



fig. 1  
アンドレ・ドラン《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》1905年、油彩・カンヴァス、110.0 × 68.0 cm、  
石橋財団アーティゾン美術館  
André DERAÏN, *Portrait of Vlamincq playing the Violin*, 1905, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

# アンドレ・ドラン《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》: 1905年の画家たち

André Derain, *Portrait of Vlamincq Playing the Violin*: The Artists in 1905

賀川恭子

KAGAWA Kyoko

1905年秋、批評家ルイ・ヴォークセル(1870–1943)は『ジル・ブラス』紙の展評のなかで、サロン・ドートンヌの第7室に集められた若い画家たちの作品のことを「レ・フォーヴ(野獣たち)」と評した。より厳密に言うならば、この展示室の中央にあった肖像を「野獣(フォーヴ)に囲まれたドナテッロ(C'est Donatello parmi les fauves.)」と呼んだ。ヴォークセルをはじめとする批評家たちが批判したのは、そこに展示されていたシャルル・カモワン(1879–1965)、アンドレ・ドラン(1880–1954)、アンリ・マンガン(1874–1949)、アルベール・マルケ(1875–1947)、アンリ・マティス(1869–1954)、モーリス・ド・ヴラマンク(1876–1958)らの作品。彼らは固有色から解放され、鮮やかな色彩を大胆な筆づかいで画面に配置することで、新しい絵画の方向性を模索していた。その革新性が批評家たちの反発を招いたのだった。

画家たちは1907年頃にはそれぞれ異なる方向に進み、フォーヴィスムの動きはきわめて短い期間のうちに消滅してしまう。短

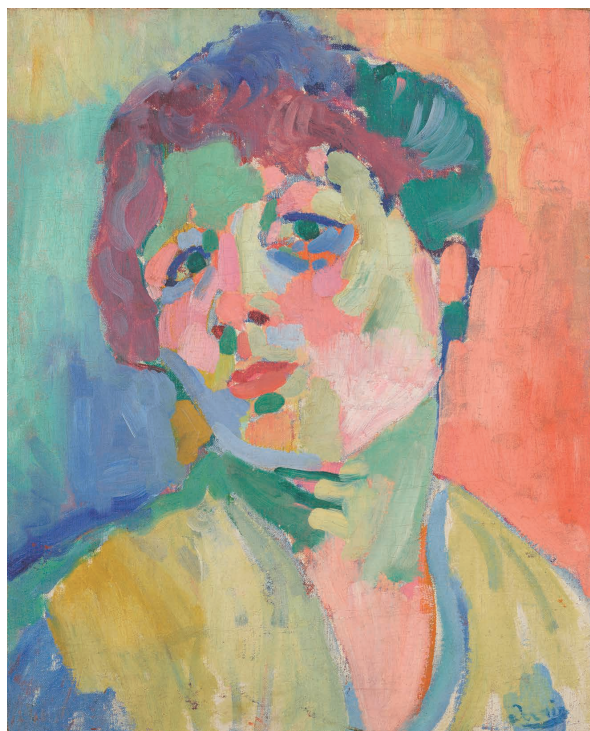


fig. 2  
アンドレ・ドラン《女の頭部》1905年頃、油彩・カンヴァス、44.5 × 35.6 cm、  
石橋財団アーティゾン美術館  
André DÉRAIN, *Head of a Woman*, c. 1905, Artizon Museum,  
Ishibashi Foundation



fig. 3  
アンリ・マティス《コリウール》1905年、油彩・厚紙、24.5 × 32.4 cm、  
石橋財団アーティゾン美術館  
Henri MATISSE, *Collioure*, 1905, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

命におわったとはいえ、フォーヴは美術の歴史のなかできわめて重要な動向のひとつである。石橋財団はフォーヴ期の作品として、ドランの《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》(fig. 1)と《女の頭部》(fig. 2)、マティスの《コリウール》(fig. 3)、ヴラマンクの《運河船》と《色彩のシンフォニー(花)》、ラウル・デュフィ(1877–1953)の《トルーヴィルのポスター》を所蔵している(それぞれの画家のフォーヴ期以外の作品も所蔵していることを付け加えておこう)。

本稿では近年収蔵したドランの《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》に注目し、友人で画家のヴラマンクを描いたこの作品の制作背景や意義について検討する。

