

大戦間期から第二次世界大戦期における マティスの批評的位置付けをめぐる考察

大久保 恭子

はじめに

アンリ・マティス(1869-1954)は20世紀フランス美術を代表する芸術家である。世紀の初めにフォーヴ(野獣)と呼ばれ前衛芸術家として耳目を集めたのち、独自の芸術的立場を模索し、1930年代には世界規模での評価を得ていた。

1937年にパリで開催された「現代生活における芸術と技術の国際博覧会 Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne」(以下万博)では視覚芸術が博覧会を特徴付ける一つの柱になり、国家を挙げての催しであるがゆえに現存のフランスの芸術家のほとんどが動員をかけられた。ところがマティスは除外された。少なくともこれまではそう考えられてきたのである。美術史家イヴ＝アラン・ボアはその背景には当時の錯綜した芸術評価があり、この時の除外とはほぼ同時期にマティスが所有していたポール・セザンヌの《三人の浴女》を国家に寄贈したこととは深い繋がりがあると述べた⁽¹⁾。ボアの発言はこれまでの理解を踏まえたものであるが、その理解の拠り所となったのは、マティスの妻、アメリーがマティスの死後、55年4月16日に行った回想である。アメリーは、37年万博で、国家がマティスに壁画制作依頼を失念したことを批判し、マティスもまたそのことに不満を抱いたと証言した。そしてアメリーの提案にマティスが賛同して、「国家をこれ以上ないくらいに懲らしめる」ために《三人の浴女》を寄贈することにしたと語った⁽²⁾。ただしこの件に関するマティス自身による証言は確認されていない。

芸術家が国家に作品を寄贈すること自体は珍しいことではない。しかしマティスがセザンヌ作品を寄贈するとなると、その動機に一考の余地が生じる。なんとなればマティスにとってセザンヌは長きにわたり「先生」だったのであり⁽³⁾、《三人の浴女》は、マティスが若くいまだ画業で生計を立てるにも苦勞した時代にかかなりの無理をして手に入れた作品であり、それ以降あたかも聖書のように傍らに置き続けた作品だったからである。マティスはなぜ《三人の浴女》を手放したのか、それも万博開催に向けてフランスが一丸となって邁進していた時期に、である。ここに明らかにすべきいくつかの問題がある。

本稿では上記の問題意識に即して、まず1937年パリ万博における視覚芸術の意義を考察し、次いで大戦間期から第二次世界大戦勃発期におけるマティス芸術の批評上での位置付けを検討

して、マティスによるセザンヌ作品寄贈の意味を考えたい。

1. 1937年パリ万博における視覚芸術の意義

1) パヴィリオンの壁画

第二次世界大戦開戦前に開催され、それ以降今日に至るまでフランスが開催国となった最後の万博が1937年パリ万博である。会場は、トロカデロ丘にあったトロカデロ宮殿を改築したシャイヨー宮をメイン入場口として、セヌ川を越えてエッフェル塔のあるシャン・ド・マルス、そしてセヌ川沿いにグラン・パレにまで広がっていた。参加各国の300に近いパヴィリオンのはほとんどは、シャイヨー宮からセヌ川にかかるイエナ橋までの敷地に建設され、観客はシャイヨー宮の双翼のあいだからすべてを見渡すことができた。フランスはその開催目的として、「美的なものと有用なものとの統一の可能性を示すことで、人間性の崇高な遺産と精神的価値を称揚する」ことを掲げた⁽⁴⁾。ここからもパリ万博では芸術が重要な役割を担っていたと分かるが、こうした目標設定の背後には当時の社会情勢があった。

当時のヨーロッパには、全体主義のナチス・ドイツと共産主義のソビエト社会主義共和国連邦によるイデオロギー対立が影を落としていた。それを象徴するように両国のパヴィリオンはイエナ橋を挟んで向かい合って建てられ威容を誇り、注目を集めていた。この万博はヨーロッパ各国のナショナリズムが交錯する場だったのである。この状況下で開催国たるフランスは、共産党と社会党の協調の上に成立し、その母体を「反ファシズム知識人監視委員会」に置き、反ファシズムと平和を対外政策とした当時の人民戦線政府の方針にしたがって、「芸術」という政治的に右派でも左派でもない、エミール・ベルナルの言に依れば「最高の芸術は何よりも普遍的で人間に訴える」ような⁽⁵⁾、中立的なものを想定して、フランスのナショナリズムを視覚化しようとした。開催目標は、万博総合指揮者エドモン・ラベが言うように、「この大博覧会から引き出される教訓は団結という大きな教訓」だったのであり⁽⁶⁾、またファシズムの脅威に対抗するためのフランスの芸術面での覇権誇示でもあった。

折からの世界恐慌のあおりを受け30年代のフランスは不況にあえいでいたが、万博のパヴィリオン装飾のための壁画制作は失業者対策としても有効だった。大規模発注美術局長ジョルジュ・ユイスマンが中心となった「注文分配に関する検討委員会」は345の壁画を464人の芸術家に発注したのである。そこにはフランス国籍を持つ現存の芸術家のほとんどが含まれていた。メイン入場口のシャイヨー宮を飾った壁画について、山本友紀氏は以下のように分析した⁽⁷⁾。

シャイヨー宮の壁画は内部の劇場を装飾するために21名の画家に発注された。その内訳は新古典主義のルイ・ビヨテに始まり、モーリス・ドニ、ピエール・ボナール、エドゥアール・ヴェイヤール、ケル＝グザヴィエ・ルーセルたち世紀末に活躍したナビ派、ラウル・デュフィ、オットン・フリエスらマティスと同様フォーヴと呼ばれた画家たち、アンリ・ド・ヴァロキエ、リュック＝アルベール・モロー、ジャン＝ルイ・ブッサンゴー等いわゆるポスト・キュビスト

