



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Sincérité et sentiments: L'oeuvre religieux de Fritz von Uhde aux Salons parisiens

Esner, R.

Publication date

2003

Document Version

Author accepted manuscript

Published in

De Grünewald à Menzel: L'image de l'art allemand en France au XIXe siècle

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Esner, R. (2003). Sincérité et sentiments: L'oeuvre religieux de Fritz von Uhde aux Salons parisiens. In U. Fleckner, & T. W. Gaehtgens (Eds.), *De Grünewald à Menzel: L'image de l'art allemand en France au XIXe siècle* (pp. 307-320). Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Sincérité et sentiments

L'œuvre religieux de Fritz von Uhde aux Salons parisiens

Rachel Esner

Un Christ très humain

A l'instar de ses compatriotes et collègues Max Liebermann et Gotthardt Kuehl, Fritz von Uhde est l'un des peintres allemands les plus populaires à exposer à Paris entre 1880 et 1890.¹ Il ne séjourne pourtant que brièvement dans la capitale française à la fin des années 1870, principalement pour y étudier aux côtés du peintre hongrois Mihaly Munkácsy. Mais il reste, même après son retour en Allemagne, un fidèle participant du Salon annuel. En 1890, il délaisse la Société des artistes français au profit de la Société nationale des beaux-arts, comme de nombreux peintres « progressistes » de l'époque.

C'est par des tableaux historiques, dans le style de Munkácsy, qu'Uhde entame sa carrière artistique. En 1882, à la faveur d'un séjour aux Pays-Bas, il s'essaie à peindre des scènes de la vie quotidienne, en plein air, à l'aide d'une palette plus claire. Mais le public le connaît surtout pour ses représentations bibliques, en costumes modernes, où naturalisme et mélodrame se mêlent singulièrement. Ce sont ces toiles qui attirent l'attention des critiques et des artistes français : *Christ chez les paysans* est acheté par le musée du Luxembourg en 1893 (ill. 87).²

Bien qu'il ait déjà remporté un succès considérable avec ses contributions aux Salons de 1882 et de 1883, Uhde doit attendre 1885 pour connaître son premier grand triomphe parisien avec *Laissez venir à moi les petits enfants* (pl. IX).³ Cette toile remporte une médaille de troisième classe – la plus haute distinction habituellement accordée à un artiste étranger, et la



87 Fritz von Uhde : *Christ chez les paysans*, 1887-1888, huile sur toile, 51 × 63 cm, Paris, musée d'Orsay

première obtenue par un Allemand depuis au moins quinze années.⁴ C'est probablement la seule toile allemande à avoir exercé une influence aussi palpable sur l'art français : à la fin des années 1880 et durant les années 1890, de nombreux critiques voient dans le renouveau de la peinture religieuse en France l'influence directe de cette œuvre, entre autres tableaux du peintre saxon.⁵

L'écho suscité par *Laissez venir à moi les petits enfants* est unanimement positif. Certains critiques vont même jusqu'à détailler longuement et dans un style fleuri les sentiments que la toile a fait naître en eux. Les termes employés en 1885 pour décrire le tableau d'Uhde influenceront la terminologie de la critique pour plusieurs années. Avant même les idées véhiculées par son art et les émotions qu'il suscite, c'est la sincérité de l'artiste qui subjugué les critiques – et plus précisément le sentiment

intimement religieux qui émane de ses œuvres, et qu'ils considèrent comme typiquement germanique, en ce sens qu'il procède des plus belles qualités du caractère allemand. Charles Clément dit de cette toile qu'elle est « profondément sentie, pittoresque et assez bien exprimée pour qu'on comprenne le caractère touchant ». ⁶ Un avis partagé par Henry Havard, selon qui elle témoigne « d'une observation étonnante, d'une vérité qui s'impose. C'est assurément le résultat d'une conception supérieure ». ⁷ Et Albert Wolff, sensible au « profond sentiment religieux [qui] se dégage de cette belle œuvre », d'en produire un éloge univoque : « Nous sommes pour ainsi dire en pleine modernité [...] ». ⁸

