

**JAMES ENSOR**  
FRAGMENTEN EN ECHO'S



**JAMES ENSOR**  
**FRAGMENTEN EN ECHO'S**  
**TEKENINGEN**  
**1873-1885**

Patrick Florizoone - Willem Coppejans

RONNY VAN DE VELDE





## INHOUDSTAFEL

MIJMERINGEN VAN JAMES ENSOR  
OVER DE GETEKENDE LIJN

Deel 1 DE VROEGSTE TEKENINGEN  
1873-1880

Modellen uit boek en in gips  
Modellen op atelier: *de*  
*Oostendse types*  
Le Lampiste

Deel 2 FRAGMENTEN EN ECHO'S -  
DE TEKENINGEN VAN 1880 TOT  
CIRCA 1885

INTRAMUROS -  
DE WONING ALS ATELIER

De ziel van de dingen  
Intérieur als stilleven: Le salon  
bourgeois, de oorspronkelijke  
versie van 1880

Familie en vrienden  
Willy Finch, schilder en  
melomaan

Epiloog - James op hotel  
tijdens de oorlog

EEN BLIK IN DE SPIEGEL -  
OBSERVATIE WORDT  
INTROSPECTIE

EXTRAMUROS -  
HOEFGETRAPPEN EN  
SILHOUETTEN

SCHETSBOEKEN

VIER SCHILDERIJEN

LATERE TEKENINGEN

BIBLIOGRAFIE

## TABLE DES MATIÈRES

MÉDITATIONS DE JAMES ENSOR SUR  
LA LIGNE DESSINÉE

Partie 1 LES PREMIERS DESSINS  
1873-1880

Modèles de livre et en plâtre  
Modèles à l'atelier : les  
*types ostendais*  
Le Lampiste

Partie 2 FRAGMENTS ET ÉCHOS -  
LES DESSINS DE 1880 À  
1885 (ENV.)

INTRA-MUROS -  
LA MAISON COMME ATELIER

L'âme des choses  
L'intérieur comme nature morte :  
Le salon bourgeois, la version  
originale de 1880

Famille et amis  
Willy Finch, peintre et  
mélomane

Épilogue - James Ensor à l'hôtel  
pendant la guerre

UN REGARD DANS LE MIROIR -  
L'OBSERVATION DEVIENT  
INTROSPECTION

EXTRA-MUROS -  
BRUIT DE SABOTS ET  
SILHOUETTES

CARNETS DE CROQUIS

QUATRE TABLEAUX

DESSINS TARDIFS

BIBLIOGRAPHIE

## TABLE OF CONTENTS

MUSINGS OF JAMES ENSOR ON  
THE DRAWN LINE

Part 1 THE EARLIEST DRAWINGS  
1873-1880

Models drawn from books and  
sculpted plaster casts  
Models in the studio: the *Ostend types*  
The Lamp Boy

Part 2 FRAGMENTS AND ECHOES -  
THE DRAWINGS FROM 1880 to  
CIRCA 1885

INTRAMUROS -  
THE HOME AS STUDIO

The soul of things  
Interior as stilllife: Le salon  
bourgeois, the original version  
from 1880

Family and friends  
Willy Finch, painter and  
music lover

Epilogue - James at Hotel Providence  
Régina during the war

A LOOK IN THE MIRROR -  
OBSERVATION BECOMES  
INTROSPECTION

EXTRAMUROS -  
HOOFBEATS AND  
SILHOUETTES

SKETCH BOOKS

FOUR PAINTINGS

LATER DRAWINGS

BIBLIOGRAPHY





## MIJMERINGEN VAN JAMES ENSOR OVER DE GETEKENDE LIJN

Ensor hechtte veel waarde aan zijn tekeningen. Zo is het een veelzeggende keuze om voor zijn retrospectieve in 1929 circa driehonderdvijfentwintig tekeningen te selecteren waaronder twaalf schetsen met silhouetten en vijftien grote houtskooltekeningen uit de reeks *Oostendse types*. Gezien het artistieke belang is het opmerkelijk dat nog geen enkele auteur zich heeft gewaagd aan een overzichtswerk van het getekende oeuvre van James Ensor. De complexiteit qua datering en het grote aantal tekeningen spelen daarin een bepalende rol.<sup>1</sup> De vroege tekeningen werden wel reeds uitvoerig en diepgaand onderzocht door Lies De Maeyer in haar licentiaatsverhandeling, *James Ensor, tekeningen en aquarellen, 1873-1885* (1977, RUGent). Dit onderzoek bleek van grote waarde bij het schrijven van dit essay. Een synthese van deze verhandeling met focus op de silhouettekeningen werd gepubliceerd als artikel *Modernistische aspecten van Ensors silhouettekeningen en aquarellen van 1880-82* (1985). Ook het onderzoek van Paul Fierens, Herwig Todts en Robert Hoozee & Sabine Bown - Taevernier bleek waardevol bronnenmateriaal. (zie bibliografie). Deze catalogus en de hieraan gekoppelde expositie van *Galerie Jessy en Ronny Van de Velde* bundelt een mooi ensemble van vroege tekeningen van James Ensor. Op enkele uitzonderingen na zijn ze alle te dateren tussen 1873 en 1885. Ze geven een duidelijk inzicht in de ontwikkeling van het artistieke creatieproces en tonen hoe door observatie van de directe omgeving de fundamenten worden gelegd voor een eigen unieke stijl, die buiten alle conventies valt.

Tekenen ligt aan de basis van vele beeldende kunstvormen. Een schilder, beeldhouwer of architect schetst wat hij wil verwezenlijken. Tijdens het tekenen capteren en concretiseren ze hun ideeën. Vanaf de renaissance worden tekeningen als autonome kunstwerken erkend, vanaf de romantiek worden ze een genre op zich. Naast de uitgewerkte tekening geniet vanaf nu ook schetsen meer en meer appreciatie als artistieke uitdrukking. Waar de functionele tekening louter het denken vertegenwoordigt, toont de spontane schets of de autonome tekening ook de *ziel* van de kunstenaar.

Ensor reflecteert over zijn tekenkunst in een gebalde en doordachte tekst:

*Réflexions sur l'art*

*La vision se modifie en observant. La première vision, celle du vulgaire, c'est la ligne simple, sèche, sans recherche de couleur. La seconde période, c'est celle où l'œil plus exercé discerne les valeurs des tons et leurs délicatesses; celle-ci est déjà moins comprise du vulgaire. La dernière est celle où l'artiste voit les subtilités et les jeux multiples de la lumière, ses plans, ses gravitations. Ces recherches progressives modifient la vision*

*primitive et la ligne souffre et devient secondaire. Cette vision sera peu comprise. Elle demande une longue observation, une étude attentive. Le vulgaire ne discernerait que désordre, chaos, incorrection. Et ainsi l'art a évolué depuis la ligne du gothique à travers la couleur et le mouvement de la Renaissance, pour arriver à la lumière moderne.*

(James Ensor, 'Réflexions sur l'art', 1882 in: *La Plume*, 1899)

In 1882, twee jaar afgestudeerd aan de academie, schrijft Ensor deze *gedachten over kunst* neer, het is geen kunsthistorische overpeinzing. Hij probeert te verwoorden welke weg hij heeft afgelegd, waar hij staat en waar hij naartoe wil. Als metafoor voor de ontwikkeling van zijn kunst gebruikt hij *de lijn*. In feite schrijft hij over zijn eigen ontwikkeling. Hij evolueerde van een eenvoudige klassieke lineaire tekenstijl naar een beheersing van schaduw en licht om volumes te materialiseren. In het spel met het licht legt Ensor een intens leertraject af. *La ligne souffre et devient secondaire* of vrij geïnterpreteerd: de lijn *lijdt* en lost op in het licht: enkel door de gevoeligheden van het moderne licht kan de kunstenaar zich bevrijden van de onderwerping aan de lijn en ligt de weg open naar een zuivere expressie. In 1882 was hij in die laatste fase aangekomen met nog een paar jaar te gaan om het licht volledig te beheersen en te laden met emotie en beweging: impressionistisch en symbolistisch licht.

Kernachtig schrijft hij over deze laatste stap: *Cette vision sera peu comprise...* een belangrijke bekentenis. Hij gebruikt de toekomstige wijs want hij weet waar hij naartoe wil en dat zijn doel nog niet bereikt is. Op tweëntwintigjarige leeftijd voelt hij zich al buiten het gewone, buiten het *vulgaire* want hij die deze zin schrijft heeft het wel begrepen. Dit korte zinnetje impliceert dat hij een belangrijke weg alleen zal moeten afleggen, dat zijn zelfvertrouwen groot zal moeten zijn en de inzinkingen diep. Profetische woorden, die hun reflectie vinden in de zelfportretten.

Het is wel degelijk over de tekenlijn dat hij mijmert en niet over de penseelstrook. De massale tekenproductie van de vroege jaren geeft voeding en impulsen aan het geschilderde oeuvre. Vaardigheden en motieven die al tekenend verworven werden, komen in de schilderijen tot volle ontplooiing. Afgewerkte portretten worden hernomen in schilderijen zoals *Le Lampiste* (1880, Tr. 161) of *La dame à l'éventail* (1880, Tr. 164) en diverse object- of portretschetsen worden samengebracht (1888, Tr. 293) in impressionistische interieurschilderijen zoals *Musique russe* (1881, Tr. 220) of *Le salon bourgeois* (1880, Tr. 168). Massataferelen zoals in *L'entrée du Christ à Bruxelles* hadden dan weer nooit kunnen ontstaan zonder de perspectivische blik en de oefening op vormsynthese van de silhouettekeningen.

Lies De Maeyer kwam tijdens haar onderzoek tot de conclusie dat *Ensors afkerigheid van orde, zijn grilligheid, zijn spel met het toeval de onderzoeker in een echt labyrint brengen*.<sup>2</sup> De rode draad doorheen dit onlogische kluis is het observeren van de directe omgeving. Werpt hij de blik naar buiten, uit het zolderraam van zijn atelier, dan zien we hoe hij in een vlugge open techniek silhouetten van toevallige passanten vastlegt. Dit suggestietekenen, het capteren van beweging, staat in contrast met de tekeningen die gemaakt werden wanneer hij binnenshuis tekent. Voorwerpen uit atelier, woonkamer en keuken worden in geconcentreerde lijnen vastgelegd vanuit een interesse voor vorm, materie en licht. Ook inwonende familieleden worden veelvuldig, bijna als onderdeel van het interieur, tijdens hun dagelijkse bezigheden, vaak in rustende poses afgebeeld. Bij de zelfportretten uiteindelijk wordt Ensors blik naar binnen een blik in de spiegel, observatie wordt introspectie.

1 Op vlak van datering zet Ensor ons vaak op het verkeerde been. Vele tekeningen werden pas gesigneerd en gedateerd op het moment dat ze verkocht werden, vaak twintig of dertig jaar later. Meer dan eens zou Ensor zich een jaartje vergissen.

2 De Maeyer L. (1977), p. 142



## MÉDITATIONS DE JAMES ENSOR SUR LA LIGNE DESSINÉE

Ensor attachait beaucoup de valeur à ses dessins. Ainsi, sa sélection d’environ trois cent vingt-cinq dessins pour sa rétrospective de 1929, dont douze esquisses de silhouettes et de quinze grands fusains de la série des *types ostendais*, constitue un choix significatif. Vu l’importance artistique, il est remarquable qu’à ce jour aucun auteur ne se soit essayé à un ouvrage de référence sur les dessins de James Ensor. La complexité de la datation et le grand nombre de dessins jouent un rôle déterminant dans cette absence<sup>1</sup>. Dans son mémoire de licence *James Ensor, tekeningen en akwarelle*, 1873-1885 [James Ensor, dessins et aquarelles, 1873-1885] (1977, RUGent), Lies De Maeyer analyse en détail et de manière approfondie les premiers dessins de l’artiste. Cette recherche s’est révélée précieuse pour l’écriture de ce texte. En 1985, la revue du Musée des Beaux-Arts d’Anvers (*Museummagazine* KMSK Antwerpen, 1985, 3-4) a publié une synthèse de ce mémoire intitulé *Aspects modernistes des dessins de silhouettes et aquarelles d’Ensor entre 1880 et 1882*. Les recherches de Paul Fierens, de Herwig Todts et de Robert Hoozee & Bown-Taevernier se sont également révélées du matériau précieux (voir bibliographie).

Ce catalogue et l’exposition qu’il accompagne à la Galerie Jessy et Ronny Van de Velde réunissent un bel ensemble de dessins des débuts de James Ensor. À quelques exceptions près, ils sont tous datés entre 1873 et 1885. Ils offrent une idée assez précise du développement du processus de création artistique et montrent la façon dont Ensor jette, par son observation de l’environnement direct, les fondements d’un style singulier, bien à lui et loin de toutes les conventions.

Le dessin est à l’origine de multiples formes d’arts plastiques et visuels. Le peintre, le sculpteur ou l’architecte esquisse ce qu’il désire réaliser. C’est en dessinant qu’il capte et concrétise ses idées. À partir de la Renaissance, les dessins sont reconnus comme des œuvres d’art autonomes. Avec le romantisme ils deviennent un genre à part entière. Outre les dessins élaborés, les esquisses sont désormais de plus en plus appréciées en tant qu’expression artistique. Là où le dessin fonctionnel représente purement la réflexion, l’esquisse spontanée ou le dessin autonome dévoile aussi l’âme de l’artiste.

Ensor réfléchit sur son art du dessin dans un texte ramassé et mûrement pensé :

Réflexions sur l’art

« La vision se modifie en observant. La première vision, celle du vulgaire, c’est la ligne simple, sèche, sans recherche de couleur. La seconde période, c’est celle où l’œil plus exercé discerne les valeurs des

tons et leurs délicatesses ; celle-ci est déjà moins comprise du vulgaire. La dernière est celle où l’artiste voit les subtilités et les jeux multiples de la lumière, ses plans, ses gravitations. Ces recherches progressives modifient la vision primitive et la ligne souffre et devient secondaire. Cette vision sera peu comprise. Elle demande une longue observation, une étude attentive. Le vulgaire ne discernera que désordre, chaos, incorrection. Et ainsi l’art a évolué depuis la ligne du gothique à travers la couleur et le mouvement de la Renaissance, pour arriver à la lumière moderne. » (James Ensor, « Réflexions sur l’art », 1882 in : *La Plume*, 1899)

En 1882, deux ans après avoir achevé ses études à l’académie, Ensor consigne ces pensées sur l’art. Il tente d’exprimer le chemin qu’il a accompli, de formuler où il en est et dans quelle direction il souhaite aller. Comme métaphore pour le développement de son art, il utilise la ligne. En réalité, il écrit sur son propre développement. Il a évolué d’un simple style de dessin linéaire et classique à une maîtrise des ombres et de la lumière pour matérialiser les volumes. Dans le jeu de lumière, Ensor effectue un trajet d’apprentissage intense. En 1882, il était parvenu à une dernière phase : il ne lui faudrait plus que quelques années pour maîtriser complètement la lumière et la doter d’émotion et de mouvement : la lumière impressionniste et symboliste. « La ligne souffre et devient secondaire » – ou librement interprété : la ligne souffre et se dissout dans la lumière : l’artiste ne peut se libérer de l’asservissement à la ligne qu’à travers les sensibilités de la lumière moderne, et ainsi ouvrir la voie à une expression pure.

De façon concise, il écrit sur cette dernière étape : « cette vision sera peu comprise... » Un aveu important. Il utilise la forme future parce qu’il sait dans quelle direction il veut se diriger et a conscience de ne pas encore avoir atteint son objectif. À l’âge de vingt-deux ans, il se sent déjà hors-norme, hors du vulgaire, car qui écrit cette phrase lapidaire démontre qu’il a bien compris ce qui l’attend : il va lui falloir effectuer seul un chemin important, avoir une grande confiance en lui et pouvoir affronter des dépressions profondes. Des mots prophétiques qui trouvent leur reflet dans les autoportraits.

Il s’agit bel et bien de la ligne de dessin sur laquelle il médite, non pas sur le coup de pinceau. La production massive de dessins des premières années nourrit et inspire l’œuvre picturale. Les aptitudes et les motifs acquis en dessinant atteignent leur plein épanouissement dans les tableaux. Les portraits achevés sont repris dans des toiles comme *Le Lampiste* (1880, Tr. 161) ou *La Dame à l’éven-*

*tail* (1880, Tr. 164). Divers croquis d’objets ou de portraits sont réunis dans des tableaux impressionnistes d’intérieur, comme *Musique russe* (1881, Tr. 220) ou *Le salon bourgeois* (1880, Tr. 168). Les scènes de foule comme *L’Entrée du Christ à Bruxelles* (1888, Tr. 293) n’auraient jamais pu exister sans le regard perspectif et l’exercice de synthèse formelle des croquis de silhouette.

Au cours de sa recherche, Lies De Maeyer est arrivée à la conclusion que « l’aversion de l’ordre, la versatilité et le jeu avec le hasard d’Ensor mènent le chercheur dans un véritable labyrinthe<sup>2</sup>. » Le fil conducteur à travers cet enchevêtrement dénué de logique est l’observation de l’environnement direct. Quand il oriente le regard vers l’extérieur, à travers la lucarne de son atelier, on peut voir la manière dont il fixe les silhouettes des passants dans la rue à la faveur d’une technique ouverte et rapide. Cette façon suggestive de dessiner, de capter le mouvement contraste avec les dessins réalisés chez lui, à l’intérieur. Des objets de l’atelier, du salon et de la cuisine sont reproduits à travers des lignes concentrées et à partir d’un intérêt pour la forme, la matière et la lumière. Les membres de la famille qui habitent le lieu sont abondamment représentés, quasi comme des éléments du décor, vaquant à leurs occupations quotidiennes, souvent aussi dessinés dans des poses de repos. Dans les autoportraits, le regard intérieur d’Ensor devient un regard dans le miroir, l’observation devient introspection.

- <sup>1</sup> En matière de datation, Ensor nous amène souvent sur une fausse piste. Il n’a signé et daté bon nombre de ses dessins qu’au moment de leur vente, parfois vingt ou trente années après leur réalisation. Et Ensor s’est plus d’une fois trompé de date à un an près.
- <sup>2</sup> De Maeyer, L. (1977), p. 142

## MUSINGS OF JAMES ENSOR ON THE DRAWN LINE

Ensor attached much value to his drawings. Thus, it is a telling choice with regards to his 1929 retrospective that he selects some three-hundred twenty-five drawings, including twelve sketches with silhouettes and fifteen large charcoal drawings from the series *Ostend types*. Given the artistic importance, it is all the more remarkable that to present not a single author has ventured to pen a definitive survey-work devoted to Ensor’s drawn oeuvre. The complexities to do with accurate dating, as well as the sheer great number of drawings involved, have no doubt played a dissuasive role.<sup>1</sup> On the other hand, the early drawings have indeed benefitted from Lies De Maeyer’s extensive and thorough examination in her Master’s thesis, *James Ensor, tekeningen en akwarelle*, 1873-1885 (1977, RUGent). Her work has been of great value in the writing of this essay. A synthesis of this thesis with focus on the silhouette drawings was published as an article entitled ‘Modernistische aspecten van Ensors silhouetetekeningen en aquarellen van 1880-82.’ (1985). As well, the research findings of Paul Fierens, Herwig Todts and Robert Hoozee & Sabine Bown-Taevernier proved valuable sources. (see bibliography)

This catalogue and the exhibition it accompanies at *Galerie Jessy and Romny Van de Velde*, presents a fine ensemble of James Ensor’s early drawings, the vast majority dating between 1873 and 1885. They offer clear insight into the development of his artistic creation process, and further show how - via observation of his immediate surroundings - the fundamentals were laid for a unique style, one beyond all conventions of the time.

Drawing forms the basis of many visual arts. The painter, sculptor or architect sketches what they wish to accomplish. During the drawing process they capt and concretize their ideas.

Ever since the Renaissance, drawings have been recognized as autonomous art works, and from the Romantic era have become fully liberated. Alongside the fully elaborated drawing, now sketches too have also become more-and-more appreciated as an artistic form of expression. Where the functional drawing purely represents thought, the spontaneous sketch or the autonomous drawing also reveals the ‘soul’ of the artist.

Ensor reflects on his drawing art in a blunt and thoughtful text:

*Réflexions sur l’art*

*Vision changes by observing. The first vision, that of the vulgar, is the simple, dry line, without a search for color. The second phase is that in which the*

*more exercised eye discerns the values of tones and their delicacies; it is already less understood by the vulgar. The last is the one where the artist sees the subtleties and multiple plays of light, its planes, its gravitations. This progressive research modifies the primitive vision, and the line suffers and becomes secondary. This vision will be poorly understood. It requires long observation, careful study. The vulgar will only discern disorder, chaos, incorrectness. And so art evolved from the line of the Gothic through the color and movement of the Renaissance, to arrive at the Modern Light.* (James Ensor, ‘Réflexions sur l’art’, 1882 in: *La Plume*, 1899 )

In 1882, two years out of art school, Ensor writes down these ‘thoughts on art’. It is not an art-historical meditation. He tries to put into words the course he’d traveled, where he is, and where he wants to go. As metaphor for the development of his art he uses ‘the line’. In fact, he’s writing about his own development.

He evolved from a simple, classic linear drawing style to a command of shadow and light to make volumes materialize. In this play with light, Ensor undertakes an intense learning process. In 1882 he had arrived at a final phase, just a few years away from a complete mastery of light, investing it with emotion and movement: impressionist and symbolist light. ‘*The light suffers and becomes secondary*’ – or, freely interpreted: the line ‘suffers’ and dissolves in light: only through sensitivity to this ‘modern light’ can the artist free himself from subjugation to the line, to lay the way open towards pure expression. In 1882 he had arrived at this last phase, with still a few years to go before a full mastery of light, imbuing it with emotion and movement - impressionist and symbolist light.

He writes pithily about this last step: ‘*This vision will be poorly understood*’... a significant avowal. He uses the future tense because he knows where he wants to go and that his goal has not yet been achieved. At the age of twenty-two, he already feels himself out of the ordinary, beyond the ‘vulgar’ because he who writes this sentence has understood it. This short sentence implies that he will have to take an important road alone, that his confidence will have to be high and the depression deep. Prophetic words, indeed.

It is surely about the drawn line that he is musing, and not the brushstroke. The massive drawn production of the early years gives nourishment and stimulus to the painted oeuvre. Skills and motifs acquired in drawing, come into full bloom in his paintings. Finished drawn portraits are reprised

in paintings such as *Le lampiste* (1880, Tr. 161) or *La dame à l’éventail* (1880, Tr. 164), and various object- or portrait sketches are brought together in impressionistic interior paintings like *Musique russe* (1881, Tr. 220) or *Le salon bourgeois* (1880, Tr. 168). Massive crowd scenes such as *L’entrée du Christ à Bruxelles* (1888, Tr. 293) could never have arisen without the perspective view and the exercise of form-synthesis as seen in the silhouette drawings.

During her research, Lies De Maeyer came to the conclusion that ‘*Ensor’s aversion to order, his capriciousness, his play with chance, lead the researcher into a veritable labyrinth*.’<sup>2</sup> The common thread running through this illogical tangle is Ensor’s observation of his immediate environment. Casting his gaze outside the attic window of his studio, we see how he adroitly depicts the silhouettes of casual passers-by in a fluid, open technique. This suggestion-drawing, the capturing of movement, stands in contrast to the drawings he makes of interior subjects. Objects from his studio, living room and kitchen are defined in concentrated lines, from an interest in form, material and light. Frequently portrayed, as well, are resident family members - almost as parts of the interior - going about their daily activities, often in postures of repose. In the self-portraits, Ensor’s inner gaze finally becomes a look in the mirror. Observation becomes introspection.

- <sup>1</sup> With respect to the works’ dating, Ensor often wrong-foots us. Many drawings were only signed and dated when they were sold, often twenty or thirty years after their making. More than once, Ensor would mistake a year.
- <sup>2</sup> De Maeyer L. (1977), p. 142





## Deel 1: DE VROEGSTE TEKENINGEN 1873-1880

### Modellen uit boek en in gips

De ontwikkeling van James Ensor tot uitzonderlijk tekenaar liep van 1873 tot 1885. Binnen dit tijdsbestek kreeg hij gedurende twee korte periodes onderricht: van 1873 tot 1875 en van 1877 tot 1880. Hoewel hij de kwaliteit van beide opleidingen meermaals zou bagatelliseren, bleken ze belangrijk voor zijn verdere evolutie. De klassieke basistechnieken gaven hem immers de middelen om zich verder te ontplooiën naar een eigen stijl en visie. Het volle artistieke meesterschap wordt in 1885-1886 bereikt met *Les aureoles du Christ*. Deze exceptionele impressionistische en socio-politieke reeks op groot formaat zal uiteindelijk in 1887 nog overtroffen worden door *La tentation de Saint Antoine*, een surrealistisch, brutaal en ten dele autobiografisch tijdspamflet.

De hier tentoongestelde tekeningen tonen de evolutie van begaafde schooljongen tot wonderlijk tekenkunstenaar.

*Au Collège Notre-Dame, des maîtres bienveillants m'éduquèrent en douceur. Le goût de la peinture me vint vers les treize ans; alors, deux vieux peintres d'Ostende, Van Cuyck et Dubar, saumurés et huileux, m'initèrent professionnellement aux poncifs décevants de leur métier morne, borné et mort-né. Mais à quinze ans je peins d'après nature des vues des environs d'Ostende; ces petites œuvres sans prétention, peintes au pétrole sur carton rose me charment encore.* (James Ensor, *Ma vie en abrégé*, [1934]1974, p. 205)

De vierenzeventig-jarige Ensor geeft een hint naar zijn vroegste kennismaking met potlood en penseel. Als dertienjarige kreeg hij tekenles in het Onze-Lieve-Vrouwe-college van de Oostendse kunstenaar *Van Cuyck*.<sup>1</sup> Waarschijnlijk refereert hij in bovenstaand citaat aan Michel Van Cuyck. Deze was ook leraar en bestuurder van de *School van Teeken en Bouwkunde* te Oostende. Het is echter niet duidelijk of Ensor hier ooit lessen heeft gevolgd. Uit de vroegste tekeningen en aquarellen van ca. 1873 blijkt in ieder geval een methodisch onderricht op basis van modelboeken.<sup>2</sup> Vervolgens verwijst Ensor naar Edouard Dubar (1803-1879), een romantisch schilder, als tweede leermeester. Vader Ensor en Dubar waren beiden lid van de filantropische vereniging *Cercle Coecilia* en het is mogelijk dat de jonge James via deze connectie bij Edouard Dubar in de leer ging.<sup>3</sup>

Ensors aquarellen en tekeningen uit zijn eerste schoolperiode zijn vaak kopieën naar bestaande werken. De vroegste schetsen – vooral genretaferelen en stillevens – tonen een anekdotisch, klassieke tekenstijl met afrondende vormbehandeling en golvende contouren.<sup>4</sup> Bij analyse vallen de vaak weerkerende types, houdingen en objecten op. Bijvoorbeeld: de mand die rechtsboven hangt in een interieurschets (afb. p. 31) komt ook terug in een schets die deel

uitmaakt van een schetsboek van de collectie van het KMSK Antwerpen (afb. p. 30).<sup>5</sup> Dit wijst er op dat de jonge Ensor werkte naar zogenaamde modelboeken: studieboeken voor de beginnende tekenaar waarin motieven worden gerangschikt van eenvoudig naar complex: startend met objecten, vervolgens figuren, figurengroepjes, interieurs en uiteindelijk figurengroepjes in interieurs. Hier betreft het modelboeken met zeventiende-eeuwse voorbeelden.<sup>6</sup>

De potloodschets van het interieur (afb. p. 31) toont een dubbele oefening, enerzijds op dieptewerking, door het balkenplafond, anderzijds op compositie: het plaatsen van schijnbaar willekeurige objecten in een sterk afgebakende ruimtelijke context.

De jonge James concentreert zich voorbeeldig op de te kopiëren modelafbeeldingen. Niet alleen de vormen en schaduwen probeert hij punctueel te kopiëren, ook respecteert hij letterlijk de ruimte van de modelafbeelding. Daarom bakent hij op het schetsblad de omtrek af waarbinnen gekopieerd dient te worden. Al snel zal hij deze praktijk loslaten en het volle tekenblad benutten. Hij zal zich niet langer gebonden voelen het blad als een visuele, structurende ruimte te beschouwen. Voorwerpen of personen, in close-up, dichtbij of ver zal hij kriskras over het blad tekenen waardoor elke hiërarchie verdwijnt. De blik van de kijker die eerst centraal geleid werd, wordt nu multifocaal. Deze lichte chaos respecteert niet langer de traditionele eenheid van tijd en ruimte en sluit aan bij de opkomende moderne artistieke tendensen van het einde van de 19de eeuw.

Op de ommezijde van de interieur-schets is een anekdotisch groepje in historische klederdracht afgebeeld (afb. p. 135). Hoewel de tekening 1882 is gedateerd kunnen we door stijlanalyse quasi zeker zijn dat de zeventiende-eeuwse figuren enkele jaren vroeger zijn getekend. Het is een typisch ensoriaanse praktijk om schetsen later aan te vullen of te herwerken. De stoelleuning links en het straatzicht rechts zijn hier mooie voorbeelden van. De zoekende, golvende lijn van de figuren contrasteert met de vaste en meer trefzekere lijn van straatzicht en stoelleuning.

Tot 1875 lijkt Ensor, door zijn provinciale, traditionele vorming voorbestemd een romantisch kunstenaar te worden.<sup>7</sup> Vanaf 1876 doet hij voor de eerste keer beroep op zijn eigen onderwerpkeuze en observatievermogen. Diverse vroege natuur- en landschapstudies heeft hij *in situ* getekend en geschilderd. Als *plein-airist* observeert hij een bosje en de graszoden en tekent deze met zoekende gevoeligheid voor het licht.<sup>8</sup> Het contact met de natuur voelt als een bevrijding, een spontane reactie op de eerste vorming.<sup>9</sup> (afb. p. 152)

In oktober 1877 schrijft Ensor zich in aan de Brusselse Academie voor Schone Kunsten. We vinden zijn naam terug in de registers bij drie opeenvolgende schooljaren. Het laatste schooljaar 1879-1880 breekt hij vroegtijdig af. Ensor kwam later in interviews, toespraken en geschriften vaak met enige minachting en ironie op deze periode terug.<sup>10</sup> Een houding die past in het door hem gecultiveerde imago van misbegrepen genie: *À dix-sept ans, j'entre à l'Académie de Bruxelles (...) Dès mon entrée, un gros ennui se dessine. On m'ordonne de peindre, d'après un plâtre vierge, le buste d'Octave, le plus auguste des Césars. Ce plâtre neigeux m'horripile. J'en fais de la chair de poule rose et vive et je roussis la chevelure au grand émoi des élèves, émoi suivi de brimade, grimaces et horion.*

*Devant mon audace, les professeurs interdits n'insistèrent point et, par la suite, je peignis en liberté d'après modèle vivant. Pour apprendre à respecter l'art académique, je dessine et essuie le soir tous les plâtres et j'enlève le second prix de dessin d'après la tête antique.* (Ensor, *Ma vie en abrégé*, [1934]1974, p. 205)

De scores die Ensor als student behaalde zijn alles behalve constant. In het schooljaar 1877-1878 is hij ingeschreven in de lessenreeksen *tekenen naar antiek hoofd* samen met *schilderen naar natuur*. Voor het tekenen eindigde hij 20ste op 26 leerlingen, voor het schilderen 18de op 19 leerlingen. Het volgende jaar eindigde hij 3de op 23 voor *tekenen naar antiek torso* en 13de op 16 voor *schilderen naar natuur*. Voor het vak *historisch compositietekenen* was hij de laatste van de klas. Tot slot, in het academiejaar 1879-1880, scoorde hij de 5de plaats op 22 in het *tekenen naar antieke figuur*. Voor *historisch compositietekenen* werd hij 8ste op 10 en voor *historisch compositiechilderen* werd zijn inzending zelfs niet ontvankelijk verklaard.<sup>11</sup> De andere plaatsen in deze competities werden ingenomen door al even bekende kunstenaars als Fernand Khnopff, Dario De Regoyos of Willy Finch.

Het toenmalig academisch kunstonderwijs was nog traditioneel en hiërarchisch, vooral gericht op technisch vakmanschap. Op vlak van tekenen begon men met het kopiëren van gravures, eerst de zuivere lijntekening, later de schaduwtekening; vervolgens naar gipsen buste en uiteindelijk figuren ten voeten uit. Na zich te bekwamen in het tekenen naar Grieks-Romeinse gipsen kon de 19de eeuwse academiestudent naar levend model tekenen. Uiteindelijk was er nog het meest creatieve genre, het werken uit het hoofd: tekenen of schilderen naar een opgelegd religieus of historisch onderwerp.<sup>12</sup>

In het tentoongestelde ensemble zijn vier uitgewerkte tekeningen naar gipsen replica's van populaire



Venus de Medici

Sater met cymbalen en kroupezion (afb. p. 22-23),14 een niet geïdentificeerde Kariatide-Torso (afb. p. 24-25) en Borghese gladiator (afb. p. 26-27). Het zijn houtskoolstudies op groot formaat, aangezet met zwart krijt en potlood. Door de stabiele pose en dito lichteffecten is het gipsen beeld een gemakkelijker onderwerp dan het levend model. Ensor kon oefenen op anatomie, houding, lichtgradaties, contour, schaduw en volume.

We zien hoe hij door middel van arceren, doezelen, openwrijven of opengommen streeft naar het weergeven van correcte grijswaarden om volumewerking te suggereren. De tekenstijl is nog aarzelend en meerdere lijnen worden twijfelend hernomen. Soms heeft hij moeite met het perspectivisch verkorten van lichaamsdelen of het afbeelden van de correcte musculatuur.

Alle vier de tekeningen zijn gesigneerd en gedateerd, drie 1878 en één 1879. Signatuur en datum zijn (veel) later toegevoegd. Ensor dateert zijn academisch werk binnen de periode van zijn schooljaren. Of de datering binnen deze drie jaren punctueel is, is twijfelachtig. Slechts een grondige stilistisch studie van een uitgebreid corpus kan dat eventueel uitwijzen. (idem voor de *Oostendse types*, zie volgend hoofdstuk).

De minnestrelen

*De minnestrelen*, gedateerd 1878, toont een figurengroep met koning, minnestrelen en hofdames in een neogotische setting (afb. p. 29). De vage vormbehandeling in deze academische tekening zou volgens Lies De Maeyer verklaard kunnen worden door het feit dat het hier gaat om een historische verbeeldingscompositie.<sup>15</sup> Welk tafereel hier wordt afgebeeld is tot op heden nog niet achterhaald. Stilistisch is deze tekening in relatie met een tekening uit de collectie van het MSK Gent *Le Christ aux éclopés*.<sup>16</sup> (afb. p. 28) De oorspronkelijke potloodtekening wordt 1879 gedateerd, de bijwerkingen met aquarel en gouache zijn veel later bijgevoegd, misschien rond 1890, en geven het oorspronkelijk christelijk en devoot tafereel een meer groteske en ironische inhoud. Dergelijke *travestie* werken zijn kenmerkend voor het eigenzinnige oeuvre van Ensor.

### Modellen op atelier: de Oostendse types (1880-1883)

Wanneer Ensor in 1880 besluit om de academie te verlaten en terugkeert naar Oostende voelt hij zich wegens de tegenvallende schoolresultaten miskend door het academische establishment. Desalniettemin zijn de studentenjaren in Brussel van grote waarde voor zijn verdere kunstenaarschap. Op vlak van techniek en métier heeft hij door zijn traditionele academische opleiding voldoende bagage verworven om weldra

De Oostendse types (1880-1883)

een eigen stijl te ontwikkelen. Ook smeedde hij er blijvende, invloedrijke vriendschapsbanden met medekunstenaars en met personen uit de intellectuele Brusselse kringen.

De *Oostendse types* vormen een groep houtskooltekeningen op groot formaat, circa 74 x 55 cm. Net als in de studies naar gipsen beelden zien we centraal op het blad, een frontaal weergegeven figuur ten voeten uit in een gesloten, gemodelleerde weergave.<sup>17</sup> Waar de academische studies een anatomisch ideaalbeeld nastreven, zijn de *Oostendse types* portretten van *volkse* mensen: romantiek wordt realisme. De verworven academische vaardigheden worden doorheen het spel met licht en volumewerking geaffirmeerd en verder ontwikkeld.<sup>18</sup> Hier merken we een directe invloed van de cultuurhistorische context. Het toenmalige sociaal realistische klimaat in Brussel kan Ensor gestimuleerd hebben tot het uitkiezen van straatmodellen en huispersoneel. Paul Fierens, kunstkenner en latere conservator van de KMSKB Brussel gaat in zijn essay over de tekeningen van Ensor dieper in op de ontstaanscontext van deze bijzondere reeks: *jeunes et vieux pêcheurs, ouvriers, ménagères, gosses, dont la réalité s'accentue puissamment, dont les silhouettes se construisent à larges plans, à larges masses, et dont la fière allure atteint au style*.<sup>19</sup> Met deze reeks sluit Ensor aan bij de realistisch-naturalistische tendens van L'Art Social waarvan Eugène Laermans, Constantin Meunier of ook Van Gogh rond 1881 vertegenwoordigers zijn. Eind 1883 woont Van Gogh in het plattelandsdorpje Neunen, waar zijn vader dominee is. De Brabantse boeren met hun karakteristieke koppen inspireren hem en staan model voor een serie ‘koppen uit het volk’. Het gaat Van Gogh niet om academische perfectie, maar om expres-sie. Een echt boerenschilderij moet volgens hem *ruiken naar spek, rook en aardappelwasem*.

Zo zintuigelijk wenset Ensor zijn types niet te tekenen, daarvoor poseren ze te veel. Soms voelt men een zekere houterigheid daar ze uit hun natuurlijke omgeving naar het atelier gehaald zijn. Het Oostendse type *Le pauvre bère* (afb. p. 36) toont dezelfde persoon als *Le charbonnier* met dezelfde kleren, toch is de ene 1880 gedateerd en de andere 1882. *Le charbonnier* staat afgebeeld in het boek van Verhaeren met als titel *Le terrassier* (1908 p. 40). Deze twee vaststellingen tonen dat Ensor zijn *straatmodellen* poses deed aannemen, al dan niet met attributen, die hij conform de titel achtte en bijgevolg niet steeds hun echte beroep afbeeldt. Wat dan ook de psychologische profielen die hen door verschillende auteurs aangemeten werd, twijfelachtig maakt. De focus op sociaal realistische motieven, het afbeelden van de mens en zijn bij wijlen fysiek zware bestaan, beslaat maar een korte periode in zijn getekend oeuvre van 1880 tot 1883. Het sociaal maatschappelijke aspect zal later echter wel een belangrijk thema in zijn oeuvre blij-

ven, bijvoorbeeld in de tekening *La grève* (1888) en schilderijen als *Les gendarmes* (1892; Tr. 348) en *Les poissardes mélancolique* (1892; Tr. 356).

