

Title	ルーヴル美術館構想における奨励作品の複製版画計画
Author(s)	田中, 佳
Citation	聖学院大学総合研究所紀要, No.53, 2012.3 : 277-310
URL	http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/rebs/modules/xoonips/detail.php?item_id=4236
Rights	



聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository and academic archiVE

ルーヴル美術館構想における奨励作品の複製版画計画

田 中 佳

はじめに

筆者はこれまで、アンシャン・レジームの美術行政によって推進されたルーヴル美術館計画を検討してきた。特に計画中の美術館での展示を目的として注文制作された奨励作品に注目して、主題の内容とメッセージ性、同時代の思想・文化状況との関連、奨励作品がサロンに出品された際の批評と注文の関係など、さまざまな角度から分析を行った。⁽¹⁾

本稿では新たに、奨励作品の複製の制作、とりわけ版画に関する問題を浮き彫りにすることで、美術行政当局の奨励作品、ひいてはルーヴル美術館計画そのものに対する姿勢を、同時代の社会的・文化的状況との関連の中で探っていくたい。

奨励制作に関する先行研究については、これまでの拙稿においても言及してきたように、その全体を対象としたものは存在せず、多くが奨励作品の一部を取り上げて個別に問題を設定しているが、その中でも複製に着目した研究は、管見の限り皆無である。ここで言う「複製」には、絵画を基に制作されたタピスリーと彫刻を基にした小像、絵画を基にした版画の三種類がある。まずタピスリーについては、一六〇〇年から一九〇〇年までにゴブランで製作されたタピス

リーの記録の中に、奨励作品を下絵とするものが含まれており、これがほとんど唯一の資料である。⁽²⁾ 小像については、セーヴルとウェッジウッドで製作された作品群の研究の中で言及されているに留まり、⁽³⁾ 版画に関しては、奨励作品の一つであるブルネ (BRENET, Nicolas Guy, 1743-1811) の《デュ・ゲ克蘭の死》(一七七七年、ルーヴル美術館蔵) の版画化をめぐる問題を取り上げた論文があるのみである。⁽⁴⁾ したがって本稿では、主にパリ国立古文書館に所蔵されている王室建造物局関係の手稿史料にあたり、奨励作品の複製をめぐるような動きがあったのか、その具体的な事実関係を掘り起こすことに力点を置いた。

複製版画は奨励制作のうちでも最も注目されてこなかったテーマである。しかし、定期刊行物や出版物によるサロン批評の増大、サロン来場者の増加と公衆の台頭など、当時の美術界の状況を鑑みるならば、「流通」に関わる作品の複製をどのように用い、また制御するかは、美術行政当局にとつてきわめて重要な課題であつたと考えられる。これは最終的には、王権および美術行政と、鑑賞者あるいは公衆との関係を問う問題に繋がると予想されるが、本稿ではまずその足がかりとして、奨励作品の複製版画化計画について検討していく。

一、十八世紀の版画制作

かつてデューラー (DÜRER, Albrecht, 1471-1528) やレンブラント (REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn, 1606-1669) は、絵画と同じほどに版画に情熱を注ぎ、自ら木版や銅板を彫ってオリジナルの版画作品を多数生み出した。一方で、巨匠のオリジナルの絵画作品を複製し普及させることも、版画が担ったもう一つの重要な役割であつた。巨匠たちの絵画作品に基づく複製版画は、第一にオリジナルの作品に直接触れる機会のない美術家たちにとって最良の教材と

なった。また実際に絵筆を執る美術家のみならず、愛好家や理論家たちが古今の絵画作品について知悉するためにも、版画は不可欠な手段であった。すなわち版画は、美術を実践し学ぶ者であれば誰しも親しむべき媒体となっていたのである。ロジェ・ド・ピール (PILES, Roger de; 1635-1709) は十七世紀末に、著書『画家列伝』の中で版画の有用性を次の六点に纏めた。第一に模倣によつて眼を喜ばせること、第二に物事を素早く伝え、教化すること、第三に記憶を再生させること、第四に居ながらにして作品に接することができること、第五に複数の作品を簡単に比較できること、そして第六に、「優れたものに対する趣味を養い、少なくともオネット・オムに欠くことのできない美術の知識を授けてくれる」としている。⁽⁵⁾

版画は愛好家たちのコレクションの対象となっていくが、十八世紀に入ると出版物の一部を構成するようになり、さらなる浸透を見せるようになる。それまで独立した作品として収集・保存されていた版画が纏められ、解説などのテキストが付されて「美術書」といえるジャンルが誕生する。⁽⁶⁾ その最も早い試みは、一七一〇年刊の、リュクサンブル宮殿の装飾のためにルーベンスが手がけた「マリー・ド・メデシスの生涯」連作の複製版画集である。⁽⁷⁾ 続いて登場するのが、トゥールーズ出身の銀行家で美術愛好家・収集家として有名なビエール・クロザ (CROZAT, Pierre; 1665-1740) の主導による『クロザ集成』と呼ばれる版画集成である。⁽⁸⁾ これはもともと、クロザと親交の深かった摂政オルレアン公 (ORLÉANS, Philippe duc d; 1674-1723) による発案で、国王やパリの大収集家たちが所蔵していた絵画作品と摂政のコレクションの中から優れた作品を選んで版画化し、イタリア・北方・フランスの各流派に分類した上で、各画家の伝記や作品解説も加えて全八巻に纏めるという壮大な構想であった。⁽⁹⁾ この版画集には三十数名の版画家が協力し、古今の美術に通曉していた版画家・版画商のマリエット (MARLETTE, Pierre-Jean; 1694-1774) が画家の生涯と作品解説の執筆を担当した。最終的に当初の計画は縮小を余儀なくされたものの、この『クロザ集成』は、後に複製版画を制作する版画家たちが必ずといっていいほど参照する基本的な版画集となり、愛好家たちの間でも大変な支持を得た。以後、

ヴァトー (WATTEAU, Antoine; 1684-1721) の全作品集である『ジュリエンヌ集成』(一七二六-一七三五年)⁽¹⁰⁾のほか、個人コレクションの絵画を版画化したものとして、ショワズール公爵 (CHOISEUL, Etienne-François, duc de; 1719-1785) やアントワヌ・プラン (POULIN, Antoine; ?-1780) のコレクションの画集⁽¹¹⁾、また画商ル・ブラン (LE BRUN, Jean-Baptiste-Pierre; 1748-1813) によるフランドル・オランダ・ドイツ絵画集が編纂されるなど、版画集刊行の流れは十八世紀を通じて衰えることはなかった⁽¹³⁾。

他方、独立した複製版画の需要も高まっていた。この時代に特に人気を誇ったのは、神話画と静物画、そして風俗画というジャンルである。絵画としては多く求められていた肖像画は、版画家としてアカデミーに入会する際には必須のジャンルであったが、収集家たちの関心はさほど高くはなかったようである。物語画の中の歴史と宗教の主題、そして風景画の版画については、この時期にはかなり低迷をしていたようである⁽¹⁴⁾。

神話画を除く物語画に関しては、そもそも同時代の絵画でも制作が減少し、人気も衰えていたため、複製版画がこれと比例したのは当然である。そのような中でもいくつか大きなプロジェクトが存在した。第一に注目されるのは、王宮や城館の装飾を構成していた連作の版画化である。先に言及したリュクサンブル宮のルーベンスの連作をはじめとして、一七五二年にはバレ・ロワイヤルの「アエネアスのギャラリー」が版画化され、一七五三年にはヴェルサイユ宮「鏡の間」の版画化をマッセ (MASSÉ, Jean-Baptiste; 1687-1767) が試みている。

また、十八世紀前半に開催された物語画のコンクールの作品も版画化されている。まず一七二七年の王室建造物局総監ダンタン公 (ANTIN, Louis Antoine de Pardailhan de Gondrin, duc d'; 1665-1736) によるコンクールで賞を得た三点の絵画がル・ヴァスール (LE VASSEUR, Jean-Charles; 1734-1816) によって版刻され、一七六九年のサロンに出品された⁽¹⁵⁾。またこれに倣ってルノルマン・ド・トゥルヌエム (LENORMAND DE TOURNEHEM, Charles-François-Paul; 1684-1751) が開催した一七四七年のコンクールの出品作品は、十二点のうち四点が版画化されている。うち二点はランブ

