

## 秋元優季

### はじめに

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール (1593-1652) の再発見の歴史を辿るときに、必ずと言っていいほど最初に登場するのが、18世紀に、ロレーヌ地方の修道士オーギュスタン・カルメが著した『ロレーヌ地方書誌、あるいはロレーヌ地方の著名人伝<sup>[1]</sup>』である。1652年にラ・トゥールが死亡して間もなく経つと、コレクターの財産目録の中に挙げられた情報を除いて、画家としてのラ・トゥールの評価や彼の作品について残された言葉はほとんど見つけることができなくなる。カルメの著作の中に設けられたラ・トゥールについての項目は、ラ・トゥールの歿後初めて公に登場する画家に関する証言と言ってよいだろう。この資料は短く、不正確な情報を含むものではあるが、ラ・トゥールの再発見においてなくてはならないものであった。というのも、ラ・トゥールの再発見において重要な役割を果たしたロレーヌの建築家アレクサンドル・ジョリーは、この資料を出発点にラ・トゥールに関する研究を行い<sup>[2]</sup>、それを基に1915年にヘルマン・フォスが、作者不詳とされてきた作品をラ・トゥールに帰属させることになるからである<sup>[3]</sup>。以下にカルメによる記述を引用する。

ラ・トゥール (クロード・デュ・メニル・ド・ラ)

リュネヴィルに生まれ夜の絵を得意とした。彼は自身の手で描いた、聖セバスティアヌスのいる夜の絵を、国王ルイ13世に献上した。この作品は完璧な出来映えで、王はこの作品だけを飾るために、部屋から他の絵画をはずしてしまった。ラ・トゥールは似た作品をすでにシャルル4世にも献上していた。この絵は今日、ナンシーの近く、ウドゥモン城のなかにある。<sup>[4]</sup>

この短い文章のなかで最も注目を引くのは、ラ・トゥールがルイ13世に作品を献上し、国王はその作品を大変気に入ったという内容だろう。ルイ13世とシャルル4世に献上したとされる《聖セバスティアヌス》のオリジナルは発見されておらず、10点の模写が現存している (fig.1)。これまでその図像内容や模写のクオリティーに関する研究が行われてきた<sup>[5]</sup>。その一方で、パリにおけるラ・トゥールの評価に関しての詳細な考察はされておらず、カルメの証言が鵜呑みにされている憾みがある。カルメによれば、ラ・トゥールはフランス宮廷において十分に評判の高い画家だったと理解されるが、ラ・トゥールが滞在した周辺の時期のパリの美術動向やコレクターの財産目録を多角的に検証すれば、この画家のパリでの名声については疑問が残る。本稿では、ラ・トゥール作品の評価額を軸に画家のパリでの評価について考察する。まずは、ラ・トゥール

fig.1

《ランタンのある聖セバスティアヌス》  
(ラ・トゥールの失われた原作に基  
づく模作) 油彩・カンヴァス、105×  
139cm、オルレアン美術



とパリについて現在まで知られている事実を確認するとともに、主要な先行研究を以下にまとめる。

### 1. ラ・トゥールとパリをめぐる先行研究と問題の所在

1948年にラ・トゥールに関する最初の本格的なモノグラフを刊行したパリゼは、ラ・トゥールが代父を務めた1639年12月22日付の洗礼記録のなかで、「王の常任画家」(Peintre ordinaire du Roi)と名乗っていることに言及する。また1640-42年にかけて、地元ロレーヌでの記録に登場する頻度が極端に落ちることに着目し、同時期にフランス軍によるロレーヌ侵攻が激化したため、ラ・トゥールはパリに赴き、新たな顧客を開拓したのではないかと推測した<sup>[6]</sup>。

1972年、テュイリエはパリゼにより指摘された1639年12月の記録を活字に起こし発表し、同時に「王の常任画家」の肩書は、同時期にラ・トゥールがパリに滞在したことを意味すると述べた<sup>[7]</sup>。

1979年、アントワヌにより、ついにラ・トゥールのパリ行きを証明する文書が発見される<sup>[8]</sup>。1639年の間に国庫から支出された支払を記録した帳簿の中に、ラ・トゥールのパリ滞在の費用に対する支払い命令書が存在したのである。この帳簿はいくつかの項目から成っており、ラ・トゥールへの支払い記録は「旅費」(Voyages)の項目に分類されている。そこには次のように記されている。

ジョルジュ・ド・ラ・トゥールに対し、国王のための任務にあたりナンシーからパリへの旅行のため1000リーヴルの支払い。この金額には6週間の滞在と復路の費用も含まれている<sup>[9]</sup>。

最終項目の終わり部分には、文書が作成された1639年5月17日の日付が書かれ、大法官セギエ、財務卿クロード・ド・ビュリオンらにより署名がされている。

さらにアントワヌは、ラ・トゥールとパリとのつながりを示唆する文書をもうひとつ発表している。史料の内容はギヨーム・ルエという当時19歳の青年が、樽職人との師弟契約を結んだ際の1640年8月25日付の文書である。この

契約を世話したのが、バティスト・カランという人物であり、その肩書には、「ルーヴルのギャラリーに居住する王の常任画家ラ・トゥールの代理人<sup>[10]</sup>」と記載されており、ラ・トゥールがルーヴルのグランド・ギャラリーに部屋を与えられていた可能性が浮上する<sup>[11]</sup>。またアントワヌは、パリでラ・トゥール作品を所有していた人物についても触れ、この画家とパリとの関係の全容を明らかにしようとした。

1992年、テュイリエは研究書の中で、ラ・トゥールとパリについて詳細に分析している<sup>[12]</sup>。それによれば、ラ・トゥールが自らを「王の常任画家」と称したことは、パリでも画家として活動し作品を売りたい画家の意図の表れであるという。というのも、国王から付与された肩書や、ルーヴルに住まうという特権なくしては、同業組合の支配下にあるパリにおいて地方の画家が自由に作品を売ることは困難だからである。したがって1639年の滞在以後も複数回パリを訪れており、フランス宮廷の有力者や美術愛好家の間では知られた存在だったのではないかと推測している。テュイリエは1639年の滞在時に「聖セバスティアヌスのいる夜の絵」を国王に献上したと考えており、支払われた1000リーヴルは、滞在期間の短さと献上した作品のサイズ等を考慮するとあまりに多額であり、王の感謝と賞賛の意が込められていると述べている。一方で、当時のパリで求められていた作品の傾向に自身の画風が合致しなかったことを、ラ・トゥール自身が感じ取ったのではないかと推測している。

1993年、バジュは、ラ・トゥールはその画家生活全体においてパリとの緊密な繋がりを有していたと推測した<sup>[13]</sup>。パリで本格的に活動する意図があったにもかかわらず最終的にそれが実現しなかったことに関して疑問を呈しており、その理由については明言していない。

以上、先行研究を振り返るとともに、ラ・トゥールとパリについて明らかになっている事実を確認した。ラ・トゥールが1638年の終盤から1639年の初頭にかけて短期間パリに滞在したことは事実であり、それ以後は「王の常任画家」の肩書を使用している。しかし、一次史料は、アントワヌにより発表された2点以外は発見されていないため、パリでの活動内容を知ることはできず、滞在の正確な日付すら明らかではない。これまで、ルイ13世による称賛や、ラ・トゥールに付与された肩書、支払われた1000リーヴルという金額、ルーヴルに住まうという特権が目立つ一方で、パリでのラ・トゥールの評価についての踏み込んだ研究はなされてこなかった。本稿ではコレクターの財産目録や当時のパリの美術政策を鑑みることで、先行研究ではあまり強調されてこなかったラ・トゥール作品の評価額に注目し<sup>[14]</sup>、パリのコレクターの間でのラ・トゥール作品の受容の問題について検討したい。

