

# アンリ・マティス「交響乐的室内画」(1911年)再考 ——《桃色のアトリエ》と《赤いアトリエ》の室内表象をめぐって——

吉川 貴子

## Reexamination of Matisse's "Symphonic Interiors": The Style of Expression in *Pink Studio* and *Red Studio*

Takako YOSHIKAWA

### Abstract

This paper explores Henri Matisse's set of decorative panels known as the "Symphonic Interiors" which consists of four paintings of different interiors: *Pink Studio*, *Painter's Family*, *Interior with Eggplants*, and *Red Studio*. The name "Symphonic Interiors" first appeared in the first monograph published on Matisse's life and work, *Matisse: His Art and His Public* by Alfred H. Barr, Jr. He suggested that the four panels composed one series, and introduced them as "Symphonic Interiors" to insist on the similarity of their compositions. He attempted to create "modern art history" based on formalistic interpretation, which develops from naturalistic expression to abstract expression.

Recent research reveals that these four paintings were created in complex situations, proving the need for further discussion on their relevance. This study reviews how these panels were executed and reconsiders their significance. A study of their background context reveals that they were not painted as one series, but were based on decoration plans proposed by Sergei Shchukin. Of the four panels, only *Pink Studio* and *Red Studio* were included together in one decorative plan. The author therefore separates these two panels, *Pink Studio* and *Red Studio*, and assesses them as a pair, demonstrating how they reveal Matisse's characteristic style of expression, "themes and variation," which presupposes the equivalence of expressive varieties. This viewpoint is inconsistent with Barr's dialectic interpretation.

By analyzing the production processes of the two panels and the differences between them, the painter's attitude towards expression at that time can be revealed. The variety of expression styles in these panels reveals Matisse's distinctive style, which was based on his intuition inspired by objects. This analysis reveals the painter's characteristic preference for the "themes and variation" style, as demonstrated in his works after 1907, especially in the 1910s.

### はじめに

アンリ・マティス(1869-1954)が1911年に制作した四枚の大型室内画は、その俯瞰気味の視点や壁を正面に据えて室内を捉える構図などの共通点ゆえに、現在まで一つのシリーズと見なされてきた。《桃色のアトリエ》(図1)、《画家の家族》(図2)、《茄子のある室内》(図3)、《赤いアトリエ》(図4)と題されたこれら絵画群は四枚あわせて「交響乐的

室内画」という呼称が用いられてきたが、これはニューヨーク近代美術館(以下、MoMA)初代館長アルフレッド・バー Jr. がマティス初のモノグラフ『マティス その芸術と観衆』(*Matisse: His Art and His Public*)において初めて使用したものである<sup>(1)</sup>。

四室内画をめぐっては先行研究が多数存在するが、それらは造形表現の見地からの「モダニズム絵画」としての位置づけをめぐる研究が大半を占め、



挿図1 《桃色のアトリエ》1911年 カンヴァスに油彩  
179.5×221cm プーシキン美術館



挿図2 《画家の家族》1911年 カンヴァスに油彩  
143×194cm エルミターージュ美術館



挿図3 《茄子のある室内》1911年 カンヴァスにディ  
ステンパー 212×246cm グルノーブル絵画  
彫刻美術館



挿図4 《赤いアトリエ》1911年 カンヴァスに油彩  
181×219.1cm ニューヨーク近代美術館

全作品に共通して特徴的な装飾性は、この時期画家が傾倒した非西洋文化圏の影響によるものだという点が指摘されてきた<sup>(2)</sup>。イヴ＝アラン・ボアは室内画における画面全体に配された装飾模様が、観者の視線を一定の場所に留めない「遠心的な」効果を発揮すると論じ、四室内画は現在、こうした効果の実践と捉えることで大方決着をみている<sup>(3)</sup>。こうした今日の評価はバーのモノグラフがその基礎を形成したものであるが、それゆえに四作品の造形的展開が自然主義的描写から抽象的描写へと向かっていき、《赤いアトリエ》において一つの達成を果たすという、フォーマリズムの視座への再検討は等閑視されてきた。だが、近年アルベルト・コステネヴィッチ、ナタリア・セミオノヴァ、レミ・ラブリュスによって明らかにされた四室内画の制作背景を繙くと、これらの作品は大変錯綜した制作背景のもと生み出さ

れたことが明らかになり、作品の連関性及び位置づけには再考の余地があると言えよう<sup>(4)</sup>。

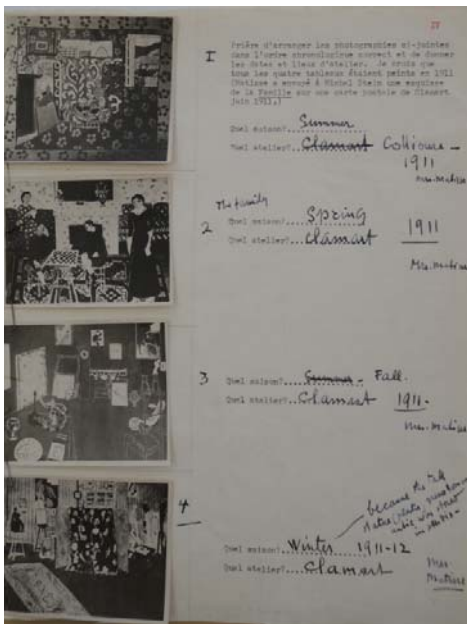
四作品における造形上の類似性から「交響乐的室内画」のシリーズとしての位置づけは今日においても一定の妥当性を含むが、こうしたある種時代の要請による四作品の解釈が今日なかばこう着状態に陥っている感も否めない。そこで本論文では、《桃色のアトリエ》と《赤いアトリエ》のみが同一の依頼によって成立したという点に着目したうえで両者を「同一テーマのヴァリエーション」であるという観点を提示する。この位置づけは従来《赤いアトリエ》の序章段階のように見なされてきた《桃色のアトリエ》が、前者と等価な関係性を有している点を強調し、マティスの制作意図をより明確なものにする。二枚のアトリエ画がフォーマリズム的な造形上の模索の場という以上の、描くモチーフと画家の関

係性やマティス自身の制作行為に対する姿勢を自覚的に表象する場として機能していたことを明らかにしていきながら、両作品をヴァリエーション作品であると見なす必然性について論じていきたい。

## I. 先行研究と問題の所在

### 1. アルフレッド・バーの記述をめぐって

1951年のMoMAにおける二度目のマティスの回顧展を開催するにあたり、アルフレッド・バーは、マティスのキャリアを振り返る大掛かりなモノグラフを出版した<sup>(5)</sup>。同モノグラフは質、量ともに現在のマティス研究における基礎資料と位置づけられるが、その内容は1931年の一度目の回顧展にあわせて出版されたカタログを基盤としながら大幅にバージョンアップを行ったものである<sup>(6)</sup>。「交響乐的室内画」については1931年の回顧展では一作品も展示されておらず、ゆえに同作品群の研究は、二度目の回顧展が既に企画されていた1949年1月における《赤いアトリエ》の購入以降に本格的に始動したようである<sup>(7)</sup>。バーは作品情報編纂の終盤に差し掛かっていた1951年7月に、ニューヨークでギャラリーを経営していたマティスの息子ピエールを介して娘マルグリットに作品情報の聞き取りを行っていた<sup>(8)</sup>。現在、MoMAのアーカイヴに保管されているこの質問状は、今日定説となっている言説の核となる第一次的な資料と位置づけられる<sup>(9)</sup>(図5)。こ



