

<b>Title</b>	フランス革命前夜のルーヴル美術館計画(一七五一一一七八九年)
<b>Author(s)</b>	田中, 桂
<b>Citation</b>	聖学院大学総合研究所紀要, No. 47
<b>URL</b>	<a href="http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/repos/modules/xoonips/detail.php?item_id=2195">http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/repos/modules/xoonips/detail.php?item_id=2195</a>
<b>Rights</b>	

聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository for academic archiVE

## フランス革命前夜のルーヴル美術館計画（一七五一一一七八九年）

田 中 佳

はじめに

今日、世界最大級の美術館の一つとなっているパリのルーヴル美術館は、一七九三年八月十日、革命政府の下で開館する。これはフランス革命の過程で教会および亡命貴族・王族の財産が没収され、国有財産となった後の開館であった。とはいえ、ルーヴル美術館をフランス革命の産物とみなしてしまうのは早計である。ルーヴル宮の美術館計画には、一七四七年に公にされた提案以来、四十五年あまりの歴史があった。この提案以降、王室建造物局 (Bâtiments du Roy) を中心とする美術行政当局は試行錯誤を繰り返しながら、開設に向けた準備を整えていくことになる。革命政府による開館は、あくまでもその最終段階に過ぎない。

アンシアン・レジーム下での美術館計画については、必ずしも大きな注目を集めてきたというわけではない。古典的な研究では、ルーヴル宮の歴史や建築史、美術史などの文脈で断片的に言及される程度であり、本格的な考察は一九六二年にコネリーが発表した学位論文を待たねばならない。<sup>(2)</sup>ここからさらに三十年以上を経た一九九四年に、マクレランが広範な美術行政文書の徹底的な精査に基づく研究を公刊した。<sup>(3)</sup>日本では一九八七―八八年に、鈴木杜幾子が美

美術館計画の全容を論じている。<sup>(4)</sup> ルーヴル美術館の創設史に関する研究は近年になって進展を見せてはいるが、開館以前の美術館計画の実態、およびそれが当時の社会の中で担った意味について十分に明らかにされたとは言いがたい。美術館計画をめぐる行政当局とそれを取りまく文化・社会の動向は、同時代のさまざまな問題を反映しており、フランス革命前後の文化的変容を理解する上で新たな視座を提供するテーマとなるだろう。

本稿では、十八世紀中葉にルーヴル美術館の構想が芽生え、一七五〇年にリュクサンブール宮ギャラリーの開設というかたちで暫定的に実現した後、<sup>(5)</sup>再びルーヴル宮の美術館計画が本格化する過程を詳細に論述する。それによつて、美術館の政治的意図と社会的役割について考察を深める糸口としたい。

## 一、ルイ十五世期の構想

### (一) マリニー時代 (一七五一—一七三三年)

一七四七年に国王コレクシヨンの公開を提案したラ・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) は、前世紀末にヴェルサイユへ宮廷が移動したのに伴つてルーヴル宮が荒廃している状況を嘆き、同宮を再生させる意味も兼ねて、ルーヴル宮内に王立ギャラリーを開設することを訴えた。<sup>(6)</sup> ラ・フォンの提案は早々に当局の目に留まったようだが、これを採り入れるかのように実現された美術ギャラリーは、ルーヴル宮ではなく、セーヌ川からやや離れたリュクサンブール宮に開設された。このリュクサンブール宮ギャラリーの創設は、フランス初の国王コレクシヨンの公開という意味で画期的な出来事であった。

にもかかわらず、美術愛好家たちはこのギャラリーには必ずしも満足せず、不満を漏らしている<sup>(7)</sup>。もつとも王権側も、「特別に造られる建物」が完成するまでの間、ヴェルサイユ宮の国王コレクションの一部を展示するための、あくまでも暫定的な場所と当初から考えていたようである<sup>(8)</sup>。つまり当局は、将来、国王コレクションを展示するための専用の空間を新設することを企図しており、このリュクサンブール宮ギャラリーをそのための一段階と位置づけていたのである。

リュクサンブール宮ギャラリーを実現させたルノルマン・ド・トゥルヌエム (LE NORMAND DE TOURNEHEM, Charles-François-Paul; 在任一七四五―五二) の亡き後、王室建造物局総監職を引き継いだマリニー侯爵 (MARGINNY, Abel François Poisson, marquis de; 在任一七五一―七三)<sup>(9)</sup> は、美術に関する深い知識と洗練された趣味を持っていたものの、七年戦争(一七五六―六三)などの煽りを受けて予算の確保に苦しみ、思うような美術政策を展開することができなかった<sup>(10)</sup>。

とはいえ、マリニーもルーヴル宮の整備には最大限の努力を傾けた。一七五五年二月にバルビエ (BARBIER, Edmond-Jean-François; 1689―1771) は、「見事なヴュー・ルーヴルの計画に着手された」と、この事業を好意的に記録し、宮殿周囲のさまざまな建物の解体の様子を伝えている<sup>(11)</sup>。同年四月の『メルキュール・ド・フランス』の記事からは、マリニーがルーヴル宮の改築と完成について建築家に検討を依頼し、すでに複数のプランが提示されていたことが分かる<sup>(12)</sup>。また国王顧問会議も、一七五八年十二月二十六日に「ルーヴル宮の完工」に関する王令を纏め、長年検討されてきたヴュー・ルーヴルとテュイルリ宮を完全に繋ぐ計画が再び浮上した<sup>(13)</sup>。だが七年戦争の開始により財政は逼迫し、この計画はなかなか進展しなかった。結局一七七〇年には、放置されたままだった工事現場の足場を解体することが決まった。ルーヴル宮の完成にはほど遠い状態での中断となったが、五十年以上も放置されていたルーヴル宮の整備に着手したマリニーの取り組みは、一七六五年に刊行された『百科全書』第九巻の「ルーヴル」の項目の中で、「マリニー氏は

この建造物の保存という最も重要な事業を最近になって実施した<sup>(14)</sup>と評価された。

これらの一連の計画は主にルーヴル宮の建築に関するものであり、美術ギャラリーの設置については特に言及されていない。しかしマリニーは一七六四年に、造幣局と王室調度品保管所、徴税局、大使館などをルーヴル宮内に集め、ここに王の図書室と劇場を付設することを考えていたという<sup>(15)</sup>。これを受けて建築家のスフロ (SOUFFLOT, Jacques-Germain: 1713-1781) は、一七六七年九月二十八日に王の図書室に関する覚書をマリニーに提出している<sup>(16)</sup>。翌年初頭には、王室調度品保管所と王の図書室についての素案が国王に提出された。結局、これらの構想は実現しなかったが、マリニーはルーヴル宮を学問や芸術の殿堂に仕立てたいという意欲は持っていたようである。一七六八年に出版されたルブール (REBOUL: ?-?) の著書はその美術館・博物館化のより具体的な構想の存在を示唆している。

世界中で最も豊かなコレクションである王の絵画は、倉庫のなかに隠されている。(中略) これまでになかった最も美しい技芸の殿堂を作るといふ、偉大にして立派な計画が話題になっている。「この計画では」次のようなことが言われている。王の図書室は、河を臨むヴュー・ルーヴル全体に設置されるに違いない。アポロンのギャラリーは修繕され、絵画を展示するサロンには適切な装飾が施されるであろう。メダルや版画の収蔵室、ドンサンブレイ氏によって寄贈された自然の珍奇の収蔵室、そして王の貴重な絵画コレクションが、ルーヴルの広大なギャラリーに続けて設置され(地図はエコール・ミリテールに移されるだろう)、そこで公衆がこれら全ての富を享受するだろう。もしこの計画が実行されれば、芸術を司り芸術家たちを保護する賢明な大臣M侯爵は、このすばらしい博物館 (Museum) の最も目立つ場所に彫像が置かれるに値する<sup>(17)</sup>。

