



男装の動物画家ローザ・ボヌール：その生涯と作品

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-06-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 村田, 京子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004868

男装の動物画家ローザ・ボヌール ——その生涯と作品——

村田 京子

はじめに

ローザ・ボヌールは、19世紀後半に絶大な人気を博したフランスの動物画家で、すでに20代半ばで美術批評家たちから高く評価された。1848年のサロンで金メダルを受賞、65年には女性の芸術家として初めてのレジョン・ドヌール勲章シュヴァリエを叙勲し、さらに94年に女性初のレジョン・ドヌール勲章オフィシエに昇格するなど、彼女の才能は公の場で認められていた。代表作《馬市》は、イギリスのヴィクトリア女王のお気に入り、一時パッキンガム宮殿に展示されるなど、彼女はヨーロッパ中の王侯貴族や裕福なブルジョワ階級の顧客に恵まれた。また、アメリカでは彼女の作品の版画が広く流通し、一般家庭でも彼女の名を知らぬ者がいないほどであった。

しかも、当時の女性画家の大半が肖像画や静物画、風俗画など、「家庭の領域」に属するものを題材とした小さなサイズの絵を描いたのとは異なり、ローザ・ボヌールは50年以上にわたる画家人生において、終始一貫して動物画に専念し、そのモデルは家庭の愛玩動物よりはむしろ、畑を耕す牛や馬、羊、森の中の野生動物（鹿、猪、狼など）で、さらにライオンを自ら飼育し、好んでモデルにした。その上、《馬市》(2.5m×5m)をはじめとして、大きなキャンバス一杯に躍動する動物を描いた彼女の絵は、批評家からは「男性的な逞しさ」に溢れているとみなされた。彼女は「男装の画家」としても有名で、いわゆる「女らしさ」の概念を超越した存在であった。それゆえ、当時、同じく男装で有名であった女性作家ジョルジュ・サンドとしばしば比較された。ボヌールはサンドと知り合う機会はなかったようだが、彼女の代表作《ニヴェルネー地方の耕作》は、サンドの田園小説『魔の沼』からインスピレーションを得たと一般に考えられている。したがって本稿では、ローザ・ボヌールの生涯と作品をジェンダーの視点か

ら考察し、サンドとの関わりにも少し触れてみたい。

第1章 画家ローザ・ボヌールの誕生

1. サン=シモン主義の影響と母の死

ローザ・ボヌールは、1822年3月16日にデッサンの教師レーモン (Oscar-Raimond Bonheur) と、母ソフィ (Christine-Dorothee-Sophie Marchisio) との間に生まれた¹⁾。本名はロザリー=マリー・ボヌール (Rosalie-Marie Bonheur) であった。母親のソフィは、名門貴族ジャン=バプティスト・デュブラン・ド・ラエ (Jean-Baptiste Dublan de Lahet) [ルイ15世統治下に国王の財務官を務めた父を持ち、ジャン=バプティストもマリー・アントワネットの小姓として仕えた] が、革命中に亡命先のアルトワ [ドイツのハンブルク近くの町] で知り合った「王家の血を引いている」とされる女性との私生児であった。革命が収束した1799年、彼女はデュブラン・ド・ラエの「姪」または「被後見人」の形で、彼と一緒にフランスに戻る。二人はボルドー近くの居城グリモン城に身を落ちつけ、娘のロザリーによれば、ソフィは「貴婦人が受ける非常に洗練された教育²⁾」を受けたという。ソフィは、彼女のデッサンの教師であったレーモン³⁾と恋愛結婚をする。レーモンが「天使ガブリエル」と渾名されるほどの美男子であったため、ソフィ

本稿は、第2回女性学コロキウム (2012年12月22日開催) で発表した原稿を大幅に加筆修正したものである。

¹⁾ ローザ・ボヌールの生涯に関しては、Anna Klumpke, *The Artist's (Auto) biography*, Translation of *Rosa Bonheur : sa vie, son œuvre* by Gretchen van Slyke, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997; Marie Borin, *Rosa Bonheur. Une artiste à l'aube du féminisme*, Pygmalion (Flammarion), Paris, 2011; Danielle Digne, *Rosa Bonheur ou l'insolence. L'Histoire d'une vie 1822-1899*, Denoël/Gonthier, Paris, 1980; M. L. Roger-Milès, *Rosa Bonheur. sa vie — son œuvre*, Société d'Édition artistique, Paris, 1900; Frank Hird, *Rosa Bonheur*, George Bell & Sons, London, 1904; Gonzague Saint Bris, *Rosa Bonheur. Liberté est son nom*, Robert Laffont, Paris, 2012 を参照した。

²⁾ Anna Klumpke, *op. cit.*, p. 84. クランプクによる伝記からの引用は今後、本文中に頁数のみを記す。

³⁾ レーモン・ボヌールは代々、料理人の家系で父親のフランソワはカンパセレス家の料理長であった。息子のレーモンはデッサンに興味を示し、ダヴィッドの弟子で当時、ボルドー美術館の学芸員をしていたピエール・ラクールに師事し、師匠の芸術観 (新古典主義) と政治観 (社会主義) を受け継いだ。

の方が彼に惹かれたのではないかと推測される。当然のことながらデュブラン・ド・ラエはこの結婚に反対したが、正式に「実の父」と名乗れないため、娘の決意を翻すことができなかった。

ボヌール一家には、ロザリーの他に、1824年9月21日に長男のオーギュスト、27年5月15日には次男イジドールが誕生している。一家はしばしばグリモン城に滞在し、ロザリーはそこで平原を走り回り、羊や雄牛などに親しむ。彼女は、実の祖父ジャン＝バプティストから「ペチコートをはいた男の子⁴⁾」と呼ばれるほど活発な女の子で、落ち着いて勉強することは嫌いであったが、絵を描くことに熱中した。父親のデッサンの仕事を見るのが好きで、絵に対する興味は父親から、歌がうまく、クラヴサンを弾く母親からは音楽への興味を受け継ぐ。この頃、ボルドーには詩人のモラティンや画家のゴヤなど、スペインの亡命者⁵⁾たちが多く住んでいた。ボヌール一家はとりわけ、シルヴェーラ一家と親しくつきあい、ロザリーは彼らから自由な精神を学ぶ。



図1 4歳の頃のロザリー
(レーモン・ボヌール画)

1828年3月末にパリに移住したシルヴェーラから、画家が生計を立てるには商業の町ボルドーよりもパリの方がいいと勧められて、父親のレーモンは家族をボルドーにおいてパリに旅立つ。パリでは国立自然史博物館長であったジョフロワ・サン＝ティレルと知り合い、彼から博物学の図版の注文を受けることができた。さらに民衆詩人ベランジェとも親しくなり、サン＝シモン主義の熱心な信奉者となる。サン＝シモン主義者にとって、芸術は「民衆を教育する手段⁶⁾」であった。

サン＝シモン主義は、フランスの啓蒙思想家クロード＝アンリ・ド・サ

⁴⁾ Roger-Milès, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁾ ナポレオンの兄で一時スペイン王となったジョゼフ・ボナパルトを支持したため、スペイン王家から危険視された穏健自由主義者たちの多くがフランスに亡命した。

⁶⁾ Marie Borin, *op. cit.*, p.32.

ン＝シモン伯爵が唱えた社会主義思想で、彼の生前はほとんど評価されなかったが、その死後、弟子のバザールやアンファンタンたちが師の教えを広め、サン＝シモン主義と呼ばれていた。当時、サン＝シモン主義の集会には理工^{エ・コル・ポリテクニク}科学学校の学生や技師、産業家や新聞記者、芸術家など知識階級が多く参加していた。その主張は、次の3つに要約できる。①最も数が多く最も貧しい階級（＝労働者階級）の精神的・肉体的・知的生活の改善を目指す。②生まれながらの特権は例外なく廃止すべきである。③各人の仕事や能力に応じた評価をする能力主義を目指す。彼らは労働者階級の境遇を改善するためには、福音書の友愛の精神が必要だとして新しい宗教を唱えた。そして、あらゆる特権の廃止という観点から男の特権も問題となり、女性の解放が謳われる。

しかしながら、実際にはサン＝シモン主義の位階制において、上に立つ者は最高指導者である「教父」をはじめ、男性ばかりであった。サン＝シモン主義の指導者たちにとって、女性が男性と同じ権利を持つことは理念に過ぎず、同じ主義を共有する女性たちに発言の機会が与えられることはほとんどなかった。それが最も明確に現れるのが、後述するメニルモンタンでの共同生活で、女性はその理想郷から完全に排除された。



図2 教父アンファンタン

レーモンがパリに赴いた1年後の1829年4月に、彼は妻子をパリに呼び寄せる。ただ、パリでも肖像画などで生活費を稼ぐのは大変で、しかも彼はサン＝シモン主義に傾倒するあまり、家族の幸福よりも人類の幸福を優先して、稼いだお金を貧しい者に喜捨した。したがって母親のソフィが3人の子どもを一人で養育し、昼はピアノ教師として、夜は針仕事をして生活費を稼ぐ。さらに4人目の子どもを身ごもり、生活はさらに困窮する。

1830年に7月革命が勃発する。ボヌール一家が住んでいたサン＝タントワヌ地区は、革命派と政府軍の最も激しい攻防が繰り返された地区で、

革命を間近に体験したロザリーはその悲惨な光景を生涯、胸に焼きつけることになる。革命の余波で、父親のデッサンのレッスンの生徒はいなくなり、しかも32年のコレラの流行で事態はさらに悪化する。その上、これまで生活費を援助してくれていたデュブラン・ド・ラエが1830年12月18日に死去する⁷⁾。彼の死によって、ボヌール一家はさらなる困窮状態に陥る。

1832年にリヨンで絹織物工の反乱が勃発し、政府によって弾圧される。時の大臣ペリエはこの反乱を「労働者階級の解放」というサン=シモン主義のスローガンに触発されたものと考えて、サン=シモン主義者たちの監視を強め、集会の禁止を命じる。危機感を募らせた最高指導者アンファンタンは、仲間を連れてメニルモンタンの屋敷で集団生活をするようになる。その際、妻帯者たちは家庭を捨ててこの「僧院」にこもり、「使徒」たちは自らの「使命」を果たす準備をした。改革運動のリーダーたちは79名のメンバー・リストを発表したが、レーモン・ボヌールの名前もその中に含まれていた。ロザリーは彼らの色鮮やかな制服——父のレーモンが考案したもの——に興味を持った〔パンタロンの白は「愛情」、シャツの緑の赤は「労働」、上着の青は「信仰」のシンボル〕。女性の制服（図3）も同じ色調の組み合わせであったが、スカートの下のパチコートがズボンのように見え、ローザ・ボヌールの後のズボン着用に影響を与えたと考えられる。



図3 女性のサン=シモン主義者

1832年6月6日、メニルモンタンの「僧院」では「教父」アンファンタンと40人の「息子」が新しい生活の準備をするために着衣式を行う。彼らは俗界の服を脱いで「使徒」の制服を着て、人類の幸福のために「独身」

⁷⁾ 彼は死の床でソフィに初めて自らが実の父親であったことを告白し、彼女の出生の秘密を記した書類の保管場所を彼女に示す。しかし父親の葬式の後、ソフィがその書類を探すと、書類はすでに紛失していた。結局、彼女は父親の遺産を受け取ることができなくなる。同時に、ソフィの母親の謎は不明なままに終わる。

の誓いを立てる。メニルモンタンでは「使徒」たちは召使いを持たずに、料理や掃除などの家事、畑仕事をすべて自らの手で行い、レーモンは畑仕事を受け持つ。その一方で、実質的に夫を失ったソフィと子どもたちは貧窮生活に苦しむことになる。

