

ギュスターヴ・ドレの想像力

——天と地の狭間で¹——

福田 美雪

はじめに

2014年の春先、一匹の堂々たる猫を描いた華麗なポスターが、パリの街じゅうに飾られた。それを眼にした人の多くは、いったいどの物語に出てくる挿絵なのかすぐ思い当たったに違いない。羽根つき帽子にマントをまとうて泉のほとりで仁王立ちとなり、首や腰にネズミをぶら下げた姿。なにより目を惹くのは立派な革のブーツ——おとぎ話に登場するフランスで一番有名な猫——言わずとしたシャルル・ペロー『昔話集』(*Contes et nouvelles*, 1695)より、「長靴をはいた猫 *Le Chat botté*」のイラストである。

19世紀後半より国民的文学としての揺るぎない地位を築いたペロー『昔話集』は、フランスで育つ子どもならば、家庭ないし学校教育において必ずと言っていいほど経由する作品である。しかし現代において、『昔話集』の挿絵画家ギュスターヴ・ドレ(1832-1883)の膨大な画業、特異なキャリアの軌跡について知るものは少ないだろう。だからこそ「長靴をはいた猫」は、オルセー美術館で催されたドレの大回顧展、「力へのイマジネール *L'imaginaire au pouvoir*」のキービジュアルとして選ばれたのかもしれない。主と慕う粉屋の三男坊、いわく「カラバ公爵」を姫君と結婚させる腹づもりで、大声で助けを呼ばわり王様の馬車を止めようとするネコの雄姿。まるで、美術史上でいったん埋没しかけた挿絵画家が四肢を踏ん張って、忘却の淵より「ギュスターヴ・

1 本稿は、2025年度文学部附置人文社会学研究所のプロジェクト「伝統芸能における古典のよみがえり—継承と創造の可能性を探る」の成果の一部である。『シンデレラの末永く幸せな変身』(北村紗衣、小森謙一郎、嶋内博愛、戸塚学編、水声社、2025年)所収の論考「イラストでよみがえる古典—ドレ挿絵のペロー『昔話集』」(同書77-93頁)の一部を改稿し、エミール・ゾラによるギュスターヴ・ドレ論を中心に加筆を行った。

ドレここにあり」と力の限り訴えているようだ。実際にオルセーの展覧会は、有名なドレの挿絵本・版画のみならず、初期のスケッチから晩年の油彩、彫刻に至るまで幅広くカバーするものであった。33年の創作期間で残したデッサンは10,000点超と、51年という短い生涯に比して異常なほどの仕事量と、造形芸術全般に発揮された多才さ、無尽蔵のエネルギーを照らし出す試みにより、『昔話集』の挿絵画家はふたたび21世紀によみがえりつつある。

本稿では、前世紀に忘却されかけたギュスターヴ・ドレの画業が21世紀に復権しつつある流れを解き明かすために、まず「イラストの世紀」とも呼べる19世紀のヨーロッパでドレの挿絵本が幅広く受け入れられた経緯を振り返る。ついで1860年代の出版業界における「古典作品のリバイバル」という潮流にはたした貢献と、同時代の批評、とくにエドゥアール・マネを論じて美術批評家として名を馳せる前後のエミール・ゾラによるテキストを通じて、ドレの作風の特徴と限界を探ってみたい。

1. 挿絵本の黄金時代の幕開け

歴史的に見てもドレの生きた19世紀のフランスは、文芸ジャーナリズムの黄金期であることに異論の余地はない。だが、物語本を挿絵で装飾するという発想が出版界に生まれるためには、印刷技術が飛躍的に発展する1830年代を待たねばならない。ただし、フランス革命よりも前からパリを中心に、イメージによる一般読者への教養の普及という動きは活発化していた。挿絵画家ドレの台頭を準備したのは、ひと足早く訪れた銅版画の時代、つまり図版による「啓蒙の世紀」といえる。ルネサンス以来ヨーロッパではエッチングを用いた銅版画が広く普及していたが、ロココ時代のフランスでは多色刷り銅版画の可能性が模索され、繊細で軽やかな「アクアチント」や「メゾチント」の技法が開発された。グラフィック表現の力を借りてテキストとイメージを結びつけ、人文知の体系化を図る試みは、ディドロ、ダランベール編の『百科全書』（1751-72）全28巻に結実する。足掛け29年にわたる一大出版プロジェクトには、主要項目を図解した11巻分もの図版が収められた（鷲見、2009）。近代博物学の金字塔となるビュフォンの『博物誌』（1749-1778）全36巻や、古生物学を刷新したキュヴィエの『動物界』（1817）にも、初版以降にそれぞれ千点