De hier getoonde tekeningen zijn uitgewerkt in houtskool en zwart krijt. Het donkere, stofferige karakter van dit materiaal blijkt niet alleen ideaal voor de sfeer die Ensor wil neerzetten, het nodigt ook uit tot een vlotte synthetische vormgeving en een subtiel spel met grijswaarden.<sup>20</sup> In *La laveuse*, gedateerd 1880, zijn de contouren sterk aangezet in zwart krijt (afb. p. 35). Hierin herkennen we nog de invloed van de academische tekeningen. De figuur is driekwart gedraaid waardoor het ernstige gelaat volledig belicht en benadrukt wordt. De focus wordt nog meer op de vrouw gelegd door de smalle witruimte die de figuur van de achtergrond scheidt. Een alledaagse bezigheid wordt centraal tussen een expressief web van arceringen voorgesteld.

*Le charbonnier*, gedateerd 1882, baadt in een zacht vergelijkend licht (afb. p. 37). Ensor demonstreert hier zijn technisch meesterschap. Vormen worden niet bepaald door de lijn maar door de schakeringen van het grisaille. We voelen als het ware het stof liggen op de kledij van dit personage. Beide tekeningen zijn opgedragen aan Albert Croquez (1886-1949), een persoonlijke vriend die tevens door Ensor werd geportretteerd in zijn ambt van advocaat (1928; tr. 583). Hij schreef reeds in 1908 over het werk van Ensor en publiceerde in 1935 een catalogus van zijn grafisch werk.<sup>21</sup>

De invloed van zijn academische opleiding zindert na in zijn *Oostendse types*. In deze tekeningen toont hij zijn aangeleerd vakmanschap. Het is echter belangrijk te duiden dat hij doorheen het schetsen, parallel met deze portretten een eigen originele impressionistische stijl ontwikkelt (cfr. Infra). 1880-1883 zijn scharnierjaren in zijn ontwikkeling, enerzijds een afsluiten van zijn academische opleiding, anderzijds een complexloze ontvankelijkheid voor alles wat zich binnen in huis bevindt of wat zich buiten op straat afspeelt.

*De Oostendse types* zijn verwant met het geschilderde zogenaamde *sombere* oeuvre zoals *Le lampiste* (1880, Tr. 161) of *Le rameur* (1883, Tr. 248). De uitgewerkte geschilderde en getekende figuren kunnen inderdaad als één groep beschouwd worden. Fierens omschrijft de reeks als *Études de caractère, mais qui sont d'un ‘peintre’ avant tout par la justesse des valeurs, la délicatesse des ombres et la caresse des lumières (...)*.<sup>22</sup>

### Le lampiste

Er is één volks model dat Ensor meer aanspreekt en waarvan hij een interessante reeks tekent: een jochie met pet, grote schoenen, getooid in werkmansplunje.

De Oostendse types (1880-1883)

We zien hem afgebeeld als *Gamin Assis* en *Oostends type* (afb. p. 38) getekend in de stijl van de gipsen beelden, statisch maar met duidelijk meer beheersing van het metier. Er is een duidelijke evolutie in de lijnvoering. Bij de academische tekeningen was dit aftastend: verschillende technieken en stijlen worden samen toegepast binnen de welbepaalde afgrenzing van het lichaam. Bij de *Oostendse types* vervaagt die grens, de omringende ruimte wordt erbij betrokken, en de lijnen worden suggestiever en complexer, wel nog wat aarzelend, met heel wat hernemingen. De poses die de jongen aanneemt in deze tekeningen kennen hun vervolg op een studieblad op klein formaat (afb. p. 39). Hier wordt het blad gevuld met echo's en fragmenten over en door elkaar. Opvallend zijn de studies van handen en vingers. Ensor zoekt naar houdingen en verhoudingen en laat zich niet remmen door schaal of perspectief, de snelheid van tekenen leidt naar een grotere trefzekerheid. Dit vrije en associatieve proces illustreert op welke creatieve wijze Ensor zich op dat moment ontwikkelde; wat een verademing betekent in vergelijking met de statische academische composities.

De Oostendse types (1880-1883)

Deze kleine cyclus waarin hij de jongen afbeeldt in onderzoekende schetsen en als *Oostends type* zal hij hetzelfde jaar, in 1880, afronden met het bekende schilderij *Le lampiste* (afb. p. 38, Tr. 161). De expressieve en synthetische afwisseling van vlakken en volumes, vooral bij de zittende figuur, verleidden Ensor tot grootspraak: *Oui, des cubistes citent les angles du Lampiste*.<sup>23</sup> Het is het eerste werk, in 1895 en voor de som van 2500 Belgische frank, dat door een openbare instelling, namelijk de KMSKB Brussel, aangekocht wordt. Waar Ensor met de schilderijen uit deze periode al snel zijn eerste successen kende, kwamen de *Oostendse types* pas veel later in de belangstelling. Nog in het begin van de 20ste eeuw werden ze in povere condities bewaard op Ensors zolderatelier. Albert Croquez getuigt in 1908: *ces fusains, (...) sont pour la plupart enfouis dans des cartons et relégués dans une méchante salle, toute petite et mal éclairée à un quatrième étage*.<sup>24</sup>

De Oostendse types (1880-1883)

<sup>[1]</sup> In zijn geschriften spreekt Ensor over Van Cuyck. Wetende dat deze familienaam verwijst naar een hele dynastie van kunstenaars laat hij ons hier deels in het ongewisse. De pater familias Michel Thomas Antoine Van Cuyck stierf op 10 mei 1875, op 78-jarige leeftijd. Bijgevolg is het niet duidelijk of hij bij hem schoolonderricht of privé-onderricht kreeg en wie dan wel op het college les gaf. (Hostyn N., 2010, pp. 90-107)

<sup>[2]</sup> Hostyn N. (2010), p. 90-107

<sup>[3]</sup> Vandenabeele P. (1996)

<sup>[4]</sup> De Maeyer L. (1977), p. 50

<sup>[5]</sup> Schoonbaert L. (1981), p. 73-74

<sup>[6]</sup> De Maeyer L. (1977), p. 45

<sup>[7]</sup> De Maeyer L. (1977), p. 50

<sup>[8]</sup> De Maeyer L. (1977), p. 53

De Oostendse types (1880-1883)

9 Hier dient wel opgemerkt te worden dat dit fenomeen meer dan bij de tekeningen in het geschilderde oeuvre kan waargenomen worden. Zo kan hij zich op vlak van kleur en textuur meer uitleven in de vrije paletmestechiek. Het is hierbij ook opvallend dat het motief van de zee vaak voorkomt in het geschilderde oeuvre maar nagenoeg volledig afwezig is in de tekeningen.

10 Ensor blikt vol ironie terug op zijn schooltijd in: ‘Trois semaines à l’Académie, monologue à tiroirs’ (gepubliceerd in *L’Art Moderne*, 1884), ‘Réflexions sur le corps académique, ses membres, son estomac’ (s.d.) en het interview met Fleischmann (1934).

11 Ollinger Zinque (1987), p. 163-165

12 De Maeyer L. (1977), p. 57

13 Van dit beeld had Ensor een kleine kopie op de schouw staan. De datum van aankoop dateert bijna met zekerheid van na de creatie van deze studie. We zien het nog als attribuut in verschillende schilderijen terugkeren.

14 De kroupezion is het object onder de voet van de sater. Het is een percussie instrument dat bestaat uit een metalen klapper die ingebouwd was in een soort schoeisel waarmee de uitvoerder ritmische impulsen kon geven tijdens gezangen.

15 De Maeyer L (1977), p. 90

16 Todts H. (2010) Wat de arcering, lijnvoering en schaduwwerking betreft staat deze tekening dichter bij tekeningen van Spaanse soldaten en picareske personages.

17 Naast de studies naar gipsen beelden leerde Ensor ook tekenen en vooral schilderen naar levend model. Hier blijft hetzelfde principe gelden.

18 De tekeningen op groot formaat tonen twee homogene groepen. Enerzijds met het thema volkse mensen, de zogenaamde *Oostendse types* en anderzijds ook personen, volwassenen of kinderen, met burgerlijke activiteiten. Zij poseren met een boek in de hand, als violist, gezeten aan een salontafel, enz.

19 Fierens P. (1944), p. 12

20De Maeyer L (1977), p. 110

21 Croquez A., *L’oeuvre gravé de James Ensor* (1935 en 1947)

22 Fierens P. (1944), p. 12

23 Ensor J. (1911)

24 Croquez A. (1908), p. 4



James Ensor, 1873, détail

James Ensor, 1873, détail

James Ensor, 1873, détail

James Ensor, 1873, détail

## Partie 1 : LES PREMIERS DESSINS 1873-1880

### Modèles de livre et en plâtre

James Ensor, 1873, détail

James Ensor, 1873, détail

James Ensor, 1873, détail

James Ensor, 1873, détail

L'évolution qui fera de James Ensor un dessinateur exceptionnel a lieu entre 1873 et 1885. Dans ce laps de temps, il suit à deux reprises un enseignement de courte durée : de 1873 à 1875 et de 1877 à 1880. Bien qu'il minimise souvent la qualité des deux formations, elles se sont avérées importantes pour sa progression. Les techniques de base classiques lui ont en effet permis de développer un style et une vision bien à lui. Il atteint la pleine maîtrise artistique en 1885-1886 avec l'extraordinaire série de dessins impressionnistes et socio-politiques sur grand format, *Les auroles du Christ ou les Sensibilité de la lumière*, qu'il surpasse d'ailleurs en 1887 avec *La Tentation de saint Antoine*, un pamphlet dans l'air du temps, surréaliste, brutal et en partie autobiographique. Les dessins exposés ici montrent l'évolution d'un écolier doué à un artiste singulier au trait de crayon exceptionnel.

« Au collèe Notre-Dame, des maîtres bienveillants m'éduquèrent en douceur. Le goût de la peinture me vint vers les treize ans ; alors, deux vieux peintres d'Ostende, Van Cuyck et Dubar, saumurés et huileux, m'initiièrent professoralement aux poncifs décevants de leur métier morne, borné et mort-né. Mais à quinze ans, je peins d'après nature des vues des environs d'Ostende ; ces petites œuvres sans prétention, peintes au pé-trole sur carton rose me charment encore. » (James Ensor, *Ma vie en abrégé*, [1934] 1974, p. 205)

Dans ce texte autobiographique écrit à l'âge de 74 ans, Ensor évoque sa première découverte du crayon et du pinceau. À treize ans, au collèe Notre-Dame, il reçoit des cours de dessins de l'artiste ostendais Michel Van Cuyck<sup>1</sup>, auquel il fait référence dans la citation ci-dessus. Van Cuyck était également enseignant et directeur de l'École de Dessin et d'Architecture à Ostende. Il n'est cependant pas clair si Ensor y a un jour suivi des cours. Les premiers dessins et aquarelles réalisés vers 1873 révèlent en tout cas un enseignement méthodique qui s'appuie sur des livres de modèles<sup>2</sup>. Ensuite, Ensor fait référence à Édouard Dubar (1803-1879), un peintre romantique, comme second professeur. Le père d'Ensor et Dubar étaient tous deux membres de l'association philanthropique Cercle Cœcilia et c'est peut-être par ce biais que le jeune James a été l'élève d'Édouard Dubar<sup>3</sup>.

James Ensor, 1873, détail

Les aquarelles et les dessins de la première période d'initiation d'Ensor sont souvent des copies d'œuvres existantes. Les premiers croquis – surtout des scènes de genre et des natures mortes – montrent un style anecdotique, classique, avec un traitement arrondi de la forme et des contours

James Ensor, 1873, détail

ondulants<sup>4</sup>. L'analyse de ces dessins démontre des types, des postures et des objets récurrents. Par exemple : le panier qui pend en haut à droite sur l'esquisse *Intérieur* (ill. p. 31) revient dans un croquis de carnet qui appartient à la collection du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers – le KMSKA (ill. p. 30)<sup>5</sup>. Cela suggère que le jeune Ensor travaillait à partir de livres dits de modèles, c.-à-d. des livres d'étude pour dessinateurs débutants dans lesquels les motifs sont classés par degré de difficulté, allant de simple à complexe : cela commence par des objets, suivis de personnages, de groupe de personnages, d'intérieurs pour finir par des groupes de personnages dans des intérieurs. Dans le cas présent, il s'agit de livres de modèles avec des exemples du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. L'esquisse au crayon *Intérieur* (ill. p. 31) montre un double exercice : d'une part sur l'effet de profondeur, suggéré par le plafond de poutres, et d'autre part sur la composition, à savoir la mise en place, en apparence arbitraire, d'objets dans un contexte spatial très circonscrit.

Le jeune Ensor se concentre de façon exemplaire sur les représentations de modèle à copier. Il ne tente pas seulement de copier avec précision les formes et les ombres, mais respecte aussi littéralement l'espace de la représentation du modèle. Ainsi, il trace sur la feuille des lignes qui délimitent le pourtour dans lequel il lui faut copier. Vite, il abandonne cette pratique et utilise la page entière. Dès lors, il ne se sent plus tenu de considérer la feuille comme un espace visuel structurant et dessine pêle-mêle sur toute la surface des objets ou des personnes, en gros plan, de près ou de loin, éliminant de la sorte toute hiérarchie. Le regard du spectateur, orienté dans un premier temps vers le centre, devient à présent multifocal. Ce léger chaos ne respecte plus l'unité traditionnelle de temps et d'espace et répond aux tendances artistiques modernes qui émergent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. (Voir ci-après)

Au verso de l'esquisse *Intérieur* se trouve un petit groupe anecdotique représenté en costumes historiques (ill. p. 135). Bien que le dessin soit daté de 1882, une analyse de style permet d'affirmer avec quasi-certitude que les personnages du XVII<sup>e</sup> siècle ont été dessinés quelques années auparavant. Compléter ou retravailler ultérieurement des esquisses est une pratique typiquement ensorienne. Le dossier de la chaise à gauche et la vue de rue à droite en sont des exemples probants. La ligne tâtonnante, ondulante des personnages contraste avec la ligne plus précise de la vue de la rue et du dossier.

Jusqu'en 1875, Ensor semble prédestiné, par sa formation traditionnelle et provinciale, à devenir un artiste romantique<sup>7</sup>. À partir de 1876, il fait

James Ensor, 1873, détail

pour la première fois appel à son propre potentiel d'observation et choix de sujet. Il dessine et peint diverses études de paysage et de nature *in situ*. En sa qualité de pleinairiste, il observe le bosquet et les mottes d'herbe et les croque avec une sensibilité curieuse de la lumière<sup>8</sup>. Le contact avec la nature paraît être une libération, comme une réaction spontanée à sa formation initiale<sup>9</sup>. (ill. p. 152)

En octobre 1877, Ensor s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. On retrouve son nom dans les registres lors de trois années académiques successives. En 1880, avant la fin de sa dernière année, il abandonne prématurément ses études. Dans des interviews, des discours et des écrits ultérieurs, Ensor revient sur cette période avec quelque mépris ou ironie<sup>10</sup>. Une attitude qui cadre avec l'image de génie incompris qu'il a cultivée :

James Ensor, 1873, détail

« À dix-sept ans, j'entre à l'Académie de Bruxelles […] Dès mon entrée, un gros ennui se dessine. On m'ordonne de peindre, d'après un plâtre vierge, le buste d'Octave, le plus auguste des Césars. Ce plâtre neigeux m'horripile. J'en fais de la chair de poule rose et vive et je roussis la chevelure au grand émoi des élèves, émoi suivi de brimade, grimaces et horion. Devant mon audace, les professeurs interdits n'insistèrent point et, par la suite, je peignis en liberté d'après modèle vivant. Pour apprendre à respecter l'art académique, je dessine et essuie le soir tous les plâtres et j'enlève le second prix de dessin d'après la tête antique. » (Ensor, *Ma vie en abrégé*, [1934] 1974, p. 205)

Les notes de l'étudiant Ensor sont tout sauf constantes. Au cours de l'année scolaire 1877-1878, il s'inscrit dans les séries de cours dessiner d'après buste antique et peindre d'après nature. Pour le dessin, il termine 20<sup>e</sup> sur 26, pour la peinture, 18<sup>e</sup> sur 19. L'année suivante, il termine 3<sup>e</sup> sur 23 pour le dessin d'après buste antique, 13<sup>e</sup> sur 16 pour la peinture d'après nature, et dernier de classe pour le dessin de composition historique. Finalement, au cours de l'année académique 1879-1880, il grimpe à la 5<sup>e</sup> place sur 22 pour le dessin d'après personnage antique, mais n'est que 8<sup>e</sup> sur 10 pour le dessin de composition historique, et pour la peinture de composition historique, l'œuvre qu'il présente est déclarée irrecevable<sup>11</sup>. Parmi les autres étudiants de ces concours, on compte de futurs artistes renommés, comme Fernand Khnopff, Dario De Regoyos ou Willy Finch.

L'enseignement artistique académique de l'époque est encore traditionnel et hiérarchique, principale-

ment axé sur les aptitudes techniques. En matière de dessin, on commence par la copie de gravures, avec en priorité le pur dessin au trait suivi de la sciographie (la représentation des ombres) ; ensuite vient le dessin d'après des bustes de plâtre et finalement les personnages en pied. Après s'être formé au dessin d'après plâtres gréco-romains, l'étudiant d'académie du XIX<sup>e</sup> siècle passait au dessin d'après modèle vivant. Et pour finir, il y avait le genre le plus créatif : dessiner ou peindre un sujet religieux ou historique imposé, sans modèle, en s'appuyant sur son imagination<sup>12</sup>.

James Ensor, 1873, détail

Dans l'ensemble exposé, il y a quatre dessins réalisés d'après des répliques en plâtre de sculptures antiques populaires : *La Vénus de Médicis*<sup>13</sup> (ill. p. 20, 21), *Satyre avec cymbales et kroupezion*<sup>14</sup> (ill. p. 22, 23), *Torse de cariatide* (ill. p. 24, 25) et le *Gladiateur Borghèse* (ill. p. 26, 27). Il s'agit d'études au fusain en grand format, accentuées à la craie noire et au crayon. Par ses postures et effets de lumière stables, la sculpture de plâtre est un sujet plus facile que le modèle vivant. Ensor peut ainsi s'exercer à la reproduction de l'anatomie, de la pose, des gradations de lumière, du contour, de l'ombre et du volume. On observe qu'à l'aide de hachures, d'estompages, d'étalements ou de gommages, le jeune Ensor aspire à la restitution précise des valeurs de gris permettant de suggérer un effet de volume. Le style du dessin est encore hésitant et plusieurs lignes sont reprises avec incertitude. Parfois, il a du mal avec le raccourcissement perspectif des parties du corps ou la représentation exacte de la musculature.

James Ensor, 1873, détail

Les quatre dessins sont signés et datés, trois en 1878 et un en 1879, mais ces signatures et ces dates ont été ajoutées (bien) plus tard. Ensor date ses œuvres académiques dans la période de sa formation, mais il est douteux que la datation dans ce laps de trois ans corresponde est ponctuelle. Seule une étude stylistique approfondie d'un corpus étendu peut éventuellement le démontrer. (Il va de même pour les *Types ostendais*, voir le chapitre suivant).

James Ensor, 1873, détail

*Les Ménestrels*, un dessin daté de 1878, montre un groupe de personnages – des ménestrels et des dames d'honneur – avec un roi, dans un décor néo-gothique (ill. p. 29). Selon Lies De Maeyer, la composition historique imaginaire pourrait expliquer les formes estompées de ce dessin académique<sup>15</sup>. À ce jour, on n'a toujours pas retracé quelle scène ce dessin représente. D'un point de vue stylistique, on peut établir un lien avec *Le Christ aux éclopés*<sup>16</sup> (ill. p. 28), un dessin de la collection du Musée des Beaux-Arts de Gand (MSK). Le dessin original au crayon est daté de 1879, les ajouts à l'aquarelle et à la gouache sont ultérieurs, peut-être aux alentours de 1890, et confèrent à la scène christique et dévote d'origine un aspect plus grotesque et ironique. De

James Ensor, 1873, détail

tels « travestissements » sont caractéristiques de l'œuvre singulière de James Ensor.

James Ensor, 1873, détail

### Modèles à l'atelier : les types ostendais (1880-1883)

Lorsque Ensor décide de quitter l'académie en 1880 et de revenir à Ostende, il se sent méjugé par l'establishment académique en raison de ses résultats scolaires décevants. Néanmoins, ses années d'études à Bruxelles se révéleront d'une grande importance pour sa pratique ultérieure et pour son statut d'artiste. Sur le plan de la technique et du métier, sa formation académique traditionnelle lui a permis d'acquérir suffisamment de bagage pour prestement développer son propre style. Mais il y a aussi tissé des liens d'amitié durables et influents avec des confrères artistes et des figures éminentes des cercles intellectuels bruxellois.

Les *types ostendais* constituent un groupe de dessins au fusain sur grand format, environ 740 x 550 mm. À l'instar des études d'après des sculptures en plâtre, on aperçoit au centre de la feuille un personnage en pied, reproduit de front, dans une représentation modelée et fermée<sup>17</sup>. Si les études académiques représentent une image anatomique idéale, les *types ostendais* sont des portraits de gens du peuple : le romantisme devient réalisme. Les compétences académiques acquises s'affirment et se développent à travers le jeu de lumière et l'effet de volume<sup>18</sup>. Nous remarquons ici une influence directe du contexte historico-culturel : le climat socio-réaliste qui règne à l'époque à Bruxelles stimule Ensor dans le choix de modèles choisis dans la rue et de gens de maison. Dans son texte sur les dessins d'Ensor, Paul Fierens, expert en art et plus tard conservateur des Musées Royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, approfondit le contexte dans lequel cette série particulière a émergé : « (…) jeunes et vieux pêcheurs, ouvriers, ménagères, gosses, dont la réalité s'accentue puissamment, dont les silhouettes se construisent à larges plans, à larges masses, et dont la fière allure atteint au style<sup>19</sup>. » Avec cette série, Ensor s'inscrit dans la tendance réaliste naturaliste de l'Art social dont Eugène Laermans, Constantin Meunier, mais aussi Van Gogh sont des représentants vers 1881. À la fin de l'année 1883, Van Gogh s'installe dans le petit village rural de Nuenen, où son père exerce la fonction de pasteur. Les paysans brabançons aux têtes caractéristiques l'inspirent et lui servent de modèles pour une série intitulée *Têtes de paysans*. Van Gogh ne cherche pas la perfection académique, mais à donner de l'expression. Selon lui, un vrai tableau de paysans doit respirer le lard, la fumée et l'effluve de pommes de terre. Ensor ne souhaite pas dessiner ses types avec autant de sensorialité, ils prennent trop la pose pour cela. Parfois, on les sent quelque peu guin-

James Ensor, 1873, détail

dés dans cet atelier où il les a fait venir, hors de leur biotope naturel. *Le pauvre hère* (ill. p. 36) et *Le charbonnier* (ill. p. 37) représentent le même personnage, vêtu des mêmes habits, mais l'un est daté de 1880 et l'autre de 1882. *Le charbonnier* est représenté dans le livre de Verhaeren sous le titre *Le terrassier* (1908 p. 40). Ces deux constatations démontrent qu'Ensor fait adopter à ses modèles de rue des poses, avec ou sans attributs qu'il considère comme représentatifs du titre, et qu'ils n'incarnent donc pas toujours leur véritable métier. Ce qui rend aussi assez douteux les profils psychologiques que divers auteurs leurs confèrent.

L'accent mis sur les motifs socio-réalistes, la représentation de l'homme et de son existence physique parfois pénible n'occupe qu'une brève période dans son œuvre, de 1880 à 1883. Nonobstant, l'aspect social et sociétal reste un thème important de son travail par la suite, par exemple, dans le dessin *La grève* et dans des tableaux comme *Les gendarmes* (1892 ; Tr. 348) et *Les poissardes mélancoliques* (1892 ; Tr. 356).

James Ensor, 1873, détail

Les dessins présentés ici sont réalisés au fusain et à la craie noire. Le caractère sombre, poussiéreux de ce matériau s'avère idéal non seulement pour l'atmosphère qu'Ensor veut brosser, mais invite aussi à une esthétique fluide et synthétique ainsi qu'à un jeu subtil des valeurs de gris<sup>20</sup>. Dans *La laveuse*, datée de 1880, les contours sont fortement rehaussés à la craie noire (ill. p. 35). On y reconnaît encore l'influence des dessins académiques. La reproduction de trois quarts du personnage permet d'entièrement éclaircir et accentuer son visage grave. L'espace blanc étroit qui détache la silhouette de l'arrière-plan oriente d'autant plus le regard vers le personnage de la laveuse et son activité. Entre une toile expressive de hachures, il met en avant une occupation de la vie quotidienne.

*Le charbonnier*, daté de 1882, baigne dans une lumière légèrement fuyante (ill. p. 37). Ensor démontre ici sa maîtrise technique. Les formes ne sont pas déterminées par la ligne, mais par les valeurs de la grisaille. On sent pour ainsi dire la poussière sur le vêtement de ce personnage. Les deux dessins sont dédiés à Albert Croquez (1886-1949), un ami personnel dont Ensor a par ailleurs fait le portrait dans l'exercice de sa fonction d'avocat (1928 ; Tr. 583). Fervent défenseur de l'œuvre d'Ensor, Croquez écrit dès 1908 sur l'œuvre d'Ensor et publie en 1935 un catalogue de son œuvre graphique<sup>21</sup>.

James Ensor, 1873, détail

L'influence de sa formation académique opère encore dans les dessins des *types ostendais*, qui témoignent du savoir-faire qu'il a acquis. Il est cependant important d'indiquer que parallèlement à ces portraits, il développe un propre style impressionniste original (voir ci-après). Les années 1880-1883 sont une période charnière dans



Figure 1: A drawing of a young boy sitting on a bench, looking towards the viewer. The drawing is a pencil sketch on a piece of paper, showing the boy's head, shoulders, and hands resting on his lap. The style is simple and somewhat sketchy, characteristic of the early work of James Ensor.

son évolution : il poursuit et achève d’une part sa formation académique, et développe d’autre part une réceptivité décomplexée pour tout ce qui se trouve à l’intérieur de la maison ou se déroule dans la rue.

Les *types ostendais* présentent des affinités avec son œuvre picturale dites sombre comme *Le Lampiste* (1880, Tr. 161) ou *Le Rameur* (1883, Tr. 248). « Fierens définit la série comme des études de caractère, mais qui sont d’un “peintre” avant tout par la justesse des valeurs, la délicatesse des ombres et la caresse des lumières [...]”<sup>2</sup>. »

Figure 2: A drawing of a young boy sitting on a bench, looking towards the viewer. The drawing is a pencil sketch on a piece of paper, showing the boy's head, shoulders, and hands resting on his lap. The style is simple and somewhat sketchy, characteristic of the early work of James Ensor.

Le lampiste

Un modèle de rue en particulier plaît beaucoup à Ensor qui réalise une série intéressante du jeune garçon : un gamin en casquette, avec de grandes chaussures et en vêtement de travail. On le voit représenté en *Gamin assis* et *type ostendais*, (ill. p. 38) dessiné dans le style des sculptures de plâtre, statique, mais avec bien plus de maîtrise du métier. Il y a une évolution évidente dans le linéament. Dans les dessins académiques, cet aspect est plus explorateur: différentes techniques et styles sont appliqués dans des délimitations nettes du corps. Chez les *types ostendais*, cette frontière s’estompe, l’espace environnant est intégré au dessin, les lignes se font plus suggestives et plus complexes, encore un peu hésitantes, mais avec des reprises. Les poses que prend le jeune modèle dans ces dessins connaissent leur suite sur une feuille d’étude de petit format (ill. p. 39). Ici, la page est remplie d’échos et de fragments qui se superposent et se juxtaposent. Notons les études de mains et de doigts qui sont frappantes. Ensor cherche des postures et des proportions et ne se laisse pas inhiber par l’échelle ou la perspective, la célérité du dessin mène à plus de précision. Ce processus libre et associatif illustre la façon dont Ensor évolue à cette époque ; le soulagement qu’il signifie en regard des compositions académiques statiques.

Il boucle ce petit cycle dans lequel il représente le jeune garçon dans des dessins préparatoires et en *type ostendais* en 1880, la même année où il achève le célèbre tableau *Le lampiste* (ill. p. 38, Tr. 161). L’alternance expressive et synthétique de surfaces et de volumes, surtout dans le personnage assis, entraîne Ensor à une certaine hablerie : Oui, des cubistes citent les angles du Lampiste<sup>3</sup>. Il s’agit de la première œuvre acquise, en 1895 pour la somme de 2500 francs belges, par une institution publique, à savoir les Musées Royaux des Beaux-Arts à Bruxelles. Si Ensor connaît très rapidement ses premiers succès avec les tableaux de cette période, les *types ostendais* n’ont suscité l’attention que bien plus tard. Au début

du XX<sup>e</sup> siècle encore, ces dessins étaient conservés dans les piètres conditions de l’atelier-grenier d’Ensor. Albert Croquez témoigne en 1908 que ces fusains [...] sont pour la plupart enfouis dans des cartons et relégués dans une méchante salle, toute petite et mal éclairée à un quatrième étage<sup>4</sup>.

Figure 3: A drawing of a young boy sitting on a bench, looking towards the viewer. The drawing is a pencil sketch on a piece of paper, showing the boy's head, shoulders, and hands resting on his lap. The style is simple and somewhat sketchy, characteristic of the early work of James Ensor.

- Dans ses écrits, Ensor parle de « Van Cuyck ». Sachant que ce nom de famille renvoie à toute une dynastie d’artistes, il nous laisse partiellement dans le mystère. Le pater familias Michel Thomas Antoine Van Cuyck est mort le 10 mai 1875 à l’âge de 78 ans. Par conséquent, il n’est pas clair si le jeune Ensor a suivi des cours de dessin au collège, ni qui les donnait, ou s’il a reçu des cours privés. (Hostyn N., 2010, pp. 90-107)
- Hostyn, N. (2010), p. 90-107
- Vandenabeele, P. (1996)
- De Maeyer, L. (1977), p. 50
- Schoonbaert, L. (1981), p. 73-74
- De Maeyer, L (1977), p. 45
- De Maeyer, L (1977), p.50
- De Maeyer, L (1977), p.53
- Ici, il faut préciser qu’on observe davantage ce phénomène dans l’œuvre picturale que dans les dessins. Ainsi, il donne plus facilement libre cours à la couleur et à la texture quand il applique la technique libre du couteau à palette. Il est frappant que le motif de la mer soit récurrent dans ses tableaux et quasi absent de ses dessins.
- Ensor porte un regard rétrospectif plein d’ironie sur sa scolarité dans : « Trois semaines à l’Académie, monologue à tiroirs » (publié dans *L’Art Moderne*, 1884), « Réflexions sur le corps académique, ses membres, son estomac » (s.d.) et l’interview de Fleischmann (1934)
- Ollinger-Zinque (1987), p. 163-165
- De Maeyer, L (1977), p. 57
- De cette statue, Ensor avait une copie sur sa cheminée. La date de l’achat est quasi certainement ultérieure à la création de cette étude. On la voit réapparaître comme attribut dans différents tableaux.
- Le kroupezion est un objet sous le pied du satyre : il s’agit d’un instrument de percussion qui se compose d’une claquette métallique intégrée dans une sorte de chaussure avec laquelle l’exécutant pouvait donner des impulsions rythmiques pendant des chants.
- De Maeyer, L (1977), p. 90
- Todts, H. (2010) En matière de hachures, de linéament et d’ombres, ce dessin est plus proche des dessins de soldats espagnols et de personnages picaresques.

- Outre les études d’après copies en plâtre, Ensor a aussi appris à dessiner et surtout à peindre d’après modèle vivant. Le même principe reste valable ici.
- Les dessins en grands formats montrent deux groupes homogènes. D’une part des gens du

Figure 4: A drawing of a young boy sitting on a bench, looking towards the viewer. The drawing is a pencil sketch on a piece of paper, showing the boy's head, shoulders, and hands resting on his lap. The style is simple and somewhat sketchy, characteristic of the early work of James Ensor.

peuple, lesdits *types ostendais* et d’autre part, des personnes, adultes ou enfants, aux activités bourgeoises. Celles-ci posent un livre à la main, en violoniste, assis à une table de salon, etc.

19 Fierens, P. (1944), p. 12

20De Maeyer, L. (1977), p. 110

21 Albert Croquez, L’œuvre gravé de James Ensor (1935 et 1947)

22 Fierens, P. (1944), p. 12

23 James Ensor (1911)

24 Croquez, A. (1908), p. 4

Figure 5: A drawing of a young boy sitting on a bench, looking towards the viewer. The drawing is a pencil sketch on a piece of paper, showing the boy's head, shoulders, and hands resting on his lap. The style is simple and somewhat sketchy, characteristic of the early work of James Ensor.

Part 1: THE EARLIEST DRAWINGS 1873-1880

### Models drawn from books and sculpted plaster casts

The evolution of James Ensor into an exceptional draftsman ran from 1873 to 1885. Within this time frame he enjoyed two short periods of artistic training: from 1873 to 1875 and from 1877 to 1880. And although he would often downplay the quality of these years of formal instruction, they nonetheless were undeniably important in terms of his further development. The classic grounding in technique provided him the means to evolve towards and express his own personal style and vision. Full artistic mastery is reached in 1885-1886 with *The Aureoles of Christ*. This exceptional impressionistic and socio-political series in large format would, in 1887, be surpassed further still by his *The Temptation of St. Anthony*, a surrealist, brutal, and in part autobiographical rendering of his times. The drawings exhibited here show Ensor’s evolution from gifted schoolboy to a mature master of his art.

Figure 6: A drawing of a young boy sitting on a bench, looking towards the viewer. The drawing is a pencil sketch on a piece of paper, showing the boy's head, shoulders, and hands resting on his lap. The style is simple and somewhat sketchy, characteristic of the early work of James Ensor.

*‘At the Collège Notre-Dame, benevolent teachers gently educated me. The taste for painting came to me when around thirteen years of age; then two old painters from Ostend, Van Cuyck and Dubar, brined and oily, initiated me professorially into the disappointing clichés of their dreary, insular and stillborn craft. But at the age of fifteen, I painted views from nature of the environs of Ostend; these small unpretentious works, painted with oil on pink cardboard still charm me.* (Ensor, *Ma vie en abrégé*, [1934] 1974, p. 205)

The 74 year-old Ensor gives a hint of his earliest acquaintance with pencil and brush. As a thirteen year-old he had drawing lessons at the Onze Lieve Vrouw-college from the Ostend artist ‘Van Cuyck’.<sup>1</sup> In the quote cited above, he is probably referring to Michel Van Cuyck. He taught and was also director of Ostend’s ‘School of Design and Construction,’ but it is, however, unclear as to whether Ensor ever followed lessons there. From his earliest drawings and watercolors from circa 1873, it in any case seems that methodical instruction was based on students copying from ‘model-books.’<sup>2</sup> Next, Ensor refers to Edouard Dubar (1803- 1879), a romantic painter, as his second teacher. Ensor’s father and Dubar were both members of the philanthropic association *Cercle Coecilia*, and it is plausible that it was via this connection that the young James came under Dubar’s tutelage.<sup>3</sup>

Ensor’s watercolors and drawings from his first school period are often copies after existing works. The earliest sketches – mainly genre scenes and still-lifes – show an anecdotal, classic drawing style with rounding shape treatment and undulating contours.<sup>4</sup> With analysis, we

Figure 7: A drawing of a young boy sitting on a bench, looking towards the viewer. The drawing is a pencil sketch on a piece of paper, showing the boy's head, shoulders, and hands resting on his lap. The style is simple and somewhat sketchy, characteristic of the early work of James Ensor.

note often-recurring types, attitudes and objects. For example: the basket that hangs above-right in an interior sketch (ill. p. 31), is seen again in a sketch that is part of a sketch book in the collection of Antwerp’s Museum of Fine-Art (ill. p. 30).<sup>5</sup> This suggests that the young Ensor worked from so-called ‘model-books.’ These are study books for beginning draftsmen where motifs are arranged from the simple to the complex: starting with objects, then figures, groups of figures, interiors and, finally, figure groups in interior settings.<sup>6</sup> The pencil sketches of the interior (ill. p. 31) show a double exercise, on the one hand working with depth effects (the beamed ceiling), and on the other hand working with composition: the placing of apparently random objects within a strongly defined spatial context.

The young James applies himself with diligence to the copying of such ‘model illustrations’. He not only attempts to faithfully copy the forms and shadows, but also literally respects the ‘space’ of the model illustration. That is why he delineates the sketch sheet’s perimeter, so as to define the space meant to contain his efforts. He would rapidly forego this practice, and avail himself of the entire sketch sheet. He will no longer feel bound to consider the page as a visual, structuring space. Objects or persons, whether in close-up, near or far, fill the page in criss-cross fashion so that all sense of hierarchy disappears. The gaze of the viewer first directed centrally, now becomes multifocal. This mild chaos no longer respects the traditional unity of time and space, so allying itself to the emerging modern artistic tendencies of the end of the 19th century.

On the verso of the interior-sketch is depicted an anecdotal group of figures dressed in historical garb (ill. p. 135). And although the drawing bears the date ‘1882,’ an analysis of style leads us to be fairly certain that the 17th-century figures were put down some years previous. It is a typical ensorian practice to subsequently supplement or re-work sketches. The chair back (left) and the street scene (right) are fine examples of this. The searching, wavy line of the figures contrast with the firm and more self-assured line of the streetscape and chair back.

Up to 1875 it seems that Ensor, by dint of his provincial, traditional training, would be predestined to becoming a romantic artist.<sup>7</sup> But starting in 1876, he for the first time calls on his own choice of subject and powers of observation. He draws and paints a variety of early nature- and landscape studies *in situ*. As an ‘open-airist’ he

Figure 8: A drawing of a young boy sitting on a bench, looking towards the viewer. The drawing is a pencil sketch on a piece of paper, showing the boy's head, shoulders, and hands resting on his lap. The style is simple and somewhat sketchy, characteristic of the early work of James Ensor.

