

挿し絵版画とゾラ

寺田寅彦

序

文学と視覚芸術作品（たとえば絵画）の関係は深く、互いに影響をし合うことでそれぞれが豊かな芸術活動を展開してきた。中でも文学作品の挿し絵は私たちにとって親しみ深いものであり、19世紀フランスの場合ロマン主義文学の挿し絵入り版の成功と印刷技術の工業的發展によって文学作品における挿し絵の存在がより一層大きくなったといえる。

おそらくエミール・ゾラの存在を抜きにしてフランス19世紀の文学は語り得ないが、この自然主義文学の旗手の小説作品も当時からその一部が挿し絵入り版となって出版されている。だがロマン主義との決別を戦略的に進めたこの作家にとって、彼の作品の挿し絵入り版はそれまでのものとはおおいに異なるものとならざるをえない。ではゾラが挿し絵に対して求めたものは何だったのだろうか。そしてそれは具体的にどのように挿し絵に反映したのだろうか。今まであまり本格的に論じられることのなかったゾラの小説作品における挿し絵の役割を¹⁾、本論では『コント・ア・ニノン』の挿し絵入り版の計画とゾラの作品の最初の挿し絵入り版である『居酒屋』を例にとって概観する。そしてそれを踏まえた上でさらに『ルーゴン・マッカール叢書』第16巻の『夢』と挿し絵との関係を考察していきたい。小説『夢』は最初の発表が例外的に挿し絵版画入り文芸雑誌への掲載という形をとっているが、良くも悪くも読者の読書行為を一定の向きに方向付ける挿し絵版画という当時の視覚メディアを用いたのはなぜだったのだろうか。また『夢』は数年後別の挿し絵画家により新しい挿し絵入り版が出ているが、この二つの版の挿し絵の機能はおおいに異なり、おのずとゾラの反応にも違いが生じるが、そのゾラの示した対応の差はどのようなものだったのだろうか。『夢』はゾラの小説の中で研究者に取り上げられることが比較的少ない作品であるが、挿し絵版画という点から光を当てることでこの小説に新しい価値を見いだすことも本論のもう一つの目的である。

1. ゾラの『コント・ア・ニノン』とマネ

ゾラと視覚芸術との関係は深い。彼自身アマチュアの写真家であったし、絵画の分野では『エドゥアール・マネ、その人となりと批評²⁾』を著し一般に印象派と称された若手の画家たちをその斬新な美術批評で擁護した。この中でゾラは画家のオリジナリティと革新性を最優先させ、また既存のアカデミックな制作状況とは異なるモデル (nature) の目の前で制作活動を唱え、作品がより自然なものとなることを望んだ。もっとも彼の美術批評で扱われているのは主に油絵の作品であり、版画作品は殆ど無視されている。これは当時のサロン評が一般に油絵作品を扱う傾向にあったことにもよろうが、1884年にマネの死後行なわれた売り立て会のパンフレットに彼が寄せた序文をみても、マネの版画作品への言及はほぼ皆無である。それではゾラは版画には全く興味を持っていなかったかというところではない。ただ彼が油絵作品に向けたものとは全く異なる興味だったのである。

特にこれは挿し絵版画の場合にははっきりとしている。1894年に発表された小説『ルルド』の挿し絵入り版の作成のためにルルドを旅行した挿し絵画家のアンリ・ラノス³⁾へのゾラの手紙を見てみたい。「あなたが警戒されてしまうのは驚くことではありません。だから私は簡単に隠すことができる小型カメラでスナップ写真を取ることをお勧めしたのです⁴⁾。」モデルを前にスケッチを取って面倒な目に遭うよりも、写真を持って帰って作品を作った方が良いといわんばかりである。しかもこの手紙でゾラは画家に「とても美しいもの (de très belles choses)」を期待してはいるが、ことさら独創性や革新性は求めていない。既存の制作条件の肯定と革新性への無関心。油絵作品に求めたものをゾラは挿し絵版画には求めていないのである。

しかし注意しなくてはならないことは、ゾラが初めからこのような意識で挿し絵版画に臨んでいたのではない、ということである。ゾラが自分の作品に挿し絵を入れようと初めて試みたのは、1867年、『コント・ア・ニノン』の再版の計画時においてである。『コント・ア・ニノン』は1864年に初版が出た後売れ行きは芳しくなかったが、にもかかわらずゾラは当時彼の作品を出版していたラクロワ社に再版の計画を持ちかける。ただし今回は挿し絵を入れ、この挿し絵入り版『コント・ア・ニノン』が売れることによって初版もはける、というのがこの若い小説家の目論みであった。「もしこれが並みの挿し絵画家、カットやらくだらな挿し絵やらを専門にしている男がやるというのだったら、あなたが猜疑心を持たれるのも分かります⁵⁾。」だがそうではない、私たち、つまりゾラとこの画家は芸術作品を作りたいのであって、単に金儲けをしたいのではない、と声明する⁶⁾。しかしアシェット社の広告課の責任者でもあったゾラは、同時にラクロワ社への経済的配慮も忘れない。「私の挿し絵画家はここ数週間で大変な騒ぎを巻きおこします。御社にとりましては大きな宣伝となりましょう⁷⁾。」この画家こそはマネである。マネの画家としての表現形式が革新的なものであり、それゆえに購買者、つまり読者にとってショックが大きいだろうが、その分関心を引くに違いない、これがゾラの考えであった。

まずこのゾラ自身の証言で興味深いのは「並みの挿し絵画家」、「カットやらくだらな挿し絵

やらを専門にしている男」への蔑視である。実際にゾラの数々の小説の挿し絵入り版を手懸けることになるのは他ならぬ彼らたちなのだ。次に画家のオリジナリティが何よりも優先的に配慮されていることも注目すべきであろう。この時期のゾラにとって挿し絵版画は独創的な芸術作品でなくてはならなかったことが分かる。だからこそマネの協力を望んだのであるし、その芸術的効果を彼はおおいに期待したのである。

この再版計画は実現しなかった。ラクロワ自身の後の証言によれば⁸⁾、ラクロワ社はこれを承諾したが、最終的にマネが版画を作成せず話は立ち消えになったという。当時はすでにロマン主義時代の大家挿し絵画家たちの時代ではなかったが、ギュスターヴ・ドレ⁹⁾やベルタル¹⁰⁾の全盛期で、彼らの繊細ながらアカデミックな表現に近い（特にベルタルの場合は少々甘ったるい）挿し絵が一世を風靡していた中でマネの挿し絵は、もし実現していればどんなに衝撃的なものであったかと思われる。そして当時のゾラはこのマネの挿し絵の芸術的効果と宣伝の効果の両側面を十分に認識していたのである。

2. 挿し絵入り版『居酒屋』

1877年に初版が出た『居酒屋』の挿し絵入り版が出るのは、『コント・ア・ニノン』から11年後の1878年のことであるが、実はこの時にもゾラはマネに挿し絵の作成を依頼している。IMEC (Institut des Mémoires de l'édition contemporaine) に保存されているマーボン・フラマリオン社宛てのマネの手紙は日付はないが、その内容から『居酒屋』の挿し絵入り版についての交渉であると考えられる。「マーボン様。昨日も申し上げましたとおり、ゾラは絵1枚につき200フランであると私に言っていました。[……] これ以下ではお引き受けできませんし、決められたとおり絵は全て前もって勘定して戴きたく存じます。34番の「労働者と居酒屋」と44番の「ランチエを探しに行くジェルヴェーズ」の主題はやめました¹¹⁾。」マーボン・フラマリオン社はこの1878年の挿し絵入り版『居酒屋』から1896年の挿し絵入り版『ジェルミナル』まで多くのゾラの作品の挿し絵入り版を出版した版元であり、言わずと知れた現在のフラマリオン社の前身である¹²⁾。手紙がマーボン宛てになっているのは、このマーボン・フラマリオン社がもともとマーボン社だったことによる。1875年に若きエルネスト・フラマリオンがマーボン社に共同出資したのがこのマーボン・フラマリオン社の出発点であるが、この1875年という年からも分かるとおり、1878年のゾラの挿し絵入り版『居酒屋』はまだその未来もおぼつかない新生マーボン・フラマリオン社の新しい試みの一つだった。残念なことに結局このマネの『居酒屋』への挿し絵も日の目を見ずに終わる。原因はマネの側からの要求が多いこと、とりわけ絵1枚200フランという高い値段にあると思われる。まだその成否の不明なゾラの挿し絵入り版に注ぎ込む資金は当時のマーボン・フラマリオン社にとって限られたものであったのである。やはりIMECに保存されているマーボン・フラマリオン社の会計簿を参照してみれば、1人の挿し絵画家に支払われた絵1枚あたりの最高金額は1888年の挿し絵入り版『大地』のエルネスト・デュエズ¹³⁾の225フランだがこ

