

エドゥアール・マネ没後のカリカチュア

齋藤達也

19世紀フランスの芸術作品について、その同時代受容のあり方を検討するには、まずは美術批評を読み解かなくてはならない。美術批評を資料体として用いる数多くの研究が、当時の批評家の価値判断を再構成する必要性を物語っている。一方で言語ではなく、イメージの次元で作品の受容を探ることもできる。サロン（官展）出品作を対象とした無数のカリカチュアが、つねに新聞や雑誌の紙面を賑わせていたこともまた見逃すべきではなく、ゆえにこれを作品受容の実態を示す資料体として採用することの重要性は高い¹。カリカチュアは改変が加えられる前の絵画の姿を描き出していることもあれば、美術批評が記述することのない作品の特徴を誇張し、さらにそのことで嘲笑の題材となる作品の側面をしばしば炙り出す²。これは、機知に富み、同時に読者の視覚にわかりやすく訴えるというカリカチュアの媒体の特性によるものである。またイメージと同時に重要であるのが、カリカチュアに付される「レジャンド (légende)」と呼ばれる説明書き（英語のキャプションに相当）であろう。ここにはしばしば皮肉の効いた言葉が並べられ、作品を嘲る。レジャンドは同時代の風俗を色濃く反映することがあるので、その読解は困難を伴うことが少なくないが、反面そのために美術批評とは位相の異なる同時代の感覚を示してくれる。

そうした視点に立つならば、フランス近代の画家のなかでも比較的受容研究の進んでいるエドゥアール・マネのカリカチュアについても、考慮すべき図像資料だといえる。むろんこのことは認識されており、1983年の大回顧展のカタログや³、マネの批評研究⁴、またその他同時代受容に関わる多くの研究がカリカチュアを活用し、作品出品時点での同時代の反応を視野に入れている。サロンや個展の際に描かれたカリカチュアは、必然的にマネ生前のものが大多数を占める。とはいえマネ没後に発表されたカリカチュアであっても、例えば1884年の回顧展で発表されたものであれば、没後評価とはいわないまでも、画家が故人となって歴史化される途上の状況を示す視覚資料となり得る⁵。本稿で紹介するのは、マネの亡くなった翌年の国立美術学校で開かれた回顧展（1884年）の

際に発表された一点のカリカチュアである（図1）。カリカチュアのイメージと、それに付されるレジャンドを検討する前に、カリカチュアが掲載された新聞の媒体としての特性と、マネ回顧展開催に至るまでの歴史的文脈を簡単に見ておきたい。

新聞の一頁全体を占め、11点ものマネの作品を同時に描き出すカリカチュアは、1884年の回顧展に合わせて『ル・モンド・パリジャン』に掲載された⁶。政治的には右派・王党派と分類されるこの週刊紙は短命に終わったが⁷、第三共和制下で毎号政治的カリカチュアを積極的に掲載し、検閲によるカリカチュア削除のために、あえてその箇所を空白にしたまま新聞を発行することも多々あった。また印象派に近い画家のジャン＝ルイ・フォランがカリカチュアを発表し、自身を知らしめる足掛かりとした新聞としても無視できない⁸。しかしながら『ル・モンド・パリジャン』は研究資料として周知のものとは言い難く、1884年のマネのカリカチュアの他にも、いまだ知られていない印象派に関わる批評やカリカチュアが掲載されている⁹。

すでに述べた通り、マネのカリカチュアが発表されたのは1884年である。これは1883年4月30日にマネが亡くなって、その翌年の1月に開催された回顧展に合わせて描かれたものである¹⁰。友人の美術批評家テオドール・デュレと、旧友のアントナン・ブルーストはマネが死去するとすぐに、国立美術学校での展覧会企画の作業に入る。美術学校といえば歴史画を頂点とするアカデミズムの価値観を中心に据えた教育機関であるから、そうした保守的な芸術観と真っ向から対立していたマネの個展を催すことにはアカデミズムの側から様々な抵抗があったが、それをあえて試みたマネ陣営の側にも政治的な企図があったに違いない。一度は美術行政側に美術学校の使用を拒否されるものの、元美術大臣にして美術に関わる予算委員会のメンバーであった代議士のブルーストの「要求は逆らえるといった種のものではなかった」¹¹ので、1883年10月13日に行政当局は翌年1月の美術学校の使用許可を出した。そうして1884年1月5日の土曜日にマネの回顧展は国立美術学校で開幕を迎える。首相のジュール・フェリーは妻を伴って開幕式に参加した後マネの絵画を見て回ったが、大統領のジュール・グレイヴィーは姿を見せなかったという。展示されたマネの作品は179点を数えた¹²。