Figure 9: A drawing of a young boy sitting on a bench, looking towards the viewer. The drawing is a pencil sketch on a piece of paper, showing the boy's head, shoulders, and hands resting on his lap. The style is simple and somewhat sketchy, characteristic of the early work of James Ensor.

In October 1877 Ensor enters the Académie Royale des Beaux-Arts in Brussels. We find his name as enrolled for the next three school years, though he withdraws during his third year there. Subsequently, in interviews, speeches and writings, Ensor refers back to this period with some disdain and irony,<sup>10</sup> an attitude that fits with his own self-cultivated image as a misunderstood genius: *At the age of seventeen, I entered the Académie of Brussels (...)* *From the very first, a great sense of boredom loomed. They ordered me to paint the bust of Octavius, that most august of Caesars, from a plaster cast. This snowy plaster made me bristle. I did the skin in pink gooseflesh and scorched the hair, this to the great agitation of my fellow students, agitation followed by hazing, scowls and punches. Faced with my audacity, the dumbfounded teachers didn’t press the point, and from then on I was left alone to paint freely from living models. To learn to respect academic art, in the evenings I’d draw and put up with initial teething problems, and took second-prize for drawing after a model of a head from Antiquity.* (Ensor, *Ma vie en abrégé*, [1934]1974, p. 205)

The student-marks obtained by Ensor were anything but consistent. In the academic year 1877-1878, he registered for the courses ‘drawing after Antique head’ and ‘painting after Nature’. For drawing he placed 20th out of 26 students; for painting, 18th out of 19. The next year he finished 3rd out of 23 for drawing after Antique torso, and 13th out of 16 for painting after Nature. For the course Historical compositional drawing he was last in his class. Finally, in the academic year 1879-1880, he scored 5th place out of 22 in drawing after the Antique figure. For Historical compositional drawing, he was 8th out of 10, and for Historical compositional painting his submission was even declared not worthy of consideration.<sup>11</sup> The other places in these competitions were taken by artists of later renown like Fernand Khnopff, Dario De Regoyos and Willy Finch.

Academic art education of the time was still traditional and hierarchical, and mainly aimed at technical proficiency. As for drawing, one began with the copying of etchings, first the pure line drawing, later shadow drawing; next came drawing after plaster busts and, finally, full fig-



ures. After gaining proficiency in drawing after plaster models of Greco-Roman sculptures, the 19th-century art student took on live models. Finally there was the most creative genre, working from memory: drawing or painting of an assigned religious or historical subject.<sup>12</sup>

In the exhibited ensemble are four elaborated drawings after plaster replicas of popular statues from Antiquity: *Venus de Medici* (ill. p. 20-21),<sup>13</sup> *Satyr with cymbals and kroupezion* (ill. p. 22-23),<sup>14</sup> a caryatid-torso (ill. p. 24-25) and *Borghese Gladiator* (ill. p. 26-27). These are charcoal studies of large format, accentuated with black chalk and pencil. Via the stable pose and ditto light effects, the plaster statue is an easier subject than a living model. Ensor could practice with respect to anatomy, posture and light gradations, shadow and volume, contour, etc.

We see how by means of shading, feathering, rubbing open or erasing open, he strives to represent the appropriate grayscale in order to convey the desired volume effect. The drawing style is still hesitant, and multiple lines are doubtfully set-down. Sometimes he has difficulty with the shortening perspective of body parts or the display of correct musculature.

All four drawings are signed and dated, three 1878 and one 1879. Signature and dates are added (much) later. Ensor dates his academic work within the period of his school years. Whether the dating within these three years is accurate, remains open to question. Only a thorough stylistic study of his extensive corpus can eventually determine this. (idem for the ‘Ostend types,’ see next chapter)

*The Minstrels*, dated 1878, shows a figure group with king, minstrels and ladies-of-court in a neo-gothic setting (ill. p. 29). The vague handling of form in this academic drawing could, according to Lies De Maeyer, be explained by the fact that here we have to do with an historical-imagination composition.<sup>15</sup> Exactly which scene is here represented has to present not been elucidated. Stylistically, this drawing is related to a drawing in the collection of the MSK Gent, *Le Christ aux éclopés*<sup>16</sup> (ill. p. 28). The original pencil drawing is dated 1879, the re-working in watercolor and gouache comes much later, perhaps around 1890, and give the originally Christian and devout scene a more grotesque and ironic content. Such ‘travesty’ works are characteristic of Ensor’s idiosyncratic oeuvre.

#### Models in the studio: the ‘Ostend types’ (1880-1883)

When, in 1880, Ensor decides to leave the Académie and return to Ostend, his disappointing school results leave him with the feeling of having been under-appreciated by the academic

establishment. Nonetheless, his student years in Brussels were invaluable in terms of his artistic evolution. In terms of technique and craft, this traditional academic training furnished him with sufficient means to soon go on to develop his own personal style. Moreover, these years also provided lasting, influential bonds of friendship with fellow-artists and other persons in Brussels’ intellectual circles.

The ‘Ostend types’ comprise a group of charcoal drawings of large format, circa 74 x 55 cm. Just as with the studies taking plaster sculptures as model, central on the page we see a frontally depicted full-figure in a closed, modeled representation.<sup>17</sup> Where the academic studies strive for an anatomically idealized image, the Ostend types are portraits of ‘folk’ people: romanticism becomes realism. The acquired academic proficiency is via the play with light and handling of volume, both affirmed and further developed.<sup>18</sup>

Here we observe a direct influence of the cultural-historical context. The then social/realistic climate in Brussels could well have stimulated Ensor to the singling out of street models and domestic staff as subjects. In an essay on Ensor’s drawings, Paul Fierens, connoisseur and later curator at the Royal Museums of Fine-Arts in Brussels, delves deeper into the contextual origins of this remarkable series: *‘Young and old fishermen, laborers, housewives, kids, whose reality is powerfully accentuated, whose silhouettes are rendered by large planes, large masses, and whose proud allure attains style.’*<sup>19</sup>

With this series Ensor joins the realist-naturalist tendency of *L’Art Social*, whose representatives include Eugene Laermans, Constantin Meunier - and also Van Gogh - in around the year 1881. At the end of 1883, Van Gogh went to live in the rural Dutch village of Neunen, where his father was the local pastor. There, the Brabant farmers with their characteristic facial features, inspire him to take them as models for a series of ‘folk heads’. For Van Gogh, it was not a question of academic perfection, but of expression. A real ‘peasant’ painting had, according to him, have to ‘smell of bacon, smoke and steaming potatoes.’ Drawing his ‘types’ to this sensory extent was not Ensor’s intent; for this, his subjects were too posed. At times one has the impression that his models had brought a certain woodenness from their natural surroundings along with them to the studio. The Ostend type *Le pauvre hère* (ill. p. 36) shows the same figure - and wearing the same clothes - as *Le Charbonnier*, though one is dated 1880 and the other 1882. *Le Charbonnier* is pictured in the book of Verhaeren, but here with the title *Le terrassier* (1908:40). These two findings show that Ensor had his ‘street models’ assume poses, with or without attributes, which he considered in accordance with the title, and as

consequence did not always picture their veritable profession. This last point brings into doubt the psychological profiles attributed to them by various authors.

The focus on socially realistic motifs, the depiction of persons and their physically hard existence, occupied but a short period in his drawn oeuvre, from 1880 to 1883. The social/societal domain would, however, later remain an important theme in his oeuvre, for example in the drawing *La grève* (1888) and in paintings such as *Les gendarmes* (1882; Tr. 348) and *Les poissardes mélancolique* (1892; Tr. 356).

The drawings exhibited here are elaborated in charcoal and black chalk. The dark, dusty character of this material seems not only ideal to convey the atmosphere Ensor wished to convey, it is also propitious for a fluid synthetic design and a subtle play on the gray scale.<sup>20</sup>

In *La laveuse*, dated 1880, the contours are strongly heightened in black chalk (ill. p. 35). Here, we still recognize the influence of the academic drawings. The figure is three-quartered turned, so that the serious face is fully lit and emphasized. The focus is placed even more on the woman via the thin white space that separates the figure from the background. An everyday chore thus occupies center-stage amidst an expressive web of hatching. *Le Charbonnier*, dated 1882, bathes in a softly shifting light (ill. p. 37). Here Ensor demonstrates his technical mastery. Forms are not determined by the line, but rather by the values of the grisaille. We almost feel the dust clinging to the clothing of this personage.

Both drawings are dedicated to Albert Croquez (1886-1949), a lawyer and personal friend whom Ensor also painted in legal garb. As early as 1908 he had already written about Ensor’s art, and in 1935 published a catalogue of his graphic work.<sup>21</sup>

The influence of his art-academy training, and the craftsmanship so acquired, clearly emerges in these drawings of his ‘Ostend types.’ It is, however, important to point out that through the sketches, in parallel with these portraits, Ensor develops an original impressionist style (cfr. infra). The years 1880-1883 are pivotal in his development, on the one hand marking the end of his formal art education, and on the other hand illustrating his natural openness for all that he finds inside at home or that is playing-out on the streets outside.

The Ostend types are so called related to his more so called ‘somber’ painted oeuvre, works such as *Le lampiste* (1880, Tr. 161) or *Le rameur* (1883, Tr. 248). The elaborated painted and drawn figures may indeed be considered as a single group. Fierens describes the series as “character studies, but which are those of a ‘painter,’ above all owing to the correctness of the values, the delicacy of the shadows and the caress of the lights (...).”<sup>22</sup>

#### Le lampiste

There is one ‘folk’ model that particularly appeals to him, and of whom he draws an interesting series: a young lad dressed in workman’s togs, complete with cap and big shoes.

We see him portrayed as *Gamin Assis* and *Ostend type*, (ill. p. 38) drawn in the style of the plaster sculptures, static, but with clearly more mastery of the métier. There is a clear evolution in his handling of line. In the academic drawings this was explorative: different techniques and styles were applied together within the well-determined bounds of the body. With the *Ostend types* these boundaries fade, the surrounding space becomes involved, and the lines become more suggestive and complex - if still somewhat hesitant - with many reprises.

The poses assumed by the lad in these drawings are elaborated on a small sized study-sheet (ill. p. 39). Here the page is filled with echoes and fragments sketched over and through one another, with his studies of hands and fingers particularly notable. Ensor searches for postures and proportions, uninhibited by scale or perspective, the speed of the drawing leads to greater surety. This free and associative process illustrates the creative turn Ensor takes at that moment, and signifies a refreshing change as compared to the static academic compositions.

This small cycle where he portrays the lad in exploratory sketches and as an ‘Ostend type’ will, in 1880, come to a conclusion with the famous painting *Le lampiste* (ill. p. 38). The expressive interchange of planes and volumes, particularly with regards to the sitting figure, prompts Ensor to boast: *‘Yes, Cubists quote the Le lampist’s angles.’*<sup>23</sup>

It is the first work of Ensor’s to be purchased by a public institution - in 1895, and for the sum of 2500 Belgian francs - namely, the Royal Museum of Fine-Arts in Brussels. And while his paintings from this period enjoyed rapid success, the ‘Ostend types’ would become a subject of interest only much later on. Even up to the start of the 20th century, these works were preserved in poor conditions in Ensor’s attic studio. As Albert Croquez testifies to in 1908: *‘these charcoals, (...) are for the most part buried in cardboard boxes and relegated to a nasty, poorly lit little room on the fourth floor.’*<sup>24</sup>

1 In his writings, Ensor speaks of ‘Van Cuyck’. Knowing that this is the surname of an entire dynasty of artists, here he leaves us with some uncertainty. The pater familias, Michel Thomas Antoine Van Cuyck, dies on 10 May 1875, at the age of 78. Thus, it is unclear as to whether Ensor received school-based or private instruction from him, and who it indeed was that taught at the college. (Hostyn N., 2010, pp. 90-107)

2 Hostyn N. (2010), pp. 90-107

3 Vandenebeele P. (1996)

4 De Maeyer L. (1977), p. 50

5 Schoonbaert L. (1981), pp. 73-74

6 De Maeyer L. (1977), p. 45

7 De Maeyer L. (1977), p. 50

8 De Maeyer L. (1977), p. 53

9 Here it must be said that this phenomenon may be observed more in the painted oeuvre than in the drawings, with regards to color and texture being more expressed in the free palette-knife technique. Moreover, it is also striking that the motif of the sea often appears in the painted works while being near-wholly absent in the drawings.

10 Ensor seems full of irony in looking back at his schooldays: ‘trois semaines à l’Académie, monologue à tiroirs’ (published in *L’Art Moderne*, 1884), ‘Réflexions sur le corps académique, ses membres, son estomac’ (s.d.) and the interview with Fleischmann (1934).

11 Ollinger Zinque (1987), p. 163-165

12 De Maeyer L. (1977), p. 57

13 Ensor had a small copy of this statue on his mantelpiece. The date of purchase is almost certainly previous to the creation of this study. We see it reprised in several paintings.

14 The kroupezion is the object under the satyr’s foot: it is a percussion instrument consisting of a metal clapper built-into a sort of shoe, and with which the player could set the rhythm of a song.

15 De Maeyer L. (1977), p. 90

16 Todts H. (2010) As for the hatching, execution of line and shadow-work, this drawing is closer to the drawings of Spanish soldiers and picaresque personages.

17 Aside from studies after plaster sculptures, Ensor learned drawing and especially painting - based on live models. Here the same principle holds.

18 The large-format drawings depict two homogeneous groups. On the one hand, ‘folk’ figures, the so-called ‘Ostend types,’ while on the other hand we also have persons, adults or children, but in more middle-class pursuits, for example with book-in-hand, playing the violin, sitting at a salon table, etc.

19 Fierens P. (1944), p. 12

20 De Maeyer L. (1977), p. 110

21 Croquez A., *L’oeuvre gravé de James Ensor* (1935 and 1947)

22 Fierens P. (1944), p. 12

23 Ensor J. (1911)

24 Croquez A. (1908), p. 4



**Venus de Medici, 1878**

Zwart krijt en potlood op papier  
760 x 460 mm  
Gesigneerd en gedateerd *J. Ensor 1878*

**Vénus de Medici, 1878**

Craie noire et crayon sur papier  
760 x 460 mm  
Signé et daté *J. Ensor 1878*

Herkomst

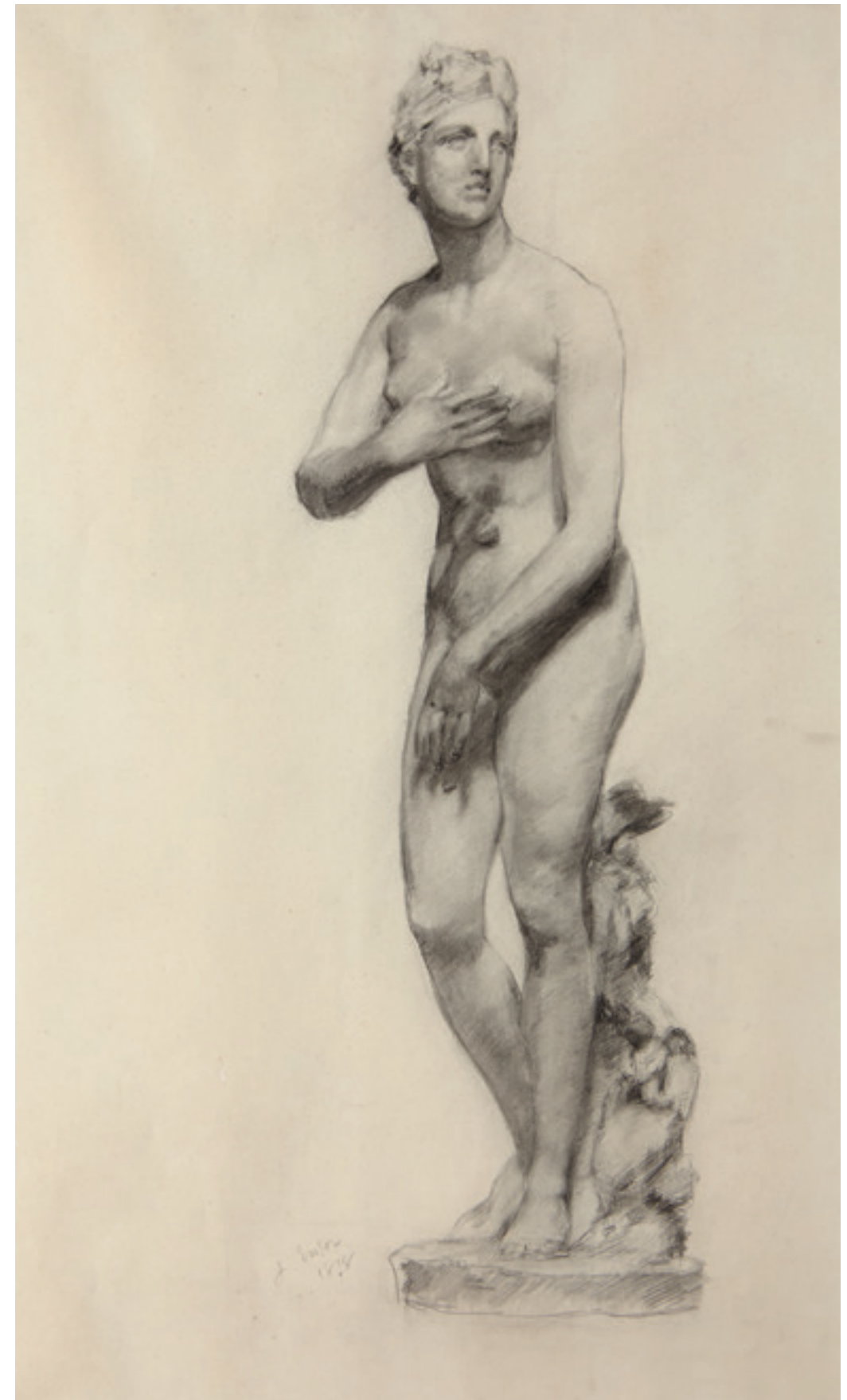
Gift van de kunstenaar aan de vorige eigenaar  
Privéverzameling, Antwerpen

Provenance

Don de l'artiste à l'ancien propriétaire  
Collection privée, Anvers



Onbekend, *Venus de Medici*  
Verzameling Uffizi, Florence





**Sater met cymbalen en kroupezion, 1878**

Zwart krijt en potlood op papier  
770 x 510 mm  
Gesigneerd en gedateerd *J. Ensor 1878*

Herkomst

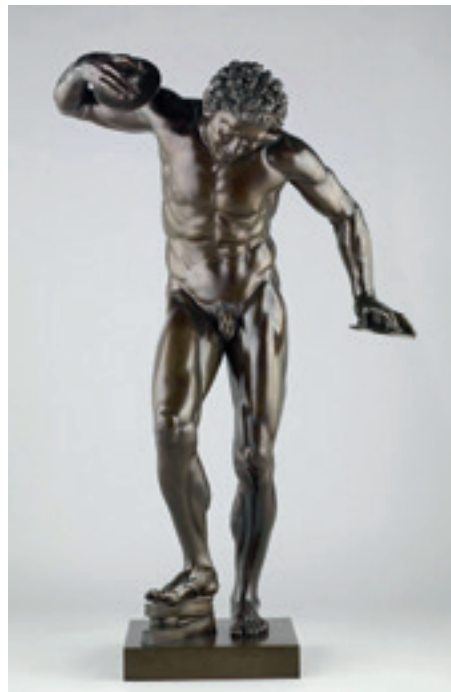
Gift van de kunstenaar aan de vorige eigenaar  
Privéverzameling, Antwerpen

**Satyre avec cymbales et kroupezion, 1878**

Craie noire et crayon sur papier  
770 x 510 mm  
Signé et daté *J. Ensor 1878*

Provenance

Don de l'artiste à l'ancien propriétaire  
Collection privée, Anvers



*Sater met cymbalen en kroupezion*  
Bronzen kopie naar het originele marmereen beeld  
Verzameling Nationale Galerij voor Oude Kunst, Rome





***Kariatide-Torso, 1878***

Zwart krijt en potlood op papier  
810 x 510 mm  
Gesigneerd en gedateerd *Ensor 1878*

Herkomst

Gift van de kunstenaar aan de vorige eigenaar  
Privéverzameling, Antwerpen

***Torse de cariatide, 1878***

Craie noire et crayon sur papier  
810 x 510 mm  
Signé et daté *Ensor 1878*

Provenance

Don de l'artiste à l'ancien propriétaire  
Collection privée, Anvers



*Kariatide-Torso*  
Verblijfplaats onbekend





**Gladiator van de Borghese, 1878**

Zwart krijt en potlood op papier  
667 x 570 mm  
Gesigneerd *Ensor*

**Gladiateur Borghèse, 1878**

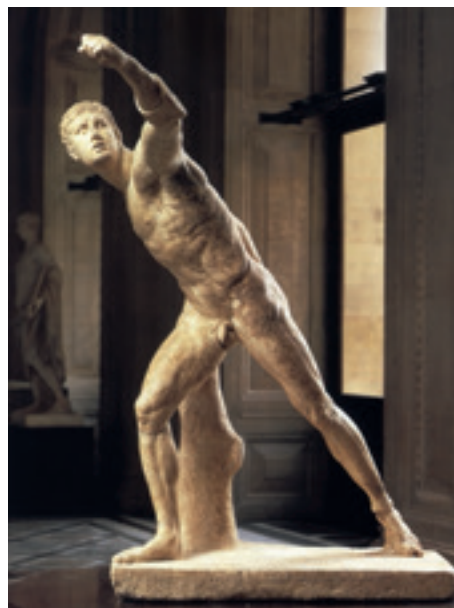
Craie noire et crayon sur papier  
667 x 570 mm  
Signé *Ensor*

Herkomst

Gift van de kunstenaar aan de vorige eigenaar  
Privéverzameling, Antwerpen

Provenance

Don de l'artiste à l'ancien propriétaire  
Collection privée, Anvers



Agasius, *Borghese Gladiator*, 100 VC  
Verzameling Louvre, Parijs





**De minnestrelen, 1878**

Zwart krijt en potlood op papier  
515 x 664 mm  
Gesigneerd en gedateerd *James Ensor 1878*  
rechtsonder

Herkomst

Door de familie van de eigenaar rechtstreeks  
verworven van de kunstenaar  
Privéverzameling, Antwerpen

**Les Ménestrels, 1878**

Craie noire et crayon sur papier  
515 x 664 mm  
Signé et daté *James Ensor 1878* en bas à droite

Provenance

Acquis directement auprès de l'artiste par la  
famille de l'ancien propriétaire  
Collection privée, Anvers



James Ensor (1860-1949)  
*Le Christ aux éclopés, 1878-1880*  
Verzameling MSK, Gent

**Antiek interieur, 1873-1875**  
**(op keerzijde: De Vlaanderenstraat in Oostende en studies), 1882** (zie p. 135-136)

Zwart krijt en potlood op papier  
220 x 275 mm  
Gesigneerd en gedateerd *ENSOR 82* rechtsonder

**Intérieur antique, 1873-1875**  
**(verso : Rue de Flandre à Ostende et études), 1882** (voir p. 135-136)

Craie noire et crayon sur papier  
220 x 275 mm  
Signé et daté *ENSOR 82* en bas à droite

Herkomst  
Galleria Ciranna, Milaan

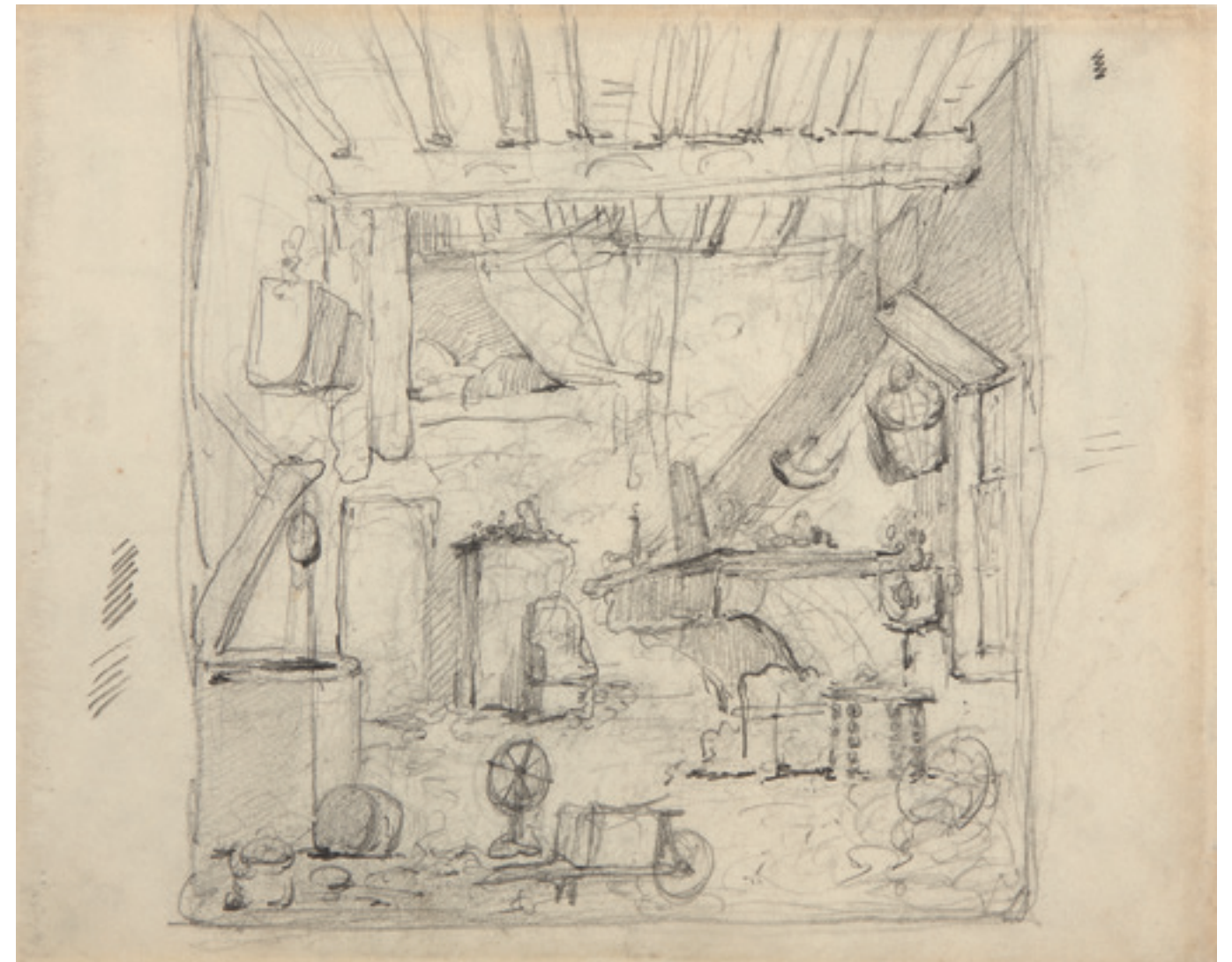
Tentoonstelling  
Milaan, Galleria Ciranna, *James Ensor*, 1963

Provenance  
Galleria Ciranna, Milan

Exposition  
Milan, Galleria Ciranna, *James Ensor*, 1963

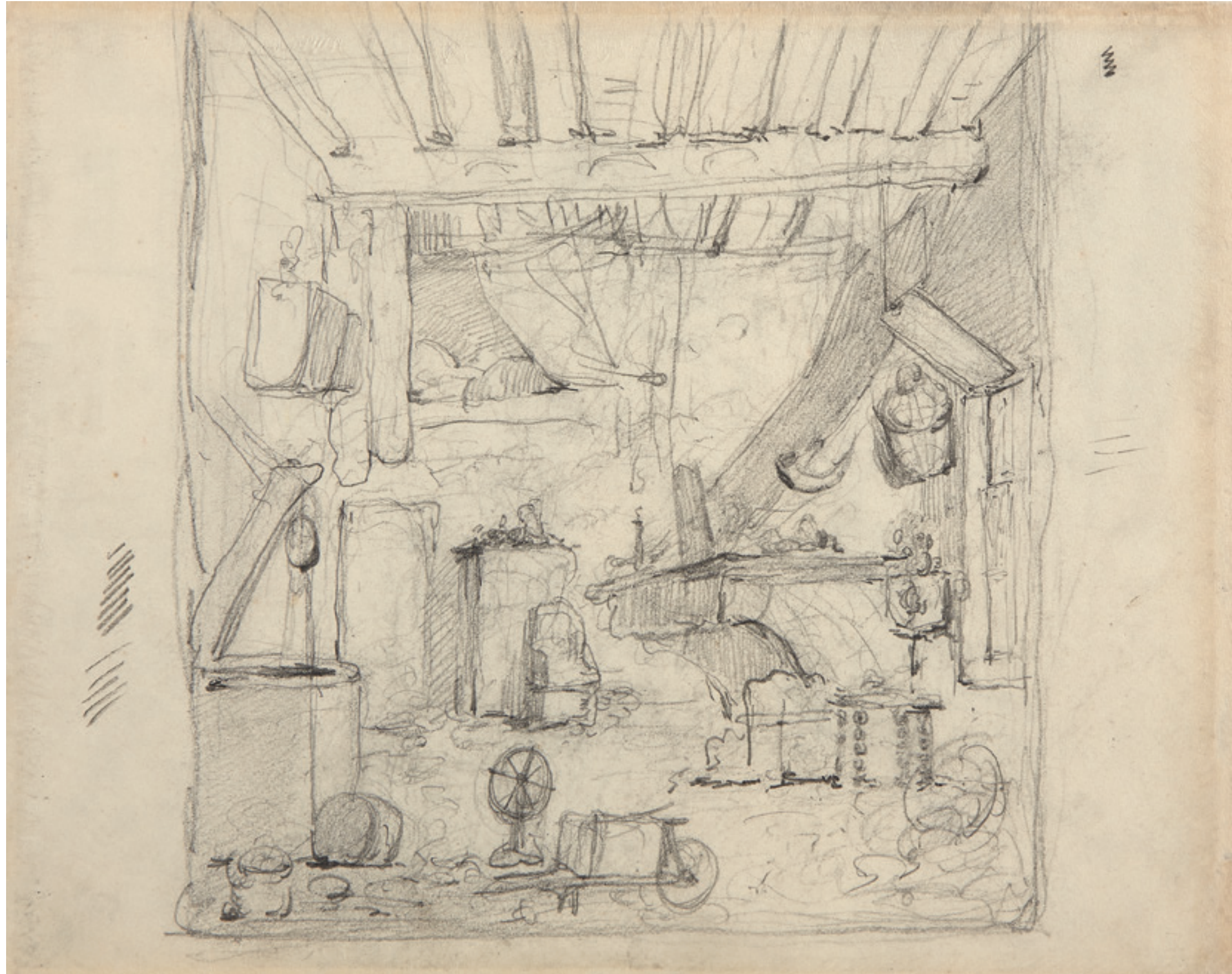
Literatuur  
Galleria Ciranna, *James Ensor*, Milaan, 1963,  
cat. nr. 4 ill.

Littérature  
Galleria Ciranna, *James Ensor*, Milan, 1963,  
cat. n° 4 ill.



James Ensor (1860-1949)  
*Paar in interieur*, 1878  
Verzameling KMSK, Antwerpen







**Laveuse (Wasvrouw), 1880**

Zwart krijt en potlood op papier  
743 x 556 mm  
Gesigneerd en gedateerd *J. Ensor 80* rechtsonder,  
titel *Laveuse* linksonder

**Laveuse, 1880**

Craie noire et crayon sur papier  
743 x 556 mm  
Signé et daté *J. Ensor 80* en bas à droite, titré  
*Laveuse* en bas à gauche

Herkomst  
Albert Croquez, Parijs  
Nalatenschap Albert Croquez  
Privéverzameling, Pennsylvania

Tentoonstelling  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, *James Ensor, 1860-1949, Retrospectieve*,  
1951, cat. nr. 27

Provenance  
Albert Croquez, Paris  
Succession Albert Croquez  
Collection privée, Pennsylvanie

Exposition  
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, *James Ensor, 1860-1949, Rétrospective*,  
1951, cat. n° 27

Literatuur  
Paul Fierens, *James Ensor*, Parijs, 1943,  
p. 52 ill.

Littérature  
Paul Fierens, *James Ensor*, Paris, 1943,  
p. 52 ill.



James Ensor (1860-1949)  
*La cuvette*, ca. 1880  
Privéverzameling





**Le charbonnier, (De kolenschepper), 1882**

Zwart krijt en potlood op papier  
735 x 586 mm  
Gesigneerd en gedateerd *Ensor 1882* rechtsonder;  
ook titel en tekst linksonder *Un charbonnier / à  
mon ami Albert Croquez / Ostende*

**Le charbonnier, 1882**

Fusain et craie noire sur papier  
735 x 586 mm  
Signé et daté *Ensor 1882* en bas à droite; aussi  
titré et texte en bas à gauche *Un charbonnier / à  
mon ami Albert Croquez / Ostende*

Herkomst

Albert Croquez, gift van de kunstenaar  
Nalatenschap Albert Croquez, Parijs  
Privéverzameling, Pennsylvania

Tentoonstelling

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, *James Ensor, 1860-1949, Retrospectieve*, 1951  
Londen, Marlborough Fine Art Ltd, 1960

Provenance

Albert Croquez, don de l'artiste  
Succession Albert Croquez, Paris  
Collection privée, Pennsylvanie

Exposition

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, *James Ensor, 1860-1949, Retrospectieve*, 1951  
Londres, Marlborough Fine Art Ltd, 1960

Literatuur

Emile Verhaeren, Bruxelles, *James Ensor*, 1908,  
p. 40 ill. *Le Terrassier*, 1882  
Paul Fierens, *James Ensor*, Parijs, 1943, p. 37 ill.  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,  
Antwerpen, *James Ensor, 1860-1949,  
Retrospectieve*, 1951, cat. nr. 28  
Marlborough Fine Art Ltd, Londen, 1960, cat.  
nr. 104

Littérature

Emile Verhaeren, Bruxelles, *James Ensor*, 1908  
p. 40 ill. *Le Terrassier*, 1882  
Paul Fierens, *James Ensor*, Paris, 1943, p. 37 ill.  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,  
Anvers, *James Ensor, 1860-1949, Retrospectieve*,  
1951, cat. n°. 28  
Marlborough Fine Art Ltd, Londres, 1960, cat.  
n° 104



James Ensor (1860-1949)  
*Le pauvre hère*, 1880  
Privéverzameling





**Studie voor de Lampiste, ca. 1880**  
(op keerzijde: *De schilder Willy Finch*  
*voor zijn schildersezel, ca. 1880*) (zie p. 89)

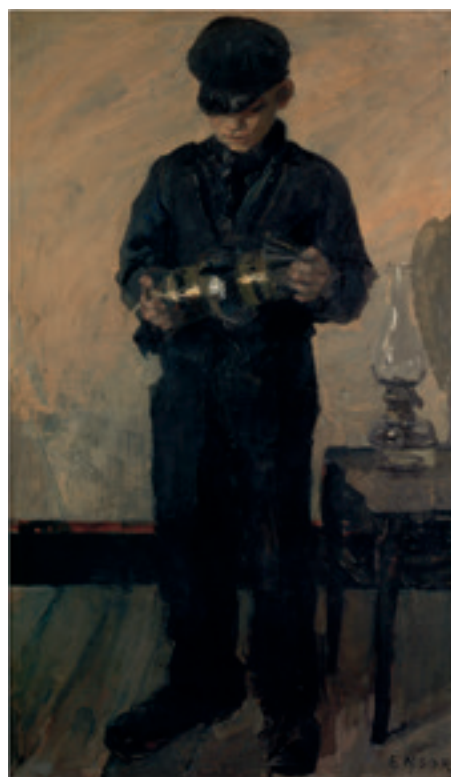
Zwart krijt en potlood op papier  
215 x 170 mm  
Gesigneerd

**Étude pour le Lampiste, vers 1880**  
(verso : *Le peintre Willy Finch*  
*au chevalet, vers 1880*) (voir p. 89)

Craie noire et crayon sur papier  
215 x 170 mm  
Signé

Herkomst  
Privéverzameling, Antwerpen

Provenance  
Collection privé, Anvers



James Ensor (1860-1949)  
*Gamin assis*, 1880  
Privéverzameling, Gent

James Ensor (1860-1949)  
*Le lampiste*, 1880  
Verzameling KMSKB, Brussel







## DEEL 2: FRAGMENTEN EN ECHO'S - DE TEKENINGEN VAN 1880 TOT CIRCA 1885

Wanneer Ensor in 1880 terugkeerde van Brussel naar Oostende verhuisde hij van een kosmopolitische stad naar een vissersdorp. De wallen waren pas gedempt, waardoor Oostende de nodige uitbreiding kon nemen om het opkomend bad- en kuuroerisme comfortabel te ontvangen. Waar hij in Brussel kon genieten van een zelfstandig en vrij studentenleven woonde hij nu opnieuw samen met moeder, vader, zus 'Mitche' en tante 'Mimi', waarschijnlijk geen gemakkelijke aanpassing. Moeder en tante baatten op de benedenverdieping een curiositeitenwinkel uit. Een echte familiezaak waar ook de jonge James meer dan eens moest bijspringen in het hoogseizoen. Tijdens herfst en winter viel het Oostendse leven stil. In verschillende brieven beschrijft Ensor de saaiheid en traagheid van dit bestaan. In dit verstilde isolement gaat hij op spontane wijze, zonder schijnbaar doel, een intense dialoog aan met de directe realiteit rondom hem, binnen en buiten. De grote hoeveelheid schetsen die hieruit voortkomen getuigen van een zekere tekendwang. Na overdag, bij daglicht, te schilderen, nam James tijdens dode momenten een schetsboek ter hand en liet hij zijn potlood de vrije loop.

De schetsbladen van 1880 tot ca. 1885 tonen zich als een laboratorium waarbinnen hij experimenteel zoekt naar nieuwe expressiemogelijkheden. Er is geen sprake van een lineaire ontwikkeling of logische productie. Stijl en schriftuur kunnen binnen dezelfde periode radicaal verschillend zijn en lijken af te hangen van onderwerpkeuze en gemoed van de kunstenaar. Toch zijn er twee weerkerende kenmerken.