これは例外であり、1893年の挿し絵入り版『壊滅』のジョルジュ・ジャニオ¹⁴⁾でも150フラン、他のゾラの作品の挿し絵画家に支払われた報酬は殆どが50フランか100フランで、マネの200フランという金額がかなりの高額であったことがよく分かる¹⁵⁾。

芸術的に高いレベルであってもコストも高くつく画家が敬遠されたことは、マーボン・フラマリオン社から出版されたゾラの作品の挿し絵入り版のシリーズが安さを売り物にしていたということをよく反映している。ターゲットとされた読者は大衆層なのであり、書物コレクター (bibliophiles) ではない。これは挿し絵入り版『居酒屋』の広告を見ればさらにはっきりとする。

エミール・ゾラ/『居酒屋』/アンドレ・ジル、ベランジェ、ビュタン、クレラン、フェイアン＝ペラン、フラッパ、ジェルヴェックス、ルロワール、レギャメー、ヴィエルジュ等、等による挿し絵入り版——6フラン (予約購読常時受け付け、10サンチームの60回配本、すなわち50サンチームの12回シリーズ)¹⁶⁾。

配本 (livraisons) で購読すれば1回配本あたりの負担はわずかに10サンチームにすぎず、一般大衆でも購入できるという薄利多売のシステムがマーボン・フラマリオン社の採った売り込み策であった。本という商品の低価格化を狙ったのはマーボン・フラマリオン社が先駆けではないが、この方法が当たって会社が大きく発展したというのは事実である¹⁷⁾。大量生産で逆に市場のパイを広げるという近代工業システムを選択することで、芸術性は高くともコストがかかる、つまり生産効率の悪いマネを切って捨てたというのが挿し絵入り版『居酒屋』の選択した道であった。

しかし革新的芸術性を追求しながらなおかつ廉価での生産は望めないものだろうか。実際に挿し絵入り版『居酒屋』は第1回配本においてこの可能性を試みている。第1回配本の表紙は一般読者に受けの良いアンドレ・ジルの『ジェルヴェーズ』であったが、次の1頁目の挿し絵はグナット¹⁸⁾の写実主義的モチーフによる『労働者たちがやって来る (*La Descente des ouvriers*)』であった。まずこのグナットの選択は単なる偶然であるとは考えにくい。当時この画家はいわゆる印象派の画家グループと親交が深く、70年代にはヌーヴェル＝アテヌ・カフェに足繁く通っていた。ルノワールとは特に仲が良く、1876年の『ムーラン・ド・ラ・ギャレット』のためにもポーズをとっている。すでに1876年にはサロンに初入選しているが¹⁹⁾、翌1877年のサロン入選作『掃除人たちの呼び声 (*L'Appel des balayeurs*)』やスープの配給の光景を描いた1880年のサロン入選作『朝のスープ (*La Soupe du matin*)』のように、パリの日常の光景を題材にした写実主義的な作品が多く、その点から文学のゾラ、絵画のグナットというように比較されることもある画家である。ゾラとの交遊はこの画家が残したエッチングの一つ『海辺の女たち (*Femmes au bord de la mer*)』に「我が友ゾラへ」の献辞があること²⁰⁾からもその深さが偲ばれる。さらには絵の主題だけでなく、そのテクニクの面からもグナットは印象派の代表的存在の1人とみなされており、「印象派という語のそのもつとも良い、最も厳密な意味でグナット氏は印象派である」とフレデリック・シュヴァリエは1877年のサロン評に書いているほどである²¹⁾。グナットの『居酒屋』

への挿し絵は主題の面からも、また技術面からも、その「生々しさ」において当時の他の一般的な挿し絵と大きく異なるものであった。『居酒屋』は小説作品としてすでにその表現と語彙における生々しさからスキャンダルを呼んでいたが、挿し絵入り版の巻頭に印象派の若手の画家の挿し絵を置くことで、芸術面で革新的な挿し絵入り本を試みたといっても良い。

しかしその試みは大方の不評を買うことになる。挿し絵入り版『居酒屋』第1回配本が出た直後の1878年4月29日付け『ル・プチ・ジュルナル (*Le Petit Journal*)』の記事を見てみよう。「文学界の一大事件となったエミール・ゾラ氏の『居酒屋』は芸術的マニフェストとなった²²⁾」。一見好意的な書出から始まるこの記事は、実はエルネスト・フラマリオンと親交が深く、ゾラに対しても好意的立場に立っていたアンリ・エスコフィエ²³⁾の筆になるものである。「[この本は]印象派と呼ばれる若手画家たちにとって彼らが何者であるのか、彼らができることは何かということを見せる思いがけぬ機会である²⁴⁾」。いわば新しい芸術理論のマニフェストであるこの挿し絵入り版『居酒屋』のグナットの挿し絵は、「生き生きとして、動きがある (*vivant, mouvementé*)」といったん評価されるものの、「醜く (*d'une laideur*)」て「行き過ぎ (*excès*)」であって、他のジャンルの挿し絵が置かれるべきであると書かれる。「しかしながら出版社側は我々にすでに出上がった挿し絵を見てほしいと強く要望してきた [……] これらの中には大変仕上がりが良く、繊細なタッチの数々の絵があった²⁵⁾」。この記事における対比は明らかである。まず革新的で芸術的ではあるが表現形式が生々しくてあくの強い (*cru, âpre*) 印象派の若手画家たち。そしてごく普通の表現形式だがそれゆえに上品な従来の挿し絵画家たち。エスコフィエは前者の例としてドガ (実際にはドガは挿し絵を寄せていない) やルノワールの名を引き、後者の例としてはジルはもちろんのこと、クレラン、フェイアン＝ペラン、ペランジェ、ヴィエルジュの名を挙げている。

『居酒屋』に好意的なエスコフィエですらグナットの「印象派的」な挿し絵には批判の矢を向けた。薄利多売の方針を取るマーボン・フラマリオン社の挿し絵入り版『居酒屋』の今後の配本の売れ行きを考えれば、芸術的にレベルが高く革新性を持つ挿し絵はもはや望めない。かくして『居酒屋』の挿し絵は20人以上という多くの画家によって構成されていながら、印象派の画家はグナットがもう一度第48回配本に挿し絵を制作したほかは、ルノワールの第25回配本と第47回配本の挿し絵のみという状態になるのである。しかも彼らの名は挿し絵入り版『居酒屋』の販売の障害となりかねないから、先程みた広告文にはグナットとルノワールの名は引かれていない。単にコストの面から芸術性が放棄されるのではなく、ゾラ自身が支持した革新性という性格ゆえに芸術性は放棄されることになるのである。

それでは『居酒屋』をはじめとする『ルーゴン・マッカール叢書』の挿し絵がゾラにとって意味を持たないものになったかということ、そうではない。マネがマーボン・フラマリオン社に宛てた手紙にもあったとおり、ゾラは彼の作品が挿し絵入り版になるときにはその挿し絵のテーマを自ら選んでリストを作り、ときには挿し絵画家を自分の家やメダンに呼んで打ち合せを行なうという熱心さを見せている²⁶⁾。しかしこの挿し絵に芸術的魅力がないのなら、何がゾラの興味を引いたのだろうか。

