

ヴァトー『シテール島の巡礼』

(ルーヴル美術館) 再考

大 野 芳 材

は じ め に

今日パリのルーヴル美術館に所蔵されるヴァトーの『シテール島の巡礼』については、これまでに多くの研究が発表されてきた。それはこの絵画作品の魅力の証であり、同時に美術史的に興味ある多くの問題を含んでいるからでもある。私も以前この作品について論じたことがある。¹⁾

夙に知られている通り、この作品は「フェート・ギャラント」、いわゆる「雅宴画」という名辞が公的な記録に現われた最初の例である。これまでの研究は『シテール島の巡礼』を中心に「フェート・ギャラント」という図像の系譜探しや作品の祖型を探る試みが、多くの研究者の手で行われてきた。また一方で、『シテール島の巡礼』という作品の図像的な面ではなく、それが表わす意味内容について、当時の文学や演劇との関連で考察されてきた。私はそうした先行研究をもとに、この作品がヴァトーの王立絵画彫刻アカデミーの入会作品である点に注目して制度的な面から論じた。そのおりの所説は、いまでもおおむね妥当と考えている。

再考という名のもとにこの作品をあらためて俎上に載せるのは、これまでの研究史をひもときながら、図像的および意味的な面から、もう一度考え直す必要があるのではないかと考えたからである。

以下4つの点から考察を進めたい。

歴 史 的 沿 革

まずこの絵画作品が制作されルーヴル美術館に収蔵されてから今日までの経緯を、公的な記録をもとにたどっておきたい。

ヴァトーは1712年に王立絵画彫刻アカデミー（以下、美術アカデミーと略）の準会員になったとき、慣例によって正規の会員になるための作品、いわゆる入会作品の提出を求められた。同年7月30日の『美術アカデミー議事録』には、ヴァトーが入会作品の主題を当時の美術アカデミー院長コルネイユ・ヴァン・クレーヴから指示され、そのエスキスを提出するべき旨が記録された。しかしこの部分は抹消され、入会作品の主題は彼の自由に任された。彼の仕事を監督するために、アントワーヌ・コワペルとフランソワ・バロワの二人が選ば²⁾れている。コワペルはヴァン・クレーヴに続いて1714年から亡くなる1722年まで美術アカデミー院長を務めた当時の最も優れた歴史画家のひとりで、この時期は美術アカデミーで絵画についての連続講演を行っていた。バロワは彫刻家³⁾で、1700年に美術アカデミーの会員となり、ヴェルサイユやマルリーなどの宮殿のために女神などの彫刻を制作した。いずれにしても資料が乏しく、今日ほとんど忘れられてしまった美術家のひとりである。⁴⁾

ヴァトーが入会作品の主題を自由に任されたことが、どれほど例外的なことであり、また、そのような特例がいかなる事情を背景にしたものであるかは、かつて論じたので繰り返さない。⁵⁾ところで同じ日の記録に、美術アカデミーへの入会志願者についての規定が、新たに定められている。志願者は美術アカデミーの学生か部外者かで区別され、学生の場合は毎年開かれるコンクールで大賞を受賞していることが、入会を希望する要件とされた。附則として、その学生の才能がすでに広く認められている場合は、大賞を得ていることは必要でない⁶⁾とされた。部外者の場合、美術アカデミーに出席するとき、まず身元保証書を持参しカトリック教徒であることを表明することが要求された。カトリック国であるフランスでは、宗教の問題は重要で、新教を理由に入会を拒否される

例が『議事録』にも記されている。出席にさいしては、美術アカデミーの役職者からひとりを選んで自らの紹介者とすること、彼に入会の意思を伝えその後なすべきことについて意見を聞くこと、紹介者は志願者の作品を入念に検討して自由に所感を述べることで、紹介者は志願者が会員になるだけの力量があると判断した場合には、彼とともに院長と月の担当となっている役職者を訪れて、美術アカデミーに出席する日を決めること、出席の日が決まればその日までに役職者全員を訪問すること、などが決められた⁶⁾。美術アカデミーがルイ14世の親政下で再編されて半世紀あまり経た当時、無駄を省くために、本審査の前に予備審査といえる段階を設けたのである。しかし、この処置が美術アカデミーをより閉鎖的で保守的な組織へと導くことになったことは否定しがたい。

それにしても、この新しい規定がヴァトーの準会員選出の日決められたというのは、単なる偶然だろうか。ヴァトーはもともとローマへの留学を望んで、この年に美術アカデミーに作品を持参したのであった。そのときに、ローマで研鑽を積む必要がないほど実力があると判断され、あらためて準会員となるために作品を持参するように言われて、前述の記録にあるような事態が生まれたのである。ヴァトーを一般の準会員志願者と同じにみなすことはできないとしても、入会作品の主題を画家の自由に任せるという処置は、その時の美術アカデミーの混乱を示すものといえなくもない。『議事録』に記されていない入会希望者が引き起こした紛糾も想像され、ヴァトーの事例をひとつの契機に、規約の見直しははかられたのではないだろうか。

ヴァトーは準会員となった後、規則を大幅に遅れた1717年8月28日、入会作品を美術アカデミーに持参した。1714年から毎年1月、彼は早く作品を完成させるように警告を受け、1715年には遅滞の理由の説明を求められている。1717年1月9日には、彼にあらためて6ヶ月の猶予が認められた。彼の理解者だった美術アカデミーのかつての院長シャルル・ド・ラ・フォスが前年の暮れに亡くなったことが、彼が意を決して制作に着手した大きな要因であったことを、多くの論者は指摘している。

正会員としての入会時の『議事録』が、入会作品をはじめは『シテール島の

巡礼』と記載し、それを線で抹消して「フェート・ギャラント」と書き改められたこと、さらにその変更の理由については、すでに多くの研究者が見解を表明してきている。この問題はあらためて取り上げることにして、入会作品がその後、公的記録にどのように記述されたかをみておくことにしたい。

入会作品は美術アカデミーの所蔵品となるのが通例であった。

1775年にシャルダンが編纂した『美術アカデミー所蔵の絵画総目録』には、「会議場に、ヴァトー氏のシテール島への船出を描いた絵画、1717年」という記載がある。⁷⁾美術アカデミー会員が集まる会議場に飾られていたということは、この時期にヴァトーの作品が、美術アカデミーを代表するひとつと考えられていたことの証であろう。

アントワヌ＝ジョゼフ・ドゥザリエ・ダルジャンヴィルは、『王立アカデミーの諸室に展示された作品の概要』で、「会議場の窓の向かいに.... ヴアトーが描いたシテール島の巡礼」と記した。⁸⁾

フランス革命後の1795年には、『国立美術館のギャラリー』で「ヴァトーが描いたシテール島の巡礼を表した絵画」という記述が、ロベールの署名とともに⁹⁾に見られる。当時、美術館の作品管理官であったユベール・ロベールの手になるものであろう。

1799年の『中央美術館カタログ』には、グランド・ギャラリーに「シテール島の巡礼」とあり、若い女たちが恋人とシテール島への巡礼に出かける、という説明が附されている。¹⁰⁾

『ナポレオン美術館目録』には、1799年のカタログの記述を取り上げて、¹¹⁾フランドル派の作品として記されている。

その後、『王立美術館のギャラリーに展示された絵画の解説』に、「シテール島への船出、画家（ヴァトー）の美術アカデミー入会作品。それによって、彼はフェート・ギャラントの画家として会員となった」という説明がある。¹²⁾