Les critiques se montrent particulièrement sensibles à la manière dont Uhde transpose les thèmes bibliques dans un contexte contemporain. Pour eux, loin de détourner l'attention, cet élément de réalisme renforce le caractère sacré des scènes peintes. Uhde rend ainsi la Bible plus accessible, permettant au public de mieux appréhender la scène représentée et d'en comprendre directement la signification : L'artiste, commente Maurice Hamel, « dépayse le sujet et l'approche de nous davantage en l'humanisant. » ⁹ Roger Marx, qui attribue la capacité d'Uhde à exprimer un sentiment religieux aussi directement et avec tant de sincérité à l'intensité de ses propres convictions et à ses racines germaniques, écrit à ce propos :

« [...] le maître qui a signé l'inoubliable page : *Laissez venir à moi les petits enfants*, préfère avec raison le drame chrétien dans sa simplicité touchante, sous la vraie lumière du jour, dans le monde réel, humble et pauvre où il se meut. C'est ainsi que M. Uhde nous présente aujourd'hui le mystère de la *Sainte Cène*, avec une pure bonne foi, dans un langage naïf, d'une émotion paternelle et persuasive. » ¹⁰

La représentation très humaine du Christ est particulièrement remarquée. Albert Wolff note que « l'artiste a personnifié le côté purement humain du Christ ». ¹¹ Joseph Noulens exprime une pensée similaire quand il écrit, au sujet de *Laissez venir à moi les petits enfants* : « C'est une renaissance de l'idéal évangélique, une transfiguration du Christ sous un aspect non moins doux, mais plus humain et plus familier ; il devient notre concitoyen tout aussi bien que celui des Juifs et continue parmi nous son enseignement. » ¹² Ce choix vaudra à Uhde d'être fréquemment comparé à Rembrandt. ¹³ Ce sera notamment le cas avec la *Sainte Cène* qu'il exposera en 1887 (ill. 88) ¹⁴, et qu'analyse ainsi François Thiébault-Sisson :



88 Fritz von Uhde : *Sainte Cène*, 1886, huile sur toile, 206 × 324 cm, Stuttgart, Staatsgalerie

« L'artiste les a représentés, ces disciples, comme déjà Rembrandt l'avait fait, très pauvres, très humbles, très naïfs. Ce sont des artisans et des rustres, enveloppés de robes brunes, mais transfigurés par la foi, illuminés d'une flamme intérieure [...]. Le Christ est lui-même aussi humble [...] mais il rayonne de bonté; et tout cela est vivant, poignant, vraiment beau! »¹⁵

Même dans le réactionnaire *Journal de Paris*, des termes élogieux apparaissent sous la plume du critique catholique J. de Tarade, admiratif du protestant Uhde et de sa façon de représenter les disciples de manière non idéalisée, comme de simples paysans :

« Il est impossible de ne point se sentir ému devant une œuvre aussi sincèrement exprimée que la *Sainte Cène*! Quelle grandeur dans ces types fortement accusés et vécus! Que d'onction et quelle poésie religieuse! On est pénétré de piété et la foi se réveille à la vue de toutes ces figures si expressives et si parlantes! »¹⁶

Le refus des conventions manifesté par Uhde, ainsi que le naturel de son art, sont soulignés à maintes reprises en termes élogieux : « L'intensité de l'émotion personnelle et la franchise de l'observation réelle triomphent là de toutes les habitudes et de toutes les conventions », écrit Georges Lafenestre en 1887.¹⁷ Les comparaisons avec les peintres français sont nombreuses à ce propos. Mais, même si ces derniers semblent mieux maîtriser la technique, Uhde les surpasse sitôt qu'il s'agit d'exprimer de véritables sentiments religieux, grâce à une approche exempte de toute affectation, aux frontières de la naïveté.¹⁸ *Laissez venir à moi les petits enfants* inspire à Louis de Fourcaud quelques lignes éloquentes où la critique esthétique se mêle au sentiment religieux :

« Non, grâce à Dieu, il n'est pas besoin qu'on se tenaille la cervelle, qu'on se tourmente, qu'on cherche midi à quatorze heures, pour émouvoir et pour charmer. M. Bonnat s'épuise à nous brosser, en dépit de son cœur et de sa tête, un *Saint Denis martyr*, et nous demeurons froid. Mais voici M. Uhde, et nous ne nous cacherons pas d'avoir les yeux ravis et l'âme toute remuée. C'est que notre nature humaine s'ouvre spontanément à ce qui est à la fois grand et simple. »¹⁹

