

アンドレ・ドラン
《ジャン・ルノワール 夫人
(カトリーヌ・エスリング)
の肖像》

1923-1925年頃
油彩、カンヴァス
90.4×75.2cm
右下に署名
山本英子氏より寄贈
P.1990-8

André Derain
Madame Jean Renoir
(Catherine Hessling)

ca.1923-1925
Oil on canvas
90.4×75.2cm
Signed lower right
Donated by Ms. Eiko Yamamoto
P.1990-8

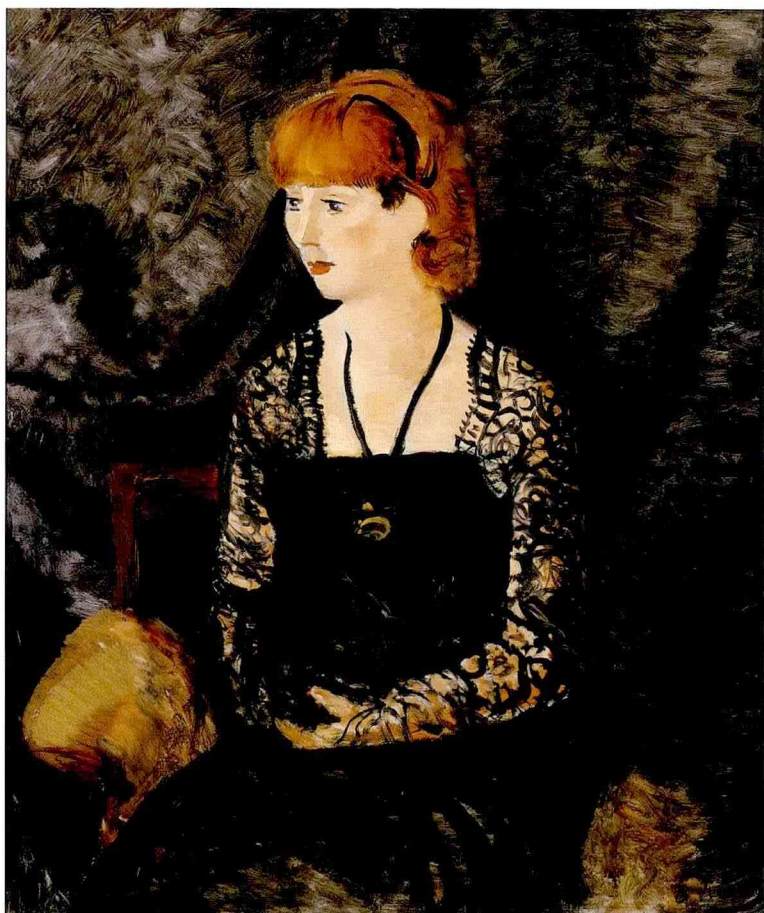


fig.1

[Provenance]
Paul Guillaume
Nicolas Mazaraki
Geneviève Gallibert
Auctioned at Palais Galliera, June 5 and 8,
1970, Paris, Palais Galliera. no.8. *Portrait de*
Catherine Essling [sic].
Private Collection
Auctioned at Sotheby Parke Bernet & Co.,
London, December 4, 1980, lot no.603,
Portrait de Madame Jean Renoir
Private Collection
Eiko Yamamoto (from a gallery in Tokyo)

[Exhibition]
Exposition de la collection Paul Guillaume,
Galerie Bernheim-jeune, Paris, May 25 –
June 7, 1929
Exposition André Derain, Galerie Paul
Guillaume, Paris, June, 1929
Exhibition of André Derain, Joseph Brummer
Gallery, New York, November 9, 1936 –
January 2, 1937. Cat. no.24, *Catherine*
Hessling.
Derain, Musée national d'art moderne, Paris,
December 11, 1954 – January 30, 1955, p.19,
Cat. no.45, *Portrait de Madame Hessling*.
André Derain, Galerie Motte, Geneva,
October 6 – November 10, 1955
Cabinet d'un amateur en 1930, Musée
Galliera, December 16, 1969 – January 12,

1970, cat. no. 2, *Portrait de Catherine Essling*
[sic].
『近代フランス美術展』八戸市美術館、1991年
9月28日—10月27日、天童市美術館、1991年
11月1日—11月24日、Cat.30
『近代フランス美術展』浦添市美術館、1992年
11月3日—12月7日、Cat.30
『ヨーロッパ美術への招待』唐津市近代図書
館美術ホール、1994年11月12日—12月11日、
Cat.7
『素材と表現—国立西洋美術館所蔵作品を中
心に』国立国際美術館、1997年4月17日—6
月22日、Cat. 51

[Bibliography]
Waldemar George, *La Grande peinture con-*
temporaine à la collection Paul Guillaume,
Paris, Édition des “Les Arts à Paris”, 1929,
p.92 (repro.)
Martha Davidson, “The Careful Vision of
André Derain”, *The Art News*, XXXV, no.7,
November 14, 1936, p.17 (repro.)
Michel Kellermann, *André Derain: Catalogue*
Raisonné de l'oeuvre peint, Tome II, 1915-
1934, Galerie Schmit, Paris, 1996, cat. no.
914 (repro.)
雪山行二「絵とか彫刻はみんなのものですか
ら」『ゼフユロス』No.2、1997年10月 (repro.)
『国立西洋美術館名作選』1998年 (第2刷)、
2004年 (第3刷)、Cat. 116《ジャン・ルノワール
夫人 (カトリーヌ・エスラン)》 (repro. in color)

アンドレ・ドラン《ジャン・ルノワール夫人（カトリーヌ・エスリング）の肖像》に関して

田中正之

国立西洋美術館は1990年に山本英子さんより18点の作品の寄贈を受け、その山本コレクションに関する調査を徐々にではあるが進めてきた。本論は、そのなかの1点アンドレ・ドランの油彩《ジャン・ルノワール夫人（カトリーヌ・エスリング）の肖像》(fig.1)に関して行った調査について報告するものである。

《ジャン・ルノワール夫人（カトリーヌ・エスリング）の肖像》は、ミシェル・ケレルマンによって編纂されたドランの油彩作品カタログ・レゾネに914番として掲載されている^[1]。しかし、そこに記載されている情報はきわめて少ない。来歴としては「ポール・ギヨーム Paul Guillaume」と「個人蔵」とだけ記され、展覧会歴としては1929年にパリのポール・ギヨーム画廊で開かれたドラン展が挙げられているのみである。文献に関する記載はまったくない。しかし、実際には、ポール・ギヨームの手を離れてから山本さんの所蔵にいたるまでに幾人かの所蔵者の手を経ており、また当館に寄贈される以前にも多くの展覧会に出品されている。以下の論考では、作品に関するこれらの基本情報を補いつつ、像主である女優カトリーヌ・エスリングとその夫で映画監督のジャン・ルノワール、ジャンの父親ピエール＝オーギュスト・ルノワールらとドランの関係、あるいは彼らとかつての所蔵者との関わりなどについて論じる。

カトリーヌ・エスリングに関して

カトリーヌ・エスリング Catherine Hessling (1900-1979、フランス語の発音としてはエスランが自然に思われるが正しくはエスリングと発音される^[2])は、本名をアンデレ・マドレーヌ・ユシュラン Andrée Madeleine Heuchlingといい、1900年にアルザス地方のモリオン＝ヴィリエールに生まれ、第1次大戦中の1915年にその地を逃れてニースに移り住んでいる^[3]。彼女が将来の配偶者となるジャン・ルノワールと知り合ったのは、ニースに程近いカーニユ＝シュル＝メールのアトリエに暮らしていた画家ピエール＝オーギュスト・ルノワールのモデルをつとめていたからであった。しかし、彼女がピエール＝オーギュストのモデルとなった年については、1915年と記しているものから1917年と論じているものまでさまざまにあり、相対的には1917年としているものが多そうではあるが、はっきりとはしていない^[4]。実際、エスリングがオーギュストのモデルとなったいきさつについては、ジャン自身、ふたつの異なる話を語っており、その正確な状況を把握するのは難しく、情報はかなり混乱している。

ジャンの著書『自伝』では、エスリングは、ジャンの母親つまりピエール＝オーギュストの妻アリーヌがニースの美術学校で見つけてきたモデルであったと語られている。「デデ〔エスリングの当時の愛称〕は、母が死ぬ前に父に贈った最後のプレゼントだった。父は、大作《水浴する女達》のために、金

髪モデルをとともほしがっていた。母はニースの美術学校に話をもちかけ、デデを見つけ出してきたのだ」^[5]。この話を信じれば、エスリングがモデルとなったのはアリースの亡くなる1915年6月以前ということになる。ところが、ジャンの別の著書『わが父ルノワール』には、「ニースの友人たちが、アンドレという若いモデルを見つけてきてくれた」と書かれており、それはジャンが戦地から戻ったあとのことで、母親の死後の出来事として語られている^[6]。

