



JAMES ENSOR

Xavier Tricot

MAESTRO

Mise en scène
et spectacle dans
l'œuvre d'Ensor

ABRÉVIATIONS

Mes Écrits : James Ensor, *Mes Écrits*, Liège, Éditions Nationales, 1974.

Lettres : James Ensor, *Lettres*, édition établie, présentée et annotée par Xavier Tricot, Bruxelles, Éditions Labor, 1999.

Lettres à la famille Rousseau : « Avec le noble crayon ». *Lettres de James Ensor à la famille Rousseau*, correspondance établie et annotée par Jean-Philippe Huys avec la collaboration de Xavier Tricot, Bruxelles, Peter Lang & MRBAB, 2021.

Hoozee *et al.* : Robert Hoozee, Sabine Bown-Taevernier, J.F. Heijbroek, *James Ensor. Dessins et estampes*, Paris, Albin Michel, 1987.

Le Roy : Grégoire Le Roy, *James Ensor*, Bruxelles/Paris, G. Van Oest & Cie, 1922.

Verhaeren : Émile Verhaeren, *James Ensor*, Bruxelles, G. Van Oest & Cie, 1908.

E. : James N. Elesh, *James Ensor. The Complete*

Graphic Work (The Illustrated Bartsch, vol. 141), New York, Abaris Books, 1982 (vol. 1 : Picture Atlas ; vol. 2 : Commentary).

T. : Auguste Taevernier, *James Ensor. Catalogue illustré de ses gravures, leur description critique et l'inventaire des plaques*, Ledeberg (Gand), Impr. Erasmus, 1971.

Tr. : Xavier Tricot, *James Ensor. Sa vie, son œuvre. Catalogue raisonné des peintures*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2009.

KBR: Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles
Coll. part. : collection particulière.

KMSKA : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers).

MoMA : Museum of Modern Art, New York.

MRBAB: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

MSK: Musée des Beaux-Arts, Gand

SOMMAIRE	INTRODUCTION	7
	LE CARNAVAL	11
	LA MASCARADE	25
	LA DANSE MACABRE	33
	LA PANTOMIME	43
	LA SAYNÈTE	57
	LA SATIRE	67
	LE CORTÈGE	93
	LE CHAMP DE BATAILLE	107
	LA FANTASMAGORIE	115
	LA FÊTE GALANTE	123
	L'OPÉRA-BALLET	137
	LE DÉGUISEMENT	151
	ÉPILOGUE	167
	NOTES	180
	INDEX	184
	BIBLIOGRAPHIE	188

*All the world's a stage,
And all the men and
women merely players.*

INTRODUCTION

James Ensor (1860–1949) est sans conteste une des figures marquantes de l'art de la fin du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle. Dans l'œuvre variée du peintre, la mise en scène constitue un de ses modes d'expression de prédilection. Sa propension pour le « spectaculaire » marquera profondément son évolution artistique. Dès son jeune âge, il sera sensible aux représentations étranges, tant effrayantes que merveilleuses. Son vécu quotidien recelait effectivement ces germes particuliers que son imaginaire – une fois adulte – fera éclore. Dans la boutique de ses parents, il pouvait admirer les masques de carton et les masques du théâtre japonais ou chinois. À partir de 1887, le motif du masque et du squelette deviendra un idiolecte dans l'œuvre de James Ensor, si bien que l'artiste ostendait est actuellement connu du grand public comme « le peintre des masques ». Même si ce cliché risque d'occulter les multiples thèmes traités par le peintre, il est néanmoins vrai qu'il a exploité le motif du masque et du squelette jusqu'à en faire un paradigme. Évoquant sa petite enfance, le peintre cite sa grand-mère qui, à un âge avancé, participait, masquée, aux festivités du carnaval d'Ostende. En juillet 1898, l'écrivain et critique belge Louis Delattre (1870–1938) lui demande quelques renseignements dans le cadre d'une étude, ou plutôt d'une fiction, qu'il compte publier dans le numéro spécial de *La Plume* consacré au peintre¹. Dans sa réponse du 29 juillet 1898 adressée à l'écrivain, le peintre lui donne son appréciation et quelques renseignements

quant à l'univers mirifique de la boutique de ses parents, ainsi que des habitudes singulières de sa grand-mère :

Ma grand'mère avait les goûts les plus excentriques et les manies les plus singulières. Elle aimait beaucoup m'affubler de costumes singuliers et certes elle m'a donné le goût des mascarades. Le grand-père brave et digne homme se sauvait alors en haussant les épaules. À 60 ans ma grand'mère sortait encore masquée. J'ai hérité son goût pour les masques².

