

## 「最後の印象派」としてのオートクローム・リュミエール

北 村 陽 子

ジャン＝リュック・ゴダールの「中国女」<sup>(1)</sup>の中に、リュミエール兄弟の映画と印象派の絵画との関連について、興味深い指摘がなされる場面がある。ジャン＝ピエール・レオが仲間の若者たちの前に立って、ニュース映像というものについて話し、議論するシーンだ。従来、リュミエールが記録映画、メリエスがフィクション映画の始祖とされてきたが、それは誤りで、むしろ逆なのだと言っている。メリエスの映画は再構成されたニュース映画であり、そしてリュミエールは画家だったのだ、と。彼はそこで、仲間たちと以下のような議論をかわす。

「二日前にシネマテークで、館長のアンリ・ラングロワ氏のリュミエールについての映画を見た。この映画は、リュミエールは画家だったんだということを証明している。つまり、彼らは当時の画家たちが描いていたのとまったく同じものを撮っていたということだ、ピサロや、マネや、ルノワールとね。」

「何を撮ってたの？」

「うん、彼らは駅を撮っていた、公園を撮っていた、工場の出口を撮っていた、トランプをする人たちを撮っていた、路面電車を撮っていた。」

「印象派の大画家たちの最後の人だったということ？」

「まさにそのとおり、プルーストの同時代人ということだ！」

ゴダールは、おそらく20世紀から21世紀にかけての最大の美術批評家の一人である。映画作家である彼は、映像に軸足を置くことにより、同時代の美術史的思考の型から自由であることができた。また、映像と絵画とをまったく平等に扱う（あるいは、時として意図的に混同する）ことによって、他の美術批評家には持てなかった視野をわがものとすることができた。「リュミエール兄弟は最後の印象派だ」という言葉は、そんな美術批評家としてのゴダールが残した、もっとも鋭い指摘の一つだといってよい。そのことは、リュミエール兄弟の映画（シネマトグラフ）だけでなく、彼らが20世紀になってから世に出した初のカラー写真（オートクローム）を知ることによって、さらに深く理解されるだろう。その研究開発の周辺には、19世紀末から20世紀初頭にかけて、映像と絵画がともに探求していた、深い問題系が存在している。ゴダールの指摘は、映画

史的にというよりも、むしろ絵画史的に正しいのだ。

## I 写真と色彩

リュミエール兄弟は、19世紀末のフランスが生んだ超一流の発明家であり、研究者であり、実業家であった。彼らが登録した特許の数は、合計で百件を超える。この驚異的な数を考えれば、そのうちのたった一つにすぎないシネマトグラフばかりが語られるのは、彼ら自身にとってはむしろ不本意なくらいだろう。シネマトグラフもオートクロームも、弟のルイ・リュミエールがほぼ単独で開発した製品だった。ルイ自身が、親しい者に対しては、オートクロームこそは我が生涯最大の発明だと話していたという<sup>(2)</sup>。彼がカラー写真の開発に着手したのは、1892年のことだった。以後11年もの研究期間を経て、1903年にオートクロームの名で特許を取得、1907年にそれは商品化され、リュミエール社から販売される。1895年に発表されたシネマトグラフは、これに並行する形で——むしろずっと簡単に——生み出されたものだった。オートクロームは、1930年代半ばにアメリカでコダクロームが発売されるまで、色彩を撮ることのできる唯一の商品であり続けた。

とはいえ、カラー写真の開発を手がけたのは、リュミエールが最初だったわけでは全くなかった。1839年にダゲレオタイプによって写真の誕生が告げられて以来、色彩を表現するという野望は、写真の研究開発に携わる者たちによって広く共有されていた。1863年と78年のパリ万博には、ニエプス・ド・サン・ヴィクトール（ニセフォール・ニエプスの甥）とルイ・デュコ・デュ・オーロンによる実験的な作品が展示されていたという<sup>(3)</sup>。

他のあらゆる発明と同様、複数の人間がいわば同時多発的に研究に取り組んでいたなかで、ここでは詩人であり発明家であるという特異な人物、シャルル・クロの場合を紹介したい。発明家はしばしば、芸術家とは別な次元の過酷な運命をたどることを強いられる。クロは、そんな発明家ならではの栄光と悲惨（多くの場合は後者になってしまうわけだが）を体現する存在であった。クロは1842年の生まれで、マラルメやゾラの完全な同時代人であり、ヴェルレーヌやランボーとも親しかった。キャバレー〈シャ・ノワール〉の常連でもあった彼は、自ら客の前で朗読したという「薫製にしん」の詩や、これを含む詩集『白檀の小箱』（1873年初版）で知られたが、1888年に46歳で不遇のうちに亡くなる。

クロの死に際しては、生前の彼を知る者が何人か文章を書いている。その中に、同時代のもっとも鋭い批評家の一人であったフェリックス・フェネオンがいた。フェネオンは、美術批評家としてはポスト印象主義世代を代表する存在であり、スーラの新印象主義の擁護者として知られる。文学の領域においても、彼はただならぬ慧眼の持ち主であり、批評家および編集者として、ランボーやマラルメをはじめとする当時最高の作家たちの文章を世に出していた。クロに関する記事も、最も早い紹介として重要なものである。そこでフェネオンはクロのことを「百科全書的な精

神」と呼び、「彼の父や祖父のように文献学者、詩人にして哲学者であり、さらには物理学者でもあった」という。

色彩の写真と、録音術とが、彼の最も大きな関心であった。

1869年に、彼はゴーティエ＝ヴィラル社から『色彩の写真の問題に関する一般的解決』を出版した。それより以前、1867年12月2日に、彼は科学アカデミーに「色彩、形体および運動の記録と再生の方法」と題する論文を提出していたが、これは封印をされており、1876年6月26日の審議において開封された<sup>(4)</sup>。

ここに書かれている通り、録音術についても、クロは先駆的な研究者として、エディソンよりも先にその理論をほぼ完成させていた。さらに、フェネオンは言及していないが、ここで挙げられている論文「色彩、形体および運動の記録と再生の方法」<sup>(5)</sup>で、クロは「動く映像」の問題までも取り上げている。論文冒頭には、「プラトーのフェナキスティスコープの絵を写真に変えれば、現実の運動を記録できる」と書かれていて、これはすでに映画そのものである。1867年の段階でこの域に達していたクロの科学者・発明家としての能力は、文学者の余技をはるかに超えていた。とはいえ、同じものを考案しても、理論の段階にとどまっているのと、それを具体的に実用化するのでは、天と地の開きがあった。今日では、蓄音機の発明者はエディソンとするのが、誰もが知る歴史的事実になっている。カラー写真の発明についても、クロは同じような運命をたどることになる。

