



fig. 1  
マリー・ローランサン《手鏡を持つ女》1937年頃、油彩・カンヴァス、46.3×38.4 cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Marie LAURENCIN, *Woman Holding a Mirror*, c.1937, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

# 見られる女、見る女——マリー・ローランサン《手鏡を持つ女》を中心に

Women Seeing, Women Being Seen: Focus on Marie Laurencin's *Woman Holding a Mirror*

賀川 恭子  
KAGAWA Kyoko

マリー・ローランサン(1883–1956)は20世紀前半に活躍した女性画家。初期にはキュビズムの画家たちとも交流を持っており、キュビズムの女性画家とも呼ばれるが、ローランサンの作品では人物のかたちがはっきりと描かれ、単純な形態へと還元されることはなかった。人物画を得意としていたローランサンは、対象の形態を淡い色調で平面的に表現する独自の画風を生み出すことになる。18世紀の雅宴画を想起させるローランサンの優美な世界は、両大戦間の「秩序への回帰」という時代の要請に適したこともあり、1920年代のパリで人気を博した<sup>1</sup>。

石橋財団はローランサンの油彩画3点を所蔵している。昨年度の研究紀要では、《二人の少女》(1923年、石橋財団アーティゾン美術館)について検証し、この作品を日本で紹介した1925(大正14)年の日本橋三越での「仏国現代作家新作展」に関する新たな資料を提示し、1920年代のパリと日本でのローランサンの位置を確認した<sup>2</sup>。本稿では、もう1点のローランサン作品《手鏡を持つ女》(1937年頃、石橋財団アーティゾン美術館、fig.1)を中心に、1930年代のローランサンをめぐる状況について考察を行いたい。

《二人の少女》と同じように、《手鏡を持つ女》も早い時期に日本で紹介された。1937年頃に制作されたこの作品は、『みづゑ』441号(1941[昭和16]年7月号)の口絵に「ローランサン/鏡を持てる女」としてカラー図版が掲載された。作品情報として「油・F8号・S氏蔵」との記載がある。所蔵者「S氏」とは実業家の坂本直道(1892–1972)のことである<sup>3</sup>。

坂本直道は1920(大正9)年に東京帝国大学を卒業したのち、南満州鉄道株式会社(満鉄)に就職し、1929(昭和4)年にはパリ駐在となった。当初は2年間の予定だったが、1931年に満州事変が勃発し、情報収集のためパリにとどまる。1933年、のちに外務大臣になる松岡洋右(1880–1946)が国際連盟日本代表としてスイス・ジュネーブの国際会議に出張したときには、随員として松岡の補佐にあたった<sup>4</sup>。1934年に満鉄のヨーロッパ支部事務所が設立されると、坂本はその所長に任命された(1937年に欧州事務局に改められる)。同年10月、坂本は日仏交流のための雑誌『フランス・ジャポン(FRANCE-JAPON)』を創刊した<sup>5</sup>。この雑誌の発行所は、パリのシャンゼリゼ通り136番地の満鉄パリ事務所。ここが日仏同志会パリ支部を兼ねた。編集長に読売新聞

社パリ特派員の松尾邦之助(1899–1975)、編集委員にトロカデロ民族誌学博物館研究員のアルフレッド・スムラー(1911–1994)を迎え、坂本自身も編集に携わった。雑誌の目的は、フランスに日本の本当の姿を紹介することにあった。そして坂本がフランスを発った1940(昭和15)年4月、『フランス・ジャポン』は終刊となる。

坂本は1940年6月に帰国するまでの11年間にパリで暮らした(日仏同志会設立のため1934年4月から9月までのあいだのみ一時帰国している)。坂本の作品収集は日仏文化交流の一環として行われたのだろうが、残念ながら、その詳細は伝わっていない。帰国後約一年後に刊行された『みづゑ』441号には、坂本の所蔵する作品12点がカラー図版で掲載されている——ドラム2点、ラブラード1点、デュフィ1点、デスパリーニャ1点、ユトリロ2点、マルケ1点、ローランサン1点、ヴラマンク2点、ボナール1点<sup>6</sup>。いずれも坂本がパリ駐在中に入手して日本に持ち帰った作品と考えられる。雑誌の編集後記には、坂本とその家族は協力的で、「度々の撮影で」あったものの「いつも快く写させてくださった」とある。なお、『みづゑ』441号が刊行された1941年7月、坂本は満鉄を辞職している。