ルブールの記述が事実であるとすれば、マリニーはラ・フォンの提案からさらに進んで、ルーヴル宮に単なる美術

ギャラリーではなく、学問と芸術の所産の全てを結集させた「博物館Museum」を開設するという壮大な計画を抱いていたことになる<sup>(18)</sup>。しかし、ブルターニュ事件を端緒とする王権と高等法院の確執の中で、一七六九年にモプー派のアベ・テレー (TERRAY, Joseph-Marie, abbé; 在任一七七三—一七七四) が財務総監に就任すると、失脚したショワズール (CHOISEUL, Étienne-François, duc de; 1719—1785) の側に立つマリニーの政策はしばしば介入され、妨害された<sup>(19)</sup>。美術に対する深い理解ゆえに遠大な理想を掲げたマリニーであったが、最後まで財政面での支援を得られないまま、総監の座をテレーに明け渡すことになる。

## (2) アベ・テレー時代 (一七七三—一七七四年)

マリニーの後を継いだアベ・テレーは、当初からルーヴルに美術館を開設する計画に前向きな姿勢を示していたようである。一七七三年七月に総監に就任すると、同年八月初旬には、美術愛好家のラコンブ (LACOMBE, Jacques; 1724—1811) から次のような手紙を受け取っている。

ヴェルサイユに積み重ねられている絵画をパリに飾れば、新たなスペクタクルとなるでしょう。私は一七六〇年に、この崇高な計画をマリニー閣下に提案しましたが、氏はそれを平和の後に延期しました。パ  
リは芸術の殿堂、および外国人の出会いの場でなければなりません。(中略) あなたは栄光をお好みのはず  
です。ミュージズたちが熱心にあなたを褒め称えるでしょう。彼女たちの気に入るようお急ぎください。<sup>(20)</sup>

ラコンブはマリニーの総監時代にも美術館の創設を提案していたが、七年戦争の最中ということで後回しにされて

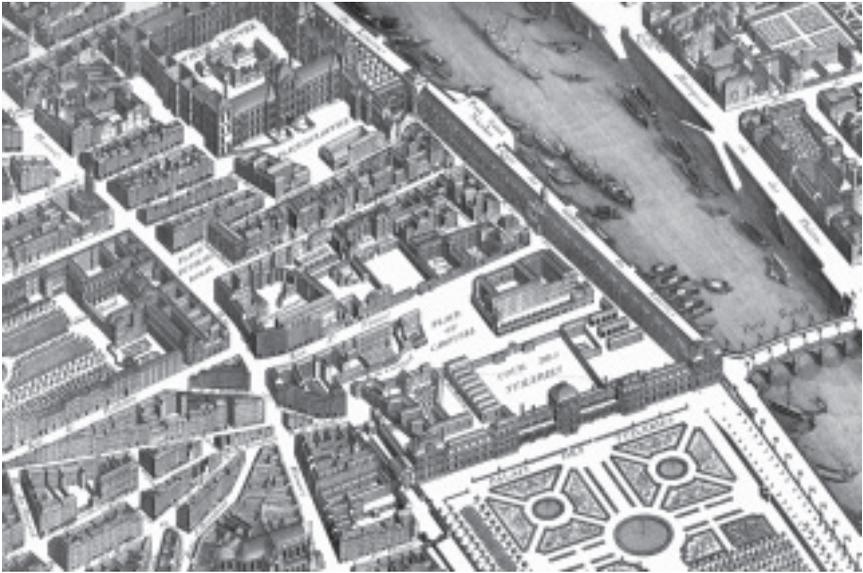


図1 「1730年代のルーヴル宮周辺地図」  
 ※セーヌ河沿いに建てられている翼棟の2階部分が  
 「グランド・ギャルリー」である

しまったために、新総監であるテレーに期待をかけた。テレーは早々にルーヴル計画の重要性を納得し、早速、王付き首席画家で王立絵画彫刻アカデミー院長のピエール (PIERRE, Jean-Baptiste-Marie; 1714-1789) にルーヴル計画の検討を要請する。ピエールはルーヴル宮の「グランド・ギャルリー」に王の絵画を展示する案を提出し、テレーもこれを受け入れ、一七七四年四月には計画に着手したようである。この「グランド・ギャルリー」とは、ヴェールヴルとテュイルリ宮とを結ぶ翼棟の二階の部分である(図1)。セーヌ河に沿って設けられたこのギャラリーは、全長約四五〇メートルに及ぶものであり、長辺に四十六の窓が設けられていた。ここは当時、国内諸都市の模型や地図が置かれていたことから「地図のギャラリー」とも呼ばれていたが(図2)、アベ・テレーはそれらをエコール・ミリテール(陸軍士官学校)に移管して学生の教育に役立てようと考えた。『アベ・テレーの回想録』を著したコクロー (COQUEREAU, Jean-Baptiste-Louis; 17..

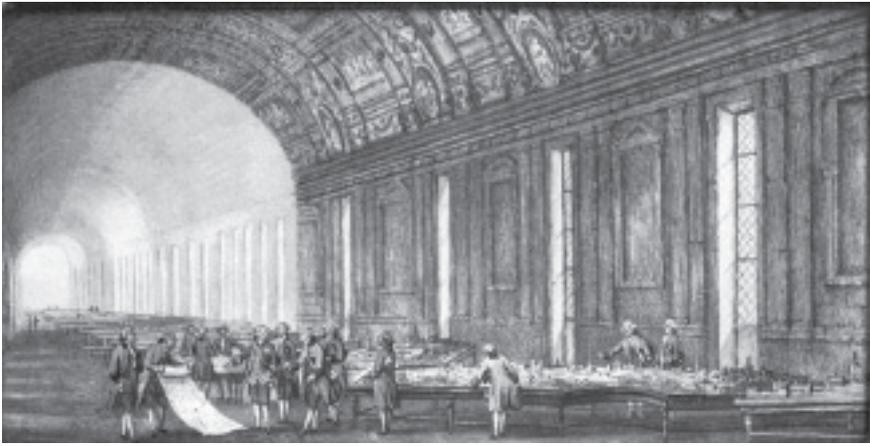


図2 「グランド・ギャラリー内部」 ニコラ・ブラーレンベルグ  
《ショワズール公の嗅ぎ煙草入れ》より、18世紀、個人蔵  
※諸都市の模型が置かれ、壁には地図が掛けられている

「[7.2]」によれば、テレーは模型を撤収した後のグランド・ギャラリーに、「古代の間や家具調度保管所に積み上げられている国王の絵画や彫刻、そしてあらゆる種類の家具調度品の至宝」を展示して「このギャラリーを冬のヴォクスホールとする」ことを構想していたという<sup>(21)</sup>。ヴォクスホール (Vauxhall) とは、一六六一年に開設されたロンドンの庭園であり、園内に設置された記念碑や彫像、文化的な催事などが売り物となり、一種の社交の場として機能していた。アベ・テレーは「水際のギャラリー Galerie du bord de l'eau」とも呼ばれたグランド・ギャラリーに美術品を展示することで、冬の寒さを心配することなく、美術品を見ながらセーヌ川の美しい景観をも楽しむことができるパリ版ヴォクスホールに仕立て上げようと考えたのである。「これ「冬のヴォクスホール」が人々の目と好奇心に与える恒常的な糧は、どんなコロッセウムでも提供できない」ものと期待され、テレーが総監の職に留まつていれば必ずこれを実現させただろうとココローは述べている<sup>(22)</sup>。だがルイ十五世の死去に伴って、テレーはまもなく総監の任を解かれ、具体的な方策は講じられないまま、同計画は次の総監の手に引き渡されることになった。結局、マリニーとテレーの時代には、さま