『ル・モンド・パリジャン』のカリカチュアはこうした状況のもとで描かれた。この文脈を念頭に置いて、11点のカリカチュアと付随するレジャンドを見てゆきたい。だがその前に、カリカチュアを描いた人物について確認しておこう。

三列に渡るカリカチュアの二列目最下段にある最も大きなカリカチュアの左下には、カリカチュリスト（風刺画家）の署名が入れている。冒頭の一文字は若干判読が困難であるが「K. Spolski」と読み取ることができる。スポルスキの名はカリカチュリストがしばしば用いる偽名か否か判断することはできないが、少なくとも芸術家人名事典に見出すことはできない¹³。またスポルスキは『ル・モンド・パリジャン』に頻繁にカリカチュアを描いていたわけでもない。スポルスキのカリカチュアとして他に確認できるものとしては、例えば『ラ・ジュルネー』に掲載された、居酒屋の主人に扮したプロイセンの首相ビスマルクであろう¹⁴。いずれにせよ、カリカチュリストとしてシャムやベルタルほどには知られていない人物だといってよいだろう。

実際にカリカチュアを見てゆくと、最上段の左に描かれているのは《ル・ボン・ボック》(RW. 187)¹⁵であろう。1873年のサロンに出品され、好評を得た本作は、版画家のエミール・ペロがビールを飲む姿を表現している。レジャンドには「画家の着想源」¹⁶とあるが、これはアルコールがペロとともにマネの制作活動に欠かせぬものと示唆したいのであろうか。

《ル・ボン・ボック》の下にあるのは《船遊び》(RW. 223)である。レジャンドには「牡蠣！ 牡蠣！」¹⁷とあり、牡蠣売りの掛け声を《船遊び》に充てることで、この場面をより卑俗なものへ近づけようとしている。カリカチュアの表現そのものは、原作より正方形に近い形状に修正されているとはいえ、目立った変更は加えられていない。

《船遊び》の下のカリカチュアは《オペラ座の仮面舞踏会》(RW. 216)をもとにしている。原題が示す通り、これはオペラ座の様子を描いたものであるが、レジャンドでは「エリゼ宮の舞踏会」と記されている¹⁸。そのことで、大統領官邸で開かれる舞踏会という、ある種のひねりが生み出されている。イメージについて見れば、《船遊び》と同様に横に長い原作が正方形へと短縮されているが、描写された人物には大きな変更はない。

さらにその下、最も下の段に描かれているのは1876年のサロンに落選した《洗濯》(RW. 237)である¹⁹。戸外の明るさを表現することで印象主義の様式に接近した時期に描かれたこの作品は、人物や背景が白抜きで線描だけで戯画化されている。レジャンドには「洗濯物。彼がそれを描き上げたほどには、彼女は自身の体を洗っていない」とある²⁰。彼とはマネのことであろう。マネが描いた画中の洗濯物と比べたときの、洗濯をする女性自身の身体の汚れを指摘している。

