慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ピエール・バルブトー（1862-1916）(2) : 知られざる日本美術愛好家
Sub Title	Pierre Barboutau (1862-1916) 2 : un passionné d'art japonais malheureusement méconnu
Author	高山, 晶(Takayama, Aki)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2003
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.37 (2003. 9) ,p.1- 27
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20030930-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ピエール・バルブトー（1862-1916）（２）

――知られざる日本美術愛好家――

高山　晶

ピエール・バルブトーは日本美術の大蒐集家であり、明治時代のブック・アート史に残る欧文草双紙をプロデュースした人でもあった。しかし、公職についていた形跡はなく、当時の欧米の日本美術コレクターとしてはむしろ稀な、庶民階層の出身であった[1]この人物に関する情報は非常に少なく、そのために、生没年から特定する必要があったことについては前回述べた[2]。本稿では、草の根の日仏文化交流史のひとこまとして、ピエール・バルブトーが残した著作とそのコレクション（コレクション目録と売立て）、そして彼についてのいくつかの証言を記し、その生涯を考えてみたい。

もとより、この人物の足跡を捜すことが困難なことは解っていたが、僅かに足跡を示すもの、つまり、著作、コレクション目録、証言等を分類する段階になって、それらすべてが渾然一体をなしていることに困惑した。バルブトーの場合、著作と目録は峻別できない。例えば、 *Catalogue descriptif d'une collection d'objets d'art, rapportés de son voyage au Japon par Pierre Barboutau* という長いタイトルの、オークション目的のみではない「著作・コレクション目録」がある。そして他方、売立て日時・場所等の明記してあるオークション目録のタイトルが *Boigraphies des artistes japonais dont les œuvres figurent dans la collection Pierre Barboutau* となっていて、絵師

の伝記に大きなスペースがさかれていたりする。さらに、証言の多くは著作や目録の序文を成している。以上の理由から、あえて、著作、目録、証言と分類をせず、以下年代順に、ピエール・バルブトーに関してこれまでに見つかった資料と資料から確定できる主な年代を書きとめてみることにする。

1862～1880年代

―1862年（文久2年）5月27日　ジロンド県サン＝スラン＝シュル＝リルに生まれる。出生証書によれば、父ドミニックの職業は「大工」charpentierとなっている[3)]。

―1866年（慶応2年）11月28日　弟ウジェーヌ誕生、遅くともこの時点でパリ在住[4)]

―1870年（明治3年）6月18日　両親が正式にパリで婚姻届けを提出[5)]

―1886年（明治19年）　初回来日

正確な日付も期間も目的もわからない。この来日を裏付ける唯一の資料は Pierre Barboutau, *Les peintres populaires du Japon* に付けられたアンリ・ヴェヴェールの「序言」である[6)]。ヴェヴェールの序言にはそのときの情景が次のように書かれている。

> 28年前に、若く血気に燃えていた本書の著者がはじめて日本の土を踏んだときには、この魅惑的な国の魔力が、彼の平生の仕事や計画、生き方にいたるまで完全にくつがえして、彼を日本趣味愛好家どころか、ほとんど日本人そのものにしてしまうとは予想もしていなかった。
>
> この不思議な国がピエール・バルブドー氏の眼前に現れたのは1886年、すでに遠い時代のことだが、その頃の日本はまだいにしえ

の「大和」であった。ヨーロッパ人との接触ですでにわずかに様変わりしていたいくつかの大きな町と港を除けば、この国は全体としては、その景観の様子や伝統的な風習が先祖伝来のままにそっくり残されていた。

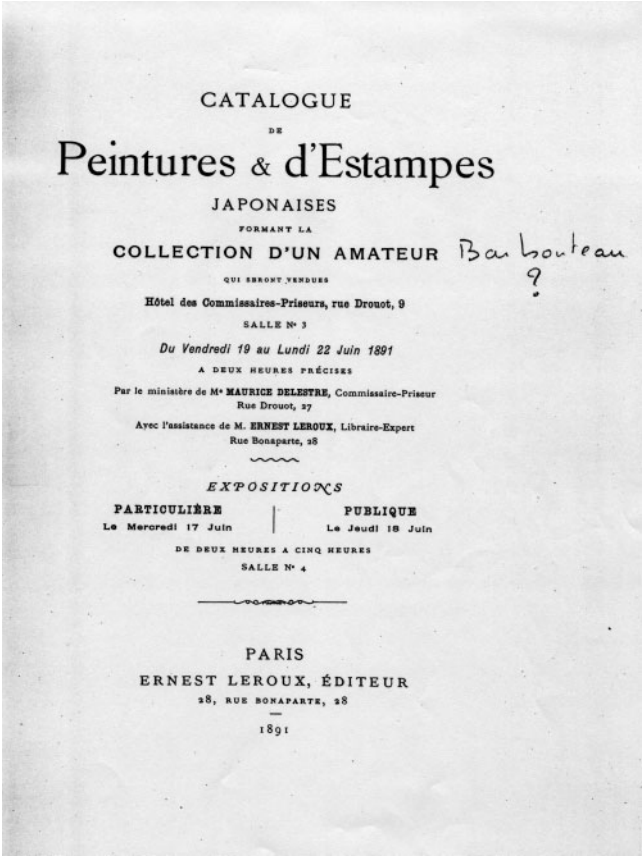
バルブトー氏はまず、他の多くの人々と同様に、多種多様で思いがけない光景や、優しく、あるいは堂々とした光景に惹かれ、目を見張った。そしてすぐに、すっかり、この繊細な人々のもつ洗練され、かくも独特な芸術の虜になってしまった。彼は、この芸術をより良く知るために、その言葉を習って、話し、書くことを学びたいと欲した。住民の暮らし方を完全に取り入れ、彼らの習慣に従い、彼は、いわば、自分を大和魂と調和させたのである。そして、彼と交際していた芸術家たちは、彼らや彼らの先人たちの作品に夢中になっているこのフランス人に共感を覚え、彼をあたたかく迎え入れ、彼らの国の芸術の歴史について彼が着手していた調査や研究を、できる限り助けたのだ。

この序言によって、バルブトーがはじめて日本に来たときの状況、そして日本に「一目ぼれ」をした様子を知ることができるが、同時にバルブトーの最初の来日の目的が日本美術の蒐集ではなかったことも、ここにはっきりと読み取ることができる。初来日の目的は謎である。しかし、「コレクションが合目的的に始まることは滅多にない」という[7]。前回述べたように、少年時代を過ごしていたと思われるパリの街に漂っていた「時代の空気」のなかのジャポニスム[8]が、バルブトーのどこかに刷り込まれていたのかもしれない。とにかく彼は、明治の日本に来て、日本美術に惹かれ、日本美術の蒐集家になった。