ルール (LEMPEREUR, Louis Simon; 1728-1807) が手がけて一七六五年のサロンに出品し、残りの二点はル・ヴァスールが版刻して一七七三年のサロンに出品した。⁽¹⁷⁾

王立絵画彫刻アカデミーの入会作品の版画化計画も浮上する。⁽¹⁸⁾ むろん入会作品は必ずしも物語画とは限らないが、物語画を多く含む作品群として注目するに値する。この件が検討された一七六二年四月二十四日のアカデミーの例会では、書記が入会作品を版画にしたものを数点示し、入会作品による版画はアカデミーとフランス派にとって有益で名誉ある作品群となる、と主張したところ、出席した会員たちが同意を示したという。⁽¹⁹⁾

また風景画に関しては、ルイ十五世の下で王室建造物局総監を務めたマリニー侯爵 (MARGNY, Abel-François Poisson de Vandières, marquis de; 1727-1781) が一七五三年にヴェルネ (VERNET, Claude-Joseph; 1714-1789) に注文した「フランスの港」連作を版画化する大プロジェクトが注目される。このヴェルネの連作は、ルイ十五世期に行われた王室からの注文としては最大規模のものであった。当初は、地中海に面したフランス各地の港の風景を八点と大西洋側の風景を十二点の合計二十点の注文が計画されていたが、予算の制限により、最終的には十五点に減らされた。制作された絵画は一七五五年から六五年にかけてのサロンに出品されている。⁽²⁰⁾

このように十八世紀のバリでは複製版画が活況を見せる。オリジナルの版画作品も存在しないわけではなかったが、レンブラントやカロ (CALLEOT, Jacques; 1592-1635) による前世紀の版画、そしてホガース (HOGARTH, William; 1697-1764) やピラネージ (PIRANESI, Giovanni Battista; 1720-1778) による同時代の外国の版画とは比べものにならなかった。

冒頭で述べたように、この時代の美術館計画や奨励作品に関する研究の中で、版画制作との関連に言及したものはほとんどない。だが、複製版画の制作がこれほど熱心に取り組まれていた中で、当時の王室建造物局が版画に対して何の動きを見せなかったとは考えにくい。ダンジヴィレは版画に興味がなかったという見方もあるが、⁽²¹⁾ 当時のさまざまな

背景を鑑みれば、この問題は版画に対する個人的な興味の有無で簡単に片付けられるとも思えない。事実ダンジヴィレは、版画家ベルヴィック (BERVIC, Charles-Clément BALVAY, dit Jean Guillaume; 1756-1822) の才能に注目し、ルーヴル宮内に住居を与えて重用したという話も伝えられている⁽²²⁾。以下では、奨励作品を含む美術館展示予定作品の版画化の問題を中心として、王室建造物局が版画という手段とどのように向き合い、美術館計画との関連をどのように考えていたのかという点を明らかにしたい。

二、美術館展示予定作品の版画化

王室建造物局の一次史料にあたっていくと、実際には、美術館での展示が予定されていた絵画を版画化する提案は、奨励作品を含めて、ダンジヴィレの下で幾度となく持ち上がったことが分かる。まず一七七五年の冬には、王立図書館付きの版画家のフェサル (FESSARD, Étienne; 1714-1777) が、ダンジヴィレや宮内卿マルゼルブ (MALESHERBES, Guillaume-Chrétien de Lamoignon de; 1721-1794) に宛てた手紙の中で、今日、版画のジャンルは衰退の途にあると嘆き⁽²³⁾、これを食い止めるための版画振興策を提案している。フェサルはコレッジョ (CORREGGIO, Antonio Allegri, dit; 1489-1534) やティツィアーノ (TIZIANO, Vecellio; c.1490-1576) などの過去の巨匠たちの手になる物語画や、⁽²⁴⁾ パリの捨て子養育院のためにナトワール (NATTOIRE, Charles-Joseph; 1700-1777) が描いた絵画十五点などを版刻した実績を持っていた⁽²⁵⁾。彼は以前より、国王コレクシヨンの絵画を版画化したい旨を度々表明していた。当時マリニーは、彼の要求を拒んでいたようだが、あまりの執拗さに折れ、一七五六年頃に版画化の許可を与える方向に転換したという。この件について、マリニーの厚い信頼を得て、彼の右腕として美術行政に深く関わっていた版画家コシャン (COCHIN,

Charles-Nicolas, le fils; 1715–1790) は、フェサールの計画は称賛すべきものであり、これに許可を与えることには反対しないが、計画の規模を縮小させるよう助言している。具体的には、最初に少数の絵画を版画化させ、これが十分に満足のおく出来栄であれば新たな注文を与えるという方法を探るべきであり、フェサールただ一人に特権を与えるのは好ましくなく、他の能力ある版画家たちにも登用の余地を残しておくのがよいとしている。⁽²⁶⁾ 実のところコシャンは、フェサールの版画家としての技術をあまり高く評価していなかったようだ。マリニーはコシャンの助言を受け入れたが、計画縮小の埋め合わせとして、自らのコレクションに含まれる絵画数点の版画化をフェサールに依頼した。⁽²⁷⁾ 最終的に一七五七年の『メルキュール・ド・フランス』紙上に発表されたこの版画化の計画によると、王の絵画五十点の版刻が一七五七年に予定されており、最初に着手する作品としてリュクサンブール宮ギャラリーに展示されていたルーベンス (RUBENS, Peter Paul; 1577–1640) やプッサン (POUSSIN, Nicolas; 1594–1665) の作品など四点が挙げられている。⁽²⁸⁾

このように行政側に対して強気の主張を崩さなかったフェサールが、新しい王室建造物局総監が就任するや、他の美術家に先駆けて権力に取り入ろうとしたとしても驚くには当たらない。彼はダンジヴィレの奨励制作や美術館創設の計画を念頭に置き、前述のように低迷している版画の復興を図るという名目で、ダンジヴィレとマルゼルブに次のような「対策」を提案している。第一に、四人の版画家にそれぞれ一点ずつ絵画を版刻させ、合計で一万リーヴルの報酬とともに終身の年金を与えることにより、競争心を掻き立てること。第二に、若い版画家のうちから四人を選び、ローマ賞大賞に類似する賞を与え、絵画と彫刻の選拔生学校に倣って、ローマで勉強するために必要な教育をパリで受けられるようにすること。第三に、才能はあるが経済的な理由で美術教育に恵まれない十二歳の子ども四人を対象に教育の援助を行い、十六―十八歳まで基礎的な絵画の技法を教え、その後、版画の技術を伝達すること。第四に、版画化した絵画に解説をつけるために文人やその他の専門家に協力を依頼すること。第五に、かの偉大なコルベール (COIBERT, Jean-Baptiste; 1619–1683) やえも成し遂げられなかった国王コレクションの版画化を決断し、第六に、王の絵画蒐集室

とともにあらゆる王宮の絵画を版画化することによって、隠された至宝を広く知らしめることである。⁽²⁹⁾ 同様の内容の手紙を受け取った宮内卿マルゼルブは、これをダンジヴィレに転送して判断を仰ぐが、ダンジヴィレはこのフェサールの提案を、財源不足などのさまざまな問題が生じるという理由で、即刻反故にしている。⁽³⁰⁾ だがこの問題はここでは終わらなかったようだ。年が明けてからもフェサールは王の絵画蒐集室の絵画を版刻する大計画を諦めなかったようで、すでに作業に取り掛かっている旨をさまざまな覚書の中で喧伝していることが明らかとなった。しかし実際には、フェサールにはそのような仕事が課せられたわけでも、版刻の許可が与えられたわけでもなかった。この事態を重く見たダンジヴィレは、今度は財務総監チュルゴ (TURGOT, Anne-Robert-Jacques; 1727-1781) に宛てた手紙で、フェサールは版画化するための絵画は一点たりとも与えられておらず、彼が企てたのは「夢のような計画」であり、住居と年金を取得するための手段と考えているに違いないと怒りを露わにする。⁽³²⁾ この問題の続報を伝えてくれる史料は見つからなかったが、最終的にこの計画は実現せず、フェサールは翌一七七七年に他界する。