さまざまな構想が浮上しながらも、実際に美術館の計画が進展することはなかったのである。

## 二、ルイ十六世期の計画——ダンジヴィレの時代（一七七四—八九年）——

### （一）展示作品の調達

一七七四年、アベ・テレーの失脚の後、新しい国王ルイ十六世（在位一七七四—九二）の下で総監職に就いたダンジヴィレ（ANGVILLER, Charles Claude de La Billarderie, comte d'；在任一七七四—九二）（図3）は、就任当初からルーヴル宮に美術館を開設する構想を抱いていた。その最初の兆候は一七七四年九月二十一日にラコンブへ宛てられた手紙の中に見られるが、この時点ではまだ具体的な計画は明らかにされていない。<sup>(23)</sup>

ところでリュクサンブール宮ギャラリーの管理人を務めていたバイイ（BALLY, Jean Silvain; 1736—1793）は、ダンジヴィレの着任から数ヶ月も経たないうちに、バイイ家が代々王室建造物局へ貢献してきた旨を長々と述べ、新しい「美術館」においても相応の役職が与えられるよう求める手紙を送っている。<sup>(24)</sup> こうした要求の存在は、ダンジヴィレの美術館構想が前任者たちのそれとは違って、すでに実現可能性が高いと期待されていたことを示唆している。このバイイの手紙に対する返事の中で、ダンジヴィレは役職への言及は避けているものの、すでにルーヴル宮の「地図のギャラリー」に国王コレクションの美術作品を展示する計画があることをはっきりと述べている。<sup>(25)</sup>

ダンジヴィレは、ルーヴル宮のグラント・ギャラリーに美術館を開設するにあたり、まず展示する作品の準備に着手した。展示作品は三つのカテゴリーから構成される予定であった。第一に旧来の国王コレクションの作品、第二にダン

ジヴィレの下で新たに国王コレクションのために購入された作品、そして第三に同時代作家への注文作品、すなわち「奨励制作 travaux d'encouragement; travaux d'émulation」による作品である。

このうち第一のカテゴリに属するものについては、美術館にどの作品を展示するつもりであったのか、その具体的な構想を知る手がかりはきわめて乏しい。すでにリュクサンブール宮ギャラリーにおいて国王コレクションの一部が公開されていたが、同ギャラリーは暫定的な場所と位置づけられていた。最終的には王弟プロヴァンス伯爵（後のルイ十八世）の同宮への移住により一七七九年に幕を閉じるが、たとえそうした事情がなかったとしても、同ギャラリー



図3 ジョゼフ・シフレッド・デュプレッシ原画  
《ダンジヴィレ伯爵》1779年、油彩・カンヴァス、  
144×106cm、ヴェルサイユ宮殿美術館  
※ダンジヴィレの右手の下に広げられているのは  
グランド・ギャラリーの図面である

の展示作品はいずれ新しい美術館に吸収される運命にあっただろう。ダンジヴィレは美術館の構想について語る際に、「国王の絵画をルーヴル宮に集める」、「国王の全ての絵画と彫刻を集める」、「国王の貴重なコレクションを集める」といった表現を多用している。また、ある王族が国王コレクションに含まれる絵画を自らの居室に飾りたいと申し出た折には、王族でさえ国王の絵画を私物化すること

は許されないこと、またそうした行為は「ギャラリーに国王の絵画を集める」という計画に反するものであることを述べ、この要求を撥ね付けている。<sup>(26)</sup>このような史料から察するに、ダンジヴィレは美術館を開設するルーヴル宮グランド・ギャラリーに、国王コレクシオンに含まれる美術作品（少なくとも絵画と彫刻作品）をできる限り多く展示しようと考えていたといえる。<sup>(27)</sup>

また第二のカテゴリー、すなわちダンジヴィレが新たに購入させた作品の傾向からは、彼が抱いていた美術館の展示の全体像が間接的に浮かび上がる。ダンジヴィレは一七七五年から一七八九年の間に二三〇点以上の絵画を購入した。これらはいずれも「美術館のため」の作品とされ、多額の費用が投じられた。<sup>(28)</sup>その際、とくに力点が置かれたのは、旧来の国王コレクシオンの中では比較的数量が少なかった北方絵画やスペイン絵画の獲得であった。<sup>(29)</sup>このような傾向から、ダンジヴィレは、イタリア、北方、フランス、スペインなどの各流派の作品をバランス良く展示することを考えていたと推察される。これらの作品は、主に十八世紀後半になって頻繁に催されるようになった競売会の場で購入され、王付き首席画家ピエール、絵画管理官ユベール・ロベール（ROBERT, Hubert, 1733-1808）、画商パイユ（PAILLET, Alexandre-Joseph, 1747-1814）といった人物が作品獲得に尽力した。<sup>(30)</sup>

こうして構成された美術史の体系の最後のページに挿入されるべきは「現代」のフランスの作家たちであった。すなわち、この展示は第三の「奨励制作」をもって完結することになる。

ダンジヴィレが初めて奨励制作の構想を公表したのは王室建造物局総監に就任した一七七四年十二月三日、王立絵画彫刻アカデミーの例会の席上であった。ここでダンジヴィレは、物語画とフランスの偉人の彫像を定期的に注文制作させることを発表した。<sup>(31)</sup>注文作品の構成は、毎回、古代の歴史を描いた絵画を六―八点、フランス史の主題を描いた絵画が二点ほど、その他の宗教画や神話画などが二点ほど、そして彫刻はフランス史上の偉人の彫像が毎回四点となっており、一七七七年から八九年までの七回の注文を通じて、合計で絵画が九十三点と彫刻が二十七点制作された。<sup>(32)</sup>

絵画の具体的な主題を見てみると、ここで注文されたのはいわゆるロココの時代に大部分を占めていた神話画や伝統的な宗教画ではなく、圧倒的に歴史主題が多くなっている。ダンジヴィレが歴史主題に重きを置いたのは、「徳と愛国的な感情をかき立て」、<sup>(33)</sup>「榮譽を与えられた人物のイメージ」<sup>(34)</sup>を示すことを奨励制作の理念として掲げていたからであつた。ただしその場合に、宗教や神話といった理想的・観念的な逸話に頼るのではなく、実際に存在した史実、あるいは少なくとも当時はそう考えられていた出来事に基づく主題を選んだ。つまり、美術館の展示作品を通して世俗的な徳を提示しようとしたのである。たとえば、「二七七年のサロンのための注文」(第一次奨励制作)に含まれる《アテナイ人キモンの施し》(図4)は、富裕な人物として有名だったアテナイの將軍キモン(KIMON; BC 512?–BC 449?)が、自らの領地の壁を取り壊させ、人々に庭の果実を自由に取らせたという場面を描いたものであり、<sup>(35)</sup>私利私欲よりも公共善を優先する公人の理想像を表している。同年に注文された《バイヤールの自制》(グルノーブル美術館、ルーヴル美術



