

喜多崎 親

I

1959年、フランス政府より寄贈返還された松方コレクションの中に、ルノワールの初期の大作が一点含まれていた。今日国立西洋美術館の印象派のコレクションを代表する作品の一つとなっているこの油彩画は、1961年に刊行された『国立西洋美術館総目録』以来、《アルジェリア風のパリの女たち》という邦題を与えられている。この邦題は同カタログで採用された仏語題名 *Les Parisiennes déguisées en Algériennes* の翻訳と思われるが、この仏語題名は、直訳すれば「アルジェリア風に装ったパリの女たち」となり、そこに描かれているのが、アルジェリア風の衣装を身に着けてはいるもののパリの女性たちに他ならないことを意味している。

場面はオリエント風の敷物や飾り箱、履物や装身具が散乱した室内である(fig.1)。画面中央に薄ものをまとった女性が坐り、右側に



fig.1 ルノワール《アルジェリア風のパリの女たち》東京、国立西洋美術館

坐る黒い髪の女性が捧げ持つ鏡を見ている。左からは上半身をあらわにした黒い束髪の女性が、恐らく眉を描いているのであろう、細い化粧道具を持って中腰になり、中央の女性の方を向いている。奥には模様を描いた箱があり、そこに坐った黒髪の女性は、窓から部屋の外を覗いているようなそぶりを見せている。画面を観るものはこの一見して東洋趣味の横溢した画面に圧倒されつつも、この中央の主人公たる女性が豊かな金髪を誇る白人の女性であることを看取って納得する。なるほどアルジェリア風のパリの女たちなのだ。

しかし、フランスに残留していた際の松方コレクションのリストの中では、この作品は《ハーレム》(*Harem*)という題名で記載されていた。¹⁾ 言うまでもなくハーレムとは一夫多妻を認めたイスラム社会の後宮を意味する言葉である。《アルジェリア風に装ったパリの女たち》と《ハーレム》という二つの題名は、共にオリエント趣味の色濃いものであり、画面の持つ雰囲気と矛盾しない。そして恐らくはそれ故に、これまでこの作品に言及する多くの文献は、無自覚にこの二つの題名のうち一方を選び、或いは両者を併記しながら、題名と主題とを巡る論議を不問に付してきたのである。²⁾ だが、題名としての《ハーレム》と《アルジェリア風に装ったパリの女たち》が意味するものの違いは歴然としている。蓋し前者は作品がイスラム社会の風俗を描いたことを意味するのに対し、後者はあくまでパリの光景を描いたことを意味するからである。とすれば、ルノワールがこの作品で扱った主題は果してどちらであったのだろうか。また、こうした二重の題名は何処から生じたのだろうか。本論の目的は、この作品の主題と題名とを巡る問題を近代美術史の言説の中で考察することにある。

II

《アルジェリア風に装ったパリの女たち》(D.84. 以下西美作品とする)³⁾の中央の女性が、実際にパリの女性をモデルとしていることはほぼ定説となっている。それはルノワールの恋人でモデルも務めたリーズ・トレオで、彼女は1868年に描かれた《夏に》(D.33.ベルリン、国立美術館/fig.2)をはじめ1860年代の後半に度々ルノワールの作品のモデルとなっているが、西美作品が完成された1872年、ジョルジュ・ブリエール・ド・リールと結婚する。リーズに関する論文を書いたクーパーは、実際にはもうポーズをとることはなかったはずのリーズの面影が、西美作品の手前の3人の女性すべてに反映しているとまで主張している。⁴⁾ 現実にはこの作品がリーズの思い出に捧げられたものな

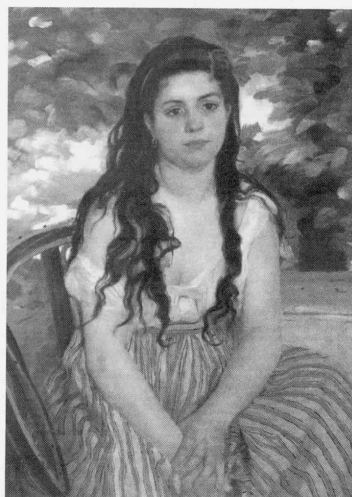


fig.2
ルノワール《夏に》ベルリン、国立美術館

のか、或いはリーズがモデルを務めた最後の作品なのかは分からないが、西美作品中央の金髪的女性と右下の黒髪的女性の双方の面差しに、リーズの幾分エキゾチックな顔立ちの特徴を認めることは決して不可能ではない。その意味では、この作品はまさしく《アルジェリア風に装ったパリの女たち》なのである。

だが、一般的に言ってモデルがパリの女性だからといってその作品の主題がパリの光景を扱ったものであるとは限らないことは言うまでもない。事実、既に1870年のサロンに、ルノワールはやはりリーズをモデルにした作品 (fig.3) を出品しているが、その横長の画面い



fig.3 ルノワール《アルジェの女》ワシントン、ナショナル・ギャラリー

っぱいにクッションにもたれ掛かるオリエント風の衣装を身に纏った女性を描いた作品は、明らかにオダリスクの系譜に属するものであり、ルノワール自身、サロンには《アルジェの女》(D.48.ワシントン、ナショナル・ギャラリー)という題名で出品したのである。⁵⁾ ルノワールは1881年にアルジェリアを訪れることになるが、この時にはまだアルジェリアはおろかオリエント世界に足を踏み入れたことはなく、こうした主題を描くにも確かに自らのアトリエでパリのモデルたちにポーズをさせ、想像のオリエントを組立てていくしかなかった。その点では西美作品もこの《アルジェの女》と全く同じ設定に置かれているといってよい。だが西美作品は「アルジェの女たち」とは呼ばれなかった。

