

# 博物館学の視点から見たルーヴル美術館の一考察

—— 設立事情と大ルーヴル計画 ——

松 岡 智 子

倉敷芸術科学大学芸術学部

(1995年9月30日 受理)

## はじめに

ルーヴル宮が美術館として正式に出発したのは、一般的には、フランス革命直後、1793年に王室コレクションを一般公開した時と考えられている。ルーヴル宮は、12世紀後半、フィリップ・オーギュストの治世下、戦闘を目的とした要塞として建設された。その後、歴代の王の宮殿、さらには美術館として19世紀末まで増・改築を続け現在に至ったのであり、最初から美術館として設計された建築物ではなかった。膨大な作品数は今日もさらに増す一方であり、それらの領域の広さ、質、量とも世界で屈指の美術館であるにもかかわらず、機能面では不便な点が多く見られた。エントランスを含めたパブリック・サービスのための施設の不備、美術品収蔵庫や管理のためのスペース不足、セキュリティ設備の不充実など様々な問題点を抱えていた。

それらの課題を解決するためのルーヴル美術館の改造は、アンドレ・マルロー以降もフランス国家全体の問題となっており、その重要性から政府決定を待たなければならなかった。1981年、フランソワ・ミッテラン前大統領は、演説のなかで、ルーヴル宮の北翼を占めている大蔵省を移転させ、ルーヴル宮全体を美術館として大改造する計画を発表する。そして、1983年、ワシントンのナショナル・ギャラリーの東翼新館やデファンスの設計などの実績をもつ中国系アメリカ人の建築家 I.M. ペイ氏が、ルーヴル大改造の総合受託者に選ばれた。また、同じ年、「美術館を中心とし大ルーヴルと命名される独創的な総合文化施設の設立を目的として、ルーヴル地区およびチュイルリー地区の整備を構想、実施し、同施設のその環境への融合を図る」ことを使命とする、大ルーヴル計画公園が設立されるのである<sup>2)</sup>。フランス革命200年祭となった1989年、美術館の入り口にはペイ氏の設計したガラスのピラミッドが完成し、ルーヴル美術館開館200年祭にあたる1993年には、178の展示室に数千の作品が飾られたリシュリュー翼が一般公開された。ルーヴル大改造計画は現在も継続中であり、1997年には完了の予定である。

大ルーヴル計画によって、所蔵作品の研究が主体であったこれまでのルーヴル美術館研究に加え、美術館そのものの歴史についての研究が行われるようになった。特に、博物館学の視点から見たルーヴル美術館の研究は、1960年代、ジェルマン・バザンが最初である

が<sup>3)</sup>、1980年代に入りピエール・クォニウムとジュヌヴィエーヴ・ブレスクがバザンの研究をさらに発展させている<sup>4)</sup>。本稿では、以上の研究成果をふまえ、最初に、設立に至った歴史的背景を中心としたルーヴル美術館の歴史を博物館学の視点から概観し、次に、大ルーヴル計画に携わった建築家 I.M. ペイ氏の構想と美術館史から見たその位置づけを試みたい。

## 1. ルーヴル美術館の誕生

大ルーヴル計画では様々な点で新たな試みがなされたが、その1つに、要塞から宮殿へ、そして、美術館へと変遷する歴史をたどった展示室が、ピラミッドの下に新しく設けられたことが挙げられる。美術館・博物館の歴史を示す作品や資料を建物のなかに常設展示するという、博物館学の視点を取り入れた試みは、他にはない極めて独創的な展示方法である<sup>5)</sup>。それらを一部参考にし、ここでは誕生から「ナポレオン美術館」までの草創期のルーヴル美術館の歴史を概観することにしたい。

はじめに述べたように、ルーヴル宮が美術館として開館した日は、1793年7月27日、国民公会による公布令により「中央美術博物館」(Museum central des arts) という名称で設立が決定され、正式には同年8月10日の共和国成立1周年記念日とするのが一般的である。これに従えばルーヴル美術館はフランス革命の申し子ということになるが、それはあくまでも制度として見た場合である<sup>6)</sup>。実際、ルーヴル宮は、すでにその1世紀も前から美術館としての機能を果たしていたのであり、ルーヴル美術館の歴史のなかをたどるうえでこの点をもっと強調すべきだろう。

