

# バレエリュス『春の祭典』の受容

——ジャック＝エミール・ブランシュ  
『1913年の芸術的総括』分析——

吉田 未央

## 序：バレエと異国文化

バレエリュスの擁護者であり、バレエ団関係者と親密であった画家ジャック＝エミール・ブランシュ<sup>1</sup>は、1913年の『春の祭典』<sup>2</sup>（以下『祭典』と略す）の初演から約5か月後、『パリ評論』誌に同年の芸術的出来事を総括する中、芸術においてパリが果たす役割を論じている。そこでは、パリは世界の芸術交流の中心「駅」に喩えられる。<sup>3</sup>また、ロシア文学の積極的紹介者でもあるヴォギュエは1901年、外国文化の流行を論じた文章の中で、「最も錯綜した、そして最も広範なもの」、「それはナショナリズムとコスモポリタリズムの拮抗にからむ問題である」<sup>4</sup>と、この二つのせめぎ合いが二十世紀最大の問題になるであろうと予測している。<sup>5</sup>ヴォギュエは外国文化の流行によって引き起こされる「フランス精神」の危機を訴えたが、文学以外の領域に関してはその懸念を吐露するに留まっていた。しかしながら、それから十年もたたぬうちにアストリュク<sup>6</sup>が仕掛けた「グランド・セゾン」により、音楽、舞踊、オペラといった諸分野において、異国趣味という名のコスモポリタニズムが劇的な人気を収めるのである。その「グランド・セゾン」の一環としてディアギレフ率いるロシア帝室劇場の舞踊手が初めてパリにてバレエの公演を行ったのが1909年5月であり、その成功が後のバレエリュス設立とバレエ・ブームにつながる事となった。<sup>7</sup>

異国文化流行の文脈におけるバレエの状況は複雑なものがある。『ジゼル』<sup>8</sup>の人気に代表されるロマンティック・バレエが隆盛を誇った19世紀半ばはフランスが舞踊界で特権的な地位を得た時代であり、そこで確立されたフランス様式のバレエは欧州各国に輸出された。だが、優秀な人材の不足から19世紀末にはかの地においてバレエは衰退を見せ、新作上演の機会も激減し、他のジャンルに比べ「遅れた」一芸術となり、閉鎖性を一層強めていた。そこに、フランス人振付家プティパ<sup>9</sup>のもと、フランス様式のバレエを保存しつつ大きな発展を遂げたロシアのバレエがフランスに逆輸入されるのである。

他国においてもバレエ団がフランス語名で呼ばれることに如実に表れているが、バレエリユスはフランスにとって異国文化でありつつ、自国文化でもあるような二重性を孕んでいた。『シェエラザード』、『ポロヴィッツ人の踊り』に代表される東洋的で異国趣味溢れる作品群と同時に、ロマンティック・バレエを彷彿させる『レ・シルフィード』を上演するなど、演目構成にもその二重性が表れていた。『コメディア・イリュストレ』誌のロビイは「彼ら [バレエリユス] をこれほどまでに重要で我々[フランス人]と近いものに行っているのは、これらの偉大なるロシアの芸術家たちの中に、嫉妬するほどによく保存された我々のフランスの芸術をそこに見出すからである。」<sup>10</sup>と団の魅力を語っており、異邦人が踊る舞台に自国の芸術の姿をも見て取っていたことがわかる。

バレエ団の人気も安定しだした1913年5月29日、『春の祭典』初演時にシャンゼリゼ劇場で何が起きたかは、数々の証言、研究<sup>11</sup>が示す通りである。劇場では怒号が飛び交い、批評には「野蛮」、「反フランス的」、「醜さ」という語彙が並び、論調は辛辣を極めた。<sup>12</sup>

本論考は、感情的に否定的な評価を下す批評家達とは一線を画した画家ジャック＝エミール・ブランシュの先述の『1913年の芸術的総括』（以下『総括』と略す）を分析する。この評論は1年間の芸術的出来事に対する個人的感想を綴った文書というよりは、自らの審美眼に自信をもった一芸術家による、「芸術の転換期におけるパリの役割」論とも名づけられるような様相を呈している。1913年前後はキュビズム、未来主義といった絵画の前衛運動が乱立する時期であるが、数十ページにわたる論考の中で、ブランシュが最も重視し、最大の紙面を割いたのが『祭典』であった。そこでは、「春の大虐殺 (*Le Massacre du Printemps*)」<sup>13</sup>とも評せられた事件を、「スキャンダル」としてではなく、「新しい」芸術への転換点として肯定的に受け止めるにはどうすべきかという問題が提示され、ブランシュは最終的にコスモポリタニズムの謳歌、絵画の前衛運動との結び付きという二つの解決策を提示するのであるが、その妥当性、有効性を検討するのが本論考の最終的な目的である。

