

\*

# 国立西洋美術館年報

NO.3

---

\*

BULLETIN ANNUEL  
DU  
MUSEE NATIONAL D'ART OCCIDENTAL

---

\*

TOKYO 1969

\*

## 目次

日本所在のルドンの作品—デッサン、パステル、油彩画— 黒江光彦 ——— 2
Odilon Redon dans les collections japonaises—dessin, pastel et peinture à l'huile—par Mitsuhiko Kureo

### 新収作品目録

購入作品 ——— 32

寄贈作品 ——— 40

### 作品研究（国立西洋美術館所蔵作品）

ルカス・クラナッハ(父)作《ゲッセマネの祈り》について 山田智三郎 ——— 44

セバスティアアーノ・デル・ピオンボ《ある男の肖像》 佐々木英也 ——— 49

ピカソのドライポイント《サルタンバンク》の周辺 八重樫春樹 ——— 61

ブールデルの《弓をひくヘラクレス》と二点のデッサン 穴沢一夫 ——— 68

### 講演

ブールデル、その生涯と芸術 ミシェル・デュフェ ——— 78

Bourdelle, sa vie et son art—par Michel Dufet

### 研修報告

アメリカの美術館 高階秀爾 ——— 88

### 文献

ロートレック文献：1893—1968 千足伸行 ——— 91

### 事業記録

特別展・巡回展・講演会 ——— 96

### 資料

歳出歳入表・年度別入館者総数・職員名簿 ——— 102

## 日本所在のルドンの作品

—デッサン・パステル・油彩画—

黒江光彦

Odilon Redon dans les collections  
japonaises

—dessin, pastel, et peinture à l'huile—

par Mitsuhiko Kuroe

このルドンの作品目録の成立の事情は『美術手帖』1968年1月号に寄稿した「日本にあるオディロン・ルドン」と題する拙稿にのべてある。すなわち1964年に刊行されたクラウス・バーガー著『オディロン・ルドン』(Klaus Berger: *Odilon Redon*, McGraw-Hill Book Company, New York-Toront-London, 1964)の油彩・パステル・素描作品の“総目録”の一部として、日本所在の作品についてバーガー氏より依頼されたのが、直接の動機であった。当時、かねてより科学研究(総合研究)の一環として印象主義の画家たちを中心に日本所在の作品目録の作成をすすめていた富永前国立西洋美術館長の指導助言のもとに、他のスタッフの協力を得て、小生がルドンの作品調査を担当した。バーガー氏の依頼と同氏の著書の発行まではあまりにも短時間であったため、日本から送った資料は、同氏の著書の“総目録”(181頁より237頁まで)には“割込み”の形で収録され、そのすべてをつくしているものとはならなかった。その後バーガー氏の計らいによって、本邦所在のルドン作品は『ルイユ』誌1965年12月号に紹介された(*Odilon Redon dans les collections japonaises par Klaus Berger, dans l'Oeil*, n° 132, décembre 1965, pp. 28~35)。前述した『美術手帖』1968年1月号のルドン紹介もフランスの月刊美術誌と同じような意図をもって

編集部独自の調査にもとづいて作品の撮影に当り、その企画に対して拙稿を求められたのである。私はその中で、副題として〈日本における西洋美術の研究をめぐって〉とつけたように、この種の作品調査研究の意義をのべたのであるが、その趣旨はこの目録に対しても生きている。以上のような事情から日本所在作品の“総目録”の発表に先立って二つの紹介がなされた訳である。

この調査研究の動機はともあれ、一般的にいて日本にもたらされた西欧の美術作品の所在を明らかにしておくことは、西洋美術研究にたずさわる者の恒常的な課題である。当館年報 n°2 における『日本所在のクロード・モネの作品』につづいてここにルドンに関する資料を公刊して研究者と愛好者諸氏の参考に供する次第である。この研究の最終的な目的は、世界各地に散在する作品の総合的調査に合流することであることは論をまたないのであるが、その合流の過程において資料的に批判をうけ、作品が正しく位置づけられることとなる。共通の資料として多くの人びとの研究の一助となれば幸いである。

さて、この目録は、ルドンのデッサン・パステル・油彩画に限られている。ルドンの広大な芸術領域である版画が含まれないのは大きな“手落ち”でさえあるのだが、これは他日を期して、もう少し調査の時間をいただきたい。ここでは

近年日本で開催されたルドン展にはすでに日本の収集家の許から数多くの版画が出品されていることを指摘するにとどめたい。石版画集『聖アントワヌの誘惑』『聖ヨハネ黙示録』『ゴヤに捧ぐ』『お化け屋敷』があり、一枚刷りの石版画の『ブルンヒルデ(神々のたそがれ)』『輝ける横顔』『仏陀』『耳』『花の中の少女』、ドライポイントの『小さな僧』などがすでに日本にもたらされており、とくに版画はこれからもかなりの数がわが国に入ってくるものと考えられる。目録中、所蔵者についての詳細を明らかにできないのは、日本の現状ではやむを得ない事情からであるが、旧所蔵者の一部が明らかなことだけでも、海外の美術品の受容の歴史を考える上で興味のあることである。とくに1920年前後、松方幸次郎氏や大原美術館の委嘱をうけた児島虎次郎氏らがパリなど、ヨーロッパの市場で自由に作品を買い求めることができた“よき時代”に、日本画系の諸氏がすぐれたルドンの作品を購入されたことは注目されよう。

終りに、貴重な蔵品の調査や撮影に格別のご高配を下された所蔵者各位および調査に際して諸々の情報や便宜を与えて下さった各位に対して厚くお礼を申し上げ、これからの調査研究に対しても変らぬご協力をお願い申し上げる次第である。





1

1

本を読むケンタウロス

鉛筆、紙、0.475×0.37m

右下に署名

展覧会：1966年《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋，図録番号 9

文献：K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年 図録番号737a；『リュウ』1965年12月号n°132， 35頁，図版13；『美術手帖』1968年1月号，図版

東京 中川氏蔵

1

LE CENTAURE LISANT

Crayon sur papier ; H. 0,475 ; L. 0,37

Signé en bas à droite : ODILON REDON

EXP. "Cézanne-Renoir-Redon", 1966, Nagoya, cat. n°9

BIBL. Klaus Berger: *Odilon Redon*, 1964, cat. n° 737a; *L'Oeil*, décembre 1965, n°132, p. 35, Fig. 13; *Bijutsu-Techo*, janvier 1968, reproduit

Tokyo, Collection K. Nakagawa



2

2

メルキュール（柱頭上の有翼の首）  
（1880年ころ Berger による）

コンテ，着色の紙，0.45×0.36m  
右下に署名（柱頭上）

展覧会：1954年《ルドン展》東京，求竜堂画廊；1966年  
《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋，図録番号12

文献：K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年，目  
録番号584a；『リュウ』1965年12月号n°132，34頁，  
図版12；『美術手帖』1968年1月号，図版

東京 中川氏蔵

2

MERCURÉ (*Tête ailée sur un chapiteau*)  
(c. 1880 d'après Berger)

Crayon Conté sur papier teint: H. 0,405; L. 0,36  
Signé en bas à droite (sur le chapiteau): ODI-  
LON REDON

EXP. *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie  
Kyuryudo; "Cézanne-Renoir-Redon", 1966, Nagoya,  
cat. n°12

BIBL. Klaus Berger: *Odilon Redon*, 1964, cat. n°  
584a; *L'Oeil*, décembre 1965, n°132, p. 34, Fig.  
12; *Bijutsu-Techo*, janvier 1968, reproduit

Tokyo, Collection K. Nakagawa



3

3

デッサン（足を水にひたして物思う女）

鉛筆，紙，0.195×0.24m

中央下に署名と番号

東京，個人旧蔵

展覧会：1954年《ルドン展》東京，求竜堂画廊；1955年  
《世界名作美術展》大阪

神戸 個人蔵

3

DESSIN (*Une penseuse, les pieds dans l'eau*)

Crayon sur papier; H. 0,195; L. 0,24

Signé et numéroté en bas au milieu: ODILON  
REDON 69

Ancienne collection privée, Tokyo

EXP. *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie  
Kyuryudo; *Exposition des chefs-d'oeuvre du Monde*,  
1955, Osaka

Kobé, Collection privée



4



5

4

女の顔

鉛筆, 紙, 0.25×0.19m

右下に署名

1921年パリにて現所蔵者の父購入

展覧会: 1954年《ルドン展》東京, 求竜堂画廊

文献: 『ルイユ』1965年12月号 n°132, 31頁, 図版6;

『美術手帖』1968年1月号 図版

東京 個人蔵

4

TETE DE FEMME

Crayon sur papier; H. 0.25; L. 0.19

Signé en bas à droite: ODILON REDON

Acheté à Paris en 1921 par le père du collectionneur actuel

EXP. *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie Kyuryudo

BIBL. *L'Oeil*, décembre 1965, n°132, p. 31, Fig. 6; *Bijutsu-Techo*, janvier, 1968, reproduit

Tokyo, Collection privée

5

デッサン (水辺の女)

鉛筆, 一部白グワッシュ, 紙, 0.202×0.272m

右下に署名

1921年パリにて現所蔵者購入

京都 小野氏蔵

5

DESSIN (*Une femme au bord de l'eau*)

Crayon sur papier, rehaussé par les touches en gouache; H. 0.202; L. 0.272

Signé en bas à droite: ODILON REDON

Acheté à Paris en 1921 par le collectionneur actuel

Kyoto, Collection Ch. Ono



6

6

デッサン (女の横顔)

コンテ, 紙, 0.432×0.363m

右下に署名

1964年6月パリにて弥生画廊購入, 同年11月より現所蔵者

展覧会: 1964年《ルドン展》東京, 求童堂画廊; 1966年《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋, 図録番号11

文献: 『美術手帖』1968年1月号, 図版

東京 個人蔵

6

DESSIN (*Profile de femme*)

Crayon conté sur papier; H. 0.432; L. 0.363

Signé en bas à droite: ODILON REDON

Acheté à Paris au juin 1964 par la Galerie Yayoi, Tokyo; Collection actuelle dès novembre 1964

EXP. *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie Yayoi; “*Cézanne-Renoir-Redon*”, 1966, Nagoya, cat. n°11

BIBL. *Bijutsu-Techo*, janvier 1968, reproduit

Tokyo, Collection privée

7

デッサン (岩山の中の物思う女)

鉛筆, 紙, 0.228×0.24m

左下に署名と番号, 右下に番号

展覧会: 1966年《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋, 図録番号14

文献: 『リュウ』1965年12月号n°132, 30頁, 図版 3

東京 個人蔵

7

DESSIN (*Une penseuse dans le rocher*)

Crayon sur papier; H. 0.228; L. 0.24

Signé et numéroté en bas à gauche: ODILON REDON 65;

Numeroté en bas à droite: 66

EXP. “*Cézanne-Renoir-Redon*”, 1966, Nagoya, cat. n°14

BIBL. *L'Oeil*, décembre, 1965, n°132, p. 30, Fig. 3

Tokyo, Collection privée

8

デッサン (永遠を前にした男)

鉛筆, 紙, 0.20×0.25m

左下に署名

展覧会: 1966年《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋, 図録番号13

個人蔵

8

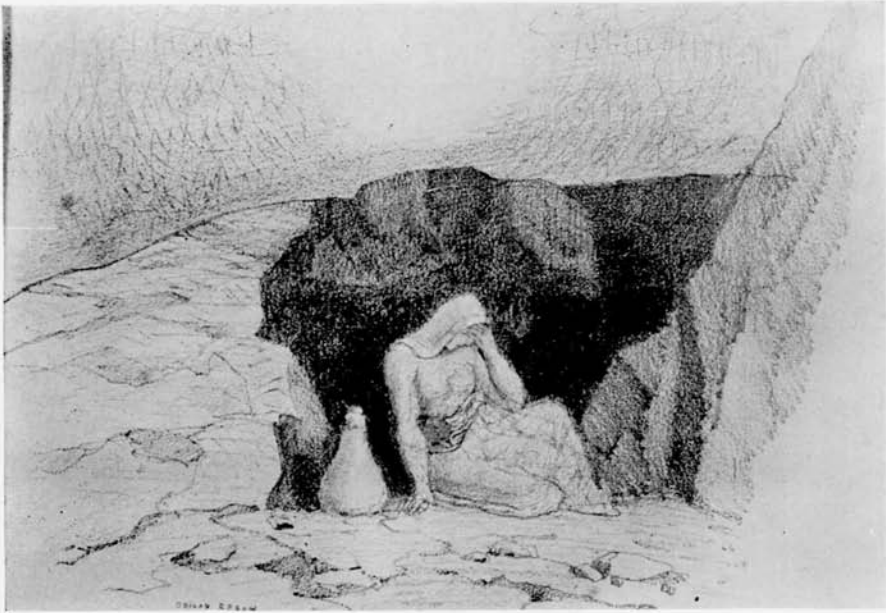
DESSIN (*Un homme devant l'Éternité*)

Crayon sur papier; H. 0.20; L. 0.25

Signé en bas à gauche: ODILON REDON

EXP. “*Cézanne-Renoir-Redon*”, 1966, Nagoya, cat. n°13

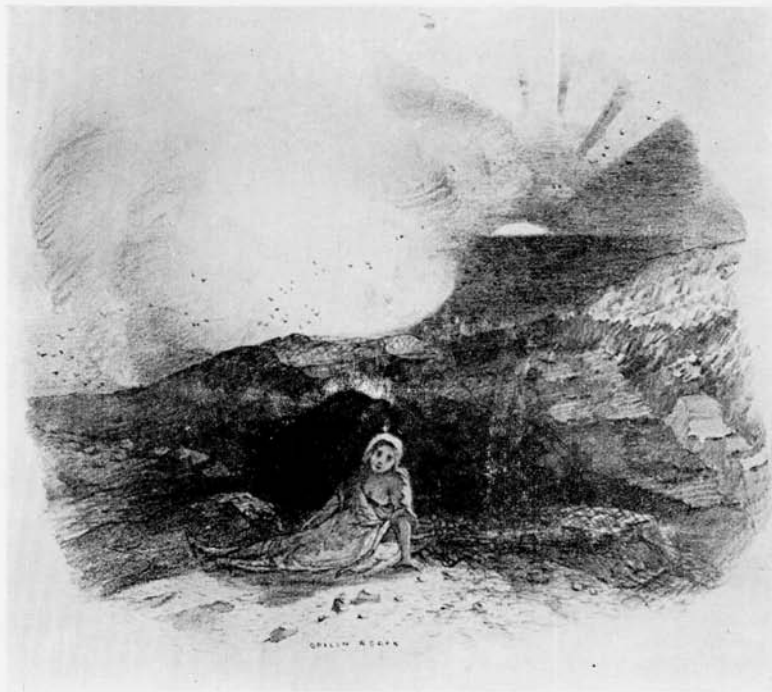
Collection privée



7



8



9

9

デッサン (岩山のふもとで夢みる女)

鉛筆, 紙, 0.175×0.185m

中央下に署名

1921年パリにて現所蔵者の父購入

展覧会: 1954年《ルドン展》東京, 求竜堂画廊

文献: 『美術手帖』1968年1月号, 167頁, 図版

東京 個人蔵

9

DESSIN (*Une femme rêvant au pied d'un rocher*)

Crayon sur papier; H. 0,175; L. 0,185

Signé en bas au milieu: ODILON REDON

Acheté à Paris en 1921 par le père du collectionneur actuel

EXP. *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie Kyuryudo

BIBL. *Bijutsu-Techo*, janvier 1968, p. 167, reproduit

Tokyo, Collection privée



10

10

デッサン (風景の中の老人と若い女)

鉛筆, 紙, 0.298×0.221m

右下に署名

一日本人, バリのハヴァード兄弟画廊 (ブルヴァール・モンパルナス123番地) にて購入

展覧会: 1954年《ルドン展》東京, 求竜堂画廊

武蔵野市 中山氏蔵

10

DESSIN (*Un vieillard et une jeune femme dans un paysage*)

Crayon sur papier; H. 0,298; L. 0,221

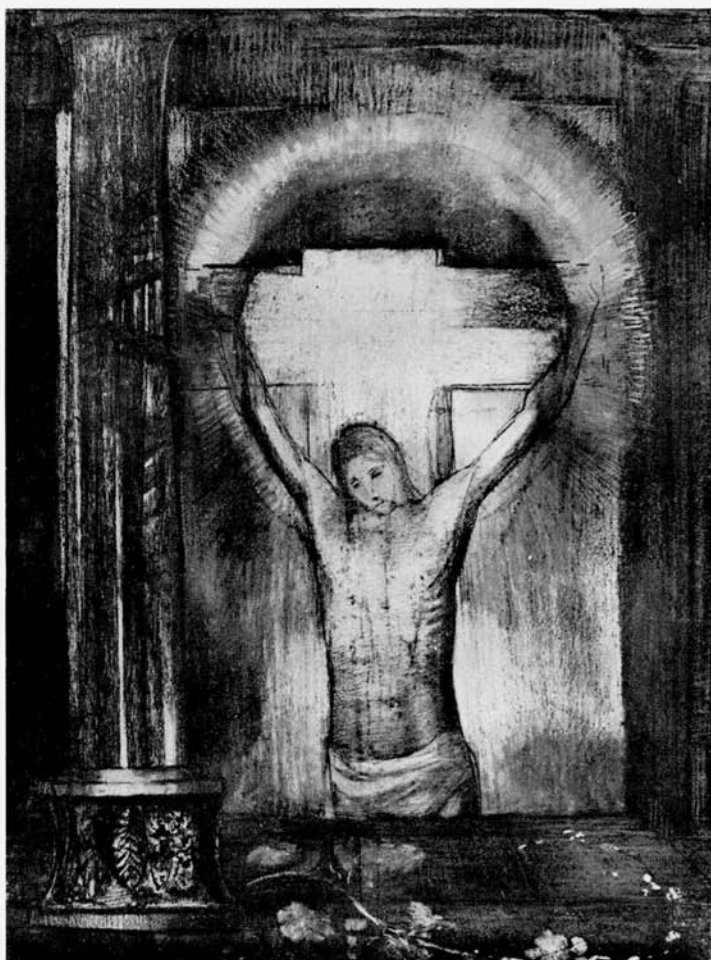
Signé en bas à droite: ODILON REDON

Acheté à Paris de la Galerie Havard Frères (123 Boulevard Montparnasse) par un japonais

EXP. *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie Kyuryudo

Musashino, Collection T. Nakayama





11

11

磔刑 (1900年ころ Bergerによる)

パステル, 紙, 0.485×0.365m

右下に署名

展覧会: 1954年《ルドン展》東京, 求竜堂画廊; 1957年  
《西洋美術名作展》京都

文献: K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年, 目  
録番号354a; 『ルイユ』1965年12月n°132, 32頁, 図版  
8; 『美術手帖』1968年1月号, 167頁, 図版

東京 中川氏蔵

11

LE CRUCIFIX (c. 1900 d'après Berger)

Pastel sur papier; H. 0,485; L. 0,365

Signé en bas à droite: ODILON REDON

EXP. *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie  
Kyuryudo; *Exposition des chefs-d'oeuvre occiden-*  
*taux*, 1957, Kyoto

BIBL. Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n°  
354a; *L'Oeil*, décembre 1965, n°132, p. 32, Fig. 8;  
*Bijutsu-Techo*, janvier 1968, p. 167, reproduit

Tokyo, Collection K. Nakagawa



12

12

花のある黄衣の少女

パステル，紙，0.32×0.236m

左下に署名

展覧会：1966年《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋

古屋，図録番号10

個人蔵

12

JEUNE FILLE EN ROBE JAUNE AUX  
FLEURS

Pastel sur papier; H. 0,32; L. 0,236

Signé en bas à gauche: ODILON REDON

EXP. "Cézanne-Renoir-Redon", 1966, Nagoya, cat.  
n°10

Collection privée



13

13

女の顔 (1907年ころ Berger による)

パステル, カルトン, 0.48×0.36m

右下に署名

1921年パリにて現所蔵者の父購入

展覧会: 1954年《ルドン展》東京, 求童堂画廊; 1957年  
《西洋美術名作展》京都

文献: K. バーガー 『オディロン・ルドン』1964年, 目  
録番号399a; 『ルイユ』1965年12月号n°132, 32頁, 図  
版 7; 『美術手帖』1968年1月号, 原色図版

東京 個人蔵

13

PORTRAIT DE FEMME (c. 1907 d'après  
Berger)

Pastel sur carton; H. 0,48; L. 0,36

Signé en bas à droite: ODILON REDON

Acheté à Paris en 1921 par le père du collection-  
neur actuel

EXP. *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie  
Kyuryudo; *Exposition des chefs-d'oeuvre occiden-  
taux*, 1957, Kyoto

BIBL. Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cot. n°  
399a; *L'Oeil*, décembre 1965, n°132, p. 32, Fig. 7;  
*Bijutsu-Techo*, janvier 1968, reproduit en couleur

Tokyo, Collection privée



14

14  
夢

パステル，カルトン，0.475×0.607m

右下に署名

1964年パリにてヴィルデンシュタイン画廊より弥生画廊の仲介によって現所蔵者購入

展覧会：1964年《ルドン展》東京，弥生画廊

文献：『美術手帖』1968年1月号，図版

東京，個人蔵

14

LE REVE

Pastel sur carton；H. 0.475；L. 0.607

Signé en bas à droite：ODILON REDON

Acheté à Paris en 1964 de la Galerie Wildenstein  
par le Galerie Yayoï pour le collectionneur actuel

EXP. *Exposition de Redon*, 1964, Tokyo, Galerie  
Yayoï

BIBL. *Bijutsu-Techo*, janvier, 1968, reproduit

Tokyo, Collection privée



15

15  
髪に花を飾る少女 (1905年ころ Bergerによる)

パステル，紙（板に貼りつけ）0.32×0.236m

武蔵野市，平山氏旧蔵

展覧会：1953年《泰西名画展》大阪，フジカワ画廊；  
1955年《世界名作美術展》大阪

文献：K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年，目録番号505a

西宮市 個人蔵

15

JEUNE FILLE AUX FLEURS DANS LES  
CHEVEUX (c. 1905 d'après Berger)

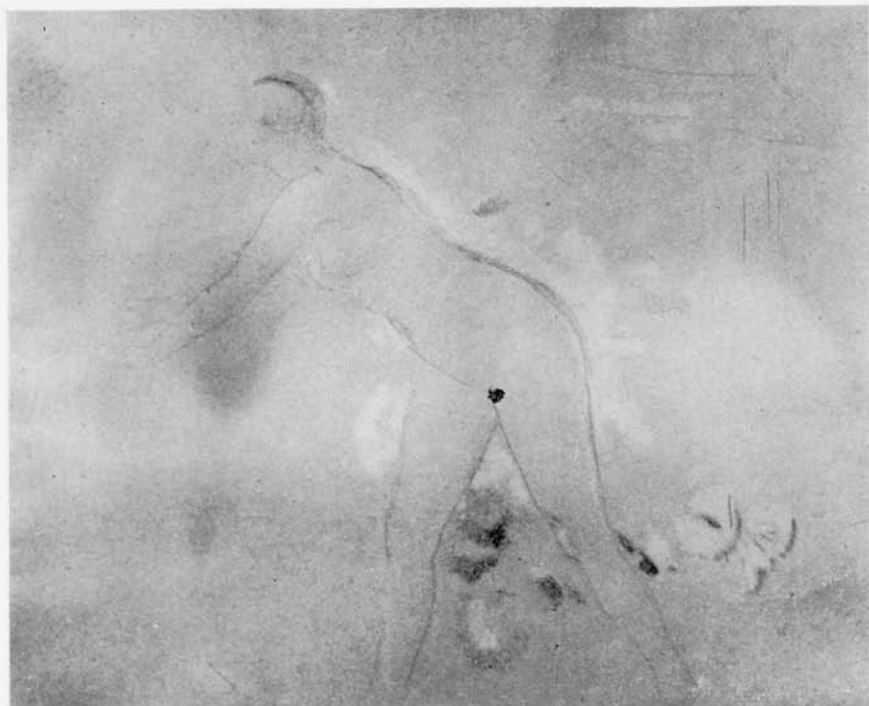
Pastel sur papier marouffé au bois; H. 0,32; L. 0,236

Ancienne collection R. Hirayama, Musashino-shi.

EXP. *Exposition des chefs-d'oeuvre occidentaux*, 1953, Osaka, Galerie Fujikawa; *Exposition des chefs-d'oeuvre du Monde*, 1955, Osaka

BIBL. Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n° 505a

Nishinomiya, Collection privée



16

16

裸婦 (1911年ころ Bergerによる)

鉛筆, パステル, 着色した紙, 0.60×0.68m

右下に署名

パリ, アルマン・バラン氏旧蔵; 東京, 某氏旧蔵

展覧会: 1920年『オディロン・ルドン回顧展』パリ, バルバザンジュ画廊, 図録番号133; 1953年『ヨーロッパ水彩, デッサン展』鎌倉; 1954年『水彩と素描展』東京, 国立近代美術館; 1956年『開館記念展』久留米, 石橋美術館, 図録番号14; 1957年『世界の素描名作展』東京

文献: K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年, 目録番号381a; 『ブリヂストン美術館目録』1965年, 東京, 図版番号50

東京 ブリヂストン美術館

16

NU (c. 1911 d'après Berger)

Crayon et pastel sur papier teint; H. 0,60; L. 0,68  
Signé en bas à droite: ODILON REDON  
Ancienne collection Armand Parent, Paris; Collection privée, Tokyo

EXP. *Exposition rétrospective ODILON REDON*, 1920, Paris, Galerie Barbazange, cat. n°133; *Exposition de l'aquarelle et du dessin d'Europe*, 1953, Kamakura; *Exposition de l'aquarelle et du dessin*, 1954, Tokyo, le Musée National d'Art Moderne; *Exposition anniversaire du Musée Ichibashi*, 1956, Kurumé, cat. n°14; *Exposition des chefs-d'oeuvre de dessin du Monde*, 1957, Tokyo, cat. n°17

BIBL. Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n° 381a; Catalogue de la Galerie Bridgestone, 1965, Tokyo, Fig. 50

Tokyo, La Galerie Bridgestone



17

17  
花の中の少女の横顔

油彩、板、0.39×0.39m

右下に署名（黄色）、左下に署名（青色）

パリにて竹内栖鳳氏（京都）購入

展覧会：1917年《ルドン展》パリ：1955年《世界名作美術展》大阪；1957年《西洋美術名作展》京都；1966年《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋，図録番号 1

文献：K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年，目録番号207a；『ルイユ』，1965年12月号n°132，33頁，図版 9；『美術手帖』1968年1月号，163頁，図版；安東次男『ルドン』1968年，世界文化社，原色版（レリーフ）

大阪府 個人蔵

17

PROFILE DE JEUNE FILLE PARMIS LES FLEURS

Huile sur bois；H. 0.39；L. 0.39

Signé en bas à droite：ODILON REDON (en jaune)

Signé en bas à gauche：ODILON REDON (en bleu)

Acheté à Paris par S. Takeuchi, Kyoto

EXP. *Exposition de Redon*. 1917, Paris；*Exposition des chefs-d'oeuvre du Monde*, 1955, Osaka；*Exposition des chefs-d'oeuvre occidentaux*, 1957, Kyoto；“*Cézanne-Renoir-Redon*”, 1966, Nagoya cat. n°1

BIBL. Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat n° 207a；*L'Oeil*, décembre 1965, n°132, p. 33, Fig. 9；*Bijutsu-Techo*, janvier 1968, p. 163, reproduit；T. Ando, *Redon*, 1968, Sekai-Bunka-Sha, planche en couleur.