1890 年代

―1891 年（明治 24 年）　6 月 19 日～ 22 日　コレクション売立て（？）

この売立てがピエール・バルブトーのコレクションのものである確証はない。オテル・ドルオー資料室 (Drouot Documentation)[9] に残されている匿名のオークション目録のなかに、表紙とタイトル・ページに鉛筆で “Barbouteau?” と記されているものがある（図版 1）。



CATALOGUE
DE
Peintures & d'Estampes
JAPONAISES
FORMANT LA
COLLECTION D'UN AMATEUR
Barbouteau ?
QUI SERONT VENDUES
Hôtel des Commissaires-Priseurs, rue Drouot, 9
SALLE N° 3
Du Vendredi 19 au Lundi 22 Juin 1891
A DEUX HEURES PRÉCISES
Par le ministère de Me MAURICE DELESTRE, Commissaire-Priseur
Rue Drouot, 27
Avec l'assistance de M. ERNEST LEROUX, Libraire-Expert
Rue Bonaparte, 28
EXPOSITIONS
PARTICULIÈRE
Le Mercredi 17 Juin
PUBLIQUE
Le Jeudi 18 Juin
DE DEUX HEURES A CINQ HEURES
SALLE N° 4
PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28
1891

図版 1：1891 年の匿名コレクションのオークション目録タイトル・ページ
(Drouot Documentation)

なぜこの目録がバルブトーのものである可能性が示唆されているのか、その根拠は定かでない。その後のバルブトー・コレクションの目録とのスタイルの共通点はあまりない。しかし、鑑定人(expert)は Ernest Leroux で、後述する 1893 年に出版された著作・目録の出版者と一致し、この疑問符つきのカタログがピエール・バルブトーのものではない、とする理由も見当らない。姓名の綴りに関しては、”Barboutau” と”Barbouteau” は、公的証書類でも混同されることがあり、同時期に後者の綴りのコレクターがいた痕跡もないので、この鉛筆書きの記述はピエール・バルブトーを指していると考えられる。なお、誰がこの記述を残したかは不明である。

タイトル・ページ：

Catalogue/ de/ Peintures & d’Estampes/ Japonaises/ Formant la/ Collection d’un amateur/ Qui seront vendues/ Hôtel des Commissaires-Priseurs, rue Drouot, 9/ Salle N° 3/ Du Vendredi 19 au Lundi 22 Juin 1891/ A deux heures précises/ Par le ministère de Me Maurice Delestre, Commissaire-Priseur/ Rue Drouot, 27/ Avec l’assistance de M. Ernest Leroux, Libraire-Expert/ Rue Bonaparte, 28/ Expositions/ Particulière Le Mercredi 17 Juin/ Publique Le Jeudi 18 Juin/ De deux heures à cinq heures/ Salle N° 4/ Paris/ Ernest Leroux, Éditeur/ Rue Bonaparte, 28/ 1891

カタログ掲載点数：1167 点

もしもこのカタログがバルブトー・コレクションのものであるならば、バルブトーは、考えられていたよりも早く蒐集家として世に出ていたことになる。

―1893 年（明治 26 年）　著作・コレクション目録出版

Catalogue descriptif d’une collection d’objets d’art, rapportés de son voyage au Japon, par Pierre Barboutau (Paris, Chez l’auteur, 7, Rue Chaptal et Chez Leroux, Éditeur, 28, Rue Bonaparte)[10)]

『ピエール・バルブトーの日本旅行により、もたらされた美術品コレクションの明細目録』（以下『明細目録』と略記する）は、フランス国立図書館に *Les peintres populaires du Japon* 『日本の庶民絵師たち』とともに、ピエール・バルブトーの著作として収められている。「目録」という題名にもかかわらず、売立て場所、日時、公定鑑定人（commissaire-priseur）、鑑定人（expert）の名前等、必要事項の記載はなく、したがって、これはコレクションの売却だけが目的で出版されたものではない。タイトル・ページの次頁に Imprimerie E. Flammarion, 26, Rue Racine, Paris と記されていて、1894 年と 95 年に日本で印刷・発行され、同じくフラマリオン社が関与していた『ラ・フォンテーヌ寓話選』、『フロリアン寓話選』との接点がわずかに見られる。

目次は、「根付」「櫛と簪」「漆及び他素材の印篭」「漆及び木製などの、小函、杯、小物類」「掛物」「目貫」「小柄」「笄」「鐔」「刀剣」「陶磁器」「絵画」「版画と摺物」「書籍」他に分類され、総数 2283 点にのぼるコレクションである。一点一点についての記述は 1 行から長いものでも数行ほどで、とくに詳しいわけではない。「根付」「小柄」「鐔」の図版が 20 ほど添えられていて、それらの図版は *L'Art pour tous* という美術雑誌に発表されたものである旨 p.VIII にことわり書きがある。

『明細目録』の 4 頁にわたる「はしがき」Avant-propos[11] には、およそ次のような主旨が述べられている。

> 「日本ではすでに芸術的価値のあるものは捜しつくされ、ヨーロッパとアメリカに奪い取られてしまっており、もう何も残されていない」という見解を繰り返すのは、投機的な思惑を利するだけである。
>
> 日本はまだ莫大な宝物を所有している。ただ、それらをひたすら守っているのだ。

この列島の豊かな住民たちは、先祖代々の趣味と知識によって蒐集されてきた芸術品のコレクションに深い執着を持っており、余程の必要に迫られないかぎり、それらを手放そうとはしない。

さらに、この地では頻発する地震と火事で多くの価値ある名品が失われてきた。本質的に戦の好きなこの国で何世紀もの間ほとんど絶え間なく続いた内戦[12]もまたさらに数多くの名品を破壊した。とくに最後の内戦[13]は最悪の結果をもたらした戦であった。この戦は非常に多くの侍を破産させ、彼らは美術品を手放すことを余儀なくされた。そして、革命[14]後に人々がヨーロッパに心酔し、ヨーロッパの品々が熱狂的に持てはやされて[15]一時的とはいえ、日本古来の作品に取って代ったこともあって、その機に乗じて「外人」が多数の名品を入手した。

しかし、日本人はすぐにこのような間違いに気づき、今やもう彼らの芸術品をめったに手放さないし、手放すときには大変高価な値をつける。のみならず、火災を避けるために土蔵に保存してある貴重な品々を一目見せてもらうだけでも、長い時間をかけ、何度も足を運ぶ必要がある。（中略）さらに、「ミカドの国」には、税関の大変厳しく、掻い潜ることのできない法規があって、最良の美術品の輸出は禁じられている。