Quelques jours après, dans sa lettre du 4 août, il lui fournit quelques indications supplémentaires :

Ma grand'mère m'affublait souvent de costumes bizarres, aussi son singe, elle l'habitait soigneusement. Elle lui avait appris cent tours, ce méchant animal, la terreur des voisins, l'accompagnait dans toutes ses promenades. Elle adorait les mascarades. Je la vois encore pendant une nuit de carnaval dressée devant mon petit lit. Elle était costumée en paysanne coquette et son masque était affreux. J'avais peut-être 5 ans alors, elle en avait plus de 60. Mon enfance a été peuplée de rêves merveilleux et la fréquentation de la boutique de la grand'mère toute irisée de reflets de coquilles et des somptuosités des dentelles, d'étranges bêtes empaillées et des armes terribles de sauvages m'épouvantaient. [...] Certes le milieu exceptionnel a développé mes facultés artistiques et ma grand'mère a été ma bonne inspiratrice³.

À partir de 1888, l'intérêt pour la « mise en scène » caractérisera ses œuvres les plus marquantes. Le masque de carnaval ou de

théâtre, ainsi que le squelette humain, formeront les sujets de compositions scéniques où le comique et le tragique se rejoignent. Le visage humain, prétexte à des déformations, parfois hideuses, souvent grotesques, se « désincarne » pour finalement être réduit à un masque ou à un crâne. À ce propos, le crâne humain n'est-il pas une forme de masque porté sous le visage ? Et le masque ne représente-t-il pas l'autre forme du visage, son altération grotesque ? Le masque suscite tant l'effroi que le rire. Son ambiguïté rend mal à l'aise. Faux-semblant, il n'est que simulacre, car sa fonction est de tromper. Derrière le masque en tant qu'objet, en bois ou en papier mâché, ne se cache que le vide. L'apparence et la ressemblance se confondent. En revanche, le masque porté comme attribut au théâtre ou au carnaval suscite des réactions impulsives, voire contradictoires. Dans certains cas, nous ignorons l'identité réelle de celui qui se cache derrière le masque, ce qui le rend d'autant plus inquiétant. Que ce soit dans le théâtre grec, chinois ou japonais, les masques de théâtre sont soumis à des codes bien définis, exprimant le statut social ou les sentiments du personnage interprété par l'acteur. Dans ces cas précis, le masque montre ce qu'il cache. Qui plus est, le mot « grimace » proviendrait du vieux-francique *grimâ* signifiant « masque ». Dans sa contribution au numéro spécial de *La Plume* consacré au peintre, publié fin 1898, l'écrivain et critique français Octave Uzanne (1851-1931) nous renseigne quant au goût d'Ensor pour le grotesque :

En résumé, lorsqu'on le considère dans son œuvre imaginative, M. James Ensor donne l'impression d'un pince-sans-rire transcendental mais amer, plus exactement d'un misanthrope qui témoignerait son dégoût de l'homme par l'interprétation grotesque qu'il tire des faces humaines au crayon ironiste et narquois. Parcourez ses fantaisies, il apparaît que le monde à ses yeux est un composé de gargouilles gothiques et de masques carnavalés auprès desquels ceux de l'extrême Orient sourient avec grâce⁴.

Son atelier faisant office de plateau de scène, le peintre offre en spectacle ses figures singulières, autant qu'il se donne lui-même en spectacle. Par ailleurs, le mot « spectacle » provient du latin *spectaculum*, du verbe *spectare*, signifiant « regarder ». L'univers théâtral, qui par son essence même se définit par rapport au factice, sera en quelque sorte « mis en abyme » dans ses tableaux. Terme donné à un support de surface place dans le domaine des beaux-arts, le « tableau » renvoie également à certaines divisions d'une pièce de théâtre. Chez Ensor, les deux se recourent. Conscient que la scène de théâtre fonctionne en tant que métaphore du monde, James Ensor, à son tour, fera fonctionner sa peinture comme une métaphore du théâtre. Le monde du simulacre et le simulacre du monde se rejoignent dans ce qui relève de l'artifice. Le titre *Masques nous sommes* que le peintre attribue à un dessin rehaussé de 1888, est éloquent⁵. Déjà dans le théâtre baroque du XVII^e siècle, notamment espagnol ou anglais, l'apparence et la réalité

