

1863年の「スキャンダル」

エドゥアール・マネ《草上の昼食》と落選者のサロン

井口 俊

1

はじめに

ある歴史が語られる際には、その前後で物語の様相が一変してしまうような年号が存在する。後世に生きる人間はそこに様々な意味を見出し、時に肯定的に、時に否定的に語り継いでゆく。西洋近代絵画史、特に19世紀フランス絵画史においては、いつがその年号にあたるであろう。「第一回印象派展」が開催された1874年など候補はいくつかあるが、後代に与えた影響の大きさから言えば、1863年の重要性を無視することはできない。この年には、ロマン主義を代表する巨匠ウジェーヌ・ドラクロワの死、美術アカデミーの制度改革と、時代を画す出来事が立て続けに起こるが、何より「落選者のサロン (le Salon des refusés)」の開催は、西洋絵画の新たな時代を告げる事件として重要性が認められている¹。

落選者のサロンは、エドゥアール・マネ (Édouard Manet, 1832–1883) の「スキャンダル」でよく知られ、主役となった《草上の昼食》(Le Déjeuner sur l'herbe) [図版1] について多くの研究がなされてきた²。近年ではそうしたスキャンダルの存在自体を疑問視し、その「神話」の形成過程を検証する試みも行われている³。しかしながら、落選者のサロンについて書かれた同時代の美術批評を網羅的に調査検討すると⁴、マネの革新的な絵画表現が批評家の強い批判にさらされたことは間違いなく、スキャンダルを無かったものとしてしまうのもやや性急に思われる。本論は、そうしたマネのスキャンダルの有無の問題からは一旦距離をとり、落選者のサロンが1863年に開催された意味、また、《草上の昼食》の騒動が引き起こされた背景を明らかにすることをその目的としている。それにあたり、まず落選者のサロンが開催に至った経緯を確認する。次に、落選者のサロンにおける《草上の昼食》の特権性を相対化するため、同じサロンで批判を受けた他の作品を取り上げる。これらを踏まえ、《草上の昼食》について書かれた批評を改めて読むことで、落選者のサロンで起こった騒動の実態とその問題の所在を考察する。

落選者のサロン開幕

— アカデミーの権威とナポレオン3世の介入

2

19世紀中葉、第二帝政期のフランスで活動する芸術家にとって、



図版1 エドゥアール・マネ《草上の昼食》

1863年、油彩画、パリ、オルセー美術館。

Manet. *Inventeur du moderne*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, Paris, Édition Gallimard, 2011, p. 153.

年に一度開かれるサロンはほとんど唯一の公的な展示機会であり、サロンでの成功無くして芸術家としての成功はあり得なかった。その扉は広く芸術家たちに開かれていたが、作品審査を司る審査委員会は美術アカデミーの会員が大半を占めていたため、伝統的な規範に従わない作品の入選は難しかった。国立美術学校に入学してアカデミー会員のアトリエで学び、最優秀の学生に与えられるローマ賞コンクールを勝ち抜き、サロンで褒賞を受け、新たなアカデミー会員の座を目指す、「アカデミック・システム」⁵が確立された結果、過去のサロンで評判を得たものと似た作品が量産されるようになった。この道筋を辿ることを嫌った芸術家は、公での成功と自らの美学の追求との葛

¹ 例えば、ガエタン・ピコンの以下の著作が、1863年に特権的な位置を与えている。Gaëtan Picon, 1863. *Naissance de la peinture moderne*, préface d'Yves Bonnefoy, postface d'Alain Bonfand, Paris, Gallimard, 1988.

² 《草上の昼食》の基礎的な作品情報は以下のカタログ・レゾネ、展覧会カタログを参照。Denis Rouart et Daniel Wildenstein, *Édouard Manet. Catalogue raisonné*, Vol. 1, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1975, p. 74 ; *Manet 1832–1883*, catalogue de l'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais ; New York, Metropolitan Museum of Art, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 165–173. また、本作を取り扱った論文集としては以下。Paul Hayes Tucker (ed.), *Manet's "Le Déjeuner sur l'herbe"*, Cambridge University Press, 1998.

³ Alan Krell, « Manet's Déjeuner sur l'herbe in the Salon des Refusés : A Re-appraisal », *The Art Bulletin*, Vol. 65, No. 2, Jun., 1983, p. 316–320. 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、1997年、4–60ページ。

⁴ 本論で引用する1863年に発表された美術批評は、以下の文献に基づき調査を行った。Christopher Parsons et Martha Ward, *A bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge University Press, 2010, p. 94–119.

藤に苦慮しながらサロン入選を狙っていた。

こうして長年開催されてきたサロンであるが、出品作の質を高めることを望んだ第二帝政政府の意向により、1853–63年の間は隔年開催とされた。ただでさえ少なくなった展示機会に加え、本論が問題とする1863年に行われたサロンの審査は例年無く厳しく、過去に入選し賞を得た芸術家も多く落選の憂き目にあった。審査を不服とする落選者たちの声を聞いた皇帝ナポレオン3世の決断により、落選者のサロンは開かれたとされるが、開催に至るまでの経緯はそれほど単純ではない。政府はあまりに権力を肥大させた美術アカデミーから、美術界における主導権を取り戻すべく様々な手を講じていた⁶。そうした背景を考慮に入れながら、当時のサロンの問題点、芸術家たちの置かれた状況などにも目を配り、落選者のサロンが1863年に開かれることとなる理由を考察する。

1863年1月16日、第二帝政政府の機関紙『モニトゥール・ユニヴェルセル』に、来たる5月1日に幕を開けるサロンの規則が掲載されると⁷、サロンの会期や出品方法に関する規則などが明記された第1章の第2条が美術界に大きな波紋を呼んでゆく。その内容は、一人の芸術家がサロンに出品できる作品数を各部門(絵画、彫刻、版画、リトグラフ、建築、ステンドグラス)につき3点までと定めたもので、前回のサロンでは出品数に制限がなかったため⁸、この規則変更は二年ぶりのサロンで成功を収めるべく多くの作品を準備していた若き芸術家たちにとって、看過し得ないものであった。

同年3月1日付の『芸術通信』紙上で、ギュスターヴ・ドレとエドゥ

アール・マネの2人の画家があるグループの代表として、国務大臣ヴァレフスキー伯爵に、「今年度のサロンに関する規則第2条の厳しさを緩和するよう」、陳情書を提出したことが報じられた⁹。1863年当時、マネは「国民芸術家協会(Société nationale des Beaux-arts)」という芸術家グループに所属しており¹⁰、その活動の一環として同協会の名誉会長を務めていたヴァレフスキーへの陳情を行ったようだが、その願いが聞き入れられることは無かった。

