

Title	ルーヴル美術館構想の萌芽：リュクサンブール宮ギャラリーの開設とその機能(一七四七 一七五〇年)
Author(s)	田中, 佳
Citation	一橋社会科学, 1: 1-13
Issue Date	2009-11-25
Type	Departmental Bulletin Paper
Text Version	publisher
URL	http://doi.org/10.15057/17820
Right	

ルーヴル美術館構想の萌芽

—リユクサンブル宮ギャラリーの開設とその機能
(二七四七—一七五〇年) —

田中 佳

はじめに

今日、世界でも有数のコレクションを誇るパリのルーヴル美術館は、フランス革命の過程の中で一七九三年に開館する。その創設を訴える提案が初めて公にされたのは一七四七年のことである。以後四五年あまりの間に、さまざまなレベルで開設に向けた準備が整えられた。革命政府が寄与したのはその最終段階に過ぎない。

開館以前の美術館計画の実態については、これまで注目されることは少なかった。多くの場合、それはルーヴル宮そのものの歴史や建築史、美術史といった文脈の中で断片的に扱われるに留まっていたが、一九六二年にコネリーが初めてこの時代の美術館計画に特化した学位論文を発表し、国王コレクションの形成を主軸としつつも、パリ国立古文書館所蔵の一次史料を参照して計画の詳細を論述した^①。さらに一九九四年にマクレランが発表した研究は、美術行政文書を徹底的に精査し、行政側の意図を意識しながら美術館計画をめぐる動向を丁寧に整理しており、現在、当該テーマを扱う上での基本研究となっている^②。また日本では鈴木杜幾子の論文が計画の概要を論じている^③。このように、近年、ルーヴル美術館の創設史に関する研究はかなりの進展を見せているものの、開館以前の美術館計画が当時の社会の中で担った役割については十分に理解されていると

は言い難い。美術館の創設をめぐる行政および美術鑑賞者側の動きは、美術政策に対する王権の思惑や美術界の事情、そして公衆への配慮といった、さまざまな問題と密接に関わり合っている。この複雑な相関関係に注意を向けることが今後の研究の課題といえるだろう。

本稿ではこうした課題を踏まえて、ルーヴル美術館の構想が最初に芽生えた十八世紀中葉の動きを分析する。具体的には、まず美術館創設計画の端緒となった一七四七年の提案とその影響について考察し、次にこうした提案に対する行政側の対応、そしてこれがリユクサンブル宮への王立美術ギャラリーの創設という形で暫定的に実現するまでの過程を、美術行政の狙いや政治的な意図を考慮しながら検討する。最終的には、こうした動きが後のルイ十六世時代(二七四—九二)に本格化する美術館計画にどのように繋がっていったのか、言い換えればルーヴル美術館計画がどのような事情で、またいかなる背景から生まれたのかを理解するための足掛かりとしたい。

一、王立美術ギャラリーの創設案

(一) 一七四七年の提案

一七四六年、美術愛好家で『メモワール・スケレ』の編著者としても名高いバシヨモン (BACHAUMONT, Louis Petit de; 1690-1771) は、時の王室建造物局総監ルノルマン・ド・トゥルヌエム (LE NORMAND DE TOURNEHEM, Charles-François-Paul; 在任一七四一—五二) に一通の手紙を宛てた^④。この中でバシヨモンはルーヴル宮の美しさについて長々と述べ、「アポロンのギャラ

「リー」をはじめとする王宮内の部屋に、王立絵画彫刻アカデミーの画家たちによる絵画を飾るよう提案する。そして同宮の惨状に心を痛めて、「貴殿のよき趣味とよきお心づもりによって、ルーヴル宮を台無しにしているあらゆるごみを、つまり今日、その中心を占めている見苦しい建物のすべてを一掃させて」ほしいと懇願する。さらに追伸という形で、ヴェルサイユの建造物局に所蔵されている国王コレクションの絵画の管理が不適切であると述べ、プッサン(POUSSIN, Nicolas : 1594-1665)の作品などへの注意を喚起している。⁶⁾

翌年、バシヨールモンはトゥルヌムに再び手紙を送っている。⁷⁾ 今度はルーヴルやテイルリの建物そのものには触れず、国王の美術コレクションの管理の問題を指摘し、これらの美術品を人目に触れる場所に展示することを改めて提案している。バシヨールモンは、王がほとんど足を運ばないような城館にまで国王コレクションが散逸している現状に疑問を呈し、ル・ブラン(LE BRUN, Charles : 1619-1690)などの具体的な作品名を挙げて、それらをテイルリ宮の「大使のギャラリー」に飾るのが望ましいのではないかと述べている。

これらのバシヨールモンの提案では、美術品の展示や公開を主たる目的とした美術ギャラリー、あるいは美術館という特定の場所を設けることは念頭に置かれていない。だが王宮の整備と国王コレクションの管理の問題を一体のものとして論じ、その解決策として、控えめながらも城館への美術品の積極的な展示を提案している点は、次に詳しく検討するラ・フォン・ド・サン・ティエンヌ(LA FONT DE SAINT-YENNE, Etienne : 1688-1771、以下ラ・フォンと略記)の提案と問題意識を共有している。その意味でこのバシヨールモンの提案は、ルーヴル宮の美術館計画の出発点の一つと位置づけ