Osaka-fu, Collection privée



18

18

読書の女 (1900年ころ Berger による)

油彩, カルトン, 0.51×0.45m

右下に署名

東京, 細川氏旧蔵; 倉敷, 大原美術館旧蔵

展覧会: 1920年《ルドン回顧展》パリ, バルバザンジュ画廊; 1955年《世界美術名作展》大阪; 1957年《西洋美術名作展》京都; 1966年《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋, 図録番号 3

文献: 柳亮『近代絵画の百年』1951年, 美術出版社, 原色版; K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年, 目録番号81a; 『美術手帖』1968年1月号, 166頁, 図版大阪府 個人蔵

18

LISEUSE (c. 1900 d'après Berger)

Huile sur carton: H. 0,51; L. 0,45

Signé en bas à droite: ODILON REDON

Anciennes collections: Hosokawa, Tokyo; Musée Ohara, Kurashiki

EXP. *Exposition rétrospective Odilon Redon*, 1920, Paris, Galerie Barbazange; *Exposition des chefs-d'oeuvre du Monde*, 1955, Osaka; *Exposition des chefs-d'oeuvre occidentaux*, 1957, Kyoto; "Cézanne-Renoir-Redon" 1966, Nagoya, Cat. n°3

BIBL. R. Yanagi, *Cent ans de l'art moderne*, 1951, Bijutsu-Shuppan-Sha, reproduit en couleur; Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n°81a; *Bijutsu-Techo*, janvier 1968, p. 166, reproduit

Osaka-fu, Collecton privée





19

19

### 怪物

油彩、カルトンに貼りつけた麻布、金箔地； 0.477×  
0.225m

右下に署名

東京、中川氏旧蔵；1968年より現所蔵者（東京）

展覧会：1966年《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋、図録番号 4

文献：角川書店版『世界美術全集』第36巻、西洋(12)現代II、1961年、原色版25；K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年、目録番号67a；『ルイユ』1965年12月号n°132、34頁、図版10；『美術手帖』1968年1月号、図版

東京 個人蔵

19

### LE MONSTRE

Huile sur toile marouffé au carton, fond doré；  
H. 0,477； L. 0,225

Signé en bas à droite； ODILON REDON

Ancienne collection K. Nakagawa, Tokyo； Collection actuelle dès 1968

EXP. "Cézanne-Renoir-Redon", 1966, Nagoya, cat. n°4

BIBL. *Sekai-Bijutsu-Zenshu*, vol. 36, Art Occident 12, Art Moderne II, éd. Kadokawa-Shoten, 1961, reproduit en couleur n°25；Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n°67a；*L'Oeil*, décembre 1965, n°132, p. 34, Fig. 10；*Bijutsu-Techō*, janvier 1968, reproduit

Tokyo, Collection privée



20

20

秋の白樺林

油彩, カルトン, 0.253×0.32m

右下に署名

E・ドリュエ画廊旧蔵

展覧会: 1920年《ルドン回顧展》パリ, バルバザンジュ  
画廊: 1923年《オディロン・ルドン展》パリ, E・ドリュ  
エ画廊: 1954年《ルドン展》東京, 求竜堂画廊: 1957  
年《西洋美術名作展》京都: 1966年《セザンヌ・ルノワ  
ール・ルドン展》名古屋, 図録番号 5

文献: 『みづゑ』1955年2月号, 12頁, 原色版; K. バ  
ーガー『オディロン・ルドン』1964年, 目録番号23;  
『ルイユ』1965年12月号n°132, 34頁, 図版11; 『美術  
手帖』1968年1月号, 168頁, 図版

東京 中川氏蔵

20

LES BOULEAUX A L'AUTOMNE

Huile sur carton; H. 0,253; L. 0,32

Signé en bas à droite: ODILON REDON

Ancienne collection de la Galerie E. Druet

EXP. *Exposition rétrospective Odilon Redon*,  
1920, Paris, Galerie Barbazange; *Exposition Odilon  
Redon*, 1923, Galerie E. Druet; *Exposition de Redon*,  
1954, Tokyo, Galerie Kyuryudo; *Exposition  
des chefs-d'oeuvre occidentaux*, 1957, Kyoto; "*Cé-  
zanne-Renoir-Redon*", 1966, Nagoya, cat. n°5  
BIBL. Mizue, février 1955, p. 12. reproduit en  
couleur; Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat.  
n°23; *L'Oeil*, décembre 1965, n°132, p. 34, Fig.  
11; *Bijutsu-Techo*, janvier 1968, p. 168, reproduit

Tokyo, Collection K. Nakagawa



21

21

フォンタラビの小路

油彩, 麻布, 0.52×0.46m

右下に署名(赤色)

東京, 福島氏旧蔵

文献: K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年, 目録番号 4a; 『美術手帖』1968年1月号, 167頁, 図版

東京 日興証券蔵

21

LA RUE DE FONTARABI (*Espagne*)

Huile sur toile; H. 0,52; L. 0,46

Signé en bas à droite: ODILON REDON (en rouge)  
Ancienne collection S. Fukushima, Tokyo

BIBL. Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n° 4a; *Bijutsu-Techo*, janvier 1968, p. 167, reproduit

Tokyo, Collection Nikko-Shoken Co.



22

女の横顔

油彩, 麻布, 0.46×0.19m

署名なし

福井氏旧蔵: 大阪, 小池氏旧蔵

展覧会: 1936年《大阪市立美術館開館記念展》大阪;  
1963年《藤山コレクション展》横浜および大阪

文献: K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年, 目録番号204a

東京 藤山氏蔵

22

PROFILE DE FEMME

Huile sur toile: H. 0,46; L. 0,19

Non signé

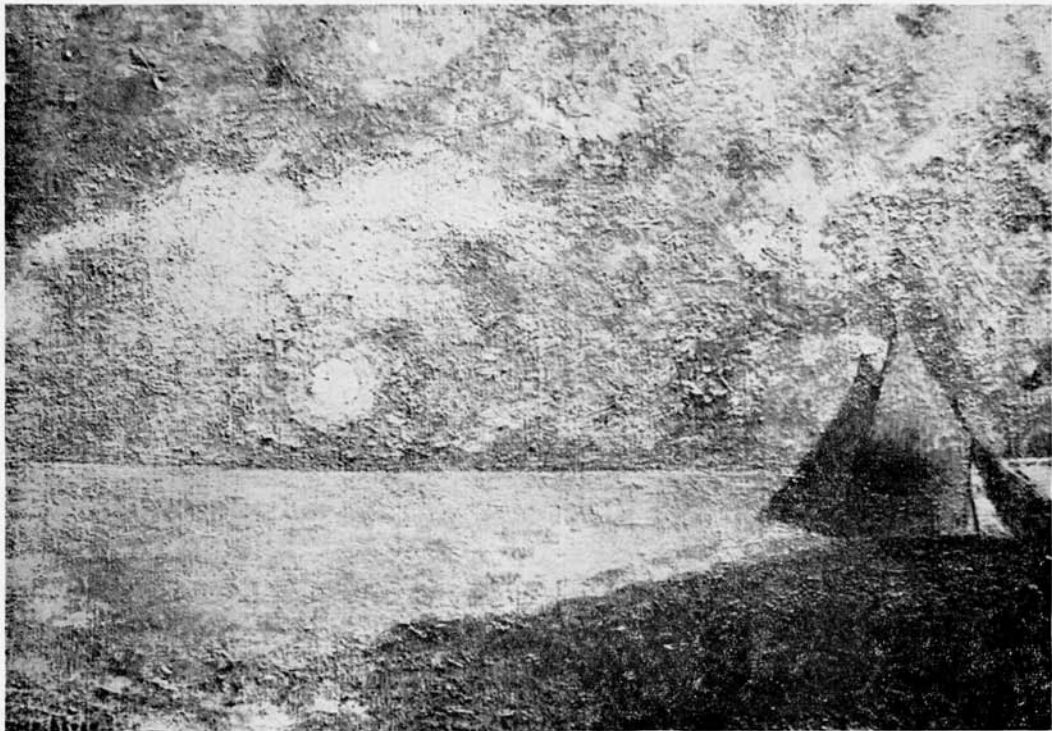
Anciennes collections: Y. Fukui; Y. Koike, Osaka

EXP. *Exposition commémorative de l'ouverture du Musée Municipal d'Osaka*, 1935, Osaka; *Exposition de la Collection Fujiyama*, 1963, Yokohama et Osaka

BIBL. Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n° 204a

Tokyo, Collection A. Fujiyama

22



23

23

海景

油彩, 麻布, 0.365×0.42m

左下に署名

1952年パリにて現所蔵者購入

展覧会: 1954年《ルドン展》東京, 求童堂画廊; 1966年  
《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋, 目録番号8

文献: 『みづゑ』1922年2月号, 3頁, 図版; K. バー  
ガー『オディロン・ルドン』1964年, 目録番号33a; 『ル  
ィユ』1965年12月号n°132, 39頁, 図版4; 『美術手帖』  
1968年1月号, 168頁, 図版

東京 梅原氏蔵

23

VUE DE LA MER

Huile sur toile; H. 0,365; L. 0,42

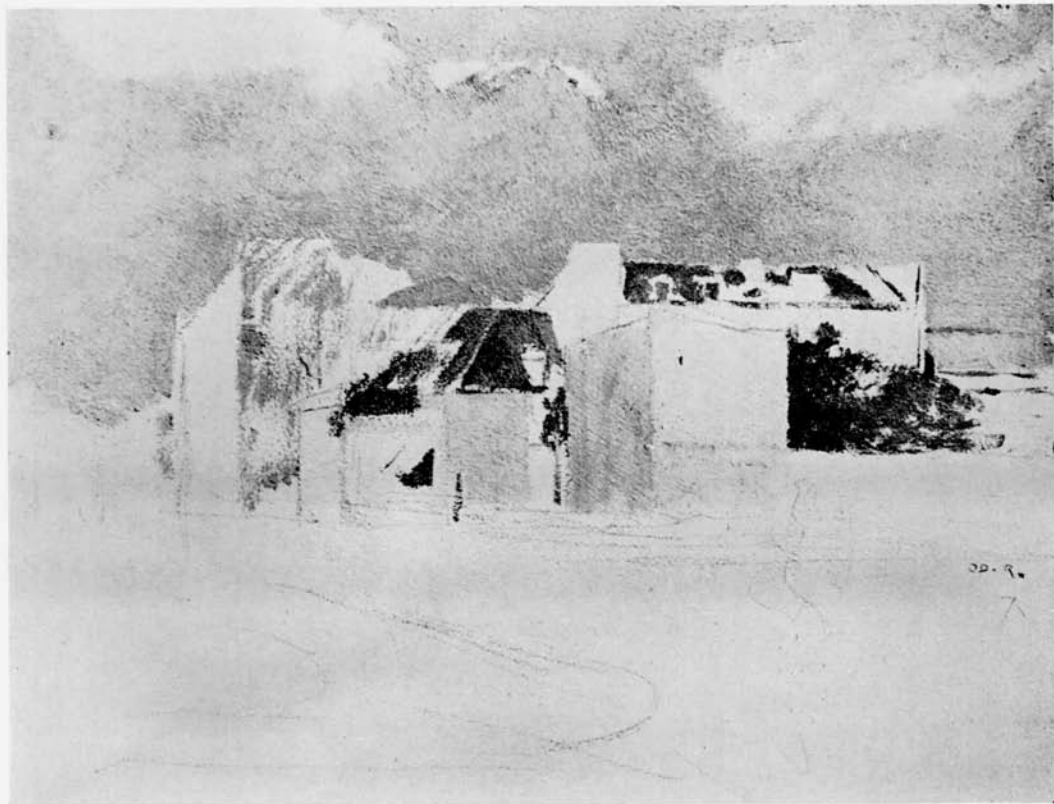
Signé en bas à gauche: ODILON REDON

Acheté par le collectionneur actuel à Paris en  
1952

EXP. *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie  
Kyuryudo; “*Cézanne-Renoir-Redon*”, 1966 Nagoya,  
cat. n°8

BIBL. *Mizue*, février 1955, p.3, reproduit; Klaus  
Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n°33a; *L’Oeil*,  
décembre 1965, n°132, p. 39, Fig. 4; *Bijutsu-Techo*,  
janvier 1968, p. 168, reproduit

Tokyo, Collection R. Umehara



24

24

風景

油彩, カルトン, 0.21×0.294m

右下に署名

1937年より京都, 竹内栖鳳氏旧蔵; 大阪, 堀氏旧蔵

展覧会: 1954年《ルドン展》東京, 求竜堂画廊; 1966年  
《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋, 図録番号6

文献: 『みづゑ』1955年2月号, 図版; K. バーガー『オ  
ディロン・ルドン』1964年, 目録番号 21a; 『美術手  
帖』1968年1月号, 165頁, 図版

東京 遠山氏蔵

24

PAYSAGE

Huile sur carton; H. 0,21; L. 0,294

Signé en bas à droite: OD. R.

Anciennes collections S. Takeuchi, Kyoto dès  
1937; K. Hori, Osaka

EXP. *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie  
Kyuryudo; “*Cézanne-Renoir-Redon*”, 1966, Nagoya,  
cat. n°6

BIBL. *Mizue*, février 1955, reproduit; Klaus Ber-  
ger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n°21a; *Bijutsu-Techo*,  
janvier 1968, p. 165, reproduit

Tokyo, Collection T. Toyama





## 若き日の仏陀

油彩, 麻布, 0.645×0.49m

左下に署名

京都, 土田麦僊氏旧蔵

展覧会: 1947年《泰西名画展》東京; 1954年《ルドン展》東京, 求竜堂画廊; 1957年《西洋美術名作展》京都; 1966年《セザンヌ, ルノワール, ルドン展》名古屋, 図録番号 2

文献: 『みづゑ』1955年2月号, 5頁, 原色版; K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年, 目録番号198a; 『美術手帖』1968年1月号, 原色版

芦屋 個人蔵

## BUDDHA A SA JEUNESSE

Huile sur toile; H. 0,645; L. 0,49

Signé en bas à gauche: ODILON REDON

Ancienne collection Bakusen Tsuchida, Kyoto; vers 1934 acheté par le père du collectionneur actuel

EXP. *Exposition des chefs-d'oeuvre occidentaux*, 1947, Tokyo; *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie Kyuryudo; *Exposition des chefs-d'oeuvre occidentaux*, 1957, Kyoto; "Cézanne-Renoir-Redon", 1966, Nagoya, cat. n°2

BIBL. Mizue, février 1955, p. 5, reproduit en couleur; Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n°198a; *Bijutsu-Techo*, janvier 1968, reproduit en couleur

Ashiya, Collection privée

## 青い花瓶にさした赤い葉の花束

油彩, 麻布, 0.55×0.327m

左下に署名

京都, 竹内栖鳳氏旧蔵; 某氏旧蔵

展覧会: 1954年《ルドン展》東京, 求竜堂画廊; 1957年《西洋美術名作展》京都

文献: K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年, 目録番号292; 『ルイユ』1965年12月号n°132, 29頁, 図版1(原色部分)および図版2; 『美術手帖』1968年1月号, 原色版

東京 山口氏蔵

## LE BOUQUET DE FLEURS AUX FEUILLES ROUGES DANS UN VASE BLEU

Huile sur toile; H. 0,55; L. 0,327

Signé en bas à gauche: ODILON REDON

Ancienne collection S. Takeuchi, Kyoto; et les autres

EXP. *Exposition de Redon*, 1954, Tokyo, Galerie Kyuryudo; *Exposition des chefs-d'oeuvre occidentaux*, 1957, Kyoto

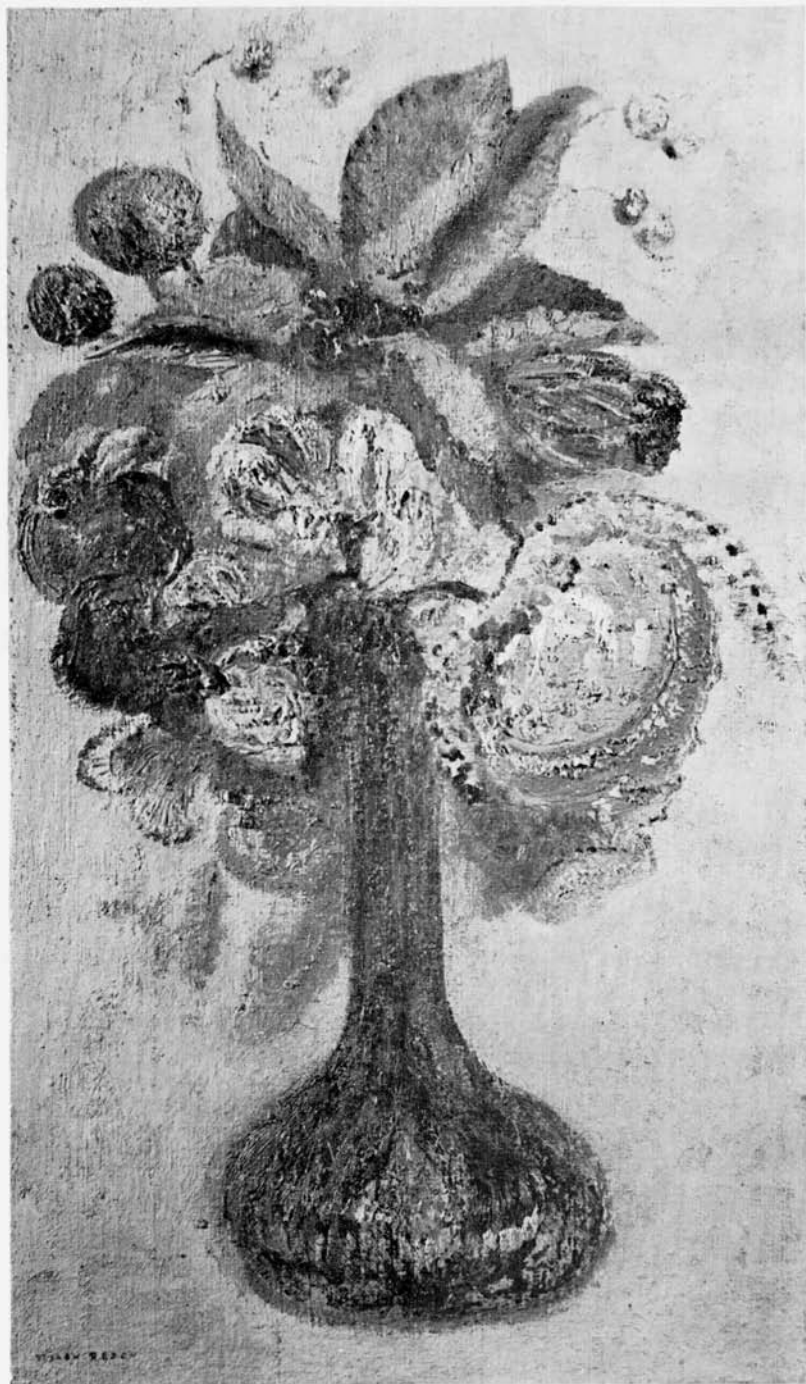
BIBL. Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n°292; *L'Oeil*, décembre 1965, n°132, p. 29, Fig. 1 (détail en couleur) et Fig. 2; *Bijutsu-Techo*, janvier 1968, reproduit en couleur

Tokyo, Collection T. Yamaguchi

図版 28頁

Voir p. 28







27

27

鐘楼守

油彩，麻布，1.423×0.61m

右下に署名

1922年ころ大原氏の委嘱により児島虎次郎氏  
パリにて購入

展覧会：1927年《大原氏所有泰西名画展》京都；  
1928年《大原氏所有泰西名画展》東京；1943年  
《大原美術館展》大阪；1944年《大原美術館展》  
東京；1960年《大原美術館展》名古屋

文献：K. バーガー『オディロン・ルドン』19  
64年，目録番号98a；『大原コレクション』解  
説：黒江光彦，図録番号18；『美術手帖』1968  
年1月号，図版

倉敷 大原美術館

27

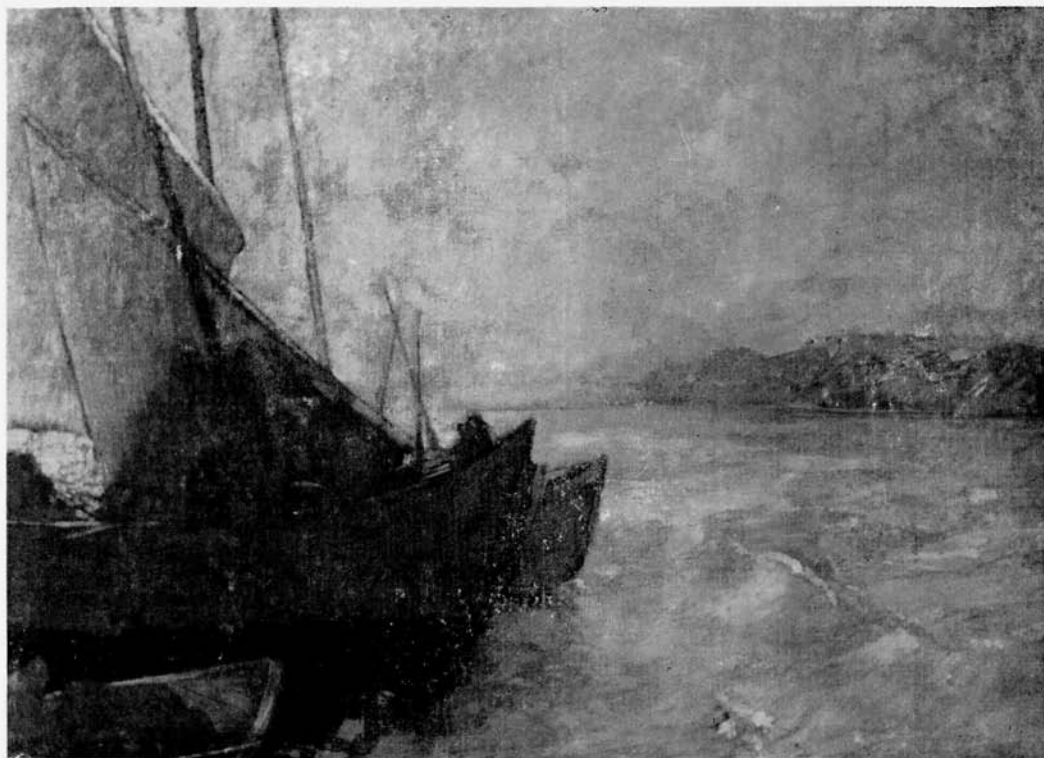
SONNEUR

Huile sur toile；H. 1.423；L. 0.61

Signé en bas à droite：ODILON REDON  
Acheté à Paris vers 1922 par M. Torajiro  
Kojima à la demande du collectionneur  
Ohara，fondateur du Musée Ohara

EXP. *Expositions de la Collection Ohara*，  
1927，Kyoto；1928，Tokyo；1943，Osaka；  
1944，Tokyo；1960，Nagoya  
BIBL. Klaus Berger，*Odilon Redon*，1964，  
cat. n° 98a；*Ohara Collection* (catalogue  
du Musée Ohara)，texte par M. Kuroe，  
cat. n°18；*Bijutsu-Techo*，janvier 1968，  
reproduit

Kurashiki，Musée Ohara



28

28

帆船 (1900年ころ Berger による)

油彩, 麻布, 0.65×0.801m

右下に署名(紫色)

1964年10月, カティア・グラノフ画廊(パリ)より東京へ

展覧会: 1964年《ルドン展》東京, フジキ画廊; 1966年  
《セザンヌ・ルノワール・ルドン展》名古屋, 図録番号7

文献: 『美術手帖』1968年1月号, 168頁, 図版

東京 フジキ画廊

28

BATEAU VOILIER (c. 1900 d'après Berger)

Huile sur toile; H. 0,65; L. 0,801

Signé en bas à droite: ODILON REDON (en violet)

Arrivé à Tokyo de la Galerie Katia-Granoff en 1964

EXP. *Exposition de Redon*, 1964, Tokyo, Galerie  
Fujii; "Cézanne-Renoir-Redon", 1966, Nagoya, cat.  
n°7

BIBL. *Bijutsu-Techo*, janvier 1968, p. 168, reproduit

Tokyo, Galerie Fujii



29

29

ルドン夫人像 (1880年ころ Bergerによる)

油彩, カルトン, 0.355×0.265m

文献: K. バーガー『オディロン・ルドン』1964年, 目録番号182; 『ルイユ』1965年12月号 n°132, 31頁, 図版 5

東京 日興証券蔵

29

PORTRAIT DE MADAME REDON

(1880 d'après Berger)

Huile sur carton; H. 0.355; L. 0.265

BIBL. Klaus Berger, *Odilon Redon*, 1964, cat. n° 182; *L'Oeil*, décembre 1965, n°132, p. 31, Fig. 5

Tokyo, Collection Nikko-Shoken Co.

