雑誌『イマージュ』と挿絵画家フェリックス・ヴァロットン

杉山菜穂子

はじめに

芸術としての木版画の復権を掲げて創刊された文芸雑誌『イマージュ』[1]は、1896年12月から1897年12月にかけてパリの出版社アンリ・フルーリより刊行された月刊誌である[2]。わずか1年で終刊となったが、全12号には多くの文学者・批評家が寄稿し、木版画に限らず版画芸術や装飾芸術全般について幅広く議論が展開された。多くの芸術家たちによるデッサンや版画が誌面を飾り、版画が付録としてつけられた。

吉野石膏美術振興財団アートライブラリーでは、西洋の貴重資料を収集しており、近代の作家が関わった出版物のひとつとしてこの雑誌『イマージュ』を12巻揃いで収蔵している[3]。さらに、第3号の挿絵をもとに限定部数で刷られて販売された単独の版画として、フェリックス・ヴァロットン(1865–1925)が手掛けた木版画《茂み》[4]を所蔵する。ヴァロットンの版画作品については、第9号の誌面にも挿絵《冬の日》と《夏の日》があり、これらは、19世紀末の木版画復興の立役者のひとりとなったヴァロットンによる挿絵の貴重な作例と言える。本稿では、雑誌『イマージュ』の創刊経緯や当時の版画芸術の興隆に果たした役割を再考するとともに、ヴァロットンの版画制作、とりわけ挿絵の制作と『イマージュ』との関わりについても考察する。

Ⅰ. 雑誌『イマージュ』創刊の経緯と背景

19世紀末、パリを中心に版画芸術は美術史上かつてないほどの興隆をみせ、様々な分野や地域に波及した[5]。『イマージュ』の創設に携わり、その理論的支柱となった美術批評家ロジェ・マルクス(1859–1913)は常にその渦の中心にいた人物と言える。ここでは、『イマージュ』創刊に至るまでの版画芸術を取り巻く状況を、ロジェ・マルクスの批評活動とともに概観してみたい[6]。

大衆文化の領域では、トゥールーズ=ロートレックやミュシャといった「アーティスト」たちによる、デザイン性が高く色鮮やかなリトグラフのポスターが制作され、これまで広告でしかなかったポスターが芸術の域まで高められた。また、「自由劇場」や「制作座」といった前衛的な劇場では芸術家がデザインしたプログラムが配布された。こうした大衆向けの版画に対して、より個人的な収集を対象にした版画作品も数多く作られた。特に作家が描いた線をそのまま写し取るリトグラフはオリジナリティを有するものとして人気を博した。写真製版技術の発達によって挿絵としての木版はすでに衰退しつつあったが、その一方で、日本の浮世絵の影響などもあり、ポール・ゴーガンやフェリックス・ヴァロットンらは木版画の技法に再び目を向け、新たな芸術表現を追求する動きもあった。「愛好家(アマトゥール)」と称された収集家たちは、油彩画よりも容易に手に入る版画を個人的に購入しコレクションした。

大衆向けの版画と個人向けの版画の対比を象徴的に提示したのが、ウジェーヌ・グラッセが1897年に雑誌『レスタンプ・エ・ラフィッシュ[版画とポスター]』のために制作したポスターである(図1)[7]。大衆的な「ポスター」を薄着の女性、愛好家のための「版画」を黒い服を着た女性の姿でいかにも対照的に描き、当時の版画の二つの側面を表

現している。ここに描きこまれているのが、コレクターが版画を保管するために用いられた紙挟み(ポートフォリオ)である。アール・ヌーヴォーのデザイナーであるモーリス・ピラール・ヴェルヌイユ(1869－1942)によってデザインされた『イマージュ』第5号の表紙(図2)は、まさにこうした版画愛好家の趣味を体現している。女性の足元には版画の入った紙挟みが置かれ、女性が腕を載せているのは紙挟みを置いておくための専用の台である。ロジェ・マルクスは自身も美術品のコレクターで知られるが、書斎にいる彼の写真には、紙挟み専用の台から版画を取り出そうとしている様子が記録されている(図3)。このように愛好家たちは収集した版画を自室に保管し、時折ひそかに取り出しては鑑賞して楽しんだ。

『イマージュ』の各号に数枚だけ特別な刷りのオリジナル版画が挟み込まれているのは、こうした愛好家たちを対象とするものである。愛好家向けの版画雑誌や版画集刊行の動きは『イマージュ』以前に始まっていた。ロジェ・マルクスは1888年5月にオーギュスト・ルペールとともに多種多様な技法を含む版画集『レスタンプ・オリジナル』を出版している[8)]。1889年と1891年の3号で終刊となり、商業的にも失敗に終わったが、複数の技法による初めてのオリジナル版画集として版画史上で果たした役割は大きい。マルクスはこの最初の『レスタンプ・オリジナル』の序文[9)]において『イマージュ』に通じる版画芸術への考えを表明している。ここでマルクスが強調するのは、参加作家が独自性を有していること、そして作品自体もオリジナルであることである。他の作家の作品を版画に移し替えるに過ぎない複製版画ではなく、芸術家の個性の表出たるオリジナル版画の意義を唱え、愛好家たちがそうした作品に接する機会を創出することを目指した。またマルクスは、『レスタンプ・オリジナル』に先行し、1862年から67年までアルフレッド・カダールがエッチングのみを対象に刊行した『腐食銅版画家協会集』を念頭においてそれに批判的な姿勢をあらわにし、あらゆる技法を同列に扱うことの重要性を論じている[10)]。