また、奨励作品の複製とは異なるが、フランス史の出来事を版画化するという計画も存在したようである。これは版画家ル・バ (LE BAS, Jacques-Philippe; 1707-1783) が担当していたようで、フランス史上の主な出来事を二百枚の版画に表し、それぞれの出来事についてリュエロン (LUEYRON) が解説を付けるという構想だったようだ。この計画の詳細は明らかでないが、筆者が参照した数少ない手紙によると、ル・バはしばらく前からすでにこの計画に取り組んでいたようだ。だが、前述の「フランスの港」シリーズや「中国の皇帝」シリーズの注文が入ったために中断を余儀なくされていた。だがこれらの制作が一段落したところでフランス史のシリーズを再開させたいという希望を持っており、これらの刊行に際して版画に国王への献辞を入れたい旨、また予約を願いたい旨をダンジヴィレに伝えている。⁽³³⁾ ダンジヴィレの返事によると、王はこの版画集への献辞は望んでいないが、一定数の予約は行うとしており、ル・バの計画を奨励している。⁽³⁴⁾ 結局、王は三百部の予約を約束するとともに、一枚十リーヴルという一般向けの価格ではなく、一枚あたり

二十四ルーヴルを支払うよう財務総監に命じたようだ。これを受けてル・バは、趣意書を作成してダンジヴィレに最終的な許可を求めている⁽³⁵⁾。本計画のその後の展開については史料的な跡付けができないものの、ル・バは一七七九年と一七八一年のサロンに、モロー (MOREAU, Jean-Michel, le jeune; 1741-1814) の素描に基づく「フランス史上の人物たち」という版画シリーズを出品している⁽³⁶⁾。本シリーズは予約購入の形が採られ、十八枚ずつ六回にわたって頒布されたというから、二百枚という当初の計画は半ばまで実現したことになる。

美術館の展示予定作品の版画化に関する提案のうちで当局側が最も期待を寄せたのは、コシャンがピエールに提示したプランであった。この提案は具体的な内容にまで踏み込んだものではないが、奨励制作で注文された全ての絵画の版画化をコシャンが一括して引き受けるというものだったようだ。ピエールにより計画を伝えられたダンジヴィレは、その着想を称賛し、「全体としてあまりに無視されてきた物語版画の復興に寄与」し、「芸術にとっても公衆にとっても大いに資する」としてこの計画を承認する⁽³⁷⁾。同時に、奨励制作の絵画を管理していた王立ゴブラン製作所監督官のベル (BELLÉ, Clément Louis Marie Anne; 1722-1806) に対して、「コシャンが必要とした場合には奨励制作の絵画を預り証と引き換えに貸し出すよう命じている⁽³⁸⁾。コシャンはこれまで数々の巨匠たちの複製版画を作成し、ヴェルネの「フランスの港」シリーズなど、王室の注文による作品の複製にも携わるなど、十分な実績を持った版画家であった。ダンジヴィレの下ではアカデミーの評定官、および書記と修史官の役職にあり、国王の素描管理官を任されるなど、版画家として第一人者の地位を確立していたといえる。また一七四四年からバリ高等法院長エノー (HÉNAULT, Charles-Jean-François; 1685-1770) が刊行した『新フランス年代記』の挿絵版画も担当しており、フランス史の主題を含む奨励作品の複製を任せるとすれば、当時、最も適材であったと考えられ、ダンジヴィレが許可を与えるのも当然であった⁽⁴⁰⁾。

一七八三年には、今度は版画家のネ (NÉ, François Denis; 1732-1817) が、美術館に展示が予定されている国王コレクションの絵画を版画化する計画を提案する。ネはコシャンの計画を知った上で、コシャンとの共同作業でこの計画

を遂行しようと考えた。彼は一七七八年に刊行されたデュッセルドルフのザクセン選帝侯のギャラリーの挿絵版画入りカタログを引き合いに出し、このカタログでは版画があまりに小さいために個々の画家の技法の差異などが全く分からないと述べる。このため奨励作品の複製版画については、大きさは四つ折版とし、一点の絵画に半ページまたは一ページを割き、大画面の作品については二ページ分を充てると具体的な構想を明示した上で、その例として、コシヤンが下絵を担当したトゥールーズ館（現フランス国立銀行本部）の絵画の複製版画をダンジヴィレへの手紙に同封するという入念ぶりであった。ネは提案の中で、この計画は「全ヨーロッパに」国王コレクションの内容を知らしめ、「全ての愛好家にとって興味深い」ものであり、まだダンジヴィレにとつても「好ましいもの以外のなものでもない」と述べるなど、この計画の有用性を信じて疑わず、ダンジヴィレにも問題なく受け入れられるものと思ひ込んでいた様子が窺える。⁽⁴²⁾

だがネの意に反して、ダンジヴィレはこれを承諾しなかった。⁽⁴³⁾ダンジヴィレはここで「王の絵画蒐集室の主な絵画は貸し出さないことにしている」という理由を持ち出しているが、これは明らかに先のコシヤンへの許可と矛盾する。ダンジヴィレは、この時点では奨励作品の複製版画の制作をコシヤン一人に任せなかったのではないかと思われる。実際、このネへの返事を書く際には、一七七八年のコシヤンの提案への返事の写しが参照されたようで、その余白には、秘書モンチュクラ (MONTUCLA) のものと思われるメモがあり、ネの提案がコシヤンのそれと全く変わるところがないと記されている。⁽⁴⁴⁾またダンジヴィレは、美術館が開館した際には、展示物である貴重なコレクションを広く知らしめるための構想を纏めるだろうとも書いているが、この文脈では、⁽⁴⁵⁾ダンジヴィレに本当にそのような心積もりがあったのか、あるいは単にネの提案を撥ね付けるための口実であったのか、判断がつかない。いずれにしても、ダンジヴィレはネが持ちかけてきた版画化計画には全く食指が動かかなかったようである。しかしネはなおも諦めず、複製版画のための下絵を制作する際には、原画を借りるのではなく、原画が置かれているその場所で、原画に一切触れることなく行う



図1：アンリケズ《デュ・ゲ克蘭元帥の死》（ブルネ原画），1783年，
エッチング・紙（下部未完），フランス国立図書館版画室（Photo：筆者撮影）

つもりであり、先の手紙に同封したトゥールーズ館の版画も同じ方法を採用していると主張してダンジヴィレの許可を懇願する⁽⁴⁶⁾。だがダンジヴィレの翻意を促すことはできなかった。

三、アンリケズの問題

一七八三年のサロンには奨励作品を基にした版画が初めて出品された。主題は《デュ・ゲ克蘭元帥の死》であり【図1】⁽⁴⁷⁾、原画は第一回の奨励制作でブルネが制作して一七七七年のサロンに出品したものである【図2】⁽⁴⁸⁾。縦長のブルネの画面は横長に変えられ、原画の下端に入っている地面の部分は切り取られている。画面が横に引き伸ばされた分、ブルネが画面に描かなかったさまざまな要素が補われている。元帥が横たわる寝台の頭、そのすぐ右手で元帥を見守っていたであろう、顔を覆って悲しみを露わにする兵士とその傍らに腰掛ける仲間。画



図2：ブルネ《デュ・ゲ克蘭元帥の死》1777年、ルーヴル美術館（Photo：筆者撮影）

評の中で触れられることはほとんどないため、その評判を探ることは難しい。唯一この版画に言及したバショームン（BACHAUMONT, Louis Petit de; 1690-1771）の批評では、「画家の絵筆があまりに味気なくしてしまった部分を正し、絵画ではいくらか不十分だった柔らかな調子をあらゆる人物に加えた」と高い評価が与えられている⁽⁴⁹⁾。

これを版刻したのは、ロシアの皇帝付版画家でサンクト＝ペテルブルクのアカデミーの会員、パリの王立絵画彫刻アカデミーでは準会員であったアンリケズ（HENRIQUEZ, Benoît-Louis; 1732-1806）である。彼は翌一七八四年に、版画の衰退を嘆き、その対応策としてフランス史の歴史画九点を版画化する提案を出している。アンリケズによれば、今日、版画のジャンルで公衆を喜ばせているのは「雅びな主題」だが、公衆もフランスの徳の高い將軍や行政官を表した

面左手の寝台の足元には、生前の元帥の勇敢さに敬意を表して無数に訪れたとされる、死を弔う敵方の兵士たち。背景に描かれたシャトーヌフ＝ド＝ランドンの城は、完全な城砦の姿を呈している。この版画はエッチングのみによるもので、全体として陰影はほとんど付けられておらず、それぞれの人物や持ち物の輪郭は曖昧で、画面としてのまとまりに欠ける印象を与える。サロンに展示されたこの作品は公衆の目にどのような映ったであろうか。通常、版画については批