たち、そしてロラン・ウード、アンドレ・プランソン等1900年前後生まれの若い画家たちまでを含んでいた。概観するとシャイヨー宮内部壁画は世紀末からの20世紀フランス具象美術の展示になっていたと分かる。

壁画を制作したフリエスは、荒々しい前衛的なフォーヴから穏やかな古典主義へと画風を転じた画家で、壁画の制作者選出に影響を持った「注文分配に関する検討委員会」の分科委員会メンバーの一人でもあった。フリエスは制作者の選考基準に絡んで「様々な年代と傾向を、それらを代表する芸術家たちのうちで最も優れた芸術家の作品を通じて整理する試み」と語ったが、この発言の裏には、大戦間期に古典主義の復興、シュルレアリスムの台頭、幾何学的抽象の伝播など多様な芸術的傾向が錯綜し、「同時代美術 l'art vivant⁽⁸⁾」の概念が曖昧になってしまったことへの反省があった。「整理する」という文言からも、同時代美術ひいてはフランスの美術史再編纂に関わらんとするフリエスの意欲が推察できる。シャイヨー宮の壁画制作者選択を貫く意図は、たんなる20世紀フランス美術の展覧ではなく、古典主義と結びつく同時代美術を展示する場を作ることだったと山本氏は指摘する。

問題はその選にマティスが漏れたということである。そればかりかマティスは万博のほかのパヴィリオンの壁画制作からもあまねく遠ざけられたのである。この点では確かにマティスはこれまで考えられてきた通り万博から排除されていた。それではマティスは芸術を柱とした国家を挙げての催しから全的に外されたのだろうか。この問いを考えるために壁画だけでなくそれ以外の芸術が万博で担った意味について検討したい。

2) マティスと万博との関わり

万博開催に先立つ25年に『同時代美術』誌は、近代美術館設立の必要と、そこでの同時代美術の扱いを問うアンケートを実施した。それまで近代美術はリュクサンブール美術館に収蔵されていたが、20年代に収蔵品の数が膨れ上がり、同時に収蔵基準ならびにその特質に混乱が生じて、何らかの「整理」が求められていたのである。アンケートにフリエスは、「展示室の完全な再構成。同時代美術の多様な面をできる限り完璧に展示できるように、絵画はそれらが示す傾向に応じて聡明なやり方で分類されるべきだ」と答えた⁽⁹⁾。こうした要請は万博で明確なかたちを伴って叶えられた。シャイヨー宮のセヌ川沿いの東側、ケ・ド・トーキョーにあったパレ・ド・トーキョーに2棟の展示施設が建設され、西棟は国立近代美術館(Musée National d'Art Moderne)、東棟は市立近代美術館(Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)になったのである。このうち国立近代美術館がパリ万博開幕と同日に落成した。つまり国立近代美術館開館も万博の一部だったのである。事実この美術館の開館記念展として政府肝いりの「フランス美術の傑作展」が開かれた。この展覧会そのものの検討も必須であるがそれは別稿に譲るとして、ここでは国立近代美術館に収蔵され展示された作品に着目したい。

25年のアンケートの際に、近代美術館に収蔵されるべき画家として挙げられたのが、ドニ、ボナール、ヴュイヤールたちナビ派、マティス、アンドレ・ドラク、モーリス・ド・ヴラマン

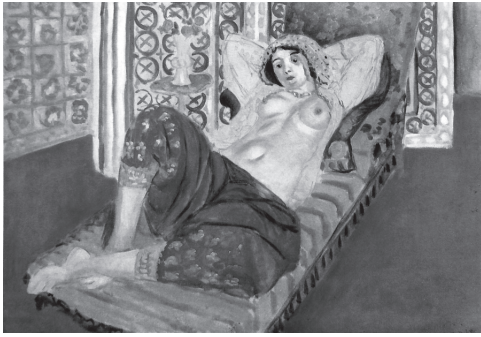


図1 マティス《赤いキュロットのオダリスク》
1921年 油彩 カンヴァス 65×90cm ポ
ンピドゥーセンター・国立近代美術館蔵
パリ

ク、フリエスたちフォーヴ、パブロ・ピカソ、
ジョルジュ・ブラック、アンドレ＝デュノワイ
エ・スゴンザックたちキュビストであった。こ
こに万博で壁画制作を依頼された画家たちに交
じってマティスの名前が確認できる。実際のこ
の美術館には、リュクサンブール美術館の収蔵品
を引き継ぐかたちではあったが、国家が買い上
げたマティスの作品が収められていた。となる
とマティスはあながち万博と無縁ではなかった
ということになる。収蔵品となったマティス作
品は、作品買い取りをめぐる長い間の様子見に

終止符を打ち22年に国家買い上げとなった《赤いキュロットのオダリスク》(1921)(図1)や《緑色の食器棚の静物》(1928)だったが、これらが世紀初頭の実験的な造形的表現ではなく、18年から制作の拠点を置いていた南仏ニースでのモデリングの効いた自然主義的な穏やかな画風の作品だったということは意味深い。

マティスと万博の繋がりに関しては、さらに複雑で重要な出来事があった。パレ・ド・トー
キョーの東棟では展示施設を転用して万博直後に市立近代美術館を開館する予定で準備が進め
られていた。もっとも西棟で落成した国立近代美術館が、万博終了後に第二次世界大戦下の戦
時体制にのみこまれ、正式な美術館としての開館が47年になったように、東棟の市立近代美術
館開館も同様に、否、西棟よりさらに遅れた。というのも万博終了後、東棟の展示施設が万博
事務局からパリ市に移管されるまでに、美術館として必要な設備の改修工事が間に合わず、建
物は使用できない状態に追い込まれたからである。大戦中は各種サロンの展示施設に転用され
戦後もその状況が続き、市立近代美術館の開館は61年までずれ込むのである⁽¹⁰⁾。ともあれ36
年当時は市立近代美術館開館を目指して万博基金による収蔵作品の入手が進められていた。パ
リ市立ブティ・パレ美術館(Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)の館長だったレ
イモン・エスコリエは36年7月に、市立近代美術館の収蔵品としてマティスの《ダンスⅠ》
(1931-33)(図2)の入手が可能か否か、可能な場合の購入希望価格について画家本人に問い合わ