図1　ウジェーヌ・グラッセ《版画とポスター》(『版画とポスター』誌のためのポスター)1897年、リトグラフ・写真製版、ファン・ゴッホ美術館

図2　モーリス・ピラール・ヴェルヌイユ『イマージュ』第5号表紙

さらにマルクスは1893年に、今度はアンドレ・マルティによるもうひとつの定期刊行の版画集『レスタンプ・オリジナル』にも序文を寄せた[11)]。2年間で10巻が刊行されたこの新たな『レスタンプ・オリジナル』は、購買者のターゲットを版画収集家や愛書家に絞ることで顧客の獲得に成功した。マルクスは「流派を問わず、才能のみを基準とした参加者の選択、驚くほど多様な技法などによって、この第二シリーズは実に独創的なものとなった[12)]」と述べ、ここでもまたオリジナル版画と複製版画の違いを強調し、版画が芸術家の自由で自発的な表現を有するのであれば、絵画と比較して劣るわけではないことを説いている。

こうした考えのもと、版画作品は絵画と同様に展覧会の形で公に展示されるようになる。美術批評家のフィリップ・ビュルティは芸術表現として版画を解放するた

図3　アンリ・マニュエル撮影《ロジェ・マルクスの書斎》、1910-13年頃、ナンシー派美術館

め、1889年から1894年まで「画家(パントル)=版画家(グラヴール)」展を主催した。「画家(パントル)=版画家(グラヴール)」という言葉には、主に画家として活動している作家によるオリジナルの版画作品という意味が込められている。展示会場では、絵画や素描と並んで版画が展示され、版画がほかの分野に劣ることない独立した芸術形式であることが強調された。この展覧会評を含めて、マルクスは「画家(パントル)=版画家(グラヴール)」について多数の文章を寄せており[13)]、とりわけ独自のアプローチでさまざまな版画技法を高い次元に引き上げた芸術家たちを称賛している。その中には、ジュール・シェレ、アンリ・ファンタン=ラトゥール、フェリックス・ブラックモン、『イマージュ』に参加する作家たちの名を見てとれる。

1896年末『イマージュ』の刊行に先立って、ロジェ・マルクスはパリに出版社「レスタンプ・ヌーヴェル」を設立した。目的は年に数回、限定版の版画を出版することであり、マルティの『レスタンプ・オリジナル』の方式に倣いつつ、より希少性を高める方向を目指した。限定部数の木版画、エッチング、ドライポイント、リトグラフは、年会費を払う会員向けに配布される仕組みであった。この第一弾としてメアリー・カサットによるドライポイント《女性と子供》が出版されたのは1897年10月であり、そのわずか2か月後には『イマージュ』の創刊号が刊行された。

II.『イマージュ』の特色と活動メンバー

このように19世紀末における版画は、大衆文化を広報宣伝するためのツールとして幅広く街路に流布する一方で、限られた層の愛好対象となり、さらには「美術品」として絵画に肩を並べる存在として称揚された。その最中に刊行された雑誌『イマージュ』は、こうした版画芸術を取り巻く重層的で多面的な状況を反映したものと言えるだろう。

ロジェ・マルクスが中心となって発行された『レスタンプ・オリジナル』や『レスタンプ・ヌーヴェル』が主に版画の頒布を目的としていたのに対して、『イマージュ』が際立っているのは版画雑誌としての芸術性と文芸雑誌としての文学性の両立であろう。『イマージュ』第1号の冒頭では、1888年版『レスタンプ・オリジナル』ですでに表明されていたマルクスの理論を引継ぎ、「版画」「画家」の区別なく多様なジャンルの作家とさまざまな技法の版画が取り上げられ、オリジナルかつ未発表のものを扱うことが高らかに宣言されている。それだけではなく、『イマージュ』は、画家と文学者を隔てることなく扱い、挿絵とテキストを完全に統一することを目指した。以下にその冒頭部分を引用する[14)]。

> 「『イマージュ』は、特定の流派に偏ることなく、芸術家、作家、挿絵作家、版画家を同じ基準で評価し、挿絵とテキストの完全な統一を目指し、オリジナルかつ未発表のもののみを提供することを目的としています。『イマージュ』は、年代記、ファンタジー、物語、詩、研究、楽譜、美術評論、演劇、コンサート、ファッションを掲載します。」

一方で挿絵は木版であることを重視し、その伝統や希少性が強調される。

> 「『イマージュ』の目新しさは、挿絵の手段として木版画だけを使用することです。木版画だけがタイポグラフィーと密接に結びついています。木版画だけが、15世紀の木版画家たちの仕事を継続し、印刷技術を世に知らしめた素晴らしい挿絵の伝統を継承することを可能にします。木版のあらゆる用途を人々に理解してもらうため、『イマージュ』は、小型ナイフやビュラン(ノミ)で彫刻したオリジナル版画を、モノクロまたはカラーで印刷して出版します。また、画家、彫刻家、デザイナーに木版画の試作を制作してもらう予定です。雑誌のすべての版木から、多くのアーティスト・プルーフが印刷される予定です。縁飾り、装飾文字、柱頭飾りは、誌上で繰り返し登場することはありません。」

『イマージュ』では購読者の支払う額によってランクが設けられた。単独の購入は1号2.5フランで、年間購読料が25フランである通常の版とは別に、豪華版が2種類用意され、そのうち特に年間購読料200フランの購読者版は150部限定で刷られる希少性の高いものであった。加えて特徴的なのは、使用した紙の種類に言及している点で、全体の印刷にはマレ紙が使用され、表紙と木版画はアルシュ紙を使用されていることが明記されている。とくに「アルシュ紙」は、高級紙として重宝され芸術家による豪華出版物にしばしば使用された。『イマージュ』誌は美術雑誌であると同時に、文芸・批評誌としての側面も重視されていた。そのため判型は、批評に重点を置いた文芸雑誌『ラ・ルヴュ・ブランシュ』(16.5 × 25.5 cm)よりは大きく、A4程度(30.5 × 23.4 cm)である。一方、オリジナル版画の頒布を目的としたマルティの『レスタンプ・オリジナル』誌は、主に室内に飾る想定で制作されたため約60 × 43 cm の表紙にほぼ同寸の大判の紙に刷られた版画が提供された。それと比較すると『イマージュ』の版画は物理的なサイズの点で劣ると言わざるを得ないため、彫師や刷り数、そして紙の質にもこだわることで補完し、作品としての版画の価値を維持しようとしていることが見てとれる。