シャルル5世(在位1364—1380年)以降、歴代の王の居城となり絶え間なく増・改築が続けられてきたルーヴル宮であったが、「太陽王」と呼ばれた絶対君主ルイ14世(在位1643—1715年)は、1682年、ベルサイユ宮に宮廷を移しここを去る。ルイ14世はルーヴル宮に2度と戻らなかったが、拡張工事は進められた。建築家ルイ・ル・ヴォーとクロード・ペローの設計によってコロナードが完成し、後に展覧会の場として重要な役割を果たすことになるサロン・カレ(le salon Carré)がつくられた。王室が所有する絵画約400点が残され、パレ・ロワイヤルにあった古代ギリシャ・ローマ時代の美術品も、1692年にルーヴル宮に移された。芸術家や美術愛好家は、許可を得ればこれらを観賞したり研究することができたのである<sup>7)</sup>。

また、アカデミー・フランセーズは1672年にすでに移転され、碑文・文芸アカデミー(1685年)、科学アカデミー(1699年)、政治アカデミー(1710年)、建築アカデミー(1725年)が加わった。絵画彫刻アカデミーは1692年にルーヴル宮に移転し、会員の作品展が1699年と1704年にグランド・ギャラリーで行われる(図1)。1725年にはサロン・カレに場所を移し、1737年以降は毎年、1751年以降は2年に1回開催された。この展覧会は「サロン」(官展)と呼ばれ、その名称は今日まで受け継がれている<sup>8)</sup>。旧体制時代、絵画彫刻アカデミーは「サ



図1 「1699年のサロン，グランド・ギャラリー」パリ国立図書館蔵  
(P.Quoniam, *Le Palais du Louvre*, Paris, 1988より転載)  
壁面全体を覆う展示がなされている。

ロン」を独占的に支配していた。「サロン」はアカデミー会員にのみ開かれ、会員はアトリエをあてがわれ、生活を保障された。そして、彼らの多くは最も格が高いとされた「歴史画家」として認められることを望んだのである。つまり、「サロン」は国家がスポンサーとなったという意味で公的な、最初の現存作家による展覧会であり、美術館として極めて重要な活動がすでにルーヴル宮のなかで行われていたことの意義は大きい。

以上に述べたように、17世紀末以降、ルーヴル宮は、政治の中心から芸術と学問の殿堂としての文化の中心となりつつあり、制限つきではあったが美術作品が公開され現存作家による展覧会が開催されており、美術館としての機能をすでに果たしていたことがわかる。そして、それは現代の意味でのミュージアムというよりはむしろ、宗教性は失われてしまっているが、より語源に近い、古代ギリシャの「ムーセイオン」のような芸術・学問の総合的な殿堂としての形態を呈している<sup>9)</sup>。

さらに「光明の世紀」と呼ばれる18世紀に入ると、開かれた美術館を求める声が知識人のなかから起こるようになった。そのことを示すものとしてラ・フォン・ド・サンティエンヌによる2点の文書が挙げられる。彼は1747年に発表した最初の文書のなかで、ヴェルサイユ宮の王室コレクション劣悪な保存状態を改善し、若い芸術家たちがそれら（なかでも歴史画）を学べるように、ルーヴル宮にふさわしい場所を設けるべきであることを主張している<sup>10)</sup>。ここで注目すべき点は、この文書が匿名でしかも、フランスではなくオランダのハーグで出版されたことである。それは、啓蒙主義と呼ばれる時代であっても民衆には言論の自由がそれほど認められておらず、国王のコレクションの一般公開を要求することは、そのまま絶対王政への批判につながることを彼が十分認識していたことを意味する。彼はその後、1752年にもう1点の文書をやはり匿名で発表し（これはパリで出版されているが）、ヴェルサイユ宮の王室コレクションが長い間、一般公開されていないことに対し、

