

ゾラの挿絵入り版『ナナ』と写真製版技術

寺 田 寅 彦

はじめに

『ナナ』が19世紀自然主義文学の立役者であるエミール・ゾラの代表作の一つであることにおそらく異論の余地はないであろう。『ルーゴン・マッカール叢書』の第九巻となるこの小説は、まず1879年10月5日から1880年2月5日まで『ル・ヴォルテール (*Le Voltaire*)』紙に連載小説として掲載され、これに少なからぬ修正が加えられてシャルパンティエ社から初版が1880年2月14日に出版された¹⁾。轟々たる非難と嵐のような称賛の渦の中で『ナナ』は出版当初から大変な売れ行きをみせ、『ルーゴン・マッカール叢書』が出揃った1893年の時点での発行部数は17万6千部の『壊滅』に続いて16万6千部と他を大きく引き離している²⁾。だがこの数にマーボン・フラマリオン社から出版された挿絵入り版の部数を加えないというのは片手落ちというものであろう。1881年1月24日に第一回配本があった挿絵入り版『ナナ』は2万7500部が刷られ、その人気のほどがうかがわれる³⁾。

さて、このマーボン・フラマリオン社の挿絵入り版をみて気付くことは、各挿絵の表現が統一を欠いていることである。複数の挿絵画家が挿絵入り版『ナナ』に参加しているために、それぞれの画家の表現の違いが違和感を生んでいるのは明らかだが、それにもまして二つの異なる挿絵製作技術が用いられていることがこの「ちぐはぐさ」の決定的な要因となっている。当時の挿絵技術の主流であった木口木版による挿絵が挿絵入り版『ナナ』の大半を占めるにもかかわらず、ところどころに写真製版を使ったペン画の挿絵が挿入されているのである。そのほとんどは各章冒頭を飾るジョルジュ・ビゴー (Georges Bigot) の挿絵 (en-tête) であるが、これらの写真製版のペン画はその自由な筆使いのためもあり、丁寧に彫られた木口木版の挿絵と全くつりあいがとれていない。ビゴーの挿絵にも木口木版にされたものがあることを考えあわせれば、挿絵の全てを木口木版で統一することも可能であったはずである。それなのになぜわざわざ一部の挿絵に写真製版が用いられたのだろうか。本論ではまず最初にいまだ揺籃期にあった写真製版技術の使用の例を当時の雑誌の一つであった『ラ・ヴィ・モデルヌ (*La Vie Moderne*)』誌にみて、さらに写真製版技術とゾラの挿絵入り版との関係を考察する。そのことで技術的な新しさをとりこも

うとしたゾラの挿絵入り版の目論見を検討していく。

1. 挿絵入り版『ナナ』の挿絵画家たち

まず挿絵入り版『ナナ』に入っている挿絵を簡単に整理してみよう。頁大の挿絵と各章冒頭を飾る小さめの挿絵(en-tête)を合わせて合計66枚の挿絵が本挿絵入り版に入っており、配本が結局57回までであったことを考えるとポピュラー版にしては挿絵の数が比較的多かったことが分かる。一番挿絵を多く寄せているのはジョルジュ・ベランジェ(Georges Bellenger)でその数は29枚にのぼる。次にビゴアの16枚、ベルタル(Bertall)の6枚、ジョルジュ・クレラン(Georges Clairin)とニールセン(Nielsen)とアンドレ・ジル(André Gill)の3枚が続き、残りは別の画家たちがそれぞれ1枚ずつ挿絵を寄せている⁴⁾。

ジョルジュ・ベランジェは挿絵入り版『居酒屋』(1878)、『パリの胃袋』(1879)に続いての参加で、ゾラの友人であったデュランティの強い推薦もあってか頁大の挿絵の半数近くを彼が担当している⁵⁾。また風刺画家としても名高かったベルタルはドゥミモンドを描く挿絵画家としても人気が高く、『ナナ』への挿絵画家としてうってつけであったことがその人選の理由であったと考えられる。もともとゾラはドゥミモンドを描かせれば当時右に並ぶものはいなかった風刺画家グレヴァンの挿絵を希望しており、彼に挿絵を懇願する手紙を送っていたが⁶⁾結局同意が得られなかった。一方ベルタルは当時『フランスの浜辺』をマーボン・フラマリオン社から出版して評判をとっており、おそらくはフラマリオンを通じて挿絵入り版『ナナ』へのベルタルの参加が決まったものと思われる⁷⁾。ニールセンについては参加の経緯は不明であるが、ジルはベランジェと同じく挿絵入り版『居酒屋』と『パリの胃袋』にすでに参加していたいわばゾラの挿絵入り版の顔なじみであるし、クレランも挿絵入り版『居酒屋』に挿絵を寄せていて『ナナ』への参加も納得がいく。

