

【特集】コレクターの眼差し——モノの向こうに何を見るか

# 3

## セザンヌ・コレクションの社会学

永井隆則

はじめに

フランスの画家、ポール・セザンヌ(Paul Cézanne, 1839-1906)の絵画を誰が、いつから、どのような目的でコレクションしてきたのか?そこに、どのようなイデオロギーが潜んでいたのか?本稿は、セザンヌと同時代のフランスのコレクターに限定してこの問題を論じる<sup>(1)</sup>。

### 1 サロンの絵画と受容層

セザンヌが画家になるためにパリに出た一八六〇年代初頭から亡くなるまでの一九〇〇年代初頭は、第二帝政から第三共和制の時代であったが、この時期、美術の制度と流通システムは劇的な変化を遂げた。

十七世紀に創設された美術アカデミー会員の作品発表の場として始まり時の政府主催で長年、開催されてきた官展(サロン)で入選しさらに国家買い上げとなった画家達は、いわば、当局の折り紙付き画家となり、政府から公共建築物の装飾を依頼されたり、フランス革命後に台頭してきた新興ブルジョワジーによる購入の対象となった。旧体制の時代に画家達のパトロンであった王侯貴族や大商人に代わって、革命後は企業家、政治家、銀行家、医者、弁護士、行政官といった社会の新たな担い手たちや商店

百貨店、銀行等で働く中産労働者階級が絵の受容層として登場してきた<sup>(2)</sup>。彼らの多くが、旧体制下の受容層と違って聖書、神話、歴史に関する人文主義的教養を十分には持ちあわせておらず、教養的関心や宗教的、倫理的感情を満足させるためではなく、もっぱら、眼で楽しむ娯楽の場としてサロンに出かけて絵を鑑賞し批評家の辛辣なサロン評を読んで楽しんだりした。金銭的余裕のあるブルジョワは公的評価の高い画家の作品を自らの経済力の証として購入した。彼等が支持したのは、新古典主義様式を継承するアカデミスムの画家達で、美術アカデミー会員、サロン入選者、美術学校教授、作品が国家買い上げとなり、勲章を政府から与えられるなど画家としての技量や地位を公的に保証された画家達だった。そうしたお墨付き画家達の絵を購入する事は、絵の価値がわからなくとも、また、はつきりとした美的趣味を持たなくとも、二束三文の絵をつかまされない確実な方法であったし、また、高名な画家の絵を所持することで自らが社会的に高い地位にあると思ひ込む事もできた。特に、肖像画の注文は象徴的であった。多くのブルジョワが、特権階級の証として肖像画を描かせた旧体制下の貴族に倣ってアカデミスムの画家達に肖像画を注文した。

アカデミスムの画家達もまた、何を描けばブルジョワが満足して購入してくれるのか、ブルジョワの趣味嗜好

を徹底的に研究した。エミール・ゾラ(Emile Zola, 1840-1902)()がサロンの美術批評の中で指摘したように<sup>(3)</sup>、エロチックな裸婦、可愛いらしい綺麗な少女達、お涙頂戴の人情劇、中近東の風俗習慣を細密描写で描いた絵画がブルジョワのお気に入りとなった。いわゆるオリエンタリズムの絵画には西洋人の支配者階級が共有した中近東世界に対する蔑視の感情、優越感情が露骨に表明されている。アレクサンドル・カバネル(Alexandre Cabanel, 1823-1889)、ジャン・レオン・ジェローム(Jean-Léon Gérôme, 1824-1904)、ウイリアム・ブーグロー(William Adolphe Bouguereau, 1825-1905)といった画家達がその代表であった。

こうした画家達や彼等を支持したブルジョワは、どのようなイデオロギーを共有していたのだろうか?

第一に、新興ブルジョワ階級は社会、経済活動をリードする存在であり、政府公認の体制美術であったアカデミスムを支持する事で社会的秩序を維持する支配階級たらんとした。アカデミスム絵画は支配階級の象徴ともなった。

第二に、古代以来の古典主義や人文主義的教養を継承する新古典主義様式を支持する事は伝統を尊重し旧来の社会秩序の持続を願い保守的立場を表明することを意味していた。

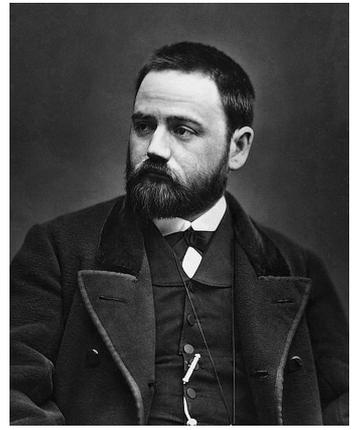


図1 エミール・ゾラ

第三に、近代化社会において急速に発展、浸透した商業主義(営利主義)を原理とする生産・消費システムの中心は絵画もまた商品だという認識が彼等には強く自覚され共有されている。一方で、伝統的テーマと新古典主義様式は高品質を保証するブランドであり、他方で、エロチック、猥褻、性差や人種や民族に関する差別感情、人情劇は、生理的欲求や素朴な感情に直接訴えかけるが故に、知性、知識、教養や思想をもたないブルジョワや大衆であっても彼らの購買意欲を強烈に刺激する、いわば「シズル感」であり巧みな販売戦略に他ならなかった。

