

# 世紀初めのベル エポック

## <開かれた社会>のなかの<開かれた個人>

小 玉 齊 夫

アール ヌヴォ

1900年前後に、絵画・建築・工芸にわたる新たな芸術・表現様式がイギリスやベルギー、フランス、ドイツ、オーストリア等でさまざまに展開された。フランス語では「新しい芸術」という意味で「アール ヌヴォ (art nouveau)」——新しいものを時には過剰に喧伝する風潮がフランスに(も)あった(ある)ことはアンリ ベルクソンの項で述べたとおり——と言い表わされたが、英語ではモダン スタイル (Modern style)、ドイツ語ではユーゲント シュティル (Jugendstil) などと呼ばれた。もっとも、この流行に批判的な人たちからは、既述のように、いささかの悪意もしくは皮肉をこめて、「麵 (ヌードル) スタイル」などと揶揄されてもいたが...

1900年以降のパリ、「麗しく・良き時代」を意味する「ベル エポック」期には、「個人の幸福」が最大限に追及された(かのような)時代であり、同時に、個人の対極にある人類あるいは「人間性」への関心も、これまでになく、社会一般のなかに、かき立てられた(かのような)時代であった。政治・思想的な領域での心理・行動の模索はともかくとして、もっと広い日常生活に於いて、形式とか伝統を過度に重視するのではなく、自由で華麗な、個人にとっても人類全体にとっても幸せであり得るような、そのような積極的な表現活動が追求されたのである。個人の能力を十分に発揮する活動、その活動じたいが同時に国際的な広がりをもつ活動にもなり得る、そのことへの期待・憧れが信じられた時代、あるいは、そのような幻影を信じ込もうとした時代(「幻影」

であったことが理解されたのは第一次世界大戦が起こってからになる！)、それが「世紀初めのベル エポック」期であった。

このような「期待・憧れ」は、ことさら時代を問わない普遍的な、あえて言えば、国境に縛られないという意味での「芸術的な」願望と考えられなくもない。狭義の芸術の領域だけでなく、社会じたいが、そのような芸術的な希望を積極的に承認しようとした、おそらくは最初の、近代（あるいは現代）の始まりの時期、それがベル エポック期であった。

この時代のひとつの代表的な表現様式の一例は、モラヴィア地方からパリにやって来たアルフォンス ミュシャ（1860 - 1939）がサラ ベルナル主演の劇『ジスモンダ』のために描いた1894年のポスターによって示されている。華麗なベル エポック期を内側から彩る、最初の典型的なアール ニューヴオ様式のポスターとされている。

#### （一）サラ ベルナル

ベル エポック期の演劇界は、大衆性を目指す娯楽的な演劇とことさら深刻ぶらない「芸術性」を指向する演劇とが、極端に対立することなく交流・合流しあっている場所であった。そして、演劇に限らず他のジャンルの芸術に於いても、ことはほゞ同様であった。いたずらに高踏的でなく、気軽に楽しみ喜び味わうことのうちに、いわゆる「芸術性」をも感得し得るような在り様が、おのずから嘆賞され、要求されていたのである。

当時の代表的な演劇女優サラ ベルナル（1844 - 1923）は、パリのサンマルタン大通りにある劇場「ルネサンス座」の座長にもなり、文学・芸術あるいは社交界に於いて「暗夜に燦然と輝く星」のように、きらびやかな存在であった。クレランによる彼女の肖像画がパリのプティ パレ美術館にあるが、トゥルウズのバンベルグ財団美術館には、彼女自身による『自画像』も展示されている。

『シラノ ド ベルジュラック』の作者エドモン ロスタンは、1895年に

『遙かなる王女』、そして1897年には『サマリアの女』——この時のポスターもアルフォンス ミュシャが描いている——の台本を彼女のために書いていた。同年12月末の『シラノ』の初演の際、サラ ベルナルは、自分が演じているルネサンス座から30メートルほどしか離れていないポルト サン マルタン劇場に息子のモオリスを走らせて、自分の劇の幕間に『シラノ』の大成功を知った、という逸話がある。そして1900年、『シラノ』の成功で国民的英雄となったエドモン ロスタンは、またまたサラ ベルナルのために『レグロン』——「エグロン」とはナポレオン一世の息子の「異名」である。サラ ベルナルはこの劇で21歳の若い男の役をこなした——を書いている。もともとロスタンの政治観にはボナパルト派的な傾向があったとされるが、それはともかくとして、『レグロン』の稽古に現われたサラ ベルナルを、舞台俳優サシャ ギトリは次のように描出している。

「稽古は、毎日、午後1時15分に始まる。だが、サラが姿を現わすのは4時10分前頃だった。一同立ち上がって、ひとりひとり、彼女の手を唇づけして挨拶する。時間のかかる儀式だった。全部で60人も居るのだから。ようやくそれが終わり、彼女が衣装替えしてから稽古が再開される。だが、一時間も経たないうちに「マダム サラのお茶の時間」になる。こんな風に稽古はしょっちゅう中断された。リュシアン——サッシャ ギトリの父。フランボオ將軍を演じていた——が、「東の空が白んでくる！」と叫び、サラが「たてがみを握りしめ…」と応える場面があった。ある日、彼女が尋ねた。「“たてがみ”って、何のこと？星の名前？」「馬の“たてがみ”だよ」とロスタンが説明する。それから馬が呼び出された。最初の馬は元気に動きまわりすぎたし、次の馬は、彼女が「皇帝陛下万歳！」と叫ぶと、お腹をごろごろいわせて答える始末だった。ロスタンはもう一頭、別の馬をつれて来るように言ったが、サラは勝手に馬を使わないことに決めてしまった。こ

んな調子では稽古が6週間も延びたのは当然である。それでも初日の公演は大成功だった。細身の軍服に55歳の身体を包んだサラは、陰鬱な若きレクスタット公の悲壮な愛国的感情を、彼女の黄金の声で巧みに表現して観客の涙を誘った。パリの演劇界に君臨する女王として、彼女の地位は不動のものであった。」

実力に裏打ちされた奔放で気まぐれな「演劇界の女王」のふるまいが見てとれる。

サラ ベルナールの出身が謎めいている、あるいは「国際的」であるところが、ことによると、この時代の風潮に合致して、彼女に幸運を呼びよせたのかもしれない。少なくとも、彼女の成功にそういう側面を認めることは出来そうである。1822年にベルリンで生まれた（サラの）母親は、その姉と一緒に、オランダを経てパリにやって来た。ユダヤ系の（母方の）祖父母は、サラによれば「ドイツとフランスの名門貴族」ということになっているが、その確証は、どうも、なさそうである。サラの叔母は、後に、ナポレオン三世の異母兄弟であるモルニイ公に「世話される」ことになるが、サラの母親も、おそらく、叔母と同様、マルセル プルーストが『失われた時を求めて』でオデット ドクレスイという女性像に具象化した、いわゆる「高級娼婦」ではなかったか、とされている。当時の社交界に登場するこの種の女性たちを、たとえば作家エドモン ゴンクールは、「豪壮な邸宅に住み、優雅な立ち居振る舞いと美貌で、貴族の最も美しい女性にも嫉妬の焰を燃やさせた」ほどである、などと描写している。サラの父親は、これもサラの言葉によれば、パリ大学法学部の学生で、後にノルマンディ地方の港湾都市ル アアヴルで公証人になったとされる。だが、その「公証人の代理」と称する人物がサラの養育費を渡すために時々パリに出て来るだけで、サラ自身も実父の詳しい消息は知らなかったらしい。彼女の将来を考えるために開かれた家族会議には作曲家ロッシーニや『三銃士』の著者アレクサンドル デュマなどが参加して意見を述べているが、このことから想像すれば、サラが育てられた家庭環境というものも、当時の社交的な芸術

家たちの「共有財産的な場所」であった、と見てよいのかもしれない。サラ自身は、キリスト教を信じていたので宗教的な教育施設に入るつもりでいたが、上記の「家族」会議ではさまざまな意見が出て結論に到らず、気晴しのため皆で見に行ったコメディ フランセエズの劇が、彼女にとっては天啓となった。あまりの「衝撃で気絶した」というエピソードも伝えられているが、「見ていても何も分からなかった」という、後年の彼女の率直な回想の方が、真実に近そうである。後の彼女からすれば、たしかに、当時はまだまだ「何も分かっていない」段階であったにちがいない。

コメディ フランセエズに入ったサラ ベルナールは、1883年頃から、名女優の評判を得るに到った。当時のフランスで「彼女の名声に匹敵するのは、辛うじて、ユゴオとガンベッタだけであった」と言われるほどの人気を獲得している。日本ではジャン ヴァルジャンの登場する『レ ミゼラブル』の作者として特に知られているユゴオは、既に何回か言及したように、ベルギーやイギリスに政治亡命した共和派の詩人として、現在に到るまで、「共和制フランス」の英雄でありつづけている。レオン ガンベッタ（1838 - 1882）も、ナポレオン三世によるプロシヤへの宣戦布告に反対し、普仏戦争敗北後には、1870年9月4日の「第三共和制」創設にも参加。プロシヤに対する敗戦を拒否し、モンマルトルの丘から熱気球——発明した兄弟の名をとって“モンゴルフィエール”と言われる——でパリを脱出、ロワール川沿いの都市トゥルでプロシヤに対する抵抗運動を指揮しつづけた。1871年のプロシヤとの講和の際にも、ユゴオと共にこれに反対行動をとり、後の第三共和制時代には、いわゆる“オボルチュニスト”派の中心的存在となるなど、一貫して共和派政治を推進してきた政治家である。

四十歳頃の女優サラ ベルナールは、これら共和制政治の指導者と同じような国民的な「英雄」の地位に達していた、ということになる。

## （二）アルフォンス ミュシャ

そのサラベルナールに見出され、ポスター及び装飾画の方面で新しい世紀の

到来を告げる新たな様式美を産み出したのが、チェコ中部、モラヴィア生まれの画家・舞台装飾家アルフォンス ミュシャ（1860 - 1939）である。

1888年にパリにやってきたこの「アール ヌヴオの旗手」の登場に関しても、エドモン ロスタンの（『シラノ』の）項の冒頭で「奇蹟的な成功」と述べたような、伝説的なエピソードが伝えられている。

物語は、1894年も押しつまったクリスマス・イヴの午後に始まる。アルフォンス ミュシャは、たまたま、友人の仕事を手伝いにルメルシエ印刷所に来ていた。そこへ、サラ ベルナルから印刷所の営業部長ブランホフに電話がかかってくる。「新しい劇の宣伝ポスターを作り、新年までにパリの到るところに貼り出してほしい」という依頼である——出来あがったポスターが気に入らなかったの、新しく別のものを作りなおすように電話してきた、という説もある——。当時最大の人気女優、アメリカやヨーロッパでの公演を終えたばかりで国際的な名声も高いサラ ベルナルの気まぐれ、であったかもしれないが、しかし、この女優の依頼は命令に等しい。開演は翌1895年の1月4日に迫っている。二週間以内に新たなポスターを制作し、パリ中の「モリス広告塔」（映画・演劇等の広告を張った円柱）や街角に貼り巡らさなければならない。一刻の猶予も許されない事態である。営業部長ブランホフがミュシャに尋ねる。「君、こういう仕事の経験は？」「やったことはないが、やってみましょう...」

こうして、6年前パリに出て来たボヘミア出身の34歳の無名の画家、アカデミー コラロッセイで腕をみがいていたアルフォンス ミュシャが、ヴィーン（オーストリア）での舞台装飾の経験をかわれて、突然の大役をこなすことになった。

画家ポール ゴッガンも、一時、ミュシャのいたこの画塾アカデミー コラロッセイで教えていたことがある。パリのモンパルナスに近いカンパニュ

プルミエール通り——彫刻家・詩人の高村光太郎も、1908年6月からのパリ滞在中に、この通りに下宿していた——に住んでいたミュシャは、女主人シャルロット カロンの営業するレストラン（当時は「乳製品を売る店」であった）で、「出世払い」で食事を世話してもらっていたが、ゴッガンも、タヒティから一度パリに戻ってきた時に、このシャルロットの店に厄介になっている。スエーデンの劇作家ストリンドベリ(1849 - 1912)もシャルロットの店の常連で、彼女の愛人であったとも言われる。

ともかく、ミュシャは、その日の夕方に劇の稽古を見てポスターのプランを練ることになるが、貧乏暮らしの彼には劇場へ行くのにふさわしい服がない。「10フランをはたいて燕尾服を借り、ズボンの方は、店に合うサイズのものが無かったので自分の古いもので間に合わせ、遠くからなら何とか見られる程度にし、さらに、1840年代のオペラ風の帽子を友人から借りて」あたふたと劇場に出かけて行った。直前まではその10フランで、例年のように、ボン ロワイアル通りのレストラン“シェ マコウスキー”で、故郷モラヴィアのクリスマス料理である鴨の丸焼きを食べるのを楽しみにしていたのに...