## 画家たちの交流

まずフォーヴの画家たちの交流を、ドランを中心に時系列で確認していきたい。

1880年にパリ近郊のセヌ川に面した町シャトゥーで生まれたドランは、1898年から1899年にかけてウジェヌ・カリエール(1849–1906)が指導する画塾アカデミー・カミロで学び、1899年頃にそこでマティスと知り合う<sup>1</sup>。さらに1900年7月、パリからシャトゥーへ向かう電車のなかで、兵役休暇中のヴラマンクと



偶然出会い意気投合する。ドランは当時20歳、ヴラマンクは当時24歳。年齢も近い2人はかなり気が合ったようだ。1900年9月にヴラマンクの3年間の兵役がおわると、2人は同年12月にシャトゥー島内の長いあいだ閉鎖されていたレストランのホールを借り、共同のアトリエを構えた。家賃は月10フラン（現在の約15,000円）。すぐそばには印象派の画家たちが集ったことでも知られるレストラン、ラ・メゾン・フルネーズがあった。2人は1901年5月のパリのベルネーム＝ジュヌ画廊のゴッホ回顧展も訪れている。その会場でドランはヴラマンクにマティスを紹介し、画家たちの交流の輪は広がった。ドランは1901年9月に兵役につき制作を一時期中断したものの、1904年9月に兵役をおえるとシャトゥーに戻り、ふたたびヴラマンクとともに制作をおこなう。その一方でドランはアカデミー・ジュリアンにも入門したが、ヴラマンクは伝統的な教育を好まず独学の道を選んだ。そして1905年1月あるいは2月にアトリエを訪れたマティスは、2人にサロン・ドートンヌへの出品を勧めた。

1905年という年はフォーヴの誕生にとって重要な年である。

マティスは、1905年5月から9月までのあいだ、家族とともに地中海沿いの小さな漁村コリウールで過ごし、それまでの点描から色面での表現へと大きく画風を変化させた<sup>2</sup>。夏に制作された《コリウール》(fig. 3)では風景が大胆に表現されている。ここでは色彩が自由に使われている——中央の緑色は教会、前景に広がる薄緑色はヴォラマール海岸、右側のピンク色はヨットの浮かぶ海。もはや固有色にとどまらない色のかたまりが画面を覆い、絵具の質感をそのまま残している箇所もある。

ドランはコリウールでマティスとともに制作することに興味を持っていたようだ。1905年6月にマティスへ宛てた手紙の追伸で、ドランは、自分をコリウールにくるよう誘うハガキを送ってもらうよう頼んでいる<sup>3</sup>。その依頼に応じるかたちで、マティスはドランへハガキを送っている。そのハガキのなかでマティスは「ここに滞在することはあなたの作品にとって絶対に重要なのです」と言う<sup>4</sup>。そしてドランは7月にコリウールに到着し、8月下旬までマティスと制作をともにする。ヴラマンクへ宛てた手紙のなかで、ドランは、「マティスといっしょにめまぐるしく仕事をしましたが、彼は、僕が君に読んで聞かせた草稿の中に含まれているような色彩学などもちあわせていないと思っていたようです」と伝えている<sup>5</sup>。

コリウールから持ち帰った点数としては、ドランはカンヴァス30枚、素描20点、スケッチ50点ほど、マティスは完成した油彩画15点（それ以外はパリで仕上げた）、水彩画40点、素描100点近く。ドランにとってはこれが一度きりの滞在となったが、マティスは1905年以降も毎年のように足を運び、南仏とパリを往来する生活を送る。この1905年のコリウール滞在は、マティスにとってもドランにとっても、色鮮やかな画面を生み出すきっかけとなった。1905年9月にドランはパリへの引っ越しを決意し、ヴラマンクとの共同アトリエでの制作はおわる。



