

狂乱の時代の表舞台

——モンパルナスのカフェ——

間瀬幸江

はじめに

1. 四つのカフェの沿革と位置関係
2. 「楽屋裏」に入るためには
3. 文学作品に現れるカフェ
4. 主体性と自律性—キーパーソンたちの横顔からおわりに

はじめに

1920年代のパリは「狂乱の時代」と呼ばれる。第一次世界大戦の惨禍を越え、新しい自由な価値観が力強く模索された時代である。その傾向が著しかった文学・芸術のフィールドにおいて、立役者たちの日常生活の場としてのカフェの存在は看過できない。そこに足しげく通った有名無名の常連客のたちをリスト化することなど果たして可能だろうか¹。旅行ガイドブックを開けば、各芸術ジャンル史に名を残した常連たちの名——アポリネール、マックス・ジャコブ、モディリアアーニ、スーティン、シャガール、ザッキン、ストラヴィンスキー、サティ、ヘミングウェイ、藤田嗣治、ピカソ……——が並ぶ。彼らが生んだ作品は、20世紀を飛び越え21世紀に入ってなお、強い影響力を持って語り継がれ、聴き継がれ、読み継がれている。約一世紀を経た2012年、1920年代のパリのサロン文化に強い憧憬を抱くアメリカ人作家を主人公としたウッディ・アレン監督の映画『ミッドナイト・イン・パリ』が、アカデミー賞を受賞、日本でもスマッシュ・ヒットを記録した所以である。

しかし、「誰しもをめぐるおとぎ話」としてのあの映画が放った光彩に惑わされてはならない。カフェの常連の画家をはじめとする芸術家の卵には、コーヒー代一杯さえ払えない極貧生活を余儀なくされていた者が多かった。この一昔前、ボヘミアンの文化の中心がまだモンパルナスではなくモンマルトルにあった20世紀初頭、ピカソが棲家としたのは、詩人のマックス・ジャコブによっ

¹ カフェ・ル・ドームに通ったドイツ系の顧客については、この「リスト化」の試みがすでに行われている。Annette Gautherie-Kampka, *Les Allemands du Dôme. La colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, Peter Lang SA, 1995.

て「洗濯船」と名付けられた寄り合い所帯であった。そしてこの狂乱の時代にきらびやかだったいわゆる「表舞台」はむしろ、フォーリー・ベルジュールをはじめとするミュージック・ホール²であり、モンパルナスにカフェと並び立っていたナイトクラブやキャバレーであった。そこに出演していた“モンパルナスのキキ”やジョゼフィン・ベーカーの「表舞台」での存在感の陰に隠れた人々にまで思いを馳せるのは簡単ではない。がしかし、彼らは確かにそこにいたのである。

ではそういった人々の日常は、ただ陰鬱としたものでしかなかったかということ、事実はむしろ逆である。カフェの客たちは、柔軟な思考回路による機転と互助の精神を併せ持ち、モンパルナス界隈を緩やかな人的まとまりとして機能させていた。世界の各地、フランスの各地から集まってきた人々がお互いに排除しあうことなく寄り合ったモンパルナスのカフェは、「表舞台」の光彩を支える大切な「舞台裏」であった。本稿の趣旨は、隆盛を極めたパリのモンパルナス地区における四つのカフェ、ル・ドーム、ラ・ロトンド、ル・セレクト、ラ・クーポールに注目、カフェの沿革、時代背景、顧客の証言などを分析対象とし、この「共同体」がどのように機能し成立していたのか、その事情の一部を整理しまとめることにある。新たな知見の提示や未発表資料の調査結果などはもとより意図していない本稿があながち無意味でもないとすれば、ひとつにはそれは、日本で数年来にわかにクローズ・アップされてきた、自分の「居場所づくり」にまつわる主体性の問題に対して、これらカフェのありかたの中に、示唆的な考え方が潜んでいるように思われるからである。結論を先取りして言ってしまうと、当時のモンパルナスのカフェでは、サービスも、人々の過ごし方も、場との関わり方も、我々が現代日本で考えるような「常識」で理解されるようなものではなかった。それは、サーブする側よりもサービスする側がむしろ主体性を持ち「選択」し続けた文化であった。