前述のデュコ・デュ・オーロンは、〈三色写真(トリクローム trichrome)〉の技術の発明者として、カラー写真の開発の歴史に必ずその名を言及される科学者である。クロが『色彩の写真の問題に関する一般的解決』で述べていたのも、実はこれと全く同じ理論だった。彼はこの本を出版する前の1869年5月7日に、その内容をフランス写真協会に報告した。すると、実に驚異的な偶然なのだが、そのまったく同じ日に、デュコ・デュ・オーロンの方も、その研究報告を同じ写真協会に提出したのであった。彼とクロとは、互いにまったく知らぬままに、それぞれ同じ研究を進めていたのである<sup>(6)</sup>。

フェネオンも言っているように、クロは同様の研究を記した論文「色彩・形体・および運動の記録と再生の方法」をすでに67年に科学アカデミーに提出していた。にもかかわらず、なぜか自分の意志でそれを封印し、公開させないでいたのである。デュコ・デュ・オーロンの研究を知ったクロは、当然のごとく驚愕する。そして、彼が自分の理論を奪っていたのではないかと考え、手紙で論争を仕掛けたのだった。二人のやり取りは当時の科学雑誌に公開されたが<sup>(7)</sup>、デュコ・デュ・オーロンの方はすでに68年に特許権を獲得しており、クロに結局勝ち目はなかった。二人は最後には和解し、一緒に研究に取り組むようになったというが、結局のところカラー写真を実

用化するには至らなかった。

クロは、デュコ・デュ・オーロンとの論争の後、カラー写真の実作にも自ら取り組み、いくつか作品を残している<sup>(8)</sup>。しかし、今それを見てみると、全体がぼんやりと赤錆のような色でピントも定かでなく、自然の色の鮮やかさを再現しているとはお世辞にもいいがたい。何より、彼が被写体として撮影しているのは、いかにも静物画風に配置された額絵や食器などで、新しさを感じさせるどころか、むしろダゲレオタイプよりも古色蒼然とした雰囲気を放っている (fig.1)。『悪魔のいる文学史』でクロに一章を割いている澁澤龍彦は、「彼の化学実験も詩作も、いわば神のような創造を実現したいという、中世の錬金道士のそのような熱望のあらわれにほかならなかったのである」と述べている<sup>(9)</sup>。クロにかぎらず、19世紀末のある種の芸術家たちの中には、先端的な科学主義と奇妙な古めかしさとが、不思議に——しかし自然に——共存しているのだ (後述する画家のスーラなども、そのような人種ではないだろうか)。

クロはエドゥアール・マネと親しく、詩画集を共作したこともあった。クロの愛人のニナ・ド・カリアスは、マネの絵のモデルにもなっている。マネは、色彩写真の試みに大きな関心を示していた。クロは1882年にマネのタブロー《ジャンヌー春》を借り受け、トリクロームで撮影を行った。マネの方は、それまで自作の複製として版画を多数制作していたが、カラー版を作りたいという希望を持っていた。クロが撮った写真は、今では薄い貧弱な色の複製にしか見えないが、それでも当時はかなりの満足をもたらすものだったようである。印象派のコレクターであるエルネスト・オシュデは、その図版を、マネのこの絵が展示された同年のサロンについての小冊子の表紙に使っている<sup>(10)</sup>。

## II 絵画の色彩 / 自然の色彩

マネが自作の複製に色を出したいと考えたのはよく理解できる話だが、「自然の色彩を再現する」ということは、本来画家自身に取り組むべき最大の課題の一つだったはずである。ことに19世紀後半、印象主義の前後の画家たちが考え続けていたのは、「色彩とは何か、光とは何か」ということに他ならなかった。有史以来、絵画は色彩を使って描かれ続けてきた。色彩なくして、絵画というものはそもそも考えられない。とはいえ、画家が描く色彩は、必ずしも「自然」の色彩であるとは限らない。自然界はたしかに色に満ちあふれているが、たとえ自然を描いた絵であっても、自然の色と制作された絵画の色との間には、つねに画家という人間が介在している以上、実に様々なレベルの隔たりがありうる。この隔たりを限りなくゼロに近づけることは、つねに画家の大きな野望の一つであった。1870年代から80年代に起こった印象主義は、この距離がついにゼロになり、自然の色彩と絵画の色彩がついに一致した、という確信の周りをめぐっている。

印象派について、しばしば以下のような説明がなされる——彼らは、ものをただありのままに見て、見えるものだけをひたすらカンヴァスの上に表現していった。印象主義は、画家がただの

目と化して、光と色を極限まで探求するという営みだったのである、と。セザンヌは、モネへの敬服の気持ちを、「モネはただの目にすぎない、だが何と素晴らしい目だろう」と語っていた<sup>(11)</sup>。画家自身がこのような言葉を残していることは、何より象徴的である。そのモネは、若い画家たちにこのように語っていたという。

「絵を描きに外へ出てゆくときは、目の前にあるもの、木や家や野原やそのほかのものを、忘れるよう努めなさい。ただこう考えるのです——ここに小さな青の四角形が、ピンクの細長い斑点が、黄色の線があると。そしてそれらを、ただあなたに見えるように描くのです。その色と形を正確に、情景についての自分の素朴な印象が表現されるまで。」

彼は、自分は盲目で生まれて、突然眼が見えるようになればよかった、と言っていた。そうすれば、目の前に見えているのがどのようなものを、知らないままに描き始めることができるからと<sup>(12)</sup>。

印象派をいわば「純粋な目」とみなすという理解は、同時代の批評家たちにも共有されていた。ジュール・ラフォルグは、1883年に「印象主義」という文章を書いているが、それは次のような指摘で始まっている。

印象主義者とは、たぐいまれな目の感受性に恵まれ、何世紀にもわたって美術館に集められてきたタブローを忘れ、学校での視覚教育（デッサンと遠近法、彩色法）を忘れた、現代的な画家のことである。彼は屋外の光のスペクタクルの中で、すなわち、通りであれ野原であれ室内であれ、45度の角度で照らされたアトリエではないところで、できるだけ率直に、原始的に生き、そして見ることに努める。こうして彼は自然な目を取り戻し、自然にものを見、自分に見えるままを素朴に描くにいったのだ<sup>(13)</sup>。