1872年のサロンに落選した⁶⁾西美作品に就いては、サロンのカタログなど題名や題材を明らかにするような資料はなく、ルノワール自身による言及も見つかっていない。最も直接的なものは、1919年に刊行された画商ヴォアラールによるルノワールとの対話で、それによれば、ルノワール自身がこの作品を《ハーレム》と呼んでいたことになる。⁷⁾ 1860年代の終わり頃の作品に就いて語るルノワールに、画商は「《ハーレム》はその頃の作ではないですか」と問いかける。それに対するルノワールの答は以下のようなものであった。「《ハーレム》はまさに1869年です。あの作品がまだ存在しているのは奇跡といっていいでしょう。あれを描いた直後、私は引越したのですが、ずっと大作を抱え込むのは嫌でしたから、前のアトリエに置いてきてしまったのです」。その後この作品は前のアトリエの管理人が保管しておいてくれたおかげで失われずに済み、やがて他の4点の作品等と共に売却されたという。

この対話の中には、画面構成などに触れた部分はなく、また制作年代も西美作品の画面左下に記された1872年という年記からは3年

ほど遡るが、他の作品とは考えられない。例えば、既に触れたリーズをモデルとする《アルジェの女》は1870年のサロンに出品されているところから、1869年に制作されたというこの《ハーレム》を《アルジェの女》と考えることもできそうだが、ここで「大作」と訳した *grandes machines* という言葉は通常数メートルに及ぶ歴史画等の大画面を示すものであり、69.2×122.6cmにすぎない《アルジェの女》のことは考えにくい。また、ヴォアラールがその後一貫して西美作品に《ハーレム》の名を冠していたことは、図版を伴った彼の他の著作でも確認され、⁸⁾ これまでこのヴォアラールの文章に記述された作品を西美作品とすることに対する異論も提出されていない。⁹⁾

ところで、このヴォアラールの回想に先駆けて、西美作品の題名には混乱が生じていた。《ハーレム》という題名が文献上に初めて現れるのは、1913年のミルボーの著作¹⁰⁾であり、この題名は同年画商のベルネム=ジュヌによって開かれたルノワール展のカタログ¹¹⁾を経て、1914年のロンドンに於けるフランス美術展カタログ、¹²⁾ 1918年のヴォアラールのルノワール作品カタログ、¹³⁾ そして既出の1919年のヴォアラールの回想へと受け継がれた。ルノワール自身が書き記したのものなど直接的な証拠はないものの、画家が存命中の展覧会が二つ、それに間接的とは言えルノワール自身の言葉を伝えるヴォアラールの文章が《ハーレム》を採用していることは見逃せない。

これに対し《アルジェリア風に装ったパリの女たち》という題名は、*Parisiennes habillées en Algériennes* として、1906年のテオドル・デュレの『印象派の画家たち』¹⁴⁾に初めて見出され、1911年のマイヤー=グラーフェの『オーギュスト・ルノワール』¹⁵⁾に受け継がれているように、早くから評論家によって用いられていた。その後リヴィエールとジャンモが同様の意味をもつ題名を採用し、¹⁶⁾ 1924年にデュレが著したルノワールのモノグラフでは、《アルジェリア風に装ったパリの女たち》の後ろに括弧をして《ハーレム》の名が併記された。¹⁷⁾ また、レイは1831年のモノグラフで、《ハーレム》という題名を掲げながら、「その本当の題名は《アルジェリア風に装ったパリの女たち》(*Parisiennes habillées en Algériennes*)である」とわざわざ註記したが、¹⁸⁾ その場合も根拠は明らかにされていない。

興味深いのは、西美作品に関する今日知り得る最も早い記録に現われた題名である。前述したヴォアラールの回想の中でルノワールは、《ハーレム》と共に売った作品の中には《園亭》《シスレーの肖像》《唇に指を当てる女性》、それに「買い手自身の肖像」があったと言っているが、それらはすべて1887年に新聞に掲載されたポール・アレグシスによるコレクターのミュレルの蒐集品の一覧表に含まれており、そこに《モンマルトルのハーレムの内部》(*Intérieur de harem à Montmartres*)と題する作品も記載されているのである。¹⁹⁾ この題名は、言うまでもなくパリの歓楽街に於けるハーレム、即ち東洋風の雰囲気売りものとした娼館の意味と思われ、「ハーレム」という言葉を含みながらも、描かれているのがパリの風俗であると示唆している点が注目される。即ちこの《モンマルトルのハーレムの内部》という題名は、言葉の上では《ハーレム》と一致し、意味の上では《アルジェリア風に装ったパリの女たち》に一致するのであり、西美作品が