## 新収作品目録

この目録は、1968年刊行の「国立西洋美術館年報 No. 2」に収載分以後、1969年3月までに当館に収蔵されることになった全作品を含む。作品番号のPは絵画、大きさの表示は縦×横、単位はメートルである。

---

## 購入作品

昭和42年度及び43年度に当館予算によって購入したものを。

---

ルノワール, ピエール・オーギュスト  
リモージュ 1841～ カーニュ 1919

RENOIR, Pierre-Auguste  
Limoge 1841～ Cagne 1919

P-361

坐る裸婦, 半身

油彩 カンヴァス 0.325×0.336

右上に署名: Renoir

来歴: バリ, アンブローズ・ヴォラール; バリ, ランヴァン夫人; バリ, 個人コレクション; ロンドン, ルフェーヴル画廊

文献: *Ambroise Vollard, Tableaux, Pastels & Dessins de PIERRE-AUGUSTE RENOIR, 1918, Vol. 1, p. 61, pl. 244*

昭和42年度購入作品

## ACQUISITIONS NOUVELLES

*Ce supplément constitue la suite à notre Bulletin Annuel No 2 en 1968. Il comprend donc toutes les oeuvres achetées et données depuis cette date jusqu'à la fin de mars de 1969. Le numéro précédant chaque oeuvre indique notre numéro d'inventaire, P étant pour la peinture. Les dimensions sont données en mètres, la hauteur précédant la largeur.*

---

## OEUVRES ACHETÉES

*La liste comprend toutes les œuvres achetées par le budget du Musée en 1968 et en 1969.*

---

P-361

### FEMME ASSISE, LE TORSE NU (Seated Woman with Naked Breast)

*Huile sur toile H. 0,325 ; L. 0,336*

*Signé en haut à droite : Renoir*

*Prov. : Ambroise Vollard, Paris ; Madame Lanvin, Paris ; Collection privée, Paris ; Lefèvre Gallery, London.*

*Bibl. : Ambroise Vollard, Tableaux, Pastels & Dessins de PIERRE-AUGUSTE RENOIR, 1918, Vol. 1, p. 61, pl. 244*

*Achat du Musée en 1968*



モディリアニ, アメデオ  
リヴォルノ 1884～パリ 1920

MODIGLIANI, Amedeo  
Livorno 1884～ Paris 1920

P-362

カリアティード

テンペラ 紙 0.53×0.43

右下に署名: Modigliani

来歴: ローマ, 個人コレクション

展覧会: *Mostra di Amedeo Modigliani, Milano, Palazzo Reale, 1958.*

文献: *Enzo Carli, AMEDEO MODIGLIANI con una testimonianza di JEAN CASSOU, 1952, Roma, p. 34, pl. 30; Marcel Röhlsberger, "Les Cariatides de Modigliani —Notice critique" Critica d'Arte, No. 38, marzo-aprile 1960, p. 108.*

昭和42年度購入作品

ピカソ, パブロ  
マラガ 1881～

PICASSO, Pablo  
Malaga 1881～

P-363

三人の女

1922年

エッチング 紙 0.175×0.13

ヴォラール版

文献: *Bernhard Geiser, Picasso, peintre-graveur, catalogue illustré de l'œuvre gravé et lithographié 1899～1931, Berne, 1955, No. 68.*

昭和42年度購入作品

ピカソ, パブロ  
マラガ 1881～

PICASSO, Pablo  
Malaga 1881～

P-364

三人の浴女

1922～23年

ドライポイント 紙 0.175×0.13

ヴォラール版

文献: *Bernhard Geiser, Picasso, peintre-graveur, catalogue illustré de l'œuvre gravé et lithographié 1899～1931, Berne, 1955, No. 106.*

P-362

CARIATIDE (Caryatid)

Tempera sur papier H. 0,53 ; L. 0,43

Signé en bas à droite : Modigliani

Prov. : Collection privée, Rome

Exp. : Mostra di Amedeo Modigliani, Milano, Palazzo Reale, 1958.

Bibl. : Enzo Carli, AMEDEO MODIGLIANI con una testimonianza di JEAN CASSOU, 1952, Roma, p. 34, pl. 30 ; Marcel Röhlisberger, "Les Caryatides de Modigliani — Notice critique" Critica d'Arte, No. 38, marzo-aprile, 1960, p. 108.

Achat du Musée en 1968



P-363

LES TROIS FEMMES (The Three Women)

1922

Eau-forte sur papier H. 0,175 ; L. 0,13

Edition Vollard

Bibl. : Bernhard Geiser, Picasso, peintre-graveur, catalogue illustré de l'œuvre gravé et lithographié 1899~1931, Berne, 1955, No. 68.

Achat du Musée en 1968



P-364

LES TROIS BAIGNEUSES (The Three Bathing Women)

1922~23

Pointe-sèche sur papier H. 0,175 ; L. 0,13

Edition Vollard

Bibl. : Bernhard Geiser, Picasso, peintre-graveur, catalogue illustré de l'œuvre gravé et lithographié 1899~1931, Berne, 1955, No. 106.

Achat du Musée en 1968





クラナッハ, ルカス(父)

クローナハ 1472~ ワイマール 1553

CRANACH, Lucas (The Elder)

Cronach 1472~ Weimar 1553

P-365

ゲッセマネの祈り

1515~18年(?)

油彩 板 0.553×0.323

来歴: ファイヤー・ゴルトシュタイン, ドイツ; セデルマイヤー, ドイツ; シカゴ美術研究所; オットー・ヴェルトハイマー, バリ

文献: A Guide to the Paintings in the Permanent Collection, *The Art Institute of Chicago, 1925, p. 22 (repr.)*; *Friedländer & J. Rosenberg, Cranach, Berlin, 1932, p. 85, No. 301a and p. 101*; *Charles S. Kuhn, A Catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance, Harvard, 1936, p. 35, No. 78*; *Sheldon Cheney, A World History of Art, 1946, repr. p. 675.*

昭和43年度購入作品

本年報作品研究44~48頁参照

ピオンボ, セバスティアノー・デル

ヴェネツィア 1485頃~ ローマ 1547

PIOMBO, Sebastiano del

Venezia c.1485~ Roma 1547

P-366

ある男の肖像

油彩 カンヴァス 1.16×0.892

来歴: リッチモンド, サー・ハーバート・クック・コレクション; ロンドン, トーマス・アグニュー

文献: *Tancred Borenius, Catalogue of The Pictures at Doughty House, Richmond, 1913, Vol. 1, p. 167*; *Maurice W. Brockwell, Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, Surrey in the Collection of Sir Herbert Cook, Bt, London, 1932, p. 31, No. 141 (as School of Sebastiano del Piombo)*; *Rodolfo Pallucchini, Sebastiano Viniziano, Milano, 1944, p. 187 (as Francesco Salviati)*; *Bernard Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School, Phaidon Press, 1957, Vol. 1, p. 164 (as Sebastiano del Piombo).*

昭和43年度購入作品

本年報作品研究49~60頁参照

P-365

LA NUIT DANS LE JARDIN DES OLIVES (Night in the Garden of Gethsemane)  
1515~18(?)

Huile sur bois H. 0,553 ; L. 0,323

Prov. : Faily-Goltstein, Schloss Breill near Geilenkirchen ; Coll. Ch. Sedelmeyer : Sale's catalogue 3-5/6/1907, No. 212 (repr.) ; The Art Institute of Chicago ; Otto Wertheimer, Paris.

Bibl. : A Guide to the Paintings in the Permanent Collection, The Art Institute of Chicago, 1925, p. 22 (repr.) ; Friedländer & J. Rosenberg, Cranach, Berlin, 1932, p. 85, No. 301a and p. 101 ; Charles S. Kuhn, A Catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance, Harvard, 1936, p. 35, No. 78 ; Sheldon Cheney, A World History of Art, 1946, p. 675. repr.

Achat du Musée en 1969

Voir notre étude dans ce numéro, pp. 44~48



P-366

PORTRAIT D'UN HOMME (Portrait of a Man)

Huile sur toile H. 1,16 ; L. 0,892

Prov. : Sir Herbert Cook Collection, Richmond ; Thomas Agnew & Sons, London

Bibl. : Tancred Borenius, Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, 1913, Vol. 1, p. 167 ; Maurice W. Brockwell, Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, Surrey in the Collection of Sir Herbert Cook, Bt, London, 1939, p. 31, No. 141 (as School of Sebastiano del Piombo) ; Rodolfo Pallucchini, Sebastiano Viniziano, Milano, 1944, p. 187 (as Francesco Salviati) ; Bernard Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School, Phaidon Press, 1957, Vol. 1, p. 164 (as Sebastiano del Piombo)

Achat du Musée en 1969

Voir notre étude dans ce numéro, pp. 49~60



ブールデル, エミール・アントワーヌ  
モントーバン 1861～ル・ヴェニネ 1929

BOURDELLE, Emile Antoine  
Montauban 1861～Le Veninet 1929

P-367

〈勝利〉の頭部

1917年

青黒インク 紙 0.44×0.32

来歴：バリ, ブールデル夫人

展覧会：「ブールデル展」東京, 国立西洋美術館；

京都, 京都国立博物館, 1968年, Cat. No. 91

昭和43年度購入作品

本年報作品研究73～75頁参照

ブールデル, エミール・アントワーヌ  
モントーバン 1861～ル・ヴェニネ 1929

BOURDELLE, Emile-Antoine  
Montauban 1861～Le Veninet 1929

P-368

聖ヨハネ

青インク 紙 0.17×0.15

ル・レンシーのノートル・ダム教会のための習作

来歴：バリ, ブールデル夫人

展覧会：「ブールデル展」東京, 国立西洋美術館；

京都, 京都国立博物館, 1968年, Cat. No. 90

昭和43年度購入作品

本年報作品研究75～77頁参照

バルナ・ダ・シエナ  
シエナ 活動期間 1340～1380

BARNA da Siena  
Siena active c.1340～1380

P-372

聖ジョルジョと竜

14世紀

テンペラ 板 0.406×0.19

エヴレット・ファイ教授とフェデリコ・ゼーリ教授  
は本図をバルナ・ダ・シエナの作品としている。

来歴：フィレンツェ, ローザー・コレクション（こ  
こではロレンツェッティ作とされていた）；フレデリ  
ック・モント, ニューヨーク

昭和43年度購入作品

P-367

ETUDE, GRANDE TETE DE VICTOIRE  
(Study for the Big Head of Victory)

1917

Plume bleue noire sur papier H. 0,44 ; L. 0,32

Prov. : Madame Bourdelle, Paris

Exp. : Bourdelle, Musée National d'Art Occidental,  
Tokyo et Musée National de Kyoto, 1968. Cat. No. 91

Achat du Musée en 1969

Voir notre étude dans ce numéro, pp. 73~75



P-368

ST. JEAN (St. John)

Plume bleue sur papier H. 0,17 ; L. 0,15

Projet pour l'Eglise du Raincy

Prov. : Madame Bourdelle, Paris

Exp. : Bourdelle, Musée National d'Art Occidental,  
Tokyo et Musée National de Kyoto, 1968, Cat. No.

90

Achat du Musée en 1969

Voir notre étude dans ce numéro, pp. 75~77



P-372

ST. GEORGES ET LE DRAGON (St. George  
with the Dragon)

XIVe siècle

Tempera sur bois H. 0,406 ; L. 0,19

Attribué à Barna da Siena par Prof. Everett Fahy  
et Prof. Federico Zeri.

Prov. : Collection Loeser, Florence (attribué à Lorenzetti) ; Frederick Mont, New York

Achat du Musée en 1969



トゥールーズ・ロートレック, アンリ・ド  
アルビ 1864~ パリ 1901

TOULOUSE-LAUTREC, Henri de  
Albi 1864~ Paris 1901

P-373

女優

1895~96年

石版 紙 0.295×0.242

来歴: パリ, プルーテ・コレクション

展覧会: 「ロートレック展」京都, 国立近代美術館,  
東京, 国立西洋美術館 1968~69年. Cat. No. 157g

文献: Delteil, No. 156.

昭和43年度購入作品

---

## 寄贈作品

セギ, アントニオ

コルドヴァ (アルゼンティン) 1934~

SEGUI, Antonio

Cordova (Argentine) 1934~

P-360

罰もなく栄光もなく

1966年

石版 紙 0.635×0.90

右下に署名年記: Segui 66

展覧会: 「第5回東京国際版画ビエンナーレ展」  
1967年

1968年国立西洋美術館協力会より寄贈

P-373

ACTRICE INCONNUE (An Unknown Actress)

1895~96

*Litho sur papier H. 0,295 ; L. 0,242*

*Prov. : Collection Prouté, Paris*

*Exp. : Lautrec, Musée National d'Art Moderne de Kyoto et Musée National d'Art Occidental, Tokyo, 1968~69, Cat. No 157g*

*Bibl. : Delteil, No.156*

*Achat du Musée en 1969*



---

OEUVRES DONNEES

P-360

SIN PENA NI GLORIA

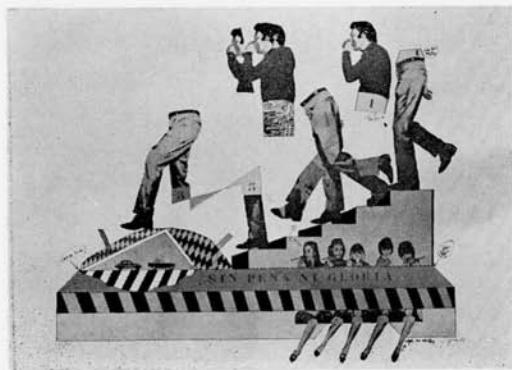
1966

*Litho sur papier H. 0,635 ; L. 0,90*

*Signé et daté en bas à droite : Segui 66*

*Exp. ; The 5th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, 1967*

*Donné par la Société des Amis du Musée en 1968*



ヴィヨン, ジャック  
ダンヴィル 1875～ピュトー 1963

VILLON, Jacques

Damville 1875～Puteaux 1963

P-369

父の肖像

1940年

石版 エッチング併用 紙 0.59×0.48  
署名, 版画番号: Jacques Villon 80/125  
1969年宇野俊郎氏より寄贈

---

ハミルトン, リチャード  
ロンドン 1922～

HAMILTON, Richard

London 1922～

P-370

人々

1968年

石版 紙 0.407×0.60  
署名, 版画番号: People R. Hamilton 8/26  
展覧会: 「第6回東京国際版画ビエンナーレ展」1969年  
1969年国立西洋美術館協力会より寄贈

---

ハミルトン, リチャード  
ロンドン 1922～

HAMILTON, Richard

London 1922～

P-371

批評家は笑う

1968年

シルクスクリーン コラージュ 手彩色 紙 0.355×  
0.278  
署名: Richard Hamilton Artist's Proof  
展覧会: 「第6回東京国際版画ビエンナーレ展」  
1969年  
1969年国立西洋美術館協力会より寄贈

P-369

PORTRAIT DU PERE DE L'ARTISTE  
(Portrait of the Artist's Father)

1940

*Litho et eau-forte sur papier H. 0,59 ; L. 0,48*

*Signé et numéroté en bas : Jacques Villon 80/125*

*Donné par Monsieur Toshiro Uno en 1969*



P-370

PEUPLE (People)

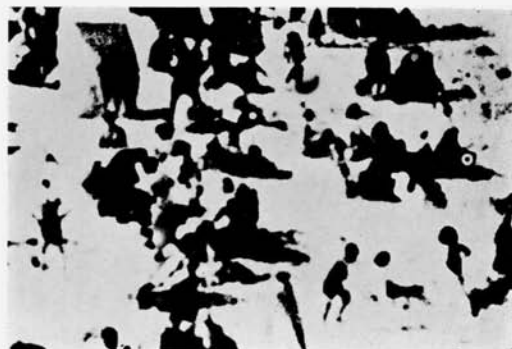
1968

*Litho sur papier 0.407 x 0.60*

*Signé et numéroté en bas : People R. Hamilton 8/26*

*Exp. : The 6th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, 1969*

*Donné par la Société des Amis du Musée en 1969*



P-371

LE CRITIQUE RIT (The Critic Laughs)

1968

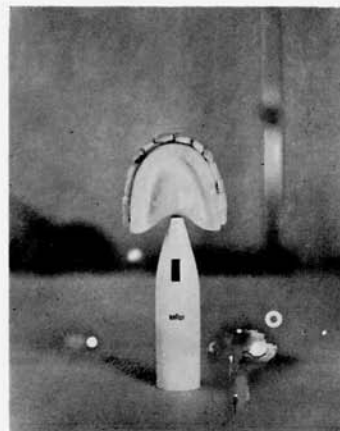
*Sérigraphie avec collages, rehaussée de couleurs*

*H. 0.355 ; L. 0.278*

*Signé : Richard Hamilton Artist's Proof*

*Exp. : The 6th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, 1969*

*Donné par la Société des Amis du Musée en 1969*





## 作品研究

ルカス・クラナッハ(父)作  
《ゲッセマネの祈り》について  
山田智三郎



ルカス・クラナッハ(父)《ゲッセマネの祈り》

### 1

国立西洋美術館は、昭和43年度購入作品の一つとして、ルカス・クラナッハ(父)の《ゲッセマネの祈り》をバリの画商ヴェルトハイマー氏より購入した。後述のごとく1515年頃あるいはその後数年の間の自筆と思われる、小品ながら中期の代表作の一つと見なしうる力作である。木のパネルに油彩で描かれ、サイズは、53.3×32.3㎝。画面の下方右すみ、岩石の上に翼の立った竜のサイン(クラナッハの署名)がある。もとドイツ、ガイレンキルヘンの近くのブライル城にあったといわれ、後ゼデルマイヤー・コレクションにはいり、1907年の売立てでシカゴのアート・インスティテュートに入った(アンティーク・ソサイエティの寄贈)。1924年の同館の案内書には、本図の写真が載っている。同館にあった時、マックス・フリードレンダーとヤコブ・ローゼンベルク共著の『クラナッハ』が出版され(ベルリン1932年)、同書にはクラナッハの後期、1537年以後の作品としてあげられている(番号301A)。その後ナチス・ドイツをのがれて今はハーバード大学の教授になっているローゼンベルク教授は、昨年筆者からのこの絵についての問い合わせに対していねいな回答をよせられ、同氏が前記の『クラナッハ』を書かれた時はこの絵の写真を見ただけで原画を知らなかったために、誤まった評価と誤まった年代付けをしたこと、その後クリーニングした後の原画を研究することが出来た結果、この絵がクラナッハの重要作品の一つであると考えるに

至ったこと、時代は1515年頃のものとする旨を知らせて下さった。同教授が近く発表される新版『クラナッハ』ではその頃の重要作品の一つとして発表される由である。

*A Catalogue of German Paintings of the Middle Ages and Renaissance*, Harvard, 1936.の著者チャールズ・クーンは、同書35ページで本図(78番)について論じ、1518年頃の作としている。筆者は本図を購入する前に本図について調査した際、メトロポリタン美術館の図書室でこのクーンの本を読んだのであるが、同館所蔵の同書には運よくこの絵の項目のところに何者かの手によって書き入れがあり、この絵が1944年5月4日のパーク・バーネットの売立てでシカゴの美術館から売られたことがわかった。同美術館が何故この絵を売ったかについては、筆者から同館の館長に手紙を出して問合わせたところ、他のより大きなクラナッハと取替えるためであったということであった。現在のところわかっているのは、この売立て後一時カンサス・シティのブルーエット氏が所有していたこと、数年前にはミュンヘンの画商ユリウス・ボーラーのところで展示されたことである。その後ヴェルトハイマー氏のものになり、筆者は本美術館に就職前の1967年に同氏のもとで偶然この絵を見出し、その神秘性の濃いドラマティックな表現に心をうたれた。

## 2

画題はマタイ伝の26章、マルコ伝の14章、ルカ

伝の22章に述べられているキリスト最後の夜の祈りである。キリストは最後の晩餐の後、弟子達を引連れてオリーブ山に向かったが、そのふもとゲッセマネの園で、使徒ペテロ、ヤコブ、ヨハネの三人をともなって他の弟子達より離れ、さらにその三人に「汝ら、ここにとどまって目をさましをれ」と命じた後、自分は少し離れて熱心に祈った。人間の罪をあがなうべき死を前にして、さすがの「神の子」も課せられた重荷に耐えかねて、人の子らしくはげしく悩み、「わが父よ、もし得べくばこの酒杯を我より過ぎさせたまえ。されど我心のままにはあらず、御心のままになしたまえ」(マタイ伝26章39節)と神に祈った。「酒杯」はその重荷を意味している。熱心な祈りの後、三人の弟子達のところに来て見ると三人共眠り込んでいた。三人を起こして再び祈った後、三人を見ると又も眠っている。三度これを繰返したところへ、ユダが剣や棒をたずさえた群衆を案内して現われ、キリストは捕らえられたという。

## 3

本図は、画面中央、土地が一段と高くなったところに、右向きにひざまずき、両手を合わせて前方に出し、顔をななめ上方の天上に向けて祈るキリストを描き、画面下方、観者に近い前方に、一段低くなったところで眠りこける三人の使徒を大きく描いている。画面の右上方、キリストがあおぎ見る方向に、酒杯と十字架を持つ使徒を描く。ルカ伝に「時に天より御使現われて、

イエスに力をそう」とあるのによる。ついでながら、キリストがひざまづいているのもルカ伝によるもので、他の二福音書では、地上に伏して祈ったことになっている。デューラーの木版画の中には、文字通り大地にひれ伏して祈るキリストを描いたものもある（1507年頃の小木版画）。本図のキリストの顔と手足には、血が汗のように描かれているが、これもルカ伝に「イエス、悲しみせまり、いよいよ切に祈りたまえば、汗は地上に落つる血の雫のごとし」とあるのをそのままに描いたもので、おそらく15世紀の神秘主義に影響された、はげしい表現主義的な描写である。文字通り血のにじむような苦しみが表現されている。オスナブリュックの本寺にある祭壇画の《ゲッセマネの祈り》（筆者名不明）のキリストには、同じく血のにじむ汗の描写が見られるが、これにはゴシック風な画風にもかかわらず1515年と年記があり、本図とどちらが先に描かれたかは明らかでない。キリストの顔は、クラナッハがウィーン時代の磔刑図に描いたような彫りの深いひげの濃い顔ではなく、また、デューラーがいくつも描いた版画の《ゲッセマネの祈り》に見るような威厳のある顔でもない。比較的偏平なおとなしい顔に、心の重みに耐えかねて神に祈るせつないキリストの気持がよく表われている。この内面描写のすぐれている点で、30歳代の初め新進の気概を自由に発揮したウィーン時代に、表現主義的で独創的な構図の数々の名作に示したクラナッハの優れた心理描写の才能が、スタイルこそが

うが、まだ衰えなかった頃の作品であることを示している。彼のこうした才能は、1504年末、ウィッテンベルクに移って、サクセンの宮廷画家になってから十数年の後には、彼の社会的成功と反比例して失われていった。この絵が1515年頃あるいはその数年後の作品であると考えられる理由の一つである。またこの神経のこもった描写は彼の自筆であろうことは、後述のドレスデンのものと比べてもわかる。

クラナッハがウィーン時代に作った木版画《ゲッセマネの祈り》（1502年の作？）ははげしい表現主義的な作品で、キリストは大きな岩の穴の前で両手を大きく広げて上げ、はげしい身ぶりで祈っている。彼のウィーン時代のこうしたはげしい表現法は、宮廷画家になってからは次第におさえられ、遂にはエレガントなマニエリスムの芸術になるものだが、本図の場合は表現力が適当におさえられて内面に向った時の作であるように思われる。筆者も1520年前の作品と考える所以である。

フリードレンダーとローゼンベルクの共著に1515～20年の作とされているドレスデンの《ゲッセマネの祈り》（絵画館カタログ番号1908、戦後一度紛失したが1958年ロンドンの競売に現われてドレスデンに返えされた）は、本図よりやや大型であるが質においてはるかに劣る。中央のキリストは左向きであるが、ポーズがかなり似ており、左すみによせられた三人の使徒のうち、ペテロのポーズも本図に似ている。衣服の襷の取扱いも同じ様式である。しかし全体に

本図より常識的写実性を示しているだけに内面的な表現力に欠け、本図より後に描かれたアトリエ作品でないかと考えられる。

#### 4

本図の後景中央、キリストの背後には大きな岩山が描かれ、その背後から左にかけてゲッセマネの園の門と垣が描かれている。ユダが槍や剣をもった群集を案内してその門から入ってくる。ユダの黄衣（黄色は反逆の象徴で伝統的にユダの服の色とされている）は赤色でどぎつく隈取られ、それが暗色で描かれた背後の群集と、不気味な対照をなしドラマティックな表現に効果を与えている。彼らの背後には、暗くなりかけた夜空の下部が、没せんとする夕陽に映えて強い黄色と赤色に色どられ、それをバックに暗紫色の岩山が高くそびえてただならぬ気配を持つ幻想的な風景を示している。この悲愴感の強い夕空の表現は、これから起る悲劇を暗示するかのようである。この群集と風景のすばらしい描写もまたこの絵がクラナッハの自筆であることを示しているように思える。

この風景の描き方は、彼がこの絵を描いた頃なおドナウ派風の様式を保持していたことを示している。ドナウ派様式は、彼がウィーン時代（1500～1504年）にバイエルンおよびティロールの地方流派の仕事を受けついで確立したものと考えられ、それをアルトドルファとヴォルフ・フーバーとが発展させたものであるが、この絵の黄色の細い線が神経質に走る夕空の描き方は

クラナッハのウィーン時代の様式とは幾分異なり、むしろ1510年代のアルトドルファの描き方に似ているように思える。初期にはクラナッハから大きく影響されたアルトドルファは、この絵が描かれた頃には反対にクラナッハに影響するようになったのであろうか？ クラナッハの1515年頃の作といわれているドレスデンの《キリスト誕生図》にもちがった意味でのアルトドルファの影響があるように思える。

クラナッハは1508年にフランドル地方に旅行してフランドルのロマンストの影響を強く受け、1509年作のステーデル美術館の《トルガウの祭壇画》のような作品を生んだ。その後はしかし再び次第にドイツ的な画風にもどっており、1515年頃といわれるベルリンの《聖ヒエロニムス》では再びドナウ派を思わせる（ウィーン時代のようなはげしい表現ではないが）風景描写を示し、1520年頃と思われるミュンヘンの《十字架を拝するアルブレヒト・フォン・ブランデンブルク枢機官》にもなおドナウ派のなごりがある。ドナウ派のロマンティシズムはその後彼の絵から消えて、まったく新しい彼独得のマニエリスムスのエレガントな芸術が生まれるようになる。

#### 5

以上述べた諸点から、ローゼンベルク及びクーンの1515年あるいは1518年頃とする考えは正しいと思われる。それはこの絵の衣服の襷の取扱いからもいえる。襷が山脈のようにもり上が

り、しかもそれがやわらかい曲線にも直線にもならず、厚みのある布の豊かさを思わせる大きな屈折を示しているが、これは後期ゴシック的要素の濃かったウィーン時代の衣服にも、ルネッサンス風のウィッテンベルク初期にも、トルガウ祭壇画時代にも見られぬもので、1515年頃といわれる作品によく見られる衣服の取扱いである。これはロマニストから習った描き方のドイツ化というべきもので、写実をこえる精神表現の一手段となっている。

この服地の描き方が精神表現の手段として特に表現主義的効果を上げているのは、天使の身体にまつわる鮮やかな黄色の布である。この場合は襲の屈折を不自然に強調して、その下方で祈るキリストの、はげしい悩みに嵐のように荒れる心の内面を表現する一助としている。画面下方の三人の使徒の衣の立体感のある描きぶりに比べて、この黄布は技術的に拙く見えるが、実は意識的な破調と思われる。クラナッハはこの黄色を顕示された真実のシンボルとして用いたのかもしれないが、この色はキリストの灰色の服（灰色は喪の色で、キリスト受難の色でもある）ときわだって対立して、神との対話のはげしい内容を示唆するのに役立っている。またこの落ち着かぬ色は、画面下方の三人の使徒の衣とマントの深く美しい青色と赤色が示す堂々たる落ち着きとよい対照をなしている。この量感のある青と赤は画面下部に落ち着きと重量感を与え、画全体を引きしめるのにいちぢるしい効果をあげている。

キリストの灰色を中心に下部に重厚な赤と青、上部の右に黄色、左に夕空の赤と黄色を配し、中間のキリストの周囲には、緑色と暗緑色の草木を描き、それにドナウ派独特の鮮明な黄色によるハイライトを加えた色彩効果はすばらしく、ドイツ・ルネッサンスの画家のうち、色彩表現で一番優れていたといわれたクラナッハらしい美しさである。

## 6

以上3、4、5章で明らかにしたようにこの絵は、ゲッセマネの園におけるキリストの心の悩みと受難の悲劇を内面的に掘りさげて、しかも文学的ではなく、絵画的にドラマティックに表現することに成功している。まことに新教発生の地ウィッテンベルグで1515～18年の頃、つまりルーテルが95ヵ条の意見を発表した頃にルーテル及びメランヒトンと親しかったクラナッハによって描がられるにふさわしい名画であるといえる。