ともかく「私（＝ミュシャ）は、ルネッサンス座の観客席の一角に陣取って、クロッキー帳を取りだした。」そして、練習が終わってから、劇場の前のカフェに入ってショコラ（＝ココア）を注文し、テーブルにじかに鉛筆で大体の案を描いてみせるが、印刷所長ルメルシエはしかめっ面をするだけ。だが、ブランホフが「まあ、良いだろう」と言うので、それをもとにして更に案をふくらませることにする。だが、ルメルシエもブランホフも、翌日からはクリスマス休暇で南フランスに出かけてしまうのだ。「お前がもって行くんだぞ！」つまり、「お前の役割は、あの気まぐれなオバさんにどやされてくることだぞ」ということのような。

だが、12月28日にはサラ ベルナールから印刷許可があり、同30日にはパリの町角にアルフォンス ミュシャ作『ジスモンダ』のポスターが貼られていっ

た。しかし、ヴァカンスから戻ってきた営業部長ブランホフは、街のポスターを眼にして真っ青になる。「よくも、みんなが嫌がっているものばかりを、あんなふうに、ごちゃまぜに並べ立てて！」折もおり、サラ ベルナルから劇場に来るよにとの連絡があった。ミュシャは、みんなに迷惑をかけて申し訳ないという気持ちと、こんなことならポスターなどほったらかして仲間と楽しくクリスマスの鴨料理を食べるんだった、という後悔の念にさいなまれ、暗澹とした気持ちになる。ともかく、謝罪のこころを固めて、皆で車に乗ってルネッサンス座に向かい、座長の部屋に入ると、壁に当のポスターが貼ってあり、それに見入っている女優の後ろ姿が見えた。彼等が来たのに気づくと、サラベルナルはこちらに向き直り、笑みを浮かべ、近寄って来てミュシャの頬に接吻する...

つい先程まで失意と貧乏のどん底にいたミュシャは、サラ ベルナルの主演する劇の宣伝ポスター制作の6年契約（月額3000フランの手当、新しいポスター1枚につき1500フラン）を結ぶことになる（もっとも、このときのポスターの部数に関する取り決めが不十分であったため、商魂たくましいサラベルナルと裁判沙汰になる後日談も生じてくるのだが...）。

以上が、アルフォンス ミュシャが語る、というよりは、その息子が伝えている「奇蹟的な成功」譚である。急に服装を準備するとか、郷土のクリスマス料理の話しなど、外国出身画家ミュシャの生活の様子が巧みに描かれており、ところどころ辻褃の合わないところもあるが、「お涙頂戴」的な側面もあって、ともかく、ミュシャの成功を素直に祝える、よく出来た話しになっている。

だが、実は、これは「つくられた話し」のようである。

既にミュシャは、遅くとも1894年の11月にはサラベルナルとかなり頻繁に会うようになっていた、とされる。問題のポスターは、何人かの画家にあらかじめ依頼した作品のなかから、ぎりぎりの時期に、ミュシャのものが選ばれた、ということにすぎないようである。あわてふためいて、一週間程度でゼロ



から作り上げられたものではなかった。当時の印刷技術では、時間的にもそんなことは不可能であった、とされている。おそらく、後年、かつての不遇時代を「脚色したい意識」が過剰にあって、それが、まさに「ベル エポック的な」お話しの面白さを狙うことになったのであろう。

### 1) ベル エポック

とはいえ、このように「脚色」されたお話の展開は、当時の社会のなかにならざる以下のような要素を、集中的に明確に表現したかったからこそ、作りあげられてきたに違いない。

第一に、ミュシャの描き出した様式美に新しい時代の方向を見てとったサラベルナルの審美眼、その眼のちから。

第二に、このような「お話し」の登場を許す当時の状況。大女優の気まぐれという偶然が、新たな装飾芸術の旗手の登場をもたらした、という風にとらえたい気運が（ニコラ ショオヴァンにまつわる「創作」と同様に）時代の状況としてあったという現実。このように捉えられた時代の動向に、「麗しき・良き時代＝ベル エポック」にふさわしい気配を、みんなが感じ取っていたし、あるいは、感じてみたいと思っていたのである。

そして第三に、アルフォンス ミュシャがチェコのモラヴィア出身であるという事実の意味。外国出身の主人公がフランス社会のなかで成功していく（アメリカン ドリーム風の）「お話し」を必要としていた時代に、既に、フランス社会がなっていたという現実。

地方から上京してきた野心的な青年がペエル ラシェズ墓地の高台から、パリを征服してみせる、と首都の街並みを見下ろすシーン（『ゴリオ爺さん』）が、オノレ ド バルザック（1799 - 1850）の時代の「出世」の典型的な画像であったとすれば、1900年代には、サラベルナルやアルフォンス ミュシャのような、ともに「流れ着いて来た外国人」が主役を演じる「国際的な舞台」に、パリじたいの活動領域が広がってきていた、と言える。そのような「国際的な時代」に、既になっていたのである。金も名誉もなく家柄もよく

ない「俳優風情」であっても、自身の實力によって、フランス社会のひとつの頂点に達することが出来る、そういう「劇場」にフランスが既になっていたのである。(後年のミュシャは、自身の出身地モラヴィアの民俗的な契機を含めた絵画作品を描くようになる。その変貌ぶりは、それはそれで、また、新たな[自/他]の文化的環境にかかわる芸術創作の、時には典型的になりかねない、ひとつのドラマということになる。)

アルフォンス ミュシャの「成功」譚は、今日の、たとえば日本出身の服飾デザイナーがフランスで活躍するようになる事例の、先鞭をつけたものと言える。1897年12月27日付の『ル フィガロ』紙は、その四面第六列で『シラノ ド ベルジュラック』の総稽古が行われることを伝えているが、同じくその三面第六列では、「蒐集家たちがデッサン、特にポスターを争って求めている偉大な芸術家ミュシャ」が「秋」を表わす色彩も鮮やかな皿をドルウオ競売所で競売に出すことを記している。デビューから僅か三年後のミュシャであっても既に「偉大な芸術家」扱いされている状況があったということは、美術作品に十分な商業価値を求め得る市場が既に形成されていたこと、そのような時代が到来していたことをも意味している。

ミュシャの作品は、これまではそれほど大衆性を得ることがなかった装飾部門に、それなりの芸術性を導入する働きをなした。これを芸術の「民主化」と捉える見方も、事実、ある。だが、まだ初歩的であったとはいえ、大衆的な消費と結び付いたこれらの装飾芸術・建築・宝飾・ガラス工芸等に対して、時代は「アール ヌヴォ(新しい芸術)」という名称を与えた。これらの作品が、新しい世紀を経験しつつある時代の「新たな審美的な意識を反映している」と捉えたからであろう。たとえ、これまでにない「奇妙な」表現、彎曲し流れるような髪の毛の誇張された表現や、奥行きのない平板な描出などのために、「マカロニ」スタイルなどと皮肉に呼ばれることがあったにしても。

ベル エポック期は「世紀末」芸術の延長とも捉えられる。だが、1884年の

ジョリス・カルル ユイスマンス（1848 - 1907）の『さかさまに』が典型的に示しているような、ほとんど退廃的とも言える「おどろおどろしさ」、非現実的な「人工の楽園」（詩人シャルル ボオドレルの作品名でもある）の探究が世紀末芸術の志向あるいは嗜好であったことと比べると、ベル エポック期には、より日常的な次元での「幸福の追及」という、それこそ小市民的な、「明るく・健全な」思想性が認められる。絵画作品で比較すれば、神話的主題を神秘的に描いたギュスタヴ モローを世紀末の一つの典型とすれば、印象派の画家のいくつかの作品、特にクロード モネの一部の作品とか、パリ南のフォントネ オ ロズ生まれのピエール ボナール（1867 - 1947）の、たとえば、郊外の家の庭で家族の食事するテーブルの上にオレンジ色の木もれ日が揺れている作品などは、ベル エポック期の「日常的な幸せ」の雰囲気をもしだしている格好の例とすることが出来る。1900年のパリ万国博で「人類全体の幸福の追及」が宣言されたことは既に述べたが、ベル エポック期は、人類全体にも通じていくはずの個人の幸福が、華やかに、明るく、それほどの騒音もなく、そしてイデオロギー的な「後ろめたさ」もなく、素直に追及された時代だったのである。

## 2) 魅力

明るい華やかさ（実際のパリのすべてがそうではなかったことは、後述するとおり）が支配する「社会」のなかで、個人の幸福は「知性と、“押し”の強さ」と、魅力」とによって支えられていた。『失われた時を求めて』でマルセル プルーストが造型したシャルリュス男爵のモデルとされるロベール モンテスキュー伯爵は、このベル エポックの時代を象徴する一つの「文化的典型像」とすることが出来る。

貴族に生まれ、財産に恵まれ、機知に富み、スポーツにも秀でていたロベール モンテスキューは、芸術への情熱的な後援者として、アール ヌヴォ期を代表する人物であった。当時の「社会」ではあまり評判が良くなかった詩人ポオル ヴェルレエヌ（1844 - 1898）とも「親しかった」し——ロベール モ

ンテスキュウも同性愛者であった——、詩人マラルメ、画家のホイッスラー、音楽家のフォレエとも親交を結んでいた。パドワ公の義弟である彼は、ファッション感覚に優れ、懐古的スタイルで自身を飾りつづける「ダンディ」であり、「人を驚かす喜び、そして、決して人からは驚かされない満足感に満ちた」（と彼自身が言うような）「生活のスタイル」を日常としていた。彼は、アール・ヌゥヴォの原則を日常的に自身の周囲に実在させることに努めたが、そのような生活・行動は、奇矯ともみられたが、しかし同時に崇敬の対象ともなった。自分の邸宅で開かれたパーティについて、彼は、「装飾上の美的な感覚からすれば、最も厭わしいのは（＝いなくなって欲しいのは）招待客である」と語ったことさえある。パリ西の郊外ヌイイにある彼のミューズ館の書斎には、エドモン・ゴンクールが日本の絹について書くために参照した本もあり、アール・ヌゥヴォの工芸家ルネ・ラリックの装丁になるモンテスキュウ自身の詩集『孔雀』、イギリスの詩人バイロン（1788 - 1824）の巻き毛、ボオドレルの「ジャンヌの眼」の自筆草稿、それに、イギリスのアール・ヌゥヴォ（モダンスタイル）派の画家ピアズレイ（1872 - 1898）の肖像画などが所蔵・展示されていた。二階の「薔薇の間」や「帝国風の間」は、東洋趣味やルネッサンス様式の美術品でうずめられ、浴室には中国製の巨大な桃色の壺がかざられていた。

このように、結局は「好事家の蒐集品」として珍重されていたアール・ヌゥヴォの工芸品もあったが、1900年のパリ万国博では、日常生活に用いられるアール・ヌゥヴォ様式の器具が多く展示されたのは既に述べたとおりである。そして、「螺旋模様、蛇、花、蔦のような植物」のモチーフを使った新しいデザインは、実は、時代の雰囲気にも反映していった。アメリカ出身の女性舞踊家ロイ・フラー（1862 - 1928）は、1891年、きらびやかに照明を当てられた長い布のコスチュームがぐねぐねと乱舞する「蛇の踊り」によって、画家トゥルーズ・ロオトレックや彫刻家ロダンにも影響を与え、その後も、自然のなかに題材を求めて、「蝶」や「雲」、「火の百合」などの舞踊を創作していった。女優サラ・ベルナルについて、「（彼女は）螺旋形に坐る。衣装は彼女の

身体にまつわりつき、やわらかな螺旋の動きで彼女を抱きしめ、彼女を誘って、床に螺旋模様を描き出す」というような表現がなされたこともあるし、「持続への純粹直観」の哲学者アンリ ベルクソンでさえ、「蛇のような動き（蛇行）」がすべてを説明する、と言ったくらいであった。あるいはまた、アルベール ティボオデの「われわれがぜひマルセル・ブルーストを結びつけなければならぬフランスの伝統は、生きている、予測しがたい、特異な一伝統、つまり、不規則な動きのうちに、蛇のようにくねくねした曲折の線のうちにうごいている伝統であって...