図4 ノエル・アレ《アテナイ人キモンの施し》1777年サロン、油彩・カンヴァス、322×322cm、パリ、ルーヴル美術館

の自制》(グルノーブル美術館、ルーヴル美術

館寄託) (図5) は、夜を共にする相手として連れてこられた若い娘の純潔さに心打たれた騎士バイヤール (BAYARD, Pierre du Terrail, chevalier de: 1476-1524) が、彼女を別の部屋で寝かせ、翌日、母親に婚資金を与えて解放するというフランス史上の逸話に取材した作品であり、欲望を抑えて節制を重んじた精神の気高さが全面に出されている。

一方の彫刻では、ルイ十四世時代 (一六四三―一七一五) に活躍した偉人が多く選ばれている。職業で見ると、軍人が約半数を占めているが、同時に学問や文芸など多彩な分野で活躍した人物も多く含まれており、第一身分、第二身分、第三身分の別に関係なく偉人が選ばれている。こうした偉人の選択の背景となつた思想については別稿に譲る



図5 ルイ=ジャン=ジャック・デュラモー 《バイヤールの自制》  
1777年サロン、油彩・カンヴァス、323x227cm、  
グルノーブル美術館

が、アカデミー・フランセーズや百科全書派を中心とする十八世紀後半の新しい偉人理解では、国事や軍事以外の領域における功績も広く認める傾向にあり、それに加えて「徳」が偉人の資質として求められるようになっていた。<sup>(37)</sup> ダンジヴィレも偉人の選択に際して、たとえば陸軍の将校カティナ (CATINAT, Nicolas de, de La Fauconnerie; 1637-1712) は、「軍事的才能のみならず、その私心のなさや人類愛、そして哲学的な精神によっても推薦に値する」とし



図7 ジャン=ジャック・カッフィエリ  
《モリエール像》1787年サロン、  
大理石、166×91×128cm、  
パリ、ルーヴル美術館



図6 クロード・ドゥジュ《カティナ像》  
1783年サロン、大理石、  
210×125×97cm、  
ヴェルサイユ宮殿美術館

ており、また教育者のロラン (ROLLIN, Charles; 1661-1741) についても、「文芸における卓越した才能に結びついた穏やかな徳によって」記憶されるべき人物と述べるなど、<sup>(38)</sup> それぞれの人物の功績ばかりでなく徳性も尊重していることが分かる。

奨励制作の偉人像は単に肖像画を彫像にしたようなものではなく、その人物の生きた時代と身分や職業を明確に表す衣服が着せられ、その人物の功績に関係のある付随物が一緒に彫り込まれた一つの場面を構成している。たとえば《カティナ像》(ヴェルサイユ宮殿美術館) (図6) では、元帥に任命されたばかりのカティナが、一六九三年の秋にマルセイユでサヴォワ公との対戦のために作戦を練っている場面が表されており、兜を外し、左手に作戦図を広げ、右手に持った剣で地面の砂の上に図を描きながら仲間説明をしている。また《モリエール像》(図7) は、椅子に腰掛けて左側に置かれた台に寄りかかり、左手を

椅子の背に置いて劇の一場面を演じているかのような動きを伴っている。左手には羽ペン（部分的に破壊）を持って、「タルテュフ」と書かれた紙束に書き付けている様子が表現されている。さらに、写実性を高めることにも相当の注意が払われ、過去の肖像画や墓碑との類似、歴史書への参照などが個々の作品に認められる。<sup>(40)</sup>

先に見たような教化の役割は、とりわけ奨励作品に認められるものだが、現存の作家が制作したこれらの作品は、従来の国王コレクションによる体系的な美術史に一頁を加えるとともに、同時代の優れた才能を評価し、対外的に誇示するという意味でも重要であった。したがって上記の三つのカテゴリーは、より完成された展示を目指すうえで不可分の関係にあったのである。

## (2) 展示空間の整備

「地図のギャラリー」の名で知られているルーヴル宮のギャラリーが、絵画の陳列室に充てられていることは、皆さんきつとご存知だろう。ここには国王が所有する全ての絵画が集められるはずである。このヨーロッパで最も美しい素晴らしい美術館 (museum) は、フランスが全ての領域で輩出した著名人の大理石による全身像で飾られるだろう。この壮大な計画が実現すれば、それだけで、この名誉が与えられる才人たちを不滅のものにするだろう。また、これを命じる君主と、この善意に満ちた陛下のお考えを大いなる熱意をもって補佐する良識ある庇護者をも永遠の存在にするだろう。<sup>(41)</sup>

ダンジヴィレは、前項で見たような国王コレクションの拡充を通して美術館の展示作品を準備するばかりでなく、美術館の空間に関しても整備を進めた。すでに確認したように、ダンジヴィレが総監に就任する頃には、美術館の設置

場所としてルーヴル宮のグランド・ギャルリーが有力視されるようになっていた。この引用からも、グランド・ギャルリーに美術館を開設する計画が広く知れ渡っていたことが分かる。ダンジヴィレも一七七六年十月には、建築家スフロに同ギャルリーの改装案の作成を依頼している<sup>(42)</sup>。また、当時このギャルリーを占めていた諸都市のレリーフ模型が一七七六年の冬から翌年の春にかけてアンヴァリッド（廃兵院）に移動されたことから<sup>(43)</sup>、遅くとも一七七六年までには、同ギャルリーを美術館に転換する案が正式に採用されたことが窺える。

ダンジヴィレの命を受けて改装案の作成に取り組んだスフロの報告によると、グランド・ギャルリーの改装にあたっては三つの大きな問題があった<sup>(44)</sup>。第一の問題は、長大なこのギャルリーを複数の小さな部屋に区切るべきか否かという問題<sup>(45)</sup>、そして第三はどのようなタイプの採光または照明を用いるかということであった。以上の三つの問題は互いに絡み合っているが、このうち最大の懸案となったのは、第三の採光の問題であった。

ダンジヴィレは、美術作品に最も適した形で採光を行なうことが美術館の成功には不可欠と考えていたが、人工的な照明を広範囲に渡って設置することは予算の関係から難しく、自然光に頼る必要があった<sup>(46)</sup>。当時のグランド・ギャルリーの採光は、長辺の壁面に四十六箇所ずつある縦長の窓に頼っていた。ダンジヴィレは一七七八年四月一日に、建築家と画家、彫刻家の八人から成る委員会を招集して採光問題を検討させた<sup>(47)</sup>。しかし、天井面からの自然採光がぜひとも必要であるとする案、既存の開口部からの採光で十分とする案、最低限の改修と装飾に留めるべきとする案など、さまざまな立場からの意見が出され、なかなか纏まらなかつた。一時はスフロが、既存の窓による側面からの採光を天井面からの自然光で補うという妥協案を提示して委員会全員の同意を得たが、当局は予算との関わりから保留とし<sup>(48)</sup>、一七七九年までにダンジヴィレとスフロは美術館計画の規模縮小を認めた<sup>(49)</sup>。

その後ダンジヴィレは、一方では委員会を結成して問題の解決を委ね、他方では王立建築アカデミーに助言を求める

というように、複数の方面からこの問題を検討させた。当然、提示された案も複数に及び、なかなか意見の一致を見なかった。また財政面の問題も絡み、建築家たちの構想をそのまま実現させることが難しいという事情もあった。だが一七八八年十月には、建築家ギョーモ (GUILLAUMOT, Charles-Axel; 1730-1807) が、グランド・ギャルリーに隣接する「サロン・カレ」の天井に鉄とガラスを用いた越し窓を実験的に設置することを提案し、比較的安価であるということと認められる。この窓は一七八九年のサロンに合わせて披露され、鑑賞者の間で好評を博した。同年十一月十六日に国王に宛てられた報告には、展覧会は「大きな成功」を収め、「公衆は同じ方法でギャラリーが採光されるのを見るのを楽しみに待っている」と書かれている<sup>(50)</sup>。この成功がきっかけとなって、計画中のグランド・ギャルリーにも同じ方法で、より完成度の高い窓の設置が期待されることになる。