を超える銅版画を添えた完全版が刊行されている。時を同じくして、ナポレオンがエジプト遠征に帯同した学術調査団の記録を収めた、『エジプト誌』(1809-1822)全22巻も好評を博した。文字とイラストを同じページに刷る技術が普及する以前から、異国の動物相、植物相、風景、習俗その他あらゆるもののイメージを収めた、蒐集室さながらの書物が、知識人や愛書家には広く受け入れられていたのである。

いっぽう革命後の第一帝政期、フランス北東部の小都市エピナルでは、印刷業者ジャン＝シャルル・ペルランが、皇帝の特許を受けた大衆向けの版画「イマジュリー・ポピュレール」の制作で頭角を現していた。ペルランは元々トランプ製造を専門としており、そのアトリエで約40年にわたり生産されたナポレオン伝説にまつわるイメージは、ほとんどが愛好家向けの美しい銅版画とはかけ離れた、平面的で単純素朴な人物の描き方をしている。しかし、安価な彩色版画には、ある程度の誇張表現も許容される自由な魅力があった。その主題はまず宗教、政治、やがては教育、娯楽と多様化し、行商人によってフランス各地に行き渡った。イラストと文字の組み合わせで老若男女を魅了したエピナル版画は、19世紀フランスにおける図像文化の普及を準備した。なにより「子ども向けの娯楽」への緩やかな関心の高まりが、のちのドレ挿絵によるペロー『昔話集』の成功に繋がることを踏まえておきたい。

1810～20年代のパリでは、石版(リトグラフ)という新技術の導入により、画家が彫師を介さずに版画を制作することが可能になった。ロマン派の芸術家たちが積極的に版画技術を磨いて独創性を模索するいっぽうで、新聞雑誌の予約購読者向けの特典としてもリトグラフは重宝された。1830年11月、シャルル・フィリポンが創刊した風刺新聞『ラ・カリカチュール』は、オノレ・ドーミエ、グランヴィル、ガヴァルニらの優れた作品を掲載して人気を博し、石版画によるカリカチュアの時代が幕を開ける。イギリスのウィリアム・ホガースやフランスのルイ＝レオポルド・ボワイエが先鞭をつけたカリカチュアは、対象となる人物の造作の特徴やくせを巧みに拾い上げ、喜劇的なデフォルメをほどこしてその性格までも表現する。ドーミエの《1831年のマスクたち》(1831)がその代表例である。他方で、検閲の網をかいくぐるために、大胆にも国王ルイ・フィリップを洋ナシ(poire、間抜けの意)として描く機略も必要とされた。こうしてフィリポンの出版物は、立憲君主制を標榜するルイ・フィリップの欺

