



La reflexion sur les deux tableaux
correspondant au LN115, qui s'appellent le
Paysage avec l'arc de Constantin, peints par
Claude (Claude Lorrain, l' arc de triomphe, ...

Nagai, Jin

(Citation)

美術史論集, 創刊:63-47

(Issue Date)

2001

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010353>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010353>



**La reflexion sur les deux tableaux correspondant au LV115,
qui s'appellent *le Paysage avec l'arc de Constantin*, peints par Claude
(Claude Lorrain, l'arc de triomphe, paysage)**

NAGAI Jin

Jusqu'en 1989, on regardait *Paysage avec l'arc de Constantin* possédé par le duc de Westminster, comme un tableau correspondant au LV115 (Fig.1)⁽¹⁾. Alors que ce tableau a quelques différences de LV115, la composition est ressemblante; c'est pourquoi quelques chercheurs identifiaient le tableau de Westminster avec LV115. En 1989, un tableau parfaitement correspondant du LV115 fut découvert à la mansarde de Houghton Hall, à Londres. Cette découverte résolut quelques problèmes, et produisit quelques nouveaux problèmes⁽²⁾.

A cette réflexion, je traiterai de la différence entre le tableau de Westminster (version de Westminster : Fig.2) et le tableau qui fut découvert et est maintenant conservé à Kunsthaus Zurich (version de Zurich : Fig.3). De plus, je considérerai la signification de peindre les ruines, comme l'arc de Constantin, pour Claude. En conclusion, je traiterai de l'importance des deux tableaux dans la carrière de Claude.

● **Provenance des deux versions**

L'existence de la version de Zurich, jusqu'en 1989, n'était pas nécessairement niée; en effet, on trouve une contradiction sur la date d'exécution entre la version de Westminster (1651) et LV115 (1648). Par exemple, William Hazlitt avait noté, dans *Sketches of Principal Picture Galleries in England* (1824), que la version de Westminster était une copie de l'original⁽³⁾. Dès 1967, Kitson avait traité que l'original, peint en 1648, correspondant exactement à LV115, était perdu; la peinture de Westminster était une variante⁽⁴⁾. Roethlisberger avait traité, au contraire, que la date d'exécution sur la version de Westminster (1651) est écrite à nouveau, en raisonnant par analogie avec la date du pendant, *Paysage avec bergers* (LV124 : Fig.4): la date exacte est 1648⁽⁵⁾. Enfin, la découverte de la version de Zurich nous mena à la conclusion suivante.

On ne trouve ni un signe ni une date sur la face de la version de Zurich. Selon la position de LV115 dans *Liber Veritatis*, néanmoins, on peut conjecturer que Claude la produisit en 1648⁽⁶⁾. Sur le verso de LV115, on trouve une inscription, « *facit pour monsieur p. r.* », écrit par Claude : « *monsieur p. r.* » est le nom de la personne, qui commanda cette peinture⁽⁷⁾. Dès la rédaction de *Liber Veritatis*, soudainement après la mort de Claude, l'inscription de « *monsieur p. r.* » fut traduite comme « *Mr.*

Piniez » au premier index⁽⁸⁾. Kitson avait noté qu'il est français, tandis que l'on ne peut pas connaître exactement qui est cet homme⁽⁹⁾. Au second index de LV115, on trouve deux inscriptions, « *A Mr Haye* » et « *Mr Wapole* ». « *Mr Haye* » signifie Andrew Hay, un marchand anglais de tableau, qui vendait à Londres beaucoup d'œuvres de l'art, inclus les tableaux de Claude et des autres artistes au XVIIIe siècle⁽¹⁰⁾. « *Mr Walpole* » signifie Robert Walpole ou son fils, Horace Walpole⁽¹¹⁾. Roethlisberger avait noté que Andrew Hay acheta la version de Zurich, titré comme « *A Morning Landskip with Figures, Cattle, himself drawing, etc.* » aux enchères de Covent Garden à Londres, en 1714⁽¹²⁾; tandis que Kitson avait noté que Andrew Hay acquit ce tableau un peu avant cette vente aux enchères de 1714, après cela Robert Walpole l'acheta aux autres enchères⁽¹³⁾. On ne trouve pas de mention dans Catalogue de Houghton Hall, dans Catalogue de Strawberry Hill (*Aedes Walpolianae* ; 1774), et quelques lettres de Robert ou Horace⁽¹⁴⁾. Mais Roethlisberger découvrit, dans la brochure de Hauton Hall pour visiteur en 1901, que ce tableau fut laissé en héritage au comte et le premier Marquis de Cholmondeley en 1797⁽¹⁵⁾. C'est pourquoi il semble que la version de Zurich était à Houghton Hall avant 1797, peut-être depuis quelque années de 1714. Ce tableau fut mis aux enchères de Christies à Londres le 8 décembre 1989⁽¹⁶⁾, et Colnaghi, le marchand de tableau, l'acheta; après cela, Kunsthaus Zurich l'acquit en 1996.

Le 10 décembre 1776, la version de Westminster fut exposée dans la vente de Blondel de Gagny à Paris, en faisant pendant au *Paysage avec bergers* (LV124)⁽¹⁷⁾; Basan, un marchand de tableau, les acheta pour 23999 livres⁽¹⁸⁾. En 1782, Welbore Ellis Agar avait déjà possédé ces deux tableaux⁽¹⁹⁾. La même année, James Fittler faisait une gravure à l'eau-forte de la version de Westminster, et Wilson Lowry faisait celle du *Paysage avec bergers*⁽²⁰⁾. Ces pendants étaient dans la liste de la collection d'Agar, dans la vente de Christies le 2 ou le 3 mai 1806⁽²¹⁾. Mais avant cette vente, toute la collection d'Agar fut acquise par Robert, le second comte de Grosvenor, pour 30000 guinées⁽²²⁾. Robert devenait plus tard le premier duc de Westminster; depuis, deux tableaux y restaient.

Même quant à la personne qui passa une commande de la version de Westminster, on peut tirer une conclusion. Selon l'inscription en bas à droite, la date d'exécution est l'année 1651, où Claude peignit *Paysage avec bergers* (LV124), qui n'a pas d'inscription; la position de LV124 dans *Liber Veritatis* mène la date d'exécution⁽²³⁾. Sur le verso de LV124, on trouve une inscription, « *Claudio G. i.v.f. il S(r) Verdummiller todesseche* »; Roethlisberger avait interprété que « todesseche » signifie « tedesco », Allemand en italien, et « Verdummiller » signifie Hans Georg Werdmüller, un militaire suisse⁽²⁴⁾. On ne peut avoir qu'un peu d'informations sur Werdmüller⁽²⁵⁾; il est clair, cependant, que Claude peignit deux *Paysage avec berger* (LV116 et LV124) pour lui⁽²⁶⁾. Kitson avait noté que Claude projetait de peindre la version de Westminster et *Paysage avec bergers* (LV124) comme des pendants; en effet ils furent peints en même année et ils étaient déjà des pendants dès la vente de Blondel de Gagny en 1776⁽²⁷⁾.