ることができる。

これと同時に発表されたラ・フォンの提案は、国王コレクションの公開・展示という特定の目的のための場所の設置、すなわち今日のわれわれが想像する「美術館」の創設を訴える内容となっている。ラ・フォンは一七四七年に匿名で『フランスの絵画の現状の諸原因に関する考察』(以下『考察』と略記)を発表し、前年のサロンの出品作品に関する批評を展開した。⁸⁾ 王立美術ギャラリーの創設を提案しているのは作品の批評に入る前の部分である。彼はこの著作全体を通して近年の物語画の衰退を嘆き、これを復興させるための方法を随所で提案している。⁹⁾ ラ・フォンにとって美術ギャラリーの創設、すなわち「すばらしいルーヴル宮殿に、日当たりの良い広大なギャラリー、もしくは隣接した複数のギャラリーを建設させること」は、この問題を解決に導くための最も効果的な手段であった。ラ・フォンはまずバシヨールモンと同様に、ルーヴル宮が未完成のまま放置されている点を指摘し、外国人の驚きと冷やかしの的になっていると嘆く。¹⁰⁾ そして今なおルーヴルは称讃に値する建造物であり、老朽化を防ぐための適切な配慮が必要であると述べ、新総監のトゥルヌムに期待を寄せている。

次にラ・フォンは、ルーヴル宮内の美術ギャラリーの開設、すなわち「陛下の絵画展示室を構成している、ヨーロッパの巨匠たちによる非常に価値の高い無数の傑作を恒久的に置くにふさわしい場所をこの宮殿の中もしくは付近の別の所に求めること」についてより詳しい構想を示すと共に、国王コレクションの管理の現状に注意を喚起する。

「それらの絵画は今日、ヴェルサイユの街の中に隠されている、日当たりの悪い小さな部屋に積み上げられて埋もれており、見

ることができないために知られておらず、外国の好事家たちの関心を呼ばない。王が所有する絵画にふさわしい場所を与えないければならない差し迫ったもう一つの理由は、空気に触れさせたり外気にさらされることのないために、それらの絵画が近い将来、必然的に傷むことになるということである。このことは細心の配慮を払うに値する¹¹。

そして十八世紀初頭の蒐集家として名高いオルレアン公フィリップ (ORLÉANS, Philippe duc d' : 1674-1723) の例を引き合いに出して、そのコレクションが入念に維持・管理されていることを絶賛し、その展示室をヨーロッパ随一の「絵画の学校」と位置づける¹²。新設されるべき美術ギャラリーはこれを凌駕し、「人に知られていない膨大な富の全てが秩序立って整理され、その完璧な保存に注意を払って管理する役を担った聡明な美術家の気配りによって、最善の状態で維持される¹³」よう望んでいる。

このようにラ・フォンは、ヴェルサイユに「閉じ込められている」国王の美術コレクションをルーヴル宮で公開することを強く求めた。優れた美術品の公開は、コレクションの管理の問題を解決するばかりでなく、着想源とモデルを必要とし、様式やテーマの伝統を参照する必要のある「魂の画家¹⁴」たちに、そしてこれを評価する愛好家や公衆に「正しい」価値基準を提供するうえで極めて有益な手段となり、最終的には物語画の復興に繋がる、というのがラ・フォンの論理であった。さらにこの要求には、ルーヴル宮が未完のまま荒廃しているにもかかわらず放置されていることへの批判が伴っている。ラ・フォンは歴史的建造物の再興とコレクションの管理と公開、そして物語画の復興という三つの側面を併せ持つ包括的な政策を提案したといえるだろう。

(二) ラ・フォンの影響

ところでラ・フォンは、国王コレクションの管理の問題を指摘した箇所、ヴェルサイユばかりでなくパリの事例も取り上げている。ラ・フォンが槍玉に挙げたのは、リュクサンブール宮の「ルーベンスのギャラリー」の現状であった。ここには、アンリ四世 (在位一五八九—一六一〇) の妻で息子ルイ十三世 (在位一六一〇—一六四三) の摂政となったマリイ・ド・メディシス (MÉDICIS, Marie de : 1573-1642) が、同宮の装飾として画家のルーベンス (RUBENS, Peter Paul : 1577-1640) に依頼した「マリイ・ド・メディシスの生涯」連作二十四点 (一六二—一六二五年、ルーヴル美術館蔵) が飾られていた。ラ・フォンはこのギャラリーに関して、貴重な作品が日中の強い光にさらされて損傷していると警告し、その責任をギャラリーの管理人に負わせている¹⁵。

このラ・フォンの指摘の直後、一七四七年の冬までに、トゥルヌエムは湿気防止のためにストーヴを早くも設置させている。また翌年一月には、「冬の間はギャラリーのストーヴに火を灯すこと、そして夏の盛りにはカーテンを引くこと」が命じられ、さらには「外国人や愛好家たちが、都合の良いときにこれらの貴重な作品を楽しめるよう」、毎週火曜日と金曜日に、冬は朝の十時から正午まで、夏は四時から六時まで、管理人にギャラリーを案内させることになった¹⁶。トゥルヌエムが実際にラ・フォンの提案を念頭に置いていたことを示す証拠は今のところ見つかっていないが、このギャラリーの改善はラ・フォンの告発に完全に呼応するものであり、彼の意見が意識されていたことは明らかであろう。

こうしたトゥルヌエムの取り組みが愛好家たちにどの程度知られていたかは図りかねるが、いずれにしてもラ・フォンが提示した最

も重要な案件、すなわちルーヴル宮への美術ギャラリーの創設の提案が忘れられることはなかった。『考察』が出版されたのは一七四七年六月である。その年のサロンが例年通りの八月二十五日に開幕すると、ラ・フォンに倣って同年の展覧会評を記した複数の小冊子が現われる。これ以後、サロン批評を出版するという行為は完全に定着し、年を追う毎に数を増すことになるが、その中でラ・フォンの王立美術ギャラリー案は繰り返し取り上げられた。たとえば、匿名の作者による『美術、および一七四八年にルーヴルに展示された、いくつかの絵画・彫刻作品に関する所見』（一七四八年）では次のように述べられている。

