

[論文]

フランソワ・ジェラルール《パリに入城するアンリ4世》 (1817年、ヴェルサイユ宮国立美術館蔵)－作品の受容と先行研究史¹⁾

安室可奈子

はじめに

フランソワ・ジェラルールが1817年のサロンに出品した《パリに入城するアンリ4世》[図1]は、フランス革命後の王政復古期に描かれた大型の歴史画である。ブルボン王朝の始祖であるアンリ4世が1594年、長く続いた宗教戦争を終わらせるため、自らカトリックに改宗しパリに入る様子が描かれている。ローゼンブラムは1975年に「ブルボン王政復古期の1814-1830年における絵画」と題する論文の中で、王政復古期に発表された絵画の主題が、ブルボン王家の宣伝活動と密接に結びついていたことを指摘した²⁾。そしてその同じ年、カウフマンは同時代資料を傍証とした本作品の総合研究を行い、論文を発表した³⁾。そこでは、画像伝統、画家の視覚的・文学的着想源の他、作品が王室から注文された1816年当時の政治的背景について詳述されている。本論考では、最初にこのカウフマンの研究を総括することで、これまで明らかになっている事実を確認する。次に1817年以降19世紀前半にかけての、この作品をめぐる言

説を初期資料から紹介し、どのように作品が受容されていったのかについて述べたい。

第一章 作品の主題と基本情報について

アンリ4世(1553-1610)は、ブルボン王朝では初めてフランス国王となった人物である。自らはユグノー(プロテスタント)でありながらカトリックとの融和を図り、長く続いた宗教戦争を終結させた。1589年、先王アンリ3世が死去し、王位を継承したアンリ4世はカトリック教徒である新国王派の激しい抵抗にあい、パリを速やかに攻略することは叶わなかった。そこで王はパリ郊外のサン・ドニ大聖堂で自身がカトリックへと改宗し、シャルトル大聖堂で正式に戴冠式を行いフランス国民の支持を得る。こうして1594年3月22日に平和的にパリ入城(入市)を果たす瞬間が、本作品で描かれている歴史的瞬間である⁴⁾。

ジェラルールの作品は、1817年のサロンに出品された。510×968センチメートルの大型の油彩画で⁵⁾、現在はヴェルサイユ宮・戦闘の回廊に展示されている⁶⁾。ラルースは『十九

『世紀大百科事典』の「アンリ四世」の項目において、このジェラルルの作品について小項目を設け、詳述している⁷⁾。ここでは彼の作品記述を辿りながら、この歴史画に描かれている人物たちを確認していくことにする。

画面中央に描かれた王は頭部には何も被らず、甲冑を身に着け、馬を制止している。パリの総督であるブリサックは帽子を手に王に近づき、判事たちを指し示している。判事たちの先頭には商人頭のリュイリエがおり、パリの鍵を国王に差し出している。王の後ろには従者たちの姿が見える。その右側、ブリサックの後ろにはモンモランシー、レッツ、クリロンがいて、アンリ4世の頭文字がついた王家の紋章の白旗を掲げている。その左には王の兜を持っているシュリー、そしてピロンとベルガルドがいる。ベルガルドはヘルメットの眉庇を挙げ、バルコニーの方に目をやっている。そこにはガブリエル・デストレと貴婦人たちがいる。戦争に参加していた男たちはみな、馬に乗り戦闘服を着用している。この王の一团の前方右手にはド・マティニオン元帥がいる。彼は全身を鉄の鎧で包み、頭上に剣を振りかざしている。一方、その隣ではエピネイ・サン・リュックがカトリック同盟の一行に、王へ許しを願い出るよう促している。このグループの後ろでは馬に乗った兵士たちがトランペットを吹き鳴らしている。前景左には、街区長のネレが両脇に二人の息子をしっかりと抱き、うれしそうに歩み出ている。この三人はヌーヴ門がアンリ4世に開かれた時、寝ずの番をしていた。親子の近くには無帽の老人がいて、

両腕を挙げ天を仰いでいる。臣民の男性と旗を持った兵士が互いに抱き合っている。脆いた女性たちは王の慈悲と庇護を嘆願しているようである。彼女たちのうちの一人は喪服を身に着け、手を合わせる身ぶりの息子を抱いている。背景にはアンリ4世がパリに入る際通ったヌーヴ門が建っている。また、ルーヴル宮殿の回廊の一部（アポロンの回廊）も見えている。画面の最前景には、バリケードの破片や折れた武器などが散乱している⁸⁾。

[引用終]

ラールスは本論考第四章で紹介する初期の作品批評群を概観した上で、この作品記述を行っている。これに基づいて画面構成の概容を再確認すると以下のようなになるだろう。画面は、中景の中央に王の一团とそれを迎えるパリ市の要人たち、前景左側にパリ市民たち、前景右側に王の政敵であったマティニオン元帥やカトリック同盟の者たちと大きく3つの群像で構成されている。そして背景には、ヌーヴ門やルーヴル宮など、この出来事の舞台となった歴史建造物が配置されている。

ここで本作品の特質を理解するため、ジェラルル以前の歴史主題の大絵画との比較を行ってみたい。ル・ブランの連作「アレクサンドロス大王物語」の中に《アレクサンドロス大王の勝利（アレクサンドロス大王のバビロン入城）》（1673年のサロン、ルーヴル美術館蔵）がある〔図2〕⁹⁾。この作品では、象に引かせた車に乗った大王が制圧したバビロンの町に入る情景が描かれている。中央にアレクサンドロス3世、それを迎えるバビロン

の司令官、周囲にその他の兵士や町の住民が複数配されている画面構成は、ジェラルール作品のそれと共通している。無論ジェラルールはアカデミーでの修業時代に、当時フランス絵画史の代表作とされていたこの大作についても学んでいただろう。しかしながら、画面中央の王と周囲の者たちの関係性に注目してみると、ル・ブランにおいては王は高い所にひとり立ち、彼を迎えた者たちとまったく接触していない。それに対して、ジェラルール作品の国王は、馬上の一番高い位置に描かれながらも、彼を迎えるパリの住民たちと視線を合わせ、密接なやりとりをしているのである。時代考証の異なる主題といえ、ジェラルールの時代にはすでにアンリ4世は伝説の偉大なる王であった。その国王をこのように民衆と親密な関係で描いたのには、19世紀初頭の政治状況が深く関わっていると考えられる。次章でこれについて詳しく触れることとする。

第二章 作品成立の歴史的背景

本章では、16世紀に起きた出来事である歴史主題が、フランス革命を経た約120年後に再び描かれることとなった経緯についてまとめておきたい。本論考の冒頭でも触れたように、この作品については1975年、カウフマンが『パーリントン・マガジン』において「フランソワ・ジェラルール《アンリ四世のパリ入城》—立憲君主制の図像表現」と題した論文を発表している¹⁰⁾。目下、この絵画の個別研究としては唯一のものである。カウフマンはこの研究の中で作品成立の歴史的背景について、同時代資料を主な傍証に用いつつ指摘し

ている。

1837年、ジェラルールの死後にアカデミーで行われたカトルメール・ド・カンシーの講演によれば、「アンリ4世のパリ入城」の主題はジェラルールが1816年に注文を受けた折、王室よりもたらされた¹¹⁾。注文を受けた際に画家は正確な歴史場面を構成できるような史実についての資料も提供された¹²⁾。時の国王ルイ18世は、自身がアンリ4世以来のブルボン王朝の正統な継承者であることを市民たちに印象づける目的でジェラルールにこの絵を注文したというのである¹³⁾。

