

## ジヴェルニーの庭

「そして、道の外にやっとジヴェルニーが姿を現す。美しいが、これといった特徴がなく、半分が田舎で半分が小都市のような村だ。だが、どこかで車を止めようという気にもならず、村の外にまで来て、そのままヴェルノンへ向かう道に入ろうとすると、突然、今までとはまるで違うすばらしい光景が目の前に広がる。それは全く思いがけない大きな驚きである。パレット上のすべての色を、ファンファーレのあらゆる音色を想像してみよ。これがモネの庭だ！」

『フィガロ』紙の美術評論家アルセーヌ・アレクサンドルは1901年8月、モネが後半生を送ったジヴェルニーの第一印象をこのように記している。80年代半ば以降、絵が次々と売れるようになり、経済的に誰にも依存しないで済むようになったモネは、1890年に入ると家を買えるまでになる。そして彼は年々買い足して広大になっていく土地に情熱を傾け、金を注ぎ込んだ。すなわちモネは、そこに家族のための屋敷を建て、自分のために楽園を造り上げた。それがジヴェルニーの庭園である。

とはいえ、ここでの生活も初めは決して楽なものではなかった。当初はまだ結婚もしておらず、8人の元気な子どもたちを連れてこのカップルは、それだけで、周りの農民に不審の目で見られてもしかたがない存在だったに違いない。しかも、新しい絵を描く画家らしいと噂されるその男は、毎朝日の出とともに外出し、彼らの牧草地を踏み荒らす。その後ろには、子どもたちが手押し車に絵の道具とカンヴァスを積んでついて行く。男は干し草や木の前に立ちほだかり、それらを荒々しいタッチでカンヴァスに描いていくが、次の瞬間には別のカンヴァスに取り替えてしまう。機知にたけた農民たちは、すぐにこの変人を利用して金儲けをすることを思いついた。つまり、モネがモチーフを求めて牧草地を横切る度に、農民はモネから通行料を要求するようになった。また、モネが描き始めた途端に、その対象となっている干し草を運び去ろうとしたり、ポプラを切り倒そうとすることが繰り返された。このため、モネにはモチーフを維持するためにいくばくかの金がかかるようになった。そればかりではない。後にモネが庭の池に外国産の植物を植えようとしたときは、村の住民の間に憤激の嵐が駆け抜けた。住民たちは、その植物が川で洗う洗濯物を傷め、あるいはその庭の下流で草を食む彼らの家畜に毒になるかもしれないと恐れたからである。

このようなさまざまな困難があつたにもかかわらず、草が生い茂りリンゴの木がまばらにあるだけだったノルマンディーの果樹園は、家族全員の力で、歴史に名を残す庭園となった。後にモネは、カタログを手にとってやみくもに注文しただけと語ったことがあるが、それは彼にしばしば見られる控えめな表現にほかならない。専門的な知識と無限の忍耐に支えられて、ここに多種多様な花が咲き誇る実り豊かな「エデンの園」が生まれた。この庭園について、前述のアレクサンドル氏はこう描写している。「足元にも、頭上にも、胸の高さにも、つまりどこを向いても、池、咲き



モネと謙娘のフランシュ。フランシュは夫の死後、モネ家の家計を切り盛りし、モネが絵を描く際にも同伴した。

睡蓮の池、1899年  
Le bassin aux nymphéas

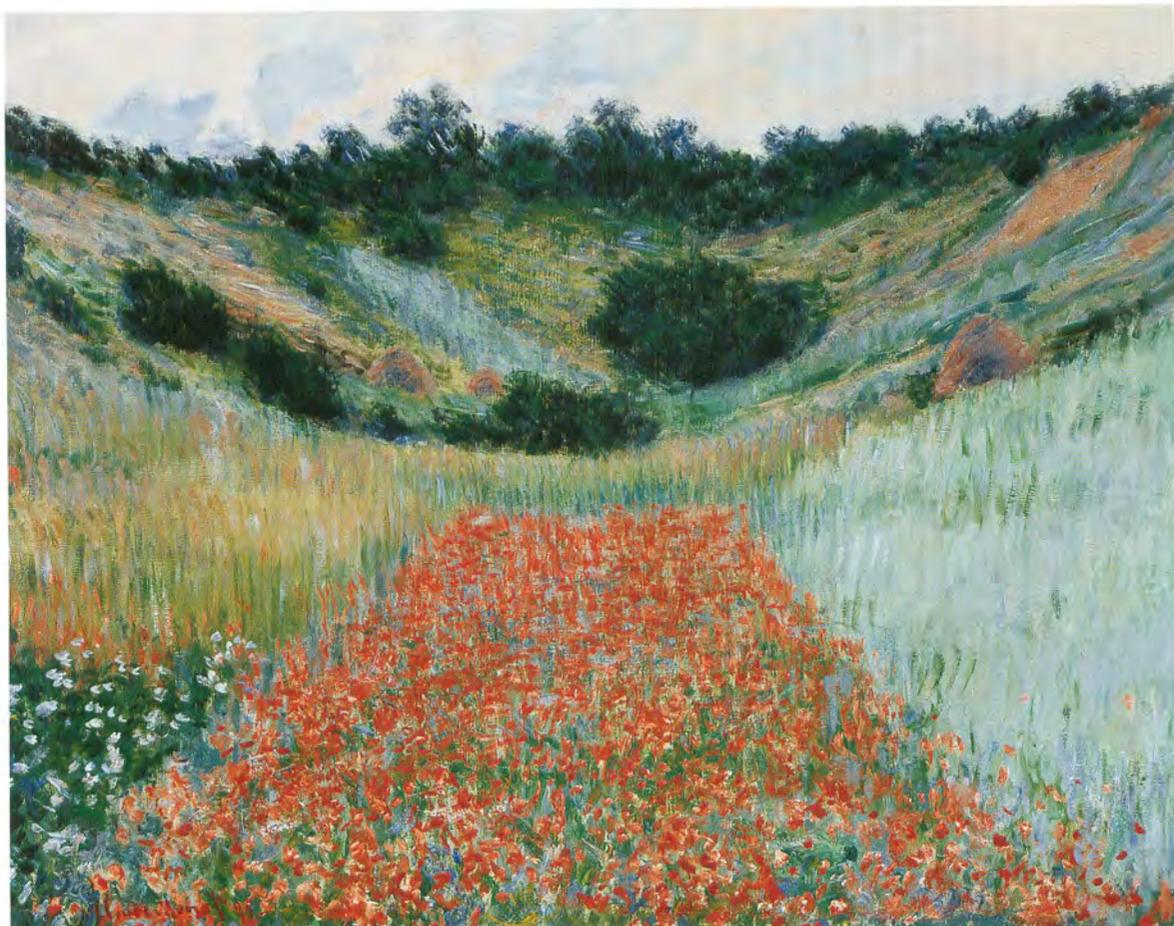
乱れる花、花をいっぱいつけた生け垣が調和の中に存在している。花は野性のものも植えたものもあり、それらは季節ごとに姿を変え新たな装いを見せる。」この庭はモネの絵にも見られる構成力によって支配されている。つまり、モネは庭に秩序をもたらし、それぞれの花にあるべき場所を与えた。平行に配置された縁取り花壇は種類と色の違いを組み合わせて作られている。モネは自然を自分に従わせた。あらかじめ頭の中にある絵のモチーフとしての植物を探し出し、自分が選んだ視角によって絵を調整するだけでなく、自然そのものにエネルギーに手を加えている。例えば初春の頃、モネが大きなオークの木を描いていたとき、その木に急に