Vele schetsbladen werden op een later tijdstip aangevuld met elementen die niet in relatie staan tot de oorspronkelijke afbeelding en vaak in een ander stijldioom zijn weergegeven. Ensor maakt van dit aanvullen, herwerken of toevoegen een nieuwe artistieke methode. Soms suggereert hij, al dan niet toevallig, een nieuwe context en verandert de inhoud van de tekening. Marcel De Maeyer heeft deze werkwijze van overschilderen, met de bedoeling de betekenis te wijzigen, bij schilderijen opgemerkt via foto opnames onder infrarood- en raaklicht en benoemt deze plastisch als *travestieschilderijen*.<sup>1</sup> Deze methode zal voor zowel schilderijen als tekeningen verrijkende consequenties hebben en heeft vroeger dan men vaak aanneemt, zijn wortels in deze *heterogene* schetsbladen.<sup>2</sup>

Vervolgens zijn er de *fragmenten* en *echo's*. Ensor tast mensen en objecten af met zijn opmerkzame blik en fixeert vervolgens het onderwerp; kijken wordt observeren. In zijn schetsen deconstrueert hij wat hij ziet, zijn focus fragmenteert het onderwerp. Door de snelheid van schetsen en zijn technische kunde maakt hij variaties, echo's van hetzelfde frag-

ment in verschillende stijlen: vol, omtrektekening, al dan niet geschaduw, grof of licht gearceerd. Het wordt een spel van ritmisch afwisselende lijnen waaruit het plezier van het tekenen doorschemert. Opvallend is de nerveuze motoriek van zijn hand en de snelheid waarmee hij de lijn op het papier zet, soms onder een verschillende lichtinval; een impressionistisch principe.

### INTRAMUROS - DE WONING ALS ATELIER

Hoewel zijn atelier zich op de vierde verdieping onder de pannenlatten bevond, stapte Ensor met potlood en schetsboek door het ganse huis. Alles bleek interessant om vast te leggen in schets; van de kwast van een gordijn tot de koperen kranen in de keuken: de woning werd zijn atelier.

We kunnen in deze groep huiselijke schetsen het onderscheid maken tussen de schetsen van objecten en die van personen. De schetsen van objecten zijn min of meer toevallige ensembles in een gesloten ruimtelijke context.<sup>3</sup> Het gaat van spontane stillevens over afzonderlijke objecten tot objectfragmenten. De tweede groep zijn schetsen van huisgenoten en vrienden. De geportretteerden worden in onbewaakte momenten als het ware bespioneerd en al rustend of vanop de rug afgebeeld. De meeste schetsen zijn *heterogene* bladen. Door het herwerken van eerdere schetsen worden verschillende realiteitsfragmenten met elkaar geconfronteerd.

### De ziel van de dingen

(...) *Voor het merendeel bij mij thuis genomen hoekjes; ze zijn intiem en intens en houden volgens mij het leven, de ziel van de levenloze dingen, verborgen.* (Xavier Mellery, 1890)

In dit citaat spreekt symbolistisch kunstenaar Xavier Mellery (1845-1921) over zijn zwarte raadselachtige en met stilte beladen tekeningen. Het illustreert een facet van de tekeningen van Ensor die hij van 1880 tot circa 1885 schetst. Deze in het begin nog loutere objectstudies evolueren naar fantastische verhalen door het toevoegen, na 1885, van monstertjes en vreemde wezens allerhande. Ook de schaalverschillen tussen de verschillende bijgetekende vormen zullen een onwezenlijk en bijwijlen surrealistisch gevoel oproepen. Daar is Ensor nu nog niet aan toe. Hij tracht de ziel van de dingen te vatten en door het zoeken naar belichting en textuurweergave het object te overstijgen.

De onbeweeglijke realiteit van de objecten nodigt uit tot exploratie op verschillende domeinen.

De objecten worden in fragmenten of in close-up weergegeven. De complexiteit van de vorm primeert op het object an sich. Uit schetsen als *Olielamp voor de spiegel* (afb. p. 57) of *Kastmouluere en schrijvende vrouw* (afb. p. 40-59) blijkt een fascinatie voor de vormingewikkeldheid.

Bij het afbeelden van de olielamp benadrukt Ensor de vormelijke complexiteit van het object door de weergave in close-up. Prachtig is hier de reflectie in de spiegel achter de lamp, waardoor de massieve, koperen vorm nog geaccentueerd wordt.<sup>4</sup> Dezelfde olielamp en spiegel worden in het schilderij *Le salon bourgeois* (1881, Tr. 218, p. 56) als deel van het interieur afgebeeld (cf. Infra). De tekening van de *Kastmouluere en schrijvende vrouw* (afb. p. 40-59) illustreert Ensors artistieke ongebondenheid en associatievermogen. Het schrijven van brieven was een dagelijkse bezigheid ten huize Ensor, getuige de omvang van de correspondentie uit deze periode. De zware mouluere, getekend in zwart krijt met felle licht-schaduw partijen staat in contrast met het floue tafereel eronder. De zus is enkel zichtbaar door een summiere neus- en hoofdomtrentlijn met daaronder het filmisch weergegeven, ritmische spel van de handen. Deze zijn ontdubbeld: aan de ene zijde louter lineair gesuggereerd, aan de andere zijde met grijswaarden en tastbaarder weergegeven. De kastmouluere is misschien een kopie naar een ornament van een kast bij hem of bij Mariette Rousseau thuis.<sup>5</sup> Hier gaat hij nog een stap verder dan bij het overtekenen van een bestaande tekening: het detail van een kastmouluere wordt als een antieke fries bovenop een schets van zijn schrijvende zus gekleefd. Door deze collage overtreft hij de groep van *heterogene* tekeningen. Hij verknijpt de ene tekening om een andere te vervolledigen; dat is qua concept verschillend dan het, meestal, vrijblijvend overtekenen van een vroegere tekening. Het bewust samenbrengen van deze twee motieven resulteert in een raadselachtig tafereel. James geeft in minstens één andere tekening verholten kritiek op zijn zus (afb. p. 58). Het onderste gedeelte toont een reeks mannelijke silhouetten met erboven zijn zus die neerwaarts kijkt; links haar handen. De kritiek is bijna niet leesbaar maar toch scherp: dunne draadjes verbinden de handen van Mitche met de silhouetten... ze speelt met mannen als waren het marionetten. In de collage legt hij een verband tussen zijn schrijvende zus en het leeuw... maar hoe dit te interpreteren? Wat is het verband tussen het leeuwenkopje en Mitche? Van het schetsgedeelte met zijn schrijvende zus bevindt zich een vlotte zelfzekere versie in de collectie van Mu.ZEE te Oostende (afb. p. 58). In een virtuoze vloeiende stijl toont hij Mitche al schrijvend voor een achtergrond bestaande uit diverse,



De zolderatelier van Ensor, 1886

De zolderatelier van Ensor, 1886, detail van de achtergrond

vrij weergegeven meubelornamenten. Ook hier zien we in vage golvende lijnen een leeuw in profiel op Mitche haar linkerschouder. Ensor toont in twee verschillende tekeningen dezelfde beeldmotieven, de manier waarop is echter fundamenteel verschillend.

Naast de fascinatie voor de vormingewikkeldheid neemt in deze schetsen het licht een centrale plaats in. Door subtiële notaties van lichtgradaties wordt de stoffelijkheid, de textuur van de objecten tastbaar.<sup>6</sup> Verhaeren schreef in 1908: *Rendre la matière, scrupuleusement, fut la tâche qu'Ensor s'assigna dans tels dessins, ferrailles, armoires, clefs, rideaux, étoffes, lustres, coffrets.*<sup>7</sup> In de tekening van het kunstenaarsatelier (afb. p. 63) worden licht en materie weergegeven in overwegend diagonale arceringen. Lies De Mayer schrijft: *Analyseren we 'schilderkist op stoel' nader, dan blijkt hoe in een met tastbaar halflicht door-drenkte atmosfeer de objecten fusioneren met de omgeving (...). Treffend zijn de synthetische kwaliteiten, zo kan men als het ware voelen dat ze op Ensors stofferig zolderatelier getekend zijn in een net tastbare stilte, in een getemperd licht. Een klein lichtaccent op de diep-donker, glimmende fles is vol-doende om in de bovenste zone van deze tekening een stille, maar treffend intense kern te creëren.*<sup>8</sup>

De intimistische, verstilde avondsfeer waarvan sprake vinden we in diverse objecttekeningen van deze periode terug. In *Stilleven met stoel* (afb. p. 65 ), *Dubbele compositie* (afb. p. 61), *Stilleven in het atelier* (afb. p. 67) en *Olielamp voor de spiegel* (afb. p. 57) worden objecten of objectfragmenten gebonden door een diffuus, mysterieus schemerlicht.

De zolderatelier van Ensor, 1886, detail van de achtergrond

In de weergave van objecten volgde Ensor instinct en gevoel, dit verklaart ook het sterk wisselende grafisme van deze schetsen. Hij zegt hierover: *Le sentiment est tout. Dès que l'œil aperçoit quelque chose, le crayon doit suivre docilement. Quand je vois solide c'est solide, quand je vois doux c'est doux. L'art doit suivre le sentiment et c'est pour cela que dans mon œuvre la technique est toujours diverse.*<sup>9</sup> Techniek volgt dus gevoel, wat enkel mogelijk is bij een kunstenaar met een rijk arsenaal aan technieken. De harde kruisarceringen om steen en gietijzer te evoceren in een tekening als *De pompsteen* (afb. p. 71) contrasteren fel met de zachte stofweergave van de atelierinterieurs. Ook de belichting is verschillend. Ensor had een speciale techniek om licht op een subtiële manier binnen te halen. Waar een kunstenaar als Seurat enkel de toppen van ruw papier met potlood of krijt bestreek om het zwart te laten oplichten van onderuit, zal Ensor in de zwarte partijen krassen en zo het wit papier weer bovenhalen. Dat is te zien op de hoek en de boog van de stenen pot en in de krassen op de kranen. Globaal kan een trend waargenomen worden van een zacht picturale stijl naar een meer trefzekere, meer lineaire stijl. In de laatste objecttekening van dit ensemble, *De bloempot* gedateerd 1886 (afb. p. 75) maken donkere schaduwpartijen en alles bin-

dende grijswaarden plaats voor een dynamisch spel van arceringen. Een porseleinen kan en een glas worden als repoussoir afgebeeld voor de plant die opgaat in arceringen. De piespot rechtsvoor lijkt op een vroeg spoor van ensoriaanse humor. Het is opvallend dat Ensor pas vanaf 1883-84 begint met het weergeven van planten en bloemen. Pas vanaf dan heeft hij een meer open linearisme bereikt dat hem in staat stelt tot de weergave van de organische groeivorm van bloemen en planten. De lijn zal zich verder nog ontwikkelen van lineair naar curvuleneair, de arabeskenstijl die zo herkenbaar zal zijn voor Ensor. Binnen dit proces dient men te wijzen op de vervlakkende en decoratieve invloed van het japonisme dat eind 19de eeuw populair was, ook de nieuwe bizarre en demonische motieven trokken hem aan. Ensor maakte diverse kopieën naar afbeeldingen van Japanse houtsneden die hij in tijdschriften kon vinden (afb. p. 73) en liet zich meermaals inspireren door oosterse artikelen uit de winkel van zijn ouders. *A Ostende, dans la boutique de mes parents, j'avais vu les lignes ondulées, les formes serpentine des beaux coquillages, les feux irisés des nacres, les tons riches des fines chinoïseries (...).*<sup>10</sup>

Herwig Todts en Yoko Takagi identificeerden de bron van een tiental tekeningen naar oosterse motieven in de collectie van het KMSK Antwerpen.<sup>11</sup> De hierbij afgebeelde tekening, opgedragen aan Li-Fang heeft dezelfde bron. De Japanse kunstenaar Katsushika Hokusai (1760-1849) heeft een reeks *Manga*, in totaal vijftien volumes, uitgevoerd in houtsnede en vanaf 1814 gepubliceerd. De *Manga* zijn een soort modelboeken voor tekenoefeningen met beelden uit het dagelijkse leven van het Japan van de negentiende eeuw. Alle geïdentificeerde tekeningen zijn kopieën uit *Manga* vijf, ook de hier getoonde tekening is een kopie naar prent veertig uit het vijfde volume. (afb. p. 72)

Doorheen de grote variatie van de objecttekeningen ontwaart Lies De Maeyer drie manieren waarop Ensor zijn blik naar binnen richt. In het analyseren en zo correct mogelijk objectiveren van de realiteit blijkt hij nog in grote mate realist. Zijn interesse voor structuur, stofdifferentiatie en driedimensionaliteit blijken anderzijds bij momenten volledig overstemd door de gevoeligheid voor het licht in intense contrasten of subtiële gradaties. Dit is wat men als de impressionistische blik kan beschouwen. De meest onvatbare blik is de symbolistische. Fierens ziet in de best geslaagde object-schetsen: *une sorte d'aura poétique, de résonance spirituelle*,<sup>12</sup> een soort betekenisdimensie die de objectwaarde overstijgt. Het is in het zoeken naar de diepere zin achter de alledaagse realiteit dat de wortels van zijn fantastisch en grotesk universum liggen. Inderdaad, deze tendens zal zich na 1885 doortrekken. Aan oudere objecttekeningen en stillevens worden vanuit een bijna logische noodzakelijkheid fan-

tastische en groteske motieven toegevoegd. Op vlak van stilistische ontwikkeling kan men niet om het belang van het licht heen. Het licht dat in de drang naar stofsuggestie en het neerzetten van een bepaalde atmosfeer aanzet tot de ontwikkeling van een beweeglijke weefsel van arceringen. Realistisch, impressionistisch en visionair licht blijken bij Ensor organisch in elkaar te vloeien. Bovenal zijn deze tekeningen uitingen van een modernistische geest door de gedurfde composities, het fragmenteren en assembleren van diverse onafhankelijke beeldelementen.

Interieur als stilleven: Le salon bourgeois, 1880

Interieur als stilleven: Le salon bourgeois, de oorspronkelijke versie van 1880

C'est de 1880 à 1885 que James Ensor produisit ses toiles les plus belles. Son œuvre n'est point une moisson d'été ni une vendange d'automne; c'est avant tout une germination de printemps. (Emile Verhaeren 1908)

De Brusselse academie vergelijkt James Ensor met *une boîte à myopes*, een kot voor bijzienden... Desondanks zal hij er een rijk cultureel netwerk opbouwen en heeft hij er waarschijnlijk met zijn medestudenten gediscussieerd over de nieuwe wind die in Parijs waaide: de mogelijkheden van de schildertoets, de snelheid van uitvoering, het belang van het licht, de kleurentheorieën en dat schaduwen zwart maar ook paars of groen of... kunnen zijn; kortom discussiëren over het anti-academische impressionisme. We kunnen niet anders dan beamen dat *Le salon bourgeois* (1880, Tr. 168) (afb. p. 77-78), gemaakt enkele maanden na zijn vertrek uit de academie, noch technisch noch coloristisch noch inhoudelijk het werk zou kunnen zijn van een dilttant.

Terug in Oostende blijft hij boven de winkel wonen bij zijn ouders, zus en tante en zal hij op zoek gaan naar licht, het licht *qui mange les formes*, dixit Ensor en die ook de regenboog in zich heeft. Hij werkt er op een zolderkamer met zijnzicht op de zee, maar zijn aandacht wordt getrokken door zoveel verschillende objecten, alle even interessant om te tekenen of te schilderen, die zich in de vele kamers bevinden. Hier tekent en schildert hij een stoel, daar een lampenkap, ginder een draperie. Hij laat zijn zus Mitche gewillig een pose aannemen of schildert zijn vrienden collega's Willy Finch en Theo Hannon tijdens hun bezigheden. Het zijn geïsoleerde figuurstudies met meestal geen of weinig entourage. In 1880, James is dan pas twintig jaar, komen die onderzoekende tekeningen en schilderijtjes van objecten en de grotere figuurschilderijen samen in één grote compositie, complex en gedurfd: *Le salon bourgeois*. Het is een heel suggestief schilderij, veel elementen zijn er bijna immaterieel en worden vooral gesuggereerd in plaats van gedefinieerd.

Nog volledig in de traditie van het Belgisch realisme vertrekt hij van een bruine fond, maar het eindresultaat staat ver van deze toenmalig domi-

nante kunstrichting... we zien alles behalve een statisch en illusoir huiselijk interieur. Het salon vibreert en de toetsen aangebracht met het paletmes zijn spontaan en fris. Het licht danst vanuit het raam naar de tafel en blijft onderweg hapepen aan schouw en zetel. Waar het licht op de vensterbanken nog pasteus en stralend is aangebracht, is het uitgedeemsterd wanneer het witte strepen op de ronde tafel trekt en nog her en der reflecties nalaat. Die heldere stroom doet de ganse living oplichten en vibreren. Het tapijt is geschilderd met talrijke warme schakeringen van bruin en de groene ruiten zijn qua kleur complementair met de rode toetsen op de bureaupoot en de enkele horizontale rode lijntjes op de tafelpoot. Het geheel is met zoveel souplesse en snelheid geschilderd dat hij het nodig acht om met de punt van zijn paletmes structurerende lijnen te trekken in het tapijt dat een zeer bewegelijke consistentie heeft. Hij schildert een visuele realiteit, geen fysieke materie. De twee spiegels zijn actieve elementen in het interieur, deze aan de rechterzijde heeft een witte toets als *trait d'union* tussen de twee ramen, de andere kadreert de lampenkap boven de tafel. De rechtstaande pose van de vrouw met waaier wijst erop dat Ensor op die plaats een bijzondere kleurtoets wenste. Het rode vestje is een soort tegenhanger van de felle witte toets op het raam, het visuele evenwicht is hersteld. Er is een duidelijk contact tussen de vrouw en de schilder die naar elkaar kijken. Met fijne rode stipjes zijn haar lippen, neus en oren aangegeven, haar rok en haar worden met het typische *bleu Ensor* geschilderd.

De zolderatelier van Ensor, 1886, detail van de achtergrond

Waar hij in dezelfde periode op zijn zolderatelier de volkse *Oostendse types* tekent, schildert hij hier een burgerlijk interieur met een dame uit een betere klasse. Deze twee klassen, bourgeoisie en proletariaat zullen in verschillende werken vertegenwoordigd blijven en soms geconfronteerd worden. In *Le salon bourgeois* staat Ensors zus, Mitche, model. Hij had haar reeds in dezelfde kledij afgebeeld in *La dame au parasol rouge* (1880, Tr. 165). In de tweede versie van *Le salon bourgeois* (1881, Tr. 219) (afb. p. 76, collectie KMSK Antwerpen) die hij één jaar later schildert, is de sfeer gans anders. Waar in het schilderij van 1880 frivoliteit, energie en levenslust spreken wordt de toon in 1881 meer symbolistisch. Er is geen contact meer met de twee voorovergebogen figuren en het licht krijgt veel minder toegang tot de ruimte en geeft minder leven aan de dingen. De objecten zijn meer benoemd, bijvoorbeeld, de spiegels zijn echte spiegels geworden die voorwerpen reflecteren. Alles wordt meer fysiek, het tapijt wordt compacter en onheilspellender en samen met de aanzienlijk donkere partijen beladen ze het geheel met een gespannen sfeer die lijnrecht staat tegenover de vitaliteit van de oorspronkelijke versie.

Soms verduidelijkte Ensor de titels van zijn werken door toevoeging van de kwalificatie *impres-*

De zolderatelier van Ensor, 1886

*sion*. Hij zal zich er altijd op beroepen de eerste Belgische impressionist te zijn. Zijn collega's zullen dat ook beamen en bij de tentoonstellingen van Les XX zal hij daarmee heel wat autoriteit bekomen. Maar het is ook door deze impressionistische stijl en techniek dat hij fel zal bekritiseerd worden, kritiek die hij later zal gebruiken als bewijs van zijn gelijk en belang. Emile Verhaeren roept dan wel *La mangeuse d'huîtres* (Tr. 224) uit 1882 als het vroegste impressionistische schilderij in de Belgische kunstgeschiedenis. Echter, dat meesterwerk zou Ensor niet hebben kunnen schilderen zonder de kennis, kunde en vreugde die hij tentoonspreidt in deze eerste versie van *Le salon bourgeois*. Dit werk, het vroegste Belgische impressionistische schilderij, maakt duidelijk hoe zijn invloed nog lang nazindert op volgende generaties kunstenaars. De invloed op onder andere Rik Wouters is onmiskenbaar.

De zolderatelier van Ensor, 1886, detail van de achtergrond

Ook uit ietwat onverwachte futuristische hoek is er bewondering voor dit schilderij. Jules Schmalzigaug bespreekt Ensors nieuwe benadering van de lichtwerking in zijn *Cours Schmalzigaug* (1915-1916), een lijvige cursus kunstgeschiedenis, geschreven tussen 1915 en april 1916, voor zijn enige leerlinge Edith Van Leckwijck. Hij vertrok van de centrale vraag: *Hoe kan het bestaan van de hedendaagse stijl opgespoord en gedefinieerd worden, los van het academisch en conservatieve establishment?* Zijn zoektocht naar de identificatie van deze waarachtige, eigentijdse stijl begint bij de eerste versie van James Ensors schilderij, *Le salon bourgeois*. Het traditionele onderwerp van het burgerinterieur onderging bij Ensor een complete gedaanteverwisseling door een nieuwe benadering van de lichtwerking. In zijn licht, kleur en tonaliteit ziet Schmalzigaug een geheel nieuwe expressievorm die tot dan toe nog niet was voorgekomen. Daarmee geeft hij de drie fundamenteen weer van de twintigste-eeuwse *Vision contemporaine*. Hij verwoordt het als volgt: *Il [Ensor] a regardé la tonalité de la pièce et il a été ébloui par la lumière qui y circulait. La lumière d'Ostende – si vive – opère en effet par l'intermédiaire de la vision d'Ensor une étrange métamorphose. Elle rompt – coupe, abat, sabre – tout ce qui est laid. Elle ronge les franges des stores et des rideaux (...) et y caresse les blancs bruissants du marbre – elle les rapproche, les oppose au blanc laiteux de l'abat-jour qui repose dans la suspension (...) La lumière s'empare de tout et transforme tout: elle trouve dans les accessoires les plus vulgaires prétextes à d'inraisemblables accords coloristes.*<sup>13</sup>

De zolderatelier van Ensor, 1886, detail van de achtergrond

### Familie en vrienden

De portretten van vrienden en familie vormen een boeiend contrast met de *Oostendse types* die in dezelfde periode ontstonden. Nu zijn het dichte verwanten die Ensor op klein formaat observeert en soms bij momenten bespioneert in

De zolderatelier van Ensor, 1886

De zolderatelier van Ensor, 1886, detail van de achtergrond

hun dagelijkse bezigheden: ze schrijven een brief, rusten, slapen of spelen piano. Deze intieme tekeningen zijn slechts enkele jaren verwijderd van de fanfares en massataferelen... en vormen een onontbeerlijke schakel naar zijn meesterwerken.

Van alle huisgenoten wordt Mitche, zijn één jaar jongere zus, het meest getekend. Zij is gewillig in het aannemen van poses voor schilderijen: met waaier, pianospelend of zelfs *in een droevige bui*. Er is een tekening die tweemaal gedateerd is, *décembre 80 – janvier-février 81*, waar hij haar slapend afbeeldt (afb. p. 80). Op het blad staan vier portretten. Het blad is energiek getekend, over de vier gezichten en de bijna onleesbare kaars heeft hij, vanuit de losse pols, allerlei lijnen getrokken, schijnbaar zonder enige functie. Zijn grafisme is ongebonden en chaotisch. Toch maakt een tweede lezing duidelijk dat de meeste lijnen deel uitmaken van verschillende overlappende motieven. We ontwaren ondermeer een moeilijk herkenbare man met kiel en pet en een brandende kaars die het gelaat van de slapende zus wat oplicht. Deze moeilijk leesbare stratificatie van lijnen verdoezelt de chronologie van de opbouw van dit blad waarvan hijzelf aangeeft dat er drie maanden nodig waren. Dit type van bladen tekent hij louter voor zichzelf, voor het plezier en als reservoir aan houdingen en motieven die in later werk nuttig zullen zijn. Wij zien ze nu als getuigen van een techniek in ontwikkeling maar appreciëren ze ook als schetsen met een dynamiek en energie die een moderne esthetiek uitstralen.

De fysonomie en houdingen van zijn zus blijven een permanente en steeds veranderende bron voor Ensors impulsief tekenplezier: *Une sœur du maître qui vit à ses côtés, et qui tantôt de face, tantôt de profil s'offre au dessinateur dans des attitudes d'intimité, cousant, ou sommeillant, les épaules enveloppées d'un châle épais.*<sup>14</sup> Het is die dikke zwarte cape gedrapeerd over haar schouders die we zien in haar wat kouwelijk portret (afb. p. 81). Hij portretteert Mitche frontaal, haar dromerige blik staart uit het meest lichte oppervlak tussen de donkere tonen van cape, haar en achtergrond. Hetzelfde nostalgisch gevoel zien we in haar portret in *La dame à l'éventail* uit 1880 (afb. p. 80, Tr. 164, col. KMSK Antwerpen). Doorheen de zachtheid en het dromerige karakter van deze tekeningen merken we de intense band tussen broer en zus. Fierens schrijft hierover poëtisch: *le crayon se fait comme affectueux, doucement insistant, pour donner à cette figure son naturel incomparable: on croit l'entendre respirer.*<sup>15</sup>

In een tekening, bovenop een kladbrief, beeldt Ensor zijn rustende moeder af voor een kachel (afb. p. 83-84). Hij toont in harde, haast agressieve arceringen, onverbloemd, haar ouderdomskenmerken in gelaat en handen, wat een verkoeld en afstandelijk effect veroorzaakt. We



zien haar in nagenoeg dezelfde houding op een schetsblad naast haar slapende zus (afb. p. 147). Het verschil in arceringen voor de weergave van de twee zussen is opvallend. Het gelaat van zijn moeder is opgebouwd uit korte, hoofdzakelijk verticale arceringen, terwijl dat van zijn tante met minder maar meer essentiële lijnen wordt weergegeven. Moeder en tante worden opvallend veel slapend afgebeeld. De passiviteit van deze twee huisgenoten tijdens de winterperiode moet Ensor geërgerd hebben. In 1884, in een kladversie van een brief aan de familie Rousseau beschrijft hij de verandering van zomer naar winter: *Nous avons repris notre existence végétative d'avant. Tante Mimi dort, ma mère n'est pas dans son assiette après le dîner. Mitche s'exerce à écrire (pas à vous ni à M.W.), moi je ne fais rien.*<sup>16</sup> Wanneer Ensor binnen het thema van de zeven hoofdsonden enkele tekeningen maakte over de luiheid waren zijn modellen dan ook snel gevonden... (afb. p. 82). De figuur met het speciale hoedje verschijnt enkele jaren later terug in de ets *Le jardin d'amour* (1888, Taevernier T.61). De lichtere, meer vloeiende stijl zou kunnen wijzen op een latere toevoeging, of stelt het de datering van de tekening in vraag daar de tekening *La paresse* ook 1888-89 gedateerd wordt?

Willy Finch, schilder en melomaan

In zijn tekeningen beeldt Ensor naast zijn huisgenoten ook enkele intimi, meestal schilders, af. Theo Hannon en zijn zus, Mariette Rousseau, haar echtgenoot Ernest Rousseau en ook Willy Finch waren bezoekers. De twee schilders, Finch en Hannon deelden in die periode regelmatig zijn atelier, getuige daarvan de verschillende geschilderde en getekende portretten die Ensor maakte. Hij toont hen niet rustend of poserend, maar vat hen in volle concentratie voor hun doek, al schrijvend of in andere composities. Vooral met Willy Finch had Ensor een nauwe artistieke relatie. Finch groeide op in Oostende waar zijn ouders op de dijk een café-restaurant uitbaatten: L'hôtel du phare. Gedurende één schooljaar, 1878-1879, studeerden ze samen aan de academie van Brussel waarna beiden naar Oostende terug keerden. Beiden schilderden het stilleven *La raie* (1880 Tr.147) en tekenden ze dezelfde *Oostendse types*. Deze zijn stilistisch nauw met elkaar verwant en meerdere daarvan zijn niet gesigneerd, wat de identificatie van het auteurschap quasi onmogelijk maakt. Beiden waren lid van Les XX.

Wanneer hij hen tekent toont Ensor zich als kunstenaar onder kunstenaars. Dit wordt benadrukt door het feit dat hij zijn vrienden vaak tijdens een activiteit van op de rug afbeeldt. Hij observeert hen zonder te storen. Zo zijn er bijvoorbeeld het portret van *Théo Hannon al schrijvend* en *Willy Finch staand voor de schildersezel* (afb. p. 89). Hij poogt Finch te vangen in een typische houding,

linkerbeen lichtjes voorwaarts geplaatst en rechterhand bij het doek. De omtreklijnen zijn trefzeker en opnieuw zijn het diagonale arceringen, snel getrokken, die hem in de ruimte plaatsen en textuur geven aan zijn mantel. Het onderstel van de schildersezel is anders vormgegeven, de rechterstijl is realistisch en van daaruit lost de ezal zich op tot er bovenaan slechts suggestie overblijft. De grote kan met het stevige zwarte handvat verstoort de ruimtelijke suggestie en geeft een bevreemdend gevoel.

Van het motief van *Willy Finch staand voor zijn schildersezel* heeft Ensor ook een schilderij gemaakt. (afb. p. 88) Hetzelfde beeld, zie de houding van de benen, wordt van de tegenovergestelde zijde waargenomen.

Stille burgerlijke bezigheden worden eerst op tekening vastgelegd en komen later tot synthese in de schilderijen. Bij *Le lampiste* (1880, Tr. 161), de geschilderde portretten van Finch en in de oorspronkelijke versie van *Le salon bourgeois* (1880, Tr. 168) schildert Ensor slechts één figuur. Vlug worden zijn schilderijen complexer zoals te zien is in de tweede versie van *Le salon bourgeois* (1881 Tr. 219) en in *Chez Miss* (1881,Tr. 220).

Dit laatste schilderij krijgt vanaf 1886 een nieuwe titel *La musique russe*. (afb. p. 92).<sup>17</sup> Deze titel verduidelijkt beter de inhoud en wijst op het verband tussen de twee personen: muziek. De eerste titel zaaide enige verwarring over de identiteit van de pianiste. Wie is Miss? Is het Mitche of de kunstenaar Anna Boch, de eerste verzamelaar van het schilderij.<sup>18</sup> Ensor schildert Finch als aandachtige luisteraar in driekwart profiel en gezicht in volledig profiel. Hij is naar het venster gekeerd waardoor zijn aangezicht en handen worden opgelicht. Het zoeken naar de beste houding voor Finch heeft hij in verschillende schetsen gedocumenteerd. De in het zwart geklede pianiste is ruggelings gezien, van haar hoofd is enkel het in een knot opgestoken haar en rechteroor te zien. Tot deze specifieke houding van haar hoofd komt Ensor slechts na meerdere studies.

In de tekening *Dubbele compositie* gedateerd 1881, tekent Ensor een interessante onderste band met fragmenten van het profiel van zijn zus (afb. p. 61). Links trekt hij de essentiële lijnen van haar gezicht. Hij zoekt niet naar schaduw of volume maar naar die lijnen die kenmerkend zijn voor haar gelaat, die betekenis geven en haar zullen identificeren als Mitche. Al die streepjes zijn echo's van het volledige gelaat. Ensor ontrafelt de structuur om tot de essentie te komen. In het midden van de band tekent hij het uitgewerkte gelaat, een realistisch-impressionistisch hoofd in profiel. In een andere tekening toont hij hetzelfde hoofdprofiel van zijn zus die haar handen ergens op laat rusten (afb. p. 91). De summiere omtreklijnen van

handen, arm, romp en hoofd worden volumes door de talrijke diagonale arceringen, binnen en rond de persoon. Het hertraceren van de haarknot en van het profiel linksonder zijn eens te meer voorbeelden van echo's van reeds getrokken lijnen. De snelheid van tekenen en de nerveuze motoriek vallen op. Een variant op deze tekening, minder ruimtelijk, bevindt zich in de verzameling van het KMSK Antwerpen (afb. p. 90).

Uiteindelijk is er de recent gevonden tekening die de link legt met het schilderij *La musique russe*; zijn zus in driekwart op de rug gezien, het haar in een knot met de handen op het klavier terwijl ze de partituur leest (afb. p. 93). Door techniek, compositie en materiaalgebruik – zwart krijt, potlood, zwarte inkt en lavis, alles opengestrekten en het blad volledig gevuld – is het een gitzwarte tekening geworden die een symbolistische sfeer oproept. De figuur is omkaderd door de architectuur van de buffetpiano en de lijnen van de partituur. De schriftuur van de lavis en de arceringen op de rug en linksboven geven reliëf aan de figuur die één geworden is met haar instrument en de muziek. In het schilderij is de zwarte rug een vertrekpunt voor grisailles, donkerbruinen en goudkleur die door het subtiele licht reliëf geven aan deze complexe compositie.

Theo Hannon heeft in één van zijn schetsboekjes dit schilderij geparodieerd door zichzelf, met kenmerkende baard, in de plaats van Willy Finch te plaatsen. In het bijschrift bekend hij, in zijn guitige stijl, dat hij meer oog heeft voor de mooie Mitche dan voor haar muziek. Zou deze parodie kunnen wijzen op een zeker ‘animositeit’ over Mitche tussen Theo en Willy (afb. p. 92)?

*Le piano vibrait de sons mélodieux / Sous vos belles mains sans pareilles... / mais je vous contemplais et le plaisir des yeux / nuisit à celui des oreilles !*

### Epiloog - James op hotel tijdens de oorlog

Als epiloog van dit hoofdstuk zijn er de portretten van het echtpaar Hansen, die ongeveer zestig jaar na de hier besproken vroege portretten getekend zijn. Ze illustreren tot welk type beeldtaal Ensor uiteindelijk zal evolueren. In 1940, op tachtigjarige leeftijd, is Ensor niet meer de zoekende kunstenaar van weleer. Hoe gevarieerd en divers de vroege tekeningen, zo homogeen zijn de late tekeningen. In de speels fantasievolle taferelen die hij in de nadagen van zijn kunstenaarsloopbaan maakt, vallen het vlakke, narratieve en kleurrijke karakter op.

Ensor tekent het echtpaar Hansen in kleurpotlood, het zijn sinds lang goede bureu. In 1919 wordt het koppel eigenaar van de twee panden die vanaf 1927 samen het Hotel Providence Régina zullen worden. (gelegen op de hoek van de Van Iseghemlaan en de Vlaanderenstraat met respectievelijk huisnummers 38A en 29 voor de Vlaanderenstraat).

Op dat moment worden ze de bureu van James Ensor die sinds 1917 het pand met nummer 27 in de Vlaanderenstraat bewoont. Veel is er over de vriendschap tussen Ensor en de familie Hansen niet geweten, maar het nabuurschap moet hartelijk geweest zijn. Getuige daarvan zijn deze mooie portretten met sprekende opdrachten en ook nog enkele interieurscènes die Ensor tekent van het gezin. Bijna alle tekeningen zijn gedateerd 1940, het jaar dat de Tweede Wereldoorlog uitbreekt. Hij wilde hardnekkig in huis, bij zijn kunstwerken blijven maar tijdens de beschietingen, die onder andere het schilderij *L'entrée du Christ à Bruxelles* zullen beschadigen, vond Ensor onderdak in het hotel. Op de achterzijde van een foto van hem en mevrouw Hansen schrijft hij: *Pour Madame Hansen en souvenir des jours heureux passés sous le même toit voisin de la mer Ostende 29 septembre 1945.*

Ensor beeldt Mevrouw Hansen af in haar zetel, rustend met haar hoofd op haar hand (afb. p. 95). Deze tekening is getekend in kleurpotlood en bijgewerkt en geaccentueerd met gouache en aquarel. De kleuren blauw, bruin en geel domineren het tafereel. De gele gordijnen en het blauwe luik zijn tot geometrische vlakken geabstraheerd en vormen een kader voor het droomtafereel dat zich buiten afspeelt. De taferelen die zich rondom haar afspelen lijken elementen uit een dagdroom. Realiteit en droom lopen in elkaar over: dezelfde figuur met een bloem op lange steel, onderaan de tafel, loopt buiten de opgaande zon tegemoet. In het schijnbaar realistische interieur verrast het goedzakkg die-renkopje op de stijl van de zetel, deze vindt zijn echo in het boosaardige maskerkopje op het behang erboven. Het opschrift maakt duidelijk wat de betekenis is achter de narratieve elementen in deze tekening: *Dormez, dormez, dormez, sur un siège cuirassé. Femmes de Flandre, oubliez vos malheurs et donnez-nous la paix.* Op 10 mei 1940 vielen de Duitse troepen België binnen. Dit portret is waarschijnlijk gelijktijdig met dat van meneer Hansen getekend – juli 1940, het prille begin van de Tweede Wereldoorlog. De boodschap die Ensor meegeeft is tegelijk triest en hoopvol; door te dromen kan men de harde realiteit ontvluchten. Op het rekje naast de zetel staat het boek *Flandre* als een icoon opgesteld. Dit opus van de gebroeders Haesaerts uit 1931 is een overzichtswerk van de Vlaamse kunst vanaf 1880 waarin ook Ensor zelf uitgebreid aan bod komt. *Femmes de Flandre* waar in het opschrift naar verwezen wordt refereert in deze context zowel aan Mevrouw Hansen als aan de dames als muzes van de kunst. Het vrijheidsidee van de modernistische kunst uit het boek – waarvan de Nazi's veel als *Entartet* zouden beschouwen – is een hommage aan zijn medekunstenaars. Doorheen het raam van het portret van Meneer Hansen zien we niets dan de realiteit waaronder het hoekhuis, Ensors ouderlijke woning. (afb. p. 97) Meneer Hansen zit in dezelfde zetel en

voor dezelfde gordijnen als zijn vrouw. Hier echter geen subtiele fantasiemotiefjes of abstraheringen. Waar het portret van zijn vrouw is opgebouwd uit hoofdzakelijk verticale beeldelementen zien we hier een duidelijk horizontale beeldopbouw. Het opschrift, de rode band, de gietijzeren verwarming en het hekwerk zijn repoussoirs naar de straat toe. Een aantal details maken dit tafereel intrigerender bij een tweede lezing. Waarom is de straat helemaal leeg? En welke betekenis te geven aan de wind die de gordijnen doet opwaaien? Beide portretten blijken naar vorm: horizontaal versus verticaal en naar realiteitsniveau: fantasie versus realiteit, elkaars pendant. Ook voor Meneer Hansen schrijft hij een hartelijk opschrift: *Portrait de Christian Hansen le plus hospitalier et le plus actif de mes amis en état de repos bien mérité. Exécuté à l'hôtel Providence Régina à Ostende en juillet 1940.*

- De Maeyer M. (1965), p. 17
- De Maeyer L. (1985), p. 56
- De Maeyer L. (1977), p. 257
- De Maeyer L. (1977), p. 274
- Ook in de ets en het vernietigde schilderij *Le meuble hanté* staat een kast uit het eigen interieur centraal.
- De Maeyer L. (1977), p. 262
- Verhaeren E. (1908), p. 62
- De Maeyer L. (1977), p. 270
- Seuphor M. (1932), p. 178
- Ensor J. (1920/1974),p. 65
- Todts H. (2010), p. 140-238
- Fierens P. (1944), p. 17
- Van den Bossche P. (e.a.) (2016), p. 248-250
- Fierens P. (1944), p. 16
- Fierens P. (1944), p. 16
- Fragment uit een bundel gecopieerde brieven in het bezit van het KMSKA, gepubliceerd in Draguet (1999), p. 46
- Draguet M. (1999), p. 98
- Bounameaux H. (1992-1993)

## Partie 2 : FRAGMENTS ET ÉCHOS - LES DESSINS DE 1880 À 1885 (env.)

Lorsque Ensor revient à Ostende en 1880, il quitte une ville cosmopolite, Bruxelles, pour retrouver un village de pêcheurs. Les fortifications de la ville viennent d’être démolies, ce qui permet à la ville de prendre l’extension nécessaire pour accueillir confortablement le tourisme côtier et le thermalisme émergents. S’il peut jouir à Bruxelles d’une vie d’étudiant libre et indépendant, à Ostende, il réintègre la maison familiale où vivent sa mère, son père, sa sœur Mitche et sa tante Mimi, ce qui requiert sans doute une adaptation peu évidente. Au rez-de-chaussée, sa mère et sa tante exploitent une boutique de curiosités. Une véritable entreprise familiale où l’aide du jeune James est souvent sollicitée pendant la haute saison. À l’automne et en hiver, Ostende s’engourdit. Ensor décrit dans plusieurs lettres l’ennui et la lenteur de cette existence. Dans cet isolement paisible, il engage de manière spontanée et sans objectif ultime apparent un dialogue intense avec sa réalité directe, intérieure et extérieure. La quantité importante de dessins qui en découle témoigne d’une certaine obsession. Après avoir peint toute la journée à la lumière diurne, Ensor profite des temps morts pour saisir son carnet de croquis et laisse librement aller son crayon.

