

近代博物館の形成とその思想(2) フランスの場合(1)アンシャン・レジーム期から革命初期まで

GOTO, Hiroko / 後藤, 浩子

(出版者 / Publisher)

法政大学経済学部学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

経済志林 / 経済志林

(巻 / Volume)

83

(号 / Number)

4

(開始ページ / Start Page)

105

(終了ページ / End Page)

136

(発行年 / Year)

2016-03-30

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00012865>

近代博物館の形成とその思想（2）： フランスの場合①アンシャン・レジーム期 から革命初期まで

後 藤 浩 子

I 序

拙稿「近代博物館の形成とその思想（1）：グレートブリテンの場合」¹⁾に引き続き、本稿ではフランスにおけるミュージアム思想の展開を追うことにする。1750年以降フランス革命期までのフランスの博物館政策を精緻に分析した研究として、A.マクレラン『ルーブルを發明する：美術、政治と18世紀パリの近代ミュージアムの起源』が挙げられる²⁾。彼の研究によれば、ルーブル宮の美術博物館に結実するミュージアム政策はフランス革命以前の王立ギャラリー構想から醸成されてきたものであるが、革命勃発後に国有財産となった膨大な数の美術品やモニュメントの扱い方をめぐって国民公会や関連委員会で諸派の対立と論争が起こった結果、従来型のたんなるギャラリーではない美術博物館構想が生じた、とされている。しかし、グレートブリテンが博物学に基づいた巨大な陳列室としてミュージアムを設立したのに対し、同時期のフランスはどのような反応を示したのか、という点からの分析はマクレランによっても未だなされていない。本稿ではこれを探るために、ルイ15世治世下での芸術政策や『百科全書』のフィロゾーフ達のミュージアム論を振り返り、フランスの場合の特徴を抽出する。さらにアンシャン・レジーム期と革命勃発後のミュージアム観の連続性と

差異を分析することによって、博物学と陳列室のアイディアがいかに美術と結びつき、人間精神の進歩史を具現するものとしての美術史や芸術哲学を生み出したかを明らかにしたい。

Ⅱ ルイ14世治世下での芸術政策

アンシャン・レジーム期のフランスには王用建築物監督官 (Surintendant des Bâtiments) という王宮や王室用建築物の造営と維持管理を責務とする大臣職があり、この監督官が国家の芸術政策も担当していた。その起源はヴェロワ朝フランソワ1世治世時 (1515-1547) のイタリア・ルネサンスを反映した多くのシャトー造営にあり、イタリア建築術を学んだ建築家フィリベール・デュロルム (Philibert Delorme) が最初に就任した。その後、この職は、建築だけでなく、王宮の内装品の入手にも関わることから、ルイ14世の治世期 (1643-1715) 以降は、工芸分野振興のための王室援助や指揮監督をも行う建築物美術工芸監督官 (Surintendant des Bâtiments, arts et manufactures) となり、コルベールもこれに着任した (1664-1683)。基本的に、国王付き首席建築家と国王付き首席画家からの助言を受けつつ任務を遂行し、18世紀には監督官 (Surintendant) から総局長 (directeur général) へと官職名が変更された。

このような王政の下で、1648年に王立絵画彫刻アカデミー (Académie Royale de Peinture et de Sculpture) が設立された。1671年にはコルベールの肝いりで王立建築アカデミー (Académie Royale d'architecture) も設立された。王権が芸術活動に深く関与する構造がこの時代に生じた背景には、画家・彫刻家組合というギルドの存在があった。芸術家が活動するには、このギルドに加盟するか、もしくは国王の勅許を得るかのいずれかを行う必要があった。ギルドの閉鎖性に対抗する機関の必要性と、イタリアの美術アカデミーに着想を得て、シャルル・ル＝ブラン (Charles Le Brun) が設立要望書を提出したのである。

王立絵画彫刻アカデミーの活動の一環として、1663年にローマ賞 (Prix de Rome) が創設された。翌年に選抜制度が決定され、応募者は一次試験の男性裸体デッサンで10名に絞られた後、二次試験として聖書か古代史の油彩を10週間独房で作成することが課せられた。1768年からは二次試験は歴史画の油彩スケッチとなった。審査は王立アカデミーが担当し、最初は絵画と彫刻の部門で行われ、1720年からは建築部門も開設された。受賞者は、3年～5年間、国費でローマに滞在し、研修を受けた。ルイ14世とコルベールは、1666年にローマ・フランスアカデミー (Académie de France à Rome) を設立し、そこが受賞者の滞在先となった³⁾。

王立絵画彫刻アカデミーはローマ賞だけでなく、定期的な展覧会開催をも開始した。初回は1667年だったが途中中断し、1737年からはルーブル宮のサロン・カレ (salon carré) で隔年開催されるようになった。この展覧会はサロンと呼ばれ、絵画の一般公開の始まりとなり、そしてこれとともに絵画批評も形成された⁴⁾。

このようにフランスでは、建築と美術・工芸が17世紀中盤よりすでに国家が政策として介入する分野となっている点がブリテンと比較すると対照的である。

Ⅲ 『百科全書』における博物学とミュージアム

第Ⅱ節で見たような王立絵画彫刻アカデミーを中心とする美術専門家集団の形成と並行して、18世紀中庸のフランスでは、『百科全書』刊行によって、啓蒙の知が普及していった。そこではどのように「ミュージアム」が語られていたのだろうか。

『百科全書』においては、「キャビネット (cabinet)」の項目を1752年にダランベールが、「ミュゼー (musée)」の項目を1765年にルイ・ド・ジョクールが執筆している。ジョクールが、アレクサンドリアのミュゼーの歴史的な意味と、当時のブリテンでの博物学的なコレクションの保存と展示

への言及で終わっているのに対し、ダランベールの「キャビネット」の説明は、博物学の理想的陳列やフランスでの陳列室の現状、国策としての大陳列室設立のアイディアなど、かなり多岐に渡っている。(以降の『百科全書』からの引用はすべてEncyclopédie de Diderot et d'Alembert (WEBサイト: encyclopédie.eu) における当該項目の訳出であり、脚注での注記は省略する。)

「キャビネット」の項目は、『百科全書』の大項目「美術 (beaux-arts)」の下、中項目「建築 (architecture)」中に置かれている。そこでの記述は、建築における区画の名称としての「キャビネット」に続き、「博物学のキャビネット (CABINET D'HISTOIRE NATURELLE)」の項目が立てられ、音の伝導の物理的原理によって離れた所で微音が聞き取れる「秘密のキャビネット」の項目で終わっている。建築の項目中にあるにもかかわらず、最も紙幅が割かれているのは「博物学のキャビネット」である。「キャビネット」という言葉は、ここでは通常とかなり異なった意味で理解されなければならない。というのは、博物学のキャビネットは通常おそらくあまり広くはない幾つかの部屋から成っているからである。とはいえ自然の様々な産物の蒐集物全種類を収容するには、もっと大きなホール、より正確にはもっと大きなアパートでも大きすぎる空間にはならないだろう。」こうして筆者のダランベールは、博物学とキャビネットの起源を、動物界について始めて詳細な分類を行ったアリストテレスに帰する。「彼が自由に利用できる非常に完璧な動物園をもっていたというのは疑いようがなく、この動物園は我々が動物史のためにもちうる最も優れたキャビネットを構成する。さらにたくさんの動物の皮と解剖されたそれらのさまざまな部分はこの部門〔動物界〕での博物学の非常に充実したキャビネットを作るためにとても十分であった。というのは、アリストテレスが動物を入念に解剖したことは、彼が我々に解剖学的観察の結果を残している以上、そして他のすべての種をさしおいて付与された特別の諸性質をいくつかの種に割り当てている以上、疑いようがないからである。」ダランベールは、博物学を堅固に