本作品が描かれた頃のフランスでは実際、政変が激化していた。ナポレオンの第一帝政崩壊後、1814年4月より第一次王政復古としてルイ18世と極右王党派ユルトラによる反動政治が行われる。その旧貴族の復権を狙った一連の過激な政策により、上層ブルジョワを中心とした国民の王政に対する信頼が著しく失墜する。その機に乗じて再び咲いたナポレオンのいわゆる「百日天下」が1815年3月に起こり、ルイ18世は一時的にパリを逃れた。ナポレオンの二度目の失脚後、同年7月にルイ18世が再び即位。続く下院選挙ではユルトラが大勝し、共和派・帝政派への弾圧が広範囲に行われた。こうした中で政治的危機感を強めた国王は、上層ブルジョワからの支持を得てブルボン王朝を安定させるため、極右議会を解散する。本作品の注文が画家になされたのは、まさにこのような政情不安定な時期であった¹⁴⁾。

ルイ18世は短期間とはいえナポレオンに政権を覆された苦い経験を踏まえ、第二次王政復古では次のような政治を目指したとカウフマンは指摘している。

ルイ18世は、憲法を遵守することを条件に王政に戻った。王にとってこの憲法は押し付けられたものというよりは、むしろ自らの自由意思をかなえるものであった。一方でそれは、フランス革命の重要な根本である数多くの自由をもまた保証するものであった。具体的には、法の前のすべての平等、政治的・軍事的地位を得るための機会均等、人格的自由の尊重、報道の自由などのことである。憲法はまた、国民議会が貴族院と共に君主によって提出された立法を議論し、通過させる中心的役割を担うことを認めていた。確かに選挙権は、人口に占める割合の非常に少ない裕福な者たちに限られていた。にもかかわらず1816年のヨーロッパにおいて、英国を除けばこの国家体制は最も自由なものであり、国王と穏健派たちはこの体制と議会によって保障された権利を維持しようと決めたのである。伝統的な君主制の威風を、これらの新しい発展に適合させなくてはいけなかったのだ¹⁵⁾。

[引用終]

以上のように、ジェラルールの描いた《アンリ4世のパリ入城》に対して、王と当時の政府は二つの期待を込めていた。一つは、ブルボン王朝の末裔であるルイ18世の王位継承の正統性を暗示することである。そしてもう一つは、王党派とブルジョワの両勢力を共存させつつ立憲君主制を維持しようとする、第二次王政復古期のプロパガンダとしての役割であった。

カウフマンは、1777-91年の間にサロンに出品された歴史画は36点であったのに対し、ナポレオン統治下の1804-12年の8年間では

85点に増えたと指摘している。さらにジェラルールが本作品を出品した1817年のサロンだけで歴史画は85点を数えるという¹⁶⁾。同年のサロンに出品された油彩画は全791点であったことから、およそ一割強の主題が歴史主題だったことになる¹⁷⁾。帝政期にもすでに頻繁に描かれていた歴史主題が、とりわけこの王政復古期に大流行したといっても過言ではないだろう。一方、ロカンは著名な『1747-1785年のフランスにおける物語画』の中で、アンリ4世の主題は同時代の歴史画の中で最も人気があり、1775-85年までの10年間にこの主題を扱った油彩画がおおよそ10点あったと述べている。そこでは具体的な作家と作品名を挙げているが、「パリに入城するアンリ4世」を取り上げた作品は見られなかった¹⁸⁾。それでは、なぜルイ18世はこの時「パリに入城する」アンリ4世をジェラルールに描かせる必要があったのだろうか。

先行研究では触れられてこなかったことであるが、19世紀初頭に起こったアンリ4世人気の再流行は、実は同時代の記録版画において顕著に確認することができる。それは厳密に言えばアンリ4世の主題ではない。というのもその主題の主役はルイ18世なのである。版画には王政に返り咲いた国王が、1814年5月3日にパリに入城する情景が表現されている。目下、それらの記録版画はパリ国立図書館版画室にヴァリエントも含め少なくとも14点の所蔵が確認されている。大変興味深いことは、それらの版画作品においては、ルイ18世がボン・ヌフ橋の上に立つアンリ4世の騎馬像の前を通り過ぎる瞬間が捉えられているのである。本絵画がジェラルールに注文される以前から、アンリ4世とルイ18世を「パリ入

城」という共通のキーワードで結びつけることが、王政復古期に重要視されていたことを裏付けるものであろう。これらの版画作品については、本論考の続編「ボン・ヌフ上のアンリ4世とルイ18世—王政復古期の記録版画」（仮題）の中で詳しく述べたい。本論考では参考までに、イグナスが描いた水彩画を紹介しておきたいと思う〔図3〕。

第三章 視覚的着想源とジェラルール作品の特質

それではジェラルールは注文主のこうした期待にどのように応えたのだろうか。それを明らかにするために、まずは画家の視覚的着想源に触れておきたい。

カウフマンは、画家が参考にし得たであろう先行作例として4点を挙げている¹⁹⁾。

一点目は、アンリ4世統治時代とほぼ同時期に制作されたボレリー原画によるルクレルクの版画である〔図4〕。16世紀に制作されたが、モンフォコンが1733年に刊行した複製版画集『フランス歴代君主の記念建造物』に再掲載されており、この書物は当時の画家たちが歴史画を描く際の重要な着想源であった²⁰⁾。ここではヌーヴ門をくぐるアンリ4世の一行が描かれており、王としての威厳はあまり表現されていない。甲冑に身を包んだ部隊が大挙して押し寄せ、スペインの傭兵部隊と衝突している。

二点目は、1622年頃に描かれたルーベンスの油彩習作《アンリ4世のパリ入城》である〔図5〕。よく知られたルーヴル美術館の連作《マリー・ド・メディシスの生涯》とともに当時のリュクサンブール宮殿を飾る予定で

あったが、結局未完のまま終わった²¹⁾。ここでルーベンスは月桂冠とチュニック姿のアンリ王を描くことによって、ローマ皇帝に関連づけた。カウフマンは、「パリ市の鍵を君主に渡そうとしている女性は嘆願するように王に跪いており、町を征服された市民のようだ」と指摘している²²⁾。また右手の橋の上では抵抗勢力との激しい戦闘が描かれている。一方、カウフマンが紹介したのとは別のルーベンス作品で、ニューヨークのメトロポリタン美術館に所蔵されている油彩習作《アンリ4世のパリの凱旋入城》〔図6〕も確認されているが、こちらは伝統的な神話画の構図にのっとりた作品で、凱旋車に乗った王とその一行の行進がクローズアップされている²³⁾。

視覚的源泉の三点目は、1785年に復刊されたヴォルテール『アンリ王の歌』におけるモロー・ル・ジュヌの挿絵である²⁴⁾〔図7〕。ここではノートルダム寺院を背景に、馬に乗った王がパリの町を進み、迎える群衆がその足もとにひれ伏している。頭上には寓意像²⁵⁾や聖ルイ²⁶⁾が描きこまれている。また画面中景には王家の旗を掲げる市民もいて、「ジェラルールの探し求めていたものに近いと思われる」というカウフマンの見解は的を射ているだろう²⁷⁾。リーガルのヴォルテール挿絵本研究によれば、1817年までに『アンリ王の歌』は7版の挿絵本が刊行されており、うち5版に王のパリ入城の場面が取り上げられている²⁸⁾。またジェラルール自身も1817年のデイド版のために「アンリ4世のパリ入城」の主題で口絵を制作していたとされているが、現在までの調査では該当の書誌が特定できていない²⁹⁾。挿絵本における図像伝統とジェラルール作品の関係については、次回の論文で詳しく述べる

こととする。

四点目に、1810年に描かれたシャルル・メニエの油彩画《ナポレオンのベルリン入城》[図8]があげられる³⁰⁾。1806年のベルリン遠征を描いた同時代絵画で、ナポレオンはブランデンブルク門を通過してベルリンの町に入ってきている。アンリ4世とは異なる主題ではあるが、カウフマンは「活気ある雰囲気や画面構成、馬に乗った主要な人物たちの表現にジェラルール作品との類似性がみてとれる」と述べている³¹⁾。