fig. 4  
『イリュストラシオン』1905年11月4日  
L'illustration, 4 November 1905

1905年秋、パリのグラン・パレで第3回サロン・ドートンヌが開催され、マティス、ドラン、ヴラマンクらの作品が展示された<sup>6</sup>。会期は1905年10月18日から11月25日。『イリュストラシオン』紙の記事では、マティスの《帽子をかぶった女》(1905年、サンフランシスコ近代美術館)と《開いた窓》(1905年、ワシントン、ナショナル・ギャラリー)と合わせて、ドランの《港に並ぶヨット》(1905年、モスクワ、プーシキン美術館)の図版が掲載されている<sup>7</sup> (fig. 4)。マティス《開いた窓》とドラン《港に並ぶヨット》はコリウールで制作したものだった。この年の11月、画商アンブロワーズ・ヴォアール(1866–1939)はドランのアトリエにあったほとんどすべての作品(油彩画89点と素描80点)を3,300フランで購入する<sup>8</sup>。コリウールでマティスとともに模索した新しい画風はドランに成功をもたらした。

## 1905年の肖像画

マティス、ドラン、ヴラマンクらはお互いの肖像画を手がけており、そこから画家たちの交流を見ることができる。

1905年にマティスとドランがコリウールで制作したものとして、以下のものがあげられる:マティス《アンドレ・ドラン》(ロンドン、テート)、ドラン《アンリ・マティス》(ロンドン、テート)、《キモノを着たマティス夫人》(個人蔵)、《アンリ・マティスの肖像》(フィラデルフィア美術館)、《マティスとテリュス》(個人蔵)、《アンリ・マティスの肖像》(ニース市マティス美術館)。

現在テートが所蔵する2点の来歴を簡単に確認しよう。ドラン

表1:ドラン、マティス、ブラマンクの肖像画

作者	タイトル	制作年	技法	サイズ	所蔵
アンリ・マティス	アンドレ・ドラン	1905年	油彩・カンヴァス	39.4×28.9cm	テート
モーリス・ド・ヴラマンク	アンドレ・ドラン	1906年	油彩・厚紙	22×27cm	メトロポリタン美術館
アンドレ・ドラン	ヴラマンクの肖像	1900年頃	油彩・カンヴァス	34×37cm	個人蔵
アンドレ・ドラン	キモノを着たマティス夫人	1905年	油彩・カンヴァス	80×65cm	個人蔵
アンドレ・ドラン	アンリ・マティス	1905年	油彩・カンヴァス	46×34.9cm	テート
アンドレ・ドラン	アンリ・マティスの肖像	1905年	油彩・カンヴァス	33×41cm	フィラデルフィア美術館
アンドレ・ドラン	マティスとテリュス	1905年	油彩・カンヴァス	40.3×54.3cm	個人蔵
アンドレ・ドラン	ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像	1905年	油彩・カンヴァス	110×68cm	石橋財団アーティゾン美術館
アンドレ・ドラン	モーリス・ド・ヴラマンクの肖像	1905年	油彩・カンヴァス	41×33cm	個人蔵(シャルトル美術館に寄託)
アンドレ・ドラン	アンリ・マティスの肖像	1905年	油彩・カンヴァス	93×52cm	ニース市マティス美術館

《アンリ・マティス》はマティスの妻アメリーに贈られ、マティス家で大切にされたことが知られる。テートは1958年にこの作品をマティス夫人から購入している。同じように、マティス《アンドレ・ドラン》もドランに贈られたと考えるのが自然だろう。しかし1908年にはドランの手を離れた。この肖像画がほかのマティス作品とともにマイケルとサラ・スタイン夫妻のパリのアパートマンの壁面に飾られた1908年の写真が残されている<sup>9</sup>。マティスのコレクターのマイケル・スタインは1908年10月の売り立てでこの作品を入手した<sup>10</sup>。その後もいくつかの競売を経て1954年にテートが購入している。この2点の肖像画が2人の画家たちの没後にイギリスで再会したことは興味深い。

ヴラマンクによるドランの肖像としては1906年に制作した小品がある (fig. 5、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)。黄色の背景

にパイプをくわえて白いシャツを着たドランの姿が描かれている。ドランは1954年に亡くなるまでこの作品を手元に置いていたという。

ドランのカタログ・レゾネによると、ヴラマンクを描いた肖像画のもっとも早い作例は1900年のパイプをくわえた肖像画である (個人蔵)。これは2人で共同アトリエを構えた年にあたる。その後1905年に帽子をかぶった頭部 (fig. 6、個人蔵、シャルトル美術館に寄託) と《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》の2点を制作している。

