

ポール・セザンヌの芸術思想

浅野 春 男

一、作品と言葉

この小論は南フランスのエクス・アン・プロヴァンスに生まれた十九世紀の画家ポール・セザンヌ Paul Cézanne (1839—1906) の芸術思想を考察するものである。二〇世紀芸術に極めて大きな影響を投げかけたセザンヌの絵画に、すぐれて重要な現代的性格のあることは言うまでもないが、彼の書き残した言葉のうちにはこれと対蹠的にかなり保守的な表現が多くみられる。この小論の目的は作品と言葉との間に存するこうした隔たりが持つ意味を明らかにするとともに、セザンヌが抱いていた芸術思想にひとつの統一的なかたちを与えることにある。

セザンヌの芸術に於ける現代的性格の第一として先ず挙げられるべきことは、絵画からの文学性の排除と造形性の重視であ

る。印象主義芸術には一般的に「文学性の排除」を目指す傾向があったけれども、セザンヌに於いてそれは最も大胆に押し進められた。イタリア・ルネサンス期以来、西洋に於いて絵画は自然主義を基本的理念として展開するが、その主要なテーマは宗教乃至歴史であってやはり何らかの宗教的、逸話的意味を含み、殆ど常にアレゴリーとイコノロジーを背景としてきたのである。しかしセザンヌはそうした文学性を殆ど排し、それまでは単に題材にすぎなかつた樹々や静物の構成による絵画性・造形性の追求といった言わば「絵画的な絵画」を試みており、ここでは例えば果実の肌合いや色艶、陶器の豪華さの描写に対する自然主義的な興味を指摘するのは容易でないだろう。第二にはルネサンス的遠近法の放棄が挙げられる。この性格を示す彼の作品は殆ど枚挙に暇がない程で、フリッツ・ノヴォトニーがこれを問題として以来⁽¹⁾、セザンヌ芸術の主要な特質

と看做されるまでになっている。第三には、アール・ローラン(2)が好んで指摘する同一作品に於ける視点の移動を挙げる。第四には表現されるモチーフに加えられるデフォルマションを挙げるべきであろう。その他モチーフに加えられる単純化、彩色の省略等をもつて一応ここではセザンヌの芸術にみられる現代的性格とする。そしてイタリア・ルネサンス期から十九世紀までに亘るアカデミックな絵画の対象であった「自然」の現実的で幾何学的な秩序とは別箇に、ひとつの独立して完結する絵画の世界として芸術を看做す態度を示すこれらの現代的性格を抽象志向と呼ぶことが可能となるであろう。

ところがセザンヌの語った言葉のうちにはこうした現代的性格を持つ芸術思想の表明が殆ど欠如しており、むしろそれとは相容れないような性格のものすら残っている。彼には一篇の論文も一冊の著作もなく、直接画家の手に帰せられる章句は二二三六通に及ぶその書簡に限られるが、これらの書簡のうち文学性の排除と造形性の重視を直接に表明するものは僅かに一箇所しかない。「自然を円筒、球、円錐によつて扱ひ、すべてを遠近法のなかに入れなさい。物やプランの各側面がひとつの中心点に向かうように(3)。」(リオネルロ・ヴェントゥーリはこの言葉がキュビズムの論理的支柱とされたことは明らかに誤りであつたとしている。彼によれば、セザンヌはルネサンス期のイタリア人のように構図の遠近法的統一を述べようとしているのであ

つて、キュビズムの創始者のようにではない(4)。またルネ・ユイグはこれと同様の言葉がルーベンスの「人体論」のなかにあることを指摘して、これをむしろイタリア・ルネサンス期以来の造形的把握と結びつける興味深い見解を示している(5)。)ここで「遠近法」が肯定的に述べられているように、彼の書簡では、ルネサンスの遠近法の否定についても放棄についても一切語られてはいないのである。またセザンヌはデフォルマションを主張したり推賞するどころか、その言葉を使うことが全くない。視点の移動について述べる書簡は存在しない。彩色の省略についても彼は口を閉ざしたままである。結局、セザンヌの書簡には「抽象」をもつて絵画を論ずる如何なる芸術思想も表明されていない。第一彼が「抽象」という言葉を用いているのは二三四通の書簡のうちただの三度しかなく、どの場合でも否定的に語られている(6)。セザンヌが芸術について語るときに先ず口をついて現われる言葉は「自然」であつて、彼の芸術思想はこの「自然」概念を中心に展開しているように思われる。或るときは南フランスの太陽を讀え、また或るときはその大気に寄せる感動について語り、シャルル・カモワンには「しかしそこ(ルーブル美術館)にある巨匠たちを觀た後には、急いで脱けだして、自然との接触によつて自分で、本能を、私たちのうちにある芸術感覚を生き生きとさせねばなりません。……私があなたに望むのは、自然を前にした秀れた研究です。それ

が一番よいのです」と述べている。エミール・ベルナルには「画家は自然の研究に一身を捧げ、ひとつの教えとなるような絵画を生みだすことに努めねばなりません」と語るセザンヌの書簡にみられる芸術思想上の非現代的性格は、自然讚美と呼び得るであろう。

以上述べてきたように、セザンヌの作品と言葉との間には抽象志向と自然讚美といった一見甚だしく矛盾するかと思われる隔たりがあり、それはセザンヌの芸術思想を規定すべく試みる諸家の見解を抽象主義から自然主義までに互る多様さへと導いた混乱の因ともなっている。

セザンヌ書簡集の編纂者であるジョン・リウォールドは、しかし、画家の作品と言葉との隔たりの説明を放棄している。彼は一九三九年の著書のなかで「セザンヌの絵筆を導いてきたものは決して彼の理論ではなかったということは注意されねばならない」と述べている。もっとも一九五〇年の英語版ではこの断定的な言辞を削除しているが、やはりセザンヌの書簡から統一的な芸術思想を再構成することは断念している。またセザンヌの作品総カタログの編纂者であるリオネルロ・ヴェントゥーリも、セザンヌの「理論」については懐疑的である。「セザンヌは、当然ながら、決して理論を練りあげたのではない。彼は自分の経験や反省の或るものを説明したのであって他意はなかった。それは仕事に対する鼓舞であり、趣味の肯定であり、