エミール・ゾラは、サロン評の中で、世紀末のフランスで、サロンに出品される絵画が、フランスを、パリを代表とする重要な商品と見做され、国外への重要な輸出産業になっていると報告している。<sup>(5)</sup> 第二帝政期から第三共和政期にかけて「絵画が偉大であった時代」は終焉し、専ら娯楽の対象に成り下がっていった。

## 2 セザンヌのコレクター達

### ① エミール・ゾラ

アカデミズムが大きな力を持った時代に画家になった

セザンヌは、国立美術学校を二度受験して失敗し政府主催のサロンに何度も落選を続けた。セザンヌに画家としての才能や技量がなかったからではなく、国立美術学校やサロンの審査員が遵守する規範に従った絵を描こうとしなかったからであった。規範に反していることを十分に自覚しながらセザンヌがサロンに出品を続けたのは、フランス画壇を支配していた美的規範に揺さぶりをかけるためであった。二十代、三十年代のセザンヌは、ドラクロワ(Eugène Delacroix, 1798-1863)、クールベ(Gustave Courbet, 1819-1877)の反新古典主義絵画に刺激を受けたのみならず、マネ、画塾アカデミー・スイスの仲間や後の印象派画家達との交流を通して反体制画家としての立場を選び取っていった。また、当時のサロン絵画を糾弾したゾラの美術批評を読みゾラと芸術論を交わすことで過激な様式と表現を模索した。ゾラは、故郷エクス・アン・プロヴァンスで共に学び遊んだ親友であり、先にパリに出て小説家としての道を歩み始め、セザンヌがパリに出て画家になるように励まし経済的にも支援した。セザンヌのクイヤルド技法の発明とこの技法による静物画や肖像画は、サロンで活躍する画家の多くが男性性を欠いているとのゾラの批判に応えた作品で、パレットナイフに絵の具をたっぶり載せて画布の上で押し広げることで画家の力強い手の動き(男性性)を表現した。実際、セザンヌはゾラとの芸術的協働の証としてクイヤルド技法の作品をゾラに贈っておりゾラは生前二十点のセザンヌ作品をコレクションしていた。<sup>(7)</sup> 没後の一九〇三年、コレクションが競売にかけられて全貌が世間に公開された。ゾラが所持していたのは全て、印象派時代以前の暗い色調の厚塗りや過激な筆使いの作品群で、これを見た反ドレーフユス派の批評家、アンリ・ロシュフォール(Henri Rochefort,

1831-1913)は、「醜悪に対する愛好」だと言ってセザンヌ作品を酷評しながら、実は、セザンヌの過激な絵画を所持していた事実とゾラのドレーフユス派の立場を関連付けてゾラを激しく弾劾した。<sup>(8)</sup> セザンヌは実際の所、ドレーフユス派では決してなく、特に晩年は、一生活者としては保守的存在となっていた。<sup>(9)</sup> が、セザンヌの絵画とゾラの思想を関連付けた事自体は決定的外れではない。青年期に、ゾラは自然主義美術論を主張してペンでサロン絵画の腐敗を糾弾し、セザンヌは虚偽ではなく真実を、つまり、自らが見たこと感じたことを描くことを主張して絵筆でサロン絵画を批判した。両者はサロン絵画を糾弾することで、サロン絵画を支持する美術行政当局や一部のブルジョワが立脚していた政治、経済システムをも暗黙の裡に批判しており、その意味で両者は芸術を通して社会参加を行っていたと見做して良いだろう。ゾラは作家として十分に成功した一八八〇年代半ばになると絵画に興味を失っていった。同じ頃、セザンヌは自律的絵画の探究を始めており自然主義美術論を主張したゾラが関心を寄せるところではなく、両者は疎遠になっていった。

### ② 同時代の画家達

ゾラに続いて、セザンヌをコレクションしたのは、やはり、社会の支配階層ではなく、それとは無縁なアウトサイダー達であった。初期のコレクターは、まず、アカデミスム絵画の衰退と腐敗を敏感に察知して時代に相応しい新しい感覚、美学、技法を探索した後の印象派の仲間達と彼らに続く若い世代の画家仲間であった。彼等にとって、セザンヌの絵は商品でも娯楽の対象でも投機の対象でもなかった。セザンヌは、古代以来の西洋の写実、自然主義の伝統を終焉させ自律性(造型性)という新しい絵画の可能性にいち早く取り組んだ画家であり、その事を最も早

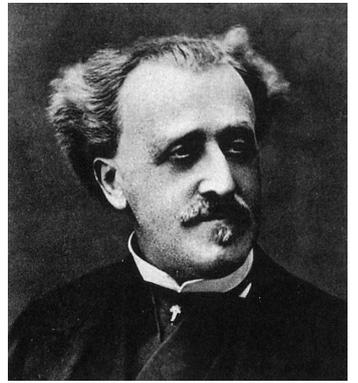


図2 ガシエ博士

く最も良く理解し得たのは、同業者たち、絵の玄人たちだった。印象派の仲間の中で、資産家であったギュスタヴ・カイユボット(Gustave Caillebotte, 1848-1894)は、仲間達を経済的に支援し印象派を世間に認めさせるためにセザンヌを含む仲間の絵を購入した。カミーユ・ピサロ(Camille Pissarro, 1830-1903)、『エドガー・ドガ(Edgar Degas, 1834-1917)』クロード・モネ(Claude Monet, 1840-1926)もセザンヌの価値を認め最初期に購入した人々であった。特に画商のアンプロワーズ・ヴォラール(Ambroise Vollard, 1866-1939)が一八九五年に開催した第一回セザンヌ展は印象派の仲間たちに大きな反響を呼び、

