨を予告しているかのようなのである。その空の下で広大な牧草が遠景に向かって広がっていく。

病床にあって死期を悟ったシャントルイユは、医師マルタンに次のように語りかけている。

親愛なる友よ、私は、生きていられるとしてももはや数時間でしかないことを知っています。ですから私をだまそうとする必要はありません。誓って申しあげますが、もはや筆をもつことができそうにないことを確信したときから、私には死の到来が見えていたのです。恐れてはいません。それを待ちわびているほどなのです⁷²⁾。

この言葉のように、思い出のなかの静かな光景は、いっさいを宿命として受け入れようとするシャントルイユの覚悟を表しているようである。神話画、とりわけ聖家族を描いた絵画には、聖なる世界と俗界との仕切りが描かれることが思い出される。この絵の帯状の地平線の明るさはそのような仕切りとも見える。そして、その向こうに広がる空は、自然を愛し、ほどなくして風景画家としての生涯を終えようとするシャントルイユだけに見ることが許された、自然への最後の祈りのための神聖な空間なのかもしれない。「一級の品質」⁷³⁾と評価されたこの絵にはそのような神々しさがあるのである。

エピローグ

1985年に出版された『印象主義とフランス風景画』*L'Impressionnisme et le paysage français*の序文に次のような一節がある。

われわれは、しばしば、風景画は何も学ばせてくれないと教えられてきた⁷⁴⁾。

長らく否定されてきたフランスの風景画は、コローやバルビゾン派や印象派の画家たちの作品を通じて次第にその価値を認められ、19世紀に揺るぎのない地位を築いた。「色彩表現に優れた本当に詩情豊かな画家」⁷⁵⁾ シャントルイユもまたそのような風景画の発展に貢献した画家の一人であ

る。晩年になって完成の域に到達したパノラマ⁷⁾と豊かな色彩からなるシャントルイユの様式は他の追従を許さないように私には思われる。

真実を語る声はつねに静かだという。シャントルイユが自然のなかに求めたのも、まさにそのような真実を語る声だった。では、その静かな声はこの画家に何を告げていたのか。それは、《空間》や《雨と太陽、アルトワ平原の思い出》に象徴されるように、穢れてしまったわれわれの目には見えない、現実の背後に宿る美の世界の存在である。

シャントルイユの芸術的創造を支える、すべてを見果てたような眼差しは、真に美しいものを認識しうる心眼の偉大さを物語っているのである。

(2012年秋)

注

- 1) 1846年に出版された美術批評「1846年のサロン」Salon de 1846の一節。Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1961, p. 943. « …la peinture, qui est un art de raisonnement profond, … ». 邦訳：福永武彦編集『ボードレール全集IV』、人文書院、1964、p. 83.
- 2) Cf. 「画家に要求されるであろうことは、これらの抽象的形体が、彼の心中にある具体的なもの、つまり感受性や感情を真にうつしだしているということである。それ以上のことを人は画家にのぞんではならない。抽象的形体がなかにもられた具体的感情。ただそれだけが、あらゆる時代の芸術にとってそうであったように、現代の芸術にとって、他の場合と同様、唯一の必要な条件なのである。」(リオネロ・ヴェントゥーリ著、宇佐美英治訳『現代絵画』、みすず書房、昭和31年、p. 9.)
- 3) Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, p. 914; 『ボードレール全集IV』、p. 52.
- 4) Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, p. 914; 『ボードレール全集IV』、p. 53.
- 5) Cf. 拙論「コロアの銀灰色」(愛知県立大学外国語学部紀要[言語・文学編]、第43号)、2011、p. 165.
- 6) Cf. Jean Bouret, *L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*, Editions Ides et Calendes, 1972, p. 257.
- 7) Cf. Rolande & Pierre Miquel, *Théodore Rousseau 1812–1867*, Somogy éditions d'art, 2010, p. 123.
-« M. Rousseau est tout bonnement un grand paysagiste… » (Le Moniteur

Universel, 17 novembre 1855).

-« La nature est pour lui une amante adorée qui lui prodigue les plus secrètes pensées de son âme… Rousseau est le premier paysagiste du monde entier » (Le Salon).