サロンへの出品数は19世紀を通じて増加し続け、1861年には入選作だけで4097点を数えた。その結果、審査委員会は候補作を処理する能力を失ってしまった。1863年のサロンの規則が変更されたのは、こうした事態の收拾を図るためだったと考えられる。同年のサロン審査委員会は13名からなるが、アングル、ドラクロワを含む5名が欠席したため、残りの8名で全ての候補作を見切るのには、出品点数に制限が加えられてもなお物理的に不可能であった。当時の美術批評でも、「学士院会員たちの大部分、すなわち『芸術家』たちは、年老いておりそれ相応の年齢なので、3週間連日通いつめ、広くて寒い展示室を歩き回ったり、また、さらに辛いことに、馬小屋で出品許可を待つ彫刻を庭に見に行ったりするのは責め苦である」¹¹とその過酷さが伝えられている。1863年のサロンは、出品作品の点数制限に加え、審査自体も非常に厳しく、前回より千点以上少ない2923点しか入選しなかったが、その背景には、審査委員会の保守的な性格とともに¹²、審査を行う上での実際的な問題が存在していた。おそらく、審査委員は自分たちの負担を軽減するため、その弟子や過去のアカデミー会員のアトリエ出身者の作品を優先的に入選させることもしていたのだろう。ある記事によると以下のような結果が出ている。

最も多くの出品者を輩出したアトリエを主催する芸術家は、レオン・コニエ氏で、17名の女性を含む123名の弟子が入選した。次に続くのはピコ氏で、90名が入選。P・ドラロッシュ、64名。ドロリング、53名。グレール氏、46名。クチュール氏、39名。グロ、27名。アングル氏、27名。H・フランドラン氏、18名。H・ヴェルネ、17名¹³。

ここに挙げられた名前、いずれも同時代を代表するアカデミスム画家のものである。コニエ、ピコ、アングル、フランドランの4名のアカデミー会員兼サロン審査委員をはじめ、私的なアトリエでアカデミックな教育を行っていたシャルル・グレールとトマ・クチュール¹⁴、また物故者ながらドラロッシュ、ドロリング、グロ、ヴェルネもかつてのアカデミー会員であった。このリストに載っているだけでも500名ほどの画家が数えられ、サロン審査委員やその関係者の弟子だけで、入選者の相当数が占められていたことが分かる。美術アカデミーはサロンの審査委員をほぼ独占することで、サロン、ひいてはフランス美術全体を手中に収めていたが、これは落選者だけでなく美術行政側の反発も

⁵ フランス美術界を牽引してきた「アカデミック・システム」が、その座を「画商＝批評家システム」に取って代わられる過程を論じた著作として以下。Harrison et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, préface de Jean-Paul Bouillon, traduit de l'anglais par Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 2009.

⁶ 第二帝政政府と美術アカデミーの主導権争いに関しては以下の論文に詳しい。三浦篤「19世紀フランスの美術アカデミーと美術行政 1863年の制度改革を中心に」、『西洋美術研究』第2号、1999年、111–129ページ。

⁷ Anonyme, « Corps législatif », *Le Moniteur universel*, 16 janvier 1863, p. 72.

⁸ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1^{er} mai 1861*, Pierre Sanchez et Xavier Seydoux (éd.), *Les catalogues des Salons VII (1859–1863)*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004, p. XIX.

⁹ Louis Martinet, « Nouvelles diverses », *Le Courrier artistique*, II^e année, n° 18, 1^{er} mars 1863, p. 72. 同紙は1862年のうちから翌年のサロンの出品数に制限が加えられるという情報を掴み、繰り返し取り上げていた。Ernest Filloneau, « Le Salon de 1863 », *Le Courrier artistique*, II^e année, n° 3, 15 juillet 1862, p. 9–10; Louis Martinet, « Rapport du nombre 3 avec l'exposition prochaine », *Le Courrier artistique*, II^e année, n° 15, 15 janvier 1863, p. 58; Louis Martinet, « Encore le nombre 3 », *Le Courrier artistique*, II^e année, n° 19, 15 mars 1863, p. 73–74.

¹⁰ 国民芸術家協会は1862年に設立されたが、設立者の中には6名のアカデミー会員(アングル、ドラクロワ、イポリット・フランドラン、ロベール＝フルーリ、レオン・コニエ、エミール・シニョル)も名を連ねており、彼らと前衛画家たちは常に対立していたわけではなかったことが分かる。Louis Martinet, « Société nationale des Beaux-Arts », *Le Courrier artistique*, n° 20, 1^{er} avril 1862, p. 77. 19世紀中頃に結成された芸術家協会の活動に関しては以下の論文を参照。Jean-Paul Bouillon, « Société d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 54, 1986, p. 89–113.

¹¹ Claude Vignon, « Le Salon de 1863 », *Le Correspondant*, juin 1863, p. 367.

¹² 1863年のサロン審査委員会の構成員に関しては以下を参照。三浦、前掲論文、126ページ。

¹³ L. Lud, « Salon de 1863 », *La Correspondance littéraire*, n° 8, 25 juin 1863, p. 245.

¹⁴ グレールとクチュールのアトリエ教育はアカデミックな絵画技法を基礎としていながら、比較的自由的なもので、前者のアトリエにはモネやルノワールが、後者のアトリエにはマネが通っていた。19世紀フランスのアトリエ教育に関する研究としては以下の著作を参照。アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦、阿部成樹、荒木康子訳、三元社、2005年。Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780–1863, sous la direction de Alain Bonnet et France Nerlich, Presses universitaires François-Rabelais, 2013.

生むこととなった。サロンに入選しやすい、アカデミーの硬直化した理念に沿った作品ばかりが再生産されることで、自国の美術が衰退することを懸念した第二帝政政府は、アカデミーを頂点とする教育制度を改革すべく大鉈を振るうこととなるだろう¹⁵。

サロン開幕を一週間後に控えた1863年4月24日、『モニトゥール・ユニヴェルセル』の一面において、サロンに落選した作品のみを展示する特別展の開催が告げられた。

展覧会の審査委員会が落選させた芸術作品に関する数多くの異議申立てが皇帝のもとに伝わった。陛下は、こうした異議の正当性を公衆の判断に委ねたいとお考えになり、[公式のサロンの会場である]産業館の別の箇所でも落選作を展示することを決心された。

出品は任意であり、参加を望まない芸術家はサロン当局にその旨知らせるだけで、作品は即時返却される¹⁶。

審査委員会に対する落選者たちの不満の声を聞いたナポレオン3世は、落選作の置かれた会場に自ら足を運び作品を実見することで¹⁷、彼らの異議の正当性を認め、特別展の開催を決めた。少しでも多くの展示機会を求める芸術家たちにとって、この決定は願ってもないものだったようである。美術批評家エルネスト・シェノーが以下のように伝えている。

