

JAMES ENSOR  
RÊVES  
FANTASQUES

AU-DELÀ DE L'IMPRESSIONNISME

JAMES ENSOR

RÊVES

FANTASQUES

AU-DELÀ DE L'IMPRESSIONNISME

# SOMMAIRE

6

Avant-propos

Luk Lemmens &  
Carmen Willems

10

L'art d'Ensor dans  
une nouvelle perspective

Herwig Todts

32

L'anarchisme d'Ensor

Timothy Clark

42

Le pleinairisme français et  
James Ensor dans les années 1880

Anthea Callen

54

Ensor et le public des XX :  
une culture visuelle partagée

Noémie Goldman

64

L'enfant terrible et l'enseigne-  
ment artistique bruxellois,  
un conflit intergénérationnel ?

Davy Depelchin

86

*Adam et Ève chassés  
du Paradis, 1887*

Herwig Todts

- 98  
La genèse de *Visions*.  
*Les Auréoles du Christ ou  
les sensibilités de la lumière*  
Cathérine Verleysen
- 114  
*La Tentation de saint  
Antoine* d'Ensor :  
un regard sur le cloaque  
du spectacle fin-de-siècle  
Evelien Jonckheere
- 132  
Le Rubens de la modernité ?  
Herwig Todts
- 136  
Félicien Rops et James Ensor :  
la gravure une et indivisible  
Véronique Carpiaux &  
Patrick Florizoone
- 184  
James Ensor dans le  
contexte du japonisme  
Yuri Nagai
- 192  
Le rêve éveillé de  
*La Tentation de saint Antoine*  
Susan Canning
- 210  
Les « délicieux » effets de  
lumière de James Ensor :  
notes sur l'œuvre tardive  
Adriaan Gonnissen
- 232  
L'Ensor Research Project  
Annelies Rios-Casier, Geert Van der Snickt,  
Koen Janssens & Herwig Todts
- 242  
James Ensor à propos  
de la protection des animaux  
et de la vivisection  
Patrick Florizoone
- 248  
Ensor, ce révolutionnaire  
qui désirait être  
incompris et admiré  
Sabine Taevernier
- 258  
Le « plus grand Belge vivant » :  
James Ensor et Emil Nolde  
Astrid Becker
- 271  
Crédits photographiques
- 272  
Colophon

# AVANT-PROPOS

Cher lecteur,

À tout seigneur, tout honneur : c'est Kaat Debo, la directrice du MoMu (Musée de la mode d'Anvers), qui a proposé voici quelques années de faire de 2024 une année Ensor. Car, cette année, il y a septante-cinq ans exactement que l'artiste nous a quittés.

Le MoMu, le FOMU (Musée de la photographie d'Anvers), le Musée Plantin-Moretus/Cabinet des estampes d'Anvers et le KMSKA (Musée Royal des Beaux-Arts Anvers) ont immédiatement accepté d'unir leurs forces pour éclairer l'œuvre de James Ensor sous différents jours. Cet embryon d'idée a ensuite été présenté à EventFlanders. Les musées anversoises étaient en effet résolus à mettre en œuvre un projet d'envergure internationale. À l'initiative d'EventFlanders, la ville d'Ostende a également été impliquée dans le jubilé. Et lorsque Bruxelles a eu vent des projets d'Anvers et d'Ostende, elle a souhaité y participer elle aussi. L'année Ensor 2024 était lancée.

Après un prélude à Ostende au printemps, suivi d'un intermède à Bruxelles, l'apothéose aura lieu durant l'automne à Anvers, avec quatre grands événements dans la ville.

Le KMSKA réserve au visiteur une exposition décoiffante intitulée *James Ensor. Rêves fantasques. Au-delà de l'impressionnisme*. La manifestation couronne magnifiquement plusieurs années d'investissement du musée dans la recherche consacrée au peintre.

Durant sa fermeture, le musée a organisé avec succès des expositions Ensor à l'échelle mondiale et contribué partout à une meilleure connaissance de l'œuvre de l'artiste. Cette fois, un nouveau niveau est atteint. Nous situons dans une perspective plus large l'expertise accumulée au fil des ans.

Nous sommes particulièrement reconnaissants à ses anciens conservateurs, Walther Vanbeselaere, Marcel De Maeyer et Lydia Schoonbaert, pour les connaissances engrangées sur la collection Ensor du KMSKA. Ces derniers temps, nous avons intensément travaillé à leur approfondissement. Les musées sont, plus que toute autre institution, des endroits idéaux pour

exploiter les dernières découvertes de l'histoire de l'art technique et de la science de la conservation. Ils disposent en effet d'objets de recherche – peintures, dessins, photographies... –, de l'expertise en histoire de l'art, de l'infrastructure et du savoir-faire nécessaires pour informer et enthousiasmer le public à propos des nouvelles découvertes et avancées scientifiques. En 2013, un Ensor Research Project a été lancé afin de soumettre le processus créatif de l'artiste à une étude critique. Herwig Todts, conservateur du musée, s'investit pleinement dans ces recherches pionnières. Annelies Rios-Casier, une jeune chercheuse de l'Université d'Anvers, est venue renforcer l'équipe.

En collaboration avec le groupe de recherche AXIS de l'Université d'Anvers, l'œuvre picturale d'Ensor a été analysée pas à pas et avec grande précision sous l'angle de la technique des matériaux. La collection de peintures du KMSKA forme la base de ce projet de recherche, mais les œuvres d'Ensor conservées dans d'autres musées, comme le Mu.ZEE à Ostende, le MSK (Musée des Beaux-Arts de Gand), les MRBAB (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) de Bruxelles et quelques collections privées sont en cours d'analyse par scans à rayons X, infrarouges, ultraviolets ou MA-XRF. Cette recherche va de pair avec une approche classique d'histoire de l'art. L'Ensor Research Project a permis de sortir des sentiers battus, servant ainsi d'impulsion à l'exposition *James Ensor. Rêves fantasques. Au-delà de l'impressionnisme*. Confronté à *La Tentation de saint Antoine* de l'Art Institute of Chicago ou à *L'Intrigue* du KMSKA, il est « humain, trop humain » de se demander qui fut le créateur de ces images hallucinantes. C'est pourquoi, trop souvent, l'art d'Ensor été utilisé pour illustrer la biographie d'un solitaire tourmenté et excentrique.

Dans la mesure où cet ouvrage et cette exposition réservent aussi une place essentielle au parcours artistique de James Ensor, ils en corrigent immanquablement la biographie. Ensor était un artiste ambitieux, parfaitement informé, qui entendait se mesurer à ses contemporains européens. Il est ainsi devenu l'un des « casseurs

de codes » de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Un pionnier de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Un artiste qui se faisait un plaisir d'enfreindre les règles du jeu, mais en a souvent aussi redéfini les principes. En fin de compte, Ensor est celui qui a découvert que les déformations caricaturales de masques issus du carnaval pouvaient faire de lui un expressionniste démasqué. Mais la façon non orthodoxe qu'avait l'artiste d'envisager l'art muséal établi, ses contemporains européens, les maîtres anciens méconnus, les modèles exotiques, la culture populaire de son temps, la caricature ou encore ses compositions littéraires et musicales et ses apparitions publiques... tout cela le rapproche bien davantage d'un artiste contemporain.

Dans l'exposition, nous présentons, souvent pour la première fois aux côtés de celles d'Ensor, des œuvres d'Édouard Manet, de Claude Monet, d'Auguste Renoir, d'Edvard Munch et d'Emil Nolde, mais aussi des peintures d'artistes bien moins connus, comme Eugène Laermans, Henry De Groux, Ernst Josephson ou Witold Wojtkiewicz.

Nous remercions tous les prêteurs qui ont participé à cette belle aventure. Et, bien entendu, l'équipe tout entière du KMSKA, qui mérite des félicitations pour avoir su la mener à bien. Un immense merci à Herwig Todts qui, grâce à ses recherches audacieuses, a contribué à faire connaître non seulement James Ensor, mais le KMSKA dans le monde entier.

Nous espérons que le visiteur découvrira un nouveau et étonnant James Ensor à travers ce livre et cette exposition, qui mise entièrement sur la connaissance et l'expérience, les faits et l'émotion, sans jamais les opposer – peut-être en allait-il d'ailleurs ainsi dans la tête du maître ostendais.

Excellente lecture !