## ローランサンのパステルカラー

まずは《手鏡を持つ女》を制作した1930年代のローランサンの活動を確認したい。

1932年から3年間、旧知の版画家ジャン＝エミール・ラブルール(1877–1943)に頼まれ、ローランサンは「パリ16区のアカデミー」で教鞭をとった。ここでローランサンに学んだ日本人女性もいた。澤田美喜(1901–1980)である。岩崎弥太郎(1835–1885)の孫娘として生まれた美喜は、外交官の澤田廉三(1888–1970)と結婚し、外交官夫人として各地に赴いた。そして戦後、混血孤児たちのための施設、エリザベス・サンダース・ホームを大磯に設立することになる。

外交官の夫の転勤にともない、澤田は1932年にロンドンからパリに移り、「パリ16区のアカデミー」でローランサンから学ぶ機会を得た。そしてその授業の様子を書き残している。少々長いが引用したい。

たまたま、マリー・ローランサンが、アトリエを持って弟子をとるということを聞いたので、私はすぐに申し込んでそのクラスに通うようになりました。マリー・ローランサンは、女流画家としては一流でしょうが、先生としてはいい教師ではありませんでした。

ローランサンは、あの彼女の描き出す絵そのままに、気まぐれで思うがままにかきちらし、理論にはひとつもふれない型破りの先生でした。生徒が質問しても、理由の説明はなく、ただ「こういう色に見えるから、こう塗るのではないの」とすまして答えていました。

九時から十二時まで、という授業時間を守ったこともありません。デナーというふとりすぎたワイヤーヘヤーテリアを連れていましたが、犬に散歩をさせたり、鼻歌を歌ったりしてから、ようやくゆっくりと描きはじめ、パステルカラーのいわゆるローランサン色を塗りたいって、十二時を打つとまた犬を連れてさっさと帰って行くのでした。

そのころ、ジョセファーというアルジェリアの若い娘のモデルがいました。すごい売れっ子で、三カ月も前から頼まないとかなかなかきてくれません。彼女がポーズした絵がよく売れるというので、引っぱりだこだったのです。

肌の色はミルクのはいったコーヒーというくらいでしたが、均衡のとれたからだはギリシャ時代の彫刻のようでした。(中略)

ローランサンはアルジェリア人を喜びませんでした。彼女の淡いうす色の色彩にはむかないからです。しかし、私たちは、あまりにも有名だったジョセファーを一度描きたかったので、とうとうジョセファーに一週間つづけてきてもらうようにしました。

私たちが描いて、ローランサンがそれに筆を加えたのを見て、一同「アッ」と声を上げました。カフェーオーレ(牛乳入りコーヒー)色のジョセファーが桃色になっていたのです。

この気まぐれな、しかし、すぐれた柔らかい色彩感をもつ先生からは、お弟子の方で何かを学び取ろうとする努力がいきます。人一倍気をつかって勉強させられたものです。私がサロン・ド・チュレリー(チュレリー展)に二回と、サロン・ドートンヌ(秋のサロン)に入選できたのも、パリ滞在中の思い出をいっそう豊かなものにしてくれました。<sup>7</sup>

澤田はローランサンの気ままな教師ぶりを教えてくれる。人気モデルをめぐる記述から、澤田がローランサンの色彩にその特徴を認めていることがわかる。澤田は1934年にニューヨークへ移り、同地で1935年と1936年に開催された邦人美術展覧会で、国吉康雄のようにアメリカの画壇で活躍する画家と並んで、作品を展示することになる<sup>8</sup>。ローランサンから多くを学び取り、絵画制作に励むことができたのだろう。澤田がどのような色彩を用いていたのか、彼女の作品を確認できないのが残

