

## [研究ノート] ドラクロワ「プッサン論 I, II」(1853年) 試訳

### 解題にかえて

以下に訳出を試みたのは、19世紀中盤のフランスを代表する画家ウジェーヌ・ドラクロワ (Eugène Delacroix, 1798-1863) が17世紀のローマとパリで活躍した画家ニコラ・プッサン (Nicolas Poussin, 1594-1665) について記した「プッサン論」の前半部分である。「プッサン論」は、I から III の三部構成からなり、『モントゥール・ユニヴェルセル』誌において、1853年6月26日、29日、30日の3日間に渡って連載された<sup>註1</sup>。

「プッサンの生涯はその作品に反映している」との書き出しと対応するように、本論は、プッサンの生涯を緩やかにたどりながら、その芸術の特質について考察するものになっており、そのなかにドラクロワ自身によるプッサン評価や同時代の芸術に関する見解が織り込まれている。I 部ではプッサンの誕生からパリでの修行時代、そして度重なる障害と貧窮ののち、ついに1624年にローマにたどり着き活動を始めるまでが、II 部では17世紀初頭のローマの芸術環境の中で、プッサンが有力者の庇護を得つつ活躍し、のちに1640年から42年までフランスで王の首席画家として招聘されて仕事をするものの、求めていた環境や評価が得られなかったこともあってパリを去るまでのいきさつが題材となる。ローマに戻った1642年以降を扱ったIII 部においては、さらに作品論に踏み込んだ記述が続く。今回は、紙幅の関係上、I 部とII 部のみ掲載し、III 部の掲載は次回としたい。

プッサンの生涯に関しては、I 部冒頭の「他の語り手たち」、「あちこちで見つけられるような生涯の大まかな輪郭」といった記述からも、ドラクロワが複数の資料を参照しえたことが推測できる<sup>註2</sup>。もとより、ベッローリ (Giovanni Pietro Bellori, 1613-1696) がその芸術家列伝においてプッサンの生涯を記すとともにプッサン自身の文章を採録しており、その一部はのちにフランス語訳で出版されていた<sup>註3</sup>。また、フランスでは、王立絵画彫刻アカデミーにおいてプッサンが模範的な古典主義の画家とされ、その生涯と作品はフェリビアン (André Félibien, 1619-1695) により詳細に語られている<sup>註4</sup>。さらに、ドラクロワに近い時代では、フランス国立図書館の所蔵情報を見ると、1783年から1821年のあいだに5人の別々の著者により「プッサンの生涯」La vie de Poussinをタイトルとする書籍が出版されていることが

分かる。特にゴール・ド・サン・ジェルマン (Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, 1754-1842) による1806年出版の『フランス画派の長たるニコラ・プッサンの生涯』は、伝記に版画と作品紹介を加えたものである<sup>註5</sup>。これらに加え、ドラクロワ自身の「プッサン論」がそうであるように、定期刊行物などに掲載された芸術に関する論考も資料となったことが推測される<sup>註6</sup>。伝記の他、ドラクロワは、特にパリ滞り関連でプッサンの心境を追ううえで、プッサン自身の書簡から数多く引用している。本文中の「手紙原本の貴重な集成」という表現からはある程度まとめられた書簡集が想定され、実際に1824年にカトルメール・ド・カンシーの編纂で出版されていた書簡集が、最も有力な参照源と考えられる<sup>註7</sup>。細かな表現にはやや相違もあるのだが、事実関係に関わる内容ではなく転記の際の無意識の書き換え程度ともとらえられるため、現段階で、書簡の引用については、訳注でカトルメール・ド・カンシー編纂の同書簡集における採録箇所を示してある。

もともと、ドラクロワ自身が新事実を明らかにすることに執着してはいないため、本稿でも参照源を確定するというよりは、それをもとにドラクロワがいかなる考察を行っているかに関心を向けたい。詳しくはIII 部とともに改めて論じるが、以下に訳出した部分からも、ドラクロワが、プッサンの活躍の舞台となるパリとローマの当時の芸術環境に注意を促し、芸術におけるフランスとイタリアの地域性の差異に考察を進めている点は特筆できるだろう。プッサンの芸術に関しては、時に留保を加えつつも概して高く評価している。さらに、プッサンの後世への影響に触れる段では、フランスアカデミズムが受け継いだ古典主義とプッサン本人の様式を、別途のものとしてとらえている点にも注目を促したい。彼が新古典主義やアカデミズムの画家たちの祖としてのプッサンではなく、あくまで一人の「改革者」としてのプッサンを評価し、そこに範を得ようとしていることは、ドラクロワの『日記』において少なからず言及されるプッサン作品への態度と共通しているのである。

以下、訳の底本としては、1923年に採録・出版された『芸術家たちについてのエッセイ』を用い、必要に応じて『モントゥール・ユニヴェルセル』本誌および『日記』を参照した<sup>註8</sup>。なお、一部、プッサンの足取りや関係者の情報、作品の同定といった

事実関係の確認および参考文献に関して、プッサン研究者の倉持充希氏に協力を賜った<sup>129</sup>。深く感謝するとともに、試訳全体の文責は西嶋にあることも改めて断っておきたい。

- 注1 *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, 26 juin, 29 juin & 30 juin 1853.
- 注2 訳文I部1段落目より。
- 注3 Giovan Pietro Bellori, "Life of Nicolas Poussin", *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*, translation of *Le Vite De Pittori, Scultori Et Architetti Moderni* (1672), trans. Alice Sedgwick Wohl, notes. Hellmut Wohl, Introduction by Tomaso Montanari, Cambridge University Press, 2005, pp. 309-344. プッサンの伝記に関しては以下も参照した。Bellori, Felibien, Passeri, Sandrart, *Vies de Poussin*, ed. Stefan Germer, Paris, Macula, 1994.
- 注4 André Felibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 5 vols., Paris, 1666-88, vol. 4 (1685).
- 注5 Gault de Saint-Germain, *Vie de Nicolas Poussin, considéré comme chef de l'École françoise(...), et de son oeuvre complète dessinée et gravée en taille-douce par la famille Massard*, Paris, Perlet, 1806.
- 注6 例えばシャルル・クレマンによる以下が『両世界評論』誌に載っている。この伝記の存在についても倉持氏にご教示いただいた。Clément, Ch. "NICOLAS POUSSIN." *Revue Des Deux Mondes*, vol. 5, no. 4, 1850, pp. 696-730. (<http://www.istor.org/stable/44691067> 最終閲覧日2022年2月15日)
- 注7 *Collection des Lettres de Nicolas Poussin*, ed. Quatremère de Quincy, Paris, Firmin Didot, 1824. 以下ではLettres de Poussin (1824)と略す。ドラクロワの表現は訳文I部2段落目。
- 注8 Eugène Delacroix, « Le Poussin », *Oeuvres littéraires, Écrits II Essais sur les artistes*, Paris, G. Crès & Cie, 1923, reed., Paris, Éditions du Sandre, 1994, pp. 55-99 ; Eugène Delacroix, *Journal, I, II*, ed. Michèle Hannoosh, Paris, 2009.
- 注9 特に訳文注の7、8、13、21、23。その他、日本語で出版されている以下の研究書からも慣例的な訳語などを参考にした。木村三郎『ニコラ・プッサンとイエズス会図像の研究』中央公論美術出版、2007年；望月典子『ニコラ・プッサン：絵画的比喩を読む』慶應義塾大学出版会、2010年；栗田秀法『プッサンにおける語りと寓意』三元社、2014年(出版年順)。

## プッサン論

### 凡例

- ・人名には、主な活躍場所での欧文表記と生没年を補足した。
- ・特に断りのない場合、斜字体はドラクロワ自身による強調である。
- ・注は訳者による。補足事項は原則として注に記したが、一部本文中〔 〕内に記したのものもある。

## I

プッサンの生涯はその作品に反映している。その生涯は、彼の作り出したものの美しさと高貴さに完璧に合致している。芸術の仕事を目指す者にとって、これは素晴らしい範例である。この偉大な男が、名声に至る前に、——この名声

とは、しばしば月並みな才能のところに先回りしてやってきてはあらゆる困難を消し去ってくれるようにみえるのだが——、無知と敵意を耐えてきた戦いの光景ほど興味深いものはない。プッサンの生涯は有名だが、こうした題材は語りつくされることはない。彼は、我々が繰り返し話題にしても飽きることのないテーマである。というのも、これらのテーマは、人を育て、貴重な範例によって励まし、悪意と妬みの的になっている偉大な男の姿を見せるからだ。したがって、プッサンの物語において重要なのは、他の語り手たちが見逃してしまったような小さな事実を集めることではなく、その生涯からひとりで生じる教訓と道徳とを、可能ならばより生き生きと提示することであろう。そうした研究のためには、あちこちで見つけられるような生涯の大まかな輪郭で十分である。

彼の手紙原本の貴重な集成によって、歴史が描く彼の肖像を完成させることができる<sup>1</sup>。そこに彼の好みの傾向や反感が表れているのを見て取れるし、同時代人たちについての一定の評価や、芸術の実践において編み出した教訓のいくつかを見つけることもできる。それにもまして、揺るがない友情や、細やかで高潔な感覚のありよう、そして、不運な友たちに彼が与えた慰めを見ることができる。

プッサンは最も古典的な画家であると繰り返し言われてきたため、この小論で彼を絵画の歴史における最も大胆な革新者として描いていることには、驚かれるかもしれない。プッサンは芸術において知的な要素よりも技巧を重視する気取った画派の流行中に登場した。彼は、生まれつきの性向に従って先入観なく、それらの誤りを断ち切った。しかし、彼が同時代の画家たちに非常に大きな影響力を持ちえたことを、この改革者という性質のみに帰してはならない。