Les feuilles de croquis de 1880 à 1885 environ se révèlent un laboratoire dans lequel Ensor cherche, de manière expérimentale, de possibles nouveaux modes d’expression. Il n’est pas question d’évolution linéaire ou de production qui suit une logique particulière. Le style et l’écriture peuvent être radicalement différents au cours de cette même période et paraissent dépendre du choix du sujet et de l’humeur de l’artiste. Néanmoins, on observe deux caractéristiques récurrentes.

Bon nombre de feuilles de croquis sont complétées ultérieurement par des éléments sans liens avec la représentation originale, souvent reproduits selon un idiolecte stylistique différent. Ensor transforme cette habitude de compléter, retravailler et ajouter en une nouvelle méthode artistique. Parfois il suggère, par hasard ou pas, un nouveau contexte et modifie le contenu du dessin. Marcel De Maeyer a détecté cette technique, qui consiste à peindre par-dessus une peinture existante dans le but d’en changer la signification, en examinant des photographies de tableaux aux rayons X et sous lumière à infrarouge et les qualifie d’un point de vue plastique de « tableaux travestis’ ». Cette méthode aux conséquences enrichissantes aussi bien pour les dessins que pour les tableaux prend racine bien plus tôt qu’on ne l’imagine en général : elle voit le jour avec les feuilles de croquis « hétérogènes² ». Puis il y a les fragments et les échos. Ensor scrute les personnes et les objets de son regard perspi-

cace et les immortalise ensuite ; regarder devient observer. Dans ses esquisses, il déconstruit ce qu’il observe, son regard fragmente le sujet. La célérité avec laquelle il réalise ses dessins et ses compétences techniques lui permettent d’opérer des variations, des échos du même fragment dans des styles différents ; des dessins remplis ou juste les contours des motifs, ombrés ou pas, finement ou grossièrement hachurés. Il en fait un jeu de lignes rythmiques qui s’alternent et qui respirent le plaisir de dessiner. On est frappé par la motricité nerveuse de sa main et la vitesse avec laquelle il trace la ligne sur le papier, souvent sous un autre éclairage ; un principe impressionniste.

### INTRA-MUROS - LA MAISON COMME ATELIER

Bien que son atelier se situe au quatrième étage sous les combles, Ensor se promène avec son crayon et son carnet de croquis dans toute la maison. Tout lui paraît intéressant à immortaliser sous forme de dessin ; du gland d’un rideau au robinet en cuivre de la cuisine, toute la maison est son atelier.

Dans cet ensemble de dessins domestiques, on peut distinguer les croquis d’objets et des croquis de personnes. Les premiers sont des assemblages plus ou moins contingents dans un contexte spatial clos³. Cela va de natures mortes spontanées à des objets ou des fragments d’objets. Les seconds sont des esquisses de membres de la maisonnée ou d’amis qu’Ensor portraiture à leur insu, comme s’il les espionnait pour ainsi dire pendant qu’ils se reposent ou qu’il représente de dos. La plupart des dessins sont des feuilles hétérogènes. En retravaillant et complétant des dessins précédents, il juxtapose différentes bribes de réalité.

### L’âme des choses

« (…) ce sont des coins, la plupart pris chez moi ; ils sont intimes et profonds et recèlent, je crois, la vie, l’âme de choses inanimées. » (Xavier Mellery, 1890) Cette citation de l’artiste symboliste Xavier Mellery fait référence à ses dessins noirs, énigmatiques et baignés de silence. Elle illustre également un aspect des dessins qu’Ensor réalise entre 1880 et 1885 environ. Ce qui commence par être de simples études d’objets évolue vers des histoires fantastiques après 1885, à force d’ajouts de monstres et autres créatures étranges. Les différences d’échelle entre les diverses formes rajoutées évoquent aussi une sensation chimérique, par moments surréaliste. Mais Ensor n’en est pas encore à ce stade. Pour le moment, il tente de capter l’âme des choses et à transcender l’objet à travers l’éclairage et le rendu de la texture.

La réalité inerte des objets invite à l’exploration de différents domaines : représentés en fragments ou en gros plan, la complexité de leur forme l’emporte sur les objts en tant que tels. Des croquis comme *La lampe à pétrole* (ill. p. 57) ou *Moulure d’armoire et femme écrivant* (ill. p. 40-59) révèlent une fascination pour la complexité des formes.

Dans le dessin de la lampe à pétrole, Ensor fait ressortir la complexité formelle de l’objet en la représentant en gros plan. Le magnifique reflet dans le miroir derrière la lampe accentue la forme massive en cuivre⁴. Cette même lampe en cuivre et ce même miroir apparaissent dans le tableau *Le salon bourgeois* (1881, Tr. 218, ill. p. 56). (Voir ci-après) Le dessin *Moulure d’armoire et femme écrivant* (ill. p. 40-59) illustre la licence artistique et le potentiel associatif d’Ensor. La rédaction de lettres est une activité quotidienne chez les Ensor, en témoigne l’abondante correspondance de cette période. La lourde moulure, dessinée à la craie noire avec d’intenses clairs-obscur, contraste avec la scène floue dessinée en dessous. La sœur d’Ensor n’est visible que par le contour sommaire de son visage et de son nez et par le jeu rythmique, cinématographique, des mains. Celles-ci sont dédoublées : d’un côté elles sont suggérées de manière purement linéaire, de l’autre côté, elles sont représentées par des valeurs de gris qui les rendent plus tangibles. La moulure est peut-être une copie d’après un ornement d’armoire chez lui ou chez Mariette Rousseau⁵.

Ici, il franchit une étape supplémentaire : il colle le détail d’une moulure d’armoire comme une frise antique au-dessus d’un croquis de sa sœur en train d’écrire. Par ce collage, il va au-delà du seul fait de retravailler et compléter des croquis anciens, il surpasse les dessins hétérogènes. Il découpe un dessin pour en compléter un autre, ce qui constitue un concept différent que celui de dessiner, le plus souvent de manière informelle, par-dessus d’anciens dessins. La fusion délibérée de ces deux motifs donne lieu à une scène énigmatique. Dans au moins un autre dessin (ill. p. 58), James Ensor exprime de manière masquée une critique de sa sœur Mitche. Dans la partie inférieure de la composition, il montre une série de silhouettes masculines au-dessus desquelles il dessine sa sœur, le regard tourné vers le bas. À gauche de son visage, on aperçoit ses mains. Si la critique n’est presque pas lisible, elle n’en est pas moins virulente pour autant : des fils très fins relient les mains de Mitche aux silhouettes masculines… Elle joue avec les hommes comme s’ils étaient des marionnettes. Dans le collage, il établit un lien entre sa sœur qui écrit et le lionceau. Mais comment l’interpréter ? Quel est le lien entre la tête du lionceau et Mitche ?

La collection du Mu.Zee à Ostende possède aussi une esquisse de la sœur en train d’écrire (ill. p. 58) : ses traits limpides et précis sont croqués dans un style fluide et virtuose avec en toile de fond divers ornements mobiliers librement représentés. Ici aussi on distingue un profil de lion dans les lignes vagues et ondulantes au-dessus de l’épaule gauche de Mitche. Ensor présente donc les mêmes motifs dans deux dessins différents, mais de manière fondamentalement dissemblable.

Outre la fascination déjà mentionnée pour la complexité des formes, la lumière occupe une place centrale dans ces croquis. Le rendu subtil des gradations de lumière rend la matérialité, la texture des objets tangible⁶. En 1908, Verhaeren écrit : « Rendre la matière, scrupuleusement, fut la tâche qu’Ensor s’assigna dans tels dessins, ferrailles, armoires, clefs, rideaux, étoffes, lustres, coffrets⁷. » Dans le dessin de l’atelier de l’artiste (ill. p. 63), la lumière et la matière sont principalement représentées par des hachures diagonales. Lies De Maeyer décrit : « Si on analyse plus en détail le dessin *Boîte de couleurs sur chaise*, on remarque la façon dont les objets fusionnent avec l’environnement dans une atmosphère baignée d’une demi-lumière tangible. (…) On est frappé par les qualités synthétiques : ainsi peut-on presque sentir qu’ils ont été dessinés dans l’atelier-grenier poussiéreux d’Ensor, dans un silence palpable et une lumière tamisée. Un petit accent de lumière sur la bouteille luisante d’un sombre profond lui suffit pour créer dans la partie supérieure de ce dessin un noyau inerte, mais d’une intensité remarquable⁸. »

On retrouve dans bon nombre de dessins d’objets de cette période l’atmosphère intimiste et paisible du soir dont il est question. Dans *Nature morte avec chaise* (ill. p. 65), *Double composition* (ill. p. 61) et *Lampe à pétrole* (ill. p. 57), les objets ou fragments d’objets sont reliés par une mystérieuse pénombre diffuse.

Dans la reproduction des objets, Ensor suit son instinct et ses sentiments, ce qui explique le graphisme très changeant de ces croquis. Il dit à ce propos : « Le sentiment est tout. Dès que l’œil aperçoit quelque chose, le crayon doit suivre docilement. Quand je vois solide c’est solide, quand je vois doux c’est doux. L’art doit suivre le sentiment et c’est pour cela que dans mon œuvre la technique est toujours diverse<sup>9</sup>. » La technique suit donc le sentiment, ce qui n’est possible que pour un artiste qui dispose d’un riche arsenal de techniques. Les hachures croisées qui servent à évoquer la pierre ou la fonte dans un dessin comme *L’évier* (ill. p. 71) contrastent fort avec la douce reproduction des textures d’intérieurs d’atelier. L’éclairage aussi est différent. Ensor applique une technique spéciale pour ramener la lumière de manière subtile. Là où un artiste comme Seurat ne couvre de crayon ou de craie que les bouts de son papier grossier afin de laisser les noirs s’éclairer par le dessous, Ensor raye les noirs pour faire ressortir le blanc du papier,

comme on peut le voir dans le coin et dans l’arc de la bassin en pierre et sur les robinets.

De manière globale, on peut percevoir une évolution d’un style pictural assez doux vers un style plus précis et plus linéaire. Dans le dernier dessin d’objet de cet ensemble, *Le pot de fleurs* de 1886 (ill. p. 75), les ombres foncées et toutes les valeurs de gris qui font office de liens cèdent la place à un jeu dynamique de hachures. Une cruche en porcelaine et un verre servent de repoussoir à la plante qui se fond dans des hachures. Le pot de chambre à l’avant à droite ressemble aux prémices de l’humour ensorien. On notera par ailleurs que ce n’est qu’à partir de 1883-1884 qu’Ensor commence à représenter des fleurs et des plantes, dès qu’il atteint une technique linéaire plus ouverte lui permettant de reproduire leurs formes organiques. Plus tard, le trait linéaire deviendra curvilinéaire pour finalement atteindre le style arabesque si propre à Ensor. Dans le cadre de ce processus, il faut mentionner le japonisme – ou l’influence de l’esthétique aplanie et décorative de l’art japonais, en plein essor à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – et les nouveaux motifs étranges et démoniaques qui l’attirent. Ensor réalise diverses copies d’après des estampes japonaises trouvées dans des revues (ill. p. 73) et s’inspire à plusieurs reprises de chinoiseries vendues dans la boutique de ses parents. « À Ostende, dans la boutique de mes parents, j’avais vu les lignes ondulées, les formes serpentes des beaux coquillages, les feux irisés des nacres, les tons riches des fines chinoiseries (…)¹⁰. » Herwig Todts et Yoko Takagi ont identifié la source d’une dizaine de dessins d’après motifs orientaux de la collection du KMSKA¹¹. Le dessin dédié à Li Fang s’inspire de la même source. L’artiste japonais Katsushika Hokusai (1760-1849) a réalisé une série de *manga* en xylographie, au total quinze volumes publiés à partir de 1814. Les *mangas* sont une sorte de livres de modèles pour s’exercer au dessin. Les images représentent des scènes de la vie quotidienne dans le Japon du XIX<sup>e</sup> siècle. Tous les dessins identifiés sont des copies du *manga n° 5* ; le dessin illustré est une copie de l’image 40 du volume 5 (ill. p. 72).

À travers la grande variété de ces dessins d’objets, Lies De Maeyer distingue trois regards intérieurs chez Ensor. Dans l’analyse et l’objectivation aussi exacte que possible de la réalité, il se révèle encore en grande mesure réaliste. D’autre part, sa sensibilité à la lumière domine parfois totalement l’intérêt qu’il porte à la structure, à la différenciation des matières et à la tridimensionnalité, comme en témoignent d’intenses contrastes ou des gradations subtiles. C’est ce qu’on peut considérer comme le regard impressionniste. Le plus insaisissable est le regard symboliste, que Fierens observe dans les dessins d’objets les plus réussis : « une sorte d’aura poétique, de résonance spirituelle¹². » Une sorte de dimension significative qui transcende la valeur de l’objet. C’est dans la quête du sens plus

profond de la réalité quotidienne que se situent les racines de l’univers fantastique et grotesque d’Ensor. Cette tendance va en effet se poursuivre après 1885 : à d’anciens dessins d’objets et natures mortes, il ajoute, sous l’impulsion d’une nécessité presque logique, des motifs fantasques et grotesques. Sur le plan de l’évolution stylistique, on ne peut pas faire abstraction de la lumière qui, dans une aspiration à suggérer la matière et brosser une certaine atmosphère, stimule le développement d’un tissu de hachures, souple et mobile. Réalisme, impressionnisme et lumière visionnaire se fondent et se confondent chez Ensor. Mais plus que tout, ces dessins révèlent un esprit moderniste à travers des compositions osées, la fragmentation et l’assemblage de divers éléments visuels autonomes.

Intérieur comme nature morte : Le salon bourgeois, la version originale de 1880

« C’est de 1880 à 1885 que James Ensor produisit ses toiles les plus belles. Son œuvre n’est point une moisson d’été ni une vendange d’automne ; c’est avant tout une germination de printemps. » Émile Verhaeren, 1908

James Ensor compare l’académie de Bruxelles à « une boîte à myopes ». Néanmoins, il y a tissé un vaste réseau culturel et y a sans doute discuté avec ses condisciples du nouveau vent qui souffle sur Paris : les potentialités de la touche de peinture, la vitesse d’exécution d’une toile, l’importance de la lumière, les théories sur la couleur et les ombres qui peuvent être noires, mais aussi violettes ou vertes… Bref, des discussions sur l’impressionnisme anti-académique. Nous ne pouvons qu’admettre que tant sur le plan de la technique, de la couleur, que du contenu, *Le salon bourgeois* (1880, Tr. 168 ill. p. 77-78), réalisé quelques mois après son départ de l’académie, ne pourrait être l’œuvre d’un dilettante.

Rentré à Ostende, l’artiste réintègre la maison familiale, au-dessus de la boutique, où vivent ses parents, sa sœur et sa tante. Il y part en quête de la lumière qui « mange les formes », dixit Ensor, et porte aussi en elle l’arc-en-ciel. Il y travaille dans une mansarde à la vue latérale sur la mer, mais son attention est surtout attirée par la multitude de différents objets, tous intéressants à dessiner ou à peindre, qui se trouvent dans les nombreuses pièces de la maison. Au gré de ses déambulations, il dessine une chaise, une table, un abat-jour, des draperies… Il fait prendre la pose à sa sœur Mitche, qui accepte docilement, et peint ses amis et confrères, les peintres Willy Finch et Théo Hannon à l’œuvre. Il s’agit d’études de personnages, le plus souvent avec peu ou aucun entourage. En 1880, à peine âgé de vingt ans, il réunit cette recherche opérée à travers des dessins et de petites peintures d’objets ainsi que de grands tableaux de personnages dans une



grande composition complexe et audacieuse : *Le salon bourgeois*. Dans ce tableau très suggestif, bon nombre d'éléments sont quasi immatériels et évoqués plutôt que définis.

Encore pleinement ancré dans la tradition du réalisme belge, Ensor part d'un fond brun, mais le résultat final est cependant loin de cette orientation artistique dominante à l'époque. On y voit tout sauf un intérieur statique et illusoire. Le salon vibre sous les touches spontanées et fraîches apposées à l'aide d'un couteau à palette. La lumière danse de la fenêtre à la table et s'attarde en chemin sur la cheminée et le fauteuil. Là où la lumière qui éclaire les rebords de fenêtre est encore onctueuse et rayonnante, elle devient crépusculaire lorsqu'elle est rendue par des traits blancs sur la table ronde et laisse encore apparaître ses reflets de-ci, de-là. Ce flot limpide éclaire et fait vibrer tout le salon. Le tapis au motif à carreaux présente de multiples et chaudes nuances de brun et vert, des couleurs complémentaires des touches de rouge sur les pieds du bureau et les quelques lignes rouges horizontales du pied de la table. L'ensemble est peint avec tant de souplesse et de célérité qu'Ensor estime nécessaire de tracer des lignes structurantes dans le tapis avec la pointe de son couteau à palette, ce qui lui confère une consistance très mobile. Il peint une réalité visuelle, non pas une matière physique. Les deux miroirs sont des éléments actifs de l'intérieur : celui de droite présente une touche blanche comme trait d'union entre les deux fenêtres, l'autre cadre l'abat-jour au-dessus de la table. La posture debout de la femme à l'éventail indique qu'Ensor souhaite une touche de couleurs particulières à cet emplacement. La veste rouge fait en quelque sorte office de pendant au blanc intense de la fenêtre, afin de restaurer l'équilibre visuel. Il y a clairement un contact oculaire entre le peintre et la femme. De fines touches rouges marquent ses lèvres, son nez et ses oreilles, alors que sa jupe et ses cheveux sont peints en « bleu Ensor ».

Il peint cet intérieur bourgeois avec cette dame d'une classe sociale supérieure parallèlement aux personnages populaires, lesdits *types ostendais*, qu'il dessine dans son atelier-grenier. Il continuera à représenter et parfois même à confronter ces deux classes, la bourgeoisie et le prolétariat, dans différents œuvres. Comme modèle de son premier *Salon bourgeois*, Ensor choisit sa sœur Mitche. Il l'a déjà peinte, vêtue de même, dans *La Dame au parasol rouge* (1880, Tr. 165). Dans la seconde version du *Salon bourgeois* (1881, Tr. 219, collection du KMSKA ill. p. 76) qu'il réalise un an plus tard, l'atmosphère est toute différente. Si la toile de 1880 exprime la frivolité, l'énergie et la joie de vivre, celle de 1881 devient plus symboliste. Il n'y a plus de contact entre le peintre et les deux personnages penchés vers l'avant, la lumière a beaucoup moins accès à l'espace représenté et insuffle moins de vie aux objets. Ceux-ci sont plus explicites, par exemple, les miroirs qui sont à présent de véritables miroirs et réfléchissent des objets. Tout devient plus physique, le tapis est plus compact et plus inquiétant et charge l'ensemble, tout comme les surfaces nettement plus

sombres, d'une atmosphère diamétralement opposée à la vitalité de la première version.

Parfois Ensor clarifie les titres de ses œuvres en y ajoutant la qualification « impression ». Il se prévaudra toujours d'être le premier impressionniste belge et ses collègues abonderont en son sens. Cela lui vaudra d'ailleurs une grande autorité lors des expositions des XX, mais c'est ce même style et cette technique impressionniste qui susciteront aussi beaucoup de critiques à son égard. Des critiques dont il se servira par la suite comme preuve de sa pertinence et son importance. Émile Verhaeren a beau déclarer que *La Mangeuse d'huîtres* (1882) est le premier tableau impressionniste de l'histoire de l'art belge, Ensor n'aurait toutefois jamais pu peindre ce chef-d'œuvre sans le savoir-faire, l'aptitude et le plaisir qu'il affiche dans la première version du *Salon bourgeois*. Cette œuvre, la première peinture impressionniste belge, met en évidence à quel point l'influence d'Ensor sur les générations suivantes va longtemps perdurer. Entre autres sur Rik Wouters, dont l'œuvre est indéniablement marquée par le travail d'Ensor.

De façon plus inattendue, les milieux futuristes exprimeront leur admiration pour l'œuvre. Dans son *Cours Schmalzigaug* (1915-1916) – un volumineux cours d'histoire de l'art, écrit entre 1915 et avril 1916 pour son unique étudiante, Edith Van Leckwijck – le futuriste Jules Schmalzigaug décrit la nouvelle approche d'Ensor dans sa représentation de la lumière. Il part de la question centrale : comment repérer et définir l'existence d'un style contemporain indépendamment de l'establishment académique et conservateur. Sa quête d'identification de ce véritable style contemporain commence dès la première version du tableau *Le salon bourgeois*. Le sujet traditionnel de l'intérieur bourgeois subit une métamorphose complète avec la nouvelle approche d'Ensor du traitement de la lumière. Schmalzigaug voit dans sa lumière, sa palette de couleur et ses tonalités une toute nouvelle forme d'expression, inédite jusque-là. Il pose ainsi trois fondements de la « Vision contemporaine » du XX<sup>e</sup> siècle et le formule de la sorte : « Il [Ensor] a regardé la tonalité de la pièce et il a été ébloui par la lumière qui y circulait. La lumière d'Ostende – si vive – opère en effet par l'intermédiaire de la vision d'Ensor une étrange métamorphose. Elle rompt – coupe, abat, sabre – tout ce qui est laid. Elle ronge les franges des stores et des rideaux (…) et y caresse les blancs bruisants du marbre – elle les rapproche, les oppose au blanc laiteux de l'abat-jour qui repose dans la suspension (…) La lumière s'empare de tout et transforme tout : elle trouve dans les accessoires les plus vulgaires prétextes à d'invraisemblables accords coloristes»<sup>3</sup>. »

#### Famille et amis

Les portraits d'amis et de membres de la famille constituent un contraste intéressant avec les *types ostendais* qui apparaissent vers la même période. À présent, Ensor observe et croque ses très

proches sur petit format, parfois il les espionne même dans leurs occupations quotidiennes : quand ils écrivent une lettre, se reposent, dorment ou jouent au piano. Seules quelques années séparent ces dessins intimes des fanfares et autres scènes de foule et forment une étape essentielle vers ses chefs-d'œuvre à venir.

De tous les habitants de la maison, c'est sa sœur Mitche, sa cadette d'un an, qu'il dessine le plus. Elle accepte docilement de poser pour les tableaux : avec un éventail, en jouant au piano ou même en affichant une humeur mélancolique. Sur un dessin, daté deux fois – décembre 80 et janvier - février 81 – il la dessine endormie (ill. p. 80). Sur la feuille, on aperçoit quatre portraits. Par-dessus la bougie quasi méconnaissable et les quatre visages dessinés avec force énergie et autant d'aisance, Ensor trace diverses lignes sans fonction apparente. Son graphisme semble décousu et chaotique. Toutefois, une deuxième lecture révèle que la plupart des lignes font partie de plusieurs dessins superposés. On discerne, entre autres, un homme difficilement reconnaissable en vareuse et casquette et une bougie allumée qui éclaire quelque peu le visage de la sœur endormie. Cette stratification de lignes difficile à lire dissimule la chronologie de la composition de cette feuille dont il indique lui-même qu'elle a nécessité trois mois. Ce type de feuilles ont un usage strictement personnel, il les dessine à la fois pour le plaisir et comme réserve de poses et de motifs susceptibles d'être utiles pour des œuvres ultérieures. Nous les percevons aujourd'hui comme des témoins d'une technique en pleine évolution, mais les apprécions également en tant que croquis dotés d'une dynamique et d'une énergie qui dégagent une esthétique moderne.

La physionomie et les attitudes de sa sœur demeurent pour Ensor une source permanente et toujours changeante de plaisir impulsif de dessiner. « Une sœur du maître qui vit à ses côtés, et qui tantôt de face, tantôt de profil s'offre au dessinateur dans des attitudes d'intimité, cousant, ou sommeillant, les épaules enveloppées d'un châle épais»<sup>4</sup>. » Sur le portrait où elle paraît frileuse (ill. p. 81), elle porte une épaisse cape noire drapée sur les épaules. Ensor la dessine de front, le regard rêveur fixant le spectateur à partir d'une surface claire entourée des teintes sombres de la cape, de ses cheveux et de la toile de fond. On observe le même sentiment nostalgique dans son portrait intitulé *La dame à l'éventail* de 1880 (ill. p. 80, Tr. 164, coll. KMSKA). À travers la douceur et le caractère onirique de ces dessins, on ressent le lien intense entre frère et sœur. Fierens écrit à ce sujet, non sans poésie : « Le crayon se fait comme affectueux, doucement insistant, pour donner à cette figure son naturel incomparable : on croit l'entendre respirer»<sup>5</sup>. »

Dans un dessin au-dessus d'un brouillon de lettre, Ensor représente sa mère se reposant de

vant un poêle (ill. p. 83-84). À coups de hachures vigoureuses, presque agressives, il montre sans dissimulation les marques de l'âge sur le visage et les mains, ce qui suscite un certain effet de froideur et de distance. Sur une feuille de croquis, on la voit dans à peu près la même position à côté de sa sœur endormie (ill. p. 147). La différence des hachures dans la représentation de deux sœurs est notable : le visage de sa mère se compose de hachures courtes et principalement verticales, tandis que celui de sa tante comporte moins de lignes, mais plus essentielles. Il est frappant de constater à quel point il représente souvent sa mère et sa tante endormies. La passivité de ces deux membres de la maisonnée pendant l'hiver agace visiblement Ensor. En 1884, dans un brouillon de lettre à la famille Rousseau, il décrit le passage de l'été à l'hiver : « Nous avons repris notre existence végétative d'avant. Tante Mimi dort, ma mère n'est pas dans son assiette après le dîner. Mitche s'exerce à écrire (pas à vous ni à M.W.), moi je ne fais rien»<sup>6</sup>. » Aussi, lorsque Ensor réalise quelques dessins autour du thème des sept péchés capitaux, ces modèles pour incarner la paresse sont vite trouvés (ill. p. 82) ! Le modèle au petit chapeau particulier réapparaît quelques années plus tard dans la gravure *Le jardin d'amour* (1888, Taevernier T. 61). Le style plus clair et plus fluide pourrait indiquer un ajout ultérieur ou remettre en question la date, puisque *La paresse* est aussi datée de 1888-1889.

#### Willy Finch, peintre et mélomane

Outre les membres de la maison, Ensor dessine aussi quelques intimes, le plus souvent des peintres. Théo Hannon et sa sœur, Mariette Rousseau, son mari Ernest Rousseau et le peintre Willy Finch sont des visiteurs. À cette époque, les deux peintres, Finch et Hannon, partagent régulièrement son atelier, en témoignent les différents portraits peints et dessinés qu'Ensor a faits d'eux. Il ne les représente pas prenant la pose ou se reposant, mais les capte en pleine concentration, face à leur toile, en train d'écrire, ou dans d'autres compositions. Ensor entretenait surtout avec Willy Finch d'étroits liens artistiques. Ce dernier a grandi à Ostende, où ses parents exploitaient un café-restaurant sur la digue, L'hôtel du Phare. Au cours de l'année académique 1878-1879, ils étudient ensemble à l'académie de Bruxelles et ensuite, ils reviennent tous deux à Ostende. Ils peignent la nature morte *La raie* (1880, Tr. 147) et dessinent les mêmes *types ostendais*. Ces dessins présentent tellement d'affinités stylistiques qu'en l'absence de signature, ce qui est souvent le cas, il est difficile de les attribuer à l'un ou à l'autre. Tous deux étaient membres des XX.

Quand Ensor représente ses amis peintres, il se profile comme artiste parmi les artistes, ce qu'accentue le fait de souvent peindre ou dessiner ses amis en pleine activité et de dos. Il les observe

sans les déranger. Ainsi, il y a le portrait de Théo Hannon en train d'écrire et celui de *Willy Finch devant son chevalet* (ill. p. 89). Il tente d'immortaliser Finch dans une position typique, la jambe gauche légèrement vers l'avant et la main droite près de la toile. Les contours sont précis et une fois de plus, les hachures diagonales, rapidement tracées, le situent dans l'espace et suggèrent la matière de son manteau. La partie inférieure de son chevalet est graphiquement différente : à droite, le style est réaliste et à partir de là, le chevalet se dilue pour ne plus être que suggéré dans la partie supérieure. La grande cruche à l'anse noire perturbe la perception spatiale. Elle pourrait faire office de repoussoir, mais la proportion peu naturelle de sa dimension suscite un sentiment étrange.

Ensor a également peint un tableau de ce motif : *Portrait de Willy Finch au chevalet* (ill. p. 88). La même image, la même position des jambes, juste perçues du côté opposé.

De paisibles activités bourgeoises sont d'abord fixées sur le papier et leur synthèse est ensuite peinte sur la toile. Dans *Le lampiste* (1880, Tr. 161), les portraits peints de Finch et dans la version originale du *Salon bourgeois* (1880, Tr. 168), Ensor ne peint qu'un seul personnage. Ses tableaux deviendront rapidement plus complexes, comme le démontre la deuxième version du *Salon bourgeois* (1881, Tr. 219) et *Chez Miss* (1881, Tr. 220).

Ce dernier tableau se voit attribuer à partir de 1886 un nouveau titre *La musique russe*<sup>7</sup> (ill. p. 92), qui décrit mieux le contenu et indique le lien entre les deux personnes : la musique. Le premier titre semait quelque doute quant à l'identité de la pianiste. Qui est Miss ? Est-ce Mitche ou l'artiste Anna Boch, la première acquéreuse de la toile<sup>8</sup>? Ensor peint Finch en auditeur attentif, avec la silhouette de trois quarts et le visage entièrement de profil. Il est tourné vers la fenêtre, ce qui éclaire son visage et ses mains d'une belle lumière. Plusieurs esquisses illustrent la recherche de la meilleure attitude pour Finch. La pianiste, toute de noir vêtue, est représentée de dos. De sa tête, on n'aperçoit que les cheveux ramassés en chignon et l'oreille droite. Ensor n'obtient cette position spécifique de la tête qu'après plusieurs études.

Dans le dessin *Double composition*, daté de 1881, Ensor dessine un bandeau inférieur intéressant avec des fragments du profil de sa sœur (ill. p. 61). À gauche, il trace les lignes essentielles de son visage. Il ne cherche ni ombre ni volume, mais les lignes marquantes du visage, celles qui donnent du sens et permettent de l'identifier en tant que Mitche. Tous ces traits sont des échos du visage entier. Ensor effiloche la structure pour parvenir à la quintessence. Au milieu du bandeau, il dessine le visage achevé, ce qui donne un profil réaliste-impressionniste.

Dans un autre croquis, il dessine le même profil de sa sœur qui repose ses mains sur une surface quelconque (ill. p. 91). Les contours sommaires des mains, des bras, du buste et de la tête deviennent des volumes grâce aux nombreuses hachures diagonales dans et autour du personnage. La reprise du chignon et du profil en bas à gauche est une fois de plus un exemple d'échos de lignes déjà tracées. La rapidité du dessin et la motricité nerveuse sont notables. Une variante moins spatiale de ce dessin se trouve dans la collection du KMSKA (ill. p. 90).

Finalement, il y a le dessin trouvé récemment qui établit le lien avec le tableau *La musique russe* ; sa sœur y est représentée de dos en trois quarts, les cheveux ramassés en chignon et les mains sur le clavier pendant qu'elle lit la partition (ill. p. 93). Par la technique, la composition et le matériau utilisé – craie noire, crayon, encre et lavis noirs, le tout étalé et la feuille entièrement remplie – le dessin est devenu noir comme le jais et évoque une atmosphère symboliste. Le personnage est encadré par l'architecture du piano droit et des lignes de la partition. L'usage du lavis et les hachures sur le dos et en haut de la feuille à gauche donnent du relief au personnage, qui se fond dans son instrument et la musique. Sur le tableau, le dos noir est un point de départ vers des grisailles, des bruns foncés et une couleur dorée qui donnent, grâce à la lumière subtile, du relief à cette composition complexe.

Dans un de ses carnets de croquis, Théo Hannon parodie ce tableau en se dessinant lui-même, avec sa barbe caractéristique, à la place de Willy Finch. Dans la légende, il avoue dans son style malicieux que contempler la belle Mitche le séduit plus qu'écouter sa musique. Cette parodie indiquerait-elle une certaine animosité entre Théo et Willy à cause de Mitche ?

« Le piano vibrait de sons mélodieux / Sous vos belles mains sans pareilles… / mais je vous contemplais et le plaisir des yeux / nuisit à celui des oreilles ! »

#### Épilogue - James Ensor à l'hôtel pendant la guerre

L'épilogue de ce chapitre porte sur les portraits des époux Hansen, dessinés environ soixante ans après les premiers portraits dont il était question jusqu'à présent. Ils illustrent le type de langage visuel qu'Ensor va finalement adopter. En 1940, âgé de quatre-vingts ans, Ensor n'est plus l'artiste en quête d'antan. Aussi variés et divers que soient les dessins de ses débuts, aussi constants et homogènes sont les dessins tardifs. On est frappé par le caractère aplani, narratif et coloré des scènes ludiques et débordantes de fantaisie qu'il réalise au crépuscule de sa carrière artistique.

Ensor dessine les époux Hansen, ses voisins de longue date, au crayon de couleur. En 1919, le



couple acquiert les deux immeubles situés à l’angle de l’avenue Van Iseghem et de la rue de Flandre (respectivement les numéros 38A et 29), qui deviendront ensemble l’hôtel Providence Régina à partir de 1927. Ils deviennent donc les voisins de James Ensor qui, depuis 1917, occupe le 27 de la rue de Flandre. On ne sait pas grand-chose sur l’amitié entre les Hansen et Ensor, mais les rapports ont dû être cordiaux à en croire ces beaux portraits aux dédicaces éloquentes ainsi que quelques scènes d’intérieur. Quasi tous les dessins sont datés de 1940, l’année où éclate la Seconde Guerre mondiale. Ensor veut obstinément rester dans sa maison, près de ses œuvres, mais lors de bombardements qui endommagent en partie le tableau *L’Entrée du Christ à Bruxelles*, Ensor trouve refuge à l’hôtel. À l’arrière d’une photo de lui et de Mme Hansen, il écrit : « Pour Madame Hansen en souvenir des jours heureux passés sous le même toit voisin de la mer. Ostende 29 septembre 1945. »

Ensor représente Mme Hansen se reposant dans son fauteuil, la main droite soutenant sa tête (ill. p. 95). Le dessin est réalisé au crayon de couleur, retravaillé et accentué à la gouache et à l’aquarelle. Les bleus, les bruns et les jaunes dominant : les rideaux jaunes et le volet bleu sont abstraits en surfaces géométriques et constituent le cadre de la scène onirique qui se déroule dehors. Les scènes qui se déroulent autour d’elle ressemblent à des *révasseries*. Réalité et songes se confondent : sous la table, le même personnage avec une fleur au bout d’une longue tige s’en va accueillir le soleil levant. Dans cet intérieur en apparence réaliste, la petite tête bienveillante d’un animal sur l’accoudoir du fauteuil surprend, la tête de masque à l’aspect malveillant au-dessus d’elle sur le papier peint lui fait écho. L’inscription donne la signification des éléments narratifs du dessin : « Dormez, dormez, dormez, sur un siège cuirassé. Femmes de Flandre, oubliez vos malheurs et donnez-nous la paix. » Le 10 mai 1940, les troupes allemandes envahissent la Belgique. Ce portrait est sans doute concomitant à celui de Monsieur Hansen, réalisé en juillet 1940, au tout début de la Seconde Guerre mondiale. Le message d’Ensor est à la fois triste et porteur d’espoir : en rêvassant, on peut échapper à la dure réalité. Sur l’étagère à côté du fauteuil, on aperçoit le livre *Flandre*, exposé comme une icône. Cet opus des frères Haesaerts de 1931 est un ouvrage rétrospectif sur l’art flamand à partir de 1880 dans lequel il est abondamment question d’Ensor. « Femmes de Flandre » auxquelles il est fait référence dans l’inscription renvoie dans ce contexte à la fois à Mme Hansen et aux femmes muses des arts. L’idée de liberté de l’art moderniste du livre – que les nazis considèrent en grande partie comme de l’art dégénéré – est un hommage à ses confrères artistes.

Par la fenêtre du portrait de monsieur Hansen, on ne voit que la réalité, dont la maison familiale des Ensor à l’angle de la rue (ill. p. 97). M. Hansen

est assis dans le même fauteuil, devant les mêmes rideaux que sa femme. Toutefois, pas de motifs fantaisistes ni d’abstractions dans ce portrait-ci. Si le portrait de sa femme se compose principalement d’éléments visuels verticaux, Ensor opte ici pour une composition horizontale. L’inscription, la bande rouge, le radiateur en fonte et les gril-lages sont des repoussoirs. Certains détails rendent cette scène néanmoins plus mystérieuse à une deuxième lecture : pourquoi la rue est-elle totalement déserte ? Quelle signification donner au vent qui soulève les rideaux ? Les deux portraits semblent avoir été réalisés d’après forme – vertical par opposition à horizontal – et niveau de réalité – fantaisie par opposition à réalité – et être le pendant l’un de l’autre. À M. Hansen, Ensor écrit aussi une dédicace cordiale : « Portrait de Christian Hansen le plus hospitalier et le plus actif de mes amis en état de repos bien mérité. Exécuté à l’hôtel Providence Régina à Ostende en juillet 1940. »

- 
- De Maeyer, M. (1965), p. 17
  - De Maeyer, L. (1985), p. 56
  - De Maeyer, L. (1977), p. 257
  - De Maeyer, L. (1977), p. 274
  - Dans l’estampe et le tableau (détruit) *Le meuble ensorcelé*, une armoire de son propre intérieur est également l’objet central.
  - De Maeyer, L. (1977), p. 262
  - Verhaeren, E. (1908), p. 62
  - traduction libre de De Maeyer, L. (1977), p. 270
  - Seuphor, M. (1932), p. 178
  - Ensor, J. (1920/1974), p. 65
  - Todts, H. (2010), pp.140-238
  - Fierens, P. (1944), p. 17
  - Van den Bossche, P. (e.a.) (2016), p. 248-250
  - Fierens, P. (1944), p. 16
  - Fierens, P. (1944), p. 16
  - Extrait d’un recueil de lettres copiées appartenant au KMSKA, publié dans Draguet (1999), p. 46
  - Draguet, M. (1999), p. 98
  - Bounameaux, H. (1992-1993)

## Part 2: FRAGMENTS AND ECHOES - THE DRAWINGS FROM 1880 to circa 1885

When, in 1880, Ensor returns to Ostend from Brussels, he’s moving from a cosmopolitan city to a fishing village. The city’s ramparts had but recently been demolished, whereby Ostend could achieve the necessary expansion to become a comfortable center for seaside tourism. And whereas in Brussels, Ensor could enjoy the freedom of independent student life, now he was again living together with mother, father, sister ‘Mitche’ and aunt ‘Mimi,’ probably not an easy adaptation. Mother and aunt together ran a curiosity shop on the ground level. A true family business where the young James often had to lend a hand during high season. During fall and winter, life in Ostend fell still. In various letters Ensor describes the boredom and slowness of this existence. In this placid isolation, he spontaneously and without apparent goal in mind, enters into an intense dialogue with the direct reality surrounding him, both inside and out. The great quantity of sketches flowing from this testifies to a certain drawing compulsion. After painting during the day, thus not in artificial light, Ensor would in ‘dead’ moments take-up his sketchbook and give his pencil free reign.

The sketch sheets from 1880 to around 1885 can be seen as sort of laboratory, where the artist experiments and seeks new possibilities of expression. There is no question of a linear development or logical output. Style and the handling of line within this same period can be radically different and seem to depend on the artist’s choice of subject and personal mood. This said, we can indeed recognize two recurring characteristics.

Many sketch sheets were subsequently augmented with elements unrelated to the original image, and often in a different stylistic idiom as well. Ensor makes of these additions, re-workings or over-drawings a new artistic method. Sometimes he suggests, whether by chance or not, a new context and changes the context of the drawing. Marcel De Maeyer observed this technique of over-painting, with the purpose of altering the meaning, in paintings examined using infra-red and spotlight photography, and terms these as ‘travesty paintings.’<sup>1</sup> This method will - with respect to both paintings and drawings - have far-reaching consequences, with roots to be found earlier than one might assume, in the ‘heterogeneous’ sketch sheets.<sup>2</sup>

Then there are the ‘fragments and echoes’. Ensor scans people and objects with his perceptive gaze, then fixes the subject on the page; mere looking becomes observation. With his speed of sketching and technical proficiency, he makes variations, echoes of the same fragment in different styles: full, outlined, with or without shadows,

rough or lightly hatched. It becomes a play of rhythmically alternating lines where the pure joy of drawing shines through. Striking is the nervous motion of his hand and the speed with which he sets the line on paper, often with a different fall of light - an impressionist principle.

### INTRAMUROS - THE HOME AS STUDIO

Although his studio was located in a fourth-floor attic room, Ensor with pencil and sketchbook roamed the whole house. Everything seems worthy of ‘sketchy’ attention, from the tassel of a curtain to the copper faucets in the kitchen: the house became his studio.

Within this group of ‘domestic’ sketches we can distinguish between sketches of objects and those of persons. The sketches of objects are more-or-less random ensembles in a closed spatial context.<sup>3</sup> These run from spontaneous still-lifes to separate objects to object-fragments. The second group is made up from sketches of housemates and friends. Those portrayed are, as it were, spied on and captured on the page in unguarded moments or viewed from the back. Most of the sketches are ‘heterogeneous sheets.’ By over-working previous sketches, different fragments of reality come to confront each other.

### The soul of things

(…) *For the majority of my little domestic corners, they are intimate and intense, and to me hide the soul of lifeless things.* (Xavier Mellery, 1890)

In this quote, the symbolist artist Xavier Mellery speaks of his enigmatic, silence-laden drawings. It illustrates a facet of the drawings sketched by Ensor from around 1880 to 1885. Originally purely object-studies, after 1885 they evolve into tales of the fantastic via his addition of little monsters and all manner of strange beings. The differences of scale, as well, between the various forms added to the original drawing, at times evoke an unreal, near-surrealist feeling. But Ensor is not yet there. He is endeavoring to capture the soul of things, searching via the depiction of light and texture to go beyond the mere object itself.

The immobile reality of objects invites Ensor to explore different domains. The objects are represented in fragments or in close-up. The complexity of the form takes precedence over the object per se. From sketches like ‘the oil lamp’ (ill. p. 57) or the carved frieze on an armoire and hands of woman writing (ill. p. 40-59), the artist’s fascination for complexity of shape is apparent.

In the representation of the oil lamp, Ensor emphasizes the formal complexity of the object by the rendering in close-up. A beautiful effect here is the reflection in the mirror behind the lamp, by which the massive copper form is accentuated still further.<sup>4</sup> The same copper lamp and mirror are also depicted in the painting *Le salon bourgeois* (1881, Tr. 218, p. 56) as part of the interior (cfr. infra). The drawing of the *Armoire frieze and woman writing* (ill. p. 40-59), illustrates Ensor’s unfettered artistic freedom and associative power. Letter writing was a daily activity in the Ensor household, testifying to the extent of written correspondence at this time. The heavy frieze, drawn in black chalk with parts in powerful chiaroscuro, stands in contrast to the faint depiction of hands below. The sister is only visible by a summarily sketched nose- and head outline with, beneath, the filmicly displayed, rhythmic play of the hands. These are doubled: on the one side suggested purely linearly, while on the other side depicted with tones of gray and made more tangible. The frieze is perhaps a copy of an ornament of an armoire found at the home of Ensor or Mariette Rousseau.<sup>5</sup> Here he goes still a step further than with the overdrawing of an existing drawing: the detail of the armoire’s decorative carving becomes like an antique frieze cleaved above a sketch of his sister writing. With this collage he surpasses the group of ‘heterogeneous’ drawings. He ‘cuts’ the one drawing to amplify the other; from a conceptual viewpoint this is different from the, usually, open-ended overdrawing of an earlier work. The intentional coalition of these two motifs results in an enigmatic scene. In at least one other drawing, James gives concealed critique of his sister (ill. p. 58). The lower section shows a series of male silhouettes with, above, his sister looking downward; her hands to the left. The critique is subtle, but nonetheless sharp: thin threads connect Mitche’s hands with the silhouettes... as though she plays with men like marionettes. In the collage he makes a connection between his sister writing and the little lion. But how are we to interpret it? What is the connection between the lion’s head and Mitche? As to the portion of the sketch with his sister writing, we have a more fluid and self-assured version in the collection of Mu.ZEE of Ostend (ill. p. 58). In a style of virtuoso fluency, he shows Mitche in the act of writing in front of a background consisting of various, freely depicted furniture ornaments. Here, too, in vague curving lines we see a lion in profile on Mitche’s left shoulder. Thus, in two different drawings Ensor gives us the same image-motifs, but in a way that is fundamentally distinct.

Aside from the fascination for formal complexity, in these sketches the rendering of light has



a central place. The materiality and texture of the objects is revealed through subtly conveyed gradations of light.<sup>6</sup> In 1908, Emile Verhaeren writes: *‘The scrupulous rendering of the material is the task Ensor takes on in drawings of scraps of iron, wardrobes, keys, fabrics, chandeliers, coffers.’*<sup>7</sup> In the drawing of the artist’s studio (ill. p. 63), light and material are shown in predominantly diagonal hatchings. Lies De Maeyer describes it in the following terms: *‘Further analyzing “paint box on chair,” we see how the objects fuse with the surroundings in a tangible half-lit saturated atmosphere. (...) The synthetic qualities are striking, so we can almost feel that they’ve been drawn in Ensor’s dusty attic studio in a tangible silence, in a tempered light. A slight accent of light on the deeply dark, shiny bottle, is enough to create a quiet but strikingly intense core in the upper zone of this drawing.’*<sup>8</sup>

The intimate, stilled evening’s atmosphere described here, is again found in diverse object-drawings from this period. In *Stilleven met stoel* (ill. p. 65), *Double composition* (ill. p. 61), *Stilleven in het atelier* (ill. p. 67) and *Olielamp voor de spiegel* (ill. p. 57), objects or fragments thereof are suffused in a diffuse, mysterious twilight.

In his depiction of objects, Ensor followed instinct and feeling, something that also explains the markedly changeable graphism of these sketches. To this point, he remarks: *‘Feeling is everything. As soon as the eye perceives something, the pencil must obediently follow. When I see solid it is solid, when I see soft it is soft. Art must follow feeling, and that is why the technique is always varied in my oeuvre.’*<sup>9</sup> Technique thus follows feeling, and this is only possible with an artist who possesses a rich arsenal of technique. The hard hatching needed to evoke stone and cast iron in a drawing like *‘De pompsteen,’* (ill. p. 71) contrasts sharply with the soft touch needed for rendering fabrics of the studio’s interior. The lighting, too, is different. Ensor had a special technique for having light enter in a subtle manner. Where an artist like Seurat covered only the tops of his raw paper with pencil or chalk to have the black illuminated from below, Ensor would scratch the black sections to so have the paper’s white be revealed at the surface. We see this at the corner and the curve of the stone jar and in the scratches on the faucets.

Taken globally, we can recognize a trend from a soft pictorial style towards a surer, more linear style. In the last object-drawing in this ensemble, *The flowerpot* from 1886 (ill. p. 75), darker shadow sections and binding shades of gray make way for a dynamic play of hatching. A porcelain can and a glass are depicted as *repousoir* for a plant that rises in hatching. The piss-pot, on the right, seems like an early trace of ensorian humor. Striking is the fact that it is only from

1883-84 that Ensor starts using plants and flowers as subjects. Only then did he reach a more open linearism that enabled him to display the organic growth form of flowers and plants. His line will continue to develop from linearism to the curvilinear, the arabesque style that will be so emblematic of Ensor. Within this process, we have to point to the ‘flattening’ and decorative influence of the Japonism so popular in Europe at the end of the 19th century, as well as the novel bizarre and demonic motifs found there that attracted the artist. Ensor made various copies after images of Japanese woodcuts that he came across in reviews (ill. p. 73), and also was often inspired by the Oriental articles in his parents’ store. *‘In Ostend, in my parents’ boutique, I’d seen undulating lines, the serpentine forms of beautiful shells, the iridescent lights of mother-of-pearl, the rich tones of the fine Chinoiserie (...).’*<sup>10</sup>

Herwig Todts and Yoko Takagi identified the source of some ten drawings with Oriental motifs found in the collection of Antwerp’s Museum of Fine-Arts.<sup>11</sup> The drawing shown here, dedicated to Li-Fang has the same source. The Japanese artist Katsushika Hokusai (1760-1849) has executed a *Manga* series, in total fifteen volumes of wood-block prints, and published it starting in 1814. Manga are a sort of model books for drawing exercises, depicting scenes of everyday life in 19th-century Japan. All identified drawings are copies from Manga five; the example shown here is a copy after print forty from the fifth volume (ill. p. 72).

Amidst the great degree of variety of these object-drawings, Lies De Maeyer discerns three ways that Ensor points his gaze inwards. In analyzing and as accurately as possible objectifying reality, he still seems in large measure a realist. On the other hand, his interest in structure, differentiation of material and three-dimensionality, appears at times to be completely overtaken by a sensitivity for light in intense contrasts or subtle gradations. Such can be described as impressionist predilections. As for his most encompassing way of seeing, it is symbolist. In Ensor’s most successful object-sketches, Fierens sees: *‘a sort of poetic aura, a spiritual resonance’*<sup>12</sup> - a dimension of meaning that surpasses mere object as object. It is in the search for deeper meaning behind the everyday reality that the roots of his fantastical and grotesque universe lie. Indeed, this tendency was to extend further after 1885. Fantastical and grotesque motifs will be added to older object-drawings and still-lives, from out of a near-logical necessity. In terms of stylistic development, one cannot ignore the importance of light. The light that in the drive to capture a suggestion of material and the setting of a particular atmosphere leads to develop a moving tissue of hatch-work. Realistic, impressionist and visionary light seem, with Ensor, to flow organically into one another. Above all, these drawings are expressions of a

modernist spirit through daring compositions, and the fragmentation and assembly of a variety of independent visual elements.

Interior as still-life: Le salon bourgeois - the original version from 1880

*‘It is from 1880 to 1885 that James Ensor produces his most beautiful canvases. His oeuvre is not a summer crop nor is it an autumn harvest; it is above all the bounty of spring.’* (Emile Verhaeren, 1908)

James Ensor compares the art academy in Brussels to ‘a room for the nearsighted’... This said, he indeed built up a rich cultural network, and no doubt had many discussions with fellow-students about the new wind gusting through Paris: the potentialities of the brushstroke, the speed of execution, the significance of light, the theories of color, and that shadows could be black but just as well purple or green or... In short, discussions about non-academic impressionism. We cannot but acknowledge that *Le salon bourgeois* (1880, Tr. 168) (ill. p. 77), painted but a few months after his leaving the academy, could not be the work of a dilettante - neither with respect to technique, nor color quality, nor content.

Back in Ostend he lives above the store, with his parents, sister and aunt, and will go in search of light, the light ‘that eats forms,’ dixit Ensor, the light that also has the rainbow within. He works in an attic room with a side-view to the sea, but his attention turns to the panoply of objects, all interesting to draw or paint, that he finds in the house’s many rooms. Here he draws and paints a chair, there a lampshade, over yon a curtain. He has his sister Mitche assume a willing pose, or paints his friends and fellow-painters Willy Finch and Theo Hannon at work. These are isolated figure studies, usually with little or no entourage. In 1880, at just the age of 20, these exploratory drawings and little paintings of objects and larger figure-paintings come together in one grand composition, complex and daring: *Le salon bourgeois*. It is quite a ‘suggestive’ painting. Many elements there are almost immaterial, being suggested rather than explicitly defined.

Still operating wholly within the tradition of Belgian realism, his starting point is a brown background but the end result is far away from this then-dominant artistic bent... we see everything but a static and illusory domestic interior. The salon vibrates, and the strokes applied with the palette knife are spontaneous and fresh. The light dances in through the window towards the table, with way-stations at the fireplace and chair. Where the light on the windowsill is in full radiance, its shine dampens as it designs white streaks on the round table, leaving behind reflec-

tions here and there. This clear stream illuminates the entire room, makes it vibrate. The carpet is painted with many warm shades of brown, and its green rhomboid motif complements the red touches of the desk leg and the few red horizontal lines on the table leg. The whole is painted with so much suppleness and speed that he considers it necessary to draw structuring lines with the tip of his palette knife in the carpet, which itself is endowed with a dynamic consistency. He paints a visual reality, not physical material. Two mirrors are active elements in the interior; the one on the right side has a note of white as a *trait d’union* between the two windows, the other frames the lampshade hovering above the table. The upright pose of the woman with fan indicates that Ensor desired a particular touch of color at that place in the composition. The red vest is sort of pendant to the bright white accent on the window – the visual balance is restored. There is clear contact between the woman and the painter; they look at each other. Her lips, nose and ears are connoted by fine red specks, while her skirt and hair are painted with the typical ‘Ensor blue.’

During the same period that he drew his ‘Ostend (folk) types’ in his attic studio, here Ensor paints a bourgeois interior with a lady from a ‘better’ class. These two classes, bourgeoisie and proletarian, will be represented in several works, sometimes facing each other. In *Le salon bourgeois*, Ensor’s sister Mitche is the model. He had already portrayed her in the same outfit in *La Dame au parasol rouge* (1880, Tr. 165). In the second version of *Le salon bourgeois* (1881, Tr. 219, collection KMSK, Antwerp) (ill. p. 76) which he paints one year later, the tone is totally different. Where in the 1880 painting the ambience is of frivolity, energy and vitality, the 1881 version takes a more symbolist turn. There is no longer contact between the two slightly hunched figures, and the light is given less access to the room, so investing less life in the scene. The objects are more distinct, for example, the mirrors now have become real mirrors that reflect real objects. Everything is more physical, the carpet more compact and more ominous, and together with the painting’s considerable dark portions, the entire scene is laden with a tense atmosphere that stands diametrically opposed to the vitality of the original version.

Sometimes Ensor clarified the titles of his works by adding the qualification ‘impression’. He will always refer to himself as the first Belgian impressionist, something his colleagues also acknowledged, and with the expositions of Les XX Ensor’s authority would grow considerably. But at the same time it is just this impressionist style and technique that will lay him open to sharp criticism, criticism that he will later use as proof of his right judgment and importance.

Emile Verhaeren indeed declares *La mangeuses d’huitres* from 1882 as the earliest impressionist painting in the history of Belgian art. However, this masterpiece from Ensor would not have been possible without the knowledge, skill and joy that he exhibits in this first version of *Le salon bourgeois*. This work, the earliest Belgian impressionist painting, makes clear just how influential Ensor was for succeeding generations of artists. The influence on Rik Wouters, to name just one, is undeniable.

Also, from a somewhat unexpected Futurist corner, there is also admiration for this painting. Jules Schmalzigaug speaks of Ensor’s new approach to handling light in his *Cours Schmalzigaug* (1915-1916), a rich course in art history written between 1915 and April 1916 for his sole pupil, Edith Van Leckwijk. His starting point is the central question: *how can the existence of the contemporary style be tracked and defined, independently of the academic and conservative establishment?* His search for the true, contemporary style, begins with the first version of James Ensor’s painting *Le salon bourgeois*. With Ensor, the traditional design of the bourgeois interior undergoes a complete transformation through a new approach to handling light. In his light, color and tonality, Schmalzigaug sees a wholly new form of expression, one never previously portrayed. Therewith, he recognizes the three fundamentals of the twentieth-century *Vision contemporaine*. He puts it as follows: *He [Ensor] looked at the tone of the room and was dazzled by the light circulating there. The light of Ostend – so bright – undergoes a strange metamorphosis through the mediation of Ensor’s vision. It breaks – beats, busts, slashes – all that is ugly. It gnaws at the blinds and the curtains (...) and caresses the marble’s murmuring white – it brings them together, opposes them to the milky white of the lampshade that rests suspended (...) The light seizes everything and transforms everything: it finds in the most vulgar accessories a pretext for improbable accords of color.*<sup>13</sup>

## Family and friends

The portraits of friends and family provide a compelling contrast to the ‘Ostend types,’ dating from the same period. Now it is his close relatives whom Ensor observes in detail, sometimes even ‘spying’ on them during their daily activities: letter writing, playing the piano, at repose, even asleep. These intimate drawings are but a few years removed from the marching bands and the crowd scenes. And they comprise an essential link to his masterpieces.

Amongst all his household, it is his younger (by just one year) sister Mitche whom he most often takes as subject. She is willing to assume poses for his paintings: with fan in hand, at the piano, or even in a sad mood. There is a drawing that is

dated twice, December ’80 – January-February ’81, where he portrays her sleeping (ill. p. 80). On the sheet are four portraits. The page is very energetically drawn, a multitude of loose-wristed lines scribed over the four faces and the barely visible candle, bereft of any apparent function. His graphism is unrestrained and chaotic. This said, upon repeated and closer reading it becomes clear that the majority of these lines indeed go to comprise various overlapping motifs. Among other things, we discern a difficultly recognizable man with smock and cap, and a burning candle that somewhat illuminates the face of his sleeping sister. This hard-to-read stratification of lines blurs the chronology of this page’s composition, which Ensor himself indicates had taken three months. He drew this kind of sheet purely for himself, for pleasure, and as a reservoir of poses and motifs that would prove of use in future works. Now we see them as testifying to an evolving technique, while also appreciating them as sketches with a dynamic and energy that radiate a modern aesthetic.

The physiognomy and postures of his sister remain a permanent and always changing source for Ensor’s impulsive drawing pleasure: *‘A sister of the master who lives at his side, and who sometimes front-on, sometimes in profile, offers herself to the draftsman in attitudes of intimacy, sewing, or sleeping, shoulders wrapped in a thick shawl.’*<sup>14</sup> It is this thick black cape draped over her shoulders that we see in this chilly portrait (ill. p. 81). He portrays Mitche front-on, her dreamy gaze stares out from the lightest surface between the dark tones of cape, hair and background. We see the same nostalgic feeling in her portrait in *La dame à l’éventail* from 1880 (ill. p. 80, Tr. 164, coll. KMSK Antwerp). In the gentleness and dream-like character of these drawings we recognize the intense tie between brother and sister. Fierens writes poetically about this: *‘The pencil acts affectionately, softly insistent, to impart to this figure its incomparable naturalness: one can almost hear the breathing.’*<sup>15</sup>

In a drawing, above a draft letter, Ensor depicts his mother resting in front of a stove (ill. p. 83-84). He shows in hard, near-aggressive hatching, undisguised, the signs of age in his mother’s face, resulting in an effect that is cool and distant. We see her drawn in a very similar position on a sketch sheet next to her sleeping sister (ill. p. 147). The difference in hatching for the representation of the two sisters is striking. His mother’s face is constructed from short, mainly vertical hatching, while that of his aunt is given with less, but more essential lines. Mother and aunt are depicted sleeping a remarkable number of times. The passivity of these two housemates during wintertime must have annoyed Ensor. In 1884, in a draft-version of a letter to the Rousseau family, he describes the change from summer- to winter rhythm: *‘We’ve resumed our vegetative existence from before. Aunt Mimi sleeps, my mother is a*



*bit off-color after dinner. Mitche writes (not to you nor to M.W.), me, I don't do anything.'*<sup>16</sup> When Ensor makes some drawings with the theme of the seven deadly sins, he does not have to look far for models of laziness in lieu of sloth... (ill. p. 82). The model with the special little hat again appears a few years later in the engraving *Le jardin d'amour* (1888, Taevernier, T. 61). The lighter, more fluid style, might be indication of a later addition, or does it call into question the drawing's dating when compared to the dating of the drawing *La paresse*, also given as 1888-1889?

Willy Finch, painter and music lover

In his drawings, in addition to family members Ensor also portrays a few close friends, mostly painters. Theo Hannon and his sister, Mariette Rousseau, her husband Ernest Rousseau and Willy Finch, were visitors as well. During this period the two painters, Finch and Hannon, regularly shared Ensor's studio, and is testified to in the various painted and drawn portraits that Ensor made. He does not show them resting or posing, but captures them in full concentration before their canvases, or writing, or in other compositions. It was mainly Willy Finch with whom Ensor had a close artistic relationship. Finch grew up in Ostend, where his parents ran a café-restaurant on the dyke: *L'hôtel du phare*. During one school year, 1878-1879, they studied together at the art academy in Brussels, both of them afterwards returning to Ostend. Both painted the still-life *La raie* (1880, Tr. 147) and they both drew the same 'Ostend types'. These are closely related stylistically and several of them are unsigned, something that makes definite identification as to authorship nigh impossible. Both were members of *Les XX*.

When he draws them, Ensor shows himself as an artist among artists. This is underscored by the fact that he often depicts them at work, but then from behind. He observes them without disturbing them. Here, for example, we have the portrait of Theo Hannon while writing and Willy Finch standing before his easel (ill. p. 89). He tries to capture Finch in a typical stance, left leg placed slightly forwards and right hand at the canvas. The outlines are sure and once again the diagonal hatching, rapidly laid-down, 'place' him in the space and give texture to his coat. The chassis of the easel is formally different, the right supporting leg is realistic while the remainder of the easel fades until, at the top, only its suggestion remains. The large can with sturdy black handle could serve as *repoussoir* but the unnatural scale lends an alienating feeling.

Ensor also uses the motif in the painting *Willy Finch at his Easel* (ill. p. 88). The same image, but here viewed from the opposite side – note the position of the legs.

Quiet bourgeois activities are first set-down as drawings, and later brought to a synthesis in the paintings. With *Le Lampiste* (1880, Tr. 161), the painted portraits of Finch and the original version of *Le salon bourgeois* (1880, Tr. 168), Ensor paints just a single figure. Soon his paintings would become more complex, as we see in the second version of *Le salon bourgeois* (1881, Tr. 219) and in *Chez Miss* (1881, Tr. 220).

This last-mentioned painting acquires a new title from 1886-on, *La musique russe* (ill. p. 92).<sup>17</sup> This title better explains the content and points to the connection between the two persons: music. The first title sowed some confusion as to the identity of the pianist. Who is the Miss? Is it Mitche or perhaps the artist Anna Boch, the first collector of the painting?<sup>18</sup> Ensor paints Finch as attentive listener, with body in three-quarter profile and face in full profile. He is turned towards the window, whereby his face and hands are finely illuminated. Ensor documented his search for the best pose for Finch in several sketches. The black-dressed pianist is seen from the rear, of her head only her hair tied back in a bun and her right ear are visible. This particular position of her head was only arrived at by Ensor after several preliminary studies.

In the drawing 'double composition' dated 1881, Ensor draws an interesting lower band with fragments of his sister's profile (ill. p. 61). At the left, he draws the essential lines of her face. He searches not for shadow or volume, but for those lines characteristic for her face that will give import and identify her as Mitche. All of these 'stripes' are echoes of the full face. Ensor unravels the structure in order to arrive at the essence. In the middle of the band he draws the elaborated face, a realist-impressionist head in profile.

In another drawing, he shows the same head profile of his sister with her hands resting before her (ill. p. 91). The summary outlines of hands, arm, torso and head become volumes via the numerous diagonal hatchings, in and around the figure. The retracing of her hair bun and of the profile below-left are once again examples of his search for echoes of already-drawn lines. The speed of drawing and the nervous motion are quite noticeable. A variant of this drawing, less spatial, is in the collection of the KMSK Antwerp (ill. p. 90).

Last there is the recently found drawing that provides the link to the painting *La musique russe*; his sister in three-quarter view from the back, her hair in a knot with hands on the keyboard while reading a score (ill. p. 93). Through technique, composition and use-of-material – black chalk, pencil, black ink and wash, all swept open and completely filling the page – the pitch-black drawing evokes a symbolist ambience. The figure is framed by the architecture of the upright piano and the lines of

the musical score. The handling of the wash and the hatching on the back and above-left, lend relief to the figure who has become as one with her instrument and the music. In the painting the figure's black back is a point of departure toward the grays, dark browns and gold, which, by grace of the subtle light, provide this relief-effect in the complex composition.

In one of his sketchbooks Theo Hannon has put down his own little parody of this painting, putting himself (with characteristic beard) in the place of Willy Finch. In the caption, in his roguish style, he admits to having more an eye for pretty Mitche than for her music. Might this parody point to a certain 'animosity' in regards to Mitche between Theo and Willy? (afb. p. 92)

*The piano vibrates its melodious sounds / Beneath your beautiful, peerless hands... / but I behold you and the eye's pleasure / masks that of my ear's!*

#### Epilogue - James at the Hotel Providence Régina during the war

As epilogue to this chapter there are the portraits of the married couple Hansen, drawn some sixty years after the early portraits discussed here. They illustrate the sort of visual language that Ensor would eventually evolve into. In 1940, at the age of 80, Ensor is no longer the 'searching' artist of yesteryear. As varied and diverse as are the early drawings, so the late ones are homogeneous. In the playfully imaginative scenes that he makes in the twilight of his artistic career, the planar, narrative and color-rich aspects come to the fore.

Ensor draws the Hansen pair in color pencil. They had long been good neighbors of Ensor. In 1919, the couple became owners of the two premises which, from 1927, would become the *Hotel Providence Régina*. (located at the corner of Van Iseghemlaan and Vlaanderenstraat - at number 29) They had been neighbors of James Ensor since 1917, when he took up residence at Vlaanderenstraat, number 27. Not a great deal is known about the friendship between Ensor and the Hansens, but the bond must certainly have been a cordial one. Testifying to this are these fine portraits with telling dedications, as well as several interior scenes. Nearly all the drawings are dated 1940, the year of the outbreak of WWII. He stubbornly wished to stay at home and with his art works, but during the bombardment of Ostend – where, among other works, his painting *Christ's Entry into Brussels* would be damaged – Ensor finally felt compelled to find shelter at the hotel. On the back of a photo of himself and Mrs. Hansen, he writes: *'For Madame Hansen, remembering the happy days spent under the same roof by the sea, Ostend 29 September 1945.'*

Ensor portrays Mrs. Hansen resting in her chair, head posed on her hand (ill. p. 95). The drawing is in color-pencil, worked further and accentuated with gouache and watercolor. The colors blue, brown and yellow dominate the composition. The yellow curtains and the blue shutter are abstracted to geometric planes, and comprise a frame for the dream scene outside. The scenes playing out around her seem like elements from her daydream. Reality and dream run over and through each other: the same figure with a flower on a long stem, under the table, runs out to meet the rising sun. In the seemingly realistic interior, the good-natured little animal's head on the armrest provides a surprise, and finds its echo in the evil mask-head on the wallpaper. The accompanying script makes clear the meaning behind the narrative elements in this drawing: *Sleep, sleep, sleep, in a leather chair. Woman of Flanders, forget your woes and give us peace.* On May 5th 1940, German troops invaded Belgium. This portrait probably coincides with that of Mr. Hansen – July 1940, the very beginning of the Second World War. The message Ensor offers is at once sad and hopeful; one can perhaps escape the hard reality in dreams. On the table next to the chair we see the book 'Flandre,' presented like an icon. This 1931 opus from the brothers Haesaerts is a survey-work of Flemish art from 1880-on, and where Ensor himself is extensively mentioned. 'Femmes de Flandre,' referred to in his dedication, in this context applies to both Mrs. Hansen and to Women as muses of art. The idea of freedom demonstrated in the modernist art of this book – much of it decreed by the Nazi's as 'Entartet' (i.e. degenerate) – is a homage to his fellow-artists.

Through the window of Mr. Hansen's portrait we see nothing other than reality, including the corner house, Ensor's parental home (ill. p. 97). Mr. Hansen sits in the same chair and in front of the same curtains as his wife. Here, however, there are no subtle fantasy motifs or abstraction. Where the portrait of his wife is mainly built from vertical visual elements, here we see a clearly horizontal visual construct. The script, the red band, the cast-iron radiator and the fencing, are *repoussoirs* towards the street. On second reading, though, a number of details make this scene still more intriguing. Why is the street completely empty? And what significance to give to the wind making the curtains waft? The two portraits seem to be each other's pendants: horizontal versus vertical, as to form, and fantasy versus reality, as to expression. Ensor writes a heartfelt inscription for Mr. Hansen, too: *Portrait of Mr. Hansen, the most hospitable and most active of my friends, in a well-earned state of repose. Made at the hotel Providence Régina in Ostend, July 1940.*

1 De Maeyer M. (1965), p. 17

2 De Maeyer L. (1985), p. 56

3 De Maeyer L. (1977), p. 257

4 De Maeyer L. (1977), p. 274

5 In the engraving and in the (destroyed) painting *Le meuble hanté*, as well, the armoire from his own interior stands central

6 De Maeyer L. (1977), p. 262

7 Verhaeren E. (1908), p. 62

8 De Maeyer L. (1977), p. 270

9 Seuphor M. (1932), p. 178

10 Ensor J. (1920/1974), p. 65

11 Todts H. (2010), p. 140-238

12 Fierens P. (1944), p. 17

13 Van den Bossche P. (e.a.) (2016), p. 248-250

14 Fierens P. (1944), p. 16

15 Fierens P. (1944), p. 16

16 Fragment from a bundle of copied letters in the collection of the KMSKA, published in

Draguet, (1999), p. 46

17 Draguet M. (1999), p. 98

18 Bounameaux H. (1992-1993)



### **Olielamp voor de spiegel, 1881**

Zwart krijt en potlood op papier, op karton gekleefd  
220 x 170 mm  
Gesigneerd en gedateerd *Ensor 81* rechtsonder

#### Herkomst

Galerie Georges Giroux, 1955, veiling 324 lot 64, Brussel  
Auguste Taevernier, Gent  
Erfgenamen Taevernier, Gent

#### Tentoonstellingen

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *James Ensor, 1860-1949, Retrospectieve*, 1951  
Gent, Museum voor Schone Kunsten, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969  
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972  
Kamakura, Museum of Modern Art, *James Ensor*, 1972  
Zürich, Kunsthaus, *James Ensor*, 1983  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Ensor*, 1983

#### Provenance

Galerie Georges Giroux, Bruxelles, 1955, vente 324 lot 64  
Auguste Taevernier, Gand  
Succession Taevernier, Gand

#### Exposition

Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *James Ensor, 1860-1949, Retrospectieve*, 1951  
Gand, Museum voor Schone Kunsten, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969  
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972  
Kamakura, Museum of Modern Art, *James Ensor*, 1972  
Zürich, Kunsthaus, *James Ensor*, 1983  
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Ensor*, 1983

#### Literatuur

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, *James Ensor, 1860-1949, Retrospectieve*, 1951, cat. nr. 45  
Museum voor Schone Kunsten, Gent, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969, nr. 38  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, *Ensor – ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972, nr. 85  
Museum of Modern Art, Kamakura, *James Ensor*, 1972, nr. 122  
Kunsthaus, Zürich, *James Ensor*, 1983, nr. 173  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, *Ensor*, 1983, nr. 364

#### Littérature

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, *James Ensor, 1860-1949, Retrospectieve*, 1951, cat. n° 45  
Museum voor Schone Kunsten, Gand, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969, n° 38  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, *Ensor – ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972, n° 85  
Museum of Modern Art, Kamakura, *James Ensor*, 1972, n° 122  
Kunsthaus, Zürich, *James Ensor*, 1983, n° 173  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, *Ensor*, 1983, n° 364



James Ensor (1860-1949)  
*Olielamp, voeten en personage*, 1887

James Ensor (1860-1949)  
Detail uit *Le salon bourgeois*, 1881  
Verzameling KMSK, Antwerpen





**Kastmoulure en schrijvende vrouw,  
ca. 1885-1888**

Zwart krijt en potlood op papier, collage  
gekleefd op papier  
72 x 164 mm en 133 x 175 mm  
Gesigneerd *Ensor* midden rechts en *Ensor*  
linksboven

**Moulure d'armoire et femme écrivante,  
vers 1885-1888**

Craie noire et crayon sur papier, collage  
sur papier  
72 x 164 mm et 133 x 175 mm  
Signé *Ensor* au milieu à droite et signé *Ensor* en  
haut à gauche

Herkomst

Atelier van de kunstenaar, Oostende  
Paul Van der Perre, Brussel  
Auguste Taevernier, Gent  
Nalatenschap Taevernier, Gent

Tentoonstellingen

Gent, Museum voor Schone Kunsten, *Ensor in  
Gentse verzamelingen*, 1969  
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Ensor  
– Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972  
Zürich, Kunsthau, *James Ensor*, 1983  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, *Ensor*, 1983  
Londen, Royal Academy of Arts, *Intrigue: James  
Ensor*, 2016-2017

Provenance

Atelier de l'artiste, Ostende  
Paul Van der Perre, Bruxelles  
Auguste Taevernier, Gand  
Succession Taevernier, Gand

Exposition

Gand, Museum voor Schone Kunsten, *Ensor in  
Gentse verzamelingen*, 1969  
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Ensor  
– Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972  
Zürich, Kunsthau, *James Ensor*, 1983  
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone  
Kunsten, *Ensor*, 1983  
Londres, Royal Academy of Arts, *Intrigue: James  
Ensor*, 2016-2017

Literatuur

Museum voor Schone Kunsten, Gent, *Ensor in  
Gentse verzamelingen*, 1969, nr. 75  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, *Ensor  
– ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*,  
1972, nr. 156  
Kunsthau, Zürich, *James Ensor*, 1983, nr. 202  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,  
Antwerpen, *Ensor*, 1983, nr. 367  
Luc Tuymans, *Intrigue: James Ensor*, Londen,  
Royal Academy of Arts, 2016-2017, p. 82 ill

Littérature

Museum voor Schone Kunsten, Gand, *Ensor in  
Gentse verzamelingen*, 1969, n° 75  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, *Ensor  
– Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*,  
1972, n° 156  
Kunsthau, Zürich, *James Ensor*, 1983, n° 202  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,  
Anvers, *Ensor*, 1983, n° 367  
Luc Tuymans, *Intrigue: James Ensor*, Londres,  
Royal Academy of Arts, 2016-2017, p. 82 ill



James Ensor (1860-1949)  
*Portret van Mitche en silhouetten*, 1884  
Privéverzameling

James Ensor (1860-1949)  
*De briefschrijfter*, 1883  
Verzameling Mu.ZEE, Oostende





**Dubbele compositie: studies van het atelier met stoel en de zus van de kunstenaar, 1881**

Zwart krijt en potlood op papier  
222 x 170 mm  
Gesigneerd en gedateerd *Ensor 81* midden rechts

**Double composition: études de l'atelier avec chaise et de la soeur de l'artiste, 1881**

Craie noire et crayon sur papier  
222 x 170 mm  
Signé et daté *Ensor 81* au milieu à droite

Herkomst  
Galerie Philippe Seghers, Oostende  
Privéverzameling

Tentoonstelling  
Knokke, Galerie Ronny Van de Velde,  
*The Mind of the Artist*, 2013  
Londen, Royal Academy of Arts, *Intrigue: James Ensor*, 2016-2017

Provenance  
Galerie Philippe Seghers, Ostende  
Collection privée

Exposition  
Knokke, Galerie Ronny Van de Velde,  
*The Mind of the Artist*, 2013  
Londres, Royal Academy of Arts, *Intrigue: James Ensor*, 2016-2017

Literatuur

Jan Ceuleers, *The Mind of the Artist*, Knokke, Galerie Ronny Van de Velde, 2013, nr. 10 ill.  
Luc Tuymans, *Intrigue: James Ensor*, Londen, Royal Academy of Arts, 2016-2017, p. 79 ill.

Littérature

Jan Ceuleers, *The Mind of the Artist*, Knokke, Galerie Ronny Van de Velde, 2013, n° 10 ill.  
Luc Tuymans, *Intrigue: James Ensor*, Londres, Royal Academy of Arts, 2016-2017, p. 79 ill.



James Ensor (1860-1949)  
*Studie met stoel en schilderspalet*, 1881  
Privéverzameling





### Atelier van de kunstenaar, ca. 1882

Zwart krijt en potlood op papier, op karton gekleefd  
222 x 171 mm  
Gesigneerd *Ensor* linksonder

#### Herkomst

Galerie Georges Giroux, 1953, veiling 298 lot  
83a, Brussel  
Auguste Taevernier, Gent  
Erfgenamen Taevernier, Gent

#### Tentoonstellingen

Gent, Museum voor Schone Kunsten, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969  
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972  
Kamakura, Museum of Modern Art, *James Ensor*, 1972  
Zürich, Kunsthaus, *James Ensor*, 1983  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Ensor*, 1983  
Bilbao, Banco Bilbao Vizcaya, *James Ensor*, 1996

#### Literatuur

Paul Haesaerts, *James Ensor*, Hatje Stuttgart, 1957, p. 140 ill. en p. 377 nr. 138  
Museum voor Schone Kunsten, Gent, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969, nr. 38  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972, nr. 85  
Museum of Modern Art, Kamakura, *James Ensor*, 1972, nr. 122  
Kunsthhaus, Zürich, *James Ensor*, 1983, nr. 173  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, *Ensor*, 1983, nr. 364  
Carmen Giménez, *James Ensor*, 1996, Bilbao, p. 234 ill.

### Atelier de l'artiste, vers 1882

Craie noire et crayon sur papier sur carton  
222 x 171 mm  
Signé *Ensor* en bas à gauche

#### Provenance

Galerie Georges Giroux, Bruxelles, 1953, vente  
298 lot 83a  
Auguste Taevernier, Gand  
Succession Taevernier, Gand

#### Expositions

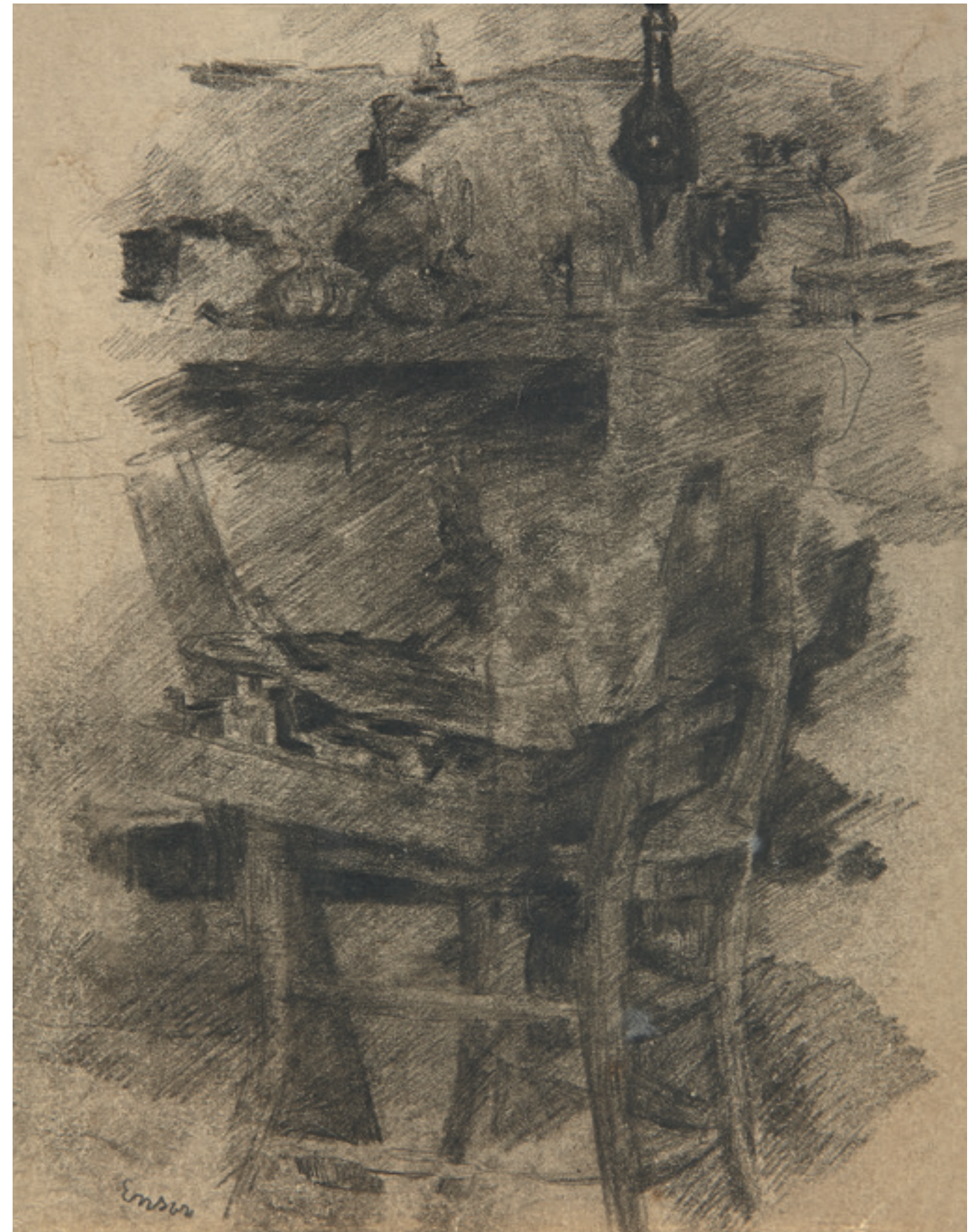
Gand, Museum voor Schone Kunsten, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969  
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972  
Kamakura, Museum of Modern Art, *James Ensor*, 1972  
Zürich, Kunsthaus, *James Ensor*, 1983  
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Ensor*, 1983  
Bilbao, Banco Bilbao Vizcaya, *James Ensor*, 1996

#### Littérature

Paul Haesaerts, *James Ensor*, Hatje Stuttgart, 1957, p. 140 ill et p. 377 n° 138  
Museum voor Schone Kunsten, Gand, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969, n° 38  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972, n° 85  
Museum of Modern Art, Kamakura, *James Ensor*, 1972, n° 122  
Kunsthhaus, Zürich, *James Ensor*, 1983, n° 173  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, *Ensor*, 1983, n° 364  
Carmen Giménez, *James Ensor*, 1996, Bilbao, p. 234 ill.



James Ensor (1860-1949)  
*Studie van het atelier*, ca. 1882  
Verzameling Musée d'Orsay, Parijs





**Stilleven met stoel (op keerzijde: studies van figuren), ca. 1880-1882**

Zwart krijt en potlood op papier  
215 x 170 mm  
Gesigneerd *Ensor* rechtsonder

**Nature morte avec chaise (au dos étude de figures), vers 1880-1882**

Craie noire et crayon sur papier  
215 x 170 mm  
Signé *Ensor* en bas à droite

Herkomst  
Privéverzameling, Antwerpen

Provenance  
Collection privée, Anvers



James Ensor (1860-1949)  
Keerzijde: *studies van figuren*, ca. 1880-1882





**Stilleven in het atelier (op keerzijde: Silhouetten), 1882** (zie p. 116)

Zwart krijt en potlood op papier  
215 x 270 mm  
Gesigneerd en gedateerd *Ensor 82* rechtsonder

**Nature morte à l'atelier (verso : Silhouettes), 1882** (voir p. 116)

Craie noire et crayon sur papier  
215 x 270 mm  
Signé et daté *Ensor 82* en bas à droite

Herkomst  
Paul Van der Perre, Brussel  
Auguste Taevernier, Gent  
Nalatenschap Taevernier, Gent

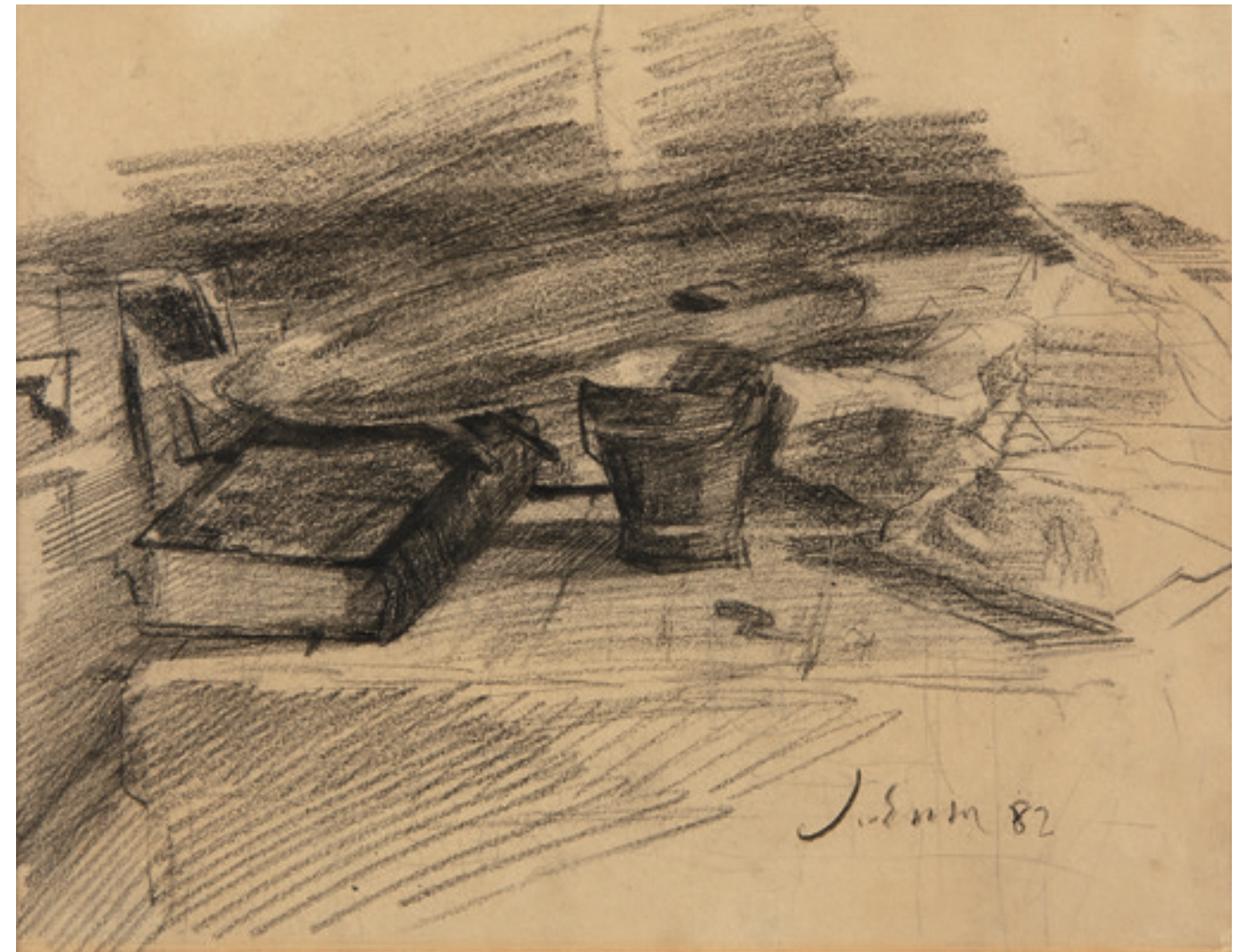
Tentoonstelling  
Gent, Museum voor Schone Kunsten, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969  
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972  
Zürich, Kunsthhaus, *James Ensor*, 1983  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Ensor*, 1983

Provenance  
Paul Van der Perre, Bruxelles  
Auguste Taevernier, Gand  
Succession Taevernier, Gand

Exposition  
Gand, Museum voor Schone Kunsten, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969  
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972  
Zürich, Kunsthhaus, *James Ensor*, 1983  
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Ensor*, 1983

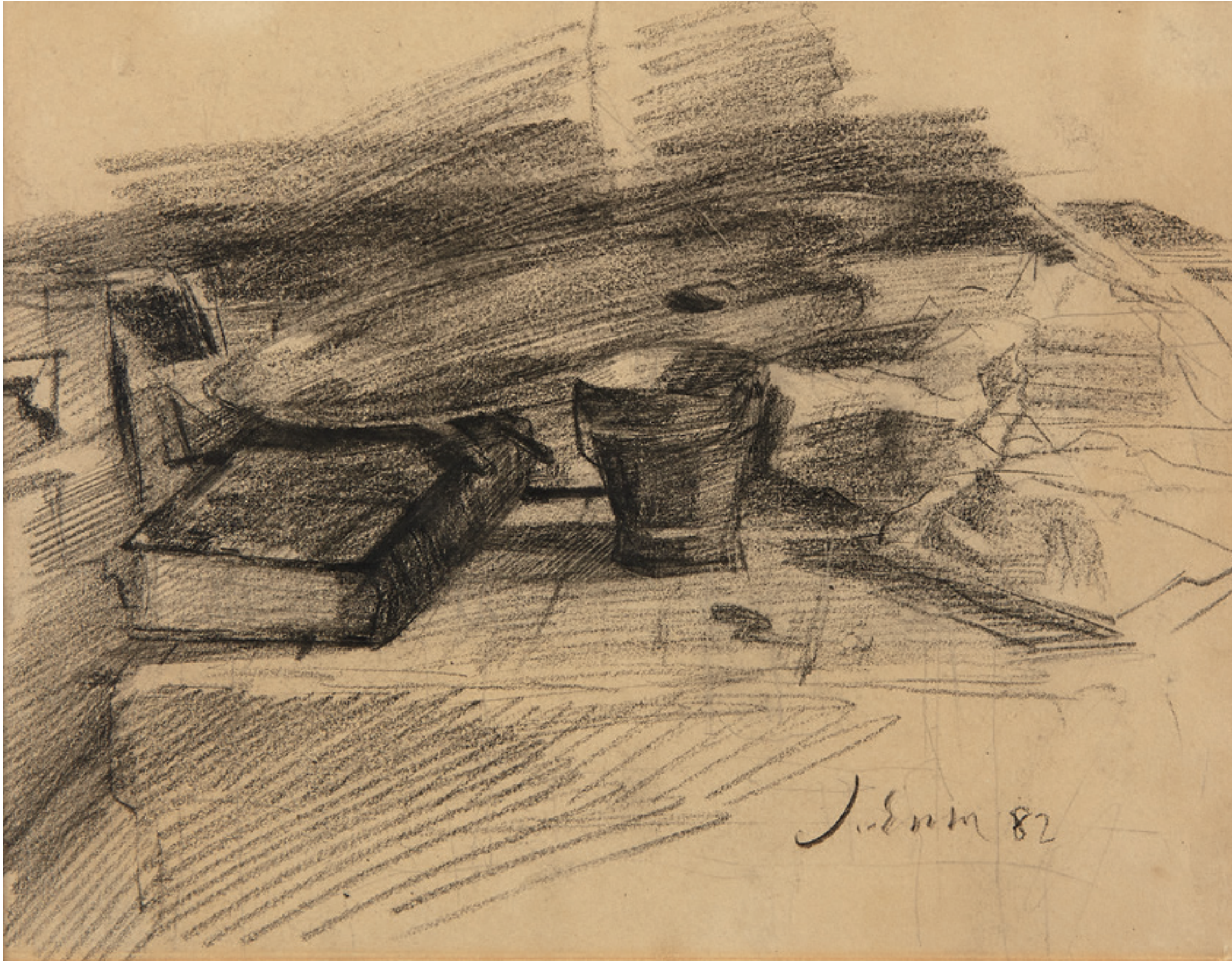
Literatuur  
Museum voor Schone Kunsten, Gent, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969, nr. 39  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, *Ensor – ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972, nr. 90  
Kunsthhaus, Zürich, *James Ensor*, 1983, nr. 174  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, *Ensor*, 1983, nr. 365

Littérature  
Museum voor Schone Kunsten, Gand, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969, n° 39  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972, n° 90  
Kunsthhaus, Zürich, *James Ensor*, 1983, n° 174  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, *Ensor*, 1983, n° 365



James Ensor (1860-1949)  
Keerzijde: *Silhouetten*, ca. 1882







**De pompsteen, ca.1882**

Zwart krijt op papier  
210 x 160 mm  
Gesigneerd *Ensor* rechtsonder

Herkomst  
Galerie Seghers, Oostende

**L'évier, vers 1882**

Craie noire et crayon sur papier  
210 x 160 mm  
Signé *Ensor* en bas à droite

Provenance  
Galerie Seghers, Ostende



James Ensor (1860-1949)  
*Koperen ketel en paard*, 1880  
Verzameling KMSK, Antwerpen





**naar Hokusai, 1885**

Zwart krijt en potlood op papier  
220 x 178 mm

Gesigneerd en gedateerd Ensor 85

Met opdracht *L'Ancêtre créateur des qualités et beautés de Ghislaine Li-Ming-Fang*. Baron James Ensor, Noël 1937 rechtsboven

**d'après Hokusai, 1885**

Craie noire et crayon sur papier  
220 x 178 mm

Signé Ensor et daté 85

Avec dédicace manuscrite *L'Ancêtre créateur des qualités et beautés de Ghislaine Li-Ming-Fang*. Baron James Ensor, Noël 1937 en haut à droite

Literatuur

MANGA 5, *Katsushika Hokusai (1760-1849)*,

ill. nr. 40

KMSKA, Antwerpen, *Tableaux et dessins de la collection du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers*, 2008, pp. 94-95 ill. andere voorbeelden

Littérature

MANGA 5, *Katsushika Hokusai (1760-1849)*,

ill. n° 40

KMSKA, Anvers, *Tableaux et dessins de la collection du Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers*, 2008, pp. 94-95 ill. autres exemples



Katsushika Hokusai (1760-1849)  
*Manga 5*, prent nr. 40, 1816





**De bloempot, 1886 (op keerzijde: kleine tekening van een naakt)**

Zwart krijt en potlood op papier  
225 x 165 mm  
Gesigneerd *Ensor* en gedateerd *décembre 86*

**Le pot de fleur, 1886 (Au dos un petit dessin d'un nu au crayon)**

Craie noire et crayon sur papier  
225 x 165 mm  
Signé *Ensor* et daté *décembre 86*

Herkomst  
Privéverzameling, Brussel

Tentoonstelling  
Antwerpen, Tim Van Laere gallery, *We will begin by drawing, we shall continue to draw, and then we shall draw some more*, 2015

Provenance  
Collection privée, Bruxelles

Exposition  
Anvers, Tim Van Laere gallery, *We will begin by drawing, we shall continue to draw, and then we shall draw some more*, 2015



James Ensor (1860-1949)  
*Vaas met bloemen*, ca. 1886  
Verzameling KMSK, Antwerpen





### Le salon bourgeois (eerste versie), 1880

Olie op doek  
650 x 570 mm  
Gesigneerd en gedateerd *ENSOR 1880* linksonder

#### Herkomst

Verzameling François Franck, Antwerpen  
Louis Bogaerts, Brussel  
Louis Franck, Jr, Antwerpen/Londen/Gstaad  
Gustave Van Geluwe, Brussel  
Nalatenschap Gustave Van Geluwe  
Privéverzameling, Brussel

#### Tentoonstelling / Exposition

Rotterdam, Rotterdamse Kunstkring, *Intérieur*, 1881, nr. 6  
Antwerpen, Cercle Royal Artistique, *Littéraire et Scientifique*, 1910, nr. 6  
Venetië, *XIe Esposizione Internazionale d'Arte*, 1914  
Brussel, Galerie Georges Giroux, 1920, nr. 18  
Basel, Kunsthalle, *Ausstellung Belgischer Kunst*, 1925, nr.62 *Salon bourgeois*  
Parijs, Galerie Barbazanges, 1926, p. 19  
Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1927, nr. 3  
Berlijn, Galerie Paul Cassirer, 1927  
Dresden, Galerie Neue Kunst Fides, 1927  
Parijs, Musée Jeu de Paume, *L'art belge depuis l'impressionisme*, 1928, nr.76, *Petit salon bourgeois*  
Brussel, Palais des Beaux Arts, 1929, nr. 99

### Le salon bourgeois (première version), 1880

Huile sur toile  
650 x 570 mm  
Signé et daté *ENSOR 1880* en bas à gauche



Parijs, Musée Jeu de Paume, 1932, nr. 66, *Petit salon bourgeois*  
Antwerpen, KMSK, Tentoonstelling van de verzameling François Franck, 1933, nr. 79  
Brussel, Galerie Georges Giroux, *Hommage à Ensor*, 1945, nr. 16  
Charleroi, Cercle Artistique, *XXIIIe Salon annuel des Beaux-Arts, Rétrospective Ensor*, maart 1949  
Luik, Société Royale des Beaux-Arts, *Salon Quatriennal*, 1949, nr. 4  
Boitsfort, Maison Haute, 1950, nr. 3  
Lyon, Musée des Beaux-Arts, *La peinture belge contemporaine*, 1950, nr. 39  
Antwerpen, KMSK, 1951, nr. 10  
New York, Boston, Cleveland, St Louis, *Work of James Ensor*, 1951-52, nr. 10  
Verviers, Düsseldorf, Otterlo, Oostende, Antwerpen, *Schilderijen en beeldhouwwerk uit de verzameling G. Van Geluwe*, 1956, cat. nr. 2  
Londen, Marlborough Fine Art, *James Ensor 1860-1949, Retrospective Centenary Exhibition*, 1960, cat. nr. 12  
Oostende, SMSK, 1960, nr. 23  
Stavelot, Musée de l'Ancienne Abbaye, 1976, nr. 6  
Chicago, The Art Institute of Chicago, *James Ensor Exhibition*, 1976-77, nr. 4  
Tel Aviv Museum, 1981, nr. 5  
Hyogo, Kanagawa, Miyagi, Saitama, 1983-84, nr. 20  
Hamburg, Kunstverein, 1986-87, nr. 8

#### Provenance

Collection François Franck, Anvers  
Louis Bogaerts, Bruxelles  
Louis Franck, Jr, Anvers/Londres/Gstaad  
Gustave Van Geluwe, Bruxelles  
Succession Gustave Van Geluwe  
Collection privée, Bruxelles

#### Exposition / Littérature

Voir texte néerlandais

Oostende, Mu.ZEE, *Bij Ensor op bezoek*, 2010  
Brussel, ING, *Ensor ontmaskerd*, 2010-11  
Londen, Royal Academy of Arts, *Intrigue: James Ensor*, 2016-2017

#### Literatuur / Littérature

Emile Verhaeren, *James Ensor*, G. Van Oest, Brussel, 1908, p. 109, "Le salon bourgeois", p. 30 ill.  
G. Le Roy, *James Ensor*, Brussel/Parijs, 1922, p. 175, p. 38 ill.  
J.E. Payro, *James Ensor*, Buenos Aires, 1943, pl.16 ill.  
Paul Haesaerts, *James Ensor*, 1957, p. 242 ill."studie voor *Le salon bourgeois* en p. 375 nr.39  
Francine Legrand, *Ensor cet inconnu*, 1971, nr. 35  
Robert Delevoy, *Ensor*, Antwerpen, Mercatorfonds, 1981, nr. 38, p. 60 ill.  
Xavier Tricot, *James Ensor. Leven en werk*, Oeuvrecatalogus van de schilderijen, nr. 168, p. 264 ill.  
Nathalie Fransen, *Jules Schmalzigaug en het kookboek van het futurisme*, Mu.ZEE, Oostende, 2016, *De plastische betekenis van kleur*, p. 248 ill en p. 249-250  
Luc Tuymans, Royal Academy of Arts, *Intrigue: James Ensor*, Londen, 2016-2017, p. 47 nr. 4 ill.



James Ensor (1860-1949)  
*Le salon bourgeois*, 1881  
Verzameling KMSK, Antwerpen







**De zus van de kunstenaar (op keerzijde:  
Studies van zijn zus), 1880-1881**

Zwart krijt en potlood op papier  
205 x 155 mm  
Gesigneerd *Ensor* rechtonder, op de keerzijde  
gedateerd *déc 1880-janvier 1881*

**La sœur de l'artiste, 1880-1881  
(verso : Études de sa sœur)**

Craie noire et crayon sur papier  
205 x 155 mm  
Signé *Ensor* en bas à droite, au verso daté  
*déc 1880-janvier 1881*

Herkomst  
Galerie Campo, Antwerpen  
Privéverzameling, Brussel

Tentoonstelling  
Antwerpen, Galerie Campo, *Lustrum  
tentoonstelling*, 1962

Provenance  
Galerie Campo, Anvers  
Collection privée, Bruxelles

Exposition  
Anvers, Galerie Campo, *Lustrum  
tentoonstelling*, 1962

Literatuur  
Galerie Campo, *Lustrum tentoonstelling*,  
Antwerpen, 1962, cat. nr. 11

Littérature  
Galerie Campo, *Lustrum tentoonstelling*,  
Anvers, 1962, cat. n° 11



James Ensor (1860-1949)  
Keerzijde: *Studies van zijn zus*, 1880-1881

James Ensor (1860-1949)  
*La dame à l'éventail*, 1880  
Verzameling KMSK, Antwerpen





**Studie van het portret van zijn moeder, 1885**  
(op keerzijde: detail) (zie p. 86)

Zwart krijt en potlood op een brief  
170 x 220 mm  
Gesigneerd *Ensor* rechtsonder

Herkomst  
Galleria Ciranna, Milaan

Tentoonstelling  
Milaan, Galleria Ciranna, *James Ensor*, 1963

Literatuur  
Galleria Ciranna, *James Ensor*, Milaan, 1963,  
cat. nr. 5 ill.

**Étude du portrait de sa mère, 1885**  
(verso : un détail du dessin) (voir p. 86)

Craie noire et crayon sur papier, sur une lettre  
170 x 220 mm  
Signé *Ensor* en bas à droite

Provenance  
Galleria Ciranna, Milan

Exposition  
Milan, Galleria Ciranna, *James Ensor*, 1963

Littérature  
Galleria Ciranna, *James Ensor*, Milan, 1963,  
cat. n° 5 ill.



James Ensor (1860-1949)  
*La Paresse*, 1888  
Privéverzameling, Antwerpen











**De schilder Willy Finch voor zijn schildersezel (op keerzijde: studie voor de Lampiste), ca. 1880** (zie p. 38)

Zwart krijt en potlood op papier  
215 x 170 mm  
Gesigneerd *Ensor* midden onderaan

**Le peintre Willy Finch au chevalet (verso : Étude pour le Lampiste), vers 1880** (voir p. 38)

Craie noire et crayon sur papier  
215 x 170 mm  
Signé *Ensor* en bas au milieu

Herkomst  
Privéverzameling, Antwerpen

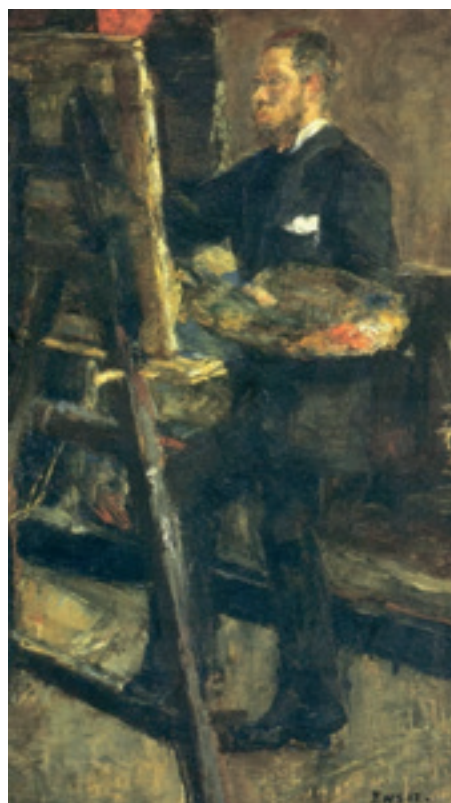
Tentoonstelling  
Antwerpen, Delen Private Bank, *75 Belgische kunstenaars*, 2011  
Knokke, Galerie Ronny Van de Velde, *The Mind of the Artist*, 2013

Provenance  
Collection privée, Anvers

Exposition  
Anvers, Delen Private Bank, *75 Artistes belges*, 2011  
Knokke, Galerie Ronny Van de Velde, *The Mind of the Artist*, 2013

Literatuur  
Ronny Van de Velde, Delen Private Bank, Antwerpen, *75 Belgische kunstenaars*, 2011, nr. 11 ill.  
Jan Ceuleers, *The Mind of the Artist*, Knokke, Galerie Ronny Van de Velde, 2013, nr. 8 ill.

Littérature  
Ronny Van de Velde, Delen Private Bank, Anvers, *75 Artistes belges*, 2011, n° 11 ill.  
Jan Ceuleers, *The Mind of the Artist*, Knokke, Galerie Ronny Van de Velde, 2013, n° 8 ill.



James Ensor (1860-1949)  
*Portrait de Willy Finch au chevalet*, 1882  
Verzameling KMSK, Antwerpen





**Studie van zijn zus aan de piano, ca. 1880**

Zwart krijt en potlood op papier  
224 x 175 mm  
Gesigneerd *Ensor* rechtsonder

Herkomst

Verzameling Franck, Antwerpen  
H. Shickman, New York  
Auguste Taevernier, Gent  
Nalatenschap Taevernier, Gent

**Étude de sa sœur au piano, vers 1880**

Craie noire et crayon sur papier  
224 x 175 mm  
Signé *Ensor* en bas à droite

Provenance

Collection Franck, Anvers  
H. Shickman, New York  
Auguste Taevernier, Gand  
Succession Taevernier, Gand



James Ensor (1860-1949)  
*Studie van zus aan de piano*, ca. 1880  
Verzamelingt KMSK, Antwerpen





**Studie voor 'La musique russe', ca. 1880**

Lavis, zwart krijt en potlood op papier, governist  
223 x 163 mm  
Gesigneerd midden rechts

Herkomst

Nalatenschap van de kunstenaar  
Alexandra Daveluy, Oostende  
M. Jozef Janssen, Lier  
Mevr. Marthe Janssen, Brussel

**Étude pour 'La musique russe', vers 1880**

Lavis, craie noire et crayon sur papier, verni  
223 x 163 mm  
Signé au milieu à droite

Provenance

Succession de l'artiste  
Alexandra Daveluy, Ostende  
M. Jozef Janssen, Lier  
Mme Marthe Janssen, Bruxelles



James Ensor (1860-1949)  
*La musique russe*, 1881  
Verzameling KMSKB, Brussel

Theo Hannon (1851-1916)  
Parodie op *La musique russe*, ca. 1883  
Privéverzameling, Gent





**Portret van Carla Hansen, 1940**

Kleurpotlood en gouache op papier  
180 x 122 mm

Gesigneerd en gedateerd *Ensor 40* rechtsonder en met handgeschreven opdracht in blauw potlood linksonder *Dormez, Dormez, Dormez sur un siège cuirassé femme de Flandre, oublier vos malheurs, donnez nous la paix*

**Portrait de Carla Hansen, 1940**

Crayon de couleur et gouache sur papier  
180 x 122 mm

Signé et daté *Ensor 40* en bas à droite et une dédicace manuscrite au crayon bleu en bas à gauche *Dormez, Dormez, Dormez sur un siège cuirassé femmes de Flandre, oubliez vos malheurs, donnez-nous la paix*

Herkomst

Christian Hansen, Oostende (gift van de kunstenaar), 1941

Literatuur

*Liber Veritatis – Memoranda*, Art Institute of Chicago, met vermelding van deze gift aan Mr en Madame. Hansen, 15 mars 1941, en andere versie

Provenance

Christian Hansen, Ostende (don de l'artiste), 1941

Littérature

*Liber Veritatis – Memoranda*, Art Institute of Chicago, avec mention de ce don à M. et Mme Hansen, 15 mars 1941 et autre version



James Ensor (1860-1949)  
*Binnenzicht Hotel Providence-Regina*, ca. 1940  
Privéverzameling





### Portret van Christian Hansen, 1940

Kleurpotlood op papier  
270 x 335 mm  
Gesigneerd *Ensor* rechtsonder, met handgeschreven opdracht in blauw potlood *Portrait de Christian Hansen le plus hospitalier, le plus actif de mes amis en état de repos bien mérité. Exécuté à l'hôtel Providence Regina à Ostende en juillet 1940*

### Portrait de Christian Hansen, 1940

Crayon de couleur sur papier  
270 x 335 mm  
Signé *Ensor* en bas à droite, avec dédicace manuscrite au crayon bleu *Portrait de Christian Hansen le plus hospitalier, le plus actif de mes amis en état de repos bien mérité. Exécuté à l'hôtel Providence Regina à Ostende en juillet 1940*

#### Herkomst

Christian Hansen, Oostende (gift van de kunstenaar), januari 1941

#### Literatuur

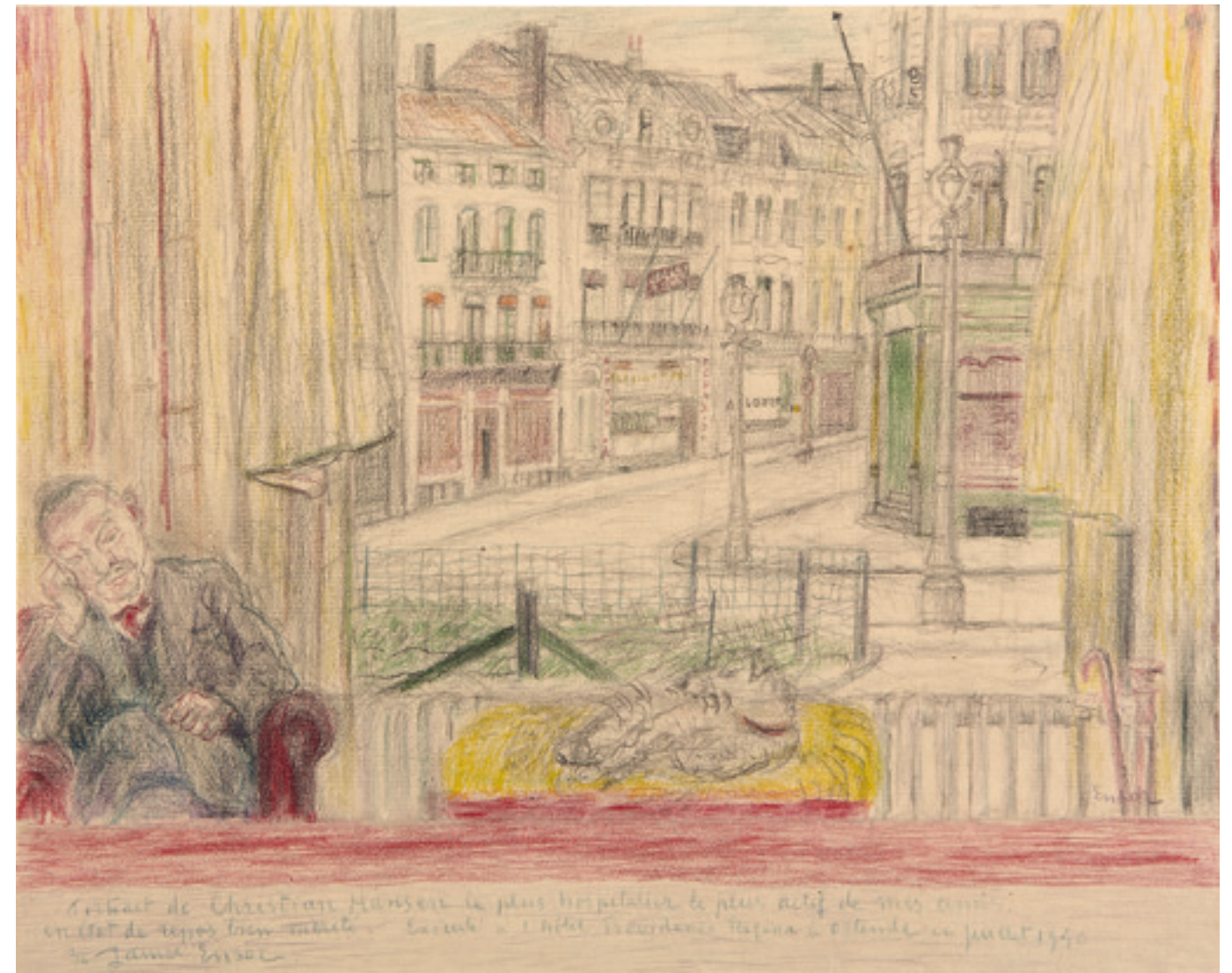
*Liber Veritatis – Memoranda*, Art Institute of Chicago, met vermelding van deze gift aan Mr en Madame. Hansen, Hôtel Providence Regina, een detail afgebeeld

#### Provenance

Christian Hansen, Ostende (don de l'artiste), janvier 1941

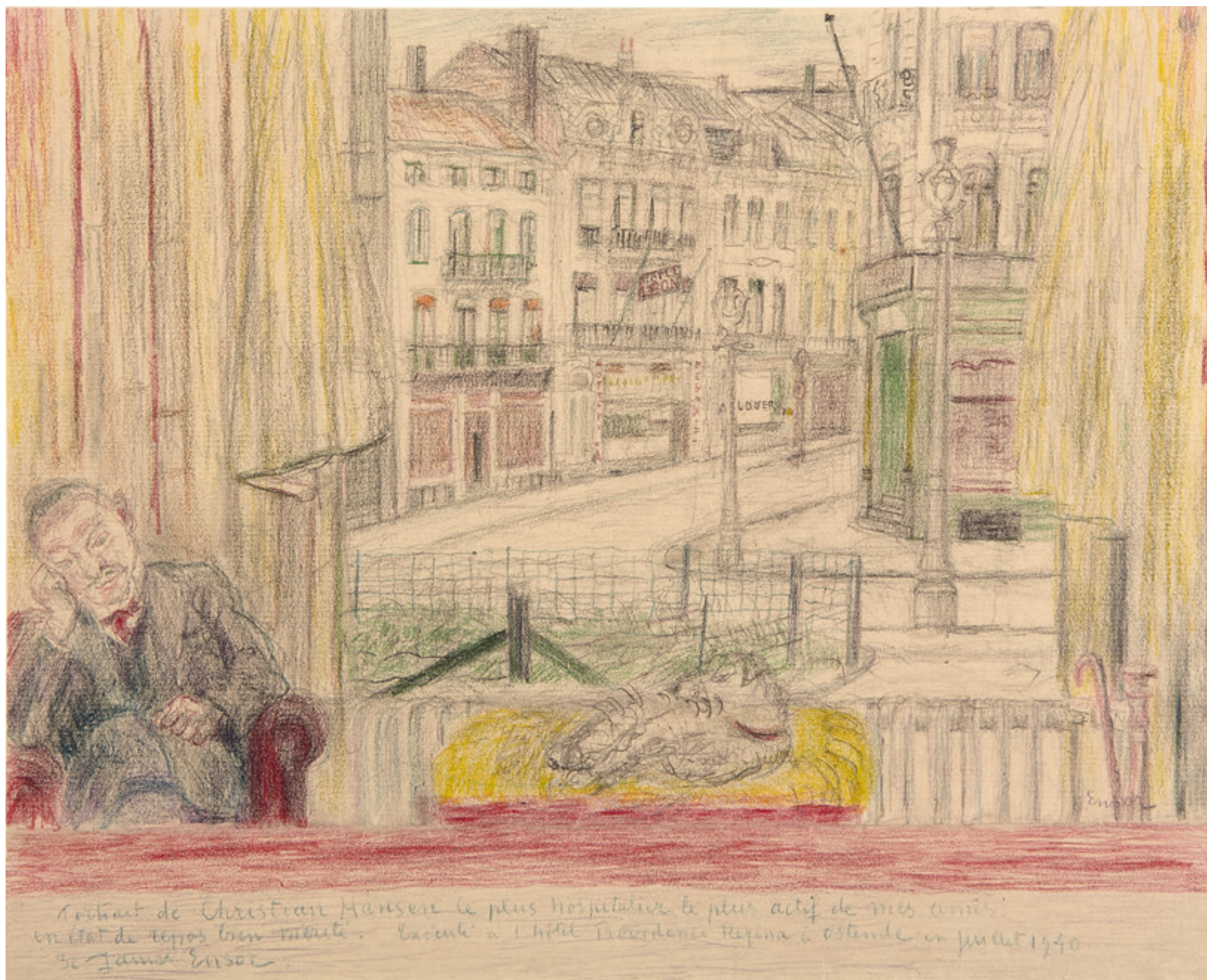
#### Littérature

*Liber Veritatis – Memoranda*, Art Institute of Chicago, avec mention de ce don à M. et Mme Hansen, Hôtel Providence Régina, un detail reproduit



Hotel Providence-Regina  
Hoek Vlaanderenstraat,  
Oostende, ca. 1935-1940









## EEN BLIK IN DE SPIEGEL - OBSERVATIE WORDT INTROSPECTIE

(...) *c'est que James Ensor a une tête de bretteur, d'escrimeur, de batailleur. Grand, maigre, sec, les cheveux bouclés et noirs, avec une barbiche d'un brun foncé et surtout une moustache large, fantastique – une moustache de preux – tel il apparaît de prime abord. Son teint est pâle, ivoirin, et son œil gris a des froideurs et des pénétrances d'acier. (...) Sous cette figure de rêve maigre se cache un timide, un effarouché. Toute son audace, Ensor l'a jetée dans ses tableaux, dans son art, s'en réservant très peu pour la quotidienneté de la vie. Ainsi un amant qui placerait toutes ses forces et ses énergies dans son amour, et resterait sans armes pour les prises où l'existence force les hommes à s'engager.* (Eugène Demolder in: *La libre critique*, 6 janvier 1895)

Ensor is een aandachtig observator die openstaat voor de nuances op zijn gezicht en in zijn blik. Zijn zelfportretten zijn momentopnames en meestal eerlijke observaties. Het observeren staat in het teken van introspectie. Daarnaast zijn er zelfportretten waarmee hij de kijker een façade voorhoudt of waarmee hij zelfs wil confronteren zoals bij *Le calvaire* dite *Ensor en croix* (1886) of *Ensor et Leman discutant peinture* (1890).

