

スタンダール「1824年のサロン」

— フランソワ・ジェラルールを中心に —¹⁾

小 林 亜 美

はじめに

「1822年のサロン」、「1824年のサロン」、「1827年のサロン」の三つの論評は、スタンダール（1783-1842）による王政復古期のフランス美術評である。いずれも偽名あるいは無記名で、それぞれ異なる新聞や雑誌に発表された²⁾。

ここで言う「サロン (Salon)」とは王立アカデミーによって開催された官展を指し、王政復古期最初の官展は1817年4月24日、ナポレオン一世の第一帝政崩壊を受けて王位に招聘されたルイ十八世のフランス帰国記念日に幕を開けた。以降3回の官展も開会日は王室にとっての記念日に設定されており、官展が王室の庇護を受けていることがより強調される形になっている³⁾。七月王政下の1831年からは官展は年一度の開催となり、開会日も王室の記念日とは無関係に3月1日と定められることになるが、フランス大革命の余波未だ激しい王政復古期には、官展の開催日にも政治的意図が多分に含まれていたことが認められる。当時の美術アカデミーの終身書記カトルメール・ド・カンシー (Quatremère de Quincy, 1755-1849, 在職: 1816-1839) が「アカデミーは伝統を守るためにあるのであって、新たな伝統を作るためではないと信じていた⁴⁾」保守派であったことも、ブルボン王室の権威を復活させんとする当時においては望ましい人選であったろう。ゆえに彼は伝統たる古典派に対立して新たな傾向を示し始めたロマン派を一貫して非難し、反対し続けたのである。

しかし、「1822年のサロン」でスタンダールが表明している通り、当時は

「美術における革命の前夜⁵⁾」と言うべき時であり、古典派對ロマン派の構図は美術はもとより、種々の芸術ジャンルで論争を巻き起こしていた。「王政復古期から七月王政初期にかけての時期はフランス画派が最も実り多かつた時期のひとつである⁶⁾」とも言われるが、このような時期に書かれたスタンダールによる三つのサロン評は、スタンダールにおける絵画の問題に関心を寄せているわれわれの関心を強く引きつける。とりわけ、「1824年のサロン」は三つの論評のうち最も大部であり⁷⁾、かつ絵画への言及が最も多く見受けられる。ゆえにわれわれは特に「1824年のサロン」に注目し、19世紀フランス画派に対するスタンダールの眼差しを把握し、スタンダールの美学への理解を深めるべく、これまでもいくつかの分析を試みてきた⁸⁾。本稿では、「1824年のサロン」でスタンダールが相当の頁数を割いて評している画家の一人、フランソワ・ジェラルール (François Gérard, 1770-1837) をとりあげたい。ジェラルールをめぐる当時の批評の全体像とスタンダールによる批評とを比較検討しつつ、スタンダールにおけるジェラルール評価の位置づけを試みる。

スタンダールのジェラルール

1817年にルイ18世の第一画家に任じられ、1819年には男爵位を授けられたフランソワ・ジェラルールは、当時「王の画家にして画家の王 (peintre des rois et le roi des peintres)」と称された画家である。ジャック＝ルイ・ダヴィッド (Jacques-Louis David, 1748-1825) の弟子の一人で、前述の通りその画風は現代では一般に師ダヴィッドが創始した新古典主義⁹⁾に属すると評される。

スタンダールは「1822年のサロン」で、この官展の全体的傾向を「将来への明るい展望がほとんど認められない」と嘆き、次のように続ける。

あらゆる箇所に感じられるけばけばしく目障りな凡庸さのせいで、フランス画派には殆ど希望がなくなっている。過去30年間は栄光の道を巨人の足取りで歩んでいたフランス画派だというのに。この間にはフランスが誇

り得る才能ある画家たちは大勢いた。その中でも第一級の者たちは、ダヴィッド、ゲラン、プリュードン、グロ、ジロデ、そしてジェラルールである。
(p. 49)