図2 マティス《ダンスⅠ》1931-33年 油彩 カンヴァス 340×387cm 355×498cm 335×391cm
パリ市立近代美術館蔵

せ、買い取りの仲介をしている⁽¹¹⁾。

《ダンスⅠ》は制作段階からほかの作品とは異なる事情を抱えていた。30年にマティスは、アメリカ人コレクター、アルフレッド・バーンズから、フィラデルフィア郊外のメリオンにあったバーンズ財団美術館(現在は閉鎖)の中央ギャラリーを飾る壁画の制作依頼を受けた。壁画の設置場所は三つのリュネット部分で、マティスは予め採寸して制作したのだが、採寸間違いから再制作を余儀なくされた。描きなおされた《ダンスⅡ》(1923-33)はバーンズ財団美術館に設置されたが、最初のヴァージョン《ダンスⅠ》はお蔵入りする羽目になったのである。《ダンスⅠ》《ダンスⅡ》はともに、国立近代美術館が収蔵していたようなニース期の作風とは異なり、単純化された人体と明快な色面で構成された背景とを持つ、あたかも世紀初頭の実験的な時期を彷彿させるような、しかしそれとは異なる新しい造形的表現を模索する壁画だった。《ダンスⅡ》は完成後メリオンに運ばれ、その後はバーンズが許可した訪問客しかバーンズ財団美術館に入ることができなかったために、その作品をパリの人々が目にする機会は極めて限られた。そこでエスコリエは《ダンスⅠ》をフランス国家の所有として一般公開する計画に賛同し推進したと考えられる。マティスの反応はきわめて良好で、10月22日の日付けがある市立近代美術館の図面に、希望する設置場所を書き込むほどだった⁽¹²⁾。購入金額は95,000フランとなり、37年1月の商工省万博担当参事官からマティスへの手紙には、「ケ・ド・トーキョーの展覧会でその壁画は展示されるだろう」と記されていた⁽¹³⁾。

それならば万博の壁画制作発注からマティスが排除されたことについて、これまでとは異なる解釈が可能になる。すなわちパヴィリオンの壁画制作依頼に代わるものとして、パレ・ド・トーキョーの東棟でマティスの《ダンスⅠ》を壁画として展示する計画が、万博開幕前に担当省から打診されていたことになるのである。ところが万博が始まってみると、そこで開催されたのは「フィンセント・ファン・ゴッホ展」とパリ市の歴史展示だった。《ダンスⅠ》はパリ市の所有となったまま、展示されなかったのである。こうした変更がいかなる理由によって生じたかはいまだ検証されていないが、事実関係を追うと、少なくともマティスは万博から排除されていたわけではない、ということが明らかになった。それではこのときフランスはマティスにどのような役割を期待したのだろうか。そしてエスコリエが《ダンスⅠ》の入手に意欲的だったのは、果たして、マティスの30年代の新展開を記録する斬新な作品をフランス国家の所有として公開することだったのだろうか。興味深いことに《ダンスⅠ》購入の交渉が始まったとき、マティスはセザンヌの《三人の浴女》をエスコリエが館長を務めるパリ市立プティ・パレ美術館に寄贈することを申し出ていたのである。

マティスと万博、そしてエスコリエとの関係をより直接的に示すのは、館長であるエスコリエが中心になって組織したパリ市立プティ・パレ美術館で開催された「独立美術の巨匠たち1895-1937展」であった。そこで万博におけるこの展覧会の意味について考えることにしたい。

3)「独立美術の巨匠たち 1895-1937展」の意味

パリ万博では複数の展覧会がその催しの一環として開催された。その中の一つはパレ・ド・トーキョー西棟での「フランス美術の傑作展」で、もう一つがパリ市立プティ・パレ美術館での「独立美術の巨匠たち 1895-1937展」(以下「巨匠展」)だった。この二つの展覧会は当時から関連性を持つと受け止められてきたが、物故者のみで構成されフランス美術の伝統を展示した「フランス美術の傑作展」と、現存の作家も含めた「巨匠展」とでは違いもあった。

「巨匠展」ではそのタイトルにあるように、19世紀末から37年までの約40年間に活動したフランス内外の芸術家120名の作品が展示された⁽¹⁴⁾。その内訳を見ると、「フランス美術の傑作展」の最後を飾ったセザンヌ世代のオーギュスト・ロダンたちに始まり、マティス、デュフィたちフォーヴ、ピカソやブラックたちキュビスト、加えてシャイム・スーティンやジュール・パスキンといった外国人画家の作品も展示され、20世紀具象美術の多様な広がりを一望できる展覧会になっていた。もっとも具象美術であるにもかかわらずシュルレアリストたちが排除されたことは意味深長である。またピエト・モンドリアンたちの抽象美術が一切展示されなかったことについて、美術史家キャサリン・アミドン＝カヨウンは、この展覧会の企画者たちにとって、それらがいかに「外国のもの」であったかを示唆すると述べている⁽¹⁵⁾。また「フランス美術の傑作展」の最後に展示されたセザンヌは、ロダンのように両方の展覧会に展示された芸術家が複数いたにもかかわらず、「巨匠展」には展示されていなかった。ここにこの展覧会の特質を探る手掛かりがある。

さて展示された作家の作品数は一定ではなかった。1点だけの作家もいる中でマティスは、アリスティド・マイヨールと並んで61点もが展示されたのである。明らかにこの展覧会でマティスは極めて重要な位置を与えられたとすることができる。