するにはすべてを見る必要があり、アリストテレスに比べてルネサンス以降の蒐集はまだ十分でないと指摘する。「博物学はキャビネットが完全なものになるに比例して進歩する。」そして、従来あまり力を入れて探究されてはこなかった博物学だが、今後はそのキャビネットの名に最も相応しい施設を作ることによって再興されるであろうと彼は展望している。ダランベールは、その施設の例として王立庭園 (le jardin du Roi) を挙げ、続いてそこでの蒐集物を動物界、植物界、鉱物界に分けて説明している。しかし、彼が強調するのは、蒐集物の陳列において肝要なのが、単なる量や特異性、珍しさ、稀少性ではなく、自然の事物の秩序を反映した体系的分類だという点であり、これを王立陳列室 (le cabinet du Roi) の管理者であり実地説明者でもあるドバントン (Louis Jean-Marie Daubenton) による「王立陳列室の解説」(『博物誌』第3巻所収、1749年) からの長い引用で補強している。そこでは、(1) 自然の秩序を反映した体系的分類、(2) 体系的分類を反映したキャビネットと展示物の配置、(3) 観覧者が体系的自然認識を習得できるような教育的効果への配慮、(4) 蒐集物の保全技術の必要などが説かれており、これらの点を満たすための、展示物に合わせた特別な施設の必要も言及されている。ダランベールは、博物学の分類秩序に準拠した蒐集の重要性を強調し、蒐集物を実際以上に稀少化したり神秘化したりする銜学性や学問の進歩を遅らせるいかさまは陳列室という「聖域」から排除しなければならないと主張する。つまり、彼のいう「陳列室」は、「驚異の部屋」(cabinet of curiosities) とは一線を画すものとして定義されているのである。

この特別な施設をダランベールは、機能上は陳列室と称し、建築上は大建造物 (édifice) と表現しているが、それにミュージアムという言葉は充てていない。ダランベールがこの項目を公刊した翌年の1753年に、ブリテンではW.スローンの遺言が議論され、英国博物館法が制定されている。ダランベールはブリテンでの動きには言及していないが、博物学に準拠した大展示施設を構想している。

この項目を国民にとって利益になるというよりも名誉になるにすぎない計画を開陳して締めくくるところをお許し願いたい。この計画とは、自然のためにそれにふさわしい神殿を建てるというものである。私の思い描くところでは、その神殿は、収容すべきものの大きさに応じた建物の幾つかの集合体から成っている。中央の建物は広々として巨大で、陸や海の怪物のためのものである。ワニや象や鯨が生息する場所に入って、驚愕の念が引き起こされないことがあるだろうか。我々は、そこから互いに隣接する他の部屋の中を通してゆく。そこで我々は自然の全変種と全劣化を見ることになる。我々は、さまざまな国の珍品に感嘆するためにそれら諸国の中を旅する日々を開始するのである。これと同様の大建造物が世界のすべての部門に好奇心を抱いている人々を引き付けたいとは思われまい。多少教養ある外国人がこの宮殿の中にある自然を一度も見ることなく死を決心できるとは思われまい。全能の神の手が地球の表面上にまき散らしたもののすべてがただ一箇所に展示されているスペクタクル（見世物）はなんたるものであろうか。もし私が他人の好みについて私の好みで判断することが許されるとすれば、私には、誰もこのスペクタクルを楽しむために5, 6百里〔2000, 2400キロ〕の旅をするのを悔やまないとされる。人はラファエロやミケランジェロの作品を見るために毎日のようにこの道のりの半分を移動していないだろうか。この類の施設のために国家にかかってくる多額の費用は、その施設に常に魅了される外国の大衆によって一度ならず支払われることになるであろう。歴史が示すところを信じるならば、偉大なコルベールはかつて荘重な祝典の気前のよい出費を外国人に支払わせたが、祝典は一時的なものであった。騎乗パレードと今問題になっている計画を比較するとどうなるだろうか。そして、すべての諸国民の好奇心から生じる何らかの貢物を我々は期待することができないのだろうか。（〔 〕内は引用者）

こうしてグランベールは、陳列室を博物学に準拠させただけではなく、国家的な観光施設としての有用性をも明示したのである。当時人々は「グランドツアー」と称し、ラファエロやミケランジェロの作品を見るためにフランスからイタリアに出かけていった。博物学の壮大な陳列施設ができ

れば、今度はヨーロッパ中の人々がフランスに見学に来るだろうというわけである。このダランベールの陳列施設構想は、その後皮肉なことに彼の意図とは逆に、博物学的蒐集よりもむしろラファエロやミケランジェロをフランスの地で蒐集し陳列するという形で実現されていくことになる。

その後、1754年にパジョ・ドンザンブレイ (L.L.Pajot d'Onsenbray) が自分の博物学のコレクションをルーブル宮にあるアカデミーの近くに収蔵して欲しいという要望とともに王立科学アカデミーに寄贈すると遺言した。これには1753年のブリテンでの英国博物館法成立とフランスの王立科学アカデミー年誌に掲載されたH.スローンの追悼文の影響があったものと解釈できる。当時建築物工芸監督官であったマリニィ侯爵はルイ15世からドンザンブレイの願いに応じるよう求められ、著名な建築家であったアンジュ＝ジャック・ガブリエル (Ange-Jacques Gabriel) にパリのベルシィにある小陳列室を改築する計画を依頼した。しかし、ガブリエルの見立てでは修繕にかなりの時間がかかると予想されたので、結局、計画は棚上げされ、ドンザンブレイが寄贈したコレクションは王室収集品の中に吸収合併された⁵⁾。こうして、博物学の大陳列施設設立は頓挫したまま据え置かれた。

以上のように、『百科全書』では博物学での陳列室構想が提示された一方で、1765年に入りド・ジョクールによって、「ミュゼー」の項目と並んで「ルーブル」の項目が執筆された。ルーブルについて、ド・ジョクールは、現在雑然と倉庫の中に詰め込まれ誰も享受できない王所有の絵画をすべて建物中央に陳列し、さらに宮殿の他の部分には博物学の陳列室やメダルの陳列室を移すことになるだろうと述べている。そして、サンジェルマン＝ロセロワ教会側の建物に美しい列柱を配する計画にも言及し、「外国人がそれを見物するためにやってくるだろう」とコメントしている。さらにルーブル宮殿の機能としては、様々な王立アカデミーが寄り合う場所となり、現在あるよりもそれらの活動にふさわしく改築された部屋が準備され、学者や芸術家が住む様々なアパートも作られるだろうといった青写真が示さ

れている。

また、「ミュゼー」に関するド・ジョクールの記述は、大項目「論理学 (Logique)」中、注項目「文法 (Grammaire)」の下に置かれている。古代エジプトのアレクサンドリアにおけるミュゼーという施設の発祥から消滅までを述べた後に、今日では「ミュゼー」という言葉はもっと広い意味で用いられていることが指摘されている。「芸術や女神に直接的関係がある事物が収蔵されているあらゆる場所に適用されている。陳列室 (Cabinet) の項目を参照せよ。」続いて、オックスフォードのアシュモレアンミュージアムへの言及がある。そこでは、1679年から4年をかけてオックスフォード大学が諸学の前進と完成のために建物を建設し、エリアス・アシュモールが骨董品のコレクションを寄贈したと述べられているだけで、本来の蒐集者トラデスカントの名前は言及されていない。さらには、このコレクションを分類し整理したプロット博士、その後ヒエログラフやエジプトの多様な骨董品を寄贈したハンティントン博士、ミイラを寄贈したグッドギア氏、博物学の陳列室を寄贈したリスター氏の名前が挙げられている。その他、古代ローマの祭壇、メダル、ランプなど、アシュモレアンミュージアムの収蔵品は増大していると記されているが、すでに1759年に開館している英国博物館にはまったく言及されていない。最後に古代アテネのアッティカ人の丘を指す言葉としてのミュゼーも紹介されているが、「文人の陳列室や、学問や美術といった文化に没頭する場所をミュージアム (musaeum) と呼ぶ習慣は、アテネの丘からではなく、アレクサンドリアの有名な建物に由来しているのである」と言明されている。