ここにダヴィッドを筆頭に名が挙げられている画家たちは、ローマで学んだプリュードン¹⁰⁾以外はみなダヴィッドの弟子である。スタンダールはダヴィッドを18世紀末にもてはやされていたロココの美に代わる新たな美の創造者として称揚した。その数多の弟子たちへの評価は大きく二つに分かれる。一方は彼曰く「模倣者の群れ」(p.58)、すなわち偉大なる師ダヴィッドの模倣に走る「ダヴィット派」たちへの評価で、スタンダールは彼らを痛烈に批判する。他方は言うまでもなく、彼らとは逆に「ダヴィッドの専制的支配」(p. 79)に隷属しない画家たちへの好意的評価であり、上記のダヴィッドの弟子たちは後者に属することになる。なお、彼らの共通点として、現代の美術批評ではそのロマン派的傾向が指摘されるのが特徴的である（この問題についてはジェラルールに対する批評分析との関連で後述する）。しかし、上記引用箇所「過去30年間」の巨匠とされているように、主な活動時期が18世紀終わり頃から19世紀初頭にかけてである彼らはもはや過去の人と言わざるを得ない。「1822年のサロン」の著者は、「1824年のサロン」に至って、ダヴィッドに代わる新たな美の創造者たちである若きロマン派の画家たちに、フランス画派の未来の光を見ることになるだろう¹¹⁾。

では、ジェラルールがスタンダール愛好の画家だったのかというと、必ずしもそうとは言えないようである。*Dictionnaire de Stendhal*の「ジェラルール」の項目¹²⁾を見てみると、まず、この項目の記述の三分の二ほどがジェラルールのサロンをめぐる事情に充てられていることに注意を引かれる。多数の著名人、知識人らが集ったジェラルールのサロンは、実際、王政復古期の最もよく知られた重要なサロンの一つであり、ロッシーニらの音楽家や、アングルやドラクロワ、ゲランなどの画家たち、メリメやヴィニーらの作家陣、さらにタレーランやティエールといった政治家も常連として名を連ねている。スタンダールも常連の

一人で、バルザックやコンスタンタンらと交流を得るなど、ジェラルルのサロンがスタンダールに与えた影響は確かに大きい。この項目で、画才より以上に商才に恵まれていたジェラルルを、スタンダールは画家としてよりは社交人として高く評価していた、と述べられているのも一理あると言えよう。この点に関連して、スタンダールが未完の小説『リュシアン・ルーヴェン』の余白でリュシアン之父ルーヴェン氏「社交術と政治的手腕とに恵まれた銀行家」のモデルの一人としてジェラルルの名を挙げている¹³⁾ことを指摘しておきたい。一方、本稿で重点的にとりあげたい画家としてのジェラルルに関しては、「技術的には優れているが、才能はない」というのがスタンダールの評価であるとされ、帝政期からジェラルルの名声を確かなものにしていったのがヨーロッパじゅうの著名人たちの肖像画だったにもかかわらず、「彼の手になる肖像画をスタンダールはほとんど認めていなかった。ジェラルルの作品のうちほんの数点だけがスタンダールを魅了したようだが、それらの作品も表現力には欠けている」と続けられている。これは肯定的評価とは言えまい。しかし、スタンダールを魅了したいいくつかの作品のうちの一つは、ロマン派論争に火を付けた作品の一つであるだけでなく、文学と絵画という問題にも深く関わるものであるため、ここで特にとりあげておきたい。その作品とは、《ミゼーノ岬のコリヌ》(*Corinne au Cap Misène*)^{図版1)}である。

「1824年のサロン」でスタンダールはジェラルルの《ミゼーノ岬のコリヌ》と《アンジュー公フィリップ五世、スペイン国王即位の布告、1700年11月16日》(*Proclamation du duc d'Anjou, roi d'Espagne sous le nom de Philippe V, le 16 novembre 1700*)^{図版2)}とを特に大きくとりあげている。《ミゼーノ岬のコリヌ》に言及する前に、後者についても簡単に触れておく。1824年9月10日付記事全体をこの作品の批評に充てたうえ、「今回の官展の主要作品」(p. 75)と述べてもいるスタンダールであるが、そこには、ルイ王朝最盛期の重要な一場面に材をとるこの作品に含まれた政治的意味合いもおそらくは影響しているだろう¹⁴⁾。「コリヌは心で理解できるが、画家の精神がこの絵に描き出した繊細な事実の詳細を鑑賞するには、ルイ十四世治下のさまざまな逸話を完