s'échangent, se confondent, se substituent. Tout comme dans les *autos sacramentales*, typiques du théâtre baroque espagnol, un grand nombre de ses compositions représentent des allégories grotesques. Sous des aspects les plus divers, les vices humains, l'inanité de la vie, l'inéluctabilité de la mort, représentés dans les « moralités » et les « mystères », à partir du Moyen Âge, sont également présents dans son œuvre. À travers ses mises en scène particulières, le peintre nous fournit son interprétation du monde, tout idiosyncratique qu'elle soit. Comme la réalité n'est qu'apparente, autant reproduire son reflet, son simulacre, son image artificielle. Tel un metteur en scène, le peintre agencera ses compositions comme si son atelier s'était transformé en lieu de spectacle. La surface plane de la toile rectangulaire fera office de la représentation d'une scène de théâtre. Comme le dramaturge espagnol Pedro Calderon de la Barca (1600-1681) dans son *Gran teatro del mundo* (v. 1630-1640), il pourrait prétendre : « Et puisque j'ai choisi les meilleurs acteurs et qu'ils sont mes compagnons, ce sont eux qui, dans le théâtre du Monde [...] devront jouer la comédie⁶. »



LE CARNAVAL

Une des premières compositions « carnavalesques » est assurément *Les Masques scandalisés* [Tr. 247] (MRBAB, Bruxelles), peinte en 1883. Tant spectaculaire que grotesque, elle représente un homme masqué, assis à une table minable, surpris par la visite inopinée d'une « chie-en-lit » portant un masque horrible, un bâton à la main. Les ombres projetées sur le mur par la lampe à pétrole accrochée au plafond ne font qu'accentuer le caractère sinistre de la scène. Notons qu'initialement le terme « chienlit », orthographié « chie-en-lit », désignait un personnage typique du carnaval de Paris, dont le costume était une chemise de nuit avec le postérieur barbouillé de boue ou de moutarde. Ce personnage était fameux au point d'être devenu synonyme de personnage costumé au carnaval. S'agit-il ici d'une simple scène de carnaval ? L'artiste fait-il allusion à l'alcoolisme dont son père était atteint ? En effet, l'homme est assis devant une bouteille de genièvre (« schnick »). Le titre de l'œuvre nous indique que les masques sont « scandalisés », signifiant dans ce cas-ci « choqués ». La signification du tableau est équivoque, ce qui le rend d'autant plus intrigant. On ne sait si l'on doit s'effrayer ou rire en présence de ce couple grotesque. Quels visages monstrueux pourraient cacher ces masques de carton ?

À partir de 1886-1887, l'univers du carnaval occupera une place prépondérante dans l'imaginaire de James Ensor et fera partie intégrante de ses préoccupations picturales. Chaque année, il avait l'occasion d'observer la foule travestie déferler dans les rues d'Ostende ou de Bruxelles. Festivité transgressive, le carnaval fonctionnera en tant qu'allégorie de l'humanité tout entière. Dans sa lettre au critique d'art flamand André de Ridder (1881-1961), le peintre avance :

Ah ! Il faut les voir, les masques, sous nos grands ciels d'opale, et quand barbouillés de couleurs cruelles, ils évoluent, misérables, l'échine ployée, piteux sous les pluies, quelle déroute lamentable : personnages terrifiés, à la fois insolents et timides, grognant ou glapissant, voix grêles de fausset ou de clairons déchaînés, têtes de bêtes macabres, joies irritées, gestes inattendus, insoumis d'animaux irrités. Humanité repoussante mais combien mouvementée sous les défroques irisées de paillettes arrachées du masque de la lune. Alors, j'ai vu grand et mon cœur a vibré et mes os ont tremblé et j'ai deviné l'énormité des déformations et devancé l'esprit moderne, un monde nouveau s'est dessiné⁷.

Une des premières compositions évoquant les fêtes de carnaval, *Carnaval sur la plage*

[Tr. 284] (MRBAB, Bruxelles), datée « 1887 », représente une scène galante, constituée de personnages travestis, dont plusieurs caractères issus de la commedia dell'arte. Les figures, presque translucides et délicates comme des figurines de porcelaine, se sont donné rendez-vous sur la plage, au bord d'une mer égayée par plusieurs voiliers pavoisés. Se distinguant avec peine de l'arrière-plan crayeux, elles ne sont évoquées que par des contours délicats.

