

「パリのアメリカ人」——一九二三年のジェラルド・マーフィー(Ⅱ)

パリは、多かれ少なかれ、人をアメリカ的にする。——ジェラルド・マーフィー

概要

本稿は、前稿にひきつづき、一九二〇年代のパリで「画家」となったアメリカ人ジェラルド・マーフィー(二八八八—一九六四)に焦点を合わせ、二〇世紀に著しい「移動」の問題を「パリのアメリカニズム」との関連から再検討するものである。

前号の内容を含めて、概要を示せば、以下のようになるだろう。

「一、マーフィーとナターリア・ゴンチャロヴァ」では、「モンパルナスの仮装舞踏会」や「バレエの初演」を検討する過程で、ロシアの画家ゴンチャロヴァの芸術的薰陶を受けた絵画の初心者マーフィーの姿が視見された。「二、マーフィーとバプロ・ピカソ」では、「アメリカ的なもの」に関心を寄せるピカソとアメリカ人マーフィーがいかに親密な交際を続けたかが確認された。「三、マーフィー

とフェルナン・レジェ」では、レジェ独自の美学に寄り添いながら、しかし自己固有の「アメリカ的」絵画を制作するマーフィーの姿が浮き彫りになった。

以上の考察から得られた結論を再説するならば、つきのごとくである。絵画の門外漢マーフィーは、アメリカを離れてフランスに渡ったのち、無数の偶然にして実り豊かな出会いを通じて画家としての成熟を遂げ、一九二〇年代のパリの美的動向、すなわち摩天楼とジャズへの憧憬に彩られた「アメリカニズム」に大きな意義と役割を担う芸術家に変貌していった。ジェラルド・マーフィーが「移動」あるいは「移動の美術史」の問題系列に重要な位置を占めていることはだれしも否定できない。マーフィーこそは「移動」のもたらす恩恵を自己の必須の養分に転化しえた幸福な画家の典型のひとりということができるのである。

村田 宏

はじめに——「移動」という問題

一. マーフィーとナターリア・ゴンチャローヴァ

(一) マーフィーの回想

(二) 「モンパルナスの仮装舞踏会」

(三) 「バレエの初演」

二. マーフィーとパブロ・ピカソ

(一) サロン・デ・ザンデパンダン展出品作

(二) マーフィーとピカソ

(三) ピカソと「アメリカ的なもの」

三. マーフィーとフェルナン・レジェ

(一) パリの「アメリカニズム」

(二) マーフィーとレジェ

(三) マーフィーとバレエ劇《割当内で》

(以上 前号)
(以下 本号)

二. マーフィーとパブロ・ピカソ

(一) マーフィーとピカソ

サロン・デ・ザンデパンダン展に《機関室》を出品したその年(一九

二二)の夏、マーフィーと妻のセラは前年につづいて南フランスのアンティープ岬に赴いた。³³⁾ ニース西方の保養地である(図13)。マーフィー

夫妻の南仏逗留の経緯については触れるべき事項も少なくないが、さしあたり別席の話題としておきたい。マーフィーとピカソの関係を問おう



図13

に往復し、新しいアメリカの友人との親交を深めたのであった。

パリに居を構えてまもないマーフィーが、ピカソの絵画を最初に目にしたのは、一九二二年一〇月二日、ボエシー街のローザンベール画廊の店先でのことであるが、ピカソ本人との直接的な出会いは、おそくとも同年の末までに果たされたと思われる。両者の相識は、言うまでもなく「バレエ・リュス」を介してのことである。マーフィーが「バレエ・リュス」と深いかかわりをもっていたことは、本稿一章三節で見たとおりであり、ピカソにしても、一九一七年の《パレード》の舞台装置制作以降、《三角帽子》(一九一九)、《プルチネッラ》(一九二〇)、《四人のフラムenco》(一九二二)と続いたセルゲイ・ディアギレフとの共同作業が創作活動の重要な部分を占めるようになっていた。マーフィーとピカソ

とする本節が注目しなければならぬのは、アンティープ滞在中のマーフィー夫妻をパブロ・ピカソが頻繁に訪れていたという事実であろう。ピカソは、妻オルガ、二歳半の息子パオロ、そして老母マリア・ロペスを伴い、マーフィーの宿泊するホテル(Hotel du Cap)と自分の



図 14

が出会う場は、それと知られぬままに用意されていたのである。念のために付言すれば、当時のピカソは「バレエ・リュス」のダンサーにして旧ロシアの將軍の娘オルガ・コクローヴァとの結婚（一九一八）を契機に、それまでのボヘミア的な生き方を脱し、「黒の夜会服」を必要とする、いわゆる「公爵夫人の時代」⁵⁵⁾のさなかにあった。ミシアやシヤネルといった社交界の花形と交友を結び、しばしばそのサロンの客人となるという私生活上の大きな変化を経験していたのである。一章一節で見たポーモン伯爵の夜会にマタドール姿で現れたピカソの挿話は、こうした文脈において理解されるべきものと言えよう。

ピカソのもっとも信頼すべき伝記作者ジョン・リチャードソンは、マ



図 15

ーフィーとピカソの交渉について、つぎのように記している。ジェラルドとセーラ・マーフィーは、一九二〇年代はじめの「ピカソの生活になくはならないものであった」と⁵⁶⁾。その意味するところはさまざまであろうが、たとえば、モデルとしてのマーフィー夫妻がピカソにとって「なくてはならないもの」であったことは否定できない。一九二三年にアンティープで制作されたピカソのいわゆる「古典主義」的な筆致による《セーラ・マーフィーの肖像》（一九二三）と題する一連のペン画や油彩画（図14）をみるかぎり、アメリカ人の画家夫妻がピカソ絵画の靈感源として重要な役割をひき受けていたことは、誰の目にもあきらかである（図15）。しかし、彼らの交渉の内実を多少とも精密に検討するならば、「パ

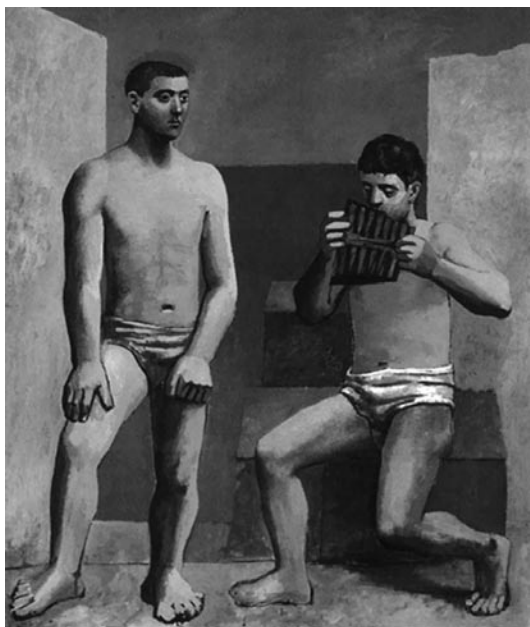


図 16

りのスペイン人」と「パリのアメリカ人」との関係が単に「画家とモデル」のそれに終始するものではなかったことは明白である。そこには別の重要な側面、すくなくとも本稿にとつては核心的とも呼ぶうるある問題が浮かびあがってくるように思われる。一九二三年の同じ夏、アンテীবにピカソを訪ね、マーフィー夫妻とも親しく言葉を交わした作家ガートルード・スタインふうには言えば、「ピカソについて語ると、マーフィーの完全な肖像画ができあがる」ことになるのかもしれない。⁽³⁷⁾