グランド・ギャルリーの改装計画は空間構成や採光の問題などから綿密に検討され、さまざまな建築家によっていくつもの計画案が練られながら、結局は財政事情との兼ね合いから実現には至らなかった。しかし決定の遅れは、おそらく予算の問題だけが原因ではなかった。当局側は美術作品を最善の状態で展示すべきだと考えており、そうした配慮の下に、古い作品や状態の悪い作品に対しては修復等の措置を取っていた。しかしその最善の状態をどのようにしたら長く維持することができるか、あるいは美術作品の鑑賞にとって最適な照明とはどのようなものか、といった点については、当局側にはまだ十分なノウハウがなかったのである。そのために、次々と案が捻出されるものの、その効果や問題点に関して判断する基準がなかったというのが、ダンジヴィレの決心を遅らせたもう一つの原因だったと考えられる。このことは王立美術館計画の早期の実現を妨げる大きな要素になったかもしれない。だが理想的な美術館のあり方を巡ってさまざまに交わされた議論の背景には、美術作品の保存や管理面での細心の注意、そして作品を良い条件の下で「見せる」という公開性への意識といった、美術をとりまく新たな問題の対応に苦心する様を読み取ることができる。緩慢にさえ感じられるこの議論は、今日まで存続する美術館の基本的な展示方針や空間条件を整備するための土台を形

成したともいえるのである。

### 三、美術愛好家たちの提案

第一節で見たように、マリニーとテレーの下では美術館計画がほとんど頓挫してしまうが、この状況を美術愛好家たちは黙って見てはいなかった。美術品の公開の機会が増えていく中で、彼らはさまざまな形で美術ギャラリーの重要性を訴え、開設を強く望むようになる。

まずマリニーの時代では、ジョクール (JAUCOURT, Louis; 1704-1780) が執筆した『百科全書』の項目「ルーヴル」が重要である。ここでジョクールはルーヴル宮の歴史等について述べた後、最後の部分で次のような提案を行っている。

この荘厳な建造物の完成が最も壮麗なかたちで実現することは今なお望まれている。たとえばこの建物の地上階全体を空にしてポルチコ「屋根付きの柱廊」に造り替えることが望まれる。これらのポルチコは王国の最も美しい彫像を整理し、この種の貴重な作品を集めるのに役立つだろう。それらの彫像は、もはや人が散歩しない庭園に散在しており、空気や時間や季節によって損われ、台無しになっている。南に位置する部分には、王が所有する全ての絵画を置くことができよう。それらは今では何もかもが無造作に家具調度保管所に積み重ねられ、誰も見て楽しむことができない<sup>(51)</sup>。

ジヨクールはかつてのラ・フォンらの提案と同様に、王の絵画・彫刻コレクションの嘆かわしい保存状態を指摘した後、それらを整理してルーヴルに飾ること、そしてルーヴル宮を完成させることを同時に訴えている。

またマイユ・デュソーソワ (DUSSAUSOY, Matie; ?) は、パリの大規模な都市計画を打ち出したが、その中で、ルーヴル宮内に市庁舎と各アカデミー、そして王立図書館と美術ギャラリーを設置する案を示している。<sup>(52)</sup>デュソーソワは、国王の絵画コレクション、ならびに有徳の偉人たちの彫像や胸像をヴュー・ルーヴルに収蔵することを構想していたが、この偉人像を設置するという案はダンジヴィレの奨励制作を先取りするものであった。またグラント・ギャルリーには、図書館、および版画・素描・メダル・石版の陳列室を設けることを提案している。

さらに『メルキュール・ド・フランス』に、「有益な計画、一市民の願い」と題される提案が掲載される。ここでは美術館の設置場所として、ルーヴル宮グラント・ギャルリーの名が持ち出されている。先にも触れた通り、当時グラント・ギャルリーには国内諸都市の模型が置かれており、一部の関係者や外国要人以外は立ち入ることができなかった。この記事では、これらの模型を置く場所としてはエコール・ミリテールが適当であり、領土拡大の戦略を立てる上でもより有益であるとしている。そしてこれらの模型が一扫された後のグラント・ギャルリーに、王の絵画や彫刻を飾ろうというのである。

こうしたこまごました物が取り除かれ、ほとんど何の使い道もないこの広大なギャラリーは、王の多くの絵画や最も偉大な巨匠たちの絵画の傑作によって飾られるだろう。それらは、人がほとんど訪れない倉庫に閉じ込められ、彫刻は「古代の間」という、じめじめした暗い部屋の中に無造作に積み上げられている。(中略) それ「絵画が飾られたギャラリー」は目利きや愛好家や好事家たちの出会いの場となるだろう。そこには王や君主、将軍、その他国家の偉大な人物の像や胸像が置かれ、王が彼らにその名誉を与えるだろう。こ

のギャラリーは、「美術ギャラリー galerie des arts」と名づけられるだろう。(中略) グランド・ギャラリーの広大さは、このギャラリーを散歩にも適したものにするだろう。(中略) 芸術家たち、好古家たち、外国人たち、あらゆる身分の市民たちが、とりわけ他の散歩道を歩けない季節に、群れを成してここを訪れるだろう。<sup>(53)</sup>

この提案では、先のテレーの構想と同じように、美術品が飾られたグランド・ギャラリーを散歩の場所としてもイメージしており、これを「冬のテュイルリ」と名付けている。

このように、一七六〇年代から七〇年代にかけては、ルーヴル宮に国王の美術作品を集めて美術の殿堂を作ろうという声が各方面で聞かれるようになっていた。美術行政が財政難に苛まれてあらゆる政策で主導権を發揮できない一方で、美術市場の拡大も手伝って豊かなコレクションを次々と築き、独自のサークルを形成して研究を深めていた愛好家や蒐集家たちの力は着実に強まっていた。さらに、こうしたサークルに属さない公衆たちも、展覧会等で美術作品に親しみ、観る目を養い、場合によっては著作物等で知識を得るなどして、美術に対する関心をますます高めていったのである。そうした美術界の現象と同時に、『百科全書』の編集・刊行に象徴されるような、人類の知の総体を分類・整理して示すという啓蒙の野望も無視することはできない。このようなあらゆる状況が絡み合うことで、一七七四年にダンジヴィレが総監に就任した際には、ルーヴルへの美術館の開設は必ず実現すべき王国の事業として、すでに公衆の一致した要請となっていたのである。

これまでに見てきたように、ダンジヴィレの美術館の開設計画は、美術館の設置場所としてのルーヴル宮グランド・ギャラリーの改装と、そこに展示する作品の準備としての国王コレクションの拡充と奨励制作、という二つの大きな柱から成るものだった。改めて全体を概観してみると、競売会への意欲的な参加による作品購入や過去の巨匠の作品の修

復、そして隔年毎の定期的な注文を通じて美術館の展示予定作品が着実に蓄積されていった一方、建築上の改装については、緻密な議論が幾度にも渡って繰り返されてはいるものの、結局のところ決定的な判断は下されなままに時が流れたという印象が否めない。一七八七年四月二十九日のダンジヴィレの提案に基づき、ルーヴル宮グラント・ギャルリーを王立美術館に転換する計画は一七八八年三月三十一日に国王の認可を得るが、この時点でも最終的な図面は完成していなかったのである<sup>(54)</sup>。