#### 〈1〉 ナショナリズムとコスモポリタニズムのはざまで

まず、ブランシュの二つの解決策のうち、一番目の、芸術におけるコスモポリタニズムの言説を見ることにしよう。彼は『総括』において外国人芸術家を歓迎する態度を見せる一方で、自国の芸術の立場を危ぶむ人々の不安をも代弁する。既出のパリを駅に喩えた部分においても外国人芸術家の活躍を恐れるフ

ランス人の姿を描写しているし、「パリでは、不安が支配している。我々は何かの終焉に、恐らくは我々が創りだした印象主義のこの長きに渡る一時代の終焉に立っている」<sup>14</sup>という言葉は「芸術の中心地」と自負していたパリが当時抱えていた不安を指し示している。1871年の普仏戦争敗北以来のドイツに対する劣等感とそれに起因するナショナリズムの高まりに外国文化の流行が加わった状況の中、自国が取るべき立場としてブランシュが提唱するのは前述の文化的「中央駅」という役割を積極的に果たすことであった。

我々の国の芸術家達が現在骨を折っているのは、もはや我々 [フランス人] のみならず、外国人のためでもある。彼らが我々の壁の内に定住して以来、フランスの芸術家達は囚らざるも急に外国人のことを気にし始めた。<sup>15</sup>

同国人のためにフィレンツェで創作を行ったベンヴェヌート・チェリーニ<sup>16</sup>の例を挙げ、活動の場を一国内に留める芸術家のモデルは20世紀初頭において最早通じなくなっていることをブランシュは指摘する。芸術家達は母国で活躍するとは限らず、創作のために越境する一方で、フランスの芸術家達もまた、外国から来た彼らの存在を脅威に感じているということがここで確認される。

更に、画家は、フランスが芸術作品の価値判断において、その鑑識眼を他国に信頼されている事実を強調する。『祭典』初演後、反動的な反応をみせるフランスに尚も拘る理由をディアギレフに問いかけた際の返答をブランシュは次のように紹介している。

「なぜなら、我々はあなた方 [フランス人] のために仕事をしているのです。パリに30人いる批評家は、私にパスポートを授けることのできる唯一の審判者なのです。」<sup>17</sup>

フランスが意識していた芸術の審判者という役割は、バレエリュスの人々の間でも共有されていたようだ。天才的踊り手であったニジンスキーもまた、自身の「前衛的」な振付の初演<sup>18</sup>の地をパリに拘る理由を「フランスの観客は最も芸術的」であり、「何か新しいものに対するより鋭い眼識を有し、より良い判断を下す」からだと答えている。<sup>19</sup>そして、団の中でひと際強い西欧志向を見せた画家ブノワもまた、

「パリに登場し、称賛されることは、『家にいるのが好き』で『出不精』とも言ふべき状況の母国の芸術を外に出し、世界的な地位を獲得するのを手助けしてやるという、グループ全体が持っていた強力な欲求の結果であり、パリの人々の意見を知ることは我々にとっては最良のことに思われていたのです。」<sup>20</sup>

と、フランス人の鑑識眼に絶対的な信頼を寄せている。

では、フランスにおける『祭典』の否認という事態をブランシュはどのように見たのか。観客の野次、批評家達の辛辣な評価は「フランス人のために仕事をしている」外国人達の心を傷つけたとブランシュは続ける。そして、「我々のロシア人」達の思いを受け、フランスの芸術における優位性を彼は以下のように高らかに宣言するのである。

フランスはいまだに範を示している。いたるところからパリに向けて人々が押し寄せ続け、我々が創造するものを見、国際色豊かな作品を是認するよう我々に求める。我々の天命とは他者を生み出し判断することであり、外国人の名声を認めてやることであり、すべてに目を向け、我々の商標を保持することである。<sup>21</sup>

