

ミレーの光

林 良 児

プロローグ

ミレー Jean-François Millet (1814-1875) は、《畑仕事に行く百姓の男と女》¹⁾を描いたころ、すなわち 1851 年前後に、知人サンスイエに宛てた手紙のなかで次のように述べている。

私は、これらの主題（裸婦や神話）以外のものでも身を立てたいのです。…やはり、こちら（農民たちを描いた作品）のほうが私の気質に合っています。というのも、また社会主義者と思われることを覚悟の上であなたに申し上げるのですが、芸術で私をもっとも感動させるのは人間的な側面だからです。もし思い通りに描くことができるのであれば、少なくともそう試みるのであり、私は、風景においてであれ人物においてであれ、自然の姿から受ける印象の結果以外は何一つ描かないことでしよう。私に現れてくるのは決して楽しいことではありません。私はそのようなものがどこにあるのかを知らず、これまでに一度も見たことがありません。私が知っているもっとも楽しいものは、森や耕作地でかくも心安らかに享受できる静寂と沈黙なのです²⁾。

ミレーは、農民を主題にした作品を描いていきたいという。しかし、静寂と沈黙を超えるような喜びを他に知らない彼が描くはずのものは、風景にせよ人物にせよ決して喜ばしい側面ではない。しかも、それは印象、すなわち彼の目に見えるものではなくて、見えていると感じられたものになるという。この言葉は、この時から数えて数年後に描かれることになる、あの静寂と沈黙の大地に立つ人間の姿がすでに予見されていたことを示唆している。本稿の目的は、ミレーが農民を通じて描こうとした人間の真の姿とはどのようなものなのかを明らかにすることである。まずは、ミレーの過去に遡り、その生い立ちを見てみることにしよう。楽しいものがどこにあるかを知らず、いまだかつて一度も目にしたことがないというミレーの原点だからである。

I. 画家への道

I-1. ミレー家のほう

ミレーはノルマンディー地方の小村グリュシーに生まれた。シェルブールの西方17、8キロのところの位置する集落である。その沿岸部は、表土を掻き取るような風が岩だらけの地形を露出させ、いじけた木々をたわめ、嵐が鋸歯状の入江の岩壁を叩く³⁾。荒れ狂う海は漁業を生業とすることを人々に許さず、海沿いの斜面を利用した牧畜、麦や蕎麦の栽培、危険を伴う海藻拾いなどが生計を支える。そのような厳しい気候風土を生きる当時のアークの人たちは謹厳で口数が少なく、おしなべて個人主義的な傾向にあったという。

ミレー家はその地に深く根を下ろした農家だった。裕福な家だったと言われてきたが、近年になって否定的な意見も出ている⁴⁾。敬虔なこの一家には、父方の祖母を筆頭に、両親と兄弟姉妹、それに使用人がおり、祖母の一人身の姉妹が同居していた⁵⁾。

ミレーは父親が22歳のときに長男として生まれた。男6人、女3人の9人兄弟の2番目で、姉が一人いる⁶⁾。祖母は「いくぶん狂信的なほどに信仰心が篤く、優しく、威厳のある人」⁷⁾で家長的な存在だったという。旧姓をルイズ・ジユランというこの祖母は旧家の出だった。その兄弟には科学者や学者肌の者もおり教養ある家系だった。この地方の慣習として、子供たちの面倒を見たのは祖母で、母親はとりわけ畑仕事と家事を受け持っていた。自分を大切にしてくれた祖母は、子供たちに献身的に世話をしてくれた祖母の姉妹の記憶とともに、ミレーの心と精神に長く生き続けていたという⁸⁾。

祖父のマルタンはミレーが生まれる1年前に他界していたが⁹⁾、その兄弟の一人が同じグリュシーに住んでいた¹⁰⁾。彼は司祭を務めていたが、フランス革命のあいだは迫害の憂き目にあっていた。カトリックの教えに背くものと考えて当時の憲法への宣誓を拒否したためだった。神への奉仕に忠実であろうとした彼は、聖職者の衣服を脱ぐことに決して同意することなく、危険を覚悟のうえで法衣を纏う木靴の農夫となったのである。甥にあたるミレーの父を助け、村の貧しい子供たちに読み書きを教えたのはこの大叔父シャルル¹¹⁾である。彼もミレーが7歳の頃に他界したが、自分を人一倍可愛がってくれた大叔父について、ミレーは後に「非常に立派な心

の持ち主だった」¹²⁾と回想している。

ミレーが21歳の時に病に斃れた父は祖母の影響で道徳に厳しかった。純朴な人物で、周りからも尊敬され、人びとは彼の前では決してはしたない言葉を口にしたことがなかったという。「瞑想的精神と非常に優れた音楽的気質」¹³⁾を備えていた彼は、教会の聖歌隊員をも務めていた。音楽的な感性ばかりではなかった。ときには粘土を捏ね、ナイフ一本で小ぶりの木像を彫り上げる。草の茎が花に劣らず美しいと言い、窓越しに見える土地の起伏の造形美に目をみはる。「畑の背後になかば埋もれているあの家はなんて美しいのだろう」¹⁴⁾。過酷な労働の日々にあって、そのような過不足のない言葉が口を継ぐ。しかし、自らの芸術的才能に気づくことはなくさほど長くない生涯を終えた。それがミレーの父ニコラである。

ミレーの母親については、知られていることは多くない。旧姓をアデライド・アンリといい、近在の裕福な農民の一族の出である。名家に数えられ、その当時は貴族としてとおっていた家柄だった。夫のジユムラン家の人たちと同様やはり信仰心に篤く、家事を一手に引き受けながら、夫に仕える誠実な女性だったという。

ミレー家には大叔父や祖母が所有していた信仰と宗教哲学の本が多数あり、ミレーは諸聖人の物語や、ポールロワイヤル、ボシュエ、フェヌロンなどの思想書を自由に手にすることができた。ウエルギリウスと聖書については「つねにラテン語で読んでいた」。「それゆえ」とサンスイエは言う、「ミレーはパリに行くまで無学な農民だったわけではない。それどころか、彼の教育は早い時期になされたのである」¹⁵⁾。

ロマン・ロランは言う、「肉体的ならびに精神的な健康さと、絶対的に純潔な行為と、強い宗教上の信念と、真面目な心とが、ミレーの一家の者の特徴であった」¹⁶⁾、と。知的な少年ミレーは祖母と大叔母、両親、9人の兄弟——一人は幼くして亡くなったが——、そして大叔父など、感性豊かな人々が自然の厳しい環境下で日々の労働に服し、すべてを神の摂理として受け入れる姿を間近に見ながら成長していったのである。

ときに牙をむく自然をまえにしたときの人間の無力を故郷グリュシーの村で知り、ときに喩えようのない自然の救いに恵まれたときの人間の安らぎをたとえば父の言葉を介して知る。それがミレーにとって良いことだったのかどうかは分からない。しかし、そのような少年期の体験が後のミレーの思想の基盤となっていることだけは確かである。

では、ノルマンディー地方の農家に生まれたミレーはどのようにして画家となっていたのだろうか。

I-2. 一枚のデッサン

いいえ。ぼくは司祭にも医者にもなりたいとは思いません。ぼくは両親と一緒にいたいのです¹⁷⁾。

これは、教会での教理問答の時間に12歳のミレーの才気に感心した助任司祭が、ラテン語を知っていれば司祭にも医者にもなれるのだと言ったときのミレーの返答である。少年ミレーには、家族の住むクリュシーの村を出ていくなど考えたこともない。「彼には、息子としての自らの義務を果たすこと、静かに自分の仕事をし、その匂いが彼の若さを陶醉させる土地を耕すこと以外に他の願いはなかった。彼によれば、彼の人生はそのように過ぎていくはずだったのである」¹⁸⁾。しかし、1833年、18歳になったばかりのミレーに起きた一つの出来事¹⁹⁾がその後の彼の人生を左右することになる。画家を志すわが子の根強い願望を知った父は、ミレーにおける画家としての才能の有無を懸念しつつ、彼とともに2枚のデッサンを携え、シェルブールで絵を教えていたムシェル Mouchel のもとを訪れた²⁰⁾。古典的なダヴィッド派の肖像画家である。父は第三者の判断を求めたのである。このとき持参した2枚のデッサンのうちの1枚が《聖ルカによる施し》(図1)である。