以上、『百科全書』での陳列室とミュージアムに関する記述を概観したが、ミュージアムの項目が執筆された1、2年後の1766-67年に、ディドロの絵画論が連載で『文芸通信 (Correspondance littéraire)』に公刊されている。その中でディドロは、芸術の目的について次のように述べている。「美德を好ましく、悪徳をおぞましく見せ、滑稽なことを目につくものにする、これがペンを、絵筆を、あるいは鑿を手にするあらゆる廉潔の士

の企てである。…偉大で美しい行動を称え、永遠のものとし、不幸な目に遭い汚されている美德に栄誉を与え、よい目を見てうやまわれている悪徳を糾弾し、暴君をたじろがせることもまた、きみの務めだ」⁶⁾。そして、次節で述べるように、当時画題として肖像画より上級のものとされていた歴史画観を批判する。「肖像画と胸像の芸術は、共和国の国民のもとで尊重されるに相違ない。というのは、かれらのもとでは、市民の眼差しを絶えず、かれらの権利と自由の守り手に引きつけておくことが、大切だからである。…ある学芸を支えるのが、それを誕生させた第一原理、すなわち医学ならば経験論、絵画ならば肖像、彫刻ならば胸像を描いて他にない、ということが真理であるならば、肖像画と胸像に対する軽視は、この二つの芸術の頹廃を示すものである」⁷⁾。共和国の市民的美德の具現としての芸術というディドロの芸術観は、その後、革命期の芸術政策に影響を及ぼすことになる。

『百科全書』などに表現された啓蒙のミュージアム論と芸術論が18世紀中期に以上のように展開した一方で、王政下での芸術政策は、この影響を受けつつも、王の庇護下で専門的な美術集団を形成していった。

Ⅳ ルイ15世治世期の芸術政策：リュクサンブール宮のアート・ギャラリー

1743年にルイ15世の親政が始まると、ポンパドール夫人の法定後見人であったルノルマン・ド・トゥルヌエム (Le Normant de Tournehem) が建築物美術工芸監督官となり (1746-1751)、さらにはポンパドール夫人の弟であるマリニィ侯爵 (marquis de Marigny) がその後を引き継いだ (1751-1774)。彼らの在職期間に、後の美術ミュージアムの母体となるアート・ギャラリーの創設が企てられた。アート・ギャラリーの開設に至る最初の提案となったのは、王室所有絵画の一般公開の進言であった。マクレランの研究によれば、この進言の一つが、王室建築部の記録の中に、ルイ・ブ

ティ＝ド＝バショモン (Louis Petit de Bachaumont) の手紙と同じファイルに保存されていた1747年の日付の匿名の提案書であろうと推測される。プティ＝ド＝バショモンは、『文芸共和国の歴史に役立つ秘密の手記』などの著作の他、美術批評の分野でも大きな影響力を持っていた美術愛好家であり、国家の名作美術品の歴史的保存を提唱した草分けであった。この時の提案の内容は、テュイルリー宮殿の「大使の回廊」を王の絵画で飾り、一般公開するというものだった。それから三年後、1750年1月に、ギャラリー設立について王の承認を得るための企画書が作られた。そこでは、壁面にあまりにもびっしりと絵画が掛けられているので、鑑賞する外国人や邦人の興味をそぐという当時のヴェルサイユ宮での絵画展示の問題点が指摘され、絵画をパリとヴェルサイユに配置しなおす必要が述べられていた。この企画書に従い、王室所有絵画の展示のための場所探しが行われた結果、リュクサンブール宮が最適とされた。その理由は、当時ルイ15世に捧げるためにロワイヤル広場（現在のコンコルド広場）の造成計画があったので、それと結ぶセヌ河の対岸にギャラリーを開設すれば同時に左岸地区の開発も見込まれたからである。このように、博物学の陳列室同様、ギャラリー設立もまた都市の観光開発と結びついていたのである。

そして、リュクサンブール宮に運び込むべき絵画が選択され、目録が作られ、1750年10月、リュクサンブール宮殿内にギャラリーが開館した。ここで、展示の内容と分類体系を確認しておこう。西翼の「スペイン女王のアパートメント」4室には王室コレクションから絵画99点、デッサン20点が展示され、東翼の第一、第二ギャラリーにはイタリア派、フランス派、北方（フランドル派、オランダ派）派、第三ギャラリー（謁見室）にはフランス絵画、第四ギャラリーには16、17世紀イタリア巨匠の作品が置かれた。内装と額縁は1746年以降のルーブル宮サロン展覧会の会場を模倣したもので、王による見世物 (un spectacle royal) にふさわしい雰囲気をもたらす大理石の調度品も設えられた。西翼には、リュクサンブール公爵邸を改築し宮殿にしたマリー・ド・メディシス（アンリ4世の王妃）の生涯を

テーマにしたルーベンスの作品も展示された。ただし、観覧できるのは水曜と土曜の冬は午前、夏は午後の3時間という限られたものであった。

このリュクサンブール宮ギャラリーの設立には、以下のような二つの意味があると考えられる。まず、それは、絵画を評価・分析する目を育成するという美術教育的目的での一般公開展示の施設であった点である。博物学に基づく陳列室と並行して、17世紀以来蓄積されてきた絵画理論に基づいて、「ギャラリー」というコンセプトがフランスでは醸成された。まず、17世紀コルベールが王用建築物監督官であった時代に、ル・ブランの歴史画に重きを置いた絵画理論とフェリビアン (André Felibien) による画題の優劣の体系の理論的構築によって歴史画理論が形成された。フェリビアンの理論は、歴史画が持つべき要素としての人間の美德の寓意的表現の重視という点でフランス革命期の絵画論にまで影響を与えることになる。「肖像画しか描かない画家は未だ芸術の高い完成度に達せず、達人達が受ける誉れを要求することはできない。そのためには一人の人物から群像構成の表現へと向かい、歴史と物語を扱わねばならない。歴史家のように偉大な事件を、詩人と同じく喜ばしき主題を表現しなければならない。さらに優れた画家ならば、寓意的な構図によって、偉大な人間の美德や至高の神秘を物語のヴェールの下に秘匿する術を心得ていなければならない」⁸⁾。

このような画題と表現方法の格付けは、さらに絵画理論での色彩論争等を経て、ロジェ・ドゥ＝ピール (Roger de Pile) の『絵画原理講義』(1708) などによって正統派の理論として形成されていった。ドゥ＝ピールは絵画講義の中で、構図 (composition), デッサン (dessin), 配色の効果 (coloris), 表現 (expression) の観点から数値化を試みた。例えば、そこではカラヴァッジョ (Michelangelo Merisi da Caravaggio) は表現の項目でスコアゼロと評価されている。「絵画の真の理解はある絵画が良いか悪いかを知ることにある。つまり、同一の作品の中で巧みになされているものとそうでないものを区別し、その作品について下した判断の理由を説明することにある」⁹⁾ という彼が一貫して提唱した評価・分析能力育成論は、後に美的啓蒙

の路線を生み出すことになった。

ドゥ＝ピールの数値化の試みは、1755年に『王立科学アカデミー年誌』付録「1755年の王立科学アカデミーの記録簿から再録された数学と理学 (physique) の紀要」中のメラン氏の論文「ドゥ＝ピール氏の絵画講義の最後に見出されるような絵画のバランスについての注記」で取り上げられた。これは、1755年4月9日の公開会合での報告の記録である。そこでは、「ジャック・ベルヌーイは目を遠く将来に向け、彼の分析を政治や医学、道徳にも適用し、一定の状況に基づいて起こる事象を予想する計画を立てた。いわば、彼は、精神の繊細さと聡明さが要求されるゆえに他の技術 (Arts) よりもはるかに卓越している推測 (conjecturer) という偉大な技術 (art) を、規定にかなったものにしようとしたのである」という形で、推測という人間の認識能力の分析の試みが紹介されている。そして、それに続いて「これと同じようなことを、ドゥ＝ピールは絵画のバランスによってもたらされる賛意 (les suffrages) に従った判断の技術について試みた」として、ドゥ＝ピールの業績が美的判断力の分析の先駆的試みとして位置づけられ、紹介されたうえで、「しかし、メレ卿 (le Chevalier de Méré) など若干の幾何学者はこれまでこのバランスの理論とその実行においていくつかの点で考え違いをしてきたので、私はその論文でそれを示して正すつもりである」と論文の意図が述べられている¹⁰⁾。

