



**HAL**  
open science

# La réception critique de Walter Sickert en France entre 1900 et 1909

Romane Saint-Pierre

► **To cite this version:**

Romane Saint-Pierre. La réception critique de Walter Sickert en France entre 1900 et 1909. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-04554642

**HAL Id: dumas-04554642**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04554642>**

Submitted on 22 Apr 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

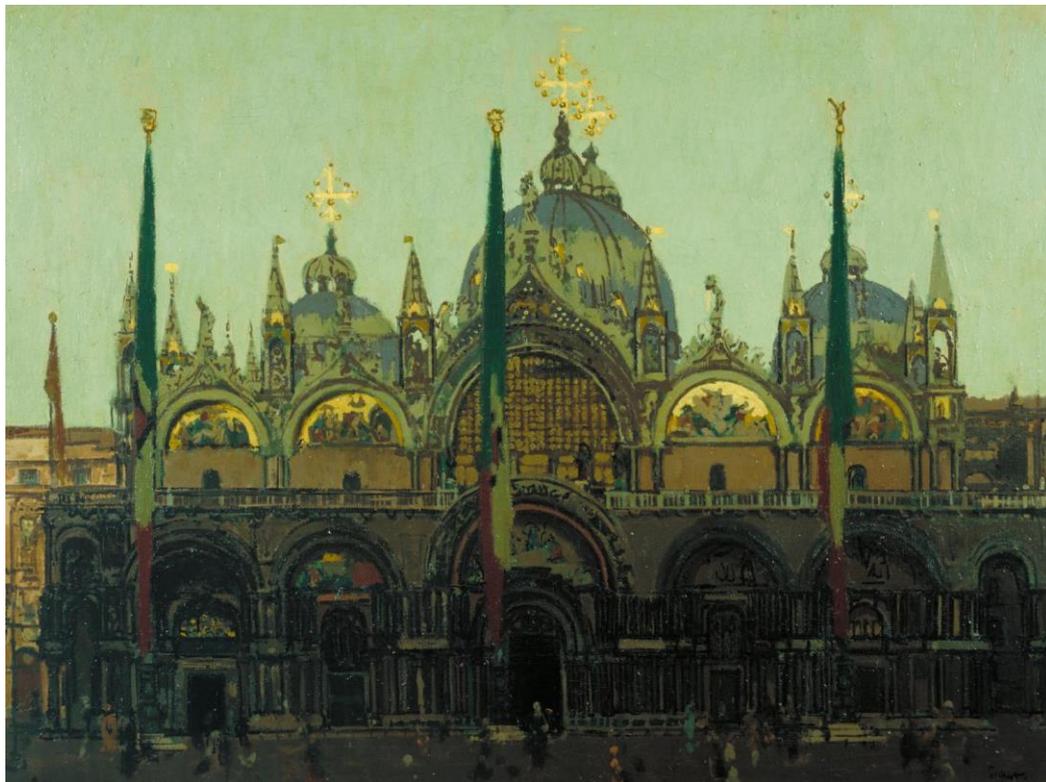
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

# La réception critique de Walter Sickert en France entre 1900 et 1909

Vol. 1 Texte



Walter Sickert, *Saint-Marc, Venise (Pax Tibi Marce Evangelista Meus)*,  
1896, huile sur toile, 90.8x120 cm. Londres, Tate Gallery, N05914

Romane Saint-Pierre

Jury : M. Nicholas-Henri Zmely, maître de conférences en histoire de l'art  
contemporain, directeur de mémoire

M. Philippe Sénéchal, professeur en histoire de l'art moderne

Mémoire de Master Histoire de l'art

## Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de mémoire M. Nicholas-Henri Zmelty, maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université de Picardie Jules Verne, pour avoir accepté de me prendre sous sa direction, pour ses précieux conseils ayant permis d'alimenter ma réflexion, ainsi que pour sa disponibilité.

Je souhaite également remercier les personnes suivantes, pour avoir contribué à la réalisation de ce mémoire :

L'UFR des Arts, pour m'avoir accordé un prix d'aide à la recherche et à la création.

M. Victor Claass, coordinateur scientifique à l'Institut national de l'histoire de l'art (INHA), pour ses conseils de lecture sur la réception critique, et pour m'avoir mis en contact avec des personnes susceptibles de m'aider dans mes recherches.

M. Olivier Schuwer, chargé d'enseignement à l'Université catholique de l'Ouest, pour ses conseils en matière de bibliographie sur la critique d'art de la fin du XIX<sup>e</sup> – début du XX<sup>e</sup> siècle.

Mme Anne-Laure Miller, pour m'avoir permis de consulter son mémoire *Walter Sickert, Critique et promoteur de l'impressionnisme*.

Mme Lucie Lachenal, pour ses renseignements sur le fonds d'archives de Louis Vauxcelles conservé à l'INHA.

Les Archives Bernheim-Jeune (G-P. F. Dauberville) et les Archives Durand-Ruel, pour avoir accédé à mes demandes de recherches dans leurs archives.

Mme Valérie Saint-Pierre, Mme Armelle Valin, et M. Tony Livet, pour avoir effectué la relecture de ce mémoire.

Mes parents pour le soutien qu'ils m'ont apporté tout au long de ces deux années, ainsi que ma famille et mes amis, notamment Kenza Gherbi et Ewa Pchelka, pour leurs encouragements.

## Sommaire :

Page de remerciements	p. 1
Sommaire	p. 2
Introduction	p. 3
Les œuvres exposées en France	p. 9
Le succès des paysages	p. 9
Un accueil mitigé pour les portraits et figures	p. 17
Les œuvres dans les Salons	p. 26
La réception des expositions personnelles	p. 38
De 1900 à 1904 : de Durand-Ruel à Bernheim-Jeune	p. 38
1907 : Bernheim-Jeune, expositions et conflits	p. 44
1909 : la vente Drouot et le début du déclin	p. 48
Une réception dans un cercle restreint	p. 53
Le soutien indéfectible de Jacques-Émile Blanche	p. 53
L'enthousiasme de Louis Vauxcelles	p. 62
André Gide, Adolphe Tavernier et les autres	p. 70
Conclusion	p. 77
Bibliographie	p. 79

## Introduction :

« Un charmant peintre, plein de discrétion et en même temps de puissance, un peintre de la vie paisible des petites villes, et de la tristesse solennelle des vieux monuments endormis. <sup>1</sup> »

Voici ce qu'écrivait Arsène Alexandre (1859-1937), journaliste et critique d'art pour le *Figaro*, en 1900, à propos de l'exposition de Walter Sickert ayant lieu à la galerie Durand-Ruel. Ainsi, avec cette phrase, le critique inaugure la toute première exposition personnelle de l'artiste en France, suivie plus tard par trois autres, également importantes, ayant pris place en 1904, 1907, et 1909, à la galerie Bernheim-Jeune. Walter Sickert (1860-1942), peintre britannique d'origine allemande, est un artiste prolifique, ce que les ouvrages consacrés à ses peintures et dessins démontrent, tels que *Sickert Paintings* de Wendy Baron et Richard Shone<sup>2</sup>, tous deux spécialistes du sujet, ou *Sickert Paintings & Drawings* de Wendy Baron<sup>3</sup>. Si la bibliographie concernant cet artiste est principalement anglaise, c'est qu'il reste encore peu connu en dehors du monde anglo-saxon<sup>4</sup>. Venu à Dieppe en 1896, une ville qu'il connaissait déjà par sa mère<sup>5</sup>, pour se ressourcer et s'éloigner du brouillard de Londres, Sickert entretenait des liens particulièrement étroits avec la France. Son père, Oswald Sickert (1828-1885), avait été élève à l'atelier de Thomas Couture, aux côtés d'Edouard Manet, et était un grand admirateur de Gustave Courbet<sup>6</sup>. Introduit auprès d'Edgar Degas<sup>7</sup> grâce à son maître, James Abbott McNeill Whistler, en 1883, il noue rapidement des relations avec d'autres artistes français, incitant même ses contemporains anglais à étudier leurs œuvres, la seule solution selon lui pour renouveler l'art anglais. Cet amour pour l'art français lui vient de Whistler lui-même qui, dans les années 1860 à 1870, avait fréquenté l'avant-garde parisienne, avec Degas, Renoir, Nadar ou encore Zola, et avait même été qualifié d'impressionniste par Mallarmé en 1876<sup>8</sup>. Il existe

---

<sup>1</sup> A. Alexandre, « Exposition Walter Sickert », *Figaro*, 08 décembre 1900, 46<sup>e</sup> année, n°342, p. 5.

<sup>2</sup> W. Baron et R. Shone, *Sickert Paintings*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1992.

<sup>3</sup> W. Baron, *Sickert Paintings & Drawings*, New Haven Londres, Yale University Press, 2006.

<sup>4</sup> Si son nom peut paraître familier, c'est avant tout parce que Patricia Cornwell, persuadée que Walter Sickert était en réalité Jack l'Eventreur, a écrit un livre à ce sujet, intitulé *Jack l'Eventreur : affaire classée – Portrait d'un tueur*, sorti en 2002 aux éditions Berkley Books. L'auteure a publié un second livre intitulé *Ripper : The Secret Life of Walter Sickert*, en 2017.

<sup>5</sup> Sa mère, Eleanor Louisa Henry, fille illégitime d'un astronome anglais et d'une danseuse irlandaise, avait grandi dans un pensionnat à Dieppe.

<sup>6</sup> D. Lévy, *Walter Sickert (1860-1942)*, Paris, Somogy éditions d'art, 2016, p. 16.

<sup>7</sup> A. Gruetzner Robins et R. Thomson, *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec London and Paris 1870-1910*, Londres, Tate Publishing, 2005, p. 120.

<sup>8</sup> S. M. Singletary, *James McNeill Whistler and France, A Dialogue in Paint, Poetry, and Music*, Londres, New York, Routledge, 2017, p. 1.

également un dialogue entre la France et l'Angleterre entre 1870<sup>9</sup> et 1910, malgré un repli de cette dernière sur elle-même, qui permet même aux artistes controversés à Paris d'exposer à Londres<sup>10</sup>. Malgré cette ouverture aux artistes français, l'Angleterre reste méfiante envers l'art français contemporain<sup>11</sup>, et plus généralement, envers l'art étranger.

Sickert maîtrise parfaitement le français, allant même jusqu'à vouloir se faire naturaliser<sup>12</sup>. Il avait écrit à Jacques-Émile Blanche (1861-1942), l'un de ses amis et son plus fidèle soutien, qu'il se considérait comme un peintre de l'École française, en tant qu'élève de Whistler<sup>13</sup>. Il considère la France comme le lieu de la peinture moderne et avant-gardiste, ce qui ne peut s'appliquer à l'Angleterre à l'époque où la Royal Academy of Art domine encore, tandis que les artistes français possèdent déjà les notions esthétiques permettant de représenter la fluidité de la vie contemporaine<sup>14</sup>. À Dieppe, il connaît une période intense de création, principalement dans la peinture de paysages, mais sa peinture prend un tournant avec son voyage à Venise entre 1903 et 1904, où il se retrouve absorbé par le travail de la figure, bien qu'il poursuive tout de même sa production de paysages. Ces changements ne passent bien sûr pas inaperçus au sein de la communauté artistique parisienne, notamment parmi les critiques d'art et le cercle restreint de ses collectionneurs.

Walter Sickert avait donc de forts liens avec la France<sup>15</sup>, qu'il considérait comme un pays d'adoption, où il n'a eu de cesse de retourner en vacances, bien après son retour à Londres en 1905<sup>16</sup>. Pourtant, la bibliographie française à son sujet est encore peu fournie et Sickert reste un inconnu pour le grand public. Outre l'exposition *Jacques-Emile Blanche, Walter Sickert*, ayant eu lieu à Dieppe en 1954<sup>17</sup>, il faut citer le mémoire d'Anne-Laure Miller sur *Walter Sickert, Critique et promoteur de l'impressionnisme*<sup>18</sup>, abordant la relation de l'artiste avec le

---

<sup>9</sup> A. Gruetzner Robins et R. Thomson, *op.cit.*, p. 24. Avec notamment l'ouverture de la galerie The Society of French Artists, ouverte en 1870 par Durand-Ruel à Londres.

<sup>10</sup> W. R. Sickert, *Walter Sickert : the complete writings on art*, annoté par Anna Gruetzner-Robins, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 11.

<sup>11</sup> A. Gruetzner Robins et R. Thomson, *op. cit.*, p. 99.

<sup>12</sup> Sickert expose même dans la section française au Glaspalast à Munich en 1903, avec *The Toast. 'Trelawny of the Wells'*, sous le titre de *Wein, Weib und Gesang*. Il entre en possession de Gide par la suite. W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 215.

<sup>13</sup> R. Upstone, *Sickert in Venice*, Londres, Scala Publishers Ltd, 2009, p. 24. Sickert ne finalise cependant pas cette idée de naturalisation.

<sup>14</sup> A. Gruetzner Robins et R. Thomson, *op. cit.*, p. 18.

<sup>15</sup> Le Diable boiteux, « Le Boulevard, La promotion du 14 juillet », *Gil Blas*, 20 juin 1909, 30<sup>e</sup> année, n°10821, p.1. Dans l'article paru le 20 juin 1909, le nom de Sickert est cité, parmi ceux dont la boutonnière est encore vierge, et pouvant donc être décoré à l'occasion du 14 juillet.

<sup>16</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 11. Il y réside à nouveau entre 1919 et 1922.

<sup>17</sup> *Jacques-Emile Blanche, Walter Sickert*, Dieppe, Musée de Dieppe, 16 juillet – 20 septembre 1954, 1954

<sup>18</sup> A.-L. Miller, *Walter Sickert, Critique et promoteur de l'impressionnisme*, sous la direction d'Emmanuel Pernoud, Master 2 Histoire de l'art, Université Paris Panthéon-Sorbonne, Paris, 2011

mouvement français, et plus récemment encore, la publication de *Walter Sickert (1860-1942)*, de Delphine Lévy<sup>19</sup>, présentant à la France l'homme qui, s'il était mort en 1915, aurait probablement bénéficié d'une bibliographie française plus riche<sup>20</sup>. Cet ouvrage accompagne une exposition intitulée *Sickert à Dieppe, portraits d'une ville*, ayant eu lieu en 2016, dans le cadre de l'évènement Normandie Impressionniste. Un second livre sur Walter Sickert par Delphine Lévy a été publié de façon posthume en 2021, *Sickert. La provocation et l'énigme*<sup>21</sup>. Si le premier livre de Delphine Lévy présente l'artiste à la France, le second se veut être la première monographie de référence en langue française, avec des reproductions de ses œuvres d'une grande qualité. De plus, une importante rétrospective de l'œuvre de Sickert, intitulée *Walter Sickert (1860-1942) Peinture et transgression*, doit avoir lieu au Petit Palais à Paris du 14 octobre 2022 au 29 janvier 2023. Cette exposition se fait en partenariat avec la Tate Britain, où elle prend d'abord place, du 28 avril au 18 septembre 2022. La Tate n'avait pas organisé de grande rétrospective de cet artiste depuis plus de 60 ans, et c'est pour elle un moyen d'aborder l'approche radical et distinctive du peintre par rapport au sujet et au décor. Pour le Petit Palais, c'est avant tout l'occasion de présenter au public français cette figure complexe de l'art, étroitement liée à la France et à ses artistes.

En Angleterre, les ouvrages à son sujet sont bien plus nombreux avec, dans un premier temps, les écrits des contemporains de Sickert, comme Robert Emmons, dans *The Life and Opinions of Walter Richard Sickert*<sup>22</sup>, et Marjory Lilly (1891-1980), ancienne élève du peintre, dans *Sickert The Painter and His Circle*<sup>23</sup>, quoique ceux-ci, basés sur leurs souvenirs, soient quelque peu romancés. Les travaux de Wendy Baron, spécialiste de l'artiste, ont permis la publication du catalogue raisonné des peintures et des dessins de Sickert, *Sickert Paintings & Drawings*, en 2006. Plus récemment, à Liverpool, s'est tenue une exposition intitulée *Sickert : A Life in Art*, entre le 18 septembre 2021 et le 27 février 2022, traitant de la place du dessin dans son œuvre et de la façon dont il a capturé les changements au sein de son pays. L'abondante critique d'art produite par l'artiste, plus de 400 articles entre 1882 et 1937<sup>24</sup>, a également fait l'objet d'un ouvrage par Anna Gruetzner-Robins en 2000, *Walter Sickert : the Complete Writings on Art*. Sickert, passionné par le dessin, rédige sa critique d'art sur des expositions qui

---

<sup>19</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016

<sup>20</sup> D'après la préface de Wendy Baron dans l'ouvrage de 2016 de Delphine Lévy.

<sup>21</sup> D. Lévy, *Sickert La provocation et l'énigme*, Paris, Cohen & Cohen éditeurs, 2021

<sup>22</sup> R. Emmons, *The Life and Opinions of Walter Richard Sickert*, [1941], Londres, Lund Humphries, 1992

<sup>23</sup> M. Lilly, *Sickert The painter and his circle*, Londres, Elek London, 1971

<sup>24</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 112.

y sont consacrées, ainsi que des ouvrages et des ventes d'œuvres, et sur l'émergence de nouveaux artistes<sup>25</sup>.

En revanche, si la réception critique française de l'œuvre de Sickert, notamment les articles de presse disponibles en annexe, a souvent été exploité dans les ouvrages anglais, elle n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. L'étude de cette réception se situe entre 1900 et 1909, ce qui correspond aux dates de la première exposition personnelle de l'artiste à la galerie Durand-Ruel et de la dernière, ayant eu lieu à la galerie Bernheim-Jeune, suivie d'une vente à l'Hôtel Drouot. À cette étude, il faut aussi inclure les différents Salons, une dizaine au total, auxquels Sickert a pu participer, avec le Salon d'Automne, le Salon des Indépendants, le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, ainsi que celui de la Société nouvelle des peintres et sculpteurs. Remonter avant cette période n'aurait pas de sens. En effet, les rares articles français qui évoquent Walter Sickert avant 1900 font surtout mention du procès sur la technique de la lithographie<sup>26</sup>, qui opposa entre autres Whistler, en tant que témoin, à l'artiste en 1897. Dans ce contexte, Sickert est seulement mentionné en tant que « journaliste anglais » dans *La France*, et non en tant que peintre. Deux autres articles font mention de Sickert avant cette date : l'un en 1885, dans le cadre de l'exposition d'hiver de la Society of British Artists, où il est décrit comme un bon coloriste<sup>27</sup> ; l'autre en 1887, lors de la IV<sup>e</sup> exposition annuelle des XX, dans lequel il est dit qu'il passe assez inaperçu, tout comme Artan et Fritz Thaulow<sup>28</sup>. Après 1909, sa présence dans les Salons et les galeries se fait bien plus rare.

Décrit comme un dandy élégant et plein de charme, mais aussi comme étant d'une « discrétion dédaigneuse, comme un mode défensif envers les relations humaines<sup>29</sup> », la figure de Walter Sickert reste, malgré les ouvrages qui lui ont été consacrés, fortement mystérieuse et difficile à cerner, ce qui le rend particulièrement intéressant à étudier. Il parvenait déjà à déconcerter ses contemporains par son comportement imprévisible, disparaissant du jour au lendemain de Londres pour se rendre à Dieppe et réapparaissant aussi brusquement, sans aucune

---

<sup>25</sup> W. R. Sickert, *op. cit.*, p. 10.

<sup>26</sup> H. Hamel, « La Bataille Artistique », *La France*, 21 juin 1897, 37<sup>e</sup> année, p. 1. Dans un article, Sickert reproche aux peintres-lithographes d'utiliser un crayon lithographique sur un papier autographique, avant de le donner à l'imprimeur qui décalque l'autographie sur la pierre, pour la tirer lithographiquement. Selon l'artiste, cela revient à duper le public. Joseph Pennell, pris à partie par le peintre, l'assigne en diffamation, et Whistler est cité comme témoin. Sickert perd le procès et doit payer la somme de 1250 francs de dommages et intérêts. Henry Hamel, auteur de l'article, déclare que Sickert s'est « lancé un peu trop à la légère dans une question que son peu de compétence ne lui permettait pas de traiter ».

<sup>27</sup> E. Heff, « L'Art à l'Étranger », *Moniteur des arts*, 18 décembre 1885, 28<sup>e</sup> année, n°1628, p. 387-388. « M. Walter Sickert est représenté par 4 petites toiles qui dénotent un bon coloriste. *Le barrage* et *Le Tréport* sont à notre avis les meilleures. »

<sup>28</sup> Tyrtée, « Lettre de Bruxelles », *Moniteur des arts*, 18 février 1887, 30<sup>e</sup> année, n°1697, p. 53.

<sup>29</sup> D. Peters Corbett, *Walter Sickert*, Londres, Tate Publishing, 2001, p. 7.

explication. C'est d'ailleurs cela qui, selon Marjorie Lilly, a diminué son influence dans les cercles artistiques, puisqu'il devait sans cesse reprendre la place qu'il avait abandonnée<sup>30</sup>, et c'est son retour en Angleterre qui l'aurait empêché d'obtenir une reconnaissance officielle en France, qu'il aurait sans doute obtenu bien plus tôt s'il y était resté<sup>31</sup>. Il semblait ainsi pertinent de s'intéresser à la manière dont l'artiste et son œuvre étaient perçus en France, que ce soit par ses proches, ses collectionneurs ou par la critique d'art.

Cependant, étudier l'œuvre de Sickert implique un certain nombre de difficultés, par la nature même de la production de ses peintures. En effet, l'artiste aimait reprendre les mêmes sujets de nombreuses fois, parfois à des années d'intervalle, tout comme le faisait Degas et Monet. Sa démarche n'avait pas le même but car, au lieu de chercher à capturer les effets de lumière transitoires, comme les impressionnistes, Sickert reproduisait les mêmes sujets dans un but purement technique, à partir des dessins<sup>32</sup>, et parfois des photographies, qu'il réalisait. La reproduction était une excuse pour l'acte de peindre en lui-même, en variant le style et les expériences techniques<sup>33</sup>. Il cherchait ainsi à mettre au point une technique parfaite, bien que ce fût impossible pour l'homme qui enseignait à ses élèves une chose puis son contraire, pouvant convenir à tous les types de sujets. Dans ce sens, Sickert se considérait comme un artiste-artisan, suivant ainsi l'enseignement de Whistler selon lequel le sujet doit être soumis au traitement, et également parce que, pour lui, les imperfections de la peinture montraient toute la qualité d'une œuvre "fait-main". « "La déformation ou la distorsion du dessin est une qualité nécessaire dans l'art fait-main" ; ce n'était "pas un défaut" mais "une des sources de plaisir et d'intérêt" pourvu qu'il "résulte de l'effort de justesse d'une main accomplie et du degré inévitable d'erreur humaine dans le résultat"<sup>34</sup> ». Selon Marjorie Lilly, une fois ses tableaux peints, ceux-ci lui devenaient indifférents, et il ne se préoccupait même pas des prix de vente<sup>35</sup>. Dans *Sickert Paintings*, Wendy Baron et Richard Shone expliquent qu'il réexamine sa pratique de façon continue, avec un goût unique pour son métier puisque, pour lui, l'acte de peindre passe avant le reste<sup>36</sup>, les sujets n'étant que des prétextes<sup>37</sup>. Cette production de sujets en série rend l'identification des œuvres exposées dans les galeries et les Salons plus complexe, Sickert

---

<sup>30</sup> M. Lilly, *op. cit.*, p. 29.

<sup>31</sup> M. Lilly, *op. cit.*, p. 13.

<sup>32</sup> Sa production de dessins était encore plus importante que sa peinture. Pour *Katie Lawrence at Gatti's Hungerford Palace of Varieties*, un tableau aujourd'hui perdu, 166 dessins préparatoires sont conservés. W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 19.

<sup>33</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 32.

<sup>34</sup> W. Sickert, « Post Impressionists », *The Fortnightly Review*, Janvier 1911, dans *Ibid.*, p. 2.

<sup>35</sup> M. Lilly, *op. cit.*, p. 34.

<sup>36</sup> W. Baron et R. Shone, *op. cit.*, p. 1.

<sup>37</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 50.

leur donnant des titres souvent proches, et les modifiant parfois ultérieurement. La plupart des titres des œuvres donnés par Wendy Baron ayant été exposées en France sont précédés de la mention « prob. », ce qui signifie que la présence de telle ou telle œuvre spécifique n'est pas certaine. Il est parfois possible de les distinguer grâce à leurs dimensions, mais Sickert utilisait souvent des toiles de même format. C'est le cas lors de son voyage à Venise, au cours duquel il utilise un format français, de 38.1 x 45.7 cm, dit « Size 8 » pour la plupart de ses tableaux<sup>38</sup>. De plus, les catalogues d'exposition ne fournissent pas tous les détails concernant les œuvres, certains ne donnent que le titre et les dimensions, sans donner la date ou le lieu de production ce qui, dans le cas de Sickert, serait fort utile. Les mesures présentes dans les catalogues d'exposition ne sont pas toujours exactes, la hauteur et la largeur étant parfois inversées. Enfin, même la technique et le style ne permettent pas de ranger sa production dans un ordre chronologique parfait, puisque sur une même semaine, Sickert pouvait employer différentes techniques et styles pour un seul sujet. Il réalisait parfois jusqu'à 40 toiles avant d'être entièrement satisfait, à la fois de ce qu'il peignait et de la façon dont il le peignait<sup>39</sup>.

À travers ces sources, il est possible de percevoir chez les auteurs une certaine volonté de rattacher Sickert à un mouvement ou à un artiste précis, et à vouloir lui attribuer une étiquette dont l'artiste ne voulait pas. C'est sous cet angle que la question de la réception critique de l'œuvre de Sickert en France va être abordée, afin de montrer comment celle-ci empêche d'une certaine façon l'artiste d'exister par lui-même dans le monde de l'art français au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les critiques d'art publiées dans les journaux français n'ayant pas encore fait l'objet d'un rassemblement en un même ouvrage et d'une étude d'ensemble, celles-ci pourront être consultées en annexes, classées par ordre chronologique. Elles incluent également des articles publiés en dehors de la période étudiée, afin d'élargir la réflexion sur la réception de l'artiste.

Certains documents entrant dans le cadre de ce mémoire n'ont pu être consultés. C'est notamment le cas pour trois écrits de Jacques-Émile Blanche : *Portraits of a Lifetime. The Late Victorian Era. The Edwardian Pageant*, 1870-1914, paru en 1937 ; *More Portraits of a Lifetime, 1918-1938*, paru en 1939 ; *Dieppe*, paru en 1927. Il faut également ajouter à cette liste une ressource à laquelle je n'ai pu avoir accès : les dossiers des œuvres de Sickert léguées par Jacques-Émile Blanche au musée des Beaux-Arts de Rouen.

Ce mémoire sera donc l'occasion, dans un premier temps, de présenter les œuvres que Sickert a probablement exposées en France, que ce soit dans les différents Salons ou dans ses expositions personnelles. Il faut tout d'abord prendre en compte les peintures de paysages,

---

<sup>38</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 48.

<sup>39</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 50.

représentant pour la plupart d'entre elles des paysages dieppois ou vénitiens, et connaissant un certain succès auprès des collectionneurs. Ensuite viennent les portraits et les travaux autour de la figure, peints pour la plupart, réalisés au pastel pour certains, pour lesquels les échanges entre Sickert et ses contemporains montrent un intérêt et une réception plus mitigés. La réception de ses œuvres dans les Salons sera ensuite abordée, en se basant sur les critiques publiées dans la presse et les catalogues d'exposition. Les salles occupées par Sickert, ainsi que les artistes avec lesquels il expose dans les Salons, seront également pris en compte. Dans un second temps, la question de la réception sera traitée à travers les quatre expositions personnelles de Sickert, à Paris, dans les galeries des marchands Durand-Ruel et Bernheim-Jeune. La première, qui a eu lieu en 1900 chez Durand-Ruel, a permis à l'artiste anglais de se faire connaître auprès d'un public plus large que celui auprès duquel Whistler l'avait introduit, en montrant quarante-huit de ses œuvres ; la seconde exposition a lieu en 1904, à la galerie Bernheim-Jeune, au cours de laquelle quatre-vingt-seize œuvres sont exposées, et dont le catalogue fut préfacé par Jacques-Emile Blanche. Lors de la troisième, en 1907, quatre-vingt-cinq œuvres figurent dans le catalogue, et il est possible de constater que la relation entre l'artiste et son galeriste n'est pas aussi idyllique que Sickert le laisse penser. La dernière exposition personnelle en 1909, dont le catalogue fut préfacé par Adolphe Tavernier (1853-1945), suivie de la vente des œuvres de Sickert à l'hôtel Drouot, rassemblait quatre-vingt-quatre numéros, mais n'eut pas le succès escompté. Enfin, il faut souligner le fait que cette réception prend place dans un cercle plutôt restreint autour de Sickert. Jacques-Émile Blanche, peintre, ami et ardent défenseur du peintre, représente un soutien indéfectible pour l'artiste, à tous les moments de sa carrière. Son admiration sans bornes pour son œuvre et pour sa personne, et sa volonté de le soutenir, en font sans doute le premier collectionneur de Sickert en France. Le critique d'art Louis Vauxcelles<sup>40</sup> (1870-1943) commence à s'intéresser à lui à partir de 1904, faisant preuve d'un certain enthousiasme pour sa production vénitienne et son travail autour de la figure. Un fonds d'archive inédit vient mettre en lumière un autre aspect de la relation entre le critique et le peintre. Enfin, les collectionneurs privés, dont le nombre croît, bien que timidement, au fur et à mesure de ses expositions personnelles, font également partie de ce milieu, représentés, par exemple, par les figures d'André Gide (1869-1951) et d'Adolphe Tavernier.

---

<sup>40</sup> Louis Vauxcelles est plus connu pour avoir employé le terme de « Fauve » en premier dans son compte-rendu du Salon d'Automne de 1905, dans *Gil Blas*, pour désigner les peintres présents dans la salle VII.

## I) Les œuvres exposées en France

### 1) Le succès des paysages

S'il reste surtout connu pour son travail novateur sur la figure<sup>41</sup>, Walter Sickert est également, en tant qu'ancien élève de Whistler (1834-1903), un peintre de paysages notamment urbains. Les rues et la campagne de Dieppe l'inspirent autant que celles de Londres, avec leur étroitesse et leur architecture sombre, et il connaît les rues de Venise avant même de s'y rendre puisque, à partir de 1882, après avoir quitté la Slade School<sup>42</sup>, il aide Whistler à imprimer sa série de gravures vénitienes<sup>43</sup>. Son apprentissage auprès du maître le fait adhérer à une peinture plus moderne et esthétisante que celle, plus classique, de la Royal Academy of Arts. Comme lui, il dessine sur le motif et recompose son sujet en atelier, avec l'emploi d'une peinture tonale subtile et le rejet des couleurs vives, dont il ne parviendra jamais complètement à se défaire. Avec Degas<sup>44</sup> (1834-1917), qu'il rencontre en 1883, mais dont l'influence se fait véritablement sentir à partir de 1885, il apprend à apprécier plus encore les représentations de scènes de la vie quotidienne. Entre 1890 et 1895, Sickert tente de travailler en tant que portraitiste, mais son style, très esquissé et sans concession, ne plaît pas à ses modèles qui recherchent une peinture plus idéalisée<sup>45</sup>. Faute de commandes, souffrant d'une procédure de divorce et enclin à la dépression, il décide de se tourner à la fin des années 1890 vers la peinture de paysage et de partir en France, prétextant qu'il n'y a pas assez de lumière à Londres<sup>46</sup>. De plus, selon lui « Toute bonne peinture moderne vient de France<sup>47</sup> » et il attribue le développement de la peinture aux efforts réalisés par les impressionnistes français qui ont rejeté la technique du glacis et adopté la juxtaposition intentionnelle de couleurs<sup>48</sup>.

La majorité de son œuvre entre les années 1880 et 1920 se compose de paysages urbains et marins sur panneaux de bois ou sur cartons<sup>49</sup>. Il en réalise notamment en Normandie et à Venise, en représentant la vie contemporaine telle qu'il la voit, sans fards. En Normandie, il

---

<sup>41</sup> Francis Bacon (1909-1992), comme d'autres artistes de tradition figurative, sera plus tard influencé par ce travail, notamment pour les nus féminins. D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 115.

<sup>42</sup> Ecole d'art à Londres, fondée par Felix Slade pour l'enseignement des Beaux-Arts. Sickert y reste moins d'un an, avant de rejoindre Whistler.

<sup>43</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 11.

<sup>44</sup> Grand admirateur de Degas, il collectionne ses toiles avec sa première femme Ellen Cobden, et le découvre pour la première fois dans une exposition à Londres en 1882, à travers *Le baissé de rideau* (v.1880).

<sup>45</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 40.

<sup>46</sup> W. Baron, *op. cit.*, 1973, p. 55.

<sup>47</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 66.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 4.

réalise de nombreuses vues de Dieppe entre 1898 et 1900, et aime représenter l'architecture de la ville, ses églises, ainsi que ses maisons, son port et ses commerces<sup>50</sup>. Jacques-Emile Blanche va même jusqu'à le surnommer le « Canaletto de Dieppe »<sup>51</sup> et Sickert qualifie Dieppe de « mine d'or<sup>52</sup> ». Malgré son réel intérêt pour l'architecture, il sait qu'il existe en France un marché de l'art dynamique pour les œuvres plus pittoresques, principalement auprès des Anglais venus pour s'y installer ou pour faire du tourisme, le nord-ouest étant très populaire auprès des Britanniques. Il accorde donc également sa production à ce marché en faisant, selon ses propres mots, un travail plus « pittoresque<sup>53</sup> ». Il représente à de nombreuses reprises l'église Saint-Jacques, sous tous les angles et toutes les lumières, toujours, selon les critiques, avec un regard faisant murmurer les couleurs vives.<sup>54</sup> Pourtant, loin de vouloir faire comme les impressionnistes (il avait sans doute pu voir la série des *Cathédrales* de Monet exposée en 1895 chez Durand-Ruel), il retient avant tout la libération du sujet<sup>55</sup>, plutôt que la saisie du motif sur le vif, et refuse l'expression de la lumière à travers la couleur<sup>56</sup>. Selon Camille Pelletan, il est normal que Sickert aime autant à représenter la ville de Dieppe, étant donné qu'il vient d'Angleterre.

« D'origine anglaise, habitué à vivre dans le brouillard, il s'est transporté en France, à Dieppe, où il pleut très souvent ; son idéal de peintre amoureux de la nature grise et triste s'est trouvé satisfait.<sup>57</sup> »

Sickert renvoi ainsi l'image d'un homme dont la peinture mélancolique est adaptée au ciel sombre et pluvieux de la Normandie. On reconnaît ses talents d'harmoniste, avec ses tons sombres et tristes, qu'il a sans doute hérités de Whistler, selon Arsène Alexandre<sup>58</sup>. C'est également le cas pour R. M. pour qui, dans l'exposition de ses paysages en 1904, Sickert « se prouve, sans plagiat, disciple de Whistler<sup>59</sup> ». La ville normande était également une source d'inspiration pour le premier maître de Sickert, puisqu'il y avait peint une douzaine de petites

---

<sup>50</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 42.

<sup>51</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 26.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>53</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 44.

<sup>54</sup> A. Alexandre, *op. cit.*, 1900

<sup>55</sup> W. Baron, *op. cit.*, p. 15.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>57</sup> C. Pelletan, « Exposition William Sickert », *La Justice*, 19 décembre 1900, 21<sup>e</sup> année, n°7581, p. 1.

<sup>58</sup> A. Alexandre, *op. cit.*, 1900

<sup>59</sup> R. M., « Petites expositions, Exposition William Sickert, *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, 18 juin 1904, n°24, p. 196.

huiles sur toile représentant surtout la mer, et le double d'aquarelles avec des vues de la place du marché et des rues<sup>60</sup>.

Si l'artiste est très vite comparé à son premier maître, ce n'est pourtant pas par choix, étant donné qu'il a cherché à affirmer son propre style assez tôt. Daniel E. Sutherland rapporte que Sickert avait sincèrement remercié Whistler de lui avoir appris à marcher mais lui avait également dit qu'il n'avait plus besoin qu'on le porte<sup>61</sup>. Devenu plus mature, il avait également pu admirer les œuvres d'autres artistes, notamment Degas, bien qu'il continuât pendant un temps à demander conseil à Whistler. De plus, après 1895-1896, les deux hommes sont en froid à la suite du procès contre William Eden<sup>62</sup>, ce qui a probablement exacerbé cette volonté d'indépendance de la part de Sickert. Un critique écrivant sous le nom de Laertes pour *La Dépêche* retient notamment les paysages dieppois pour leur couleur et leur exécution qu'il qualifie de pittoresques<sup>63</sup>, ou « *picturesque* » comme disait Sickert. Ce mot le rapproche pourtant plus des scènes pastorales du XVIII<sup>e</sup> siècle que des paysages urbains qu'il réalise, ce que souligne Wendy Baron, en indiquant que le naturalisme informel de ses compositions l'éloigne de l'artificialité des scènes dites pittoresques<sup>64</sup>. Sans doute cela est-il voulu par l'artiste, étant donné que la peinture anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle était très populaire auprès des élites françaises, à la suite de l'exposition des *Trésors de l'Art* à Manchester en 1857<sup>65</sup>, afin de se rapprocher de cette élite et obtenir des commandes. Comme peinture typique des paysages que Sickert exécute entre 1898 et 1900 à Dieppe, il est possible de retenir *La façade sud de Saint-Jacques : la foire aux loques* (v.1898), avec ses tonalités bleu-noir à dominante grise, ses effets de lumière dramatiques et fluctuants<sup>66</sup>, avec un traitement du dessin noir libre et ample, et un ciel posé comme un rideau<sup>67</sup>.

---

<sup>60</sup> D. E. Sutherland, *Whistler A Life for Art's Sake*, [2014], New Haven Conn., Londres, Yale University Press, 2018, p. 213.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 300. Le procès entre Whistler et Eden se déroule en 1896, autour d'un portrait que le premier devait faire de la femme du second. Dans un premier temps, Whistler est condamné à rendre le tableau, ainsi que la somme qui lui a été versée avant, en 1896, de faire appel et de gagner le procès. Il reproche à Sickert de ne pas l'avoir soutenu publiquement lors de cette affaire, alors que le jeune artiste l'avait défendu à maintes reprises par le passé, et d'avoir été aperçu en compagnie de ses ennemis, William Eden et George Moore. Whistler refuse d'entendre les excuses de Sickert, l'appelant « Judas Iscariot », d'autant plus qu'il apprend la participation de Sickert au New English Art Club en tant que membre du jury. Whistler finit par lui envoyer une note avec écrit « Adieu », bien qu'il reconnaisse « Vous me manquerez sans aucun doute » (« Doubtless I shall miss you »).

<sup>63</sup> Laertes, « Quinzaine artistique », *La Dépêche*, 04 janvier 1901, 32<sup>e</sup> année, n°11818, p. 1.

<sup>64</sup> W. Baron, *op. cit.*, 1973, p. 55.

<sup>65</sup> B. Crespon-Halotier, *Les peintres britanniques dans les Salons parisiens des origines à 1939*, Dijon, Editions de l'Echelle de Jacob, 2002, p. 18.

<sup>66</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 37. *South façade of St Jacques : the Rag Fair*, a été exposé à la galerie Durand-Ruel en 1900. Il se trouve désormais au sein d'une collection privée.

<sup>67</sup> W. Baron, *op. cit.*, 1973, p. 56.

En 1902, Sickert, habitué aux petits formats, prend commande de six grands tableaux, d'environ 130x100 cm, devant servir à décorer l'Hôtel de la Plage, à Dieppe. Cependant, les tableaux furent presque immédiatement revendus après leur réception, le commanditaire, M. Mantren, estimant qu'ils ne convenaient absolument pas pour le restaurant de son hôtel. Il écrit à Sir William Eden à ce sujet :

« Je donne à la brute 6 grands chefs-d'œuvre (qu'il va revendre je devrais dire), mais je ne peux rien faire à moitié. & c'était comme jouer sur un morceau de musique: mais pour la commande, j'aurais dû oublier les sujets, et maintenant je vais faire [quelques] uns du même genre pour le Salon de l'année prochaine.<sup>68</sup> »

C'est Frédérick Fairbanks, un musicien américain ayant épousé une amie de Sickert et vivant à Dieppe, qui les lui acheta. Parmi ces six tableaux, quatre sont exposés au Salon de la Société des Artistes Indépendants : *Dieppe (La rue Notre Dame)*, *Le grand Duquesne*, *Saint Jacques* et *Bain de mer*<sup>69</sup>. L'artiste savait sans doute, avant même de livrer sa commande, que le commanditaire n'allait pas apprécier les œuvres. Les deux autres peintures pouvant avoir fait partie de cette commande représentent tous les deux *La Darse*. Cependant, Wendy Baron souligne que Robert Emmons<sup>70</sup> n'avance pas de réelle preuve pour confirmer ou infirmer cela<sup>71</sup>.

Bientôt, les paysages urbains de Venise viennent se joindre aux paysages normands, avant de les éclipser presque complètement dans les comptes-rendus d'exposition et de Salons. Pour Sickert, Venise est « la plus belle ville du monde », et il le prouve en y séjournant entre 1895 et 1896, en 1900, en 1901, et entre 1903 et 1904. Chacun de ses séjours durent plusieurs mois à chaque fois et se caractérisent par une production intense<sup>72</sup>, souvent autour des mêmes sujets, parmi lesquels la basilique Saint-Marc, le palais des Doges et la basilique Santa Maria della Salute<sup>73</sup>. Sa production est donc très importante sur des temps de séjours relativement courts. Les tons sombres qu'il emploie lors de ces séjours et qui semblent pourtant faire l'unanimité pour les paysages normands et la ville de Dieppe, paraissent ne pas convenir à une ville telle que Venise, reconnue pour sa lumière particulièrement vive. Certains critiques

---

<sup>68</sup> « I am giving the brute 6 big masterpieces (which he will re-sell I should say), but I can't do anything by halves. & it has been like playing over a piece of music : but for the commission, I should have forgotten the subjects, & now I shall do big 'uns of the same sort for next year's Salon. » W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 39. Traduction de l'anglais vers le français réalisée par l'auteure de ce mémoire.

<sup>69</sup> *Walter Richard Sickert : The Human Canvas*, cat. expo., Kendal, Abbot Hall art gallery, 9 juillet – 30 octobre 2004, 2004, plaque 9.

<sup>70</sup> Ces deux tableaux faisaient partie de sa collection personnelle.

<sup>71</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 230. De plus, bien que les tableaux soient de dimensions importantes, ils sont bien plus étroits et plus hauts que le reste de la série.

<sup>72</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 9.

<sup>73</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 45.

apprécie cette représentation de la ville qui met en valeur une image moins connue de la Sérénissime. Pour Arsène Alexandre, c'est une Venise par temps gris ou au crépuscule qu'il représente, et dont les harmonies sont d'une extrême délicatesse<sup>74</sup>. Il en va de même pour Cécile Max, journaliste pour *La Fronde*, qui évoque sa production vénitienne ainsi :

« S'il regarde des constructions italiennes, renommées pour l'éclat de l'ornementation, comme Saint-Marc, ce n'est pas sous le soleil, mais à des heures où les mosaïques d'or s'intimident, tandis que s'affirme, dans l'indécision de l'atmosphère, la masse du monument.<sup>75</sup> »

Camille Pelletan, à son tour, souligne la lumière particulière des paysages urbains vénitiens de Sickert :

« (...) ; si Venise l'attire, il y arrive dans la saison des orages, quand le ciel est chargé d'électricité. L'atmosphère de la plupart de ses paysages est inondée de cette lumière d'une teinte d'améthyste, qui met la nature en demi-deuil.<sup>76</sup> »

Les trois critiques reconnaissent l'émotion forte se dégageant de ces œuvres, ainsi que la qualité du dessin donnant une structure solide à l'ensemble. Arsène Alexandre écrit à nouveau sur Sickert en 1904, pour sa seconde exposition personnelle, soulignant une nouvelle fois ses qualités rares d'harmoniste<sup>77</sup>. Pour lui, cette Venise-là est plus vraie que les « bariolages les plus célèbres », probablement en allusion aux œuvres de Canaletto, et plaira sans aucun doute aux cœurs mélancoliques, par ses tons sombres et les roses fanés avec lesquels il peint Saint-Marc<sup>78</sup>. En revanche, pour le critique Laertes, bien que celui-ci appréciait ces paysages, il admet la chose suivante :

« Peut-être à tout prendre, cependant, l'intimité un peu sombre des vieilles bâtisses de province convient-elle mieux à son pinceau que la splendeur des cathédrales et des palais de la lumineuse Italie.<sup>79</sup> »

---

<sup>74</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 9.

<sup>75</sup> C. Max, « Exposition de M. Sickert », *La Fronde* (Marguerite Durand, dir.), 10 décembre 1900, n°1097, 4<sup>e</sup> année, p. 2.

<sup>76</sup> C. Pelletan, *op. cit.*

<sup>77</sup> C. Max, *op. cit.*

<sup>78</sup> A. Alexandre, « La vie artistique, Les petites expositions », *Le Figaro*, 7 juin 1904, 50<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n°159, p. 4.

<sup>79</sup> Laertes, *op. cit.*

En ce sens, le journaliste écrivant pour *Le Petit bleu de Paris*, s'accorde avec lui, puisqu'il reconnaît que l'Italie de Sickert est un peu sombre, tandis que ses œuvres représentant les rues françaises sont « d'une note délicate, émue, prenante<sup>80</sup> ». Jean-Louis Vaudoyer, en 1904, se demande si le parti pris du peintre d'employer des valeurs sombres convient à Venise, tandis qu'il reconnaît également que cela correspond très bien à une ville comme Dieppe<sup>81</sup>. En effet, certains de ses premiers paysages, comme *The Dogana and the Salute* (1896) sont encore fortement influencés par Whistler, dans l'emploi de couleurs sombres et la composition. D'autres montrent une volonté d'indépendance de la part de Sickert dans sa façon de percevoir la ville, comme dans *The Lion of St Mark* (1895-1896)<sup>82</sup>, dont le cadrage rappelle Degas<sup>83</sup>. Louis Vauxcelles, dans son compte-rendu de l'exposition personnelle du peintre en 1907 à la galerie Bernheim-Jeune, souligne que l'influence de Whistler est visible dans ses scènes nocturnes, mais que Sickert parvient malgré tout à la dépasser et à s'affirmer grâce à sa forte personnalité. Pour lui, Sickert a la faculté de représenter des beaux nocturnes, comme Hermen Anglada Camarasa (1871-1959), un peintre postimpressionniste espagnol, sans pour autant donner l'impression de la « lourde matière noire<sup>84</sup> » qu'il dit voir chez de nombreux artistes « au faire compact<sup>85</sup> ».

Si Sickert se rend à Venise, ce n'est pas seulement pour la beauté de la ville. En effet, à la suite de son divorce avec Ellen Cobden, fille du riche industriel Richard Cobden, l'artiste se retrouve dans une situation financière particulièrement précaire, et Venise est une ville où la vie reste abordable<sup>86</sup>. La vente de ses œuvres vénitiennes à Paris lui permet de s'assurer une certaine viabilité commerciale, bien que relativement modeste<sup>87</sup>. Pour cela, il choisit au départ de peindre des sujets architecturaux plutôt conventionnels<sup>88</sup>, comme Saint-Marc, c'est-à-dire surtout des lieux touristiques que le public peut reconnaître, et donc bien plus faciles à vendre. Cette démarche se révèle payante pour Sickert, puisque ses toiles vénitiennes sont admirées par

---

<sup>80</sup> « Arts & Lettres », *Le Petit bleu de Paris*, 15 février 1903, 5<sup>e</sup> année, n°272, p. 2.

<sup>81</sup> J.-L. Vaudoyer, *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne*, juillet-décembre 1908, tome XIV, p. 153.

<sup>82</sup> W. Baron, *op. cit.*, 1973, p. 51.

<sup>83</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 62. Degas trouvait en effet que le fait de recadrer les compositions contenant des figures les revigorait, et les rendait visuellement plus intéressantes et insolites. Robert Upstone soupçonne Sickert de s'être appuyé sur des images stéréoscopiques pour ce tableau, ce qui expliquerait le format carré, avec la colonne positionnée au centre. Ce type d'image était répandu à l'époque et permettait aux artistes de travailler plus vite.

<sup>84</sup> L. Vauxcelles, « La vie artistique, Exposition Walter Sickert », *Gil Blas*, 12 janvier 1907, 28<sup>e</sup> année, n°9946, p. 2.

<sup>85</sup> *Id.*

<sup>86</sup> Robert Upstone précise que Sickert pouvait avoir un train de vie raisonnable pour la fraction du coût à Londres.

<sup>87</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 11.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 16.

le public et se vendent bien. Il écrit à Mrs Hulton, née Costanza Mazzini et épouse de William Stokes Hulton, tous deux amis proches de l'artiste<sup>89</sup> :

« Paris happens to have taken to me as a Venetian painter de bon côté. They are very sentimental about Venise, & Dieu merci, rather ignorant, so I impress them.<sup>90</sup> »

Cela montre par la même occasion le peu d'estime que l'artiste avait à l'égard du public pouvant apprécier ce type de production, bien qu'il en soit reconnaissant, puisque grâce à cela, ses toiles se vendaient très bien. Son but était en effet de peindre pour un public d'amateurs éclairés, capable d'apprécier autre chose que le style académique<sup>91</sup>. Il indique également qu'il était perçu comme un « Vénitien par excellence – à Paris<sup>92</sup> », soulignant peut-être par-là que ses représentations n'étaient pas appréciées de la même manière par le public anglais. Cet enthousiasme envers les paysages vénitiens s'explique par le contexte de fascination autour de la ville italienne – né en Grande-Bretagne, il se développe pendant plusieurs décennies en Europe, notamment à la suite de l'ouvrage *Les Pierres de Venise*<sup>93</sup>, de John Ruskin<sup>94</sup>. Venise fait rêver les Européens et Sickert le sait<sup>95</sup>, éprouvant lui-même cette fascination dès 1895. Léonce Bénédict (1859-1925), directeur du Musée du Luxembourg, avait même envisagé d'acquérir un tableau exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts intitulé *Palais des Doges*, mais l'achat n'a finalement pas été concrétisé<sup>96</sup>.