Luk Lemmens,  
président du KMSKA

Carmen Willems,  
directrice générale du KMSKA

pp. 8-9 : DÉTAIL DE L'ILL. 19  
James Ensor,  
*L'Étonnement du  
masque Wouse*, 1889









# L'art d'Ensor dans une nouvelle perspective

## Herwig Todts

Dès 1892, Eugène Demolder constate qu'Ensor accorde plus d'importance à la variété et à la variation qu'à la spécialisation et que, par conséquent, il aime s'essayer à tous les genres : marines oniriques, natures mortes, « une série de femmes coquettes », « des études d'un naturalisme un peu sauvage », à côté de sujets drolatiques, de masques, de foules populaires, de pures caricatures et de « diableries » paysannes<sup>1</sup>. Ami intime du peintre, avocat et écrivain, gendre de Félicien Rops, Demolder organise en 1894 la première exposition individuelle consacrée à Ensor. Sa brochure de vingt-quatre pages, publiée en 1892, constitue la première étude approfondie consacrée à son art. Elle reste une source pertinente pour bien comprendre l'œuvre de l'Ostendais.

Les historiens de l'art, les critiques et les amateurs essaient bien entendu de résumer l'activité des artistes à l'essentiel. Ce faisant, ils perdent facilement de vue la diversité de leurs activités. Depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les salles d'exposition et les musées sont devenus la principale destination des œuvres d'art, détrônant ainsi les lieux de culte ou les salons des palais des aristocrates et des dirigeants. Dans ce cadre, un nombre croissant d'artistes sont incités à prendre part à une quête résolue d'originalité, visant à se distinguer les uns des autres par le choix du sujet, de la forme et de la réalisation matérielle, c'est-à-dire du médium. La production artistique s'est dans l'ensemble considérablement diversifiée au cours des deux cents dernières années. Mais même dans un tel contexte, il nous faut constater que l'activité d'Ensor fut d'une polyvalence exceptionnelle. Ensor, comme le remarque Demolder, n'est pas un spécialiste, en tant qu'artiste plasticien. À la fois peintre, dessinateur et graveur, il traite un large éventail de sujets dans des techniques et des styles divers. À partir de 1884, il publie également des articles dans la presse et rédige des satires et des discours critiques sur l'art. Ensor est également connu pour être un musicien peu ortho-

doxe. Il a toujours une flûte sur lui, et dès 1883 ses imitations de Wagner au piano amusent ses amis<sup>2</sup>. En 1911, il conçoit *La Gamme d'amour*, œuvre légère comprenant un scénario, une partition pour clavier, des costumes et des décors de ballet. Avec son jeune ami Ernest Rousseau fils, il joue en 1892 dans un mini-roman photo mettant en scène des voyageurs égarés dans les dunes du désert. En 1931, il apparaît même avec Léon Spilliaert et Félix Labisse dans *Idylle sur le sable*, un court métrage d'Henri Storck. Une toile comme *Ma chambre préférée* (1892) pourrait se lire comme une allégorie de sa conception de la condition d'artiste<sup>3</sup>.

D'où vient la polyvalence presque postmoderne d'Ensor, et comment s'est-elle développée ? Sa biographie a toujours été présentée comme le seul ressort important de cet étonnant parcours artistique, si bien que s'est développée une image fallacieuse de l'art d'Ensor. Dans le sillage de Wilhelm Fraenger, on a voulu y découvrir partout ou presque des « psychogrammes<sup>4</sup> ».

Ensor est né d'un père anglais et d'une mère belge<sup>5</sup>. Son père avait étudié la médecine à Heidelberg pendant au moins un an. Les vestiges de sa bibliothèque, conservés aux archives Mu.ZEE à Ostende, témoignent de la variété de ses intérêts intellectuels. Il est issu d'une famille éminente, aisée, qui fait de fréquents séjours en Belgique, à Bruxelles et sur la Côte. Au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'initiative du gouvernement belge, du conseil communal et de la maison royale, Ostende subit une véritable métamorphose ; ce qui n'était qu'une ancienne petite place militaire et un modeste port de mer (installé sous le régime autrichien) se mue en « reine des stations balnéaires belges », un lieu mondain où, vers 1900, le beau monde européen se retrouve sur la digue, au Kursaal, à l'hippodrome de Wellington et dans de luxueux hôtels<sup>6</sup>. Comme l'écrit Émile Verhaeren, « pendant l'été tout entier, Ostende s'affirme la plus belle de ces capitales momentanées du vice qui se pare et du luxe qui s'ennuie<sup>7</sup> ». Le père d'Ensor fait peut-être partie du premier groupe de

ILL. 1  
James Ensor,  
*Autoportrait aux  
masques*, 1936,  
huile sur panneau,  
29,5 × 26,5 cm,  
collection privée



touristes venus se baigner à Ostende. Après son mariage avec une Ostendaise d'origine modeste, Catharina Haegheman, James Frederic Ensor s'établit dans la station balnéaire où, suivant les traces de ses parents, il tient avec sa femme un magasin de souvenirs et de curiosités. En 1875, le commerce, inscrit au nom du père d'Ensor, fait faillite, mais la famille lance avec succès un nouveau commerce de détail pour touristes. Elle loue également des chambres aux estivants – les amis et les connaissances d'Ensor y séjourneront occasionnellement. Né en 1860, le fils, James Sydney, doit assumer sa part de travail dans l'entreprise familiale, en particulier pendant les mois d'été ou « saison » et plus encore après la mort de son père, quand il sera devenu « chef de la branche de la famille Ensor habitant Ostende<sup>8</sup> ». Dans une

certaine mesure, Ensor restera toute sa vie un artiste particulièrement polyvalent, mais à temps partiel<sup>9</sup>.

Le père d'Ensor, de son côté, ne réussira jamais à conquérir une position sociale digne de ses origines. Selon la rumeur, c'est ce qui fait de lui un ivrogne, méprisé par sa femme et sa famille, et risqué du milieu mondain ostendais. Dans les lettres que James et sa jeune sœur Marie ou Mitche (Mietje) envoient à leurs amis bruxellois les Rousseau-Hannon, le père d'Ensor est pratiquement absent. Une seule fois, cependant, il tient à transmettre ses salutations. Au début de l'année 1885, il est déjà devenu un alcoolique vagabond et la police le retrouve en triste état après qu'il a été brutalisé par de jeunes voyous dans les rues d'Ostende. Il est difficile de savoir à quel point il fait encore réellement partie de la famille à ce moment-là.

ILL. 4  
Willy Finch,  
*Pêcheur ostendais*,  
1880, craie noire sur  
papier, 70 × 60 cm,  
Musée des Beaux-  
Arts, Tournai

ILL. 5  
James Ensor,  
*Pêcheur ostendais*,  
1880, craie noire sur  
papier, 70 × 60 cm,  
collection privée

par des artistes mais par lui-même. À partir de 1912, la galerie bruxelloise Georges Giroux suit l'exemple des XX ou de la Libre Esthétique, promouvant l'avant-garde par des expositions temporaires, des catalogues, des conférences et des concerts.

Les lettres et les notes d'Ensor, les textes, les souvenirs et les témoignages d'amis et d'adversaires montrent que l'artiste revendique d'emblée une place unique au centre de l'avant-garde belge. En 1881, il fait ses débuts au sein du cercle artistique progressiste bruxellois La Chrysalide. Il ne tarde pas à être reconnu par tous comme l'un des artistes les plus influents. En 1884, le critique d'art Gustave Lagye le décrit en se moquant comme le « géant des XX, le Rubens de la modernité, le chef de nos néo-peintres [...], un novateur déplaçant la vision des choses et les éclairant d'un jour insoupçonné ! ». Et de poursuivre : « Il brutalise de sa main puissante la beauté d'antan, [...] la déshonore, la flétrit et la chasse dans le sein de l'Académie, [...] Bravo Ensor ! Ensor for ever ! Chez lui, rien n'est petit. Ses maladresses sont gigantesques [...] »<sup>29</sup>.

Dans le même article, Lagye décrit les objets de la *Nature morte aux chinoiseries* comme des « accessoires pour exprimer la futilité de notre époque »<sup>20</sup>. Il mentionne *Un coloriste*, *La Dame en détresse*, *Les Ivrognes*, *Les Masques* (« travestissement moderne [...] sublimes horreurs de la grande modernité »<sup>21</sup>) et, en guise d'apothéose : *Le Lampiste*, une œuvre qu'il commente en ces mots : « Hosannah ! Christ est ressuscité ! Ce lampiste, c'est le porte-lumière de l'avenir. M. Ensor l'a enfanté, non sans douleur, et de sa dernière demeure, feu Manet, prié d'en être le parrain, a envoyé sa procuration »<sup>22</sup>. Ensor envoie une transcription manuscrite de l'article à ses amis bruxellois, en commentant : « [...] ces énormes stupidités vous réjouirons [sic] »<sup>23</sup>. Quelques mois plus tard, en août, Ensor publie dans *L'Art moderne* une première satire de critique d'art, intitulée « Trois semaines à l'académie. Monologue à tiroirs », dans laquelle il raille l'enseignement académique, l'idéal antique de beauté et l'incompétence des professeurs, avouant entre les lignes sa préférence pour le pleinairisme : « Vous faites du paysage ? C'est de la farce le paysage »<sup>24</sup> !

