

絵画における革命：ポール・ゴーガンの自意識と「闘い」

——ボードレールのドラクロワ論と比較して——

加藤 寛斗

1. 「気質」と「制作」

ポール・ゴーガン (Paul Gauguin, 1848-1903) がアルルに赴いた 1888 年 10 月の時点で、ゴッホ (Vincent van Gogh, 1853-1890) にとって「詩人」というモチーフが長期間に亘って関心を占め続けている重要なものであり、更にそれがゴーガンに重ねられたことは、ゴッホの書簡に明らかである。興味深いのは、同時期のゴーガンの手紙の中にも、自身を「詩人」と呼称する表現がみられることである。次に引用するのは同月の友人画家シューフネッケルに宛てた書簡である。

Que me parlez-vous de mon mysticisme terrible. Soyez impressionniste jusqu'au bout et ne vous effrayez de rien ! Evidemment cette voie sympathique est pleine d'écueils, et je n'y ai mis encore que le bout du pied, mais elle est au fond dans ma nature et il faut toujours suivre son tempérament. Je sais bien que l'on me comprendra de moins en moins. Qu'importe si je m'éloigne des autres, pour la masse je serai un rébus, pour quelques uns je serai un poète, et tôt ou tard le bon prend sa place⁽¹⁾.

わたしの「恐ろしい」神秘主義だなどと、君は何を言うつもりなのかい。最後まで印象主義者でいたまえ、そして何ものにも怯えてはいけない！ もちろん、この愉しい道には障害が沢山ある、そしてわたしはまだそこに足の先を踏み入れたに過ぎない。だがその道はわたしの性格の奥底にあるものだし、わたしはいつだってそいつの気質を追ってゆかねばならないのだ。人がわたしのことをますます理解しなくなっていくだろうということはわたしにはよく分かっている。わたしは、自分を他の人から遠ざけていくにしても気にしない。わたしは多くの人にとっては謎になるだろうし、ある人々にとっては詩人になるだろう。そして遅かれ早かれ、良いものは認められるようになるのだ。

ここでゴーガンは、自分が将来的に「ある人々 quelques uns [sic]」にとって「詩人」という認識のされ方をすることになるだろうと書いている。そしてそれはかれが印象主義の方法を軸に制作を続け、他者から自らを遠ざけることにより、多くの人から理解されなくなる中で得られる、限定的な評価であると言えよう。「多くの人にとって謎 (rébus) になるだろう」という部分は明らかに「神秘主義」というシューフネッケルの持ち出した言葉を受けたものであるから、それに続く

「ある人々にとっては詩人になるだろう」という箇所を含めて、自嘲的な意味に解釈することが出来ない訳ではない。しかし、画家にとって「詩人」という言葉は常に肯定的な意味を持つものであった⁽²⁾。それに加え、画家がこうして「謎」や「詩人」として眼差されるのは、かれが印象主義というかれの「性格の奥底にある *au fond dans ma nature*」道を突き詰め、そうした性格の「気質 *tempérament*」を追っていった結果のことである。こうしたことを踏まえれば、「詩人」という語はここで、他者の言説からは隔絶された場所で、自分に内的な行動原理の下制作を行う、印象主義の画家としての自意識を多分に反映しながら、専ら希望的な意味合いで用いられていることが分かる。

さて、このように考えたとき、この手紙の中で「詩人」という語は、画家の「気質」という言葉と響き合っているように思われる。自らの独自で内的な探求が、印象主義という大きな枠組みの中で進められる構図は、ゴッホと共通するものであることを始めに指摘しておこう。その上でこの二つの言葉に着目しつつ、ゴーガンにおける「詩人」という観念、或いは「詩人として描く画家」という存在について考察を試みたい。

そもそも詩と絵画は「姉妹技芸」として、伝統的に比較して論じられて来た。ホラティウスの「詩は絵画のように *ut pictura poesis*」という比喩や、シモニデスの言葉として伝わる「絵画は無言の詩、詩はもの言う絵画」という表現などを根拠に、美術批評の文脈では絵画を詩と並ぶ地位に押し上げようとする努力が重ねられて来たのだ⁽³⁾。天野知香が論じるように、アンシャン・レジーム崩壊に伴って芸術作品の受容の在り方が大きく変化した19世紀において、テオフィル・ゴーティエなど、こうした理論的枠組みの上に構築された絵画ジャンルのヒエラルキーに反論を唱える批評家もいた⁽⁴⁾。本論が取り扱うのは、ゴーティエと同時代の詩人・批評家であり、ゴーガンが様々な側面において色濃く影響を受けたシャルル・ボードレール (*Charles Baudelaire*, 1821-1867) である。

それではこれから、我々はボードレールの美術批評についてドラクロワ論を中心に検討し、ゴーガンにおけるその受容について確かめたい。次に引用するのは、ボードレールが『1846年のサロン』(1846)の中でドラクロワ (*Eugène Delacroix*, 1798-1863) を同じくロマン主義の代表者と見做されていたヴィクトル・ユゴーと対比して論じている箇所である。

M. Victor Hugo, dont je ne veux certainement pas diminuer la noblesse et la majesté, est un ouvrier beaucoup plus adroit qu'inventif, un travailleur bien plus correct que créateur. Delacroix est quelquefois maladroit, mais essentiellement créateur. [...]

Pour Delacroix, la justice est plus tardive. Ses œuvres, au contraire, sont des poèmes, et de grands poèmes naïvement conçus*, exécutés avec l'insolence accoutumée du génie. [...] L'un commence par le détail, l'autre par l'intelligence intime du sujet ; d'où il arrive que celui-ci n'en prend que la peau, et que l'autre en arrache les entrailles. Trop matériel, trop attentif aux superficies et la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie ; Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture⁽⁵⁾.

ヴィクトル・ユゴー氏は、もちろんその気高さと尊厳とを貶めるつもりはないのだが、創意に富むというよりはもっと器用な職人であって、創造的というよりはずっと正確な細工師なのである。ドラクロワはときとして不器用であるが、しかし本質的に創造者だ。〔…〕

ドラクロワに対しては、正当な評価は更に遅れている。かれの作品は、逆に、詩なのであり、素朴にかたちづくられた、また、天才に染みついている傲慢さによって作り出された偉大な詩なのである。〔…〕前者〔＝ユゴー〕は細部から始め、後者〔＝ドラクロワ〕は主題に対する心の中での理解から始める。よって一方は皮膚しか掴み取ることが出来ないのに対して、他方は内臓を抉り出すのである。事物の表面や自然に対する非常に物質的で、非常に注意深い態度により、ヴィクトル・ユゴー氏は詩における画家になった。一方のドラクロワは、かれの抱く理想に対して敬意を払うことによって、しばしば、かれの知らぬ間に、絵画における詩人になっているのである。

引用箇所原文 5 行目の « de grands poèmes naïvement conçus » には以下の注が付いている。

* Il faut entendre par la naïveté du génie la science du métier combinée avec le gnôti séauton, mais la science modeste laissant le beau rôle au tempérament⁽⁶⁾.