挿図5 アルフレッド・バー・Jr.がマティスの家族に送った質問状(1951年) ニューヨーク近代美術館アーカイヴ所蔵

の質問状を詳細に見てみると、四枚の室内画は同じ時期に制作された他の作品から明確に区分するよう1ページにまとめられ、既に構想段階から独立したシリーズが想定されていたことは明らかである。この質問状におけるマルグリットの証言では、1911年初頭に制作されたと断定されている《桃色のアトリエ》が約一年遅れて描かれたと報告されており、結果として四作品の最終作に位置づけられている。しかし約4ヵ月後に出版されたモノグラフにおいてはこの情報が修正されている<sup>(10)</sup>。

この証言を踏まえ、バーはモノグラフにおいて、画家が制作に取りかかる直前に鑑賞したミュンヘンの大規模なイスラム美術展での経験を引き合いに出しながら四室内画を以下のように紹介している。

この大展示会の鮮烈で真新しい記憶は、(中略)二枚のスペイン風の作品だけでなく、1911年の作品を他のどの年のそれからも区別する非常に大振りで入念に仕上げた作品シリーズにおいても、マティス芸術に十分影響を及ぼしたであろう。これらは、《画家のアトリエ》<sup>(11)</sup>、《画家の家族》、《茄子のある室内》、そして《赤いアトリエ》である。これら室内画は非常に大振りで複雑であるために、「交響乐的 (symphonic)」と呼ばれるのがふさわしい<sup>(12)</sup>。

この「交響乐的室内画」という名は、上記の文において初めて登場するバーの造語であり、四作品をシリーズとして扱う上での便宜的な呼称である。これを可能にしたのは、各作品が共通した構図をとりながら、自然主義的な表現から抽象的な表現へと至る道筋をバーが四作品に見出したことによる。作品群の最初を飾る《桃色のアトリエ》についてバーは「線遠近法が明確」な自然主義的な構成について論述し、《画家の家族》、《茄子のある室内》と段階的に空間の抽象度が高まっていくことを見て取っている<sup>(13)</sup>。モノグラフにおいて《赤いアトリエ》は最も多くの紙面が費やされ、絵画空間はそれ以前に描かれた三作品と比較しても「最も簡素で大胆な」ものであると断定している<sup>(14)</sup>。

このバーの言説はモダンアートの歩みにおけるマティスの重要性を際立たせるものとして有効に機能し、例えばマーク・ロスコはマティスについて「構造について最も教えてくれたのはマティスである。



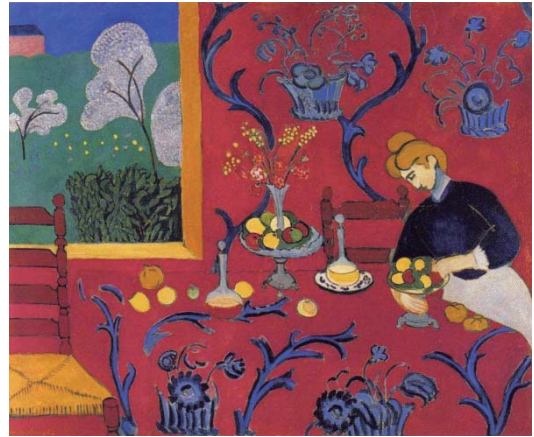
マティスは平面の絵画を実現した最初の画家である」と語り、MoMA が同作を購入し展示した 1949 年には展示室で熱心に作品鑑賞を行ったというエピソードが残されている<sup>(15)</sup>。MoMA に展示されて間もなく戦後アメリカの画家たちに影響を与えた《赤いアトリエ》が 1951 年のマティス回顧展における目玉作品の一つになったのは、当然の帰結と言えよう。

「交響乐的室内画」が現在までシリーズとしての関係を保ってきた背景には、《赤いアトリエ》を頂点とするモダニズム絵画の歩みを象徴化する作例としての位置づけが現在まで有効に機能していたことが指摘できる。しかしながら、マティス自身はこれらを互いにどれほど連関性を持たせていたのだろうか。四作品の複雑な制作の経緯を紐解きながら、その手がかりを掴みたい。

## 2. 「交響乐的室内画」制作背景

「交響乐的室内画」が成立に至るルーツは、当時マティスの重要なパトロンであったセルゲイ・シチューキンから送られた、1910 年 12 月の複数の手紙に帰せられる。一通目の手紙は同月 11 日頃にスペイン旅行中の画家に送られた。その中では、シチューキンがセザンヌの《カード遊びをする人々》を着想源としてマティスとその家族の肖像を描くことを提案している<sup>(16)</sup>。このシチューキンの依頼は、《画家の家族》の原案となるものであり、マティスは「セザンヌ風」の作品を描くことに難色を示しつつ、この依頼を受けることを決意する。

二通目の手紙は《画家の家族》の肖像画を依頼して間もなく（1910 年 12 月 20 日）、シチューキンが自邸の一室を飾る三連の装飾画の構想をマティスに提案したものである。装飾画が飾られる予定の部屋は、彼の豪華な邸宅の中でも比較的狭い、約五メートル四方の一室であり、三連画のサイズはこの依頼の二年ほど前に画家から購入した《赤のハーモニー》（図 6）と同じであるように要請している<sup>(17)</sup>。また、主題選択に関しては画家の裁量で決定して良い旨も記載されていたが、シチューキンは唯一裸体像を描かないことを条件とし、その上で「若さ、成熟、老い、あるいは春、夏、秋（というテーマ）についてどう思いますか」と提案している<sup>(18)</sup>。また、この手紙から間もなく送付された手紙（1910 年 12 月 23 日～1911 年 1 月 5 日）においては「人物、



挿図 6 《赤のハーモニー》1908年 カンヴァスに油彩  
180×220cm エルミタージュ美術館

風景画、静物、少しの裸体」をテーマにすることも可能であるとし、テーマ選択の条件はほぼ取り払われた<sup>(19)</sup>。

こうしてマティスは、1910 年末にシチューキンより二件の大型作品（《画家の家族》、小部屋の三連画装飾）を受注し、翌年 5 月末までに《画家の家族》と《桃色のアトリエ》を完成させた。その後、画家は毎年夏の恒例となっていたスペインの国境付近の漁村コリウールに滞在し、《茄子のある室内》を制作する<sup>(20)</sup>。この作品の構図は《桃色のアトリエ》と複数の点で共通しているが、油彩ではなく速乾性の優れた顔料で描かれた点、サイズが《桃色のアトリエ》とは全く異なっている点、更にマティスがこの作品のために花模様を配した自作の額縁を用意した点から、画家の自由制作であったと考えられる。ただしその詳細な制作動機が明らかになっていないため、シチューキンの装飾パネルの一枚として制作した可能性も否定できない<sup>(21)</sup>。とは言え、作品のサイズが依頼内容とは一致しないことから、シチューキンが同作を購入することはなかった。

11 月には、装飾画を飾る部屋の下見を目的とし、モスクワのシチューキン邸の訪問が敢行された<sup>(22)</sup>。そして室内装飾事業に組み込まれるべき《赤いアトリエ》は、フランス帰国後間もない 12 月から約一ヶ月で制作された。