後に二つの名前で呼ばれる原因を作ったとも考えられそうなのである。ちなみに《ハーレム》がこの《モンマルトルのハーレムの内部》の省略された通称と考えることは、この題名がアレクシスの文中にしか登場せず、その後の展覧会でも常に単に《ハーレム》としか記されていないことから考えて、困難である。またアレクシスの言及も作品が描かれてから十数年後のものであり、勿論ルノワール自身が付けた題名かどうか分からないのである。

一方、ルノワールと友人関係にあった画家のポール・シニャックは、1898年の日記の中で画商カマントロンの所で《化粧をするアルジェの女たち》(*Femmes d'Alger à leur Toilette*)を見たとき記している²⁰⁾。この題名は主題がパリの女たちではなくアルジェの女たちであることを明言するもので、シニャックはそれがドラクロワの作品の影響下にあることを指摘しているが、にもかかわらず「彼は尻だの乳房だの、ヴェールを通して見える裸身だのがお好みだと分る。場面はハーレムというより娼館のようだ」という感想を付け加えるのを忘れなかった。シニャックは具体的な題名を挙げていないが、ドラクロワの同様の作品とはルーヴル美術館所蔵の《アルジェの女たち》(fig. 4)のことに相違なく、²¹⁾ それとの明かな類似はその後の西美作品に関する記述に欠かせないものとなる。



fig.4 ドラクワ《アルジェの女達》パリ、ルーヴル美術館

こうした初期の題名と作品をめぐる記述から見えて来るのは以下のような文脈である。即ち、ルノワールはドラクロワの《アルジェの女たち》の影響下にパリの女性をモデルとして西美作品を描いたが、彼の官能性への興味はそれをハーレム以上に娼館のように見せ、その後の題名の混乱を招き、主題を曖昧にしたのだと。だが我々の前には現実の作品が存在している。そこに描かれている場面そのものは、パリ風俗とオリエント風俗とのどちらとして解釈するのが自然であろうか。

III

当時オリエント旅行が西欧の男性に対して単に異国情緒のみならず強烈な性的魅力をも提供したことは明らかであり、オリエンタリズム絵画に頻出するオダリスクやハーレムの裸婦達はその直接の表象であったことを考えれば、あるいはそのような雰囲気売りものにした娼館がパリの町中に存在したのかもしれない。《モンマルトルのハー

レムの内部》という題名はそうしたものの存在を間接的に示唆しているとも考えられる。しかし、問題は仮にそういったものが存在していたとしても、ルノワールがそれを描いたかどうかである。

1870年頃に画家が娼館を描くことは微妙な問題であった。近代美術史上あまりに有名な事件として今日でもしばしば語られるものに、1865年のサロンにマネが出品した《オランピア》(パリ、オルセー美術館)のスキヤンダルがある。このマネの裸婦が当時世評の厳しい反撃を受けた第一の理由は、そこに描かれているのが娼婦であることが余にも明らかである点にあった。²²⁾ 1874年のサロンに於いてさえ、マネの《オペラ座の舞踏会》(ワシントン、ナショナル・ギャラリー)が落選した理由の一つに、それが所謂ドゥミ・モンド、即ち娼婦との関わりを描いている点を考えることができる。

1870年頃のルノワールは、既にマネのカフェ・ゲルボワの集まりにも顔を出し、前衛的な若き芸術家たちの群れに身を投じていたとはいえ、まだまだサロンに入選することに未練があった。²³⁾ 西美作品は1872年のサロンに送られ落選しているが、もし主題が明らかにパリの娼館を扱ったものであるのなら、この結果は当然と思われる。しかし当時のルノワールが、わざわざそのような挑戦的な行動に出るとは考えにくい。更にもし確信犯として娼館を描いた作品を送りつけるならば、逆にこのようなオリエントとみまごうばかりの場面ではなく、既にマネによって試みられ、後にダガやトゥールーズ=ロートレックによって試みられるような、パリの娼館らしい娼館を描くほうが効果的であろう。従ってルノワールはこの作品を、譬えモデルが誰であれ、あくまでオリエントの情景として提示しようとしたと推測するのが自然である。それではそこには何がどう描かれているのか。もう一度、画面を詳細に検討してみよう。

まず4人の女性だが、中央の女性が何者かは分からないものの、構図や人物のポーズは、少なくとも他の3人が彼女に仕える立場にあることを示している。しかも人物の関係は、色彩によっても暗示されているように見える。即ち、中央の女性のみが金髪をもち、一際白い肌を際立たせられているのに対し、他の3人は黒髪で、特に右で鏡を差し出す女性は明らかに褐色の肌をしている。金髪と白い肌は、言うまでもなく西洋の女性を思わせ、今日この作品を《アルジェリア風に装ったパリの女たち》として納得させるであろうことは既に述べた。しかし、19世紀にオリエント世界のハーレムを描く際に、白人種の女性を有色人種の女性と対比させるのは、所謂オリエンタリズム絵画の常套手段であった。そうしたパターンはジュール=ロベール・オーギュストやフェルナン・コルモン等の作品にハーレムの裸婦として認められ、²⁴⁾ 更にそれをハーレムの中での寵姫と侍女の役割に割り振った作品が、ジャン=ドミニク・アングル、ジャン=レオン・ジェローム、ルコント・デュ・ヌイ等によって次々と生み出されていた。²⁵⁾ こうしたイメージの背景には、トルコの後宮に於いては金髪碧眼のコーカサス地方の女性が珍重されたという現実があり、²⁶⁾ そのことが、基本的には女性に対する男性の支配、異民族に対する西欧人の優位といった構造をもつオリエンタリズム絵画の中で、異民族の寵愛を受ける白人女性という設定によって、西欧の男性鑑賞者をいささか倒