この展覧会に対して当時の記事は、「展覧会はわれわれに理想的な独立派のサロンを実現した」⁽¹⁶⁾、「同時代美術の回顧展だ」⁽¹⁷⁾に代表されるように総じて好意的だった。ここで言う独立派とは、アカデミーが象徴する公式芸術とは袂を分かった芸術家たちの総称である。これらの記事の中でこの展覧会に「新しさと古典性と豊かさの20世紀」を見る向きもあったのは興味深い⁽¹⁸⁾。なんとなればこれこそがエスコリエと組織委員たちの狙いだったからである。エスコリエは同年に『フランス絵画—20世紀』と『アンリ・マティス』という書物を上梓していた。これらの著作には「フランス美術の傑作展」の組織委員の一人だったルネ・ユイグ、「巨匠展」の実行委員だったアンドレ・ロートやアンドレ・サルモン等の文章からの長い引用が含まれていたが、それはエスコリエの美術史観がかれらの考えに近かったことを示唆する。著作を通してエスコリエが主張したのは、芸術は、節度あるモダニズムが示しているように、フランスの偉大な伝統に結びついているということだった⁽¹⁹⁾。

エスコリエの美術史観はマティスを評価する際にも適用された。著作の中でエスコリエはマティスを、ウジェーヌ・ドラクロワとセザンヌ由来のフランスの絵画的伝統を引き継ぐ後継者と価値付けたが⁽²⁰⁾、それはマティスにフランスの伝統を引き継ぐ穏健なモダニストを期待し

たからにはかならない。事実エスコリエが仲介した《ダンスⅠ》の買い取り交渉における往復書簡でこの作品は、《ダンスⅠ》ではなく《ニンフの戦い》もしくは《ニンフ》と記されていた⁽²¹⁾。この名称に対してマティスが何らの抗議もしていないのは、作品のタイトルが必ずしも制作者によるものではないことが一般化していたことと、マティス自身が総じてタイトルに執着していないことにも依っただろう。しかしエスコリエにとってこの作品は、造形性を追求



図3 マティス《ダンス》1910年 油彩 カンヴァス 260×391cm エルミタージュ美術館蔵 サンクトペテルブルグ

した1910年の《ダンス》(図3)を思い出させる「ダンス」ではなく、神話との結びつきを連想させる伝統的な《ニンフ》だったのである。したがってエスコリエがこの作品を市立近代美術館の所蔵品にしようとしたのは、30年代のマティスの斬新な展開を呈示するためではなく、むしろフランスの伝統の後継者としてのマティスの位置付けを意識してのことだったと推測できる。

「巨匠展」は万博の枠組みの中で企画されたが、コスモポリタンなパリ市の自律性を担保するかたちで準備された。つまりこの展覧会は、パリ市が外国人芸術家を含む現代美術の多様性を擁護していることを世界に発信する目的を持つものでもあった。エスコリエは展覧会の準備に際して「フランスの芸術的覇権はプティ・パレでの展覧会によってすばらしく確かなものになる」としたため⁽²²⁾、ヨーロッパ文明を引き継ぎその連続性を保持するという命題において、フランスが特権的地位を占め続けていることを例証しようとしたと言える。

この展覧会に際して批評家のルイ・ジレは、マティスを「古いシャルダンの古典的作品から派生し」、「エクスの巨匠[セザンヌ]から純粹で混色しない筆触のシステムを借りた」と評し、そのうえでマティスとピカソを比較して双方がセザンヌから派生していると述べた⁽²³⁾。思い出したいのはこの展覧会にセザンヌは展示されていなかったということである。にもかかわらずジレは、わざわざ展示されていないセザンヌにマティスとピカソの出発点を見ようとした。

「フランス美術の傑作展」を締めくくったセザンヌは、ユイグがその著作『フランス絵画—現代芸術家たち』で現代美術はフォーヴから始まると書いたように⁽²⁴⁾、「巨匠展」の展示されなかった出発点／起点と認識されていたのではないだろうか。

2. 大戦間期から大戦勃発期のマティス評

1) マティスの批評上での位置付け

万博の企画に参加した人々は大戦間期からの関心事だったフランス美術史の再編纂あるいは当時の美術批評に強い影響力を有していた。「巨匠展」の実行委員の一人、ポール・ジャモは

フランスの画家が目指すべきものとして「普遍的なもの」を挙げて以下のように続けた。

普遍的なものとは古典的なものの別名である。(中略)節度、平穩、感覚と知性のバランス、節約、謙虚、精神性、ここに我が国の芸術を特徴付ける言葉がある。その真実なるもの、普遍的なるもの、人間的なるものを好む性格によって、フランス精神は最も正統なギリシャの後継者ではないか⁽²⁵⁾。

ジャモのこの文章には、第一次世界大戦以降の「秩序への回帰」を促す芸術的思潮を下敷きにした「古典」への依拠を見ることができる。ユイグもまた、フランス美術の伝統は古典主義に立脚していると主張した。ただここで言う「古典」は必ずしも古代ギリシャやルネッサンスを教条主義的に指してはいなかった。かれらが依拠することを提唱したのは、ユイグが主張したように、世界第二位の植民地大国としてモダニズムもオリエンタリズムも吸収しながら大フランスの理念のもとにそれらを組織化することによって、権威主義的でアカデミックな古典像を柔軟に修正しながら現代にアップデートした、「普遍主義的」古典だったのである⁽²⁶⁾。かくして「フランスの伝統」はフランス内外の様々な要素を折衷的に取り込んで形成されていくことになった。