壁に思い出す必要がある」(p. 77) と考察するスタンダールは、絵から物語を生み出すかのように、作品を描写しつつ批評していく。

「諸君、こちらがスペイン国王だ」、ルイ十四世はこの言葉を発したところだ。スペイン大使はただちに自国の王の膝下に身を投げ、その手に口づける。愛らしくて魅力に溢れた若き公爵の姿は、いかなる賛辞も追いつかないほどの筆の冴えでもって描かれている。ルイ十四世の方は気高く穏やかだ。歴史上きわめて美しいこのような主題が絵画に描かれる際に出てくる最大の難事の一つは、刺繍を施された膨大な量の衣服だ。こうした衣服は我々の現代的感覚では妙ちきりんに思えるかもしれない。しかし、わたしは鑑賞者の誰もが、逆説的にも、この美しい絵の人物たちが、我々にはさぞ煩わしく感じられるだろう衣服をいかにも快適そうにまとっているとは非難しているのに気がついた。布地は実に見事な技術で表現されており、刺繍が施されていようとも、金や勲章が至るところで輝いていようとも、光が眼を疲れさせることはないというのに。

(p. 75)

ルイ十四世が発した言葉から始まるこの絵の描写は、「あなたがたの一人がわたしを裏切るだろう¹⁵⁾」というイエスの悲しい言葉を引いたうえで《最後の晩餐》を論じたスタンダールの筆致を彷彿させる。また、後半の衣類の表現に関する箇所には現代人の欲求を満たす新たな様式に言が及んでいるのが見受けられるが、ここには既に、ロマン派的問題が含まれるように思われる。歴史上の一場面という保守的な主題を扱いつつも、現代の感覚に近づけた表現をしているジェラルドを、スタンダールは賞賛しているのではないだろうか。

《ミゼーノ岬のコリヌ》は、絵画と物語、そしてロマン派という問題により密接に結びついている作品である。この作品の題材となったのが、19世紀ロマン主義小説の先駆と位置づけられるスタール夫人の著作『コリヌあるいはイタリア』(*Corinne ou l'Italie*, 1807) であることは言を俟たない。18世紀末、革命期の混乱にフランスをはじめヨーロッパ各国が揺れに揺れていた時代

を背景に、心の苦しみゆえに病がちなスコットランドの青年貴族ネルヴィル卿オズワルドと、「イタリアで最も有名な女性」、「詩人にして作家、即興詩人でローマ随一の美女¹⁶⁾」コリンヌの物語が繰り広げられる。互いに惹かれあいながらも二人の間に横たわる辛い過去と運命とによって悲劇的結末を迎える二人の恋のほか、この小説には芸術論や国民性に関わる議論も織り込まれており、非常に大部かつ豊かなテキストとなっているのである。

ジェラルルの《ミゼーノ岬のコリンヌ》は、オズワルドを案内してナポリを訪れたコリンヌが、ミゼーノ岬で彼やその他の観光客、現地の住人たちを前に女預言者のごとく即興詩を歌うという、この小説の中で最も有名な場面のひとつに想を得て描かれた。現在一般に知られているのは図版1)に示したりヨン美術館所蔵作品だが、ジェラルルは同テーマの作品を何作か描いており、1822年と1824年の官展にそれぞれ別の作品を出品している¹⁷⁾。「1822年のサロン」では、遅れて出品された《コリンヌ》をスタンダールは記事執筆のための観覧時には見るができなかったらしく、詳しい言及はされていない。だが、当時の美術批評家や歴史家の論を多数引きつつ王政復古期から七月王政期にかけてのフランス画壇事情を詳述した Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat et les Artistes* (Flammarion, 1999) に拠ると、ロマン派の問題が問われ始めていたその年のサロンでは、ジェラルルの《ミゼーノ岬のコリンヌ》はそのロマン派的要素でとりわけ話題を浚い、一般大衆と大多数の批評家の支持を得た。

[ジェラルル] はコリンヌに五年前に没したスタール夫人の面影を与えた。帝政期に著書『ドイツ論』で自由への渴望を吐露するとともに、古典文学に対置されるロマン派的な詩情とホメロスの作品に対置される北方文学とを称揚したかの夫人の面影を。ジェラルルの作品はロマン派的であると見なされた。画家はヒロインだけでなく、現代が求めてやまないものを表現したのである¹⁸⁾。