Pourquoi est-ce que Claude produisit la variante? Pourquoi est-ce que Claude persistait à utiliser la composition de LV115? Quant à cette question, Roethlisberger avait noté que la version de Zurich

avait été originairement le pendant de *Paysage avec berger* (LV124), et mais celui-là fut vendu seul, et dans trois ans, où Claude reçut une commande de LV124 de Werdmüller, il perfectionait des pendants, comme un plan original, en joignant la variante de LV115 (la version de Westminster)⁽²⁸⁾; tandis que Kitson avait noté qu'une inscription, « *SA Cung* », qui était écrite sur le verso de LV115 et LV116, signifie le nom ou le code d'agent de Werdmüller⁽²⁹⁾: il souvent allait à l'atelier de Claude vers 1650 et faisait en 1651 une commande de LV124 et la variante de LV115⁽³⁰⁾. En tout cas, on ne peut pas conclure, à moins d'entendre la signification de « *SA Cung* ». Mais c'est sans doute que cette inscription est un mot qui signifiait un homme ou une affaire ayant rapport à Werdmüller.

● Description des deux versions

La version de Zurich est 98x148.5cm, sans signature et date. En étant déposé des arbres pour repousser aux deux bouts, se déroule la composition qui accentue l'arrière-plan au centre. L'arc de Constantin et le Colisée à gauche sont peints comme les ruines, et la disposition de deux est différente de la disposition réelle : c'est un caprice. On trouve trois lignes de lettres noires à la partie supérieure de l'arc centre; mais on ne peut lire que quelques lettres. Deux maisons sont peints sur la plaine au centre de la composition. Il est possible que l'on considère ces maisons comme les bâtiments réels, puisque la composition est un caprice; mais on ne les identifie pas encore. L'horizon est à l'endroit de deux cinquième à partir d'en bas, comme Baldinucci mentionna⁽³¹⁾. Au premier plan, on trouve un gué qui passe du fond de gauche au centre, et une petite cascade avant la berge. Au gué, passent un berger et des animaux qui se dirigent vers l'arc en tournant la berge. À gauche, on trouve une femme qui est assise sur une petite roche et enlève ses bas-de-chausses, et deux femmes à dos d'âne et un homme qui est debout près d'elles (Fig.5). À droite, sur un grand tronc tombé, on trouve un artiste esquissant la vue ou les ruines, et un chasseur qui tient le fusil dans ses bras et se penche sur l'artiste (Fig.6).

La version de Westminster est presque de la même grandeur (98 × 145cm) et la même composition comme la version de Zurich. En bas à droite, on trouve une inscription, « *CLAVDE IVF ROMA 1651* ». Au premier plan, Claude peignit un homme, deux femmes, un enfant et un garçon canotant, au lieu de l'artiste et chasseur (Fig.7). L'homme qui s'accoude est peut-être le chasseur, si ce qu'il porte est un fusil. Il a l'air de s'absorber dans la réflexion. L'une des femmes est assise en s'accoudant sur la berge, l'autre est aussi assise en indiquant la direction gauche du doigt. Le garçon perce la surface de l'eau avec sa rame, en se découvrant l'épaule et écartant ses jambes. De plus, une femme, qui enlève ses bas-de-chausses est effacée, et le groupe de trois figures avec âne, sont remplacés par une femme et un berger. La femme est assise à côté du bac à laver en enlevant ses bas-de-chausses. Le berger est debout devant cette femme et lui parle. En outre, la forme de la rive et

des arbres, et les positions des animaux, sont différents de celles de la version de Zurich; la position de la berge se déplace à gauche par rapport à celle de Zurich; l'arc de Constantin, qui est plus grand que celui de Zurich, se déplace à droite et voile la partie droite du Colisée.

● les dessins préparatoires

Claude exécutait quelques dessins préparatoires pour deux versions. Kitson avait indiqué trois dessins pour la version de Zurich⁽³²⁾. Le premier (MRD656a : Fig.8), conservé à Royal Scottish Academy à Edinburg (dépôt à the National Gallery of Scotland), est un dessin pour la composition⁽³³⁾. Le seconde (MRD656 : Fig.9), conservé à British Museum, est pour le groupe de trois figures avec âne. Roethlisberger avait noté que la date de ce dessin est vers 1648⁽³⁴⁾. Sur le dessin, deux ânes sont peints, tandis que Claude ne peignit qu'un âne sur le tableau; un homme monte un âne, et une femme monte l'autre. Le troisième (MRD290v : Fig.10), dessiné en 1635-40, conservé à British Museum, est pour l'artiste et le chasseur, dont on n'avait pu deviner la profession, à cause de la touche grosse, jusqu'à la découverte de la version de Zurich⁽³⁵⁾; il y a près de dix ans entre ce dessin et le tableau; quant à ce problème, Kitson avait noté que Claude retrouva MRD290v dans son livre d'esquisse vers 1648, où il était en train de peindre la version de Zurich, et le emprunta⁽³⁶⁾. Il est rare que Claude l'ait fait, parce que c'est son habitude de faire les dessins préparatoires juste avant l'exécution du tableau⁽³⁷⁾.

A propos, Claude exécuta quatre dessins de l'arc de Constantin. Le premier, MRD142 (1635-50: Fig.11), conservé à Hans Calmann à Londres, est un dessin du côté nord de l'arc avec les ruines de Palatin⁽³⁸⁾. Le second, MRD144 (1635-45), conservé à British Museum, est la vue de la colline de Palatin, dans laquelle l'arc de Constantin est au centre et le Colisée est à droite⁽³⁹⁾. Le troisième, MRD381(Fig.12), dont la date d'exécution est incertaine, conservé à British Museum, est la vue du lieu plus haut du Mont Palatin. Le Colisée occupe tout la surface du dessin, et l'arc plus petit est peint avant le Colisée⁽⁴⁰⁾. Le quatrième, MRD655 (1645-50), conservé à British Museum, est la perspective de ruines du Palatin, en deçà de laquelle est dessiné le côté est de l'arc, avec un berger et des moutons⁽⁴¹⁾. L'arc et le Colisée de MRD656a à Edinburgh sont estompés, tandis que ceux de tableau sont clairement peints; c'est pourquoi l'on peut considérer que Claude utilisa quelques dessins parmi quatre, quand il exécutait la version de Zurich.

Claude n'exécutait guère de dessins pour le troupeau de vaches passant le gué. Mais, il adoptait fréquemment ce sujet dans des gravures à partir du 1632-34 et dans des tableaux à partir du 1643. Donc, il est possible que Claude ait utilisé quelques dessins de ce sujet dans Liber Veritatis pour exécuter de la version de Zurich.

Il est certain que LV115, soi-même, est un dessin préparatoire pour la version de Westminster.

Mais, alors qu'on trouve beaucoup de dessins pour la version de Zurich, on ne trouve rien pour la version de Westminster. On ne sait pas si Claude exécutait effectivement certains dessins pour les parts différentes de la version de Zurich.

● La signification des ruines

On trouve quelques interprétations sur les deux tableaux et un pendant, *Paysage avec bergers* (LV124). Par exemple, Russell avait noté que la version de Westminster représente le monde antique effondré, et son pendant représente le monde antique stable⁽⁴²⁾. Klemm avait noté que la version de Zurich représente l'effondrement de l'Empire Romain et le temps circulaire du berger, et elle signifie que des bergers simples vivent plus longtemps que le puissant empire: *vanitas*⁽⁴³⁾. De plus, Klemm avait noté que l'arc de Constantin signifie la victoire du christianisme sur le paganisme; en effet, le Colisée était un lieu du martyre des premiers chrétiens, et l'arc de Constantin était l'arc du premier empereur qui s'était converti au christianisme⁽⁴⁴⁾. Et aussi, Roethlisberger avait indiqué que les ruines de la version de Zurich sont des symboles de la fragilité, et la combinaison de deux ruines signifie un contraste entre le paganisme et le christianisme⁽⁴⁵⁾. Mais, il n'est pas certain que Claude considérait les ruines comme cela. Et il est possible que l'on trouve une autre signification dans les ruines. Ici, on considère la signification des ruines peints par Claude.