同作は 1912 年の年明け程なくして完成に向かい、画家は水彩によるラフスケッチを同封して依頼主に制作の進捗を報告する。しかしシチューキンはこのスケッチに対し、「興味深い」と感想を言いながらも「やはり私は人物の伴う作品のほうが好きです」と、作品を購入しない意向を画家に伝えた<sup>(23)</sup>。

《赤いアトリエ》が購入されないことが決定したこの時点で、シチューキンの小部屋装飾の計画は一応の決着を見せる<sup>24</sup>。結果、《桃色のアトリエ》と《画家の家族》のみシチューキンによって購入され、《茄子のある室内》と《赤いアトリエ》が画家の手元に残り、「交響乐的室内画」は完成へと至った。

## II. 《桃色のアトリエ》と《赤いアトリエ》

以上のように、制作状況が段階を経て流動し錯綜を極める「交響乐的室内画」に関しては、マティスが当初から四作品を「シリーズ」として想定していたとは言いがたく、また、バーが示したようなテレオロジックに構成された「交響乐的室内画」の展開を必ずしも保証するものではないことが明らかにされた。それでは今日において「交響乐的室内画」と呼ばれる四作品はどのように位置づければ良いのだろうか。

ここで新たな読解を可能にするものとして、《桃色のアトリエ》と《赤いアトリエ》を、他の二作品とは離して、マティス特有の制作スタイル「同一テーマのヴァリエーション」として捉え得る解釈を提示したい<sup>25</sup>。この案は、バーが基礎を築いた造形的近似性に基づく作品解釈を相対化することを目的としたものであり、バーの見方と完全に決別することを意図してはいない。というのも、バーが指摘した造形的特質は四作品に確かに内在しており、二作品をヴァリエーションとして捉え直したとしても、バーの見解から離れることは困難であるからだ。ヴァリエーション作品として位置づける試みは、近年アラステア・ライトが提示しているが、この試みについての必然性について詳述していない<sup>26</sup>。そのため、こうした見方の妥当性とヴァリエーション作品と位置づけを検討する手続きは二作品の今日的な読解を可能にするであろう。本論文では「交響乐的室内画」のうち、《画家の家族》を除く三枚のアトリエ画の構図上の共通性という問題を一度棚上げにし、明らかにシチューキンによる注文作品であり一つの部屋に飾られるべき絵画として制作されたという事実を重要視し、《桃色のアトリエ》《赤いアトリエ》の装飾画としての機能機能をも探るべく、この二作品のみをヴァリエーションとして以下考察を進める。

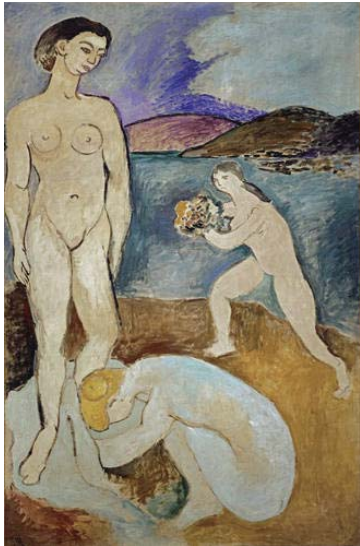
### 1. 「同一テーマのヴァリエーション」

マティスの「同一テーマのヴァリエーション」という制作スタイルについては、本来は1943年に刊行されたデッサンのアルバムのタイトル『テーマとヴァリエーション』に基づくものであり、油彩画に対して名付けられたものではない<sup>27</sup>。ヴァリエーションとしての油彩画制作について、早い段階でその共通性をまとめて考察したのはジャック・フラムであった。

第一に、技術の多様な方法により、我々はほぼ文字どおりの意味で、これら創造のプロセスを意識する。そしてこれら表現上の射程における重要な側面が、物質的にも技術的にも直接ヴァリエーションと関連しているのである。(中略) 第二に、プロセスの感覚は観察のプロセスにおける意識上のヴァリエーションによって提示される。つまり、個々のセット内での素描における、多様な視点によって跡づけられるのである<sup>28</sup>。

ここで指摘されているのは、画家による制作の技術や視点(まなざし)の変化によって、結果として複数の作品、すなわちヴァリエーションを形成しているという点であり、フラムはマティスの油彩画のヴァリエーション制作においてもデッサンと等質の制作プロセスを辿ることを指摘している<sup>29</sup>。こうした制作スタイルは、マティスが画業の初期、とりわけフォーヴ時代以降に取り組んだ油彩画制作においても多数採用されている。画家は様々な作例において同じ主題を描いた作品を複数枚制作し、視点、色彩表現や形態のデフォルメの具合に変化をつけながら描き分けている。この油彩画における制作姿勢は必ずしも統一的なルールに基づいたものではなく、多様なアプローチによって各々の作品ペア(あるいは作品群)が成立している。ここで重要なのは、様々な制作手法によるヴァリエーションを支えるのが画中出现する共通のモチーフであり、これが制作動機として機能している点である<sup>30</sup>。

この制作スタイルは1890年代後半から約十年間の表現様式の模索の時代においては、主に新たな技術習得を目的として試みられていた。例えばフォーヴ全盛の時期に先立つ静物画のヴァリエーションでは、セザンヌ風の細かな筆致と新印象主義の筆触分

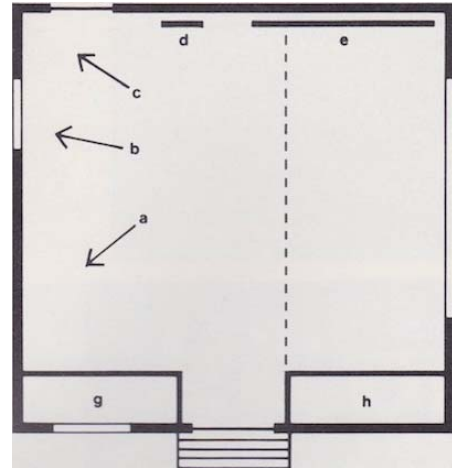


挿図7 《豪奢Ⅰ》1907年 カンヴァスに油彩 210×138cm ポンピドゥーセンター・国立近代美術館

割とを描き分ける作例が見られ、またパリのノートルダム寺院の主題は、1900年頃から1914年の間に筆触や彩色法を変化させながら八点ほどの作品を生み出した<sup>(31)</sup>。

色彩や筆致がもたらす視覚的効果の違いを試すことがヴァリエーション制作の主要な目的とされ、そこから生み出された各作例は、作品全てが揃わなければ成立しないというよりも、個々に完結した作品という側面を強く有している。それは例えば《豪奢Ⅰ》のヴァリエーションの片側《豪奢Ⅰ》(図7)のみがサロン・ドートンヌに出品されるという行為にも裏付けられている。同作はその彩色法にムラが認められ、もう一方のヴァリエーションである《豪奢Ⅱ》(図9)と比較すると、観者に発展途上の印象を抱かせる。それゆえ1907年のサロン・ドートンヌに《豪奢Ⅰ》を出品した際、同作はそのラフな彩色法により習作と紹介され、しかしその堂々たるサイズから、批評家から習作という位置づけを疑問視されるというエピソードが残されている<sup>(32)</sup>。

このようにマティスはヴァリエーション制作を通じて、完成度が高いもののみが完成作であるという油彩画における位置づけを問うていた。そしてこの動機は、画家としての地位を確立した1900年代後半以降において、技術習得という枠組みを越えて多様な表現における視覚的な実験場としての性質を帯びることになった。