1. 四つのカフェの沿革と位置関係³

四つのカフェが位置するのはパリの第六区、東西にのびるモンパルナス大通り沿いで、南北にのびるラスパイユ大通りとの交差点（地下鉄ヴァヴァン駅交差点）の西側である。モンパルナス大通りの交差点南側にはル・ドーム（1898年創業）、北側にラ・ロトンド（1911年創業）、交差点から大通りを西に進んだところには、ル・セレクト（1924年創業）とラ・クーポール（1927年創業）が大通りを挟んで向かい合っている。

四つのカフェの創業時期に開きがあることに注目したい。1898年、創業時のル・ドームは、ごく小さなカフェ＝タバ（煙草屋兼カフェ）に過ぎなかった。ヴァヴァンの交差点から北東に伸びるグラント・シュミエール街の美術アカデミーに通うアメリカ人学生や画家がポーカーに明け暮れた

² 当時のミュージック・ホールで活躍したデザイナー等には、20世紀半ばから後半、アメリカにわたり、ブロードウェイ隆盛の基礎を作った人々も少なくなく含まれる。日本大学芸術学部が2013年9月に開催した演劇資料展「ビオレ・コレクションーフランスの舞台衣裳画展 1920～1940」展示図録に、そうしたデザイナーたちのプロフィールが紹介されている。

³ 四つのカフェの位置関係や歴史については、主として次の資料を参考にした。Olivier Renault, *Montbarnasse. Les lieux de légendes. Ateliers, Cafés mythiques, Académies, Cité d'artistes*. Paris, Parigramme, 2013.

り、ドイツ人留学生たちが常連となったりと、儉しい日常をやり過ごす若者の寄り合い場所のような場所であった。しかし1905年、エコール・ド・パリの画家パスキンが現れるあたりから、モンパルナスはにわかに躍動を始める。当時の画家や画学生たちは、19世紀末にすでに前衛芸術家などの運動の拠点として世界的に名前を知られていたモンマルトル（1900年のパリ万博で一気に観光地化・近代化）と、1920年代に隆盛を極めることとなるモンパルナスを往来する日々を送っていた⁴。モンマルトルのカフェ文化史にまで本稿で行を割くことはできないが、モンパルナスでのカフェ文化には、モンマルトルというモデルがあったこと、そのモデルを引き継ぐのにパスキンのような画家たちの足取りが重要な鍵を握ったことのみここでは想起しておきたい。つまり、ル・ドームが時代を追うごとに活況を呈していった背景には、彼らの存在があったのである。1911年になると、ヴィクトール・リビヨンが、ヴァヴァンの交差点にあった小さな靴屋を買い取り、1903年からすでに存在していたラ・ロトンドの規模を広げて新装開店させた。アンドレ・サルモン⁵が、ラスパイク大通りにロダンのバルザック像を置くよりも、リビヨンの像を置くほうがよほどよいのにと息巻いたほど、このリビヨンは、モンパルナスのカフェ文化の顔であった。ル・セレクトとラ・クーポールはいずれも、狂乱の時代の後半期になってようやく開業しているが、いずれも、活況を呈するようになって久しいモンパルナスに、「モンパルナスのモンパルナスらしさ」のエッセンスを凝縮した「いいところ取り」のカフェとして華を添えることとなった。1927年12月、ラ・クーポール創業の日には、ル・ドームにパスキンがたどり着いたころにはまだ極貧生活の真っ只中にいたエコール・ド・パリの画家たちが「師匠」としてにぎにぎしく姿を見せ、華やかな祝祭空間が展開されたという。



⁴ 武田厚『パスキン—パリの憂愁』（北海道立近代美術館、1981年）、69頁参照。

⁵ Olivier Renault, *Montparnasse. Les lieux de légendes*, p. 26.