ここでは責任者として財務總監のkolpéールの名を挙げ、より強い態度で非難している<sup>11)</sup>。

1750年、ルイ15世は、ヴェルサイユ宮に保管されていた王室コレクションから100点余りの絵画を、ルーヴル宮ではなかったがリュクサンブール宮で、週2回、水曜日と土曜日に公開するようになり、1777年まで続けられた。ここに至り、王室コレクションは、一部であったが、民衆に完全公開されたのである。画家ジャック・バイイがコレクションの管理を任せ、所蔵品カタログを出版するなど、すでに学芸員としての業務を果たしていた<sup>12)</sup>。このカタログが1759年で第7版となったことから見ても、王室コレクションに対する人々の関心の高さがうかがわれる。作家名、制作年、作品の主題、寸法が記されたこれらのカタログは会場の入り口で販売され、コレクションの内容を今日に伝える極めて貴重な資料になっている<sup>13)</sup>。1750年と1759年のカタログを比較すると、リュクサンブール宮に運び込まれた王室コレクションの内容に変化が生じていることがわかる。前者によれば、公開された王室絵画のコレクションの内容の内訳は、イタリア絵画48点、フランス絵画37点、北方絵画15点となっている。この比率は、当時のフランス文化がフランソワ1世以来、イタリアの影響を強く受けていたことを示している。カタログには、ラファエルロ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、コルレジオ、アンドレア・デル・サルト、ティツィアーノ、ヴェロネーゼ、カラヴァッジオ、ルーベンス、ファン・アイク、レンブラント、ワウエルマンなどのイタリア、フランドル、オランダ美術の巨匠たちが名を連ねていた。また、フランス絵画では、プッサン、クロード・ロランからヴーエ、さらにルモワンヌに至るまでの代表的な画家たちが登場している<sup>14)</sup>。後者になると10点余りの絵画が加わり、その多くが北方絵画であり、2点のホルバインの作品が含まれていた。

さらに注目すべきことは、すでに保存・修復への配慮もなされていたことであり、痛みやすい素描画は期間を決めてガラス・ケースに展示されていた。また、修復家として有名だったR.ピコーは、もともと板絵だったアンドレア・デル・サルトの代表作「シャリテ」をカンヴァスに移しかえるという高度な修復技術を用いたことで知られている<sup>15)</sup>。こうしたリュクサンブール宮での活動は、美術館・博物館の基本的役割である資料や作品の収集・保存・公開とそれらに伴う調査・研究・教育普及（所蔵品カタログの作成、出版）や修復活動にあたり、博物館学上、歴史的意義をもつ。

開かれた美術館を要求したもう1人の人物に、ドニ・ディドロ（1713—1784）が挙げられる。彼はシャンパーニュ地方ラングルの裕福な刃物職の親方の子として生まれ、思想家、評論家、文芸家として、多彩な文筆活動を行った。彼は「百科全書」の編纂者となり、1751年、第1巻を出版した後、21年かけて全28巻の大事典を完成させている。執筆者は184人にもぼり、モンテスキュー、ヴォルテール、チュルゴーなど当時の進歩的知識人のほとんど全てが関わっていた。（ディドロとともに編纂にあっていた物理学・数学者のダランベールは政府の弾圧を恐れて途中で仕事を降りている）<sup>16)</sup>

ディドロは、1765年に自らが筆をとった9巻の「ルーヴル」の項で、王室コレクション

を公開し、そのためにルーヴル宮のグランド・ギャラリーを改装し、絵画を展示するための場所にする。また、1階を彫刻の部屋と芸術家の住居にあてるよう提案している<sup>17)</sup>。彼がラ・フォン・ド・サンティエンヌの文書を読んだかどうかは明らかではないが、さらにそれを具体的な美術館構想に発展させている。「百科全書」は四千百部を予約出版し、スイス、イタリアでも再版され、当時としては画期的な売り上げだった。その影響がどれほど大きいものであったかは、「百科全書派の影響と政策を無視する者は、何びとも、われわれの革命の序曲について完全なアイデアをもちえないだろう。」というロベスピエールの言葉に示されている<sup>18)</sup>。こうしたラ・フォン・ド・サンティエンヌの王室コレクションの完全公開の要求やディドロの美術館構想は世論を直接やり動かし、ルーヴル美術館設立に向けて大きな原動力になったと考えられる。