Jusqu'à 1651, Claude avait exécuté seize tableaux dans lesquelles l'arc est peint. Parmi eux, on trouve neuf marines et cinq paysages. Alors que dans la marine, l'arc, comme les autres bâtiments, est un élément pour composer le tableau et accentuer la perspective; dans le paysage, l'arc est une existence dominante tout le tableau: on peut le voir dans *Paysage avec l'arc de Titus* (LV82 : Fig.13), *Paysage avec Paris et Oenone* (LV117), et *Paysage avec l'arc de Constantin* (LV115). Pourquoi Claude peignit-il l'arc (ou les ruines) dans ses paysages?

Les ruines étaient peintes jusqu'à Moyen Âge. On préférait particulièrement peindre les ruines de l'Empire Romain, dont le tableau était en vogue de XVI^e au XVII^e siècles. C'est pour poser le décor antique que l'artiste peignait les ruines dans le tableau. Par exemple, Lambert Sustris utilise les ruines romaines dans *Femmes au bain dans des termes romains* (Fig.14) pour poser le décor antique⁽⁴⁶⁾, et aussi Maarten van Heemskerck les utilise dans *Paysage avec l'enlèvement d'Hélène* pour poser le monde hellénique⁽⁴⁷⁾.

Mais, on trouve une autre raison: c'est répondre à l'intérêt de l'amateur d'antique. Alors, le goût pour l'antique s'élevait, et on regardait les ruines comme l'objet esthétique. Et aussi, les ruines romaines étaient des symboles de la ville de Rome. C'est pourquoi les ruines non seulement s'imposaient à l'attention des artistes, comme un modèle d'architecture, mais aussi étaient adorées par

beaucoup d'honnêtes hommes, particulièrement d'étrangers, comme les monuments historiques. Dans cette ambiance, Hieronymus Cock avait publié *Praecipua Aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum monimenta vivis prospectibus ad veri imitationem designata*, inclus vingt-cinq gravures des ruines romaines comme le Palatin ou le Colisée etc., en 1551 (Fig.15)⁽⁴⁸⁾ ; il est certain qu'il regardait ces ruines comme les monuments historiques. Et aussi, ce livre fut reproduit, par Androuet du Cerceau en 1554-55 (ou 1560), et par Battista Pittoni en 1561 ; ces reproductions signifient que l'attitude d'admirer les ruines romaines se diffusait partout en Europe, particulièrement dans les pays au nord des Alpes, qui n'avaient pas de monuments antiques⁽⁴⁹⁾. Donc, le tableau où les ruines romaines sont peintes, surtout sans sujet, reflète l'ambiance sociale sur l'antiquité: par exemple, au XVIe siècle, *Paysage avec ruines antiques*, peint en 1536 par Herman Posthumus, ou *Autoportrait*, peint en 1535 par Heemskerck (Fig.16) ; au XVIIe siècle, *Campo Vaccino*, peint par Paul Bril, ou *Ruines à Villa Marcenias*, peint en 1627 par Bartholomeus Breenbergh, etc.

Claude était aussi dans cette ambiance. Il me semble que les deux versions de LV115, sans sujet mythologique ou historique, remplissaient la même fonction que les gravures de Cock : l'arc de Constantin, peint par Claude, ne faisait pas allusion à la fragilité ou le christianisme, mais simplement reflétaient l'ambiance sociale sur l'antiquité.

● l'artiste dessinant les ruines

Claude peignit l'artiste dans la version de Zurich, ainsi que ses quelques tableaux⁽⁵⁰⁾. Qu'est-ce que cet artiste signifie dans la version de Zurich?

Alors qu'il paraît que le premier exemple peint « l'artiste dessinant les ruines » est *Paysage de ruines avec figures*, dessiné par Polidoro da Caravaggio vers 1520 (Fig.17)⁽⁵¹⁾, c'est les peintres septentrionaux qui spécialement peignirent « l'artiste » à cette époque⁽⁵²⁾.

Dans les pays au nord des Alpes, on préférait un sujet, « Saint Luc dessinant la Madone », que Rogier van der Weyden avait déjà peint vers 1440; et aussi, Jan Gossart et Hermskerck le peignaient à la première moitié de XVIe siècle⁽⁵³⁾. Il semble qu'ils projetaient leurs ombres sur Saint Luc⁽⁵⁴⁾. De plus, les peintres septentrionaux peignirent l'artiste, non seulement comme Saint Luc, mais comme un artiste normal ressemble à eux-mêmes: par exemple, l'artiste dessinant d'après la statue antique, gravé par Hendrik Goltzius (Fig.18), et l'artiste étudiant la perspective ou le raccourci, gravé par Albrecht Dürer. Le canon de la statue antique et la perspective sont ce que les peintres septentrionaux devaient étudier en Italie ; c'est pourquoi les gravures de Goltzius et Dürer représentent l'attitude d'artiste septentrional, ou de Romaniste.

Puis, les peintres septentrionaux préféraient un motif, « l'artiste dessinant le paysage, ou la

nature », qui aussi représente leur propre attitude. Par exemple, les dessins par Pieter Brûgel I (Fig.19) et par Herman van Swanevelt. Le peintre septentrional avait une idée, « *naer het leven* (sur le vif) », qui lui était propre; au contraire, le peintre italien donnait plutôt de l'importance à une autre idée, « *uyt den geest* (de l'esprit) » que cette idée là; en effet, l'idée humaniste, en Italie, soulignait que la narration, que l'esprit fait, est supérieure au paysage fait par les yeux; on ne regardait le paysage que comme *parerga*⁽⁵⁵⁾. Donc, quelques théoriciens aux XVI-XVIIe siècles reconnaissaient que le peintre italien essaye de peindre la narration idéalement, tandis que le peintre septentrional essaye de peindre le paysage avec réalisme⁽⁵⁶⁾. Il semble que l'artiste septentrional aussi recevait cet enseignement et s'en vantait.

« L'artiste dessinant les ruines » inclut deux connotations: l'artiste étudiant l'antique et l'artiste dessinant le paysage. La position de Claude, qui vint de Lorraine à Rome, sensiblement ressemble à celle des artistes septentrionaux. Et aussi, ils vivaient à la même résidence, et se fréquentaient. Il est assez possible que les artistes septentrionaux aient appris à Claude l'habitude de peindre « l'artiste » dans le tableau. Donc, « l'artiste » de la version de Zurich, peint par Claude, signifie l'attitude du paysagiste Romaniste au XVIIe siècle, ou l'attitude de Claude lui-même⁽⁵⁷⁾.

●La signification de la différence entre les deux versions

Il me semble que les deux versions n'ont ni un sujet historique ni une allusion morale. Ils sont les tableaux reflétant l'antiquité au XVIIe siècle. Mais il est important que Claude ait enlevé l'artiste dans la version de Westminster. Alors que l'on trouve l'attitude de paysagistes Romanistes, qu'un motif de l'artiste représente, dans la version de Zurich, on ne la trouve pas dans la version de Westminster. Donc, on ne sent plus la quotidienneté au XVIIe siècle dans la version de Westminster.