ルーヴル宮の王立美術館計画は、実際のところどれほど進展していたのだろうか。もつとも、マスタープランや完成時の青写真にあたる資料は存在せず、客観的な進展の度合いを測ることはできない。ただ、ダンジヴィレと関係者のあいだのさまざまなやり取りから、この計画が真に実現を目指して進められていたことは明らかである。グラント・ギャルリーの改装と展示作品の準備以外にも、たとえば美術館の管理官の人事やルーヴル宮周辺の整備など、開館に向けて必要となるさまざまなレベルの準備に可能な限り着手されていた。

王立美術館の創設計画には無論、愛好家も知悉していた。一七八〇年代後半になると、彼らの間ではその実現を危ぶむ声も聞かれるようになった。一七八五年十一月の『メモワール・スクレ』では、「例の美術館は進展するどころか後退している。来年か、少なくとも一七八七年にはこれを楽しむことができると考えていたが、本年には何も行われていない」と現状が厳しく批判されている。そして、新たに採光の問題が浮上していることが指摘されているが、財務総監カロンヌ (CALONNE, Charles-Alexandre de; 在任一七八三―一八七) は、「この国民的な記念碑のためには何も惜しんではならない」という態度を表明しており、決定は建築アカデミーに委ねたとされている<sup>(55)</sup>。しかし一七八〇年代後半には、複数の愛好家が同じような懸念を露わにしている。一人はメルシエ (MERCIER, Louis-Sébastien; 1740―1814) である。

美術館。これはルーヴル宮のギャラリーの上階部分に設置されるはずである。たしかに美術がこれを完成させれば素晴らしい記念碑になるだろう。ここには国王が所有する全ての絵画が置かれるだろうが、それらは「美術館の完成を」待っているあいだ、あらゆる人々の視線から隠されている。フランスの国民性らしく、その実現は緩慢で、計画は十回も変わるだろう。もし日の目を見るときも、公衆がこれを享受するのはずっと後になってからのことだろう。<sup>(56)</sup>

またカトルメル・ド・カンシー (QUATREMIÈRE DE QUINCY, Antoine-Chryostome; 1755-1849) も、「美術館では、まだこれは計画でしかないのだが、テッサリアの水道橋と同じくらい長くて広い廊下を見せてくれるだろう」と、<sup>(57)</sup> 実現が現実味を帯びていないことを暗示している。さらに同年、『パリの現状』でも、

国王の栄光のためには、愛好家たちがこれほど望んでいるこの記念建造物の完成をぜひとも急がなければならない。<sup>(58)</sup> この建造物によって、パリはローマから美術の支配権を奪うことになるだろう。

ダンジヴィレが美術館の完成の時期については言及した資料は、これまでのところ確認できていないが、以上の疑念が一七八五―八八年に集中していることから、おそらくこの時期の完成が目指され、愛好家たちもそれを知っていたものと推察される。ここに挙げたような懸念が表面化する背景には、美術館の完成を望む愛好家たちの願いがあり、また彼らに期待を持たせるだけの準備が進められていたのである。グラント・ギャリーの改装問題が解決しない中で、同年に王立美術館開設の国王の認可を取り付けたのは、このような愛好家の声がダンジヴィレに届いたからかもしれない。

そもそも、ルーヴル宮に王立美術館を開設する計画は、一七四七年のラ・フォンの提案に端を発するものであった。美術行政当局は、愛好家による意見を採り入れるようにして計画を立てるが、その計画を具体的に推進するダンジヴィレも、公衆の声を常に意識していた。年々増大する公衆の影響力を踏まえた上で、彼らを啓蒙すること、彼らに徳や祖国愛を教えることを試みたのである。王権の主導の下、代々の王室建造物局総監が力を割いてきたルーヴル宮の美術館計画は、このように愛好家あるいは公衆という「在野」の人々との相關関係のなかに位置づけられるのである。

## おわりに

一七八九年八月二十五日、ルーヴル宮のサロン・カレでは、ギヨームが改修した新しい天井の下で例年通りサロンが開催され、奨励作品二十点あまりを含む三五〇点以上の作品が会場を埋め尽くした。明るい光に満ち、これまで以上に多くの作品と観衆が溢れる会場は、さぞ絢爛なスペクタクルとなったに違いない。だがその一方で、社会状況は刻一刻と変化していた。五月の全国三部会の開催、六月の国民議会の設立（七月に憲法制定国民議会と改称）、七月のバステューユ牢獄襲撃と農民暴動の拡大、そして八月初頭には封建的諸特権の廃止が決まる。そして十一月二日には教会財産国有化が決議され、以後、一七九一年十一月には亡命貴族の財産の没収、一七九二年八月十日の王権停止にあたっては王家の財産も没収された。アンシアン・レژیーム下で特権階級が保有していた財産は全て国民の手に渡った。ここに含まれた膨大な数の美術品も、それぞれの文脈から切り離されて国の文化的財産と位置づけられ、これを管理し活用するための手筈も徐々に整えられていく。

王権停止一周年を記念して、「旧体制に対する新体制の優越の輝かしい証拠」<sup>(59)</sup>として開館されたグラランド・ギャル

リーの「共和国美術館 *Muséum de la République*」の展示は、きわめて政治色の強いものであった。ここには五三七点の絵画と一二四点のブロンズ像、胸像、工芸品などが展示された<sup>(60)</sup>。その大半を占めていたのは十七世紀とそれ以前のイタリア、北方、フランスの作品であった。十八世紀の作品では、パニーニ (PANNINI, Giovanni-Paolo; 1695-1768) やティエポロ (TIÉPOLO, Giambattista; 1696-1770) などのイタリアの画家のものが見られるが、フランスの画家の名は無く、唯一の例外としてシヨゼフ・ヴェルネ (VERNET, Claude-Joseph; 1714-1789) の海景画が十三点含まれるのみであった。ダンジヴィレの奨励制作による作品はただの一点も見られなかった。「徳と愛国的な感情をかき立てる」という教化の役割は完全に捨て去られたのである。革命政府が目指したのはあくまでもルーヴルの開館そのものであった。十七世紀以前の巨匠たちの作品を中心に据えることで明確に旧体制を否定し、「悪しき過去」が「閉じ込めて」いたかつての国王の至宝を国民の前に華々しく解放する。一七九三年八月十日の展示内容に表れているのはそうした政治的なメッセージであった。

とはいえ、美術館という場を強力なメディアにとらえ、展示に社会的・政治的役割を付与し得るという考え方そのものは、込められたメッセージの内容こそ異なれども、ダンジヴィレによる王立美術館の構想と何ら変わらない。革命政府は、美術作品を見る公衆の存在、そこに立脚する「美術館」という枠組みと制度、そして美術館を通じた教化・教育という発想は、忌むべきはずの「過去」からそのまま継承し、独自の仕方と利用したのである。ダンジヴィレは革命政府によって否定された。だが美術館を公教育の一機関と位置づけることになる革命政府は、ダンジヴィレによって築き上げられた啓蒙の手段が発揮しうる効果を誰よりも信奉していたのである。