これらの先行作例群と比較した上でカウフマンは、ジェラルールの作品にはパリ市民の姿が画面構成に意識的に描きこまれていると指摘している。例えば、画面中央でアンリ4世にパリ市の城門の鍵を渡している商人頭のリュイリエヤ [図9]、画面左前景に描かれたネレと息子たちなどがそれにあたる³²⁾ [図10]。

カウフマンはこうした市民について次のように評している。「ジェラルール作品では、人物像を絡み合わせた前景の大きな動きによって、これが偉大な出来事であることを最初に印象づけている(中略)パリ市民たちは、ここで起きている出来事に積極的に参加しており、国王の前で受動的に謙遜している存在ではない。我々はここに君主と市民たちの間のより民主的で対等な関係を感じるのである」³³⁾。こうした「君主と市民の調和」³⁴⁾こそが、ジェラルールの技量をもって表現された「1817年当時の立憲君主制の概念的視覚化」³⁵⁾であった。

ジェラルールのこの大作に投影されたプロパガンダは、時の政府官報によっても宣伝された。作品が提出された直後「モニトゥール・ユニヴェルセル」誌は、サロンで販売されて

いた作品解説³⁶⁾の内容を転載した³⁷⁾。モーペルシュという人物によって著されたその小冊子には一枚の版画があり、絵画の中の登場人物が名を付して逐一記述されている [図11]。当時の鑑賞者たちは、ジェラルール作品に描かれた人物たちが誰なのかを明白に認識することができたというわけである。

以上、ジェラルールが何らかの着想を得た可能性のある四点の先行作例との比較から、この歴史画において王政復古下の複雑な政治状況と和睦への期待が表現されているというカウフマンの見解を紹介した³⁸⁾。

第四章 作品の初期批評と受容

最終章では、本作品がサロンに出品された1817年から1860年代までのおよそ半世紀にわたる同時代資料の中から、作品に関する言説を取り上げる。作品の芸術性に関わるこうした初期批評は、カウフマンではほとんど言及されていない。本論考でも部分的ではあるが、本作品が同時代にどのように受容されてきたのかについて知る手がかりになればと思う。

第二章でも取り上げたサロンの出品目録には、絵画の作品名のみが記載され作品解説はみられない [図12]³⁹⁾。政府の肝いりで描かれた本作品であるが、サロンの開会日の4月24日には出品が間に合わなかったと、カウフマンは述べている(ただしその典拠となる資料は提示されていない)。実際にサロン開催時に刊行された批評を見てみると、例えばH.O.という署名の人物の批評では、ジェラルール出品作3点のうち肖像画の2点のみに

ついて行われ、《アンリ4世のパリ入城》は「まだ（ここには）ない」と記されている[図13]⁴⁰⁾。どのような理由で出品が遅れたのかは定かではないが、H.Oはこの未展示の作品についてまた、「色彩がいささか暗く、出すべき効果を損ねているので画家は変更するはずだ」⁴¹⁾とも指摘しており、正式な出品前になんらかの問題が生じたことが推察できる。

サロンにおける本作品の「不在」については、同じ1817年にタイヤンディエとサン＝ジェヌという人物が対話形式で出版した『サロンひとめぐり』という批評の中でも触れられている[図14]⁴²⁾。著者は、同じアンリ4世の入城を主題に描いたデュナンという別の画家の作品を取り上げこれを褒めた後に、「この作品はジェラルール氏の同主題のそれとは大きく異なる。後者については熟練の批評家でさえも何ら言うべきことが見つからない」と酷評した⁴³⁾。さらにそこにつけられた註の部分では、「この作品は展覧会から引き揚げられた」と記されている⁴⁴⁾。タイトルページの書誌情報によれば、この批評が出たのは1817年5月である。このことから作品が一旦は展示され、その後画家の元へ戻ってから再出品されたことが推察される。

サロン出品時の穏やかならぬ状況については、1817年8月1日にドゥカーズ伯爵からジェラルールに送られた短い手紙からも窺い知ることができる⁴⁵⁾。ドゥカーズは、ルイ18世時代に閣僚を務めた人物である⁴⁶⁾。

あなたはサロンにいらっしやいませんでした。私はそれをとても残念に思います。あなたは多くを失ったのです。(中略) 国

王は続けてこう言われました。「ジェラルールはいないのだね。私は《アンリ4世》の作品の前で私が指名した首席画家に喜びを伝えたかったのに。ド・プラデル氏、この事を彼に知らせるように。」と。私には懸念ばかりが残っています。こうした事で、あなたが公の場での適切な慎み深さに欠けると思われるのではないのでしょうか。国王の厚情から発せられたこの御心が、あなたの心を打つことを私は確信しています⁴⁷⁾。

[引用終]

ドゥカーズは、おそらく国王がサロンを観覧しに来た直後に、この手紙を書いたのであろう。この手紙に書いてあることが事実であれば、驚くべきことにジェラルールは注文主である国王が来るにも関わらず、その場にいなかったというのである。ナポレオン一族から寵愛を受けたジェラルールにとって、皇帝をしりぞけた国王からの注文制作は、やはり心中複雑だったのだろうか。目下、これ以上の真実に近づく材料は持ち合わせていない。

サロンへの出品の遅れが災いしたのだろうか、サロン開催年と同じ1817年に刊行された批評では、ジェラルールの作品について詳しく触れているものはあまり多くない。その中でミエルという人物が発表した『1817年のサロン考』は、全500ページの大部に渡るサロン批評で、ジェラルールの《アンリ4世のパリ入城》にも15ページを割いて作品解釈を試みており注目に値する⁴⁸⁾。ミエルはこの書物の巻頭口絵にジェラルール作品の複製版画を選択しており、作品が同年のサロン出品作の目玉であったことを物語っている[図15]。

著者は、サロンで販売されていたモーペル

シュの小冊子中の作品記述を全文引用して、画布上に描かれた各人物を特定しつつ細部に渡って記述した。そして作品については、次のように賞賛している。

画布全体に施された整然とした配置には、天才的な特質が表れている。一体どんな天賦をもってすれば、何もないところから、細部がかくも多岐に渡り、かつ全体がこれほど理解しやすい構図を生み出すことができるのだろうか？ 広大な画布を動いている登場人物で埋めるということは、計画上は最もたやすいことである。しかしながら、博学的な画面構成や創意に富んだ光の配置が精神や視覚に安寧を与えなければ、この多数の人物たちは混沌しか生み出さなかつただろう。対象は群像によって配置されなくてはならないし、またそれらの群像は互いに従属してはならない。すなわち、正しいバランスによって均衡が保たれてはならず、また光はそれらのまとまりごとに情景を照らすべきなのだ。このように、画面中央の複雑に絡み合った動きには、画家の技量のおかげで、統一性をもった概念がみられる。ジェラルド氏は、これらの条件の大部分を満たしたのだ。彼は、「大掛かりな仕掛け芝居」を初めて上演したのだ。

私はこの作品の総合的効果において、偉大な絵画の持つあらゆる美点を見出すのだ。作品のサイズ、主題の気高さ、仕上げの大胆さ。感動させ、夢中にさせ、強い印象を与えるあらゆるものがここに集まっているのだ。我々の歴史からこれほどの崇高な靈感を得たこの画家に栄光あれ！ ジェ

ラルの絵画は芸術の豪華さにおいてその地位を確立するだけでなく、歴史においても一時代を画するだろう⁴⁹⁾。

[引用終]

ミエルは以上のように述べて、特にジェラルドの描いた人物像の動きや群像の演劇的な配置について絶賛した。一方で、「ジェラルド氏に、彼の筆の冴えに対する私の賞賛はけして盲目的なものではないと言わねばならない⁵⁰⁾」と前置きして、特に色彩について次のように批判をしている。