挿図8 イッシー＝レ＝ムリノーのアトリエ 見取り図

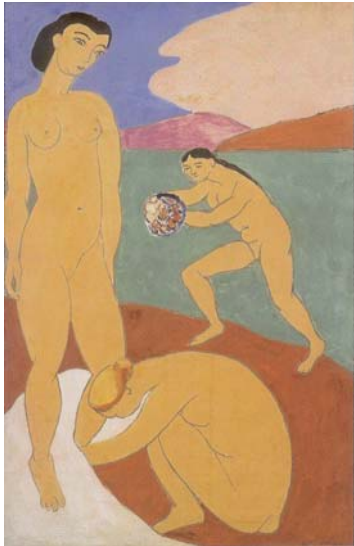
## 2. 二つのアトリエ画の造形的近似性

以上のヴァリエーション制作の特質を考慮に入れると《桃色のアトリエ》と《赤いアトリエ》の二作は、画家がこの頃パリ郊外の街イッシー＝レ・ムリノーに構えたアトリエ内で、①「視点」を変化させ、②更には「技術」を使い分けるという二点の方法から成立したものであり、ゆえに「同一テーマのヴァリエーション」の範疇におさまると断定できる。その一方、同じくイッシーで描かれたものの、居間に集まる家族の肖像を描いた《画家の家族》と、コリウールで制作された《茄子のある室内》は、上記二作のアトリエ画と比較するとヴァリエーション作品としての造形上の連関性が、一定の共通点を見出せるもののやや弱いと指摘できる。

ジョン・エルダーフィールドによって作成されたマティスのイッシーのアトリエの見取り図(図8)を参照すると、《桃色のアトリエ》では図中(b)部に、《赤いアトリエ》では図中(a)部に視点が設定されており、隣り合った位置関係で制作されたことが明らかになる<sup>(33)</sup>。つまり、《赤いアトリエ》はアトリエに向かって左側方向の風景を、《桃色のアトリエ》は《赤いアトリエ》と一部重なり合うようにして、壁を真正面に据えた視点で描かている。

更に、この二作品に見られる画中画は、両作品の造形的な連関性を強調する重要な要素を担っている。両作品が重なり合う部分には《豪奢Ⅱ》(図9)が架けられ、更に《若い水夫》(図10)<sup>(34)</sup>も二作品両方に登場していることが確認できる。この《豪奢Ⅱ》と同様に《若い水夫》<sup>(35)</sup>は、もともとヴァリエーション作品のペアの対作品として制作され、それぞれは室内画において色の諧調を変化させながら登場

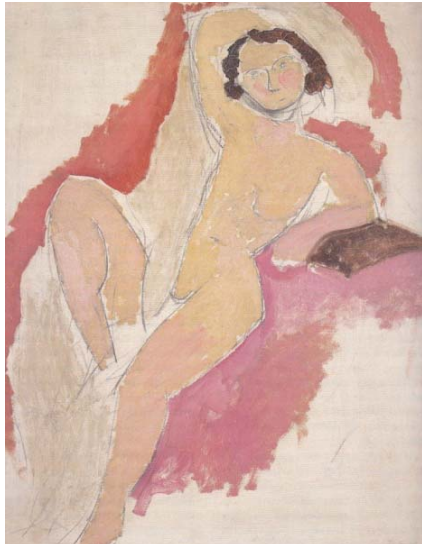




挿図9 《豪華Ⅱ》1907-08年 カンヴァスにカゼイン  
209.5×138cm デンマーク国立美術館



挿図10 《若い水夫Ⅱ》1906年 カンヴァスに油彩  
101.3×82.9cm メトロポリタン美術館



挿図11 《座る裸婦》1909年 カンヴァスに油彩  
115.5×89cm ピエール・アンド・マリア＝  
ガエタナ・マティス財団



挿図12 《白いスカーフの裸婦》1909年 カンヴァス  
に油彩 116.5×89cm デンマーク国立美術館

している<sup>36)</sup>。更に画面にはヴァリエーション作品がペアの対応関係のもと配置され、《桃色のアトリエ》には《座る裸婦》(図11)が、《赤いアトリエ》には《白いスカーフの裸婦》(図12)が描かれている。

二作品に共通したヴァリエーションの対応関係に基づく画中画やその他のマティスの作品から、何らかの規則性あるいは画家の意図を読み取ることは難しい。しかしながら制作背景を顧みながらこれら室内画の構成を確認すると、恐らく画家はシチューキン邸において「自作品を回顧展風に追体験させる」ことを想定していたと推測される。その点において他の二作品(《画家の家族》《茄子のある室内》)よ

りも、ヴァリエーションと呼ぶべき強い造形的近似性を有していることが納得できるだろう<sup>37)</sup>。以下では二作品の造形表現について検討しながら、両者がヴァリエーション作品としてどのような機能を果たしているかを考察する。

### Ⅲ. 制作プロセスの多様性と ヴァリエーション作品

#### 1. 《桃色のアトリエ》

《桃色のアトリエ》は、完成後間もなく春のサロンに出品されているが、そのわずか半年前のサロン・ドートンヌに出品されたセンセーショナルな

《ダンスⅡ》や《音楽》を経験した観衆には「フォーヴ（野獣）のマティスの分別」が見られる作品という、抑えられた印象を与えた<sup>38)</sup>。半年前の記憶が新しい観衆にとって、淡い色彩とみずみずしいタッチで完成された《桃色のアトリエ》は、《ダンスⅡ》《音楽》から一転、マティスが落ち着きを取り戻したかのように目に映ったようである<sup>39)</sup>。

では、マティスは同作において保守的な作風に落ち着いてしまったのだろうか。ここで注目したいのは、特に床面と衝立のテキスタイルに見られる塗り残しと、水彩画を思わせる仕上げである。こうした表現は大画面におさめられた安定的な空間構成とは裏腹に、本来的な意味で丹念に対象を描き込む再現的な表現が目指されていないことを示している。《桃色のアトリエ》の下絵段階を撮影した写真（図13）と比較してみると、第一段階においては床面と壁の境が明確に表されていないが、完成作においては桃色の濃淡の描き分けによってはっきりと示され、また壁板がはめこまれている壁面も紫色の細い線で描き加えられている。このわずかな改変によって《桃色のアトリエ》の「線遠近法の明確さ」<sup>40)</sup>がより際立つものとなっている。しかしながらそれ以外の点で完成作までに大きな変更は加えられず、構成に対して忠実に筆が進められたことが確認できる。画中床面の水をふくんだようなムラのある着彩や、画面に散見される画面の下地を窺わせる塗り残しなどの効果によって、画家の迷いのない制作過程を想像させる。

このみずみずしい色彩選択と彩色法そして塗り残し、その後の緊密さとほど遠くぼんやりとした



挿図13 《桃色のアトリエ》下絵写真 フランス国立図書館

彩色法はマティスのヴァリエーション作品において数多く確認できる。画面に散見される塗り残しはフォーヴの時代からよく見られる表現であり、しばしばこの塗り残しは批評家の批判の対象になった。実際、マティスの擁護者であったギヨーム・アポリネールがマティスと対談した際、画家の「簡略な表現」に対して「感覚を刺激するためのほかは対象の力を借りずにあなたの絵に造形的存在を与えるという最も困難な仕事の一つを成就した」と論じ<sup>41)</sup>、マティスにとって対象が一つの制作動機となり、画家の感覚こそが作品の造形的な成り立ちを支えていることを強調している<sup>42)</sup>。すなわちアポリネールはこの対談において、未完成を思わせるマティスの仕上げは技術的な貧困という問題ではなく、画家が対象から受けた感覚と等価な表現として敢えてこのような仕上がりになっていることを指摘した。この点において、アポリネールは対談の翌年に発行されることとなるマティスの芸術理論「画家のノート」における、感覚を制作の推進力とする画家の制作態度を正しくも読み取っている。