ずっと功績に劣る芸術家たちが、登場した時にはプッサンよりも改革者としての性質を見せていた。私たちは、諸画派全体が、見せかけだけの新奇な雰囲気からくる、つかの間のきらめきを持つ画家たちに続こうと急いでいるのを見てきた。偉大なる時代の後に来た倦怠と無関心の時期に、芸術の帝国を動かす特権を有していたのは、マニエラと悪しき趣味であった。逆に、よき趣味は非常にまれにしか現れない、というのも、ある画派にとって、自らが染まり切っている悪辣な因習から抜け出すのは、まさにそれが因習となっているから、また月並みな才能がたやすく成功するのに都合がよい状態であるから、非常に難しいのだ。プッサンが、カラッチー族(アンニバレ・カラッチ Annibale Carracci, 1560-1609他)の追従者である芸術家たちの大流行中に登場したとき、彼は、最終的には称賛を得るに至るわけだが、その状況では孤立していた。この退廃期の画家たちの影響が、まるで、ある種彼の影響をひっくり返してし

まったようにも見える。というのも、彼の後から来たフランスの画家たちは、相変わらず完全にイタリア風であったのだ。ルブラン (Charles Le Brun, 1619-90) はプッサンの様式を学び、その作品において、プッサンの厳格な様式から借用した均斉を示していたが、ルブランにおいてはアカデミックな特性が支配的であり、その特性はほどなくして、ルブランに続いてフランスに現れたあらゆる世代の芸術家に影響を与えた。

ルシュウール (Eustache Le Sueur, 1616-55) の及ぼした影響はプッサンより一層小さなものだった。というのも、プッサンから構図の大胆さやほかの卓越した性質を取り入れるようには、ルシュウールからその率直さや優雅さを盗みとることができないからである。しかし、これら真のフランス芸術の父二人の栄光がどこにあるかという、変わらずイタリアのまやかしの輝きに幻惑されている現代の作品においてはあまり称賛されない行為であるこの先人からの学習が、直接彼らに従った者たちにおいては存続し、いまだに確かな勢力をなしていることである。二人に従う画家たちは、それぞれ平凡さから抜け出し、その関係性においてフランドルやイタリアのプリミティヴ画派の素朴さ——これらの画派では、表現の率直さが制作の慣れによって台無しにされることが皆無である——を思い起こさせるのみならず、それ以後着想し構図を描く上での全く新しい道を開いたのである。プッサンとルシュウールは、確立された諸々の慣習のうち、源泉そのものから、つまり自然の模倣においてのみ、絵画の効果を得ようとする慣習だけを尊重するような画家たちにとって、確かな導き手であり続けるだろう。

プッサンは高貴な家の生まれだが、非常に貧しかった。父のジャン・プッサンは、ピカルディの出身であった。幾人もの王に榮譽をもって仕えたのち、1592年には、ノルマンディーのヴェルノンという小さな村に引退したが、身体の弱さや戦争を嫌ったためというよりは、極度に貧しく兵士としての出費が続かなかったためである。国庫の欠乏は、この不幸な王政下で宗教戦争の時代においては、内戦状態の時期に最も国家に忠実な臣民の忠義さえもくじくのも当然であった。

ヴェルノン占拠ののち<sup>2</sup>、ジャンは同じようにセーヌ沿いの小さな村であるレザンドリーに住むようになり、代訴人の娘であるマリー・ド・レズマンと結婚した。この結婚により、1594年6月に、この家名にかくも素晴らしい輝きをもたらすことになるニコラ・プッサンが生まれ、非常に早い時期から絵画への適性を示すことになった。貴族にはふさわしからぬ職業であるため喜んでとはいかなかったもの

の、偉大な画家の父親は子の際立った意志の前に折れた。子のニコラはさらに、その決心を後押しするような偶然の機会にも恵まれた。すなわち、その小さな村にはなかなか功績があり美術史にも名前の残っている画家がいたのだ。レザンドリーで画家の職業に就いていたカンタン・ヴァラン (Quentin Varin, 1570頃-1644) は、若いプッサンの初歩のころに目をかけてデッサンへの熱意を奨励し、父親が彼に学ばせたかった古典は割を食うことになった。プッサンは、美しいものの才覚が芽生え始めたとき、古代人たちの知識に至るのに不可欠な初歩をおろそかにしたことをしばしば後悔したに違いない。幸運にも、彼はのちに、彼固有の天才が主張し始めた時になってやっと、自分に足りないものをきちんと意識するようになり、古代遺跡の断片をみて自らの才能の性質を明確に心得たときには、この重大な欠陥を埋め合わせられた。これからみていくように、偶然か、むしろ彼の感じの良い性格のおかげで、彼は卓越した学識ある人々と出会い、その人たちが彼に古代人たちの文学を知り味わうことを教え、そのようにして初期の教育で不完全だったものを補うことができたのである。

若いプッサンは、最初の師匠からは自分の学習への熱意に十分な糧を得られないと気づいたのだろう、強烈な欲望の赴くまま、より優れた学びの環境と、それ以上に、より多様な範例を求めてパリに向かった。

ジュリオ・ロマーノ (Giulio Romano, 1499頃-1546) とラファエロ (Raffaello Sanzio, 1483-1529) に基づくいくつかの版画を見て、彼には美への生来の性向が呼び覚まされ、学習の領域を拡げたいと焦られるようになっていた。そこで、彼は旅立って、こんにちと同様、趣味の形成のためのあらゆる手段があるというにはほど遠い首都パリにおいて、最初の原則を教えてくれた師匠よりもっと遠くまで導いてくれるだろう師匠を探した。しかし、彼の期待は裏切られた。そして、地元で周りで見つけることができたわずかな知識をもってしても、彼は、新しい師匠たちが彼に教えられるものを全く持っていないことをすでに十分に察することができた。それどころか、彼は、生まれたての才能に誤った実践を習慣づけるという危険を冒したが、こうした実践の痕跡は後になって消そうと専念しても通常は消せない。そのような芸術家は、生涯、初期の学習における誤った指導に由来する制作や様式上のある種の欠点の習慣を、不名誉な鎖のようにして引きずることになる。

フェルディナン・エル (Ferdinand Elle, 1580頃-1649) という名の画家が、最初に彼を弟子のひとりとして受け入れた。しかし、プッサンは彼の指導にほどなくして満足しなくなり、パリで二番目の師匠となったラルマン (Gerges Lallemand, 1580頃-1636) という名の画家の指導について

も同様に満足できなくなった。それより幸運だったのは、フィリップ・ド・シャンパーニュ (Philippe de Champaigne, 1602-74) との出会いであり、彼は、プッサンの先生たちの一人のアトリエで働いていて親しくするようになった。この有名な画家はまだ若かったが、すでにフランドル絵画の伝統を知っていた。この時から二人の若い画家の間には友情が生まれ、とりわけプッサンは、後にこの友情から多くの利点を引き出すことになる。

あらゆる偉大な芸術家にとって、その始まりは共通する。美と偉大さへ向かう当然の不安ゆえに、彼らは、画業において月並みなテーマに取り組みば十分だとするような危険で旧弊な方法では満足できない。プッサンの伝記作家の大半は、これらほとんど知られておらず、結果的に才能がなかった師匠たちの下で、彼は少なくとも画家のメチエ〔技〕は学んだといっている。メチエ〔技〕とは！まるで、あらゆる種類の芸術において技を知的部分と分けることができるとでもいうかのようではないか。まるで、精神的なものに到達するために制作面の熟達が必要ないともいうかのようではないか！デイドロ (Denis Diderot, 1713-1784) がうまくいったものだが、最も優れた才能のあるものは、要素のみを教えることに関してはそれほど優れているわけではない。最も卓越した男たちが、時には生涯を通して試行錯誤ばかりして燃え尽きてしまうことを見ると、確実な方法がないということはあまりに明白である。したがって、そのころ18歳のプッサンが、すでに不十分で危険だと察することができたであろう教育に対して嫌気がさしたに違いないことは容易に説明できる。偶然にも彼は幾人かの美術愛好家の知己を得、そのキャビネ〔陳列室〕へと招かれた。彼はそこで希少な版画と、とりわけ、巨匠の素描を見て、模写させてもらった。ポワトゥーの若い貴族<sup>3</sup>が、すでに目にした才能に魅了されるとともに人好きする性格にも惚れ込み、彼に数々の便宜を図ったのに加えて、田舎に連れて行って仕事を与えようとまでした。芸術家は、友達のやや漠然とした希望に従って旅をしたものの、約束されたような結果を得ることができなかった。ポワトゥー人の母は、よき妻で、芸術の驚異よりも家政に夢中であった。彼女は息子が画家ではなく使用人を連れてきたと思ったようで、哀れなプッサンに家の中のあらゆる仕事をさせ、彼女にとっては怠け者の仕事と思われる画家業を嘲弄さえた。容易に想像できるように、このような主人の下では、プッサンの滞在は長いものにはならなかった。彼はパリに引き返し、道すがら、窓枠や天井、彼に寝床を提供してくれた旅籠の看板などを描きながら、手段を尽くして帰った。そのような仕事をしながら、彼は旅を続けることができたのである。これらの些細な仕事をこなしつつ早く進むために、使う習