Les oeuvres de Claude deviennent plus grand en taille et plus classiques du 1640 au 1650. Il semble que Claude, alors, absorbait la classicisme de Raphaël, Annibale Carracci, Domenichino et Poussin. La version de Westminster la reflète bien: par exemple, un garçon canotant au premier plan évoque les mêmes motifs dans les tableaux d'Annibale ou Domenichino : et aussi, les poses d'un homme assis et d'une femme assise à gauche, au premier plan, évoquent les poses de Zeus de « *le conseil de dieux* » (Fig.20) et d'Hébé de « *le banquet de Psyché et Cupidon* » (Fig.21), dans la loggia de Psyché de la Villa Farnèsina à Rome, peint par Raphaël. Au contraire, la version de Zurich présente le quotidienneté vulgaire à Rome au XVIIe siècle, bien que la composition élaborée soit classique. On peut regarder la différence entre les deux versions comme un indice du changement de son style et de son idée vers 1650.

- (1) On abrège un livre *Liber Veritatis* en LV, et un livre *Claude Lorrain : The Drawings* écrit par Marcel Roethlisberger en MRD. Les numéros (par exemple, 115) signifient les numéros de série dans ces livres.
- (2) A l'occasion de produire ce traité, je me réfère principalement aux traités suivants: Michael Kitson, "The Westminster Claude", *The Burlington Magazine*, CXI, pp.754-758; Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain: The Paintings*, 2 vols., New Haven, 1961, t.I, pp.287-290; Michael Kitson, "Catalogue number 6, Italiane Landscape at sunset", *Claude to Corot, The Development of Landscape Painting in France*, cat. par A. Wintermute, New York, 1990, pp.40-44 ; Marcel Roethlisberger, "The Houghton Hall Claude", *Apollo*, 1990, CXXXI, pp.300-303, p.360 ; Michael Kitson, "Claude Lorrain", *The Dictionary of Art*, 34 vols., New York, 1996, t.VII, pp.396-397 ; Christian Klemm, "Zwei Landschaften von Claude Lorrain", *Jahresbericht*, Kunsthaus Zurich, 1996, pp.73-78.
- (3) William Hazlitt, *Sketches of the Principal Picture Galleries in England*, London, 1932 (*The complete Works of William Hazlitt*, éd. par P. P. Howe après l'édition de A. R. Walter and Arnold Glover, 21 vols., New York, t.X, p.54).
- (4) Michael Kitson, "Claude Lorrain: Two Unpublished paintings and the Problème of Variants", *Studies in Renaissance and Baroque Art : presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, Londres & New York, pp.142-149.
- (5) Roethlisberger, 1961, *op.cit.*, pp.288-289.
- (6) On trouve une date de 1647 à la surface de LV112, et une date de 1648 à la surface de LV116 et LV117 ; *Port avec l'embarquement de la reine de Saba*, correspondant de LV114, était daté 1648: Roethlisberger, 1990, *op.cit.*, p.360 ; Kitson, 1990, *op.cit.*, p.42.
- (7) Roethlisberger, *ibid.*, p.302 ; Kitson, *ibid.*, p.42.
- (8) Roethlisberger, 1961, *op.cit.*, p.287 ; Roethlisberger, *ibid.*, p.302 ; Kitson, *ibid.*, p.42.
- (9) Kitson, *ibid.*, p.42.
- (10) Kitson, 1969, *op.cit.*, p.758 ; Roethlisberger, 1990, *op.cit.*, p.302 ; Kitson, *ibid.*, p.42. Robert Wolpole, le premier comte d'Orford, qui était devenu Premier ministre deux fois en 1715-17 et 1721, rebâtit sa maison d'Houghton en 1722-38, pour lui ajouter la galerie, où la collection de Robert était conservée. Horace, le quatrième fils de Robert et le quatrième comte d'Orford, qui vivait à Strawberry Hill, écrivait beaucoup d'ouvrages sur l'art, comme *Anecdotes of Paintings in England* (1762-71), *Catalogue of Engravers in England* (1763), et *Aedes Walpoleanae* (1774), dont Horace mentionne la collection de Robert et lui-même: cf. *The Dictionary of National Biography founded in 1882 by George Smith, The Concise Dictionary, part 1*, Londres, Oxford University Press, 1969 (première édition par Smith, Elder & Co., 1903 ; deuxième édition 1906 ; réédition par Oxford University Press), pp.1359-1360.
- (11) Kitson, *ibid.*, p.758; Roethlisberger, 1990, *ibid.*, p.302 ; Kitson, 1990, *ibid.*, p.42.
- (12) Roethlisberger, *ibid.*, p.302.
- (13) Kitson, 1990, *op.cit.*, p.42.
- (14) Roethlisberger, 1961, *op.cit.*, p.289 ; Kitson, 1969, *op.cit.*, p.758 ; Kitson, 1990, *ibid.*, p.40.
- (15) Roethlisberger, 1990, *op.cit.*, p.303 ; (Kitson, 1990, *op.cit.*, p.40); le document que Roethlisberger mentionna est à la suivante : *Catalogue of the Contents of Houghton*, 1901, No.145, "Landscape, Very fine—Claude Lorrain".
- (16) Roethlisberger, 1990, *op.cit.*, p.360 ; le découvreur est Simon Dickinson, un employé de Christies.
- (17) John Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, Londres, 1837, t.VIII, p.338 ; Kitson, 1969, *op.cit.*, p.757 ; Roethlisberger, 1990, *ibid.*, p.303. Roethlisberger avait noté que le fait que ces deux tableaux fussent pendants était déjà enregistré dans le catalogue de la vente à Londres, effectué par Devet, le 21 janvier 1767 (Roethlisberger, 1961, *op.cit.*, p.289), tandis que Kitson l'avait nié parce qu'il n'avait pas identifié cet enregistrement avec les deux tableaux. Roethlisberger approuva l'avis de Kitson dans son traité en 1990. L'enregistrement du catalogue de vente par Dovet est suivant : « (58) *Claude Lorrain, An exceeding fine Landscape*

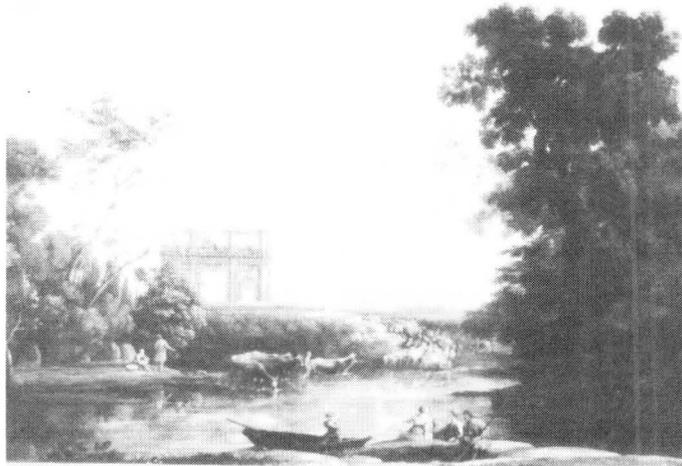
representing the Morning and (59) An Evening, its Companion ».