ここでは暫定的に一九二三年に制作されたピカソの油彩画《パインの笛》(図16)をとり上げることにしよう。作品には、地中海的な空と海を背景に、石段に腰をおろして笛を吹く男とその音色にじっと聞き入るか

のような立ち姿の男が描かれている。二〇点以上の習作を経て完成した《パインの笛》は、その構想が大きく三段階に変化していた。①二人の裸の女の傍らにパインの笛を吹く男、という構想から、②真珠の首飾りをつけた裸の女を囲むように、左側に鏡をもった男、右側にパインの笛を吹く男を配し、その上方に少年とも少女とも見える小さな人物を置くという構想に変わり、③最終的に女や子供の姿は消えていったのである。⁽³⁸⁾

ピカソ研究の第一人者のひとりウィリアム・ルービンは、この《パインの笛》についてある大胆な仮説を提出している。ルービンによれば、《ヴィーナス(ウエヌス)の化粧》の別名を持つ②の習作に登場する真珠の首飾りの裸の女はウエヌスとしてのセーラ・マーフィーであり、それは彼女とピカソとのあいだで秘かに生まれた「異教的な『神秘的な結婚』」を反映するものであった。しかし、結局、彼らのつかの間の愛が消えさると、愛を謳歌するはずの《ヴィーナス(ウエヌス)の化粧》は、晴朗な自然とは裏腹にどこか陰鬱な気配の漂う《パインの笛》に変貌したといふのである。鋭い洞察と着実な考証とによってピカソ研究に幾多の新生面をきり開いてきた研究者ルービンだけに、その主張はある種の説得力をもって受け入れられたように思われる。しかしピカソの伝記作者リチャードソンは、いくつかの反証をあげてこれを「まったくの感傷的な空想」⁽³⁹⁾として退けたのであった。筆者もリチャードソンと同じくルービンの所論について懐疑的な立場をとるものであるが、さしあたりここではつぎのように要約しておくことにしよう。——ピカソとマーフィー夫妻とのあいだには、ピカソとセーラの恋愛関係が想定されるほどに、あ



図 17

る別格の親しい関係が築かれていたのだ、と。

それでは、この「別格の親しい関係」はいかにして成立したのか。筆者にはその解答はルービンの想定した「ピカソとセーラの恋愛」にはなく、次節でみるように、むしろまったく別種の問題圏域のなかに求められるべきことのように思われる。

(三) ピカソと「アメリカ的なもの」

ピカソとマーフィーの「別格の親しい関係」成立について、筆者なり
の問題意識から事態の核心に迫ろうとすると、考察の糸口はつぎのよ
うな手紙の文言から与えられる。

親愛なるピカソ夫人。私たちの子どもは九時四五分に海岸に向かい、
一一時三〇分に戻ります（子どもたちは一二時に昼食をとります）。
お宅の赤ちゃんが、子守りの方ともども子どもたちとご一緒できる
ようでしたら嬉しく存じます。すこしあとで、ご主人と一緒に私ど
もと海水浴にでかけませんか。海岸はとてもすばらしく、私たちは
アメリカのカヌーを持っております。⁽²⁾

マーフィーの妻セーラがアンティーブ滞在中のピカソの妻オルガに宛
てた手紙の一節である。この片々たる章句が本稿にとって示唆的なのは、
そこに「アメリカ的なもの」を用意してピカソの好尚に投じようとする
マーフィー夫妻の明確な意図が窺われるからである。じつのところ、以



図 19

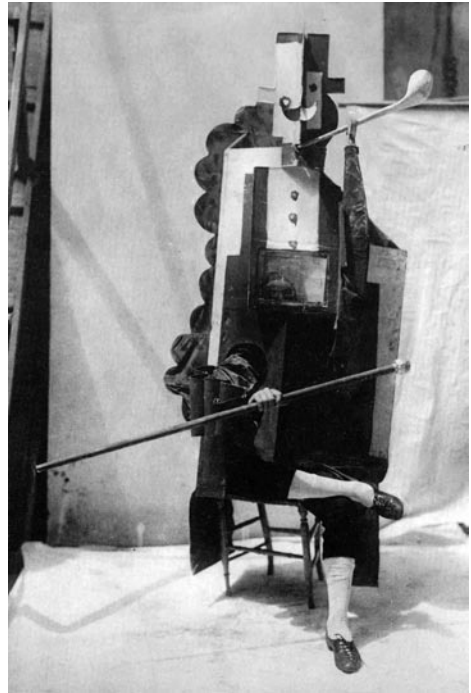


図 18

下の検討があきらかにするように、ピカソは「アメリカ的なもの」にたいして鋭敏な感受性をそなえた画家であり、マーフィーたちはそのことをよく弁えていたと考えられるのである。アンティープ岬のグループの岸辺で撮影された写真(図17)には、セーラの言葉を裏づけるように「アメリカのカヌー」の傍らで楽しげにポーズをとるピカソの姿が捉えられている。⁽⁸³⁾ アメリカの「荒野と自由の不朽の象徴」たるカヌーという「アメリカ的なもの」を満喫するピカソというわけである。結論を先取りするならば、ピカソとマーフィーが「別格の親しい関係」を成立させた最大の要因は「ピカソのアメリカへの強い関心」ということになるだろう。

このようなアメリカへの関心が以前からピカソのなかに兆していたことは、たとえば一九一七年五月一八日初演のバレエ劇《パレード》があまりにしている。筆者は以前別のところで《パレード》について若干の考察を試みたことがあり⁽⁸⁴⁾ 詳細は控えたいと思うが、本節の主題に関連する範囲でその概要をくり返しておこう。

パリの大通りにしつらえられた小屋掛けの前で、旅芝居の手品師、少女、軽業師が、通りかかった群衆を小屋の中に誘い入れようと「パレード(客寄せ道化)」を演じてみせるが、群衆は彼らの演技を本物の見世物と思いつみ、小屋に入らずに立ち去っていく。

《パレード》の脚本を手がけたジャン・コクトーの筋書きともいえぬ筋書きである。音楽をエリック・サティ、振り付けをレオニード・マシーン、



図 21



図 20

舞台装置と衣裳をピカソが担当したこの「客寄せ道化」のバレエ劇は、今日「バレエ・リュス」の代表的レパートリーのひとつと評価されている。ピカソは「マネージャー」(図18)「中国の手工品師」「軽業師」といった登場人物の視覚化にあたって、「パリのサンドイッチマン」(図19)「パリの物売りの声」「サーカス」といった画家の周辺に見いだされるフランス固有のイメージを活用していたが、濃紺のセーラーズーツと白いプリーツ・スカート姿の「アメリカの少女」(図20)については、フランスにではなく、当時パリで目にするのできた「アメリカ」に靈感を求めていた形跡が認められる。具体的には「その最大の称讃者はまちがいないフランス人である」⁽⁶⁶⁾とされるアメリカの女優パール・ホワイトが主演した映画《ポーリンの冒険》(一九一四)(図21)である。

