慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	アンヌ=ルイ・ジロデ作《エンデュミオンの眠り》： イタリア留学における学習と制作について
Sub Title	Anne-Louis Girodet in Italy : the influence of Italian art on The sleep of Endymion
Author	吉岡, 萌(Yoshioka, Megumi)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2023
Jtitle	哲學 (Philosophy). No.151 (2023. 3) ,p.183- 220
JaLC DOI	
Abstract	In 1791, Anne-Louis Girodet (1767–1824) painted The Sleep of Endymion (originally displayed at the 1973 Salon under the title Endymion, Effect of the Moon), as an example of a "nude study"—one of the requirements of students at the French Academy in Rome. The originality of expression visible in this work, however, goes beyond the category of "nude study" to represent a challenging approach to history painting more broadly. In later years, Jacques-Louis David would describe this painting as superior to Correggio's. Girodet had observed the ancient master's works and incorporated his distinguished techniques into his own work in Italy. Girodet was outspoken in his criticisms of Jacques-Louis David and his followers—especially during his period in Rome—and explicit in his attempt at creating a different style. In this article, I aim to analyze the nature of Girodet's drawings sketched in Italy, against the backdrop of the works Girodet observed on his journey to Rome. A focus, therefore, is on the figure "Amor" and the changes to his pose during the creation process. While reconsidering this work, I suggest the possibility that Girodet, who sought to differentiate his work from that of the David school, incorporated the "Grace" in Amor's pose, as seen in Correggio's Leda and the Swan, to modify a dynamic to static composition more suitable for his Greek mythological theme.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000151-0183

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

アンヌ＝ルイ・ジロデ作《エンデュミオンの眠り》

――イタリア留学における学習と制作について――

吉　岡　　萌*

Anne-Louis Girodet in Italy: The Influence of Italian Art on *The Sleep of Endymion*

Megumi YOSHIOKA

In 1791, Anne-Louis Girodet (1767–1824) painted *The Sleep of Endymion* (originally displayed at the 1973 Salon under the title *Endymion, Effect of the Moon*), as an example of a "nude study"—one of the requirements of students at the French Academy in Rome. The originality of expression visible in this work, however, goes beyond the category of "nude study" to represent a challenging approach to history painting more broadly.

In later years, Jacques-Louis David would describe this painting as superior to Correggio's. Girodet had observed the ancient master's works and incorporated his distinguished techniques into his own work in Italy. Girodet was outspoken in his criticisms of Jacques-Louis David and his followers—especially during his period in Rome—and explicit in his attempt at creating a different style.

In this article, I aim to analyze the nature of Girodet's drawings sketched in Italy, against the backdrop of the works Girodet observed on his journey to Rome. A focus, therefore, is on the figure "Amor" and the changes to his pose during the creation process. While reconsidering this work, I suggest the possibility that Girodet, who sought to differentiate his work from that of the David school, incorporated the "Grace" in Amor's pose, as seen in Correggio's *Leda and the Swan*, to modify a dynamic to static composition more suitable for his Greek mythological theme.

* 慶應義塾大学美学美術史学専攻後期博士課程 3 年

図 1　アンヌ＝ルイ・ジロデ《エンデュミオンの眠り》，1791 年，油彩，カンヴァス，198×261 cm，パリ，ルーヴル美術館

はじめに

フランス新古典主義の画家アンヌ＝ルイ・ジロデ (Anne-Louis GIRODET, 1767–1824) は，ローマ留学中の 1791 年，フランス・アカデミーの奨学生に制作が課されていた「裸体習作」として《エンデュミオンの眠り》［1793 年のサロン出品時の題名《エンデュミオン，月の効果》，以下「本作品」と称す］（図 1）を制作した．

ジロデの師であるジャック＝ルイ・ダヴィッド（Jacques-Louis DAVID, 1748–1825）や，その弟子たちもローマ留学時にこの裸体習作を制作しているが，これは何らかの主題に依拠しつつも，基本的には単独の男性裸体モデルを画面の中心に据え，人体の構造や筋肉描写に重点を置く習作であった．しかし本作品では，古代ギリシアを思わせる植物を背景に精緻に描き，両性具有的な裸体像としてエンデュミオンを中央に配している．また裸体像を均質な光の下で明瞭に描くのではなく，画面全体に明暗を配分した上で，さらに月の女神ディアナを月光のみで暗示するという，極めて斬新な表現が採用されている．それだけでなく，通常，裸体習作には登場しない副次的な登場人物である青年の姿のアモルが存在しているのも大き

な特徴である．悪戯っぽく微笑むアモルは眠る青年と月の女神の逢瀬をその柔らかな動作によって仲介する重要な役割を担っており，新たな解釈が加えられたギリシャ神話の神秘的な物語が画中では展開されている．

したがって，これらの理由により本作品は裸体習作の枠組みを越えた挑戦的な歴史画としてみなすことが可能である．そして，ジロデがそれまで制作していた作品とは大きく異なるこのような特性の付与には，イタリアにおけるジロデの活動が大きな影響を及ぼしている．

本作品はジロデの画業の転換点となった代表作だが，後年，師であるダヴィッドも本作品に対し次のように称賛している．

> 彼［ジロデ］がイタリア滞在中にパリへと送った習作，特に素晴らしい作品である《エンデュミオンの眠り》は，彼が私［の助言］を十分に理解していたことを証明した．いや，コレッジョ，あの名高いコレッジョが形態や色彩の点で，ジロデが画中で描いた，ディアナから彼女の愛する存在を隠している木の枝を退けるアモルより美しいものを描くことが出来たとは思えないのである[1]．

このように 18 世紀において，コレッジョと比較されることは最大級の賛辞であったが，これと同時にジロデがイタリアの地で巨匠の作品からよく学び，その画風を本作品へと反映させたという事実をダヴィッドもよく理解していたということを示している．

ジロデがそれまで制作していたダヴィッド派の新古典主義的作品に追随するような絵画とは全く異なる趣を持つ本作品は，ローマ賞を獲得し 1790 年から 5 年間滞在したイタリアにおけるジロデの鑑賞と実践の成果とみなすことができるだろう．特に留学以降，ジロデは度々ダヴィッド派批判を行い，彼らとは異なる独創的な作品を生み出すことを試みており，その変化の軌跡は，留学中の足取りを詳細にまとめている 2005 年のベランジェ[2]

や 2018 年のルム＝フレト[3] といった先行研究を参照しつつ，イタリア滞在中の素描や本作品の制作過程を分析することで辿ることが可能である．

本稿では，まず本作品を制作するまでのジロデのイタリアでの旅路やローマ滞在中の素描を紐解き，ジロデがどのような作品に関心を持ち鑑賞したかを確認しつつ，画家の素描の特徴をダヴィッドと比較しながら分析を行う．また，後半では本作品におけるアモルの存在に着目し，制作過程におけるポーズの変化を分析する．そして，視覚的着想源についてはレヴィティーンらの先行研究を参照しつつ[4]，本作品においてはダヴィッド派との差別化を求めたジロデが，制作過程より主題に適した動的な構図から静的な構図へと修正するために，アモルのポーズにコレッジョの絵画のマニエリスム的優美さを取り入れた可能性を改めて指摘したい．

1. イタリア留学経緯について

1767 年にモンタルジの裕福な家庭に生まれたアンヌ＝ルイ・ジロデは，父親や保護者ブノワ・フランソワ・トリオゾン医師（1809 年に正式にアンヌ＝ルイの養父となる）の教育方針により，幼少期から恵まれた環境で育った．七歳でパリの寄宿学校に入ると古典文化やラテン語だけでなく科学分野にも触れて百科全書的精神を育み，生涯を通して幅広い分野への関心を持ち続けた[5]．84 年にダヴィッドのアトリエに入門し，新古典主義の規範に沿った作品を制作するが，89 年にローマ賞を獲得して 90 年に留学すると，それまでとは作風を変え，師ダヴィッドの様式とは異なる官能的な身体と独創的な光の表現による本作品を描いた．帰国後は，さらに難解で複雑な作品を生み出し，ダヴィッドからは批判的な意味を込めて「あまりにも博学すぎる」と評されるほどであった[6]．1800 年代以降は詩人としての活動に傾倒し「詩人画家」という評価を得るなど，広い学問領域と文学に精通したジロデは生涯に亙りその知識を絵画制作に取り入れていくことになる．