ものをただ「ありのまま」に見る「自然な目」とは、どのような目のことなのか。自身が「目」となる立場の人間であるモネと、そうした現象を歴史的な文脈の中で考察する批評家としてのラフォルグとが、ここで共に使っているのは、「忘れる」という言葉である。モネにおいては、これは木である、家である、野原であるというのを忘れること。ラフォルグにおいては、それまでの絵画の伝統がつかってきた文化や教育の、一切合切を忘れること。それが自然で素朴な目となるための第一歩である。印象派は、いわば歴史上最も「非文化的な」絵画なのだ。

印象主義は、1874年、パリのキャピュシーヌ大通りのナダールのアトリエで開かれた「画家・彫刻家・版画家等による株式会社」展によって始まった。「印象主義者 impressionniste」という言葉は、30人の画家たちがサロンとは別に独自の発表の場として組織したこの展覧会に対して、

風刺新聞『シャリヴァリ』のジャーナリスト、ルイ・ルロワが使った言葉である<sup>(14)</sup>。最初は揶揄のこもった形容として使われたこの言葉は、本来画家自身が名乗ったものではなかったのだが、その後結局定着することになる。「印象派展」はこの第1回に始まり、1886年の第8回展で終わりを告げる。この最後の印象派展で初めて現れたのが、スーラやシニャックといった、後発世代の画家たちによる新印象主義であった。フェネオンは、この運動のスポークスマンとなることで、同時代の美術に深くコミットしてゆく。彼は第8回印象派展評を含む小冊子『1886年の印象派』の中で、印象主義の意義と、その発展的継承としての新印象主義について、こう総括をする。

真実を描き出そうという配慮のもと、直接観察された現代生活と、直接描かれた風景とを解釈することに自らを限定してきた印象派の画家たちは、その最初から、物体はそれぞれ互いにつながっており、色彩的に自律してはおらず、となりあう物体の光の習性を分け持つものと見ていた。これに対して伝統的な絵画は、物体はひとつひとつが理想的に離れていると考え、人工的な貧しい光でそれらを照らしていた。

色彩のそうした反作用、補色のそうした突発的な知覚、この日本的な視覚は、パレットの上で練り上げられる暗いソースによっては表現されえなかった。そこでこれらの画家たちは、切り離されたタッチを使い、色彩が自ら動いて、突然の接触によって震え、離れた距離で再構成されるにまかせたのである。彼らはその主題を光と空気の中に包み、まばゆい色調で造形し、ときには造形のすべてを犠牲にすることも辞さなかった。太陽の光が、ついに彼らのカンヴァスに定着された。

色彩分割による制作は、かくして実践されていた。だがその分割は、恣意的な方法で行われていた。しかじかの絵の具が、風景を横切って赤の感覚を投げつけにやって来るとか、しかじかの深紅のきらめきに、緑が刻みつけられるとかいうように。ジョルジュ・スーラ、カミーユとリュシアン・ピサロ、デュボワ・ピエ、ポール・シニャックの各氏、彼らは、色調を意識的で科学的な方法で分割する。この進化は1884、1885、1886年という年号を持つ<sup>(15)</sup>。

フェネオンとラフォルクとは、完全な同世代の友人同士である。彼らが初めて会ったのは85年のことだったが、87年にラフォルクは27歳の若さで急死し、その後この詩人の草稿を整理し出版することは、編集者としてのフェネオンの最も大きな仕事の一つとなる。先に引用した「印象主義」は、ラフォルクがベルリン滞在時代に書いた未発表の原稿であり、フェネオンが86年の段階でそれを読んでいたかどうかはわからない。しかし、彼がこの文章を書いたときにラフォルクは存命していたのだし、それ以前から二人が印象派について語り合っていたろうことは、想像にたたくない。いずれにせよ、両者の親近性は明らかだ。フェネオンは、スーラ作品という具体例を得て、ラフォルクの考えを次の段階に推し進めていると言ってもよいだろう。

印象派について、ラフォルクは「自然な目」と言い、フェネオンは「太陽の光が、ついに彼らのカンヴァスに定着された」と言う。本来単なる絵の具の寄せ集めにすぎない絵画は、こうして自然の光や色彩と等価なものになる。そう考えたのはむしろ彼らだけではなく、ある時期以降、これこそが普遍的で常識的な見解となるのだ。それは21世紀になった今でも、さして異議を唱えられることもなく流通しつづけている。人間の視覚そのものが、この頃間違いなく大きく変化したのである。

### Ⅲ 科学と絵画 / 科学と写真

ラフォルクは、ベルリンの宮廷で働いていたときにヘルムホルツに会ったことがあり、その色彩理論を読んでいた<sup>(16)</sup>。「印象主義」には、「トーマス・ヤングの三つの神経繊維」といった言葉も出てくるが、これは人間の網膜の色彩認識に関する研究である。光学や視覚に関する科学研究は、ラフォルクに限らず、当時の芸術家や知識人に広く知られていた。スーラの新印象主義は、こうした科学理論をふまえ、ドラクロワや印象派がすでに行っていた色彩分割を、〈点描〉という方法に徹底化・体系化したものである。『1886年の印象派』で、フェネオンはルードの色彩理論の数式を引用し、註でマックスウェルの色相環に言及している。画家が第8回印象派展に出品した《グランド・ジャット島の日曜日の午後》を例に色点の配分を解説した個所では、直接名を挙げてはいないものの、ヘルムホルツ以前から画家たちに影響を与えていた、ウジェーヌ・シュヴルールの『色彩の同時対照の法則』（1839）を明らかに踏まえている。

こうした理論は、画家たちに読まれてもいるが、その前に科学者たちによって——あまりにも当然の話だが——読まれ、研究され、継承されてきたものである。写真術の研究者たちもまた、そうした科学者たちの一員に他ならなかった。「色と光の表現」という課題をめぐる、19世紀後半、絵画と写真は、同じ資料をもとに模索を続けていたのだった。両者の大きな違いは、絵画が昔から絵の具という色の媒体を手にしていたのに対し、写真は色を持たない状態で、生まれてきたばかりだったということである。絵画は明らかに優位に立っていた。このことについて、画家が意識的でないはずはない。ところが、この点に最も敏感でありそうなスーラとフェネオンが、カラー写真についてどう考えていたのかは、実はよくわからない。