さらにヴィロが1855年に作成した『ルーヴル帝室美術館のギャラリーに展示された絵画の解説』にも、その記述が繰り返される。¹³⁾

ブリエールの1924年の『ギャラリーに展示された絵画カタログ』には、「フェー

ト・ギャラント、シテール島への船出¹⁴⁾という記述が見られる。

1972年にローザンベール、レイノー、コンパンが編纂した『ルーヴル美術館の絵画、挿図付目録』の17-18世紀フランス絵画編では、「シテール島の巡礼、通称シテール島への船出¹⁵⁾」と記されている。

入会時の抹消された「シテール島の巡礼」という名称は、ドゥザリエ・ダルジャンヴィルを除いて、「シテール島への船出」というものに替わっている。最初の名称があらためて取り上げられたのは、ローザンベール等のカタログによってである。

くどくどしくタイトルの変遷を取り上げたのは、ヴァトーの入会作品のその時々¹⁶⁾の理解の在りようが記述を通して明らかになると考えるからである。単純に考えれば、「シテール島の巡礼」と「シテール島への船出」では、描かれた場面が、前者であればシテール島であり、後者であればシテール島に出かける前のどこかの場所ということになる。ひとつの絵画作品に、このように相反するタイトルが与えられたのは、作品内容が曖昧なためであり、作品が理解可能な十分に明確なメッセージを欠いていることを示している。この問題には最後に触れることになる。

1972年のカタログのタイトルの変更は、作品研究を反映したものである。次に、この作品をめぐる主要な研究をまとめておきたい。

研究史概観

ヴァトーは18世紀から、多くの伝記作者に恵まれた。すでに触れたような経緯で成立したこの絵画作品について、彼らがどのように記述しているかを、まず確認しておきたい。

ヴァトーの友人で、1724年から亡くなるまでの20年間、当時の重要な文学雑誌『メルキュール・ド・フランス』の編集長を務めたアントワヌ・ド・ラ・ロックは、1721年8月の同誌に彼の死亡記事を書いている。散りばめられた讃辞には事実関係の誤りも見られ、彼の入会作品のことは一言も触れていない。¹⁶⁾

『シテール島の巡礼』が提出後は美術アカデミーに保管され、版画化もされず一般に知られることがなかったことが、こうした結果を生んだのだろうか。

ジャン・ド・ジュリエヌは、ヴァトーの素描をもとにした版画集『さまざまな人物、風景、習作の図案集』全二巻を、1726年と1728年に刊行した。その第一巻の冒頭を飾る「ヴァトー伝」には、絵画作品の大半を収集した友人の画家に対する彼の尊敬と友情が随所に溢れている。しかしながら、彼はヴァトーと美術アカデミーとの関係を1709年のコンクールから記しながら、入会作品については一言も触れていない。¹⁷⁾興味深いのは、同書でジュリエヌの伝記に続いて挿入されたクロード＝フランソワ・フラギエのエピタフである。そのなかに、「幸いなるかな、ありふれた小道を離れて、彼は未知の人々の群れのなかに恋人たちを表わす。現代のニンフたちを私たちに示すが、彼女たちはシテール島のニンフたちのように魅力的だ」という一連がある。¹⁸⁾入会作品に直接触れるものではないが、ヴァトーがシテール島の画家として認知されていたことを示すものであろう。ところでこのエピタフは、『メルキュール・ド・フランス』1726年11月号に掲載されたものを、再録したものである。

1744年の『故カンタン・ド・ロランジェールの所蔵する骨董品の売りと目録』で、ヴァトーの友人で画商のジェルサンは画家の生涯を記録した。¹⁹⁾没後20年以上を経た記述には、多くの興味深い逸話が語られているが肝心の入会作品については触れられていない。

ヴァトーのもうひとりの友人ケイリュス伯爵は、美術アカデミーの1748年の講演で、夭折した友人の生涯を「公平な立場」に立って詳細に述べている。²⁰⁾その中で、彼は入会作品を『シテール島への船出』と記している。ヴァトーの多くの作品はいかなる主題も持たないが、入会作品は『村の花嫁』や『ジェルサンの看板』とともに例外であると結論する。

アントワヌ＝ジョゼフ・ドゥザリエ・ダルジャンヴィルは、18世紀に版を重ねた『最も著名な画家たちの生涯』の第二巻でヴァトーを取り上げて、入会作品を「シテール島の巡礼」と名指している。²¹⁾

数学や天文学や建築の研究書を著わした科学者で芸術愛好家でもあるパピヨ

ン・ド・ラ・フェルテは、『画家の生涯についての種々の著作』第二巻で、入会作品を「フェート・ギャラント」で「シテール島への船出」を表わしたものと記した。²²⁾

さらにナポレオン美術館の館長となり、ダヴィッドの反対を押し切ってヴァトーの『ピエロ』を購入したヴィヴァン・ドノン²³⁾は、「シテール島への船出」と記している。

その他、ヴァトーについて記述した新古典主義時代の筆者たちは、言葉の表記に若干の異同はあるにしても、「シテール島への船出」を採用している。ヴァトーが意図し、美術アカデミーも最初は採用した「シテール島の巡礼」という標題がなおざりにされたことには、ひとつの要因が推定される。ジュリエヌが『図案集』二巻を刊行したことはすでに見たが、ついでヴァトーの油彩作品の版画集、『ジュリエヌ集成』四巻を1735年に出版した。²⁴⁾ 彼が美術アカデミーの名誉顧問になった1739年に、この四巻の書物は寄贈された。ジュリエヌはヴァトー芸術の熱烈な愛好家であり、一時はその作品の大半を所蔵していたが、集成は自らのコレクションをもとに当時の一流の版画家を動員して制作された。ヴァトーの作品は当時では普通のことだったが、作品にはタイトルが付けられていなかった。今日も用いられているタイトルの多くは、実はこの集成の版画に添えられたタイトルを踏襲している。画家没後の出版であるため、そのタイトルには彼の意志は実際には反映してはいない。ジュリエヌにしてみれば、ヴァトーの友人として作品の内容を熟知しているという自負があったであろう。また、版画に付けられたタイトルは、作品に対する当時の一般的な理解のあり方を示すものともいえる。

ところで、『ジュリエヌ集成』には、ルーヴルの『シテール島の巡礼』は含まれていない。美術アカデミーが所蔵していたために、ジュリエヌが版画化できなかったからである。しかし、その制作の精確な経緯は推測の域を出ないとはいえ、彼はすでにヴァトーに美術アカデミー入会作品の別ヴァージョンを注文し、これを所有していた。現在ベルリンのシャルロッテンブルク宮殿にある作品である。集成のなかでは、この作品には「シテール島への船出」とい

うタイトルが与えられているのである。いずれにしても、シャルダンの『美術アカデミー所蔵の絵画総目録』をはじめする記述が、「シテール島への船出」というタイトルを採用しているのは、ジュリエヌヌの出版の強い影響を物語る。ドゥザリエ・ダルジャンヴィルが、「シテール島の巡礼」というタイトルを採用したのはむしろ異例といってよい。伝記を書く資料を渉猟する過程で、美術アカデミーの当初の記載を見つけたのだろうか。