春、1886年  
Le printemps

小さな緑の芽が出始めた。その時、モネは絵に手を加えるのではなく、村から木登りの上手な人々を呼び集め、翌朝には緑の芽が全く見えないようにさせたのである。この逸話を伝えたイギリスの画家デューハーストは「人々はモネに感嘆するとともに、不幸な木に同情している」とコメントしている。

ゼーピュルに実り豊かな農園を作ったエミール・ノルデとは異なり、モネはジヴェルニーの庭園を、風変わりなもの、エキゾチックなものへの強い嗜好で造り上げた。この庭園には金蓮花やダリアもあったが、年とともに淡青色の藤や紫色のアヤメ、メキシコ産の月下美人、真珠貝の内側のように色が変化する睡蓮、笹の小藪などが植えられ、それらがこの庭園の風情を作っていった。中には海外から輸入されたものもあるこれらの植物の多くは、ほんの数年前までフランスになかったものであり、従って付近の農民たちがこのような未知の植物に不安を抱いたとしても少しも不思議なことではない。もともと、パリや海外の上流社会は、たちまちこの庭園に強い関心を示し始めた。この庭園についての記事も現れた。『カントリー・ライフ』(Country Life)のような雑誌はモネの死後も、この庭園の美しさを取り上げ、モネが精選した花の構図を数多くの写真に記録している。この庭を訪れる者は今でもそれを見て楽しむことができる。



モネはこの庭園と一体化している。この庭はモネの肉体や魂の一部となり、また、それこそがモネにとって最も重要なことだが、モネの目の一部ともなった。旅に出ると、モネはいつも、庭の花がどうなっているかを尋ねるため、家に手紙を出している。晴れた日の庭はモネにとって若さを保つ生命の水であったが、雨の日の庭はモネの気分を滅入らせ、寝室に引きこもらせた。

とはいえ、モネは花の画家ではなかった。初期の《サン・タドレスの花咲く庭》(p.20)からも見て取れるように、モネにとっては、個々の花や特定の花の種属・種類が重要だったのではない。立葵やひなげしの花、そして後期には睡蓮や青い藤の花など、個々の花が描かれている場合でも、モネは決して個々の花や植物の姿を描いたのではない。その調和、全体的印象を探し求めたのである。モネにとって、花は光の担い手であり、目の楽しみだった。

ジヴェルニーの屋敷は広々としているが、19世紀末から20世紀初頭にかけて流行した華美な建築物と比べれば簡素な印象を与える。この機能的な建築物は、すぐに繁茂した野性の葡萄とツルバラに覆われた。結局、破産から立ち直ることのできなかったエルネスト・オシュデの死後、1892年にモネとアリス・オシュデは結婚した。2人の関係は、恐らくカミーユがまだ生きていたモンジュロン館の時代

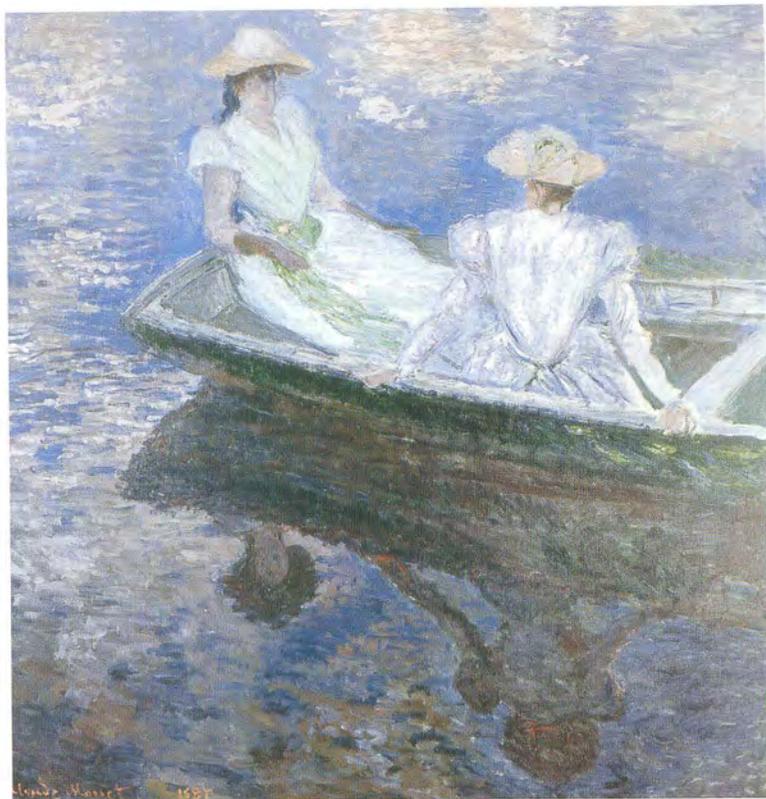
ジヴェルニー付近のひなげしの野、1885年  
Champ de coquelicots, environs de Giverny  
モネはジヴェルニーで度々、花咲くひなげしの野原というテーマを取り上げている(p.39)。しかし、意図せず構想された明るく躍動する風景に変わって、後の作品では、赤と緑の補色を使い、ほとんど厳密ともいえる左右対称の構図を作り出している。