瞞を告発し、出版業者、作家、挿絵画家が一丸となって権力への異議申し立てを行った。

また七月王政期(1830-48)のメディアでは、「新聞王」と呼ばれたエミール・ド・ジラルダンが、1836年に日刊紙『ラ・プレス』を発刊し、「連載小説」(roman feuilleton)という新たなジャンルを開拓した。1800年以来、新聞の最下欄は「地上階」(rez-de-chaussée)と呼ばれ、雑報や短評が掲載される慣わしだったが、ジラルダンはこれをバルザックの長編『老嬢』(1837)の連載スペースとして活用し、購読料を半額に下げる代わりに定期購読者を大量に獲得した。他紙もその成功に倣い、『ジュルナル・デ・デバ』紙がウジェーヌ・シュアの『パリの秘密』(1842)を、『シエークル』紙がアレクサンドル・デュマの『三銃士』(1844)を大ヒットさせたことはよく知られている。この間には、活字とイメージを一枚の紙に刷る木口木版の技術も格段に進歩し、挿絵つきの定期刊行物が次々と創刊された。新聞紙上で完結を迎えたヒット作は、いちはやく単行本として刊行される。ついで人気画家による挿絵を添えた第2版以降が発売され、さらなる読者を獲得していくという仕組みだ。やがてはベル・エポックに人気を博した『ジル・ブラス』のように、第1面をイラストで飾り、より広い紙幅を割いて新作小説を連載する文芸誌も登場する。フィリポン、ドーミエ、ジラルダン、バルザックらは、ドレの主戦場となる挿絵本が流通する土壌を整えたメディア界の第一世代といえるだろう。

2. 風刺画家 (dessinateur) から挿絵画家 (illustrateur) への飛躍

ここで、ギュスターヴ・ドレが挿絵画家となるまでの歩みを振り返ってみよう²。ドレは1832年にストラスブールの土木技師の家に生まれた。幼少期から絵の才能に恵まれ、教科書で読む物語に挿絵をつけ、自ら風刺画集を作っていたという。その手本となったのは、フィリポンの『カリカチュール』や『シャリヴァリ』お抱えの風刺画家、たとえばグランヴィル、テプフェール、シャムらであった。これらのリトグラフ集はやがてフィリポンその人の眼に留まり、

2 Cf. Gustave Doré. *L'imaginaire au pouvoir*, Catalogue de l'exposition, Musée d'Orsay, 2014, p. 306-311.

息子を工科技術学校に進学させたい両親の希望をよそに、15歳のドレに絵の道に進むようにと説得した。1847年、パリへと転居したドレは、創刊されたばかりの週刊新聞『ジュルナル・プール・リール』に連載を与えられる。よほど将来性を買われたと見え、フィリポンの風刺新聞を一手に請け負う印刷業者オバールと、3年間の専属契約を結ぶという恵まれた待遇だった。

アルザスから呼び寄せた家族を養いながら、木口木版やリトグラフ制作に専念する生活は、一般的な画家の卵とは異なる修業時代であったことは間違いない。しかし、納期に追われながらベルタルら人気画家と同じ紙面にイラストを載せ続けたことがドレの筆の速さを養い、また注文主や読者が求めるものを読み取り、その期待を上回るイメージを仕上げる鋭い勘を育んだといえるだろう。なによりも『ジュルナル・プール・リール』での連載は、同じく駆け出しの風刺画家フェリックス＝アドリアン・トゥルナション、筆名ナダールとの出会いをもたらした。やがてフランスを代表する写真家となるナダールとの友情は、のちにドレの芸術表現や交友関係の幅を広げていく。

1848年の二月革命に続く第二共和政が短命に終わると、第二帝政期（1852-1870）前期には検閲制度が復活した。8面にわたり強烈な政治風刺を展開してきた『ジュルナル・プール・リール』は紙面を縮小、やがて継続困難となり、1855年にはより軽妙な娯楽新聞『ジュルナル・アミュザン』に看板を掛けかえる。1850年代にはスタジオでの肖像写真撮影が流行し、職を失いかけた多くの風刺画家が、機材さえ揃えれば開業できる写真家に転向している。フィリポンお抱えの若手画家、ナダールもまたその一人であった。しかし、リトグラフ集『パリのさまざまな大衆』（1854）が好評を博したドレ個人には、バルザックの『風流滑稽譚』やデュマの『サヴォワ公爵の小姓』など、文芸作品の仕事が途切れなかった。先述の通り、文芸作品が幅広い読者を獲得するために、優れた挿絵画家の存在が必要とされる時代が到来したのだ。たとえばヴィクトル・ユゴーの『レ・ミゼラブル』（1862）における「哀れな人々」のイメージを読者に強く印象づけたのは、冬の舗道に佇む裸足のコゼットを描いたエミール・バイヤールの挿絵である。また、ジュール・ヴェルヌの『驚異の旅』シリーズの成功には、やはりフィリポンの風刺新聞の出身で異国趣味の作品を得意とするエドゥアール・リュウや、戦争画の大家メソニエの弟子で、アカデミーの