*天才の素朴さとは「汝自身を知れ」と結び合わされた仕事上の知、しかし大きな役割を気質に任せている慎み深い知と考えるべきだ。

ここでボードレールは、詩人であるユゴーに「器用な職人」や「正確な細工師」という物質的・工業的な比喻を用いるのに対し、ドラクロワを「創造的」「主題に対する心の中での理解 l'intelligence intime du sujet」といった精神活動に関する言葉で語ろうとしている。ボードレールがかれに対して頻繁に用いる「天才 génie」という言葉は、何よりもまずかれのこうした精神性を指し示すことを企図しているようだ。天才的な「創造者」であるドラクロワは、技術的な面をみれば不足がない訳ではないが、事物の内的な理解とその表現、またその仕方において、「絵画における詩人」となっているのである。このときドラクロワが注意を向けているものは、「事物の表面や自然」ではなく、「かれの抱く理想 son idéal」であるとボードレールは言う。つまり、描く対象を前にして、それを模倣したりそのまま表現したりするのではなく⁽⁷⁾、そこに別なものを現出せしめようとする精神の在り方が問題となっているのであるが、「かれの知らぬ間に」と詩人が書いているように、それは半ば非意識的なものである。「素朴」という語に関して付された注の中で、詩人はそうした「天才の素朴さ」を「汝自身を知れ」と結び合わされた仕事上の知、しかし大きな役割を気質に任せている慎み深い知」とであると書いている。前半部で言っていることは、つまり、「天才」の仕事上の態度は対象と同時に自分自身の内側、或いはそれを知ろうとすることと深く関わっており、そうした中で経験的に獲得されたものがその者の仕事の特徴づける「知 science」だということである。後半部では、そのような「知」が、しかし意識的に表出するというのではな

く、仕事においてはあくまでその多くを「気質」に負っているという様態について語られている。「天才」が「偉大な詩」をかたちづくるとき、それは対象と自分自身の内側に同時に働きかけるような身振りによって成し遂げられるのであり、ただし、その身振りは行為において初めて全面的に表れるというよりは、その者本来の「気質」によって実現する性質のものなのである。

このような「気質」と制作の構図は、同じ『1846年のサロン』の中の、素描家と色彩家について論じている場面にも登場する。「純粋な素描家は優れた感覚を備えた自然主義者である。けれどもかれらは理性によって素描する。他方で色彩家、偉大な色彩家は、ほとんどかれらの知らぬ間に、気質によって素描する。かれらの方法は自然と類似する。即ち、かれらは色を塗るからこそ素描するのだ […]」⁽⁸⁾。ここでボードレールは、色彩家の方法が理性ではなく「気質」によるものであり、そしてそれは「ほとんどかれらの知らぬ間に」なされると書いている。ドラクロワについての先の引用部と同じく、ここでも画家の非意識性が強調されているのである。この点は、ルネ・ユイグがドラクロワの流れを汲んでゴーガンが美術史に切り開いたとする三つの方向の内の一つ、「観念や言葉による合理的な定義から逃れるものを翻訳するという、芸術の持つこの可能性を利用することによって、無意識の直接的なはげ口を探す⁽⁹⁾」というものと呼応している⁽¹⁰⁾。

2. ドラクロワの「反抗」と「想像力」

ボードレールはドラクロワをロマン主義と色彩の両観点において代表的な画家であると捉えている（「ロマン主義と色彩とはわたしをまっすぐにウージェーヌ・ドラクロワへと導いていく」⁽¹¹⁾）。色彩と素描の比較はボードレールの批評中に繰り返し登場するが、やはりドラクロワを論じるときに取り上げられるのは基本的に色彩の側面である。しかし、この箇所を読むと、「自然と類似する」、つまり少なからず「創造的」な要素を持った方法によって、色彩家は「色を塗るからこそ素描する」となっており、必ずしも色彩と素描とは対立していない。むしろ、「色彩による素描」と言うべきものが導入されているのである。

さて、次に引用するのはゴーガンが第二次タヒチ滞在時（1895-1903）に冊子として書き継いだ一連の文章である『偶感抄 *Diverses choses*』（1896-1898）の一部である。

Il est étonnant que Delacroix si fortement préoccupé de la couleur la raisonne en tant que loi physique et imitation de la nature. La couleur ! cette langue si profonde, si mystérieuse, langue du rêve. Aussi dans toute son œuvre je perçois la trace d'une grande lutte entre sa nature si rêveuse et le terre à terre de la peinture de son époque. Et malgré lui son instinct se révolte ; souvent dans maints endroits il foule aux pieds ces lois naturelles et se laisse aller en pleine fantaisie.

Je me plains à m'imaginer Delacroix venu au monde trente ans plus tard et entreprenant la lutte que j'ai osé entreprendre. Avec sa fortune et surtout son génie, quelle renaissance aurait lieu aujourd'hui ! [...]

Ce furent ces révoltes dans le dessin qui lui donnèrent la fausse réputation d'un mauvais dessinateur mais d'un bon coloriste. Tandis que, pour la couleur, Delacroix ne fit aucun pas en avant⁽¹²⁾.

あれほど強く色彩に心を奪われていたドラクロワが、色彩を物理法則と自然の模倣であると考えていたのは驚くべきことだ。色彩！ かくも深遠で、かくも謎に満ちているこの言語、夢の言語。それゆえかれの全ての作品の中に、わたしはかれのかくも夢みがちな性質と、かれの時代の絵画の凡俗さとの間の、偉大な闘いの痕跡を認める。そして思わず、かれの本能は反抗する——かれはしばしば、あちこちでこうした自然の法則を踏みにじり、すっかりと空想の赴くままに任せている。

わたしは、30年遅れてこの世界にやっけて来て、そしてわたしが思い切って着手した闘いに身を投じているドラクロワとして自分を思い描くのが好きだ。かれの富と、そしてとりわけかれの天才を以てすれば、今日どれほど絵画は新しく生まれ変わることだろうか！ [...]