ボート遊び, 1887年

La barque

モネ一家はボートでいら草島 (Ile aux Orties) にちょっとした遠足にいくのが好きだった。それはモネの屋敷と小さな水路で結ばれた島で、セヌ川のほとりにあった。後にモネはこの島を手に入れることができた。



ボートの少女たち、1887年  
Jeunes filles en barque



エプト川のボート遊び、1890年  
En canot sur l'Epte



上:  
ジヴェルニーの庭園にいるモネ、1917年頃  
Photo: Etienne Clémentel

下:  
ジヴェルニーのモネの家と庭園、1917年頃  
Photo: Etienne Clémentel

から既に始まっていたと思われるが、その後長年続いていた事実上の関係を、これでようやく法律上の関係にすることができたのである。アリスが単に家政婦や子守り女としてモネと生活を共にしていたのではないことは、隣人や友人たちには早くから分かっていたに違いない。

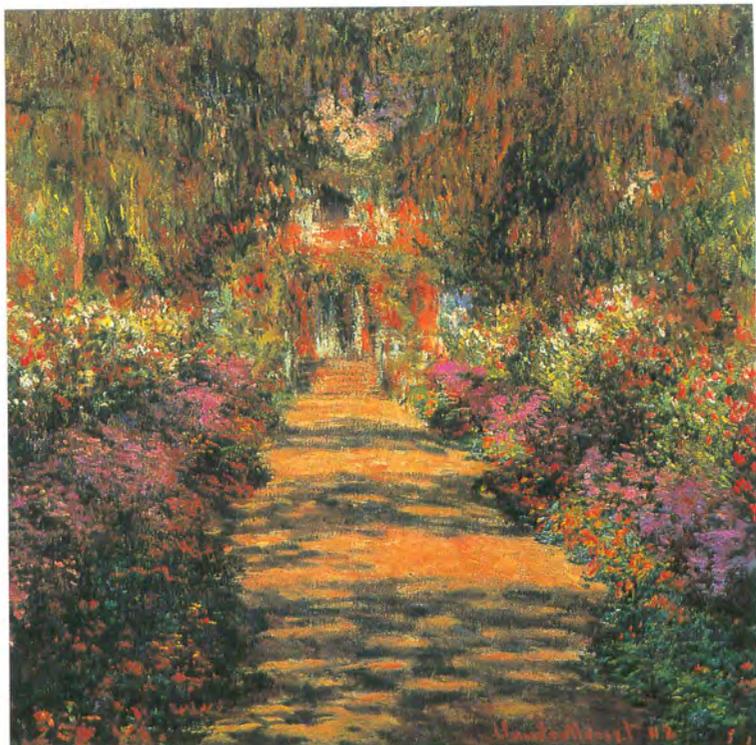
鉄道や馬車で、あるいはセーヌ川を渡る船で、そして少し後になると、バンと恐ろしい音をたてて嫌な臭いをまき散らす初期の自動車で、政治家や外交官たちがジヴェルニーを訪れるようになった。アメリカのコレクターや日本の貴族もモネの家のドアを叩いた。古い友人たちがやって来たのはもちろんである。それはルノワール、セザンヌ、ピサロや、モネの最初の伝記を書いたギュスターヴ・ジェフロワなどであり、特筆すべきことに、1906年から1909年までと第一次世界大戦末期から1920年までフランスの首相であった政治家クレマンソーもその1人だった。しかし、モネは政治家と親交があったにもかかわらず、生涯、国家から公的榮譽を受けることを一切拒否した。1888年にレジオン・ドヌール勲章を辞退したと同様に、1920年には「フランス学士院」の会員になることも辞退している。

友人やコレクターの次には崇拜者たちがやって来た。80年代末には、アメリカ人画家の小集団、いわゆる「ジヴェルニー派」が結成された。絵の教師になろうとは決して思わず、若い画家たちに正確に観察することと自然を研究することだけを勧めていたモネは、すぐにこうした称賛と賑わいを負担に感じるようになった。そこで、連日ここを訪れようとするアメリカの若者たちの間でモネが「非常に気難しい人」と評判になるように仕向けた。このようにモネは野心的な若い画家たちに心を閉ざしていたが、継娘のシュザンヌが1892年にアメリカ人画家セオドア・ハトラーと結婚することには反対できなかった。その後は、それでなくても賑やかな家が、ますます数の増えた婿や嫁や孫たちによって占領されることになる。後世に残されている多くの写真からも分かるように、モネ一家の集まりは町の集会のようだった。アルジャントゥイユ時代から既に「相当なブルジョア」ぶりを示していたモネは大変な美食家で、蒐集した日本の木版画で壁を飾った伝説的な黄色い食堂で、素晴らしい料理を給仕させた。調理法がびっしり書かれた6冊のノートが保存され、「トリュフ・ア・ラ・セルヴィエット」(ナプキン盛りトリュフの蒸し煮バター添え)、「アントゥルコット・マルシャン・ド・ヴァン」(牛ロースステーキ・エシャロット入り・赤ワインソース)などの非常に豪華な料理や、ほうれん草を使った緑色の不思議なデザート用ケーキ「ヴェール・ヴェール」(緑・緑)などが伝えられている。例えばクリスマス用