《桃色のアトリエ》の描き込みの少ない仕上げについては、画家の彩色法の試みの一つとして同時代の観衆には認識されなかった。だが、ジョン・エルダーフィールドが論じているように、この彩色法は、形態を不確定なものにするマティス独自の色彩システム構築の一環に他ならない<sup>43)</sup>。こうした色彩効果の実践は、後ほど詳述する《ナスタチウムと《ダンス》》のヴァリエーション作品の他、例えば《金魚と彫刻》（1912年）のヴァリエーションにあたる、MoMAの作品においても見出せ、この時期マティスがヴァリエーション作品において色彩の塗り重ねによる多層的な空間構成と平行して、独特な彩色法の効果を実践していたことは間違いない。

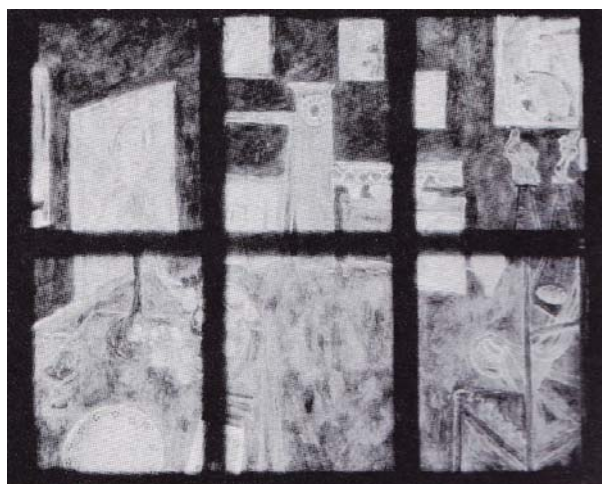
## 2. 《赤いアトリエ》

《桃色のアトリエ》の色彩の選択については、発表時から現在に至るまでほとんど言及されてこなかったが、《赤いアトリエ》はそれとは対照的に早くからその色彩選択が人々の関心を惹き付けてきた。実際、1911年秋から12年にかけてイッシー＝レ・ムリノーのマティスを訪ねた美術史家エルンスト・ゴールドシュミットや記者のクララ・マクチェスニーは、マティスのアトリエに赤い壁が存在しないことを驚きを持って伝えている<sup>44)</sup>。ゴールドシュ



ミットによれば、実際のアトリエはブルーグレーの落ち着いた空間であり、インタビューに応えたマティスは《赤いアトリエ》の色彩が制作の過程で見出されたものであることを語っている<sup>(45)</sup>。マティスのこの発言は、《赤いアトリエ》の色彩選択及びそれに伴う特異な空間構成が計画的なものではなかったことを示す。

ここで《赤いアトリエ》の制作プロセスに注目したい。同作には目視でも赤い色面の塗り残しからのぞく、ブルーグレーや黄褐色、桃色など複数の色の絵の具の痕跡が確認できる。赤い色が塗られる前段階についてはこのわずかな色彩の塗り残しから推測する他ないが、エルダーフィールドは床がブルーグレー、家具は黄褐色という補色の対応関係に基づく色彩でもともとは描かれていたと論じている<sup>(46)</sup>。同作の赤外線写真(図14)を観察してみると、画面の床と中央の柱時計がより薄い色で、また壁はより濃い色で塗り分けられていることが確認でき、エルダーフィールドの指摘とあわせて検討すると、マティスは前者を薄い青色、後者をより濃い青色で描いていたことが推測される。この異なる色価による塗り分けは、《桃色のアトリエ》に見られる床と壁面の塗り分けと類似しており、画家が制作序盤において《桃色のアトリエ》により近似した空間構成を行っていたことが理解できる。つまり《赤いアトリエ》は、そもそも制作段階において現在の赤い色面から織りなされる茫漠とした空間ではなく、比較的空間の把握が容易な表現を採られていたのである。それ故この特異な空間表現は、モノクロームの表現を青写真にして達成されたものというよりは、制作



挿図14 《赤いアトリエ》赤外線写真 (1970年代撮影) ニューヨーク近代美術館

プロセスの過程における画家の判断により、ほとんど偶発的に発生した表現であったと見なすほうが妥当である。いくつかの段階に分けて色彩を塗り重ね、《桃色のアトリエ》とは対照的な制作プロセスを辿ることとなったこの大幅な改変は、空間表現を試すヴァリエーションとしての意義を際立たせている<sup>(47)</sup>。

### 3. 二枚のアトリエ画のヴァリエーション作品としての位置づけ—自己省察的イメージと画中画

さて、第Ⅱ章で触れたように、マティスにとって同一テーマのヴァリエーションの制作は画業の各時代においてその都度意義が変遷していき、マティスは対象の再現性、遠近法を意識した作品と、より抽象度の高い作品を描き分けながらも両者を常に等価に扱いながら制作上の問題に取り組んでいた。多様な「モード」<sup>(48)</sup>の作品を等価なものに見なす制作態度は、自然主義的表現から抽象的表現へという表現様式の単線的な流れを時にかく乱するような様相を呈していると言える。

その好例として、「交響樂的室内画」に引き続いて制作された《ナススタチウムと《ダンス》》(図15、16)のヴァリエーション作品の成立背景が挙げられるだろう。このヴァリエーションは二作品から構成されているが、床と画中画を平面的に描いた第一ヴァージョンは比較的軽いタッチで完成されており、その仕上がりは《桃色のアトリエ》の塗り残しを彷彿とさせる。逆に、第二ヴァージョンは、画中画を斜めに配置することにより前作よりも奥行きを強調しながら、単色で塗り広げられた平面的な彩色法が採用されている<sup>(49)</sup>。同ヴァリエーションの制作順をめぐっては長らく議論的となり、一時期の第一ヴァージョンの平面的な作品が後に描かれていたと推測されていたが、実際の制作順は逆であることが今日判明している<sup>(50)</sup>。バーのモノグラフにおいても制作順は、第二ヴァージョンが「明らかに最初に描かれた」と断言しているが、これはバーが作品において空間表現にもっとも注意を払い、平面的な空間構成に基づく表現の方がより「発展的」な状態であると考えていた証左でもある<sup>(51)</sup>。近年の研究においてイザベル・デュヴェルノワはが同二作品が試行錯誤と修正を重ねた上で現在の状態に至ったことを明らかにしたが、《桃色のアトリエ》《赤いアトリエ》も同様に、1910年代初頭のマティスのヴァリ