- 8) Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 941 ; 『ボードレール全集IV』、p. 81.
- 9) “Le Corot du pauvre” (Pierre Michel, *Le Paysage français au XXI^e siècle*, tome 3, p. 646.)
- 10) Jean-Philippe Breuille, *L’Impressionnisme et la peinture de plein air*, 1860–1914, Larousse, 1992, p. 149.
- 11) Jean Bouret, *L’Ecole de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*, p. 249.
- 12) Cf. Pierre Michel, *Le Paysage français au XXI^e siècle 1824–1874*, tome 3, Editions de la Martinelle, 1975, p. 648 : 「奇妙なことに、公的な登録台帳では、誕生日が1817年、マーコン (Mâcon) と記されている」。
- 13) A. de La Fizelière, Champfleury, F.Henriet, *La Vie et l’œuvre de Chintreuil*, Chez Cadart, 1874, p. X.
- 14) *La Vie et l’œuvre de Chintreuil*, Chez Cadart, 1874, p. X.
- 15) Cf. Pierre Michel, *Le Paysage français au XXI^e siècle 1824–1874*, tome 3, p. 647.
- 16) *La vie et l’œuvre de Chintreuil*, p. XI. なお、Pierre Michel は、この祖母の死を1836–1837年ころとしている (Cf. *Le Paysage français au XXI^e siècle*, tome 3, p. 647)。
- 17) *La Vie et l’œuvre de Chintreuil*, p. XII.
- 18) *La Vie et l’œuvre de Chintreuil*, p. XIII.
- 19) この生活共同体には、後にデブローズ兄弟の末弟アルフレッド (通称ジャン) が加わる。シャントルイユを弟子となって彼を支え、一時期シェルシュ・ミディ街やモンパルナス街をにぎやかにした〈ピソン・グループ〉を形成した。『シャントルイユの生涯と作品』(1874年)の献辞を書いたのはこのジャン・デブローズである。(Cf. Pierre Michel, *Le Paysage français au XXI^e siècle 1824–1874*, p. 647.)
- 20) Cf. 拙論「ミレーの光」(愛知県立大学外国語学部紀要 [言語・文学編]、第44号)、2012.
- 21) アンドレ・モーロワ著、平岡昇ほか訳『フランス史・下』、新潮社、昭和28年、pp. 507–508.
- 22) G. デュピイ、R. マンドルー著、前川貞次郎他訳『フランス文化史3』、人文書院、1977、p. 50.
- 23) 『フランス文化史3』、p. 54.
- 24) 『フランス文化史3』、p. 60.
- 25) 『フランス文化史3』、p. 62.

- 26) Michel Cabaud, *Paris et les parisiens sous le Second Empire*, Belfond, p. 75.
- 27) 第1回の万国博覧会は1851年にロンドンで開催。パリ万博は、この後1867年、1878年、1889年、1900年とほぼ10年おきに開催された。
- 28) Jean-Claude Simoën et Gérard Guicheteau, *Les Années 1900*, Sélection du Reader's Digest, 1991, p. 276.
- 29) *Les Années 1900*, p. 276.
- 30) 井上幸治編『フランス史』、山川出版社、昭和43年、p. 414.
- 31) Georges Lanoë, *Histoire de l'école française de paysage –depuis Chintreuil jusqu'à 1900*, Nantes, 1905, p. 5. なお、この書に先だって、LanoëはTristant Briceとともに1901年に*Histoire de l'école française de paysage –depuis Le Poussin jusqu'à Millet*, Librairie A. Charles を刊行している。
- 32) Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 1117; 『ボードレール全集IV』、p. 264-265.
- 33) « Il faut être toujours ivre… » < *Enivrez-vous* > (『パリの憂鬱』)の一節.
- 34) エッチングの制作者は、Martial, Taïée, Beauvrie, Saffray, Lalauze, Selle, Rouxの7名。エッチングは、このほかシャントルイユの肖像が2枚、墓碑装飾の図案1枚の計40枚。なお、この書物の印刷部数の内訳を述べた言葉の背景の絵1枚が1枚あるので、それを加えるならばエッチングの総数は41数である。エッチング1枚につき作品が1点だけのものもあれば、1枚のなかに作品が12点組み込まれているものもある。
- 35) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, p. XXXVIII.
- 36) 1856年の春、シャントルイユは療養のためアミアン Amiens に近いボーヴ Boves に滞在した。ここで、15、6枚の絵を描いている (Cf. Pierre Michel, *Le Paysage français au XXI^e siècle 1824-1874*, p. 653.)。
- 37) この区分の起点を1857年とする記述は上記の *La Vie et l'œuvre de Chintreuil* のなかの Catalogue の見出しに拠る。ただし、そのカタログの序文で、Henriet は、シャントルイユのキャリアの第二段階について「1858年から1873年までラ・トゥルネルで流れた16年間」(p. XXXV)と言い、その間、フェカン (1861)、ブーローニュ (1869, 1872)、リール、アズブルック (1871) への稀な遠出を除いては、ラ・トゥルネルを離れたことはほとんど離れたことはなかった、と述べている。他方、年表形式で画家の日々を追った Pierre Michel の *Le Paysage français au XXI^e siècle 1824-1874* によれば、シャントルイユは1859年の時点でも頻繁にパリに滞在し、「友人デブローズがセーヌ街47番地に残しておいたアトリエに行った」(p. 654)と述べている。
- 38) この意味は、この間シャントルイユは稀に短い遠出をしているということである (注43)参照のこと)。なお、Pierre Michel によれば、画家がノルマンディー地方のフェカン Fécamp に行ったのは1861年、同オンフルール Honfleur は1862年、ドーヴァー海峡に近い町ブーローニュ・シュール・メー