fig.5 バジル《化粧》モンペリエ、ファーブル美術館



fig.6 フィルマン・ジラルール《日本の化粧》ボンセ、ボンセ美術館

錯的に煽ったであろうことも容易に想像がつく。²⁷⁾ ちなみに舞台をアルジェリアに限ったものでも、既に言及したドラクロワの《アルジェの女たち》に加え、1861年のサロンに出品されたA.ティッシエの《アルジェリア女と奴隷》(パリ、アフリカ・オセアニア美術館)などがある。また、1860年代の終わりには、ルノワールの友人フレデリック・バジルが《化粧》と題する作品(モンペリエ、ファーブル美術館/fig.5)で、裸体でソファに坐る白人女性と彼女に履き物を履かせる黒人女性を描いている。²⁸⁾

西美作品の人物の仕草もまた、そうした当時のオリエンタリズム絵画の中に頻出する常套手段に沿っている。床に敷いた絨毯に直接坐ることは勿論だが、裸体乃至は半裸で行なわれる化粧も、バジルの題名そのままの《化粧》の他にも、例えば設定を極東に変えてはいるものの、フィルマン・ジラルールが1873年のサロンに出品した《日本の化粧》(ボンセ美術館/fig.6)に見られる。また、外を覗き見る後ろの女性の仕草は、室内の化粧という設定から考えて、主人がやって来るのを気遣うものと解されるが、こうしたそぶりはハーレムの図像を応用して描かれたギュスターヴ・モローの水彩《デリラの化粧》(パリ、ギュスターヴ・モロー美術館)の中にも、デリラの身づくろいを助けながら後ろを振り向いて、サムソンの来訪をほのめかす有色人種の侍女(fig.7)として描かれている。

西美作品がドラクロワの《アルジェの女たち》の影響下に制作されたことは、今日定説となっており、確かに密閉された室内や人物の数、女性のポーズなどに類似を見出すことは容易である。しかし、こうして見ると西美作品の画面内のすべての要素は、ドラクロワの作品に限らず、当時のオリエンタリズム絵画、それもハーレムの図像と一致し、陳腐なまでにそれを表象する記号として読み解かれることが分かる。

更にこの作品の成立をめぐる幾つかの状況証拠を挙げることも可能だろう。まず、ルノワールはこの作品に先駆けて、1870年に2点のオリент風の作品、《アルジェの女》と《クレマンティーヌ・ストゥーラ夫人の肖像》(D.47、サンフランシスコ美術館)を描いているが、それらと比較しても、この作品を「パリの女たち」を表わしたものとするのは不自然なのである。前述したようにリーズをモデルとした《アルジェの女》は、オリент風の衣装を身につけてクッションに横たわる所謂オダリスクの系譜に属するもので、1870年のサロンに出品された際の題名《アルジェの女》に明らかなように、オリентの女性として描かれたものである。一方《クレマンティーヌ・ストゥーラ夫人の肖像》(fig.8)は、オリент風の衣装を身に纏ったパリの骨董商の妻の肖像であり、そのことはやや斜めを向いた胸像という西洋の肖像画の典型的なパターンとして表われているのである。これらの中に西美



fig.7 モロー《デリラの化粧》パリ、ギュスターヴ・モロー美術館



fig.8
ルノワール《クレマンティーヌ・ストゥーラ夫人の肖像》
サン・フランシスコ、サン・フランシスコ美術館

作品を置いたとき、それが西洋婦人の肖像画としては勿論、パリの女たちであることすら拒否して、《アルジェの女》同様オリエントの情景を想起させることは自明であるように思われる。また、ドラクロワの《アルジェの女たち》の影響にしても、ルーヴル美術館で公開されていたこの有名なオリエントの情景への明らかすぎる類似は、譬えアルジェリア風の娼館であれ、決して「パリの女たち」を表すのに有効なものとはいえないはずである。以上のような点から西美作品は、ドラクロワから設定だけを借りてパリの風俗を表わしたものとまでは到底考えられないのである。

IV

ここで我々はもう一度題名の問題に戻らねばなるまい。即ち画面の上ではこれほどハーレムであることが明らかであるにも関わらず、西美作品が《アルジェリア風に装ったパリの女たち》として知られていく過程である。