リュクサンブール宮ギャラリーでの絵画の一般公開が開始されて以降、美術批評がもはや目利き (connaisseurs) の間だけでの問題ではなく、数学者達によって人間一般の美的判断力の一般法則 (la règle) の問題として取り上げられたことは、注目に値する。このように、美術がたんに観光やスペクタクル (見世物) の材料としてだけではなく、ある一般法則が成立しているであろう自然の一部として捉えられ始めたことは、その後ギャラリーがミュージアムの下に統合されていく際の重要な契機となったと言えるだろう。

さらに、リュクサンブール宮ギャラリー設立の第二の意味として挙げら

れるのは、室内装飾のための絵画から、保存・維持すべき美術品としての絵画への転換を引きおこした点である。王侯貴族が自宅の装飾品として所持していた美術品が、所有者の意向からは独立した公的価値を持ち、それゆえ、社会のために保存すべきものとされ、これに伴って、保存技術を施し、最適環境で保管場所とする場所としてギャラリーが登場したのである。したがって、修復技術者と保存修復担当の部局はギャラリーの不可欠の要素であると認識されるようになった。この点に、フランスでの内生的展開におけるギャラリー観の特質がある。ギャラリーという施設にこのような保存修復部門を誕生させたのは、ロベール・ピコー (Robert Picault) が1745年頃にフォンテーヌブロー宮の改築にあたって、室内装飾の一部となっていたフレスコ画の表面だけを剥がし新たなパネルの上に移す技術を開発したことに始まる¹¹⁾。ピコーは1750年に木のパネルに描かれたアンドレア・デル・サルトの油彩「チャリティ」を新たにキャンバスの支持体に移植する新技術を王の面前で披露した。この移植技術に対し、ルイ15世は勅許と莫大な報奨金と年金を彼に授与し、彼のアパートをヴェルサイユに提供した。このピコーの移植技術の発明によって、フランスは絵画修復技術においてヨーロッパで独占的な地位を占めることになったのである。この技術的優位は、その後、フランス革命期のイタリアからの名画輸送の際に国家によって誇示されることになる。

以上論じてきたように、リュクサンブール宮ギャラリーは、フランス啓蒙盛期の美術観を具現した施設であったが、リュクサンブール宮が王の弟の住まいとなることになり、1779年にギャラリー自体は閉館となった。しかし、ルイ15世期のこの美的啓蒙の流れは、1774年のルイ16世即位とともに王用建築物美術工芸総局長に着任したダンジヴィレ伯爵によって新たな美術政策として具体化され革命期に至ることになった。

V ダンシヴィレ伯爵の美術行政

ダンシヴィレ伯爵（Comte d'Angiviller, Charles-Claude de Flahaut de la Billarderie）は、愛人関係にあったドゥ・マルシェ男爵夫人のサロンを訪れるボンパドゥール夫人やディドロ、ダランベールなど当時の著名な文化人と親交を結び、王太子時代のルイ16世とも懇意であった¹²⁾。このように彼の芸術分野への関心と熱意は啓蒙盛期のフランス市民社会の文化人によって啓発されたものと言えるが、彼が芸術の振興のためにとった政策は必ずしも市民社会的なものではなかった。この点を王用建築物美術工芸総局長としてダンシヴィレ伯爵が精力を注いだ、王立絵画彫刻アカデミーの改革とギャラリーのミュージアム化計画の立案という二つの政策に見ていこう。

絵画彫刻アカデミー改革の眼目は、ルイ15世期に緩和した王権によるアカデミー管理を再び強化すること、そしてアカデミーでの教育内容のてこ入れにあった。このために、アカデミーへの個人の資金援助を禁じ、全面的に王室財政から拠出することにし、他方、画家ギルドの権利を縮小し、アカデミーの会員のみに装飾事業を発注するなど、アカデミーの特権を拡大した。さらに、彼は既存の芸術家養成制度にも踏み込んだ。ギルド系の美術学校を廃止し、芸術家養成教育をアカデミーに集中し、アカデミー主催の展覧会であるサロン以外の展覧会を禁止し、しかもアカデミー会員、準会員でなければ公衆の前に作品を展示できないという付帯条件まで課したのである。加えて、ローマ・フランスアカデミーのテコ入れも行った。古典美術に造詣の深いジョセフ＝マリ・ヴィアン（Joseph-Marie Vieu）をアカデミーの院長として派遣し、厳しいスケジュールの教程が作られた。学生は日々、ルネサンス以降の作品の模写と人体の習作を製作するよう義務付けられ、1787年以降は古代美術品の写生素描も付加された。

この背景には、ロココ時代に市民の間で人気が廃れてしまった歴史画の製作を称揚し、国家的な政策によって歴史画画家を再養成しようとしたダ

ンジヴィレ伯爵の志がある。歴史画制作奨励策として、彼は「奨励制作」という制度を作った。これは、奨励製作として国がアカデミーによって選出された画家・彫刻家に作品を発注し、作品完成後に彼らはそれをサロンに出品し、公衆の目に触れさせる、というシステムであった。この制度は1776年から1787年まで隔年で実施され、徳や愛国的感情を涵養する歴史画と偉人の大理石彫像が発注された。ただ、このような奨励政策は別としても、ダンジヴィレ伯爵の歴史画への思い入れそのものは、前述した17世紀末の美術批評理論やディドロの絵画論での徳の称揚の流れを汲むものであって、決して啓蒙の芸術論から外れるものではないことはここで確認しておかなければならない。この流れは、フランス革命勃発後に巨大なうねりとなって芸術を政治化してゆくことになるのである。

このような歴史画奨励政策を内包した絵画彫刻アカデミー改革は、ダンジヴィレ伯爵の第二の重点的政策であったルーブル宮グランド・ギャラリーのミュージアム化計画と密接に結びついていた。グランド・ギャラリーの改造は、そもそも1773年にマリニ侯爵が検討し始めたが、技術上の大いなる困難が予測されたため、翌年彼の後を継いで王用建築物美術工芸監督官に就任した財務総監テレ師 (Abbé Joseph-Marie Terray) に検討事項として先送りされたものである。テレ師の下で着工予定まで具体化されたが、ルイ15世の崩御によって手付かずに関わり、それをダンジヴィレ伯爵が引き受ける形となった。1776年に本格的に立案が再開されたこの計画は、閉館するリュクサンブール宮のギャラリーの代わりに、展覧会会場であるルーブル宮のグランド・ギャラリーを常設展示会場として改築し、通常の絵画ギャラリーを越えた公共ミュージアム (public museum) の設立を目指すものであった。このミュージアムは、国家モニュメントとして、ヨーロッパで唯一のものとなるよう、構想された。そして早くも1779年には理想的ミュージアムが建築アカデミーのローマ賞課題となった。この頃、すでにルーブル宮には王立絵画彫刻アカデミーや王立科学アカデミーなどが置かれ、そこは会員である画家や彫刻家のアトリエとしても機能してい

た。第2節で言及した1765年のド・ジョクールによる『百科全書』「ルーブル」の項目も、当時存在したルーブル宮のミュージアム化計画に触れているが、ダンジヴィレ伯爵のミュージアム計画は、この延長線上にあるものである。ただし、その内容は異なっている。1752年のダランベールの巨大な博物学の陳列施設構想を具体化したようなド・ジョクールの博物学の陳列施設としてのルーブル宮利用のアイディアは姿を消し、王所有の全絵画の陳列のアイディアがさらに美術批評の理論に裏打ちされて膨らんでいる。しかし、博物学の陳列室は一方的に消えたわけではなく、陳列の仕方を決定する分類という知的作業は、博物学の影響を受けて、美術品の陳列においても必須の要素と見なされるようになったのである。