慣があつて熟達していた不透明水彩を使った。この状況は、彼のその後の制作に影響がなくてはなかつた。というのも、急いで不透明水彩を仕上げる状況ゆえに、彼の手法にはどこか乾いた、だが確固としたところが残り、それは後にみるように、彼の最盛期のタブローにおいてとりわけ顕著なのである。

こうしてプッサンはパリに帰り着いたものの、病気になり、ほとんどやる気を失っていた。新たに期待できるような財源は、彼を長いあいだ支えてくれるようなものではなかつた。さらに、あまりに弱っていて仕事をすることも出来なかつた。このような状況で、彼はレザンドリーに目を向け、両親のもとに帰ることに決めた。彼は故郷に一年近くとどまり、油絵だろうと不透明水彩だろうとあらゆる種類のさもしい報酬の絵描き仕事をし、今度は小金をためて、可能なら、あらゆる才能の約束の地であり、彼の望みのすべてが向かっている場所であるイタリアにたどり着こうと考えた。

彼はとうとう出発し、フィレンツェまで行った。しかし、またしても不運が彼を待っていた。貧窮のため、知られていない国ではとても生きていくことができなかったうえ、その時代にはイタリアの各都市に高名な画家たちが十分にいて画家の仕事から得られる利益を独占しており、結果として後戻りしてパリに帰らなければならなかつたのである。

幾人かの伝記作家は、この新たなパリ滞在の折に、デュシェーヌ (Nicolas Duchesne, ? -1628) という画家の指導の下でリュクサンブール宮殿の複数の居室の装飾を手掛けているフィリップ・ド・シャンパーニュと出会ったとしている。プッサンに何ができるか知っていたシャンパーニュは、彼自身とともに彼の友が仕事をするを受け入れさせ、彼とともにプッサンをその仕事に雇わせたが、ほどなくして、プッサンの巧みさは、まずはそれらの絵画を仕上げる監督者であったデュシェーヌによる高評価を、続いて、いわば嫉妬を喚起することとなったのだ<sup>4</sup>。どうやら、自分以外に称賛が向かうことを恐れたデュシェーヌは、適当な理由をつけて友達二人と仲たがいに、二人にこの仕事を放り出させてしまった。プッサンは、この下働きでいくらかの貯金をしたので、彼から逃げようとしているかにみえるローマにたどり着けるのではないかと再び考えた。彼は果敢に出発した。しかし、重い病気が再びロンで彼の足を止め、請け負ったいくつかのタブローの分を先払いしてくれたこの町の貿易商人の好意なくしては、じきに回復することになる病のせいで、彼は完全に文無しになって、いかなる仕事をすることも不可能な状態になっていただろう。

かくも気高い使命と粘り強い熱意を手玉にとるような数奇な運命に対して何といったらいいだろう！画派が容易に

成功したために、幸せな土地——そこでは究極の美が咲き、ただ完全を目指すだけでよいかに見える——、そんな土地に向かうあらゆる道が開けるような、そのような成功者たちは自己を顧みることはないのだろうか！このような運命の執拗さのために、この知られざる偉大な芸術家が、またしても戻ってパリに身をうずめなければならなかったのだが、パリは彼の野望を満たすことわずかであり、おそらくこの時から、彼は、以来彼の手紙の中で再三にわたり表明し続けるパリへの反感を抱くようになった。

再度パリに戻ったこの時からようやく、プッサンの名声が広がり始めた。新たな滞在の間、というのは1年と僅かしかいなかったのだが、彼はある程度知られてよい評判になるいくつかの作品を制作したのである。イエズス会士たちが、1623年に彼らの守護聖人であるイグナティウス・デ・ロヨラ(Íñigo López de Loyola, 1491-1556)とフランシスコ・ザビエル(Francisco Xavier, 1506-1552)の列聖を祝福し、タブローの連作で二人の聖人の生涯の主要な出来事を表そうとして、そのために一種のコンクールを開催することを考えた。プッサンは、名を挙げるためにこの機会を逃すまいとして、そのうち6枚のタブローを同じ6日間で描いた。彼は、この仕事のために不透明水彩の技法を用いたが、我々が見てきた通り、彼はこの技法に非常に優れた腕前を獲得していたのだ。しかし、不透明水彩技法での巧みさと、ライバルたちより早く完成させることにつながったこの技法の簡単さは、プッサンがライバルに勝っていた唯一のものとは程遠かった。目利きたちの前には、ひとりの偉大な芸術家が姿を現していた。そして、その作品の早急な仕上げによっていくらかの批判を引き起こしたものの、彼は特別な画家だと認識されることになり、当時パリにいた愛好家たちから求められるようになった。このなかに、マリーノあるいはマリーニ(Giambattista Marino, 1569-1625)という、当時騎士マランと呼ばれていたナポリ出身のそのころ有名だった詩人で、マリー・ド・メディシス(Marie de Médicis, 1573-1642)に招聘されてフランスに定住していた者と出会うこととなる<sup>5</sup>。マリーノは、ナポリで問題に巻き込まれ、家族とともに故郷を離れざるをえなくなっていた。それ以来さすらいの人生を歩み、イタリアの諸都市の小さな宮廷には長く滞在することなく亡命を繰り返し、風刺を好む性向ゆえに危険な反感を買っていた。パリで受けたもてなしに留められて定住するに至った。パリで彼は、最も名声を得ることになるいくつかの詩をも詠んだ。彼にふさわしく、最も重要な人物たちに親しく受け入れられていたマリーノは、プッサンにとって最も重要な出会いとなった。この行き届いた友人はプッサンを屋敷に住まわせるのに飽き足らず、幾人もの卓越した人々に紹介した。だが、最終的にこ

の芸術家に最も感謝されたのは、古典文学の知識と、イタリアの詩人たちの最も美しいパッセージであった。親しくなると、マリーノはプッサンの画架の傍らに何時間も居座って、美しい文学作品を訳したり解釈したりして、知っている主題をもっとよりよく知りたいというプッサンの想像力にますます火をつけたのである。マリーノはこの親密な会談を利用してプッサンに自作を披露し、それをもとにプッサンはいわばデッサンの連作を構想した。おそらくは、プッサンは古代趣味の牧歌的な光景や、バックナール、そして詩的でありながら非常に真実らしい風景と理想的な人物像を適切に混ぜ合わせたものといった、彼の発明したジャンルのアイディアをここから得たのだろう。だが、プッサンがテンペ谷のファウヌスやニンフたちの類や、オリュンポス山やバルナツソス山の神々を見出すべきは、当時の悪しき趣味から生まれたやや色あせたそうした牧歌の中ではなかった。彼の真のモデルである、幾世紀も生きてこんにちも現代ローマをにぎわしている青銅と大理石の神々と対面する機会が近づいていた。

マッフェオ・バルベリーニ(Maffeo Barberini, 1568-1644, 教皇ウルバヌス8世としての在位1623-44年)は、ウルバヌス8世の名で、サン・ピエトロ大聖堂の司教座に選出された。マリーノはその友人であった。マリーノは、昔からの繋がりや理由に、新しい教皇から優遇が得られるだろうという見込みから、老いて病身にもかかわらずイタリアに戻ることを決めた。彼はプッサンと一緒に来るよう提案した。しかし、プッサンは、不運にもいくつものタブローを仕上げなければならなかったため、約束を反故にしないことにはパリを出られなかった。これはおそらくプッサンに課された大きな犠牲であっただろう。しかしながら、近いうちに友と再び会うことができるという希望に力づけられて仕事をすべて終わらせることができ、1624年の春、とうとう彼をとどめていた障害から解放されて、出発し、ローマにたどり着いた。だが、すぐに彼は、パリで不遇で見捨てられていたときに知っていたあらゆる種類の悲惨さよりも、もっと独りぼっちでみじめであることに気づくことになる。

マリーノは、新たな教皇のもとで期待していたほどの厚遇を得られていなかった。彼は希望をくじかれ、気落ちしてますます病状も悪化したので、完全にナポリに引き払い、ほどなくして亡くなった。しかしながら、出発前に彼はプッサンを彼の友人の一人に紹介しており、その人はプッサンを教皇の甥であるバルベリーニ枢機卿(Francesco Barberini, 1597-1679)に推薦する約束をし、実際にそうした。ところが、枢機卿はスペイン外交官に任命され、時を同じくしてそこに赴くこととなり、プッサンとはおぼろげにしか会えなかった。プッサンは、ローマにそれ以外のつ

てがないため大変な苦境に立たされ、この紹介から得たものといえば、バルベリーニ宮の美術館で心行くまで学習すること以外ほとんどなかった<sup>6</sup>。当時30歳のプッサンが、その才能の盛りとっていい時期に、あれほどの困難と苦難を経て遠くへきて得たものと言えはこれきりだったのだ。

無名で貧乏なプッサンが、この町で何をしたのか。故国で大きな犠牲を払って名声を手にしたのち、彼はここでまた闇の中に落ち、全てやり直さなければならぬかのようであった。というのも、彼は、繁栄を極める画派の真ただ中に全く新しい才能をもってきており、その才能は、友人や守護者を魅了するというよりは流行のマニエラにショックを与えるような性質のものだった。彼がどう決着をつけたかというのは、たくさんの人物の描かれた戦いのタブロー2点を14エキュで、大きなサイズで預言者の姿が一人だけ描かれたタブローを2エキュで売っていることから窺い知ることができよう<sup>7</sup>。ある平凡な画家が、ほどなくして目の前で、同じタブローの模写によってずっと大きな額を稼いだ。