中間色は暗すぎるし、褐色は非常に厚塗りしすぎである。そのせいで色彩は透明度をなくし、沈みがちで深刻な雰囲気を与えている。こうした欠点を弁護するものとして、この出来事が3月22日の朝5時に起きたということを思い出してみよう。それは正確な事実である。アンリ4世は政局に際し時間を無駄にしなかった。もし画家が時代考証を数時間誤らなければ、春の美しい日の光で情景を満たしていただろう⁵¹⁾。

[引用終]

ミエルが述べている色彩の問題が、本当に画家の勘違いによるものかどうか、他に傍証となる資料は見つかっていない。また、サロンへの出品が大幅に遅れた原因が、それに関わるものであったのかも現時点ではわかっていない。

サロン出品の10年後、1827年に『ジェラルド男爵によって描かれた《アンリ4世のパリ入城》より頭部習作選集』が刊行された。これはジラルドという版画家が版刻したもので

ある [図16]⁵²⁾。巻頭には、先述したモーペルシュの作品記述が全文転載されている。前書きにはこの書が美術学校の学生たちが素描の修練をする際の教則本として作られたとあり、その上で作品について以下のように述べられている。

この絵画は、その構図や完成度の卓越した天分だけでなく、傑出した頭部モデルの集成でもある。極めて国民的な登場人物たちの頭部には、色彩の素晴らしさはもちろんのこと、生き生きとした表情や素描の優れた正確さが表れている⁵³⁾。

[引用終]

次に紹介するのは、1831年にランドンが刊行した『1817年のサロン』である [図17]⁵⁴⁾。ノルマンの輪郭線版画をつけた全4ページの作品解説では、1817年のミエル同様その多くが作品記述に割かれているが、ランドンもまたジェラルール作品の画面構成について賞賛を送っている。

この素晴らしい絵画の崇高であり同時に創意工夫に富んだ画面構成は、絶賛を得た。作品における対象の配置は、あらゆる点において完璧であり、また唯一詩に比肩できるものに思える。仕上げは凡庸なれど、なおそれは卓越した作品であろう。この絵画には、ほれぼれするような芸術的巧みさがちりばめられ、素描は力強く正確で、人物の特色を優雅に真実味を持って表現し、色彩は鮮やかで、生き生きとした生命力を持っている。これこそ優れて美しい傑作であり、フランス画壇において最高の

名声を得るべき作品の一つであり、そしておそらく画家にとっても最も優れた作品である⁵⁵⁾。

[引用終]

ランドンはこのように述べ、素描、色彩表現、画面構成のあらゆる点について、作品を褒め称えた。そしておそらくこれは1817年ミエルの批評に対する反論であると推察されるが、色彩や陰影についての過去の批判を取り上げ、次のようにジェラルールを擁護している。

いくつかの頭部、とりわけ女性の群像のそれにおいて、陰影が強すぎると指摘した者もいる。また空、遠景、中景の建造物群は、もっと明るく澄んだ色調で描くことを期待した者もいる。こうした祝祭にふさわしい明るく晴れやかな色彩がこの絵画にあったなら、果たしてたくさんの賞賛が得られたのだろうか？アンリ4世のパリ入城は、確かに盛大な出来事である。しかしながら懸念や不安が一切混じらない祝賀的行事とは異なるのだ。絵画全体に施された色調は、然して当時の状況と際立った対照をなしているわけではない⁵⁶⁾。

[引用終]

つづいて、すでに本論第一章でも触れた1837年のカトルメール・ド・カンシーの王立美術アカデミーでの講演録から、作品批評に関わる言説を紹介しておきたい。ジェラルールは同年1月11日に没している。画家の業績を回顧したこの講演で《アンリ4世のパリ入城》は以下のように評された。

この幅30ピエ、長さ16ピエの大型絵画について簡潔に述べよう。この作品には、当時の衣装の画趣に富む本質的な魅力と歴史画のあらゆる素質がある。主役の英雄は際立った華々しさを輝いている。各々の情景には、人物と表情ゆたかなモチーフ、様々な感情表現が群像表現として配置されている。そこには同時に色彩の力強さ、傑出した表現力の鮮明さがある。当時の身体や精神をまとったコスチュームのリアリティーにはなお見とれるばかりである。その迫真性によって、あたかも画家が、登場人物たちや当時の小道具から特別な啓示を受けたかのように信じてしまうのだ⁵⁷⁾。

[引用終]

1844年、ビュレットが『ヴェルサイユ美術館』を刊行する⁵⁸⁾。1837年6月に開館したヴェルサイユ美術館所蔵の絵画作品を選びすぐって版刻化し、紹介したもので、いわば初期の所蔵作品目録といってもよいだろう。ジェラルルの《パリに入城するアンリ4世》も第一巻にボワイエによる複製版画が掲載されている。テキストもついているが、作品それ自体ではなく、アンリ4世のパリ入城に関する歴史的な解説であり、批評と呼べる内容ではない。ただし文の最後に、ジェラルルの言葉として「私は歴史を描いたのではなく、詩を描いたのだ」という一文を紹介している⁵⁹⁾。

つづいて1846年、『物語画家・フランソワ・ジェラルル 伝記と作品評論』⁶⁰⁾を執筆したルノルマンは、この作品について次のように述べている。

この透けて見える寓意が込められた英雄は、また同時に高貴に描かれる必要があった。画家はコレの喜劇や『アンリ王の詩』の中で表された英雄とは異なる、独自のアンリ4世を追求しなくてはならなかったのである。ルネサンス芸術がかつて生み出した最も優雅な表現が、白い羽根飾りに生氣や若々しさを取り戻すために必要不可欠だったのだ。その上さらに、この主題に適した配置をする難しさがある。王が町に入る際の姿勢や行進における背景の薄暗さ、王を迎える者たちの動き、そしてその反対方向に進む王と従者たちの動き。王を絵の中にたったひとりで描くのも奇妙だし、あるいは他の者たちに紛れさせて見えなくなってしまう危険もある。群衆が広く抱くであろう感情や興味深いエピソードの連続。そして最後に、フランス人にはおそらく不可能であるのが、芝居がかった軽快な情景を描くことだ。ジェラルルがこれらの条件を一切欠いていないのは明らかである。彼の作品はあらゆる試練に耐えたのだ。トッシの美しい版画を吟味する時、同様に才能豊かなジェラルル氏による頭部習作の複製版画を次々と考察してみる時、ある種の有益な感動を感じる。それは、最も美しい芸術の成果としてみなされるべきものだ。それらの主題は、宗教や詩のみがもたらす偉大な芸術的効果では把握しきれないものなのだから⁶¹⁾。

[引用終]

1863年、シャルル・ブランは『全流派の画家の歴史』におけるジェラルルの項⁶²⁾で、《アンリ4世の入城》が注文された経緯につ

いて述べている。

ルイ18世は、ジェラールを告発した者たちに対して、彼に《アンリ4世のパリ入城》を注文することで答えた。コンセイユ・デタの会議室には失脚したナポレオン帝国の栄光を思い起こさせる《アウステルリッツの戦い》が飾られていたが、画家自らがこの新しい絵に差し替えられるように取り計らったのである。しかしこの《アンリ4世のパリ入城》は、予定されていた場所へと飾られることはなかった。おそらく故意に画家は、この絵全体の大きさを幅30ピエ、高さ16ピエに設定した。つまり《アウステルリッツの戦い》より縦が3ピエ分大きいことになる。《アンリ4世のパリ入城》は現在ヴェルサイユにある。これより小さいサイズの複製がルーヴル美術館に展示されている。主題は首尾よく選ばれている。すなわち国民たちが経験した苦しみを逆なですることなく、ブルボン復古王政に捧げられたのである。それは高貴なイメージであり、同時に王朝の基礎となった大きな歴史的出来事を描写したものだ⁶³。

[引用終]

引用冒頭で述べられている告発とは、ジェラールがマリー＝アントワネットの処刑裁判に関わったという内容で、王政復古期におけるジェラルールの活躍を妨げようとしたものだった。一方、ナポレオンからルイ18世へ政体に変化する中で、新政権には画家が1805年にナポレオンによる注文で描いた《アウステルリッツの戦い》と同じ場所に《アンリ4世のパリ入城》を掛け替えさせようという意図

があった。しかし皇帝にも寵愛されていたジェラールが芸術家らしいやり方でそれにささやかな抵抗をしたことがわかる。当時の複雑な政治情勢の中で、ジェラールがその宿命に戸惑いながらも画笔を進めていた状況が想像できる。

ブランは作品の評価については、1841年のロンドンの作品記述を咀嚼して、次のように言及している。

1594年3月22日午前5時、アンリ4世は軍隊の先頭を切ってルーヴルの隣のヌーヴ門にてパリ総督ブリサック卿に迎えられ、商人頭リュイリエから市の鍵を渡された。ジェラールが表現したのはこのような情景である。この作品は、多くの人々によって傑作とみなされた。そして画家の最も優れた諸性質の集大成としての模範ともいえる。これすなわち、様々な顔つきを描きだしたり、それぞれの表情に変化をつけたり、本物で迫真の生彩に富む小道具を配置したりする機知、論証、意志、素質のことである。そしてなによりも画面構成の巧みさによって、人物や群像、背景が適した場所にきちんと配置されている⁶⁴。

[引用終]

ここまで、1817年から半世紀に渡る初期の作品批評のうち主なものを紹介してきた。無論ここに引用した資料以外にも作品についての言説は見られる⁶⁵。本章で提示した批評の一部を概観することで、多数の人物像の感情表現を豊かに描き出し、各々を大画面に巧みに配置した画家の技量について、同時代に賞賛を受けたこと、ただし暗い色調については

議論が生まれたこと、また皇帝に寵愛されていた人気作家に王室が注文をした際の複雑な状況などが明らかになった。

おわりに

以上、ジェラルール作《アンリ4世のパリ入城》に関わる、先行研究史と作品の受容について述べた。カウフマンの先行研究では、作品成立の経緯と図像伝統について論じられた。本論考ではその内容を紹介した上で、ここでは取り上げられてこなかったサロン出品時の初期資料を最終章で編集した。

なお、画家の視覚的着想源については、ここでは先行研究が提示した以上の事実は論じていない。つづく第二部の論文において、大きく二つの具体的な研究課題が上がっている。一点目は、ヴォルテール『アンリ王の詩』における挿絵の図像系譜である。18～19世紀初頭までに刊行された挿絵本を精査し、文学・図像の両面から本作品との関わりについてアプローチする必要がある。二点目は、第2章で述べた同時代の記録版画についてである。これはカウフマンも指摘していたように、王政復古期に王室がアンリ4世のイメージを意識的に利用していたという強力な傍証となるだろう。

注

- 1) 本論考は、平成22-24年度科学研究費補助金(基盤研究(C) 課題番号22520110 研究代表者: 木村三郎)の共同研究成果の一部である。
- 2) ROSENBLUM(R.), 'Painting During the Bourbon Restoration, 1814-1830', *French Painting 1774-1830: The Age of Revolution*, Detroit, Detroit Institute of Arts & Metropolitan Museum of Art, pp.231-244. 王政復古期の絵画主題がブルボン王朝の政治宣伝と強い結びつきを持っていたという点については、他に以下の研究を参照: LOCQUIN(J.), *La Peinture d'histoire en France de 1747-1785*, Paris, H.Laurens, 1912 [Rep.: Arthena, 1978], pp.276-286; ROSENBLUM(R.), *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1967, pp.101-102; HASKELL(F.), 'The Manufacture of the Past in Nineteenth Century Painting', *Past and Present*, LIII, 1971, pp.109-120; LACAMBRE(G.&J.), 'La politique acquisition sous la Restauration: les tableaux d'histoire', *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1972, pp.331-344.
- 3) KAUFMANN(R.), 'François Gérard's 《Entry of Henry IV into Paris》: The Iconography of Constitutional Monarchy', *The Burlington Magazine*, CXVII, 1975, pp.790-802.
- 4) アンリ四世とパリ入城の歴史については以下の文献を参照: BAYRE(P.), *Dictionnaire historique et critique*, VIII, Genève, Slatkine, 1820-24 (1 éd.: 1695), pp.52-71; HURTAUT & MAGNY, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Genève, Minkoff (Rép.: 1973), 1779; GAVARD(C.), *Histoire de France, servant de texte explicatif aux tableaux des Galeries de Versailles*, III, Paris, Gavard, 1840, pp.129-130; HOEFER, *Nouvelle biographie générale*, XXIV, Paris, F. Didot, 1858, pp.88-126; JAL(A.), *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, H.PLON, 1867, pp.677-678; LALANNE(L.), *Dictionnaire historique de la France*, I, Genève, Slatkine-Magariotis [Rép.: 1977], 1877, pp.981-982; 井上幸治(編)『フランス史』東京、山川出版社、1968年、pp.175-176; 服部晴彦、他『フランス近代史—ブルボン王朝から第五共和制へ』京都、ミネルヴァ書房、1993年、pp.1-5; MICHELET(J.),

- Renaissance et Réforme : histoire de France au XVIe siècle*, Paris, Laffont, 1982 ; SIRINELLI (J.-F.) & COUTY (D.), *Dictionnaire de l'histoire de France*, Paris, Colin, 1999 ; バイラー (F.), 『アンリ四世 : 自由を求めた王』, 邦訳 : 幸田礼雅、東京、新評論、2000、pp.336-346; ミシュレ (J.), 『フランス史 : 16世紀 ルネサンス』, 大野一道 (編)、東京、藤原書店、2010 ; 佐々木真 『図説フランスの歴史』 東京、河出書房新社、2011年、pp.54-61.
- 5) 『西洋絵画作品名辞典』(黒江光彦、監、三省堂、1994、p.264) に基づく作品名と基本情報は以下の通り : 《パリに入城するアンリ4世》(Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594)、1817年(サロン)、油彩、画布 510×958cm、ベルサイユ宮国立美術館。
 - 6) ヴェルサイユ宮国立美術館の所蔵目録 : CONSTANS (C.), *Musée national du Château de Versailles : Les Peintures*, III, Paris, R.M.N., 1995, p.362.
 - 7) LAROUSSE (P.), *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, IX, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1865, pp.186-187.
 - 8) LAROUSSE, *ibid.*, IX, 1865, pp.186-187.
 - 9) 『西洋絵画作品名辞典』(1994、p.917) に基づく作品名と基本情報は以下の通り : 《アレクサンドロス大王の勝利 (アレクサンドロス大王のバビロン入城)》Triomphe d'Alexandre (Entrée d'Alexandre à Babylone)、1665年以前 (1673年のサロン)、油彩、画布 457×710 cm、パリ、ルーヴル美術館。
 - 10) KAUFMANN, *ibid.*, 1975, pp.790-802.
 - 11) QUATREMER DE QUINCY (A.C.), 'Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. le Baron Gérard', *Suite du recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des beaux-arts à l'Institut*, Paris, Le Clere etc., 1837, pp.217-218.
 - 12) BERRIAT SAINT-PRIX, *Examen historique du tableau de Gérard représentant l'Entrée de Henri IV à Paris, avec des recherches sur cet événement mémorable, lu à la Société royale des antiquaires de France, le 19 août 1839*, P.-J. Langlois, Paris, 1839, p.2. (筆者未見)
 - 13) ルイ18世と王政復古については以下の文献を参照 : LAROUSSE, *op.cit.*, X, 1865, pp.716-717 ; LALANNE, *op.cit.*, II, 1877, p.1173.
 - 14) フランス王政復古期の政治状況については以下の文献を参照 : 井上幸治 (編)、前掲書、1968年、pp.341-359 ; 服部晴彦、前掲書、1993年、pp.101-106 ; 佐々木真、前掲書、2011年、pp.118-120.
 - 15) KAUFMANN, *ibid.*, 1975, p.793.
 - 16) KAUFMANN, *ibid.*, 1975, pp.792-793.
 - 17) *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1817*, Paris, Madame Hérissant Le Doux, 1817, pp.1-92.
 - 18) LOCQUIN, *ibid.* 1912 [Arthéna, 1978], p.283.
 - 19) KAUFMANN, *ibid.*, 1975, pp.797-798
 - 20) MONTFAUCON (B. de), *Les monumens de la monarchie française*, V, Paris, Gandouin et Giffart, 1733, pl.LI.
 - 21) 『西洋絵画作品名辞典』の情報によれば、習作15点のみが残っており、《アンリ四世のパリ入城》はそのうちの1点と思われる。ただし所蔵場所は記載されていない (黒江光彦、前掲書、1994、p.923)
 - 22) KAUFMANN, *op.cit.*, 1975, p.797.
 - 23) Rubens 《Entrée triomphale d'Henri IV dans Paris》, 48×66cm, huile sur bois, Bayonne, musée Bonnat (R.M.N. / Agence photographique)
 - 24) VOLTAIRE, *Oeuvres complètes de Voltaire*, [Kehl] De l'Imprimerie de la Société littéraire typographique, 1785 (筆者未見)
 - 25) カウフマンはこれを「信仰」の寓意像であると述べているが、光や炎をアトリビュートにもつ寓意像としては「慈愛」の可能性も考えられる (ホール『西洋美術解説辞典』東京、河出書房新社、1988、pp.147-148,171)。

- 26) フランス国王ルイ9世(在位1226-70)が列聖されて、聖ルイとなった。ルイ9世は、内外の和平をはかり、サント・シャペルを建設させるなど、学問、芸術の振興にも尽くした(『コンサイス外国人名事典』東京、三省堂、1985、p.1030)。
- 27) KAUFMANN, *op.cit.*, 1975, p.797.
- 28) RIGAL(J.), "L'Iconographie de la Henriade au XVIII siecle ou la naissance du style troubadour", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, XXXII, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1965, pp.23-71.
- 29) 可能性としては、VOLTAIRE, *La Henriade, poème de Voltaire. Édition dédiée à S.A.R. Monsieur*, Paris, P. Didot l'ainé et J. Didot fils, 1819 [Bnf : RES ATLAS- YE-19] または VOLTAIRE, *La Henriade, poème épique en dix chants par François-Marie Arouet de Voltaire*, Paris, F. Didot, 1819 [Bnf : YE- 76] の二版が考えられる。
- 30) MEYNIER 《Entrée de Napoléon Ier entouré de son Etat major dans Berlin, 27 octobre 1806》, 1810, 330×493cm, huile sur toile, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.
- 31) KAUFMANN, *op.cit.*, 1975, p.798.
- 32) ネレ親子は、ヌーヴ門を開けて王の一行を通じたパリ市民として知られている。
- 33) KAUFMANN, *ibid.*, 1975, p.798.
- 34) 'the main political messages of monarchic grandeur, the importance of the bourgeoisie and the possibility of general reconciliation' (KAUFMANN, *ibid.*, 1975, p.798.)
- 35) 'the sharing of the centre of the painting by Henry and l'Huillier begins to shound like of the visualization of the 1817 concept of constitutional monarchy' (KAUFMANN, *ibid.*, 1975, p.799.)
- 36) MAUPERCHE(A.de), *Notice historique sur le tableau représentant l'Entrée de Henri IV dans Paris par M.Gérard*, Paris, Delaunay , 1817.
- 37) *Moniteur Universel*, 1817年7月9日付。
- 38) この作品を再研究するにあたって筆者も先行作例を調査したが、「アンリ四世のバリ入城」は史実としての記録版画や『アンリ王の歌』の挿絵では取り上げられてきたが、油彩画ではルーベンスのオイルスケッチを除き作例はみられなかった。
- 39) 'No.372 L'Entrée d'Henri IV, dans la ville de Paris, en 1594' (*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure...*, 1817, p.42)
- 40) H.O., *L'amateur au Salon. Exposition de 1817*, Paris, Chaignieau/Delaunay/Pelicier, 1817, pp.30-31.
- 41) 'je ne croirais pas inutile de rappeler à M. Gérard que celui qu'il doit remplacer avait, dans son aspect, une teinte un peu noire, qui nuisait à l'effet qu'il aurait dû produire.' (H.O., *ibid.*, 1817, p.31)
- 42) TAILLANDIER (CADET-BUTEAUX) et SANS-GENE, *Un tour au Salon, ou Revue critique des tableaux de 1817*, Paris, Pélicier etc, 1817.
- 43) 'Il y a loin de ce tableau à celui de M. Gérard, qui a traité le même sujet, et sur lequel la critique la plus exercée ne peut trouver rien à dire.' (TAILLANDIER et SANS-GENE, *ibid.*, Paris, 1817, p.11)
- 44) 'Ce tableau a été retiré de l'exposition' (TAILLANDIER et SANS-GENE, *ibid.*, Paris, 1817, p.11)
- 45) GERARD(H.), *Lettres adressées au baron François Gérard, peintre d'histoire, par les artistes et les personnages célèbres de son temps, publiée par le Bon Gérard, son neveu*, II., Paris, A.Quentin, 1886, pp.162-163.
- 46) DECAZES ET DE GLUCKSBERG, Elie, duc (1780-1860)
- 47) 'Vous n'étiez pas au Salon: j'en ai bien eu du regret. Vous y avez beaucoup perdu..., et ajouter «M. Gérard n'est pas là, j'aurais voulu avoir le plaisir de lui dire devant Henri IV que je le nommais mon premier peintre. Monsieur de Pradel, vous le lui ferez savoir.» Il ne me reste qu'une inquiétude, c'est celle que tout cela ne

- paraisse pas à votre modestie aussi juste qu'au public.' (GERARD, *ibid.*, II, 1886, pp.162-163)
- 48) MIEL(F.), *Essai sur le Salon de 1817 ou examen critique des principaux ouvrages dont l'exposition se compose, accompagné de gravures au trait par M.M.*, Paris, Delaunay/Pélicier, 1817, pp.143-158. なおミエルも巻頭文の中で、ジェラルドの本作品がサロンの開催時には出品されなかったと述べている (*ibid.*, p.6)
- 49) 'L'ordre dans l'étendue est le caractère du génie. Quel génie a tiré du néant cette composition dont les détails sont si nombreux, et qui est simple dans son ensemble? Couvrir une toile immense de personnages tous en action, était la moindre difficulté de l'entreprise. Si une savante ordonnance, si une ingénieuse distribution de la lumière, n'avaient procuré des repos à l'esprit et aux yeux, cette multitude de figures n'aurait produit que de la confusion. Il fallait disposer les objets par groupes, subordonner ces groupes les uns aux autres, les balancer par un juste équilibre, éclairer la scène par masses, et rappeler ainsi, à force d'art, au milieu d'une action compliquée, l'idée de l'unité. M. Gérard a rempli la plupart de ces conditions ; il a créé une *grande machine*.
Je vois en effet rassemblées dans son tableau toutes les qualités qui constituent ce grand oeuvre de la peinture. Les dimensions de l'ouvrage, l'élévation du sujet, la hardiesse de l'exécution, ce qui émeut, ce qui attache, ce qui impose, tout s'y trouve réuni. Gloire au peintre qui puise dans nos annales d'aussi nobles inspirations! son tableau ne tiendra pas seulement le rang le plus distingué dans les fastes de l'art, il fera époque dans l'histoire' (MIEL, *ibid.*, 1817, pp.148-149.)
- 50) MIEL, *ibid.*, 1817, p.155.
- 51) 'les demie-teintes sont trop noires et les bruns trop fortement empâtés, ce qui ôte à la couleur une partie de sa transparence, et donne au tout, sinon un aspect triste, au moins un aspect sérieux. On rappelle, pour excuser ce défaut, que le fait se passa le 22 mars, à cinq heures du matin : cela est exact ; Henri IV ne perdait pas de temps en affaires ; mais un anachronisme de quelques heures aurait permis au peintre d'éclairer la scène par un beau soleil de printemps.' (MIEL, *ibid.*, 1817, p.155.)
- 52) GERARD(F.), *Recueil de têtes d'étude, tirées du tableau de de l'Entrée de Henri IV dans Paris peint par le baron Gérard... et gravées par Fs Girard*, Paris, l'auteur, [1827]. (刊行年はBnf書誌による)
- 53) 'Ce tableau, indépendamment du mérite éminent de sa composition et de son exécution, présente une réunion remarquable de têtes dont le caractère vraiment national offre toujours, outre le mérite de la couleur, une expression vive et une grande correction de dessin.' (GERARD, *ibid.*, [1827], n.p.)
- 54) LANDON(C.P.), *Salon de 1817 Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre, le 24 avril 1817...*, Paris, Pillet aîné, 1831, pl.70, pp.101-104.
- 55) 'L'ordonnance de ce magnifique tableau, dont la composition aussi noble qu'ingénieuse n'a reçu que des éloges sans restriction, a paru complète sur tous les points et valoir seule une poème. Avec une exécution médiocre, ce serait encore un ouvrage tres distingué. Orné de tout le prestige de l'art, savoir le nerf et la correction du dessin, la finesse et la verité des caractères, l'éclat du coloris et la vigueur (ママ) du ressort pittoresque, c'est un chef-d'oeuvre d'une beauté remarquable, l'un de ceux qui font le plus d'honneur à l'Ecole française, et peut-être le meilleur ouvrage de l'artiste.'

- (LANDON, *ibid.*, 1831, p.103.)
- 56) 'On a remarqué des ombres un peu vigoureuses dans quelques têtes, notamment dans celles du groupe des femmes ; et l'on eût désiré que le ciel, les lointains et les édifices du second plan fussent d'un ton plus léger et plus argentin. Nous ne savons pas si le sujet aurait gagné beaucoup en acquérant cette teinte gaie et riante qui convient à la représentation d'une fête. L'entrée d'Henri IV dans Paris fut sans doute un événement solennel, mais non pas un de ces jours de réjouissance que n'altère aucun mélange d'inquiétude et de crainte. Le ton général du tableau ne forme donc pas de contraste avec la circonstance' (LANDON, *ibid.*, 1831, pp.103-104.)
- 57) 'Dison en deux mots, que cette grande toile de 30 pieds de long sur 16 de hauteur, réunit à tous les dons de la peinture historique, le charme essentiellement pittoresque des costumes du temps ; que le héros principal y brille d'un éclat tout particulier ; que toutes les scènes y sont distribuées par groupes de figures et de motifs d'expressions, ou de passions variées, avec une vigueur de couleur, avec une vivacité d'expressions remarquables. On y admire encore, la vérité de costume physique et moral de l'époque, rendue de manière à faire croire, que l'auteur auroit eu une révélation expresse des caractères, et de tous les accessoires de l'époque.' (QUATREMERIE DE QUINCY, *ibid.*, 1837, pp.218-219.)
- 58) BURETTE(T.), *Musée de Versailles, avec un texte historique*, I, Paris, Furne, 1844.
- 59) BURETTE, *ibid.*, I, 1844, n.p.
- 60) LENORMANT(C.), *François Gérard Peintre d'histoire Essai de biographie et de critique*, Paris, Waille, 1846.
- 61) 'Le héros de cette allégorie diaphane avait aussi besoin d'être ennoblé ; ce n'était pas dans la comédie de Collé, ni même dans *la Henriade*, que le peintre devait chercher son Henri IV. Tout ce que la renaissance a jamais produit de plus élégant n'était pas de trop pour rendre au panache blanc sa fraîcheur et sa jeunesse. A cela joignez les difficultés propres à la disposition même du sujet : l'intérieur obscur d'une entrée de ville, une station et un défilé, le mouvement de ceux qui se portent au-devant, celui du prince et de ses compagnons qui s'avancent en sens contraire, le danger de montrer le roi seul dans le tableau ou de le laisser perdre de vue au milieu des autres personnages, un sentiment général de la foule et un enchaînement d'épisodes intéressants, enfin, ce qui est presque impossible à un Français, le pittoresque dégagé du théâtral. Ce qui prouve que Gérard n'a manqué à aucune de ces conditions, c'est que son tableau supporte toutes les épreuves ; soit qu'on l'examine dans la belle estampe de Toschi, soit qu'on en médite, l'une après l'autre, les têtes d'étude gravées avec non moins de talent par M.Girard, on éprouve une sorte d'émotion instructive qui doit être considérée comme le plus beau résultat de l'art, quand les sujets se refusent aux grandes effets que donnent seules la religion et la poésie' (LENORMANT, *ibid.*, 1846, p.39.)
- 62) BLANC(C.), *Histoire des peintres de toutes les écoles Ecole française*, III, Paris, Renouard, 1863, pp.1-24.
- 63) 'Louis XVIII répondit aux dénonciateurs de Gérard en lui commandant le tableau de *l'Entrée de Henri IV* à Paris, afin que le peintre pût substituer lui-même un nouvel ouvrage dans la salle des séances du Conseil d'Etat, à cette *Bataille d'Austerlitz* qui rappelait les gloires de l'Empire déchu. Mais le second tableau de Gérard ne fut jamais mis à la place à laquelle on l'avait destiné. A dessein peut-

être, le peintre avait donné à l'ensemble de sa nouvelle composition trente pieds de long sur seize de haut c'est-à-dire trois pieds de plus en hauteur qu'à la première. *L'Entrée de Henri IV* est aujourd'hui à Versailles ; une répétition du tableau, de petite dimension, est exposée au musée du Louvre. Le sujet était heureusement choisi : il consacrait, sans irriter les blessures nationales, le retour des Bourbons ; il en était l'image ennoblie, en même temps que la représentation du grand fait historique qui avait fondé la dynastie.' (BLANC, *ibid.*, 1863, p.16)

- 64) 'Le 22 mars 1594, à cinq heures du matin, Henri IV, à la tête d'une partie de son armée, fut reçu à la Porte-Neuve, voisine du Louvre, par le comte de Brissac, gouverneur de Paris, et par le prévôt des marchands, Luillier, qui lui présenta les clefs de la ville. Telle est la scène figurée par Gérard, dans ce tableau qui est regardé par beaucoup de personnes comme son chef-d'oeuvre et qui est au moins un exemple bien remarquable de ce que pouvait produire la réunion de ses meilleures qualités : l'esprit, le raisonnement, la volonté, le talent de peindre les physionomies, d'en varier les expressions et de les entourer d'accessoires vrais et pittoresques ; par-dessus tout, l'art de composition, qui met chaque figure, chaque groupe, chaque scène à la place qui lui convient.' (BLANC, *ibid.*, 1863, p.16)

- 65) 例えば第一章でも取り上げた19世紀ラルース百科事典の同じ項目の中で著者は、本論考で紹介した初期資料を咀嚼して作品解説を行っている (LAROUSSE, *op.cit.* IX, 1865, pp.186-187.) またドレクリューズも『ルイ・ダヴィッド その流派と時代』において本作品に触れ「ジェラルールが芸術家として、また男として最後に抱いた充足感」であったと述べている (DELACLUZE, E.J., *Louis David : son école & son temps*, Paris, Didier, 1855 {1983, Macula}, p.284.)



図1 ジェラルド《パリに入城するアンリ4世》1817年（サロン）油彩、画布 510×958cm ベルサイユ宮国立美術館。



図2 ル・ブラン《アレクサンドロス大王の勝利（アレクサンドロス大王のバビロン入城）》1665年以前（1673年のサロン）油彩、画布 457×710cm パリ、ルーヴル美術館。



図3 イグナス《ルイ18世のパリ入城—1814年5月3日、ボン・ヌフを通る国王》19世紀 水彩 63.5×98cm ヴェルサイユ宮国立美術館。

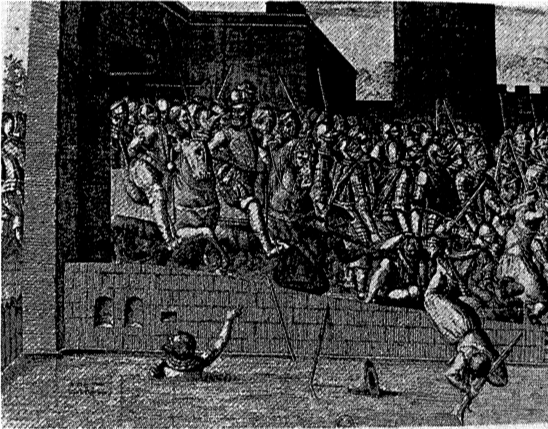


図4 《アンリ4世のパリ入城》(ポレリーの原画に基づくルクレルクの銅版画) 16世紀 フランス国立図書館版画室.



図5 ルーベンス 《アンリ4世のパリ入城》17世紀 油彩習作 24×45cm ドレスデン国立美術館.



図6 ルーベンス 《アンリ4世のパリ入城》(習作) 1627-31年 板、油彩 46.5×83.5cm ニューヨーク、メトロポリタン美術館.

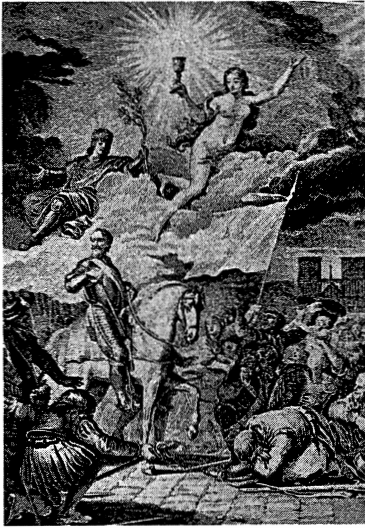


図7 モロー・ル・ジュヌ《宗教の寓意像と聖ルイに導かれてパリに入城するアンリ4世》1785年 (VOLTAIRE, *Oeuvres complètes de Voltaire*, [Kehl] De l'Imprimerie de la Société littéraire typographique, 1785).

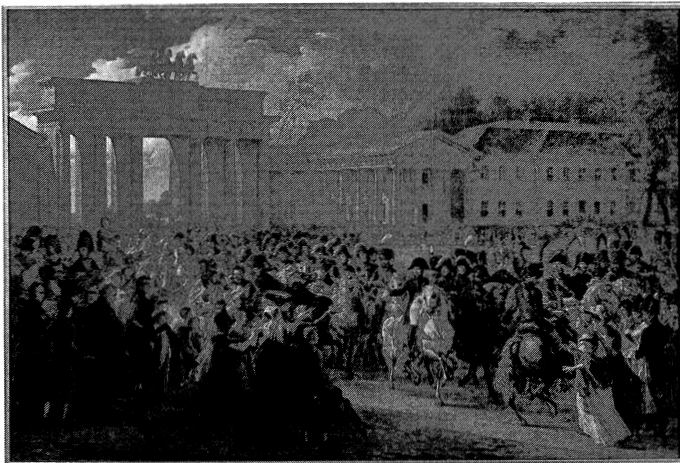


図8 メニエ《皇帝と国王のベルリン入城》1810年 画布、油彩 363×493cm ヴェルサイユ宮国立美術館.



図9 (左図) 図10 (右図)
ジェラール《アンリ4世のパリ入城》部分.

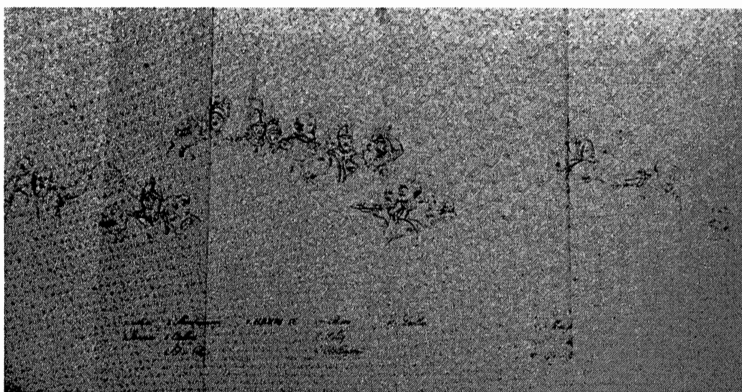


図11 サロンの小冊子に掲載された作品解説図 (MAUPERCHE, *Notice historique sur le tableau représentant l'Entrée de Henri IV dans Paris par M.Gérard*, Paris, 1817).

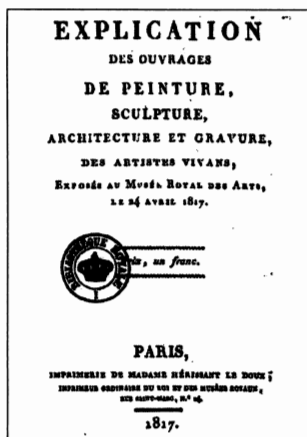


図12 サロン出品目録 (1817年).

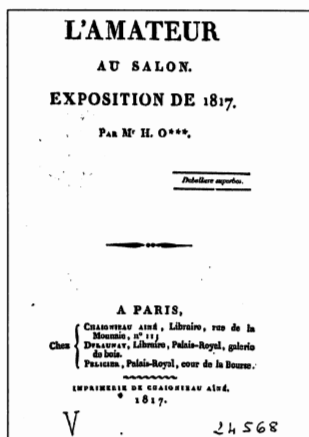


図13 H.O.によるサロン批評 (1817年).

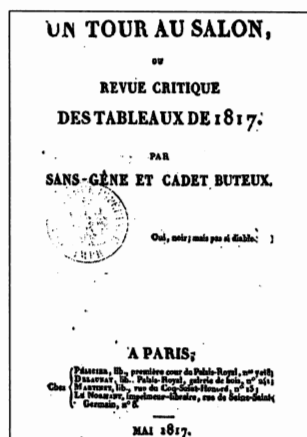


図14 タイランディエらによるサロン批評 (1817年).

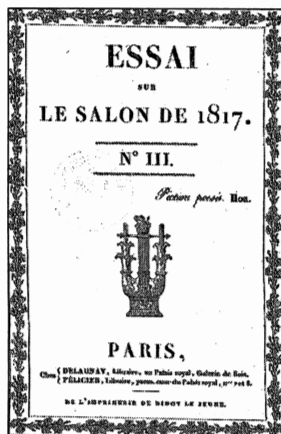


図15 ミエルによるサロン批評 (1817年).



図16 ジェラルールによる頭部習作集 (1827年).

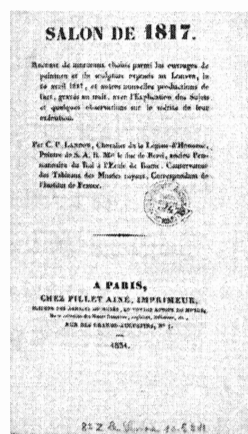


図17 ランドンによるサロン批評 (1841年).