この小論は、クラナッハについての資料、文献が日本には乏しいために、本図を購入する前欧米出張の寸暇を利用してしらべたわずかばかりの材料を基礎に本図について検討したことを記したもので、本図購入に際しての報告書である。より学術的な研究は将来十分な研究資料を得た時にゆずりたい。

## セバスティアノー・デル・ピオンボ

### 《ある男の肖像》

佐々木英也

国立西洋美術館は昭和43年度購入作品として、16世紀のイタリア画家セバスティアノー・デル・ピオンボの油彩画《ある男の肖像》を買入れた(図1)。かつてイギリスのリッチモンドのサー・ハーバート・クック・コレクションに蔵されていたものである。この作品がいかなる経路を辿ってクック・コレクションに入ったかは不明だが、直接の販売者であるロンドンのアグニュー画廊から送られた資料によれば、1913年に出た Tancred Borenius, *Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond*, 1913, Vol. 1, p. 167 にすでに記載されていて、かなり早くから同コレクション所蔵されていたと思われる。また Maurice W. Brockwell, *Abridged Catalogue of the Pictures at Doughty House, Richmond, Surrey in the Collection of Sir Herbert Cook, Bt.* London, 1932, p. 31 ではこれを「セバスティアノー・デル・ピオンボの流派スチエールの作とし、「ベレンソン氏は今日これをバオロ・ヴェロネーゼの初期作品とみなしている」という註を加えている。ところでベレンソンは1957年に出したヴェネツィア派絵画の総目録の新版 Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, Phaidon Press, London, 1957, Vol. 1, p. 164 においてこれをセバスティアノーの正当作品に決定し、その上「フェラーラ公エルコレ二世」(?)と疑問符を付してではあるが「ある男」のアイデンティフィケーションについても推定を進めた。セバスティアノーの作品の多くは署名をもたず、かつてその初期作品はしばしばジョルジョーネやティツィアーノのものと同様され、中期作品とくに肖像画

はラファエルロなどに帰されていた。近年の批判的研究によって彼の作品がこれらの人々から分離され、彼の統一ある芸術家像が形成されつつあるが、個々の作品の作者帰属について、なお書きかえられる余地を残しており、本稿の目的はこうした先学の研究成果を参照しながら、《ある男の肖像》が提出する問題のいくつかを考察することにある。

\* \* \*

初めにセバスティアノーの生涯と芸術を簡単にみてゆきたい。彼は本名をセバスティアノー・ルチアーニといい、おそらくヴェネツィアに生まれた。ジョルジョ・ヴァサリの『美術家列伝』に彼が1547年に62歳で死去したという記述があり、それから逆算して、生年は1485年ごろとされる。セバスティアノーが1511年にローマに行くまでの経歴については前記ヴァサリの『列伝』以外に知る手がかりがない。それによれば彼は初め音楽とくにリュートをよくしていたが1500年ごろジョヴァンニ・ベルリニについて絵を学んだ。しかしすでに老年だったジョヴァンニよりも同門の先輩ジョルジョーネの芸術に親しみ、その影響をうけるようになった。ジョルジョーネの《三人の哲学者》(ウィーン)はジョルジョーネが描き出してセバスティアノーが完成させたと同時代人ミキエルが伝えており、彼が早くから非常な才能を発揮していたことがわかる。ジョルジョーネは1510年に早世した。そして残された未完の作品のうち彼が同輩のティツィアーノか、あるいは二人共同で仕上げたものがいくつかあるとされる。そればかりでなくジョルジョーネ作品の何点かにセバスティアノーの手を認める説が早くから出されてお



1. セバスティアーノ《ある男の肖像》 国立西洋美術館



り、有名なルーヴルの《田園の合奏》すら、リオネルロ・ヴェントゥーリは初めセバスティアーノに帰し (Lionello Venturi, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, 1931, p. 163) 後にジョルジョーネ作に訂正した。これらの事柄は、彼の芸術の出発がジョルジョーネと深く結びついていることを示すが、当初からジョルジョーネの単なる追随者ではなかった。これを証するものはヴェネツィア時代の他の作品、たとえばサン・ジョヴァンニ・クリソストモ聖堂の祭壇画やサン・バルトロメオ・ア・リアルト聖堂のオルガンの開閉扉に描いたトゥールーズの聖ルイなど四聖人の全身像であろう。ドゥッスラーは在来の通説に反対してこれらにジョルジョーネに対するアンチテーゼを、また《サロメ》などの半身肖像にジョルジョーネからの脱出の意図を認めているほどである (Luitpold Dussler, "Sebastiano del Piombo" *Encyclopedia of World Art*, XII, 1966)。

1511年、セバスティアーノは銀行家アゴスティーノ・キージに招かれてローマに出、ヴィラ・ファルネジーナを装飾することになった。同じころラファエルもここで《ガラテア》の制作をしており、彼はラファエルロから学ぶところ多かった。そしてセバスティアーノの方もヴェネツィア派の色彩表現をラファエルロに伝え、それがヴァティカノ宮のエリオドロの間の壁画《ホルセナの弥撒》などに端的に現れたと一般に考えられている (しかしこれについて最近反論が出され、ブリツィオ女史はラファエルロが彼の影響で突然に色彩を変えたものでないとしている。A. M. Brizio, "Raphael" *Encyclopedia of World Art*, XI, 1966)。このころローマで

はまたミケランジェロがシスティナ礼拝堂に旧約創世記の天井画を制作中であった。そして早くもファルネジーナの《ポリュフェモス》にミケランジェロの影響を認める説がなされている (S. F. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge, 1961, Vol. 1, p. 142)。ローマ時代の初期におけるセバスティアーノの課題はおそらくジョルジョーネの流れに立つヴェネツィア的なものとローマのマニエーラ・グランデとの結合にあった。その意図を《アドニスの死》のような神話画の大作や《ドロテア》(図2)などの肖像画に認めることができよう。ところで彼がラファエルロと親しく交際したのは1515年ごろ



2. セバスティアーノ《婦人像(ドロテア)》  
ベルリン、国立美術館



までのことで、以後ラファエルロから離れ、ミケランジェロに傾倒するようになった。セバスティアーノのミケランジェロへの尊崇や交際については二人が交した多くの手紙に示されており、ヴァッサーリによれば彼の代表作のひとつであるヴィテルボの《ピエタ》(1517年ごろ、インヴエンツイオーネ 図3)はミケランジェロが「着想」と「カルトーネ 下図」を提供し、それに基づいて完成させたものであった。ともかくミケランジェロの影響は以後の彼の芸術に抜きがたい痕跡をとどめることとなる。1516年の末、後に教皇クレメンス7世となった枢機卿ジュリオ・デ・メディチはナルボンヌの大聖堂のため、祭壇画をそれぞれセバスティアーノとラファエルロに注文した。これは実質



3. セバスティアーノ《ピエタ》ヴィテルボ、市立美術館

的には当時のローマ画壇を二分していたミケランジェロ派とラファエルロ派との競合というものであり、セバスティアーノはシ스티ナ天井画の影響の濃い《ラザロの蘇生》(図4)を描いた(ラファエルロは《キリストの変容》を手がけ、制作なかばで死去)。

つづく1520年代の数年間は肖像画家としてのセバスティアーノの絶頂期に当り、とくに1526年ごろの《アンドレア・ドーリア》(図5)や《クレメンス7世》(図6)は傑作の名に恥じない。しかし翌1527年にはスペイン軍による「Sacco di Roma ローマの劫略」があつて郷里のヴェネツィアに逃れ、マントヴァやオルヴィエート



4. セバスティアーノ《ラザロの蘇生》  
ロンドン、ナショナル・ギャラリー

にも滞留したのち1529年にローマに戻った。その後の境遇上の変化は1531年に教皇庁カンチエリオーアの尚書院カネリのイル・ビオンボビオンボトールトール(鉛の封印の保管僧官)に任ぜられたことであり、ビオンボという通称はここから来ている。そしてヴァサーリによれば彼はこの職によって経済的に安定し、生来のあそび好き、客好きからあまり仕事をせず、むしろ懶惰な晩年を送ったことになっている。しかしながらミケランジェロとセバスティアーノとの晩年の不和にミケランジェロ崇拝者のヴァサーリは気を悪くしていたらしいので、これをそのままに受けとることはできない。以後も彼はつねに肖像画制作を行なったし、「ローマの劫略」には深く動揺し、心を痛めていた。1531年にミケランジェロに宛てた手紙に「私はもはや自分がサッコ以前のあのバスティアーノとは別も



5. セバスティアーノ《アンドレア・ドーリア》  
ローマ、ガレリア・ドーリア・パンフィーリ

ののように思われます」の言葉がみえる。そして《リンボのキリスト》や《十字架をになうキリスト》(図7)のような作品にも、時代の危機意識とか反古典的な感情がよみとられる。かくて彼の芸術はドラマティックな明暗や運動表現を用いた反宗教改革的な情念の表出に進み、さらにマニエリズモの傾向を帯びていった。

セバスティアーノの芸術の特質は、近年における彼の研究者バルッキニーニ教授の次の言葉に要約されるであろう。「たしかにセバスティアー



6. セバスティアーノ《クレメンツ七世》  
ナポリ、カーボディモンテ国立絵画館

ノはひとつの絶対的な形体の世界を創造できなかった。彼は長く苦しい批判という過程を経ることなく瞬時に形体を創造するというような熱情的な飛躍、熱狂への衝動に見舞われたことがない。彼は発明的な想像力を欠いていた。したがって彼には他人がすでに具体化したヴィジョンに頼ろうとする要求が強かった。きわめて激しい感受性のふるいにかけてそのヴィジョンを濾過してはいるが。つまりセバスティアーノはすでに具現された表現から出発し、自分自身の言語的手段をもってこれを批判的に論ずる。当然ながらその帰着点は出発点からきわめて遠ざかっているし、異っていてもいる。こうして彼は熟慮して親しみ選択した形像のシステムを自身の芸術の基本に同化還元させることによって、破

綻なく統一のとれた形体的直観を実現するに至った。(U. Galetti, E. Camesasca, *Enciclopedia della Pittura Italiana*, Vol. III, 1951, p. 2259 より引用)。

\* \* \*

本図はひとりの人物がテーブルによりかかっている全身の4分の3ほどの肖像画で、黒い髪をゆたかに蓄え、絹の光沢を発する黒の上着をつけ、さらに黒のガウンをまとっている。左手はガウンの釦穴と覺しきあたりをつまみ、右手に小さな書物をもち、テーブルの上にもう1冊の書物が置かれている。背後には明るい緑のカーテンが斜めに垂れ、切れの鋭い折り目をつくりながら、左上から射す光をうけている。また背の壁は灰色で、やわらかに陰影をうつしている。本をもつ右手の表現に何かきこちなさが感じられるが、全体はかなり練達に写實的に表され、油彩技法の効果も一見してヴェネツィア派のそれと想わせる特質を具えている。

これをセバスティアーノの作とした場合第一に起こる問題は、1511年に彼が25,6歳でローマに行く以前と以後の、どちらに属する作品かということであろう。前述のようにヴェネツィア時代のセバスティアーノはジョルジョーネと結びついていた。そして肖像画についてもジョルジョーネの《ある青年の像》(ベルリン、図8)がかつてヴィックホフによってセバスティアーノに帰せられたことがあるように、人物のとらえ方、ポーズ、色調化された陰影など、ジョルジョーネに近い手法をとっていたと思われる。つまりローマに行ってから《若いヴァイオリニスト》(図9)に通ずる抒情的な手法である。しかし同時に彼がジョヴァンニ・ベルリーニから学ん



7. セバスティアーノ《十字架をになうキリスト》  
マドリッド、プラド美術館

だ（そしておそらくアントネロ・ダ・メッシーナなどに起源を発する）写実的表現も忘れてはならないだろう。この要素は彼の制作の基本をなすものであり、さまざまな影響をうけながらも生涯にわたって失うことがなかったからである。ヴェネツィア時代の《サロメ》や《マグダラのマリア》の半身像にドゥスラーはヴォリュームの対比的な強調、鋭い衣裝の写実、冷淡な感情表現など、ジョルジョーネとの異質性を指摘している（Dussler, *ibid.*, col. 361）。したがって本図を後者の系列に置くことは可能だが、次に述べる諸点からヴェネツィア時代の作とすることは困難と思われる。ひとつは人物のとら

え方の問題である。このころの肖像画は全身像を別とすればジョルジョーネでもティツィアーノでもむしろ胸像とよべそうな2分の1半身像であり、しばしば前景を胸壁のごときもので区切り、そこに頭文字などを書き入れていた。この形式は彼らの師ジョヴァンニ・ベルリニの聖母子像などから出ているであろう。しかし本図のような膝近くまで描いた4分の3の立像はベルリニにもジョルジョーネにもみられない。ティツィアーノでは1508、9年ごろの作と目される《婦人像（ラ・スキアヴォーナ）》（ロンドン・一説ではこれはジョルジョーネが始め、ティツィアーノが完成した）にその先駆的形式がみとめられるが、やはり胸壁で前方を限っている。ポ



8. ジョルジョーネ《ある青年の像》  
ベルリン、国立美術館



9. セバスティアーノ《若いヴァイオリニスト》  
パリ、ロスチャイルド・コレクション

ープ・ヘネシーは、こうした4分の3の立像形式はティツィアーノが1530年代の後半に描いた《ウルビーノ公フランチェスコ・マリア・デラ・ロヴェレの像》(ウフィツィ)によって確立され、以後の宮廷肖像画史のランドマークとなったと語っている(John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, London, New York, 1966, p. 172)。しかしそれ以前の1525～8年ごろの《フェデリコ・ゴンツァーガ像》(マドリッド、図11)にこの形式の初めての明確な表現をみることができよう(ただ本図についてほかに1523年説と1531年説のあることを附け加えておく)。

同じことは背後のカーテンについてもいえるのである。人物の背にカーテンを垂らす形式はやはりベルリニーのいくつかの聖母子像(ただし背景には風景がひろがっている)にみられるが、壁で閉じてカーテンを垂らす肖像画の例はジョルジョーネになく、ティツィアーノでもドイツのヤコブ・ザイスネッガーの作品を土台として



10. セバスティアーノ《聖アガタの殉教》  
フィレンツェ、ピッティ美術館

描いた有名な《獵犬をつれたカール5世》(マドリッド)など1530年代からのことで、本図のように意図的に斜めに、ややレトリカルに描くのはさらに40年代以後である。ベレンソンが初めこれをヴェロネーゼ作品としたのは、こうしたカーテンの描法から来ているかもしれない。ところで肖像画でなく宗教画を例とすれば、セバスティアーノが1520年に描いた《聖アガタの殉教》(図10)にカーテンの特異な処理がみられ、彼がこうしたカーテンの効果をそのころから肖像画に応用したと考える余地は残されている。以上の理由から、これらの形式が1511年以前のセバスティアーノの独創になるとみないかぎり、本図をヴェネツィア時代の作とすることはできない。さらにベレンソンの推定するようにこの人物がフェラーラ公エルコレ二世だとしたらなおさらである。なぜならエルコレ二世は1508年の生まれだからである。

すでに幾度か言及しているが、セバスティアーノとティツィアーノとの関係も一考を要するであろう。周知のようにティツィアーノの生年は10年ほどの間隔を置いた二つの説があるが、現在支配的な後者つまり1488～90年説をとるならばセバスティアーノよりも3、4年は歳下となる。彼はむろん非常な才能に恵まれ、20歳ごろから優れた作品を残し、ジョルジョーネに協力したり、その死後は彼の未完の作品をセバスティアーノと共に完成させたりしている。しかしながらジョルジョーネの死後1年ほどでセバスティアーノはローマに出発しているのも、それまでやはりジョルジョーネの中にあったティツィアーノから、影響とよべるほどのものを受けなかったと考えてよいのではなかろうか。む

しる問題はローマに行つてのちにある。ヴェネツィアとローマとは地理的にかなり離れているとはいえ、ローマで彼は日まじに募りゆくティツィアーノの名声を聞かなかつたはずはなく、その作品を見る機会もあつたにちがいない。それに「ローマの劫略」でヴェネツィアに戻つた折りにティツィアーノ、アレティーノ、サンソヴィーノらと交際しているので、親しく彼の芸術に接することもできたであろう。本図との関聯に限つてみれば、さきほど挙げた《フェデリコ・ゴンツァーガ》(図11)をティツィアーノは当時制作中かあるいは仕上げたばかりであり、これを彼はティツィアーノのアトリエか、つづいて訪れたマントヴァの宮廷で見たとも考えられ



11. ティツィアーノ《フェデリコ・ゴンツァーガ》  
マドリード、プラド美術館

る(彼はマントヴァでイザベラ・デステの宮廷に出入りしたが、フェデリコ・ゴンツァーガはその息子で、1530年にマントヴァ公爵家を継いだ)。そして「彼には他人がすでに具体化したヴィジョンに頼ろうとする要求が強くあつた」(バルッキーニ)とすれば、この旅行での見聞は以後の制作に何らかの働きを及ぼすであろう。

\* \* \*

さてローマ時代におけるセバスティアーノの肖像画は、1511年から1516年ごろまでの初期と、それから1527年までの中期と、1530年から晩年までの後期との三つに分けることができる。初期はひろくラファエロ的な影響のもとに制作した時代で、前半には《ドロテア》(図2)や《ラ・フォルナリーナ》と通称される二つの婦人像などがあり、後半では《若きヴァイオリニスト》(図9)や《枢機卿アントニオ・チオッキ・デル・モンテ・サンソヴィーノ》などがあつて、すべて胸像の半身像である。そしてフリードバーグによればこれらは色彩や背景の描写にヴェネツィア風をとどめながら、前者がローマの古典主義の反映、ことさら荘重でモニュメンタルに表そうとする意図、対象を個性的であるよりも理想的に把握しようとする態度を示しているに対し、後者はしばしば幾可学的あるいは抽象的とよぶるほどに単純化された垂直的な構成をもち、ただ顔の部分に写実性がみとめられる(Fredberg, *ibid.* Vol. 1, p. 145~146, p. 372~375)。これを換言すれば彼は未だ若く、色彩と形体、写実と抽象、個性と典型、あるいはヴェネツィアとローマといった要素の実験的な結合を試みていたということになる。なお彼の肖像画に4分の3の肖像が初めて現れるのは1516年の《枢機卿



バンディネルロ・サウリと三人の従者》(ワシントン、図12)であって、これはメロツツオ・ダ・フォルリの《シクストゥス4世とブラティーナ》(ヴァチカン)の先例があるとはいえ、群像肖像画としてラファエロの《レオ10世と二人の枢機卿》(ピッティ、1518年)に先駆する創意を示している。

つづく中期の10年間は、セバスティアーノの肖像制作の絶頂期であった。この時期からミケランジェロのマニエーラつまり壮大さへの意志、造形的な堅固さ、力動的な構図が彼の芸術に反映してくる。《あるユマニストの像》《ピエトロ・アレティーノの像》《アントン・フランチェスコ・デリ・アルビッツィの像》など優作が多いが、代表作は《アンドレア・ドーリア》(図5)と《クレメンス7世》(図6)であろう。そこではドラマティックな感覚や権威にみちたポーズまた深い陰影によって人物の性格が鋭く浮き彫りにされ、高度の緊張感が与えられている。これらを自然な偶然的なポーズに対立



12. セバスティアーノ《枢機卿バンディネルロ・サウリと三人の従者》ワシントン、ナショナル・ギャラリー

する演出されたポーズということもできよう。1530年以後の後期にも、セバスティアーノは肖像画を制作しつづけた。それは現存する作品よりも彼が受けた注文の数から証明されるとドゥッスラーは語っている (Dussler, *ibid.* col. 862)。しかしこの後期肖像画の性格をはっきりつかむことは難しい。《ジュリア・ゴンツァーガの像》は当時非常な賞讃をうけたといわれるがヴァリエーションしか現存せず、男性肖像画のうちもっとも優れているレニングラードの《枢機卿レジナルド・ホーレの像》も中期の《クレメンス7世》の水準に達していない。またこの時期に彼は一方で深い悲愴的な感情のしみわたった宗教画を制作していたが、肖像画ではミケランジェロ的な造形が再びジョルジョーネ的、ラファエロ的なニュアンスにとって代えられ、全般に冷やかな、様式化された古典主義的作風となったという観察もなされている (U. Galletti, E. Camesasca, *ibid.* p. 2558)。

以上述べたローマ時代の三つの時期のうち、いづれに本図を位置づけるべきであろうか。前述の4分の3の立像形式やカーテンの処理を根拠とすれば少なくとも初期には入らず、中期も後半以後の作となろう。しかしながら中期の作風はきわめてヴェネツィア派的な本図の様式とかなり異っていて、この時期に入れることも難しい。ベレンソンの総目録にあげられたセバスティアーノの作品中、人物の表情や鬚のとらえ方で本図に近いと思われるものに《ある高僧の像》(ヴェネツィア、チーニ・コレクション・図13)があり、制作年は不明だが、もしこれが中期に属すなら、同じころの作品と考えることができよう。また本図を1530年代以降の作とした場合に

も、やはりセバスティアーノが後期においてこのような描法をとっていたかどうかの問題となる。その答は一般的には否定的だが、彼が一時ヴェネツィアに帰国したときティツィアーノらに学ぶところ大であったとしたら、他人の芸術に敏感な彼がティツィアーノに倣い、ヴェネツィア派の描法に再び戻ったという推定も成り立つ。そう考える以外本図を位置づける場所がなく、以上の推定が誤りなら本図をセバスティアーノ作品から除外しなければならない。ベレンソンがここに描かれた人物をフェラーラ公エルコレ二世(?)としたのは、人物のアイデンティフィケーションに疑問があったとしても、セバスティアーノの中期の末か後期にこの肖像の様式をみとめたためであろう。



13. セバスティアーノ《ある高僧の像》  
ヴェネツィア、チーニ・コレクション

ここで本図とエルコレ二世との関係についてみよう。エルコレ二世はフェラーラ公アルフォンソ一世と名高い公妃ルクレツィア・ボルジアの子として1508年に生まれた。4代目の公爵家を継いだのは1534年である。当時フェラーラは皇帝カール五世とフランス王フランソワ一世との対立、またこれらとローマ教皇との間に立って政治的に苦慮していた。フランスとの友好維持のため王女ルネー・ド・フランスを妻とした彼は、他方で教皇との関係改善のため1535年に初めてローマを訪れている。このときは交渉に失敗し、1539年再びローマを訪れて成功を取めた。1559年10月5日死去。

ベレンソンがいかなる根拠から本図をエルコレ



14. 《エルコレ二世像》(当時の版画)



二世(?)としたかはわからない。ただ彼のかなり後年と思われる横顔の肖像版画が残っていて(図14)、それと本図とは、正面向きと横向きとの相違、また年齢の相違はあれ、鋭い眼、太い眉、通った鼻筋、額から生えきわなどに、かなりの相似点のみとめられる。これだけで両者を結びつけることは危険だが、もし本図がエルコレ二世だとしたら、襲爵した1534年以後、年齢的には30歳前後とみるのが自然であろう。だがそれ以前の1527~9年にヴェネツィア、マントヴァを訪問した帰途フェラーラに立ち寄って描いたとする推定も、本図が20歳ごろの男子を表しているとみれば、可能である。しかもエルコレ二世は1528年に20歳で結婚しているので、その際の記念かあるいはフランス王家との交換のために描かれた肖像画と考えることもできる。セバスティアーノがフェラーラに滞留したという記録はないが、マントヴァ公とフェラーラ公は親しい姻戚関係にあり、彼がイザベラ・デステの紹介状を持参してフェラーラ宮廷を訪問したかもしれない。またエルコレ二世が1535年か39年にローマを訪問した際にセバスティアーノが描いたという推定は、このときフェラーラ公が政治的にかなり多忙であったはずで、肖像画を描かせる余裕があったかどうか、無理のように思われる。

つぎに本図がエルコレ二世でないとしたら他の誰を表しているかという問題がでてくる。しかし当時の肖像画、メダル、版画を頼りとしてアイデンティフィケーションを求めることはきわめて困難である。図中に頭文字とか家紋でも入っていれば手がかりがつかめるし、2冊の書物に文字でも記されていれば推定の材料となるが

全くない。当時の肖像画にはしばしばエンブレームとかアトリビュートが一語に描かれていた。そのうち書物は、聖書を別とすれば、一般に知的な環境を表すものとして用いられ、表題が書かれたり、開かれたページをゆび指したりして主題の人物の説明をしていたのである。そこで本図については人文主義的君主か人文主義者か、という以上の推定はできない。

最後にブロックウエルが推定するように本図を「セバスティアーノの流派」<sup>スケーラ</sup>とみる説(Brockwell, *ibid.*)は受け入れがたいように思われる。彼には何人かの弟子がいたであろう。しかしそれはローマという環境の中でであって、弟子たちの画風は祭するところミケランジェロ風かマニエリズモに近く、本図とは様式的に結びつかないと考えられるからである。

\* \* \*

初めにも述べたように、本稿の目的は《ある男の肖像》にまつわる問題点をいくつか出して考察することにあつた。入手文献に乏しく、ヴェネツィア派の専門家でもない筆者としては、すべて推定の域を出ず、問題を提出するにとどまった。

なお本稿を入稿したのち、かねて問合せていたバルッキニ教授からご返事をいただいた。同教授のご意見では本図はフランチェスコ・サルヴィアティ Francesco Salviati(1510~1563)の作であり、その旨をセバスティアーノに関する著書(Rodolfo Pallucchini, *Sebastiano Viniziano*, Milano, 1944, p. 187)にも記してあるとのことである。

## ピカソのドライポイント 《サルタンバンク》の周辺 八重樫春樹

国立西洋美術館が昭和41年度に購入したピカソのドライポイント《サルタンバンク》(図1)は、彼のいわゆる「サーカスの時代」に制作されたが、これは恐らく、全く同一図柄の水彩画《旅芸人の家族》(図3)を版画に再製したものである。《旅芸人の家族》はあらゆる点から推して、ピカソが彼の「サーカスの時代」すなわち1905年前半の成果を総括しようとして意図したコンポジションの、ひとつの試作と考えられる。このころのピカソの作品にしては比較的複雑な構図が割合よく纏められており、地平線は高くまた水平垂直の要素が基調となって、構成・色彩ともに古典的な平衡を湛えた格調高い完成作を予測させている。これが偶然のスケッチではなく観念的に構成されたものであることは、登場人物のいくつかのポーズが先行する彼の絵画デッサンに見出されるし、それぞれの人物が各々必然的な意味内容をもってコンポジションに参加していることからわかる。そしてまた未完成の要素が多く、彩色も全体のバランスを考える程度にのみ施されているのも、明らかに予備的な習作であることを物語っている。しかしこれは、どう理由からか油彩の大画面としては果たされず、《旅芸人(サルタンバンクの家族)》(図5)がこれに取って代った。