彼は、やがて、彼を支えて、その学習の最初の段階において絶えず彼を前進させた熱意を取り戻す。そして、失意に流されるには程遠く、彼は模写し、休まず働き、古代彫刻からかたどり、仕事から得た少しばかりの利益によって、さらに新たな学習に向かう。遠近法、解剖学、建築、とくにこの建築からは彼は何度もタブローに豊かな装飾の細部を借用する。これらすべてが彼の様式を偉大にしていき、これら多様で欠かすことのできない知識のすべてを彼は深めて、精通していく。ローマで彼は、彼と同じように冷遇されていた一人の偉大な芸術家を見つける。それがフランソワ・デュケノワ (François Duquesnoy, 1597-1643) という彫刻家で、むしろフランソワ・フラマンという名前でも知られていたが、無名のまま、生きるにも不十分な仕事しかない状態であった。同じ目的で学習していたということだけではなく、共通のみじめさと、気高い性質とが彼ら二人を結び付ける。彼らはともに、主だった彫刻を計測する。プッサンによってかたどりされた複数の人物像が、この時期に作られたものであり、とくに眠るクレオパトラの蠟によるコピーを作成している<sup>8</sup>。しばしば彼は、タブローの中で彼の眼を引き付けた人物の群像を彫刻で模倣することを行った。プッサンのタブローが、ときに固く、背景から浮き出ており、人物像同士にあまり繋がりがなく、この形態の極端な研究があるのだろうか。

このことによると極度に乾いた感じと、人物像の孤立、そして全体がむき出しのような様子をしているという欠点は、中でも彼の初期の様式に認めることができる。ルーヴルには多くの例があるが、《ペリシテ人のバスト》[アシュド

トのバスト、ルーヴル美術館蔵]のタブローは<sup>9</sup>、ローマ滞在の初期に描かれたものであり、同時に彼がその時点でどれだけ才能を持ち合わせていたかの証左にもなっている。彼は相変わらず貧しく、制作にかかる代金をなんとかカバーするくらいの金額、つまり60エキュで作品を喜んで売ってしまった。リシュリユー枢機卿 (Armand Jean du Plessis de Richelieu / le cardinal du Richelieu, 1585-1642) がほどなくして1000エキュでも喜んで買ったのは、多くの目利きたちが彼の驚異的なすばらしさに気づいたためである。

すでにみたように、プッサンは早い時期から素早く制作する習慣を身に付けていた。その日暮らしの必要性によりそうせざるを得なかったとはいえ、彼に向いているわけではなかった。想像力がスムーズな男にとっては、手による仕上げはなにより御しやすい手段である。だが、そのような素早さの才は、急ごしらえの、あるいは質の悪い訓練による基礎に基づいて無理に容易に描いているかに見せかけている多くの芸術家にとって同様、プッサンにもなかった。私たちにプッサンのタブローの最初の着想を伝える素描の明確さからは、プッサンが人物像の配置や均整、そして適切さに対していかに注意を払っているかがわかる。だがまた、ひとたびその主題を掌握し、タブローの全体と細部の関係を定めると、彼はそれぞれの細部を非常に得難い率直さで制作するが、その率直さが、部分同士の正確な均衡と、表現の繊細さを犠牲にして輝くことはないのである。この仕上げの素早さか、あるいはそう言ってよければ、一見不注意と見えるところが、メンクス (Anton Raphael Mengs, 1728-1779) をしてプッサンのタブローがエスキスカエボーシュでしかないと言わしめたものである。甘美なエボーシュにおいては、すべては魂と知性のためにあるのだ！幸福で貴重なエスキスカエボーシュにおいて、学識ある手の一つ一つのタッチが、完成された思考である！

このような表現における真摯さと手段の簡素さは、真逆方向の探求が流行りだった時代に、芸術家たちの間で彼の名声を素早く高めるには不向きであったし、流行の寵児たちを熱心に追い求める愛好家の厚遇を得るのにも適していなかった。ローマの画家たちだけでなく外国の画家たちもが、流行に範を得ようとして、このころにはカラッチの生徒たちのなかの最も優れたガイド・レーニ、(Guido Reni, 1575-1642) の様式を模倣する訓練に励んでいたが、ガイドの才能は、当時華々しく、プッサンの才能とは完全に対照的であった。

この頃は、正当にも絵画の「銀の時代」と呼ばれる時代であり、今となってはかなり低く評価されている時代に差し掛かっていた。カラッチ一族とその弟子たちが隆盛を極める時代であった。

## II

素晴らしい16世紀には、絵画のあらゆるジャンルのあらゆる才能が一度に爆発したように見えたが、その後に来たるべきであって実際に来たのは、批判と吟味とが感覚よりも重要な位置付けを占める時代であった。感覚の美質に恵まれ、芸術の幼年時代の後にまず立ち上がった男たちは、規則の真の樹立者であり、それぞれのジャンルにおいて、そうと知らずに美の限界を打ち立てた。すでに確立されたものを全く重視せず、自分たちの他に比較対象を持たないため伝統にとられることなく、彼ら発明者であり天与の才に恵まれた者たちは、同時代の人々の素朴な歓迎の声からもっとも効果的な励ましを受け取った。世界は、長すぎる間それを見続けていても、また不器用な弟子たちの模倣があっても、いまだに彼らの驚異的な成果に飽くことがない。作品の美質が疑問視されることはないので、彼らの作品の愛好家たちは作品を榮譽とともに所有するのみで、彼らの守護者をもって任じることはないし、まして彼らに賛同したり非難したりする審判として名乗り出ることもない。

それが、ゴシックの後、諸芸術の幸せなルネサンス(再生)において起こった出来事であり、その影響は、最も多様な天才たちが前代未聞に続いて現れ、まるで一つの才能が消え去ると、自然がもう一つの、性質は異なるが同じぐらい常軌を逸した才能をして急いで後を継がせているかのように見えるくらいに、非常に長続きした。しかしながら、少しずつ、偉大な人間はより希少に、模倣者がより多くなってきた。おそらく、これだけ壮大なスペクタクルの後では、感嘆するほうも新たな奇跡には飽き飽きしたのであろう。というのも、審判はより厳しくなり、素朴な優美さや、よき時代のともすると野蛮な活力では満足しなくなったのである。とはいえ、一世紀に及ぶ前例のない創造を経ても枯れることのなかった豊饒さをもつイタリアの才能から全てが失われたわけではなく、カラッチ一族が、これらの賞賛すべき模範、とくにラファエロへの心酔を糧として、一応新奇さと呼べるような成功の要素を導入したが、それは真に芸術分野を拓けるようなものとは程遠かった。

彼らは、前任者たちにおいて秀でていたように見えた着想の美しさと優美さに、物理的な模倣の水準をもう一段階上げれば、絵画で可能な最高の完全性に達しようと考えたのだろう。感覚が原動力となるような作品群においてしばしばみられる不正確さや不注意は、彼らには避けられると思われた。というのも、おそらく、彼らにはモデルに基づくさらに注意深い学習のみが重要で、この研究こそが他の資質に対して一歩先んずるための美質に思われたのである。

ひとことで言うなら、彼らは巧妙でありたかつたし、そう見せたかった。それ以降、アカデミックなジャンルが出来て、自由と多様さで我々を魅了する生き生きとした自然は、芸術家の気まぐれに束縛され、仕事場の光に照らされてその優美さのすべてを失ったのである。

ラファエロは、思考の中に垣間見えたもっとも高尚な人物を実際に形にするためののみ、誰もが目の前で見ていたような卑俗なモデルを用いたが、それとは逆に、彼ら次世代の芸術家たちは卑俗なモデルを規範とし、作品の出発点かむしろ主人とした。

現実感を過度に重視すると、望ましい美質を放棄することにはなるが、ある面では、率直さと活力によって正確すぎる模倣の不都合が埋め合わせられる。正確な模倣は大変に魅力的であるため、別段戦略的に選択されていない場合であっても、自然主義者と名付けられた世代の画家たちが好意的に受け入れられていることが説明できる。この世代からは、カラッチ一族、カラヴァッジョ(Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610)、リベラ(Jusepe de Ribera, 1591-1652)、そして彼らより優れた、この賞賛すべきグエルチーノ(Giovanni Francesco Barbieri / Guercino, 1591-1666)という、理想を軽んじる者たちの中でも最も情念に満ちた画家が輩出された。

同時に、より柔軟で優美さに取りつかれた別の天才たちが現れ、より注意深く優美な自然を選び取ったからというのに加えて、筆遣いの甘美さにも由来する、いわく言い難い特殊な魅力を模倣に折り混ぜた。

この天才たちは、より巧みに称賛を集めた。アルバーニ(Francesco Albani, 1578-1660)と、それ以上にガイド・レーニがこの魅力的なジャンルのリーダーで、我々の時代にまで勢力をふるっており、その最後の痕跡は前世紀[18世紀]のあらゆる絵画に見ることができるが、この趣味は非常に支配的で根強かったため、これらの巨匠の死後150年以上の間、我々フランス人は、もっぱらこの様式を、特にガイド・レーニを学ばせるために若者をイタリアに送り続けているくらいである。

私はこれまで、この偉大な画派から生まれた最も卓越した男の一人に触れてこなかった。16世紀の画家たちの簡素さを思い起こさせる独自の才能を持ち、だがその仕上げにはそのライバルたちにおいて称賛されるような軽やかで華々しい性質がみられない。彼こそドメニキーノ(Domenico Zampieri / Domenichino, 1581-1641)であり、彼の学友たちは彼を「去勢牛」とあだ名していたが、彼の先生たちは、この牛こそが絵画の畑を豊かに耕すであろうと言ったものであった。