他者を受け入れ、作品を生み出させ、それを評価してやること、すなわち、パリが外国文化、外国人芸術家たちの坩堝となることを誇りに思うこと。<sup>22</sup>この一種の開き直り、芸術作品の作り手ではなく、受け止め手として模範を示すことこそがブランシュなりの芸術的ナショナリズムとなり、『総括』を通じてパリ市民に一番訴えたいことなのである。パリは「ある時は古典を上演し、またある時は現代的で大胆な試みを受け入れる」寛容性をもつ都市であるべきであると、前衛の試みを擁護する画家は、『祭典』におけるパリの観客の「慎みを欠いた反応」はこのパリの名声に傷をつかかねないと警鐘を鳴らすのだ。<sup>23</sup>

## 〈2〉『春の祭典』と絵画の前衛運動

次に、ブランシュの二番目の解決策に話を移そう。画家であったブランシュが絵画を最注目で見るのは当然のことにせよ、前出のヴォギュエもまた、絵画に関してはフランスの優位性を感じていたようである。自国の芸術の地位が脅かされかねないほど熱狂的流行を呼び起こす外国文化の例として、音楽ではワ

ーグナー、演劇はイブセン、哲学はニーチェを挙げているが、そこに絵画は含まれていない。<sup>24</sup>

ブランシュは『祭典』の振付を「命が吹き込まれたフレスコ画」<sup>25</sup>と喩え、「私が思い出す限り、我々〔フランス人〕が喝采を送った中で、最も成功し、『目的通り』になった作品」<sup>26</sup>と評価しつつも、ストラヴィンスキー、ドビュッシをニジンスキーの振付の被害者であると、作曲者に同情する。<sup>27</sup>ブランシュは、大多数の評論家のように感情的にその「野蛮」性を「非芸術的」だと糾弾するような姿勢で語りはず、ロシア人という「人種」を切り口に、三人の芸術家（レーリヒ、ストラヴィンスキー、ニジンスキー）の意図を分析してみせる。そこでブランシュは、ロシア芸術の特性をフランスと決定的に異質なものであるかのように描写するのであるが、話が造形面に移ると彼は生氣を取り戻す。そして、フランスこそがロシアに影響を与え、『祭典』の舞台装置が生まれた、という主張を展開する。

しかしながら、フランスは、我々が直面している作品〔『祭典』〕の少なくとも造形的な部分においてはかろうじて影響を与えた、なぜなら、フランスは自国の画家達の名声によって世界中を魅了しているためである。ゴーギャンやポン＝タヴェン派なしでは、『祭典』は造形に関しては別のものになっていたであろう。幕が上がった瞬間から、レーリヒの舞台装置は我々をセザンヌ的雰囲気に包む。<sup>28</sup>

彼は、セザンヌとレーリヒの類似の根拠として、平板な画面、どぎつい色彩や線の徹底的な単純化を挙げる。<sup>29</sup>バレエ団の前身である「芸術世界」がグループと同名の美術雑誌を発行していた際、同時代、最先端をいく西欧絵画を紹介する役割を担っていたことを思い出し、そのような結論に至ったのかもしれない。現に、セザンヌが雑誌『芸術世界』に取り上げられ、レーリヒが1907年にパリにて開催された回顧展を訪れた可能性も否定できない以上、ブランシュのそのような主張というのは無理からぬように思われる。

現に、1908年以降、ペテルブルクでは頻繁にフランス・ロシア絵画の展覧会が開催されている。ここでは、ナビ派、野獣派と合わせてセザンヌの作品も展示されていた。1909年に開かれた〈金羊毛〉グループの、フランス・ロシア美術展のカタログの主催者の言葉を見てみよう。

フランスの画家をこの展覧会に招待するに当たり、〈金羊毛〉グループは二つの目的を追求したが、一つはロシアと欧州の数々の探求を対比することによって、若いロシア絵画の発展の特性とその新しい課題をより鮮明に照らし出すことであり、もう一つはロシアと欧州の芸術に共通する発展の特徴を強調することである。両国の民族的心理のあらゆる相違にもかかわらず、新しい〔絵画の〕探究は〔…〕いくつかの共通する心理的基盤を持っているからである。<sup>30</sup>