La Chrysalide est dissoute après l'exposition de 1881. Plusieurs anciens élèves de l'Académie de Bruxelles présentent également leurs travaux dans les expositions organisées par L'Essor. Les œuvres qu'Ensor et quelques autres jeunes artistes cherchent à placer dans les expositions triennales officielles sont refusées à plusieurs reprises. En 1883, Ensor et certains de ses partisans quittent L'Essor, trop conservateur à leurs yeux, et fondent l'association d'artistes Les XX (les Vingt) ; ils demandent à l'avocat Octave Maus (1856-1919), rédacteur de *L'Art moderne* (1881-1914), principale revue d'avant-garde, d'en être le secrétaire. De 1884 à 1893, Les XX vont organiser dix expositions. Les membres présentent leurs œuvres en compagnie d'invités belges et étrangers. La Belgique, par ce biais, fait rapidement connaissance avec les impressionnistes français Auguste Renoir et Claude Monet, le symbolisme d'Odilon Redon, Paul Gauguin et Vincent

van Gogh, ainsi que le néo-impressionnisme de Georges Seurat, qui trouve dans notre pays de fervents adeptes en Willy Finch, Théo Van Rysselberghe, Henry Van de Velde, Georges Morren et Georges Lemmen<sup>25</sup>.

Comme tous les artistes modernes, Ensor se consacre à ce qu'Oskar Bätschmann appelle de « l'art d'exposition »<sup>26</sup>. Les œuvres qui irritaient le critique Gustave Lagye, cité ci-avant, en 1884, ont précisément été créées en vue d'expositions publiques. Le 11 février 1883, Mitche, la sœur d'Ensor, écrit à Mariette Rousseau-Hannon d'arrêter de lui envoyer des fleurs parce que son frère les peint avec un tel plaisir qu'il n'arrive pas à travailler sur « le grand tableau pour l'exposition au Cercle (artistique de Bruxelles) ». Celui-ci s'avère quelques semaines plus tard être une représentation de « Pochards Schniqueux scandalisés ». L'importance des boissons fortes, comme le schnick du nord de la France, dans la vie des classes populaires est au centre des deux tableaux présentés par Ensor lors de la première exposition des XX, à savoir *Les Masques* (appelé plus tard *Les Masques scandalisés*) et *Les Ivrognes*. Sur le plan iconographique, ces deux œuvres s'inscrivent dans la tendance, assez populaire dans ces années-là, à représenter le peuple en pied dans des tableaux qui rivalisent en matière de format et de sérieux avec la peinture d'histoire établie – pratiquant ainsi le « naturalisme [...] un peu sauvage » décrit par Demolder (mentionné plus haut). L'un des principaux représentants de cette variante picturale du naturalisme littéraire, Jean-François Raffaëlli, est également connu en Belgique – vers 1888, il est même candidat à l'adhésion aux XX<sup>27</sup>. La similitude entre les *Ivrognes* d'Ensor et les *Buveurs d'absinthe (Les Déclassés)* de Raffaëlli, un tableau de 1881, ne semble pas due au hasard<sup>28</sup>. Dans les premières années de sa carrière, la façon dont Ensor conçoit la nature morte et la marine, de même que sa technique picturale elle-même, sont proches de l'art de Gustave Courbet. Lorsque Ensor découvre l'*Après-dinée à Ornans* (1849) au musée de Lille en octobre 1885, cela fait d'ailleurs plus de trente ans déjà que Courbet est le héros de l'avant-garde belge, et notamment d'artistes comme Louis Dubois, Périclès Pantazis ou Édouard Agneessens, qu'Ensor lui-même continuera à vénérer jusqu'à un âge avancé<sup>29</sup>. Plein d'enthousiasme, Ensor écrit à son ami Dario de Regoyos et à Ernest et Mariette Rousseau-Hannon : « Je reviens de Lille. J'ai vu le musée. Il m'a étonné. Il y a là de magnifiques paysages de Jordaens. Courbet m'a stupéfié, son *Après-dinée à Ornans* est un chef d'œuvre – sans exagérer –, cela vaut Rembrandt. Millet et Corot deviennent bien malades à côté. [...] C'est à cent lieues de Courbet. À propos de Courbet, je ne veux plus regarder de Courbet chez les marchands de tableaux de Bruxelles. Les gredins les fabriquant sans honte et le pauvre peintre porte tout cela sur les reins. Je suis content de l'avoir vu à Lille. Je le connais bien maintenant. C'était un grand artiste »<sup>30</sup>.

Toutefois, Gustave Lagye associe les œuvres provocantes exposées par Ensor à l'art du révolutionnaire par excellence : Édouard Manet. Pendant de nombreuses



la lutte, la douleur, l'enthousiasme, la poésie, sentiments si beaux et si grands ». Ce sont d'ailleurs ces qualités que l'Ostendais admire également dans la musique de Wagner et même dans la vision picturale, parfois faible, mais grandiose, d'un Antoine Wiertz<sup>47</sup>.

Ensor n'a pas expliqué systématiquement ses conceptions artistiques. Il est néanmoins possible, sur la base de ses écrits et de ses lettres, de les reconstituer depuis le début de sa carrière et de les relier à ses opinions philosophiques et sociales. On peut comprendre ses idées dans le contexte du programme artistique de l'avant-garde dans la Belgique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ses opinions peuvent en outre être vérifiées dans les textes publiés par des amis et des connaissances dans la série de numéros que la revue française *La Plume* lui consacre en 1898. Sa correspondance avec ces auteurs montre que les articles en question peuvent, dans une certaine mesure, être considérés comme des interprétations autorisées par l'artiste de son art. Il n'est pas inutile de résumer succinctement les opinions artistiques d'Ensor : (1) l'art doit être une

source d'extase, tout comme la vie doit se terminer par un « beau rêve phosphoré » ; (2) l'art doit être bien plus qu'une reproduction fidèle superficielle, mais l'observation et le rendu restent cruciaux, même lorsque cela donne lieu à la création d'illusions ; (3) l'innovation est un but en soi, « faisant fi de la sacro-sainte routine ! » et (4) l'exploration de différentes « manières », de styles, de divers sujets, genres et techniques devrait favoriser ce renouvellement artistique et l'« extase<sup>48</sup> ».

*Adam et Ève chassés du Paradis* et plus encore l'hallucinante *Tentation de saint Antoine*, tous deux de 1887, sont en quelque sorte des démonstrations de la manière dont Ensor crée des « illusions sauvages » en explorant minutieusement, comme il l'avouera lui-même quelques années plus tard, les manières (lire : les styles) les plus diverses (« j'ai étudié alors attentivement les manières les plus opposées<sup>49</sup> »).

L'analyse de *La Tentation de saint Antoine* révèle qu'Ensor a commencé par les scènes grotesques et cruelles situées à droite au-dessus de la tête du saint, où des femmes nues écorchent vifs des hommes cruci-



DÉTAIL DE L'ILL. 173  
James Ensor,  
*La Tentation de  
saint Antoine*, 1887

fiés. Leur style est proche des « tissages de lumière » à la Rembrandt des *Auréoles du Christ*, datées de 1886. Non seulement on peut facilement le voir à l'œil nu, mais on sait également grâce à des lettres adressées à la famille Rousseau qu'Ensor a créé *La Tentation* en rassemblant en une seule composition 51 feuilles simples et doubles tirées d'un carnet d'esquisses<sup>50</sup>. L'œuvre a donc été créée sans plan préconçu, mais, à un moment donné, Ensor a décidé d'assurer la cohérence de l'ensemble en plaçant saint Antoine au centre. Le saint est en permanence menacé et tenté de renier sa foi. Autour de lui, Ensor représente un certain nombre de cortèges et de scènes, dans lesquels il rassemble diverses sources d'inspiration : dans le coin inférieur gauche, des bourgeois doctrinaires coiffés de hauts-de-forme et des inscriptions absurdes (frites, boudin noir...) ; au-dessus, un groupe d'archers et de diabolos comiques ; et encore plus haut, un peu difficiles à lire, un microcosme d'insectes et des images de catastrophes modernes, telles que des accidents de train et de montgolfières. Dans le sens des aiguilles d'une montre,

nous voyons à côté d'un Christ en pleurs (avec sur la tête le chapeau à plumes de la Garde civique belge) un temple destiné à des réunions occultes (?), d'où part un nouveau cortège de musiciens étranges et de personnages issus du théâtre de marionnettes. Comme dans une représentation gothique tardive de l'enfer, des nus hideux apparaissent dans le bas. Ensor mélange dans son iconographie des monstres du gothique tardif, des démons exotiques extrême-orientaux et des éléments de la culture populaire.