晩年のルノワールと親しく交際していた画家アルベール・アンドレは、ルノワールのモデルたちについて記した文章のなかで、エスリングを、最後の「4年間」のモデルとして紹介している。「ルノワールの生涯の最後の4年間、彼は、輝くバラ色の肌をした赤毛の素晴らしい女性のおかげで、すでに何年もの間自分の心を占めていた探求のすべてを再開することができたようである。そして、その探求は、『浴女たち』という素晴らしい作品に結実した。その作品は、黄色と赤の絹織物の上に、燃えたつ風景のなかの炎のように浴女たちが横たわっているもので、画家の息子たちによってルーヴル美術館に寄贈された。赤い壁掛の前の長椅子に横たわる、バラ色のパンツをはいた小さなオダリスクは、ルノワールがこのモデルを描いた作品のなかでも最も完璧な作品である」^[7]。このアンドレの証言に従えば、ピエール＝オーギュストは1919年12月に亡くなっているのだから、エスリングは1916年にはモデルとなっていたことになる。アンドレは、まさにエスリングがピエール＝オーギュストのモデルとなった時期にルノワールと親しく交際していたので、彼の証言にこそ信憑性がありそうだが、彼がまったく言及していないエスリングがピエール＝オーギュストのモデルとなった事情に関しては、以下に記すようにまた別の話もあり、それに従えば、この1916年というのも簡単には信じられないものとなる^[8]。

近年ジャンの伝記を著したロナルド・バーガンは、エスリングがオーギュストのモデルとなったのは、アリースの死後の1917年であったと指摘したうえで、そのいきさつについてまったく新しい話を記している。ニースの美術学校ですでにモデルをつとめていたエスリングは、友人アリス・フィギエラからアンリ・マティスがモデルを探しているという話を聞き、マティスに会いに行ったところ、マティスからルノワールのところに行くよう指示されたということである^[9]。しかし、このバーガンが記すマティスとの逸話を信じればエスリングがルノワールのモデルとなったのは、マティスがニースに滞在するようになり、ルノワールとの交際が始まってから以降ということになる。ところが、マティスが実際にニースに到着したのは1917年12月中頃で、マティスとルノワールが初めて会ったのは1917年12月31日のことであった^[10]。とすると、エスリングがルノワールのモデルとなったのはむしろ1918年と考えるほうが妥当であり、バーガンの指摘する1917年も誤っていることになろう。

しかし、だからといって、このバーガンの伝える新しい情報のみをたよりにして、エスリングがモデルとなった年を1918年と考えることもできない。批評家ジョルジュ・ベッソンが撮影したルノワールのアトリエの写真には、後述するエスリングを描いた作品『バラをさしたブロンドの女』がはっきりと写っているのだが、その撮影は1917年になされたとされているからである^[11]。この撮

影年が正しいとすれば、やはりエスリングは1917年にはピエール=オーギュストのモデルになっていたことになり、バーガンが記した逸話も再検証が必要となる。

さまざまな矛盾する資料のために正確な年は確定できないが、いずれにしても1915年から1918年のどこかの時点でエスリングはピエール=オーギュストのモデルとなり^[12]、ロバート・ローゼンブラムの言葉を借りれば「豊かな裸体の神話的世界」である晩年のルノワールの作品に繰り返し登場することとなった。ピエール=オーギュストは、自分の最晩年のモデルとなった彼女について、次のように語ったと伝えられている。「なんと彼女は美しいのだろう!自分の老いた眼が疲れ果てるほど彼女の若い肌を私は眺めた。そして、私は自分が巨匠ではなく、ただの子供であることがわかったのである」^[13]。

エスリングをモデルとした代表的な作品は、ジャンやアンドレの証言にもあるように、現在はオルセー美術館に所蔵されている《浴女たち》である。しかし、最晩年のルノワールの作品に描かれたモデルの女性たちは、一般的にその特徴を抽象化されており、描写された姿からモデルを特定するのは難しい。したがって、この作品に描かれた女性たちの個性を見分けるのもまた難しいが、前景にいるふたりのうち下にいる方、仰向けに横たわっているのが、エスリングではないかと考えられている^[14]。アンドレの文章にある「小さなオダリスク」は、おそらく同じくオルセー美術館に所蔵されている《眠るオダリスク》だろう。また東京のブリヂストン美術館に所蔵されている《花のついた帽子の女》も、そのモデルをエスリングに帰されている作品である^[15]。

肖像画とも言えそうなエスリングの姿を描いた作品としては、ポール・ギョーム旧蔵で現在はオランジュリー美術館にある《バラをさしたブロンドの女》(fig.2)が挙げられる。かつては「スペインの衣装を着たアンドレ」というタイトルで呼ばれており^[16]、薄い着物のうえに縁飾りのあるボレロをまとい、腰には緑色の帯を巻いているエスリングの姿が描かれている。胸元は大きくはだけ、右の乳房が半分ほどあらわとなっている。左の耳のうえにバラの花をさし、



fig.2
ピエール=オーギュスト・ルノワール
《バラをさしたブロンドの女》
パリ、オランジュリー美術館

その横には花瓶にはいった花束もある。「彼女の若い肌」とバラの花とを隠喩的に結びつけたこのような表現は、エスリングを「若さと無垢な自然の生命力」の象徴と形容できるかのようなものともして、彼女に象徴的価値(のみ)を与え、この作品をルノワールの「女性性の空想」に満ちたものとしている^[17]。

1919年12月にピエール=オーギュストが亡くなった後、1920年1月24日にジャンとカトリーヌは結婚することになる。彼女がジャンと結婚したのは、「愛情からではなく、憧憬のためであり、また、ジャンがオーギュストの息子だからであり、さらに、ルノワール家の一員になれば、その声望ゆえに彼女の人生も変わらと思ったから」であったとも言われている^[18]。エスリングがのちに演ずることになる『女優ナナ』の主人公とオーヴァーラップするかのようなこの記述はいささか穿ち過ぎかもしれない。ジャンによればふたりを結びつけたのは、互いの「映画狂い」であった^[19]。ふたりは、結婚後しばらくはカーニュ=シュル=メールのピエール=オーギュストの家「レ・コレット」荘で暮らし、ピエール=オーギュストが彼らに勧めた陶芸の仕事を続けていたが、その後フォンテーヌブローの森のマルロット村へと引越す。かつてピエール=オーギュスト・ルノワールが《アントニーお婆さんの宿屋》(1866年、ストックホルム国立美術館)を描き、印象派の画家たちが屋外制作を行ったマルロット村である。ここには画家ポール・セザンヌの息子夫妻も住んでおり、ジャンやカトリーヌと親しく交際していた。

ジャンとカトリーヌ・エスリングは、このマルロット村からパリの映画館に足しげく通い、映画への関心を高めていった。ジャンはこの頃の日々の様子を次のように記している。「私たちは毎日のように映画に出かけ、ついにはアメリカ映画の夢の世界に住んでいるような具合になってしまった。デデが、われわれが連日スクリーンに登場するのを見ていたスターたちと同じ種類の女だったということも、つけ加えておかなければならない。彼女はスターの素振りをまね、服装を似せた。街をゆくと、通りすがりの人たちが彼女を呼びとめ、これこれのアメリカ映画に出ていなかったかと尋ねるほどだった。もちろんアメリカ映画でだ。フランス映画は私たちの眼中になかった。そんな調子だから、デデが映画に出さえすれば、グロリア・スワンソン、メエ・マレイ、メアリー・ピックフォードに劣らず受けるだろうと私たちが思い込んだのも無理はなかった」^[20]。ジャンとエスリングは、未だ実際に映画を製作することも主演することもなかったとしても、すでにこのとき映画の世界に生きていた。エスリングは、それこそ自分がアメリカ映画のスターであるかのように振舞い、リリアン・ギッシュをまね、ジャンは8ミリを買い、彼女を写したホーム・ムービーを撮っていた^[21]。そしてジャンは、「ひとえに妻をスターにしてやりたいという望み」だけで、本当の映画の世界に足を踏み入れることになったのである^[22]。

エスリングを主演とした最初の映画は『カトリーヌ Catherine』(改題『喜びなき人生 Une Vie sans joie』)で、ジャンはプロデューサーとして製作に投資し、脚本も手がけるが、監督はアルベール・デュドネ Albert Dieudonné(アベル・ガンスの1927年の映画『ナポレオン』で主演をつとめた俳優)にまかせている。しかし、デュドネの演出が気に入らず、エスリングを主演とした2本目の映画『水の娘 La Fille de l'eau』では、ジャンが自ら監督となった。