この一節が示す通り、「芸術世界」が活動を始めた19世紀末より、ロシア美術界は西欧との交流を深め、多くの画家がパリ、ミュンヘンに留学し、ロシア未来主義、レイヨリニスムといった次々と起こる新しい運動は西欧の前衛運動と共通の課題を追究していた。「モスクワのセザンヌ派」と呼ばれる〈ダイヤのジャック〉が、民族的なモチーフを立体主義の手法で描く作品を残しており、「現代の西側の美術研究者たちは一般に、これらの画家の意義を過小評価し、彼らはセザンヌの地方的な模倣者に過ぎないと考えている」<sup>31</sup>と、今日の研究でも指摘される状況を鑑みると、1913年当時、西欧の人間が、ロシアの芸術家を西欧の前衛運動の完全なる受容者と見なしていたであろうことは容易に想像がつく。

しかしながら、『祭典』の題材は前キリスト教的なものであり、西欧芸術とは大きな乖離がある点、形態や線の単純化はセザンヌの影響というよりはスラヴの土着の文化や宗教の主題を好むレーリヒ独自の手法である点を鑑みると、セザンヌの模倣ではないというのが舞踊史研究家ウエスカの見解である。<sup>32</sup>レーリヒ自身、考古学者であったことを鑑みると『祭典』の舞台美術は研究の蓄積によるものだと考える方が自然であろう。

また、「芸術世界」の研究者ケネディは、グループのフランス後期印象派たちに対する関心の薄さを指摘している。<sup>33</sup>美術雑誌『芸術世界』において、ディアギレフは一度、ゴッホについて触れているが、それは「一過性」の芸術の例として引き合いに出されたものであった。<sup>34</sup>ブランシュが指摘するセザンヌに対するグループの関心は更に低い。一方、ゴーギャン<sup>35</sup>の扱いは特別なものがあり、1904年に特集が組まれる程の注目度の高さがあった。<sup>36</sup>パレエリュスの踊り手であったリファールは、ゴーギャンのタヒチ、原始世界の主題がディアギレフに「原始的」なパレエの創作にヒントを与えたと指摘しているが<sup>37</sup>、スラヴ土着の題材を芸術作品に取り込むことは、レーリヒに限らず、当時、ロシアで流行していたものであることを鑑みると、ゴーギャンにインスピレーションを受けた

というより、彼の非西洋的な題材を描いた絵画に勇気をもたらしたという方が正しいのではないか。ブランシュの、フランスの美術の優位性という第二の解決策は、いささか、説得力に欠ける結果と言わざるを得ない。

### 結びにかえて：ブランシュにおけるバレエ観

さて、バレエリュスはバレエ公演の一環として『祭典』を上演したのであるが、ブランシュは、バレエをどう見たのか。彼は、フランスの前衛絵画に大いに影響を受けたニジンスキーがバレエを抹殺したと結論付ける。

私が心配するに、我々のキュビストたちの絵画にあまりに熱を上げ、頭の中でギリシャの壺絵とプリミティヴィズムの絵画とを混同したニジンスキーは、まさしくバレエの抹殺を夢見ていた。彼は我々が「バレエ」と呼ぶところのもの、花形舞踊手達、アンサンブルを破壊したのだ。<sup>38</sup>

ブランシュにとって『祭典』はバレエではないことがここで明らかとなる。フランス人にとってのバレエリュスは、『シェエラザード』をはじめとする東洋趣味溢れる舞踊であり<sup>39</sup>、ニジンスキーはバレエリュスの人間ではないといわんばかりである。更にもう一つ、注目すべきなのが、ニジンスキーが絵画の前衛運動を誤解していたとする点である。コクトーも同様の評価を下しており、

彼はサロン・ドートヌヌを利用する。優美の勝利をよく知り過ぎていたので優美を排除する。栄誉をもたらしたものを逆に系統的に探究する。旧式な慣例から逃れるために、新しい慣例に閉じこもる。だが、ニジンスキーはロシアの農民であり、ラスプーチンである。<sup>40</sup>

と、絵画の前衛運動に影響を受けつつも、振付家が「ロシアの農民」で教養がないために、十分な理解がなかったと結論付けている。<sup>41</sup>「優美」という語はフランスの芸術の特質の一つであり、フランス様式のバレエの特徴づける要素でもあり、それをニジンスキーは真っ向から否定したというのだ。

しかしながら、画家はバレエ団の故郷であるロシア皇室劇場のバレエを「巧みに出来上がった」ものでありながら、「あまりに型にはまった興行の、退屈さ、美学的興味完全なる欠如から逃れたいと、私は公演が終わるのをほとんど待っていらなかった」<sup>42</sup>と評している。伝統的なフランス様式が基盤であるロシ