D'un point de vue stylistique également, il teste différentes « manières ». Ensor écrit à ses amis, la famille Rousseau-Hannon, que c'est Tante Mimi qui a soigneusement collé sur une grande toile toutes les petites pages du carnet de croquis. On ignore ce qu'elle a pensé de ces scènes tour à tour naïves, caricaturales, sophistiquées, fantasques, irrespectueuses et indécentes. Le dessin ayant été à peine remarqué lors de l'exposition des XX de 1888, Ensor expose à nouveau *La Tentation de saint Antoine* en février 1889. Certains critiques affirment que, comparé à Félicien Rops, Ensor

est un « swanzeur dont les productions grotesques et de mauvais goût sont écoeurantes ». Plus compréhensif, Jules Destrée écrit dans *La Jeune Belgique* : « James Ensor offre le cas [...] d'un artiste de grande valeur [...] exaspéré de la lenteur de la gloire due [...] ne rêve plus que de blesser. [...] Il invente alors des fantaisies monstrueuses, se voue à des grotesques et aux incohérences [...] réjouit de la stupidité des spectateurs [...] »<sup>51</sup>. » On remarque que tant le critique sévère que le partisan d'Ensor, Jules Destrée, associent *La Tentation de saint Antoine* aux expositions bruxelloises « zwanziques » et aux manifestations parisiennes des Incohérents. À Paris comme à Bruxelles (mais aussi ailleurs en Europe), des expositions sont organisées dans le but de ridiculiser à la fois le travail des professeurs d'académie établis et conservateurs et l'art des nouveaux venus progressistes. Il en résulte parfois des images dadaïstes avant la lettre, comme une toile blanche immaculée intitulée *Procession de communiants dans la neige* ou une nature morte avec un crâne intitulée *Nature très morte*. Le photographe belge Louis Ghémar réalise dans ce cadre une parodie plus ou moins ensorienne de *La Lecture de la sentence de mort aux comtes d'Egmont et de Hornes* (1864) de Louis Gallait. Ensor lui-même est ridiculisé lors de la *Great Zwans Exhibition* (1885) et de l'*Exposition universelle burlesque* (1887) organisée par ses anciens collègues de L'Essor : d'une part par un certain Franc Masson (« franc-maçon » !) qui envoie en 1885 un *Hareng Saur* (Ensor récupérera ce titre comme surnom) et d'autre part par Jensor, qui présente en 1887 une parodie du *Christ marchant sur la mer*<sup>52</sup>. L'art d'Ensor est bien entendu imprégné d'humour burlesque, depuis les petits croquis narratifs qu'il envoie à Mariette Rousseau-Hannon en 1883 à la satire de Rubens et de sa prédilection pour les « femmes dodues » dans *Une figure célèbre, Jef Vogelpik et Paul Rubens reluquant féminités grassouillettes* de 1938. Mais il renferme également une part non négligeable de satire irrévérencieuse et anarchiste, comme dans ce Christ en pleurs portant le chapeau de la Garde civique belge qui, selon le commentaire de l'artiste dans le catalogue de l'exposition, vient en aide à Antoine.

La représentation gravée et peinte par Ensor des *Gendarmes* veillant sur les cadavres de deux pêcheurs tués lors de la révolte d'Ostende (respectivement 1888 et 1892) respire également cet esprit anarchiste. Louis Ghémar a parodié dès 1868 *Les derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes*, peinte par Louis Gallait en 1851. Les comtes d'Egmont et de Hornes sont considérés par certains libéraux (pas tout à fait à raison) comme des martyrs de la liberté. Ces héros ont été décapités en 1568 et Gallait montre comment la guilde des archers bruxelloise fait ses adieux aux « têtes coupées ». Dans sa caricature, Ghémar s'amuse à remplacer les têtes coupées par deux têtes de porc posées sur le comptoir d'une boucherie. Chez Ensor, deux victimes de la répression moderne prennent la place de héros de l'histoire nationale. La présence d'une religieuse en prière rappelle l'alliance damnée de

l'Église et des autres forces conservatrices, qu'Ensor dénonce dans une gravure intitulée *Alimentation doctrinaire* (1889).

Pour beaucoup des amis et connaissances qu'Ensor avait convaincus d'écrire sur lui et son art dans *La Plume*, une part importante de son œuvre est le travail d'un « pince-sans-rire ». À la lumière de l'espièglerie visuelle anarchique d'Ensor, qui mêle drame, tragédie et plaisanterie, il nous faut d'ailleurs aussi nous demander si la dimension dépressive de certains autoportraits n'est pas surestimée. Il est bien connu que le tableau *Le Squelette peintre* (1896) est basé sur un portrait photographique d'Ensor dans son atelier mansardé. Le pinceau à la main, l'artiste a transformé sa silhouette devant le chevalet en un petit squelette debout occupé à peindre. Cela n'en fait-il pas une représentation satirique de la quintessence de l'artiste moderne excentrique ? Comme l'*Autoportrait au chapeau fleuri* (1883 et 1888) qui présente l'artiste comme un pince-sans-rire.

ILL. 10  
James Ensor,  
*L'Âme de douleurs*  
(*autoportrait aux*  
*figures*), 1915, crayon  
et craie de couleur  
sur panneau préparé,  
24,5 × 19 cm, collection  
privée, courtesy Galerie  
Seghers, Ostende

ILL. 11  
James Ensor,  
*La Vierge consolatrice*,  
1892, huile, peinture  
dorée, crayon de  
couleur et crayon  
sur panneau préparé,  
48 × 38 cm, Musée  
des Beaux-Arts de  
Gand - Collection  
Communauté flamande









En 1888, Ensor demande au couple Rousseau-Hannon comment se porte son fils, « le diable Ernest ». Il écrit : « Je serais extrêmement heureux s'il m'envoyait de nouvelles idées pour la grande composition extravagante. Les miennes sont défraîchies et alourdies par fatigue et tension. » Mais il s'adresse aussi directement à cet ami de dix ans son cadet, qu'il appelle parfois Bourry ou Maître. Il signe ses lettres par Piou ou « son chien ». Dans certains de ces écrits, Ensor développe un équivalent littéraire des illusions sauvages traduites en images dans *La Tentation de saint Antoine* et d'autres compositions similaires : « Le diable Bronze s'est suspendu à notre toit, rageur et hurlant, se balançant sans affection et jetant au vent ses pets stridents. Je l'ai vu se grattant et coassant, les poils hérissés, plein de fiel et d'amertume, de reproches et plaintes peu sincères, je pense, mais émouvantes. Il a parlé de toi, du XV proférant d'horribles menaces en agitant des sonnettes sourdes bizarrement accouplées à une

guitare fêlée remplie de fruits gâtés et de fromage rance puant souverainement. Il gonflait ses bajoues roses, très tendres, sur fond gris de lin persillé de vert vif. Son ventre était de couleur mélangée, ses orteils [de couleur] neutre, son dos [de couleur] canari. Mais ce n'était pas le plus terrible. » Viennent ensuite d'autres soldats caricaturés, cortèges, omelettes, libéraux doctrinaires partisans de la vivisection, monstres, vive la modernité, et encore plus de diables<sup>53</sup>.

Le goût prononcé d'Ensor pour le macabre est parfois associé à la mort de son père, survenue en 1887, et aux nombreux squelettes découverts lors de la reconstruction de la ville d'Ostende dans les années 1860-1870. Mais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le macabre est aussi une mode, à tel point qu'en 1892, il existe à Paris, dans le quartier de Montmartre, un « cabaret de l'Enfer » où l'on peut dîner sous un plafond orné d'effrayants diables en plâtre. Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, ce type d'iconographie avait en grande partie disparu et

ILL. 12  
James Ensor,  
*Composition abstraite*,  
s.d., aquarelle sur  
papier, 17 × 22,1 cm,  
collection privée

ILL. 13  
Marlene Dumas,  
*Klaus Kinski Meets  
Ensor, Andy Warhol  
Meets His Maker*, 2002,  
couleur à l'eau sur  
papier, 46 × 46 cm,  
collection privée

ILL. 14  
Jan Toorop,  
*Autoportrait au  
nez de clown*, 1879,  
huile sur papier  
sur panneau,  
35 × 14,5 cm,  
Kunstmuseum  
Den Haag

ILL. 15  
Charles Mertens,  
*Hareng-Saur/  
Art Ensor*, 1885-1890,  
huile sur panneau,  
40 × 32 cm,  
collection privée







était pour ainsi dire relégué au domaine de l'imagerie religieuse populaire, jusqu'à ce qu'un renouveau s'amorce à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme de nombreux contemporains, Ensor exalte la beauté hideuse des estampes de Goya et des *Vieilles Femmes* ou *Le Temps* (1808-1812), du musée de Lille<sup>54</sup>. Son intérêt pour les mezzotintes de John Martin, en particulier *Paradis perdu* (1825/1827), le répertoire « gothique » d'Antoine Wiertz et la pornographie cruelle de Félicien Rops rejoint le renouveau général de l'iconographie macabre observé dans l'œuvre d'Odilon Redon, Arnold Böcklin, Max Klinger, Franz von Stuck, Alfred Kubin, Edvard Munch, Ernst Josephson et bien d'autres en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>. Les horribles grotesques de ces artistes sont, comme ceux d'Ensor, appréciés et analysés par l'écrivain parisien Jean Lorrain, le père de la Biennale de Venise Vittorio Pica, ou encore Wilhelm Fraenger, l'éminent (et parfois fantaisiste) spécialiste de l'œuvre de Bosch, Bruegel, Rembrandt, Goya, Munch, Ensor et Beckmann.

