

ポール・ゴーガンとフランス人コレクター

——作品の創造と蒐集をめぐる政治学、一八八〇—一九一〇年

小泉 順也

一 コレクター研究の目的と課題

フランス近代美術史を再考しようとするとき、コレクターによる貢献は無視しえない。蒐集と保存を通して、モノとしての作品のみならず芸術的記憶を後世に伝えるという意味において、彼らが果たした役割を過小評価してはならないだろう。美術館に展示されている傑作も、多くは個人コレクターを経て収蔵されたものである。これまでの研究は、一部のコレクターや美術館に研究対象を限定して所蔵品調査を行うか、あるいは特定の芸術家と蒐集家の交流を扱ったものが中心で、ひとりの画家に対する複数のコレクターの能動的関与を歴史的に解明しようとする試みは少なかつた¹⁾。というのも、美術館ではなく個人の蒐集家を対象とするコレクション研究は、一般的に資料的な制約が大きく、調査に大きな困難をとまなうからである。本来であれば領収書、書簡、メモなどの一次資料を渉猟し

て、彼らの活動の軌跡を丹念にたどることが求められる。しかし、これはときに個人の財産権に関わる繊細な領域であり、資料の閲覧を許されないことも珍しくない。

以上のような問題を認識した上で、本稿ではポール・ゴーガン（一八四八—一九〇三）の作品を蒐集したフランス人コレクターの活動を、一八八〇年から一九一〇年の範囲でたどっていく。考察の対象を三〇年間に限定したのは、作品が人手に渡り始めてから、公立美術館に作品が収蔵されるようになるまでの時期を扱うためである²⁾。これはいわば、作品が伝播していくときの最初の段階にあたる。日曜画家から印象派の時代を経て、総合主義の画風や異国趣味の主題を自己のものとしていく過程で、ゴーガンはパリ、デンマーク、ブルターニュ、タヒチと各地を移動しながら多くのコレクターと接触した。しばしば深刻な金銭的困窮に直面した芸術家は、僅かな期間を除いて、コレクターの意向を完全に無視できる環境にはな

かった。彼らに迎合したとまで主張するつもりはないが、強靱な意志や不屈の魂といった紋切型の精神論を持ち出して、容易に解決できる苦労ではなかったと考えるべきである。作品の創作と蒐集のあいだには、ときに人脈や金銭が絡み合った複雑な事情が介在する。こうした条件のもとで、コレクターはどのように芸術家と出会い、作品を蒐集する間柄に歩み寄っていったのだろうか。ゴーガンとフランス人コレクターの関係を説明しながら、生前から没後まもない時期の芸術家受容において、彼らが果たした役割を再検証する。

二 初期コレクターをめぐる状況

——シュフネツケルとメット・ゴーガン

時系列に沿って論述を進めるため、まずは証券仲買人の仕事のかたわらで絵画を描いていた時代にさかのぼり、ゴーガンとコレクターの接点を探っていく。しかし、最初のコレクターが誰であったのかという素朴な問いに答えるのは案外と難しい。ゴーガンを取り巻いていた身近な人物として、ベルタン商会の同僚でゴーガンに絵画の手ほどきをしたクロード・エミール・シュフネツケル（一八五一—一九三四）の存在を指摘できる。彼は初期のコレクターの一人と考えて差し支えないが、一八八〇年代初めまでは職場を通して日常的に接触があったので、当時の交友の様子を書簡などで裏付けることはできない。美術批評家ロベール・レーの一九五〇年の証言によると、一八九九の時点でシュフネツケルはゴーガンの作品を

「少なくとも約五〇点」は持つていたと伝えられている。³ 近年の具体的な調査としては、彼のカタログ・レゾネを編纂したグロスヴォーゲルによって、計五九点に及ぶ絵画、パステル、グアッシュ、彫刻、陶器の一覧表が作成されている。⁴ このリストは細部で誤謬を含む可能性があるが、本稿で補足できることはない。

たとえば、よく知られている作品を挙げてみる。《シュフネツケルの家族》（一八八九、オルセー美術館、W313）を所蔵していたのは当然であるとして、他に《こんには、ゴーガンさん》（一八八九、プラハ国立美術館、W329）、《黄色いキリスト》（一八八九、オルブライト・ノックス美術館、W327）、《パラヒ・テ・パラエ（聖なる山）》（一八九二、フィラデルフィア美術館、W483）、《祈りを捧げるブルターニュ女》（一八九四、クラーク美術研究所、W518）などの重要な油彩画が収められていた。⁵ さらに、代表的な木彫の作品である《恋せよ、さらば幸せならん》（一八八九、ボストン美術館、G76）と《神秘的たれ》（一八八九、ボストン美術館、G87）も彼のコレクションに含まれる。すべての作品について、その入手の経緯が判明しているわけではない。しかし、一八九五年二月十八日にオテル・ドゥルオで開催された競売が、所蔵品を充実させる契機となった事実には触れておく必要がある。このときには四十七点のゴーガンの作品が出品され、シュフネツケルは五点の作品を落札した。⁶ そこには先述した《こんには、ゴーガンさん》、《祈りを捧げるブルターニュ女》、《パラヒ・テ・パラエ（聖なる山）》が含まれていたのである。

一方で初期の作品の移動をたどるとき、妻メットの関与は無視できない。最晩年の一九〇二年のゴーガンの書簡には、「デンマークにも私の絵画の愛好家が何人かいる」と明記されているが、こうした作品の多くは彼女を介してもたらされた。⁸ 身内にしか分からない諸般の事情があったにせよ、確執を抱えた芸術家の妻は、ときにゴーガンにとって内なる他者と呼びうる存在であった。それゆえ彼女のもとに残された、あるいは海を越えて送られてきた作品は、日々の生活を支えるばかりでなく、ときに資金調達的手段として売却されたようである。このような行為は早くは一八八五年に確認でき、⁹ 最晩年のゴーガンの書簡にも、具体的な金額を添えて次のような不平不満が記されている。

デンマークで妻と別れたとき、一切合財の家具、衣類、絵画と彫刻をそのまま置いてきた。私のコレクションは（買い手である義兄の証言によると）、約一万五〇〇〇フランで売られたという。ほかに出来の悪くない旧作の絵画、私がここに滞在中にあなたが送ってくれた絵画と陶器、二点のタヒチの絵画も含まれているはずだ。すべてを売り払った金額は三万フランになると見積もっている（その他に私は何回かに分けて四〇〇〇フランを送金した）。あなたも知っているように、九三年から九四年にかけて、私は六〇〇フランしか受け取っていない。だから、いつも惨めな生活を送ってきた。¹⁰

ゴーガンのこうした主張に対して、メットにも相応の言い分があるはずだが、ここで夫婦間の問題に立ち入ることは本論の主旨から外れる。ひとつだけ説明を加えるならば、ここで言及された義兄とはエドヴァルド・ブランデス（一八四七—一九三一）を指している。¹¹ 彼は文学者やジャーナリストとしての活動に加えて、一九〇九年から一九二〇年にかけて二度にわたり財務大臣を務めた著名なデンマークの政治家であった。¹²

ゴーガンはたびたび同国の人々に対する批判を綴っているが、間接的であれ直接的であれ、作品購入を含めた経済的支援を受けたことは確かであり、芸術家受容においてデンマークのコレクターや美術館の果たした役割は重要である。たとえば、コペンハーゲンの国立美術館は一九〇七年に《雪、カルセル通り》（一八八二—八三）「図1」をデンマーク人コレクターから購入している。フランスの美術館にゴーガンの作品が収蔵されたのは、一九一〇年の遺贈が最初の事例であり、これは本国での決定より早かったことになる。¹³ 一枚の絵は完成された瞬間から芸術的価値を帯びるのではなく、日曜画家という立場である以上、ときに気軽に寄贈や交換されるような代物であった。周囲にいた親類や知人の範囲を超えて、作品の二次的伝播が始まるのは二十世紀に入ってからのことであった。

三 ジョルジュ・ド・ベリオの逡巡

実証的なコレクション研究を目指すのであれば、可能なかぎり資

料的根拠を明示しながら、芸術家との関係を繕いていかななくてはならない。ゴーガンは一八七三年頃から趣味で絵画制作を始め、早くも作品を発表する機会を得た。¹⁴ 具体的には《ヴィロフレールの風景》と題した油彩画が一八七六年のサロンに展示され、¹⁵ カミーユ・ピサロの知己を通して、一八七九年の第四回以降の印象派展に参加するようになったのである。¹⁶ 一八八一年の第六回印象派展のカタログには、重要な情報が載せられている。そこにはゴーガンの十点の出品作の内、《花と絨毯（パンジー）》（一八八〇、個人蔵）「図2」はド・ペリオ氏、《椅子の上に》（一八八〇、所蔵先確認中）「図3」はドガ氏の所蔵であると明記されている。前者はルーマニア出身でフランスに帰化したホメオパシーの医者ジョルジュ・ド・ペリオ（二八二八―一九四）、後者はいうまでもなく印象派のエドガー・ドガ（二八三四―一九一六）であった。¹⁷ 残された資料から確認されるかぎりにおいて、二人はゴーガン作品の最初のコレクターであった。ペリオは初期の段階から印象派の画家たちと親交を結び、一八七八年六月にオテル・ドウルオで開催されたエルネスト・オシユデの競売で、モネの《印象、日の出》（一八七三、マルモッタン美術館）を購入したことが知られている。¹⁸ ルノワールによる回想録にも、「いつでも私たちの誰かが二〇〇フランほど必要になると、ランチの時間にカフェ・リッシュに駆け込んだものだった。そこには確実にド・ペリオ氏がいて、運んできた絵を見もせず買ってくれた」という逸話が披露されている。¹⁹ こうした証言は一方でコレクターの気さくで鷹揚な人柄を伝えているものの、他方で作品や芸術

を十分に理解した上での蒐集であったのか、多少の疑問を生じさせるだろう。実際のところ、カミーユ・ピサロが一八九一年に息子リュシアンに宛てた書簡には、ゴーガンに対するペリオの個人的見解を伝える箇所を見出せる。「ゴーガンに反発していたド・ペリオ氏が私に打ち明けたところでは、彼はその芸術を見直すようになり、彫刻は感心しないが、偉大な才能を認めるようになった」との一節からは、評価を二転三転させていたコレクターの揺れ動く心情が汲み取れる。²⁰ あるいは、タヒチに出发する直前の競売で二点の作品を購入するものの、²¹ 帰国後の一八九三年にデュラン・リュエル画廊で開催された個展に足を運んだときに、同じくペリオは「まったく酷くて常軌を逸している」との感想を漏らしたと伝えられている。²²

