

《アポリネールとその友人たち》にみる マリー・ローランサンのキュビズム受容

山 田 茉 委

Marie Laurencin's Reception of Cubism in Two Versions of *Apollinaire et ses amis*

Mai YAMADA

Abstract

Marie Laurencin (1883-1956) is famous for her dreamy paintings with grayish pastel colors. In the early days of her career, she spent her time around the atelier "Le Bateau-Lavoir" in Montmartre. She became close friends with Georges Braque (1882-1963) and Pablo Picasso (1881-1973) and was involved with cubist painters. Though she refused to join the cubists' group because of her feminine taste, today we can recognize that she clearly used some techniques of cubism in her paintings. The most typical artwork of hers is called *Apollinaire et ses amis* in 1908 and 1909. This painting has two versions, and both of them represent the people who got together in Bateau-Lavoir at that time.

She was influenced by various contemporary artists. For example, Pablo Picasso, who Laurencin called a great artist, created one of his most famous paintings *Les demoiselles d'Avignon* in his Bateau-Lavoir atelier. At first glance, there seems to be no relation between Picasso's painting and Laurencin's, but in terms of composition, *Apollinaire et ses amis* (version 2) is much similar to Picasso's etude for *Les demoiselles d'Avignon*. Further, Laurencin tried to express her world in interesting ways, such as imitating the shapes of bridges like Braque, and by using Rousseau's blue color.

While Laurencin was not considered to have received a direct influence from cubism, cubism seems to have helped in shaping her artistic style. It is supposed that the reception of cubism provided her a great opportunity to become a popular painter. This study examines the fact that Laurencin is not only a feminine artist but also a painter inspired by cubism. Furthermore, I would like to reveal her artistic challenges through a close analysis of her work.

はじめに

マリー・ローランサン (Marie Laurencin 1883-1956) は、淡く華やかな色彩で描いた女性像で特に知られる画家である。その画業初期の1900年代初頭には、キュビズムの創始者として知られるジョルジュ・ブラック (Georges Braque 1882-1963) やパブロ・ピカソ (Pablo Picasso 1881-1973) らと関わり、モンマルトルに存在したアトリエ「洗濯船 (バトー・ラヴォワール)」(Le Bateau-Lavoir) の界隈で当時の前衛芸術家たちと共に活動した。この頃のローランサンによる大作が、「洗濯船」に集った芸術家たちを描きこんだ《アポリネールとその友人たち》(第1ヴァージョン、第2ヴァージョン)である〔図1、2〕⁽¹⁾。これら2作(以下「第1ヴァージョン」「第2ヴァージョン」と略記)は、ローランサンの晩年の作品にみられるパステルカラーではなく、キュビズムの画家たちが多く用いたような暗い茶褐色で描かれている。特に第2ヴァージョンにおいては、不

(1) 図版キャプションに画家名がないものは、すべてローランサンによる。

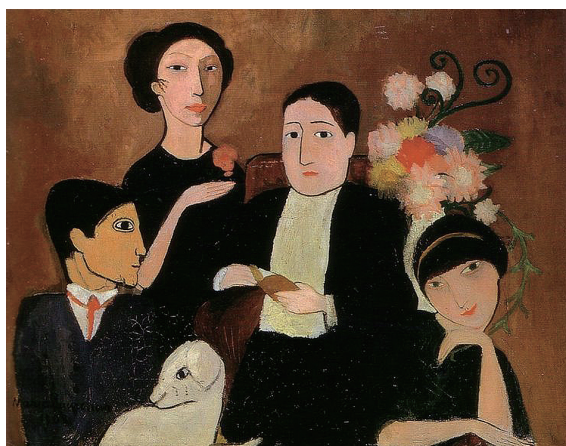


図1 《アポリネールとその友人たち》(第1ヴァージョン)あるいは《招待客》1908年、カンヴァスに油彩、64×76cm、ボルティモア美術館



図2 《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)あるいは《田舎の集い》あるいは《高貴な仲間》あるいは《友人たちの会合》1909年、カンヴァスに油彩、130×194cm、パリ、ジョルジュ・ポンピドゥー・センター

自然にデフォルメされたカーテンのようなモチーフや人物の衣装などにも、どこかキュビズムを試みたような雰囲気が感じられる。

しかし後にローランサン自身、またピカソやアンリ・マティスも語るように、当時ローランサンはキュビズムの運動には参加していなかったため、彼女を単にキュビズムの画家として捉えることは難しい⁽²⁾。また1913年に刊行されたアポリネールによる『キュビズムの画家たち』には、マリー・ローランサンの項が設けられているが、その大部分は他の画家へのオマージュとなっているため、ローランサンがキュビズムの画家として評価を受けているわけではない⁽³⁾。しかしながら、特に1900年代初頭のローランサンの作品にとりわけキュビズムからの影響が見出せることは、これまでも少なからず指摘がなされてきた⁽⁴⁾。そこで本稿では、ローランサンの初期作品の中でも特に《アポリネールとその友人たち》の2作に着目し、主題や個々のモチーフを検討することで、ローランサンがキュビズムの運動の傍らで、どのように自身の芸術表現を模索したかを考察する。そして、作品の中に表れるローランサンによるキュビズムへのアプローチを読み解き、これまで明確に指摘されていない画家とキュビズムの関係性の一端を明らかにしたい。

「アポリネールとその友人たち」という主題と2つのヴァージョンの検討

ローランサンが広く名を知られる理由の1つとして、詩人・批評家のギョーム・アポリネール (Guillaume Apollinaire 1880-1918) との恋愛関係が挙げられる。ローランサンとアポリネールは、1907年5月パリのクロヴィス・サゴの画廊でピカソの仲介によって知り合った⁽⁵⁾。2人は間もなく恋仲に発展するが、およそ5年で