このようなジロデの画業において，イタリア留学はダヴィッドからの独立と独創性を希求する画風の変化という点で大きな転換点といえる．というのも，ローマ賞を獲得する以前のジロデは，自らの様式を賞の獲得に最適化しようとしていたとはいえ，ダヴィッドに追随するような純粋な新古典主義風の歴史画を制作していた．しかしながら，後半で詳しく述べるように，ローマ留学中に制作した《エンデュミオンの眠り》はダヴィッド派の画風を保ちつつも，帰国後の作品の特徴でもある構成や身体表現に対する独創性の追求が明らかに見て取れる意欲作でありこの転換を明確に示している．

師であるダヴィッドも 4 度の失敗を経て 5 度目でローマ賞を獲得しているが[7]，ジロデも 1786 年，87 年，88 年の挑戦の後，1789 年に《兄たちに認知されるヨセフ》（ル・マン，トゥセ美術館）でようやく大賞を獲得した．この留学では 4 年間のローマ滞在許可だけでなく，建造物局総監から支給された滞在費と 300 リーヴルの旅費が与えられ，豊かな環境のなかでイタリア美術や古代美術に直に触れ，訓練を積むことが可能であった[8]．

ただし，賞を獲得した他の学生たちとは異なり，ジロデはすぐに出発しなかった．兄弟の結婚式への出席や素描教育本の自家出版の準備，近しい人々の肖像画制作というような仕事をこなしてから，画家シュヴェ（Josephe-Benoît SUVÉE, 1743–1807）の弟子であったデュヴィヴィエ（Jean-Bernard DUVIVIER, 1762–1837），風景画家ダンドリヨン（Pierre-Charles DANDRILLON, 1753–1812）とともに，1790 年 4 月 20 日にようやくローマへと旅立った[9]．

とはいえ，ここでもジロデはまっすぐ目的地を目指すわけではなく複数のイタリア都市を経由してローマへと向かっている．というのも，この旅はただ単純に目的地に向かうだけのものではなく，直接イタリア美術を鑑賞し，その画風や技術を吸収する絶好の機会であったからだ．実際のところ，鈴木杜幾子が指摘するように，師ダヴィッドにとってもローマ滞在

やナポリへの旅行が様式転換のターニング・ポイントであったことは間違いなく，ローマ滞在中の 1779 年には「フランスのヴィンケルマン」とも呼ばれる考古学者カトルメール・ド・カンシーとのナポリ旅行を経て，ダヴィッドの様式は空間処理を中心に独自の変化を遂げている[10]．そうした経験からか，ジロデの出発に際してダヴィッドは惜しみない助言を与えている．

> 私は習慣として，この国での勉強のための画家指南を彼に与えた．さらに，発想に無理がないように勧めた．私は彼に強いものの中にある美と単純さを示したのである．つまり，もし彼がよく観察できるならば，ラファエロの作品にも，レオナルド・ダ・ヴィンチの作品にも，ミケランジェロの作品にも，この真実を認めるだろうと[11]．

後述するように，ジロデはダヴィッドや同門の画家たちに対し強い対抗心を抱き，独創的な作品を制作することを強く望んでいたが，一応，ジロデは助言には従ったようで，1775 年のダヴィッドが辿ったものと類似するこのイタリアの旅路で，多くの作品を観察し素描を行っている．しかしながら，それは師の言葉に対する単なる追随というよりも，それまでとは異なる新たな要素を自身の作品に取り入れるための行動であっただろう．次章以降で示すように，結果的にこのイタリア留学はダヴィッドの思惑とは異なり，ジロデにとって新基軸を見出すきっかけとなったのである．

2. ローマへの旅路と素描による学習

ジロデはローマ到着までに 6 週間の行程でイタリア各地を巡り，古代美術とイタリア美術を中心に観察と研究を行った．その際の素描を含むイタリア滞在時のスケッチブックは現在，ルーヴル美術館のグラフィック・アート部門素描室に所蔵されており，デジタル・アーカイヴも公開されて

いる．残された素描はジロデがどのように作品を観察し訓練していたかを知る重要な手がかりとなるため，本章ではジロデの旅路を辿りつつ，参照元が特定できているものを中心に，いくつかの素描を取り上げたい．しかしながら，スケッチブックには 1790 年から 1795 年頃までと幅広い年代の素描が含まれており，書簡等の記録と一致するものを除き，素描が制作された時期について正確な特定は困難であることを断っておく．

このルーヴル所蔵のスケッチブックは 1 から 90 まで番号付された 91 枚の紙片で構成されており，68 枚ほどの素描で構成されている[12]．イタリア留学時代の素描としてはこの他に，現在フランス国立図書館（以下，BnF）に所蔵されているローマで制作された素描帳も残されており，こちらには《エンデュミオンの眠り》に関する準備素描が含まれている．このBnF のスケッチブックに収められた素描は基本的には鉛筆を用いて描かれたものである．模写も含まれているものの，作品制作のための構想のようなものも多数あり，その筆致には迷いや何度も線を重ねた跡が見られる．対するルーヴル所蔵のスケッチブックでは，鉛筆のみで素描を行なっている作品もあるものの，基本的には鉛筆で薄く下描きをした後，黒インクや茶インクのペンによる迷いの少ない線でスケッチした素描が大半である．水彩で色をつけた素描はほとんどないが，時折淡彩で濃淡を付け加えている．このような筆致から，これらの素描の大半は，自身の作品構想を表したものというよりイタリアの旅路で見た作品を模写したものであると推測できる．

例えば，ルーヴルのスケッチブックの素描には多くの建築物の習作も含まれている（図 2）．新古典主義の建築家ブレ（Etienne Louis BOULLÉE, 1728–1799）に師事していた時期もあるジロデが，建築に対しても強い関心を持っていたことは想像に難くない．実際，トリノのパラッツォ・レアーレではヴァン・ダイクの肖像画を鑑賞するとともに，街の全ての聖堂を訪れたという画家自身の記述が残っている[13]．残念ながら，この建築素

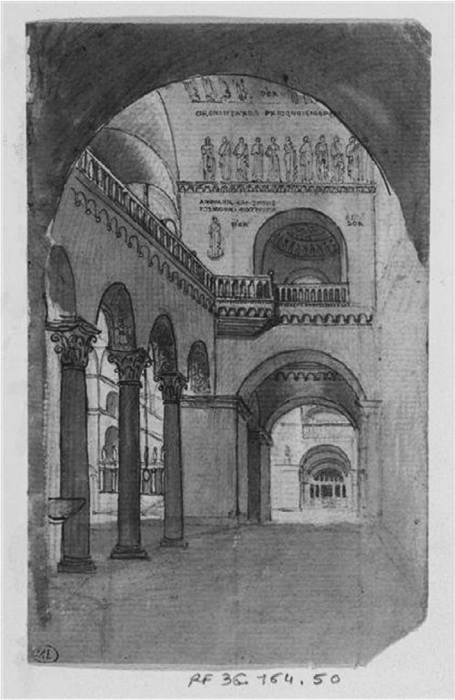

図 2　アンヌ＝ルイ・ジロデ《教会内部：列柱と柱頭と上部の人物像のフリーズのそばの風景 Intérieur d'église : vue d'un des bas côtés avec colonnes et chapiteaux et frise de personnages en hauteur》，1790–95 年頃，鉛筆の線描きの上にペン，黒インク，灰色の淡彩，13.4×8.4 cm，パリ，ルーヴル美術館グラフィック・アート部門，RF 36164.50, Recto

描の中で場所が特定されているもののほとんどは，ローマ行きの旅路では通っていないヴェネツィア周辺のものばかりである．後年ではあるが，年代がある程度特定されている BnF 所蔵の素描にも度々建築物が登場していることから，常にジロデがこうした建築への関心を抱いていたことが推察できる．ただし，素描では明らかな建築への興味が示されているものの，その後の革新的作品《エンデュミオンの眠り》ではそれはあまり反映

されておらず，むしろイタリアでの風景素描の研究が生かされているようである．建築という要素が新古典主義やダヴィッドにとって重要なものであったことを考えれば，本作品において建築という要素を用いず，精緻な植物表現を背景に採用したことも，ダヴィッド派との差異を示そうとする試みと見なすことができよう．

また，ジロデは建築に留まらず，絵画や彫刻作品の研究を熱心に行っている．その場合，素描だけでなく書簡や詩作のなかで作品観察を記録している場合もある．ミラノでは，レオナルド・ダ・ヴィンチによる《最後の晩餐》（1495–97 年，ミラノ，サンタ・マリア・デレ・グラツィエ聖堂，修道院食堂）を鑑賞し，後年にはそのデッサンの素晴らしさと人物像の崇高な表現を讃えつつも，「変色」し「劣化の進んだ状態」であったことを報告している[14]．