『カトリーヌ』の撮影は、1924年3月から5月に行われ、同じ年の夏に『水の娘』も撮られており、このとき、女優カトリーヌ・エスリングと映画監督ジャン・ルノワールが誕生したことになるのだが、どちらの映画もすぐに配給されるにはいたらず、ジャンもエスリングも依然として無名のままであった。『水の娘』は翌1925年4月に一般公開されたが評判はあまりよくなく、再編集を経て『喜びなき人生』と改題された『カトリーヌ』は、ようやく1927年11月に公開されたものの、封切り後数日で打ち切られたと言われている^[23]。なお『水の娘』には、カフェの主人役でアンドレ・ドランも出演しており、この時期、ジャンやエスリングと、ドランとが親しく交際していたことがうかがわれる (fig.3)。



fig.3 『水の娘』にカフェの主人役で出演するアンドレ・ドラン

ジャンとエスリングの名が広まるのは続く3作目の『女優ナナ』によってである。ゾラの小説『ナナ』を原作としたこの映画のポスターはパリのいたるところに貼り出され^[24]、試写会も1926年4月26日にムーラン・ルージュで行われた。この映画は「カトリーヌ・エスリングに何人かの熱心なファンを作り出し」、ジャン自身を評価する人々も現れた^[25]。興行的にもそれなりの成果をおさめ、またドイツ・フランスの合作映画であったためにドイツでも公開され、そこでも興行としてはまずまずであったらしい。しかし、父親の作品を売却することによって製作費を工面し、その多くを負担したジャン自身は多額の赤字を抱えることになり、それがジャンに、カトリーヌ・エスリングを主演女優としては使わない商業映画の仕事を引き受けさせるようになるきっかけともなった。

この『女優ナナ』によって、エスリングはそれなりに話題となる女優になったようである。雑誌『シネグラフィ』の1927年8月15日号には、シュルレアリスムの写真家マン・レイによる肖像写真とともに、彼女のインタビューを伴った文章が掲載されている^[26]。これを読むと、新進女優カトリーヌ・エスリングとしての彼女のペルソナ、つまり人々が彼女に対して抱くイメージを彼女がどのようなものに作り上げようとしていたのかをうかがうことができる。この文章の冒頭では、何よりもまず、彼女は誰とも比較せず、またなんらかの既存のタイプに分類することもできず、自分たちの知っているこれまでの女優とはまったく異なる新しいタイプであると語られている。そして、ナナのような女性がいかに魅力的かを語るエスリングの言葉を引用し、彼女の気質は例外的だと述べたあとで、たとえば、彼女は髪を触る癖がはなはだしく、2時間半の間に297回髪を触り、髪型を変化させたというような、彼女の振舞いのいささかエキセントリックな側面が強調されていたりする。あるいはまた、料理人と

言い争うだけですぐに自殺したくなる、とか、罵詈雑言を書き並べた匿名の長い手紙を受け取ったり、侮蔑の言葉を投げつける電話を受け取って本当に「楽しそう」であったとか、賞賛の言葉の手紙には退屈しきらないとか、彼女がいささか常人離れした、いささかつむじ曲がり、激しい感情の持ち主であるという描写が続いている。

エスリングは、その後さらにジャンの映画2本で主演をつとめている。製作年から100年後の世界を舞台とした、文明の進んだアフリカから黒人紳士が空飛ぶ球体に乗って未開のヨーロッパを訪れ、エスリング演ずる「野蛮な」白人女性と一緒に、突如、チャールストンを踊りだすという、今見るとかなり奇っ怪な（しかし同時にまた倒錯・転倒したコロニアリズムとしての解釈を刺激もする）未来世界を描いた『チャールストン Un air de Charleston』（1927年）。アンデルセンの童話をもとにした、マッチを擦ったときに少女が見る幻影の場面が長々と続く『マッチ売りの少女 La Petite Marchande d'allumettes』（1928年）。どちらも特殊効果を多用した映像の実験に満ちた、ある意味では前衛的な作品である^[27]。

しかし、ジャンとカトリーヌのふたりの共作は、結局は1928年の『マッチ売りの少女』が最後となってしまった。1931年に製作されたジャンの映画『牝犬 La Chienne』の主演を自分に演じさせなかったという理由で、エスリングはジャンと仲違いし、ふたりは離婚してしまう。離婚後は、あまり映画に出演することもなく、ジャンとの別離によって彼女の女優としての人生もほぼ終わってしまった^[28]。ジャン自身は、女優としてのエスリングについて次のように語っている。「私が思うに、私の初期の作品には何の見どころも無い。値打ちがあるとすればそれはただ、カトリーヌ・エスリングの演技のみによるものだ。彼女は素晴らしい女優だったが、あまりに素晴らしすぎて、フランスの臆病な商売人たちには手が出せなかった。それが彼女がスクリーンから消えた理由である」^[29]。これに対してジャンの方は、その後『ピクニック』『大いなる幻影』『ゲームの規則』『フレンチ・カンカン』などを監督し、映画史に名を残す映画作家としての地位を築き上げていった。

来歴に関して

カタログ・レゾネにあるとおり、本作品はもともとポール・ギヨームが所有していたものである。1929年に出版された批評家ワルドマール・ジョルジュ執筆によるポール・ギヨームのコレクションについての文献にも当館の肖像画の図版が掲載されているので^[30]、この点に関して間違いはない。

ポール・ギヨームは、1911年頃からアフリカ彫刻を商い始め、1914年にはパリのミロメニル通り6番地に最初の画廊をオープンし^[31]、とりわけ第1次大戦後には、ジョルジョ・デ・キリコやアメデオ・モディリアーニ、モーリス・ユトリロなど、モダン・アートを代表する作家たちを扱う画商として名をなした。1918年にはマティス・ピカソ展を開催し、1926年にはマティスの《ピアノのレッスン》と《川辺の浴女たち》を初めて公開展示するなど、フランスの前衛美術と深く関わった活動を展開している。特筆すべきは、早くからアメリカ人を顧客として開拓していたことであり、とりわけアルバート・バーンズが、そのバーンズ・コレ

クションを作り上げるにあたって画商として大きな役割を果たしたのがポール・ギヨームであった。

ドランとの関係に関して言えば、ギヨームは、第1次大戦中の1916年10月、未だドラン本人は兵役にあったときに、ドランにとっては初めての個展を開催し、ギヨーム・アポリネールの序文を付したパンフレットも刊行している^[32]。また1918年12月には4点のドラン作品を含んだ展覧会^[33]、さらに1920年1月にはドゥヴァンベ画廊Galerie Devambezを借りてドラン作品6点を含んだ展覧会を開催している^[34]。1920年には、すでにしてドランの作品を数多く扱う画商となり、そのコレクションにおけるドラン作品の多さは際立つものであった^[35]。しかし、この時点では、ギヨームはまだドランと契約を結んでいたわけではない。第1次大戦前にドランと契約をしていた画商ダニエル・アンリ・カーンワイラーDaniel-Henry Kahnweilerが1920年2月に敵国人(ユダヤ系ドイツ人)として亡命していたスイスからパリに戻ると、その年の4月にはドランと再び契約をかわし、9月には新たにギャルリー・シモンGalerie Simon(現在はギャルリー・ルイズ・レイリスGalerie Louise Leiris)を開設する^[36]。またノルウェー人画商ワルター・ハルヴォルセンWalter Halvorsenも1913年からドランの作品を扱う画商となっていた^[37]。しかし、カーンワイラーとドランとの契約は1922年に切れ、画商のほうは再契約を求め続けたが、1924年2月28日付けのドランからカーンワイラーへの手紙が両者の関係を最終的に終わらせるものとなった^[38]。そして、1923年からはポール・ギヨームがドランの画商となり、ギヨームが亡くなる1934年までその関係は続いた。ドラン自身はギヨームとの出会いと関係について、コレクターであるピエール・レヴィPierre Lévyの妻ドゥニーズ・レヴィDenise Lévyに次のように語っている。「そして私[ドラン]はポール・ギヨームに出会った。それは素晴らしい時代だった。私は何にも心を煩わせることがなかった。大金が必要ときには、彼が工面してくれたし、それが無理なときには、彼は私に、二ヶ月は何も渡せないが心配はいらない、と言ってくれた。彼はたくさんしたこと、ビジネスやお金のことに忙殺されていた」^[39]。ドランがギヨームを信頼したのは、ギヨームの献身的に(かつ、おそらくは意図的に)ドランの雑事を引き受け、特別な信頼関係を築いていったからであった。