自己の芸術の正当化という以外の価値はなく、未来の芸術の諸規則となるどんな意図も持っていないかった¹⁰⁾」。ヴェントゥーリはセザンヌの諸作品に於けるデフォルマンションについて語りながらも、それが抽象志向性を持つという見解を抱いていない。例えば一八七二—七七年の作品『オーヴェールの道』(ヴェントゥーリ番号《以下V・と略す》一三四)を、その場所の実景写真と比較して、遠近法の変形は画家の意識的な試みであるとしながらも、それは様式の統一を目指すものであるとしてこう述べている。「写真のなかでこの道は平凡だが、絵画のなかでは貧困のポエジーである」と。『ベルビュの家』(V・六五五)についても実景写真と比較しながら、写真のなかのモチーフは単純であるのに対して、セザンヌの絵画には悲劇的な偉大さがあると述べる。そこではすべての自然物がある基準をもって、自然的ではない絵画的なプランへと転移されており、それらのリアリテは写真によつてではなく、セザンヌの感じ方によつて測られるべきだとしている。サント・ヴィクトワール山を描いた作品(V・六五五)についても、同様にその実景写真と比較しながら、ヴェントゥーリは作品のうちに「造形的なダイナミズム」のあることを認め、写真にはそれがなく、山のヴォリュームは弱々しいと述べている。また彼はピレミューの石切場を描いた作品(V・七六七)をドラマチックなエネルギーの奇蹟と呼び、これもまた実景写真と比較して、写真の方が人工的

であるのに対して作品の方が自然な感じを与えるとする。「セザンヌのドラマと偉大さを理解するには彼の感じ方のままに従うしかないのである(11)」。彼によればセザンヌの「感覚」とは「理想」であつて、円筒や球に関する先の一節はこの「感覚」の光の下で読まれねばならぬものである。「セザンヌの人格と作品のなかに、デカダンも抽象もなく、芸術のための芸術もなく、芸術を創造する抑え難い自然な衝動以外の何物もない(12)」。

このようにヴェントゥーリはセザンヌの作品にも芸術思想にも抽象主義或いは抽象志向性を認めてはいない。セザンヌを「不完全な芸術家」或いは現代芸術の単なる「先駆者」とする当時の支配的な位置づけを否定し、ひとりの完成した独自の芸術家として十九世紀の芸術思潮のうちに改めて位置づけし直したことは確かにヴェントゥーリの功績である。しかしセザンヌのデフォルマションが意図的なものとして解釈され、その作品が「ポエジー」としてよりも「抽象的なもの」として把握されたからこそ、彼の芸術が実際に後世の芸術家たちに甚大な影響を及ぼしたのであり、その作品のうちに単に「抑え難い自然な衝動」のみならず、自然主義とは全く別箇な秩序に基づく芸術への志向性が看取されたが故に、彼が二〇世紀芸術の父たり得たことは否定出来ないのである。リアヌス・グリーがその著作(13)に於いてセザンヌの初期から晩年に至る周到な作品分析

を繰り括げる際に、基本的には大気と対象との調和的な表現という自然主義的観点から考察していても、一八七九年から一八八九年の時期に抽象主義時代という名称を与えて、この時期の作品の「不安定な釣合い」を説明していることはヴェントゥーリに対するひとつの疑問の呈示ともなるものである。

次に、パリ国立近代美術館の副館長であつたベルナル・ドリヴァルの見解となると、かなり逆説的である。ドリヴァルによれば、セザンヌは生涯一貫して「総合」を目指してきたのに対して、彼から影響を与えられた殆どすべての画家は彼の芸術の一部分を受け継いだにすぎない。「セザンヌが統一——或いはむしろ統一すること——を夢見たのと同じ程、我々の同時代人は排他的なものに甘んじている(14)」のであつて、セザンヌの生涯はレアリスムの追求であつたけれども「レアリスムとユマニスムとによつて形作られているこの作品(＝セザンヌの作品)は、しかしながら現代絵画のアンニュマニストのイレアリスムの最初の現われでもあるのだ(15)」。セザンヌはレアリスムの休むことのない追求の故にレアリスムを越えたのである。彼は我々が物を見るようにでも、彼が見るようにでもなく、彼が感じるように描いた。「自然のイメージ」を与えることを欲しながら「ひとつの啓示」を齎したところにセザンヌの逆説がある。「ユマニスムがその美しい果実をみわたしたこの絵画はまた現代のアンニュマニストの芸術の序曲でもあつた(16)」。ドリ

ヴィルはセザンヌの抱いていた芸術思想をレアリスムとしており、しかしながらその結果生まれた作品はイレアリスムでもあって、それが故にイタリア・ルネサンス的な絵画概念の否定の開始という美術史的立場に立つセザンヌを「逆立ちしたジョット」と呼び、且つ「不本意なるジョット」と規定出来た訳である。(だが、ここにまたエミール・ゾラ以来の「不完全な画家」という亡霊が姿を覗かせていないだろうか。)

以上の三者はともにセザンヌのうちに抽象志向或いは抽象主義をみとめてはいないが、作品に、殊にその現代的性格に重きを置く批評家は彼らとは異なる解釈を提出する。セザンヌの最も詳細な伝記作者であるガースル・マックは、彼の芸術の価値は写実的な表現から抽象へ向かう道を切り開いたことにあるとして次のように述べている。「大成した頃のセザンヌの目的は自然の模倣ではなかった。印象主義者とは異なり、彼は外的ではない内的な絵画を想い描いていた。彼がモデルに負う自然の形態は——風景ならば丘陵、樹々、家や市松模様、畑、肖像ならば頭、トルソ、肢体、静物ならば林檎、梨、花、陶器——彼の精神のうちで球、立方体、円錐、円筒といった単純な幾何学的諸形象に還元される。これらの抽象的な諸要素を用いて彼は絵画を作りあげ、構成し、変形し、自己の内的なヴィジョンに応えたのである。何故なら彼の目的はなによりも対象の目に見えような再現ではなく、美的な構造のコンポジションであっ