ピカソはその初期の芸術的性癖として、ある一定期間の造形的及び情緒的成果を大画面構成に総括を試みる。1903年の《ラ・ヴィー》(Bibl. 2. IX. 13)、そしてこの《旅芸人》、1906年にやはり予備習作だけに終わった《水飼い場》(Bibl. 2. XV. 40参照)—これは部分、構成ともに多くの習作を繰り返しながら、《水辺の馬》(Bibl. 2. XIV. 16)というグアッシュの名品に結実した

だけで、どうとう大画面には着手されなかった。やはり同一図柄のドライポイントが作られている一、同じく1906年夏の未完に終わった《ハーレム(バラ色の裸婦)》(Bibl. 2. XV. 40)、そして初期の問題作で現代絵画の記念碑とまでいわれる1906-07年の《アヴィニオンの女たち》などがそれである。多くの場合そこには何らかの寓意が加味されようとする。《ラ・ヴィー》は「人生の周期 Cycle of Life」のテーマを借りて、彼の「青の時代」の否定的人生観をモニュメンタルに造形化したものであった。《ハーレム》でもある種の寓意が暗示されているし、《アヴィニオンの女たち》はその当初の計画では人生における快樂と死の親近性を寓意的に表現するのがその目的であった。《旅芸人の家族》は、一見したところでは旅芸人の一座が旅の途中で夕餉の仕度をする一時の風景をスケッチしただけのように見えるが、実はここでも「人生の周期」が主要テーマとなっていることを見逃してはならない。左側の母親の手に差し上げられた嬰兒は誕生の象徴、右側の球乗りの少女は青春を意味する。この球乗りの姿のおぼつかなさは、青春の不安定さを暗示するのだろうか。中央左寄りに繕いものをする女は恐らく生活を意味するのだし、中央の老婆は人生の終末あるいは死を象徴する。そして更に、右側から画中に登場しつつある妊婦(ドライポイントの《サルタンバンク》から推測して)は、まだこの世に生まれ出ない生命の誕生への進行を表わしている。左下方に裸の幼児が二人いて、一方は白他方は黒い色をしている。これは恐らく、旅芸人やジプシーの性風俗の一面を反映したものであろうが、この作品にどのような寓意内容を加味して

いるかは、種々の推測は可能としても、必ずしも明確ではない。

「人生の周期」というテーマは、世紀末のバルセロナに導入された北欧の絵画や文学を介して、すでにピカソには馴染み深いものであった (Bibl. 9. p. 21 参照)。このテーマは西洋では古くから扱われて来たもので、(P・ブールはこれが英国のチャーサーにまで遡ることを指摘している)、特に世紀末には表現主義的あるいは象徴主義的傾向の強い北欧で流行し、一般には女性の生涯を無垢の青春、肉の成年、没落あるいは死の老年の三段階に区分してこの「人生の周期」を象徴化したようである。ピカソが「青の時代」の頂点の1903年に描いた《ラ・ヴィー》はこのいわゆる「人生の三段階」方式を採っていないが、やはり「人生の周期」の彼なりのひとつの形式を考案して、青春の虚しさ、人生のはかなさを強調している。《旅芸人の家族》は、この「人生の周期」の二度目の試みであった。《ラ・ヴィー》以来すでに三年が経ている。そしてここでは、人生の周期というよりはむしろ生命の循環という要素が強く、その諸段階もこのテーマの一般例よりも細分されている。だがしかし、ピカソが「人生の周期」の寓意をもってこの作品の中で何を云わんとするのかは、非常に曖昧なのである。そしてピカソはこれを大画面に描くことをやめている。ピカソの「サーカスの時代」は、「青の時代」と「バラ色の時代」との接点であり「バラ色の時代」の第一段階であった。「サーカスの時代」あるいは「アルルカンの時代」は、1904年末頃に「青の時代」から至ってスムーズに移行し、そして1905年夏のオランダ旅行で終止符を打た

れた。そしてこれが必ずしも「サーカスの時代」閉幕の直接の原因と云わなくとも、《旅芸人(サルタンバンクの家族)》(図5)の完成が、新しい段階への転身を予測させている。この大作には相当に周到な準備がなされた。そしてコンポジションの草案も、恐らくは二転三転しているものと思われる。(図2)は(図3)と同名の《旅芸人の家族》と題されるデッサンだが (Bibl. 2. による)、ゼルヴォスは《旅芸人》の習作と考えており、あるいはこれが大構成の第一案であったかも知れない。この(図2)と(図3)はどちらも先行のものかわからないが、少なくとも「サーカスの時代」総括のためのコンポジションを意図したものであることは確かと思われる。しかし先にも述べたように、(図3)の《旅芸人の家族》はほぼ完成を予測させながらピカソはこれを断念し、《旅芸人》にとりかかった。このことを何らかの形で理解するためには、この「サーカスの時代」及び「バラ色の時代」が初期のピカソ芸術の展開においてどのような位置を与えられるかを考えて見なければならない。

「バラ色の時代」は、ピカソが「青の時代」の文学性あるいは表現主義から、「ネグロ彫刻の時代」、「キュビズムの時代」の造形性へと転向する過渡期であった。カーンウェイレルの言葉を借りていえば、ピカソは「バラ色の時代」において「情趣のリリシズム Stimmunglyrismus」から「形態のリリシズム Formenlyrismus」への方向転換を徐々に進行させているのである (Bibl. 11. p. 8 参照)。その結果、「バラ色の時代」は、恐らくピカソの全画歴において最も抒情性の高い時期を形成することになったのだが、この期を更にその傾向に従って

細分してみると、

「サーカスの時代」(1904年末—1905年夏)

「オランダ旅行」(1905年夏)

「マニエリスム」(1905年夏—末)

「新古典主義」(1905年末—1906年夏)

「イベリア彫刻の影響」(1906年夏—末)

となる。

「サーカスの時代」は「青の時代」後半のエル・グレコの造形を借りたいわば「形態的表現主義」とでもいうべきものを、色彩・形態・情緒ともに緩和しつつ、同時に群像構成に苦心している。ピカソは元来複雑な群像構成に得手ではない。ちなみに彼の群像の傑作と云うべき《アヴィニオンの女たち》(1906—7年)、《ゲルニカ》(1937年)の場合も、前者では惨憺たる苦心を経ながらついに満足を得ていないし、後者の場合も極めて単純な構成規範に従うことによって、そして他面ではキュビスが教えたデフォルマシオンによって、軽うじて成功を取めている。ピカソ芸術が本質的に志向するところは、対象特に人間への観入と同時にそれを通しての自己の内面表現であって、対象の客観的存在性あるいはそれらの相互関係ではなかった。その意味ではキュビスムはピカソ芸術の唯一の例外と云える。そして純粹に造形的なものの客観的なものへと歩み寄りつつある「バラ色の時代」が、結果として古典的な抒情性の強いものになることは、ある意味では当然でもあろう。ピカソはこの頃サーカスの人々と実際に交際していたようであるし、また拳闘に非常に興味を持ち、拳闘家や闘技士の体軀や力に驚嘆した(Bibl. 3 参照)。彼は彫塑的で実在感のある彼らの肉体を、華奢でしなやかな少女の体と対比させて表現する(《球

乗りの少女》(Bibl. 2. XII. 19)、《力士》(Bibl. 2. XII. 20)参照)。オランダ旅行では彼は非常に量感的な裸婦を描いている(《髪を結うオランダ女》(Bibl. 2. XIII. 1)、《髪を上げる裸婦》(Bibl. 2. XIII. 5))。ピカソがヴォーラルの依頼を受けて本格的なブロンズ彫刻を試みるのもこの頃であった。そして彼はそのいくつかをロダン風にモドレするのだが、この意味は実に重要である。すなわちピカソは、対象の量的立体的存在性を発見するのだが、それを造形的に表現することがまだできないために、光の効果を利用して立体を表現しようとする。事實は、彫刻の量感立体感の内発的なものであって、決して光の効果によって具現するものではないのだ。

オランダ旅行後、彼は絵画における量感的表現をやめてしまう。彼は比較的動きのないポーズの人物を凹凸の少いモドレでいくつか描き、それらを種々な状況に置いてみる。ここではどの絵にもほとんど無味といていいほどの平静のみが支配する。そうしたなかには彼は自己の造形の原型を求めて通ったルーヴル美術館の古典彫刻から、人体表現の手法を借り、やがてそれは彼自身の新古典主義的世界を形成してゆく。彼はその集約を《水飼場》に求めようとするが、結局それを果たさぬまま、夏ビレネー山中のスペインの村ゴソルに旅立つ。ここでも新古典主義の主題と造形が追求され、その成果を《ハーレム》という大画面の群像構成に集中しようとする。だがこの頃からピカソの造形要素にそれまでとは異質なものが混入して来る。それは問題作《アヴィニオンの女たち》の研究途上で1940年前後に明るみに出た、アルカイックなイベリア彫刻のマスクの様式であった(Bibl. 13. 参

照)。これは最初、彼の古典主義的造形と調和を保って導入されたのだが、次第に人物の表情も肉体も堅くなり、色彩も新古典主義のテラコッタ調のローズから黄色味を帯びたあるいはもっと褐色の強いものに変化してゆく。彼はこのアルカイックな人体様式を介して、対象の物理的(量的及び空間的)存在性を強調しようとし、更にそれを絵画的必然に到達させようと努力する。《アヴィニオンの女たち》はこうした努力の総決算として(そしてあるいはマティスが1905年末から1906年にかけて完成したいわゆるフォーヴィスムの記念碑《生きる喜び》へのアンチテーゼとして)計画されたものであった。結果としてこれは、対象の物理的存在性をひとつの絵画的必然である二次元に翻訳したものとなり、世紀末にモーリス・ド・ノヤゴガンなどが主張したように、対象表現をできるだけ平面的に描くことによってタブローそのものを一個の存在そのものに造りあげてを成就している。キュビズムの本質は、対象の存在性を絵画的存在に転位し、同時に絵画作品を画家によって性格を賦与されたひとつの实在として創造することであった。従ってカール・ウエイレルが指摘するように、キュビズムにおいては多くの場合画面の奥に造形するのではなく、画面の前面において造形が行われた(Bibl. 11. 参照)。《アヴィニオンの女たち》は、ピカソ自身にとっても多くの不満と問題点を残しながらも、このようなキュビズムの造形美学への足がかりを確立しているのである。《アヴィニオンの女たち》の最初の計画は、娼婦たちに囲まれた水夫と、画面左方から死の象徴である頭骸骨を手に登場する学生で構成された、ひとつの寓意画であった。ピカ

ソがこれをやめて裸婦だけの群象構成にしたのも、純粋な造形面での追求で絵画が成立し得るということ、云いかえれば、カール・ウエイレルの云う「形態のリリシズム」がひとつの独立した芸術的価値であることを確認するとともに、そうした絵画においては寓意などの文学的要素は不要であるばかりでなく、観照者の作品に対する関心を分散させることになり、むしろ作品の一貫性を害するということが了解したからではなかったろうか。

1905年にピカソがなぜ《旅芸人の家族》の大幅な画面構成をとりやめて《旅芸人(サルタンバンクの家族)》を「サーカスの時代」の記念碑に選んだかについても、やはり同様の推測が理解を助けることになる。1904年4月に四度目にパリに出て「洗濯船」(Bateau-Lavoir)に住みついた時、彼の「青の時代」はもはや終末にさしかかっていた。同時にそのベシシズムの「文学」も、自己の芸術と人生のあてのない模索に裏づけられた否定的な人生観も、もはや彼の芸術的なオブセッションでしかなくなっていた。彼は「青の時代」の表現主義の中にゴシック彫刻、エル・グレコのマニエリスムのほか、ゴッホ、セザンヌなど近代絵画の先輩同輩の造形を導入してその造形的追求の中に自己の芸術的方向を見出し、自己の造形言語を獲得していた。彼はより豊富な色彩を求めてゆくのだが、油彩画においてはそれは「青の時代」の造形的成果を損なわないよう、極めて注意深く、それも初めは「青の時代」の人物の肌にすでに混入していたローズ系統の限られた色彩を次第に強くしていったにすぎない。「バラ色の時代」は極めて必然的の到来であった。彼はサロン・デ・ザンデバン

ダンやサロン・ドートンスなどの大きな展覧には出品しないが、ヴォラールやスタイン兄妹が彼の作品を頻繁に買うようになる。ペシミズムの文学と表現主義が彼自身にとって必然のものでなくなった今、当面する課題は形態と色彩をより豊富にし、そこにより変化のある調和を獲得することであった。そしてピカソの場合、この努力は古典主義的方向を目指し、形態と色彩と情緒の安定ある調和を求めている。ここにはもはや寓意の要素は無用の侵入者にすぎないであろう。ピカソがコンポジションに寓意を用いようとする性癖は、実は彼が少年時代に師として絵を学んだ父親と、カタロニアの「モデルニスモ」の一傾向であった象徴主義に育てられた、いわば彼のひとつのオブセッションであった。そして先にも述べたように、彼はある一定期間の成果をひとつのコンポジションに纏め上げようとする場合に、そこに寓意を加味させようとするのだが、興味深いことに最終的にこの寓意が残されたのは、「青の時代」さ中の《ラ・ヴィー》だけなのである。「サーカスの時代」でも《旅芸人の家族》においてそれを意図しながら、結局それを断念するのだが、その理由は以上述べて来たことからすでに明白であろうかと思われる。彼はより群像構成の堅固な、そしてより古典的な安定と不動を俱えた《旅芸人》を、「サーカスの時代」の記念碑として完成させた。ここでの彼の最大の関心事が画面及び空間の構成であり、群像を彫刻的な空間的存在として絵画に具現しようと意図していることは、コンポジションの習作として描かれた(図4)と比較すれば、もはや多くの説明を必要としない。完成作ではこれよりも群像を更に前方に引

き出しかつ円環構成を強調し、その空間的位置を確定するために右前面に婦人像を加える。そしてまた群像の存在感をより強めるために、遠景の細部を排除してしまった。

なお、「サーカスの時代」の記念碑としてはこの《旅芸人(サルタンバンクの家族)》とともに、現在ソヴィエトのプーシキン美術館が所蔵する《球乗りの少女》をあげておかなければなるまい。

#### 参考文献抄

1. Christian Zervos: *Pablo Picasso*, Vols. I-VI. Paris, 1932 (vol. I)
2. Pierre Daix, Georges Boudaille et Joan Rosselet: *Picasso 1900-1906, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, 1966
3. Fernande Olivier: *Picasso et ses Amis*, Paris, 1933
4. Alfred H. Barr: *Picasso, Fifty Years of His Art*, N.Y., 1946
5. Maurice Raynal: *Picasso*, Genève, 1953
6. Frank Elgar et Robert Maillard: *Picasso*, Paris, 1955
7. Roland Penrose: *Picasso, His Life and Work*, London, 1956
8. Lothar-Günter Buchheim: *Picasso, a Pictorial Biography*, London, 1959
9. Anthony Blunt and Phoebe Pool: *Picasso, the Formative Years*, N.Y., 1962
10. John Richardson: *Picasso, aquarelles et gouaches*, Bâle, 1964
11. Daniel Henry (Kahnweiler): *Der Weg zum Kubismus*, München, 1920
12. John Golding: *Cubism, a History and an Analysis, 1907-1910*, London, 1959
13. James Johnson Sweeney: *Picasso and Iberian Sculpture*, Art Bulletin vol. 23, no. 3, 1941



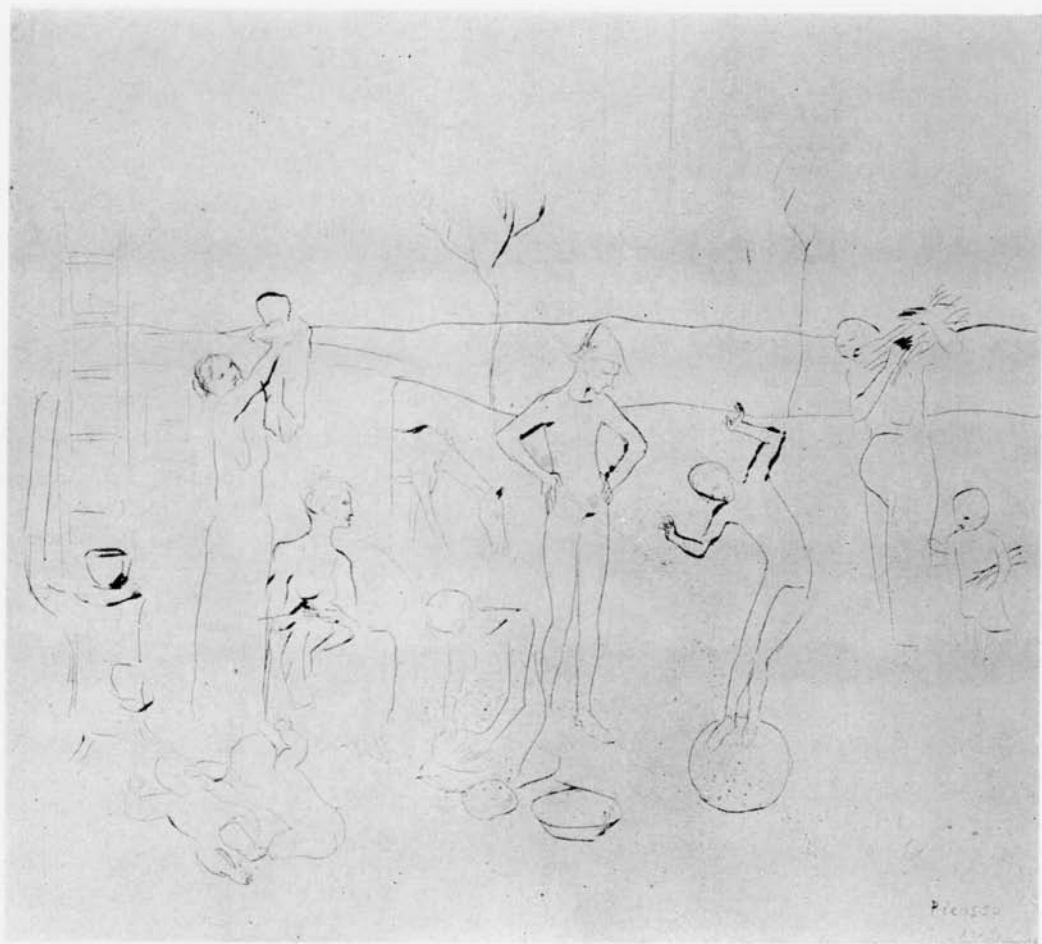


図1 《サルタンバンク Les Saltimbanques》

パリ1905年 ドライポイント、紙29×32.5cm(版面)

右下に彫込み署名: Picasso 1905

Bibl. ヘルナール・ガイザー『ピカソ版画目録』

(Bernhard Geiser: *Picasso, peintre-graveur, catalogue illustré de l'oeuvre gravé et lithographié, 1899-1931*, Berne, 1933 (réédition 1955) No. 9)

国立西洋美術館所蔵

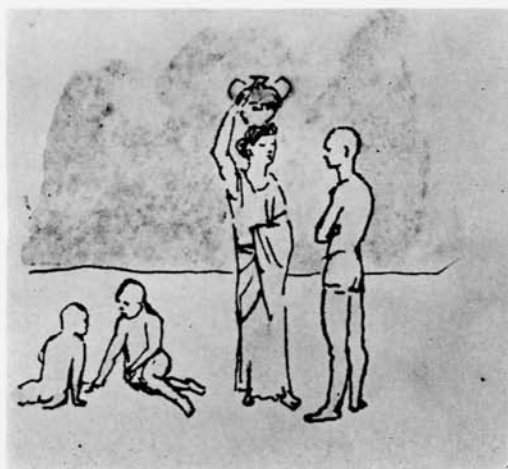


図2 《旅芸人の家族 Famille de Bateleurs》  
 バリ 1905年 墨と水彩、紙 9.5×9.7 cm 署名なし  
 Coll. Von der Heydt—Museum der Stadt Wuppertal

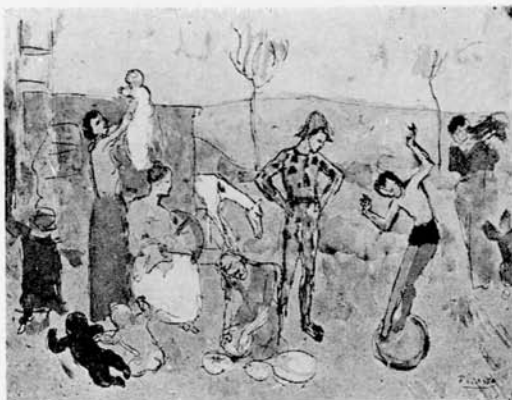


図3 《旅芸人の家族 Famille de Bateleurs》  
 バリ 1905年 墨と水彩、紙 24×30.5 cm  
 右下に署名: Picasso  
 Coll. The Baltimore Museum of Art, The Cone Collection



図4 《旅芸人 Les Bateleurs》  
 バリ 1905年 グアッシュ、カルトン 51.2×61.2 cm  
 左下に署名: Picasso  
 Coll. Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou



図5 《旅芸人(サルタンバンクの家族) Les Bateleurs (Famille de Saltimbanques)》  
 バリ 1905年 油彩、カンヴァス 212.8×229.6 cm  
 右下に署名: Picasso  
 Coll. The National Gallery of Art, Washington, D. C., Collection Chester Dale



## ブールデルの《弓をひくヘラクレス》と 二点のデッサン 穴沢一夫

この解説作成のためバリ、ブールデル美術館のローディア・デュフェ＝ブールデル夫人に根本資料の送付を頼んだが、現在未着なので、手許の資料で責を果すことにする。もっとも詳細な資料は Ionel Jianou, Michel Dufet: *BOURDELLE*, 1965, Paris, Arted で、ブールデル作品総カタログを目指したものであるが、Jianou の編集した同じ彫刻家シリーズの他のモノグラフィー同様、不完全な個処があり、全面的に信頼することは不可能である。他にブールデル美術館、ブールデル友の会による写真集 *BOURDELLE*, Texte de Pierre Descargues, Biographie de M. Dufet, 1954. があるが、作品の制作年代は Jianou のものと一致しない場合がある。1968年国立西洋美術館、京都国立博物館で行なわれた「ブールデル展」カタログの資料は、ブールデル美術館の Michel Dufet 夫妻から提供されたが、筆者のバリでの所見では、ブールデル未亡人の各作品別ファイルによってなされたと考えられるので、もっとも信頼のおけるものと思われ、ここでもそれによった。

### 《弓をひくヘラクレス》

「まだ私がほんの子供だった時、私は神々のくだした雷鳴から生まれたように見える一羽の猛鳥を、その傍近くで観察したことがあった。彎曲した部分のきわめて少ない彼の肉体は鋭角と直角で形づくられ、彼の飛躍をさまたげるであろう優雅な輪廓といったものはなにひとつ見あたらなかった。その姿は、めくるめく精神によって形成されたように角ばって鋭くそして尖っていた。彼の鋭いまなざしは、発作的に、狭苦しい、みにくい仕切りに向けられ、まるで深い

淵の切りたった断崖を探るようにみえた。これらすべてが、この猛鳥を一つのまったき例外的な存在たらしめていた。……

まだまったく幼いお前を捕えた人々は、お前を永遠に閉じ込めえたと思った。しかし私は、お前がお前の脚をつなぎとめている呪うべき綱を怒りに燃えて噛み裂くのを見た！ 古くなった鎖と石が振り落され、お前の凄まじい飛翔によって、すべての古びた屋根先が壊れ落ちた時、お前は飛びたつて大空にむかった。私には眩むばかりのショックによってそれが判った。お前の闘いへの熱望に全身ひきつけられながら、幼くてまだよく理解できなかつたとはいえ、私の心は締めつけられ、そして私はお前のために祈った……。

お前は飛びあがり、そして一瞬たちどまった。そしてお前は上昇し、お前の魂の忠告をまった。魂は、お前の肉体を、その運命へと投げこんだ！ そしてお前は風を呼びながら、お前の上昇の極点にむかう軌跡を描いた。お前の念頭にあるものはただ飛翔のみであり、お前の霊は星の中に在った。そしてお前は飛びかけて、その霊と合体した。……

私の心はお前にむかって叫んだ！ そして私の心の中に、私の眼以外のもう一つの別な眼が生まれた。」 Antoine Bourdelle: *Ecrits sur l'art et sur la vie, présentés par Gaston Varenne*, 1955, Librairie Plon, Paris, "La croissance et l'essor."