図4　アンリ・ベレリ・デフォンテーヌ『イマージュ』第12号口絵、1897年12月

最終号である第12号の口絵にはベレリ・デフォンテーヌ(1867–1909)がデザインした『イマージュ』のタイトルと挿絵が掲載されており、この雑誌にかかわったメンバー構成を知ることができる(図4)。

「『イマージュ』木版画を挿絵とする文学と芸術の雑誌
この雑誌はフランス木版画協会によって設立され、ロジェ・マルクスとジュール・レが文学的な監修を行い、トニ・ベルトラン、オーギュスト・ルペール、レオン・リュッフが芸術的な監修を行って刊行された。フルーリ出版カプシーヌ大通り1番地」

文学的監修者のひとりであるジュール・レ(1872–1943)は作家・美術批評家として『イマージュ』に多くの記事を寄稿したが、指導的立場を担ったのはこれまで一貫して版画の普及に努めてきたロジェ・マルクスの方であった。マルクスは同時代芸術の総合的な批評や研究に加えて、1896年『ガゼット・デ・ボザール』紙上で画家(パントル)=版画家(グラヴール)のモノグラフ記事の連載を始めたばかりであった[15]。この手法を引継いで『イマージュ』誌に寄稿した11人の作家についての文章「作家のポートフォリオ Cartons d'artistes」によって、マルクスは画家(パントル)=版画家(グラヴール)の個別研究を体系化していった[16]。そこにはジュール・シェレやウジェーヌ・カリエール、ピエール・ピュヴィス・ド・シャヴンヌ、オーギュスト・ロダン、エドガー・ドガらについての論考が含まれている。

図5　アンリ・ド・トゥールーズ=ロートレック『イマージュ』第11号表紙

『イマージュ』の出版を行ったアンリ・フルーリ(1862–1961)は、1895年にパリのカプシーヌ大通りに美術専門の出版社を設立、その後20年以上にわたって出版や版画の刊行に携わった。彼の功績の一つは、トゥールーズ=ロートレックとの協同である。なかでもジュール・ルナールの『博物誌』(1899年)はロートレックの表紙と挿絵22点を含む100部限定で刷られた豪華版の挿絵本であった。『イマージュ』誌においてトゥールーズ=ロートレックは、第11号の表紙のデッサンを担当している(図5)。女優マルト・

メロをモデルに大胆にトリミングされた構図の表紙には、トゥールーズ=ロートレック独自のデザインによる素朴で味わいのある文字も入っており、これらはロートレックのポスターのデザインにも見られるものである[17)]。なおフルーリは、1921年にロートレックの作品の後刷り出版や、1927年にはジョワイヤン著の2巻本のロートレックの伝記本を出版した[18)]。

『イマージュ』のマネージング・ディレクターであったトニ・ベルトラン(1847－1894)は、ナビ派による挿絵の豪華本のための彫りを担当するなど、版画家としての腕も一流であった[19)]。ベルトランはロジェ・マルクスやオーギュスト・ルペールとともに1888年版の『レスタンプ・オリジナル』誌の出版にも携わったのち、『イマージュ』では「責任者 Le Géant」との肩書で、木版の歴史と課題についての文章を寄せている。「書物の友人たち、愛好家たち、そして芸術家たちへ」[20)]と題されたこのテキストでは、写真製版の発達により安価な印刷物が出回り、その波が挿絵本の業界にまで押し寄せていることに懸念を表明している。同時に作家たちが版画制作において写真を利用することが想像力の衰えや芸術的に面白味をなくしていることにつながっていると述べる。そして最後に、偉大なるルネサンスのパトロン、メディチ家になぞらえながら、愛好家たちの団結によりこの木版技術が再び消滅することを阻止しようと呼びかけているのである。ベルトランはこうして『イマージュ』を理論的にリードしたのみならず、多数のページの版画の彫師としても活躍した。

同じく『イマージュ』の挿絵のデッサンや彫りを担当した版画家オーギュスト・ルペール(1849－1918)は、1872年、パリのアベス通りに版画工房を設立し、『ル・モンド・イリュストレ』、『イリュストラシオン』といった初期の挿絵入り雑誌・新聞や『ル・マガザン・ピトレスク』のような百科全書的な月刊誌のために多数の版画を作成した。また、創設者のひとりとして挙げられたレオン・リュッフ(1864－1951)は実質的にこの雑誌のアート・ディレクションを務めた。実際、レオン・リュッフは他の仕事の成功とともに『イマージュ』の編集によって、1900年の万国博覧会で金メダルを獲得している。のちに装飾芸術全般を扱った『装飾芸術はすべての人々のために』[21)]を刊行しているように、『イマージュ』においても装飾的な要素の決定に必要不可欠な人材であったことがうかがえる。

こうして見ると、ロジェ・マルクスをはじめとして、当時のパリにおいて版画の流通に関する分野を盛り立てた批評家や編集者、版画家や出版人が携わり、その多彩な経歴を背景といて出版されたのが雑誌『イマージュ』であったことがわかる。そして彼らは『イマージュ』廃刊の後もさまざまな形でパリの版画芸術にかかわっていった。彼らが結集して立ち上げた「フランス木版画家協会 Corporation française des gravure sur bois」は『イマージュ』の廃刊と共に自然消滅してしまったが、のちに1911年にパリで設立され、フランスの木版画および版画愛好家の団体となる「創作木版画協会 Société de la gravure sur bois originale」の前身となったのである。