日本人が彼らの古い芸術作品の価値を再認識して、海を渡り、ヨーロッパやアメリカで、それらを買い戻そうとしていることも付け加えておきたい。

そのうえ、美術館に保存されている公的なコレクションは美術教育の普及に役立ち、寺社等に埋もれていて、めったに目にすることのできなかった多くの古い名品も公のコレクションに収められている。

これらの理由から、今やこの「日出る国」では誰もが、手元にある

作品の値打ちを知ることができる。そして買い手はそれらの知識に対して高い代価を支払うことになる。

ここに紹介するコレクションを蒐集するにあたって、乗り越えなければならなかったのが、これらの様々な障害であった。

日本美術趣味はフランスではすでに何年も以前から広まっており、再び日本美術の素晴らしさを推奨するには及ばない。ここでは、我々の購入した品々を簡潔に列挙しておく。

次に、「持ち帰った絵画には掛物と扇絵のふたつの型がある」、「カタログの刀剣の部を一覧すれば、日本の彫金の歴史の概要がわかる」等、コレクションの内容が21行にわたって紹介され、その後に、このコレクションの新機軸が述べられている。

著しく高価になり、持てはやされている著名な作家の名前にとらわれることなく、それらの名前のかげで埋もれていたが、日本の芸術という観点から個性とオリジナリティーがあり、真に資料としての価値があると思われる品々を入手した。（中略）

コレクション買い付けの際の苦労も多々あったが、その後、美術品愛好家のために、このコレクションに収められている作品の分類を行ない、目録の制作にとりかかり、完成にこぎつけた。これは、単に作品購入を検討中の人々のためばかりではなく、日本美術に関心のあるすべての人々の役に立つことを願ってのことである。

そのために、これらの作品の作家の名前を調べた際、喜ばしいことにしばしば、彼らの国では今日でも有名な昔の巨匠たちの名を判読することができた。できるかぎり、作品の年代別分類を行い、それができない場合は、作家の生きた時代を記すようにした。

とくに留意したことは、この国固有の文字で作品に印されている作家の銘や落款、その他の情報を転写して、日本語の音をできる限り

忠実に、ヨーロッパの表記（アルファベット）で示すことである。

そして最後に、この「はしがき」には、助力を惜しまなかった日本の友人たちへの謝意が添えられている。

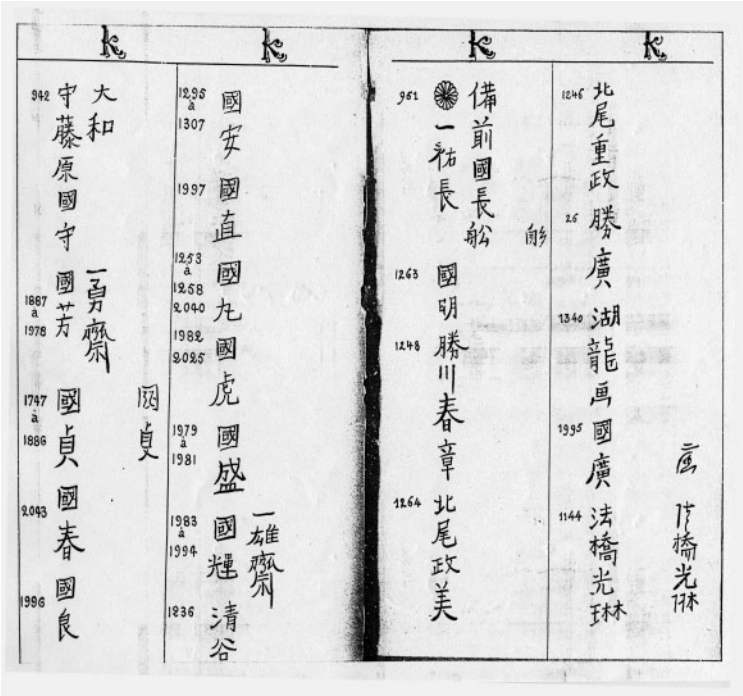
「はしがき」の後には、「もうひとこと」Un mot encore というタイトルで２頁分の挿入がある[16]。ここには、「日本の古美術品とはどの年代以前のものを指すのか？」という疑問に関しての意見が述べられている。この点については、日本人と欧米人では見解が分かれていたようだ。バルブトーは、（およそ 1866-67 年を境にそれ以前のものを古美術とする）日本人の意見[17]に賛同せず、「五港開港の条約（1858 年の安政五か国条約）以前のものが真の古美術である」とする欧米の見解を採用する。さらに、日本美術の歴史を、「日本人によって日本人のために作品が制作されていた時代」と「我々の商業的侵入が始まった時期、つまり欧米人が欧米人のために、その好みに従って大量発注を始めた時期」とに明確に二分して、「残念なことに今や、日本で製作されたヨーロッパ風の品々しか見られない」と嘆いている。「もうひとこと」の最後の段落でもバルブトーは、このカタログがコレクションの購入者のみではなく、すべての人々に役立つことを期待する、と書いている。

『明細目録』をここまで読むと、とくに「はしがき」は、このコレクションの市場価値を高めるための「広告文」の意味合いが濃いものとなっている。しかしそこには、当時の日本を訪れた一介の外国人、つまり、「御雇外国人」のように日本の公的機関に招聘されて高給を得ていた外国人や、外交官あるいは、本国ですでに功なり名をとげた外国人の「日本美術探訪記」ではなく、最初は何らかのちがう目的で来日したが、日本に惹かれ、しかも日本にビジネスチャンスを見付けて、骨董品買い付けのビジネスに

携わっていたひとりの若いフランス人の素朴な印象や意見を垣間見ることができる。当時の日本の情景を美術品の買い付けというフィールドから眺めた、いや、ただ眺めただけではなく、ビジネスをしているわけであるから、現場に取り込まれ、否応無しにコミットしている外国人の視点からの観察ノートとして興味深い箇所があると思う。筆者はこの時代の古美術品業界の情勢に関してこれらの記述が正確かどうかを判断することができないので、註に記した歴史上の年代以外は、「気になる」箇所を指摘するに止めておきたい。

それは、バルブトーの視点のゆらぎである。彼の視点は、全体を通して見れば無論、この時代多くの植民地を支配していたヨーロッパ宗主国の人間の視点であって、当然のことながら、人称代名詞 nous は「筆者」を指す以外に、「我々ヨーロッパ人」nous, Européens という意味で使われている箇所もあり、しばしば出てくる所有形容詞 notre は（これも「筆者の」というケース以外は）フランス、広くは欧米を指し、leur（彼らの）は日本を指している。そして、そのようなヨーロッパ宗主国人の視点がはっきりと現れているのは次の例である。日本に関して、「はしがき」には «les anciennes productions indigènes» «les noms et les autres indications gravés en caractères indigènes» と indigène という形容詞が 2 箇所で使われている。一応、要約中では「日本古来の作品」「この国固有の文字で」としておいたが、この形容詞からまず連想されるのは、蔑視を込めたニュアンスを持つ「（旧）植民地に住む現地人の、土着の」という意味で、「ヨーロッパの」européen の反意語である。この形容詞は、たしかに動植物を形容するときには「その土地固有の」というコノテーションの薄い意味内容で使われることもある。ここでは indigène の形容している名詞が production と caractère なので、微妙なケースではあるが、やはり「土着民の」という差別的なニュアンスをすっきりと払拭することはできない表現であろう。 一方、ときにはその視点が