スーラは、78年の万博でデュコ・デュ・オーロンの作品を見た可能性があり、クロとも知人だったので、その試みも知っていたことは大いにありうる。絵画にもその影響があるのではないかとする説もあるが、スーラ自身は何も語っていない<sup>(17)</sup>。フェネオンが前述のクロ論を書いた1888年は新印象主義の最盛期にあたるが、そこにカラー写真と新印象主義を関連づけるような記述は全くない。これはほとんど不思議というべきである。86年以降、スーラの絵画は徐々に変化し、むしろ象徴主義的な傾向を強めてゆくが、彼は91年に31歳の若さで急死してしまう。この画家の個人的天才に結局のところ支えられていた新印象主義は、以後急速に衰退することになる。

マネとクロの交友についてはすでに述べたが、クロの試みにはルノワールも強い関心を持っていた<sup>(18)</sup>。とはいっても、すべての画家が彼らのように積極的な評価をしていたのではなく、逆に絵画への脅威として恐れを抱く画家も多かった<sup>(19)</sup>。カラー写真は、モノクロ写真がすでにそうであったのと同様（いやそれ以上に）、画家にとってはアンビヴァレントな存在である。大きくわけて、印象派系の画家は歓迎し、象徴派系の画家は恐れていたとすることができる。後者の代表はゴーギャンである。あることに批判的な人間の方が、歓迎する人間よりも、はるかに鋭く問題を理解していることがある。ゴーギャンの場合がまさにそうで、カラー写真と絵画に対する彼の考えは、同時代の人々の中でも最も深く、本質的な部分を突いている。

ゴーギャンは、1888年のブルターニュ滞在で総合主義を確立し、翌年のパリ万博ではカフェ・ヴォルピニの展覧会を開いて、新印象主義と並ぶもう一つの運動の中心人物となる。ポスト印象主義時代の絵画はこの二大勢力によって担われることになるが、対抗グループである新印象派に対して、ゴーギャンは並々ならぬ敵愾心を持っていた。カラー写真に対する反発は、新印象主義に対する批判と同じところに根ざしている。1895年6月、彼は二度目のタヒチ滞在に出発し、そのまま再びフランスの土を踏むことなく、1903年にマルキーズ島で客死する。文明国をむりやりに離れ、〈未開の地〉に移り住んでからも、フランスから抱えていった思考は途絶えることがない。

彼の理解するところでは、印象主義と新印象主義の行き着く先は、まさにカラー写真そのもののなのであった。95年から96年にかけて書いた『さまざまなこと』というノートに、その見解が記されている。印象派が自然の色彩を研究したことは、一つの発展段階としては、確かに必要なことだった。しかし印象派は、「思考の神秘的な中心ではなく、眼のまわりを探しまわり、そこから科学的な理屈の中に落ちこんでしまった。」

要するに、色彩の写真のことなのだ。これほど追求されてきた問題が解決されたときには、さぞ多くの恥知らずが、滅茶苦茶をやらかすことだろう……誰が正しいのかが、やっとわかるだろう。カバネルか、クロード・モネか、スーラか、シュヴルールか、ルードか、シャルル・アンリか。画家たちか、化学者たちか。

ルード、シャルル・アンリは色彩を分解した、何なら合成したと言ってもよい。（中略）

色彩の写真は、われわれに真実を告げてくれるだろう。どんな真実を？空の、木の、物質化されたすべての自然の、真実の色を。ならば、ケンタウロスの、ミノタウロスの、キマイラの、ヴィーナスの、ユピテルの真実の色はどうなのだ？<sup>(20)</sup>

さらに、1902年にマルキーズ島で書いた「へば絵描きの無駄話」には、次のような一節がある。

それ（＝印象派）もまた、ひとつの流派である（ひとつの流派は、またあらゆる隷属状態

をもたらす)。さらには教義<sup>ドグマ</sup>でもある。そういうものを好む人々がいるのだ、なぜなら新印象派が次にやって来て、別な教義を課そうとしたのだから。これはもっと恐ろしい教義だ、というのもそれは科学的であり、カラー写真へとまっすぐつながるものだから。私は教義のことを言っているのであって、新印象派の画家たちのことを言っているのではない。彼らにはとても才能がある。天才をつくるのは体系<sup>システム</sup>ではないことを、彼らは思い出すべきなのだ<sup>(21)</sup>。

20世紀初頭のフランスでは、新印象主義もすでに歴史の一部になり、マティスのフォーヴィスムが生まれようとしていた。もしもゴーギャンがその現場にいたなら、カラー写真のことなど考えずにいたのかもしれない。だが、まさにその場に不在であったがゆえに、いわゆる「20世紀絵画」の展開とは別な、もう一つの正論に彼は到達している。

カラー写真の告げる「真実」が一体何だというのだ、ケンタウロスやヴィーナスの「真実の色」があるというのか、とゴーギャンは問う。それは、「そもそも絵画には、自然を再現する必要などあったのか？」という根本的な問いである。新印象主義とカラー写真を結びつけるというのは、スーラやフェネオンが口にする事のなかった「常識」だろう。色彩の表現という仕事は、それまでずっと画家によって担われてきた。木の色も空の色も、ケンタウロスやヴィーナスの色と同じように、画家が決めてきたのである。それを今さら写真などあてにしてよいのか、という葛藤は、フォーヴィスムの若い画家たちが、最初から気にもせずに飛び越えてしまったものだ。西欧絵画においては、自然の表現も自然でないものの表現も、結局のところ同じフィクションとして成立しているだけではないか。そのことに思い至るゴーギャンの言葉は、絵画史の進展を超えたところで、旧派ならではの重みと説得力を持つ。

#### IV オートクロームの誕生

ルイ・リュミエールは、スーラが死んだ翌年の92年にカラー写真の開発に着手し、ゴーギャンがその脅威を語っていた10年あまりの期間に研究に取り組み、この画家が世を去る1903年に、まさにそれを完成させたのだった。「最後の最後」の印象派の、ほとんど出来過ぎた物語のような符合である。だが、そう見えるのは現在われわれが映画と絵画を別個に考えるからなのであって、実はこれはまったく当然な時代の流れなのだ。ルイは1864年の生まれで、兄のオーギュストは62年に生まれている。スーラは59年、フェネオンは61年、シニャックは63年生まれなのだから、リュミエール兄弟と新印象主義の画家や批評家は、まったくの同時代人なのだ。