念である。パリを離れるにあたり、澤田はローランサンの家へ挨拶に行った。そのとき目にした書斎の様子を教えてくれる。

書棚の蔵書はすべて彼女の好みで分けられ、パステルカラーの皮で装幀されていました。うす水色は歴史、桃色が詩集、灰色は伝記もの、うす緑は論文、レモン色は評論、ふじ色が旅行記等々と、きれいに整理されています。<sup>9</sup>

ローランサンの自宅は自らの芸術を顕示する役割も果たしていたようで、この画家特有の色彩が室内にもあふれていた。詩人の堀口大樹(1892-1981)は「或る日のマリイ」のなかで、ローランサンと7年ぶりにパリで再会したときの様子を書いている。堀口は、1919年にマドリードを訪れたとき、同地に亡命中のローランサンと親しくなっていた。

腰かけたと思ふと、かの女はもう立ち上がってゐる。お茶がほしいだらうと言ふ。ドアが開いたとも思はぬひまに、かの女はもうそこにはゐない。私は狐につままれた人のやうに(だから私は言ふのです、かの女は女よりは女狐に多く似てゐる人だ!)、二三次頭を肩の上に回転させる。この小さな客室は、家具も壁もカアテンも、すべて、桃色と灰いろだ。十八世紀の令嬢室といった感じである。<sup>10</sup>

堀口が通された客室も、やはりピンク色と灰色で統一されていた。また、少女時代にローランサンのモデルを務めたこともある文筆家のフロラ・グルー(1924-2001)は、次のように回想している。

サヴォルニャン=ド=ブラザ街のあの綺麗なアパルトマンは、アーモンド・グリーンと桃色がかかったピンクにまとめられ、彼女言うところの《手づくり》で、床は希望通りに蠟引きの寄せ木細工、そして贅沢ではないけれども彼女が心をこめ、手ずから生けた花が、あちこちにおかれていた。<sup>11</sup>

これらの証言から、ローランサンは自宅のインテリアを通じて、自己イメージを来客に提示していたと思われる。第二次世界大戦中から戦後にかけて、社会は大きく変化するが、ローランサンの作風はそれほど変わらない。「流派(イズム)」に属することなく活動したローランサンの作品について語るとき、「パステルカラーの」「夢みるような」「やわらかな」「女性的な」という形容詞がしばしば使用される。このような形容詞は、画家自身が積極的に提供したイメージそのものであり、画家自身のイメージ戦略の成果とも言えるだろう。それは部屋だけでなく、彼女の制作時の装いにも見られた。「絵を描くとき、彼女は薔薇色か白のエプロンをつけていた。肩のところにフリルのついたながい紐を背中で交叉し、ウェストでリボンむすびにする」とグルーは記憶



している<sup>12</sup>。

このような「パステルカラーの」「女性的な」イメージが繰り返して強調される一方で、1930年代のローランサン作品には変化が生じている。

## 鏡のモチーフ

1937年頃に制作された《手鏡を持つ女》の背景には、灰色がかった暗めの色彩がいくつかの縦方向の色面が用いられている。その前に描かれた女性は、白色とピンク色の肌を見せ、赤色、黄色、緑色、青色の鮮やかな衣装で身を飾っている。衣装の細部は曖昧だが、リボン状の布を頭にかぶせ、ショールのような布をまとい、髪と首元に白くて大きな真珠を身につけている。ここには時代を示すものではなく、女性は、時代を超えた存在としてあらわされている。女性を取り囲むように赤色や薔薇色の色彩が配置され、彼女の華やかさを引き立てている。

この作品は、1930年代のローランサン作品の特徴をわかりやすく見せてくれる。1920年代のローランサンは灰色を帯びたパステルカラーを用いていたが、1930年代になると、「赤色」や「黄色」など、以前は使用されなかった強い色彩が登場する。さらに、作品に描かれる女性たちは、真珠やリボンなどの飾りを身にまとうようになる。モチーフと色彩の変化により、作品は色彩豊かになった。華やかな装いをした女性は、そのタイトル通り、手鏡を手をしている。