## 2. コレクターの財産目録におけるラ・トゥール作品の評価額

ラ・トゥール作品を所有していたコレクターの財産目録を検証する前に、17世紀フランスにおける絵画蒐集活動の展開について簡単に記しておく<sup>[15]</sup>。1600年代初頭、当時まだフランスには、美術作品を蒐集する文化が十分に根付いていなかった。1630年頃に、国王や有力者がコレクションを形成する

活動がようやく活性化するが、それにはイタリアからの影響、とりわけ1600年にフランス王室に嫁いだマリー・ド・メディシスの存在が大きい。彼女とその一族は、芸術の庇護者としての長い歴史と経験を有し、彼らの芸術に対する知識と正確な理解はフランスの知的エリートたちにとって、洗練と教養の証としてうつたのであった<sup>[16]</sup>。宰相リシュリユーは、フランソワ1世以降増えていなかった国王のコレクション蒐集を本格的に再開することを提案し、文化財を増大させるための政策を打ち出す。リシュリユーが中心となり1632年に歿したローマの枢機卿ルドヴィコ・ルドヴィージのコレクションを入手しようと企てるのは、1641-42年のことである。この時の交渉は頓挫するが、1650年頃リシュリユーの後を継いで宰相となったマザランが個人コレクション用に数点の絵画を購入し、さらに後のコルベールの時代にルドヴィージのコレクションの一部がフランス王室に入っている<sup>[17]</sup>。リシュリユー、マザラン、クレキラ宮廷の有力者が個人コレクションを形成する活動も同時に開始する<sup>[18]</sup>。

また、フランスにおいて絵画を蒐集することが王侯貴族だけではなく、裕福な市民層（ブルジョワジー）に浸透し始めるのも、1630年代である。その背景には、移動可能なタブロー画の発展とともに作品のサイズが縮小し、私的空間での絵画受容が広がったこと、人の国際間の移動が活発化し、イタリアや北方の作品が出回り始めたことがある。図像のマーケットも変化し、それまで主流であった注文制作（それは作品の内容、形態、流通ともに束縛を強い）に加えて完成品買い上げ方式が徐々に発展し作品の流通を促進する。作品を売買する「仲介者」が出現するのもこの時期である<sup>[19]</sup>。

フランス宮廷で、ラ・トゥールの作品を所有していたとされる人物としては、既に言及したルイ13世、宰相リシュリユー、財務卿クロード・ド・ビュリオン、大法官セギエ、陸軍大臣ルーヴォアらの名前が挙げられる。

ラ・トゥールのパリ滞在からまだ間もない、1640年12月23日に死亡した財務卿ビュリオンの財産目録のなかの絵画作品は、シモン・ヴェエにより査定がされている<sup>[20]</sup>。この中で、ラ・トゥールによる《聖ペテロの否認》に30リーヴルの評価額がつけられている。アントワヌは同目録の中でクロード・ロラン（1600-1682）の作品が150リーヴルであることと比較し、ラ・トゥール作品の価格の低さに注意を向けている。そして、この事実について、ヴェエのラ・トゥールに対する嫉妬や軽蔑の表れではないかと推測している<sup>[21]</sup>。その後、17世紀の美術コレクションを網羅的に研究したシュナッペルは、パリのコレクターの目録全体においてラ・トゥールの評価が非常に低いことに疑問を呈しているが、その理由については意見を述べていない<sup>[22]</sup>。確かにラ・トゥール作品を所有していたパリの蒐集家の財産目録に目を走らせると、ラ・トゥール作品の評価額は他の画家と比較して明らかに低い。絵画の値段に関しては、作品の大きさや、その内容（ジャンル）が大きく関係している。しかし、そのような要素を考慮してもなお、ラ・トゥール作品の評価は劣っていると言わざるを得ない。パリのコレクターの中で最も多くのラ・トゥール作品を所有していた、ジャン＝バティスト・ド・プルターニュの死後の財産目録を例に検証してみよう。

ジャン＝バティスト・ド・プルターニュは、軍務官を務め、1639年の12月から1645年の9月までロレーヌで活動していた。1650年に死亡した際の財産目



録 (fig.2) はミニョにより活字に起こされ発表されている<sup>[23]</sup>。ブルターニュはパリ4区の小修道院の中の質素なアパートマンに居住していたが、そこに膨大な美術品を蓄積しており、360もの絵画、50のブロンズ像、40の胸像、2000近くのメダルを所有していた。蒐集家というよりむしろ仲介者と言った方がより正確であり、より富裕なコレクターに高値で作品を売買していたと考えられている。

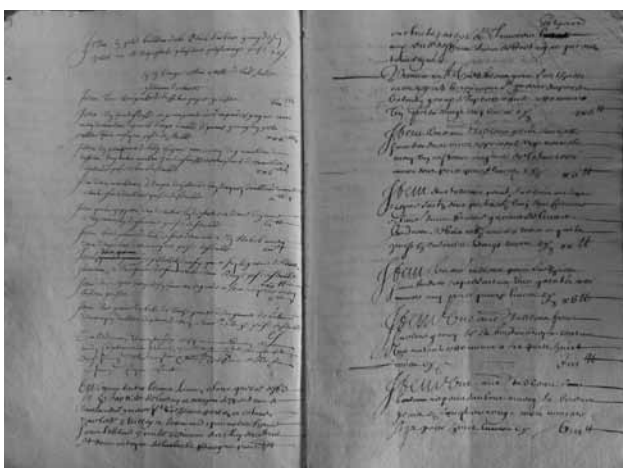


fig.2  
ジャン=バティスト・ド・ブルターニュの死後の財産目録、1650年10月、フランス国立古文書館

ブルターニュの目録は、この時期のブルジョワジーによる蒐集活動の典型としてしばしば取り上げられている。一貫した趣味や嗜好に沿った蒐集ではなく、流派や主題にこだわりを持たず様々な国と地域、ジャンルの作品群で構成されており、あらゆる分野の作品を一堂に集めることへの執着が表れているという<sup>[24]</sup>。

この目録の中の絵画部門の査定を行ったのは、王の常任画家の肩書を有するジャン・ブロン(c.1590/94-1666)という画家である。目録におけるラ・トゥールおよび同時代の画家の作品とその評価額の一部を資料1にまとめる。目録には5点のラ・トゥール作品の記載が確認でき、それらには15～32リーヴルという低い値段がつけられている<sup>[25]</sup>。それは次に示す他の画家による作品の評価額と比較すると、明らかとなる。