西美作品に関する記述を概観して分かることは、この作品を巡る解説が常にドラクロワの《アルジェの女たち》からの影響とオリエント趣味に言及しながら、かつまたそれらとの関係が色彩を中心とする造形的な側面のみに限定され、主題に及ばないことである。例えばデュレは1906年の『印象派の歴史』に於いて、まずルノワールの《アルジェの女》に触れ、「やはり等身大で描かれたクッションに横たわる《アルジェの女》がアルジェリアなのは、その題名だけである。奇抜な東洋風の衣装を着たひとりのパリのモデルが、そうしているのだ」と言いきる。²⁹⁾ これは題名と実際のモデルとの乖離の指摘であり、主題は無視されているに等しい。続く頁でデュレは《アルジェリア風に装ったパリの女たち》に触れ、「室内の奇抜な東洋風の衣装を着た女性のグループ」と記した後、すぐに造形面へ目を転じ、「すべての部分は色調と反映、そしてそれ自体が彩られた影で満ち溢れている」と述べている。³⁰⁾ 更に1924年に著された『ルノワール』では、デュレは「ルノワールがドラクロワの内に認めていたのは色彩家としての大胆さであった」とし、ドラクロワに対する興味を証する一例として、その《ユダヤの結婚式》の模写と共に西美作品の名を挙げるのである³¹⁾。

またマイヤー＝グラーフェは、ルノワールとドラクロワの関係を述べた文脈で西美作品に触れ、「そこには一見して(ドラクロワの)《アルジェの女たち》の対作品といったものを作成しようとした意図が認められる。題材が似ているのだ。最も成功した人物である鏡を持つ右側の奴隷は、ドラクロワ作品に登場する人物の一人と細部に於いて近似している。奥に坐っている女性はドラクロワ作品の黒人女性を思わせる。室内の装飾にすら模倣が感じられる」とまで断じながら、その後は造形面の比較に終始している。³²⁾ その中ではドラクロワの作品に関しては「厳密なオリエンタリズムの場面」、ルノワールの作品に関しては「変装した女たち」という表現を用いて、両者の主題の違いを明確に意識させるが、その理由が画面の比較を通して、あるいは画家を巡る証言などによって説明されることはない。

ここで気をつけなければならないのは、彼らが提示する《アルジェリア風に装ったパリの女たち》という題名が、どうもアレクシスやシニ

ャックによって示唆されたパリの娼館という意味を含んではいないらしいということなのである。彼らが着目しているのは、モデルがパリの女性であるという点であり、ルノワールがドラクロワに倣ってアルジェの光景を描こうとしたという意図は正しく理解されている。即ち、彼らは西美作品の主題を《ハーレム》と知っていながら、それが実際にはパリの女たちを描いていることを強調しているのであり、言い替えば、ドラクロワの影響によるオリエント的な主題性は無視し、モデルの問題だけを現実として評価しているのである。最近のルノワール展のカatalogに見られる次のような記述もまさにこうしたリアリズムと虚構の文脈を踏まえて出て来るものであろう。「しかし重要なのは、ドラクロワがアルジェの女たちを描く際には彼女たちの家での習作や素描を重ねたのに対し、ルノワールはよく飾り付けられたアトリエの中でポーズをとるパリの女たちを描いて、絵画が作られたものであるということを公然と認めていることである」。³³⁾ ルノワールが、アトリエに作られたハーレムのセットの中でポーズをとる女たちを、それが虚構であることが分かるように描いたともいうのであろうか。ここにはルノワールが目の前に存在するものがあるがままに描いているという思い込みがある。オリエント体験のない画家でもハーレムの情景を想像によって描くことが普通に行なわれていた時代に、ルノワールだけがそうではなかったと考えるのは決して公平な見方ではない。

1913年から1920年まで、西美作品の題名には主として《ハーレム》が用いられていたが、やがてそれは理由を説明されることもなく《アルジェリア風に装ったパリの女たち》に取って代わられていく。恐らく印象派評価に多大な力を発揮したデュレとマイヤー＝グラーフェの権威に人々は従ったのであろうが、そこでは恐らくこの「女たち」が仮装したモデルなのか、それとも東洋風に装った娼婦なのかという疑問すら、はっきり意識の上にはのぼることはなかった。いやその両者が渾然一体となっていたからこそ、《アルジェリア風に装ったパリの女たち》という題名は流布し得たのだろう。

更に、デュレとマイヤー＝グラーフェという二人の批評家がまさに近代美術史の中心に印象派を据えた人物であること自体が、³⁴⁾ 彼らの題名選択にも不可分に関わっていたのではないか。彼らは未だオリエントを知らないルノワールがパリのモデルを使って西美作品を描いたことを知っていた。そして、だからと言ってその作品の主題が「パリの女たち」と呼ばれるとは限らないという当然の事実を、その題名=主題の記述からそぎ落としてしまったのである。それは、彼ら近代美術の批評家が、ルノワールを、またオリエンタリズムをどう見ていたかを、図らずも映し出す。

リウォルドは最もオーソドックスなその印象派の概説書で1869年頃のルノワールに触れ、「彼はこの時期ドラクロワのオリエント主題の扱い方に大いに印象づけられ、日本による細心な調和の中よりも、この画家のオダリスクやアルジェリアのシーンの中に、もっと激しく豊かな色彩の構成を見出した」³⁵⁾と書いているが、このように造形面に限ってルノワールの作品に対するドラクロワのオリエンタリズムの影響を云々するのは、近代美術史の典型的な見方であった。言うまでもないことだが、造形的な発展史観に基づく近代美術史の中では、印