この決定を知らせる通達が『モニトゥール』に掲載されると、それに直接関わる芸術家たちの間に大きな興奮が生まれ、それはいまだ静まっていない。芸術の諸問題に関心ある公衆はこの措置を紛れも無い喜びと共に受け入れた。この措置は最も寛大な自由主義的考えであると見なされたが、同時に、才能の無い者たちの過度で得意げな自尊心を戒める場になるとも考えられ、利点が少ないだけに不平も生まれやすい。[...]この展覧会は任意参加であるため、実に厄介な難問がみなを心をかき乱している。「出品すべきか、せざるべきか」。落選者たちに突きつけられているのは、この問いなのである¹⁸。

記事によれば、皇帝の決定は落選者や愛好家たちに歓迎されたようだが、参加を躊躇する者も少なくなかったことが分かる。例えば、アカデミー会員の下で学びながらも落選した者は、審査結果に反旗を翻すような真似を慎んだことだろう。審査の是非を公衆に問おうとするナポレオン3世の態度は、一見「自由主義的」に映るが、いかに皇帝の命であろうと、これは明らかにサロン審査委員会、すなわち美術アカデミーの権威に対する挑戦である。

2度のパリ万国博覧会の開催に典型的に現れるように、フランス政府にとって、自国の産業、文化を発展させ、その精華を内外に顕示することは、第二帝政期を通じて一貫した国家戦略の柱の一つで

あった¹⁹。様々な出品物の中でも美術作品は大きな位置を占めており、ナポレオン3世の号令で開催された1855年の第一回パリ万博でも、当時のフランス画壇を代表する画家たちが展示を行い、フランス美術がいかに多様で優れているかを示してみせた²⁰。万博同様、毎年のサロンは、一人一人の芸術家だけでなく国家にとっても



図版2 シャム「1863年の展覧会」『シャリヴアリ』1863年6月7日号。著者撮影

重要な展示機会であり、皇帝自ら積極的に介入するに値するものとなっていた。しかし、先に述べた通り、アカデミーによる教育が広く行き渡った結果、入選するか否かに縛られた作品ばかりが展示室を飾るようになり、フランス美術の多様性が失われ始めた。美術行政側はこうした状況を打破すべく制度改革を試みるが、そのためにはアカデミーの権威を弱める必要があった。ナポレオン3世が落選者の声にあれだけ素早く応えられたのは、まさにこうした機会を待ち望んでいたからこそとも思われる。落選者のサロンはナポレオン3世の気まぐれや、落選者からの人気を集めるためだけに開かれたものでは決してなく、極めて政治的な産物であった。

3

忘れられた落選者たち

今日の研究者は、落選者のサロンを19世紀フランス美術史上の一大事と見なすが、この特別展は多くの同時代人にとってあくまで付属的なものであり、見に行くべきは公式のサロンに他ならなかった²¹。テオフィール・ゴーティエが「ヴィーナスのサロン」²²と呼んだことでも知られるように、1863年のサロンには美しき神話の女神が多数展示され、その競演を堪能した愛好家たちにとって、落選者たちの作品は奇異なものでしかなく、それを笑うことこそあれども真剣に向き合う者は少なかった。シャムの戯画[図版2]に描かれたあるブルジョワ男性は、落選者のサロンの入り口の前で息子に向かって、「息子よ！ 帽子を取りなさい！ 哀れなる勇気を称えよう」と皮肉を言う²³。

¹⁵ 1863年11月の勅令に基づく制度改革に関しては、三浦前掲論文の他、以下の研究を参照。Alain Bonnet, « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture », *Romantisme*, n° 93, 1996, p. 27-38 ; *Id.*, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 à la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

¹⁶ Anonyme, article non intitulé, *Le Moniteur universel*, 24 avril 1863.

¹⁷ 1863年のサロンの展示責任者を務めたシェヌヴィエール侯爵が、回想録の中でナポレオン3世による視察の様子を振り返っている。Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, II^e partie, Paris, Aux bureaux de l'Artiste, 1885, p. 7.

¹⁸ Ernest Chesneau, « Salon de 1863 », *L'Artiste*, 1^{er} mai 1863, p. 185.

¹⁹ Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Exposition of 1855 and 1867*, New Haven et London, Yale University Press, 1987.

²⁰ ナポレオン3世と1855年のパリ万博に関する展覧会としては以下。Napoléon III et la reine Victoria. *Une visite à l'Exposition universelle de 1855*, catalogue de l'exposition, Musée national du château de Compiègne, Paris, Réunion des musées nationaux, 2008.

²¹ サロンは毎週日曜日を無料開放日としており、最初の日曜日には2万2千人の見学者が公式のサロンに押し寄せたようである。Anonyme, « Exposition des beaux-arts », *Revue générale de l'architecture de travaux publics*, t. XXI, 1863, p. 86.

²² Théophile Gautier, « Salon de 1863 », *Le Moniteur universel*, 23 mai 1863, p. 801.



図版3 レオ・サバ「1863年のサロン 落選者たち」『パリ生活』1863年7月11日号。著者撮影

落選者のサロンはその知名度にもかかわらず、十分に研究されてきたとは言いがたい²⁴。その理由の一つとしては、関連する一次資料の少なさを挙げることができる。出品作を網羅し、その規則などを記載したカタログが、サロンについて論じる際の最重要の資料となるが、決定から開催までの期間が短かったため、落選者のサロンのカタログは不完全なまま出版されてしまった²⁵。カタログで全ての出品者、作品を確認できないのに加え、多くの作品が所在不明なため、落選者のサロンの全体像を把握するのは容易ではない。マネと《草上の昼

²³ Cham, « L'Exposition de 1863 », *Le Charivari*, 7 juin 1863.

