

<b>Title</b>	ラ・フォン・ド・サン=ティエンヌ『考察』の研究(2)：物語画の衰退
<b>Author(s)</b>	田中, 佳
<b>Citation</b>	聖学院大学総合研究所紀要, No.55, 2013.3 : 415-440
<b>URL</b>	<a href="http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/reps/modules/xoonips/detail.php?item_id=4682">http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/reps/modules/xoonips/detail.php?item_id=4682</a>
<b>Rights</b>	



聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository and academic archiVE

## ラ・フォン・ド・サン＝ティエンヌ『考察』の研究(2)

——物語画の衰退——

田 中 佳

はじめに

本稿は、「ラ・フォン・ド・サン＝ティエンヌ『考察』の研究(1)——出版の背景——」(『聖学院大学総合研究所紀要』、第五四号掲載)の続編である。前編では、『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)の著者であるラ・フォン・ド・サン＝ティエンヌ(LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne; 1688-1771, 以下「ラ・フォン」と略)の生涯と出版の背景について考察したうえで、同書の序文と導入部分の翻訳に問題を加えた。本稿では、これに続く部分について、同じく問題を交えながら翻訳を試みたい。なお本稿で試みた翻訳は、前編と同様に、原則としてストラトキンのリプリント版を定本としている。<sup>(2)</sup>以下の引用では、特に断りのない限り、注に示すページ番号は同版のものとするが、必要に応じてデモリス版とジョレ版も参照した。<sup>(3)</sup>

## 1. 主題の選択

前編で検討した導入部分で、ラ・フォンは本書の立ち位置を明示した後で、ようやく本題に入っていく。すなわち「フランスの絵画の現状の諸原因」の分析である。ラ・フォンは導入部分で、「助言や批判の助けを借りることなく、第一級の名声に到達する作家は稀である」と述べ、<sup>(4)</sup>と述べ、画家仲間だけではなく、「公明で良識のある観者」||「公衆」の意見に耳を傾けるべきであるとしていた。以下の部分では、今度は画家自身の問題点について論じられることになる。

さきほど私が述べた第一級の名声に、未だ到達できない画家たちが何人もいるが、それは彼らが主題の選択に失敗しているからである。これは、物語画に十分に精通していない画家たちが決まって乗り上げる暗礁である。あるいは、自らの力を過信して才能の限界に気づかず、あらゆるジャンルで成功したいと思う画家たちが陥る危険である。これは多くの場合、自惚れが過ぎることから生じる思いであり、また自身の専門とは異なるジャンルで先輩が収めた成功に対して抱く、さもしい妬みから生まれることもある。才能ある人物に対するこの実に軽蔑すべき嫉妬心は、傲慢から生まれた醜い娘であり、しばしば凡庸さの妹である。この嫉妬心が、あらゆる主題を扱って万能の天才と認められようと目論んだ優れた文筆家たちの心を、どれほど誘惑したことか。前世紀に第一級の才人とされ「原注」、<sup>(5)</sup>今なお名声を保つ幸運に恵まれ、あらゆるジャンルで名の売れた人物が、多くの悪しき模倣者たちを生んだ。この模倣者たちが、自らの能力の及ぶ範囲で身を固めていたならば、翻って彼ら自身が手本となったであろうか。<sup>(6)</sup>

「画家同士の「嫉妬心」がなぜ主題の問題と関わるのだろうか。これについて理解するためには、当時の王立絵画彫刻アカデミー (Academie royale de peinture et de sculpture) の制度を知る必要がある<sup>(7)</sup>。同業者組合との対立関係の中で一六四八年に設立された同アカデミーは、絵画や彫刻を職人の手仕事から自由学芸の列に連なる知的な領域へと引き上げるべく、制作上の理論を練り上げ、これを制度に反映させた。その筆頭に挙げられるのが、絵画における「ジャンルの位階」と呼ばれるものである。アカデミーの会員になるためには入会作品の提出が義務づけられたが、それがどのような画題であるかによって、入会者は「〇〇画の画家」として認可されることになる。その主題のジャンルには明確な序列がつけられており、聖書や神話、古代史などを題材とする物語画がその頂点に位置づけられ、人物を描く肖像画がこれに続き、果物や花や食器などを描く静物画や、同時代の日常的な情景を描いた風俗画、そして風景画などは下位のジャンルとされた<sup>(9)</sup>。主題を選択する時点で一定の知識が必要とされる物語画の制作は、過去の作例やさまざまな規則を念頭に置きながら、実際には目にしたことのない場面を創意によって巧みに構成することが求められるため、最も知的な作業とされた。そして、この知的な絵画を制作する能力のある者だけが教授の地位に就くことができ、院長をはじめとする要職は、すべて物語画家に限定されていた。また、物語画家であれば、肖像や風景など、他のジャンルの絵画も難なく手がけることができたが、下位のジャンルの画家が物語画に挑むことは、事実上、難しかった。ラ・フォンがいう「あらゆるジャンルで成功したいと思う画家」は、実際には物語画家である必要があったが、ここで批判されているのは、おそらく物語画家としての力量がない下位の画家か、あるいは力量が不十分な物語画家で、複数のジャンルでの成功を望む者のことであろう。

ラ・フォンは、アカデミーのジャンルの位階で最高位に位置づけられた物語画に強い思い入れを持っており、『考察』のタイトルともなっている「フランスの絵画の現状」とは、まさにこの物語画の現状のことを意味した。これが衰退の

途を辿っているという意識が、つねに本書の底流にある。続く部分は、ほとんど物語画家のみに関する記述となっており、ラ・フォンはまず、物語画のあるべき姿について持論を展開する。第一に指摘されるのは、物語画家たちのあいだで定型化されてしまっている主題の選択の仕方、およびその扱い方についてである。