《弓をひくヘラクレス》(図1)は1909年に制作され、1910年のサロン・デ・ソシエテ・ナショナル・デ・ボーザールに出品されて、彼の作家としての声価を決定した作品である。内に溢れ



1. 弓をひくヘラクレス（第1铸造）

るエネルギーをみなぎらせ、瞬間のポーズをとらえた緊密な構成によって、静と動の見事な総合と均衡を実現したこの傑作は、その主題を、ギリシア神話の英雄ヘラクレスの12の功業の一つ、ステュンファロス湖の怪鳥退治から借りている。もちろん主題自体は造形のための口実には過ぎないが、しかしここには、最初に引用したブールデルの少年時代の強烈な想い出がまつわっていることも見逃せない。ヘラクレスの剛弓が狙っているもの、それはあの終生彼から離れることのなかった捕われの〈鷲〉、そしてある日無限の大空にかけのぼって姿を消した、あの猛

鳥なのであり、そこにはまたモントオバンの幼年時代の狩の想い出が重なっている。そして弓をひくヘラクレス自体、彼が慕ってやまなかったこの空の王者の姿なのだ。「お前こそ私の内面の師であった。お前の立ち返った広大な台地の上で、私はお前の努力を想った。私はお前の（捕われの）日々の重なりを見た。そして私はお前の力が増大していきお前の翼をはばたかせるのを見た。私はお前がお前の運命の必然をゆっくりとどうちたてていくのを見た。私はお前がみずからの声に耳かたむけるのを見た……」A. Bourdelle, *Op. cit.*, p. 71. このようにして《弓をひくヘラクレス》こそ、ブールデル自身の似すがたなのである。ちょうど《考える人》がロダンの自画像であるのと同じように。ヘラクレスを制作した時、ブールデルはすでに49歳になっていた。不死の神と死すべき人間の間に生まれた半神ヘラクレスの生涯は悲劇的な、苦業にみちた忍耐の連続だった。ここでひとこと philhellène ギリシア愛好家ブールデルについて触れておきたい。芸術家として、とくにロダンの影響からも彼がギリシアを愛していたことは当然であったが、とくに最初彼の弟子であったクレオパトラ・セヴァストス夫人がアテネ出身の彫刻家であったことと、さらに象徴派の詩人で、彼と親交のあった André Suarès の存在をあげなくてはならない。残されたシュアレスとの書簡集 André Surès et Antoine Bourdelle: *CORRESPONDANCE, présentée par Michel Dufet*, 1961, Librairie Plon, Paris. によれば、ブールデルはシュアレスに〈わが悲劇的な笑い手〉、〈悲劇詩人〉などと呼びかけ、シュアレスはまたブールデルを〈親愛なるエウ

リビデス〉、プーデル夫人を〈親愛なるアテネ人〉と呼んでいて、彼の手紙の最後はギリシア語のあいさつで終ることが多かった。プーデルの彫刻にギリシアの主題が多く、またそれらの多くにギリシア語の献辞がみられるのはそのためである。二人の間に交された書簡の中にはしばしばアリストファネス、ソフォクレス、アスクレピオス、エウリビデスなどへの言及が見られ、〈親愛なるエウリビデス〉の称号も、プーデルの芸術が人間の魂を救うギリシア悲劇の〈カタルシス〉の力をもつことから来ている。じっさい常に多弁なこの世紀末の詩人は、プーデルにその絶望と孤独の奇怪な呼びかけを行なった。そして彼に対して慰めを与えていたのはプーデルではなかったか。プーデルの厳しく美しい簡潔な文章は、彼が常に手仕事の上に立つ確固たる信念を持ちつづけたことを示している。しかし彼の頑強な肉体は、そのあまりにも休むことのない努力と制作によって蝕まれていった。エウリビデスの《狂えるヘラクレス》は英雄の悲劇的な死を描いているが、晩年のプーデルは、その病いと戦いのうちに人間の肉体と魂の救い手であるギリシアの医神アスクレピオスに想いをひそめ、死の数日前、彼はアスクレピオスを自己の姿で表わしたのだった(図2)。

この野心作がプーデル芸術の本質的持質であるモニュメンタルな力強さをもっともよく示していることは異論がないであろう。1967年にパリを訪れた際、私はプーデル未亡人から次のような興味ぶかいエピソードを聞いたことがある。ずっと以前の冬、未亡人がバッシイの通りを車でとおった時、道の傍にロダンの《青銅時



## 2. アスクレピオス

代》が立っていた(現在はない)が、その時雪の中の彫刻に未亡人は「おお可愛そうに！寒いでしょう！」と声をかけずにはいられなかったというのである。夫の作品は強いからそんなことはない、と未亡人はつけ加えた。この話はプーデルとロダンの芸術の根本的な性格の違いを示すものとして面白い。ロダンは青銅や大理石に生命を吹き込む神のような技術をもっていた。しかし長い間偉大なロダンの畝で落穂ひろいをしたプーデルは、その秘伝の麦の穂から、彼じしんの美しい花をひらかせたのだ。たんなる〈生命の断片〉をこえた、厳しい構成による明快な綜合にむかって、彼は師の強い影響を脱して、自己の道を進んでいった。この場合、ロダンが常に敗北したもの、うちひしがれた者、弱

い、そして罪に堕ちゆく人間をとり上げた（例えば《青銅時代》は最初くうちひしがれた者〉の名で呼ばれ、モデルは普仏戦争の病兵だったし、《国の護り》がくうちひしがれた祖国〉であり、その他、《地獄の門》に組み入れられた群像は枚挙にいとまがない）のに対し、ブールデルは英雄や神々を好んで主題にする。ロダンに生命を、夕べには死んでいく花のように美しくはかないもの《かつて美しかりしオーミエール》として、あの《フギット・アモール（逃れゆく愛）》のように、美のすがたを、人間の手のとどかない絶対的理想として絶望的にとらえる。ブールデルはしかし生命を〈永遠の相の下に〉とらえようとした。パリ生まれの都会人であるロダンの世紀末的な、耽美主義にたいして、フランス西南部の田舎に生まれたブールデルは、しかし一途に情熱的な英雄主義の旗をうち振ったのではない。ブールデルの繊細な美しい文章は、彼の感じ易い魂が、ラング・ドックの情熱のかけに修道僧のような厳しいストイックな自律と自戒の生涯を通じて、束のまの、溜息にも似た歎きをうたい上げつづけたことを教えてくれる。

1900年の《アポロン》によって、ブールデルはロダンを離れ、自己の途を歩きはじめた。ディオニュソス的なものからアポロ的なものへ。しかし「最高の法則、それは飛躍である」と書きつけた若いブールデルのほとぼしる情熱は、その後も絶えることなく溢れつづけた。

いまこの作品をアポロン以前の彼の代表作の一つ、《モントオバン記念碑》の群像のうち、《モントオバンの戦士、大》（1898—1900）とくらべてみると、その間の造形的表現上の格段の進

歩にかかわらず、本質的にはこの二つの作品は多くの共通点をもった、いわば兄弟と見ることもできる（図3）。しかし怒号する戦士が、その開かれた手にはっきりと視覚化されているように全身から凄まじいエネルギーを外にむかって



3. モントオバンの戦士、大

発散させているのに、ヘラクレスのたくましい手は剛弓をしっかりと握り締め、彼の全エネルギーはいわば求心的に集中されている。じっさい、ヘラクレスの習作デッサンの中には、その上半身がモントオバンのこの戦士に弓を引かせているような、立ったままのポーズのものも見出せる（図4）。制作上のモデルになったのはドワイアン・パリゴー Doyen-Parigaud という筋骨たくましい美青年で、この騎兵大尉はのち第一次大戦中、ヴェルダンで戦死している。彼は箒の柄を支えにしてこの難しいポーズをとり、



4. ヘラクレスのための習作デッサン

最初のうちは数分しか続かなかったのが、制作が完成する頃には何時間も同じポーズが可能になったという。習作の頭部はまだじっさいのモデルに近いが(図5)、完成作品は半神のモニュマンにふさわしい表現に様式化され、たかめられた。彼が力強く両足を踏まえている岩は、全体の構成の重要な要素となっていて、その粗野な岩肌の力強さは故郷モントオバンの風雨が刻み上げたものであり、肉体の激しい肉付けに呼応するものだが、この時期のいくつかの作品に用いられている。たとえば《山羊》(1907)、《雲》(Jianou: 1907, Descargues: 1905)、《うずくまる浴女、大》(1908—1909)、《牝豚》(1909)、とくに《りんご、大》(1907)、《バックアント》(1909)(図



5. 弓をひくヘラクレスの習作(部分)




6. バックアント

6)など。なお、この作品と平行して制作されたやはり12の功業の一つ「ケリュネイアの牝鹿の捕獲」を主題にした《ヘラクレスと牝鹿》(1910)では牝鹿が岩に代って、彼の脚を支える構成になっている(図7)。《弓をひくヘラクレス》には第1鑄造、第2鑄造があり、その相違は第2鑄造の岩肌の部分に、次のいくつかが加えられた



7. ヘラクレスと牝鹿

ことにある(図8)。両脚の下に Herakles tue les oiseaux du Stymphale 1909, 岩の右下方の矩形凹面に Antoine Bourdelle 1909, その下にモノグラム  ほかに小浮彫2点と台座下方周囲に細い溝がある。第2鑄造は鍍金されているが、ブールデルは《アポロン》<sup>パティイナ</sup>の古色の成功によってこれを試みたものと思われ、日本では一点がヤナセ産業株式会社に所蔵され、銀座ショールームに陳列されている。第2鑄造は10点、第1



8. 弓をひくヘラクレス(第2鑄造)

鑄造は8点あり、当館購入のものは第1鑄造の最後に残った貴重な一点である。

### 《勝利》

ブールデル夫人の思い出によれば、1916年ドイツ軍のベルタ砲の砲撃にさらされたパリから疎開をすすめられた時、ブールデルはこういったという。「私は今《勝利》を彫刻しているところだ。それを終えたら私は出発しよう。《勝利》を仕上げることに、これが私なりの戦い方なのだ。」1917年に制作されたこの素晴らしいデッサンは(図9)、1912年ブールデルが委嘱された、アルゼンチン共和国の自由と独立の父アルヴェアル將軍を記念する大群像のうち、騎馬の將軍の台座の四隅で、將軍の優れた資質と偉業を象徴する《勝利》《自由》《力》《雄弁》の四つの巨像の





9. 《勝利》の頭部習作デッサン

一つ、《勝利》像（1918—1922）の頭部の習作である。この群像のもつ厳しきは、戦うフランスとブールデルの決意から生まれた。1870年の普仏戦争の防衛を記念する彼の初期の大作、《モントオバン記念碑》（1893—1903）の野獣のような激しい情熱の噴出と比べてとき、《アルヴェアル將軍記念碑》の控え目で静穏な様式、単純で力強い構成、その抑制された情熱と内面的な力の集中の強さは、大きな相違である。この《勝利》は、群像の他の一つの女性像《自由》のヴァリエーションと考えられる。残り二つの男性像のうち、《力》の頭部には《アポロン》（1900）が用いられ、《雄弁》は最終的には《弓をひくヘラクレス》（1909）の頭部と酷似する。もっとも、

最終的な群像と平行して制作された《アルヴェアル將軍記念碑》群像の、高さ122cmの《雄弁、中》（西美カタログ Jianou-Dufet: 1923, Descargues: 1914—1917）では、最終像と異って髯をもっており、この像が、1927年のデモステネス連作（テラコッタ浮彫、13枚）のように古代の大雄弁家からの発想をもっていたとも考えられる。《自由》像は、ブールデルが以前からヴァカンスを過ぎたサン・タントナンで、大戦初期、彼がその健康な力強さを賞賛したアメリカ・ヴィアラール Amélia Vialars という娘をモデルにして制作されたもので、《自由》、《勝利》に共通する長い編髪は、じっさいその娘が髪の手入れのため、夜寝る時に編んでいたことに着



10. 《勝利》の習作

想を得たものである。プーデルのデッサン、水彩の中には、例えば《ラ・ロシュ・ボゼーの若い娘》(1926)に見るように、ブロンズ作品が習作をその細部まで忠実に再現しているのが見られるが、この《勝利》のデッサンも、高さ90cmの《勝利》習作(Jianou-Dueft: 1918, Descargues: 1914-1920)とほとんど同一である(図10)。刻みつけるようにペンで描かれた線は、明らかに画家でなくて彫刻家の厳しい線であり、鑄造されたブロンズの肌の上に加えられる仕上



11. 《勝利、中》(部分)

げのビュランを思わせるものがある。ブロンズの習作と比較してみると、眉毛や、額や頬、頭などのモッドレもほとんど同じといってよい。デッサンは最初鉛筆で描いた上からブルーブラックのインクでデッサンしたもので、右半分は最終的なデッサンが行なわれていない。右側の編髪はまだ描かれていないで、この部分は鉛筆の下描きのまま放置されている。ブロンズ習作との違いは、唇がブロンズではいっそう開かれ

ている点で、四つの群像のうち、《力》、《自由》は唇を固く閉じ、《勝利》ではやや開いた唇が、《雄弁》では大きく開かれているのは当然であろう。中型の《勝利》(西美カタログ: 1922, Jianou-Dufet: 1921)は全体の印象がいっそう動きに溢れ、額の周りの髪表現や、両肩の編髪の構成、顔面の角度も異なる(図11)。このデッサンは完成に近づいたプーデルの制作の過程を知る上で、力強いヴォリュームを描き出す彼の線の特異な造形性の点で、またそのモニュメンタルな厳しさにおいて、プーデルの数多いデッサンのうち、もっとも重要なものの一つである。

#### 《聖ヨハネ》

「工匠 *maître d'œuvre* または創造者は、彼の思想を大理石に、そして大理石を人間の苦悩に移し、貸し与える。創造者は、彼の手のうちに、分析と総合を併せ持つが、それはまた積極的な意味をもち、そのようにして彼は統合を打ち立てるのだ。芸術とは世界を物質へと導く精神である。芸術、それは物質を精神に結びつける人間にほかならない。しかしそれ以上に、芸術とは、一人の人間の中に再創造された全宇宙なのだ。芸術家は全体の感覚を持たねばならない。われわれは、われわれに無縁なものを取り上げることではない。われわれは他人の顔をつくることはできない。われわれの創り出すすべてのものは、照らし出されたわれわれ自身の顔なのだ。一つの顔を取り上げ、それを視つめ、総合する、そのためには、魔術使たちの眼が必要だ。というのは秘された顔の覆いをとらなくてはならないからである。これなしには、あらゆる肖像は忌まわしい死骸にすぎない。」Antoine Bour-



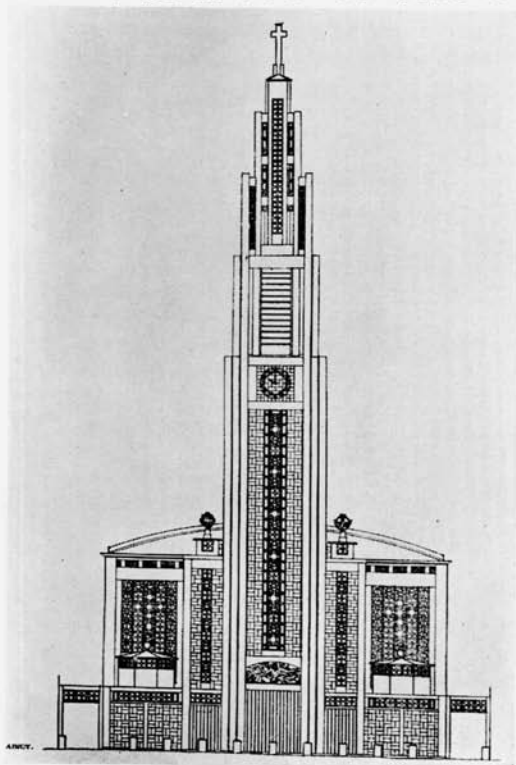
delle, *Op. cit.*, p. 74, "Le créateur ou maître d'œuvre" これは、ブルデルがソルボンヌで学生のために行なった講演の一節で、数ヶ月後の *Revue de France* 1921年10月15日号所載の文章が礎基になっている。校正を見せられなかったブルデルは印刷されたものが、彼の思想を歪めているのに憤がいて切抜きに朱を入れたが、これと別にあったブルデルの草稿やブルデルの意見を加えて Gaston Varenne が正しい文章に直したものである。講演の序章は〈鷲 L'aigle〉、つづいて〈芸術における物質と精神〉があり、ここに引用した〈創造者または工匠〉の部分は結論にあたる。なおこの結論の前に、ブルデルはフランスの聖堂の工匠たち、彫刻家たちについて触れている。

このデッサンは明らかにこの精神から生まれたものであって、鉄筋コンクリート工法による現代建築の創始者オーギュスト・ペレ (1874—1954) の、鉄筋コンクリートによる最初の教会建築、パリ郊外のル・レンシイの聖母教会(1923—



12. 聖ヨハネ習作デッサン

1924) を飾る装飾浮彫りの習作である (図12)。彫刻芸術に現代の様式を与えたブルデルと、厳しい古典主義の上に現代建築の革新をなしたペレとの協同制作は、すでに、ペレの鉄筋コンクリートによる最初の劇場である、シャンゼリゼ劇場 (1911—1913) の成功いらいのものである。装飾過剰な劇場に慣れたパリ市民にとって、シャンゼリゼ劇場の単純で明快な構成は強い衝撃を与え、多くの人々がその〈冷たい裸かの工場〉のような印象を〈ゲルマン風〉でフランスの伝統を破壊するものとして批難した。



13. ル・レンシイ聖母教会立面図

ル・レンシイ教会もまた簡素で力強い構成をもつ(図13)。幅員 19.5m, 奥行き 53m, 鐘塔の高さ43mのこの教会は、質素さのうちに精神的な豊かさを満たし、現代の宗教にふさわしい表現を与えることに成功している。この小さな町の教会は、一年の短い工期で、しかも法外に安い経費しか許されず、教会を建てるのが夢だったベレは、その報酬のすべてをこれに注ぎ込み、またこれに協力した作家たちは無報酬で働いた。予算の不足から、コンクリートは打放しのままととなったが、これが新しい現代建築のスタイルともなった。

ブールデルの装飾彫刻はついに実現されないままで、現在この部分は空けられたままになっている。

さきの《勝利》の頭部のデッサンが構成的で、制作の最終段階における、いわば様式化された抽象的な厳しさを示しているのにくらべて、こ



14. 弓をひくヘラクレス、頭部習作

の《聖ヨハネ》のデッサンには、柔軟で新鮮な、モデルを前にした、いわば初発的なものが感じられる。《弓をひくヘラクレス》の頭部のプロフィールとも共通するものがある(図14)、筆者の推測ではモデルはブールデル夫人ではないだろうか。マルセイユのオペラ劇場のための装飾浮彫り《アフロディットまたは美の誕生》(1924)の右上方に、ブールデルは自分じしんと夫人の二人の姿を刻みこんだ(図15)。彼の弟子だった



15. アフロディット、または美の誕生(部分)

夫人をモデルにした《休息する女彫刻家》(1908)にもみられるように、現在でもブールデル未亡人は長い頭髪を編んで、頭の周りに巻きつけているが、このデッサンの頭髪は、それをときほぐした状態で描いたとも考えられよう。まさしくわれわれの創り出すすべてのものは、照らし出された〈われわれ自身の顔〉にほかならないのだから。

## 講演 CONFERENCE

### BOURDELLE, SA VIE ET SON ART

par Michel Dufet, Conservateur du Musée Bourdelle

Je veux d'abord remercier, au nom de Madame Bourdelle qui m'en a prié, les directeurs et conservateurs de ce Musée. Le grand âge de Madame Bourdelle l'a empêché de se joindre à nous pour inaugurer cette exposition qui est bien l'une des plus belles qui aient été réalisées dans le monde, du vivant du maître ou après sa mort.

Il faut remonter jusqu'en 1928 lors de l'inauguration du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, ou jusqu'en 1931 lors de la grande Rétrospective à l'Orangerie des Tuileries pour rencontrer une exposition Bourdelle qui approche de celle-ci soit par le choix et l'importance des oeuvres, soit par leur présentation. C'est donc à Monsieur Tominaga qui avait conçu cette manifestation, à Messieurs Yamada, Anazawa et Takashina qui l'ont réalisé avec tant de talent, et si je puis dire, d'amour que s'adresse notre gratitude.

Il y a peu d'années que l'on rend à Bourdelle l'hommage qui lui est dû. Et cet hommage, ce n'est pas seulement de le considérer comme l'un des plus grands sculpteurs de son temps, mais aussi comme le précurseur de tout ce qui est valable dans l'art synthétique d'aujourd'hui.

Ses tendances essentiellement monumentales, son souci de se fonder sur des analyses profondes, sensibles, d'une vie frémissante, pour parvenir à des synthèses qui puissent s'accorder aux grands plans de l'architecture est à la base de ce destin hors mesure. Déjà, il y a près de cinquante ans, dès 1921, Waldemar George écrivait de lui : "Bourdelle, préalablement initié à l'art de la facture sculpturale, employa tous ses efforts à l'abolir et à substituer au mode-

lage, souvent hasardeux, la construction par plans.

"Le jeu simple de surfaces qui se juxtapose lui tient lieu de profondeur. A ce titre et à bien d'autres encore, il est le successeur direct des tailleurs de pierre du XII<sup>e</sup> siècle et le devancier de ces sculpteurs dits cubistes qui se nomment Jacques Lipchitz et Henri Laurens."

Et ce n'est pas sans raison que notre auteur posait Bourdelle comme une sorte de trait d'union entre les Romains et les Cubistes. Il savait que Bourdelle avait appris les rudiments de son art à Toulouse, qu'il avait éprouvé ses premiers enthousiasmes d'artiste devant les merveilles romanes du Musée des Augustins, devant celles de Moissac, d'Albi, de Souillac ou de Saint-Bertrand-Comminges. Il savait aussi qu'il avait pénétré les techniques de Rodin pour se déclarer ensuite antidisciple de ce maître, après qu'il eût, en 1900, sculpté sa fameuse "Tête d'Apollon" où, pour la première fois, les grandes synthèses de la forme sculpturale lui étaient apparues dans toute leur puissance architectonique. Et ce trait d'union entre les arts primitifs et notre époque il l'a lui-même exprimé par des notes jetées dans un petit carnet qui a pour titre : "Mon premier voyage à Londres, le 27 Septembre 1912."

A ce moment Bourdelle est préoccupé par le sens monumental qu'il veut donner aux fresques qu'il doit peindre dans le hall du Théâtre des Champs-Élysées. Il y a donc près de soixante ans que ces notes furent écrites. Il visite d'abord l'Indian Museum et la sculpture qu'il y voit le bouleverse : "Sculptures, considérable valeur—pierres

noires exquises, d'une sûreté, d'une altitude de vue et d'une exécution divines." "De petites figures très humaines et très ornementales, d'un accent si décidé, d'un plein, d'une structure si juste—les arêtes des pans si nettes. Quels esprits vastes, maîtres d'eux-mêmes, pour l'être à tel point des formes et de la matière.

Phidias est beaucoup moins sculptural, architectural dans ses constructions humaines. Il y a un torse de jeune homme—pierre noire—il n'est plus qu'un fragment, mais il est de beauté la plus matinale, la plus virginale—quels beaux adjectifs—qui se puisse imaginer. Il tourne sur plans. Les lignes, les pentes, les épaisseurs s'élancent divinement."

On sent par ces notes combien Bourdelle est ému par la sûreté d'une technique au service d'une conception heureuse. Puis, revenu à l'hôtel, il résume ses impressions: "Cela, le byzantin et l'archaïque grec, le Roman français et les débuts du Gothique, l'art celtique des premiers Normands Anglais, les Egyptiens libres,—pas ceux trop officialisés—les Assyriens, l'art peau-rouge et l'art nègre, tout cela est l'art des âmes poètes.

Tout le reste, pommadé, confituré, d'un réalisme trompe-l'œil à faire hurler tout artiste, tout le reste signé des noms les plus illustres, les plus sublimes, tout le reste est secondaire et parfaitement inutile. La peinture ne décore plus. Elle est le fait-divers, le journal sans art, le véhicule du pompier.

"En somme, quelques fresques dominant, l'Adoration des Bergers du Pérugin est absolument attachante.

Ensuite les grands peintres:

"Les Rubens qui giclent du sang et du génie de partout.

"Les Rembrandt massifs qui ont des courants d'air dans leur dos tant ils sont profonds.

"Les Van Dyck dont on entend craquer les soies et respirer élégamment les personnages.

"Les Veronèse merveilleux qui lancent des Vénus admirables, pieds en l'air et tête en bas, dans une apothéose de chair ivre d'air." Ensuite, il revient à une rédaction plus posée: "Tous les attrape-l'œils, j'en admire la force et l'intelligence inouïes. Mais j'aime mieux la peinture qui ne me fait pas tromper, qui me dit: "Vois, je ne suis que des tons sur un mur et quelques plans, et des contours—si simples, sans malice aucune—Mais je suis l'art seulement, l'art dépouillé d'artifice—le dessin du cœur, la couleur d'émotion profonde, qui fait le peintre créateur traducteur de l'œuvre de Dieu mais pas créateur de faux-vrai."

N'y a-t-il pas là, dans une clarté de langage éminemment cartésienne, les éléments d'un manifeste dont pourraient s'enorgueillir les plus acharnés tenants de l'abstraction?

Lorsque Bourdelle écrit ces notes, il vient de terminer les sept grands hauts-reliefs de marbre qui ornent la façade du Théâtre des Champs-Élysées et il est très préoccupé, comme je l'ai déjà dit, par le caractère monumental qu'il veut donner aux fresques du hall.

Lorsqu'il se trouve devant les primitifs, il exalte, déborde d'enthousiasme:

"Ambrogio Lorenzetti, fresques, divin Michel-

Ange, ensevelissement du Christ. Deux œuvres sublimes, qui emportent tout. Toute la peinture-cuisine, évapore. On respire de l'esprit. Enfin, l'âme mange à son tour le pain de haute vérité."

Enfin il termine par Jean Baptiste Moroni: "Splendide et grave chef-d'œuvre, pur, sec, dur, tout à fait dépouillé du sourire hideux des morbidezze. L'art enfin, incompris toujours."

Et Gregorio Schiavona dont il écrit:

"Délicieux et grand méconnu. Ces gens-là sacrifiés. Espérons qu'un jour ils auront leur vraie place."

Puis le découragement le prend et il écrit: "Mais à quoi bon!!!" avec trois points d'exclamation.

Cet "A quoi bon" vous en trouverez l'explication dans le drame qui accompagne ses débuts, dans cette incompréhension fatale dans laquelle il s'est débattu jusqu'en 1910, deux ans avant d'avoir écrit ces notes.

La grande exposition des Primitifs français avait eu lieu à cette époque et là encore, dans son enthousiasme pour les grands italiens du XV<sup>e</sup> siècle. Jusqu'alors si peu appréciés, Bourdelle faisait figure de précurseur.

Cet "A quoi bon", vous allez le comprendre puisque vous allez connaître l'histoire de sa vie, la voici.

\* \* \*

Bourdelle est méditerranéen. Né en 1861 à Montauban, il a été nourri par le même terroir que les constructeurs d'Albi et de Moissac. Rien, dans sa lointaine province n'est venu frelater son ingénuité native. "Je sculpte en patois" affirme-t-il. En dessinant dans les églises romanes, dans les

cathédrales gothiques, il s'est enthousiasmé devant la subordination de l'ornement, de la sculpture à la composition, à l'ordre, à l'ensemble architectural. De surcroît, il a commencé à sculpter, à treize ans, des figures et des ornements sur les meubles de son père, obscur et pauvre artisan, menuisier ébéniste à Montauban. Il est rentré un soir de l'école et s'est étonné que sa mère le fasse dîner seul. Il a compris que ses parents, eux, n'avaient pas diné, que la gêne était entrée dans la maison. Il a décidé de ne plus retourner à l'école et d'aider son père. Le premier meuble qu'il a orné appartenait au romancier Pouvillon, l'auteur de Césette. Pouvillon fut surpris de voir tant de talent chez ce gamin qui, âgé de treize ans en paraissait huit. Il lui fit obtenir une bourse pour l'École des Beaux-Arts de Toulouse. Ainsi fut déterminée la vocation du grand sculpteur.

Plus tard, Bourdelle évoquera dans des pages magnifiques ce que fut pour lui cet apprentissage dans la boutique paternelle, les disciplines dont il prit l'habitude, subordonnant le détail à l'ensemble dès ses premiers pas dans l'art.

À l'école il n'avait pas fait grand'chose. Il ne voulait que dessiner. Son maître, le brave Mr. Rousset, à qui Bourdelle a voué, pour son intelligence, une infinie gratitude, comprenant qu'il n'arriverait à rien avec cet entêté, le laissait passer son temps à dessiner, à sculpter des bouts de craie, des pierres, des branches d'arbre. De sorte que son instruction primaire fut à peu près nulle. Mais, dès qu'il fut à l'École des Beaux-Arts de Toulouse, on le crut muet, tant il était attentif à son ouvrage, et tant

timide.

C'est donc grâce à la richesse de ses dons poétiques que Bourdelle put suppléer aux défauts de sa culture première et parler sans trop d'inquiétude ou même écrire aux plus grands littérateurs de son temps. Des images robustes, empruntées le plus souvent à la terre, au blé, au pain ou au laurier, à ses outils ou au compas, un style merveilleusement original malgré l'orthographe souvent fantaisiste lui ont donné une grande liberté, une belle nouveauté d'expression. Il craint toujours d'être trop littéraire et c'est sa sauvegarde. Le jour où il veut féliciter André Suarès pour son livre "Poète Tragique", en janvier 1922, il lui écrit une première lettre dont le graphisme se souvient du "Coup de dés" de Mallarmé ou des "Calligrammes" d'Apollinaire. Suarès ne répond pas. Un mois après Bourdelle écrit une deuxième lettre dont voici le début: "Le verbe peint, sculpté, architecturé, compte bien moins d'initiales que l'écriture.