挿図 15 《ナスタチウムと《ダンス》Ⅰ》1912年 カンヴァスに油彩 191.8×115.3cm メトロポリタン美術館



挿図 16 《ナスタチウムと《ダンス》Ⅱ》1912年 油彩／カンヴァス 190.5×114.5cm プーシキン美術館

エーション制作は画家の制作プロセスの結果論としてのみ成立していることに留意せねばならない<sup>52)</sup>。

これを踏まえて改めて二枚のアトリエ画に立ち返り、両作品の成立背景に着目すると、マティスは当初よりシチューキン邸の小部屋のための装飾画として制作を進めており、1900年代前半に見られたような新しい技術や素材への挑戦という実験的な意図ではなく、むしろ表現様式の発露の場、装飾画という「飾るための絵画」としてヴァリエーション作品を制作していた点が窺える。こうした意図は、両作品中に認められる特異な回顧展風の室内表象にも見ることができるだろう。

アポリネールがマティスの対談で結論付けたとおり、マティスは常に対象から引き起こされる感覚を制作の動機として位置づけており、先に登場したクララ・マクチェスニーのインタビューにおいても、画家はこの「芸術理論」を展開している<sup>53)</sup>。画家の感覚の変化が表現様式と直結するマティスの制作スタイルは、同時期に発生した主知主義的なキュビズムとは一線を画するものであると言えよう。確認したとおり、マティスが二作品において必ずしも制作当初から計画的に描き分けを行うことを念頭においていたかは定かではない。しかしながら、その不確定的な制作態度こそがマティスの性質を特徴づけていると言える。例えばマティスは「画家のノート」において、塗り重ねは描くプロセスにおいて各色彩における関係性を熟慮する上では必要なものであり、

時に絵画の主調色となっていた色彩を全面的に塗り替えることも厭わない旨を明らかにしている<sup>54)</sup>。時間をかけて構成する色彩表現を重要視する態度を示す一方で、固有色を使用した彩色方法についても肯定的な意見を述べるなど、ある種一貫性を欠いた制作態度をとっていたことは看過できない<sup>55)</sup>。マティスの制作態度の揺らぎは正に「穏健な」《桃色のアトリエ》と「ラディカルな」《赤いアトリエ》における、描くごとに移ろう画家の制作態度をも説明するものである。

二作品には画中画という「メタ絵画」的なモチーフが散見されることは既に確認したとおりだが、その画中画が矩形の反復という側面から画面の平面性を強調するモダンアートの絵画原理を保証する一方で、同時にこうした観点では回収しきれない問題を提示していると言える<sup>56)</sup>。すなわち、ここでは画家が同一テーマのヴァリエーションと言う制作スタイルによって、画家が描く際に喚起される感覚や制作態度の変化を自覚的に描くという自己省察的なイメージが提示されているのである。

このイメージは、作品内の画中画においてより際立つものとなっている。二作品の画中には過去の「同一テーマのヴァリエーション」作品が登場している点は既に確認したとおりであるが、画家が各作品の制作時において描き分けた表象をそのまま画中画に転位させている。マティスはここで造形的な描き分けについて画中画において改めて言及すると

もに、その入れ物である作品もまた二枚の作品にまたがって描き分ける、という入れ子構造の絵画を表現している。これは例えば絵画芸術の礼賛とアトリエ画を重ね合わせたベラスケスの《ラス・メニーナス》(1656年)やフェルメールの《絵画芸術》(1660年代)のように、一貫した絵画空間の中において異なる次元や様態を表象するための装置として画中画を利用するやり方とは異なり、「描く画家」の代替物として機能しているものと筆者は考える<sup>57)</sup>。二枚のアトリエ画に画家の姿は不在であるが、自身の過去の作品と制作現場を提示することによって自らの姿を暗示しているのである<sup>58)</sup>。そのため、過去の作品とともにアトリエを客観的に描くという行為をしつつも、その表現様式は完全に客観的な立場から離脱した、画家が言うところの「対象から引き出された情動」<sup>59)</sup>に基づく極めて主観的な表現様式を採用している。しかもそれが一作品に留まらず、ヴァリエーション作品によって構成されているということは、正に描くたびに变化する画家自身を描いたことに他ならない。

アンドレ・シャステルが指摘するように、画中画の主題においては「人間の芸術が創造するものすべてに関して、(中略)その構造の縮小されたひな型や制作過程の筋書きを生み出すという、あらがいがたい傾向」が存在するのであれば、正にマティスは二作品にわたって、一つの対象から様々な感覚と、それに伴う表現様式を引き出しているのである<sup>60)</sup>。

マティスにとって対象から喚起される様々な「情感」は、あらゆる表現様式と直結しており、これがヴァリエーション作品の制作動機を支えていると言えるだろう。こうした観点に立ってはじめて、モダニズム的な単線的な絵画論から離れて、二つのアトリエ画の等価な関係性を見出せるのである。画中画を使用したマティスの制作現場が描き出された二作品は、正に画家の過去と「描く自身」に向き合うその痕跡として位置づけられる。

## おわりに

本稿では、アンリ・マティスが1911年に制作した、「交響乐的室内画」について、今日定説化しているシリーズの問題を中心に扱い、新たな解釈として、《桃色のアトリエ》と《赤いアトリエ》をマティス独自の「同一テーマのヴァリエーション」と捉え直す案を提示した。従来、《赤いアトリエ》のモダ

ニズム絵画としての意義と評価に影響されることにより、他三作品はその序章段階として見なされてきた感がある。特に《桃色のアトリエ》に対する過去の研究における言及の少なさは際立っており、この事実は正に造形的観点でのみ作品が評価されてきた証左である。マティスの対象から引き出された感覚を制作動機とその推進力とした態度は、アトリエ画という主題と相まって一フォーマリスティックな観点では捉えきれない—絵画についての絵画を問い直す作業であったと言えるのではないだろうか。

## 註

- (1) Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public*, New York, Museum of Modern Art, 1951, p.151.
- (2) 《画家の家族》と《茄子のある室内》の先行研究では、特にイスラム美術に影響されたマティスの「東洋性」を指摘したものが多く見られる。Pierre Schneider, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, pp.155-185; Fershteh Daftari, *The Influence of Persian Art on Gauguin, Matisse and Kandinsky*, New York, London, Garland Publishing, 1991, pp.156-218.  
執筆者は「交響乐的室内画」全作品に通してみられる装飾性への志向を、制作直前に画家が敢行したミュンヘンのイスラム美術展の鑑賞とスペイン旅行と関連づける試みを行った(拙論「マティスとイスラム美術—「交響乐的室内画」の成立事情」、『美術史研究』、第49冊、早稲田大学美術史学会、一五五～一七六頁)。  
《茄子のある室内》に関する主な論考は、Dominique Fourcade, “Rêver a trios aubergines...,” *Critique*, XXX, no.324 (May 1974), pp.467-489; Deepak Ananth, “Frames within Frames: On Matisse and the Orient,” Paul Duro (ed.), *The Rhetoric of the Frame: Essay on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1996, pp.153-177.  
《赤いアトリエ》に関する主な論考は、Nancy Marmer, “Matisse and the Strategy of Decoration,” *Artforum*, vol.4, no.7 (March 1966), pp.28-33; John Jacobus, “Matisse’s Red Studio,” *Art News*, no.71, September 1972, pp.30-34; John Elderfield, *Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1978, pp.86-89; 井上明彦「壁とテーブルについての一考察—マティス《赤いアトリエ》をめぐって—」、『美学』、vol.44, No.4、一九九四年、三三～四五頁。  
また、1911年に制作された油彩画作品を包括的に論じたものとして、Jack D. Flam, “Matisse in 1911: At the Cross-Roads of Modern Painting,” *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l’art*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1972, pp.421-430.
- (3) Yve-Alain Bois, “L’aveuglement,” *Henri Matisse: 1904-1917*, exh.cat., Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, pp.12-56.
- (4) Albert Kostenevich, Natalia Semyonova, *Matisse et la Russie*, Paris, Flammarion, 1993; Rémi Labrusse, “The End