このような顔ぶれの中でビゴアは新顔ではあるが、各章の冒頭部の挿絵は全て彼にまかされていることから、今回の挿絵入り版『ナナ』を代表する挿絵画家の一人であったことが分かる⁸⁾。このビゴアの参加は確かに唐突ではある。出版当時にはまだ21才の若さであったビゴアと彼より20才年上のゾラとの交友が深いものであったとは考えられないし、またマーボン・フラマリオン社とのつながりも確認されていない。しかしながらビゴアは当時ジョルジュ・シャルパンティエが取締役兼編集長をしていた挿絵入り雑誌『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌に1880年から1882年まで非常に多くの挿絵を寄せており、おそらくはこのシャルパンティエがゾラへの橋渡しをしたものと推測される⁹⁾。ビゴアは1882年に来日して多くのカリカチュアを残したことでその名を知られているが、この来日の前に挿絵画家として活動しており、『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌への挿絵作成はこの時期のビゴアの最も中心的な活動であった。ではこの『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌とは一体どのような雑誌だったのであろうか。

2. 『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌

1879年4月10日に創刊された『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌は、当時は美術批評家として知られていたエミール・ベルジュラ (Emile Bergerat) の発起によって週刊誌として発行された。その創刊の経緯はベルジュラの自伝『あるパリっ子の思い出¹⁰⁾』でユーモラスに語られているが、重要なことはこの『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌が共同経営の形で始められたことである。経営に参加したのはベルジュラの他にジジ (Zizi) ことジョルジュ・シャルパンティエ、シャルル＝フェルナン・ジロ (Charles-Fernand Gillot), レオン＝フランソワ・エヌカール (Léon-François Hennecart), ジョルジュ・シャムロ (Georges Chamerot), ユージェヌ＝エドゥアール・メルシエ (Eugène-Edouard Mercier) であるが、ジロはジロタージュの名で知られる亜鉛版写真製版腐食凸版法を用いた写真製版工房経営者、エヌカールは製紙業者、シャムロは印刷業者、メルシエは事務所の提供者であり、いわば雑誌発刊に際し必要な分野の各業者が集まっているのである。

『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌は時事的な記事を扱うこともあったが基本的には美術・文芸雑誌であった。作家としてはゾラ、ドーデ、ゴンクールなど、画家としてはフォラン (Forain), ダニエル・ヴィエルジュ (Dainel Vierge), ユリス・ビュタン (Ulysse Butin), ジョルジュ・ロシュグロス (Georges Rochegrosse) などのように、当時としては文字どおりモダンな顔ぶれの芸術家を取り揃えて刊行がなされた。イタリアン大通りにあった『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌のギャラリー (すなわち事務所の一角) ではこれらの画家たちの個展が開かれ、1880年にはマネ、続いてモネが個展を開いたことでも知られている。このことから分かるように、『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌はシャルパンティエ好みの当時の前衛的な芸術家を紹介する場ともなっていたのである。

これらのモダンな画家の挿絵の複製を担当したのが共同経営者であるジロであったことはいうまでもない。父フィルマン・ジロ (Firmin Gillot) が1850年に特許を取得したパニコノグラフィー (paniconographie), 俗称ジロタージュ (gillotage) を写真製版技術を導入することでさらに発展させて、当時の多くの挿絵の複製を引き受けていたジロであったが¹¹⁾、ベルジュラが語り伝えるところのジロの『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌への参加の経緯には興味深い点があるので以下に引いてみたい。場面はジロがベルジュラにジロタージュでの図版複製を披露してみせたところである。

— Oui, disait nerveusement le maître-graveur, le résultat n'est pas douteux, n'est-ce pas? Eh! bien, croiriez-vous que les illustrés se refusent encore à utiliser le gillotage, en dépit des artistes, et malgré l'économie sur les prix de revient! Ils s'obstinent à la vieille xylographie, ou gravure sur bois, sans couleur, sans accent, infidèle et plate, oh! plate!