フランソワーズ・プラニオルは、ラ・クーポール開業時の規模と雰囲気についてこう述べている。「カフェ面積のごく一部にすぎないテラスでも、テーブルは七列もあり、モンパルナス大通りの歩道（いまよりずっと広がった）を埋めていた。（……）時折、向かいのセレクトにいる友人のところにふらりと顔を出す客もあった。（……）こうした往来が午前2時まで続き、モンパルナスの歩道もカフェのテラスも、人で埋め尽くされていた⁶。四つのカフェは、それぞれ少しずつ顧客層が異なっていた。ドイツ系の顧客が多かったル・ドーム、スラブ系の顧客が多くもっともボヘミア的な雰囲気を醸していたラ・ロトンド、アメリカ人たちにとりわけ好まれたル・セレクト（ヘミングウェイも常連だった）。しかし、友人のところに顔を出すためにほかのカフェにも顔を出すなど、四つのカフェは、競合しつつも顧客層を互いに分け合っていた。当時撮影された写真（ラ・ロトンドが印刷された絵葉書）を見ると、メトロの入口までテーブルと椅子がびっしりと並べられている。そして、すでに確認した通り、四つのカフェは互いに隣接している。いずれも沿道に椅子とテーブルが幾重にも張り出している盛況ぶりで、カフェ空間に居座る人々、複数のカフェを行き交う人々で、ヴァヴァンの交差点は、随分な人の往来があったものと推測される。

2. 「楽屋裏」に入るためには

さて、劇場やミュージック・ホールなどの「表舞台」の主役が、歌手などのパフォーマーであったとすれば、こうしたカフェは、スターたちの休む「舞台裏」でもあった。そしてそこは、いわゆるスポットライトの当たらない類の表現活動すなわち美術、文学のフィールドで活躍する表現者たちの本拠地でもあった。就中フランス国外からやってきた外国人画家たちのなかでもエコール・ド・パリの画家たちとカフェとのかかわりは密接である。彼らの来仏年と、カフェの開業年を比較してみればよい。ル・ドーム、ラ・ロトンドが狂乱の時代の渦中に入る前だった20世紀初頭に、パスキン（1905年）、モディリアアーニ（1906年）、キスリング（1910年）、シャガール（1910年）、スーチン（1913年）、フジタ（1913年）がパリにやって来た。1920年代に隆盛を極める前のモンパルナスのカフェは、モンマルトルよりも彼らにとって温かかったということになるだろうか。このことを丁寧に検証する機会には他に譲るとして、モンパルナスのホスピタリティあるいはコミュニティとしての開かれ方がいかなるものであったか、いくつかの参考証言を引いてみる。

たとえば、キキは、自伝のなかで次のように述べている。

ロトンドで私はホールには入れなかった。オーナーのリビヨンが入れてくれないのだ。（…）私が帽子を被っていないからだという。

けれども私にはすでに画家の友人たちがたくさんいた。私だけが入れないのは気づまりだった。

ある日リビヨンが言った。「キキ、帽子を被ればいいだけの話だろ？」

⁶ Françoise Planiol, *La Coupole. 60 ans de Montparnasse*, Paris, Denoël, 1986, p.69.

そこで私は帽子を手に入れたのだけれども……ひどい帽子だったこと！（…）けれども、そんなちんちくりんの帽子一つで、私はホールに入れてもらえることになったのだった⁷。

当時のキキには、きちんと仕立てられた帽子を買うだけの経済的余裕はなかった。そこで、本当に粗末な、ボロボロの帽子をどこかから探してきて着用した。この証言から読み取れるのは、ラ・ロトンドには帽子に関するドレスコードがあったこと、そのドレスコードが、少なくともキキに対しては、形式的にしか適用されなかったという点である。

ラ・ロトンドのカフェ文化を継承、発展させた存在であるラ・クーポールでは、支払いのできない客が芸術家かそうでないかを問わず、彼らがカフェから排除されぬような配慮がいわば制度化されたことがうかがえる。

ラ・クーポール支配人のフォーとラフォンの考え方は最初から明確だった。ラ・クーポールは、レストランに食事に来る客だけの店にはしないこと。コーヒー一杯しか注文せず、カップが空になってなお、自分の代わりに勘定を支払ってくれる友人が顔を出すまで何時間もねばるような客のためのテーブルが、常にある状態にしておくこと⁸。