一方、王家建造物監督官ド・マリニー侯爵は、王室コレクションをルーヴル宮に移し、それらを展示するためのグランド・ギャラリーの改築案を、1768年、ルイ15世に提出するが、すぐに実行に移されることはなかった。しかし、リュクサンブール宮での反響や世論の圧力から、ルーヴル宮をこのままの状態で放置しておくことが困難となったためであろう、1777年、ようやくルーヴル美術館設立への具体的な対策が施される。ド・マリニー侯爵の後継者となったダンジヴィエ伯爵はまず、グランド・ギャラリーに置かれていた要塞都市パリの模型をアンヴァリッドに移動し、展示スペースを設け、そこに直結する階段をつくった。彼は博物館学に関わるあらゆる問題に対処する必要がある。そのために、王立コレクションの保存官、彫刻家、建築家、画家等で構成される9名の委員会を設立し、重要課題である採光の問題をはじめとする、ギャラリーの改造計画を検討した。しかし、その案は、1789年の革命の勃発によって実現には至らなかったのである<sup>19)</sup>。

## 2. 中央美術博物館からナポレオン美術館へ

美術館構想の実現は遅々として進まなかったが、フランス革命以後、事態は一変する。1791年5月26日、ルーヴル宮とチュイルリー宮は、政令により「王の住居、および学問と芸術のあらゆる名作の収集、及び、文化省の主要国家機関」とされた。1792年8月10日王政が崩壊すると、美術館準備委員会が発足され、王室コレクションや亡命貴族、教会所有の美術品は国有化され、ルーヴル宮に移管された。そして、翌年、7月27日の公布令によって「中央美術博物館」の設立が決定され、8月10日、共和国成立1周年記念日にあわせて開館したが、準備が不十分なため一般公開は11月18日を待たなければならなかった。ここで強調すべきことは、中央美術博物館が美術教育を重要視していたことであり、革命暦の旬日の10日間のうち、半分にあたる5日間は模写のために入館が許され、一般市民は3日間だけで、残りの2日間は保存官（学芸員）の作業にあてられた<sup>20)</sup>。

グランド・ギャラリーには537点の絵画が展示されたが、それらの方法はまだ不十分だった。作品にはラベルがなく、流派ごとにまとめて展示されていたが時代やジャンル別に

は分類されていなかった。また、ロココ絵画は軽薄であると考えられ、展示されずにヴェルサイユに送られた。1793年11月24日の政令により、ここにフランス絵画の専門美術館 (musée spécial de l'école française) の創設が決定される<sup>21)</sup>。1796年から1799年にかけて、工事のためグランド・ギャラリーは一時的に閉められたが、同年4月、再開し、フランス派とフランドル派の絵画が展示された(図2)。1798年2月、ナポレオンのイタリア遠征によって戦利品としてもたらされた絵画がサロン・カレ



図2 ユベール・ロベール  
「グランド・ギャラリー整備計画」1796年  
ルーヴル美術館蔵  
(P.Quoniam, *La Palais du Louvre*, 1988より転載)  
照明と作品の並べ方に美術・展示の技術者でもあった  
ロベールの考え方が示されている。

に展示され、7月には古代彫刻が到着し、シャン・ド・マルスからルーヴル宮まで戦勝行列が行われた。それらのなかには「ベルベデールのアポロン」や「ラオコーン」が含まれていた。

これらはルーヴル宮のなかに置かれ、1799年以降、プティット・ギャラリーは古代ギリシャ・ローマ美術の展示室となり、1800年11月9日、ナポレオンとジョセフィーヌの出席のもとに古代博物館が開館し、その後、一般公開された<sup>22)</sup>。グランド・ギャラリーには、643点の外国の絵画の傑作が流派ごとに整理されて展示された。ナポレオンは各地の戦いで連戦連勝するかたわら、国内では、フランス銀行の設立(1800年)、レジオン・ドヌール勲章の創設(1802年)、ナポレオン法典の公布(1804年)、教育制度の改革、司法組織の整備、地方の行政組織など、数々の事業を成し遂げていった<sup>23)</sup>。彼は美術館の重要性についても十分に認識しており、1802年、美術館や芸術担当の役所を一つにまとめ、ヴィヴァン・ドノンを中心者にした。そして、1803年、彼がまだ第一統領であったにもかかわらず、中央芸術美術博物館は「ナポレオン美術館」の名称に替えられるのである。ナポレオン美術館の館長にはドノンが任命され、絵画部門の主任学芸員にデュフルニが、古代部門の主任学芸員にヴィスコンティが選ばれた。ドノンは、ナポレオンが戦利品として1798年から1813年にかけて各国から集めた膨大な美術品を、整理し公開する仕事を精力的に行った。彼自身もまた作品収集に努め、イタリアのボルゲーゼ・コレクションやブレーラ美術館の傑作を入手している<sup>24)</sup>。ナポレオン美術館は、その豊かなコレクションによってヨーロッパ中に名声を博していた(図3)。これらを見ようと各国から人々が訪れ、なかでも特にイギリス人が多く、英訳されたカタログがすでに出版されていた<sup>25)</sup>。