象派の筆触分割の先駆者の一人にドラクロワがおり、オリエンタリズムは何よりもその直接体験に基づく色彩と光とによって画面の造形的な変化に寄与するものであった。そしてルノワールをはじめとする印象派の画家達は、クールベ、マネを直接の先輩として現実を前に近代生活を描くリアリズムに連なる画家に他ならなかった。西美作品に与えられた《アルジェリア風に装ったパリの女たち》という題名は、まさにこうした近代美術史観を前提としているのである。

印象派とサロンやアカデミズムの関係が次第に明らかにされ、かつては画家達が明るい光と鮮やかな色彩に目覚める契機としてしか評価されなかったに等しいオリエンタリズムも、西欧社会による東洋の表象としてその主題や内容が分析されるようになってきた現在、ルノワールの《ハーレム/アルジェリア風に装ったパリの女たち》を巡る題名の問題も、近代美術史の言説を照らし出すひとつの実例として考察されるべき段階にきているのではないだろうか。

註

- 1) 垂木祐三編『国立西洋美術館設置の状況』第3巻、国立西洋美術館協会、1989年、355頁。
- 2) Annexe参照。
- 3) 基本的なデータは以下の通り。油彩・カンヴァス、156×128.8cm、左下に署名年記 *A. Renoir 1872*。
なお以下この論文中で比較するルノワール作品に関してはFrançois Daulte, *Auguste Renoir, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, I, Figures 1860-1890*, Lauzanne, 1971. のカタログ番号を(D.)として初出の題名の後に記す。
- 4) Douglas Cooper, "Renoir, Lise and the Le Coeur Family: A Study of Renoir's Early Development-I Lise", *Burlington Magazine*, mai 1959, p.168. ちなみに中央の女性のモデルに関してはファニー・ロペールの名を挙げる研究者もいる (Lesley Stevenson, *Renoir*, London, 1991, p. 67.)。
- 5) *Explication des œuvres de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés aux Palais des Champs-Élysées, Explication*, Paris, 1870, no.2406.
- 6) 最も早くこの情報を記しているのは、Théodore Duret, *Histoire des Peintures Impressionnistes*, Paris, 1906, p.131. (以下Duret, 1906.と略)である。
- 7) Ambroise Vollard, *La Vie et l'Œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, 1919, pp.48-49. (以下Vollard, 1919.と略)。
- 8) A. Vollard, *Tableaux, Pastels & Dessins de Pierre-Auguste Renoir*, vol.I, Paris, 1918, no.376 et p.94 (repr.). (以下Vollard, 1918.と略)。
- 9) ちなみに1870年には普仏戦争が勃発、翌1871年にはパリ・コミュンズの騒乱があり、フランスは混乱期にあった。ルノワール自身、普仏戦争の際には軍務についている。従って仮に西美作品が1869年に着手されればほぼ完成されていたとしても、この混乱後の1872年のサロンの審査に委ねる際に改めて手を加え、署名年記を入れたということも考えられる。
- 10) Octave Mirbeau, *Renoir*, Paris, 1913, p.21.
- 11) Cat.expo. *Renoir*, Bernheim-Jeune, Paris. 1913, no.5. 註8に掲げた同年の文献ではファスケルのコレクションにあるとされた西美作品は、この展覧会カタログではベルネム=ジュヌの所蔵となっている。
- 12) Cat.expo., *Art Français. Exposition d'Art décoratif contemporain 1800-1885*, Grosvenor House, London, 1914, no.70.
- 13) A. Vollard, 1918, no.376, et p.94 (repr.).
- 14) Duret, 1906, p.132.
- 15) J. Meier-Graefe, *Auguste Renoir*, München, 1911, p.25. なお翌年仏語版が刊行された。 *Auguste Renoir*, Paris 1912, p.21.
- 16) Georges Rivière, *Renoir et ses Amis*, Paris 1921, p.13. P. Jamot, "Renoir", *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1923, p.264.
- 17) Th. Duret, *Renoir*, Paris 1924, pp.25. (以下Duret, 1924.と略)。
- 18) Robert Rey, *La Peinture française à la fin du XIXe siècle, La Renaissance du sentiment classique*, Paris, 1931, p.51.
- 19) Paul Alexis, "La Collection Murer" *Le Cri du peuple*, vendredi 21 oct.1887, p.3.
- 20) John Rewald, J., "Extraits du journal inédites de Paul Signac, II, 1897-1898", *Gazette des Beaux-Arts*, 1952, p.275.
- 21) ヴォアラールとの対話でルノワールはドラクロワの《アルジェの女たち》への賛辞を明らかにしている (A. Vollard, *Auguste Renoir*, Paris, 1920, pp.242-243.)。またジュール・マネは、1897年のことだが、ルーヴルを訪れた際に、「私たちはルノワール氏と共に長い間《アルジェの女たち》を観ていた」とその日記に記している (Jules Manet, *Journal (1893-1899)*, Paris, 1979, p.143.)。
- 22) マネのこの作品の問題に関するこれまでの研究の概要と紹介はCat. expo. *Manet*, Paris, 1983, p.176ff参照。
- 23) ルノワールは1864年に初めてサロンに出品し、以後1866年、1867年、1868年、1870年、1872年、1873年と殆ど欠かす事なく応募している。また1877年の第3回印象派展の後、再びサロンに出品するようになる。
- 24) オーギュストはこのステレオタイプ化したイメージの最も早い制作者と目されている (Michel Thévoz, *L'Académisme et ses fantasmes*, Paris, 1980, p.76.)。
- 25) ハーレム図像の中での人種の問題は、Linda Nochlin, "The Imaginary Orient" *Art in America*, May 1983, p.126. 及び Hugh Honour, *L'Image du noir dans l'art occidental*, tome II, Paris, 1989, pp.145-186を参照。なおLynne Thornton, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris, 1989.にも数多くの作例が紹介されている。
- 26) Alev Lytle Croutier, *Harem: The World Behind the Veil*, New York, 1989, p.30. (邦訳『ハーレム』篠原勝訳、河出書房新社、1991年、30頁)。
- 27) ノックリンは、ジェロームの《奴隷市場》に関する分析で、この二重のイデオロギーと、それを鑑賞する西欧の男性の眼差しに就いて的確に指摘している (Nochlin, *op.cit.*, p.125.)。
- 28) 1860年代の終わり頃ルノワールはしばしばバジルのアトリエに身を寄せており、この《化粧》もよく知っていたと考えられる。バジルの作品もリーズをモデルとしており、構図、主題などの類似からも両者の関係が注目されるが稿者はまだこの問題を明らかにする事が出来ずにいる。なお、この《化粧》とルノワールの姿を同じアトリエの中の人物として描き出したバジルの作品に就いては、三浦篤氏の興味深い論文「一八七〇年の画家のアトリエ(上)バジルの《ラ・コンダミン街のアトリエ》をめぐって」『美術史論叢』10, 1994年がある。
- 29) Duret, 1906, p.131.
- 30) *ibid.*, p.132.
- 31) Duret, 1924, p.25.
- 32) J. Meyer-Graefe, *op.cit.*, pp.21-22.
- 33) 『ルノワール展』カタログ、名古屋美術館/ひろしま美術館/奈良県立美術館、1988-1989年、234頁 (Alexandra R. Murphyによる英文テキストから稿者訳)。
- 34) 発展史としての近代美術史観とマイヤー=グレーフェの関係に関しては、伊藤賢一朗「ユリウス・マイヤー=グレーフェによる近代美術批評に関する一考察」『哲学会誌』第18号、1994年、学習院大学哲学会、61-73頁を参照。
- 35) John Rewald, *The History of Impressionism*, 4th edition, New York and London, 1973, pp.208-209.