画家アルフォンス・ド・ヌーヴィルの挿絵が一役買っていた³。

1850年代のドレには、印税の不要な古典作品を豪華装飾本として復刊する企画が集中して舞いこんだ。ラブレールの傑作に103葉の挿絵を添えた『ガルガンチュアとパンタグリユエル物語』（1854）は、単独で収めた最初の大成功だ。『さまよえるユダヤ人伝説』（1856）では、フォリオ判〔二つ折りの大型本〕の可能性を見出し、以後大型本の制作に積極的にかかわる。中世の伝説や民間伝承とドレの画風の親和性は高く、ロシア人作家セギュール伯爵夫人の『新妖精物語』（1857）は、1870年代までに九版を重ねた⁴。これらの成果は、挿絵画家ドレと、教育の普及に力を注ぐ編集者たちを結びつけた。「愛書狂ジャコブ」の筆名で活躍し、中世・ルネサンス文学の復興に尽力した作家ポール・ラクロワ、教科書出版のかたわら「鉄道文庫」を刊行するルイ・アシェット、児童文学の発展に情熱を傾け、やがて『教育と娯楽』誌を創刊するピエール＝ジュール・エッツェル、「シャルパンティエ文庫」によって廉価なポケット版を創始したジェルヴェ・シャルパンティエなどだ。いずれも七月王政期から第三共和政期にかけての出版産業を支えた大物たちである。

1860年代のドレは早くも最盛期を迎え、表紙に「ギュスターヴ・ドレ挿絵」と冠すれば、豪華本に箔がつくという現象が起きた。決定的な転機となったのは、1861年にアシェット書店から刊行された、ダンテの『神曲』より『地獄篇』である。他の画家と共作した四つ折本や八つ折本とは異なり、上質なチャイナペーパーに刷られた75枚の大判版画を収める一冊100フランの豪華装飾本だ。

3 作家や挿絵画家の才能を最大限に引き出し、商業的な成功へと導く出版業者の存在、とりわけジュール・ヴェルヌの『驚異の旅』シリーズの仕掛け人エッツェルの多種多様な挑戦については、石橋正孝によるきわめて詳細な論考がある。「初期の挿絵本出版者は慎重を期して、あくまでテキストの選択と、書物のプレゼンテーションにかける手間を通じた自己表現を選択したのである。かくて彼らの努力は、テキストの選択と挿絵の統一を追求することに向けられる。技術的・芸術的諸分野（文章、挿絵、木版、活版、装丁……）それぞれの賭け金を調整するコーディネーターとして、出版業者は本というオブジェの作り手となり、その役割に美学的な要素が加わる。」（石橋正孝『〈驚異の旅〉または出版をめぐる冒険 ジュール・ヴェルヌとピエール＝ジュール・エッツェル』、左右社、2013年、43頁。）

4 多岐にわたるドレの作品の出版状況については、生誕100周年前後に刊行された以下の書誌とカタログを参照した。Louis D   , *Gustave Doré. Bibliographie et catalogue complet de l'œuvre*, Paris,   ditions Marcel Scheure, 1930 ; Henri Leblanc, *Catalogue de l'œuvre complet de Gustave Doré*, Paris, Librairie Ch. Bosse, 1931.

『地獄篇』は、ドラクロワの《ダンテの小舟》(1822)をはじめ、ロマン主義の画家たちに好んで図像化されており、ドレ自身も官展(サロン)に油彩の大作を複数発表するほど重要視していた作品である。本書はロンドン、ベルリン、ミラノ、サン＝ペテルスブルク、ストックホルムなどヨーロッパの諸都市でも翻訳出版され、ドレの国際的な成功の足がかりを築いた。