かれに悪しき素描家だが良い色彩家だという間違っただけの評判が立てられたのは、素描におけるこうした反抗によってだ。逆に、色彩においては、かれは一步も前に踏み出しはしなかった。

ここでゴーガンは自らをドラクロワと重ね合わせながら、その「闘い *lutte*」について語っている。この後で詳しくみるように、それは「色彩による絵画の運動 *mouvement de peinture par la couleur*⁽¹³⁾」という響きを含んでいる。ドラクロワは色彩において、その実「一步も前に踏み出しはしなかった」が、自分はむしろその探求を推し進めてゆくのだと言っているのである。注目しなくてはならないのは、ドラクロワが素描の点で本能から「反抗 *révolte*」をした、と書かれていることである。ゴーガンは、ドラクロワが色彩を「物理法則と自然の模倣」と捉えていたと書いた後で、かれの作品に対する所感を語っている。そこにゴーガンが認めるのは「かれのかくも夢みがちな性質と、かれの時代の絵画の凡俗さとの間の、偉大な闘いの痕跡」であるが、その直前に「色彩！ かくも深遠で、かくも謎に満ちているこの言語、夢の言語」と書いていることから、ドラクロワの画面において支配的であるのはまずこの色彩の効力であるということ自体には、ゴーガンは異議を唱えていないと言える。ゴーガンが否定するのは、ドラクロワにおける色彩の効力ではなく、かれが「悪しき素描家だが良い色彩家だ」という一般的な評価の方である。

さて、ゴーガンが主張するのは、ドラクロワの「反抗」は、色彩よりもむしろ素描の中に表れているということである。他方でかれがドラクロワの作品全体に見出すのは、画家の「夢みがちな性質」に起因する「偉大な闘いの痕跡」であり、それを示すのはまさに画家における色彩の効力であった。従って、こうした素描における「反抗」は、本能的な色彩の使用、その取り組み方によって意図の外側で実現しているものであり、この在り方は、まさにボードレールが語った偉大な色彩家の条件、「ほとんどかれらの知らぬ間に、気質によって素描する。かれらの方法は自然と類似する。即ち、かれらは色を塗るからこそ素描する」という条件と合致する。「天才」や「夢」という、ボードレールのドラクロワ論において重要な役割を担っている語を共有していることから、ここに我々はボードレールの暗黙の影響を見つけることができるのである。

ドラクロワとゴーガンの「闘い」について更に考察を進めるならば、まずドラクロワ自身の言葉を参照しなくてはならない。次に引用するのは、1822年のドラクロワの日記の中の一節である。この日記が出版されたのはゴーガンが第一次タヒチ滞在（1891-1893）からフランスに戻った1893年のことであり、画家もそれを手にしたと考えられる⁽¹⁴⁾。

Il y a en moi quelque chose qui souvent est plus fort que mon corps, souvent est ragailardi par lui. Il y a des gens chez qui l'influence de l'intérieur est presque nulle. Je la trouve chez moi plus énergique que l'autre. Sans elle je succomberais ; mais elle me consumera. – C'est de l'imagination sans doute que je parle, qui me maîtrise et me mène. Quand tu as découvert une faiblesse, au lieu de la dissimuler, abrège ton rôle et tes ambages, corrige-toi.

Si l'âme n'avait à combattre que le corps ; mais elle a aussi de malins penchants, et il faudrait qu'une partie, la plus mince, mais la plus divine, combattît l'autre sans relâche. – Les passions corporelles sont toutes viles. Celles de l'âme qui sont viles sont les vrais cancers : envie, etc. [...]⁽¹⁵⁾

わたしのなかに、ときとしてわたしの身体より強く、ときとして身体に活気づけられるものがある。世の中には、内側の部分の影響をほとんど受けない人たちもいる。わたしにあっては、それは身体よりもっとエネルギーを持っている。それがなければわたしは押し潰されてしまうだろう。だがそれはわたしを憔悴させもすることだろう。——恐らく、わたしが言っているのは想像力のことだ。それはわたしを制御し、先導する。何か弱さを発見したときには、それを隠す代わりに、己の台詞や回りくどい言い方を手短かにして、自分を改めること。

魂は身体の他に闘うものを持たないのなら良いが、しかし、それは有害な傾向もまた持っており、最も微小な、しかし最も崇高なある部分は、休みなく他の部分と闘わねばならないのだ。——肉体的な情念は極めて卑しい。魂の中の卑しい情念こそは真の癌だ——嫉妬、その他。[...]

ドラクロワの日記の中に、こうした闘争のテーマは何度か登場している。それは精神的なものが、肉体的なものに抗いながら繰り広げる闘いである。「休みなく」そうした闘いを続けるため、ドラクロワは自身に対し鍛錬を要請する。「弱さ」を克服し、崇高な状態を目指し続ける身振りは、ドラクロワのダンディズムであるということも出来るし、強くあらねばならないという、男性性への強迫観念を読み取ることも出来る。この場合、ドラクロワの態度はゴーガンに接近する。ゴーガンも生涯に亘って「強い fort」ということにこだわり続けたからである⁽¹⁶⁾。

さて、ドラクロワはこうした内的な闘いを引き起こすエネルギーが、画家を「押し潰され」ることから救いもするが、同時に「憔悴させもする」と語り、それは恐らく「想像力 imagination」であるとしている。ここでドラクロワが示しているのは、単に生活上の出来事であろうか。引用部の直後で話題が絵画の性質へと展開しているところをみるに、そうではなく、やはり絵画の制作を念頭に置いた記述であると思われる⁽¹⁷⁾。つまり、ドラクロワの「闘い」は、生活と絵画制作の両方に関わっているのである。そしてその核心に位置付けられるのが「想像力」であり、それ

は取りも直さず外的な事象に対して起こる内的で熾烈な運動である。実際に画家と面識のあったボードレールは、『1859年のサロン』（1859）の中で次のように書く。「人はこのように言うことが出来るだろう。誰よりも豊かな想像力を備えたかれ [= ドラクロワ] は、とりわけ脳みその内奥、物の驚くべき側面を表現する。かれの作品はそれほどにも忠実にかれの構想のしるしと雰囲気とを保っている。それは有限の中の無限、それは夢である！⁽¹⁸⁾」。よく知られたことであるが、「想像力」は『1859年のサロン』の中で「諸能力の女王 la reine des facultés」として一つの鍵概念となっている。ここでボードレールは、ドラクロワを「想像力」という語と強固に結びつけることによって、その「有限の中の無限」や「夢」といった特質を語ろうとしている。

『1859年のサロン』ではまた、ドラクロワ——その名前を詩人は敢えて明示していないが——から直接聞いた話として、画家のいわゆる「辞書」の構想が紹介されている。

« La nature n'est qu'un dictionnaire », répétait-il fréquemment. Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages nombreux et ordinaires du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots, l'étymologie des mots ; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase et un récit ; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception ; encore, en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire⁽¹⁹⁾.