マクレランは、ダンジヴィレ伯爵が目指したものが、王室所有絵画の一般公開だけでなく、その「最終的な目標がルネサンスから現在までの重要な絵画の進化を示すことであった」点で、「彼の入手方針は現代の有名美術館のそれとほとんど変わらない」と評価している¹³⁾。このために、ダンジヴィレ伯爵は、王室絵画コレクションをより充実させるために、王室コレクションに不足していたベルギー・オランダ絵画の大量の買い付けを行い、さらには美術品の保全や価値評価を制度化しようとした。マクレランは、絵画を流派(school)だけでなく年代順にも分類し陳列するという歴史主義の登場の原因を、一つはヴィンケルマンの著作の影響に、もう一つは博物学に帰している。「それはまた植物や動物をリンネやビュフォンが18世紀の半ばに導入した属や種によって分類する二名法メソッドへの直接的な対応でもあった。二名法的分類は急速に博物学の配列法において確立された」¹⁴⁾。第2節で触れたように、陳列する際にある配列法に従うことの重要性を王立陳列室の管理者ドバントンは強調し、彼の「理想的な陳列室」における種、属、綱のカテゴリーに整然と従った配置の必要性の一節は『百科全書』にも転載されたが、18世紀中葉にこの配置の原則が絵画や彫刻といった対象にも適用されるようになったのである。こうして、啓蒙盛期に人間の芸術活動の所産も自然の歴史の中に位置づけられるべく取り込まれ

た。この意味で、芸術品はミュージアムの中に陳列されたのであり、それは、絵画批評理論と結びついたリュクサンブール宮のギャラリーからさらに一段階制度的に展開されたものであると考えられる。

しかし、ダンジヴィレ伯爵のルーブル宮ミュージアム化の熱意にも拘わらず、その計画はなかなか実現されなかった。ヨーロッパ中の人々を圧倒するような大展示室、つまりグランド・ギャラリーに改築するには、二つの問題があったからである。電気による照明がない当時、壁は展示用に使用するため窓をつけられないとすれば、先進的技術であった天窓からの採光しか手段はなかった。しかし、大ホールの天井に絵画を鑑賞するに十分な光を採るだけの窓を取り付けることは、建物の構造上の力学的バランスからして大変な技術的困難があった。そして、第二には、すでに王室財政は逼迫し、このようなプランを実現するに足るものではなかった。当初ダンジヴィレ伯爵のミュージアム化案を支持した財務総監テルゴーは退き、この計画は中止されはしないにせよ、遅々として進まない状況でフランス革命を迎えることになったのである。

VI フランス革命前期 (1789年～1794年 5 月)

フランス革命の勃発により、ダンジヴィレ伯爵は亡命貴族となり、ミュージアム計画の執行責任者は不在となった。しかし同時に、教会や貴族が所有していた膨大な数の芸術品が没収され国有財産となったことで、従来とは違った次元でミュージアムが議論の俎上に上ることになった。本節では、フランス革命後からモンターニュ派独裁期までのミュージアム政策の変化を (1) 革命勃発から8月10日事件まで (1789.7-1792.8) (2) ジロンド派政権期 (1792.9-1793) (3) モンターニュ派の台頭とジロンド派との闘争 (1793冬) (4) モンターニュ派の芸術政策とルーブル博物館の開館 (1793.6-1794) の四段階に分けて概観したい。

(1) 第一段階：革命勃発から8月10日事件まで (1789.7-1792.8)

1789年11月の教会財産の国有財産化と、それに続く「国民の世襲財産 (partrimoine national)」という概念の創造によって、各地でのミュージアムの必要性が唱えられるようになった。その後、亡命貴族の財産、王立アカデミーの財産、さらに王室財産も、国有財産 (biens nationaux) として公的領域におかれたので、それらの処置と保管は喫緊の課題となった。

この財産を管理するために委員会が設置された。まずは、保存、売却、再利用、廃棄を決定するために1790年にモニュメント委員会が組織された。この時点で、保存価値があるとされたものの行き先はミュージアムとされた。1790年12月にモニュメント委員会は放棄された教会などの建物を保管場所として使用すること、そしてその名称を「ミュージアム」とすることを提案した¹⁵⁾。

革命勃発後から1792年4月までの間、ルーブル宮のグランド・ギャラリー改築の作業は大幅に遅れながらも進行していた。しかし、1792年8月、国王一家のバレンヌ逃亡事件以降も存続した王権は崩壊した。テュイルリー宮が襲撃され、ルイ16世は獄に幽閉の身となり、芸術政策の実権はジロンド派の手に渡った。

(2) 第二段階：ジロンド派政権期 (1792.9-1793)

王権崩壊の直後の1792年8月に、国民議会は既存のグランド・ギャラリー・ミュージアム計画完成の重要性を言明した。そして、1792年10月17日、ミュージアム建設を担当していた内務大臣ロラン (Jean-Marie Roland, ジロンド派の重鎮であったロラン夫人の夫) は国民議会議員に選出されていた画家のダヴィッド (Jacques-Louis David) に宛てた手紙で、次のような方針を示した。「ルーブルのギャラリーにミュージアムを作る問題、これは布告されています。内務大臣として私はその組織者であり、監督であります。その勘定は国民に負っています。以上が法の精神であり、また法の字面でもあります。このミュージアムは国民が素描や絵画、彫刻、その他の美術モニュメントの形で所有している大いなる富裕さの展開となるに違いありません。私が思うに、このミュージアムは外国人を引きつけ、彼らの

注目を一身に集めることでしょう。そして、美術のセンスを培い、美術愛好家を再び作り出し、学校として芸術家に役立つでしょう」¹⁶⁾。

ジロンド派のミュージアムについての見解は、ほぼブリテンのコンセプトと重なっている。国民が支払う税金によって、国民の知識とセンスを涵養するための施設であり、これはモニュメント委員会の議論においても既に言及されていた。例えば、アルマン・カルサン (Armand Kersaint, 伯爵で海軍軍人・艦長で革命後政治家、ジロンド派、1793年12月処刑) は、1791年12月にパリ県評議会で、ミュージアムは国民的モニュメントであり、国民の意思と旧体制をしのぐ新体制の卓越性を一挙に示すものであって、芸術的な達成と新しい政治秩序の創造とは同一であると演説した。「ミュージアム (museum) は自然と天分の神殿であります。この単純な定義は同時にフランスのミュージアムというタイトルを持つに値するモニュメントの理念と規模を示しています」¹⁷⁾。彼の演説の中では「ミュージアム」の表現に英語が使われていることから、ブリテン的なミュージアムのコンセプトが借用されていたことが分かる。

このようなミュージアム観にたって、1792年10月に6名からなるミュージアム委員会が指名された。5人が芸術家、1人が数学者であった。国民のものとなった莫大なコレクションからグランド・ギャラリーに展示すべきものを選択するための委員会であった。この委員会が百科全書的・博物学的ミュージアム観に立って1793年以降も活動していたことは、その後の記録からも読み取れる。

例えば、1793年6月の「美術と国立ミュージアムについての考察」という委員会の記録では、次のように述べられている。「国民議会の第二の政治的意図は、全フランス国民にとって興味を掻き立てる美術の傑作の見世物であった。ローマ人にはパンと見世物だけが必要だったが、わが国民は好奇心において彼らにまったく引けをとらないし、国民自身の秘宝をその目の前に展示するのである。その財宝の大部分は国民自身の作品であり、それらは外国の芸術家と比べても遜色ない。したがって、ミュージアムの展