ピサロ(二十点)、ドガ(七点)、ルノワール(Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919)(四点)、モネ(十四点)は、既にセザンヌの作品を所持していたが、展覧会を機に買いつけていった。アメリカからフランスに渡り印象派の画家となったメアリー・キャサット(Mary Cassatt, 1844-1926)も、ヴォラール画廊で購入した二点の静物画を所持していた。

③ 後世代の画家達

一方、後世代のポール・ゴーギャン(Paul Gauguin, 1848-1903)、『モーリス・ドニ(Maurice Denis, 1870-1943)』

アンリ・マティス(Henri Matisse, 1869-1954)、『パブロ・ピカソ(Pablo Picasso, 1881-1973)』は、セザンヌから学びセザンヌを乗り越えるためにセザンヌを収集した。ゴーギャンは、株式仲買人として経済的にゆとりのあった時代に前衛絵画をコレクションしたが、職を棄てて絵画に専念するようになって生活に困窮し次々にコレクションを売却した。しかし、セザンヌの『果物皿のある静物』(F.W.N780、一八七九〜八〇年、油彩・画布、四六×五五cm、ニューヨーク近代美術館蔵)は、「一文無しになるまで手放さない。」と言って大切に持ち続けた<sup>11)</sup>。アンリ・マティスも、一八九九年以来、ピサロの勧めで、ヴォラール画廊に通い、経済的には苦しかった時代ではあったが『三人の浴女』を購入し自らの進むべき道標として大切に所持し続け最終的にパリのプティ・パレ美術館に寄贈した。その他四点のセザンヌをコレクションしていた。

④ コレクター達

第二に、体制側に与せずとも経済的に自立して生活でき、あるいは、体制に反対する政治勢力を支援し、体制美術と相容れない新しい前衛画家達を評価した人々がセザンヌのコレクターとなった。

まず挙げられるのがガシエ博士(Paul-Ferdinand Gachet, 1828-1909)(図2)である<sup>12)</sup>。パリに診療所を開き近郊のオーヴェール・シュル・オワーズに自宅を所有して生活した医者で、印象派やポスト印象派の画家達と交流した。自らも絵を描いたアマチュア画家であり彼等と芸術談義を交わしたのみならず医者として彼等が病気になるれば治療を行った。セザンヌは、パリ・コミューンによる混乱を避けてパリを離れて、ピサロの住むパリ近郊のポントワーズで印象派の美学と技法を伝授されたが、近隣のオーヴェール・シュル・オワーズに住んでいたガシエ博士

の家のすぐそばに家を借りて親しく交流した。博士は、ある時、セザンヌの競争心を煽って、マネに対抗してマネの『オランピア』の改変作品として『モデルヌ・オランピア』を描かせて購入し、一八七四年の第一回印象派展に貸し出した。博士は、本作を含め二十六点のセザンヌをコレクションした。二十年后にオーヴェール・シュル・オワーズに滞在したファン・ゴッホ(Vincent van Gogh, 1853-1890)を治療し最期を看取ったのも博士であり、一言で言えば、前衛絵画の愛好家であり博愛主義者であった。

同様に博愛主義者であったジュリアン・タンギー(Julien François Tanguy, 1825-1894、通称、タンギー爺さん)(図3)も最初期の理解者でありコレクターであった<sup>13)</sup>。タンギーは、ブルターニュ地方からパリにやってきて絵の具職人となったが、社会主義思想に共鳴して、一八七一年のパリ・コミューンに参加し投獄された。その後釈放されてパリに戻り絵の具商としてモンマルトルの丘の下、クローゼル街に店を開いた。絵の具を無償で提供する代わりに、無名の売れない貧しい画家達の作品を預かって店頭に並べた。困窮した画家には一夜の宿や食事を提供する<sup>14)</sup>ことさえあった。セザンヌとも親密な仲となりセザンヌがパリを離れている間はアパートの鍵を預かり、セザンヌの絵に興味を示す者がいればアパートの中に自由に入って絵を見せた。同様に、ゴッホとは博愛的感情を共有して同志的な関係となりゴッホのモデルも勤めた。そうした交流を通じて、タンギーは若い世代に新しい絵画が芽生えつつあることにいち早く気づき、彼等の明るい絵の具の跡を残す絵画をサロン<sup>15)</sup>の脂がかかった暗い絵と区別して「現代的(moderne)」絵画と呼んで評価しコレクションした。その中に二十七点のセザンヌが含まれていた。一八八〇年代になると、タンギーの店は、パリで最先端の