次に『イマージュ』に参加した作家を見ていこう。『イマージュ』は木版画挿絵を掲げた雑誌ではあるが、作家のジャンルは多岐にわたっている。ここでは一部を紹介するにとどめるが、それでもその多様性は見て取れるだろう。

各号の刊行月と表紙のデッサンを担当したのは次の画家である。

1. 1896年12月　表紙：アルフォンス・ミュシャ
2. 1897年 1月　表紙：ジョルジュ・オリオール
3. 1897年 2月　表紙：ジョルジュ・ド・フール
4. 1897年 3月　表紙：ガストン・ダルブール
5. 1897年 4月　表紙：モーリス・ピラール・ヴェルヌイユ
6. 1897年 5月　表紙：ジャック・ドローグ
7. 1897年 6月　表紙：アンリ・ベレリ=デフォンテーヌ
8. 1897年 7月　表紙：ポール・ベルトン

9. 1897年 8月 表紙：ヴィクトール・プルーヴェ
10. 1897年 9月 表紙：ウジェーヌ・ベルヴィル
11. 1897年10月 表紙：アンリ・ド・トゥールーズ=ロートレック
12. 1897年12月 表紙：マルセル・ルノワール

本文とは別刷りで差し込まれた木版画は各号に2 〜 3枚含まれている。下絵を制作した作家と彫った作家が異なるものもあれば、作家自身によるオリジナルの版画もあった。後者のなかには、リュシアン・ピサロ（第1号）、ジョルジュ・ジャニオ（第2号）、トニ・ベルトラン（第3号、第10号）、ジョルジュ・デスパニャ（第7号）、ジャン・エミール・ラブルール（第8号）、アドルフ・アルダイユ（第10号）、ジュール・レオン・ペリション（第12号）がいる。

そのほかに本文の挿絵の素描を担当した画家としては、エドモン=フランソワ・アマン=ジャン、ジャック・ブランシュ、フェリックス・ブラックモン、ウジェーヌ・カリエール、ジュール・シェレ、シャルル・コッテ、モーリス・ドニ、ポール・エルー、エルマン・ポール、アントニオ・デラ・ガンダラ、オーギュスト・ルペール、オーギュスト・ロダン、アルマン・セガン、シャルル・シュワベ、アルフレッド・スタンラン、キース・ヴァン・ドンゲン、アンリ・リヴィエールらがいる。また彼らに加えて、版画の「彫り」を担当した作家も一覧になって掲載され、なかにはジャック・ベルトラン、トニ・ベルトランら多数の版画家たちの名が連なっている。

美術批評家としては、アルセーヌ・アレクサンドル、モーリス・バレス、ロマン・クーリュス、ギュスターヴ・ジェフロワ、レミ・ド・グールモン、フランツ・ジュールダン、ジョルジュ・ルコント、アンリ・ド・レニエ、エミール・ヴェルファーレン、J-K・ユイスマンス、ステファン・マラルメ、エミール・ゾラ、ギュスターヴ・カーン、アンドレ・メレリオ、ジュール・ルナール、カミーユ・モークレールらがおり、流派や主義主張の壁を越えて参加していることがわかる。

版画の技法の幅広さに留まらず、芸術の分野やジャンルを横断しての参加があったことは『イマージュ』の理念の表れであると同時に、幅広い購読者を想定した出版事業としての特色の一つともいえるだろう。この時代、ロジェ・マルクス自身がそうであったように批評家は愛好家であり、作家が収集家でもあった。版画芸術を生み出し流通させる側とそれら受容・消費する側は表裏一体の関係であったと言える。『イマージュ』には、その双方を視野に入れた、バラエティに富んだ作家の選定とジャンル横断の誌面構成の工夫を随所に見ることができる。

Ⅲ.『イマージュ』におけるフェリックス・ヴァロットン

ヴァロットンは画業の初期にあたる1890年頃から、経済的な理由でモード雑誌の挿絵を手掛け、1894年以降はパリの風刺雑誌や前衛的な文芸雑誌にも数多くの挿絵を提供した。下絵を制作することもあれば木版画によるものもあったが、いずれにしてもヴァロットンにとって挿絵の仕事は、油彩画や版画制作の傍ら断続的に行われた馴染み深い仕事であったと言えるだろう。『イマージュ』誌において最初に登場するヴァロットンの挿絵である《茂み》は、1897年2月刊行の第3号の誌面に掲載されたもので、ジュール・ルナールの詩の見出しとして制作された[22]（図6）。白抜きによる「SOUS-BOIS」の題字の背景にはさまざまな種類の木々が生い茂る森が描き出され、ルナールがロマン・クーリュスに宛てて書いた詩の内容と呼応している。右下にはヴァロットンの木版画によく見られる「FV」のイニシャルが版面に入れられている。吉野石膏美術振興財団ではこの雑誌本体とは別に、限定部数で版画として販売された木版画を所蔵しており、その下部にはトニ・ベルトランのサインと、「L'Image」の印が押されている（図7）。『イマージュ』本体の最終頁の価格表によるとヴァロットンの《茂み》は25部のみ限定の刷りで、1点が10フランとなっている。雑誌の購読者で誌面の挿絵が気に入った場合は別に注文すればこうした希少性の高い単体の版画として購入することができるシステムだった。