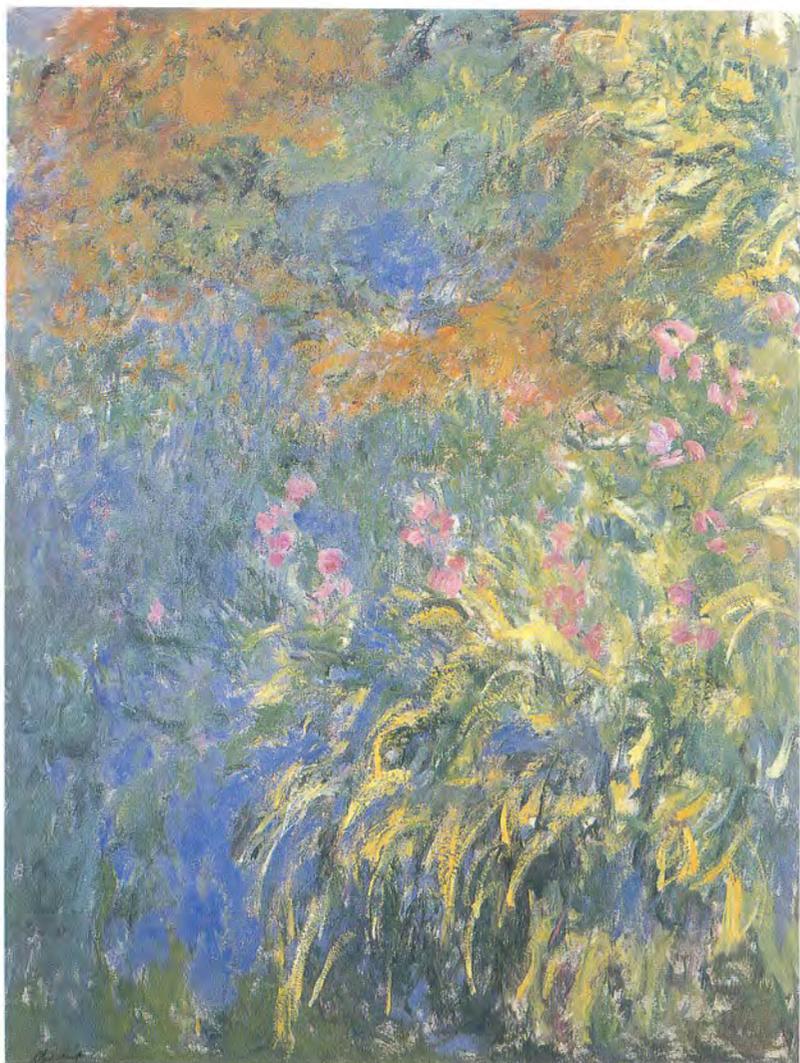
ジヴェルニーのモネの家と庭園

モネ家の庭の小道、ジヴェルニー、1901-1902年  
Une allée du jardin de Monet, Giverny  
老木イチイの木陰にツルバラが繁茂する中心の道が、  
屋敷から庭園の南門へと通じている。左右対称に配置さ  
れた縁取り花壇が道の両側に続いている。



睡蓮の池、1900年  
Le bassin aux nymphéas





アイリス、1914-1917年

Iris  
「私の絵と花以外、この世の何ものも私に興味を抱かせない。」

クロード・モネ

のバナナアイスを作るのは複雑な仕事で、当時最先端をゆくアイスクリーム製造器を半時間も動かさなければならなかった。モネは調理法を集め、料理を出す順序を考え、指示を与えたが、自ら包丁を手にして料理することは決してなかった。

食事の時間はモネの生活の中で重要な意味を持ち、その日の生活の在り方を決定するものだった。オランダに滞在したとき、その価値に気づいて以来、モネは早朝、夏にはしばしば日の出前から起きて、たっぷり朝食をとった。11時半には家族が昼食に集まるが、ほとんどの場合、そこには客が同席していた。この早い昼食時間は、午後の太陽の光を一筋も逃がすことがないようにと、モネが望んだ習慣である。その後は庭園でお茶を飲み、続いて簡素とはとても言えない夕食となる。もっとも、普通、夜に客を招くことはなかった。翌朝早く起きるために、夜は早い時間にベットに入ったからである。さまざまな障害があったにもかかわらず、モネの仕事が妨害されることがなかったのは、妻のアリスがそのためにすべてをしっかりと処理していたお陰である。



モネはいつも、一日のさまざまな瞬間や気象状態、光の状態の変化に合わせて、多いときには12枚ものキャンバスに囲まれ、大きな白いパラソル(p. 71)の下に座っていた。継娘のブランシュは以前からよくモネの横で絵を描いていたが、アリスの死後はいつもモネに付き添っていくようになった。モネは事務的に黙々と描いたが、制作中、不機嫌になることも多くなった。多作と深い憂鬱が交互に繰り返された時期であった。

ジヴェルニーは、それまでモネが住んでいた場所とは異なり、セーヌ川に直接面してはいなかったが、エプト川という小さな川があり、更にこの川の支流が敷地に接した草原を横切っていたので、ここでもモネが本領を発揮できる舞台、すなわち水がなくて困るということにはなかった。アルジャントゥイユでは川面で午後を過ごしたモネ、エトルタでは激しい水しぶきを浴びて荒々しい日々を送ったモネは、ここジヴェルニーでは水の新たな姿、つまり池に熱中した。モネは既に90年代の初めに、自分の屋敷より下流方向にある草原を購入している。彼の地所のすぐ脇を通

モネの家の庭、アイリス、1900年  
Le jardin de Monet, les iris

80, 81ページの写真:  
池はモネの生活と制作の中心を占めるようになった。池は年々広げられ、次々と新種の睡蓮で彩られてゆき、池の清掃と睡蓮の世話のみを専門に受け持つ庭師が1人雇われた。1895年、モネは日本の木版画を基に小さな木の橋である「日本風の橋」を池に架けた。これは繁茂した藤棚とともに、モネが後期に制作した多くの絵のモチーフとなった。







睡蓮、水に映された風景、雲、1903年  
Nymphéas, paysage d'eau, les nuages



睡蓮、1897-1898年  
Nymphéas



睡蓮、1917年  
Nymphéas

る鉄道線路の向こう側の約7500平方メートルの土地を、モネは小さな水路を作った庭園に造り変えた。後にモネは池とそこに生育する睡蓮の世話のみを任せるために専用の庭師を1人雇い、庭の他の部分は別の5人の庭師に手入れをさせた。日本の色刷り木版画の中に見つけた太鼓橋に似せて、小さな木の太鼓橋を作ったのは1895年である(p. 77, 81)。太陽の下で静かに心をみなぎらせ、飛び回るトンボによって活気づき、人が近づくとドボンと水に飛び込んで消える、葦の茂みの蛙とともに、モネはここに静寂の王国、瞑想の場を見出した。水草や藻が散りばめられ、アイリス、葦、しだれ柳を繁茂させ、太陽の下で真珠貝の内側のように色が変化する睡蓮の花の群落によって仕上げを施された池は、モネの最後の30年間を決定するモチーフになった。モネがここでもモチーフにどんどん近づいていったことは明白である。晩年に制作した最後の大きな睡蓮の絵では、徹底的にモチーフに沈潜するために、ズームレンズを操作するように睡蓮を引き寄せた。モネは広い範囲の風景画から日本風の橋がある池の一部を描いた風景画へ、そして次第に池の水面の一部のみへと視点を近づけていった。絵の上部に、もはや空はなく、ただ水に映った像として現れるにすぎない(p. 82)。モネの水の風景画は、水平線のない風景画である。木々や空や雲の風景は、絵の一部にわずかに投影されている。このような絵を、もはや本来の意味での風景画ということではできない。モネはそれをリフレックス(反射)風景画と自ら名付けている。

自分のアトリエは戸外の自然である、とモネは幾度となく強調している。とはいえ、実際は、彼の絵の多くがアトリエで仕上げられ、あるいは手を加えられている。一時、モネはジヴェルニーに3つのアトリエを持っていた。そこはまた客を迎え入れ、絵について語る場でもあった。池の絵も、専ら戸外のパラソルの下で描いたというわけではない。しかし、1年以上もかけてアトリエで制作したテムズ川の橋やサン・マルコ広場の絵とは異なり、池の絵では、何度もモチーフの前に出ていっては視覚的印象を甦らせ、光の雰囲気を取り込んでくることができた。池での印象は、その度に新たな生命を与えられたのである。

睡蓮の池を描いた絵では、これまでの絵よりも描かれた対象物の平面への溶

解度がはるかに進んでいるのが分かる。ここでは、その葉を広範囲に島のように浮かべた睡蓮が画面を水平方向に引き締めている。それに対して、水面に投影された物、とりわけ池の周囲に配された柳と葦の像は絵に垂直構造をもたらしている。この基本的に幾何学的で非常に均衡のとれた形態が、それにもかかわらず単調で弛緩したものになっていないのは、1つには不規則な楕円形の葉と花の装飾的なフォルムのためでもある。しかし他方では、ここでもまた色彩が大きな役割を果たしている。この絵には、これまで1度もなかったほど大量の絵の具が、多くのニュアンスに分解された揺れる水面、薄もや、光、そしてモザイクとして使用されている。モネは点と線と斑紋で限りなく混ぜ合わされた色調を並べ、次々と新しい層を重ね合わせていった。下の層には透き通るように薄い絵の具を塗り、それが、その上に塗り重ねられ次第に強くなる運筆と厚い絵の具の層の間から突き抜けて輝くのである。これを見ると、モネの絵の具の塗り方がどんどん変わってきていることがわかる。初期の池の連作(p.82)を、透明ではあるものの、絨毯のようにも見せている震える短かい小さな点と線、きらめく光輝点と色点に代わって、流れるような筆法が次第に多く使われるようになってきた。チョークで描いたような太い線が、そのまま水藻類と蔓植物になり、その線は水平に、あるいは垂直に伸びるのをやめ、うねって神秘的な渦をなし、舞い始める。色の塗り方のこの自由さと大胆さは、対象の色からますます遠く離れていく色遣いとカンヴァスの大きさに対する勇気と結びついている。そして、睡蓮の絵が次世代の画家たちに重要な示唆を与えたのは、まさにそのためである。50年代の抽象表現主義の画家たち、例えばサム・フランシス、ジャクソン・ポロック、マーク・ロスコはモネが色彩を自由に扱っていることに魅了されたし、また睡蓮装飾画の大きさはポロックの「オール・オーバー」な画面を先取りしているようである。ただし、抽象表現主義の画家たちが絵の自律性、つまりフォルムと色彩のみで構成される純粹な絵画を追求したのに対し、モネの絵は最も幻想的なものでさえ、常に視覚的な瞬間、現実に見えたもの、つまり自然から得られたものなのである。

睡蓮の装飾画でモネが行ったように、鑑賞者の前に単に絵を置くだけでなく、

睡蓮、1919年  
Nymphéas



睡蓮、1916年  
Nymphéas



鑑賞者をぐるりと絵で囲み、絵の全側面を連続させて始めと終わりのない絵とすることは、特にこれらの画家の関心を惹いた。19世紀の末頃から既に、モネは大判の睡蓮の絵を数点つないで、1つの空間を構成するという考えを抱いていた。時代の嗜好に従って、そしてまた、それはモネ自身の好みでもあったが、まず睡蓮のパネルを食堂を囲むように張りめぐらすことを考えたのである。モネの友人クレマンソーは、妻アリスと息子ジャンの死後に陥った脱力感からモネを立ち直らせようとして、睡蓮の絵の連作をフランス国家に寄贈することを提案した。この絵を制作するために新しいアトリエも建設されたが、このアトリエは長さ24メートル、幅12メートルで、記念碑的な作品を収容するのに十分な広さがあった。戦時中のことなので、この新築工事の実現は容易なことではなかった。モネには地位の高い政治家の友人が数人いたので、彼らの力によって初めて資材と労働力の調達が可能となったのである。

後期のモネの絵が「デコラシオン」(装飾画)と呼ばれるのはなぜだろうか?装飾的という言葉は当時も、いくらか軽蔑的な意味合いをもって使われることがあった。この言葉はモネの作品について比較的早い時期から使用されており、「逸話も歴史も地形も伝えることのない絵画」を意味していた。このことは睡蓮の後期の連作に最もよく当てはまる。確かに、この作品を見る者はまず象徴主義との親近性を説明したくなるかもしれない。しかし、この連作は光と色を純粹に観察したものであり、何かを象徴しているのではない。モネの睡蓮装飾画は描かれた対象物を完全に放棄しているのではなく、それを抽象的と呼ぶことはできないのである。

《積みわら》や《ルーアン大聖堂》などの連作の展覧会が行われる度に、批評



睡蓮、夜(2連画)、1916-1922年頃

Le bassin aux nymphéas, le soir

「画家は絵筆を置くとすぐに花の所に行くか、あるいは好んで安楽椅子に体を沈め、自分の絵について物思いに耽った。目を閉じ、腕をだらりと下げて、動かず、見逃した光の揺らぎを探し求めた。そして、恐らくそれは錯覚であったろうと諦めると、制作の計画について鋭く考えをめぐらせた。」

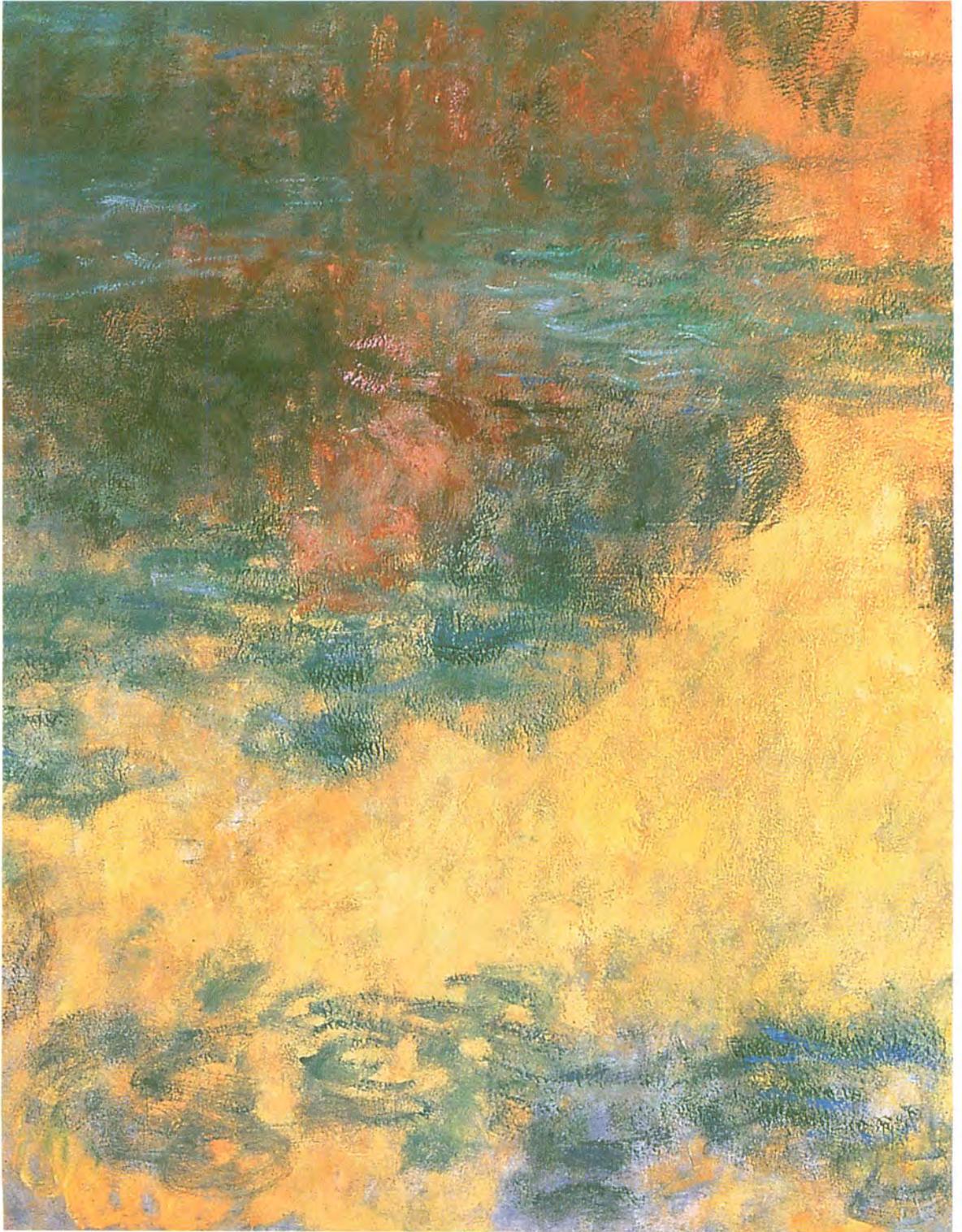
ジョルジュ・クレマンソー

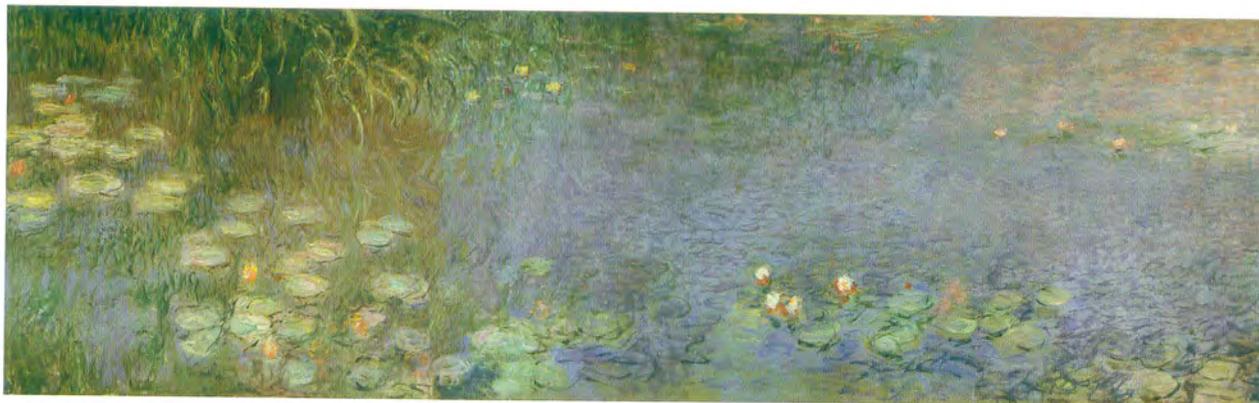
家や友人たちは連作が全体として1つのものであることを主張し、それが売買によって引き裂かれ、全世界に散逸してしまうことを非常に残念がった。そのため、クレマンソーは既に1900年以前から、《ルーアン大聖堂》の連作を一括してフランス国家の手に確保しようと尽力していたが、公的な購入委員会の承認を得ることができなかった。1918年、モネが大戦終結の記念として、睡蓮の大きな絵を2点、国家に寄贈すると言いだした時、クレマンソーとジェフロワは、今こそ大連作、睡蓮装飾画のプロジェクトを実現する時ではないかとモネを説き伏せた。

かなり前からモネは、終わりのない統一体という幻想を生み出し、それによって鑑賞者の緊張が解きほぐされ瞑想に耽ることができるように、睡蓮の絵をすべて1つの部屋に飾りたいと考えていた。そこでモネは、専用の建物を新築し、自分の考えどおりに展示することを条件として、国に相当数の絵を寄贈することに同意した。それに適した場所として、初めはオテル・ピロンの庭が選ばれた。今日、彫刻家ロダンのための美術館となっている所である。ある建築家が、この敷地の一部にパピリオンを造り、そのそれほど大きくない円形の部屋に12枚のパネルを取り付けることを提案した。しかし公共建築物審議会は、モネの絵だけのために建物を作れば、モネを優遇し過ぎることになると恐れたせいか、この案を承認しなかった。

そのため、モネは国に寄贈するという約束を取り下げようとした。既に、睡蓮の連作を一括購入し、自国の美術館に展示したいという人々が日本とアメリカから訪れていた。このような状況の下で、モネがルーヴルに付属するオランジュリーの広間に飾ることを承諾したのは、ひとえに、初めからこれを「自分の」プロジェクトと思っていた友人クレマンソーの尽力による。しかし、睡蓮装飾画がようやくオランジュリーの2つの楕円形広間に展示されたのは、モネの死後のことである。今日では、多くの人々がこのオランジュリーの広間を訪れる。ここは、パリに来る多くの旅行者の目的地となっている。しかし長い間、ここはほとんど顧みられることがなく、訪れる人もほとんどなかった。睡蓮の装飾画がサム・フランシスなどの画家たちによって掘り起こされるのは、ようやく1950年代になってからのことである。晩年のモネは抽象表現主義の世代になって、初めて本当に理解され、評価されるようになった。

モネの晩年は多忙で実り豊かな日々だった。老いにふさわしい作品をゆったりと描いたり、引退を考えるところか、晩年にこそ、特に自分に厳しさを課して制作した。凡庸な作品が世に出ることを恐れ、幾度となく数多くの絵を破棄し、焼却した。マネの死後、画商たちが全ての作品を運び去っていく様を目にしたことのあるモネは、自分の出来の悪いスケッチや習作までもが市場に出回るのを避けたいと思ったのである。



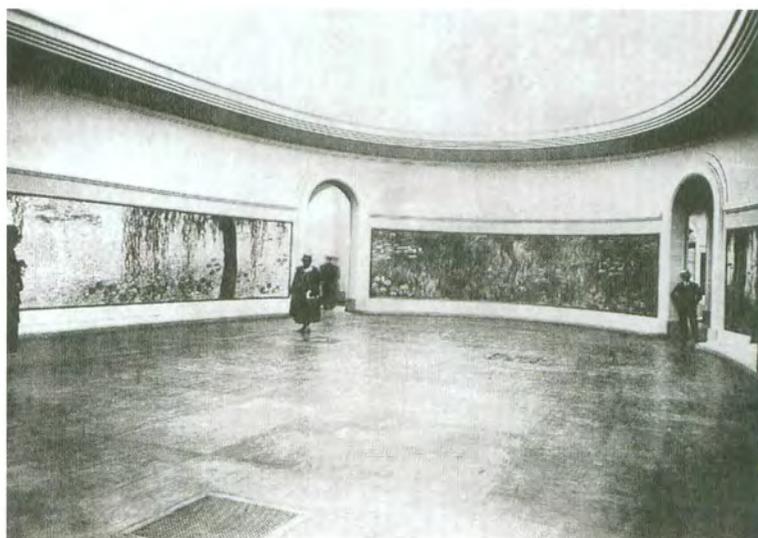
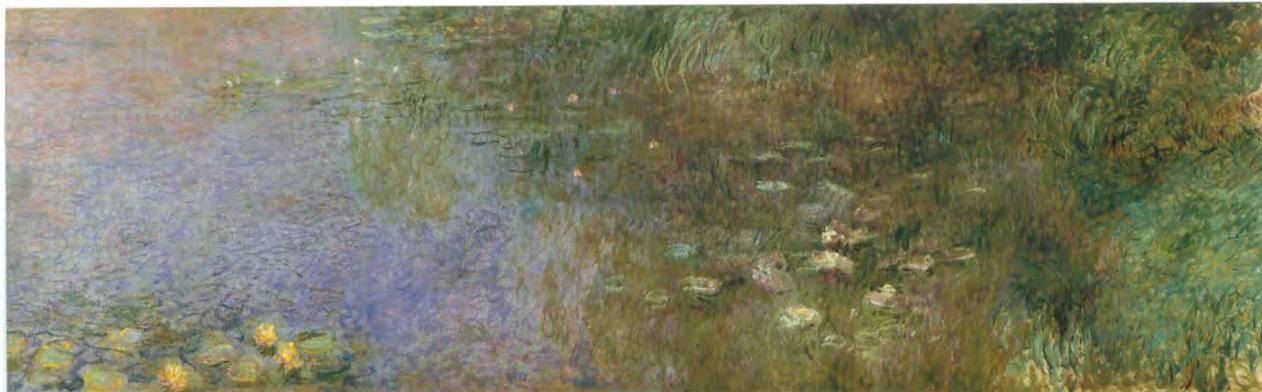