En 1894, Lafenestre compare la *Fuite en Égypte* d'Uhde aux œuvres de plusieurs peintres français, dont Carolus-Duran, et déplore que ces « néo-chrétiens du naturalisme » estiment suffisant de couronner un personnage vulgaire d'une auréole ou de doter une scène de genre d'un titre biblique pour les sacraliser tant bien que mal (ill. 89).²⁰ Ces peintures soi-disant religieuses ne dégagent, d'après lui, pas le moindre sentiment dévot. Il remarque qu'au contraire certains tableaux exposés au Salon, dont le titre n'indique en rien qu'il s'agit d'un motif de l'histoire sacrée, n'en sont pas moins profondément pieux. Pour illustrer cette assertion, il cite le tableau d'Uhde ; il est important de noter qu'en l'occurrence le critique ne semble avoir observé attentivement ni le catalogue ni le tableau : celui-ci est intitulé *Fuite en Égypte* et l'on y reconnaît des pyramides en arrière-plan. Pour Lafenestre, peu importe qu'il s'agisse d'une fuite en Égypte ou... en Suisse. Le message, identique à celui de la Bible, est universel et passe parfaitement bien : « [...] les sentiments bibliques transforment [les personnages], et cette peinture plébéienne est vraiment la peinture religieuse. »²¹

Un art profondément pieux, un art fondamentalement réaliste

A la fin des années 1880 et tout au long des années 1890, de nombreux critiques craignent que l'art d'Uhde n'ait considérablement perdu de sa simplicité et de son naturel. Pour la majorité des critiques, *La naissance du Christ*, exposée au Salon de 1889, se rapproche trop de l'art du xv^e siècle sans vraiment saisir son innocence caractéristique (ill. 90).²² Le charme est rompu : le sentiment religieux semble « rajouté » et ne plus faire partie intégrante de l'œuvre, comme c'était encore le cas dans les scènes bibliques peintes les années précédentes.²³ Uhde tombe peu à peu en disgrâce. A l'unisson, les critiques cherchent en vain, dans la *Fuite en Égypte*, la puissance et l'originalité des toiles plus anciennes. D'aucuns assurent même que, sans le titre, il serait impossible d'identifier le thème du tableau.²⁴ Des éléments réalistes, voire socialistes, dominent désormais la composition. Le tableau évoque davantage la « fuite des grévistes inquiétés par des gendarmes dans la banlieue d'un centre minier » que la fuite de la Sainte Famille.²⁵ Mais c'est précisément la transposition d'événements bibliques dans un contexte contemporain qui fait à présent l'objet des plus vives critiques : les personnages ne ressemblent que trop à des paysans, à des ouvriers, et à rien d'autre.²⁶