このようなペリオとゴーガンの交錯した関係は、特別なものと捉えてはならない。進むべき方向を決める前に、逡巡を繰り返すのは芸術家にかぎったことではない。コレクターの支持は必ずしも一貫したものではなく、ときに芸術家の作風の変化に戸惑い、擁護と拒絶のあいだで揺れ動いていた。そうした彼らの心情を伝える証拠は決して豊富に残されていないが、精緻なコレクション研究の構築に向けた課題のひとつである。とはいえ、ゴーガンがほとんど無名であった時期に、印象派展のカタログに記載されたコレクターの存在は、箔を付けるといふ意味で一定の効果をもたらしたことに疑問の余地はない。作品を入手するコレクターの動機は、芸術の擁護といった大義によるものばかりでなく、単なる経済的援助や付き合い

の延長にすぎないことがあり、とくに画業の初期の段階では注意を向ける必要がある。一部の若手の画家や批評家から熱烈な支持を受けながら、実際のゴーガンの地位ははまだ過渡期を抜け出せてはいなかった。

四 ドガとゴーガン——双方向的な蒐集の影響

グループとしての印象派の結束が徐々に弱まり、展覧会に参加する顔触れも大きく変化するなかで、ゴーガンは第四回から第八回まで出品を続けた。振り返るとドガとゴーガンの関係は、総じて良好に推移したと言える。²³二人の出会いは一八七九年にさかのぼる。日曜画家として仲間の印象派の作品を集めていたゴーガンは、ピサロに宛てた一八七九年九月の書簡で、「ドガに彼のアトリエで会った。残念ながら「エルネスト・」メイがパステルを買ってしまい、私手に入れられなかった。本当に素晴らしいものであったので非常に残念である」(「」は引用者註、以下も同様)と記している。²⁵ここで言及された作品については、メトロポリタン美術館に所蔵されたパステル《舞台の稽古》(一八七四頃、メトロポリタン美術館)「図4」と考えられているが、一定の収入に恵まれた当時のゴーガンは、コレクターとしても旺盛な活動を展開していた。²⁶

こうした経緯の後で、ゴーガンは第六回印象派展に出品された前述の《椅子の上に》を、ドガはパステルの《シューズを調整する踊り子》(一八八二頃、オールドルップゴー美術館)を、それぞれ交換

したとされている。²⁷あるいは、一八八三年のマネの訃報に接したゴーガンが、「マネは領袖としての姿を体現していた。彼が亡くなった今、その後を継ぐのはドガである」と評したことは看過しえない。また、比較的大きな作品である《室内、カルセル通り》(一八八一)「図5」は、室内を舞台に華麗な花束で飾られた机と女性の肖像を組み合わせた大画面の空間構成という点において、ドガの《菊と女》(一八六五、メトロポリタン美術館)「図6」を想起させるとともに、²⁸ゴーガンは画中画としてドガの作品を背景に配した《ボタンの花瓶》(一八八四、ワシントン、ナシヨナル・ギャラリー)「図7」や《マドレーヌ・ベルナルルの肖像》(一八八八、グロノーブル美術館)「図8」を残している。²⁹十五歳ほど年長にあたるドガの存在は、ピサロと同列に論じられないが、ゴーガンにとって尊敬する導き手の一人であった。

一方のドガは後進のゴーガンに対して、どのような態度で接していたのだろうか。印象派展が存続していた時期の資料は乏しいものの、ブルターニュに滞在するようになってからの進歩にドガが驚愕したという逸話が残されている。具体的にはアルド・フィンセントと共同生活を送るゴーガンに宛てたテオ・ファン・ゴッホの書簡に、「ドガはあなたの作品にあまりに夢中で、多くの人にそのことを語っており、前景の平原に座っている女と立っている女が描かれた春の風景の油彩画を購入しようとしています」との報告が見いだせる。³⁰ここで言及された作品は《レザヴァンの春》(一八八八、所蔵先確認中)「図9」であるが、残念ながら寸前のところで購入は

実現しなかったようである。しかし、タヒチ滞在の直前に開催された一八九一年二月の競売では、以前の埋め合わせをするかのようにならぬ《美しきアンジェール》(一八八九、オルセー美術館)「図10」と《マルチニーク風景》(一八八七、ティッセン・ボルネミッサ・コレクション、W230)をドガは購入した。さらに、帰国後の一八九三年十一月、ゴーガンの個展がドガの斡旋によつてデュラン・リユエル画廊で開催されると、この機会に《ヒナ・テファトゥ(月と大地)》(一八九三、ニューヨーク近代美術館、W499)、《ファアトゥルマ(ふてくされた女)》(一八九一、ウォーチェスター美術館、W440)を自身のコレクションに加えたのである。³¹

シュフネットルの箇所でも触れたように、二度目のタヒチ滞在向けて、一八九五年二月にパリのオテル・ドウルオで競売が開催された。その現場に立ち会ったドガの興奮を、友人のダニエル・アレイヴィが生き生きとした筆致で伝えてくれている。

先月のゴーガンの競売のときに、私は彼「ドガ」のとなりにならぬ。何という情熱なのだろうか。彼は度を越して、自分でも恐れ慄くような価格に吊り上がるのをそのままにしていた。それどころか、落札した絵を見てもいなかった。「これは何ですか」と私に聞いたのを覚えている。彼はこれまで見たことのなかった《オランピア》の模写を購入した。そして、身を乗り出しながら、近くの人に「これは美しいですか」と尋ねていた。³²

この引用からは、競売場に渦巻く興奮に掻き立てられた熱心なドガの姿が目につかぶであろう。この好機を捉えた彼は《マネの「オランピア」に基づく模写》(一八九一、個人蔵)「図11」、《マンゴールを持つ女》(一八九二、ボルティモア美術館、W49)の二点を落札して、ド・ベリオやミシエル・マンジといった別のコレクターにも、作品の購入を勧めたと伝えられている。³⁴ その後もゴーガンに対する関心は衰えず、一八九八年に《花瓶》(一八九六、ロンドン、ナショナル・ギャラリー、W553)をダニエル・ド・モンフレッドから一五〇フランで手に入れている。³⁵

ドガは一九一七年に亡くなるが、一九一八年のコレクションの競売カタログには、ゴーガンの十一点の油彩、二点の水彩、六点の彩色モノタイプ、六点の木版画に関する情報が記載されている。³⁶ ここには傑作の一点である《マハナ・ノ・アトゥア(神の日)》(一八九四、シカゴ美術研究所)も含まれていた。作品の点数もさることながら質の面でも、ドガはコレクターとしての確かな鑑識眼を備えていた。再度タヒチに出発すると直接の交友は途絶えたが、考えてみると、両者は大局的に見れば似たような境遇に置かれた芸術家と言えるかもしれない。つまり、妻子を捨てて芸術に打ち込んだゴーガンと生涯にわたつて独身を通じたドガとのあいだには、器用とはいえない人間関係、親類や友人との深刻な齟齬、絵画に止まらない幅広い媒体の使用など、多くの共通点を見出せよう。双方向的な作品蒐集の陰で、両者は決して平坦ではない互いの人生の歩みを付度していたのではないだろうか。それぞれに作品を蒐集したという事実

は、こうした両者の親和性を映し出したものであったに違いない。

五 一八九〇年代の競売——思惑と結果の齟齬

ドガやシユフネツケルのコレクションについて述べたくだり、タヒチ滞在に前後して開催された競売に触れたが、これらの機会はゴーガンの存在を世間に知らしめ、コレクターの幅を広げたという意味で重要な転機となった。一八九一年二月二三日にオテル・ドウルオで三〇点の作品の競売が開催されたときには、最終的に九六三五フランの売り上げを記録して、生涯で唯一成功したといつてよい成果をもたらした。³⁷これに合わせて小冊子が刊行され、そこに出品された作品の題名とともに、二月十六日の『エコー・ド・パリ』誌に掲載されたオクターヴ・ミルボーの論考が再録された。序文の冒頭には、「文明から逃れ、自ら進んで忘却と静寂を探し求める一人の男の事例」であると紹介されている。³⁸また、会場を訪れた批評家ジュール・ユレの取材に対して、「私は穏やかであるために、文明からの影響を逃れるために出発します」というゴーガンの言葉が新聞に掲載されるなど、³⁹文明からの逃避という表現を何度も見出せる。南洋での滞在に向けた資金獲得という目的に加えて、ゴーガンは自らの立場と主張を喧伝できる機会を有効に活用したのである。

タヒチから帰国した一八九三年十一月に、ドガの肝煎りで開催されたデュラン・リュエル画廊での個展は、異国で制作した作品をまとめて披露するまたとない機会となった。⁴⁰ただし、前述のようにド

ガが二点の作品を購入したにもかかわらず、全体としては四十数点のうち十一点が売却されるのみで、収益の面では散々な結果に終わった。⁴¹『ルヴェ・ブランシユ』誌を主宰するタデ・ナタンソンによる同誌の記事では、多様な媒体の中に共通する要素を指摘する一方で、⁴²『モンド・イリュストレ』誌に掲載されたオリヴィエ・メルソンの美術批評では、タヒチ語の題名を画面に描く手法に厳しい批判が向けられた。⁴³その一方でゴーガンは妻に宛てて、「最も重要なのは、私の展覧会は芸術的に大成功を収め、怒りや嫉妬すら掻き立てたことです」と報告しており、⁴⁴いくらか割り引いて考えなくてはいけないにせよ、騒動の渦中に置かれたことを肯定的に捉えようとしていた様子が窺える。

そして、ゴーガンが直接関与した最後の競売は、二度目のタヒチ滞在に旅立つ直前の一八九五年二月十八日にオテル・ドウルオで開催された。⁴⁵会場で二点の作品を購入したドガの興奮にもかかわらず、結局のところ、四七点の出品作品のうち売却できたのは九点のみで、諸経費を差し引くと、ゴーガンの手元に残った利益は四六四・八フランにとどまった。⁴⁶事の次第を目撃していたピサロは、「何点かの油彩を購入したドガがいなかったならば、もっと酷いことになっていた」と書簡で報告している。⁴⁷競売の成否を収支で判断したならば、一八九〇年代の三度にわたる試みは、初回を除いて失敗に終わった。しかし、自身のタヒチ滞在に注目させるための話題作りという意味では、自己宣伝の場として機能しており、パリの美術界に自らの存在を知らしめるといふ最低限の目的は達せられたと

