

表象の空間としてのゴーギャンとブルターニュ —クレオール化の過程を中心として—

前田多美

序論

本論文の目的は、ポール・ゴーギャン (Paul Gauguin) のいくつかの作品を、彼がその生涯の一時期を過ごしたブルターニュとの関わりにおいて分析することである。しかし以下は、ブルターニュというフランスの一地方が、画家に及ぼした影響関係を実証することを意図するものではない。むしろゴーギャンの作品解釈の幅を広げるための作業仮説として、ブルターニュとゴーギャンのそれぞれが有していた表象の空間に注目し、両者がある種の共犯関係にあったのではないかという立場を取る。

より具体的には、ゴーギャンがブルターニュの風物を主題やモチーフとしてキャンバス上に描き出した「表象の空間」が存在する一方で、19世紀に作られた文化的アイデンティティに基づき、それによって演出されたブルターニュ像という「表象の空間」が存在するのである。この二つの「表象の空間」に目を向けることにより、彼がブルターニュ期に描いた傑作の一つ『説教の後の幻影 (ヤコブと天使の闘い)』(La Vision après le sermon ou La Lutte de Jacob avec l'ange) を中心として、この画家を新たな視点から解釈しようとするものである。

I . ゴーギャン神話の解体

かつての通俗的なイメージによれば、ゴーギャンの芸術家としての到達

点は晩年のタヒチにおける作品群にあるとされてきた。しかし最近の美術史研究では、このようなタヒチにおけるゴーギャン神話は、まさに「神話」としてしか扱われていない。ゴーギャン神話を解体した代表的な論客の一人として、ポストコロニアリズムおよびジェンダー論の立場から、タヒチにおけるゴーギャンを痛烈に批判したアビゲイル・ソロモン＝ゴドーがいる¹。彼女は、当時のフランスが植民地において行った力の行使、さらに画家が現地で幼女を妻とした行為を、「強姦」に擬している。その背景にはそれ以前のゴーギャン研究者たちが、画家と幼女との関係を問題視しなかったことがあるだけでなく、そもそもすでにキリスト教化していたタヒチにおいて、ゴーギャンが描き出したような純粹かつ正統的なポリネシア文化を見出すことは不可能に近かったという事情がある。

ソロモン＝ゴドーは、タヒチでのゴーギャンの食生活が西洋から輸入された缶詰やマカロニに頼っていたというような生活の実際を検証し、また彼の創作についても、ゴーギャンの描き出したタヒチの風物が紛い物でしかなかったことを明らかにしている。ゴーギャンが描いた未開の樂園というタヒチ像は、ヨーロッパ市場向けの虚偽の演出だったのである。さらに彼女はゴーギャンの画布の構成要素にも目を向け、それらが西洋美術やキリスト教の伝統、ヒンドゥーの瞑想、ボロブドゥールの浮き彫りといった東洋美術に至るまで、様々なモチーフを無断借用していることを指摘する。このように様々なものをない混ぜにしてタヒチ風物に溶け込ます彼の創作行為は、「およそ藝術創造というよりは、既製の記号の無節操で空疎な再利用」であると、彼女は酷評している²。

ポストコロニアリズム的観点から、ゴーギャンの作品を虚偽の集合体としたソロモン＝ゴドーの分析に対して、その論点に肯定的な意味を見出そうとしたのが稲賀繁美である³。まず彼は、ゴーギャンが行ったとされる「強姦」行為は誰にとって不道徳であったのか、という問いを投げかける。なぜならタヒチは元来母系制社会であり、それが幼女であれ、子を宿して母となることを誇りとする価値観があったからである。そうした事実



『説教の後の幻影』

« La Vision après le sermon ou La Lutte de Jacob avec l'ange »