「私は、一七四六年にルーヴルに展示された絵画に関する考察の筆者「ラ・フォン」の正当性を快く認める。この筆者が提案しているように、ヴェー・ルーヴル「中世に城砦が建てられた同宮の「東側の部分」内の一つまたはいくつかのギャラリーに国王コレクションの絵画を陳列することほど、美術の庇護者にとって価値があり、またそれらの絵画の保存にとって有用なことではない。そこでは絵画が、倉庫に積み上げられるよりも良い状態で保存されるだろう。（中略）好事家と外国人たちは、この実に豊かなコレクションが織りなす光景をようやく愉しむことができるようになるだろう。そして画家たちは、ローマで身につけてきた美の観念を抱き続けることができる。こうしてわれわれは、より多くの優秀な画家たちと、より多くの絵画の目利きたちを生み出すことになるのである。」²¹（「内は筆者による訳注。以下同。」）

また翌年、やはり匿名で出版されたが、一般にバイエ・ド・サン＝ジュリアン (BAILLET DE SAINT-JULIEN, Louis-Guillaume,

baron de : 1715?) の作と考えられている『絵画・彫刻・建築に関する***氏への手紙』（第二版、一七四九年）においても同様の意見が見られる。

「また、この生まれつつある流派「同時代のフランス絵画」を完成させるのにさらに役立つのは、国王が所有する貴重な絵画の膨大なコレクションによってこれを助けることである。この分野でこれ以上の豊かさを誇る君主は他にいない。王は実に驚くべき数の作品を持っているにも関わらず、そのほとんどは見ることができずに倉庫の中で傷んでいる。これらは公衆の前に陳列されれば良いのだ。その場所は、『絵画に関する考察』の筆者「ラ・フォン」が提案したように、ヴェー・ルーヴルに特別に設けるギャラリーでも良いし、この用途に相応しい別の場所でも良いだろう。」²²

さらに『ジュルナル・ド・トレヴー』の十月号でも、『考察』の要点が整理して紹介されると共に、王立美術ギャラリー創設案の主要部分が引用されて熱狂的な支持が与えられている。²³

このように、ラ・フォンが提示した王立美術ギャラリーの創設案は好意的に受け止められ、複数の書き手によって引用されて讃辞が贈られた。彼らは一様に国王コレクションが倉庫に「積み上げられ」、「傷んで」おり、「閉じ込められて」いることを告発した。それらの美術品を公開することは、コレクションの管理の状態を改善すると共に、美術家にとって、そして目利きや愛好家たちにとってもきわめて有益だと考えられたのである。ルーベンスのギャラリーの改善と公開はそのための貴重な一歩だったが、批評家や愛好家たちは決してそこに満足することなく、本格的な国王コレクションの公開を

求める声を挙げ続ける。そして当局も、早速、次の対策を講じるようになる。その具体的な内容については次節で詳しく述べていきたい。

二、リュクサンブール宮ギャラリーの開設

(一) 国王コレクションの公開

かつての Colbert (COLBERT, Jean-Baptiste : 1619-1683) を彷彿とさせる強力な国家主導型の美術政策を志向していたトゥルヌエムは、ラ・フォンと同じく物語画の復興を目指していた。そのために、たとえば一七四七年にはサロンに合わせて物語画振興のためのコンクールを開催しており、また王立絵画彫刻アカデミーにおける古典教育や講演の整備を進めるなど、数々の改革に着手した²⁶⁾。だがトゥルヌエムの政策で最も特筆すべきは、フランスで初めての国王コレクションの公開、すなわち王立美術ギャラリーの開設である²⁷⁾。

ギャラリーの場所としてラ・フォンはルーヴル宮内を想定していた。それは彼がルーヴル宮そのものに強い思い入れがあったことに加えて、同宮には王立絵画彫刻アカデミーが拠点を置き、その会員展であるサロンが定期的に開催されるなど、美術と深い関わりがあったことが関係していると考えられる。だが当時のルーヴルには、展示に適した部屋がすぐには用意できなかった。これに対してリュクサンブール宮は、ルーベンスのギャラリーがすでに存在していた上に、東翼の二階部分が空いており、王立美術ギャラリーの設置にさほど困難は伴わないと判断されて同宮への開設が決まった。これを受けて、王付き首席画家であったシャルル・アントワーヌ・コワ

ペル (COYPEL, Charles-Antoine : 1694-1752) 国王絵画管理官のポルタイユ (PORTAIL, Jacques-André : 1695-1759) バイイ (BAILLY, Jacques II : 1700/01-1768) が展示作品の選択にあたり、修復家のロラン (COLINS, François-Louis : 1690-1760) とゴドフロワ (GODEFROID, Marie-Jacob : ?-?) によって修復・清掃された²⁸⁾。

こうしてフランス初の公開型の王立美術ギャラリーが一七五〇年十月十五日、リュクサンブール宮に誕生した。このギャラリーはバイイの管理の下、毎週水曜日と土曜日に、冬季は午前中(十一十二時)、夏季は午後(十六―十八時)のそれぞれ二時間ずつ一般公開を行ない、「皆がこれらの作品を見て学び、称賛し、また批評さえもできるように」した。展示は宮殿の東翼と西翼に分かれ、「あらゆる流派の傑作」が飾られた。これまでヴェルサイユの王室建造物局に山と積み上げられていたこれらの作品は、「外国人には全く、そしてフランス人にさえもあまり知られていない」ものであった²⁹⁾。展示作品は、必要に応じて入れ替えることが想定されていた。