そしてドレの最盛期に当たる1862年、エッツェル書店より、P-J・スタール〔エッツェルの筆名〕序文、41葉の挿絵から成る豪華装丁版『ペロー寓話集』が出版された⁵。「赤ずきん」、「親指小僧」、「眠れる森の美女」、「サンドリヨン または小さなガラスの靴」、「長靴をはいた猫」、「巻き毛のリケ」、「ロバの皮」、「妖精たち」、そして「青ひげ」という構成である。一卷60フランの豪華本、42部限定の制作だったが、2年後には早くも再版され、これもまたヨーロッパの諸都市で翻訳版が出た。以降はまるで命を削るかのように、国内外のすぐれた文学作品の挿絵に集中的に取り組んでいく。ざっと眺めるだけでも、『ミュンヒハウゼン男爵〔ほら吹き男爵〕の冒険』(1862)、シャトーブリアンの『アタラ』(1863)、セルバンテスの『ドン・キホーテ』(1863)、『千夜一夜物語』より「船乗りシンドバッドの冒険」(1865)、ゴッティエの『キャピテン・フラカス』(1866)、ラ・フォンテーヌの『寓話集』(1868)、ミルトンの『失楽園』(1866)、テニスの『国王牧歌』(1868)と、常人には想像もつかない圧倒的な仕事量である。そして、とくに優れた彫り師のピサンと組んだ『ドン・キホーテ』は、後述するようにゾラをはじめ多くの文学者がセルバンテスの文学的想像力の豊饒さを再発見するきっかけを作った。そして1866年には、ウルガタ訳の『新旧約聖書』全2巻が刊行され、ヨーロッパ中にドレの名声が確立されたのである。

3. 同時代の批評家から見たドレの想像力

パリでの活躍がどれほど華々しかろうとも、ドレの心は幼少期を過ごしたア

5 このうち「ロバの皮」が韻文、その他は散文作品である。ドレのカタログ編集者ルイ・デゼの注釈によれば、多くのエディションには40の図版しか掲載されていない。最後の1点は、「妖精たち」に寄せられた《末娘を前にした王子》である。Cf. Louis Dézé, *Gustave Doré. Bibliographie et catalogue complet de l'œuvre*, Paris, Éditions Marcel Scheur, 1930, p. 63.

ルザスに強く結ばれていた。それを表すのが、ちょうどペロー『昔話集』の同年に描かれた油彩《空と大地の間》(1862)である。野原で風揚げに興じる子どもたち——おそらくはドレ自身に残る記憶——を描いた風景画だが、画家の視点は遠景に浮かぶストラスブール大聖堂の尖塔と同じ高さにフォーカスしている。中空に翻る風は黒ツグミに食い破られ、別の風に結ばれた宙ぶりのカエルを丸呑みにしようと、アルザスの象徴であるコウノトリが大口をあけて飛翔してくる。美術アカデミーの教育に忠実な画家ならまず思いつかない構図、大胆なデフォルメも辞さず、空と大地を往還しながらモチーフの動きやサイズを調節する視点は、1860年代以降の作品に顕在化する特徴である。マクロの世界とミクロの世界を貪るように見渡す眼差しは、ベンヤミンが『パサージュ論』において「パノラマ文学」と呼んだ、19世紀フランス特有の百科事典的な世界の捉え方に合致する。

しかしドレの挿絵があまりに読者の求めるものを具現化していたがゆえに、この画家を美術界にどう位置づけるべきか、同時代の批評家が見定めることはかえって困難であった。ドレは「風刺画家 caricaturiste」、「素描家 dessinateur」、「挿絵画家 illustrateur」、「版画家 graveur」、「画家 peintre」といくつもの肩書を持つが、「芸術家 artiste」としてはつねに留保付きの評価を受け、まさに天と地の間に宙ぶりにされていた。パリに来て間もない16歳の頃、アリ・シェフェール(1795-1858)⁶のアトリエに学び、「官展」にリトグラフを発表する機会を得たドレは、1850年代以降サロン入選に積極的な意欲を示し、晩年まで出品し続ける。油彩においては歴史画や戦争画の主題を多く手がけたが、1857年に優秀賞を得たアルプスの風景画を超える評価が与えられることはなかった。創意に富んだ天性の想像力は、ほとんどの批評家にとって否定しがたい美質だったが、既存の様式どれにも分類できない画風は困惑をも誘った。換骨奪胎を得意とするドレは、グランヴィルやトニー・ジョアノなどの風刺画家はいうにおよばず、ドラクロワのロマン主義、またアングルやジェロームなど