続いて中央の列、最上段の裸婦に目を向けたい。ここに描かれているのが1865年のサロンでスキャンダルを引き起こしたことで良く知られる《オランピア》(RW. 69)であるのは明らかである。裸婦の表情がやや間の抜けたものになっていることを除けば、すでに見たカリカチュアと同様に、原作のイメージを改変して嘲弄する意図はここに見られない。だがレジャンドでは「マネのヴィーナス。ティツィアーノの作品の陰影の付いた顔を隠せ！」とある²¹。この文言の意味するところを正確に掴むのは容易ではないが、少なくともスポススキがティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》を《オランピア》と関係づけようと試みていることは明白である。事実、マネがティツィアーノに倣って《オランピア》を描いたことは、マネによる《ウルビーノのヴィーナス》の模写の存在から判然としている²²。だが1865年のサロン批評において、ティツィアーノを引き合いに出して《オランピア》を論じたものは、実質的にはひとつしか見出されない²³。そのことを考えると、1884年ともなれば、美術に通じているとは必ずしも言えない風刺画家であっても、《オランピア》と《ウルビーノのヴィーナス》を結びつけることはそれなりに一般化していたということになるだろうか。陰影や半濃淡などを付けないことで、しばしば描かれたモチーフに平板な印象を与えたマネの様式を考え合わせると、陰影のあるティツィアーノの作品（おそらくは《ウルビーノのヴィーナス》のこと）の顔を隠せと述べるあたりも、マネの画風をある程度理解していたことがうかがわれる。

《オランピア》の下に描かれているのは、同じく物議を醸したことで知られ、また1863年の落選者のサロンに展示されたことでも有名な《草上の昼食》(RW. 67)である。ただこのカリカチュアでも、意味をなす造形上の含蓄は皆無と言ってよいだろう。レジャンドには「美術のために準備をするフェリー」とある²⁴。マネの回顧展を訪れ、さらには本カリカチュアに2度登場することになる時の首相ジュール・フェリーが、マネの絵画のモデルとなっているという架空の状況を述べていると捉えることができる。画中の姿勢や文字の位置からして、おそらくは右側の男性がフェリーなのだろう。

再び紙面の右上隅に目を移すと、そこにあるのは《フォーリー＝ベルジェール劇場のバー》(RW. 388)であることがわかる。マネ最晩年の傑作をもとに戯画化して描かれた女性の眼差しは、原作のそれを強調するかのように虚空を見つめているが、スポススキの描く他の人物も同様であることを考慮に入れると、これは必ずしも原作の意図を汲み取ったものとは言えない。女性と背後の鏡に写り込むその姿との位置の不整合、そして鏡像としてだけ描かれる男性の存在

については、原作を忠実に表現している。レジャンドには「少女たちのリセ[学校]。バーごっこをする」とある²⁵。実際のバーではなく、少女たちが学校でバーの女給あそびを行っているとするので、原作の描き出す現実の位相を仮想の遊戯へとひとつずらしている。

そのひとつ下の人物像は《オランピア》とともに1863年の落選者のサロンに出品された《マホの衣装を着た青年》(RW. 70)のカリカチュアである。やはりここでもイメージによる揶揄は見られないが、レジャンドがやや長めになっている。そこには「黒き目がお前を見ていることを。そして愛がお前を待っていることを！……古着！ 使い古し！（カルメン）」とある²⁶。これはスポルスキ自身が脈絡なく書き記した言葉というわけではなく、実際には二つのルフラン（歌のリフレイン）を組み合わせて作られている。前半部分の「黒き目がお前を見ていることを。そして恋がお前を待っていることを！」は、プロスペル・メリメの小説『カルメン』をもとにしたジョルジュ・ビゼー作曲のオペラ『カルメン』のなかのアリア『闘牛士の歌』から採られている²⁷。スペインの若者が目立つよう着ていた服装に関連づけて²⁸、スペイン趣味の歌劇をここに挿入しているのだろう。画中の若者（マネの弟ギュスターヴ）が左腕に掛ける布と服装は、同時代の美術批評家テオフィル・トレの目にとまり、「このスペインの二人の人物像には驚くべき織物が描かれている。つまりマホの黒い衣装と彼が腕に持っている深紅の外套のことで（以下略）」²⁹と述べる。レジャンドの後半のルフランは、まさにこの服装、そして織物を念頭に選ばれている。19世紀前半に生きた詩人にしてシャンソン作曲家のピエール＝ジャン・ド・ペランジェによるにシャンソン、『古着、使い古し、あるいは首都の古着屋による道德的・政治的省察』（1814年11月）³⁰において繰り返されるこの言い回しを採用したことは、明らかに画中の織物と衣服を古着と見なしていることを物語っている。知れ渡っていたはずのシャンソンによって、絵画表現にある種の清潔さが欠けていることを示そうとしたのだろう。