このギャラリーに実際にどの程度の人々が訪れたかを推測することは難しい。それでもなお、美術作品の鑑賞を主たる目的とした空間が設けられて人目に供されるようになったことは、フランス美術界にとつては画期的な出来事であったといえる。またギャラリーの展示に関してはバイイが全展示作品のカタログを作成しているが、これは初年のうちに二版を重ね、一七五九年には第七版が刊行され、一七六四年に増補新版が、そして一七七七年の展示替え後にまた新たな版と、同ギャラリーが一七七九年に閉鎖されるまでに九版を重ねたことが分かっている³⁰⁾。この事実から、訪問の実態は分からないまでも、少なくとも同ギャラリーへの関心は決して小さくはなかったと考えられる。

このバイイのカタログによると、宮殿の東翼にはイタリア派・フランス派・北方の約百点の絵画と十数点の素描が展示され、西翼がルーベンスのギャラリーとなっている。東翼の展示は四つの部屋に分けられている。「第一室」は、イタリアと北方、そしてフランス人画家の作品十三点と素描で構成された。「プティット・ギャラリー」と呼ばれた部屋には、イタリア、北方、フランスの絵画が二十三点と素描三点が展示されている。この中で最も数が多いのはプッサンの作品であり、「四季」（一六六〇―一六四四年、ルーヴル美術館）の連作四点のほか、『フローラの勝利』、『バックス祭』（共に一六二七―二八年頃、ルーヴル美術館）といった代表的な作品が見られる。また「グランド・ギャラリー」には三十七点が展示され、フランス以外のイタリア・北方の各派の多彩な絵画と数点の素描が見られた。以上の三つの部屋には、イタリア、フランス、北方の各派の画家による作品が、国王コレクションの構成に対応するよう、バランスを保ちながら展示された。全体の内訳は、イタリア四十八点、フランス三十七点、北方十五点となっている^⑧。ジャンルとしては宗教画と神話画が多数を占めてはいるが、肖像画や風景画、また少数ながら風俗画や静物画も含まれ、多彩な内容であった。展示方法は流別、時代順、テーマ別のいずれでもない、一種の折衷主義が採用されている。すなわち歴史性や流派毎の特徴を重視するのではなく、さまざまな作家やジャンルの作品を任意に並置することで、美術家は異なるものをそれぞれ比較・対照して各巨匠の美点を探し、それらを総合することで完全さを追求できるという考え方である。これは、王立絵画彫刻アカデミーの名誉顧問を務めたロジェ・ド・ピール (DE PILES, Roger : 1635-1709) が提唱した「比較」の方法を応用したもので、当時、美術家たちが過去の巨匠たちの作品を学ぶには最適とされた展示を構成していた^⑨。

このようにリュクサンブール宮ギャラリーにおける展示は、美術家たちが制作を行なう上で参照すべき理想的な「教科書」であった。同時に、各流派の精選された作品から成るこの展示は、作品を観る愛好家たちにとっても美的判断の「正しい」基準を養う場となったのである。さらに、ヴェルサイユに「埋もれ」、「積み上げられて」いたこれらの傑作を展示に供することは、その維持・管理の面での改善をも意味した。こうした意義を持つリュクサンブール宮ギャラリーの公開において、場所は異なれども、ラ・フォンの希望はほぼ実現されたといえるだろう。

(二) 「フランス派」の規定と優位性の主張

しかし、このリュクサンブール宮ギャラリーにはもう一つの展示室が存在した。「玉座の間 Salle du Trône」と呼ばれたその部屋は、同ギャラリーの最大の目玉であった。この部屋はフランス派の作品のみで構成されている。リゴー (RIGAUD, Hyacinthe : 1659-1743) の《ルイ十五世の肖像》(一七三〇年、ヴェルサイユ宮殿美術館) をはじめとして、ミニヤール (MIGNARD, Pierre : 1612-1695) の《聖女チエチリア》(一六九一年、ルーヴル美術館)、ル・ブランの《十字架昇架》(一六八五年、トロワ美術館) や《聖家族》(一六五五年頃、ルーヴル美術館) など、物語画の中でも宗教画、そして王族の肖像画を中心に、合計二十五点の絵画が展示された。開設後まもなくリュクサンブール宮ギャラリーを訪れた人物は次のような感想を述べている。

「このギャラリーでは、さまざまな流派の巨匠たちが互いに優位を競い合っている。(中略) フランスの巨匠たちは、別の流派

の巨匠たちに劣るとみなされることがあまりに多かったが、「このギャラリーでは」彼らと競う榮譽を得ており、おそらくは勝利を収めるといふ榮譽さえも得ているのだ。²⁵⁾

この記述にも示されているように、美術におけるフランス派は、これまで常にイタリア派や北方の影に隠れていた。これらの流派は長い歴史を誇り、数々の巨匠たちを生んだ伝統に裏打ちされて、市場価格の面でもフランス派に勝っていた。²⁶⁾ そのような状況にあつて、フランス派の作品のみを集結させ、これに特別な場所を与えるという試みはきわめて斬新であつた。これはフランスの美術家による作品を、イタリアや北方に匹敵する質と多様性を備えた一つの流派として位置づけようという当局の強い自負を意味する。

また「玉座の間」という名称から容易に想像されるように、この部屋はフランスの美術家が生み出した傑作の数々とともに、これに庇護を与えたフランス国王の美術への奨励に讃辞を贈るものであつた。この部屋を飾つたのは、いわゆるフランス派の中でも、主として王の庇護の下で制作を行ない、王家による注文を一手に引き受ける王立絵画彫刻アカデミーにおいて中心的な役割を果たした画家たちの作品である。同アカデミーの創設者の一人で院長を務めたル・ブランをはじめ、ラ・フォッス (LA FOSSE, Charles de : 1636-1716)、ミニヤール、リゴーなどの院長経験者がその大半を占めている。²⁷⁾ また、フランドル出身だが一六〇九年からフランス宮廷付き画家となつたプルビュス (POURBUS, Frans, le jeune : 1569-1622) による肖像画がこの部屋に収められている一方で、フランス人でありながらローマに主たる活躍の場を求め、パリのアカデミーには所属しなかつたプッサンやクロード・ロラン (GELLE, Claude, dit le LORRAIN : 1600-1682) やヴァランタン (VALENTIN DE BOUT-