《モーリス・ド・ヴラマンクの肖像》では、帽子を少し少なめにかぶり右側の髪の毛を見せるヴラマンクがまっすぐ前をみつめている。この肖像画では細部を描きこむことなく、全体を色面で表現している。大胆な筆づかいで絵具を置きつつも、顔の細



fig. 5  
モーリス・ド・ヴラマンク《アンドレ・ドラン》1906年、油彩・厚紙、22 × 27 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館  
Maurice de VLAMINCK, *André Derain*, 1906, New York, Metropolitan Museum of Art, Jacques and Natasha Gelman Collection, 1998  
© The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY

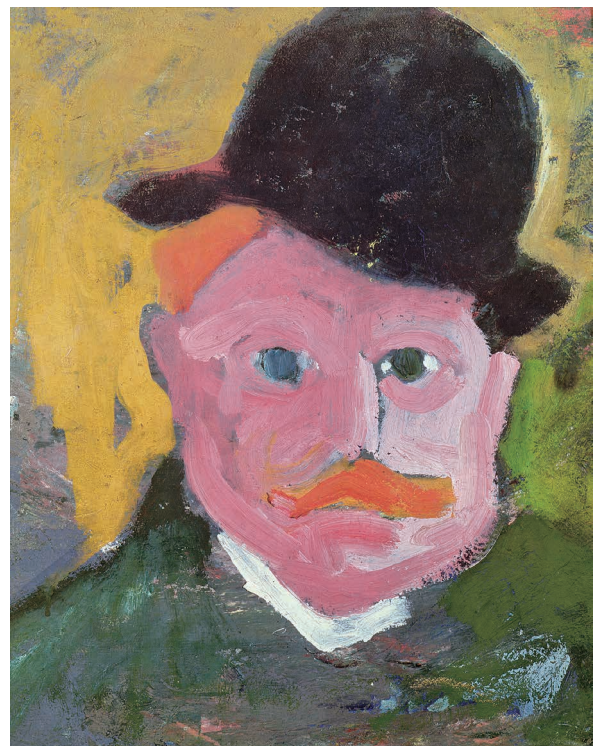


fig. 6  
アンドレ・ドラン《モーリス・ド・ヴラマンクの肖像》1905年、油彩・カンヴァス、41 × 33 cm、個人蔵(シャルトル美術館に寄託)  
André DERAÏN, *Portrait of Maurice de Vlaminck*, 1905, Private Collection, deposit to Musée des Beaux-Arts, Chartres  
Photo: Bridgeman Images / DNPartcom



部は適切にあらわされている。《ヴァイオリンを弾くグラマンクの肖像》は、グラマンクの全身像を描いているという点、および、サイズが1メートルを超えるという点で、この時期の他の肖像画と大きく異なる。ブエノスアイレスの収集家が早い時期に収集したこともあり本作品の展覧会出品歴はほとんどないものの、カタログ・レゾネでも重要な作品として位置づけられている。全体的に絵具を薄く塗り重ねており、カンヴァス地が見えていところもある。その一方、手や顔など、肖像画にとって重要な箇所については厚塗りの絵具で仕上げられており、画家の絵具の巧みな扱いを見て取ることができる。画面右下にはドランのサイン、左下にはグラマンクのサインと「Mon portrait par Derain (ドランによる私の肖像)」の書込がある。

## ヴァイオリン奏者

ドランの肖像画に見られるとおり、グラマンクはヴァイオリニストとしても活動していた。

グラマンクは1876年にパリでヴァイオリン奏者の父とピアノ奏者の母のもとに生まれ、幼少期から音楽に親しんでいた。父エドモン・ジュリアンはヴァイオリンの演奏にとどまらず、新しい楽器の開発もおこなっていたようで、『ラ・ナチュール』紙と『ル・モンド・アルティスト』紙には彼が発明した小さなピアノとチェロを合わせた楽器に関する記事が掲載されている<sup>11</sup>。父親からヴァイオリンの手ほどきを受けたグラマンクは、若い頃にはカフェ・コンセルのオーケストラで演奏したり、ヴァイオリンを教えたりしていた。16歳のときに家を出てシャトゥーに移り、1893年にシャトゥー島のアンリ・リガロンという名前の画家のもとで絵を学んだ。1894年、18歳のときにシュザヌ・ベルリーと結婚し2人の娘が誕生すると、ヴァイオリンを教えるだけでは家族を養えなくなる。収入を得るために自転車レースやボート・レースに参加したが、1896年に入隊すると、自転車競技選手としての生活はおわる。1900年に除隊すると生計を立てるために万国博覧会で楽団のヴァイオリニストとして働き、さらにはモンマルトルのカフェ・コンセルやジブシー楽団で演奏した。その後シャトー・ドー劇場の楽団へ移ると、規則的な生活を送れるようになり、昼間に絵を描くことができるようになった。そしてドランとシャトゥーで共同アトリエを借りるのだった。