ア帝室劇場バレエと、バレエという名のもと異国で大胆な試みを見せるバレエリュスという二つの選択肢の中で彼は後者を取る。ブランシュにとって、バレエ団はバレエリュスではなくなりながらも、「美学的興味」から言えば尚も芸術家の興味を惹きつけ続け、『祭典』を「同時代の芸術史」の新たな一頁を開いた一作品と位置付けるのである。<sup>43</sup>

バレエ団に対して批判的な態度を取り続けた音楽評論家のピエール・ラロの『祭典』評をみると、ブランシュの立場の特異性が際立つであろう。

野蛮で人間の祖先の苦しみを見せるという口実の下、また、独創性と斬新さという口実の下、『祭典』は舞踊を芸術にしたらしめ、舞踊の成立以来絶え間なく美しさの由来ともなっているすべての身振りと形式を排除し、無視している。この中には、優美さ、優雅さ、軽やかさの名残を持つ登場人物の線、動きは一つも存在せず、鈍重に、ありきたりに、単調に、醜いのだ。<sup>44</sup>

フランス様式の特徴である優美さ、軽やかさの欠如を指摘し、『祭典』を非バレエどころか非芸術だといわんばかりである。一方、翌年4月、コンサート形式で演奏された『祭典』は概ね高評価を得ており、ラロもまた、「音楽は、醜くも、野蛮でも、思いあがってもいない」、「マイムや踊り無しに音楽だけを聴き、苦労もなくそれ〔野蛮ではないこと〕を認めることができる」と、振付が問題であったことを繰り返し指摘している。<sup>45</sup> 1921年にマシーンによって再度振りつけられた時には混乱もなく、『祭典』初演の騒動はニジンスキーの振付が問題視されていたことが明瞭となる。バレエは元来、厳格な身体文法の支配されてきた伝統芸術であった。技術的に進化を遂げても、決して他の諸芸術に先んじて新しいものを提示するような芸術ではなかった。ところが、その伝統芸術を卓越した表現力と名人芸とで演じ、観客を魅了していたニジンスキーが「新しい芸術」として『祭典』を提示したこと、何世紀にも渡って伝統を厳格に保持した芸術分野の身振りにバレエ団誕生からわずか数年で「反フランス的」な改革を行ったことが、外国文化流行に危機感を募らせるフランス人の自尊心を傷つけた。フランスが攻撃されたとの錯覚を観客の心に起こした。舞台が万国博覧会ならばよかったかもしれない。「真の芸術を提供する」というアストリュクの意志のもと建設されたシャンゼリゼ劇場<sup>46</sup>で、ドビュッシの言を借りるならば<sup>47</sup> ロシアの「獷猛な悪趣味」を、「新しい美学」を提示する「バレエ」として上演したことへの抵抗と、騒動の原因を結論付けることができよう。

ブランシュの『総括』は、『春の祭典』を外国人芸術家の作品、絵画の前衛運動に連動した新しい舞台芸術と位置付け、流派が乱立し、芸術家の国籍が入り乱れる新しい時代において芸術作品に対してフランスが取るべき姿勢を示した。<sup>48</sup> だが、1913年という芸術において一つの転換点を迎えた年の最大の出来事を『祭典』としながら、「ニジンスキーがバレエを抹殺」したと、フランス様式のバレエの死亡宣告をするのみではバレエリュスの作品が与えたインパクトを十分に論じたとは言えない。何をバレエと呼ぶのか。ニジンスキーは、何を意図していたのか。それを理解するには、『総括』と同時期に出たジャック・リヴィエールの『祭典』評<sup>49</sup>の分析が必要となってくるであろう。