これらの多様な天才たちの力量と卓越性をより公正に評

価するためには、彼らの影響がどれだけ広がっているか、そしてそれが非常に偉大な男たちの才能にも及んでいることを指摘すればいいだろうが、その筆頭に挙げるべきはプッサン自身である。これから、プッサンがドメニキーノの助言にいかによく負っているか、また、プッサンが自然から直接模倣することにとりわけ熱心な画家たちの堅牢な仕上げからどれだけ学んでいるかをみてみよう。このような学習の痕跡は、ルーベンス (Peter Paul Rubens, 1577-1640) においてはより顕著であり、彼は才能の完成した状態でイタリアに来たが、その才能を専心して修正したことを、アントウェルペンの《十字架昇架》[1609-10あるいは1610-11年、アントウェルペン大聖堂]、や《死にゆく聖フランチェスコ》[聖フランチェスコの最後の聖体拝領、1619年、アントウェルペン王立美術館]、そして今ここで引用する必要があるが、フランドル風であると同時にイタリア風である本当に多くの作品のなかに見ることができる。

プッサンが、すでにその才能を使いこなし、絵画におけるあらゆる美点の種類を判別できる状態でローマに着いた当時は、ガイド・レーニの画派が隆盛を極めていた。ガイドの弟子たちはローマでまさに派閥を形成していた。その数からも、その騒々しさからも、彼らは他の潮流を圧倒してしまっており、人々はお気に入りの巨匠とその弟子たちのことしか聞きたくないという状態であった。ドメニキーノが完全に顧みられなくなってしまったことを見れば、この狂気じみた偏見が理解できるだろう。偉大なドメニキーノは、当初はガイドの名声に対抗していたが、次第に皆に迫害され、命を危険にさらされるまでになった<sup>10</sup>。彼の敵たちはあまりに執拗で、ドメニキーノは隠棲し、ほとんど姿を消すことを余儀なくされた。彼の優しくメランコリックな性格は、無論、彼からあらゆる混乱を遠ざけていたが、その才能はライバルたちの憎しみを喚起するには十分だったのだ。

作品を通じてさえ反撃してこない男を相手どって、皆が戦争を仕掛けている状況に遭遇したプッサンは、こうした争いや、才気ある人々を巻き込んでいた偏見と無縁だったので、どちらに不正があるのかを難なく見て取り、ある種の自分との共通する知られざる才能への好みを、ためらうことなく高らかに示した<sup>11</sup>。ドメニキーノのタブローに刻み付けられたこの高尚さと悲しさは、ガイドの絵画に充満する幸福感や優美さの探求以上にプッサンを魅了した。プッサンの優しい魂は、かくも異なるこの二人の存在のありかたの対比にも、心惹かれた。二人の画家たちは、サン・グレゴリオ教会において、ともに聖アンデレの殉教より二つの主題を制作していた。この二つのタブローは向かい合わせに配置されており、一つは聖人の殉教の前のむち打ちを、

もう一方は処刑人によって殉教する場面を表していた。二つ目の殉教がガイドの作品[ガイド・レーニ《聖アンデレの殉教》1608年頃、ローマ、サン・グレゴリオ・マーニョ教会、オラトリオ・ディ・サンタンドレ]で、そこから美を学ぼうと躍起になる多くの崇拜者に取り巻かれていた。弟子たちは意のままにそれを模写していて、その一方でむち打ちの方[ドメニキーノ《聖アンデレのむち打ち》1609年、ローマ、サン・グレゴリオ・マーニョ教会、オラトリオ・ディ・サンタンドレ]には注意を向ける者もいなかった。

ドメニキーノは、ローマで隠棲し、哀しみに打ちひしがれていたが、ある日、一人のフランス人画家が彼の作品を模写していたこと、しかもそれに素晴らしい変奏を加えたことを知る。彼は、町全体の雰囲気逆らって声を上げた大胆な男に会いたいという気持ちを抑えきれず、ある朝、朝ならばその知られざる崇拜者にしか出会わないことを信じて、その教会に赴いた。

プッサンは、作品に夢中で、はじめはこの朝の訪問者に注意を払わない。彼はドメニキーノを知らなかったし、ローマの多くの人たちと同様、彼が死んだという噂を信じていた。しかしながら、すぐに彼はドメニキーノをそれと気づいた。蒼白な顔色と、自分の作品を目の前にしたときに目から流れる涙が、その人だと言っていた。どうか、この二人の間の最初の出会いがどのようなものだったかを、各々思い浮かべてみてほしい。そしてなにより、われらがプッサンの敬虔なやさしさが、ドメニキーノの打ちひしがれた心を慰めたに違いないということ。この時から、二人のあいだには真の友情が始まった。このイタリアの芸術家は、彼の真面目な崇拜者のうちに並々ならぬ美点があるのに驚いて、彼を自分のアトリエで働かせ、惜しみなく励ましと助言を与えた。他方、プッサンがすでに絵画を生業とする者たちの間で勝ち得ていた尊敬は、多少ともドメニキーノの作品群に目利きたちの支持を集めるのに貢献した。幾人かの歴史家を信じるなら、ドメニキーノの傑作とされている《聖ヒエロニムスの聖体拝領》すら、プッサンが公にその美しさについて名誉挽回させられなければ、ふさわしい水準の称賛を得られなかったとされる。ある裏話、といっても芸術家の伝記を過度に自由に脚色するような伝説の一種のような話だが、それによると、この不運な画家のタブローは、敵の陰謀によって掛かっていた場所から外されており、こともあろうに屋根裏部屋に隠されていた。そして、その教会を取り仕切っていた僧たちは、プッサンに代わりに掛ける作品の制作を依頼し、ドメニキーノ本人の絵画を、つぶして描きなおしができる古いキャンヴァスとして送ろうとした。この話を真に受けるなら、この後何が起き、美しい作品を発見した若い画家の驚きがいかに大きかったか、



そして彼がある種それを蘇らせることになるのが分かるだろう。プッサンは、ドメニキーノを陥れた能無し陰謀集団に対して相応の抗議をしつつ、教会の善良な僧たちの失態をたしなめることも忘れなかった。

プッサンが、迫害された才能にかくも寛大に公正に対しての間も、彼自身長く放置されていたため、強力で教養ある庇護者を強く必要とするようになった。才能を十全に発揮するために不可欠な助けがないので、彼はある貧しい家族の友情と無私のケアに最大限の慰めを見出した。ドメニキーノとの親交は長くは続かず、ドメニキーノがナポリでサン・ジェンナーロ教会を装飾するために実施した最後の旅までとなった。この仕事の半ばで死が彼を襲ったことが知られているが、それはいうところ毒物によるものだったという。プッサンは、絵画芸術における知識を増やすためであると同じぐらいに必要に迫られた結果として自分に課したあらゆるジャンルの仕事のせいで、深刻な病気に罹り、あっという間にみじめな状態に陥った。同国人の一人、大貴族の料理人をしていたジャン・デュゲが、自宅にプッサンを引き取り、妻とも協議のうえで息子のように面倒を見た。彼らの看病のおかげで長い病から立ち直ったプッサンは、感謝の気持ちから、恩人の娘であるマリー・デュゲと結婚したいと考え、その後生涯にわたって彼女を愛し続けた。子供がいなかったので、のちに妻の弟であるガスパールを養子にして、この若い男の子の両親の元で自分が受けたのと同じように、面倒をみて愛情を注いだ。彼は、息子にして相続人となったときに偉大な画家の名前を継いだので、ガスブル・プッサン (Gaspard Dughet / Le Guaspre, 1615-1675) という名前でも知られているが、このガスパールこそは、巧みな風景画家で、その作品は今も評価されており、養父の様式を思い起こさせる。

運命が彼に最高の幸福を割り当てて、彼が真実の愛情に出会ったこの時から、運命は彼に対して残酷であることをやめ、才能を発揮する好意的な機会を提供するようになったようにみえる。バルベリーニ枢機卿といえば死にかけのマリーノがプッサンを推薦してくれていたことが思い出されるが、枢機卿は色々な任地での外交官職から戻って約束を思い出すと、プッサンに対してただならぬ厚情を示し、重要な作品をいくつか注文するとともに、サン・ピエトロ大聖堂の九天井にモザイクで複製されることになるタブローの制作を任せられた<sup>12</sup>。不幸にも、主題はひどく残念なものだった。というのはエラスムスの殉教で、架台に縛られ内臓を引っ張り出されるというものであった。これが、プッサンが自分の名前を記した唯一のタブローであり、彼曰く、理由は「そこに見られるようないくらかの美点があることを知ってもらうためにはではなく、無知な人も、この素

晴らしい寺院の装飾を行った偉大なる巨匠たちの傑作と、この弱い作品とを混同することがないように」であった。

プッサンは、ダル・ポッツォ一家の庇護も受け、才能の使い道のみならず、一生の間、誇りに思い、また慰めと出来るような継続的な友情という宝を見出した。パリで書かれた手紙の大部分が、コマンドゥール[司令官]ダル・ポッツォ (Cassiano dal Pozzo / Cavalier dal Pozzo, 1588-1657)<sup>13</sup>やその兄弟に宛てられており、プッサンは彼らの元で、絶えず安らぎや仲介の世話を手にして、それに対しては彼としては感謝を示していた。《七つの秘跡》の最初のシリーズは、司令官ダル・ポッツォのために描かれており、一般的にもっとも高く評価されている。今はこのシリーズはラトランド公爵のもとにある<sup>14</sup>。二番目のシリーズは後になってシャントルー氏のために描かれ、やはりイギリスにあるが、それはオルレアン公の有名なギャラリーの一部をなしている<sup>15</sup>。