ル Boulogne-sur-Mer は1862年と1872年、フランス北部の町リール Lille やアズブルック Hazebrouck や、おそらくはベルギーにも行ったのは1871年である。

- 39) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, p. XXXIII.
- 40) ただし、このラ・トゥルネル・セプトウイユ La Tournelle-Septeuil に最終的に定住したのは1860年で、それまでは、頻繁にパリに来ていた (Cf. Pierre Michel, *Le Paysage français au XIX^e siècle 1824-1874*, pp. 654-655.)。
- 41) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, pp. XXXIV-XXXV.
- 42) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, p. XXXIV.
- 43) シャントルイユの作品がカラーで紹介されていることは多くない。その意味でもこの図録は貴重である。なお、この他、インターネットの美術サイトなどで見ることができ作品も数点ある。また、バルビゾン派や印象派関連の書物や美術展の図録に彼の作品がカラーで載っていることもある。たとえば、a) Pierre Michel, *Le Paysage français au XIX^e siècle 1824-1874*, tome 3 には4作品、b) ジャン・グレイ著、高階秀爾監訳『印象派』中央公論社、昭和62年には1作品、c) 図録『ゴッホ、ミレーとバルビゾンの画家たち』2004には2作品が引用されている。
- 44) *Brumes et rosées, Paysages d'Antoine Chintreuil 1814-1873*, Monastère royal de Brou, 2002, p. 9. « …, mais surtout personnalisé, figure devenue autonome dans le panorama pictural des années 1860, … »
- 45) « peintre des brumes et de rosées » (シャンフルーリーはシャントルイユをこう呼んでいた。*La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, p. XII.)
- 46) Maupertuis (1698-1759). フランスの数学者・自然科学者。
- 47) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, p. XXIII. « …, Chintreuil, le peintre des pommiers en fleurs, des rosées matinales et des bruyères. »
- 48) Cf. Pierre Michel, *Le Paysage français au XIX^e siècle 1824-1874*, p. 648.
- 49) コローはシャントルイユの絵画の重要な師だが、「1860年代に仲たがいでいる」(*Brumes et rosées, Paysages d'Antoine Chintreuil 1814-1873*, p. 20)。1866年には「コローに対する愛情が明らかに蔭り」、1872年には「シャントルイユとコローの関係はとげとげしくなった」(*Le Paysage français au XIX^e siècle 1824-1874*, p. 658, p.661)。
- 50) *Paysage* というこの作品は *La Vie et l'œuvre de Chintreuil* のなかの作品目録にもあり (no.6)、「美術展へのシャントルイユのデビュー」との付言がある。しかし、どれなのか未だに特定されていない。
- 51) Cf. Pierre Michel, *Le Paysage français au XIX^e siècle 1824-1874*, tome 3, p. 650.
- 52) エッチングにはそれぞれ番号がついていて、目録と照合できるのだが、番号が不鮮明で読み取れないものや、番号そのものが付いていないものもある。

- 53) *Brumes et rosées, Paysages d'Antoine Chintreuil 1814–1873*, p. 47.
- 54) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, p. XVII.
- 55) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, p. XVII.
- 56) Ibid. Pierre Michel, *Le Paysage français au XIX^e siècle 1824–1874*, p. 651. « ... M. Chintreuil dont le tableau est trop vaporeux. »
- 57) *Brumes et rosées, Paysages d'Antoine Chintreuil 1814–1873*, p. 82.
- 58) *Brumes et rosées, Paysages d'Antoine Chintreuil 1814–1873*, p. 48.
- 59) Cf. *Brumes et rosées, Paysages d'Antoine Chintreuil 1814–1873*, p. 49. « L'artiste invite à découvrir l'espace au gré de l'ondulation d'une petite rivière. »
- 60) In Pierre Michel, *Le Paysage français au XIX^e siècle 1824–1874*, p. 653.
- 61) Cf. *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, p. XVIII.
- 62) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, p. XVIII.
- 63) 11点の作品は以下のとおりである。
- 1) *La Pluie; clairière de bois*. Salon de 1859. 54×73cm.
 - 2) *Les Champs aux premières clartés*. Salon des refusés, 1863. 100×215cm.
 - 3) *Le Soleil chasse le brouillard; souvenir d'Igny*. Salon de 1864. 100×162cm.
 - 4) *Les Vapeurs du soir*. Salon de 1865. 100×215cm.
 - 5) *Le Soleil boit la rosée du matin*. Salon de 1866. 240×160cm.
 - 6) *L'Ondée*. Salon de 1868. 95×115cm.
 - 7) *Derniers rayons de soleil sur un champ de sainfoin*. Salon de 1870. 90×130cm.
 - 8) *Le Verger fleuri, par une belle journée de printemps*. 1870. 60×100cm.
 - 9) *Pommiers et genêts en fleurs*. Salon de 1872. 100×215cm.
 - 10) *Marée basse, à Saint-Valery sur Somme*. Salon de 1873. 95×135cm.
 - 11) *Pluie et soleil; Souvenir des pleines d'Artois*. Salon de 1873. 110×215cm.
- 64) 他の書籍や美術館のサイトで見ることのできる1857年以降の主な作品は以下のとおりである。
- a) *Le Verger du château de Boves*, c.1858, 28×39, Musée Chintreuil.
 - b) *Bâtisse avec cheminée*, 1860, 19.9×54.3, The Cleveland Museum of Art.
 - c) *House on the Cliffs near Fécamp*, c.1861, The National Gallery, London.
 - d) *Crépuscule; deux pêcheurs* ou *La Pêche au filet, effet de soleil couchant*, c.1862, 30.5×45.7, Musée Chintreuil.
 - e) *Le Soleil chasse le brouillard*, 1864, 100×162, Orsay.
 - f) *Les Ruines au soleil couchant, Saint-Ouen*, 1864, 105×215, Musée des Ursulines.
 - g) *La Solitude ou coucher de soleil*, 1865, 35×72, Musée Chintreuil.
 - h) *Les Vapeurs du soir*, 1865, 98×212, Lille.