Les peintures vénitiennes de Sickert se vendaient donc bien et Durand-Ruel, en-dehors de toutes considérations purement esthétiques et personnelles, les considérait comme de bons articles,<sup>97</sup>. Sickert a l'habitude des petits formats, utilisant notamment le format français de 38,1 x 45,7 cm, il écrit cependant en avril 1901 à Durand-Ruel qu'il souhaite réaliser cinq grands formats, de 100 x 85 cm, représentant un coin de Saint-Marc. Durand-Ruel accepte la proposition de Sickert contre une avance de 500 francs, avec la possibilité d'être remboursé,

---

<sup>89</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 277.

<sup>90</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 49. Lettre de Walter Sickert à Philip Wilson Steer, cité dans R. Emmons, *The Life and Opinions*, p. 89 : « Paris se trouve m'avoir pris comme peintre vénitien *de bon côté*. Ils sont très sentimentaux à propos de Venise, & Dieu merci, plutôt ignorants, ainsi je les impressionne. » Traduction de l'anglais vers le français réalisée par l'auteur de ce mémoire.

<sup>91</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 21.

<sup>92</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 49.

<sup>93</sup> Publié entre 1851 et 1858, l'ouvrage raconte la rencontre entre Ruskin et Venise, dans un discours d'esthétique passionné.

<sup>94</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 33.

<sup>95</sup> Cette fascination britannique se traduit également par des ouvrages tels que *Le pèlerinage de Childe Harold* de Byron, ou *The Gondoliers* de Gilbert et Sullivan.

<sup>96</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 49.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 54.

pensant que ces toiles pourraient convenir dans le cadre d'une petite exposition, montrant ainsi la confiance qu'il avait concernant la vente de ces œuvres. Cependant, Sickert se rend rapidement compte que ces grands formats, qui lui demandent plus de temps et de dépenses, ne lui rapportent pas plus que les formats qu'il peint habituellement<sup>98</sup>. Ainsi, il n'en réalise qu'un de cette taille, qui entre dans la collection de Jaques-Émile Blanche<sup>99</sup>, et revient à des formats plus réduits pour les autres, convenant mieux à des intérieurs, avec lesquels il vise un marché plus domestique. Le grand format est réalisé dans des tons clairs, avec des couleurs crémeuses, des bleus pâles, des gris rosés et des chamois. Les formats plus petits sont également réalisés dans des tons clairs, mais avec une touche plus lumineuse<sup>100</sup>. Cette idée de série autour d'un sujet est pour lui une preuve de professionnalisme, sans doute inspiré au départ par Degas, Monet et Pissarro, qu'il connaît personnellement et dont il connaît également les œuvres. Lorsque l'artiste se tourne vers la galerie Bernheim-Jeune pour exposer ses œuvres, il écrit en janvier 1904 à Mrs Hulton que Bernheim-Jeune fait pression pour obtenir plus de tableaux vénitiens et souhaite acheter toute sa production. Lors de l'exposition de juin 1904, ce sont trente-deux sujets vénitiens qui sont exposés, sur quatre-vingt-seize numéros. Par la suite, il reprend des anciens sujets sur commande en France et en Angleterre, grâce aux nombreux dessins réalisés, mais les tableaux qu'il produit ne sont jamais identiques<sup>101</sup>. Avec ses vues de Venise, Sickert connaît aussi bien un succès commercial que critique.

Sickert, que ce soit à Dieppe ou à Venise, travaille avec une palette limitée, ses harmonies principales ne se basent que sur deux couleurs, dans les tons sombres et moyens, avec l'ajout d'un ton plus crémeux pour la lumière. À Dieppe, entre 1898 et 1900, il emploie une harmonie de bleu-noir avec du marron ou du mauve. À Venise, en 1900, ses harmonies sont plus lumineuses, avec du bleu plus pâle et un rose crème, tandis qu'en 1901, il tend plutôt à employer un violet-pourpre ou un vert « œuf de canard »<sup>102</sup>. Cette palette simplifiée, avec une gamme tonale large, l'éloigne en réalité plus des Impressionnistes qu'elle ne l'en rapproche, tout autant que son refus d'exprimer la lumière à travers les couleurs. En septembre 1903, Sickert retourne à Venise pour une période de dix mois, pendant laquelle sa production de paysages va significativement diminuer puisque, sous prétexte de mauvais temps, il va se

---

<sup>98</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 53.

<sup>99</sup> *Saint-Marc*, huile sur toile, 100x85.4cm (1901), fait partie de la collection de Blanche en 1904, puisque celui-ci le prête pour l'exposition personnelle de Sickert à la galerie Bernheim-Jeune (exposé sous le n°77). Par la suite, il se trouve en possession de Bernard Mévil-Blanche, fils de Georges Mévil-Blanche. Ce dernier, petit-cousin de Rose Blanche, avait été adopté par le couple Blanche en 1937.

<sup>100</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 43.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>102</sup> W. Baron, *op. cit.*, 1973, p. 69.

tourner vers l'étude de la figure en intérieur. Contrairement à ses paysages vénitiens, qui rencontrent un certain succès en France, ses figures se révèlent plus problématiques, tant pour la critique que pour le public des expositions, pourtant habitués aux nus transgressifs des peintres français.

## 2) Un accueil mitigé pour les portraits et figures

En 1903, avec la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs à la galerie Durand-Ruel, Sickert expose des vues de Dieppe et de Venise, mais aussi des scènes de théâtre de Londres. Un critique signant A. T., sans doute Adolphe Tavernier<sup>103</sup>, écrit dans *Gil Blas* :

« Vues de Dieppe, vues de Venise, scènes de théâtre ou de la rue, à Londres, décèlent un art d'une élégance, d'une finesse et d'une originalité bien rares. Voilà un exquis artiste que prônent à juste titre des connaisseurs au goût très fin, comme les peintres Jacques Blanche et Paul Robert.<sup>104</sup> »

Selon lui, ses tableaux sont « dignes d'être compris tout de suite par Paris et beaucoup plus tard par Londres<sup>105</sup> », et c'est en effet ce qu'il se passe, notamment avec ses nus. Ce qui peut sans doute déranger le public dans ces représentations de nus, en plus des harmonies sombres que Sickert continue d'employer, c'est aussi la position de voyeur que l'artiste impose au spectateur. Comme Degas, il invite en quelque sorte à « regarder par le trou de la serrure », pour surprendre les femmes qu'il peint, à leur insu. Il traite ses figures avec un détachement complet, sans condescendance aucune, presque comme des objets faisant simplement partie du décor<sup>106</sup>. Ce changement d'esthétique est marqué par un tableau, *La chaussure rose*<sup>107</sup> (v. 1902-1904), probablement peint avant que Sickert ne soit à Venise. Sickert sait que ce changement met sa position en danger et risque de lui coûter, c'est pourquoi il demande à Jacques-Emile Blanche d'envoyer du monde à la galerie Bernheim-Jeune et de dire qu'il préfère les personnages aux paysages<sup>108</sup>. En effet, les critiques précédentes montrent à quel point l'avis de connaisseur de Blanche était perçu comme fiable par le monde artistique parisien, et Sickert sait pouvoir

---

<sup>103</sup> En effet, Adolphe Tavernier a écrit des articles pour *Gil Blas* et connaissait bien Sickert, ayant participé à l'achat de certaines de ses œuvres avec la galerie Bernheim-Jeune.

<sup>104</sup> A. T., « Les Arts et la Curiosité », *Gil Blas*, 21 février 1903, 25<sup>e</sup> année, n°8599, p. 3.

<sup>105</sup> *Id.*

<sup>106</sup> W. Baron, *op. cit.*, 1973, p. 79.

<sup>107</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 50. Aujourd'hui dans la collection privée du marchand d'art, Ivor Braka. Il n'a pas été exposé en France.

<sup>108</sup> *Id.*

compter sur son soutien. De plus, Sickert arrive bien après les peintres comme Manet qui, avec *Olympia*, avait choqué le public, et donné naissance à cet art moderne dont l'artiste anglais vantait les mérites auprès de ses contemporains. Ce n'étaient donc pas tant les nus qui pouvaient surprendre, que leur exécution, avec une disposition plane et rectangulaire<sup>109</sup>. Il allait même jusqu'à mettre ces modèles dans des positions extrêmement inconfortables dans le but de préserver un effet plat et parallèle<sup>110</sup>. Le corps du modèle ne devait pas interférer dans la composition du décor, mais devait plutôt venir s'y insérer comme s'il en faisait partie.

Si Sickert commence l'exploration des nus dès 1902 à Dieppe, c'est véritablement entre 1903 et 1904, à Venise, qu'il développe ce thème. Il écrit d'ailleurs à Jacques-Emile Blanche pour lui expliquer qu'il fait ce choix de peindre des figures, souvent nues, en intérieur, à cause de l'hiver<sup>111</sup>, le temps n'étant pas idéal pour la peinture de paysages. L'artiste choisit comme arrière-plan des chambres meublées modestes dans un quartier populaire<sup>112</sup>, et fait poser deux prostituées, la Carolina et la Giuseppina, qu'il nomme dans ses titres de tableaux. N'ayant pas été exposé au Salon d'Automne de 1904<sup>113</sup>, et l'exposition à la galerie Bernheim-Jeune rassemblant surtout des peintures de paysages, il faut attendre le Salon d'Automne de 1905 avant de voir un critique évoquer ces tableaux, car c'est véritablement à ce moment que Sickert se lance en tant que peintre de nus féminins. C'est Louis Vauxcelles qui les évoque le premier dans son compte-rendu pour *Gil Blas*, en disant la chose suivante : « M. Sickert est l'homme des harmonies vineuses et noirâtres, des nus jetés sur un lit, le soir, quand les rideaux interceptent toute lumière ». Ces tableaux lui font penser à Edgar Allan Poe, par leurs « dégradations de tonalités cadavériques<sup>114</sup> » et par les figures ayant des « teints plombés ». Ce sont d'ailleurs ces nus qui ont véritablement attirés l'attention de Vauxcelles sur Sickert. Gustave Geffroy écrit que « M. Sickert discerne les formes qui se meurent dans les chambres obscures de Londres<sup>115</sup> », bien que ce soit là le seul commentaire que le critique ait vraisemblablement fait sur l'œuvre du peintre anglais. Tandis que J.-C. Holl, de son côté,

---

<sup>109</sup> Peut-être est-ce là la raison pour laquelle Sickert écrit à Blanche : « I am, perhaps, only a *rectangular* painter ! ». Dans son livre, Blanche explique qu'il comprend mal ici le sens de rectangulaire, se demandant si c'est un jeu de mots de la part du peintre. J.-É. Blanche, *La pêche aux souvenirs*, Paris, Flammarion, 1949, p. 213.

<sup>110</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1949, p. 51.

<sup>111</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 50.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>113</sup> J.-É. Blanche, « Notes sur le Salon d'Automne », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> décembre 1904, 15<sup>e</sup> année, n°180, p. 127. Jacques-Émile Blanche prend la défense du peintre dans le *Mercure de France* en décembre 1904, en indiquant que Bernheim-Jeune vont regretter de ne pas l'avoir inclus dans le Salon. Il dit qu'il « fut, sans contredit, de toute sa génération, le plus comblé par la nature, des dons qui font le peintre » et que, pendant ce temps-là, il crée chaque jour à Venise « sans qu'on y prenne garde, de délicats petits bijoux ».

<sup>114</sup> L. Vauxcelles, « Le Salon d'Automne » *Gil Blas supplément*, 17 octobre 1905, 27<sup>e</sup> année, n°9500, p. 2.

<sup>115</sup> G. Geffroy, « Le Salon d'Automne », *Le Journal*, 22 octobre 1905, 14<sup>e</sup> année, n°4770, p. 5.

écrit que « M. Sickert cherche évidemment sa voie et, dans ces notations subtiles de types, évoque tout un exotisme bizarre<sup>116</sup> ». L'exotisme bizarre désignant probablement les deux figures de prostituées, correspondant à l'image typique de la femme vénitienne à l'époque de Sickert : une femme aux cheveux sombres et avec une morale dégradée<sup>117</sup>. Dans son compte-rendu du Salon d'Automne de 1906, Vauxcelles évoque Sickert en ces termes :

« M. Sickert a fixé avec une perspicacité aiguë, le personnel des music-hall de Bedford, fillasses hébétées, blafards ménestrels glabres et sordides pauvresses qui déambulent dans les ruelles de White Chapel, abruties de gin. C'est le poème nocturne de la misère et de la prostitution londoniennes.<sup>118</sup> »

Etrangement, il ne parle pas véritablement de Venise, mais de la prostitution londonienne peinte par Sickert, alors que les prostituées qui posaient pour l'artiste en 1904 sont bien présentes dans certaines peintures, comme *Caquetoeres* (1903-1904). Ce qui s'explique sans doute par le retour de Sickert à Londres. J.-C. Holl, dans son compte-rendu de ce même Salon, parle d'un « lieu de d'ébauches[sic]<sup>119</sup> », avec de nombreuses études de femmes nues, parmi lesquelles celles de Sickert qui sont qualifiées comme des « tentatives heureuses d'attitudes ». Pour son exposition personnelle chez Bernheim-Jeune en 1907, Vauxcelles compare Sickert à Degas, Toulouse-Lautrec et Rouault, mais en les prenant comme autant de contre-exemples. En effet, il indique que Sickert ne représente pas ces filles de façon caricaturale, comme pourraient le faire ces artistes, et ne porte pas non plus de jugement moral sur elles. Il replace l'œuvre de Sickert dans la traditionnelle représentation de la prostituée<sup>120</sup>, créée par Manet avec *Olympia*, étant donné qu'il représente des femmes nues dans un décor moderne. Les nus agissent comme un poison qui charme les critiques, comme le prouve Robert de Tanlis, en 1907 :

« Toutes ces scènes, toutes ces nudités prostrées sur des étoffes aux tons gorgés de poison, s'étalent, ces paysages et ces vues de Paris, d'Italie ou de Londres s'érigent en une atmosphère fuligineuse qui frissonne d'angoisse et semble lourde d'un fatidique spleen<sup>121</sup>. »

Ces figures dans des intérieurs sombres ne plaisent pas à l'ensemble du milieu artistique parisien, étant donné que Vauxcelles indique que les membres « du Volney ou de l'Epatant »

---

<sup>116</sup> J.-C. Holl, *Les cahiers d'art et de littérature*. 3, *Le Salon d'Automne*, Paris, [s.n.], 1905, p. 87.

<sup>117</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 44. A l'époque de Sickert, Venise est considérée comme un lieu de dégradation morale, que Ruskin met en parallèle avec la dégradation de la ville elle-même.

<sup>118</sup> L. Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas supplément*, 05 octobre 1906, 27<sup>e</sup> année, n°9847, p. 2.

<sup>119</sup> J.-C. Holl, *Le Salon d'Automne 1906*, Paris, [s.n.], 1906, p. 90. C'est ainsi que J.-C. Holl le formule.

<sup>120</sup> A. Gruetzner Robins et R. Thomson, *op. cit.*, p. 178.

<sup>121</sup> *Id.*

prenaient en pitié les œuvres de Sickert. Il a même été qualifié de « charbonnier pornographique » par l'un des deux<sup>122</sup>. François Monod, en avril 1908, estime que :

« M. Sickert, dans ses moindres morceaux est un coloriste des plus singuliers avec ses tons persillés de matière en putréfaction, piqués sur fonds gris de boue<sup>123</sup>. »

Cela ne permet pas vraiment de savoir si Monod apprécie ou non ces coloris, mais peut-être Sickert fait-il partie des artistes dont les études et essais sont « souvent curieux et originaux ». En revanche, un article du même auteur, paru en juillet 1909 dans *Art et décoration*, précise sa position sur cette peinture de nus. Si le critique semble admirer grandement la production de paysages de Sickert, avec sa palette qui « est une pauvre aux oripeaux flétris », mais « exquise dans les tons souillés », il rejette ces nus qu'il dit « touchés par la contagion des Indépendants », sur lesquels il ajoute :

« Le lâchez-tout incohérent et sauvage de sa nouvelle manière n'est pas pour compenser la grossièreté des sujets où il se plaît, et pour réparer au moins par le prix du métier l'ignoble monotonie de ses déshabillés de *Putane Veneziane*<sup>124</sup> et de bayadères de Bloosmbury. M. Sickert s'est égaré, qu'il se reprenne<sup>125</sup>. »

Pourtant, l'approche avec laquelle il traite ses modèles doit effacer toute grossièreté et toutes insinuations sexuelles, rien n'est fait pour rendre ces femmes attirantes. Il les choisit de sorte à faire mentir les critères de beauté de l'époque, il prend des femmes dans la fleur de l'âge, marquées par la vie, plutôt que les jeunes et jolies femmes sans défaut, idéalisées, prônées par la Royal Academy. Il va même jusqu'à déformer leurs imperfections physiques, pour les rendre plus grotesques aux yeux du public<sup>126</sup>. Sickert s'intéresse à tout ce qui s'éloigne de la perfection classique, et la déformation caractérise la représentation du corps dans ses nus<sup>127</sup>. Blanche explique cela dans *La pêche aux souvenirs*, en disant que « son souverain mépris refuse intelligence, talent, beauté au sexe faible ; lui, l'homme à femmes, il les choisit sans beauté – laides selon le monde<sup>128</sup>. » Il cherche toutefois à conserver une certaine franchise dans ces

---

<sup>122</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 12 janvier 1907

<sup>123</sup> F. Monod, « Le Salon des Indépendants », *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne supplément*, avril 1908, tome 23, p. 2.

<sup>124</sup> F. Monod inclus ainsi la peinture et le pastel du même titre.

<sup>125</sup> F. Monod, « Un peintre anglais : M. Walter Sickert », *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne supplément*, juillet 1909, tome 26, p. 3.

<sup>126</sup> W. Sickert, *op. cit.*, p. 34.

<sup>127</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2021, p. 252.

<sup>128</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1949, p. 215.

représentations, avec un traitement rapide et une économie de moyens<sup>129</sup>. Cependant, comme le souligne David Peters Corbett, Sickert cherche tellement à rester dans son rôle d'observateur, qu'il ne peut être parfaitement impartial, car il est pris dans l'action se déroulant en face de lui<sup>130</sup>. De plus, loin d'être un égarement, c'est à l'époque où Sickert expérimente avec les nus, entre 1903 et 1904, qu'il trouve le motif dont il se sert quelques années plus tard dans la série des Camden Town Murder, et pour lequel il est le plus connu, encore aujourd'hui<sup>131</sup>. Ce nouveau motif fait donc perdre des soutiens à Sickert, comme François Monod, mais lui en fait également gagner, avec par exemple Louis Vauxcelles.

Après 1905, Sickert retourne s'établir à Londres, incité par le jeune Spencer Frederick Gore (1878-1914) qui évoque une renaissance de la peinture anglaise imminente, à côté de laquelle il ne peut passer. Auprès de Gore, sa palette va connaître un léger éclaircissement, et son intérêt va se porter encore davantage sur les effets de lumière sur les corps, les « objets animés », et le reste, les « objets inanimés »<sup>132</sup>. Malgré ce départ pour l'Angleterre, il continue d'exposer dans les Salons parisiens et à passer du temps en France, à Paris et à Dieppe. La production londonienne après 1905 est, selon les mots de Wendy Baron, presque impossible à séparer de sa production française entre 1904 et 1905, et se compose principalement de nus<sup>133</sup>. Entre 1905 et 1909, Sickert pratique le pastel selon une approche particulière, dessinant au crayon et à l'encre pour colorer ensuite le tout avec des craies. Cette alternative à la peinture à l'huile, lui permet de travailler plus rapidement et de façon fluide. C'est pour lui une production aussi importante que la peinture, en termes de sujets, d'échelle et de finitions. Cette pratique a sans doute été inspirée par celle de Degas, mais n'a en aucun cas été influencée par elle. Quatre pastels ont été exposés au Salon d'Automne de 1905 : *Arrangement en écaïl* (perdu), *Cocotte de Soho*<sup>134</sup> (1905), *Le lit de fer*<sup>135</sup> (1905) et *Popolana Veneziana*<sup>136</sup> (1905). Il en a exposé quatre autres chez Bernheim-Jeune, aux expositions personnelles de 1907 et 1909 : *Réveil*<sup>137</sup> (v. 1905-1906), *Le miroir carré*<sup>138</sup> (1905), *Le grand lit* (non tracé) et *La coiffure*<sup>139</sup> (1905-1906)<sup>140</sup>. Aucune mention n'est faite de ces pastels dans les critiques publiées dans les journaux, en-

---

<sup>129</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 53.

<sup>130</sup> D. Peters Corbett, *op. cit.*, p. 29.

<sup>131</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 53.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>134</sup> Pastel sur planche, 62x50 cm. Collection particulière.

<sup>135</sup> Pastel sur papier chamois, 33x50.1 cm.

<sup>136</sup> Pastel sur planche, 66x54 cm, n°6389. Actuellement conservé à la National Gallery of Canada, à Ottawa.

<sup>137</sup> *Early morning : Réveil*, pastel sur papier, 45.8x56 cm. Collection particulière.

<sup>138</sup> Pastel sur papier sur planche, 54x71.1 cm.

<sup>139</sup> *Nude stretching : La coiffure*, pastel sur papier, 69.5x54 cm. Collection particulière.

<sup>140</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 56.

dehors de François Monod qui n'y fait référence que de façon implicite dans sa critique de 1909. Le nu féminin est pour lui un véhicule pour des techniques plus modernistes<sup>141</sup>, et ainsi, vers 1906, Sickert présente deux styles direct et expressif différents. Le premier peut être perçu dans *Le lit de Cuivre*<sup>142</sup> (v. 1906). Cette peinture, bien que semblant avoir été réalisée assez rapidement, a en réalité fait l'objet d'une planification minutieuse dans la distribution des tons<sup>143</sup>. Le second aussi descriptif que le précédent, mais exécuté avec une économie dans le traitement et l'exécution, c'est-à-dire assez rapidement, se retrouve dans des tableaux tel que *La Hollandaise*<sup>144</sup> (1906), représentant une femme dont le visage, comme mangé par une tache noire, n'est pas reconnaissable. L'intérêt pictural de ce tableau réside avant tout dans le contexte faisant appel à l'imagination du spectateur<sup>145</sup>. Delphine Lévy met ces nus en parallèle avec les avant-gardes françaises et allemandes, dans lesquelles les nus féminins sont passifs, sans séduction facile et l'objet du regard masculin<sup>146</sup>. Le raccourci dramatique par lequel son corps est représenté préfigure la série des Camden Town réalisée entre 1907 et 1909<sup>147</sup>.

Le 12 septembre 1907 a lieu le meurtre d'Emily Dimmock, une jeune prostituée, dans le quartier industriel de Camden Town, à Londres. La jeune femme aurait été tuée par un amant jaloux. Sickert fasciné par les criminels<sup>148</sup>, et notamment par le personnage de Jack l'Eventreur<sup>149</sup>, va s'inspirer des événements et des articles publiés dans la presse britannique pour une série de tableaux à l'atmosphère plus qu'ambiguë<sup>150</sup>. Ce qui change par rapport aux nus féminins précédents, c'est l'apparition d'un personnage masculin habillé dans la scène, et c'est la présence de ce dernier qui fait basculer le tableau dans une dimension inquiétante. Son but est d'attirer l'attention du public, mais cela représente également une prise de risque énorme pour le peintre qui pourrait y perdre au niveau du marché de l'art<sup>151</sup>. Cependant, cela vaut sans

<sup>141</sup> A. Gruetzner Robins et R. Thomson, *op. cit.*, p. 157

<sup>142</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 311. Huile sur toile, 40.8x56 cm. Cette huile sur toile a probablement été exposée chez Bernheim-Jeune, aux expositions de 1907 et 1909. Elle fait aujourd'hui partie d'une collection particulière. Cependant, il est également probable que la toile exposée soit en réalité *Le Lit* (v. 1906), 39.4x49.5 cm. Cette huile sur toile présente le même sujet et la même exécution, d'un point de vue légèrement plus en hauteur. Elle est aujourd'hui conservée au Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery, à Exeter.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>144</sup> *La Hollandaise*, huile sur toile, 50.8x40.6cm (1906), Londres, Tate Museum, T03548.

<sup>145</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 79.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>147</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 57.

<sup>148</sup> Cela contribue à la construction de la légende autour du peintre, en plus de son comportement souvent excentrique et imprévisible.

<sup>149</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 309. Il réalise même un tableau en 1905 qu'il intitule *Jack the Ripper's Bedroom*, huile sur toile de 50.8x40.6 cm. Il y représente l'intérieur du 6 Mornington Crescent dans lequel, selon la propriétaire, l'un des locataires précédents aurait pu être Jack l'Eventreur. Elle lui aurait même donné le nom de cet homme que Sickert aurait écrit dans un livre. Livre prêté par la suite à Albert Rutherston qui l'a perdu.

<sup>150</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 86.

<sup>151</sup> *Id.*

doute plus pour le milieu artistique britannique, car si l'on se fie aux critiques françaises, ce contexte de meurtre sordide n'était pas forcément connu en France. Sickert expose trois tableaux de cette série à Paris en 1909, tous les trois sous le titre de *L'Affaire de Camden Town*<sup>152</sup>. L'un est exposé au Salon des Indépendants et qualifié de « sombre joyau » par Vauxcelles, qui signale également les deux autres tableaux exposés au Salon d'Automne, dignes de Sickert<sup>153</sup>. Le fait que le lien n'ait pas été fait avec l'affaire de meurtre repose également sur les figures évoquées par l'artiste. En effet, les femmes, bien que représentées nues, et donc en position de vulnérabilité par rapport aux hommes habillés, sont bien vivantes<sup>154</sup>, ce qui ne facilite pas l'analyse des scènes. Sans doute que Félix Fénéon (1861-1944), critique anarchiste et gérant de la galerie Bernheim-Jeune, n'avait pas non plus fait ce lien au moment de choisir une œuvre pour Paul Signac (1863-1935), qui connaissait et admirait Sickert. Signac lui avait demandé « de lui acheter le Sickert de son choix, même s'il était un peu obscène<sup>155</sup> ». Fénéon et Signac admiraient sans doute les nus du peintre pour la pose choquante des figures féminines nues, dont la jambe repliée expose le pubis au regard, et la présence inquiétante de l'homme habillé, autant d'éléments allant à l'encontre des attentes bourgeoises autour d'une peinture de nu<sup>156</sup>. Ce thème est aussi pour lui l'occasion d'explorer les tensions psychologiques entre les deux figures, en jouant notamment sur la lumière, laissant l'homme dans l'ombre tandis que la lumière met l'accent sur la femme<sup>157</sup>.

Ce sens du drame psychologique et cet intérêt pour la figure humaine en tant que forme expressive, Sickert les tient sans doute du dessinateur Charles Keene (1823-1891), pour qui il avait une admiration sans borne et qu'il considérait comme l'un des meilleurs dessinateurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Il utilisait de la même façon les intérieurs pour suggérer la classe sociale et le caractère de ses figures, et pour raconter une histoire<sup>158</sup>. *L'Affaire de Camden Town* (1909) exposé au Salon des Indépendants est sans doute le plus connu de la série<sup>159</sup>. Celui-ci ne possède

---

<sup>152</sup> *The Camden Town Murder* (selon son titre actuel), v. 1907-1908, huile sur toile, 64.5x61 cm, est actuellement conservé dans une collection particulière. Il fut exposé sous le n°1582 ou 1583 au Salon d'Automne de 1909. *'What shall we do for the Rent ?'*, v. 1907-1908, huile sur toile, 48.2x38.1 cm, est actuellement conservé au Kirkcaldy Museum and Art Gallery. Il fut exposé sous le n°1582 ou 1583 dans le même Salon. *L'Affaire de Camden Town*, 1909, huile sur toile, 61x40.6 cm, est actuellement conservé dans une collection particulière. Il fut exposé au Salon des Indépendants.

<sup>153</sup> A. Gruetzner-Robins et R. Shone, *op. cit.*, p. 176.

<sup>154</sup> *Id.*

<sup>155</sup> *Id.* Sickert lui avait même envoyé une étude réalisée pour le tableau en remerciement, avec l'inscription « A Signac ».

<sup>156</sup> *Id.*

<sup>157</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 74.

<sup>158</sup> W. Sickert, *op. cit.*, p. 14. Tout comme lui, Sickert dessinait sur tous les supports : des petits morceaux de papier, des carnets peu coûteux, voire des cartes postales. A. Gruetzner-Robins précise cependant qu'aucune analyse de l'influence que les œuvres de Keene auraient pu avoir sur Sickert n'a encore été réalisée.

<sup>159</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 75.

pas de titre alternatif, la plupart des tableaux ayant subi un changement, ou un ajout, de titre afin d'accroître l'atmosphère ambiguë des scènes. Contrairement à « *What shall we do about the Rent ?* »<sup>160</sup>, où le traitement et le positionnement des figures confèrent plutôt une atmosphère de désespoir, ici le doute n'est pas laissé au spectateur quant à la violence interne à la scène. La femme a un mouvement de retrait par rapport à l'homme, elle s'en détourne, comme si elle avait peur, tandis que celui-ci la surplombe, les bras croisés et la tête baissée, lui donnant un air plus hostile encore<sup>161</sup>. Il reprend ainsi le genre de la *conversation piece*<sup>162</sup>, mais de manière détournée et tordue. Jean Thomsen, dans *Le Petit Journal*, parle de Sickert comme d'un « coloriste original et puissant à l'imagination tourmentée<sup>163</sup> », ce qui correspond aussi bien aux couleurs qu'aux sujets. Cette production, dans le milieu artistique parisien, ne dérange pas, au contraire, ses choix de sujets fascinent les critiques comme Fénéon. Ce dernier n'hésitait sans doute pas à exposer Sickert chez Bernheim-Jeune dès qu'il le pouvait<sup>164</sup>. Dans un autre registre de peintures traduisant également la psychologie de ses modèles, Sickert a réalisé trois portraits différents de la mère supposée de La Giuseppina, intitulé *Mamma Mia Poveretta*<sup>165</sup>, entre 1903 et 1904. L'artiste dépeint ici la vieillesse dans tout ce qu'elle a de plus terrible. Ce n'est pas une vieillesse idéalisée, elle montre la vieille femme dans sa fragilité, cette dernière étant soulignée par le titre. En effet, *poveretta* était le surnom que La Giuseppina donnait à sa mère lorsqu'elle s'adressait à elle, cela signifie « pauvre chose<sup>166</sup> », dans le sens d'une personne fragile et sans doute malade. Cela fait d'elle un objet de pitié, mais également un sujet de réflexion sur la vie de manière plus générale<sup>167</sup>.

En 1906, Sickert renoue avec son amour de jeunesse, la peinture de music-hall, qu'il avait principalement pratiqué dans les années 1890. Ce qui l'attirait le plus dans ce motif, lorsqu'il était en Angleterre, c'était avant tout le côté transgressif du music-hall, souvent considéré comme un lieu de débauche, propice à la prostitution, et fréquenté par un public de mauvais genre, contrairement au théâtre. Il fut le premier peintre britannique à s'y intéresser,

---

<sup>160</sup> W. Sickert, *op. cit.*, p. 40. Ces changements de titre s'appliquent également aux dessins de l'artiste, pour lui, ils constituaient une certaine forme de narration.

<sup>161</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 75.

<sup>162</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 69.

<sup>163</sup> J. Thomsen, « Le Salon des Indépendants », *Le Petit Journal*, 29 mars 1909, 47<sup>e</sup> année, n°16894, p. 2.

<sup>164</sup> A. Gruetzner-Robins et R. Thomson, *op. cit.*, p. 178. Fénéon l'inclut même en mai 1910 dans une exposition de nus à la galerie Bernheim-Jeune.

<sup>165</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 289-290. Également appelé *Mamma mia*, *Poaretta* et *Mamma mie*, *poäreta*. La version exposée chez Bernheim-Jeune est sans doute l'huile sur toile de 46x38.1 cm, aujourd'hui conservée à la Manchester Art Gallery, depuis 1911.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>167</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 30.

ajoutant à cela sa propre passion pour la scène<sup>168</sup> et le théâtre shakespearien. De plus, comme il n'y avait pas de précédents avec l'œuvre de Whistler<sup>169</sup>, c'était aussi une manière pour lui de s'émanciper de l'influence de son maître.

Ce qui l'attire également, c'est la possibilité d'étudier et de représenter un public populaire, composé d'individus perdant leur conscience, bien qu'il détestât les comportements moutonniers<sup>170</sup>. Tout comme pour les nus, il interroge la position du spectateur en tant que voyeur<sup>171</sup>, depuis un siège ou vu dans un miroir. En France, ce type de représentation connaît un bon accueil, notamment grâce à des artistes comme Degas, Toulouse-Lautrec (1864-1901) et Manet, avec *Un bar aux Folies-Bergères*<sup>172</sup> (1882) par exemple, qui représentent les cabarets et café-concert de Paris, bien que ce genre d'établissement soit assez éloigné de la réputation des music-hall londoniens<sup>173</sup>. Sickert nourrit d'ailleurs une certaine rivalité avec Toulouse-Lautrec, dont il n'apprécie que peu les œuvres tout en respectant l'artiste, autour de l'héritage artistique de Degas. Avant l'automne 1906, Sickert n'avait encore jamais représenté les cafés-concerts français, tandis que Toulouse-Lautrec avait déjà représenté ce type de lieux dans les années 1880 et 1890, focalisant plutôt son attention sur les artistes au milieu de la foule. La différence entre les deux artistes dans la représentation de ces foules tient principalement à la différence de classe de ces publics. Sickert représente essentiellement un public populaire, tandis que Toulouse-Lautrec représente un public plus huppé, cible de ses affiches, avec par exemple *Au Moulin-Rouge, le départ du quadrille*<sup>174</sup>. Dans sa critique de 1906, Vauxcelles évoque la « perspicacité aiguë » avec laquelle Sickert fixe « le personnel des music-halls de Bedford »<sup>175</sup>. Léonce Bénédicté fait l'acquisition d'un tableau représentant le vieux music-hall de Bedford, Camden Town<sup>176</sup>, pour le musée du Luxembourg, dès mars 1905, et ce, avant que le Salon des Indépendants n'ouvre ses portes le 24 mars de la même année. Jean Mitron en parle comme d'une « curieuse toile » dans l'encart qu'il rédige pour *La Petite République*<sup>177</sup>.

---

<sup>168</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 16. Avant de se consacrer à la peinture, Sickert avait entamé une carrière d'acteur, gardant tout au long de sa vie le goût pour la mise en scène dans sa peinture et pour sa propre personne, ainsi qu'une perception aiguë du public. Il avait pris le pseudonyme de Mr. Nemo, soulignant également par-là les troubles identitaires dont il souffrait.

<sup>169</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 22.

<sup>170</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 27.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>172</sup> Huile sur toile, 96x130 cm. Conservé au Courtauld Institute, à Londres.

<sup>173</sup> W. Baron et R. Shone, *op. cit.*, p. 13.

<sup>174</sup> A. Roquebert, *Toulouse-Lautrec*, Paris, Éditions Citadelle & Mazenod, 2019, p. 120.

<sup>175</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 05 octobre 1906

<sup>176</sup> Ce tableau ne figure pas dans la base de données du musée d'Orsay. Un tel achat laissait pourtant présager, par la suite, une exposition du tableau au Louvre.

<sup>177</sup> J. Mitron, « Les lettres et les arts », *La Petite République*, 11 mars 1905, 30<sup>e</sup> année, n°10558, p. 1.

### 3) Les œuvres dans les Salons

Les Salons parisiens sont l'assurance pour les artistes d'être au minimum vus, si ce n'est regardés, par un public se comptant souvent par dizaine de milliers<sup>178</sup>. Pour les artistes britanniques, exposer à Paris entre 1815 et 1855, était le signe qu'ils étaient à la mode dans les milieux mondains<sup>179</sup>. Après 1855, avec l'apparition des artistes préraphaélites à l'exposition universelle des Beaux-Arts, l'intérêt populaire envers cette production britannique retombe, et se limite désormais à des cercles restreints<sup>180</sup>. Sickert va en bénéficier, à une époque où l'art britannique connaît un repli sur lui-même<sup>181</sup>. Comme pour ses expositions personnelles dans les galeries Durand-Ruel et Bernheim-Jeune, c'est grâce à Jacques-Émile Blanche que Sickert va pouvoir exposer dans les Salons, et va même devenir sociétaire du Salon d'Automne en 1907 grâce à son appui. Il expose ainsi à la Société Nationale des Beaux-Arts, au Salon d'Automne, au Salon des Artistes Indépendants<sup>182</sup>, et à la galerie Durand-Ruel avec la Société nouvelle des peintres et sculpteurs. Son premier Salon est celui des Beaux-Arts, en avril 1902<sup>183</sup>, où il expose quatre tableaux, dont deux appartenant à Jacques-Émile Blanche.

C'est à ce moment-là qu'Édouard Sarradin (1869-1957), critique d'art et conservateur des musées nationaux, parle de « Walter Sickert, un nouveau venu, coloriste très délicat » et signale deux de ses œuvres : *San Marco de Venise* et la *Chanteuse de Bedford*<sup>184</sup>. Cependant, on ne peut savoir lequel des deux tableaux représentant San Marco est évoqué par le critique, puisque Sickert expose à la fois *San Marco – Venise (Matin)* et *San Marco – Venise (après-midi)*, respectivement sous les numéros 1062 et 1063. De ces mêmes vues, Martial Teneo écrit dans *Le Monde Artiste* qu'on ne « saurait être indifférent », sans mentionner les peintures de music-hall<sup>185</sup>. Les deux tableaux de music-hall sont *The Bedford music-hall* et *La chanteuse de Bedford*. En 1903, Sickert est invité à exposer avec la Société nouvelle des peintres et sculpteurs. Adolphe Tavernier écrit à son propos dans *Gil Blas* :

---

<sup>178</sup> B. Crespon-Halotier, *op. cit.*, p. 11.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>181</sup> Ce repli dure jusqu'en 1910-1911, années durant lesquelles Roger Fry organise deux expositions sur le postimpressionnisme. *Ibid.*, p. 18.

<sup>182</sup> Fondé en 1884. B. Crespon-Halotier, *op. cit.*, p. 38.

<sup>183</sup> Le XII<sup>e</sup> Salon de la Société. *Id.*

<sup>184</sup> Édouard Sarradin, « Le tour du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 avril 1902, 114<sup>e</sup> année, n°108, p. 2.

<sup>185</sup> Martial Teneo, « Les Salons de 1902, La Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Monde Artiste*, 6 juillet 1902, 42<sup>e</sup> année, n°27, p. 421.

« Mais la surprise et la joie de cette Exposition c'est le panneau d'une quinzaine de toiles de dimensions modestes, signées Walter Sickert, un peintre anglais d'infiniment de talent<sup>186</sup>. »

Il y expose des vues de Dieppe, de Venise, des rues et des music-hall de Londres, avec lesquelles il a, selon Tavernier, « conquis désormais ses grandes lettres de naturalisation à Paris, par son talent de l'essence la plus rare », ce qu'avaient déjà vu Jacque-Emile Blanche et Paul Robert. Jules Rais se contente de dire au sujet des quinze œuvres exposées que « Venise, pour M. Sickert, tremble comme une feuille morte<sup>187</sup> », reprenant ainsi implicitement l'idée des ciels gris et lourds de pluie d'une Venise à l'atmosphère hivernale et triste. Au Salon des Beaux-Arts de la même année, il expose *Le palais des Doges*, qui a failli être exposé au Musée du Luxembourg<sup>188</sup>. Enfin, cette même année 1903, Sickert expose au Salon des Artistes Indépendants, avec cinq œuvres, dont quatre appartenant à M. Frédérick Fairbanks<sup>189</sup>. Parmi celles-ci, le *Bain de Mer*<sup>190</sup> (1902), sous le numéro 2235, un tableau dans lequel l'impression de profondeur est factice et ne repose que sur la répétition des figures de nageurs en costumes de bain à rayures, typiques de Dieppe. Le tableau représentant *Le grand Duquesne*<sup>191</sup> (1902), exposé sous le numéro 2233, reprend la composition, en doublant les dimensions, du tableau *Le grand Duquesne* peint vers 1899<sup>192</sup>. La statue de l'amiral Duquesne se trouve sur la Place Nationale de Dieppe et a été surnommée « le grand Duquesne » par les habitants, elle représentait donc un motif parfait pour le restaurant de l'hôtel. Le troisième intitulé *Dieppe*<sup>193</sup> (1902), sous le numéro 2232, reprend la composition de *La rue Notre Dame and the Quai Duquesne*<sup>194</sup>, peint vers 1899, avec une palette qui semble cependant légèrement éclaircie. Le dernier appartenant à Fairbanks est *Saint Jacques*<sup>195</sup> (1902), sous le numéro 2234, sa composition est tirée des versions précédentes de ce sujet, comme *The Façade of St Jacques*<sup>196</sup>,

---

<sup>186</sup> A. T., « Les Arts et la Curiosité », *Gil Blas*, 21 février 1903, 25<sup>e</sup> année, n°8599, p. 3.

<sup>187</sup> Jules Rais, « Quatrième exposition de la Société Nouvelle de Peintres et de Sculpteurs », *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne, supplément*, mars 1903, tome XIII, p. 3.

<sup>188</sup> Voir p. 12.

<sup>189</sup> Les grands formats peints par Sickert et rachetés à M. Mantren.

<sup>190</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 254. Ou *Bathers, Dieppe*, huile sur toile, 131.5x104.6 cm, n°WAG 2262. Conservé à la Walker Art Gallery, à Liverpool, depuis 1935. Aucune étude ayant pu être réalisée pour cette peinture n'a été découverte.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 236. Huile sur toile, 130.8x101 cm, n°1935.159. Conservé à la Manchester Art Gallery depuis 1935.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 235. Huile sur toile, 55.9x45.7 cm. Probablement conservé dans une collection particulière aujourd'hui.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 238. Huile sur toile, 132x105.7 cm, n°4809. Conservé à la National Gallery of Canada, à Ottawa, dans la Massey Collection of English painting, depuis 1946.

<sup>194</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 236. Huile sur toile, 55.9x46.4 cm, n°WA2001.33. Conservé à l'Ashmolean Museum, à Oxford, depuis 2001.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 241. Huile sur toile, 130.8x101 cm. Conservé dans une collection particulière.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 239. Huile sur toile, 55.9x48.2 cm, n°O.1970.1. Conservé à la Whitworth Art Gallery, à l'Université de Manchester, depuis 1970.

peint vers 1899-1900, mais dans cette version, Sickert met l'accent sur la rosace située dans la partie supérieure de la façade. Le dernier tableau exposé dans ce Salon est *The Pork Pie Hat*<sup>197</sup> (1898), sous le numéro 2231, un portrait à taille réelle de l'actrice Hilda Spong, que R. M. mentionne l'année suivante :

« Vous souvient-il d'un grand portrait de femme en robe rose qui figura à un des derniers Salons indépendants et qui détonnait à la fois par les fières allures du dispositif et le rare agrément des colorations<sup>198</sup>. »

Avec ces dimensions, Sickert prend des risques qui ne se révèlent pas payants. Il ne parvient pas à vendre ce tableau avant 1911, année où son amie Sylvia Gosse lui achète, car l'artiste est à court d'argent. Cela constitue pour lui un mauvais retour critique par rapport à la dose de travail qu'il a dû fournir pour un si grand format. C'est également pour cette raison que la plupart des tableaux vénitiens présentent des dimensions convenant à un salon bourgeois ou un boudoir<sup>199</sup>. Dans une lettre à William Rothenstein, Blanche écrit que Sickert a beaucoup de talent tant qu'il ne se jette pas dans des peintures trop grandes. « Son affaire, c'est de légères esquisses dans de petits panneaux. Il est né pour mettre de jolis tons sur un dessin rapide et nerveux<sup>200</sup>. »

En 1904, Sickert n'est pas exposé par Bernheim-Jeune au Salon d'Automne, ce que Jacques-Émile Blanche fait remarquer dans le compte-rendu du Salon<sup>201</sup>. Cependant, il expose huit portraits d'hommes l'année suivante, au XXI<sup>e</sup> Salon des Indépendants, numérotés de 3762 à 3769. Il y a peu d'informations sur ces portraits, en-dehors de ce qu'en dit Louis Vauxcelles.

« M. Walter Sickert, cher à Forain et à Jacques Blanche, et de qui j'ai admiré des canaux de Venise, construits comme ceux de Canaletto, est aussi portraitiste. Ses têtes d'homme, aux teints plombés, aux yeux verts, atteignent le summum d'expression, en leurs graves harmonies whistlériennes<sup>202</sup>. »

Il est possible de constater qu'ici, Vauxcelles voit encore l'empreinte de Whistler dans les œuvres de Sickert, tandis que deux ans plus tard, l'artiste parvient, selon lui, à la surpasser. Il expose également cette même année huit œuvres au Salon d'Automne, quatre tableaux et quatre

---

<sup>197</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 215. Ou *The Pork Pie Hat. Hilda Spong in 'Trelawny of the Wells'*. Également exposé sous le titre *Portrait d'une actrice dans 'Trelawny of the Wells' Comédie de Pinero*, à l'exposition solo de 1904. Huile sur toile, 213.4x213.4 cm. Conservé à la Johannesburg Art Gallery depuis 1913.

<sup>198</sup> R. M., *op. cit.*

<sup>199</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 53.

<sup>200</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 97.

<sup>201</sup> Voir note de bas de page n°118.

<sup>202</sup> L. Vauxcelles, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 23 mars 1905, 27<sup>e</sup> année, n°9295, p. 1.

pastels, mentionnés précédemment. Le premier tableau est la *Danseuse de Memphis, USA* (v.1905), sous le numéro 1427, représentant une danseuse de profil dont l'identité reste inconnue à ce jour. Les dimensions anglaises de la toile suggèrent qu'il fut réalisé après son retour à Londres, au début de 1905<sup>203</sup>. Le second est *Une tasse de thé* (1905), sous le numéro 1428, dont il existe deux versions différentes, pour lesquelles il est impossible de préciser laquelle fut exposée à ce Salon, ainsi qu'aux expositions de 1907 et 1909 à la galerie Bernheim-Jeune<sup>204</sup>. La tonalité est sombre et le visage du modèle déformé, tout en restant expressif<sup>205</sup>, Sickert construit ce portrait comme ceux de 1896-1898, en définissant les volumes de la tête avec des coups de pinceau en blocs<sup>206</sup>. Deux autres tableaux, *Les mémoires de Casanova* et *Chambre dans Bloomsbury*, y sont exposés respectivement sous les numéros 1429 et 1430, cependant ils ne figurent pas dans le catalogue raisonné de Wendy Baron. Sans doute la trace de ces œuvres a-t-elle été perdue. Concernant les pastels<sup>207</sup>, il a déjà été mentionné que la trace de l'*Arrangement en écaïl*, exposé sous le numéro 1431, fut perdu à un moment donné. Le second, *Popolana Veneziana*<sup>208</sup> (1905), sous le numéro 1432, porte un titre, sans doute, volontairement trompeur. En effet, cela signifie « femme du peuple vénitien », hors l'arrière-plan montre que ce pastel fut réalisé à Londres, dans l'atelier de Sickert situé au 8 Fitzroy Street, loué durant l'été 1905. Le troisième est *Cocotte de Soho*, sous le numéro 1433, dont le motif rappelle *The Large Hat*<sup>209</sup>, réalisé vers 1903-1904, avec une femme portant un chapeau, le visage de profil et la robe ouverte dévoilant sa poitrine<sup>210</sup>. Le dernier pastel, *Le Lit de Fer*, exposé sous le numéro 1434, ressemble énormément au tableau *La Belle Rousse*<sup>211</sup>, peint vers 1905, et représentant une femme nue, allongée sur un lit aligné diagonalement au plan de l'image.

---

<sup>203</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 303. Huile sur toile, 50.8x40.6 cm. Conservé dans une collection particulière.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 307. La première version est une huile sur toile de 50.8x40.6 cm, conservée à l'Auckland Art Gallery, en Nouvelle-Zélande, depuis 1968. La seconde est une huile sur toile de 52x42 cm, conservée à l'Ashmolean Museum, à Oxford, depuis 2001.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>207</sup> Mentionnés p. 18.

<sup>208</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 305. Ce pastel fut connu pendant un temps sous le titre de *Blackmail : Mrs Barrett*, bien que rien ne le justifie, en-dehors d'une vague ressemblance entre les deux modèles.

<sup>209</sup> *Id.*, p. 301. Huile sur toile, 76.2x63.5 cm. Non exposé en France. Conservé dans une collection particulière.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 305. Sickert fut peut-être inspiré par les portraits traditionnels à mi-hauteur de courtisanes de la Renaissance vénitienne.

<sup>211</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 304. Huile sur toile, 43.2x53.3 cm. Non exposé en France. Conservé dans une collection particulière.