示はフランス国民にとってもっとも楽しい見世物になるだろう。その展示は、芸術（art）と学問（sciences）の全ジャンルにおいて共和国の豊かさをすべて収集したものでなければならない。我々はこのミュージアムを美術の物質的で自然的な百科全書と呼ぶことになるだろう」¹⁸⁾。さらにその注釈の中では、ロンドンの英国博物館との比較もなされている。「ロンドンのミュージアムは外国の美術品が陳列されているにもかかわらず非常に魅力的であり、陳列品は自然史の一断片であるか、世界の全域から持ってこられた珍品である。しかし、ミュージアムのこの部門はフランスでは〔パリの旧王立〕植物園に非常にうまく配置されている。これは、自然ミュージアムであるが、ロンドンのミュージアム（当時はモンタギュー・ハウス）はフランスの画家シャルル・ドゥ・ラ・フォス（Charles de La Fosse）の絵画によっても飾られているので、これは美術ミュージアムである」¹⁹⁾。つまり、ミュージアム委員会は、博物学的な部門と美術批評・美術史的な部門が統合されたミュージアム観、言い換えれば、自然と文化（芸術）が対立することなく連続している自然史観を持って、展示物の取捨選択にあたっていたのである。これは、同時期にミュージアム委員が文部委員会メンバーに宛てた報告書にも明らかである。「ミュージアムはただ絵画や彫刻、素描、版画などの傑作を収蔵するだけであってはならず、創意工夫に富んだ役立つ機械や自然学や天文学、光学の器具をも収蔵しなければならない」²⁰⁾。

しかし、ジロンド派のロラン内務大臣の下でのミュージアム委員会の人選は、旧体制下で絵画彫刻アカデミーを中心として組織されてきた画家、美術批評家、絵画修復家達といった美術専門家集団のたいなる反感を買うことになった。かつて拙稿で示したように、ブリテンにおいてもミュージアムの所蔵品購入をめぐる目利きと素人の対立は生じ、公論をも沸かせたが、結局旧来の目利きの敗北に終わった²¹⁾。ところがフランスでは、旧体制期に形成された美術専門家の連合が急進的共和主義勢力と組んで政治権力を奪取し、芸術政策を差配しようとするプロセスが生じた。

(3) 第三段階：モンターニュ派の台頭とジロンド派との闘争（1793冬）

1792年秋からミュージアム委員会のメンバー構成とジロンド派の芸術政策に異議を唱え始めたのは、画家のダヴィッド、画商で名声ある目利きのルブラン（Jean-Baptiste-Pierre Le Brun）、そして、絵画修復家のピコー（Jean-Michel Picault、油彩移植技術を発明したRobertの息子）である。彼らにはミュージアム委員会に反対するそれぞれ異なった理由があった。

ダヴィッドは王立アカデミーの廃止を主張した。ルブランはミュージアム委員会のメンバーには美術に対する見識がないと批判し、ピコーは絵画修復に対するミュージアム委員会の位置づけに反発した²²⁾。ルブランは「国立ミュージアムについての省察（*Réflexions sur le Muséum national*）」を出版し、その中でミュージアム委員会の構成メンバーの一人一人の名を挙げ「これらの各氏を詳細に審査（examen）」した。そして、6人中3人の画家は「自称」芸術家にすぎず、数学者はこの役回りに適任ではなく、残り2人も確かに芸術家ではあるが彼らに託される仕事に必要で役立つ知識をもってはいないと批判し、ミュージアム委員会のメンバーを組織しなす必要性を唱えた。他方、ダヴィッドは、パリの芸術家コミュニンのリーダーとなり、1793年に入って以降ロベスピエールと手を結んで芸術政策を担う存在になった。ダヴィッドは、ピコーやルブランと組んで、ミュージアム委員会には絵画修復の技能者がいない点を突いてキャンペーンをはり、ミュージアム委員会に代わって美術専門家集団として10人からなる美術院（conservatoire）を組織することを提案した。ミュージアム委員会は、このような美術専門家の共同戦線によって攻撃されると同時に、急進的共和主義者からも、ミュージアム委員会の「メンバーには愛国心がない」という類の攻撃を受けた²³⁾。

急進的共和主義勢力が実権を握るにつれ、立憲王政期に任命されたモニュメント委員会や王権停止直後に任命されたジロンド派系のミュージアム委員会を廃止せよという要求はさらに強まった。1793年1月のルイ16世処刑後、3月には革命裁判所、4月には公安委員会が設置され、急速に政局

は変化し、ロベスピエールを中心としてモンターニュ派が権力を握った。6月24日に93年憲法が成立したが、この時期から、文部委員会の議論で、全市民に対する教育（instruction publique）の問題が取り上げられるようになり、美術や演劇などが市民教育の媒体として重視されるようになった。市民教育の具体的目標は、市民としての生活習慣・態度（moeurs）を高める点にあるとされ、美術や演劇はそのための媒体として位置づけられた。これは、見世物つまりスペクタクルによる大衆の操作・誘導であると同時に歴史や演劇を通じた古典的共和主義の再興でもあった。1793年夏には美術臨時委員会（commission temporaire des arts）が組織され、翌年にはガイドラインが決定され、「共和国全域において美術、学問、教育に役立ちうる全物品を分類整理し保存するための指示」と題する冊子が出された²⁴⁾。

（4）第四段階：モンターニュ派の芸術政策とルーブル博物館の開館（1793.6－1794）

ルーブル宮のミュージアムの開館は、1793年に入り、8月10日に予定された「統一祭典」の一環として位置づけられるようになった。とはいえ、その施設はダンジヴィレ伯爵の追求した完成度に達してはいなかった。グランド・ギャラリーは光が十分に入らないので適切ではないし狭すぎると再度判断されたにもかかわらず、ミュージアムは現状のまま開館をむかえた。

しかし、施設以上に大きな問題をミュージアムは抱えていた。前述した百科全書的・博物学的ミュージアム観と美術専門家達の大ギャラリーとしてのミュージアム観の対立に加え、ミュージアムの展示物と市民の間での共和国的徳の涵養というミュージアムの目的との間の齟齬の問題が生じたのである。旧体制期に描かれた絵画は、絵画としては上質であっても、多くの題材が王族や貴族の人物像でありなおかつ多種のアレゴリーを伴っていた。したがって、どのような観点から絵画を評価し、展示すべき作品を決めるのか、これを委員会は議論する必要に迫られたのである。フランドルの風俗画（Northern genre painting）の扱いも同様な問題を孕んでいた。

マクレランは次のように指摘している。「フランドル画は当時パリの公衆に極めて人気があっただけではなく、貴族の蒐集家や美術展の見学者をも魅了していた。しかし、多くのオランダやフランドル絵画の題材は平凡で日常的なものであり、勸善懲惡を示し公民としての徳を高めるという恐怖政治期のミュージアムの目的とは両立しなかった。厳格な共和主義者の目からみて、農作業場や居酒屋の活気が若い芸術家や市民を望ましい方向で陶冶し鼓舞するとは思えなかった。1794年の春に、風俗画は民衆共和主義美術協会 (la Société populaire et républicaine des arts) の会合で再三糾弾された。あるとき、彫刻家の J.J. Espercieux は、フランドル画に80スーも払う気はない、と叫んだ」。これに対して、フランドル画の中には「一般の鑑賞には似つかわしくないが、純粋に技術的な観点から芸術家には有用だと判断され」るものもあるので、そのような「精選された風俗画のための分離された部屋を設ける」提案も出された。また、北方派絵画についての著作も発表していた目利きのルブランは、フランドル派には「コテージの徳」が表現されていると擁護した。このような議論が生じたにもかかわらず、結局、実際にはフランドル風俗画の排除は生じなかった。マクレランによれば、その理由は、美術院の美術批評家達が展示物の選択権を掌握したことにある。「実に多くの北方画家の名が、恐怖政治の最盛期に美術院によって展示のためにパリの保存庫からの出荷を要求された作品のリストの中にある。公衆をあまり徳性が養われないようなテーマの作品に触れさせることへの懸念よりも、ミュージアムの完全性への要求のほうがより重要だったのである」²⁵⁾。