「自然は一冊の辞書に過ぎない」と、かれは頻繁に繰り返した。この言葉に含まれている意味の広がりをよく理解するためには、辞書というものの普通使われる数々の場合を思い浮かべなければならない。それを使って人々は、語の意味、語の発生、語源について調べる。そして遂には、一つの句や物語を構成する要素の全てをそこから抜き出す。しかし未だかつて誰も、辞書を語の詩的な意味での作品と捉えた者はいない。想像力に従う画家たちは、かれらの辞書の中にかれらの構想と相調和する要素を探す——もっとも、ある一つの技巧によってそれらを整えることによって、かれらはそうしたものに全く新たな相貌を与えるのである。想像力を持たない画家たちは辞書を丸写しする。

ここでボードレールはドラクロワの語った内容を援用するかたちで、自然と「想像力」を備えた画家との関わり合いについて論じている。自然は辞書のように諸々の要素をすっかり包含しているが、それをそのまま複製したところで、「語の詩的な意味での作品」は成立しない。その中に「かれらの構想と相調和する要素」を探り、「ある一つの技巧によってそれらを整える」ことによってこそ、「新たな相貌」を持つものがつくり出されるのである。辞書を丸写しするのは受動的な態度であるが、そこから自らの持つ構想と呼応するものを取り出し、それを基に諸要素を組み上げていく作業は創造的な営みである。ここにおいて、「想像力」を持つ画家へのボードレールの眼差しは、『1846年のサロン』におけるドラクロワへの「創造者」という評価を想起させるものとなっている。更に同評論の中で、かれは画家を「詩人」という言葉でも言い表していたことを思い出

さなくてはならない。本引用部では、かれは辞書に対応して、諸要素の「新たな相貌」を提示するものを「語の詩的な意味での作品」と呼んでいる。『1846年のサロン』において我々は、ドラクロワの事物に対する内的な理解・表現と、その非意識的な在り方へのボードレールの着目を確認し、更にそれを可能にする条件としての「気質」がここで重要な役割を担っていることを読み取った。本箇所の問題とされている「想像力」は、こうした「気質」の、とりわけ能力の部分にフォーカスを当てた表現であると言えることが出来るだろう。「気質」によって天才的な画家は、自然と同じように意図の外側で作品を仕上げた。それはその実、画家の「理想」に従って対象を取り扱うという態度であり、その精神的な働きが、ここでは「想像力」として論じられているのである。そしてその「想像力」によって新たにつくり出された作品は、詩的な性質を帯びることになる。「有限の中の無限」、「夢」といった感情をもたらす作品は、詩人にとって「詩」としか呼びようのないものなのである⁽²⁰⁾。

3. ゴーガンの「闘い」

さて、ドラクロワにとって「闘い」が日常生活と作品制作の両側面において中心的であったこと、その核心に存在するのが「想像力」であること、それはボードレールのドラクロワ論においてもその詩的性質と結び付けられる重要な要素であることについてみた。先述のように、ドラクロワ自身の文章も——『日記』が読まれたのは1893年以降のことであったにせよ——、ボードレールの文章も、直接ゴーガンに影響を与えていると考えられる。次に考えたいのは、ゴーガンにおける「闘い」の在り方である。

1888年2月の妻メット宛の書簡で、画家は次のように書いている。「わたしの中に二つの性質があることを覚えておいて欲しい。インディアンと、感じやすい人間とだ。感じやすい人間の方は消え去っているから、インディアンの方はまっすぐに、しっかりと歩いていく (marcher tout droit et fermement) ことが出来る⁽²¹⁾」。廣田治子は、「感じやすい sensitive」という言葉は「インディアン」または「野蛮人」に対して西洋人としての画家を表しているとしている⁽²²⁾。確かに、この表現の背景には画家が追い求めた「野蛮」なものと画家を苦しめた文明社会の軋轢や苦悩との対立が歴としてあるだろう。だがそうした軸と同時に、様々な価値観に苛まれる自分と、そうしたものを取り払って自分の決めた道を「強く fort」突き進もうとする自分との対立という軸を考えることも出来るだろう。同じ表現を用いて、同年12月のアルルからのベルナル宛の書簡では、次のように書いている。「[テオ・] ファン・ゴッホがお膳立てをしてくれるから、われわれのグループの才能ある芸術家たちはみんなやっていくことが出来ると思う。だから、君はまっすぐ歩いていく (marcher tout droit) だけで良いのだ⁽²³⁾」。ここで言う「われわれのグループ」とは、ポン=タヴェンに集った画家たちや、翌年の「印象主義者と綜合主義者によるグループ展」に参加す

る画家たちのことである。かれらの活動は、先にみたように、印象主義の文脈の中で独自のかたちをとって行われた。ここでもう一度、ドラクロワの存在を念頭に置きながら、ゴーガンの印象主義、或いは「印象派」グループに対する意識について検討しよう。次に引用するのは、先に引いた『偶感抄』の中の一節である。

Le point caractéristique de la peinture du XIXe siècle est la grande lutte pour la forme, pour la couleur. Longtemps deux camps se disputaient la victoire ; aujourd'hui existe un troisième camp plus bourgeois, de conséquence moins passionné, réglant ces sortes de combat comme le juge de paix par un compromis. [...]

La forme ou le dessin, infiniment riche en vocable, peut exprimer tout et cela noblement, soit par la ligne exclusivement, soit par des tons qui modèlent et par suite simulent la couleur. [...]

Mais pourquoi à ces belles formes ne pas ajouter un autre élément, la couleur, qui compléterait, qui enrichirait, rendrait le chef-d'œuvre encore plus chef-d'œuvre ? Je ne m'y oppose pas, mais je ferai remarquer qu'en ce sens ce n'est pas un autre élément, [...] Velasquez, Delacroix, Manet ont fait de la belle couleur, mais encore une fois leurs chefs-d'œuvre ne donnent que des sensations directes du dessin. Ils ont dessiné avec des couleurs⁽²⁴⁾.

19世紀の絵画の特徴的な点は、形態を究める者、また色彩を究める者の偉大な闘いである。長い間、二つの陣営は勝利を得ようと争って来た。今日では、よりブルジョワ的な、従ってより情熱を欠いた第三の陣営が存在し、あたかも治安判事のように、こうした種類の争いを妥協によって解決している。[...]

素描或いは形態は、限りなく語彙が豊かであり、全てを、しかも堂々と表現することが出来る——ひたすら線によってであれ、色彩を象り、そのことのために色彩を装うことになる絵のトーンによってであれ。[...]

しかし、なぜこうした美しい形態に別の要素である色彩を加えないのか。それは形態を仕上げ、豊かにし、傑作をもっとずっと傑作にするだろう。わたしはその意見に反対しない。けれどもわたしは、この意味においてそれは別の要素ではないということを指摘したい [...]。ベラスケス、ドラクロワ、マネは美しい色彩を用いたが、もう一度言えば、かれらの傑作は素描による直接的な感覚しかわれわれに与えない。かれらは色彩によって素描したのだ。

ここでゴーガンは、19世紀の絵画の状況は、形態と色彩のそれぞれの方向性の「闘い」によって特徴づけられるとしている。もっとも、「闘い」という特別な言葉を用いていることを除けば、この部分は一般的にされている理解の仕方をそのまま示したものであると言えよう。そうした状況の中に現れた「ブルジョワ的」な「第三の陣営」とは、シュヴルールやオグデン・ルド、シャルル・アンリなどの色彩理論を作品に援用した、スーラら新印象派のことを指している。さて、ゴーガンは「限りなく語彙が豊か」である形態に、色彩の方面での成果を付加すべきであるという意見に対して、このときそれらは別のものではないという留保を加えている。即ち、傑作として成立可能な形態に色彩の側面からアプローチをする場合、それは前者と一体になった上でその魅力を増幅させるということになるのであり、色彩の独自の道が進まれる訳ではないのだ。ゴー

ガンはここでボードレールの説をほとんどそのまま用いながら、ベラスケスやドラクロワ、マネは「色彩によって素描した」のだと語っている。

しかし、色彩の方面での探求も、かれらに次ぐ世代によって進められることになった。印象主義の登場である。直後の箇所、画家は次のように書いている。

Vinrent les impressionnistes ! Ceux-là étudièrent la couleur exclusivement, en tant qu'effet décoratif, mais sans liberté, conservant les entraves de la vraisemblance. Pour eux le paysage rêvé, crée de toutes pièces, n'existe pas. [...]