5 月中旬に到着したパルマでは，コレッジョの《聖母子と聖ヒエロニムス，マグダラのマリア》（1527–28 年頃，パルマ国立美術館）（図 3）を賞賛し[15]，ボローニャのサンタニェーゼ聖堂におけるドメニキーノによる《聖アグネスの殉教》（1620 年頃，ウィンザー城王室コレクション）の鑑賞の際には，その感動的な体験の記録を残している[16]．

ここで名前を挙げた作品について，残念ながら現在のところ該当する素描は見つかっていないが，フィレンツェ滞在中の作品に関しては，特定可能な素描がいくつか残されている．ジロデはマザッチョとフィリッピーノ・リッピ《テオフィルスの王子の蘇生と教座の聖ペテロ》（1427 年，フィレンツェ，サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂，ブランカッチ礼拝堂）の男性群像やフィリッポ・リッピ《牢獄の聖ペテロを訪ねる聖パウロ》（1482 年，フィレンツェ，サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂）と思われる素描（図 4）を残していることから，フィレンツェではこの聖堂を訪れたのだろう．前者の作品に関しては，原作の群像をそのまま写さず再配置して模写を行なっている点が特徴的である．また，後者の作品に関しては，20

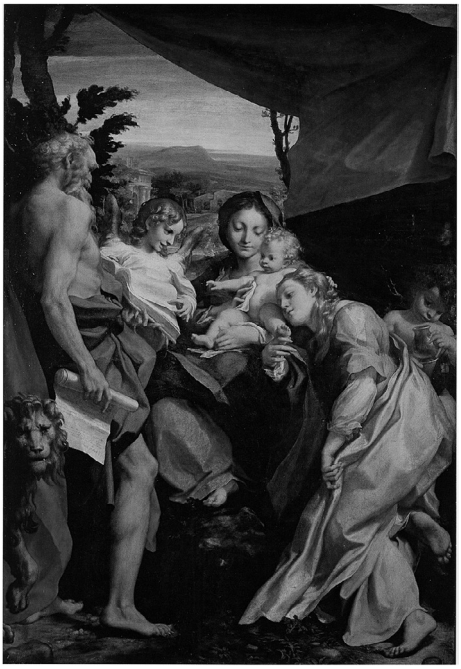

図 3　アントニオ・アッレグリ・ダ・コレッジョ《聖母子と聖ヒエロニムス，マグダラのマリア》，1527–28 年頃，油彩，板，205×141 cm，パルマ国立美術館

世紀までマザッチョの作とされていたためか，ジロデも上部に作者名としてマザッチョと書き残している．

さらにピッティ宮を訪ねたジロデはフラ・バルトロメオ《キリストと 4 人の福音書記者》（1516 年，フィレンツェ，ピッティ宮パラティーナ美術館）を見て頭部の素描を行っているが（図 5），ここでは詳細な頭部習作とともにやはり上部にフラ・バルトロメオの名が記されている[17]．ジロデの素描には度々このようなメモ書きが挿入されているが，このことからはジロデが素描訓練の際には，単なる作品観察や模写に留まらず，作品名や作者名，あるいは作品が設置された場所を文字情報として記述することで，

図 4　アンヌ＝ルイ・ジロデ《牢獄の聖ペテロを訪ねる聖パウロ》，1790–95 年頃，ペン，黒インク，灰色の淡彩，8.2×13.5 cm，パリ，ルーヴル美術館グラフィック・アート部門，RF 36164.44, Recto

その画風や特徴を捉え，記憶しようとしていたのではないかとも推察できる．

このような作者名や作品名の記述以外にも，ジロデが素描に文字情報を書き込む例が存在する．例えば，エジプト風の彫像とガチョウを一枚に描いた奇妙な素描（図 6）には「白・赤・オレンジ blanc / rouge / orangé」と書かれ，ジロデがその色彩を記録していることがわかる．また，風景素描（図 7）の右上には，正確には読み取れないものの，恐らくこれを描いた

図 5　アンヌ＝ルイ・ジロデ《習作紙片：1 人は顔でもう 1 人は横顔の 2 人の髭面の男性頭部と石碑》，1790–95 年頃，ペン，黒インク，ペンと茶色のインクでメモ書き「Fra Bartolomeo」，8.5×13.5 cm，パリ，ルーヴル美術館グラフィック・アート部門，RF 36164.20, Verso

場所に関するメモ（Ariano di Puglia という町の名前のように読める）とともに「黄金の灰色，霧，黄金の黄色，青，力強い紫 gris doré / vapeur / jaune doré / bleu / viol. vigoureux」というように，色合いだけでなく，大気の状態までもが詳細に記述されている．旅路では気軽に絵の具を用いたスケッチが出来なかったという事情を加味しても，模写や描写の対象と文字情報を同列に置き，素描を行っているのは興味深い．

ここで，師であるダヴィッドの素描と比較するならば，ダヴィッドもメ

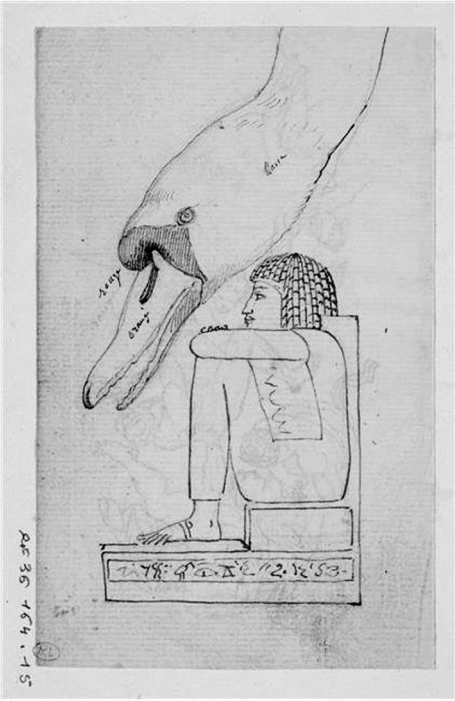

図 6　アンヌ＝ルイ・ジロデ《習作紙片：エジプト人の立体彫像とガチョウの頭部》，1790–95 年頃，ペン，黒インク，ペンと茶色のインクでメモ書き「blanc/rouge/orangé.」，13.3×8.2 cm，パリ，ルーヴル美術館グラフィック・アート部門，RF 36164.15, Recto

モ書きにページを割いたり，素描とともにその作品に関する情報を記述したりすることがあり，ジロデと共通点が見出せるとはいえ，よく知られているように，ダヴィッドの素描訓練は非常に特徴的な手法を取っていた．ダヴィッドの場合には，鏡を用いて左ページの自身の素描を右ページへと写したり，画面にグリッドを配してグリッドの最も低い水平線のラインにほとんど必ず人物像の足を合わせて素描したりと様々な方法を試みている（図 8, 9）．先行研究によれば，これらの手法を取ったことには複数の理由

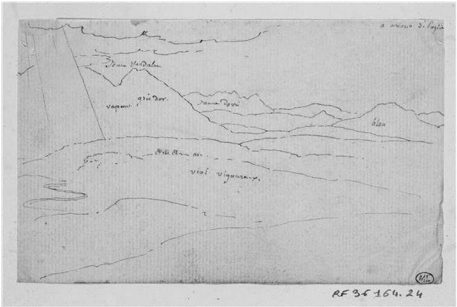

図７　アンヌ＝ルイ・ジロデ《山岳風景と色彩注釈のある未完成のクロッキー》，1790–95 年頃，ペン，茶色のインク，ペンと茶色のインクでメモ書き「a ariana (?) di Puglia (?); gris doré / vapeur / jaune doré / bleu / viol. vigoureux.」，8.2×13.4 cm，パリ，ルーヴル美術館グラフィック・アート部門，RF 36164.24, Recto

が考えられるものの，おそらくはどちらも身体のポーズのバランスやその安定性を高める試みであり，このような素描がダヴィッド特有のフリーズ的な構成の発展に寄与したとも考えられる[18].