画面に無関心であるはずはない。フランス史上の偉人は版画復興のために残された主題であり、絵画や彫刻への奨励と同様の保護を版画にも求めたい、とダンジヴィレに迫る。アンリケズは予約購入者を募って、先に版刻した《デュ・ゲラン元帥の死》を第一回目の頒布作品とすることを提案する。残りの八枚は、六カ月ごとに二枚ずつ四回に分けて配布する。予約金は七十二リーヴルとし、初回配布時に二十四リーヴルを、以後十二リーヴルずつを徴収する、と具体的な構想まで示されている⁽⁵⁰⁾。

この提案に対して、ダンジヴィレは満更でもない態度を示している。ダンジヴィレはこの手紙をピエールに転送し、「きわめて称賛すべき、奨励に値する」一件であると述べる。だがアンリケズの考えには不十分なところがあり、特に何を基にしてどのような手段で歴史画と偉人像を版画化しようとしているのかが分からず、この点について本人に詳細を尋ね、同時にピエールの考えも聞きたいとしている⁽⁵¹⁾。ブルネの《デュ・ゲランの死》を版刻したということからある程度推測はできるものの、たしかにアンリケズは版画化する対象が奨励作品であるかどうかを実際には明記しておらず、彼が制作するものが複製版画かオリジナルの版画かということも示されてはいなかったのである。

この手紙に対するピエールの直接の返事は、ダンジヴィレの手紙から半年余りたった十月に認められる。そこでは、アンリケズの提案に許可を与える場合に一番問題となるのは、原画の貸し出しであるとされている⁽⁵²⁾。それから二カ月後にダンジヴィレに宛てられた手紙では、フランス史の絵画を版画化する際にアンリケズがゴブランへ出向いて作業を行うこと、すなわち原画を貸し出さず、保管場所から移動させないことを条件とすれば、版画化の許可を与えても良いのではないかとされている。だが同時に、ピエールはこの手紙の中で、アンリケズには敵が多く、彼が日頃から嫉妬に悩まされていることを暗示するとともに、アンリケズがまだアカデミーの準会員であることを念頭に置いて、たとえばこの版画化計画に取り組むとしても、アカデミーの入会作品の制作を疎かにすることのないよう伝えるべきだとしている⁽⁵³⁾。その後ダンジヴィレまたはモンチュクラが記したと思われるメモには、「ピエール氏は、絵画が「保管されてい

る」ゴブラン製作所から移動されなければ、アンリケズの要請に許可を与えるのに何の不都合もないと考えている」とある。⁽⁵⁵⁾ ダンジヴィレもこれに呼応して、「絵画が決して移動されないという条件で、この計画を承諾する」とピエールに書き送っている。⁽⁵⁶⁾ そして同時期に記されたと思われるもう一つのメモでは、アンリケズに版刻させるフランス史の主題を「公衆の一致した支持を喚起するために」指定するとされ、一七八三年までに制作されたフランス史を主題とする奨励作品八点のうち、すでにアンリケズが版刻を終えた《デュ・ゲ克蘭元帥の死》⁽⁵⁷⁾と一七八三年のサロンに出品された《アンリ四世とシユリー》を除く六点の絵画が列挙されている。アンリケズは一七八三年のサロン出品作品を基にして、《デュ・ゲ克蘭元帥の死》を主題とする版画を一七八四年十二月十八日に完成させて販売していたようだ【図3】。⁽⁵⁸⁾ こちらもやはり横長の画面だが、前作とは違つて下端に地面が加えられることによつて画面全体に奥行きが感じられるようになり、ビュランを用いた細かな陰影が施されて画面がぐつと引き締まっている。さらにアンリケズはこの頃、一七八一年のサロンに出品されたメナジョの《レオナルド・ダ・ヴィンチの死》に基づく版画も制作していたようである。⁽⁵⁹⁾ 一七八五年の年明けには、ピエールはアンリケズの版画化計画の趣意書の素案まで作っていたようで、⁽⁶⁰⁾ ダンジヴィレとその内容について相談を行つている。⁽⁶¹⁾

ところが、この直後に問題が生じる。この趣意書に対してアカデミーの会員たちが猛反発したのである。版刻の権利は規約によつてアカデミー会員に限られ、原画の作者が生存している場合にはその同意を得なければならず、また原作者が死亡している場合にはアカデミーの同意を得た場合のみ彫ることができると決められていた。アンリケズはたしかにブルネやメナジョといった原画の作者たちに版画化の許可を求めたようだが、原作者たちがこれを了承しなかった旨を次々に証言し、アンリケズが許可なく計画を企てていたことが明らかとなる。どうやらダンジヴィレは、アンリケズがすでにアカデミーにおける議論を経て、原作者の了解を得た上で版画化の許可を求めたと誤解していたことが分かつたのである。⁽⁶²⁾



図3：ブノワ＝リイ・アンリケズ《デュ・ゲクラン元帥の死》（ブルネ原画），1784年，ビュラン・紙，フランス国立図書館版画室（Photo：筆者撮影）

実際には、問題はより複雑だった。たしかにアカデミー内の規定では、版刻に原作者の許可が必要となっていたが、すでに制作された奨励作品は王家が所有するものであり、王室の作品に関しては王室建造物局総監であるダンジヴィレの許可が必要とされていた。このため今回の問題では、ダンジヴィレの許可と原作者の許可のいずれを先に取るべきかはつきりとしないうところがあり、一概にアンリケズの強引きやダンジヴィレの誤解が責められるべきとはいえない。反発したアカデミー会員たちもこの点はよく理解していたようだが、それでもなお自分たちの規約の遵守にこだわったのには、どうやらアンリケズの版画家としての能力や資質に疑問を抱いていたことと、先のピエールの手紙の中で示唆されていたように、アンリケズに嫉妬や敵意を抱いていたことが関係していたようだ。⁽⁶³⁾ この

嫉妬や敵意が何に起因しているのかは定かではないが、少なくとも彼らの間でアンリケズは「凡庸な版画家で、原作に忠実でない翻訳者」とみなされていた。⁽⁶⁴⁾ ピエールは先に作成した趣意書をもう一度見直し、会員たちの理解が得られるように作り直してダンジヴィレの許可が無駄にならないようにと努めるが、この間、計画の実行は遅れるだろうとしている。⁽⁶⁵⁾ ダンジヴィレもアカデミーの規約と王の許可との関係を考慮すべきであるとし、この計画を反故にしようとはせず、「彼が版刻する絵画の作者たちと話し合う時間をアンリケズに与え」ることで解決を図ろうとする。⁽⁶⁷⁾ しかしアカデミーの例会の翌日、アンリケズはダンジヴィレのもとへ赴き、この版画家計画を断念する旨を伝えたという。アンリケズは自ら決断することによって、ダンジヴィレから計画却下の命令が公的に下されることを避けたかったようだ。⁽⁶⁸⁾

このようにアンリケズの問題は、ダンジヴィレやアカデミー全体を巻き込む大騒動となったが、ここで気に懸かるのは、一七七八年にいち早く奨励作品の複製の許可を得ていたコシヤンの立場である。このアンリケズの問題が論じられている間、コシヤン自身は沈黙を保っていたのか、彼が書いた手紙も彼に宛てられた手紙も見つかっていない。⁽⁶⁹⁾ まだダンジヴィレとピエールとのやり取りでも、コシヤンの件が話題に上ることはなかった。先の版画家ネの提案の際に、コシヤンへ許可を与えた手紙が参照されるなど、コシヤンを念頭に置いた判断が下されたのとは対照的である。たしかに、コシヤンはこの時点で奨励作品の版画家に着手してはいなかった。⁽⁷⁰⁾ 実はこの頃、コシヤンはフランスの物語画を版刻する意欲を持っていなかったことが後に明らかとなるのだが、この時点ではそれは表明されておらず、計画を断念するとも伝えられていないのだから、コシヤンへの許可はなお有効だったはずである。それと並行して別の版画家に版刻の許可を与えることは、原則としては考えられない。しかもアンリケズはアカデミー会員たちの間で評判の悪い版画家であり、まだ準会員の立場であった。

このような対応が採られた理由としては次のような事情が推測される。すなわちアンリケズは、パリのアカデミーでは準会員の立場に留まっていたものの、これ以前にロシアの皇帝付版画家として一定の実績を上げていた。この点がア