1888年 カンヴァス 油彩 74.493.1cm

エディンバラ スコットランド国立美術館蔵

National Galleries of Scotland, Edinburgh

を無視して、キリスト教的な視点から彼の行為を「不道德」と断罪することの是非が、まず問題となる。同様に、ゴーギャンの無断借用癖はそもそも誰にとって「犯罪」行為だったのか、と稲賀は尋ねる。彼は、画家が無断借用によって集めた様々なモチーフが元来の文脈から切り離され、作品の中で無造作に結合されていく過程に、ゴーギャンの芸術家としての独自性を見出している。稲賀は言語学の概念を用いて、ゴーギャンが様々な要素をない混ぜにし、独自の世界を創造する行為を、「クレオール化⁴」(créolisation)と呼んでいる。「クレオール化」とは、異なった言語を話す二つの共同体の間で、人々がコミュニケーションを行うために作り上げる混成言語、「クレオール語」の生成過程を指す。この段階にある混成言語は、通常きちんとした文法構造をもたず、語の併置が可能である。それは、ごたまぜ、つぎはぎ、寄せ集めの言語であることから、常に蔑まれる言語でもある。

稲賀は「クレオール化」という概念によって、タヒチにおけるゴーギャン神話解体の過程に肯定的な解釈を見出している。ただし彼の分析は主として画家のタヒチ時代に向けられている。ところが、稲賀が見出したゴーギャンの「クレオール化」の過程は、彼のブルターニュ期の作品において既に見られるのである。

II. ブルターニュ期のゴーギャンとブルターニュの魅力

これまでの研究においては、ブルターニュ期のゴーギャンは、画家の成長における通過点と見なされることが多かった。恐らくそれは、タヒチと比較した場合、彼がこの土地に滞在した期間の短さによるところが大きいと思われる。もっとも彼は、ブルターニュにおいて『説教の後の幻影』という傑作を描いている。美術史における一般的な解釈では、この作品は総合主義の成立との関わりにおいて論じられている。ゴーギャンは1880年代後半にエミール・ベルナル(Emile Bernard)と出会い、いわゆるポ

ンタヴェン派を形成することになる。ではブルターニュ期のゴーギャンは、総合主義の成立という点においてのみ重要だったのであろうか。

ブルターニュとゴーギャンの具体的な関係を見る前に、まずこの地方がゴーギャンを始めとする画家たちを惹きつけた理由について、触れておきたい。この時代の画家たちがポンタヴェンという田舎町に集まった理由の一つとして、バルビゾン派の影響がある。明るい屋外の光の下で、自然の風景や農民の素朴な生活を描くために、パリ郊外のバルビゾン村に集った画家たちに影響され、19世紀の画家たちの多くは明るい光を求めた。ブルターニュは温暖で明るい光をもつと共に、海から吹く風によって一日のうちで光が目まぐるしく変化する場所である⁵。また、パリよりも生活費が格段に安価であったことも、経済的に苦しい芸術家たちにとって大きな魅力であった。さらに、ブルターニュの住民は、外部からやって来る芸術家たちに寛容だった。宿が安価であるだけでなく、後払いで宿泊することを認める宿主もいたし、住民はわずか1スーという値段でブルターニュの民俗衣装をまとい、ポーズをとることに快く応じた。

ゴーギャンは、未開の楽園を求め続けた画家として語られることが多く、ブルターニュという当時の田舎に「未開」を求めたと思われがちである。しかし実際のところ彼のブルターニュ来訪のきっかけは、周囲から聞いた上記のような噂だった。幾度となく手紙に記していることから、彼にとってのブルターニュの魅力は、その安価な生活費であったことは美術史家の間で定説となっている。

しかしもう一つの重要なポイントは、ゴーギャンが訪れる20年も前からポンタヴェンに国際的な画家のコロニーが形成されていたことである。現在ではゴーギャンが滞在したことによって、ポンタヴェン派という画家集団が形成されたと思われがちだが、実際にはそれ以前から同地に画家のコロニーが形成されていたのである。