主題の選択に話を戻そう。絵画の命運は、ほとんどの場合、これに左右される。聖なる物語「宗教」や世俗の物語「歴史」や神話が、われわれに提供してくれる主題の数は無限に近い。にもかかわらず、無精で生まれつきの剽窃家である作家たちが、繰り返し扱われてきた主題に取り組む姿を、われわれは毎日のように目にする。われわれの精神は新しさに支配されており、これが日々、われわれの著作に価値を与えていることを、彼らは知らないのだろうか。凡庸な精神の持ち主たちには汲み尽くされたように見える主題の中に、新しく興味深い場面を無限に見出すことができるのは、広範な知識を持ち、洞察力を備えた天才のみである。主要な行為に結びつけられ、新たに独創的な角度から示されるこうした場面は、使い古されたかに見える主題を、最も適切な瞬間を選び新しい価値を見出すことによつて、蘇らせることができるのである。絵画でも詩でも同じように、作家は自らの力量に釣り合うように構想を立てるべきなのであり、古くなった主題を新しさという魅力でごまかして得意になっている画家たちの轍を踏まないようにしなくてはならない。そのような画家たちは、自分たちの作品のなかに新しい美など生み出すことができないにもかかわらず、ひとかどの才能を持ち合わせているという、それなりの評判を得たがり、これを誇りとする。そのうえ、理屈を通そうとしすぎて、あろうことか聖なる主題や変更不可能な歴史の主題のなかに、その場面にふさわしくない逸話を付け加えてしまい、その行為の本質を弱め、激しく大げさな身ぶりに置き換えてしまうのである。彼らは顔や、とりわけ視線の表情を誇張し、聖なる主題においては品のない顔に、そして世俗の主題におい

ては喜劇的な顔に歪めてしまうのである。<sup>10)</sup>

ラ・フォンは物語画の礼讃者であつたが、それが単なる懐古趣味に終わっていないことが、この一節から明らかになる。物語画の主題は神話や宗教、歴史の逸話から選ばれ、過去の巨匠たちが決まつて絵画化してきた場面というものがいくつもある。しかしラ・フォンは、そうした多くの作例のある場面を単に繰り返すことで満足するのではなく、仮に同じ場面であつても、そこに何らかの獨創性や新たな視点を加えることで、主題を刷新することを説いている。裏を返せば、昨今の物語画は、決まつた場面を決まつたように描くことで形骸化してしまつていると言いたいのであろう。物語画家の主題の選択について、ラ・フォンはより具体的な議論を続けている。

絵画のあらゆるジャンルのうちで最高位にあるのは、明らかに物語画である。物語画家のみが魂の画家であり、他の画家たちは眼のために描くに過ぎない。彼のみが精神の高揚を、主題に着想を与える靈感の炎を、力強く崇高な技法で作品に表すことができるのである。彼のみが、著名な人物の偉大なる行為や美德を後世の人びとに示すことによつて、英雄を作り出すことができるのである。そうした出来事や立役者を、退屈な読書を通してではなく、視覚を通して、後の人たちに見せることができるのである。われわれの魂に最も早く、最も深い印象をもたらすという点で、視覚は他の感覚機能よりも有利であり、これが魂を支配していることを知らない者はいないであらう。

ところで若い画学生たちは、真の物語画家を特徴づける雄弁な表現のほとばしりや靈感の炎、偉大な思想や感動的で興味深い表現の源といったものを、どこに求めればよいのだろうか。それは優れた詩人たちが絶えず着想を得てきたのと同じ源泉であらう。すなわち、古代の偉大なる文士たちの作品である。崇高なイ

メージに富むホメロスの『イリアス』と『オデュッセイア』である。英雄的な行為、感動的な叙述、偉大なる感情に富む『アエネイス』である。叙事詩的あるいは悲劇的な絵画の構想を展開するにあたって、正しい方向性へと導いてくれる無尽蔵の宝库、ホラティウスの『詩論』、その模倣者であるデプレオーの作品、<sup>(11)</sup>そしてタツソー、ミルトンの作品である。これらの人物たちが人間の心を拓いたのである。彼らは、人間の苦痛や恐れや動揺を見て取り、われわれを教化してくれる雄弁さや真理を伴いながらこれを表現することで、われわれを喜びで満たしてくれるのである。

物語画家は信心深いのだろうか。彼は自らの絵筆を宗教の主題に捧げたいと思うだろうか。偉大な出来事や、唯一正しく尊重に値する奇跡、そして荘重な悲劇の源としては、聖書、特にイザヤ、エゼキエル、エレミヤ、ダニエル、預言者王「ダヴィデ」の五大預言者の書以上に豊かなものがあるだろうか。<sup>(13)</sup>この預言者王こそが、かの有名なルソーに、きわめて崇高にして厳格なこの詩人に、着想を与えたのではないか。<sup>(14)</sup>彼はその活力あふれる見事な才能によって、彼の世紀とフランスの詩作の栄誉を高めた。彼の聖なる頌歌のうっとりするような美しさは、ダヴィデに由来しているのではないだろうか。

画家が詩人と完全に結びついていることは皆が知っている。<sup>(15)</sup>私が先に挙げた偉大な人物たちと粘り強く付き合つて精神に活気を与えることがなければ、画家は熱も生氣も失い、その才能はまもなく冷えきつてしまうであろう。私がこのような研究をわれわれの物語画家たちに勧めるときには、このジャンルにおける最も著名な古今の画家たちを前もつて勉強しておくことで、その研究が支えられると考えている。すなわち、ラファエロ、ドメニキノー、カラッチ兄弟、ジュリオ・ロマーノ、ピエトロ・ダ・コルトーナといった画家たちであり、<sup>(16)</sup>われわれに近いところでは、ルーベンスやプッサン、ル・シュウール、ル・ブラン、コワペルなどである。<sup>(17)</sup>またルモワヌによるヴェルサイユ宮殿の天井画は技芸の傑作であり、<sup>(18)</sup>フランスであろうとイタ

リアであろうと、このジャンルで生み出された最も見事な作品に匹敵する。つまるところ優れた作品のすべてについて、その体系や配置、巧みな構成の効果などについて深く考察し、素描や彩色の面で最も高く評価された作品を模写しなければならないのである。こうした優れた素材を豊富にそろえたコレクションがなければ、偉大なる名声という、堅牢で耐久性のある建物を建てるには決して至らないだろう。<sup>(19)</sup>