言えよう。オークションの結果は一義的には売上の多寡で計られるべきものだが、金銭に還元しえない効果も生み出す。

しかし、芸術家の思惑通りにすべてが順調に進むはずはない。最終的に本国を離れる決断をしたゴーガンの場合、本人の努力に加えて、周囲の援助が必要であったことは改めて指摘するまでもない。それなくして、ゴーガンが異国で制作を続けることは不可能であった。以下では具体的なコレクターの名前に言及しながら、どのような形で生前の支援の体制が築かれていたのかを見ることにしたい。

六 ダニエル・ド・モンフレッド——ゴーガンの最大の支援者

簡単に結論を導ける問題ではないが、二十世紀におけるゴーガンの芸術家像の形成に誰よりも深く関与したのは、ダニエル・ド・モンフレッドではないだろうか。両親の仕事の関係からニューヨークで生まれたモンフレッドは、各地を転々とした後に、パリの画塾であるアカデミー・ジュリアンとアカデミー・コラロッシで美術を学び、シユッフネットケルを介して一八八七年末にゴーガンと出会った。⁴⁸ゴーガンの息子ポーラの回想録に、「キャプテンと仲間内で呼ばれていたモンフレッドは、熱意のある活発な性格で、小さいときから様々な才能を発揮しており、ある時は自身で所有する帆船で地中海を航海し、ある時は画家で、またある時はピレネー山脈の私有地の農場で働く農夫であった」と紹介されているように、実に多面的な活動を行った人物である。⁴⁹初期の交流の様子については不明な

点が多いが、タヒチやマルキーズ諸島でのゴーガンの生活を遠方から支えただけでなく、一八九一年から一九〇三年にかけて画家から自身に送られてきた書簡を、一九一八年にまとめて刊行した功績は忘れてならない。⁵⁰これはゴーガンの肉声を人々に伝える貴重な一次資料であり、相次いでドイツ語と英語に翻訳されたことから分かるように、欧米圏でのゴーガンの芸術家像の形成と伝播に大きく寄与した。⁵¹

二〇〇三年にナルボンヌとアランソンで開催された回顧展をきっかけにして、モンフレッドの画業にも着目されるようになったが、それでも依然として興味の中核はゴーガンとの交友関係に向けられている。彼の人柄を評した言葉に、「モンフレッドの美德のひとつはおそらく忍耐力である」との一節を見出せるが、これは尊大な態度でしばしば我儘な要求を突きつけてきたゴーガンとの関係の中で浮かび上がったものである。⁵²往復書簡の文面が雄弁に物語っているように、晩年のゴーガンは物理的にも精神的にもモンフレッドの援助によって支えられていた。それゆえ、モンフレッドによる「ゴーガン信仰」、あるいは両者の「伝説的」な友情といった表現が生まれるのも無理からぬことである。⁵³一方で画家としてのモンフレッドを検証してみると、蒐集したゴーガン作品を画中画に取り入れた室内画「図12」を折に触れて描き、筆触の方向や単純な構図などが共通してはいるものの、厳密な意味において、造形的なレベルのゴーガンの直接的な影響は見出せない。⁵⁴モーリス・ドニも「ゴーガンに反して、彼は自然に備わっている自由さを奪い去りはしなかった。

(中略)彼はいつも自然に忠実であった」と評して、両者の制作に向かう態度の違いを指摘している。⁵⁵ 両者が出会った頃の様子を伝える資料は乏しく、ゴーガンに対するモンフレッドの猷身的な態度が何をきっかけに生まれたのかは判然としない。⁵⁶ とはいえ、異国で暮らす芸術家を支えようとする使命感のかたわらで、自らの画風の独立性は保っていたというのは、すべてに従うことを拒む意識が働いたのかもしれない。モンフレッドが抱えていた葛藤を浮き彫りにすることは容易でないが、多面的なモンフレッドの活動を説明するための資料の発掘と整理が求められている。⁵⁷

それでは出版されたゴーガンの書簡集に対して、どのような反響があったのだろうか。全体の構成を眺めてみると、《我々はどこから来たのか、我々は何者か、我々はどこへ行くのか》(一八九七—九八、ボストン美術館)「図13」を制作するに至った経緯の説明が、本書の大きな山場となっている。⁵⁸ 娘アリーヌの訃報に接したゴーガンが、自死の覚悟の中で制作した作品はいわば畢生の大作として提示されており、以下の同時期の書簡は晩年の窮状を余すことなく伝えている。

先月はあなたに手紙を書かなかった。同じ事を繰り返すより他に言うべきこともなく、そのような覇気もなかったのだ。定期便が到着したが、シヨードからは何も受け取っていない。私の健康も急にほとんど回復したので、詰まるところ、自然に死ぬような見込みも潰えてしまい、自殺しようと思ったのだ。山に身を隠す

ために出発して、そこで蟻に死体を食わせようとした。拳銃は持っていなかったが、湿疹の病を患ったときに溜め込んだ砒素があった。服用量が多すぎたのか、何度も吐いたために毒が取り除かれてまわらなかったからなのか、私には分からない。とにかく、酷く苦しい一夜を過ごして、小屋に帰ってきた。(中略)君に言っておかなくてはならないのは、十二月に私の決心は固まっていた。私は死ぬ前にこれまで念頭にあった一枚の大作を描こうと思った。一ヶ月間のあいだ昼も夜も、私はかつてないほどの情熱の中で仕事をした。⁵⁹

これはゴーガンの書簡の中でも、最もよく知られた一節であろう。自死を決意しながら、人間存在の根源的な問いかけを行った本作は、思索的な画業の頂点に位置付けられている。⁶⁰ 異国での孤独な生活に加えて、八方塞に陥った状況は読者の胸を打つはずである。一九一八年の書簡集の初版では、標題紙の横に付された口絵の挿絵「図14」として使われており、本文中にも三枚の部分図が掲載された。多岐にわたる出来事に彩られたはずのゴーガンのタヒチ滞在は、一通の手紙によって悲劇的な様相を強く帯びることになった。

真相を知るのは本人のみである。自殺未遂の件にまで疑義を挟むつもりは毛頭ないが、一連の出来事の語られ方には注意しなくてはならない。というのも、この手紙を送った時点で作品は完成しており、ゴーガンの念頭には展示の仕方をめぐって、様々な考えが去来していたはずだからである。最終的には本作と新たに制作された九

点の関連作品を並べるかたちで、一八九八年十一月にパリのヴォ
ラール画廊で個展が開催された。⁶¹ 本作の売買に関わる資料は見出せ
ないものの、⁶² 一方で九点の関連作品が安価の一〇〇〇フランで売れ
たことにゴーガンが激怒したことを伝える書簡が残されている。⁶³ 同
時期に書かれた一群の手紙は、多角的に分析すべきテキストであ
り、日常生活の報告、心情や苦悩の吐露、物資や金の無心、婉曲的
な依頼などが複雑に絡み合っている。僻地に暮らす芸術家にとつ
て、本国との繋がりには月に何度か交わされる手紙だけであった。
ゴーガンが置かれていた状況を十分に把握した上で、書簡に込めら
れた芸術家の期待と実際の機能を冷静に分析しなくてはならないだ
ろう。⁶⁴

七 ギュスターヴ・ファイエ——南仏におけるゴーガン受容

ゴーガン作品の流通と伝播をたどると、一八八〇年代は主に親族
や知人の範囲で譲渡や売買が行われていたが、一八九〇年代前半の
競売を経て、世紀転換期にはゴーガンとの面識をほとんど持たない
新たなタイプのコレクターが登場した。最たる例が南仏ベジエの
ギュスターヴ・ファイエ（一八六五—一九二五）である。タヒチの
ゴーガンから「大金持ち」と評されたファイエは、広大な葡萄畑を
抱える地主であるとともに、⁶⁵ ルドンを初めとする同時代美術の著名
なコレクターであった。自らも絵画、水彩、版画、タペストリーの
デザインなどを手掛けており、作品は象徴主義を基調としながら、

印象主義や表現主義に通じる感覚を映し出している〔図15〕⁶⁶。

コレクターとして、美術作品の蒐集に手を染めたのは一八九九年
のことであった。同年の父の死去にともなうて相続した莫大な遺産
を元手に、同郷のワイン卸売業者アルマン・カブロールが集めた約四
〇点の絵画コレクションを二〇〇〇フランで購入したのである。
そこにはルノワール、ピサロ、モネ、シスレーなどの印象派の画家
に加えて、モンテイセリ、スーラ、ファンタン・ラトゥールの作品
が含まれていたという。⁶⁷ これを皮切りに、瞬く間にルドンとゴーガ
ンを中心とした重要なコレクションを築き上げた。時間は前後する
が、ファイエは一八九三年にタヒチから戻ってきたゴーガンとパリ
ですれ違っており、そのときの印象を次のように回想している。

ある日、シャンゼリゼの古い宮殿で開かれていたサロンで、奇
妙で荘厳な二人の人物を見かけて、私は立ち止まった。男は大柄
で面構えは力強く、精悍であった。視線は鋭い。大きなボリ
ヴァール帽を被り、ぴったりの長い外套は、鮮やかな青色で金
メッキのボタンが付いている。握りが金色の長い杖を持つてい
る。（中略）あれはゴーガンですよ、誰かが教えてくれた。目
立ちたがり屋であるが、何の才能もない男である。⁶⁸

ここまで過去に酷評した芸術家の作品を、後年になって蒐集する
というのは不可解に思われる。一度の邂逅の記憶をたどるように興
味が掻き立てられたのかもしれないが、一方で劇的な印象を与える

ための脚色の可能性も否定できない。ともあれ、ファイエは一九〇〇年九月にダニエル・ド・モンフレッドから、『三人のタヒチ女』（二八九八、スコットランド国立美術館）「図16」と『二人のタヒチ女』（二八九九、メトロポリタン美術館）「図17」を計一二〇〇フランで購入して、ゴーガンの蒐集家として名乗りをあげた。⁶⁹モンフレッドは直後にゴーガンに宛てた書簡の中で、「ファイエは間違はなくベジエのみならずパリにおいても、あなたの名声を高めてくれるでしょう。彼があなたの二点の絵を持っているのを嬉しく思いません」と記して、フランスでの新たなコレクターの登場を報告している。⁷⁰これは作者の知人や親族の枠組みを越えて、作品の流通が始まったひとつの事例である。