フランス革命後の旧体制批判がひとまず終息し、19世紀半ばの18世紀美術見直しの過程で、ヴァトーはシャルダンとともに最も強い関心をもって迎えられた画家といえるだろう。とくに『シテール島の巡礼』個別の研究ではないが、シャルル・ブランとゴンクール兄弟の著作は、彼の再評価におおきく貢献した。ブランは『フェート・ギャラントの画家たち』(1854年)で、ヴァトー、ランクレ、パテル、それにブーシェ²⁵⁾を雅宴画の画家として一括し、個々の特質を分析した点が重要である。一方、ゴンクール兄弟は『ラルティスト』誌を舞台に、ヴァトーを手始めに18世紀の重要な画家を取り上げ、後にそれらを纏めて1860年²⁶⁾に『18世紀の美術』として出版し、版を重ねた。ヴァトーは18世紀最大の詩人だと書き出されたその評論は、ロマン主義的な色合いが非常に濃厚である。彼らはケイリュス伯爵の「ヴァトー伝」を、そのなかに再録しており、「ヴァトーの楽園はシテール島だ」と記した。さらに、エドモン・ド・ゴンクールは弟ジュリアン亡き後、『ヴァトー作品目録』²⁷⁾を1875年に出版した。これは『ジュリエヌヌ集成』四巻を基礎にしている。そこでは油彩の「パストラール・ギャラント」の項目に、ベルリン作品が『シテール島への船出』として記載され、ルーヴル作品はベルリン作品のエスキスとされているのが注目される。前者にところどころ見られる細部の荒削りな表現に対して、後者の緻密な描写からどのように結論したのだろうか。しかし、彼はベルリン作品を実際に見てはおらず、版画を通しての評価である。

ルーヴル作品およびベルリン作品の個別的な研究で、大きな成果を残したのはルイ・ド・フルコー²⁸⁾であった。ヴァトーとかわかりが深かった人々が18世紀に書いた伝記にも、またシャルル・ブランの著作でも彼とイタリア芝居との緊密

な結びつきは触れられている。ゴンクール兄弟も前記の評論で、イタリア芝居と18世紀フランスのモードの幸福な結婚として、ヴァトー芸術の一面を指摘している。フルコーは彼以前の研究者が漠然と論じていたかわりを、具体的な作品を指摘して考察した点が画期的であった。彼は現在フランクフルトのシュテデル美術研究所にある『シテール島』を、ダンクールの芝居『3人の従姉妹たち』の第三幕の最終場面の後で演じられる寸劇、つまり終幕後に芝居を概括する短い劇から着想されたものとした。²⁹⁾ 1700年に初演されたこの芝居は、再婚を望む粉屋の未亡人とそのふたりの娘と姪をめぐる、結婚をテーマにした喜劇である。該当の部分では、巡礼の服をまとった男女が登場し、愛の神殿へ、つまりシテール島への巡礼が物語られる。1904年に発表されたフルコーの見解は、その後、シテール島を題材にしたルーヴル作品およびベルリン作品についての考察にも援用された。

1939年に『ルーヴル美術館絵画作品のモノグラフ』の二巻目として刊行された、エドゥアール・ミシェルとエレヌ・ド・ヴァレ（アデマール夫人）共著の『ヴァトー、シテール島の船出』は、文書および図像資料を渉猟した、それまでの研究を集大成した労作である。ことに主題を、「宮廷風恋愛」と、パストラルに見られる「自然への回帰」、さらに「至福の地への旅立ち」という、古くから存在する文学との関連で論じている点は、『シテール島の巡礼』を精神史・文化史のなかで考察する上で示唆的である。

さらにヴァトーの図像について、エレヌ・ド・ヴァレ（アデマール夫人）はクロード・サンボルの手になるモードの版画とヴァトーの人物表現の共通性を指摘した。³¹⁾ 一方、その頃の風俗版画との関連を指摘したエミール・グシエは、シテール島への旅立ちというイメージがすでにヴァトー以前に成立していたことを明らかにした。³²⁾ リュベンスやヴェネツィア派以外の図像ソースを指摘し、1700年以前のフランスでの「愛の島への巡礼」というテーマの存在を明らかにした点で重要である。彼がジャック・エロルドとアルベール・ヴュアフラールとともに『ジュリエヌ集成』を原本の体裁を改めて復刻し、その研究と資料を加えて刊行された浩瀚な四巻の研究書は、シテール島関連の作品のみならず、

今日失われたヴァトーの作品の研究におおきく寄与した。³³⁾

その後、作品の解釈をめぐる注目すべきいくつかの研究が発表された。シャルル・ド・トルネは、1955年の論文で、ルーヴル作品をフランクフルト作品³⁴⁾(当時はパリのウーゲル・コレクションの所蔵)とベルリン作品とともに論じ、ルーヴル作品の右から左に向かう波のような人物のリズミカルな動きを指摘している。それは「説得」「同意」「結合による調和」という3つの基本的動きに分けることができるとして、このような異時同図的表現に、古典主義理論から自由になった画家の創意を見ている。人物の群像を右から左への時間の流れとしてとらえ、それを愛の誕生から成就という「愛の成り行き」と考えたのはロダンにまで遡り、トルネはその見解を踏襲発展させた。³⁵⁾音楽的なリズミカルな構成をルネサンスの芸術観との関係で指摘したのはいささかの外れかと思えるが、「ヴァトーは風俗画を一枚の神話画へと変容し、愛という現象の宇宙的普遍的な力を表した」という一節は、この作品の魅力を適確に言いあてている。

この作品の解釈上、大きな転機となったのは1964年に発表されたマイケル・レヴィの論文である。彼は「シテール島への船出」という版画のタイトルは、当時の例にもれず、ジュリエヌスが鑑賞者を配慮して付けたタイトルであり、画家の意図や作品の内容を忠実に反映していない、ということから自説を展開した。彼は『美術アカデミー議事録』で抹消された「シテール島の巡礼」というタイトル、パウサニアスを引いてウェヌスが海から上陸したシテール島には最も古い女神の彫像があったという伝承、その彫像を飾る薔薇の花輪が暗示する強い愛の結びつき、画中のカップルがすでに愛を成就し島から立ち去りがたい様子をしていること、さらに夕暮れの光に照らされた場面に漂う憂愁の気分、こうしたことから場面はすでにシテール島であり、若い男女たちは愛の島から画面左の船で日常世界へ帰還するところであるという説を提示した。レヴィの見解は広く支持され、ルーヴル作品に関する限り、1972年の作品カタログに見られるように、「シテール島への船出」というタイトルに替わって、「シテール島の巡礼」が用いられるようになった。もっともベルリン作品はいまだに版画のタイトルを踏襲して、「シテール島への船出」と呼ばれている。私もレヴィ

の説に賛同し、ベルリン作品も含めてそれをタイトルとして用いてきた。しかし今では、彼の説をそのまま受け入れることには、異論がある。後にあらためて考えることにしたい。

レヴィ説に反対を唱え、ルーヴル作品を出発、ベルリン作品を帰還としたのは、クロード・フェラートンである。³⁷⁾ベルリン作品は、ヴァトーがアカデミー入会作品で歴史画家となることに失敗したため、再度取り組んだものであり、入念な表現はその表われだという。ことに両作品のウェヌス像がある右側の表現の相違に注目し、ルーヴルの腕がないウェヌスの半身像はプラトニックな愛を、ベルリンのアモールを伴った全身像は、愛の完成を暗示するとして上記の結論を導いた。前者は未来の理想的・夢想的な愛を、後者は成就した愛を描いているという。

ジョーゼフ・スローンもルーヴル、ベルリンの両作品のことに右側の相違に注目し、両者が同一の内容を示すとは考えにくいという。³⁸⁾彼はフェラートン説の結論を支持し、船出を表わすルーヴル版では、その寝台形の船は海というより飛行船のようであり、18世紀当初の空中飛行への関心を読み取ることができるという。最後の結論は支持しがたいが、レヴィ説の見直しを促すものとして、フェラートンの説とともに研究史で、ひとつの意味を持つものと考えられる。