- (18) Roethlisberger, 1961, *ibid.*, p.289 ; Kitson, *ibid.*, pp.754-757.
- (19) Smith, *op.cit.*, p.337 ; Roethlisberger, *ibid.*, p.289 ; Kitson, *ibid.*, p.757.
- (20) Smith, *ibid.*, p.259 ; Charles Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 vols., Paris, 1856, t.II, p.237. Alors que Fittler exécuta cette gravure en période de l'école annexe de la Royal Academy, cette gravure ne fut pas exposée à l'exposition de la Royal Academy : cf. *The Royal Academy of Art; A Complete Dictionary of Contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904 by Algernon Graves, F. S. A.*, 4 vols., Londres, S. R. Publishers LTD. & Kingsmead Reprints, 1970 (première édition : 8 vols., Londres, éd. par Henry Graves and Co. Ltd., & George Bell and Sons, 1905), t.III, pp.120-121.
- (21) Kitson, *ibid.*, p.757.
- (22) Smith, *op.cit.*, pp.337-338 ; Roethlisberger, 1961, *op.cit.*, p.289 ; Kitson, *ibid.*, p.757.
- (23) Mais, Roethlisberger avait noté que l'on peut voir la date de 1651 à la surface du tableau, et Kitson avait noté que Claude a dut inscrire la signature et la date une fois : cf. Roethlisberger, 1961, *op.cit.*, p.305 ; Kitson, 1969, *op.cit.*, p.757.
- (24) Roethlisberger, *ibid.*, p.305.
- (25) Hans Georg Werdmüller collectionnait beaucoup de tableaux, comme un portrait par Holbine et des paysages par Rosa, Asselyn, Hackaert, etc., dans la galerie, que David, le beau-père de Hans, avait ouverte. Il était lui-même peintre, et Hans Rudolf, son fils, était un peintre de portrait et paysage : cf. Larry J. Feinberg, "Claude's Patrons", *Claude Lorrain, 1600-1682*, Washington, D.C, National Gallery of Art, éd. par H. Diane Russell, 1982, p.464 ; Klemm, *op.cit.*, pp.76-78.
- (26) Au verso de LV116, on trouve deux inscriptions, « Claudio Gillee Roma 1648 v. » et « fait pour il sig. verdon », il semble que ce « verdon » soit identifié avec « Verdommiller (Werdmüller) » : cf. Roethlisberger, 1961, *op.cit.*, p.290 ; Kitson, 1978, *op.cit.*, p.125.
- (27) Kitson, 1990, *op.cit.*, p.42. Mais, Roethlisberger avait noté que l'on n'identifie pas nécessairement « Verdommiller » à la surface de LV124 avec « verdon » à la surface de LV116 : cf. Roethlisberger, 1990, *op.cit.*, p.303, p.360.
- (28) Roethlisberger, *ibid.*, p.303.
- (29) Cette inscription ne fut pas écrite par Claude : cf. Kitson, *op.cit.*, 1990, p.42. Klemm avait indiqué que l'on peut identifier « Cung » avec « Küng » : cf. Klemm, *op.cit.*, p.76.
- (30) Kitson, *ibid.*, 1990, pp.42-43 ; Klemm avait approuvé l'avis de Kitson, et en outre, indiqué la possibilité que Werdmüller avait admiré le talent de Claude quand il voyageait à Venise en 1650 de sorte qu'il espéra obtenir un tableau plus grand, comme la version de Westminster, que « Paysage avec bergers » (LV116) qu'il avait déjà obtenu : cf. Klemm, *op.cit.*, p.77.
- (31) Filippo Baldinucci, *Notizie de'Professori del Disegno da Cimabue in qua*, 6 vols., Florence, 1728, t.VI, p.359.
- (32) Kitson, *op.cit.*, p.43 ; Roethlisberger, 1990, *op.cit.*, pp.302-303.
- (33) Roethlisberger, 1968, *op.cit.*, p.255.
- (34) *ibid.*, p.255.
- (35) *ibid.*, p.150.
- (36) Kitson, 1990, *op.cit.*, p.43.
- (37) En effet, MRD656 fut dessiné juste avant l'exécution de la version de Zurich : cf. *ibid.*, p.43.
- (38) Roethlisberger, 1968, *op.cit.*, p.121.
- (39) *ibid.*, p.122.
- (40) *ibid.*, p.175.
- (41) *ibid.*, p.254 ; mais, Fry avait noté que Claude ne dessina pas la côté d'arc, mais la côté ouest : Roger E. Fry, & C. J. H., "Claude" & "Notes on the Drawings of Claude", *The Burlington Magazine*, XI, 1907, p.276.

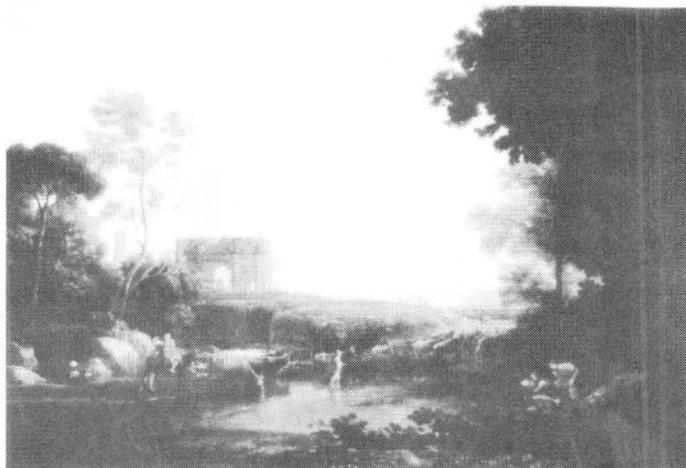
- (42) Washington, 1982, *op.cit.*, No.41, pp.168-169.
- (43) Klemm, *op.cit.*, pp.73-78; Friedlaender, de même, avait regardé la version de Westminster comme une sorte de *vanitas* : Walter Friedlaender, *Claude Lorrain*, Berlin, 1921, p.76.
- (44) Klemm, *ibid.*, pp.75-76.
- (45) Marcel Roethlisberger, "Claude Lorrain—An Introduction", *Claude Lorrain and the Ideal Landscape*, Tokyo, The National Museum of Western Art, éd. par A. Kofuku, 1998, pp.196-203.
- (46) *Fiamminghi a Roma 1508/1608*, Bruxelles, 1995, pp.362-364.
- (47) *ibid.*, pp.216-217.
- (48) *ibid.*, p.149.
- (49) *ibid.*, p.149.
- (50) On trouve deux autres dessins que la version de Zurich, où est peint l'artiste dessinant les ruines : MRD163, 697 ; l'artiste, sans dessiner les ruines, est peint dans quelques tableaux, gravures et dessins: par exemple, « *Paysage fluvial* » (LV22, 1637, Boston, Museum of Fine Art), « *Vue de côte* » (LV44, 1639, Cincinnati, Art Museum), et MRD43, 47, 48v, 352, 481, 488, 576.
- (51) Ces ruines sont des bâtiments imaginaires, rappelant le Palatin et le Colisée : *Fiamminghi, op.cit.*, pp.281-282.
- (52) Cf. Akira Kofuku, "Early Claude and his Northern Connection", Tokyo, *op.cit.*, pp.215-219; *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Paintings*, Boston, Museum of Fine Art, 1988, éd. par Peter C. Sutton, 1987, pp.279-281.
- (53) Il semble que le premier exemple de ce sujet soit les fresques de Pinturicchio à Santa Maria del Popolo. Donc, ce sujet déjà était entré en Italie dans la seconde moitié du XVe siècle. Mais, c'est à partir de la Réforme qu'il se diffusait vastement : cf. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 vols., Paris, 1958, t.V, pp.830-832.
- (54) Cf. Akira Kofuku, "Early Claude and his Northern Connection", Tokyo, 1998, *op.cit.*, pp.216-217.
- (55) Alors que les théories de l'art de Renaissance donnaient l'appréciation varié au paysage, elles avaient au moins une conformité d'opinions que le paysage est sensible, sans intellectualité. Mais, il est certain que la demande du paysage s'augmentait à partir de la seconde moitié du XVIe siècle. Quant à ce problème, Gombrich avait noté à la suivant : « *Read in the context of Renaissance aesthetics, even the remark that this kind of parerga is pleasing to the eyes is somewhat double-edged in character. Great Art, of course, must speak to the intellect and not to the senses, it must show invention, symmetry and proportion and lead the mind to the contemplation of higher things. Yet even these pleasing trifles had their function. As Alberti had observed, they could serve as legitimate recreation. Like the lighter veins of poetry and music, they help to restore the tired spirits of man of affairs* » : E. H. Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", *Norm and Form*, Londres, 1966 (quatrième édition, 1985; deuxième impression, 1993, p.114).
- (56) Il est certain que le dualism, comme ça, est dangereux, puisque quelques artistes septentrionaux exécutaient de l'esprit. Mais, généralement, ils essayaient à étudier la nature en plain air plus fréquemment que les artistes italiens : cf. Svetlana Alpers, *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago/Londres, 1983 (*Art and Cartography*, éd. par David Woodward, Chicago/Londres, 1987, pp.51-96).
- (57) Klemm avait indiqué que l'artiste et le chasseur représentent Claude et l'amateur: Klemm, *op.cit.*, p.75.