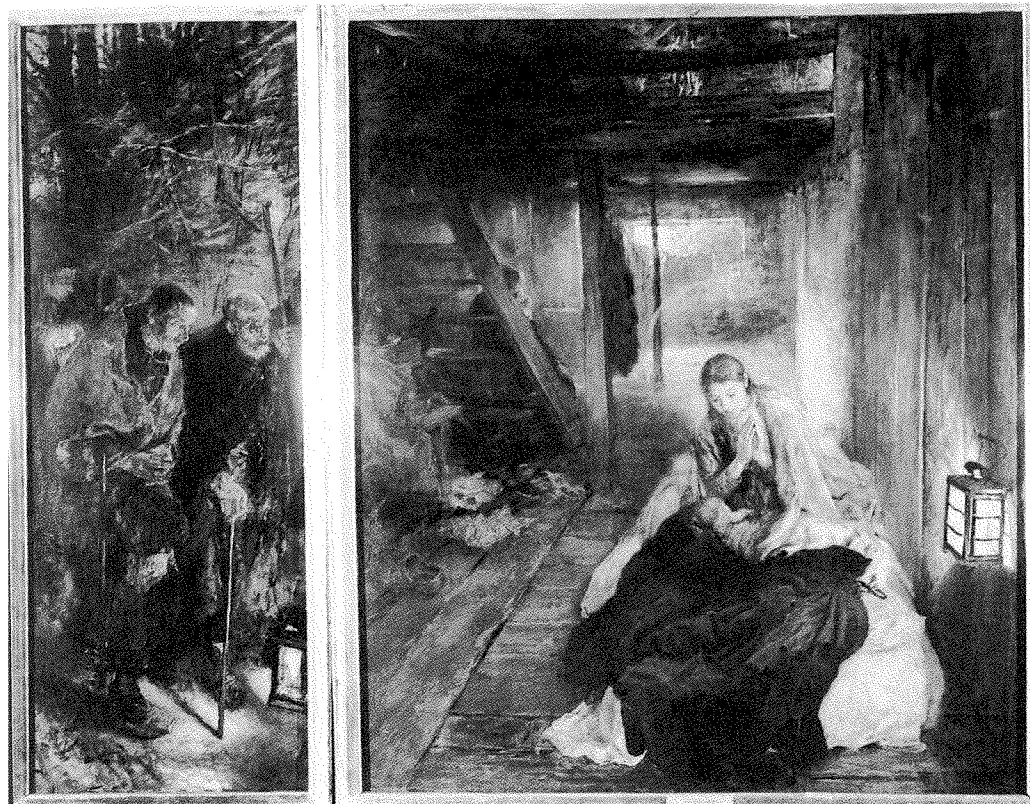
Autant le style et l'exécution avaient été tenus en grande estime et qualifiés de « très français » en 1882 et 1883, autant en 1885 les moyens picturaux mis en œuvre par Uhde sont sévèrement discutés par la critique, contrairement à sa conception et à son expression artistique, toujours unanimement saluées. Bien qu'il admire profondément *Laissez venir à moi les petits enfants*, Charles Clément qualifie l'exécution d'un peu « vide, monotone et d'une coloration plâtreuse, désagréable ». ²⁷ Pour Paul Mantz, les personnages ont l'air « maladif », et l'atmosphère rappelle celle d'un « hôpital ». ²⁸ De façon générale, le style d'Uhde est considéré comme lourd ; l'artiste est souvent accusé de ne pas avoir « peaufiné » ses personnages. ²⁹ Mais son style possède encore de fervents défenseurs, convaincus que l'aspect des toiles et le sentiment qu'elles inspirent concordent parfaitement, et que les tableaux sont bien exécutés et lyriques. ³⁰ Georges Lafenestre va jusqu'à comparer la manière dont Uhde réunit l'idée et la forme dans sa *Sainte Cène* à l'art de Léonard de Vinci : « Dans cette peinture étrange, où la pureté des contours et la noblesse des formes tiennent si peu de place, Léonard de Vinci, qui, le premier, formula nettement la loi de l'unité expressive, reconnaîtrait mieux peut-être la vertu de ses enseignements que dans nombre d'œuvres académiques copiées sur les siennes. » ³¹



89 Fritz von Uhde : *Fuite en Égypte*, vers 1894, huile sur toile, localisation actuelle inconnue

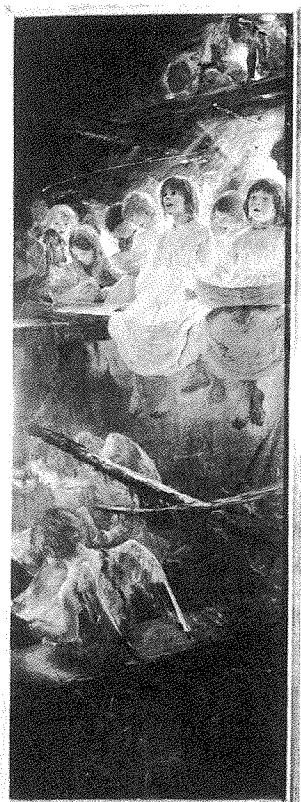
D'après les critiques, cette unité est servie par une parfaite maîtrise de la lumière dont l'artiste use pour souligner l'atmosphère et le message de ses peintures. Cette vision est particulièrement relayée par les critiques français, tel André Michel qui déclare à propos de *Laissez venir à moi les petits enfants* : « Manier avec cette habileté la lumière intérieure, noter avec une si exquise délicatesse les moindres incidents de la promenade d'un rayon, baigner si harmonieusement dans une enveloppe doucement vibrante les êtres et les choses, c'est faire œuvre de peintre et de coloriste. »³² Et Maurice Hamel de commenter ainsi la *Sainte Cène* :