図1：《聖ルカによる施し》*La Charité selon Saint Luc*, c.1832

画題は『新約聖書』の「ルカの福音書」から取られている。ある人が、旅の途中で自分の家に立ち寄った友人をもてなすために、真夜中にもかかわらず知人の家を訪ね、「友よ、パンを三つ貸してください」（第11章5-10）と言って施しを求めるのである。イエスが祈りの仕方を請う使徒たちに、「求め続けること」「探し続けること」の大切さを説いた説話である。星の降る夜、松明の明かりを手にして戸口に立つ人物を描いたこの素描画は、福音書の言葉を余すところなく表現している。二人を画面の左半分に配置していながら、画面の均衡に少しも不自然さを感じさせることがない。明暗法を用いて左後方から捉えた中央の人物の後姿には、あるべき使徒の気高さが表れているかのようであり、まばゆく美しい。この作品について、サンシエはミレーの独創だと言い、ネラトンはコピーないし模作であると述べている²¹⁾。

ともあれ、この1枚を含む2枚のデッサンを見たムシェルは作品の出来栄えに驚き、少年ミレーには優れた画家になる素質があると断言し父親の決断を迫る²²⁾。もはや、父親に迷いはなかった。こうしてミレーは画家としての道に足を踏み入れた。しかし、すべてが順調に推移したわけではない。その2年後に父が他界し、長男であるミレーには苦悩の日々が続く。やがて彼を知るシェルブールの人たちがその行末を案じるなか、気丈な祖母は画家になることが亡き父の遺志でもあることを告げて彼をシェルブールに戻す。それが、歴史画と肖像画で知られていた画家ラングロワ Langlois との出会いだった。

二人目の師ラングロワのアトリエに入ったミレーは、美術館での模写やデッサンに励む。しかし、それ以上にこの時期の「ミレーの重要な活動は読書だった」²³⁾。ホメロス、シェークスピア、ウォルター・スコット、バイロン、ゲーテ、ユゴー、シャトーブリアン。ミレーは町の図書館の蔵書を読み尽くす。古典から当代までの幅広い読書がミレーの芸術的感性を育んだであろうことは想像に難くない。ミレーを指導して数ヶ月ののち、その技量を評価したラングロワは、シェルブール市議会に対して、自分にはもはやミレーを指導することが何も残されておらず、彼をパリに留学させて一層の研鑽を積ませたいとの請願書を提出するのである。

私の弟子には、私どもの町よりも大きな舞台、私どもにはない学校とモデル、要するに、歴史画、すなわち、そのほうで彼が恐らく少数の選ばれし

者)の仲間に数えられると思われる歴史画を学ぶにはパリの特異な資源が必要なのです²⁴⁾。

請願の甲斐あって、ミレーはシェルブールの奨学金を得てパリに出、当時の著名な歴史画家ドゥラローシュDelarocheのアトリエに入った。美術学校 École des Beaux-Arts への入学も許可され、本格的に画家としての研鑽の時代に入っていく。1837年1月、ミレー23歳のときだった。しかし、ミレーがあゝの《落穂拾い(の女たち)》1857や《晩鐘》1857-59の画家となるには、この先さらに二十年余の歳月を要するのである。

II. ミレーの絵画

ミレーは、絵画について次のように述べている。

テーマは何でもよく、問題はそれを力強く明瞭に描くことです。芸術においては、一つの純粋な思想を持たねばなりません。それを雄弁に表現し、それを自らのうちに保持し、しっかりと他者に伝えなければならないのです²⁵⁾。

この言葉が示すように、農民たちを描くことで身を立たいと言ってからのちの期間も含めて、彼は、歴史画、肖像画、裸婦画、農民画、風景画などさまざまな傾向の作品を手掛けた。

II-1. 歴史画

17世紀以来の絵画ジャンルのヒエラルキー意識がとくに浸透していたフランスにおいて絵を学ぶと言えば、ジャンルの頂点に立つ歴史画を学ぶことを意味していた。それゆえ、先のデッサン《聖ルカによる施し》に象徴されるように、ミレーの画業が聖書や神話を題材とする歴史画を描くことから始まったのは自然だった。

ラングロワに師事していたころに描かれたものに、たとえば油彩《アルカディアの牧人たち》1836²⁶⁾がある。《アルカディアの…》と言えば、17世紀のプサン Nicolas Poussin (1594-1665)に同じ題の《アルカディアの牧人たち》c.1639があることに気づく。実際、ミレーは、「プサンの作品と向き合って人生を送ってもかまわない。飽きることはありません」²⁷⁾と言

うほど、この同じルマンディー出身の巨匠に傾倒した時期があった。しかし、二つの画趣は異なり画題以外の共通点は見出せない。

小暗い森の湖畔の岩を背に横笛を吹く者、左手で釣り糸を垂れながら顔をそのほうに向ける者、右手にいる犬。横笛の旋律に音はなく、その若者に視線を向ける左手の人物の左足はいくぶん不自然に見える。右手の犬の狒犬のような表情や、大きな岩の形状と質感にも違和感が残る。中央の人物を明るく照らし出す金色の随意的な光が、かろうじて、描きたいものを描こうとする作者の意思を思わせる。しかし、アルカディアという画題にふさわしい物語性を始め、歴史画に見合う気品が欠けている。

この他、歴史画に位置づけることが可能な作品としては、《休息のディアナ》c.1845²⁸⁾、《良きサマリア人》1846²⁹⁾、《木から降ろされるオイディッパス》1847³⁰⁾、《ダフニスとクロエ》1865³¹⁾などがある。なかでももっとも完成度の高い作品は、のちに見る農民画に分類することも可能な《ルツとボアズあるいは刈り入れ人たち》³²⁾(図2)であろう。

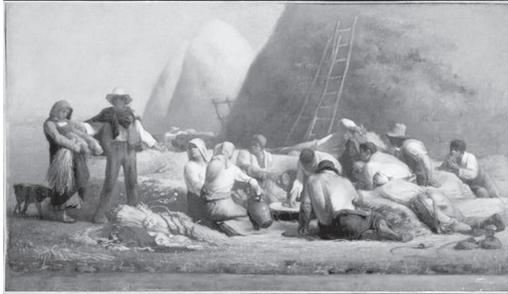


図2：《ルツとボアズあるいは刈り入れ人たち》*Ruth et Booz ou les Moissonneurs*, 67.3×119.7cm, 1850–53, Museum of Fine Arts, Boston.

この作品もまたは、画題としてはプッサンの《夏あるいはルツとボアズ》*L'Été ou Ruth et Booz*, 1660–64に結びつく。背景は旧約聖書の「ルツ記」が語る従順な女性ルツとその夫ボアズの物語である。

異邦の地で夫に先立たれたルツは姑ナオミとともに生きることを決意し、「大麦の収穫の始まるころ」³³⁾に亡き夫の故郷であるベツレヘムに帰ってくる。女奴隷の身分ではあったが落穂拾いをしたことが縁となって有力者のボアズと結ばれ、二人の血筋からイスラエル王国第2代の王ダビデが生まれ、イエス・キリストが生まれるというものである。

ミレーが描いているのは、ボアズが若者たちに向かって「彼女には切り落とした穂の間でも拾わせなさい。…この人を叱りつけるようなことをしてはならない」と命じるルツ記2章15-16項である。刈入れ人たちを前にして済まなそうにうつむき加減に立つルツの足元に寄り添う犬は、彼女の心の内を示唆するアトリビュートなのだろう。水瓶を傾けている者や、食べ物に手を伸ばす者の姿はこの絵が連続した動きの一瞬を捉えたものであることを示している。柔らかな光に包まれた、山のように積み上げられた三つの積藁は、彼らの苦役の証であるとともに、可もなく不可もない生を生きる農民の逞しい心の深さを意味しているかのようである。