同様の問題は、宗教画に関しても生じた。宗教画に描かれた「奇跡」「神聖な恍惚」「殉教の苦難」は、狂信を廃して、カトリシズム崇拝を理性崇拝に変えようとする政府の政策とは合致しなかった。だが、宗教画がすべて除外されてしまうと、全流派、全時代にわたる数々の名作を欠くミュージアム展示となってしまうので、美術院はディレンマを抱えた。マクレランは、この潜在的なディレンマがやや顕在化したのが1794年9月にベルギー

で没収された絵画が到着したときであったと見ている。というのは、その中には、ルーベンスの宗教画を含む数多くの宗教画の名作が含まれていたからである。Décade philosophique 誌には「そのような絵画をフランスに持ち込んでそれらが示すカトリックの神話をカトリシズムの迷信から解放された人々に押し付けることに果たして賢明なのか」といぶかる意見が載せられた²⁶⁾。

しかし、結果的には、ルーブル宮のミュージアム収蔵品から多くの傑作が表現内容や財題材が公民教育に不適切だという理由で除外されることはなかった。マクレランは「包括的なミュージアムの理念は日常的な政治的関心を超えていた一方で、それは18世紀末の啓蒙された全ヨーロッパ人によって共有された理念だったからこそ、共和国が自身の政治的、文化的、究極的には軍事的卓越性を示すためにぜひ実現しようとした」からであると説明している²⁷⁾。しかし、そこには、それまでの博物学的ミュージアム観からのさらなる変容があった。それは、ミュージアムに陳列するという行為に新たな意味が付け加えられたことによる。つまり、博物学において陳列品がひとつの自然史上の標本という意味を帯びるのと同様に、芸術品も陳列されることによって歴史の中のひとつの標本という意味を付与されたのである。こうしてミュージアムは、革命イデオロギーと過去の多くの美術品の目的との明らかな矛盾という問題の解決法を提供した。ミュージアムは脱宗教化する力、つまり、聖像画を美術史上の一つの場所を占める美術品として認定しなおす作用をもっていた。マクレランは、「生きたイメージ (Imago agens) から美術作品への転換、強調して言うなら、機能から形式への、意味されたものから意味するものへ」の移行が、ミュージアムの中に蒐集品を流派と年代に従って配列するという置き換えの結果として生じる、それがミュージアムの作用である、と指摘し、このような「本来の意味を取り去り、それに代えて新しい美学的、美術史的意味を付与するミュージアムの機能は、フランス革命期に始めて認識され、開発されたミュージアムの属性なのである」と評している²⁸⁾。このようなミュージアムの

新機能の発明の結果、1793年10月には、封建的な意味を帯びているとしてもそのような重要な美術品を破壊することを非合法化する法律が制定され、その代わりに最寄りのミュージアムに撤去するよう指示がだされた。

こうしてミュージアムに陳列すべく多くの美術品が収蔵されたが、次の段階の問題が生じた。つまり、博物学に倣ってそれらを適切に分類し、並べることで新たな美学的・美術史的意味を付与しなければならないという問題である。ダヴィッドが国民公会宛の報告書で述べた美術院の目的どおりに、美術院メンバーは「無秩序な絵画の寄せ集め」であった収蔵品の体系的整理に取り組んだ。国立博物館美術院 (Conservatoire du Museum national des arts) を代表してカシミール・ヴァロン (Casimir Varon) は1794年5月に文部委員会においてルーブル宮ギャラリーの改修作業終了を報告し、この度の改修の要点を一覧表で示した。そこでは改築プランとともに陳列プランの基本方針が述べられている。グランド・ギャラリーの他に、芸術家達が展示したがる作品を受け入れるための部屋を設けること、そして、小さな絵、石膏レプリカ像をも含めた古代から現代までの彫刻、古代のメダルやカメオ、石碑、そして彫版画のためのそれぞれの陳列室を用意したこと、そしてグランド・ギャラリーでの陳列は「美術の進歩と、綿々とそれを育んできた人々がそれぞれ〔美術の〕完成に至るどの段階での進歩をもたらしたか、その途切れることのないつながりを明示」していること、「したがって、美術院メンバーは人間精神のこの実証的な歴史に役立つはずだと思われるものすべてを保存できるであろう」ことが報告された²⁹⁾。ここでは絵画史が、たんにジャンルや流派ではなく、人間の精神の開明度の段階にも沿った形で分類されている。このようにヴァロン達は、個々の芸術作品を歴史化すること、すなわち宗教画や王侯貴族の肖像画にも人類の精神史の一段階を具現するものとしての価値を与えることによって、博物学と同様の陳列の対象としたのである。

心ならずも残念な気持ちが生じて、あなたがたの目の前に私たちの財産をずらりと並べる喜びが邪魔されます。美術はその天上の起源から離れてしまった

のです。人は随分前からその神聖なる範型をもはや見分けられなくなっています。幾世紀にも渡り隷属と羞恥をもたらそうとする、美術が見落としてきたあさはかもしくは危険な多くの試みが、美術の本性を低下させてきたのです。人が目を受ける幾つかの方向では、美術の産物はみな迷信、へつらい、放蕩の刻印を押されています。そのような美術は、生まれ変わった人々に対して、彼らが好む高貴な教えを物語りはしないのです。そのような美術は自由にとって何の価値もありません。もし威信によってそうならないようにする美術の力を当てにしないとすれば、美術が作った精神錯乱と虚構の慰みものすべてを人は破壊したくなるでしょう。しかし、少なくとも、美術の過ちを覆い隠す何らかの巧妙さと、そこから教訓を引き出す何らかの遠まわしの方法はあります。これこそ私たちの任務であり、これを成就するよう懸命に努力するつもりです。そして、とりわけ総括的な形でこのような奇跡的なことを成し遂げることが望ましい。壮麗と平易の雰囲気によってこそ、ナショナル・ギャラリーは敬意を喚起するようになるはずです。厳正な精選によってこそ、ギャラリーは衆目を集め、おそらく我々の隣人が自分のなすべきことや美術のルネサンスが精神に提示する大いなる理念をよりよく確信する好機が訪れるほどになるはずです。フランス人は美術をそれが落下する前にあった頂上へと置きなおすでしょう。そして、もはやかつてギリシアで美術が生み出したよき成果と自分たちの一步を比較することを恐れはしません³⁰⁾。

ここで注目すべきは、自然と人間精神の二項が立てられ、その離反と再統合の過程として美術の歴史が把握されている点である。最初は古典古代とゴシックの時代であり、それらは「少しずつ段階的な前進によって美術の生き生きとした歴史を偉大さと力強さのより高次の段階へと導く自然な導入部」として位置づけられている。この段階では「歴史画と風俗画、風景画と歴史画の取るに足らない区別」はない。村の踊りの描写は、「田舎の美德を敬いその穏やかさを選好する義務を自分自身に課した人々」の視線の先に置かれるべく製作されたわけではなく、絵画もまたもっぱら歴史を記録するためだけに製作されたわけでもない。それらは自然に生じてくる

美的な喜びの追求でもあった。しかし、「自然は美術の努力に微笑みつつ、人が美術の戯れをやり込めるのを望ま」ず、人間精神の統御から美術を逸脱させもする。このような自然は秩序を失った悪しき自然であり、この場合、今度は人間精神のほうに秩序づけを行うことで美術は本来的な経路へと帰還するのである。「自然が少しもジャンルを識別しない場合、自然は人が各ジャンルの作品を区別するよう求めます。これこそ一つのギャラリーが提示する一連の思想なのであり、したがって、我々はプサン³¹⁾ やロイスダール³²⁾ やコレッジョ³³⁾ の作品と一緒に並べておくわけにはいきません。我々は、墮落した低級な自然の卑屈な招きについて論じはしません。このような自然はジャンルを少しも持たず、その肖像は自然が遵守する素晴らしい秩序における困った例外ですので、教育はそのような例外を拒絶し、それら例外をどこに隠しに行くべきかを知らないのです」³⁴⁾。