« Ajoutez qu'une lumière douce et triste, une lumière du Nord, enveloppe la scène de son harmonie voilée ; que les tons, dans leur gamme lourde, rompue seulement par deux notes plus vives, ont une signification très précise, que le regard est doucement invité, qu'il séjourne avec plaisir dans cet intérieur tranquille où s'accomplit un mystère, et vous conviendrez que le langage pittoresque est en parfaite conformité avec l'expression morale. »³³



Dans une lettre à son frère Théo, Vincent van Gogh reprend le qualificatif « vaguement phtisique » utilisé par Paul Mantz pour décrire la toile qu'il ne connaît que pour en avoir vu une reproduction à l'appui de la critique de Mantz. Aux yeux du peintre néerlandais, l'intensité de la lumière donne au tableau quelque chose de glacial. Il lui consacre un long passage :

« J'ai voulu t'écrire parce que c'est aujourd'hui dimanche et parce que j'ai encore oublié de te dire quelque chose du tableau de Uhde : *Laissez venir à moi les petits enfants*. Certes, je trouve qu'il est beau, mais nouveau, non. [...] Ce que j'ai contre ce tableau de Uhde, c'est qu'il a ce quelque chose de froid qu'on trouve aux maisons neuves, aux écoles, aux églises en briques des méthodistes. [...] Ce tableau de Uhde est beaucoup plus allemand [...] qu'il ne le paraît. »³⁴



90 Fritz von Uhde : *La naissance du Christ*, 1888-1889, huile sur toile, 134,5 × 117 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister

Il en va de même pour *Là-bas est l'auberge* (*La route de Bethléem*), exposé en 1890 (ill. 91).³⁵ A l'instar de la *Femme aux chèvres* de Max Liebermann (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), présentée la même année, la toile est accueillie comme une description poignante des pauvres. Certains y voient même une composante «socialiste».³⁶ L'artiste a parfaitement su retranscrire l'épuisement de ces ouvriers exploités, à travers leurs attitudes et leurs gestes, ainsi que la mélancolie du paysage environnant avec sa route boueuse enveloppée de brouillard.³⁷ Armand Dayot écrit : «Le sujet est emprunté à la vie des misérables, et il est exprimé avec une émotion communicative. [...] Il était impossible de mieux exprimer la démarche traînante et accablée de l'homme brisé par le travail, et aussi la tristesse du ciel et de la terre.»³⁸

Comme nous l'avons vu précédemment, les œuvres d'Uhde sont parfois comparées à celles de ses collègues français. Il arrive même qu'elles



91 Fritz von Uhde : *Là-bas est l'auberge (La route de Bethléem)*, vers 1890, huile sur toile, 117 × 126 cm, Munich, Bayerische Staatgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

soient présentées à ces derniers comme des modèles, dont il conviendrait de s'inspirer. Paul Mantz, saluant la forte qualité émotionnelle de *Là-bas est l'auberge*, note : « C'est une corde de la lyre que nos artistes négligent un peu. »³⁹ De l'éloge des qualités nationales dans l'œuvre du peintre étranger à l'attribution pure et simple de son talent au génie français, il n'est d'ailleurs qu'un pas, que franchit allégrement Albert Wolff, quand il écrit à propos de la *Sainte Cène* :

« Cependant il faut tirer hors de part une toile d'un étranger, M. Uhde. L'art national n'a pas à se montrer jaloux du succès de cet artiste ; loin d'appartenir à l'école de son pays, il fait partie intégrale de l'école française ; son talent très grand est sorti du mouvement moderne, de l'évolution de la peinture contemporaine vers la vérité. »⁴⁰

Ce sentiment est du reste partagé par d'autres critiques, notamment J. de Tarade, qui explique la teneur française de l'art d'Uhde par les circonstances de sa formation : « Si l'artiste [...] est né Allemand, certainement il est Français par le goût et le sentiment. Du moins a-t-il le culte de l'Art français, car il a entier appris à Paris et son viril talent s'éloigne singulièrement de l'arriérée et triste école de Munich. »⁴¹