ではこうした論調の中であってマティスはどのように位置付けられたのだろうか。18年からのニースでの写実的作品は、ニューヨーク近代美術館の館長アルフレッド・バー Jr. のようなモダニズム推進者からは否定的に捉えられたが⁽²⁷⁾、美術史家アンドレ・フェルミジェは、同時代のフランス人からは総じて好意的に迎えられたと指摘した⁽²⁸⁾。そもそもマティスは、08年の「画家のノート」で公表したように、自らの芸術を「均衡と純粹さと静穩」で特徴付け、「すべての頭脳労働者、例えば文筆家にとっても、ビジネスマンにとっても、鎮痛剤、精神安定剤、つまり肉体の疲れをいやす良い肘掛け椅子に匹敵するなにか」に例えて、裕福で知的なブルジョワジーを観者に想定していた⁽²⁹⁾。しかしバーが高く評価した世紀初頭から17年までの造形性を追求した実験的な作品は、ロシア人の貿易商にしてコレクター、セルゲイ・シチューキンに代表されるような外国人によって評価されたのであり、本国で支持されていたとは言い難く、フランスがマティスの作品を評価し始めるのは、この大戦間期を待たなくてはならなかったのである。リュクサンブール美術館による《赤いキュロットのオダリスク》の買い上げがこの時期だったのは偶然のことではない。

この頃マティスは実験的な表現から転じた温和な画風ゆえに、保守的な知識人からラテン的遺産とフランスの伝統を継承すると称賛されたドランとともに、独立派の代表格とみなされるようになっていた。わけてもマティスによる女性像は高い評価を得た。そこには、第一次世界大戦後にナショナリズムが高揚し、秩序への回帰と人間性の回復が提唱され、フランスの伝統に結びつく古典的造形が評価される中で、女性像は、自然や祖国、あるいは生命力の擬人化として、また平和と安逸と欲望の充足の象徴として好まれたという背景があった⁽³⁰⁾。

大戦間期の批評は、こうしたマティスをセザンヌとオーギュスト・ルノワールに結びつけようとした。批評家であり出版者でもあったE.テリアードは、マティスをセザンヌ、ジョルジュ・スーラ、ファン・ゴッホ、ルノワールの後継と位置付け⁽³¹⁾、批評家カール・シェフラーもまた、マティスはマネとセザンヌ、ルノワールの伝統を引き継ぐ正統派のポスト印象主義者であり、フランスの伝統の後継者でもあると評した。当時セザンヌとルノワールのいずれもが印象主義を乗り越えたフランスの伝統の良き後継者であり、同時代美術と伝統とを繋ぐ画家と認識されていたことは重要である。そしてシェフラーはさらに、マティスがレアリズムと装飾、造形性と平面性といった対極にあるものにバランスを与えていることを評価し、そこにマティスのフランス的特質を見たのである⁽³²⁾。

相対するものの均衡をとって双方を調和させる、すなわち「中庸」に価値基準をおく論評はシェフラーだけのものではなかった。ユイグは対置するものから調和を生み出す才能をマティスに見出し、「そこにこそフランス美術は存在する」と称賛した⁽³³⁾。また「巨匠展」の実行委員の一人ヴァルデマル・ジョルジュも同様の見解を表明して、マティスを「フランス絵画の巨匠の一人」と称えた⁽³⁴⁾。こうしてマティスは、この時期に再編纂されたフランス美術史の中に確たる位置を占めるに至ったのである。もっともそれがマティスという芸術家を全的に捉えていたとは言えないことは明記すべきである。それはあくまでもこの時代のフランスの要請にしたがって形成されたマティス像にすぎなかった。

しかしながら、たとえマティスがフランス美術の伝統の後継者として認められていたとしても、ブルジョワジーと協調関係にあると認識されたことは、万博のパヴィリオンの壁画制作者選出では不都合なことだっただろう。というのも制作者選考を行った行政官は人民戦線政府の意向を尊重したであろうし、レオン・ブルム率いる人民戦線は「万人のための芸術」というスローガンを掲げて、芸術の大衆化を図ろうと芸術に社会参加を求めたからであり、また壁画こそは一部の特権をもつ上流階級や裕福なブルジョワジーの枠を超えて、広く大衆に向けて公開すべき芸術であると考えていたからである⁽³⁵⁾。

2) セザンヌ《三人の浴女》寄贈の意味

それではこのように複雑に入り組んだ芸術界の状況を背景にして、マティスによるセザンヌ《三人の浴女》の寄贈はいかなる意味を持つと考えられるだろうか。この寄贈に関するこれまでの一般的理解は先述した通り、マティスの妻、アメリーの回想を根拠としてきた⁽³⁶⁾。すなわちマティスは万博に際して政府からの委嘱を受けなかったのがほぼ自分一人だと知って苦い思いをし、《ダンスⅠ》は国家に買い上げられたものの展示はされず、《三人の浴女》の寄贈は政府の美術政策への不満表明であったということになる。しかしながら本論での検討を踏まえると、これまでの理解には再検討の余地があると言える。

まず事実関係を時系列に沿って振り返りたい。《ダンスⅠ》買い取りの経緯は以下の通りだった。

1936年7月8日：エスコリエからマティスへの書簡：アカデミー・フランセーズの会員で長く外交官を務めたガブリエル・アノトーからの依頼を仲介して、「パリ市美術館(市立近代美術館)」への《ニンフの戦い》(《ダンスⅠ》)の売却を打診、作品は万博基金で買い取られると告げ、買い取り希望価格を尋ねる⁽³⁷⁾。

10月22日：市立近代美術館の図面へのマティスによる書き込み：希望設置場所を図示⁽³⁸⁾。

12月31日：商工省万博担当参事官からマティスへの書簡：《ニンフ》(《ダンスⅠ》)の買い取り価格は95,000フラン(30日に決定)と通知⁽³⁹⁾。

37年1月22日：マティスからエスコリエへの書簡：《ニンフ》の配置について配慮を依頼⁽⁴⁰⁾。

1月30日：エスコリエからマティスへの書簡：《ニンフ》は市立近代美術館内部に展示される。万博時、その壁画はケ・ド・トーキョーでの展覧会で展示されると聞いている⁽⁴¹⁾。