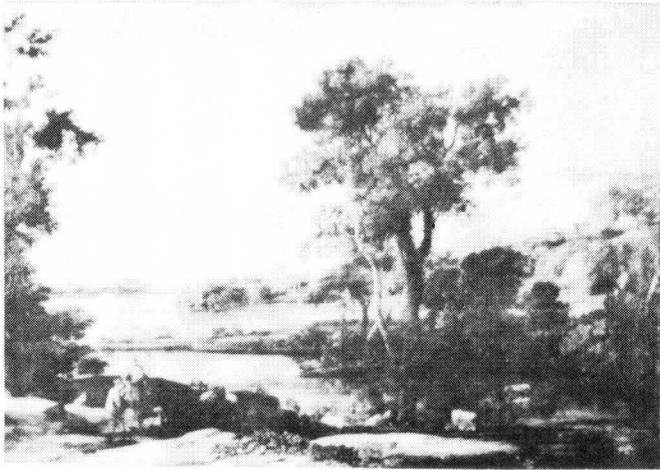
(Fig.1) Claude Lorrain, *Liber Veritatis 115 (LV115)*
1648, dessin, 195x258mm, Londres, the British Museum



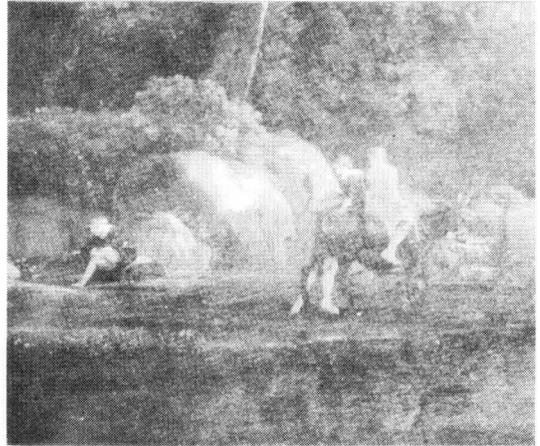
(Fig.2) Claude Lorrain, *Paysage avec l'arc de Constantin (version de Westminster)*
1651, huile/toile, 98x145cm, Duc de Westminster



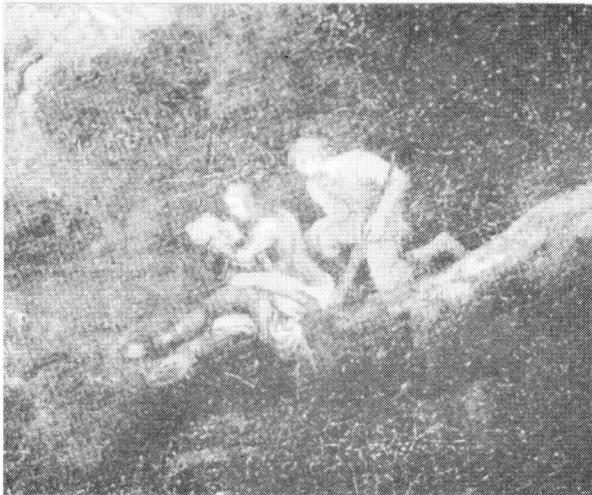
(Fig.3) Claude Lorrain, *Paysage avec l'arc de Constantin (version de Zurich)*
1648, huile/toile, 98x148.5cm, Zurich, Kunsthaus Zurich



(Fig.4) Claude Lorrain, *Paysage avec bergers* (LV124)
1651, huile/toile, 145x98cm, Duc de Westminster



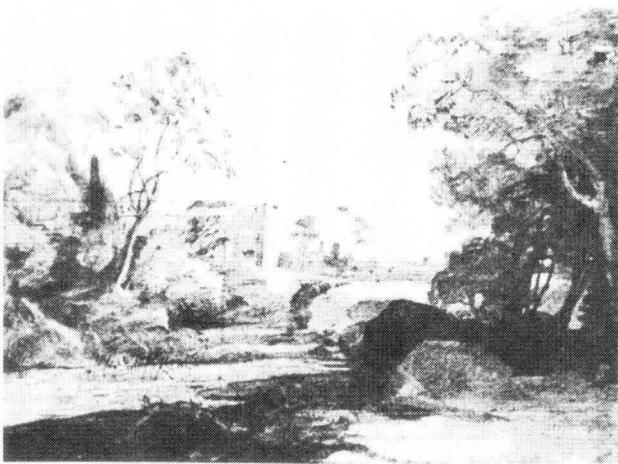
(Fig.5) Claude Lorrain, Detail de la version de Zurich



(Fig.6) Claude Lorrain, Detail de la version de Zurich



(Fig.7) Claude Lorrain, Detail de la version de Westminster



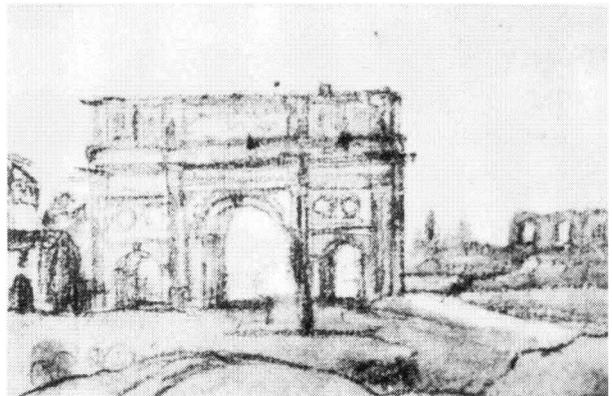
(Fig.8) Claude Lorrain, *Paysage pastral avec les ruins* (MRD656a), v.1648, dessin, 180x246mm, Edinburg, Royal Scottish Academy (dépôt à the National Gallery of Scotland)