ヴァイオリニストを描いた作品としては、マティスの作例が思い浮かぶだろう。マティスの1918年の《窓辺のヴァイオリン奏者》(fig. 7、パリ、ポンピドゥー・センター/国立近代美術館/産業創造センター)では、窓を向く奏者は簡略化された姿であらわされて幾何学的に処理されている。この人物はマティス自身の自画像と考えられている。マティスの父は息子が法律家になることを望み、勉強のみではなく、ヴァイオリンの稽古もさせていた。マティスはヴァイオリンの厳しい練習を押しつけてくる父親に反抗するようになり、レッスンのたびに家の塀を乗り越えて隣家に逃



fig. 7  
アンリ・マティス《窓辺のヴァイオリン奏者》1918年、150 × 98 cm、  
パリ、ポンピドゥー・センター/国立近代美術館/産業創造センター  
Henri MATISSE, *Violinist at the Window*, 1918, Paris, Centre Pompidou -  
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Grand Palais Rmn / Philippe Migeat /  
distributed by AMF

げ出していたという。1945年のレオン・ドゥガンのインタビューのなかで、マティスは「私はたいへん音楽が好きです」。「若いころはヴァイオリンをやっていました(つまり50歳までということですよ、と秘書が説明する)」。「私は少しばかり感情を具えていました。が、あまりにも豊かすぎる技法を習得しようとしたのです。それで自分の感情を殺してしまいました。いまはほかの人たちのを聴く方が好きです」<sup>12</sup>と述べる。マティスは40歳頃に失明の心配をするようになり、ふたたびヴァイオリンの練習をはじめた<sup>13</sup>。またマティス自身も長男ジャンと次男ピエールにはヴァイオリン、チェロ、ピアノを習わせ、息子たちはその厳しい練習を嫌がったという。

画家とヴァイオリンという点で、マティスとグラマンクは関わり方が異なることがわかる。マティスにとってはたしなみや趣味のひとつだったが、グラマンクにとっては――1905年にドランが肖像画を制作した時点では――ヴァイオリンは生計にとって欠くことのできない存在だった。1906年5月に画商ヴォラールがグラマンクのアトリエを訪れ、1,200フランでアトリエにある作品を買い取り、今後の作品の予約をした。そのおかげでグラマンクは絵画に専念することができるようになった<sup>14</sup>。そして1907年にはヴォラールの画廊でグラマンク最初の個展が開催される。

グラマンク自身もヴァイオリンが重要な存在だったことを認めている。1911年の自画像では、山高帽をかぶりパイプをくわえたグラマンクの顔の左側に、ヴァイオリンの渦巻き(スクロール)が見えている(fig. 8、パリ、ポンピドゥー・センター/国立近代美術



fig. 8  
モーリス・ド・ヴラマンク《自画像》1911年、油彩・カンヴァス、73.3 × 60 cm、  
パリ、ポンピドゥー・センター／国立近代美術館／産業創造センター  
Maurice de VLAMINCK, *Self-portrait*, 1911, Paris, Centre Pompidou - Musée  
national d'art moderne - Centre de création industrielle  
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. Grand Palais Rmn / Bertrand Prévost /  
distributed by AMF

館／産業創造センター)。自らの経歴を示すかのようにヴァイオリンを抱えているようにも見える。

## ゴッホからの影響

1901年3月15日から31日までのあいだ、パリのベルネーム＝ジュヌ画廊でゴッホのパリで初めての大個展が開催され、油彩画65点、素描6点の合計71点が展示された。ドランはヴラマンクとともにこの個展を訪れ、この会場でヴラマンクにマティスを紹介した。ドランやヴラマンク、マティスらが参加した1905年のアンデパンダン展でもゴッホの回顧展が開催された。1905年3月24日から4月30日までのあいだ開催されたこの回顧展には45点の作品が展示され、ゴッホの没後の評価が高まった。