ヴァトーの作品を18世紀における女性の社会的役割と関連させて、新たな解釈を試みたのは、ユッタ・ヘルトであった。³⁹⁾彼女はこの時代に、放縦な愛が、男女の幸福な結びつき、つまり結婚を理想とし目的とするような愛の形態に生まれかわったことを、種々の資料を扱い論証し、『シテール島の巡礼』はまさにその典型的な作品だと述べている。確かに、マリヴォーなどの著作には彼女の主張は認められるが、ヴァトーがその思想を共有し絵画化したという点については、私は今の時点では強く賛意を示すことはできない。

ヴァトーの生誕300年を記念して、1984年から翌年にかけてワシントン、パリ、ロンドンで行われた展覧会は、それまでの研究を集大成した画期的なものであり、展覧会カタログには作品の詳細なデータが満載されている。⁴⁰⁾

展覧会を企画したピエール・ローザンベールはルイ＝アントワヌ・プラと

共同でヴァトーの素描カタログを編纂し、彼の絵画創作を考える上で信用のおける視覚資料を1996年に刊行した。⁴¹⁾

以上の研究史を踏まえて、ルーヴルの作品を中心に、いくつかの問題を考えよう。

制作の経緯と背景

ヴァトーが1712年に美術アカデミーの準会員となり、入会作品を提出して正会員となるまでの、当時の美術アカデミーの状況を一瞥しておきたい。美術アカデミーの院長は、1711年7月4日から1714年の7月7日まではコルネイユ・ヴァン・クレーフが、その後1722年1月7日まではアントワヌ・コワペルが務めた。ヴァトーはこの二人の院長のもとで、美術アカデミーとの関わりを持ったことになる。ヴァン・クレーフは彫刻家で、彫刻家としては1705年に退任したコワズヴォ以来ということになる。⁴²⁾ 彼はローマでベルニーニの彫刻を学び、帰国後は王宮の装飾や貴族の注文をこなした。ウェヌスなどの神話の女神像は典雅な高貴さを湛えている。一方、コワペルは父ノエルの薫陶を受け、ル・ブラン後の世代を代表する歴史画家であると同時に、理論家として18世紀前半の美術の動向に深く関わった。色彩表現に関心が傾く時代の趨勢のなかで、ノエルから受けた素描の教育の成果を保持しつつ、コレッジオの強い影響を感じさせる優雅な女神が登場する神話画などを描いた。⁴³⁾

ヴァン・クレーフの在職中、コンフェランスではコワペルの講演が続き、「コレッジオやジョルジョーネから学ぶべき色彩について」あるいは「素描の有効性」などのテーマからは、彼の折衷的な態度が浮かび上がる。⁴⁴⁾ ところで、彼が院長となって以降、ことに1715年から過去の巨匠、なかでもプッサンの作品をテーマにした、かつての講演記録が再読されるという傾向が顕著になる。⁴⁵⁾ 1727年の歴史画のコンクールを生み出す環境は、この時点にまで遡ることができるかもしれない。⁴⁶⁾

一方、美術アカデミーの新会員数は、1701年の11人を最高に、1713年と翌年

はひとり、1715年は4人、1716年は3人で、ヴァトーの入会年には6人に増えている。歴史画家として登録された人数は、いずれの年も誰もいないかひとりという心細さである。

こうした状況は、半世紀を経て緩み始めた規律を引き締め、積極的に才能ある新人を発掘する必要に迫られた、当時の美術アカデミーの危機感を浮き彫りにする。ヴァトーの遅延を次々と許容する背景には、彼の能力への高い評価と同時に、有能な人材をできるだけ確保したいという期待を感じないわけにはいかない。実際、遅延が認められたのは、何もヴァトーひとりではないのである。それに対して、最後通告とも言える1717年初頭の督促は、規律を求めるもうひとつの態度の表明と考えることができる。

ヴァトーの入会作品をこうした状況の下に置いてみると、歴史画家としてのアカデミー入会という彼の目論見⁴⁷⁾と美術アカデミーの期待は、もともととは一致したものであったことが強く推察される。ローザンベールとプラの手で刊行されたヴァトーの素描カタログに含まれる『川から救われるモーセ』(図1)は、しばしば入会作品の最初の構想だと推定されているという⁴⁸⁾。もしそれが事実とすれば、ヴァトーが歴史画を目指して構想を練っていたことを裏付ける、有力な手掛かりであろう。図像の上では、「この作品では、宗教的主題はフランドルの伝統に従って広大な風景を描く口実に過ぎず、そのなかの人物の一群は、来るべきフェート・ギャラントを予告する」と解説されるように、ことに中景に現われるカップルは、入会作品の男女の仕草を連想させずにはおかない。

もっともその場合も、ヴァトーが宗教的主題から、「シテール島の巡礼」へとテーマを変更した理由は明らかではない。宗教的主題よりも、かつて手掛けたことのある「愛の島への巡礼」という当時の流行の題材を用いて、新しい歴史画を創生しようとしたのだろうか。

入会作品がフランクフルトにある『シテール島』(図2)の延長に立つ作品であることは、誰しも認めるところである。前述のフルコーが指摘したように、ダンクールの『3人の従姉妹たち』が着想源、少なくともひとつの着想源であるというのは確かだと思われる。ヴァトーはまったくの空想に任せて、いわば

無からの作品制作を行わなかった画家である。彼が常にデッサン帖を持ち歩き素描をしていたという当時の友人たちの証言は、彼がたゆまぬ観察者であることの証である。彼は美術作品であれ、演劇であれ、社会風俗であれ、既存のイメージをもとにしてしか作品を構想できなかったと言っても過言ではない。彼の作品の魅力は、それらを自由に組み合わせて夢幻的な世界を創出する、構成の卓抜さにある。その詩的あるいは音楽的特質は、夢想の産物というより既に存在する事物の巧妙な組合せと変容から生まれたものである。フルコー自身も記しているように、ヴァトーは演劇から着想はするが、作品を完成するのは彼の理念であり想像力で、「本質的真実をけって裏切ることのない、果てしない変容の能力こそヴァトーの天才のひとつ」⁴⁹⁾なのである。

ヴァトー作品と文学・演劇との関係は多くの先学が研究を重ねてきたが、マドレーヌ・ド・スキュデリーの『クレリー』(1654-1660)に挿入された Carte de Tendre (恋愛地図)は、「愛の巡礼」というテーマの流行のおそらく震源となった点で、注目する必要がある。これは、「愛の国の地図で、そこには真実の愛を求める途上の巡礼たちが遭遇する種々の危険と障害が表わされている」⁵⁰⁾。

ここでは真実の愛とは友愛であり、それに到達する過程を宗教の巡礼に準えたのは、プレシオジテらしい機巧である。タルマン師が1663年に著わした『愛の島の巡礼』⁵¹⁾は、スキュデリー嬢の小説の影響の早い例である。「私たちはとても快い庭園に縁取られた島の近くに居た...その快い島は愛の島で、人はみなそれぞれの讃辞をその島に捧げる」というような一節を読むと、恋愛地図の宗教性は早々と失われ、世俗的性格が強調されていることがわかる。愛の島は、その後、シテール島と同一視され、18世紀初めの多くの「愛の巡礼」譚は当時の社会風俗を反映して、他愛のない、心地好い物語へと転化していく。そうした「お話」がいかに人気を博したかは、例えば、ダンクール『3人の従姉妹たち』がコメディ・フランセーズで初演された1700年に20回、翌年に13回、また久しぶりに再演された1709年に9回演じられたということが物語っている。