資料に挙げたなかで最も評価額が高いのは、400リーヴルの値がつくパウル・ブリルの風景画であり(91)、次いでアンニーバレ・カラッチの神話画と宗教画が350～300リーヴルである(31、57、266)。他に200リーヴル以上の値がつくのは、コルネリス・ファン・プーレンブルフ(60、87、153ほか)、グイド・レーニ(98)、リベーラ(212)らの作品である。プーレンブルフに関しては、模写や「プーレンブルフ風の作品」と記載されるものを含めれば、この目録のなかに19点が確認でき点数の多さが際立つ<sup>[26]</sup>。アルバーニの2点の風景画がそれぞれ75リーヴル(46、47)、マンフレディの作品が120リーヴルである(109)。ラ・トゥールと同世代のフランス人画家では、ブッサン(97、208)やクロード・ロラン(58、59)の作品がおおむね100リーヴル以上である。同年代のカラヴァジェスキ、ヴァランタンに関しては、(22)「ユディット」に75リーヴルの値がついている<sup>[27]</sup>。ヴァランタンの作品の模写である(1)「聖ペテロの否認」は25リーヴルで、ラ・トゥールのオリジナルとはほぼ同額である。こうして見ると、ラ・トゥールの作品につけられた評価額は同時代の画家の間では下位に属すると言えるだろう。ラ・トゥールと同様もしくはそれ以上に評価額が低いのは、アルザスやパリで活動し静物画を数多く手掛けたシュスコプフであるが、その評価額は50リーヴルから一桁台まで大きくひらきがある(21、26、54ほか)。

他のコレクターの目録にも目を移すと、17世紀全体を通してラ・トゥール作品の価格はほぼ一定であることが解る<sup>[28]</sup>。1644年に作成された、画家シモン・コルニユの財産目録にてラ・トゥール作「聖ヒエロニムス」は25リーヴルである<sup>[29]</sup>。1683年に死亡した大法官セギエの財産目録においては、「聖ヒエロ

a. ラ・トゥールの作品

- (2) 「乳母と子供」15
- (12) 「眠る修道士」20
- (14) 「女占い師」30
- (20) 「蠟燭のもとで演奏するフルート奏者」32
- (33) 「蠟燭の明かりの中で瞑想する2人のカプチン会修道士」25

b. ラ・トゥールの同時代の主な画家<sup>[2]</sup> (番号順)

- |  |  |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"><li>(1) ヴァランタンに基づく模作「聖ペテロの否認」25</li><li>(22) ヴァランタン「ユディト」75</li><li>(21) シュトスコプフ「花、果物、パン」50</li><li>(24) ヤン・ミール「海上の戦い」25</li><li>(26) シュトスコプフ「林檎」12</li><li>(29) プッサン「ノアの犠牲」60</li><li>(30) シャルル・メラン「聖母のエリザベツ訪問」70</li><li>(31) アンニーバレ・カラッチ「ディアナの水浴」300</li><li>(34) クロード・ロラン「港」150</li><li>(46) アルバーニ「風景」75</li><li>(47) アルバーニ「風景」75</li><li>(48) プーレンブルフ「聖エティエンヌの殉教」150</li><li>(51) アンニーバレ・カラッチ「楽園を追われるアダムとイヴ」200</li><li>(52) プーレンブルフ「荒野の洗礼者ヨハネ」60</li><li>(54) シュトスコプフ「桃」20</li><li>(57) アンニーバレ・カラッチ「聖母と眠るキリスト」300</li><li>(58) クロード・ロラン「風景」120</li><li>(59) クロード・ロラン「風景」120</li><li>(60) プーレンブルフ「岩のあるはらかな風景」300</li><li>(80-85) シュトスコプフ「6点の果物を描いた絵画」24</li><li>(86) クロード・ロラン「港」150</li><li>(87) プーレンブルフ「岩のあるはらかな風景」250</li><li>(91) パウル・ブリル「風景」400</li><li>(97) プッサン「バッカスの養育」120</li><li>(98) グイド・レーニ「聖ペテロの悔恨」250</li><li>(100) (22) 「ユディト」の模作 50</li><li>(109) マンプレーディ「聖セバスティアヌス」120</li><li>(113) プーレンブルフに基づく模作「風景」20</li><li>(115) アルバーニ「受胎告知」150</li><li>(120, 121) アルバーニ「2点の風景画」100</li><li>(122) シュトスコプフ「クビド」3</li><li>(125) アンニーバレ・カラッチ「瞑想するマグダラのマリア」75</li><li>(153) プーレンブルフ「風景」300</li><li>(156) シュトスコプフ「葡萄とその他の果物」25</li></ul> | <ul style="list-style-type: none"><li>(161) ヴァン・ダイク「キリストの誘惑」70</li><li>(165) シュトスコプフ「煙草を吸う人物たち」20</li><li>(170) シュトスコプフ「書物と銅版画」15</li><li>(173) ヤーコブ・ピナス「マルタ島での聖パウロの奇跡」25</li><li>(178) シュトスコプフ「サクランボ」4</li><li>(179) ブランシャール「マルシユアス」60</li><li>(180) ヴァン・ダイク「肖像画」60</li><li>(199) ブランシャール「ミダス」45</li><li>(201) ヴァン・ダイクに基づく模作「十字架降下」18</li><li>(208) プッサン「バッカスの埋葬」120</li><li>※ ミニョは、埋葬 (sépulture) ではなく養育 (nourriture) ではないかと推測している。</li><li>(209) パウル・ブリル「ニンフのいる風景」130</li><li>(210) ロマネッリ「イエスを抱く聖母」50</li><li>(212) リベーラ「マグダラのマリア」200</li><li>(219) プーレンブルフ「売られる幼児ヨセフ」70</li><li>(232) パウル・ブリル「風景」100</li><li>(253) グイド・レーニ「クビド」150</li><li>(250) プーレンブルフ「荒野のマグダラのマリア」200</li><li>(252) プーレンブルフ「羊を導く羊飼いの」150</li><li>(256) プーレンブルフ「エマオへむかうキリスト」75</li><li>(257) プーレンブルフ「ロトとその娘」75</li><li>(266) アンニーバレ・カラッチ「聖フランチェスコの死」315</li><li>(308) ヤン・ブリュエゲル「風景」45</li><li>(317) プーレンブルフ「パラスのいる風景」45</li><li>(321) パウル・ブリル「3点の小絵画、エジプトへの逃避、戦闘図 聖アントニウスの誘惑」50</li><li>(322, 323) パウル・ブリル「2点の風景画」75</li><li>(324, 325) プーレンブルフ「キリストの洗礼と悔悛するマグダラのマリア (2点)」40</li><li>(330, 331) グリマルディ「2点の風景画」60</li><li>(334) パウル・ブリル「廃墟のある風景」40</li><li>(342) プーレンブルフ「死せるキリスト」75</li></ul> |
|--|--|

(1) 画家の同定に関してはミニョの見解に従う。C.Mignot, « Le cabinet de Jean-Baptiste de Bretagne un “curieux” parisien oublié », *Archives de l'art français*, 26, 1984, pp.71-87. また、本資料の作成にあたり以下の文献も参照した。望月典子「17世紀パリにおける「好事家」たちの絵画への眼差し」遠山公一、金山弘昌編『美術コレクションを読む』慶応義塾大学出版会、2012年、281-306頁。  
(2) 16世紀後半から17世紀に活動した画家を対象とする。