Au Salon d'Automne de 1906, Sickert expose dix œuvres au total, numérotées de 1544 à 1553. La première est *Caquetoeres*<sup>212</sup> représentant La Carolina, dont le visage est éclairé, regardant la figure de La Giuseppina à sa gauche, laissée dans l'obscurité. Bien que les deux femmes semblent avoir une conversation intense, il se peut que Sickert ait réalisé le tableau d'après deux sources différentes<sup>213</sup>. Le second est *Noctes Ambrosianae*<sup>214</sup> (1906), un tableau représentant la galerie du Middlesex Music Hall dans Drury Lane, aussi connu sous le nom de Mogul Tavern. Plus que tout dans les sujets de music-hall, c'est le public qui fascine Sickert. Il s'intéresse à la perte de l'individualité et de la conscience des individus dans une foule<sup>215</sup>. Ce phénomène sociologique émergent fait d'ailleurs l'objet de travaux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>216</sup>. Dans le tableau précédemment cité, il représente la fascination collective envers le spectacle, se traduisant par des visages inexpressifs<sup>217</sup>. Pour cela, cette foule est pour lui la même que celle déambulant dans les Salons et appréciant uniquement la peinture académique. C'est aussi pour cela que Sickert, qui déteste les comportements moutonniers, cultive une singularité dans tous les aspects de sa vie et de son œuvre<sup>218</sup>. Les tableaux de *Bloomsbury* et de *The New Bedford Music-Hall Camden Town*, ayant tous deux appartenus à Jacques-Emile Blanche<sup>219</sup> ne figurent pas non plus dans le catalogue raisonné. *La Inez*<sup>220</sup> (1903-1904) représente Inez, une jeune modèle vénitienne de Sickert, reconnaissable à la masse de ses cheveux surmontée par un chignon et à ses grands yeux en soucoupes<sup>221</sup>. Il y représente la beauté pleine de vie de la jeune femme, ici sans distorsion aucune<sup>222</sup>, contrairement aux nus. Le tableau exposé sous le titre de *Scozzese* est aujourd'hui connu sous celui de *La Carolina in a Tartan Shawl*<sup>223</sup> (1903-1904). Tout y est défini par des contours noirs schématiques et emplis de couleurs de manière grossière<sup>224</sup>. *La Giudita*, ou *La Giudita*, n'est mentionnée que dans les catalogues d'expositions,

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 296. Huile sur toile, 39.4x47 cm. Collection de Nicholas Snowman. Il fut également exposé à l'exposition de 1907 chez Bernheim-Jeune. Selon Wendy Baron, le titre vient probablement de *chiacatore(s)*, signifiant « bavardages ».

<sup>213</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 53.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 330. Huile sur toile, 63.5x76.2 cm, n°NCM 1952-49. Conservé au Castle Museum and Art Gallery, de Nottingham, depuis 1952. Acheté au peintre par Walter Taylor en 1906.

<sup>215</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2021, p. 117.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 117-120.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>219</sup> B. Crespon-Halotier, *op. cit.*, p. 474.

<sup>220</sup> W. Baron, *op. cit.*, p. 291. Huile sur toile, 55x46.5 cm, n°O.1536. Conservé à la Art Gallery of South Australia, à Adelaïde, depuis 1954. Il fut également exposé en 1907 chez Bernheim-Jeune.

<sup>221</sup> *Id.*

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>223</sup> W. Baron, *op. cit.*, p. 53. Huile sur toile, 38.1x45.7 cm. Conservé en collection particulière. Il fut également exposé en 1907 et en 1909 chez Bernheim-Jeune. Dans le catalogue raisonné, son exposition au Salon d'Automne de 1906 n'est pas mentionnée.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 51.

tout comme le *Vieux Bedford, Music-Hall* et *The Old Marylebone, Music-Hall*. L'année suivante, en 1907, Sickert n'expose que deux tableaux au Salon d'Automne, un autoportrait et un nu féminin. Le premier, présenté sous le numéro 1535, est intitulé *L'Homme au Chapeau Melon*<sup>225</sup> (1907), qu'il décrit à Nan Hudson<sup>226</sup> (1869-1957) comme un « punching-ball<sup>227</sup> ». En effet, le peintre est particulièrement impitoyable envers sa propre personne. Ce titre fait référence à sa carrière d'acteur, lorsqu'il était jeune, où, lorsqu'il voulait faire bonne impression, il portait un chapeau melon. Le second titre, donné par l'artiste en 1928, *Self-Portrait. Juvenile Lead* montre toute l'ironie de l'artiste envers lui-même, alors qu'il peint cet autoportrait à l'âge de 47 ans<sup>228</sup>. Le second tableau, sous le numéro 1536, est simplement intitulé *Nu*<sup>229</sup> (1907) lors du Salon, mais est plus tard exposé chez Bernheim-Jeune, en 1909, sous le titre de *Petit Matin*. Ce tableau est décrit par Sickert à Nan Hudson comme représentant « la femme lourde assise sur le bord du lit<sup>230</sup> ». Il fut réalisé dans son atelier de Mornington Crescent, lieu servant de décor à de nombreux autres nus. Les trois tableaux exposés lors du Salon d'Automne de 1908, deux *Portrait* et un *Nu*, sous les numéros 1884 à 1886, ne sont pas mentionnés dans le catalogue raisonné, n'ayant sans doute pas pu être identifiés à ce jour, par manque de données à leur sujet. Jean-Louis Vaudoyer évoque « l'existence anglaise » représentée par Sickert, « avec deux portraits subtils », ainsi qu'un nu ayant « les qualités les plus personnelles ». Pour lui, « il y a sur ce corps étendu tout le frissonnement léger de l'ombre »<sup>231</sup>.

Au Salon des Artistes Indépendants de 1908, Sickert expose six tableaux, numérotés de 5596 à 1601. Le premier, *Cocotte Belge*, pourrait être celui conservé au Arts Council Collection à Londres, sous le titre *The Belgian Cocotte*, ou une variante de ce motif<sup>232</sup>. Il représente l'une des sœurs Daurmont, que Sickert peint à plusieurs reprises, et appartenait à M. Walter Taylor au moment du Salon. Il y expose également *Portrait d'Aubrey Beardsley*, reprenant probablement le motif d'un portrait un peu plus ancien, *Aubrey Beardsley*<sup>233</sup>, réalisé vers 1893-

<sup>225</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 357-358. Huile sur toile, 51x45.8 cm, n° SOTAG : 1402. Conservé à la Southampton Art Gallery, depuis 1951.

<sup>226</sup> Anna Hope Hudson, de son vrai nom, était une artiste américaine, ayant vécu et travaillé en Angleterre et en France. C'était une grande amie de Sickert.

<sup>227</sup> D. Sutton, *Walter Sickert*, Londres, Michael Joseph, 1976, p. 138.

<sup>228</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 358.

<sup>229</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 360. Huile sur toile, 50.8x40 cm. Sans doute conservé dans une collection particulière.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 360. « the heavy woman sitting on the edge of the bed »

<sup>231</sup> J.-L. Vaudoyer, *op. cit.*, 1908

<sup>232</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 319. Huile sur toile, 50.8x40.6 cm. Il est possible que ce soit un tableau avec le même sujet puisque dans le catalogue raisonné de Wendy Baron, le tableau du Arts Council Collection n'est pas noté comme ayant été exposé en-dehors de l'Angleterre.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 194. Détrempe sur toile, 76.2x31.1cm, n°4655. Conservé à la Tate Gallery de Londres, depuis 1932.

1894, représentant le jeune artiste vers l'âge de 22 ans. Le portrait de la Tate fut réalisé quatre ans avant la mort de Beardsley à l'âge de 25 ans, en 1898, des suites d'une tuberculose. Il y est vu de profil, silhouette longue et émaciée souffrant déjà de la maladie, comme s'éloignant de Sickert. Ce dernier se serait fondé sur un événement particulier pour ce portrait, ayant eu lieu le 16 juillet 1894, à Hampstead Church, lors de l'inauguration du buste de Keats, au moment où Beardsley s'éloigne de la foule. Cet instant fut décrit par MacFall en ces mots :

« Il y avait quelque chose d'étrangement fascinant dans les efforts maladroits ... par la silhouette lâche et maigre si impeccablement vêtue d'un manteau noir coupé et d'un chapeau de soie, qui portait ses gants de chevreau jaune citron dans ses longues mains blanches, ses poignets maigres apparaissant nus au-delà de ses manchettes, son visage pâle et cadavérique sombrement résolu à éviter de tomber sur les monticules embarrassants qui le faisaient trébucher.<sup>234</sup> »

Cette description semble correspondre parfaitement au portrait que Sickert réalise de son jeune ami, légèrement caricatural en accentuant sa longue silhouette. Il s'agit ici sans doute d'une autre œuvre que celle de la Tate, étant donné qu'elle est mentionnée comme ayant été en possession de M. Wright<sup>235</sup>, tandis que le portrait de 1893-1894 appartenait à la mère de Beardsley avant d'être acheté par la Tate<sup>236</sup>. Les quatre tableaux restant sont *Marthe*, et *Débardeur de Soho*, appartenant tous deux au même collectionneur possédant *Cocotte Belge*, *Camden Town*, appartenant à M. Hugh, et *Ce Londres que les Anglais appellent London*, à M. Sley<sup>237</sup>. Ces quatre tableaux ne font pas partie du catalogue raisonné de ses œuvres. En revanche, Louis Vauxcelles évoque une « *Femme au jupon vert* », selon lui un « morceau de bien rare mérite ». Peut-être s'agit-il du tableau intitulé *Marthe*, qui aurait été exposé sous un autre titre, car celui indiqué par Vauxcelles ne figure pas dans le catalogue de la 24<sup>e</sup> exposition<sup>238</sup>.

Ses deux derniers Salons sont celui des Artistes Indépendants et le Salon d'Automne de 1909, où il expose trois versions de *L'affaire de Camden Town*. Celle exposée au premier Salon est évoquée plus tôt comme étant la plus connue de la série des *Camden Town murder*. Les

---

<sup>234</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 194-195. « There was something strangely fantastic in the ungainly efforts ... by the loose limbed, lank figure so immaculately dressed in black cut away coat and silk hat, who carried his lemon-yellow kid gloves in his long white hands, his lean wrists showing naked beyond his cuffs, his pallid cadaverous face grimly set on avoiding falling over the embarrassing mounds that tripped his feet. » Traduction de l'anglais vers le français réalisée par l'auteur de ce mémoire.

<sup>235</sup> B. Crespon-Halotier, *op. cit.*, p. 474.

<sup>236</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 194.

<sup>237</sup> B. Crespon-Halotier, *op. cit.*, p. 474.

<sup>238</sup> *Catalogue de la 24<sup>e</sup> exposition*, cat. expo., Paris, Jardin des Tuileries, 20 mars-2 mai 1908, Paris, Société des Artistes Indépendants, 1908

deux autres exposées au second Salon sont maintenant connues sous les titres de *The Camden Town murder* et de *'What shall we do for the Rent ?'*. Plus qu'une simple lubie pour les tueurs en série, Sickert y a sans doute vu une occasion de se faire de la publicité et d'inclure sous une même série plusieurs peintures et dessins indépendants, réalisés entre 1907 et 1909, représentant une femme nue et un homme habillé. Les deux tableaux du Salon d'Automne sont très certainement ses premiers essais sur ce sujet, étant donné qu'ils ont été exposés en 1911 sous les titres *Camden Town Murder Series No.1* et *Camden Town Murder Series No.2*, lors de l'exposition du Camden Town Group. Les deux présentent les mêmes codes que *L'Affaire de Camden Town*. *The Camden Town murder* montre un homme assis sur le bord du lit, quelque peu dans la pénombre, les bras croisés et la tête tournée vers une femme. Celle-ci est allongée nue sur le lit, le corps éclairé par la lumière provenant d'une fenêtre à l'arrière-plan, les bras remontés autour de sa tête et posés sur l'oreiller. L'atmosphère de ce tableau, si l'on passe outre le titre, pourrait faire passer la scène pour une simple discussion entre un homme et sa femme. *'What shall we do for the Rent'* présente la même disposition, l'homme assis au bord du lit et la femme allongée avec les bras remontés autour de la tête. Cependant, ici, l'homme n'a pas les bras croisés, ses jambes sont visibles dans la partie inférieure du tableau, comme celles de la femme sur le lit, et sur le plancher de la chambre se trouvent les chaussures de cette dernière, posées négligemment. Les visages sont plus esquissés encore que dans le précédent, et l'atmosphère semble différente. L'homme paraît plus désespéré dans son attitude, c'est pourquoi le titre actuel de l'œuvre peut mettre en doute le contexte de meurtre, ou tout du moins de violence, que l'on retrouve dans *L'Affaire de Camden Town*. Un visiteur du Salon d'Automne n'ayant pas entendu parler de l'affaire de meurtre, pouvait penser avoir affaire à une scène intime, voire tendre dans le cas du premier, entre deux époux. Ils sont évoqués par Thiébaud-Sisson, dans *Le Temps*, comme de « curieux intérieurs animés de nus originaux<sup>239</sup> ».

Le plus marquant dans l'article du *Temps* n'est pas forcément ce commentaire sur les œuvres que Sickert expose, mais plutôt le fait que l'artiste fasse clairement partie d'une salle considérée comme contenant de la peinture française. C'est, pour lui qui avait souhaité à une époque se faire naturaliser, une avancée majeure, voire une reconnaissance prestigieuse<sup>240</sup>. Lors de son premier Salon en France, avec la Société Nationale des Beaux-Arts, Sickert est présent dans la première salle, la Rotonde, avec Jacques-Émile Blanche qui lui a permis d'être exposé.

---

<sup>239</sup> Thiébaud-Sisson, « Le Salon d'Automne, Retour à la peinture française », *Supplément au journal Le Temps*, 30 septembre 1909, n°17526, p. 1.

<sup>240</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 24.

Il semble même, selon les notes d'Edouard Sarradin<sup>241</sup>, que les deux artistes soient exposés l'un à côté de l'autre. En effet, ahuri par le nombre de peintures exposées, Sarradin fait son compte-rendu en suivant les notes qu'il a pris au fil de sa visite du Salon. Dans la Rotonde sont également exposés, entre autres, Albert Besnard (1849-1934), dans la lignée des impressionnistes, et Charles Cottet (1863-1925), plutôt du côté du naturalisme et de l'orientalisme. Si Sickert est exposé dans cette salle, c'est sans doute uniquement pour son lien avec Jacques-Émile Blanche, et grâce à l'influence de celui-ci. Pour le Salon de la Société nouvelle de peintres et de sculpteurs, Sickert fait partie des « quelques artistes de talent » nouveaux invités à exposer à la galerie Durand-Ruel en 1903, aux côtés d'artistes éprouvés, tels que Jacques-Émile Blanche, George Seurat, ou encore Henri Martin, déjà membres du groupe<sup>242</sup>. C'est pour Adolphe Tavernier l'exposition où Sickert, encore désigné à ce moment-là comme peintre anglais, affirme la conquête de ses « lettres de naturalisation à Paris, de par son talent de l'essence la plus rare », une agréable surprise dont il dit prendre date<sup>243</sup>. Jules Rais en revanche, ne semble pas marqué par les toiles de Sickert, se contentant de résumer ce qu'il a vu en moins d'une phrase<sup>244</sup>. Jacques-Émile Blanche reproche à Bernheim-Jeune de ne pas avoir exposé Sickert au Salon d'Automne de 1904, alors qu'il aurait eu, selon lui, toute sa place aux côtés d'Edouard Vuillard (1868-1940) et Pierre Bonnard (1867-1947), qu'il qualifie de « "néo-impressionnistes" ». Il souligne également le fait que Sickert soit plus âgé que ces deux peintres et a donc plus d'expérience qu'eux, notamment dans la peinture de music-halls et de théâtres<sup>245</sup>.

Il est amusant de constater que Blanche fait le rapprochement entre l'artiste et les sujets de Vuillard et Bonnard, comme le feront d'autres critiques par la suite concernant sa touche. En effet, tout comme Sickert, les Nabis ont conscience de la valeur des grands artistes précédents et admirent le travail des impressionnistes. À travers Gauguin, leur maître à penser, ils retrouvent les pensées de Cézanne mais aussi de Degas, avec ses compositions décentrées<sup>246</sup>. Vuillard et Bonnard ont tous deux pris le parti du poète Stéphane Mallarmé (1842-1898) avec « Suggérer, et non dire »<sup>247</sup>, ce que l'on peut aisément rapprocher de Sickert qui suggère l'action d'une scène plutôt qu'il ne l'explique. De plus, Sickert connaît les deux peintres et les fréquente, étant donné qu'ils exposent aux mêmes endroits, vendent tous les trois à Bernheim-Jeune et ont

---

<sup>241</sup> E. Sarradin, *op. cit.*

<sup>242</sup> *Le Petit bleu de Paris, op. cit.*

<sup>243</sup> A. T., *op. cit.*

<sup>244</sup> Voir p. 23.

<sup>245</sup> Voir note de bas de page n°118.

<sup>246</sup> C. Frèches-Thory, A. Terrasse, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 1990

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 86.

des collectionneurs communs, comme Georges Viau<sup>248</sup>. Lors du Salon de la Société des Artistes Indépendants de 1905, les portraits réalisés par Sickert sont exposés parmi les œuvres de peintres fidèles aux mouvances impressionnistes et postimpressionnistes, respectivement comme Alcide Le Beau (1873-1943), peintre français, et Richard Ranft (1862-1931)<sup>249</sup>, peintre suisse. Sickert est donc implicitement placé dans, ou entre, ces deux mouvements, tout comme il l'est au Salon d'Automne de 1905, aux côtés d'autres artistes qui se réclameront plus tard du fauvisme, tel Nicolas Tharkhoff, un peintre russe au départ plus proche du mouvement impressionniste. C'est d'ailleurs cette année-là que Vauxcelles, dans ce même compte-rendu, parle pour la première fois de « Fauve »<sup>250</sup>. Sickert, dont l'œuvre a été rapprochée de celle des Fauves par les sujets adoptés, ne peut pourtant pas être considéré comme tel, étant donné que les couleurs qu'il choisit d'utiliser sont bien plus sombres que les teintes vives du fauvisme<sup>251</sup>. J.C. Holl place Sickert dans les peintres de la vie moderne, une rubrique qu'il reconnaît comme étant « vague et illimitée » et comportant « des types, des expressions de mœurs et des notations sur le vif<sup>252</sup> ». Au Salon d'Automne de 1906, Sickert est exposé parmi les artistes postimpressionnistes et Fauves<sup>253</sup>, dont Georges Rouault<sup>254</sup> (1871-1958), ce qui témoigne d'une évolution dans la perception de sa peinture, tandis qu'il passe des paysages à la représentation des figures humaines de la vie moderne. C'est également ce qui peut être constaté au Salon des Artistes Indépendants de 1908, où l'on retrouve Tharkhoff aux côtés de Sickert, tandis que Kandinsky y fait également son apparition. Dans le compte-rendu du Salon d'Automne de 1907 de Jean-Louis Vaudoyer, il semble que l'auteur sous-entende que Sickert fait partie du groupe de peintres autour de Vuillard et Bonnard :

« A côté de lui, c'est l'existence anglaise que nous montre M. Sickert, avec deux portraits subtils. Un nu du même peintre a les qualités les plus personnelles ; il y a sur ce corps étendu tout le frissonnement léger de l'ombre. C'est au contraire une lumière plus gaie que M. Sue répand sur la jeune femme qui se penche devant sa toilette. Les envois de M. Sue sont parmi les plus charmants de ce groupe de peintres qui, autour de MM. Vuillard et Bonnard, nous satisfont chaque année par plus de finesse et de ruse<sup>255</sup>. »

---

<sup>248</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2021, p. 266. Sickert écrit même que les deux peintres font la critique de sa peinture : « Ils me donnaient la plus précieuse preuve de leur amitié quand ils ont relevé aussi clairement et complètement que possible les défauts dans mon travail, et les étapes que je devrais suivre pour les corriger ou les atténuer. »

<sup>249</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 23 mars 1905

<sup>250</sup> Voir note n°35, p. 6.

<sup>251</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 57.

<sup>252</sup> J. C. Holl, *op. cit.*, 1905, p. 84.

<sup>253</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 1906

<sup>254</sup> Rouault que Vauxcelles trouve plein de promesses quant à son art à venir, tandis que J. C. Holl parle des « horribles images de M. Rouault ». J.C. Holl, *op. cit.*, 1906, p. 90.

<sup>255</sup> J.-L. Vaudoyer, *op. cit.*

Cela ne se fait pas à tort, étant donné qu'une certaine influence des Nabis peut être trouvée dans quelques œuvres de l'artiste, comme *La Seine du Balcon* (v. 1906) et *La Maigre Adeline* (automne 1906), exposées à la galerie Bernheim-Jeune dans le cadre de ses expositions personnelles. Paul Jamot a également souligné cette affinité picturale avec Bonnard, en écrivant que Sickert flotte dans son esthétique entre ce dernier et Whistler<sup>256</sup>. Bonnard faisait par ailleurs partie des collectionneurs de Sickert<sup>257</sup>. Au Salon des Indépendants de 1909, Sickert pourrait faire partie des artistes que Jean Thomsen qualifie de la façon suivante :

« beaucoup d'ardeur, de verve, de recherche, mais – c'est à quoi il faut toujours revenir pour le déplorer – un manque absolu de culture, d'éducation, de direction, une déplorable tendance à placer les fantaisies de l'instinct, les exagérations du tempérament au-dessus de la règle et de l'étude, de la raison et de la discipline. Ces messieurs paraissent oublier trop volontiers qu'*indépendance* n'est pas forcément synonyme d'*anarchie*<sup>258</sup> .»

Enfin, cette même année au Salon d'Automne, comme dit précédemment, Sickert est nommé dans la peinture française par Thiébaud-Sisson, comme une sorte de consécration pour l'artiste. Que ce soit pour sa production de paysages ou pour son travail autour de la figure humaine, Sickert est souvent comparé à un artiste qu'il a pu, ou non, côtoyer, ou rattaché à des mouvements dont il ne se réclame pourtant à aucun moment. Les expositions dans les Salons sont l'occasion pour Sickert de se faire connaître auprès d'un large public, mais ils sont aussi l'occasion pour les critiques de tenter de comprendre ses œuvres en les rapprochant des autres artistes avec lesquels il est exposé. L'étude des quatre expositions personnelles de l'artiste en France, organisées avec les galeristes Durand-Ruel et Bernheim-Jeune, va permettre d'approfondir cette question de la réception, notamment parce que celles-ci encadrent et jalonnent sa carrière en France, et qu'elles suscitent d'importantes réactions parmi les critiques. Exposant dans un premier temps ses paysages, il fait le choix d'y intégrer de plus en plus de scènes intimes et de figures de nus, dans une démarche plus artistique que commerciale.

---

<sup>256</sup> A. Gruetzner-Robins et R. Shone, *op. cit.*, p. 164.

<sup>257</sup> R. Shone, *op. cit.*, p. 36.

<sup>258</sup> J. Thomsen, *op. cit.*

## II) La réception des expositions personnelles

### 1) De 1900 à 1904 : Durand-Ruel à Bernheim-Jeune

Du 6 au 22 décembre 1900 a lieu la première exposition personnelle de Walter Sickert en France, à la galerie Durand-Ruel, au 16 rue Laffitte. L'artiste y présente quarante-huit œuvres, quarante-deux peintures et six dessins, dont huit sont prêtées par des collectionneurs privés. C'est l'occasion pour lui de se faire un nom à Paris, mais également de pouvoir gagner un peu d'argent, étant donné qu'il est désormais divorcé d'Ellen Cobden. C'est Jacques-Émile Blanche qui persuade Durand-Ruel d'exposer son ami. Selon Denys Sutton, le fait d'être présenté dans cette galerie a sans doute donné une vive impulsion à l'estime du peintre, car c'est là qu'avait été exposé l'École de 1830, les impressionnistes, et surtout, son grand ami, Degas<sup>259</sup>. L'exposition a relativement peu d'impact dans la presse, mais les critiques qui s'emparent du sujet reconnaissent en lui un peintre qu'il faut suivre. Le premier article, évoqué précédemment, est signé par Arsène Alexandre, en date du 8 décembre. Il présente au public un peintre charmant et discret, mais plein de puissance.

« Un harmoniste qui fait penser un peu à Whistler et à Brangwyn, mais avec une particulière affirmation dans la touche, et une certaine émotion dans le choix du sujet. Tel se présente M. Walter Sickert, qui fait une exposition pleine de charme à la galerie Durand-Ruel. Pour son début à Paris, M. Sickert sera certainement remarqué. Ses études sont pleines d'art, et elles ont une qualité, rare en ce moment, la modestie<sup>260</sup>. »

La comparaison à Whistler et à Brangwyn, bien que succincte, vient rappeler les origines anglaises du peintre, ainsi que les liens qui l'unissent toujours, malgré lui, à son maître. Le talent de Sickert repose pour Arsène Alexandre dans sa représentation d'une Venise que personne n'avait représenté auparavant, sans couleurs vives, ni or ou soleil, mais également dans ses harmonies et factures particulières et dans sa façon de représenter la vie moderne. Pour le critique, tout cela « [achève] de nous renseigner sur le talent de M. Sickert, de qui les œuvres seront dorénavant attendues avec beaucoup d'intérêt<sup>261</sup> ». Arsène Alexandre met en valeur deux motifs vénitiens, Saint-Marc et la basilique Santa Maria della Salute. Le premier est représenté à travers deux tableaux, *Pax Tibi Marce Evangelista Meus* et *San Marco*, et le second par le

---

<sup>259</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 104.

<sup>260</sup> A. Alexandre, *op. cit.*, 1900

<sup>261</sup> *Id.*

tableau intitulé *Santa Maria della Salute*<sup>262</sup>, qu'il qualifie de « bien remarquable<sup>263</sup> ». D'après cet article, c'est la première fois qu'Arsène Alexandre fait la rencontre de sa peinture, de laquelle il tombe visiblement sous le charme. C'est aussi le cas du critique Cécile Max, qui voit dans chacune de ces quarante-huit œuvres « les mêmes qualités d'émotion contenue, de solidité dans l'expression des choses<sup>264</sup> ». Aucune comparaison n'est faite ici, les couleurs grisâtres mêlées à l'architecture et aux lieux désertés deviennent propres à l'artiste, sans qu'il soit fait référence à Whistler. Il cite également Saint-Marc comme exemple d'architecture connue pour « l'éclat de l'ornementation », afin de faire comprendre à ses lecteurs que les dorures ne brillent pas dans les peintures de Sickert. Max saisi parfaitement le caractère du peintre lorsqu'il écrit que « les quartiers affairés, les bâtisses neuves n'auraient pas l'harmonieuse paix, la poésie tranquille chère à sa sensibilité réfléchie<sup>265</sup>. » Lors de cette exposition, Sickert semble frapper les esprits par sa sensibilité particulière et ses harmonies endeuillées. C'est par ailleurs ce qu'il ressort aussi de l'article de Camille Pelletan.

« Certains artistes ont une tension d'esprit et un état d'âme tellement particuliers et soutenus qu'ils voient toutes choses sous le même angle et avec le même prisme. Ils arrivent par ce procédé invariable dans l'emploi de couleurs identiques et peu nombreuses et par l'observation constante et assidue de certains états de nature, à produire des effets d'une intensité d'impression très forte et très suggestive. Ce procédé peu varié dans la forme, est enveloppant et séduisant, s'il n'obsède pas.

M. William (sic) Sickert, qui expose ses œuvres chez Durand-Ruel, peut être rangé dans la catégorie de ces artistes pour qui la nature n'a d'attrait qu'à certaines heures et sous des ciels particuliers<sup>266</sup>. »

S'il n'y aucune comparaison directe avec un autre artiste, Camille Pelletan semble cependant vouloir rapprocher Sickert du mouvement impressionniste, notamment lorsqu'il évoque les « effets d'une intensité d'impression très forte et très suggestive », tout comme les changements de lumière, à travers les « certaines heures » et les « ciels particuliers », sans pour autant réellement l'y inclure. En effet, pour lui, comme pour Arsène Alexandre, Sickert possède un vrai talent, reposant principalement sur un dessin savant, qui sait émouvoir les visiteurs, « sous

---

<sup>262</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert*, Paris, Galeries Durand-Ruel 16 rue Laffitte, 6 décembre-22 décembre 1900, Paris, Durand-Ruel, 1900. Respectivement sous les numéros 4, 10 et 2. Sans doute faut-il aussi voir dans le tableau *Mosaïque d'or*, au numéro 6, et dans *La rosace*, au numéro 24, deux autres œuvres représentant la basilique Saint-Marc ou l'un de ses éléments. Faute de plus d'informations sur ces toiles, il est cependant difficile de l'affirmer.

<sup>263</sup> A. Alexandre, *op. cit.*, 1900

<sup>264</sup> C. Max, *op. cit.*

<sup>265</sup> *Id.*

<sup>266</sup> C. Pelletan, *op. cit.* Le critique l'appelle William Sickert tout au long de l'article.

un semblant de laisser-aller<sup>267</sup> ». Il met en valeur les œuvres représentant les rues Notre-Dame et Saint-Jacques, bien qu'il en fasse des sujets parisiens, plutôt que dieppois. Laertes, quant à lui, salue l'exactitude de l'architecture, bien qu'il trouve les tons « un peu monotone et un peu sombre<sup>268</sup> » et les sujets dieppois plutôt banals. Les paysages vénitiens attirent plus son attention, mais il estime qu'ils ne sont pas faits pour Sickert, dont les tableaux sont trop sombres pour une ville aussi lumineuse<sup>269</sup>. Laertes est celui qui nomme le plus d'œuvres à retenir : *La rue du Mortier-d'Or*, *La place Saint-Jacques* et *Le kiosque*, pour les paysages dieppois ; la basilique Saint-Marc, *La Piazzetta*, *Santa Maria della Salute* et *Le pont du Rialto*<sup>270</sup>, pour les paysages vénitiens. Ces derniers marquent donc bien plus l'esprit que les tableaux dieppois, pourtant plus nombreux, les sujets vénitiens n'étant qu'au nombre de sept. L'exposition n'a pas énormément d'impact en ce qui concerne la presse, et une lettre de l'artiste à Durand-Ruel suggère qu'elle n'a pas été un succès commercial<sup>271</sup>. Pour autant, la présence de tableaux prêtés par des membres de la haute société donne une idée assez précise du cercle d'amateurs en train de se former autour de Sickert, à cette époque. Selon Denys Sutton, il est dommage qu'une seule scène de music-hall ait été exposée, car ce type de sujet aurait été plus à même d'attirer l'attention des collectionneurs français<sup>272</sup>. De même, les sujets vénitiens lui auraient sans doute attiré un public plus large, par leur popularité. Cependant, malgré le peu de retombées de cette exposition, Sickert s'assure tout de même une position reconnue au sein du monde artistique parisien.

Pourtant, financièrement parlant, la situation à la galerie Durand-Ruel ne lui convient pas. Le galeriste opère selon le système traditionnelle, sur commande, et Sickert n'obtient de l'argent qu'en cas de vente. Ainsi, l'artiste bénéficie d'une part lors de la montée du marché – Durand-Ruel étant, de plus, généreux envers les artistes en ne prenant que 10% sur le prix de vente – mais à ce moment de sa carrière le peintre anglais a besoin d'argent sur le court terme, et choisi de se tourner vers la galerie Bernheim-Jeune. Cette dernière a mis en place un système plus spéculatif et marchandisé, en achetant les œuvres comptant, voire en lot, et en facturant ce qu'ils pouvaient en obtenir. L'opération est plus coûteuse au départ, mais la galerie se retrouve ainsi propriétaire des œuvres et bénéficie de la montée en réputation de l'artiste. Sickert y voit surtout l'occasion d'être payé immédiatement, bien que pour un achat en lot, Bernheim-Jeune

---

<sup>267</sup> C. Pelletan, *op. cit.*

<sup>268</sup> Laertes, *op. cit.*

<sup>269</sup> Laertes, *op. cit.*

<sup>270</sup> Respectivement exposées sous les numéros 20, 7, 15 pour les paysages dieppois. Pour Saint-Marc, il peut s'agir des deux tableaux précédemment cités, et pour les trois autres sujets, il s'agit des numéros 29, 2 et 38.

<sup>271</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 43.

<sup>272</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 104.

s'attendait à un tarif réduit. Dans une lettre à Philip Wilson Steer, Sickert évoque les prix trop bas pratiqués par la galerie, mais explique qu'avec ces prix-là, la demande est illimitée. Cela ne le décourage donc pas, d'autant plus qu'il comprend qu'un chiffre d'affaires élevé est bon pour le marché, et que Bernheim-Jeune sera ainsi en mesure de lui acheter plus d'œuvres<sup>273</sup>.

L'exposition de 1904 prend donc place au 8 rue Laffitte, à la galerie Bernheim-Jeune, avec un total de quatre-vingt-seize œuvres exposées. Cette fois-ci, ce sont soixante-douze œuvres qui ont fait l'objet d'un prêt de la part de collectionneurs privés, preuve que la cote de Sickert a bien augmenté depuis sa première exposition. L'accent est mis sur les scènes vénitienes, l'artiste et la galerie ayant bien compris que ces sujets se vendent mieux que les paysages dieppois. Un premier article d'Arsène Alexandre évoque Sickert en ces mots :

« Walter Sickert. Notez ce nom comme celui d'un des artistes les plus exquis, les plus nerveusement personnels, et de qui les œuvres, d'ici peu de temps, seront recherchées par les amateurs comme des bibelots précieux qu'elles sont<sup>274</sup>. »

Le critique est toujours sous le charme de sa peinture, et notamment des vues de Venise qui allient pour lui la vision moderne de l'artiste à quelque chose de plus traditionnel. Il qualifie une vue de la *Piazzetta*, peut-être la même vue qui fut montrée lors de l'exposition précédente et que Blanche aurait acheté, de « bijou de jais<sup>275</sup> », et trouve que l'une des vues de Saint-Marc « semble peinte avec des roses fanées<sup>276</sup> ». Six vues de Saint-Marc sont exposées, ainsi que trois vues du portail de la basilique, une du Lion de Saint-Marc et une autre de la place. Il est difficile de savoir quelle vue en particulier est évoquée par le critique. Selon lui, les toiles de Sickert ne s'adressent pas à n'importe quel public, mais à celui qui apprécie de voir une Venise moins colorée et plus mélancolique. Arsène Alexandre cite la préface rédigée par Blanche, espérant ainsi attirer les amateurs « qui sont dignes de le comprendre<sup>277</sup> », preuve qu'il tient le peintre en très haute estime, mais également qu'il sait son cercle de réception restreint. C'est aussi ce que déclare l'article de Louis Vauxcelles, Sickert est un peintre méconnu du grand public, mais apprécié de « rares amateurs<sup>278</sup> ». Pour sa part, le critique relève les architectures du *Rialto*, de *San Barnaba*, de *Santa Maria della Salute* et de la rosace du portail de Saint-Marc. Pour R. M., la comparaison avec Méryon, évoquée par Blanche dans la préface du

---

<sup>273</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 54.

<sup>274</sup> A. Alexandre, *op. cit.*, 1904

<sup>275</sup> *Id.*

<sup>276</sup> *Id.*

<sup>277</sup> *Id.*

<sup>278</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 14 juin 1904

catalogue, est faite à juste titre en ce qui concerne les dessins de l'artiste, « excellents dans leur libre précision<sup>279</sup> ». Le critique semble apprécier les paysages dieppois et vénitiens de la même manière, « d'une venue particulièrement heureuse<sup>280</sup> ». En revanche, pour Jean-Louis Vaudoyer, l'exposition de Sickert est monotone, bien qu'il y trouve des qualités « profondes et durables<sup>281</sup> ». Selon lui, le peintre anglais s'entête à vouloir utiliser le même procédé pour représenter les deux villes en employant des tons sombres. Le critique pose la question de la pertinence de sa technique dans le cas de Venise. L'artiste lui fait penser à des artistes anglais du début du XIXe siècle, tels Wilkie et Mulready<sup>282</sup>, ou à Decamps<sup>283</sup>, mais il ajoute « Cela doit être tout à fait faux, car je ne saurais guère dire pourquoi<sup>284</sup> ». Les tons sombres employés par Sickert lui auront sans doute fait penser aux forts contrastes ombre-lumière de Decamps. Ainsi, tous lui reconnaissent les mêmes qualités d'harmoniste, qu'il tient de Whistler ou non selon le critique, le raffinement de ses peintures, et les sentiments et la délicatesse qui en ressortent. Sickert est pour eux un peintre plein de sensibilité et de poésie, plaisant, selon les mots d'Arsène Alexandre, « aux cœurs mélancoliques<sup>285</sup> ».

Il est possible que la toile intitulée *L'Hôtel Royal* et exposée en 1900, sous le numéro 1, ait été achetée par Blanche et prêtée en 1904 sous le titre de *L'ancien hôtel royal, à Dieppe*, sous le numéro 73. De même, le tableau représentant *St-Remy*, exposé en 1900 sous le numéro 9, est peut-être le *St-Remy* prêté par Blanche en 1904, et exposé sous le numéro 72. Cependant, sans les dimensions des œuvres, cela reste des suppositions. En ce qui concerne les sujets vénitiens, il n'est pas réellement possible de savoir si les œuvres exposées en 1900 se retrouvent dans l'exposition de 1904. La répétition des motifs et des titres rend l'identification des toiles ardue. *Pax Tibi Marce Evangelista Meus*, exposée en 1900 à la galerie Durand-Ruel, aurait probablement fait partie de l'exposition de 1904, bien qu'elle ne se retrouve pas sous le même titre. La première propriétaire de cette œuvre est Jean, Lady Hamilton (1886-1941), qui fait la rencontre du peintre à Venise en 1904. À la demande de Sickert, Blanche, qui s'occupait de l'accrochage en l'absence du peintre, lui fait visiter l'exposition la veille de son ouverture. Elle

---

<sup>279</sup> R. M., *op. cit.*

<sup>280</sup> *Id.* Étrangement, tout comme dans l'article de Camille Pelletan sur l'exposition de 1900, R. M. nomme Sickert "William".

<sup>281</sup> J.-L. Vaudoyer, *op. cit.*, 1904

<sup>282</sup> David Wilkie (1785-1841) était un peintre et dessinateur écossais, connu pour sa peinture de genre représentant des scènes de la vie paysanne. William Mulready (1786-1863) était un peintre britannique, également connu pour ses scènes de la vie rurale.

<sup>283</sup> Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) était un peintre et graveur français, connu pour ses scènes de genre orientalistes, avec de fortes oppositions d'ombre et de lumière.

<sup>284</sup> J.-L. Vaudoyer, *op. cit.*, 1904

<sup>285</sup> A. Alexandre, *op. cit.*, 1904

est ravie par son travail et achète deux toiles, une vue de la Salute pour £28, soit environ 700 francs, et une autre de Saint-Marc pour £32, environ 800 francs. Robert Upstone suppose que cette dernière est *St Mark's (Pax Tibi Marce Evangelista Meus)*, exposée à la Tate Britain<sup>286</sup>. Lady Hamilton pensait que l'entièreté de la somme, soit 1500 francs, reviendrait au peintre<sup>287</sup>, mais Sickert a sans doute été payé une centaine de francs par toile par Bernheim-Jeune<sup>288</sup>. Lady Hamilton écrit dans son journal, suite à sa visite :

« J'aimerais que M. Sickert ne soit pas tant influencé par Manet et Degas... J'étais déterminée à voir les tableaux de M. Sickert à la galerie Bernheim... J'ai rencontré M. Blanche, l'artiste, qui s'en allait... Il a été charmant envers moi, et est aussitôt allé me chercher un catalogue avec une charmante petite notice sur M. Sickert, écrite par lui-même. Je me sentais gêné de le retenir, et m'attendais évidemment à ce qu'il s'en aille, mais il ne le voulait pas, et me montra beaucoup de peintures, soulignant leurs beautés, les décrochant des murs pour me les montrer à la lumière ; certaines étaient très petites et il commençait à faire sombre. Il a beaucoup fait l'éloge de M. Sickert et a dit qu'il souhaiterait que son travail soit mieux connu... j'ai acheté deux des peintures de M. Sickert de Saint-Marc à Venise. J'ai payé £32 pour un... Je suis enthousiasmé par son travail – une grande partie que je ne comprends pas, une partie semble se moquer de l'un, mais le connaissant, je suis certain que ce n'est pas le cas, et que tout est sérieusement étudié<sup>289</sup>. »

Il est intéressant de constater que Lady Hamilton rapproche Sickert de son maître, Degas, comme le font les critiques français, mais qu'elle trouve également que l'influence de Manet se ressent énormément. De plus, si elle apprécie ses paysages vénitiens et dieppois, elle exprime une forte antipathie envers ses figures vénitiennes, en disant qu'elles démontrent une « maîtrise brutale de la réalité des choses », une référence oblique à leur nature sexuelle selon Robert Upstone<sup>290</sup>. Cela montre bien la différence de réception entre le public anglais et français pour

---

<sup>286</sup> R. Upstone, « Walter Richard Sickert, *St Mark's, Venice (Pax Tibi Marce Evangelista Meus)* 1896 », *Tate* [en ligne], consulté le 26 avril 2022.

<sup>287</sup> R. Upstone, *op. cit.*, p. 54.

<sup>288</sup> *Id.* La galerie avait accepté de prendre toutes les peintures vénitiennes de Sickert au fur et à mesure qu'il les peignait, en les achetant entre 100 et 200 francs chacune.

<sup>289</sup> *Diary of Jean, Lady Hamilton*, Liddell Hart Centre for Military Archives, King's College, London, cité dans R. Upstone, *op. cit.*, *Tate*. « I wish Mr Sickert was not so much influenced by Manet and Degas ... I was determined to see Mr Sickert's pictures at Bernheimer's gallery ... I met Monsieur Blanche, the artist, there just going away ... he was charming for me, and went at once and got me a catalogue with a charming little notice in it of Mr Sickert, written by himself. I felt shy of keeping him, and evidently expected him to go, but he would not, and showed me many of the pictures, pointing out their beauties, taking them from the walls to bring them into the light to show me; some were very tiny and it was getting dark. He praised Mr Sickert very much, and said he wished his work was better known ... I bought two of Mr Sickert's pictures of *St Mark's* in Venice. I paid £32 for one ... I am excited about his work – much of it I don't understand, some of it seems to mock one, but knowing him I am certain this is not so, and that it is all seriously studied. » Traduction de l'anglais vers le français réalisée par l'auteure de ce mémoire.

<sup>290</sup> *Id.*

les figures de nus du peintre. Ces dernières se retrouvent en nombre bien plus important dans l'exposition de 1907, qui voit s'établir une relation quelque peu complexe entre le peintre et ses revendeurs.

## 2) 1907 : Bernheim-Jeune, exposition et conflits

Sickert est donc mis sous contrat par la galerie, confirmant sa réputation grandissante à Paris. L'artiste qualifie la galerie de son « obligeant Shylock jeune et fils<sup>291</sup> », faisant ainsi référence au *Marchand de Venise* de William Shakespeare. Shylock est le rôle d'un riche usurier juif, qui pratique des taux déraisonnables ; peut-être faut-il y voir un reproche de Sickert envers la galerie pour les sommes reçues pour ses toiles. Quoi qu'il en soit, la troisième exposition personnelle de Sickert en France prend place du 10 au 19 janvier 1907, à la galerie Bernheim-Jeune, au 15 rue Richepanse. Quarante-cinq œuvres y sont exposées, dont quatre pastels, avec une majorité de sujets vénitiens, principalement des figures féminines, des scènes de music-hall et quelques vues de Dieppe. En tête du catalogue d'exposition, l'artiste inscrit un distique de Martial « *Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura, Quae legis hic : aliter non fit, Avite, liber*<sup>292</sup>. », se traduisant par « Il y a du bon, du moyen et beaucoup de mauvais, dans ce que tu vas lire ici : Avitus, aucun livre n'en va autrement. ». C'est l'année où le peintre anglais commence véritablement à exposer ses nus, et il sait déjà qu'ils plaisent moins que les paysages, le distique latin vient donc prévenir le visiteur qu'il peut ne pas apprécier ce qu'il va voir, mais dédouane également Sickert de toute responsabilité. S'il y a du mauvais dans ses œuvres, cela signifie aussi qu'il y a du bon.

Dans sa critique de l'exposition, Louis Vauxcelles relève l'emploi du distique, servant par ailleurs de préface au catalogue, qui constitue un « élégant témoignage<sup>293</sup> » du personnage qu'est Sickert. Pour le critique, l'exposition laisse voir des œuvres qui peuvent, dans un premier temps, déconcerter les visiteurs par leurs tons sombres, mais qui se révèlent au regard si l'on prend la peine de les étudier assez longtemps. Sickert est le peintre de la nuit, et plus particulièrement de ce qu'il se passe dans les intérieurs lorsque la nuit tombe. Ici, Sickert n'est plus un suiveur des impressionnistes, influencé dans sa pratique par Monet ou Pissarro, mais le peintre de toiles sombres et sincères. Vauxcelles met en valeur certaines toiles : celles qui se détachent par une note de couleur vive dans la pénombre, comme *Le petit-fils du père Danière*,

---

<sup>291</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 116.

<sup>292</sup> P. Jamot, *op. cit.*, 1907

<sup>293</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 12 janvier 1907

dont les cheveux roux sont ornés d'un ruban ; les portraits qui traduisent une « ressemblance expressive et non littérale », telles que *La Giuseppina, poareta*, la *Danseuse de Memphis, U.S.A.*, *La Inez*, *La Carolina*, les *Caquetoères* et la *Siciliana* ; et les scènes nocturnes, plus particulièrement *La rue Notre-Dame-des-Champs*, qui est, selon lui, un chef-d'œuvre<sup>294</sup>. De manière assez surprenante, le portrait du petit garçon est cité par le critique au milieu des nus sombres des prostituées, alors qu'il aurait tout aussi bien pu le mentionner par la suite, dans les études de visages. Si plus de la moitié des œuvres sont des nus ou des portraits féminins, Sickert expose toujours des paysages vénitiens et dieppois, ainsi que plusieurs music-halls. Ces derniers sont parfaitement compris par Vauxcelles, puisqu'il relève que c'est le public qui intéresse Sickert avant tout, et non la scène, qu'il soit anglais ou français. Les harmonies sombres employées par le peintre conviennent tout autant à Dieppe qu'à Venise, et il rivalise en cela avec Whistler. L'une de ces vues vénitiennes, *La Dogana*, exposée sous le numéro 62, est peut-être le tableau exposé en 1904, sous le numéro 74, et appartenant à Blanche. Vauxcelles assure à ses lecteurs que c'est là l'une « des plus considérables expositions qu'on nous ait offertes cet hiver<sup>295</sup> ». L'exposition ne fait pas l'unanimité, étant donné que les artistes du Volney ou de l'Epatant, mentionnés précédemment, « souriraient de pitié devant les graves visions de ce Sickert », mais le critique balaie cela d'un « Qu'importe ! Cette peinture-là n'est pas à leur mesure<sup>296</sup> ».

Il y a une certaine divergence de point de vue entre l'article de Louis Vauxcelles et celui de Paul Jamot, notamment en ce qui concerne la représentation de la figure de la prostituée. Pour Jamot, Sickert « la peint avec un humour dans l'âcreté n'est pas sans saveur<sup>297</sup> », tandis que Vauxcelles écrit qu'il n'y a là « nulle déclamation, nulle outrance caricaturale, rien qui évoque le rictus d'un Degas, d'un Lautrec, ou la misogynie d'un Rouault<sup>298</sup> ». Si le peintre n'est pas particulièrement engagé dans les mouvements sociaux de son époque, il ne se moque pas pour autant de ses modèles, ni ne les juge d'aucune façon, se contentant de peindre ce qu'il voit. L'humour perçu par Jamot dans ses figures féminines relève peut-être plutôt d'une interprétation personnelle que de la volonté du peintre. Il évoque les attitudes de ces femmes représentées dans des moments où les regards des clients ne sont pas sur elles, mais qui restent

---

<sup>294</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 12 janvier 1907. *Le petit-fils du père Danière*, peint entre 1901 et 1903, est exposé au numéro 73. Les portraits sont respectivement exposés sous les numéros 77, 8, 13 ou 25 (deux toiles portent ce titre), 31, 12 et 32. *La rue Notre-Dame-des-Champs*, elle, porte le numéro 52.