一方ジロデの素描にも古代作品からの模写が多く含まれているが，ダヴィッドのようなグリッドや，鏡写しの手法は見当たらない．ジロデが素描内に描いた文字は作品名や色彩だけでなく大気の状態も記述し，建築物の，本来は肉眼で確認できない箇所への文字の挿入にまで及ぶ．時には，ラテン語やギリシャ語も含め多言語に興味を示し，素描へと書き記すこともあり，ダヴィッドとは共通点のある手法を取りつつも画中に文字を書き記すことへの熱意が感じ取れるようにも思われる．

これらの素描について，ここではダヴィッドとジロデの素描についての共通点と差異を提示するに留めておきたい．少なくとも書簡や素描でわかる画家の足取りからは，ローマへと向かう旅路で，ジロデはイタリアの各都市に立ち寄っては意欲的にあらゆる作品を描き留めようとしており，ローマのアカデミー到着以前から新たな美術作品を吸収しようと試みてい

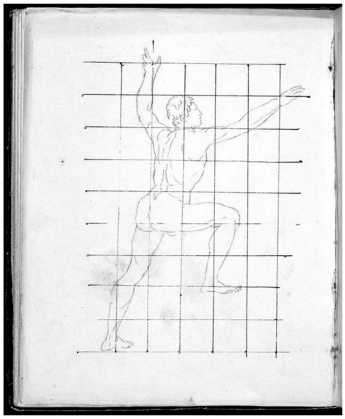

図 8　ジャック＝ルイ・ダヴィッド《右側を向き，片足を一段階高く置いた裸体男性像》，（《テルモピュライのレオニダス》の習作），制作年不詳，筆，茶色のインク，黒鉛，パリ，ルーヴル美術館グラフィック・アート部門，RF 9136, 28

図 9　ジャック＝ルイ・ダヴィッド《左側を向き，片足を一段階高く置いた裸体男性像，〈テルモピュライのレオニダス〉のための習作》，（《テルモピュライのレオニダス》の習作），制作年不詳，鉛筆，25.5×20.3 cm，パリ，ルーヴル美術館グラフィック・アート部門，RF 9136, 27

たことが理解できるだろう．

3.　ローマでの生活と「パリへの発送品」としての裸体習作

長い旅を経て 5 月 30 日にローマに到着したジロデは[19]，ローマのフランス・アカデミーに対してすぐさま反抗の姿勢を示した．アカデミー院長のメナジョ（François-Guillaume MÉNAGEOT, 1744–1816）には会ったものの，ジロデはこの地の芸術界に強い影響力を持っていたベルニス枢機卿への挨拶を拒否し，アカデミー敷地内のアトリエが定員の問題で借用不能だった際には，メナジョの授業計画の提案も拒否して，街のアトリエを例

外的に借りてしばらく訓練を行った．人体解剖学のような授業に参加することもあったが，透視図法については個人教師を雇い，午前は野外で風景の習作に勤しんだ[20]．

このようなジロデの反抗的な態度は当時の政治的混乱とも関連し，様々な理由が考えられる．とりわけ，当時のアカデミーが前院長のヴィアン（Joseph-Marie VIEN, 1716–1809）による改革を引き継いだ，院長メナジョによるアカデミックな体制強化の最中であったこともその一つだろう．アカデミーでは歴史画復興の担い手となる画家を養成するため，起床や食事，夜の門限の時刻が定められ，奨学生たちに厳格なカリキュラムが課されていた[21]．ジロデはこのようなアカデミーの体制に対し強い失望を見せている．彼にとっては，ローマのフランス・アカデミーは「王立の羊小屋」であり，「天才的で独創的な作品を制作する人間を育てるための」場所ではなかった[22]．

さらにいえば，このような反抗心はローマのフランス・アカデミーだけでなく，そもそも師であるダヴィッドやフランソワ＝グザヴィエ・ファーブル（François-Xavier FABRE, 1766–1837），ジャン＝ジェルマン・ドルーエ（Jean-Germain DROUAIS, 1763–1788）といった同門の画家たちに向けられたものでもあった．ジロデにとってファーブルは 1787 年のローマ賞で競争の権利を奪った因縁の宿敵であり，先に留学し裸体習作《アベルの死》（図 10）を制作していた．この作品について，友人であるジェラールへと送った書簡で彼は次のように述べている．

> 大きな鼻［ファーブル］は《アベルの死》を制作しました．それを実見した全ての者の見解によれば，それは彼が今まで制作した全ての作品よりもずっと優れているそうなのです[23]．

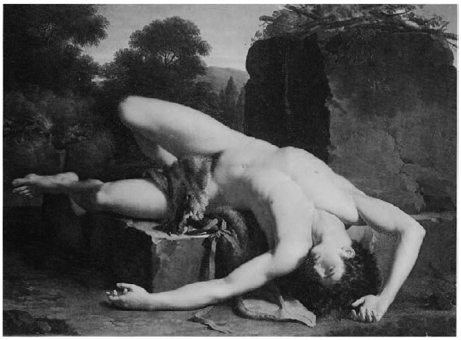

図 10　フランソワ＝グザヴィエ・ファーブル《アベルの死》，1789 年，油彩，カンヴァス，144×196 cm，モンペリエ，ファーブル美術館

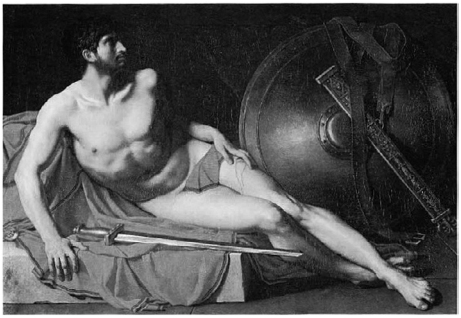

図 11　ジャン＝ジェルマン・ドルーエ《傷ついたローマ兵士》，1785 年，油彩，カンヴァス，125×183 cm，パリ，ルーヴル美術館

ここでジロデは彼を「大きな鼻」と軽蔑しながらも，この裸体習作の作品評価をしきりに気にしている．また，ダヴィッドの最もお気に入りで優秀な弟子であったドルーエも留学中には裸体習作《傷ついたローマ兵士》（図 11）を制作しているが，対抗意識を持っていたジロデは彼と対等であることを示すため，ドルーエの裸体習作に対抗する目的で《エンデュミオン》を制作したという見方も存在する[24]．

何より師であるダヴィッドに対して画家は度々不満を表明している．本作品制作に際してジロデは「氏［ダヴィッド］の様式から出来る限り離れようと努めて」おり，展示の直前まで師に対し作品の詳細を伝えないという反抗を示している[25]．また，完成時には本作品が「全くダヴィッド氏のものに似ていないという満場一致の同意のみ[26]」が自身を喜ばせると述べており，ダヴィッドの作風から離れようとするジロデの明確な意志が見られる．このような表明は次の書簡でさらに明確なものとして現れているだろう．

> 私は眠るエンデュミオンを描いています．［中略］単なる職人［の手によるもの］のようではなく，何か新しいものを制作したいという欲求が，自分の力を超えて，私を［仕事に］取り掛からせているのかもしれません．しかしながら，剽窃は避けたいのです[27]．

このように，ダヴィッドやダヴィッド派の画家たちを強く意識していたジロデは，同門との差別化を図るため，単なる裸体習作に留まらない「何か新しい」作品を作り出すことを強く望んでいたのである．

アカデミーに対し反抗的な態度を示し，ダヴィッド派の裸体習作を強く意識せざるを得ない状況のなかで，ジロデは留学生に義務付けられていた「パリへの発送品」の一環の裸体習作として，自身の画業の転換点を示すことになる《エンデュミオンの眠り》の制作を開始した．先に挙げた《アベルの死》や《傷ついたローマ兵士》も含まれるこの裸体習作とは，パリの王立絵画彫刻アカデミー (以下アカデミーとする) に対し，学生たちの学習進捗を知らせることを目的とした課題で，素描の正確さや色彩が評価の対象となっていた．習作とはいえ，モデルを用いて等身大の裸体像を描き，着彩で仕上げることが指定され，完成作はしばしばサロンに出品された[28]．先行作例を見れば明らかだが，ほとんどの作品では一つの男性裸体

像を中心に配し，筋肉描写のような人体表現に専念している．申し訳程度に歴史画的タイトルが付されている場合でも，ジロデの作品とは異なり，人物を特定するアトリビュートや詳細な舞台設定が加えられる事例は多くない．