鏡の起源は古く、最古のものは、水鏡(水面)までたどることができる。西洋の美術では、鏡は、ヴィーナスの持物や、聖母マリアの純潔をあらわすアトリビュートとして多くの作品に描かれてきた。また、ナルシズムの語源となったナルキッソスの物語にちなんで「自己愛」や「うぬぼれ」を象徴する一方で、ありのまま

を映すものとして「真実の寓意」や、ありのままの己を知るものとして「賢明の寓意」ともされる。

近代の絵画では、寓意的な意味から離れて、鏡自体への関心を示すものが認められる。その背景には19世紀後半になってガラス鏡が一般に普及したこともあるだろう。1835年にドイツの化学者ユストゥス・フォン・リービヒ(1803-1873)がガラスに銀を吸着させる方法を開発し、1856年にはさらに洗練された銀メッキ法を開発した<sup>13</sup>。このことでガラス鏡を製造する基盤技術が整い、安価なガラス鏡が一般に普及した。

絵画に関して言えば、鏡があることで、人物を複数の方向から描くことができ、空間の広がりを出すこともできる。そのため、全身が映る大きな鏡が描かれることが多い。たとえばエドゥアール・マネ《フォリー・ベルジェールのバー》(1882年、ロンドン、コートールド・ギャラリー、fig.2)やエドゥアール・ヴエイヤール《鏡の前》(1924年頃、石橋財団アーティゾン美術館)では、女性の背後に鏡がかけられ、女性の後ろ姿が映っている。とりわけマネ《フォリー・ベルジェールのバー》には多く研究者が関心を向けてきた<sup>14</sup>。近年の研究では、この作品のカウンターテーブルや2人の鏡像が、正面からではなく斜め前からの視点で描かれていることが示された<sup>15</sup>。

ローランサンの作品でも、鏡を示唆するものが描かれることがある。たとえば《扇》(1919年頃、ロンドン、テート、fig.3)に描かれたふたつの額縁は、鏡なのか絵画なのかははっきりとしない。テーブル上の楕円形の額縁の女性は、ローランサン自身と考えられているが、もうひとりの犬を抱いた女性が誰なのかはわからない。いずれにせよ女性たちは憂いを帯びた表情をしている。

しかしカタログ・レゾネを確認する限り、鏡を描いたローランサンの作品は多くない。描かれたとしても、女性たちがともなうのは大型の鏡ではなく手鏡である。鏡を持つ女性の姿とし



fig. 2  
エドゥアール・マネ《フォリー・ベルジェールのバー》1882年、油彩・カンヴァス、  
100.2×73.4 cm、ロンドン、コートールド・ギャラリー  
Édouard MANET, *A Bar at the Folies-Bergère*, 1882, London, The Courtauld Gallery  
Photo© The Courtauld / Bridgeman Images / DNPartcom



fig. 3  
マリー・ローランサン《扇》1919年頃、油彩・カンヴァス、  
30.5×30.0 cm、ロンドン、テート  
Marie LAURENCIN, *The Fan*, c.1919, London, Tate: ©Tate



fig. 4  
マリー・ローランサン《鏡を持つ裸婦》1916年、油彩・カンヴァス、  
55.6×46.2 cm、マリー・ローランサン美術館  
Marie LAURENCIN, *Nude Holding a Mirror*, 1916, Musée Marie Laurencin

ては、《手鏡を持つ女》以外には、《鏡を持つ裸婦》(1916年、マリー・ローランサン美術館、fig.4)と《鏡を持つ女》(1948年、個人蔵、fig.5)がある。いずれもタイトルに「鏡」と明記されている作品だが、鏡の裏側しか見えていない上に、手にした鏡は膝のあたりに下ろされ、それをのぞき込む気配はない。1916年の作品では、裸婦は、誰かに見られていることに気づき鏡を下ろし、ピンク色の布をしっかりと身に巻きつけているかのようだ。相手を見つめるというよりも目をそらす素振りをしている。1948年の作品では、団扇のような大きさの手鏡を軽々と手にして横向きにすわる女性が、こちらに視線を向けている。手鏡は小物として画面に動きとアクセントを添える存在にすぎず、鏡としての機能が果たされていない。