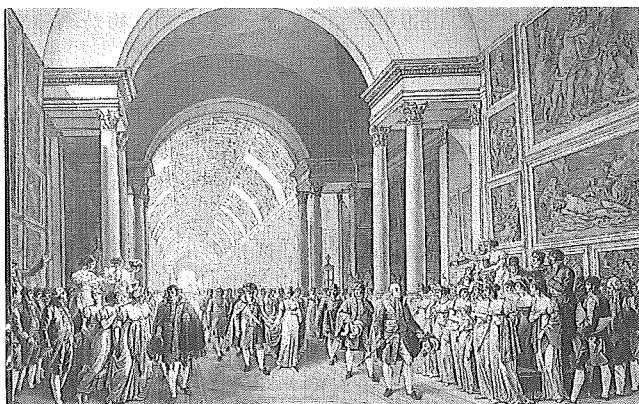


図3 ベンジャマン・ジックス  
 「ナポレオン1世とマリー＝ルイズの結婚式」(1810年4月2日)  
 ルーヴル美術館蔵  
 (P.Quoniam, *Le Palais du Louvre*, Paris, 1988より転載)  
 ルーヴル宮のグランド・ギャラリー内を行進する様子が描かれている。

ルーヴル宮の整備工事もさらに押し進められ、建築家ピエール・フォンテーヌがその任務に着いた。ナポレオンは建築家のシャルル・ペルシエとピエール・フランソワ・フォンテーヌに、ルーヴル宮とチュイルリー宮を連結するという壮大な計画を命じたが、難航し実現しなかった。また、旧体制時代からの課題であった、グランド・ギャラリーの天井採光についての計画も実行に移されなかったが、グランド・ギャラリーの装飾やセーヌ川沿いのファサード、「大河の間」、カルーゼルの凱旋門を完成させた<sup>26)</sup>。また、増加するコレクションのスペースを確保するために、ルーヴル宮にあった、フラゴナール、ロベール、ダヴィッドなどの200余りに及ぶ芸術家のアトリエと住居は、カプチン会修道院に移された<sup>27)</sup>。

しかしながら、1815年、ナポレオンが失脚した後は、連合国側は略奪された美術作品の返還要求を行い、ドノンの奮闘にもかかわらず、ルーヴル宮からは4分の3以上が持ち去られた<sup>28)</sup>。ともあれ、ナポレオンは、美術館の重要性とそれによって得ることのできる国家の威信を認識し、積極的に政治に利用したフランスで最初の為政者である。以後、ルーヴル美術館は拡張を続け、第2次世界大戦後、国立美術館総局長アンリ・ヴェルヌ<sup>29)</sup>やアンドレ・マルローが部分的に整備を行ったが、フランス国家が本格的な大改造に着手するのは、1981年9月のミッテラン前大統領の正式発表からである。

### 3. 大ルーヴル計画——I.M. ペイの建築構想

大ルーヴル計画は、ルーヴル宮の大部分を美術館の展示にあて、現在、ピラミッドのあるナポレオン広場の地下二階に6万平方メートルの建造物を設け、ここにパブリック・サービス、作品保存、管理等の諸施設を収めることを目的として綿密に検討された。この計画は大別して2期に分かれる。第1期は建築家I.M. ペイ氏を中心となり、ガラスのピラ

ミッドと地下スペースを担当し、1989年に完成した。第2期は複数の建築家が責任を分担し、学芸員との協力のもとに改造計画が進められ、1993年にはリシュリュウ翼が公開され、工事は現在も継続中である。(1996年あるいは1997年に完了予定) 第2期の改造計画については次回で取り上げ、本稿では、第1期にあたる I.M. ペイ氏の建築構想について論じたい。