## 注

- 1 BLANCHE, Jacques-Émile (1861-1942年) : パリ出身の画家、作家、批評家。肖像画を多く描いた他、エッセイを数多く残している。
- 2 『春の祭典 *Le Sacre du Printemps*』 : 1913年、シャンゼリゼ劇場にて初演。レーリヒの舞台美術、ストラヴィンスキーの音楽、ニジンスキーの振付による。内また、脚を踏み鳴らす動き、題材の残忍性が物議を醸した。
- 3 BLANCHE, Jacques-Émile, « Un Bilan artistique de 1913, Les artistes et le public », in *La Revue de Paris*, 15 novembre 1913, pp.270-284.  
『祭典』初演の半世紀ほど昔、「間もなく [パリは] 人類の大聖堂、魅力的な場、国々の出会いの地点、あらゆるものが集中する中心」になる、と、鉄道と駅が担うべき未来にテオフィル・ゴーティエは期待を寄せており、ブランシュの上述の言葉は、その詩人の言葉をなぞるかのようである。  
GAUTIER, Théophile, « Revue des Théâtres », in *Le Moniteur Universel*, 13 juillet 1968.
- 4 VOGÜÉ, Eugène-Melchior de, « Au seuil d'un siècle : Cosmopolitisme et Nationalisme », in *Revue de deux mondes*, 1<sup>er</sup> février 1901, p.678.
- 5 ヴォギューはコスモポリタニズムに対する不安がナショナリズムを刺激すると主張し、結論部ではナショナリズムの肩を持つ。
- 6 ASTRUC, Gabriel (1864-1938年) : ユダヤ系フランス人。ジャーナリスト、パリ・レーシングクラブの設立者、パリ音楽協会の創立者。毎春、音楽会と展覧会とを企画するグランド・セヴン・パリのコーディネーターでもあった。1905、1910年には「イタリア・シーズン」で成功を取め、1907年以降、「ロシア・シーズン」を手掛けた。
- 7 1910年もまた、休暇中の踊り手を集めての公演であり、私設バレエ団として「バレエリュス」が設立されるのは1911年のことである。
- 8 1841年初演、ゴーティエが脚本を担当。
- 9 代表的な作品としては『白鳥の湖』(1877年)、『眠りの森の美女』(1890年)など。
- 10 ROBBY, « Les Ballets Russes à l'opéra », in *Comœdia Illustré*, 2 juin 1910.
- 11 研究書としては、ブラードのものが『祭典』の与えた衝撃を様々な観点から包括的に分析している。BULLARD, Truman, *The first performance of Igor Stravinsky's Sacre du*

Printemps, University Microfilms International, 1971.

- 12 前掲のブロードによると、『祭典』評で包括的に評価を下している30の批評のうち、25が音楽、振付の両方に否定的な立場を取っている。BULLARD, Truman, *op.cit.*, p.180-183.
- 13 VALLAS, Léon, « *Le Massacre du Printemps* », in *Revue Française de Musique*, juin-juillet 1913.
- 14 BLANCHE, *op.cit.*, p.276.
- 15 *Ibid.*, p.536.
- 16 シャンゼリゼ劇場のこけら落とし公演はベルリオーズの歌劇『ベンヴェヌート・チェリーニ』で、これは劇場が外国文化の牙城になるとの批判を受けての選択であったのだが、筋書きのレベルでもアストリュクは何か意図するところがあったのかもしれない。ブランシュがこの例を選んだのもそれを感じてのことであろう。
- 17 *Ibid.*, p.275.
- 18 1912年『牧神の午後』、1913年『遊戯』の振付を手掛けるが、いずれも従来のバレエの振付とは性格を異にしている。
- 19 *Gil Blas*, 20 mai 1913.
- 20 BENOIS, Alexandre, « *Serge de Diaghilev* », in *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1930, p.29.
- 21 BLANCHE, *op.cit.*, p.532. [下線引用者] ヴォドワイエの『思い出』には、「ブッサン [フランス人] がかつてローマを目指したように」、「外国人芸術家は [当時] パリ・オペラ座を目指した」と、芸術的中心地であることを自負する一節がある。VAUDOYER, Jean-Louis. « Souvenirs », in *L'ANNÉE 1913 : Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Klincksieck, 1973.
- 22 本論考では扱わないが、ブランシュと同じく、『春の祭典』評を執筆した、後の『新フランス評論』編集長であるジャック・リヴィエールが国民性について論じた文書『フランス人』の中で、画家が主張する「模範としてのパリ」の「自意識過剰」を皮肉るような一節が見られる。[パリは魅惑的な都市であり、外国人は我々の流行、女優たちを称賛し、我々と同じように着飾ろうとする。しかし、それだけのことだ。彼らは我々から受けとったことをそれ以上に思い起こそうとはしない。彼らは我々にいかなる高位の使命をも付与してはいないし、我々の主張も理解しておらず、彼らはそんな我々を笑っているのだ。]  
RIVIERE, Jacques, *Une Conscience européenne 1916-1924*, Paris, Gallimard, 1992, p.33. (文章は1928年に発表)
- 23 『音楽評論』ヴェイエルモーズも同様に、「フランスの観客はこの状況下で先見の明と洗練された礼儀正しさの名声を発揮することができなかった。」と述べている。  
VUIELLEMOZ, Emile, « *Le Mois* », in *La Revue Musicale*, août 1913.
- 24 VOGŪÉ, Eugène-Melchior de, « *Au seuil d'un siècle* », *art.cit.*, p.686.
- 25 ブランシュは前年の『牧神の午後』についても、「舞踏的絵画 tableaux chorégraphiques」という単語をニジンスキーの二次元的身振りに付与し、その絵画的側面を強調している。BLANCHE, Jacques-Émile, « *L'Antiquité en 1912* », in *Le Figaro*, 2 juin 1912.
- 26 BLANCHE, « *Un Bilan artistique* », *op.cit.*, p.530.
- 27 『祭典』初演の半月前、ニジンスキー振付、ドビュッシィ作曲で『遊戯』が初演されたが、不評で、その原因は振付に帰せられた。VUILLERMOZ, Emile, « *Le Mois* », in *La Revue Musicale*, juin 1913.