1866年に初めてポンタヴェンを訪れたのは、ロバート・ワイリー (Robert Wylie) の率いる7人のアメリカ人たちだった⁶。バルビゾン派

風の写実主義的な絵を描いていた彼らは、ブルターニュの明るい光と、異邦人に寛容で画家に協力的な住民、素朴な農村風景に魅了された。この評判は瞬く間に広がって、1880年代に入ると集まった画家の数は100人近くにもなった。彼らの出身も、アメリカ以外に、イギリス、アイルランド、スイス、オランダ、スカンジナビア諸国、そしてフランスというように多様化した。つまり、ポンタヴェンという「田舎町」は、ゴーギャンが訪れる1886年よりも20年も前から、国籍を超えた画家たちが絶え間なく往来し、芸術の中心地パリと常にコンタクトの取れる場所となっていたのである。

その背景には、古代からブルターニュの多くの都市が港町として栄え、海を越えて様々な人や物が往来するという歴史があった。ポンタヴェンは大都市パリからすれば閉ざされた田舎の小さな町に見えても、外国人に対して寛容な土壌が築かれていた。さらにウィルデンスティンによれば、ゴーギャンが初めて訪れた頃のポンタヴェンは、後にゴーギャンが好んだ神秘的でプリミティヴなブルターニュとは随分異なっていた⁷。例えば白いレースで出来たコワッフと呼ばれる女性の被り物は、ブルターニュに固有の民俗衣装として知られ、多くの画家たちが好んで描いた情景である。しかしこうしたイメージは、この地方の人々が自らをロマンチックな存在に見せようとした結果であり、彼らはそのために民俗衣装やアクセサリーを着用してポーズをとり、いささか芝居がかってさえもいたのである。

このように、当時のフランスにおいてエグゾティックで未開な土地と見なされていたブルターニュは、実際には他者に対して開かれた土地であり、画家たちの国際的な交流の場所でもあった。そこで次章では、このような現実とイメージとの乖離が生じた理由を、19世紀のブルターニュの文化的アイデンティティの構築という観点から考察してみたい。

Ⅲ. 「創られた」ブルターニュ像

前章でも触れたように、伝統的衣装を身にまとい、中世の生活が残る場所というブルターニュのイメージは、19世紀後半のこの地域の状況を正確に反映したものではなかった。むしろブルターニュの経済的、産業的発展に基づき、その文化的なアイデンティティ構築の必要性から創り出されたイメージだった。

その一例として、プリミティヴな宗教的魅力で今日でも観光客を惹きつける、サン・タンヌ・ドーレイ (Sainte-Anne-d'Auray) の大パルドン祭について見てみよう。もともと、パルドン祭はフランス語のパルドン (赦免 Pardon) から示されるように、巡礼免償の場として機能していた。しかし、19世紀になるとその意味合いが変化し、守護聖人に罪の許しを請う祭として知られるようになる。サン・タンヌ・ドーレイは、かつてケランナ (Ker Anna) 「アンヌの家」と呼ばれ、聖アンヌの縁の地として知られていた。そこで聖アンヌ信仰の厚いブルターニュにおいて、各地から多くの人が集まってくるようになった。しかし、この祭りを大規模化することを可能にした背景には鉄道網の発達がある。1857年にパリ・レンヌ間の鉄道が開通した後、1864年にはカンペール、1865年にブレストへと、フランスの鉄道網は急速に拡大していた。サン・タンヌ・ドーレイ近郊のプリュヌレにも1862年に駅が誕生した。実は、この町の聖アンヌにまつわる伝説は1685年以来秘匿されていたのだが、1860年にその伝説の奇蹟記録帳が公開されたのだった⁸。

聖アンヌ信仰がブルターニュで強まったのは、15世紀末にフランス王国に併合される以前に、ブルターニュ公国の最後の女公であったアンヌのイメージと重なったということもある。しかし、民衆の間でこの信仰が圧倒的支持を得るのは、1860年代になってからである⁹。つまりフランスの鉄道網の発達と、ブルターニュにおけるパルドン祭の拡大とその意味内容の変化、および民衆への信仰の定着は時期を同じくしているのである。