ポール・ギヨーム以後の作品の所有者に関しては、作品裏面に貼られた5枚のラベルのうち、来歴に関する情報源となるものが2枚ある。その一枚、

fig.4

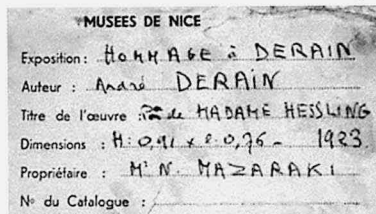


fig.5

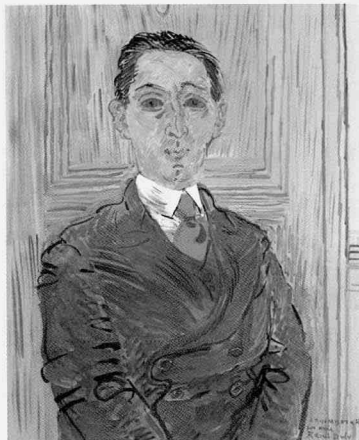


fig.4

マザラキの名のあるラベル
《ジャン・ノワール夫人(カトリーヌ・
エスリング)の肖像》の裏面)

fig.5

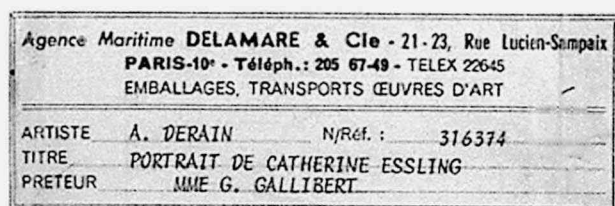
ラウル・デュファイ
《ニコ・マザラキの肖像》1932年、
パリ、国立近代美術館

ニース美術館に貸し出された際に貼られたラベルには、所有者として「マザラキM. N. MAZARAKI」と記載されている (fig.4)。マザラキとは、ニコ〔正式にはニコラ〕・マザラキNicolas Mazarakiのことで、彼はラウル・デュフィの友人でありコレクターでもあったことで知られ、デュフィによる1932年の油彩の肖像画が1点と素描が1点残されている (fig.5)^[40]。デュフィの文献においてマザラキに関して詳述しているものはないが、「ニコ・マザラキは、常にデュフィを支援し続けようと腐心していたコレクターであった」^[41]。おそらくマザラキは、1930年以降のどこかの時点で、ポール・ギヨームかその妻ジュリエット Juliette (愛称ドメニカDomenica、のちのジャン・ワルターJean Walter夫人) から直接この作品を購入したのだろう。ただし、当館の《カトリーヌ・エスリングの肖像》も出品されている1936年のジョゼフ・ブランマー画廊(ニューヨーク)でのドラン展には、ジュリエット・ギヨームのコレクションの作品であることが確実なもの少なからず含まれているので(詳細は本論の展覧会の章を参照)、それから推測すれば、《カトリーヌ・エスリングの肖像》もこの時点ではまだジュリエット・ギヨームが所有し、マザラキの手に渡ったのは1936年以降なのかもしれない。

マザラキは、ほかにも何点かドランの作品を所蔵していた。カタログ・レゾネの来歴欄には、《イットゥリーノの肖像》(No.424、以下括弧内はカタログ・レゾネの番号)、《プロヴァンスの風景》(No.568)、《パリジェンヌ》(No.1285)、《輪を持った画家の息子の肖像》(No.1896)に、その名前を挙げられており、また1929年刊行のアンドレ・サルモンによるドランのモノグラフに掲載された図版には、マザラキの所蔵と明記された3点の紙本作品、《女性の頭部》(パステル)、《静物》(水彩)、《デッサン(女性の頭部)》が含まれていることから^[42]、デュフィのみならずドラン作品の熱心なコレクターでもあったことがうかがわれる。

マザラキ所蔵の油彩作品は、その後ジュヌヴィエーヴ・ガリベール Geneviève Gallibert (1888-?) の所有に移っている。当館所蔵作品のまた別のラベルに「G・ガリベールMLLE. G. GALLIBERT」と記載されているので (fig.6)、これらの作品と一緒にマザラキからガリベールに譲られたのであろう。《イットゥリーノの肖像》、《パリジェンヌ》、《輪を持った画家の息子の肖像》の3点は、その後さらにガリベールによってパリ国立近代美術館に寄贈されているが^[43]、当館所蔵の《カトリーヌ・エスリングの肖像》は寄贈作品には含

fig.6
ガリベールの名のあるラベル
(《ジャン・ルノワール夫人(カトリーヌ・エスリング)の肖像》の裏面)



まれなかった。1969年に、パリ国立近代美術館に彼女の所有する作品が寄贈されたことを記念してガリエラ博物館で開催されたガリベールのコレクションの展覧会には、すでに寄贈された作品とともに当館の肖像画も出品されており、この時点では未だ彼女の手元にあったことが確認できる^[44]。しかし、当館の《カトリーヌ・エスリングの肖像》も含めて、寄贈されなかった彼女のコ

レクションのドラン作品はすべて、翌1970年6月にパレ・ガリエラでのオークションで売却されてしまった^[45]。

ガリベールはおもに1920年代から50年代に活躍した女性画家で、一時ジュール・パスキンと共同でアトリエを借りてもいた。サロン・ドートンヌやサロン・デ・テュイルリーに出品し、同時代の批評では、とりわけ風景画が評価され、色彩に関してはデュフィからの影響を指摘されている^[46]。ドランとの関係はあまり明らかになっていないが、1919年にサン=シル=シュル=モランにあった画家ジュリアン=カレJulien Calléの別荘で実際に知り合っただけらしい^[47]。またガリベールは、ジャン・ルノワールとカトリーヌ・エスリングの友人でもあり、彼らが知り合ったのは、1926年、マドレーヌ・アンズバクの家で食事をともにしたときであったとのことである^[48]。そして、このアンズバクという女性は、実はアンドレ・ドランの愛人であった^[49]。したがって、どの程度のものであったかを正確に言うことはできないものの、ガリベールが、ドランやジャン・ルノワール夫妻とそれなりの付き合いがあったことは確かである。アンズバクの家で知り合う前に、ガリベールは、ジャンとはすでに出会っていたらしい。彼女がモティニエ=シュル=ロワンで屋外写生をしていたときに、そこを通りかかって彼女の絵を見たジャンが次のように語ったという。「マダム、あなたはセザンヌが大好きなようです」^[50]。ガリベールにとっては、《カトリーヌ・エスリングの肖像》は、友人たちとの思い出の記念としての意味があったのだろう。

ガリベールの手を離れたあとの所有者は不明だが、その後1980年12月4日には再びロンドンのサザビーズでオークションにかけられており^[51]、日本の画商の手を経て山本英子さんの所有となった。

展覧会歴に関して

この作品が出品された展覧会としては、1929年の5月25日から6月7日にかけてパリのベルネーム=ジュス画廊で開催されたポール・ギヨームのコレクションのものが、おそらくは最初であったと思われる。この展覧会の開会式で、植民地大臣であり美術コレクターでもあったアルベール・ソローが行った講演を載録した文献(1930年刊)には、この展覧会の展示の様子を撮影した写真がいくつか掲載されているが、そのなかの一枚に当館所蔵の《カトリーヌ・エスリングの肖像》を確認することができる(fig.7)^[52]。写真の真正面に



fig.7
ポール・ギヨーム・コレクション展会場
風景、ベルネーム=ジュス画廊、
1929年

あるドラン作品を並べた壁面の左端から2番目の上段に写っているのがそれである。

この展覧会に展示されたポール・ギョームのコレクションは、現代美術の美術館を設立するために彼が収集したもので「売り物」ではないという話が広まっていた^[53]。植民地大臣による講演などもあって、この展覧会は単なるひとりの画商の私的なコレクションの公開という以上に公的な性格を有していたと批評家アンドレ・サルモンも記している^[54]。そのために、無論実際には幾人か重要な作家が欠落してはいたものの、この展覧会は、「パリではかつて展示されたことがないほど、現代美術がすばらしく集められたもの」であり、このコレクションがひとつの美術館として公開されたならば「フランスにある唯一の現代美術館となるだろう」とも賞賛されるほどであった^[55]。そしてまた、この展覧会は、モダニズムを代表する画家たちの競い合いの場のようなものともなっていた。批評家アドルフ・バスラーが記すところでは、パブロ・ピカソは、アンリ・マティスとアンドレ・ドランによって完全に打ち負かされ、「フランス人の勝利!」という声が会場に響いていたということである^[56]。その展覧会評のなかでバスラーは、マティスとドランを比較して次のように論じている。「その密度、その芸術的センス、そのサイズとスケール、そしてその力強さと官能性において、しかしまたその技巧の伝統主義に趣を与えているぞんざいで無造作な雰囲気においても、最も印象的だったのは、ドランのセクションであった。この威圧的な怪物は、繊細な多彩さを伴った自分の感覚の新鮮さで対抗しているマティスを軽々と負かしている。〔マティスに比べればドランは〕様式はおそらくより平凡で、中身も薄い、その効果はより官能性と感覚的魅力に満ちている。要するに、マティスとドランに関する限り、勝負は引き分けであった」(〔 〕内は筆者による補足)^[57]。ポール・ギョームの名のみならず、ドランの名声を確固たるものにするのにも多大な影響を及ぼしたのが、この展覧会だったのである。現在の一般的理解からすれば、ドランが評価されるのは、何よりもマティスやヴラマンクらとともにフォーヴの画家の一人となり、さらにはピカソとともに「プロト=キュビズム」的な表現を探究した画家としてであって、その実験的な方向性を失ったように見える第1次大戦以降の彼の作品に対するこのような熱狂と興奮は、いささか理解に苦しむものかもしれない。しかし、1920年代、30年代においては、その時期にまさに彼が描いていた作品こそが、フランス美術の伝統の真の後継者としての彼の評価を支えていたのである。