さらにその下のカリカチュアは1880年のサロンに出品された《アントナン・プルーストの肖像》(RW. 331)をもとにしている。線描によって戯画化されているが、それ以上の改変はない。レジャンドには「アントナン・プルースト、君は彼に赤の勲章を授与したが、彼は君に青を着せた！」とある³¹。マネの幼なじみにして、政治家になったプルーストは、第三共和制ガンベッタ内閣のもとで美術大臣を務めていた時期に、マネにレジオンドヌール勲章を与えている³²。赤いリボンが勲章の象徴となっていることも考えると、レジャンド前半部では、

プルーストがマネにレジオンドヌール勲章を授けたことを言い表していると感じて間違いない。反対に後半部で、マネがプルーストに青を着せると述べるくだりは、その意味が判然としない³³。いずれにせよ、ここでは回顧展の3年前にマネに勲章が授与されたことを、友人にして授与当時の美術大臣であったプルーストの肖像画と結びつけて言語化しているのである。

プルーストの下、つまり最も下の段にあるカリカチュアには二匹の猫が見える。1884年の回顧展に出品された猫の作品はリトグラフによる《猫の逢引》だとこれまで考えられてきた³⁴。これはシャンフルーリの著作『猫』³⁵の出版に合わせて、1868年にパリ市内に張り出された広告のイメージとして使用されたものである。『猫』自体にも、このリトグラフ（または既存のデッサン）をもとにした複製版画（左右は反転）が掲載されている。ところでカリカチュアでは白い猫が左、黒猫が右に位置しており、広告ポスターではなく、『猫』の挿絵の《猫の逢引》と構図が一致する。とすれば実際に回顧展に出品されていたのは、シャンフルーリの著作『猫』に掲載された方の《猫の逢引》だということになるだろう³⁶。レジャンドには「屋根の上の宴。なんというバルタザール！ マネーテケルーフアレス」とある³⁷。これは旧約聖書の中の『ダニエル書』の第五章に想を得ていると思われる。ベルシャザル王（バルタザール）が宴を開いていた際、忽如として手が現れ、壁に「マネーテケルーフアレス」と書いたという。王はその夜、殺されることになる。これらの言葉はそれぞれ、「マネ」は、神が王の治世を数え、終止符を打つ。「テケル」は、秤にかけたところ、王は軽すぎることがわかった。「ファレス」が、王国はメディアとペルシアに分割される、ということの意味していた。こうした意味は、『ダニエル書』そのものの他にも、19世紀当時のフランスの書物などにも解説が見られる³⁸。これは聖書中の語MANEの発音が、画家の名Manetと同一であるために用いられたのだろう。さらには、『猫』の挿絵《猫の逢引》の左下の煙突にマネの署名が入れていることも、壁に文字が書き付けられる旧約聖書の物語を持ち出す理由となったのかもしれない。

最後に中央にあるカリカチュアを見よう。右に立つ人物は、すでに一度戯画化されているアントナン・プルーストであろう。その左に腕を組んで立つのは、首相のジュール・フェリーである。政治を風刺する同時代のカリカチュアにフェリーが描かれる際、特徴的であった鼻を誇張する表現が典型化されていたが、ここでもやはり鼻がいささか長めに描かれている。フェリーは妻を伴ってマネの回顧展（開幕式）を訪れたと言うが³⁹、スポルスキはこのことを知ってか、フ

フェリーの妻をプルーストと入れ替えたのだろう。ただし腕の組み方からすれば、どちらかといえばプルーストの方が男性的、フェリーの方が女性的立場にあると言えなくもない。植字されたレジャンドには、「フェリー：それぞれの時代にそれぞれの流派があった。ルイ 14 世にはルイ 14 世の。ルイ 15 世もまた同じだ。そしてここに我々の流派が！」とある⁴⁰。マネをフランス美術の歴史の中に正当に位置づけようとする発言であるが、これを目論んでいたのは、むしろフェリーよりも回顧展を企画したプルーストであったことはいうまでもない⁴¹。