ゴッホ受容について、ナタリー・エリックは芸術社会学の視点から次のように指摘する。

1901年、ベルネーム画廊におけるゴッホの最初の大きな個展の批評記事の中で、ミルボーはすでに確立しているモチーフを列挙している。「悲痛で悲劇的な死」、「神秘的な魂」、「精神錯乱の性向」、「不可能を夢見た」人間の「耐えがたい不安」、「情熱的で熱中させる人生」、「芸術への使命」、「布教の欲求」、「無意識の力」、「本能的な欲求」、「美の伝道」、「奇妙で不安そうな激しい人柄」、「驚くべき豊かな気質」、「健康な芸術」、「自然への愛」、「知性主義への嫌悪」、「他と異な

る稀な」画家、「偉大で純粋な芸術家」等々である。これに続くゴッホ文献は、本質的にこれらのモチーフを確認し、展開するに止まっている。ただし、唯一新しい要素としては、1905年のある論文に見られるゴッホの位置の政治的な解釈があり、ゴッホを無政府主義者とし、論文の題名で初めて「呪われた画家」という表現を使っている。<sup>15</sup>

このように、ゴッホが亡くなった翌1901年にすでに「ゴッホ神話」が形成されていたことがわかる。1901年の個展を訪れていることから明らかだが、ドランもゴッホに関心を持っていた。ドランがヴラマンクへ宛てた手紙のなかでは、しばしばゴッホのことが言及されている。1901年の手紙では「ゴッホの新しい作品、あるいはセザンヌの、もしくは他の何かをみたか教えてくれるかな？ 私はロダンの本物の作品をみました」<sup>16</sup>とゴッホの作品への興味を示している。さらに同年の別の手紙では「絵画についていえば、写実主義の時代はおわったのではないかと思います。絵画に関してはこれからが本番です。ゴッホの絵画のような抽象——私は抽象を主張しているわけではありません——まで行かないとしても、線と色彩は強い関係性を持っていると私は信じています。それらは同じように重要な基礎を有しており、相互的で無限の存在についての研究を可能とし、必ずしも新しいものではないけれども、その総合のなかにより現実的でより重要でより簡潔なものを見出すことを可能とするのです」と言う。さらに翌1902年には「おそらくゴッホの素描をみられるかもしれない。彼は私の好みです。けれども、きみの考えとは反対に、ゴッホはセザンヌよりも理論的だと思う」<sup>17</sup>とゴッホを評している。マティスはゴッホの素描を3点所蔵しており、1905年の回顧展にも貸し出している。もしかしたらドランはそれらを見せてもらったのかもしれない。

このような手紙の文章から、ドランはゴッホを高く評価していたことがわかる。すでに指摘されている通り、ゴッホからの影響をドランの1905年初めの風景画、それもとりわけ木の表現や作品の構図に認めることができる<sup>18</sup>。

ドランの《リュシアン・ジルベールの肖像》(fig. 9、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)には、1905年の回顧展に展示されたゴッホの《医師ガッシュの肖像》(fig. 10、パリ、オルセー美術館)との構図上の類似性が指摘される<sup>19</sup>。いずれのモデルも狭い空間に押し込められており、テーブルに肘をついてすわっている。ゴッホからの影響を踏まえて、ドランの描き方に注目してこの時期の人物画を見てみたい。

1905年頃の《女の顔》(fig. 2)では、首を傾けてこちらを見つめる女性を色面で構成している。そこに使われているのは、フォーヴの画家らしく、固有色ではない色彩。緑色と赤色、青色と黄色という補色を併置することで、色の鮮やかさが目立たせられている。背景も大胆な色面が用いられ、輪郭線ではなく色のかたまりとして対象があらわされている。このような大胆