<sup>295</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 12 janvier 1907

<sup>296</sup> *Id.*

<sup>297</sup> P. Jamot, *op. cit.*, 1907

<sup>298</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 12 janvier 1907

le « jouet méprisable et attirant du caprice masculin<sup>299</sup> ». Dans ce sens, Sickert retranscrit de manière assez fidèle la dualité de leur situation, puisque les hommes de l'époque ne veulent pas se passer de leurs services, sans jamais l'admettre, tout en ayant peur d'elles. *La Hollandaise*, exposée sous le numéro 33, traduit parfaitement cela. Elle est la femme observée par un visiteur impromptu, sans doute également désirée, mais dont le visage entaché de noir, peut-être évocateur de la syphilis, effraie et provoque le mépris<sup>300</sup>. Ce tableau avait par ailleurs été acheté par Bernheim-Jeune au peintre pour le stock de la galerie. En-dehors de ces considérations, le critique apprécie le talent de Sickert, qu'il dit « parti du dilettantisme whistlérien », qu'il aurait donc dépassé, et qui se serait « humanisé au contact de notre jeune école<sup>301</sup> ». Ainsi, la peinture de l'artiste anglais s'est éloignée de ce qu'il a pu apprendre auprès de son premier maître, pour se tourner, littéralement, vers la figure humaine. De plus, si Sickert reste un peintre anglais sous sa plume, il reconnaît qu'il est « très francisé<sup>302</sup> », ce qui n'a pas dû être pour lui déplaire. Tout comme pour Vauxcelles, Jamot parle d'un visiteur quelque peu désarçonné par les toiles du peintre, ce dernier lui faisant traverser des cabarets et des music-halls, en passant par des chambres et des ruelles vénitiennes. L'exposition laisse, semble-t-il, une « sensation bizarre<sup>303</sup> », qui n'en diminue pas pour autant le talent de Sickert. De plus, le distique latin choisit par le peintre, que le critique retranscrit au début de son article, signale selon lui « un artiste lettré et raffiné<sup>304</sup> ». Un critique, qui signe son article sous le pseudonyme de Panurge, rédige un court encart sur l'exposition de 1907 :

« Le plus fort des disciples de Whistler, M. Walter Sickert, vient de réunir à la galerie Bernheim une centaine de tableaux du plus rare mérite. Ce sont des études de femmes dans des intérieurs, des intimités, des paysages, des nocturnes, d'un sentiment raffiné, d'une admirable matière, et d'un dessin sobre et juste. Les valeurs y sont pesées subtilement. Cette exposition Sickert est une des plus intéressantes qu'on ait vues depuis longtemps à Paris<sup>305</sup>. »

Pour Panurge, le nom du peintre est encore rattaché à celui de Whistler en tant que disciple, différent ainsi des précédents critiques pour qui l'élève surpasse le maître. Comme évoqué

---

<sup>299</sup> P. Jamot, *op. cit.*, 1907

<sup>300</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2021, p. 273. Rebecca Daniels, citée par Delphine Lévy, écrit « le portrait dérangeant de la figure nue ajoute à la problématique de la contagion à son évocation de la prostitution, soulignant son désir de se confronter à des sujets socialement tabous dans le but de secouer la complaisance qui selon lui dominait l'iconographie de la peinture anglaise ».

<sup>301</sup> P. Jamot, *op. cit.*, 1907

<sup>302</sup> *Id.*

<sup>303</sup> *Id.*

<sup>304</sup> *Id.*

<sup>305</sup> Panurge, « Echos, Un peu de peinture », *Le Radical*, 14 janvier 1907, 27<sup>e</sup> année, n°14, p. 1.

précédemment, Robert de Tanlis souligne dans un article le charme vénéneux des nus sombres de Sickert<sup>306</sup>. Malgré l'enthousiasme visible des critiques pour le travail des figures de Sickert, les commentaires dans la presse en général sont épars. Raymond Bouyer, un critique renommé écrivant dans *Le Bulletin de l'Art*, donne un avis plus en demi-teinte de l'exposition, voyant en Sickert un adorateur de Whistler :

« Belles de nuit mal fardées, pierreuses macabres, filles demi-nues sur le lit de cuivre ou de fer de leur galetas, dans l'intimité glacée de garnis vénitiens ; visages lentement burinés par le vice ; noir chignon de *La Giuseppina*, Messaline sans gloire des lagunes, ou châle vénitien de *La Carolina*, seule jolie dans cet enfer des bas-fonds. Cet adorateur de Whistler cultive avec talent l'esquisse monotone, l'amertume philosophique de la grisaille et la préciosité des tons sales<sup>307</sup>. »

Raymond Bouyer souligne la poésie sombre de ces figures de prostituées que Sickert sait rendre à merveille. Il est alors l'un des seuls artistes anglais de l'époque à rivaliser avec les peintres modernes français. En 1907, Blanche lui permet encore de rencontrer des admirateurs, anglais cette fois-ci, et Clive Bell devient l'un de ses admirateurs en voyant ses œuvres parisiennes<sup>308</sup>. *Nuit d'été*, qui fut exposé au numéro 28, fut acheté par Paul Robert lors de l'exposition de 1907<sup>309</sup>. Exposer dans l'une des principales galeries parisiennes est un honneur pour Sickert, et ce malgré les prix peu élevés qu'il parvient à tirer de ses tableaux. Bien qu'il soit parfois irrité par les Bernheim, l'artiste comprend vite que la galerie tient à l'aider. Dans une lettre de la même année, il propose une autre exposition pour le mois de novembre, assurant qu'il est en mesure de terminer quarante toiles. Il propose à la galerie de lui acheter ses tableaux au fur et à mesure de leur exécution, par exemple six par six. Il leur écrit :

« Je vis comme un anachorète, ou presque, mais mon travail coûte cher, couleurs, ateliers, déménagements, etc... Un petit fleuve d'argent paisible, disons 300 francs la toile, profiterait à ma production<sup>310</sup>. »

Sickert demande aux Bernheim-Jeune de donner leurs impressions sur les types de sujets qu'il peint, que ce soient les paysages, les nus ou les portraits, déclarant qu'il se laisserait volontiers guidé par leur expérience. Si la galerie a très certainement acheté certaines de ses peintures, elle

---

<sup>306</sup> D. Lévy, *op. cit.*, p. 319.

<sup>307</sup> R. Bouyer, *Le Bulletin de l'Art*, 19 janvier 1907, dans D. Lévy, *op. cit.*, p. 231.

<sup>308</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 138.

<sup>309</sup> L. Browse, *op. cit.*, p. 73.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 141.

n'a en revanche pas accepté le marché qui lui était proposé<sup>311</sup>. Les Bernheim avaient exigé un contrat ferme avec Sickert, avec une clause d'exclusivité sur sa production. Tout ce qu'il peignait à Venise devait être exposé à la galerie. Par ailleurs, en décembre 1906, la galerie lui achète douze peintures pour 1400 francs, soit environ 115 francs par toile<sup>312</sup>. Pour Blanche, Sickert est exploité par les galeristes, mais ce dernier sait qu'il leur doit beaucoup<sup>313</sup>. Cela semble en contradiction avec ce qu'il écrit dans ses *Souvenirs sur Walter Sickert* en 1943, puisqu'il indique que Durand-Ruel et Bernheim-Jeune se « faisaient prier pour exposer dans leurs galeries les toiles que Sickert, trop généreux, leur envoyait par douzaines, comme objets sans valeurs<sup>314</sup> ». En effet, si l'artiste anglais n'était pas véritablement satisfait du prix de ses toiles, et tentait souvent de négocier avec ses galeristes, il ne se plaignait pas de son sort pour autant, car cela lui permettait de vivre et de peindre à Venise. Par ailleurs, il réalise le tableau *The Juvenile Lead* en 1907, dans une période où il atteint un succès à la fois critique et financier, notamment grâce à son exposition personnelle chez Bernheim-Jeune<sup>315</sup>. La dernière a lieu en juin 1909, juste avant la vente de ses œuvres, où l'on retrouve de nombreuses toiles exposées deux années auparavant.

### 3) 1909 : la vente Drouot et le début du déclin

La dernière exposition personnelle de Sickert prend place au 15 rue Richepanse, à la galerie Bernheim-Jeune, les 18 et 19 juin 1909, suivie de la vente de ses œuvres le 21 juin à l'Hôtel Drouot. Ce sont quatre-vingt-quatre œuvres qui sont exposées, dont soixante-quatorze tableaux, six dessins et quatre pastels. Environ la moitié des numéros a déjà été exposée à la galerie en 1907, parfois avec un titre légèrement différent, et une vingtaine d'entre eux appartenait aux Bernheim<sup>316</sup>. C'est Adolphe Tavernier qui signe la préface du catalogue, en vantant les mérites de Sickert et de sa peinture, par rapport à la multitude de mauvais peintres<sup>317</sup>. Pour cela, il évoque « ces études subtiles, ces esquisses doucement harmonieuses, ces œuvres nerveusement personnelles<sup>318</sup> » qui doivent être vendues. Sickert est pour lui le peintre qui permet aux

---

<sup>311</sup> L. Browse, *op. cit.*, p. 73.

<sup>312</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 63.

<sup>313</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1949, p. 216.

<sup>314</sup> J.-É. Blanche, *Souvenirs sur Walter Sickert*, 1943, p. 5.

<sup>315</sup> *Walter Richard Sickert : The Human Canvas*, *op. cit.*, plaque 17.

<sup>316</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 152.

<sup>317</sup> *Peintures, dessins et pastels de Walter Sickert*, préface d'Adolphe Tavernier, Paris, Hôtel Drouot, 21 juin 1909, Paris, [s.n.], 1909, p. 3.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 4.

amateurs d'art de reposer leurs yeux lassés par « tant de bariolages fatigants par leur médiocrité et leur monotonie<sup>319</sup> ». Que ce soient les paysages urbains, les music-halls ou les nus féminins, tous ont le même mérite :

« Londres, Paris, Dieppe et Venise l'ont inspiré de la façon la plus heureuse. Une forte structure linéaire maintient dans la réalité ces aspects sur lesquels son imagination s'exalte : dolents ou vifs paysages urbains, intimités pathétiques, music-halls des quartiers populaires et ce nu féminin qu'il formule en un style hallucinant et singulier. Tout cela est peint avec une technique grasse et savoureuse, avec une richesse de palette sombre et sobre, et Arsène Alexandre a pu dire de tel de ses tableaux, qu'il semble pétri avec des roses fanées et comparer tel autre à un bijou de jais<sup>320</sup>. »

Cependant, si Tavernier évoque avec un certain enthousiasme l'œuvre du peintre anglais, puisqu'il explique qu'il suffit de « bien regarder ses œuvres pour être conquis par leur charme<sup>321</sup> », la question de sa motivation à l'occasion de la vente se pose. En effet, plusieurs toiles en possession de la galerie Bernheim-Jeune ont été achetées en partenariat avec le critique, il serait ainsi bénéficiaire en cas de chiffre de vente élevé, et cela se ressent dans son texte. Il tente d'attirer l'attention des potentiels acheteurs du peintre, d'abord en les flattant avec l'utilisation des termes « amateurs avisés » pour ceux qui rechercheront ses œuvres plus tard, mais également en mentionnant les artistes reconnus qui le tiennent en haute estime, soit Whistler, Pissarro ou Degas. Tavernier parle d'un « véritable artiste » et de « réelles œuvres d'art » qui vont « défilier sous le marteau du commissaire-priseur<sup>322</sup> », enjoignant les collectionneurs à entrer en possession de ces œuvres avant que leurs prix ne soient encore plus élevés. Malgré tous les efforts du critique, la vente est décevante, elle ne rapporte que 9180 francs et les prix restent relativement bas<sup>323</sup>. Dans un article évoquant différentes ventes ayant eu lieu à l'Hôtel Drouot, R. de Pézanes écrit :

« M<sup>e</sup> Libaude a vendu des œuvres par Walter Sickert ; mais le public ne les a guère appréciées ; le prix le plus élevé a été celui de 440 francs donné pour un tableau représentant *un grand hôtel d'une de nos plages les plus mondaines*, sujet assez banal<sup>324</sup>. »

---

<sup>319</sup> *Peintures, dessins et pastels de Walter Sickert, op. cit.*, 21 juin 1909, p. 3.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>323</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2021, p. 320.

<sup>324</sup> R. de Pézanes, « Les Arts et la Curiosité, A l'hôtel des ventes », *Le Soleil*, 22 juin 1909, 36<sup>e</sup> année, n°173, p. 3.

Le tableau mentionné ici est *L'Hôtel Royal, à Dieppe*, exposé sous le numéro 65, le même qui avait fait partie de l'exposition personnelle de 1907, sous le titre de *L'ancien hôtel royal de Dieppe*, au numéro 23. Celui-ci fut acheté par Jacques-Émile Blanche lors de la vente<sup>325</sup>. R. de Pézanes le signale comme un sujet banal, tandis que la critique a salué ces ciels aux tons violets. *The Mogul Gallery*, exposé sous le numéro 58 du catalogue, et ayant été exposé en 1907 sous le titre de *The Gallery at the Old Mogul (ou Cinematograph)*<sup>326</sup> au numéro 46, est également acheté par Blanche<sup>327</sup>. Les scènes intimistes se vendent moins bien que les paysages urbains, confirmant l'attrait moindre du public envers ces premières, malgré un meilleur accueil qu'en Angleterre. Les noms des acheteurs compensent en partie ces prix, puisque Félix Fénéon, Bonnard, Romain Coolus ou encore Signac, en font partie, parmi d'autres collectionneurs<sup>328</sup>. Si le public n'est pas au rendez-vous, cela indique malgré tout que Sickert est reconnu par le milieu de l'art parisien pour son œuvre.

Il est difficile de savoir avec certitudes quelles œuvres connues aujourd'hui ont effectivement fait partie de la vente, malgré la mention des dimensions dans le catalogue. Certaines œuvres sont mentionnées par Wendy Baron comme ayant probablement été vendues (ou invendues) en 1909. Les invendus sont, pour la plupart, passés par la suite dans des collections anglaises. *Le grand miroir*, qui pourrait être identifié comme *The studio : the painting of a nude* ou comme *The Mantelpiece*, n'a pas fait l'objet d'une acquisition. Il est ensuite entré en possession de Morton Harcourt Sands<sup>329</sup>, le petit frère d'Ethel Sands, une amie proche de Sickert. C'est aussi le cas de *The Albert music hall, Canning Town*, entré dans la collection du baron Israel Moses Sieff<sup>330</sup> ; de *Putana Veneziana*, acquit par John Lawrence Rayner ; ou encore d'*Alla pescheria*, entré à la Beaux Arts Gallery à Londres. Dans les invendus, il faut également compter *Le chapeau vert, Au poulailler*<sup>331</sup>, *A cup of tea, Dernière galerie de gauche*<sup>332</sup>, mais aussi certaines représentations de prostituées, comme *Le lit de cuivre* ou *Bonne fille*. Ces derniers ne sont pourtant pas tous boudés par les collectionneurs, puisque

---

<sup>325</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 203.

<sup>326</sup> *The Gallery at the Old Mogul (ou Cinematograph)*, huile sur toile, 63.5x67cm (1906). Le tableau se trouve aujourd'hui dans une collection privée.

<sup>327</sup> W. Baron, *op. cit.*, 1973, p. 91.

<sup>328</sup> L. Browse, *op. cit.*, p. 25.

<sup>329</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 321. L'identification de ce tableau repose principalement sur sa datation, qui penche vers 1906, mais qui reste à ce jour incertaine.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 213. C'est probablement la même peinture qui fut exposée en 1907, sous le titre *Le poulailler du Bedford, Camden Town*.

<sup>332</sup> Tandis que *Dernière galerie de droite* a été acheté par la galerie Bernheim-Jeune.

Maximilien Luce fait l'acquisition de *La Pierreuse*, et *Putana a casa* est acheté par le Dr Bruyère. Parmi les acheteurs, il y a également : Olivier Sainsère, avec « *Ce Londres que les Anglais appellent London* » ; Alexandre Bernheim père, avec *The american sailor hat* et *Le petit-fils du père Danière* ; Émile Bernheim, avec *Spectateurs*, une représentation de l'Eldorado ; John Caftanzoglou, avec *Regrets* ; Courtois, avec *Les conduits de fumée*<sup>333</sup> ; Hessel, avec *Les loges* ; et Griffith, avec *La Seine, du balcon*.

Cependant, le peu de succès de la vente est un bon indicateur du déclin de l'opinion sur le travail de Sickert, et l'article de François Monod à ce sujet le traduit bien. La critique, plutôt flatteuse au début, évoque par la suite un peintre devenu monotone et choisissant des sujets grossiers<sup>334</sup>. Dans un premier temps, Monod parle des œuvres proches de son maître français par « une pointe d'humeur et d'observation froide, détachée et triste à la Degas », mais également des harmonies et des tons sombres employés par le peintre, rappelant qu'il est le « disciple excellent de Whistler<sup>335</sup> ». Confirmant la réputation que Sickert avait réussi à se forger à Paris à travers les différentes expositions, il dit le public déçu par celle-ci. Le véritable Sickert, selon lui, pouvait se reconnaître « à quelques anciennes pièces, d'une touche réservée et ferme : un portrait de vieille en fanchon, une étrange vue de Dieppe, verdâtre et violette, une poissonnière avec sa claie gluante de plies et de carrelets<sup>336</sup> ». Il s'agit sans doute de *Mamma mie, poàreta*<sup>337</sup>, au numéro 71 du catalogue, de la vue de *L'Hôtel Royal, à Dieppe*, et de *Alla pescheria*, au numéro 29. Tout comme la vue de Dieppe, *Alla pescheria* fut exposé en 1907, sous le numéro 74. Contrairement à Paul Jamot, qui trouvait que la « jeune école » avait eu un impact positif sur la peinture de l'artiste anglais, Monod estime plutôt qu'elle a été contaminée par les Indépendants. Il ne supporte pas la monotonie des nus féminins, tel que *Putana Veneziana*, qui datent pourtant de la même époque que les « pièces anciennes » qu'il évoque juste avant. Il est plus probable que Monod estime que les harmonies sombres du peintre, qu'il salue pourtant en début de critique, ne conviennent pas à la représentation de nus féminins et les rends même grossiers. À la fin de son article, il appelle Sickert à se reprendre, afin de réparer ses erreurs.

---

<sup>333</sup> W. Baron, *op. cit.*, p. 253. Ce tableau, aujourd'hui intitulé *Rue St Jacques, Paris*, a bien été vendu en 1909, mais est vraisemblablement revenu en possession de Sickert à un moment donné. L'artiste l'a en effet donné à Jean McIntyre.

<sup>334</sup> F. Monod, *op. cit.*, 1909

<sup>335</sup> *Id.*

<sup>336</sup> F. Monod, *op. cit.*, 1909

<sup>337</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 289. Le tableau fut acheté directement à Sickert par la galerie Bernheim-Jeune et Tavernier en 1906.

Les œuvres invendues à l'Hôtel Drouot ont fait l'objet d'un achat en bloc par la galerie Bernheim-Jeune<sup>338</sup>. Cette dernière a sans doute senti le manque d'intérêt du public envers sa peinture, à laquelle il manquait les couleurs vives du Fauvisme et l'excitation intellectuelle du cubisme<sup>339</sup>. A partir de ce moment-là, Sickert comprend qu'il est en train de perdre la place qu'il avait réussi à se faire dans le milieu de l'art français, mais aussi que son succès repose principalement sur la volonté des marchands. Il développe ensuite un certain scepticisme envers l'art français moderne<sup>340</sup>, dont il vantait autrefois les mérites à ses compatriotes, allant de pair avec sa disparition de la scène française. En parallèle, Sickert est loin de faire preuve du dévouement que Blanche a pour lui, puisqu'à certains moments et de son propre aveu, il évite le peintre français et ses amis. Cela le prive de plusieurs de ses soutiens et collectionneurs. Il écrit en 1909 à Mrs Hammersley :

« Vous ne savez peut-être pas, vous ne savez probablement pas que, dans un sens, j'ai très mal traité Blanche, qui est un très vieil ami... L'angle particulier de son esprit quelque peu bavard, et... le caractère poussé de sa politique artistique, qui arrive à être diamétralement opposé au mien m'a décidé qu'il était absolument nécessaire pour ma paix et mon confort de l'éviter lui et ses amis autant que possible. Il est un peu trop officieux, gentiment officieux, mais trop gênant et trop compromettant<sup>341</sup>. »

Ce début d'anonymat en France est vraisemblablement lié à cette mise en retrait de l'artiste, par lui-même et par la galerie Bernheim-Jeune, ainsi qu'à la taille restreinte de son cercle artistique initial. Si les personnes qui le composent sont reconnues dans le monde de l'art parisien – critiques, artistes et collectionneurs – elles semblent porter sa carrière et son succès à bout de bras, sans parvenir à transmettre leur enthousiasme à un public extérieur et plus important. Jacques-Émile Blanche est le premier de ses soutiens et de ses collectionneurs, et le plus considérable d'entre eux.

---

<sup>338</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 212.

<sup>339</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 152.

<sup>340</sup> *Id.*

<sup>341</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 321. « You may not, probably do not know that in a sense I have treated Blanche who is a very old friend very badly... The peculiar angle of his somewhat gossipy mind, and... pushing character of his art politics, which happen to be diametrically opposed to mine decided me that it was absolutely necessary for my peace & comfort to avoid him & his friends as much as I could. He is a little too officious, kindly officious, but too compromising. » Traduction de l'anglais vers le français réalisée par l'auteure de ce mémoire.

### III) Une réception dans un cercle restreint

#### 1) Le soutien indéfectible de Jacques-Émile Blanche

Walter Sickert fait une rencontre décisive pour sa future carrière en France, en 1882, lorsque Jacques-Émile Blanche lui est présenté<sup>342</sup>. Les deux jeunes hommes n'ont qu'un an d'écart et deviennent par la suite des amis intimes, jusqu'en 1942, date du décès de Sickert. Dans ses *Souvenirs sur Walter Sickert*, Blanche écrit « Aussitôt, ce fut pour nous une compagnie quotidienne, une union qui dura sans nuages – du moins pour moi – jusqu'aux adieux que je lui fis, la veille de la déclaration de guerre, en août 1939<sup>343</sup> ». Tous deux sont représentés sur un pastel de Degas datant de 1885, aux côtés de Ludovic et Daniel Halévy, d'Henri Gervex et d'Albert Boulanger-Cavé<sup>344</sup>. Bien avant sa rencontre avec le peintre anglais, le lien unissant Blanche à l'Angleterre était très fort. Entre le mois de septembre 1870, son premier séjour à Londres, et 1938, il ne se passe pas six mois sans qu'il se rende de l'autre côté de la Manche, pour y travailler ou en vacances.<sup>345</sup> Il arrivait souvent à Jacques-Émile Blanche de publier des articles en France pour introduire des artistes anglais, comme Beardsley, Moore<sup>346</sup> ou Sickert. Ses premiers essais traitent de Manet et de Charles Keene<sup>347</sup>, notamment connu pour ses dessins satiriques dans l'hebdomadaire britannique *Punch*. À Paris, il était l'un des rares artistes de son époque à parler et à écrire couramment l'anglais. Sa mère l'encourage très tôt dans sa pratique artistique, et il se tourne vers le métier de portraitiste, disant « portraitiste je suis, et veux l'être, portraitiste en tout et de tout<sup>348</sup> ». Il révère Ingres, Corot et Manet<sup>349</sup>, et collabore à *La Revue Indépendante*, aux côtés de Mallarmé, Verlaine, Huysmans, Pissarro, Signac, Seurat ou encore Whistler<sup>350</sup>. Déjà dans ce cadre, Blanche fait jouer ses relations artistiques et culturelles, en faveur de la revue<sup>351</sup>.

---

<sup>342</sup> F. Monod, *op. cit.*, 1909, p. 175. Les deux amis auraient fait connaissance par le biais de Fantin-Latour, à Londres.

<sup>343</sup> J.-É. Blanche, *Souvenirs sur Walter Sickert*, 1943, p. 2. Il évoque ici l'arrivée du couple Cobden-Sickert à Dieppe en 1882.

<sup>344</sup> *Id.* Edgar Degas, *Six Amis à Dieppe*, 1885, pastel et craie noire sur papier, 115 x 71cm, Providence, Rhode Island School of Design, Inv. 31.320

<sup>345</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1949, p. 11. Ses parents l'envoient en Angleterre alors qu'il n'a que neuf ans, de peur que les Prussiens envahissent la Normandie.

<sup>346</sup> G.-P. Collet, *Jacques-Émile Blanche : biographie*, Paris, Bartillat, 2006, p. 433. Blanche dit de George Moore et de Sickert qu'ils ont été les « deux points cardinaux » de son existence.

<sup>347</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1949.

<sup>348</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 2006., p. 35.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>350</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 2006, p. 43.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 44.

Dans les années 1890, il estime déjà que Sickert est plus connu à Paris qu'à Londres<sup>352</sup>. Il est possible que Blanche ait vu en lui le reflet de sa propre expérience de peintre, puisque, malgré ses liens avec les artistes de son temps, il se sentait très isolé et méconnu en France<sup>353</sup>, ces derniers lui reprochant d'être trop attaché aux valeurs du passé et trop superficiel. C'est notamment le cas de Gide, qui lui reproche d'être riche, de trop tenir à ses aises et de ne pas être assez exigeant envers lui-même<sup>354</sup>. Dans son amitié pour Sickert, Blanche reste fidèle jusqu'au bout, tant envers l'homme qu'envers l'artiste. Avant même sa première exposition personnelle en 1900, Blanche possède déjà des œuvres de Sickert, puisqu'il prête deux tableaux pour cet événement, *La jeune fille et le soldat* et *L'avant-scène*, à la galerie Durand-Ruel<sup>355</sup>. Lors du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1902, deux des quatre tableaux exposés par Sickert appartiennent à Blanche<sup>356</sup>. Il s'agit de *The Bedford music-hall*<sup>357</sup> et de *San Marco – Venise (Matin)*<sup>358</sup>. Comme évoqué précédemment, c'est grâce à lui que le peintre anglais parvient à exposer dans les galeries des marchands parisiens, mais également lors d'évènement tel que la Biennale de Venise, en 1903<sup>359</sup>. Lorsque MM. Bernheim-Jeune font le choix de ne pas présenter d'œuvre de Sickert au Salon d'automne de 1904, tandis que celui-ci se trouve à Venise, Blanche les interpelle dans un encart du *Mercur de France*, dans ses notes sur le Salon, pour leur dire qu'ils regretteront ce choix<sup>360</sup>. Pourtant, au mois de juin de cette même année s'était tenue l'exposition personnelle du peintre à la galerie Bernheim-Jeune, avec pas moins de quatre-vingt-seize numéros, dont Blanche avait personnellement rédigé la préface du catalogue. Il y fait part de l'admiration croissante qu'il a « pour sa sûre méthode, sa belle conscience et sa grave vision » depuis qu'il le connaît. Dans ce texte, il évoque Whistler, non pas dans le but de faire de Sickert un whistlérien, mais, au contraire, afin de montrer l'impact que le jeune artiste a eu sur son maître, allant même jusqu'à écrire : « Walter Sickert est le seul de ses disciples qui l'ait vraiment intéressé<sup>361</sup>. » À l'inverse, Degas est le maître ayant eu « une bienfaisante action » et dont la « sévère discipline, [la] merveilleuse morale esthétique le firent

<sup>352</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 2006, p. 260.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>355</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert, op. cit.*, 1900

<sup>356</sup> B. Crespon-Halotier, *op. cit.*, p. 474.

<sup>357</sup> Dans le livre de Wendy Baron, de 2006, un tableau représentant l'Old Bedford est bien noté comme ayant appartenu à Blanche, sous le numéro 97.20. Cependant, son historique d'exposition indique qu'il n'aurait jamais été exposé en France, et aucun autre tableau avec ce sujet ne semble correspondre à ces deux critères.

<sup>358</sup> Peut-être s'agit-il là du même tableau exposé sous le numéro 77, lors de l'exposition de 1904 chez Bernheim-Jeune, intitulé *Saint Marc (Venise)* et noté comme appartenant à Blanche.

<sup>359</sup> D. Sutton, *op.cit.*, p. 117.

<sup>360</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1904

<sup>361</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert*, Paris, Galeries Bernheim-Jeune & Fils 8 rue Laffitte, 1er juin-10 juin 1904, Paris, Bernheim-Jeune & Fils, 1904, p. 1.

persévérer dans d'opiniâtres linéaires sur quoi repose l'apparente légèreté de ses moindres esquisses<sup>362</sup> ». S'il est possible de douter de la véracité de ces propos, ainsi que de l'objectivité de Blanche à ce sujet, les rôles ici attribués à Whistler et à Degas correspondent à la volonté de Sickert de se défaire de l'influence du premier, auquel il est alors encore associé dans la presse, et de vouloir faire du second son maître à penser. Il est difficile de savoir si ces idées sont bien celles de Blanche ou celles de Sickert, puisqu'au début de leur amitié, Blanche, déçu par les académies parisiennes, avait repris les méthodes de Whistler, ainsi que ses préceptes, lui ayant été transmis par son ami anglais<sup>363</sup>. En plus des conseils de Degas, Sickert aurait également reçu ceux de Pissarro qui « appréciait beaucoup ses études<sup>364</sup> ». Blanche est à la fois fasciné par le traitement des villes de Dieppe et de Venise par Sickert, et par sa dévotion à la pratique du dessin. Pour lui, les œuvres exposées en France ne représentent qu'une infime partie de sa production et ne permettent pas de se faire une véritable idée de la qualité de son travail.

« Pendant des mois, assis chaque soir dans la même stalle, il notait sur des feuillets d'album les numéros d'un vieux music-hall populaire. La plupart des tableaux qu'il en tira sont malheureusement restés en Angleterre et l'on ne pourra ici s'en faire qu'une faible opinion. Cependant, les galeries du Queen's Palace of Varieties, Poplar, dans ses toutes petites proportions, me paraît un bon exemple de son exécution, habile à rendre les profondeurs, les mystères des reflets dans la glace<sup>365</sup>. »

L'œuvre évoquée ici est la *Galerie supérieure au Queen's Palace of Varieties Poplar Londres*, exposée sous le numéro 50 du catalogue, et appartenant à l'auteur de la préface. Sur les quatre-vingt-seize numéros de l'exposition, Blanche n'en possède pas moins de trente-deux (du numéro 48 au numéro 79), représentant principalement des paysages dieppois, mais également quatre tableaux vénitiens et deux music-hall londoniens. Il est amusant de noter que dans ce catalogue de 1904, Blanche compare ses dessins à la plume à ceux de Méryon<sup>366</sup> et trouve que le dessin de ses tableaux possède quelque chose de l'« ingénuité de Corot<sup>367</sup> », tandis que dans ses mémoires, publiées en 1949, il écrit que Sickert « a contre lui d'être classé comme le Corot de Dieppe ou le Méryon du paysage urbain<sup>368</sup> ». C'est d'autant plus contradictoire que, en 1928, dans *Propos de peintre*, il écrit que les Britanniques n'ont pris « que ses systèmes et non la fine

---

<sup>362</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert, op. cit.*, 1904, p. 2.

<sup>363</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 2006, p. 90.

<sup>364</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert, op. cit.*, 1904, p. 2.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>366</sup> Graveur français du XIXe siècle (1821-1868).

<sup>367</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert, op. cit.*, 1904, p. 3.

<sup>368</sup> J.-É. Blanche, *op.cit.*, 1949, p. 211.

technique de ce paysagiste de la grande lignée des Canaletti et des Corots<sup>369</sup> ». Il semble qu'avec le recul, Blanche ne souhaite pas l'associer à ces artistes, considérant que cela ne lui correspond plus. Il souhaite également éliminer toute possibilité de le rattacher aux artistes d'avant-garde.

« Sickert n'a pas recours aux tons violents pour rajeunir ou dissimuler un contour académique : son éducation est purement classique, si sa vision est toute moderne. (...) Aucune prétention à dominer les autres, ni à rien bouleverser, nul cri de révolte pour flatter l'actuelle avant-garde : une charmante nature d'artiste raffiné et consciencieux<sup>370</sup>. »

En effet, pas plus que pour les autres mouvements, Sickert ne souhaite être en contact avec l'art d'avant-garde de son époque. Dans ses écrits plus tardifs, il suggère qu'il n'aurait pu être heureux dans le cercle artistique de Picasso ou de Matisse<sup>371</sup>. Blanche ajoute à cela que Sickert « eut la prudence de vivre loin des cénacles où la mode change souvent sous des influences politiques et sociales, si étrangères à son art<sup>372</sup>. » Ainsi, les déformations des lignes dans ses figures ne sont aucunement liées aux avant-gardistes, mais bien à un développement propre à son art. Dans une lettre à Mme Denis, datée du 6 novembre 1940, il revient une fois de plus sur cette modernité que l'on attribue à son ami. « Jamais on n'avait révélé au public ce que fut la carrière Casanovaïque de mon ami. Or il est tenu pour "le grand artiste moderne". (J'en découds un peu)<sup>373</sup> ». Pour lui, Sickert n'est pas un peintre moderne dans le sens de l'avant-garde, mais dans le regard qu'il pose sur ses sujets.

Lors du Salon d'Automne de 1906, Blanche prête deux tableaux de Sickert de sa collection, *Bloomsbury*, exposé sous le numéro 1546, et *The New Bedford Music-Hall Camden Town*, sous le numéro 1547<sup>374</sup>. Le premier a sans doute également fait partie de l'exposition personnelle de Sickert en 1907, sous le numéro 34<sup>375</sup>, et de la vente Drouot de 1909, sous le numéro 55<sup>376</sup>. La même supposition peut être faite en ce qui concerne un tableau exposé en 1904 chez Bernheim-Jeune, intitulé *La Dogana*, un titre que l'on retrouve trois ans plus tard,

---

<sup>369</sup> J.-É. Blanche, *Propos de peintre*, 3, *De Gauguin à la Revue nègre*, Paris, Émile-Paul frères, 1928, p. 187.

<sup>370</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert*, *op. cit.*, 1904, p. 4.

<sup>371</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 115.

<sup>372</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert*, *op. cit.*, 1904, p. 3.

<sup>373</sup> Citée dans G.-P. Collet, *op. cit.*, 2006, p. 468. Dans une lettre de 1942, adressée à Daniel Halévy, Blanche dit de son ami qu'il « fut un des plus grands peintres de l'école anglaise moderne ».

<sup>374</sup> B. Crespon-Halotier, *op. cit.*, p. 474.

<sup>375</sup> *Catalogue de l'exposition Sickert*, Paris, Galeries Bernheim-Jeune & Fils 15 rue Richepanse, 10 janvier -19 janvier 1907, Paris, Bernheim-Jeune & Fils, 1907, p. 3. Cette supposition se base uniquement sur les titres des œuvres répertoriées dans le catalogue de l'exposition personnelle de 1907, qui ne recense pas leur appartenance.

<sup>376</sup> *Peintures, dessins et pastels de Walter Sickert*, *op. cit.*, 21 juin 1909, p. 11. Les propriétaires des œuvres n'étant pas répertoriés dans le catalogue de 1909, cette supposition est également basée sur le titre de l'œuvre.

dans le catalogue de 1907. Blanche prête donc volontiers les œuvres de Sickert présentes dans sa collection, probablement autant pour aider à faire connaître son ami, que par fierté de les posséder. Il n'est pas improbable que Blanche ait souhaité vendre quelques-uns des tableaux de Sickert en sa possession, car sa collection en comptait un grand nombre. Le peintre lui a offert des tableaux et des dessins, comme c'est le cas pour *Jardin en Angleterre*<sup>377</sup>, mais Blanche lui en a aussi acheté, souvent dans des expositions, pour l'aider financièrement. Comme précédemment évoqué, *The Old Mogul* (ou *Cinematograph*)<sup>378</sup> fut acheté par Blanche lors de la vente Drouot en 1909<sup>379</sup>. Il en possédait tellement qu'il en donnait à ses amis<sup>380</sup>, à ses élèves et à des galeries d'art. Certains ont été transmis à ses descendants, d'autres ont été légués au musée de Rouen, et de nombreuses œuvres de sa collection ont été vendues par des marchands parisiens<sup>381</sup>, notamment en 1910<sup>382</sup>. Son soutien va encore plus loin, en effet, l'ex-Madame Sickert, Ellen Cobden, achète des œuvres à Sickert par son intermédiaire, en secret<sup>383</sup>. Blanche se révèle tout aussi dévoué à son ami, et à l'artiste, que l'est Ellen Cobden. Dans ses souvenirs sur le peintre, il déclare : « Du paquet de ses lettres que je conserve pieusement pour la postérité, plusieurs romans pourraient être composés : un régal d'*amateur d'âmes*, d'amateur de contes picaresques<sup>384</sup>. » Au moment de son divorce avec Ellen Cobden, Sickert se réfugie chez Blanche et sa femme, Rose, à Auteuil, « dans un état de dépression morale et physique tout-à-fait déplorable<sup>385</sup> ». Le peintre français, se rendant compte que son ami va devoir vivre de ses propres gains, tente de l'aider en arrangeant des expositions chez Durand-Ruel et Bernheim-Jeune<sup>386</sup>. À son retour de Venise, en 1901, Sickert se voit offrir un emploi en tant que professeur, sans aucun doute grâce à Blanche, puisque celui-ci enseignait dans un studio tenu par Martha Settler, une peintre Suisse. L'artiste anglais accepte l'offre, afin de pouvoir augmenter ses revenus<sup>387</sup>. En février 1903, toujours grâce à Blanche, il est invité à exposer à la Société

---

<sup>377</sup> Exposé en 1904 sous le titre *Jardin dans le Yorkshire*, n°67.

<sup>378</sup> *The Gallery at the Old Mogul* (ou *Cinematograph*), huile sur toile, 63.5x67cm (1906). Le tableau se trouve aujourd'hui dans une collection privée.

<sup>379</sup> W. Baron, *op. cit.*, 1973, p. 91.

<sup>380</sup> Georges-Paul Collet évoque un écrit de Lady Gladwyn sur Blanche, dans lequel elle se remémore ses visites chez les amis de Blanche. « Je me rappelle avoir vu d'admirables tableaux de Sickert chez l'un d'entre eux. » G.-P. Collet, *op. cit.*, 2006, p. 106.

<sup>381</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 10. La plupart des œuvres vendues de la sorte sont parties en Angleterre.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>383</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1943, p. 4. D'après Blanche, Ellen Cobden vouait une véritable admiration à Sickert. Il dit d'elle qu'elle « fut son ange gardien ».

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>385</sup> L. Browne, *Sickert*, Londres, Hart-Davis, 1960, p. 25.

<sup>386</sup> *Id.* En plus de son divorce, les finances de Sickert sont mises à mal par le procès contre Pennell sur la lithographie. Il lui a fallu plusieurs années pour rembourser sa dette.

<sup>387</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 110.

Nouvelle des Peintres et des Sculpteurs, chez Durand-Ruel, aux côtés de six autres peintres. Denys Sutton mentionne une copie d'invitation annotée par Sickert, suggérant qu'il ne montrait pas moins de quinze œuvres, comprenant des scènes vénitiennes et dieppoises, ainsi qu'un music-hall de Bedford<sup>388</sup>. Un critique signant Sparklet signale à cette occasion le nom de Walter Sickert comme étant « nouveau en vénétianeries<sup>389</sup> ». Dans une lettre à Gide, du 4 août 1906, son admiration est tout aussi palpable, puisqu'il écrit que « les perles tombent de ses pinceaux, avec une régularité incroyable<sup>390</sup> » et que le tableau qu'il a prévu d'envoyer au Salon d'Automne cette année-là est « un petit chef-d'œuvre<sup>391</sup> ».

Blanche n'admire pas seulement l'artiste, l'homme le fascine également, tant par son apparence que par son caractère complexe, que lui-même échoue à comprendre. Même pour l'un de ses amis les plus proches, le peintre anglais reste un mystère.

« Le caractère de Sickert m'a souvent déconcerté par son mélange de dureté, d'orgueil, de mépris, de feint désintéressement quant à ses ouvrages, d'ironie, de générosité et d'égotisme ; par sa hautaine, glaciale cruauté et son excessive gentillesse, comme les femmes en ont trop avec les enfants ou les malades ; par ses façons prévenantes, trop polies, et blessantes parfois comme l'amertume de ses mots, sa bienveillance que dément le pli amer de leur bouche. Mais on lui pardonne, même quand il vous a fait de la peine ; il a le charme, le charme tout puissant de l'homme à femmes, il fut un Don Juan, sous ses aspects changeants, dans ses multiples avatars ; celui que toutes les femmes adorent, à qui les hommes obéissent malgré eux. Le charme, l'autorité ? Cet artiste, ce peintre si intelligent, si délicat, garda toujours un peu de l'acteur qu'il avait été jadis avec Irving. [...] Il est peu d'êtres pour qui les miens et moi ayons eu plus d'amitié<sup>392</sup>. »

Il semble que Blanche ait été sous le charme à la fois de la peinture et de la personnalité de Sickert, depuis leur rencontre jusqu'à après le décès du peintre anglais. Dans sa lettre à Daniel Halévy, du 1<sup>er</sup> mai 1902, Blanche montre toute l'importance que Sickert avait pour lui : « Dans mes mémoires, il tient une place considérable. (...) Sa disparition m'afflige profondément : un des plus anciens et chers camarades<sup>393</sup> ». Selon lui, l'exode des jeunes artistes anglais en France avait commencé sous l'impulsion de Sickert<sup>394</sup>, qui aimait l'intelligentsia britannique à

---

<sup>388</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 115.

<sup>389</sup> Sparklet, « Le Trottoir roulant », *L'Écho de Paris*, 21 février 1903, 29<sup>e</sup> année, n°6841, p. 1.

<sup>390</sup> G.-P. Collet, *Correspondance André Gide – Jacques-Emile Blanche : 1892-1939*, Paris, Gallimard, 1979, p. 150.

<sup>391</sup> *Id.* Il s'agit de *Noctes Ambrosianae*.

<sup>392</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 2006, p. 89.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>394</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1928, p. 177.

Dieppe, parmi laquelle on retrouve Beardsley, Max Beerbohm et Oscar Wilde<sup>395</sup>. Il s'interdisait de représenter Dieppe par ferveur pour son ami, ce qu'il regrette bien des années plus tard<sup>396</sup>. Dans la première décennie du XXe siècle, Blanche estime que Sickert incarne « le Dieppe pictural<sup>397</sup> » ; celui qu'il peint d'abord sur des petites planches d'études, à la manière de Whistler, avant que sa palette ne s'éclaircisse sous l'influence des impressionnistes, sans jamais perdre son originalité<sup>398</sup>. En 1913, il ne peut s'empêcher de parler de Sickert dans un article sur Dieppe, car, pour lui, l'un ne va pas sans l'autre, et parce que le peintre a su immortaliser la ville dans ses tableaux<sup>399</sup>. Blanche considère les toiles vénitiennes comme étant les plus fortes de l'artiste et ses œuvres décisives. Il estime cependant que ces dernières n'auraient sans doute pas vu le jour s'il ne s'était d'abord penché sur l'architecture dieppoise<sup>400</sup>. Il décrit Sickert comme étant une « exception dans l'histoire de la peinture anglaise », et le perçoit bien plus comme un peintre français, qui aurait réalisé ses plus belles œuvres en France<sup>401</sup>. Cette fascination du peintre français pour l'œuvre de Sickert est d'autant plus surprenante que, sans lui, la carrière de « l'Anglais dieppois<sup>402</sup> » en France aurait certainement pris un tout autre chemin, voire n'aurait pas existé. Le critique Louis Vauxcelles cite le nom du peintre français dans quatre de ses articles sur Sickert, tandis que celui de l'artiste anglais est cité dans un article sur Blanche en 1903<sup>403</sup>. C'est grâce à lui qu'il fait la rencontre des galeristes Durand-Ruel et Bernheim-Jeune, de Monet, Pissarro, Renoir, Helleu ou encore Puvis de Chavannes<sup>404</sup>, ainsi que de la plupart de ses collectionneurs. Il le mentionne souvent dans sa correspondance avec André Gide, en écrivant, le 20 juillet 1902 : « Ma seule ressource ici, mais elle n'est pas médiocre, c'est mon ami Sickert, dont l'existence est de plus en plus un défi à tout, et qui vous intéresserait fort. (...) Je crois que c'est l'homme le plus absolument distingué que j'aie connu. Comme il vous intéresserait !<sup>405</sup>. » Dans cette même correspondance, Blanche écrit à Gide de convaincre ses amis d'acheter des tableaux de Sickert, qu'il qualifie de « autrement fortes et

---

<sup>395</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 2006, p. 405.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>398</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1943, p. 4.

<sup>399</sup> J.-É. Blanche, "Conservons le Vieux Dieppe", *Le Gaulois*, 48<sup>e</sup> année, n°13144, octobre 1913, p. 1.

<sup>400</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1943, p. 5.

<sup>401</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1928, p. 180.

<sup>402</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1943, p. 4.

<sup>403</sup> L. Vauxcelles, « Propos d'ateliers : Chez Jacques Blanche », *Gil Blas*, 05 février 1903, 25<sup>e</sup> année, n°8583, p. 2.

<sup>404</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2016, p. 44.

<sup>405</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 2006, p. 90. Dans cette lettre, il évoque le moment où Sickert vit avec Mme Villain, sans le sou, et habillé « comme un ouvrier d'ici, mais sentant bon et propre dessous ».

nourries que des Xavier, Roussel, Bonnard, etc.<sup>406</sup> », toujours dans l'idée de lui offrir un soutien financier<sup>407</sup>.

Malgré la volonté de Blanche de l'éloigner des artistes d'avant-garde, il ne peut s'empêcher, dans ses *Propos de peintre*, de le rattacher à un mouvement français, tout en faisant en sorte qu'il ne puisse être assimilé à un artiste ou un mouvement en Angleterre, où il est reconnu depuis quelques années.

« On ne l'y a fêté qu'après la soixantaine. Formé par Daumier et Degas, émule de Lautrec, ses compatriotes voudront-ils le rattacher à Hogarth, à certains réalistes du XVII<sup>e</sup> siècle ? Non, Walter Sickert, né d'un père allemand et d'une Anglaise, n'a d'anglais que son humour ; comme peintre, il appartient au postimpressionnisme ; situons l'intimiste et le cruel visionnaire des "bas-fonds de la société" quelque part entre Vuillard et Rouault<sup>408</sup>. »

Se faisant, il revient sur ce qu'il avait écrit en décembre 1904, lorsqu'il disait que Sickert avait peint les mêmes sujets que Vuillard et Bonnard bien avant eux, mais dans une voie parallèle<sup>409</sup>. Une vingtaine d'années plus tard, il en fait un peintre postimpressionniste, intimiste, et l'intègre entre les deux artistes, bien qu'il écrive, au début des années 1940, qu'il est « un grand artiste, d'une individualité plus accentuée qu'aucun de nos post-impressionnistes<sup>410</sup> ». Si Blanche estime au début des années 1890 que Sickert est plus reconnu en France qu'en Angleterre, dans les années 1940, il pense que Sickert n'obtiendra jamais de cote sur le marché français, au profit de peintres qu'il n'estime pas.

« Il demeure indéfiniment sous-estimé, incompris, quoiqu'il ait été un des précurseurs de cette kyrielle de prétendus maîtres débutants aux catalogues desquels sont inévitablement jointes des préfaces dithyrambiques et des monographies truculentes<sup>411</sup>. »

La question se pose de savoir si l'affection et l'admiration que Blanche avait pour Sickert n'étaient que le reflet de son amitié ou d'un sentiment plus profond. En effet, le peintre français ne tarit jamais d'éloges à son égard, sur son physique, sa personnalité déroutante et sa peinture, même lorsque Sickert minimise l'impact qu'a eu Blanche sur sa carrière, à la fin des

---

<sup>406</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 1979 p. 128.

<sup>407</sup> Dans le livre de Wendy Baron de 2006, près de soixante œuvres, tableaux et dessins compris, ont appartenu à Blanche.

<sup>408</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1928, p. 181.

<sup>409</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1904

<sup>410</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1943, p. 149.

<sup>411</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, 1949, p. 5.

années 1910<sup>412</sup>. De plus, son mariage avec Rose Lemoine en 1895 reste un mariage blanc<sup>413</sup>, et les deux aventures sentimentales qui lui sont attribuées avant son mariage, que lui-même qualifie de « lamentables aventures sentimentales », restent platoniques<sup>414</sup>. Dans *Reynold Arnould, Une poétique de l'industrie*, Gwenaëlle Rot et François Vatin parlent de l'homosexualité latente de Blanche, et notamment son attirance pour les jeunes peintres beaux et brillants. Ce sujet est abordé dans le cadre de sa relation avec le jeune Arnould, Blanche se voit attribuer un tempérament de Pygmalion, car le jeune peintre est encore pré-adolescent<sup>415</sup>. Blanche et Sickert avaient presque le même âge, le premier ayant un an de moins que le second, et, si la réputation d'homme à femmes de l'artiste anglais était bien connue, celle du peintre français montrait plutôt que ses relations étaient toutes restées platoniques. Lady Gladwyn écrit à son sujet : « Tout le monde savait qu'il souffrait d'une déficience physique, car il ne connaissait rien de l'amour<sup>416</sup>. » La déficience physique viendrait ici expliquer pourquoi son mariage est resté blanc, et aurait été, à l'époque, bien plus acceptable que l'homosexualité. Bien qu'il écrive à Gide, dans une lettre du 25 juillet 1902, qu'il tente de réconcilier Sickert avec Ellen Cobden, ses motifs posent question. En effet, cela vient juste après le passage où il évoque sa relation avec Mme Villain, « qui a pris sur l'esprit de [son] ami une autorité terrible<sup>417</sup> ». De plus, son mariage lui assurait une source de revenus confortable, qu'il a perdu avec le divorce. L'intention de Blanche de provoquer un second mariage n'aurait peut-être pas pris en compte les sentiments de ses deux amis, d'autant plus qu'il savait que Sickert avait trompé sa femme à plusieurs reprises. Quoi qu'il en soit des sentiments de Blanche, celui-ci se révèle être l'atout principal de Sickert en France, tout au long de sa carrière, et plus encore entre 1900 et 1909, tout autant pour ses expositions que ses collectionneurs. Il a été aussi bien un soutien moral que matériel pour le peintre, allant jusqu'à s'offusquer du prix de vente de certains tableaux de son ami à la galerie Bernheim-Jeune<sup>418</sup>. Son nom est lié à celui de Walter Sickert dans l'esprit de ses contemporains, et notamment pour Louis Vauxcelles qui, bien que loin de faire preuve de la même admiration et du même dévouement que Blanche, apprécie grandement les œuvres du peintre anglais.

---

<sup>412</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 9.

<sup>413</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 2006, p. 64.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 65. La première aventure de Blanche se passe avec la comtesse Emmanuella Potocka, et la seconde, avec une femme dont le nom reste inconnu.