(2) 以下の文献に掲載のダニエル・マルシェッソーによる序文を参照。『パリの哀愁とロマン マリー・ローランサン展』(展覧会カタログ) 毎日新聞社編、大丸梅田店・大丸ミュージアム他、1984年、ページ数記載なし。またローランサンは生前、「私が立体派にならなかったとしても、それはつまり、なろうにもなれなかったからです。そのちからがなかったわけですが、彼らの探求には今でも情熱をかきたてられるのです」と語っている。Marie Laurencin, *Le carnet des nuits*, Genève, Pierre Cailler, 1956, p.22. (訳文は以下の文献より引用。マリー・ローランサン『夜の手帖』大島辰雄訳、六興出版、1977年、p.98。)

(3) Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubists: méditations esthétiques*, Genève, Pierre Cailler, 1950 (1913), p.57. また本書の内容について考察した以下の論文では、そもそも本書はアポリネールがキュビズムの定義づけを試みたものではなく、新しい時代の画家たちについて様々に述べた内容であることが示されている。中川信吾「アポリネールの美術批評——「キュビズムの画家たち」を中心に」『学習院大学文学部研究年報』20号、学習院大学、1973年、pp.289-322。

(4) ローランサンの初期作品とキュビズムの関係性への言及の代表例として以下がある。Flora Glout, *Marie Laurencin*, Paris, Mercure de France, 1987, p.101. 本書においてローランサンの親友の娘フロラ・グルーは、1900年代初頭の彼女の作品を「探求と迷い」と表現している。

(5) アポリネールはこのエピソードを『虐殺された詩人』の中で、ピカソやローランサンなどの実際の人物名を明かさず登場人物を使って再現している。Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1916, pp.61-62.

破局を迎えた。アポリネールはローランサンとの破局で味わった辛さを詩「ミラボー橋」に謳い、2人の伝説的な恋愛関係は現在でも語り継がれている⁽⁶⁾。

《アポリネールとその友人たち》(第1ヴァージョン、第2ヴァージョン)は、ローランサンとアポリネールが蜜月の最中にあった1908年頃に描かれた。第1ヴァージョンでは4人、第2ヴァージョンでは8人の人物が描かれ、2作ともが当時アトリエ「洗濯船」の界限に集った芸術家仲間をモデルにした集団肖像画である⁽⁷⁾。先行研究では、描かれる人物は以下のように同定されている。まず第1ヴァージョンでは、画面左下がピカソ、その右上の女性がローランサン、中央にアポリネール、右下が当時のピカソの恋人フェルナンド・オリヴィエとされる。第2ヴァージョンでは画面左端から作家のガートルード・スタイン、オリヴィエ、頭に果物籠を乗せた女性(神話の女神か)、再び中央にアポリネール、その背後にピカソ、詩人のマルグリット・ジロ、髯をたくわえた詩人のモーリス・クレムニッツ、そして右下がローランサンとされる。これらに加え、両作品には共に動物が1匹描きこまれているが、どちらもピカソの当時の飼い犬フリッカであると指摘されている⁽⁸⁾。2作の《アポリネールとその友人たち》はいずれも中央にアポリネールを配し、その周りをローランサンや友人たちが囲むという構図を取っており、こうした人物配置からは、当時アポリネールが美術批評家として前衛芸術家たちの精神的支柱となって活躍していた背景も汲み取ることができよう。ローランサンは中等教育機関リセ・ラマルティエヌを卒業した後、1904年に画家を目指しアンペール画塾へ入学するが、そこで出会ったブラックの影響を受け後に退学すると、徐々にモンマルトルのボヘミアン的芸術家集団と付き合うようになった。そうした芸術家の溜まり場としてアトリエ「洗濯船」は機能しており、《アポリネールとその友人たち》に描かれる人々の他にも、税官吏ルソーとして知られるアンリ・ルソーなどもここを訪れたという⁽⁹⁾。

以下にこの2つのヴァージョンを比較検討していく。第1ヴァージョンでは、背景は茶褐色で平坦に塗られ、人物はほぼ上半身のみで描かれる。ローランサンはこの作品のための習作とも呼べる個人の肖像画を数点残している。仮面のような表情をもって描かれた《自画像》[図3]は、それより前の画塾生時代に描いた自画像[図4]と比較すると、この頃のローランサンの画風にもたらされた大きな変化をうかがうことができる。簡略化された人物表現や平面性、陰影の少ない絵の具の塗り方においては、当時アフリカ美術や古代イペリア美術などに傾倒していたピカソからの強い影響が指摘できるだろう⁽¹⁰⁾。ピカソの肖像のための習作となる《パブロ・ピカソ》[図5]も、実際に当時の彼自身の芸術的趣向を反映するようにプロフィールとして表される。またオリヴィエについては、デフォルメした肖像画[図6]が残されている。ローランサンとオリヴィエは不仲で知られており⁽¹¹⁾、この肖像画においてもオリヴィエの目や口元は不自然に釣り上げられ、画面右上にあえ

(6) アポリネールによって書かれた詩で、ローランサンとの悲恋がセヌ川の流れになぞらえて謳われる。1912年2月に「ソワレ・ド・パリ」に発表され、1913年に『アルコール』に収録された。Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Nouvelle revue française, 1920 (1913), pp.16-17. (ギョーム・アポリネール「ミラボー橋」堀口大學訳『アポリネール全集I』青土社、1979年、pp.68-69.)

(7) 主に以下の文献を参照した。Jeanine Warnod, *Le Bateau-Lavoir*, Paris, Mayer, 1986, pp.37-40.