ここで、今ひとつ注目したい出来事がある。ルイ14世が親政を開始後、ヴェルサイユ宮で催した「魔法の島の愉しみ」と名付けられた1668年の祝祭である。

フェリピ안의記述とル・ポートルの版画入りで刊行された書物から、その内容をうかがうことができる。注目すべきはその標題の一部に、「フェート・ギャラント」⁵²⁾という言葉が見られることである。このことはふたつのことを明らかにしよう。まず、「フェート・ギャラント」という言葉が、すでにこの書物が刊行された1673年に存在した⁵³⁾こと。次に、それは屋外での人々の優雅な集いを指して用いられたことである。⁵⁴⁾フェリピアンは冒頭に、いまだ宮廷がルーヴル宮にあった頃、若い王が一同を引き連れてヴェルサイユ宮に出かける壮麗な様子を描写している。それは太陽王にとっての日常世界から異郷への旅立ちにほかならなかった。神話やパストラルのシーンを導入し国王礼讃を目的にしたヴィガラーニの演出によって、参加者はこの世ならぬ楽園を体験したのである。「愛の島への巡礼」という理想郷への旅立ちが、宮廷人には架空の出来事ではなく、現実のものとして実感されたはずである。こうした出来事は宮廷人や貴族に記憶として胸中にしまわれ、文化の担い手であった彼らは「雅宴画」の享受者となっていくのである。やがて、ヴェルサイユ宮に宮廷が移ると、王はより内密な形式でトリアノンを造営し、新しい理想郷に見立てるようになる。そこを飾った多くの神話画が、ヴァトーの作品と雰囲気において共通することには、⁵⁵⁾十分に留意すべきであろう。

ヴァトーが『シテール島の巡礼』を制作した当時の社会の中に、その主題を育み生み出す志向が存在したことを、文学や芝居さらに現実の華やかな祝祭は示している。

表現について

ジュリエヌ編纂の版画集『ジュリエヌ集成』の中に含まれる『ル・ギャラン（雅な男）』（図3）は、「ギャラン」の意味についての18世紀前期の理解のされ方を知る手掛かりである。アラベスク装飾として制作された画面には、木陰に腰を下ろす若い女性の傍らに、片足を岩にのせた男が表されている。女性に愛を礼儀正しく告白し、それを捧げる男の姿からは、「ギャラン」がたん

に優雅さだけではなく恋愛に関連する内容を持つことがわかる。彼の作品構成の骨格である二人の男女の組み合わせは、「ギャラン」と調和した表現なのである。『ル・ギャラン』は、別の点からも興味深い。立つ人物と座る人物という、彼の作品構成のもうひとつの核心が見られるからである。⁵⁶⁾

ヴァトーの素描集には、様々な立像と座像が数多く見られ、わずかな身体の動きのニュアンスに、彼がいかに強い関心を注いだかがわかる。人物の表情はほとんどが喜怒哀楽の乏しいものだが、それを補うかのように身振りや仕草が雄弁である。微妙な身体の動きの適確な観察に基づく陰翳に富んだ描写の好例は、彼の好んだ「ダンス」のモチーフである。男女が向かい合って踊る「ダンス」は、愛の神が若者たちに愛の仕草を教えるために生み出し、その完全な習得はふたりの結びつきを意味すると当時は考えられていた。⁵⁷⁾ その意味では、ふたりの心の一瞬の震えを感受させずにおかないヴァトーの踊る男女は、その水際立った作例と言える。ところで立像が構成する「ダンス」がはやる心を秘めた動の表現だとすると、「座る」という振る舞いはより親密で打解けた、穏やかな印象を生み出す。その意味では、草上でくつろぐ人々を中心に表した作品が、『穏やかな愛』(図4)と題されたことは注目されてよい。

そもそも室内ではなく屋外の豊かな自然の中に座す人々という「雅宴画」特有の図像は、あらためて考えてみる必要があろう。というのもその種の描写は、パストラル文学に基づく絵画や神話画に見られけっして珍しいものではないとはいえ、当世風に着飾った人々の集いという点に注目すれば、北方風俗画にその先例が数えられる程度であり、それほど一般的なものではないからである。⁵⁸⁾ ヴェルサイユの祝祭を描いた版画にもそうした場面は登場しない。一方では、ヴァトーの「雅宴画」一般を考える上で、当時の神話画、ことに先に触れたトリアノンを装飾した絵画はきわめて重要である。それらは豊かな自然を背景に、神々を自然の懷に抱かれるように表している。そこでは地面に腰を下ろす女神たちが登場するのが目を引くが、ウェヌスやディアナの恋愛や休息をテーマとした作品が多いことの結果である。⁵⁹⁾ こうした艶っぽい場面を好んだ当時の趣味は、そのあからさまな形態を切り捨てて「雅宴画」という別の形式で、秘

めやかな表現を達成した。トリアノンの装飾に携わったラ・フォスやボン・ブローニュは、ヴァトーの身近にいた画家たちであり、彼らをひとつの仲立ちにして、ヴァトーの絵画が成立したことはまちがいない。中でも、ボン・ブローニュが装飾のひとつとして制作した寓意画『自然の寓意』(図5)には、大地に腰を下ろす若い女性が登場する。大地への着座は自然との結びつきを端的に示し、草上に腰を下ろして談笑し音楽を愉しむという雅宴画に類出するポーズには、寛いだ穏やさと同時に、豊かな自然の享受という意味合いが暗示されているように思われる。ここに、ヴァトーを北方の画家たちと区別する重要な特質のひとつがあるのではないだろうか。

ところで、ヴァトーにおける北方風俗画の重要性は再三指摘されてきたが、今まであまり触れられることのなかったひとつの図像のタイプが「雅宴画」との関連で注目される。17世紀のフランスでは、都市の名所や王宮の景観が描かれ、それを専門とする画家や版画家たちが現われた。イスラエル・シルヴェストルやガビリエル・ベレルとそのふたりの息子たちは、その代表的な存在である。⁶⁰⁾例えば後者の『テュイルリー公園の大遊歩道の端から見た景色』(図6)には、公園の中を散策する人々が描かれる。アンリ・ソヴァールはこの公園を、「そこは上流社会の人々が集い散歩する所で、彼らは太陽の熱と愛の情熱を木陰で冷ますためにしばしば訪れる。事実、その迷路は長い間恋人たちの偉業によって知られてきたし、糸杉が話すことができたなら、はばかりるような数々の艶事を教えてくれることだろう」と記している。⁶¹⁾このことは、公園がアヴァンチュール⁶²⁾の秘やかな舞台として知られており、「雅宴画」が現実の風俗に根ざしたものであることを教えてくれる。シルヴェストルはパリ郊外のヴォー＝ル＝ヴィコント城を舞台にした風景版画の連作を残したが、そこには例えば『庭園から見たヴォー＝ル＝ヴィコント城の景観と眺望』(図7)と題された作品が含まれる。そこにも城館を遠望する壮大な風景の中に、庭園を散策したり腰を下ろして談笑する人々が描かれる。ここで「景観と眺望」と訳したものの表現は、VEUE ET PERSPECTIVEで、この「ペルスpekティヴ」は現在ボストン美術館に収蔵されるヴァトーの作品(図8)のタイトルとして、ジュリ

エンヌによって与えられた。ヴァットーの庇護者のひとりで、美術愛好家として知られたクロザの邸館を舞台にしたと思われる「雅宴画」の先駆的作品に、「ペルスペクティヴ」というタイトルが与えられたことは、それが17世紀の景観画とかかわりがあることをジュリエンヌが意識していたことを推測させる。