- AAF : *Archives de l'art français*  
 AL : *L'Année littéraire*, 36 vols., Genève: Slatkine, 1966  
 AN : Archives nationales de Paris  
 AP : *Archives parlementaires de 1787 à 1860: Recueil complet des débats législatifs & politiques des Chambres françaises*, 101 vols., Paris: Paul Dupont, 1867–1913 (Nendeln: Kraus, 1969).  
 BSHAF : *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*  
 MF : *Mercur de France*, Paris: Guillaume Cavelier, 1724–1791 (Genève: Slatkine, 1968–1974).  
 MS : *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France*, 36 tomes en 18 vols., Londres: chez John Adamson, 1783–1789.  
 PVAA : LEMMONIER (H.), éd., *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671–1793*, 9 vols., Paris: J. Schemit, E. Champion, A. Colin, 1911–1929.  
 PVAPS : MONTAIGLON (A. de), éd., *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648–1792)*, 11 vols., Paris: J. Baur, 1875–1909.  
 repr. : reproduit dans  
 なお引用文中の「 」は筆者による訳註を示す。

注

- (1) たぐい<sup>265</sup> BABEAU (A.), *Le Louvre et son histoire*, Paris: Firmin-Didot, 1895; LOCCQUIN (J.), *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris: H. Laurens, 1912 (Arthema, 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*, Cambridge: New York: Cambridge University Press, 1994 (Berkeley: University of California Press, 1999).
- (4) 鈴木杜幾子「ルーヴル美術館の誕生Ⅰ——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―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) 一七四七年に提案されたルーヴル美術館の最初の構想、および一七五〇年のリュクサンブール宮ギャラリーの開設については別稿で詳しく扱ったので、本稿では省略する。拙稿「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）——」『一橋社会科学』、第一卷第二号、二〇〇九年、一―一三頁。
- (6) [LA FONT DE SAINT-YENNE (É.)], *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye: Neaulme, 1747, pp.32-41.
- (7) «Tableaux du Roi, placés dans le Palais du Luxembourg», *MF*, 1750, déc.-I, pp.147-151; [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; LEBRUN (J.-B.-P.), *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs, et ciseleurs*, Paris: Delain;

Vve Duchesne, 1776-1777 (Genève: Minkoff, 1972), 1777, pp.173-174.

- (8) AN, O1/1073/1/26 [datée du 27 jan.1750].
- (9) 総監就任時点での名称は「ヴァンディエール侯爵」であり、マリニー侯爵となるのは一七五四年九月十四日だが、混乱を避けるために「ここでは一般に通用している後者の呼称に統一して用いる。ちなみに、マリニー侯爵はルイ十五世の寵姫となったボンパドゥール侯爵夫人 (POMPADOUR, Jeanne-Antoinette Lenormand d'Etolles, marquise de; 1721-1764) の弟であり、前任者のトゥルヌエムも彼女の叔父にあたる。
- (10) 当時の王室建造物局の予算に関しては次を参照。LOCQUIN, 1912 (1978), *op. cit.*, pp.19-20.
- (11) BARBIER (E.-J.-F.), *Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1763), ou Journal de Barbier*, 8 vols., Paris: Charpentier, 1857-1866, t.6, pp.131-132.
- (12) MF, avr. 1755, pp.167-175. ここでは具体的な建築家の名前は挙がっていないが、その中心的人物はおそらくガブリエル (GABRIEL, Jacques-Angé; 1698-1782) と考えられる。
- (13) HAUTECEUR, 1940, *op. cit.*, p.75.
- (14) «Louvre», in DIDEROT (D.) et DALEMBERT (J.L. R.), éd., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris: Briasson et al., Neuchâtel: S. Faulche, 1751-1765, t.IX, 1765, p.707.
- (15) TADGELL (Ch.), *Angé-Jacques Gabriel*, London: A. Zwemmer, 1978, pp.194-203.
- (16) HAUTECEUR, 1940, *op. cit.*, p.75.
- (17) REBOUL, *Essai sur les mœurs du temps*, Londres: chez Vincent, 1768, pp.190-191. 「ヴェー・ルーヴル」とは、中世に城砦が建てられた同宮の東側の部分である。「アポロンのギャラリー」は、王立絵画彫刻アカデミーとサロン・カレを繋ぐように設けられており、同ギャラリーの天井や壁面にはスタッコや金箔による豪華な装飾が施されていた。
- (18) «Muséum» 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」を指すラテン語である。フランスでは、美術品の収蔵場所を表すのに伝統的に用いられてきたのは «cabinet» や «galerie» の語であり、一連のルーヴル美術館計画でも、十八世紀中葉には一般に «galerie» と表されていた。管見の限り、美術館計画の中で «Musœum» の語を用いたのは、このルブールの著書が初めてである。

- (19) 一七六三年、ブルターニュの軍司令官デギュイヨン公 (AIGUILLON, Emmanuel-Armand, duc d.; 1720-1782) が総括徴税請負人への新税の導入を一方的に決めた折に、レンヌ高等法院がその登録を拒否したのがきっかけ。これに伴って国王はレンヌ高等法院を解散して首謀者の逮捕に踏み切るも、パリとルアンの高等法院の反発に遭ったためにレンヌ高等法院を復活させる。デギュイヨンがパリで有罪になると、王は一連の事件の全てを破棄する一方で、高等法院と繋がりを持つショワズールを罷免。新しい王の寵姫テュ・バリー夫人 (BARRY, Jeanne Bécu, comtesse du; 1743-1793) の支持を得たモプー (MAUPEOU, René Nicolas Charles Augustin de; 1714-1792) とジャン・ナノー、そしてデギュイヨンが台頭して三頭政治を展開するようになる。
- (20) AN, O1/1912 (2)/4/82 [Lettre de Lacombe à Terray, datée du 4 août 1773].
- (21) COQUEREAU (J.-B.-L.), *Mémoires de l'abbé Terrai, contrôleur-général des finances...*, Londres: [s.n.], 1776, pp.191-192.
- (22) *Ibid.*, p.192.
- (23) AN, O1/1125/245-246 [Lettre de d'Angiviller à Lacombe, datée du 21 sep. 1774].
- (24) AN, O1/1912 (2)/5/142; O1/1912 (2)/5/143 [Lettres de Bailly à d'Angiviller, datées du 12 déc. 1774].
- (25) AN, O1/1912 (2)/5/153, O1/1125/407-408 [Lettre de d'Angiviller à Bailly datée du 29 déc. 1774].
- (26) AN, O1/1914 (1)/1/335, O1/1129/303-304 [Lettre de d'Angiviller à Pierre, datée du 12 nov. 1776] (repr. FURCY-RAYNAUD, 1905, p.109, n.° 119); O1/1914 (1)/1/336 [Lettre de Pierre à d'Angiviller, datée du 20 nov. 1776] (repr. FURCY-RAYNAUD, 1905, p.108, n.° 118). これはロンティエ公が所有していたヴェルサイユ宮内のマバルトマンをパンティエール公に遺贈した折に出された要求である。
- (27) 当時の国王コレクシヨンの作品数を知るのは種々のカタログから可能だが、その中から王宮の装飾画等を除き、美術館に展示可能だった作品を抽出する作業は容易ではない。ここではひとまず、展示の候補として考えられる作品数を最大で二千点程度としておく。
- (28) 購入費用は一七七九年から八七年の間に七十七万一千八百三リーヴルに上っている。この他にも購入が行われたことを勘案すれば、購入の総額は百万リーヴルに達したと考えられる。AN, O1/1919 (1)/1/109 [Rapport de d'Angiviller, daté du 15 avr. 1786]; AN, O1/1920 (1)/1/15 [Rapport de d'Angiviller, daté du 25 jan. 1788].