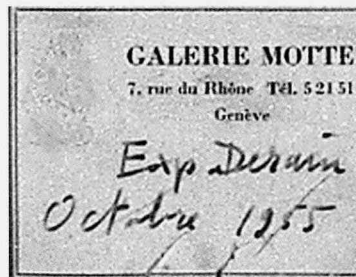
ケレルマンのカatalog・レゾネによれば、引き続き同年の6月には、ポール・ギョーム自身の画廊でドラン展が開催され、当館の所蔵作品は、この個展にも出品されていたとのことである。しかし、この個展への言及のある資料・文献を見つけることはできず、その詳細については明らかにならなかった。

その後作品はいったん大西洋を渡り、1936年11月からニューヨークのジョゼフ・ブランマー画廊Joseph Brummer Galleryで開催されたドラン展に出品されている^[58]。フォーヴ時代の作品が無いという批判があったものの、アメリカのコレクターに所蔵されている作品が少なからず集められた回顧展であ

った^[59]。1920年代、30年代におけるアメリカでのドランの評価は高く、1928年にはピッツバーグのカーネギー・インスティテュートが主催するカーネギー賞を受賞し、また1930年にはシンシナティ美術館で画家にとっては最初の美術館での回顧展も開催されている。この36年の展覧会を開催したブランマーは、1906年に彫刻家となるためにハンガリーからパリに移り、ロダンのもとで働き、またマティスのアカデミーにも通っており、当時の彼の姿はアンリ・ルソーによって肖像画に残されてもいる^[60]。この頃からアカデミー・マティスの生徒たちに浮世絵を売ったり、アフリカ彫刻を商い始めたりし、1911年にはラスパイユ通りに小さな画廊も開いていたが、1914年にニューヨークに渡り画廊を開き、その地で画商として大成功を収めた^[61]。ポール・ギヨームとは、彼がまだアフリカ彫刻を扱い始めたばかりの頃にアポリネールを介して知り合い、その後長く関係は続き、ギヨームのコレクションにある作品がニューヨークのブランマー画廊で展示されたりもしている。ポール・ギヨームの死後に開催されたこの1936年のドラン展にも、ギヨームのコレクションの作品、たとえば《ピエロとアルルカン》や《ポール・ギヨーム夫人の肖像》(どちらも現在はパリ、オランジュリー美術館所蔵)などが含まれていた。このような彼の経歴からすれば、ブランマーとドランとはかなり古くからの付き合いがあったと推測されよう。

ドランは1954年9月8日に亡くなり、パリ国立近代美術館は、その年の12月から追悼の回顧展を開催した。この回顧展のカタログにCat.no.45 Portrait de Madame Hesslingという記載があり、カタログに図版は掲載されていないものの、所有者の欄にM.N. Mazarakiの名があることから、当館所蔵作品であることがわかる^[62]。翌55年には、パリのシャルバンティエ画廊、ジャンヌ・カステル画廊、ジュネーヴのモット画廊でもドラン追悼の回顧展が開催され、同年のサンパウロ・ビエンナーレやサロン・ドートンヌでもドラン作品の回顧展示がなされたが、これらのうちモット画廊での回顧展に当館の作品が出品されていることがラベルから確認できる (fig.8)。

fig.8
モット画廊の名のあるラベル
(《ジャン・ルノワール夫人(カトリーヌ・
エスリング)の肖像》の裏面)



その後は、先述のとおり1970年のガリエラ博物館でのガリバール・コレクションの展覧会に出品されているが、その時点から山本さんのコレクションにはいるまでの間の展覧会歴は確認できていない。

なお、マザラキの名が記されたラベルには、ニースで開催された展覧会名としてHommage à Derainと記されているが、同名の展覧会はたびたび開催されているものの、ニースで行われたものは確認できず、その詳細は現時点では不明である^[63]。

ヴァージョンおよび制作年に関して

ドランはカトリーヌ・エスリングの肖像を3点描いている。いずれも同じ服装、同じアクセサリ、同じ髪型、同じ背景で描かれているので、同時期に連続ないし並行して描かれたことは間違いない。その3点のうちのひとつは、ジャン・ルノワールの旧蔵品であった (fig.9)。デニス・サットンやジョルジュ・イレールによれば、ドランはこの肖像画を、ピエール＝オーギュスト・ルノワールの小さな油彩4点との交換でジャン・ルノワールに譲ったとこのことである^[64]。しかしその後、おそらくはジャンとエスリングの別離を機に、この肖像画は



fig.9

fig.9
アンドレ・ドラ
《ジャン・ルノワール夫人（カトリーヌ・
エスリング）の肖像》（ジャン・ルノ
ワール旧蔵のヴァージョン）



fig.10

fig.10
アンドレ・ドラ
《ジャン・ルノワール夫人（カトリーヌ・
エスリング）の肖像》、個人蔵

ジャンの手を離れ、アメリカ人のコレクターであるジョゼフ・ストランスキー Josef Stranskyの手に渡り^[65]、さらにジョゼフ・ウィンターバザム Joseph Winterbothamの所有となったあと、1936年からはシカゴ美術館に寄託され^[66]、現在はトビン財団 Tobin Foundation に所蔵されている^[67]。もう一点の作品に関しての詳細は不明だが、1987年にロンドンのサザビーズでオークションにかけられており^[68]、最もクローズ・アップにされた胸像のエスリングが描かれている (fig.10)。

細部描写の入念さや緻密さを完成度の基準とするならば、ジャン・ルノワール旧蔵作品が最終的な「完成作」とみなされると言えるだろう。とりわけジャン旧蔵のヴァージョンに見られるエスリングの髪の微妙なグラデーションや、薄い上着の半透明性、光を帯びた青い瞳の描写の丹念さは、当館の作品には認めることができず、また、確かに署名は付されているものの、当館のヴァージョンは作品下部が未完成の状態に残されたかのように絵具の塗りは粗い。このように考えれば、当館の作品は「習作」段階のものとみなしうるかもしれない。しかし、たとえば《美しきモデル》(1923年、オランジュリー美術館、No.916) や《ヴァンサン・ミュゼリの肖像》(1925年、個人蔵、No.986) などに見られるように、粗い筆致は必ずしも「未完成」や「習作」を単純に意味するとも限らない。むしろ、ふたつの様式の使い分けによる描き分けとみなすこともできるだろう^[69]。このような様式の二重性は、ヴァージョンの間のみならず、ひとつの作品の内部にも見て取れる。たとえば、当館の肖像画においては、背景のカーテンがニュアンスと質感に富んだ丁寧な筆致で描かれている一方で、エスリングの服装や顔の細部の表現は、いささか早い筆で、太い線として、あるいは色面の表面性が強調された様式で描かれている。

ドラは自分の作品に制作年を入れなかった。そのため、彼の作品の多くが、その制作年にさまざまな見解が提出されているというのが現状である。カタログ・レゾネの編者ケレルマンによれば、カトリーヌ・エスリングの肖像はいずれの3点の制作も「1923年頃」ということだが、ほかの研究者たちからはま

たほかの意見も提出されている。たとえば1980年のロンドンでのオークションに当館の肖像画が出た際には、そのカタログには、制作年として1926年頃と記載されている^[70]。またピエール・カバンヌは、ドランがエスリングの肖像を描いたのは、彼女とジャン・ルノワールが「1923年に映画『女優ナナ』を製作している最中」のことであったと論じている^[71]。しかし、このカバンヌの記述は基本的なところで間違っていて、というのも『女優ナナ』の製作は1923年ではなく1925年10月に始まったことだからである^[72]。デニス・サットンもまた、ジャン・ルノワール旧蔵のヴァージョンを1923年の作としている^[73]。

しかし、ジャン・ルノワール旧蔵ヴァージョンの制作は1924年であったという指摘もある。ジャン＝クリストフ・パオリニによると、この年にドランは、フォンテーヌブローの森やバルビゾンに程近いシャイイ＝アン＝ピエールに家を購入しており、その家のアトリエでカトリーヌ・エスリングの肖像を描いたとのことである^[74]。すでに記したように、当時エスリングとジャン・ルノワールの家は、フォンテーヌブローの森をはさんだ向かい側のマルロット村にあった。そして、この年ジャンとエスリングが製作した映画『水の娘』にドランが出演していることからうかがわれるように、この頃彼らはかなり親しく交際してもいた。このパオリニの説に従うならば、あらゆるモチーフを共有する当館所蔵のヴァージョンも、同様に1924年に制作されたと考えられることとなる。