OGNE, Jean : c.1591-1632) の作品が別の部屋に展示されていることは、このギャラリーの政治的な意図を考える上で示唆的である。²⁸⁾ すなわち、この「玉座の間」に集められた「フランス派」とは、一般的に定義づけられる「フランス人画家による流派」ではなく、国王、そしてその庇護下にあるアカデミーとの関係により規定される一群の画家たちであつた。ここには、フランスという国の統合を体現しているのはあくまでも国王であるという、アンシャン・レジーム特有の国家概念が反映されており、いわゆる近代的なナショナルイズムとは異なる様相を呈している。²⁹⁾ したがつて、フランスのアカデミーには所屬せず、主にイタリアを活躍の舞台とした三人のフランス人画家は、この「フランス派」からは明確に区別されているのである。

だがその一方で、とくにフランス古典主義美術の手本とされたプッサンの代表作がギャラリー全体で十数点も展示され、それらのおお半がイタリアや北方の巨匠たちの作品と並置されたことからは、この「区別」に単なる「フランス派」からの排除という以上の意味が与えられているとも考えられる。すなわちこれは、フランス人画家プッサンの作品が他の流派の巨匠たちの作品に比肩しうることを公に認めさせるといふことである。さらには、そのプッサンに端を発するフランス古典主義美術が、イタリアや北方美術の豊かな伝統の正統な継承者であり、ひいてはそれらに匹敵するような流派に成りうるという自負を暗示していると解釈することもできる。このようにリュクサンブール宮ギャラリーには、「玉座の間」に限らず、フランス美術の相対的な地位の向上を印象づけようとする意図が随所に認められる。

ところでこの時期、フランスで開花したロココ美術は、とくに室内装飾や工芸品を通してヨーロッパ中に浸透し、ある意味でフラン

ス美術の知名度を上げること寄与した³⁸⁾。だがこれは、物語画の復興を目指したトゥルヌエムの意図とは相容れない現象であり、この流行の裏で「偉大なる様式」は低迷の一途を辿っていた。このような美術界の事情を考慮すると、「玉座の間」の展示にはもう一つの重要な意味を読み取ることができる。すなわちここには、「フランス派」の美術を、国際的な広がりを見せたロココ美術ではなく、十七世紀の厳格な古典主義の物語画と規定しようとする意図がはつきりと現われているのである。実際、一七二七年に開催された物語画振興のためのコンクールの受賞作品二点のうち、道徳的主題を描いたルモワヌ (LEMOYNE, François : 1688-1737) の《スキピオの自制》(一七二七年、ナンシー美術館蔵)はこの部屋に展示されたが、ロココ美術に特徴的な官能的な神話主題であるド・トロワ (TROY, Jean-François de : 1679-1752) の《ディアナの休息》(一七二六年、ナンシー美術館蔵)は排されている³⁹⁾。また「玉座の間」の中で神話主題が一点に留まっていることにも、ロココ美術と一線を画すという姿勢がはつきりと示されているといえよう⁴⁰⁾。このようにトゥルヌエムは、美術家にとつての手本、あるいは愛好家にとつての美的判断の基準を示すというこの美術ギャラリーの機能を利用して、古典主義の物語画を規範として明確に位置づけ、その權威を回復させるといふ自身の政策方針に展示内容を適合させたのである。

リュクサンブール宮ギャラリーは、一七四七年のラ・フォンの提案を契機として生まれた。しかしその展示内容は、ある意味ではラ・フォンの想定をはるかに超えて、フランス古典主義の復興を目指すという美術政策の方向性をより明確に示すものとなった。そこには当初ラ・フォンが考えていたように、質の高い数多くの傑作を誇る国王の富の豊かさを印象づけようとするばかりでなく、数々の画家

の才能を開花させ、その結果として生み出された優れた作品に彩られたフランスのイメージを、いかえれば「フランス派」の形成を支えたフランス国王の功績を誇示しようとする政治的な意図も窺われる。リュクサンブール宮ギャラリーには、美術家たちの手本や愛好家たちの価値規範、あるいは作品の適切な保存といったような、美術そのものに関わる効果が期待されたのに加えて、フランス国王の威光を顕示する場として、政治的な機能を果たすことが目論まれていたといえる。

しかしながらこのリュクサンブール宮ギャラリーは、愛好家たちの期待を必ずしも満足させるものではなかったようだ。一七五〇年十二月の『メルキュール・ド・フランス』紙では、「トゥルヌエム氏が公開したいと考えたのは、王の絵画のほんの一部である⁴¹⁾」として、ここに展示された作品の数は不十分であり、依然としてヴェルサイユに埋もれている作品が多く残っていることを暗示している。またラ・フォンは、リュクサンブール宮に展示された数々の傑作がこれまで人目に触れてこなかったことを改めて悔やむ一方、同ギャラリーが若い美術家にとつて有益なものになると確信している。だが展示の場としてテユイルリ宮やルーヴル宮が選ばれなかったことに関しては、「外国人たちはテユイルリ宮で家具調度品も絵画も見られないことに驚くだろうが、それはもつともなことである」と間接的に批判を加え、引き続きルーヴル宮あるいはテユイルリ宮への展示を望んでいる⁴²⁾。さらに、愛好家で画商でもあったル・ブラン (Léon BRUN, Jean-Baptiste-Pierre : 1748-1813) は、一七七六年と一七七七年に『建築家、画家、彫刻家、版画家、彫金家の歴史的・論理的年鑑』を著わし、パリの主な美術コレクションについてのコメントを記している。そこにはリュクサンブール宮ギャラリーも取り上げられているものの、簡潔な紹介と開館時間が記されるのみであり、後