ラ・フォンは、詩と絵画を姉妹芸術ととらえる伝統に従って、物語画家の着想源は、まず古代の文筆家たちの作品に求められるべきだと説く。しかし、ここで具体的な作品として挙げられているのが、ホメロスの『イリアス』と『オデュッセイア』、そしてウエルギリウスの『アエネイス』である点に注目したい。これらは古典として知られた著作ではあったが、『考察』が出版された時点では、ここに着想源を得た絵画は意外にも少なかった。絵画がこれらの著作から題材を取るケースは、一八世紀後半、特に一七五七年に出版されたケイリウス伯爵の著作『ホメロスのイリアス、オデュッセイア、およびウエルギリウスのアエネイスから題材を採られた絵画。衣装に関する一般的所見付』がきっかけとなつて増加したとされている。<sup>(21)</sup> タツソーの『解放されたエルサレム』(一五七五年)を題材とする絵画は、たとえばフランス古典主義のプッサンの作品などにも認められるが、ミルトンの方は、一六六七年に刊行された『失楽園』がベストセラーになつたとはいえ、絵画の作例はそれほどなかった。伝統的な物語画の着想源として圧倒的に多く用いられたのは、オウイデイウスの『変身物語』であり、聖書とその外典であつた。すなわちラ・フォンは、先に述べた「使い古された」主題を別の方法で表現するだけでなく、着想源自体を刷新して、まだ手垢にまみれていない新しい主題を探すことをここで説いているのである。<sup>(22)</sup>

また、こうした着想源の研究に先立つて、ルネサンスや古典主義の作例を学んでおくことを勧めており、そのための勉強の場として、過去の優れた巨匠たちの作品を豊富に取り揃えたコレクションが必要であることを述べている。これ



は、後に詳述する王立絵画ギャラリーの創設の提案に結びつく一文である。

## 2. 鏡による絵画の駆逐

物語画家たちにふさわしい地位と称讃を与えた後で、今日の画家たちにもそれらを惜しみなく与え、彼らを持ち上げ、あるいは少なくとも前世紀の画家たちに比肩させることなど、どうしてできようか。前世紀はなんと恵まれた世紀であったことか。あらゆる技艺における進歩と完成度の高さによって、フランスはイタリアに肩を並べるに至ったのである。とはいえ、私はフランス人の天才が消えてしまい、その活力が全く失われてしまったなどとは毛頭考えていない。先に名前を挙げたわれわれの流派の著名な画家たちは、高貴なる技艺の領域において、ルイ一四世の世紀をレオ一〇世の世紀に匹敵させ、画家の数という点では、これを凌駕さえした。もしもフランス人の趣味が大きく変わることがなく、時が流れて新しさが支配することで身分構成と人びとの精神に必然的に変化が生じ、そこに装飾を過度に好む傾向が結びついて成功を取めた結果、絵画を著しく妨げるようなことがなければ、今日もお、彼らのライヴァルが見出されたことであろう。<sup>(24)</sup>

ここでラ・フォンは、いよいよ現状批判に踏み込んでいく。ルイ一四世（位一六四三―一七一五）の世紀を称讃した後で、この時代の画家たちに匹敵する存在が今日には存在しないと述べるが、ラ・フォンはその原因を画家たちの才能や能力そのものではなく、むしろ受容者側の趣味の変化にあると指摘する。ここで特に問題視されるのは、室内装飾で

あつた。家具や調度品が好まれることによつて、絵画のための場所が奪われた。そして鏡の流行が人びとの目をくらませ、「地味な」絵画に対する関心が薄れていった、というのがラ・フォンの基本的な考え方である。

もしもわれわれの実生活のなかで、鏡がこれほど身近なものにならなければ、たとえ鏡の効果を耳にしたとしても、おとぎ話か、あるいは信じがたい驚異とみなしていたであろう。鏡は、模倣が完璧で、まさに自然そのものであるとわれわれの眼が錯覚してしまふような絵画を作り出す。この鏡は、前世紀にはかなり珍しいものだったが、今世紀には大いに数を増した。そして、大成功を収めていた偉大なる物語の主題を、それが占めていた場所から追放し、広間や廊下の装飾を支配することによつて、この麗しき技芸「絵画」に打撃を与え、フランスにおいてこれが衰退した主な原因のひとつとなつたのである。私は、奇跡ともいえるこの鏡には、多くの点で好まれ、流行するだけの価値があることを認める。壁を貫いてアパルトマンを大きく見せ、<sup>(25)</sup>新たな部屋を付け加える。日の光であろうと燭台の炎であろうと、受け取つた光を何倍にもして反射する。生まれながらに暗闇を嫌い、寂しさをもたらずあらゆるものの敵である人間が、自らを明るく照らして陽気にしてくれる装飾を、どうして好まずにいられようか。目はくらますが、目に入ってくる現実の楽しみという点では決して騙すことのないこの装飾を、どうして好まずにいられようか。地味になりがちな絵画の理想美のほうを好むことなど、どうしてできようか。自ら幻想の中に入り込まなければ決して喜びを得ることができず、また粗野な人間や無知な人間の心には訴えることがない絵画の理想美など、どうして好まれようか。

多くの人びとの悦楽にとつても、また輝かしいものや新しいものであれば何でも欲しがる王国民の特殊な嗜好にとつても、これほど都合な発見が迅速な成功を収めたとしても、決して驚くにはあたらな。もつ

とも、その楽しみは純粹に物的なものであり、完全に眼の悦びに限定されてはいるが。その関心によつてあらゆる手段が講じられ、マニユファクチュールは改良され、数え切れないほどに増えた。とはいえ、大きなアパルトマンの壁を鏡で完全に覆うことはできなかった。莫大な費用がかかることと、単調さが嫌われたためである。その代わりに金箔を施した、あるいは金箔のないパネルの上に色つきワニスを塗つて、あいだの壁を埋めることが考え出された。こうした快いワニスの輝きと艶は、鏡に次いで、光を最大限に反射するものとなる。

それゆえに、絵筆の技「絵画」は、ガラスの輝きに屈せざるを得なくなった。完璧な鏡が機械によつてたやすく作り出され、その数が増したことによつて、諸技芸のなかでも最も麗しいもの「絵画」がアパルトマンから追いやられてしまった。避難所としてわずかに残されたのは、まだ埋められていない扉の上部や暖炉の上の壁、節約のために縮小された鏡のあいだの壁といった、見劣りのする場所であつた。空間が十分にならぬという理由で、凡庸なつまらぬ主題に押し込められてしまった絵画は、眼に留まることもなく、大きな部屋のなかで、冷たく味けない、全く興味を引かない作品に貶められている。それはたとえば、四大元素や四季、五感、諸技芸、ミューズといったものであり、剽窃の画家や職人が得意とするお決まりの主題の数々である。こうした主題は才能も創意も必要とせず、二十年以上も前から、手を変え品を変え、気の毒なほどにあれやこれやと技巧を凝らして描かれてきたのである。