しかし、完成した作品を前にしてミレーは満足した様子を示すでもなく、「私は自分が正確に歌うものの、声が弱弱しくてよく聞き取れない人間のように思えるよ」³⁴⁾と語った。ミレーがそうであったように、ルツもまた人生の喜びとは無縁の生き方をしてきたのだろう。後に夫となるボアズに腕をひかれながら、なおも躊躇う彼女の仕草は何を語っているのだろう。そこに聖書が語るその後の類まれな彼女の生涯を読み取ることはできそうにない。ただ、人には豊かな収穫をもたらしてくれる自然の恵みにも似た偶然の恩恵がありうることを告げる静かな声がきこえてくる気がする。しかし、この絵では、そのような物語性よりも積み藁の存在感のほうが優位を占めているとも言える。画題の背景をなす風景には、後の作品に通じるようなミレーにおける雄大な自然への確かなまなざしが感じられるのである。

ミレーの歴史画は1840年代を中心にして、かなり長期にわたって描かれたジャンルだった。しかし、この《ルツとボアズあるいは刈り入れ人たち》を除くと実績は乏しい。比較的晩年に描かれたものに《ダフニスとクロエ》があるが、その鮮やかすぎる色調は、かえって歴史画に求められる静寂と調和を乱している印象を受ける。ミレーの本領が歴史画において発揮されることはなかったのである。

II-2. 肖像画と裸婦画

歴史画以上に、初期のミレーが多く描いたのは肖像画である。彼がシェルブールで師事した二人目の画家ラングロワの影響であろう。とくに1840年(26歳)の作品《自画像》³⁵⁾から、最初の妻を描いた1843年の《ポーリーヌ・オノの肖像》³⁶⁾などを挟んで、1845年前後の《海軍士官の肖像》³⁷⁾

にいたるまでに数点の古典的な趣の作品を残している。ときには、故人を若い頃の細密画を唯一の手掛かりにして描くという無理な注文を引き受けたものの、似ていないことを理由に一時受け取りを拒否されたような苦い経験³⁸⁾もしている。一時期肖像画家を志したミレーだが、大成することはなかった。

肖像を描いて幾ばくかの報酬を得る仕事と相まってミレーが同じころに手を染めたのは裸婦画の創作だった。そのような一枚に《横たわる裸婦》(図3)がある。



図3：《横たわる裸婦》*Femme nue couchée* 1844-45, 33×41cm, 1844-45, Orsay.

レンガ色の天蓋が垂れる、白いシーツの深々としたベッドに、裸婦が一人気怠げに身体を沈めている。上半身を枕元の大きな二つのクッションに凭せ掛けるようにして背を向ける姿は、我が身の不幸に耐えているかのようである。「いったい、どうしたのだ？ なにがそう悲しいのだ？」。あてもない無言の問いがこみあげる。

古代ギリシアの時代からヨーロッパでは美しい人体が美の規範の一つであり、性差を問わず絵画や彫刻に主題を提供してきた。神話に名を借りて魅惑的な婦人像が描かれたのは周知のことである。時代を追うごとに神話の枠組みは緩やかになり、18世紀フランスのロココの時代には一段とその傾向が強まった。ヴァトーJean Antoine Watteau (1684-1721)やブーシェFrançois Boucher (1703-1770)の華麗で官能的な作品はそのよい例である。

しかし、裸婦画に対するミレーの思いは、複雑とは言わないまでも微妙

である。「私はブーシェに非常にはっきりした嫌悪感さえ抱いている」³⁹⁾、と彼は述べている。理由は作品の主題が「扇情的」であるからだという。ブーシェが描いたのは裸婦ではなく服を脱がされた卑小な女たちであり、細い脚、踵の高い靴のなかの傷ついた足、コルセットの下の細い胴、役に立たない手、血の気の失せた胸、そうしたすべてがミレーを不快にするというのである。

ヴァトーについても、ミレーは色調の魅力や表現の繊細さを認めながら、「私のタイプではなかった」と述べている。「ブーシェのようなポルノ画家」“le Boucher pornographe”とまでは思わなかったものの、ヴァトーは女性を「悲しい操り人形」であるかのように描く画家であるというのがその理由である。

では、ミレーが裸婦画をすべて否定していたのかというと、決してそうではなかった。彼は、ティッツィアーノ Tiziano Vecellio (c.1490-1576) に見られるような女性の豊かな表現には賛辞を惜しまず、「それは芸術である」と述べている。

それ(ブーシェの絵)は、ティッツィアーノの女性たちの豊満な誇示ではなかった。ティッツィアーノの女性たちはこれぞとばかりに裸身をさらすほど自らの美しさを誇りにしている。それほど彼女たちは自らの力を確信している。それには反論すべきことが何もない。慎ましくはないが力強い。女性の魅力が優れている。芸術であり、良きことなのだ⁴⁰⁾。

これが、ヴァトーやブーシェの作品の模写を通して得たミレーの考え方である。要するに、ミレーにはヴァトーやブーシェの裸婦が真実とは異なる虚像にしか見えなかったということである。

なるほど、ティッツィアーノが描く裸婦は、たとえば《田園の合奏》c.1509⁴¹⁾がそうであるように、ふくよかで堂々としており自らの裸身にいささかも恥じるところが無い。その所作には裸身を意識していない自然らしさを感じられるようでもある。それに対して、たとえばヴァトーの《パリスの審判》1718-21や《水浴のディアナ》1715-16⁴²⁾、ブーシェの《水浴を終えるディアナ》1742や《オダリスク》c.1745⁴³⁾にはミレーのいう扇情的な一面や操り人形のような姿が見え隠れする。しかし、同じティッツィアーノの作品でもあの《ウルビーノのヴィーナス》1538⁴⁴⁾はどうだろう。見る者の目に媚びるようなところはないだろうか。ヴァトーやブーシェの

裸婦と比べて虚飾が削がれているとは言い難いように思われる。ティツィアーノとヴァトーやブーシェとの裸婦像に関する意見はどの作品を念頭に置くかによって異なってくることだろう。筆者が先に、裸婦画に対するミレーの思いは微妙であるといったのはそのためである。しかし、ミレーが単純に裸婦画を嫌悪していたわけではないことだけは分かる。彼が、裸婦を描いた陰には単なる経済的な事情だけでなく、芸術上の確かな考えがあったのである。筆者が、引用した《横たわる裸婦》に見るのは、ミレーがティツィアーノの作品に見た偽りのない姿としての芸術美である。

その他のミレーの裸婦画には、《水浴の娘》⁴⁵⁾、《座る裸婦（後悔）》、1847-48⁴⁶⁾、《鴛鳥番の娘》⁴⁷⁾などがある。

ところで、ミレーは27歳（1841年）のときに最初の結婚をしているが、ポーリーヌという名のその妻は間もなく病死してしまう。やがて、ミレーは後に二番目の妻となる女性と同棲し、第1子が生まれる。それは1846年のこと、ミレーは32歳になっていた。彼は49歳までに9人の子の親となるのだが、つねに経済的な問題を抱えていた。彼が裸婦画を描くようになった時期と重なる。しかし、そのような彼の姿勢に冷水を浴びせる出来事が起きる。1840年代末のとある晩こと、彼は、画廊ドゥフォルジュの陳列窓の前にいた二人の若者が彼の《水浴の女たち》*Les Baigneuses*を見ながら、「これは裸婦しか描かないミレーという画家だ」と言っている言葉を耳にする⁴⁸⁾。その蔑みの言葉にミレーは胸を痛め、裸婦を描くことから急激に遠のいていく。

もとより、裸婦画は人の倫理観を多少とも刺激するゆえに、誰もが芸術的傑作と認めるような裸婦画というものは稀であるのだが、ミレーの場合も《横たわる裸婦》を除くとどの作品にも彼が芸術作品の名に恥じない裸婦画を描いているという確かさが感じられない。ミレーの言葉とされるもののなかにも彼が裸婦画に真剣に取り組んだことを証言するものは得られず、彼の裸婦画を特別に評価する向きもない。結局、裸婦画にもミレーの才能が開花することはなかったのである。

II-3. 農民画

ミレーが人心に媚びるかのような裸体画の限界に直面していたころ、フランスの美術界に一つの変化があった。1848年の官展（サロン）に先立って、「審査委員会は廃止され、芸術は自由になっていた。ルーブル宮で開