プッサンは、人生におけるこの時代以降、傑作を生み出すことだけに注力するようになる。この時期に非常に多くの作品が登場するが、プッサンが一つ一つの作品に見せる気配りと良心的な仕事を見れば、その豊かさに驚かざるを得ない。彼は書いていた。「あなたのパリの画家たちが24時間で口笛ふきつつ送ってくるようなタブローとは全く違うのです」<sup>16</sup>。その性格と才能の優位性によって、プッサンは最終的に公に高評価を受け、ふさわしい地位と、またある種、敵対する画派の争いの中心から離れた位置づけが与えられた。少しずつ、偉大な人々の好意と繊細な愛好家たちの待望がプッサンの権限を増し、その名声はあちこちで広がり、彼は最も偉大な画家たちの列に加えられるようになった。ピンチョの丘の小さな家にもって、家族とともに暮らしながら仕事のために生き、彼に近づきになって分かり合うに値する幾人かの友人との真面目な会話によってくつろいでいた。

故国とその王侯による特別な仕事がプッサンを求めてやってきたのは、この隠棲状態において、最も美しい対象に囲まれ、目と魂を魅了されているときであった。いつも幸運な者の馬車に取りつく流行が彼に味方し、それまでは目の前で実力を発揮しようが、議論の余地のない卓越性の証拠をパリに残してきていようが、彼のことなど気にかけたこともなかった人々の間に、一時的な熱狂を引き起こそうとしていた。人々はフランスでようやくこの常軌を逸した才能に気づこうとしていたが、その才能はといえば、膨大な数の優れた作品が容赦なく手に入る国でみな目を驚かせていた。

1638年、リシュリユー枢機卿は、ルイ13世 (Louis XIII, 1601-1643, 在位1610-1643) にルーヴル宮の複数の箇所を修復を提案していた。とりわけ、彼はその場所の重要性にふ

さわしい絵画で宮殿を飾りたいと考えていた。プッサンの名前は、イタリアから戻ってきていた全員の口から上っており、枢機卿の注意を引いたので、彼はプッサンを呼び、パリに居つかせようと決めた。最初は、ローマでプッサンを知っており、権勢を誇る大臣の意向に沿うよう彼に促すためには手段を選ばないような者たちに手紙を書かせた。しかし、かような提案は、偉大な画家がやっと独立の魅力を味わい始めたこの瞬間には、王の命令に対する尊敬の念と折り合う程度のあらゆる手段での抵抗にあったに違いない。再三にわたる懇願に折れてプッサンがこの移住に同意したのちにも、待ち受ける面倒ごとを予感したのか、それともこの貴重な孤独を手放すのを嫌がったのか、彼は出発を決めるまでに2年近くをかけたのである。彼の手紙のいくつかの中に、嫌悪感と、彼の前に皆がちらつかせる様々な利点を犠牲にしても、ローマで彼が享受している心からの平和を得続けたいという欲望の表明を見つけられるのは興味深く、それらは最後まで続く。1639年1月15日に、この件で大臣と彼との仲介役として最も活発に動いていたド・シャントルー氏(Paul Fréart de Chantelou, 1609-1694)に宛てて彼は書いていた。

「ド・ノワイエ閣下が私にお望みになっている決意をいたしましては(ド・ノワイエ氏(François Sublet de Noyers, 1589-1645)は、王室建造物局総監で、プッサンを急き立てるための長い手紙を書いていた)、私がお答えすべきことに対して多大な迷いを抱いているとお考え頂いては困ります。何故なら、この国において、非常に幸せに15年間留まったのち、同様にそこで結婚し、そこで死のうという希望を抱いているため、私は、自分としましてはイタリア語で次の発言のようにすることを決心していましたのです。*Chi sta bene non si muove* [動かぬ方がよい]と。従いまして、この件を完遂するうえで少しでも困難があるのであれば、私よりもこの仕事を望んでいる者に任せるよう、お願い申し上げます」<sup>17</sup>

〔丸っこ()内の補足はドラクロワによる。イタリア語の和訳補足は訳者による〕

「出発する決心をしてから今まで、私には、精神の休息がほとんどありませんでした。それどころか、ほとんど絶え間なく動揺しています。〔中略〕というのも、お約束して責務を自らに課するとは、ひどい精神錯乱状態にあったのではないかと思うのです。〔中略〕今、新たな疲労よりも休息がなにより必要な時に、私の小さな家の甘美な平和を捨て置いてまで、私の意図に反して進んでいく絵空事を選んでしまうとは」<sup>18</sup>

「約束通りにせよとおっしゃるなら、私は体調の極度な不都合からもまた、そうは出来ずにいるのですが、運命か神がそれをお赦しにならないと言ったらいいでしょうか?」<sup>19</sup>

彼のいうように、運命が彼の望みとよく合致していたため、出発に漕ぎつけるまでにはさらに時間がかかった。最終的に、彼はこの静かな滞在を終えて、ほとんど時を経ずして、パリに関して彼が懸念していた心配事についての予想は全く間違っていなかったことを悟ることとなった。パリで、彼は自分を野蛮人の中の亡命者のように感じることとなった。

彼は書いている。「私は、なにか美しいものを見ている時のようには、労して働くことに熱中することは決してありません。でも、なんとということでしょう。ここでは、太陽から遠すぎて、目に心地よいものを見つけることができませんし、ぞっとするようなものしか目に入ってこないのです」<sup>20</sup>

しかしながら、彼の受けた歓待には満足する余地もあった。王に荘重に紹介され、世辞追従とあらゆる種類の親切が雨あられと浴びせかけられた。王は彼に、王の首席画家の称号と共に、千エキュの年金と、ルーヴル宮および王の屋敷群の工事の総監督の地位、フォンテーヌブローおよびサン・ジェルマンの礼拝堂のための絵画注文<sup>21</sup>、ならびにタバストリーとして制作されることになる大きなカルトン〔下絵〕の注文を与えた。チュイルリー庭園に整備された家丸ごと一軒を与えられ、庭には花が咲き乱れ野菜が植えられていた。居室の調度は丁寧に整えられ、蔵には、彼の言葉によると「古いワインが一樽」入っていた。彼が味わうことになる厚遇が儂かったことを想うと、この快適な滑り出しと自尊心をくすぐる道具立ては、これ以上ない先ぶれであった。

彼は、王の居室を飾ることになるタバストリーの下絵から作業を開始したに違いない。それは旧約と新約の聖書主題であった。作業を円滑に進めるため、彼は、自分自身が以前描いた構図を利用することを許された。制作された下絵は、有名なラファエロのカルトンと同じ大きさであった<sup>22</sup>。それらは不幸にも失われたか破壊され、しかるべく複製されたかどうか定かではない。このように、この旅は全体的に実りのないものであり、彼がグランド・ギャルリーの装飾のため制作したヘラクレスの人生に関するメダイオン連作のちに破壊されて、ペーヌ(Jean Pesne, 1623-1700)のエングレーヴィングによってその構図が幸運にも残されているのみである。

これだけ素晴らしい才能に恵まれ多岐にわたる知識を身に付けた男が、そして建築家より建築に知悉し、その真面目な態度からは気取りや短い流行にとらわれないことが明らか画家が登場すると、ルーヴルやその他ブッサンに任された仕事にすでに着手していた平凡な芸術家たち皆が大いに動揺した。とりわけ、流行画家であったヴーエ(Simon Vouet, 1590-1649)は、ブッサンの優位を認められなかった。ヴーエの怒りは、ルイ13世がその謁見の日にブッサンを称賛しながら、「ヴーエは追い付かれるだろう」と述べたという言葉によって、頂点に達した。ヴーエと彼の支持者の憎しみは、ブッサンがイエズス会の修練院のために描いたタブローが公的に展示されたときにより一層炸裂した。それは日本における聖フランシスコ・ザビエルの奇跡を表したものであった<sup>23</sup>。このタブローは、その場所にヴーエのタブローとともにあり、ヴーエの方はちょっと注目を集めただけだが、ブッサンのタブローは宮廷だけでなく目利きや一般からも非常によい評判を得たのである。

これまで挙げたような仕事とともに、ブッサンに王立図書館で印刷される書籍の扉絵を依頼しようという考えが出ていた。彼は、この労役を他の仕事と並行して行わなければならなくなった。

ブッサンはコマンドゥール・ダル・ポッツォに、仕事が複雑で、それらが退屈であることの不平を訴えている。「閣下が提案して下さる題材であれば、非常に喜んで従事したことでしょ。しかし、これらの方々が私を気軽に扱う仕方では、私は私自身のためにも、誰かのために働くことに対しても、一瞬も確保できず、本の扉絵のデザインや、キャビネ〔陳列室〕や暖炉の装飾や、本のカバーやほかの愚かなことなど、取るに足らないことのために絶えず忙しくしているのです。彼らは、こうした小さな仕事が「気晴らしになるでしょう」というのですが、それは、口先だけで私への支払いを少なくするためです。というのも、疲れると同時にくだらないこうした仕事すべてに対して、彼らは私をちっとも尊重していないからです<sup>24</sup>