この麗しき技芸「絵画」の名誉のためには、それがアパルトマンから追いやられて以来の避難所となつてゐる、見るに堪えない場所を、私は黙つて通り過ぎるべきかもしれない。納屋の埃や馬車置場のごみのあいだに好事家たちがやつてきて、このみずばらしい部屋の小隅に埋もれた、聡明な絵筆から生み出された美を愛でる日が訪れようとは、祖先たちは想像もしなかつたであらう。とはいえ、単彩画が四輪馬車の表面を飾

るようになる以前には、そこには色彩豊かな絵画が、何年にも亘って見られたことは確かである。それは、その邸館の主人たちのアパルトマンを飾るすべての絵画以上に値段も完成度も高く、あるいは少なくともそれに匹敵するものであった。これらの美しい絵画は、これを隠していたケースから取り出されて道に連れ出され、泥という侮辱を拭うことになった。そして、最も汚らしい死刑囚護送車や荷馬車の衝突、あるいは四輪馬車の猛烈なスピード、そしてこれほどの大都市には付きものの、公道に置かれた無数の障害物といったものによつて粉砕される危険に、何の防御もなく毎日のようにさらされたのである。外国人たちは何に最も心を動かされるだろうか。われわれのあいだで横行している、この麗しき伎芸「絵画」の恥ずべき軽視とあされた悪習であろうか。それとも、あまりに度を超えてしまっている、われわれの奢侈の行き過ぎや奇妙さであろうか。<sup>(26)</sup>

ルイ一四世の世紀は優れた物語画家を多数輩出した一方で、コルベール (COLBERT, Jean-Baptiste; 1619-1683) の重商主義政策の下で王立マニファクトゥールを整備し、王宮などに必要な調度品の国内生産を促進した。一六六四年に、ゴブランやボーヴェにタピスリーを中心とする家具・調度品製造所を開設したのを皮切りに、一七世紀のうちに十数箇所にマニファクトゥールが設置されている。

鏡については、当初はヴェネツィア共和国が主要な生産地であり、高い技術に基づく良質な製品をヨーロッパ中に輸出していたが、値段もそれなりに高価であった。フランスは、ヴェネツィアの職人を雇い入れたり、関税の優遇を図ったりと試行錯誤を繰り返して、ついに一六六五年には王立ガラス・鏡製造工場を設けることになる。これ以降、フランス国内の鏡の需要は増大の一途を辿り、「パリでの財産目録の三分の二に鏡が挙がっている」<sup>(27)</sup> という状況に至る。

フランスにおける鏡への熱狂をさらにかき立てたのは、一六八二年から順次公開されたヴェルサイユ宮殿の鏡の回廊



図1 ヴェルサイユ宮殿「鏡の回廊」

画面右側は庭園を臨む窓となっており、左側の壁に鏡が嵌め込まれている。

である【図1】。このギャラリーは、ただただ人びとの目を圧倒した。広大な庭園を一望できるように、庭園側の壁には一七箇所に縦長窓が設けられていたが、これと向かい合う反対側の壁の一七の盲窓に鏡が嵌め込まれた。王立マニユファクチュールで製造された三百枚以上の鏡が組み合わされてできたこの鏡の連なりは、人びとに驚きを与えた。「鏡によって、本物の窓の向かいに偽の窓が作り出され、また広間は無数に倍増し、たとえその一角しか目に入らなくとも、まるで果てしなく続いていくかのように見える……」<sup>(28)</sup>。

世紀の変わり目には、太陽王の権力にも陰りが見え始め、王弟オルレアン公フィリップを筆頭に、宮廷人たちがヴェルサイユからパリへと拠点を移し始める。貴族たちは、パリのマレ地区やサン＝ジェルマン・デ・プレ地区に次々と邸館を建設し、これに伴って室内装飾用の調度品の需要が急激に高まる。一七世紀末にサン＝ゴバンに新設された工場での技術革新によって、より大きなサ



図2 スーピーズ館「大公妃の部屋」壁面装飾

18世紀初めに建設された貴族の邸館の典型例。暖炉の上の壁面に、鍍金された装飾模様が縁取られた大きな鏡がかけられている。壁や天井は白く塗られ、繊細な彫刻装飾が施されている。この部屋で絵画が占めているのは、扉上部の部分のみである。

イズの鏡を、しかもヴェネツィア産のものよりもはるかに安価に供給できるようになった。鏡はパリに新築された邸館の至る所に侵入した。ラ・フォンが指摘するように、従来であれば絵画が掛けられたであろう壁を占めたばかりではない。化粧台、筆筒、机といった家具類や馬車に嵌め込まれることも多々あった。世紀の半ば、すなわち『考察』が刊行されたこの時期に、王立マニユファクチュールは最高売上額を記録している。<sup>(29)</sup> 鏡の需要はピークに達していたのである。

当時の邸館への鏡の浸透ぶりを指摘する証言は、ラ・フォン以外にもいくつも認められる。<sup>(30)</sup> ただし、絵画が壁面の主要な部分を占めることが少なくなっていたのは、鏡のせいだけではなかった。壁が白く塗られ、そこに繊細な彫刻装飾を施したり、金で鍍金された優美な装飾文様を施す趣味もまた、絵画の場所を奪った【図2】。天井画や、壁面を飾る絵画連作などが全く失われてしまったわけではなかったが、新しい趣味に基づいて造られた広間に、前世紀の重厚な物語画はそぐわなかった。新たに好まれたのは、華やかで明るい色彩の、より軽妙な愛らしい神話主題であった。世紀転換期の、いわゆる古典主義からロカイユ（ロココ）への美術様



式の変化の背景には、素描と色彩のいずれを重視すべきかという、王立絵画彫刻アカデミー内での色彩論争と同時に、<sup>(31)</sup>  
このような社会的な需要の問題も大いに絡んでいたといえよう。