しかし、無論ドランとジャンとエスリングの交際は1924年に限定されるわけではなく、このような状況証拠が制作年を1924年に限定しうるほどの説得力を持つとも断言できない。たとえば、また別の状況証拠を挙げてみれば、また別の制作年を指摘することも可能だろう。さきに言及したようにカバンヌは、エスリングの肖像画と『女優ナナ』を結びつけているが、映画の製作年を間違えてはいるものの、この結びつけには興味深いところが一点あり、それはエスリングの髪型である。肖像画のなかのエスリングの髪型、前髪は眉毛で揃え、三つ編みを中央に巻き、ロールのある髪が後ろに大きく落ちた髪型は、『女優ナナ』でエスリングがしている髪型と同一であり、同じような髪型を『水の娘』や、あるいは『チャールストン』や『マッチ売りの少女』に見出すことはできない。映画のなかの髪型である以上、それは役柄のためのメイクアップの一部であったと考えることもできるだろうし、とすれば、この肖像画は『女優ナナ』の撮影中に描かれた可能性があり、この作品の制作年を1925年と主張することもできるだろう。カバンヌの主張の論拠は明らかにされていないが、エスリングの肖像画は、やはり『女優ナナ』と密接に結びついているかもしれないのである。しかし、無論、この髪型を『女優ナナ』のみに限定しうる確たる証拠があるわけではまったくない。

いずれにしても、これら3点のエスリングの肖像画は、まさにアンデレ・マドレーヌ・ユシュランからカトリーヌ・エスリングへと彼女が移行、変容する時期、つまり自身のペルソナを変え、新たなアイデンティティを構築しようとしていた時期に制作されている。これらの肖像画に描かれているのは、人生におけるひとつの転換点にある、微妙なバランスのなかに置かれた女性の姿である。彼女は、すでに自分を女優として意識し、女優のように振舞いながらも、しかし実際には未だ世間に女優と認められているわけでも、認められるべき

何かを果たしたわけでもない、そのような曖昧なバランスのなかに、あるいは二重性のもとにある。そして、このような二重性のありようを、エスリングの肖像画に認めることもできるのではないだろうか。当館の肖像画では、エスリングは、背筋をのばしてまっすぐに椅子に腰掛け、同様にまっすぐ前を見つめ、両腕は肩を閉じてびたりと体に付け、両手を重ね合わせて腿のうえに丁寧に置いている。そのどこか硬直した姿には、映画に登場するエスリングや、インタビューで語られた自身のイメージ、つまり奔放で、いささか風変わりな価値観を持ち、エキセントリックに振舞う彼女のイメージからは、かなり程遠いものがある。女優カトリーヌ・エスリングとしてのペルソナと重なるような印象は、この肖像画には見受けられない。その女優的な華やかさの無さは、画面を占める黒色、黒い背景と黒い服装によっても強められている。しかし、同時にまた、女優としてのペルソナ、彼女が外部に対して見せようとしていたイメージに関わる要素も、その髪型に認めることができよう。それによって、この肖像画は、様式のみならず主題の描き方においても、二重性をはらむものとなっている。様式上の二重性と主題上の二重性。《カトリーヌ・エスリングの肖像》は、どこか曖昧な、微妙なバランスをはらんだ肖像画となっているのである。

[1] Michel Kellermann, *André Derain, Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, tome II, Paris, Editions Galerie Schmit, 1996, no. 914.

[2] エスリングの発音は『女優ナナ』のフランス版DVDに収録されているジャン・ルノワールや批評家などへのインタビュー、およびフランス国立図書館のArts du spectacle部門の司書への問い合わせによって確認した。なお、以下に引用する全ての日本語文献でエスリングの名はエスランと表記されているが、引用に際してはエスリングと改めた。

[3] ロナルド・バーガン『ジャン・ルノワール』関弘訳、トパーズプレス、1996年、p.91.

[4] 最も新しい文献をひとつだけ挙げれば、2005年10月からシネマテーク・フランセーズで開催された展覧会『ルノワール、ルノワール』のカタログにも、1917年と記されている。*Renoir, Renoir*, Cinéma-thèque française, Paris, 26 septembre 2005 – 9 janvier 2006 p.59.

[5] ジャン・ルノワール『ジャン・ルノワール自伝』西本見二訳、みすず書房、1977年、p.56.

[6] Jean Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Paris, Gallimard, 1981 (初版: Librairie Hachette, 1962), p.499. ジャン・ルノワール『わが父ルノワール』粟津則雄訳、みすず書房、1976年、p.440. 『わが父ルノワール』に記されたジャンの記憶ではエスリングが父親のモデルとなったのは、ジャンが「休戦ののち、父親と一緒に暮らすようになって」からということだが (*Mon Père*, p.499)、第1次大戦の休戦条約の成立は1918年11月3日 (対オーストリア) と11日 (対ドイツ) であるため、このジャンの話の信じると、エスリングがルノワールのモデルとなった時期を1918年末か1919年としないと辻褄が合わないことになる。しかし、これは最もありえそうにない。

[7] Albert André, “Renoir et ses modèles”, *Le Point*, octobre 1936, p.21.

[8] 同じく1916年と記す最近の文献を一冊挙げておく。Claude-Jean Philippe, *Jean Renoir, une vie en œuvres*, Paris, Bernard Grasset, 2005, p.35.

[9] バーガン『ジャン・ルノワール』p.91. バーガンの記述は、彼自身によるアリス・フィギエラへのインタビューをもとにしている。またバーガンは、ジャンがエスリングと出会ったのは、彼が1917年に休暇でカーニュを訪れたときだとしている (バーガン、p.94)。

[10] George Besson, “Arrivée de Matisse à Nice”, *Le Point*, no.12, Juillet 1939, p.41. マティスのニース時代は、アルフレッド・バーの誤った記述以来 (Alfred H. Barr, Jr., *Matisse, His Art and His Public*, Museum of Modern Art, 1951, pp.195-6)、1916年12月に始まると長く考えられ、ベッソンの上記の文章との矛盾が指摘されてベッソンの記憶違いとされていたが、現在ではジャック・フラムの詳細な調査によりベッソンの回想どおり1917年12月であったとされている。Jack Flam, *Matisse, The Man and His Art, 1896-1918*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986, pp.505-6, n.25.

[11] *Catalogue of the Jean Walter and Paul Guillaume Collection*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1987, p.222 (Hélène Guichardnaudによる作品解説)。このベッソン撮影のアトリエの写真は、Albert André, *Renoir*, G.Crès, Paris, 1919に掲載されているが、そのキャプションに年記はない。

おそらく、この写真の撮影年も再検証が必要だろう。というのも、同じくベッソンが撮影した、ピエール＝オーギュスト・ルノワールのアトリエを訪れたアルベール・アンドレ夫妻を写した写真に関しても、1917年とする文献と1918年とする文献とがあり、その撮影年に関しての確たる証拠が未だ見つかっていないのだろうと思われるからである。

[12] エスリングがピエール＝オーギュストのモデルとなった年の確定は、彼の最晩年の作品の制作年を明確にするためには避けて通れないことではないだろうか。現在、おそらく制作年を決めるにあたっての拠り所のひとつとなっているのは、ルノワールの死去の際に彼のアトリエに残された作品を、アルベール・アンドレと批評家マルク・エルダーの序文を載せてベルネーム＝ジュヌの兄弟がまとめたカタログ（1931年刊）であろう。Albert André & Marc Elder, *L'Atelier de Renoir*, 1931, Paris, revised edition with English Translation, 1989, San Francisco. このカタログには「アンドレ」の名を付けて掲載された作品に1916年からの制作年が記されている (cat. no. 581 Andrée en chapeau, 1917-18; no. 582 Andrée en turban jaune et jupe rouge, 1917-18; no. 583 Andrée en bleu, 1916-18; no. 622 Andrée en blouse rose, 1917; no. 625 Andrée assise en chemise grecque, 1917; no. 655 Andrée en rose étendue, 1917-19など)。これは、アンドレの「最晩年の4年間」という記憶が根拠となっているのかもしれないが、再考される必要があるのではないだろうか。

[13] *Collection Jena Walter – Paul-Guillaume, Catalogue*, Orangerie des Tuileries, Paris, 1966, P.91 (Marie-Thérèse Lemoyneによる作品解説) に引用されている。

[14] *Renoir*, Exh. Cat., Hayward Gallery, London, 30 January – April 12, 1985, Grand Palais, Paris, 14 May – 2 September 1985, Museum of Fine Arts, Boston, October 9 – January 5, 1986. Cat. 123, pp.360-2 [バリ版カタログ], Cat. 125, pp.288-9 [ロンドン版カタログ]。

[15] 『石橋財団所蔵作品総目録 (1) 1996』石橋財団ブリヂストン美術館、1997年、Cat. no. 15, p.42-3の解説(宮崎克巳)、および『ルノワール展』川村記念美術館(1999年4月3日-5月16日) 宮城県立美術館(1999年5月25日-7月4日) 北海道立近代美術館(1999年7月15日-8月29日) Cat. no. 74の作品解説(西村勇春)。

[16] Albert André & Marc Elder, *op.cit.*, pl.212, no.675.