Comme une éponge, Ensor absorbe les « manières » les plus diverses. Deux aspects sont cruciaux dans la façon dont il traite ses modèles : il les radicalise et mélange presque systématiquement l'horrible et le drôle, le sinistre et le burlesque. Comme *La Tentation de saint Antoine* ou *Les tribulations de saint Antoine* (1887), *La Chute des anges rebelles* (en entier *Les Anges rebelles et le dragon à sept têtes sont frappés par un coup de tonnerre*), réalisée en 1889, est une sorte de satire des représentations de l'enfer du gothique tardif. Si ce n'est que, dans cette dernière toile, Ensor se laisse si bien entraîner que la représentation prend çà et là un caractère expressionniste abstrait. « Je suis toujours très content de la chute des Anges, écrit Ensor à Mariette Rousseau-Hannon, mais cela ne pourra être qu'un succès d'artiste. Il y a une très belle couleur et un mouvement tourbillonnant, mais le public ne distinguera pas sans doute<sup>56</sup>. »

Ensor réussit à s'approprier une grande partie de l'iconographie macabre en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à tel point que nous associons immédiatement cette caractéristique à son œuvre. Toutefois, sa contribution la plus marquante à l'art moderne réside sans doute dans le motif du masque, même si l'artiste polonais Witold Wojtkiewicz a également joué avec des motifs surréalistes similaires et que l'art d'Ensor a été comparé à raison avec l'expressivité, évocatrice de masques, des personnages d'Edvard Munch.

ILL. 16  
Edvard Munch,  
*Golgotha*, 1900,  
huile sur toile,  
80,5 × 120,5 cm,  
Munchmuseet, Oslo

pp. 28-29 : ILL. 17  
James Ensor,  
*L'Entrée du Christ à  
Bruxelles en 1889*,  
1888-1890, huile sur  
toile, 252,5 × 430,5 cm,  
J. Paul Getty Museum,  
Los Angeles





L'Étonnement du masque Wouse (1889) est révélateur de la façon dont Ensor exploite l'ambiguïté inhérente au masque de carnaval populaire. Il dispose des vêtements, des instruments de musique, des coiffes et quelques masques de carnaval sur le sol de son atelier. C'est une nature morte et peut-être exclusivement cela. Sur la gauche, il fait toutefois apparaître un personnage masqué. Le personnage semble perplexe et deux masques apparaissent également à hauteur des yeux sur la droite. La figure centrale pourrait être un autre être humain, homme ou femme, avec un masque en guise de visage. On ne peut pas trancher, mais il est un fait que, mêlés aux personnages, les masques s'animent. Le statut de ces créatures est incertain. Par chance, une remarque d'Ensor dans une lettre adressée à Mariette Rousseau-Hannon en avril 1889 clarifie ses intentions : « Je fais un tableau représentant des masques vautrés ivres morts. Cela marche parfaitement et la couleur en est très belle<sup>57</sup>. »

Le masque fait son entrée dans l'œuvre d'Ensor à travers l'iconographie misérabiliste des *Masques scandalisés* (1883) et apparaît d'ailleurs également dans l'œuvre de Henry De Groux, de Fernand Pelez ou d'Eugène Laermans. Il faut attendre 1887 pour qu'il gagne chez lui sa forme expressive, surréaliste et moderniste. L'artiste découvre dans ce motif un moyen de concilier son « occupation préférée : illustrer les autres, les enlaidir, les enrichir » avec son amour de toujours pour les images « délicieusement turbulentes »<sup>58</sup>.

En 2005, Max Hollein observe que si « l'œuvre d'Ensor semble si vivifiante et fraîche, si nouvelle et excitante [...] cela a probablement quelque chose à voir avec un certain nombre de tendances propres à l'art d'aujourd'hui : le pluralisme des styles, le retour au figuratif et au narratif, la peinture et le dessin simultanés, les tendances ornementales, les contenus polysémiques, l'humour et le retour du grotesque. Tout cela existait déjà dans l'œuvre d'Ensor<sup>59</sup>. »

1 Eugène Demolder, *James Ensor*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1892, pp. 13-15. Demolder (1862-1919) est juriste. Il travaille comme juge de paix et écrit des critiques d'art et des récits, par exemple une transposition en prose de tableaux de Bruegel.

2 « Je suis bien heureux que que que que que ... vous daignez vous rappeler de quelques-uns de mes airs de piano [...]. Je me suis souvenu de quelques motifs des Nibelungen. Je les joue mal et sur un mauvais piano. » Jean-Philippe Huys (éd.), « Avec le noble crayon... » *Lettres de James Ensor à la famille Rousseau*, Bruxelles, BRBAB/Peter Lang, 2021, p. 117.

3 Herwig Todts, « James Ensor: My Favourite Room » (dans le catalogue du musée d'art de Tel Aviv à paraître en 2025).

4 Dans sa critique de l'exposition Ensor 2017 à la Royal Academy de Londres, l'ami de Robert Hoozees, Timothy Hyman, s'irritait encore de ma tentative d'approche critique de *Wahrheit und Dichtung* : Timothy Hyman, « James Ensor and Luc Tuymans », *The Burlington Magazine* CLIX, n° 1367, février 2017.

5 Au sujet des faits biographiques : Xavier Tricot, *James Ensor. Chronique de sa vie 1860-1949*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2020. Cette publication est en fait une réédition du premier volume de Xavier Tricot, *James Ensor, sa vie, son œuvre. Catalogue raisonné des peintures*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2009, augmenté d'une sélection d'extraits des lettres d'Ensor à Ernest père, Mariette et Ernest fils Rousseau. Malheureusement, Tricot ne précise pas quels sont les faits qu'il ne considère plus comme vrais.

6 Ben de Pater et Tom Sintobin (éd.), « Koninginnen aan de Noordzee. Scheveningen, Oostende en de opkomst van de badcultuur rond 1900' », in *Rythmus. Jaarboek voor de studie van het fin de siècle 2*, Hilversum, Verloren, 2013.

7 Émile Verhaeren, *James Ensor*, Bruxelles, Librairie nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest & Cie, 1908, p. 1.

8 Huys 2021, p. 234. Après la mort de son père, Ensor demande au professeur Ernest Rousseau de lui traduire en anglais une lettre dans laquelle il demande à sa famille d'Angleterre de pouvoir accéder aux documents relatifs à l'héritage.

9 Huys 2021, 428 (lettre du 1<sup>er</sup> septembre 1896 : « Je suis toujours cloué au magasin et serai très heureux quand la saison sera finie. »).

10 Huys 2021, pp. 114-232.

11 Xavier Tricot, « Préface », dans Stéphanie Moris, *James Ensor : Miouic !*, Lormont/Bruxelles, Éditions Le Bord de l'Eau/La Muette, 2015, p. 8 : « Son art connaît un tournant décisif [...]. » Patrick Florizoone abonde dans ce sens.

12 Libby Tannenbaum, *James Ensor*, New York, The Museum of Modern Art, 1951, est la principale source d'interprétation autobiographique de l'œuvre d'Ensor. Herwig Todts, *James Ensor, Occasional Modernist. Ensor's Artistic and Social Ideas and the Interpretation of his Art*, Turnhout, Brepols Publishers, 2018, pp. 15-18 (Status quaestionis of Ensor Research: Biography).

13 Karel Jonckheere en conversation avec James Ensor (6 août 1936). <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2023/12/13/ensorja-ar-vrt/> (consulté pour la dernière fois le

24 juillet 2024).

14 Eric Min, *James Ensor. Een biografie*, Amsterdam/Anvers, Meulenhof/Manteau, 2008, pp. 29-30.

15 Anthea Callen, *The Work of Art: Plein-air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-Century France*, Londres, Reaktion Books, 2015, pp. 52 et sv., en particulier p. 89 pour les types de cartons.

16 Robert Hoozee, cat. exp. *Het landschap in de Belgische kunst 1830-1914*, Gand, Musée des Beaux-Arts, 1980, pp. 10-13.