このように見てくると、当時の雅やかな風俗と北方の風俗画から受けた靈感が一方にはあり、もう一方にはトリアノンの神話画やリュベンスから涵養された高雅で空想的な世界——それに演劇を加えるべきであろう——があり、それらがヴァットーの繊細な感受性を通して濾過され、卓絶した描写力によって生み出されたものが「雅宴画」なのである。

『シテール島の巡礼』は美術アカデミー入会作品ということで特別の構造を持っているが、当然のことながらこうした「雅宴画」の特性を共有している。

ヴァットーがシテール島をテーマにした作品は、今日では油彩画が3点と版画が1点知られている。油彩画はすでに触れたように、フランクフルト作品(図2)、ルーヴル作品(図9)、ベルリン作品(図10)で、版画は『ジュリエンヌ集成』に収められた『良き航海』(図11)で、原作の油彩画は今日は失われている。制作の順は、フランクフルト作品が最初に描かれ、ついで『良き航海』、ルーヴル作品、ベルリン作品とするのが一般的で、私はこの問題に充分答える用意がいまはない。油彩画の制作の順はそれで問題ないと思うが、『良き航海』はあるいはルーヴル作品の後、ことによればベルリン作品の後になる可能性もあるようにも考えられる。

表現の面から見た場合、ルーヴルとベルリンの作品がいわゆる雅宴画のなかできわめて特異な性格を持っていることは、一見して明らかである。フランクフルト作品とテーマが共通しながら、ふたりの人物を組み合わせて右から左へと「愛の成り行き」を描いたというトルネーの指摘通り、これらの画面には明らかな時間の流れがある。⁶²⁾ フランクフルト作品は彼の成熟期に描かれたものも含めて、「雅宴画」に共通する構造を見せる。いくつかの人物群像が画面に配置され、群像内部では個々の人物相互の微妙な仕草がまとまりを作り、さらにそれらの群像が相互に呼応しながら大きな画面を生み出すというのがその構造

だが、そこでは横方向ではなく奥に向かう動きが支配的で、流れる時間というよりむしろ時間を超えた世界を作り出す。ヴァトーが好んで登場させる後ろ向きの人物や、木々のあわいから遙かに望まれる遠景の描写はこの画面構成と相まって観者の視線を奥へと誘い、彼の作品特有の憧れや夢を生み出すことになる。それに対してルーヴルやベルリンの『シテール島の巡礼』の右から左への横方向の動きは、先ほど触れたような時間の感覚を生み出し、人物の振る舞いは過ぎ去っていく時間への言い難い哀惜の情感を画面に添える。レヴィの指摘した画面に漂う悲しみは、確かに一面を正鵠に射止めているのである。しかし、それは愛の島からの船出ゆえの悲しみというより、人の生に内在するはかなさを、観者は感じ取るのではないだろうか。登場人物の表情や身振りは、個々に見ていくと、むしろ愛の欲びに輝いているように感じ取れる。ルネ・ユイグが右から左への動きを、西洋の通常の筆記とは逆方向であることに注目し、そこに悲しみやはかなさの要因を見ているのは示唆的である。⁶³⁾

すでに見たように、レヴィがこの地がシテール島であるとしたのは、恋人たちの悲しげな表情と画面右側のウェヌス像の存在であった。⁶⁴⁾彼はさらに美術アカデミーの記録から抹消された「シテール島の巡礼」という記述に注意を促し、ジュリエヌは購買者の関心を引くために、より魅力あるタイトルを付けたので実際の内容には相応しくないとした。しかし、これらの論拠も検討を加えると必ずしもそれほど分明なものではない。ウェヌス像が愛の場面に描かれるのは一般的なことであって、場所を特定するほど強い根拠とはならないのである。入会作のタイトル *Le perlinage à l'isle de Cythère* も *à* という前置詞に行き先を示す機能があることを考えれば、「船出」の意味合いを排除するものではない。ジュリエヌはその曖昧さを避けるために、*L'embarquement pour l'isle de Cythère* というタイトルを採用したように考えられる。レヴィは画面の背景の左に見える家々が点々とする丘には触れていない。この丘はむしろこの場所が現実の世界で、遠くにかすむ山々の彼方に理想の愛の島が存在することを暗示しているようにも見える。トムリンソンが指摘したように、愛の島への巡礼が当時の演劇で常套の筋立てだったとすれば、むしろ「シテール島へ

の船出」と考えるのが自然であるようにも思える。⁶⁵⁾

座像と立像ということでは、ルーヴルとベルリンの作品で、座像から立像への移行が右から左に向かって截然となされることは、他の雅宴画には見られない特徴である。それが横方向への明確な動きを生む大きな要素だが、先に触れた座像の意味を考えると、座像から立像への移行は男性の誘いに女性が応じたことを示すばかりか、住み慣れた土地から異邦への旅立ちを暗示すると考えることもできる。しかし、今述べたことも、充分な論拠をもとに論証できることではない。

この作品を整然と解明しようと試みると、ただちに反証が現われて充分に説得的な結論を導くことができない。美術アカデミーが入会時に、この作品を「フェート・ギャラント」として登録したのはその曖昧さゆえであり、それはこの作品が歴史画に必要とされた明確なテキストを背景に持たないことの結果であった。フェラートンは前記の論文で、ヴァターはルーヴル作品の失敗からより明快な内容を心がけてベルリン作品を描いたと推測する。⁶⁶⁾ それでは何故「シテール島への船出」というテーマを、後者でシテール島からの帰還に変更したのか、その理由が明らかにされていない。続けて描いた、しかもモチーフがほとんど共通する作品で、テーマを変えるというのは考えにくいように思われるが、これも確信をもって言えることではない。ベルリンの作品の制作の経緯は、未だに霧の中である。

お わ り に

古典主義は内容の明確さと普遍の真理の表現を、画家に要求する。その意味では、ルーヴルの『シテール島の巡礼』は古典主義の立場に立てば失敗作である。しかしその曖昧さは、逆に観者の自由な想念を導き出し、思い思いに作品に向かわせる含蓄に富んだ表現を生み出している。プルーストのような文学者たちの熱烈な讃辞の要因もそのあたりに求められよう。観者の感性を刺激するようなこうした表現こそ色彩論争の帰結であり、ヴァターはとくに機微に富む

描写で余情豊かな作品を生み出したのである。

『シテール島の巡礼』をはじめ「雅宴画」の図像的・文学的典拠については、様々な見解が提出されてきた。私はどれか特定の作品というよりも、「愛の巡礼」譚などの物語を愛好した18世紀初頭のパリの社会や文化がヴェットーに強く働きかけたと考えるべきだと思う。当時の社会風俗や文学・演劇、さらにリュベンスやヴェネツィア派の絵画および風俗版画をもとにして生み出された『シテール島の巡礼』をはじめとする「雅宴画」は、彼の鋭敏な感受性が当時の文化的環境に共鳴して紬だされた時代の証言である。それはまた愛という永遠のテーマの、時間が経過してもけっして古びることのない、最も洗練された繊細な表現のひとつなのである。

註

- 1) 大野芳材「フランスの王立絵画アカデミーにおける〈ジャンル〉の問題について」『美術史論叢』5号, pp. 57-73 1989年3月 東京大学文学部美術史研究室
- 2) *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1648-1793, pub. Anatole de Montaiglon, Paris, 1875-1892, 10vol, t. iv (1705-1725), p. 150
- 3) Alain Mérot (éd), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, 1996.
- 4) François Souchal, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV*, Oxford, 1977, 4vol, t. 1, pp. 31-38.
- 5) 大野芳材「ヴェットー、作品と社会 (2)」『青山学院女子短期大学紀要』第五十一輯, 1997年。
- 6) 註2参照。なお、同年の2月27日の記録に入会志願者の規定を確認し、印刷すべき旨の記載があり、編集者の手で同年7月の決議で無効になった旨の註記がある。入会に関しては、すでに美術アカデミー内部で問題が論議されていたのであろう。
- 7) Chardin, *Inventaire général des tableaux appartenant à l'Académie*, 1775.
- 8) Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Description sommaire des ouvrages exposés dans les salles de l'Académie Royale*.
- 9) *Galerie des Museum National des Arts*.
- 10) *Catalogue du Musée Central des Arts, Grande galerie*, Paris, 1779.
- 11) *Inventaire du Musée Napoléon*, Paris, 1810.