I.M. ペイ氏に与えられた重要な課題の1つは、従来のルーヴル美術館の展示順路の複雑さを解消することだった。そのために、中庭の中心にピラミッドを設け、その入り口から下に降りたところにあるエントランス・ホールから、北翼のリシュリュウ館、南翼のドン・ロン館、東翼のシュリー館へのアプローチを可能となるようにした。ナポレオン広場全体を掘りおこし広場の下にエントランス・ホールを作るというアイデアは、ペイ氏が提案したものである。エントランスのピラミッドが彼の設計であることはよく知られているが、ピラミッド以外にもいくつか他の案も用意された。その1つが、地下ホールの天井をピラミッドの代わりに水を張った水平なガラスで作るという案である。しかし、これでは地下の空間にヴォリュームを与えることができず、数日後は苔がはえて光を遮断してしまい、また、技術的な理由で地下のホールの高さを9メートル以上にすることができなくなるため、この案は廃止された。

最終的にペイ氏は「現代の感覚を生かし、さらに既存のルーヴル宮との調和を考え、最小限のヴォキャブラリーで建築を語る手段」として、幾何学の純粹形態であるピラミッドを選定する。ピラミッド形にすることによって、ルーヴル宮に対して四角形ほど障害にならず、また、その形は構造的に安定しており、比較的少ない部材で出来るという利点があった。ペイ氏は、ル・ノートルによる幾何学的なフランス式庭園を思いつき、池と噴水に囲まれたガラスのピラミッドが空を映す、空気と水が基本的な要素となることを基本とした。そして、地上部分は全てブルターニュ産の花崗岩が用いられた。このような表現は、純粹な建築というよりはランドスケープの芸術により近いものとなっている。ピラミッドはルーヴル宮の東西南北の軸が交わる中央に置かれているが、それまでこの空間は、パリの中心に位置しながら、広場として明確なデザインがされておらず、駐車場として使用されていたのであった。ピラミッドのデザインコンセプトは、第1にできる限り軽快な構造にすること、第2にガラスは可能な限り透明な素材を使うことであった。

また、地上のガラスのピラミッドとは対照的に、地下の部分に関しては、むしろ過去との連続性を考え、空間の石はルーヴル宮の石にできる限り近いものにし、見上げた時の視覚連続性に留意している。さらに、ピラミッドの照明についても相当な研究が行われた。人工照明については、計画当初よりクロード・エンゲルとの綿密な打ち合わせを重ねて準備が進められた。照明の色については、この広場からピラミッドとエッフェル塔が同時に見えるため、エッフェル塔の新しい照明であるオレンジ系の暖色を用いて、調和を図っている。一方、ホール部分の照明については、自然光から完全な人工照明へ自然に目が慣れ



るように、微妙に照度調整をほどこしている。夜間は、コンクリートの天井全体が照明となるように、出来る限り光源が見えず、天井からの間接照明で空間が照らし出されるようにデザインした。照明器具はドイツの ERCO 社製のものを使用し、このプロジェクトのために開発された<sup>30)</sup>。

ペイ氏はレストラン、カフェ、書店などの他のパブリック・スペースも充実させるよう提案を行っている。ピラミッド下のレストラン「グラン・ルーヴル」と「カフェ・ド・ルーヴル」は、入場料を払わなくても入ることができ、毎日22時まで営業している。書店のスペースはジャン・ミッシェル・ヴィルモット氏が設計した。その目標は国内で最も本格的な美術専門店にすることであった。目標は達せられ、約2万冊の国内外の書籍や雑誌が揃えられており、内容も絵画、彫刻、建築、工芸、美学、美術史、博物館学と幅広い。

1993年には、やはりヴィルモット氏の設計による絵葉書コーナーがオープンし、フランスのみならず国外の作品約2千点が見られる。

美術館と駐車場の間には地下の広い商業スペースが設けられ、そのスペース内の美術館の入り口にあたる場所にペイ氏は反転ピラミッドをつくり、そこから常に光が差し込むようにしている。ピラミッド以外の工事をすべて監督したミシェル・マカリは、ペイ氏のエントランス・ホールをそのまま延長させ、地下鉄の駅につなげたため、美術館へのアクセスはより便利になった。この商業スペースには郵便局、銀行、両替所、ブティックなどがあり、独立した休息とレジャーの場になっている。1985年以降、入館者数が減少傾向にあったが1989年からその数が急増したことから、ルーヴル大改造計画の1つの目的であった美術館の活性化については当面、効果があったと言えよう<sup>31)</sup>。