」云々。（邦訳『小説の美学』P.149。ただし、「ベルクソン流の表現」をもそこに認めるティボオデは、時代の動向であるよりは、むしろ「フランス・ユダヤ混血文学」の側面を重視している。）

### （三）ピングと「日本趣味」（ジャポニスム）

1900年のパリ万国博覧会に於けるアール ヌウヴォ関連の展示には、ボスニア ヘルツェゴヴィナ館でアルフォンス ミュシャが担当したフレスコ画や、建築・装飾芸術部門でギュスタヴ クリムト（1862 - 1918）がオーストリア館の内部に描いた壁画などがあった。

さらに、オ プランタンやオ ボンマルシェ、ル ルウヴルなど、当時の主要なデパート——1852年創設の「オ ボン マルシェ」がフランス最初のデパートと一般的には見なされているが、しかし今日風なデパートとしては、既に1828年に「グラン バザール」が作られ、1850年代初めには「バザール モンテスキュー」「ア ラ ヴィルド パリ」「ア ラ ショッセ ダンタン」など、少なくとも六つの「デパート」が存在していた——が、共同で、アール ヌウヴォの優雅さ・豪華さを示す、ルネ ラリック（1860 - 1945）やエミール ガレ（1846 - 1904）のデザインの宝飾類、ガラス器、家具等を展示していた。

そして、独力で、「新しいスタイル」の家具・器具・装飾等を「アール ヌウヴォ ピング」館に展示したのが、「日本趣味」のフランスへの伝播に重要な役割を果たしたアメリカ国籍の美術商ジークフリート（通称サミュエル）

ピング ( 1838 - 1905 ) である。

### 1) 東洋 ( アジア ) 趣味の美術・工芸品

ジークフリートの祖父の代のピング家は、ドイツのハンブルクに在住していた、フランスから磁器やガラス器の輸入を商売にしていた。1850年代にジークフリートの父がパリに店を構えると、ハンブルクで学業を終えたジークフリートもパリに出て来て、父親の仕事を手伝うことになる。1854年に父親はフランス中央部に小さな磁器製作所を買い取り、作られた製品を直接ドイツに送り出した。後にこの工場は売却されるが、その頃には、ジークフリート自身が協力者と共に新たな磁器製作所を設け、ロココ風の磁器をドイツで販売して利益を上げている。1870年のプロシャ戦争時にはブリュッセルに避難したが、戦後に磁器製造を再開、同時に、東洋美術品の蒐集を始めることになった。

ジークフリート ピングが東洋美術に関心を抱いた理由はそれほどはっきりしていないが、義弟が、ドイツ領事館員として、1879年から延べ8年間も日本に滞在しており、その間、ジークフリート ( その他 ) のために多くの日本・東洋美術品を購入・配送してくれていた。パリに在る現在の「装飾芸術 ( アール・デコラティブ美術館 )」の前身にあたる、当時の美術関係者の連絡団体「中央連合会 ( Union Centrale )」が企画した東洋美術展示会に、既にピングの店は多数の作品を出している。

蒐集家ジークフリート ピングは、徐々に、東洋美術の研究にも携わるようになった。1874年3月には、前年東京で発足した「東アジア協会」——義弟や、当時の貿易界の有力者アーレンスなども加わっていた——の会員となっている。当時のパリで既に有名になっていた東洋美術品の店、たとえば、喫茶店も兼ねていた「中国の門で ( *A La Porte chinoise* )」等で、彼が日本の浮世絵・陶磁器などを実際に眼にしたのも、この頃、と推測される。1876年にはパリのドウロオ競売所に東洋美術品を出し、11000フラン以上の売り上げを記録している。

ジークフリート ピングが初めて極東を旅行したのは 1880年。同年6月15日付の『東京日々新報』に「仏人ピング柴田是真に心酔」という見出しで、来

日したビングを紹介する記事が掲載されている。ビングは、日本や中国、インドなど、到る所で、価値がありそうに見えたものは、骨董品であろうと現代のものであろうと何でも手に入れ、彼自身の言葉によれば「ハリケーンのように」持ち去ってきていた。パリのプロヴァンス通り23番地に「アール ヌウヴォ」という店（現存しない）を出し、日本の家具、調度品、掛軸等を展示・販売し始めたのは、帰国翌年のこと（1883年？諸説あり）であった。

その1883年に、美術評論家ルイ ゴンスがパリで日本美術の展示会を企画し、同時に著書『日本美術 (*L'Art japonais*)』を刊行して、フランスでの日本美術・装飾品等の最初の本格的な紹介を行った。当時は、特定の文学者・画家などを除けば、まだまだ日本趣味への関心は低く、薄かったから、ゴンスによるこの展示会は、日本の絵画や彫刻、版画、磁器等をより広範囲に知らせることに大きな貢献をしたと言える。『日本美術』は、1900年のパリ万国博の日本側展示の総責任者になる林 忠正の助力を得て、可能なかぎり作品の起源、製作地等を明らかにし、作品の有する独自の意義についての解説を付していた。ビングも展示会の磁器部門に650点ほどの蒐集作品を出品し、『日本美術』には日本の磁器についての論文も寄せている。同じ1883年末には、アーネスト フェノロサも会員となっている龍池会の後援で、ビング自身が、最初の「日本画家展覧会」をパリの産業館で開き、翌年には第二回目を開催した。ビングの東洋美術の蒐集品は、この年に開設されたオランダのライデン国立考古学博物館にも多数購入され、展示されている。ハンブルクの「文化・工芸美術館」やロンドンの「ヴィクトリア アルバート美術館」等々、フランスのみならずヨーロッパ中で、東洋趣味の美術・工芸品の紹介に、ビングの蒐集品が役立ったのである。

## 2) 浮世絵

ヴィンセント ヴァン ゴッホ（1853 - 1890）は、初めは自分自身のため浮世絵を収集していたが、1888年7月頃にはジークフリート ビングの依頼に応じて仲間の画家たちに浮世絵を売りさばき、その手数料を得ていたようである

(これを否定する発言もあるが...)。弟テオへの書簡のなかで、「ポオル ゴオガンが、自分と同じように、浮世絵を手に入れたいと思っても驚きはしない」とゴッホは書いているが、ピングの店へも仲間を連れて行って、ともに浮世絵の「研究」に励んでいたようである。ピングの方も、商売を離れて、出来るだけ彼等の便宜をはかったという。

1890年頃まで、日本の浮世絵画家でフランスに紹介されていたのは、葛飾北齋、安藤広重くらいであった。ピングは同年の4月から5月にかけて、最初の本格的な「浮世絵展示会」をパリの国立美術学校(ボザール)で開き、これまでは知られていなかった清信、清長、豊信、豊国、写楽、歌麿等の作品を展示し、カタログで浮世絵の歴史概略を紹介している。

この浮世絵展示会は、ひとつの国・民族の文化作品の紹介が予期しないほど広範な影響を他の国・民族の文化(の一部門)に与えてしまう、その典型的な例となった。事実、この企画によって、ジークフリート ピングはレジオンドヌール勲章を受けている。この頃には、ノルマンディの都市ルウアンのひとりの画家が「キモノ」姿の人形にピングという名を与えた、という逸話が生まれたほど、ピングの名前は日本美術と結びつけられていた。印象派の画家たちに浮世絵を中心とした日本画・版画が与えた影響は非常に大きかったが、彼等の「文化的な翻訳」作業に対して、ピングは貴重な素材を提供したということになる。

1895年、ジークフリート ピングは、フランスの作家で「日本趣味」の紹介にも力を注いだエドモン ゴンクウルと、歌麿の絵の価値、その「線の優雅さ、色彩の調和」について、そして北斎の生涯について、論争している。北斎に関しては、ピングの研究をゴンクウルが「知らずに利用した」(盗用?)ことを問題にしたのだが、美術商ピングの浮世絵研究もそれなりに重要な位置を占めていたことを示す挿話である。1900年1月には「日仏協会(Société Franco-Japonaise)」の創立メンバーとなり、翌年、その例会で「広重とその芸術」と題する研究発表をしている。



晩年のピングは、彼の初期の蒐集がそれほど美術的な価値がないものであったことを知って嫌気がさし、プロヴァンス通りの店をたたんでサン ジョルジュ通りに移り、やがて、この店も息子にまかせて、公的な活動からは引退してしまった。1905年9月に67歳で死去している。

### 3)「日本趣味」(ジャポニスム)

鎖国の伝統を放棄して開国を決めた(余儀なくされた?)日本との間に、グロ男爵がフランスを代表して日仏修好通商条約を結んだのは1858年10月9日であるが、フランス領事が日本に到着したのは、その翌年であった。これ以前にも日本の美術品がヨーロッパにもたらされたことはあるが、貿易など交流が活発になったのは、やはりこの条約締結以後のことであり、したがって、フランスでの日本美術への関心も1860年代から始まったと言うことが出来る。

二つの文化の接触の始まりとしては当然のことであるが、当初は、少数の画家・文学者などが新しい表現様式に基づいた作品に対し、素朴な驚きと好奇心を抱いた程度であった。北斎の「漫画」(現在のフランスでは“manga”という日本語彙は日常的に用いられている!)を「発見」したのは、版画家のフェリックス ブラックモンとされ、この時が「日本趣味」の研究、いわゆるジャポニスムの始まりと見なされている。

「ジャポニスム」と総称される日本の美術品(絵画、書、浮世絵、磁器、工芸品)の魅力にひかれたフランスの画家・文学者は数多い。作家・批評家であったゴンクール兄弟の『日記』は、1861年から日本の芸術に対する関心を記しているし、同じ頃、詩人ポオドレルは友人への手紙で、「これまでにない見事な技術によって色彩を施された日本の版画」について言及している。『種蒔く人』の画家ミレー——フランスでの発音はミエ——や、同じパルピゾン派の風景画家テオドオル ルソオも、この頃には既に日本の版画アルバムを所有していた。平面的で、いわゆる遠近法を無視(あるいは省略)し、自在な視点の取り方にも特徴を有する、そのような絵画上の空間処理に関する日本画・版画の新しい観念・技法は、いささかの行き詰まりを感じていた当時のヨーロッ

パの画家には、これまでの閉塞状況を切り開くものとして、新鮮に、受け止められたのである。

当時のパリには、先に挙げた「中国の門で」以外にも、「天上の帝国にて (A l'Empire céleste)」など、喫茶店も兼ねた中国・極東の美術品店、さらには食品店などが輩出していた。エミール ゾラは、デパート「レ グラン マガザン デュ ルヴル」のかつての会計主任と親しかったので、彼からデパートに関する多くの情報を得て『女性たちの幸福のために』を書いたが、この作品の中でデパートの一角に「日本の産物」売り場を設けたほど、一般的にも日本趣味(ジャポニスム)が浸透し始めていた頃であった。

パリで開催された万国博覧会に日本が初めて参加し、出品したのは1867年であるが、この頃には、マネ、モネ、ドガ、ゴッホ等、多くの印象派の画家たちが、「ゲイシャ」や「キモノ」——Geishaは1887年、Kimonoは1899年に、それぞれ、フランス語としての使用を認められている——というイメージを通して、しかしそれにはとどまらない、新たな絵画的「空間の表現」「空間の了解」にかかわる文化的イメージを、日本に対して持っていたのである。

異国情緒として捉えられたジャポニスムが、文化的な「翻訳としての模倣」を経て、ヨーロッパに確実な影響を与え、流布した背景には、既にサラ ベルナルやアルフォンス ミュシャの項でも見られたように、つとめて外国との「文化的な連続性」を求めようとする動きが現われていた時代であったからでもある。ゴッホ、ピカソ、モジリアニ等の「外国出身者」がフランスで活躍し得た例は、芸術作品のなかに求められる「普遍的な」[表現・了解]の可能性が真摯に追及されたからであり、そのような追及が不可能ではない程度に「開かれた社会」がフランスには形成されてきた(されつつあった)こと、そして同時に、美術上の商業性が発展してきた(きつつあった)ことを示している。