3. 読者のガイドとしての挿し絵版画

マーボン・フラマリオン社によって出版されたゾラの作品の挿し絵入り版が、値段の面から見て大衆層をターゲットとしていたことはすでに見たとおりであるが、これは配本 (livraisons) というシステムを採用することで可能になったことである。しかも挿し絵の機能はこの配本という販売形態に密接な関わりを持っていることを指摘しなくてはならない²⁷⁾。通常ゾラの挿し絵入り版は50回から60回の配本で構成され、八折り版4枚(8頁)の表紙1頁目がその1頁分の大きさの一つの挿し絵となっている。すなわち1回の配本につき原則的に1枚の挿し絵があることになるが、毎週2回分が発売されるので、読者は1週間に2枚の挿し絵を手にすることになる。挿し絵は基本的にその回の本文の中で、最も劇的な場面を絵にしている。つまり読者は本文を読む前に、表紙の役割を果たしている挿し絵によって本文の内容を知らされることになる。

『居酒屋』の場合、最初の方の配本、特に奇数号の配本は「タイプ (type)」と呼ばれる人物画が挿し絵として用いられていることに気付く。第1回配本の1枚目の挿し絵『ジェルヴェーズ』、第5回配本の『クーポー』、第7回配本の『ヴィルジニー』、第10回配本の『メ=ボット』、第11回配本の『ランチエ』、第15回配本の『グージェ』と「タイプ」が集中している。クレランによって描かれている『ヴィルジニー』を除けば全てジルの手によるこの人物画は、まず書店における宣伝の役割を果たしていた。ゾラはこの表紙の宣伝効果を強く意識しており、『壊滅』の挿し絵入り版の制作時には画家ジャンオによる挿し絵が宣伝の面でインパクトに欠くと不満を述べているフラマリオンに賛意を示し、「挿し絵の点でこの版は欠陥がある」と書いているほどである²⁸⁾。挿し絵入り版『居酒屋』の第1回配本の発売直後もゾラはフラマリオン宛てに次のような手紙を送っているが、これも表紙による宣伝効果を気にしてのことであると思われる。「今日第1回配本を置いていない小さな書店を幾つも目にしました。思うに、この第1回配本で場所を埋めつくすべきだったのではないのでしょうか²⁹⁾。」本が売れることはもちろん大切なことであるが、そのためにはその存在を示さなくてはならない。小さい書店にも第1回配本を置くべきというのは単に『居酒屋』を扱っている書店を増やせ、というのではない。パリの書店という書店を第1回配本で埋め尽くすというのは、すなわちジェルヴェーズの人物画の挿し絵で町を埋め尽くすことであり、人々の目に挿し絵入り版『居酒屋』とその主人公ジェルヴェーズの存在を知らしめることなのである。その目論みは宣伝効果を狙ったものであり、そして実際にほぼ2ヵ月にわたって『居酒屋』の主な登場人物は、毎週次から次へとパリの書店の店先を賑わすことになったのである。

だがこのような宣伝効果とは別にこれらの人物画は、いわば小説の冒頭において主な登場人物の人物紹介を行なっているといえる。いわば読者にとっては物語が追いやすくなると同時に、それぞれの人物像を簡単にイメージ化できることになる。挿し絵入り版『居酒屋』の最初の方の配本がこのような効果を狙っていることは、「タイプ」以外の「場面 (scène)」の挿し絵が、特定の出来事の情景を描くのではなく物語が展開する舞台設定の紹介にほぼ徹していることから確

認されよう。第1回配本の1頁目のグナットの挿し絵はロッシュシュアール大通りの紹介であるし、同配本の3枚目の挿し絵は『コロンブ親爺の居酒屋』である。第4回配本は『ゲット・ドール街の家』、第6回配本は『金細工をするロリユー夫婦』のアトリエを読者に見せる。これらの挿し絵は他の「場面」の挿し絵に比べて特定の事件に密接に結びついているとは言いがたく、むしろこれからの小説の地理の案内図の役割を果たしている。つまり『居酒屋』の最初の配本は、人物マップと地理的マップの両側面から読者をガイドしているといえるのである。

さらに頁を進めていくと挿し絵の殆どは特定の場面を扱ったものになるが、この挿し絵は前にも見たとおり、後にくる本文の内容を先取りする形になっていて、既に読んだテキストの内容をイラスト化していることは原則としてない。ここでも挿し絵はガイドとして読者を正しい方向に導いているのであって、単に絵で文章を飾っているのではない。読者を間違いなく導くために、挿し絵の表現は象徴的手法や暗示を避けるようになる。一目見て何の場面かが分かる代わりに、高度な「解読」を要求する芸術的表現手段は姿を消して、どのような社会層に属する読者が見ても解釈が明瞭な挿し絵だけが残ることになる。

ここでは例として第16回配本のアルフレッド・ガルニエ³⁰⁾による挿し絵『クーポーの事故——「彼は何かにつかまるすべもなく転げ落ちた」』を検討したい。この挿し絵は技巧面からは大変出来が悪く、屋根から落ちたクーポーは転落しているというよりは頭を下にして空中に貼りついているといった具合である。本来なら転落という動きのある場面はこの挿し絵のぎこちのなさは、芸術的観点からすれば失敗作といわざるをえない。小説の本文がこの転落のダイナミックな動きを余すところなく書き切っているだけにこの不器用な表現は一層目立ってしまう³¹⁾。

しかしこの挿し絵は何かにつかまるすべもなく落ちていくクーポーをはっきりと示している。表現媒体は異なるがやはり視覚メディアである、ルネ・クレモンンの映画『ジェルヴェーズ³²⁾』と比較するとこのことはより明らかになる。この映画の中ではクーポーはいったん屋根を滑り落ちるものの、なんとか屋根の端につかまり、助かったかと思わせた瞬間に屋根に置いてあった熱く焼けたコークスが落ちてきて、熱さに手を離れたクーポーが画面から消え、彼の叫び声にかぶさるようにジェルヴェーズの絶望的な叫び声が聞こえる、という体裁を取っている。落下のサスペンスの高まりという点でこの映画の場面は成功しているといえるが、もとの小説のテキストから乖離していること甚だしい点に我々は注意したい。「何かにつかまるすべもない」はずのクーポーは軒にしがみつき、落下のシーンは叫び声で想像させる手法を選択している。一方ガルニエの挿し絵は芸術的に成功しているとは言えないが、実際に「何にもつかまらず転落しているクーポー」であることが一目見てたやすく理解できて、他の解釈を許さない。読者のガイドである挿し絵にとっての役目は十全に果たしており、読書行為をむやみに妨げることはないのである。

4. テキストに忠実な挿し絵

ここで明らかになるのはゾラの挿し絵入り版の挿し絵が、小説のテキストに忠実であるという

ことである。これは「挿し絵」のフランス語、« illustration »の意味を考えれば一見当たり前のことのように見える。19世紀に« gravure »や« estampe »や« planche »に取って代ることになるこの語は、もともと「説明や例で（理解を助けるべく）明らかにする」という意味であるし³³⁾、挿し絵の第一の機能はテキストに視覚的コメントを与えることであり、よって挿し絵にとってテキストの存在は必要不可欠であるはずだからだ。

しかしながらロマン主義の時代からトニー・ジョアノ³⁴⁾やセレスタン・ナンタイユ³⁵⁾は、ときにテキストから遠く離れた独自の挿し絵の世界を展開していた。芸術の諸ジャンル間の平等意識、挿し絵画家たちとユーゴーやテオフィル・ゴーチュエのような文筆家との深い交遊といった種々の理由もあり、挿し絵のテキストに対する自立性は一層確立したものとなっていった。テキストを前提としない挿し絵の誕生は、アンドレ・ジードとモーリス・ドニが文字通り共同で作成した『ウリアンの旅』を待たねばならないが³⁶⁾、それまででもオディロン・ルドンの『聖アントワヌの誘惑³⁷⁾』のように本文を全く離れて独立して評価される挿し絵の例は数多い。挿し絵は確かにテキストからインスピレーションを受けて生まれたものかもしれないが、そのテキストとは全く異なる世界を創造する独自性を常に追い求めていたといえる。

ゾラの作品の挿し絵入り版はこの独自性の対蹠地に位置する。単にテキストを忠実に解釈するというだけではなく、読者の理解のたやすさのためにテキストに描かれた場面を単純化してしまうことも恐れない。先程のクーポーの転落の例の場合、劇的な動きのある要素は全て排除されて、だれもが理解可能な転落するクーポー像を提示する。そしてそのことにより挿し絵はテキストの内容に視覚的な現実性を与える。あたかも新聞の写真が事件の証拠であるように、挿し絵はテキストの出来事の証拠となる。ロラン・バルトは『明るい部屋』で、写真が確かさ、すなわち「それがかつてそこにあった (Ça-a-été)」ことを決して否定できないとしたが³⁸⁾、この確かさを挿し絵はテキストに与えようとする。挿し絵版画は写真が持つ確かさを理論的には決して持ち得ないはずだが、奇しくもゾラが次のように『居酒屋』で書いたように挿し絵はこの確かさの提供者たり得たのである。

彼 [=ランチエ] は巡查の鼻先に、ブリュッセルで出版された『ナポレオン三世の恋愛』という挿し絵入りの小さい本をさしだした。[……] 挿し絵は、ナポレオン三世が足をむきだしにし、レジオン・ドヌール大綬章をつけただけの格好で、彼の淫欲から逃れる少女を追いかけているさまを描いていた。[……] ポワソンはびっくりしていた。[……] 本に書いてあるのだから嘘だというわけにはいかなかった³⁹⁾。

このような写真が持つ「確かさ」を挿し絵もその機能としてこの時代に持っていたということは、ゾラがアンリ・ラノスにスナップ写真を『ルルド』の挿し絵の制作に使いと指示したことを思い起させる。ゾラにとっては現実性を与えるという点においては写真と挿し絵はほぼ等しいものだった。しかも小説は実際に起こったことではないがゆえに写真では撮り得ず、挿し絵だけが現実性を与え得たのである。

5. 二つの挿し絵入り版『夢』

だがこの挿し絵は、小説『夢』のような主人公の少女が見る聖女たちの幻影という極めて非現実的なイメージにどうやって視覚的現実性を与えることができるのだろうか。

この『夢』は1888年4月1日から10月15日までまず隔週発刊の雑誌『ラ・ルヴュ・イリュストレ (La Revue illustrée)』誌に挿し絵入りで発表されたのちに、今度は新聞『ラ・ヴィー・ポピュレール (La Vie populaire)』紙に挿し絵抜きで同年12月2日から翌年1月20日まで連載され、一方で1888年のうちにシャルパンチエ社から初版が出版され、最後に1892年の7月にマーボン・フラマリオン社から50回配本で挿し絵入り版が出るという経緯をたどった。通常ゾラの小説は、まず新聞に連載されたのちにシャルパンチエ社から初版が出て、場合によってはマーボン・フラマリオン社から挿し絵入り版が出るという順序であったから、まず挿し絵入りで雑誌に掲載されたという事実は特筆すべきことであろう。この雑誌『ラ・ルヴュ・イリュストレ』版（以下、雑誌版と略）にはジョルジュ・ジャニオの手になる三つの挿し絵が毎号に入っており、うち一つは見開き1頁の大きさの挿し絵、残りの二つは比較的小さな挿し絵が本文に組み込まれるという形をとっている。中でも第57号には十一、第59号には八つの挿し絵が入っているが、これは単にジャニオが描いた挿し絵だけではなく、ゾラが『夢』の執筆時に参照した1549年出版の挿し絵入り『黄金伝説』と、ゾラが所有していた15世紀マニユスクリのモワサックの聖務日課書 (Bréviaire de Moissac) からの挿し絵のジャニオによるコピーが入っている。

この第57号にある『黄金伝説』からの挿し絵のコピーは重要である。なぜならこの第57号は『夢』の第2章にあたり、主人公アンジェリックがこの1549年版『黄金伝説』を見つけだしてその数々のエピソードに魅せられる設定になっているからである。ジャニオがコピーした聖人図は順に仮罪のキリストならびに四福音史家、聖女アニエス、聖女クリスティーヌ、聖クリストフ、聖ローラン、聖マルタンであり、聖クリストフを除いてそれぞれが該当する各聖人の記述の隣に置かれている。ジャニオのコピーは元の木版画にほぼ忠実であり、少し線が細いほかは原書の素朴な表現を再現している。

ここでも挿し絵は読者の良きガイドとしての役割を果たしている。単にゾラがこの1549年版の『黄金伝説』の挿し絵を参考にして、小説のテキストを作成しているからだけではない。たとえば聖クリストフの図像は実のところテキストの聖セバスチアンのエピソードの隣に置かれているが、これは間違っただけでこの位置に置かれたのではない。確かに『夢』ではこの後に聖クリストフのエピソードも引かれているが、それはこの大男であった聖クリストフがこどもの姿を借りたキリストを担いで川をわたるエピソードなのであり、1549年版『黄金伝説』の矢を射られている聖クリストフの木版画挿し絵と関係がないのである。すなわち聖セバスチアンのエピソードに聖クリストフの図像が故意に用いられたことになるが、これは1549年版『黄金伝説』の聖セバスチアンの図像より聖クリストフの図像の方が小説『夢』のテキストの理解により有効だからなのである。

ではどのように有効なのか。『黄金伝説』での聖セバスチアンの図像は、木に縛り付けられた

ところに兵士から矢を射掛けられて、体に2本矢が刺さっているものの、顔には微笑みが浮かんでいるというものである。対して聖クリストフの図像は、やはり木にくくられて兵士から矢を射掛けられているものの、体には矢は刺さっておらず、逆に聖人の前に立つ王の目に矢が刺さっている。これはどちらも『黄金伝説』のエピソードにそうものであり、とりわけ聖クリストフの図像はサモスの王の命により四百人の兵が聖人に矢を放ったにもかかわらず、矢は全て宙に止まりそのうちの1本が王の目に刺さったというエピソードを忠実に再現したものである。一方『夢』のテキストは次のようになっている。「笑みを湛えているセバスチャンは矢が刺さってはりねずみのようにになっている。それとは別のときには、矢は殉教者の右に、左にと宙吊になってしまった。または射手に放たれたものの、その矢はもとあったところに戻ってきて射手の目をえぐったのだった⁴⁰⁾。」版画の中で聖人は微笑んでいないし、矢も刺さっていないが、矢が射った側に戻ってきて、目（ただし正確には王の目）を貫いている。小説のテキストの中で起こった出来事の中でもっとも奇跡的な事件（射った矢が戻ってきて、聖人を殺そうとした者の目を射抜く）を視覚的に現実化しており、それがゆえに故意に違う聖人の図像が聖セバスチャンのエピソードの隣に置かれたのである。

第59号のモワサックの聖務日課書のコピーは聖ジョルジュと聖女アニエスの図像のものであり⁴¹⁾、戯画っぽい表現になってしまっているが、いかにも中世に作られた図像らしく素朴な表現を残している。雑誌版『夢』でこの二つの古書の図像のコピーがとられたのはゾラの協力がなくては実現しないものであった。初めに1549年版『黄金伝説』の図像の魅力にとりつかれたのは他ならぬゾラ自身であり、彼が実に多くのノートをとっているのはよく知られた事実であるし、一方のモワサックの聖務日課書はゾラの所有であったのでジャンオがコピーをとれたのはゾラの好意によるものである。そしてこれらの図像のコピーはテキストの視覚化に加えて、ともすれば伝説的でその容姿に関しては情報のない聖人の像を図で示す格好の口実であった。すなわち画家が聖人の容姿を勝手に創造してしまうことを避け、挿し絵として実在する図像をコピーすることで実際に存在するものを読者に提示しているという口実を獲得したわけである。それはある意味では存在しないものは描けないという写実主義的規範にも則ったものであり、とりわけ前に引いた聖セバスチャンの例のような全く非現実的な奇跡を図に表現するのに有効な手段であったといえる。このようにして『夢』の挿し絵は、ゾラが禁忌したロマン主義的なイマジネーションの所産ではない根拠のある図像となったのである。

雑誌版の『夢』はこのようにゾラの挿し絵に対する信条を反映しているだけでなく、アンジェリックの夢想の源泉となった聖人たちの姿をあらかじめ存在する図像のコピーという形で現実的に視覚化し得たのである。ジャンオの挿し絵はともすれば神秘思想を体現しただけの物語と理解されかねないこの小説に、一種の現実世界の規制をはめることに成功している。そしてこれはゾラからの協力（あるいはおそらくそれ以上のイニシアチヴ）があって初めてできたものであったのだ。

前述のとおり『夢』は大好評を得たが、この熱気の冷めないうちにマーボン・フラマリオン社からの挿し絵入り版を出版したいというのがゾラの見解であった。画家は象徴派的画風のカルロ

ス・シュヴァブ⁴²⁾に任されたが、ゾラは当初この画家に対して全幅の信頼を寄せている。しかし結局画家はこの仕事を途中で放棄してしまう。その理由をシュヴァブが友人に寄せた手紙に見てみよう。「ぼくはフラマリオンとゾラに本当にひどい目に遭っている。彼はぼくの芸術家としての誠実さに訴えてくるけれど、まさにその芸術家としての誠実さゆえに仕事が遅れているのだ⁴³⁾。」これはゾラが迅速な挿し絵の制作を要求したのに、画家が自分の納得のいくリズムで制作活動を行なおうとして軋轢が生じたからである。工業生産的な制作活動はできない、という画家の主張は、このマーボン・フラマリオン社の挿し絵入り版の特質と相容れないものであったことは否定できない。最終的に画家は第36回配本までで仕事を中断することを申し出て、残りは風刺画家リュシアン・メティヴェ⁴⁴⁾に引き継がれることになる。

しかもシュヴァブの挿し絵もゾラにとって満足できるものではなかった。シュヴァブの友人は画家の挿し絵を前にしたゾラの反応をこう伝えている。

ある日ゾラ氏自身、自分が本に書いた覚えのないものがあまりにたくさん挿し絵によって表現されているのを見て、驚いていました。若い芸術家はそれでやり込められてしまうことはなく、彼が持つ本の装飾の新しい考え方についての彼の権利を守ろうと努めて、また一方では彼が小説に精神的意味を与えようとしたにすぎないと確言しました。そのことでとりわけ心的なほとばしりを表現しようとしたのです。作家がこれら全てを書かなかったのであれば本当はそれを書き入れるべきだったのだと、彼はきっぱりと反論しました⁴⁵⁾。

ここに伝えられているシュヴァブの態度は、何よりもまず挿し絵画家のテキストからの独立、少なくとも平等の立場を求めるものである。挿し絵はテキストに忠実である必要はない、というこの見解は、今までゾラが挿し絵に対してとってきた態度に真っ向から反発するものであった。とりわけテキストに書かれていないことが挿し絵に描かれているという点にゾラが驚いているということに我々は留意したい。挿し絵はテキストを読み進めていく上での読者の良きガイドであるべきなのであって、挿し絵がテキストを逸脱することはたとえそれが芸術的に新しい境地を開拓するものであっても許されるものではなかったのだ。

雑誌版『夢』から4年後の1892年にマーボン・フラマリオン社からの『夢』は出るが、シュヴァブの挿し絵は芸術的に大変レベルの高いものであるといわなければならない。同年の6月の美術国立協会のシャン・ド・マルスでのサロンで原画は展示され、ゾラ自身からの嘆願もあり、国家買い上げとなったほどである⁴⁶⁾。しかし皮肉にも売り上げははかばかしくなく、1冊トータルでの値段が10フランであったこともあって、他の挿し絵入り版に比べると明らかな商業的失敗であった⁴⁷⁾。

加えてシュヴァブの挿し絵は、幻の神秘の世界と現実の世界が交わる極めて非写実主義的なものであった。存在する挿し絵をコピーすることで、写実としての口実を得た雑誌版の『夢』の挿し絵とは異なり、シュヴァブの挿し絵は存在しないものがあたかも存在しているかのように描く

ことを躊躇しない。ゾラ自身は小説『夢』の中で主人公アンジェリックをとりまく聖女たちの幻をアンジェリックの病的幻覚とする配慮を怠らず、そのことで一見神秘的な世界を描いていながら、極めて科学的、写実的な執筆態度を保持することに成功しているが⁴⁸⁾、シュヴァブの場合全くそのような配慮はなく、奇跡は奇跡のままに現実化してしまうのである。

結論

二つの『夢』の挿し絵入り版の違いとそれぞれの版に対するゾラの反応の差は、この作家の挿し絵入り版の特徴を反映したものである。それぞれにゾラの思い入れが大きかっただけに、彼の反応は挿し絵とゾラ作品という観点から見て極めて示唆に富むのは、既に見たとおりであろう。ゾラにとっては挿し絵はテキストに忠実でなくてはならず、そのためには芸術的には高度な表現や技巧が犠牲になっても仕方がないものであった。しかしその忠実さゆえに彼の作品の挿し絵は、彼の小説がターゲットとした新しい読者層、すなわち大衆層の良きガイドとなったのである。ゾラは青年時代の『コント・ア・ニノン』での芸術上革新的なマネの挿し絵を企画するという過去を持ちながらも、この大衆層と挿し絵との関係を『居酒屋』以降十分に意識したのであって、それからは挿し絵のガイドとしての機能を最優先させることになるのである。シュヴァブの『夢』の挿し絵は、当時は必ずしも商業的成功につながらなかったが、今日ではその芸術性のゆえに高い評価を受け、逆にゾラの信条にかない、同時に彼の自然主義理論にも適合し得るジャンオの挿し絵はその存在すら殆ど忘れられているというのは皮肉なことである。しかしこの二つの『夢』は、ゾラの幅広い活動の中で、彼の作品の挿し絵入り版における作家からのアプローチの例として極めて興味深いものなのであり、今後もより深い研究が続けられるべき作品なのである。

注

- 1) 挿し絵入り版 (éditions illustrées) の重要性は以前から指摘され、フランス国立図書館 (Bibliothèque Nationale de France) のカタログにはアンリ・ミットランによる挿し絵入り版のまとまった紹介があるし、コレット・ベッケールらによる『ゾラ事典』にも主な挿し絵入り版の一覧が組まれている。にもかかわらずこの分野は研究対象として殆ど未開拓とあってよい。1992年の *Les Cahiers naturalistes* (n° 66) では « Zola en images » と題する特集が生まれ、ゾラの作品の挿し絵入り版に言及する幾つかの短い論文が掲載されているが、包括的な研究は現在のところない。cf. Colette Becker, Gina Gourdin-Servenière, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Emile Zola*, Laffont (Bouquins), 1993, pp.122-124.
- 2) Emile Zola, *Edouard Manet, étude biographique et critique*, Dentu, 1867. 本書も含めゾラの美術批評は Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, édition établie et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard (coll.tel), 1991. を参照。
- 3) アンリ・ラノス (Henri Lanos, ?-?) はフォール (Faure) とエダン (M. Hédin) に学び、1879年

のサロンに *Une Source près de Magny (Calvados)* と題する水彩画を送っている。1886年以後 Société des Artistes Français のメンバー。挿し絵作品は Emile Zola, *Lourdes*, Charpentier, 1896. の他に Armand Sylvestre, *La Russie*, Testard, 1892. や M^{me} A. Daudet, *Notes sur Londres*, Fasquelle, 1897. などがある。

- 4) Lettre de Zola à Henri Lanos, 24 août 1894, *Correspondance d'Emile Zola*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal / Paris : Editions du CNRS, t.VIII, p.154. «La méfiance que vous rencontrez ne m'étonne pas, et c'est pourquoi je vous avais conseillé de prendre surtout des instantanés avec un petit appareil facile à cacher. »
- 5) Lettre de Zola à Albert Lacroix, 8 mai 1867, *op.cit.*, t.I, p.496. « S'il s'agissait d'un dessinateur ordinaire, d'un homme qui a la spécialité des culs-de-lampe et d'autres babioles, je comprendrais vos défiances. »
- 6) *Ibid.* « Nous désirons avant tout faire une œuvre *purement artistique* [...]. *Il ne s'agit pas d'une œuvre ordinaire*. Pour moi et pour l'artiste, je le répète, il s'agit d'une œuvre d'art [souligné par Zola]. » またこの手紙に先立つ次の注7の手紙の冒頭でもすでに « Nous désirons faire une affaire d'art et non d'argent. » と言明されている。(この冒頭部分は *Correspondance d'Emile Zola* には引かれていない。Adolphe Brisson, *L'Envers de la gloire*, Flammarion, 1908, p.76. を参照のこと。)
- 7) Lettre de Zola à Albert Lacroix, début mai 1967, *op.cit.*, t.I, p.494. « Mon dessinateur va faire grand bruit, dans quelques semaines d'ici. Ce serait, pour votre maison, une véritable publicité. »
- 8) Adolphe Brisson, *op.cit.*, p.80.
- 9) ギュスターヴ・ドレ (Gustave Doré, 1832-1883) の広範囲にわたる風刺画家、挿し絵画家としての活動については枚挙に遑がないが、ここではドレが彼の代表作でもある *La Sainte Bible* (Tours, Mame) を1866年に、*Fables de La Fontaine* (Hachette) を1867年に制作していることを指摘するに止めたい。
- 10) ベルタル (Bertall, pseud. d'Albert d'Arnoux, 1820-1882) は19世紀フランスの挿し絵画家のなかでも作品量の最も多い画家の一人であるが、その質については意見が分かれている。「Il nous est impossible de fixer le nombre des dessins publiés par cet artiste très original et spirituel sans méchanceté; un de ces hommes précieux qui ont eu le rare privilège de distraire et d'amuser leurs contemporains, ce dont il faut leur être bien reconnaissant; il y en a tant qui les ennuient! [Béraldi, *Les Gravures du XIX^e siècle*, Léon Conquet.] » とある一方で、「Son dessin est amusant, mais, il faut bien le reconnaître, sans personnalité. [Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1948-1955.] » と評されているのも事実である。いずれにせよ後に『ナナ』に挿し絵を提供することになるこの挿し絵画家の当時の人気は絶大であった。
- 11) Lettre de Manet à Marpon et Flammarion, s.d., conservée dans les fonds Flammarion de l'IMEC. « Monsieur Marpon, / Comme je vous l'ai dit hier Zola m'avait annoncé 200 frs par dessin. [...] je ne pourrais pas les faire à moins et encore étant convenu que tout dessins [sic.] sont comptés d'avance. / Je renonce aux sujets marqués des n^{os} 34 « les ouvriers et l'assommoir » et 44 « Gervaise allant chercher son Lantier » [...]. »
- 12) 実際、マーボン・フラマリオン社の成功には他ならぬゾラの挿し絵入り版が大きく貢献している。詳細は次の著書を参照のこと。Elisabeth Parinet, *La Librairie Flammarion*, IMEC, 1992.
- 13) エルネスト・デュエズ (Ernest Duez, 1843-1896) は1868年のサロンに既に入選しているが、成功を収めるのは1870年代にマネの影響のもと明るく画調になってからのことである。ゾラ自身幾つかの美術批評でこの画家のことを取り上げ、自然主義および印象主義に影響を受けた画家であると紹介している。

- 14) ジョルジュ・ジャニオ (Georges Jeanniot, 1848-1934) は、父がディジョンの美術学校の学長であり画家としての教育も受けたが、母方の家系の引きもあってサン・シール陸軍士官学校に入学、軍人としての経歴を歩んでいる。この経歴から、画業に専念した後は戦争ものをテーマにした絵画で大きな成功を収めた。ゾラの挿し絵入り版『壊滅』ではその彼の才能がいかに発揮されている。ゾラの『ルーゴン・マッカール叢書』の出版元であったジョルジュ・シャルパンチエとの交流も深く、1883年には『コント・ア・ニノン』、1894年には『獲物の分け前』の挿し絵入り版をシャルパンチエ社から出している。この他本論でも取り上げている挿し絵入り雑誌 *La Revue illustrée* に掲載された『夢』の挿し絵は彼の手になるものである。ドガの親友でもあったこの画家は、19世紀終わりから20世紀初めにかけて人気が高く、挿し絵や風刺画の分野でも広い支持を受けていた。
- 15) 残念なことに IMEC に保存されているマーボン・フラマリオン社の会計簿は1888年以降のものであり、ゾラの作品の場合1888年の挿し絵入り版『大地』からしか記録が残っていない。しかしフランス出版業界の経済事情は1878年から1888年にかけて大きなデフレ状態にあったわけではないので、挿し絵入り版『居酒屋』の挿し絵画家に支払われた報酬が『大地』の挿し絵画家のそれより高かったとは考えにくい。文芸作品の供給過剰による売れ残りや過度な値引き合戦が始まるのは1890年代である。cf. Charle Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Presse de l'école normale supérieure, 1979, pp.33-36.
- 16) *Publicité imprimée au verso de la couverture de La Confession de Claude de Zola*, Marpon et Flammarion, 1880. ここに引かれた画家たちの略歴は以下のとおり。

アンドレ・ジル (André Gill, 1840-1885) の *La Lune* 紙や *L'Eclipse* 紙を活動の場とした風刺画家としての経歴はよく知られているが、ゾラのカリカチュア——ユーゴーの銅像を引きずり落とそうとしているゾラやバルザックの胸像に敬礼をするゾラなど——も彼の手になるものである。彼は挿し絵画家としてゾラやドーデの作品に挿し絵を寄せており、『居酒屋』、『パリの胃袋』(1879)、『ナナ』(1881)に「タイプ (type)」と呼ばれる人物画を描いている。ゾラとジルの交流は1873年に挿し絵入り小雑誌を企画した時に始まるが (cf. *Correspondance d'Emile Zola*, t.II, p.54.)、ゾラへのカリカチュアが仲違いの原因になり、『居酒屋』には17枚あったジルの挿し絵は『ナナ』では3枚のみとなる。cf. *Catalogue de l'exposition du 22 sep. au 12 déc. 1993, Musée de Montmartre (Société d'Histoire et d'Archéologie — Le Vieux Montmartre)*.

ジョルジュ・ベランジェ (Georges Bellenger, 1847-1918) は弟のクレモン・ベランジェ (Clément Bellenger, 1851-?) とのコンビ (前者がデッサン、後者が版画制作を担当) で、『居酒屋』、『パリの胃袋』、『ナナ』、『ごった煮』(1883)、『大地』(1889)とマーボン・フラマリオン社から出版されたゾラの主要な挿し絵入り版の作品に挿し絵を寄せた。画家としてのジョルジュ・ベランジェは1864年のサロンに初入選した後、1873年と1882年にはメダルを受賞している。ここではゾラの親友でもあったデュランティ (Edmond Duranty, 1833-1880) と彼の交流を確認しておきたい。デュランティは挿し絵入り版『ナナ』のためにこの挿し絵画家を引き続き起用するように熱のこもった手紙を書いている (cf. *Lettre de Duranty à Zola*, s.d., Bibliothèque Nationale de France, Département du manuscrit, n.a.f., 24518, f^{os} 228-229, et *Correspondance d'Emile Zola*, t.III, p.402 : lettre de Zola à Duranty du 8 nov. 1879.)。ジョルジュ・ベランジェとデュランティの交遊の始まりは定かではないが、この画家が写実主義陣営の急先鋒の支持を受ける位置にいたという事実は無視されてはならないだろう。

ユリス・ピュタン (Ulysse Butin, 1838-1883) はピコ (Picot) の指導のもと、1870年代からアカデミックな主題の絵画を送り続けたが、彼が広く人気を博するようになるのは1874年の『ムール貝の漁り女 (*Pêcheuses de moules*)』のような海とそこに生きる人々を題材にした極めて写実主義的の主題を扱うようになってからである。「海のミレー」とも呼ばれるこの画家は、1880年の『奉納 (*Ex-Voto*)』などの数々の成功を収めることになる。