1月30日：商工省万博担当参事官からマティスへの書簡：壁画はケ・ド・トーキョーの展覧会で展示される⁽⁴²⁾。

一方《三人の浴女》寄贈についての一次資料は以下の通りである。

36年10月29日：エスコリエからマティスへの書簡：マティスによるパリ市立プティ・パレ美術館へのセザンヌ作品寄贈に対する感謝⁽⁴³⁾。

11月10日もしくは11日：マティスからエスコリエへの書簡：セザンヌの《浴女たち》(《三人の浴女》)をパリ市立プティ・パレ美術館に移送したので、寄贈後の作品管理を依頼⁽⁴⁴⁾。

37年1月30日：エスコリエからマティスへの書簡：展示された《浴女たち》(《三人の浴女》)が来館者に驚きをもたらししている⁽⁴⁵⁾。

以上からマティスによる寄贈が行われたのは36年11月で、その時《ダンスⅠ》の買い取り交

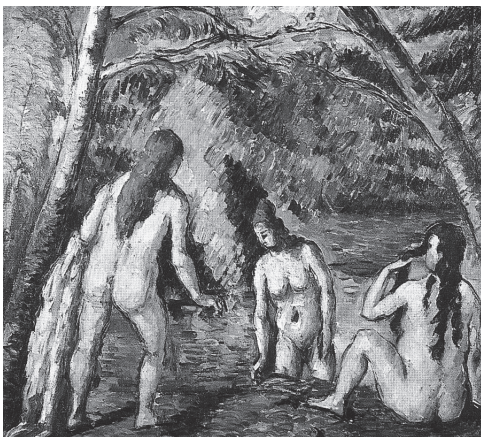


図4 ポール・セザンヌ《三人の浴女》1876-77年 油彩 カンヴァス 52×54.5cm プティ・パレ美術館蔵 パリ

渉は順調に進み、マティスに対して《ダンスⅠ》の市立近代美術館での展示が伝えられていた事実が明らかになった。結果として《ダンスⅠ》は万博時の展覧会では展示されなかったが、マティスが《三人の浴女》を寄贈した時点では《ダンスⅠ》の壁画としての展示が前提となっていた。そうであればマティスによる《三人の浴女》の寄贈が、万博の壁画制作発注から外されたことへのたんなる不満の表明だったとは考えにくい。この寄贈の意味はより広い視野で捉えるべきだろう。

そもそもマティスが《三人の浴女》(図4)を

画商アンブロワーズ・ヴォラールから入手したのは1899年のことだった。当時セザンヌは無名に近かったが、ベルナールたちサンボリストはセザンヌ独特の画風に関心を寄せた。ベルナールは印象主義を乗り越えた画家としてセザンヌを位置付け、そのうえで技術の継承に固執するアカデミーの因習的様式からもセザンヌを切り離して、創作の根源を自然に求めた画家であると捉えた⁽⁴⁶⁾。ベルナールは、セザンヌの「素朴な」芸術に芸術家の魂と自然との総合を見ようとして、その画風の「不器用さ」に称賛を贈った⁽⁴⁷⁾。ベルナールのセザンヌ評は共感を生み、批評家のジョルジュ・ルコントもセザンヌの「不器用さ」を「すばらしい誠意の現れ」とし、「セザンヌは真のプリミティブの不恰好さと不完全さをもっている」と評価した⁽⁴⁸⁾。換言すればサンボリストたちはセザンヌの「不器用さ」に、他人の技術の模倣ではない、新しい潮流の起源を見ようとしたのである。この発想は大戦間期の批評においても基本的に引き継がれた。それは先述したように万博で開催された二つの展覧会、「フランス美術の傑作展」と「巨匠展」の分水嶺がセザンヌになっていたことから推察できる。つまりフランス美術の伝統を視覚化した「フランス美術の傑作展」はセザンヌ作品の展示で終わり、「巨匠展」においてセザンヌは展示されないことでゼロ地点、すなわち起源であることを示したからである。ジレが「巨匠展」に展示されたマティスとピカソの出発点としてセザンヌの名を挙げたのは、世紀転換期からのセザンヌ評を踏まえてのことだったのである。

ルコントのセザンヌ批評で用いられた「プリミティブ」という形容詞は、本来、ヨーロッパの歴史的過去の文化の状態を指していた。わけてもプリミティブなものとしての中世美術への関心は大戦間期を通してナショナリズムの高揚の中で高まっていった。万博に際して新たに設置されたシャイヨー宮内の「フランス文化財美術館」での展示には、そうしたナショナリズムの一端を見ることができた。館長のポール・デシャンは、フランス文化財美術館の前身、「比較彫刻美術館」を設立したヴィオレ＝ル＝デュックの美学を踏襲して、フランス中世美術の独自性に焦点を当てるべく、サン・サヴァンなどのフランスのロマネスクやゴシック美術の模型を展示して、フランスのプリミティブを強調し、そこに「国民的」芸術を見ようとしたのである⁽⁴⁹⁾。

マティスは《三人の浴女》を寄贈する際の書簡で、その「色彩とメチエが味わい深く、距離をとることによって、線の飛躍力とそれらの関係の並外れた堅固さが際立つ」ことに称賛を贈った⁽⁵⁰⁾。マティスはセザンヌの作品が持つ「力、色彩と結びついたアラベスクの歌、形態の不動性」に着目したのである⁽⁵¹⁾。実際セザンヌの作品を間近で見ると、色と形を兼ね備えた矩形の筆触の一つ一つが並置されていくことで、彩色された表面と同時に確固たる量塊性が生み出されていることに気付く。それはまさにセザンヌ自身がかく語った通りだった。

素描と色彩とは少しも別のものではない。彩色するにしたがって素描ができる。色彩が調和すればするほど素描は正確になる。色彩が豊かさを獲得すれば形態も充実する。コントラストと色調の関係、そこに素描と肉付けの秘密がある⁽⁵²⁾。