同年8月27日に、アンファンタンをはじめとするサン=シモン主義の指導者たちは風紀紊乱の廉で、サント=ペラルジー監獄に送られる。残された「使徒」たちの一部はオリエントへの布教と、将来、人類を救うとされる「女の救世主」を求めてエジプトに旅立つ。しかし、レーモンは家族がいるために旅立せず、仕方なく家族のもとに戻ってくる。彼は結婚したことを後悔し、妻を責め立てるようになる。父の母に対する残酷な仕打ちは、10歳のロザリーのトラウマとして残り、彼女が結婚を避けて独身を貫く一つの理由となる。母親のソフィは過労で倒れ、1833年5月1日に36歳の若さで衰弱死する。ローザ・ボヌールは後に、母の死を次のように語っている。

王女のように育てられた後に、彼女は自らの墓すら持つことができなかった。私たちはあまりに貧しかったので、彼女を共同墓地に埋葬するしかなかったのだ。[…] 女性の中で最も気高く、誇り高かった私の母は、疲労と貧困で倒れた。その間、私の父は人類の救済を夢見ていた。(102-103)

母の遺体をモンマルトルの共同墓地に埋葬し、骨がどこにあるのかわからなくなってしまったことを彼女は一生悔いている。そして、母の死から引き出された彼女の結婚観は、次のようなものであった。

女性は結婚することで下位に置かれてしまう、ということを私は昔から知っていた。結婚した女性は、もはやそれ以前の彼女の精彩のない影でしかない。家族の長の伴侶となるのは常に、夫と同等になるためではなく、彼の労働を手助けするためでしかない。彼女の価値がいかに高くとも、陰に留められるだろう。私の母の沈黙の献身の思い出が、次のようなことを私に思い起こさせる。男には、妻にどういう影響を及ぼすかを考えずに、自分の意見を表明するエゴイスティックな性質があるということ⁸⁾。(206)

彼女は「女性の解放」を謳うサン＝シモン主義の思想を父親から受け継ぎ、女であることに誇りを抱いていた。その一方で「人類の救済」を夢見る父親の犠牲となった母親は、彼女の眼には家父長的な社会の犠牲者、「妻」の象徴として映っていた。当時、結婚は女性にとって束縛が大きく、家庭は自分の才能を十分に発揮できる自己実現の場ではなかった。それゆえローザ・ボヌールの独身主義は、愛する母親の苦悩と死を間近に見た実体験に基づいていた。

2. 画家修業

母親のソフィの死後、3歳の妹ジュリエットはポルドーのデュブラン・ド・ラエの元家政婦エメ夫人に引き取られ、2人の弟は寄宿学校に預けられた。父親と家に残ったのはロザリー一人だけで、彼女は修道院が経営するシャイヨの女子校に通うが、学校の勉強には全く興味を示さず、とくに裁縫など、女の子に課せられる教育は大嫌いで、デッサンに没頭する毎日を送る。女子校に馴染めなかった彼女は、父親によって仕立屋に奉公に出されるが、針仕事は彼女には不向きであった。一日中、身を屈めて針仕事をする母親の姿を見て育ったロザリーは、夫から見放され、疲労困憊して衰弱死した母のようにはならない、すなわち結婚せずに手に職をつけて「自由な女性」になることを夢見ていた。

1834年に父親のレーモンは、秘密結社テンプル騎士団⁸⁾に入り、ロザリーはテンプル騎士団の洗礼を受ける(図4)。真夜中に行われた洗礼式について、彼女は次のように述べている。

私の周りで起こったことについて、もちろん [12歳の] 私には理解できなかったが、自らがすっかり変貌したように思えた。か弱い子どもから勇敢な騎士に生

⁸⁾ 下線引用者。今後、引用文での下線はすべて引用者による。

⁹⁾ 中世ヨーロッパで活躍した騎士修道会で、第1次十字軍で得た聖地エルサレムを防衛するために結成されたが、13世紀の終わり頃、フィリップ4世(美男王)の弾圧によって壊滅した。しかし18世紀になってフリーメーソンが自らのルーツをテンプル騎士団に結びつけ、さらに王政復古時代にはベルナール・ファブレ=パラベ医師がテンプル騎士団を再興し、ブルボン王朝を転覆させる企てがなされた。

まれ変わったのだ。(108-109)

「勇敢な騎士」への変貌という体験もまた、彼女の男装の原点であった。父親のレーモンは娘の絵に対する情熱に早くから気づいていたが、女性の仕事としてお針子に娘を仕立て上げようとした。しかし、娘の頑固な抵抗にあい、伝統的な女子教育を施すことを断念した彼は、ロザリーに絵を教えることになる。当時、女性は正規の美術学校に入ることが許されておらず〔女性が入

学を許可されるのは1897年〕、彼女は父の元で絵の修業をする傍ら、ルーヴル美術館に通いつめ、絵や彫刻の模写をする。その模写が売れてお金になると、父も娘の画才を認め、「マリー・アントワネットの肖像画家」として有名なエリザベト・ヴィジェ＝ルブランを越えるよう娘を激励するようになる。

1836年に、カバーやケースの製造業者ルイ＝フレデリック・ミカがレーモンに娘の肖像画の注文にくる。それ以来、レーモンはミカー家と家族ぐるみにつきあいをするようになり、とりわけロザリーは彼女より2歳下のナタリー・ミカと親しくなる。41年に父親のレーモンは、17歳年下のマルグリット・ピカールと再婚する。19歳のロザリーは新しい母親の出現にショックを受け、ボルドーの妹ジュリエットを迎えに行ったまま、6週間そこに留まる。しかし、父の催促でパリに戻らざるを得ず、それ以降、家族が一堂に会し、父のアトリエで芸術家修業をすることになる〔弟のオーギュストは画家、イジドールは彫刻家、ジュリエットも画家となる〕。レーモンが1849年に亡くなった時、アンファンタンがその追悼記事の中で、当時の彼のアトリエを回想して、「家父長的な雰囲気満ちたこの家族の光景ほど気さくで、感動的なものはない」(131)と称賛している。しかし、この父権的な空間はロザリーにとって、束縛の空間でもあった。彼女はアトリエで、父の助手として弟たちのデッサンの教師を務めていたが、自らの絵の



図4 テンプル騎士団の衣装を着たローザ・ボヌール

才能を開花させるためには、彼女専用のアトリエが必要であった。しかし、レーモンは父親の権威を手放したくなかったのと、娘の絵がよく売れて、今や一家の生活費の大部分を娘が賄っていたこともあり、彼女の独立に猛反対をする。ロザリーに救いの手を差し伸べたのが、ミカ夫妻であった。彼女は彼らの執り成しで自宅から離れて、自分専用のアトリエを確保することができた。絵で稼いだお金を父に渡し、昼間はアトリエで過ごし、夜は自宅に帰るという形で、父親からの自立を勝ち取った。

3. サロンへの出展、画家としての自立

1841年のサロンにロザリーは《山羊と羊》《2匹のウサギ》(図5)の2点を初めて応募し、審査委員会に受理される。この当時、サロンに受け入れられることは、画家のキャリアにとって大事なステップで、それによって政府や個人から絵の注文を受けることができた。ロザリーのデビュー作は批評家から注目されることはなかったが、彼女は落胆することなく絵の修業に励んだ。



図5 ロザリー・ボヌール
《2匹のウサギ》(1840)

当時を振り返って彼女は次のように言っている。「私は私の小さなアトリエで、筋肉解剖学、骨学、生理学という3つの観点からあらゆる種類の動物を次々に研究した。それは、後に芸術への愛に駆られて屠殺場をたびたび訪れるようになった時に行った、解剖の予行演習となった」(120-121)。ナタリー・ミカが彼女のアトリエに毎日通い、絵を習いながら彼女の世話をし、二人は充実した生活を送っていた。

1842年のサロンには3点の絵画とテコラッタの彫刻を出展するが、特に《牧草地の動物、夕日の印象》が注目を浴びた。43年のサロンには、2点の絵画と石膏像《雄牛》を出品し、批評家から賛辞を受ける。1830年代から80年代にかけて、テオドール・ルソーやフランソワ・ミレーなど、自然主義的¹⁰⁾画風のバルビゾン派が登場し、野外の写生による風景画が流行し

た。ボヌールの動物画もその流れに与し、彼女の作品がいち早く受け入れられたのも頷ける。

ところで、1841年と43年のサロンのカタログには「ロザリー・ボヌール」の名前で、42年のカタログでは「ロザリー・R・ボヌール」の名前が出ていたが、父親のレーモンは今後、自分の名前「レーモン」のサインをするよう彼女に命じる。ロザリーはそれを拒否し、母親のソフィの記憶を永遠に留めるために、母が幼い彼女につけてくれた愛称「ローザ (Rosa)」をそれ以降使うことにする。しかし、レーモンが娘に取った行動は稀な例ではない。ジャーメイン・グリアが指摘しているように¹¹⁾、19世紀末までは女性が絵を学ぶ正規の美術学校がなかったため、職業画家になった女性のうちほとんどが、父親や夫が画家という家系に属していた。こうした画家の家系で息子が自分より優れた才能を見せた時には、ラファエロの父親のように自分よりレベルの高い師匠につくよう勧めることはあっても、娘の場合はそうではなかった。父親は娘に彼のスタイルで描くこと、すなわち彼の絵を模倣することを強制し、その絵に彼の名前でサインをさせた。その顕著な例が、ティントレットの娘マリエッタである。彼女は父に認められるほどの優れた才能を発揮したが、結局、ティントレットの共同制作者として彼の絵と区別できない絵しか描いていない。そのため、現在ティントレットの絵とされる作品の中に彼女の絵、そして彼女の存在自体が埋もれてしまった。したがって、父の命令を拒否したローザ・ボヌールの方が、むしろ例外であった。また、先に見たように、彼女が父のアトリエから独立して自分のアトリエを持ち、ミカ夫人と娘のナタリーが家事を引き受けることで、絵の制作に集中できたのも「才能ある未婚の女性年鑑でほとんど類のない¹²⁾」環境に恵まれたと言える。

1844年のサロンには「ローザ・ボヌール」の署名で《草原の羊》など

¹⁰⁾ 井手洋一郎によれば、「自然主義」とは「自然美の芸術表現に際し、理想化や様式化を排して見えるがままに再現しようとする制作態度」を意味する（『バルビゾン派』世界美術双書、東信堂、1993年、108頁）。

¹¹⁾ Germaine Greer, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*, Farrar Straus Giroux, New York, 1979, pp. 12-21.

¹²⁾ *Ibid.*, p. 21.