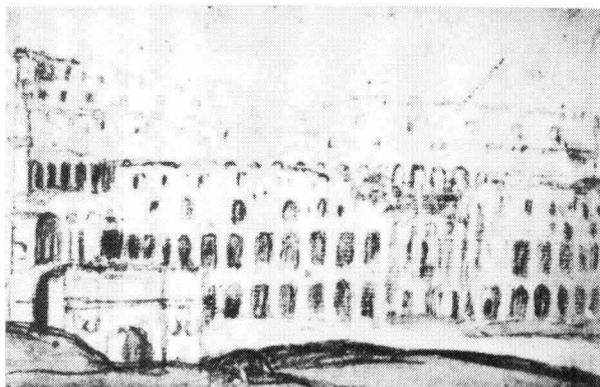
(Fig.9) Claude Lorrain, *Figures avec ânes* (MRD656), v.1648, dessin, 206x267mm, Londres, the British Museum



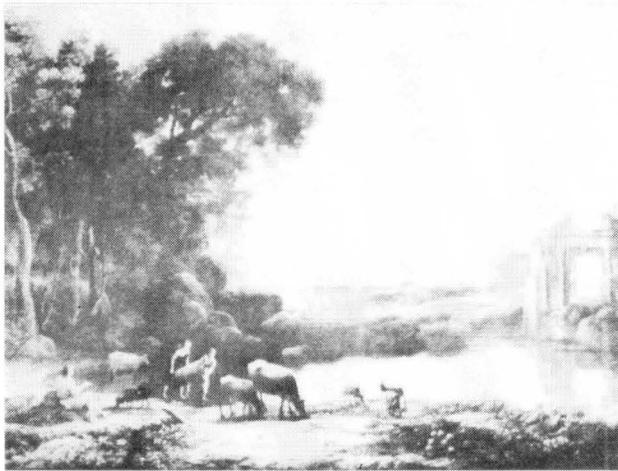
(Fig.10) Claude Lorrain, *Dessinateur et chasseur* (MRD290v), 1635-40, dessin, 321x214mm, Londres, the British Museum



(Fig.11) Claude Lorrain, *L'arc de Constantin* (MRD142), 1635-40, dessin, 96x156mm, Londres, Hans Calmann



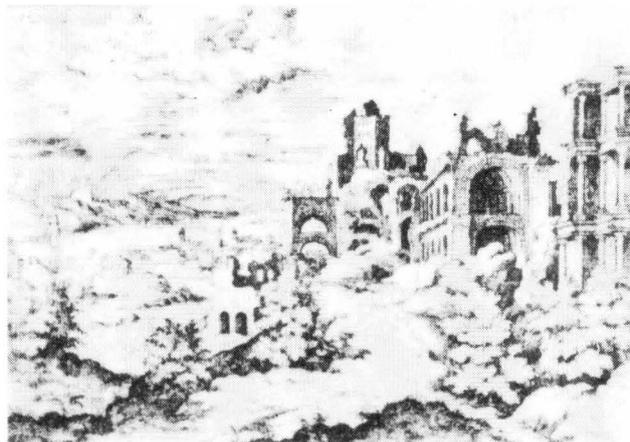
(Fig.12) Claude Lorrain, *Le Colisée* (MRD381) 1640-45, dessin, 112x182mm, Londres, the British Museum



(Fig.13) Claude Lorraine, *Paysage avec l'arc de Titus* (LV82)
1644, huile/toile, 102x135cm, Longford Castle



(Fig.14) Lambert Sustris, *Femmes au bain dans des thermes romains*, après 1548, huile/toile, 101x150cm, Vienne, Kunsthistorisch Museum



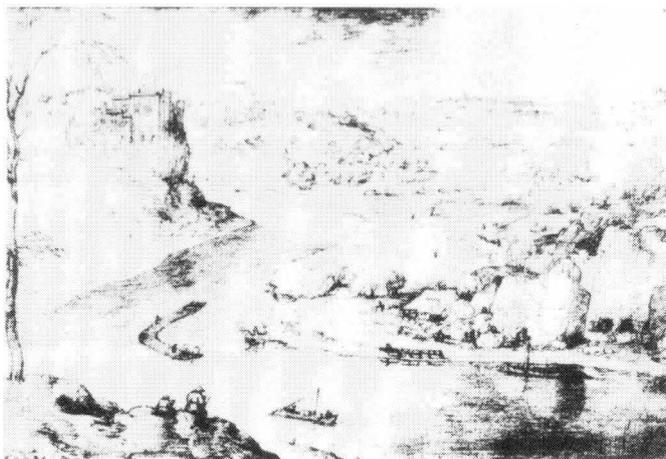
(Fig.15) Hieronymus Cock, *Le Septizonium et les palais de Sévère sur le flanc sud du Palatin*, dans *Praecipua Aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monumenta vivis prospectibus ad veri imitationem designata*, 1551, gravure à l'eau forte, 204x282mm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



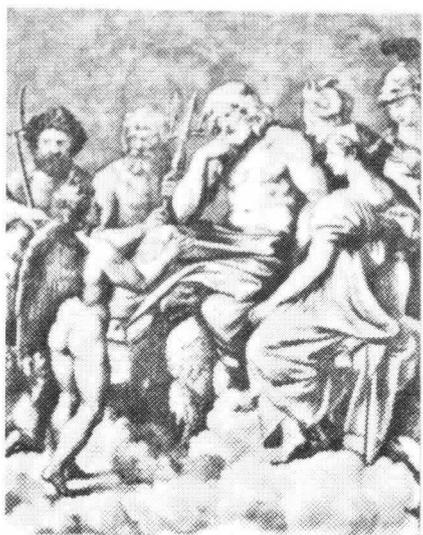
(Fig.16) Maarten van Heemskerck, *Autoportrait*, 1535, huile/toile, 42.2x54cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum



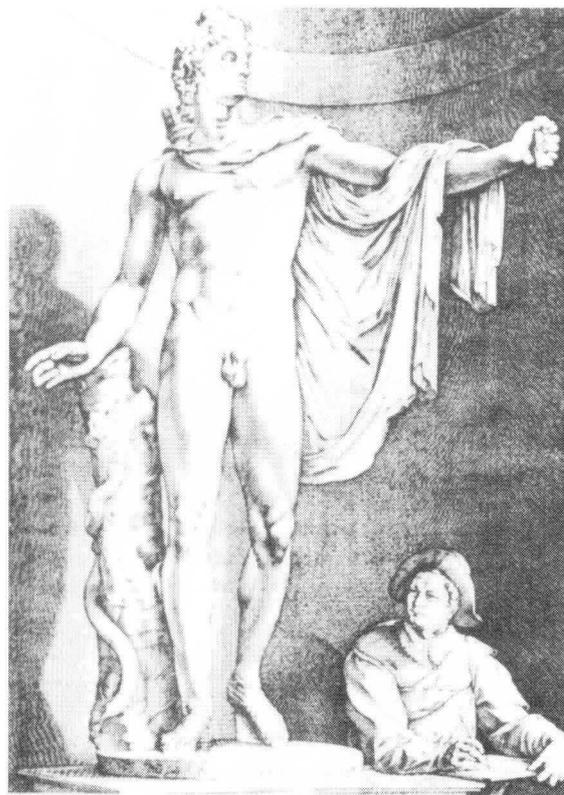
(Fig.17) Polidoro da Caravaggio, *Paysage de ruins avec figures*, v.1520, dessin, 202x277mm, Florence, Galleria degli Uffizi