6 シェフェールは19世紀前半に活躍したアカデミーの画家で、プリュードンとゲランのアトリエに学び、七月王政期の官展には《パオロとフランチェスカ》(1835)をはじめ、ダンテやシェイクスピア、ゲーテの文学に着想を得た作品を多数出品していた。ロマン主義の旗手の一人として人気を博し、国王ルイ＝フィリップ一家との親交から実質的な公式画家でもあった。

新古典主義の画家にも明らかに影響を受けている。しかも人物や構図の借用は、ドーミエやクールベ、マネなど流派を問わず同時代の画家から遠慮なく行われた。

当時挿絵画家であるがゆえの呪縛に苦しんだのは、ドレひとりではない。周知のとおり、寓意画や宗教画を頂点とする伝統的な絵画芸術において、版画はもっとも下位のジャンルとみなされていた。たとえば七月王政期に活躍したドーミエは、「風刺画家」に対する偏見から抜け出せず、1860年代にはほとんどリトグラフから離れて油彩画に集中した。こうした美術界での序列とは別に、出版業界における編集者と作家、挿絵画家の関係もまた対等ではなかった。ラ・フォンテーヌ『寓話集』(1839)が人気を博し、バルザックやデュマ、ゴーティエに挿絵を寄せたグランヴィルも、イメージをテキストに従属するものとみなす風潮に抗い続けた先駆者である⁷。いっぽう図像が文字を脅かすことを憂い、挿絵本に敵意を隠さない作家も少なからずいた。ウジェーヌ・ペルタンは『新バビロン』(1862)において「今日の人々はもはや一冊の傑作を読むのではなく、ページを眺めて紙をめくるだけだ⁸」と嘆き、挿絵が古典文学の読書体験を希薄にすると警鐘を鳴らした。『1859年のサロン』において想像力を「諸能力の女王」と称揚し、後期の美術批評で積極的に腐食銅版画を取り上げたボードレールも、ドレのことはほとんど黙殺している。扉絵や装飾挿画^{ヴィニエツト}を散りばめた挿絵本の氾濫を、フィリップ・アモンは「イメージによる侵略の世紀」と呼ぶが、ドレは望むと望まざるにかかわらず、複製芸術の功罪を象徴する存在となりつつあった。

同時代でとりわけ早くドレについて論じ、高く評価したのはテオフィル・ゴーティエである。「芸術のための芸術」のスローガンで知られる作家は、1856年12月21日の『アルティスト』誌において、若き「芸術家」(artiste)の旺盛な創作意欲と変幻自在な想像力を称賛した。

7 J.-J. グランヴィル (1803-1847) は、ドーミエと同時代の風刺画家。彩色石版画集『当世風変身譚』(1829)や木版画集『動物たちの私的・公的生活情景』(1842)で動物の擬人化というスタイルを確立するが、晩年の『もうひとつの世界』(1844)では一転して夢幻的で不可思議な世界観を創出し、死後にシュルレアリストたちを中心に再評価された。

8 Eugène Pelletan, *La Nouvelle Babylone*, Paris, Pagnerre, 1862, p. 207.

ギュスターヴ・ドレは現実的であると同時に空想的 (à la fois réaliste et chimérique) でもある。彼はユゴーが老アルブレヒト・デューラーを指して語った、あの幻視者の眼でものを見る。古代ローマ人は *portentosus* という形容詞を用いたが、われわれは異常な、並外れた、驚異的なものを示すに相当する言葉を持たない。しかしドレの才能を形容するためには、その言葉以上にふさわしいものはない⁹。

ドレの両義性は、詩人の「現実的であると同時に空想的」という表現に要約されている。ヨーロッパ各地を旅し、とくにアルプスやスコットランドの雄大な風景を愛したドレは明確にロマン主義の影響を受けている。しかし自然の表現についてはクールベやバルビゾン派にも学んでおり、美術潮流の転換期にあって模索したのは現実と夢の融合であった。