あらためてカリカチュア全体を見るならば、《オランピア》と《草上の昼食》を画面中央に二段に配置し、マネの代表作にふさわしい位置を与えている。それを取り囲むようにして残りの作品は描かれているが、これは実際の展覧会の作品配置を反映したものではない⁴²。またカリカチュアの内容については、イメージの次元ではさほどマネに対して批判的ではない。というのも、カリカチュアとしては珍しく、原作の構図を改変して嘲弄する意図がほぼ皆無だからである。レジャンドでは皮肉を効かせたものがいくつか見受けられた。だが概して、スポルスキによるこのカリカチュアにあるのは、マネの作品に対する辛辣な批判というよりは、読者の笑いに供するための遊び心のある一種のひねりであったのではないか。1879 年に第四回印象派展のカリカチュアが掲載されて以降は、週刊紙『ル・モンド・パリジャン』掲載の美術に関わるカリカチュアはもっぱらサロンを対象としてきた。加えて 80 年代以降の紙面構成は政治色を強めていったが、そのような中でマネの回顧展を風刺の素材として大きく取り上げるところに、逆説的にも 1884 年の時点でマネが持っていた少なからぬ存在感が透けて見えてくる。

図の公開許諾未確認のためマスキング

(図 1) *Le Monde parisien, journal du high-life*, 19 janvier 1884, n° 3, p. 4.

- 1 例えばギュスターヴ・クールベについては、早くも1920年に、クールベの作品を対象とするカリカチュアを網羅した著作が出版されている。2007年にはカリカチュアを分析した小冊子が著された。Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, P. Rosenberg, Paris, 1920 ; Thomas Schlessler et Bertrand Tillier, *Courbet face à la caricature : Le chahut par l'image*, Éditions Kimé, Paris, 2007.
- 2 Éric Darragon, *Manet*, Éditions Citadelles, Paris, 1991, p. 392.
- 3 *Manet, 1832-1883*, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, 1983.
- 4 Darragon, op. cit., 1991. 次の論文では1860年代のマネのカリカチュアと美術批評を総合的に検討している。井口俊『1860年代のエドゥアール・マネとその受容—サロン批評、サロン戯画を中心に』東京大学大学院総合文化研究科, 2009年度修士論文.
- 5 マネの没後評価を扱った研究として次のものがある。稲賀繁美『絵画の黄昏：エドゥアール・マネ没後の闘争』名古屋大学出版会, 1993年。1884年の回顧展の批評と同年に出版されたマネのモノグラフについての分析は次。Michael R. Orwicz, « Reinventing Edouard Manet: rewriting the face of national art in the early Third Republic », dans : *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France*, éd. par Michael R. Orwicz, Manchester University Press, 1994, pp. 122-145. 回顧展の出品目録のエミール・ヅラによる序文の分析は次。Jean-Paul Bouillon, « Manet 1884 : un bilan critique », dans : *La Critique d'art en France 1850-1900*, éd. par Jean-Paul Bouillon, Université de Saint- Etienne, 1989, pp.159-175.
- 6 *Le Monde parisien, journal du high-life*, 19 janvier 1884, n° 3, p. 4.
- 7 『ル・モンド・パリジャン』を含む右派の風刺新聞については Gonzalo J. Sanchez, « The challenge of right-wing caricature journals : from the Commune amnesty campaign to the end of censorship, 1878-1881 », *French History*, vol. 10, n° 4, pp. 451-489 を参照。ただし70年代後半の創刊当初は社会風俗を描き出すだけであったのが、80年代以降に右派の視点からの政治的風刺の度合いを強めていった。また本紙の発行期間は1878年から84年まで。
- 8 1879年10月29日発行の本紙7頁にフォランの最初のものと思われるカリカチュアが掲載されている。フォランの初期画業については *Jean-Louis Forain (1852-1931)*, « *La comédie parisienne* », cat. exp., Petit Palais, 2011, p. 234. を参照。
- 9 1881年のサロンに出品されたマネの作品《ライオン狩りのベルトウイゼ》(RW. 365) (出品番号1517) のカリカチュアは *Le Monde parisien*, 21 mai 1881, n° 21, p. 6 に掲載。また1879年のサロン出品作《船遊び》(RW. 223) のカリカチュアは *ibid.*, 7 juin 1879, n° 24, p. 5 に掲載。ギイ・ド・コンティ (Guy de Conthy) という人物による第五回印象派展の美術批評は1880年4月10日発行『ル・モンド・パリジャン』の8頁に掲載されている。また第四回印象派展についても1879年5月17日発行の本紙にベック (Bec) なる人物によるカリカチュアが掲載されているのだが、これは Denys Riout, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Macula, Paris, 1989, p. 202 et 372 に初めて採録されて以降、主にカイユボット研究の文脈の中で取り上げられてきた。ただし、採録の際に中央部の二点のカリカチュアが除去されている点に注意を要する。ここでベックが描いた複数のドガのカリカチュアによって、これまで判明していなかった印象派展出品作(扇面画4点、踊り子1点)を新たに同定し、そのことで制作年代を修正ないし決定す