## おわりに

ナポレオン三世の時代以来の姿をとどめていたルーヴル宮が、約150年たった現在、新しく生まれ変わろうとしている。大ルーヴル計画はルーヴル美術館史のみならず、世界の美術館史上、最大の規模となる再生計画であり、博物館学のケース・スタディとして極めて重要な内容をもつであろうことはまちがいない。その象徴である I.M. ペイ氏のガラスのピラッドは一見、ラジカルな発想のように思われるが、実際、過去のフランスの伝統と深く結びつき、ルーヴル美術館固有の歴史の文脈に基づいたものであった。

ピラミッドから連想されるのは「兵士らよ、このピラミッドの上から、4千年の歴史が諸君を見下ろしている」というナポレオンの有名な言葉である。1798年、彼は200人の学者、作家、芸術家を同行させてエジプト遠征を行った<sup>32)</sup>。そして、彼の時代、ルーヴル美術館の制度化が進み、コレクションは飛躍的に増大し、「ナポレオン美術館」は当時、世界で最も豊かなコレクションを持つ美術館としてヨーロッパ中にその名を馳せていたのである。彼は、美術館によって国家の威信を示し積極的に政治に利用した。しかし、その一方で、それ以前、17世紀末から18世紀にかけて、美術館が成立してゆく過程で、古代のムーセイオ

ンのように学問と芸術の殿堂となりつつあった芽は押さえられてゆく。

ナポレオンは、1806年、美術館の運営にあたっていた学士院や芸術家たちをルーヴル宮から追放するが、その目的は美術館の中央集権化を強めるためであったと考えられる<sup>33)</sup>。

一新したルーヴル美術館のエントランスのガラスのピラミッドは、まさしく、フランスの最も良き時代、「国家の威信」に輝いていた「ナポレオンの時代」の象徴である。そして、大ルーヴル計画は、中央集権的な形で国家が美術館を管理するナポレオン以来のフランスの典型的な文化政策として、また、博物館学の研究の成果を取り入れた美術館再生計画として、完成までの今後の動向が注目される。

## 註

- 1) 1961年、アンドレ・マルローはパピヨン・ド・フロールを美術館のスペースとして解放し、1968年、展示室に改装公開した。
- 2) 大ルーヴル計画公団については、「公団の役割」『大ルーヴル——新しいルーヴル美術館』, *Grand Louvre*, numéro spécial de *Connaissance des Arts*, édition japonaise, Paris, 1989, pp.32—34を参照。
- 3) Germain Bazin, *Le Temps des musées*, Liège-Bruxelles, 1967は欧米を中心とした美術館・博物館の起源から1960年代までの歴史を博物館学的な視点から扱った最初の本格的な概説書、ルーヴル美術館の絵画部門の主任学芸員を務めた著者は *La Peinture au Louvre*, Paris, 1979, pp.9—103 においてルーヴル美術館の起源から1970年代までの歴史を博物館学的に概観している。
- 4) Pierre Quoniam; 元ルーヴル美術館館長。1983年より大ルーヴル計画に参画し、方形広場の発掘により明らかにされた中世のルーヴル宮の遺跡を考古学的に詳細に研究することと、それらの公開への助言に努めた。著書 *Le Palais du Louvre*, Paris, 1989では考古学を歴史の一部に取り入れルーヴル宮殿の歴史を詳細にまとめている。Geneviève Bresc-Bautier; ルーヴル美術館彫刻部門の学芸員。大ルーヴル計画により新設された美術館史の展示室の企画に携わる。著書 *Memoire du Louvre*, Paris, 1989では、それまで取り上げられなかったルーヴル美術館に関する広範囲の資料と詳細な参考文献リストを掲載している。また、1994年2—3月にかけてオルセー美術館で“La Jeunesse des Musées”と題する展覧会が開催された。これはルーヴル美術館を含めた19世紀フランスの美術館史を展示するという最初の試みの企画展であり、近年の博物館学への関心の高まりと研究の成果が示されている。
- 5) 「ルーヴルの歴史」『ルーヴル——主要作品』, *Louvre*, édition japonaise, Paris, 1990, pp.11—31を参照。
- 6) G. Bazin, op. cit., p.55.
- 7) P. Quoniam, op. cit., p.134—147.
- 8) Patricia Mainardi, “The Double Exhibition in Nineteenth Century France,” *Art Journal*, spring 1989, pp.23—28.
- 9) ダニエル・ジロディ著 高階秀爾監修 松岡智子訳『美術館とは何か』(鹿島出版会, 1993年) 21ページ。
- 10) La Font de Saint Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France et sur les beaux-Arts*, La Haye, 1747.
- 11) La Font de Saint Yenne, *L'Ombre du grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris, dialogue*, Paris, 1752, p.17—18.
- 12) Jacques II Bailly (1700—1768) . Edouard Pommier, “Le Problème du Musée à la veille de la Révolution,” *Les Cahiers du Musée Girodet* No.1, p.12.
- 13) Edouard Pommier, ibid., p.12.
- 14) *Catalogue des tableaux du cabinet du Roy au Luxembourg*, Paris, 1750.