様式はダヴィッド的であるにもかかわらず、ジェラルルの《コリンヌ》がロマ

ン派的と見なされたのは、画家がコリンヌの、あるいはスタール夫人の情熱、そして現代的かつ人間的感情を表現したからに他ならない。それはまた、偉大なる伝統への郷愁に捕らわれた人々には「卑俗だ」と受け取られたのである。ティエールらロマン派傾向にある批評家は《ミゼーノ岬のコリンヌ》を現代の理想を体現した「傑作」と賞賛し、保守的な古典派の批評家は「この絵画の革新を大いに恐れた」。いずれにせよ、スタール夫人をはじめとする何人かの作家たちが切り開いたロマン派という新たな道を、画家たちも辿っていくことになるのだろうか、という意識を批評家たちの間に生み出したきっかけとなったのが、ジェラルルの《コリンヌ》なのである。

スタンダールもまた、《ミゼーノ岬のコリンヌ》を好意的に受け入れた。特に、「1824年のサロン」では1824年9月9日発表の記事のほぼ全体をこの作品のために割いている。

新たなものでありながら一般に知られてもいる主題を扱うことは、画家にとって大いに有益だ。ヨーロッパじゅうがスタール夫人の『コリンヌ』を読み賞賛した。この小説の美しい場面、「愛人オズワルドを前に、ミゼーノ岬で即興詩を歌うコリンヌ」の思い出が人々の記憶から消えないうちに、ジェラルル氏はこの主題を素早く自分のものにしたのである。

(p. 71)

時宜に適った主題選択の見事さに言及しつつ、スタンダールはスタール夫人が小説でおさめた成功と比肩するそれを得たジェラルルに、各国の文学者が敬意を表することだろう、と述べている。さらに、この年の展示作品は1822年のそれよりも優れているとして、比較しつつ、作品描写と批評とを進めていくのである。

コリンヌはさらに靈感を強く受けているようにわたしには思える。その美しい身体は見事に調和しドレープのついた衣に包まれて巧みに描かれて

おり、最も美しいギリシア彫刻のプロポーションを思わせる。風が自由気ままに戯れているかのようなその広い胸元に、大いなる力が生命力を吹き込んでいるのが感じられるだろう。しかし、あえて言うならば、極めて気高いその頭部の表情に生気を与えている熱狂的靈感は完全に観念的なものであり、物質的側面は一切持っていないのだ。[...] コリンヌの眼には、近代の人間が抱くような優しい情熱がある。そしてまた、ウェルテルの陰鬱な熱狂に属するような何かを感じられる。つまりは、わたしはこの靈感を受けた女性が花で覆われた道を死に向かって歩いていくのを予見したのである。

(p. 72)

「近代の人間が抱くような優しい情熱」という表現は、ロマン派的評価に相当しよう。このような「コリンヌの美しい頭部」を「この偉大なる画家の傑作」と、スタンダールは賞賛する。スタンダールを魅了したのは「心を揺さぶる彼女の眼から吹き出す炎」(p. 73)であり、コリンヌの魂がそこにすっかり表されている「より激しい火」(p. 74)であった。「情熱 (passion)」という言葉とともに、スタンダールはコリンヌを評して「炎 (flamme)」や「火 (feu)」という語を頻用する。これは、小説『コリンヌ』を読んだスタンダールがコリンヌの会話を評して「きらめきと熱がある (une étincelle de la chaleur)」と述べていることと結びつくだろう。全般的にはスタール夫人の文体を誇張が過ぎるとして嫌う傾向の強かったスタンダールではあるが、コリンヌという人物については常に肯定的評価をしていたことをここで確認しておきたい¹⁹⁾。小説から受けた印象を絵画に反映させて批評するスタンダールの姿勢は、純粋な絵画批評として彼の論評が優れているか否かに疑問を投げかけもするが、われわれの関心はそこではなく、文学と絵画とを限りなく融合させて評価するその姿勢にある。また、オズワルドに関する以下の描写では、その姿勢がさらに明確に現れているように思われる。

スタール夫人の小説の最も弱い箇所、それはコリンヌの愛人であるオズ

ワルドだ。現在に至るまで、女性作家は男性登場人物にスタール夫人がいみじくも静けさの中の力と呼んだものを与え得ていない。苦しそうで悲しげな様子をしたオズワルドは、ジェラルル氏の絵の中で最も劣った人物の一人だ。ゆえに、この冷やかな北方人、自分には征服する力もなければ、全てを捨ててついていく勇気もないと思込んでいるこの悲しき犠牲者から眼はすぐに離れて、幸福に満ちた純朴な熱狂を表しているナポリの貧民へと移っていく。画家の幸福なる想像力は、この人物を絵の左隅に配置した。

(p. 72)

この箇所冒頭部分は完全に小説中の人物オズワルドへの批評であり、「最も弱い箇所」であるというその指摘はそのままジェラルルの絵に描かれたオズワルドが「最も劣った人物」であるという評価に結びついている。一見否定的評価ではあるが、スタール夫人のオズワルドがスタンダールに与えた印象と同等の印象をジェラルルの絵が生み出したとするならば、これはむしろ、絵画と文学との間を行き来しつつそこから生まれる印象を時に最重要視するスタンダールの文脈では、肯定的に捉えるべきなのではないかとも思われてくる。一方、端役であるナポリの貧民の「純朴さ」はスタンダールの心を捉えたらしく、自らの眼の動きに従うような形でそれ以外の周辺人物についても続けて描写し全体的に好意的な評価を寄せた後、再度このナポリの貧民に触れている。コリンヌの「心を揺さぶる眼から吹き出す炎に呑み込まれ、感動しすぎたその心が休息を欲するとき」、鑑賞者の眼は「我々の内的感情により深い関わりを持つ」ナポリの貧民を、「純朴な賛嘆の念を表すナポリの貧民を見つめに戻る」、と語っている点では、オズワルドに代わってこのナポリの貧民がコリンヌと対置されているようにも思われる。そして、スタンダールは《ミゼーノ岬のコリンヌ》批評の最後を、この作品が先に発表された「オリジナル」より優れた「複製」であることを繰り返しつつ、次のように締めくくるのである。

この絵の至るところに真実がある！コリンヌの身振りに燃えるこの火

よ！その顔は嵐に見舞われたナポリの空に何と見事に描き出されているとか！ヴェスヴィオ山から立ち上る煙がポルティチやトルレ＝デル＝グレコやその近隣の住居を脅かしているところを見ると、これはおそらく噴火の時だろう。繰り返すが、この複製はオリジナルよりも優れているとわたしには思える。おそらくここにはより激しい火があるのだ。そこに、コリンヌの魂のすべてがある。これは、己の芸術に熟達しきった一画家の、その才能の最後の成果なのである。 (pp. 73-74)

ジェラルールを「熟達した」(consommé) 一画家としている最後の一文は示唆的ではないだろうか。言い換えるならば己の才能を發揮しきった、消耗しきった画家とも言え、「1824年のサロン」におけるスタンダールのジェラルール評価を集約しているようにも思われる。このロマン派的傾向を示したダヴィッドの弟子に、スタンダールは小説という媒体を介在させつつも、優しい眼差しを注いでいるのである。

註

- 1) 本研究は JSPS 科研費26870366の助成を受けたものである(平成26～27年度若手研究(B)、研究課題「スタンダールにみる19世紀美術批評の様相と文学と絵画の影響関係」)。ここに記して謝意を表したい。
- 2) 正確なタイトルはそれぞれ「ルーヴルでの絵画展(1822年のサロンについて)」《Exposition de tableaux au Louvre (sur le Salon de 1822)》、「ヴァン・ウブ・ド・モルキルク氏による1824年のサロンについての辛口批評」《Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molkirk》、「美術とフランス人の性格について(1827年のサロンについて)」《Des beaux-arts et du caractère français (sur le Salon de 1827)》である。なお、これらタイトルの訳を含め、本稿中の邦訳はすべて執筆者による。
- 3) Marie-Claude Chaudonneret, *L'Etat et les Artistes, De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Flammarion, 1999, p. 57.
- 4) アルバート・ポイム『アカデミーとフランス近代絵画』、森雅彦、阿部成樹、荒木康子訳、三元社、2009年、27頁。
- 5) Stendhal, *Salons*, Édition, introduction et notes de Stéphane Guégan et Martine Reid, Gallimard, 2002 (以下 *Salons* と略記し、本稿中で引用する際

は頁数のみ記す), p. 66.