ンリケズの個人的な性格とも相まって、パリのアカデミー会員たちの「嫉妬」や「敵意」に繋がっていたのではないだろうか。折りしも、フランスは一七八二年にデュ・ノール伯爵夫妻の名でロシアの皇太子（後の皇帝パーヴェル一世）夫妻の訪問を受けたばかりであった。このことが影響したのかどうかは分からないが、当局としてはロシア皇帝に重用された版画家の提案を無下に扱うことができなかったのかもしれない。あるいはダンジヴィレは、絵画の奨励制作の中でもフランス史の主題に関しては公衆の反応を見ながら準会員を採用していたが、この複製版画の制作においてもフランス史の主題に限って特例を適用した可能性も否定できない。

四、マサール、ル・ヴァースール

このアンリケズの問題が一段落したところで、さらに別の版画家たちが国王コレクションの絵画の版画化を試みた。まず話題に上るのは、ヴィアン (VIEN, Joseph-Marie; 1716-1809) の絵画をマサール (MASSARD, Jean; 1740-1822) に版画化させるという計画であった。これは原作者であるヴィアン自身ですでに承知していた計画であり、マサールは所定の手続きを経た上でダンジヴィレに許可を求めている。ダンジヴィレはヴィアンの承諾済みということで一旦はこの計画を認めたようだが、この話を持ちかけられたピエールは不快感を露わにする。というのも、マサールはこの時点ではアカデミーの準会員であり、まずはアカデミー入会作品の制作に力を注ぐべき立場にあり、これに先立って国王コレクションの絵画の版画化を企てるなどというのは「自己愛がもたらした考え」であった。⁽⁷⁶⁾

たしかにマサールがアカデミー準会員に認められるのは一七八五年四月三十日のことであり、この提案はそれから半月ほどのうちに出されたものであった。ただマサールはこの時点で四十五歳であり、アカデミーへの接触は遅れたも

の、版画家としてはかなりの実績を積んでいた。彼が特に熱心に取り組んでいたのは各種の出版物の扉絵や挿絵であり、『ヴォルテール著作集』⁽⁷⁴⁾に関わったのをはじめとして、オウイディウスの『変身物語』⁽⁷⁵⁾などに力を発揮して、第一級の挿絵版画家としての地位を築いていた。また、マサールは画家グルーズ (GREUZE, Jean-Baptiste; 1725-1805) の絵画の最良の版刻者の一人であったとされる。《割れた水瓶》(一七七二年、ルーヴル美術館蔵)をはじめ、子どもの肖像画などを次々と手がけた。⁽⁷⁶⁾

ヴィアンが自身の絵画の版刻をマサールに任せることを認めた背景には、以上のようなマサールの実績と版画家としての評判があったと考えられる。ローマのフランス・アカデミー院長を務めたヴィアンの意見はダンジヴィレからも尊重され、奨励作品の注文の過程でも別格の扱いをされていた。だがピエールは、アカデミー入会作品の制作にこだわりの、マサールによる版画化を断固として拒否した。ここには、独立したオリジナル版画や複製版画の制作を担う版画家に対して出版物の挿絵版画家を下位に置く一種の差別意識が働いていたのかもしれない。同時に、とくにマサールがグルーズの作品を多く手がけていたことも影響しているように思われる。一七五五年にアカデミー準会員となったグルーズは、半年以内に入会作品を提出して正会員としての資格を申請するという規定を完全に無視し、一七六九年になってアカデミー側が、同年中に入会作品を提出しなければ以後のサロンへの出品を禁ずるとの通告を行った。これを受けてグルーズは、ようやく入会作品《息子カラカラを叱咤するセプティミウス・セウェルス帝》(ルーヴル美術館蔵)を提出する。これは古代史のエピソードを主題とするものであり、グルーズは本作品によって物語画家としてアカデミー正会員に承認されることを望んでいたが、その思惑に反して、アカデミーは彼を風俗画家として受け入れた。この作品は正会員承認直後のサロンに出品され、デイドロその他の批評家たちがアカデミーの決定について見解を述べるなど、大きな反響を呼んだ。グルーズ自身はアカデミーの決定に失望し、その後はサロンには出品せず、作品は自らのアトリエで展示するというスタイルを貫き、公的な場からは完全に距離を取るようになった。⁽⁷⁷⁾グルーズの作品は個人の顧客たち

の間で大変な人気を誇ったが、ピエールの立場からすれば、アカデミー外でいくら活躍したところで「二流」の画家にすぎず、その「二流画家」の作品を版刻して世間で好評を得たとしても、アカデミーとしては評価できなかったのである。最終的にダンジヴィレはピエールの意見を尊重し、マサールには入会作品に専念させ、ヴィアンの絵画の版画化は許可しない旨をヴィアンに伝えている⁽⁷⁸⁾。

またこのマサールの件と同時に、ル・ヴァースールの計画も取り上げられている。ル・ヴァースールは以前から何度も国王コレクシオンでゴブラン製作所に収蔵されている作品、すなわち奨励制作の絵画作品を版画化したいとの希望を表明しており、ピエールもその度毎にダンジヴィレに伝えていたが、先のアンリケズの問題などがあつて放置されたままとなっていた⁽⁸⁰⁾。ピエールはこの件を先のマサールの問題と合わせてダンジヴィレに相談するが、その中でル・ヴァースールに版画化の許可を与えるよう、強い調子でダンジヴィレに求めている。こうしたピエールの態度の裏には、ル・ヴァースールの計画がアンリケズの問題の影に隠れて後回しにされていたことへの配慮もあるだろうが、それと共に、物語画の複製版画家として実績のあるル・ヴァースールに許可を与えることによつて、「準会員にすぎない」マサールの提案を反故にしようという思惑があつたと考えられる。そうでなければ、同時に浮上してきたわけでもない異なる二人の版画家による提案を、同じ手紙の中で比較するように言及する必要はないからである。実際、ル・ヴァースールはヴァン・ロー (VAN LOO, Jean-Baptiste; 1684-1745) の《ディアナとエンダミオン》(一七三一年、ルーヴル美術館) の複製版画で一七七一年にアカデミー正会員となっており、物語画の複製を数多く手がけ、挿絵版画家としての活動が長かったマサールとは比較にならないほど「正当な」根拠を持つて国王コレクシオンの複製許可を申請していた⁽⁸¹⁾。このピエールの要請を受けたダンジヴィレは、原作者の了解を確実に取っていることと、一度に許可する作品は一点のみとすることを条件として、ル・ヴァースールの申し出に許可を与えている⁽⁸²⁾。これを受けてル・ヴァースールはメナジヨの《レオナルド・ダ・ヴィンチの死》を版刻し【図4、5】、一七八九年のサロンに出品している⁽⁸³⁾。



図4：メナジヨ《レオナルド・ダ・ヴィンチの死》1781年、
アンボワーズ市庁舎美術館（Photo：小学館，1993，t.19，p.340.）

その後暫くの間、国王コレクションの版画家の話は表に出てこないようだが、許可を得ながら実際には制作に着手されない計画を横目に、若い版画家たちは隙あらば特権を得たいと考えていた。一七八七年には、王弟アルトワ伯爵付きの版画家ヴォワザール（VOYSARD, Étienne-Claude; 1746-c.1812）と素描画家ボレル（BOREL, Antoine; ?-après 1810）⁽⁸⁴⁾が、同伯爵の保護を得て同様の提案を行ったために、すでに版画家の許可を得ているコシヤンの権利が脅かされる危険が高まった。コシヤンはこの件を事前に知っていたのか、奨励作品の版画家に関してダンジヴィレに長い手紙を宛てている。それによると、自身はすでに老齢であるため、奨励作品の版画家を請け負うことはできないが、凡庸な版画家がこの計画に関わるのは許しがたく、真に実力のある人物を任命してもらいたい。このため、自らは下絵が原画を正しく写した忠実なものとなるよう監督する役を担い、これを版画家化する作業は、「このジャンルで最も優れているサン＝トールバン氏」と彼を補助する二、三人の版画家に任せるという提案を行っている⁽⁸⁵⁾。

ヴォワザールとボレルの提案の件をまだ知らされていない

些細で最も低俗な趣味も技術も伴わない自然の模倣」にすぎず、この流行の中では「純粹なフランスの版画は制作費の元が取れるほどの人気は得られない」と考えたようだ。しかし世紀前半に『クロザ集成』が大きな成功を収めたことを考えると、長い目で見れば希望が持てるとし、コシャンは一七七八年に下された版刻の許可を改めて確認するようにダンジヴィレに要請した。⁽⁸⁷⁾ 秘書モンチュクラと思われる人物はこの手紙を見て、ヴォワザールとボレルの要求は「無作法