- of the Image Cult: Some Remarks on the “Symphonic Interiors,” *Henri Matisse: Figure, Color, Space.*, exh.cat., Ostfildern, Hatje Cantz, 2005, pp.290-305 (esp. pp.294-295).
- (5) Barr, *op. cit.*
- (6) Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: Retrospective Exhibition*, exh. cat., New York, Museum of Modern Art, 1931.
- (7) 《赤いアトリエ》は1926年まで画家の手元にあり、同年にロンドンの文化人が集うナイトクラブ「ガーゴイル・クラブ」の創立者デイヴィッド・テナントによって購入され、クラブの壁に飾られていた。その後1942年にニューヨークのピグノウ・ギャラリーに渡り、1949年1月にMoMAのコレクションに加えられた。
- (8) Alfred H. Barr, Jr. Papers, Series 11 (Matisse: 1946-1975). I. B. 1a. v-viii, in *The Museum of Modern Art Archives*.
- (9) 質問状は1945年頃から出版年の51年まで、断続的に大きく分けて七カ所に送付された。詳細はBarr, 1951, p.529.
- (10) 《桃色のアトリエ》の制作時期特定を裏付ける要素として「背の高いグレコ・ローマンの彫像(石膏)がアトリエにあるから。」というメモが走り書きされている。これは同作の画中向かって右側に描かれているボルゲーゼのマルスのレプリカを指す(ローマ時代に制作された石膏像はルーヴル美術館蔵)。マティスは1908年から1911年春頃まで自身が経営していたが塾の教材で古代彫刻のレプリカを使用しており、この事実から本来画塾にあるべき彫像がアトリエにあるのは不自然であるという根拠からマルグリットが《桃色のアトリエ》の制作年を約一年遅らせたと推測される。だが、バーがモノグラフにおいて修正したとおり、同作は1911年の春のサロンに一時的ながら出品されており、同年の初頭に制作が行われていたことが断定されている。
- (11) 《桃色のアトリエ》を指す。
- (12) “The vivid recent memories of this great exhibition (...) may well have affected Matisse’s art not only in the two Spanish compositions, but also in the series of other very large and exceedingly elaborate compositions which distinguish his painting of 1911 from that of any other year. These are *The Painter’s Studio*, *The Painter’s Family*, and the *Interior with Eggplants*, and the *Red Studio*. So large and complex are these interiors that they might reasonably be called “symphonic;” Barr, 1951, p.151.
- (13) *Ibid.*, pp.151-152.
- (14) *Ibid.*, p.163.
- (15) “Quant au peintre qui m’a le plus appris pour les structures, c’est Matisse. Matisse a été le premier peintre réalisant des tableaux de surface,” Michél Ragon, *Vingt-cinq ans d’art vivant; chronique vécue de l’art contemporain, de l’abstraction au pop art, 1944-1969*, Paris, Casterman, 1969, p.298. 発言は1964年のもの。
- (16) Kostenevich, Semyonova, *op.cit.*, p.168. セザンヌの作品は《カード遊びをする人々》(1890-92年、カンヴァスに油彩、133×179cm、バーンズ財団蔵)を指す。シチューキンは同作の複製写真をヴォラールの画廊から持ち帰ったと語っている。
- (17) *Ibid.*, p.168.
- (18) *Ibid.*
- (19) *Ibid.*, p.169.
- (20) 滞在中に制作した作品は、当時マティスが開講していた画塾の生徒であった《オルガ・メルソンの肖像》、風景画二点(《コリウールの海と風景》と《コリウールの風景》、《茄子のある室内》)の画中の静物を描いた《茄子のある静物》である。
- (21) マティスは10月30日に作品を「全面的に修正する」心づもりを明らかにしており、同作をシチューキンの装飾画の一つに組み込んでいたとも推測することも可能である。Labrusse, *op.cit.*, pp.294-295.
- (22) Alison Hilton, “Matisse in Moscow,” *Art Journal*, vol.29, no.2 (winter 1969-1970), pp.169-173; Yu. A. Rusakov, “Matisse in Russia in the Autumn of 1911,” *Burlington Magazine*, vol.117. no.866 (May 1975), pp.284-291.
- (23) Kostenevich, Semyonova, *op.cit.*, p.171.
- (24) 2012-13年開催のマティス展の英語版カタログに掲載された論考では、「交響乐的室内画」の存在に触れずにシチューキンの三連画装飾の依頼は、図らずもシチューキン邸のダイニングルーム(薔薇色のサロン)に飾られた《ナスタチウムと《ダンス》II》、《会話》(1909-1912年)、《画家のアトリエの一角》(1912年)が三つの装飾画としての役割を果たしていることを指摘している。Rebecca Rabinow and Isabelle Duvernois, “A Slight Shift in Perspective,” *Matisse: In Search of True Painting*, Dorthe Aagesen and Rebecca Rabinow (ed.), exh.cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2012, pp.59-66. しかしながら、シチューキンが依頼している三連画は手紙において25平方メートルに満たない「小さな部屋」に飾られることを条件としているため、この構想が上記の三作品によって完結したという意見に筆者は反対である。今回は紙面に制約があるため、この問題の考察は別の機会に譲りたい。
- (25) Jack Flam, “Matisse’s Themes et Variations: A Book and a Method,” *Henri Matisse: Zeichnungen und Gouaches découpées*, exh.cat., Stuttgart, Staatsgalerie, 1993, pp.121-132.
- (26) Alastair Wright, “Matisse dans l’atelier. La dialectique de l’espace,” *Matisse, paires et séries*, exh.cat., Paris, Centre Georges Pompidou, 2012, pp.63-68.
- (27) Henri Matisse, *Dessins: Themes et variations*, exh.cat., Paris, Martin Fabiani, 1943.
- (28) “First, because of their varied technical means we are aware of the process of their creation in the most literal sense; and an important aspect of their expressive range is directly related to variations in materials and techniques. (...) Secondly, a sense of process is suggested by the conscious variations in the process of looking, as evidenced in the varied viewpoints of the drawings within the individual sets,” Flam, 1993, pp.125-126.
- (29) *Ibid.*, p.124.
- (30) 2000年代に入って、制作プロセスに注目した油彩画におけるヴァリエーションの研究は盛んに行われている。代表的な成果としては、2004年の東京国立近代美術館における「マティス Process: Variation」展や2012-2013年に開催されたパリのポンピドゥー・センター(“Matisse: paires et séries”)及び、ニューヨークのメトロポリタン美術館(“Matisse: in Search of True Painting”)の、油彩画のヴァリエーションの問題を包括的に提示した展覧会が挙げられる。
- (31) マティスの新印象主義の受容は、世紀転換期頃と1900