とはいえ、ベル エポック期の華やかさの陰で、庶民の現実の生活水準はまだまだ低く、理想的な「開かれた社会」の在り様が期待できるのは、まだまだ先のことであった。

#### (四) ベル エポック期の文学

「ベル エポック期はふたつの顔をもっている。笑い顔と泣き顔と。」どの時代にも当てはまりそうなこの表現は、1890年代後半から1910年代にかけての「ベル エポック」時代が、ともすれば、「喜びと幸福に包まれ、明るく華麗で華やかな、浮わついた時代」と思われがちだからこそ、かえって、別種の光彩を放っていると言える。

「開かれた社会」への歩みは、同時に、自由な競争の原理を認める側面を伴っていた。当時は「わずか50万人がフランス全体の資産の70パーセントを有していた」とも言われているから、富の公平な配分という社会主義的政策への共感も生まれてきて当然であり、しかしまた逆に、既存の社会制度に巧みにもぐりこみ、個人の自由な経済活動によって巨万の富を夢見る人生の方向も、求められることになった。

それぞれの傾向性をかきたて、鼓舞しようとする文学作品も、そこから、おのずと、生まれ出てくることになる。

##### 1) 笑い顔

「笑い顔」としてのベル エポック期の、「明るい華やかな」部分を象徴する文学作品の代表は、既に何度もその名を上げてきたマルセル プルウストの『失われた時を求めて』であろう。1952年に発見された習作『ジャン サン トゥイユ』は、1899年秋に未完のまま放擲されたものであり、その後、プルウスト自身がその「カテドラル（大聖堂）のような」構成を自負していた大作『失われた時を求めて』が書かれていく。

二十世紀最大の文学作品のひとつと見なされるこの作品には、「無意識的な記憶が、言葉に言い表わされ得ぬ喜び・悦楽をともなって、再生あるいは再現されてくる」、そのような「特権的な瞬間」が生のなかで有する意義の追求、そして、人生という「失われた時」の探究が表現されている。ベル エポック期の潮流にふさわしい「生の歓び」の根拠にあるものは、「科学的」な時間あるいは「時計で示される」ような時間——プルウストは、実際に自身の親戚に

あたるアンリ ベルクソンの「時間」に関する二分法に基づいた観念を受け入れている——とは異なった、「異質性」の統合としての「真の」人間的な時間の経験、その了解ならびに表現行為である。空間的な場所の併置（幼年期のコンブレと成年期以降のパリ）も、新たな時間の生成、新たな生の喜びの認識のもとでは、もはや、孤立した二つの空間ではなくなり、むしろ、甘美な思い出を伴う、「失われた時間」の「発見の場所」に変貌してくる。プルウストの方法的意識は、長く大きな時の流れのなかで、作品じたいの厳密な「空間的」構成に対してまで注がれており、素材として記述されつづけるベル エポック期の上流社会の生活、そこに生きていた人々の意識の微細な様相それじたいも、十分な配慮の上で、細かく精密な秒針の動き、あるいは精細な空間的な点として、描き出されている。

だが、プルウストの作品研究は本稿の主題ではないので、ここでは単に、作品の背景をなしている当時の「(上流)社会」の様相の一端をベル エポック期の「明るさ」の一例として見ておくことにしたい。

社交界で主として採用されていた知識あるいは交際の在り様は、ひとこと言うなら、「スノビズム」であった。ロベエル モンテスキューの項で言及した「知性と、"押し"の強さと魅力」とが、当時の「文化的典型像」のひとつを表現していたとすれば、スノビズムは、社交界に身をさらす個人の外面を飾る「該博な知識・好ましい趣味」の展開として、新たな創造へと向かうよりは、社交の場の潤滑油的な柔らかさと穏やかさをもって、「サロン」で展開される交流の場をあたため、維持、継続していく源泉であった。同時にまた、スノビズムは、「知性」の発揮をとおして「魅力」を形成していく心理・行動でもあった。

『失われた時を求めて』で、「高級娼婦」から「スワン夫人」となったオデット ド クレスイは、「シック(粹いき)」であるためには、ランペラトリス大通りを歩かねばならず、特にロワイヤル通りでお茶を飲むことを忘れてはならず、モンテ カルロを褒めたたえねばならず、木曜日には「エデン劇

場」に出かけなければならず、金曜日には競馬場に姿を現わさねばならない」と信じ込んでいる。「粋 シック」への思い込みは、特定の環境のなかで規範として通用している「流行」をそのまま追い続けなければならない義務でもあるが、スノビズムは、同時に、流行を創り出すことへの「賭け」をも含んでいた。ロベール モンテスキュウに体现されている「押しの強さ」は、この「賭け」にあえて挑戦し、賭けに成功するだけのちから・能力を持っている者への賞賛の語彙でもある。

単なる流行の追随に終始する者と、自身の生活の在り様に於いて新たな流行を提示し得る者との違いは、本来的には非常に大きいと思われるが、社交界の内部では、いずれにしても、それらはともに「スノップ」であった。同じ流行、同じ生活のモードの内部にあるかぎり、それに従っている者であろうと、変更しようとする者であろうと、新たな趣味を創造しようとするものであろうと、それらの違いは捨象できたのである。些細な違いを包み込む大きな流れとしての「魅力・優雅さ」「好み（趣味goût）の良さ」を尊重しつつける在り方こそが、サロンで通用し得る態度であった。外交関係にも比較できようが、基本的な対立は自明の前提としながら、しかし実際的には、むしろ、交流と友好を貫くことが、サロンの中心観念だったのである。

となると、当然のように、集まり来る「知性」と「魅力」の中心に、やはり知性と魅力を備えた（たいていは「生まれの良し」とされる）女性が据えられることになる。サロンは、「ギャラントリー（女性に対する[尊敬・誘惑]）」の尊重される場所であり、ギャラントリーに基づく魅力の交錯する場所、誘惑の技術と優雅さ、好みの良さとが、春風のように、あるいは時に応じては秋風のように、吹きつけ、吹き惑う空間であり、しかし依然として、暗黙の前提に基づいて、それなりの「資格」を有する者たちの交流・友好が展開される場所であった。仮に、相互が対立する場面があったとすれば、それは、既述のように、個人の名誉が賭けられた時であり、その場面でのみ、いわば男性の役割として、「名誉回復」が企てられていたのである。

フランスでの音楽や絵画、演劇などは、このようなサロンでの会話（揶揄・嘲笑・批判）に耐えることから生まれてきた、とさえ言えるかもしれない。印象主義の画家たちの作品がスキャンダルとみなされるほど大袈裟に扱われ、批評家たちに酷評されたのも、その対極に芸術へのスノビズムが充満していた社交界のサロンという場がなければ、あり得ないことではなかっただろうか。

「話題にすらならずに黙殺される」状況と、「攻撃されるのではあれ、しかしともかくも批判の対象となり得る」状況との違いがあるとすれば、サロンに於けるスノビズムは、負の役割を果たすことによって、結果的には、官許の展覧会に落選をくり返していた画家たちを援護・後援したことになる。その意味でも、芸術が社交的サロンから受けた恩恵は、前の世紀からの遺産としても、非常に大きかったとすることが出来る。

スノビズムは、また、「文化についての言及」をも自身の内部に包容していた。フランス文化の優越の確認と、しかし同時に他の文化に対する淡い憧れの混淆。フランスが話題になる時には、その内部の階層的な秩序、洗練さが同時に問われることになる。文化を担う者としての自負は、他の文化のなかに存在する名辞に対しては、単に言葉によって表面的に接近を試みる行為しか企てない。表面的な知識だけで判断が構成され、それだけで自足し満たされている世界、それが、これは「悪しき意味」でのスノビズムの跳梁するサロンでもあった。

## 2) 泣き顔

このような、或る意味では浮わついた「社会」の反対側に、「泣き顔」としてのベル エポックがあった。

庶民が、日々の糧を得るのもそれほど容易でなかったことは、次の節、1900年前後の社会・生活の在り様で略述されるとおりである。にもかかわらず、他面では、社会じたいの変動の方向として、新しい技術、新しい生活様式、新しい考え方が現われてきていた。現実の生活に於ける新旧の調停作業は、さまざま

まな反応を呈することになるが、文学の現象としては「庶民的・大衆的」と形容される新たな傾向の作品が登場してくることになる。

レオン サジイ作の『ジゴマ』(1909年)に代表される一連の「怪盗小説」は、パリの神秘と犯罪とを描いて、ベル エポック期の代表的な作品群を構成していた。パリの暗部・恥部を描く小説は以前にもあったが、この時期の特色は、新聞のいわゆる「三面記事」に見られるような日常性に基づき、卑近な実例をとおして犯罪が取り上げられている点にあった。事実、『ル プティ パリジアン』紙の場合、全紙面の約10%が、犯罪に関する記事によって占められていたという。そして同時に、新聞「連載」というかたちをとることによって多くの読者を得たことも、これまでにない新たな小説購読のかたちであった。文学が、新聞という情報機関を通じて日常に侵入し浸透して、ニュースと同じ水準で、虚構の作品の面白さを、日々、提供したのである。作品は虚構であるとしても、しかし実際のニュースでも時には出会うことがあるように、常識では信じられないような事件が出来ることはある。荒唐無稽な小説であっても、これまでとは違って、新聞の紙面に載ることで、虚構じたいが「事実の意外さ」を有しているようにさえ受け取られるようになる。

ということは、同時に、事実の在り様も、時には「虚構の意外さ」として賞味されることがあったことにもなる。

このついでに、この『ル プティ パリジアン』紙と『ル プティ ジュルナル』紙のそれぞれ1900年1月1日付、1月2日付に掲載された「三面記事」の類を見てみよう。人名や住所などは、それぞれ明記されているのだが、ここでは、適宜、省略あるいは略記する。

「昨日の朝六時半、肉屋でかなり大きなガス爆発があり、周囲の建物が破壊されたが、怪我人はなし」

「昨日朝、サン ジャック通りに住む12歳の男の子が、動き出し

た貨物自動車の後ろに飛び乗ったが、サン ジェルマン通りで振り落とされて、死亡」

「昨日の午後、グラスィエル駅の駅員が、ジャンティイ方面からの汽車の車輦内に、生後三ヶ月くらいの女の子が産着にくるまれて置き去りにされているのを発見した。服には、乳児宛ての書き置きがピンでとめられていた。“自分では捨てることも出来ないので、偶然に任せることにしました。11歳になったら戻って来てね。あなたの名前はL-R J...ですよ”。乳児はY警察署に保護されている」

「昨日正午、十八区で、取り壊し中の建物の壁に立て掛けてあった門扉が舗道に倒れ、通りかかった14歳の男の子の頭と胸を強打、彼は痛みを訴えている」

「昨夜、居酒屋で数人の客同士の喧嘩があり、ナイフで刺された20歳と26歳の男が重体」

「午後3時、通りでぶつかりあった32歳の機械工と25歳の店員とが喧嘩になり、若い方の男がナイフで刺されて、病院に運ばれた」

「ヴェルサイユで、送電線のケーブルが切れ、ガス管の上に落ちて、ガスが炎となって噴き出し、数日前にも火事があった建物に広がって行った。幸い、金槌でガス管を切断することが出来たため、大事には到らなかった」

「スイノン付近のルウダアンから汽車に乗ったR氏は、昇降口の



扉に寄り掛かっていたところ、急に戸が開き、作業衣が辛うじて車体に引っ掛かっただけで、車外に宙づりになった。だが、最初に通過した橋で頭部が鉄骨に当たり、さらに二番目の橋に身体がぶつかって、作業衣も車体から引きちぎられ、R氏の遺体は地上に落下していった。頭は、文字どおり粉々に砕けていた」

「一昨日、夜の10時頃、28歳の鉛管工がベッドで死んでいるのが発見された。傍らには19歳のお針娘の死体があった。テーブルの上にあった置き手紙によれば、生活苦のために心中を選んだようである。男は心理的に不安定で、一年前に精神病院に収容されたことがあった」