"Le Théâtre Tragique de l'architecte statuaire n'ouvre ses portes intérieures et n'a de spectateurs valables que bien loin après nos tombeaux. C'est parce que vous architecturez l'âme.....etc. etc." Suarès ne répond toujours pas. Alors Bourdelle écrit une troisième lettre où il s'excuse des deux premières qu'il trouve trop littéraires. Et Suarès, le 22 mars lui répond enfin, de Carqueiranne où il est couché au soleil sur la colline. "Tout parle ici de ligne et d'éternité. Pour moi, il n'y a pas de beauté pure sans cette grâce aride. La fécondité des feuillages est oratoire, comme l'ornement.....Vous écrivez comme vous modelez,

mon cher Bourdelle: vous êtes roman et antique de la tête aux pieds." Et plus loin il ajoute: "Nous sommes cinq ou six à garder la conscience héroïque du style. Pas un de plus."

Bourdelle est rassuré. A vingt-quatre ans il vint à Paris et, dès qu'il put gagner un peu d'argent, il fit venir ses parents auprès de lui.

Son père, levé à l'aube, ouvrait les volets de boutique, impasse du Maine, et se mettait au travail, maniant la scie, poussant la varlope, ajustant tenons et mortaises. Quand, vers la fin de la matinée il allait dans l'atelier de son fils, il le trouvait encore au lit, un livre à la main, scandant les vers de Villon, soupant avec Pantagruel sous l'égide de Rabelais, attablé au "Banquet" de Platon ou voyageant vers Tahiti avec "Noa Noa" de Gauguin.

Le père alors explosait en fureurs épiques. "Tu ne feras jamais rien" disait-il à son fils et il lui donnait en exemple un mauvais, un redoutable sculpteur voisin, aujourd'hui tout à fait inconnu, et dont le brave homme jalousait la vogue grandissante.

Et en effet, le sculpteur qui a étonné le monde autant par l'influence qu'il eut sur l'art de son temps que par la taille et le nombre de ses œuvres n'a pas toujours été le travailleur acharné que l'on a connu durant son âge mûr. Si étonnant que cela puisse paraître, Bourdelle, par tempérament était un flâneur. Et il avait compris que la sculpture n'est pas un travail où la main seul agit, que de l'instruction, qu'il avait tant négligée durant son enfance dépendait le meilleur de son ouvrage et il



mettait à étudier une ardeur sans égale. D'autre part l'atmosphère familiale n'était guère favorable à la culture. Le père ne lisait qu'un livre "Le Juif errant." Quand il l'avait fini, il le recommençait et, de surcroît, à la veillée, il le lisait à haute voix pour que sa femme et son fils en puissent profiter. Aux mêmes endroits, il tirait son mouchoir. Quant à sa tante Rose, elle était férue de romans. Silencieusement elle les dévorait. "Voilà, disait Bourdelle à sa femme, quelle a été mon éducation intellectuelle."

Donc Bourdelle, craignant les remontrances paternelles cachait ses bouquins sous son lit. Il y en avait un qu'il repoussait toujours du pied et ne voulait pas commencer. Il n'aimait pas son titre. C'était une histoire de crime qui ne tentait guère le pacifique artiste. Enfin un jour qu'il n'avait plus rien à lire, il se décida. Dès qu'il eût ouvert le livre, il fut conquis et ne le quitta qu'il ne l'eût fini. Aux premiers amis qu'il rencontra, il fit part de sa découverte, cria son enthousiasme pour ce livre étonnant qu'un certain Anatole France avait écrit. Car c'était "Le Crime de Sylvestre Bonnard."

Sa surprise fut grande lorsqu'il vit qu'on rigolait. Le livre était célèbre et son auteur en pleine gloire. C'est le premier contact qu'eut Bourdelle avec le maître écrivain. Plus tard, il put lui dire: "Je vous ai découvert" et lui raconta l'histoire qui fit bien rire Monsieur France. Cette bibliothèque pour être placée si bas, n'en était pas moins fort bien composée. Il y avait d'abord Villon qui resta le libre de chevet de Bourdelle durant toute sa vie. Puis on

passait de Cervantes et Rabelais à Moréas et Tristan Corbière. Madame Michelet avait choisi ces livres et apportait à l'instruction du jeune sculpteur une attention maternelle. Bourdelle en avait grand besoin car, de ce point de vue, il était assez mal parti. Même à la fin de sa vie, au moment où, de tous les pays du monde affluaient les commandes, sauf de l'Etat français qui ne lui demanda jamais aucun monument, Bourdelle resta simple. Il n'eut jamais rien du pontife et demeura toujours l'enthousiaste charmant et puéril qui, se trouvant dans un tram à Marseille et apercevant une belle jeune fille qui descendait à pied les allées de Meilhan, cheveux au vent dans le soleil, se précipitait pour descendre, bousculant receveur et public en criant: "un archange, un archange!"

Certes il aimait qu'on le respectât, ayant une conscience très précise de l'importance de son message pour l'art de son temps, mais il ne distrait en vue des honneurs, pas une minute. Sa vie se passait au travail.

A Montparnasse on le voyait aller à ses ateliers dans un costume qu'il avait dessiné lui-même, sous un chapeau à larges bords, chaussé de gros souliers dont le bout, souvent, se relevait. Il allait partout ainsi, chez la danseuse Isadora Duncan, lorsque celle-ci, au sommet de la renommée, recevait ses amis dans sa magnifique maison toute fleurie, pleine d'hommes en habit, de femmes en grand décolleté ou en robes courtes, jusqu'aux genoux. C'était l'époque où Paris brillait de tout ses feux, avant la grande guerre de 14 et entraînait dans un tourbillon de fêtes ceux qui allai-

ent bientôt mourir. Isadora était l'un des points les plus brillants de cette époque fastueuse. Elle fut aussi la grande inspiratrice d'une des œuvres qu'il lui fut donné de réaliser à Paris, le Théâtre des Champs-Élysées.

Mais n'anticipons pas. Nous avons quitté Bourdelle à son arrivée à Paris au moment que, jeune élève de l'École des Beaux-Arts, il entre à l'Atelier Farguère. Il y reste un ou deux ans et s'en va dégoûté par l'enseignement académique de l'École. C'est l'époque où, faisant des pastels et des bustes pour vivre il partage son atelier avec deux camarades et se nourrit surtout de pain achetant pour trois un œuf. Deux se partagent le blanc et l'autre par roulement mange le jaune. Puis les affaires s'arrangent un peu, il fait venir ses parents, leur loue une boutique et travaille avec son voisin Dalou. C'est à ce moment que Carpeaux le séduit par son art vivant et direct. Enfin, événement capital, il devient praticien de Rodin et en même temps son élève et son ami. Une grande commande lui advient, celle du monument aux morts de 1870 pour sa ville natale, Montauban. Tout ce qu'il fait à cette époque est fortement influencé par la personnalité si puissante de Rodin. Il essaie bien de s'en échapper par l'expression ardente de son tempérament fougueux, par des déformations expressives, mais ce ne sont que faux, fuyants. Le modelé de Rodin, avec son analyse subtile, sensuelle, vivante, profonde, sensible est toujours sous son pouce. Bourdelle considère que, à son époque, tout sculpteur, pour que son œuvre soit valable, doit tenir compte de l'apport de

Rodin. Lorsqu'il veut situer ce que ses contemporains considéraient comme les trois plus hauts sommets de la sculpture, il s'écrie: "Figures de héros, solitaires, comme des dieux! Phidias. Figures pressentant des mondes! Michel-Ange. Figures arrachées de l'homme! Rodin." Enfin dans une de ces envolées lyriques qu'il parvient à discipliner lorsqu'il sculpte mais auxquelles il s'abandonne souvent dans ses écrits, il proclame: "Il n'y a pas eu, il n'y aura pas de maître pouvant infliger à l'argile, au bronze, au marbre les formes des choses tangibles plus pénétrées en profondeur et rendues plus intensément que ne l'a fait Rodin.

Pourtant, en 1918, Bourdelle répond au directeur de l'"Évantai", revue genevoise, qui lui demande un article sur Rodin au titre de "continuateur du maître" qu'il ne se reconnaît pas disciple de Rodin.

"Toutes mes synthèses, ajoute-t-il, s'opposent aux lois qui dirigent son art."

Est-ce de l'ingratitude? Non. Mais Bourdelle s'est souvenu du mot de Michel-Ange: "Celui qui s'habitue à suivre n'ira jamais devant." Il s'est rendu compte en les pratiquant que chercher à pousser des analyses plus profondes, plus intenses, plus frémissantes de vie que son maître était non seulement un leurre mais conduisait à une impasse. Il a cherché autre chose et il a trouvé.

C'est qu'il a entrepris une recherche inattendue "la tête d'Apollon". Bourdelle prit un modèle et conduisit son étude de la façon suivante: un jour il sculptait d'après le modèle, dans l'atelier. Le lendemain, seul, sans le modèle; puis il sortait sa figure dans le jardin et apportait à



sa sculpture les grandes simplifications qu'impose le plein air. Le lendemain, il reprenait le modèle. Voilà comment il décrit lui-même son inquiétude: "Pendant cinq ou sept ans, je composais des têtes, des faciès tragiquement agités, à plans de chair tronés, froncés, donnant l'impression d'une totale emprise de l'art de Rodin.

"Mais "Apollon" entrepris dans le sens de maîtriser là tout le plus pur de ma vision profonde, je fis arriver sur la forme, au delà du sang, de l'or, du cartilage et des muscles humains, la structure ambiante des forces. J'instituai tout juste le combat opposé à celui de Rodin, mais en me servant de ses armes d'analyste admirable pour la trame intérieure, mon dessin de concept étant universalisé."

Puis, une profonde humanité primant toujours chez cet homme tendre et sensible, il en profite pour raconter cette émouvante anecdote: "L'Italien, qui posait avait un visage roux, osseux.

"Je lui donnai une séance un jour, gardant les lendemains de ces séances pour un autre travail sur son visage d'argile, travail que je faisais seul.

"J'en revoyais tous les profils. Je me servais des observations de plus en plus serrées durant les séances du jour d'avant. "Et tous les profils s'élevaient.

"Quand le jeune Italien connut que je devais abandonner l'ouvrage, que faute de fonds pour mon loyer, je ne pouvais solder ses séances, il me proposa, fort ému, que je le paierai plus tard."

L'œuvre fut donc abandonnée. Bourdelle ne se rendit pas compte aussitôt de l'importance de sa découverte.

Il ne retrouva sa statue que quelque temps après "toute sèche, fendillée, non finie, dans une réserve. Elle est, dit-il, le drame de ma vie. Inquiète, austère, synthétique, libre de tout passé, de tout apport contemporain."

Nous sommes en 1900. Le divorce avec l'analyse de Rodin, si subtile, si profonde, si raffinée fût-elle, est accompli.

Maximilien Gauthier note fort justement: "En 1900, au Salon du Champ de Mars, il expose enfin sa "Tête d'Apollon", la première réalisation où j'aie trouvé mes lois. Et Maximilien Gauthier ajoute: "Sa formation est terminée."

\* \* \*

Ainsi Bourdelle a jeté les bases de ce qui sera son message: l'apport nouveau qu'il fera à la sculpture dans le monde et qui le placera sur les plus hauts sommets de la statuaire monumentale.

Mais il faudra attendre dix ans pour qu'il obtienne, dans le jugement de ses contemporains, son premier triomphe. Il a cinquante ans lorsqu'il expose son "Héraclès archer". D'un seul coup, il est célèbre.

Cette œuvre lui vaut, par l'admiration qu'elle suscite chez Gabriel Thomas, qui lui en achète la première épreuve en bronze, la commande d'un projet de façade de théâtre où la sculpture sera à l'honneur. Ce sera la première grande œuvre monumentale du maître, le Théâtre des Champs-Élysées.

Enfin, il va pouvoir marquer de son sceau, un grand ouvrage à sa mesure. Enfin, ses recherches synthétiques, accomplies parmi transes et angoisses, vont aboutir à l'élaboration d'une grande œuvre architecturale.

Avant donc de se mettre au travail, il réfléchit. Dans ce siècle de peu de foi, le "panem et circenses" lui revient en mémoire. "Sa nouvelle cathédrale, s'écrie-t-il, le nouveau temple où ira la foule, ce sera le théâtre lorsqu'il réunira en lui tout l'art." Avec ce sentiment de la grandeur qui marque toutes ses conceptions, il hausse le programme même du théâtre jusqu'à un niveau spirituel encore jamais envisagé.

Ce sera le temple de l'art roman que, de la Comédie, de la Tragédie, de la Danse, de la Musique. Au milieu de son fronton, son Dieu: Apollon. Ce Dieu, il détermine le Théâtre tout entier et les neuf Muses accourent vers lui. Sa sculpture sera enfoncée dans le nu de marbre du mur, ainsi la notion de mur sera respectée.

Etrange nouveauté à cette époque où, pour montrer ses ronds de jambe et ses doigts en aile de pigeon, le sculpteur académique tenait à faire cavalier seul.

On sait combien Degas avait la dent dure. Ses "mots" sont célèbres.

Comme on lui parlait des chevaux qui galopent sur les pylones d'angle du Grand Palais et qui paraissent d'échapper en courant vers le vide, il laissa tomber: "Je les comprends, ils fuient l'architecture."

"S'il n'y a pas entente profonde, disait Bourdelle, entre le silence des murs et l'éveil actif des sculptures, le choral de pierre ou de marbre ne monte pas d'un seul élan, l'accord suprême ne peut naître.

"Ce qu'il faut à notre demain, conclut-il, sur les débris rouges du glaive, c'est cette saveur âpre-douce de l'austère pierre de France, avec son teint brûlant qu'elle retient de la terre de nos montagnes.

Ce qu'il faut ériger, c'est cette cité de symboles où chaque être sculpté cherche, tâte son mur de l'aile, de la main ou bien de l'auréole, pour grandir d'y participer." Ce fut avec les lois connues des Byzantins qu'on fit notre art roman, aussi notre art gothique. "Chaque statue tenait des tous ses plans, épousait de tous ses profils, son mur, sa voûte ou son pilier. La divinité d'un archange tenait de l'Ordre général. La moindre fleur sculptée semblait épanouie toute la cathédrale."

Ainsi le maître dégage et formule son message et ce qui fera de lui-même l'un des plus importants précurseurs de l'art d'aujourd'hui, le retour aux lois monumentales tout en conservant, dans la synthèse, l'analyse subtile et profonde. Rodin a résumé tout cela dans une phrase: "Pour moi, la grande affaire, c'est le modelé. Pour Bourdelle, c'est l'architecture. J'enferme le sentiment dans un muscle. Lui, il le fait jaillir dans un style."

\* \* \*

En visitant la si importante exposition que le Musée National d'Art Occidental de Tokyo vient d'organiser avec une générosité sans égale—à telle enseigne que nous n'avons pas vu, depuis l'inauguration du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles en 1928 et la grande Rétrospective de l'Orangerie à Paris en 1931, une telle profusion de grandes œuvres de Bourdelle et aussi bien choisies—vous avez pu voir quelques sommets de son art, mais pas toute son œuvre. Car l'œuvre de Bourdelle, c'est plus de neuf cents sculptures, plus de six mille dessins, fresques, peintures, cartons de fresques, gouaches et aquarelles, une haute

pile de manuscrits encore inédits pour la plupart, conférences au Louvre, à la Sorbonne, à la Grande-Chaumière aussi.

Car malgré cette œuvre colossale, il trouvait encore le temps d'enseigner et ses élèves se comptent par centaines dans tous les pays du monde, où beaucoup sont devenus célèbres sculpteurs ou peintres. Pouvons-nous citer parmi les premiers Giacometti ou Germaine Richier, Zorilla de San Martin, Vitullo, Pablo Morris, Auricoste, Bäuninger ou Apartis et parmi les seconds Viera da Silva, Pierre Laprade ou François Desnoyer. Quant à Matisse, il montra ses sculptures à Rodin qui le découragea et à Bourdelle qui l'admira et auprès de qui il vint souvent travailler.

Du dévouement de ses élèves vous êtes prévenus au Japon où grâce à ses préférés, Shimizu ou Takata, il a été édité davantage de livres sur Bourdelle qu'à Paris.

Pourtant, vous avez pu y voir les quatre grandes figures du Monument à Alvear, monument de vingt cinq mètres de haut élevé à Buenos-Aires et inauguré en 1925, la Liberté, la Force, la Victoire et l'Eloquence entourant l'Épopée qui orne la haute colonne du monument à Mickiewicz et la figure du poète; la France, qui devait être agrandie à une vingtaine de mètres pour orner un monument construit à la Pointe de Graves, lequel ne fut jamais terminé. Enfin les grandes œuvres les plus célèbres, l'Héraclès, la Sapho, la Pénélope, le grand guerrier de Montauban, le Fruit. Mais surtout, vous avez pu voir des études qui ont précédé l'exécution des grands monuments, quelques unes parmi les quarante neuf têtes de guerrier que Bourdelle sculpta

pour étudier les cinq figures du monument de Montauban, aussi quelques uns parmi les vingt-cinq Beethoven exécutés et dont une vingtaine de variantes ont été dénombrées. Enfin quelques bustes parmi les plus célèbres, la Chilienne, Carpeaux, Rodin, Krishnamurti, Anatole France.

Bourdelle et Anatole France étaient de grands amis. Le buste fut posé par le maître-écrivain dans la clinique du Docteur Paul-Louis Couchoud à Saint-Cloud. Celui-ci était un fervent admirateur d'Anatole France qu'il appelait "Son bon maître". Ancien normalien, il fut frappé un jour par une conversation qu'il eut, en 1912, au Japon, avec le supérieur d'un monastère bouddhiste. "C'était, dit-il, au Shakado, un joli ermitage près d'un fleuve de montagne, mince et clair."

Devant des bols de thé, les deux hommes évoquèrent l'un l'énigme du Bouddha, l'autre le mystère de Jésus. "En un éclair de pensée, écrit Couchoud, je vis l'immense courbure de l'Occident, les Etats temporels de Jésus et, par contraste, je sentis le peu qu'on sait de Jésus, historiquement." Couchoud se leva en disant: "Je tâcherai de savoir ce qu'on peut savoir."

C'est ainsi que Paul-Louis Couchoud passa sa vie à chercher les preuves historiques de l'existence de Jésus. Il les chercha par le monde, dans les textes sacrés, dans l'histoire des Juifs de Flavius Josèphe, dans les Pères de l'Eglise et ne trouva rien.

Il dédia un premier livre: "Le mystère de Jésus au supérieur du Monastère de Shakado, visita tout l'Orient, si préoccupé que, au Saint Sépulcre il n'entendit pas le gardien annoncer la fermeture de Saint lieu

et y fut enfermé. Il accumula une documentation telle qu'il put reconstituer l'Evangile de Marcion grâce aux critiques qu'en avaient fait les Pères de l'Eglise.

En 1951, il fit paraître un autre livre "le Dieu Jésus" où il conclut: "Je ne comets ni un sacrilège ni une bévue d'historien en pensant que, dans l'évangile, tout est révélé. Tout, y compris l'existence de Jésus. Jésus n'est pas connu par l'Histoire et par l'Esprit, il est connu par l'Esprit seulement."

La pureté de sa langue, la densité de son style étaient fort comparables à celles d'Anatole France et ce n'était pas un élément de moindre importance dans l'amitié admirative qui liait les deux hommes.

Anatole France et Bourdelle étaient de grands amis. Ils se racontaient beaucoup de souvenirs. En voici un exemple et c'est Anatole France qui parle: "Le grand peintre Dominique Ingres, votre compatriote montaubanais, était, à la fin de sa vie, fort célèbre et il le savait. Un soir, il entre au Théâtre Français et trouve, à l'orchestre, tous les fauteuils occupés. Il ne restait que des strapontins. Avisant un jeune homme qui était assis, il lui dit: "Levez-vous, jeune homme, je suis Monsieur Ingres." Le jeune homme se leva précipitamment et offrit son fauteuil. Et Anatole France conclut, "Le jeune homme, c'était moi."

Dans cette exposition, vous avez pu voir aussi le buste de Rodin qui partit à la cinquième séance de pose en disant: "Bah, c'est une sculpture qui sera peut-être comprise dans cent ans."

Mais vous avez pu y admirer, dans les vitrines, beaucoup de petits bronzes, si in-

times, si primesautiers, Bourdelle les jetait en manière d'esquisses et, dès sa jeunesse, il les marquait de cette sensibilité si charmante qui, depuis quelques années a attiré vers le grand sculpteur monumental tant d'admirateurs nouveaux.

Car c'est bien par cette sensibilité que Bourdelle, animateur sans égal, reste dans le souvenir de tous ceux qui l'ont connu, paré de cette affection admirative qu'il savait si bien susciter.

Par son humanité si profonde, aussi par ce souhait de soulever ses élèves, ses amis au-dessus d'eux-mêmes, dans un monde où il n'aurait voulu voir que beauté, noblesse, généreuse exaltation, il reste le maître vénéré.

---

\*Cette conférence fut donnée le 12 juillet 1968 au Musée National d'Art Occidental de Tokyo, à l'occasion de la grande exposition rétrospective de Bourdelle.

## 研修報告

### アメリカの美術館

高階秀爾

私は、ロックフェラー三世財団の招きによって、1967年9月から1968年3月まで、7か月にわたってアメリカに滞在し、その後、欧州各国を周遊して、昨年6月帰国した。アメリカにおいては、ホノルル、サンフランシスコ、ロスアンジェルス、ニューヨーク、ワシントン、リッチモンド、ウィリアムスバーグ、バルティモア、フィラデルフィア、ボストン、ウィリアムスタウン、ノーサンプトン、ウースター、ケンブリッジ、バッファロー、クリーヴランド、デトロイト、シカゴ、ミネアポリス、シンシナッティ、セントルイス、カンサス・シティ、ニュー・ヘヴン等の諸都市を訪れ、美術館、博物館、研究所、大学、図書館等を視察見学した。以下、私の視察したところにもとづいて、アメリカの美術館の特色を述べてみたい。

アメリカの美術館は、ヨーロッパの場合と違って、大部分のものが民間の財団、または基金によって運営されている。もちろん、そうは言っても、例外も少なくなく、例えば最も著名なものでは、ワシントンのナショナル・ギャラリーは、その名の示す通り連邦政府の予算によって運営されているが、しかしそのナショナル・ギャラリーでも、作品購入費だけは政府の予算によらず民間の寄附に依存している。私がアメリカ滞在中の1967年に、メロン・コレクションで知られるメロン家がナショナル・ギャラリーに対して邦貨約20億円に上る購入費を寄附して話題を呼んだが、このように大口の場合はそれほど始終ないとしても、民間からの寄附は充分に必要な購入費をまかなうことができるようである。

そして、例えばレオナルドの《ジネヴラ・デ・ベンチの肖像》のような大物の購入が問題になった場合は、そのために特に寄附金を集めるということも行なう。さらに、直接お金を寄附せず、自分で作品を買って作品そのものを寄附する篤志家も少くない。したがって、ナショナル・ギャラリーの場合も、厳密に言えば国立と言うよりも、政府と民間の協力によって運営されていると言うべきであろう。

本来国立でありながら、部分的に民間の協力を得ているナショナル・ギャラリーとちょうど逆の場合が、ニューヨークのメトロポリタン美術館である。ここはもともと完全な私立美術館であったが、現在では建物の維持費、および専門以外の職員、備員の人件費はニューヨーク市が負担している。つまり、私立の美術館であっても、メトロポリタン美術館くらい大規模で公共性の強いものには、市当局も積極的に協力しているのである（メトロポリタン美術館は、近くその建物を大幅に増築する計画を進めているが、その敷地がニューヨーク市のセントラル・パークのなかにあるので、この点でも市が大きく協力している）。

さらに、アメリカでは、ハーヴァード大学附属のフォッグ美術館や、エール大学附属の美術館のように、大学の施設の一部として美術館が運営されている例が多い。ハーヴァードやエールのような私立の場合は当然美術館も私立であるが、例えばカリフォルニア大学のような州立大学の場合、附属美術館もむしろ州立ということになる。また、ペンシルヴェニア大学のよ

うに、民間と州との双方の協力によって運営されている大学（および附属美術館）もある。

アメリカでは、公立、私立を問わず、美術館は社会教育的役割りを重視しているため、入場料は無料のところが多であるが、私立美術館では、時に独自の料金を定めているところがある。ニューヨークのグーゲンハイム美術館や近代美術館がそうである。特に、近代美術館は、常設展示のために1ドル25セント（邦貨約450円）という高額の入場料を課しているが、これはアメリカでは例外的であり、館員のなかにも批判的な人が多い（もっとも、特別展があっても、普通は同一料金のままである）。

入館料が無料という点のみならず、社会教育的配慮が大きいことも、一般にアメリカの美術館の特色である。すなわち、講演会映画会や美術講座を常時催し、実技指導や児童教室のようなものを設け、定期的に演奏家を招いて音楽会を開催したりするところも珍しくない。例えば、ワシントンのナショナル・ギャラリーでは毎週日曜日に室内楽演奏会を開いているし、ニューヨークのフリック・コレクション美術館でも、毎週の美術講座のほか、毎月一回招待講演および音楽会を催している（いずれも入場無料）。また、どの美術館も、充実した図書室、資料室を備えて研究者に公開したり、スライド資料を学校に貸し出したりするサービスを行っている。図書室の運営もいろいろなケースがあるが、普通アメリカの町には大きな公共図書館があってかなり自由に一般の人びとに閲覧、貸出しのサービスを行なっているため、美術館図書室

は、美術館員、専門研究者等に制限している場合が多い。例えば、フリック・コレクション美術館の図書室は、西欧絵画に関しては最も充実した図書室と言われるが、その利用は純粋に専門研究者に厳しく制限されており、ニューヨーク近代美術館やメトロポリタン美術館でも、図書室利用には特別の許可が要る。これらの美術館では、普通図書の貸出しは認めない。

スライドの貸出しも、学校、民間団体を対象として特に地方において活潑であり、例えばクリーヴランド美術館のスライド室には、臨時のアルバイトも含めて、常時五人の職員が整理貸出し事務にあっている。

美術館の組織に関しては、director, curator, assistant 等から成るいわゆる curatorial staff（わが国の専門技官、学芸委員にあたる）が中心であることはヨーロッパと同様であるが、特にアメリカにおいて顕著なのは、どこの美術館にも、Registration（作品管理部）と呼ばれる独立の部局があって、作品の管理、および資料の整理にあっていることである。この作品管理部には registrar（作品管理官とも訳すべきか）と呼ばれる管理官がいて、作品状態の点検、データの収集、記録の整理を受け持っている。例えば、美術館が所蔵品を貸出す場合、あるいは特別展や研究調査等のために借用する場合、出入りのたびに作品を点検して異状がないかどうかを調べるのは、この registrar の仕事である。また、所蔵作品、借用作品について、材質、寸法、所在、所蔵歴、展覧会歴等を調べて、それらの資料を整理するのもやはり regis-



trar の守備範囲である。したがって、registrar は当然そのための教育を受けた専門家であるが、しかし curatorial staff の仕事である展覧会の企画立案、およびその組織、購入作品の選定、作品の展示、調査研究、教育等の活動には参加しない。例えば、特別展を催す場合、その企画、交渉、組織、展示、カタログ作成等は当然 director や curator が行なうが、実際に作品が到着した際の点検やカタログのための資料整理、写真撮影の立会い等は registrar に委ねられる。すなわち、registrar は純粹の専門家ではないが、美術館活動のかなり実質的な面を支えているのである。