²⁴ 落選者のサロンに関する研究でまず参照すべきは以下。Daniel Wildenstein, « Le Salon des refusés de 1863. Catalogue et documents », *Gazette des beaux-arts*, n° 66, septembre 1965, p. 125–152 ; Albert Boime, « The Salon des Refusés and the Evolution of Modern Art », *Art Quarterly*, t. XXXII, 1969, p. 411–426 ; Geneviève Lacambre, « Les institutions du Second Empire et le Salon des refusés », Francis Haskell (éd.), *Salons, galeries, musées et leur influence sur le développement de l'art aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Bologne, C. L. U. E. B Bologna, 1981, p. 163–175 ; Dominique Lobstein, « Le Salon des Refusés de 1863 », Sanchez et Seydoux (éd.), *op. cit.*, p. 9–14 ; Juliet Wilson-Bareau, « The Salon des Refusés of 1863 : a new view », *The Burlington Magazine*, Vol. 149, no. 1250, 2009, p. 309–319. また近年、日本語による以下の論考も発表された。横山由季子「落選者たち」、『オルセー美術館展 印象派の誕生』国立新美術館、読売新聞東京本社、2014年、30–40ページ。

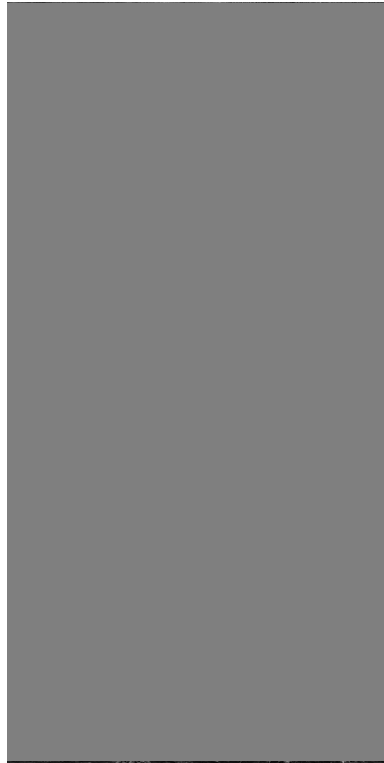
²⁵ 落選者のサロンのカタログにその説明が載せられている。 *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture refusés par le jury de 1863 et exposés, par décision de S. M. l'Empereur, au Salon annexe — Palais des Champs-Élysées — le 15 mai 1863*, Paris, Les Beaux-arts, Revue de l'art ancien et moderne, 1863, p. 1–2.

²⁶ ジュリエット・ウィルソン＝バローが、落選者のサロンの展示風景を描いた未刊行の戯画を発掘している。Wilson-Bareau, *art. cit.*, p. 310.

²⁷ Léo Saba, avec le texte d'Hix, « Salon de 1863. Les Refusés », *La Vie Parisienne*, 11 juillet 1863, p. 275.

²⁸ 17点のうち14点がすでに同定されている。Wilson-Bareau, *art. cit.*, p. 313 et 319.

²⁹ マネは落選者のサロン出品時、《草上の昼食》に《水浴》(*Le Bain*)というタイトルを与えていた。



図版4 ジェームズ・マクニール・ホイッスラー《白衣の女性》1862年、油彩画、ワシントン・ナショナルギャラリー。『ホイッスラー展』京都国立近代美術館、横浜美術館、NHKプロモーション、2014年、138ページ。

食》が頻繁に論じられるのは、その重要度だけでなく、比較的多くの証言が残されていることも無関係ではない。本節では、落選者のサロンについて書かれたサロン批評、サロン戯画を読み直し、今まで取り上げられることの少なかった作品を論ずることで、落選者のサロンのスキャンダルの実態を改めて見てゆく。

まず、落選者のサロンの出品作を描いた戯画を見てみたい。サロン戯画は、アカデミー会員の作品であれ無名の新人の作品であれ、注目を集めた作品を揶揄し、読者に笑いを提供することを目的とする。落選者のサロンが注目を集めていたならば、その出品作は戯画の格好の標的となっていたはずだが、彼らの作品その

ものを描いたものは、ここで取り上げる一点しか発表されていない²⁶。これは、落選者のサロンの注目度が、公式のサロンよりも劣っていたことの証左となろう。実際、公式のサロンに関しては数多くの戯画が新聞、雑誌に連載され、読者を楽しませている。この戯画もそうした連載の一回分にあたり、全9回にわたる『パリ生活』での連載の掉尾を飾った[図版3]²⁷。

ページ中央上部には、右手に短剣、左手に天秤を持った男が描かれているが、彼のかぶる二角帽子は、時の皇帝の血筋を思い起こさせる。天秤の上には、『旧約聖書』の一節「神は光と闇を分け、光を昼と呼び、闇を夜と呼ばれた」(「創世記1 : 1–4, 5」)をもじった、「[神は]光と闇を分け、光を入選者と呼び、闇を落選者と呼ばれた」との一文が書かれている。これは、ナポレオン3世によって落選者たちにも発表の機会が与えられたことを、昼夜を創出した神の御業に喩えたものである。乱雑に配置された絵画は17点を数えるが²⁸、現在でもよく知られた2点、《草上の昼食》とジェームズ・マクニール・ホイッスラーの《白衣の女性》(*La dame blanche*) [図版4]がまず目を引く。前者はページ左手に描かれ、画面の左側が裸婦のところで断ち切られている。その右斜め下、縦型の画面に髪の毛の長い女性が一人描かれているのが後者である。ページの最下部には各作品に対応した説明文が載っており、《草上の昼食》に関しては、「《水浴》の後(ではその前には何だったのだろう)」と²⁹、登場人物たちの間に漂う性的な雰囲気をも揶揄している。

一方、《白衣の女性》に関してはその作品タイトルが明記されるに留まっているが、作者のホイッスラーは落選者のサロンにおける主役の一人で、しばしばマネと共に論じられた。

マネ氏とホイッスラー氏の奇妙な絵画について一言物申さなければならぬ。[...]この2人の芸術家には複数の類似点があり、われわれはそれらをデッサンにおいて関連付ける。彼らは同じような効果を求め、同じような方法をとっている³⁰。

1863年の落選者たちの中でも、とりわけ2人の画家が驚くべき資質を持って現れた。彼らは、風変わりで、かつてない大胆さと気質を備えている。それはマネ、ホイッスラー両氏で、爆笑の大当たりを取った³¹。

ホイッスラーは、描き方が似ているという点でマネと関連付けられている。作品に描かれているのは動物の敷物の上に立つ女性で、アカデミックなものとは異なる、筆触を活かす技法が用いられており、そうした要素がマネとの類似点と見られたと思われる。また、マネとホイッスラーを形容するのに、「風変わり(excentriques)」という語が用いられているのは興味深い。1865年のサロンにおいてマネと周辺の画家を批判する際、この語がよく用いられたことが指摘されているが³²、落選者のサロンの時点ですでにその萌芽を見ることができる。

《草上の昼食》のすぐ上に、裸婦と着飾った男性がベッドにいる場面を描いた作品の戯画を確認できる。これは、アカデミー・ジュリアンの創始者としても知られるロドルフ・ジュリアンによる³³、《起床》(*Le Lever*) (現在所在不明)と題された作品である。批評家たちは、着衣と脱衣の男女の組み合わせに《草上の昼食》との類似性を見出し、批判を加えた。

ジュリアン氏の《起床》は、マネ氏の《水浴》との類似点がないわけではない。これもまた裸の女性であり、上半身を持ち上げ、起き上がろうとしている。近くには服を着た男性がいて、彼女に窓から射し込む陽の光を見せようとしている。配置において、そして人物の種別において特に、美的感覚が欠如している。しかし、ここでもまた、断片は力強い筆さばきで自然に基づきのびのびと描かれている³⁴。

テオフィール・トレは、《起床》の描き方を評価するが、登場人物には批判的である。次節で確認するように、《草上の昼食》は、裸婦のかたわらに身なりを整えた男性がいることが不道徳であると批判されており、同じく脱衣の女性と着衣の男性が描かれた《起床》に性的な乱れを見ていると考えられる。

では今から、われわれをロドルフ・ジュリアン氏の《起床》の前に呼ぶ、あの騒がしい笑い声の方へと移ろう。一定の品位を保ちつつ



図版5 アレクサンドル・カバネル《ヴィーナスの誕生》
1863年、油彩画、パリ、オルセー美術館。
Alexandre Cabanel. 1823–1889. *La tradition du beau*, catalogue de l'exposition, Montpellier, Musée Fabre ; Cologne, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Paris, Somogy édition d'art, 2010, p. 226.