たからであり、彼は自分が見ていた諸形態に画面の上での望ましい関係を与えるために、それらを変形することが許されたからである(17)」。こうしてガースル・マックは、抽象という大胆な概念と自然への執着との争いがセザンヌに於いて永遠なものとなり、画家の語った「実現」出来ない苦しみとは、この争いによって齎されたと述べている。またフリッツ・ノヴォトニーは詳細な作品分析を展開し、科学的遠近法の否定がセザンヌから開始されたことを論じている。モリス・セリュラスによれば、印象主義時代(一八七二—一八八二年)から既に「セザンヌの作品に於ける幾何学的な面に対する嗜好を指摘出来るし、それはその後、彼の生涯を通じて強まるばかりであろう(18)」。また総合時代(一八八三—一八九五年)にエスタック湾を描いた作品群は「キュビズムの先駆者としての最初の諸要素を指摘出来る諸形象の幾何学化をきわだたせている(19)」し、晩年にも「玉葱のある静物」(V・七三〇)ではキュビズムの原理に先がけており、『大水浴』(V・七一九)でもピカソの『アヴィニヨンの娘たち』と共通するキュビズム的な様式化を示している、とされる。さらにアール・ローランは「セザンヌは自然をどの程度まで修正したか」を問題として作品分析を行なっている。ローランに至るとセザンヌが自然に加えた変形・修正のみが考察の対象となり、あらゆる感性的・精神的諸要素は一切顧みられることがない。そうした作品分析から様々な所謂「修

「正」が指摘され、そうして浮かびあがるセザンヌの芸術は完全にイレアリスムのそれであり、抽象芸術の先駆的存在である。

彼によれば、セザンヌが抽象画家に与えた驚くべき影響のひとつは科学的遠近法の放棄に他ならない。だが、彼はこのようなセザンヌの芸術は画家自身の言葉によつて説明されないことを素直に認めている。ローランによれば、そのことはセザンヌが「その創造的作品と一致するような知的理論を考え出せなかつたことを示しているのである①」。(こうして「不完全な画家」ポール・セザンヌの亡霊は再び新しい装いをほどこして私たちの前に登場する。)

以上述べてきたように、セザンヌの作品分析に際してその現代的性格を重視し、影響関係を肯定的・必然的に把握する論者は、彼の芸術に窺える抽象志向性を無視出来ない。しかしその場合にはセザンヌの作品と言葉との隔たり乃至矛盾の前に立たされてしまい、それを回避するにはドリヴァルのような逆説的解釈を取るか、ローランのように言葉が無視するかしかなくなくつてしまうのである。セザンヌの芸術思想に関する諸家の見解はこのようにならかなり錯雑としているが、我々は、画家の書簡に基づいてその芸術思想を考察することで、作品か言葉かといった二者択一を迫ることなくこの両者の間にある隔たりの意味を明らかにしてゆきたい。あらゆる神秘主義を免れたセザンヌ書簡のむしろ生硬な言辭は、芸術理論の把持を示唆するものを含む

んでおり、画家自身の強い自信に支えられた知的な構造を持っているからである。

二、「自然」概念

セザンヌは画家にとつて芸術制作上の最大事は先ずもつて自然ともにあること、自然に接することだと考えていた。彼がエミール・ベルナルに伝えるべく努力していたのは「自然との接触による芸術の発展という実に健全で、力になる、唯一の正しい思想②」に他ならなかった。「自然に即して」「自然との接触によつて」「自然によつて」といった頻繁に現われる語句は、具体的には自然という対象を眼前にした制作、印象主義の画家たちが最も普遍的かつ具体的な信条としていた戸外制作を意味するものであつて、彼の書簡では想像による制作は閑却されてもはや顧みられることがない。彼の自然讃美はルーブル美術館にひしめく巨匠たちの傑作を前にしても衰えず、たとえどれ程秀れたミケランジェロの彫刻といえども輝かしい自然へと誘う「仲介物」に過ぎなかつた。彼の芸術思想に於いて「自然」概念は殆ど中心的位置を占めているが、それは常にエクス・アン・プロヴァンス或いは南フランスという具体的・箇別的なものとして把握されている。そしてこの「自然」が彼の精神生活と密接な連関のうちにあつたことは、(一)彼の語る「自

然」が観念的な抽象概念ではなく、具体的な位置と量とを持つ箇別的なものであること、普遍的な概念であるよりも箇別的な樹々であり、丘陵であり、大気であること、(二)この「自然」即ちエクス・アン・プロヴァンスが彼の故郷であることの二点に支えられている。

しかし彼はこの「自然」概念にさらに或る限定を加えているのであり、それは一八九九年にアンリ・ガスケに宛てた次の書簡から示唆される。アンリの息子ジョアシャン・ガスケのユクスに關する文章をほめたたえたセザンヌは、パリにあつても懐しく南フランスを想起する。「彼の回想には感動させられたので、私に、つまりサン・ジョゼフ学校の君の古き寄宿学友に呼び醒まされた感慨を彼に伝えてくれるようお願いする。というのも私たちの裡ではいつでもプロヴァンスの素晴らしい太陽に、青春時代の遙かな想い出に、地平線や、風景や、私たちにあれ程多くの深い印象を刻みつけた興味深い形に共鳴する諸感覺の揺らめきが消えることはないのだから²²⁾」。

ここで注意を喚起すべきなのは、この一節によればセザンヌの感動は南フランスの自然の一体何によって齎されているか、ということについてである。別言すれば彼は自然の一体何を、自己の感動の源泉として列挙しているかという問題である。一読して明らかなようにそれは「太陽」と様々な「形」である。ここに太陽が挙げられているが、セザンヌが太陽を直接の絵画

的題材としてそのまま描くことはなかったのであるから、画家である彼にとつて、これはむしろ太陽の光線を意味していると考えの方が相応しいであらう。そしてそれは当然ながら、太陽光線によって生命を与えられる様々な色彩を示唆しているのである。従つてセザンヌが南フランスの自然から受ける感動とは、畢竟その自然が持つ色彩と形象とによつて齎されるものにならぬ。彼の芸術的感性はおそらく殆ど無意識のうちに、純粹に絵画的・造形的な基本的諸要素を挙げているのであつて、自然が我々の精神に与えるであろう心理的・情緒的・文学的な感動の一切については、すべて打ち捨てられたまま一瞥として投げかけられはしない。換言すれば彼はプロヴァンスの大地の雄大さや、小川のせせらぎの優しさ、樹々のかぐわしさやその囁き、太陽のほとばしる情熱や、そうした自然が暗示する本然的な宇宙の偉大さに感動してゐるのではない。少なくとも画家としてのセザンヌは自然の持つ逸話的な、文学的な、宗教的でないかなる意味合いにも感動することはない。画家としての彼の精神をふるわせる感動は自然の絵画的・造形的な諸要素からのみ、直に齎されるのである。従つて、例えばジョアシャン・ガスケがその著作に於いてセザンヌをして語らせる次のような文章は、既にジョン・リウォルドが的確に指摘した通り、画家の芸術思想のあまりにも恣意的な歪曲に他ならない。