上述したコワッフもまた、19世紀に「創出」されたブルターニュの伝統である。今日ではこのコワッフは、ブルターニュの村ごとに異なるもの

として珍重されている。しかし 19 世紀以前はコワッフのレース編みは手編みであったため、価格も高く富裕層しか身につけることはできなかった。ところが 19 世紀中ごろになるとレース編みが機械化され、コワッフは民衆層にも広がり始めた。つまり村中で同じコワッフを揃えることが可能になった背景にも、産業と物流の発展があった。鉄道によってフランス各地から様々な生地が入ってくるようになり、一つの村で同じデザインに統一しながら、村ごとに異なる衣装を身につけることが可能になったのである¹⁰。このように今日では古くからのブルターニュの伝統と思われているもののうち、その少なからぬ部分は 19 世紀の同地の経済発展、観光開発、あるいは文化的な地域アイデンティティの確立という要素から、意図的に創られた伝統だったのである。

さらに、このように「創出」されたブルターニュのイメージと、ゴッガンを始めとする画家たちの作品も、密接に関係している。『説教の後の幻影』を中心とするゴッガンの絵画とブルターニュとの関係性を論じた先行研究の一つとして、フレッド・オートンとグリゼルダ・ポロックによる「所与としてのブルターニュ：表象の平原」がある。彼らはこの論文において、19 世紀後半のブルターニュがゴッガンを始めとするポスト印象派の画家たちによって、いかにそのイメージを歪められ、絵の題材として利用されたかを追求している。ゴッガンたちが描いた「未開」のブルターニュの風景は、1880 年代に農業および工業の両面において急速な発展を遂げたブルターニュでは既に見られなくなっていた¹¹。また総合主義の特徴の一つである、はっきりとした輪郭線で対象を単純化させる手法は、ボカージュ（垣根）によって区切られたブルターニュに特徴的な農地の反映であるとも考えられる¹²。オートンとポロックは、このようにはっきりと区切られたブルターニュの農地風景は、19 世紀後半の急速な農地開発によって初めて表れた風景であると指摘している。

ゴッガンを始めとする「都会」出身の画家たちが、いわばツーリスト的な視点によってブルターニュに「田舎」の風景や伝統を画題として求め、

それを捏造したとするオートンとポロックの視点は、タヒチにおけるゴーギャン神話を破壊したソロモン＝ゴドーと基本的には同じである。しかしそうであるとするならば、稲賀がタヒチにおけるゴーギャン神話を肯定的に脱構築したのと同様に、ゴーギャンとブルターニュの関係も肯定的に捉えることが可能ではないだろうか。なぜならブルターニュはゴーギャンによって画題として利用されただけでなく、ゴーギャンが訪れた時代のブルターニュには、前述のように「古風」で「エグゾティック」であることを自己演出している側面があったからである。したがって一方による他方の収奪、あるいは盗用という視点ではなく、両者がお互いを利用し合うことで、その結果としてそれぞれの「表象の空間」が築かれたと考えることもできるのである。

IV. ゴーギャンにおける「表象の空間」の解放とブルターニュ

ピサロの下で絵を描き、ほとんど「印象派」の画家となりつつあったゴーギャンは、ブルターニュを訪れることで大きな変貌を遂げる。『説教の後の幻影』は、総合主義の成立を示すと共に、その後のゴーギャンの画風を確立した作品でもある。

『説教の後の幻影』は総合主義の手法を用い、日本の浮世絵を思わせるような太い輪郭線と単純化されたフォルムで描かれている。そこで最も目を惹きつけるのは、画面を左上から右下に向かって大胆に分断しているりんごの木枝である。このりんごの木を境にして右側にはヤコブと天使の闘いの姿があり、左側には説教後のブルターニュ女性たちが描かれている。この作品は、りんごの木の左側に説教を聞いた後にその内容を思い出す女性たちという現実の世界が、右側には彼女たちが思い出す説教の内容という内面的な世界が存在する。この作品は、ブルターニュの伝統衣装に身を包む女性たちを大胆に後から捉えている構図の面で、その少し前に制作されたエミール・ベルナルの『牧草地のブルターニュ女性たち』から