[...] Le lendemain, j'étais chez Charles Gillot [...]. En quelques mots, je lui chantai ma chanson coopérative. Le journal d'art et d'actualité que je mettais sur pied

serait, s'il le voulait, à la gloire et dévotion de la sainte paniconographie. Mort à la gravure du bois! Cette fois, ce n'était plus un prosélyte que j'avais sous les yeux, c'était un sectaire.

— Ah! je crois bien que je veux en être! C'est conclu, signé, enregistré, notarié, et tout!¹²⁾

少々誇張気味のエピソードではあるが、ここで注目したいのは「木版画に死を！」という大げさな表現からも分かる通り、明らかにジロタージュが木口木版を敵対視していることである。当時は新聞にしても本にしても挿絵入りのものはそのほとんどが木口木版カリトグラフィーで挿絵が作成されていた。木口木版は芸術家のデッサンを一旦木版画として彫り直さなくてはならずどうしても第三者の手が介在してしまうことになるが、活字と組み合わせて印刷できるという利点があった。一方リトグラフィーは石の上に描かれたデッサン（あるいは特別な紙に描かれたデッサンを石に転写したもの）をそのまま複製することができたが、別刷りでしか刷ることができないという欠点があった。ジロタージュの利点は単に経済的に安くあがることもさることながら、木版画と違って彫り師の手を介さずに作品を直接複製でき、なおかつ活字と組み合わせができるという点にあったのである。ジロタージュにも欠点はある、点と線しか複製できないためにぼかしやグラデーションのようなものは黒のべた塗りになってしまい、そのまま複製できなかった。しかしその欠点は木版画でも同じである。もっと大きな問題は、極度に細かい線や点、特に目の詰まった線条が写真の出来具合や亜鉛板腐食の過程でつぶれてしまうことがあったことだろう。だが大量生産ができるなど利点が多く、木口木版に十分敵対し得る技術だったのである。

引用文の中で、木版技術は古く、ジロタージュは新しい技術、という対比が強調されていることにも注目したい。これはただ時系列的な新旧が問われているのではない。木口木版はたとえ繊細な線の表現ができるとはいっても、ペン画をそのまま複製するジロタージュとは全く異質な表現である。18世紀末に開発された木口木版は従来の木版画に比べて繊細な表現が可能であるとはいえ、ピュランと呼ばれる彫刻刀で彫られるタッチは美しくとも固さがあり、また陰影を線條の密度で表現するのが一般的であったために、画面が重苦しくなることが多かった。ペン画のデッサンがそのまま複製されたジロタージュを用いた挿絵は時には頼りない印象も与えるものの、それまでの木口木版ばかりの挿絵に対してモダンな軽やかさをもっていた。

このようなモダンな表現を可能にする技術を、モダンな画家の挿絵に用いて、モダンな作家の作品を紹介する。これが『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌の狙いであり、いわば写真製版を用いた挿絵の中に新しさを追求したといつてよい。

その良い例が1881年2月5日号の表紙、アドリアン・マリ (Adrien Marie) のデッサン「アンビギュ座、黄金のビーナスの役のナナ」であろう¹³⁾。同じ号のコラムに説明されてあるように、アンビギュ座で上演された『ナナ』は多くのカットがなされたが、そのカットされた場面の一つを『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌の読者に特別に紹介、というのがこの挿絵の趣旨である¹⁴⁾。センセーショナルな『ナナ』の一場面を表紙とする編集方針は攻撃的ですが、その挿絵製作をアド

リアン・マリに任せたのも単なる偶然とはいえないだろう。マリは木版画を敵視しており、ジロと協力して写真製版複製技術の表現の多様化に貢献した挿絵画家だったのである¹⁵⁾。すなわちそれまでの木版画とは異なるジロタージュで当時のもっとも前衛的な文学作品『ナナ』の舞台をジロタージュ推進派の挿絵画家の挿絵で紹介する試みといえるのである。

ビゴーはこの『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌に多くの挿絵を寄せているが、一見「粗雑」ともいえるほどの軽いタッチで描かれた彼のデッサンは、木版画にしてみるとその軽やかさが失われてしまう。ジロタージュはそのような彼のデッサンのタッチを何ら変質することなく複製することができたのである。