欧米人のものではなく、日本人の視点にゆらいだりもしている。「もうひとこと」に見られる «notre invasion commerciale»（我々の商業的侵入）という表現はその例である。invasion（侵入、侵略、襲来、乱入、好ましくない物の氾濫、歴史上の用語としては民族大移動）という語はほとんどの場合「侵入」を受ける側の語彙であって「侵入」する側の語彙ではない。日本美術の愛好家として、「日本の美」が「我々（欧米）の侵略」で切り崩されてゆくのを外側から観て遺憾に思う気持ちとともに、この語彙には妙に臨場感があって、少なくともそこには、なにがしかの「侵入・侵略」される側（この場合は日本）への共感があったように思う。



図版２：ピエール・バルブトー『明細目録』(1893)「コレクションを構成する品々に印されている名前の日本文字一覧」の一例（BnF）

『明細目録』には「もうひとこと」の後に、5頁にわたって「この目録で使用される日本語の説明」[18] が付いている。語彙は「弁天」「服紗」「根付」「摺物」「鬼」「仙人」から「義経」まで、59語。必ずしも直接「骨董」用語だけではない。2行から10行ほどで書かれたミニ日本語解説である。このような用語の解説もこの目録の特徴であるが、さらに大きな特色は、「はしがき」の終わりに書かれていたように、日本文字で作品に印された作家の銘や落款を（ときには作家の在住国名を含めて）判読して、アルファベット順に目録中の作品番号とともに記載した一覧表が付けられていることである。この「コレクションを構成する品々に印されている名前の日本文字一覧」[19]（図版２）は、『明細目録』全頁数のおよそ三分の一を占めている。この一覧表を作るために、2300点近い作品に、書き込まれていたり彫られていたりする作家名の漢字（草書体を併記してあるケースもある）を確かめ、転写石版で印刷・複製をする(autographier)作業だけでも膨大な時間がかかったにちがいない。

ところで、1893年に『明細目録』が出版された時点のバルブトーの住所は 7, Rue Chaptal となっている。この街は、パリの公の競買が行なわれるオテル・ドルオーと同じ9区にあって、ドルオー周辺の古美術店の多い界隈にかなり近い位置にある。『明細目録』に記されている2283点の品々が、目録出版の頃にオテル・ドルオーでオークションにかけられたことを示す資料はないようだ。シャプタル街7番地は店舗に隣接している。（図版３）1904年（オテル・ドルオーで、彼のものとしては最大のオークションが行なわれた年）のバルブトーの住所である1区のサン＝ルイ＝アン＝リル街70番地の住居（図版４）との類似点（店舗、画廊との隣接）から推測したにすぎないが、1893年のバルブトー・コレクションはシャプタル街7番地で、日本美術の好きなパリっ子の購入者を見つけていたのかもしれない。

図版３：シャプタル街７番地（2003 年３月現在)

図版４：サン＝ルイ＝アン＝リル街 70 番地
（2003 年３月現在）

―1893あるいは1894年（明治26あるいは27年）2回目の来日

詳しい年月日は不明である。しかし来日目的のうちのひとつは明らかに、欧文草双紙の出版であった。しかも日本に来てから、そのような出版物のプロデュースを思いついたのではなく、準備しての来日ではなかったかと考えさせる根拠がある。下記の『ラ・フォンテーヌ寓話選』の挿絵のいくつかに、1668年にパリで出版された『ラ・フォンテーヌ寓話詩』初版に付けられたショヴォーの挿絵にきわめて似ている構図のものがあることが証明されたからである[20)]。明治20年代の日本で、『ラ・フォンテーヌ寓話詩』のショヴォーの挿絵を偶然見付けた、ということも絶対にありえないわけではないが、可能性はきわめて少ない。来日してから、フランスからわざわざ取り寄せるには、日本版『ラ・フォンテーヌ寓話選』の出版は1894年であるから、時間がなさすぎる。バルブトーがフランスを出発する前にすでに下記の欧文草双紙出版のアイディアをあたためていて、日本で絵師に挿絵の発注をした際にショヴォーの挿絵を持参したか、あるいはあらかじめ何らかの方法で絵師のもとに送り届けてあったと考えられる。

―1894年（明治27年）　欧文草双紙監修

タイトル・ページ：*CHOIX DE FABLES/ DE/ LA FONTAINE/ ILLUSTRÉES PAR UN GROUPE/ DES/ MEILLEURS ARTISTES/ DE TOKIO./* sous la direction/ de/ P. BARBOUTAU./ TOKIO/ M DCCC XCIV./ Imprimerie de Tsoukidji-Tokio,/ S. MAGATA, Directeur.[21)]

―1895年（明治28年）　欧文草双紙監修

タイトル・ページ：*FABLES CHOISIES/ DE/ J.-P CLARIS/ DE FLORIAN/ ILLUSTRÉES PAR DES ARTISTES/ JAPONAIS/* SOUS LA DIRECTION/ DE/ P. BARBOUTAU/ TOKIO/ LIBRAIRIE MARPON & FLAMMARION/ E.

FLAMMARION SUCC^{r}./ 26, RUE RACINE, PRÈS L'ODÉON/ PARIS.[22)]

―1896 年（明治 29 年） 欧文草双紙監修

Guerre Sino-japonaise: recueil d'estampes par Bei-sen, Han-ko, etc.,Tokyo, Kanemitsu Masao.『日清戦争版画集―米僊、半古他の版画による―』（東京、金光正男）

筆者はまだこの出版物を閲覧できていない[23)]。入手できる Record for Item は次のとおりである。

Title:	Guerre Sino-Japonaise: recueil d'estampes par Bei-sen, Han-ko, etc./
Author(s):	Barboutau, Pierre.
Publication:	Tokyo, Kanemitsu Masao.
Year:	1896
Description:	14 double leaves.:p.,col.ill.,28 cm.
Language:	French. [...]
Descriptor:	Chinese-Japanese War, 1894-1895 ― Pictorial works. [...]
Responsibility:	[chosakusha Barubuto].
Document Type:	Book