これについて話すにはどうしたらいいか、私にはよく分からない。幸い、画家自身が私をこの窮地から救い出すアイデアを与えてくれている。彼は作品の下部にアルフレッド・ミュッセの詩を書き込んでいるのである。なぜ古典詩を選ばなかったのだろう、そちらを採用する方が百倍的確であったのに³⁵。

アルチュール・ルヴェは、《起床》が物笑いの種になっていたことを記述する。ミュッセの詩が画面に書き込まれているというのは貴重な証言で、この失われた絵画が文学作品を下敷きに描かれたことを教えてくれる。古典詩に基づき制作すべきだったという批判は、サロンの観衆が絵画に何を求めているのかを明らかにする。すなわち、同じく裸婦と着衣の男性の組み合わせでも、それが誰もが認める神話や古典の一場面であるなら、観衆は安心して見ていられるのである。前述のように、1863年のサロンには多くの画家が競うように美の女神を展示したが、アレクサンドル・カバネルの《ヴィーナスの誕生》[図版5]が特に公衆の耳目を集めた³⁶。アカデミックな技法により見事に仕上げられた裸婦は、波の上に横たわり、物憂げな視線をこちらに投げかけている。同時代の批評家は、「これは『英雄(héroïque)』の芸術ではない、これは『性愛(érotique)』の芸術である」³⁷と、美の女神の内奥に潜む性的な魅力に気がついていて、作品が神話を下敷きにして限りの観衆は誰にはばかること無くそれを堪能することができた。ジュリアンやマネの作品には、街のどこかで見たことのあるような男女

³⁰ Ernest Fillonneau, « Salon de 1863 », *Moniteur des arts*, n° 333, 6 juin 1863.

³¹ D'Arpentigny, « Exposition des Beaux-Arts », *Le Monde artiste*, 13 juin 1863, p. 3.

³² 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、119–123ページ。

³³ 彼とその画塾に関しては以下の論文を参照。Catherine Fehrer, « New Light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian) », *Gazette des Beaux-arts*, Vol. 103, mai-juin 1984, p. 207–216. アカデミー・ジュリアンには日本人を含む外国人留学生が多く学んでおり、そのアトリエの情景が文学作品や生徒の日記の中で活写されている。今橋映子『異都憧憬 日本人のパリ』平凡社ライブラリー、2001年、115–175ページ。

³⁴ William Bürger (pseudonyme de Théophile Thoré), *Salon de W. Bürger 1861 à 1868*, t. I, Paris, Librairie de V° Jules Renouard, 1870, p. 425–426.

³⁵ Arthur Louvet, « Exposition des refusés », *Le Théâtre*, 12 juillet 1863.

³⁶ ポール・ボードリーの《真珠と波》、アモリー＝デュヴァルの《ヴィーナスの誕生》も人気を博したことが知られている。『フランス絵画の19世紀』島根県立美術館、横浜美術館、日本経済新聞社、2009年、112–117ページ。

³⁷ J. Graham, « Un étrange au Salon », *Le Figaro*, 31 mai 1863, p. 3.

の姿が描かれており、同じく裸婦を描いても不道德の謗りを免れなかった。

戯画に話を戻そう。画面の中央、最も目立つ場所に、男が暴れる馬と格闘する情景を描いた作品が見える。これはシャルル＝ルイ・ヴィエルカザルの作品、《最後の時》(*La dernière heure*) (現在所在不明)である。ヴィエルカザルは現在では忘れ去られた画家で、この作品に関する情報もほとんど残されていないが、「馬は脱走した、逃げながら屠体解体作業員の一人を振り払い、そしてもう一人をその血に濡れた鼻先に突き上げる」³⁸のような批評を読むことで、それが屠殺場を描いたものだと分かる。他の批評家は、「ヴィエルカザル氏に関しては、殺されようとしているこのやつれた哀れな獣を見て、どんな喜びを得ることができるのか尋ねてみたい。[...]それはのびのびと力強く描かれているが、このような主題の選択は全くもって理解できない」³⁹と、その描き方は認めつつ、屠殺という残酷な主題を選択したことに疑問を呈している。

肖像画と称する大量の藁人形や、不器用に描かれた二人の学生が素っ裸の女性のかたわら、草の上で昼食をとっている、《水浴》と題された絵画のことは放っておこう。これらの油彩作品は全て、情け容赦なく追い払ってしまうべきだということは、明らかである。しかし、議論となっている絵画が三点ある。ひとつは《よく寝たね、可愛い人》と題されたもの、二つ目は《白衣の女性》と呼ばれるもので、三つ目は《最後の時……馬の》を描いたものである⁴⁰。

この批評では、今まで見てきた三点が落選者のサロンで、《草上の昼食》と同じ議論的だったことが指摘されている。ホイッスラー、ジュリアン、ヴィエルカザルの作品は、その描き方や主題の選択においてアカデミックな作品とは一線を画しており、批評家の不興を買ったことも頷ける。前述の通り、《白衣の女性》以外の作品は現存していなかったり、資料が少なかつたりするために、あまり論じられてこなかった。《草上の昼食》は落選者のサロンにおける最注目作の一つであったが、サロン批評、サロン戯画を読み直すと、それだけが批判を集めていたわけでないことが明らかになる。展示場に足を運んだ者たちは、挑発的な表現の数々に驚いたに違いない。落選者のサロンにおける強い非難や嘲笑は、《草上の昼食》が単独で引き起こしたわけではなく、同じくアカデミックな規範から外れた作品の存在が、批評家たちの神経をますます逆なでしたことだろう。同時代の現実により則して理解するならば、スキャンダルという語は、マネだけでなく、落