に続くパレ・ロワイヤルのギャラリーとは比べものにならないほど記述が短く、評価は辛辣である。⁸³

もともと王権側も、このギャラリーをあくまでも暫定的なものと考えていたようである。ギャラリーの開設に関する国王の認可を得た一七五〇年一月には、「特別に造られる建物」の完成を待つ間、ヴェルサイユの国王コレクションの一部をリュクサンブール宮に展示するということが早くも記されているのである。⁸⁴ここでは「美術館 museum / musée」という言葉は使われてはいないが、将来の美術館の創設が企図され、そのための一段階としてこのリュクサンブール宮ギャラリーが位置づけられていたことは間違いない。ラ・フォンは『考察』の中でリュクサンブール宮の惨状を指摘しながらも、ルーヴル宮内またはその付近に王立美術ギャラリーを開設することを提案していたが、当局も同じように、最終的にはルーヴル宮に美術館を設置することを予定していたのである。

おわりに

トゥルヌエムによる「フランス派」の規定の試みは、古典主義の物語画の復興にすぐには結びつかなかった。十八世紀半ばに人気を誇るの引き続きブーシェ (BOUCHER, François; 1703-1770) の神話画であり、シャルダン (CHARDIN, Jean-Siméon; 1699-1779) の静物画であり、グルーズ (GREUZE, Jean-Baptiste; 1725-1805) やフラゴナール (FRAGONARD, Jean-Honoré; 1732-1806) の風俗画であった。トゥルヌエムの努力が実を結ぶのはルイ十六世の時代のことである。この時期に、王室建造物局総監に就任するダンジヴィー (ANGIVILLER, Charles Claude de Flahaut, comte de La Billarderie d.; 在任一七七四—九一) によって、再び物語画の復権

が試みられる。ダンジヴィーはルーヴル宮内に美術館の設置を計画し、そこに展示するための物語画を定期的に注文制作させることで、ルイ十六世の庇護の下で生まれた美術家たちから成る新たな「フランス派」の確立に意欲を燃やすが、そのモデルはこのリュクサンブール宮ギャラリーにあったといえる。

リュクサンブール宮ギャラリーの公開には、ラ・フォンをはじめとする美術愛好家たちが示した提案や期待が大きな力を発揮した。もともと、これらの提案が同ギャラリーの開設に直接的に結びついたと断言することはできないが、提案が出された時期や行政側の迅速な行動から判断するに、ラ・フォンらの声が反映されていると考えてはば間違いないだろう。彼らの意見が日の目を見たのには二つの理由が考えられる。一つは、数々の提案の中でも最も影響力のあったラ・フォンの著作が物語画の復権を目指すものであり、その意味でトゥルヌエムと問題意識を共有していたということである。もう一つは、同じラ・フォンの著作がサロン評の増大の火付け役になると共に、これを契機としてアカデミーの画家、伝統的な愛好家、そして批評家というさまざまなレベルで、美術作品に対する鑑賞者の判断というものが議論の俎上に載り、その結果、美術鑑賞者の存在が奇しくも無視できないものになったということである。⁸⁵しかしだからといって、トゥルヌエムは彼らの力に屈したわけではなかった。トゥルヌエムは彼らの存在に配慮しながら、あるいは彼らを念頭に置いていたからこそ、王立美術ギャラリーを開設して単に国王コレクションを公開するに留まらず、「玉座の間」を設けて彼自身の方針を明確に表わすと同時に、きわめて政治色の強い展示を行なったのである。残念ながらその試みに即効性はなかった。とはいえ、鑑賞者側の声に耳を傾けつつも、行政や王権側の意図を組み込んだ政策を展開するという手法は、後にダンジヴィーが美術館計画を推進

するうえで踏襲する基本的な方針となるのである。

- (1) 例として BABEAU (A.), *Le Louvre et son histoire*. Paris : Firmin-Didot, 1895. ; LOCQUIN (J.), *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris : H. Laurens, 1912 (Athens, 1978). ; HAUTECEUR (L.), *Histoire du Louvre*, Paris : L'illustration, 1940. ; Idem, *Histoire de l'architecture classique en France*, 7 vols., Paris : A. Picard, 1943-1957. ; AULANIER (C.), *Histoire du palais et du musée du Louvre*, 10 vols., Paris, 1947-1968.
- (2) CONNELLY (J.L.), *The Movement to Create a National Gallery in France*, University of Kansas, Ph.D. diss., 1962.
- (3) McCLELLAN (A.), *Inventing the Louvre*, Berkeley: University of California Press, 1994.
- (4) 鈴木杜幾子「ルーヴル美術館の誕生——旧体制からフランス革命へ——『明治学院論叢』、明治学院大学文学会、第四一〇号、一九八七年三月、三七—六三頁。・同「ルーヴル美術館の誕生Ⅱ——大革命から第一帝政へ——」同、第四二五号、一九八八年三月、三一—七四頁。
- (5) Bibliothèque de l'arsenal, Ms 4041, #144-151 《Mémoire sur le Grand Salon du Louvre &c.》.
- (6) バシヨームンが指摘するように、当時のルーヴル宮は王宮とは思えないほど悲惨な状態であった。一六八二年にヴェルサイユに宮廷が移ると、未完の王宮ルーヴルには造幣局や王立印刷所、各アカデミーは残されたものの、他の部分は職人らが無秩序に占拠する「見苦しい」状態であった。
- (7) Archives nationales de Paris (カトナン略記) 〇1/1907 (B)/16 《Mémoire》. ; Bibliothèque de l'arsenal, Ms 4041, #427-8 《Mémoire》. 両書は同一の手紙だが、後者の末尾には《additions et observations》が加わる。
- (8) [LA FONT DE SAINT-YENNE (É.)], *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye : Neaulme, 1747. 「チロン」はルーヴル宮のサロン・カレで開催されていた王立絵画彫刻アカデミーの会員による展覧会。一七三七年から定着し、一七五一年までは毎年、同年以降は奇数年に開催された。このラ・フォンの著作は、各出品作品に関して具体的な批評を公刊した初めての例であり、美術界全体を巻き込む大論争に発展すると共に、世紀後半のサロン批評の出版増大を生む契機となる。(拙稿「美術における『公衆』の誕生——一七四〇年代後半の論争を中心に——」『一橋論叢』第一三二巻第二号、日本評論社、二〇〇四年、五五—七三頁。)