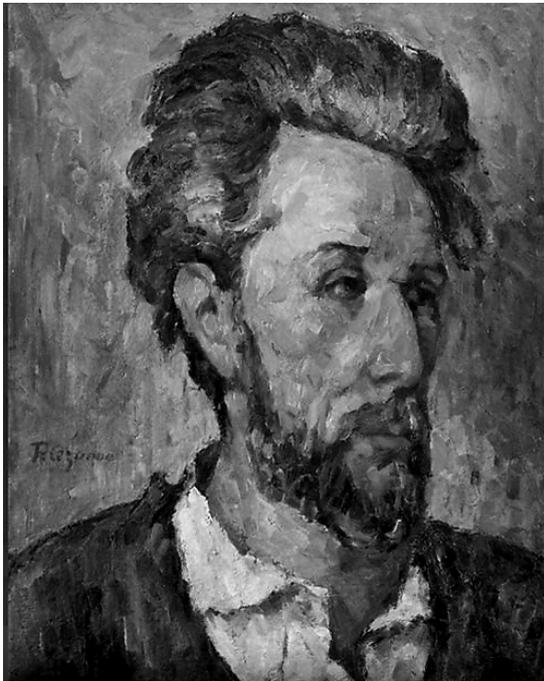


図4 ポール・セザンヌ 《ヴィクトール・ショケ》 1876-77年 油彩・画布 46×36cm ニューヨーク、個人蔵



図3 フィンセント・ファン・ゴッホ 《タンギー翁さん》 1887年 油彩・画布 92×75cm パリ、ロダン美術館

絵を見ることのできる場所として評判を呼び、ゴーギャン、ベルナルド、ドニ、シニヤック(Pierre Signac, 1863-1935)などの若い世代が頻繁に出入りした。一八八〇年代から一八九四年にタンギーが亡くなるまで、タンギーの店はパリで唯一、セザンヌ作品を目にするところである場所であった。<sup>16)</sup>ベルナルドは、タンギーの店で見せたセザンヌの作品に新しい可能性を見だしタンギーの店がボン・タヴェン派の揺籃の地となったと後に述懐している。ゴーギャンは、六点のセザンヌをコレクションし、内、四点をタンギーから購入した。

セザンヌと深い友情で結ばれ熱心に作品を購入したコレクターとして、ヴィクトール・ショケ(Victor Choquet, 1821-1891)(**図4**)がいた。<sup>18)</sup>リールの織機製造業を営む家に生まれパリに出て役人となったが、しばしば上司と対立し職を失いそうになったが代議士の叔父の仲介で事なきを得ていた。出世の足がかりとなる地方への転勤を命じられても拒否したため退職まで下級役人の生活に甘んじた。叔父の死後は救いの手を差し伸べる者がいなくなつて退職を余儀なくされた。ジョルジュ・リヴィエール(Georges Rivière, 1855-1943)によれば、ショケはパリ市税関事務所の文書作成係に勤務し、反抗的で独立歩の精神の持ち主だったと証言している。<sup>19)</sup>立身出世には全く無関心だったが、実父の死後、遺産を相続し、妻もまた実家の遺産を相続したため生涯、裕福な生活を送ることができた。経済的に余裕があったため美術に興味を持ってコレ

クションを始め、特に一八世紀の家具と絵画を熱心にコレクションするとともにサロンでは認められない前衛画家達に注目してコレクションしたパイオニアでもあった。特にドラクロワを礼賛し作品を購入するだけでなく、結局、画家の承諾は得られなかったが、自身の肖像画の制作をドラクロワに依頼するほどであった。セザンヌとはルノワールの紹介で知り合いセザンヌもまたドラクロワ礼賛者であったために二人は意気投合した。パリのアパートにセザンヌを招いて所蔵するドラクロワを見せて語り合った。さらに、パリのアパートを飾る装飾画を依頼しノルマンディのアットンヴィルの別荘にも招いて四点の風景画を描かせるなど、亡くなるまで親しく交流してセザンヌを熱心に支援した。セザンヌはショケの肖像画を六つも描いている。

一八九九年、ショケの亡くなった八年後、夫人が亡くなるとコレクションの売り立てが行われた。その中に、ドラクロワの油彩画(二十三点)、水彩画(三十五点)、素描(二十四点)、セザンヌの油彩画(三十一一点)、ルノワールの油彩画(二十点)、クールベの油彩画(八点)、モネの油彩画(十一点)、マネ(Édouard Manet, 1832-1883)の油彩画(五一点)、モリゾー(Berthe Morisot, 1841-1895)の油彩画(三一点)、ピサロとドーミエ(Honoré-Victorin Daubigny, 1808-1879)の油彩画(各一点)が含まれていたが、実際は四十点のセザンヌを生前にコレクションしていた事が判明している。セザンヌが生きていた間、ショケは最初で最大のコレクターとなった。

セザンヌの作品を世に流通させた最大の功労者は、画商のアンブローズ・ヴォラール(**図5**)である。<sup>20)</sup>フランスの海外県、レユニオン島から法学を学ぶために本国にやってくるヴォラールは、やがて、画商に興味を持って、一

八九三年、パリ、ラフィット街に画廊を開設した。海外県からやってきたヴォラールは、パリではよそ者、異邦人でありパリ画壇を支配する美術行政当局とも当局が推奨するアカデミスム絵画を好んだブルジョワとも無縁な存在であった。それどころか、アナキストや左翼系の批評家や画家達と親しく交流し、反ブルジョワ、反アカデミスムの立場を取って、前衛画家達の作品を扱い始めた<sup>(21)</sup>。画商デュラン・リュエル(Paul Durand-Ruel, 1831-1922)<sup>(22)</sup>が印象派の団体展や個展を国内外で企画してプロモーションしたおかげで、既に、印象派は市民権を得、美術市場で飽和状態に達しつつあった。新たに市場に参入したヴォラールが投機対象として目を付けたのは、手つかずの画家達、すなわち、セザンヌ、ゴーギャン、ゴッホといったポスト印