図5：ル・ヴァスール《レオナルド・ダ・ヴィンチの死》
(メナジョ原画)，1788年（1789年サロン），ビュラン・紙，
フランス国立図書館（Photo：筆者撮影）

かったダンジヴィレは、コシャンの提案を大方認めるとともに、版画化の計画に関しては「まだ時期が来ていない」と述べ、急いで着手する必要はないという考えを伝えた。⁽⁸⁸⁾ そこでコシャンは改めて筆を執り、ヴォワザールとボレルの提案の件をダンジヴィレに伝えた。そして、一七七八年に奨励作品の版画化の許可を得ておきながら制作に着手しなかった理由として、「愛好家たちをとらえたイギリス版画への熱狂に氣力を失った」ことを挙げている。この時期にフランスでホガースによる風俗版画が流行したことが念頭に置かれているのだろう。コシャンによれば、これらの版画には価値あるものも含まれるが、多くは「最も

なもの」であり、「ダンジヴィレ」伯爵はすでにコシャン氏に与えた奨励制作の絵画を版画化するための許可を難なく確認するだろう」としている⁽⁸⁸⁾。実際、この手紙によって初めてヴォワザールとボレルの提案の件を知ったダンジヴィレは驚きを隠さないが、「名声のない人々を遠ざけるのは容易だ」とコシャンをなだめ、コシャンへの版画化の許可を再び確認して制作を促している⁽⁸⁹⁾。

この一件から約半年後の一七八七年八月末には、今度はデュフレヌ (DUFRENE) という人物が、美術館を飾る絵画と彫刻を版画化したい旨を申し出る⁽⁹⁰⁾。だが今回は、ダンジヴィレも議論の余地なくこの提案を拒否した⁽⁹¹⁾。

おわりに——美術館の展示と複製

以上、奨励作品を含めて、計画中の美術館に展示が予定されていた作品の複製版画の制作をめぐる動きを見てきた。版画化の提案はダンジヴィレの総監就任直後から革命直前に至るまで、複数の版画家によって絶え間なく示されたことが明らかとなった。なるほど版刻の許可を得た計画が最終的に実現することはなかったが、だからといってこの一連のやり取りが美術館計画全体の中で何ら意味を持たないということにはならない。

版画家たちにとってみれば、美術館の展示予定作品を版刻する特権を手中に収めることは、自らの栄誉を最高位に高める手段であつたに違いない。絵画や彫刻は奨励制作というかたちで定期的に国王からの注文がなされていた傍らで、版画についても同等の庇護を求めるのは当然であつた。画家や彫刻家、そして建築家たちがこぞって美術館計画に借り出されていく中で、版画家だけがそこに関わりを持たないというのも、王に仕える美術家としては堪えがたかったのかもしれない。奨励制作のように注文によって版画作品を定期的に制作させるプロジェクトが期待できないのであれば、

せめて絵画・彫刻作品の複製を考えたのだろう。

こうした着想には、十八世紀後半に各国の君主たちが作成させた挿絵版画入りのコレクション目録が影響を与えていると考えられる。先陣を切って刊行されたのは、ザクセン選帝侯の美術コレクションとアカデミーの総監であったハインケン (HEINECKEN, Carl Heinrich von; 1706-1791) によるドレスデンの王立絵画ギャラリーの複製版画集である。⁽⁹²⁾ フォリオ版の二巻で構成されるこの版画集は、各巻に五十点の版画が収められ、それぞれの版画にはフランス語とイタリア語での作品記述が付された。ドレスデンではドイツ・ルネサンスの美術家たちの作品を中心として、一五六〇年からザクセン選帝侯の版画コレクションが形成されており、十八世紀に入るとこれが独立してドイツ語圏内初の版画・素描美術館となる。このような伝統の中で、巨匠たちの版画はすでに美術学生の教材として積極的に活用されていたという。⁽⁹³⁾ そして、フランスの版画家たちにおそらく最も直接的な影響力を持ったのが、ネも言及していたデュッセルドルフ選帝侯のギャラリーのカタログであろう。⁽⁹⁴⁾ こちらはフォリオ版一巻に三百六十五点の小さな図版が含まれている。一七八一年にはブリュッセルで縮小版が出版されている。⁽⁹⁵⁾ さらに一七八二年から八三年にかけては、ウィーンの王立図書館所蔵の素描を複製した版画集も出版されている。⁽⁹⁶⁾ このような状況の中で、フランスでも美術館が創設されれば、展示作品のカタログの作成に着手されることは誰もが予想した。そしてそのカタログへの複製版画の挿入は、版画家たちにとっては願ってもない公的な注文の機会となるに違いなかった。

一方、美術館展示作品の版画化に対する王室建造物局の態度は、奨励制作に対するそれと比べると不明瞭で、一貫した意図の下に判断を下しているとはいえない。とはいえ、版画家たちとのやり取りを仔細に見ていくと、考慮すべきとされている基準が浮かび上がってきた。それは版画家の資質である。版刻の許可を与えられたコシヤンは、技術、実績ともに文句の付けようのない版画家の第一人者であった。フェサルは長老ではあったが、強い虚栄心からの提案であることは明白であった。またネは一定の実績はあったが、やはりコシヤンよりは技術的にも一段劣っており、コシヤ

ンに代わって版画化を担当させる理由はなかったといえる。こうした中で例外的に許可が与えられたのがアンリケズであったが、版刻の対象をフランス史を主題とする六点のみに限定したこと、ロシア皇帝付き版画家としての実績が功を奏したと考えられる。フランス史の絵画に限定されない国王コレクションの絵画の複製を許可されたル・ヴァスールは、コシヤンとは無論比べものにはならなかったが、次世代を担うべき版画家としてはまずまずの仕事をしていた上に、アンリケズや挿絵版画家として長く活動してきたマサールの問題などが間に入り、相対的に評価が高まったといえる。ヴォワザール、デュフレレーといった人物たちは全く名が知られておらず、完全に蚊帳の外に置かれた。

美術館の展示予定作品を含め、過去の巨匠たちの作品で構成される国王コレクションを版画化するとすれば、何よりも原画に忠実に正しく版刻すること、そしてフランス王国の至宝の輝かしいイメージを傷つけないことが絶対的に必要な条件となる。版画は批評テキストと同様に大量に印刷することが可能であるだけに、その影響力には細心の注意が必要であった。美術の鑑賞者層が拡大し、批評や版画への関心がこれまでにない高まりを見せていた中、版画は一種のプロパガンダとして効果的に用いることもできれば、一歩間違うと大きなダメージを被りかねない、きわめてデリケートな媒体だったのである。当局が複製版画の担い手の選定に慎重になるのも当然であろう。

しかし、だからといって、ダンジヴィレはこの「危険な」道具に近づこうとしなかったわけではない。一七七八年のコシヤンへの返事にも見て取れるように、ダンジヴィレはこの媒体の有用性も十分に承知していたのである。美術館の展示予定作品を質の良い複製版画で流通させれば、フランスの豊かな王室コレクションの内容を広く知らしめるとともに、ルイ十六世の治世が生んだ優れた美術家たちの名声を高め、さらには美術作品に表されたフランスの輝かしい歴史や偉人たちの存在を人々の記憶に刻み付けることができる。こうした一連の効果は、そのままフランス王国の栄光を高めることに繋がる。

ただ、そのようなメディアの発信を敢えて急がなかったのには、やはり理由があるだろう。一つには、昨今のサロン

批評の増大とその内容の多様化を目の当たりにして、印刷物の流通が生み出す負の効果に対して慎重にならざるを得なかったのではないだろうか。しかし、おそらく最大の理由は、美術館が開館していなかったことである。ダンジヴィレは、一点ものの絵画や彫刻とは異なる複製可能な媒体を利用して、自らの意図が多分に反映された奨励作品のイメージとメッセージを再生させることは念頭に置いていた。タピスリー、そして特にテラコッタの複製小像の制作は、限定された範囲ではあるが、これに繋がる政策として理解できる。だが、まずはルーヴル宮に美術館を開設し、これまで蓄積されてきた数々の至宝を展示することで、輝かしい王権のイメージを象徴する唯一無二の場を構成することが先決と考えていたのではないか。これはダンジヴィレが展示空間や展示作品ばかりでなく、人事や宮殿の外観の整備など、美術館に関わるさまざまな準備に余念なく取り組み、一方ではデュッセルドルフのカタログに賛辞を贈りながらも、国王コレクションや奨励作品を版画化する計画を自ら主導することはなかったという事実から推測される。奨励作品は美と道徳の規範となる優れた価値を持つ美術作品として制作されたが、ダンジヴィレはそのイメージのみが一人歩きすることは望まなかったようである。むしろ美的・道徳的な模範としてのオリジナル作品が一堂に集結する美術館こそをメッセージの発信源と位置づけ、複製技術によるイメージの流通は、あくまで美術館という最高峰のメディアを補助する手段と考えていたといえる。