Francis Carette, cat. exp. *Natures de peintres/Schildersignatuur : Boulenger, Artan, Rops, De Braekeleer, Vogels, Ensor*, Bruxelles, Musea Tentoonstellingen vzw, 2005. Herwig Todts, cat. exp. *Ostende. Ensors denkbeeldige paradijs*, Gand, Tijdsbeeld, 2024, pp. 9-10.

17 Huys 2021, pp. 11 et sv., 109 et sv. Les premières lettres de Mitche à « Ma toute chère Madame Marietta » et les dessins que James envoie à Bruxelles dès février témoignent d'une amitié chaleureuse.

18 Huys 2021, *passim*.

19 Gustave Lagye, « L'art jeune : Exposition des XX », *La Fédération artistique* II, 19, 1<sup>er</sup> mars 1884.

20 « accessoires pour exprimer la futilité de notre époque ».

21 « travestissement moderne [...] sublimes horreurs de la grande modernité ».

22 « Hosannah ! Christ est ressuscité ! Ce lampiste, c'est le porte-lumière de l'avenir ! M. Ensor, l'a enfanté, non sans douleur, et de sa demeure dernière, feu Manet, prié d'en être le parrain, a envoyé sa procuration. »

23 Huys 2021, pp. 165-167 (lettre du 4 mars 1884).

# L'anarchisme d'Ensor

Timothy Clark

L'exposition Ensor de la Royal Academy of Arts (RA) fut pour moi l'événement de l'année 2016<sup>1</sup>. Vingt ans s'étaient écoulés depuis la dernière exposition de l'artiste à Londres, et soixante autres depuis la rétrospective organisée par les Leicester Galleries en 1936 (à l'époque, Ensor était encore en vie, mais les années entourant 1890, durant desquelles ses meilleures œuvres avaient pour la plupart été réalisées, devaient déjà sembler lointaines). D'une part, le peintre Luc Tuymans avait magnifiquement sélectionné les pièces présentées en 2016 – trente peintures, une cinquantaine de dessins et de gravures impitoyables –, d'autre part, Anvers et les autres collections belges avaient prêté leurs œuvres avec une générosité touchante. J'espère que les Belges me pardonneront d'avouer que, si l'exposition Ensor de l'Académie m'a à ce point marqué, c'est notamment parce que les œuvres semblaient étroitement connectées, et de manières si diverses, à la lignée de l'art français, de Delacroix à Odilon Redon. C'est dans cet art qu'Ensor a puisé sa force. Je sais que, dans ses dernières années, le peintre aimait à déclarer : « J'entends ignorer mes influences » ou « Paris m'est totalement inconnue », mais il ne s'attendait pas à ce que quelqu'un le croie. Certes, son imagerie était enracinée dans les traditions des Pays-Bas et constamment accompagnée de Bruegel et de Bosch, mais en tant que peintre, coloriste ou utilisateur d'*impasto*, Ensor a passé sa vie à rêver de Delacroix, Monticelli et Moreau ainsi qu'aux réalisations des impressionnistes, en particulier du Manet ultra-rapide des années 1870. Je suis sûr qu'il a dû voir à un moment donné les premiers Cézanne – *L'Orgie*, peut-être, ou *Achille Empereur*, ou encore une *Tentation de saint Antoine* – et qu'il a songé à les répéter dans la tonalité d'un Turner tardif. Mais le génie suprême, cela a toujours été Delacroix. *La Chute des anges rebelles* montrée à l'exposition de 2016 était une interprétation sauvage du plafond d'*Apollon* de Delacroix (sous l'œil de Bruegel). *Adam et Ève chassés du Paradis* puisait à la

même source. L'anarchiste *Entrée du Christ à Bruxelles en 1889* – trop grande et trop fragile pour être transportée à Londres, mais représentée par une gravure impénitente réalisée par Ensor six ans plus tard (seule la bannière rouge sang indiquant « Vive la Sociale » ayant été supprimée) – était une refonte de la *Liberté guidant le peuple* de Delacroix sous forme d'*Entrée des croisés à Constantinople* dans une société de masse.

Il est peut-être vrai que nous ne devrions guère nous arrêter aux influences d'un artiste (et je comprends le désir d'Ensor d'éviter le sujet) sauf si ce qu'elles engendrent dans l'œuvre que nous regardons déconcerte, mais convainc immédiatement ; et si, dans le même temps, nous avons affaire à une réalisation qui, une fois vue, semble bouleverser notre conception de la tradition à laquelle elle se rattache en la plaçant sous un nouveau jour. C'est ce que fait un bon Ensor. Qui, sans *L'Intrigue* (ill. 144) ou *Squelettes se disputant un pendu* (ill. 18), aurait compris combien il était important pour la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle – et encore à l'époque de Picasso et de Chirico – que la vie ordinaire, quotidienne et matérielle de la modernité soit considérée comme hantée par l'irréel, la mort, le déguisement, la prédation, le fantasmagorique ? Le célèbre vers emprunté par Walter Benjamin à Leopardi, dans lequel la mode appelle la mort – « La mode : Madame la Mort ! Madame la Mort ! » – semble fait pour le monde que nous montre Ensor.

Regardez à nouveau *L'Intrigue* et les *Squelettes se disputant un pendu*. Ce qu'il y a de plus stupéfiant (et de plus boschien) dans ces œuvres, c'est leur capacité à nous convaincre que l'horreur et l'absurdité sont des phénomènes familiers, des comportements que nous reconnaissons tous dans notre quotidien. Certes, la couleur et la touche utilisées par Ensor pour porter cette intuition sont à la limite de l'esbroufe. Mais aux alentours de 1890, c'est à cette limite qu'un réalisme moderne et renouvelé semblait se situer. La vulgarité et la simplicité sont les deux faces d'une même pièce

ILL. 18  
James Ensor,  
*Squelettes se disputant un pendu*, 1891,  
huile sur toile,  
59 × 74 cm, Musée  
Royal des Beaux-Arts  
Anvers – Collection  
Communauté flamande







ILL. 19  
James Ensor,  
*L'Étonnement du  
masque Wouse*, 1889,  
huile sur toile,  
109 × 131 cm, Musée  
Royal des Beaux-Arts  
Anvers - Collection  
Communauté flamande

et cela n'apparaît jamais si douloureusement que dans des tableaux comme celui-ci. Lequel des deux concepts tout juste évoqués – la démesure et la quotidienneté – s'applique-t-il, par exemple, à la tenue toute en fripes du personnage de gauche dans les *Squelettes se disputant un pendu* ? Ou à la fourrure jaune moisie de l'homme dans *L'Intrigue* ? (Son visage-masque est le plus effrayé et le plus abattu que la peinture ait produit.) Que dire de l'accoutrement blanc type médical du pendu (l'inscription « CIVET » épinglée sur la poitrine du cadavre évoque probablement la civette que le roi Lear avait commandée à l'apothicaire « pour parfumer son imagination ») ? La ligne de sang séché menant de la langue à l'affichette n'est heureusement pas reproductible.

Je sais que lorsqu'on commence à décrire un bon Ensor, on se retrouve presque fatalement à énumérer des détails sanglants. Mais cela ne rend pas justice à la réalité : ses tableaux ne sont pas des chambres d'horreurs. Leurs détails ont beau être régulièrement dégoûtants ou savoureux (presque à la manière de la *Charogne* de Baudelaire), dans l'ensemble, ils sont fermement contenus, presque neutralisés, par l'ensemble du rectangle peint, c'est-à-dire par la banalité de l'environnement où évoluent les personnages masqués et la vision sous-jacente sobre qui nous est proposée de la société bourgeoise. Autrement dit, ce qui rend si effrayant *Squelettes se disputant un pendu*, c'est la décence miteuse et sinistre de la palette utilisée : la force de ses bleus, de ses verts et de ses blancs glacés, notamment le bleu enfermant un crâne qui nous regarde d'un air réprobateur depuis le sol et, surtout, le plancher et le mur du fond, dignes d'une triste salle de classe. Jamais un théâtre de la cruauté n'a été doté d'un décor aussi peu glamour. Dans ces tableaux de 1890, Ensor fait preuve d'un implacable sens de l'espace. La méchanceté et le pathos de ses bourgeois morts-vivants seraient infiniment plus méprisables et plus faciles à taxer de fantaisistes si Ensor n'avait pas, de la façon que nous venons de décrire, si parfaitement reproduit les pièces, le bric-à-brac et les « pendaisons » lugubres dans lesquelles ses masques recherchent leurs sensations fortes. (L'art en fait partie. Dans un tableau où des squelettes se blottissent autour d'un poêle à bois pour se réchauffer, l'un d'eux tient un bâton d'appui et une palette.) Dans le troisième des grands tableaux de 1890 prêtés par Anvers lors de l'exposition de 2016, *L'Étonnement du masque Wouse*<sup>2</sup>, la pièce est animée par un paysage oriental vert et rose évanescents, rehaussé d'oiseaux de paradis et de lys mystiques, dans le genre que l'univers artistique d'Ensor chérissait particulièrement.