En 1890, Ensor peint *L'Intrigue* [Tr. 308] (KMSKA, Anvers), composition « grotesque » dont le sujet représente une rangée de masques hauts en couleur, dont quelques-uns aux expressions plutôt inquiétantes⁸. Au centre, la femme au nez retroussé, coiffée d'un chapeau en tissu élimé et tenant un petit bouquet de violettes, offre le bras à son compagnon, habillé d'une redingote au col en fourrure, portant un haut de forme. Même la Mort, sous la forme d'un crâne désarticulé, est de la partie. Selon la tradition du carnaval, le jour du Mardi gras, hommes et femmes errent masqués de café en café où ils tentent de

railler et de défier les visiteurs sans pour autant révéler leur propre identité. Il s'agit d'un « jeu d'intrigue » qui consiste à taquiner et à intriguer les personnes de leur connaissance ou de boire sur le compte des fêtards non masqués. La coutume voulait que de nouveaux couples se forment durant la nuit du Mardi gras. Ce qui était considéré comme licencieux dans la vie réelle était toléré pendant les festivités du carnaval. Notons que parmi les masques de carnaval, quelques masques du théâtre japonais se sont introduits, alors qu'à l'avant-plan, un masque au visage d'enfant tient dans ses bras une poupée japonaise, de type *ningyō*.

Le tableau de 1915 *Le Masque arraché* [Tr. 475] (coll. part.) représente une attrapade à un bal masqué. Sous l'affiche annonçant le ballet-pantomime de James Ensor, *La Gamme d'amour* (1913), une vieille mégère vient d'arracher le loup d'une jolie jeune femme, qui, ahurie, tente de se défendre avec son éventail. De part et d'autre des deux protagonistes, des masques médusés observent →

Les masques scandalisés 1883

Huile sur toile
135 × 112 cm
MRBAB, Bruxelles
Inv. n° 4190
[Tricot 247]

Tableau majeur peint en 1883, *Les Masques scandalisés* représentent un homme masqué, assis à une table minable, surpris par la visite inopinée d'une « chie-en-lit », personnage typique du carnaval. Cachant son identité, elle porte un masque horrible, tout en brandissant un bâton. Les ombres projetées sur le mur par la lampe à pétrole, accrochée au plafond, ne font qu'accentuer le caractère sinistre de la scène. S'agit-il d'une simple scène de carnaval ? Ou la scène nous indique-t-elle que l'épouse vient rosser son mari, alcoolique ? En effet, l'homme est assis devant une bouteille et un verre, placés sur une table rudimentaire. Les masques sont « scandalisés », signifiant, dans ce cas-ci, « choqués ». Quelle en serait la raison ? La signification du tableau est équivoque, ce qui le rend d'autant plus intrigant. On ne sait si l'on doit s'effrayer ou rire en présence de ce couple grotesque. Quels visages monstrueux pourraient cacher ces masques de carton ?



Carnaval sur la plage 1887

Huile sur toile
54,5 × 69,5 cm
MRBAB, Bruxelles
Inv. n° 6661
[Tricot 284]

Carnaval sur la plage, de 1887, représente une scène galante, constituée de personnages, dont plusieurs caractères issus de la commedia dell'arte. Les figures travesties, comparables à des figurines de porcelaine, se sont donné rendez-vous sur la plage, au bord d'une mer égayée par plusieurs voiliers pavoisés. Se distinguant avec peine de l'arrière-plan crayeux, ils ne sont évoqués que par des contours délicats. Il y a tout lieu de penser que le tableau représentait initialement les festivités organisées à l'occasion du 50^e anniversaire du règne de la reine Victoria, célébrées à Londres le 20 et le 21 juin 1887. Le peintre et graveur anglo-américain James McNeill Whistler (1834-1903) séjourna à Ostende durant cette période. Il y peint, entre autres, *A Red Note: Fête on the Sands, Ostend* (Terra Museum of American Art, Chicago), représentant l'événement festif sur la plage d'Ostende. On ignore si Whistler a rencontré Ensor lors de ses passages à Ostende, mais on sait, par contre, qu'Ensor a voté contre son adhésion au groupe des XX. La composition n'est pas sans rappeler les « fêtes galantes » peintes par Watteau ou Lancret. Le support irrégulier de la toile, cachant des traits de pinceau oblitérés, indique qu'Ensor a peint sa composition sur une ancienne toile.