「私は自然の裡に消え入りたい。ちょうど自然が巖の頑固な

調子や、山の理知的な堅固さ、大気のみめらかさ、太陽の熱烈さを持つように、自然とともに育ちたい。緑のなかで木々の漲る樹液とともに私の頭脳は正しく作用するだろう。私たちの前には光と愛の偉大な存在、揺らめく宇宙、事物のためらいがある。私はそれらのオリンポス神となり、それらの神となるだろう。天空の理想は私の裡で結ばれる。まあ聞き給え。さまざまな色彩は諸観念と神の輝かしい肉体なのだ。神秘の透明さよ、諸法則の虹色の輝きよ。それらの真珠色の微笑みは姿を消した世界の死せる顔を蘇えらせる(23)。」

ジョアシャン・ガスケの描いた観念的世界がセザンヌの「自然」の世界からはあまりにもかけ離れているように、後者の芸術思想には如何なる形而上学的な自然観も、機械論的乃至進化論的な自然観もその直接の影響をおよぼしてはいない。彼の「自然」は神々の活躍する神的靈的な世界でもなければ、物理科学的基本法則に統べられる数学的・力学的な世界でもない。それはまさに絵画的・造形的世界なのである。プロヴァンスの大地やそこに流れるアルク河、並び立つ樹々、照りつける太陽の光や、かなたに聳える山々の連なり心理的・情緒的な意味の故にではなく、それらの絵画的・造形的な意味の故に成立する世界こそが、芸術家としてのセザンヌの精神を捉えて離さぬ「自然」という世界に他ならなかった。

セザンヌの語る「自然」は絵画的・造形性に於いて把握され

ている場合が極めて多く、彼に讚美される「自然」には、実は、こうした限定が加えられている。後にジョン・リウオルドから「腰々ぎこちなく、困惑し、気詰りなものである(24)」と性格づけられることになるセザンヌの書簡に於いては、激しく熱をこめて語られていても、自然の限りない多様性がゆたかな比喻によって言葉巧みに形容され讃えられることはまずあり得ず、殆どの場合、彼はいかにも数少ない言葉を用いて自然を称えているにすぎないのである。つまり彼は全く絵画的・造形的なモチーフを挙げていただけなのであって、それにさらに抒情的な言辞を加えて自然を形容することはないといつてよい。また一九〇四年にエミール・ベルナルに宛てた手紙で、彼はこう書いている。「芸術家は、性格に対する知的な観察に基づかない意見を軽蔑しなければなりません。彼は文学的な精神を疑わねばならないのです。それは実に腰々画家をして真の道——自然の具体的な研究——から遠ざけ、触知できない思弁のうちにあまりにも長く踏み迷わせるものだから(25)。」

この「自然の具体的研究」という言葉は、自然の背後に如何なる逸話的、文学的、宗教的な意味も暗喩も想定することなく、単にその絵画的・造形的な性格に於いてのみ自然を捉えるという彼の芸術思想に裏付けられているであろう。また同年、同じくベルナルに宛てて「文学者が抽象をもって自己を表現するのに対して、画家はデッサンと色彩とを用いて自己の感覚

と知覚とを具現する(26)と語る際には、デッサンが表現すべき造形性と色彩が表現すべき絵画性に於いてのみ把握される「自然」概念が想い描かれていたのではないだろうか。こうした自然把握の最も鋭い表現が「自然を円筒、球、円錐によって扱ひ、……」という言葉となつたと思われる。先に述べたように、セザンヌの書簡に於いては文学性の排除と造形性の重視とが積極的に主張されてはいないけれども、彼の語る「自然」が常に具体的・箇別的且つ絵画的・造形的に把握されているとすれば、もはやことさらにこれを主張する必要がなかつたと言える。何故なら仮にセザンヌの芸術思想が自然主義であるとすればこの必要は全くなく、また自然主義ではないとしても、少なくともその芸術と芸術思想とはこうした「自然」との緊張関係の上に成立するものだからである。

また彼が印象主義時代以降に描いた多くの風景画、人物画、静物画になんらかの逸話的背景を持つ「主題」が付せられることは殆どなかつたことから、この間の事情はさらによく説明される。勿論、椅子に坐つた若者がものうげに肘をつけているその机の上に白く冷たい頭蓋骨がのせられている『頭蓋骨と若者』(V・六七九)や、宗教的な感情を表現している『珠数を持つ老婆』(V・七〇二)などのように、彼はアレゴリカルな作品も描いているが、自然を主題とする風景画に於いて、こうしたアレゴリカルな意味を含ませることは殆どなかつたのである。

それは彼が想像によつて水浴画を描く場合により端的に示されている。彼が残した幾多の水浴画の殆どすべてはなによりも先ず風景のなかに於ける人物群の構成といった——空間と量塊との対比や調和による——造形的課題に対するあくことない追求から生まれた作品群に他ならないのであつて、そこでは木の幹と人間の肉体とはほぼ同様の造形的意味を持ち、男と女の差異はむしろ問題ではない。文学的な興味を呼び醒ますには格好の主題である水浴画に於いても、色彩と形象とによる絵画的・造形的な作品の創造に専心し得たのは、彼がその独自の「自然」概念を有する芸術思想の持主であつたからに違いない。

こうして、セザンヌの芸術思想に於ける「自然」概念はエクス・アン・プロヴァンスという箇別的な性格を有し、且つ絵画性と造形性とに於いて把握されていることが書簡から明らかにされた。先に現代的性格の第一として挙げた文学性の排除と造形性の重視とは書簡で積極的に表明されるものではないけれども、それはこうした「自然」概念との緊張関係に於いて成立する彼の芸術思想ではむしろ自明の前提となつていからであり、その限りに於いて作品と言葉とは矛盾なき連関のうちにあり、と言ひ得るのである。

三、表現対象

セザンヌの芸術思想が同時代人であった印象主義の芸術家たちと異なりながらも、やはり「自然」概念を中心として展開していると思われるのは、芸術について語る彼の言葉の殆どが「自然」に向けられており、彼の書簡集に眼を通ず者が抱くであろう第一印象が画家の執拗な自然讚美に他ならないことによっている。エクス・アン・プロヴァンスの美しい風光を称え、故郷の大地に画架を立てて果てしもない芸術の探求に専心するセザンヌの「自然」に対する感情には、確かに尋常の熱烈さを越えたものがある。しかし彼が南フランスの自然を自己の芸術上のモチーフとしたのは印象主義時代以後のことにすぎないのであって、それ以前にはロマン主義時代と呼ばれる一種独特な重苦しい一連の作品が位置している。自然的対象に基づく具象絵画の製作は決して生涯に亘って一貫して追求されたものではないし、晩年の水浴画連作もモチーフに基づく作品とは言い難いのであるから、彼の所謂「生涯かけて追求してきた永遠の目的(勿)」とは、それでは、一体何なのか。