また、ファイエは一九〇〇年から一九〇四年にかけて故郷のベジエ美術館学芸員を務め、一九〇一年四月のベジエ美術協会のサロンでは、彼の企画によりルノワール、セザンヌ、ドガ、ルドン、ピカソとともに、ゴーガンの五点の絵画、一点の彫刻が展示された。⁷¹これはフランス近代美術の地方への波及という点で重要な功績のひとつに数えられる。さらにカタログに付されたモーリス・ファールブルの序文には、「芸術家の選択と展示された作品の質によって、首都に對抗しうる」との一節が記されている。これはいわば、ラングドックを拠点にしながら同時代美術の動向に一石を投じようとした、ファイエの果敢な試みのひとつであった。⁷²

同時期にゴーガンは、ファイエの注文に応じて、『戦争』と『平和』（二九〇一、ボストン美術館）「図18」の二点の木彫を制作し、

フランスに送っている。このようにモンフレッドやヴォラール画廊との仲介や取引を通して、ファイエは自身のコレクションを着実に増やしていった。⁷³すべてを同定できていないが、各種のカタログ・レゾネの情報をまとめると三五点の絵画、三点の彫刻、十五点の陶器、二五点のモノタイプの所蔵が確認されている。⁷⁴そして、当代随一の蒐集家であったことの証左として、一九〇六年のサロン・ドートンヌで開催されたゴーガンの回顧展に言及しなくてはならない。カタログの記載によると二二七点の内、実に九三点も作品の貸出に協力しているのである。⁷⁵本展に関与したコレクターについては後述するが、二十世紀初頭の段階でファイエは蒐集家として別格の存在であった。

ただし、残念なことにこれらのコレクションは公立美術館にまとめて寄贈されなかった。一九〇八年に廃墟となっていたナルボンヌ近郊のフォンフロワッド修道院を買収したファイエは、多くの資産を投じて修復に努め、ルドンやファン・ゴッホの作品とともに興味深い室内装飾を作り上げていた。同地にはルドンに加えて、作曲家のモーリス・ラヴェルやデオダ・ド・セヴェラック、彫刻家のマイヨールなども訪れて、華やかな芸術的交流が繰り返された。しかしながら、一九二五年のファイエの死去にともない、コレクションの一部は遺族に相続されたものの、多くは散逸したのである。⁷⁶残念ながらこの時点では、何十点というゴーガンの作品をまとめて国家に寄贈できる状況にはなかった。パリのプティ・パレ美術館や裝飾芸術美術館などに僅かに作品が所蔵されていたとはいえ、彼の油

彩画が初めてルーヴル美術館に収められるのは、一九二七年のことである。ファイエのコレクションが国家に遺贈されていれば、フランスにおけるゴーガンの地位も大きく変化していたであろう。結局のところ、その後も大規模なコレクション収蔵の機会に恵まれないまま、現在に至っているのである。

八 パコ・ドウリオ——スペイン人芸術家の忠誠

本名フランシスコ・ドウリオ（一八六八—一九四〇）は、現在のところ、通称であるパコ・ドウリオの名前で呼ばれることが多いだろう。それほど知られていないが、ゴーガンから強い感化を受けたスペイン人芸術家は、彫刻のみならず陶芸、彫金、宝飾の分野でプリミティヴィズムの影響を残した数々の作品を生み出した「図19」⁷⁷。ドウリオは一八六八年にビルバオで生まれ、マドリッドの美術学校で学んだ後、一八八六年に訪問したパリでエルネスト・シャプレのアトリエで、ゴーガンとエミール・ベルナルの知己を得た。一九〇一年からはモンマルトルの洗濯船バトール・ブワールを拠点に同時代の芸術家と親交を結び、一九〇四年の引越しのさいに、部屋をピカソに譲ったことが知られている。⁷⁸

ドウリオにまつわる逸話のなかに、ゴーガン作品に関わる興味深いものが伝えられている。一八九三年にゴーガンとアトリエを共有していたドウリオは、二度目のタヒチ滞在の直前に多くの作品を譲り受けたが、それらを大切に保管する中で次のような事件が起き

た。

自宅にマノロを寄宿させていたパコ・ドウリオは、ゴーガンの大事な絵を何枚も持っていた。あるときパコ・ドウリオはスペインを旅行することになった。金も置かず、マノロを一人でアトリエに残したのである。マノロは生死の淵に追いやられ、生き延びようとするとする選択のなかで、友人のパコ・ドウリオが所有していたゴーガンの作品を二束三文で売り払ったが、そのことを隠そうともしなかった。しかし、よき友人であったパコ・ドウリオは、彼の行為を即座に許したのである。⁸⁰

回想録の著者はキュビズムの擁護者として知られる詩人アンドレ・サルモンで、文中に登場する友人のマノロとは、カタルーニャ地方の彫刻家マヌエル・フゲを指している（一八七二—一九四五）⁸¹。この逸話は一九五五年になって記されたものなので、真偽の程は定かではない。しかし、ゴーガンの価値を理解できないマノロが登場させることによって、二十世紀におけるゴーガン評価の変化を印象付けるように物語を展開させているように、多少の脚色を混ぜたエピソードであると解釈すべきであろう。

ドウリオは後述するように、一九〇六年のサロン・ドートンヌでの回顧展にもゴーガンの作品を出品しているが、コレクションの概要を知る上での資料となるのが、一九三一年にロンドンのレイチェスター・ギャラリーで開催された「ポール・ゴーガン作品のドウリ

オ・コレクション」展である。カタログの記載によると、六点の油彩を含む計九〇点の作品が展示された。⁸² 誰もが知るような代表作が含まれていたわけではないが、ドゥリオの所蔵作品はシャルル・モリスが一九一九年に出版した評伝に図版として使用されたり、ロンドン、ベルリン、バーゼル、ビルバオなど、各地の展覧会に出品されたりして、国境を越えたゴーガンの紹介に一役買うことになった。⁸³

自らのコレクションを活用する一方で、ドゥリオはゴーガンに対する熱い想いも言葉として残している。訃報がフランスに届いた直後の一九〇三年十一月、『メルキュール・ド・フランス』誌でアンケートが企画された。⁸⁴ そこには十八人の芸術家や批評家がコメントを寄せたが、ドゥリオも名前を連ねており、次のような文章を綴っていた。

この人物に対する私の愛情は深く、この芸術家に対する私の称賛は絶対である。造形芸術を装飾的に利用することへの極めて純粋な感覚、個性的な貢献がもたらした桁違いの重要性、あらゆる芸術が陥っていた型どおりの衰微に対して仕掛けた当然とも言える反動、卓越した制作の豊かさは彼の中から生み出されたものであり、いにしえの最も偉大な巨匠たちに肩を並べていると私の目には映っている。⁸⁵

僅か数行の引用であるが、ゴーガンに対する強い敬意が伝わって

くる。たとえば、リュクサンブール美術館学芸員を務めていたロベール・レーは後年、「ゴーガンにはかけがえのない信者がいたが、それはパコという名前で呼ばれていたフランシスコ・ドゥリオである」と評して、並々ならぬ両者の関係を強調している。⁸⁶ 不躰な言動や誤解によって、しばしば知人との深刻な不和を招いたゴーガンの場合、生涯にわたる敬愛の念を抱いてもらうというのは稀有なことであった。さらにドゥリオは上記の箇所が続いて、「彼の影響が直接的に及んでいるのは、少なくとも限られた集団のみではない」と述べた上で、「彼の姿勢について私が考えていることを率直に表現するならば、それは殉教者や英雄としての態度なのである」と追悼文を締めくくっている。⁸⁷ 殉教者と英雄は時代のめぐり合わせがもたらした表裏一体の関係であり、結果として後世においては同一視される存在である。ゴーガンをめぐってドゥリオが残した言葉は、芸術家像の本質的な特徴を言い表している。⁸⁸

最後にあまり知られていない事実を紹介したい。ゴーガンの五番目の子供ジャン・ルネ（一八八一—一九六一）は、母方のデンマーク国籍を取得して彫刻と陶器の分野に進んだ。その彼とドゥリオは二人で、一九二七年にセーヴル美術館で展覧会を開催したのである。同時代の批評には、「死を乗り越えた彼（「ゴーガン」）の精神は、以前から親交のあったスペイン人のドゥリオと息子のジャンという二人の弟子のなかで、奇妙に開花している」と述べられており、息子と並んで、ゴーガンの衣鉢を継ぐ者という位置付けがなされていたようである。⁸⁹ また、一九三三年にゴーガンの生家であるパリの

ノートル・ダム・ド・ロレット通り五六番地に記念プレートが設置された折にも、中心的な役割を果たした。⁹⁰ ドウリオは彫刻や彫金の分野で近代美術のプリミティヴィズムの造形的展開を継承すると同時に、亡き芸術家の顕彰に尽力した人物として、ゴーガン受容の文脈で改めて評価されるべきである。その過程を経るなかで、二十世紀初頭のフランスとスペインをつなぐ、美術交流の橋渡し役としての彼の貢献が浮き彫りになるであろう。

九 一九〇六年の回顧展——七人の主要コレクターの素性

二十世紀末からゴーガンの回顧展が開催されているが、⁹¹ 二十世紀初頭に開催された最重要のものを挙げると、それは一九〇六年のサロン・ドートノンヌでの回顧展となる。カタログの出品番号が二二七点に及んだ本展は、ゴーガンの芸術の全貌を人々に伝える唯一無二の機会となった。カタログの出品作品はコレクターごとに分類されており、ギュスターヴ・ファイエ（九三点）、パコ・ドウリオ（五点）、エミール・シュフネッケル（十二点）、ダニエル・ド・モンフレッド（十二点）に加えて、モーリス・ファールブル（十二点）、オリヴィエ・サンセール（五点）、ジゴ（五点）と続き、最後に他の十九名の蒐集家による二六点の作品情報が記されている。⁹² ファイエなどの四人については先述しているので、以下では残りの三人について、僅かな手掛かりをもとに蒐集の軌跡をたどりたい。

美術の枠を越えた活躍を見せたのは、オリヴィエ・サンセール

（一八六一—一九四七）である。彼は一八九八年に国務院評定員に任ぜられた政治家で、一九一五年からの三年間、大統領レイモン・ポワンカレのもとで官房長官を務めるとともに、美術品の蒐集家としても知られた。現在、オルセー美術館に所蔵されたゴーガンの《彼女たちの肉体の黄金は》（一九〇一）「図20」は、一九四四年に国立美術館連合が彼を通して購入し、ルーヴル美術館に収められた作品である。⁹³ フランス近代史において同時代美術に造詣が深く、この分野に積極的に関与した政治家については、アントナン・ブルーストやジョルジュ・クレマンソーを経て、アンドレ・マルローに繋がる系譜が存在するが、そこにサンセールの名前を加えることもできるだろう。実際、リュクサンブール美術館友の会会長を初めとして、美術行政に関わる三十を超える要職を歴任していた。⁹⁴