モチーフを借用していることが明らかに見てとれる。また天使とヤコブの格闘する姿が、北斎漫画に描かれた二人の力士の借用であることは定説化している。

一方、りんごの木の左側には、かなり不自然な形で子牛が描かれていることに気付く。この子牛に注目すると、ヤコブと天使の格闘する姿は、ブルターニュの伝統的スポーツであるグレン (gouren) と呼ばれる格闘技を行うレスラーに見立てることもできる。グレンの勝者には、子牛や子山羊が報酬として与えられたからだ。こうした視点に立つと、説教の内容を思い出している女性たちは、グレンと共に行われた、ガボット (gavotte) というブルターニュ娘たちのダンスをした後の女性たちにも見える¹³。

このように、ゴーギャンのこの作品は主題やモチーフをさまざまな要素から借用し、それらをない混ぜにして一つの世界を形成していることがわかる。そこが絵画の純粋な形式性にこだわったベルナールとの大きな違いである。このようにして形成された世界は、借用したモチーフの本来の意味を骨抜きにしており、ある意味では冒瀆的とも言える混淆を行っている。つまり、ゴーギャンは『説教の後の幻影』の時点で既に「クレオール化」の領域に足を踏み入れている。では、なぜ彼はタヒチではなく、ブルターニュという地方においてこうした変化を体験することができたのだろうか。ここでゴーギャンのそれまでの生涯と、ブルターニュの地理、ならびに歴史的な背景に注目すると、両者の間にはある種の類似性が存在していることに気付く。

ゴーギャンの生涯に関心を持つ者なら誰でも知っているように、彼はその生い立ちからしてエグゾティズムと無縁ではなかった。当時フランスの政治運動に関わっていた両親の事情により、ゴーギャンは2歳の頃南米ペルーのリマに移住し、フランス (オルレアン) に戻ったのは7歳の時だった。オルレアンの神学校で学んだ後、17才で船員となり、世界各地を旅するようになる。彼はその後パリで株式仲買人として生計を立てながら素人画家として作品を描くようになるのだが、この株式仲買人という職業も、

冷静かつ大胆な決断力を必要とする一方で、儲けは多分に偶然に左右されるという点で船乗りという職業と共通するところがあった。

すなわちゴーギャンは、幼い頃から自らに固有のものではない異質な文化と接し、しかもその関係が長続きすることなく変転していくという人生を送ってきたのだった。したがって彼が最終的に画家として生きることを決断する以前から、その人生には絶えず「クレオール化」を促すような経緯があったのである。

次に、ブルターニュの文化に目を向けてみよう。ブルターニュは、表面積においてはフランス国土の20分の1を占めるにすぎない。しかしその海岸線の総延長はフランス全体の3分の1を占めるほど、海と密接な関係にある¹⁴。古代からブルターニュの諸都市は海岸に面しており、農業開発の進む19世紀以前は、すでに触れたように内陸部は荒蕪の地だった。首府であるレンヌもヴィレーヌ川によって海に通じている。陸上交通よりも海上交通の方が便利で盛んだった時代には、ブルターニュはスペインやフランス南西部の諸港と、イギリスあるいはフランドル地方とを結ぶ交易の中継地として栄えていた。こうした状況は新石器時代から認められるものであり、さらに16世紀ヨーロッパ最大の港であるベルギーのアントワープに1533年から1534年来航した995隻の船のうち、ブルターニュの船が815隻と、全体の約81%を占めていたという¹⁵。