<sup>415</sup> G. Rot et F. Vatin, *Reynold Arnould, Une poétique de l'industrie*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019, p. 165.

<sup>416</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 2006, p. 104.

<sup>417</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 1979, p. 129.

<sup>418</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2021, p. 226. Blanche écrit à Gide qu'il est scandalisé de voir partir certains tableaux vénitiens pour 1500 francs, alors qu'ils avaient été achetés à Sickert pour 60 francs pièce.

## 2) L'enthousiasme de Louis Vauxcelles

Le critique d'art Louis Vauxcelles, né Louis Mayer le 1<sup>er</sup> janvier 1870 à Paris, se forme à la Sorbonne et à l'École du Louvre, mais surtout en allant voir les expositions des peintres qu'il préfère, comme Bonnard. Vauxcelles se place lui-même à la suite du critique Roger Marx qui s'est, tout comme lui à partir de 1904, intéressé à Henri Matisse, entre autres artistes<sup>419</sup>. Il commence à travailler au *Gil Blas* en 1896, où il est chargé de rédiger la rubrique de la « Vie artistique »<sup>420</sup>. *Gil Blas* est un quotidien fondé en 1879 par Auguste Dumont, avec une tonalité littéraire, ce qui a sans doute attiré le jeune Vauxcelles, qui avait déjà publié certains de ses textes dans *L'Art et la Vie*<sup>421</sup>. Vauxcelles est le nom d'un lieu-dit à Taverny et qu'il choisit en tant que pseudonyme pour ses premiers écrits<sup>422</sup>. Critique prolifique et célèbre, son nom est notamment associé au Fauvisme, puisque c'est lui qui, en 1905, lors du Salon d'Automne, va qualifier les artistes exposés en salle VII de « fauves ». Il en parle en ces termes :

« Au centre de la salle, un torse d'enfant, et un petit buste en marbre, d'Albert Marque, qui modèle avec une science délicate. La candeur de ces bustes surprend au milieu de l'orgie des tons purs : Donatello chez les fauves.<sup>423</sup> »

C'est en 1903 que l'on retrouve pour la première fois le nom de Sickert sous la plume du critique, à travers une visite de l'atelier de Jacques-Émile Blanche. Ce dernier montre à ses visiteurs, qui incluent Henri Ghéon et Gide, des tableaux du peintre qu'il a en sa possession. Vauxcelles en profite pour le présenter au lecteur :

« Qui est Sickert ? Vous ne le connaissez pas ? Les amateurs recherchent ses vues de Dieppe, conçues dans les gammes sourdes, et ses Venise, dont le dessin hardi me fait songer à Canaletto. M. Blanche aime ses Sickert autant que Jean de La Fontaine aimait Baruch...<sup>424</sup> »

Il fait ainsi comprendre que Sickert gagne à être connu, puisque les amateurs recherchent ses œuvres, alors que sa renommée n'est pas établie au sein du grand public. Blanche fait la

---

<sup>419</sup> C. Méneux, *Regards de critiques d'art Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes / Paris, Presses Universitaires de Rennes / INHA, 2008, p. 11.

<sup>420</sup> L. Vauxcelles, C. Lassalle, *Le Fauvisme*, Paris, Éditions Olbia, 1999, p. 131.

<sup>421</sup> *Id.* Louis Vauxcelles a d'ailleurs participé à la fondation de cette revue. Il y publie notamment *L'Âme fanée et Seul*.

<sup>422</sup> *Id.*

<sup>423</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 17 octobre 1905

<sup>424</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 05 février 1903

promotion de son ami, au point qu'il est ici comparé à Jean de La Fontaine avec Baruch<sup>425</sup>. Sans doute la comparaison n'est-elle pas innocente, et que Blanche, tout comme le poète, demandait à chacun de ses visiteurs s'il connaissait le peintre anglais, afin d'assurer sa promotion dans le milieu des collectionneurs français. Il le compare d'ores et déjà à Canaletto, comme il le fait à nouveau en 1905, lors du Salon des Indépendants. En 1904, pour l'exposition de Sickert à la galerie Bernheim-Jeune, Vauxcelles montre un certain enthousiasme vis-à-vis de la production du peintre, chez qui il ne peut s'empêcher de voir encore, dans ses harmonies, l'influence persistante de son ancien maître, Whistler. Malgré cela, il lui reconnaît tout de même une forte originalité, notamment dans le traitement qu'il applique à la ville de Venise.

« La Venise analysée par Walter Sickert (galerie Bernheim jeune, 8, rue Laffitte) ne flamboie point sous le ciel indigo de Ziem ; c'est une Venise d'hiver, pluvieuse, toute en grisaille, le marbre des palais n'est point irisé, rose ou crème, mais vétuste et d'une noble décrépitude. Sickert rend avec une précision sévère les masses et les lignes architecturales du *Rialto*, de *San Barnaba*, de *Santa Maria della Salute*, la rosace du portail de Saint-Marc ; peinture grave, triste un peu, coloris sans éclat, d'une tonalité sourde, se tenant dans le brun et les bistres ; Sickert fut le disciple et l'ami du grand Whistler, et l'influence de l'inoubliable harmoniste persiste, durable et précieuse, dans l'œuvre néanmoins fort originale du jeune peintre anglais.<sup>426</sup> »

L'article de Vauxcelles souligne également le peu de notoriété dont bénéficie encore Sickert auprès du grand public en 1904, alors qu'il a déjà fait l'objet d'une exposition personnelle chez Durand-Ruel quatre ans auparavant. Cependant, il vient aussi pointer du doigt que ceux qui s'intéressent à lui et apprécient son œuvre sont des connaisseurs en matière d'art, en citant les noms de Jacques-Émile Blanche, indéfectible soutien du peintre, et d'André Gide. Évoquant leur « enthousiasme raisonné », il marque ainsi la présence d'esprit que les deux hommes gardent dans leur appréciation des paysages vénitiens et dieppois, leur permettant d'émettre un avis rationnel. S'il reste donc « peu suivi du public », les véritables amateurs, eux, savent goûter son art.

« Voici un peintre peu suivi du public, mais que les rares amateurs apprécient infiniment. Je me souviens de l'enthousiasme raisonné de Jacques Blanche et

---

<sup>425</sup> Vauxcelles fait ici référence au *Livre de Baruch*, un texte apocryphe de la Bible, que La Fontaine appréciait beaucoup. Il demandait à tous ceux qu'il croisait s'ils l'avaient lu. A. PAUL, « BARUCH LIVRES DE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 avril 2022.

<sup>426</sup> L. Vauxcelles, « Notes d'art, Exposition Walter Sickert », *Gil Blas*, 14 juin 1904, 26<sup>e</sup> année, n°9016, p. 1.

d'André Gide – deux fins connaisseurs s'il en fut – devant ses études de Dieppe et de Venise.<sup>427</sup> »

Comme évoqué précédemment, ce sont les nus de Sickert qui vont plus particulièrement attirer l'attention du critique lors du Salon d'Automne de 1905, dont il est, par ailleurs, un membre d'honneur<sup>428</sup>. Les harmonies sombres du peintre l'interpellent, tout autant que ses « nus jetés sur un lit<sup>429</sup> ». Si, comme d'autres critiques, Vauxcelles a pu penser aux nus de Bonnard en les voyant, il n'en fait pas mention dans cet article, préférant faire une comparaison avec l'écrivain américain, Edgar Allan Poe<sup>430</sup>. Les deux hommes partagent une imagination que l'on pourrait qualifier de morbide et d'inquiétante, agissant malgré tout comme un envoûtement sur les lecteurs/spectateurs qui savent en apprécier la sombre poésie. C'est ce même aspect étrangement poétique que Vauxcelles retrouve l'année suivante chez Sickert, toujours au Salon d'Automne, notamment dans les représentations de Whitechapel, quartier pauvre de Londres, et de sa population noctambule<sup>431</sup>. Le critique évoque la « perspicacité aigüe<sup>432</sup> » du peintre avec laquelle il fixe ces habitants, sans doute pour montrer qu'il sait saisir tout ce qui échappe à la plupart des autres artistes anglais de l'époque. Il peint ceux auxquels on ne s'intéresse pas d'un point de vue artistique, ceux que l'on ne remarque pas, comme « le personnel des music-hall de Bedford », voire ceux que l'on décide d'ignorer, telles les « pauvresses qui déambulent dans les ruelles de White-Chapel, abruties de gin », et tout cela frappe Vauxcelles.

Pour l'exposition personnelle de Sickert en 1907 à la galerie Bernheim-Jeune, Vauxcelles lui consacre une partie de sa rubrique « La Vie Artistique », qu'il dédicace à Félix Fénéon. Trois ans après le premier article de Vauxcelles au sujet du peintre, on constate que sa côte de popularité auprès du grand public est toujours assez peu élevée, bien que son nom soit connu depuis longtemps chez les collectionneurs.

« Si le nom de M. Walter Sickert – de qui la galerie Bernheim (15, rue Richepanse), réunit près d'une centaine de tableaux – n'est guère connu du grand public, il l'est, depuis longtemps des amateurs les plus délicats et les plus difficiles.<sup>433</sup> »

---

<sup>427</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 1904

<sup>428</sup> L. Vauxcelles, C. Lassalle, *op. cit.*, p. 132. Il en reste d'ailleurs membre par intermittence jusqu'en 1927.

<sup>429</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 1905

<sup>430</sup> *Id.*

<sup>431</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 1906

<sup>432</sup> *Id.*

<sup>433</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 12 janvier 1907

Pour le critique d'art, Sickert mérite amplement cette attention à ce moment de sa carrière : « Et nulle faveur n'est mieux justifiée. Le talent de Walter Sickert est à l'heure actuelle à son apogée. Il détient vraiment la maîtrise.<sup>434</sup> ». Il incite les visiteurs à ne pas faire que passer devant ses œuvres, mais au contraire, à s'en approcher pour pouvoir saisir toutes les nuances de ses harmonies, et la subtilité de sa touche et de sa technique. S'il continue à y voir l'influence de son maître, il reconsidère l'importance de celle-ci dans son œuvre par rapport aux autres élèves de Whistler, qui suivent encore ses enseignements ou tentent en vain de les fuir. Pour lui, Sickert a trouvé son équilibre entre cette influence et sa propre personnalité, que Vauxcelles qualifie comme étant « hors de pair<sup>435</sup> ». Contrairement à la peinture des impressionnistes, que le critique semble peu apprécier<sup>436</sup>, il trouve que celle de Sickert, réalisée au crépuscule, est sincère et sans détails superflus. Dans cet article, bien qu'il n'échappe pas à la comparaison avec Bonnard pour ses nus, c'est en réalité une démarche de Vauxcelles pour que le peintre ne soit pas étiqueté en tant qu'intimiste<sup>437</sup>. En effet, son but n'est pas de charmer le public en représentant des scènes familiales intimes du quotidien, mais de peindre telle quelle la vie de ces femmes, sans filtres ni fards.

« Ne prenez point surtout Walter Sickert pour un intimiste ; ou s'il l'est, ce serait à la façon d'un Pierre Bonnard ; il a l'horreur du détail, du « fini » inutile, il ne s'attarde pas à l'ingénieuse analyse des fleurettes du papier de tenture ou du grain du fauteuil ; il procède par taches, par plans et par volumes. Et son dessin est construit en synthétiques abréviations.<sup>438</sup> »

Louis Vauxcelles poursuit son article comme s'il menait le lecteur à travers l'exposition, en passant d'abord devant les nus sombres, qui ne portent aucun jugement sur le métier des femmes représentées. Ils auraient même plutôt tendance à provoquer une certaine sympathie chez le regardeur, malgré l'impartialité recherchée par Sickert, puisqu'il évoque « leurs chairs déformées [qui] portent les stigmates du plus douloureux des métiers<sup>439</sup> ». Ensuite, viennent les études de têtes de ces mêmes femmes, sans véritable ressemblance par rapport aux modèles, mais « où se devine la ressemblance expressive<sup>440</sup> ». C'est ce que Sickert cherchait déjà à faire dans ses portraits londoniens, comme celui d'*Aubrey Beardsley*, évoqué plus haut. Il ne souhaite

---

<sup>434</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 12 janvier 1907

<sup>435</sup> *Id.*

<sup>436</sup> *Id.* « En un temps où les suiveurs de Monet et de Sisley fabriquent sottement de l'impressionnisme en chambre et du plein-air d'atelier, et instaurent le poncif insupportable d'une peinture claire tout à fait insincère »

<sup>437</sup> *Id.*

<sup>438</sup> *Id.*

<sup>439</sup> *Id.*

<sup>440</sup> *Id.*

pas capturer les traits exacts de son modèle, mais préférablement, son essence et ses attributs physiques les plus marquants<sup>441</sup>. Vauxcelles fait alors de l'artiste un « Tiepolo moderniste et britannique<sup>442</sup> » pour ses figures de femmes représentant plutôt l'idée d'une personne que la personne elle-même. Dans sa description des modèles, il est par ailleurs aisé de constater que ce ne sont pas les visages qui marquent le plus le critique, mais leurs attitudes :

« C'est casquée de massives torsades d'ébène, la *Giuseppina* aux prunelles dolentes et hagardes, la *Danseuse de Memphis*, la *Inez* tenant un bougeoir à la main, la *Carolina* pensive, la paume droite contre la joue, les *Caquetoeres* devisant en travers du lit, la *Siciliana* au front bombé et orgueilleux.<sup>443</sup> »

Il en est de même pour les peintures de music-halls, qu'ils soient londoniens ou parisiens, pour lesquels le critique souligne l'attachement de Sickert à représenter le public et non le spectacle. Tout en évoquant la technique de l'artiste, qui « se plaît à noter sur des feuillets d'albums (...) les spectacles des music-halls londoniens ou des bouis de Belleville ou de Montmartre<sup>444</sup> » pour ses croquis, il explique au lecteur sa façon de composer « maint tableau excellent<sup>445</sup> » à partir de ces mêmes dessins. Dans ces notes, il capture les attitudes de ces modèles involontaires et l'atmosphère des salles, ne retenant, selon Vauxcelles, que l'essentiel<sup>446</sup>. Sickert devient, sous sa plume, le peintre qui sait saisir les caractères, les « types canailles et basement populaciers<sup>447</sup> », mais aussi la subtilité des paysages. En ce qui concerne les nocturnes, il estime que le peintre est l'égal de son maître Whistler car, comme lui, il sait en peindre toutes les ombres et les nuances. Il reprend également la comparaison avec Félix Ziem (1821-1911), déjà effectuée en 1904, pour la ville de Venise, dans le but de souligner la justesse des tons employés par Sickert. Pour lui, les « feux d'artifice exaspérant[sic]<sup>448</sup> » de Ziem ne sont pas propres à restituer cette « Venise d'hiver, grise et sale<sup>449</sup> », tandis que Sickert, employant les mêmes tons que Francesco Guardi (1712-1793), peintre vénitien de *vedute* du XVIIIe siècle, restaure l'honneur de la ville qui avait été « déshonorée par tant de barbouilleurs<sup>450</sup> ». Il réaffirme ensuite l'importance de cette exposition, avant une légère digression pour faire l'éloge de

---

<sup>441</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 25.

<sup>442</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 12 janvier 1907

<sup>443</sup> *Id.*

<sup>444</sup> *Id.*

<sup>445</sup> *Id.*

<sup>446</sup> *Id.*

<sup>447</sup> *Id.*

<sup>448</sup> *Id.*

<sup>449</sup> *Id.*

<sup>450</sup> *Id.*

l'artiste en tant qu'homme. Il indique ainsi que Sickert lit le français et le latin dans le texte, et qu'il a par ailleurs lui-même choisi le distique latin servant de préface à son catalogue<sup>451</sup>. Cela montre que Vauxcelles apprécie tout autant la peinture et les dessins de Sickert que le personnage qu'il est ou qu'il incarne.

En 1907, Sickert participe également à deux Salons, celui des Indépendants et celui d'Automne, ainsi qu'à une exposition de portraits d'hommes à la galerie Bernheim-Jeune. Vauxcelles mentionne « quelques beaux nus fuligineux<sup>452</sup> » du peintre pour le premier Salon. Sans doute expose-t-il certains tableaux présentés à la galerie Bernheim-Jeune un peu plus tôt dans l'année, bien qu'il soit impossible de le prouver.<sup>453</sup> Au Salon d'automne, Sickert expose un nu et un autoportrait, intitulé *L'homme au chapeau melon*. Le critique le qualifie de whistlérien qui porte « ses béciclos à la Chardin<sup>454</sup> ». Malgré les nus sombres qu'il expose, il est toujours comparé à son ancien maître, et même en ce qui concerne son apparence physique, Sickert est comparé à d'autres artistes. Quant au portrait que l'artiste expose à la galerie Bernheim-Jeune, dans le cadre de l'exposition « Portraits d'hommes », aucun des autoportraits présenté cette même année ne semble correspondre<sup>455</sup>. Si Vauxcelles en dit qu'il est « expressif et vrai<sup>456</sup> », aucune autre information supplémentaire n'est fournie à son sujet. Comme évoqué précédemment, lors du Salon des Indépendants de 1908, Vauxcelles loue les mérites de sa *Femme au jupon vert*<sup>457</sup> ; les « harmonies sombres et fines » de ses figures et d'un nu, lors du Salon d'automne de la même année<sup>458</sup> ; ainsi que les trois tableaux de la série du Meurtre de Camden Town, exposés en 1909, dans les mêmes salons. Ce qui est assez surprenant, c'est de constater que Vauxcelles n'a rien écrit à propos de la vente Drouot de 1909. Contrairement aux expositions de 1904 et 1907, évoqué dans *Gil Blas*, le critique n'a, semble-t-il, pas couvert la dernière exposition personnelle du peintre en France. Il avait pourtant fait montre d'un certain enthousiasme pour les expositions précédentes, ainsi que ses participations aux divers salons, depuis le premier article à ce sujet en 1904. La raison de cette lacune reste inconnue, en effet, il est impossible de penser que le critique ait pu manquer cette information. Cela ne peut relever

---

<sup>451</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 12 janvier 1907

<sup>452</sup> L. Vauxcelles, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1907, 28<sup>e</sup> année, n°10013, p.2

<sup>453</sup> En effet, bien que le nom de l'artiste soit cité dans l'article de Vauxcelles sur le Salon des Indépendants, il n'apparaît pas dans le catalogue du Salon de 1907. Il est donc impossible de savoir à quoi ces nus correspondent.

<sup>454</sup> L. Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas*, 30 septembre 1907, 28<sup>e</sup> année, n°10204, p. 3.

<sup>455</sup> D'après les écrits de Wendy Baron, ni *L'homme au chapeau melon*, ni *The poet and his muse*, n'ont été exposés en décembre 1907 à la galerie Bernheim-Jeune. *Le peintre et le modèle*, exposé en 1909 avant la vente Drouot, n'y est pas mentionné, et les autres autoportraits n'ont, semble-t-il, pas été montrés en France.

<sup>456</sup> L. Vauxcelles, « La Vie Artistique : L'exposition des portraits d'hommes », *Gil Blas*, 19 décembre 1907, 28<sup>e</sup> année, n°10282, p. 2

<sup>457</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 20 mars 1908

<sup>458</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 30 septembre 1908

non plus d'un soudain manque d'intérêt pour l'artiste, étant donné qu'il continue d'écrire à son sujet au moins jusqu'en 1916. Dans *Le Carnet de la semaine*, sous le pseudonyme de Pinturricchio, il évoque la « Série B » accrochée à la galerie Bernheim-Jeune, et fait de Sickert « une sorte de Bonnard britannique<sup>459</sup> ». Dans un autre article, qu'il signe de son vrai nom, sur la même exposition, il voit dans ces œuvres « un sentiment à la Bonnard, et des noirs veloutés et bleus comme ceux de Rouault, ou les fonds roux que Forain a empruntés à la palette de Daumier.<sup>460</sup> »

Le fonds d'archives Louis Vauxcelles conservé à l'Institut national d'histoire de l'art contient quarante-sept photographies, collées sur carton, d'œuvres de Walter Sickert. Elles portent des annotations qui sont, semble-t-il, de la main de l'artiste et non de celle du critique<sup>461</sup>. La manière dont ces documents sont arrivés en possession du critique reste obscure<sup>462</sup>, mais il pourrait peut-être s'agir d'un envoi de Sickert en personne. En effet, les commentaires semblent s'adresser au critique et offrent une fenêtre sur sa personnalité, et peut être sur la façon dont Vauxcelles percevait lui-même l'artiste. Les notes au verso montre une maîtrise du français quasi-parfaite, en dehors de quelques fautes d'orthographe et de traduction, ainsi qu'un humour sophistiqué de la part du peintre. Les photographies immortalisent quelques peintures et de nombreux dessins de l'artiste, représentant des nus, des scènes de music-hall ou des paysages vénitiens et dieppois, ainsi qu'une œuvre de son père, Oswald Sickert, et une autre de son grand-père, Johannes Sickert. L'une d'entre elles montre même une caricature de Max Beerbohm, ayant pour titre *Comme quoi M. Max Beerbohm se fout de la critique française*. Les photographies sont séparées en trois séries : française, anglaise et italienne. Cependant, il ne

---

<sup>459</sup> Pinturricchio, « Le Carnet des Ateliers, La "Série B" et Walter Sickert », *Le Carnet de la semaine*, 11 juin 1916, 2<sup>e</sup> année, n°53, p. 7. Dans son article, la critique parle du peintre comme d'une « figures originales de l'art contemporain », mettant en avant le fait que Blanche possède de nombreuses toiles vénitienne et dieppoise, tandis que d'autres collectionneurs préfèrent « ses intérieurs de music-halls et de boubouis ». Comme dans ses articles précédents, il introduit une comparaison avec Ziem en tant que contre-exemple pour les représentations de Venise. Il conclut cet article de la même façon que celui sur l'exposition de 1907, en évoquant son érudition et sa maîtrise de la langue française.

<sup>460</sup> L. Vauxcelles, « La Vie Artistique, La "Série B" des Bernheim », *L'Évènement*, 14 juin 1916, 36<sup>e</sup> année, n°66, p. 2. L'accrochage de cette exposition est organisé par Félix Fénéon et ne compte pas seulement des tableaux de Sickert, contrairement à ce que pourrait laisser penser les articles de Vauxcelles. Dans celui-ci, il explique que l'artiste, « bien connu des amateurs français, est un de nos vieux amis britanniques ».

<sup>461</sup> Le fonds Louis Vauxcelles n'a pas encore fait l'objet d'une étude en profondeur et ne figure pas dans les travaux des chercheurs anglais ou de Delphine Lévy. Les annotations au recto et au verso des photographies ne sont pas signées, cependant, après comparaison de cette écriture avec une lettre signée par Vauxcelles, il devient évident qu'elles ne sont pas de sa main. En revanche, la comparaison avec des lettres envoyées à Jacques-Emile Blanche, conservées dans le fonds de la Bibliothèque de l'Institut de France, permet d'établir que l'écriture de Sickert, plus complexe à déchiffrer, y ressemble fortement. Quelques différences existent dans la forme des lettres, tracées rapidement, mais l'écriture du peintre varie parfois à l'intérieur d'un même courrier. De plus, le contenu de ces annotations et les (rares) erreurs de syntaxe attestent de l'identité de leur auteur.

<sup>462</sup> L'INHA ne dispose pas de documentation interne évoquant l'entrée de ce fonds, et ne peut donc expliquer l'acquisition de ces photographies par le critique.

semble pas y avoir de logique chronologique dans ce fond, puisque le *Portrait d'Aubrey Beardsley*, peint en 1894, côtoie des œuvres représentant un couple, un homme habillé et une femme nue, qui datent de la période du meurtre de Camden Town de l'artiste. Par ailleurs, ces derniers offrent un point de vue totalement inédit par rapport aux peintures. En effet, les titres donnés aux œuvres dénotent d'un contexte plus tendre, plus intime, et sans aucune ambiguïté quant à la relation entre les deux personnages. Il y a tout d'abord un dessin intitulé *Restons ensemble*<sup>463</sup>, avec un couple allongé sur un lit ; une peinture intitulée *Tu m'embêtes*, représentant un homme assis sur un lit, et une femme allongée sur ses cuisses, la main tendue vers son visage dans un geste tendre et joueur ; une autre peinture ayant pour titre *Le goût du home*, qui rend le spectateur témoin d'une scène intime avec un couple qui lui tourne le dos ; un troisième tableau, *À quoi que tu penses*, reprends la composition de la première peinture, dans un contexte moins jovial, mais tout aussi tendre ; enfin, la dernière est plus surprenante, puisqu'il s'agit de l'un des tableaux exposés au Salon d'automne de 1909 sous le titre de *L'Affaire de Camden Town*, ici intitulé *Le Bonheur*. Ces titres, s'ils n'ont vraisemblablement pas été conservés pour les peintures, montrent à quel point la volonté de Sickert d'inscrire ses œuvres dans ce fait-divers sordide relève d'une démarche provocative et commerciale. Ainsi, sans rien changer à l'œuvre, il en fait évoluer la narration. Les commentaires au dos des photographies, relevant souvent de l'anecdote, montrent que la relation entre les deux hommes allait au-delà de la relation professionnelle. Par exemple, au verso d'une de ces photographies, Sickert a inscrit les paroles d'une chanson à boire<sup>464</sup>, témoignant sans doute d'un certain niveau d'amitié entre eux. Au verso d'une autre photographie, immortalisant un dessin intitulé *Chi sa se pensa a ma* et daté de 1903, Sickert écrit :

« Mine de plomb.

Dans le fond le ridicule petit lavabo à rideaux avec rubans cerise et cuvette grandeur de tasse de thé.

Est-ce la chair n'est pas bien exprimée modelée avec si peu et un ton tendue.

Est-ce que la femme n'a pas quelque chose d'un ours au regard tendre. Tâchez donc de vous servir de cette phrase. »

Si Vauxcelles n'a probablement pas repris cette phrase pour ses critiques, le fait que Sickert lui demande de le faire n'est pas anodin et témoigne là encore de leur proximité. Ce fonds de

---

<sup>463</sup> Au départ, ce dessin est intitulé *Stemmo insieme*, qui se traduit par « Nous sommes restés ensemble ». W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 365.

<sup>464</sup> Il écrit « Le grand Harry Anderson / Chanson passionnant / Beer beautiful beer / Beer beautiful beer / Don't be afraid of it / Drink till you're made of it / Stick to your beautiful beer. »

photographies, en plus de ses articles, s'il ne constitue pas véritablement une collection des œuvres de Sickert – dans le sens des collections de Blanche ou d'Adolphe Tavernier, par exemple – montre tout de même l'intérêt que le critique lui portait, et même, l'amitié qu'il devait avoir pour lui, et l'inclut dans le cercle restreint de ses amateurs et collectionneurs français. Ces derniers, s'ils ne sont pas nombreux, semblent en revanche rester fidèle au peintre.

### 3) André Gide, Adolphe Tavernier et les autres

Si le premier collectionneur, et le plus grand soutien, de Sickert en France reste sans conteste Jacques-Émile Blanche, d'autres noms reviennent de manière récurrente dans les catalogues d'exposition et les articles de presse. C'est le cas, par exemple, d'André Gide, qui fait partie du cercle d'intimes de Blanche, avec qui il entretient une importante correspondance<sup>465</sup>. Au sein de cette dernière, le nom de Sickert est mentionné à plusieurs reprises au cours des années. La première, citée précédemment, en date du 20 juillet 1902, indique que Gide ne connaît pas encore le peintre anglais en personne, puisque Blanche lui écrit qu'il l'intéresserait. Cinq jours plus tard, Blanche lui écrit pour lui signaler quatre grands tableaux représentant des vues de Dieppe, exécutés par Sickert pour, dit-il, « le sieur Maubrey, hôtel des Familles, rue Aguado<sup>466</sup> », s'il prenait l'envie à Gide de les acheter. Il conclut sa lettre en disant qu'il faudra qu'il mette les deux hommes en rapport, la prochaine fois que Gide viendra à Dieppe. Cependant, selon une lettre de Patrick L. Phillips à J. W. Goodison, datée du 6 novembre 1970, Sickert a été présenté à Gide par Blanche pendant une visite à Venise<sup>467</sup>. Quoiqu'il en soit, dès septembre 1902, Gide se trouve en possession d'au moins un tableau de l'artiste, acheté pour lui par Blanche, vraisemblablement à la galerie Bernheim-Jeune<sup>468</sup>. Le titre de l'œuvre n'est cependant pas mentionné : « Je vous remercie d'avoir distrait de la vente de Sickert cette petite toile que j'aimais entre toutes, que j'aurais été désolé de voir partir, que je suis enchanté de savoir mienne désormais<sup>469</sup>. » Gide est véritablement enthousiasmé par la peinture de Sickert et souhaite acquérir plus de tableaux<sup>470</sup>. En novembre 1902, Blanche lui

---

<sup>465</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 1979. Cette correspondance compte 101 lettres de Blanche et 87 de Gide.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 127. Il semble que Blanche se trompe à ce sujet. Les quatre grandes vues de Dieppe peintes par Sickert à cette époque ont été réalisées pour M. Mantren à l'Hôtel de la Plage. Elles ont en revanche bien été revendues par le commanditaire, rachetées par Frédéric Fairbanks.

<sup>467</sup> Cette lettre fait partie du dossier d'œuvre PD.17-1959, sur *The lion of St Mark*.

<sup>468</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 1979, p. 136. Dans une lettre du 8 novembre de la même année, Blanche évoque une vente ayant pris place durant l'été et ayant « emballé les Bernheim », à la suite de laquelle « il prépare une exposition, rue Laffitte ».

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>470</sup> Une dizaine d'œuvres sont recensées comme ayant appartenu à Gide dans le livre de Wendy Baron de 2006.

écrit qu'il « rapporte une cinquantaine de toiles admirables de Sickert<sup>471</sup> », parmi lesquelles Gide devrait trouver son bonheur, ainsi qu'un tableau repéré l'été précédent, mais qu'il pensait acheté par d'autres amateurs du peintre<sup>472</sup>. En 1904, Gide, accompagné de Henri Ghéon, voit Sickert à Dieppe, qui lui rappelle que lors de leur première rencontre, il lui avait demandé si cela n'agaçait pas trop le peintre qu'il aime sa peinture<sup>473</sup>. D'après ses propres considérations, Gide n'avait pas bon goût en matière d'œuvre, mais, bien que la réponse du peintre ne soit pas rapportée ici, il est peu probable qu'il l'ait mal pris. En effet, Sickert ne cherchait pas à plaire. L'écrivain est vu comme un amateur des paysages dieppois et vénitiens, au même titre que Blanche, aux côtés de qui il est nommé dans l'article de Vauxcelles, sur l'exposition Walter Sickert de 1904<sup>474</sup>. Le critique le cite également dans son article sur l'exposition personnelle du peintre en 1907, car sa collection contient « des œuvres de ce rare et raffiné harmoniste<sup>475</sup> ». Il fait partie des « délicats connaisseurs », conquis par le charme des œuvres de Sickert, évoqués par Adolphe Tavernier dans la préface du catalogue de vente Drouot de 1909<sup>476</sup>. Paradoxalement, son nom devient alors une preuve de la qualité de ces œuvres, tout comme l'est devenu celui de Blanche avant lui. Lors de l'exposition personnelle du peintre en 1904, Gide prête six œuvres, du numéro 28 au numéro 33, parmi lesquelles un paysage dieppois, *Une rue à Dieppe*, et cinq vues de Venise. Ces dernières comprennent *Santa Maria Formosa*<sup>477</sup>, *San Barnaba*, *Le Rialto, Venise*, et *St Marc*<sup>478</sup>. Le tableau exposé sous le numéro 1, *Le lion de Saint-Marc*, est sans doute la version ayant été achetée par Gide, bien que sans dimensions, il soit difficile de le confirmer<sup>479</sup>. Selon les archives du Fitzwilliam Museum, l'une des versions de *Horses of St Mark's, Venice*, faisait également partie de la collection de Gide<sup>480</sup>. *Venise* est peut-être le tableau auquel il fait référence dans une lettre adressée à Blanche, le 5 septembre 1903. Il fait part de sa déception de l'avoir réceptionné sans cadre, car il voulait l'accrocher aussitôt après l'avoir reçu<sup>481</sup>. De plus, Blanche écrit dans *La Pêche aux souvenirs*, que Gide,

<sup>471</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 1979, p. 136.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>473</sup> A. Gide, *Journal, 1889-1939*, Paris, Pléiade, 1939

<sup>474</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 1904

<sup>475</sup> L. Vauxcelles, *op. cit.*, 12 janvier 1907

<sup>476</sup> *Peintures, dessins et pastels de Walter Sickert, op. cit.*, 21 juin 1909, p. 6.

<sup>477</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 262. Ce tableau est peut-être celui qui a été exposé en 1907 chez Bernheim-Jeune, sous le numéro 9. Le catalogue de l'exposition ne permet cependant pas de le confirmer.

<sup>478</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert, op. cit.*, 1904, p. 5. Le dernier tableau porte une inscription au revers qui suggère que le tableau a été peint en 1900. Cependant, elle n'est pas de la main du peintre et il pourrait être plus tardif, selon Wendy Baron.

<sup>479</sup> Dossier d'œuvre *The Lion of St Mark* (PD.17-1959). Une autre version de ce tableau existe, appartenant à l'époque à Sir Malcolm Bullock.

<sup>480</sup> Dossier d'œuvre *The Lion of St Mark* (PD.17-1959)

<sup>481</sup> G.-P. Collet, *op. cit.*, 1979, p. 141.

sur son conseil, a fait l'acquisition « des toiles les plus importantes de l'époque vénitienne, son *Palais des Doges*, sa *Piazzetta*, la *Façade de Saint-Marc*<sup>482</sup> ».

Les deux hommes sont en contact et semblent s'apprécier, puisque dans une lettre du 11 octobre 1906, Gide écrit à Blanche que Sickert lui a envoyé un mot, afin de le voir à Paris<sup>483</sup>. En 1907, l'écrivain se rend à l'exposition personnelle de Sickert, qu'il trouve absolument morose, mais qu'il affectionne.

« Je m'en vais hannetonner, gauche et balourd ; flatteur malgré moi, comme quelqu'un qui, sentant ses propos sans sel, sucrerait, sucrerait encore, pour leur donner du moins quelque douceur. Exposition de Walter Sickert, morose au point de défier la faveur ; ce qui me plaît<sup>484</sup>. »

Les œuvres du peintre anglais lui plaisent tellement qu'il retourne les voir avec Henri Ghéon, en parlant de « l'exposition des moroses et puissants Sickert<sup>485</sup> ». Selon Denys Sutton, Gide apprécie les scènes de nus ambiguës de l'artiste, car il y décèle une certaine morosité<sup>486</sup>. Il avait d'ailleurs en sa possession un dessin au charbon de Sickert, intitulé *Venetian Nude*<sup>487</sup>. Il faisait également partie de ses plus fidèles collectionneurs en ce qui concerne les sujets vénitiens, tout comme l'était Paul Robert, et tous deux en possédaient un grand nombre<sup>488</sup>. Ce dernier, peintre et collectionneur<sup>489</sup>, a acheté un certain nombre de tableaux de Sickert à Durand-Ruel. Sickert avait écrit de lui : « Paul Robert est l'une des choses les plus délicieuses qui me soient arrivées. Qu'un gros Français dise "Je le garderais toute ma vie" est vraiment plus plaisant qu'une fortune<sup>490</sup> ». Il aurait prêté une œuvre représentant la façade de l'église Saint-Jacques à Dieppe à la galerie Durand-Ruel, dans le cadre d'une exposition en 1903<sup>491</sup>. Lors de l'exposition personnelle de 1904, Paul Robert prête trois œuvres de sa collection : *La Statue de Duquesne*, *à Dieppe*, *La place de l'Eglise* et *St-Marc*, exposées sous les numéros 80 à 82. Plus encore que

---

<sup>482</sup> J.-É. Blanche, *op. cit.*, p. 215.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 151. Gide ajoute qu'il n'a pu se rendre au rendez-vous, mais qu'il espère que l'artiste reste à Paris pour longtemps.

<sup>484</sup> A. Gide, *op. cit.*, p. 230.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>486</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 150.

<sup>487</sup> L. Browse, *op. cit.* p. 72.

<sup>488</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 45.

<sup>489</sup> Que Denys Sutton qualifie de « peintre médiocre mais bon connaisseur ». D. Sutton, *op. cit.*, p. 94.

<sup>490</sup> L. Browse, *op. cit.*, p. 25. « Paul Robert is one of the most delightful thing that has happened to me. For a big fat Frenchman to say 'Je le garderais toute ma vie' is really pleasanter than a fortune » Traduction de l'anglais vers le français réalisée par l'auteur de ce mémoire.

<sup>491</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 240. Il n'y a pas de précision quant à la nature de l'exposition, mais l'œuvre aurait été exposée sous le numéro 133.

Gide et Paul Robert, Adolphe Tavernier se distingue par sa collection importante de Sickert<sup>492</sup>, qu'il achète parfois avec la galerie Bernheim-Jeune pour leur stock. Lors de l'exposition de 1904, il prête dix œuvres, comportant deux œuvres vénitiennes, *Le Rialto à Venise* et *Le Grand Canal à Venise*<sup>493</sup>, ainsi que des paysages dieppois : *La Halle au lin (Dieppe)*, *L'église St-Jacques*, *La rue des Maréchaux*, *St-Jacques*, *Un coin de St-Remy*, *Le Quai Henri IV*, *Le café des tribunaux* et *Neuville-lès-Dieppe*<sup>494</sup>. Juste après l'exposition de 1904, plus précisément le 17 juin de cette année, Tavernier fait l'acquisition de la toile intitulée *Façade de Saint Marc (Venise)*, qui avait été exposée sous le numéro 20<sup>495</sup>. Plusieurs œuvres ont fait l'objet d'une acquisition en commun avec la galerie Bernheim-Jeune, directement avec Sickert. C'est le cas par exemple de *La Inez*<sup>496</sup>, *A Marengo*<sup>497</sup>, *Caquetoeres*<sup>498</sup>, *Woman in Profile with Downcast Eyes*<sup>499</sup>, *Le Collier de Perles : La Belle Sicilienne*<sup>500</sup>. Bien que les noms des collectionneurs n'apparaissent pas sur le catalogue d'exposition de 1907, il est possible de savoir que le tableau *La Maigre Adeline* a été prêté par le critique. En effet, il en avait fait l'achat l'année précédente, à la galerie Bernheim-Jeune<sup>501</sup>. Tavernier semble être, à travers ses acquisitions, un plus grand amateur des nus féminins du peintre. Il en a également acheté lors de la vente Drouot de 1909<sup>502</sup>, dont il avait préfacé le catalogue. Pour lui, Sickert est un artiste digne de ce nom, qui produit de vraies œuvres d'art, et dont le nombre d'amateurs ira en grandissant avec le temps, même sans forcément apprécier son esthétique.

« On peut ne pas aimer le talent si particulier de Sickert, mais il faut rendre justice à cette « charmante nature d'artiste raffiné et consciencieux » dont les œuvres ont « la tenue de la vraie noblesse qui se réserve », ainsi que l'a dit excellemment le peintre Jacques-Émile Blanche. Au reste, de grands artistes comme Whistler, comme Pissarro, comme Degas n'ont pas caché la haute estime qu'ils avaient pour le talent de cet Anglo-Danois, d'un esprit si aigu et d'une si rare culture<sup>503</sup>. »

<sup>492</sup> Huit œuvres de Sickert sont recensées en sa possession dans le livre de Wendy Baron de 2006.

<sup>493</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 271. Ce tableau est aujourd'hui intitulé *San Giorgio Maggiore*.

<sup>494</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert*, *op. cit.*, 1904, p. 5-6.

<sup>495</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 264. La galerie Bernheim-Jeune en avait probablement fait l'acquisition auprès de l'artiste pour leur stock.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 291. Exposé au Salon d'Automne de 1906, n°1548, et lors de l'exposition personnelle de 1907, n°13.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 294. Présenté à la vente Drouot de 1909, n°73.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 296. Exposé au Salon d'Automne de 1906, n°1544, et lors de l'exposition personnelle de 1907, n°12.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 303. Exposé lors de l'exposition personnelle de 1907, n°69, sous le titre *Portrait*.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 306. Exposé lors de l'exposition personnelle de 1907, n°32, sous le titre *Siciliana*.

<sup>501</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2021, p. 266.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>503</sup> *Peintures, dessins et pastels de Walter Sickert*, *op. cit.*, 21 juin 1909, p. 5.

Malgré tous ses efforts pour être intégré à l'École française, Sickert ne se défait pas, sous la plume de Tavernier, de ses origines anglaise et, ce qui est plus surprenant, danoise. En effet, il est bien plus souvent qualifié de peintre anglais ou londonien que d'artiste danois, ayant grandi en Angleterre. Tavernier semble apprécier aussi bien les paysages dieppois et vénitiens, que les music-halls et les nus féminins, tous peints « avec une technique grasse et savoureuse, avec une richesse de palette sombre et sobre<sup>504</sup> ». Il signale à la fin de la préface les noms reconnus des collectionneurs qui se sont laissé charmer par ces œuvres, sans doute dans le but de leur ajouter de la valeur et une certaine légitimité pour le jour de l'enchère. Il y a bien entendu parmi eux, Blanche et Gide, mais aussi Étienne Moreau-Nélaton, Olivier Sainsère, Émile Straus, Paul Robert, Hoentschel, Pierre Goujon, André Lebey<sup>505</sup> et le baron André Anzon-Caccamisi<sup>506</sup>. Ces noms se retrouvent notamment dans le catalogue de l'exposition personnelle du peintre en 1904. Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927) est un peintre impressionniste et collectionneur, qui avait pour but de présenter une histoire de la peinture du XIXe siècle, au travers de sa collection. Il possédait, entre autres, *Le Déjeuner sur l'herbe de Manet*, le *Champs de coquelicots* de Monet et *La chasse aux papillons* de Berthe Morisot<sup>507</sup>. Lors de l'exposition de Sickert en 1904, il prête *Une rue à Dieppe*, exposée sous le numéro 23<sup>508</sup>. Dans une lettre de Sickert adressée à Durand-Ruel, datée de 1900, l'artiste évoque un collectionneur possédant des Corot et des Delacroix, qui apprécie son travail et va venir voir ses peintures à la galerie<sup>509</sup>. Son nom n'est pas mentionné, mais peut-être s'agit-il de Moreau-Nélaton, sa collection contenant effectivement des œuvres de ces artistes. Le livre de Vincent Pomarède n'évoque pas le nom du peintre anglais, ni l'intérêt du collectionneur pour sa peinture, mais peut-être y trouve-t-il des réminiscences de l'art impressionniste. C'est la même chose en ce qui concerne Georges Hoentschel (1855-1915), architecte-décorateur de profession et grand collectionneur. Si sa collection compte beaucoup d'objets et d'œuvres du Moyen Âge, de la Renaissance et du XVIIIe siècle, elle témoigne aussi d'un goût prononcé pour les tableaux d'époque impressionniste. Cela comprend aussi bien les tableaux de Monet que ceux de Whistler, Vuillard ou Bonnard<sup>510</sup>. Peut-être que Georges Hoentschel fait aussi ce rapprochement entre la peinture de Sickert et l'impressionnisme. Lors de l'exposition de 1904, l'architecte-décorateur

---

<sup>504</sup> *Peintures, dessins et pastels de Walter Sickert, op. cit.*, 21 juin 1909, p. 5.

<sup>505</sup> Olivier Sainsère, Pierre Goujon et André Lebey sont tous les trois des hommes politiques, amateurs d'art. Émile Straus est un écrivain, journaliste et critique d'art.

<sup>506</sup> *Peintures, dessins et pastels de Walter Sickert, op. cit.*, 21 juin 1909, p. 6.

<sup>507</sup> V. Pomarède, *Étienne Moreau-Nélaton*, Paris, Association Moreau-Nélaton, 1988, p. 245.

<sup>508</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert, op. cit.*, 1904, p. 5.

<sup>509</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 94.

<sup>510</sup> N. Hoentschel, *Georges Hoentschel*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 1999, p. 132.

prête deux tableaux, *Venise* et *Saint-Marc*, respectivement exposés sous les numéros 95 et 96<sup>511</sup>. Henri Gonse, attaché à l'ambassade de France au Vatican, fait partie des collectionneurs participant à cette exposition, avec *Songeuse*<sup>512</sup>. Proche de Jacques-Émile Blanche, il achète plusieurs toiles à Sickert<sup>513</sup>, dont l'une représentant une fille vénitienne assise sur un sofa, « un vrai petit chef-d'œuvre légèrement peint et bien indiqué avec peu. Une femme maigre qui joue avec un médaillon<sup>514</sup> », et une autre avec un nu sur un lit, en 1903<sup>515</sup>. Le contraste entre les sujets qu'il peint et le milieu duquel sont issus ses collectionneurs est évident, mais cela permet au peintre d'obtenir une forme de légitimité, et l'ironie de la situation, qui ne doit pas lui échapper, doit sans aucun doute lui plaire et l'amuser. C'est déjà le cas lors de sa première exposition personnelle en 1900, avec les prêts de Madeleine Lemaire, *La Halle au Lin*, de Mrs Price<sup>516</sup>, *Le grand Duquesne*, de Mme Middleton<sup>517</sup>, *Maria Bionda*, et du comte Robert de Montesquiou-Fezensac, *Étude*. La présence de ces prêts signifie peut-être que des membres de la haute société, en plus des connaisseurs et des peintres, ont visité cette exposition<sup>518</sup>. Sickert appelait par ailleurs le comte « son mécène<sup>519</sup> ». Quant aux deux autres œuvres prêtées en 1900, *La rue Pecquet* et le *Portrait de M. Horatio Brown*, elles appartenaient respectivement à M<sup>e</sup> Edmond Ployer (1842-1916), avocat et amateur d'art, et à M. Horatio Brown (1854-1926), un historien écossais, spécialisé en histoire vénitienne. Pour l'exposition de 1904, aux côtés de Blanche, Gide et Tavernier, le fils de Ludovic Halévy, Daniel Halévy prête une œuvre de sa collection, intitulée *Venise*, tout comme les galeries Durand-Ruel et Bernheim-Jeune. Durand-Ruel avait acheté deux natures mortes de poisson à Sickert, *Dorades* et *Maquereaux*, tandis que Bernheim-Jeune exposait *Trois vues de Dieppe*<sup>520</sup>. D'autres noms de propriétaires, moins connus aujourd'hui, font aussi partie du catalogue d'exposition : Léon Beclard (1861-1920), M. Trouard-Riolle, M. Daléas, Mlle Capel, M. Lemoine et M. Rondenay. Denys Sutton parle de Gustave Cahen (1848-1928), avocat et mécène de Boudin, comme étant sans doute le

---

<sup>511</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert*, op. cit., 1904, p. 9.

<sup>512</sup> *Catalogue de l'exposition Walter Sickert*, op. cit., 1904, p. 9. Sous le numéro 91.

<sup>513</sup> D. Lévy, op. cit., 2021, p. 231.

<sup>514</sup> *Id.* Lettre de Walter Sickert à Blanche.

<sup>515</sup> *Id.* Lettre de Walter Sickert à Blanche.

<sup>516</sup> W. Baron, op. cit., 2006, p. 276. Mrs Mary "Polly" Price était la sœur d'Eliza Middleton, ayant épousé Frederick Fairbanks. Toutes deux faisaient partie de son cercle d'amis proches à Dieppe.

<sup>517</sup> *Id.* Mrs Middleton est la mère de Mary Price et d'Eliza Fairbanks.

<sup>518</sup> D. Sutton, op. cit., p. 104.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 125.

premier client français de Sickert<sup>521</sup>. Il possédait l'une des versions du tableau représentant *Le grand Duquesne*, peint vers 1899<sup>522</sup>.

De nombreux artistes et critiques d'art font également partie du cercle d'amateurs du peintre, en tant que collectionneurs et en tant que soutiens, et un certain nombre d'entre eux font l'acquisition de ses œuvres, notamment lors de la vente Drouot de 1909. Comme évoqué précédemment, Fénéon est l'un de ces soutiens, tentant d'inclure Sickert dans les activités contemporaines de la galerie Bernheim-Jeune dès qu'il le peut. C'est par son intermédiaire que Signac se rend l'acquéreur d'une toile du peintre anglais<sup>523</sup>, mais le critique en achète également pour lui-même<sup>524</sup>. C'est aussi le cas de Paul Jamot, qui voit en Sickert « un artiste lettré et raffiné<sup>525</sup> », acceptant bien mieux les nus sombres de l'artiste que les critiques anglais. Parmi les acheteurs, les noms de Bonnard, Maximilien Luce, Lucien Simon et Romain Coolus, se distinguent également<sup>526</sup>. Quant à Degas, le maître à penser français de Sickert, il n'a jamais révélé son opinion sur la peinture de son élève, sans doute en raison du fort lien qui existait entre eux<sup>527</sup>. Si Walter Sickert n'attire pas un large public, il peut compter sur le cercle d'amateurs qui s'est formé autour de lui entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle. Tant les peintres que les critiques d'art lui restent fidèle, une fois sa peinture découverte. Ses paysages dieppois et vénitiens plaisent à son public, tout comme ses nus vénéneux et sombres. À travers ses soutiens, Sickert sait qu'il peut se faire un nom dans son pays d'adoption, d'autant plus qu'il est l'un des rares peintres anglais à bénéficier d'un tel cercle de réception en France.

---

<sup>521</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 94.

<sup>522</sup> W. Baron, *op. cit.*, 2006, p. 235.

<sup>523</sup> En plus du dessin donné par Sickert, Signac avait trois études pour le Meurtre de Camden Town en sa possession. *Ibid.*, p. 374.