L'art de Fritz von Uhde a donc plu aux critiques français pour plusieurs raisons. La première – et la principale – était sa religiosité sentimentale, qui correspondait parfaitement à l'idée que les Français se faisaient depuis très longtemps d'un art nordique, en particulier germanique : un art profondément pieux, vaguement mélancolique, teinté de mysticisme, mais aussi fondamentalement réaliste, soucieux de la condition des pauvres et des opprimés. Ses racines puisaient non pas dans le passé récent de l'Allemagne – l'*art philosophique* de Cornelius et de Kaulbach –, mais dans le Moyen Age, une époque féconde où la création artistique émanait d'abord de la foi, et où l'art allemand est devenu une réalité autonome. Les toiles d'Uhde constituaient autant de preuves que le pays dont rêvait Madame de Staël n'avait pas entièrement disparu face à la montée en puissance de la Prusse et à l'unification politique. Ces caractéristiques, auxquelles s'ajoute le modernisme d'Uhde – certainement plus influencé par la France que celui de Liebermann, mais moins que celui de Kuehl –, rendaient son œuvre digne d'éloges. Mieux : elles étaient la démonstration que la France n'avait rien perdu de sa superbe après 1870-1871, qu'elle était encore capable de montrer la voie dans le domaine de la culture, même à son pire ennemi. Par ailleurs, et bien qu'Uhde pût être intégré dans l'école française, sa peinture resta suffisamment différente pour que les critiques puissent l'utiliser, telle une arme, pour admonester les artistes français et les exhorter à ne pas négliger l'émotion et le sentiment dans leur quête d'innovation. Pour beaucoup, ignorer cet aspect affectif de la peinture revenait à condamner l'art français au niveau international. L'image que les critiques français des années 1880 se faisaient de l'étranger Uhde documentait directement des difficultés intestines, allant parfois bien au-delà des querelles artistiques. Et l'on pourrait dire, *in fine*, que cette image était d'ailleurs davantage le fruit de ces désaccords que des œuvres proprement dites.