「もし私がこの故郷の大地をこれ程までに愛してでもないなかつたら、私はここに居ることもないだろう(88)」と語る芸術家の言葉は、確かに、南フランスの自然にどっぷりと浸った彼の

精神のかたちを物語ってあまりある。姪のポール・コニルに宛てた手紙では自然の美しさを台なしにするガス灯や電灯を呪い、若き画家シャルル・カモワンには自然を眼前にした制作が最良であると語る。旧友エミール・ゾラについて自己の芸術を理解されず、文学的精神に対して拭い去り得ない疑惑を抱くに至ったセザンヌが、絵画を解するのに充分な感覚を欠きながらも観念的な思弁を繰り広げるジョアンシャン・ガスケを晩年の友とすることが出来たのは、おそらくガスケがセザンヌの愛するその故郷を等しく愛する地方的な、プロヴァンスの詩人であったからだろう。「人は自然に対してどんなに細心、誠実そして従順になっても、そうなりすぎることはない(89)」と書いて憚ることのないセザンヌの芸術思想は、あたかも自然が人々の眼前に展開する限りもなく多様な優美さのうちに沈潜し、自然再現を殆ど至上の目的となし得たイタリア・ルネサンスの芸術家たちのそれとなら変わるところがないかのようである。しかし彼がこれ程までにプロヴァンスの自然を讚え、その齎す感動に胸をふるわせてやまなかつたのは、彼が太陽と大気と魅力的な諸形象に魂を奪われたままこの自然の姿に盲従していたからではなく、芸術を創造する主体としての自己の優越性を自覚していたからである。その故にこそ彼は先の言葉の後に、すぐさまこう続けている。「だが人は自分のモデルに対しては多少とも主人なのだし、殊に自分の表現手段となればそうなので

す。」

だが、だからといってセザンヌの芸術思想の特色が画家個人の感覚や感動の尊重にあると看做すことは出来ないのである。

イタリア・ルネサンスの芸術家たちの基本的な芸術思想が自然の再現にあつたのに対して、セザンヌのそれが自然の表現にあつたといふことは出来ない。自然再現から自然表現への移行に伴い、自然とそれを対象とする作品の間に位置する芸術家の個別的な感覚がより一層尊重されることになつたのでは、実はない。自然再現的な芸術が画家の個性の軽視によつて成立しているのでは決してないように、セザンヌの芸術の独自性が画家の個性の重視によつて成立することもあり得ないのである。セザンヌの芸術作品及び芸術思想の独自性は、画家の個性の重視といつた程度の問題にあるのではなく、自然再現を目的とはしないばかりか、自然を表現対象の位置に置かないことに存している。セザンヌの芸術上の表現対象は自然ではない。より正確に言えば、常識的な判断の範疇に於いて確かに彼は自然を描いているが、書簡から秘密に再構成される画家の芸術思想の範疇に於いて自然は彼の芸術上の表現対象として把握されていない。書簡に於ける彼が嘗て「自然を表現する」といふ言辞を用いたことはただの一度もなく、自然を表現対象として挙げている章句もひとつとしてない。人は彼が好んで口にした言葉が「自然に即して」「自然によつて」「自然との接触によつて」であつ

たことを想起すべきである(30)。表現対象は彼の網膜上に映じている自然という外的世界ではなく、その視覚を成立させる画家自身なのである。彼が自己の芸術上の表現対象として挙げるものは他にもあるが、最も数多いのは「自己」を挙げることである(31)。一九〇二年にシャルル・カモワンに宛てた手紙では「絵画に於いて私が明晰に自己を表現しようとして試みている努力を、貴方が実に快く認めてくれたことにお礼を言いたい(32)」と述べ、同日ルイ・オランシュには「芸術を完全に捨て去つてはいけません。これこそ私たち自身の最も親密な表明なので(33)」と伝えている。また二年後にはベルナルに「モデルをよく見つめ、実に正しく感じねばならず、さらに品位をもつて力強く自己を表現しなければなりません(34)」と語る。翌年になると、ルーブル美術館について語りながらやはり自己を表現することを繰り返している。「ルーブルは私たちが読み方を習う書物です。しかし名高い先人たちから美しい描き方を覚えることで満足してはいけません。そこから脱け出して美しい自然を研究し、精神を解放させ、私たちの固有な氣質に従つて自己を表現することに努めましょう(35)」。一九〇六年には息子宛ての手紙で「絶対に自分自身で感じ、充分に自己を表現しなければならぬ(36)」と語っている。

以上列挙したように、セザンヌがその芸術上の表現対象として先ず第一に提出するものは「自己」である。従つて、自然再

現乃至自然表現を目的とするあらゆる自然主義的な芸術思想とは甚だしく異なるものとしてセザンヌのそれを位置づけ得るであらう。だが彼が芸術上の表現対象として挙げる第二のものはこの「自己」とはかなり異なった感じを抱かせる。それは「感覚」乃至「自己の感覚」である。一九〇五年には若き画家ルイ・レイデに次のように書き送っている。「かの美しき自然——男だろりと女だろりと——に接してわれわれが感じる諸感覚の充分なる表現に達すること、そして周囲の情況があなたに有利に働くこと、これがあらゆる芸術上の共感の表明に対して私の望むべきことであります(37)」。また翌年には息子に宛ててこう述べる。「最後にお前に言っておくと私は、画家として、自然を前にするともっと明晰になるが、私の場合、自己の感覚の表現は常になんとも苦しいのだ(38)」。セザンヌの芸術思想を自然主義的に解釈すること、即ちその芸術上の表現対象を自然と看做すことは誤りであるけれども、ヴェントゥーリのようにそれを「感覚」と規定するのも充分ではないだろう(39)。何故ならそれは「自己」であると同時に「自己の感覚」だからである。従つてこの場合の「感覚」は単に自然的世界が人々に与える視覚上の感覚与件を指すものではない。それは画家の言葉に忠実である限り「自己」イコール「感覚」であるような「感覚」でなければならず、物理的な視覚現象とともに引き起こされる内的な働きをより多く意味し