催されるサロンに出品されたものはすべて受け入れられたのである」⁴⁹⁾。ミレーも2点を出品し、そのうちの1点、厚塗りの技法を駆使した《箕を簸る男》1848(図4)が話題となった。



図4：《箕を簸る男》*Le Vanneur*, 1848, London National Gallery.⁵⁰⁾

テオフィール・ゴーチエ Théophile Gautier (1811-1872) は、「ミレー氏の絵はブルジョワを震え上がらせるに必要なすべてを持っている」と批評した⁵¹⁾。「役に立つものはすべて醜悪である」⁵²⁾として芸術の有効性を排斥し、純粹美なるものを求めていたこの詩人が《箕を簸る男》に見た「ブルジョワを震え上がらせるすべてのもの」とは何か。この絵を所蔵しているロンドン・ナショナル・ギャラリーは次のようなコメントを載せている。

箕を簸る男が纏っている(赤、白、青という)色も、(もみ殻と穀粒を分ける行為である)箕を簸るという主題そのものも、ともに一つの政治的な意味を持つように意図されていたのかもしれない。もみ殻は箕をひる男によって空中に飛ばされるが、その白熱した色は納屋内部の他の全体的に暗い色調と対照的である⁵³⁾。

フランスの国旗(左側：青、真中：白、右側：赤)を左回りに90度回転させると、この絵の配色のように、上から赤(男が被っているターバン)、白(シャツ)、青(膝当て)となる。男を1842年の二月革命前後のフラン

スの表象と仮定するならば、この絵は、穀粒としてのブルジョワと、穀粒を取り巻くもみ殻としての下層民を抱えているフランスの現状を描いているとも読める。歴史の風に煽られるようにして穀粒から離れていこうとしているもみ殻を待ち受けているのはただ下に落ちていくことなのだが、一方、丸裸にされた穀粒もそれまでの安泰は望むべくもなく今や激しく煽られて上下左右に揺れ動く宿命を余儀なくされる。ゴーチエの言葉が意味するところとはそのようなことであったのかもしれない。

そして、ミレーは、無審査サロンで人々に注目されたこの《箕を簸る男》から2年後、パレ・ロワイヤルで開催された1850年のサロンにあの《種蒔く男》(図5)と《藁を束ねる人たち》を出品したのである。



図5：《種蒔く男》*Le Semeur*, 101.6×82.6cm, 1850, Boston.

《種蒔く男》が《箕を簸る男》の延長線上にあるという『フランス美術』第5巻の指摘⁵⁴⁾を待つまでもなく、《種蒔く男》は《箕を簸る男》のもう一つの仕草であることが分かるだろう。男は庇つきの帽子を目深に被り、かなり急な傾斜の大地を大股に踏み込む。後ろいっぱい伸ばした右手を前方に振ろうとした瞬間である。ゆるく閉じたその掌からは穀物の種がこぼれ落ちている。男の表情ははっきりとは分からないが、年頃は二十代半ばだろうか。わずかに開いている口は、そのような労働に従事するわが身の不運に耐えているかのようだ。少なくとも、労働の喜びではなさそうで

ある。「何が言いたいのだろうか」。また声にならない声が胸の奥に湧いてくる。

《箕を簸る男》に政治的思想性を見た人々は、ごく自然に、《種蒔く男》に社会的弱者の反抗をみた。なるほど、当時の不安定な社会情勢のなかにあって今ある富の豊かさを懸念する人々の側からこの絵を眺めるとすれば、種をまく青年の「厳しい顔つき」や「威嚇的な身振り」は空に向かって銃弾を投げる姿にも見えたかもしれない。《箕を簸る男》の延長線上にあるがゆえに、《種蒔く男》が同じような批判にさらされた所以である。

芸術家や批評家たちは《種蒔く男》のなかに、労働者の悲慘に抗議するために、空に向かって幾にぎりもの銃弾を投げつけるかのような厳しい顔つきと威嚇的な身振りを見たのである⁵⁵⁾。

しかし、《種蒔く男》とともに出品された《藁を束ねる人たち》(図6)目を移すと、そのような思いは急速にしぼみ、「美術の使命は憎しみの使命ではありません」⁵⁶⁾と述べたミレー自身の言葉が浮かんでくる。



図6：《藁を束ねる人たち》*Les Botteleurs*, 56×65cm, 1850, Louvre.

《藁を束ねる人たち》から受ける第一印象は同じ時期に描かれた《刈り入れ人たち(ルツとポアズ)》1850-53に似て、見る者を不安にさせるようなものはない。藁を束ねる二人の男、黙々とフォークで藁を集める一人の女。山のような大小の積藁越しに遠く一群の人々がいる。右半身に構えた女の立ち姿は、いくぶん美化されているのか、伏し目がちな横顔は美し

く、まるで歴史画の女神のようである。ロマン・ロランは、労働の苦しみを描きながらそのはげしい苦しみのなかに人生の詩と美とを可能な限り表現することがミレーの信念であり芸術の究極の目的だったのだ⁵⁷⁾と述べているが、この絵から感じられるのは、やり場のない怒りや反抗といった激しい感情ではなく、古典主義的絵画にも似た静けさである。したがって、先の《種蒔く男》もミレーのこれらの作品の継続性に基づいて理解するならば、そこにあるのは鬱積したドロドロとした感情ではなく、わが身の運命を宿命として受け入れた人間の悲哀と言うべきであろう。

《箕を簸る男》から《種蒔く男》へ、《種蒔く男》から《藁を束ねる人たち》へという一連の作品に見られるそのような表象性は、ミレー本来の古典主義志向⁵⁸⁾と相まって、下層階級に属していた農民たちをテーマにしなが、風俗画というよりはまさに農民画と呼ぶに相応しい絵画世界を作り上げ、「オランダの風俗画家たち以降で、自らの作品に労働のテーマを再び取り上げた最初の存在」⁵⁹⁾となっていた。

こうして、本稿の序に引用した手紙にみられるような、三十代半ばころに定まった画家ミレーの方向性は、もはや変わることがなかった⁶⁰⁾。それは彼が家族とともにパリを離れてバルビゾン移り、バルビゾンの画家となろうとする時代のことだった⁶¹⁾。あのミレーの言葉の背後には、ノルマンディーの小村に生まれた一人の少年の35年余にわたる以上のような過去と歴史があったのである。では、この後さらに、ミレーが農民を描くことを通じて伝えようとした人間の真実の姿とはどのようなものなのだろうか。

III. 人間の真の姿

III-1. 《落ち穂拾い》と《晩鐘》

人は誰も、孤高に生きることを願う芸術家も例外ではなく、社会の趨勢と無縁には生きられない。ミレーもまたそうである。画家としての名声は次第に高まっていったものの、評価には波があり、サンスイエへの手紙のなかで自ら予知していたように、ミレーの作品のなかに政治的なメッセージを指摘して批判する傾向は続いた。そのようなミレーが《落ち穂拾い(の女たち)》(図7)を完成させたのはパリからバルビゾンに移り住んで7年ほどが経過した1857年のことだった。



図7：《落ち穂拾い》*Les Glaneuses*, 83.5×111cm, 1857, Orsay.