意外に今日風(?)な事件が多いことに気付くが、1月9日付『ラ デベッ シュ』紙にも、殺人事件の公判記事が掲載されている。トゥルウズの近くで、父親から工場経営を受け継いだ33歳の男が、愛人を殺し、ナタで死体を切り刻み、バラバラになった身体の各部分を手押し車にのせて、工場の蒸気釜のなかで6時間ほど煮たてて、完全に「埋葬」を終えた、という事件である。金銭問題も絡んでいたらしいが、結局は、男の心神喪失が考慮され、2ヶ月後に懲役5年の刑が下されている。

都市化の潮流は犯罪の温床を形成し、犯罪者と警察との「絶えざる戦い」が繰り広げられることになる。『ジゴマ』は、20センチムで水曜日ごとに新たな安価本を出したが、その宣伝には「パリ中に展開される」「犯罪の叙事詩」という言葉すら用いられていた。1860年まで石切り場があったモンマルトル周辺に繁華街あるいは歓楽街が登場するのも、新たな時代の小説空間の出現と見ることができる。とはいえ、『ジゴマ』じたいは、それが書かれ流行したこの意味はそれなりにあったにせよ、小説としてはそれほど感心されるものとは言えなかった。時代は、やはり、それなりに洗練された「犯罪小説」を求めて

いたのである。「怪盗」が、単に必要な迫られた、がさつな物取り・殺人犯であっては、これは「ベル エポック風」とは言い難い、のであった。

『黄色い部屋の秘密』(1907年)に始まるガストン ルルウ(1868 - 1927)の探偵小説——「探偵」は、明治期の日本で、「警察官」の別称であった——は、「祖国愛に燃え、復讐を意識しつづけ、ロシアに好意を抱いている」「理性をちょっとばかり活用する」主人公ルウルタビュが案出され、描かれているという意味で、この時期の「フランス的な」小説のひとつの典型を示していた。

だが、「泣き顔」のベル エポック期をより鮮明に象徴していたのは、モオリス ルブラン(1864 - 1941)が造型した『強盗紳士』(1908年)アルセーヌ リュパン(ルパン)であろう。イギリス(『アルセーヌ リュパンとエルロック ショルムズ』1908年)あるいはドイツ(『ハー三』1910年)に対する庶民的な「ナショナリズム感情」を背景に利用しながら、リュパンは、血の流れるのを嫌い、社会的な弱者にも共感を示し、粋(いき)で、お洒落で、皮肉家で、攻撃的な精神をもち、裕福な高級住宅街にも貧民街にも住みつき、あるいは姿を現わし、庶民の手の届かぬ事件にも敢然と立ち向かう「義賊」でありつづけたのである。

さらに、時代は少し下るが、1911年に最初の巻が刊行された『ファントマ』は、ベル エポック期のみならず、シュルレアリスム期の詩人、ルイ アラゴン(1897 - 1982)やマックス ジャコブ(1876 - 1944)、ロベール デスノス(1900 - 1945)等にも賞賛され、愛好された「怪人小説」であり、ジャン マレエ等を主人公に何度か映画化もされてきた。趣向は全く異なるにしても、同時期のアラン フルニエ(1886 - 1914)の真摯な青春小説『グラン モオヌ』(1913年)と同様に、現在に到るまでフランスでは「国民的な人気」をもちつづけている作品と言える。

この『ファントマ』は、実は、1900年以來『自動車』という雑誌の寄稿者で

あったピエール スヴェストルが、マルセル アランと協力して『自動車』誌に連載していた「スポーツ風・探偵小説」を発展させたものであった。当時の「自動車」が象徴していたように、作品の主調もモダンでスピード感に溢れ、展開が早く爽快なものであった。出版者の意向もあって、組合に組織化された労働者よりも遥かに数の多かった「未組織の、アナーキズムの傾向にある、小ブルジョワ的市民あるいは労働者」が読者対象とされた。要するに、党派的な政治性に縛られていない、当時の大多数の「パリ市民」を読者の標的にしていたのである。二人の作者の執筆方法も、いささか風変わりな独特なものであった。共同でおおまかなプランを作り、どの章を担当するか、くじ引きで決めてから、口述によって文を作成し、タイプに打つと、あとは順序を直すだけで、読み直しや書き直しもせず、ただちに印刷へと回された。要するに、忙しい時期の新聞記事の作成の仕方そのもの、と言えるが、この時代の命名で言うなら、まさに、シュルレアリスムの言う「自動筆記」的な製作方法になっていた、ということになる。

このような「即席」の創作が可能であったということは、もちろん、ふたりの作者たちに自由な想像力・構成力が備わっていたからでもあろうが、同時に、新聞の「三面記事」を丹念に読み上げてきた、その経験の蓄積の効果があったということでもあろう。『ファントマ』は、珍しい新たな人間像を提出したというよりは、市井の人間のなかにも見出される怪奇な暗い情念の示す力を象徴的に表現した作品であり、社会組織の裏側に生きる人々の生態を描く「ロマンノワール」と呼ばれる小説群のひとつとも言えた。『ファントマ』は、レアリズムとは無縁に、いわば夢幻のような、恐怖の幻覚と戦慄とをもたらす想像の産物を提示した作品であり、同時に、そのような想像がもたらす、或る種の暗いユーモアをたたえた作品であった。

作者の意図が商業的にも成功し得たのは、時代の風潮にたくみに乗ったジャーナリストとしての感覚・能力が備わっていたためであろう。そのような感覚によって、また、時代の雰囲気までもが作り出されていった、ということになる。

## (五) 1900年前後のフランス社会

最後に、おおまかながら、「明・暗」相半ばするこの1900年前後のフランスで、どのような日常生活が繰り広げられていたか。数字等、繁雑になるのを避けながら、特徴的なその様子の大略をエピソード風に簡単に綴ってみることにしたい。

### 1) 経済・産業

1900年のヨーロッパは繁栄していた。1895年から1914年の間の生産量を見ると、砂糖の生産量は四倍、綿花は二倍、石炭は三倍、鋳物は四倍となっている。イギリスには劣っていたが、それでも、フランスは、まだまだドイツよりは豊かであった。投資金額でもイギリスに次いでいたが、投資の対象は、伝統的な国民性のためか、宝石や土地、家具に対するものが多かった。1900年頃の証券取引所での取り引き額は、年に900億フランほどであった。

フランスは、この時期でも、最大の武器の輸出国で、自動車も最大の生産数を誇っていた。飛行機を最初に工業生産したのもフランスであるが、鉄道では、50年間に多くの鉄道路線が敷設され、1900年には40,000キロメートルの鉄道網を誇っていた。汽車の速度でも、フランスが世界最高速度の記録をもっていた。1900年7月14日には、パリ・コミューヌで破壊されたかつてのオルセイ宮を改造したオルレアン駅——現在のオルセイ美術館——が営業を開始したが、ここには、電気機関車のための設備も既に備えられていて、来るべき「電気の時代」への準備もなされていた。

アメリカでライト兄弟が284メートル・59秒間、空を飛んだのは1903年12月17日であるが、フランスでの飛行機による空中飛行の試みは、1906年以降になる。熱気球の方は、たとえば1900年から1914年までの間に全国180の都市に気球の発着場が出来ていたほど、盛んに飛行が試みられていた。1870年にガンベッタがモンマルトルから気球に乗ってパリを脱出したのは既述のとおりである。ドイツのツェッペリン号に匹敵する飛行船「パトリ(祖国)」号も造られ、1906年11月に初飛行したが、ちょうど一年後、ヴェルダンに向かう予定でいた

ところ、強風のため空港に繋がれていた綱から切り離され、無人のまま北西に向かって漂っていき、アイルランドを飛び超え、そのまま永遠に姿を消してしまった。

かつての貴族も経済的な力はなくなり、財政・産業面での新しい社会的階層（裕福なブルジョワ）が出現して、貴族は娘を彼等と結婚させることに意を注いでいる状態であった。「失業もほとんどなく、ベルギー、イタリア、ポーランドからの移民が必要な状態、と言えるほどであった」という記述もあるが、かといって、労働者が恵まれた生活を保証されていたわけではなかった。「フランスの人口の大部分は、貧困にあえぎ、郊外の不潔な住居に集中していた」という記述もある。1894年1月の時点で、パリの人口を300万人強とすれば、そのおよそ6.5パーセントにあたる20万人が失業者であったとされる。

1891年のメーデーで、デモ隊が軍隊と衝突し、10数人が死亡したことがあったが——当時のクレマンソーは、「ついに第四身分が立ち上がり、権力奪取の道を歩みはじめた」と叫んだ——、1900年1月1日の新聞各紙は、リヨン南西にあたるサンティエンヌで、3,000人の鉱山労働者が「八時間労働、一日50サントムの賃上げ、組合設立の承認」等を求めて鉱山ストライキを行った模様を伝えている。

イギリス、ドイツでは約400万人の労働者が組合を組織していたのに対して、フランスでは、1884年に労働組合の設置が認められたが、組合員の数はイギリスのおよそ四分の一にすぎなかった（1890年の組合員数は14万人、1902年でも40万人、という資料もある）。社会的な保護政策という点では、一日八時間労働を既にも実施していたイギリスと比べて、フランスはかなり遅れをとっていた。パリ北東部の庶民的な地区ベルヴィルの段ボール工場で働く工員は、あいだに一時間の昼食時間を置いて、朝の6時半から夕方の6時半まで、11時間労働をしていた。1903年3月にはパリの地下鉄工事に携わる労働者が「一日八時間労働」を求めてストライキを行っており、1906年のメーデーにも、給料を減らすことなく一日「八時間労働、八時間の休養、八時間の余暇」の実現を要求する

ピラがまかれている。フランスの「労働総同盟（CGT）」が設立されたのは1895年であるが、アッシュ社版刊の『1908年・年鑑』は、1890年から1904年までの15年間で、ストライキが行われた「延べ」日数が31,796,368日という、とてつもない数字を記載している。このなかで特に知られているのが、1898年の土木工事員、1906年の電気工、1908年の石工、1909年の郵便局員のストライキであった。辻馬車の御者も、1900年の万国博当時に果敢にストライキを決行している。

上記のベルヴィルの工員の賃金は、日当ではなく、「最低賃金」（5フラン25サンティム——1905年前後の数値である——）プラス「製造数による出来高払い」であった。建築・道路工事などの男性労働者の賃金は一日当たり2フラン、女工はその半分、技能労働者はその二倍から三倍というのが、当時の一般的な賃金基準となっていた。

当時の物価を現時点での価格に換算することは、品目別の物価上昇率も異なっているはずであり、それほど簡単ではない。「当時の小売価格の約15倍」が名目上の1989年時点での価格に相当する、という記述（ブランジェ將軍の購入した馬チュニス号に関連しての指摘）もあるが、1900年の時点の物価の「約600倍」という記述もある。きわめて単純に計算すると、たとえば、ヴァンセンヌからブワロオニユの森までの観光船バトオムッシュの運賃は、1900年当時は25サンティム——普通の観光船は10サンティム、日曜日は20サンティム——であった、という。これを、上の計算で今日の価格に直すと、約0.5ユーロ（3フラン75サンティム、15倍）か、あるいは約23ユーロ（150フラン、600倍）ということになる。いずれも、今日の価格とは隔たりが大きすぎて、要するに、単純計算では決定できない、ということが分かるに過ぎない。

ただ、参考のために、当時の新聞の価格を記しておく、と、『ロロオル』紙や、トゥルウズで発行されていた『ラ デベッシュ』紙、マルセイユで発行されていた『ル プティ マルセイエ』紙などの値段は5サンティム。『ジル プラス』紙は一部15サンティムで、『ラ デベッシュ』紙の三倍であった。（現時

点で、たとえば『ルモンド』紙は7フラン50サンティム、その後は1.20ユーロである)。不動産の一例では、1900年1月18日付『ジルプラス』紙の不動産広告には、パリ西南の郊外ヴィルダヴレイ(邦題『シベルの日曜日』——原題は*Les dimanches de Ville d'Avray*:『ヴィルダヴレイの日曜日』——という映画の舞台となった町)に、「一階に大小二つの居間、食事用の部屋、台所、トイレ、二階に四部屋とトイレ、浴室、洗面所、三階には六部屋とトイレ、洗面所がある、この、煉瓦と鉄で造られた35,000フランの住居と、庭にトイレ、部屋一室、納屋、物置のある小屋を含んだ、総面積3,500平方メートル」の物件があることを伝えているが、この値段は125,000フランとされている。