次の節でも、ラ・フォンは鏡が問題であることを主張し続ける。

神話と歴史の主題について述べることがまだ残っていた。この領域は、透視図法や短縮法に長けた偉大な画家にとつて、実りが多く、また好都合である。遠近法という魔法のような技法を活用できた場所は天井であった。しかし公衆は鏡の輝きに慣れてしまっている。残念ながら、新しい天井に鏡を嵌め込むことはまだできていないが、いずれそれが称讃的になるだろうと思う。彼らは、省察やいくらかの知識を必要とする、精神に由来する美にはあまり心を動かさない。それよりもいつそう好まれるのは、アーチが始まる部分や角の部分や中央部に見られる、石膏の白さである。それは、同じ素材による装飾模様によつて透かし状に浮かび上がっている。その装飾模様はしばしば金箔が施されており、彩色されたものもたまにあるが、そのほとんどは微細なグロテスク模様となっている。ヴォルテールはこれを『趣味の殿堂』のなかで批判している。

私は天井を、ヴォールトを、アーチを覆うだろう

精巧に作られた百の人形によつて

遠くからは一プスカ二プスにしか見えない人形によつて

また別の箇所には次のようにある。

すべては鏡で覆われ、ニスが塗られ、白く塗られ、金箔が施されている  
物見高い人々は、まちがいなくこれを愛でるだろう。<sup>(32)</sup>

ココデラ・フォンは、ヴォルテール (François Marie Arouet, dit VOLTAIRE; 1694-1778) の著書『趣味の殿堂』(一七三三年)の二節を引用している。ラ・フォンは、故郷リヨンで唯一、同書を所持していたとされ、その本には献辞も付されていた。<sup>(33)</sup> 後述されるルーヴル宮の惨状に対する嘆きも、ヴォルテールのそれを髣髴とさせるうえ、一七五二年に編まれたラ・フォンの著作集成には、ヴォルテールの「ルーヴルについて」という、『メルキュール・ド・フランス』誌(一七四九年五月号、二七―二八頁)に発表された詩がそのまま引用されており、<sup>(34)</sup> ヴォルテールへの共感ぶりがうかがえる。<sup>(35)</sup> また前編にも記したように、ラ・フォンは手紙も一度を送っているようで、一七五三年七月九日のヴォルテールの手紙にその記録が残っている。<sup>(36)</sup>

ところで、ここでのラ・フォンの引用は、ヴォルテールのオリジナルの詩句の順序を入れ替え、さらに一部の字句に変更を施したものとなっている。ヴォルテールの詩句では、「すべては板張りとなり、ニスが塗られ、彫刻装飾がなされ、金箔が施されている」とされている箇所については、「板張り」が「鏡」に、「彫刻装飾」が「白く塗る」と置き換えられている。<sup>(37)</sup> つまりラ・フォンは、ヴォルテール同様、当時の壁面装飾の趣味を問題視していながらも、あくまでも鏡を犯人とすることにこだわっているのである。無理に字句を変更してまでヴォルテールをここに引用したのは、自らの主張の正当性を強調するために、人気の文筆家を利用したということなのだろうか。



### 3. 肖像画の流行

鏡は自らの姿を映し出す。鬢をあしらい、頭の上から爪先まで着飾って宝石をちりばめた人びとは、鏡を前にしては自らの姿にうっとりしたという。ラ・フォンはこの「自己愛」を問題視し、続いて当時の絵画の中で飛躍的な成功を収めていた肖像画の批判へと筆を進める。

以上が今日の絵画の衰退の主要な原因である。私は、天賦の才に導かれて絵筆を握った何人もの画学生たちが、これを理由にその才能を見限り、精神性の高い作品を生み出してきたわれわれの作家たちと同じように、流行や時流に乗ったつまらない主題に専念しなければならなくなるとは全く思っていない。あるいは、この技芸「絵画」のなかで最も羽振りの良いジャンル——それは数年前から肖像画なのだが——に身を捧げなければならなくなるとは思わない。

今日、その思想の高尚さと表現の高貴さゆえに物語画に執着する画家は、聖堂やゴブランのための作品を制作する<sup>(38)</sup>か、あるいはごくわずかな画架判大の絵画「タブロー」を制作するほかなくなっている。絵画は絹製のタピスリーを損ねてしまうなどという理由で、ほとんど完全に室内装飾から締め出されてしまった。今では絵筆が巧みに繰り広げる多彩な表現や、精神から生み出されるどんな作品よりも、タピスリーの艶や単調さが好まれるのである。物語画家は、栄光以上に確固たる糧によつて家族を養うことができないのであれば、一体何を頼みとすれば良いのだろうか。仲間の肖像画家、とりわけパステルの肖像画家がみるみる裕福

になつていくのを目の当たりにした物語画家は、自らの技量や仕事に反して過小に評価されるのを避けるべく、恵まれた趣味も生まれつき才能も犠牲にして、生活の糧のために働くことになるであろう。彼は自らの天賦の才の声を押し殺し、栄光の道から絵筆を引き離して、生活の安楽へと導いてくれる道を辿るようになるであろう。実際には、しなを作った顔を実物よりも美しく描かなければならない事態に直面して、しばらくのあいだ苦勞するであろう。それは多くの場合、醜い顔であつたり、年寄りじみた顔であつたりして、ほぼ決まつて表情に欠けている。あるいは、特徴がなく、名声も地位も功績もない無名の人びとを、繰り返し描くことに耐えなければならぬだろう。しばしば軽蔑され、憎まれていたこともあるこうした人びとは、少なくとも公衆や後世の人びとにはどうでもよい存在であり、子孫でさえ、彼らの肖像を屋根裏部屋のゴミ箱に捨ててしまい、鼠の餌食とするであろう。あるいは、それは何のお構いもなく競売にかけられ、ごちやごちやとした寢室を飾るものとなり、ベルガモのタピスリーの名を高めるであろう。<sup>(39)</sup> ゆえに今日では肖像画が最も数が多く、最も開拓され、全く凡庸な絵筆「無能な画家」にとつてさえも最もうまみのある絵画のジャンルになつていることは驚くにあたらない。その權威は十分に古いうえに、もつともな理由の数々に基づいているのである。

金箔がふんだんに用いられ、快い彫刻裝飾が施された額縁に引き立てられたダマスク織のタピスリーの美しさが今日では広く好まれているが、それによつて物語画は、退屈かつ余計な裝飾としてアパルトマンから追放された。その一方で肖像画がこれに取つて替わり、これに有利な流行と気まぐれという例外を獲得したのである。

流行以上に強い支配力を持つ自己愛は、人々の眼に、とりわけご婦人方の眼に、彼女たち自身の鏡を示す術を心得ていた。そこに映し出された彼女たちの姿は、真実とは異なるために人びとをいつそう魅了し、そ