収穫の済んだ畑で麦の落穂を拾うことは貧しきものに認められた権利である。しかし、そのような労働の見返りはわずかである。大地の恵みは後方はるか遠くにみえる山のような積糞に似て彼女たちの労働とは無縁である。貧しさを思わせる近景と豊かさを思わせる遠景。よく晴れた秋の風情のなかに二つの世界が同居している。二様の世界は相互に溶け合い、不協和音を奏でることは決してない。左端の女性の指先が大地に触れる直前で止まっている様は、プサンがたとえば《サビニの女たちの略奪》1637-38⁶²⁾のなかで用いているような、人物たちの動きの一瞬を切り取る手法を連想させる。三人の女性が被る帽子の赤、青、黄色の三原色の曲線が目についた。古典主義的抑制を感じさせる静かな絵である。

しかし、1857年のサロンに出品されたこの作品には賛否両論が待ち受けていた。画家たちからは大きな称賛の声が上がったものの、批評家たちの反応は異なっていた。批評家たちのなかには、絵のなかに人民の悲慘に対する弁護を見ようとした者もいれば、それら三人の女性を社会秩序を脅かす獐猛な獣のようだと受け止めた者もいた⁶³⁾。「貧困の三女神」「Parques du paupérisme」とか「檻褸の案山子」「épouvantails de haillons」という表現で厳しく批判する者もいたのである⁶⁴⁾。そのような批判の背景にあったのは、「《落ち穂拾い》の地平線に1793年の暴徒たちの槍がはっきりと現われているのを見る」ことを可能にする当時の社会状況だった。

1855年から1858年ころといえば、帝政の運命が打ちたてられた時期である。帝政はその力と栄光の絶頂にあったようにみえる。おそらくはまたその脆さも頂点に達した。陰ではオルシニの陰謀が準備されていた。誕生しつつある労働組合運動がもたらす政治的危機に対してブルジョワたちは脇を固めて抵抗する。ミレーは、彼が反対勢力の味方をするようにみえる範囲において、そのような反動の影響を被ることになるのである⁶⁵⁾。

しかし、このような「悪口と称賛、反感と共感」⁶⁶⁾の連鎖のなかに誕生したものこそ、《落ち穂拾い》からほぼ2年後に完成したミレー畢生の名作《晩鐘》1857-59（図8）だった。



図8：《晩鐘》*L'Angélus*, 55.5×66cm, 1857-59, Orsay.

秋の夕暮、一組の男女が、祈りの時を知らせる教会の鐘が聞こえてきたのか、馬鈴薯の収穫の手を休めて一心に祈っている。とりわけ深くこうべを垂れた女性の姿は、まるですべてをわが身に受け入れて神の摂理に生きる巡礼者のようである。左側に立つ男は夫だろうか、それとも子だろうか。彼女は何を祈っているのだろう。傍らに立つ夫あるいは子の幸せだろうか。大地の恵みに対する感謝だろうか。男には祈りのなかに女性ほどの真剣さはないのかもしれないが、祈る姿は従順である。

サンスイエは次のようなエピソードを語っている。この作品を初めて目にした彼にミレーは「これをどう思うか」と尋ねたという。彼が「《晩鐘》

(夕暮れの祈り)です」と答えると、ミレーは「そう、その通り。これが決まりなのだ。鐘の音を聞いているのだよ」⁶⁷⁾と言ったというのである。「決まりなのだ」とは、ミレーがまだグリュシーの村にいて農作業を手伝っていた頃、時を告げるアンジェリュスの鐘が鳴ると祖母が皆に向かって必ずマリアへの祈りを促したというミレー家に固有の習わしと結びつくものなのだろう。

《晩鐘》のなかに流れている時間は祈りの現在に近いようである。地平線に浮かぶ鐘塔はすでに鐘を打つことを終え、二人の祈りを静かに受け止めているようだ。半逆光の光のなかに展開する詩的な人間的風景である。

もちろん、《晩鐘》も厳しく批判されることはある。あのヴェントゥーリでさえ、ミレーは農民を美化して描いているとして《晩鐘》における芸術性の不備を指摘している。ミレーの感傷が芸術上の誠実さを阻害しているというのである。筆者の言う〈詩的な人間的風景〉も、見方によっては「彼の愛する農民たちを偽造して彼らがもっと受け入れられるようにした」⁶⁸⁾偽りの風景に見えるのである。

サンスイエは、「《晩鐘》はミレーがとくに愛した作品の一つだった」⁶⁹⁾と証言している。背伸びをするのでもなく生き方を卑下するのでもない。それ以上の存在でもなく、それ以下の存在でもない。ミレーにとってもっとも心癒されるものであった大地の静寂と沈黙を背景に持つこの作品から発せられるそのような等身大の人間の存在こそ、ミレーが思い通りに描きたいと言った人間の真の存在の印象であるといえるだろう。

こうして、ミレーは《晩鐘》から遡ること7年ほど前に自ら予見したとおりの作品を完成したのである。一つの純粋な思想を有すると言うに足る作品である。

III-2. 《晩鐘》以降の農民画

《晩鐘》前後からミレーが他界するまでのあいだにはこの先15年ほどの歳月が残されている。その間には、《馬鈴薯を植える人たち》1862や《鍬を持つ男》c.1862など画壇を賑わしたものと、《羊飼いの少女》c.1864のように抒情性豊かな整った作品も描かれている。しかし、《晩鐘》を超える作品はないように思われる。たとえば、《馬鈴薯を植える人たち》(図9)である。



図9：《馬鈴薯を植える人たち》*Les Planteurs de pommes de terre*,
82.5×101.3cm,1862, Boston.

夫婦と思われる一組の男女。左手から中央に向かって広葉樹の並木が伸びている。絵は、今、男が鍬で畑の土を掬いあげ、出来た窪みに女が種芋を二つ落とした瞬間を捉えている。木陰につながれている中景のロバの周りに穏やかな雰囲気が漂う。この作品に寄せたミレーの思いは、馬鈴薯の植栽が可能な程度の暮らしを許されている人たちのささやかな幸せを描くことであったのだろうか。あるいは、逆に、ロバの姿は休みなく働くことがこの者たちの全てであることを暗示しているのだろうか。印象は錯綜し、収斂する力に欠けるようである。そのような意味において、《馬鈴薯を植える人たち》は《晩鐘》の延長線上にあるものの、《晩鐘》の域には届いていないように思われる。《鍬を持つ男》(図10)もそうである。



図10：《鍬を持つ男》*L'Homme à la houe*, 99×80cm, 1860-62, Los Angeles.

《鋤を持つ男》からはこの男が置かれている状況の厳しさが伝わってくる。石ころだらけの大地を前にしてこの男はあまりにも非力である。土を掘り起こす仕事に疲れ、背を伸ばす余力さえない。切なさに喘ぐ男の息遣いが聞こえてくるかのようなのである。彼の労働は遙か後方に立ちのぼる野焼きの煙のように空しく消えていくのだろう。大地の恵みからは遠い存在らしい。人は酷い不幸を目の当たりにすると思わず視線を逸らしてしまうといわれるが、この絵を眺めているとそのような心理状態になっていることに気づくことがある。なぜなのか。それは、この男の人生を示唆する彼の表情が、普遍性を消してしまっているからなのかもしれない。苦しみがこの男だけのものになってしまっているのである。斜め前方に視線を落とした男の表情が強烈過ぎるために、一つの苦悩の跡を起点として人間一般の在りように向かおうとする心の動き妨げるのである。少なくとも苦悩が昇華された世界の表現ではないようだ。そのような意味で、《鋤を持つ男》もまた《晩鐘》には及ばない。もう一枚の《羊飼いの少女》(図11)は、描かれている情景と描いているミレーの心とのあいだの妙な距離を感じさせる。



図11：《羊飼いの少女》*Bergère avec son troupeau*, 81×101cm, c.1864, Orsay.

広い草原に数十頭の羊が群れなして牧草を食んでいる。ミレー特有の反逆光の光は夕刻が間近であることを教えてくれる。雲間から漏れる放射状のかすかなその光が群れの背をわずかに照らすなか、寒空の下に立つ少女の健気な姿が愛おしく胸を打つ。しかし、見続けていると、いくつか気になることも出てくる。羊飼いはなぜ羊の群れに背を向けているのか。少女

は田園に出現した襤褸の女神でもあるのだろうか。そう思うと、少女の後についてくる羊は、弱く迷いやすい人間たちを表しているかのようにも見えてくる。「聖書に、羊を信者や国民にたとえ、牧者を神や指導者にたとえた個所が非常に多くある」⁷⁰⁾ことはよく知られたことである。守るべきものに背を向ける姿は、そのような人間の生き方に対する反発と見えなくもない。それに、中景右端に描きこまれた牧羊犬が大きすぎることや、地平線上の朧な影を消失点とする遠近法があまりにも強調されていることも気がかりである。写実的でありながらそのじつ真実味を欠いている。そのように《羊飼いの少女》にはどこか人を惑わすものがある。実物の姿から受けた印象の結果以外は何一つ描かないというミレーの姿勢に照らし合わせてみると、この作品には、作為的とまではいえないものの、対象に対する心の乖離、すなわち描き手の目論見のようなものが感じられるのである。やはり《晩鐘》の芸術性の域には達していないようである。

ミレーは「1860年代半ばから広くその名を知られ、…1868年には勲章レジオン・ドヌールを受ける」⁷¹⁾のだが、彼を取り巻くそのような状況の変化が絵画に対する考え方になんらかの影響を与えたのだろうか。ともあれ、《晩鐘》以後の農民画には、鑑賞者を万象の普遍的真理や象徴に対する理解へと誘う、優れた絵画作品に特有のあの心静まる思想美が希薄であるように思われるのである。同じことは、風景画についても言えるだろう。

III-3. 風景画



図12：《シェルブール近くの牧草地》*Pâturage près de Cherbourg*,
73×92cm, 1871-72, Minneapolis.