例えば，ニコラ＝ギ・ブルネ（Nicolas-Guy BRENET, 1728–1792）は 1756 年，本作品と同主題である《眠るエンデュミオン》（油彩，カンヴァス，80.6×98.7 cm，ウースター美術館）を裸体習作として描いているが，ここでは開けた風景を背に，大げさなポーズをとる裸体の男性像の側には弓と矢筒が置かれているだけで，人物像をエンデュミオンと同定することはほとんど不可能だ．同様に，ダヴィッドやドルーエ，ファーブルの裸体習作でもその力点は中心の男性裸体像のポーズに置かれている．こうした作品との比較を通して，1793 年のサロン評で「主題に捧げられた習作[29]」と批判されたように，ジロデの作品が裸体表現以上に主題表現を重視していることが理解できるだろう．すでに述べたように，そこに見られる舞台設定や登場人物たち，明暗表現などに，裸体習作という枠を超えて歴史画としての創意が詰め込まれている点で，本作品は他の裸体習作とは明らかに異なっている．では，なぜジロデは裸体習作の慣習にとらわれない独自の表現を模索したのだろうか．ここではその制作過程から辿ってみよう．

ジロデは 1791 年の 2 月から裸体習作に着手しており，4 月時点ですでに，エンデュミオンだけでなく，月光とアモルを登場させる構想をもっていたようである．

> 目下，私は裸体習作のための人物像，もしくはむしろ私の作品に取り掛かっており，非常に忙しくしています．［中略］私は眠るエンデュミオンを描いています．この茂みの隙間から月の光線が彼を照らせるように，アモルは横臥する彼のすぐ側の茂みをかきわけています．そして残りの部分は闇に沈めるつもりです[30]．

構想の変更や描き直しといった多数の苦心を経て完成した本作品はこのような創意を反映させた結果，裸体習作の先行作例とは全く異なる独創的な作品へと仕上がったのである．

このような特異性は，同主題の図像伝統の系譜を見ても際立っている．本作品が主題とするエンデュミオン神話では，通常，眠るエンデュミオンの他に月の女神ディアナと小さなアモルが登場し，特に一八世紀の作品では当時の文学作品に依拠してしばしば登場人物の恋愛模様に主眼が置かれた[31]．ジロデもこのような基本設定においては伝統を踏襲しているが，さらに，この神話物語の古代の典拠であるルキアノス『神々の対話』に立ち戻っている．

> ウェヌス「美しい月よ，あなたについて噂を聞いていますが，どうなのですか？　カリアにいるときには，あなたは凱旋車を止めて，美しい星空のもとで眠る狩人エンデュミオンを眺めているらしいですね．［中略］」
>
> 月（ディアナ）「あなたの息子［アモル］に訊いてくださいよ，ウェヌス．それは彼が原因なのですから．」
>
> ウェヌス「［中略］私は彼を度々脅かしたのです．もしそんな風に行動することをやめなかったなら，弓矢をへし折って翼をもぎ取りますよと．［中略］でも教えてくださいな，エンデュミオンって美しい人なのですか？［中略］」
>
> 月（ディアナ）「ウェヌス，私の見たところでは，エンデュミオンは極めて美しい人ですよ．特に岩の上に外套を広げて眠っているときなんかには．片手から今にも滑り落ちそうになっている投げ槍を持って，彼は眠っています．一方で，頭の上で折り曲げられた反対の手はその美しい顔を囲んでいて，その手はぴったりと彼の顔に沿っているので

す．彼が眠りに落ちているときには，その口は甘くかぐわしい息を吐きます．それから，彼が突然目覚めて私の存在に驚かないように私は音を立てぬよう降りていって，そっと彼に近づきます［後略］[32].

ここでは，特に，エンデュミオンが眠る様子や今まさに手から滑り落ちたような槍の位置に典拠であるルキアノスの記述が反映されており，アモルが登場するのもこの記述によるものと推察できる．ただし，ジロデは「新しいもの」に対する意欲からか，伝統とは異なる表現も取り入れている．

図像伝統では通常必ずといっていいほど登場する月の女神ディアナは直接描かれず，月光によって暗示される．後年とはなるが，本作品の構想についてジロデは次のように述べている．

この創意はヴィラ・ボルゲーゼの石棺の浅浮き彫りに着想を得ました．私は古代のエンデュミオンをまさにほとんど模倣したのです．しかしながら，ディアナの人物像はほんの少しも描くべきではないと確信していました．ほんのわずかな恋する物想いの瞬間でさえ，純潔で名高い女神を描くのには無礼であると感じられたのです．［月光の］光線の着想は，当時それが斬新なものであった上に，私にはより優美で詩的に感じられました．この発想と，葉むらを脇へとかき分けながら微笑んでいる，ゼフュロスの姿をした若きアモルの人物像の創意は全くもって私自身のものなのです．したがってこの絵画は，幾人かの人々が名付けたような《ディアナとエンデュミオン》ではまったくなく，むしろ《エンデュミオンの眠り》であるのです[33].

このように画家は「純潔の女神」を直接描くのはこの作品に相応しくなかったため月光へと変更したことを伝えているが，実際のところは自身の

斬新な創意を誇示するためであると同時に，また，男性裸体像を描く「発送品」としての規範を大きく逸脱しないためという理由も含まれていただろう．

そして，ほとんどの作例では小さく愛らしい姿で描かれていたアモルは，ここでは蝶の羽を持った風の神ゼフュロスに扮する青年の姿として描かれている．葉叢をかき分けて月光を導くことでエンデュミオンとディアナの逢瀬を仲介する青年の存在もまた，本作品における大きな特徴の一つである．

このように，本作品は本来の目的である裸体習作の枠組みや図像伝統から逸脱した，ジロデによる独創的で「新しい」歴史画を提示したものとみなすことができるだろう．そしてそこには，前述したような師や同門の画家への反抗心も考え合わせるならば，彼らとは異なる独自の芸術的方向性を打ち出すという狙いがあったのではないだろうか．

4.　制作過程の変遷とイタリア美術受容

では，この作品はどのような過程を辿って完成へと至ったのだろうか．《エンデュミオンの眠り》には，正確な制作時期は不明なものの，いくつかの準備素描や油彩エスキスが残されているため，制作過程を追うことが可能である．準備段階の油彩エスキス（図 12）は完成作とはかなり異なり，この時点では完成作で重要な役割を果たしているアモルや月光のような小道具は見られない．画面左上には月が配され，比較的明るく開かれた景色の中でエンデュミオンが横たわっている様子がわかる．エスキスの方が少し強く身体を捻っているように見えるものの，エンデュミオンはこの時点で完成作とほとんど同じポーズをとっている．

制作段階のアモルの準備素描（図 13）では，ゼフュロスの蝶の羽ではなくアモルの大きな翼がついた姿であり，そのポーズも完成作の優雅に枝を引く姿とは大きく異なっている．ここでアモルはかなり乱暴に枝を引き，

図 12　アンヌ＝ルイ・ジロデ《エンデュミオンの眠りのための習作》，1791 年頃，油彩，カンヴァス，49 cm×62 cm，パリ，ルーヴル美術館

完成作同様，身体の側面部を見せることを意識して描かれているものの，その脚部は空に投げ出されるように伸びている．また上半身については，両腕で枝を掴むダイナミックな姿勢をとっていることにより，完成作よりも背中がはっきりと見えている．翼のせいか全体のシルエットは大きく示され，完成作以上に明らかに動的な印象を与えている．スケッチブックには植物を掴もうとするアモルの手元を描いたと思われる素描も残されているが（図 14），こちらに関しても優しく枝を支える完成作の手とは異なる仕草である．

エスキスから大きな変更のないエンデュミオンと比べると，このようなアモルの変化は非常に興味深いものとなっている．すでに述べたとおり，ジロデは構想初期から月光とそれを仲介するアモルを画面へと導入する着想をもっていたが，あくまで本作品の主役は「眠るエンデュミオン」であるという意識からアモルが目立ちすぎることは相応しくないと考えていたのではないだろうか．あるいは，油彩エスキスの明るく開けた空間から，完成作の植物に囲われ闇に包まれた静謐な空間へと移行したことで，準備素描に見られるようなダイナミックで激しいポーズが適さないことに気づ