ることができるが、この点については稿を改めて論じる。

- 10 マネが死去してから回顧展開催に至るまでの経緯は次を参照した。Éric Darragon, *Manet*, Fayard, Paris, 1989, pp. 408-414.
- 11 Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre*, Charpentier et Fasquelle, Paris, 1906, p. 253.
- 12 回顧展の出品目録を参照。 *Exposition des œuvres de Édouard Manet*, A. Quantin, Paris, 1884.
- 13 次の事典にはスポルスキの名は見当たらない。 Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique & documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs & graveurs*, 14 volumes, Gründ, 1999.
- 14 1886年の *La Journée* に掲載されているが、ここでは戯画化されたビスマルクのイメージを集成した次の文献の複製を参照した。 John Grand-Carteret, *Bismarck en caricatures*, Perrin, Paris, 1890, p. 191.
- 15 これ以降 RW とともに示す番号は、マネのカタログ・レズネの掲載番号である。 cf. Denis Rouart et Daniel Wildenstein, *Edouard Manet : catalogue raisonné*, Bibliothèque des arts, Lausanne, 1975.
- 16 « Source de l'inspiration du peintre ».
- 17 « A la barque ! A la barque ! ». Barque とはそれ自体では「小舟」の意味だが、引用した表現になると牡蠣売りの掛け声になることは、19世紀の俗語辞典に記載されている。 cf. Charles-Louis D'Hautel, *Dictionnaire du bas-langage ou des Manières de parler usitées parmi le peuple*, F. Schoell, Paris, 1808, p. 72. この表現は、バルザックの作品『ゴリオ爺さん』の中で様々な物売りの掛け声を模倣する場面にも見出せる。 cf. Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, A. Wahlen, Bruxelles, 1835, p. 217. 次の邦訳では「牡蠣や、牡蠣いっ！」との日本語が充てられている。オノレ・ド・バルザック『ゴリオ爺さん』（平岡篤頼訳）、新潮文庫、2005年（改訂版）、p. 317.
- 18 « Bal à l'Elysée ».
- 19 《洗濯》は前年のサロンに出品され物議を醸した《アルジャントゥイユ》と似た色調の大胆さがあったがゆえに落選したと考えられる。詳しくは次を参照。三浦篤『近代芸術家の表象 マネ、ファンタン＝ラトゥールと1860年代のフランス絵画』東京大学出版会、2006年、pp. 205-207.
- 20 « Le linge. Elle ne se lave pas mieux qu'il ne l'a brossé ».
- 21 « Venus de Manet. Voile-toi la face ombré du Titien ! ». 形容詞 ombré の性が face と一致していないのはスポスルキによる誤りであろう。
- 22 1865年のイタリア旅行の際に、ウフィッツィ美術館で模写したもの。《ウルビーノのヴィーナス》(RW. 7)。
- 23 《オランピア》の同時代批評を検討した研究に次の二つがある。 T. J. Clark, *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, London, 1984. ; Darragon, op. cit., 1991. また本作を多角的に検討した次の研究では、《ウルビーノのヴィーナス》に言及する批評家は一人であったことが改めて確認されている。三浦篤「マネ《オランピア》— 横たわる裸婦像の集約と解体」、浦一章、芳賀京子、三浦篤、渡辺晋輔著『ヴィーナス・メタモルフォーシス』三元社、2010年、pp. 192-95.
- 24 « Ferry se prépare aux Beaux-Arts ».
- 25 « Lycée de filles. On joue au bar ».
- 26 « Qu'un œil noir te regarde. Et que l'amour t'attend !Vieux habits ! Vieux galons ! (Carmen) ».