Annexe

西美作品の題名リスト

- データは年代/題名、[]内に文献名とする。
 - 1959年の国立西洋美術館設立までの変遷に就いては今日把握するすべてを掲げたが、以下のみはその存在を確認できなかった。
Cat.expo. *Capolavori dell'Ottocento Francese*, Palais, Storozzi, Florence 1955, no.89.
 - 1959年以降のものは、主な研究書やモノグラフ、展覧会カタログに限った。
- 1887/*Intérieur de harem à Montmartre, femmes nues*
[Alexis, P., "La Collection Murer" *Le Cri du peuple*, vendredi 21 oct.1887, p.3. réédité dans Gachet, P., *Deux amis des Impressionnistes, le Docteur Gachet et Murer*, Paris 1956, pp.171-172.]
- 1898/*Femmes d'Alger à leur Toilette*
[Signac, P., Journal du 29 janv.1898, dans Rewald, J., "Extraits du journal inédites de Paul Signac, II, 1897-1898", *Gazette des Beaux-Arts*, 1952, p.275.]
- 1906/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Duret, T., *Histoire des Peintures Impressionnistes*, Paris, 1906, pp. 131-132.]
- 1911/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Meier-Graefe, J., *Auguste Renoir*, München, 1911, pp.25-27.]
- 1912/*Parisiennes habillées en Algériennes*