- 12) *Notices des tableaux exposés dans la Galerie du Musée royal.*
- 13) F. Villot, *Notices des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre, 3^e partie, école française*, Paris, 1855.
- 14) G. Brière, *Catalogue des peintures exposées dans les galeries*, Paris, 1924.
- 15) Pierre Rosenberg, Nicole Reynaud et Isabelle Compin, *Catalogue illustré des Peintures, École française XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1972, t. II. ただし、カタログの図版下のキャプションには「シテール島への船出」が用いられ、巻末のカタログには「シテール島の巡礼」の名称が用いられている。
- 16) Antoine de La Roque, *Le Mercure*, août 1721, pp.81-83, dans Pierre Rosenberg, *Vies anciennes de Watteau*, Paris, 1984.
- 17) Jean de Julienne, *Abrégé de la vie d'Antoine Watteau*, Paris 1726, dans Pierre Rosenberg, *op. cit.*.
- 18) Claude-François Fraguier, *Epitaphe de Watteau, peintre flamand*, Paris 1726, dans Pierre Rosenberg, *op. cit.*.
なお、該当部分の原文は次の通り。
Heureux en s'écartant du sentier ordinaire,
Sous des Groupes nouveaux il fit voir les Amours,
Et nous représenta les Nymphes de nos jours
Aussi charmant qu'à Cythère
- 19) E.-F. Gersaint, *Abrégé de la vie d'Antoine Watteau dans le Catalogue raisonné des curiosités du Cabinet de Feu M. Quentin de Lorangere*, Paris, 1744, dans Pierre Rosenberg, *op. cit.*.
- 20) Comte de Caylus, *La vie d'Antoine Watteau, Peintre de figures et de paysages...*, 1748, dans Pierre Rosenberg, *op. cit.*。「公平な立場で」というのは、ジェルサンの記述が友人ゆえの偏見で書かれたという当時の批評を意識してのことであろう。
- 21) Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1745, t. II, pp.420-424.
- 22) Papillon de la Ferte, *Antoine Watteau dans Différents ouvrages publiés sur la vie des Peintres*, Paris, 1776, t. II, pp.602-604, dans Pierre Rosenberg, *op. cit.*.
- 23) Dominique Vivant Denon, *Note sur Watteau*, dans Pierre Rosenberg, *op. cit.*.
- 24) Jean de Jullienne, *Recueil Jullienne*, Paris, 1735, 4vol.

- 25) Charles Blanc, *Les peintres de Fêtes galantes*, Paris, 1854.
- 26) Edmond et Jules de Goncourt, *Watteau*, dans *L'art du 18^e siècle*, Paris, 1^{re} éd., 1860; 2^e éd. enrichie, 1881.
- 27) Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'Œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, Paris, 1875.
- 28) Louis de Fourcaud, *Scènes et figures théâtrales II*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, mars 1904, pp. 193-213.
- 29) Florent Carton Dancourt, *Les trois cousines*, dans *Les Œuvres de Théâtre de M. D'Ancourt*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, 1760, t. XIII.
- 30) Michel Edouard et Hélène de Vallé (Mme Adhémar), *Watteau. L'Embarquement pour Cythère*. Paris, 1939 (Monographies des Peintures du Musée du Louvre, II).
- 31) Hélène de Vallé (Mme Adhémar), *Sources de l'art de Watteau. Claude Simpol*, dans *Prométhée*, avril 1939, pp. 67-74.
- 32) Emile Dacier, *Autour de Watteau. L'île de Cythère avant "L'Embarquement"*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, 1937, LXXI, pp. 247-250.
- 33) Emile Dacier, Albert Vuaflart et Jacques Herold, *Jean de Jullienne et les gravures de Watteau au XVIII^e siècle*, Paris, 1921-1929.
- 34) Charles de Tolnay, *L'Embarquement pour Cythère de Watteau, au Louvre*, dans *Gazettes des Beaux-Arts*, juillet 1955, pp. 91-102.
- 35) Rodin, *L'Art-Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, 1911.
- 36) Michael Levey, *The Real Theme of Watteau's Embarkation for Cythera*, dans *The Burlington Magazine*, mai 1961, pp. 180-185.
- 37) Claude Ferraton, *L'Embarquement pour Cythère de Watteau, dans Jardins des Arts*, juillet-août, 1975, pp. 81-91.
- 38) Joseph C. Sloane, *Watteau's Embarkation for Cythera: A Suggested Interpretation*, dans *Studies in Iconography*, 1981-1982 vol. 7-8, pp. 289-303.
- 39) Jutta Held, *Antoine Watteau. Einschiffung nach Kytherta*, Frankfurt am Main, 1985; 中村俊春訳『ヴァトール＜シテール島への船出＞』三元社, 1992年。
- 40) Pierre Rosenberg et al., *Catalogue de l'expo.; Watteau*, Washington, Paris, Berlin, 1984-1985.
- 41) Pierre Rosenberg et Louis Antoine Prat, *Antoine Watteau. Catalogue*

- raisonné des dessins*, Milano, 1996, 3vol.
- 42) François Souchal, *op. cit.*, t. III, pp. 367-402.
- 43) Nicole Garnier, *Antoine Coypel*, Paris, 1989. 当時のフランス美術へのコレッジオの影響については, Antoine Schnapper, *Le Corregge et la peinture française vers 1700*, dans *Atti del Convegno sul Settecento parmense nel 2 centenario della morte di C. I. Frugoni*, Parme, 1969, pp. 33-42 を参照。
- 44) 註3を参照。
- 45) 例えば, 1715年8月には『アシドドのベスト』, 9月には四季連作の『洪水』, 12月には『バッカナレ』が取り上げられている。
- 46) Pierre Rosenberg, *Le concours de peinture de 1727*, dans *Revue de l'Art*, 1977, no 37, pp. 29-42. ただしこの論文には, 1710年代半ばの状況については触れられていない。
- 47) 註1参照。
- 48) Pierre Rosenberg et Louis Antoine Prat, *op. cit.*, t. II, no 379.
- 49) Louis de Fourcaud, *Scènes et figures théâtrales I*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, février 1904, p. 148.
- 50) Anthony Blunt, *The Precieux and French Art*, dans D. J. Gordon (éd), *Fritz Saxl, A Volume of Memorial Essays from his friends in England*, Londres et New York, 1957, p. 332. なお R. Tomlinson, *La fête galante: Watteau et Marivaux*, Genève-Paris, 1981 には, ヴァトー作品に関わる当時の演劇が, リストアップされている。
- 51) L'abbé de Tallement, *Voyage à l'Isle d'amour*, 1663.
- 52) *Les Plaisirs de l'Isle Enchantée....Et Autres Fêtes Galantes....Faites Par Le Roy à Versailles...*, Paris, 1673. Martin Meade (présentée), *Les Fêtes de Versailles*, Maisonneuve et Larose, 1994 は, 1673年の版を大胆に改変しており, 残念ながら原著のイメージはほとんど失われている。
- 53) Muchia Eisenstadt, *Watteaus fetes galantes und ihre Ursprunge*, Berlin, 1930. 著者は「フェート・ギャラント」という名辞の早い例として, スキュデリー嬢の『ヴェルサイユの散歩』(1669年)を挙げている。こうしたことは, 「フェート・ギャラント」という名辞が, ヴェルサイユの城館を中心に生まれたことを推測させる。
- 54) Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, 1690 を参照。
- 55) Antoine Schnapper, *Tableau pour le Trianon de marbre 1688-1714*, Paris, 1967.
- 56) 立つ人物と座る人物の組合せが, いかにヴァトーの個性ある表現と当時から理解