ていると看做すことが出来る。視覚上の感覚与件が問題となるのはそれが彼の精神の内的な働きを引き起こした時に限られるのであって、その内的な働きとは単に芸術的な感受性を指すものではなく、もっと深い精神的な働きを示すものであらう。そうであるが故に彼は「自己」も「自己の感覚」も全く同様に扱い、芸術上の表現対象として挙げる事が出来たのである。例えば次に示すルイ・オランシュ宛ての手紙では「感覚」と「感動」とが使い分けられているが、この場合には前者が視覚上の感覚与件に近いものを多く意味し、後者が画家の精神的な働きをより多く意味していると看做す事が出来よう。尤も他の書簡で用いられる「感覚」はこの場合の「感動」により近い意味を含むと思われる。「貴方はお手紙で芸術に於ける私の実現について書いて居られましたね。私は、少し辛くはありますが、日々一層これに近づいているものと思ひます。というのも、もし自然の力強い感覚が——そして確かに、私はこれをしっかりと掴んでいます——あらゆる芸術構想の欠くことの出来ぬ基礎であり、その上に将来の作品の偉大さと美しさが築かれるとすれば、私たちの感動を表現する手段についての知識も同じく本質的であつて、それは極めて長い経験によつてのみ獲得されるものだからです(40)」。また一九〇四年のシャルル・カモワソ宛ての手紙についても、これと同様のことが言える(41)。

このように考えてみると、セザンヌが自分の語る「感覚」は

常識的な言葉の意味とは甚だ異なることに何らかの齟齬を感じていたとしても不思議ではなく思われる。ここで想い起こされるのは、晩年のセザンヌが事あるごとに「実現」という言葉を用いながら何を「実現」するのかについて殆ど語らなかつたことである(42)。書簡でも例えばルイ・オランジュに宛てて「自然を前にした実現の困難(43)」と述べ、息子に宛てては「自然に即して実現しなければならぬ(44)」と語っているが、彼が「自己の感覚の実現」のように、実現されるべき対象を明記した書簡は先の息子宛ての一通に留まる。「感覚」と呼ばれるにはもつと深い内的な何ものかを充分に意識していたが故に、彼はそれを再現でも表現でもなく「実現」するのだと語り、それが常識的な語義に於ける「感覚」とは異なって言葉では捉え難い何物かであったが故に、故意の言い落としを選んだのではないだろうか。その意味で一九〇五年にベルナルに宛てた手紙の次の一節は大変興味深い。「ところで、展開すべき理論とは——自然を前にした私たちの気質や力量がどうであれ——眼の前にあつたすべてを忘れて、私たちが見るもののイマージュを与えることです。そうすれば芸術家は、それが大きかろうと小さかろうと、彼の個性を(作品に)与えることが出来るでしょう(45)」。ベルナルならばこの言葉から象徴主義的な芸術理論を引き出したかも知れないところだが、果たして眼前にあつたすべてを忘れても残る「イマージュ」とは何か。対象の或る

ものが抽象され、他のものが捨象されて「イマージュ」が残るとすれば、すべてを忘れてはこれは成立しないであろう。だが、もし彼の言う「イマージュ」が外から与えられるものではなく、内から現われるものであつたとすれば、それは「眼の前にあつたすべてを忘れて」も成立し得たのである。ちなみにセザンヌが書簡に於いてその芸術上の表現対象として「イマージュ」を挙げているのはこれ一通に限られる。彼は「イマージュ」と呼んでしまうには、あまりにも深く内的な何物かを充分に意識していた筈である。そしてそれはシャルル・カモワンに宛てた一九〇三年の手紙で「今度貴方にお会いしたら、誰よりも正しく絵画についてお話しよう」と書いたセザンヌが、その後が続けて「到達すべき目的にまで人を導くことが出来るのは、根源的な力、つまり気質しかありません(46)」(傍点セザンヌ)と綴る際に、「気質」という言葉で指し示された根源的な芸術衝動に正しく位置づけられるであろう。その故にこそ彼は自己の「感覚」を普遍的なものとして把握することが可能であり「私たちが生まれながらに持っているあの漠とした感覚(47)」と呼び得たに違いない。

セザンヌの芸術思想上の表現対象となる「感覚」とは、画家自身のうちから発現するものであるが故に「自己の感覚」であり、画家の精神的な働きをそっくりそのまま伝え得る程に広範で、強烈なものであるが故に「自己」と呼んでもさしつかえな

く、「自然」から与えられるものであるよりも内的に具わったものであるが故に「生まれながらに持っているあの漠とした感覚」と呼び得るものである(48)。このように彼の芸術は「自然」とは別箇に存する「自己の感覚」の表現なのであって、目に見える視覚的な世界の秩序とは何の関わりもない全く自由な絵画的・造形的世界の形成を初めから目指すものであった。彼は芸術が視覚的世界である自然とは別箇の、独立した、それ自体で完結する絵画的・造形的世界であることを最早自明の事柄としてその芸術思想の基礎としていた。だが彼はこの自由な世界を「自然」とは無縁なものとしてではなく「自然に即して」創造することを望んだ。彼が南フランスの自然によって齎される感動について語り、その自然的世界を讚美してやまなかったのは、その自然を絵画的・造形的に把握することによって、自らの「感覚」の横溢をそのように把握された「自然」の持つ調和に即して秩序立てようと努めていたからに他ならない。セザンヌの芸術思想が一見極めて自然主義的な様相を呈するに至った所以は、自らの芸術が有するべき調和は自然的世界が有する調和と同じ程度に秩序立ったものでなければならぬとする彼の芸術思想に存している。一八九七年にジョアシャン・ガスケに宛てた手紙のなかの次の言葉はこのことを語っている。即ち「芸術は自然と平行したひとつの調和である(49)」と。従つてセザンヌの芸術が目指したものはベルナル・ドリヴ

アルの言うレアリスムでもなければ、ガースル・マックの語るイレアリスムでもない。彼の芸術と芸術思想に於いては、レアリスムかイレアリスムかといった規準がそもそも意味をなさないのである。彼の芸術はヴェントゥーリがいみじくも語つたように「第二の自然(50)」と呼ばれる方が相応しいであろう。しかし、それは自然主義ではない彼独自の芸術思想に支えられており、そうした芸術思想を彼はほぼ自覚的に把握していたのである。ここに於いてこの章の冒頭で提出されていた疑問に対しても解答が与えられる。即ち、自然を直接の主題とするか否かという判断の規準では印象主義時代以前と以後とに於いて決定的な違いが存するけれども、「自己の感覚の実現」を基本理論とする彼の芸術思想は生涯に亘つて一貫してきたものと看做すことが可能である。むしろセザンヌの芸術が自然を主題とすることではなく、重苦しい一種独特なロマン的 theme をもつて開始され、晩年に至つてもなお彼が想像的な水浴画を描いていたことは彼の所謂「感覚」が自然の再現とは何の関わりもない内的な芸術衝動の具現であつたことを傍証するものである。