<sup>524</sup> D. Lévy, *op. cit.*, 2021, p. 320.

<sup>525</sup> P. Jamot, *op. cit.*, p. 19.

<sup>526</sup> Dans le livre *Sickert La provocation et l'énigme*, Delphine Lévy mentionne le nom de Camille Pissarro dans les acheteurs de la vente Drouot. Cependant, celui-ci étant décédé en 1903, peut-être s'agit-il plutôt de Lucien Pissarro, qui faisait partie du cercle artistique de Sickert.

<sup>527</sup> D. Sutton, *op. cit.*, p. 134.

## Conclusion :

Sur l'ensemble de la carrière de Walter Sickert, la période de sa réception française peut paraître assez courte, mais l'artiste a pu, dans l'intervalle, participer à dix Salons, officiels ou indépendants, et organiser quatre expositions personnelles chez deux grands galeristes parisiens, entre 1900 et 1909. Il y montre des paysages urbains, dieppois et vénitiens, des music-halls, ainsi que des figures de nus féminins dans des intérieurs sombres et malfamés. À l'occasion de sa première exposition personnelle, les critiques sont plutôt enthousiastes de découvrir un peintre qu'il faut suivre. Cependant, dans les articles, les harmonies de ses paysages sont presque systématiquement ramenées à son maître Whistler, dont il tente pourtant de s'éloigner, à la fois dans sa technique et dans le choix de ses sujets. Il reste son disciple dans l'esprit de ses contemporains français jusqu'en 1909, et même après. Par la suite, il se voit comparer à Degas, pour le cadrage de ses vues, et aux impressionnistes pour sa touche, sa palette qui s'éclaircit, et la répétition de ses sujets. Dans les Salons, la comparaison s'effectue à travers l'accrochage des salles, et Sickert est ainsi rapproché des Fauves et des intimistes, malgré son refus clair d'y être assimilé. Cela vaut également pour sa nationalité, puisque Sickert souhaite être intégré à l'École française, plutôt que d'être perçu comme un peintre anglais, ou danois, mais la majeure partie des critiques le ramène à ses origines britanniques, sans prendre en considération sa volonté. À chaque nouvelle exposition, Sickert est un peintre reconnu par les amateurs, mais méconnu du grand public, ce qui indique que sa popularité n'augmente pas au fil des années.

La question de sa réception passe aussi par son entourage. En effet, sans l'intervention de Jacques-Émile Blanche, très tôt dans sa période française, sa peinture aurait peut-être pris une tout autre voie, tout comme sa carrière. Lorsque Blanche évoque Sickert, il en fait soit un Corot dieppois pour ses paysages, soit un artiste postimpressionniste, notamment pour ses nus, qu'il situe entre Pierre Bonnard et Édouard Vuillard. Étant reconnu comme l'un des plus grands amateurs du peintre à l'époque, cela tend à influencer la perception des collectionneurs et des critiques. De plus, Blanche le maintient dans un cercle de collectionneurs plutôt bourgeois, en invitant ses amis à acheter ses œuvres, limitant ainsi l'expansion de son cercle. Les assimilations faites entre l'art de Sickert et celui de ses contemporains finissent vraisemblablement par lui porter préjudice aux yeux de certains critiques, comme François Monod qui ne reconnaît plus le Sickert du début dans les nus féminins exposés en 1909. De même, la palette sombre du peintre, qui le distingue des Fauves, desquels il était pourtant rapproché en 1906, lui fait peu à

peu perdre l'intérêt du public, déjà restreint au départ. Malgré les interventions de Félix Fénéon pour l'accrocher à la galerie Bernheim-Jeune, les galeristes ne s'y trompent pas et préfèrent se détourner du peintre qui, retourné en Angleterre, poursuit sa carrière, devenant une figure majeure pour l'avant-garde britannique et tombant progressivement dans l'oubli en France. L'étude des différentes expositions auxquelles Sickert participe, de la réception critique de ces dernières dans la presse et au sein de son cercle artistique permet de conclure que si le peintre n'a jamais voulu être attaché à un mouvement, à un artiste ou à un groupe, il n'en reste pas moins intrinsèquement, et bien malgré lui, lié à tous les noms et mouvements qu'il a pu côtoyer. Walter Sickert ne parvient pas à exister uniquement par lui-même dans le monde artistique parisien, bien que cherchant par tous les moyens à cultiver sa singularité, tant dans sa peinture que dans sa façon d'être. Tandis que dans le même temps, ses contemporains ne parviennent pas véritablement à se mettre d'accord pour le ranger dans une catégorie fixe. Contrairement à ce qu'écrit Marjorie Lilly, Sickert ne prend pas sa réception à la légère, mais ses expériences en matière de technique picturale lui tiennent plus à cœur et il préfère se tourner vers des motifs qui lui permettent d'explorer ce sujet, plutôt que de peindre ceux qui plaisent au public. Ses amateurs français apprécient grandement son œuvre, mais ne sont pas assez nombreux pour lui assurer une stabilité financière et artistique.

La place que prend Blanche dans la carrière et la vie de Sickert en France n'a pu faire l'objet d'un plus ample développement, faute d'accès aux ressources nécessaires, mais mériterait de l'être pour plusieurs raisons. D'abord, pour le rôle majeur qu'il tient dans sa réception française, à travers les collectionneurs, les artistes et les galeristes qu'il lui présente au Bas-Fort-Blanc. Ensuite, et surtout, par rapport à son importante collection personnelle des œuvres du peintre anglais, achetées ou données par ce dernier, et le rapport qu'il avait vis-à-vis de celle-ci. Enfin, pour l'abondante correspondance entre les deux hommes, précieusement conservée par le peintre français pour la postérité.

Le but de ce mémoire était d'étudier la réception critique de Sickert en France à travers ses critiques et ses soutiens, il n'aurait donc pas été pertinent dans ce cadre de pousser plus avant l'exploration du fonds d'archives de Louis Vauxcelles. Cependant, la présence de ces photographies d'œuvres indique une relation plus intime entre Vauxcelles et Sickert que ce que ne laissent penser les articles du critique. Il serait intéressant d'étudier le reste de ses archives, afin de voir si Vauxcelles était coutumier de ce genre de relation critique-artiste ou si cela reste spécifique à Sickert. Dans les deux cas, il y a un travail à faire sur ce fonds, mais également sur la relation entre les deux hommes.

## Bibliographie

### I) ARCHIVES

*Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (BINHA), collections Jacques Doucet, Paris.*

Le fonds d'archives de Louis Vauxcelles n'a pour le moment pas été totalement inventorié (130 cartons sur 213). Il a été, autant que possible, préservé en l'état, afin de sauvegarder tous les indices sur la méthodologie du critique d'art.

#### Fonds d'archives de Louis Vauxcelles

Boîte n° 113 : - Documentation iconographique sur l'artiste Walter Sickert : reproductions d'œuvres en noir et blanc, contrecollées sur carton, annotées (analyse plastique et quelques schémas)  
Paris, 1902-1937 ; 47 pièces

*Fitzwilliam Museum, Cambridge*

#### Dossier d'œuvres Walter Sickert

- PD.2-1955
- PD.17-1959

*Archives Durand-Ruel*

*Catalogue de l'exposition Walter Sickert, Paris, Galeries Durand-Ruel 16 rue Laffitte, 6 décembre-22 décembre 1900, Paris, Durand-Ruel, 1900*

*G-P.F. Dauberville & Archives Bernheim-Jeune*

*Catalogue de l'exposition Sickert, Paris, Galeries Bernheim-Jeune & Fils 15 rue Richepanse, 10 janvier -19 janvier 1907, Paris, Bernheim-Jeune & Fils, 1907*

## II) SOURCES PRIMAIRES :

Anonyme, « Arts & Lettres », *Le Petit bleu de Paris*, 15 février 1903, 5<sup>e</sup> année, n°272, p.2 [Annexe 1 : texte 8]

Arsène Alexandre, « Exposition Walter Sickert », *Le Figaro*, 8 décembre 1900, 46<sup>e</sup> année, n°342, p.5 [Annexe 1 : texte 1]

Arsène Alexandre, « La vie artistique, Les petites expositions », *Le Figaro*, 7 juin 1904, 50<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n°159, p.4 [Annexe 1 : texte 13]

Jacques-Émile Blanche, « Notes sur le Salon d'Automne », *Mercur de France*, 1<sup>er</sup> décembre 1904, 15<sup>e</sup> année, n°180, p.127 [Annexe 1 : texte 17]

Jacques-Émile Blanche, "Conservons le Vieux Dieppe", *Le Gaulois*, 48<sup>e</sup> année, n°13144, 9 octobre 1913, p. 1 [Annexe 1 : texte 43]

Jacques-Émile Blanche, *Souvenirs sur Walter Sickert*, Alençon, Editions de Malassis, 1943

*Catalogue de la 19<sup>e</sup> exposition*, Paris, Grandes Serres de la Ville de Paris, 25 mars-25 avril 1903, Paris, Société des Artistes Indépendants, 1903

*Catalogue de l'exposition Walter Sickert*, préface de Jacques-Émile Blanche, Paris, Galeries Bernheim-Jeune & Fils 8 rue Laffitte, 1er juin-10 juin 1904, Paris, Bernheim-Jeune & Fils, 1904

*Catalogue de la 21<sup>e</sup> exposition*, Paris, Grandes Serres de la Ville de Paris, 24 mars-30 avril 1905, Paris, Société des artistes indépendants, 1905

*Catalogue de tableaux modernes, aquarelles, pastels, dessins, gravures par F. Boggs, Eugène Boudin, Cham... provenant de la collection d'un amateur et de tableaux anciens et modernes, pastels... appartenant à divers*, Paris, Hôtel Drouot, 13 juin 1906, Paris, [s.n.],1906

*Catalogue de la 24<sup>e</sup> exposition*, Paris, Jardin des Tuileries, 20 mars – 2 mai 1908, Paris, Société des Artistes Indépendants, 1908

Armand Dayot, « La Vie Artistique : Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1903, 25<sup>e</sup> année, n°8625, p.3 [Annexe 1 : texte 12]

François Fosca, « Walter-Richard Sickert », *L'Amour de l'art*, novembre 1930, 11<sup>e</sup> année, p. 441-446 [Annexe 1 : texte 46]

Gustave Geffroy, « Le Salon d'Automne », *Le Journal*, 22 octobre 1905, 14<sup>e</sup> année, n°4770, p.5 [Annexe 1 : texte 22]

André Gide, *Journal, 1889-1939*, Paris, Pléiade, 1939

Henry Hamel, « La Bataille Artistique », *La France*, 21 juin 1897, 37<sup>e</sup> année, p.1

J.-C. Holl, *Les cahiers d'art et de littérature. 3, Le Salon d'Automne*, Paris, [s.n.], 1905 [Annexe 1 : texte 21]

J.-C. Holl, *Le Salon d'Automne 1906*, Paris, [s.n.], 1906 [Annexe 1 : texte 24]

Paul Jamot, « Petites expositions, Exposition Sickert », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°3, 19 janvier 1907, p.19 [Annexe 1 : texte 27]

Laertes, « Quinzaine artistique », *La Dépêche*, 4 janvier 1901, 32<sup>e</sup> année, n°11818, p.1 [Annexe 1 : texte 4]

Le Diable boiteux, « Le Boulevard, La promotion du 14 juillet », *Gil Blas*, 20 juin 1909, 30<sup>e</sup> année, n°10821, p.1 [Annexe 1 : texte 37]

R. M., « Petites expositions, Exposition William Sickert », *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, 18 juin 1904, n°24, p.196 [Annexe 1 : texte 15]

Cécile Max, « Exposition de M. Sickert », *La Fronde*, 10 décembre 1900, n°1097, 4<sup>e</sup> année, p.2 [Annexe 1 : texte 2]

Jean Mitron, « Les lettres et les arts », *La Petite République*, 11 mars 1905, 30<sup>e</sup> année, n°10558, p.1 [Annexe 1 : texte 18]

François Monod, « Le Salon des Indépendants », *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne supplément*, avril 1908, tome 23, p.2 [Annexe 1 : texte 32]

François Monod, « Un peintre anglais : M. Walter Sickert », *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne supplément*, juillet 1909, tome 26, p.3 [Annexe 1 : texte 39]

Panurge, « Échos, Un peu de peinture », *Le Radical*, 14 janvier 1907, 27<sup>e</sup> année, n°14, p.1 [Annexe 1 : texte 26]

*Peintures, dessins et pastels de Walter Sickert*, préface d'Adolphe Tavernier, Paris, Hôtel Drouot, 21 juin 1909, Paris, [s.n.], 1909

Camille Pelletan, « Exposition William Sickert », *La Justice*, 19 décembre 1900, 21<sup>e</sup> année, n°7581, p.1 [Annexe 1 : texte 3]

R. de Pézanes, « Les Arts et la Curiosité, A l'hôtel des ventes », *Le Soleil*, 22 juin 1909, 36<sup>e</sup> année, n°173, p.3 [Annexe 1 : texte 39]

Pinturichio (Louis Vauxcelles), « Le Carnet des Ateliers, La "Série B" et Walter Sickert », *Le Carnet de la semaine*, 11 juin 1916, 2<sup>e</sup> année, n°53, p.7 [Annexe 1 : texte 44]

Jules Rais, « Quatrième exposition de la Société Nouvelle de Peintres et de Sculpteurs », *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne, supplément*, mars 1903, tome XIII, p.3 [Annexe 1 : texte 11]

F. Robert-Kemp, « Au jour le jour, Expositions », *L'Aurore*, 30 mai 1910, 14<sup>e</sup> année, n°4588, p.1 [Annexe 1 : texte 42]

Edouard Sarradin, « Le tour du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 avril 1902, 114<sup>e</sup> année, n°108, p.2 [Annexe 1 : texte 5]

Sparklet, « Le Trottoir roulant », *L'Écho de Paris*, 21 février 1903, 29<sup>e</sup> année, n°6841, p.1 [Annexe 1 : texte 10]

Adolphe Tavernier, « Les Arts et la Curiosité », *Gil Blas*, 21 février 1903, 25<sup>e</sup> année, n°8599, p.3 [Annexe 1 : texte 9]

Martial Teneo, « Les Salons de 1902, La Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Monde Artiste*, 6 juillet 1902, 42<sup>e</sup> année, n°27, p.421 [Annexe 1 : texte 6]

Thiébaud-Sisson, « Le Salon d'Automne, Retour à la peinture française », *Supplément au journal Le Temps*, 30 septembre 1909, n°17526, p.1 [Annexe 1 : texte 41]

Jean Thomsen, « Le Salon des Indépendants », *Le Petit Journal*, 29 mars 1909, 47<sup>e</sup> année, n°16894, p.2 [Annexe 1 : texte 36]

Jean-Louis Vaudoyer, « Exposition Walter Sickert », *Les Essais*, juin 1904, 1<sup>ère</sup> année, n°3, p.201 [Annexe 1 : texte 16]

Jean-Louis Vaudoyer, *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne*, juillet-décembre 1908, tome XIV, p.153 [Annexe 1 : texte 34]

Louis Vauxcelles, « Propos d'ateliers : Chez Jacques Blanche », *Gil Blas*, 05 février 1903, 25<sup>e</sup> année, n°8583, p.2 [Annexe 1 : texte 7]

Louis Vauxcelles, « Notes d'art, Exposition Walter Sickert », *Gil Blas*, 14 juin 1904, 26<sup>e</sup> année, n°9016, p.1 [Annexe 1 : texte 14]

Louis Vauxcelles, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 23 mars 1905, 27<sup>e</sup> année, n°9295, p.1 [Annexe 1 : texte 19]

Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne » *Gil Blas supplément*, 17 octobre 1905, 27<sup>e</sup> année, n°9500, p.2 [Annexe 1 : texte 20]

Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas supplément*, 5 octobre 1906, 27<sup>e</sup> année, n°9847, p.2 [Annexe 1 : texte 23]

Louis Vauxcelles, « La vie artistique, Exposition Walter Sickert », *Gil Blas*, 12 janvier 1907, 28<sup>e</sup> année, n°9946, p.2 [Annexe 1 : texte 25]

Louis Vauxcelles, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1907, 28<sup>e</sup> année, n°10013, p.2 [Annexe 1 : texte 28]

Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas*, 30 septembre 1907, 28<sup>e</sup> année, n°10204, p. 3 [Annexe 1 : texte 29]

Louis Vauxcelles, « La Vie Artistique : L'exposition des portraits d'hommes », *Gil Blas*, 19 décembre 1907, 28<sup>e</sup> année, n°10282, p. 2 [Annexe 1 : texte 30]

Louis Vauxcelles, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1908, 29<sup>e</sup> année, n°10373, p.2 [Annexe 1 : texte 31]

Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas*, 30 septembre 1908, 29<sup>e</sup> année, n°10561, p.2 [Annexe 1 : texte 33]

Louis Vauxcelles, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 25 mars 1909, 30<sup>e</sup> année, n°10736, p. 2 [Annexe 1 : texte 35]

Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas*, 30 septembre 1909, 30<sup>e</sup> année, n°11922, p. 2 [Annexe 1 : texte 40]

Louis Vauxcelles, « La Vie Artistique, La "Série B" des Bernheim », *L'Évènement*, 14 juin 1916, 36<sup>e</sup> année, n°66, p.2 [Annexe 1 : texte 45]

### III) SOURCES SECONDAIRES

Wendy Baron, *Sickert*, Londres New York, Phaidon distribué par Praeger, 1973

Wendy Baron et Richard Shone, *Sickert Paintings*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1992

Wendy Baron, *Sickert Paintings & Drawings*, New Haven Londres, Yale University Press, 2006

Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et al., *La promenade du critique influent Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010 (éd. orig. 1990)

Laurence Brogniez, Clément Dessy, Clara Sadoun-Édouard (dir.), *L'artiste en revues Arts et discours en mode périodique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019

Lillian Browse, *Sickert*, Londres, Hart-Davis, 1960

Georges-Paul Collet, *Correspondance André Gide – Jacques-Emile Blanche : 1892-1939*, Paris, Gallimard, 1979

Georges-Paul Collet, *Jacques-Émile Blanche : biographie*, Paris, Bartillat, 2006

Béatrice Crespon-Halotier, *Les peintres britanniques dans les Salons parisiens des origines à 1939*, Dijon, Editions de l'Echelle de Jacob, 2002

*Jacques-Émile Blanche, Walter Sickert*, Dieppe, Musée de Dieppe, 16 juillet – 20 septembre 1954, 1954

Robert Emmons, *The Life and Opinions of Walter Richard Sickert*, [1941], Londres, Lund Humphries, 1992

Claire Frèches-Thory et Antoine Terrasse, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 1990

Alastair Grieve, *Whistler's Venice*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000

Anna Gruetzner Robins, *Walter Sickert : Drawings, Theory and Practice : Word and Image*, Cambridge, Scholar Press, 1996

Anna Gruetzner Robins et Richard Thomson, *Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec London and Paris 1870-1910*, Londres, Tate Publishing, 2005

N. Hoentschel, *Georges Hoentschel*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Éditions Monelle Hayot, 1999

*Walter Richard Sickert : The Human Canvas*, cat. expo., Kendal, Abbot Hall art gallery, 9 juillet – 30 octobre 2004, 2004

Delphine Lévy, *Walter Sickert (1860-1942)*, Paris, Somogy éditions d'art, 2016

Delphine Lévy, *Sickert La provocation et l'énigme*, Paris, Cohen & Cohen éditeurs, 2021

Marjory Lilly, *Sickert The painter and his circle*, Londres, Elek London, 1971

*Walter Sickert and Jacques-Emile Blanche and Friends in Dieppe*, Londres, Parkin Gallery, 13 octobre-5 novembre 1982, Londres, Michael Parkin Fine Art, 1982

Catherine Méneux, *Regards de critiques d'art Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes / Paris, Presses Universitaires de Rennes / INHA, 2008

Anne-Laure Miller, *Walter Sickert, Critique et promoteur de l'impressionnisme*, sous la direction d'Emmanuel Pernoud, Master 2 Histoire de l'art, Université Paris Panthéon-Sorbonne, Paris, 2011

*Walter Sickert : the Complete Writings on Art*, annoté par Anna Gruetzner-Robins (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2000

David Peters Corbett, *Walter Sickert*, Londres, Tate Publishing, 2001

Vincent Pomarède, *Étienne Moreau-Nélaton*, Paris, Association Moreau-Nélaton, 1988

Anne Roquebert, *Toulouse-Lautrec*, Paris, Éditions Citadelle & Mazenod, 2019

Gwenaëlle Rot et François Vatin, *Reynold Arnould, Une poétique de l'industrie*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019

Richard Shone, *Walter Sickert*, Oxford, Phaidon, 1988

Suzanne M. Singletary, *James McNeill Whistler and France, A Dialogue in Paint, Poetry, and Music*, Londres / New York, Routledge, 2017

Daniel E. Sutherland, *Whistler A life for art's sake*, [2014], New Haven Conn., Londres, Yale University Press, 2018

Denys Sutton, *Walter Sickert*, Londres, Michael Joseph, 1976

Robert Upstone, *Sickert in Venice*, Londres, Scala Publishers Ltd, 2009

Louis Vauxcelles et Christian Lassalle, *Le fauvisme*, 1<sup>ère</sup> édition, Paris, Éditions Olbia, 1999

#### IV) SITOGRAPHIE

"Walter Richard Sickert.", Database of Modern Exhibitions (DoME). European Paintings and Drawings 1905-1915. Last modified Mar 9, 2020. URL : <https://exhibitions.univie.ac.at/person/ulan/500001141>

André Paul, « BARUCH LIVRES DE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 avril 2022. URL : [LIVRES DE BARUCH - Universalis.edu \(u-picardie.fr\)](https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/livres-de-baruch/)

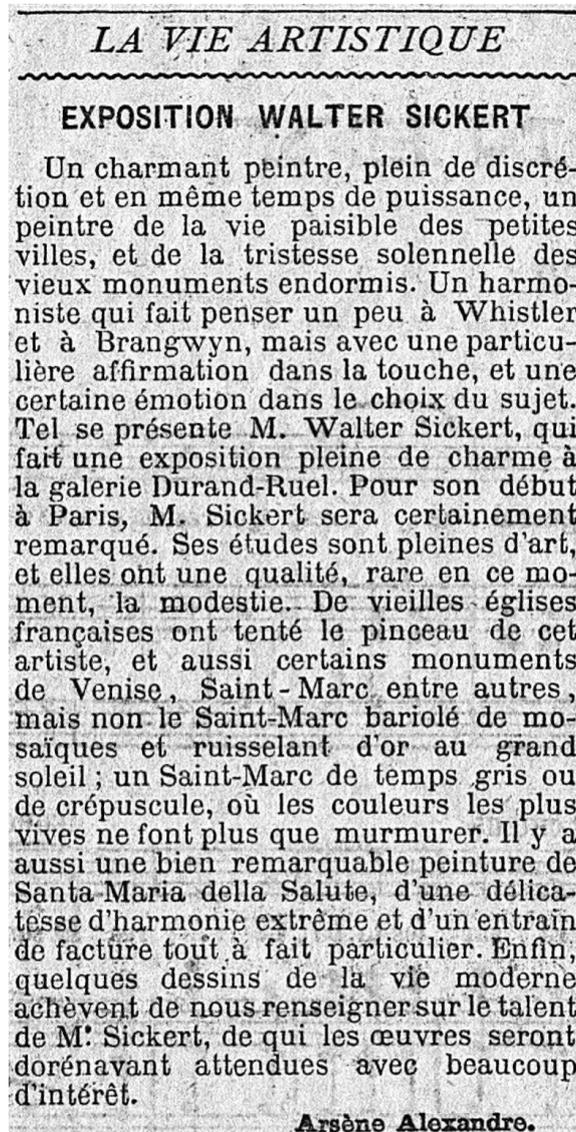
Robert Upstone, « Walter Richard Sickert, St Mark's, Venice (Pax Tibi Marce Evangelista Meus) 1896 », *Tate* [en ligne], consulté le 26 avril 2022. URL : [Walter Richard Sickert, 'St Mark's, Venice \('Pax Tibi Marce Evangelista Meus\) 1896 \(The Camden Town Group in Context\) | Tate](https://www.tate.org.uk/art/art-works/sickert-st-mark-venice-1896)

**La réception critique de Walter Sickert en  
France entre 1900 et 1909**

Vol. 2 : Annexes

## Annexe 1 : Articles de presse

**Texte 1** : Arsène Alexandre, « Exposition Walter Sickert », *Le Figaro*, 08 décembre 1900, 46<sup>e</sup> année, n°342, p. 5.



Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 2 :** Cécile Max, « Exposition de M. Sickert », *La Fronde* (Marguerite Durand, dir.), 10 décembre 1900, n°1097, 4<sup>e</sup> année, p. 2.

**Exposition de M. Sickert**

Des places, des églises, des halles, des rues. Le paysage de pierre dans l'air des villes où volent, pressées, des poussières, des cendres, d'infimes choses mourantes ou mortes qui imposent un deuil gris aux façades. Et cet air aux lourdes transparences mouvantes. M. Sickert sait l'unir à la forme immobile et géométrique des architectures. Ses préférences vont aux édifices vénérables, aux demeures vieillissantes ou modestes, au pittoresque urbain le plus calme. Les quartiers affairés, les bâtisses neuves n'auraient pas l'harmonieuse paix, la poésie tranquille chère à sa sensibilité réfléchie.

S'il regarde des constructions italiennes, renommées pour l'éclat de l'ornementation, comme Saint-Marc, ce n'est pas sous le soleil, mais à des heures où les mosaïques d'or s'intimident, tandis que s'affirme, dans l'indécision de l'atmosphère, la masse du monument.

Aux 42 peintures et aux 6 dessins que M. W. Sickert présente pour son début (Galerie Durand Ruel), se retrouvent les mêmes qualités d'émotion contenue, de solidité dans l'expression des choses.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 3 :** Camille Pelletan, « Exposition William Sickert », *La Justice*, 19 décembre 1900, 21<sup>e</sup> année, n°7581, p. 1.

## NOTES D'ART

**Exposition William Sickert. —  
Jean Veber au cercle de la  
Rue Volzay.**

Certains artistes ont une tension d'esprit et un état d'âme tellement particuliers et soutenus, qu'ils voient toutes choses sous le même angle et avec le même prisme. Ils arrivent par ce procédé invariable dans l'emploi de couleurs identiques et peu nombreuses et par l'observation constante et assidue de certains états de nature, à produire des effets d'une intensité d'impression très forte et très suggestive. Ce procédé, peu varié dans la forme, est enveloppant et séduisant, s'il n'obsède pas.

M. William Sickert, qui expose ses œuvres chez Durand-Ruel, peut être rangé dans la catégorie de ces artistes pour qui la nature n'a d'attrait qu'à certaines heures et sous des ciels particuliers. D'origine anglaise, habitué à vivre dans le brouillard, il s'est transporté en France, à Dieppe, où il pleut très souvent ; son idéal de peintre amoureux de la nature grise et triste s'est trouvé satisfait. C'est le peintre ému, passionné et très puissant des coins sombres, déserts et mélancoliques, des rues pauvres, des vieilles cathédrales rongées par la pluie.

S'il vient à Paris, il n'y voit que les rues étroites et tortueuses, telles que la rue Notre-Dame ou la rue Saint-Jacques aux maisons tordues et branlantes ; s'il reste à Dieppe, il recherche les coins où règnent la paix et la solitude ; si Venise l'attire, il y arrive dans la saison des orages, quand le ciel est chargé d'électricité. L'atmosphère de la plupart de ses

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

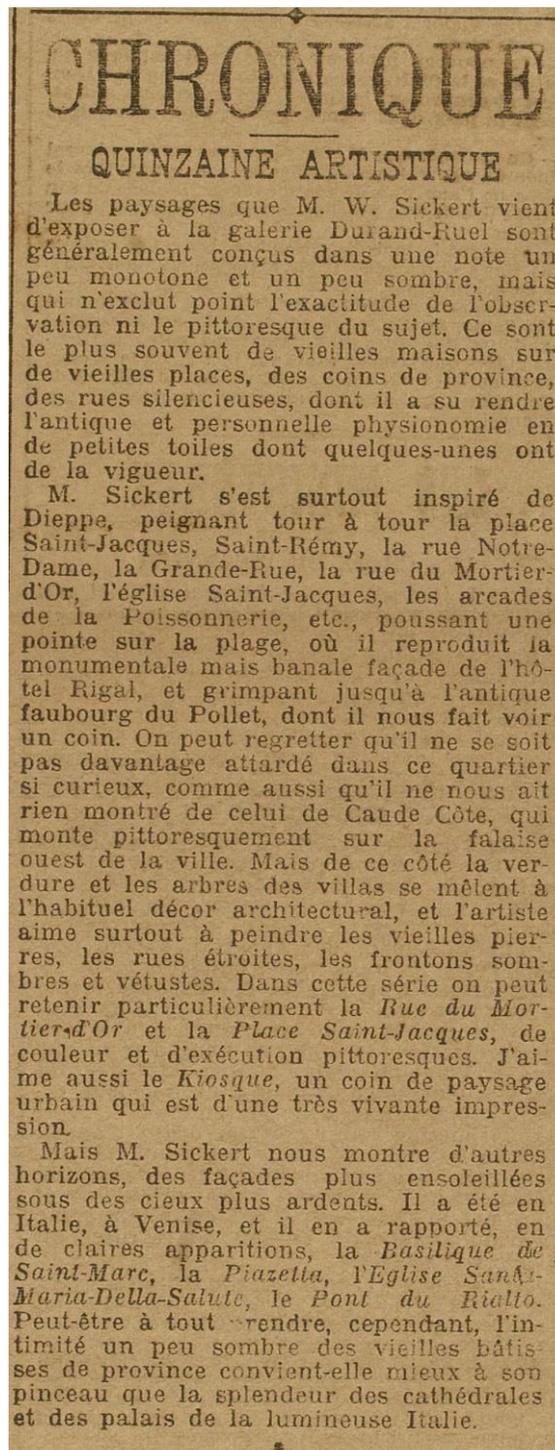
Texte 3 (suite) :

paysages est inondée de cette lumière d'une teinte d'améthyste, qui met la nature en demi-deuil.

La peinture de M. Sickert nous apparaît ainsi dans une harmonie uniformément triste, mais variée dans ses effets et imposante par la qualité des notes d'une émotion forte, impressionnante, en même temps qu'attendrie.

Le dessin, sous un semblant de laisser-aller, est très savant ; la construction est solide avec de fortes bases ; on sent que derrière les façades il y a quelque chose ; les monuments ne ressemblent pas à des châteaux de cartes que le moindre souffle jette à terre. En somme, William Sickert est un artiste dont l'œuvre est assez puissante pour nous émouvoir, ce qui est la preuve qu'il a un réel talent.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 5 :** Edouard Sarradin, « Le tour du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 avril 1902, 114<sup>e</sup> année, n°108, p. 2.

Jacques Blanche, *Portraits de Paul Adam* (ironique et fier), de *Charles Cottet* (mélancolique), et du jeune *Philippe Barrès*; ce sont d'excellents portraits, dans une tonalité grave et forte; exécution libre, vive et pleine de sûreté; et deux *Liseuses* exquises.

Walter Sickert, un nouveau venu, coloriste très délicat: *San Marco de Venise, la Chanteuse de Bedford*.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 6 :** Martial Teneo, « Les Salons de 1902, La Société Nationale des Beaux-Arts », *Le Monde Artiste*, 6 juillet 1902, 42<sup>e</sup> année, n°27, p. 421.

On ne saurait être indifférent au *Chantier en construction* de M. Gaston Prunier ; au portrait de M. de Saint-Arroman, par M. G. Alaux ; aux beaux soirs de M. Binet ; aux plaines de la Champagne si joliment exprimées par M. Barau, aux vues de Venise de M. Sickert ; aux saulaies de M. Damoye ; au *Portrait de M<sup>me</sup> Dujardin* par Anquetin — véritable morceau de maître, — au *Gris et Noir* de M. John Laveroy, plein d'harmonie argentine ; aux beaux portraits de femmes de M. Austin Brown, au *Partage* de M. Pierre-Albert Laurens, dont l'ordonnance est savante ; au *Clair de lune* du peintre suédois Albert Wahlberg ; aux toiles de M. Morrice qui traite la nature d'une façon très savou-

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 7 :** Louis Vauxcelles, « Propos d'ateliers : Chez Jacques Blanche », *Gil Blas*, 05 février 1903, 25<sup>e</sup> année, n°8583, p. 2.

Deux intimes de Jacques Blanche, jadis peints en Alger par lui-même, viennent d'entrer : Henri Ghéon et ce délicat écrivain qui signa le *Roi Candaule*, André Gide, « immoraliste » inquiétant. M. Blanche nous montre ses Sickert. Qui est Sickert ? Vous ne le connaissez pas ? Les amateurs recherchent ses vues de Dieppe, conçues dans les gammes sourdes, et ses Venise, dont le dessin hardi me fait songer à Canaletto. M. Blanche aime ses Sickert autant que Jean de La Fontaine, aimait Baruch...

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 8** : « Arts & Lettres », *Le Petit bleu de Paris*, 15 février 1903, 5<sup>e</sup> année, n°272, p. 2.

Outre M. Laurent, la Société a invité quelques artistes de talent, M. Caro-Delville qui montre une toile aussi jolie et plus robuste que de coutume. M. Georges Desvallères, dont un portrait de *Dame en rouge* est très vivant. M. Raoul Veemann qui a peint Hambourg et son port avec habileté et discrétion, et M. Walter Sickert dont l'Italie est un peu sombre, mais qui montre des rues de France d'une note délicate, émue, prenante.

Source Retronews

**Texte 9 :** A. Tavernier., « Les Arts et la Curiosité », *Gil Blas*, 21 février 1903, 25<sup>e</sup> année, n°8599, p. 3.

Aussi la foule des visiteurs regarde-t-elle avec une sympathique curiosité les œuvres pleines de talent qui remplissent trois salles et notamment celles de MM. Lucien Simon, de la Gandara, Charles Cottet, A. Dauchez, W. Gay, Griveau, R. Ménard et Jacques Blanche, dont le remarquable portrait du compositeur Debussy est très regardé et admiré. Mais la surprise et la joie de cette Exposition c'est le panneau d'une quinzaine de toiles de dimensions modestes, signées Walter Sickert, un peintre anglais d'infiniment de talent.

Vues de Dieppe, vues de Venise, scènes de théâtre ou de la rue, à Londres, décèlent un art d'une élégance, d'une finesse et d'une originalité bien rares. Voilà un exquis artiste que prônent à juste titre des connaisseurs au goût très fin, comme les peintres Jacques Blanche et Paul Robert.

M. Sickert a conquis désormais ses grandes lettres de naturalisation à Paris, de par son talent de l'essence la plus rare. Il m'est particulièrement agréable de prendre date et de signaler aux amoureux d'art les œuvres précieuses de ce peintre anglais, digne d'être compris tout de suite par Paris et beaucoup plus tard par Londres.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 10 :** Sparklet, « Le Trottoir roulant », *L'Écho de Paris*, 21 février 1903, 29<sup>e</sup> année, n°6841, p. 1.

— J'aime beaucoup cette exposition. —  
A cause des Ménards ? — Oui. Ces ciels,  
ces flamboiements, ces eaux d'or, sont  
angoissants. — J'aime moins les demoiselles  
d'Ernest Laurent. — Son portrait  
de la comtesse Loyatelli, au Luxembourg,  
est joli. — Mais ces académies, regardez !  
— Oui, un peu trop... — Dites : pas  
assez... — Oh ! surtout, vous, ne cherchez  
pas à expliquer ! — Disons, simplement,  
qu'Absalon... — Ne dites rien, voulez-vous !  
— Oh ! l'enfant mort, de Cottet ! — Effrayant.  
— Et des Venises... — Pour changer. —  
Signées d'un nom nouveau en vénétianeries.  
— Walter Sickert. — Nous avions déjà les  
lagunes de Smith, de Legoût-Gérard, de  
Saint-Germier... — Vous oubliez Ziem. —  
Il ne compte plus !

Venise, cité d'or et d'oubli, je veux vivre  
Sous l'éblouissement neigeux de ton ciel ivre...

— Toujours des vers ! — Ceux-ci sont  
inédits. — L'auteur ? — M. de Janasz, un  
des traducteurs de *Quo Vadis ?* et qui  
voudrait bien être autre chose qu'un des  
adaptateurs du célèbre roman. — Ne  
commence-t-il pas déjà par épouser une  
richissime Hellène ? — Parfaitement. —  
Mariage d'amour ? — Certes. — Et encore  
un peu de publicité pour M. Kosakiewicz,  
l'autre traducteur.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 11 :** Jules Rais, « Quatrième exposition de la Société Nouvelle de Peintres et de Sculpteurs », *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne, supplément*, mars 1903, tome XIII, p. 3.

théose familière que ce sage pointilliste fragmente volontiers ne s'ouvre-t-elle pas dans l'instant où le soleil s'égoutte aux cimes des lauriers-roses ? Venise, pour M. Sickert tremble comme une fleur morte, et M. Vail ne la ravive que par l'éclat carnavalesque des flammes volantes et des voiles courant sur des reflets brisés.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 12** : Armand Dayot, « La Vie Artistique : Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1903, 25<sup>e</sup> année, n°8625, p. 3.

A citer aussi les visions féminines, d'un symbolisme incontestable, de M. (Méroclack-Jeaneau ; le grand portrait de femme et les vues architecturales de Paris, de M. Sickert, dont l'art minutieux dans sa tonalité crépusculaire, paraît se noyer et se dissoudre dans des cadres trop grands... Les envois de Mme Oda Krogh, et ceux de M. Fabien Launay, dont nous préférons les peintures d'intérieur et les heureux essais décoratifs aux portraits...

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 13 :** Arsène Alexandre, « La vie artistique, Les petites expositions », *Le Figaro*, 7 juin 1904, 50<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n°159, p. 4.

## LA VIE ARTISTIQUE

### Les Petites Expositions

Walter Sickert. Notez ce nom comme celui d'un des artistes les plus exquis, les plus nerveusement personnels, et de qui les œuvres, d'ici peu de temps, seront recherchées par les amateurs comme des bibelots précieux qu'elles sont.

L'exposition qu'il fait chez Bernheim d'une centaine de peintures, principalement des vues de Venise, unit je ne sais quelle saveur moderne aux plus impeccables traditions du dix-huitième siècle. Ce tempérament un peu triste, un peu douloureusement rêveur, prend plaisir à se griser de richesse sombre et sobre. Telle vue de Saint-Marc semble peinte avec des roses fanées, telle vue de la Piazzetta est comme un bijou de jais.

A ces qualités rares d'harmoniste s'ajoute beaucoup de grandeur dans le sentiment, et cette Venise, si différente des bariolages les plus célèbres, et pourtant plus vraie, ira directement aux cœurs mélancoliques. Ces Venises et ces Dieppes (car c'est aussi un thème cher à M. Sickert) ont, ainsi que le dit admirablement M. Jacques Blanche dans une intéressante préface au catalogue, « la tenue de la vraie noblesse qui se réserve ».

Je sais qu'une telle appréciation, formulée en tels termes, attirera à M. Walter Sickert les attentions qu'il doit désirer et qui sont dignes de le comprendre.

Arsène Alexandre.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 14** : Louis Vauxcelles, « Notes d'art, Exposition Walter Sickert », *Gil Blas*, 14 juin 1904, 26<sup>e</sup> année, n°9016, p. 1.

#### Exposition Walter Sickert

Voici un peintre peu suivi du public, mais que les rares amateurs apprécient infiniment. Je me souviens de l'enthousiasme raisonné de Jacques Blanche et d'André Gide — deux fins connaisseurs s'il en fut — devant ses études de Dieppe et de Venise. La Venise analysée par Walter Sickert (*galerie Bernheim jeune, 8, rue Laffitte*) ne flamboie point sous le ciel indigo de Ziem ; c'est une Venise d'hiver, pluvieuse, toute en grisaille, le marbre des palais n'est point irisé, rose ou crème, mais vétuste et d'une noble décrépitude. Sickert rend avec une précision sévère les masses et les lignes architecturales du *Rialto*, de *San Barnaba*, de *Santa Maria della Salute*, la rosace du portail de Saint-Marc ; peinture grave, triste un peu, coloris sans éclat, d'une tonalité sourde, se tenant dans le brun et les bistres ; Sickert fut le disciple et l'ami du grand Whistler, et l'influence de l'inoubliable harmoniste persiste, durable et précieuse, dans l'œuvre néanmoins fort originale du jeune peintre anglais.

Source [gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France)

**Texte 15** : R. M., « Petites expositions, Exposition William Sickert, *La Chronique des arts et de la curiosité* : supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, 18 juin 1904, n°24, p. 196.

EXPOSITION WILLIAM SICKERT

Vous souvient-il d'un grand portrait de femme en robe rose qui figura à un des derniers Salons indépendants et qui détonnait à la fois par les fières allures du dispositif et le rare agrément des colorations. Il portait la signature de M. William Sickert; on a plaisir à le retrouver aujourd'hui parmi un ensemble de paysages où l'artiste se prouve, sans plagiat, disciple de Whistler; les tableaux qui évoquent au regard les aspects de Venise et de Dieppe sont d'une venue particulièrement heureuse; quelques dessins, excellents dans leur libre précision, ont pu justement provoquer le parallèle avec Méryon. Tout l'ensemble trahit un goût affiné servi par des moyens d'expression d'une subtile délicatesse.

R. M.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 16 :** Jean-Louis Vaudoier, « Exposition Walter Sickert », *Les Essais*, juin 1904, 1<sup>ère</sup> année, n°3, p. 201.

**Exposition Walter Sickert** (Bernheim). — L'exposition d'ensemble de W. Sickert, très retenante, m'a paru un peu monotone. C'est parce que les qualités de ce peintre sont profondes et durables que je me permets cet aveu. La compréhension et la vision de W. Sickert sont d'une très personnelle sincérité, mais ne pourrait-on pas découvrir, à voir la constante coloration noire et cartonneuse dont Sickert enténèbre trop souvent ses toiles, la présence du fâcheux procédé ? Ce parti pris de valeurs sombres qui sans doute doit convenir à la représentation d'une ville comme Dieppe, convient-il avec autant de persévérance pour fixer Venise ?

W. Sickert me fait penser à Decamps et à certains Anglais du début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme Wilkie ou Mulready. Cela doit être tout à fait faux, car je ne saurais guère dire pourquoi.

JEAN-LOUIS VAUDOYER.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 17** : Jacques-Emile Blanche, « Notes sur le Salon d'Automne », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> décembre 1904, 15<sup>e</sup> année, n°180, p. 687.

§

MM. Bernheim regretteront de n'avoir pas mis dans leurs salles des toiles de M. Walter Sickert, qui, plus âgé que ces « néo-impressionnistes », a fait, en Angleterre, des scènes de Music Halls et d'autres théâtres, avant MM. Vuillard et Bonnard, et dans une voie parallèle. M. Sickert fut, sans contredit, de toute sa génération, le plus comblé par la nature, des dons qui font le peintre. Sa place était indiquée ici, il est fâcheux qu'on ne l'y ait pas appelé de Venise, où il crée chaque jour négligemment, et sans qu'on y prenne garde, de délicats petits bijoux.

§

Source Retronews

**Texte 18 :** Jean Mitron, « Les lettres et les arts », *La Petite République*, 11 mars 1905, 30<sup>e</sup> année, n°10558, p. 1.

~~~~~  
**'LES LETTRES ET LES ARTS**  
M. Bénédite vient d'acquérir pour le musée  
du Luxembourg une curieuse toile du peintre  
anglais Walter Sickert, représentant le vieux  
music-hall de Bedford, Camden Town.  
\*\*\*

Source Retronews

**Texte 19** : Louis Vauxcelles, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 23 mars 1905, 27<sup>e</sup> année, n°9295, p. 1.

M. Walter Sickert, cher à Forain et à Jacques Blanche, et de qui j'ai admiré des canaux de *Venise*, construits comme ceux de Canaletto, est aussi portraitiste. Ses têtes d'homme, aux teints plombés, aux yeux verts, atteignent le summum d'expression, en leurs graves harmonies whistlériennes. M. Le Bail, qui se dégage de Renoir, peint les pommiers en fleurs du printemps cotentinois, sur des fonds gracieusement porphyrisés. M. Naudin imite à tort les culs-de-jatte et les mendigots rabougris de Jean Veber, mais ses excellentes eaux-fortes (les *Affligées*) témoignent d'un culte filial qu'il a su vouer à Goya.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 20** : Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne » *Gil Blas supplément*, 17 octobre 1905, 27<sup>e</sup> année, n°9500, p. 2.

M. Sickert est l'homme des harmonies vénéneuses et noirâtres, des nus jetés sur un lit, le soir, quand les rideaux interceptent toute lumière ; on songe à Edgar Poë devant ces teints plombés, et ces dégradations de tonalités cadavériques. M. Tharkhoff (chalands, berges, eaux clapoteuses et mornes) a modéré l'outrance des zébrures transversales dont il rayait ses toiles ; sa vigueur se fond en sensibilités suraiguë.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 21** : J.-C. Holl, *Les cahiers d'art et de littérature. 3, Le Salon d'Automne*, Paris, [s.n.], 1905, p. 87.

M. Sickert cherche évidemment sa voie et, dans ces notations subtiles de types, évoque tout un exotisme bizarre.

MM. Picard-Ledoux et Bracquemond restent un peu influencés et M. Sunyer ne manque pas d'observation et d'entrain, quoique indécis dans l'expression.

Le retrouve avec plaisir les souplesses délicates de

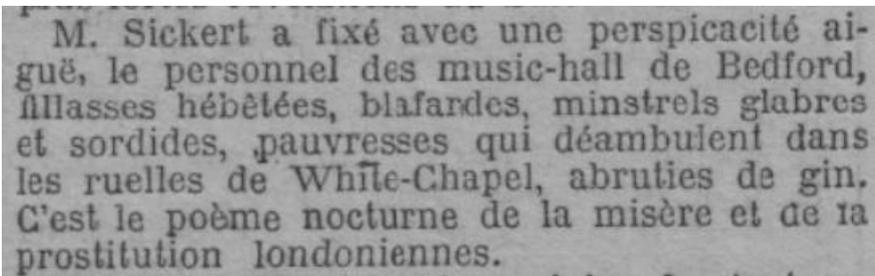
Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 22 :** Gustave Geffroy, « Le Salon d'Automne », *Le Journal*, 22 octobre 1905, 14<sup>e</sup> année, n°4770, p. 5.

toile caractéristique de la *Gavotte à Loc-tudy*. M. Sickert discerne les formes qui se meuvent dans les chambres obscures de Londres. M. Rouault éclaire, mieux

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 23** : Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas supplément*, 05 octobre 1906, 27<sup>e</sup> année, n°9847, p. 2.



M. Sickert a fixé avec une perspicacité aiguë, le personnel des music-hall de Bedford, filles hébétées, blafardes, minstrels glabres et sordides, pauvresses qui déambulent dans les ruelles de White-Chapel, abruties de gin. C'est le poème nocturne de la misère et de la prostitution londoniennes.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 24** : J.-C. Holl, *Le Salon d'Automne 1906*, Paris, [s.n.], 1906, p. 90.

de cette salle est un lieu de d' ébauches. Etudes de femmes, nerveuses, lestes quelquefois, par M. Albouy ; tentatives heureuses d'attitudes, par M. Sickert ; grouillement d'évocations musicales par M. Naudin ; curieuses mais très incomplètes

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 25 :** Louis Vauxcelles, « La vie artistique, Exposition Walter Sickert », *Gil Blas*, 12 janvier 1907, 28<sup>e</sup> année, n°9946, p. 2.



Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

Texte 25 (suite) :

serait à la façon d'un Pierre Bonnard ; il a l'horreur du détail, du « fini » inutile, il ne s'attarde pas à l'ingénieuse analyse des fleurettes du papier de tenture ou du grain du fauteuil ; il procède par taches, par plans et par volumes. Et son dessin est construit en synthétiques abréviations.

Voici d'abord une série de nus, peints au crépuscule, parmi le désordre pauvre des chambres garnies d'hôtels. Ce sont des filles, affalées, avachies sur le lit défait, des filles au corps flétri, fatigué par les dures besognes de la prostitution. Nulle déclamation, nulle outrance caricaturale, rien qui évoque le rictus d'un Degas, d'un Lautrec, ou la misogynie d'un Rouault. De-ci, de-là, dans la pénombre, une note plus vive, le rehaut d'un indigo, d'un rouge intense, le ruban dans les cheveux roux du « petit-fils du père Danière » (n° 73), un caraco vineux, un corset bleu passé, un jupon vieux-rose. Les pierreuses sont nues, debout à leur toilette devant une psyché trouble, ou couchées en des poses que la *Maja Lesnuda* et l'*Olympia* ont immortalisées ; leurs chairs déformées portent les stigmates du plus douloureux des métiers.

Puis Walter Sickert passe à l'étude exclusive de leurs visages. Têtes d'un caractère émouvant, où se devine la ressemblance expressive, et non littérale ; on songe aux visages de femmes d'un Tiepolo moderniste et britannique. C'est casquée de massives torsades

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

Texte 25 (suite) :

d'ébène, la *Giuseppina* aux prunelles dolentes et hagardes, la *Danseuse de Memphis*, la *Inez* tenant un bougeoir à la main, la *Carolina* pensive, la paume droite contre la joue, les *Caquetoeres* devisant en travers du lit, la *Siciliana* au front bombé et orgueilleux.

Walter Sickert se plaît aussi à noter sur des feuillets d'album — d'où naîtra maint tableau excellent — les spectacles des music-halls londoniens ou des bouis bouis de Belleville ou de Montmartre. C'est le public, et non la scène, qui l'intéresse et qu'il nous décrit d'une sûre méthode, qui ne retient que l'essentiel. Voyous blêmes, appuyés à la balustrade du poulailler au théâtre faubourien, gamines vicieuses et maigrelettes suivant passionnément les péripéties du mélodrame, « cokneys » glabres en casquettes beiges à rayures (si nous sommes à Londres), sous-officier de chasseurs en permission de nuit, arborant (si nous sommes à Paris) son dolman bleu-ciel à la Gailé-Rochecouart, les types canailles et bassement populaciers sont saisis avec une extraordinaire justesse, groupés en paquets, ou isolés, et l'atmosphère fuligineuse de la salle rendue exactement, les effets de contre-jour étranges et vrais.

Paysagiste, Walter Sickert rivalise avec son maître. Il est avec Whistler le peintre de la nuit, non la nuit lourde, opaque, où les ténèbres sont de bitume ; mais la nuit aérienne, aux voiles subtiles, aux ombres transparentes. Bien rares sont les peintres qui savent transcrire le sublime coloris des heures de la nuit : M. Anglada, chez les Espagnols d'aujourd'hui, et M. Sickert, chez les Anglais, possèdent la faculté exceptionnelle des beaux nocturnes. Le n° 52 (*La rue Notre-Dame-des-Champs*) est, peut-être, un chef-d'œuvre, avec ses ombres bleutées et violâtres, et le saisissant éloignement de la perspective.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

Texte 25 (suite et fin) :

Soit encore qu'il peigne le Pollet dieppois, où il a si longtemps vécu, ou cette Venise dés-honorée par tant de barbouilleurs, M. Sickert affirme des mérites étonnants. Il est le peintre d'une Venise d'hiver, grise et sale, d'un gris laiteux, où les pierres vétustes du palais ducal ont le ton que Guardi a noté jadis, et que le romantisme aux feux d'artifice exaspérant de M. Ziem ne restitue guère.

Voilà, je vous assure, une des plus considérables expositions qu'on nous ait offertes cet hiver. Je sais bien que ces messieurs du Volney ou de l'Epalant (hélas ! leurs vernissages sont imminents) souriraient de pitié devant les graves visions de ce Sickert que l'un d'eux qualifie de « charbonnier pornographique ». Qu'importe ! Cette peinture-là n'est pas à leur mesure.

Et, bien que ceci ne soit pas de la critique, je ne puis me tenir de vous apprendre que M. Walter Sickert — qui fut admiré par Degas et Pissarro — est un dandy singulier, distant à la fois et séduisant, de qui notre Montaigne est le livre de chevet, et qui lit avec délices Martial dans le texte ; le substantiel et incisif distique qu'il s'est amusé à cueillir pour en faire la plus brève et la plus modeste des préfaces de catalogue, en est aussi bien l'élégant témoignage.

**Louis Vauxcelles**

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

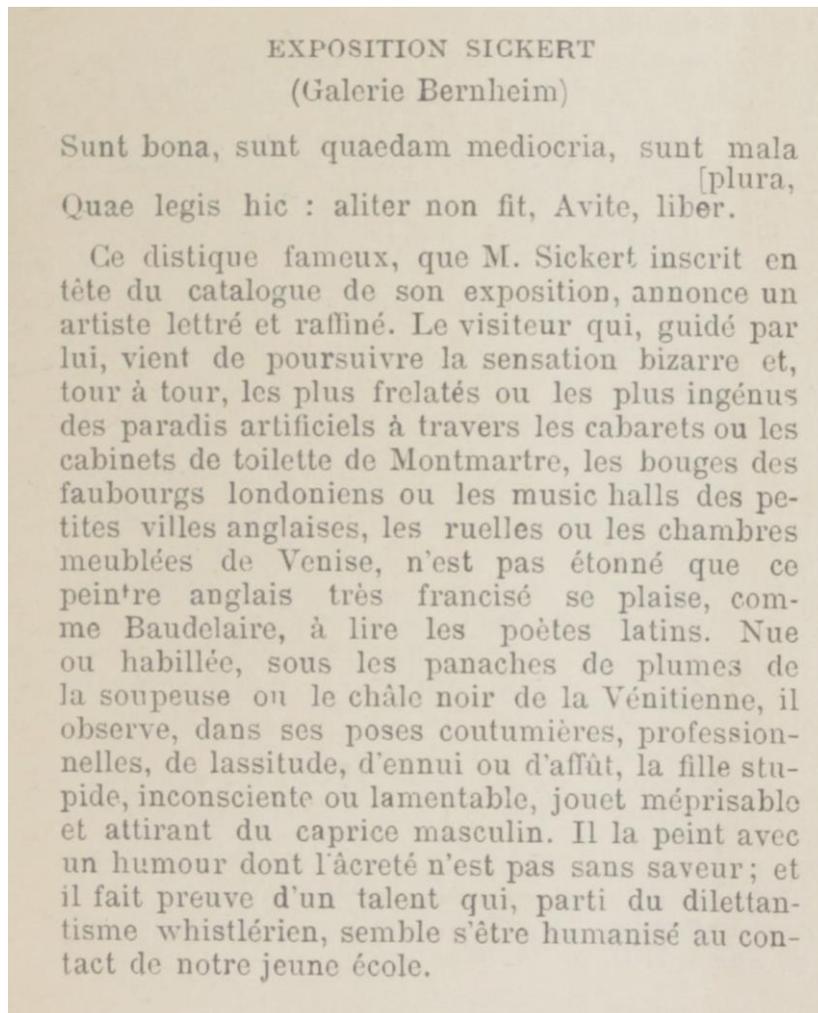
**Texte 26 :** Panurge, « Echos, Un peu de peinture », *Le Radical*, 14 janvier 1907, 27<sup>e</sup> année, n°14, p. 1.

UN PEU DE PEINTURE.

Le plus fort des disciples de Whistler, M. Walter Sickert, vient de réunir à la galerie Bernheim une centaine de tableaux du plus rare mérite. Ce sont des études de femmes dans des intérieurs, des intimités, des paysages, des nocturnes, d'un sentiment raffiné, d'une admirable matière, et d'un dessin sobre et juste. Les valeurs y sont pesées subtilement. Cette exposition Sickert est une des plus intéressantes qu'on ait vues depuis longtemps à Paris.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 27** : Paul Jamot, « Petites expositions, Exposition Sickert », *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°3, 19 janvier 1907, p. 19.



Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 28** : Louis Vauxcelles, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1907, 28<sup>e</sup> année, n°10013, p. 2.

**MM. Lempereur, Volot, Tharkhoff, Urbain, Nouell,  
Sickert**

Un beau *nu*, puissamment établi, de M. Volot ; des intérieurs où cousent des adolescentes, de M. Maurice Marque, frère cadet du statuaire, et en sensible progrès ; les lavandières usuelles, de M. Piet ; les coutumiers paysages de M. Olivier, dans la manière première de Camoin ; de bons paysages de MM. Thibesart, de la Villelén, qui ont trop regardé les maîtres impressionnistes et pas assez la nature ; quelques beaux *nus* fuligineux de M. Sickert ; espagnoleries noirâtres, non dénuées d'une crâne rudesse, de M. Nonnell, plus fades, de M. Charles Martel ; de charmantes et simples études de villes italiennes, d'eaux, de bateaux et de femmes, directement observées et transcrites par M. Urbain ; des jardins publics de Mme Stettler, influencée par Simon ; des coins ombreux de parc Monceau, signés Mourlan, un parc Monceau trop regardé dans les toiles de Brazz ; M. Tharkhoff est toujours sensible, fin, frémissant, avec des qualités de robustesse qu'on ne soupçonnait pas chez lui.

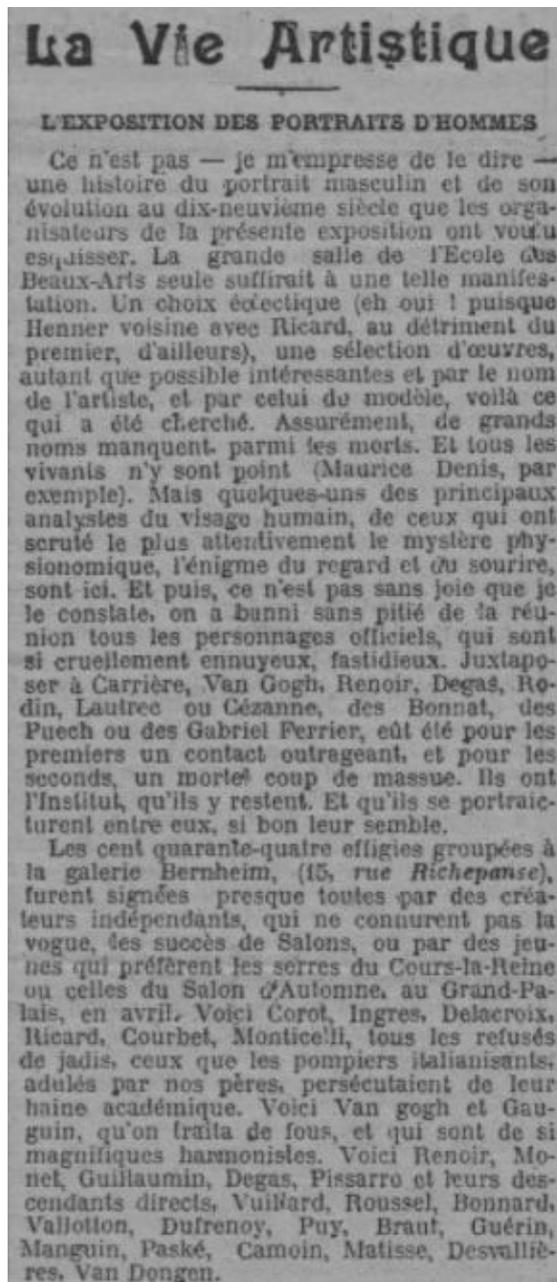
Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 29** : Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas*, 30 septembre 1907, 28<sup>e</sup> année, n°10204, p. 3.

De M. Guérault, poteries et faïences, un tantinet influencé par Guérin. De M. André Allard, la *Cathédrale de Mantes*, honnêtement reflétée dans les ondes bleues de la Seine. Un ravissant effet de rivière, fuyant à l'horizon, de M. Schnerb. De beaux paysages de rêve, de M. Jean Deville ; de vigoureuses marines de M. Volot ; d'ingénieuses fantaisies dix-huitième siècle, d'un Russe, dont le patronyme est indéchiffrable ; six tableaux gracieusement subtils de M. Sûre. Un portrait du whistlérien Sicker, avec le luisant de ses prunelles et de ses bésicles à la Chardin. Un quai et un pont de Marquet, d'une autorité superbe.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 30** : Louis Vauxcelles, « La Vie Artistique : L'exposition des portraits d'hommes », *Gil Blas*, 19 décembre 1907, 28<sup>e</sup> année, n°10282, p. 2.



Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

Texte 30 (suite) :

Dans la génération suivante, voici Forain, avec un curieux *Huysmans*, et un *Jacques Blanche*, déjà ancien ; le portrait de *Frantz Jourdain*, crânement enlevé par Besnard ; *Aubrey Beardsley* et *Conder*, de qui Jacques Blanche a traduit avec subtilité la distinction distante et le dandysme britannique ; de spirituels Vuillard (son *Fécon* à la table de travail, avec le ménisque concave de son dos est ravissant) ; de Bonnard, un *Vollard* pelotonné au creux d'un fauteuil ; *Armand Parent* debout, prêt à attaquer de son archet vibrant une sonate de Beethoven, tel que Georges Desvallières l'a vu et rendu avec autorité ; un portrait de Kees Van Dongen, qui est peut-être bien la plus remarquable oeuvre du jeune artiste hollandais ; un *Fou*, très remarquable, de Raoul de Mathan ; un singulier et impressionnant Malissé ; un Brant et un Rouault, où se lisent la double influence des maîtres de la Renaissance et de leur cher Gustave Moreau ; une esquisse d'un modelé quasi sculptural de Dufrenoy ; un Anquetin pas fameux, soit dit entre nous ; trois Charles Guérin, excellentement peints et d'une vérité psychologique approfondie, l'un d'eux nous montre le visage de Charles-Louis Philippe ; la figure mélancolique de Paul Jamot, par Ernest Laurent, et du même un fin portrait de feu Seurat (c'est un plaisir que de voir Laurent, cet incomparable portraitiste, au milieu de ses pairs, et hors du Salon des *Artistes Français*, où son art raffiné et tendre est si mal à sa place) ; deux Peské, un jeune qui progresse de jour en jour et qui ira très loin (son profil de notre confrère *André Fontainas* est d'une parfaite justesse d'accent) ; un solide Jean Puy ; un savoureux Bréal ; deux portraits arabes de René Piot, qu'il va falloir bientôt mettre au rang des premiers peintres d'aujourd'hui ; sa fresque du Grand Palais est une surprenante révélation ; de Walter Sickert, son portrait, expressif et vrai ; Luce, Rysselberghe, Valtat, d'Espagnat Manguin, Sûe, Zuloaga (un portrait de peintre espagnol d'une allure toute goyesque) ; les portraits si curieusement reconstitués par Vallotton de *Hugo*, enfoncé en ses songes et du tragique *Dostoievsky* ; feu *Marcel Schwob*, précieusement évoqué par Jean Veber, et un *Maurice Donnay*, du même, avec son visage au sourire qui hésite.

Parmi les dessins, le beau profil d'Olivia

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 31** : Louis Vauxcelles, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1908, 29<sup>e</sup> année, n°10373, p. 2.



Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 32** : François Monod, « Le Salon des Indépendants », *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne supplément*, avril 1908, tome 23, p. 2.

.....  
Un certain nombre des membres de fondation, des notables du Salon des Indépendants, comme M. Signac, M. Guérin, M. Cross, etc., réservent pour le Salon d'Automne le principal de leur exposition annuelle. On trouve, certes, de la composition, une recherche de lignes, dans les *Baigneuses* de M. Vallotton, mais quelle laideur de ton dans leurs molles chairs de briques ou de carton violâtre! M. Sickert, dans ses moindres morceaux, est un coloriste des plus singuliers avec ses tons persillés de matières en putréfaction, piqués sur fonds gris de boue. M. Ottmann gagnerait à resserrer dans de petits cadres ses intérieurs frais, fins et légers, M. Dorignac à s'affranchir tout à fait de ses souvenirs de M. Renoir dans ses portraits d'enfants, du reste si justes et si sincères.

.....  
Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

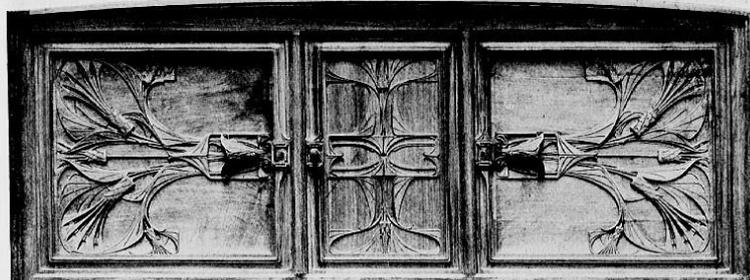
**Texte 33** : Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas*, 30 septembre 1908, 29<sup>e</sup> année, n°10561, p. 2.

Deux figures et un nu de Sickert, plongés comme toujours dans une ombre où la lumière intervient en jeux discrets. Harmonies sombres et fines.

Le poids du corps de la fille endormie est rendu avec un sentiment étonnant du volume.

M. Sickert sait mieux que quiconque à l'heure actuelle que sur une esquisse sombre et transparente, et notamment sur le noir, les tons clairs prennent un éclat violent et que les empâtements légers de tons ambigus (mauves vineux, bleus vert de grisés, orangés sourds, blancs rompus, réchauffés ou refroidis, chantent avec délicatesse.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France



Détail du babut.

JALLOT

*Cathédrale d'Anvers* est douce et onctueuse, et l'on goûte sa petite vue de Venise avec gourmandise. Ce même sentiment de la nuance se retrouve dans les deux panneaux de M. Maurice Taquoy, et dans le triptyque florentin de M. Laprade.

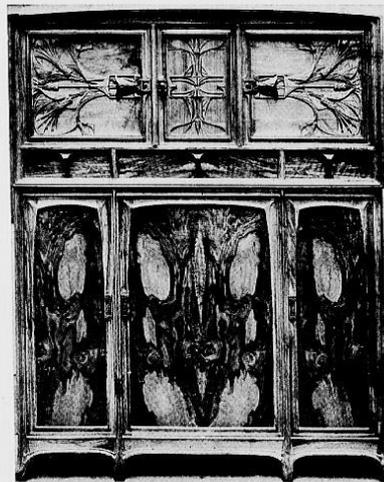
*La Venise* de M. Duvent n'est guère moins agréable, et je ne connais que M. P.-L. Moreau pour être plus délicat que M. Morrice.

Les quatre suaves petites toiles de M. Moreau font songer aux Corots d'Italie : c'est le même goût dans la nuance, et la même sobriété. Cette sobriété se retrouve, plus naïve, dans les toiles de M. Lacoste. Son bouquet de marguerites est extrêmement évocateur. Ce fut toujours la particularité de M. Lacoste que de savoir dans la moindre nature-morte contenir tout le parfum de l'existence provinciale. A côté de lui, c'est l'existence anglaise que nous montre M. Sickers, avec deux por-

traits subtils. Un nu du même peintre a les qualités les plus personnelles ; il y a sur ce corps étendu tout le frissonnement léger de l'ombre. C'est au contraire une lumière plus gaie que M. Sue répand sur la jeune femme qui se penche devant sa toilette. Les envois de M. Sue sont parmi les plus charmants de ce groupe de peintres qui, autour de MM. Vuillard et Bonnard, nous satisfont

chaque année par plus de finesse et de ruse.

Ces peintres si délicats, mais si menus, sont plus que jamais innombrables. Ils font tous, presque, des natures-mortes. Voici les boules-de-neige et les géraniums de M. Ottmann, les œillets roses de M. Klingsor, les zinnias de M<sup>me</sup> Schlumberger, les arums de M. Bernouard, les hortensias de M. Briaudeau. Et, aux aquarelles, les étranges intérieurs de M<sup>me</sup> Lougoleskoï et Norcross, et ceux de MM. Bryand et Pascin.



Babut.

JALLOT

21

**Texte 35** : Louis Vauxcelles, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 25 mars 1909, 30<sup>e</sup> année, n°10736, p. 2.

De Sickert, un sombre joyau. Enfin, voici un nouveau venu, M. Jaulmes, qui m'apparaît un décorateur bien intéressant. On sent encore chez lui l'influence de Denis, mais sa couleur délicatement nuancée fait songer aux paravents que peignait jadis le pauvre Couder. Si M. Serusier rappelle Ganguin, c'est le souvenir des émouvants fusains de Seurat que nous offre M. Augrand.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 36** : Jean Thomsen, « Le Salon des Indépendants », *Le Petit Journal*, 29 mars 1909, 47<sup>e</sup> année, n°16894, p. 2.

Il faut encore citer les noms de MM. Hermann Paul, qui s'achemine vers moins de sécheresse ; Van Dongen, qui est audacieux à bon marché et vraiment trop superficiel ; François Jourdain, dont le coloris a de la fraîcheur ; Ramon Pichot, pittoresque en ses évocations d'Espagne ; Serusier, hanté par les souvenirs de Paul Gauguin ; Sickert, coloriste original et puissant à l'imagination tourmentée ; Dufrenoy, qui cherche une belle matière ; Henri Ghéon, avec un sens très délicat de l'intimité ; Tristan Klingsor, dont la couleur s'enhardit ; Laprade, confus et lourd ; Friesz, décorateur compliqué mais curieux ; Manguin, à la riche palette ; Giriend, Rouault, Lacoste, Derain et le célèbre M. Matisse, qui a peut-être beaucoup de talent et dont nous goûterions sans doute la finesse d'œil s'il voulait se dégager des vaines théories. Et encore MM. Roussel-Masure, de la Villelégion, Bauzil, Raoul Carré, Courché, Benda, Ottmann, Briandeau, Désiré, et Mmes Lucie Cousturier, Georgette Agutte, Gobilard et Galtier-Boissière. Une mention particulière à M. Joseph Lefebvre.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 37 :** Le Diable boiteux, « Le Boulevard, La promotion du 14 juillet », *Gil Blas*, 20 juin 1909, 30<sup>e</sup> année, n°10821, p. 1.



Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 38** : R. de Pézanes, « Les Arts et la Curiosité, A l'hôtel des ventes », *Le Soleil*, 22 juin 1909, 36<sup>e</sup> année, n°173, p. 3.

**Les Arts et la Curiosité**

**A L'HOTEL DES VENTES**

On entamait, hier, la vente des objets laissés par feu M. Georges Lefebvre.

La vacation était consacrée aux estampes, tableaux, porcelaines et sculptures.

Dans les estampes anciennes, quatre gravures par de Ghendt, d'après Baudoin, ont été payées 750 francs, et, dans les tableaux, on a donné 1.720 francs de *la Danse de Noce*, par Pierre Breughel; 1.820 francs d'un *portrait de Hortense Mancini*, par Mignard, et 1.580 francs d'un *Amour sur des nuages, tenant une flèche et son carquois*, par le même artiste.

Parmi des anciennes porcelaines, vingt-neuf assiettes et vingt tasses en ancienne porcelaine de Sèvres, décorées de bouquets de fleurs, ont été adjugées à 1.000 francs et 1.160 francs.

Un vase et deux pots en céladon de Chine, des époques Ming et Kang-hi, décorées de *personnages et d'arbustes fleuris*, ont été payés 2.100 et 2.150 francs.

Parmi les sculptures, un buste en marbre blanc : *personnage à perruque, col de dentelle et manteau drapé*, xvii<sup>e</sup> siècle, a atteint 3.120 francs.

Une statnette d'homme couché, en costume de guerrier romain, *portrait présumé de Henri de Lorraine, comte d'Harcourt*, terre cuite du xvii<sup>e</sup> siècle, attribué à Coysevox, a été payée 2.100 francs.

Un haut-relief en marbre blanc, par Chapu: *la Pensée*, a été obtenu pour 720 francs. Une statuette d'enfant nu, assis, *jouant de la guitare*, signé: *Barrias*, a été adjugée à 1.520 fr.

Tous ces objets ne constituent pas une collection; c'est une réunion de pièces qui ne sont pas sans valeur, mais qui ne s'harmonisent guère entre elles.

Dans d'autres salles, on a vendu des bijoux et des tableaux.

Un collier de perles a été adjugé à 6.050 francs par M<sup>r</sup> Lair-Dubreuil; un autre collier de perles a été adjugé à 1.400 francs par M<sup>r</sup> Baudoin.

M<sup>r</sup> Libaude a vendu des œuvres par Walter Sickert; mais le public ne les a guère appréciées; le prix le plus élevé a été celui de 440 francs donné pour un tableau représentant *un grand hôtel d'une de nos plages les plus mondaines*, sujet assez banal.

**R. de Pézanes.**

Source Retronews

**Texte 39 :** François Monod, « Un peintre anglais : M. Walter Sickert », *Art et décoration : revue mensuelle d'art moderne supplément*, juillet 1909, tome XXVI, p. 3.

M. Walter Sickert s'est isolé, dans la jeune peinture anglaise d'aujourd'hui, par la réserve raffinée et morne de son coloris, et par une pointe d'humeur et d'observation froide, détachée et triste à la Degas. Sa palette est une pauvre aux oripeaux flétris. Exquise dans les tons souillés, assortie de vert noir, de glaise verte, de gris caviar, de bleus et de roses blets et étouffés, de rougeâtre, de bis et de lilas morts, elle a trempé dans les hivers de Londres et dans la tangué gâtée de la Tamise. Disciple excellent de Whistler, M. Sickert harmonise et module cette gamme cendreuse et envasée avec des intervalles subtils, des accords inédits et singuliers, et il mêle, dans ce parti de gris, la justesse et la placide délicatesse d'un ancien Hollandais, à la mélancolie de cette patine de corruption.

La misère uniforme et terne, et la banalité sordide des faubourgs de Londres ou de Venise, lui ont fourni des sujets à sa convenance, coins de marchés pauvres, rampes de music-halls, pigeonniers des théâtres de quartiers, garnis où un rayon avare et sale filtrant par le rideau tiré jusqu'aux carpettes grisâtres et aux tentures suspectes, éveille un cauchemar de vulgarité lugubre.

Quelques-unes de ces études, exposées, et distinguées ces dernières années, de loin en loin, avaient fait à M. Sickert une réputation. Une exposition récente, de plus de quatre-vingt numéros, à la Galerie Bernheim, exposition suivie d'une vente à l'hôtel Drouot, a déçu. On y reconnaissait M. Sickert à quelques pièces anciennes, d'une touche réservée et ferme : un portrait de vieille en fanchon, une étrange vue de Dieppe, verdâtre et violette, une poissonnière avec sa claie gluante de plies et de carrelets. Mais depuis, touché par la contagion des Indépendants, M. Sickert s'est abandonné tout d'une pièce à la croquade et au rogaton. Le lâchez-tout incohérent et sauvage de sa nouvelle manière n'est pas pour compenser la grossièreté des sujets où il se plaît, et pour réparer au moins par le prix du métier l'ignoble monotonie de ses déshabillés de *Putane Veneziane* et de bayadères de Bloomsbury. M. Sickert s'est égaré, qu'il se reprenne.

FRANÇOIS MONOD.

**Texte 40** : Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas*, 30 septembre 1909, 30<sup>e</sup> année, n°11922, p. 2.

Deux tableautins de Sickert, dignes de lui.  
M. Edouard Saglio, en pendant fraternellement à M. Dresca, toujours fin, avec je ne sais quelle tendance à la sécheresse sage qui me surprend et me peine. M. Henri Ghéon, en progrès affirmé, M. Mare qui fait du mauvais Laprade (j'aime mieux le bon.)  
Un paravent, — un délice — de Mme Ory-Robin

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 41 :** Thiébault-Sisson, « Le Salon d'Automne, Retour à la peinture française », *Supplément au journal Le Temps*, 30 septembre 1909, n°17526, p. 1.

### Retour à la peinture française

Retournons sur nos pas et joignons la salle O, Desvallières, avec deux petits portraits, dont la sobriété, la richesse de tons et la solidité font des pages exquisés, et avec des études de fleurs et de natures mortes imprégnées des mêmes qualités, lui donne une tenue admirable, Guérin, avec une tête de jeune femme et une nature morte soigneusement composée et bien peinte; Albert Braut, avec trois figures de jeunes filles solidement étudiées et d'une note un peu rude, mais sincère; Sickert, avec de curieux intérieurs animés de nus originaux; Mlle Blum-Lazarus, avec des études de jeunes femmes dont la grâce de couleur est charmante; Edmond Saggio, avec de fraîches études de plage et une jeune femme en noir; Dréza, avec les fleurs d'une exécution spirituelle et brillante; Renaudot, avec une *Jeune Femme cousant* dont l'harmonie grise a de l'attrait, font cortège à Desvallières dans cette salle.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 42** : F. Robert-Kemp, « Au jour le jour, Expositions », *L'Aurore*, 30 mai 1910, 14<sup>e</sup> année, n°4588, p. 1.

Mais que de qualités dans l'observation, en somme, et dans la vision ! Examinez ces nus, dans l'intérieur, de Bonnard et de Vuillard, contemplez cette *Blanchisseuse*, de Manet, à la grasse poitrine épanouie, vulgaire et saine, regardez, à plusieurs reprises, ces synthèses de Van Dongen, d'un incomparable éclat coloré ; clignez de l'œil devant le très remarquable ensemble de Manguin, une douzaine de toiles où l'audace de la palette se fonde, d'un peu loin, en réalité diaprée et subtile ; voyez les compositions bien équilibrées, prismatiques de coloration et si fraîches du pauvre Cross, qui vient justement de mourir ; demeurez un instant devant les silhouettes massives de Seurat, devant les nus noirâtres et bien enveloppés de Walter Sickert, et, après un mouvement de révolte, vous finirez par vous laisser conquérir, et par respecter des efforts loyaux, opiniâtres et difficiles. K.-X. Roussel, rébarbatif, Jean Puy déconcertant, s'expliqueront à vous, si vous les interrogez sérieusement.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

# Conservons le Vieux Dieppe

Il y a des endroits dont l'intérêt s'épuise ; dans certains lieux, si l'on y retourne après longtemps, le mirage du souvenir fait place à une décevante réalité. Ailleurs, chaque fois que le hasard vous y ramène, vous enrichirez le trésor de votre mémoire par des images connues et sans cesse magnifiées.

Walter Sickert, l'ami des ruelles, des vieilles maisons, m'a dit autrefois : « Pourquoi changer, pourquoi essayer chaque année de planter son chevalet dans une terre nouvelle ? Le paysagiste n'a qu'à élire quelques mètres carrés et s'y tenir pour toujours. »

Je ne puis parler de Dieppe sans parler de Sickert. Il restera le peintre poète de Dieppe et de Venise, ce sage qui sut choisir. Longtemps ignoré, si ce n'est d'un petit groupe d'amateurs et d'artistes, aujourd'hui fixé à Londres, où il vit ceux des mois où la Normandie ne le retient pas, le voilà devenu chef d'école. On s'arrache ses petits panneaux, lesquels, pendant des années, il offrit à qui était assez aimable pour lui en faire compliment. Sickert, chaque jour, recommençait une étude de la rosace de Saint-Jacques ou de ces pignons blancs et jaunes qui datent de Vauban, attrait des vieux hôtels dieppois, dont le style est à la fois si noble et si familier. Dieppe est une ville où l'on pourrait, à chaque coin de rue, jouer une scène de Molière ; c'est la plus Louis XIV des petites villes de province. Et quelle atmosphère, quelle lumière opaline, sur la pierre des églises, noire et blanche, rongée, creusée par le sel marin !

Chaque été, je retrouve à Dieppe le cher compagnon de ma jeunesse. Nous reprenons nos belles flâneries, les charmantes promenades si évocatrices de précieux souvenirs, par certaines fins de journées plus moites, plus diaphanes qu'à Venise.

\*  
\*\*

Texte 43 (extraits) :

La société la plus élégante — Français et Anglais — se tassait, je ne sais comme, dans les appartements qui regardent la mer. Depuis Louis-Philippe jusqu'à l'Empire, les pelouses et les allées de la plage furent un Longchamp des plus aimables proméneurs et d'équipages brillants. Le casino d'alors, qui, dans mon enfance, était devenu l'hydrothérapie et le restaurant, j'en possède des images à l'aquarelle, lavées par un amateur anglais en 1847 ; c'était une sorte de petit temple grec, peint en blanc, avec des colonnades de bois. Toutes les maisons de la plage étaient basses, régulières, blanches ou beiges, d'un style net auquel on préféra, depuis, le faux genre chalet ou l'horrible brique de Normandie. Il reste pourtant encore, sous des balcons historiés, des façades que Walter Sickert, heureusement, a immortalisées de son discret pinceau.

Nous ne nous consolons pas encore de la disparition du vieil hôtel royal de Larsonneux — l'équivalent, comme tenue de maison, du Café Anglais. — Mon père m'y menait voir la marquise de Las Marismas Aguado, étendue sur son ottomane rouge, dans un salon blanc et or du Premier Empire. La princesse Mathilde, au Bristol, tricotait avec sa dame d'honneur, la toujours tremblante Mme de Galbois et Mme Ninette de Girardin, pendant qu'Alexandre Dumas fils, venu de Puy pour saluer la Princesse, faisait « des mots ». Plus loin, villa des Terrasses, c'était Adelina Patti, qu'accompagnait au piano Charles Gounod, l'hôte de mes parents. Je ne puis circuler dans Dieppe, sans qu'à chaque porte, devant maintes fenêtres aux jolies ferronneries du dix-septième siècle, je ne sois arrêté par un souvenir personnel ou celui de récits faits par de chères personnes disparues. Je me vois, encore enfant, gravissant le jardin de l'Ermitage où se cachait Mme de Castiglione, et jouant à cache-cache avec son fils Georges.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

**Texte 44 :** Pinturricchio (Louis Vauxcelles), « Le Carnet des Ateliers, La "Série B" et Walter Sickert », *Le Carnet de la semaine*, 11 juin 1916, 2<sup>e</sup> année, n°53, p. 7.

### ***La « série B » et Walter Sickert***

Après la série A, Félix Fenéon accroche aux murs de la rue Richepanse, une « série B », non moins amusante et variée. On y voit Vuillard et Hermann Paul, Luce et Lebasque, Lacoste et Valtat, et Louise Hervieu et le suisse Fornerod et l'anglais Walter Sickert.

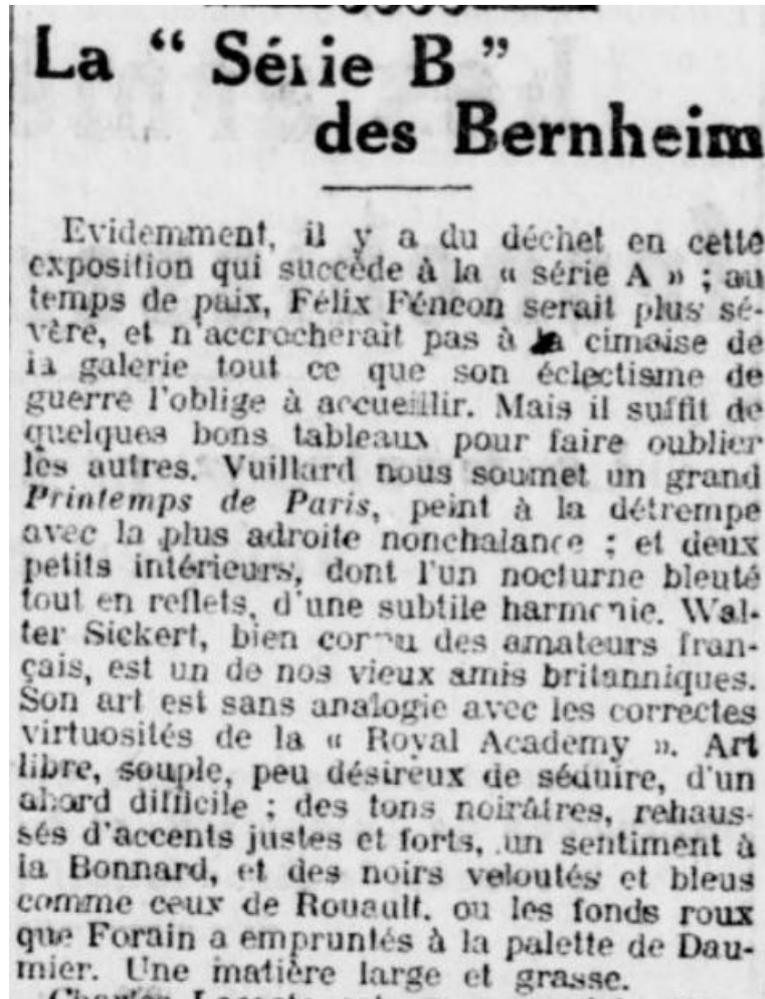
Sickert est une figure originale de l'art contemporain. Quelques amateurs le tiennent en très haute estime. Jacques Blanche, notamment, dont la maison de Passy recèle tant de si belles toiles, a collectionné les Sickert de Venise et de Dieppe; d'autres préfèrent ses intérieurs de music-halls et de bouisbouis. Sickert, qui a mené une vie aventureuse (n'épousa-t-il point, au temps de sa jeunesse, une authentique duchesse ? et les pêcheurs du Pollet ne le virent-ils point, quelques années plus tard, vivant... en parfaite intelligence avec une paysanne de ce petit hameau ?) est une sorte de Bonnard britannique. Il peint dans une femme sombre. Ses « Venises » grises et vaporeuses n'ont aucun rapport avec la canaille truculente indigo et « Ziemesque »; sa matière est souple et grasse. C'est un fort beau peintre.

Au physique, un excentrique, glabre, les yeux scintillants derrière des besicles à la Quevedo, et une érudition extraordinaire de notre vieille littérature. Il lit nos chansons de geste et nos fabliaux dans le texte ancien avec autant d'aisance que Gabriele d'Annunzio ou surtout que Joseph Bedier.

**Pinturricchio.**

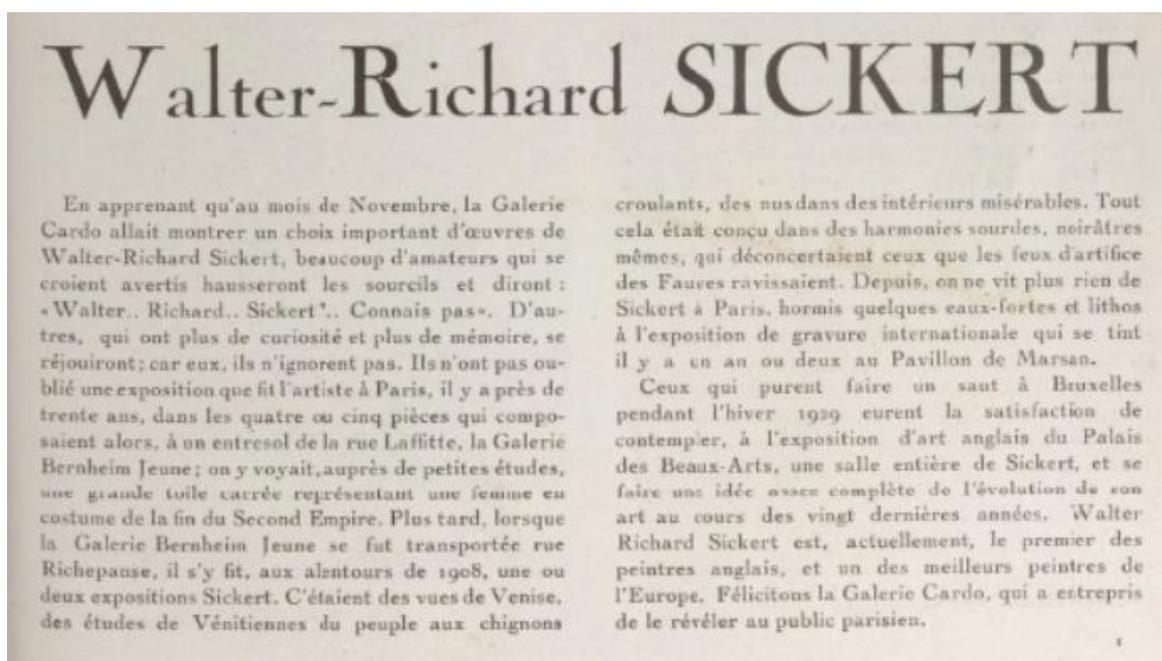
Source Retronews

**Texte 45** : Louis Vauxcelles, « La Vie Artistique, La "Série B" des Bernheim », *L'Évènement*, 14 juin 1916, 36<sup>e</sup> année, n°66, p. 2.

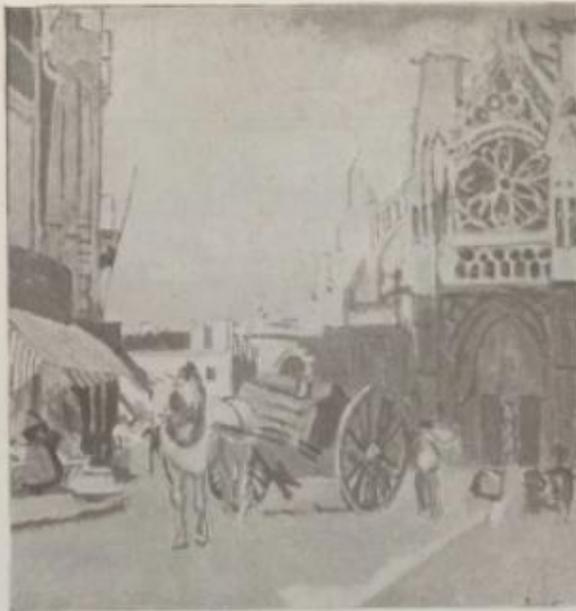