勘定書の請求額を支払うことのできる客と、そうでない客とが同じ店内にいる。こうしたことが、ラ・クーポールでは日常的に行われた。このことはおそらく、前者の客にとって周知の事実ではなかったか。料金設定をめぐるこうしたダブル・スタンダードが可能となった背景的要因に、その共存こそが理由の一端となって引き起こされる小競り合いやつかみ合いの喧嘩などを、そこに集う人々がむしろ日常の一コマとみなし容認していた可能性が想定できる。記録写真に明らかなが、テーブル間隔は決して広いわけではなく、となりのテーブルの話し声が聞こえるのはごく同然であったろうし、酔った勢いで知り合いに掴みかかることもあったろう。1927年、ヴァレリーやジロドゥなどの文人のテキストに、時代を代表する挿絵画家が挿絵を寄せた挿画集『パリ風景』(Tableaux de Paris, Paris, Emile-Paul Frères, 1927) が出版されたが、ラ・ロトンドの常連だった藤田嗣治がここに寄せた挿絵「ロトンドのカフェ」⁹には、カフェの店内で大立ち回りを演じる芸術家らしき男二人と、その騒乱に仰天するでも混乱するでもなく、むしろ唐突に始まった街頭パフォーマンスをひやかし半分に楽しむ観客になったかのように二人を眺めるカフェの客たちの姿が見て取れる。カフェは、「人々の喧噪、悲喜こもごも、痴話げんかななどの舞台」であり、「痴話げんかを終え仲直りする舞台」でもあった。常連の客は多くの場合、「『自分の』テーブルにいつも腰を落ち着ける。友人たちと特段の会う約束をしていなくても、ここに来れば会えるのだ。だからここで会え

⁷ Kiki de Montparnasse, *Souvenirs retrouvés*, Paris, José Corti, 1938, 2005, pp. 133-134.

⁸ Françoise Planiol, *La Coupole, 60 ans de Montparnasse*, Paris, Denoël, 1986, p. 58.

⁹ 著作権の都合上、本稿では掲載を見送ったが、例えば次の資料に複製が掲載されているので参照されたい。「藤田嗣治と愛書都市パリ－花ひらく挿絵本の世紀－」展示図録（北海道立近代美術館、キュレーターズ編、2012年）

ないときは、友人に何か起こった場合」¹⁰ だった。

かくして、カフェを自らの居場所とするにあたり、客は大なり小なり、選択をしていたといっている。ただ受動的にドレスコードを遵守してはホールにまで足を踏み入れることのできない芸術家も、喧騒や混乱を横目に眺めつつも、そこで出会う友人たちとの友情関係や信頼関係維持のためにカフェに居続ける一般客も、いずれも、その場に「いる」ということに自覚的だった。このことは、カフェの常連客の日常においてもそうであったし、初めてカフェ文化に触れた地方出身者にとっても同様であった。藤田嗣治のパートナーで、のちにロベール・デスノス夫人となったユキは、自伝のなかで、初めてラ・ロトンドに足を踏み入れた日を、次のように回想している。

カフェ《ロトンド》はメトロのヴァヴァン駅の正面にあった。ところが行ってみると、客で一杯だった。(……)

自分の身体と猫を持て余して、すっかり失望したわたしは退散しようとしたが、そのときいくつかのテーブルを占領していた若いスペイン人のグループが立ち上って、わたしを座らせてくれた。彼らはそのために外套を置いてあった椅子を一つあけてくれたのだ。

それは楽しい晩であった。彼らのおかげでわたしはこのカフェの騒音から逃れることができた。客はみな知り合っていて、握手を交したり、言葉をかけ合ったりしていた。誰でも自由に入れるものの、実際は一種のクラブを形作っているこんな場所では、新参者はみな侵入者のように見えた¹¹。

カフェには、一見の客、しかもパリ以外の地方出身者が、「新参者はみな侵入者」と萎縮するのを避けられない側面があった。しかしユキは、「すっかり失望し退散しよう」としながらも、「若いスペイン人たちのグループ」の招きに応じるという選択をしたのである。

モンパルナスのカフェは、以上のような意味において、誰でも参加できるといったユートピア的な性格のものでは必ずしもなかった。最初は緊張と不安を抱きながら、おずおずと、それでもあえてこのカフェにいることを、人々は選択し続けたのであった。