一方で、カタログにジゴ（Gigo）とだけ記された人物については、現時点で確たる手掛かりは得られていない。一九〇六年のサロン・ドートノンヌのカタログには、五点の絵画作品が彼のコレクションによるものと記されているが、作品名は空欄のままとなっており、具体的な状況は不明である。⁹⁵ 一九六四年に刊行されたカタログ・レズネにも名前は掲載されておらず、関連文献を渉猟しても情報は探し出せなかった。人物を同定できる可能性は完全に潰えてはいないが、私見ではカタログの作成段階での誤記と結論付けたい。⁹⁶

最後に取り上げるモーリス・ファールブル（一八六五—一九二五）は、ナルボンヌ近郊のガスパレでワインの卸売業を経営していた素封家で、一八八六年という早い時期からルドンに関心を示し、⁹⁷ ギュ

スターヴ・ファイエとルドンのあいだを取り持った人物である。⁹⁸ カタログに記された十二点の作品のなかで同定されているものは、両面に《マドレーヌ・ベルナルルの肖像》(一八八八)「図8」と《白い河》(一八八八)が描かれ、グルノーブル美術館に所蔵された油彩画、《緑のキリスト》(一八八九、ベルギー王立美術館)、《テ・マテテ(市場)》(一八九二、バーゼル市立美術館)、《ファア・イヘイヘ(タヒチ牧歌)》(一八九八、テート・モダン)など、いずれも現在では各地の美術館が誇る重要な所蔵品となっている。⁹⁹

その一方でゴーガンの手紙には、折に触れてファーブルへの批判が見出せる。モンフレッドに宛てた一九〇一年の書簡には、「ファーブル氏について、私は彼のことを知っている。愛好家ではあるが、実に形ばかりだと思う」と綴られており、蒐集の姿勢に疑問を呈していた様子が窺える。¹⁰⁰ さらに、モンフレッドを仲介役にした両者のやり取りを伝える最晩年のゴーガンの書簡を引用してみよう。そこには「ファーブルとのあいだで未解決になっている絵画をめぐって、ファイエに提示した値段を比べたときに、彼がいつか驚くかもしれないといった心配は無用である。価格の差というのは極めて繊細なことなのだ」と記されている。¹⁰¹ 具体的な内容は不明であるが、以上の記述からは、蒐集家への価格提示の折にゴーガンが意図的に差を設けていたことがわかるだろう。彼はファイエのことを、「真面目なコレクション」を築き上げていると評価する一方で、ファーブルの性格については、「彼は吝嗇家で、絵画趣味に感動ではなく自惚れを注ぎ込んでいる」と辛辣に非難していた。¹⁰² マルキー

ズ諸島にいる自身に代わり、モンフレッドに細かい指示を出すゴーガンの姿からは、蒐集家と対等か、それ以上の立場で交渉に臨もうとしていた芸術家の矜持と、証券仲買人としての経験を踏まえた一種の商才が伝わってくる。もともと本当の意味でゴーガンが商売に長けていたわけではないが、最晩年に至ってもなお、作品を介した芸術家と蒐集家の駆け引きが繰り広げられていた事実は想起されやすい。作品取引の裏側ではときに画商も交えた様々な思惑が働き、各人の歩み寄りのなかで作品はしるべき場所に収められていったのである。

一〇 コレクターの信念と揺らぎ

本稿ではフランス人の個人コレクターを中心としたゴーガンの作品の伝播を、一八八〇年から一九一〇年という時代に限定して概観した。確かに世紀転換期には、作品は比較的安価で取引されており、億単位で作品が取引される現在とは状況が異なっていた。しかしながら、彼らがいなかったならば、ゴーガンを取り巻く状況は大きく変わっていたであろう。ここでは十人ほどの主要な蒐集家を取り上げただけで、網羅的な調査を行ったわけではない。他にはたとえば、一九〇一年に個人として最初に《我々はどこから来たのか、我々は何者か、我々はどこにいくのか》を購入したポルドーの葡萄酒栽培業者ガブリエル・フリゾー(一八七〇—一九三八)¹⁰³、二十世紀初頭の段階で重要な四点の油彩画を手に入れていた画家・美術批評

家のモーリス・ドニ（一八七〇—一九四三）¹⁰⁴、印象派やナビ派やルドンの作品を蒐集した作曲家エルネスト・ショーンソン（一八五五—一八九九）¹⁰⁵といった名前にも言及する必要がある。

作品を蒐集するようになった事情は千差万別であり、芸術の擁護やパトロンの使命といった一義的な解釈で済むような話ではない。コレクターはときに一貫した信念に基づいて自分の趣味を追求した。しかし、ベリオやファイエがゴーガンに対して一時的に抱いた不信、あるいは、芸術家の側がファーブルに抱いていた疑念が示しているように、創造と蒐集のあいだは、ときに交渉や妥協によって歩み寄るべき一線が画されている。コレクターの感情の翳を掬い上げていったとき、彼らもまた揺れ動く存在であったと理解できる。そして、コレクターはもうひとつ頭を悩ませる問題を抱えていた。つまり、時間をかけて作り上げたコレクションの行方である。芸術的価値を備えた財産でもある作品は、子孫への相続、競売を通じた売却、公的機関への寄贈や遺贈といった選択のなかで流転を繰り返していく。個人コレクターの手元に蒐集された作品は、次の所蔵先を求めて、新たな物語を生み出していくのである。

本稿は平成二十三年度の日本学術振興会の科学研究費補助金（研究活動スタート支援）による助成を受けたものである。課題名「フランスにおけるポール・ゴーガンの受容とコレクション形成史」、課題番号二三八二〇〇一〇。

註

- 1 フランス近代美術のコレクション研究において、参照すべき重要な先行研究を挙げる。これらの文献は刊行から少し時間が経過したが、現在でも学術的価値を失っていない。Anne Distel, *Les collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1989 ; Michel Laclotte et al., *Les donateurs du Louvre*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1989.
- 2 本論は本誌の二五号に掲載した拙論の問題意識を継承しながら、その前段階の時代を考察の対象とする。拙論「ポール・ゴーガンをめぐるコレクション形成の黎明期——二十世紀前半のフランスにおける個人コレクターと公立美術館の動向」、『実践女子大学美術学美術史』、『実践女子美術学美術史学会』二五号、十一—二〇頁。
- 3 Robert Rey, *Onze menus de Paul Gauguin*, Genève, Gérard Cramer, 1950, p. 26.
- 4 Jill Elyse Grossvogel, *Claude-Emile Schuffenecker : catalogue raisonné, supplément*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 2000, pp. 37-40.
- 5 ゴーガンの作品名に付したW、DW、Gの略記はそれぞれ以下の文献を示す。Georges Wildenstein, *Gauguin I*, Paris, Les Beaux-arts, 1964 [W] ; Daniel Wildenstein, *Gauguin : premier itinéraire d'un sauvage : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Wildenstein Institute, 2001, 2 vols [DW] ; Christopher Gray, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, Johns Hopkins, 1963 [G]。
- 6 Jean de Rotonchamp, *Paul Gauguin*, Paris, Les Editions G. Crès et Cie., 1925,

- pp. 154-156. 1) のときの出品作品の原題と入手の値段を以下に記す。
Navernavé moé (Eau Délicieuse), 430 FF ; *Parahi né moravé (Là réside le temple)*,
 360 FF ; *Bonjour, monsieur Gauguin (Bretagne)*, 410 FF ; *Jeune chrétienne*, 110
 FF ; *Les batteuses*, 100 FF.
- 7 Lettre de Paul Gauguin à Mette in Maurice Malingue éd., *Gauguin, lettres à sa
 femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1992, p. 307, no. CLXXIV, juillet 1901.
- 8 一八七三年から一八八八年までに制作された作品の内、メットを介して
 人手に渡ったものは四七点を数える。Daniel Wildenstein, *op. cit.*, t. 2, p. 638.
- 9 Lettre de Paul Gauguin à Mette, in Maurice Malingue éd., *op. cit.*, p. 75, no.
 XXX, novembre 1885.
- 10 Lettre de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid in Annie Joly-Segalen éd.,
Gauguin, lettres à Daniel de Monfreid, Paris, Georges Falaise, 1950, pp. 89-90, no.
 XXII, juin 1896.
- 11 ブランデスとゴーガンの関係については、ボーデルセンが論文の註にま
 とめており、「ブランデスの証言」として言及された書簡の一部も引用され
 ている。Merete Bodelsen, «Gauguin, the Collector», *The Burlington Magazine*,
 vol. 112, no. 810, September 1970, p. 612.
- 12 ブランデスの情報は以下のサイトから再録した。http://db.saur.de/WBIS/
 selcom.jstf (最終アクセス、二〇一一年七月一〇日)
- 13 言及した作品の順番に従って、コレクターの名前の原綴を以下に記す。
 Dr. K. F. Carøe, Georg Achen, Oscar Falbe, Nelly Ericksen. 詳細は以下を参照の
 する。Daniel Wildenstein, *op. cit.*, t. 1, pp. 82 et 107, DW70 et 95 ; t. 2, p. 382,
 DW273 ; Jens Peter Munk and Kirsten Olesen, *Catalogue Post-Impressionism*, Ny
 Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1993, pp. 59, 65 et
 67, nos. 24, 27 et 28.
- 14 現在では少し更新が必要であるが、ゴーガン作品が出品された展覧会の
 情報は以下にまとめられている。Paul Gauguin, cat. exp., Paris, Galeries
 nationales du Grand Palais, 1989, pp. 486-488.
- 15 本作がどの作品であるのか特定できなかったとする見解もあったが、現在では
 作品は消失して、図版も残っていないという結論に至っている。Daniel
 Wildenstein, *op. cit.*, t. 1, pp. 17 et 37, nos. 14 et 31.
- 16 第四回印象派展の場合、参加は急遽決まったために、ゴーガンの名前は
 カタログには記載されていないが、大理石の彫像《エミール・ゴーガン》
 (一八七七年)がメトロポリタン美術館 (G2) の出品が確認されている。
 Charles S. Moffett, *The New Painting : Impressionism 1874-1886*, cat. exp., Los
 Angeles, 1986, p. 271.
- 17 ベリオについては以下を参照のこと。Anne Distel, *op. cit.*, pp. 109-123. ホ
 メオパシーとは薬草や鉱物を原料にした治療薬を用いて、人間の自然治癒
 力を引き出すとする医療方法である。現在では科学的根拠に異議が唱えら
 れているが、印象派を中心とした画家たちと親交を結ぶなかで、ベリオは
 マネ、ピサロ、モネ、シスレー、ルノワールとその家族や友人の治療にあ
 たった。
- 18 《印象、日の出》は一九五七年にベリオの娘であるモンシー夫人によつ
 て、マルモットン美術館に寄贈された。ベリオの旧蔵作品は、以下の展覧
 会カタログに概要が示されている。À l'apogée de l'impressionnisme : la
 collection Georges de Bellio, cat. exp., Paris, musée Marmottan, 2007, pp. 57-72.