1899年12月31日付の新聞によれば、1900年のパリ市の予算額は3億2871万8000フラン。市の累積赤字は、15億フランに達していた。地方では、「畑からの逃散」や「農地の荒廃」に悩んでいた。農業生産高は、1870年以来10%も減少している。政治的運動では、過激なアナキスト(アナルコサンディカリスト)の活動もめだち、国会での爆弾さわぎもあった。社会主義者は、すでに数十人の代議士を擁していたが、さまざまな派に分かれていて、全体的に勢力を伸ばす状況には到っていなかった。

激しい労働のため、工場労働者や鉱山労働者は仕事のあとのアルコールで気をまぎらせるほかなかった。いくつかの都市では、一人当たり、20リットルから25リットル、まれには30リットルもの年間消費量を記録している。結核とともに、アルコールを原因とする死者も多い。1890年以来、ほとんど二年に一度は、死亡者数が出生者数を上回っていた。『ルプティマルセイエ』紙の1900年1月3日付によれば、1888年から1898年までの10年間の出生者数と死亡者数との差(=増加した人口)は、281,403人で、年当たり、わずかに1000分の0.74という人口増加率にすぎなかった。その前の10年間(1879年から1888年まで)の人口増加率は1000分の2であったから、フランス全体では人口漸減の傾向にあったことが知られる。1898年度の出生数は843,933人で、前年比マイナス

15,174人、前・前年比ではマイナス21,683人となっている。結婚件数は、1898年で287,179件。これも、前・前年の299,171件、前年の291,462件と比べると、やはり、漸減していたことになる。二世紀前のフランスはヨーロッパ全体の人口の40%を占めていたが、1900年には、その12%に落ちてしまっていた。

## 2) 文化・芸術

1900年に於けるパリ中等教育以前の教育施設は次のとおり。

保育園141、幼稚園17、小学校368、国立高等中学校（リセ）13、その他の私立中学校3。

同じく、病院では、16の総合病院、10の特別病院、4老人救護院。

新聞全体の総発行部数は数百万部にのぼる。パリの町では、男の子供たちが声をからして、46の日刊紙と41の週刊誌、192の経済紙を売りさばいていた。ドルドオニュ県だけでも、部数は少ないが、14の日刊紙が発行されていた。『ル プティ ジュルナル』紙の販売部数は100万をこえ、1890年以来、世界最多記録であったとされる。

映画会社のパテは、1900年に、円筒を用いた蓄音機（フォノグラフ）を製作した。

郵便局は、朝7時から夜の9時まで開いていた（冬は朝9時から。日曜日は午後4時まで）。郵便物は一日に10回の回収を行い、8回の配達を行っていた。標準の切手は、15センチム。

既に1879年から電話網が敷設されていたパリでは、1900年には5,000人以上の登録者を数えた。もっとも、電気と同様に、電話があるのは裕福な家庭に限られていた。「各階に水道・ガス・電気あり」と宣伝できるような下宿（ホテル）などは、それだけで既に高級な方であった。1906年に電話局のストライキがあったが、一般家庭にはほとんど関係がなかったから、たいていは「高みの見物」をきめこんでいた。まだまだ、そういう時代だったのである。当時の電話には（ダイヤル）文（数）字盤がなく、中央局を呼び出して回線をつないで



もらう方式であった。いわゆる交換手も女性の仕事であった。第一次世界大戦の始まる1914年には、既に政府官庁と軍隊には電話が完備されていた。市内通話で5分間の代金は25サンティム。

タイヤ製造会社のミシュランから、最初の「ガイドブック」が出されたのも、この1900年である。現在でも、同社の緑色の表紙の「ギド ヴエエル」などは、自動車を利用しての旅行に不可欠なものとして多くの人々に愛用されている。観光といえば、南フランスのルウルドも、既に1900年には、「聖なる水によって病気が治る」巡礼の地となっていた。泉を掘り当てたベルナデット スウピルウを聖女とする「列福」の審査は1913年に教皇ピオ十世によって企てられ、1925年に認められている。

『ル プティ マルセイエ』紙は、1900年1月2日付で、色彩つきの絵葉書の利用が、特にイギリスとドイツとからもたらされていることを伝えている。「コスモポリタンで知られる」イギリス人であるが、彼等は「自分が生まれた家」に対する愛着が強く、観光で外国に出かけた場合でも、我が家にその土地の絵葉書を送る習慣がある。ドイツで絵葉書製造が盛んなのは写真技術が発達しているからで、「オランダやドイツの上流階級の人々は、つねにカメラを携帯していて、各地で写真を撮り、それを家庭に送っている。」このような紹介の後で、記者は、(絵葉書に結び付くような)お金や趣味・好み、美しい風景がフランスに欠けているのではなく、単に、先鞭をつける意欲がフランス人には欠けているのだ、と結論づけている。

1888年に『世紀末』と題される劇が上演され、成功をおさめたが、それは「いかさま行為と殺人」を見せるだけのものであった。シャンソニエは世相を批判し笑い飛ばす歌で繁盛し、上流社会のサロンでは、そのような退廃的な世相じたいを嘲笑していた。リットレイの辞典で「デカダンス」が新語として登録されたのは1887年版である。『ル デカダン』という名の新聞は、「宗教も、

風俗も、正義も、みな退廃している」と書き記している。「フランスがこれほど危機的な症状になったことはない」というのが、右翼的な傾向の人々の、この時期の文化・政治的状况に対する判断であった。カトリック系の『ラ クロワ（十字架）』紙は、「いたるところで嘆きの叫びが聞かれる」としている。先の見えない、不安な閉塞した状況であったからこそ、1900年の万国博は、未来を開くきっかけとして、熱狂をもって迎えられた、とも言える。

ブウグロオやボナのような、当時、名声を得ていた画家は、絵を描くときにはつねにフロックコートを着ていた。デタイユという画家は、戦争画のときには軍服を着たというエピソードもある。そういえば、晩年のセザンヌやマチスも、ちゃんとネクタイを着けて絵を描いている写真が多い。記念撮影が、今日考えられる以上に重要な行事であったから、なのかもしれない。

アイルランド系アメリカ人でヨーロッパ各地で活躍した女性舞踊家のイザドラ ダンカン（1877 - 1927）は、1900年に、作家マルセル ブルゥストも出入りしていたド グレフェウレ伯爵夫人のサロンで、パリでのモダン ダンスのデビューを飾っている。20歳の画家アンドレ ドランは、この年、パリ郊外の汽車のなかで22歳のモリス デ ヴラマンクと会い、これが、フォヴィスム（野獣派）と呼ばれる流派を形成する機縁となった。その野獣派の中心画家のひとりとなるジョルジュ ブラック（1882 - 1963）は、1900年にはまだ18歳で、パリの画塾に通っていた。出身地のスペインのバルセロナとパリを行ったり来たりしていた19歳のパブロ ピカソ（1881 - 1973）は、この頃はトゥルウズ ロオトレック風の絵を描いていたが、1903～1904年あたりから独自の画風を確立していくことになる。1895年に同性愛の罪で2年の懲役刑を受けたアイルランド出身の作家オスカー ワイルド（1854 - 1900）は、刑を終えてフランスに渡り、1900年1月2日には「パリは冷たく湿っている」という手紙を友人に送っていたが、同じ年の11月30日、国立美術学校に近いホテル ダルザス（当時は曖昧宿であったらしいが、後に作家ボルヘスのパリでの定宿となってい

る)で、孤独のなかに寂しく死んでいった。

### 3) 女性

コルセットによって体の線を細く見えるようにする「苦しみ」が、女性の服装として当然と考えられていた。1900年の頃は、現在とは少し違う意味ではあるが、「完全にオブジェとしてしか女性を捉えていなかった時代」と決めつけることができるかもしれない。「ユニフォーム」のような、服装に関する規範が確立していたのである。「普通の」女性のスカートは足の靴までが隠れるほどに長く、ブラウスも首までボタンをかけるものとされていた。外出時には花の飾りなどがついた帽子をかぶり、肌を隠すような長めの手袋も、日除けの小型の傘も、お洒落のためには重要な必需品であった。1900年から1910年にかけては、スカートの中から膨らませるための下着「ジュボン(ペチコート)」は徐々に廃れていき、これ以降、ガードル、ブラジャー、シュミーズ等の下着に代わっていった。

ロンシャンなどの競馬場が、女性の装いや最新モードの発祥地となっていた。現在風の、いわゆるオト クウチュウルの店は、1903年9月に、ポオル ポワレがオベエル通りに開いた店で注文服を作ったのが始まりのようである。赤や緑、青などの鮮やかな色を用いて、これまでの衣服の色彩を大幅に拡大したのも彼であったが、全体として見れば、まだまだ、演劇の登場人物の衣装のような「大時代」な雰囲気は、モードのなかに生き続けていたようである。

女性がパンタロン(ズボン)をはくことは、19世紀初めならば警察当局に許可を求めなければならないほどの出来事で、女流作家ジョルジュ サンド(1804 - 1876)もこの処置に甘んじたひとりであった。1900年当時であっても、上記のポオル ポワレがパリの高級住宅地のあるオトウイユでパンタロンの作品を発表した時には、怒り狂った列席者からモデルを保護しなければならない始末であった。

この時の「怒り狂った人々」が全て女性であったという事実が、当時の女性たちによる「女性的なスタイル観」を象徴している、と言うべきかもしれない。

キュロット スカート（靴までの長さ）が流行したのは、これよりもさらに後のことになる。その他には、ポッティヌと言われるボタンでとめる深靴（いわゆるブーツ）、あるいは、キャプリヌという縁の広い女性用の日除け麦わら帽子（金持ちはベンガル製のものを求めたようである）などが流行していた。日本趣味だけでなく、中国趣味も、フランスのみならず、ヨーロッパ全体に及んでいた。

子供たちは、聖体拝受の式を行う13歳以後は、大人と同じ服装をさせられていた。“プティ パトオ”という商標（現存）の幼児用の下着などが出てくるのは1910年以降のことである。

男性の服装で現在と最も異なっているのは帽子である。家にいるとき以外は、男はつねに帽子から「離れない」ともとされていた。町で食事をする時にも、ぬいだ帽子は必ずかたわらの椅子の上に置かれていたし、舞踏会でダンスをする時には、相手の女性の坐っていた椅子に帽子をおくことになっていた。

海水浴の水着は現在のパジャマのようなもので、男も女も、肌が露出する部分は前腕と膝から下の脚部だけであった。1909年春および夏の衣装店のカタログなどには、まだ「水着の宣伝」は現われていない。

ブルターニュなどの「僻地」では、1900年当時、伝統的な装束が、日曜日とか宗教的な祭日に、まだまだ、ふつうに用いられていた。

いわゆる「お針娘」たちが、オペラ座近辺の服飾業の地域を「雀が飛ぶように」ちょこまかと、しかし優美に軽やかに、笑いさざめきながら歩き回り、テユイルリ公園で昼食をとったりしている写真が残されている。年齢は「14歳から17歳」と説明されているが、大きな幅広の帽子に、これまた大きな装飾のリボンがつき、くるぶしまでの長いスカート、そして日本風に言えば大正時代の髷にも似たその髪形、あるいは黒ずんだ服装のために、みんな、30代の女

性たちのようにも見える。

その他、現在なら(？)男の仕事とみなされるような職種も、当時は女性の仕事として、街頭で見かけられるものがあった。膝まである白い割烹着風の作業衣を長い黒のスカートの上に着て、梯子と糊の缶を肩にかかえて街を歩く「ポスター貼り」。揃いの制帽をかぶり、背中にリュックサックのような広告板をかついで(この広告板は胸の方にはない)街を歩き回る女性の「サンドイッチマン」。早朝、暖かいパンの入った手押し車でパンを配達してまわる25歳から40歳くらいまでの「パン配り」の女性。パン屋が店を開ける朝6時よりも前にやって来て、お得意さんの好みのパンを準備し、各アパートマンに配達する。まだ起きていない家には、戸口に置いてきて、帰り道に集金する。お昼まで、何度も階段を上り降りしなければならない、きつい仕事であった。