3. 挿絵入り版『ナナ』の写真製版の挿絵

実際挿絵入り版『ナナ』の16枚のビゴーの挿絵のうち、第一章冒頭部と第三章冒頭部におかれたデッサンは木口木版にされてしまっている。ビゴーの挿絵はほとんどが各章冒頭部のテキストを忠実になぞったものであり、第一章のデッサンは小説冒頭部で描写されているヴァリエテ座の内部を描いている。劇場の内部という閉ざされた暗い場所を描いているためもあるが、木版画の重苦しさは否めない。第三章の木版画はミュファ伯爵夫人サビーヌのサロンを描いたもので、壁や床にほどこされた線條の重苦しさもさることながら、こわばっているようなタッチの固さが目につく。一方写真複製されている挿絵では¹⁶⁾、ペン画のタッチとあまり描きこまれていない空間の軽さがそのまま複製され、他の木版画との違いが際立っていることはすでに指摘した通りである。IMECに保存されている第11章と第12章の挿絵原画を見ると¹⁷⁾、ビゴーが鉛筆で下絵を描いてからペン画を作成していたことが分かり、決して走り書きでなされたデッサンではないことが理解される。鉛筆の下絵は消されずに残っているが、これは薄い線は複製されない写真製版の性質を利用して、消す手間を省いたためである。ただ原画にある一部の細い線や微妙なペンインクの濃淡のニュアンスが複製では消えてしまっているのは、このジロタージュの欠点ゆえである。

たとえば第11回配本の表紙でベランジェのデッサンを木版画にした「ナナの着替えを手伝うゾエ、ダグネ、ジョルジュ」と、第四章冒頭を飾る全く同じテーマのビゴーのジロタージュによる挿絵を比較することでもビゴーの挿絵が持つ一種の新しさは明らかになる。複雑に彫り込まれたベランジェの木版画は緻密な線條の密度で陰影を表現していることもあって、出来はよくても重苦しく固い表現になっていることは否めない。一方ビゴーの挿絵は全く同じ場面でありながら、ペンで描きこまれた線だけで陰影が処理されていることから、大変軽やかな印象を受ける。ただこれが成功しているかどうかは評価が分かれるところであろう。『ナナ』が持つ豪奢にしてドラマチックな雰囲気にはビゴーのペン画は空々しいほどに軽すぎる。しかしながらこのような新しい技術を用いた挿絵をとりこむことで、挿絵入り版『ナナ』は一般の木口木版画だけで構成された挿絵本と一線を画しているものであり、それは新しさを追及したゾラの文学の挿絵としてふさわ

しい試みだったのである。

ビゴの写真複製の挿絵は合計14枚になるが、挿絵入り版『ナナ』にはこの他にもいくつかの写真製版による挿絵が入っている。その一つはクレランの挿絵の中で1枚だけ写真製版されたナナのポートレートであるが、第22回配本に使われたこのクレランのペン画デッサンには繊細な美しさがあり、1878年に出版されたサラ・ベルナールの『雲の中』を飾った彼のジロタージュの挿絵を思わせるものがある¹⁸⁾。クレランは挿絵入り版『ナナ』の第17回配本と第27回配本にも挿絵を寄せているが、木口木版にされたこの二枚のデッサンはまるでエピナル版画のようなこわばった表情をみせており、写真製版で複製されたデッサンとの違いはあまりに大きい。クレランは『雲の中』の他にも多くのパーティープログラムの挿絵を描いており、それらはジロタージュで複製されていた。また『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌の挿絵画家としても常連であった。いわばジロタージュの性質を十分に活かして挿絵を作成できる画家だったのであり、彼が作成したナナのポートレートが写真複製されているのも単なる偶然とは考えられないのである。

アンドレ・ジルの三枚のデッサンのうち二枚が写真複製されていることも興味深い事実であろう。彼のデッサンはジロタージュのために開発された凹凸のついた特別な紙に描かれている。この凹凸の上を濃い鉛筆でなぞると凸の部分だけが黒くなり、写真複製するとあたかも線条や緻密な点の集合のようになるので、陰影や濃淡を表現するために使われたものである¹⁹⁾。第31回配本のフォンタン、第44回配本のダグネのポートレートに写真複製の技術が使われているが、それまでのゾラの挿絵入り版では木版画ばかりであったジルの挿絵にいくばくかの新味を与えている。だが、ここで注意しなくてはならないのは、まさにこの凹凸紙の使用であろう。木版画と同じく線や点しか複製できなかったジロタージュは、濃淡を表現するためには木版画と同じく線条の密度の調節に頼るしかなかった。そのために凹凸紙を用いると理論的には木版画と同じような濃淡のバリエーションが出せたのである。もちろん写真複製されたジルの二枚のデッサンは木版画と明らかに異なるものであるが、その一方でビゴやクレランの写真複製されたペン画デッサンと同一視することはできないのである。