- 19 Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Bernard Grasset, 1995 [première édition, 1938], p. 177. 訳出にあたっては、以下の日本語訳を参考にした。アンブロワーズ・ヴォラール『ルノワールは語る』、成田重郎訳、東出版、一九八一年、六九―七〇頁。
- 20 Lettre de Camille Pissarro à Lucien Pissarro in Bailly Herzberg éd., *Correspondance de Camille Pissarro*, t. 3, p. 82, no. 661, 13 mai 1891. 原文は以下の通り。「De Bellio qui était réfractaire à Gauguin m'a avoué qu'il était revenu sur son art, qu'il lui trouvait un grand talent, mais pas en sculpture:」
- 21 ベリオが購入した作品は『ボンニタヴェンの司祭館』(一八八六、所蔵先不明、W204 / DW228) と『マンゴーのあまのマルチニータの風景』(一八八七、所蔵先確認中、W230 / DW244) の二点であった。
- 22 Lettre de Camille Pissarro à Lucien Pissarro in Bailly Herzberg éd., *op. cit.*, t. 3, p. 401, no. 963, 27 novembre 1893. 原文は以下の通り。「Tout ceux à qui j'ai parlé de l'exposition de Gauguin sont furieux, de Bellio entre autres trouve cela absolument mauvais et insensé:」
- 23 Merete Bodelsen, *op. cit.*, pp. 612-613, Appendix B; Françoise Cachin, «Degas et Gauguin» in *Degas inédit : actes du colloque Degas*, Paris, La Documentation Française, 1989, pp. 116-117. 後者の増補版の英訳が以下に掲載されている。「Degas and Gauguin» in *The Private Collection of Edgar Degas*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, pp. 221-233.
- 24 コーガンが蒐集した同時代美術のコレクションの詳細は、以下を参照のよう。Merete Bodelsen, *op. cit.*, pp. 590-615.
- 25 Lettre de Gauguin à Camille Pissarro in Victor Merlhès éd., *Correspondance de Paul Gauguin I*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984, p. 16, no. 11, 26 septembre 1879. エルネスト・メイについては以下を参照のよう。Anne Distel, *op. cit.*, pp. 222-229.
- 26 メトロポリタン美術館にはルイジヌ・ハイヴマイヤーから遺贈された、ほぼ同じ構図の二点の作品がある。それぞれの作品の所蔵品番号を以下に記すが、ドガではなくエルネスト・メイが購入したのは後者である (*The Rehearsal on the Ballet Onstage*, 29.100.26 ; *The Rehearsal Onstage*, 29.100.39)。
また、メットに宛てた一八八五年二月の書簡には、蒐集していたドガの素描に触れた箇所が見出せる。Maurice Malingue éd., *op. cit.*, p. 75, no. XXX.
- 27 Françoise Cachin, «Degas et Gauguin», *op. cit.*, p. 116. フリジと言及されているドガの《踊り子》は、一八八八年頃にコーガンからエドヴァルド・ブランデスの手に渡り、一九三〇年代初めにヴァイルヘルム・ハンセンが購入したものである。Merete Bodelsen, *op. cit.*, p. 607. また、ドガの作品番号は以下の文献に従うよう。Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*, Paris, Paul Brame et C. M. de Hauke, 1946, t. 2, p. 396.
- 28 *Ibid.*, t. 1, pp. 62-63. ドガの《菊と女》は一八八七年から一八八八年にかけて、テオ・ファン・コッホの画廊に所蔵されており、ここに頻繁に出入りしていたコーガンが作品を目にした可能性は高いよう。Françoise Cachin, «Degas et Gauguin», *op. cit.*, p. 124.
- 29 Lettre de Gauguin à Camille Pissarro in Victor Merlhès éd., *op. cit.*, p. 43, no. 35, 7 mars 1883.
- 30 Lettre de Théo van Gogh à Gauguin in Victor Merlhès éd., *op. cit.*, p. 280, no. XCIII, 13 novembre 1888.

- 31 *Paul Gauguin*, cat. exp., *op. cit.*, p. 292. 個展の会場を訪れたドガの去り際に、「ゴーガンが「杖をお忘れになっていきますよ」と声を掛けて、展示していた自作の木彫の杖を差し出したという逸話も残されている。Charles Morice, *Gauguin*, Paris, Flouvy, 1919, p. 32.
- 32 Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris, Editions de Fallois, 1995, p. 139, 11 mars 1895. アレヴィの別の証言によると、「ゴーガンのことを尋ねられたドガは、「腹が減って死にそうな若者だが、私は芸術家として高く評価している」と答えたという。また、『ル・ディヴァン』誌に発表したドガの追悼記事の1節も引用しておく。「私は今でも、あなたがゴーガンの作品を見つけたときの喜びを覚えている。あなたは病気の眼を近づけて、色調を詳しく調べていた。そして直立して、『ラクロワ以降、人々はこれほど美しいものを見出すことはなかった』と宣言したのである。」Daniel Halévy, *op. cit.*, p. 109, 9 janvier 1891; Daniel Halévy, «À Edgar Degas», *Le Divan*, septembre-octobre 1917, p. 213, repris dans *ibid.*, p. 223.
- 33 モネが中心となって国家に寄付したマネの《オランピア》は、一八九〇年にリュクサンブール美術館に展示された。ドガが落札した作品の価格はそれぞれ二三〇フラン、四五〇フラン、四五〇フランであった。Georges Wildenstein, *Gauguin I*, Paris, Les Beaux-arts, 1964, pp. 118, 160 et 178 nos. 315, 413 et 449.
- 34 Françoise Cachin, «Degas et Gauguin», *op. cit.*, p. 225.
- 35 Cola Ives et al., *The Private Collection of Edgar Degas : A Summary Catalogue*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 55, no. 489.
- 36 *Ibid.*, pp. 54-58. 一九一八年の競売カタログでは、「ゴーガンの作品として油彩画一〇点、パステル一点、モノタイプ六点、木版画一〇点が記載されている。」
- 37 *Paul Gauguin*, cat. exp., *op. cit.*, p. 77.
- 38 Octave Mirbeau, «Préface», *Catalogue d'une vente de 30 tableaux de Paul Gauguin*, Paris, Grande Imprimerie, 1891, p. 3.
- 39 Jules Huret, «Paul Gauguin devant ses tableaux», *L'Echo de Paris*, 23 février 1891, p. 2.
- 40 *Exposition d'œuvres récentes de Paul Gauguin*, Galerie Durand-Ruel, 1893. ニュートン・リニエル画廊での展覧会については以下を参照のこと。Claire Frèches-Thory, «Le retour en France août 1893-juin 1895 : l'exposition chez Durand-Ruel», *Gauguin-Tahiti : atelier des tropiques*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2003, pp. 125-133.
- 41 *Paul Gauguin*, cat. exp., *op. cit.*, p. 292.
- 42 Thadée Natanson, «Expositions : Œuvres récentes de Paul Gauguin», *La Revue blanche*, vol. 5, no. 26, décembre 1893, pp. 418-422. ナタンソンは冒頭で「絵画、彫刻、陶器などの多様な媒体を用いている中に、「全体として同質の発想から生まれた、ある意味で同形の作品が見出せる」と評したが、正鵠を射た指摘である。」*Ibid.*, p. 418.
- 43 [Charles-] Olivier Merson, «Chronique des beaux-arts : exposition Paul Gauguin», *Monde illustré*, 16 décembre 1893, p. 395. コッコビ言及した美術批評家シャルル・オリヴィエ・メルソンはアカデミズムの画家リュック・オリヴィエ・メルソンの息子である。重要な部分のみ原文を添えて訳出する。「しかし、コッコビエクリチュールと絵画は良識に対する同様の『悪ぶだけ』

- から生まれており、理性に歯向かう両者の危険な企ての中で渾然一体となつてゐる。」《Mais, l'écriture et la peinture participent ici de la même "blague" contre le bon sens, se confondent dans la même gageure contre la raison.》
- 44 Lettre de Gauguin à Mette in Maurice Malingue éd., *op. cit.*, p. 254, no. CXLV, décembre 1893.
- 45 *Vente de tableaux et dessins par Paul Gauguin*, Paris, Impr. G. Camproger, 1895.
- 46 *Paul Gauguin*, cat. exp., *op. cit.*, p. 294 ; Maurice Malingue éd., *op. cit.*, p. 272, no. CLVIII, mars 1895.
- 47 Lettre de Camille Pissarro à Lucien Pissarro in Bailly Herzberg éd., *op. cit.*, t. 4, p. 40, no. 1116, 28 février 1895.
- 48 Jean Loize, *Les Amitiés du peintre Georges-Daniel de Monfreid et ses reliques de Gauguin*, chez l'auteur, 1951, pp. 14-15. モンフレッドの略歴は以下に簡単にまとめられている。シヨルミンの綴りが異なるのは、モンフレッドはニコニコと生まれたことのみあり、この回顧展ではそのなごアメリカ式の表記を選択したことが、*George-Daniel de Monfreid 1856-1929, le confident de Gauguin*, Alençon, musée des beaux-arts et de la dentelle, 2003, pp. 9-12.
- 49 Pola Gauguin, *Paul Gauguin, mon père*, traduit du norvégien par Georges Sautreau, Paris, Les Editions de France, 1938, p. 131.
- 50 «Regard sur le parcours de George-Daniel de Monfreid», *George-Daniel de Monfreid 1856-1929*, cat. exp., *op. cit.*, p. 7. トーガンことモモンフレッドの書簡はこれまで二度にわたって刊行され、一九一八年の初版には八三篇、一九五〇年の第二版には八五篇が収められている。Paul Gauguin, *Lettres de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid*, Paris, G. Crès, 1918 ; Annie Joly-Segalén éd., *Lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, Paris, Georges Falatze, 1950. 本稿では第二版に依拠しつつ、必要に応じて初版を参照した。初版では二八の書簡番号が誤って繰り返された上に、第二版ではマルキース諸島の新住所を伝える一九〇一年五月の短い書簡が追加されたことで二篇の数の差が生じている。重要なのは伏せ字の問題で、関係者の多くが存命であった一九一八年の時点では、いくつかの名前が大文字のアルファベットに置き換えられている。主要な対応関係を以下に記す。モリス (Charles Morice) は N' ファイエ (Gustave Fayet) は M' ヴォラール (Ambroise Vollard) は R' モラール (William Molard) は W' セリュシエ (Paul Sérusier) は X' シュフネットル (Emile Schuffenecker) は Z' という具合である。ただし、上記の名前がすべてこの箇所では伏せられている訳ではない。
- 51 *Brief an Georges-Daniel de Monfreid* : *Paul Gauguin*, übersetzt von Sechzehn Abboildungen, Potsdam, G. Kiepenheuer, 1920 ; *The Letters of Paul Gauguin to Georges Daniel de Monfreid*, translated by Ruth Pielkovo, New York, Dodd, 1922.
- 52 Jean Loize, *op. cit.*, p. 7. «une des vertus de Monfreid est sans doute son endurance.»
- 53 René Puig, *G.-D. Monfreid et leurs amis*, Perpignan, Editions de La Tramontane, 1958, p. 8 ; Jean Loize, *op. cit.*, p. 8. «le culte de Gauguin» ; «si légendaire que ce soit devenue cette amitié...»
- 54 *Ibid.*, p. 14. «Hormis une certaine façon oblique de poser ses touches, et un effort constant vers la simplicité de la composition et du choix des fonds, aucune influence directe de Gauguin ne se fait jour dans l'art de Monfreid.»
- 55 Maurice Denis, «Préface» in *Georges-Daniel de Monfreid et son ami Paul*