このヴァロンの報告には、モンターニュ派独裁期の芸術哲学が表現されている。1792年秋以降、ミュージアムの名の下に博物学の諸原理に美術を取り込む努力が行われたが、それが行き着いた先がこれである。このような見解はそれ以前にマチュー (Jean-Baptiste Charles Mathieu) によっても示されている。彼はモニュメント委員会を解散させるべきと主張した報告書で、「すべてが分類体系に従って順序よく配置され、分類体系そのものによって説明され美化されている」ような国立ミュージアムを提案した。そして、これを実現するに当たり、既存のミュージアム委員会の陳列プランは無秩序でたるんでいて失格であり、美術院メンバーの有能さに任せるべきと主張した³⁵⁾。

しかし、分類体系に従った蒐集品の整理し直し作業の実行は、言うほどには容易ではなかった。芸術家と一般市民のためにミュージアムは開館しつつ、陳列を変更する必要がある、しかもグランド・ギャラリーの修復はまだ半分しか終了せず、展示スペースが限られていた。ヴァロンは古代から現代までの彫像、メダル、カメオ、宝石、デッサン、彫刻を集めようとし、1794年から1795年の冬の間にしばしば資金を要求したが、費用がかさみ

すぐには用意されなかった。

以上のようなルーブル宮のミュージアム計画は、1794年9月以降、対外的な情勢の変化によって、さらなる変容を遂げることになった。拡大するヨーロッパ戦線でのフランス軍の勝利が、戦利品として大量の美術品をフランスにもたらしたからである。

最初に併合したベルギーから送られてくる多くの戦利品によってパリの保管庫は満杯となった。その中にはルーベンスを始めとするフランドル絵画が多数あり、これらの征服地からの戦利品を分類し、体系に沿って位置づけた上でコレクションとして陳列する作業が必要となった。そして同時にフランスは美術品没収を合理化する必要性にもせまられた。この結果、革命初期のミュージアム論はルーブル宮における本格的な実現を見ないうちに、次の段階に移行したのである。

Ⅶ 小括

以上、本論文では、ルイ14世紀からフランス革命前期までのフランスにおける美術政策とミュージアム思想の形成を概観した。フランスの場合、王立アカデミーのもとに美術・建築そして博物学において専門家集団が形成され、博物学における学的根拠に依拠した分類と陳列、保存が美術の領域にも適用され、従来の「ギャラリー」を超えた意味を付与された「ミュージアム」が美術博物館として具体化されていった。そして、美術品をこの博物館的陳列の対象とする必要を生み出したのは、フランス革命における価値の転換であった。「後世の人々にむけて過去を描きなおす」ためには、膨大な美術の遺産を「歴史の廃棄物のように見えるもの」と「国家的共同体の回復された真正性に役立つもの」に「選り分ける必要があった」のだとD.プロが説明しているように、美術品は人類の精神史に沿って分類され陳列される必要があったのである³⁶⁾。これが市民の陶冶という目的と教会や王の権力の賜物である展示物との矛盾の解法であった。

フランスのミュージアム政策の性格をブリテンやプロイセンと比較するためには、フランスがヨーロッパを席卷していく革命後期からナポレオン帝政期に以上のようなミュージアム観がどのように変化するかをさらに分析する必要があるが、これは今後の課題としたい。

〈注〉

- 1) 後藤浩子「近代博物館の形成とその思想 (1): グレートブリテンの場合」『経済志林』82巻1・2号, 2015年, 207-238頁。
- 2) Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press, 1994.
- 3) 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2号, 1999年, 53頁~71頁。
- 4) Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, 1985, chap.3,4.
- 5) Archives Nationales, Paris, O/1/ 1908 (54), f.18 Correspondance et mémoires relatifs aux beaux-arts, aux salons, aux expositions, aux musées, aux commandes d'œuvres d'art, aux missions d'artistes et de savants. 1660-1792.
- 6) デイドロ『絵画について』岩波文庫, 2005年, 98, 99頁。
- 7) 同上書, 110頁。
- 8) André Félibien des Avaux, *Conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1669, preface (p.26)
- 9) *Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, Paris, 1677, p.7.
- 10) 'Mémoires de mathématique et de physique, tires des registres de l'Académie Royale des Sciences, de l'année M.DCCLV', p.2, in *Histoire de l'Académie Royale des Sciences, de l'année M.DCCLV*.
- 11) McClellan, *op.cit.*, 28f..
- 12) 鈴木杜幾子「王家建造物監督官ダンジヴィレ伯爵の美術行政」『美の司祭と巫女: 西洋美術史論叢』中央公論美術出版社, 1992年, 258頁。
- 13) McClellan, *op.cit.*, p.63.
- 14) *Ibid.*, p.80.
- 15) *Procès-verbaux de la Commission des monuments: 1790-1794* (Société d'histoire de l'art français) Reliure inconnue- 1902, de Louis Tuetey, Commission des monuments France, p.12, p.266.
- 16) Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national*, Edouard Pommier (ed.), Réunion des Musées National, 1992, p.26. 初出は, *Le Moniteur*, t.XIV, n° 296, 22 octobre 1792, p.263.
- 17) Armand Kersaint, *Discours sur les monuments publics*, Paris, 1792, p.39.

- 18) 'Considérations sur les arts et sur le muséum national', in Alexandre Tuetey & Jean Guiffrey (eds.) *La Commission du muséum et la Création du Musée du Louvre 1792-1793*, Paris, 1910, p.185.
- 19) *Ibid.*, p.189. [] 内は引用者。
- 20) *Aux Membres du Comité d'Instruction publique de la Convention National: Commissaires du Muséum Français*, Paris, 1793, p.6.
- 21) 後藤, 前掲書, 229~233頁。
- 22) McClellan, *op.cit.*, p.105.
- 23) *Ibid.*, p.104.
- 24) *Ibid.*, p.92.
- 25) *Ibid.*, p.111.
- 26) *Le Décade philosophique, 20 brumaire an III*, p.287.
- 27) McClellan, *op.cit.*, p.112.
- 28) *Ibid.*, p.113.
- 29) Casimir Varon, 'Rapport du Conservatoire du Muséum national des arts', Paris, 1793, in Cantarel-Besson, *La Naissance du musée*, II, pp.229.
- 30) *Ibid.* p.228.
- 31) Nicolas Poussin (1594-1665), 17世紀前半フランスの画家。
- 32) Jacob Izaaksz van Ruysdael (1628-1682), 17世紀オランダの画家。
- 33) Antonio Allegri Coreggio (1489-1534), ルネサンス期のイタリアの画家。
- 34) Varon, *op.cit.* p.228.
- 35) Jean-Baptiste Charles Mathieu, *Rapport fait à la Convention au nom du comité d'instruction publique, par Mathieu (...) le 28 frimaire l'an II* [sur la suppression de la Commission des monuments et son remplacement par la Commission temporaire des arts], p.16.
- 36) Dominique Poulot, *Une histoire des musées des France*, La Découverte, 2005, p.16.

The Historical Formation of the Modern Museum and its
Concepts (2): The case of France ① (from the ancient-
regime to the first half of the revolutionary period)

Hiroko GOTO

《Abstract》

This paper analyzes the formation of the concept of a “museum” in eighteenth-century France. During the reigns of Louis XIV and Louis XV, the Royal Academy of Paintings and Sculpture formed a professional art institution, which consisted of artists, connoisseurs and conservators. This institution worked out a plan for a Grand Gallery under the supervision of d’Angiville, who was the general director of buildings, arts and manufacturing under Louis XV. This plan, however, was suspended by the French Revolution, and an art museum was then established after a large struggle between the Gironde and the Montagne. This paper analyzes how arts professionals, borrowing their framework from the field of natural history, invented the “museum” and re-evaluated fine art created during the period of “unenlightenment”.