したがって、当然 Registration は充実したスタッフを擁している、ニューヨークの近代美術館では、所蔵作品、借用作品をあわせて、毎年1,000点から1,500点の作品が出たりはいたりするが、それらの作品のために、assistants も含めて、12人の registrars がいる。美術館が活潑な活動をすればするほど、貸出し、借用等による作品の移動が激しくなるが、そうなければいっそう充実したスタッフによる作品の管理が必要となることは当然である。アメリカの美術館におけるこのような行き方は、この点で大いに参考となるであろう。

また、どの美術館においても、作品の保存や修理のために多大の努力を払っていることは、ヨーロッパの美術館の場合と同様である。ただ、多くの美術館が民間の資金で運営されているアメリカでは、フランスやイタリアのように国立の大きな研究所や修復センターはなく、それぞ

れの美術館にそのための施設があり、専門の技術者が配置されている。ただ、きわめて高度の専門知識や特殊な熟練を要する保存修理の分野においては、すべての美術館があらゆる分野をカバーすることは困難であるので、当然美術館同志の相互協力や、大学その他の機関との密接な結びつきが強く見られる。例えば、ニューヨーク大学の大学院課程に相当するニューヨーク美術研究所は、ロックフェラー三世財団の寄附による充実した保存センターを擁しているが、ここはメトロポリタン美術館をはじめ、多くの美術館によって利用されているし、クリーヴランドの近くにあるオーバリン・カレッジの修理研究所は、トレド美術館やバルティモア美術館など、いくつかの美術館と特別の契約を結んで、その作品修理を引き受けている。

一般に、大学、またはカレッジと美術館の関係が密接であることはアメリカの大きな特色で、例えば有名なフォッグ美術館やエール大学アート・ギャラリーは、それぞれハーヴァード大学、エール大学の美術学科のための美術館であって、その curators たちは、当然大学における授業を受け持っている。また、メトロポリタン美術館の curators たちは、代る代るニューヨーク大学の講師となつて、美術研究所の大学院学生の指導にあたっている。それによって、美術館専門職員の養成に積極的な役割りを果たしているのである。

## 文 献

### A TOULOUSE-LAUTREC BIBLIOGRAPHY : 1893-1968

千足伸行編

本編は1968年度に当館で開催された「ロートレック展」を機に編まれたもので、モノグラフを中心に定期刊行物その他を逐一編年体で列挙したものである。これらの内、古いものは大部分が現在入手困難な上に、質的にも量的にも必ずしも豊富とはいえないようである。これはロートレックが生前は無論、歿後も暫らくはしばしば単なる戯画作者あるいは挿絵画家と見なされ、本来の画家あるいは版画家としての然るべき理解と評価に浴していなかったことに起因するものと思われる。

以下比較的最近のもので重要かつ入手し易いものに限って二三付言したい。

まずロートレックの人となりや生活、折り折りのエピソードなどを知るには (48), (50), (51), (60) 等、いずれも生前ロートレックと親しかった人達によるものがよく、また (89) は画家の姪が編んだロートレック・アルバムともいうべきもので、幼年期から晩年に至るまでの画家とその周辺の貴重な写真を多数収録している。(53) は作家論、伝記の他に豊富な図版およびその解説を含み、またロートレックに関係ある人名、件名を列挙、解説した巻末の Répertoire も利用価値が高い。(86) もテキストと多数の図版によりロートレックの全体像を浮彫りにする一方、資料的価値の高い当時のバリの写真などを随所に挿入して、画家の生きた世紀末の時代相を髣髴させている。(83) は J. Adhémar, C. Roger-Marx, M. G. Dortu 等10人の専門家がロートレック研究のそれぞれ得意とする分野を担当しており、最近のロートレック文献の中ではおそらく最もよくまとまった、密度の高いもののひとつになっている。(91) はロートレックの石版とドライ・ポイント（但しこれは僅か）による全作品を収めたもので、特にポスター類はグラフィック・デザイナーとしての彼のすぐれた資質をよくうかがわせている。(54), (79), (85) は彼の生涯と代表的な作品についての一般向けの手頃な入門書ともいうべきもの。



伝記中心のものとしては(70)、(76)等があり、また(71)はロートレックとは不可分のモンマルトルの歴史と雰囲気を知る上で得る所が多い。

(90)は石版画の歴史を扱ったものとしては現在ある内おそらく最も包括的なもので、石版画史上におけるロートレックの位置とにらみ合せて、やはり欠かせない文献のひとつといえる。(78)はしばしばロートレックのモデルとなった踊り子の伝記、(93)は美食家ロートレックの知られざる一面を示す異色の書。

なおここ数年来、アメリカを中心とする各国の名著復刻ブームにのって、ロートレック関係でも(12)や(15)などの基本的文献が再び陽の目を見るに至った。

邦文によるロートレック文献、およびここに掲げた以外の展覧会カタログについては、「ロートレック展」(京都—東京、1968~69)のカタログ巻末を参照されたい。

- 1 F. Jourdain: "L'affiche moderne et T.L.", *La Plume*, Nov., 1893
- 2 T. Bernard: "T.L., Sportsman", *La Revue Blanche*, May 15, 1895
- 3 G. Jeffroy: "L.", *La vie artistique*, 1900
- 4 C. Roger-Marx: "T.L.", *La Revue Universelle*, Dec., 13, 1901
- 5 Figaro Illustré: Special number prepared by M. Joyant and Manzi, Nr. 145, Apr., 1902
- 6 A. Fontainas: "L.", *Mercure de France*, May-June, 1902
- 7 A. Rivoire: "T.L.", *La Revue de l'Art*, Apr., 1902
- 8 L.N. Baragnon: "T.L. chez Péan", (*La chronique médicale*, Feb. 15, 1902)
- 9 Klossowski: *Die Maler von Montmartre*, Berlin, 1903
- 10 G. Coqiot: *T.L.*, Paris, 1903
- 11 H. Esswein and A. W. Heymel: *Moderne Illustratoren, H. de T.L.*, Munich, 1904
- 12 L. Delteil: *Le peintre graveur illustré, X-XI, H. de T.L.*, Paris, 1920. (Rep. ed., New York, 1968 ff.)
- 13 T. Duret: *L.*, Paris, 1920
- 14 P. Leclercq: *Autour de T.L.*, Paris, 1921

- 15 M. Joyant: *H. de T.L.*, 2 vols, Paris, 1926-27. ( Rep. ed., New York, 1968 )
- 16 M. Joyant: "L.", *L'Art et Les Artistes*, Feb. 1927
- 17 P. de Rapparent: *T.L.*, Paris, 1927. ( English ed., London, 1928 )
- 18 F. Fosca: *L.*, Paris, 1928
- 19 G. Jedlicka: *H. de T.L.*, Berlin, 1929. ( 2nd ed., Zurich, 1943 )
- 20 A. Symons: *From L. to Rodin*, London, 1929
- 21 L'Amour de L'Art: Special number prepared by T. Bernard, R. Huyghe and others, Apr., 1931
- 22 H. Focillon: "L.", *Gazette des Beaux-Arts*, June, 1931
- 23 G. Jedlicka: "L'écriture de L.", *Formes*, 1931
- 24 P. MacOrlan: *T.L. peintre de la lumière froide*, Paris, 1934
- 25 E. Schaub-Koch: *Psychoanalyse d'une peintre moderne, H. de T.L.*, Paris, 1935
- 26 A. Astre: *H. de T.L.*, Paris, 1938
- 27 J. Cassou: "T.L.", *L'Art et Les Artistes*, Apr., 1938
- 28 F. Gilles de la Tourette: "L.", Geneva, 1938
- 29 R. Huyghe: "Aspects de T.L.", *La Revue du Tarn*, 1938
- 30 G. Mack: *T.L.*, New York, 1938
- 31 T. Natanson: "T.L.", *L'Art Vivant*, May, 1938
- 32 F. Jourdain: *L.*, Lausanne, 1941
- 33 E. Julien: *Dessins de T.L.*, Munich, 1942
- 34 W. Rotzler: *Les affiches de T.L.*, Basel, 1942
- 35 J. Rinaldini: *T.L.*, Buenos-Aires, 1942
- 36 A. d'Eugny: "T.L. et ses modèles", *L'Amour de L'Art*, Nr. 7, 1946
- 37 R. von Hoerschelmann: *H. de T.L.*, Munich, 1946
- 38 J. Bouchot-Saupique: "62 dessins de T.L.", *Les Arts Plastiques*, Nr. 7, 1947
- 39 O. Vinding: *T.L. Nyt Nordisk Forlag Arnol*, Copenhagen, 1947
- 40 M. Delaroche and Vernet Henraux: *T.L. dessinateur*, Paris, 1948
- 41 H. Dumont: *L.*, New York, 1948, Paris 1949
- 42 C. Roger-Marx: *Les lithographies et T.L.*, Paris, New York, 1948
- 43 F. Novotny: "Drawings of Yvette Guilbert by T.L." *Burlington Magazine*, June, 1949
- 44 L. Venturi: *Da Manet a L.*, Florence, 1950. ( English ed., New York and London 1950 )

- 45 C. Roger-Marx: *Yvette Guilbert vue par T.L.*, Paris, 1950
- 46 E. Julien: *Les affiches de T.L.*, Monte Carlo, 1951
- 47 L. Charles-Bellet: *Le Musée de Albi*, Albi, 1951
- 48 M. G. Dortu: *T.L.*, Paris, 1951
- 49 M. Florisoone: *L. hors du temps*, Paris, 1951
- 50 F. Jourdain: "Souvenirs", *Arts*, 315, June 15, 1951
- 51 T. Natanson: *Henri de T.L.*, Geneva, 1951
- 52 J. Cain and J. Vallery-Radot: *Oeuvre graphique de T.L.*, Paris, 1951
- 53 F. Jourdain and J. Adhémar: *T.L.*, Paris, 1951
- 54 D. Cooper: *Henri de T.L.*, New York, 1952. ( German ed., Stuttgart, 1955, French ed., Paris, 1955 )
- 55 E. Genauer: *T.L.*, New York, 1952
- 56 E. Julien: *T.L. au Musée de Albi*, Albi, 1952.
- 57 C. Roger-Marx and U. Apollonio: *T.L.: L'oeuvre graphique*, Collection Charell, 1952
- 58 M. Godebska: *Souvenir*, Paris, 1952
- 59 J. Lassaingne: *L.*, Geneva, 1953
- 60 Mary Tapié de Céleyran: *Notre Oncle L.*, Geneva, 1953
- 61 P. Leclercq: *Autour de T.L.*, Geneva, 1953
- 62 G. Arout: *T.L.*, Paris, 1954
- 63 F. de Quirós: "T.L. y su arte", *Revista de ideas esteticas*, Nr. 12, 1954
- 64 F. Gauzi: *L. et son temps*, Paris, 1954
- 65 J. de Laprade: *L.*, Paris, 1954
- 66 Fougerat: *T.L.*, Paris, 1955
- 67 M.G. Dortu and J. Adhémar: *T.L. en Belgique*, Paris, 1955
- 68 R. Martrincharde: *Princeteau, professeur et ami de T.L.*, Bordeaux, 1956
- 69 L. Devoisins: *T.L.*, Albi, 1956
- 70 L. and E. Hanson: *The tragic life of T.L.*, London, 1956. ( French ed., Paris, 1950 )
- 71 P. Courthion: *Montmartre*, Geneva, 1956
- 72 J. Rewald: *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956 ( French ed., Paris, 1961, German ed., Köln, 1968 )
- 73 G. Marchiori: "L'opera grafica di T.L.", *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Rome, 1956, Vol. 2.

- 74 L.F. Johnson: "Time and motion in T.L.", *College Art Journal*, No. 16, 1956/57
- 75 C. Roger-Marx: *T.L.*, Paris, 1957
- 76 H. Perruchot: *La vie de T.L.*, Paris, 1958. ( English ed., London, 1960 )
- 77 L. Devoisins: *Henri de T.L., Essai d'étude clinique.* ( Thèse présentée à la Faculté de Médecine de Montpellier ), 1958
- 78 J. Schercliff: *Jane Avril vom Moulin Rouge*, Hamburg, 1959
- 79 E. Julien: *L.*, Paris, 1959
- 80 F. Daulte: "Plus vrai que nature", *L'oeil*, Nr. 70, 1960
- 81 Exhibition Catalogue: H. de T.L., Haus der Kunst, Munich, 1961
- 82 Exhibition Catalogue: T.L., Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1961-62
- 83 J. Adhémar and others: *T.L.*, (Collection Génies et Réalités), Paris, 1962
- 84 J-P. Crespelle: *T.L., Feuilles d'études*, Paris, 1962
- 85 J. Bouret: *T.L.*, Paris, 1963
- 86 P. Huisman and M. G. Dortu: *L. par L.*, Lausanne, Paris, 1964. ( English ed., New York, 1964 )
- 87 Exhibition Catalogue: T.L., 1864-1901, (Albi, Palais de la Berbie; Paris, Petit Palais) 1964
- 88 M.G. Dortu: "T.L. paints a portrait", *Art News*, Feb., 1964
- 89 Mary Tapié de Celeyran: *Il y a 100 ans., H. de T.L.*, Geneva, 1964
- 90 W. Weber: *Geschichte der Lithographie*, 2 vols., Munich, 1964. ( English ed., London and New York, 1964 )
- 91 J. Adhémar: *T.L., Lithographies, Pointes-sèches*, Paris, 1965. ( English ed., London and New York, 1965 )
- 92 U. Nebbia: *Henri de T.L.*, Munich, 1966
- 93 T.L. and M. Joyant: *Die Kunst des Kochens*, Weil der Stadt, 1967
- 94 N. Ponente: "T.L.", *Encyclopedia of World Art*, Vol. XIV, col. 168-171, New York, 1967
- 95 Exhibition Catalogue: Henri de T.L., Ingelheim am Rhein, 1968
- 96 Exhibition Catalogue: T.L., Stockholm, Nationalmuseum, 1968

## 事業記録

### 特別展記録

ボナール展（生誕百年記念）

Bonnard

1968. 3. 20～1968. 5. 5

（東京，国立西洋美術館）

1968. 5. 11～1968. 6. 16

（京都，京都国立近代美術館）

出品内容＝油彩：79点 水彩グワッシュ：7点

デッサン：41点 石版：21点 彫刻：3点

京都国立近代美術館，毎日新聞社と共催

入場者：東京＝275,704 京都＝173,138

ボナールの生誕100年にあたる1967年には、これを記念して世界各地で彼の記念展が開催されたが、本展もまたその一翼を担うべく企画、実現されたものである。アンティミスト、コロリストとしての彼が近代絵画史に占める位置は極めてユニークなものであり、ルノワールやマチスなどともに「生きる欲び」を絵筆に托して歌いあげた最もフランス的な画家の一人であることは今さら言うまでもない。

今回の出品作は、ボナールとゆかりの深いアントワヌ・テラス氏その他の尽力により、フランス本国はもとより、イギリス、アメリカ等の公私のコレクションから借り出された油絵、版画、ポスター等150点余に及び、ボナール芸術の全貌を極めて密度の高い形で示し、専門家と一般を問わず多数の観客に深い感銘を与えた。



## ブールデル展

Bourdelle

1968. 7. 7～1968. 8. 25（東京，国立西洋美術館）

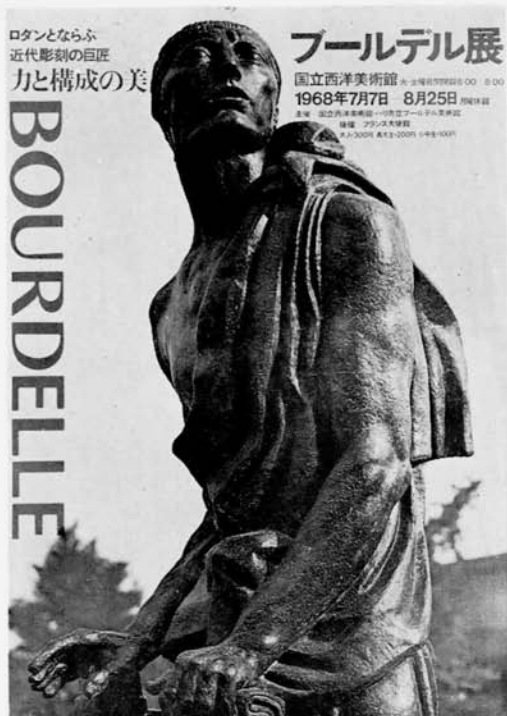
1968. 9. 8～1968. 10. 27（京都，京都国立博物館）

出品内容＝彫刻：89点 デッサン・水彩：36点  
油彩：4点

京都国立博物館，ブールデル美術館と共催

入場者：東京＝64,528 京都＝36,413

国立西洋美術館がこれまでにに行ったロダン，マイヨールの彫刻展に加えて，このブールデル展によって近代彫刻展の三部作が完結したことになる。生命と人間を追求したロダンの芸術から出て，厳しい総合に到達したブールデルの芸術は，オーギュスト・ベレとの協同製作やその力強いモニュマンによって，建築と彫刻，さらに環境の問題など，今日的な意義をもっている。この展覧会は，ブールデル未亡人，デュフェ・ブールデル夫妻の絶大な好意，ブールデル美術館の全面的な協力を得て，国立西洋美術館，京都国立博物館の共催で実現した。デッサン・絵画40点，76点のブロンズは高さ4米に及ぶ巨大な群像を含み，さらに日本国内所蔵の13点を加えた総点数129点の内容は，ブールデル死後の，1931年のオランジュリー大回顧展をしのぎ，1928年のブリュッセル展いらいの最大の規模をもつもので，輸送時の総重量は20,764トンにのぼった。その破格な重量と容積によって，運送，陳列，照明などに多大の努力と工夫を払ったが，日本における真の美術愛好家の心からの賛同を得たことはよろこばしい。



レンブラントとオランダ絵画巨匠展  
The Age of Rembrandt, Dutch Paintings  
and Drawings of the 17th Century

1968. 10. 19～1968. 12. 22

(東京, 国立西洋美術館)

1969. 1. 12～1969. 3. 2 (京都, 京都市美術館)

出品内容=油彩:78点 デッサン・版画:48点  
京都市, 読売新聞社, オランダ文化省と共催  
入場者:東京=188,931 京都=80,035

17世紀はオランダの黄金時代と呼ばれる。スペインの支配を脱して共和国として独立した新興オランダは、南アメリカや東洋との海外貿易を基礎として、輝かしい経済的発展を遂げ、豊かな市民社会文化を生み出した。美術の分野では、現実主義的な市民たちの好みを反映して、風景画、肖像画、静物画、風俗画など、自分たちの身近な世界をありのままに描き出した絵画が多数製作され、油彩画の技法も飛躍的に向上した。本展覧会は、そのようなオランダ17世紀絵画の全貌を伝えようとする充実した内容のもので、油絵、デッサンを合わせて37点のレンブラントをはじめ、フェルメール、フランス・ハルス、ヤン・ステーン、ホッペマ、ロイスダール、セーヘルズ等、オランダの重要な画家61人の作品125点を集めたものである。17世紀オランダ絵画については、わが国ではこれまでほとんど紹介されることがなく、わずかに「フランスを中心とする17世紀ヨーロッパ名画展」(1966年)および「レンブラント名作展」(1968年)でごく少数招来されたにとどまるので、これだけまとまった展覧会はほとんど初めてであり、その意義は高く評価される。



## ロートレック展

Lautrec

1969. 1. 22～1969. 2. 23(東京, 国立西洋美術館)

出品内容=油彩: 58点 デッサン: 19点

版画: 135点 ポスター: 20点

入場者: 東京=201, 446

トゥールーズ・ロートレックの名は我が国でも一般の間になんか浸透しているが、彼の芸術が本格的な形で我が国に紹介される機会には従来なかなか恵まれなかった。今回のロートレック展は、彼の作品を質、量ともに最も豊富に収蔵するアルビ美術館からの出品作を中心として、出品総数 260 余点に及び、ここにようやくかねてからの懸案でもあったロートレック展が実現した。出品作の内、油彩画は約60点と決して多くはなかったが、その反面ロートレックの芸術性をおそらく油彩画よりよく物語っている版画、ポスター類が豊富に出品され、彼のグラフィックな才能と世紀末のバリの香気とを余すところなく我々に伝えてくれた。諸般の事情により展覧会の開催期間は一ヵ月にすぎなかったが、一般の関心を大いに呼び、入場者数も短期間の割には記録的な数字を示した。



ロートレック展 1969年1月22日水 2月23日 国立西洋美術館 月曜休館

主催 国立西洋美術館 共催 東京府立美術館 協賛 東京都立美術館 東京都立美術館 東京都立美術館 東京都立美術館 東京都立美術館 東京都立美術館 東京都立美術館 東京都立美術館 東京都立美術館 東京都立美術館



## 巡回展記録

昭和43年度

絵画：59点 彫刻：18点

●7月18日～8月4日

会場＝新潟県美術博物館

新潟県, 新潟県教育委員会, 新潟県美術博物館,  
新潟日报社と共催

入場者＝116,056



新潟会場

●10月26日～11月17日

会場＝広島県立美術館

広島県教育委員会と共催

入場者＝78,764



広島会場

## 講演会記録

昭和43年度

●ボナール展記念講演会

3月23日

ボナールについて

アントワヌ・テラス (通訳穴沢一夫)

映画「ボナール」一巻上映

4月6日

ボナールの絵と技法

画家 大久保泰

4月20日

ボナールの世界

国立西洋美術館主任研究官 中山公男

●ブールデル展記念講演会

7月13日

ブールデルの思い出

パリ市立ブールデル美術館副館長 ミシェル・

デュフェ (通訳高階秀爾)

映画「ブールデル」二巻上映

7月20日

ブールデル, 人と芸術

芸術院会員 清水多嘉示

7月27日

モニュメントと環境

粟津デザイン研究所長 粟津 潔

8月3日

ロダンとブールデル

国立西洋美術館事業課長 穴沢一夫

●レンブラントとオランダ絵画巨匠展記念講演  
会

10月19日

フェルメールの絵画

マウリツホイス美術館長 A・B・ド・フリース

(通訳高階秀爾)

10月26日

蘭学と日本近代化

東京大学助教授 芳賀 徹

11月2日

17世紀のオランダ絵画

国立西洋美術館長 山田智三郎

11月9日

レンブラント

慶応義塾大学助教授 八代修次

# 資料

## 歳出歳入表

### 歳出予算表（単位千円）

事項／年度	29	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43
国立西洋美術館運営費	54,500	150,000	73,816	15,820	22,981	22,882	36,806	138,911	79,806	91,636	144,713	263,385	197,821
人に伴う経費			1,902	6,921	8,898	14,718	16,828	19,393	22,469	26,472	29,455	33,576	38,361
庶務部運営			2,289	5,679	8,315	4,553	5,066	5,476	6,129	6,580	6,660	7,157	5,661
事業部運営			2,485	3,220	5,221	2,144	12,275	32,977	33,806	33,811	55,180	55,222	57,809
特別展開催								7,836	8,665	11,140	40,902	43,104	36,066
巡回展開催							2,135	2,139	2,143	2,147	2,151	2,155	2,160
博物館等特別経費					455	489	385	385	379	523	600	600	600
陳列館新営敷地購入												112,500	54,483
一般研究費					92	106	117	129	129	129	129	129	125
施設設備整備						872		70,576	6,086	10,834	9,636	8,942	2,556
国立西洋美術館創設費	54,500	150,000	67,140										

### 備考

1＝事業部運営欄（ ）書は、美術作品購入費である。

2＝昭和38年度施設設備整備70,576千円は、講堂および事務庁舎の新営費である。

### 歳入実績表（単位千円）

事項／年度	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43
雑収入	23,395	15,166	10,589	19,647	24,501	43,997	26,150	28,236	37,088	53,622
入場料等収入	22,606	14,365	10,259	19,167	24,096	43,617	25,808	27,726	36,587	53,079
その他	789	801	330	480	405	380	342	510	501	543

### 年度別入館者総数（含特別展）

昭和34年度	584,861	昭和38年度	442,884	昭和42年度	567,550
昭和35年度	400,218	昭和39年度	1,003,284	昭和43年度	761,609
昭和36年度	280,146	昭和40年度	319,987		
昭和37年度	299,419	昭和41年度	690,231		

## 職員名簿

昭和44年3月1日現在

### 国立西洋美術館評議員会評議員

(五十音順)

ブリヂストンタイヤ株式会社社長

石橋正二郎

愛知県立芸術大学長

上野 直昭

東京芸術大学長

小塚新一郎

東京国立近代美術館長

小林 行雄

坂倉建築研究所長

坂倉 準三

日本芸術院長

高橋誠一郎

谷川 徹三

株式会社丸善社長

司 忠

国立劇場理事長

寺中 作雄

万国博美術館長

富永 惣一

細川 護立

日米文化教育テレビ番組交流協会

理事長

松方 三郎

国際文化会館専務理事

松本 重治

神奈川県立博物館長

村田 良策

大和文華館長

矢代 幸雄

### 国立西洋美術館職員

館長 山田智三郎  
文部事務官

次長 瀧本邦彦  
文部事務官

#### 庶務課

庶務課長 岩田正一  
文部事務官

庶務課課長補佐 平井文雄  
文部事務官

庶務係長 寺尾敏明  
文部事務官  
舟橋さち子

文部事務官 高橋志郎

文部事務官 戸松靖子

文部事務官 山崎純子

文部事務官 浜田 孝

文部事務官 樋口泰一

文部事務官 山王堂正行

文部事務官 内藤満枝

文部事務官 中村繁子

文部事務官 桦田幸恵

斎藤とし子

田中正美

寺尾節子

経理係長 山本昌志  
文部事務官

文部事務官 須田文子

文部事務官 青柳健治

文部事務官 佐々木智子

用度係長 白石治美  
文部事務官

文部事務官 肥後豊司

文部技官 太田原武

文部技官 白倉由夫

大竹乙弘

小宮勝男

文部技官 會田泰子

平山節子

羽山正公

#### 事業課

事業課長 穴沢一夫  
文部技官

主任研究官 高階秀爾  
(併)渉外調査係長

文部技官

文部技官 千足伸行

主任研究官 黒江光彦  
(併)陳列保存係長

文部技官

文部技官 八重樫春樹

主任研究官 佐々木英也  
(併)普及広報係長

文部技官

文部事務官 安川一江

国立西洋美術館年報 NO. 3

発行=1969年3月31日

編集=国立西洋美術館 東京都台東区上野公園

製作=株式会社求龍堂 kc-150

印刷=凸版印刷株式会社

BULLETIN ANNUEL DU MUSEE NATIONAL  
D'ART OCCIDENTAL, NO. 3

Publié le 31 mars 1969 par le Musée National  
d'Art Occidental, Tokyo

Imprimerie: Curieux-Do, TOPPAN