選者のサロンそのものと深く結びついていた。

4

《草上の昼食》をめぐる批評の政治性

落選者のサロンは、公式のサロンに遅れること2週間、1863年5月15日にその幕を開けた。前節で見たようにマネ以外の画家の作品も注目されたが、「[今まで論じてきた]ホイッスラー氏に続いて、最も多くの議論を引き起こした芸術家はマネ氏である」⁴¹との記述もあるように、やはり《草上の昼食》の注目度は高く、公式、落選者のサロンに関する160以上の連載記事のうち、35本ほどがマネとその作品を論じている⁴²。その大部分は批判的な立場を取っているが、マネを評価するものも散見される。本節では、それら記事を手がかりに《草上の昼食》を取り巻く同時代の批評言説のあり方を再考する。

まず取り上げるのは、現在でも知られている美術批評家の一人、エルネスト・シェノーの批評で、これは《草上の昼食》を論ずる際にしばしば引用され、同時代における典型的な批判として理解されている⁴³。

デッサンと遠近法を学んだとき、マネ氏は才能を開花させるだろう。スキャンダルのために選んだこれらの主題を放棄したとき、彼は美的感覚を身に付けるだろう。われわれはここで美術における道徳について講釈を垂れることはしないが、完璧に純潔な作品というものがなんであれ、ただ葉の影だけをまとった若い女性を、木の下、ベレー帽にパルトー姿の学生たちのなかに座らせるなどということは考えられない⁴⁴。

シェノーが批判するのは、絵画作品の核である描き方と主題選択の両方で、デッサンと遠近法という基礎を身に付け、スキャンダルを呼ぶような主題を放棄するよう画家に促す。落選者のサロンでマネを論じた批評家の中で、「スキャンダル(scandale)」という単語を用い、作品主題を批判したのはおそらくシェノーだけであるが、「マネ氏の《学生と浴女たち》はその主題のために、またその描き方のために拒否された」⁴⁵や「マネ氏は理想の醜さを求め、それを達成する」⁴⁶といった批評が書かれたように、《草上の昼食》を好ましく思わない批評家が多くいたことは確実である。特に主題に関して、裸体の女性と着衣の男性が、《起床》のような分かりやすい舞台ではなく、森の中において、会話すら交わしてないような様子を見せているのは、彼らにとって理解不能なもので、それゆえ嫌悪感を覚えたのだろう。しかし、シェノーらによるこうした批判の一方、ナポレオン3世は《草上の昼食》を目の前にして以下のように述べたと伝えられている。

マネは全面的に拒否され、それが大きな騒動となった。皇帝が審査委員会の被害者たちの作品を見に来た時にも同じ話をした。審査委員の激しい不興を買った時と同じように、マネの絵画を皇帝に

³⁸ Fernand Desnoyers, *Salon des refusés. La peinture en 1863*, Paris, Azur Dutil, 1863, p. 90.

³⁹ Louis Étienne, *Le jury et les exposants. Salon des refusés*, Paris, E. Dentu, 1863, p. 32.

⁴⁰ Félix de Nilda, « Les refusés », *Le Monde dramatique*, 11 juin 1863, p. 3.

⁴¹ Bürger, *op. cit.*, p. 425.

⁴² 註4を参照。

⁴³ 「パレルゴン」という概念を用い《草上の昼食》を論じた以下の論文の中で、同作に対する批判の論点がまとめられている。三浦篤「絵画の脱構築 マネの《草上の昼食》とパレルゴン」、『西洋美術研究』第9号、三元社、2003年、101-125ページ。

⁴⁴ Ernest Chesneau, « Salon de 1863. Salon annexe des ouvrages d'art refusés par le jury », *Le Constitutionnel*, 19 mai 1863.

⁴⁵ Hector de Callias, « Salon de 1863 », *L'Artiste*, 1^{er} juin 1863, p. 238.

⁴⁶ Paul Adrien, « Salon de 1863 », *Le Siècle*, 19 juillet 1863, p. 2.

ご覧に入れた。皇帝は、いや私はこれが不愉快だとは全然、全く思わない、と言った⁴⁷。

これはマネの友人、アンリ・ファンタン＝ラトゥールが、落選者のサロン開幕前にホイッスラーに送った書簡の一節である。皇帝は、公式のサロンの審査が終わった会場に自ら足を運び、落選作を実際に見て回った。審査委員をざわつかせたマネの作品もその目には不愉快なものとは映らず、ナポレオン3世は、審査委員会に対する事実上の不信任案とも言える、落選者のサロン開催を決定した。皇帝が実際にこの発言をしたかどうか、その真偽は定かではないが、このような話が芸術家や批評家たちの間で知られていたという事実が重要である。つまりこれは、「審査委員会＝美術アカデミー」と「皇帝＝美術行政」との間に意見の対立があることがはっきりと認識されていたということであり、そのような状況においては、マネに対する批判も純粋に客観的なものではありえなかった。そこには、アカデミー側を支持するか、皇帝側を支持するかという意味表明が否応なく含まれることになる。先に引用したシェノーの批評は、もちろん《草上の昼食》単体を批判したものであるが、それは同時に、皇帝の判断や落選者のサロンの開催への反発までも意味することになった。落選者のサロンをめぐる批判に内在するこうした政治性は、マネを擁護する側の批判にも明らかに見て取れる。

マネ氏には審査委員を不快にさせる才能がある。もし彼にそれしかなければ、その才能に感謝するようなことはなかっただろうが、彼は他にも持っているものがある。マネ氏はまだ全力を出し切っていない。公衆はその真価を理解できずにいるが、彼の絵画は善意に満ちている。マネ氏はいつか彼が会おうあらゆる障害に打ち勝つだろう、それは疑いない。そしてわれわれは彼の成功に喝采をおくる最初の者となるだろう⁴⁸。

エドゥアール・ロックロワは、サロンの審査委員には受け入れられなくとも、マネの作品は高い質を備えており、将来の成功が約束されていると断言するが、注意しなければならないのは、批評記事の発表媒体とその日付である。この記事が掲載されたのは、ドレとマネがヴァレフスキーの下へ陳情に行ったことを報じた『芸術通信』であり、同紙は「国民芸術家協会」の広報紙のような役割を果たしていた。彼らが、応募点数の制限など公式のサロンの運営、審査に対して以前から批判的な態度を取っていたことも踏まえれば、マネを擁護する言葉の裏には、審査委員会の判断を退け、落選者のサロン開催を後押ししようという思惑も見て取れる。事実、同協会の会員にはマネをはじめ複数の落選者が含まれていた⁴⁹。また、発行年月日が落選者のサロン開幕の翌日となっていることから、この記事は同サロン開幕前に書かれていたと考えられる。ロックロワはマネの作品が保守的な批評家た