- 1 Rachel Esner : « *Art knows no Fatherland...* » *The Reception of German Art in France, 1878-1900*, Thèse de doctorat, City University, New York 1994, pp. 98-191. Sur la réception de Gotthardt Kuehl, voir id. : « "C'est un peintre français" : Gotthardt Kuehl und die Pariser Kunstkritik », in : *Gotthardt Kuehl*, cat. exp., Staatliche Kunstsammlung, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresde / Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Lübeck 1993, pp. 26-37.
- 2 Voir le dossier « Uhde, Fritz von », Paris, musée d'Orsay (Centre de documentation).
- 3 Voir *Catalogue illustré du Salon*, Paris 1882, n° 2557 (*Les couturières*), localisation actuelle inconnue ; *Catalogue illustré du Salon*, Paris 1883, n° 2326 (*Voilà le joueur d'orgues !*), Hamburger Kunsthalle ; Esner 1994, pp. 159 s. ; pour *Laissez venir à moi les petits enfants*, voir *Catalogue illustré du Salon*, Paris 1885, n° 2348.
- 4 Joseph Noulens pensait que la récompense n'était pas appropriée et que l'artiste aurait mérité plus, bien avant cette date ; il écrit : « Du moment qu'on admet les étrangers à nos expositions, il faut savoir leur rendre justice, même quand ils sont d'une origine qui pourrait offusquer notre patriotisme » ; voir Joseph Noulens : *Artistes français et étrangers au Salon de 1885*, Paris 1885, p. 173.
- 5 Albert Wolff fait remarquer en 1891 que cette œuvre a laissé ses marques sur « la cervelle de beaucoup de nos peintres où l'on peut constater la volonté de rapprocher la légende de notre vie », et il désigne Uhde comme le premier « à avoir marqué le trait d'union entre la légende biblique et notre temps » ; voir Albert Wolff : *Le Figaro Salon*, Paris 1891, p. 73 ; cette tendance a été reprise depuis par des peintres français tels que Jean Béraud, Henri Gervex et Henri Lerolle. Ary Rénan, par exemple, souligne : « [Cette œuvre] a eu tant d'influence sur notre jeune école ! » ; voir Ary Rénan : « Salon de la Société nationale des beaux-arts », in : *Le Temps*, 9 mai 1893. Beaucoup d'autres critiques expriment la même opinion ; voir Paul Leprieux : « Le Salon de 1888 », in : *L'Artiste* 1/1888, pp. 401-420, p. 409 ; Georges Lafenestre : *Le Salon de 1889*, Paris 1889, p. 39 ; Léonce Bénédite : « Le Salon de 1890. La peinture au Champ-de-Mars », in : *Nouvelle Revue* 64/1890, pp. 392-406, p. 399 ; anonyme : « Le Salon du Champ-de-Mars », in : *Le Temps*, 6 mai 1892.
- 6 Charles Clément : « Exposition annuelle de 1885 », in : *Journal des arts*, 12 mai 1885.
- 7 Henry Havard : « Le Salon de 1885 », in : *Le Siècle*, 26 mai 1885.
- 8 Albert Wolff : *Le Figaro Salon*, Paris 1885, p. 63.
- 9 Maurice Hamel : « Le Salon de 1887 », in : *Gazette des Beaux-Arts* XXXV/1887, pp. 473-511, p. 502.
- 10 Roger Marx : « Le Salon de 1887 », in : *Le Voltaire*, 1^{er} mai 1887 ; voir Georges Lafenestre : « Le Salon de 1887 », in : *Revue des Deux Mondes* LXXXI/1887, pp. 604-639, p. 622.
- 11 Wolff 1885, p. 63.
- 12 Noulens 1885, p. 173.
- 13 Voir Louis de Fourcaud : « Le Salon de 1885. La peinture », in : *Le Correspondant*, 25 mai 1885 ; Havard 1885 ; Roger Marx : « Le Salon de 1885 », in : *Le Voltaire*, 1^{er} mai 1885 ; Hamel 1887, p. 502 ; Lafenestre 1887, pp. 621 s. ; Jules Lemaître : « Le Salon », in : *Journal des arts*, 21 mai 1887 ; Paul Leroi : « Le Salon de 1887 », in : *L'Art* 42/1887, pp. 229-236, p. 236 ; Charles Ponsonailhe : « Le Salon de 1887 », in : *L'Artiste* 2/1887, pp. 110-111 ; François Thiébauld-Sisson : « Le Salon de peinture », in : *Nouvelle Revue* 46/1887, pp. 779-794, p. 788 ; J. de Tarade : « Le Salon de 1887 », in : *Journal de Paris*, 3 juillet 1887 ; Paul Mantz : *Le Salon de 1889*, Paris 1889, pp. 28 s.
- 14 Voir *Catalogue illustré du Salon*, Paris 1887, n° 2337 (*La Sainte Cène*).
- 15 Thiébauld-Sisson 1887, p. 788 ; voir Hamel 1887, p. 502 ; Lemaître 1887.
- 16 Tarade 1887 ; voir Leroi 1887, p. 236 ; Ponsonailhe 1887, pp. 110 s. ; Albert Wolff : *Le Figaro Salon*, Paris 1887, p. 45. De son côté, le collègue de Tarade, qui travaillait pour la publication de droite *Soleil*, réfutait le réalisme de l'œuvre. Il repoussait l'idée que ces hommes vulgaires aient pu changer le cours de l'histoire. Contrairement à la majorité des critiques, il estimait que la toile n'était pas convaincante justement du fait de son aspect non idéalisé ; voir Charles Conivet : « Le Salon de 1887 », in : *Le Soleil*, 31 mai 1887.
- 17 Lafenestre 1887, p. 622 ; voir Fourcaud 1885, p. 767 ; Havard 1885 ; Marx 1885 ; Charles Ponsonailhe : « Le Salon de 1885. La peinture (suite) », in : *L'Artiste* 1/1885, pp. 424-455, p. 438 ; Mantz 1889, pp. 28 s. ; Georges Lafenestre : « Les Salons de 1894. La peinture », in : *Revue des Deux Mondes* CXXXIII/1894, pp. 653-655.
- 18 Voir Fourcaud 1885, p. 767 ; Thiébauld-Sisson 1887, p. 788 ; Wolff 1887, p. 42 ; Mantz 1889, pp. 28 s. ; Lafenestre 1894, pp. 653 s.