Ils cherchèrent autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée, [...] Ils eurent raison de commencer par l'étude de la nature colorée [...] évolution de cette époque, nécessaire, mais qui aurait dû aussi être progressive jusqu'à son développement final⁽²⁵⁾.

印象主義者たちがやって来た！かれらの方は、装飾的効果としてひたすら色彩を研究した。しかし自由はなかった。真実らしさという枷を付けられたままだったからだ。かれらには、夢見られた風景、何から何まで創造された風景というものも存在しなかった。[...]

かれらは眼の周りを探し回ったが、思考の神秘なる中心に踏み入りはしなかった [...]。かれらが色づいた自然の研究から始めたのは正しかった [...] それはこの時代の進化であり、必要なものであったが、最後までその発展を続けるべきだったのだ。

ここで画家は、印象主義が色彩の研究を推し進めたと書く一方で、模倣の枷を付けられたかれら、即ち「印象派」の画家たちには、「夢見られた風景、何から何まで創造された風景」は存在しなかったと論じている。かれらは「眼」に映るものを探求したが、「思考」の内奥へは入り込まなかった。事実、この点が「印象派」とゴーガン周辺の画家たちを隔てる最も大きな要素である。ゴーガンはかれらのことを、一つの勝利に目が眩み、「官人 officiel」になってしまったと批判する。「官人」とは即ち「枷」を再生産する者たちのことであって、「自由」を目指す者たちにとっては、闘争すべき相手である。そうなるのではなくて、かれらは「最後までその発展を続けるべきだった」とゴーガンは語る。シューフネッケルに宛てた書簡で、かれが「最後まで印象主義者でいたまえ」と書いていたことを思い出そう。ゴーガンが望んでいるのは、印象主義が切り開いた色彩の道を「最後まで」探求し続け、「まっすぐ歩いていく」ことなのである。ポン＝タヴェンの画家たちやシューフネッケルとは、画家は伸違いをしたり、次第に疎遠になったりしており、ゴーガンが自らの置かれた絵画的な状況において成し遂げようとしていたことは、時代と環境に従って変化しなかった訳ではない。しかし晩年のフォンテナスに宛てた書簡で「初めから今日まで、わたしの作品は、一人の芸術家の得た教育に伴って時代と共に更新されながらも、一貫したものです（見ていただければ分かります）⁽²⁶⁾」と書いている通り、本質においてそれは保持されたようだ。ここにみられる「教育 éducation」という言葉は、「思考の神秘なる中心」にも通じる重要な

ものであるように思われるが、それを本論で扱うには紙幅が足りない。ここでは、『偶感抄』の中から、次の一節を取り上げるに留めよう。

La couleur étant en elle-même énigmatique dans les sensations qu'elle nous donne, on ne peut logiquement l'employer qu'énigmatiquement, toutes les fois qu'on s'en sert, non pour dessiner, mais pour donner les sensations musicales qui découlent d'elle-même, de sa propre nature, de sa force intérieure, mystérieuse, énigmatique. Au moyen d'harmonies savantes on crée le symbole. La couleur qui est vibration comme la musique atteint ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature : sa force intérieure. [...]

La peinture par la couleur, ainsi formulée, doit forcément dès aujourd'hui entrer en lice, d'autant plus attachante qu'elle est difficile, qu'elle offre un champ infiniment vaste et vierge.

Entre tous autres, la peinture est l'art qui préparera les voies en résolvant l'antinomie du monde sensible et de l'intellectuel. Ce mouvement de peinture par la couleur a-t-il été entrevu, mis en œuvre par quelqu'un ?⁽²⁷⁾

色彩は、それがわれわれに与える感覚においてそれ自体が謎めいたものであるから、それを使う場合にはいつも、理屈からして、謎めいたかたちでしか用いることが出来ない——素描するためではなく、それ自体から、つまりその本来の性質、内的で、神秘的で謎めいた力から生じる音楽的な感覚を与えるために。入念に施された調和=和声を用いて、象徴を創造するのだ。音楽と同様、振動である色彩は、自然に存在する最も普遍的なもの、それゆえ最も漠然としたものに到達する。——つまり内的な力だ。[...]

このように述べられた色彩による絵画は、今後必然的に、戦闘に突入することになるに違いない。それは難しいことであり、また限りなく広く、未開拓の一領域を提供するだけに一層、心を惹くものである。

他の全ての芸術の中で、絵画は感じられる世界と知性的な世界との矛盾を解決することによって道を開いていく芸術である。この色彩による絵画の運動は、これまで誰かに垣間見られ、実行に移されたことがあるだろうか？

ここでは色彩そのものの持つ力が問題にされており、それが音楽的な感覚と結び付けられている。色彩の中に音楽的な要素を見出す身振りは、まずボードレールに特徴的なものであるということが指摘出来る（「色彩の中には和声、旋律、対位法が見出される⁽²⁸⁾」）。そしてゴーガンは、このような色彩は自然の「内的な力 *force intérieure*」に到達することが出来ると語っている。この「内的な力」は、これまでにみて来たことを踏まえれば、「理想」に従って自然と取り組むとき、その者の「気質」と照応し、「詩」となることを待つような、自然の中の超自然的な可能性を持った要素であると考えられる。こうしたものは、「眼」によってだけでは捉えられない。従って、自然の研究を「印象派」よりも更に進めなければならないのだ⁽²⁹⁾。それは「限りなく広く、未開拓の一領域を提供する」ものであるが、難しい闘いでもあると画家は言う。この「徹底的な闘い *lutte à outrance*⁽³⁰⁾」に身を投じることを、画家は自身の「義務 *devoir*」としたのであった⁽³¹⁾。

また、『偶感抄』には画家が自分の文章の中にドラクロワの文章を一段落分紛れ込ませている箇

所が存在する。本箇所は、『日記』ではなく、1865年に出版されたウジェーヌ・ピロンによる伝記『ドラクロワ 生涯と作品』からの引用⁽³²⁾である。

Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente, vous entrez dans une cathédrale, et vous vous trouvez placé à une distance trop grande du tableau pour savoir ce qu'il représente, et souvent vous êtes pris par cet accord magique. C'est ici la vraie supériorité de la peinture sur l'autre art, car cette émotion s'adresse à la partie la plus intime de l'âme⁽³³⁾.