しかしこの描法はルネッサンス以前のプリミティブな時代から、色付きの小さな矩形を表面として持つテッセラを支持体に埋め込んでいくモザイク技法ですすでに行われていた。モザイクが中世の聖堂装飾に活用されたことは周知の事実である。この点でセザンヌは確かにプリミティブであり、しかもその画風が同時代で類例を持たない独特のものであったがゆえに、新しい潮流の起点／ル・プリミティブとも目されたと言える。

マティスたちセザンヌの次世代は、プリミティブと同時代を繋ぐ結節点としてのセザンヌの教訓を引き継ぎつつも、それを乗り越えんと試行錯誤を繰り返してきた。なかでも、歴史そのものの出発点にとどまり続けているとヨーロッパ人が誤認した、いわば究極のプリミティブたる黒人アフリカの造形物に美的価値を見出したことは画期的な出来事だった⁽⁵³⁾。マティスたちにとってセザンヌは引き継ぐべき先達であるとともに、乗り越えるべき出発点でもあったのである。こうした再編纂されたフランス美術史におけるセザンヌの位置付けを考えると、万博に際してマティスが壁画《ダンスⅠ》と交換するようにセザンヌの《三人の浴女》を寄贈したのは、時の政府への不満表明というよりも、自らが間違いなくセザンヌの後継者であることを示すと同時に、それを乗り越えることに成功し、さらなる新展開を模索する現存作家であることを、二つの作品を通して、批評言語によるのではなく造形言語の次元で公に知らしめようとしたと考えられるのではないだろうか。しかし《ダンスⅠ》の万博での展示が実現されなかったことにより、このときのマティスの意図は封印され隠されてしまったと言える。《ダンスⅠ》が市立近代美術館に展示されるのは、紆余曲折を経た40年後の1977年を待たなければならなかったのである。

おわりに：誤解された孤立

本論の出発点は、これまでの一般的理解を前提に、なぜマティスは万博から疎外されたかという素朴な疑問だった。30年代にマティスが確立していた世界規模での評価を考えると、それは奇妙ともいえる出来事だったからだ。検討の結果、ボアが指摘した通り、事は単純ではないことが明らかになった。結論として、万博時のマティスによるセザンヌ《三人の浴女》の国家への寄贈は、国家によるマティスの《ダンスⅠ》の買い取りと対になっていたことが明白になった。マティスにとっては、国家からのパヴィリオンの壁画制作依頼に代わる申し出が《ダンスⅠ》の買い取りと展示だったと考えられる。それに呼応してマティスが《三人の浴女》を寄贈した背景には、世紀転換期から引き継がれてきた出発点としてのセザンヌの美術史上の位置付けと、それを踏まえたうえで、《ダンスⅠ》で造形化されたマティスのセザンヌに対する反応を公にするという意図が推測できる。それは実現されなかったのではあるが、必ずしもマティス自身の承認が確認されているわけではないアメリーの証言に立脚した、万博をめぐるマティスの孤立という理解は誤解を含んでいたと言えるのである。

大戦中期、マティスは伝統の後継者として再編されたフランス美術史に占めるべき位置を確

保していた。しかし万博の2年後フランスは第二次世界大戦に巻き込まれていく。このときフランスの芸術界もまた激動の渦にのまれ、大戦間期の芸術的位相は激変することになる。そこにあつてマティスの芸術活動がいかに展開し、その評価がいかに推移したか、これらの問題については引き続き検討していきたい。

注

- (1) 2010年9月7日、京都工芸繊維大学での来日記念講演会「セザンヌとマティス」における討論より。
- (2) Raymond Escholier, *Matisse, ce vivant*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1956, p.50.
- (3) マティスは《三人の浴女》を入手した頃に「セザンヌはわれわれみんなの先生だ」と発言した。
Ibid., p.45.
- (4) "Instruction à l'exposition," *Art et Décoration*, Paris, no.6, 1937, p.161.
- (5) Emile Bernard, "Manet," *Sur l'Art et sur les maîtres*, 1920. Rep. dans Anne Rivière (éd.), *Emile Bernard, Propos sur l'art I*, 2vols., Paris, Séguier, 1994, pp. 213-220.
- (6) *Rapport général de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques*, vol. II, pp.549-553.
- (7) 山本友紀「装飾芸術の公共性—1937年パリ万博の壁画作品を中心に」『日仏美術学会会報』、第36号、2016年、23-38頁。
- (8) 本論では「同時代美術」と訳したがl'art vivantの訳語はいまだ定着していない。現在l'art moderne(近代美術)は一般的に19世紀後半から第二次世界大戦頃までの美術を指し、l'art contemporain(現代美術)はそれ以降を指すとされる。しかしながら30年代を生きた批評家にとってl'art contemporainは20世紀前半の美術を指し、同時代美術を含むことになる。また当時は近代美術、現代美術、同時代美術の区分は明確ではなく、混用される場合も多かった。
- (9) "Les grandes enquêtes de l'Art Vivant pour un Musée Français de l'Art Moderne," *Art vivant*, 15 juillet 1925, p.36.
- (10) 関直子「美術館からの距離—マティスのヴァンスでの試み」『西洋美術研究』、第15号、2009年、121-122頁。
- (11) Lettre de Escholier à Henri Matisse, 8 juillet 1936, Issy-les-Moulineaux, Archives Henri Matisse.
- (12) 市立近代美術館図面: "HABILLAGE EN STAFF DESTINÉ À RECEVOIR UN PANEAU DÉCORATIF," du 22 octobre 1936, Issy-les-Moulineaux, Archives Henri Matisse.
- (13) 関「美術館からの距離」134頁、注11に書簡の所在が示されている。Lettre du ministère du Commerce et de l'Industrie à Matisse, 30 janvier 1937, Issy-les-Moulineaux, Archives Henri Matisse.
- (14) *Les Maîtres de L'art indépendant 1895-1937*, exh.cat., Paris, Petit Palais, 1937, p.120.
- (15) Catherine Amidon-Kayoun, "Raymond Escholier, ses écrits, et l'exposition du Petit Palais," *Paris 1937: L'art indépendant*, exh.cat., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987, p.31.
- (16) Th. Gouin, "Les maîtres de l'art indépendant au Petit Palais," *Le Monde*, 17 juin 1937.
- (17) Vanderpyl, "L'exposition des maîtres de l'art indépendant," *Le Petit parisien*, 17 juin 1937.
- (18) Jean-Germain Tricot, "À travers l'École de Paris," *Marianne*, 16 juin 1937.
- (19) Cf. Escholier, *La peinture française: XX^e siècle*, Paris, Librairie Floury, 1937. Escholier, *Henri Matisse*, Paris, Librairie Floury, 1937.
- (20) Escholier, *Henri Matisse*, pp.173-180.
- (21) (11) および Lettre de Escholier à Matisse, 30 janvier 1937, Issy-les-Moulineaux, Archives Henri Matisse.
- (22) Cité dans Barbara W. Askanas, "La Ville de Paris...patronne consacrée de l'indépendance en art....," *Paris 1937: L'art indépendant*, p.38.