図5 アンブロワーズ・ヴォラール

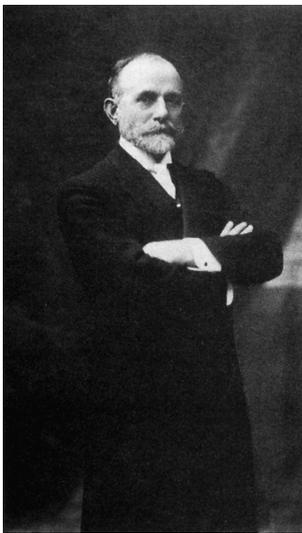


図6 オーギュスト・ペルラン

象派からナビ派、野獣派、ピカソに至るまでの一九世紀末から二〇世紀初頭のの前衛画家たちであった。

当時、世間的には無名だが画家仲間が高く評価していたセザンヌに、自身の趣味と画廊戦略に叶う画家として投機的価値を見出し、一八九五年に初の「セザンヌ展」を開催した<sup>(23)</sup>。その後、セザンヌが制作の拠点としていたエクス・アン・プロヴァンスにも赴いて、アトリエにあった作品を独占的に買い占め第二回、第三回個展を開催した。セザンヌ専属の画廊となったヴォラールは、油彩画だけで一時期六七〇点を所持し国内外にセザンヌを売りさばいていた。

ヴォラールと並んで、セザンヌから直接、作品を大量に購入したのは、パリのベルネーム・ジュンヌ画廊(Galerie Bernheim-Jeune)であった。セザンヌ没後、セザンヌ夫人と息子は、エクスのアトリエに残された全ての作品の売却をヴォラールに申し出た。ヴォラールはベルネーム・ジュンヌ画廊に共同購入を持ちかけ、アトリエに残されていた二十七点の油彩画と一八七点の水彩画を分割購入した。ベルネーム・ジュンヌ画廊は、かつて、三十六点を所持していた。早くから印象派を売買した画商、デュラン・リュエルも、モネに勧められて遅ればせながら、一八九九年に開かれたシヨケ・コレクシヨンの売り立てで、初めて、十七点のセザンヌを購入した。

ヴォラールから作品を購入した国内コレクターの内、ヴィクトール・シヨケ亡き後、最大のセザンヌ・コレクターとなったのは、フランス人、オーギュスト・ペルラン(Auguste Perlan, 1852-1899)(**図6**)であった<sup>(24)</sup>。マーガリン製造業で富を築き、工芸品やマネ、印象派絵画の収集を始めた。一八九九年のシヨケ・コレクシヨンの売り立て、一九〇三年のゾラ・コレクシヨンの売り立て、ヴォラール画

廊やベルネーム・ジュンヌ画廊での購入で、セザンヌをコレクシヨンに加えていき一時期、一四九点を所持した。亡くなった一九二九年の時点で九十二点のセザンヌが所蔵されていた。ペルランは生前、求めに応じて、自邸でコレクシヨンを公開しており、日本人も含めて、多くの画家達が、ペルランのお陰でセザンヌの作品を実見することができた。一九三六年、オランジュリー美術館で開催された「セザンヌ展」に際して、ペルランの子供達が、三四点のセザンヌを貸し出した。旧ペルラン・コレクシヨンの内、九点、現在、オルセー美術館の所蔵(計四十七点のセザンヌを所蔵となっているが、残りの多くはアメリカ人コレクターの手に渡って現在、合衆国の美術館で見ることが

できる。

一八七八年に最初の印象派論を書いた批評家のテオドル・デュレ(Theodore Duret, 1838-1927)<sup>(25)</sup>は、一九〇六年の改訂版でセザンヌにも言及したが、画家から手に入れたと思われる三点の他、タンギー、ヴォラール等から購入した、計八点のセザンヌを生前、所持していた。

一時期、セザンヌと親密な関係にあった詩人のジョワシヤン・ギャスケ(Joachim Gasquet, 1873-1921)は、セザンヌから五点の作品を贈られた。美術批評家のギュスタヴ・ジェフロワ(Gustave Geffroy, 1855-1926)は、セザンヌの作品を批評し、セザンヌに肖像画を描いてもらったこともあり八点を所有していた。内、四点は画家から譲られたと推定される。ジェフロワ、そして、左翼の政治家でドレーフユス派であったクレマンソー(Georges Clemenceau, 1841-1929)、彫刻家のロタン(Auguste Rodin, 1840-1917)と共に、一八九四年、ジヴェルニーのモネ邸でセザンヌと知り合いになった作家のオクターヴ・ミルヴオー(Octave Mirbeau, 1848-1917)も、熱心なセザンヌ