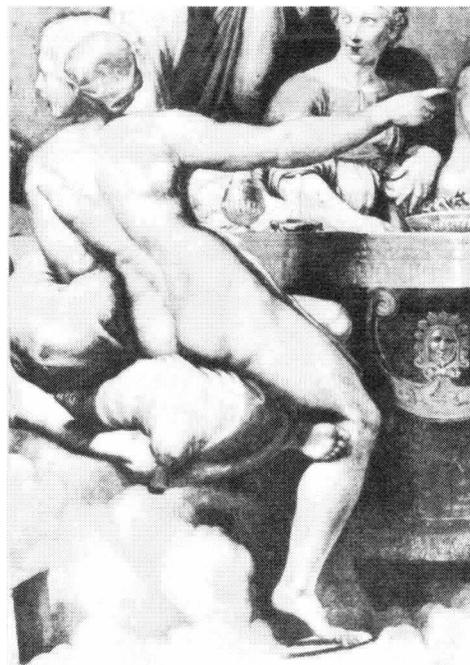
(Fig.19) Pieter Brugel I ou l'entourage de lui, *Paysage avec deux dessinateurs*, dessin, Besançon, Musée des beaux-Arts et d'Archéologie



(Fig.20) Raphaël, détail (Zeus) de *le conseil de dieux*, fresque, Rome, Villa Farnesiana



(Fig.18) Hendrik Goltzius, *Apollon Belvedere, dans Les Statues antique à Rome*, 1592, gravure, 402x292mm, New York, Metropolitan Museum



(Fig.21) Raphaël, détail (Hèbé) de *le banquet de Psyché et Cupidon*, fresque, Rome, Villa Farnesiana

研究論文要約

クロード・ロランによる2作品の

《コンスタンティヌス帝の凱旋門の

ある風景》に関する考察

永井 仁

ウエストミンスター公爵が所有する作品《コンスタンティヌス帝の凱旋門のある風景》は、近年までのクロード・ロラン研究では、部分的な相違があるにもかかわらず、『真実の書』一一五番（LV115）に対応する作品と考えられてきた。しかし、一九八九年にイギリスのハウトン・ホールからLV115と完全に一致する作品が見つかったことにより、この作品の研究史は大きく塗り替えられてしまう。この新たに発見された作品（現在はスイスのチューリッヒ美術館所蔵・チューリッヒ・ヴァージョン）がLV115の対応作品とされ、ウエストミンスター公爵所有の作品（ウエストミンスター・ヴァージョン）はそのヴァリエーションと認識されるようになった。

チューリッヒ・ヴァージョンは『真実の書』におけるLV115の位置から一六四八年に制作されたと考えられているが、注文主は分かっておらず、画面上には署名も制作年も記されていない。一方、ウエストミンスター・ヴァージョンは、画面上にクロードの署名と「一六五一」という制作年が記されており、注文主もスイスの武器

商人ハンス・ゲオルグ・ヴェルトミュラーであることが分かっている。両者の構図は酷似しており、クロードがウエストミンスター・ヴァージョンの制作においてチューリッヒ・ヴァージョンをもとにしていたことは明らかであろう。その背景には注文主ヴェルトミュラーの意向も推測される。しかし、両者の間には細部における相違がいくつか認められ、例えばスイス・ヴァージョンの左中景に描かれていたロバのいる人物群はウエストミンスター・ヴァージョンでは牧人と洗濯女に変えられており、また前者の右前景に描かれていた画家と狩人は後者では取り除かれ、代わって土手に座った数人の人物と小船をこぐ少年が前景中央に描かれている。

クロードはなぜこのような廃墟を伴った風景を描いたのかという問題に対してはこれまでにいくつかの意味解釈がなされている。例えば、コンスタンティヌス帝の凱旋門をキリスト教の象徴とし、コロッセオを異教の象徴として、凱旋門がコロッセオの前に描かれていることで、キリスト教の勝利が表象されていると考える研究者もいる。また、廃墟を滅び行く栄華の象徴とし、牧人たちを普遍的な質素な存在とみなすことで、ヴァニタスのイメージを読み取る研究者もいる。しかし、そのような解釈には決定的な論拠がなく、実際この時期のクロード作品にそのような意味解釈を適応することはかなり難しい。むしろ、当時流行していた古代趣味の単なる反映として考えるほうが妥当である。実際、このような古代趣味は一五世紀から徐々に高まりを見せ、十六世紀中ごろにはローマ遺跡の版画集まで作られるようになっていた。そのような版画集は画家が古代遺跡を描く上での靈感源となっており、この時期から一七世紀にかけ

て遺跡を伴った絵画作品が多く制作された。たとえば、ヒエロニムス・コックが一五五一年に出版した『ローマの景観』は多くの画家の靈感源となり、クロードもまたこの版画集から何らかの刺激を受けていたのかもしれない。

チューリッヒ・ヴァージョンでは、左前景に廃墟を描く画家と狩人が描かれていた。クロード作品ではしばしば画家というモチーフが出てくるが、これは何を意味していたのであろうか。「廃墟を描く画家」とモチーフは、ポリドロ・ダ・カラヴァッジオの素描にその先例を見ることができ、**「画家」というモチーフは、北方の画家が得意とするものであった。その場合、「画家」の描かれ方は大きく二種類に分けることができる。一つはデューラーやホルツィウスの版画にみられるもので、そこで画家は遠近法の研究や、古代彫刻のデッサンを行っており、当時の画家の研究態度が表されている。二つめは「風景を素描する画家」であり、ピーテル・ブルユール一世をはじめ、十六世紀以降の北方画家の多くにその作例を見ることができ、「廃墟を描く画家」というモチーフでは、古代を学ぶ態度と風景を描く態度の二つの要素が組み合わされている。**この複合的な態度は当時のロマニスト風景画家の態度そのものであり、当時のローマで頻繁に目にするのできるものであった。つまり、クロードはこの「**廃墟を描く画家**」を描きこむことで、同時代のロマニスト風景画家の態度を表していたのである。

しかし、ウエストミンスター・ヴァージョンでは「**廃墟を描く画家**」が取れ払われており、一見するだけで同時代の風景とみなすことはできない。むしろ、この作品に見られる人物のポーズからは古

典主義絵画の影響を感じ取ることができる。例えば、前景に描かれている肘を突いた狩人は、ローマのヴィラ・ファルネジーナの「プシケの開廊」にラファエロが描いた《神々の会議》における「ゼウス」のポーズに似ており、また左側にいる中景を指差す女性は同じく「プシケの開廊」の《クピドとプシケの婚礼》における「へべ」のポーズと類似している。また、ボートをこぐ少年はカラッチやドメニキーノの作品に見られる同モチーフを想起させる。一六五〇年前後より、クロードがラファエロ、カラッチ、ドメニキーノなどの古典主義絵画から多くの影響を受けていたことはこれまでの研究でも明らかにされており、ウエストミンスター・ヴァージョンがこのような古典主義の影響のもとに修正が行われたと考えることは妥当であろう。

つまり、両作品を比較することで、同時代を表象した絵画から古典主義的な絵画へと向かうクロードの成長をより明確にすることができるのである。