これは、比較的知られた《グレヴィルの教会》1871-74⁷²⁾とほぼ同じところに描かれた晩年の一枚である。視野の広い絵である。手前の丘をこちらに上がってくると、この風景を見ている画家のいる場所にたどり着く。高い視線である。近景左手に見えるのは2頭の白牛だろう。その先の柵で仕切られたところ点在するのは羊だろうか。さらにその向こう、枝を落とした数本の並木の左後方には馬と人、並木の右に見える二つの人影。丸みを帯びた地平線に沸き立つ白雲。色調の異なる草原。この絵には風景画に必要なものが揃っている。色彩遠近法を用いて手際良く纏められている。しかし、このようなミレーの風景画を見ると、筆者はヴェントゥーリの言葉を思い出す。20世紀イタリアのこの美術史家は次のように述べている。

芸術におけるリアリズムとはなんであろうか。芸術作品は現実から受け取られた印象であると同時に魂の表現である。…もし写実派の画家が客観的であろうとして、現実のあらゆる細部を選択することなく、また描こうとする現実に対する自らの反応を表現することなく再現するならば、彼は写真家となり、その作品は芸術ではない⁷³⁾。

ミレーは1866年代の半ば以降風景画を多く描くようになるのだが、そのころに描かれた《グレヴィルの村はずれ》1866⁷⁴⁾にせよ、連作四季のなかの一枚《春》1868-73⁷⁵⁾にせよ、あるいはまた引用した《シェルブール近くの牧草地》(図12)にせよ、ミレーは見ていて気持ちの良い写実的な明解な風景を見せてくれる。しかし、たとえば、「私は人生において、つねに追い求めようと思う目的が一つしかありません。それは風景画を描くことです」⁷⁶⁾と言ったコローのような画家の作品と比べてみると、深みに欠けている印象を免れない。そこにヴェントゥーリの言う「魂の表現」を見て取ることは困難なようである。他のジャンルで活躍した画家が晩年になって風景画を描くようになる例は少なくない。そして、優しくほのぼのとした作品を残す。ミレーの風景画もそれに似ている。絵本の一コマのような長閑な絵を見ている思いに近い感情が付きまとう。長閑さ、それはそれでよい。しかし、ミレーの風景画は、他の画家たちの風景画と決定的に異なると言えるような固有の世界の表現には到達していないように思われる。

ミレーには、やはり、《落ち穂拾い》と《晩鐘》を描いた農民画家という尊称こそがふさわしいのである。

エピローグ

ミレーの絵画は、そのすべてがジャンルごとに一定の時代に収まることを意味するものではないにせよ、1840年代の肖像画と裸婦画、1850年から60年代半ばにかけての風俗画すなわち農民画、1860年代末から他界する70年代にかけての風景画という緩やかな流れを形成している。

愚考を終えようとする今、ロマン・ロランの魅惑的なミレー論が筆者の胸に迫る。

疲労に押しひしがれ、軛をかけられた獣のように地上にかがんだ、《落ち穂拾い》や《鋤を持つ男》を眺めた時に、誰一人として、それを描いた画家がその苦しみを自然のものと思い、道徳的なものであるがゆえに善いものと思ひ、善いものであるがゆえに美しいものと思ったということを、察知したものはいなかった⁷⁷⁾。

なるほど、ミレーは生の苦しみを避けがたく必然のものと思っていたに違いない。けれども、彼は、はたして、癒しがたい生を生きなければならぬことを「道徳的なものであるがゆえに善いものと思ひ、善いものであるがゆえに美しいもの」と思っていたのだろうか。《落ち穂拾い》はロランのミレー論を受け入れるかもしれない。しかし、《晩鐘》のなかに宗教的な苦悩の喜びを見ることは可能なのだろうか。そして、《種蒔く男》や《鋤を持つ男》は、そう思われることを明らかに拒んでいる。「苦しみのなかに峻厳で宗教的な喜びをみいだしていた」とは言えないはずなのである。ミレーはそのような悟りを得た聖人ではなく、芸術は一つの純粋な思想を持たねばならず、それをしっかりと他者に伝える責務があることを自覚していた⁷⁸⁾世俗の画家だった。作品全体を見渡すとき、そこに現われるのは、「芸術に命をかけなければならない」⁷⁹⁾と言い続けながら人間存在の悲しみを描き続けたミレーの姿である。どの農民の衣類にも必ず一色は使われている赤・白・青の各色はそのような彼らが紛れもないフランス国民であることを意味するミレーのオマージュなのかもしれない。

《晩鐘》に象徴されるミレーの絵は詩である。しかし、人間存在の悲しみの声を告げるものはつねに静かな声であるわけではない。《種蒔く男》や《鋤を持つ男》のように、描かれた仕草の厳しさや表情の度を越した切なさ、その声をくぐもらせて、見る者を遠ざけることもある。

ミレーの世界を洗練された世界と見るのか、真実の姿が歪められている世界とを感じるのか、評価は人それぞれである。ミレーの描く絵に心酔したゴッホ Vincent van Gogh (1853-1890) のような画家もいれば⁸⁰⁾、「見込みのない愚か者である」⁸¹⁾と言ったユイスマンス Joris-Karl Huysmans (1848-1907) のような文人もいる。

画家でもあり評論家でもあったフロマンタン Eugène Fromentin (1820-1876) は次のように述べている。

あらゆる芸術作品には年月とともに消える一種の香りのようなものがあるのです⁸²⁾。

芸術作品も永劫の生を生きることにはできない。多くは批判の試練と称賛の日々を経て忘れられていく。しかし、ミレーの農民画は、豊かさや質に違いはあるものの、まだその香りを保ち続けている。そして、《落ち穂拾い》と《晩鐘》に象徴される芸術作品としてのささやかな香りを時間の魔手から守っているのは、画面の四方に行きわたる、控え目なあの物悲しいミレーの光なのである。

(2011年 秋)

注

- 1) *Le Départ pour le Travail*, 56×46cm, 1850-51, Musée d'art Thomas-Henry, Cherbourg.
- 2) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, A. Quantin, 1881 (筆者が参照するのは、2005年に Editions des champs から出版された複製版), p. 116, « Je veux me poser avec autre chose que ces sujets là (= ni femmes nues, ni sujets mythologiques), ... Mais enfin les premiers (= *Femme broyant du lin, Paysan et paysanne allant travailler dans les champs, Ramasseurs de bois dans la forêt*), vont mieux à mon tempérament, car je vous avouerai, au risque de passer encore pour un socialiste, que c'est le côté humain qui me touche le plus en art, et si je pouvais faire ce que je voudrais, ou tout au moins le tenter, je ne ferais rien qui ne fût le résultat d'une impression reçue par l'aspect de la nature, soit en paysages, soit en figures. Ce n'est jamais le côté joyeux qui m'apparaît ; je ne sais pas où il est, je ne l'ai jamais vu. Ce que je connais de plus gai, c'est le calme, le silence dont on jouit si délicieusement, ou dans les forêts, ou dans les endroits labourés, » 著者のアル