されていたかは、ジュリエヌ編纂の『さまざまな人物、風景、習作の図案集』の第二巻目の巻頭口絵（参考図1）に、それが登場することからもわかる。これはヴァトーの素描をブーシェが版画化したものだが、ルーヴルの『シテール島の巡礼』の右端のカップルと同じ群像である。

- 57) Donald Posner, *The Swinging Women of Watteau and Fragonard*, dans *The Art Bulletin*, mars 1982, pp. 76-77.
- 58) ダフィット・フィンクボンスの『屋外の陽気な集い』（1610年、ヴィーン、美術史美術館）はその早い優れた作例である。彼の作品は、版画としてパリにも流布していた。Cat. de l'expo.; *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, Philadelphia, Berlin, et Londres, 1984, no 12, platel を参照。なお、この種の風俗を当時の社交・会話術から考察したものに、次のものがある。
Elise Goodman, *Rubens's "Conversatie à la Mode": Garden of Leisure, Fashion, and Gallantry*, dans *The Art Bulletin*, juin 1982, pp. 247-259; Mary Vidal, *Watteau's Painted Conversations*, New Haven et Londres, 1992; *Anthologie* (Préface de Marc Fumarolli); *L'art de la conversation*, Paris 1997.
- 59) 例えばラ・フォスがトリアノンのために描いたのと同じテーマの『ディアナの休息』（レンヌ美術館）。これはボン・ブローニュが描いた同じテーマの作品（トゥール美術館）のソースと考えられ、ヴァトーはボン・ブローニュの作品のニンフのひとりをも、『ディアナの水浴』（ルーヴル美術館）に翻案している。Patrick Ramade, *Le repas de Diane*, Rennes, 1984 を参照。
- 60) Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève, 1986. の 147-150頁を参照。
- 61) Henry Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1733, 3vol, t. II, p. 59. またトムリンソンは「巡礼」が当時のオペラの常套的表現となっており、摂政期のパリの人々にとって、近郊のサン・クルーヘセーヌ川を下って出かけることが、シテール島の巡礼の疑似体験であったと記している。Tomlinson, *op. cit.*, pp. 116-117.
- 62) 註34参照。
- 63) Rene Huyghe, *Préface de Watteau par Hélène Adhémar*, Paris, 1950.
- 64) 註36参照。
- 65) Tomlinson, *op. cit.*, pp. 116-117.
- 66) 註37参照。



(図1) ヴァトー『川から救われるモーセ』1716-1717年頃
パリ 国立美術学校



(図2) ヴァトー『シテール島』1709-1710年頃
フランクフルト シュテューデル美術研究所



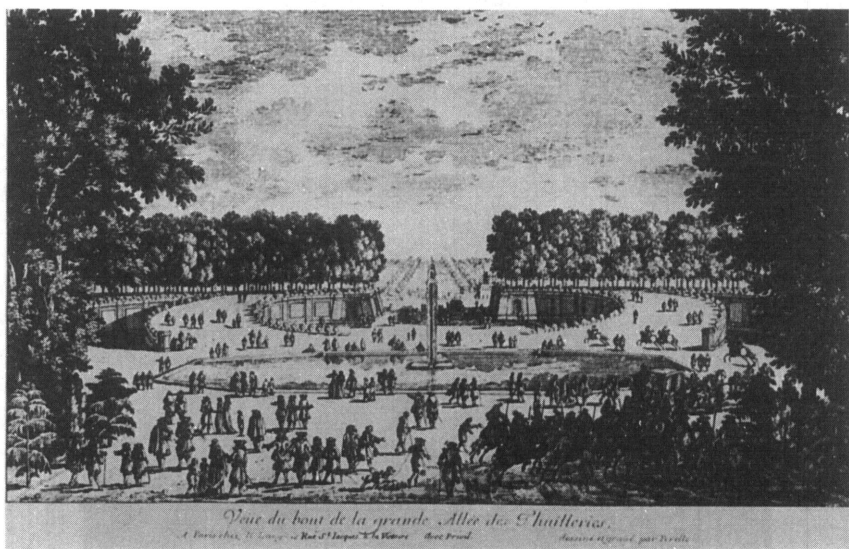
(図3) ヴァトー『ル・ギャラン』(ジュリエヌヌ集成より)



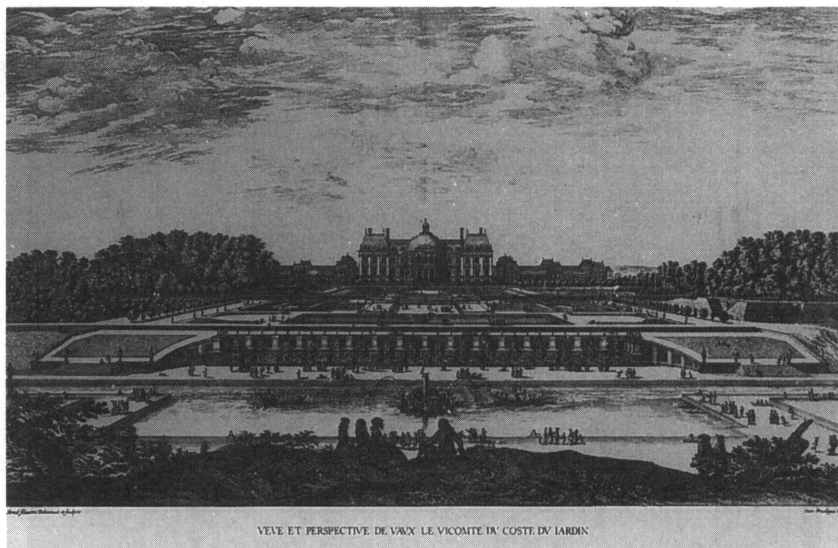
(図4) ヴァトー『穏やかな愛』1718年頃
ベルリン シャルロッテンブルク宮殿



(図5) ボン・ブーローニュ『自然の寓意』1688年
ヴェルサイユ トリアノン



(図1) ガブリエル・ペレル『テュイルリー公園の大遊歩道の端から見た景色』
17世紀中ごろ パリ国立図書館 版画室



(図 7) イスラエル・シルヴェストル『庭園から見たヴォー＝ル＝ヴィコント城の景観と眺望』17世紀中頃、パリ国立図書館 版画室



(図 8) ヴァットー『見晴らし（ペルスペクティヴ）』1714年頃
ボストン美術館



(図9) ヴァトー『シテール島の巡礼』1717年
ルーヴル美術館



(図10) ヴァトー『シテール島の巡礼 (シテール島への船出)』1718年頃
ベルリン シャルロッテンブルク宮殿



(図11) ヴァトー『良き航海』(ジュリエヌ集成より)



(参考図1)

ジュリエヌ編纂『さまざまな人物，風景，習作の図案集』
第二巻の口絵（部分、ブーシェの版画）1728年