3. 文学作品に現れるカフェ

そもそも人々はなぜ、そこに足を運ぼうと考えたのか。自発的・意図的に選び取らぬ限り、自分が排除されかねない——排除する主体はカフェの側というよりはむしろ、自らをこのコミュニティに組み入れない決断をした本人と言えるのだが——その「場」が、当時持っていた吸引力は何に起因するのか。経済学的、社会学的、歴史的な観点からこれを別途論じる必要があることを断ったうえで、今回は、文壇あるいは美術界の創作活動とカフェとの有機的なつながりについてのみ触れ

¹⁰ Françoise Planiol, *op.cit.*, p.68. 実際、カフェに通いつめる人生を過ごしたパスキンは自殺の1,2年前にはカフェにほとんど顔を出せなくなっていたという。(『パスキン—パリの憂愁』、104頁)

¹¹ ユキ・デスノス『ユキの回想—エコール・ド・パリへの招待』河盛好蔵訳(河出書房新社、1979年)、41頁。

ておく。

冒頭ですでに述べたとおり、カフェに足しげく通った顧客には、歴史に名をのこした表現者（作家、画家など）が少なくない。そして、エコール・ド・パリの画家たちが巨匠へと育っていく過程と、四つのカフェがモンパルナスの顔として飛躍的な成長を遂げる過程とが、時間的にほぼ重なっていることが象徴的に示唆するとおり、表現者たちにとって、カフェにいることはすなわち表現活動を行うことでもあった。同時代の「表舞台」であるミュージック・ホールなどとの対比においては「舞台裏」に例えるカフェは、作家や画家など、パフォーミング・アーツではない形での表現活動を行う表現者たちにとっては、むしろ「表舞台」だった。彼らの作品が、カフェのいわば広告塔として機能していたのである。

例えば、先述のユキ・デスノスがラ・ロトンドの中に足を踏み入れる決断をした大きな原因は、アポリネールの文学作品『坐せる女』であった。

ある日わたしは、それまでわたしの知らなかったギョーム・アポリネールという著者の本を買ったのである。『坐せる女』という標題がわたしを魅惑した。

わたしは好奇心をそそられたその『坐せる女』から読み始めた。えたいの知れない魔力が私を占領した。この上もなく個性的な文体と、夢を誘う雰囲気、わたしをぞくぞくさせた。モンパルナスの《ロトンド》の主人リビオンについて語られた短い簡単な文句に釘づけになって、わたしはベッドの上に起き上った¹²。

アポリネールは、『坐せる女』を1917年に発表、1918年にこの世を去っている。フランスに未曾有の大惨禍をもたらした大戦終結の年、まさにこれから始まろうとするモンパルナスの時代を先頭に立って牽引したカフェ、ラ・ロトンドについて触れられたこの小説が、ユキをはじめとする、有名無名の多くの人々の興味を引いた理由の一つは、19世紀末、モンパルナスよりもひと時代前に、芸術家たちの温床としてすでに伝説的名声を獲得したモンマルトルの芸術家精神が、モンパルナスに移植されているとの断言ではなかったろうか。

[幻影を見る人（ヴィジョネール）たちのすみかであった] 古いモンマルトルは家主たちによって取り壊され、建築家たちによって改築され、そのあげくにパリ未来派の芸術家たちに罵倒されたのであったが、そういった住民たちはすべて、キュービスト、アメリカ・インディアン、オルフェウス派の詩人というような姿をとって、移住してきたのであった。彼らは、グラント・ショーミエールの四つ辻を、誰はばかりことなく大声で賑わしていた。いかがわしい評判の立っていたある建物の一角に店を構えていた一軒のカフェの正面に、あなどりがたい商売がたきであるロトンドというカフェを、彼らはすでに大戦前に、作っていたのだった。向かい側の店には、ドイツの連中がとどまった。こちら側には、いつもスラヴ人たちが出入りしてい

¹² ユキ・デスノス、前掲書、40-41頁。

た。(…)

[ロトンドでは] 画家でありモデルでもあったひとりのインディアンが、皮と鳥との羽でできた見事な衣裳を身にまとって、1914年当時、その店で人々の注目を集めていた¹³。