ニムスのいる夜の絵」と「聖ヨセフを照らすキリストのいる夜の絵」にそれぞれ30リーヴル、「聖ヒエロニムス」に20リーヴルの値がついている<sup>[30]</sup>。1691年に死亡した陸軍大臣ルーヴォア、1700年死亡したルイ14世の宮廷造園総監アンドレ・ル・ノートルの両財産目録において、「夜の絵」と記載されているラ・トゥール作品には、10リーヴルと15リーヴルの評価額がついている<sup>[31]</sup>。

宗教画であっても風俗主題を扱った作品と値段はさほど変わらず、ジャンルの階層を考慮してもなお、ラ・トゥール作品の評価の低さは明らかである。

3. 1630-40年代のパリの美術動向とラ・トゥール

パリにおけるラ・トゥール作品の低評価の原因を何かひとつに帰すことはできず、当時の文化環境においてその原因となり得る事柄は多岐にわたると考えられる。本稿の以下の部分では、「ラ・トゥールのキャリア形成過程」と「17世

紀中盤のバリにおけるイタリア趣味」をその要因の一部と考え、各項目ごとに論じる。

### 3-1. ラ・トゥールのキャリア形成過程とカラヴァジズム受容をめぐる問題

ラ・トゥールが、どのようにして画家としての技術を身につけ画風を形成したかを検討するにあたり、同世代のフランス人画家のキャリア形成過程の傾向を分析してみよう。ラ・トゥールと同じく1590年代に生まれた画家の多くはイタリアへ出向き、個人差はあるもののその地で何年間か活動している場合が多い<sup>[32]</sup>。17世紀前半、パリはまだ美術の中心と言えるような都市ではなく、画家を目指す者が参照すべき作品はフォンテーヌブローにあるものを除いてほとんど存在しなかった。そのためイタリアへ行かずして、古代建築や彫刻、ルネサンスの巨匠たちの作品などの傑作を見ることはできなかった。また、制度面においてもイタリアには利点が多かった。イタリアにおいては画家の活動を制限するような規定はなく、外国人であっても自由に活動し注文が獲得できる環境があった。画家として仕事をするにあたり、パリのように同業組合の規定に束縛されることもなく、国王の認可状も必要なかった。加えて、特にローマはカトリック教会の首都としての強固な基盤があり安定した注文を得ることができた。以上のような理由から、1580-1600年の間に生まれたフランス人画家のイタリア留学率は高い<sup>[33]</sup>。本稿ではラ・トゥールの画風と経歴について問題にするため、カラヴァジェスキを中心に論じるが、流派を問わず、ラ・トゥールと同年代のフランス人画家の多くはイタリアで学んでいる。ラ・トゥールに関しては、イタリア行きを裏づける史料は発見されていない。テュイリエが、当時の一般的傾向や、カトリック改革期におけるロレーヌの宗教環境を理由にラ・トゥールのイタリア修行を確信する一方で<sup>[34]</sup>、プラント、ニコルソン、キュザンは、初期のラ・トゥール作品の中の北方的要素から、イタリア修行説には否定的見解を示している。

17世紀前半のイタリア、とくにローマでは、革新的な様式をもたらしたカラヴァッジョ(1571-1610)から学習、模倣していた画家が数多く活動しており、当時ローマを訪れていたフランス人画家たちもその例外ではない。ヴァランタン・ド・ブーロニュ(1591-1632)、シモン・ヴァーエ(1590-1649)、ニコラ・トゥルニエ(1590-1626)、ニコラ・レニエ(1590-1667)、ギイ・フランソワ(1580-c.1650)など1580-90年代に生まれた画家の多くは、1610-20年代のローマでカラヴァジズムに接している<sup>[35]</sup>。ラ・トゥールもカラヴァジェスキのひとりであると理解されているが、その受容のしかたは他の画家ほど単純に理解できるものではない。

1610-20年代、カラヴァッジョ亡きあとのローマにおいて中心的立場にいたのは、バルトロメオ・マンフレディ(1582-1622)であり、ラ・トゥールと同年代のカラヴァジェスキたちはマンフレディによる強い影響下のもと、類似した環境で様式を受容した。カラヴァジズムの特徴である半身像構図や、密集した人物群を最前景に配する手法は、この時期マンフレディによって確立され普及した。その過程で画面に光源を配した夜景表現が北方画家たちを中心に描かれるようになる。



fig.3  
ヘラルト・セーヘルズ《聖ペテロの否認》1620年頃、油彩・カンヴァス、157.9×112cm、ノースカロライナ美術館



fig.4  
ジョルジュ・ド・ラ・トゥール《聖ペテロの否認》1650年、油彩・カンヴァス、120×160cm、ナント美術館

に見てみよう。イエスを否認するペテロと女中に加え、賭博をする兵士たちの一群を配した構図がこの時代の定番である (fig.3)。そして、これらの画家たちから20年ほど後に描かれたラ・トゥールによる同主題もその構図が踏襲されている (fig.4)。先行作品との構図上の類似は明らかであるが、喧騒は感じられず、かたくこわばった線が独特の静謐さを作り出し先行作例とは異なる個性が見て取れる。ラ・トゥールは1616年以降ロレーヌでの記録に登場するようになるため、仮にそれ以前にローマにいたとしても、同世代のカラヴァジェスキたちと長期間にわたり接触を持ったとは考えにくい。ラ・トゥールは、自らの画風を確立した後で過去に流行した構図を表面的に借用しているのだろう<sup>[36]</sup>。いずれにせよ、ラ・トゥールのイタリア行きに関する問題は複雑であり、いまだ一定の結論を得るには至っていない。

一方で、ラ・トゥールの画風について、北方の画家たちとの類似性を強調する意見が出されている。とりわけ画家が自らの様式を形成しつつあり、まだ他の画家への依存度が高いと考えられる初期の作品群において北方の影響が顕著であることは、イタリア修行の可能性に疑問を投げかける。

その一例として、ブラントやキュザンは、ラ・トゥールが例外的に画家活動の初期に描いたとされる夜景表現、《金の支払い》(fig.5)に関して、フランドルやオランダの画家たちの側に源流があると主張している<sup>[37]</sup>。「税金の支払い」の主題は16世紀から17世紀のフランドルに馴染み深いものである。また、16世紀前半のオランダにおいて、ルカス・ファン・レイデン (1494-1533) やヤン・コルネリス・フェルメイエン (c.1500-1559) らの間で、テーブルを囲んだ人

ラ・トゥールがいつ頃からカラヴァジズムを取り入れ始めたかという問いに正確に答えることは不可能である。しかし、ラ・トゥールの作品でカラヴァジズムの構図が最も分かりやすく表れているのは、1630年代以降の作品であり、とりわけ同時期に専念始めた「夜の絵」において顕著である。一方で、カラヴァジズムは1620年頃になると終息の兆しを見せ始め、その後は、ローマから故郷に戻った一部の画家により継続されるにすぎなくなる。ラ・トゥールの様式は必ずしも主流であった芸術運動に沿って発展しているのではなく、なぜ流行が終わる頃にカラヴァジェスキの構図を描き始めたのか、という疑問が残る。

カラヴァジェスキによる豊富な作例が残る「聖ペテロの否認」を例



物群を高い視点から捉え、机の上の品々とともに描き、ときには蠟燭が場面を照らし出すといったある定型の構図が存在するのである (fig.6)。このような点において、ラ・トゥールの《金の支払い》には16世紀後半の北方の伝統が流入しているという見方がある<sup>[38]</sup>。