ちの標的となることを予期し、画家個人の才能と将来性を紹介することで、それを和らげようとしていた可能性もある。

ロックロワの予想通り、《草上の昼食》は落選者のサロンにおいて議論的となったが、批評記事はその閉幕後も相次いで発表された。興味深いのは、開催期間中の批評にはほとんど見られない「騒ぎ(tapage)」や「騒音(bruit)」のような単語が、閉幕後の記事で多用されていることである。

マネ氏に関して言えば、その周りでは相当の騒ぎが起こったが、何よりもまず、私は彼の中に画家および色彩家としての真の気質を認めている⁵⁰。

しばらく前から、マネ氏の名前をめぐってひどく大げさな騒音が立てられた。何人かはわれわれに、彼が次世代の画家であるように思わせようと望んでいる⁵¹。

作品を「落選者」のサロンに出品したマネ氏の名前をめぐって、大きな騒ぎが起こった。凡庸な人々がその姿を現しても、あれほどのよめきを引き起こすことはない⁵²。

最初の批評家は、騒ぎがあったことを認めつつ、自らはマネの才能を評価する立場をとっている。マネを擁護する人々にとって、騒動が起こったという事実はむしろ有益なものである。なぜなら、三番目の批評家も言うように、騒動の存在はマネの才能や落選者のサロンの影響力の大きさを意味することとなるからである。二番目の批評家はそのことを意識し、マネの擁護側が騒ぎを誇張していると指摘している。「次世代の画家であるように思わせようと望んでいる」という箇所は、上で見たロックロワの評価を想起させるだろう。したがって、マネや落選者のサロンに対する最も有効な攻撃は、それを完全に無視することであったとも考えられる。実際、そのような態度をとった批評家も少なくない。当時最も影響力のある美術批評の書き手であった、テオフィール・ゴージェエやポール・マンツは、サロン批評連載の中で、落選者のサロンについては一切触れないという姿勢を貫くことで、その立場を公然と表明している⁵³。

⁴⁷ Lettre de Fantin-Latour à Whistler, 26 avril 1863. Glasgow University Library. この書簡は所蔵先が運営する以下のウェブサイト上で閲覧可能である。http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/date/display/?cid=1080&year=1863&month=04&rs=3(最終閲覧日、2015年6月1日)

⁴⁸ Édouard Lockroy, « L'Exposition des refusés », *Le Courrier artistique*, n° 24, 16 mai 1863.

⁴⁹ Martinet, « Société nationale des Beaux-Arts », art. cit., p. 77.

⁵⁰ Henri de la Madelène, « Salon de 1863 », *Figaro-Programme*, 9 juillet 1863.

⁵¹ Louvet, art. cit.

⁵² J. Graham, « Un étranger au Salon », *Le Figaro*, 16 juillet 1863, p. 3.

⁵³ ゴージェエは『モントゥール・ユニヴェルセル』で、マンツは『ガゼット・デ・ボザール』で、それぞれサロン批評欄を担当していた。

1863年、フランス美術界は大きな転換点を迎えていた。アカデミーの権威に疑問を抱く人間が現れ、さらに政府が美術作品の質にまで鋭く目を光らせるようになることで、旧来のヒエラルキーは危機にさらされるようになった。200年の長きにわたり芸術における最高権威であったアカデミーの価値観に正面から異議を唱えた、落選者の作品や皇帝の決断は、それまで「正統」の道を行ってきた芸術家やそれを支持する批評家の困惑、さらには激しい反発を引き起こしたことだろう。そうした反感は、皇帝も認めたと言われるマネを中心に、落選者た

ちの作品を否定することで明らかにされた。彼らの真の標的が単独の作品ではなく、落選者のサロン全体、ひいてはアカデミーの権威に反対するあらゆる勢力を含み込むものだったことは、批判の内容が特にその倫理観に向けられていることなどからも推察できる。《草上の昼食》をめぐる、アカデミーの権力を維持したいと願う者、新しい世代による自由な創作活動を支持する者、美術行政の実権を取り戻したい政府など、それぞれの思惑が交錯し、騒ぎが巻き起こった。落選者のサロンのスキャンダルは、マネの作品の衝撃だけによって引き起こされたものでは決してなく、様々な条件が重なり合う1863年に必然的に起こった政治的事件であった。

フランス語要旨 *résumé*

Le « scandale » de 1863

Le Déjeuner sur l'herbe par Édouard Manet
et le Salon des refusés

IGUCHI Shun

L'année 1863 occupe une place importante dans l'histoire de l'art moderne. Elle est en effet jalonnée d'événements marquants : le décès d'Eugène Delacroix, l'application de réformes touchant l'organisation de l'Académie des Beaux-arts et, surtout, l'ouverture du Salon des refusés. L'importance de ce Salon apparaît aujourd'hui indubitable et, le plus souvent, il est fait mention de ce dernier en lien avec le « scandale » d'Édouard Manet, à savoir l'exposition de son *Déjeuner sur l'herbe*. Jusqu'à peu, le mot « scandale » suscitait encore de vives discussions, mais de récentes recherches semblent avoir tranché la question : le « scandale » ne se serait pas produit en 1863, mais aurait été inventé par la suite. La documentation contemporaine, pourtant, laisse penser avec certitude qu'une agitation s'est bien produite au Salon des refusés. Nous ne nous attarderons pas sur ce mot dans la suite de notre développement, mais nous examinerons la réalité de l'époque à travers de multiples sources comme la caricature ou la critique d'art, et les mettrons en perspective avec le contexte politique de l'époque. Nous présenterons d'abord l'historique de l'ouverture du Salon des refusés en 1863, avant de nous pencher sur ce fameux *Déjeuner sur l'herbe* en le comparant à l'ensemble des autres œuvres refusées et aux articles qui leur ont été consacrés. Enfin, nous reviendrons sur l'œuvre de Manet et ses échos, pour les replacer dans la situation d'ensemble de l'époque.

Au XIX^e siècle, le monde artistique français était monopolisé par l'Académie des Beaux-arts. L'immuable système hiérarchique avait entraîné la baisse de la qualité des œuvres au Salon en insinuant une tendance uniformisante. De 1853 à 1863, dans le but d'améliorer cette qualité, le gouvernement

décida l'ouverture bisannuelle du Salon officiel qui, auparavant, se tenait tous les ans. Il modifia de surcroît, en 1863, la règle concernant le nombre-limite d'œuvres participantes. Ce fut une grande déception pour les artistes qui avaient l'habitude de préparer autant d'œuvres que possible. La sélection effectuée cette année-là par le jury s'avéra par ailleurs exceptionnellement sévère : seules 2923 œuvres furent sélectionnées contre 4000 environ la fois précédente.