ルノワールやピカソのいたモンマルトルは、勢力を失うどころか、むしろモンパルナスにさらに強いプレゼンスを持って生き続けているのだとの主張が、次の世代の表現者たちをしてモンパルナスを芸術のメッカとした。そうした表現者たちのなかに、たとえば「パリのアメリカ人」のひとり、ヘミングウェイもいた。

今、私はザ・セレクトからもどってきた。そのカフェで、私に馬の話をしかけるにちがいないと思ったハロルド・スターンズを見かけたので、避けて来たのである。(…) 夕ぐれどき、聖人君子になったような気で、私は、ロトンドで常連が目白押しに席についている所を通過し、悪徳や集団心理をあざわらいながら、ドームに向ってブルヴァールを横切った。ドームもまた混んでいた。けれど、そこには仕事をしている人びとがいた。働いているモデルもいたし、暗くなるまで仕事をしていた画家たちもいたし、よかれあしかれ、一日の仕事を終えた作家たちもいた。また、飲んべえや変り者もいた。その中には知人もいた。それから、ただ飾りものみたいな人びとも¹⁴。

1922年からパリに滞在し狂乱の時代をカフェのテーブルから凝視し続けたヘミングウェイが、パリ時代への強い思慕を吐露した『移動祝祭日』（生前未発表）のこの一節からは、語り手が、ヴァヴァン交差点を歩きながら、四つのカフェを視野に収め距離化・客観化する優越感に浸る一方で、同時にその当事者としての自負を持っていることがうかがえる。ル・セレクトに、出会うことを「避けたい」と願う程度には既知の関係の友人がいること、ル・ドームにいて仕事であろう同業者たちのことを慮っていること、モンパルナスの一番の顔であるラ・ロトンドに集う人々をむしろあざ笑う優越的自意識。ヴァヴァン交差点全体を緩やかにまとめるコミュニティに属する自負と、その内側を自由に、自分の裁量で足取りや空間などを選択しながら居続ける主体性が読み取れる。こうした主体性が、場所と時間とを飛び越えて、作家の死後、1964年に英語で明るみに出される時、作家は、今日われわれのいる場所と地続きに存在する読者たちの内面にもまた、ヴァヴァン交差点への憧憬を呼び起こさずにはいない。広告塔の宣伝効果は、それが書物や絵画という、時間芸術ではない表現形態によるものであるがゆえに、軽々と時空を超えていく。

また、やはりラ・ロトンドの常連客のひとりであったジャン・ジロドゥは、のちにこれを原作として戯曲を書き劇界に打って出ることになる小説『ジークフリートとリムーザン人』（1922年）の

¹³ ギョーム・アポリネール「坐る女—現代の風俗と驚異の物語 フランスおよびアメリカ年代記」宇佐美育訳『アポリネール全集Ⅲ』（青土社、1979年）、20-21頁。