図6　フェリックス・ヴァロットン《茂み》『イマージュ』第3号掲載ジュール・ルナールによる詩の挿絵、1897年2月

図7　フェリックス・ヴァロットン《茂み》(『イマージュ』第3号挿絵)、1897年

詩の作者はフランスの小説家・詩人で劇作家としても知られるジュール・ルナール(1864−1910)で、ヴァロットンとはこの共作以前にも交流があった。ルナールとヴァロットンが知り合ったのは1894年4月『ラ・ルヴュ・ブランシュ』誌の仕事においてであったと考えられる。1888年にベルギーで創刊され、1891年にパリに編集部を移した文芸雑誌『ラ・ルヴュ・ブランシュ』は、作家、思想家、詩人、芸術家、劇作家などが参加し、先進的な文芸批評の色合いが濃い。一方、ナビ派など前衛画家による挿絵も主要な呼び物であり、ヴァロットンも挿絵画家として参加した。一時的に企画された付録の『ニブ』は、作家と版画家が相互に言葉とイメージを交錯させる実験的な場ともなった。ヴァロットンは1895年2月15日号付録の『ニブ』において、ルナールとのコラボレーションを行っていた(図8)。ルナールの簡素な文体とヴァロットンのユーモラスな挿絵の組み合わせは好評を博し、1896年にはルナールの『愛人』と『博物誌』がヴァロットンの挿絵入りで刊行されている。『イマージュ』の刊行時すでにヴァロットンは、挿絵画家としても傑出した存在だったと言える。

一方、『イマージュ』掲載のルナールの詩「茂み」は、冒頭に記されているように[23)]、作家仲間のロマン・クーリュスにあてられた内容であることがわかる。ヴァロットンはこのクーリュスともまた、様々な形で接点を持っていた。クー

図8　アンリ・ド・トゥールーズ=ロートレック、ジュール・ルナール『ニブ』1895年2月15日号　三菱一号館美術館

図9　ルイ・アルフレッド・ナタンソン撮影写真、1899年、向かって左からケル・グザヴィエ・ルーセル、エドゥアール・ヴュイヤール、ロマン・クーリュス、フェリックス・ヴァロットン

リュスは『ラ・ルヴュ・ブランシュ』誌で1894年から1897年まで演劇コラムを担当、ほかにも幻想小説や短編小説等数多くの文章を寄せ、ヴァロットンだけでなくヴュイヤールやケル=グザヴィエ・ルーセルらナビ派の作家たちとも交わった(図9)。1894年、ヴァロットンは木版画によるクーリュスの肖像画を制作している(図10)。ヴァロットンはその後、1896年には『ラ・ルヴュ・ブランシュ』誌上でクーリュスによる『エクソデスとバラード』[24]に挿絵を制作、『イマージュ』刊行と同年の1897年には、クーリュスの戯曲「病める子ども」のプログラムを手掛けている(図11)。

したがって《茂み》は、ルナール、クーリュス、ヴァロットンという3人の芸術家の関係性のなかで制作されたと考えることもできるだろう。後述する第9号のヴァロットンの挿絵についても同様のことが言えるが、『イマージュ』にはこうした作家同士の密な交流を背景としたジャンルを越えたコラボレーションが時折見られる。なお、クーリュスからルナールへの返答の詩として作られたと考えられるのが、1897年12月号(第12号)に掲載された「ハンモック」であり、挿絵のデッサンをナビ派と関係が深く木版画も手掛けたアルマン・セガン(1869–1903)が担当している[25]。

さて、『イマージュ』第9号となる1897年8月号には再びヴァロットンの作品が掲載された。作家マティアス・モルハルト(1863–1939)による詩《夏の日》《冬の日》を中心にして、それを取り囲むようにヴァロットンの挿絵が施され、見開き2ページの構成となっている(図12)。これらの挿絵もまた、個別の木版作品として25部限定の刷り、15フランで販売された(図13)。

マティアス・モルハルトはジュネーヴで生まれ、詩や戯曲、美術批評を手掛けた作家で、『ル・タン』[26]紙の編集者を務めジャーナリストとしての側面も知られる[27]。1883年からパリに定住し、フランスに帰化している境遇に加えて、スイスに同時代のフランスの近代美術を紹介する役割も果たした点もヴァロットンと共通している。モルハルトもヴァロットンも、ジュネーヴの有力紙『ガゼット・デ・ローザンヌ』に編集や寄稿で携わっていたため、直接の交流があった[28]。モルハルトは同紙において、1893年と1894年に立て続けにスイスの画家についての記事を執筆し、ヴァロットンを含め、ウジェーヌ・グラッセ、カルロス・シュワーベらを紹介した[29]。1894年2月27日、ヴァロットンは弟ポール宛の書簡の中でモルハルトに言及している。

図10　フェリックス・ヴァロットン《ロマン・クーリュス》1894年、木版、フランス国立図書館

図11　フェリックス・ヴァロットン《「病める子ども」(ロマン・クーリュスによる戯曲)のプログラム》1897年、ヴァロットンの下絵にもとづく製版、三菱一号館美術館

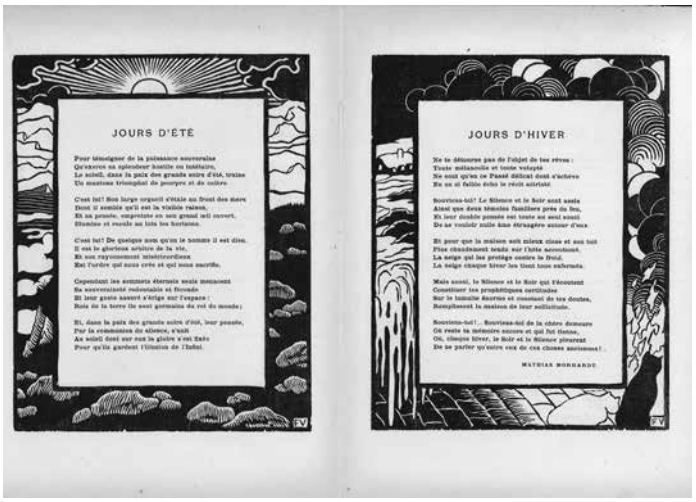

図12　フェリックス・ヴァロットン《夏の日》《冬の日》『イマージュ』第9号掲載マティアス・モルハルトによる詩の挿絵、1897年8月

図13　フェリックス・ヴァロットン《冬》1897年、木版、三菱一号館美術館

図14　フェリックス・ヴァロットン《滝》マティアス・モアハルト詩集『マルグリットの書』のための挿絵、1894年、木版、226×180㎜、フランス国立図書館

「(前略)私はモルハルトに会ったばかりだ。彼は、ジュネーヴでの講演と私の版画は成功だったと断言した。作品が売れたし、新たな支持も得られた。決して軽視できない成果だ[30]。」