- 年代中盤の二つの時期に大まかに分けられる。セザンヌと新印象主義の筆遣いを描き分けたヴァリエーションの作例として、例えば《水差しのある静物Ⅰ》(1904年)と《水差しのある静物Ⅱ》(1904-05年)などが挙げられる。Catherine C. Bock, *Matisse and Neo-Impressionism: 1898-1908*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- (32) Michel Puy, “Les Fauves,” *La Phalange*, 15 novembre, 1907.
- (33) Elderfield, 1978, p.198.
- (34) 《若い水夫》は掲載画像である《若い水夫Ⅱ》の他、同時期にほぼ同じフォーマットで描かれた《若い水夫Ⅰ》が存在する。
- (35) 《若い水夫Ⅰ》1906年、カンヴァスに油彩、99.7×81.3cm、個人蔵。
- (36) Kostenevich, Semyonova, *op.cit.*, p.128; 天野、田中、『マティス Process: Variation』、国立近代美術館、二〇〇四年、五六頁。
- (37) 《茄子のある室内》もまた、マティスの制作現場を描写したという点では他二作のアトリエ画と相通じるテーマを有していることは言うまでもない。ただし、第Ⅰ章2節でも確認したとおり同作は休暇中のコリウールの地で描かれており、ある特定の対象(ここで言えばイッシー＝レ・ムリノーのアトリエ)を描くという「同一テーマのヴァリエーション」の範疇から厳密には外れる。だが、《茄子のある室内》の構図は《赤いアトリエ》以上に《桃色のアトリエ》と近似しており、この点において同作が二作のアトリエ画と制作の途上において緊密な関係を結んでいたことは改めて強調しておきたい。
- (38) Dominique Fourcade, Isabelle Monod-Fontaine (ed.), *Henri Matisse: 1904-1917*, exh.cat., Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, p.97.
- (39) ただし、マティスは展示作品を間もなく同作から《マニラのショール》に差し替えたため、大半の観衆はサロンにおいて《桃色のアトリエ》を目にしてはいない。
- (40) Barr, 1951, pp.151-152.
- (41) *La Phalange*, 15 decembre, 1907, reprinted in Henri Matisse, *Écrits propos sur l'art* (以下 *ÉPA* と略記), Dominique Fourcade (ed.), Paris, Hermann, 1972, pp.54-58; 二見史郎訳『マティス 画家のノート』、みすず書房、一九七八年、五七～六二頁。
- (42) アポリネールとマティスが対談した前の月、当時サロン・ドートンヌにおいて出品されていた《豪奢Ⅰ》について完成作ではなく「習作ではないか」という疑問が呈された(註32参照のこと。)恐らくこうした疑問を受け、アポリネールはピュイの記事の一ヶ月後の同じ雑誌に、マティスの表現について擁護する記事を発売したと思われる。
- (43) John Elderfield, “Construction by Means of Color: January 1910-April 1913,” *Matisse: Radical Invention, 1913-1917*, exh.cat., Chicago, Art Institute of Chicago, 2010, pp.112-114.
- (44) Clara T. McChesney, “A Talk with Matisse,” *New York Times Magazine*, March 9, 1913, reprinted in Dominique Fourcade, “Autres propos de Henri Matisse,” *Macula*, 1976, pp.92-93; Jack Flam, *Matisse on Art*, New York, E. P. Dutton, 1978, p.50.
- (45) Fourcade, 1976, p.92.
- (46) Elderfield, 1978, p.87.
- (47) マティスは《赤のハーモニー》においても、画面の基調色となる色彩を全面的に塗り替える試みを行っている。同作中のテーブルクロスや壁は元々青色であった(Barr, 1951, pp.125-126, p.344)。この制作プロセスは《赤いアトリエ》と共通しており、しばしばその造形的近似性が指摘されているが、いずれも塗り替えの理由は不明である。
- (48) イザベル・モノ＝フォンテーヌ、関直子訳「同一主題のヴェリエーション」、『マティス Process: Variation』、国立近代美術館、二〇〇四年、四四～四五頁。
- (49) Isabelle Duvernois, “Capucines à La Danse I, Capucines à La Danse II: examen technique,” *Matisse, paires et séries*, exh.cat., Paris, Centre Georges Pompidou, 2012, pp.263-267.
- (50) Flam, 1986, p.345.
- (51) Barr, 1951, pp.156-157.
- (52) Duvernois, *op.cit.*
- (53) « Et, à Clara McChesney qui lui demandait : « Mais, quelle est au juste votre théorie sur l'art ? » : Eh bien, prenez cette table par exemple. Je ne peins pas littéralement cette table, mais l'émotion qu'elle produit sur moi ». 「はっきり言って、あなたの芸術理論はどういうものでしょうか」と彼に尋ねたクララ・マクチェスニーに対して、「そうですね、このテーブルを例にとりましょう。私は文字通りにこのテーブルを描くのではなく、これが私に引き起こした情感を描くのです。」*ÉPA*, p.47. (邦訳、五二頁。傍線部は筆者による。)
- (54) *Ibid.*, p.46. (邦訳、四五頁。) 先行研究では塗り重ねについての言及は、初期段階では画中の壁やテーブルクロスを淡い青に塗られ、その後赤く塗り替えられた《赤のハーモニー》を念頭においたものと指摘されている。Jean-Claude Lebensztejn, “Les textes du peintre,” *Zigzag*, Paris, Flammarion, 1981, p.185. 《赤いアトリエ》においても、先に指摘したように赤く塗り替えられており、《赤のハーモニー》と類似した制作プロセスを辿っている。
- (55) *ÉPA*, p.72. (邦訳、七七頁。)
- (56) Rosalind E. Krauss, “Grids,” *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986, pp.9-22. (小西信之訳、『オリジナリティと反復：ロザリンド・クラウス美術評論集』、リプロポート、1994年)
- (57) 画中画および制作現場の主題については以下を参照。André Chastel, *Fables, Forms, Figures*, Paris, Flammarion, 1978; Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993. (岡田温司、松原知生訳『初期近代におけるタブローの誕生 絵画の自意識』、ありな書房、二〇〇一年。) シャステルは論文冒頭において制作現場の主題を「画家の客観的まなざし」と論じ、ストイキツァも「三人称による創作シナリオ」という言葉で同等の見解を示している。
- (58) 天野知香氏は、アトリエで制作にのぞむ画家の姿について論考を提出している。マティス絵画に見られる身体表現が曖昧に描かれた画家の姿は、自身を完全に客観視(三人称化)できないマティスの「一人称」的な絵画表現を指摘している。天野知香、「マチスと「絵画」の他者」、西洋美術研究、No.9、二〇〇三年、一四一頁。天野知香、「過程にある絵画」、『マティス Process: Variation』、国立近代美術館、二〇〇四年、八～二四頁。

(59) 註(53)を参照のこと。

(60) Chastel, *op.cit.*, p.75. (木俣元一、三浦篤監修、画中画研究会訳「絵の中の絵」、西洋美術研究、No.3、二〇〇〇年、八～三二頁において原著 pp.75-98 が訳出。引用部は邦訳を参照。傍線部は筆者による。)

**[図版出典]**

図 1、2、4、6、16 執筆者撮影

図 3 Exh.cat., John Elderfield (ed.), *Henri Matisse: A Retrospective*, New York, Museum of Modern Art, 1992.

図 5 執筆者撮影 (Museum of Modern Art Archives, New York)

図 7、9-12、15 Exh. Cat., *Matisse: in Search of True Painting*, New York, New Haven, 2012.

図 8、14 John Elderfield, *Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1978.

図 13 Jack D. Flam, *Matisse, The Man and His Art, 1869-1918*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.