ラ・トゥールの生涯についての多くは記録の網から抜け落ちており、イタリアに行った可能性を完全に否定することはできない。短期間イタリアに旅行し、そこでいくつかの作品を見たのかもしれない<sup>[39]</sup>。イタリアとの関係が必ずしもカラヴァジズムを意味するわけではないとしても、ラ・トゥールの作品の中にイタリアで吸収してきた表現や造形性を見出すのは困難であり、イタリアに腰を据えて多くを学んだとは考えにくい。



fig.5  
ジョルジュ・ド・ラ・トゥール《金の支払い》1616-18年頃、油彩・カンヴァス、99×152cm、ウクライナ、リヴォフ美術館

fig.6  
ヤン・コルネリス・フェルメイエン《カナの婚礼》1530-32年頃、油彩・板、66×84.5cm、アムステルダム、国立美術館

### 3-2. 1630-40年代のパリにおけるイタリア趣味

次に、17世紀中盤のパリの美術動向に目を向けてみる。ラ・トゥールがパリに滞在した1639年頃は、シモン・ヴェエとその弟のオーバン (1595-1641)、ジャック・ステラ (1596-1657) がサンジェルマン=アン=レ城の礼拝堂のための仕事をしていた。そのうちのひとつ、ステラによる《マリアを神殿に導く聖アンナ》(fig.7)は、古代彫刻を思わせる厳しい人体描写と背景の建築物により構成される堅牢な枠組みが厳格な印象をもたらし、次世代のフランス人画家たちの間で展開する新しい様式 (アティシズム) を予兆している。シモン・ヴェエも礼拝堂の主祭壇画制作に着手していたが、最終的にその作品は受理されなかったようである<sup>[40]</sup>。しかし1640年頃にサンジェルマンの新宮殿のため制作された、ヴェエによる寓意画の連作が残されている。そのうちのひとつ《富》(fig.8)は、鮮やかな黄色い衣が軽やかに女性を包み、画面全体を穏やかな光が支配する明るく優雅な作品に仕上がっている。ヴェエはローマ時代、フランスのカラヴァジェスキたちの中心的人物であったが、フランスに帰国して以降は明るい色調の優雅な画風に一転する。この時期のパリでは、イタリアで学んだフランス人画家により新たな様式が確立されつつあった。

パリでは1630年頃から、上述のサンジェルマンの例にも示されるように、王室所有建築の装飾や宮殿や貴族の邸宅を飾るための絵画制作が本格的に始動する。しかしパリには国際的な名声を有する画家が不足しており、リシュリューはとりわけイタリア人画家およびイタリアで実績を積んだフランス人画





fig.7  
ジャック・ステラ《マリアを神殿に導く聖  
アンナ》1639年頃、油彩・カンヴァス、  
136×102cm、ルーアン美術館



fig.8  
シモン・ヴーエ《富》1640年頃、油彩・  
カンヴァス、170×124cm、パリ、ルー  
ヴル美術館

家を招聘することに躍起になった。1627年にシモン・ヴーエをローマから呼び戻し、1629年には、マリー・ド・メディシスのための作品制作をガイド・レーニ（1575-1642）に依頼するが実現せず、1641年にニコラ・プッサン（1594-1665）をローマから帰国させるが、目的のひとつであったルーヴルのグランド・ギャラリーの装飾は叶わず、2年後にプッサンはローマに戻る。リシュリユーの死後も、ジョヴァンニ・フランチェスコ・ロマネッリ（1610-1662）がマザラン邸とランペール邸、ルーヴル宮の装飾のため二度にわたりパリに招かれ（1645-47、1655-57）、王室建造物局総督ジュブレ・ド・ノワイエは、ピエトロ・ダ・コルトーナ（1569-1669）を招聘しようと試みるが失敗に終わる。

当時、美術にまつわるさまざまな事柄において、フランスはイタリアを主要な参照軸としていたことは前述の通りであるが、そのことが、作品に対する嗜好や評価に大きく関係していた蓋然性は高い。17世紀前半、フランス人により蒐集された同時代のイタリア絵画のコレクションの充実ぶりは、1988年に開催された展覧会『17世紀——フランスのコレクションにおけるカラヴァッジョの世紀<sup>セイチェント</sup><sup>[41]</sup>』にその一端を知ることができる。当時フランスでは、流派を問わず、イタリアから大量に作品を集めていたことがわかる。1670-80年頃「色彩論争」においてルーベンス派が優位に立ちましたが、北方の絵画の地位が安定するのは18世紀中盤であり、17世紀全体を通してフランスにおけるイタリア絵画の優位性は明白であるとシュナッペルは述べている<sup>[42]</sup>。

この時期のイタリア趣味の典型とも言えるのが、國務卿ラ・ヴリリエールの邸宅に設置されたギャラリーである<sup>[43]</sup>。このギャラリーに飾る作品を蒐集する動きは1630-40年代に始動しており、ガイド・レーニ、ピエトロ・ダ・コルトーナ、グエルチーノ（1591-1666）、アレックスandro・トウルキ（1578-1649）、ニコラ・プッサンらの作品が集められた。プッサンを除き、ボローニャやローマで活躍するイタリア人画家の作品を購入している。天井画を担当したのは、ローマでペレティ=アルマジーア宮の天井画を手掛けた実績を持つフランス人画家、フランソワ・ペリエ（1594-1649）である。また、このギャラリーにはローマのファルネー

ゼ・ギャラリーを飾るカラッチの2点の作品《ケファロスとアウロラ》、《ペルセウスとアンドロメダ》の模写も飾られていた。ラ・ヴリリエールの目録には、上述の2点の他にも、ファルネーゼ・ギャラリーからの模写が10点存在しており、ローマでファルネーゼに親しんでいたペリエが仲介となり模写を入手したと推測されている<sup>[44]</sup>。

一方で北方の作品も数多く出回っていたが、その評価にはバラつきがある。当時のパリにおいて圧倒的名声を有した北方出身の画家としてはルーベンス(1577-1640)を挙げることができる。しかし北方絵画全般に目を移すと、下位ジャンルを扱った作品が多いことも要因となり、イタリアの作品と比べ評価は劣る。シュナッペルはアルプス以北の画家に関しては、イタリアでの実績を有し、様式がイタリア化している画家に対する偏愛があったという重要な指摘をしている<sup>[45]</sup>。例を挙げると、北方出身者の中では、ゴフレード・ウォールス(c.1595-1638/40)、パウル・ブリル(1554-1626)、コルネリス・ファン・プーレンブルフ(1594/95-1667)、らが高い評価を獲得しており、ブルターニュの目録においてもそのことが示されている(資料1)。16世紀以降、風景画は北方の専門領域として認識されていたが、彼らはフランドルの風景画の伝統を知りつつも、イタリア滞在を通して自然主義的風景表現を確立しイタリア風景画の展開に少なからず影響を与えた画家たちである、彼らのイタリアでの活動期間はさまざまであるが、同地にて多くを吸収し牧歌的風景画を数多く手掛けた。フランスの画家に関しても同様に、ローマを活動拠点としたクロード・ロランやプッサンが高評価を獲得している。