木版画家としてのヴァロットンの評価においても、モルハルトは一定の役割を果たした。ヴァロットンの木版画を最初に大々的に取り上げたのは、1892年、オクターヴ・ユザンヌによる『芸術と思想』誌での批評[31]であるが、その翌年にはモルハルトも『ガゼット・デ・ローザンヌ』紙にヴァロットンを紹介している[32]。こうした経緯もあって、1894年、ヴァロットンに最初期に挿絵の仕事を依頼したのはこのモルハルトであったことは注目に値する。モルハルトによる詩集『マルグリットの書』[33]のための挿絵として2点の木版がヴァロットンによって制作され、1894年にシャルル・エギマンによってジュネーヴでの刊行が予定されていたものの、結局出版には至らず、別の出版社からアレクサンドル・ペリエの挿絵とともに1895年に刊行された。挿絵のうち1点は《水辺》と題された作品で、中央に本のタイトルを入れるための余白が取られている。もう1点は《滝》(図14)と題され、中央に配されたテキストの四辺を風景で装飾的に縁取るデザインや、太い線描で戯画化されて描かれた太陽と雲の表現に『イマージュ』の《夏の日》《冬の日》と類似性を見出せる。ヴァロットンが『イマージュ』でのモルハルトとの協同にあたって、実現することが叶わなかった最初の構想を念頭に置いていたことが想像できる。自身の評価を支えてくれた仲間とのコラボレーションを今度こそ成し遂げたいという思いがあったかもしれない。

このように『イマージュ』のために制作されたヴァロットンの版画挿絵は、いずれもそれ以前から交流があった芸術家仲間との協同制作であったと考えられる。当時既に版画家として名声を得ていたヴァロットン[34]が、『イマージュ』においては、その「売り」のひとつであった単体の版画ではなく、「挿絵」しか担当していないのは意外なことかもしれない。しかし実際には、多くの版画制作注文が舞い込み多忙を極める当時のヴァロットンにとって、仲間とのコラボレーションの貴重な機会となる「挿絵」の仕事であるからこそ、そこに参画する動機となるものだったのではないだろうか。それらは、テキストとイメージの見事な融合という形で成し遂げられ、ヴァロットンの挿絵画家としての仕事の重要な一端をなしている。

終わりに

再び『イマージュ』の意義に立ち返るとき、美術批評雑誌としての役割と愛好家向け版画の普及という両立の困難さゆえ、わずか12号での終刊に繋がってしまったことは想像に難くない。同じ文芸雑誌であっても、1889年の創刊から1903年まで長期にわたって続いた『ラ・ルヴュ・ブランシュ』誌は、戦略的に『イマージュ』より優れていたと言わざるを得ない。『ラ・ルヴュ・ブランシュ』では、挿絵はあくまでテキストを補完するものである一方、誌面で人気が出た作家の版画を別に出版する際にはその希少性を極限まで高めて商業的にも成功した。ヴァロットンが1898年にルヴュ・ブランシュ社から刊行した〈アンティミテ〉は、彼の版画の最高傑作となっただけでなく、希少性の証となる版木破棄証明の刷りや作家デザインのポートフォリオも付属して愛好家たちを大いに惹きつけたことであろう[35)]。

しかしながらヴァロットンにとって『イマージュ』のための制作活動は、そうした個別の版画制作とは別の意義を見出すことができるものだったのではないだろうか。本質的に孤独に作業する画家にとって、別の芸術家、すなわち他者とのかかわりの中でイマジネーションを操作するという意味では、挿絵の仕事は例外的なものであるともいえるだろう。そして何より雑誌や書物の挿絵を制作するには、限られた誌面やテキストとの関係性という制限のなかで、それを乗り越えるための装飾性・デザイン性が求められるが、『イマージュ』の挿絵においてヴァロットンはそれらを見事に成し遂げていると言えるだろう。ルナールの詩のための題字は、その文字のデザインや配置にもデザイナーとしてのヴァロットンの技量が見事に示されているし、モルハルトの詩を取り囲む《夏の日》《冬の日》は、装飾的に処理された自然や動物のモチーフが、文字組の魅力と相まってグラフィック作品としての魅力を放っている。『イマージュ』全体を見渡してみても、これほどテキストと挿絵が見事に調和しながらも斬新さを損なわないページは稀である。ここでは、テキストとイメージはどちらかがどちらかに対して服従することがない。まさに『イマージュ』が掲げた「挿絵とテキストの完全な統一」[36)]が実現されているのだ。