逐一消耗を強いるようなこうしたけち臭い仕事を行いつつ、ブッサンはずいにルーヴルの回廊のために企画した装飾プランを発表することができた。彼のプランは、建築家ルメルシエ(Jacques Lemercier, 1585-1654)によって作られたものを根本からひっくり返すものとなった。

この状況を機に、ブッサンへの敵意を表明していたみなが一束にまとまった。辛辣な批評や誹謗中傷が一斉に起こり、じきにド・ノワイエ氏が当初ブッサンを当てこすりや非難から守ってきた熱心さをも冷ましてしまった。

以下は、ふたたびブッサンがその不満を友人のド・シャントルー氏にあてて表明した手紙であり、建造物局総監〔ド・

ノワイエ〕のことで頼りたい意図が見える。

「先ごろ、閣下よりお手紙を頂く名誉を賜り、以下のような厳しい言葉が書かれておりました。「ブッサンの才能はあまりに自由にふるまいたがるので、王が彼に求めていることだけを指示したくはないのです」と。ですが、閣下、私は王が、卑しいしもべたる私に何を求めているのか存じたことはございませんし、おそらく誰も私が何を得意としているのか王に伝えたことがないのだと考えております。〔中略〕私は、閣下が私に求めていることについては、それほど大きな困難なく推し量ることができますし、それと同様、本の扉絵と、聖母像と、聖ルイ修道会のタブローと、〔ルーヴルの〕グランド・ギャルリーののための素描すべてと、さらには王のタペストリーの下絵タブローのすべてを同時に制作することは不可能だということもわかります。私には腕一本と弱い頭しかなく、誰からも援助も安らぎも得ることが出来ていません。閣下は、私がその美しい着想の気晴らしに、先に述べた聖母像とノートルダムの清めを制作するといいますが、それは、次のように言っているのと同じです。「これこれの素描を空いた時間に終わらせたまえ」と。〔中略〕しかし、もし私が王の命令に従い、閣下の意向(彼はグランド・ギャルリーの仕事全てを指している)に沿うべきであれば、私はほかの仕事については考えるべきでないでしょう。とりわけ、何度も申し上げたように、それが私のできるすべてですし、この労役から私が解放されるときがあるとすれば、タペストリーの図案は私が、別の仕事と混乱しない程度に頭を働かせるには十分です。私が好き放題申し上げていたら申し訳ありません。私の性質は、よく秩序だったものを探し愛するように出来ていて、光が暗い闇に対してそうであるように、敵であり対極にある混乱から逃れようとするのです<sup>25</sup>

〔丸かっこ()内はドラクロワによる補足〕

ブッサンはこの簡単な見解を、ルメルシエの作品についての詳細にわたる批判に続けて述べているが、その作品は、それは全体に重苦しく、比例と調和の点で欠点があり、一言でいうと全般的に趣味に欠けており、付け加えられた装飾や絵画やなんでもあれ、そういったものが効果をなすことを妨げるというものである。ヴーエとルメルシエの陰謀は、やがてその攻撃を別の方向に向けた。彼らは、ブッサンの計画のけち臭さを批判し、曰く、この自称するところの簡素さは、恥ずべき狭量さにはかならず、装飾や金装飾、付属物の貧弱な配置によって、国家の名誉は危機にさらされているというのだ。この批評は、根本的には彼らの主たる不満であったが、彼らの偏った視点を示しているにす

ぎず、多大な出費に対して大きな利益を得る見込みがなくなったのを見て取った彼らの失意の現れでしかなかった。プッサンはまたも、この恥ずべき非難に対して申し開きしなければならなくなった。

「グランド・ギャルリーにおいて注文された仕事に着手し、そこで大金を得たという人々が、これほどの敵となって彼〔以下プッサンのこと〕に絶えずわめきちらすとは！それでも彼は彼らを怖がることはなかったのです。何故なら、神の恩寵により、彼が獲得した財産は誰かが奪うことのできるような財産ではなく、それとともに彼がどこへでも行けるものだから。とはいってもこれほど不当に扱われたことに感じられる悲しみと、誹謗する者たちの無知と言ったら…。<sup>26</sup>（この後はルメルシエと他の者たちによる仕事のまずい効果について、新たに詳細な記述が続く）〔中略〕彼は、その計画で回廊が十分に壮麗でないと考える人に答えるならば、想像しうる最も素晴らしい作品とするようには彼には求められていなかったし、そうであった場合も、推奨はされていなかったのです。なぜなら、1つにパリではそこで働ける能力のある労働者がわずかであるため。2つめとしては、彼がそれに費やさなければならぬ時間のため、3つめには、通り道としてしか機能しておらず、いつの日かまた彼が観たのと同じような悪条件に陥ってしまうだろう回廊に対して、費用が過剰で適切に使われていないように見えたためです。我々の国家の、美しいものに対する無知と愛情の乏しさはかようなものなので、作品が作られたところですぐにそれを顧みなくなるどころか、反対にそれらをしばしば喜んで破壊するのです。こうして、彼はより綿密に、より快適に、より多様に、でありつつ短時間で、そして始められたときよりも少ない費用で作品を仕上げることで、王によく仕えたと思っていました。しかし、もし日々彼の敵が行っているような新しい提案や異なる意見を皆が聞きたいと思い、またそうした意見が彼の理由あつての計画をさらに攻撃するようであれば、彼はその仕事を自ら辞して、皆がより能力があると判断する者に譲るでしょう。すくなくとも、彼はフランスで、皆がそれまでは知らなかったような技量に優れた人々を発見したのだということを、そしてそれらの人々によって、パリは、国家の名誉となるような優れた作品群で装飾されるだろうことを喜ぶでしょう」<sup>27</sup>

〔丸かっこ()内はドラクロワによる補足〕

そののち彼は自分のはっきりとした物言いについて、彼は作品によってのみ自分のことを理解してくれるような人々と生きてきており、うまく書く方法は彼の仕事でないからと言って、詫びている。

彼は結局、こう付け加えて終えている。「彼が、自慢することなく、厚遇を求めることなく、ただ真実を重視することによって、追従になびかずに、というのもこうした追従はあわせて見れば全く正反対であることが分かるからですが、そうやって彼に出来ることが何かを感じられたらよかったです」<sup>28</sup>

これらの手紙は、あらゆる逸話や指摘以上に、よく物語っている。つまり、こうして、我が国の最も偉大な画家が誕生し、彼は、長年知られることなく、外国人たちによってついに称賛されたが、外国人らはその隆盛を極める画派のなかでは彼に敵しかつたに違いない。見よ、この男は、ついに美点を知られて呼び寄せられ、本来の場所に至った。それは芸術の分野のあらゆるものの最高の裁定者であり指導者という立場であり、その才能を、彼にふさわしい劇場で行使する体制を得たのである。今度こそは、同国人たちの良識が幸運と合致して、彼に、正義が遅すぎたために彼から奪われていたすべてを喜んで優しく与えるかのように見えるではないか。王も大臣たちも、こんなにも純粋なこの栄光を奪回する誇りとともに、尊敬の印でもって、プッサンがフランスに対して及ぼした栄光に報いようと努めるであろうと思われるではないか。そしてこの同じ男が、ほどなくして、無知な者たちと同じレベルにおかれたが、彼らを改革すべくプッサンが呼ばれたくらいなのでおそらく彼らの創意は十分ではなかったのだろう。そしてプッサンは、唾棄すべき彼のライバルたちよりも、よりよい仕事をしようと考えたことについて、自分を正当化しなければならなかったが、庇護者にも公衆にも意外なことではなかった。暗愚な官僚たちは、プッサンに関係があるという理由でしか歴史上に名前が残っていないのだが、この公然の敵たちの恥ずべき行いを知らなかったのかそう装っていたのか、プッサンの申し開きと、その敵らの非難とを、同じ冷静さで、ぬけぬけと受け取ったのである！それで、フランスにおいて、一世紀半ものあいだ外国人によって莫大な費用をかけて行われてきた仕事を、ついにこれほど偉大なるひとりのフランス人に任せることは可能であったろうか？つまりは、芸術を興隆させ花開かせることが、画派と建造物を、高尚に育てることが、可能だったのだろうか？〔そんなはずがなかったのだ〕。この、外から来た者への奇抜な偏愛は、我々の外国のものに対する情熱を示しているというよりは、素描芸術における我々の趣味への不安の証左である。我々の目の前で絶えず起る多様さは、同じように公衆に温かく受け入れられる。良いものにも平凡なものにも、同じくらい成功の機会があり、どちらも長い間その支配を行使できるわけではない。

ある国家は、自然に成功できる事では、よき趣味を持ちえない。我々の国家は、文学に親和的な精神の傾向を有しており、その点では全ての文学を率いる地位にフランスを位置づけ得る素晴らしい美点を持つ<sup>29</sup>。フランスでは、なによりもまず、論理と言説、一言でいうなら文章や口頭表現で表された思考が好まれる。フランスには、文章という素材については、鋭敏にその良し悪しを判断する者も数多くいる。この点で私たちはアテネの人々と繋がりが深く、そこでは、聞くところによると葉草の商人に至るまで、皆が美しい言葉に対して感受性の優れた耳を持っていたという。しかし、反対に、フェイディアスたちやアペレスたちは、「太陽から離れた」この国においては、それほどすぐには花開かなかった。ここではたびたびイタリアから来たお手本がフランスの人々の趣味を温める必要があり、彼らイタリア人が厚遇されている間、しばしばその目の下で育っている才能は知られずにいたのである。