セーヌ川にかかる橋の傍には「洗濯船」があり(ポンヌフ橋の近くにもあった)、ここで働く女性は、朝の7時から夜の7時まで、持ち運ばれる下着や敷布などの洗濯物を川の水を利用して洗いつづける仕事に従事していた。午後の3時半から4時頃、女主人がふるまってくれる葡萄酒やコーヒーを飲んで元気をつける、彼女たちの言う「つなぎの時間」が、洗濯女の一日にとって唯一の気晴しの時間であった。洗い場で良い場所を取るためにも金を払わなければならなかったから、一日働いて3フランあるいは4フランを得るのがせいぜいであった。辛い労働と湿気のため、アルコールに慰安を求めて体をこわしたり、気管支炎、リウマチ、肺結核などに病む女性も多かった。当時の表現では、「洗濯女と結婚する」という言い方は、「身分の低いものと結婚する」という意味であった。

タバコあるいはマッチの製造工場、製糸あるいは飾り紐の製造工場でも、もっぱら「女性工員」であった。タバコ・マッチ工場の女工は、言うならば最低限の賃金獲得の場で、衛生面でも、労働条件は悪かった。年齢は多岐にわたっていたが、若い女性は、生きていく必要上、他のもっと「気軽に」稼げる仕事につく者が多かった。

20世紀初め、パリには約10万人の「売春婦」がいた。その多くは、パリ市内で古くからの歓楽地のホテルを借りて、「仕事」の前にホテルの帳場にロウソクを立て、帰りに、一本のロウソクにつき50サンティム（あるいは1フラン）を「部屋代」として払っていった。平均して、一人が、一晩に6本のロウソクを使ったという。警視庁の規定では、カードを有する（登録済みの）売春婦は、少なくとも二週間に一度は健康上の検査を受けねばならず、日中は「仕事」をしてはならず、「労働」時間は、季節にかかわらず街灯が点けられてから後、7時以降、夜11時まで、などと定められていた。人目を引く服装をしてはならない、大きな声で呼びかけてはならない、しつこく強要してはならない、等の定めもあったが、はたして「しっかりと」守られていたのだろうか。

1900年は初めて「女性弁護士」が登場した年でもあった。プティとショオヴァンという姓のふたりの未婚女性であった。同年3月8日にテアトル フランセが全焼した際に、20歳の女優ジャンヌ アンリオが死亡している。マリィキュリィ（1867 - 1934）が夫とともにノーベル物理賞を受けたのは1903年12月12日であるが、その彼女が3年後の11月5日にパリ大学で講義をしたときには、初めて女性が大学で講義をするというので、ノーベル賞受賞時以上の「騒ぎ」になった。

目標としての男女の平等は、観念としては既に存在していても、現実が大きく遅れをとっていたのは、この時期のフランスでも同様、ということであろう。

#### 4) 社会

街頭に姿を見せしている物売り、見世物のたぐいも、数多かった。写真家ウジェヌ アッジェ（1857 - 1927）は、19世紀末から20世紀始めにかけてパリで見られた数多くの職業の写真を残している。

マドレーヌ広場からレピュブリック広場にかけてのグラン ブルヴァールに於ける流行は、街頭の「歌い手」、それに「手回し風琴」で、路上での演奏が通行人の足をとめていた。週末は、仕事を終えた労働者たちが、これら街頭の歌

い手から歌を習ったり、歌詞の本を買っていったりした（ルネ クレール作品の『パリの屋根の下』は1930年発表であるが、このような「流しの歌手」を描いている）。一部がだいたい10センチムで、『褐色の髪の子とブロンドの子』という歌は15万部、『黒いストッキングの踊り』は10万部も売れたという。カフェ コンセエルも賑わっていた。

クリスマスや新年には、飾りのためのヤドリギを街で売る者もいた（ヤドリギの下で新年の挨拶をする、という風習は今日でも一部で残されている）。街頭の「写真屋」はインスタントの顔写真を撮って、一枚30センチムで売っていた。「染み抜き石鹸売り」は、セーヌ川に近い通りで、通行人を呼び止めては染み抜きの実演をして見せ、石鹸の大きさに応じて、10、25、50センチムで売っていた。十字型の木に、帽子を吊り下げて売り歩く「帽子屋」。酒場や葡萄酒売りの店などで酔っ払いの監視・保護をする男は、（戯れに）「守護天使」と呼ばれていた。乗り合い馬車の駅で、客が荷物を積み込むのを手伝って金を得る者——いわば「赤帽」の祖——は、パリではおよそ2,000人いて、同業者の団体もつくっていたが、年間をとおしてこの職に就いていたのは500人程度で、残りの人たちは、失職した労働者、石大工などであった。公園の「アイスクリーム売り」などは今日とほぼ同様。縁日の「ピストル早撃ち」競争は、店の人に勝てば10フランの賞金がもらえたが、話術に聞きほれたり、あるいは気をそらされたりして、たいていは客が負けることになっていた。熊をつれてきて、その芸を見せるものもいた。

1624年に設けられたサン ミッシェル広場の給水場は、パリの南6キロメートルの村の地下水を水路で導いてきたもので、1860年代には無料で飲料水を得ることの出来る数少ない場所であった。「水運び」の仕事をする男たちは、体躯も頑丈なオーヴェルニュ出身者が多かった。肩にかついだ天秤棒の両端におよそ20リットルの水が入るバケツを吊り下げ、一日に平均して35から40回、時には建物の最上階まで、生活のための水を運んでいき、水20リットルで10サン

ティム、水40リットルの時は15センチムを受け取っていた。労働時間は、一日で6時間から7時間。1910年頃になっても、モンマルトルではまだ水運び人がいたが、水道網が張りめぐらされるにつれて、この仕事もなくなっていった。

ついでに言えば、パリの町角には、荷馬車を曳く馬のための水飲み場もあった。スユリイ橋付近で、近くの葡萄酒市場まで葡萄酒の樽を運んできた馬などが水を飲んでいくくらい、セーヌ川の水も、当時は、それほど汚れていなかった。馬車がまだ利用されていた時期なので、パリの町のなかにも「蹄鉄屋」の姿が見られた。

時期的にはすこしさかのぼるが、1869年にこの「水運び」の仕事をしていた男とその家族の生活の記録がある。朝食は9時頃、たいていは砂糖をいれたカフェ オ レ（牛乳入りのコーヒー）とパンで、時々、バター、塩、野菜、そしてパンを用いた簡単なスープをとった。昼食は午後1時頃。前日の夜の食事が残った肉や野菜、それとチーズを食べ、食後は砂糖なしのコーヒーを飲んだ。葡萄酒は高すぎるので、コーヒーが代替りの飲み物になっていた——砂糖代を含めても一杯あたり15センチムしかかからない——。夕食は午後6時半から7時頃。一日の最も主たる食事、スープ、肉あるいは野菜からなる。肉は、並みの牛肉あるいは豚の脂身、羊の胸肉などをキャベツとともに煮込んだもので、肉がないときには、ジャガイモを中心とする野菜を煮て、バターあるいは脂肪で味付けしたものに代えられた。よく飲まれるのはシードル（リンゴ酒）あるいは水で、高い葡萄酒はほとんど飲まれていない。夫婦と子供三人の家族五人で、平均して一日の食費が3フラン程度という質素な生活をしていた。住まいは、天井までの高さが2メートル15センチ、面積は12平方メートルの部屋と6平方メートルの子供部屋の二室だけで、部屋代は年に180フラン。水運びじたいが不要になりつつあった1900年頃であるから、生活水準は悪化の傾向にあった。

1883年の5月から9月いっぱいにかけて、セーヌ川および全長800キロメー



トルにわたるパリ市内の下水道から引き上げられた「獲物」の記録が残されている。

犬 4,293匹  
兎 955羽  
家禽 80羽  
猫 68匹  
羊 20頭、山羊 7頭  
豚 7頭  
牛 5頭  
猿 1匹  
大蛇(ボア) 1匹  
等々。

清掃会社は、これらの屍骸から、一年で、500万キ口の肥料を製造し、釣り用の餌になるウジ等で25,000フランの収益をあげたそうである。

パリに「住む」6,000匹の犬を相手に、「犬の服」を売る職業の者もいた。買うのは上流階級の人々に決まっていたから、ひとつひとつの値段も高価であった。1898年の価格では、首輪が12フラン、ブラスレットが8フラン、シャツ六枚で60フラン、靴二足で15フラン、礼服が50フラン、街着が30フラン等々であった。街頭には「犬の毛を刈る床屋」も見られた。

1899年12月17日(日曜日)の『ル フィガロ』紙によれば、この1899年は、「禁煙同盟」のキャンペーンにもかかわらず、最もタバコの消費が多い年であった。11月までの売り上げ高37,600万フランは、予算の見込み収入より1,700万フラン多く、前年と比べても1,000万フランほどの増加、一ヵ月あたり3,400万フランとなっている。12月も、これまでよりも少ないとは考えられないから、1899年全体の売り上げ高は約41,000万フランが見込まれるが、これはこれまでの最高額になる、という。パリだけでみると、1899年の11ヵ月で6,500万フラン

ン。パリの一人一人がタバコに使う金額は年に26フランという計算になる。

当時は、自転車は一台毎に10フランの税金を払っていたので、どれくらいの自転車が走っていたかは、比較的容易に調べられる。もちろん、申告漏れはあるものとして、1900年には975,991台が登録された自転車台数であった。パリの人口から計算すると、五人に一台くらいは持っていたことになる。以後に改良された点はもちろんあるにしても、しかし当時から、或る程度、自転車の製作は完成の域に達していた。自転車が「プティト レインヌ（小さな女王）」と呼ばれたのは、オランダのヴィルヘルミヌ女王が小さい頃に自転車に熱中していたからだという。自転車競技としては、既に、「ボルドーオーバーボルドー」や、「パリープレスト」往復、「パリールウベエ」間の競走があったが、フランス一周の「トゥール ド フランス」が始められたのは、1903年7月1日。第一回大会に参加したのは60選手で、2,428キロメートルを18日間で走り抜けた。

この頃のオレンジは、魔法の力をもつ果物、と見なされ、値段も高く、「金のリンゴ」と言われていた。地方でも都会でも、クリスマスの子供たちへの贈り物として選ばれていた。

地方では一週間に一度、たいていは日曜日のみ、歯を磨く程度であった。歯ブラシなどはなかった。

警視総監の希望で、この頃の警察官は、「男らしく」見せるため、ほとんど全員が口髭をはやしていた（はやすよう強いられていた？）。

1900年に、『ル プティ パリジアン』紙が、「フランスの最も偉大な十人」について、読者を対象にアンケートを行っている。首位になったのは、微生物学の創始者であり狂犬病のワクチンを発見したルイ パストゥール（1822 - 1895）。以下、順番に、レオン ガンベッタ、ヴィクトル ユゴオ、ジュール フェリイ、フランソワ アラゴ（1786 - 1853 物理科学者・政治家）、ア

ントワヌ パルマンティエ（1737 - 1813，国民にジャガイモの栽培を推奨した農学者、薬学者）が続いている（七位以下省略）。

## 結論 パリ・1900年・「フランス的なもの」

### 希望と幻滅

『アクション フランセーズ』紙の主幹レオン ドオデは、「1900年は（1870年と1914年の）二つの戦争のあいだの幻影と誤謬の頂点に達した時期であった」という回顧を残している。彼は右翼的潮流にいた作家であるから、その「幻影」と「誤謬」も特定の方向から判断されているはずであるが、ここでは、彼の考えていたであろう内容からは離れて、より一般的に、1900年に於ける「希望」と、後の時代から見れば不十分であり期待はずれであった「幻滅」の様相を見ていくことにしたい。

### 1) 文化的典型像の示す文化

十九世紀末の「フランス的な」理想像、「文化的典型像」のひとつは、シラノ ド ベルジュラック風な男性像、あるいはロクサアヌ風な女性像であった。才気にあふれ、言葉の選択に巧みで、「ギャラントリィ（女性への[誘惑・尊敬]）」に溢れ、しかし「分をわきまえて」いて、剣（フェンシング）に代表される武芸に秀でた男性であり、あるいは、繊細な言語感覚によって無味乾燥な現実を潤色し、自由な精神の表われとしての愛を求め、愛の観点から自身の行動を自由に選択・決断し、迅速に実行できる女性であった。

ドイツに対する復讐が国民全体の希望であったから、軍隊にかける期待は大きく、プロシャとの戦争によって蒙った「傷」を癒してくれるような強く逞しく剛直な男性像（ブウランジェ將軍）といっても「野蛮で粗野で洗練されていない田舎者（＝フランス人の考えるドイツ人）」ではなく、あくまでも優雅