Gauguin, cat. exp., Paris, Galerie Charpentier, 1938, p. 5. «au contraire de Gauguin, il ne prend pas de libertés avec la nature /.../ il est resté fidèle à la nature.»

56 数少ない同時代証言として、書簡集の序文のなかで、セガレンが両者の関係を略述している。Victor Segalen, «Hommage à Gauguin» in Paul Gauguin, *Letres de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid*, op. cit., pp. 25-29.

57 長男アンリ・ド・モンフレッド（一八七九—一九七五）は冒険家としての体験を活かして、多くの小説や紀行記を書いた著名な作家である。

58 本作に対する評価は、「人生、文明、セクシュアリティの哲学的総体を具現化したと考えられている」と書かれているように、ゴーガンの思想的結晶であるとの見方が一般的な了解となっている。Paul Gauguin, cat. exp., op. cit., p. 380. 制作のプロセスや関連する作品については以下を参照のこと。George T. M. Shackelford, «D' où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?», *Gauguin-Tahiti : l'atelier des tropiques*, cat. exp., op. cit., pp. 219-249.

59 Lettre de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid in *Letres de Gauguin à Daniel de Monfreid*, Paris, Georges Falaise, 1950, p. 118, no. XL, février 1898. 訳出にあたっては、以下の日本語訳を参考にした。ポール・ゴーガン、『タヒチからの手紙』、岡谷公三訳、昭森社、一七〇—一七二頁。『ゴーギャンの手紙』、東珠樹編訳、美術公論社、一九八八年、二五八頁。

60 《我々はどこから来たのか…》というタイトルをめぐって、このような設問の仕方はローマの詩人ペルシウス、グノーシス主義者のテオドトス、あるいはアウグスティヌスなどの著作の中にも同様の類型が見出され、紀元

後一世紀頃には広く流布していたものであったという。筒井賢治『グノーシス——古代キリスト教の異端思想』、講談社選書メチエ、二〇〇四年、二八—三六頁。

61 ヴォラール画廊で開催された個展の概要については、出品作品の図版を添えて以下にまとめられている。鈴木勝雄「作品解説」、『ゴーギャン展』（展覧会カタログ）、東京国立近代美術館、二〇〇九年、一一三—一一六頁。

62 Suzanne Diffe et Maris-Joséphine Lesieur, «Gauguin dans les archives Vollandard du musée d'Orsay» in *Gauguin-Tahiti : atelier des tropiques*, cat. exp., op. cit., p. 352. Lettre de Gauguin à Monfreid in Annie Joly-Segalen éd., op. cit., pp. 136-137, no. LI, 22 février 1899 et p. 211.

64 二〇〇九年に息子アンリの遺族がフランスの地理協会に資料を寄贈したことを受けて、二〇一一年二月から四月にかけて、パリの国立図書館で「アンリ・ド・モンフレッド」と題した展覧会が開催された。このような遺族の動向を把握した上で、モンフレッドに関する資料を改めて掘り起こす作業が今後の課題となる。http://www.bnf.fr/documents/cp_monfreid.pdf（最終アクセス日、二〇一一年七月十八日）

65 Lettre de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid in Maurice Malingue éd., op. cit., p. 306, no. CLXXIV, juillet 1901.

66 ファイエの多面的な活動を展開しており、二〇〇六年に彼の全貌に光をあてた展覧会が開催された。Jean-Pierre Bacou dir., *Gustave Fayet, vous, peintre*, cat. exp., Eline, musée Terras, 2006. またゴーガンとファイエの関係については、以下の先行研究を参照した。ちなみに、ルドン研究の第一人者でフランス美術館の名譽学芸員ロズリーヌ・バクーは、ファイエの孫にあ

- た。Jean Loize, *op. cit.*, p. 54; Roseline Bacou, «Paul Gauguin et Gustave Faget» in *Gauguin, actes du colloque Gauguin*, Paris, La Documentation française, 1991, pp. 13-31.
- 67 *Ibid.*, p. 15.
- 68 Gustave Faget, «Souvenirs sur Odilon Redon», *Cap, bulletin mensuel d'art et de critique*, mai-juin 1924, p. 2.
- 69 Roseline Bacou, *op. cit.*, pp. 17-18.
- 70 Lettre de Daniel de Monfreid à Gauguin in Annie Joly-Segalen éd., *op. cit.*, p. 215, 1^{er} décembre 1900.
- 71 Roseline Bacou, «Sur le collectionneur et ménèze» in *Gustave Faget, vous, peintre*, cat. exp., *op. cit.*, pp. 50-51.
- 72 *Ibid.*, p. 50.
- 73 Christopher Gray, *op. cit.*, p. 73. 本件に関わるファイエとローガンの書簡のやり取りは以下に再録されており、敬意を持ってローガンに接していたファイエの態度が窺い知れる。Joly-Segalen éd., *op. cit.*, pp. 201-203.
- 74 Georges Wildenstein, *op. cit.*, p. 274; Christopher Gray, *op. cit.*, pp. 73 et 218; Roseline Bacou, *op. cit.*, p. 29.
- 75 Pierre Sanchez, *Dictionnaire du salon d'automne : répertoire des exposants et liste des œuvres présentées*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2006, t. 2, pp. 578-579.
- 76 本文中で言及しないファイエの重要な旧蔵作品を列挙する。《レザヴァンの自画像》(一八八八、ワシントン・ナショナル・ギャラリー、W384 / DW291) / 《豚の家畜番》(一八八八、ロサンゼルス州立美術館、W255 / DW302) / 《黄色のキリスト》(一八九〇-九一、オルブライト＝ノックス美術館、W327) / 《ブルターニュの少年と鷺鳥》(一八八九、A I G スター生命保険株式会社、W367) / 《パレットを持つ自画像》(一八九一、個人蔵、W410) / 《テ・アリ・ヴァヒネ(マンゴーを持つ女)》(一八九六、エルミタージュ美術館、W542) / 《テ・ラリオア(夢)》(一八九七、コートールド美術研究所、W557) / 《巨大な仏陀》(一八九九、プーシキン美術館、W579) / 《浅瀬(逃走)》(一九〇一、プーシキン美術館、W597) / 《希望》のある静物》(一九〇一、所蔵先確認中、W604)。最後に挙げた作品は二〇一一年二月のロンドンのクリスティーズの競売に出品されたが、希望する金額に達しなかったために取引は成立しなかった。
- 77 Ghislaine Plessier, «Un ami de Gauguin : Francisco Durrio (1868-1940), sculpteur, céramiste et orfèvre», *Buletin de la société d'histoire de l'art français*, 1982, pp. 199-212.
- 78 «Francisco Durrio : Biografía» in Kosme de Barañano y Tomás Llorens, *Francisco Durrio y Julio González : orfebrería en el cambio de siglo*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, pp. 123-130.
- 79 *The Durrio Collection of Works by Paul Gauguin*, cat. exp., London, The Leicester Galleries, 1931, p. 4.
- 80 André Salmon, *Souvenirs sans fin*, Paris, Gallimard, 1955, t. 1, p. 118.
- 81 ドゥリオとフケの交友については以下で概説されている。Kosme de Barañano, «Durrio y Manolo Hugué» in *Francisco Durrio y Julio González*, cat. exp., *op. cit.*, pp. 25-28. マンロー・フケの作品や略歴については「ラノ」で開催された展覧会カタログを参照のこと。Mannel Martínez Hugué, 1872-1945 : *sculpture, disegni, di pinni*, Milano, Galleria Pieter Coray, 1990.