(29) その中には、ルーベンス (RUBENS, Peter Paul, 1577-1640) やフェルメール (VERMEER, Johannes; 1632-1675) やムリリヨ (MURILLO, Bartolomé Esteban; 1618-1682) の作品をはじめとして、今日のルーヴル美術館のコレクションでも代表作に挙げられるものが多く含まれている。

(30) EDWARDS (J.), *Alexandre-Joseph Paillet, expert et marchand de tableaux à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Arthena, 1996.

(31) *PVAPS*, t.VIII, p.169. この計画は翌年一月六日に王立絵画彫刻アカデミー院長ピエール宛に書かれた手紙の中で確認され、この手紙は翌一月七日のアカデミーの総会で読み上げられた。AN, O1/1925/B (1)/10 [b]; O1/1126/5-8 (repr. *PVAPS*, t.VIII, pp.176-178); *PVAPS*, t.VIII, pp.174-175. なお、パリ国立古文書館所蔵のAN, O1/1925Bのシリーズは年代毎に一一十八の下位区分がなされているが、各資料には番号が振られていない。末尾の「」内のアルファベットは、筆者が区別の便を図るために付したものである。また、文中の「物語画 peinture d'histoire」とは、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・宗教・歴史の各主題を含む概念である。

(32) 奨励制作については、拙論「アンシアン・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。ここには全奨励作品のカタログを取っている。

(33) AN, O1/1913 (2)/5/55, O1/1128/164-166 [Lettre de d'Angiviller à Pierre datée du 14 mars 1776] (repr. FURCY-RAYNAUD, 1905, pp.80-81, n. 89).

(34) AN, O1/1925/B (1)/10 [b], O1/1126/5-8, op.cit.

(35) PLUTARQUE, *Vies*, 16 vols., Paris: Les Belles-lettres, 1957-1983, t.3: *Périclès*, 9, 2.

(36) このテーマに関して、筆者は学会報告で取り上げている。「フランス革命前夜における祖国愛の称揚——ダンジヴィレの『奨励制作』を事例として——」日本西洋史学会第五十八回大会個別研究報告（二〇〇八年五月十一日、於：島根大学）；拙稿「ダンジヴィレの奨励制作に見る『偉人』のイメージ」（例会発表要旨）、『日仏美術学会会報』第二十八号、二〇〇九年、五〇—五一頁。

(37) この問題に関しては次に詳しい。BONNET (J.-C.), *Naissance du Panthéon: essai sur le culte des grands hommes*, Paris: Fayard, 1998.

- (38) AN, O1/1915 (2)/3/197, O1/1135/256-257 [Lettre de d'Angiviller à Pierre, datée du 5 oct.1779] (repr. FURCY-RAYNAD, 1905, pp.264-265, n°281); RÉAU (L.), *Houdon, sa vie et son œuvre*, 2 vols., Paris: F. de Nobele, 1964, v.1, pp.51-52); O1/1915 (2)/3/198 [Note, sans date].
- (39) AN, O1/1918 (2)/4/455 [Lettre de d'Angiviller à Pierre, datée du 18 nov.1785] (repr. FURCY-RAYNAUD, 1906, pp.146-147, n° 603).
- (40) この問題に関しては次を参照。拙稿「ダンジヴィレの奨励制作——自国史への関心と『フランス派』の形成」、『鹿島美術研究』、鹿島美術財団、年報第二十六号別冊、二〇〇九年十一月、一八三—一九四頁。
- (41) *AL*, 1777, t.6, 1.14, pp.314-315.
- (42) AN, O1/1670/105, O1/1129/206-207; O1/1544/462 [Lettres de d'Angiviller à Soufflot, datées du 1<sup>er</sup> oct.1776].
- (43) AN, O1/1670/108 [Lettre du comte de Saint-Germain à d'Angiviller, datée du 26 oct.1776].
- (44) AN, O1/1670/109 [Lettre de Soufflot, datée du 29 oct.1776]. 同ギャラリーの改装案の検討については以下に詳し。CONNELLY (J.L.), «The Grand Gallery of the Louvre and the Museum Project: Architectural Problems», *Journal of the Society of Architectural Historians*, v31, no.2, May 1972, pp.120-132; SAHUT (M.-C.), dir., *Le Louvre d'Hubert Robert*, (cat.exp.), Paris: RMN, 1979; McCLELLAN, 1994, *op. cit.*, pp.53-60.
- (45) フランス古典主義美術の手本と仰がれてきたプッサンは、一六二四年にフランスを離れて以降、一六四〇—四二年に一次的にパリに戻った以外は終生ローマで制作を行った。この天井画はその一時帰国の折に手がけたものであり、フランスに残された数少ない巨匠の作品と認識されていたが、着手されていたのはほんの僅かな部分であった。この未完の作品を保存すべきか否か、建築家たちの意見は完全に分かれた。
- (46) CONNELLY, 1972, *op. cit.*, p.123.
- (47) メンバーは、スフロ、アンソ、ブレビオン、ミック (MIQUE, Richard: 1728-1794)、ウルティエ (HEURTIER, Jean-François: 1739-1822) の五人の建築家、および画家のピエールとロゼール、彫刻家バジュー (PAJOU, Augustin: 1730-1809) である。
- (48) *Ibid.*, pp.125-126.
- (49) *Ibid.*, p.125. ダンジヴィレはその後一七八〇年から八五年の間にグラランド・ギャルリーの屋根の改修に必要な財源を定めた。

- (96) AN, O1/1670/247 [Rapport au Roy, datée du 16 nov.1789].
- (97) « Louvre », in *Encyclopédie, op.cit.*, t.IX, 1765, p.707.
- (98) DUSSAUSOY (M.), *Le citoyen désintéressé, ou diverses idées patriotiques*..., 2 vols., (seconde éd.), Paris: Chez Guelfier, 1767–68, t.I, pp.148, pass.
- (99) « Projet utile. Vœu d'un Citoyen », *MF*, nov. 1773, pp.183–184.
- (100) POMMIER (É.), « Le projet du musée royal, 1747–1789 », in GAERTGENS (T.W.) et al., éd., *L'art et les normes sociales au 18<sup>e</sup> siècle*, Paris: Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001, pp.185–209, p.203.
- (101) *MS*, t.30, pp.77–78 [Le 24 nov.1785].
- (102) MERCIER (L.-S.), « Museum », in *Tableau de Paris, faisant suite aux éditions précédentes*, (nouv. éd.), 12 vols., Amsterdam: [s.n.], 1782–1788 (Genève: Slatkine, 1979), v.XII (1788), pp.284–285.
- (103) QUATREMERRE DE QUINCY (A.-Ch.), « Caractère », in *Architecture, Encyclopédie Méthodique*, 3 vols., Paris: Panckouke (Vve Agasse), 1788–1825, v.1, 1788, p.518.
- (104) *État actuel de Paris, ou le Provincial à Paris*, 4 vols., Paris: chez le sieur Watin fils, 1788. Cité par BABEAU, 1895, *op.cit.*, p.241.
- (105) *AP*, t.69, p.581: 河野健二編『資料フランス革命』岩波書店'一九八九年'三五四—三五五頁。
- (106) *Catalogue des objets contenus dans la galerie du muséum français, décrété par la convention nationale, le 27 juillet 1793 (an second de la République française)*, [Paris]: Imprimerie de C.-F. Patris, [1793]; DUBREUIL (M.-M.), « Le Catalogue du Muséum Français (Louvre) en 1793 », *BSHAF*, 2001, pp.125–165.