セザンヌの芸術思想の基本理論である「自然に即した自己の感覚の実現」の基本的構造は以上の通りである。ここに於いてこの小論の課題であつた彼の作品と言葉との隔たりの意味は一応明らかになされた。即ちルネサンス的遠近法の放棄、視点の移動、デフォルマション、モチーフの単純化、彩色の省略といった

セザンヌ芸術の現代的性格はすべて自然主義的な観点から抽出された特質であつて、「自然」ではなく「自己の感覚」を表現対象として成立する彼の芸術思想に於いてはなんら独自の意味を持つ特質ではない。むしろ彼の深い精神的な「感覚」の限りもなく多様で強烈な横溢が自然的世界の持つ秩序に即して表現されていることに我々は驚かねばならない⁽⁵⁾。これらの現代的性格がセザンヌの書簡に於いて表明されなかつたことは彼の芸術作品と芸術思想との矛盾ではなく、その紛れもない唯一の証明である。

ちて、セザンヌの芸術は彼によれば画家自身の内的なるもの表現を目指す果てしもない孤独な探求の所産であつたけれども、それはまた「自然」との平行関係に於いて希求されており、様式発展上では想像的・ロマン的絵画からエックスの自然を主題とする風景画への展開でもあつて、自己のレアリテを獲得する道程が自然のレアリテを顕にするといつた抜き差しならぬ緊張関係のうちにあつたことを見逃す訳にはいかない。彼の芸術がむしろエックスの自然によつて捉えられた画家自身の精神の様相であるまきにそのことによつて、絵画的・造形的に把握されむきだしにされた自然は、箇別化の極限に於いて永遠の姿を開示するものであつたと言えるかも知れない。セザンヌの作品分析には稿を改めてかかるべからぬが、それにはこうした自然(視覚的世界としての自然と、それを支えるより大いなる

自然)と芸術との緊張関係を明らかにする努力が要請されるであらう。

註

- (1) Novotny, F.: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Vienne, 1938 参照。
- (2) Loran, E.: Cézanne's Composition, Analysis of his Form with Diagrams and Photographs of his Motifs, Berkeley et Los Angeles, 1943 (邦訳『セザンヌの構図』内田國生訳、美術出版社、一九七二年) 参照。
- (3) Cézanne, P.: Correspondance, recueillie par J. Rewald, Paris, 1937, p. 259, No. CLXII (邦訳『セザンヌの手紙』池上忠治訳、筑摩書房、一九六七年、一三三六―七頁) 参照。
- (4) Venturi, L.: Cézanne, son art, son oeuvre, Paris, 1937, p. 43 参照。
- (5) ノネ・ユイッ『イメージの力』池上忠治訳、美術出版社、一九六九年、六二頁 (Huyghe, R.: Les Puissances de l'image, France, 1965) 参照。
- (6) Cézanne, op. cit., p. 261, 268, 276 参照。
- (7) Cézanne, ibid., p. 255 参照。
- (8) Cézanne, ibid., p. 261 参照。
- (9) Rewald, J.: Cézanne, sa Vie, son Oeuvre, son Amitié pour Zola, Paris, 1939, p. 404-405 参照。
- (10) Venturi, op. cit., p. 42 参照。
- (11) Venturi, ibid., p. 47 参照。

- (12) Venturi, *ibid.*, p. 45 参照°
- (13) Guerry, L. : *Cézanne et l'Expression de l'Espace*, Paris, 1950 参照°
- (14) Dorival, B. : *Cézanne*, Paris, 1948, p. 98 参照°
- (15) Dorival, *ibid.*, p. 99 参照°
- (16) Dorival, *ibid.*, p. 100 参照°
- (17) Mack, G. : *La vie de Paul Cézanne*, traduction française, Paris, 1939 (New York, 1935) p. 264 参照°
- (18) Serullias, M. : *L' Impressionisme*, Paris, 1961, p. 98 (兼『印象派』平岡昇・丸山純一共訳「白水社」一九六二年) 参照°
- (19) Serullias, *ibid.*, p. 99 参照°
- (20) 引用文は田園生氏訳『モネの構図』前掲書「三四—三五頁」。
- (21) Cézanne, *op. cit.*, p. 289 参照°
- (22) Rewald, J. : *Cézanne*, Geffroy et Gasquet, suivi de souvenirs sur Cézanne..., Paris, 1959, p. 38 参照°
- (23) Gasquet, J. : *Cézanne*, Paris, 1921, p. 153 及び Rewald, *ibid.*, p. 54-55 参照°
- (24) Rewald, *ibid.*, p. 54 参照°
- (25) Cézanne, *op. cit.*, p. 261 参照°
- (26) Cézanne, *ibid.*, p. 262 参照°
- (27) Cézanne, *ibid.*, p. 266-7 参照°
- (28) Rewald, *op. cit.*, p. 23 参照°
- (29) Cézanne, *op. cit.*, p. 262 参照°
- (30) モネの絵画の題材となる自然物を objet ではなく motif として

- 語っていたことがここで想起される。それは彼が自然物を画面に写し取るに「対象」としてではなく、画家の「感覚」を呼び起す「誘因」と解して用いたことを示すであろう。Bernard, E. : *Souvenirs sur Paul Cézanne...*, Paris, 1920, p. 44, 56 参照°
- (31) これを例えは最も代表的な印象主義の芸術家クロード・モネの書簡の一節と比較すると興味深い。『睡蓮』の連作を描いていた晩年のモネはキヌスターウ・シヤノロに宛てた「時刻や愛困気やその他の様子を描く」としてゐる。語り、他の手紙では自分は「瞬時性」を追求してゐるのだと述べてゐるが、モネの書簡に於いてこれらのものが芸術上の表現対象として挙げられることは決してないのである。キヌスターウ・シヤノロ『クロード・モネ—印象派の歩み』黒江光彦訳「東京美術」一九七四年「二二四頁 (Geffroy, G. : *Monet, sa vie, son temps, son oeuvre*, Paris, 1921) 参照°
- (32) Cézanne, *op. cit.*, p. 246 参照°
- (33) Rewald, *op. cit.*, p. 71 参照°
- (34) Cézanne, *op. cit.*, p. 261 参照°
- (35) Cézanne, *ibid.*, p. 275 参照°
- (36) Cézanne, *ibid.*, p. 290 参照°
- (37) J. ロンキエ編『モネの手紙』前掲書「二四七頁参照°
- (38) Cézanne, *op. cit.*, p. 288 参照°
- (39) Venturi, *op. cit.*, p. 42 参照°
- (40) Cézanne, *op. cit.*, p. 257 参照°
- (41) Cézanne, *ibid.*, p. 268 参照°
- (42) Bernard, *op. cit.*, p. 25-6, 29 参照° 本書に於いてベルナー