- 27 例えば次を参照。Burton D. Fisher, *Bizet's Carmen : Opera Classics Library Series*, Opera Journeys Publishing, 2005, p. 24. 闘牛士が牛との戦いのさなかも、自身に視線が向けられていること、そして実世界で恋が待ち受けていることを忘れぬよう歌われている。
- 28 *Manet*, op. cit., 1983, p. 192.
- 29 二人と述べられているのは、マネの出品した《エスパダの衣装を着たヴィクトリーヌ・ムーラン嬢》(RW. 58) もスペインの衣装を身にまとっていたからである。トレの批評は次を参照。Théophile Thoré, *Salons de W. Bürger : 1861 à 1868*, t. 1., J. Renouard, Paris, 1870, p. 424.
- 30 Pierre Jean de Béranger, *Chansons de Béranger*, L. Tencé, Bruxelles 1829, pp. 97-99. 歌のなかで「古着！ 使い回し！」というフレーズは計9回繰り返される。
- 31 « Antonin Proust, Tu l'as décoré de rouge, il t'a habillé de bleu ! ».
- 32 マネのレジオンドヌール勲章関連の資料は現在パリの国立公文書館 (Archives nationales) に保存されている。整理番号はLH/1715/41。それによれば、1881年12月30日の政令によって授与が決定され、翌年1月14日にマネは授勲することになっている。
- 33 『小学館ロベール仏和大事典』(1988年、小学館)のbleuの項目によれば、s'habiller de bleuには「労働着、仕事着を着る」という意味がある。しかしながら19世紀の辞典、例えばÉmile Littré, *Dictionnaire de la langue française.....*, Paris, L. Hachette, 1873-1874のbleuの項目にそのような説明は見出せないことから、当該のレジャンドにこの意味を読み込むべきかということはこの場では決定できない。
- 34 1983年のマネの展覧会カタログの展覧会歴によれば、本作が1884年の回顧展に出品されたことになっている。cf. *Manet*, op. cit., 1983, p. 299.
- 35 Champfleury, *Les chats*, J. Rothschild, Paris, 1868.
- 36 回顧展の出品目録には、Lithographiesのもとに5点の作品が掲載されている。そのうち出品番号162番にRendez-vous de chatsとだけ記載されている。cf. *Exposition des œuvres de Édouard Manet*, A. Quantin, Paris, 1884, p. 67.
- 37 « Le festin sur les toits. Quel balthazar ! MANET-THECEL-PHARÈS ».
- 38 例えば次の事典では三つ言葉それぞれに項目が立てられている。Charles Huré, *Dictionnaire universel de philologie sacrée*, Petit-Montrouge, 1846.
- 39 Darragon, op. cit., 1989, p. 411.
- 40 « Ferry – Chaque époque a eu son école... Louis XIV a eu la sienne, Louis XV aussi... Voilà la nôtre ! ».
- 41 美術行政におけるプルーストの役割について詳しくは次を参照。Michael R. Orwicz, « Anti-Academicism and State Power in the Early Third Republic », *Art History*, December 1991, pp. 571-592.
- 42 会場での作品配置については次を参照。Darragon, op. cit., 1989, p. 410-411.