フレッド・サンスイエは、彼自身の言葉によれば、ミレーの信頼が厚く、30年以上にわたる親交があった人物である（同書、p. 19）。この書はミレー研究の重要な基礎資料として知られる。同じく代表的なミレー研究の一つに数えられるロマン・ロラン Romain Rolland の著書 *Millet*, 1902（蛭原徳夫訳『ミレー』岩波文庫、初版昭和14年）における、ミレーとその履歴に関する記述も、ロラン自身が述べているように、多くは「この（サンスイエの）本から引用」されている。

ただし、サンスイエの書にも不備が指摘されて久しい。ロランの上記の言葉に象徴されるように、後世の研究におけるミレーのとりわけ生い立ちの情報源はほとんどがサンスイエの書になるのだが、サンスイエがミレーの言葉として引用しているもののなかにはオリジナルのテキストがないものがあるということである。1921年に伝記を含む3巻からなる大部の研究書を出したエチエンヌ・モロー＝ネラトン『ミレー―彼自身によって語られるもの―』は、やはりサンスイエの書を拠りどころにしてミレーの大叔父のことを語った後、控えめに次のように述べている、「サンスイエはそこにミレーの言葉を引用し、彼の幼年時代に関する長々とした話を、彼直筆のものとして出版している。私はそれらの物語の原典を探したが無駄だった。そのいくつかは、ミレーに由来するのは内容だけであるようだ。形式については決してそうではない」（Étienne Moreau-Nélaton, *Millet, raconté par lui-même*, Henri Laurens, 1921, tome1, pp. 8-9）。

なお、サンスイエの書は、1998年に『ミレーの生涯』（井出洋一郎訳、講談社）という題で日本語にも訳されている。本稿におけるサンスイエからの引用に際しては、一部その邦訳を参考にさせていただいたものもある。

- 3) Pierre Leberuy, *Jean-François Millet*, Orep, 2008, p. 6.
- 4) Alfred Sensier は、「姓をミレーというこの家族の構成は、やもめの祖母、彼の息子とその妻、8人の子供、それに1人か2人の使用人だった」と述べている。また、Moreau-Nélaton は、「かなりの財力のある裕福な農民」（un paysan aisé, nanti d'assez joli bien）と述べている。しかし、近年になって、「ミレー家はもっとも恵まれた地主に入ることからはほど遠い。彼らは、この地方で長いあいだ使われてきた古い土地測定の尺度を用いるのならば、4.5588ヘクタールの土地を所有し耕作していた。それは耕作地の平均を大きく下回っていた」（Pierre Leberuy, *Jean-François Millet*, Orep, 2008, p. 18）という見解も出ている。因みに、日本語の文献にはミレー家に関して「両親はかなり裕福な農民」（週刊朝日百科、世界の美術5）、「それなりに裕福な家」（2002年名古屋ポストン美術館ミレー展図録）などの記述が見られる。
- 5) Étienne Moreau-Nélaton, *Millet, raconté par lui-même*, Henri Laurens, 1921, tome1, p. 5, « Une sœur de ces Jumelin, qui répondait au nom de Bonne et qui ne

- s'était point mariée, vivait sous le toit de Nicolas Millet, son beau-frère. »
- 6) 「彼は8人の子供のうちの第2子であった」(ロマン・ロラン著、蛭原徳夫訳『ミレー』岩波文庫、初版昭和14年)、「彼は8人の子供のうちの第2子である」(週刊朝日百科、世界の美術5)、「父……と母……の第2子。……父死去し、8人兄弟の長男として……」(新潮美術文庫『ミレー』の年表、初版昭和51年)など、すべて〈ミレー8人兄弟説〉がとられている。また、Alfred Sensierは、「ミレーは農夫 Jean-Louis-Nicolas Millet とその正妻 Aimée-Henriette-Adélaïde Henri の第2子だった」(ibid., p. 19)と述べている。しかし、Étienne Moreau-Nélatonは、兄弟の名前と生年月日を明示してミレーが9人兄弟だったことをすでに証明している (ibid., p. 10)。ただ、ミレーの次に生まれた男の子は1歳半でなくなっており、そのことが8人兄弟説の背景になっていると思われる。
 - 7) Pierre Leberuy, *Jean-François Millet*, Orep, 2008, p. 15.
 - 8) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, pp. 13-16. ただし、サンスイエが語る祖母思いのミレーのイメージには、「祖母の埋葬に参加しなかった」(2002年名古屋ボストン美術館ミレー展図録)という事実も付きまとう。
 - 9) Alfred Sensierは「祖父は15年ほど前に亡くなっていた」(ibid., p. 12)と述べている。
 - 10) Pierre Leberuy, *Jean-François Millet*, Orep, 2008, p. 15, « Un frère du grand-père paternel, Jean-Charles Millet, prêtre, s'était retiré à Gruchy. » なお、ロマン・ロランは「母方の伯父」と記載している(新潮美術文庫『ミレー』, p. 86.)
 - 11) Cf., Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 16.
 - 12) Ibid., p. 25.
 - 13) Ibid., p. 14.
 - 14) Ibid., p. 15.
 - 15) Ibid., p. 31.
 - 16) ロマン・ロラン著、蛭原徳夫訳『ミレー』岩波文庫、初版昭和14年、p. 26.
 - 17) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 29, « Non, répondit l'enfant, je ne veux être ni l'un ni l'autre, parce que je veux rester avec mes parents. »
 - 18) Ibid., p. 35.
 - 19) ある日のこと、ミレーはミサからの帰り道で、背を丸め、辛そうに帰路に就く一人の老人を見かけた。前かがみになったその生身の人間の動きと情景とが彼の絵心を捉える。急いで家に帰った彼は木炭を手にし、記憶をもとに、老人をその姿勢のなかに見出されたすべての線で描きだす。それは図らずも

- 画家を志している自らの意志を家族に告げる結果となった (Cf., Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 35.)
- 20) Étienne Moreau-Nélaton, *Millet, raconté par lui-même*, p. 16, 「私の考えは決まった、と彼は断固として言った。明日、お前をシェルブールへ連れて行く。二人でムシャルさんに会うのだ。お前の運命はあの方の手中にあるのだよ」。
 - 21) *Ibid.*, p. 17, « Copie ou pastiche, le dessin n'est pas moins remarquable dans son genre. »
 - 22) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 36.
 - 23) *Ibid.*, p. 39.
 - 24) *Ibid.*, p. 41, « Il faudra à mon élève un théâtre plus vaste que notre cité, des écoles et des modèles que nous n'avons pas, vers laquelle sans doute il est appelé au nombre des *pauci electi*. »
 - 25) *Ibid.*, p. 90, « Tout sujet est bon, me dit-il ; il s'agit de le rendre avec force, avec clarté ... Dans l'art, il faut avoir une pensée mère, l'exprimer d'une façon éloquente, la conserver en soi et la communiquer aux autres fortement... »
 - 26) *Les Bergers d'Arcadie*, 92×111cm, 1836, Musée d'art Thomas-Henry.
-(ブサンの作品) : *Les Bergers d'Arcadie*, 85×121cm, 1638-40, Louvre.
 - 27) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 51, « Je pourrais passer ma vie face à face avec l'œuvre du Poussin que je n'en serais pas rassasié. »
 - 28) *Diana Resting*, Los Angeles Country Museum of Art, c.1845.
 - 29) *The Good Samaritan*, 1846, Musée d'Art Thomas-Henry, Cherbourg.
 - 30) *Edipe détaché de l'arbre*, 135.9×77.5cm, 1847, National Gallery of Canada.
 - 31) *Daphnis et Chloé*, 1865, 国立美術館 (東京)
 - 32) *Ruth et Booz ou les Moissonneurs* 67.3×119.7cm, 1850-53, Museum of Fine Arts, Boston. なお、《ルツとボアズ》もまた、プッサンに同名の作品 *L'Été (Ruth et Booz)*, 118×160cm, 1660-64, Musée du Louvre がある。
 - 33) Cf., 『ルツ記』1章-22, 「こうしてナオミは帰ってきた。モアブの野から戻ってきた時、嫁であるモアブ人の女ルツも一緒であった。ふたりは大麥の収穫の始まるころにベツレヘムに着いた」(『新聖書辞典』、いのちのことば社、2000)
 - 34) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 127, « Je me fais l'effet, me dit-il, d'un homme qui chante juste, mais avec une voix faible et qu'on entend à peine. »
 - 35) *J.-F. Millet par lui-même*, 1840-41, Museum of Fine Arts, Boston.
 - 36) *Portrait de Pauline-Virginie Ono*, épouse de J.-F. Millet, 1843, Musée d'art Thomas-Henry, Cherbourg.