擁護者となり、十二点を所蔵した。内、六点はかつてピサロが所蔵していた。<sup>27)</sup>

その他、銀行家のカモンド(Comte Isaac de Camonde, 1851-1911)(五点)、歯科医のジョルジュ・ヴィオ(Georges Viau, 1855-1939)(七点)、個人コレクター、ユジェヌ・フロ(Eugène Blot, 1857-?) (十一点)、劇作家のアンリ・バーンスタイン(Henri Bernstein, 1876-1953)(六点)、アンリ・ルアルル(Henri Rouart, 1833-1912)(五点)、モーリス・ガンニャ(Maurice Gangnat, 1856-1924)(八点)、実業家のジャン・ラロシュ(Jean Laroche, 1866-1935)(七点)に加えて、一九一四年にパリに画廊を開店したポール・ギヨーム(Paul Guillaume, 1891-1934)、その妻のジュリエット(Juliette)、ギヨーム亡き後、ジュリエットと再婚したジャン・ワルテル(Jean Warter, 1883-1957)も熱心にセザンヌを蒐集し、現在、十四点が、パリのオランジュリー美術館に所蔵されている。

### おわりに―セザンヌ・コレクションの社会学

初期のセザンヌのコレクター達の社会的政治的立場に注目すると、ある特色が見えてくる。彼等の多くが、金銭、地位や名誉を求めて権力者のご機嫌を取る必要のない人々、ないしは、そうした事に無関心な人々であった。政府や関係諸機関から独立して十分な豊かな生活を営んでいた自由人や反体制思想の持ち主であった。反サロンの立場を取った売れっ子の小説家ゾラ、博愛主義者の医者ガシェ博士、社会主義者の絵の具商タンギー爺さん、立身出世に無関心で遺産を頼りに美術収集に没頭した下級役人のシヨケ、ボヘミアンの画家仲間、アナキストのピサロ、ヴォラール、ガスケ(ただし晩年は王党派に転向)、左翼の

政治家でドレーフス派のクレマンソー、批評家ジェフロワがセザンヌを支持したが、セザンヌも又、権力や金力の支配から自由な存在だった。銀行家だった父親の財産と年金で生涯、生活する事ができたため、経済力のあるブルジョワに擦り寄って彼等の趣味を満足させる絵を描く必要はなく、自らの造形的関心をとことん追求することができた。晩年になると熱心なカトリック教徒になり反ドレーフス派の立場を取り近代化による自然や伝統的景観の破壊を嘆く保守主義者となったが、それでも、政治、経済、美術行政など、あらゆる分野の中枢勢力、権力者集団と無縁な全くのアウトサイダーであり、ボヘミアンであり、独立独歩の自由人として生涯を終えたことに変わりはない。<sup>30)</sup>セザンヌのコレクター達が、こうしたセザンヌに政治的思想的親和性や共感を見いだした事は想像に難くない。それ以上に重要な事は、彼等がセザンヌに支配者側の趣味(権力や経済力の誇示)、大衆美学(表象された内容やその参照対象への関心、日常の生活感情や倫理的感情)とは異質な純粹美学(表象の仕方自体への関心、形式美)の誕生を見いだした新しい受容層だったという点である。ゼードルマイヤー<sup>31)</sup>(Hans Sedlmayr, 1896-1984)やメルロ・ポンテイ<sup>32)</sup>(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)が指摘したように、中期以降のセザンヌが確立した自律的絵画には、人間性、日常的生活感情が剝奪された無関心性が支配しており、それを見て楽しむとすれば、表象された事物の美しさをそれが指示する自然対象への参照を通して味わうのではなく、表象の仕方自体を決定している造形要素が様々な感覚や感情を鑑賞者に呼び起こすという意味での「意義ある形(significant form)」「クライブ・ベル[Clive Bell, 1881-1964]の言葉<sup>33)</sup>」を享受するしかない。彼等は日常の生活感情に煩わされる事なく、また、そ

れらとセザンヌの絵を関係付ける事なく純粋な美的対象として楽しむ能力を獲得した最初期の人々で、当時としては特権階級であり、社会学者のブルデュー(Pierre Bourdieu, 1930-2002)の言葉を借りれば、「文化貴族(moblesse culturelle)」「<sup>34)</sup>」だったといっても過言ではない。ブルデューは、現代の美的趣味の多様性と社会階層の差異を統計学によって関連付けることで、美的趣味が、経済力、学歴や家庭環境によって決定づけられていることを明らかにした。低学歴の労働者階級と一定の経済力や知識と教養を備えた高学歴の知識人とは趣味が明らかに異なるという一種の決定論を繰り広げたが、こうした階級間の趣味の亀裂は一九世紀半ば以降のフランスの受容層の間で既に生まれていたのではなからうか。体制側に与するブルジョワやそれを無批判に享受する大衆の趣味とは異質な趣味を持った階層が、セザンヌ以後の自律的絵画の展開と共に誕生したことは明らかだろう。

セザンヌの没後、セザンヌを「近代絵画の父」として評価する言説がアングロ・サクソン圏で形成されていく。英国では、サミュエル・コートールド(Samuel Courtauld, 1876-1947)が中心となってセザンヌをコレクションすると共に、「ロジャー・フライ(Roger Eliot Fry, 1866-1934)」「クライブ・ベル、ルイス・ハイインド(Charles Lewis Hind, 1862-1927)らの批評家によって、セザンヌ絵画を語る言葉として形式主義批評が確立され、<sup>35)</sup>米国では、膨大なセザンヌ・コレクションを形成したバーンズ博士(Albert Coombs Barnes, 1872-1951)やニューヨーク近代美術館初代館長、アルフレッド・H・バー(Alfred Hamilton Barr Jr., 1902-1981)」「批評家クレメント・グリーンバーグ(Clement Greenberg, 1909-1994)」「画家で美術史家のアール・ローラン(Erle Loran, 1905-1999)などによって継