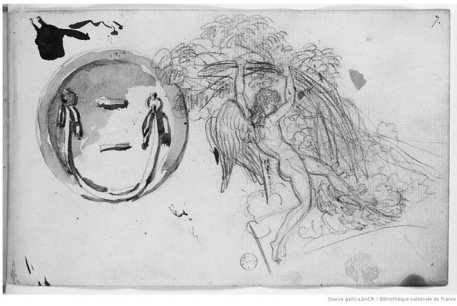

図 13　アンヌ＝ルイ・ジロデ《ローマで描かれたスケッチブック》1790–92 年，14×23.1 cm，フランス国立図書館

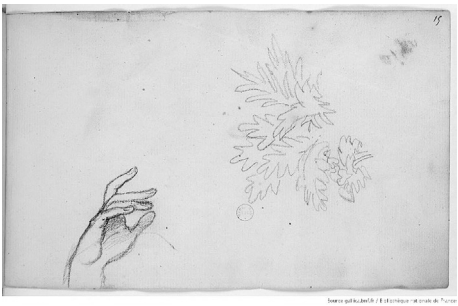

図 14　アンヌ＝ルイ・ジロデ《ローマで描かれたスケッチブック》1790–92 年，14×23.1 cm，フランス国立図書館

いたのかもしれない．アモルのポーズに関しては，素描の乱暴な様子よりも完成作の少し悪戯っぽい優雅な仕草の方が，物語の展開を邪魔することなく，エンデュミオンのポーズと調和しており，完成作はより神秘的で落ち着いた構図となっている．

先行研究ではエンデュミオンのポーズの視覚的着想源が重視され，いくつもの提案が行われてきた一方，アモルに関してはそこまで多くの着想源が提案されている訳ではない．しかしながら，本作品の静的な印象か

らは，ジロデがローマで学習していた古代美術の影響が明らかである．他方，エンデュミオンやアモルの身体は奇妙に引き伸ばされ捻りが加えられており，そこには旅路やローマ滞在中に観察したマニエリスムやバロック美術の学習効果が明確に反映されることが指摘されている．

先行研究においても，例えばルビンはベルニーニ（Gian Lorenzo BERNINI, 1598–1680）作《聖テレサの法悦》における，天使の神秘的な演出から影響を受けた可能性を指摘し[34]，オナーはカノーヴァ（Antonio CANOVA, 1757–1822）による《教皇クレメンス 13 世の墓廟》（1787–92 年，ヴァティカン，サン・ピエトロ大聖堂）の大きな翼を持つ「死の精霊」を参照した可能性を示唆している[35]．

さらに，レヴィティーンは，ジロデが自作の詩『画家』のなかでコレッジョを賞賛していることから，コレッジョの《ダナエ》（図 15）におけるアモルのポーズとの類似を指摘する[36]．しかしながら，コレッジョのアモルはどちらかといえば正面を向いてベッドに腰掛ける姿勢であり，ジロデの作品の側面と背面を見せるアモルとは少し姿勢が異なる．また，レヴィティーンは表情に関してもコレッジョの《聖母子と聖ヒエロニムス，マグダラのマリア》（1527–28 年頃，パルマ国立美術館）における天使の影響を指摘している[37]．レヴィティーンが指摘した作品のポーズはジロデの人物像からは離れているが，丸みがあり優美な身体表現の点で，ここには確かにコレッジョやマニエリスム美術的な影響が見られるということには筆者も同意するところである．

ここで着想源として指摘される画家，アントニオ・アッレグリ・ダ・コレッジョ（Antonio Allegri da CORREGIO, c. 1489–1534）は 18 世紀にミケランジェロ（Michelangelo BUONARROTI, 1475–1564）やラファエロ（Raffaello SANZIO, 1483–1520）と並び，高い評価を得ていた画家である．イタリアの著述家アルガロッティ（Francesco ALGAROTTI, 1712–1764）は 1762 年の『絵画論』において「優美さ grazia」の代表格として，パルミジャニー

図 15　アントニオ・アッレグリ・ダ・コレッジョ《ダナエ》，1531 年頃，油彩，カンヴァス，205×141 cm，パルマ国立美術館

ノ（PARMIGIANINO, 1503–1540）やコレッジョに言及し，特にコレッジョの滑らかな筆遣いや繊細さ，色彩の柔らかさや調和といった要素を称賛している[38]．また，ジロデとほぼ同時代人である新古典主義の画家ラファエル・メングス（Anton Raphael MENGS, 1728–1779）は『ラファエロ，コレッジョ，ティツィアーノに関する省察』の中で，ラファエロの明暗表現とティツィアーノ（Tiziano VECELLIO, 1488/90–1576）の線描表現を厳しく批判するのに対し，コレッジョを非常に高く位置付けている．メングスによれば，コレッジョの明暗表現は「他の全ての画家を凌駕」する「崇高」なものであり，彼の「曲線の効果」こそ「まさしく優美」であると絶賛する[39]．

同様にフランスにおいてもコレッジョの存在は高く評価されていた．画家プリュードン（Pierre-Paul PRUD’HON, 1758–1823）はローマ滞在中からコレッジョに興味を持ち，作品にはコレッジョ的な趣味が明らかに現れている[40]．批評家が最大限の称賛を込めてプリュードンを「フランスのコレッジョ」と呼んでいたことや[41]，本稿冒頭で引用したダヴィッドの「コ

レッジョにも優る」との称賛は，フランスにおけるコレッジョという画家の立ち位置をよく示しているといえるだろう．何よりジロデ自身が「優美」の点で「コレッジョはラファエロに匹敵する」と主張しているのである．

このような同時代の潮流のなかで，当時からジロデがコレッジョの「優美さ」に強い関心を持っていたとしても不思議ではない．先述のようにローマへの旅路で立ち寄ったパルマでは，コレッジョの《聖ヒエロニムス》（図 3）を鑑賞しており[42]，その筆致や色彩を称賛している[43]．本作品に立ち戻るならば，エンデュミオンの奇妙に引き伸ばされた人体やアモルの曲線的で捻りを加えた姿からもわかるように，「優美さ」の観点でこの時期のジロデの作品や身体表現に大きな影響を与えていることは明らかである．つまり，先行研究でも指摘されているような直接の鑑賞体験や版画を通して，ジロデはコレッジョやパルミジャニーノといった画家たちの優美さを作品へと取り入れようと試みたことが推察できるのである．

ここでアモルの視覚的着想源を新たに探るならば，例えば，コレッジョと並び称賛されたパルミジャニーノからの影響も検討に値する．後年，「優美」を主題に行ったアカデミーでの講演でジロデは，絵画における優美さの例として彼の名前を挙げており，この画家に対する関心が伺える[44]．また，パルミジャニーノによる《長い首の聖母》（図 16）は，ジロデの最晩年の代表作《ピュグマリオンとガラテア》（図 17）で描かれた，長い手首とほっそりした首が特徴的なガラテアの着想源として指摘されている[45]．

実際，パルミジャニーノの《弓を作るアモル》（図 18）は本作品のアモルの姿勢とも多少の類似が見られる．この作品は，ジロデが滞在していた当時のローマにはなかったものの，ヴァリエーションや模写が多数存在するため[46]，その中の一つをジロデが何らかの機会に目にし，パルミジャニーノ的な優美な身体を参照した可能性は考えられるだろう．とはいえ，背面を大きく見せるこのポーズは本作品のアモルとは隔たりが大きく，必

図 16　パルミジャニーノ《長い首の聖母》，1535 年頃，油彩，板，216×132 cm，フィレンツェ，ウフィッツィ美術館

図 17　アンヌ＝ルイ・ジロデ《ピュグマリオンとガラテア》，1819 年，油彩，カンヴァス，253×202 cm，パリ，ルーヴル美術館

ずしも一致しているとはいえない．むしろ，ここではやはりコレッジョからの影響についても再検討すべきだろう．

コレッジョによる《レダと白鳥》（図 19）では，画面中央のレダの右側には竪琴を演奏するアモルたちが描かれており，振り向き様に微笑みながら身体の側面を示し，片足を折り曲げている姿は，本作品のアモルのポーズとかなり類似している．《レダと白鳥》はこれまで提示した《ダナエ》や有名な《イオ》と同様変身するユピテルを主題とした連作の一部で，マントヴァ公フェデリコ 2 世ゴンザーガ（Federico II GONZAGA, 1500–1540）の依頼で制作されたものである．

図 18　パルミジャニーノ《弓を作るアモル》，1531–34 年頃，油彩，板，135×63 cm，ウィーン美術史美術館

《レダと白鳥》の来歴は波乱に満ちたものであり，一時期フランスの摂政オルレアン公フィリップ（Philippe d'Orléans, 1674–1723）が所蔵していた時期もあるが，その官能性に嫌悪感を持った息子ルイ（Louis Ier d'Orléans, 1703–52）が作品を切り裂いてしまった．作品はコワペル（Charles-Antoine COYPEL, 1694–1752）により修復された後，1808 年から 1809 年にかけてプリュードンが本格的な修復を行った[47]．ジロデの父はオルレアン公の登記官であり所蔵者と比較的近しいとはいえ，このような修復期間を考えれば本作品に関しても実際の作品を鑑賞できた可能性は低いだろう．とはいえ，オルレアン公のもとに作品がわたっていた時期にフランス人版画家の