凡例

- 注に引用したバリ国立古文書館所蔵の王室建造物局関係文書のうち、史料番号O1/1912～O1/1920は、ダンジヴィレが発した書簡（下書きの場合もある）とダンジヴィレに宛てられた書簡を収めたものであり、O1/1125からO1/1147は、ダンジヴィレから発せられた書簡を清書して冊子に纏めたものである。したがって同一の書簡が双方に収められている場合があり、その場合には両方の史料番号を記した。
- 書簡の書き手と宛先、日付が判明している場合には、史料番号の後に「」を付して記した。
- 注に用いた略記は以下の通りである。

AN: Archives nationales de Paris

BP: BÉRALDI (H.) & PORTALIS (R.), *Les graveurs du dix-huitième siècle*, 3 vols., Paris: D. Morgand et C. Fatout, 1880–82.
cat.exp.: catalogue d'exposition

FR-1905: FURCY-RAYNAUD (M.), éd., «Correspondance de M. D'Angivillier avec Pierre», *Nouvelles archives de l'art français*, t. 21, 1905 (Paris: F. De Nobele, 1973).

FR-1906: *Ibid.*, t.22, 1906.

LS: *Liuret de Salon*

MF: *Mercur de France*

MS: *Mémoires secrets*

NAAF: *Nouvelles archives de l'art français*

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.

RA: Revue de l'art

repr.: reproduit dans

注

- (1) 拙稿「王立美術館のメッセージ——ダンジヴィレの奨励制作とルーヴル宮美術館創設計画——」『日本十八世紀学会年報』第二十号、日本十八世紀学会、二〇〇五年六月、五五—六六頁。「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。「アンシャン・レジーム末期の偉人の称揚——ダンジヴィレの『奨励制作』偉人像と美術館の役割——」、『日仏歴史学会会報』第二十六号、二〇一一年、三一—三八頁。「フランス革命前夜における美術行政と公衆の相関——ダンジヴィレの『奨励制作』(一七七七—一七八九)を事例として——」、『西洋史学』、第二四二号、二〇一二年予定。
- (2) FENAILLE (M.), *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours: 1600-1900*, 6 vols., Paris: Imprimerie nationale; Hachette, 1903-1923.
- (3) TAYLOR (S.), «Artists and Philosophes as mirrored by Sevres and Wedgwood», HASKELL (F.) et al., éd., *The Artist and the Writer in France*, Oxford: Clarendon Press, 1974, pp.21-39.
- (4) McALLISTER-JOHNSON (W.), «La gravure d'histoire en France au XVIII^e siècle (I)», (tr. par J. Bouniort), *RA*, n°99, 1993, pp.29-44; Idem., «La gravure d'histoire en France au XVIII^e siècle (II)», *RA*, n°100, 1993, pp.11-29.
- (5) PILES (R. de), *Abregé de la vie des peintres avec des réflexions sur les ouvrages...*, Paris: Charles de Sercy, 1699, p.85; ロン・ヒ・

ド・ピール「完全なる絵画^(絵)の概念(抄訳)」杉山奈生子解題・フランス美術文献研究会訳、『西洋美術研究』第十一号、三元社、二〇〇四年、一六七—一八七頁。ただし訳語は適宜変更した。

- (6) HASKELL (F.), *The Painful Birth of the Art Book*. London: Thames and Hudson, 1987. Idem., *La difficile naissance du livre d'art*, (tr. par M.-F. de Paloméra et M. Lionnard), Paris : RMN, 1992.

- (7) *La Galerie du Palais du Luxembourg peinte par Rubens*, Paris : Duchange, 1710.

- (8) CROZAT (P.), *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins*, ..., 2 vols., Paris: Impr. royale, 1729–1742.

- (9) 『クロザ集成』については、大野芳村「ビエール・クロザと十八世紀前半のフランス絵画」、高階秀爾先生還暦記念論文集編集委員会編集『美術史の六つの断面』、美術出版社、一九九二年、一四九—一六二頁。

- (10) *Figures de différents caractères, de paysages et d'études dessinées d'après nature par Antoine Watteau...*, 2 tomes en 1 vol., Paris: Audran, [1726–27]; *L'œuvre d'Antoine Watteau, peintre du Roy...*, 2 vols., s.l., [1735]. 本作品集は、ヴァトーの生前からの友人のジュリエンヌ (JULIENNE, Jean de) の主導で刊行されたためにこのように呼ばれる。

- (11) *Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux du cabinet de monseigneur le Duc de Choiseul, par les soins du Sr. Basan*, Paris: chez l'auteur, 1771. 本版画集はバザン (BASAN, Pierre-François, 1723–1797) の主導で刊行され、複数の版画家が版刻した百二十三点の複製版画が含まれている。Collection de cent vingt estampes gravées d'après les tableaux et dessins qui composoient le cabinet de M. Poulain..., Paris: Basan et Poignant, 1781. 本版画集は画家モットー (MOTTTE, Alexandre; 1750–1828) による素描をもとに、バザンの監督で複数の版画家が版刻を担当した。

- (12) LE BRUN (J.-B.-P.), *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands...*, 3 vols., Paris: chez l'auteur, 1792–96.

- (13) 当時の美術書刊行の流れについては、ハスケルの前掲書のほか次を参照。島本浣『美術カタログ論——記録・記憶・言説』三元社、二〇〇五年。

- (14) DACIER (É.), *La gravure françaises*, Paris: Larousse, 1944, pp. 75–100.

- (15) *LS-1769*, n° 255–257.

- (16) *LS-1765*, n° 248–249.

- (34) O1/1914 (2)/6 [1778] /15, O1/1132/47-048. [Lettre d'Angiviller à Le Bas, datée du 14 jan. 1778]
- (35) O1/1914 (2)/6/70. [Lettre de Le Bas à d'Angiviller, datée du 12 mars 1778] ただし、この趣意書は『メルキエール・ジュ・フランス』には発表されていないようだが、内容を確認するとはべきなかった。
- (36) LS-1779, n°249; LS-1781, n°279.
- (37) AN, O1/1915 (1)/1/221, O1/1916 (2)/5/145, O1/1919 (2)/4/87 [a], O1/1133/126-127. [Lettre d'Angiviller à Cochin, datée du 18 août 1778]
- (38) AN, O1/1915 (1)/1/221, O1/1133/127. [Ordre de d'Angiviller, daté du 18 août 1778]
- (39) *Almanach royal*, Paris: Houry, 1778, p.444.
- (40) HÉNAULT (Ch.-J.-F.), (*Nouvel*) *Abrégé chronologique de l'histoire de France...*, Paris: Impr. de Prault père, 1744. フォンテン 一七四四、四六、四九、六八年の版に協力している。
- (41) このカタログについては後述する。
- (42) AN, O1/1916 (2)/5/141. [Lettre de Née à d'Angiviller, sans date (avant le 7 mai 1783)]
- (43) AN, O1/1916 (2)/5/142. [Lettre de d'Angiviller à Née, datée du 7 mai 1783]
- (44) AN, O1/1916 (2)/5/145. [Copie d'une lettre d'Angiviller à Cochin, datée du 18 août 1778]
- (45) AN, O1/1916 (2)/5/142. [Lettre de d'Angiviller à Née, datée du 7 mai 1783]
- (46) AN, O1/1916 (2)/5/146. [Lettre de Née à d'Angiviller, datée du 17 mai 1783]
- (47) LS-1783, n°313.
- (48) ただし以下で論じるような事情から、この版画が厳密な意味でブルネの絵画の「複製」といえるかどうかは判断が難しい。この版画がブルネの絵画に反して横長の画面にされていることは、複製版画の制作に求められるさまざまな条件を逃れるための戦略であったのかもしれない。
- (49) MS, t.24, p.46. [Lettre datée du 29 sep. 1783]
- (50) AN, O1/1917 (2)/2/051. [Lettre d'Henriques à d'Angiviller, datée du 5 fév. 1784]
- (51) AN, O1/1917 (2)/2/52, O1/1142/41. [Lettre de d'Angiviller à Pierre, datée du 7 fév. 1784] (Repr. dans FR-1906, p.44,