- (23) Louis Gillet, "Trente ans de peinture au Petit Palais I," *Revue des deux mondes*, vol.40, 15 juillet 1937, pp.322-331. Gillet, "Trente ans de peinture au Petit Palais II," *Revue des deux mondes*, vol.40, 15 août 1937, pp.564-580.
- (24) René Huyghe, "Tracé directeur de la peinture moderne," *La Peinture française: Les contemporains*, Paris, Pierre Tisné, 1939, non paginé.
- (25) Paul Jamot, *La Peinture en France*, Paris, Librairie Plon, 1934, p.230, 234.
- (26) Cf. Huyghe (dir.), *Histoire de l'art contemporain: La Peinture*, Paris, Félix Alcan, 1935. 藤原貞朗「1931年のパリ植民地博覧会の芸術と古典主義—植民地主義と古典主義の奇妙な同居」、天野知香編『西洋近代の都市と芸術 3 パリⅡ 近代の相克』竹林舎、2015年、285-303頁。飛嶋隆信「30年代美術の「危機」と「伝統」」、同上書、380-394頁。
- (27) Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public*, New York, The Museum of Modern Art, 1951, p.208.
- (28) André Fermigier, "Matisse et son double," *Revue de l'art*, no.12, 1971, pp.100-107.
- (29) Matisse, "Notes d'un peintre," *La Grande Revue*, 25 décembre 1908, dans Dominique Fourcade (éd.), *Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p.50. (『マティス 画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、1978年、47頁。)
- (30) Cf. 天野知香『装飾／芸術—19-20世紀のフランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年、346-367頁。
- (31) E. Tériade, "L'Actualité de Matisse," *Cahiers d'art* 4, 5, 1929, pp.285-298.
- (32) Karl Scheffler, "Der Sechzigjährige Henri Matisse," *Kunst u. Künstler* 28, 1929-30, pp.287-290.
- (33) Huyghe, "Matisse et La Couleur," *Formes* 1, janvier 1930, pp.5-11.
- (34) Waldemar George, "The Dual Aspect of Matisse," *Formes*, June 1931, pp.276-278.
- (35) Cf. Pascal Ory, *La Belle illusion: Culture et politique sous le signe du Front populaire*, Paris, Librairie Plon, 1994, pp.249-267. 山本『フェルナン・レジェ オブジェと色彩のユートピア—キュビズムからフランス人民戦線まで』春風社、2014年、199-255頁。
- (36) アメリーはそれをほかならぬエスコリエに告げていた。Escholier, *Matisse, ce vivant*, p.50.
- (37) (11)
- (38) (12)
- (39) Lettre du ministère du Commerce et de l'Industrie à Matisse, 31 décembre 1936, F/12/12179, Paris, Archives Nationales.
- (40) Lettre de Matisse à Escholier, 22 janvier 1937, Issy-les-Moulineaux, Archives Henri Matisse.
- (41) (21)
- (42) (13)
- (43) Lettre de Escholier à Matisse, 29 octobre 1936, Issy-les-Moulineaux, Archives Henri Matisse.
- (44) Lettre de Matisse à Escholier, 10 (11?) novembre 1936, Issy-les-Moulineaux, Archives Henri Matisse.
- (45) (21)
- (46) Bernard, "Paul Cézanne," *L'Occident*, juillet 1904, dans Rivière (éd.), *Emile Bernard, Propos sur l'art I*, pp.94-96.
- (47) Bernard, "De l'art naïf et de l'art savant," *Mercure de France*, avril 1895, pp.86-91.
- (48) Georges Lecomte, "Paul Cézanne," *La Revue d'art*, 9 décembre 1899, p.86.
- (49) Cf. 泉美知子『文化遺産としての中世—近代フランスの知・制度・感性に見る過去の保存』三元社、2013年。
- (50) (44)
- (51) Cité dans Fourcade (éd.), *Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art*, p.134, note.103.
- (52) Bernard, "Paul Cézanne," p.94.

- (53) 大久保恭子『アンリ・マチスの「誕生」―画家と美術評論の関係の解明』晃洋書房、2001年、1-22、79-108、167-205頁。

図版出典

- 図1：『マティス—Henri Matisse: Processus / Variation 展』カタログ、東京：国立西洋美術館、2004年。
図2：筆者撮影。
図3・4： *Autour d'un chef-d'œuvre de Matisse: Les Trois versions de la Danse Barnes (1930-1933)*, exh. cat., Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993-1994.

付記

本稿は、日本学術振興会科学研究費(平成28-30年度基盤研究(C)16K02283「第二次世界大戦期におけるマティスの芸術活動研究―フランス性と戦争文化の視点から」)による研究成果の一部である。