- 6) Sébastien Allard, Laurence des Cars, *L'Art française — Le XIXe siècle 1819-1905* —, sous la direction d'Henri Loyrette, Flammarion, 2006, p. 41.
- 7) 1824年のサロン評が大部である理由の一つとして、当該年には主点作品数が増大したことに言及しておく。具体的な数を挙げておくと、1822年は1802作品、1824年は2371作品、1827年は1834作品 (cf. *Les Catalogues des Salons des Beaux-Arts*, II (1819 [supplément]-1834), édition Pierre Sanchez et Xavier Seydoux, L'Echelle de Jacob, 2000)。
- 8) 神戸大学仏語仏文学研究会発行の研究誌『EBOOK』第26号所収の拙稿「スタンダール『1824年のサロン』 — プリュードンを中心に — 」(2014年、39-50頁) および同誌第27号所収の「スタンダール『1824年のサロン』 — アリ・シェフェールを中心に — 」(2015年、77-86頁) は、本研究と意図を同じくするものである。
- 9) 新古典主義 (néoclassicisme) という術語は当時のフランスでは用いられておらず、スタンダールも使用していない (cf. *Dictionnaire de Stendhal*, publié sous la direction de Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Honoré Champion, 2003, pp. 482-484)。辞書 *Le Grand Robert de la langue française* に拠るとこの術語が定着したのは20世紀初頭になってからのようである。ゆえに現在の美術史の概念で言う新古典主義というジャンルは本稿ではほぼ意味をなさないが、ここでは現代の一般的位置づけの目安としてのみ言及した。
- 10) プリュードンについては註7に記載の拙論で扱っている。
- 11) Cf. 「絵画について語っているわれわれは、今年新たな流派の芽生えを見た。ダヴィッドの弟子たちは大いに不満なことだろう。」(*Salons*, p. 133) なお、ここで「新たな流派」の担い手として名が挙がっているのはシュネ、ドラクロワ、シェフェール、ドラロッシュ、シガロンである。
- 12) *Dictionnaire de Stendhal*, publié sous la direction de Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich, Honoré Champion, 2003, pp. 298-299.
- 13) 代議士たちをもてなすルーヴェン氏の巧みな話術に言及している箇所の余白に、スタンダールは次のように書き込んでいる。「Modèle: me figurer M. Gérard donnant à dîner à Chenevaz.» (Stendhal, *Lucien Leuwen, Œuvres romanesques complètes* II, édition établie par Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenent, Gallimard, p. 593)
- 14) Cf. Alexander auf der Heyde, «Voix hors champ: Stendhal historien de l'art contemporain dans l'*Histoire de la peinture en Italie* (1817) », in *Stendhal, historien de l'art*, sous la direction de Daniela Gallo, Presses

universitaires de Rennes, 2012, pp. 46-47. ここでは1817年の官展について、展示作品が単に美学的観点から選ばれてたわけでは決してなく、政治的意図も多分に含まれていたことを確認したうえで、スタンダールがそうした王党派思想に同調する立場にはなかったことが指摘されている。

- 15) Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie I, (Œuvres complètes de Stendhal, publiées sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Cercle du Bibliophile, Genève, 1969, p. 196.*
- 16) Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Gallimard, 1985, p. 49.
- 17) ジェラルールは1822年の官展以前にも《コリンヌ》を発表しており、「1822年のサロン」編者註に拠ると、ジェラルールはこの年新たなヴァージョンの《コリンヌ》を出品しが、王室からの注文品であったこの作品は現在所蔵先不明 (Cf. *Salons*, p. 49)。また、1824年の官展に出品された際にカタログに記載されたタイトルは *Répétition avec divers changements du tableau de Corinne* (*Salons*, p. 71) である。管見の限り、この作品の所蔵も現在は不明のようである。但し、スタンダールによる作品描写を見る限りリヨン美術館所蔵作品と構図はきわめて似通っていると思われるため、参考のため同作品を(図版1)に示すこととした。
- 18) Marie-Claude Chaudonneret, *op.cit.*, p. 80.
- 19) 反ナポレオン思想や大仰な文体などを批判してはいるが、スタンダールがスタール夫人からロマン派思想、自由主義思想、また絵画や音楽に関する言説等、さまざまな点で影響を受けたことは否定できない。両者にはとりわけ「イタリアのロマン派的神話」を創造しようと努めたという共通点がある。「『パルムの僧院』のサンセヴェリーナ夫人はその見事な弁舌や快活さ、演劇的センスや愛される以上に愛し、それゆえに死んでゆくという悲しい天分といった点で、コリンヌを思わせずにはいない」というベアトリス・ディディエの指摘にも触れておきたい (cf. Béatrice Didier (presente), *Corinne ou l'Italie de Madame de Staël*, Gallimard, 1999, p. 141)。

参考図版



図版 1 : François Gérard, *Corinne au Cap Misène*



図版 2 : François Gérard,
*Proclamation du duc d'Anjou, roi d'Espagne sous le nom de Philippe V,
le 16 novembre 1700*