兄弟の父親のアントワヌ・リュミエールは、看板や装飾専門の画家を経て写真家になった人物である<sup>(22)</sup>。ナダールのアトリエの看板は、彼が製作したものだった。オーギュストとルイの少年時代、アントワヌはリヨンで肖像写真のアトリエを構えていた。ルイによれば、父は「入った金はすぐ使ってしまい、科学が大好きな“詩人”<sup>(23)</sup>」だったというが、息子たちの方は研究

者と経営者の双方の資質に恵まれる。父が彼らに望んだのは、写真家になるよりも、写真術自体を一般に普及させることだった。70年代末、臭化銀ゼラチンを使った乾板による写真が出てくると、彼はルイにこの乾板を製作させる。工科学校を首席で卒業したルイは、17歳の若さでその要望にこたえた。その製造を事業化するため、リヨン郊外のモンブレジュールに広い敷地が買い求められ、工場が建てられた。のちに、リュミエール映画の「工場の出口」の舞台になるものである。

臭化銀ゼラチンの乾板は、1884年に「エチケット・ブルー（青ラベル）」という商標で売り出され、リュミエール社の最初のヒット商品になった。これは、それまで不可能だった瞬間的な動きの撮影を実現させた、高感度の乾板である。ルイは自らこの商品を使って、オーギュストが台の上で飛び上がったり、バケツの水をぶちまけたり、素早い動きをする瞬間を撮影している。瞬間を記録することは、つまり動きを記録することであり、この点ですでに映画に近いものがある。エチケット・ブルーは1944年までの長期間、最盛期には年間百万枚以上生産され、リュミエール家に莫大な資本をもたらした。兄弟の発明が実を結んだのも、父の代に始まるこれらの資本や設備の基盤があればこそであった。

カラー写真の製品化に当たり、当初さまざまな研究者の理論を試していたルイは、最終的にクロとデュコ・デュ・オーロンのトリクローム理論がもっとも有効だと判断し、その実用化に目標を絞る<sup>(24)</sup>。オートクロームという製品の主な原料は、ガラスの板とジャガイモの澱粉である。あらかじめ、光の三原色である青・緑・橙色に染め分けておいた澱粉を、混ぜ合わせてガラスの板にふりかけ、さらに感光性のある薬剤で加工する。商品として量産がはじまるのは1907年からだが、製造の技術上もっとも困難だったのは、澱粉の粒子の大きさを揃えること、それをガラス板の上に、重ならず、また隙間もあかないように撒くこと、板の全体に均一な力をかけ、割れないようにプレスすることだった。板の大きさは、4.5×6センチから18×24センチまで、様々なものが用意されていた。最盛期には、工場で毎日六千枚が生産されたという。

とはいえ、オートクロームは、今の感覚で言う写真とは相当に異なったものだった。まず、ダゲレオタイプと同じように、複製も紙焼きもできない〈一点もの〉だったということ。そして何より重要なのは、素材がガラスの板であり、鑑賞のためには光の投影が必要だったということである。オートクロームは、時代をさかのばれば幻灯、あるいはその後のスライド写真に近く、もちろん映画にも大いに似ている。鑑賞するときには映写装置を使い、白い平面に映すのが普通だった。（後になって、小型のビューアーのような器具も売り出されている。）幻灯の絵を描いた横長のガラス板も、写真の乾板も、オートクロームの板も、フランス語ではともに《plaque》と呼ぶ。幻灯そのものも当時はまだごく一般的に普及していたから、映写するという方法自体は、何ら特別ではなかっただろう。

このようにして映し出されたオートクロームの画像を見て、当時の人々は、何よりもその透明感と明るさに感嘆した。シネマトグラフも同じような方法で映写されていたはずなのだが、それ

を見た人々は、「単調な灰色の世界」だと思ふことはあつても<sup>(25)</sup>、明るいと思ふことはなかつた。印象主義や新印象主義が現れたときも、公衆は「とにかく明るい絵」だという反応を示している。モノクロの中に白があつても、「明るさ」としては認識されない。画像の明るさが実感されるためには、それが同時に色彩の体験であることが必要だった。オートクロームができるまで、そのような体験を提供してくれる芸術は、絵画以外になつたのである。投影された画像は、拡大されて絵画のような大きさになる。オートクロームは、初めてそれを見る人々にとって、写真をこえて絵画へのアナロジーをかきたてるものだった。

1907年6月10日に、『イリュストラシオン』新聞社で、オートクロームの販売開始を記念する上映会が行われた。オーギュスト・リュミエールの講演と、さらには四重奏団の演奏までつけて芸術的な雰囲気を出した会場には、当時の他の有力各紙の重役を含む600人以上が立ち会った。6月15日の同紙には、新聞専属の写真家でこの催しの企画担当者でもあつたレオン・ギンペルが、関連記事を3ページにわたって掲載している。その末尾で彼は言う。

ダゲールと彼に続く学者たちは、太陽を服従させ、忠実で正確な素描家にしていた。

人々は長い間、この素描家の役割が、より権威ある画家の役割にまで高められることはないものと信じかけていた。今日、リュミエール両氏の素晴らしい発見のおかげで、それが成しとげられたのだ。これからは、太陽が——われわれの目の最大の喜びのために——自然が身を飾っている比類ない色彩を、定着してくれることだろう<sup>(26)</sup>。

ギンペルが「リュミエール両氏の素晴らしい発見」を報告する言葉は、かつて絵画について発せられていた言葉に酷似している。フェネオンは、印象派によって「太陽の光が、ついに彼らのカンヴァスの上に定着された」と書いていた。両者の語り口の熱っぽさは、自然の光とそれが生み出す色彩とを写し取るということが、当時どれほど野心的な大事業であつたかを伝えている。

実際のところ、オートクロームを見た人々が即座に思い浮かべた絵画とは、印象主義、そして何より新印象主義のことに他ならなかつた。両者の間には、技術的な面で明確な類似があつたからである。オートクロームの作品の画面を見ると、新印象主義の絵画とまったく同じように、色の粒子が細かな点になって並んでいることに気がつく。それは、色の媒体である澱粉の粒子の形がそのまま残つたものである。新印象主義の絵画が〈点描絵画〉であるならば、オートクロームは〈点描写真〉なのだった<sup>(27)</sup>。オートクロームの点は、新印象主義の筆のタッチよりもはるかに小さいが、ガラスの原版でも肉眼で識別できる。映写により画面が拡大されると、点自体も目につく大きさになり、ますます点描のタッチを想起させることになる。