「物語画 peinture d'histoire」とは王立絵画彫刻アカデミーの序列で最高位に位置づけられたジャンルであり、神話画・宗教画・歴史画を含む概念を指す。十八世紀に入ると、いわゆるロココ美術の流行の中で、王室からも個人の愛好家からも注文が期待できなくなっていた物語画家たちは、生計を立てるために肖像画などの身近な題材を扱う傾向にあった。ラ・フォンはこうした状況を憂え、物語画が「あるべき姿」を取り戻すよう訴えている。

- (9) [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, p.34.
- (10) *Ibid.*, pp.36-37.
- (11) オルレアン公は五百点以上の絵画をバレ・ロワイヤルに蒐集し、そのコレクションの一部は版画集によって広く知られていた。摂政は生前から展示室に美術家や愛好家や目利きなどを迎え入れていたが、死後の一七二七年には正式に公開され、所蔵品のカタログも出版された。DU BOIS DE SAINT-GELAIS (L.F.), *Description des tableaux du Palais-Royal*, Paris : d'Houry, 1727.
- (12) [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1747, p.39.
- (13) *Ibid.*, pp.40-41.
- (14) ラ・フォンは物語画家を、聖と俗、そして神話上の模範的行為をわれわれに語ることで「後の時代に英雄を作り上げる」ことのできる「唯一の存在であり」「魂の画家」であると述べている。(同、p.8)

- (16) *Ibid.*, pp.41-42. ただし、一七二五年から一七三三年の間に少なくとも一度はこの連作の修復が行なわれたという記録がある (McCLELLAN, 1994, pp.25-26, n.48)。ラ・フォンは一七二九年のフランス旅行中に「当時の」有名な愛好家の一人であったファン・ハッゲン (VANHAGGEN) とする人物から同ギャラリーの惨状に注意を促されたというが、その情報は修復以前のものであった可能性もある。ただその後の行政側の対応から察するに、ギャラリーの管理の面ではなお問題があったことは間違いないと考えられる。
- (17) AN, O1/1684/109 [datée du 15 jan. 1748].
- (18) たごえは『メルキュール・ド・フランス』紙には「このギャラリーの改善に関する記事は見られなく」。
- (19) たごえは『LE BLANC (J.B.)], *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc., de l'année 1747...*, [s.l.], 1747. Collection Deloynes (CDと略記), t.II, n° 26; [LIEUDÉ DE SEPMANVILLE], *Réflexions nouvelles d'un amateur des beaux-arts, adressées à M. de ***...*, [s.l.], [1747], CD, t.II, n° 27. またこの翌年に刊行された次の著作のタイトルは「ラ・フォンのものに酷似して」である。[BAILLET DE SAINT-JULIEN (L.G.)], *Réflexions sur quelques circonstances présentes concernant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre cette année 1748*, [Genève? : s.n.], [1748].
- (20) リグリーの算出によると、一七四七年に六点だったサロン評は、一七五三年に十七点、一七六九年に二十点、一七七七年に二十七点、一七八五年には三十九点確認されている。WRIGLEY (R.), *The Origins of French Art Criticism*, Oxford : Clarendon Press, 1993, pp.358-359 (App.III).
- (21) [SAINT-YVES?], *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre en 1748...*, Leyde : E. Luzac junior, 1748, CD, t.III, n° 34, pp.110-111.
- (22) [BAILLET DE SAINT-JULIEN (L.G.)], *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture, à M. ***...*, (2^e éd.), Amsterdam, 1749, CD, t.IV, n° 39, pp.89-90.
- (23) *Mémoire pour l'histoire des sciences et des beaux-arts : Journal de Trévoux*, oct. 1747, art.CIX, pp.2068-2078 (Genève : Slatkine, 1968-1969).
- (24) トウルヌエムの改革全般に関しては次を参照。大野芳村「宮廷画家から近代の画家へーブーシェと美術アカデミーの改革を中心にー」、『西洋美術研究』第十二号、三元社、二〇〇六年、一〇六―一二三頁。
- (25) ラ・フォンはその後もルーヴル宮を主題とした著作を立て続けに発表している。[LA FONT DE SAINT-YENNE (E.)], *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris, dialogue*, La Haye, 1749; Idem, *Remerciement des habitants de la ville de Paris à Sa Majesté, au sujet de l'achèvement du Louvre*, [s.l.], 1749; Idem, *Le Génie du Louvre aux Champs-Élysées...*, [s.l.], 1756.
- (26) McCLELLAN, 1994, pp.27-30. 修復家が国王に雇われたのはこれが初めてである。
- (27) 《Tableaux du Roi, placés dans le Palais du Luxembourg》, *Mercure de France*, 1750, déc.-I, pp.147-151 (Genève : Slatkine, 1968).
- (28) 初版は以下。[BAILLY (J.)], *Catalogue des tableaux du cabinet du Roy, au Luxembourg...*, Paris : Prault, 1750.
- (29) この閉鎖は、一七七九年にパリ入りしたルイ十六世の弟プロヴァンス伯爵の住居としてリュクサンブール宮が与えられたことによる。最終版のカタログは一七七七年に刊行された以下のものである。 *Catalogue des tableaux du cabinet du roi : au Luxembourg*, (nouv. éd.), Paris : Clousier, 1777.
- (30) このギャラリーの展示は一七五九年に変更され、北方を中心とする絵画十二点が新たに加わることになる。また素描は十二点ずつガラスケースに展示され、随時入れ替えられた。
- (31) DE PILES (R.), *Cours de peinture par principes*, Paris : J. Estienne, 1708. ド・ピールの美術理論については次を参照。島本亮「ロッセ・ド・ピール