ヴァロットンは『イマージュ』のための挿絵を手掛けたのちしばらくして1899年に大画商ベルネーム・ジュヌの娘と結婚し、経済状況が好転すると、木版画制作から距離を取って絵画に打ち込むことになる。ヴァロットンが再び木版画に取り組むのは、第一次世界大戦勃発後1915年の《これが戦争だ》においてであった。しかしながらヴァロットンは、木版画制作を封印していた期間でも、例外的に本や雑誌といった書物の挿絵にかかわる版画の仕事は引き受けている。例えば1900年のパリ万国博覧会をテーマにした一連の木版画〈万国博覧会〉は、ニューヨークの『ザ・イラストレイテット・マンスリー・マガジン』誌に、スイス出身のジャン・ショプフェルが寄稿した記事の挿絵として提供したものであった[37)]。ここでヴァロットンが6点の版画に割り当てた縦長と横長のフォーマットは、出版物のレイアウトを熟考してのものであった[38)]。また、木版画ではないが、1902年には『アシエット・オ・ブール』誌の特別号に23点のリトグラフと1点の表紙からなる風刺的な一連の挿絵『罪と罰』を発表した。なお、1911年に制作された木版画2点《ホメロス胸像》および《愛書家》はミュンヘンの「Dr. Meszleny」のために手掛けたもので、画家自身の記録によれば前者もまた書物のための挿絵として制作されたものであった[39)]。以上のことからヴァロットン自身もまた、挿絵の仕事を単体の版画制作とは異なる創作活動として位置づけていたことがうかがえるのである。こうしたヴァロットンの挿絵作家、イラストレーターとしての仕事は、1894年に着手して以降、約30の雑誌や書物を通じて発表され、1,000点を超える作例が残されている。これまでヴァロットンの画業において挿絵は、油彩や単独の木版画と比較すると軽視されがちであったが、近年ようやく再評価が進み、ちょうど作家の没後100周年を迎える2025年を機に、ヴァロットンの挿絵総目録が準備されたことは画期的な研究成果と言える[40)]。ヴァロットンの挿絵の仕事の全体像が明らかになった時、雑誌『イマージュ』に掲載された挿絵の重要性と彼の画業における位置が一層明らかになっていくことを期待したい。

（すぎやま・なおこ）

註

1) 雑誌の正式名称は『イマージュ、木版画を挿絵とする芸術と文学の雑誌 *L'Image. Revue artistique et littéraire, orné de figures sur bois*』。本稿では省略して『イマージュ』とする。

2) 1896年12月から毎月1号刊行されたが1897年11月のみ刊行がなかった。

3) 吉野石膏美術振興財団では、リュシアン・ピサロによる《去年のバラ》(第1号付録)およびトニ・ベルトランによる《サン=ブリューの女》(第3号付録)等、付録としてつけられた版画を含む『イマージュ』全12巻を所蔵する。吉野石膏美術振興財団アートライブラリー所蔵の西洋の貴重資料については以下参照。西田有紀「吉野石膏美術振興財団アートライブラリー所蔵の貴重資料および主要貴重文献リスト(西洋編)」『調査研究報告書』第5号、公益財団法人吉野石膏美術振興財団、2023年、27–39頁。また、『イマージュ』は以下の展覧会にも出品された。「本と絵画の800年　吉野石膏所蔵の貴重書と絵画コレクション」練馬区立美術館、2023年2月26日―4月16日、2-27番。

4) 前掲展覧会図録、2-30番。

5) 19世紀末パリの版画芸術を取り巻く状況については以下を参照。「パリ・グラフィック――ロートレックとアートになった版画・ポスター展」図録、三菱一号館美術館、2017年。

6) ロジェ・マルクスの活動全般については以下参照。Méneux Catherine (dir.), *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin…*, Nancy : éditions Artlys, 2006 /*Critiques d'art et collectionneurs Roger Marx et Claude Roger-Marx 1859–1977*, Paris : INHA, 2006.

7) 前掲「パリ・グラフィック――ロートレックとアートになった版画・ポスター展」図録、17–19頁参照。

8) 福満葉子「『レスタンプ・オリジナル』という冒険」「レスタンプ・オリジナル――世紀末フランスの版画革命」展図録、石橋財団ブリヂストン美術館/石橋財団石橋美術館、2000年。ロジェ・マルクスによる序文(福満葉子訳)は13−16頁を参照。

9) Roger Marx (préf.), *L'Estampe originale*, premier album, mai 1888, Paris: Société L'Estampe originale, 1888.

10) 前掲「レスタンプ・オリジナル――世紀末フランスの版画革命」展図録、13頁参照。

11) Roger Marx (préf.), *L'Estampe originale*, première année, Paris : Édition du « Journal des Artistes », 1893–1894.

12) 前掲「レスタンプ・オリジナル―世紀末フランスの版画革命」展図録、16頁参照。

13) Roger Marx, « Les peintres graveurs », *Le Voltaire*, 29 janvier 1889, p. 2 / Roger Marx (préf.), *Troisième Exposition de la Société de Peintres-Graveurs français*, (cat. exp. Paris, galeries Durand-Ruel, 4-30 avril 1891), 1891, pp. 5–10 / Roger Marx, « Simples notes sur le salon des peintres-graveurs », *L'Artiste*, nouvelle période, t. I, avril 1891, pp. 259–265 / Roger Marx, « Les peintres graveurs », *Le Voltaire*, 16 avril 1892, p. 2 / Roger Marx, « Simples notes sur les Peintres-Graveurs », *L'Artistes*, nouvelle période, t. V, avril 1893, pp. 286–292.

14) 第1号巻頭の引用部分については以下参照。*L'Image*, décembre 1896, Paris, Floury.

15) Roger Marx, « Louis Legrand, peintre-graveur », *Gazette des beaux-arts*, 3e période, t. 16, 1er septembre 1896, pp. 252–255 / Roger Marx, « Peintres-graveurs contemporains. L.-A. Lepère », *Gazette des beaux-arts*, 3e période, t. 16, 1er octobre 1896, pp. 299–305.

16) 『イマージュ』におけるロジェ・マルクスの記事は以下の通りである。

« Cartons d'artistes. Maîtres et petits maîtres du XIXe siècle. Adolphe Hervier (1818–1879) ». *L'Image*, décembre 1896, pp. 18-23.

« Cartons d'artistes. Jules Chéret ». *L'Image*, janvier 1897, pp. 43–48.

« Cartons d'artistes. Théodule Ribot (1823-1891) ». *L'Image*, février 1897, pp. 71–77.

« Cartons d'artistes. Daniel Vierge ». *L'Image*, mars 1897, pp. 97–103.

« Cartons d'artistes. Jean François Millet 1815-1875 ». *L'Image*, avril 1897, pp. 129–134.