このように従来の木口木版、写真製版によるペン画挿絵、凹凸紙を用いた写真製版の挿絵と、さまざま異なる技術の使用により、挿絵入り版『ナナ』の挿絵構成はほとんど無秩序ともいえる印象を与えている。だがビゴとクレランのデッサンのようなペン画でこそその特色が活かされる挿絵に写真製版技術が用いられたのは妥当なことであった。そして本の内部の不調和という犠牲は承知のうえで新しい複製技術を用いることは、新しい芸術をめざした自然主義を標榜するゾラの文学の挿絵入り版としてふさわしいことであったのである。

4. 挿絵入り版『居酒屋』の写真製版の挿絵

写真製版技術は実は挿絵入り版『居酒屋』（1878）でも使われている。写真製版で複製されているのはルノワールが二枚、ノルベール・グナット (Norbert Gœneutte) が一枚、そしてユリス・

ビュタンが一枚、クレランが一枚である²⁰⁾。ルノワールとグナットは「印象派」の名のもと新しい芸術潮流を担う画家として知られていたし、特にルノワールは1879年には創刊されたばかりの『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌に幾枚かのデッサンを寄せていて写真製版にも抵抗がなかったと考えられる²¹⁾。またユリス・ビュタンとクレランは『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌の常連であり、特にクレランはすでにみた通り他の出版物でも写真製版技術での複製に慣れていた。

これらの挿絵の写真製版技術による複製の意図が従来の木口木版画と異なる表現の追求にあったことは明白であろう。たとえば写真製版技術が用いられたルノワールのデッサンは第25回配本の「身体を暖めるために雪の降る中ブラン親爺は足踏みをした」と第47回配本の「職工のむすめたちが外の大通りを闊歩する」の二枚²²⁾であり、細かく描きこまれた画面は決して明るくはないが、木版画につきものの重苦しさから解き放たれていて、どちらも絡み合うようなペンの線が繊細にして優美な印象を与えている。顔の表情などはどちらもはっきりしないが、かえってそのことがバリという都会の匿名性を表しており、挿絵入り版『居酒屋』の挿絵の中では秀逸な出来をみせている。「職工のむすめたちが外の大通りを闊歩する」は水彩画原画が残っているが²³⁾、ジロタージュでも木版画でもそのままでは複製できない水彩画であるため一般的には木版画にされるのが普通であろう。それをあえてペン画にして写真複製技術を用いた背景には、木版画の重苦しさからの解放の必要と新しい表現の可能性の探究がある。特にこのことは第35回配本のルノワールの挿絵「ランチエとジェルヴェーズはカフェ・コンセールでとても素敵なお一夜を過ごした²⁴⁾」と二枚の写真複製された挿絵を比較するとはっきりする。この第35回配本の挿絵は木版画にされており、彫り師の努力にもかかわらずルノワールのデッサンが持っていたであろう優美な味わいはほぼ失われてしまっている。カフェ・コンセールというルノワールが得意とする主題にもかかわらず、木版画になってしまっているがゆえにルノワールらしさが消失してしまった残念な例なのである。ペン画がルノワールの水彩画を忠実に復元したとはとても言えないが、それでもなお木版画では不可能な優美さを別の形で可能にした好例であることには変わりはないのである。

グナットの写真製版の挿絵は第48回配本の「造花職人のアトリエ」、ビュタンのものは第23回配本の「ジェルヴェーズが籠を空けて洗濯物をベッドの上に置いている間、マダム・グージェはほめていた」、クレランのものは第七回配本のヴィルジニーのポートレートである²⁵⁾。彼らの他の挿絵は木版画にされており、ペン画の軽やかさはこれらの木版画と比較しても明らかである。『居酒屋』は新しい文学潮流を代表する作品であり、その挿絵入り版出版にあたっては、印象派の画家とみなされていたグナットの挿絵（ただし木版画）を第一章冒頭部に配置するなど挑発的な試みがなされたが²⁶⁾、この写真製版による挿絵もその試みの一つであったのだろう。挿絵入り版『居酒屋』も写真製版技術の使用により内部の調和は失われているが、それは新しさを試みる野心ゆえであったのである。

まとめ

19世紀を代表する書物愛好家であるベラルディはその著書『19世紀の彫刻師』の中で次のように述べている。

Nous avons déjà dit, — mais on ne saurait trop le répéter, — que les reproductions de tableaux ou de dessins par les procédés qui découlent de la photographie ne sont pas acceptables dans les portefeuilles de l'amateur d'estampes, ou dans les journaux d'art et dans les livres illustrés²⁷⁾.