れゆえに大多数の人びとのあいだでは、本物の鏡よりも好まれている。実際、現実の美であれ想像上の美であれ、青春の女神への優美さと酒杯を伴う姿を永遠のものとするこの演出に、匹敵するものがあるだろうか。フローラの格好をして、彼女が象徴する春から生まれたばかりの魅力を毎日のようにふりまくこの演出に。あるいは森の女神のアトリビュートを身にまとい、矢筒を背負つて髪を優雅に波打たせ、矢を手にした姿を見て、あらゆる心を奪うこの魅力的な神に自分も肩を並べられるのだと、どうして思わずにいられようか。こうした変身によつて引き立てられた見せかけが、真に美しい人に新たな美をさらに付け加えることになり、その例が魅力のない人の心をとらえた。そのような女性は、自分も同じ服装をしさえすれば同じような優美さが備わるものと思ひ込んだのである。そしてへべの若さが、あらゆる神々の中で最も恋心に欠け、最も無礼な時の神の侮辱を晴らしてくれるだろうと、真つ向から信じたのである。そのような女性は、いつでも愛想が良いわれわれ男性が二人の女性の姿を見たら、貴族の老婦人の神々しさよりも、子どものような女神の顔を好むものと容易に思ひ込んでゐる。あるいは、せめて自分が女神のように見せようとする努力と、それに日々費やした時間とは尊重してくれるだろうと思ひ込んでゐるのである。いずれにせよ、これは女性にはますます許されるべき誤解なのだろうか。ルイ一四世の宮廷で最も優れた才人の一人「原注」<sup>(4)</sup>が言うように、美しい女性たちにとつての地獄が老いであるとすれば、諸技芸、とりわけ絵画が、彼女たちを幸せにする状態に陰りが見えてゐることを隠し、これを遠ざけ、あるいは可能であれば、彼女たちの最も大きな苦しみを完全に見えないようにしようとしなないわけがないだろう。

かくして、この神聖化された変装の趣味が多くの人々のあいだで急速に盛り上がつてゐるのである。これが美しい女性たちのあいだで瞬く間に成功を収めたことで、羨望からか、あるいは嫉妬からか、そうではない女性たちの心をとらえることになる。彼女たちは変身を描いた作家の名を知ろうと躍起になる。そして彼

のもとへと飛んでいく。女性たちが作家以上に奇跡を確信しているため、作家は難なくそれを信じさせることができる。彼は天上の宮廷人のリストを差し出す。女神が選ばれ、下絵が描かれ、仕上げられる。ついに彼女は神殿入りを果たし、そこで崇められることになる。そこに到着しようかというところで、皆が拍手を贈り、声を上げる。これは貴女自身ですよ、ただ言葉を話さないだけですよ、と。これはいかがなものか。言葉は、私はこれこれの者ですと言うために、たびたび必要になるだろうに。それはともかく、その恍惚と喜びは最終的には画家のものとなり、彼は称讃され、感嘆を呼び、十分な報酬を手にして引き上げるのである。

そもそも私は、このジャンルで仕事をしている今日の画家たちが、いささか面白おかしく述べた私の見解に異議申し立てをすることも、またそうした見解によつて公衆が彼らの才能を嫌うようになることも、全く心配していない。彼らがモデルを実物よりも美しく見せる術を心得ており、決して美化して描いたわけではない、と本人を納得させるだけの巧みさを備えている限り、男女両性の自己愛が、彼らの不断の成功と並以上の報酬を保証するからである。

競争心が生まれるのはこの報酬という恩恵があるためであり、日々このジャンルで作品が過剰に生み出されていくのもそのためである。ナティエ、トッケ、ラ・トゥール、アヴェド、ノノットやその他の各氏（名声が確立している古参画家の名前は挙げない）は、リゴーやラルジ「リ」エール、ド・トロワらを失った悲しみを和らげてくれるだろう。<sup>(43)</sup> 彼らの作品では、肌の色に生命感と真実味のある快い筆さばきが認められ、あらゆる素材の模倣に長けている。また固有色を巧みに用い、背景や細部を構成する各部分を適切に配すること、見事な配列となつている作品も認められる。

パステル画家は数え切れないほど存在する。だがその脆いパステルは、容易かつ素早く扱うことができる



図3 ジャン＝マルク・ナティエ《フローラに扮したアンリエット王女》  
1742年、フィレンツェ、ウフィツィ美術館

ため、現にそれよりも手間暇がかかる  
がはるかに知的で、耐久性においては  
比較にならない油彩画が軽視されるこ  
とを危惧すべきである。<sup>44)</sup>

ここでラ・フォンが槍玉に挙げているのは、一七二〇年代から流行していた神話的肖像画といわれるジャンルである。そもそも肖像画は、王侯や上流貴族をモデルにする場合がほとんどであり、国事や軍事において功績を挙げた人物が主な対象であったが、一八世紀に入ると、一族や家族の肖像画を自邸に飾るといふ傾向が見られるようになる。かつての肖像画でも、モデルの威厳を高めるためにさまざまな寓意のモチーフが用いられ、神話的要素が採り入れられることはあったが、この時代に人気となった神話的な表現は、主として女性の優美さを強調し、モデルを美化することを目的としていた。ここにも名前が挙がっているジャン＝マルク・ナティエ（一六八五—

一七六六）をはじめとする画家たちは、宮廷貴族を中心に、女神に扮した女性の肖像を描いて大人気を博した【図3】。さらに、モリス・カンタン・ド・ラ・トゥール（一七〇四―一七八八）を中心に発展したパステル肖像画は、油彩画よりも早く作品を仕上げることができるようえに、軽やかで繊細な表現が可能であるため、この時代の趣味と需要にぴつたり合致した。

神話的肖像画は、モデルを喜ばせるという意味で有効であったと同時に、アカデミーのジャンルの位階ではさほど重んじられていなかった肖像画を物語画に近づけるという意味では、画家たちにとっても望ましい選択だったのである。一七一五年にルイ一四世が亡くなると、王宮のための物語画の大規模な注文も減り、また先述の趣味の変化で、個人のパトロンには注文が期待できない状況の中で、物語画家たちは苦境に立たされていた。彼らは物語画家としてアカデミー内の地位と権威を保持しつつも、実際の生活の糧は、羽振りの良い肖像画の制作によって得ることが現実的でさえあったのである。