- 19 Fourcaud 1885, p. 767. Il est intéressant de noter qu'un journal catholique comme *Le Correspondant* a pu approuver cette conception extrêmement protestante du Christ et de la Bible.
- 20 Voir *Exposition nationale des beaux-arts : Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés au Champ-de-Mars*, Paris 1894, n° 1092 (*Fuite en Égypte*); photographie tirée de Hans Rosenhagen : *Fritz von Uhde. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart et Leipzig 1908, n° 112.
- 21 Lafenestre 1894, pp. 653 s.
- 22 Voir *Catalogue illustré du Salon*, Paris 1889, n° 2595 (*La Nuit sainte*).
- 23 Voir Lafenestre 1889, p. 39; Camille Lemonnier : «Le Salon de 1889», in : *Gil Blas*, 1^{er} mai 1889; Alfred de Lostalot : «Le Salon de 1889», in : *Gazette des Beaux-Arts* XXXI/1889, pp. 12-19, p. 15; A. Pallier : «Salon de 1889», in : *La Liberté*, 23 mai 1889.
- 24 Voir François Thiébault-Sisson : «Le Salon du Champ-de-Mars», in : *Le Temps*, 27 avril 1894; Charles Yriarte : *Le Figaro Salon*, Paris 1894, p. 26.
- 25 Roger Milès : *Le Salon de 1894*, Paris 1894, p. 55.
- 26 Voir *ibid.*; Thiébault-Sisson 1894. Une opinion semblable a été exprimée plus tôt à propos du personnage du Christ dans *Laissez venir à moi les petits enfants*; voir Jean-Louis [pseud.] : «Le Salon de 1885», in : *La République française*, 29 mai 1885 : «Introduisez une légère variante dans le profil de l'homme vers qui se dirigent les enfants, et rien ne vous empêchera de donner pour titre au tableau la *Visite du délégué cantonal*.»
- 27 Clément 1885.
- 28 Paul Mantz : «Le Salon», in : *Le Temps*, 24 mai 1885.
- 29 Voir Lemaître 1887; Lafenestre 1889, p. 39; Lemonnier 1889; Lostalot 1889, p. 15; Lafenestre 1894, pp. 653 s.; Léonce Bénédite : *Le Salon de 1895*, Paris 1895, p. 89; Albert Sarraut : «Le Salon. Au Champ-de-Mars», in : *L'Artiste* 9/1895, pp. 241-258, p. 253.
- 30 Voir André Michel : «Le Salon de 1885 (2^e article)», in : *Gazette des Beaux-Arts* XXXI/1885, pp. 479-480; Noulens 1885, p. 173; Wolff 1885, p. 63; Hamel 1887, p. 502; Lafenestre 1887, p. 622; Henri de Chennevières : *Le Salon illustré*, Paris 1890, p. 6; Armand Dayot : *Le Salon de 1890*, Paris 1890, p. 89; Georges Lafenestre : «Les Salons de 1890. La peinture au Champ-de-Mars», in : *Revue des Deux Mondes* LXLIX/1890, pp. 907-935, p. 919; André Michel : «Les Salons de 1890.VIII : Au Champ-de-Mars», in : *Journal des arts*, 26 juin 1890; Albert Wolff : *Le Figaro Salon*, Paris 1890, p. 75.
- 31 Lafenestre 1887, p. 622.
- 32 Michel 1885, pp. 479 s.
- 33 Hamel 1887, p. 502; voir Wolff 1885, p. 63.
- 34 Vincent van Gogh : *Correspondance générale*, traduit par Maurice Beerblock et Louis Roëlandt, Paris 1990, vol. 2, pp. 671 sq.
- 35 Voir *Exposition nationale des beaux-arts : Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés au Champ-de-Mars*, Paris 1890, n° 885 (*Là-bas est l'auberge*).
- 36 Dayot 1890, p. 90; pour le tableau de Liebermann, voir Esner 1994, p. 145.
- 37 Voir Chennevières 1890, p. 6; Michel 1890; Wolff 1890, p. 75.
- 38 Dayot 1890, p. 89.
- 39 Paul Mantz : «Le Salon du Champ-de-Mars», in : *Le Temps*, 25 mai 1890; voir *id.* 1889, pp. 28 s.
- 40 Wolff 1887, p. 45.
- 41 Tarade 1887.