On a longtemps évoqué les difficultés pratiques liées au déroulement du jury. Dans un journal de l'époque, un témoignage fait état de sa pénibilité : « Or la plupart des membres de l'Institut, artistes, sont vieux et d'un tel âge, que c'est un supplice pour eux d'aller tous les jours, durant trois semaines, arpenter de grandes salles froides [...] ». En 1863, le jury était constitué de treize personnes, dont cinq parmi elles étaient absentes ; on peut ainsi facilement imaginer quel travail ardu devait représenter l'expertise de milliers d'œuvres. La tendance conservatrice de la sélection n'était donc pas seulement induite par la hiérarchie académique, mais elle découlait aussi du fonctionnement du jury : il était plus facile de sélectionner une œuvre en fonction du nom de l'artiste que pour sa qualité intrinsèque. En conséquence, le Salon de 1863 accusa un grand nombre de refusés.

À l'écoute des voix déçues, l'Empereur décida l'ouverture du Salon des refusés. Cette décision libérale fut accueillie avec joie par les refusés et le public mais, elle représenta en même temps une provocation vis-à-vis de l'Académie des Beaux-arts. À cette époque, le gouvernement cherchait à regagner l'autorité que l'Académie exerçait sur le monde artistique. Comme cela a été rendu évident par l'exposition universelle, les œuvres d'art s'avéraient alors un des matériaux de la politique nationale française, et la baisse de la qualité causée par le système académique était un objet d'inquiétude. L'ouverture du Salon des refusés fut décidée non seulement par l'humeur capricieuse de Napoléon III, mais aussi en raison de visées politiques gouvernementales opposées à l'Académie.

Pour comprendre la situation autour du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, il est indispensable d'examiner les autres

œuvres participantes du Salon des refusés. Malgré la célébrité de cet événement, ces œuvres n'ont guère fait l'objet de recherches en raison de la pénurie — voire de l'absence — des œuvres elles-mêmes et de la documentation afférente. En palliant ce manque par l'étude des caricatures et des critiques d'art, nous examinerons comment ces œuvres ont été perçues par leurs contemporains.

Une caricature parue dans *La Vie Parisienne* permet d'apercevoir quelques œuvres du Salon des refusés. Autour du *Déjeuner sur l'herbe*, on découvre trois tableaux qui n'ont pas échappé à la critique de l'époque : *La dame blanche* de James McNeill Whistler, *Le Lever* de Rodolphe Julien et *La dernière heure* de Charles-Louis Vielcazal. Whistler avait attiré une attention particulière, tout comme Manet, et sa peinture faisait l'objet de critiques et de railleries. Selon les articles d'alors, la ressemblance entre les deux artistes résidait dans leur manière de peindre, qui différait profondément de celle des académiciens. En ce qui concerne Julien, les critiques trouvèrent dans le sujet qu'il exploitait — un homme vêtu accompagné d'une femme nue — un trait commun avec Manet : ils lui en firent le reproche. Les plus conservateurs mirent en cause la modernité du sujet : il n'y avait là aucun prétexte à peindre la nudité, il ne s'agissait ni d'une scène mythologique ni de l'histoire classique, comme chez les académiciens. Vielcazal exposa pour sa part la peinture d'un abattoir, ce qui était radicalement contraire aux goûts de l'Académie. Un critique porta bien une appréciation plus ou moins favorable sur le traitement pictural, mais il exprima ouvertement sa répugnance envers un sujet aussi cruel. Ainsi, ces trois tableaux exposés au Salon des refusés furent sévèrement critiqués. Manet ne fut donc pas le seul à être l'objet de reproches : les blâmes et les moqueries s'adressèrent à plusieurs. Le « scandale », en termes plus précis, ne fut pas lié uniquement à Manet, mais au Salon des refusés tout entier.

Il va sans dire que le refusé le plus souvent convoqué par les critiques demeure toutefois Édouard Manet. Parmi les textes régulièrement cités, on relève celui d'Ernest Chesneau, car considéré comme représentatif de la réception de l'œuvre. Chesneau critique le *Déjeuner sur l'herbe* avec sévérité, à la fois pour son sujet et sa manière. L'excentricité du thème, une femme nue entourée de jeunes hommes, habillés pour leur part, attira sans conteste à la toile la disgrâce des critiques. Napoléon III, alors qu'il venait voir les œuvres refusées du Salon officiel,

affirma pourtant ne pas du tout la trouver désagréable ; il décida d'ailleurs l'ouverture du Salon des refusés en reconnaissant l'injustice commise par le jury à l'endroit de l'œuvre de Manet. Il faut se rendre à l'évidence : aucune critique ne peut dans ces circonstances être isolée du contexte politique. Qu'on le veuille ou non, les auteurs prennent implicitement le parti soit de l'Académie soit de l'Empereur. C'est ainsi que les propos de Chesneau, cinglants à l'égard du *Déjeuner sur l'herbe*, indiquent qu'il soutenait le jury et l'Académie. À l'inverse, les critiques défendant Manet témoignèrent leur allégeance à Napoléon III. Derrière ces défenses de Manet, on reconnaît la volonté d'appuyer l'artiste et le Salon des refusés tout en condamnant l'incompréhension de jury.

Après la clôture du Salon des refusés, Manet continua d'être un vif sujet de discussion. Le récit de l'événement, son souvenir, fut fréquemment ponctué de termes comme « tapage » ou « bruit » : « Quant à M. Manet, autour duquel se fait un certain tapage [...] » ; « On a fait depuis quelque temps un bruit fort exagéré autour du nom de M. Manet, que quelques-uns veulent nous faire considérer comme le peintre de l'avenir » ; « Il s'est fait un grand tapage autour du nom de M. Manet, dont les toiles figurent au Salon des refusés. Les hommes médiocres ne soulèvent pas tant de clameurs sur leur passage ». Ce « tapage » ne s'avérait pas forcément dérangeant pour les refusés, il signifiait au contraire leur grande influence et leur excellence. Par conséquent, la meilleure attitude à adopter pour les défenseurs de l'Académie qui n'acceptaient pas les refusés fut de les négliger.

En 1863, le monde artistique en France était à un tournant. L'apparition d'individus réfractaires à l'autorité de l'Académie des Beaux-arts et le renforcement des interventions gouvernementales dans les Salons fit sombrer la hiérarchie académique dans un état critique. La décision de l'Empereur d'exposer les œuvres refusées, qui ignoraient les valeurs traditionnelles de l'Académie, suscita probablement l'antipathie de certains artistes. Le conflit fit également surface par le biais des critiques d'art. En attaquant les œuvres, ils montrèrent leur positionnement et exprimèrent ainsi leur idéal pour l'avenir. Le « scandale » du Salon des refusés ne fut en définitive pas causé par la mauvaise réception du *Déjeuner sur l'herbe*, mais se trouva être une conséquence inéluctable de l'époque.