以上のように、ラ・フォンは同時代の物語画衰退の原因として、物語画家自身が使い古された主題の繰り返しに甘んじていること、鏡の流行によつて人びとの目が眩み、絵画を飾る壁面が減少したこと、そしてその鏡の影響で自己愛が増長され、肖像画が急速に人気を博すようになったことを挙げている。このような指摘に続いて、ラ・フォンは物語画を復興させるための具体的な手段を提案することになる。

- (1) [LA FONT DE SAINT-YENNE (É.)], *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, La Haye: Jean Neaulme (CD, t.II, n° 21; [4] -155p, in-12).
- (2) [LA FONT DE SAINT-YENNE], *Réflexions...*, Genève: Slatkine, 1970.
- (3) DEMORIS (R) et FERRAN (F.), éd., *La peinture en procès: l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris: Presse de la Sorbonne nouvelle, 2001; JOLLET (É.), éd., *La Font de Saint-Yenne: Œuvre critique*, Paris: ÉNSBA, 2001.
- (4) *Réflexions*, p.4.
- (5) 原注「フ・フォントネル氏」。フォントネル (FONTENELLE, Bernard le Bovier de; 1657-1757) は文筆家、哲学者。新旧論争で近代派の論客として『世界の複数性についての対話』(二六八三年)を發表して大きな注目を集める。詩作、劇作、哲学、科学と、文学のあらゆるジャンルに手を染めた。アカデミー・フランセーズ会員、科学アカデミーでは終身書記を務めた。
- (6) *Réflexions*, pp.5-6.
- (7) 同アカデミーの制度については以下に詳しい。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』No. 2 (特集：美術アカデミー)、三元社、一九九九年、五三—七二頁、および巻末年表。
- (8) 物語画は「peinture d'histoire」のことであり、しばしば「歴史画」と訳出されるが、ここには宗教主題、神話主題、歴史主題、寓話主題などが含まれており、いわゆる史実を扱った歴史主題に限られないために、ここではそれと区別するために「物語画」の訳語を用いる。
- (9) このジャンルの位階(画題の序列)の考え方は、アカデミーの書記を務め名誉評定官にもなったフェリビアン (FÉLIBIEN, André; 1619-1695) が編纂した、一六六七年の講演録の序文に明示されている。FÉLIBIEN (A.), *Conférences de l'Académie*



royale de peinture et de sculpture lpendant l'année 1667], Paris: F. Léonard, 1668. 邦訳「アンドレ・フェリビアン『王立絵画

彫刻アカデミー講演録序』(上) 栗田秀法ほか訳、名古屋大学名古屋文学部美学美術史研究室「美学美術史研究論集」  
第一七・一八号、一九九九・二〇〇〇年、一〇五一―一五頁、「アンドレ・フェリビアン『王立絵画彫刻アカデミー講演録  
序』(下)」、同第一九号、二〇〇一年、八三―一〇二頁。

(10) *Réflexions*, pp.6-8.

(11) デプレオー (BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas; 1636-1711) は、ボワローの名で知られる詩人、批評家。一六七四年に『詩  
法 *L'Art poétique*』を著して、古典主義的な文学理論をまとめた。

(12) タッソー (TASSO, Torquato; 1544-1595) / ミルトン (MILTON, John; 1608-1674)

(13) イザヤ、エゼキエル、エレミヤ、ダニエル、預言者王「ダヴィデ」の五大預言者の書。前四者は、それぞれ旧約聖書の『イ  
ザヤ書』、『エゼキエル書』、『エレミヤ書』、『ダニエル書』のこと。「予言者王」の書とは、ダヴィデが作者とされる『詩篇』  
を指すと考えられる。

(14) ルソー (ROUSSEAU, Jean-Baptiste; 1670-1741) はフランスの詩人。ボワローに見込まれ、彼の助言を得て古典的な抒情詩  
を生んだ。一七〇一年には碑文・文芸アカデミー会員に選ばれるが、風刺的な詩作があだとなり、一七二二年には国外追  
放となった。一七二二年にはブリュッセルでヴォルテールに会っているが、折が合わなかったようで、後にヴォルテール  
の著書『趣味の殿堂』(一七三九年)において批判されることになる。一七三七年には秘密裏に帰国してパリで過ごすも、  
一七三九年には再びブリュッセルへ戻ることとなり、同地で一七四一年に死去。ラ・フォンはルソーを敬愛しており、ブ  
リュッセルで一度本人に会っている。

(15) ホラティウス『詩論 *Ars Poetica*』の第三六一行「絵画は詩のように ut pictura poesis」を踏まえた一文。cf. LEE (R.W.), *Ut  
Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York: W. W. Norton, 1967. 森田義之・篠塚二三男訳「詩は絵のうたと  
——人文主義絵画論」中森義宗編『絵画と文学』、中央大学出版部、一九八四年。

(16) ラファエロ (RAFFAELLO, Sanzio; 1483-1520) / ドメニキョーノ (DOMENICHIINO; 1581-1641) / カラッチ兄弟 (CARRACCI,  
Annibale; 1560-1609/Antonio; c.1583-1618/Lodovico; 1555-1619) / ジュリオ・ロマーノ (GIULIO ROMANO; c.1499-1546) /  
「ピエトロ・ダ・コルトーナ (PIETRO DA CORTONA; 1596-1669)。