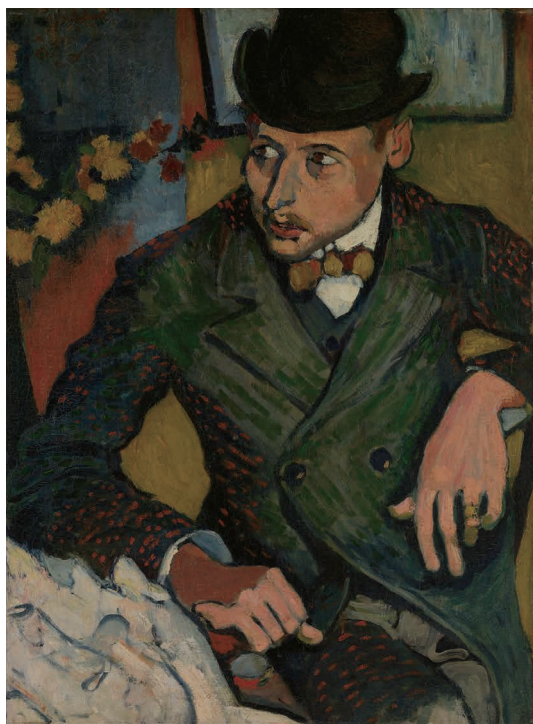


fig. 9  
アンドレ・ドラン《リュシアン・ジルベールの肖像》1905年頃、  
油彩・カンヴァス、81.3 × 60.3 cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館  
André DERAÏN, *Portrait of Lucien Gilbert*, c. 1905, New York, Metropolitan  
Museum of Art, Gift of Joyce Blaffer von Bothmer, in memory of  
Mr. and Mrs. Robert Lee Blaffer, 1975  
© The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY

な色使いは、《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》(fig. 1)では認められない。この作品では、人物や椅子、背後に置かれた物や壁紙には太い輪郭線が使われている。人物画を描くドランが色彩と線の両方に重要性を見出した結果なのだろう。《リュシアン・ジルベールの肖像》でも、ドランの幼なじみの彫刻家ジルベール(1881–1947)には明確な輪郭線が用いられている。このような描き方にはゴッホ学習の一端を見て取ることができるだろう。そしてドランの描くヴラマンクもジルベールも画面のなかに押し込められており、ヴラマンクは右足が、ジルベールは左腕が画面からはみでてしまっている。このような表現からは、モデルとなった友人たちの力強さや逞しさが伝わる。

頭部のみを描いたマティスやヴラマンクの肖像画では、ドランは大胆な色彩を使用しつつも軽やかで親しみある姿で友人たちを表現している。友人同士で交換するために気軽に描いたスナップショット的な作品なのだろう。その一方で《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの肖像》のような全身像、あるいは《リュシアン・ジルヴェールの肖像》のような半身像では、正装した友人たちをいささか格式張った描き方であらわしている。これらは依頼を受けて制作する「肖像画」のような位置づけなのだろう——依頼があったかどうかはわからないが——。肖像画としての役割を重視していることから、そこでは色彩よりも形態に注意を向けている。画家としてではなくヴァイオリニストとしてヴラマンクを描いたのは、この時期のヴラマンクにとって演奏活動が重要な位置を占めていたためだろう。《ヴァイオリンを弾くヴラマンクの



fig. 10  
フィンセント・ファン・ゴッホ《医師ガッシェの肖像》1890年、油彩・カンヴァス、  
68.2 × 57 cm、パリ、オルセー美術館  
Vincent VAN GOGH, *Portrait of Dr. Gachet*, 1890, Paris, Musée d'Orsay,  
Don Paul et Marguerite Gachet, 1949  
© Grand Palais Rmn (musée d'Orsay) / Gérard Blot / distributed by AMF

肖像》は2人の関係が密接だった時期の貴重な証言でもある。

ドランはフォーヴの画家として活動したのち、シャトゥーを離れ、パリのモンマルトルにアトリエを借りる。1907年頃にはパブロ・ピカソら「洗濯船(バトー・ラヴォワール)」の芸術家たちと交流し、キュビズムの影響を受けた作品を描く。1920年代以降には古典回帰の傾向を強めて、高い評価を得た。しかし戦時中にドイツから招待を受けて公式訪問したことで、戦後、画壇から距離を置くことを余儀なくされる。しかし1900年に出会ったヴラマンクとの友情は生涯つづいた。

(公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 学芸員)