4点の絵画を出品し、批評家から絶賛される。それは、自立した女性画家「ローザ・ボヌール」に変貌した瞬間であった。45年のサロンには6点の絵画を出展したが、その中で《耕作》が銅メダルを受賞し、彼女の実力が広く認められるようになる。ボヌールはパリ郊外の農場近くに家を借り、納屋をアトリエにしてモデルとなる動物を飼い、ナタリーと一緒に夏中をそこで過ごして絵を描いた。彼女は雌馬マルゴを購入し、パリ近郊を馬にまたがって散歩した。当時、女性が馬に乗る時は「横乗り」(図6)が普通で、馬



図6 アマゾン姿のウージェニー皇后
(ダヴィッド・ジュール版画)

の背にまたがって乗ることは「女らしさ」の規範に背くものであった。それゆえ彼女の乗馬の趣味は、ジョルジュ・サンドと同様に世間の批判的となった。

1846年のサロンに5点の作品を出展した後、オーヴェルニュ地方の継母の実家に2カ月間滞在して自然を満喫し、スケッチや習作を多数抱えてパリに戻る。それをもとに《耕作、風景と動物(カンタル)》《牧草地の羊(カンタル)》など4点の油絵を制作し、1847年のサロンに出展する。それに関して、美術批評家のテオフィル・ゴーチエは次のように絶賛している。

女性に対するお世辞抜きに、というのも彼女にはその必要がないわけだが、ローザ・ボヌール嬢は最前線の動物画家たちのトップを歩いている。これほどよく研究され、形態や色調がこれほど真摯なものはない¹³⁾。

テオフィル・トレも『1847年のサロン』で、「フランス革命前であった

¹³⁾ Théophile Gautier, « Exposition de 1847 », in *La Presse* (datée du 8 avril 1847). 『プレス』紙からの引用はすべて、Bibliothèque nationale de France « Gallica » (Bibliothèque numérique) による。

ならば、アカデミー会員に選ばれていたであろう¹⁴⁾」と彼女を高く評価している。

翌年の1848年に2月革命が勃発する。新政府によって、父のレーモンは女子のためのデッサン学校の校長に任命される¹⁵⁾。1848年のサロンでは審査委員会が廃止され、提出された全ての作品が受け入れられた。したがって、5180点もの作品が展示されたが、その中でもボヌール一家の作品〔父のレーモンは風景画、オーギュストは肖像画、イジドールは彫像、ローザは動物画5点と動物のブロンズ像2点を出品〕は、カタログの1頁丸ごとを占めるほどであった。ローザは雄牛の彫像(図7)でも批評家の賛辞を受ける。彼女の動物画に対する評価は高まり、6月に金メダルを受賞する。ゴーチエは彼女を17世紀オランダの著名な動物画家パウルス・ポッテルに匹敵すると述べた後、その観察眼を讃えて次のように述べている。



図7 ロザリー・ボヌール
《歩く雄牛》(1846)

何という真実、何という完璧な観察力であることか！——それはアベ・ドリール[18世紀の詩人ジャック・ドリール]が翻訳した『牧歌』の動物ではない。この(馬の後脚の)飛節を見たまえ。筋肉がこの毛並みの下に何としっかり描かれていることが¹⁶⁾。

ローザ・ボヌールが目指したのは、古代ローマの詩人ウェルギリウスが

¹⁴⁾ Théophile Thoré, *Le Salon de 1847*, Alliance des Arts, Paris, 1847, p.102. 1789年の革命の後、1790年に王立絵画彫刻アカデミー(女性は4人までという制限付きで会員に選出された)が廃止され、再建されたアカデミーからは女性は排除された。

¹⁵⁾ 1803年にモンティゾン夫人によって開設されたデッサン学校で、1849年に父が亡くなった後は、ローザが父に代わって10年間、校長となって女生徒たちにデッサンを教えた。彼女が絵画制作で多忙になると、妹のジュリエットが姉の後を継いで校長となった。

¹⁶⁾ Théophile Gautier, « Exposition de 1848 » in *La Presse* (datée du 7 mai 1848).

『牧歌』で謳っているような、理想郷としての田園風景ではなく、現実の動物をありのままに描くことであった。彫刻の技術に長けていた彼女は、様々な角度から見た動物のデッサンを何枚も描いた後、まず石膏、粘土または蠟で動物を造型し、それをランプの光のもとで模写することで、陰影を明確に浮き彫りにした。それによって、彼女は動物の立体感を二次元の絵の中に表現することができた。また、女性が動物を描く場合、生殖器は描かないのが通常であるが¹⁷⁾、ボヌールは雄牛や種馬の解剖学的構造を知悉し、その筋肉組織を詳細にわたって描くリアリズムに徹していた。当時のブルジョワ階級の女性にとって、絵を描くことは暇つぶしの「芸事」に過ぎなかったが、それに反して「真面目に芸術に取り組んだ」ローザ・ボヌールは「男として扱うことができる」と、ゴーチエが述べているように¹⁸⁾、彼女はしばしば「名誉男性」の扱いを受けた。

1848年3月1日に、ルイ＝フレデリック・ミカが死去する。彼は死の床で娘のナタリーとローザに、二人が一生離れないことを誓わせる。ローザはその誓いを守り、翌年の1849年3月23日に父のレーモンがコレラに罹って亡くなると、継母の反対を押し切り、父の家を出てナタリーと母親のアンリエット・ミカの三人で一緒に住むことを決意する。それ以降、ローザとナタリーは40年にわたって、生活を共にすることになる(図8)。継母をはじめとして周りの者からローザに結婚話が持ちかけられるが、彼女は男性に興味がなかったばかりか、「私はいかなる理由においても私の自由を危うくすることは決してなかった」(166)と晩年に述べている



図8 ローザ・ボヌール(右)とナタリー・ミカ

¹⁷⁾ Cf. Germaine Greer, *op. cit.*, p. 320.

¹⁸⁾ Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Critique d'art, t. IV, Les Beaux-Arts en Europe—1855*, Honoré Champion, Paris, 2011, p. 584.

ように、女性として自立した生活を強く望んでいた。

第2章 画家としての栄光

1. 《ニヴェルネー地方の耕作》——ジョルジュ・サンドの『魔の沼』との比較

フランス政府から作品の注文を受けたローザ・ボヌールは、1848年9月にナタリーと一緒に、ニエーヴル地方の父の友人の彫刻家ジュスタン・マチューの屋敷に滞在し、絵画の制作に取りかかる。その完成作が、翌年のサロンに出展した《ニヴェルネー地方の耕作》(図9)であった。この作品は縦1.34m、横2.60mの大きなキャンバスに描かれた大作で、秋の青空の下、畑に初めて鋤を入れる作業の場面が描かれている。鎖でつながれたモルヴァン牛の群れと、その後ろに続く牛の群れが3人の牛飼いに導かれて、大地を力強く踏みしめている。この絵によって、優れた動物画家としてのボヌールの評価が確立する¹⁹⁾。



図9 ローザ・ボヌール《ニヴェルネー地方の耕作》(1849)

ローザ・ボヌールは、解剖学的な視点から動物の筋肉組織を詳細に描き、

¹⁹⁾ ボヌールと同時代の美術批評家ロジェ＝ミレは、この作品によって「彼女は今世紀で最も素晴らしい動物画家の一人とみなされるようになった」(L. Roger-Milès, *op. cit.*, p. 50) と述べている。

エネルギーな牛の動きを捉えたばかりか、畑の畝の光の反映など、一見、写真と見間違ふほど正確に描き出している。実際、彼女は晩年にはナダールの影響で写真に興味を持ち、自ら写真を撮っただけではなく、動物の写真を多く収集し、絵画制作の基礎資料とした。ただし彼女は、主観性を排し極度に写実的に描くハイパーリアリズムの先駆けというわけではない。動物には「魂」があると信じていたボヌールは、動物の眼を「魂の鏡」とみなして次のように述べている。

私が特別な関心を持って観察していたのは、彼ら〔動物たち〕の視線の表現であった。生きているあらゆる被造物にとって、眼は魂の鏡ではないだろうか。自らの考えを表現する他の手段を自然から与えられなかった存在の意志や感情が、まさにそこに明瞭に現れるのではないだろうか。(122)

このようにローザ・ボヌールは、視線を通して動物の「魂」を絵筆の力で表わそうとした。したがって、彼女の描く動物画のどれをとっても動物の眼が印象的である。《ニヴェルネー地方の耕作》においても、複数の牛の個性がそれぞれ、表情豊かな眼に凝縮されている。しかし、彼女は同時代の



図10 エドウィン・ランドシーア
《救出成功》(1856)

イギリスの動物画家エドウィン・ランドシーア(図10)のように、抒情的に「人間社会を模倣した動物社会を表わそう²⁰⁾」としたわけではない。要するに、ボヌールの描く動物は人間社会の縮図でもなければ、画家の心情を反映したものでもない。客観的な観察から導き出される「動物のリアリズム²¹⁾」を彼女は目指していた。美術批評家のマズユールは《ニヴェルネー

²⁰⁾ Bruno Foucart, « La grande Rosa », in *Rosa Bonheur 1822-1899*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux/William Blake and Co. Édit., Bordeaux, 1997, p. 17.

地方の耕作》を、次のように評している。

浮き出た筋肉に力強い肉垂にくすい [喉の下に垂れる肉の塊] を持つ様々な毛色のこれらの牛は、何と美しいことか！ この牛たちには、塊の重さそのものに大きな弾力性があるが、軽やかに見える。息を切らし、苦しんでいるが、何というエネルギー、何と強い意志を持っていることか！ 牛たちを導く男は美しく、[...] 最も強烈な自然の力を支配する人間の力を表わしている。威厳に満ちた偉大な自然が感じられる。(133)

さらに、ルペル・ド・ボワ＝ガレはボヌールの絵の中に、神の創造行為を想起させる自然を見出している。

ローザ・ボヌールの使命は、田園の自然の崇高な詩情ポエジーを解説し、神の作品の偉大な特性を表現することである。彼女がその素晴らしい作品の糧を好んで探す場所は、畑や森、または最も険しい山の上である。彼女の筆は我々に、非常に多彩な創造物の書物を判読する術を教えてくれる²¹⁾。

ボヌールが描いた詩情豊かな田園風景は、同時期に出版されたジョルジュ・サンドの田園小説を彷彿とさせ、ゴーチエが《ニヴェルネー地方の耕作》とサンドの『魔の沼』(1846)の冒頭部分を結びつけているのも当然であろう²³⁾。同じくエミール・カントレルが、ボヌールの絵を「ジョルジュ・サンドの小説の中で最も感動的で、最も田園風の描写から取り出した素晴らしい作品²⁴⁾」と評価し、両者を次のように比較している。

²¹⁾ *Ibid.*, p. 18.

²²⁾ Cité par Gonzague Saint Bris, *op. cit.*, pp. 94-95.

²³⁾ Théophile Gautier, « Salon de 1849 », in *La Presse* (datée du 10 août 1849).

²⁴⁾ Émile Cantrel, « Mademoiselle Rosa Bonheur », in *L'Artiste* (datée du 1^{er} septembre 1859), Nouvelle série, t.VIII, 1859, p. 7.

二人の才人には非常に緊密なつながりがある。ローザ・ボヌール嬢はジョルジュ・サンドをしばしば読み、サンドは彼女のお気に入りの作家であった。そしてサンド夫人がローザ・ボヌールの風景画に同様の好みを抱いていたとしても、全く驚かないだろう。ジョルジュ・サンドの天分はとりわけ風景画家の才能であり、ローザ・ボヌールはその絵画において、樹木を歌わせ、動物や草木、雲を雄弁に語らせた。二人とも創造行為の無言のシンフォニーを聞き、情熱的で響きのいい芸術の言葉でそれを表現する術を心得ていた。一方はロイスダール [17世紀オランダの風景画家] の筆とロラン [17世紀フランスの風景画家クロード・ロラン] のパレットに値する絵筆による描写において、他方は天分に満ち、堅固な文体と生き生きとした色彩 [...] を擁するパレットから生まれた物語の中で。ジョルジュ・サンドとローザ・ボヌールは、ジャン=ジャック流の風景画家であり、ヨーロッパが我々を羨む二人の優れた女性、フランスが誇るべき真摯で確信に満ちた二人の画家——二人の天才兄弟!——である²⁵⁾。

上記の引用でとりわけ興味深い点は、カントレルがサンドとボヌールを讃えて「二人の天才兄弟 (deux génies frères)」と呼んでいることである。「天才」を表わすフランス語 « génie » が男性名詞であるように、一般に女性の「天才」は存在しないと考えられていた。19世紀フランスにおいて「エネルギー、想像力、生産は男のセクシュアリティと結びついた価値観として現れ、その対極の消極性、模倣、再生産は女のセクシュアリティと不可分に結び付いていた²⁶⁾」。要するに、「男は独創的な芸術作品を創造し、女は子どもの中に自らを再生産する²⁷⁾」と考えられていたのだ。同時代の批評家ロジェ＝ミレは、カントレルの上記の文章を引用した後に、次のように続けている。

²⁵⁾ *Ibid.*

²⁶⁾ Anne Higonnet, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes 4. Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Plon, Paris, 1991, pp. 254-256.

²⁷⁾ *Ibid.*, p. 256.