オートクロームは、19世紀以来の光と色彩に関する探求の到達点であつた。それは印象主義と新印象主義の絵画が先駆的に達成していた視覚の正しさを証明し、さらに乗り越えるものとして

認知された。その実作に取り組んだ写真家たちには、絵画についてすでに深い教養を持っていた人々が多い。ギンペルもその一人だったが、彼は「画家には決して（たとえ〈点描派〉であろうと）、オートクロームが私に与えてくれたものを獲得することはできないだろう」と語っている<sup>(28)</sup>。ギンペルと共に代表的な作家だったアントナン・ペルソナは、もとは印象派のコレクターだった。ピサロやドガの友人でもあった彼は、1890年代半ばからアマチュア写真家になり、オートクロームの商品化と同時にその作家・理論家となる。ペルソナによれば、オートクロームのガラス板は、「前世紀（＝19世紀）において、勇敢なる印象派の予言的な目が見ていたように、ものを見ている<sup>(29)</sup>」のだという。

「オート（＝自動的）」「クローム（＝色彩）」という名のとおり、それは機械が「自動的に描く色」である。そこではついに、「フィクションが消滅する<sup>(30)</sup>」。レンズは人間の目に、ガラスの板は網膜になぞらえられる。人間の介入から解放されたイメージは、質量のない光そのものとして視覚に訴えかける。

## V 映像、この19世紀的なもの

オートクロームの色は、実際今見ても本当に美しい。現在ガラス板の実物を入手することは困難だが、投影画像にできるだけ近いものを印刷した写真集は、いくつか出版されている<sup>(31)</sup>。そこには、今われわれが目にするカラー写真など足下にもおよばないような「光」そのものが確かにあって、これがあれば印象派などいらない、という気持ちを実感させるだけのものがある。絵画と自然のどちらがより美しいか、という問いには意味がないだろうが、絵画よりも自然そのものの方が美しいと思うことは、一つの見識である。ならば絵画を捨ててオートクロームを取る、というのがギンペルやペルソナの選択だった。現在であれば、絵画も写真もそれぞれ良さがある、といった呑気な（？）態度でいることもできる。だが当時は、より優れた一方だけを取るという切実な選択を成立させる文脈があった。このことが示すのは、絵画と映像とが、互いに極限まで接近していたという事実である。

写真と絵画が、相互に影響し合いながら発展してきたことは知られている。写真は、誕生したときから絵画を模倣してきた。絵画は、その制作の手段として写真を役立てた。あるいは、自然の再現という仕事は写真に任せることにして、絵画だけの独自の表現を追求していった、等々。しかし印象主義は、それ自体がすでに〈絵画の映像化〉であったのだ。クールベが絵画から美を徹底的に捨ててしまったあと、画家が求めるものは光になっていった。絵画は、まだ完成されていないカラー写真よりも先に、映像になってしまっていたのである。前述のゴーギャンの批判は、印象主義の最盛期を過ぎてから書かれたものだ。当事者だった印象派や新印象派の画家の方は、そうした不安から無縁だったように見える。それは、絵画が映像よりもはるかに〈進んでいた〉からだ。彼らにとって、自分たちの絵画の意義はそれほど自明なものであり、だから余計な心配

などする必要はなかったのである。

モネは、「絵を描く時は、目の前にあるのが木や家や野原だということを忘れて、青の四角形やピンクの斑点や黄色の線を、ただ見えるように描きなさい」と言った。それは、「すべての物体は、光の前で平等だ」ということである。人物に当たる光も、揺れる木の葉に当たる光も、同じ光であることに変わりはない。場合によっては、人も木も同じような「青の四角形」に見えてしまうかもしれない。そのときは同じ絵の具を同じように置いてしまえばよい。これは木である、人であるということを〈説明する〉のではなく、木も人もこう見えるということを、ただ〈示す〉べきなのだ。それは、画家という人間が自ら〈カメラ化〉することである。

新印象主義は、この〈人間カメラ〉を完璧な装置にしようとする試みだった。スーラの友人だったシャルル・アングランは、画家の生前の言葉をこう伝えている。

グランド・ジャットからクールブヴォワの道を通って帰る途中、彼は私にこう言っていた。

「一部の批評家たちは、僕が詩情<sup>ポエジー</sup>を表現していると言って褒めてくれる。けれども僕は僕の方法に従って（彼はよく僕の方法と言っていた）他には何の配慮もなしに描いているんだ。」  
彼は、自分のカンヴァスの上に、物質的な絵画以外の何も置こうとしなかった<sup>(32)</sup>。

スーラは、自分の理論や技法に非常な執着を示し、他の画家に盗まれたり、自分の地位が侵されたりするのを常に恐れていたという。その警戒ぶりは、フェネオンの批評に訂正を求めたり、ピサロに「特許状でもやるべきなのか」と嘆かせたりするほどで、そのため友人関係が気まづくなることさえあった。「天才を作るのは体系ではない」のは、ゴーギャンも言っていた通りである。スーラの友人たちも皆そう思っていたのだが、当のスーラにだけはその常識が通用しなかった。彼の感じていた不安は、ゴーギャンのような芸術家としての不安ではなく、むしろ発明家の不安というべきだろう。

カメラが撮った映像を見る人間は、ときとしてそこに「詩情」を感じたり、あるいは反対に「詩情の欠如」を感じたりすることもある。しかし、カメラ自体はそんなことを考えて作動しているわけではない。スーラの作品は、「何の配慮もない」こと、「物質的」であることによって、逆に人間的な作為を超えた詩情を獲得する（ことがある）。フェネオンは86年に、「新印象主義の方法は、この上ない目の繊細さを要求する。指先の優しさで視覚の無能を隠している器用な人々は、この方法の危険な誠実さに恐れをなして逃げ出すだろう。この絵画は、画家にしか手出しできないのだ<sup>(33)</sup>」と述べていた。「カメラは残酷だ」という言葉は写真家ではなく被写体について言われるものだろうが、新印象主義の絵画は、画家にとって「残酷」なのだった。それはスーラにおいてもフェネオンにおいても、伝統的な意味での画家の〈腕前〉自体を無効にする装置として成立していた。