- [Meier-Graefe, J., *Auguste Renoir*, Paris, 1912, pp.21-24.]
- 1913/*Le Harem*
[Mirbeau, O., *Renoir*, Paris, 1913, repr., p.21.]
- 1913/*Le Harem*
[Cat.expo. *Renoir*, Bernheim-Jeune, Paris, 1913, no.5.]
- 1914/*Le Harem*
[Cat.expo., *Art Français. Exposition d'Art décoratif contemporain 1800-1885*, Grosvenor House, London, 1914, no.70.]
- 1918/*Le Harem*
[Vollard, A., *Tableaux, Pastels & Dessins de Pierre-Auguste Renoir*, vol.I, Paris, 1918, p.94, no.376 (revised ed. 1989, San Francisco.).]
- 1919/*Le Harem*
[Vollard, A., *La Vie et l'Œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris 1919; reprinted as *Renoir*, Paris, 1920; and in Vollard 1938.]
- 1920/*Le Harem*
[Blanche, J. E., *Quatre-vingt ans de peinture libre*, Paris, 1920, no. 24.]
- 1921/*Les Femmes costumées en Algériennes*
[Rivière, G., *Renoir et ses Amis*, Paris, 1921, p.13.]
- 1922/*Le Harem*
[Tabarant, A., "La collection Matsukata", *Bulletin de la Vie artistique*, Paris, 15 décembre 1922, repr., p.566.]
- 1923/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Jamot, P., "Renoir", *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1923, repr., pp.264-265.]
- 1924/*Parisiennes habillées en Algériennes (le Harem)*
[Duret, T., *Renoir*, Paris, 1924, pp.25, 33, pl.4.]
- 1925/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Coquiou, G., *Renoir*, Paris, 1925, p.224.]
- 1931/*Le Harem* (dont le vrai titre était *Parisiennes habillées en Algériennes*)
[Rey, R., *La Peinture française à la fin du XIXe siècle, La Renaissance du sentiment classique*, Paris, 1931, p.51.]
- 1938/*Le Harem*
[Vollard, A., *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, 1938, pp. 166-167.]
- 1944/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Drucker, M., *Renoir*, Paris, 1944, pp.25, 36, 101, 183, 195 no.2, pl. 20.]
- 1948/*Parisiennes déguisées en Algériennes*
[Cat.expo. *De David à Cézanne*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1948, no.117, pl.62.]
- 1948/*Le Parigine travestite de Algerie*
[Cat.expo. *GI'Impressionisti*, xxiv Biennale di Venezia, Venezia, 1948, no.50.]
- 1950/*Parigiennes disfrazadas de Algelinas (Parisiennes déguisées en Algériennes)*
[Cat.expo. *De Manet a Nuestros Dias: Exposition de pintura francesa*, Caracas, 1950, no.10.]
- 1952/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Cat.expo. *Renoir*, Galerie des Ponchettes, Nice, 1952, no.3.]
- 1952/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Cat.expo. *Renoir*, Palais Saint-Pierre, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 1952, no.3, fig.2.]
- * * *
- 1959/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Cooper, D., "Renoir, Lise and the Le Coeur Family: A Study of Renoir's Early Development-I Lise", *Burlington Magazine*, mai 1959, pp.168-169, fig.7.]
- 1964/*Parisiennes habillées en Algériennes*
[Perruchot, H., *La Vie de Renoir*, Paris, 1964, p.79, 83, 139.]
- 1971/*Parisiennes habillées en Algériennes ou le Harem*
[Daulte, F., *Auguste Renoir, Catalogue raisonné de l'œuvre peint, I, Figures 1860-1890*, Lauzanne, 1971, no.84.]
- 1973/*Parisian Women Dressed as Algerians*
[Rewald, J., *The History of Impressionism*, 4th edition, New York and London, 1973, p.272.]
- 1978/*The Harem (Parisian Women Dressed as Algerians)*
[Callen, A., *Renoir*, London, 1978, pp.11, 38 no.17.]
- 1980/*Parisiennes habillées en Algériennes* (usually called *The Harem*)
[Pickvance, R., "Monet and Renoir in the mid-1870s" *Japonisme in Art, an International Symposium*, Tokyo, 1980, p.159.]
- 1984/*The Harem (Parisian women Dressed as Algerians)*
[White, B.E., *Renoir. His Life, Art and Letters*, New York, 1984, p.44.]
- 1985/*Parisiennes habillées en Algériennes (Le Harem)*
[Fezzi, E., *Tout l'œuvre peint de Renoir*, Paris, 1985, pp.92-93.]
- 1985/*Parisiennes habillées en algériennes* (dit *Intérieur de harem à Montmartre*)
[Cat.expo. *Renoir*, London, Paris, Boston, 1985, no.19, pp.106-107.]
- 1988/*Parisiennes in Algerian Costume*
[Cat.expo., *Renoir Retrospective*, Nagoya, Hiroshima, Nara, 1988. (『ルノアール展』、名古屋市美術館他、1988年), no.4.]
- 1991/*Parisiennes in Algerian Dress*
[Stevenson, L., *Renoir*, London, pp.66-67.]
- 1994/*Parisiennes habillées en algériennes*
[Cat.expo. *Paris en 1874: L'Année de l'Impressionnisme* (『1874年 -パリ』第1回印象派展)とその時代』東京、1994年), no.82.]

Renoir's *Harem*

—On the Title of *Parisiennes déguisées en algériennes*

Chikashi Kitazaki

Renoir's *Parisiennes déguisées en algériennes* in the collections of the National Museum of Western Art, Tokyo has also been known under the title *Harem*. Vollard, the famous art dealer of the impressionist paintings, and the exhibitions of the early twentieth century have used the title *Harem*, and the critics Théodore Duret and Meier-Graefe use the title *Parisiennes habillées en algériennes*. Indeed, the model for the central women are recognised as Parisian, including Renoir's lover Lise Tréhot, but the scene depicted is an oriental harem, reflecting the strong influence of Delacroix's *Femmes d'Alger* (Musée du Louvre, Paris). Consequently, the title *Parisiennes habillées* (after replaced by a synonym *déguisées*) en algériennes refers not to the work's subject as a fabrication, but to the actual models themselves. While *Parisiennes déguisées (habillées) en algériennes* has become the generally known title of this work, in its background, there is the modern art historical view as the history of development which sees Renoir as a painter of modern life, excluding the question of the work's subject, and purely formal judgments regarding Orientalism and Delacroix's influence.