- 28 BLANCHE, *op.cit.*, p.532. [下線引用者]
- 29 ジャン・マーノルドもまた、「セザンヌと署名できる舞台美術」と、セザンヌとの相似を見て取っている。MARNOLD, Jean, « *Le Sacre du Printemps* », in *Le Mercure de France*, 1<sup>er</sup> octobre 1913.
- 30 水野忠夫、『マヤコフスキイ・ノート』、中央公論社、1972年、p.82より引用。
- 31 ストリガリョフ・アナトリエヴィッチ、「革命期のロシア・ソビエト芸術：1910-32年」、中原佑介訳、『ロシアアヴァンギャルド美術展 カタログ』所収、p.16.
- 32 HUESCA, Roland, *Triumphes et Scandales : la Belle Epoque des Ballets russes*, Hermann, 2002, p.158.
- 33 KENNEDY, Janet, *The Mir ISKUSSTVA Group and Russian art*, Garland, New York, 1977, p.172.
- 34 ゴッホが登場したのは1904年、『糸杉のあるトウモロコシ畑』が紹介されたときのみである。
- 35 作曲家レイナルド・アーンは『祭典』を『ゴーギャンの春 (*Ce Gauguin de printemps*)』と評した。
- 36 KENNEDY, Janet, *op.cit.*, p.175.
- 37 LIFAR, Serge, *Diaghilev*, Da Capo Press, Paris, 1940, p.276.
- 38 BLANCHE, *op.cit.*, p.526. [下線引用者]
- 39 *Ibid.*, p.527.
- 40 COCTEAU, Jean, *Le Rappel à l'ordre*, Librairie Stock, 1926, p.49
- 41 『牧神』の振付、音楽の用い方、「無知」で「野蛮なロシア」の批判と重なる。しかしながら、続いて、ニジンスキーは自身の無教養がドイツの危険（ワーグナー楽劇）から作品を免れさせているのだと、無教養を肯定的に捉えている。
- 42 BLANCHE, *op.cit.*, p.524.
- 43 BLANCHE, *op.cit.*, p.519.
- 44 LALO, Pierre, « La Musique », in *Le Temps*, 3 juin 1913.
- 45 LALO, Pierre, « La Musique », in *Le Temps*, 21 avril 1914.
- 46 シャンゼリゼ劇場は、ロンドンのコヴェントガーデン、ドイツのパイロイト祝祭劇場に倣った、フランス初の近代的劇場であった。
- 47 Lettre à R. Godet du 8 juin 1913, in Claude Debussy, *Lettres 1884-1918*, réunies et présentées par François LESURE, Hermann, Paris, 1980, p.238-239. ドビュッシィはこの手紙の中で、バレエリュスだけではなく、アストリュクが仕掛ける「グラン・セゾン・ド・パリ」、そしてシャンゼリゼ劇場誕生とそこに集まる異国人、異国芸術に対して苦々しい思いでいることを吐露している。
- 48 それはその後のエコール・ド・バリを取り巻く状況の予言でもあった。
- 49 RIVIERE, Jacques, « *Le Sacre du Printemps* », in *Nouvelle Revue Française*, 1<sup>er</sup> novembre 1913, pp.706-730.