- (17) ルーベンス (RUBENS, Pieter Pauwel; 1577-1640) / プッサン (POUSSIN, Nicolas; 1594-1665) / ル・シェウール (LE SUEUR, Eustache; 1616-1655) / ル・ブラン (LE BRUN, Charles; 1619-1690) / コッペル (COYPEL, Antoine; 1661-1722)。
- (18) ルモワヌ (LEMOYNE, François; 1688-1737) は、一七三三年から一七三六年にかけて手がけたヴェルサイユ宮のハラクレスの天井画《ハラクレスの神格化》が非常に高く評価され、王付き首席画家に任命されるが、妻の死と過剰な仕事に精神を患い、翌年、自死した。ルモワヌがハラクレスの間の天井画の制作に関わっていた時期は、ラ・フォンがヴェルサイユで王妃付きの仕事に従事していた期間と重なっており、二人の間には交流があったことが後の部分で示唆されている。
- (19) *Réflexions*, pp.8-12.
- (20) CAYLUS (A. C. Ph., comte de), *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations sur le costume*, Paris: Tiliard, 1757.
- (21) WIEBENSON (D.), « Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art », *Art Bulletin*, 46-1, 1964, pp.23-37; BARDON (H.), « Les peintures à sujets antiques au XVIII<sup>e</sup> siècle d'après les Livrets de Salons », *Gazette des Beaux-arts*, 61, avr. 1963, pp.217-250; O'BRIEN (D.), « Homère, Hamilton et le prix de Rome en 1769 », *Revue de l'Art*, 119, 1998, pp.56-61.
- (22) なおラ・フォンは、一七五三年のサロン展を批評した『絵画・彫刻・版画作品についての所感』の中でも、物語画家たちが聖書などの「無味乾燥で不毛で使い古された」、決まりきった主題ばかりを扱うことに改めて疑問を呈しており、古代ローマの執政官や皇帝の他、フランスの歴代の王たちの名も挙げて、新たに歴史主題を取り上げるよう画家たちに助言している。<sup>90</sup> [LA FONT DE SAINT-YENNE], *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure: écrits à un particulier en Province*, [s.l.s.n.], 1754, pp.106-107.
- (23) 当時「Art(s)」は広く「芸」般を指す言葉であったが、ついに「bel/beaux」という形容詞が付されることで、「手工業的な職人技とは異なる、より自由学芸に近い知的な領域を意味することになる。ここに含まれる具体的な分野の内容は、先述のようなアカデミー内での絵画の格上げの努力などともあいまって、一八世紀を通じて揺れ動くが、いわゆる今日的な意味での美術は、「beaux Arts」の一部に過ぎなかった。したがって本稿では、「art(s)」を「(諸) 芸」/「beaux Arts」は「高貴なる芸」/その単数形の「bel Art」は「麗しき芸」と訳出し、後者において文脈から絵画を指すことが明らか

場合には、訳者による補足として「[絵画]と添えた。cf. HEINICH (N.), *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris: Minuit, 1993. 佐野泰雄訳『芸術家の誕生——フランス古典主義時代の画家と社会』岩波書店、二〇一〇年、第六章。

- (24) *Réflexions*, pp.12–13.
- (25) アパルトマン (appartemens) とは宮殿や城館などの続きの間のことを指す。
- (26) *Réflexions*, pp.13–18.
- (27) サビーヌ・メルシオール＝ボネ (竹中のぞみ訳) 『鏡の文化史』、法政大学出版社、二〇〇三年、三四頁。
- (28) *Mercur galant*, déc. 1682, cité par CASTELLUCCIO (S.), éd., *Les fastes de la Galerie des glaces: recueil d'articles du "Mercur galant"* 1681–1773, Paris: Payot, 2007.
- (29) メルシオール＝ボネ、前掲書、八五頁。
- (30) 同書、特に九三―九五頁。
- (31) 栗田、前掲論文を参照。
- (32) *Réflexions*, pp.18–20.
- (33) TANAKA (K.), « La Font de Saint-Yenne: sa vie et son oeuvre (1688–1771) », 『聖学院大学総合研究所紀要』、聖学院大学総合研究所、第四九号、IV、一―二六頁。
- (34) [LA FONT DE SAINT-YENNE], 1752, pp.177–178.
- (35) ただしラ・フォンは「自ら尊敬する詩人ジャン＝ピエリス・ルソーがヴォルテールの中で揶揄された後ルソーに手紙を送って彼を慰めよう」。BNF, NAF24340/17/E74–75 [Lettre de La Font à Rousseau, datée du 30 mars 1733]. Repr. dans VOLTAIRE, *The Complete Works of Voltaire / Les œuvres complètes de Voltaire*, (publié par Theodore Besterman), 135 vols., Geneva: Institut et Musée Voltaire; [Toronto]: University of Toronto Press, 1969, v.86, pp.310–311, D583. 一七三三―年四月十一日付のルソーからの返信も確認された。<sup>8</sup> (*Ibid.*, pp.317–318, D591.)
- (36) « Lettre de Voltaire à Marie-Louise Denis, datée du 9 juil. 1753 », in *Ibid.*, v.98, pp.139–141. ヴォルテールはラ・フォンの名を「La Font de Saint-Yonne」と誤って記載している。ラ・フォンの手紙の内容については不明であり、ヴォルテールが返事を

送ったかどうかも明らかではない。

- (37) ヴォルテールのオリジナルの詩句は次の通り。\* Le tout boisé, verni, sculpté, doré, / Et des Badauts à coup sûr admiré, / (...) Je couvrirai Platfonds, Votés, Voussures / De cent Magots travaillez avec soin, / D'un pouce ou deux, pour être vus de loin ». VOLTAIRE, « Le Temple du Gout », in *Œuvres complètes de M. Voltaire*, (nouvelle édition), 3 vols., Amsterdam: Aux dépens de la compagnie, 1739, t.2, p.358.
- (38) ゴブラン (Manufacture royal des Gobelins) とは、王立ゴブラン製作所。一六六二年、コルヌールがパリに散在していたくつかのアトリエをゴブランに集結させ、一六六七年に王立調度品製作所とした。
- (39) ベルガモのタピスリーは、もともとイタリアのベルガモで織られていた粗いタピスリーのことである。
- (40) ダマスク織は、色糸を使わず模様を織り上げた白い麻の織物。起源は中国といわれており、ダマスカス(現シリアの首都)を経由してヨーロッパに伝わり広まったもので、布地に光沢があるのが特徴。
- (41) 原注「ラ・ロシュフーコー公爵」。ラ・ロシュフーコー公爵 (LA ROCHEFOUCAULD, François, duc de; 1613-1680) はフランスの文筆家、モラリスト。主著の『箴言集』(一六六四年)は生前に五版が刊行されるほどの人気を博した。
- (42) ナティエ (NATTIER, Jean-Marc; 1685-1766) 'トッケ (TOQUE, Louis; 1696-1772) 'ラ・トゥール (LA TOUR, Maurice Quentin de; 1704-1788) 'マヴェル (AVED, Joseph; 1702-1766) 'ノンノット (NONNOTTE, Donatien; 1708-1785)。
- (43) リノー (RIGAUD, Hyacinthe; 1659-1743) 'ラルミ[リ]エール (LARGILLIÈRE, Nicolas de; 1656-1743) 'ヌ・エロド (TROY, François de; 1645-1730)。
- (44) *Réflexions*, pp.20-28.