《手鏡を持つ女》でも、手鏡の裏側しか見えず、鏡に何が映っているのかわからないが、女性は鏡を顔の前まで持ち上げている。そして鏡を見つめる代わりにこちらを見つめており、そのまなざしは強い。彼女は「見られる対象」とであるとともに、自ら主体的に「見る」存在でもある。そのような視線の交錯は、モデルが手鏡を手に行っていることでより鮮明となる。

洋画家の岡鹿之助(1898–1978)は、『みづ糸』441号の口絵に取りあげられた作家についての解説を寄せ、「口絵[《手鏡を持つ女》]は近作で、昔日の『病める少女』の表情は消えて、明快で新鮮で、健康的で、旧作と比較すると非常に造形的の要素が増加している。彼女は詩を『失った』のではなくて、詩を『捨てた』のかもしれない」とする<sup>16</sup>。このように、岡はローランサンの作

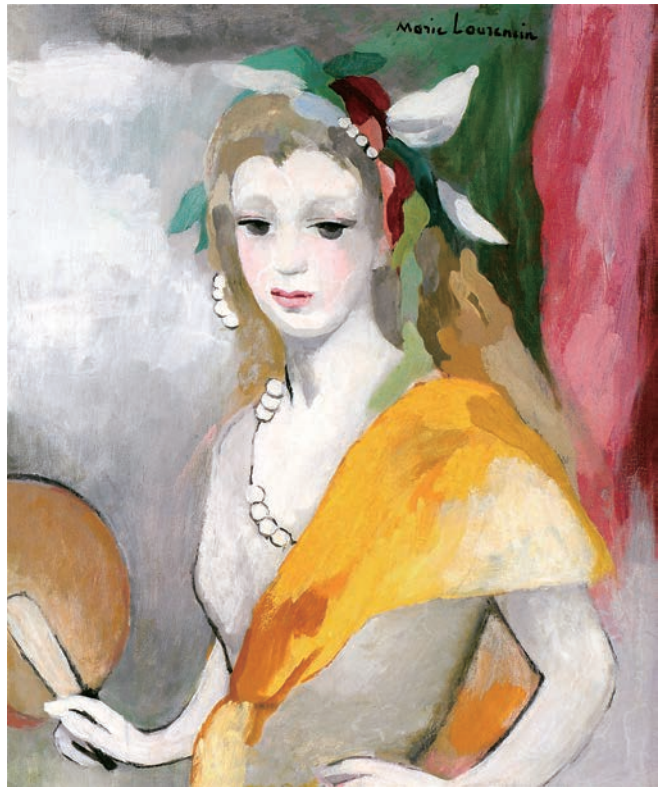


fig. 5  
マリー・ローランサン《鏡を持つ女》1948年、油彩・カンヴァス、  
60.5×49.5 cm、個人蔵  
Marie LAURENCIN, *Woman Holding a Mirror*, 1948, Private Collection

風の変化を認めている。さらに岡は、口絵解説に先立つ作家解説のなかで「ロオランサンの芸術は、明らかに男性の専有物であると思ふ。斯くもなよやかに、斯くも香はしい女人の精は現世では他に求め難い。女性が男性の為に生まれて来た様に、彼女の芸術は、女性の弱点をそのまま隠さずにあればこそ当然男性の所有物たる運命にあるのだ」<sup>17</sup>と述べている。岡は、ローランサンの作品を前にしたときの男性のまなざしを隠すことなく教えてくれる。

1932年のパリでのローランサンの近作展を見たときの、洋画家で美術評論家の大久保泰(1905–1989)の記述も興味深い。

私は、一九三二年にパリでマリーの小品展を見ました。これらの絵はひどく私を失望させたのです。どうしたわけか、ここにはいつも私達(男)を楽しませてくれる逸楽の乙女達がないのです。乙女達はいつの間にか夢の樂園から現実の世界にひきおろされていたのです。私は、マリーが詩の世界で、いつまでも生温かい夢をむさぼっていることができなくなって、実写を加え、より強く組織的なものにしようとしていることはわかります。これは芸術家として、やむにやまれぬ心からの欲求ではありましようが、マリーだけには詩を失わしたくなかったのです。……詩を失ったマリーの絵は、水の乾き上がった水族館みたいにあじ気なく、その上、マリーの額縁にはガラスがはめこんであって、絵を見ようと近づいたら、私の黄色い顔がまがってうつるのです。<sup>18</sup>