で教養に溢れた、粹（いき）な人物像が求められた。

当時の社会が、男女の社会的役割や権利に関して既に理想的な形態をとって  
いたわけではない。それに、自身の文化的な性格の表現・理解が比較的容易な  
「上層」階級の者が抱く理想が、宗教的あるいは習俗的な伝統に比較的忠実で  
ありつづける「大衆の層」にまで浸透して、社会の一般的な文化的意識が「平  
準化」されるまでには、やはり、それなりの時間が必要になる。「フランス的  
な」とここで言われるような在り様は、ある限定された社会階層の〔表現・了  
解〕行動のなから掬い取られるにしても、そのような領域とは無縁な、ある  
いはそのような表面的規定の影響を受けない「その他大勢」が在ったことは、  
確かな事実として、認めておかなければならない——「その他大勢」のなかに  
こそ「フランス的な」典型があるという立場は、当然のことながら存在し得る  
が、本書の範囲内では、たとえば「ガルガンチュア的」とでも表現し得るよ  
うなその種の傾向性は対象化し得なかった——。

個人がその文化的な背景とは無縁に形成されることがあり得ないとすれば、  
文化的に典型的な人間像は、時期あるいは環境によっては、王党派的な思想・  
行動あるいは帝政的な思想・行動を求められることもあった。だが1900年の時  
点、その段階では、フランス革命で示された「共和国の理念」の現実化に向か  
う思想をもち、行動をとる人物が期待されていた。個人は、自身の生存する社  
会のなかの文化的・政治的・社会的な動向に「積極的に」参加してこそ、抽象  
的な一個人という無内容な存在ではなく、そしてまた社会という機構の歯車、  
あるいは社会という競技の一つの駒のような無力な在り様でもなく、個と社会  
とを統合したような積極的な「自由」を獲得できるもの、と見なされていた。  
ドレフス事件を通して見通されたピカールやゾラ等の行動が描き出した人間  
像は、時代の制約による障害にもかかわらず、一個人であっても自身の思想性  
に忠実な行動を「自由に」採り得るという事実を提示していたし、個人に負担  
を課すことになる社会の文化的・思想的な枠組みですら、いくらかではあれ、  
矯正・補正する役割を、個人は果たし得るという事実を示していた。

ところで、文化的典型像というものは、実際には、自身の文化じたいが他の文化と対立し、あるいは対比されることによって把握されるとすれば、時代や環境によって程度は異なるとはいえ、戯画化され・嘲笑され・揶揄される「他の文化」の典型像を、おのずから、想定するものとなっている。しかも、想像され捻出される他の文化の典型像は、それが「客観的に」正しいか、それとも誤謬であるかはそれほど重要ではない。そのためにこそ、場合によっては政治的な対立を助長するために文化的観念が利用されることにもなる。[対立/協調]の枠内で展開される政治の観点から[優/劣]の軸によって判断することを強いられ、誇張を促され、自身を極端に賞賛し自身の独自性を強調することが求められてくる。そのような、固定された優劣の方向を辿る結果として、いつしかナショナリズムへと連結していくのも、文化のひとつの社会的な在り様である。

当時の潮流によって、フランスは、ドイツを「鏡」として、みずからの姿を透視し、みずからの姿を作り出すことを余儀なくされた。だが、そのようにして形成された自身の姿というものは、しょせんは、他の文化が同じ様な経路でつくりあげてくる自身の姿とそれほど相違することはなく、文化的な(共時的あるいは通時的な)相互性のなかに入り込む凡庸性に落ち込むことになる。おそらく、他の文化との交錯を経てきた後に自身を作り直そうとする「統合」の活動のなかでなければ、あるいは、そのような「螺旋的な動き」としてでなければ、文化自身の固有の姿は見えてこないものと思われる。

フランスが自身の姿を確定していこうとする「動き」は、「共和国の理念」を通じてである。それが、フランスという、ひとつの文化的なまとまりを有する(有するように教育される)国に対する愛着、いわゆる「愛国心」と密接に関連しているのは、政治的・思想的に、「右翼」的な考えであろうと「左翼」的な考えであろうと——フランス国民は、ほとんど常に、この二つの政治的・思想的な方向に二分されている——共通していた。それぞれの考えのなかに、社会を構成する「個人」への配慮がどの程度まで払われていたかの違いは、時に応じて、あったし、あるにしても。そして、実際には「幻滅」に終わる「希

望」が、時に応じて、どの程度まで理想的に主張されるかの違いはあるとしても。

## 2) 普遍性へと向かう動きとしての文化

文化的な観念として「フランス的な」ものを考えるときにも、時に応じて変貌していく様子と、おそらくは時を通じて共通である様子とが、可能であれば、ともに正確に吟味されるのでなければならない。「二十世紀の始まり」に関する誤解のエピソードが示していたのは、日常的な知識の、あえて言えば「非・科学性」であるが、感情的な認識という範囲にまで広げて考えてみると、1900年前後は、これまでの合理性の内部にひそんでいた「非・合理性」をも考慮のなかに含めなければならないとする思潮の傾向が、宗教的な教義としてではなしに、主張された時期であった。当時のフランス文化の代表として、アンリベルクソンは、内部の自我の外部への「翻訳」活動を、美的な、あるいは芸術的な「歓び」と「自由」の追及として論理化した。この、自我としてベルクソンが捉えたものの構造を、エドムント フッサアル(1859 - 1938)の現象学が主張する「意識の指向性」によって解釈しなおす作業が、この後には続けられていくことになる。

科学は身近な世界の「非合理性」を扱い難いものになっている、という批判は、しかし、事実としては、科学的技術がおのずから進展を続け、身近な世界を一方向的に外側から変容させていくことへの懸念・恐怖から生まれたものかもしれない。さまざまな新しい技術の展開は、生活様式に変化をもたらしてくる。どの時代でも、新しい技術や製品・産物・作品の所有は、社会のなかで経済的には「恵まれた」階層に属していることを示す標識であったが、1900年前後には、芸術作品も含めて、商品としての技術や製品・産物・作品を取り引きする経済的な基盤が、そのような標識の力を率直に実感させるように、対象の範囲を広げていっそう確立されてきた時代でもあった。

貿易の拡大によって、「異質な」文化の探究が、東洋美術を中心として、いっそう本格的になされたのも、やはり1900年前後であった。質的な相違を無

視するのではない「普遍的な人類性」への希求が、政治的・文化的な現実的なプログラムとして、たとえ空虚な理想主義あるいはヨーロッパ中心主義の傾向のなか（「ヨーロッパが普遍性である」という思想）であったとしても、地球全体の人々の目標として公然と提示されたのも、1900年パリ万国博覧会の思想であった。あらゆる面で、それはまだまだ萌芽の段階であったとはいえ、その後の世代に希望を託す程度には積極的な主張であった。

普遍性を求める試みは、さまざまに異質な文化の多様性の認識を必要とし、同時に、さまざまに異質な文化のなかの一般的共通性の認識を必要とする。文化的な観点からの「自由」が、自身の文化に〔従い・逆らう〕という二重性の心理・行動に現われ出すとすれば、自由を求める個人は、自身の社会の文化的意識のなかで、この〔従い・逆らう〕二重性を、言うならば「螺旋階段」を昇り降りする行程の経験を現実にするように、強いられていると言うことが出来る。ベル エポック期にフランスで自身の才能を発見し伸ばす外国人芸術家たちが多かったという事実は、彼等が、たとえばパリの文化的な雰囲気の中で、自身に固有であった文化に〔従い・逆らう〕二重性の体験を深め得たからであり、同時に、フランス側が、他の文化に〔従い・逆らう〕二重性を許容するほどに自身の文化的在り様にひろがり開放性をもち始めたからである。ふたつの文化の交錯のなかで〔従い・逆らう〕二重性を現実に取り受け、統合への動きを辿ることは、芸術活動に必須な「自由」の行使そのものの格好な実例として捉えられる。

「フランス的な」文化は、「粹（いき）」であることを求め、「共和国の理念」（自由・平等・友愛）を念頭に置きながら、多様性の承認を基本とする社会に対して文化的に〔従い・逆らう〕ことを現実の課題とする個人が、可能なかぎり「開かれた」普遍的な一般性に向かいつつ、自身の魅力を競いあう心理・行動によって表現され、了解されている。

その在り様を先鋭に示してくれたのが、1900年のパリの文化である。

1900年1月2日（火曜日）付の『ル プティ ジュルナル』紙は、前日の1月1日のパリの一光景を次のように描出している。

「昨日の朝のパリは灰色の雲に蔽われ、雨も降り、心は寂しさに包まれるようであった。どの通りも物乞いに占領されていた。貧しさに打ちひしがれている者もあれば、自暴自棄になって乱暴する者もいた。特に教会の周囲には数多く集まっていたので、警官が出て警戒しなければならぬところもあった。パリ市の道路掃除人が除去するのを忘れた泥濘が道に溜まっていた。仕事に追われていたのは、花屋と、子供たちへのお土産のキャンデーを売るお菓子屋だけであった。」

それから一年後、1900年12月31日（月曜日）付の『ル タン』紙は、「嵐と贈り物」と題して、こう書いている。

「パリが陽気にこの一年とこの一世紀を葬るための準備をしているとき、そして、国民のひとりひとりにとっては決してなくなりそうもない深刻な不安が、新年の食事の準備と贈り物を買う喧噪によって少なくとも数時間のあいだは忘れられようとしているとき、嵐が英仏海峡および大西洋に接近しつつあった。」

この「嵐」を、文字どおりにとろうと、象徴的・比喩な意味にとろうと、ベル エポック期の華やかさ、そしてその陰に隠れていた暗く荒んだ生活の一コマが、一年という時を隔てて、しかし瞬間的に、はっきりと描写・刻印されているように思われる。この「嵐」のイメージを前におき、1900年前後の日々におのずから投影されていた「フランス的な」文化と、「日本的な」文化との



[異質性 / 共通性] という課題を掘り起こすためには、もう一度、本書の冒頭に戻って、文化の観念が有する螺旋階段を、上り、あるいは下る作業が求められていることになる。

#### 参考文献

*Armanach Hachette 1900 - Petite Encyclopédie Populaire de la vie pratique* (Hachette, 1900)

BANCQUART Marie-Claire : *Paris "Belle Epoque" par ses écrivains* (Biro, 1997)

BORGE Jacques et VIASNOFF Nicolas : *Archives de Paris* (Trinckvel, Paris, 1996)

DEVYNCK Danièle : *Toulouse Lautrec et le Japonisme* (Musée Toulouse-Lautrec, Albi, 1999)

DUPONT-NIVET Jean : *Sarah Bernhardt* (Rennes, 1996)

*L'Exposition universelle 1900* (Les Editions 1900-1991) (?、?)

ELLRIDGE Althur : *Mucha -Le Triomphe du Modern Style-* (Terrail, 1992)

FANELLE Giovanni, GODOLI Ezio : *Art Nouveau -La Carte Postale-* (?、1992)

GOSLING Nigel : *Paris 1900-1914 -The Miraculous Years-* (London, 1978)

HARDY W : *Art Nouveau* (Paris, 1987)

JUIN Hubert : *Le Livre de Paris 1900* (Trinckvel, 1994)

KASUPI André et MARES Antoine (sous la direction de) : *Le Paris des étrangers* (?、1989)

MARCILHAC Félix : *Art Nouveau 1900* (Rennes, 1981)

MARREY Bernard : *Les Grands Magasins - dès origines à 1939* (Picard, 1979)

MAYER Gason : *Petite Encyclopédie des Jeux Olympiques* (Encre, 1979)

MUCHA Jiri : *Alphonse Mucha, his life and art* (Heinemann, London, 1966)

*Mucha, peintures, illustrations, affiches - arts décoratifs-* (catalogue de l'Exposition au Grand Palais (Paris, 1980)

小 玉 齊 夫

SPIVAKOFF Pierre : *Sarah Bernhardt vue par les Nadar* ( Hershe, 1982)

WEISBERG Gabriel : *Art Nouveau BING -Paris Style 1900-* ( New York, ?)

DUROSWLLW Jean-Baptiste : *La France de la "Belle-Epoque"* ( Presse de la  
Fondation Nationale des Sciences politiques, 1992 )

( 本稿は 『1900年パリ』 の第 8 章にあたる )