図 19　アントニオ・アッレグリ・ダ・コレッジョ《レダと白鳥》，1531 年頃，油彩，カンヴァス，152×191 cm，ベルリン国立美術館

手により版画が制作されており（図 20），今日でもハーヴァード大学や大英図書館が所蔵している．これらの版画のうちの一つをジロデが目にすることができた可能性は十分考えられる．コレッジョの作品におけるアモルは《エンデュミオン》とは逆に左へと身体の正面を向けているが，版画作品ではそれが反転し，本作品と同じく右方向に身体を向けている（図 21）．ローマ，カピトリーノ美術館に所蔵されるカラヴァッジョ（Michelangelo Merisi da CARAVAGGIO, 1571–1610）による《洗礼者聖ヨハネ》（1599 年頃，ローマ，カピトリーノ美術館）も同様のポーズをとっているが，より優美さと静謐さを兼ね備えたコレッジョの作品は，ダヴィッド派に対抗意識を持ち，それらとは異なる画風を模索していたジロデが求めていたポーズのように思われる．したがって，当初の素描にあったようなアモルの乱暴なポーズを修正するにあたり，ジロデがコレッジョ作《レダと白鳥》の優雅な人物像を参照した可能性が十分考えられるだろう．

ダヴィッドは《ホラティウス兄弟の誓い》（1784 年，パリ，ルーヴル美術館）や《ソクラテスの死》（1787 年，ニューヨーク，メトロポリタン美術館）といった作品で，フリーズを参考にした単純で平面的な空間構成や

図 20　ガスパール・デュシャンジュ《ユピテルとレダ》，コレッジョに基づく，1711 年，エングレーヴィング，47.5×52.6 cm，大英図書館

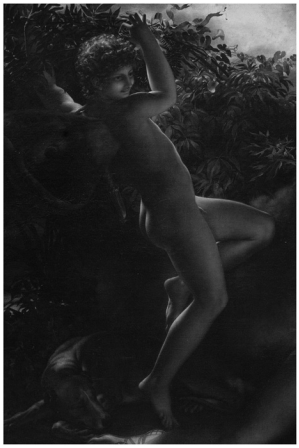

図 21　（左）　デュシャンジュ《ユピテルとレダ》，部分　（右）　ジロデ《エンデュミオンの眠り》，部分

最小限の動きながらも的確な身振りで描かれた人物像による独自の歴史画様式を発展させたが，その師の姿をジロデは間近で観察し彼を超越せんと

する対抗意識を育んできた．独自性を模索していたジロデが，明暗や静的な構図という観点ではダヴィッドの様式を引き継ぎつつも，新古典主義の通例とは異なる新たな画風を本作品で示したのは，まさにイタリアでの学習でコレッジョに出会ったからではないだろうか．

おわりに

本稿では，ローマのフランス・アカデミー留学生に課された裸体習作である《エンデュミオンの眠り》が制作されたジロデのイタリア滞在時代に焦点を当て，そこでの学習と制作におけるその成果の反映について検討を行った．本論前半ではまず，ローマへと向かう旅路で制作された素描を中心に取り上げ，師であるダヴィッドと比較しつつその特徴を分析した．ただ模写するだけでなく，ほとんどの素描内に文字を書き込み，分析的に作品や事物を学習するやり方はダヴィッドと共通する部分もありながらも，詩人画家ジロデの性格が現れていると見ることもできる．

こうしてジロデがイタリア滞在中に大量の素描を意欲的に行い，イタリアの画家たちの作風を吸収しようと試みたのは，ダヴィッドからの助言に単純に従っただけではなく，むしろダヴィッド派の様式とは異なる独創的な作品の制作を望んでいたからである．したがって，本論の後半部では，ローマ到着後のジロデの学習態度や裸体習作への意識に目を向けながら，ジロデの画業の転換点となる《エンデュミオンの眠り》を取り上げ，その制作過程について素描や油彩エスキスの変化を中心に検討を加えた．特に裸体習作に加えられた 2 人目の人物像であるアモルは制作過程の素描においては，動的なポーズから静的なポーズへの変化が明らかである．ゆえに本稿ではレヴィティーンによる先行研究を踏まえ，マニエリスム美術的な「優美さ」を作品へと取り入れるためにジロデがコレッジョの《レダと白鳥》を参照した可能性を新たに指摘した．

ただし，ここで強調したいのはジロデが版画だけでなく直接の鑑賞体験

も可能な 18 世紀末にイタリアを巡り，様々な美術作品を意欲的に学習したという事実であり，ここではコレッジョの作品を視覚的着想源のひとつとして例示したものの，ジロデは恐らく複数のソースを組み合わせ，自身の目指していた独創的な作品を作り上げたということである．こうしたジロデの学習の過程がイタリア留学中のスケッチブックには表れている．

《エンデュミオンの眠り》の完成作におけるアモルが，乱暴でダイナミックなポーズであった素描や油彩エスキスから，重要な役割を果たしつつも存在を主張しすぎない優美な姿勢へと変わったのは，ダヴィッド派とは異なる表現を模索していたジロデのイタリアでの学習の成果ともいえる．そして，本作品の色彩や形態がコレッジョにも優るという評価，つまり，その言葉がまさに欲しかった相手であるダヴィッドによる評価はその目論みが成功したことを裏づけている．

註

[1] 1800–1806 年頃，ダヴィッドの自伝手稿；G. WILDENSTEIN, *Document complémentaires au catalogue de l'œuvre de Jacques Louis David*, Paris, Ms. 316, Ecole des Beaux-Arts, 1973, p. 158.

[2] S. BELLENGER, ≪ 'Trop savant pour nous' : le destin d'un peintre poète ≫, *Girodet 1767–1824*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 15–51.

[3] S. LEMEUX-FRAITOT, ≪ Girodet à l'Académie de France à Rome, entre indépendance et dissidence ≫, in : É. B. SAIELLO & J.-N. BRET (dir.), *Le Grand Tour et l'Académie de France à Rome, XVIIe-XIXe siècles*, Paris, Hermann, 2018, pp. 189–212.

[4] G. LEVITINE, *Girodet-Trioson, an Iconographic Study*, New York and London, Garland, (1952) 1978.

[5] BELLENGER, *op. cit.*, 2005, pp. 21–23.

[6] E. -J. DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Didier / Macula, (1855) 1983, p. 264.

[7] 鈴木杜幾子『画家ダヴィッド　革命の表現者から皇帝の首席画家へ』，晶文社，1991, pp. 83–84.

[8] A. de MONTAIGLON & J. GUIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec mes surintendants des bâtiments*, Paris, Schemit, 1906, t. XV, p. 364. ; LEMEUX-FRAITOT, *op. cit.*, 2018, p. 189.

[9] *Ibid.*, p. 190.

[10] WILDENSTEIN, *op. cit.*, 1973, p. 9 (no. 58).; 鈴木，前掲書，p. 88.

[11] J. L. DAVID, *Notes sur ses élèves Drouais, Fabtre, Girodet*, Beaux-Arts de Paris, Bibliothèque, ms. 316–51.; 邦訳にあたっては，以下の文献を参照した．阿部成樹「ダヴィッドとジロデ――師弟関係のひとつのケースとして」『芸術家と工房の内と外――学習・共同制作・競争の諸相』中村俊春（編著），2013, p. 145.

[12] ルーヴル美術館 HP の作品説明による．https://collections.louvre.fr/en/recherche?page=1&sort=date&author ％ 5B0 ％ 5D=989（最終閲覧：2022 年 10 月 9 日）

[13] ジロデの書簡, 1790 年 5 月 5 日, トリノ．Fond Deslandres, doc. 3, n° 3.; LEMEUX-FRAITOT, *op. cit.*, p. 191.

[14] A. -L. GIRODET' ≪ Le Peintre ≫, in : P. A. COUPIN (ed.), *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire : suivies de sa correspondance, précédées d'une notice historique*, Paris, J. Renouard, 1829, t. I, pp. 213–14.

[15] *Ibid.*, pp. 215–216.

[16] *Ibid.*, pp. 222–223.

[17] LEMEUX-FRAITOT, *op. cit.*, 2018, p. 192.