[17] ルノワールの女性表象における「女性性の空想Fantasy of the Feminine」の問題に関しては、Tamanr Garb, “Painterly Pletitude: Pierre-Auguste Renoir's Fantasy of the Feminine”, in *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London, Thames and Hudson, 1998, pp.144-177を参照。女性の「象徴的価値」の問題に関しては、リユース・イリガライ「女の市場」[ひとつではない女の性] 棚沢直子ほか訳、勁草書房、1987年、pp.223-249を参照。

[18] バーガン、p.98

[19] 『自伝』p.57

[20] 『自伝』p.59 (ただし訳文には、バーガンの前掲書での引用を参考にしつつ手を加えてある)

[21] バーガン、p.100

[22] 『自伝』p.60

[23] Christopher Faulkner, *Jean Renoir: A Guide to References and Resources*, G.K. Hall & Co., Boston, 1979, pp.6-7.

[24] 『自伝』p.103

[25] 『自伝』p.104

[26] J.K. Raymond Millet, “Ceux et celles d'aujourd'hui: Catherine Hessling”, *Cinégraphie*, no.1, 15 août 1927, pp.6-7.

[27] ジャン・ルノワールの初期作品の映像実験に関しては、「ジャン・ルノワールに聞く」(ジャック・リヴェットとフランソワ・トリュフォーによるインタビュー) [作家主義] 奥村昭夫訳、リプロボート、1985年、pp.7-112に詳しい。

[28] ジャンの映画以外でエスリングが出演したものを挙げておけば、『港町にて』(1928年、監督アルベルト・カヴァルカンティ)、『上から下まで』(1933年、監督G. W. パプスト)、『罪と罰』(1935年、監督ピエール・シュナール)などである。映画史に名を残す監督たちの作品に出てはいるが、『港町にて』はのちにイギリスのドキュメンタリー映画に多大な影響を及ぼすカヴァルカンティがフランス時代に撮影した前衛の実験映画で、ルイズ・ブルックス主演の『パンドラの箱』で知られるパプストの『上から下まで』では脇役での出演である。『罪と罰』は、一般にエスリングの出演した最後の映画と考えられている。無論、映画がサイレントからトーキーに変わった際に多くの女優がスクリーンから消えたのと同様に、この変化を、エスリングの女優生命を終わらせた要因のひとつとして挙げることもできるだろう。

[29] Jean Renoir, “Mes années d'apprentissage”, *Écrits 1926-1971*, Pierre Belfond, Paris, 1974, p.40 (『わが修行時代』『ジャン・ルノワール エッセイ集 1926-1971』野崎欽訳、青土社、1999年、p.51)。この文章の初出は、Jean Renoir, “Souvenirs”, *Le Point*, December 1938, pp.275-286.

[30] Waldemar George, *La Grande peinture contemporaine à la collection Paul Guillaume*, Paris, Édition des “Les Arts à Paris”, 1929, p.92, *Portrait de Madame Jean Renoir*. なお、画商でありコレクターでもあるという(ある意味では)矛盾した存在の二重性の問題、および画商のコレクションという問題に関しては、Pierre Georgel, “The Jean Walter and Paul Guillaume Collection: History and Aims”, *From Renoir to Picasso: Masterpieces from the Musée de l'Orangerie*, Exh. Cat., Montreal Museum of Fine Arts, June 1 to October 15, 2000, pp.21-26を参照。このジョルジュの論考にもあるように、画商=コレクター (Dealer-Collector) というありようは、19世紀のデュラン＝リュエル以降ある意味では画商の主流派となっており、コレクターであることをきっぱり拒絶した画商カーンワイラーやポール・ローザンベールは、むしろ例外的であった。のちに本文中に記すように、ギョームのコレクションは、保守的な美術館に比べて同時代の新しい美術を示しているという点で現代の美術の動向を示す最良の包括的なコレクションとして賞賛されたが、同様の賛辞の言葉は、デュラン＝リュエルのコレクションのカタログ (Georges Lecomte, *L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durand-Ruel*, Paris, 1892) のなかでもジョルジュ・ルコントによって語られたものであった。

[31] その後、1917年10月にはサントノレ通り108番地に、1920年末には当時画廊街として有名であったラ・ボエシー通りに店を移している。Malcom Gee, *Dealers, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York and London, Garland, 1981, pp.61-2. さらに1929年にはロンドン支店も開設している。

[32] *André Derain*, Galerie Paul Guillaume, 15-21 octobre 1916. アポリネールの序文は、この時期のドランの作品が「アルカイック」と呼ばれていたことに反論しつつ、彼の作品が大胆さと節度とをうまく両立させている点を強調している。戦地にあるドランに代わって展覧会の組織を行ったのは妻アリス・ドランであった。Jane Lee, *Derain*, Oxford, Phaidon, 1990, p.128.

[33] *Peintures d'aujourd'hui*, 15-23 décembre 1918, Galerie Paul Guillaume, Paris.

[34] *Exposition de peinture moderne*, 27 janvier – 11 février 1920. ドラン以外の出品作品はモディリアーニの油彩13点、マティスの油彩1点、彫刻4点、ピカソの油彩4点であった。Gee, *op.cit.*, p.62, n.4を参照。

[35] *Les Arts à Paris*, no.6, novembre 1920, Collette Giraudon, *Paul Guillaume et les peintres du XXe siècle*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1993, p.66に引用されている。

[36] Isabelle Monod-Fontaine, “Chronologie et documents”, *Daniel-Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p.128. 日本語訳はイザベル・モノフォンテーヌ「年譜」『カーンワイラー・コレクション展』埼玉県立近代美術館ほか、1989-1990年、p.117。

[37] Gee, *op.cit.*, p.64, n.2およびGiraudon, *op.cit.*, pp.67, 127-8, n.55. もともと画家志望であったハルヴォルセンは1909-10年にパリのマティスのもとで絵を習っており、その後画商となった。Alfred H. Barr Jr., *op.cit.*, p.105.

[38] 手紙はIsabelle Monod-Fontaine, “André Derain”, *Donation Louise et Michel Leiris: Collection Kahnweiler-Leiris*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p.42に引用されている。日本語訳は『カーンワイラー・コレクション展』p.85。

[39] Giraudon, *op.cit.*, p.68に引用されている。

[40] 油彩《ニコ・マザラキの肖像》についてはMaurice Laffaille, *Raoul Dufy: Catalogue raisonné de l'œuvre peint, t. III*, Ed. Motte, Genève, 1976, no.1338を参照。このデュフィの肖像画はマザラキからジュスヴィエーヴ・ガリベールの手に渡り、彼女からパリ国立近代美術館に寄贈されている。素描《ニコ・マザラキの肖像》(1932年頃、ニース美術館)に関しては*Raoul Dufy à Nice*, Collection du Musée des Beaux-Arts Jules Cheret, Nice, 1977, Cat.82.

[41] *Raoul Dufy à Nice*, Cat.82.

[42] André Salmon, *André Derain*, Paris, Editions chroniques du jour, 1929.

[43] 1978年に開催された展覧会カタログ*Geneviève Gallibert, Retrospective et donations*, Ville de Vence, Fondation Emile Hugues, 17 juin - 31 août 1978によれば、ガリベールからパリ国立近代美術館に寄贈された作品は以下の4点である(タイトルはこのカタログでの表記によるもので、カタログ・レゾネに記されているタイトルとは異なるものもある)。《イットゥリーノの肖像》《黒い花瓶のある静物》(No.1547)《輪を持った子供》《パリジェンヌ》。このうち《黒い花瓶のある静物》に関しては、カタログ・レゾネの来歴欄にマザラキの名前はない。

[44] *Cabinet d'un amateur en 1930*, catalogue de l'exposition, Musée Galliera, 16 décembre 1969- 12 janvier 1970, cat. no. 2, *Portrait de Catherine Essling* [sic]. ちなみにこの展覧会には11点のドラン作品が含まれていた。

[45] *Importants tableaux modernes*, 5 et 8 juin 1970, Paris, Palais Galliera. no.8. *Portrait de Catherine Essling* [sic].