よく言えば多彩で柔軟、悪く言えば折衷主義的なドレの作風に初め魅せられ、のちに評価を一変させたのは、1863年に文壇デビューしたエミール・ゾラ (1840-1902) である。当時ゾラが勤務していたアシェット書店から出版された『ドン・キホーテ』について、『リール大衆新聞』に寄せたごく初期の評論では、熱狂的な賛辞を惜しまず、挿絵の力に引きずられて貪るように物語を再読したことを率直に告白する。幼馴染のポール・セザンヌとともに、文学と絵画の共闘を模索していた23歳のゾラは、「詩人」と「画家」よりも「小説家」と「挿絵画家」の組み合わせに、独創的な傑作を生み出す可能性を見出した。

人はこれを、作品に挿絵を描くという。だが私は作品を作り直しているといおう。ひとつの傑作の代りに、人間の精神は2つの傑作を数えているのだ¹⁰。

ドレは作品を「作り直す *refaire*」というゾラの指摘は、まさしく作品の核を成す複数の要素を瞬時に察知し、視覚的に構成するドレ特有の創作技法を言い

9 Théophile Gautier, « Gustave Doré », *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, 21 décembre 1856, p. 17.

10 Émile Zola, « Don Quichotte de Gustave Doré », *Journal populaire de Lille*, 21-24 décembre, 1863, in *Œuvres complètes*, Henri Mitterand (éd.), Paris, Nouveau Monde Éditions, t. I, 2002, p. 357.

表している。しかし、1865年12月14日の《サリュ・ピュブリック・ド・リヨン》紙に発表された「ギュスターヴ・ドレ」では、一転して批判的な論調に変わる。ゾラは画家を「当代でもっとも風変わりで、面白みのある人物の一人」であり、「巨匠の深みや確かさはないにしても、神童の生気やひらめく直感がある」と豊かな天分を認めつつも、成功に引きずられて同じ手法や効果を繰り返す用い、「柔和」か「陰鬱」、あるいは「怪奇的」か「幻想的」、どちらかのトーンしか表現しないことを惜しむ。また、「夢の国のただ中にある妖精の住処」に暮らし、モデルの観察と研究を怠っているとも指摘する。

ギュスターヴ・ドレは、一言でいうならば即興家 (improvisateur)、これまででもっとも優れた鉛筆の即興家である。彼はデッサンも彩色もしない。即興するのだ。[...] 己の着想を温めて彫琢することも、いかなる準備習作を作ることもないのである。着想は瞬時に浮かび、稲妻の素早さと眩しさと彼を打つ。[...] その手に鉛筆を握ったとたん、願わずとも善きミュージズが姿を現す。彼女は常にそこに、詩人の隣にいて、両手を光と闇で一杯にして、甘美なヴィジョンや凄絶なヴィジョンを惜しみなく与えてくれ、彼は熱に浮かされたような素早い手つきでそれをなぞる。ドレにはあらゆる事象に関する直感があり、他の者が現実を彫り上げるように夢想を鉛筆で描くのである¹¹。

このようにゾラは、自らを「一人のリアリスト」(un réaliste)、ドレを「観念論者」(l'idéaliste)と呼び、後者を形容するに当たり「即興」、「ヴィジョン」、「夢想」といった語を否定的なニュアンスで用いる。これは作家自身がロマン主義からの脱却を図り、セザンヌやマネなど「現実を描く画家」、すなわち同時代の風景や風俗を通して色彩や形象を研究する芸術家に接近していたからに他ならない¹²。最後にゾラはドレに、奇抜な才能で「悪夢と幻影、神の天と地」

11 エミール・ゾラ『美術論集』三浦篤・藤原貞朗訳、「ゾラ・セクション」第9巻、藤原書店、2010年、173頁。

12 自然主義者ゾラ自身も夢幻的な作品に惹かれる傾向があった。アンリ・ミットランの注釈によれば、ゾラは画家の想像力が奔放に発揮された『ガルガンチュアとパンタグリュエル物語』、『神曲』、『ペロー昔話集』などは評価していたという。