これらの情報は、この書物『日清戦争版画集』が、２冊の『寓話選』にかなり近い形態を持っていることを窺わせる。その理由を次に挙げてみる：①題材は異なるが版画集であること ②絵師の名に梶田半古が見られること（ただし、ここに名の記されているもう一人の絵師、久保田米僊はどちらの『寓話選』にも挿絵を描いていない） ③ Publication の項にある Kanemitsu Masao は『フロリアン寓話選』の発行者と同じ金光正男であること ④ Description に「二つ折りの紙」とあり、紙質についての記述はないが、両面印刷の難しい和紙に色摺りにされた書物ではないかと推測できる

こと　⑤テクストがフランス語であること　⑥日清戦争の起こった年代はバルブトーの日本滞在と２冊の『寓話選』の出版時期にほぼ重なること⑦ Responsibility にある［chosakusya Barubuto]という表記は２冊の『寓話選』の奥付「著作者　馬留武黨」をローマ字表記したものと考えられること⑧この Record for Item に記述はないが、バルブトーが多少の関わりを持っていたパリのフラマリオン社がこの頃「戦記物」を出版して成功をおさめていること[24]。

上記２つの『寓話選』（そしておそらくは『日清戦争版画集』も含めて）欧文草双紙を監修していた時期のバルブトーが築地居留地に住んでいたことはすでに述べた[25]。「東京市築地居留地五十一番館」が『寓話選』の奥付に記されている正確な住所だが、496.2 坪あったという築地居留地の「五十一番」区画は、明治 17 年 9 月 11 日に「（英）チャーレス・フレデリツキ・ワーレン」に「譲渡」され、その後、明治 26 年 1 月 25 日の「地料」の納付人名は「サムマース」となっている[26]。バルブトーの名前はこれらの資料には載っていないが、「五十一番」はかなり広い区画であり、しかもこれらは実際そこに居住していた人のリストではない。やはり欧文草双紙の印刷・発行の日付からも、1894 年（明治 27 年）頃から 1896 年（明治 29 年）５月 31 日に横浜から出発するまでの間、バルブトーは日本に、おそらく主として東京に滞在しており、これが２回目の来日だったと考えても良いだろう。『寓話選』の表紙とタイトル・ページ以外にはこれも裏付資料は見つかっていないがパリのフラマリオン社との関係を保ちつつ[27]、当時の東京の日本人絵師のグループとかなり深いかかわりを持ち、「彼ら（絵師たち）のところに長く滞在」[28] したこともある。絵師のなかではとくに狩野友信の名と、書物の製作、発行の関係者のなかでは金光正男の名が、1904 年のコレクション目録の「はしがき」に挙げられているので、これらの人々と

の交流は少なくとも10年は続いていたことがわかる。バルブトー・コレクションのこの後の展開を見ると、欧文和装本のプロデュースと同時平行して美術品の買い付けも続けられていたにちがいない。

―1896年（明治29年）５月31日　横浜から出港

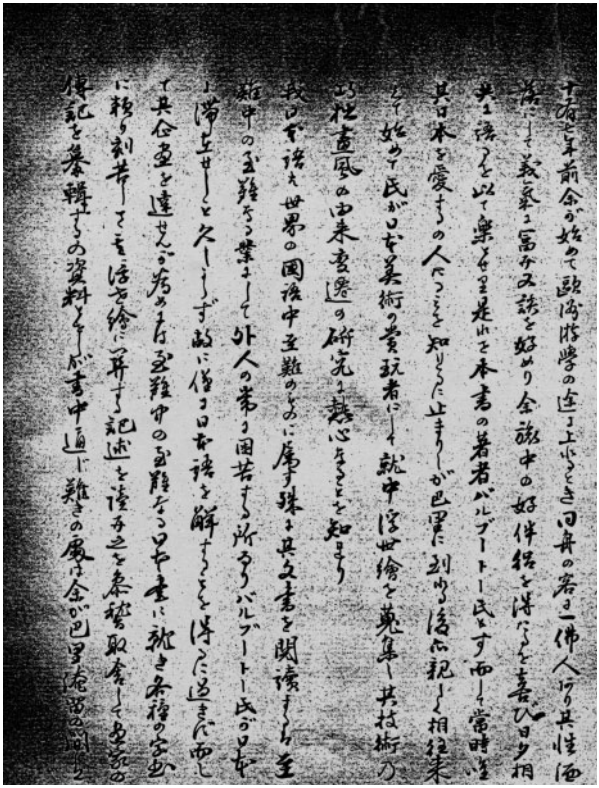
同年６月６日付けの *The Japan Weekly Mail: A Review of Japanese Commerce, Politics, Literature and Art* の “Latest shipping” 乗船者名簿によれば、バルブトーは５月31日に上海に向けて横浜を出港したフランス汽船カレドニアン号に乗船している。同じ乗船者名簿に、欧州留学に出発する法学者「織田萬」の名前があることはすでにふれた[29)]。この船旅での出会いから、1914年のバルブトー著『日本の庶民絵師たち』に付けられた織田萬の「序文」[30)]という同時代人の証言が残されることになる。

ところで、「コレクションの展示や出版による認識」はコレクションの熟成が進み、「コレクションが完成に近付いて初めてそうした気持ちになる」という[31)]。それがはじめはビジネスとしてのコレクションだったとしても、目録の編纂・出版という、コレクションの記録化、資料化の作業は、当然ある程度コレクションの熟成が進んだことが前提になるはずである。蒐集家バルブトーにとって、1893年の『明細目録』は、その目次にあるように「根付」「櫛と簪」から「刀剣」類、「陶磁器」「絵画」「版画」「書籍」にいたるまで収蔵する「日本のものなら何でも蒐集タイプ」のコレクションが、ひとまず熟成期に入ったことを表しているのではないか。コレクターは普通、「コレクションが完成に近づくと、周辺のカテゴリーへ範囲を拡げるか、他の新しいカテゴリーに乗り出す」あるいは「個々のオブジェクツの質を高める方へ方向転換する」[32)] という。バルブトーの場合、1894年から96年にかけての日本における欧文草双紙の出版は、一風変わった「周辺カテゴ