リュミエール兄弟は、自身でオートクロームの作品を多数残している。その多くはルイの手になるものだが、オーギュストや他の家族が撮っている場合も多い。シネマトグラフにおいてのみならず、オートクロームにおいても、結局のところは彼ら自身が、最初にして最高の作家であった。その作品は、同じ時期に撮られた他の写真家たちと比べても、どこか違った美しさを持っている。それは一言で言えば、自然で普通だということだ。シネマトグラフの何本かがホームムービーであるように、彼らのオートクロームには親密な家族写真が多く (fig.2)、他には人物を配した風景や、花や果物などの静物が撮られている。その画面には、ゴダールがシネマトグラフについて言っていたのと同様、印象派の絵画の記憶がはっきりと受け継がれている。だがそこには、ピクトリアリスムの自意識過剰な芸術臭さがまったく感じられない。確かに絵画に似ているのに、絵画と張り合おうという作為や傲慢さを感じさせないところに、オートクローム作家としてのリュミエールの不思議な個性がある。

ギンペルやペルソナは、オートクロームに印象派の絵画に並ぶものを発見した。彼らにとって、印象主義はすでに完成された芸術であり、オートクロームによって模倣され、さらには乗り越えられるべき存在であった。特にペルソナは絵画を明確に意識しており、モネの《積みわら》や、スーラの海景《ル・ベック・デュ・オック》の構図をそのまま借用した作品を撮っている。しかしリュミエールは、そのような芸術家根性から、不思議なほどに自由である。彼らはあくまでただの写真家として、絵画のことなど気にせずカラー写真を開発し、試作してゆく過程で、気がついたら自然に印象派になってしまっていたようにみえる。それは、新印象主義において創始者のスーラだけが持つことのできた、「配慮のなさ」ゆえの気品のようなものなのか。

ゴダールは、彼の「映画史」の最後をこのような言葉で締めくくっている。

ある世紀が次の世紀の中へゆっくりと溶けてゆくとき、幾人かの人々が、生存のための古い手段を新たな手段へと変化させる。われわれが芸術と呼ぶものは、その新しい手段のことなのだ。一つの時代をあるがままに生きながらえたもの、それだけが、その時代が自ら創造した芸術の形である。自分の時代が終わってしまうまでは、いかなる活動も芸術になることはないだろう。そしてその芸術は消滅するだろう。こうして19世紀の芸術である映画は、それ自体ではほとんど存在しなかった20世紀を存在させたのである<sup>(34)</sup>。

「リュミエールは画家だった」という指摘は、むしろシネマトグラフについて言ったことであり、オートクロームまで考えてのものではない。だが、ゴダールが見抜いていたのは、シネマトグラフが19世紀の産物だという年号的な問題をを超えて、映像はそれ自体が本来19世紀的なものかどうか。

リュミエール兄弟もまた、本質的に〈19世紀の人〉だった。彼らにとって、19世紀は乗り越え

るものでも振り返るものでもない、単なる自然環境であった。彼らは印象派の画家たちと同じものを「撮っていた」。しかしそれ以前に、「描く」と「撮る」と自体が、実は限りなく相似した行為になってしまっていたのだ。オートクロームは、20世紀絵画が印象主義的な精神と決別し、新たな段階を迎えようとしていたまさにそのときに、19世紀的な絵画＝網膜そのものとして現れた。それは19世紀を受け継ぐものであると同時に、誕生したときからすでに時代遅れな存在なのだ。「最後の印象派」の謙虚な美しさは、リュミエールが〈芸術家〉でなかったことによって生み出された。新しいものはすぐに古びてしまうが、生まれたときから時代遅れなものは、もう古びることがない。

# 註

- (1) Jean-Luc Godard, *La Chinoise*, 1967.
- (2) Nathalie Boulouch, *Lyon 1903 — Les autochromes Lumière, la couleur inventée*, Scheibli Editions, 1995 の巻頭におかれたモーリス＝トラリウー・リュミエール（ルイの孫）の序文による。
- (3) Aaron Scharf, *Art and photography*, Penguin Books, 1986 (first published in 1968), p.177-179.
- (4) Félix Fénéon, «Feu Cros», *La Cravache*, 18 août 1888, repris dans Félix Fénéon, *Oeuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Droz, 1970, p.596-600.
- (5) Charles Cros, «Procédé d'enregistrement et de reproduction des couleurs, des formes et des mouvements», texte daté de Paris, 28 novembre 1867, in Charles Cros / Tristan Corbière, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p.493-498.
- (6) クロとデュコ・デュ・オーロンの発明の前後関係等をめぐる事情については、Ariane Isler-de Jongh, «Inventeur-savant et inventeur-innovateur: Charles Cros et Louis Ducos du Hauron — Les commencements de la photographie en couleurs», *Revue d'histoire des sciences* XXXV / 3, 1982, p.247-273; *Charles Cros: inventeur et poète, Atelier de Gué*, 1988, p.24-27 を参照。後述の澁澤龍彦は、クロの報告の方が二日遅かったとしているが、ここに挙げた二論文によればまったくの同日である。
- (7) Charles Cros / Tristan Corbière, *Oeuvres complètes*, p.612-619.
- (8) その図版は、*La Dame aux éventails, Nina de Callias, modèle de Manet*, RMN, 2000 p.97; Nathalie Boulouch, «Peindre avec le soleil? — Les enjeux du problème de la photographie en couleurs», *Etudes photographiques* n°10, novembre 2001, Société française de la photographie, p.59 に見ることができる。それぞれの制作年代は、1876年と1877年。
- (9) 澁澤龍彦『悪魔のいる文学史』、中公文庫、1982年、p.165。
- (10) この写真撮影をめぐっては、Ariane Isler-de Jongh, «Manet, Charles Cros et la photogravure en couleur», *Nouvelles de l'estampe* n°68, mars-avril 1983, p.6-13; *Manet 1832-1883* (catalogue d'exposition au Grand Palais), 1884, RMN, p.486-488 を参照。
- (11) A. Vollard, *Paul Cézanne*, Crès, 1924, p.117-118, repris dans Sylvie Patin, *Impression...impressionnisme*, Découvertes Textes / Gallimard, 1998, p.126.
- (12) Lilla Cabot Perry, «An interview with Monet», *The American Magazine of art*, mars 1927, tr. fr. *Souvenirs sur Claude Monet*, 1889-1909, in Gustave Geffroy, *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Macula, 1987, p.460.
- (13) Jules Laforgue, «L'Impressionnisme», 1883, in *Mélanges posthumes*, Mercure de France, 1903, repris dans Laforgue, *Textes de critique d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin, Presses Universitaires de Lille, p.168.