を創造するのではなく、じっくりと「真なるものの研究」に向かうべきだと進言する¹³。

若きゾラの批評は、はからずも1870年の第二帝政終焉後にドレが陥る一種のアナクロニズムを予言していた。普仏戦争敗北を機に、アルザス出身のドレは愛国主義的な傾向を強める。また1870年代のロンドン滞在を経て、産業化した木口木版画の限界を自覚し、木炭画、水彩、エッチング、彫刻などさまざまな技法に軸足を移す。一枚の画面に静と動を表現するドレの本領は、印刷工の手を経由しない習作や水彩画、木炭画にこそ発揮されたのかもしれない。挿絵本の集大成となるアリオストの『狂えるオルランド』（1879）は好評を博したが、すでにパリではマネの影響を受けた印象派の画家たちが、主題や物語性に依存しない風景画・風俗画によって、アカデミーの外で新たな潮流を生み出しつつあった。それでもドレは油彩画家としての成功を求め、『曲芸師たち』（1874）や『法廷を出るキリスト』（1876-83）などの大作をサロンに発表した。望む評価は得られなかった。1883年には過労のため体調を崩し、51歳で短い生涯を閉じる。挿絵画家としての最後の作品は、1884年に死後出版されたE. A. ポーの長編詩『大鴉』であった。死の間に描いていたのは、シェイクスピアの『マクベス』に寄せる挿絵だったという。旧友ナダールが撮影した死の床のドレは、黒々とした髪に豊かな口ひげをたくわえた姿であった。

おわりに

本稿では、19世紀に著しく発展した出版文化を体現する人物として、また作者と読者の橋渡しの象徴として、挿絵画家ドレの画業を見直してきた。ヴィクトール・フルネルは『同時代のフランス人芸術家』（1884）において、ドレの生涯と功績について詳述し、「ドレは三文記者や歌謡作家たちの中に迷いこんだひとりの叙事詩人である」と敬意をもって結んだ¹⁴。以降はまるで魔法

13 このテキストは親友セザンヌと切磋琢磨し、ゾラ独自の自然主義美学を練り上げる時期に書かれ、有名なマネ論を含む美術批評集『私の憎悪するもの』（*Mes haines*, 1866）に収録された。

14 Victor Fournel, *Les Artistes français contemporains : peintres, sculpteurs*, Tours, Alfred Mame et fils, 1884, p. 484.

が解けたかのように、ドレに関する出版物や展覧会は激減し、1930年のヴァルミー＝ベイスによる伝記以外にはまとまったモノグラフもほとんどない¹⁵。それもそのはずで、ベル・エポックの芸術界では、モローやルドンに触発された象徴主義運動や、ロートレックやシェレに代表される抽象的なグラフィック・アートなど、大きな変革が起こっていた。「サンドリヨン」のイメージもまた、マスネのオペラ《サンドリヨン》(1899)のポスターを手がけたエミール・ベルトランによるアール・ヌーヴォー風のイラストに上書きされる。

劇作家デュマ・フィス、音楽家オッフエンバック、建築家シャルル・ガルニエなど、生前の成功の輝かしさゆえに没後語られなくなった第二帝政期の芸術家は珍しくないが、絵画の領分でそれに当たるのがドレなのかもしれない。稀代の挿絵画家が忘却の灰の中から蘇るには、それからさらに半世紀を要した。アニメーションやデジタル技術が発展し、古典を翻案したさまざまな映像作品が世に送り出される中で、それらのデザイン、背景、舞台装置の源泉となったドレのおびただしい挿絵が再び脚光を浴びたのである。まるでデジタル社会の大海原の中から、ガラスの靴の正当な持ち主が見出されたかのように。わたしたちは意識するとせざるにかかわらず、天と地の間を奔放にかけめぐる想像力を駆使し、純粹にテキストとして読まれていた古典を次々と同時代によみがえらせたドレの影響下にいるのだ。

15 Jean Valmy-Baysse, *L'Art et la Vie. Gustave Doré*, Paris, Éditions Marcel Seheur, 1930.