上:  
睡蓮、朝(4連画)、1916-1926年  
Le bassin aux nymphéas sans saules: matin

中央:  
睡蓮、朝、しだれ柳(3連画)、1916-1926年  
Le bassin aux nymphéas avec saules: le matin  
clair aux saules



3つ目の大アトリエにて睡蓮装飾画を制作するモネ、  
1923年頃



**オランジュリー美術館第2室**  
モネの死後、フランス政府に寄贈された睡蓮装飾画が公開されているパリのオランジュリー美術館を、アンドレ・マッソン(画家・版画家)は「印象主義のシステイナ礼拝堂」と呼んだ。

1908年以来、既に視力の衰えの兆しが見えていたモネは、その後、ある医師の診断で両眼に白内障があることを知らされた。しかし長い間、躊躇したあげく、2回の手術を受けた結果、視力はある程度回復した。1919年、古くから共に歩んできたルノワールもこの世を去る。モネは池のほとりに、ひとり残された。

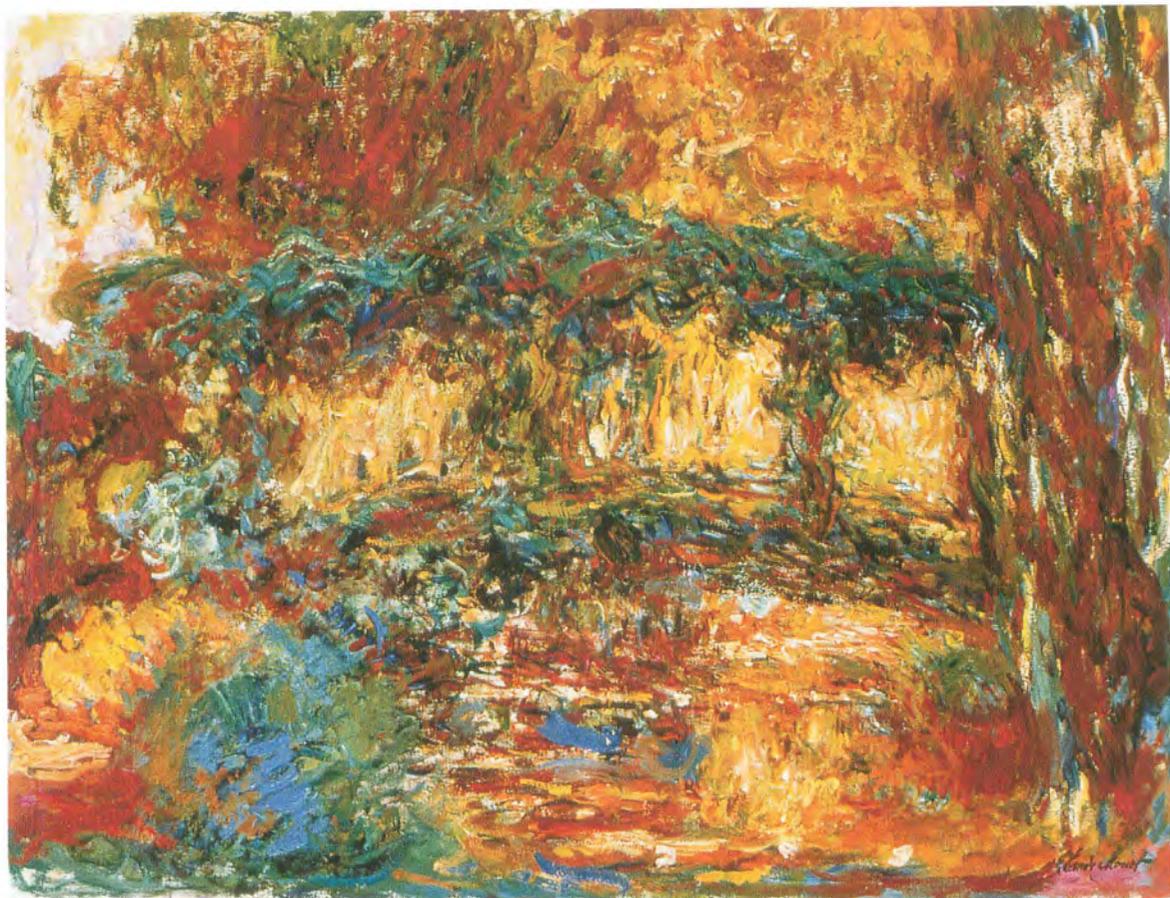
モネは宗教的な人間ではなく、むしろ徹底的に実証主義的な立場をとっていた。光のマテリアリストであった。さもないと、批評家たちはモネの晩年の諸作品が出るよりもずっと以前にもう、ダンテの地獄編を引用し、日本風の橋の絵を業火の中に投げ込んでいただろう。モネの晩年にあったのは、モネが長い間、惹き付けられ、その中に葬られることを望んできた冷たい水ではなく、火である。つまり、その池は炎に包まれているのである。画家としての長い生涯最後の凄まじいエネルギー



ジヴェルニーの第3のアトリエのモネ、1923年頃



左から、黒木夫人、クロード・モネ、リリー・バトラー、フランシユ・モネ、ジョルジュ・クレマンソー



ギーに満ちた絵、不屈の、汲めども尽きぬ生命力を持ったそれらの絵が物語っているのは、アカデミーの硬直した模倣主義から芸術を解放することに寄与し、芸術家と観衆に「見る」ことを教えたモネ、外光派絵画の火花によって近代の火を点火したプロメテウスとしてのモネが、晩年の絵画によって、近代を自分自身の手で完結させようとしたということである。モネが、その生涯と芸術を通じて保ち続けた力は、一瞬の灼熱、高々と燃え上がる炎の中で燃え尽き、忽然として消えた。モネは1926年12月6日、死去した。享年86歳であった。

日本の橋、1922年  
Le pont japonais