したがって今日的な（あるいはパリ中心の）視点からすれば、ブルターニュはあたかも地の果てにある、閉ざされた地域である（あった）ように見える。しかし北ヨーロッパを中心とした海上交易の面から見れば、南フランスの地中海地域と同様に、この地方はさまざまな地域を結ぶ媒介の役割を果たしていた。すなわちブルターニュに「固有」と思われている文化は、有名なケルトの神話・伝説を初めとして、上に紹介した「エグゾティック」なキリスト教信仰の形態に至るまで、その多くは海を通して伝来し、様々な要素が混淆することによって形成された文化的クレオール化によるものだった。

このように「クレオール化」という作業仮説を設定することによって、ゴーギャンとブルターニュの間にある種の共犯関係を認めることができる。すなわち、それまでのゴーギャンの人生に内包されていた「クレオール化」を促すようなさまざまな契機は、表象の空間としてのブルターニュと遭遇することによって、初めて彼の作品世界の中で解放され、具象化されたのである。当時のブルターニュは、その経済発展と並行するかのように、地域の文化的なアイデンティティを構築する必要に迫られていた。さらにそこは古代以来、海の彼方からの異邦人を積極的に受け入れ、さまざまな文化が混交することに拒否反応を持たなかった（もちろんそれはブルターニュに固有の要素ではなく、沿岸地域に多かれ少なかれ共通したことではあるが）。だからこそブルターニュには、ゴーギャンが来訪する以前から、アメリカ人を始めとする画家たちのコロニーが形成されていたのである。そしてこうした画家たちのために、ブルターニュの住民たちは、多分に善意の結果であるにせよ、「素朴」な自己を演出した。それだけでなく、当時のブルターニュには画家の創造意欲を刺激するような「エグゾティック」な表象が次々と「発見」され、あるいは「創出」されていたのである。後のゴーギャンの代表作に見られるような「表象の空間」は、ブルターニュが自己演出した「表象の空間」と出会うことによって、初めて可能となったのである。

結論

ペルーのリマに育ち、スペイン語訛りのフランス語を話したゴーギャンは、伝統的なフランスの田舎町に馴染むことができなかった。雑多な人種で構成される船上生活においても、荒々しい海を相手にする男になりながら、そこに馴染みきれないものを感じていた。パリでは、株式仲買人という先を読む力が必要とされる機敏なパリジャンに変貌しつつ、自らの中に潜む「野蛮な人間」を意識してきた。つまりゴーギャンは、さまざまな文

化に対してそれに完全に溶け込むのでも、あるいは拒絶するのでもなく、常に異文化に幻想を抱き、自己をそれに適合するように変貌させながらも、結局そのどれにも帰属することができなかった（すでに知られているように、彼は結局タヒチでの生活にも完全に帰順することができなかった）。こうした彼の内面世界が作品として表象された最初の傑作の一つが、『説教の後の幻影』である。このように見た場合、ゴーギャンがクレオール化による画風に打ち立てたことと、ブルターニュという土地との出会いには、単なる偶然以上の意味があったと解釈することが可能である。

大島清次は著書『ジャポニスム』の中で、「突如ゴーギャンによって制作された『説教の後の幻影』が、彼の作品のなかに画期的な段階を記録¹⁶」し、それ以後画家がこの手法を守り続けたと書いている。しかし彼は、「これをブルターニュの雰囲気¹⁷が達成させたものだとすることはできない¹⁷」から、他の「ある芸術的衝動がそこに作用して決定的役割を果たした」と推論せざるを得ない¹⁸と続けている。しかし逆に、「ブルターニュの雰囲気」、あるいはブルターニュとゴーギャンとの相互作用によって「画期的な段階が記録された」という解釈を行うことも可能なのである。むしろゴーギャンの作風の変貌を「芸術的衝動」という、天才的な画家の神話に帰結させることの方が、今日のポストモダン的な絵画研究では批判の対象となるであろう。