pp. 36-37 : ILL. 20  
James Ensor,  
*Squelettes arrêtant  
des masques*, 1891,  
huile sur toile,  
33 × 55 cm,  
The Phoebus  
Foundation, Anvers



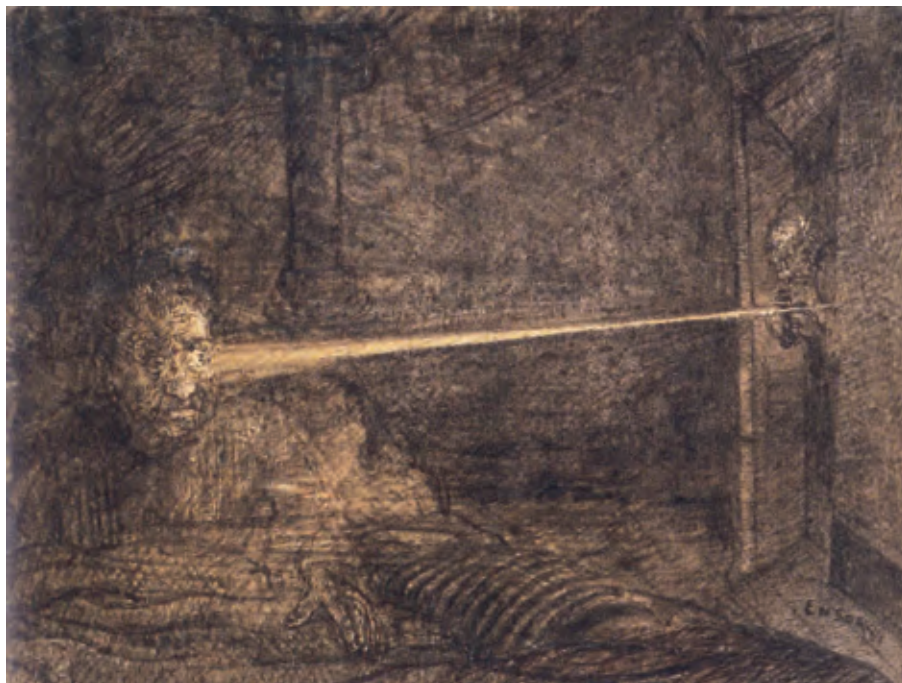


*L'étonnement* – le titre est dû à Ensor, qui a présenté sa toile au Salon des XX à Bruxelles – est difficile à définir dans ce cas. Les personnages masqués ne sont pas du tout étonnés par leur propre comportement ou celui des autres – c'est certainement l'objet d'Ensor – mais juste désorientés, peut-être intéressés pendant un moment, puis ennuyés, amers, prétentieux, narquois, nihilistes. En 1890, un critique de *La Jeune Belgique* avait trouvé la note juste : les couleurs d'Ensor, écrivait-il, remontent essentiellement à celles de Goya, de même que toute sa vision de la vie. Il fait penser à cette lignée terrible et maudite : Maldoror, Rimbaud<sup>3</sup>. Ensor nous a offert une nouvelle série de *Peintures noires*, revisitées par un Van Gogh ricanant.

Pourtant, il y a chez Ensor de la tendresse, une sympathie indéniable pour ses marionnettes. Sans elle, il serait un artiste infiniment moins important (tout comme d'ailleurs Goya et Rimbaud). *L'Intrigue* est empreinte de pitié, presque à son détriment, mais pas complètement. Ceux qui s'intéressent à Ensor en tant qu'artiste ont toujours été fascinés par la longue période qui a suivi ses six ou sept années d'inspiration, jusqu'en 1949. Il est devenu, d'après moi tout à fait sciemment et délibérément, un fantôme ou un simulacre de lui-même, endossant de plus en plus le rôle d'ornement mort d'un régime que son art avait jadis dénigré. Le baron Ensor, en somme. Mais son art n'avait-il pas toujours prédit un tel sort ? N'est-ce pas la condition de mort-vivant que, selon le pressentiment, la conviction d'Ensor, la société bourgeoise réservait à tous ses membres ? N'est-ce pas la familiarité de ces peintures avec le désespoir et l'errance, avec une fausse vitalité, qui leur confère un pouvoir durable ?

Ensor est l'un des artistes les plus étranges à avoir émergé d'un milieu socialiste et anarchiste, plus étrange même que Platonov ou Pasolini. Il est clair que le socialisme était, sous une forme ou sous une autre, le contexte dans lequel il opérait. Le premier article sérieux sur l'artiste paraît en 1891 dans la revue socialiste *La Société nouvelle*, publiée à Paris et à Bruxelles : il est rédigé par un ami romancier, Eugène Demolder. Quelques mois plus tard, Demolder publie un livret en grande partie consacré à un dessin d'Ensor intitulé *Mort mystique d'un théologien*. Bien qu'il faille beaucoup chercher pour trouver dans la littérature spécialisée un intérêt équivalent à celui de Demolder pour la « mort mystique », ce dessin était un choix révélateur. Sa religiosité mi-sérieuse, mi-ironique devait être familière à beaucoup de ses lecteurs. Dans le socialisme belge de la fin du siècle, le Christ et La Sociale (le nom de code des anarchistes pour la révolution sociale à venir) sont inséparables. Dans *La Société nouvelle*, Demolder fait « descendre le Christ d'Ensor dans la foule et gifler l'évêque ridicule de ses mains stigmatisées ». Le féroce *Homme de douleurs* d'Ensor, qui date de la même année que l'essai de Demolder, semble tout à fait capable de s'acquitter de ce travail.

Comparez l'*Homme de douleurs* avec les *Squelettes se disputant un hareng-saur*, également daté de 1891 (ill. 22). Il ne fait aucun doute que la férocité de bande



dessinée du *Hareng-saur* est générale – « Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font » – mais en même temps, elle résonne spécifiquement avec Ostende et la lutte des classes. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Ostende (la ville natale d'Ensor, dont il s'éloigne rarement) partage ses plages pour baigneurs avec une industrie de la pêche misérable – c'est Bognor avec un soupçon de Grimsby<sup>4</sup>. En août 1887, des pêcheurs attaquent trois bateaux anglais qui tentaient de vendre leur pêche moins cher que les locaux. Les gendarmes abattent six émeutiers au moins et en blessent de nombreux autres (les chiffres sont contestés) avant que l'ordre ne soit rétabli. Il existe un dessin intitulé *La Grève*, dont le premier titre semble avoir été *Le Massacre des pêcheurs ostendais*. Notez que l'un des squelettes des *Squelettes se disputant un hareng-saur* arbore un bonnet de hussard. En 1892, Ensor peint deux femmes de pêcheurs se réchauffant à des braseros glissés sous leurs jupes, dans une pièce aussi pauvre et froide que celle des *Squelettes se disputant un pendu* ; bien entendu, des hommes-crânes les regardent à travers une fenêtre<sup>5</sup>. L'un d'eux tient une pancarte cruelle : « À Mort – Elles ont mangé trop de poisson. »

La sensibilité – ou variante précise de socialisme anarchiste – qui se dégage de ces sympathies a toujours été difficile à cerner. La monographie de Demolder est là pour en témoigner. Quand je regarde de nouveau *L'Intrigue* ou le *Masque Wouse*, il me semble que ce qui déconcerte et convainc le plus, c'est l'attitude générale d'Ensor à l'égard de son sujet, ou encore son ton. Visiblement alarmé autant qu'amusé par la société bourgeoise, il tente de voir et de mettre en avant la mascarade et le massacre comme ses deux faces nécessaires. Mais avec quel sérieux ? Quelle compassion (en se souvenant du doux Jésus, mais aussi de

sa vision de l'*Entrée du Christ à Bruxelles en 1889* ?  
 Avec quelle dose de panique de classe ?