- i) *Paysage avec figure*, c.1865, 46×38, Orsay.
 - j) *Chemin dans les bois ou Paysage avec figure*, c.1865, 60×38, Arras.
 - k) *Les Falaises d'Étretat*, c.1866, 60×105, Orsay.
 - l) *La Mer au soleil couchant : Fécamp*, c.1866, 60×100, Musée de Brou.
 - m) *La Plaine au temps des avoines : lever de lune*, 1867, 131×225, Rochefort.
 - n) *Lever de lune*, 1867, 36×68, Coll. Desbrosses.
 - o) *Le Pré de la seigneurie*, c.1867, 32.5×41, Musée Chintreuil.
 - p) *Le Lever de l'aurore après une nuit d'orage*, 1868, 141×170, Troyes.
 - q) *L'Ondée*, 1868, 96×1335, Francfort.
 - r) *L'Espace*, 1869, 102×202, Orsay.
 - s) *Verger : étude de printemps*, c.1869, 32×41, Musée Chintreuil.
 - t) *La Lune*, 1870, 140×217, Amiens.
 - u) *Derniers rayons de soleil sur un champ de sainfoin*, 1870, 95.9×139, Boston.
 - v) *La Plaine de Courgent ; effet de neige*, 1870–71, 31×53, Arras.
 - w) *Bois de Boulogne-sur-mer*, c.1871, 65×50, Musée Chintreuil.
 - x) *Marée basse à Saint-Valery-sur-Somme*, 1871–73, 60×100, Musée Chintreuil.
 - y) *Le Hameau et les dunes d'Equihen, environs de Boulogne*, 1871–73, 60×100, Musée Chintreuil.
 - z) *Pommiers et genêts en fleurs*, 1872, 101×225, Orsay.
 - a) *Pluie et soleil. Souvenir des plaines de l'Artois*, 1873, 105×215, Orsay.
- 65) *Brumes et rosées, Paysages d'Antoine Chintreuil 1814–1873*, p. 37.
- 66) Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 1077 ; 『ボードレール全集IV』、p. 225.
- 67) ケネス・クラーク著、高階秀爾訳 『絵画の見方』、白水社、1960、p. 12.
- 68) *Brumes et rosées, Paysages d'Antoine Chintreuil 1814–1873*, p. 118.
- 69) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, Catalogue, p. 52.
- 70) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, Catalogue, p. 60.
- 71) Cf. in Pierre Michel, *Le Paysage français au XXI^e siècle 1824–1874*, p. 659.
- 72) *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, p. XXI.
- 73) *Brumes et rosées, Paysages d'Antoine Chintreuil 1814–1873*, p. 27.
- 74) *L'Impressionnisme et le paysage français*, 1985, Réunion des musées nationaux, p. 16.
- 75) Pierre Michel, *Le Paysage français au XXI^e siècle 1824–1874*, p. 663, « coloriste sincèrement poète ».
- 76) コローも《ヴィルヌーヴから見たアヴィニオン》*Avignon vue de Villeneuve*, 34×73.2cm, 1836, London National Gallery や、《モルヴァンの麦畑》*Un Champ de blé dans le Morvan*, 38×75cm, 1842, Musée des Beaux-arts de Lyon など、縦と横の比率が1対2のパノラミックな傑作を残している (Cf. 前掲拙論「コローの銀灰色」)。