[18] T. MAYER, ≪ Drawing the Corporeal : Balance and Mirror Reversal in Jacques-Louis David's *Oath of Horatii* ≫, *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Johns Hopkins University Press, 2017, vol. 46, pp. 229–260.

[19] MONTAIGLON & GUIFFREY, *op. cit.*, t. XV, p. 422.

[20] LEMEUX-FRAITOT, *op. cit.*, pp. 193–196.; BELLENGER, *op. cit.*, pp. 208–209.

[21] 鈴木，前掲書，p. 86.

[22] 1790 年，ローマ，トリオゾン宛．COUPIN, *op. cit.*, t. II, pp. 399–400.

[23] 1790 年 8 月 11 日，ローマ，ジェラール宛．H. A. GÉRARD, *Correspondance de François Gérard, peintre d'histoire : avec les artistes et les personnages célèbres de son temps*, Paris, 1867, p. 57.

[24] T. CROW, "Observation on Style and History in French Painting of the Male Nude, 1785–1794", in : N. BRYSON & M. A. HOLLY & K. MOXY (ed.), *Visual Culture : Images and Interpretations*, Hanover, Wesleyan University Press, 1994, pp. 150–153.

[25] 1791 年 7 月 23 日，ローマ，トリオゾン宛．COUPIN, *op. cit.*, t. II, p. 392.

[26] 1791 年 10 月 24 日，ローマ，トリオゾン宛．*ibid.*, p. 396.

[27] 1791 年 4 月 19 日，ローマ，トリオゾン宛．*ibid.*, p. 387.

[28] BELLENGER, *op. cit.*, p. 206–217.;「パリへの発送品」に関する詳細は以下を参照．S. BÉDARD, ≪ Le nu historié : les envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome au XVIIIe siècle ≫, *Studiolo : revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, n° 4 , somogy, 2006, p. 213–225.

[29] *Exposition au Salon du palais national des ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure,*

petites affiches de Paris, 1793, pp. 186–187.

[30] 1791 年 4 月 19 日，ローマ，トリオゾン宛．COUPIN, *op. cit.*, t. II, p. 387.

[31] J. H. RUBIN, ≪ Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration ≫, in : *The Art Quarterly N. S.*, I, n. 2, spring, 1978, pp. 61–62.

[32] LUCIEN DE SAMOSATE, ≪ DIALOGUE XI. VÉNUS ET LA LUNE ≫, *ŒUVRE DE LUCIEN, Traduites du grec, Avec des Remarques historiques & critiques sur le texte de cet Autour, et la collation de six Manuscrits de la Bibliothéque du Roi,* Paris, Jean-François Bastien, 1789, t. I, pp. 176–77．邦訳にあたっては，1789 年版の仏訳を参照しつつ，1953 年ルキアノス『神々の対話，他 6 篇』，岩波書店，呉茂一，山田潤二訳を参考にした．

[33] 日付不明，1807 年以降と推定．パストレ宛．COUPIN, *op. cit.*, t. II, p. 340.

[34] RUBIN, *op. cit.*, I, 2, summer, p. 60.

[35] H. HONOUR, *Néo-classicism*, Harmondsworth, Penguin, Coll. Style and Civilization, Pelican Books, 1968. : H．オナー，白井秀和（訳），『新古典主義』，中央公論美術出版，1995,pp. 166–67.

[36] COUPIN, *op. cit.*, t. I, p. 60, pp. 215–216. ; LEVITINE, *op. cit.*, p. 126.

[37] *ibid.*, p. 126.

[38] F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Venezia, (1762) 1784, p. 152.：高梨光正「明暗において崇高な」『パルマ――イタリア美術，もう一つの都』高梨光正（監），読売新聞，2007, p. 38.

[39] A. R. MENGS, ≪ Riflessioni sopra I tre gran pittoni, Raffaello, il Coreggio, e Tiziano e sopra gli antichi ≫, *Le opere*, Roma, 1787, p. 126. ; 高梨，前掲書，p. 41.

[40] J. ELDERFIELD, *La poésie du corps : dessins de Pierre-Paul Prud'hon*, Paris, La Martinière, 1997, p. 16. ; 小林亜起子「ピエール＝ポール・プリュードン《ゼフュロスによって運ばれるプシュケ》」『新古典主義の系譜』木村三郎（監），中央公論美術出版，2020,pp. 161–195.

[41] T. C. BRUUN-NEERGAARD, *Sur la situation des beaux-arts en France, ou Lettres d'un Danois à son ami*, Paris, 1801, p. 120.

[42] COUPIN, *op. cit.*, t. I, pp. 215–16.

[43]「しかしながら，コレッジョは優美さの点でラファエロに匹敵する．［中略］イタリアへと出発した際には，パリではコレッジョの《ダナエ》しか見たことがなかった．しかし，彼の傑作である名高い《聖ヒエロニムス》を見たのはパルマであった．この作品は，何度もそして常に，多少忠実でない方法で，芸術における卓越した全ての作品のように，模倣され，版刻され，描写されている．［中略］この作品を初めて眺めた際に抱いた印象をもはや覚えていないが，離れがたかったことは思い出せる．ここでは，パレットは消え去り，芸術家は魔術師の後ろに隠れ，その幻惑だけで誘惑し，魅了している一方で，メカニスム

というのはわからないままである．また，ここでは，プリズムの鮮やかな色彩が軽やかで調和のとれた色調に溶け込み，野心的で巧みな筆致はあえて示されていない」．*ibid.*

[44] A. -L. GIRODET' ≪ Dissertation sur la grace ; considérée comme attribut de la beauté ≫in COUPIN, *op. cit.*, t. II, p. 172.

[45] BELLENGER, *op. cit.*, p. 466.

[46] R. WALD, ≪ Parmigianino's Cupid Carving his Bow ≫, *Parmigianino e il manierismo europeo*, Cinsello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale Spa, 2002.

[47] C. GOULD, *The Paintings of Correggio*, London, 1976, pp. 194–196, pl. 190, p. 276. ; 小林，前掲書，p. 181.

挿 図 出 典

図 1，図 21（右）　Photo (C) Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/ Angèle Dequier/distributed by AMF

図 2　RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - Michel Urtado : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020625243［2022 年 10 月 10 日最終アクセス］

図 3　D. EKSERDJIAN, *Correggio and Parmigianino : Art in Parma during the Sixteenth Century*, Cinisello Balsamo, Milano, 2016, p. 16.

図 4　RMN—Grand Palais (Musée du Louvre)—A. Didierjean : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020625268［2022 年 10 月 10 日最終アクセス］

図 5　RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - Michel Urtado : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020625261［2022 年 10 月 10 日最終アクセス］

図 6　RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)—Michel Urtado : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020625208［2022 年 10 月 10 日最終アクセス］

図 7　RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)—Michel Urtado : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020625217［2022 年 10 月 10 日最終アクセス］

図 8　RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)—Michel Urtado : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020504827［2022 年 10 月 10 日最終アクセス］

図 9　RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)—Michel Urtado : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020121202［2022 年 10 月 10 日最終アクセス］

図 10　T. CROW, *Emulation : Making Artists for Revolutionary France*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, p. 131.

図 11　*ibid.*, p. 55.

図 12　face, recto, avers, avant; vue d'ensemble; vue sans cadre © 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Hervé Lewandowski : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066424［2022 年 10 月 10 日最終アクセス］

図 13, 図 14　[Cahier de croquis dessinés à Rome]/[Girodet] : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE 4-DC-48 (C) : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455968p/f21.item［2022 年 10 月 10 日最終アクセス］

図 15　D. EKSERDJIAN, *Correggio and Parmigianino : Art in Parma during the Sixteenth Century*, Cinisello Balsamo, Milano, 2016, p. 91.

図 16　D. EKSERDJIAN, *Correggio and Parmigianino : Art in Parma during the Sixteenth Century*, Cinisello Balsamo, Milano, 2016, p. 23.

図 17　Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Thierry Le Mage/distributed by AMF

図 18　D. EKSERDJIAN, *Correggio and Parmigianino : Art in Parma during the Sixteenth Century*, Cinisello Balsamo, Milano, 2016, p. 31.

図 19　D. EKSERDJIAN, *Correggio*, New Haven & London, Yale University Press, 1997, p. 289.

アンヌ＝ルイ・ジロデ作《エンデュミオンの眠り》

図 20，図 21（左）©The Trustees of the British Museum：https://www.britishmuseum.org/collection/image/783033001［2022 年 10 月 10 日最終アクセス