« Cartons d'artistes. Eugène Carrière ». *L'Image*, mai 1897, pp. 169–175.

« Cartons d'artistes. Jongkind 1819-1891 ». *L'Image*, juin 1897, pp. 203–208.

« Cartons d'artistes. Puvis de Chavannes ». *L'Image*, juillet 1897, pp. 241–247.

« Cartons d'artistes. Constantin Guys ». *L'Image*, août 1897, pp. 263–269.

« Cartons d'artistes. Auguste Rodin ». *L'Image*, septembre 1897, pp. 293–299.

« Cartons d'artistes. Degas ». *L'Image*, octobre 1897, pp. 321–325.

また上記のうち1896年12月号に掲載されたテキストを除いて、1914年に刊行されたマルクスの著書『過去と現在の芸術家たち』に再録された。

Roger Marx, *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Calmann-Lévy, 1914.

17) 例としてトゥールーズ=ロートレックによる『ラ・ルヴュ・ブランシュ』誌のためのポスター(1895年)の題字ほか参照。

18) Maurice Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec 1864–1901. Peintre, Dessins, Estampes, Affiches*, Paris : H. Floury, 1926–27.

19) 例として、ヴォラールが出版したポール・ヴェルレーヌの『平行して』にはボナールの挿絵がリトグラフで付されているが、一部に木版画含まれており、版木を彫ったのはベルトランである。同様にヴォラールが出版したモーリス・ドニの『イエス・キリストの模倣』(1903年)に含まれるドニの素描79点はベルトランとその息子によるものである。

20) Tony Beltrand, « Aux amis des livres, aux amateurs, aux artistes », *L'Image*, décembre 1896, Paris : H. Floury, pp. 1–8.

21) *L'Art décoratif pour tous*, Paris : Schwarz, 1902–1904.

22) Jules Renard, « Sous-bois », *L'Image*, n. 3, février 1897, p. 79.

23) « A Coolus », *L'Image*, n. 3, février 1897, p. 79.

24) Romain Coolus, « Exodes et Balades », parus dans *La Revue blanche*, 15 mars 1896.

25) Romain Coolus, Le Hamac, *L'Image*, n. 9, décembre 1897, p. 367.

26) *Le Temps*, 25 avril 1861–29 novembre 1942.

27) マティアス・モルハルトについては以下参照。Catherine Lepdor et Claude Follonier, « Mathias Morhardt : La bonne guerre en faveur des vrais artistes », *Critiques d'art de suisse romade, de Topffer à Budry*, publié sous la direction de Philippe Junod et Philippe Kaenel, Editons Payot Lausanne, 1993, pp. 221–256.

28) *Félix Vallotton (1865–1925). Critique d'art*, textes réunis et présentés par Rudolf Koella et Katia Poletti, Lausanne, Fondation Félix Vallotton, Lausanne/Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art, Milan, 5 Continents Editions, 2012, p. 193.

29) Mathias Morhardt, *Gazette de Lausanne*, 2, 24 mars, 11 novembre 1893 et 17 octobre 1894. ヴァロットンについては3月24日号。以下の註32参照

30) « J'ai vu Morhardt tout à l'heure, il m'a assuré qu'à Genève sa conférence et mes gravures avaient eu du succès, ça a fait vendre quelque chose et éveillé de nouvelles sympathies, chose à ne jamais dédaigner ».

31) Octave Uzanne, « La Renaissance de la gravure sur bois, Un néo-xylographe : M. Félix Vallotton », *L'Art et l'Idée, revue contemporaine du dilettantisme littéraire et de la curiosité*, no. 2, 20 février 1892, pp. 113–119.

32) Mathias Morhardt, « Beaux-arts. Les artistes vaudois à Paris. M. Félix Vallotton », *Gazette de Lausanne*, 24 mars 1893.

33) Felix Vallotton, encadrement des poèmes de Matthias Morhardt, *Le livre de Marguerite*, 1894.

34) 翌年の1898年にはユリウス・マイヤー=グレーフェによる最初のモノグラフがドイツ語・フランス語のバイリンガルでエドモン・サゴによって刊行される。以下参照。Julius Meier-Graefe, *Félix Vallotton. Biographie des Kuenstlers nebst dem wichtigsten Teil seines bisher publicierten Werkes und einer Anzahl unedierter Originalplatten / Félix Vallotton. Biographie de cet artiste avec la partie la plus importante de son œuvre éditée et différentes gravures originales et nouvelles*, Berlin / Paris, J.A. Stargardt / Edmond Sagot, 1898.

35) 「ヴァロットン――黒と白」展図録、三菱一号館美術館、筑摩書房、2022年、164−177頁参照。

36) « L'unité absolue de l'illustration », *L'Image*, décembre 1896.

37) Jean Schopfer, "In the Crowd at the Paris Exposition. With Woodcuts drawn and engraved by F. Vallotton", *The Century Illustrated Monthly Magazine*, New York, vol. LXI, no. 1, November 1900, pp. 150–160.　この制作は米国における自身の地位を向上するためであったとする意見もある。前掲「ヴァロットン――黒と白」展図録、21頁。

38) カティア・ポレッティ「初めに線ありき」前掲書、21頁参照。

39) 「Dr. Meszleny」はドイツの文学者で美術批評家でもあったリヒャルト・メッサー（Richard Messer, 1881–1962)と推測される。以下参照。*Félix Vallotton, de la gravure à la peinture*, cat. exp., musée d'art et d'histoire, Genève, 2010, pp. 130–131.

40) スイス、ローザンヌのフェリックス・ヴァロットン財団とスイス芸術研究所（SIK-ISEA）の共同により以下のカタログ・レゾネ（オンライン）が2025年7月に公開された。*Félix Vallotton illustrateur. Catalogue raisonné (en ligne)*. Un projet commun de la Fondation Félix Vallotton et de l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA).