

『人間喜劇』における^{イマジユリ}版画

中 谷 拓 士

は じ め に

タイトルに『人間喜劇』と^{イマジユリ}版画とを並べたが、ほんらいは奇妙な取り合わせである。というのも、この膨大な作品の中で **imagerie** なる語が使われることは一度もないからである。理由は、バルザックの時代において、この語が一般性をもっていなかったことによる。語源辞書によれば、**imagerie** は版画の総称を指すものとして **1829** 年から用いられた。しかし、この語が一般化するまで、バルザックが生きながらえることはなかったのである。

『カトリーヌ・ド・メディス』で、「残念ながら、当時、風俗画は存在していなかったし、版画も揺籃期にあった⁽¹⁾」、だから当時の珍しい光景は見られなくなっているといった意味のことをバルザックは書いている。ここに見られるのは、情報をもたらず版画への関心だが、『人間喜劇』にはさまざまな種類の版画が出て来て、それぞれ機能を担っていることから、作家が版画に対してそれなりの興味を抱いていたことはわかる。その多くには「美しい・貴重な・すばらしい」等々の修飾語がつき、評価してしかるべきものは誰その版画と具体的に指されてもいる。そんな中の隅っこのほうに民衆版画 (**imagerie populaire**) が登場する。量的にはわずかであっても、**19** 世紀の諸作家のうちでは、その言及数から言って、群を抜いていると言ってよい。『人間喜劇』が膨大だからである。

バルザックが用いるのは、**gravure** もしくは **image** である。したがって、のちに **imagerie populaire** と呼ばれることになるものも、その語の範疇で取り扱われるが、いわゆる芸術的な版画との違いは、描写の仕方にはっきりとあ

らわれている。**imagerie** という言葉も使わなかったのだから、バルザックの頭に **imagerie populaire** という概念が芽生えることなどありえない。まして、それがすぐ後につづく者たちに一定の注目をあびることなど想像もしなかったにちがいない。

ところで、**imagerie populaire** という言葉は 1850 年頃にあられるように思われるとジャン・アダマールはいう⁽²⁾。実際、J.-M. ガルニエの重要な著作である *Histoire de L'Imagerie populaire et des Cartes à jouer à Chartres* もシャンフルーリの *Histoire de L'Imagerie populaire* の初版も、ともに 1869 年の刊行であり、その時点でも、この術語はまだ新奇な表現であったはずである。民衆版画の定義にはやや幅があるが、ここでは版画店主のポール・プルテが、みずから発行したカタログにしるした見解を紹介しておくことにする。プルテは **imagerie** と **imagerie populaire** を狭義に区別して捉え、前者が農民同様ブルジョワの心をもとらえることのできた、半ば民衆的な版画の形式のひとつだとし、それに対し、後者をなによりも木版刷りであること、「その素朴さ、その感情の誠実さ(…)によって、字の読めない者に語りかけ、もっとも貧しい者に理解されうるイマジユリ⁽³⁾」だと述べている。この意見に従うなら、『人間喜劇』のイマジユリも二分されることになるが、少々煩雑になる。少なくともバルザックの頭にはそうした区別すらなかったはずである。

ただ、以下、『人間喜劇』における民衆版画をとりあげて、その用いられ方、取り扱いから何が引き出せるかを検討するが、その際は便宜上、プルテ風にイマジユリと民衆版画を区分するような形でみてゆく。要するに、民衆版画と呼べるか否かの境界線があいまいなので、確実だと言えるものは後者とするが、どちらとも言えないものについては前者としておく。

I. イマジユリ

1. 『ラ・ヴェンデッタ』

これは、作中でも述べられているようにロメオとジュリエット型の悲劇であ

る。親族を殺されたコルシカの男が、相手の家族を皆殺しにし、すべてを捨てて妻と娘をともなってパリに出て来る。ナポレオンを頼り、なんとか都会で暮らしたがたつようになる。やがて王政復古となる。娘は成長し、絵を習っていたアトリエで、そこに匿われていた負傷したナポレオン軍の将校と知り合い、恋におちる。その相手こそ、自分の父親が皆殺しにした家族の唯一の生き残りだった。事情が分かると、ただでさえ娘を溺愛し、結婚させながらいない父親は激怒し、娘を追い出す。それでも恋人同士は結婚する。追われる身でもある夫ルイジは、筆耕の仕事に精を出し、妻のジヌヴラは版画の彩色の請負仕事を得る。

問題は「版画の彩色」であるが、ジヌヴラはおそらく絵筆をつかったと推測されるから、木版刷りの民衆版画と断定するのは無理である。版画の手彩色は、古くは初期印刷本の、たとえば『ニュルンベルク年代記』にも見られるとおり、木版刷りの図版に岩絵の具で着色をする。ただ、民衆版画は、ポシュワールによる彩色、いわゆる合羽版なので、通常絵筆はつかわず、着色すべき所にくりぬいた型紙を当てて大きな円い刷毛で化粧をするように色をつける。もっとも、プルテのように木版にこだわらなければ、都会人に好まれた銅版画による民衆版画は、指定された個所に指定された色を筆で塗るものである。

もちろん、タブローをモノクロ版画に表現しなおして、それに色をつけることもある。書物の扉絵や中の挿絵に手で着色をするケースもある。彩色の仕事があるのは、色つきの方が高い値で売れるからだ。けっして高級な技術を要する仕事とは言えず、手間賃はきわめて低いのがふつうで、それに従事する者の貧しさを示すしるしでもある。

版画ではないが、『あら皮』では、貧しかった時代のポーリーヌが屏風（あるいは衝立）に彩色を施している。これも筆を用いてである。『ラブイユーズ』においても、「農耕兵士」の屏風が、その版画や彫像などとともに言及されている。屏風には4枚の大型紙に刷った等身大のものまであった。「農耕兵士」**Soldat Laboureur** は当時いたるところで見受けられたと『十九世紀ラールス』（同項）にも書かれているが、バルザックも「いまでも片田舎へ行けば、壁紙

のうえに農耕兵士が見いだされる⁽⁴⁾』と述べている。ヴォードヴィルにもなり、ベランジェやヴェルレーヌの詩にも書かれた神話的な人物である。架空のナポレオン軍兵士ショーヴァン（Chauvin）が故郷に戻り、いわば「自分の畑を耕す」のだが、これが国土開墾というイデオロギーに転化されていった結果、極端な愛国主義の発揚のシンボルとなる。**chauvinisme** という語の元になる兵士の像である。もっとも、このイメージは古代からあるものの焼き直しだとも言われている。

民衆版画というとき、テーマ単独の一枚刷りのものだけでなく、屏風なども含め、カナール **canard** や青本などに組み込まれた挿絵、あるいはトランプやタロットのカードの絵柄も、同じカテゴリーの異種と見なされる。その意味では、テーマと様式が共通項となる。農耕兵士も形式の種類を問わず **imagerie populaire** につながっている。

2. 『ゴリオ爺さん』

下宿屋ヴォケー館の客間には「^か微びたような、すえたような臭い」が漂い、それよりひどい食堂の情景に移ると、「染みがついたり、ワインがしみこんだナプキン」があり、「黒いニス塗りに金線のはいった額縁つきの、食欲を失せさせるおぞましい版画 (**gravures exécrales**)⁽⁵⁾」に出くわすとつづく。要するに、俗で、汚らしい、室内構成要素の一つとして使われている。

アダマールは、当然のように民衆版画だと見ているが、これだけだと壁に掛かった複数の版画が **imagerie populaire** だと言えるのかどうか、判断はつきにくい。しかし、バルザックは、タブローやパステル画についてはもちろんだが、版画についても上で述べたように、優れた、すばらしい、美しいといった形容詞で語ることがしばしばである。版画にも質の違いによる種別をもちこんでいるのである。**exécrales** と言われた版画は、可もなく不可もないような版画ではない。下手で、見るに堪えない、卑俗で醜悪といったニュアンスを与えるこの形容詞が指す対象は、なによりも負のイメージをおわされており、所有者の階層および美意識のなさを示しているのであって、常識的に考えれば、

民衆版画のたぐいを対象としていると想像できる。

この **exécrable** という形容詞は、『プチ・ブルジョア』でも反復される。同じ形容詞を使ったという点では少々紋切り型ではあるが、ある種の版画に対して、バルザックが **exécrable** という修飾を無意識にか機械的にか、当てはめたという事実は、彼がそのようにみていたという見方がわかる点で興味深いものがある。他の形容詞に代えても、これに類した語句がくるだろうと推測させるからである。

ヴォケー館のものがモノクロなのかカラーなのか不明だが、『プチ・ブルジョア』では、役人生活を隠退したテュイリエ家の食堂にあるのは「マニエール・ノワールのおぞましい版画」だと書かれている⁽⁶⁾。**manière noire** は、一般的には凹版のメゾチントを指すが、バルザックがここで版画の技法を意識しながら **exécrable** と言っているのかどうか判然としない。20世紀の途中まで、なごらく忘れられていた技法であるためか、プレイヤード版の注では、その技法説明を引用によってすませているだけである。

マニエール・ノワールの版画は、ターナーやジョン・マーチンなどイギリスにすぐれたものが見られるが、フランスではあまり知られた作品はないと言っていだろうし、実際に名を残した制作者もそれほど多いとは思えない。したがって、バルザックが **manière noire** という技法をわざわざ書いたのか、あるいはこの手法による版面の過剰な黒さを醜いと思っていたから書いたのか、それとも単に黒の方法という文字通りの意味で用いたのか、事情がよくわからない。少なくとも、『人間喜劇』で **manière noire** という表現が出て来るのはこの一個所のみである。

3. 『ピエレット』

この作品に出て来る版画はテキストの地の文にあって、イタリック体の表記にもなっていないので、タイトルそのものとは言えないかもしれない。プレイヤード版の注では、オラース・ヴェルネの原画があるとのことだから、それをもとにした版画ということになる。「エルステル川にとびこむポニアトフスキ

一、クリシー城門の防衛、ナポレオン自ら大砲を照準する」といった場面が描かれた3枚と複数の「マゼッパ」である⁽⁷⁾。

最後のマゼッパ（ウクライナの聖人）の伝説はロマン派が好んだ当時の流行の題材であり、リストも交響詩を作曲している。絵画ではヴェルネより先に、ジェリコーやドラクロワなどの作品があるが、どれも疾駆する裸馬に素っ裸で仰向けに縛られたマゼッパを描いている。版画の元になっているのは、たいていヴェルネである。

戦記物については、最初のものだけ簡単に説明して、他の2枚はプレイヤー版の注に譲る。今のところ、ポニアトフスキー以外は、いわゆる一枚物の民衆版画にそれらしいものが見つからないからである。ポーランド人であるポニアトフスキーは自国兵を率いてナポレオン軍に加わり、数々の戦闘に参加してきた猛者だが、ライプツィヒの戦いで、エルスター川に架かる橋をフランス軍が早めに破壊したため、戦闘中の町から脱出することができず、川を渡って逃れようとして溺死した。人々の記憶に残った名高い戦死である。

モノクロの版画だということだが、いわゆる民衆版画かどうかはわからない。民衆版画では「黒色」刷りはかえって稀だからである。ポニアトフスキーの民衆版画で図版がすぐに見つかるものは「国の誉れ」というシリーズに登場する軍人の一人としてである。構図はどれも同じで、上に翼を広げた鷲、その下に左右二本の柱の上が装飾的にアーチをなして、真ん中に軍人の肖像、下に小さく、当の人物が参加した戦闘の場面という構成である。エルスター川を前に馬にまたがったポニアトフスキーが、いまにも川に突っ込むというような光景であり、川にはすでに兵士たちが浮かんでいるといった情景。そしていちばん下に説明文がくる。

ただ、オラース・ヴェルネの描いた油彩の『フォンテーヌブローの別れ』などはエピナルのペルランの工房にいた彫り師フランソワ・ジョルジャンの手によって見事な民衆版画となっている。ナポレオンが退位を決意し、エルバ島へ流される前に、古参の近衛隊の面々と別れる有名な場面である。原画に基づくこのような民衆版画は他にいくらかもあるし、『ピエレット』のこの場面で、

プロヴァンの町の上流階級に属するティフェヌヌ夫人が、こんなものは内務省が禁止の法令を提出すべきであるとか、「どれも金縁の額に入れられ、その俗っぽい型がそれらの版画とお似合いなんです。成功作だって、それにはめ込まれたら、嫌われてしまうような代物なのですわ⁽⁸⁾」と口にすることからすると、バルザックの頭の中では、ほぼ民衆版画に分類されてしかるべき作品だったであろうと想像される。タブローを忠実に小さなサイズで再現した版画が、これほどけなされることは考えにくいからである。アデマールは、ここに引用した台詞を引き合いに出して、バルザックが民衆版画を嫌っていると言っているが、登場人物の口からもれる判断なので、これだけではそう決めつけるのは少々酷である。酷ではあるが、まったく的はずれでもない。嫌っているのではなく、どうでもいいのである。

ちなみに、ピエレットという少女が出て来るフランソワ・コペーの『大尉の悪癖』にも偶然のように「ポニアトフスキー」の図像が登場する⁽⁹⁾。退役軍人が隠退生活を送るために借りた部屋、その壁紙の図案が「馬に乗ったポニアトフスキーがエルスター川にとびこむ」というものである。「馬に乗った」**à cheval** という表現をのぞけば、バルザックの『ピエレット』に出て来る **Poniatowski sautant dans l'Elster** という表現とまったく同じである。おそらく型にはまった言い方が一般に流布していたと想像できる。

いずれにしても、さいしょに述べたポール・プルテ風の区分で言えば、バルザックが取り扱う俗な「版画」は、プチ・ブルジョワにも広まったイマジユリと、ほぼ民衆中心に普及した文字通りのイマジユリ・ポピュレールの双方を包含するものであるのはまちがいない。

II. 民衆版画

1. 『ふくろう党』

当然のことながら、^{イマジユリ}版画は室内の描写のさいに出て来る。民衆版画でも事情は変わらない。制作年で言うと、いちばん最初に俗悪な版画が登場するのは

『ふくろう党』である。ふくろう党と共和派との間で二股をかけるギャロップ・ショピーヌの家に聖母の彫像があり、そのあと次のような描写がくる。「聖母の像のうしろには、絵とは名ばかりの赤と青を塗った醜悪きわまりない版画が聖ラートルをあらわしていた⁽¹⁰⁾。」

「塗る」と言っても *tachée* という形容詞なので、汚れるというイメージである。赤と青という原色への言及によって、ほぼ民衆版画のことであろうと推測がつく。ギャロップ・ショピーヌはやがてふくろう党に首を刎ねられ、生首を釘に掛けられることになる。首から木靴にしたたり落ちて溜まっていく血のイメージが鮮烈だが、その靴を子供に履かせて復讐を誓う女房の姿は凄惨である。「兵隊になって父ちゃんの仇を討つんだ。殺せ、殺せ、ふくろうどもを⁽¹¹⁾」。

聖ラートルの名は、「聖ラートルさまに誓って」「聖ラートルさまのおかげで」等の表現で、作中になんとかくりかえされるが、じつはバルザックの時代にはまだ「聖人」になっていない。列聖されるのは 1883 年で、『ふくろう党』の制作から半世紀以上もたってからのことである。18 世紀の人物だから、もちろんウォラギネの『黄金伝説』には登場しない。複数の聖人事典をみても **Labre** という項目で見つかることはなく（『十九世紀ラルース』だけが例外）、**Benoît Labre** もしくは **Benoît Joseph Labre** が一般的である。

ラートルは 1748 年、パド＝カレ付近の町で生まれ、15 人兄弟の長子だった。僧侶である伯父に育てられた献身の思いのつよい若者であったが、修道院入りがかなわず、やむなく単独でぼろをまとったまま物乞いをしながら布教することになる。「乞食の巡礼者」「放浪者」と言われた。生涯ホームレスの伝道者である。酷寒の中でも軒先で、毛布もなく石の上に寝て、いつも裸足だった。からだは不潔きわまりなく、人が寄りつかないほど悪臭を放っていた。だが精神の高潔さは終生失わず、高位聖職者の奢侈を非難もした。

1783 年、身罷ったその日に、ローマ中にラートル死去の知らせが伝わり、たちまち聖人と目されるようになったという。したがって、バルザックの時代にはすでに聖人として通っていた。民衆の意識の素朴なあらわれと言える例で

ある。(ちなみに、民衆版画では「聖ナポレオン」もみられる。)

バルザックがなぜこの聖人を用いたのか、プレイヤード版の注でも意外だと記されている。ブルターニュとほとんど関係がないからである。ただ、聖ラブルの名およびその異形は世に知れ渡っていたし、描かれるふくろう党の面々は、制服もなく、粗野な風体からして、外見上は聖ラブルと類似性がある。それだけでなく、首を切られた不幸なギャロップ・ショピーヌの家にこの聖人の図像があることが、運不運という対照的な効果をあげていると言っていることができる。というのも、聖ラブルは幸せなブノワ・ラブル **Bienheureux Benoît Labre** と呼ばれるのがふつうだからである(『ふくろう党』の中でも、ある個所で **le bienheureux saint Labre** と書かれている)。

ただ、19世紀においては時代的に近い聖人ならぬ聖人であったせいか、民衆版画での数は少ない。それでもエビナル、カンブレ、オルレアンなどで制作された図像を見ることができる。どの版画でもラブルに靴を履かせている。

2. 『あら皮』

『あら皮』には具体的な題名とともに民衆版画が登場する。あら皮が縮んでいくにつれて、みずからの命脈が尽きてゆく定めにあるラファエルが、オーベルニュへ療養に出かける。そのとき、ある百姓家のすすけた壁に、装飾といえはそれしかない3枚の民衆版画が貼られていた。「赤と青と緑で彩色された」版画である。「泥棒が入ったところで、いったい何をこの家から取っていくのかね⁽¹²⁾」と話す三十女の家でのことだ。

それは「クレディは死んだ」「イエス・キリストの受難」「近衛隊の擲弾兵」の3枚である。どれも数多くの種類が流布している。とりわけ「クレディ」は、ジャン・アデマールによると、1620-1630年頃に現れたらしく、イギリスの旅行家がりヨンの宿でこのテーマの図像をみたという記録が残っているという。「外国人にとって、この主題は奇妙なものに思われ、現金払いの習慣は彼らには目新しかったようだ⁽¹³⁾」とアデマールは述べているが、クレディは信用貸し、簡単にいえば勘定の「つけ」が擬人化されたもので、とりわけ居酒

屋に貼られて、ツケはきかない、現金払いでという主人の意思表示のしるしとなった。したがって、しばしば「支払いの悪い連中がクレディを殺した」という副題がついている。殺す側の人物も、一部の例外をのぞいてほぼ決まっており、絵描き、楽士、軍人である。軍人の剣で突かれたクレディ氏が地面に仰向けになって倒れているという図版がフランス全土に伝播した。軍服と剣、楽器、パレットと絵筆がそれぞれの人物のアトリビュートである。左下隅にガチヨウがいて財布をくわえており **Mon oie (oye) fait tout.** とうそぶく。「おれのガチヨウ」を「金」**monnoye / monnaie** と掛けてある。金があれば何でもできるというわけである。これが図像全体のアトリビュートだと言ってよい。

「受難図」は変哲もない題名だが、「受難」という言葉が用いられた版画の場合には十字架の道を見せ場ごとにあらわしたものが多く、磔刑の図にこの言葉がつけられることは稀だといえるかもしれない。その意味では、一枚に10前後の場面が描かれた版画である可能性が大きい。さいごの「近衛隊」だが、これは帝国のものだから、ナポレオン1世が登場してから制作された。ただ、軍隊関係の多くの版画は、「近衛隊」が先に来て、そのあとに兵の種別がつづくのが一般的である。たとえば、「近衛隊、選抜歩兵（隊）」とか「近衛隊、砲兵隊」のように。この作品の表記にあるように「近衛隊の擲弾兵」というタイトルはめずらしく、もしこれが正確なのであれば、エピナルをはじめ、二、三のものに絞ることも可能だろう。ロレーヌ地方のエピナルの版画がオーベルニュの山間地の農家の壁を飾っていると想像すれば、19世紀初頭に2000人いたと言われる行商人のフランス全土に散っていく姿が彷彿としてあらわれる。『ふくろう党』と同様に、ここでも民衆版画は、無学な貧しい者の家を飾っている。

3. 『幻滅』

版画は印刷物であるが、印刷といえば『人間喜劇』のなかでは何よりも『幻滅』である。アングレームの町にあるダヴィッドの印刷所は傾きかけていた。新しい紙の製法の発明に没頭しているダヴィッドが経営をおざなりにしていた

のだ。そんな状況の中、妻のエーヴが自分で経営に乗り出す。手始めに何をしたか。「百姓たちが藁葺き家の壁に貼りつけるあの彩色された民間伝説⁽¹⁴⁾」を印刷したのである。そこに挙がっているのは、「さまよえるユダヤ人」「悪魔のロベール」「美女マグロンヌ」その他、奇跡譚である。行商して歩くのはコルプであり、彩色はエーヴの担当である。

「さまよえるユダヤ人」はあまりにも知られているし、数多くの版があるので、どのようなものか見当がつかない。「悪魔のロベール」は、周知のように、子供に恵まれない奥方が神への祈願が実りをもたささないことから、悪魔に祈ったところ、すぐに身ごもったことからこう呼ばれた男、初期ノルマンディー公をモデルにした人物の残虐非道なふるまいとあがないの事績の物語である。現代では、マイヤペーアの同名のオペラでよく知られている。民衆版画もあることはあるが、これはもっぱら青本あるいは青表紙によって普及した。ロベールがさいごに森の隠者になるというオリジナル本の結末に対し、青本ではローマ皇帝の一人娘との結婚で終わる。

「麗しのマグロンヌ」も版画より青本が一般的で、これも古いテキストの簡略版である。通常は「ピエール・ド・プロヴァンスと麗しのマグロンヌの物語」というタイトルがついている。名を伏せた遍歴の騎士ピエールとナポリ王女の恋の物語である。長らく会っていない両親が心配しているだろうから、いちど故郷に戻りたいとピエールは言うが、二人はもう離れられない。そこから逃避行がはじまる。だが、途中、眠っているマグロンヌが首にかけている深紅の小袋の中身（王妃が娘に与えた指輪が3つ）を見たピエールが、それをそばの石の上において娘の方を振り向いたとたん、鳥が小袋をくわえて飛び去る。それをどこまでも追いかけていくピエール。こうして二人は離ればなれになり、波瀾万丈のいきさつがあったのち、再会するという話である。

さて、つぎにエーヴは「牧人暦」をつくる。これを印刷するのに必要な **la collection des figures** が見つかったからである。たぶん、図像の版木セットがあったのだ。六十四折りで128ページの暦とあるから、小さなもので、おそらくてのひらにおさまるサイズである。こうした暦も青本同様、あちこちの民衆

版画と同じ工房で作られた。この作品で、すこし疑念があるのは、「牧人暦」が多色刷りだとバルザックが書いている点である。大判の民衆版画で多色刷りのものがないわけではない。しかし、そのためには浮世絵と同じように色数分の版木をつくらねばならない。ほとんどの民衆版画は上述のように、ポシュワールによる彩色だから、六十四折りの小さな木版画入りの暦を多色刷りするとは考えにくい。それも売値が2リアル（＝2分の1スー＝40分の1フラン）だということからおさらである。ちなみに、19世紀のカーンにある工房で制作された民衆版画の値段は、一枚1～3スー、彩色する子供に支払われる手間賃はダースあたり4スーだった⁽¹⁵⁾。

さらに、『幻滅』における、このダヴィッドの印刷所がアングレームに設定されている点にいぶかしさが残る。もちろん虚構だから、民衆版画のたぐいがどこで制作されようとかまわないが、すくなくとも関連書物を調べても、アンゲームワ地方産のイマジユリにはめぼしいものがほとんどない。デュシャルトルとソーニエの指摘によれば、アンゲーモワ、オニス、サントンジュは、長らくプロテスタントの地方であったために、宗教的な版画の製造をしない傾向があったとのことである⁽¹⁶⁾。偶像崇拝を忌避したからである。だが、民衆版画と素朴な信仰は切っても切れない関係にあったから、聖母マリアを初めとするあまたの聖人の図像をいっさい刊行しない版元というのは、まずありえないと考えていい。その点で、なぜバルザックがアングレームの町に民衆版画と深く結びついた版元を設定したのか釈然としない。

お わ り に

アナトール・フランスは、『小さなピエール』において、マラケ河岸近くの版画店に陳列されていた『フォンテーヌブローの別れ』など数点の作品をあげ、それらが「長い歳月をへてもまだすっかり鎮まることのない感動をわたしに引き起こしたのだった⁽¹⁷⁾」と語り手に述べさせている。『わが友の書』でも、想像力や恐怖心の源泉として、「わたしは多くのものをエビナル版画に負

っている⁽¹⁸⁾」とある。バルザックの時代とは隔世の感がある。

このように、**populaire** という形容詞つきの **imagerie** が、**gravure** の範疇において個別の呼称をもち、一定の価値づけのもとに認知されることになっていったが、これはバルザックの知るよしもない成り行きであった。バルザックは伝統的な美学に愛着をもつというアデマールの言をまつまでもなく、彼には民衆版画など眼中になかった。そういう時代でもあった。ラマルチーヌやユゴーが民衆版画を、ある種の好意をもってとりあげているといっても、あくまで例外的である⁽¹⁹⁾。

だから、それはバルザックと同時にその時代の美学の反映でもあった。その結果、『人間喜劇』では、作者の美意識に適わなかったイマジユリは、民衆版画であるか否かに関係なく、けなす対象としての安ピカもの、下品で、ごてごてした俗なものであり、洗練の対極にあるものだった。つまり、否定的な素材でしかなかったのである。それゆえ、当然のことながら、こうしたものが貴族の館にあるわけもなく、最下層の者の家か、ブルジョワ層のもとにあることになる。後者の場合はとくにプチ・ブルジョワであり、そこに額縁に入れられて壁を飾る民衆版画は、その階層の美意識の低さ、さらには精神の卑俗さをも反映しているのである。その意味では、民衆版画をむきだしで家の壁に貼ってある者など、ただその程度でしかない階層を描くためだけに利用されるのだと言ってよい。バルザックが描く世界は、あくまでもプチ・ブルジョワ以上の世界なのである。

ところが、そのプチ・ブルジョワも、民衆版画を壁に貼るだけの下層民とは比較にならない階層である。たとえば、『ピエレット』では、少女を引き取るログロン姉弟を「下層ブルジョアジー」と書いているが、その収入は並のものではない（「姉弟は父親の遺産抜きで、店の株を現金化すると15万フラン手に入れるはずだった⁽²⁰⁾」）。また、『プチ・ブルジョア』に登場するテュイリエ姉弟の財産も、上層ブルジョワジーに成り上がろうとする一家であるためか、扱われる金額はっそう大きく、とても「プチ」と呼べるものではない。姉の老嬢ブリジットはこともなげにこう言う。「昨今は、180万フラン以下では、

不動産で4万フランの金利は得られませんよ…⁽²¹⁾」と。ちなみに、この作品に描かれている時代を生きたエピナルの彫り師フランソワ・ジョルジャン、珍獣キリンの版画といえば決まって引き合いに出され、ナポレオン軍その他に関する数々の傑作を残したジョルジャンが、1827年5月に結婚したおり、主人の配慮に感謝して手にした給金は1日3フランにすぎなかった⁽²²⁾。

こうした観点からすれば、ログロン姉弟やテュイリエ家を、下層あるいはプチ・ブルジョアとみなす視点、その視点から描かれる『人間喜劇』の世界は、民衆版画（の美学）などとはそもそも無縁の世界であると言ってよい。そうした世界のありようは、それを語る口調とも関連があるのではないかと思われてならない。

バルザックは、いわば並はずれた講釈師である。その講釈は社会のメカニズムに向きやすく、細部の事実はそのための単なる記号と化しやすい。なぜなら、おもしろく講釈するには、分類と対照を軸にわかりやすく語ることが基本だからである。そのいい例が『ピエレット』である。これはいささか後味の悪い作品である。主人公である少女ピエレットがないがしろにされて死んでいくからではない。社会や、権力闘争のメカニズムと、そこに巻き込まれて滅びていく純情などいくらでもあるし、ピエレットの運命もそのひとつにすぎない。そうではなく、ここにある一種のやりきれなさは、ピエレットの境遇の問題というより、いま言った語り方にある。作者はひ弱な花よりも、それを蹂躪してゆくメカニズムに力点を置いており、それを語る際に、経験豊富な者が、ともすればしたり顔に語るような偏りを感じさせてしまうありようが、後味の悪さをうむ。ヒロインは、町を二分する勢力の犠牲者となるというよりも、語り口の犠牲者であると思えるほどなのである。言ってみれば、少女は周囲の利害が絡む思惑に殺されると同時に、語り口によって死へと追いやられるのである。民衆版画も、ピエレットと同じく、さも当然であるかのように、否定されてしかなるべき手駒として、存在していると言えるのかもしれない。

語り手が前面に出て、全体的に話を支配するこの語り方は、バランスを欠いてしまうと講釈師の独壇場となる。この点が、作品に姿を見せずに遍在しつつ

支配する語り手“フロベール”と対蹠的である。仮に、後者に語りの「モデルニテ」があるとすれば、すくなくともそのレベルでは、バルザックは近現代の入口で立ち止まっているということになるだろう。もちろん、そのことは小説の価値とはいちおう一線を画すとした上での話であるが。

事実は提示しても講釈はせず。リアリズムを嫌ったフロベールは、その点で、バルザックよりもずっとリアリズムに近かった。ロラン・バルトを援用すれば、それはバルザックのように語りうる時代と、フロベールのようにしか語り得ない時代の落差から来るのであり、背後には経済的な構造の違いがあるということになる⁽²³⁾。だが、民衆版画は、新規に採り入れるテーマこそあれ、何百年にもわたって時代の趨勢にほとんど左右されず、素朴さ *naïveté* を核として、技法的には平面性の強調、遠近法の無視とともに歩んできた。それがまるで偶然のように、講釈調を廃した語りのモデルニテと歩調をとともにして、新しい美学につながって行くことになる。それはまだ『人間喜劇』にはみられない美意識だったが、バルザックのあずかり知らぬことでもあった。

注

- (1) Honoré de Balzac, *La Comédie humaine XI (Sur Catherine de Médicis)*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1980, p. 206. (以下, *CH.* と略し, 巻数と個別作品名で示す)
- (2) Jean Adhémar (rédigé par), *Imagerie populaire française*, Electa, 1976, p. 5.
- (3) Paul Prouté, *Imagerie populaire française*, Paul Prouté S. A. 1979, p. 4.
- (4) *CH. IV (La Rabouilleuse)*, 1986, p. 312.
- (5) *CH. III (Le père Goriot)*, pp. 53–54.
- (6) *CH. VIII (Les Petits Bourgeois)*, 1984, p. 27.
- (7) *CH. IV (Pierrette)*, 1986, p. 60.
- (8) *Ibid.*, pp. 59–60.
- (9) [梗概]——36年の軍役を終えて、大尉が生まれ故郷の町に戻ってくる。もう身よりもなく、知り合いもない町である。そこで部屋を借りて隠退生活に入るのだが、ある日、その家の前で片足が義足の女の子を見かけて声をかける。同じ屋根の下に住む少女で、スープと階段下の寝床を与えられるのと引き替えに働いているという。毎晩、帰宅した大尉の足音で目が覚めるとも。「これからはつま先で

歩こう」と大尉は言う。少女は9歳である。「父さんや母さんはいないのかい？」と大尉が聞くと、日焼けした顔を赤らめて、「あたし、孤児院から来たの」と言う。

大尉の悪習は煙草と酒とカード遊びの3つである。少女と別れて部屋にもどった大尉は、はじめて自分の部屋の汚さに気づく。「下女が要るな」と思う。「隣の小部屋も借りよう。冬が来れば、あの子は階段の下で凍えるにきまっている」。宿のおかみと話をつけ、生活費をすべてみるという条件で、ピエレットを自分の下女とする。みるみるうちに部屋がきれいになっていく。大尉は、少女に読み書きを教える。しかし、わずかな恩給では生活が苦しくなるばかりである。大尉は煙草と酒を減らし、町のカフェに出かけることもめっきり少なくなる。大尉の闘いは長く過酷だった。だが英雄的な努力をつづけ、犠牲を払えばはらうほど、少女がいとおしくなっていく。(François Coppée, *Les vices du capitaine in Contes tout simples*; texte: www.cfm-guadalajara.net/telechargements/elivres/Contes%20tout%20simples.pdf)

- (10) CH. VIII (*Les Chouans*), pp. 1098–99.
- (11) *Ibid.*, p. 1179.
- (12) CH. X (*La Peau de chagrin*), p. 281.
- (13) Adhémar, *Op. cit.*, p. 16.
- (14) CH. V (*Illusions perdues*), p. 564.
- (15) *Cinq siècles d'imagerie française* (direction des musées de France), 1972, p. 289.
- (16) Pierre Louis Duchartre et René Saulnier, *L'Imagerie populaire*, Librairie de France, 1925, p. 384.
- (17) Anatole France, *Œuvres IV*, (*Le Petit Pierre*), Gallimard, 1994, p. 893.
- (18) A. France, *Le livre de mon ami*, Calmann-Lévy, 1964, p. 119.
- (19) cf. A. de Lamartine, *Jocelyn* (préface); V. Hugo, *Regard jeté dans une mansarde*; なお、ポール・ヴェルレーヌは、農耕兵士だけでなく聖ラウブルの詩も書いている。
- (20) CH. IV (*Pierrette*), p. 46.
- (21) CH. VIII (*Les Petits Bourgeois*), p. 130.
- (22) Lucien Descaves, *L'Humble Georquin, Imagier d'Epinal*, Firmin-Didot et C^{ie}, 1932, p. 134.
- (23) cf. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Aux Editions du Seuil, 1953, p. 29.