#### 註

1. ヴラマンクを通じてドランがマティスと知り合ったとする見解もある。  
Elizabeth Cowling, Jennifer Mundy, *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930* (exh. cat.), London, Tate Gallery, 1990, p. 92.
2. 1905年夏のマティスとドランについては、以下の展覧会図録が詳しい。  
*Matisse-Derain: Collioure 1905, une été fauve* (exh. cat.), Céret, Musée départemental d'art moderne-établissement public de coopération culturelle, Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, 2005; *Vertigo of Color: Matisse, Derain, and the Origins of Fauvism* (exh. cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, Museum of Fine Arts, Houston, 2023.

3. 1905年6月15日から20日の手紙。André Derain, *Lettres à Henri Matisse*, Paris, 2017, p. 15.
4. 1905年6月25日消印のハガキ。 *Ibid.*, p. 18. 英訳は以下に掲載:  
*Vertigo of Color*, *op. cit.*, pp. 155, 160.
5. André Derain, *Lettres à Vlaminck*, Paris, 1955, p. 161. 翻訳は以下に基づく:『アンドレ・ドラン展』(展覧会図録)大丸ミュージアム・梅田、大丸ミュージアム・東京、大丸ミュージアムKYOTO、1995年、28頁。
6. 1905年のサロン・ドートンヌの図録は、スミソニアン博物館所蔵のものを参照した。なお図録ではマティスの名前は「M」ではなく、アンリ=マティスとして「H」の並びに掲載されている: *Salon d'Automne*, 1905. Miscellaneous art exhibition catalog collection, 1813–1953. Archives of American Art, Smithsonian Institution, URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/salon-d-automne-8797>(最終アクセス: 2024年8月22日)
7. “Le Salon D’Automne,” *L’Illustration*, 4 November 1905, p. 295.
8. ドランはヴォアラールの勧めで1906年にロンドン旅行をする。Rémi Labrusse, Jacqueline Munck, “André Derain in London (1906–07): Letters and a Sketchbook,” *The Burlington Magazine*, Vol. 146, No. 1213, (April 2004), pp. 243–260.
9. *Four Americans in Paris: The Collection of Gertrude Stein and Her Family* (exh. cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1970, p. 45. ニューヨーク近代美術館の過去の展覧会図録はウェブ公開されている。URL: [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1960\\_300062402.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1960_300062402.pdf)(最終アクセス: 2024年8月22日)
10. *Matisse-Derain*, *op. cit.*, p. 36.
11. C. Crépeaux, “Le Violoncelle-Piano,” *La Nature*, 24 December 1892, pp. 51–52, URL: <https://cnum.cnam.fr/redir?4KY28.40> (最終アクセス: 2024年8月22日); “Le Mélotétraphone,” *Le Monde artiste*, 30 December 1894, p. 729, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453394c>(最終アクセス: 2024年8月22日)。この楽器については以下のウェブサイトも参照した: <https://histoire-vesinet.org/melotetraphone.htm> (最終アクセス: 2024年8月22日)
12. アンリ・マティス(二見史郎訳)『画家のノート』みすず書房、1978年、365頁。(Henri Matisse, *Écrits et propos sur l’art*, Paris, 1972. p. 301.)
13. フランソワーズ・ジロー(野中邦子訳)『マティスとピカソ: 芸術家の友情』河出書房新書、1993年、116–117頁。(Françoise Gilot, *Matisse and Picasso: A Friendship in Art*, New York, 1990, pp. 95–97.)
14. Wildenstein Institute, Maïthé Vallès-Bled, *Vlaminck: Catalogue critique des peintures et céramiques de la période fauve*, Paris, 2008, p. 543.
15. ナタリー・エリック(三浦篤訳)『ゴッホはなぜゴッホになったか——芸術の社会学的考察』藤原書店、2005年、65頁。
16. 1901年の手紙。Derain, *Lettres à Vlaminck*, *op. cit.*, p. 29.
17. 1902年の手紙。 *Ibid.*, p. 57.
18. Niamh O’Laoghaire, “The Influence of Van Gogh on Matisse, Derain and Vlaminck, 1898–1908.” PhD diss., University of Toronto, 1992, pp. 264–269.
19. *op. cit.*, pp. 356–357.