Le Masque arraché 1915

Huile sur toile

117 × 228 cm

Collection particulière

[Tricot 475]

La large composition, plutôt énigmatique, intitulée *Le Masque arraché*, réalisée en 1915, représente une attrapade à un bal masqué. Sous l'affiche annonçant le ballet pour marionnettes de James Ensor, *La Gamme d'amour*, une vieille mégère vient d'arracher le loup d'une jeune femme attrayante, qui, ahurie, tente de se défendre avec son éventail. De part et d'autre des deux protagonistes, des masques intrigués contemplent ce spectacle ahurissant alors qu'un maître d'hôtel apporte un plateau sur lequel figure un livret surmonté d'une petite tête de poupée japonaise. Est-ce une allusion à Salomé, qui, après avoir exécuté la danse des sept voiles, reçoit la tête de saint Jean-Baptiste en guise de récompense ? Chevauchant un cheval étique, le Pituiton au long nez, un des nombreux caractères de *La Gamme d'amour*, figure, en haut à gauche, alors qu'en haut à droite se sont rassemblés quelques bourgeois caricaturés. Faut-il voir dans la composition théâtrale un message « caché » ou une référence aux horreurs de la Première Guerre mondiale ? Ou plutôt, Ensor renvoie-t-il à un spectacle qu'il a pu voir dans un des théâtres à Ostende ou à Bruxelles ?

→ ce spectacle choquant, alors qu'un maître d'hôtel apporte un plateau sur lequel figure un livret surmonté d'une petite tête de poupée japonaise. Est-ce une allusion à Salomé, qui, après avoir exécuté la danse des sept voiles, reçoit la tête de saint Jean-Baptiste en guise de récompense ? Stylistiquement proche du *Masque arraché, Le Repas comique* (ou *Repas des maigres, aussi Le Banquet du mourant*) [Tr. 499] de 1917, conservé au Metropolitan Museum de New York, représente un banquet loufoque auquel le poète allemand Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) a été convié, accompagné de masques des plus incongrus. Le couteau et la fourchette à la main, Goethe observe les deux carottes présentées dans le creux d'un coquillage plat, disposé parmi une raie, une crevette, une moule, une libellule, une huître, un rouget et un calamar éparpillés sur la table d'honneur. Derrière Goethe, sur un mur peint en vert turquoise, on reconnaît, au centre, le tableau *Squelettes se disputant un hareng saur* de 1891, à gauche, *Squelettes jouant au billard*, dessin rehaussé de 1903, et à droite, *Squelettes pissant*, dessin rehaussé de 1915 environ. Avec cette œuvre réalisée durant la Première Guerre mondiale, c'est aux envahisseurs allemands que le peintre s'en prend en présentant leur plus grand poète à un repas frugal qui, pour être indigeste, fait vomir le masque à l'extrême gauche de la composition. À l'avant-plan, une rixe entre deux masques éclate sous le regard placide du masque de Goethe.

Les Masques intrigués [Tr. 599] (Fondation Emanuel Hoffmann, Bâle) de 1930 présentent

une nouvelle variation sur le mariage des masques, tout en reprenant le sujet du dessin rehaussé *Masques nous sommes* de 1888. Au centre de la composition, l'on retrouve le couple de masques constitué d'un Pierrot, portant un haut-de-forme, et d'une jeune Colombine souriante, portant un loup. Sous une voûte en forme d'arc, des masques et des squelettes intrigués se pressent afin d'admirer ce couple extraordinaire.

Dans une scène allégorique de 1930, intitulée *Carnaval* [Tr. 601] (Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge), figure un juge, visiblement en panique, entouré de figures grotesques, parmi lesquelles un avocat et un gendarme. On y retrouve un détail repris de *L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889* [Tr. 293] (Getty Museum, Los Angeles), à savoir le couple d'amoureux (dont la fille porte le bonnet phrygien), à l'avant-plan. Le juge impitoyable pontifie : « Le port du masque est interdit chez nous ». Le Pierrot, pratiquement étranglé par l'homme de justice à ses côtés, porte sur sa casaque blanche l'inscription : « Hélas Carnaval doit mourir ». Au lointain, un autre homme de justice est poursuivi par une jeune femme qui le menace d'un clystère gigantesque. Les couleurs criardes et la facture dissolue ne font qu'accentuer le caractère grotesque de la satire. Quant à *Carnaval à Ostende* [Tr. 625] de 1933, il renvoie au *Carnaval sur la plage* de 1887. Sous un ciel crépusculaire, enflammé par les derniers rayons d'un soleil rouge, les petits personnages – qui font penser aux figures de son ballet *La Gamme d'amour* – batifolent sur la plage.

Dessin pour
l'affiche du Carnaval
d'Ostende, 1931
Crayons de couleur
sur papier
420 × 320 mm
Collection particulière