このような写真製版技術への厳しい目の根底には、とりもなおさず写真と芸術とを結び付けることへの拒否がある。さらに機械的に大量生産されていくシステムへの嫌悪、廉価であることから生じる蔑視など、写真製版技術を芸術分野の中に入れることへの抵抗は非常に強かった。しかしながら19世紀後半に写真製版技術が日進月歩で変化を遂げ、その一方で挿絵というと従来の木版画とリトグラフばかりという閉塞的な状況の中で、新しさの表現の探究と現状打破の手段として写真製版技術が大きな期待を担ったのも事実なのである。美術・文芸雑誌の『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌の試みはその好例であるし、挿絵入り版『居酒屋』と『ナナ』の一見統一を欠いた挿絵構成もその流れからみれば納得がいく。

挿絵入り版は小説を視覚的な媒介で読者に提示することになる。そしてどのように読者に受容されるかを考慮したうえでその作成は行われる。挿絵入り版『居酒屋』と『ナナ』は内部の調和を犠牲にしてでも新しさを取りこもうとしたきわめて野心的な試みであり、それはセンセーショナルなゾラの作品の新しさを読者にアピールする一つの策略であったのである。

注

- 1) これは実際に本屋の店頭で『ナナ』が並んだ日であり、ビブリオグラフィー・ド・ラ・フランスには3月27日に登録された。(Bibliographie de la France, Journal général de l'Imprimerie et de la Librairie, au Cercle de la Librairie, N° 13, 27 mars 1880, p.165.) 『ナナ』出版の背景の詳細等についてはプレイアッド版の注を参照されたい。Emile Zola, *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, t.II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, pp.1655-1656, 1683-1695.
- 2) Colette Becker, Gina Gourdin-Servenièrre, Véronique Lavielle, *Dictionnaire d'Emile Zola*, Robert Laffont, 1993, p.425. Tirages des romans de Zola 1877-1928.
- 3) Elisabeth Parinet, *La Librairie Flammarion*, IMEC, 1992, p.382. 因みに一回の配本は10センチメートルであり、60回配本で一冊としては6フランの出費となったが、配本ごとに支払えばよかったので労働階級の購読者にとっては負担が少なかったのである。

この挿絵入り版『ナナ』へのゾラの意気込みは大変なもので、『ル・ヴォルテール』紙への掲載が

始まってまだ間もない1879年10月30日にすでにゾラはマーボン・フラマリオン社あてに挿絵入り版『居酒屋』と同じ条件で挿絵入り版『ナナ』を出版する旨を確認する手紙を出している。*Correspondance d'Emile Zola*, tome III, Presse de l'Université de Montréal/CNRS édition, 1982, pp.397-398.

- 4) Henri Scott, Paul Fouché, Burn Smmeton Pierre Emile Tilly, J. Andy である。
- 5) Lettre inédite de Duranty à Zola, [s.d.], BNF, MSS, n.a.f., 24518, ff.228-229. « Un de nos amis, M. Georges Bellenger a déjà illustré votre *Ventre de Paris* de la façon la plus remarquable. [...] M. Bellenger est un *artiste*, un homme de *beaucoup* de talent, que vous *contribuez* à lancer; il est des nôtres [...] [soulignés par Duranty] ». このデュランティの熱い推薦の手紙にゾラは1879年11月8日付けの困惑した返事を送っている。ゾラは挿絵入り版『パリの胃袋』の挿絵すらまだ目にしておらず、ましてや挿絵入り版『ナナ』の挿絵画家の選定は考えてもいなかったのである。*Correspondance d'Emile Zola*, *op.cit.*, tome III, p.402.
- 6) Lettre de Zola à Alfred Grévin du 16 février 1881, in *Correspondance d'Emile Zola*, *op.cit.*, tome IV, 1983, pp.160-161. « Me permettez-vous d'insister aussi près de vous pour obtenir ce que Marpon va vous demander : une Nana, mais une Nana comme vous seul pouvez la faire? » ゾラがグレヴァンの挿絵に固執したのは、小説『ナナ』が肝心のドゥミモンドを描き切れていないという批判を受けていたためであろう。ドゥミモンドの「大家」グレヴァンを挿絵画家に起用することでこのような批判に立ち向かおうとしたのである。
- 7) *Les Plages de la France* は1880年のマーボン・フラマリオン社にとって一大企画であった。ベルタルとマーボン・フラマリオン社、共同出版者のラクロワとの三者の間で交わされた契約書は IMEC (Institut Mémoire de l'édition contemporaine) に保管されている (番号 « journal, G2.12 »)。
- 8) 挿絵入り版『ナナ』の広告で引かれている名前はほとんど常にジル、ベルタル、ベランジェ、ビゴー、クレランであり、彼らがいわばこの挿絵入り版『ナナ』にとっての客寄せであったことが分かる。その例を19世紀ビブリオグラフィー・ド・ラ・フランスの広告版にみてみよう。

Pour paraître le 24 janvier :

La 1^{re} livraison à 10 centimes de *Nana* par Emile Zola.

Edition grand in-8 illustrée par A. Gill, Bertall, Bellenger, Bigot, Clairin, etc.

La Première livraison est envoyée gratuitement à tous les libraires qui en feront la demande en fixant le nombre.

Il paraît deux livraisons par semaine. — Cinq livraisons forment une série de 50 centimes.

L'ouvrage formera environ 60 livraisons ou 12 séries.

(Feuilleton du journal général de l'imprimerie et de la librairie, *Courrier de la Librairie*, au Cercle de la Librairie, N° 3, 15 janvier 1881, p.58.)

第一回配本が無料というのは広告効果を狙ったことで、当時は多くのポピュラー版挿絵入り版で行われたことであった。

- 9) ビゴーはシャルパンティエが出版したアレーヌの挿絵本にも参加しており、その挿絵はジロタージュで複製されている。Paul Arène, *La Vraie tentation du Grand Saint Antoine, Contes de Noël*, illustrés par Vollon, Bastien-Lepage, Léonce Petit, J. d'Alheim, Sahib, G. Rochegrosse, Scott, Forain, Ch. Bigot, L. Chevallier, Sutter, Paris, G. Charpentier éditeur, 1880. Ch. Bigot とはなっているが、彼の挿絵のサインは G. Bigot となっている。ビゴーは短編 « Une drôle de chasse » に挿絵を寄せている。因みにこのアレーヌの本に挿絵を寄せている画家はいわばシャルパンティエお気に

入りのモダンな挿絵画家たちであり、多くは『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌の常連であった。またビゴーについては次の展覧会カタログが参考になる。『明治日本を生きたフランス人画家、ジョルジュ・ビゴー展』、エレーヌ・コルヌヴァン、清水勲監修、美術館連絡協議会、読売新聞社発行、1987。

- 10) Emile Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, troisième volume, *La Vie moderne...* : 1879-1884, Fasquelle, 1912, pp.71-182 : « La Vie Moderne ».
- 11) ジロタージュについては19世紀ラルースにも項目があり、ごく簡単な紹介がなされているが、詳細については次の二冊が最も参考になる。Jules Adeline, *Les Arts de reproduction vulgarisés*, Ancienne Maison Quantin, Librairie-Imprimeries Réunies, [s.d.], pp.121-164, « II. Reproduction directes par les procédés chimiques »; Marcel Valotaire [sous la direction de], *L'Imprimerie et les métiers graphiques*, Editions Arts et Métiers graphiques, 1947, pp.98-99, « Gravure au trait ». ジロタージュに関しては注意しなくてはならないことが一つある。どの資料をみてもジロタージュがいかに簡単でかつ廉価であるかが強調されているが、ジュール・アドリーヌが指摘している通りジロタージュも修練された技術が必要としていた。また本文でも述べた通り線と点しか複製できないジロタージュが扱える図版には限りがあり、たとえば水彩画のようなものは黒のべた塗りになってしまい複製できなかった。逆にその制限ゆえにさまざまな技術的工夫が凝らされることになるが、そのことについてもやはり上記の二冊を参考されたい。
- 12) Emile Bergerat, *op.cit.*, pp.86-87.
- 13) « AMBIGU. — « NANA » DANS LE ROLE DE LA BLONDE VENUS (Tableau supprimé). — Dessin d'ADRIEN MARIE », in *La Vie Moderne*, N° 6, samedi 5 février 1881, p.81.
この他にもゾラの『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌への参加として重要なものとしては、1881年の第8号から第10号まで連載された短編小説『ブリュル大尉』が挙げられる。肖像画と戦争画で当時名を知られていたアンリ＝ルイ・デュブレ (Henri-Louis Dupray) の挿絵が入った『ブリュル大尉』は、軍の実態暴露といった性格の極めて野心的なものであった。挿絵がジロタージュで複製されていることはいうまでもない。『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌はわざわざ付録として別刷りでこの連載を行うほどの力の入れようであった。
- 14) « Actualités par Viator », *Ibid.*, p.94.