①バレリーナ、マリア・シヤベルスカの演じた「アメリカの少女」が身につけるセーラーズーツとプリーツ・スカートの衣裳は《ポーリンの冒険》に登場するホワイトの衣裳(図22)に酷似していた。②アメリカの少女の身振り、すなわち荒馬に乗り、T型フォード車のクラックを回し、自転車のペダルを踏むかとおもえば、カウボーイやインディアンを演じ、新しいコダック・カメラを携え、大西洋航路の商船で船酔いするといった身振りは、「比類なく豪胆な」⁽⁶⁷⁾女優ホワイトが代役なしで行ったスタントに著しい類同性を帯びていた。

《バラード》に顕著なこうしたアメリカとの深い関連は、すくなくとも一九一七年の時点でピカソがアメリカを意識する芸術家だったことを明示しているだろう。ピカソが、マールフィーとの邂逅後も依然として「ア



図 22

真(図23)を示しながら、感きわまったようにそこに「真のアメリカ的優雅さ」⁽⁸⁾があると語ったというのである。アンティーブ岬で「カヌー」という「アメリカ的なもの」に魅了されたピカソがここに正確に重なるといわなければならない。アメリカ人マーフィーに注がれたピカソのまなざしは、画家の「アメリカ的なもの」にたいする旺盛な好奇心に由来するものだったと見てよいだろう。ピカソはこう言っていたはずである。

アメリカ的なもの」に関心を寄せていたことについては、ひとつの示唆深い逸話が残されている。あるときボエシー街のアパルトマンにマーフィーを招いたピカソは、アメリカ一九世紀のポートルレー写真家マシュー・ブラデーの撮影したリネカーンの肖像写

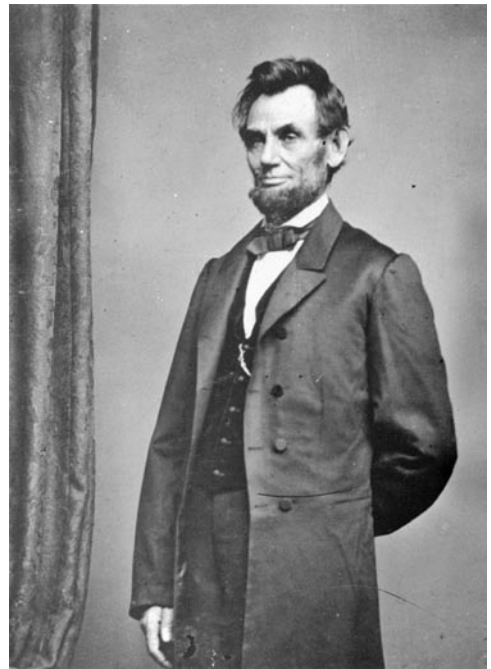


図 23

マーフィーは「たしかにヨーロッパ的ではなく、アメリカ的である」(前号拙稿註11参照)と。

筆者のいう「別格の親しい関係」は、こうしてルービンが主張するセラ・マーフィーとピカソと恋愛、いわば官能と欲望の共犯関係とは別の次元で成立し、結果としてピカソとマーフィーの交友は「未知の新鮮さを発散するアメリカ」を介して相応の深化を遂げていたのである。しかも注目に値するのはピカソとマーフィーが、実作においても少なからず照応関係を有していたことである。たとえば、コクトーの肖像画として構想されながら作者ピカソの寓意的肖像画として完成した「総合的キュビズム」の代表作《アルルカン》(一九一五)、あるいは友人のマックス・ジャコブの詩編に触発されて制作されたとも言われる《三人の音



図 24

楽家》(一九二二)(図24)。こうしたピカソ作品とマーフィーの《剃刀》(一九二四)(図27)には写実的な細部と平坦な色彩の併存といういちじるしい共通性が認められる。さらに入念な比較対照を試みれば思いのほか深いつながりが指摘できるのかもしれない。

以上、ピカソとマーフィーのあいだに生まれた「別格の親しい関係」について筆者固有の観点から検討を加えてきたが、急いで付け加えな

ればならないのは、マーフィーとフランスの画家との交友は、ひとりピカソだけにとどまらないということである。マーフィーの娘オノーリア・ドヌリーにあらえば、ピカソはたしかにマーフィーがもっともよく知る人物にちがいないが、それはレジェという「唯一の例外をのぞいて」(オノーリア⁶⁹)のことだったのである。

次章では、ピカソ以上にマーフィーと深い親交を結び、かつこのアメリカ人画家を高く評価した画家フェルナン・レジェについて検討することにしたいと思う。

三. マーフィーとフェルナン・レジェ

(一) パリの「アメリカニスム」

マーフィーとレジェの交友のありようを検証するに先だち、前章でみたピカソの「アメリカ的なもの」への関心が、じつは一九一〇―二〇年代のフランスの前衛的な詩人や画家のあいだで広く分有されていた「Americanisme アメリカニスム」の一部であることを確認しておくのが有益かもしれない。本稿の「はじめに」で見たアメリカ美術にたいする「グレーズとモーニーの態度の違い」を将来させた「アメリカニスム(アメリカ礼讃)」である。

何であれ「アメリカ的なもの」に誘引されること、これが「アメリカニスム」の本質の一斑をなしているのだが、このことに関して《パラード》に「アメリカの少女」を登場させたコクトーは、一九一九年、つぎ

のように啓示的な言葉を書きつけていた。「コロンブス」によって「発見」されたアメリカを話題にしてコクトーは言う。

この発見された子どもは成長した。数年来、フランスの芸術家さえ、その影響のもとに仕事をしている。音楽家は、そのラグタイムを、画家たちは鉄と石との風景を、詩人はそのポスター、広告、映画を用いている。⁽⁷⁰⁾

才気縦横の詩人コクトーは第一次大戦中、戦後を通じて「アメリカ的なもの」への関心がフランスの芸術家のあいだで優勢だったことを記しているのだが、その念頭には《パレード》のために「商船のラグタイム」⁽⁷¹⁾を作曲したサティと、そのメロディーにあわせてステップを踏む「アメリカの少女」があったことはまちがいない。興味深いことに、コクトーは前年の一九一八年はじめ、当時アメリカに滞在していた画家アルベール・グレーズに宛てた手紙のなかで、可能なかぎり多くの「黒人のラグタイム」をパリに送ってくれるように依頼していたのであった。⁽⁷²⁾コクトー自身が「アメリカ的なもの」に魅了されていたことは疑うべくもない。こうしたフランスにおける「アメリカ的なもの」への傾斜は、アメリカ人の目にも特筆すべきものと映じていた。たとえば一九二二年二月の『ヴァニティー・フェア』誌に掲載された論説「フランスにおける美的大変動」において、筆者のエドマンド・ウィルソンはつぎのような指摘を行っている。

最近パリに行った若きアメリカ人は、(中略)フランスにおいて、彼らが国外に出て身を遠ざけたまさに当のもの——機械、広告、エレヴェーター、ジャズ——が、フランス人を魅了し始めたことを発見するのである。(中略)大西洋の向こう側からすれば、摩天楼は異国的に見え、映画は、新しい種類の笑いと同興奮に満ちた豊かで英雄的な世界の記録のごとくなのだ。⁽⁷³⁾

批評家ウィルソンがこのように「アメリカニズム」の徴候を見てとっていたのに対し、もうひとりのアメリカ人はより直接的な表現を用いてつぎのように記す。——「驚いたことに、私は若きフランスがアメリカ合衆国の文明にいたく関心を寄せ、(アメリカ化)の方向に突き進んでいるのを目にしたのである」⁽⁷⁴⁾

こう断言するのはフィリップ・スポーラフランスの詩人との交友を結んだアメリカ人マシュー・ジョセフソン。故国への帰還後、雑誌『ブルーム』の編集に参加する作家である。⁽⁷⁵⁾ジョセフソンによれば、「ダダイスムの魂」たるスポーは、いつも忙しく動き回っていたという。その理由は黒人のジャズ・バンドや無声映画の伝える真のアメリカを発見したいと願い、トマス・エジソンの初期映画に特徴的な飛び回るような人物の動きを日常的にまねていたからだった。⁽⁷⁶⁾「(アメリカ化)の方向に」突き進む「フランス」が存在したことはほぼあきらかである。それでは、このような「アメリカ礼讃」はなぜ起こったのか。その論点をごく手短

かに示しておこう。

まず銘記すべきことは、第一次大戦によってアメリカの国際的な地位がおおきく変化したという事実である。参戦（一九一七年四月六日）から大戦の終結（一九一八年月一日）、そして戦後復興の時期にかけて、それまで「単なる外国のひとつ」にすぎなかったアメリカはフランスに懇ろな庇護の手を差し伸べる強大な国家として出現したのである。仏独の国境を戦場として戦われたかつてない総力戦の直接的な被害を免れた無傷の戦勝国アメリカ。深く戦禍に傷ついたフランスとは対照的にアメリカは空前の繁栄を謳歌し世界の強国としてその威信を高めていったのである。⁽⁷⁷⁾

このような事態の変化に呼応するかのようになざまなアメリカの事物がフランスに流入した。映画、ジャズはもとより、コカ・コーラ、クエーカーオート、パーカー万年筆、ジレット安全剃刀といった食料品や日用品にいたるじつに多様な「アメリカ的な」事物がフランスにもたらされたのである。大切なことはそうした事物にアメリカが体现するかに見える価値——富や若さや自由や刷新——が結びつき、結果として人々のあいだに「アメリカ的なもの」への憧憬と礼讃が広くかつ深く浸透していったということである。

そして本稿が強調しなければならないのは、このような「アメリカニスム」の顕在化とちよと踵を接するようにしてパリに現れたのがアメリカ人ジェラルド・マーフィーその人だったということである。一章で触れた「モンパルナスの仮装舞踏会」の「ブース」、すなわちマーフィー

が箱のくみ合わせによって生み出したニューヨークの摩天楼が、「アメリカ的なもの」への熱狂を共有する時代の趨勢と微妙に交錯していたことはあきらかである。

かかるマーフィーをさして「きわめてアメリカ的」⁽⁷⁸⁾と呼んだのが画家レジェであった。それではマーフィーはいかにしてレジェとの交友を展開させたのだろうか。

(二) マーフィーとレジェ

マーフィーがフェルナン・レジェと接触を持つことになるのは、一九二一年の秋、ゴンチャローヴァを最初の導き手として美術への道に踏み出した頃と推測される。というのも、「コントラスト」の画家レジェとゴンチャローヴァは、一九一四年以来相識だったと考えられ、ロシアの画家が、いわば古い友人レジェを新来の友マーフィーに紹介した可能性は十分に想定できるからである。

マーフィーとレジェの「芸術上の関係」については、アメリカの作家ドス・パソスの回想が考察のための貴重な手がかりを提供している。一九二三年六月の頃、レジェとマーフィー、そしてドス・パソスの三人が行ったパリ散策のエピソードである。

ドス・パソスによれば、レジェが散策のなかで気に入った形や色を選びだすと、マーフィーは「それはすばらしい *Cast bath ga*」と感想を漏らしたという。彼らの視線の先に何があるかといえば、「バステル調のチユイリール宮や橋やはしけやバトー・ムーシユ」ではなく「ウインチ、



図 25



図 26

錨爪、ロープの一巻き、引き船の煙突、はしけの船室の窓枠越しに見えるゼラニウムの後ろの女の顔の半分⁸⁰⁾」なのであった。

ここで注視されているのが観光名所のような景観ではなく、何の変哲もない日常の事物であることはきわめて示唆深い。フランスとアメリカの画家が同質の感受性を共有していたことが示されているからである。何の変哲もない事物の主題化ということであれば、マーフィーにはすで

に《機関室》(一九二二) (図 25) があったし、レジェも、上記の散策と同年の作品《大引き船》(一九二三) (図 26) において荷船や煙突やマスト、あるいは舷窓や索具といった、まさにドス・パソスの証言にある事物をとりあげていたのであった。二人のあいだに生まれた芸術的な共鳴がどのようなものであったかを窺わせる事態と言わなければならない。

身辺に見いだされるありふれた事物を信奉すること。マーフィー芸術にも共通するこの「日常の事物の美学」に関連してレジェはつぎのように書き記していた。

「世界をその日常的な視覚的表れにおいて思い描くこと」は「スペクタクルについて語ること」であると(「スペクタクル・光、色彩、動くイメー
ジ、事物」スペクタクル」一九二四)⁸¹⁾。レジェの「スペクタクル論」は多少の解説が必要だろうが、ごく簡単に要約すれば、それは「事物や人間」あるいは任意のものか、その固有の機能や意味をひとまず捨象され、もっぱら見る者に強く訴える「造形的価値」を有して現れることの

謂いであつた。レジェは宣言する。「大通りの二人の男が手押し車で巨大な金文字を運んでいる。この効果があまりに思いがけないものなので誰もが立ち止まって見てしまう。そこに現代のスペクタクルの起源がある」と。

レジェにとつて造形的価値はなんの変哲もない事物のなかにこそ含まれる。そのことを友人のマーフィーとともに実地に確認してまわつたのが、上記のセーヌ河畔の散策だったといえよう。ドス・パソスのつぎの言葉は意味深長である。「この散策のあとセーヌ河岸は二度と凡庸なものに見ることがなかった。」⁽⁸³⁾

それでは、レジェと同じように日常のありふれた事物に関心を寄せながら、マーフィーが「きわめてアメリカ的」な画家と呼ばれることになつたゆえんはどこにあるのだろうか。もちろんアメリカ人マーフィーが「アメリカ的」であることは自明であり、そのこと自体が問題の本質に触れあうことはない。問われるべきは、マーフィーの画家として「アメリカ的」相貌であらう。

セーヌ散策の翌年一九二四年に制作された作品《剃刀》(図27)を例にとろう。縦八三センチ、横九三センチのカンヴァスには、安全剃刀、万年筆、マッチ箱という「身辺に見いだされるありふれた事物」が、それぞれ実際のスケールをはるかに超えた大きさ(七〇センチ、八八センチ、五七センチ)で現れていた。⁽⁸⁴⁾画面上部のマッチ箱には「三つ星(THREE STARS)」と「安全マッチ(SAFETY MATCHE)」の英文字が記され、白地の楕円の上に三つの赤い六角星が登場している。

マーフィーは実在するスウェーデンの「三つ星安全マッチ」(図28)を下敷きにしながら、製造会社名の削除等の改変を加えて「アメリカの製品」であることを際立たせていた。さらに画面下部に配された万年筆と安全剃刀が「アメリカの製品」であることはあきらかたで、前者が鮮やかな朱色のキャップと金色の留金とからバーカー万年筆のデュオフォウルド・タイプであること、後者が頭部の刃の部分や柄の先端の回転つまみからジレット製の安全剃刀であることが知られるのである。⁽⁸⁵⁾

「ニューヨーク一九二六」の筆者モーニーの表現を用いれば、ニューヨークの「パーク・アヴェニューの散歩のように」「新しいアメリカの趣味を説明する」⁽⁸⁶⁾画家、それがマーフィーにはかならない。

以上、前章では、ピカソが「アメリカのカヌー」を眼にすることになつたアーティープ滞在を、本章では、レジェたちとのセーヌ河畔の散策をとりあげ、マーフィーの一九二三年におけるありようを検討してきたが、「一九二三年のジェラルド・マーフィー」を副題とする本稿がとりあげなければならない問題がじつは、もうひとつ残されている。「バレエ・スエドワ」のバレエ劇《割当内》(一九二三年一〇月二五月初演)である。

ゴンチャローヴァを通して「バレエ・リュス」にかかわつたマーフィーは、今度は「バレエ・スエドワ」の舞台制作に本格的にとり組む機会を与えられ、脚本から装置、衣裳のデザインまでを手がけ、一九二〇年代パリの「アメリカニスム」の文脈においてもっとも記念碑的な作品を生み出すことになつたのである。次節では、「パリのアメリカ人」マーフ



図 27



図 28

イーをめぐる小論の締めくくりとして、パリの人々に絵画とはちがった形で「アメリカ」を提示したこのバレエ劇について必要最小限の考察を試みることにしよう。

(三) マーフィーとバレエ劇《割当内で》

本節では、シャンゼリゼ劇場で上演されたバレエ劇《割当内で》に必

要な範囲で検討を加えたいと思うが、その作業に入る前に、フェルナン・レジエと「バレエ・スエドワ」⁸⁷⁾の関係、そしてマーフィーへのバレエ委嘱の経緯について一言触れておこう。

「バレエ・スエドワ」の創設者にして監督のロルフ・ド・マレは、じつは一九一五年以降、共通の友人を介してレジエ作品を購入し続ける、いわば持続的な礼讃者であった。⁸⁸⁾この親しい交友を前史として、一九二二年バレエ《スケート・リンク》制作への参加要請がド・マレからレジエにもたらされ、翌年一月にシャンゼリゼ劇場で《スケート・リンク》の初演が果たされたのであった。⁸⁹⁾そしてレジエは、ふたたび舞台装置と衣裳のデザイナー

ナーとして「バレエ・スエドワ」に参画することになる。アフリカの創世神話を題材とするバレエ《世界創造》(一九二三)(図29)である。マーフィーが《割当内で》にかかわる契機は、この「黒人バレエ ballet nègre」《世界創造》のための「前座劇」の制作者として、レジエが新米のアメリカ人マーフィーを推薦したこと⁹⁰⁾にあった。

一九二三年のはじめド・マレから正式の委嘱を受けたマーフィーは、

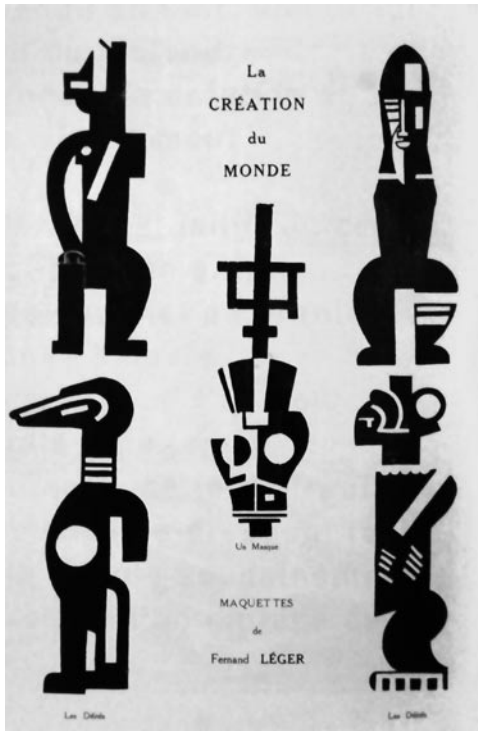


図 29

その年の夏、マーフィー自身がバレエの音楽担当者に推した作曲家コー・ポーターとともにヴェネツィアでバレエ制作の準備を進めた⁽⁹¹⁾。夫ジエラルドがヴェネツィアにでかけアンティープを留守にした際に、妻のセーラとピカソが「異教的な『神秘的な結婚』」を秘かに成就したとする仮説をウィリアム・ルービンが提出したことは前章でみたとおりである。

マーフィーは三週間ほどでシナリオの草稿を書き上げ、舞台装置と衣裳の下案も完成させていた。バレエ劇がアメリカ巡業を前提とした演目であることから、「バレエ・スエドワ」の故地スウェーデンとアメリカの要素が盛りこまれた。すなわち、一人の貧しいスウェーデン移民がニューヨークで一連のアメリカの人々に遭遇するというものである。リハー

サル中は「上陸せり Landed」と題されていた作品は、最終的に《割当内》と呼ばれることになった⁽⁹²⁾。

そのあらずじを示せばつぎのごとくである。主人公は真珠のネックレスで飾り立てた「大富豪の女性」に誘惑されるものの「社会改革者」が彼女を追い払う。ついで「黒人の紳士」が現れ酒瓶とステッキを手にしながらヴォードヴィル・ダンスを披露するが、これも「禁酒派の代理人」を名乗る男に追い立てられる。その彼は「禁酒派」でありながら携帯用酒瓶から一口飲みむほすと退場。「ジャズの麗人」が「シミ」と呼ばれる「ラグタイムダンス」を魅惑的に踊り、「カウボーイ」が拳銃を振り回して西部劇の雰囲気を持ち込む。めまぐるしく「アメリカ」を体験した主人公は、最後にブロードの映画女優「アメリカの恋人」と出会いハリウッドの映画スターとなって結末を迎えるのである⁽⁹³⁾。

このように《割当内》は「アメリカ」がさまざまに横溢するバレエ劇であったが、じつのところ、登場人物の多くはアメリカ映画や大衆芸能のなかにモデルを有していた。毛皮の乗馬ズボンにテンガロンハットといういでたちの「カウボーイ」(図30)は、たとえば、無声映画の西部劇スター、トム・ミックス⁽⁹⁴⁾を想起させるし、ひだ飾りのスカートを纏い花籠を持った「アメリカの恋人」(図32)は、初期映画の花形女優メアリー・ピックフォード⁽⁹⁵⁾に類縁しているだろう。さらに麦藁のかんかん帽に蝶ネクタイ姿の「黒人の紳士」はヴォードヴィルのタップダンスの芸人の忠実な引き写しであろうし、腰までスリットの入った細身のドレスを着こんだ「ジャズの麗人」(図34)はジャズ・バンドを



図 31



図 30



図 33



図 32



図 34



図 35

バックに熱唱するシンガーさながらというわけである。

こうしてさまざまな「アメリカ」が提示される舞台には、さらに鮮烈な「アメリカ」が出現していた。同時代のタブロイド新聞を模した巨大な背景幕(図35)である。そこにはつぎのような文字が記されていた。

最上部に「GEM ROBBERS FOIL \$210,000SWINDLE (宝石泥棒逃走二
一万ドル詐取)」、右側に「EXTRA! (号外!)」、その下に「NEW YORK

CHICAGO (ニ

ューヨーク・シ
カゴア)の新聞
紙名と「FINAL
EDITION 最終
版」の文字。そ

して全段抜き大
見出しには、

「UNKNOWN
BANKER BUYS
ATLANTIC (未
知の銀行家アト
ランティックを
買収)」の文字が
読みとれる。

そしてこの

「紙面」の左側には、ひとときわ大きい写真によって二つの「アメリカの事
物」が示されていた。ウールワース・ビルと大西洋汽船である。一九一
三年に建てられたウールワース・ビルはクライスラー・ビル完成(一九
三〇)まで世界第一位の高さを誇った高層建築である。⁽⁹⁶⁾その左側に見え
る大西洋汽船は、真上に記された文字「Largest Liner In (最大の定期船
就航)」が示すとおり、当時最大といわれたアメリカの汽船「リヴァイサ
ン」号であった。⁽⁹⁷⁾

本稿の冒頭(前号)にみたジャック・モーニーは「バレエの背景を構
成する日刊紙の第一面」に「散文的な生の道具の美 la beauté des
instruments de la vie prosaïque」を見届けているが、作者マーフイーに
よれば「二五〇のアメリカの新聞の合成」の目的は「新聞からアメリカ
ニスムの真髄を得ること」であったという。⁽⁹⁸⁾

《割当内》と同日に上演されたバレエ《天地創造》の作曲家グリウ
ス・ミヨーはつぎのような評言を記している。「シャンゼリゼ劇場にタイ
ムズ・スクエアの摩天楼が出現するのが見られたのである」⁽⁹⁹⁾あながち無
益な誇張とばかりは言えないだろう。なぜなら、この巨大な背景幕の前
で移民役を演じた主席ダンサー、ジャン・ボルランをはじめとする「バ
レエ・スエドワ」の踊り手たちが、アメリカの無声映画や大衆芸能を想
起させるしぐさをくり返したバレエ《割当内》は、一編の「アメリカ
物語」、すなわち一九二〇年代のパリが熱烈に希求した「アメリカ」を、
摩天楼や大西洋汽船、ヴォードヴィルや西部劇、そしてジャズのなかに
喚起することによって、独創的な「アメリカ的なもの」の表現の場たり

えていたからである。

貧しいスウェーデン移民を主人公とするこの「アメリカ的バレエ」は、こうしてアメリカ出身の画家マーフィーがパリに居を構えて以来抱きつづけてきたひとつの確信を披瀝するものであったとさえ言えよう。

——「パリは、多かれ少なかれ、人をアメリカ的にする」⁽⁴⁴⁾

おわりに

以上、小論がめざした「移動」とジェラルド・マーフィーに関する諸問題の検討は、ひとまず完結しえたかと思う。手つかずのまま残された課題もすくなくないが、それでも本稿が現在の美術史研究にながしかの寄与をなしうるところがあるとすれば、それは、これまでほとんど考えられることのないなかつたジェラルド・マーフィーの「トランスアトランティックなありよう」についていかなる問題設定が可能かをたとえ限られた範囲ではあれ明確にしたということに尽きるだろう。「一、マーフィーとナターリア・ゴンチャローヴァ」では、「モンパルナスの仮装舞踏会」や「バレエの初演」の内容を検討する過程で、ロシアの画家ゴンチャローヴァの芸術的薰陶を受けた絵画の初心者マーフィーの姿が視見された。「二、マーフィーとパブロ・ピカソ」では、「アメリカ的なもの」に関心を寄せるピカソとアメリカ人マーフィーがいかに親密な交際を続けたかが確認されたと思う。また「三、マーフィーとフェルナン・レジェ」では、レジェ独自の美学に寄り添いながら、しかし自己固有の「ア

メリカ的」絵画を制作するマーフィーの姿が浮き彫りになったはずである。

小論の各所には些末な事実が錯綜し論点の拡散の生じた部分が散見されるかもしれないが、それはひとえに本稿の主題に決定的意義をもつと筆者が考えた特殊な細部について詳しく吟味しようとした結果であるというほかない。しかしあらためて注釈をつけくわえるまでもなく議論の要点はただひとつに収斂する。すなわち、絵画の門外漢マーフィーが、妻と三人の子どもたちとともにアメリカを離れてフランスに渡ったのち、無数の偶然にして実り豊かな出会いを通じて画家としての成熟を遂げ、一九二〇年代のパリの美的動向、すなわち摩天楼とジャズへの憧憬に彩られた「アメリカニスム」に大きな意義と役割を担う芸術家に変貌していったということである。ジェラルド・マーフィーが「移動」あるいは「移動の美術史」の問題系列に重要な位置を占めていることはだれしも否定できないだろう。マーフィーこそは「移動」のもたらす恩恵を自己の必須の養分に転化しえた幸福な画家の典型のひとつとすることができるのである。

註(前号からの連番)

(53) Mary Blume, *Côte d'Azur. Inventing the French Riviera* (New York: Thames and Hudson, 1992), p. 75.

(54) 「公爵夫人の時代」はピカソの友人で詩人のマックス・ジャコブの言葉。

“Epoque des duchesses,” quoted in Douglas Cooper, *Picasso Theatre* (New

- York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1987), p. 35.
- (15) Calvin Tomkins, *Living Well Is the Best Revenge* (New York: The Modern Library, 1998), p. 23. 「この本が『ローンロー』に『おじやれが絵画をひきおろして僕がやられた』と題したところへ。 Amanda Vail, *Everybody Was So Young: Gerald and Sara Murphy A Last Generation Love Story* (New York: Broadway Books, 1999), p. 104.
- (16) John Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Years 1917-1932* (New York: Alfred A. Knopf, 2007), p. 203.
- (17) Linda Wagner-Martin, "Favored Strangers": *Gertrude Stein and Her Family* (New Brunswick: New Jersey: Rutgers University Press, 1995), p. 170.
- (18) The Picasso Project, *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture Neoclassicism II 1922-1924* (San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1996), 1 pp. 60-164.
- (19) William Rubin, "The Pipes of Pan: Picasso's Aborted Love Song to Sara Murphy," *Art News* 93 (May 1994), p. 141. 《『パンの笛』のロビーは『古戦主義』の文脈で考察を進め、かつ作品のX線写真を検討したところの論考を参照。 Daniel Giraudy, "Pablo Picasso: The Pipes of Pan," in Gottfried Boehm, Ulrich Mosch, and Katharina Schmidt, *Canto d'Amore: Classicism in Modern Art and Music 1914-1935* (Basel: Kunstmuseum, 1996), pp. 268-78.
- (20) John Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Years, op.cit.*, p. 238.
- (21) 三章で瞥見するように、八月のはじめ、夫のジェラルドが「バレー・スエドワ」の《割当四六》の舞台装置制作のためにヴェネツィアに出かけアンテীবを留守にするにはあったものの、その間に妻セーラがピカント一線を超える仲になったとするルービンの仮説は、決定的な決め手を欠いた憶断といわねばならぬ。
- (22) Vail, *Everybody Was So Young, op.cit.*, p. 124.
- (23) *Impressions of the Riviera: Monet, Renoir, Matisse, and their Contemporaries* (Maine: Portland Museum of Art, 1998), fig. 80.
- (24) *The Canoe: A Living Tradition* (Toronto, Ontario: Firefly Books, 2002), p. 8.
- (25) 拙稿「フランススロ（アメリカの少女）——トランスアトランティック・ギタンのため」『未来』（第四二三号、二〇〇一年一月）。
- (26) Richard Koszarski, *History of The American Cinema 3 An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture 1915-1928* (New York: Charles Scribner's Sons, 1990), p. 271.
- (27) パール・ホワイトのロビーは、貴重な写真が多数掲載されたところの充実した資料を参照。Mannuel Wehman and Raymond Lee, *Pearl White, The Peerless, Fearless Girl* (South Brunswick and New York, A.S. Barnes and Company, 1969).
- (28) Tomkins, *Living Well, op.cit.*, p. 34.
- (29) Honoria Murphy Donnelly (with Richard Billings), *Sara and Gerald: Villa America and Afterwards* (New York: Times Books, 1982), p. 7.
- (30) Jean Cocteau, *Entre Picasso et Ratiqnet*, textes reunis et presentes par André Ferniger (Paris: Hermann, 1967), p. 99.
- (31) 《『パントム』の音楽のロビーの歌を待たず分析の著作を参照。 Vincent Lajoinie, *Erik Satie (Lausanne: L'Age d'Homme, 1985)*, pp. 312-324.
- (32) Francis Steegmuller, *Cocteau: A Biography* (Boston: David R. Godine, 1986), p. 201.
- (33) Edmund Wilson, Jr. "The Aesthetic Upheaval in France: The Influence of Jazz in Paris and Americanization of French Literature and Art," *Vanity Fair* (February, 1922), p. 49.
- (34) Matthew Josephson, *Life among the Surrealists* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962), p. 125.

- (75) David E. Shi, *Matthew Josephson, Bourgeois Bohemian* (New Haven and London: Yale University Press, 1981), p. 76ff.
- (76) Josephson, *Life among the Surrealists*, *op.cit.*, pp. 122-124.
- (77) 第一次大戦を契機としてアメリカがその重要度を高めてゆくことについては、こゝが簡潔な見取り図を提供している。Frank Costigliola, *Aukward Dominion: American Political Economics, and Cultural Relations with Europe, 1919-1933* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984), pp. 167-183.
- (78) Dos Passos, *The Best Times: An Informal Memoir* (New York: The New American Library, 1966), p. 146.
- (79) 一九一四年五月九日、レジエは「アカデミー・ロシリーエフ」で「現下の絵画的達成」と題する講演を行ってゐる。Dorothy Kosinski, *Fernand Léger, 1911-1924: The Rhythm of Modern Life* (Munich and New York: Prestel, 1994), p. 67. ロシア出身の画家マリイ・ロシリーエフの経営するアカデミーはロシア人芸術家のいわば「メッカ」であり、《金鶏》の初演（一九一四年五月二五日）を翌月に控えた四月、パリ滞在中のナターリア・ゴンチャローヴァとミハイル・ラリオノフがアカデミーを訪れ、レジエの講演を聴講していた可能性は否定できない。なおレジエが一貫して親ソ的態度を保持していたことについて筆者は別のところで論じている。拙稿「フェルナン・レジエと『赤い30年代』「権力／記憶——モタニズムの越境」（人文書院、二〇〇四）、「八四へい」。
- (80) Dos Passos, *The Best Times*, *op.cit.*, p. 146.
- (81) Fernand Léger, "Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objets-spectacle" (1924) in Fernand Léger, *Fonctions de la Peinture*, Edition établie, présentée et annotée par Sylvie Forestier (Paris: Gallimard, 1997), p. 111.
- (82) *Ibid.*, p. 112.
- (83) Dos Passos, *The Best Times*, *op.cit.*, p. 146.
- (84) ここには、一九二四年に完成した「断片」に個性を与える「映画《バレエ・メカニック》の作者レジエの感化を想定することも可能であろう。台所用品や帽子といった日常的な事物「機械的バレエ」を演じる映画《バレエ・メカニック》はいづれでもなく、クローズ・アッパの技法によって細部を拡大された多様な事物の細部が格別の造形力を示す先鋭な実験映画であった。レジエがこの映画の制作に着手するのは、一九二三年のことである。《バレエ・メカニック》については、筆者は以前やや詳細に検討している。拙稿「フェルナン・レジエと映画《バレエ・メカニック》（上）（下）」（『美術史研究』第三〇冊、三一冊、一九九二、一九九三年）。
- (85) Wanda M.Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity 1915-1935* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1999), p. 376 (n.97).
- (86) Jacques Mauny, "New-York 1926." *L'Art Vivant* 2, no. 26 (janvier 15, 1926), p. 58.
- (87) 「バレエ・リュス」と相前後して一九二〇年代のパリに登場した「バレエ・スエドワ」のバレエ史上における固有の意義と役割については、監督ロルフ・マレの助手を務めていたベンクト・ヘーガーらの研究を参照。Bengt Häger, *Ballets Suédois* (trans.Ruth Sharman)(London: Thames and Hudson, 1990), *Svenska Balletten i Paris 1920-1925: Ballets Suedois* (Stockholm: Dansnuseet, 1995), *Les Ballets Suédois 1920-1925* (Paris: Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, 1994).
- (88) マ・マレは、友人のスウェーデン画家ニルス・ド・タルデル (Nils de Dardel) をとおしてレジエ作品を獲得していた。一九一〇年にパリに赴き、レジエの親しい友人の一人となっていたタルデルは、早くも一九一四年にマ・マレの作品購入の手配を整えていた。この事実は、レジエとマ・マレの間に、相応の交渉があったことを示唆しているだろう。 Erik Naslund, "Fernand

- Leger and the Ballet Suedois, in *Sommarsställning: Fernand Léger och Svenska Balletten ur Dansmusets samlingar* (Stockholm: Bokförlaget, 1990), p. 60. 一九一六年にレジエが描いた『パイプの兵士』は、タルデルによる挿入でなされている。Correspondances Fernand Léger-Léonce Rosenberg 1917-1937, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série/Archives* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1996), p. 86.
- (88) 《スケート・リンク》については、つぎの拙稿を参照。「バレエ《スケート・リンク》(一九二二)——フェルナン・レジエと演劇、『スペクタクル』とバレエ」『大学美術教育学会誌』第三五号、二〇〇三年三月。
- (90) Vaill, *Everybody Was So Young*, *op.cit.*, p. 123.
- (91) William McBrien, *Cole Porter: A Biography* (New York: Vintage Books, 1998), p. 89. ポーターはマールブリーのイェール大学の友人。一九一七年以来パリに居を構え一九二〇年にはスコラ・カントルムに籍をおき、和声や対位法、管弦楽法を学んでいたものの、やがてポピュラー・ミュージックで活躍することになる音楽家である。
- (92) タイトルの「割当」とは移民の数的制限枠を指している。「移民国家」アメリカの「移民問題」については、つぎが明快な歴史的展望を与えている。古矢旬『アメリカニズム：「普遍国家」のナショナルリズム』(東京大学出版会、二〇〇二年)、八九—一五〇ページ。
- (93) Häger, *Ballets Suedois*, *op.cit.*, p. 44.
- (94) トム・ミックスはもともとオクラホマの保安官にしてカウボーイであったが、やがて無声映画に進出し絶大な人気を博した。Richard D. Jensen, *The Amazing Tom Mix: The Most Famous Cowboy of the Movies* (New York: Universe, Inc., 2005).
- (95) 「アメリカの恋人」と賞讃された女優メアリー・ピックフォードについては次を参照。Scott Eyman, *Mary Pickford: America's Sweetheart* (New York: Donald I. Fine, Inc., 1990).
- (96) Donald Martin Reynolds, *The Architecture of New York City* (New York: MacMillan Publishing Company, 1984), pp. 169-179.
- (97) Robert M. Murrlock, "Gerald Murphy, Cole Porter, and the Ballets Suedois Production of Within the Quota," in *Paris Modern: The Swedish Ballet 1920-1925* (San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1996), p. 113.
- (98) Mauny, "New York-1926," *op.cit.*, p. 58
- (99) William Rubin, *The Paintings of Gerald Murphy* (New York: The Museum of Modern Art, 1974), p. 29.
- (100) Darius Milhaud, *Ma Vie heureuse* (Paris: Pierre Belfond, 1987), p. 128.
- (101) Vaill, *Everybody Was So Young*, *op.cit.*, pp. 133-134.

図版出典一覧

- 図 1 *L'Art Vivant* 2, no. 26 (janvier 15, 1926), p. 53.
- 図 2 *L'Art Vivant* 2, no. 26 (janvier 15, 1926), p. 57.
- 図 3 *The Paintings of Gerald Murphy* (New York: The Museum of Modern Art, 1974), p. 23.
- 図 4 Charles A. Riley II, *The Jazz Age in France* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2004), p. 49.
- 図 5 http://paris1900.lartnouveau.com/paris05/lieux/bal_bullier/cpa/bb6.htm
- 図 9 *Sonia et Robert Delannoy* (Paris: Musée d'Art Modernes de la ville de Paris, 1985), pp. 200-201.
- 図 7 <http://www.arslibri.com/catl130w26.htm>
- 図 8 Anthony Parton, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde* (London: Thames and Hudson, 1993), p. 74.

- ☉ Alexander Schouvaloff, *The Art of Ballets Russes* (New Haven and London: Yale University Press, 1997), p. 210.
- ☺ *The Paintings of Gerald Murphy* (New York: The Museum of Modern Art, 1974), p. 21.
- ☻ *Fernand Léger: La Poésie de l'objet, 1928-1934* (Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1981), p. 9.
- ☼ *The Paintings of Gerald Murphy* (New York: The Museum of Modern Art, 1974), p. 22.
- ☽ <http://www.antibes.com/img/plan.jpg>
- ☿ *Picasso and Portraiture* (New York: The Museum of Modern Art, 1996), p. 57.
- Ⓚ http://www.wcma.org/modules/murphy/img/exhibition_images/24_Picasso_Gerald_Antibes_1923_sm.jpg
- Ⓛ Alfred H. Barr, Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art* (London: Martin Secker and Warburg Limited, 1975), p. 127
- Ⓜ *Impressions of the Riviera* (Seven Congress Square, Portland: Portland Museum of Art, 1998), p. 68.
- Ⓨ *Les Ballets Russes à l'Opéra* (Paris: Bibliothèque Nationale, 1992) p. 108.
- Ⓩ Deborah Rothschild, *Picasso's «Parade»* (London: Sotheby's Publication, 1991), p. 164.
- ⓐ Deborah Rothschild, *Picasso's «Parade»* (London: Sotheby's Publication, 1991), p. 112.
- ⓑ Richard Abel, *French Cinema-The First Wave, 1915-1929* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984), p. 126.
- ⓓ Deborah Rothschild, *Picasso's «Parade»* (London: Sotheby's Publication, 1991), p. 125.
- ⓔ <http://www.archives.gov/research/civil-war/photos/images/civil-war-188.jpg>
- ⓕ Alfred H. Barr, Jr., *Picasso: Fifty Years of His Art* (London: Martin Secker and Warburg Limited, 1975), n.p.
- ⓖ *The Paintings of Gerald Murphy* (New York: The Museum of Modern Art, 1974), p. 21.
- ⓗ Gilles Néret, *Fernand Léger* (London: Cromwell Editions, 1993), pp. 92-93.
- ⓘ *The Paintings of Gerald Murphy* (New York: The Museum of Modern Art, 1974), p. 31.
- ⓙ Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity 1915-1935* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1999), p. 123.
- ⓚ *La Création du monde: Fernand Léger et l'art Africain* (Geneve: Musée d'art et d'histoire de Geneve, 2000), p. 74.
- ⓛ *Paris Modern: The Swedish Ballet 1920-1925* (San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1996), p. 111.
- ⓜ http://explorepahistory.com/images/ExplorePAHistory-a0h2x3-a_349.jpg
- ⓞ *Paris Modern: The Swedish Ballet 1920-1925* (San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1996), p. 113.
- ⓐ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Mary_Pickford_cph.3c17995u.jpg
- ⓑ *Making It New: The Art and Style of Sara and Gerald Murphy* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2007), p. 44.
- ⓓ Honoria Murphy Donnelly, *Sara and Gerald: Villa America and After* (New York: Times Books, 1982), n.p.