リーへの範囲拡大」ではなかったのだろうか。1894年と95年に刊行された『ラ・フォンテーヌ寓話選』と『フロリアン寓話選』は、それらの表紙が一種のコレクション・カタログの様相を呈していることについてはすでに述べた[33)]。これらの書物のプロデュースは蒐集家バルブトーのちょっとした道草だったのかもしれない。しかし、そこから生まれたのはユニークで美しい道草の産物である。着想は、明らかに長谷川武次郎の弘文社版「昔噺シリーズ」を初めとする明治の欧文草双紙から得ている[34)]。バルブトーの前回の日本滞在中に「縮緬本」との出会いがきっとあったはずだ。日本とフランスという、異質でしかも完熟した文化を持つふたつの国の接触と、文学と美術という、これまた異質な分野の融合から生まれた何とも不思議な作品たちなのである。ではもし、これらの欧文和装本の監修が道草だったとすると、その後バルブトーは何処にもどって行ったのか。日本美術のコレクションに、カテゴリーを絞ってもどってゆく。1893年の目録に見られたような多種多様なオブジェクツではなく、日本の「絵画」「版画」に焦点を定め、それと同時に、すぐ後でふれる織田萬の証言からもわかるように、浮世絵師の伝記編纂を始めている。1904年に刊行された *Biographies des artistes japonais dont les œuvres figurent dans la collection Pierre Barboutau* 『ピエール・バルブトーコレクション所蔵作品の日本絵師の伝記』（以下『日本絵師の伝記・目録』と略記する）というタイトルの、著作と売立て目録の合体した大部の出版物が次の果実ということになるだろう。この果実は、（少なくとも蒐集家にとって主観的に）一応の完成を見たコレクションにしばしば起こる運命をたどる。「売立て」である。詳細は次号に続けるが、コレクションは数回に渡るオークションを経て分散してゆく。そしてこの売立ての目的は、より本格的な「日本絵師の伝記編纂」にあったようだ。その後、蒐集家バルブトーの最後の企画は、1914年に第一巻が刊行され、未完に終った『日本の庶民絵師たち』に収斂してゆくことになる。

―1896 年（明治 29 年）～ 1904 年（明治 37 年）春

1896 年 5 月 31 日にカレドニアン号で横浜を出港してから、1904 年春のオークション目録を兼ねた『日本絵師の伝記・目録』出版、そしてほぼ同時に行なわれた、オテル・ドルオーでの大規模なコレクション売立てまでの約 8 年間については、本誌 35 号に全文を載せた織田萬の序文[35]（図版 5）以外の資料は見つからなかった。3 回目の来日がこの間にあったかもしれないが確証はない。この 8 年間の空白を少しでも埋めるために、織田萬序文の冒頭を再度引用しておきたい。



図版 5：織田萬の序文（1 頁目） ピエール・バルブトー『日本の庶民絵師たち』(1914) (BnF)

十有七年前余が始めて歐州遊學の途に上れるとき同舟の客に一佛人あり　其性洒落にして義気に富み又談を好めり　余旅中の好伴侶を得たるを喜び日夕相共に語るを以て楽とせ里　是れを本書の著者バルブートー氏とす　而して當時唯其日本を愛する人たることを知りたるに止まりしが巴里に到る後亦親しく相往来して始めて氏が日本美術の賞玩者にして就中浮世繪蒐集し其技術の巧拙画風の由来変遷の研究に熱心なることを知れり

我日本語は世界の国語中至難のものに属す　殊に其文書を閲讀するは至難中の至難なる業にして外人の常に困苦する所なり　バルブトー氏が日本に滞在せしこと久しからず故に僅かに日本語を解することを得るに過ぎず　而して其企畫を達せんが為めには至難中の至難なる日本畫に就き各種の字書に頼り刻苦を重浮世絵に關する記述を讀み之を會稽取舎して畫家の傳記を纂輯するの資料とせしが書中通じ難きの處は余が巴里滞留の間にも余に就きて之を質すことを常とせり

カレドニアン号の船上でバルブトーが織田萬に与えた印象、パリでの再会、そして期せずしてバルブトーの浮世絵師伝記編纂作業の、パリにおける「日本語指南役」を務めることになる織田萬。この序文は、織田萬が欧州留学中にパリに滞在した期間（1896-98 年）[36] のバルブトーに関する同時代人の証言となっている。

（続く）

註

１）この時代の欧米の日本美術コレクターは恵まれた知識階層の出身者が多く、バルブトーは稀なケースであるとのことは馬渕明子先生からご教示いただいた。

２）本誌 35 号 pp.32-51.

３）本誌 33 号 pp.74-75. 図版 14. 35 号 pp.36-37.

４）本誌 35 号 p.39.

５）本誌 35 号 pp.37-40, pp.47-48.

６）Pierre Barboutau, *Les peintres populaires du Japon*, Paris, Chez l'auteur, 1,Rue Beautreillis, 1914.（以下 *Peintres* と略記する）日本語訳：『日本の庶民絵師たち』

Il y a vingt-huit ans lorsque, jeune et plein d'ardeur, l'auteur du présent ouvrage débarquait pour la première fois au Japon, il était loin de se douter que ce pays enchanteur exercerait sur lui son charme, au point de l'amener à modifier complètement ses occupations habituelles, ses projets et son genre de vie même, et de faire de lui, non seulement un japonisant, mais un Japonais.

C'est qu'en 1886, à cette époque déjà lointaine où cette contrée merveilleuse se révélait à M. Pierre Barboutau, le Japon était encore le vieux Yamato. A part quelques grandes villes et certains ports qui s'étaient déjà légèrement modifiés au contact des Européens, le pays, dans son ensemble, avait conservé presque intacts, comme aux temps des grands ancêtres, l'aspect de ses paysages et ses mœurs traditionnelles.

M. Barboutau fut d'abord séduit, comme tant d'autres, par les visions multiples et imprévues, aimables ou grandioses, qui frappaient ses regards; mais il ne tarda pas à être complètement captivé par l'Art exquis et si particulier de ce peuple raffiné.Pour mieux le connaître, il voulut en apprendre la langue, la parler, l'écrire. Adoptant entièrement la manière de vivre des habitants, pratiquant leurs usages, il se mit, pour ainsi dire, à l'unisson de l'âme japonaise; et les artistes qu'il fréquentait, pris de sympathie pour ce Français passionné pour leurs œuvres et celles de leurs devanciers, l'accueillirent chaleureusement et lui facilitèrent, autant qu'il le purent, les études et les recherches qu'il avait entreprises sur l'histoire de l'Art de leur pays.(Henri Vever, Préface, *Peintres,* p.XIII)

7）井上如「オブジェクツとコレクティング行動」『学術情報サービス―― 21 世紀への展望』丸善, 2000, pp.124-125.（5.5.3 ベルクのモデル）

8）本誌 35 号 pp.43-44.

9） Drouot を日本語表記するとき「ドゥルオ」、「ドルオ」のほうがフランス語の音に近いかもしれないが、本誌 32 号 pp.122-123 に述べた理由で Barboutau を「バルブトー」で統一してきたので、これも「ドルオー」としておく。

10）フランス国立図書館（以下 BnF と略記する） cote: 8-V-24509, M-14787.