ド・ノワイエはプッサンを呼ぶのと同時に、ローマで画家や彫刻家を探し回らせていた。この頑固さのあまり、プッサンが彼に、ド・ノワイエがフランスに行くよう召喚したイタリアの画家たちに関しては、「そこにいるフランス人に比べて少なくとも十分な実力だとは言えない」<sup>30</sup>と書かざるを得なかったくらいである。何年か後に、バルニーニ (Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680) が、あの有名な列柱を建立することで、ほとんどなにも建てていないのにほぼ栄光を手にしたときに、フランス人でしかなかったペロー (Claude Perrault, 1613-1688) は、我々が観ているものを建立した<sup>31</sup>。この同じバルニーニは、あらゆる注文を受けていたが、特に彫刻においては、ピュジェ (Pierre Puget, 1620-1694) の彫刻群の前で、称賛の念に打たれて立ち止まり、ごく気高く、なぜフランスにこれほど優れた芸術家がいるのに私を呼んだのかと問うた。

短いパリ滞在の間にプッサンがルーヴルに残した装飾自体は、我々がそれ以来見てきたように、尊重すらされていない。そして、これは彼に限られた事件ではない。ダンジヴィレ伯爵 (Charles Claude Flahaut de La Billarderie / Comte d'Angiviller, 1730-1809) の命令でそれらは破壊され、別の配置にかかわることになった。プッサンは、彼に用意されたこの運命を予想していたのだろうか、我々が引用してきた手紙において次のように書いている。「我々の国家の、美しいものに対する無知と愛情の乏しさ」<sup>32</sup>と。

〔以下、第III部に続く〕

- 1 前文で述べたように、ドラクロワの時代にはカトルメール・ド・カンシーの編纂によるものが知られる。註7参照のこと。以下ではLettres, 1824として略記する。
- 2 1590年のアンリ四世によるヴェルノン占拠を指すとすると、おそらくそのあとから王に仕えていたジャンがその近辺に住んだということになり、前の段落で1592年からヴェルノンに引退したとあることとやや事実関連の混乱がみられる。
- 3 この人物に関してはベッローリの伝記でも登場するが、同定されていない。Bellori, op.cit., 2005, p.310.
- 4 デュシェーヌによるプッサンらへの嫉妬のエピソードは、1820年にロンドンで出版され翌年仏語訳されたマリア・グラハムによる伝記に登場している。Maria Graham (Lady Maria Callcott), *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin*, Paris, P. Dufart, 1821, p.12.
- 5 ドラクロワはマリーニMariniと記しているが、日本での慣例に従いマリーノと訳す。
- 6 バラッツォ・バルベリーニは現在の意味での美術館として開館するのは本論の執筆時期より後の1892年 (<https://www.barberinicorsini.org/arte/collezioni/> 2022年1月10日最終確認)だが、ドラクロワはその豊かなコレクションから美術館muséeという言葉を用いている。
- 7 以下、プッサンの作品への言及には可能な限りJacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris, 1994 (以下Thuillier) よりカタログ番号を記す。  
戦いのタブロー2点は、以下の対作品を指す。プッサン《アマレク人と戦うヨシュア》1624年以降、油彩・カンヴァス、97.5×134cm、サンクト・ペテルブルク、エルミタージュ美術館、および《アモリ人と戦うヨシュア》1624年以降、油彩・カンヴァス、97.5×134cm、モスクワ、プーシキン美術館。Thuillier, p. 244, nos. 17 & 18. 預言者のタブローはフェリビアンが言及しているが関連素描や複製版画などは残っておらず、詳細は不明。Félibien, op.cit., vol.4, p.11; Thuillier, p.244, no.14, perdu.
- 8 プッサンによる模刻に該当する作品は現存しない。「眠るクレオパトラ」は、「アリアドネ」の名称でも知られる著名な古代彫刻である。1512年に教皇ユリウス2世が入手し、現在もヴァチカン美術館に所蔵される(《アリアドネ》紀元前2世紀の原作に基づく模刻、大理石、1.62×1.95 m、ヴァチカン美術館)。Francis Haskell and Nicolas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London, 1981, pp. 184-187, no. 24.
- 9 現在は《アシュドトのベスト》のタイトルで知られている。1628-1630年、カンヴァス・油彩、148x198cm、ルーヴル美術館。Thuillier, p.251, no.81.
- 10 特に、後に登場する《聖ヒエロニムスの最後の聖体拝領》(1614年、ローマ、ヴァチカン美術館)がアゴスティエーノ・カラッチ(1557-1602)のボローニャ国立美術館蔵同主題作品に構図が似ているのを剽窃だとしてランフランコらが非難した事件があった。
- 11 前項の事件。なお、プッサンは、ベッローリのプッサン伝記のなかに掲載されている「絵画についての覚書」で剽窃にあらず、ドメニキョの新しさがあるとして擁護した。この文章はパリで1803年に出版されている。Nicolas Poussin, *Mesures de la célèbre statue de l'Antinoüs, suivies de quelques observations sur la peinture, transcrites littéralement du manuscrit original de Nicolas Poussin, publiées par Bellori, en 1672, et traduites de l'italien, par P. M. Gault de Saint-Germain*, Paris, Perlet, 1803.
- 12 プッサンによる《聖エラスムスの殉教》ローマ、ヴァチカン美術館。Thuillier, p.250, no.69.
- 13 ダル・ボッツォは枢機卿の秘書で、フェリビアンなどでは騎士Cavalierと称されるが、ドラクロワはフランスの位階に当てはめて、より上級のコマンドゥールCommandeur (司令官)を呼称としていると考えられる。
- 14 プッサンによる「七つの秘跡」の最初のヴァージョンのうち、《ゆるし》は1816年に焼失し、《洗礼》は1939年以降ワシントンのナショナル・ギャラリーにあるが、他は今もイギリス、レスターシャー州のビーバー城、ラトランド公爵のコレクションにある。Thuillier, p.255, no.124-130.
- 15 「七つの秘跡」2番目のヴァージョンは、現在はエディンバラのスコットランド国立美術館蔵。Thuillier, p.258, no.159-165.
- 16 1645年8月20日、シャントルー氏への書簡。Lettres de Poussin (1824), pp.225-226.
- 17 1639年1月15日、シャントルー氏への書簡。Lettres de Poussin (1824), pp.3-4.

- 18 1639年8月17日、ルメール氏への書簡。Lettres de Poussin (1824), P.20.
- 19 1639年9月13日、シャントルー氏への書簡。Lettres de Poussin (1824), P.22.
- 20 1642年3月20日、シャントルー氏への書簡。Lettres de Poussin (1824), P.76.
- 21 フォンテーヌブロー宮礼拝堂のための祭壇画は、結局ブッサンではなくジャン・デュボワ(1604-1676年)が制作することになり、1642年に主祭壇画《聖三位一体》(フォンテーヌブロー宮殿国立美術館蔵)が設置された。Coll. Cat. Paris 2015 : *Nicolas Poussin. La collection du musée du Louvre*, Pierre Rosenberg (ed.), Paris, 2015, p. 170.  
「サンジェルマン」の作品とは、パリ郊外のサン＝ジェルマン＝アン＝レ宮王室礼拝堂の祭壇画で、ブッサン《聖体の秘跡の創設》1641年、油彩・カンヴァス、325×250cm、パリ、ルーヴル美術館。Thuillier p. 257, no. 149.
- 22 ラファエロのカルトンは、システリーナ礼拝堂のタペストリー連作のためにラファエロが1515-16年に制作した下絵連作で、ロンドンのヴィクトリア&アルバート美術館に所蔵されている。サイズはそれぞれ違うが、たとえば代表作の《奇跡の漁り》の場合360×400cmである。美術館公式HP：<https://www.vam.ac.uk/collections/raphael-cartoons> 2022年1月10日に最終確認。
- 23 ブッサン《聖フランシスコ・ザビエルの奇跡(日本の鹿児島で死んだ娘を蘇らせる聖フランシスコ・ザビエル)》1641年、油彩・カンヴァス、444×243cm、パリ、ルーヴル美術館、Thuillier, p.257, no.151.
- 24 1642年4月4日、ダル・ボッツォへの書簡。Lettres de Poussin (1824), p.80.
- 25 1642年4月7日、シャントルーへの書簡。Lettres de Poussin (1824), pp.82-84. ドラクロワは、ルメルシエについての記述を飛ばして採録している。
- 26 この部分は、カトルメール・ド・カンシーにより、フェリピアンの『画家の生涯と作品についての対話』に引用されたド・ノワイエ宛のブッサンの書簡を採録する形で紹介されている。Lettres de Poussin (1824), p.89.
- 27 前項と同様、ド・ノワイエ宛書簡のフェリピアンによる引用の採録部分。Lettres de Poussin (1824), pp.94-95
- 28 同上。Lettres de Poussin (1824), p.96.
- 29 Journal p.584, 1852/2/26ラシエル嬢のところでの夜会でのミュッセとの議論を採録してある部分に同様の主張がみられる。
- 30 1639年2月19日、ルメール宛書簡。追伸の中で、ド・ノワイエにイタリアからフランスに赴く画家が質の高い仕事をするかは疑わしい旨忠告するように記している。Lettres de Poussin (1824), p.12.
- 31 ベルニーニの列柱は教皇アレクサンドル七世の注文により1658-67年に建設されたヴァチカンのサン・ピエトロ広場の回廊を指す。他方、建築家クロード・ペローによる、ルーヴル宮の東ファサード列柱(1667-70年)を指していると考えられる。
- 32 先に引用されていたド・ノワイエ宛の手紙の中の言葉。Lettres de Poussin (1824), p.94.