承されていった。かつて異端だった近代主義モダニズムの言説と美学は、かつては正統だった一九世紀以来のブルジョワ趣味や大衆美学を俗悪で下劣なものとして貶め排除する高級なエリート趣味、新たに正統を自認する巨大なイデオロギーとして成長を遂げていった。

セザンヌの初期のコレクター達は、投機や資産形成を目的としたのではなく、コレクションすることで画家の美的闘争に加担し、さうするごとく、一握りの美的特権階級として社会的居場所を得、それを確かなものにしてしようとしたのではなからうか。

〈版出典〉

- 図 1 [https://www.cezannecatalogue.com/resources/supplemental\\_images.php?pageNum=3&totalRows=716](https://www.cezannecatalogue.com/resources/supplemental_images.php?pageNum=3&totalRows=716)
- 図 2 Paris, musée d'Orsay, service de documentation, *Cézanne* (Cat. d'Exp.), Galeries nationales du Grand Palais, 25 septembre 1995-7 janvier 1996, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, p. 531.
- 図 3 [https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%BF%E3%83%B3%E3%82%AD%E3%83%BC%E7%88%BA%E3%81%95%E3%82%93#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB.Van\\_Gogh\\_-\\_Portrait\\_of\\_Pere\\_Tanguy\\_1887-8.JPG](https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%BF%E3%83%B3%E3%82%AD%E3%83%BC%E7%88%BA%E3%81%95%E3%82%93#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB.Van_Gogh_-_Portrait_of_Pere_Tanguy_1887-8.JPG)
- 図 4 <https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=290>
- 図 5 [https://en.wikipedia.org/wiki/Ambroise\\_Vollard#/media/File:Ambroise\\_Vollard\\_standing\\_in\\_front\\_of\\_Picasso's\\_Evocat%3%20%3Bn.\\_El\\_entierro\\_de\\_Casagemas.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ambroise_Vollard#/media/File:Ambroise_Vollard_standing_in_front_of_Picasso's_Evocat%3%20%3Bn._El_entierro_de_Casagemas.jpg)
- 図 6 John Rewald (in collaboration with Walter Feilchenfeldt and Jayne Warman), *The Paintings of Paul Cézanne, A Catalogue Raisonné*, Vols. I, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1996, p. 339.

註

- (1) セザンヌのコレクターに関して以下で概説しているので参照をたい。永井隆則「セザンヌのコレクターたち」『セザンヌー近代絵画の父』とは何か。』(永井隆則編)三才社、二〇一九年、一四二―一五八頁。

(2) T. J. クラークが「calicot」と呼んだ事務労働者階級がこれに該当するだろう。 Cf. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life Paris in the Art of Manet and his followers*, Thames & Hudson, London, 1984, pp. 234-235.

(3) Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Gallimard, Paris, 1991, pp. 293-4, pp. 373-4, p. 375, etc. (フーレル・ン著／三浦篤・藤原貞郎訳『美術論集』(フーレル・ン著)藤原書店、二〇一〇年)

(4) この点に関しては、コンブリッチが以下で分析している: Ernst H. Gombrich, "La psychanalyse et l'histoire de l'art," *L'Écologie des images*, Flammarion, Paris, 1983, pp. 45-79.

(5) Émile Zola, *ibid.*, 1991, p. 307.

(6) 阿部良雄「絵画が偉大であった時代」小沢書店、一九八〇年、に書名として使われたフリーズを借用したが内容は無関係である。

(7) Cf. Takanori NAGAI, Zola accuse par sa plume, Cézanne par son pinceau. *Les actes du colloque international : Part-on parler d'une amitié créative entre Cézanne et Zola ?* (<https://www.societe-cezanne.fr/2020/05/06/zola-accuse-par-sa-plume-cezanne-par-son-pinceau/>), mai, 2020

(8) Henri Rochefort, L'Amour de laid, *L'Intransigeant*, 9 mars 1903, n. p.

(9) Cf. Alain Madeleine-Perdillat, Une lettre inédite de Joachim Gasquet sur Cézanne, diffusé sur le site d'Alain Paire: <http://www.galerie-alain-paire.com/novembre2017> (<https://www.societe-cezanne.fr/2017/11/17/une-lettre-inedite-de-joachim-gasquet-sur-cezanne/>)/Robert Lebridge, Rethinking Zola and Cézanne: Biography, politics and art criticism, *Journal of European Studies*, Vol. 46, Issue 2, June 2016, pp. 126-142.

(10) FWN 雑誌『ワグネル・カタルー・レントの雑誌』48号: Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman, David Nash, The Paintings of Paul Cézanne On-line catalogue raisonné under the direction of Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman and David Nash (二〇一四年十一月冊誌) ([\(https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/index.php\)](https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/index.php)) (二〇二〇年十月二十六日公開)

(11) 「君が欲しいと言ったセザンヌの作品は類似希な名品だ。以前に三百フランで売ったけれど言われましたが断りました。とつても大切に扱います。余程の事が無い限り、一文無しになるまで手放しません。」(フーレル・ンフネットケル宛の手紙、一八八八年六月初め)

Le Cézanne que vous me demandez est une perte exceptionnelle et j'en ai déjà refusé 300f: j'y tiens comme à la prune de mes

yeux et à moins de nécessité absolue je m'en déferai après ma dernière chemise." Lettre à Emile Schuffenecker, Pont-Aven, début juin 1888) Édition établie par Victor Merlhas, *Correspondance de Paul Gauguin Documents Temoignages*, Fondation Singer-Polignac, Paris, 1984, p. 182.