11）Avant-propos (pp.III-VI)

Répéter après tant d'autres que l'Europe et l'Amérique ont arraché du Japon toutes les manifestations mobiles de son art, pour les disperser dans leurs collections; affirmer que ce *Pays du Soleil levant*, si riche, depuis plus de dix siècles, en productions de toute sorte, est une mine épuisée par nous complètement, de façon qu'on n'y trouve plus rien, qu'il n'y reste plus rien: ce serait reproduire une exagération bein des fois déjà proclamée et propagée dans l'intérêt de spéculations peu consciencieuses.

Non, le Japon n'est point vidé; le Japon possède encore d'immenses trésors; seulement... il les garde.

Les riches habitants de cet archipel sont fort jaloux des collections merveilleuses qu'ils ont formées ou des agglomérations d'œuvres d'art augmentées sans cesse, depuis des temps anciens déjà, par le goût et l'intelligence de leurs ascendants; et ils ne se séparent de leurs richesses que lorsqu'ils y sont contraints par une absolue nécessité.

Les tremblements de terre et les incendies, si fréquents là-bas, ont détruit quantité de précieux chefs-d'œuvre; et les guerres intestines presque continuelles durant des siècles, en ce pays par essence batailleur, ont amené le pillage, la dispersion ou l'anéantissement de trésors plus nombreux encore.

La dernière guerre civile a peut-être été la plus funeste de toutes, à ce point de vue. Elle a ruiné des milliers de samuraïs, dont la fidélité à leurs anciens maîtres a été considérée par les nouveaux comme un crime impardonnable.

Ces vaincus, obligés de faire argent de tout, se sont séparés de leur richesses artistes: et les *Étrangers* ont pu faire d'amples et belles moissons, d'autant que, après la révolution, on s'est un peu engoué de l'Europe là-bas. Nos productions ont, par suite d'une vogue délirante, remplacé momentanément les anciennes productions indigènes,

que nous avons alors obtenues à bon compte.

Mais les Japonais ont vite abjuré leur erreur. Non seulement ils ne se séparent plus maintenant de leurs objets d'art que difficilement et à grand prix; mais encore ils nous condamnent à chercher longtemps, à faire de nombreuses démarches, pour obtenir la seule vue de leurs précieux bibelots, conservés dans des chambres souterraines en pisé, à l'abri de l'incendie. [...]

Bien plus, il existe dans l'empire du Mikado des règlements de douane fort sévères, et qu'on ne saurait éluder, prohibant l'exportation des plus belles pièces et soumettant tous les colis embarqués à un rigoureux contrôle.

Ajouterai-je que les Japonais traversent les océans pour racheter, dans l'ancien monde et le nouveau, leurs œuvres d'art des temps passés, dont ils comprennent maintenant, plus que jamais, toute la valeur.

En outre, des collections publiques, conservées dans des musées, dont l'accès, continuellement ouvert à tous, permet la diffusion de l'instruction artiste, ont rassemblé beaucoup de ces antiques trésors, enfouis jadis dans des temples à demi ruinés et que l'on n'était admis à contempler qu'à de rares et courts moments, séparés par de longs intervalles.

Il résulte de tout ceci que chacun maintenant, dans *le pays du soleil levant,* est à même de connaître l'œuvre qu'il possède et de faire payer cher cette connaissance à l'acheteur.

Telles ont été les difficultés qu'il nous a fallu surmonter, pour former la collection que nous présentons aujourd'hui au public éclairé.

Le goût de l'art japonais est répandu chez nous depuis plusieurs années déjà; son éloge n'est donc plus à faire; et nous nous contenterons d'une rapide énumération de nos achats. [...]

Et maintenant, qu'il nous soit permis dire dans quel esprit nouveau nous avons réuni cet enemble d'objets.

Nous avons abandonné la routine d'une spéculation exclusivement restreinte aux œuvres de certains artistes en vogue, estimant que c'est une mode folle, celle qui place au pinacle et en pleine lumière quelques noms et étouffe tous les autres dans l'ombre. […] Nous avons acquis ce qui nous semblait personnel, original, réellement

documentaire au point de vue de l'art japonais. [...]

Après l'achat, souvent si pénible, des pièces composant actuellement notre collection, nous avons voulu classer ces pièces, pensant ainsi rendre service aux amateurs; et nous avons commencé, poursuivi, mené à fin ce catalogue, destiné non seulement à nos acheteurs, mais à tous les acheteurs et même à tous ceux qui s'intéressent, ne fût-ce que platoniquement, aux produits de l'art japonais.

Pour cela, nous avons recherché les noms des artistes dont nous possédions les œuvres; nous avons eu souvent le plaisir de déchiffrer ceux de maîtres anciens, de nos jours encore illustres dans leur pays.

Lorsque nous l'avons pu, nous avons classé chronologiquement ces objets, ou, tout au moins, nous avons indiqué l'époque à laquelle vivaient leurs auteurs.

Nous avons pris le grand soin pour autographier les noms et les autres indications gravés en caractères indigènes, pour traduire ces dernières et pour transcrire les noms en caractères européens, en nous écartant le moins possible des consonnances japonaises. [...]

12)「何世紀もの間続いた内戦」とは徳川時代以前を指しているのだろうか。

13）西南戦争（1877 年）のことか。

14）明治維新

15)「鹿鳴館時代」の欧化主義

16）Un mot encore (pp.VII-VIII)

Il nous semble nécessaire d'expliquer un terme — le plus mal défini qui soit au monde — dont on use et abuse sans cesse en matière de bibelots, et qui est souvent la cause de nombreuses discussions ou contestations.

Qu'est-ce qu'un objet japonais ANCIEN?

Tout objet antérieur au deuxième tiers du XIXe siècle est considéré actuellement comme *ancien* par les Japonais. [...]

En Europe et en Amérique on part d'un point de vue différent pour appliquer à un objet la qualification d'*ancien*.

Dès que la fabrication de cet objet est reconnue antérieure au traité qui ouvrit cinq ports du Japon à notre commerce, il est considéré comme *ancien*. Et cette extension nous semble souverainement juste.

Nous devons en effet, nous, Européens, trancher nettement l'histoire de l'*Art japonais* en deux grandes périodes:

A la première nous rapportons tous les objets fabriqués *par des Japonais pour des Japonais.*

La seconde, l'actuelle, commence à notre invasion commerciale, à nos commandes excessives d'objets à notre usage et selon nos goûts.

Jusqu'à l'époque présente, les Hollandais, seuls exportateurs, n'influaient point sérieusement sur la fabrication japonaise et avaient le bon sens d'apporter en Europe des *objets japonais*.

On ne nous rapporte plus maintenant, malheureusement, que des *objets européens fabriqués au Japon*.

A l'époque de nos acquisitions, nous avons toujours entendu l'ancienneté à la manière japonaise; mais nous considérons comme juste la classification européenne. [...]