事実、注目すべきことは、ローザ・ボヌールは男の性質——その若い才能がデビューした最初の時期からその性質を示していた——によって、自然の法則から免れている、ということだ。自然の法則によれば、芸術創造において女性は男性より劣った存在である²⁸⁾。

このように彼は「男の性質」、すなわち「精力的な頭脳」と「創意に富む想像力」を持つボヌールを「例外」とみなした²⁹⁾。それはジョルジュ・サンドも同様で、例えば、バルザックはサンドを評して「彼女は男の持つ偉大な特徴を持っている。だから、女ではない³⁰⁾」と断言している。ボヌールとサンドが「男」扱いされたのは、それぞれの領域で、その天分を発揮したためであった。

ところで、『魔の沼』の冒頭部分でどのような自然描写がなされているのか、少し見ていくことにしよう。『魔の沼』では物語が始まる前に、第1章で「作者から読者へ」というタイトルの下、年老いた農夫と死神を描いたホルバインの版画が言及されている。第2章では、語り手の「私」が、この版画を悲しい思いで眺めた後、ベリー地方の田園で「画家にとって崇高な主題となる、真に美しい光景³¹⁾」を目撃したことが語られる。それは、「まだ野生の雄牛の匂いのする短い縮れ毛の頭、大きな凶暴な眼、荒っぽい動き」の逞しい八頭の牛を「立派な顔立ちの青年」が巧みに御して、畑を耕す光景であった³²⁾。青年のそばには「天使のように美しい」男の子が細長い竿で牛を操る手伝いをしている。この光景を目撃した「私」は、そこに人間と自然の神秘的な融合を見出している。

自然の風景や男性、子ども、くびきにつながれた雄牛たちすべてに力が漲り、優雅で美しかった。そして大地をねじ伏せるこの力強い戦いにも関わらず、万物の

²⁸⁾ L. Roger-Milès, *op. cit.*, p. 36.

²⁹⁾ *Ibid.*, p. 38.

³⁰⁾ Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Bouquins (Robert Laffont), Paris, 1990, t. 1, p. 441.

³¹⁾ George Sand, *La Mare au diable*, GF-Flammarion, Paris, 1964, p. 36.

³²⁾ *Ibid.*

上に漂う優しさと深い静寂が感じられた³³⁾。

この光景は確かに、ボヌールの《ニヴェルネー地方の耕作》と通底するもので、彼女がサンドの作品からインスピレーションを受けたと考えられても不思議ではない。サンドの小説に登場する子どもが「幼い洗礼者ヨハネ」に喩えられ、青年が歌う「荘重な、憂いを帯びた歌」が、かつては「神聖」で「神秘的な力」を持つとみなされていたように³⁴⁾、語り手の眼前には神話的な光景が繰り返されている。それは、ゴーチエがボヌールの絵に見出した「何かしら原初の、古代の、宗教的なもの³⁵⁾」とまさしく同じ光景であった。

しかしながら、サンドの関心はあくまでも人間の営みであり、本能で自然の神秘を感じ取る農夫の姿であった。確かにボヌールの絵に関しても「労働賛歌」を読み取ることができ、彼女が描く農民を「福音書が語る(神の)勤勉な僕³⁶⁾」とみなして、サンドの農夫像と重ね合わせることもできよう。しかしボヌールの関心



図11 ジャン=フランソワ・ミレー
《落ち穂拾い》(1857)

は、人間よりも動物の方にある。それは例えば、同じく農民を描いたバルビゾン派のミレーの《落ち穂拾い》(図11)と比較すれば、一目瞭然であろう。

³³⁾ *Ibid.*, p. 37.

³⁴⁾ *Ibid.*

³⁵⁾ Théophile Gautier, « Salon de 1849 ».

³⁶⁾ 批評家アナトール・ド・ラ・フォルジュは1855年の記事で次のように述べている。「ローザ・ボヌールの作品全体に『労働賛歌』というタイトルをつけることができるだろう。彼女はここでは耕作を、あちらでは種まき、少し向こうでは干し草刈りに小麦の収穫、遠くには葡萄の取り入れを我々に見せてくれる。いつも、どこでも労働だ。そのインスピレーションを前にして人間は、大地が秘める永遠の富をその臓腑から引き出すために神の手によって大地に置かれた従順な道具に過ぎない。画家の絵において、農民は福音書が語る(神の)勤勉な僕であり、真っ先に仕事につき、最後に休息する者だ。だから彼女は、農民を動物の労働に結びつけることで、その有益で気高い姿のみを我々に見せてくれる」(Cité par L. Roger-Milès, *op. cit.*, p. 65)。

前景に農民を大きく描いたミレーの絵とは異なり、《ニヴェルネー地方の耕作》では牛が前景に位置して画面全体を圧倒し、農民は背景に引き下がり、その顔立ちも帽子の陰でぼんやりとしか認識できない。そこにサンドとの違いが見いだせるが、荘厳な自然の描写という点で、ボヌールの絵画はサンドの田園小説と深く結びついていた。

2. 男装の画家

ボヌールは1850年のサロンに2点の絵画を出品し、ボルドー、ブリュッセルでもブロンズ像の雄牛やデッサンを出展した。この頃彼女は、パルテノン神殿のフリーズ〔古代ギリシアの彫刻家フェイディアスの馬〕にインスピレーションを得て、「馬市」をテーマにした大きなサイズの絵（2.5m×5m）を描こうとパリのオピタル大通りの馬市や、ルール屠殺場に通いつめていた。その時、ビロードのズボンに青いスモックという「男の子」の格好で出かけたのが、彼女の本格的な男装の始まりであった。ボヌールは、自らの男装を次のように説明している。

男装は必要に駆られてであり、奇矯な性質によるものではない。私は馬への情熱を抱いていた。こうした動物を研究するには、博労に混じって市^{いち}に行くか、屠殺人に混じって屠殺場に行く以外のどこに適した場所があるか。農場と畑は私が特に好むアトリエであり、自然が私の唯一のインスピレーションの源である。女の服装はいつも動きにくく、侮辱や嘲笑を引き起こし、危険になることもある。そういうわけで私は男装をすることに決めた。私のズボンは大いに私の身を守ってくれる。[…]ズボンとスモックなしには、フォンテーヌブローの森においてさえ、全く安全に仕事をすることはできなかったであろう。私は危険な場所を除いては、自分が女であることを隠そうと思ったことは一度もない³⁷⁾。

このように彼女はあくまでも職業上、「必要に駆られて」男装を選んだに過ぎず、または、気の荒い男たちばかりの屠殺場や馬市で身の安全を確

³⁷⁾ Cité par Marie Borin, *op. cit.*, p. 117.

保するためにも、男装が必要であったと主張している。女の服装の不自由さについては、友人に宛てた手紙の中で次のように言っている。

私はキュロットを穿いていますが、この服装が全く自然なように思えます。神様は私たちすべてに2本の足を授けて下さったのだから、女性の服装の下に2つの袖がついて、今より快適に、より楽に足が動けるようになれないのが私には理解できません。私たち女性を尊敬するようなモードが生まれ、[...]堂々としたスカートはサロン専用になるよう願っています³⁸⁾。

ボヌールはズボンが楽で自由に動けることから、社交的な外出を除いて日常生活でもズボンを穿き続けた。この当時、女性がズボンを穿くためには、警察に「異性装許可証」(図12)を申請する必要があった。1800年11月7日に発令された警察令「異性装に関する勅令」によって、健康上の理由(医者の証明書が必要)で特別な許可を得た場合を除いて、女性が男性の服装(特にズボン)を着用する行為は禁じられていた。これに違反した者は逮捕され、罰金または禁錮刑が科せられた。たとえ許可証を得たとしても、3か月または半年の期限つきで、しかも劇場や舞踏会、公共の場での集會に男装で現れることは禁じられていた。この勅令は、同時代のイギリスやドイツの法律と比べても特殊なものであった³⁹⁾。それはまさに、フランス革命の反動であった。革命に加わった女性たちはズボンを穿き、武器をとって兵士として戦った。革命への女性の参加は、ジャコバン派によって奨励されたが、1793年にジャコバン派が政敵ジ



図12 ボヌールの異性装許可証

³⁸⁾ *Ibid.*, p. 95.

ロンド派を追放するや反動政治に転じ、女性の政治クラブを廃止するなど、公的空間から女性を追放するようになった。このような傾向は、1804年のナポレオン法典で明文化され、男性優位の社会体制が確立する。1800年の警察令およびナポレオン法典に通底する思想は、女性を「卵巣と子宮から生じる、危険で抗いがたい衝動に支配された虚弱な精神の持ち主」として、「男の後見が絶対に必要な精神的・政治的に劣った存在」だとみなすことであった⁴⁰⁾。したがってズボンが男の特権であり、女性がズボンを書くことは男の力の篡奪を意味していた。

「異性装許可証」を獲得できた女性は、1850年代で12人に過ぎず、ローザ・ボヌールはその一人であった。許可証が交付されたのは、①男の職業とみなされる職（石切り人夫や馬丁など）に女性が就く場合、②男女の賃金差が大きいため、労働者階級の女性が高い賃金をもらうために男装する場合、③髯の生えた女性など、見かけが男っぽくてドレスでは違和感のある女性、④国際的に著名な芸術家の場合に限られた⁴¹⁾。ボヌールが「異性装許可証」を獲得できたのは、彼女が著名な画家であったためであろう。彼女は生涯、「異性装許可証」を更新し続けることになる。

3. 《馬市》の制作

1851年12月に、政府を代表してモルニ内務大臣がボヌールのアトリエを訪れ、彼女に絵の注文をする。彼女は大臣に《干し草刈り》と《馬市》の下書きをその候補として見せるが、彼は女のボヌールには《馬市》のよう

³⁹⁾ イギリスやドイツでは異性装を禁じる法律はなく、実践面で男女どちらの異性装も秩序を乱すとして罰せられたが、むしろ男性の方が厳しい罰が課せられた。それに対しフランスの場合、異性装を禁じる法律があるが、女性のみが刑罰の対象で、男性がスカートをはくことは大目に見られた。Cf. Gretchen van Slyke, « Who Wears the Pants Here? The Policing of Women's Dress in Nineteenth-Century England, Germany and France », in *Nineteenth-Century Contexts*, 17:1, 1993; « Rebuilding the Bastille : Women's Dress-Code Legislation in the Nineteenth Century », in *Repression and Expression : Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, ed. Carrol Coates, Peter Lang, New York, 1996, pp. 210-211.

⁴⁰⁾ Gretchen van Slyke, « Women at War : Skirting the Issue in the French Revolution », in *L'Esprit créateur*, Vol. XXXVII, No. 1, Spring 1997, p. 34.

⁴¹⁾ Cf. Gretchen van Slyke, « Who Wears the Pants Here? », p. 28.

な「騒々しい」(149) 場面ではなく、牛や羊の平和な光景が相応しいとして、《干し草刈り》を選ぶ。彼の答えに不服だった彼女は、《馬市》を描きあげた後でしか《干し草刈り》には取りかかれないと宣言し、まず《馬市》の制作に専念する。

1853年のサロンにボヌールは《馬市》(図13)を出展し、大成功を収める。この絵はオピタル大通りの馬市で、画面後景の買い手や見物人たちに、調教師たちが様々な毛色のペルシュロン種の馬〔ノルマンディのペルシュ地方原産の国産種。大きくて頑丈な馬で、荷馬として使われた〕を見せて回る様子を描いたものである。テオフィル・ゴーチエは《馬市》を絶賛し、次のように述べている。



図13 ローザ・ボヌール《馬市》(1853)

普通のジャンルの絵の大きさを越えたこの絵——というのもそこに描かれた馬は実物の2分の1の大きさであるのだから——は、その活力とエネルギーで人を驚かせる。[...] 力強い首を擁する鼻息の荒いこの逞しい^{ほんぼ}馬を描いたのが女性の手であるということを考えるとなおさらである。ジェリコーが我々の中で真っ先に、こうした馬の重厚な美しさを理解していた⁴²⁾。

ドレクリューズは《馬市》を「力と偉大さの溢れる光景⁴³⁾」だと讃え、

⁴²⁾ Théophile Gautier, « Salon de 1853 », in *La Presse* (datée du 22 juillet, 1853).

ドラクロワも優れた作品として評価した⁴⁴⁾。ゴーチエがジェリコーに言及しているように、ボヌールはジェリコーの《裸馬の競争》(図14)からもインスピレーションを受けたとされる。馬を熱愛したジェリコーがこの作品で捉えたかったのは、「野生の激昂と凄まじい動勢で



図14 ジェリコー《裸馬の競争》(1817)

あり、何ものにもまさるエネルギーの逞しさ⁴⁵⁾」であった。それは、上記の引用下線部の語句——「活力 (vigueur)」「エネルギー (énergie)」「力強い (puissantes)」「逞しい (robustes)」「力 (force)」「偉大さ (grandeur)」——が示すように、当時の批評家たちがボヌールの《馬市》から受けた印象と重なる。

《馬市》の中央に位置する黒い馬は前脚を高々と上げ、騎乗の男を振り落としかねない勢いである。その後ろの白い馬もまた、同じく前脚を上げ、獐猛な目つきで手綱を持つ男の手から逃れようとしている。この絵は言わば、エネルギーギッシュな動物をコントロールしようとする人間の「叙事詩的な戦い」を描いたもので、「飼いならされていない自然に対する文化的な支配」を表わしているとも解釈できる⁴⁶⁾。とりわけ「馬」は、シェイクスピアの喜劇『じゃじゃ馬ならし』が如実に物語っているように、制御しがたいヒステリックな女性にしばしば結びつけられ、「馬・女・セクシュアリティの間で象徴的な同一視⁴⁷⁾」が見いだせる。しかも先に見たように、

⁴³⁾ Étienne-Jean Delécluse, « Exposition de 1853 », in *Journal des Débats* (datée du 22 mai 1853), Bibliothèque nationale de France « Gallica » (Bibliothèque numérique).

⁴⁴⁾ Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, Plon, Paris, 1996, p. 359.

⁴⁵⁾ 富永惣一『ジェリコー』、ファブリ世界名画集86、平凡社、1972年。

⁴⁶⁾ Whitney Chadwick, « The fine art of gentling : horses, women and Rosa Bonheur in Victorian England », in *The Body Imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, edited by Kathleen Adler and Marcia Pointon, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 93.

⁴⁷⁾ *Ibid.*, p. 99.

この当時、文化的創造は男の仕事とみなされていた。それゆえ、この絵は「自然＝女」の力を制御する「文化＝男」の力の勝利を示すものでもあった。ところが、問題はこの絵の描き手が男性ではなく女性であったことで、当時の男性批評家の困惑ぶりは、上記の引用文におけるゴーチエの驚きの声を示す通りである。その上、ジェームズ・サスロウは、《馬市》の画面中央の奥——前脚を上げている白い馬の後ろ——の茶色の馬に乗る青いスモックを着た騎手（帽子の陰で顔がぼんやりとしか描かれていない）は、ボヌールの自画像だとみなしている⁴⁸⁾。その場合、男ばかりの集団の中で中央に位置し、喧騒に動じることなく冷静に手綱を引いている彼女の姿は、男の力を凌ぐ超越的な女の力を表わしているとも言えよう。

《馬市》の出展以来、ボヌールの絵の人気は沸騰し注文が殺到したが、《馬市》自体はその評判にも関わらず、サイズが大きなこともあってなかなか買い手が見つからなかった。最終的に、ロンドンで画商をしていたベルギー出身のエルネスト・ガンバールが1855年に4万フランで買い取った。ガンバールは彼女の絵をもとに版画にし、大量の版画を売り出すことにする。ボヌールの《馬市》はヴィクトリア女王が気に入ったこともあり、イギリスでも大人気となる。彼女の作品はランドシーアの「穏やかで甘ったるい」動物画とは異なり、「圧倒的なリアリズム」でイギリスの観衆を魅了した⁴⁹⁾。

一方、モルニ大臣の注文で描いた《オーヴェルニュ地方の干し草刈り》(図15)は、1855年のパリ万国博美術展で金メダルを獲得し、フランス政府に買い上げられてリュクサンブール美術館に収められた。画商のガンバールはボヌールの絵をイギリス各地で巡回展示しただけではなく、彼女の伝記を書かせて配布することで、イギリスでの人気を高めていった。ボヌールは、ガンバールという巧みな画商に恵まれて、イギリスやアメリカの裕福

⁴⁸⁾ James M. Saslow, « Disagreeably hidden. Construction and Constriction of Lesbian Body in Rosa Bonheur's *Horse Fair* », in *The Expanding Discourse, Feminism and Art History*, New York, 1992, p. 190.

⁴⁹⁾ Gabriel Weisberg, « La fortune des œuvres de Rosa Bonheur en Angleterre et en Amérique », in *Rosa Bonheur 1822-1899*, p. 63.

な顧客を多く獲得できた。そのおかげで収入が安定して、政府や権威的な美術アカデミーに頼ることなく、自由で自立した画家業に邁進することができた。ガブリエル・ウェイスバークによれば「ローザ・ボヌールは、国際的な名士としての自己を確立するために、個人のプロモーション（販売促進）という近代的な手段を使った最初の画家の一人であった⁵⁰⁾」。



図15 ローザ・ボヌール《オーヴェルニュ地方の干し草刈り》(1855)

1856年には、ガンバルは販促を兼ねてローザとナタリーをイギリスに招待し、二人は9月7日から15日にかけてイギリス各地やスコットランド、アイルランドを回った。ボヌールはイギリスやスコットランドの自然に触れて動物のスケッチを多く描き、それをもとに《ハイランド地方の朝》などの絵を完成させる。さらに1857年10月から58年1月にかけて、《馬市》をはじめとするボヌールの絵画がニューヨークで展示され、アメリカでも人気を博す⁵¹⁾。

ボヌールがイギリスからパリに戻ってからは、海外での彼女の名声に好

⁵⁰⁾ *Ibid.*, p. 57.

⁵¹⁾ 《馬市》に描かれたペルシュロン種の馬をアメリカに輸入しようという動きが活発になったばかりか、この馬が絶滅危惧種であったため、アメリカの飼育業者がその保護を訴えるキャンペーンまで始めた。そのキャンペーンの一環としてボヌールの絵が使われ、その版画が大量にアメリカ全土に出回って彼女の名が広まった。ボヌールの人気は、彼女を象った人形が出回るほどで、アンナ・クランプクもボヌール人形で遊んだ一人であった。

奇心を持った人々がアトリエに押し寄せ、落ち着いて絵を描く状況ではなくなる。そのため、フォンテーヌブロー近くのトムリ村のビー城を購入し、そこを改装してアトリエにすることにした。

第3章 女性たちのユートピア

1. ビー城での女性たちの共同生活

1860年6月12日にボヌールはビー城の所有者となり、アンリエット・ミカとナタリー母娘と一緒に暮らすことになる。そこで様々な動物 [羊、山羊、鹿、馬、ポニー、牝牛、雄牛、ガゼル、ヤク、猪、狐、猫、犬、猿、鷺、オウム、モルモット、リス、亀、カナリアなど] を飼い、絵のモデルにした。3人の女性が世間から離れて平和に暮らすビー城は、言わば女のユートピアで、ボヌールは「完璧な友情の領地」(234) としばしば呼んでいた。すでに言及したように、「女性の解放」を謳うサン＝シモン主義の思想に影響を受けたボヌールは、男女同権の考えを早くから持っていた。しかし、良妻賢母を理想とする男性優位の社会において、ローザ・ボヌールのような貧しい家を出で、結婚して子どもを持つことを拒否した女性が、芸術家として自立するためには、どのような手段が可能であったらうか？グレッチェン・ヴァン・スライクによれば、その答えが「matrimoine」の体制であった。「matrimoine」という語は、もはや使われなくなった古語で、現在も使われている形容詞の「matrimonial」には「結婚の」という意味しかない。しかし「matrimoine」は、もともとは「patrimoine」(父から息子に代々受け継がれる世襲財産)の対となる概念で、女性から女性への財産の継承を前提とし、スライクはこの語を「女性たちが一緒に暮らし、ともに仕事をし、敵意に満ちた周囲の社会から互いの愛情を守ることを自由意志で決めた結びつき⁵²⁾」と定義している。要するに、それは女同士の一種の「結婚」、あるいは女だけで構成される「家族」であるが、「職業的野心を持った自立志向の19世紀の女性にとって、結婚が意味する危険 [妻の夫への従属]

⁵²⁾ Gretchen van Slyke, « Portrait de l'artiste en femme », in *Rosa Bonheur 1822-1899*, p. 83.

が全くない家族⁵³⁾」であった。

通常の結婚生活を送らなかったボヌールは同性愛を疑われるなど、世間から非難・中傷の言葉を浴びせられた。実際、現代の伝記作家サン・ブリヤ、批評家のサスロウなどはローザとナタリーを肉体的にも同性愛の関係にあったとみなしている⁵⁴⁾。しかし、ボヌールがナタリーやその母親のアンリエットとの関係を「魂の結合」「天上的な友情」と呼んでいるように⁵⁵⁾、彼女は精神的な結びつきに重きを置いていた。ナタリー亡き後に、ボヌールと生活を共にするアンナ・クランプクとの関係についても、ボヌールは「二つの魂の神聖な結婚」(70)と呼んでいる。財産に関しても、彼女は遺言書でアンナを唯一の包括受遺者とした。しかしながら、ボヌールが重視していたのは物質的な財産よりはむしろ、精神的な遺産——芸術創造という文化的遺産——を女性から女性に継承していくことであった。34歳年下の肖像画家アンナ・クランプクとボヌールの関係に関して、スライクは次のように指摘している。

母と娘、偉大な師匠と弟子の関係モデルに基づいた彼女たちの関係は、情愛的であると同時に職業的なものでもあった。画家という職業に就いた女性が多く障害に直面する時代において、彼女たちの協働は女性の職業教育の不足を補い、刺激的な状況で仕事の進展を促し、より広い、明らかにより敵意のある場での戦いに備えるものであった⁵⁶⁾。

「男の才能」を持つとされるローザ・ボヌールは、『大衆生活』誌の表紙(図16)が示すように同時代の人々にとって、その「男らしい」イメージ

⁵³⁾ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁴⁾ Gonzague Saint Bris, *op. cit.*, pp. 56-57 ; James M. Saslow, *op. cit.*, p. 188. また、アルバート・ボイムは肉体的な同性愛関係があったかどうかは確証がないとしながらも、ボヌールが「butch-femme [レズビアンで男役の女性] 症候群」に陥っていたと考えている (Albert Boime, « The Case of Rosa Bonheur : Why Should a Woman Want to Be More Like a Man? », in *Art History* Vol. 4, No. 4, December 1981, p. 386).

⁵⁵⁾ Cf. Marie Borin, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁶⁾ Gretchen van Slyke, « Portrait de l'artiste en femme », p. 82.

が定番であった。しかし、彼女は「女らしい」服装をすることもあった。

例えば、ヴィクトリア女王に謁見するためにバッキンガム宮殿を訪れた時は、シルクのドレスにケープを羽織っていたし、ウージェニー皇后が突然、彼女のアトリエを訪れた時も、あわててズボンからドレスに着替えたことが、クランプクの伝記の中で語られている。ボヌールのズボン着用は、「女性たちを現状に留めておきたいと熱望する社会において、自立と自己の肯定への欲求⁵⁷⁾」によるものだが、彼女は社会に対する挑発行為を避け、最低限の礼儀は守った。

それは一つには、慎重を期したとも考えられる。ボヌールは社会の慣習にある程度従うことで、50年にわたるナタリー・ミカとの「結婚」を好奇の眼から守ろうとしたのだらう。もう一つには、経済的に自立するためには市場の要求、すなわち、貴族や裕福なブルジョワ階級を顧客として持つ画商の要請に従う必要があった。例えば、ボヌールが画商のガンバールのニースの別荘に滞在した時には、午前中は男装して郊外にスケッチに出かけ、午後は「貴婦人のような」(187) 衣装をまとい、様々な国の王族や名門貴族たちと歓談した。

しかし、ボヌールの「女らしい」服装は「フリルの飾りがついたブラウス症候群⁵⁸⁾」に起因するわけではない。またはリンダ・ノックリンの解釈⁵⁹⁾——ボヌールが当時の「女らしさ」の概念を内在化し、男装に罪悪感



図16 『大衆生活』誌
(1892年1月24日付)

⁵⁷⁾ Gretchen van Slyke, « Ad-dressing the Self : Costume, Gender and Autobiographical Discourse in l'Abbé de Choisy and Rosa Bonheur », in *Autobiography, Historiography, Rhetoric. A Festschrift in Honor of Frank Paul Bowman*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta, 1994, p. 300.

⁵⁸⁾ 「女らしさ」の規範から外れる女の学者は自己防衛のために「フリルの飾りがついたブラウスや、女らしいきれいな帽子をかぶって、女性であることを主張した」(ベティ・フリーダン『新しい女性の創造』三浦富美子訳、大和書房、2004年、121頁)。

を抱いていた——も当てはまらないように思える。一方、男性批評家のサスロウがボヌールを「男の自立と特権を求める異性装のレズビ안의女⁶⁰⁾」と断言し、アルバート・ボイムも「彼女はほとんど男の視点と一体化していた⁶¹⁾」と評しているが、ボヌールは自らの^{フェミニテ}女性性を否定することはなかった。その証拠に彼女は、男装をしている時も「私の心は常に、完璧に女のままであった」(206)と語り、女であることに誇りを抱いていた。

芸術活動においてもボヌールは、画家の父親から絵の道具と技術を授かったが、インスピレーションの源は母親にあるとし、「母の魂の保護」のおかげで「例外的な人生」(83)を送ることができたと母に感謝している。したがって、ボヌールは「女性として、母の娘としての一体感の中にインスピレーション、力と声を見出した⁶²⁾」のであり、それが彼女の目指す女性のユートピアであった。それゆえ、ボヌールがクランプクに「後世の人々には女の服装をした私の肖像画を残したい」(77)と述べてスカート姿(図17)を描かせたのは、社会のしきたりに従ったというよりも、女性としての誇りを後世に伝えたかったからであろう。



図17 アンナ・クランプク
《ローザ・ボヌールの肖像》
(1892)

2. 普仏戦争の敗北とライオン

1864年6月14日、ウージェニー皇后がボヌールのアトリエを訪問する。皇帝の居城フォンテーヌブロー城での食事に招待されたボヌールは、ナポ

⁵⁹⁾ Linda Nocklin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », in *Women Art, and Power*, Harper and Row, New York, 1988, pp. 170–175.

⁶⁰⁾ James M. Saslow, *op. cit.*, p. 198.

⁶¹⁾ Albert Boime, *op. cit.*, p. 385.

⁶²⁾ Gretchen van Slyke, « Reinventing Matrimony : Rosa Bonheur, Her Mother, and Her Friends », in *Women's Studies Quarterly*, 3 & 4, 1991, p. 75.

レオン3世夫妻と昼食を共にし、その後、皇帝も彼女のアトリエを訪れるようになる。1865年6月10日には、皇后自らが彼女のアトリエを訪れて、女性芸術家として最初のレジョン・ドヌール勲章シュヴァリエを彼女に授与した。

1867年のパリ万国博覧会美術展にボヌールは、イギリスやスコットランドで描いた10枚の絵を出展し、銀メダルを獲得する。彼女の評価はフランス国内よりもイギリスやアメリカの方が高く、海外からの注文に追われたため、サロンに出品するのは1855年の《干し草刈り》以来、12年ぶりであった。それを良く思わないフランスの批評家からは、彼女の絵がイギリスの画風に染まって変質したと酷評される。ボヌールはそれに嫌気がさし、ピー城に引きこもって絵画制作に専念するようになる。

1870年7月19日に普仏戦争が勃発し、9月1日のセダンの戦いでフランスは敗北する。プロシアの占領軍がフォンテーヌブローにまで侵攻するが、著名な画家ボヌールに敬意を表して、彼女の建物・土地はプロシア王の保護下に置かれる。愛国心に駆られたボヌールは村人たちを城に招いて食糧を提供するなど、城を彼らの避難場所とし、自警団の結成を考えるほどであった⁶³⁾。普仏戦争中は絵を描く気になれなかったボヌールだが、1871年5月の平和条約の締結後、仕事への情熱が戻る。戦争の影響で彼女の関心は、それまでの「平和な動物」(182) からライオンや虎など、猛獣に変わる。1875年5月11日、一年前から視力が衰え始め、健康が悪化していたアンリエット・ミカが68歳で死去する。

1880年6月にガンバルを介してマルセイユの動物園からライオンのつがい借り、2か月間城で飼って、ライオンをモデルに絵を描く。10年前から子宮癌で大量出血するなど、病気に苦しんでいたローザは医者忠告に従って、83年12月に手術を受け、手術が成功して健康が回復する。85年

⁶³⁾ 彼女は自分も武装して町の防衛に加わりたいと町長に申し出たが、「たとえ男装していても、ジャンヌ・ダルクの再来にはなれない」ということが、町長の皮肉な口調でわかったという。負傷者に包帯を巻いたり、「父なる国を守っている男たち」に食糧を供給するのが彼女の役割だという町長の言葉に、女性に対する根強い偏見を見出し、悔し涙を流したと、ボヌールは語っている(177)。

には2頭のライオンの子どもを育て、その中でも雌ライオンのファトマは彼女に非常になつき、ファトマが病死するまで城で面倒をみることになる。この頃、健康を害したナタリーの療養のために、ニースのガンバルの屋敷に二人で滞在する。ボヌールはさらに、ナタリーのためにニースに小さな別荘を建て、二人は12月から3月まで毎年、そこで過ごすようになる。

ところで、《馬市》に感動したアメリカのロイヤル・ホース協会会長ジョン・アーバックルがボヌールに敬意を表して野生馬2頭をアメリカから送ったが、彼女からお礼の返事が届かなかった。それに苛立ったアーバックルは、1887年にフランスに来たついでに馬の様子を見にビー城を訪ねることにする。彼自身はフランス語がしゃべれないので、パリにいたアメリカ人のアンナ・克蘭プクが通訳として同行する。しかしながらこの時は、ボヌールはニースに滞在中で彼女と会うことができなかった。克蘭プクは、パリの私塾アカデミー・ジュリアン⁶⁴で絵の勉強をして1882年のサロンに出品し、後にペンシルヴァニア美術アカデミーで女性初の金賞を受賞するなど、才能ある肖像画家であった。アメリカでボヌールの動物画(版画)を見て育ったアンナにとって、彼女は憧れの画家であった。

1889年6月20日にナタリー・ミカがビー城で死去する。ボヌールは悲しみに打ちひしがれ、一時、絵筆を持たないほどであった。

ところで1889年はフランス革命百周年にあたり、それを記念するパリ万博が開催されたが、その目玉の一つとして、アメリカのバッファロー・ビル一座のインディアン(ネイティヴ・アメリカン)・ショーが開催された。ボヌールはバッファロー・ビルことコディ大佐と親しくなり、その肖像画を描いたばかりか、彼をアトリエに招待して2頭の馬を進呈するほどであった。さらに、フェニモア・クーパー [『モヒカン族の最後』などの作者]

⁶⁴ アカデミー・ジュリアンは、画家のロドルフ・ジュリアンが1868年に開設した私塾で、男女混合のクラスで男の裸体像のデッサンが許されたため、アメリカ人やイギリス人の裕福な女性が多く通った。1875年頃には女性専用のクラスが設置された。Cf. Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 19, 2004, pp. 3-5. 米村典子『「描／書く」女——マリー・バシュキルツェフとフェミニズム美術史』、『美術史をつくった女性たち——モダニズムの歩みのなかで』勁草書房、2003年、11-13頁。

の愛読者でインディアンに興味を持っていたボヌールは、当時、レッドスキズと呼ばれていた一座のインディアンたちとも親密になり、彼らのテントに泊まり込んでそのデッサンを描いた（図18）。彼女は彼らを「白人の篡奪者によって絶滅する運命にある」（24）種族とみなし、深い共感を抱いていたのである。



図18 ローザ・ボヌール《座っているレッドスキン》（1889）

3. アンナ・クランプクとの共同生活

——精神的遺産の継承

同年10月5日、パリ万博でフランスを訪れていたアーバックルが再び、通訳のアンナ・クランプクを伴い、ビー城を訪れる。アンナにとって、これがボヌールとの初対面であった。ボヌールは彼女がサロンに出展した肖像画を称賛しただけではなく、様々な分野で才能を発揮するクランプク姉妹⁶⁵⁾のことを良く知っていて、「女性の解放」が進んだアメリカを次のように褒めている。

女性において男性ほど知性は発達しないと考えられてきたのは全くの間違いです。女性は男性と同じくらい天分に恵まれ、男性と同等に、さらにはそれ以上の才能があるということをあなた方3人〔アンナ、オーガスタ、ドロテアの姉妹〕が証明しています。〔…〕私は女子教育に関するアメリカ人の考えを素晴らしいと思います。あなた方は我が国のように、若い娘にとって結婚が唯一の運命だとする愚かな偏見を持っていません。ヨーロッパにおいて娘たちに重くのしかかるこうし

⁶⁵⁾ アンナの母は夫と離婚した後、1877年に子どもの教育のためにアメリカからパリに移住した。5人の娘のうちアンナは画家となったが、他の姉妹も別の分野で輝かしい才能を発揮した。オーガスタはパリ病院の女性初のインターンとなり、著名な神経科医となる。ドロテアはソルボンヌ大学で女性初の数学博士号を取った後、パリ天文台に勤める天文学者になる。マチルドはピアニスト、ジュリアはヴァイオリニストとして音楽の道に進んだ。

た束縛に、私は全く憤りを抑えられません。(10)

1890年9月15日、フランス大統領サディ・カルノ夫妻がボヌールのアトリエを訪れる。カルノの父もボヌールの父と同様、サン＝シモン主義者で彼自身も同じ信条の持ち主であったため、二人は人類の発展に貢献する女性の使命について語り合ったという。93年のシカゴ万博の際には、フランス政府はボヌールの作品を3点送ったが、フランス政府とアメリカの主権者側との対立でフランスの出展者は賞の対象外となった。その代わりに、最も功績のあった画家にフランス政府が独自に勲章を与えることになり、ローザ・ボヌールがその対象となった。1894年4月3日、彼女は女性初のレジオン・ドヌール章オフィシエに昇格し、大統領自らが彼女のアトリエを訪れて勲章を授けた。ボヌールはそれを「フランス女性の解放における第一段階」(195)とみなした。マリー・ボランの言葉を借りれば、「女性画家のアトリエへのフランス大統領および30年前の皇后の訪問とレジオン・ドヌール章の授与は、政治権力による女の創造の場の認知であり、女性の自由な芸術活動を万人の眼に正当化することであった⁶⁶⁾」。

93年のサロンには、女性画家ジョルジュ＝アシル・フルードと妹のコンシュエロの二人によるボヌールの肖像画がそれぞれ出品されている(図19)。アメリカで肖像画家として活躍していたアンナ・クランプクは、ボヌールの肖像画を描きたいという手紙(1897年9月14日付)を彼女に送る。返事がないまま、1898年1月にアンナは再び、肖像画に触れた手紙を送る。その返事として、3月にボヌールから彼女



図19 ジョルジュ＝アシル・フルード
《アトリエのローザ・ボヌール》
(1893)

⁶⁶⁾ Marie Borin, *op. cit.*, p. 265.

のためにポーズを取るという手紙をもらう〔前の手紙へのボヌールの返事は途中で紛失してしまったようだ〕。クランプクは6月11日から8月にかけてビー城に滞在してボヌールの肖像画を描き、次第に二人の間に家族のような情愛が育まれていく。アンナがローザの母親の面影によく似ていて、自然や芸術、宗教に対する二人の考えが一致したこともあり、ボヌールは自分が死ぬまで、一緒に暮らしてほしいと彼女に頼む。同時に、ナタリーに託すはずであった、自らの伝記の執筆をアンナに依頼する。ボヌールの伝記はすでに出版されていたし、伝記を書くにふさわしい作家が他にいることをアンナが指摘すると、ボヌールは次のように答えている。

私はどんな男性に対しても、私の人生の断片をうまくまとめて語ることは一度もできませんでした。あなたは私の声だけではなく、親愛なるナタリーの声も代弁するのです。彼女について、彼女が自らについて語ることでできなかったことを書いて下さい。私たちを完全なものとするのです。もう一つは、親愛なる哀れな母の思い出に私がどれほどの愛情を捧げているか、私に関する伝記の中で言及しているものは一つもないのです。私の眼にはそれがすべての中で最悪の欠点です。

(67)

確かにウージェーヌ・ド・ミルクールによる伝記では、ローザの母親の死は一行で片付けられ、ナタリーに関してもほとんど言及されていない。彼はボヌールの生涯を要約して「ローザ・ボヌールは二つの感情——彼女の父親と家族への限りなき愛情と、芸術に対する同じく限りなき情熱——しか知らなかった⁶⁷⁾」と述べている。ミルクールは、ローザの父親が家族に対して果たした献身的な役割を強調する一方で、母親とナタリーが彼女の人生に果たした大きな役割には全く触れていない。しかしすでに見たように、ボヌールの人生にとって最も大事なものは「母」と「娘」、「姉」と「妹」といった女同士の「魂の結合」であり、父権的な立場に立つ男性の

⁶⁷⁾ Eugène de Mirecourt, *Les contemporains. Portraits et Silhouettes au XIX^e siècle*. Rosa Bonheur, Librairie des Contemporains, Paris, 1869, p. 45.

伝記作家には理解できないものであった。

アンナは家族の反対や心配を押し切って、ボヌールの頼みを承諾する。それ以来二人は、同じ屋根の下でそれぞれ絵画制作に専念し、生活費はクランプクが相応分負担することで、経済的にも互いに独立した生活を送ることになる。二人はフォンテーヌブローの森を一緒に散歩し、音楽や絵画制作、読書を共にした。その合間にボヌールは自らの人生を語り、クランプクがそれをメモする日々となった。1899年のサロンに、二人はそれぞれ動物画と肖像画を出展し、ボヌールは批評家から絶賛される。彼女に名誉賞が贈られることが噂されるが、彼女の才能を疑う記事が一部の新聞に出たため、誇り高いボヌールは賞を自ら辞退する。それを残念がるクランプクに対して、彼女は次のように答えている。

若い人たちが私を批判するのは、私が年寄りだからというよりも、女だからです。芸術には男女の区別がないということを私が証明したことが彼らには許せないのです。この緊張関係が解消されることは決してないのではないかと恐れています。しかし今では、ローマ・コンクールで女性も競うことができるようになりました。それはとても喜ばしいことです。だって、私は競争など怖くないのですから。さもなければ、女性だけに限った展覧会に甘んじねばならないでしょう。(239)

「女性たちは男性と勇敢に競い、あらゆる機会を捉えて男性と同等の力を発揮し、時には彼らを越えることができるということを示さねばなりません」(240)と述べているように、ボヌールは女性芸術家を男性芸術家から隔離するよりも、男女が才能を競い合う平等な場を理想としていた。

同年5月18日にクランプクに付き添われて、ボヌールは初めてリュクサンブール美術館を訪れ、40年前に彼女を有名にした《ニヴェルネー地方の耕作》を鑑賞する。美術館からの帰りにアンナを公証人事務所に連れて行き、彼女の死後の手続きについて相談する。ボヌールはアンナ・クランプクを包括受遺者に指定し、自らの作品とその思い出を破壊から守るという使命を彼女に与える。さらに、ビー城が親族の手に渡るのを恐れて、アンナに生前贈与してその保存を彼女に託す。その上、彼女の遺骨はボヌール

家の墓ではなく「彼女は継母と一緒に墓には入りたくなかった」ミカ家の墓に入れ、アンナもいずれはそこに入って欲しいと懇願した。そして、墓には「友情は神聖な愛情である」という言葉を刻むよう依頼する。興味深いことに、埋葬の際、男装と女装のどちらにするかとアンナに尋ねられると、彼女はどちらでもなく「ナイトガウンに黒のストッキング」(247)を指定している。彼女はイエス・キリストを「両性具有」(211)とみなしていたように、その理想は両性具有的な存在であったのかもしれない。ローザが自らの葬式に関する細かい指示をした時は、全く健康で、翌年のサロンに出品予定の大作《カマルグ地方の(馬による)麦踏み》[縦3.35m、横6.68mの大きさの絵で、ボヌールは20年来制作に従事してきたが、結局未完に終わる]の制作に没頭していた。しかし、彼女はその一週間後に突然死することになる。

1899年5月25日にローザ・ボヌールは肺炎で死去する。享年78であった。死ぬ直前まで意識があり、アンナの腕に抱かれて亡くなったが、彼女の最期の言葉は、アンナに対しての「私はあなたの守護天使になる」(252)であった⁶⁸⁾。クランプクはボヌールの遺志を遂行しようとするが、弟のイジドルをはじめとする親族は、彼女がローザを籠絡したと激しく非難し、訴訟を起こす。クランプクはボヌールの全作品をオークションに出し、その半分の売上げを家族に渡すことで、争いに決着をつける。ボヌールが生前、

⁶⁸⁾ ローザ・ボヌールは1898年11月9日付の遺言状で、アンナ・クランプクを包括受遺者に指名し、ビー城および家具やアトリエ、絵、スケッチ、習作など全てを彼女に贈るとしている。遺言書の最後は母親の愛に触れて(父親には全く触れず)、次のような言葉で終わっている。「私は神様が私に与えて下さった例外的で幸福な人生と、この世における保護——それは私の親愛なる母の魂のおかげであろう——を神様に感謝しなければならない」。また、同年11月28日付の遺言状では、アンナに全財産を遺贈するというローザの遺志に親族が反対することを見越して、アンナが彼女と生活を共にしたのは財産目当てではなく、彼女自身の要請によること、二人は経済的に互いに独立して暮らしてきたこと、家族には父親の死後、生活費を援助してきたこと、彼女の看護など身の回りの世話はナタリーとアンナが一手に引き受け、家族の世話になっていないなど、「真実」を述べることに重点を置いている。彼女は次のように断言している。「したがって、私の家族に対して私は自らを咎めることは何もない。今や、私は自分のために生きる権利と私の個人的な財産を好きなように処する権利を持つようになった。」さらに、男の親族に対しては、男には力があるのだから、女の遺産をあてにする必要がないと述べた後、「女の仕事はしばしば女性に課せられた条件によって中断させられた」と述べ、家族は女性を「所有物」とみなしていると、家父長的社会を批判している(Cf. « Le testament de Rosa Bonheur », in Marie Borin, *op. cit.*, pp. 383-387)。

恐れていたように彼女の財産は家族に浪費され、多くの作品が散逸することになった。しかし、クランプクがボヌールの主要作品を買い戻し、さらに習作も含めて全作品を収めた写真を所有していたので、彼女が生きた証である作品を闇に埋もれさせることなく、後世に残すことができた⁶⁹⁾。

ボヌールに託された「聖なる使命」を果たすべく、クランプクは彼女の伝記を完成させ、1908年にフラマリオン社から『ローザ・ボヌール、その生涯と作品』を出版した。さらに彼女の名を残すために、1900年に「ローザ・ボヌール賞」を創設し、優れた動物画を描いた画家（男女、国籍を問わず）に賞を授与することにする。第一次世界大戦中は、ビー城はクランプクの申し出により、病人や負傷者を収容する慈善病院になる。1922年のボヌール生誕百周年の際には、アンナはその記念にローザ・ボヌール回顧展を開催し、フォンテーヌブロー城に「ローザ・ボヌールの間」を作って《ニヴェルネー地方の耕作》や《干し草刈り》、彼女が描いたボヌールの肖像画などを展示する。クランプクはさらに、ビー城を女性のための芸術学校にし、女性画家・彫刻家からなる芸術都市の建設を構想したが、その計画は実現しなかった。1924年には、ローザ・ボヌールを記念するために彼女が行った功績に対して、フランス政府からレジョン・ドヌール賞を授与され、さらに1936年にレジョン・ドヌール賞オフィシエに昇格している。

アンナは1939年にアメリカに戻った後、第二次世界大戦の勃発でフランスに戻れないまま、ナチスに占領されたフランスの惨状に心を痛めながら、サン・フランシスコで1942年に死去する。彼女の遺灰はボヌールの遺言通り、1945年にパール・ラシェーズ墓地のミカー家の墓で、ローザの隣に埋葬された。ビー城は、アンナの相続人が彼女の遺志を継いで、ボヌールのアトリエをそのまま保存し、ローザ・ボヌール美術館として1982年から一般公開している。

⁶⁹⁾ 1901年には、画商のガンパールがボヌールの功績を讃えて、フォンテーヌブローに彼女の銅像を建立する。1910年には故郷のボルドーでも彼女の大理石像が建立されている。

おわりに

以上のように、動物画家ローザ・ボヌールの生涯と作品を辿った。19世紀当時、ボヌールはその才能を高く評価され、ヨーロッパだけではなくアメリカでも人気を博したが、今や彼女の名はほとんど忘れられている。その理由として、19世紀に大流行した動物画のジャンルが今では人気を廃れてしまったこと、そして、ボヌールは経済的に安定するとアカデミーから距離を置き、自らの芸術に専念したため、新しい芸術運動から取り残されてしまった、という2つの要因が挙げられている⁷⁰⁾。現在ではむしろ、彼女のフェミニスト的な側面が脚光を浴びている。

ボヌールの人生の大半はアトリエでの絵画制作に費やされ、ジョルジュ・サンドのような華々しい社交生活を送ったわけではない。しかし、二人とも男装や乗馬、喫煙の趣味で世間を騒がせ、それぞれの分野で優れた才能を発揮して、経済的に自立した生活を送った。それは当時のジェンダー規範に背くもので、二人が対比されて論じられたのも不思議ではない。とりわけボヌールは、サンドの熱心な愛読者で『魔の沼』に登場する雌馬ラ・グリーズ (La Grise) に因んで、自らの愛馬にラ・グリゼット (La Grisette) という名前をつけるほどであった。サンドに批判的な作家のミルクールは、ボヌールの伝記の中で、彼女のような「天使のように清らかな魂」の持ち主が「明らかに不道德な（サンドの）著作にどのような知的満足や、どのような心の教育を求めたのか」と疑問を呈し、さらにボヌールのように「高度で厳格な理性」を持たない女性は、サンドの「有害な思想」から悪影響を受けるので、読まない方がいいと勧めている⁷¹⁾。それに対して、ボヌールは皮肉な口調で反論している。

私はそうは思わない。サンド夫人を尊敬しているが、彼女に対してただ一つ、非難

⁷⁰⁾ Cf. Dominique Dussol, « La place de Rosa Bonheur dans l'art animalier à travers la presse de 1841 à 1899 », in *Rosa Bonheur 1822-1899*, p. 39 et p. 50.

⁷¹⁾ Eugène de Mirecourt, *op. cit.*, p. 45.