[46] Maximilien Gauthier, “Artistes d'aujourd'hui”, *Art vivant*, octobre 1932, p.521および“La peintre féminine”, *Histoire de l'art contemporain*, sous la direction de René Huyghe, Paris, Librairie Félix Alcan, 1935, p.205を参照。そのほかガリベールに言及する主な同時代批評としては、René Jean, *Comœdia*, 24 mai 1925; André Warnod, *Comœdia*, 26 septembre 1925; Jacques Guenne, “Le XXe Salon d'Automne”, *Art Vivant*, 1 novembre 1927; Michel-Georges Michel, *Aux écoutes*, 13 mai 1947; Jean Giono, *Nice-Matin*, 14 octobre 1954があり、それらの抜粋が、*Geneviève Gallibert*, Exh. Cat., Musée Galliera, 16 décembre – 12 janvier 1970に掲載されている。

[47] Jean-Daniel Favre, Jean Mouraille, *Gallibert*, Paris, André Sauret, 1967, pp.17-18. ジュリアン・カレは、今ではほとんど忘れられた画家だが、フランシス・カルコやビエール・マッコランらとラバン・アジルに集っていたモンマルトルの画家のひとりで、Francis Carco, *L'Ami des peintres*, Paris, Gallimard, 1953 (2^e ed.) にこくわずか名前が言及されている。

[48] Favre, *op.cit.*, p.34.

[49] ドランとマドレーヌ〔愛称マド〕・アンズバクの関係について言及するドラン文献はあまりないが、ブルガリア出身の画家ジョルジュ・ババゾフが1924年にパリのバーでドランと初めて出会ったとき、ドランと一緒にいたのがアンズバクであったと彼のドラン回想記に記されている。Georges Papazoff, *Derain, mon copain*, Paris, SNEV, 1960, p.14. ババゾフは、ともにブルガリア出身であったこともあってバスキンとは親しかったので、ガリベールとも交流があったであろう。アンズバクは、裕福なベルギーの銀行家の妻で、クーポールといったモンパルナスのカフェでしばしばドランとともに過ごしていたらしい(Dan Franck, *The Bohemians, The Birth of Modern Art: Paris 1900-1930*, London, Weidenfeld & Nicolson, p.400)。藤田嗣治の愛人であり、のちにロベール・デスノスの妻となったユキ・デスノスの回想記には、「マドレーヌ・A」と姓を伏せて、彼女とドランの交際の様子が書かれており、アンズバクとジャン・ルノワール、カトリヌ・エスリングとの関係にもこくわずかだが触れられている。ユキ・デスノス『ユキの回想——エコール・ド・バリへの招待』河盛好蔵訳、美術公論社、1979年

[50] Favre, *op.cit.*, p.34.

[51] *Impressionists and Modern Paintings and Sculpture*, Sotheby Parke Bernet & Co., London, December 4, 1980, lot no.603, *Portrait de Madame Jean Renoir*.

[52] Albert Sarraut, *Variations sur la peinture contemporaine, Conférence faite à l'occasion de l'exposition de la collection particulière de M. Paul Guillaume à la Galerie Bernheim-Jeune*, Paris, Des Quatre Chemins, 1930, pp.57+. なお同じ写真は、Giraudon, *op.cit.*, p.102にも掲載されている。

[53] “Paul Guillaume Collection To Be Exhibited”, *Art News*, May 18, 1929, p.1.

[54] André Salmon, “Letter from Paris”, *Apollo*, July 1929, p.44.

[55] “Les expositions à Paris et ailleurs: Collection Paul Guillaume (Galerie Bernheim-Jeune)”, *Cahier d'art*, 1929, no.4, p.XVII.

[56] Adolphe Basler, “M. Paul Guillaume et sa collection de tableaux”, *L'Amour de l'art*, juillet 1929, pp.255-6. 無論、このような見方がすべてであったわけではない。雑誌『アール・ヴィヴアン』に掲載された展覧会評では、ピカソの作品が飾られた壁面が、最もバランスが取れていて、最もうまく構成されていたと論じられている。[Georges] Charensol, “Les Expositions”, *L'Art vivant*, 15 juin 1929, p.504.

[57] Basler, *op.cit.*

[58] *Exhibition of André Derain*, Joseph Brummer Gallery, New York, November 9, 1936 – January 2, 1937. Cat. no.24, *Catherine Hessling*. 展覧会の出品作品リストには所有者への言及はなく、この時点で誰が所蔵していたのかは不明。展覧会評としては、Margaret Breuning, “Current Exhibitions”, *Parnassus*, December, 1936, p.30およびMartha Davidson, “The Careful Vision of André Derain”, *Art News*, vol.XXXV, no.7, November 14, 1936, pp.17-18. 後者の記事には、挿図として当館の作品の図版が掲載されており、それによって出品作品が当館所蔵のヴァージョンであることがわかるが、本文には特に言及はない。

[59] “Show Assembles Derain Paintings”, *New York Times*, November 11, 1936. なお、ドランのフォーヴ時代の作品は、前年にビズーBignou画廊のニューヨーク支店でまとめて展示されている。

[60] *Le Douanier Rousseau*, Exh. Cat., Grand Palais, Paris, 12 septembre 1984 – 7 janvier 1985, pp.23-4; Henry Certigny *Le Douanier Rousseau en Son Temps, Biographie et Catalogue Raisonné*, Tome II, 1984, Bunkazai Kenkyujo Co. Ltd., Tokyo, pp.586-8.

[61] “Joseph Brummer, Dealer in Art, 64: Head of Gallery Here is Dead”, *New York Times*, April 15, 1947.

[62] *Derain*, Musée national d'art moderne, Paris, 11 décembre – 30 janvier 1955, p.19, cat. no.45, *Portrait de Madame Hessling*.

[63] ガリベールが作品を売却する1970年以前に開催されたHomage à Derainというタイトルの展覧会で確認できたものは以下のとおりであるが、いずれも会場はニースではない。

1949: Paris, Galerie de Berri, *Homage à Derain*

1955: Paris, Galerie Jeanne Castel, *Exposition des maîtres des XIXe et XXe siècles: Hommage à Derain*

1958: Asnières, Salon d'Asnières, *Homage à Derain*

[64] Denys Sutton, *André Derain*, London, Phaidon Press, 1959, p.140; Georges Hilaire, *Derain*, Genève, Pierre Cailler, 1959, p.182.この逸話は、第1次大戦以後のドランの「古典主義」に関わる興味深いものであろうし、ドランとルノワールの関係については、とりわけドランの1920年代の女性裸体画に関して議論が可能だろう。この問題に特に焦点を当てた論考は今のところ無いが、Elizabeth Cowling, Jenniger Mundy, *On Classical Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Tate Gallery, 1990のドランの章 (pp.92-99 [ペーパーバック版]) にある程度はまとめられている。

[65] ストランスキーのコレクションに関しては、Ralph Flint, “The Private Collection of Joseph Stransky”, *Art News*, May 16, 1931, pp.110 ff.を参照。

[66] “Fifteen New Acquisition of Chicago”, *Art News*, December 26, 1936, pp.9-10, 25.

[67] Kellermann, *op.cit.* no. 913.

[68] *Impressionist and Modern Paintings and Sculpture, Part II*, June 28, 1987, Sotheby's, London, lot no. 346.

[69] 同様のことは、ほぼ同じ時期に制作された友人である美術批評家・詩人・小説家のフランシス・カルコの妻を描いた《カルコ夫人の肖像》の4点のヴァージョンにも当てはまるだろう。Kellermann, *op.cit.*, Nos. 908, 909, 910, 911を参照。

[70] 註51を参照。

[71] Pierre Cabanne, *André Derain*, Gallimard, Paris, 1994, p.159.

[72] Faulkner, *op.cit.*, p.6.

[73] Sutton, *op.cit.*, p.140.

[74] Jean-Christophe Paolini, “Biographie”, *André Derain*, Exh. Cat., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 18 novembre 1994 – 19 mars 1995, p.448. ドランがこの地に新しく家を購入したのは、親しい友人である画家デュノワイエ・ド・スゴンザックの家の近くであったことに加えて、当時ドランが最も関心を寄せていた画家であるミレーやコローにゆかりのある場所であったことも要因のひとつとして挙げられている。この点に関しては、Lee, *op.cit.*, p.69.

Masayuki TANAKA

Eiko Yamamoto presented 18 paintings to the National Museum of Western Art in 1990 and studies on those works are proceeding. This report details the findings of the study conducted on one of the Yamamoto gifts, André Derain's *Portrait of Mme. Jean Renoir (Catherine Hessling)*. This portrait is published as no. 914 in Michel Kellerman's catalogue raisonné of Derain's works. In spite of this inclusion, Kellerman provides extremely little documentary data on the work, with almost nothing written about the painting's provenance, exhibitions or bibliography. This survey sought to clarify the details of this data lacunae. The data found in this study is included in this report in list format.

Derain was a close friend of Jean Renoir and his wife, and it is thought that this portrait was created soon after their entrance into the world of film. While it is difficult to specify the date of production, it is possible that the work was painted in 1925 when Jean Renoir was filming his movie *Nana*. The known former owners of the painting begin with Paul Guillaume, then Niko Mazaraki, followed by Geneviève Gallibert, a friend of Jean Renoir and Catherine Hessling. After the painting left the hands of Gallibert, it passed through two auctions before entering Yamamoto's collection.