ルはエクス滞在の約一カ月間（一九〇四年二月より三月）毎日のように「実現」という言葉をセザンヌから聞かされた」と述べている（二九頁）。

(43) Rewald, op. cit., p. 74 参照。

(44) Cézanne, op. cit., p. 297 参照。

(45) Cézanne, ibid., p. 256-7 参照。

(46) Cézanne, ibid., p. 254 参照。

(47) Rewald, op. cit., p. 38 参照。

(48) シャルル・カモワンに宛てた一九〇二年二月三日の手紙のなかの「私たちのうちにある芸術感覚」という言葉も、同様に、セザンヌの言う「感覚」が自然よりも自己により多く依存していることを示すものであろう（註7参照）。尚、私は sensation を「感覚」、emotion を「感動」、realisation を「実現」、tempérament を「気質」とそれぞれ訳している。

(49) Rewald, op. cit., p. 33 参照。またこの言葉をピカソの次の記述と較べてみるのも興味深い。「自然と芸術とは二つの別箇のものであって、同一のものではあり得ない。私たちは芸術によって、自然とは別のものに対する、私たちの概念を表現する。」パブロ・ピカソ『マリウス・デ・サヤスへの述懐』一九二三年（エドワード・F・フライ『キュビズム』八重樫春樹訳、美術出版社、一九七三年、二四四頁）参照。

(50) Venturi, op. cit., p. 65 参照。

(51) 我々は先にヴェントゥーリが『ピクミンの石切場』（V・七六七）について、その実景写真が人工的な感じを与えるのに対して、作品の方が自然な感じを抱かせるとしたあの論評をここに於いて肯

うことが出来る。またセザンヌが自然に課した「修正」にのみ意義を認めただあのローランでさえ、最初南フランスを訪れてセザンヌの描いたモチーフの写真を撮り始めた動機は「セザンヌが如何に自然そのままを描いたかを示すところにあった。というのは、最初はその画がモチーフそっくりなのを知って驚いたからである」（訳書、二八頁）と述べていることを想い浮かべるべきかも知れない。

附記——本稿は学習院大学文学部樞分一弘教授、森田良紀教授、林友春教授の御指導の下に、神戸大学文学部池上忠治助教授、上智大学文学部フランソワ・ド・フロモン教授、日仏学院教授デルモン女史、ブリヂストン美術館客員島田紀夫氏、早稲田大学文学部丹尾安典副手、パリ東洋語学校学生ドミニク・ジル君、その他多くの方々の御指導・御協力を得て初めて完成されたものである。ここに記して私の心からの謝意を表したい。

La pensée artistique de Paul Cézanne

Haruo ASANO

Aujourd'hui on dit souvent que Paul Cézanne (1839-1906) était un précurseur de l'art du XX^e siècle, et que ses œuvres étaient le prélude à l'art abstrait. Mais dans sa correspondance (il n'a laissé ni livre, ni article), il n'y a presque jamais de référence à une doctrine de l'art abstrait. Au contraire, on y trouve des considérations très traditionnelles, très conservatrices. Dans cette étude je voudrai saisir sa pensée artistique pour éclaircir cette contradiction entre ses œuvres et ses écrits.

Il est vrai qu'il y a quelques caractéristiques modernes dans les œuvres de Cézanne. On pourrait en indiquer six: 1) l'exclusion des références "littéraires" et l'exagération de la plasticité, 2) l'abandon de la perspective de la Renaissance, 3) l'unification dans une composition de points de vue différents, 4) la déformation des objets, 5) la simplification des objets, 6) l'omission de quelques couleurs. Et je nommerai ces caractéristiques modernes: "tendance à l'art abstrait". Cependant, dans sa correspondance, il n'en a pas du tout traité. Seulement il a loué la beauté, la grâce de la nature et il a conseillé aux jeunes peintres d'étudier exclusivement "sur nature". Aussi je nommerai ces caractéristiques conservatrices de sa correspondance: "louange de la nature".

En somme, tous ceux qui lisent sa correspondance ressentent au premier abord une grande contradiction entre ses œuvres et ses écrits. Cette contradiction fait que les critiques qui ont voulu élucider la

doctrine artistique de Cézanne en ont donné des explications diverses, allant du réalisme à l'irréalisme. J'essaye dans cette étude d'y répondre d'un double point de vue: 1) comment l'artiste saisit-il la nature? 2) que veut exprimer l'artiste?

Ma réponse est la suivante. 1) Suivant sa correspondance Cézanne saisissait la nature exclusivement comme celle d'Aix-en-Provence ou du Midi. Et encore il la saisissait presque toujours plastiquement. Par conséquent, la première caractéristique moderne—l'exclusion des références "littéraires" et l'exagération de la plasticité—sera unie avec sa pensée artistique. 2) Selon ses écrits il a voulu exprimer de très profondes sensations intérieures qui étaient presque égales à "lui-même". Il faut souligner qu'il n'a jamais voulu représenter la nature, ni la déformer. Il a pensé que "l'art est une harmonie parallèle à la nature", et que l'art était un monde plastique qui était séparé du monde visible et naturel. C'est en se placant d'un point de vue naturaliste qu'on est frappé chez Cézanne par les caractéristiques modernes (2-6) que nous avons déjà indiquées. Cependant, dans ses œuvres et sa pensée artistique cela ne pose pas de problème. L'art de l'artiste n'est ni réaliste ni irréaliste. Seulement il a voulu créer son art suivant l'ordre et l'harmonie de la nature. C'est pourquoi il devait louer les vibrations de la nature, et que sa correspondance donne au lecteur une impression conservatrice, celle de la "louange de la nature". Pourtant cette louange ne s'avère point une contradiction, mais c'est le symbole de la conformité entre ses œuvres et sa pensée.