¹⁴ ヘミングウェイ『移動祝祭日』福田陸太郎訳（岩波書店 同時代ライブラリー 28、1990年）、129頁。

なかで、ラ・ロトンドをめぐる幻想的なエピソードを書いている。

どれほど不遇で野卑で不潔な輩も、ここでなら王にでも専制君主にでもなれるかもしれない、そう思える、世界でたった一つの場所がこのカフェだった。

「ここ（ミュンヘン）にはね、ラ・ロトンドのど真ん中にあるメトロのヴァヴァン駅の地上入口につながる地下道があるのさ。僕はそこを歩いてフランスに行くよ」¹⁵

先述した、藤田嗣治の描いた「ロトンドのカフェ」で大立ち回りを演じる男二人の向こう側には、それを見物するでもなくうつむき加減で書き物をするジロドゥの姿が見えている。第一次世界大戦の前に外務省に入庁する一方、作家としてすでに著名人となっていたジロドゥはもちろん、勘定の支払えない客だったことなどない。彼は、店内の喧騒の絶えない場所に座ることに抵抗なく、むしろその喧騒のもととなる無秩序な文化をこそ観察し、小説のなかにイメージ化した。だからこそこの小説の語り手は、ラ・ロトンドでは、金のない芸術家でさえ「王にでも専制君主にでも」なれると思えたのであるし、近代化するドイツにあってポヘミア的な文化芸術の存在が依然として強い存在感を持っていたミュンヘンが、実はラ・ロトンドと——ドイツ系の客が多かったル・ドームでさえなく——地下でつながっているなどという荒唐無稽な思いつきを真顔で信じる。バルザック賞受賞作であったこの小説に描かれたラ・ロトンドは、普仏戦争以後常にヨーロッパ最大の国際問題であり続けた独仏関係が、カフェを介すると緊張とはおよそ無縁の友好的なものとなる可能性を示唆するフィクションなのだ。しかもラ・ロトンドが現実存在するカフェなればこそ、この友好関係は、フィクションから現実へと反転する可能性を常に内包するのだと、ジロドゥは言いたいかのようである。ヘミングウェイの著作が時空間を越えてモンパルナスのカフェを広く知らしめたとしたら、ジロドゥは同時代性において、むしろリアルとフィクションの枠を踏み越えようとした。ここに関した表現者ひとりひとりが、おのおの境界侵犯力を発揮する芸術的冒険の温床として、モンパルナスのカフェは存在していたと言えるだろう。

4. 主体性と自律性—キーパーソンたちの横顔から

以上みてきたとおり、モンパルナスの四つのカフェでは、そこにいることを選択する人々と、そうした人々について現在／未来、現実／フィクションの壁を越えて外へと伝える人々とが、客の中に混在していたわけであるが、こうしたことを可能にした文化的土壌をより深く理解するために、幾人かのキーパーソンの名前を挙げておく¹⁶。

まず挙げたい名前が、ポール・フォールである。「モンパルナスの創造者」「詩人たちのプリンス」などと呼ばれる詩人であり演劇人であった。カフェ・ラ・クロズリ・デ・リラ（1847年創業）

¹⁵ Jean Giraudoux, *Siegfried et le limousin*, in *Oeuvres romanesques complètes de Giraudoux Tome 1*, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1990, pp.763.

¹⁶ この「キーパーソン」の選択はあくまで本稿執筆にあたっての恣意的なものにすぎない。

にて、1903年から文学サロン「ラ・クロズリの火曜日」を主宰した。1905年から、サロンの機関誌にあたる『韻文と散文』(*Vers et prose*)を刊行。そのための資金は、自らの蔵書売却して作ったという。クロズリ・デ・リラは、モンパルナス大通りを、ヴァヴァンの交差点を越えて東に進んだ左手にあり、四つのカフェからものの5分と近い。のちにヘミングウェイがここを仕事場としたことでも知られる。ポール・フォールといえば、1889年、演出家のリュニエ・ポーとともに芸術座(1893年に制作座になる)という劇団を起こし、象徴主義に基づく実験的演劇を行った人物であるが、カフェでのサロンの主宰者が演劇という、本来的に複数の他ジャンルの人々の参加が表現活動の大前提となる芸術に関わった人物でもあったことは特筆に値する。「ラ・クロズリの火曜日」に集った文人の数はシュルレアリストなどの前衛文学者から小説家まで幅広く、ここに改めてその名を連記することは避けるが、その中にあの『坐せる女』の著者であるアポリネールが含まれていたことは強調してもしすぎることはないだろう。

そして、先ほどから何度か名前が出ている、藤田嗣治である。1913年にフランスにやって来たあと、エコール・ド・パリの画家のひとりとして、モンパルナスに居住した。画家、作家、出版人、在仏日本人との人的ネットワークを積極的につくるなど、祝祭空間としてのモンパルナスの立役者のひとりである。確かなデッサン力を武器に、頼まれればあっという間に一枚描き上げてしまう、まるでエンターテインメントのような描きぶりと開かれた人柄とで、彼の周囲は常ににぎやかだった。絵描きとしても、様々な手法を隔てなく積極的に挑戦した彼は、人に対しても垣根をつくることがなかった。日本人は大抵、異文化のコミュニティに入るとその中心ではなく末端に遠慮がちに身を置くものだが、藤田の場合、例えばイベントの記念写真撮影では、フレームの中心に収まることがとても多かった。