## 結論

パリではカラヴァジズムは普及せず、当時主流であった様式とラ・トゥールの画風は大きく異なる。それに加えて、当時のパリにおいて、イタリアでの経験を有しているかどうかは、画風と同様に評価に関わる問題だったのではないだろうか。問題をあまり単純化することはできないが、ラ・トゥールの画業に国際的な経験が欠如していたことが、この画家のパリでの低評価の原因をある程度は説明することになるのではないか。ラ・トゥールの名声は著しく地方に限定されたものであり、生前からすでに忘却の下地ができあがっていたのだろう。

ラ・トゥールはパリ滞在の後も地元ロレーヌで势力的に制作を続け円熟期を迎える。特に1645年以降は、フランスから派遣されロレーヌを統治していたラ・フェルテ総督に贈与するため、リュネヴィル市から定期的に注文を受けている。1653年10月に作成されたラ・フェルテの目録の中に6点のラ・トゥール作品が記載されている<sup>[46]</sup>。この目録はナンシーの宮廷画家であるクロード・ドリュエ(c.1588-1660)と、ジャン・カプション(生没年不明)という画家により査定されている。目録の中の記述には画家名が出てこないものの、注文記録との照合によりラ・トゥールの作品であることが確認されている。そこには、現在行方が明らかになっている《松明のある聖セバスティアヌス》(fig.9)や《羊飼いの礼拝》(目録ではわれらの主の降誕と記載、ルーヴル美術館蔵)が含まれている。

fig.9

ジョルジュ・ド・ラ・トゥール《松明のある聖セバスティアヌス》1649年、油彩・カンヴァス、167×130cm、パリ、ルーヴル美術館



「我らの主の生誕を描いた夜の絵」、額縁付き、400リーヴル

「聖アンナを描いた夜の絵」、50リーヴル

「縛られたキリストと鞭打つユダヤ人を描いた夜の絵」、80リーヴル

「カード遊びをする2人の人物を描いた絵」、額縁なし、200リーヴル

「聖セバスティアヌスを描いた夜の絵」、金の額縁付き、300リーヴル

「聖ペテロの否認を描いた夜の絵」、金の額縁付き、100リーヴル<sup>[47]</sup>

ラ・フェルテの目録の中でのラ・トゥール作品の査定額はパリとは大きく異なり、50リーヴルから400リーヴルである。地元では高い評価を得ていたようである。

パリとロレーヌでのラ・トゥールに対する評価の違いを、社会学的見地から捉えるならば、エニックが述べるように、アカデミーモデルによる統括が始まりヨーロッパ規模、国内規模で中央化するパリと、周縁化する地方のずれとして解釈することができるだろうか。エニックによると、ラ・トゥールが生きた時代の後半、つまり17世紀中盤以降のパリでは、絵画にまつわるさまざまな事柄は、アカデミーを嚆矢として組み上げられる序列に従って再編成され、ジャンルの優劣、パリへの市場の独占と集中化など、アカデミーがその階層理念を押し付け始める。それまではさまざまな都市に分散していた制作拠点のなかで、パリが特権的地位を得ると、その他の都市は「田舎」と化してしまう。すると、美的価値判断において伝統や地方性はネガティブに捉えられ、首都と地方を隔てる距離は「新しい情報の遅れ」を意味することになるという。

テュイリエは、ブッサンがラ・トゥールと同時期にパリに招かれた際に、課せられた仕事が自らの気質や関心と合わなかったためにフランス宮廷を去った経緯を持ち出し、両画家の意外な共通点に触れている<sup>[48]</sup>。ラ・トゥールもパリで宮殿や邸宅、祭壇を飾るスケールの大きな作品群を目の当たりにし、自らの画風が需要にそぐわないと感じ取ったのだろう。両画家にとって、大画面の装飾的な作品が彼らの気質と合致しないことは、同じであったのかもしれ

ない。しかし、ブッサンの関心は学識者の期待と合致し歴史画家としての地位を確立した。一方でラ・トゥールには国際的な経歴が欠如しており、なおかつその極端に簡素で精神的な作風はパリでは田舎じみていて時代遅れと受け取られたのかもしれない。とはいえ、二人の画家はパリを離れ公共事業から逃れたことで、自らの画風を円熟させ独自性を確立することができたのではないだろうか。

〔付記〕

本稿は、2014年9月、日仏美術学会第132回例会にて発表した原稿を加筆・修正したものである。ご意見・ご指導をいただいた先生方に御礼を申し上げます。

[1] A.Calmet, *BIBLIOTHÈQUE LORRAINE, OU HISTOIRE DES HOMMES ILLUSTRÉS*, Nancy, 1751.

[2] A.Joly, « Du Ménil- La- Tour, Peintre », *Journal de la société d'archéologie Lorraine*, Nancy, 1863, t.XII, pp.90-96.

[3] H.Voss, « Georges du Mesnil de La Tour », *Archiv für Kunstgeschichte*, 1915, 2<sup>e</sup> année fascicule 3-4, planche 121, 122, 123 et page de texte.

[4] Calmet, *op.cit.*, 1751, p.947. « TOUR (Claude du Ménil de la) natif de Lunéville, excellait dans les Peintures des nuits. Il présenta au Roi Louis XIII. Un Tableau de sa façon, qui représentait un saint Sébastien dans une nuit ; cette Pièce étoit d'un goût si parfait, que le Roi fit ôter de sa chambre tous les autres Tableaux, pour n'y laisser que celui-là. La Tour en avoit déjà présenté un pareil au Duc Charles IV. Ce Tableau est aujourd'hui dans le Château de Houdement, près Nancy. » 名前と出生地はカルメの誤りである。

[5] P.Choné, « La lanterne et le flambeau », dans A.Reinbold, éd., *Georges de La Tour ou la nuit traversée*, Metz, 1994, pp.145-158 ; Cat. exp., *Georges de La Tour*, cat. par J.-P.Cuzin, P. Rosenberg, Grand Palais, Paris, 1997-98, pp.166-181, cat. n° 31C1-10 ; Cat. exp., *Le Saint Sébastien soigné par Irène de Georges de La Tour*, Musée des beaux-arts, Orléans, 1998.

[6] F-G.Pariset, *Georges de La Tour*, Paris, 1948, pp.66-67. パリゼの研究以後もラ・トゥールに関する史料の発見は続き、1641年にラ・トゥールは記録に登場する。ラ・トゥールに関して発見されている記録のすべては以下を参照。J.Thuillier, *Georges de La Tour*, Paris, 1992, pp.243-279.

[7] Cat. exp., *Georges de La Tour*, cat. par J. Thuillier, P. Rosengerg, Orangerie des Tuileries, Paris, 1972, p.74.

[8] M.Antoine, « Un séjour en France de Georges de La Tour en 1639 », *Annales de l'Est*, 1979, pp.17-26.

[9] « A Georges de la Tour, la somme de mil livres a luy ordonnée pour le voyage qu'il est venu faire de Nancy a paris pour affaires concernans le service de sa maiesté, y compris son séjour de six semaines et son retour. », Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, FR.NOUV.ACQ.165 (NAF165), 1639, Fol.54.

[10] « Baptiste Quarin, facteur de Monsieur de La Tour peintre ordinaire du Roy résidant aux galeries du Louvre », Archives nationales, MC/ET/XIX/420. 1640.