- 82 *The Durrio Collection of Works by Paul Gauguin*, cat. exp., *op. cit.* 出品された作品の内訳を記すと、油彩六点、水彩画二六点、グアッシュ二点、素描三点、木版画二二点、石版画一〇点である。油彩の作品情報を以下に列挙する。《マオリ人の頭部》(二八九二、個人蔵、W448)、《フルターニユの農婦》(二八九四、個人蔵、W520)、《フルターニユ風景の習作》(詳細不詳)、《芸術家の母》(二八九〇、シュツットガルト州立美術館、W385)、《喧嘩する子供たち》の習作(一八八八、個人蔵、W274)、《花のある静物》(一八九〇、消失、W408)。
- 83 *Ibid.*, p. 4.
- 84 Charles Morice, «Quelques opinions sur Paul Gauguin», *Mercur de France*, t. 48, no. 168, novembre 1903, pp. 413-433.
- 85 Paco Durrio, «M. F. Durrio» in *ibid.*, p. 416. «Mon affection pour l'homme était profonde ; mon admiration pour l'artiste, absolue. Son sens si pur de la destination décorative de l'art plastique, l'importance exceptionnelle de son apport personnel, la nécessaire réaction qu'il institua contre la décadence officielle de tous les arts, sa fécondité extraordinaire firent de lui, à mes yeux, l'égal des plus grands maîtres anciens.»
- 86 Robert Rey, *op. cit.*, p. 15. «Gauguin eut un fidèle entre les fidèles : Francisco Durrio, dit Paco.»
- 87 Paco Durrio, *op. cit.*, pp. 416-417. «Son influence n'atteignit guère qu'un groupe restreint, directement du moins. /.../ Quant à son attitude, j'exprimerai sincèrement ce que je pense en disant qu'elle fut celle d'un martyr et d'un héros.»
- 88 二一〇〇六年にロンドンのナショナル・ギャラリーで、「反逆者と殉教者——十九世紀の芸術家像」と題した展覧会が開催されているように、ドゥリオの表現は十九世紀の芸術家象徴の特徴を的確に捉えている。 *Rebels and Martyrs: the Image of the Artist in the Nineteenth Century*, London, National Gallery, 2006.
- 89 Anonyme, «Le mouvement des arts appliqués», *L'amour de l'art*, juillet 1927, pp. 266-267.
- 90 Robert Rey, *op. cit.*, pp. 20-21.
- 91 *Paul Gauguin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais / Washington, National Gallery / Art Institute of Chicago, 1989. *Paul Gauguin : Maker of Myth*, London, Tate Modern / Washington, National Gallery, 2010-2011.
- 92 カタログには七名の主要コレクターの他に、一点から三点の出品に協力した蒐集家の名前が書かれている。その中には原綴のみを記す。 Ernest Rouart, Gabriel Frizeau, Arthur Fontaine, Meilheurat des Prureaux, M^{me} Chausson, Denys Cochin, Ernest Cros, Fritz Delius, Jean Brouillon, Henri Rouart, Alexis Rouart, Roger Marx, Maxime Maufra, Roussel-Mazure, Jean Mollard, Clovis Sagot, Ellissen, comte de Kessler, le docteur Marx.
- 93 サンセールが蒐集したボナールの《冬の日差し》(一九〇五)、トゥールーズ・ロートレックの《手袋を持つ女》(二八九〇)は、オルセー美術館の所蔵作品となっている。
- 94 Michel Laclotte et al., *op. cit.*, pp. 313-314.
- 95 *Catalogue du Salon d'automne, 4^e exposition*, Paris, 1906, p. 200, nos. 197-201.
- 96 弁護士から国務院評議員を経て、南仏のヴォークリューズ県の知事などを歴任したエドム・アルベル・ジゴ(一八三五一一九一六)の可能性を

- 指摘できるかもしれないが、美術蒐集を行っていたという事実は確認できなかった。Georges-André Euloge, *Histoire de la police, des origines à 1940*, Paris, Plon, 1985, pp. 248-249.
- 75 Marie-Pierre Salé, «Redon et ses collectionneurs» in *Odilon Redon, prince du rêve*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2011, p. 46.
- 86 Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque*, Paris, Denoël, 1978, t. 1, p. 209.
- 89 Georges Wildenstein, *op. cit.*, p. 274.
- 100 Lettre de Gauguin à Monfreid in Annie Joly-Segalen éd., *op. cit.*, pp. 182, no. LXXXVII, août 1901. «M. Fabre, je le connais : c'est un amateur, mais je crois bien *platonique*»
- 101 Lettre de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid in *ibid.*, p. 189, no. LXXXII, 25 août 1902. «Pour ce qui est du tableau en suspens avec Fabre, *n'avez vous pas peur qu'un jour il soit étonné de ce prix en comparaison de ceux de Fayet* - c'est une chose très délicate que ces écarts de prix.»
- 102 Lettre de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid in *ibid.*, p. 189, no. LXXXII, 25 août 1902 et p. 188, no. LXXXI, mai 1902. «une sérieuse collection comme celle de Fayet»; «il est avare, et dans son goût pictural il entre beaucoup plus d'amour—propre que d'émotion.»
- 103 キュスターヴ・フリンベールについて、サイトを参照の事。Claire Freches-Thory, «Le premier acheteur d'*Où venons-nous?* Le collectionneur bordelais, Gabriel Frizeau (1870-1938) et ses rapports avec Gauguin» in Paule Laudon éd., *Rencontres Gauguin à Tahiti : actes du colloque 20 et 21 juin 1989*,
- Papeete, Aurea, 1989, pp. 48-56.
- 104 拙論「コレクターとしてのモーリス・ドニ——ゴーガン・コレクションの形成と展覧会の機能をめぐって」、『鹿島美術財団年報』二七号、二〇一〇年十一月、三〇二—三二三頁。
- 105 Jérôme Dorival, «Ernest Chausson, 1855-1899 : témoignages sur Jannot, Chenavard, Vuillard et Redon», *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, no. 3, 1999, pp. 58 ; Thérèse Barruel, «Maurice Denis et Ernest Chausson. Correspondance inédite et catalogue des œuvres de Denis ayant appartenu à Chausson», *Revue de l'art*, no. 98, 1992, pp. 66-76.

図1 ポール・ゴーガン《雪、カルセル通り》*La Neige, rue Carcel - I*, 1882-83年、画布・油彩、60×50cm、新カールスバーグ彫刻美術館寄託（デンマーク国立美術館）、W75 / DW97〔図版出典：Daniel Wildenstein, *Paul Gauguin : premier itinéraire d'un sauvage*, Paris, Wildenstein Institute, 2001, t. 1, p. 109, no. 97.〕

図2 ポール・ゴーガン《花と絨毯（パンジー）》*Fleurs et tapis (Pensées)*, 1880年、画布・油彩、24×36cm、個人蔵、W48 / DW61〔図版出典：*Ibid.*, t. 1, p. 69, no. 61.〕

図3 ポール・ゴーガン《椅子の上に》*Sur une chaise*, 1880年、画布・油彩、47×31cm、所蔵先確認中、W46 / DW63〔図版出典：*Ibid.*, t. 1, p. 71, no. 63.〕

図4 エドガー・ドガ《舞台の稽古》*La Répétition sur la scène*, 1874年頃、画布に貼った厚紙・パステル、53.3×72.3cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館〔図版出典：*Degas, cat. exp.*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1988, p. 229, no. 125.〕

図5 ポール・ゴーガン《室内、カルセル通り》*L'Intérieur, rue Carcel*, 1881年、画布・油彩、130×162cm、オスロ、国立美術館、W50 / DW76 [図版出典：Daniel Wildenstein, *op. cit.*, t. 1, p. 87, no. 76.]

図6 エドガー・ドガ《菊と女》*La Femme et le chrysanthème*, 1865年、画布・油彩、73.7×92.7cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館 [図版出典：島田紀夫監修『印象派美術館』、小学館、2004年、67頁]

図7 ポール・ゴーガン《ボタンの花瓶》*Le Vase de pivoines - I*, 1884年、画布・油彩、60×73cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー、W131 / DW145 [図版出典：Daniel Wildenstein, *op. cit.*, t. 1, p. 163, no. 145.]

図8 ポール・ゴーガン《マドレーヌ・ベルナルの肖像》*Le Portrait de Madeleine Bernard*, 1888年、画布・油彩、72×58cm、グルノーブル美術館、W240 / DW305 [図版出典：*Ibid.*, t. 2, p. 445, no. 305.]

図9 ポール・ゴーガン《レザヴァンの春》*Le Printemps à Lézaven*、
1888年、画布・油彩、70×92cm、所蔵先確認中、W249 / DW279
〔図版出典：Ibid., t. 2, p. 389, no. 279.〕

図10 ポール・ゴーガン《美しきアンジェール》
La Belle Angèle、1889年、画布・油彩、92×
73cm、オルセー美術館〔図版出典：Paul
Gauguin, cat. exp., Paris, Galeries nationales du
Grand Palais, 1989, p. 169, no. 89.〕

図11 ポール・ゴーガン《マネの「オランピア」の模写》*Copie de
l'Olympia de Manet*、画布・油彩、89×130cm、個人蔵、W413〔図版出
典：Ibid., p. 209, no. 117.〕

図12 ダニエル・ド・モンフレッド《アトリエ
のティータイム》*Le Thé dans l'atelier*、1907年、
画布・油彩、81×60cm、オルセー美術館〔図
版出典：Daniel de Monfreid 1856-1929, le confi-
dent de Gauguin, cat. exp., Alençon, musée des
beaux-arts et de la dentelle, p. 84, no. 40.〕

図13 ポール・ゴーガン《我々はどこから来たのか、我々は何者か、我々はどこへ行くのか》*D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*、1897-98年、画布・油彩、139×375cm、ボストン美術館、W561〔図版出典：*Gauguin-Tahiti : atelier des tropiques*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, 2003, p. 220, cat. 244.〕

図14 『ポール・ゴーガンのモンフレッド宛て書簡集』、1918年、口絵〔図版出典：*Lettres de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid*, Paris, Editions Georges Crès et Cie., 1918.〕

図15 ギュスターヴ・フィイエ《海、岩、オレンジの空》*Mer, rocher et le ciel orangé*、1902年頃、紙・パステル、50×66cm、個人蔵〔図版出典：*Gustave Fayet, vous peintre*, cat. exp., Elne, musée Terrus, 2006, p. 33.〕

図16 ポール・ゴーガン《三人のタヒチ女》*Trois tahitiennes*、1898年、画布・油彩、73×93cm、エジンバラ、スコットランド国立美術館、W573〔図版出典：*Gauguin-Tahiti*, cat. exp., *op. cit.*, p. 244, cat. 155.〕

図18 ポール・ゴーガン《戦争》*La Guerre*、1901年、木彫、44.5×99.5cm、
ボストン美術館〔図版出典：Laurence Madeline, *Ultra-sauvage Gauguin*,
Schulpteur, Paris, A. Brio, 2002, p. 99.〕

図17 ポール・ゴーガン《二人のタヒチ女》
Deux tahitiennes、画布・油彩、メトロポリ
タン美術館、W583〔図版出典：Paul
Gauguin, cat. exp., *op. cit.*, p. 413, no. 230.〕

図19 フランシスコ・ドゥリオ《クレオパトラ》*Cleopatra*、
1895-96年頃、彫板、5.3×9cm、マドリッド、ソフィア王妃芸
術センター〔図版出典：Francisco Durrio y Julio González, cat.
exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 57.〕

図20 ポール・ゴーガン《彼女たちの肉体の黄金は》*Et
l'or de leur corps*、1901年、画布・油彩、67×76.5cm、
オルセー美術館、W596〔図版出典：Gauguin-Tahiti :
atelier des tropiques, cat. exp., *op. cit.*, p. 292, cat. 189.〕