岡鹿之助も、先の解説で1936年の近作展を見たときの印象を述べている。

一九三六年に、パリのロオザンベエル画廊でロオランサンの個展が開催されたので楽しみにして出掛けた私は、その帰り路では、告別式から引き揚げる時の様な妙な気持を味わつてゐた。

彼女は詩を描くのを止めて、画家の仲間入りをして了つたからだ。せめて、ロオランサンだけは終生詩人で終わらせたかった…。

会場には、一九二九年から一九三六年に至る近業が、二十四点も並んでゐた。併し、彼女の少女達は、一九三一年頃から肥り出して、胸にも腕にも、逞しい(は大袈裟としても)力のモデリングが生じて、紅い唇には陰さへ見る様な写実味が、この少女達を十歩も二十歩も、幻想の世界から現実へ引き寄せてゐた。<sup>19</sup>

岡も大久保も、口を揃えるように、1930年代のローランサンの作品が「詩を失っている」と評している。「詩」を失い「現実」を描くようになり、その結果、男性たちを喜ばせる作風はなくなったということになる。ローランサンのパステルカラーの作品は、そのはかなげな女性像と相まって、男性たちにも好ましいものと受け取られていたのだろう。だからこそ画家自身はそのイメージを強調したと考えられる。けれども実際のところ、1930年代のローランサンの女性像は、男性たちに見られる存在ではなく、男性たちを見る存在になったのではないか。《手鏡を持つ女》に描かれた女性の姿は、このような新しいローランサンの方向性を明確に示す作例のように思える。

## ローランサンの公的評価

19世紀フランスの画家ローザ・ボヌール(1822-1899)は、1865年にレジオン・ドヌール勲章シュヴァリエを女性芸術家として初めて受章し、1894年に女性で初めてオフィシエに昇格した。レジオン・ドヌール勲章受章者の女性は、1920年代には1,000人ほどだったが、第二次世界大戦後には約3,000人に増えた。ローランサンは1935年にレジオン・ドヌール勲章シュヴァリエを、1949年にオフィシエを受章した<sup>20</sup>。勲章受章者のほとんどが男性だった時代に、ローランサンは公的な評価を得ることができた。

1929年のアメリカの株価大暴落に端を発した大恐慌による経済危機がヨーロッパにも波及し、フランスでも失業者が増えて社会に不安が生じた。また、1930年代はじめにドイツやイタリアで全体主義が台頭した。このような時代、現実逃避になるような娯楽が求められた。そして女性たちのあいだでは、優雅なシルエットを際立たせる曲線的で細身の服装と、少し長くて

カールした髪型が流行した。この時期には19世紀以来の伝統的な価値観がふたたび重要視された。ローランサンの作品はこのような時代に適したのだろう。

シュヴァリエの書類には、「芸術家としての32年のキャリア」に加えて、「その他の職」として「少女たちや女性たちのための絵画教室の教師」が記載されている。ここから「パリ16区のアカデミー」が女性向けの絵画教室だったことがわかり、女性たちの置かれた状況をかいま見ることができる。

自らの地位確立のために、ローランサンは、1907年に出会い恋愛関係になった詩人ギヨーム・アポリネール(1880-1918)のことも利用していたように思われる。ローランサンはアポリネールと別れたのち、1914年にドイツ人貴族のオットー・クリスチャン・ハインリッヒ・フォン・ヴェッチェン男爵(1881-1942)と結婚してドイツ国籍になったが、1921年に単身パリに戻り、ヴェッチェン男爵と離婚した。ローランサンはバイセクシャルだったとされているが、1956年に亡くなったときには、遺書にもとづき、アポリネールから送られた手紙の束と赤い薔薇を胸に抱き、白いドレス姿で葬られたという。