- (14) ルロワの批評と第1回印象派展については、拙論「ルイ・ルロワ「第一回印象派展評」の周辺——ボードレーの不在とヴァンサン氏の錯乱——」、『Etudes Françaises 早稲田フランス語フランス文学論集』n°11、2004年、p.53-80を参照。
- (15) Félix Fénéon, *Les impressionnistes en 1886*, La Vogue, 1886, repris dans *Oeuvres plus que complètes*, p.35.
- (16) ヘルムホルツと視覚に関する当時の他の研究、「無垢な目」という理想などについては、ジョナサン・クレリー、遠藤知巳訳、『観察者の系譜—視覚空間の変容とモダニティ』、1997年（原書は1992年刊）、十月社、p.131-146を参照。同じクレリーの著作『知覚の宙吊り』（岡田温司監訳、平凡社、2005年）の以下のような指摘も筆者には興味深い。「スーラによる色彩の分割は、どこか錬金術のプロセスのような魅力をもつという、ひとつの逆説をはらんでいる。」(p.213)「スーラの「パイロイト効果」への関心は、また別の集団的視覚経験——動くイメージ、映写、アニメーションという前映画的的形式——に近いものである。」(p.242)「スーラもまた、ジャン＝ルイ・コモリが「見る機械」と呼ぶものの製作者であった。」(p.254)
- (17) Aaron Scharf, *op.cit.*, p.362; William Innes Homer, *Seurat and the science of painting*, Hacker Art Books, 1985 (first published in 1964), p.292.
- (18) Sophie Monneret, *Impressionnisme et son époque*, vol.1, Denoël, 1978, p.152.
- (19) Aaron Scharf, *op.cit.*, p.353.
- (20) Paul Gauguin, «Diverses choses», repris dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Idées/Gallimard, 1974, p.173-174. シャルル・アンリは、スーラやフェネオンと親しかった科学者・美学者。
- (21) «Racontars de rapin», *Ibid.*, p.263.
- (22) 以下、リュミエール父子については、Jacques Rittaud-Hutinet, *Les Frères Lumière, L'invention du cinéma*, Flmmarion, 1995; Bernard Chardère, *Le roman des Lumière*, Gallimard, 1995; id., *Les images des Lumière*, Gallimard, 1995; Michel Viotte, *Le Temps des Lumière*, RMN, 2000（ビデオ資料）等を参照。
- (23) 「ジョルジュ・サドゥールによるルイ・リュミエールへのインタヴュー」、古賀太訳、蓮實重彦編『リュミエール元年—ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』、筑摩書房、1995年、p.150
- (24) 以下、オートクロームの歴史や技術、それが印象主義や新印象主義絵画と共有していた問題については、次の文献を参照。Nathalie Boulouch, *Lyon 1903 — Les autochromes Lumière, la couleur inventée*; id. «Photographie autochrome et impressionnisme: le paradigme de la couleur-lumière», *Histoire de l'art*, n°39, oct. 1997, p.69-75; id. «Peindre avec le soleil? Les enjeux du problème de la photographie des couleurs», *études photographiques*, n°10, nov.2001, Société française de photographie, p.50-75; *La couleur sensible, photographies autochromes (1907-1935)*, Musée de Marseille, 1997; Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Larousse, 2001, p.411-415. また、リヨンのアンステティユ・リュミエールの学芸員ジャン＝マルク・ラ・モット氏には、2001年3月に訪問した際に直接話を伺った。
- (25) ロシアにおけるリュミエール映画の上映会に立ち会ったマキシム・ゴリキーの証言。cf. 長谷正人『映像という神秘と快楽』、以文社、2000年、p.48 & 93。
- (26) Léon Guimpel, «La photographie des couleurs à L'illustration», *L'illustration*, 15 juin 1907, p.387-389.
- (27) 色点の並置と視覚混合による色彩表現は、当時カラー印刷の技術の分野でも研究開発されていた。スーラとこの問題の関連については、Norma Broude, «New light on Seurat's "dot": its relation to photo-mechanical color printing in France in the 1880's», *Art Bulletin* n°56, 1974, repris dans Norma Broude, *Seurat in perspective*, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, 1978, p.163-175を参照。
- (28) *La couleur sensible*, p.35.
- (29) *Lyon 1903 — Les autochromes Lumière*, p.48.
- (30) *La couleur sensible*, p.31.
- (31) 既に挙げた3冊: *La couleur sensible*; «Peindre avec le soleil?»; *Lyon 1903* の他、*La vie en couleur! centenaire de l'Autochrome Lumière*, Intitut Lumière, 2004 等。前2冊にはギンベルやベルソナを含む他の写真家の作品が

載っており、後2冊はリュミエールの作品のみの収録。アンステイテュ・リュミエールにはガラス板の実物が展示されている。

- (32) Robert Rey, *La renaissance du sentiment classique dans la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Les Beaux-Arts, 1931, p.95. アングランがアンリ＝エドモン・クロスに宛てた手紙（フェネオンが保管していたもの）の一節。
- (33) «L'impressionnisme aux Tuileries», *L'Art moderne de Bruxelles*, 19 septembre 1886, repris dans *Oeuvres plus que complètes*, p.58.
- (34) Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998. ビデオと書物は共に1998, Gallimard - Gaumont 刊。この言葉は書物の vol.4, p.290-293 掲載で、映画ではゴダール自身の声で語られる。

カラー写真にできないのは残念ではあるが、以下に参考図版を示しておく。



fig.1: Charles Cros  
«1<sup>er</sup> tirage de mon procédé photochromie,  
à Victor Meunier, mon parrain scientifique»  
22.5×17.5cm, 1876, coll. Bibliothèque centrale  
du Muséum d'histoire naturelle



fig.2: Plaque Autochrome Lumière  
«Madeleine et Andrée avec leurs petits cousins  
en baigneurs à la Ciotat»  
9×12cm, 1913, coll. Lumière