(8) カタログ・レゾネ内の同作品の解説文を参照。ダニエル・マルシェッソー『マリー・ローランサン(1883-1956)油彩作品総目録』高階秀爾、阿部良雄監修、マリー・ローランサン美術館、1986年、p.69。ただし、《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)に描かれる人物の同定についてはこれまで確たる結論が示されておらず、先行研究において様々に論じられている。本稿では主に作品の主題や構図について論じるため、カタログ・レゾネにおける解説を参照した。

(9) アンリ・ルソーは特に「洗濯船」の若手芸術家らと親しく交流した人物で、例えばルソーの死後1914年1月15日の「ソワレ・ド・パリ」第20号(ルソー特集号)に掲載された、ルソーがアポリネールへ宛てた49通の手紙からは、夜会への誘いや「洗濯船」の友人らの体調を気遣う言葉、用立ての依頼など親しげな様子がうかがえる。また1911年には「洗濯船」内にあったピカソのアトリエにおいて、「ルソーを讃える夕べ」という夜会がピカソやアポリネール主導のもと催され、ローランサンも参加した。この会の様子についてはアンドレ・サルモン、モーリス・レーナル、オリヴィエ、スタインがそれぞれ記録しているが、ローランサン自身は一切記録していないようだ。Glout, *op. cit.*, p.104.

(10) 《自画像》[図3]に似た様式を持つ作品として、ピカソの《パンを頭にのせた女》(1906年、カンヴァスに油彩、99.5×69.8cm、フィラデルフィア美術館)などを比較したい。仮面のような顔の表現や背景の処理方法に、近い時代のローランサンの作品と通じるものがあると考えられる。[参考画像 <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/44460.html>]

(11) オリヴィエがピカソとの日々を回想した著作の中に、当時のローランサンの容姿や振る舞いを酷評する一節がある。Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Stock, 1933, pp.117-19.



図3 《自画像》1908年、カンヴァスに油彩、41.4×33.4cm、マリー・ローランサン美術館



図4 《自画像》1904年、板に油彩、40×30cm、マリー・ローランサン美術館

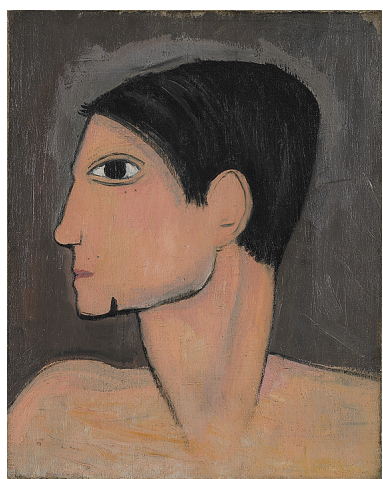


図5 《パブロ・ピカソ》1908年頃、カンヴァスに油彩、41.4×33.3cm、マリー・ローランサン美術館



図6 《マダム・ピカソ（フェルナンド・オリヴィエの肖像）》1908年頃、紙に水彩、23.4×22.8cm、マリー・ローランサン美術館

て綴りを間違えながら「Madame Pickaçoh」（ピッカソー夫人）と書きこまれるなど、画家のやや挑発的な態度が汲み取れる。加えて第1バージョンでは口を真一文字に結んだ表情で描かれるローランサンに対し、オリヴィエは愛らしく微笑みながら小首を傾げている。こうした表現には、画家グループの一員であるローランサンが、男性たちのミューズとしてのオリヴィエと自らを意識的に描き分けた可能性も指摘できるだろう⁽¹²⁾。《アポリネールとその友人たち》（第1バージョン）は、2組の若いカップルの肖像であると同時に、ピカソに対する当時のローランサンの意識、加えて彼らの人間関係までもが垣間みえる興味深い作品であるといえる。

続いて翌年に描かれた第2バージョンには8人の人物が登場し、カンヴァスのサイズも横幅が2メートル近い大作となっている。全体的に平坦な印象を与える第1バージョンと比べると、第2バージョンでは画面に奥行きが加えられ、前景から後景に至るまでに花瓶や小さな丘、橋や家など様々なモチーフが描きこまれている。人物は所々を曖昧に処理されるが、その中で唯一全身があらわになった画面右下のローランサンの姿〔図2-a〕は観る者の目を引く。特徴的なポージングや不自然に差し出した手、曲線を繰り返す衣装のスカラップ部分などは、1908年に制作された版画《パッシーの橋》〔図7〕からの引用が認められる。暗い緑

(12) この点について Birnbaum は、第1バージョンに描かれるオリヴィエとその背後の花の結びつきに注目することで、ローランサンが彼女を女性的なミューズとしての役割を強調しながら表現していると指摘している。Paula J. Birnbaum, “Femmes Artistes Modernes: Women, Art, and Modern Identity in Interwar France,” Bryn Mawr College, 1996, PhD. diss., p.201.



図 2-a 部分



図 7 《パッシーの橋》1908年、エッチング、27.8×35.7cm、マリー・ローランサン美術館



図 2-b 部分



図 8 《舞踏》1919年、カンヴァスに油彩、147×92.4cm、マリー・ローランサン美術館

や茶が画面の色彩の大半を占める中で、ローランサンの纏う衣服の青色が際立っている点も興味深い。画面の両端には、形式の単純化を試みたキュビズム風のカーテンらしきモチーフ、また左端の人物の下にはバルコニーの柵らしきものがみえている〔図 2-b〕。カーテンと柵はローランサンが生涯にわたって多用するモチーフであり、踊り子や舞踏、コンサートなどの華やかな場面を描く際にしばしば用いられた〔図 8〕。こうしたモチーフの存在により、画面はまるで幕が開けられた劇の舞台のようにもみえ、鑑賞者にこの絵の多様な物語を想像させる。

ところでこの第 2 ヴァージョンには、作品全体の構図を捉えた習作が 1 点残されている〔図 9〕。本習作は、構図自体は第 2 ヴァージョンと大きな相違はないものの、それぞれの人物の上部に数字が書きこまれている。更に先行研究により、これらの数字とローランサンの《馬に乗ったアポリネール》という作品の裏面に記された数字及び人名〔図 10〕を照らし合わせることで、第 2 ヴァージョンの人物を同定できる可能性が示唆された¹³⁾。そこで筆者が試みに、この作品裏面のメモと第 2 ヴァージョンのための習作を照らし合わせて情報を書き起こし〔図 11〕、完成作である《アポリネールとその友人たち》(第 2 ヴァージョン)〔図 2〕と比較を行った〔表 1〕。すると第 2 ヴァージョンの制作において、その習作段階から作品の完成までに、おそらく 3 人の人物に変更が加えられたことが分かった。まず第 2 ヴァージョンのための習作で左端に描かれたアポリネール



図9 《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)のための習作 1909年頃、紙にグラファイトと茶インク、20.3×26.6cm、パリ、ジョルジュ・ポンピドゥー・センター

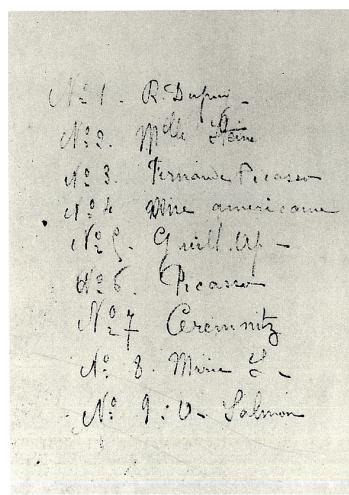


図10 《馬に乗ったアポリネール》(裏面) 制作年不明、紙にインク、20×26cm(額を入れての寸法)、パリ、個人蔵



図11 [図10]に書かれた番号及び人名を[図9]の上に書き起こしたもの

の友人ルネ・ダリーズは、完成作において完全に姿を消し、また「アメリカ人女性」に充てられていた場所には、その後神話の女神のような女性が描かれる。更に習作においてピカソの背後にいたアンドレ・サルモンは、完成作においては女性の姿に描き変えられている⁽¹⁴⁾。第2ヴァージョンを描くにあたり、ローランサンは人物

(13) 以下の作品解説文において、《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)と《馬に乗ったアポリネール》[図10]の裏面に書かれた数字及び人名との関連が指摘されているが、示唆にとどまっている。『「アンリ・ルソーの夜会」展』(展覧会カタログ)、岡谷公二監修、新宿・伊勢丹美術館他、1985年、p.92。

(14) カタログ・レゾネ内の同作品解説文では、ピカソの背後の人物は詩人マルグリット・ジロと記載されている。一方フェイガン=キングは以下の論文において、容姿の特徴からこの人物をローランサンの母ポーリーヌとしている。Julia Fagan-King, “United on the Threshold of the Twentieth-century Mysterical Ideal: Marie Laurencin’s Involvement with Guillaume Apollinaire and the Inmates of the Bateau Lavoisier,” *Art History*, Vol.11, No.1 (1988), p.100. しかし本稿で指摘したように、第2ヴァージョンの習作ではこの人物の場所にサルモンの名前が記載されていること、また第2ヴァージョンでのこの人物の描写が《アンドレ・サルモン》(1909年、紙に水彩、26×21cm、アラバマ、ハルシー・コレクション)及び《アンドレ・サルモンとその崇拜者たち》(1910年、カルトンに油彩、63×84cm、パリ、個人蔵)に描かれるサルモンに類似していることから、やはりサルモンとの関連も検討するべきではないだろうか。

表1 《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)のための習作での人名と番号〔図10〕及び《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)〔図2〕に描かれる人物の比較

習作時点での番号と人名 〔図10〕	完成作〔図2〕に 描かれる人物	習作時点での番号と人名 〔図10〕	完成作〔図2〕に 描かれる人物
No.1 ルネ・ダリーズ		No.5 ギョーム・アポリネール	〃
No.2 ガートルード・スタイン	〃	No.6 パブロ・ピカソ	〃
No.3 フェルナンド・オリヴィエ	〃	No.7 モーリス・クレムニッツ	〃
No.4 アメリカ人女性	神話の女神か	No.8 マリー・ローランサン	〃
		No.9 アンドレ・サルモン	マルグリット・ジロ

の明確な選定基準などを記録していないが、このように習作に書かれた数字と《馬に乗ったアポリネール》裏面のメモを合わせみると、画家が様々な熟慮を重ねて作品を制作した過程が浮かび上がる。

今度は第2ヴァージョンの画面左端に描かれる3人の人物へ目をやると、左の人物の肩から下へ垂れる三日月形のモチーフに、ここにもおそらく衣装の一部を単純な曲線で表現しようとした、ローランサンによるキュビズム風表現の一例がみられる。左端のスタインは真横を向き、隣のオリヴィエはこちらに背中を向けながら顔を覗かせる。こうした個々のポージングや、画面全体の中でも左端に配されるその構図から、この3人はしばしばボッティチェリの《プリマヴェーラ》に描かれる三美神〔図12〕と比較される⁽¹⁵⁾。ローランサンが実際に《プリマヴェーラ》から引用を行なったかは定かでないものの、学生時代にボッティチェリが気に入りの画家であったとする記述や、またラファエロなどの芸術を参照していることから、その可能性は大いに考えるだろう⁽¹⁶⁾。3人という数の女性の並びから想起される「三美神」は、ヨーロッパ美術における伝統的テーマであるが、当時のピカソやロベール・ドローネーなどローランサンに近い画家の作品の中にも確認される⁽¹⁷⁾。こうした点には、ローランサンが同時代の芸術家たちと似た視線をもって自らの芸術を模索した姿勢が垣間みえるのではないだろうか。



図12 ボッティチェリ《プリマヴェーラ》(部分) 1482年頃、板にテンペラ、203×314cm、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)は、はっきりとした輪郭線や暗い茶褐色の使用、またあえて直線や曲線を用いて幾何学的にモチーフを捉えようとする表現において、当時のピカソやブラックを意識したようなキュビズム様式へのアプローチが認められる。加えて、「洗濯船」に集まった同時代の人々をモデルとして描きながら、そこに伝統的テーマの要素なども組み合わせることで、当時のローランサンの芸術的探求が表れていると考えられる。

(15) *Ibid.*, p.97. ここにおいてフェイガン＝キングは第2ヴァージョンと《プリマヴェーラ》の関連だけでなく、ローランサンが当時ルーヴル美術館でジャン＝パティスト・ルニョーの《三美神》(1793-94年頃、カンヴァスに油彩、204×153cm、ルーヴル美術館)を目にした可能性を指摘している。

(16) Laurencin, *op. cit.*, p.18. ローランサンは1903年にラファエロの《鷓の聖母》(1505-06年、板に油彩、107×77cm、ウフィツィ美術館)の聖母子像をもとに絵付けした絵皿を制作している。

(17) パブロ・ピカソ《三人の女》1908年、カンヴァスに油彩、200×178cm、エルミタージュ美術館〔参考画像 <http://hermitage--www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28585>〕ロベール・ドローネー《パリの街》1910-12年、カンヴァスに油彩、267×406cm、パリ、ジョルジュ・ポンピドゥー・センター〔参考画像 <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cynbx8d/rpg57dX>〕

《アポリネールとその友人たち》(第2バージョン)と《アヴィニョンの娘たち》との関わり

ローランサンがこのように大人数を描きこむ群像画を制作したのは、《アポリネールとその友人たち》(第2バージョン)が最初であると考えられるが、第1バージョンから大胆に変更された構図や、描き加えられた細かなモチーフについては未だ解釈が容易でない。

そこで筆者は、1900年代初頭のローランサンの作品を解釈する上で、画家が頻繁に足を運んだアトリエ「洗濯船」を中心とした同時代芸術からの影響を考慮したい。特に、ローランサンが偉大な画家と評し、2作の《アポリネールとその友人たち》のいずれにも描きこんでいるパブロ・ピカソとの関わりを指摘したい⁽¹⁸⁾。ピカソはこの時期、「洗濯船」内に構えた自身のアトリエにおいて《アヴィニョンの娘たち》〔図13〕を制作し、この作品は後にキュビズムの出発点と位置付けられた⁽¹⁹⁾。事実、《アヴィニョンの娘たち》と《アポリネールとその友人たち》(第2バージョン)の関連を指摘した先行研究は存在するが⁽²⁰⁾、しかし両作品に描かれる人物の数や全体の構図については相違も指摘できる。そこで本稿では、より第2バージョンとの視覚上の類似が認められる《アヴィニョンの娘たち》のための習作〔図14〕に着目した。この習作は1907年に制作され、現在公にされている全体の構図を描いた習作の中では第3番目のものと考えられている⁽²¹⁾。似た構図を持つ他の習作よりも明確な線描と着色が施され、確認されうる中で唯一着衣の男性がはっきりと描かれるため、本稿で第2バージョンの比較対象とした。

本習作と第2バージョンには共通する要素がいくつか確認できる。両作品では、画面中央に着衣の男性が座る構図がほぼ一致する。画面左の3人の人物の位置や顔の向き、画面の両端をカーテンのようなモチーフが覆う点でも2作は共通している。またいずれの作品も、画面右下に女性の全身が描かれている点は特に注目に値する。ピカソはこの大きく開脚した女性を、セザンヌの《三人の浴女》〔図15〕から引用しており⁽²²⁾、完成した《アヴィニョンの娘たち》においてもそのポーズと画面右下への配置は変更していない。一方ローランサンは自身の《パッシーの橋》〔図7〕からポーズを引用しつつ、ピカソと同じように自らの作品の画面右下

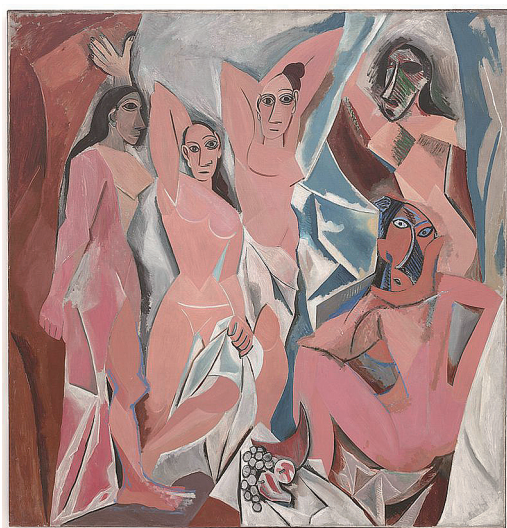


図13 ピカソ《アヴィニョンの娘たち》1907年、カンヴァスに油彩、243.9×233.7cm、ニューヨーク近代美術館



図14 ピカソ《アヴィニョンの娘たち》のための習作 1907年、紙に鉛筆とパステル、47.7×63.5cm、バーゼル美術館

(18) Laurencin, *op. cit.*, p.22.

(19) Alfred. H. Barr, Jr., *Picasso: Fifty Years of his Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1946, p.56; D. H. カーンワイラー『キュビズムへの道』千足伸行訳、鹿島研究所出版会、1970年、p.22。

(20) 代表的な論文に以下がある。Birnbaum, *op. cit.*, pp.204-05.

(21) 八重樫春樹「《アヴィニョンの女たち》再考(Ⅰ)」『国立西洋美術館年報』6巻、1973年、p.45。

(22) Barr, *op. cit.*, p.57.

にその姿を描きこんでいる。先述した通りこの女性はローランサンであると考えられているが、全身をあらわにして自らを大胆に集団の中に配することで、彼女がこの大作の作者としての位置を主張している可能性も指摘できるだろう。

多くの同時代人が証言するように、ピカソは《アヴィニョンの娘たち》をまさにこの「洗濯船」内のアトリエで描いたのであり、その制作にあたって描かれた習作が、当時「洗濯船」を訪れていたローランサンの目に触れる機会があっても不自然ではないと考えられる。ローランサンは《アヴィニョンの娘たち》のような絵を描きたいと長年思い続けていたとされ、室内に複数の女性を配する、似たような構図の作品も複数制作している〔図8〕²³⁾。多くの人々が衝撃を受けたように、当時のローランサンにとっても《アヴィニョンの娘たち》は特別な存在であり、それを自身の作品に何らかの形で取り入れる可能性は十分考えうるだろう。またピカソはこの作品にタイトルをつけなかったとされるが、この情景がバルセロナのアヴィニョー街にあった娼館に由来しているとする指摘がある²⁴⁾。この絵の舞台が実際に娼館であるとしても、婚外子として生まれ、自らの最愛の母ポーリーヌが男性の愛人であったローランサンにとっては抵抗がなかったのかもしれない。ローランサンは「愛妾（ファヴォリット）」(favorite) という存在の女性に学生の頃から憧れを抱いており²⁵⁾、晩年にはルイ14世の愛妾を描いた作品を残している〔図16〕。こうして早くから培われていた女性に関わる意識によって、ローランサンの目に娼館の情景が魅力的に映った可能性も考えられる。

ローランサンがどのようにして《アヴィニョンの娘たち》の制作風景をみたのかは依然不明であるが、以上のような背景を踏まえれば、彼女が《アヴィニョンの娘たち》のための習作を目にし、それを構図として参照した可能性は十分に指摘できるのではないか。ローランサンは自らの大作《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)に、キュビズムの出发点とされた《アヴィニョンの娘たち》を密やかに取り入れることで、自分なりのキュビズムの受容を試みたのかもしれない。

ルソー、ブラックとの関わり

ここまで論じてきた中では、特に《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)において、描かれる人物やモチーフ、その構図といった要素にキュビズムとの関わりが見出された。その他の細かな表現について以下で考察を加えたい。

例えばアポリネールとローランサンの纏う衣服の表現に注目するならば、本作より少し前に描かれたと考えられるアンリ・ルソー作《詩人に靈感を与えるミューズ》〔図17〕との類似を指摘したい。この作品はアポリ

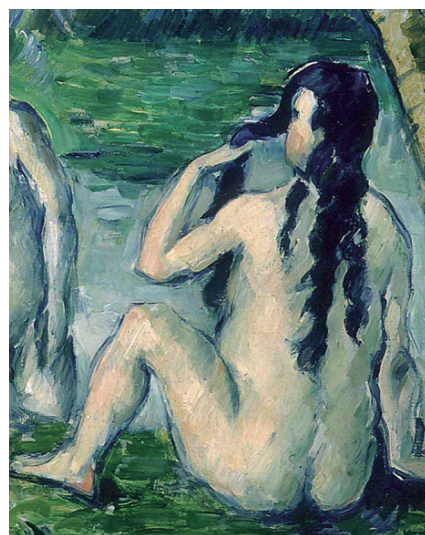


図15 セザンヌ《三人の浴女》(部分) 1879-82年、カンヴァスに油彩、55×52cm、パリ、プチ・パレ美術館



図16 《モンテパンとラヴァリエール》1952年頃、カンヴァスに油彩、55×46.5cm、マリー・ローランサン美術館

23) 実際にローランサンと交流のあった神原泰がインタビューに対して答えた内容に基づく。インタビューは、1986年10月にマリー・ローランサン美術館学芸員の本多美佐子によって行われた。内容については、マリー・ローランサン美術館開館15周年記念展に際して発行された以下の冊子を参照。本多美佐子「神原泰が語る『マリー・ローランサンの思い出』」『ローランサンに憧れた日本の芸術家たち—「マリー・ローランサンの世界と日本」』マリー・ローランサン美術館、1998年、pp.15-16。

24) Barr, *op. cit.*, p.57.; 八重樫、前掲書、p.46。

25) Laurencin, *op. cit.*, p.18.

ネールと親交のあったルソーが、詩作のインスピレーションを授けるミューズとそれを受ける詩人としてローランサンとアポリネールを描いた肖像画である。ルソーは実際にモデルのサイズを採寸し、幾度も2人をアトリエに招いてポーズさせた上で本作品を描いたと伝わるが²⁶⁾、異様に大柄に描かれたローランサンの姿からは、まさに詩人に靈感を与えるミューズとしての威厳が感じられよう。ローランサンはまるでキリストのように祝福の右手を掲げ、詩人アポリネールは両手にペンと紙を持つ。当時まだ駆け出しの画学生だったローランサンと、新進気鋭の批評家及び詩人として活躍していたアポリネールは、この作品をきっかけとして「詩人とミューズ」というイメージを今日まで定着させることとなる。

《詩人に靈感を与えるミューズ》(第2ヴァージョン)は1909年のサロン・デ・ザンデパンダンに出品されたが、作品を観た人々はそれがこのカップルであるとすぐに理解し、アポリネールはそうした反応に驚いている²⁷⁾。一方この作品に対するローランサンの発言や感想は伝えられていない。しかし、ルソーの作品と同じ1909年に制作された《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)と比較してみると、第1ヴァージョンにおいてアポリネールの洋服が比較的簡素であるのに比べて、第2ヴァージョンではネクタイやベストが丁寧に描きこまれ、ルソーが描いた洋服とよく類似しているように思われる。またローランサン自身については、第1ヴァージョンでは五分丈ほどの袖の衣服で描かれていたが、第2ヴァージョンではルソーが描いたミューズのように袖を手首部分まで引き伸ばしている。加えて、第2ヴァージョンでその洋服に青という新たな色彩を用いた点に、《詩人に靈感を与えるミューズ》との関連が考えられる。ローランサンは青色について、偉大な人物が好む色であると語っている²⁸⁾。《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)の中で唯一用いられる鮮やかな青色にも、アポリネールの伴侶としての自負が、ルソーによるミューズ像を介して表れているのではないだろうか。アンリ・ルソーと彼の生み出す芸術は、当時ピカソ、アポリネール、画商ヴィルヘルム・ウーデをはじめとする多くの人々に愛され、その色彩はゴーギャンも唸らせたといわれる²⁹⁾。ローランサンも当時ルソーに影響を受けたうちの1人とされ、特に1900年代初頭に描いた作品には彼からの影響が指摘されている〔図18〕³⁰⁾。恋人アポリネールがルソーの熱心な崇拜者であったことも無関係ではないだろう。ローランサンは《アポリネールとその友人たち》(第2ヴァージョン)に、ルソーが描いたミューズとしての自身の姿を引用しながら、同時代の芸術家として彼へのささやかなオマージュを捧げているのかもしれない。

第2ヴァージョンにおいて後景に描かれる橋や家の表現からは、ブラックによる一連の作品との関連が想起される。ブラックはアンペール画塾で出会って以来ローランサンに影響を与え続けた画家であり、彼女は尊敬する同時代の画家としてその名前を挙げている³¹⁾。ブラックは1900年代初め、自らが大きく影響を受けたセ



図17 ルソー《詩人に靈感を与えるミューズ》(第2ヴァージョン) 1909年、カンヴァスに油彩、146 × 97cm、バーゼル美術館

26) 「ソワレ・ド・パリ」第20号、p.21にアポリネールによるこの記述がみられる。

27) *Ibid.*, p.18.

28) Laurencin, *op. cit.*, p.19.

29) アポリネールは「ソワレ・ド・パリ」第20号、p.22において、ルソーが用いる「黒」をゴーギャンが真似できないと語ったと記している。

30) 《ジャン・ロワイエールの肖像》〔図18〕には、モデルの特徴を掴みながらも簡略化させて描かれる点においてルソーからの影響が指摘される。以下の作品解説文を参照。『マリー・ローランサン作品集 Catalogue des œuvres de Marie Laurencin』マリー・ローランサン美術館、2011年、p.21。またアポリネールは『キュビズムの画家たち』でローランサンについて、「芸術家としてのマドモワゼル・ローランサンは、ピカソと税官吏ルソーの間におかれ得るだろう」と表現している。Apollinaire, *op. cit.*, p.54. (訳文は以下の文献より引用。ギョーム・アポリネール『キュビズムの画家たち』斎藤正二訳、緑地社、1957年、p.76。)

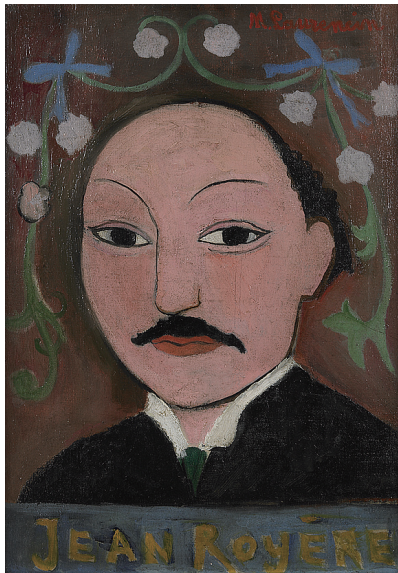


図 18 《ジャン・ロワイエール》1908年、板に油彩、33×23.5cm、マリー・ローランサン美術館

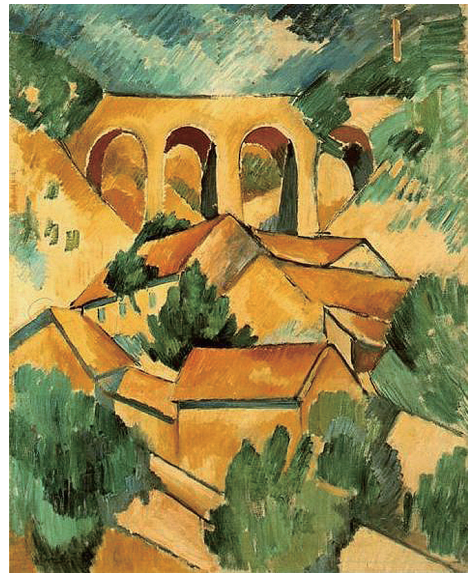


図 19 ブラック《レスタックの水道橋》1908年、カンヴァスに油彩、72.5×59cm、パリ、ジョルジュ・ポンピドゥー・センター



図 20 《パッシーの橋》1912年、カルトンに油彩、50×74.4cm、マリー・ローランサン美術館

ザンヌを慕って、彼の所縁の地であるエスタックをしばしば訪れて風景を描いた。ブラックによる当時の一連の作品において、例えば《レスタックの水道橋》〔図 19〕に描かれる切妻型の屋根を有する建物が、《アポリネールとその友人たち》（第2ヴァージョン）の後景に描かれる家のようなモチーフと色、形状において若干の類似をみせる点は興味深い。ブラックが描いたこうした建物の数々は、1908年11月に行われた彼の個展においてレイ・ヴォークセルによりキューブと表現され、キュビズムの萌芽として後世に知られることになる⁽³²⁾。ただしここでは、ローランサンがブラックのキュビズムに対する理念を完全に咀嚼したのではなく、おそらくはフォルムを単純化するという表現においてのみ参照したという可能性を考えたい。なぜならローランサンが第2ヴァージョンの後景に描きこんだ小さな橋は、エスタックにかかる水道橋というよりも、おそらくちょうど作品が制作された頃のローランサンの住まいの近くにあったパッシーの橋と考えられるからである。交際していたアポリネールも後に近所へ越してくるなど、パッシー地区は2人の思い出の中で共有される場所であったことがうかがえ、当時の彼女の作品には恋人とパッシーの橋の情景を描いたものが確認される〔図 20〕⁽³³⁾。

(31) Laurencin, *op. cit.*, p.22.

(32) Neil Cox, *Cubism*, London, Phaidon Press Limited, 2000, pp.108-09.

こうした背景を踏まえれば、第2バージョンに描かれた橋はブラックの描いた橋ともよく類似しているものの、主題はまったく異なっていたと考えられるのである。

おわりに

これまで、2作の《アポリネールとその友人たち》をはじめとするローランサンによるキュビズム風の作品は、キュビズムへの本質的な理解が為されていないものとしてしばしば捉えられてきた。キュビズムの画家たちの周辺で自らの芸術表現を模索したローランサンだが、晩年には「私は決して立体派を了解しませんでした」³⁴と発言している。こうした言葉からは、キュビズムの芸術と彼女との間の距離感を想像することもできるだろう。

しかし今回、作品中に描かれるモチーフや画面の構図などに目を向け、詳しく検証を行うと、ローランサンが様々な形でキュビズムと関わり、それを実際に作品に取り入れようとした姿勢が明らかになった。2作の《アポリネールとその友人たち》においてローランサンが試みた手法は、厳密には本質的なキュビズムの受容を達成しているとはいえないかもしれない。しかしながら、そのアプローチは決して単なる真似事ではなく、そこには同時代の芸術家たちへの密やかなオマージュと、彼女なりの挑戦を確実に見出すことができた。とりわけ、キュビズムの出発点とされる《アヴィニョンの娘たち》との関わりにおいては、より明らかな形で、ローランサンなりのキュビズム受容の一面が認められたといえよう。これまで判然としてこなかった彼女のキュビズムへの試みは、この時代を代表する2作の《アポリネールとその友人たち》という大作に、その探求の成果として確かに表現されているのではないだろうか。

生涯いかなる芸術の流派にも属することのなかったローランサンにおいて、この当時のキュビズムへのアプローチは、後に独自の作風を形成していく上でも、重要な要素として機能していると考えられる。

図版典拠

- ・ 図1 : *Apollinaire et ses amis* (première version) ou *Les invités* 1908年
ジョゼ・ピエール『マリー・ローランサン』阿部良雄訳、美術公論舎、1991年
- ・ 図2 : *Apollinaire et ses amis* (deuxième version) ou *Une réunion à la campagne* ou *La noble compagnie* ou *Le rendez-vous des amis* 1909年
Centre Pompidou <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cRGarx/rgjAG58>> 2018年7月24日最終閲覧
- ・ 図3 : *Autoportrait* 1908年、図4 : *Autoportrait* 1904年、図5 : *Pablo Picasso* 1908年頃、図8 : *La danse* 1919年、図18 : *Jean Royère* 1908年 マリー・ローランサン美術館より提供
- ・ 図6 : *Madame Pickaço* (*portrait-charge de Fernande Olivier*) 1908年頃、図7 : *Le pont de Passy* 1908年 『マリー・ローランサン美術館所蔵品図録』 マリー・ローランサン美術館、1999年
- ・ 図9 : *Étude pour Guillaume Apollinaire et ses amis* (deuxième version) 1909年頃 Centre Pompidou <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-df402e9c175c24a933caf1dcedef87ca7¶m.idSource=FR_O-93b4f09e2a3229845bc643a8c3ebdf> 2018年7月24日最終閲覧
- ・ 図10 : *Apollinaire sur un cheval* 制作年不明
『「アンリ・ルソーの夜会」展』岡谷公二監修、新宿・伊勢丹美術館他、1985年
- ・ 図11 : 筆者作成
- ・ 図12 : *Primavera* (detail) 1482年頃 Web Gallery of Art
<<https://www.wga.hu/index1.html>> 2018年7月24日最終閲覧
- ・ 図13 : *Les Demoiselles d'Avignon* 1907年 The Museum of Modern Art, New York <https://www.moma.org/collection/works/79766?artist_id=4609&locale=ja&page=1&sov_referrer=artist> 2018年5月31日最終閲覧
- ・ 図14 : *Étude pour Les Demoiselles d'Avignon* 1907年 Exh. cat., *Les Demoiselles D'Avignon*, 3-Vol.1, Paris, Musée Picasso / Barcelona, Museu Picasso, 1984
- ・ 図15 : *Trois baigneuses* (detail) 1879-82年 Petit Palais Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris
<<http://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/trois-baigneuses>> 2018年7月24日最終閲覧
- ・ 図16 : *Montespan et Lavallière* 1952年頃、図20 : *Le pont de Passy* 1912年
『マリー・ローランサン作品集 Catalogue des œuvres de Marie Laurencin』 マリー・ローランサン美術館、2011年

33) 以下の文献に収録された年表を参照。前掲書『マリー・ローランサン作品集』pp.136-42。

34) Laurencin, *op. cit.*, p.16. (訳文は以下の文献より引用。ローランサン、前掲書、p.90。)

- ・ 図 17 : *La muse inspirant le poète* 1909 年 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_muse_inspirant_le_po%C3%A8te.jpg>
2018 年 7 月 24 日最終閲覧
- ・ 図 19 : *Le viaduc à L'Estaque* 1908 年 ニール・コックス 『キュビズム』 田中正之訳、岩波書店、2003 年

本稿は第 68 回美学会全国大会若手研究者フォーラム (2017 年 10 月 8 日) での口頭発表「新たな「ミューズ」としてのマリー・ローランサンーアンリ・ルソーの《詩人に靈感を与えるミューズ》と比較して」に基づくものである。