Source Retronews

**Texte 46** : François Fosca, « Walter-Richard Sickert », *L'Amour de l'art*, novembre 1930, 11<sup>e</sup> année, p. 441-446.



Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France



DIEPPE.

Sickert est né à Munich en 1860 (1); son grand-père, Johann Jürgen Sickert, de Flensburg en Schleswig-Holstein, était peintre et décorateur; et en cette qualité travailla pour le roi de Danemark Christian VIII. Son père, Oswald Adalbert Sickert, était également peintre; il fut élève de Couture, et avait de grandes sympathies françaises. En 1859, il épousa une Anglaise, dont il eut cinq fils et une fille. Bien qu'ayant sa carrière faite en Allemagne, puisqu'il était membre de l'Académie des Beaux-Arts de Munich, Oswald Sickert vint en 1868, s'installer en Angleterre. Il y exposa fréquemment, et devint citoyen anglais.

Walter Sickert, après avoir pendant quelques temps manifesté des dispositions pour le théâtre, entra en 1881 à l'école Slade, où il fut élève de Legros; il fut également, à Putney, élève de Scholderer. Legros est connu; mais qui se rappelle que Scholderer est un des artistes qui figurent dans *l'Atelier des Batignolles* de Fantin-Latour, en compagnie de Manet, de Renoir, de Bazille, de Monet? Selon Sickert lui-même, son père et Scholderer le préparèrent à recevoir la leçon de Degas. « En 1893, dit Alfred Thornton, Sickert emporta à Paris le *Portrait de ma Mère* de Whistler, et, muni de cette lettre d'introduction, il rendit visite au grand Français dans son appartement de la rue Pigalle. La rencontre aboutit à une chaude amitié, qui dura jusqu'à la mort de Degas, en 1917 ». Sickert affirme que ceux qui lui ont le plus appris sont

(1) L'impression des faits biographiques que l'on va lire au judicieux article qu'a publié Alfred Thornton dans le numéro de printemps 1936 d'*Artwork*, l'excellent revue que dirige, avec tant de compétence et de goût, D. S. Maccoll.

Whistler et Degas, et surtout Degas. Nous reviendrons là-dessus; mais notons en passant ces vagues successives d'influence française en matière artistique: Legros, Scholderer, Whistler (tout imprégné de de culture française), et Degas.

Sickert exposa pour la première fois durant l'hiver 1884-1885. En 1886, il montra sa première toile inspirée par le théâtre. Jusqu'en 1895 il exposa régulièrement au New English Art Club, et ses tableaux excitèrent la colère du public. Il ne quitta Londres, qu'il adore, que pour Dieppe qu'il connaît depuis l'enfance, et Paris; son premier voyage à Venise date de 1895! Ce n'est que vers 1917, à la suite d'une exposition aux Galeries Goupil, qu'on se mit à lui rendre en Angleterre toute la justice qui lui était due. Il fut élu à l'Académie Royale en 1924.



Sickert vient de Whistler et Degas. Le premier, dont il fut longtemps un familier, lui a inspiré le goût des effets nocturnes, des petites toiles, de Venise. Il a aussi préparé la palette dont Sickert usa jusqu'à ces dernières années, palette chargée de tons assourdis,



L'ÉGLISE DE DIEPPE.

Texte 46 (suite) :

L'AMOUR DE L'ART

443

noirâtres; je ne serais pas étonné que Sickert ait longtemps suivi le conseil de Whistler de mettre du noir dans tous les tons.

La Venise que retraça Sickert est bien la même que celle que retraça Whistler; une Venise populaire, familière et poulleuse, la Venise des petits *campi* où jacassent les femmes, une Venise qui n'a rien de commun, bien entendu avec la Venise opératique de Ziem, ou la Venise des palaces que peint Van Dongen, ni même avec la Venise écrasée sous les souvenirs littéraires et artistiques que nous dépeint *Il Fasco* ou *Amori et Dolori Sacrum*. La Venise de Sickert n'a rien d'une « ville d'art »;

le peintre ne cherche nullement à nous en évoquer les grands fantômes. Il veut nous la rendre telle qu'elle est dans son intimité, dans son négligé, telle que nous l'a restituée Helen Mackay dans ce délicieux livre paru l'an dernier, *Patte Blanche*.

Degas, lui, a très vraisemblablement dirigé la curiosité de Sickert vers les sujets de théâtre. Toutefois, ce ne sont ni le grand opéra ni le ballet classique qui ont tenté l'artiste, mais les music-halls populaires, l'équivalent londonien du *Belins Music-Hall*, de l'*Albambra*. Dans *Noctes Ambrosianae, The Old Bedford, Ada Lundberg at the old Marylebone Music-Hall*, il nous a dépeint, soit les chanteuses et les pitres sous le feu des projecteurs, soit les architectures d'un italianisme bâtard des avant-scènes, leur luxe boursoufflé, l'entassement du public du poulailler. Il a merveilleusement rendu l'atmosphère de ces lieux de plaisir, leur lumière embuée par la fumée de tabac, les éclairages singuliers qui illuminent brusquement un visage, le font surgir de l'ombre.



80.

Aujourd'hui, — du moins en France, — l'art de Whistler n'a plus la réputation et l'influence qu'il avait il y a trente ans. Nous en voyons les faiblesses : la mollesse de la forme, la cuisine du métier, l'indécision; enfin cette élégance facile, ces démarques, adroits mais manifestes, de l'art japonais et des statuettes de Tanagra. Il y a, dans cet art, un mélange de ruse sournoise, de petits artifices, qui nous empêche de mettre Whistler au rang des maîtres. Ce fut un artiste qu'anémia la recherche excessive du raffinement; il nous faut des nourritures plus fortifiantes.

Ceci dit, il est juste de reconnaître que Whistler

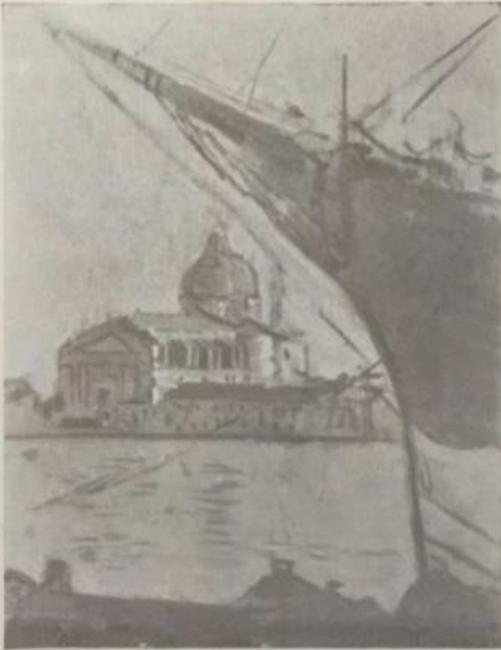
eut sur la peinture anglaise une influence qui fut excellente, et la prépara, dans les vingt ou trente ans qui suivirent, à écouter les grandes leçons de l'art français, de Manet à Cézanne. Aux peintres anglais, pour qui l'idéal était soit le préraphaélisme exsangue d'un Burne-Jones, soit le fade académisme d'un Leighton ou d'un Dicksee, soit la virtuosité creuse d'un Sargent, Whistler rappela les principes de la vraie peinture : il les débarrassa de l'admiration fausse du Quattrocento, de l'idéalisme moralisateur, de l'anecdote sentimentale. Il leur révéla que Londres au temps de la Reine Victoria était aussi belle que Florence au temps de Laurent de Médicis; qu'une petite boulerie de Chelsea offrait à l'artiste un thème plus riche que les symboles de Watts, ou les légendes tirées du *Mabinogion*; qu'une toile valait avant tout par ses qualités picturales, et que le sujet n'avait qu'une médiocre importance; qu'un tableau n'est pas « fini » parce qu'on y a accumulé des détails.

Sickert sut assimiler ce qu'il y avait de fécond dans

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

Texte 46 (suite) :

444 L'AMOUR DE L'ART



les leçons de Whistler, dans ses boutades et ses paradoxes; et, parce qu'il a un vrai tempérament de peintre et une cervelle bien organisée, il a su se garer de cette recherche de l'élégance à tout prix qui a perdu tant de disciples de son maître. Il a su contre-balancer l'influence de Whistler par celle de Degas; nul doute que le maître des danseuses ne l'ait mis en garde contre les déficiences du maître des *Nocturnes*. Spirituel, mordant, sachant découvrir et apprécier l'authentique saveur des choses, Sickert était fait pour s'entendre avec Degas, et plaire à un homme à qui l'on ne plaisait pas facilement.

N'oublions pas ceci, qui a de l'importance : depuis bien longtemps, Sickert ne peint plus d'après nature, mais d'après des croquis, et des notes écrites en marge de ses croquis. Il multiplie les études préparatoires, et lorsqu'à force d'études il possède son sujet, il exécute, avec le minimum de retouches, sa toile définitive. A l'entendre, c'est ainsi qu'on obtient en peinture ce qu'il appelle la *qualité*.

Dans son article, Alfred Thornton, à qui j'emprunte ces détails, cite un texte de Sickert remontant à 1897, et qui précise ce qu'il entend par *qualité* : « La véritable qualité, de même que le style en littérature, est le résultat d'une connaissance complète du sujet traité, de la simplicité et de la franchise dans l'exécution ». Cette méthode était celle de Whistler et de



LA PROCK.

LE BRINDISI.

VIENNE.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

Degas. Très vraisemblablement, Sickert la tient d'eux; et à en juger par ce triple témoignage, elle n'est pas si mauvaise.

••

Les premières toiles de Sickert, vues de Dieppe et de Venise, scènes de music-hall, furent conçues sous l'influence de Whistler, et se tiennent, comme je l'ai dit, dans une gamme très sombre. Il semble que l'artiste n'ait été intéressé que par des effets de cré-

puscule et de nuit. Certaines études de Venise nous montrent une ville fauve, couleur de cuir, des ciels d'un bleu violâtre, qui n'ont rien de commun avec la lumière de perle d'un Guardi ou d'un Corot. Au premier abord, on est tenté de protester : "Venise n'est pas Londres, tout de même!" Et puis, l'on s'aperçoit que ces tons sont choisis avec un sentiment exquis de la couleur, que le tableau est exécuté avec une rare économie de moyens. On trouverait les mêmes qualités dans les tuis que montrait Sickert avant la guerre.

Puis, peu à peu, Sickert modifia sa palette. A quelle époque? j'avoue que je ne saurais le préciser. Il me souvient d'avoir vu à Genève, pendant la guerre, une toile qui est reproduite dans *Art Work, Brighton Beach*, et qui est datée de 1915. On y apercevait un changement très net d'avec les toiles d'avant guerre; au lieu de verts noirâtres, d'ocres éteintes, apparaissaient des violacés, des roses acides, des citrons. Depuis quinze ans, Sickert a franchement usé des tons les plus vifs; non par système, mais avec une entière liberté. A Bruxelles, certaines toiles récentes étaient conçues dans des gris fins, ainsi que certains Vuillard; dans d'autres au contraire éclataient des outremer francs, des visages d'un rose crevette offraient des ombres vert-pomme. Aucun asservissement à un système: une grande liberté. Un contact perpétuel avec la nature, mais pour en capter l'essentiel, la fleur. Jamais je n'ai vu de Sickert une toile qui paraisse faite sans plaisir, machinalement. Et encore une fois, quelle science de la couleur! Sickert est aussi à son aise en combinant



S. MARIA FORMOSA. VENISE.

des rapports de gris fanés, que lorsqu'il ose des harmonies stridentes, des accords dont l'acidité sucrée est comme une transposition plastique du *chloé* et de l'aigre-doux. Comme Bonnard, c'est parce qu'il a débuté par associer des tons que d'autres jugeaient sales qu'il peut maintenant jouer avec les tons purs.

D'ailleurs, comment éviterait-on la comparaison qui s'impose? S'il est un peintre français contemporain dont Sickert peut être

rapproché, c'est Bonnard; tous deux sont à la fois subtils et ingénus, savants et libres, coloristes raffinés. Dédaigneux de tout système, foncièrement indépendants, ils ne cessent d'être séduits par le spectacle perpétuellement changeant de la vie quotidienne; ils conservent le don de jeunesse, et ni l'un ni l'autre n'arborescent ce masque de suffisance solennelle, derrière quoi les artistes usés tâchent de dissimuler leur mort spirituelle. Bonnard est plus voluptueux, plus nonchalant; Sickert plus nerveux, plus mordant. Tous deux héritiers de Degas, ils ont renouvelé ce qu'ils tenaient de lui et y ont mis leur marque.

••

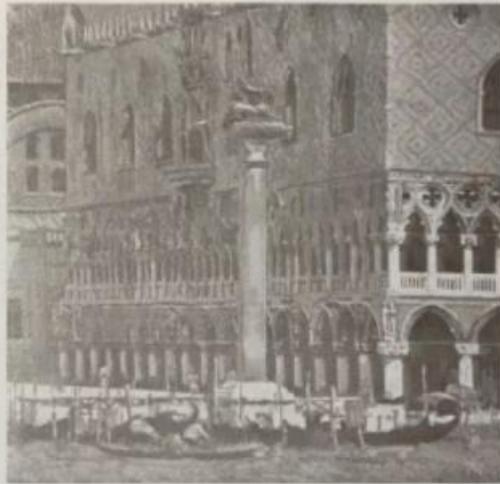
Peintre, Sickert est aussi un aquafortiste et un lithographe remarquable; et à l'occasion, il paraît de lui, dans les journaux, et les revues d'art, des articles d'une verve concise et narquoise, qui sont des merveilles d'intelligence, d'esprit, et d'indépendance.

Je serais bien étonné que les amateurs de peinture, — les vrais, ceux qui l'aiment pour elle-même, non par mode ou par spéculation; il en reste, — ne soient pas captivés par les toiles de Sickert, par cet art à la fois serré et libre, cette écriture où tout porte, où rien n'est inutile, où la moindre touche de la brosse est nécessaire. Art d'observateur, et d'observateur intelligent, dont l'ironie amusée se tempère d'affection, parfois, mais d'une façon si pudique, de pitié; art d'un homme qui ne s'est pas contenté d'être doué, mais a beaucoup travaillé, beaucoup réfléchi sur les moyens et

Texte 46 (suite et fin) :

446

L'AMOUR DE L'ART



LE PALAIS DES DOGES.

les limites de la peinture. En ce moment, où la peinture française semble engourdie à la suite des efforts et des luttes des quarantes dernières, la peinture de Sickert peut être un exemple des plus fructueux. Bien que sa

savoir soit essentiellement anglaise, elle est pénétrée d'influence française. Et puis, quel beau témoignage donne cet homme de soixante-dix ans, qui peint avec la liberté et la franchise d'un jeune homme!

François FOSCA.



UN QUAI A VENISE.

Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France

## Annexe 2 : Liste des expositions et œuvres exposées par Sickert entre 1900 et 1909 en France

### 1900 : Durand-Ruel

1 – *L'Hôtel Royal*

2 – *Santa Maria della Salute*

3 – *La foire aux loques.*

4 – *Pax Tibi Marce Evangelista Meus*

5 – *Le marché*

6 – *Mosaïque d'or*

7 – *La place Saint-Jacques*

8 – *La jeune fille et le soldat*

Appartient à M. J.E. Blanche

9 – *Saint Rémy*

10 – *San Marco*

11 – *L'avant-scène*

Appartient à M. J.E. Blanche

12 – *La vue des maréchaux*

13 – *La maison blanche*

14 – *La place du moulin à vent*

15 – *Le kiosque*

16 – *La rue Pecquet*

Appartient à M<sup>e</sup> Ployer

17 – *La rue Notre-Dame*

18 – *La Grande-Rue*

19 – *Les perches*

20 – *La rue du Mortier-d'Or*

21 – *La grande église*

22 – *L'église Saint-Jacques*

23 – *La Halle au Lin*

Appartient à Mme Madeleine Lemaire

24 – *La rosace*

25 – *Le pot de grès*

26 – *Du côté du Pollet*

27 – *La rue Sainte-Catherine*

28 – *Le grand Duquesne*

Appartient à Mme Price

29 – *La Piazzetta*

30 – *La rue Maclou*

31 – *L'Octroi*

32 – *L'Arcade*

33 – *La rue de la Martinière*

34 – *Le puits salé*

35 – *L'Hôtel du Commerce*

36 – *La place Duquesne*

37 – *La place des Boucheries*

38 – *Le pont du Rialto*

39 – *La rue Saint-Jacques*

40 – *Les Arcades de la Poissonnerie*

41 – *Étude*

Appartient au Comte Robert de Montesquiou-Fezensac

42 – *Portrait de M. Horatio Brown*

Appartient à M. Horatio Brown

DESSINS

43 – *Maria Bionda*

Appartient à Mme Middleton

44 – *La petite Chanteuse*

45 – *Le mont de Neuville*

46 – *La maison qui fait le coin*

47 – *Chanson « jingoë »*

48 – *La Marchande de poisson*

1902 : Société Nationale des Beaux-Arts

1062 – *San Marco – Venise (Matin).*

Appartient à M. J.E. Blanche

1063 – *San Marco – Venise (après-midi).*

1064 – *The Bedford music-hall.*

Appartient à M. J.E. Blanche

1065 – *La chanteuse de Bedford.*

1903 : Société Nationale des Beaux-Arts

1187 – *Le palais des Doges.*

1903 : Société Des Artistes Indépendants

2231 – *The Pork Pie Hat.*

2232 – *Dieppe.*

Appartient à M. Frédérick Fairbanks

2233 – *Le grand Duquesne.*

Appartient à M. Frédérick Fairbanks

2234 – *Saint Jacques.*

Appartient à M. Frédérick Fairbanks

2235 – *Bain de mer.*

Appartient à M. Frédérick Fairbanks

1904 : Bernheim-Jeune

1 – *Le lion de Saint-Marc*

2 – *Maisons au bord de l'eau (Venise)*

3 – *Gli Scalzi. The church of the Barefoot Friars*

4 – *Ponte della Paglia*

5 – *Le pont (Venise)*

6 – *Vers le Soir (Venise)*

7 – *Place St-Marc (Venise)*

8 – *Portail de St-Marc (Venise)*

9 – *Effet de Soir (Venise)*

10 – *Devant la glace*

11 – *Lassitude*

12 – *Dans l'attente*

13 – *Femme assise*

14 – *Jeune femme*

15 – *Intérieur*

16 – *Jeune femme*

17 – *Le lit*

18 – *Tête de Femme*

19 – *Le déshabillé*

20 – *Façade de Saint Marc (Venise)*

21 – *Le portail de St-Marc (Venise)*

22 – *St-Marc vu de côté (Venise)*

23 – *Une rue à Dieppe*

Appartient à M. Moreau-Nélaton

24 – *L'arcade (Dieppe)*

Appartient à M. Chapuis

25 – *Santa Maria della Salute*

Appartient à M. Chapuis

26 – *Venise*

Appartient à M. Daniel Halévy

27 – *Le music-hall*

Appartient à M. Simon

28 – *Santa Maria Formosa*

Appartient à M. Gide

29 – *San Barnaba*

Appartient à Gide

30 – *Le Rialto*

Appartient à M. Gide

31 – *Venise*

Appartient à M. Gide

32 – *Une rue à Dieppe*

Appartient à Gide

33 – *St-Marc*

Appartient à M. Gide

34 – *La Chanteuse*

35 – *Portrait d'une actrice dans "Trelawny of the Wells" Comédie de Pinero*

36 – *La Halle au lin*

Appartient à M. Lemoine

37 – *Le Rialto à Venise*

Appartient à M. Tavernier

38 – *Le Grand Canal à Venise*

Appartient à M. Tavernier

39 – *La Halle au lin (Dieppe)*

Appartient à M. Tavernier

40 – *L'église St-Jacques*

Appartient à M. Tavernier

41 – *La rue des Maréchaux*

Appartient à M. Tavernier

42 – *St-Jacques*

Appartient à M. Tavernier

43 – *Un coin de St-Remy*

Appartient à M. Tavernier

44 – *Le Quai Henri IV*

Appartient à M. Tavernier

45 – *Le café des tribunaux*

Appartient à M. Tavernier

46 – *Neuville-lès-Dieppe*

Appartient à M. Tavernier

47 – *Portail Ouest de St-Rémy*

Appartient à M. Rondenay

48 – *Santa Maria Formosa*

Appartient à M. J. E. Blanche

49 – *Music-hall de Londres*

Appartient à M. J. E. Blanche

50 – *Galerie supérieure au Queen's Palace of Varieties Poplar Londres*

Appartient à M. J. E. Blanche

51 – *Eglise du Pollet*

Appartient à M. J. E. Blanche

52 – *La Statue de Duquesne*

Appartient à M. J. E. Blanche

53 – *La rue du Mont de Neuville*

Appartient à M. J. E. Blanche

54 – *Trianon. Jet d'eau*

Appartient à M. J. E. Blanche

55 – *St-Jacques vu de la rue Picquet*

Appartient à M. J. E. Blanche

56 – *Rue Notre-Dame et Quai Henri IV*

Appartient à M. J. E. Blanche

57 – *Quai Henri IV*

Appartient à M. J. E. Blanche

58 – *L'avant-port. Pluie.*

Appartient à M. J. E. Blanche

59 – *Hangar (Dieppe)*

Appartient à M. J. E. Blanche

60 – *Gare du Chemin de fer (Dieppe)*

Appartient à M. J. E. Blanche)

61 – *Petite rue (Dieppe)*

Appartient à M. J. E. Blanche  
*62 – Rue près de St-Jacques (Dieppe)*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*63 – A côté de St-Jacques (Dieppe)*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*64 – Jardin de l'artiste, au printemps (Dieppe)*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*65 – Falaises de l'avant-port (Dieppe)*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*66 – Hôtel de la Princesse de Lamballe, à Passy*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*67 – Jardin dans le Yorkshire*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*68 – Maison du Pollet*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*69 – Rue Notre Dame (Dieppe)*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*70 – Piazzetta (Venise)*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*71 – L'avant-port de Dieppe. Crépuscule.*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*72 – St-Remy*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*73 – L'ancien hôtel Royal, à Dieppe*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*74 – La Dogana*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*75 – Vieilles maisons, à Dieppe*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
*76 – Vieilles maisons, à Dieppe*

Appartient à M. J. E. Blanche  
77 – *Saint Marc (Venise)*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
78 – *Vieilles maisons, à Dieppe*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
79 – *La rue Notre Dame, à Dieppe*  
Appartient à M. J. E. Blanche  
80 – *La Statue de Duquesne, à Dieppe*  
Appartient à M. Paul Robert  
81 – *La place de l'Eglise*  
Appartient à M. Paul Robert  
82 – *St-Marc*  
Appartient à M. Paul Robert  
83 – *Le pont*  
Appartient à M. Beclard  
84 – *Dieppe*  
Appartient à M. Beclard  
85 – *Santa Maria della Salute*  
Appartient à M. Trouard-Riolle  
86 – *La Maison-Blanche*  
Appartient à Mlle Capel  
87 – *Le Rialto (Venise)*  
Appartient à M. Daléas  
88 – *La rue du Mortier d'Or*  
Appartient à M. E. Straus  
89 – *St-Marc*  
Appartient à M. E. Straus  
90 – *Le portail de St-Marc*  
Appartient à M. O. Sainsère  
91 – *Songeuse*

Appartient à M. Gonse

92 – *Trois vues de Dieppe*

Appartient à MM. J. et G. Bernheim-Jeune

93 – *Dorades (Dorades, Dieppe)*

Appartient à MM. Durand Ruel et fils

94 – *Maquereaux*

Appartient à MM. Durand Ruel et fils

95 – *Venise*

Appartient à M. Hoentschel

96 – *Saint-Marc*

Appartient à M. Hoentschel

#### 1905 : Salon d'Automne

1427 – *Danseuse de Memphis, U.S.A.*

1428 – *Une tasse de thé.*

1429 – *Les mémoires de Casanova.*

1430 – *Chambre dans Bloomsbury.*

1431 – *Arrangement en écaïl.* (pastel)

1432 – *Popolana Veneziana.* (pastel)

1433 – *Cocotte de Soho.* (pastel)

1434 – *Le lit de fer.* (pastel)

#### 1905 : Société Des Artistes Indépendants

3762 – *Huit portraits.*

3763 – *Portrait.*

3764 – *Portrait.*

3765 – *Portrait.*

3766 – *Portrait.*

3767 – *Portrait.*

3768 – *Portrait.*

3769 – *Portrait.*

1906 : Salon d'Automne

1544 – *Caquetoères.*

1545 – *Noctes Ambrosianae.*

1546 – *Bloomsbury.*

Appartient à M. Jacques-Émile Blanche

1547 – *The New Bedford Music-Hall Camden Town.*

Appartient à M. Jacques-Émile Blanche

1548 – *La Inez.*

1549 – *Scozzese.*

1550 – *La Jiudita.*

1551 – *Putana Veneziana.*

1552 – *Vieux Bedford, Music-Hall.*

1553 – *The old Marylebone.*

1907 : Bernheim-Jeune

1 – *A casa sua.*

2 – *Santa Maria della Salute.*

3 – *L'angolo Adamo e Eva.*

4 – *Les marches de la Salute.*

5 – *Sul'letto.*

6 – *Bonne fille.*

7 – *Dona Maritada xe sempre bela.*

8 – *Danseuse de Memphis, U.S.A.*

9 – *Santa Maria Formosa.*

10 – *Jeanne.*

11 – *San Trovaso.*

12 – *Caquetoères.*

13 – *La Inez.*

- 14 – *Blanche.*
- 15 – *Le cabinet de toilette.*
- 16 – *La maigre Adeline.*
- 17 – *Le châle vénitien.*
- 18 – *Le corset bleu.*
- 19 – *La Napolitaine.*
- 20 – *Le Traghetto.*
- 21 – *La toilette.*
- 22 – *Le poulailler du Bedford, Camden Town.*
- 23 – *L'ancien hôtel royal de Dieppe.*
- 24 – *Sul'Zattere.*
- 25 – *La Inez.*
- 26 – *The old Bedford.*
- 27 – *En gondole.*
- 28 – *Nuit d'été.*
- 29 – *La Chiozzota.*
- 30 – *Le canapé rayé.*
- 31 – *La Carolina.*
- 32 – *Siciliana.*
- 33 – *La Hollandaise.*
- 34 – *Bloomsbury.*
- 35 – *Théâtre de Montmartre.*
- 36 – *Étude pour portrait.*
- 37 – *Le biographe.*
- 38 – *The Middlesex Music Hall.*
- 39 – *Putana Veneziana.*
- 40 – *Scozzese.*
- 41 – *La Giudita.*
- 42 – *L'Eldorado.*
- 43 – *Les petites Belges.*

- 44 – *Les chevaux de bronze.*
- 45 – *La Giuseppina.*
- 46 – *The Mogul gallery.*
- 47 – *Le vieux modèle.*
- 48 – *Le grand miroir.*
- 49 – *The Albert Music Hall, Canning Town.*
- 50 – *La Gaîté-Rochechouart.*
- 51 – *Stanza veneziana.*
- 52 – *La rue N.-D. des Champs.*
- 53 – *La belle rousse.*
- 54 – *La Flamande.*
- 55 – *Le lit de cuivre.*
- 56 – *La nera.*
- 57 – *San Zanipolo.*
- 58 – *Conversation.*
- 59 – *Donna in casa.*
- 60 – *Le pollet de Dieppe.*
- 61 – *Soletta.*
- 62 – *La Dogana.*
- 63 – *Offices of the Morning Post.*
- 64 – *Le lit de fer.*
- 65 – *La Russe.*
- 66 – *L'essayage.*
- 67 – *The map of London.*
- 68 – *Bayadère.*
- 69 – *Portrait.*
- 70 – *La pierreuse.*
- 71 – *Chiacchieramento.*
- 72 – *Le poète et sa muse.*
- 73 – *Le petit-fils du père Danière.*

- 74 – *Alla pescheria.*  
75 – *Costergirl.*  
76 – *Regrets.*  
77 – *La Giuseppina, poareta.*  
78 – *Putana a casa.*  
79 – *A cup of tea.*  
80 – *Le chapeau à plumes.*  
81 – *La cigarette.*  
82 – *Réveil.* (pastel)  
83 – *Le miroir carré.* (pastel)  
84 – *Le grand lit.* (pastel)  
85 – *La coiffure.* (pastel)

1907 : Salon d'Automne

- 1535 – *L'Homme au chapeau melon.*  
1536 – *Nu.*

1908 : Société Des Artistes Indépendants

- 5596 – *Cocotte Belge.*  
Appartient à M. Walter Taylor  
5597 – *Portrait d'Aubrey Beardsley.*  
Appartient à M. Wright  
5598 – *Marthe.*  
Appartient à M. Walter Taylor  
5599 – *Débardeur de Soho.*  
Appartient à M. Walter Taylor  
5600 – *Camden Town*  
Appartient à M. Hugh  
5601 – *Ce Londres que les Anglais appellent London.*  
Appartient à M. Sley

1908 : Salon d'Automne

1884 – *Portrait.*

1885 – *Portrait.*

1886 – *Nu.*

1909 : Bernheim-Jeune

1 – « *Ce Londres que les Anglais appellent London* »

2 – *Le chapeau vert.*

3 – *Le grand miroir.*

4 – *The american sailor hat.*

5 – *Le vieux modèle.*

6 – *The Albert music hall, Canning Town.*

7 – *Couple.*

8 – *Au poulailler.*

9 – *Putana a casa.*

10 – *La bottine.*

11 – *Le corsage violet.*

12 – *Petit matin.*

13 – *La nera.*

14 – *Dans Camden Town.*

15 – *L'affaire de Camden Town.*

16 – *L'essayage.*

17 – *Soletta.*

18 – *Dona in casa.*

19 – *La Giuseppina.*

20 – *Scozzese.*

21 – *Le lit de fer.*

22 – *Profil.*

23 – *Le chapeau à plumes.*

24 – *A cup of tea.*

- 25 – *Costergirl.*
- 26 – *Conversation.*
- 27 – *Putana Veneziana.*
- 28 – *La bonne dame.*
- 29 – *Alla pescheria.*
- 30 – *Regrets.*
- 31 – *La belle rousse.*
- 32 – *Bayadère.*
- 33 – *Le petit-fils du père Danière.*
- 34 – *Deux personnes.*
- 35 – *Sur un lit, assise.*
- 36 – *Un quai de Paris.*
- 37 – *Jambes pendantes.*
- 38 – *Devant la cheminée.*
- 39 – *Par la chaleur.*
- 40 – *Le lit de cuivre.*
- 41 – *La flamande.*
- 42 – *La glace de la cheminée.*
- 43 – *La fontaine de Carpeaux.*
- 44 – *Dernière galerie de gauche.*
- 45 – *Dernière galerie de droite.*
- 46 – *Les conduits de fumée.*
- 47 – *Spectateurs.*
- 48 – *Les loges.*
- 49 – *La Seine, du balcon.*
- 50 – *Etude de nu.*
- 51 – *Le châle.*
- 52 – *Le peintre et le modèle.*
- 53 – *Le quai Voltaire.*
- 54 – *La Hollandaise.*

- 55 – *Bloomsbury.*  
56 – *Portrait de Mlle E...*  
57 – *Danseuse de Memphis, U.S.A.*  
58 – *The Mogul Gallery.*  
59 – *Le corsage rayé.*  
60 – *Casa veneziana.*  
61 – *Bonne fille.*  
62 – *La cigarette.*  
63 – *Théâtre de Montmartre.*  
64 – *La Gaîté-Rochechouart.*  
65 – *L'Hôtel Royal, à Dieppe.*  
66 – *Zul'Zattere.*  
67 – *A casa sua.*  
68 – *La Pierreuse.*  
69 – *La Giuseppina, poäreta.*  
70 – *Le Pollet de Dieppe.*  
71 – *Mamma mie poäreta.*  
72 – *Maria bionda.*  
73 – *A Marengo.*  
74 – [Pas de titre]

#### DESSINS

- 75 – *Camden Town.* (deux études de nu, crayon et encre)  
76 – *Vénitienne.* (crayons rehaussé d'encre)  
77 – *The Middlesex music hall.* (fusain, craie, encre)  
78 – *En travers du lit.* (crayon)  
79 – *Camden Town.* (étude de nu, crayon rehaussé d'encre)  
80 – *Victuailles.* (crayon)

#### PASTELS

- 81 – *Réveil.*  
82 – *Le miroir carré.*

83 – *La coiffure.*

84 – *Le lit.*

1909 : Société Des Artistes Indépendants

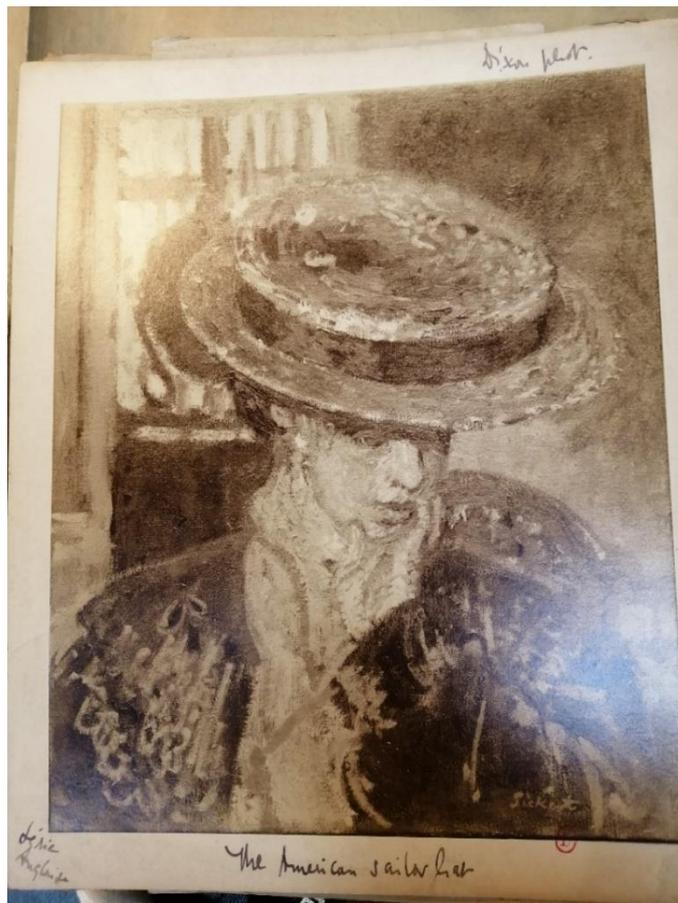
1466 – *L'affaire de Camden Town.*

1909 : Salon d'Automne

1582 – *L'affaire de Camden Town.*

1583 – *L'affaire de Camden Town.*

Annexe 3 : Photographies d'œuvres issues du fonds Louis Vauxcelles  
(INHA)



4

Ville du peuple J. d'au des.  
 Le canotier s'appelle dans le commerce et commercant  
 le canotier Américain. - On sait pourquoi!

Parquet en velours avec appliqué revers  
 Les gens sont toujours sordides. C'est leur grande  
 caractéristique. Des vêtements de diamant, des  
 souliers en bon marché.

La dame s'appelle Costa. Gens de marché aux  
 fleurs. vendeuses de fleurs.

Le canotier est un uniforme. Vous voyez après une  
 certaine date à Saunders Well. nous voyez dans le  
 portière des containes de American Sails peut être dans  
 une plus autre chapeau.

Dixm pl.



Léon  
Arbore

Parce que c'est est le chef de ma matière. Une des que  
Noctes andronas

ici avait vingt ans.  
collection Walli Taylor

Le Middlesex Music Hall  
aussi appelé The Mogul Tavern  
dans Drury Lane

Archi - Londres - archi - même Londres la ville. fréquenté par le parti de  
la lutte et le peuple. Le troisième est le site de music-hall et restaurant  
dans Drury Lane dont Casanova parle en il va avec ses amis Suisses manger  
et écouter chuchote. Quand <sup>Fred</sup> Burnaby est allé à Khiva il a passé sa dernière  
soirée à Londres dans une loge ici pour bien avoir le goût de danser  
dans la loge en partant.

Remarquez le costumes Américain.

Et quel si c'était une assemblée de gens bien, les Français auraient  
les premières meilleures places. Ici non! Il n'y a qu'une qui est arrivée  
jusqu'à là. Je pense que c'est une offrande. "No lady" comme on dit ici

Cité de Paris

43148

Xixon



L'ère Anglaise "Beer, beer beautiful beer"  
Londonian

Le grand Harry Anderson

Chanson punissant

Beer beer beautiful beer  
Beer beer beautiful beer

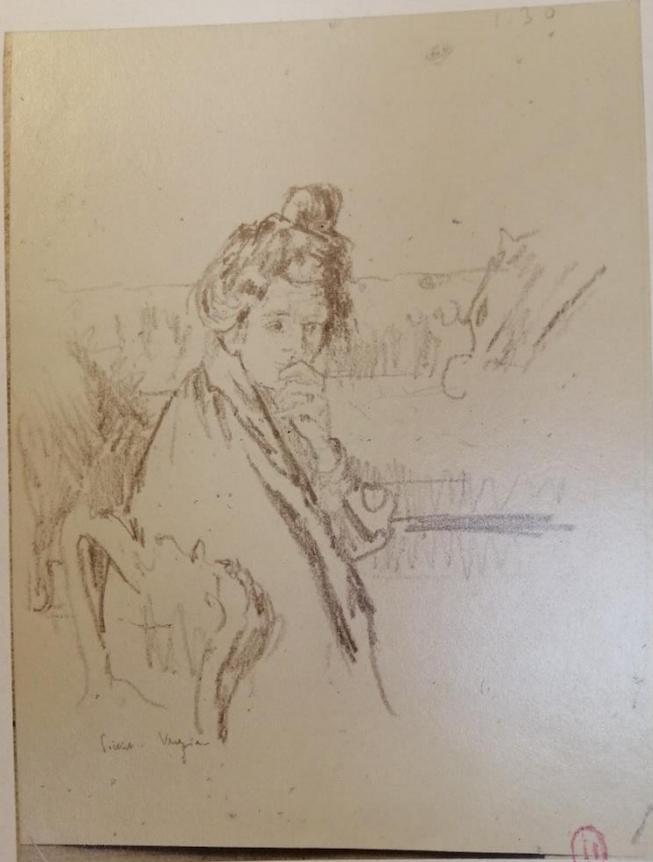
Don't be afraid of it  
Drink till you're made of it

Stick to your beautiful beer

Bière bière belle bière  
id. id.

Ni de craignez pas  
Buvons la bière que vous aimez  
Ni de craignez pas  
id. id. entièrement compatible

Dixon ph.



Léni  
It.

Mi so desmentega (j'ai oublié)

Muni de plumb.

Popolana venetiana.

Dialect Ven<sup>u</sup> (Dialect de Goldoni)

Mi so desmentega

it. mi sono dimenticata

j'ai oublié

①



Chaque fois que le W. de Rodin  
 peint à Cheyne Walk  
 finisse comme une du Yellow  
 Book. C'est Boardman qui  
 aime ce que je faisais, étant  
 Art Director, a publié un tableau  
 et dessin.

4 Il y a une à Petrograd récemment  
 un livre sur Boardman. La première partie  
 est un dessin de moi, parlant de  
 Boardman mais dans un grand tableau.  
 Par hasard <sup>l'ai</sup> ~~je~~ signé en écrit  
 petit et <sup>ici</sup> ~~est~~ écrit le nom Anthony  
 Boardman grand. Le comte français  
 par mégarde a publié ce dessin comme  
 étant de Boardman. Non, aucun ni  
 et rien dit. (Il y a un grand marchand  
 à Londres qui dit que la tête de  
 Mr. Camus par Degas a noir. Il  
 croit que ça a été peint couleur de  
 vosse au premier lieu. Je lui ai expliqué  
 le phénomène de contre-jour. Il ne blanchit  
 rien à entendre)

L 3195

à l'hor. phot.



Vue de Venise Trajetto di San Silvestro

Remarque particulière le vrai dessin en sa  
ligne de la gondole en plusieurs aspects.  
Les ~~gondoles~~ s'ouvrent lente mollement  
on croit être près jolijoliment.

Remarque (4<sup>e</sup> d'à gauche) pendement  
et usage vers côté droit comme une voile  
# botte qui tient encore bon.

Remarque point de vue de laquelle on voit  
passants sur le quai. du milieu de l'eau. Tous le  
pt. de vue de Trilivetto est là. (B)

Sixth



Sargent

Leila  
Aug.

Bloomington

collected by: Walter Taylor

OSWALD ADALBERT SICKERT (vairandos)

Xixon (bravo)



Le

Radcan sur La Isaar peinture de Oswald Adalbert Sickert de Munich élève de Couture et

peinture de Sickert

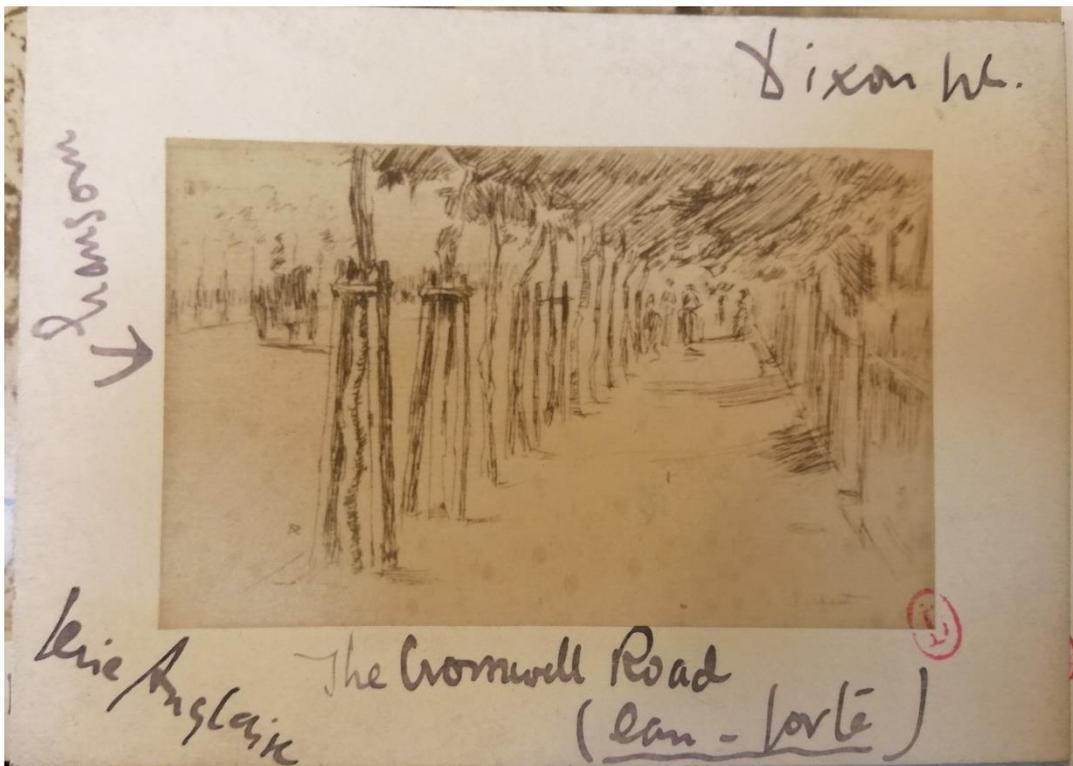
Je vous lire ceci avec citation de l'histoire (Nyxsee)  
Veuillez pour accents

Παυροι γαρ τω παλιδεσ ομαλα πατρι πελαγδα  
Οι παροσες κακιους (?) παυροι δε τε ματροσ ερε.οοσ

faite de mémoire

Car peu d'enfants sont tentés comme leurs pères  
La plupart sont pires il n'y a que peu qui sont meilleurs

ⓓ



Dixon V.

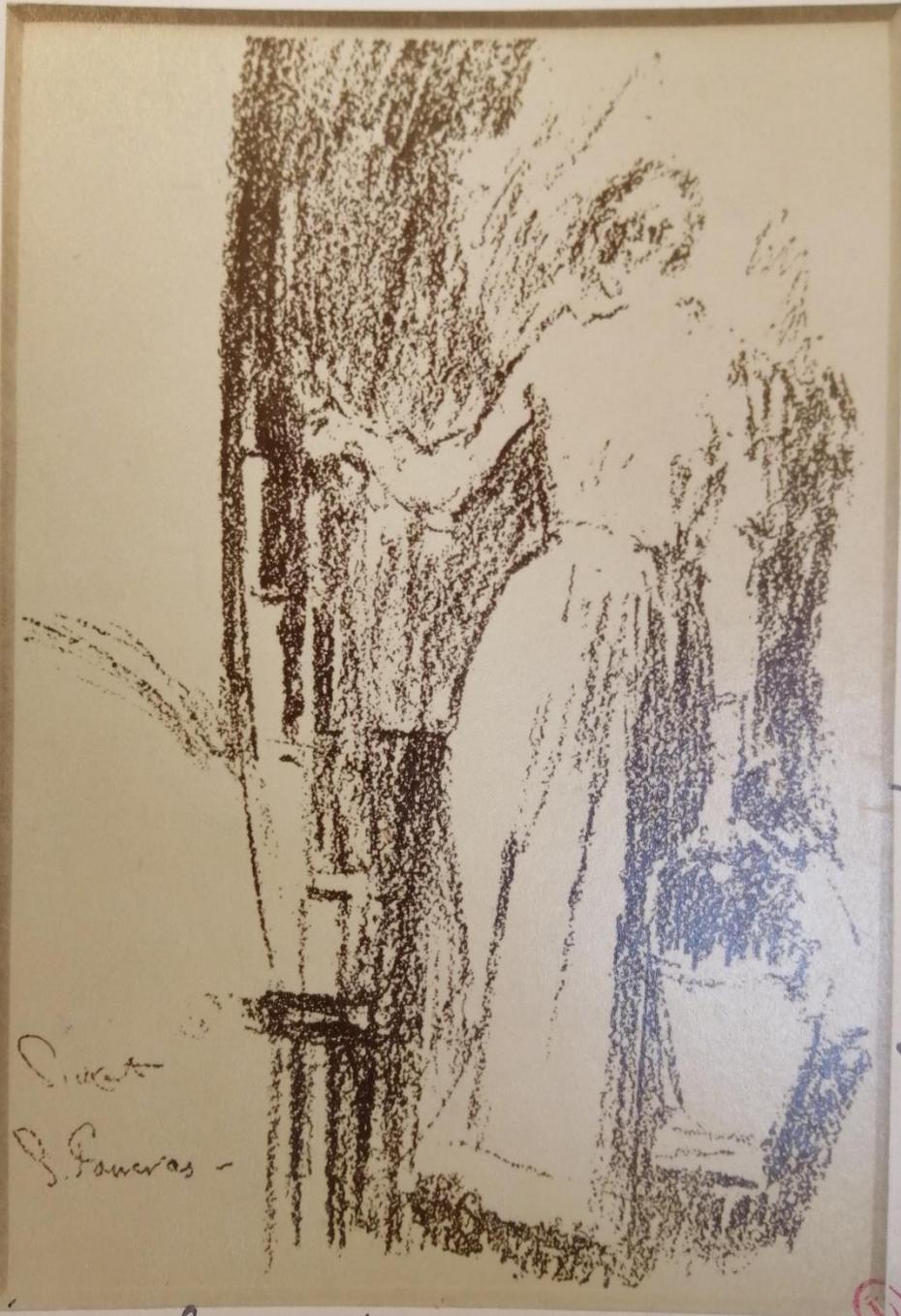


Lerie  
Angl.

Uoy elle



Dixon



Quint  
S. Fowles -

app. a Brandon Thomas

Série  
Anglaise

Le Sean hygiénique (crajon)

Dixon Mr.



line  
by line

Legend lit





Facciata centrale de l'altare S. Marco à Venise.  
 Facciata secondaria (tra prob. riparti su colonne)  
 Il esiste un can. forte tra loro da circa 1490.

①

2

43378



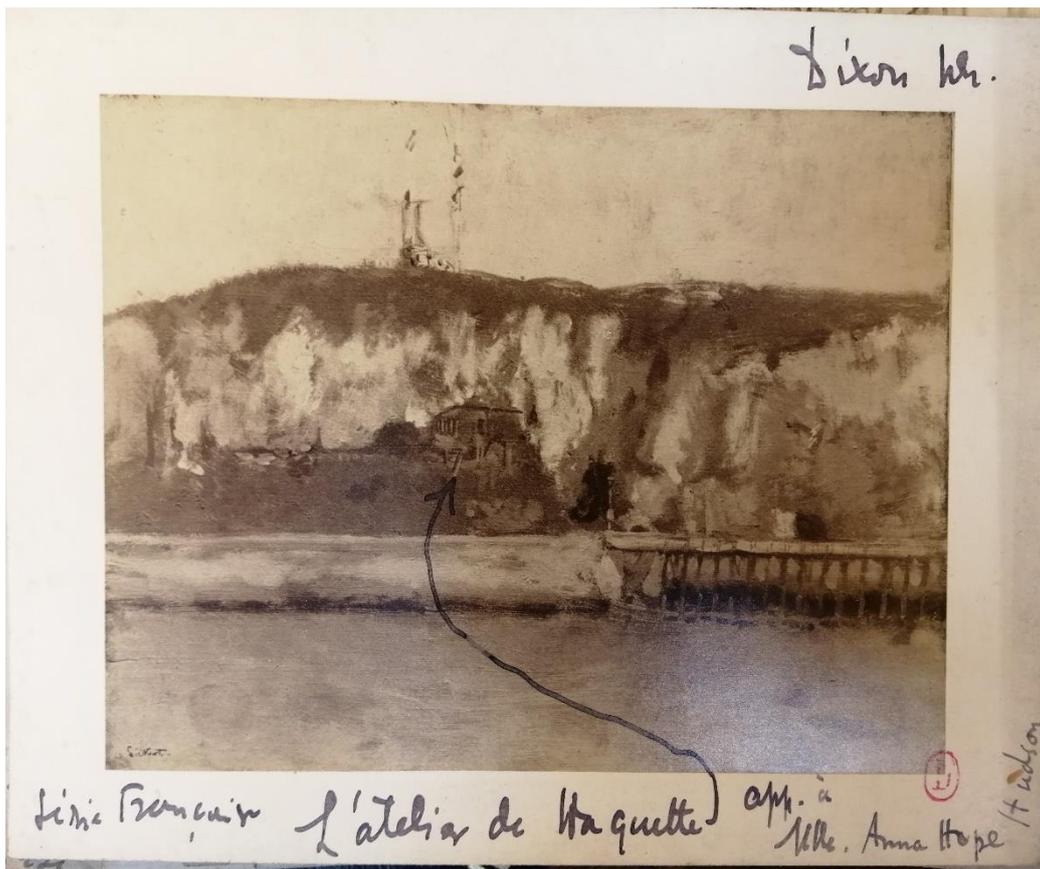
Venise.  
 Ville de peuple en robe  
 grandes salles violettes parois de marbre. (Heine  
 trouveur qui se ressemble à un souvenir de Beethoven)

Tableau où on voit les pasteurs et le bœuf  
 la nuit de sa naissance

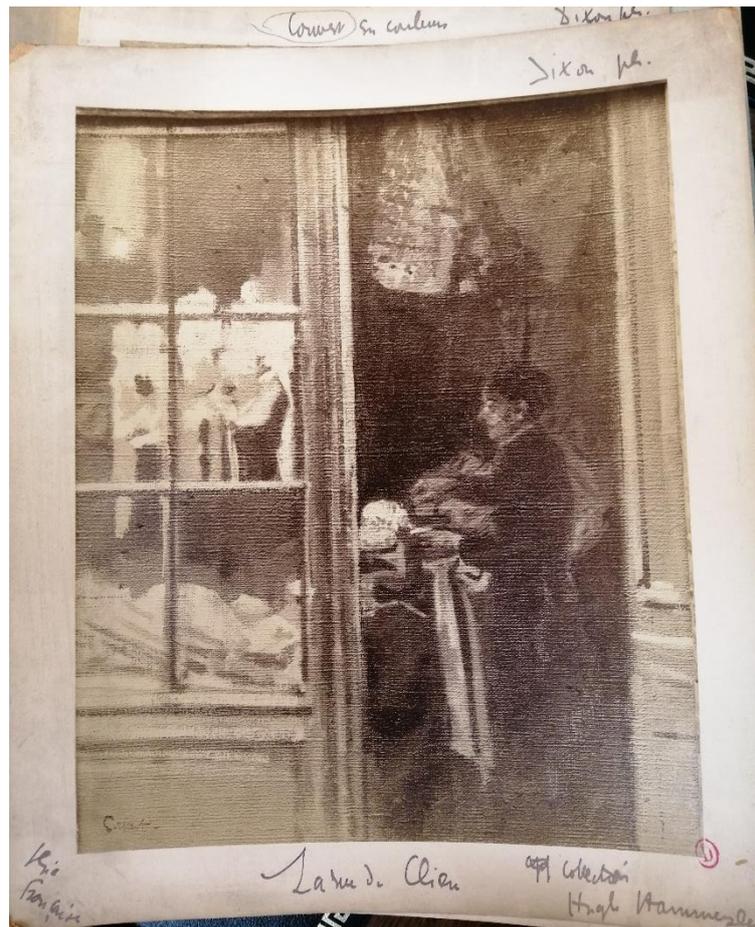
①

2

43189













2

Muni de plomb.

Dans le [au] le ridicule petit lavabo  
à ridance avec ruban cense et quelle  
grandeur de tasse de thé.

Et que la chair n'est pas bien exprimée  
modèle avec si peu et un ton tendre.

Est-ce que la femme n'a pas quelque chose  
de dur au regard tendre. Tâchez donc de vous  
féni de cette phrase.

①

43181

Fondamenta  
dei Turchini  
palais  
ou maison  
propre  
liques de  
fisque

de  
Camerlenghi  
(chambellans)

Forme  
s'élève



altana

Marche  
ant  
Léjans

Serie Ital<sup>ne</sup>

Rialto

oppo alle Supte Lem au

Dixon phot.



de Anaba Alagi en Abyssinie

Léon  
Hal

Le Dapuan de S. Marc en Bern pour la botte

l'ordre de Campanile (qu'on ne <sup>le</sup> verra peut-être  
jamais) sur l'orologio a gauche <sup>base de</sup> Campanile et  
la loggia de (Samarina)? L'écran plus tard par  
la suite de campanile

(D)

2

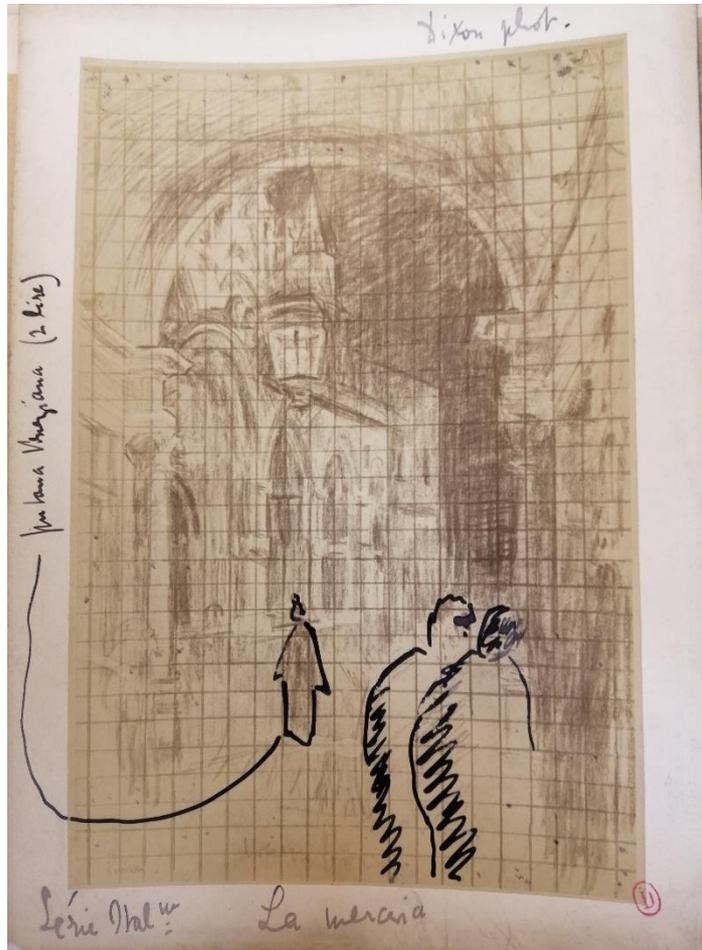
Dixon



Lie  
Angl.

Nestom su sensible

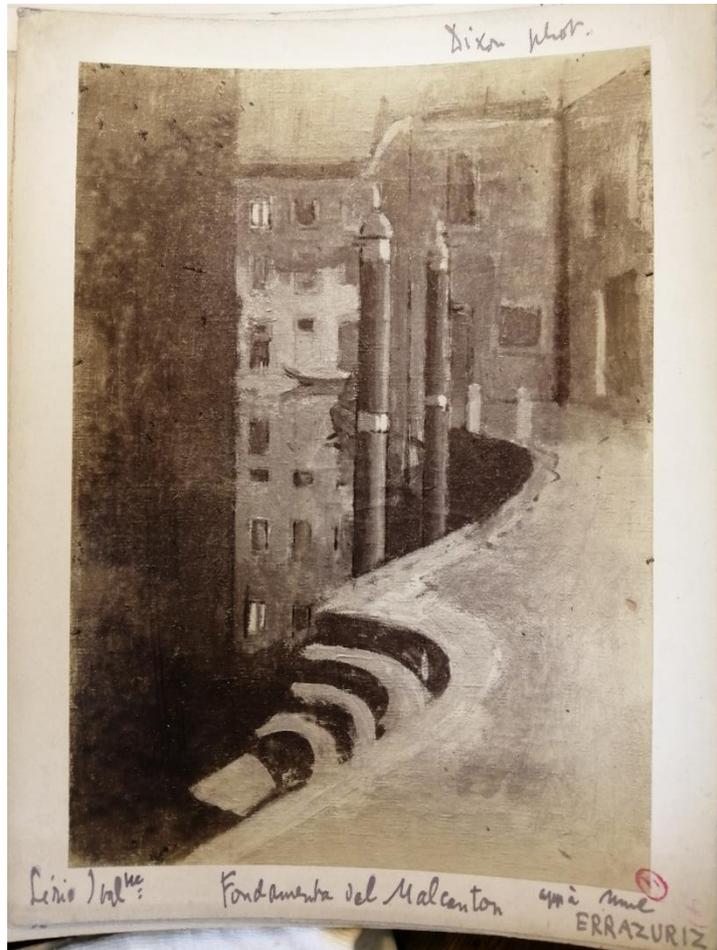




dan drozon de l'ovologio au mit  
 en l'rais la facat de l. Marc. le levance  
 la honte (nos plus grande que les pigeons  
 misés comme des pousais au d'adun de la  
 palais) et l'angle Adam et Eve des palais  
 des doges. au pond la mit, où est leau  
 de bassin.

①      2

4317D



"Lequai des mansions cois" (quel titre, hein!)

dan le quartier des Tollentini

Il ya eu un ananas dans l'histoire.  
 Mais jamais en détails

①

2

43371

JOHANNES SICKERT



Sickert grandjeu de Sickert

La grange (Schleswig-Holstein) Peinture de Johannes

Dixon pl.



fini  
fin copie

La gaité Montp. =