Le jour où j'ai visité pour la première fois l'exposition de l'Académie, j'étais en train de lire *L'Éternel mari*, de Dostoïevski, et, alors que je me trouvais devant *L'Intrigue*, le souvenir du rêve de Veltchaninov s'est obstinément imposé à moi :

« Il s'agissait d'un crime qu'il aurait commis et dissimulé et dont l'accusaient sans cesse d'une seule voix des gens venus d'on ne sait où et qui entraient chez lui. Une foule terrible s'était rassemblée chez lui, mais les gens ne cessaient toujours pas d'entrer, de sorte que la porte n'était plus fermée et restait grand ouverte. Mais tout l'intérêt s'était finalement concentré sur un homme étrange, qui lui avait autrefois été très proche et qu'il avait bien connu, qui était mort déjà, et qui maintenant était, on ne sait pourquoi, entré chez lui. Le plus douloureux était que Veltchaninov ne savait de qui il s'agissait, il avait oublié son nom et ne pouvait en aucune façon se le rappeler ; il savait seulement qu'il l'avait autrefois beaucoup aimé. De cet homme il semblait que tous les gens qui étaient entrés attendaient un mot essentiel : soit d'accusation, soit de justification de Veltchaninov, et tous étaient impatients. Il était assis immobile derrière une table, il se taisait et ne voulait pas parler. Le bruit ne cessait pas, l'irritation croissait, et soudain, Veltchaninov enragé, frappa cet homme parce qu'il ne voulait pas parler et il en ressentit une étrange jouissance. Par ce geste son cœur se glaça de terreur et de souffrance, mais c'est dans cette façon dont il se glaçait que résidait la jouissance. Complètement furieux, il frappa une deuxième fois, puis une troisième, et dans une sorte d'ivresse de rage et de peur, qui allait jusqu'à la folie, mais où se trouvait aussi une jouissance infinie, il ne comptait plus ses coups et frappait sans s'arrêter. Il voulait détruire tout, tout *cela*<sup>6</sup>. »

Je pense que ces mots nous introduisent dans l'univers d'Ensor. La proximité et l'affluence sont deux de ses thèmes, en particulier dans *L'Intrigue* – où il est

surtout question du genre de proximité qui confirme seulement la profonde solitude de chaque individu. Les masques ne font que rendre la chorégraphie plus distincte. Bien sûr, on ne saura jamais ce que signifie le « tout *cela* » frénétique de Veltchaninov, car c'est en partie le désir de Dostoïevski. De la même façon, Ensor souffrait d'une rage qu'il ne pouvait identifier – il était, comme Kafka ou Maeterlinck, un « cas » figé et effrayé. Il y a toujours trop de culpabilité et d'horreur pour en faire le tour : les dénominations de « péché », d'« inégalité » ou de « rancune aveugle » sont condamnées à n'être que des raccourcis désespérés. Mais l'atmosphère du « *cela* » est ce qui compte dans l'art. C'est ce que l'art devrait enregistrer. Et pendant un certain temps, Ensor l'a fait.

L'exposition de 2016 comprenait un dessin extraordinaire inspiré d'une scène du *Cœur révélateur* de Poe<sup>7</sup>. Le héros meurtrier vient de braquer un faisceau de lumière dans l'obscurité d'une pièce, à la recherche d'une victime potentielle, un vieil homme endormi, et le faisceau se reflète dans l'œil grand ouvert de ce dernier. C'est un sujet typique d'Ensor : un corps que l'on croyait inanimé ou insensible se retourne soudain vers nous avec une vitalité malveillante. Ensor a réalisé d'autres œuvres d'après Poe, notamment la torride *Vengeance de Hop-Frog*. Mais cette version triste de l'histoire criminelle de Poe est la meilleure. Une fois encore, la noirceur de la pièce est essentielle. Les fantômes et les masques disparaissent pratiquement dans l'obscurité. Le Poe des enquêtes policières urbaines, comme *Le Masque de la mort rouge*, était indispensable à Ensor, comme l'étaient aussi le Dostoïevski du *Double* et de *L'Éternel mari* (et, peut-être, le Christ du *Grand inquisiteur*), le Redon qui a lithographié *Les Fleurs du mal* et *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, ou encore le Cézanne qui a juré jusqu'à la fin de sa vie qu'il ferait une *Apothéose de Delacroix* grandeur nature. Il avait besoin de tous ces artistes pour nous montrer le bourgeois.

1 Ceci est un compte rendu de l'exposition *Intrigue: James Ensor by Luc Tuymans* à la Royal Academy, 2016-2017 et de son catalogue. Parmi les ouvrages récents, je distingue Stefan Jonsson, *A Brief History of the Masses: Three Revolutions*, New York, 2008, chap. 3 (sur l'*Entrée du Christ à Bruxelles en 1889* et l'anarchisme d'Ensor en général) ; la série d'articles qui ont culminé dans Susan Canning, *The Social Context of James Ensor's Art Practice: « Vive la Sociale ! »*, Londres, 2022 ; Marnin Young, *Realism in the Age of Impressionism: Painting and the Politics of Time*, New

Haven ; Londres, 2015, chap. 5 (sur les débuts d'Ensor et le monde bourgeois) ; et, après l'exposition de Londres, Bart Verschaffel, *Mock Humanity: Two Essays on James Ensor's Grotesques*, Gand, 2018.  
 2 Au Musée Royal des Beaux-Arts Anvers, meilleure reproduction dans le catalogue de la RA, pp. 98-99, ou dans *James Ensor*, Paris, 1990 (Musée du Petit Palais), p. 174.  
 3 « *Il fait penser à cette lignée terrible et maudite : Maldoror, Rimbaud.* » Jacques Arnoux, « Chronique artistique. Le Salon des XX de 1890 (VII<sup>e</sup> Exposition) », *La Jeune Belgique*, 10, 2, février 1890, p. 123.

4 Bognor est une station balnéaire dans le Sussex de l'Ouest en Angleterre ; Grimsby était autrefois un important port de pêche anglais.  
 5 Propriété de la Fondation Socindec, Berne, meilleure reproduction dans le catalogue du Petit Palais, p. 215.  
 6 F.M. Dostoïevski, « De eeuwige echtgenoot », dans F.M. Dostoïevski, *Verzamelde werken*, Amsterdam: Uitgeverij Van Oorschot, 2022, pp. 448-449.  
 7 Dans une collection privée, reproduite (sous le titre *The Revelatory Heart*) dans le catalogue de la RA, p. 80.





ENSOR



# COLOPHON

De catalogue est édité à l'occasion de l'exposition *Ensor, rêves fantasques. Au-delà de l'impressionnisme*, du 28 septembre 2024 au 19 janvier 2025 au Musée Royal des Beaux Arts Anvers (KMSKA).

**Président du KMSKA**  
Luk Lemmens

**Directrice générale du KMSKA**  
Carmen Willems

**Directeur des publications KMSKA**  
Frédéric Jonckheere

**Commissaire de l'exposition**  
**Coordination de cette publication**  
Herwig Todts (KMSKA)

**Textes**  
Herwig Todts (réd.)  
Astrid Becker  
Anthea Callen  
Susan Canning  
Véronique Carpiaux  
Timothy Clark  
Davy Depelchin  
Patrick Florizoone  
Noémie Goldman  
Adriaan Gonnissen  
Evelien Jonckheere  
Yuri Nagai  
Annelies Rios-Casier  
Sabine Taevernier  
Cathérine Verleysen

**Traduction**  
Anne-Laure Vignaux

**Rédaction**  
Françoise Osteaux

**Recherche iconographique**  
Séverine Lacante (Hannibal Books)  
Eline Wellens (KMSKA)

**Traitement d'images**  
Pascal Van den Abbeele

**Coordination du projet Hannibal Books**  
Hadewych Van den Bossche

**Mise en page**  
Thomas Soete

**Impression**  
die Keure, Bruges, Belgique

**Reliure**  
Brepols, Turnhout, Belgique

**Éditeur**  
Gautier Platteau

© Hannibal Books et KMSKA, 2024  
www.hannibalbooks.be  
www.kmska.be

ISBN 978 94 6494 145 6  
D/2024/11922/52  
NUR 642

HANNIBAL

KMSKA



Tous droits réservés. Aucun élément de cette publication ne peut être reproduit, introduit dans une banque de données ni publié sous quelque forme que ce soit, soit électronique, soit mécanique ou de toute autre manière, sans l'accord écrit et préalable des éditeurs.

Tous les efforts ont été faits pour rechercher les sources et/ou ayants droit des images figurant dans ce livre. Les ayants droit qui constateraient que des illustrations ont été reproduites à leur insu sont priés de prendre contact avec les éditeurs.

L'exposition a pu être réalisée grâce au soutien de divers partenaires



et de nombreux autres intervenants

Nous remercions tous les collaborateurs du KMSKA

Illustration de couverture  
James Ensor, *L'Intrigue* (détail), 1890,  
huile sur toile, 89,5 × 149 cm,  
Musée Royal des Beaux-Arts Anvers –  
Collection Communauté flamande

Illustration de couverture, verso  
James Ensor, *Squelettes arrêtant des masques* (détail), 1891,  
huile sur toile, 33 × 55 cm,  
The Phoebus Foundation, Anvers

Pages de garde avant  
James Ensor, *Bassin d'Ostende* (détail),  
1900 ou 1904, huile sur toile,  
58,3 × 73,3 cm, Musée Royal  
des Beaux-Arts Anvers

Pages de garde en fin d'ouvrage  
James Ensor, *Adam et Ève chassés du Paradis* (détail), 1887,  
huile sur toile, 206 × 245 cm,  
Musée Royal des Beaux-Arts Anvers –  
Collection Communauté flamande