したいことがある。彼女はあまりに女らしく、あまりに善良すぎて、その気高い心の宝と魂の真珠を大量の堆肥の上に惜しげもなく投げてしまった。その堆肥の中に雄鶏が真珠を見つけ、それを消化することができずに飲み込んでしまった⁷²⁾。

ボヌールとサンドは、詩情豊かな自然と魂の神秘的な融合をそれぞれ絵筆とペンで描いただけではなく、動物と人間の類縁性および輪廻転生⁷³⁾を信じていた。このように、二人は神秘的思想においても同じ考えの持ち主であった。

19世紀フランスの家父長的な社会において、ローザ・ボヌールは女性同士が連帯し、共同生活を営むことで、女性の持つ才能を開花させようとした。確かにナタリー・ミカとの関係においては、ナタリーが家事全般を引き受け、いわゆる「妻」の役割を果たした。しかし、ナタリーはその一方で、列車を瞬時に停止できる機関車のブレーキパッドを発明し、大規模な実験に成功して特許を取得している⁷⁴⁾。その他にも獣医の役割を務め、医者になるという「飽くなき野心⁷⁵⁾」を抱いていた。したがって、ローザとナタリーの共同生活は、父権制社会が課す「妻の夫への従属」とは異なる平等な関係のもと、それぞれが能力を発揮し自己実現を目指した。それは、サンドが『イジドラ』(1846)の中で目指した「母権的な共同体の創設⁷⁶⁾」

⁷²⁾ Cité par Marie Borin, *op. cit.*, p. 124.

⁷³⁾ サンドは『我が生涯の記』の中で、次のように言っている。「その一つ一つが動物の種に個別に割り当てられる全ての類型が、人間の中に見いだせる。人相学者が身体的な類似をすでに確認しているのだから、精神的な類似を一体誰が否定できようか。我々の中に、狐や狼、ライオン、鷲、コガネムシ、ハエがいないだろうか？」(*Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Pléiade, t. I, Paris, 1970, p. 17)。サンドは実際、自らを「鳥」と深く結びつけている。一方、ボヌールもクランプクにカナリアを示しながら、次のように言っている。「これらの小さな生き物には魂があり、それは最後には人間の魂となるのです。その最終的な姿においてこれらの魂は、変身を繰り返したにも関わらず、昔の感情を少し持ち続けるのです」(202)。

⁷⁴⁾ ナタリーの発明したブレーキパッドは実験の成功にも関わらず、鉄道会社に採用されなかった。ボヌールはこの画期的な発明が「女の頭から生み出された」(165)ため、男性技師たちに受け入れられなかったとしている。ナタリーがブレーキの開発を断念した後、「ミカ・ブレーキ」はイギリス人が改良を加え、実用化された。

⁷⁵⁾ Cité par Marie Borin, *op. cit.*, p. 173.

⁷⁶⁾ 村田京子『娼婦の肖像——ロマン主義的クルチザンヌの系譜』、新評論、2006年、120頁。

と一脈通じるところがある。

ローザ・ボヌールはジョルジュ・サンドと同様に共和主義者であったが、サンドのように積極的に政治に関わることはなかった。むしろ、ナポレオン3世をはじめとして、当時の権力者と親しい関係にさえあった。しかし、女性が職業画家として生きていくことが困難な時代に、芸術創造という精神的な遺産を女性から女性に受け継いでいくシステムを作り出そうとした点では、急進的なフェミニストであったと言える。

【参考文献】

- Balzac (Honoré de), *Lettres à Madame Hanska*, Bouquins (Robert Laffont), Paris, 1990, t. 1.
- Blanc (Liliane), « La jupe qui entrave », <http://sisyphe.org/spip.php?article669>
- Boime (Albert), « The Case of Rosa Bonheur : Why Should a Woman Want to Be More Like a Man? », in *Art History* Vol. 4, No. 4, December 1981.
- Borin (Marie), *Rosa Bonheur. Une artiste à l'aube du féminisme*, Pygmalion (Flammarion), Paris, 2011.
- Bournand (M^{me} François), *Trois grandes artistes — Élisabeth Vigée-Lebrun — Rosa Bonheur — Marie Bashkirtseff —*, Ardant, Limoges, 1930.
- Buisson (Sylvie), *Femmes artistes*, Éditions Alternatives, Paris, 2012.
- Cante (Dominique), « Rosa Bonheur : une biographie », in *Rosa Bonheur 1822-1899*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux/William Blake and Co. Édité., Bordeaux, 1997.
- Cantrel (Émile), « Mademoiselle Rosa Bonheur », in *Artiste*, Nouvelle Série t.VIII, 1859.
- Chadwick (Whitney), « The fine art of gentling : horses, women and Rosa Bonheur in Victorian England », in *The Body Imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, edited by Kathleen Adler and Marcia Pointon, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Delacroix (Eugène), *Journal 1822-1863*, Plon, Paris, 1996.
- Delbarre (Pierre), « Rosa Bonheur », in *Les Contemporains*, 21 avril 1901.
- Delécluse (Étienne-Jean), « Exposition de 1853 », in *Journal des Débats* (datée du 22 mai 1853), Bibliothèque nationale de France « Gallica » (Bibliothèque numérique).

- Denis (Bernard), « Les races d'animaux domestiques dans l'œuvre de Rosa Bonheur », in *Rosa Bonheur 1822-1899*.
- Digne (Danielle), *Rosa Bonheur ou l'insolence. L'Histoire d'une vie 1822-1899*, Denoël/Gonthier, Paris, 1980.
- Doy (Gen), *Women & Visual Culture in 19th Century France 1800-1852*, Leicester University Press, London and New York, 1998.
- Dussol (Dominique), « La place de Rosa Bonheur dans l'art animalier à travers la presse de 1841 à 1899 », in *Rosa Bonheur 1822-1899*.
- Foucart (Bruno), « La grande Rosa », in *Rosa Bonheur 1822-1899*.
- Garb (Tamar), *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven and London, 1994.
- Gautier (Théophile), « Exposition de 1847 » in *La Presse* (datée du 8 avril 1847), Bibliothèque nationale de France « Gallica » (Bibliothèque numérique).
- « Exposition de 1848 » in *La Presse* (datée du 7 mai 1848).
- « Salon de 1849 », in *La Presse* (datée du 10 août 1849).
- « Salon de 1853 », in *La Presse* (datée du 22 juillet, 1853).
- *Œuvres complètes. Critique d'art, t. IV, Les Beaux-Arts en Europe —1855*, Honoré Champion, Paris, 2011.
- Greer (Germaine), *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*, Farrar Straus Giroux, New York, 1979.
- Gubar (Susan), « Blessings in Disguise : Cross-dressing as Re-dressing for Female Modernists », in *Massachusetts Review*, autumn 1981.
- Helbronner (Evelyne), « Rosa Bonheur sculpteur », in *Rosa Bonheur 1822-1899*.
- Higonnet (Anne), « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », in *Histoire des femmes 4. Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Plon, Paris, 1991.
- Hird (Frank), *Rosa Boneur*, George Bell & Sons, London, 1904.
- Lafont-Couturier (Hélène), « Diffusion de l'œuvre de Rosa Bonheur par la maison Goupil », in *Rosa Bonheur 1822-1899*.
- La Vie populaire*, 24 Janvier 1892 (« Portraits contemporains : M^{lle} Rosa Bonheur »).
- Le siècle des saint-simoniens du Nouveau christianisme au canal de Suez*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2006.
- Levy (Darline Gay) and Applewhite (Harriet B.), « Women and Militant

- Citizenship in Revolutionary Paris », in *Rebel Daughters : Women and the French Revolution*, ed. Sara E. Melzer and Leslie W. Rabine, Oxford University Press, New York, 1992.
- Klumpke (Anna), *Rosa Bonheur. The Artist's (Auto) biography*, Translation of *Rosa Bonheur: sa vie, son œuvre* by Gretchen van Slyke, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997.
- Mirecourt (Eugène de), *Les contemporains. Portraits et Silhouettes au XIX^e siècle. Rosa Bonheur*, Librairie des Contemporains, Paris, 1869.
- Nochlin (Linda), « Why Have There Been No Great Women Artists? », in *Women Art, and Power*, Harper and Row, New York, 1988.
- Noël (Denise) « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 19, 2004.
- Quinsac (Annie-Paule), « Rosa Bonheur ou la probité du métier », in *Rosa Bonheur 1822-1899*.
- Ribemont (Francis), « Rosa Bonheur telle qu'en elle-même. L'artiste et ses animaux », in *Rosa Bonheur 1822-1899*.
- « Rosa Bonheur ou les difficiles chemins de la postérité », in *Rosa Bonheur 1822-1899*.
- Roger-Milès (M. L.), Préface de l'*Atelier Rosa Bonheur, t. I, Tableaux*, Georges Petit, Paris, 1900.
- *Rosa Bonheur. sa vie—son œuvre*, Société d'Édition artistique, Paris, 1900.
- Rosa Bonheur (1822-1899), Les peintres illustres* No. 46, publié sous la direction de Henry Boujon, Pierre Lafitte et Cie, Paris.
- Saint Bris (Gonzague), *Rosa Bonheur. Liberté est son nom*, Robert Laffont, Paris, 2012.
- Sand (George), *La Mare au diable*, GF-Flammarion, Paris, 1964.
- *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Pléiade (Gallimard), t. I, Paris, 1970.
- Saslow (James M.), « Disagreeably hidden. Construction and Constriction of Lesbian Body in Rosa Bonheur's *Horse Fair* », in *The Expanding Discourse, Feminism and Art History*, New York, 1992.
- Slyke (Gretchen van), « Reinventing Matrimony : Rosa Bonheur, Her Mother, and Her Friends », in *Women's Studies Quarterly*, 3 & 4, 1991.
- « Who Wears the Pants Here? The Policing of Women's Dress in Nineteenth-Century England, Germany and France », in *Nineteenth-*

- Century Contexts*, 17:1, 1993.
- « L' auto/biographie de Rosa Bonheur : un testament matrimonial », in *Romantisme*, n° 85, 1994.
- « Ad-dressing the Self : Costume, Gender and Autobiographical Discourse in l'Abbé de Choisy and Rosa Bonheur », in *Autobiography, Historiography, Rhetoric. A Festschrift in Honor of Frank Paul Bowman*, edited by Mary Donaldson-Evans, Lucienne Frappier-Mazur and Gerald Prince, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1994.
- « Rebuilding the Bastille : Women's Dress-Code Legislation in the Nineteenth Century », in *Repression and Expression : Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, ed. Carrol Coates, Peter Lang, New York, 1996.
- « Women at War : Skirting the Issue in the French Revolution », in *L'Esprit créateur*, Vol. XXXVII, No. 1, Spring 1997.
- « Portrait de l'artiste en femme », in *Rosa Bonheur 1822-1899*.
- « Introduction to The English Edition », in *Rosa Bonheur. The Artist's (Auto) biography*, Translation of *Rosa Bonheur: sa vie, son œuvre* (Anna Klumpke), University of Michigan Press, Michigan, 1997.
- Thoré (Théophile), *Le Salon de 1847*, Alliance des Arts, Paris, 1847.
- Weisberg (Gabriel), « La fortune des œuvres de Rosa Bonheur en Angleterre et en Amérique », in *Rosa Bonheur 1822-1899*.
- Wettlaufer (Alexandra K.), *Portraits of the Artist as a Young Woman. Painting and the Novel in France and Britain, 1800-1860*, Ohio State University Press, Columbus, 2011.

- アレナス (アメリア)、『絵筆をとったレディ——女性画家の500年——』、木下哲夫訳、淡交社、京都、2008年。
- 井出洋一郎、『バルビゾン派』世界美術双書、東信堂、東京、1993年。
- 富永惣一、『ジェリコー』ファブリ世界名画集86、平凡社、東京、1972年。
- パーカー (ロジカ)、ポロック (グリゼルダ)、『女・アート・イデオロギー フェミニストが読み直す芸術表現の歴史』萩原弘子訳、新水社、東京、1992年。
- フリーダン (ベティ)、『新しい女性の創造』改訂版、三浦富美子訳、大和書房、東京、2004年。
- 村田京子、『娼婦の肖像——ロマン主義的クルチザンヌの系譜』、新評論、東京、2006年。
- 米村典子、『『描／書く』女——マリー・バシュキルツェフとフェミニズム美術

史」、『美術史をつくった女性たち モダニズムの歩みのなかで』所収、勤草書房、東京、2003年。