17）原文は「19 世紀を 3 分割して最後の三分の一の時期以前のもの」ということで、字義どおりには「1866-67 年頃より前」ということになる。この年代は、改税約書調印、大政奉還、兵庫開港と続く、維新前夜を指しているが、「およそ明治維新より前のものを古美術と見做す」のが日本人側の見解だった、ということだろうか。

18）Explication des mots japonais employés dans ce catalogue (pp.IX-XIII)

19）Table en caractères japonais des noms inscrits sur les objets composant notre collection (p.103 ～)図版 2 に一例を示す。

20）柏木加代子「バルブトー編『ラ・フォンテーヌ寓話抄』の日本画挿絵について」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』46 号, 2002, pp.24-32.

21）「『寓話選』―ある日本生まれの版―（１）ジャン・ド・ラ・フォンテーヌ」本誌 32 号 pp.103-124.

22）「『寓話選』―ある日本生まれの版―（２）ジャン＝ピエール・クラリス・ド・フロリアン」本誌 33 号 pp.49-75.

『フロリアン寓話選』に関しては、日本の絵師に見せるためのフランスで刊行された版の挿絵は、あらかじめ用意されなかった可能性もある。序文の中に、絵師に内容を良く理解してもらうために日本語訳のようなものが用意されたことが示唆されているからである。寓話の知名度からも、初版につけられている

挿絵の数からも、『ラ・フォンテーヌ寓話詩』初版のショヴォーの挿絵に当たるような、フランス人の「読者／挿絵鑑賞者」の多くがすぐに思い描く「原挿絵（原イマージュ）」とでも云えるような挿絵がフロリアンの場合はなかったのかもしれない。初版には５枚の挿絵が付けられているが、挿絵の付けられた寓話はひとつも日本版『フロリアン寓話選』には採用されていない。（本誌 33 号 pp.58-59, p.69）

23）この出版物に関しては日本では「国会図書館で所蔵しているが、所在がわからなくなっている」とのことである。海外では CAMBERWELL COL OF ARTS 他 4 図書館が所蔵している。

24）Elisabeth Parinet, *La Librairie Flammarion:1875-1914*, Paris, IMEC, 1992, p.202.

25）本誌 33 号 pp.67-68.

26）『都史紀要四　築地居留地』東京都編 ,1957,「築地外人居留地明細　附表Ｂ」p.248.

27）当時のフラマリオン社の経営方針は主として廉価版を大部に出版するものであった(Parinet, *op.cit.,* pp.191-225)。フラマリオン社は 1891 年に Damase Jouaust から、その暖簾とコレクションを買い取っているが、Jouaust コレクションも徐々に廉価本にシフトしていった(*ibid.,*p.200)。このように、美術書愛好家むけの出版は同社にとって稀なケースであり、流行のひとつとしてのジャポニスムに乗った『フロリアン寓話選』の出版はあったが(*ibid.,*p.204)、とくに「日本趣味」がみられるわけではない、とのことは寺田寅彦先生からご指摘いただいた。美術書出版の然るべき出版社ではなく、フラマリオン社との関係を保っていたこと自体が、「蒐集家」バルブトーの、パリにおけるマージナルな存在を暗示しているのかもしれない。

28）本誌 32 号 pp.108-109.

29）本誌 32 号 p.121.

30）本誌 35 号 pp.32-34.

31）井上如 *op.cit.*,p.110.

32）*Ibid*.,p.110.

33）本誌 33 号 pp.68-69.

34）バルブトー監修の欧文草双紙に多少共通点のある書物が、1884 年にパリで出版されている。西園寺公望の協力でジュディト・ゴーチエが『古今和歌集』を

翻訳し、山本芳水が挿絵をつけた、有名な詩画帖『蜻蛉集』(*Poëmes de la Libellule*, traduits du japonais, d'après la version littérale de M. Saionji, Conseiller d'État de S.M.l'Empereur du Japon, par Judith Gautier; Illustrés par Yamamoto. Gravé et imprimé par Gillot, 79, Rue Madame, Paris)である。両者には「フランス語のテクストに日本絵師による挿絵付」という共通点がある。しかしその他の点を検討すると：①テクスト原文「フランス語／日本語」　②紙質「和紙／洋紙」　③製本「和装本／洋本」　④印刷・発行場所「東京／パリ」　⑤発行年「1894､95 年／ 1884 年」となって、共通点は意外に少ない。『蜻蛉集』は、この時代のパリの空気の中にあったジャポニスムのひとつとして影響を与えた可能性はあるが、欧文草双紙のアイディアをバルブトーに直接与えたのは、やはり「日本昔噺シリーズ」に代表される広義の「縮緬本」であろう。

なお、バルブトー著『日本の庶民絵師たち』に序文をよせている織田萬はパリ留学中に、西園寺公望のお伴をしてジュディト・ゴーチエを訪れており、その随筆集の中で『蜻蛉集』にも言及している。（織田萬『法と人』春秋社松柏館, 1943, pp.248-249.)

35）本誌 35 号 pp.32-34.

36）織田萬は 1896 年（明治 29 年）の欧州留学時には、1898 年（明治 31 年）にベルリンに「転学」するまで、２年以上をパリですごしている（織田萬 *op.cit*.,p.221, pp.240-241）。織田萬がこの留学中、1897 年（明治 30 年）にフランス滞在中の西園寺公望のお相手をしていることは註 34）でふれたが、織田は西園寺公望が体調を崩したときに、病後の保養の付き添いをしている。その折り織田とともに西園寺に同行してブルターニュに行ったのが、林忠正の弟で医師であった長崎千里であった：「ヂナールには私の外に長崎千里という人がお伴をしたのであったが、この人は巴里の日本古美術商で有名だった林忠正さんの弟で、かつては開業医をしていた経歴もあるので、まさかのときの用心かたがた附添うことになったわけである。」(*ibid*.,pp.242-243) 織田と同行したのは、林忠正の晩年にパリの店の後継者と考えられいていた末弟の萩原正倫（木々康子『林忠正とその時代』筑摩書房, 1987, pp.267-268）ではなく、次弟の長崎千里のほうではあるが、パリの日本人人脈を通して、林忠正とバルブトーの間接的な接点が皆無というわけでもなさそうだ。次号で詳しくふれる予定の Ernst Grosse の林忠正宛の書簡（*Correspondance adressée à Hayashi Tadamasa*

『林忠正宛書簡集』東京文化財研究所編，国書刊行会，2001, p.462）も間接的な接点ということができる。

なお、織田萬は 1899 年（明治 32 年）に帰国しているが、「その後幾度かフランスの土を踏んでいる。」（織田萬 *op.cit*., p.216）織田とバルブトーの交流がその後も長く続いていたことは織田萬序文の日付 1913 年（大正 2 年）がそれを証明している。