さらに、渡仏後数年の間、極貧生活を余儀なくされた藤田は、ヴァシリエフの食堂で空腹を十全に満たしたことが多かったであろう。1907年に渡仏、1912年にパリにアトリエをつくったスラヴ系の画家マリー・ヴァシリエフは、第一次世界大戦中に看護婦として従軍後、1915年、戦争のために困窮していた画家たち(モディリアーニ、ピカソ、ブラック、ザッキン、コクトー、フジタ、マチス……)のための食堂をつくり、定食とワインを安価で提供したという。この画家たちがみな、モンパルナスのカフェの常連であったことは言うまでもない。彼女の存在が、画家たちの心を互いに結び合わせたことが、カフェ文化における互助の精神に間接的に影響を与えた可能性は、十分に想定できることである。

そして最後に、ラ・ロトンドのオーナーであるヴィクトール・リビヨンにも言及しておく。1911年からのカフェ・ラ・ロトンドの経営者であるリビヨンは、支払い能力のない客たちのために勘定書きの内容を給仕たちに隠して書き換えたり、精算のためのレシートを隠匿しこっそり処分してしまったり、画家たちにキャッシュではなく絵での支払いを許可したり、業務用のパンが届いた頃合いに姿を消し金のない画家たちがそれを持って帰るのを見て見ぬふりをしたなど、気前の良さの代名詞のような経営者であった。画家たちの多くは、敬意をこめて彼を「友人」と呼んでいた。

こうしたキーパーソンたちの存在から見えてくるものは、カフェを存続させる文化システムの複数性と、そのおのおののシステムが保持する自律性・柔軟性である。サービスの提供とそれを消費

する客の存在という、通常の経営システムをはっきりと骨格に据えながらも、この骨格は必ずしもそれ単体でカフェという商売を継続させてはおらず、むしろそこに複数のシステムを接木するための、文字通りの骨格なのであった。カフェという有機体を存続させる血液となり身体となるものは、そこに関わる人々の自律性と、それらをつなぐ扇の要のような人々の存在であった。これらが複合的に作用しあうことで、モンパルナスのカフェは時代の顔となったのであろう。

おわりに

1920年代パリ、きらびやかなショービジネスの世界が「表舞台」だとしたら、モンパルナスのカフェはその「舞台裏」であったと冒頭で述べた。しかしこの表現が、ヴァヴァン交差点の本質を全く捉えていないのはもはや明白であろう。カフェに集う人々は、そこでの居かたを自ら選択する主体であって、ただ金を払い飲食物をサーブされるだけの受け身の存在ではなかった。経営する側もまた、決まったマニュアルで店の運営をするのではなく、顧客ひとりひとりに個別の対応を行ったり、喧噪や混乱を一律に排除せずにカフェ文化を柔軟に維持したりした。空間のレイアウトも、こうしたさまざまへの目配りの成果であったろう。そして、客の中でも画家や作家などの表現者たちは、カフェ文化を担う「主役」としての客や経営者たちについて、語り、伝える主体なのであった。開かれ方、あるいは閉じ方が、柔軟に変化しつつ存在したこの四つのカフェは、むしろそこに集う人々が「主役」の、真の「表舞台」だったと考えるべきである。

キキがホールへのアクセスを許される契機となったというボロボロの帽子を、一般客の女性がかぶっていたとしたら、その女性は、キキが許されたのと同様に、ホールに入ることを許されたであろうか。そもそも、客の中の男女比はどの程度で、女性客にはどういった層が多かったのであろうか。「一般客」とは誰か。こういった問いを精査したくなるのは、そこを「表舞台」としたのが、作家たち、画家たち、画家のためにポーズを取ったモデルたちだけではなかったからである。彼らによって生まれた表現や作品を受け止めた同時代の人々も、カフェ文化の周縁をささえた立役者であったに違いない。そして、混沌という「秩序」を選択し続けて存在したカフェ文化を21世紀の視点から見つめなおし、一つ一つ丁寧に整理・分析し、自らの日常に生かす方法を当事者として私たちが論じるとき、私たちもまた、カフェ文化的なものを今に伝える「当事者」となるかもしれないのである。