色彩、光、影のこうした配置から生じて来るある印象がある。それは絵の音楽とも呼びたいようなものだ。絵が表しているものすら知るより先に、あなたは大聖堂に入っていく。そしてそれが何を表しているのか分からないほどに絵からは離れていて、そしてしばしば、この魔術的な和音に捕らえられる。ここにこそ他の芸術に対する絵画の真の優位性がある。こうした感動は魂の最も内奥の部分へと訴えかけるからである。

この一節においてドラクロワは、画面から生じ観者に受け取られる印象を「絵の音楽 *la musique du tableau*」という言葉で語り、そうした感動は「魂の最も内奥の部分」へと届くような性質のものであるとしている。先にみた引用部で、「音楽と同様、振動である色彩」は自然の「内的な力」と結び付けられていた。そして画家は、「他の全ての芸術の中で、絵画は感じられる世界と知性的な世界との矛盾を解決することによって道を開いていく芸術である」と語る。今、画家が自身の言葉と区別がつかないかたちで引用したドラクロワの言葉を考慮に入れるとき、画家が明示しているより以上に大きな影を落とすこの先人の存在が裏付けられる。ゴーガンが殊更重視した色彩の音楽性、そして画家が制作において関わり合う「内的な力」という考えは、ボードレールとドラクロワの両者からの影響を色濃く反映したものであると言えよう。そして画家としての自身の「闘い」が問題になるとき、画家は理論だけでなく、実際にかれの時代の中でそれに身を投じたドラクロワの存在そのものを強く意識していたと考えられるのである。

4. 先人ドラクロワとゴーガンの「野蛮」

フランス革命に伴う環境の一大変化を背景にしたドラクロワの「闘い」、そしてそれに続く印象主義の「勝利」とその「官人」化、新印象派の科学的な態度による参入、という絵画史の見方は、画家が1902年に『メルキユール・ド・フランス』紙への掲載を意図して書いた記事である「へば絵描きの駄法螺 *Raconters de rapin*」でも繰り返される。「それゆえ、こうしてなされた全ての努力と全ての研究、科学的なものを考慮に入れながらも、完全な解放を考える必要があった。たとえ

問題の見事な解決が、あらゆる枷から解放されて、今後は独立する次の世代に委ねられることになろうとも、指を怪我するのを承知の上で、ガラスを割らねばならなかった⁽³⁴⁾」。ゴーガンはここで、世代への意識を明確に示している。自身が画家として出発したのは印象主義の流れの中からであったが、「印象派」も新印象派も、かれらの理論や流儀に呑まれてしまい、画家の言うところの、「最後まで」印象主義者でいるということから逸れてしまった。そうした状況下で、画家は次の世代のために、「ガラスを割る」必要があったと語る。つまり、絵画の永遠の闘争と発展を考えたとき、画家は、自分の世代と次の世代とを繋ぐ重要な役割を担っていると自覚するのであり、その旗印こそ、「色彩による絵画の運動」なのである。そしてこのとき、画家が自らの立場に重ねた先人こそがドラクロワなのであって、その歩みもまた、やはりドラクロワのなしたことの痕跡を多分に踏まえたものなのである。

こうしたゴーガンにおける世代と闘争の意識をもう一つ別の観点から検討してみよう。次に引用するのは、ボードレールの『1846年のサロン』の中の一節である。「ドラクロワが芸術における進歩の最も新しい表現であるのは、全く現代的で、全く新しいこの特性によってである。[…]もしドラクロワを取り除けば、偉大な歴史の鎖 (la grande chaîne de l'histoire) は断ち切れ、地に落ちてしまう⁽³⁵⁾」。また、『1855年の万国博覧会、美術』(1855)には、次の表現がみられる。「後世にとってドラクロワ氏はどのようになるだろうか。[…]他の何の代わりでもないかくも貴重な一つの輪、そんなことが可能だとしてもそれを消し去れば、観念と感覚の一つの世界を消し去ってしまい、歴史上の鎖 (la chaîne historique) のあまりに大きな欠落を生じさせてしまうことになるような輪であったと後世は語るだろう⁽³⁶⁾」。ボードレールはここで、ドラクロワを絵画史の中に位置付けるにあたって「鎖」という比喻を用い、その決定的で取り換えのきかない「輪 *anneau*」がドラクロワであると記している。さて、これらと同様の表現が、「へば絵描きの駄法螺」の中にも見出される。「[…] 芸術家は一つの欠片から生まれて来たりはしない。その者が始められた鎖に一つの輪 (*maillon*) をもたらすことが出来ただけでも、大したものなのだ⁽³⁷⁾」。使われている語の差異こそあれ、ここにはボードレールと重なる感覚を読み取ることが出来るだろう。芸術家の一人一人は歴史上の確かな繋がりを構成する輪の一つ一つなのであり、そうであればこそ、次世代の画家たちを「解放」するために、ゴーガンは闘わなければならないのであった。実際には掲載を拒否されたが、ゴーガンがこの記事をパリの文芸誌に載せることを望んだのは、自身がボードレールの時代のドラクロワに比される重要な「輪」であることを、権威ある言説空間において示し、根拠づけたいという意図があったものと思われる。

最後に、ボードレールを介してドラクロワとゴーガンを結びつけるもう一つの要素について扱いたい。それは「野蛮」の問題である。言うまでもなく、それはゴーガン研究において極めて重要なテーマであるが、ボードレールやドラクロワと対照させてそれを論じている例は多くない。しかし、これまでに見た通り、両者はゴーガンの自意識・絵画観・自己表象の面で大きな影響を与えている。そこに「野蛮」というゴーガンにおいて本質的に重要な問題が含まれるのであれば、

慎重に検討されなくてはならない。まず引用するのは、ゴーガンの1885年のシューフネッケル宛の書簡である。

[...] envoyez-moi une photo de la Barque de Don Juan, de Delacroix, si toutefois cela ne coûte pas trop cher. [...] Avez-vous remarqué combien cet homme avait le tempérament des fauves c'est pourquoi il les a si bien peints. [...] Rien que de la peinture, pas de trompe l'œil. La barque est un joujou qui n'a pas été construit dans aucun port de mer, pas marin Monsieur Delacroix, mais aussi quel poète et il a ma foi bien raison de ne pas imiter Jérôme, l'exactitude archéologue⁽³⁸⁾.