[11] 芸術家や職人のルーヴル宮への居住に関しては下記を参照。J.J.Guiffrey, « Logements d'artistes au Louvre : liste générale des brevets de logement sous la Grande Galerie au Louvre », *Nouvelles archives de l'art français*, 1873, pp.1-221. 特に17世紀前半の居住状況に関してはユアールにより調査されており、1640年頃はジャック・ステラヤシモン・ブーエらの画家が部屋を与えられていた。G.Huard, « Les logements des artisans dans la grande galerie du Louvre sous Henri IV et Louis XIII », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1939, pp.18-36.

[12] Thuillier, *op.cit.*, 1992, pp.107-112.

[13] T.Bajou, « Hypothèses sur le séjour parisien de Georges de La Tour », dans A.Reinbold, éd., *op.cit.*, 1994, pp.71-82.

[14] 17世紀イタリアを対象としたものであるが、作品の評価額や画家を取りまく経済状況に関する研究には以下のものがある。R.E. Spear, P. Sohm, *Painting for Profit : The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven, London, 2010.

[15] 以下に、17世紀の美術コレクションに関する主要な研究を挙げる。E.Bonnaffé, *Dictionnaire des amateurs français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1884, repr. in Tokyo, 1998 ; G. Wildenstein, « Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII », *Gazette des Beaux-Arts*, 1950, pp.153-273 ; A.Schnapper, *Curieux du Grand siècle*, Paris, 1994.

[16] D.Posner, « Concerning the 'Mechanical' Parts of Paintings and the Artistic Culture of Seventeenth-Century France », *The Art Bulletin*, 75, 1993, p.587. マリー・ド・メディシスについては以下を参照。Cat. exp., *Marie de Médicis : un gouvernement par les arts*, sous dir. P.B.Pacht et al. Blois, Château de Blois, 2003-2004 ; sous dir. M.Fumaroli, *Le siècle de Marie de Médicis*, Alessandria, 2003.

[17] ルドヴィージのコレクションをめぐるフランスの蒐集活動については以下を参照。K.Garaz, « The Ludovisi Collection of Picture in 1633 -I and II », *The Burlington Magazine*, may,



1967, pp.278-289; june, 1967, pp.339-348; A. Pas de Sécheval, « Les Collections Ludovisi et la politique artistique royale française au XVII<sup>e</sup> siècle. Une Tentative d'achat à la fin du règne de Louis XIII », *Revue de l'art*, 91, 1991, pp.69-73.

[18] マザラン、クレキのコレクションについては以下を参照。A. Brejon de Lavergnée, « Note sur la collection de peintures du cardinal Mazarin, sa formation et son sort après 1661 », dans J. Serroy, éd., *La France et l'Italie au temps du Mazarin*, Grenoble, 1986, pp.265-274; A. Pas de Sécheval, « Aux origines de la collection Mazarin: l'acquisition de la collection romaine du duc Sannesio (1642-1644) », *Journal of the History of Collections*, 5, no.1, 1993, pp.13-21; J.-C. Boyer, I. Volf, « Rome à Paris : les tableaux du maréchal de Créquy (1638) », *Revue de l'art*, 79, 1988, pp.22-41.

[19] N. Heinich, *Du Peintre à l'artiste*, Paris, 1993; エニック, 『芸術家の誕生』佐野泰男訳、岩波書店、2005年、83-89頁。

[20] Archives nationales, MC/ET/XIX/420, 1640; Thuillier, *op.cit.*, 1992, p.296, n° A.7.

[21] Antoine, *op.cit.*, 1979, p.24.

[22] Schnapper, *op.cit.*, 1994, p.35.

[23] Archives nationales, N, MC/ET/CV/797, 1650; C. Mignot, « Le cabinet de Jean-Baptiste de Bretagne un “curieux” parisien oublié », *Archives de l'art français*, 26, 1984, pp.71-87.

[24] ブルターニュの蒐集活動については以下の文献で言及されている。Posner, *op.cit.*, 1993, p.589; Schnapper, *op.cit.*, 1994, pp.111-112, 178-179.

[25] 現存するラ・トゥール作品のなかで、ブルターニュのコレクションに由来すると同定されるものは存在しないが、類似した主題を見出すことは可能である。例えば、(12)「眠る修道士」に関しては、ラ・トゥールの失われたオリジナルに基づく模作《聖フランチェスコの法悦》(ル・マン、市立テッセ美術館)との類似を探ることは不可能ではない。(32)「蠟燭の明かりで瞑想するふたりのカプチン会修道士」は、ラ・トゥールの失われた原作に基づく版画《瞑想する聖フランチェスコ》(フランス国立図書館版画室)を想起させる。(14)「女占い師」に関しても、この目録の他にロレーヌでの記録にも登場するため、現存する作品(ニューヨーク、メトロポリタン美術館所蔵)が当該のものであったかは定かではない。

[26] 目録のなかのプーレンブルフの作品に関しては下記も文献も参照した。N. Sluijter-Seijffert, *Cornelis van Poelenburch, 1594/5-1667*, Amsterdam, 2016, pp.239-240.

[27] この作品は後にルイ14世のコレクションに入ったものと同一であると考えられている。A. Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683, la collection des tableaux de Louis XIV*, 1987, Paris, cat.n° 278.

[28] リシュリユーの目録においてラ・トゥールの「聖ヒエロニムス」(スコットランド国立美術館所蔵の作品と推定される)は250リーヴルと査定されているが、持ち主の名声故か目録に記載されている作品全体が圧倒的に高額であるため、他と比較するとラ・トゥールはここでも低評価であると言える。例を挙げると、(1015)コルトーナ、2000リーヴル、(1019)クロード・ロラン、2000リーヴル、(1017)アルバーニ、2400リーヴル。H. Levi, « Inventaire après décès du cardinal Richelieu », *Archives de l'Art français*, 27, 1985, pp.9-83; Thuillier, *op.cit.*, 1992, p.296, n° A.5.

[29] Thuillier, *op.cit.*, 1992, p.296, n° A.6.

[30] Y. Nexon, « La Collection du tableaux du Chancelier Séguier », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 140, 1982, pp.204, 207, 210. セギエの目録においてこれら3点の作品の作者は、« master Rou », « master Rousse », « master Rouce »と表記されているが、これらがラ・トゥールの作品であるという見解は受け入れられている。Thuillier, *op.cit.*, 1992, p.110.

[31] Thuillier, *op.cit.*, 1992, p.297, n° A.20, 21.

[32] フランス人画家のイタリア留学については以下を参照。J. Bousquet, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, 1980; J. Thuillier, « Il se rendit en Italie ... Notes sur le voyage à Rome des artistes français au XVII<sup>e</sup> siècle », *Il se rendit en Italie, études d'histoire de l'art offertes à André Chastel*, Roma, 1987, pp.321-336.