- 37) *Portrait d'un officier de marine (Pierre Claude Aimable Gachot, Naval Lieutenant)*, Musée d'art Thomas-Henry, Cherbourg, 1845.
- 38) Cf., Étienne Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, tome 1, p. 34.
- 39) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 51, « J'ai eu même de la répulsion très prononcée pour Boucher. »
- 40) *Ibid.*, p. 51, « ce n'était pas la plantureuses exhibition des femmes de Titien, fières de leur beauté jusqu'à en faire parade, jusqu'à se montrer nues tant elles étaient sûres de leur puissance. A cela il n'y a rien à répondre ; ce n'est pas chaste, mais c'est fort, c'est grand par l'attraction féminine, c'est de l'art, et du bon. »
- 41) *Le Concert champêtre*, 105×137cm, c.1509, Louvre.
- 42) - *Le Jugement de Pâris*, 47×31cm, 1718–21, Louvre.
- *Diane au bain*, 80×101cm, 1715–16, Louvre.
- 43) - *Diane sortant du bain*, 57×73cm, 1742, Louvre.
- *L'odalisque*, 53×64cm, c.1745, Louvre.
- 44) *Bénus d'Urbino*, 119×165cm, 1538, Uffizi.
- 45) *The Bather*, 1846–48, 18.5×24.1cm, National Gallery of Art, Washington.
- 46) *Seated Nude (Les Regrets)*, 1847–48, Museum of Fine Arts, Boston.
- 47) *The Goose Girl*, c.1863, Baltimore.
- 48) Cf., Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, tome 1, p. 101, « Connais-tu l'auteur de ce tableau ?—Oui, répondit l'autre, c'est un nommé Millet qui ne fait que des femmes nues. » なお、画廊 Deforge に陳列されていたこの絵の詳細は不明である。
- 49) *Ibid.*, p. 93.
- 50) 「この絵が1848年のサロンに展示されたとき、これはブルジョワを震え上がらせるすべてのものを持っているとして、批評家ゴーチエから称賛された」(London National Gallery のコメント。これは、サンスイエが引用しているゴーチエの言葉を踏まえたものと思われる)。
- 51) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 95, « La peinture de M. Millet a tout ce qu'il faut pour faire horripiler les bourgeois à menton glabre, »
- 52) « Tout ce qui est utile est laid (La Préface de *Mademoiselle de Maupin*, 1835–36)
- 53) « Both the colours worn by the winnower (red, white and blue) and the subject of winnowing itself (the act of separating the chaff from the grain), may have been intended to have a political meaning. The chaff is tossed into the air by the winnower, its glowing colour contrasted with the largely sombre tones elsewhere in the interior of the barn. »
- 54) Sous la direction de Henri Loyrette, *L'Art français V*, Flammarion, 2006, p. 212,

- « Dans la ligne du *Vanneur*, il précisait avec *Le Semeur* son dialogue avec la tradition. »
- 55) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 112.
- 56) ロマン・ロラン著、蛭原徳夫訳『ミレー』岩波文庫、初版昭和14年、p. 9. から引用。
- 57) *Ibid.*, p. 11.
- 58) Cf., 「ミレーの様式と精神とが古典的な性質を帯びていることは、敵も味方も等しく認めるところである」(ロマン・ロラン著、蛭原徳夫訳『ミレー』岩波文庫、初版昭和14年、p. 108.
- 59) Anna-Carola Krausse, *Histoire de la peinture de la Renaissance à nos jours*, Gründ, 1995, p. 65, « Millet fut le premier après les peintres de genre hollandais à reprendre le thème du travail sans ses tableaux. »
- 60) Sous la direction de Henri Loyrette, *L'Art français V*, Flammarion, 2006, p. 212, « *Le Semeur* et *Les Botteleurs* fixaient les grands repères d'un univers naturaliste et symbolique que Millet ne serait plus amené à modifier. »
- 61) ミレーがパリからバルビゾンに移ったのは1849年6月である。
- 62) *L'Enlèvement des Sabines*, 159×206cm, 1637-38, Louvre.
- 63) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 160.
- 64) -*Ibid.*, p. 161.
-Sous la direction de Henri Loyrette, *L'Art français V*, Flammarion, 2006, p. 214.
- 65) Lucien Lepoittevin, *Jean-François Millet*, Edition de Monza, 2002, p. 143.
帝政(ナポレオン3世による第2帝政1852-1870)、オルシニの陰謀(ナポレオン3世の暗殺未遂事件)
- 66) Cf., Lucien Lepoittevin, *Jean-François Millet*, Edition de Monza, 2002, p. 138.
*なお、蛇足ながら、筆者には到底理解不能な内容だが、この作品を異様な性の物語として論じた Salvador Dalí, *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet*, *Interprétation « paranoïaque-critique »*, SNE JJ Pauvert, 1963 (サルバドール・ダリ著、鈴木雅雄訳『ミレー《晩鐘》の悲劇的神話—パラノイア的・批判的解釈—』、人文書院、2003)のような書もある。
- 67) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 172, « Qu'en pensez-vous ?—Mais, lui répondis-je, c'est l'Angélus !—Oui, c'est bien cela ; c'est écrit, on entend la cloche. »
- 68) Lionello Venturi, *Pour comprendre la peinture de Giotto à Chagall*, Albin Michel, 1950, p. 110.
- 69) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 171.
- 70) 『新聖書辞典』、いのちのことば社、2000、p. 1035.
- 71) Sous la direction de Henri Loyrette, *L'Art français V*, Flammarion, 2006, p. 213.

- 72) *L'Église de Gréville*, 60×73.5cm, 1871–74, Orsay.
- 73) Lionello Venturi, *Pour comprendre la peinture de Giotto à Chagall*, Albin Michel, 1950, p. 88.
- 74) *Bout du village de Gréville* (英語表記名: *End of the Hamlet of Gréville*, 81.6×100.6cm) は Museum of Fine Arts, Boston に所蔵されている。この美術館にはもう一枚、サイズとアヒルの数と色調が異なるものの描かれている風景が同一の作品 *End of the Hamlet of Gruchy*, 1856, 46.4×55.9cm が収められている。ミレーが生まれた集落が Gruchy で、グリュシーが属する村がグレヴィル Gréville である。この2作品を混同して記載している書物もあるので注意したい。
- 75) *Le Printemps*, 86×111cm, 1868–73, Orsay.
- 76) Vincent Pomarède et Gérard de Wallens, *Corot, La Mémoire du paysage*, Gallimard, 1996, p. 138, 〈*Témoignages et documents*〉。(Cf., 拙論「コローの銀灰色」、愛知県立大学外国語学部紀要、第43号、2011、p. 165)。
- 77) ロマン・ロラン著、蛭原徳夫訳『ミレー』岩波文庫、初版昭和14年、p. 10。原文は次の通り、“None of them guessed when they looked at *The Gleaners* or *The Man with the Hoe*, oppressed by fatigue, bowed over the earth like beasts beneath a yoke, that the artist who painted them thought their pains natural, good because moral, and beautiful because good.” (Romain Rolland, *Millet*, Duckworth & Co., 1902, p. 11)。
- 78) Cf., 注23.
- 79) Alfred Sensier, *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, p. 131, « Dans l'art, répétait-il, il faut y mettre sa peau. »
- 80) ゴッホがミレーに触発されて画家となったのはよく知られていることである。(Cf., Claude Frontisi, *Histoire visuelle de l'art*, Larousse, 2005, p. 358, par exemple.)
- 81) Sous la direction de Pascal Dethurens, *Écrire la peinture*, Citadelles, 2009, p. 194.
- 82) Cf., Lucien Lepoittevin, *Jean-François Millet*, Edition de Monza, 2002, p. 138. « Il y a dans toute œuvre d'art une sorte de parfum qui évapore avec les années. »