[...] もしあまり高くつくようなことがないのなら、ドラクロワの『ドン・ジュアンの舟』の写真を送って欲しい。[...] 君はこの画家がどれだけ野獣の気質を持っているか気付いたことはあるかい。だからこそ、かれは野獣をこんなにも見事に描いたのだ。[...] それはただ絵画なのであって、だまし絵じゃない。舟は海のどんな港でも作られたことがないようなおもちゃで、ドラクロワ氏は船員ではない。だがそれにしてもなんと詩人であることか。かれがジェロームの考古学的厳密さを真似なかったのは全く正しい。

画家はここで、「気質」という言葉を用いながら、ドラクロワの「野獣」の性質について語っている。ドラクロワ自身の内にこの「野獣の気質」があるために、かれは対象としての野獣を見事に描くことが出来たというのである。同様に、ドラクロワは「詩人」なのであって、厳密さを求めて対象を描くのではないために、その作品は「ただ絵画 *rien que de la peinture*」となっていると画家は言う。全体を通してボードレールの論をそのまま引き受けているような印象を受けるが、「野獣」という要素に着目してみることも出来るだろう。ここで語られているように野獣の絵を描くという場合において、「野獣の気質」を持つということは、対象と自身との間に深い一貫性・相互性があるということである。従って、ボードレールが「天才の素朴さ」という言葉と共に示したように、このとき野獣を描くことは非意識的な仕方でも自分自身に向かっていくことであると言える。さて、ゴーガンは幼少期をペルーで過ごしたこともあり、自身を頻りに「インディアン」や「野蛮人」などと呼称した。ゴーガンにおいては、その画家としての活動全体が、こうした自己像へと近付いていこうとする不断の試みであると言える。常にこうした意識を持っていた画家が、「野獣の気質」と言うとき、ここに自身に重ね得る要素を見出さなかったとは決して考えられない。そしてリンダ・ゴダードが指摘するように⁽³⁹⁾、ゴーガンの自己認識は、ボードレールの次のような書きぶりに少なからず影響を受けているだろう。

Il y avait dans Eugène Delacroix beaucoup du sauvage ; c'était là la plus précieuse partie de son âme, la partie vouée tout entière à la peinture de ses rêves et au culte de son art. Il y avait en lui beaucoup de l'homme du monde ; cette partie-là était destinée à voiler la première et à la faire pardonner. [...] Le caractère physique même de sa physionomie, son teint Péruvien ou de Malais, ses yeux grands et noirs, mais rapetissés par les

clignotements de l'attention, [...] toute sa personne enfin suggérait l'idée d'une origine exotique⁽⁴⁰⁾.

ウジェーヌ・ドラクロワの中には多くの野蛮なところがあるのです。かれの魂の最も貴重な部分、丸ごとかれの夢の絵画とかれの芸術への崇拜へと捧げられた部分はそこにあります。かれの中にはまた多くの社交界の人間といったところがあります。この部分が前者をぼやけさせ、大目に見させることに役立っています。[...] 彼の顔立ちの物理的な特徴そのもの、ペルー人かマレー人のような肌色、大きくて黒く、しかし注意を凝らして瞬きをするので小さくさせられた眼、[...] 最後にはかれの身体全体が、かれに異国の血の繋がりがあつたことを感じさせました。

ボードレールが「創造者」や「詩人」、「天才」と言うとき、そこにはまだ一般的な含みがあつた。しかしドラクロワに対して「野蛮」の一語が捧げられるとき、それはドラクロワという画家の個人的な「闘い」の全容を照らし出す特別の光源となっている。それはもちろん、『キオス島の虐殺』(1824)や『サルダナパロスの死』(1827)といった作品にみられる残酷な光景を想起させるものであるが、政府使節団の随行画家として北アフリカへと旅行した画家の異国的な要素全体を同時に指し示しており、画家のもう一方の側面である「社交界の人間」という部分と対比されている。画家はその見かけからして、即ち存在そのものの印象において、異国的なものを感じさせた詩人は言う。しかしそうした確固たる特徴は、「社交界」的な振る舞いによってある意味で相殺されていたのであつた。ここで我々は、再びゴーガンの「インディアンと、感じやすい人間」という言葉について考えなくてはならない。この二つの側面は、ボードレールの語るドラクロワの両特徴と重ね合わせることが可能だろう。ゴーガンにおいては逆に、「感じやすい人間」の方が消え去って、「インディアン」がその中心的な座を勝ち取っていたのであつた。タヒチ渡航以後、ゴーガンは自ら「孤独 solitude」の方を選んで進んでいく。それは即ち、自己の内面に向き合い続けるということを意味する。ところでゴーガンにおける内的なものの探求は、他ならないドラクロワの「闘い」を自分の時代で受け継ぐという意味合いを持っていたのであつた。従つて、我々はこのように結論することが出来るだろう。「詩人として描く画家」という意味合いにおいて、そして「野蛮」な素質を持った絵画における革新者という意味合いにおいて、ゴーガンはボードレールの提示するドラクロワ像を自意識に多く転用している。しかしドラクロワが「社交性」の中に「野蛮」を埋没させたのに対し、ゴーガンは「孤独」の中に「野蛮」を回復させようとする。それはゴッホが「ドラクロワの道をいく」という言葉で表現したこととも響き合い、「熱帯」へ、「東洋」へ、そしてタヒチの地へと画家を駆り立てた。この意味で、ゴーガンの歩みは、ドラクロワにおいて他の諸要素に覆い隠されていたものを全面的に推し進めていく決意であると言えるのである。

注

- (1) À Émile Schuffenecker, 16 octobre 1888, Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Maurice Malingue (éd.), B. Grasset, 1946, LXXIII, p.147.
- (2) ゴッホやゴーガンにおける「詩人」という語の使用についてのより詳細な検討は稿を改めて行うこととしたい。
- (3) Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, W. W. Norton & Company, Inc., 1967, pp.3-9.
- (4) 天野知香「装飾と芸術——アルベール・オーリエと世紀末」『ユリイカ』、青土社、1995、3月号、pp.310-313.
- (5) Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), t.2, Gallimard, 1976, pp.431-432.
- (6) *Ibid.*, p.431.
- (7) ボードレールの美術批評における「模倣」という問題の位置について、伊達立昌は次のように書いている。「このように具象性を超えたレベルで絵画を評価することは、当時においてはきわめて特異なことだったといえよう。というのも、従来の西洋絵画では「模倣」概念が制作理念として支持され、ありのままの自然、もしくは理想的な自然が具象的に模倣されることが求められてきたからである」、伊達立昌「ボードレールにおける詩画比較論——ポーからの思想的影響を中心に」『文芸学研究』、文芸学研究会、1999、2号、p.82.
- (8) « Les purs dessinateurs sont des naturalistes doués d'un sens excellent ; mais ils dessinent par raison, tandis que les coloristes, les grands coloristes, dessinent par tempérament, presque à leur insu. Leur méthode est analogue à la nature : ils dessinent parce qu'ils colorent [...] . », Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, t.2, *op.cit.*, p.458.
- (9) « tirant parti de cette possibilité qu'a l'art de traduire ce qui échappe à la définition rationnelle des idées et des mots, elle y cherche un exutoire directe de l'inconscient. », René Huyghe, « Initiateur des temps nouveaux », *Gauguin*, Henri Perruchot et al., *op.cit.*, p.238.
- (10) ゴーガンにおける無意識については Will Atkin, “Oceanic metamorphoses: Easter Island, Paul Gauguin and “magic art” through the eyes of the surrealists”, *Journal of Postcolonial Writing*, Vol.54, No.5, 2018, pp.670-689. などを参照。
- (11) « Le romantisme et la couleur me conduisent droit à EUGÈNE DELACROIX. », Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, t.2, *op.cit.*, p.427.
- (12) Paul Gauguin, « Diverses choses », *Oviri, écrit d'un sauvage*, Daniel Guérin (éd.), Gallimard, « folio essais », 2017, pp.159-160.
- (13) *Ibid.*, pp.179-180.
- (14) René Huyghe, « Initiateur des temps nouveaux », *Gauguin*, Henri Perruchot et al., Librairie Hachette, 1961, p.246.
- (15) Eugène Delacroix, *Journal*, Michèle Hannoosh (éd.), t.1, Librairie José Corti, 2009, p.89.