(12) Cf. Paul Gashet, *Deux amis des impressionnistes Le Docteur Gashet et Murer*, Édition des Musées Nationaux, Paris, 1956/*Un ami de Cézanne et non Gogh Le Docteur Gashet* (Cat. d'Exp.), Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 28 janvier-26 avril 1999, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999.

(13) Émile Bernard, Julien Tanguy dit le «Père Tanguy», *Mercur de France*, Vol. 76, No. 276, 16 décembre 1908, pp. 600-616.

(14) Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes*, Librairie Floury, Paris, 1939 (Première en 1906), pp. 162-3.

(15) Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Les Éditions G. Crés et Cie, Paris, 1919, pp. 66-7.

(16) Maryline Assante di Panzillo, *Cézanne et l'argent-Salons, marchands et collectionneurs*, Édition de la Rmn-Grand Palais, Paris, 2011, pp. 54-63.

(17) Émile Bernard, Notes sur l'École dite de(Pont-Aven), *Mercur de France*, Vol. 48, No. 168, décembre 1903, pp. 675-682.

(18) Cf. John Rewald, Choquet et Cézanne, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1969, pp. 33-96./Victor Choquet-Freund und Sammler der Impressionisten Renoir, Cézanne, Monet, Manet (Aussr. Kat.), Sammlung Oskar Reinhart(«Am Römerholz»), Winterthur, 21. Februar bis 7. Juni 2015, Hirner Verlag, München, 2015, S. 179-181.

(19) George Rivière, *Renoir et ses amis*, H. Floury Éditeur, Paris, 1921, p. 36.

(20) Cf. Isabelle Cahu, *Ambroise Vollard, un marchand d'art et ses trésors*, Gallimard, Paris, 2007./*Cézanne to Picasso Ambroise Vollard, patron of the Avant-Garde* (Exh. Cat.), The Metropolitan Museum of Art, New York, September 13, 2006-January 7, 2007, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2006./*De Cézanne à Picasso Chefs-d'œuvre de la galerie Vollard* (Cat. d'Exp.), Paris, Musée d'Orsay, 19 juin 2007-18 septembre 2007, Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, Paris, 2007).

(21) Cf. Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer, Epilogue in Paris: Vollard, *Cézanne and Provence The Painter in His Culture*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003, pp. 233-250.

- (82) Cf. *Paul Durand-Ruel, le port de l'impressionnisme* (Cat. d'Exp.) Paris, Musée du Luxembourg, du 15 octobre 2014 au 8 février 2015. Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, Paris, 2014.
- (83) チャールズ・ヘンリー・カーネルの「展覧会図録」『国立西洋美術館』1910年「1911-1917頁(和文)」pp. 301-304(English).
- (84) Cf. *Paul Durand-Ruel, le port de l'impressionnisme* (Cat. d'Exp.) Paris, Musée du Luxembourg, du 15 octobre 2014 au 8 février 2015. Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, Paris, 2014.
- (85) チャールズ・ヘンリー・カーネルの「展覧会図録」『国立西洋美術館』1910年「1911-1917頁(和文)」pp. 301-304(English).
- (86) Sylvie Patin, *The Collectors of Cézanne's Early Works, Cézanne The Early Years 1859-1872* (Exh. Cat.) London, Royal Academy of Arts, 22 April-21 August 1988. National Gallery of Art, Washington Catalogue published in association with Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York pp. 54-65.
- (87) Théodore Duret, *Les Peintres Impressionnistes-Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*, Librairie Parisienne Heymann & J. Perois, Paris, mai 1878.
- (88) Théodore Duret, *op. cit.* [Note 14], 1939 (Première en 1906), pp.

- 149-170.
- (89) シェンロンの「展覧会図録」『国立西洋美術館』1910年「1911-1917頁(和文)」pp. 301-304(English).
- (90) 晩年に交流した若手画家「ヘンリー・カーネル」に「若手画家の展覧会図録」『国立西洋美術館』1910年「1911-1917頁(和文)」pp. 301-304(English).
- (91) Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte : Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbion und Symbol der Zeit*, O. Mul-

ler Verlag, Salzburg, 1948, S. 124-125.

- (92) Maurice Merleau-Ponty, *Le Douce de Cézanne, Fontaine : Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, 6, No. 47, Tome 9, décembre 1945, p. 82. (*Sens et Non-sens*, Les Éditions Nagel Paris, 1966, p. 18.).
- (93) Clive Bell *Art*, Calhoun&Windus, London, 1923 (first published, February 19, 1914), p. 207.
- (94) Pierre Bourdieu, *La distinction-Critique Sociale du Jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, pp. 9-106. (『ピエール・ブルディュー』石井洋一郎訳『ピエール・ブルディュー』藤原書店「一九九〇年」一七〇-一七一頁)。
- (95) 以下を参照の事：永井隆則「イギリスにおけるフランス近代絵画——英仏の往還」『French Modern Painting in Britain: Anglo-French Exchange』『ロンズン・ナム・ギャラリー展』『展覧会図録』『国立西洋美術館』二〇一〇年「一九二一-一九七頁(和文)」pp. 301-304(English)。