ポーランド国籍のアポリネールは、1914年に帰化申請と併せて兵役に志願し、1916年にフランス国籍を取得する。1918年にジャクリーヌ・コルプと結婚した半年後にスペイン風邪にて38歳で死去すると、軍人障害年金および戦争犠牲者に関する法典により、戸籍に「フランスのために死す」と記された<sup>21</sup>。芸術家として才能を高く評価され、フランスのために戦地に赴いたアポリネールは、公的な評価を確立したローランサンにとって、都合のよい過去だったのではないか。ローランサンは、かつてドイツ国籍を有したことがあり、ドイツ人の文化担当将校と面識があり、彼らを自宅に招いていたことなどから、1944年のパリ解放のときに対独協力者として告発され、収容所で8日間過ごすことになった。このような状況をふまえるならば、アポリネールとの関係には、ロマンチックな側面のみではなく、現実的で戦略的な側面も存在していたと考えるべきだろう。

ローランサンが生まれて140年経った2023年、彼女に関する展覧会がいくつか開催される。

一つ目は「マリー・ローランサンとモード」(Bunkamuraザ・ミュージアム:2023年2月14日-4月9日、京都市京セラ美術館:2023年4月16日-6月11日、名古屋市美術館:2023年6月24日-9月3日)。この展覧会では、ともに1883年に生まれたローランサンとココ・シャネル(1883-1971)に焦点を当て、美術とファッションという観点から1920年代の二人の活動を紹介した。

二つ目は「マリー・ローランサン——サフィック・パリ(Marie Laurencin: Sapphic Paris)」(バーンズ、フィラデルフィア:2023年10月22日-2024年1月21日)。この展覧会ではローランサンの同性愛的な側面に注目し、「ローランサンによるサフィック・モダニティの視覚化が、すでに存在する西洋近代美術の語りに対して、い

かに繊細にそして大胆に挑戦したかを検証する」ことを目的としている<sup>22</sup>。ローランサンは、ナタリー・クリフォード・バーニー(1876–1972)や美術収集家としても知られるガートルード・スタイン(1874–1946)といったレズビアン作家のコミュニティにも出入りしていた。

そして三つ目は「マリー・ローランサン——時代をうつす眼」(石橋財団アーティゾン美術館:2023年12月9日–2024年3月3日)。当館の展覧会ではローランサンの活動を、同時代の他の画家たちと併せて紹介することで、彼女の芸術の特徴を際立たせる。そして女性たちの活動に制限のあった時代に、ローランサンが成功をおさめたことの意味を改めて問う。当館で開催する展覧会が、本稿とともにローランサン理解の一助となることを期待する。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

#### 註

1. ローランサンの公的な評価については、以下の展覧会図録の巻頭論文で詳しく論じた:『マリー・ローランサン——時代をうつす眼』展図録、石橋財団アーティゾン美術館、2023年。
2. 賀川恭子「マリー・ローランサン《二人の少女》——1920年代のパリと日本」『公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 研究紀要』第3号(2022年)、34–41頁。
3. 宮崎克己『西洋絵画の到来』日本経済新聞社、2007年、369頁。坂本直道について、北海道坂本龍馬記念館の柳田善徳氏、高知県立坂本龍馬記念館の河村章代氏からもご教示いただきました。この場を借りてお礼申し上げます。
4. 両者の関係はその後もつづいており、帰国してすぐの坂本は、1940(昭和15)年6月17日には「満鉄パリ事務所／坂本直道」の名前で、松岡洋右宛に報告書「欧州動乱とソ連の役割」を提出している。報告書の写しは以下に公開されている:[https://d-arch.ide.go.jp/asia\\_archive/collections/Kishi/data/item/KC000987.html](https://d-arch.ide.go.jp/asia_archive/collections/Kishi/data/item/KC000987.html)(最終アクセス:2023年8月22日)
5. 江口修「狂い始めた世界——パリの松尾邦之助(終章)——」『小樽商科大学人文研究』第122号(2011年)、69–84頁; 渋谷豊「フランスにおける日本文学受容の一側面——火野葦平の場合」『信州大学人文科学論集』第4号(2017年)、141–153頁。『フランス・ジャポン』の復刻版が刊行され(『FRANCE-JAPON』全7巻、ゆまに書房、2011年)、この雑誌を多方面から検証する論文集も刊行されている(和田桂子他編『満鉄と日仏文化交流誌『フランス・ジャポン』』ゆまに書房、2012年)。坂本直道に関する以下の論考が収録されている: 植村隆「満鉄と坂本直道」、66–85頁。ここには坂本のコレクション売却に関する記載もある。「直道は鳩山[一郎]の新党・日本自由党を熱心に応援した。党の資金づくりのためにパリで買い集めたコレクションの絵画の一部を処分したという。しかし、途中で支援をやめている。新政党が古い政治体質になったと感じ、失望したらしい」(84頁)。
6. 石橋財団コレクションのなかで坂本直道旧蔵とわかっているのは、ローランサン《手鏡を持つ女》、モーリス・ド・ヴラマンク《運河船》、ラウル・デュフィ《ドーヴィルの突堤》の3点である(『西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち 1890–1940』展図録、石橋財団ブリヂストン美術館、1997年、69頁)。なお、ヴラマンク《運河船》も「河」という題名で『みづゑ』441号に口絵掲載されている。
7. 沢田美喜『黒い肌と白い心——サンダース・ホームへの道——』日本経済新聞社、1963年、113–115頁。国立国会図書館デジタルコレクション:<https://dl.ndl.go.jp/pid/2983870/1/75> 同じ内容を要約したものが『私の履歴書』で語られている(『私の履歴書』第21集(内山岩太郎、衣笠貞之助、沢田美喜、町村敬貴、松永安左エ門)』日本経済新聞社、1964年、206–207頁)。