Nos Gravures. — De fortes coupures ont été pratiquées dans la pièce tirée du roman de M. Emile Zola, dont la représentation exigeait un trop grand nombre d'heures.

C'est ainsi que l'on a supprimé l'acte qui se passait dans les coulisses du théâtre où Nana joue la Blonde Vénus. Nous sommes heureux de pouvoir donner aux lecteurs de la *Vie Moderne* un dessin de M. Adrien Marie, qui représente, précisément, une des scènes que les spectateurs de la première représentation ont seuls pu voir.

- 15) Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs, 1800-1914*, Neuchâtel (Suisse), Edition Ides et Calendes, 1989, p.662.
- 16) ただし「Photo Michelet」というサインが示すように、Gillotの工房で複製されたものではない。
- 17) Institut Mémoires de l'édition contemporaine, fonds Flammarion. この2枚の挿絵原画は「iconographie, G2.16 et G.2.17」の番号で保存されている版画アルバム10頁目にある。
- 18) Sarah Bernhardt, *Dans les nuages, impressions d'une chaise*, récits recueillis par Sarah Bernhardt, illustrations de Georges Clairin, G.Charpentier, 1878. 写真製版はジロ、印刷がシャムロというのも「ラ・ヴィ・モデルヌ」誌と同じである。因みにこの話はドーニャ・ソルという女優(すなわちサラ・ベルナル)と若い画家(ジョルジュ・クレラン)と一脚の椅子の物語である。クレランはサラ・ベルナルと親交が非常に深く、名高いプチ・パレ美術館所蔵のサラ・ベルナルの肖像は彼の手

になるものである。

- 19) 第45回配本の Andy の挿絵もこの凹凸紙を用いた写真製版のものである。
- 20) Remi Blanchon, « Les trois Renoir inconnus de la Bibliothèque Nationale », in *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 40, 1991, pp.5-9. 挿絵入り版『居酒屋』と写真製版技術の関係を論じたこの短い論文は、今までの挿絵入り版『居酒屋』を扱った論文の誤りの多くを正してくれる。
- 21) ルノワールの1879年の『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌への参加は以下の四枚のデッサンである。
 - « Riesener, portrait », N°2, jeudi 17 avril 1879, p.17.
 - « Le Comte de Beust », portrait, N°5, jeudi 8 mai 1879, p.77.
 - « Têtes d'étude », N°13, jeudi 3 juillet 1879, p.193.
 - « Th. de Banville », N°14, jeudi 10 juillet 1879, p.209.このうち「Le Comte de Beust」を除く三枚は各号の表紙として使われている。
- 22) « Le père Brun piétinait dans la neige pour se chauffer... » および « Les filles d'ouvriers se promenant sur le boulevard extérieur » の二枚。
- 23) Dominique Fernandez, Ferrante Ferranti, *Le Musée d'Emile Zola*, Stock, 1997, p.229. (Collection Percy Moore Turner)
- 24) « Lantier et Gervaise passèrent une très agréable soirée au café-concert »
- 25) « L'atelier de fleuristes » および « Pendant que Gervaise vidait son panier et posait le linge sur le lit, madame Goujet fit son éloge » である。この他第18回配本の挿絵「La loge des Boche」も写真製版を使っているが、サインがなく挿絵画家は不明である。
- 26) この「スキヤンダル」については拙論「挿絵版画とゾラ」、『仏文研究』第28号、京都大学フランス語学フランス文学研究会、1997年、p.57を参照されたい。またこの論文の注には本論で扱った挿絵画家のゾラとの関係を中心とした伝記的紹介がなされているのでご参考いただきたい。
- 27) Henri Bérardi, *Les Graveurs du XIX^e siècle*, Léon Conquet, [s.d.], p.23.