と十八世紀の美術批評』『美学』第一四九号、美学会、一九八七年、十三—二五頁。

(32) *Lettre sur les tableaux tirés du Cabinet du Roy et exposés au Luxembourg, depuis le 14 octobre 1750*, (ms.), [1751], (CD, t.LII, n° 1428), p.101.

(33) この点については次を参照。BAILEY (C.B.), *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven: London: Yale University Press, 2002.

(34) もともと王立絵画彫刻アカデミーでは、主題によるジャンルの位階とアカデミー内の地位とが比例しており、物語画家のみに教授や院長といった高位の役職への道が開かれていたため、物語画の復興を求めるトゥルヌエムの意図を考えれば、院長経験者が多くなるのは当然のことである。同アカデミーのシステムについては次を参照。栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミーその制度と歴史」『西洋美術研究』第二号、三元社、一九九九年、五三—七二頁。

(35) プッサンは一六二四年にフランスを離れて以降、ルーヴル宮グランド・ギャルリーの装飾のために一六四〇—四二年に一時的にパリに戻った以外は、終生ローマで制作を行なった。「玉座の間」には《聖パウロの法悦》(一六四九—五〇年頃、本作が収蔵された経緯は不明)と数点の素描のみが展示された。クロードは一六二二年頃にローマへ赴いて絵画を始めた。途中で二年ほど故郷のロレーヌ地方で仕事をしたが、それ以外は終生同地に留まり、もっぱら風景画を制作した。「玉座の間」には二点の楕円形の作品が見られるが、より大きな作品二点は「第一室」に展示された。またヴァランタンもクロードと同じ頃にローマへ渡ったとき、カラヴァッジオ(CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da : 1571-1610)の様式に倣って風俗画や宗教画を制作した。彼の作品は四点全てが「プティット・ギャルリー」に展示された。

(36) 絶対王政の理念については、エルンスト・H・カントローヴィチ『王の

二つの身体』(上・下)、小林公訳、ちくま学芸文庫、二〇〇三年を参照。

(37) プッサンの作品は「第一室」に三点、「プティット・ギャルリー」に十点が展示された。これらの作品は十七世紀の王立絵画彫刻アカデミーの講演会でも取り上げられ、プッサンは素描に優れた画家の代表的存在と位置づけられていた。(LICHTENSTEIN (J.) et MICHEL (Ch.), dir., *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 4 vols., Paris : ENSBA, 2006-2008.)

(38) PÉROUSE DE MONTCLOS (J.-M.), *L'art de Paris*, Paris : Mengès, 2000, ch.9.

(39) このド・トロワの作品は一七六二年の展示替えの際に同ギャルリーに収蔵されることになる。

(40) その一点とはノエル・コッペル(COYPEL, Noël : 1628-1707)の《ハラクレスの神格化》(一六八八—九九年頃、ヴェルサイユ宮殿美術館蔵)である。ただしハラクレスは肉体的な力と勇気の権化として、ルイ十四世時代にも多くの美術作品に登場している。

(41) 《Tableaux du Roi, placés dans le Palais du Luxembourg》, *Mercur de France*, 1750, déc.-I, pp.147-151.

(42) [LA FONT DE SAINT-YENNE (É.)], *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris, dialogue*, (nouv. éd.), [Paris, Michel Lambert], 1752, pp.18-19, note.

(43) LEBRUN (J.-B.-P.), *Almanach historique et raisonné des Architectes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Cizeleurs...*, Paris, 1776-1777 (Genève : Minkoff, 1972), 1777, pp.173-174.

(44) AN, OI/1073/1/26 [datée du 27 jan.1750].

(45) 《musée》は「古代エジプトのアレクサンドリアに設けられた知の殿堂」ムセイオン」を指すラテン語《museum》の仏訳であるが、フランスにおいては美術品の収蔵場所を表わすのに伝統的に用いられてきたのは

《cabinet》や《galerie》であった。十八世紀の辞書の中で《musee》の語を最も早く採り入れたのは一七四三年に出版された『トレヴー辞典』第四版であるが、その後のルーヴル美術館計画でも、十八世紀中葉には一般に《galerie》と表わされている。

(46) ダンジヴィレの政策については、拙論「アンシャン・レジームにおける美術政策と鑑賞者―王室建造物局総監ダンジヴィレとルーヴル美術館構想（一七四七―一七九三）―」博士論文、一橋大学大学院社会学研究科、二〇〇八年を参照。

(47) 本論註（8）を参照。

[学外研究者による査読を含む審査を経て、二〇〇九年十月二日掲載決定]

（一橋大学大学院社会学研究科博士後期課程修了）