ただし「表象の空間」を巡るゴーギャンとブルターニュとの共犯関係という視点は、ゴーギャンの作品だけでなく、ブルターニュの文化やその歴史についても批判的な視点を伴うことになる。古代から海洋交易によって「開かれた」場所であったブルターニュの歴史は、文化的な「クレオール化」の連続によって形成されたと言ってよい。しかし19世紀になると、自らの地域アイデンティティを構築するために、「未開」で「エグゾティック」な土地としてのブルターニュ像が積極的に作り出される。さらに画家としてのゴーギャンやベルナルを含めたポンタヴェン派が有名になると、彼らが描き出した「エグゾティック」なブルターニュのイメージが、「表象

としてのブルターニュ」像をさらに強化することになる。このように、ブルターニュにおけるゴーギャンの神話解体という試みは、ゴーギャンの作品解釈に新たな視点をもたらすだけでなく、「伝統的な」ブルターニュのイメージについての脱構築も必要とするのである。

【注】

- 1 Abigail Solomon-Godeau, "Going Native, Paul Gauguin and the Invention of the Primitivist Modernism", *Art in America*, July, 1989, pp.118-129. さらに本論文の要を得た紹介として、稲賀繁美「失樂園の修辞学—ゴーギャンと異文化交雑の倫理」『絵画の東方』所収、名古屋大学出版会、1999年、pp.248-250、および同書註（第5章）（3）、pp.51-53を参照のこと。
- 2 稲賀、前掲書、pp.249-250.
- 3 同書
- 4 Jean Dubois, Mathée Giacomo-Marcellesi, Louis Gespin « Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage », Paris, Larousse, 2001, 'créolisation' の頁O・デュクロ、T・トドロフ『言語倫理小事典』、朝日出版社、1975年、p.108.
- 5 Yann Guellec, « histoire et géographie de la Bretagne » Saint-Brieuc, les presses bretonnes, 1972, pp.70-72.
- 6 ゴーギャンが訪れるより以前にポンタヴェンを訪れた画家たちについては、以下を参照のこと。David Sellin et Catherine Puget, « Peintres américains en Bretagne 1864-1914 », Exposition présentée au Musée de Pont-Aven, du 24 juin au 25 septembre 1995
- 7 Gauguin, « Premier itinéraire d' un sauvage Catalogue de l' oeuvre petit (1873-1888) Volume I-II », texte et recherches par Sylvie Crussard, Documentation et Chronologie par Martine Heudron, Skira/Seuil (Genève/Paris), Wildenstein Institute, 2001
- 8 原聖『<民族起源>の精神史 ブルターニュとフランス近代』岩波書店、2003年、p.173.

- 9 同書、pp.176-178.
- 10 同書、pp.173-174.
- 11 Fred Orton and Griselda Pollock, "Les données Bretonnantes : La Prarie de Représentation" , Art History , Vol.3 No.3, September 1980, p.324. ポンタヴェン近郊のコンカルノー (Concarneau) は、ブルターニュにおける産業発展の中心地の一つであった。
- 12 Ibid., p.321. 1898年にゴーギャンと出会ったブルターニュ出身の画家アルマル・セガンによる指摘。
- 13 Belinda Thomson, Frances Fowle, Lesley Stevenson, « Gauguin' s Vision », Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2005, pp.67-68.
- 14 Yann Guellec, «Histoire et géographie de la Bretagne », Saint-Brieuc, les presses bretonnes, 1972. 面積に関しては pp.55-56., 海岸線に関しては pp.73-76.,p.79.
- 15 海上交易については以下を参照のこと。Béranger-Menand, Brigitte et al., « Arts de Bretagne, XIV-XX siècle », Rennes, Association des Conservateurs des Musée de Bretagne, pp.150-151. Jean-Jacques MONNIER et Jean-Christophe CASSARD, « Toute l' histoire de Bretagne Des origines à la fin du Xxe siècle », Morlaix, Éditions Skol Vreizh, 2003, pp.218-219.
- 16 大島清次、『ジャポニスム』、美術公論社、1980年、p.271,pp.10-15.
- 17 同書
- 18 同書