- 15) Edouard Pommier, op. cit., p.13.
- 16) 桑原武夫 責任編集 『フランス革命とナポレオン』（中央公論社, 1975）, 43—47ページ.
- 17) *Encyclopédie*, t. IX, 1765, p.707.
- 18) 桑原武夫 責任編集前掲書（註16）, 43ページ.
- 19) P.Quonim, op. cit., pp.145—148.
- 20) *Ibid.*, pp.152—156.
- 21) 『大ルーブル——美術館、コレクションと新しいスペース』, *Grand Louvre*, numéro spécial de *Connaissance des Arts*, édition japonaise, Paris, p.13.
- 22) P.Quonim, op.cit., pp.156—160.
- 23) 長塚隆二「軍人・政治家・文人の英雄ナポレオン」『大ナポレオン展』（東京富士美術館, 1993年）45—49ページ参照.
- 24) P.Quonim, op.cit., pp.160—168.
- 25) G.Bazin, op.cit., p.62.
- 26) P.Quonim, op.cit., pp.169—174.
- 27) 『大ルーブル——美術館、コレクションと新しいスペース』前掲書（註21）, 14ページ.
- 28) Pierre Lelièvre, *Vivant Denon*, Paris, 1993, pp.231—236.
- 29) P.Quonim, op.cit., p.234.
- 30) 『大ルーブル——新しいルーブル美術館』前掲書（註1）, 36—53ページ.
- 31) 入館者数（年/人数）; 1985/2, 054, 855 1986/1, 729, 686 1987/1, 790, 211 1988/1, 774, 597 1989/2, 540, 205 1990/3, 541, 538 1991/3, 246, 209 1992/3, 389, 991 (Jean Galard, *Visiteurs du Louvre*, Paris, 1993, p.191.)
- 32) 桑原武夫 責任編集前掲書（註16）, 333—334ページ.
- 33) P.Quonim, op.cit., p.161.

The Louvre from a point of view of Museology  
— A History of the Creation of the Louvre  
and the Project of the Grand Louvre —

Tomoko, MATSUOKA

*College of the Arts*

*Kurashiki University of Science and the Arts,*

*2640 Nishinoura, Tsurajima-cho, Kurashiki-shi, Okayama 712, Japan*

(Received September 30, 1995)

In general, the beginning of the Louvre as a museum is considered to be in 1793 just after the French Revolution when the royal collection was opened to the public. From a point of view of museology, however, part of the palace of Louvre had been forced to be functioned as a museum already since the later half of the 17th century under pressure of a demand of the people, as reported by the Art Critic, La Font de Saint Yenne. In the earlier half of the 18th century, Diderot was the first to work out a conceptual outline for the Louvre. Moreover, Napoleon the I st institutionalized and utilized the museum actively to raise national prestige. The project of the Grand Louvre today, in particular the pyramid by I.M.Pei is the result of the latest museological research and also a symbol of the cultural policy in France since the age of Napoleon the I st.