ジョルジュ・クレラン (Georges Clairin, 1843-1919) は肖像画家 (とりわけサラ・ベルナールの多くの肖像画)、装飾画家、そしてオリエンタリズムの画家として名高い。「黄色とばら色、これがクレランの明るい絵の支配的な色だ (*Figures Contemporaines, tirées de l'Album Mariani, t.IV, Librairie Henri Floury, 1899.*)」。「いくぶんの甘ったるさから彼を非難する声もある (Bénézit, *op.cit.*)」。絵画作品への評論を読むかぎりではゾラの作品に寄せられた彼の挿し絵の荒々しく、不気味な画風を想像することは出来ない。後に挿し絵入り版『ナナ』にも参加することになるこの挿し絵画家は、『居酒屋』では『妻を打ちのめすビジャール (*Bijard assommant sa femme*)』、『クーポーのアルコール性精神錯乱 (*Delirium tremens de Coupeau*)』、『柩に収められるジェルヴェーズ (*Mise en bière de Gervaise*)』などを描いており、題材の陰惨さもさることながら、その激しく生々しい表現は当時すでにパリのオペラ座の階段室の装飾などで名を揚げていた画家のイメージからは遠いものである。

オギュスト・フェイアン＝ペラン (Auguste Feyen-Perrin, 1826-1888) は1848年のサロン初入選の後も注目されることがなかったが、60年代後半にビュタンと同じく海に生きる人たちを描いて成功を収めた。ただフェイアン＝ペランの画調は「写實的」というには程遠く、「彼の女たちは海の厳しい仕事にいつかたずさわるにはあまりにエレガントすぎる (Bénézit, *op.cit.*)」のである。挿し絵入り版『居酒屋』ではジェルヴェーズの手をとるグージェという穏やかな光景を描いている。

ジョゼ・フラッパ (José Frappa, 1854-1904) はユーモアと辛子のきいたラプレー風の画風で大変一般受けが良かった画家である。陽気に騒ぐ僧侶たちを描いた彼のサロン初入選作 *La Main chaude* (1876) はその良い例で、版画や写真の複製で当時は広く知られた絵であった。彼の挿し絵は『居酒屋』第1回配本の3枚目の挿し絵『コロンブ親爺の居酒屋 (*L'Assommoir du père Colombe*)』であり、楽しげな飲み屋が描かれていかにもフラッパらしい出来になっている。

アンリ・ジェルヴェックス (Henri Gervex, 1852-1929) は、挿し絵入り版『居酒屋』の出版とはほぼ同じ頃に発表された『ローラ (*Rolla*)』(1878) のスキャンダルであまりにも名高いが、ここではこの画家とゾラ、ルノワール、ドガたちとの交遊を指摘するべきであろう。ゾラはこの画家を美術批評で幾度も取り上げ、印象派の画家たちと同じ流れを汲むものとして紹介したが、1886年出版された『作品』では登場人物の一人である画家ファジュロルにこのジェルヴェックスの折衷的な傾向を反映させ、批判的な取り上げ方をしている。

モーリス・ルロワール (Maurice Leloir, 1851 ou 1853-1940) は挿し絵画家としてはむしろ豪華本の挿し絵が専門であった。すでに幾つかの絵がサロンに入選していたこの画家は、挿し絵入り版『居酒屋』出版と同年の1878年にサロンで『ヴォルテールのパリへの最後の旅 (*Le Dernier voyage de Voltaire à Paris*)』を出品して大成功を収め、一方で豪華水彩挿し絵入り本『すばらしい女 (*Une Femme de qualité*)』を出版して評判を呼んでいる。挿し絵入り版『居酒屋』では『区役所での婚礼 (*La Noce à la mairie*)』のような比較的穏やかな題材を手懸けている。

フレデリック・レギャメー (Frédéric Régamey, 1849 ou 1851-1925) は1886年の『ボンディ伯爵とのラフォシェールの試合 (*L'assaut de Lafauchère avec le comte de Bondy*)』の成功以後、フェンシングを題材にした絵画で人気を博した画家であるが、1870年代にはエッチングや彩色版画を主に制作していた。挿し絵入り版『居酒屋』では居酒屋でプラムを食べながらジェルヴェーズにクーポーが結婚を迫る場面を描いている。

ダニエル・ヴィエルジュ (Daniel Vierge, 1851-1904) は挿し絵画家として当時高い評価を受けており、その活動は挿し絵入り新聞や本の挿し絵など多岐にわたった。ユーゴーやミシュレへの挿し絵が名高いが、挿し絵入り版『居酒屋』では給料を夫が持って逃げないように仕事場の前で待ち構える女たちを描いている。

7) Elisabeth Parinet, *op.cit.*, pp.145-169.

8) ノルベール・グナット (Norbert Gœneutte, 1854-1894) の略歴は本文にあるとおりだが、彼はこ

- の後挿し絵入り版『大地』にも参加している。ただしその挿し絵の表現は穏やかなものになっていることに留意しておきたい。
- 19) この時の入選作は *Le Boulevard de Clichy, par un temps de neige* と *En Classe* の二点である。前者のモチーフはいかにも印象派好みである。
 - 20) 1989年5月10日のドゥルオー＝リシュリユー (Drouot-Richelieu) での売り立て会カタログによる。現物の所在は不明。
 - 21) Frédéric Chevalier, « L'Impressionnisme au Salon », *Artiste*, juillet 1877, 49^e année, II^e volume, p.36 : « M.Gœneutte est impressionniste, le mot étant pris dans son sens le meilleurs et le plus rigoureux. »
 - 22) « Après avoir fait événement dans le monde littéraire, l'Assommoir de M. Emile Zola devient un manifeste artistique. »
 - 23) アンリ・エスコフィエ (Henri Escoffier) はこの後、マーボン・フラマリオン社の後ろ盾のもと *Le Bon Journal* という新聞を発刊、ゾラの『ジェルミナル』を連載しようとするが、自主規制による本文の削除の問題からマーボン・フラマリオン社とゾラの一時的な不仲の原因となる事件に関与することになる。詳細は Elisabeth Parinet, *op.cit.*, pp.276-285. を参照。
 - 24) « [Ce livre] est une occasion inespérée pour la jeune école dite des Impressionnistes, de montrer ce qu'elle est et ce qu'elle sait faire. »
 - 25) « Cependant, l'éditeur a bien voulu nous communiquer des planches terminées, [...] dans le nombre se trouvent des dessins très finis et d'une touche délicate. »
 - 26) ゾラの手紙集の第6巻、237～238頁にあるゾラのフラマリオン宛て1888年1月8日付けの手紙によれば画家デュエズが『大地』の挿し絵入り版の準備のためにゾラのところに呼ばれているし、またこの手紙の注にもあるとおり、古書店商のマルク・ロリエ (Marc Loliée) の1932年のカタログ (n° 46) から、挿し絵のテーマのリストがあったことも確認されている。リストは八折り版の紙10枚に60のテーマとそれに対応する本文が書かれてあったようである。残念ながらマルク・ロリエ古書店のカタログにはこれ以上の詳しい記載はない。
 - 27) 配本のシステムはフランスでは19世紀前半から一般的になり始めた。1833年にはポーラン社 (Paulin) が『ジル・ブラス (*Gil Blas*)』を配本形式で販売している。1842年、エツェル社 (Hetzel) がグランヴィル (Isidore Grandville, 1803-1847) の『動物たちの公私の生活の情景 (*Scènes de la vie privée et publique des animaux*)』を配本形式で出版して大成功を収めている。この40年代には幾つかの出版社が廉価本を配本形式で出版しはじめているが、質が悪く、挿し絵も少なかった。マーボン・フラマリオン社は印字の質を向上させ、挿し絵をふんだんに用いた点でこの分野に新しいスタイルを持ち込んだといえる。
 - 28) Lettre d'Ernest Flammarion à Zola, 4 juin 1893 et celle du romancier à l'éditeur, 23 juillet de la même année, *Correspondance d'Emile Zola*, t.VIII, p.412 : « Quant à *La Débâcle*, elle a vraiment péché par les illustrations ».
 - 29) Lettre de Zola à Marpon et Flammarion, 25 avril 1878, *Correspondance d'Emile Zola*, t.III, p.172. « J'ai vu beaucoup de petits libraires aujourd'hui qui n'avaient pas la première livraison. Il aurait fallu, je crois, inonder la place de cette première livraison. »
 - 30) アルフレッド・ガルニエ (Alfred Garnier, ?-?) の経歴については殆どが不明である。カバネル (Cabanel) のアトリエに学び1876年のサロンに初入選、肖像画と歴史画を得意とした。
 - 31) « Le zingueur voulut se pencher, mais son pied glissa. Alors, brusquement, bêtement, comme un chat dont les pattes s'embrouillent, il roula, il descendit la pente légère de la toiture, sans pouvoir se rattraper. / « Nom de Dieu! » dit-il d'une voix étouffée. / Et il tomba. Son corps décrivit une courbe molle, tourna deux fois sur lui-même, vint s'écraser au milieu de la rue avec le coup sourd

- d'un paquet de linge jeté de haut. [E.Zola, *L'Assommoir*, Gallimard (Pléiade), t.II, p.482.] » この本文でも分かるように «roula», «une courbe molle», «tourna deux fois»の各語が転落の動きをダイナミックなものにしている。読者はこの文章からあたかもボールのように転げ落ちるクーポーをイメージすると考えられるが、この効果をガルニエの挿し絵が表現できているとはとても言えない。
- 32) René Clément, *Gervaise*, 1956.
- 33) Définition du mot « illustration » dans *Le Petit Robert* : [...] 2. (1611) Action d'éclairer, d'illustrer par des explications, des exemples. [...] 3. (1825) Figure (gravure, reproduction) illustrant un texte.
- 34) トニー・ジョアノ (Tony Johannot, 1803-1852) は数々のロマン主義文学作品の挿し絵を作成したが、ここではこの画家の突然の死がユーゴの挿し絵入り版作成にとって大きな打撃であったことを指摘するに止めたい。出版元のエツェルはユーゴに宛てた手紙の中で繰り返しこのことについて述べている。ex. *Correspondance entre Victor Hugo et Pierre-Jules Hetzel*, texte établi et annoté par Sheila Gaudon, Klincksieck, 1979, pp.218-219 (Lettre de P.-J. Hetzel à V. Hugo, vers le 20 janvier 1853).
- 35) セレスタン・ナントイユ (Célestin Nanteuil, 1813-1873) も多くのロマン派の挿し絵を手懸けたが、とりわけエルナニの戦いに始まったユーゴとの親交は深いものであった。cf. Aristide Marie, *Célestin Nanteuil*, H. Floury, 1924.
- 36) Anne-Marie Christin, « *Le Voyage d'Urien* par André Gide et Maurice Denis », in *L'Image écrite*, Flammarion, 1995, pp.171-184.
- 37) Odilon Redon, *La Tentation de saint Antoine*, 1888-1896.
- 38) Roland Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, pp.119-125. 当然のことだが、バルトはこの確実さあるいは現実性が写真にあるのであって、版画にはないと言明している。「Je dis bien : une photographie — et non une gravure; car mon horreur et ma fascination d'enfant venaient de ceci : qu'il était sûr que cela avait été : pas question d'exactitude, mais de réalité [p.125].」だが機能として版画が確かにそのことがあったということ、ならびに現実性を与え得てしまうことは本文で引用した『居酒屋』のエピソードに見られるとおりでである。
- 39) « Il [=Lantier] lui [=à Poisson] mettait sous le nez un petit livre imprimé à Bruxelles : *Les Amours de Napoléon III*, orné de gravures. On y racontait, entre autres anecdotes, comment l'empereur avait séduit la fille d'un cuisinier, âgée de treize ans; et l'image représentait Napoléon III, les jambes nues, ayant gardé seulement le grand cordon de la Légion d'honneur, poursuivant une gamine qui se dérobait à sa luxure. / [...] Poisson restait saisi, consterné; et il ne trouvait pas un mot pour défendre l'empereur. C'était dans un livre, il ne pouvait pas dire non. [E.Zola, *L'Assommoir*, Gallimard (Pléiade), t.II, p.605.] »
- 40) « Sébastien sourit, hérissé de flèches. D'autres fois, les flèches restent suspendues en l'air, à droite et à gauche du martyr; ou, lancées par l'archer, elles reviennent sur elles-mêmes et lui crevent les yeux. [E. Zola, *Le Rêve*, Gallimard (Pléiade), t.IV, p.834]. »
- 41) ジャニオが聖ジョルジュの図像に用いたものは実はモワサックの聖務日課書では大天使聖ミカエルの図像であることを確認しておかなくてはならない。現在 The Pierpont Morgan Library (New-York) の所有になっているこのモワサックの聖務日課書はフランスでは Le Centre Municipal de Documentation sur l'Art Roman Marcel Durliat (Moissac) でマイクロフィルムの閲覧が可能だが、これで確認するかぎりではこの聖務日課書には聖ジョルジュの図像はない。だがジャニオの「聖ジョルジュ」は t.II の folio 282 verso (現在は一卷に製本されているので連番では folio 540) の大天使聖ミカエルとほぼ同じポーズをとっている。この背中に羽のある大天使聖ミカエルはマントを羽織り、鎧を着け、足元に踏みしだいた悪魔を槍の一突でとどめをさしているところである。ジャニオの「聖ジョルジュ」は当然背中に羽を持たず、またこの聖人の伝説にあるように竜を退治しているが、他

の点ではほぼ一致しており、一般的には聖ジョルジュは馬にまたがって描かれるのに、ジャンオのものでは竜を直接足元に踏みしだいていて馬に乗っていない点もあわせて考えれば、ジャンオが故意に大天使聖ミカエルの図像を聖ジョルジュの図像にしたと考えるのが適当であろう。因みにジャンオの聖女アニエスのコピーは背景の構図にいたるまで元の図像 (t.II の folio 210 verso, 連番では folio 468) に忠実である。

- 42) カルロス・シュヴァブ (Carlos Schwabe, 1866-1926) は薔薇十字団の神秘思想に影響された象徴派の画風の画家である。1891年に Société nationale des Beaux-Arts の展覧会に出品された『夜の鐘 (Les Cloches du soir)』がペラダン (Péladan) の美術批評に取り上げられている。ゾラの『夢』の他にも『悪の華 (Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Charles Meunier, 1900)』などの挿し絵を手懸けている。
- 43) Lettre de Carlos Schwabe à Auguste Baud-Boby, s.d. citée dans Jean-David Jumeau-Lafond, *Carlos Schwabe*, ACR édition, 1994, p.36. « J'ai été bien malmené par Flammarion et Zola, qui lui faisait appel à mon honnêteté d'artiste, mais c'est justement par cette honnêteté que je suis si en retard [...] ».
- 44) リュシアン・メティヴェ (Lucien Métivet, 1863-1932) はユーモアのある風刺画家として *Le Rire* 紙などの当時の幾つもの風刺新聞に挿し絵を寄せていた。挿し絵入り版『夢』では最後の2章に挿し絵を入れている。
- 45) Gustave Soulier, « Carlos Schwabe », *Art et décoration*, mai 1899, pp. 129-146. Surtout, note.1., p.135. « M. Zola lui-même s'étonnait un jour de voir exprimer par l'illustration tant de choses qu'il ne se souvenait pas d'avoir mises dans son livre. Le jeune artiste ne fut pas désarçonné et tenant à défendre ses droits à une conception nouvelle de la décoration du livre, assuré d'ailleurs de n'avoir fait que spiritualiser le roman et cherché à en exprimer surtout les ressorts psychiques, il répliqua tout net que si l'écrivain n'avait pas mis tout cela, il aurait dû l'y mettre. »
- 46) ゾラの嘆願書については *Correspondance d'Emile Zola*, t.VII, p.294. を参照。シュヴァブの挿し絵は第三回の Société nationale des Beaux-Arts の展覧会に展示され、2500フランで国家買い上げになった後、リュクサンブールに保管され、現在はルーブル版画室に保管されている。
- 47) Elisabeth Parinet, *op.cit.*, p.317.
- 48) 主人公アンジェリックの夢が当時の医学的視点からは病的な幻覚の症状であることを筆者は「ゾラの『夢』とその図像的源泉」(『仏文研究』第27号, 京都大学フランス語学フランス文学研究会, 1996年) で指摘した。