8. 澤田美喜のニューヨークの邦人美術展覧会への出品については、以下の論文で詳細が述べられている：佐藤麻衣『戦前期のニューヨークの日本人社会とメディア研究』（博士論文）京都女子大学、2020年。<http://hdl.handle.net/11173/2921>（最終アクセス：2023年7月13日）
9. 沢田美喜、前掲書、115頁。
10. 堀口大輔『詩と詩人』講談社、1948年、148頁。
11. フロラ・グルー、工藤庸子訳『マリー・ローランサン』新潮社、1989年、15頁。
12. フロラ・グルー、前掲書、12頁。
13. マーク・ベンダー・グラスト、樋口幸子訳『鏡の歴史』河出書房新社、2007年、274–275頁。
14. 多くの研究がなされていることは、以下の研究書の存在からもわかる。Bradford R. Collins, ed., *12 Views of Manet's Bar*, Princeton University Press, 1996.
15. Malcolm Park, *Ambiguity, and the engagement of spatial illusion within the surface of Manet's paintings*, Ph.D. diss., University of New South Wales, Sydney, 2001, pp. 208–242. <https://doi.org/10.26190/unsworks/4315>（最終アクセス：2023年8月22日）
16. 岡鹿之助「フランスの血を継ぐ者」『みづゑ』441号（1941年7月号）、68頁。
17. 岡鹿之助、前掲論文、68頁。
18. 大久保泰「マリー・ローランサン 巽にかかった牝鹿」『宿命の画家達』中央公論社、1952年、54–55頁。国立国会図書館デジタルコレクション：<https://dl.ndl.go.jp/pid/2460962/1/36>
19. 岡鹿之助、前掲書、67頁。
20. 年表等ではシュヴァリエ受章を1937年とすることが多いが、フランス国立公文書館の記録を確認したところ、シュヴァリエ受章は1935年7月30日と記載されている。<https://www.leonore.archives-nationales.culture.gouv.fr/ui/notice/215388>（最終アクセス：2023年5月9日）
21. 以下のサイトでアポリネールの書類を見ることができる。アポリネールは、1967年に死去した妻ジャクリーヌとともに、ペール・ラシェーズ墓地に埋葬されている。<https://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/fr/ark:/40699/m00523aca0a59e28>（最終アクセス：2023年8月22日）
22. 本原稿執筆している8月22日時点では開幕前のため、展覧会のプレスリリースを参照した：<https://www.barnesfoundation.org/press/press-releases/the-barnes-foundation-presents-marie-laurencin-sapphic-paris>（最終アクセス：2023年8月22日）