- no.470.)
- (52) AN, 392AP (2)/4/26-27. [Lettre de Pierre à d'Angiviller, datée du 28 oct. 1784] なお、この手紙にはこれ以外の見解も述べられていると思われるが、マイクロ化の状態がきわめて悪く、手紙全体を読解することは困難であった。
- (53) アンリケズは一七八二年三月二日に版画家ル・バの推薦によつて準会員に承認される。このとき、入会作品としてピエールと彫刻家ピガールの肖像版画を制作するよう命じられていたが、これらの制作には手をつけなかったため、依然として準会員のままであった。(BP, 1880-82, t.2, p.403.)
- (54) «Lettre de Pierre à d'Angiviller, datée du 29 déc.1784», repr. BP, 1880-82, t.2, pp.404-405.
- (55) AN, O1/1918 (1)/1/41. [Document sans signature, sans date] (Repr. dans FR-1906, p.97, no.537.) フルシ＝レノーはこの文書を一七八五年二月六日付としているが、オリジナルの文書に日付は入っていない。次に引用する手紙との関係から考えて、一月二十一日以前に書かれたものと推測される。
- (56) AN, O1/1918 (1)/1/028, O1/1143/13-15. [Lettre de d'Angiviller à Pierre, datée du 21 jan. 1785]
- (57) AN, O1/1918 (1)/1/42. [Document sans signature, sans date]
- (58) この版画は十二リールでアンリケズの工房で販売されてつたようである。 Cf. McALLISTER, JOHNSON, 1993, fig.6b.
- (59) この版画をめぐるのは、原版を買い取ったカヴァルカボ侯爵 (Marquis de Cavalcabo) との間に、原版の質に関する問題が生じたようだ。(PVAPS, t.9, pp.250-251.)
- (60) AN, O1/1918 (1)/1/038, 392AP (2)/4/029-30. [Lettre de Pierre à d'Angiviller, datée du 2 fév. 1785] (Repr. FR-1906, pp.95-96, no.535.)
- (61) AN, O1/1918 (1)/1/43, O1/1143/25-26. [Lettre de d'Angiviller à Pierre, datée du 6 fév. 1785] (Repr. FR-1906, pp.97-98, no.538.) この手紙の中でダンシヴァレは、計画に許可は与えるが、趣意書には自分がこの制作の保証人となることは明記しないよう念を押している。
- (62) PVAPS, tome IX, pp.229-230.
- (63) AN, O1/1918 (1)/1/58, 392AP (2)/4/31-32. [Lettre de Pierre à d'Angiviller, datée du 25 ou 26 fév. 1785] (Repr. FR-1906, pp.100-101, no.541.) オリジナルの二つの文書の日付が異なっている。

- (54) AN, O1/1918 (1)/1/63, 392AP (2)/4/033-34. [Lettre de Pierre à d'Angiviller, datée du 27 fév. 1785]
- (55) AN, O1/1918 (1)/1/58, 392AP (2)/4/31-32. [Lettre de Pierre à d'Angiviller, datée du 25 ou 26 fév. 1785] (Repr. FR-1906, pp.100-101, no.541.)
- (56) AN, O1/1925/B (2)/14 [E], O1/1143/045-47. [Lettre de d'Angiviller à Pierre, datée du 2 mars 1785]
- (57) AN, O1/1918 (1)/1/59. [Document sans signature, sans date]
- (58) ROUX (M.), *Bibliothèque nationale. Département des Estampes. Inventaire du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, Paris : M. Le Garrec, 1930-, t.II, 1970, p.317.
- (59) ちなみにコシヤンは、アンリケズの問題が取り上げられる一七八五年三月五日のアカデミーの例会には出席している。
- (60) ROUX, 1946, t.5.
- (71) AN, O1/1919 (2)/4/86. [Lettre de Cochin à d'Angiviller, datée du 26 fév. 1787]
- (72) AN, O1/1918 (1)/2/148, 392AP (2)/4/047-48. [Lettre de Pierre à d'Angiviller, datée du 18 mai 1785] (Repr. FR, 1906, pp.113-115, no.560.)
- (73) *PVAPS*, tome IX, p.235.
- (74) VOLTAIRE, *Collection complete des Œuvres de M. de Voltaire*, 45 vols., Genève: Cramer, 1768-1796. マサールが参加したのはいずれも一七六八年に刊行された第一巻、第三巻、第四巻の挿絵である。
- (75) OVIDE, *Les Métamorphoses d'Ovide, avec des explications historiques*, 4 vols., Paris: Hochereau, 1767-71.
- (76) 版画家マサールについては以下を参照。BP, t.3, pp.45-56.
- (77) グルーズをめぐる問題については以下を参照。大野芳材「ジャン・バティスト・グルーズの『セプティムス・セヴェルス帝とカラカラ』について——ディドロの美術批評を通して」『青山學院女子短期大學紀要』、第四九号、一九九五年、一一一一—一三三頁。富田和男「〈グルーズ問題〉と歴史画の要件」『早稲田大学高等学院研究年誌』第五二号、二〇〇八年、三五—五六頁。
- (78) AN, O1/1143/104. [Lettre de d'Angiviller à Vien, datée du 17 mai 1785]
- (79) 筆者が確認できたのは次の文書のみである。AN, O1/1918 (1)/1/59. [Document sans signature, sans date (vers le 5 mars

- 1785]]
- (8) AN, O1/1918 (1)/2/148, 392AP (2)/4/47–48. [Lettre de Pierre à d'Angiviller, datée du 18 mai 1785] (Repr. FR-1906, pp.113–115, no.560.)
- (18) ル・ヴァスールの業績について BR, t.3, pp.687–696.
- (32) AN, O1/1918 (1)/2/160, O1/1143/111. [Lettre de d'Angiviller à Pierre, datée du 1^{er} juin 1785] (Repr. FR-1906, p.115, no.562.)
- (33) LS-1789, n°315; LS-1781, n°279.
- (84) ボレルについては「三カ月毎にアカデミーの生徒に与えられる奨励賞で、一七七七年に二位を獲得していることがアカデミーの議事録に掲載されているのみであり、入会記録は見当たらないため、一七八七年の時点でアカデミー会員にはなっていないか」と思われる。(PYVAPS, t.8, p.260.)
- (52) AN, O1/1919 (2)/4/33. [Lettre de Cochin à d'Angiviller, datée du 5 fév. 1787]
- (98) AN, O1/1150/ [a]. [Lettre de d'Angiviller à Cochin, datée du 13 fév. 1787]
- (82) AN, O1/1919 (2)/4/86, op.cit.
- (88) AN, O1/1919 (2)/4/85. [Note, sans signature, sans date (mars 1787 ?)]
- (82) AN, O1/1145/91–92. [Lettre de d'Angiviller à Cochin, datée du 29 mars 1787]
- (96) AN, O1/1919 (3)/5/208. [Lettre de Du Fresnoie l'aîné à d'Angiviller, datée du 30 août 1787]
- (16) AN, O1/1919 (3)/5/207, O1/1145/258. [Lettre de d'Angiviller à Du Fresnoie l'aîné, datée du 3 sep. 1787]
- (26) HEINECKEN (C. H. von), *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la galerie royale de Dresde...*, 2 vols., Dresde: Chretien Henri Hagemüller [Paris: A.L. Dubus impr.], 1753–57.
- (53) POULOT (D.), *Patrimoine et musées*, Paris: Hachette, 2001, pp.21–22.
- (64) PIGAGE (N. de), *La Galerie électorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux...*, Basle: Chretien de Mechel, 1778.
- (56) PIGAGE (N. de), *La Galerie électorale, de Dusseldorf, ou Catalogue raisonné de ses tableaux...*, Bruxelles: J.B. Jorez, 1781.

(56) *Recueil d'estampes d'après les desseins originaux qui se trouvent à la Bibliothèque I. & R. de Vienne*, s.l. [1782–83].

(57) AN, O1/1914 (2)/6/115. [Lettre de d'Angiviller à Pigage datée du 8 avr. 1778]