[33] Thuillier, *op.cit.*, 1987; エニック、前掲書、2005年、78頁、付属資料[14]。エニックによる資料は、17世紀初頭から末にかけてのフランス人画家のイタリアへの留学率の推移を示している。パリがヨーロッパ規模で美術の中心地としての地位を確立していくとともに、イタリアへの留学率は減少する。テュイリエも1600年以降に生まれた画家は、1580-90年代生まれの画家と比較してイタリアで修業をする割合が減少すると述べる。

[34] Thuillier, *op.cit.*, 1987, p.323; Thuillier, *op.cit.*, 1992, pp.26-32. テュイリエは、ロレーヌにおける画家のイタリア留学率を基にラ・トゥールも当然イタリアに行ったと考える。カトリック改革期、プロテスタント諸国と国境を接し、ローマ・カトリック教会の砦であった同地においては画家がイタリアへ赴く傾向がとりわけ強かったことを指摘している。

[35] カラヴァジェスキに関しては以下を参照。B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, London, 1979, 2<sup>nd</sup> ed., *Caravaggism in Europe*, revised and enlarged by L. Vertova, Turin 1989, 3 vols.; J.-P. Cuzin, *Figures de la réalité : caravaggesques français*, Paris, 2010; A. Zuccari, *I Caravaggeschi*, Milan, 2010, 2 vols.; Exh. Cat. Ottawa-Fort Worth, *Caravaggio & His Followers in Rome*, D. Franklin, S. Schütze, eds., National Gallery of Canada, Kimbell Art Museum, 2011; 川瀬佑介編『カラヴァッジョ展』(展覧会カタログ)、国立西洋美術館、2016年。

[36] 同様の見解がキュザンからも提示されている。キュザンは、ホントホルストがイタリアで描いた《大工の聖ヨセフ》(モンテコンバトリ修道院旧蔵)とラ・トゥールによる同主題(ルーブル美術館蔵)との深い関係性を認めつつも、ラ・トゥールがイタリアで作品を見た後、25年待ってホントホルストの作品を参考に同主題を描いたことに違和感を示している。J.-P. Cuzin, « Celui qui croyait à Rome, celui qui n'y croyait pas », in Exh. Cat., *Georges de La Tour 1593-1652*, D. Salmon, A. Úbeda de los Cobos, eds., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2016, pp.63-69.



[37] A.Blunt, « Georges de La Tour at the Orangerie », *The Burlington Magazine*, August, 1972, pp.516-525 ; J.-P.Cuzin, « La Tour vu du Nord ; Notes sur le style de La Tour et la chronologie de ses œuvres », dans cat. exp., *op.cit.*, Paris, 1997-98, pp.59-79.

[38] 《金の支払い》以外にも、ラ・トゥールが1610-20年代に描いた、社会の最下層で生きるような老人を苛烈な写実的手法で描写した作品と北方絵画との類似性が考察されている。Blant, *op.cit.*, 1972. また、北方版画とラ・トゥール作品の類似性については下記を参照。F.Grossmann, « Some Observations on Georges de La Tour and the Netherlandish Tradition », *The Burlington Magazine*, September, 1973, pp.576-583.

[39] ラ・トゥールの短期イタリア滞在の可能性については平泉氏が言及している。平泉千枝「ジョルジュ・ド・ラ・トゥール作《いかさま師》と《女占い師》への一考察——カラヴァッジョ作への挑戦という視座より——」第67回美術史学会全国大会、2014年5月。（口頭発表）

[40] A.Brejon de Lavergnée, « Simon Vouet and the high altar of the Chapel Royal at Saint-Germain-en-Laye », *The Burlington Magazine*, April, 2015, pp.236-240.

[41] Cat. exp., *Seicento : le siècle de Caravage dans les collections françaises*, cat.par A.Brejon de Lavergnée, S.Loïr, Grand Palais, Palazzo Reale, Paris-Milan, 1988-89.

[42] Schnapper, *op.cit.*, 1994, pp.22, 26-32.

[43] ラ・ヴリリエール邸に関しては、以下の文献を参照。H.Sauval, *HISTOIRE ET RECHERCHES DES ANTIQUITES DE LA VILLE DE PARIS*, Paris, (vers 1665) 1724, 3 vol. repr. in Genève, 1974, 3 vol.,t.II, p.229 ; S.Cotté, « Un exemple du “goût italien” ; la galerie de l’hôtel de La Vrillière à Paris », dans cat. exp., Paris-Milan, *op.cit.*, 1988-89, pp.39-46 ; 木村三郎「ラ・ヴリリエール邸ギャラリーとローマ古代史を描く歴史画」『日本大学芸術学部紀要』第55号、2012年、61-77頁。

[44] Cotté, *op.cit.*, 1988 ; 木村、前掲書、2012年。

[45] Schnapper, *op.cit.*, 1994, pp.22-26.

[46] Cat. exp., *op.cit.*, Paris, 1972, p.87.

[47] Item un autre tableau représentant la Nativité de Notre Seigneur en nuit, prisé avec son cadre quatre cens livres

Item un tableau représentant en nuit Saint Anne, prisé cinquante livres

Item un autre tableau représentant en nuit un Christ bandé avec un juif qui le frappe, prisé quatre vingts livres

Item un autre tableau représentant Deux joueurs de cartes, avec Tyr...(?) sans bordure, estimé deux cens livres

Item un autre tableau représentant en nuit ung Saint Sébastien avec sa bordure dorée, prisé trois cens livres

Item un autre tableau représentant en nuit le Reniement de Saint Pierre avec sa bordure dorée, prisé cens livre

[48] Thuillier, *op.cit.*, 1992, pp.111-112.

While many mysteries remain about the life of Georges de La Tour, today scholars believe that most of his painting career was centered in his birthplace of the Duchy of Lorraine. There is only one documented occasion when he left Lorraine, and spent approximately six weeks in Paris between the second half of 1638 and the first half of 1639. Thus the relationship between the painter and Paris is one important theme in the study of La Tour. While previous studies have focused on Louis XIII's praise of La Tour's works and the king granting him the title of "peintre ordinaire du roi," there has been no detailed study of how La Tour was evaluated in Paris. This paper focuses on the appraised value of works found in art collector inventories as it examines how Parisian collectors received his works.

An investigation of Parisian art collector inventories indicates that most La Tour works were valued at 10 to 30 livres, placing them in a lower price range than those of most of his contemporary painters. There is no single reason for this, and indeed, diverse factors in the cultural environment of the time resulted in this low evaluation. In this article I discuss two possible factors, namely how La Tour formed his career, and the mid-17th century Parisian partiality for Italy.

#### How La Tour Built his Career

There are many instances of La Tour's French and indeed Lorraine contemporaries who traveled to Italy and spent several years working there. Lack of documentary evidence leaves La Tour's training period unclear, and scholars are divided about whether or not he too went to Italy. I believe that it is unlikely that he worked in Italy. His works that show the most Caravaggist compositions date from the 1630s onwards, a time when the Caravaggist trend had already ended, and further, specific Northern European elements are found in his early period works.

#### The Mid-17th Century Parisian Partiality for Italy

The mid-17th century saw an increased demand for works to adorn royal household buildings, along with those of the aristocracy and other influential members of society. But given that there were not enough internationally recognized painters in Paris at the time to meet this increased demand, these works were commissioned from painters active throughout Europe, particularly those in Italy, with some painters invited to come to Paris to complete their commissions. In such an environment Italian art was overwhelmingly highly valued in appraisal. There was also a tendency to highly value those works by French or Northern European painters who had worked in Italy and those who painted in an Italianesque style.

Thus La Tour's lack of an international reputation and history was one of the reasons for his low appraisal in Paris. Conversely, back in Lorraine, La Tour's works were appraised at the high range of 50 to 400 livres. This difference in La Tour appraisals between Paris and Lorraine vividly conveys the disparity between marginalized regional areas and Paris, which had become central to the Academic model then beginning to spread on a European and nationwide scale.