- (16) À Mette Gauguin, juillet 1886, Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, *op.cit.*, XLII, p.94., à la même, 24 novembre 1887, *id.*, LVIII, p.119.などを参照。
- (17) 直後の箇所でドラクロワは次のように書く。「[...] L'art du peintre est d'autant plus intime au cœur de l'homme qu'il paraît plus matériel ; car chez lui, comme dans la nature extérieure, la part est faite franchement à ce qui est fini et à ce qui est infini [...]」 「[...] 画家の芸術は、それが物質的に見ればその分、一層人の心において内奥のものとなる。何故なら画家においては、外界の自然のように、有限のものと無限のものとがはっきり分けられるからである [...]」, Delacroix, *Journal*, t.1, *op.cit.*, p.90.
- (18) « On pourrait dire que, doué d'une plus riche imagination, il exprime surtout l'intime du cerveau, l'aspect étonnant des choses, tant son ouvrage garde fidèlement la marque et l'humeur de sa conception. C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve ! », Baudelaire, « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, t.2, *op.cit.*, p.636.
- (19) *Ibid.*, pp.624-625.
- (20) この観念はドラクロワにも共有されているようだ。「Que je voudrais être poète. Mais au moins, produis avec la peinture.」「詩人であれたらどんなに良かったか。だがせめて、絵画によってつくり出すことだ」, Delacroix, *Journal*, t.1, *op.cit.*, p.158. この点に関しては西嶋亜美「ドラクロワの「日記」における絵画と文学の位置付け—主題、表現形態、制作過程の三つの観点から—」『藝術研究』、広島芸術学会、2015、28号、pp.31-45.を参照。
- (21) « Il faut te souvenir qu'il y a deux natures chez moi : l'Indien et la sensitive. La sensitive a disparu ce qui permet à l'Indien de marcher tout droit et fermement. », à Mette Gauguin, février 1888, Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, *op.cit.*, LXI, p.126.
- (22) 廣田治子「ゴッホのプリミティヴィズム 再考」『フランス近代美術史の現在』、永井隆則編、三元社、2007、p.243.
- (23) « Telle que la voie est préparée par [Théo] van Gogh, je crois qu'il est possible pour tous les artistes de talent de notre groupe de s'en tirer ; aussi vous n'avez qu'à marcher tout droit. », à Émile Bernard, décembre 1888, Gauguin, *Oviri*, *op.cit.*, p.45.
- (24) Gauguin, « Diverses choses », *ibid.*, pp.170-171.
- (25) *Ibid.*, p.172.
- (26) « Mon œuvre depuis le début jusqu'à ce jour (on peut le voir) est une avec toutes les graduations que comporte l'éducation d'un artiste », à André Fontainas, septembre 1902, Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, *op.cit.*, CLXXVI, p.311.
- (27) Gauguin, « Diverses choses », *Oviri*, *op.cit.*, pp.179-180.
- (28) « On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie, et le contrepoint. », Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, t.2, *op.cit.*, p.423. ボードレルの美術批評における音楽については中地義和「ボードレル批評における音楽」『ボードレル 詩と芸術』、水声社、2023、pp.115-132.を参照。
- (29) ここでは「抽象」という概念が重要になる。「芸術とは一個の抽象だ。自然を前に夢みつつ、そこから抽象を引き出したまえ。そして結果としてなされる創造についてもっと考えたまえ」(« l'art est une abstraction. Tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui résultera », à Émile Schuffenecker, 14 août 1888, Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, *op.cit.*, LXVII, p.134.) というシューフネッケル宛の書簡における有名な一節は、ボードレルの次の一節と呼応する。「そもそも、芸術とは一個の抽象であって、全体に対する細部の犠牲に他ならないため、重要なのは主として全体のこ

- とを気に掛けることだからである」(« et d'ailleurs, l'art n'étant qu'une abstraction et un sacrifice du détail à l'ensemble, il est important de s'occuper surtout des masse. », Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, t.2, *op.cit.*, p.424.)。
- (30) Á Mette Gauguin, mars 1892, Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, *op.cit.*, CXXVII, p.225.
- (31) idem.
- (32) Eugène Piron, *Delacroix, sa vie et ses œuvres*, J. Claye, 1865, pp.409-410.
- (33) Gauguin, « Diverses choses », *Oviri*, *op.cit.*, pp.160-161.
- (34) « Il était donc nécessaire, tout en tenant compte des efforts faits et de toutes les recherches, même scientifiques, de songer à une libération complète, briser des vitres, au risque de se couper les doigts, quitte à la génération suivante désormais indépendante, dégagée de toute entrave, à résoudre génialement le problème. », Gauguin, « Racontars de rapin », *ibid.*, p.263.
- (35) « C'est à cause de cette qualité toute moderne et toute nouvelle que Delacroix est la dernière expression du progrès dans l'art. [...] Ôtez Delacroix, la grande chaîne de l'histoire est rompue et s'écoule à terre. », Baudelaire, « Salon de 1846 », *Œuvres complètes*, t.2, *op.cit.*, p.441.
- (36) « Que sera M. Delacroix pour la postérité ? [...] un anneau si précieux qu'il n'en est point de rechange, et qu'en le supprimant, si une pareille chose était possible, on supprimerait un monde d'idées et de sensations, on ferait une lacune trop grande dans la chaîne historique. », Baudelaire, « Exposition universelle, 1855, Beaux-arts », *Ibid.*, pp.596-597.
- (37) « [...] l'artiste ne naît pas tout d'une pièce. Qu'il apporte un nouveau maillon à la chaîne commencée, c'est déjà beaucoup. », Gauguin, « Racontars de rapin », *Oviri*, *op.cit.*, p.255.
- (38) Á Émile Schuffenecker, 24 mai 1885, Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, *op.cit.*, XXII, pp.62-63.
- (39) Linda Goddard, *Savage Tales, The writings of Paul Gauguin*, Yale University Press, 2019, p.186., n°18.
- (40) Baudelaire, « L'Œuvre et la vie de Delacroix », *Œuvres complètes*, t.2, *op.cit.*, pp.758-760.