Wie ben ik? De 24-jarige James vraagt het zich af en bekijkt zichzelf in de spiegel. Met zwart krijt legt hij accenten op zijn strik en vest en geeft hij zijn gekrulde haren wat meer volume... dan schrijft hij de titel *mon portrait*, handtekent duidelijk en voegt het jaartal toe *1884* (afb. p. 105).

Honderdmaal zal hij deze handelingen herhalen.<sup>1</sup> Vanaf 1877, als jonge man van zeventien jaar oud die naar de academie in Brussel trekt, tot oude man van 81 jaar. Het grote aantal zelfportretten roept vragen op: is het ijdelheid, narcisme of is het twijfel, zelfreflectie of beide?

In de vroegste zelfportretten van 1877 tot 1883 is Ensor voornamelijk op het fysieke aspect geconcentreerd. In het portret van 1883 kijkt hij met neutrale gezichtsuitdrukking weg van de toeschouwer (afb. p. 106). De gelijkenissen met een foto uit 1883 zijn treffend (afb. p. 106). Vanaf 1883 neemt de introspectie de overhand. *Stilaan gaat Ensor in zichzelf kijken, zijn dieper en geheime ik ontginnen (...) het is niet meer zijn uiterlijk maar wel zijn ziel die hij uitdrukt.*<sup>2</sup>

Op 24-jarige leeftijd is hij nog volop zijn identiteit aan het vormen. Het leven is hem tot dan toe nog redelijk genadig geweest. In 1884 was Ensor een beloftevol en zelfbewust kunstenaar. Hij werd aanvaard als voortrekker van de Belgische impressionistische beweging. Zijn werk was echter tegelijk onderwerp van kritiek en werd meer dan eens geweigerd door zowel de traditionele als de modernistische salons. Zijn leven is zijn werk, zijn kunst is zijn identiteit,

zijn ambitie is groot. Hij heeft geen vluchtroutes, wie zijn kunst aanvalt, valt hem aan. Hoewel het werk van veel jonge kunstenaars geweigerd werd, zal Ensor zijn ganse leven hiernaar blijven verwijzen. Hij zal later deze momenten cultiveren als gloriemomenten. In feite waren het rauwe momenten.

Zijn *Zelfportret met wijsvinger*, uit 1884, is getekend op groot formaat 75 x 58 cm, een formaat om mee uit te pakken (afb. p. 100). Hier zit pose en enscenering in; hij tekent zich zoals hij zou willen dat men hem ziet: *La belle légende du Moi, du Moi unique, du Moi ventru, du grand verbe Être: Je suis, nous sommes, vous êtes, ils sont.*<sup>3</sup> In dit portret is zijn blik vrank en rechthoekig, de houding fier en de vinger wijzend naar hemzelf maar ook naar boven gericht, als een verwittiging: *Ik ben en hou rekening met mij.*

Het hier besproken portret, tevens uit 1884, is intiemer, 22 x 18 cm (afb. p. 105). Het heeft een andere functie, het toont eerder een *vérité caché*. De blik is lichtjes naar boven gericht, Ensor laat de toeschouwer toe even op hem neer te kijken. Een zweem van twijfel, van vraag naar bevestiging sijpelt door. Het is een donker portret. Alle aandacht gaat naar de blik als graadmeter van de ziel. Het invallende zijdelingse licht benadrukt het gelaat van de kunstenaar en toont in de achtergrond een grote variatie aan grijswaarden en een complex web van arceringen die bijdragen tot de dramatiek van het werk. De finesse van de verglijdende tonen gecombineerd met de fijne detailvoering zijn van een uitzonderlijk niveau en getuigen van een technisch meesterschap.

In 1885 tekent hij zijn zelfportret terwijl hij schrijft *Pas fini!* (afb. p. 106) Er is de fysieke aanval op zijn vader, er zijn de gezondheidsproblemen van hemzelf en van zijn moeder en, alsof dat niet genoeg is, zijn er de groeiende kritieken op zijn werk. De twijfel groeit, de verdediging valt weg en de frustratie breekt door: hij schreeuwt finaal zijn pijn uit. In 1886 tekent hij zijn zelfportret op het kruis... hij identificeert zich met Christus (afb. p. 104).

Dit vroege zelfportret behoorde lange tijd tot de collectie van André De Ridder (1888-1961), kunstcriticus en kunsthandelaar, waarmee Ensor een belangrijke correspondentie voerde. Na bijna een eeuw onder de radar te blijven werd dit zelfportret onlangs tentoongesteld in Namen in de tentoonstelling *Vices et vertus*.<sup>4</sup> Deze recente (her)ontdekking is ook de reden dat dit uitzonderlijke portret niet is opgenomen in Gisèle Ollinger Zinque's overzichtswerk van Ensors zelfportretten uit 1976.

James Ensor (1860-1949) *Zelfportret met wijsvinger*, 1884. Verzameling KMSKB Brussel

<sup>1</sup> Er zijn 113 zelfportretten gecatalogeerd in: Gisèle Ollinger Zinque, *Ensor: een zelfportret*, Brussel, Laconti, 1976

<sup>2</sup> Ollinger Zinque G. (1976), p. 24

<sup>3</sup> Ensor J. (1944), p. 141

<sup>4</sup> De expositie ging door in het TREMA, het Félicien Rops museum en in de Saint Loup kerk van 18/02 tot 21/05/2017.



## UN REGARD DANS LE MIROIR - L'OBSERVATION DEVIENT INTROSPECTION

« (...) c’est que James Ensor a une tête de bretteur, d’escrimeur, de batailleur. Grand, maigre, sec, les cheveux bouclés et noirs, avec une barbiche d’un brun foncé et surtout une moustache large, fantastique – une moustache de preux – tel il apparaît de prime abord. Son teint est pâle, ivoirin, et son œil gris a des froideurs et des pénétrances d’acier. (...) Sous cette figure de rêve maigre se cache un timide, un effarouché. Toute son audace, Ensor l’a jetée dans ses tableaux, dans son art, s’en réservant très peu pour la quotidienneté de la vie. Ainsi un amant qui placerait toutes ses forces et ses énergies dans son amour, et resterait sans armes pour les prises où l’existence force les hommes à s’engager. » (Eugène Demolder in *La libre critique*, 6 janvier 1895)

Ensor est un observateur attentif, ouvert aux nuances de son visage et de son regard. Ses auto-portraits sont des instantanés et en général des observations honnêtes, qui s’inscrivent sous le signe de l’introspection. En outre, il y a des autoportraits avec lesquels il tend une façade ou cherche même à affronter le spectateur, comme *Le calvaire* dit *Ensor en croix* (1886) ou *Ensor et Leman discutant peinture* (1890).

Qui suis-je ? À 24 ans, James Ensor se pose cette question et se regarde dans le miroir. À la craie noire, il met l’accent sur son nœud papillon et sa veste et donne un peu plus de volume à ses cheveux bouclés... Puis, il écrit le titre *Mon portrait*, signe le dessin et ajoute la date, *1884* (ill. p. 105).

Cent fois, il répétera cette action<sup>1</sup> qu’il amorce en 1877 quand, âgé de dix-sept ans, il s’en va à l’académie de Bruxelles, et la poursuivra jusqu’à ses 81 ans. Le grand nombre d’autoportraits soulève des questions : s’agit-il de vanité et de narcissisme ou de doute et d’introspection, ou de tout cela à la fois ?

Dans les premiers autoportraits de 1877 à 1883, Ensor se concentre surtout sur l’aspect physique. Dans le portrait de 1883, il affiche une expression neutre et détourne le regard du spectateur (ill. p. 106). Les ressemblances avec la photo prise vers 1883 sont frappantes (ill. p. 106). À partir de cette date, l’introspection prend le dessus. « Lentement, Ensor se regarde et sonde son moi profond et secret (...) Ce n’est dès lors plus son physique qu’il représente, mais son âme<sup>2</sup>. »

À l’âge de 24 ans, il est en pleine recherche de son identité. Jusque-là, la vie s’est montrée clémente envers lui. En 1884, James Ensor est un jeune artiste prometteur et sûr de lui. Il est considéré comme l’un des pionniers du mouvement impressionniste belge. Son œuvre fait cependant l’objet de critiques et est de surcroît refusée à plusieurs reprises, aussi bien par des salons traditionnels que

modernistes. Or pour ce jeune homme à l’ambition considérable, son œuvre est sa vie et son art, son identité. Aucune échappatoire possible : qui attaque son œuvre s’attaque à lui. Bien que les œuvres de bon nombre de jeunes artistes soient refusées, Ensor reviendra toute sa vie sur ces refus et hissera par la suite ces épisodes, qui l’ont écorché à vif, au rang de moments de gloire.

Son *Autoportrait avec index* de 1884, il le dessine en grand format, 750 x 580 mm – un format d’exposition (ill. p. 100). Cette œuvre fait montre de pose et de mise en scène. L’artiste se représente comme il aimerait être vu : « (...) la belle légende du Moi, du Moi unique, du Moi ventru, du grand verbe Être : Je suis, nous sommes, vous êtes, ils sont<sup>3</sup>. » Dans ce portrait, le regard est franc et direct, l’attitude fière, et le doigt pointé vers lui-même paraît une mise en garde : « Je suis » et « Tenez compte de moi ! »

Le portrait dont il est question ici (ill. p. 105), également de 1884, ne mesure que 220 x 180 mm et remplit une autre fonction, à savoir, montrer une « vérité cachée ». Le regard est légèrement tourné vers le haut, ainsi Ensor permet au spectateur de brièvement le toiser : un soupçon de doute, de questionnement, de quête de confirmation transparaît. Il s’agit d’un autoportrait sombre. Toute l’attention est portée sur les yeux, le miroir de l’âme. La lumière latérale accentue le visage de l’artiste. Sur le fond, une grande variété de grisailles et une toile complexe de hachures contribuent à l’aspect dramatique de l’œuvre. La finesse des teintes qui se fondent les unes dans les autres et les détails minutieux relèvent d’un niveau exceptionnel et témoignent d’une véritable maîtrise technique.

En 1885, il réalise un autoportrait en train d’écrire « Pas fini ! » (ill. p. 106). Il y a l’agression physique dont est victime son père, les problèmes de santé de sa mère, ses propres soucis de santé et comme si cela ne suffisait pas, son œuvre est de plus en plus critiquée. Le doute s’accroît, la défense s’étiole et la frustration perce jusqu’à ce qu’il hurle finalement sa douleur. En 1886, il dessine son autoportrait sur la croix... Il s’identifie au Christ. (ill. p. 104).

Cet autoportrait de jeunesse a longtemps appartenu à la collection d’André De Ridder (1888-1961), un critique et marchand d’art avec lequel Ensor a entretenu une importante correspondance. Après être resté près d’un siècle sous le radar, cet autoportrait a récemment été exposé à Namur dans le cadre de l’exposition *Vices et vertus*<sup>4</sup>. Cette (re)découverte récente est aussi la raison pour laquelle ce portrait exceptionnel ne figure pas dans l’ouvrage rétrospectif des autoportraits d’Ensor, *Ensor par lui-même* (1976), de Gisèle Ollinger Zinque.

## A LOOK IN THE MIRROR - OBSERVATION BECOMES INTROSPECTION

(...) *James Ensor has the head of a washbuckler, a fencer, a fighter. Tall, thin, lean, hair black and curled, with a dark-brown goatee and above-all a broad mustache, fantastic – a gallant mustache – as it appears at first glance. His tone is pale, ivory, and his gray eye is cool and penetrating as steel. (...) This gaunt visage cloaks a personage timid and coy. Ensor hurls all his audacity into his paintings, into his art, reserving but little for everyday life. Like a lover who devotes all his force and energy to his love, remaining unarmed for the life to which a man must commit.* (Eugène Demolder in *La libre critique*, 6 January 1895)

Ensor is an attentive observer, open to the nuances found in his face and in his gaze. His self-portraits are snapshots and, in the main, honest. Observation stands in the service of contemplative introspection. In addition, there are self-portraits where he preserves a façade or wishes to be confrontational, as in *Le Calvaire* known as *Ensor en croix* (1886) or *Ensor et Leman discutant peinture* (1890).

Who am I? The 24 year-old James asks himself this question and looks into the mirror. With black chalk he lays accents on his tie and jacket, gives his curly hair a bit more volume... then he writes the title *My portrait*, clearly signs it and adds the date *1884* (ill. p. 105).

He will repeat these acts a hundred times,<sup>1</sup> starting in 1877 as a young man of 17 heading off to the art academy in Brussels, and continuing up to the age of 81. The great number of self-portraits begs the question: is it vanity, narcissism, or is it doubt, self-reflection or all of these?

In the earliest self-portraits from 1877 to 1883, Ensor primarily concentrates on the physical aspect. In the portrait of 1883 he gazes away from the viewer with a neutral facial expression (ill. p. 106). The similarities with a photograph from ca. 1883 are striking (ill. p. 106). Beginning in 1883, introspection gains the upper hand: *‘Gradually Ensor looks within, mining the deeper and secret self (...) it is no longer his outer appearance but his soul that he’s expressing.*<sup>2</sup>

At the age of 24, he is still very much forming his identity. Up to then life had been treating him rather well. In 1884 Ensor was a promising and self-aware artist. He became accepted as leader of the Belgian impressionist movement. His work, however, was at the same time subject to criticism and was more than once rejected by both traditional and modernist salons. His life is his work, his ambition is great. There is no middle ground; he who attacks his works attacks

him. His art is his identity. And while many artists had their work rejected, Ensor, would refer back to these rejections all through his life, even cultivating them as a badge of glory. In fact, though, these moments were indeed tough to swallow.

His *Self-portrait with raised forefinger* is drawn in large-format, 75 x 58 cm., a size to make a big impression (ill. p. 100). Here there is pose and staging; he draws himself as he would like to be seen: *‘The beautiful legend of the Ego, of the unique Ego, of the fat Ego, of the great verb «To Be»: I am, we are, you are, they are.*<sup>3</sup> In this portrait his gaze is frank and direct, the posture proud, with the finger pointing to himself but also above, like a warning: ‘I am’ and ‘better take mind of me’.

The portrait discussed here is more intimate, 22 x 18 cm. (ill. p. 105). It has a different function, it shows a *vérité caché*. The gaze is directed slightly upwards, Ensor allowing the viewer to momentarily look down on him. A tinge of doubt, a plea for affirmation seeping through. It is a dark portrait. All attention goes to the gaze as window to the soul. The lateral incidence of light emphasizes the artist’s face, and shows in the background a great variation in tones of gray and a complex web of hatching. These contribute to the drama of the work. The finesse in the changing tones and the fine execution of detail are of an exceptional level, and testify to a mastery of technique.

In 1885 he draws his self-portrait while writing *Pas fini!* (ill. p. 106) There is the physical attack on his father, there are his (and his mother’s) health problems and, were this not enough, growing criticism of his work. Doubt grows, defenses fall away, frustration breaks through, and finally his pain screams out. In a self-portrait from 1886, he depicts himself on a cross... identifying himself with Christ. (ill. p. 104).

This early self-portrait long belonged in the collection of André De Ridder (1888-1961), art critic and art dealer, and with whom Ensor had important correspondence. After remaining under the radar for nearly a century, this self-portrait has recently been exhibited in Namur in the exhibition *Vices et vertus*.<sup>4</sup> The recentness of this (re)discovery is also the reason that this exceptional portrait was not included in Gisèle Ollinger Zinque’s 1976 survey-work of Ensor’s self-portraits.

- There are 113 self-portraits catalogued in: Gisèle Ollinger Zinque, *Ensor: een zelfportret*, Brussels, Laconti, 1976
- Ollinger Zinque G. (1976), p. 24
- Ensor J. (1944), p. 141
- The exhibition was held at the TreM.a, the Félicien Rops Museum, and in the Saint Loup Church, from 18/02 to 21/05/2017



**Mon portrait, 1884**

Zwart krijt en potlood op papier  
220 x 180 mm

Gesigneerd, gedateerd en getiteld "mon  
portrait/James Ensor/ 1884".

Tweemaal gesigneerd, gedateerd en getiteld op  
keerzijde: "J. Ensor/ Mon portrait Rue de Flandre"

Herkomst

André de Ridder, Antwerpen  
Privéverzameling, Antwerpen

Tentoonstelling

Namen, Musée Félicien Rops, *Félicien Rops/  
James Ensor*, 2017

Literatuur

Veronique Carpiaux, Patrick Florizoone, e.a.,  
*Des Vices et Vertus en Art*, Stichting Kunstboek,  
Namen, 2017, p. 115 ill.

**Mon portrait, 1884**

Craie noire et crayon sur papier  
220 x 180 mm

Signé, daté et titré : *mon portrait/James Ensor/ 1884*  
et signé deux fois, daté, et titré au verso :

"J. Ensor/ Mon portrait Rue de Flandre"

Provenance

André de Ridder, Anvers  
Collection privée, Anvers

Exposition

Namur, Musée Félicien Rops, *Félicien Rops/  
James Ensor*, 2017

Littérature

Veronique Carpiaux, Patrick Florizoone, e.a.,  
*Des Vices et Vertus en Art*, Stichting Kunstboek,  
Namur, 2017, p. 115 ill.



James Ensor (1860-1949)  
*La calvaire dit Ensor en croix*, 1886  
Privéverzameling







James Ensor. Foto, 1883



James Ensor. *Zelfportret*, 1883  
Privéverzameling



James Ensor. *Zelfportret bij lamp*, 1886  
Verzameling KMSK Brussel



James Ensor. *Zelfportret*, 1888  
Privéverzameling, Zurich



James Ensor. *Zelfportret*, 1883  
Privéverzameling



James Ensor. *Zelfportret - Pas fini*, 1885  
Verzameling Mu.ZEE Oostende



James Ensor. *Zelfportret*, 1885  
Privéverzameling, Brussel



James Ensor. *Zelfportret*, 1885  
Privéverzameling, Brussel





## EXTRAMUROS - HOEFGETRAPPEN EN SILHOUETTEN

In 1875, wanneer James vijftien jaar is, verhuist de familie Ensor naar het nieuw gebouwde hoekhuis op het kruispunt van de Vlaanderenstraat en de Noordstraat (nu de Van Iseghemlaan). De zolderkamer op de vierde etage wordt er zijn nieuwe atelier.<sup>1</sup> Van hieruit had hij een panoramisch zicht over Oostende en de omliggende weiden en duinen, rechts de zee en beneden een druk kruispunt. Het wisselende licht, de atmosfeer en de drukte van het straatleven prikkelden zijn observatievermogen en zetten hem aan tot talloze schetsen.<sup>2</sup> Het zijn straatscènes of fragmenten van straatscènes die vanuit vogelperspectief in snelle lijnen werden vastgelegd.<sup>3</sup> Voor de student die pas de academie had verlaten lijkt het toepassen van deze snelle, open methode een bewuste drang naar bevrijding van de traditionele realistische tekentechnieken. Deze schetsen zijn een oefening in actieve observatie, trefzekerheid en durf. Hierdoor ontstaan gelijktijdig twee paradoxale trajecten: enerzijds het statische observeren binnen het atelier: de *Oostendse types*. Anderzijds het spontane, actieve observeren tijdens het aftasten van de atelierattributen en huisraad en bij het kijken uit het raam. Vanuit de hoogte observerend wordt een wirwar van personen die flaneren, de straat oversteken of een dravend paard nastaren, herleid tot kleine beweeglijke zwarte figuurtjes.

Deze zogenaamde *silhouetten* vormen een merkwaardig aspect van Ensors tekenkunst in de jaren '80: *Au sérieux pensif des 'types' [Ostendais] s'oppose la joie spontanée de certains feuilletés où se juxtaposent et souvent se superposent les alertes figurines, les fragments de scènes saisies au vol, les morceaux d'objets.*<sup>4</sup> Waar in de Oostendse types het eindproduct primeerde zien we hier het belangeloos plezier van het tekenen overwegen. Na een willekeurig blad van een schetsboek open te slaan worden de figuurtjes als het ware over het blad gestrooid. Ze worden naast of over elkaar geplaatst of belanden tussen reeds bestaande fragmenten. De spontaneïteit, impulsiviteit, en toevalligheid van deze schetsen doorbreken de gangbare compositiestructuren.<sup>5</sup>

Het is best in te beelden hoe de kunstenaar met schetsboek en zwart contépotlood op de vensterbank van zijn zolderatelier zat. Hij kijkt en noteert bijna stenografisch het gewriemel daar beneden.

Uit een silhouettenstudie (afb. p. 117-118) blijkt hoe toevallige passanten, nagenoeg allemaal met hoed, werden geobserveerd en hoe hun bewegingssequensen werden geanalyseerd en gecapiteerd. Ensor kiest de silhouetten niet toevallig of vrijblijvend. Hij concentreert zich op houding en op kledij, zelfs in deze miniaturen zoekt hij naar analyse. Links op het blad tekent hij verschil-

lende hoed- en capestudies. De figuren toont hij in buste of ten voeten uit. De trefzekerheid van de lijn is opvallend, aan één trek heeft hij genoeg om een persoon te typeren. De figuren worden als *Gestalt* nu eens vol, dan eens hol op blad gezet. In het ene geval is het volume vormbepalend, in het andere de lijn. Door de wtruimte tussen de personages, het afwisselen van vol en hol, de variatie in arceringen en het wisselen van harde en zachte aanzet krijgt dit werk een boeiende, ritmiek. Typisch Ensor, grillig en bij momenten onverklaarbaar, zien we rechtsonder een vaag gelaat, frontaal weergegeven met open mond en opengesperde ogen.

De tekening *Studie van silhouetten en handen* lijkt op een oefening in open figuur structuren (afb. p. 130). Met een minimum aan lijnen worden de figuurtjes in diverse houdingen afgebeeld. De lijnen zijn dik, de arceringen schaars en grof. Op dit schetsblad zijn de silhouetten over vlugge schetsen van Ensors rustende zus geplaatst.

De *studie van figuren met kar en koets* is complexer (afb. p. 121-122 en 108(detail)). Ensor neemt een blad waarop hij in het midden zowat tien jaar vroeger een zeventiende eeuws tafereel uit een modelboek heeft nagetekend. Daarbovenop, in zwart krijt, tekent hij een gesloten en een open fiaker. Tussen beide fiakers, centraal op het blad bevinden zich, in lichte grisaille, figuren van de oorspronkelijke tekening waarvan enkele, onder andere de dame met hoed, verwerkt lijken als passagiers. De schaal en het concept van de hand links onder wijzen erop dat dit fragment op nog een ander moment bijgevoegd werd. Ensor laat toeval en vrije associatie hier zijn beloop. Alle motieven zijn verlijmd in een compositorisch evenwichtig geheel door een woekering van arceringen en vlekken. Zoals hij in andere tekeningen het gelaat van zijn zus heeft gedeconstrueerd kiest hij hier voor hetzelfde concept bij het paard: met één lijn duidt hij rug en hoofd van een paard, op een andere plaats de voorpoten, verder een man op een paard of ezel, enz. Het motief van paard en koets komt voor op verschillende schetsbladen en schilderijen. Een aquarel uit 1880 en een schilderij uit hetzelfde jaar tonen nagenoeg hetzelfde motief (afb. p. 120, 125-126). In het aquarel zien we een constructief spel van lijn en kleur. Ensor lijkt geboeid door de vormelijke complexiteit en legt bovenop de vormen van het lichtbruine paard hoekige zwarte, blauwe en gele accenten. De horizontale arceringen binden de motieven en zorgen voor een ruimtelijke suggestie. Hetzelfde type arceringen met eenzelfde functie zien we op de onderzijde van een straat-tafereel dat 1886 gedateerd is (afb. p. 129). Hier binden ze twee silhouetten en een kar tot één

beeldengroep. Op de bovenzijde van het blad wordt het paard ontdekt, zijn echo wordt onbonden in losse lijnen – ontstoffelijkt – door het invallend licht.

Tijdens de realisatie van *Atelier met stoel, mand en personages* (afb. p. 131) wordt de blik zowel binnenskamers als naar buiten gericht. Beide realiteiten worden naast elkaar geplaatst. Als in een stripverhaal dient men te springen van het ene fragment naar het andere: van de figuur links vooraan, over het wandelende figuurtje tot in het straatje met de lantaarn. De stoel rechts met de opgerolde tekeningen en de mand ervoor is veel realistischer uitgewerkt dan de linkerhelft en proportioneel veel te groot ten opzichte van de man. Lies De Maeyer merkt hier op dat men toch *voornamelijk door de paginering, man en stoel in éénzelfde binnenruimte ziet; de wandelaar in de straat beneden. De verticale van de stoel en de horizontale gevormd vooral door de plint, suggereren net een vensteromlijsting*<sup>6</sup> Ze merkt ook op dat de schuine ritmische arceringen een grafische band realiseren tussen de fragmenten, wat een bewuste associatie veronderstelt.<sup>7</sup>

Prachtige bladen heeft Ensor gevuld met de eerder zeldzame geaquarelleerde silhouetten. Spontane kleurentoetsen die de colorist Ensor samensmelt tot losse figuurtjes (afb. p. 132-133). Lies De Maeyer benoemt deze als gedurfde experimenten die kwalitatief naast die van de belangrijke impressionisten mogen gesteld worden.<sup>8</sup> In de aquareltechniek flirt Ensor met de abstractie; soms worden de lijnen of vegen bijna betekenisloos, de toetsen autonoom. De abstractie in het oeuvre van Ensor is een studie waard. Meerdere keren zal hij kleurvlakken of kleurtoetsen plaatsen met als enige functie de esthetische waarde of de harmonie in het werk te vergroten. Het concept van abstractie en doorgedreven impressionisme liggen niet ver uit elkaar. In de merkwaardige aquarel die hier getoond wordt is elke herkenbare vormsuggestie verdwenen (afb. p. 139-140). De onafhankelijke kleuren en variatie van toetsen laten geen figuratieve lectuur toe. Toch is de complexiteit van de constructie van die aard dat de kunstenaar circa 1880 er iets mee wil visualiseren. Zijn schilderijtjes van tekstfragmenten die moeilijk leesbaar zijn, als *Le portemanteau* (1876 Tr. 33) zijn bekend. Het lijkt ons niet aannemelijk dat de aquarel aansluit bij dit type van textuurstudies. Als mogelijke interpretatie is er een verband met een landschapsschilderij als *La dame au brise-lames* (1880, Tr. 163, afb. p. 138), waarin hij de grenzen van de realiteit aftast. De brede stroken water, lucht en parasol worden *ondersteund* door de verticale zwarte balk van de golfbreker. Deze



De straat van de kathedraal, 1886, Brussel

structurele reductie van de werkelijkheid illustreert hoe Ensor reeds abstract dacht over vorm en kleur. In elk geval is deze studie een unicum in het oeuvre; de signatuur bevestigt dat de aquarel intentioneel op blad gezet is door de kunstenaar. Deze neiging naar abstractie, zowel bij schilderijen als bij tekeningen, is reeds aangestipt door Robert Hoozee. Marines waren voor Ensor thema’s die hij in die jaren heel suggestief op doek zette. Hoozee beschrijft de bijna abstracte kenmerken van *L’arc en ciel* (188o, Tr. 171) *Although ostensibly depicting a fleeting moment in the aftermath of a storm, it is far more than a simple impression. The various visual elements (...) are all highly suggestive and dissolve completely in an almost abstract exploration of the canvas, by which the artist attempts to fanthom and to render the play of light, color, and darkness.*<sup>9</sup>

Ook binnen de evolutie van de objecttekeningen ziet Hoozee de kiem tot abstractie. *Opmerkelijk (...) is dat Ensor geleidelijk minder interesse toont voor de vormdefinitie of de herkenbaarheid van de voorwerpen, maar veeleer gaat spelen met de abstracte kwaliteiten van texturen en grillige contouren. (...) Gaandeweg ontwikkelde Ensor een steeds vrijere schrijfuur en kwam hij tot een bijna abstract lijnenspel waarin de materiële aanwezigheid van de voorwerpen is opgebeven.*<sup>10</sup>

Er werd reeds in vroegere artikels opgemerkt dat dergelijke wijze van schetsen niet enkel door Ensor is beoefend.<sup>11</sup> De afstandelijke weergave, de vlakke beeldstructuur en het vogelperspectief zijn typisch impressionistische beeldelementen. Vele van deze kunstenaars lieten zich inspireren door de drukte van de stad bekeken vanuit de hoogte. Sommigen, zoals Henri Evenepoel, schetsten net als Ensor kleinbeeldfiguurtjes in diverse poses. Hun gemeenschappelijke betrachting was het vastleggen van het momentane in een nieuw grafisme, een soort suggestietekenen, dat in het teken stond van een nieuwe moderne visie.<sup>12</sup> Lies De Maeyer merkt op dat *de intense schetsactiviteit van straatbeelden vanuit de hoogte zich in Ensors oeuvre zal doorzetten in latere straatgezichten met de mensenvloed als thema waarin de afzonderlijke figuur, wel nietig, maar toch steeds expressief zal voorkomen.*<sup>13</sup> Dat blijkt onder andere in de *De kathedraal* (ets, 1886) waar de expressie bij elk figuurtje nog leesbaar blijft. Ook blijkt het belang van de silhouetstudies wanneer Ensor de figuurtjes niet individualiseert zoals in *Musique rue de Flandre*, (1891, Tr. 332, afb. p. 134) via de plaatsing van de minuscule zwarte uniformen wordt de kadans van de fanfare en het ritme binnen het schilderij bepaald.

Naast zee- en duinenzichten heeft Ensor al vroeg stadszichten getekend en geschilderd. De topografie van Oostende boeide hem, hij was alert voor veranderingen in het stadslandschap. Vooraleer hij, zoals in *Musique rue de Flandre*, lanen en straten met een massa volk zal weergeven, schildert en tekent hij deze in zijn vroege jaren helemaal verlaten. Er is geen menselijke

De straat van de kathedraal, 1886, Brussel

activiteit, alle nadruk ligt op licht en achitec-tuur. De titels benadrukken zijn constant zoeken naar verschillende lichtkwaliteiten waaronder *La rue de Flandre sous le soleil* (1881, Tr. 211, afb. p. 134). Het is de overkant van deze straat die hij in 1882 aan een vroegere tekening toevoegt. Met deze aanvulling laat hij midden op straat de eer-der getekende figuren uit het modelboek zetelen. (afb. p. 135-136)

Dezelfde lege lanen zien we tevens terug in zijn late werk, zoals de Vlaanderenstraat in het *Portret van meneer Hansen* en het zicht op de *Avenue de la chasse* te Brussel (afb. p. 143). Deze tekening van ca. 1938 is waarschijnlijk ontstaan tijdens zijn verblijf bij Augusta Boogaerts. Terwijl hij uit het raam kijkt, beeldt de 78-jarige Ensor stilte en harmonie af in een geometrisch gevelspel van rechte lijnen en rustige vlakken.

De straat van de kathedraal, 1886, Brussel

- ↑ De Maeyer L. (1985), p. 50
- ↑ De Maeyer L. (1985), p. 48
- ↑ In een brief aan André De Ridder bevestigde Ensor zelf het zolderatelier als locatie van waaruit deze schetsen ontstonden: *Là mon atelier à cinq fenêtres est situé sous le grenier; la fenêtre principale donne en plein Sud; deux petites fenêtres mansardées donnent au Sud. Et les deux autres au Sud-Ouest, les quatre petites fenêtres prenant jour à environ deux mètres du plancher. De la grande fenêtre à hauteur d'appui, la vue dominait une grande partie de la ville et quelques échappées sur la campagne complémentai-ent à souhait un panorama magnifique!* (...) *La encore j’ai croqué à l’aquarelle des silhouettes et types de promeneurs, marins, masques et élégantes.* (De Ridder A., 196o, p. 55)
- ↑ Fierens P. (1944), p. 14
- ↑ De Maeyer L. (1977), p. 53
- ↑ De Maeyer L. (1977), p. 168
- ↑ De Maeyer L. (1985), p. 58
- ↑ De Maeyer L. (1985), p. 48
- ↑ Hoozee R. (2o09), p. 1o3
- ↑ Hoozee R. (1993), p. 29
- ↑ Hoozee R. (1987), p. 27
- ↑ De Maeyer L. (1985), p. 52
- ↑ De Maeyer L. (1985), p .61

De straat van de kathedraal, 1886, Brussel

De straat van de kathedraal, 1886, Brussel

### EXTRA-MUROS - BRUIT DE SABOTS ET SILHOUETTES

De straat van de kathedraal, 1886, Brussel

En 1875, James Ensor a quinze ans quand sa famille déménage dans la maison nouvellement construite à l’angle de la rue de Flandre et de l’avenue Van Iseghem. La mansarde au quatrième étage y devient son nouvel atelier<sup>1</sup>. De là, il a une vue panoramique sur Ostende et sur les prairies et les dunes avoisinantes. À droite, il voit la mer et en bas, un croisement animé. La lumière changeante, l’atmosphère et l’animation de la rue stimulent ses facultés d’observation et l’incitent à réaliser d’innombrables croquis<sup>2</sup>. Il s’agit surtout de scènes ou de fragments de scènes de rue qu’il dessine à partir d’une perspective plongeante et fixe à coups de traits rapides<sup>3</sup>. Pour l’étudiant qui vient de quitter l’académie, l’application de cette méthode preste et ouverte ressemble à un ardent désir et une volonté délibérée de se libérer des techniques traditionnelles du dessin réaliste. Ces croquis sont un exercice d’observation active, de précision et d’audace. On voit ainsi apparaître simultanément deux trajets paradoxaux. D’une part, les observations statiques dans son atelier : *les types ostendais*. D’autre part, l’observation active et spontanée lors de l’exploration des accessoires de l’atelier et du mobilier de la maison ou quand il regarde par la fenêtre. Observée d’en haut, la cohue de passants qui flânent, traversent la rue ou suivent du regard un cheval allant au trot est réduite à de petites figures noires mobiles. Lesdites silhouettes constituent un aspect marquant des dessins d’Ensor dans les années 8o : « Au sérieux pensif des “types [ostendais]” s’oppose la joie spontanée de certains feuillets où se juxtaposent et souvent se superposent les alertes figurines, les fragments de scènes saisies au vol, les morceaux d’objets<sup>4</sup>. » Si pour les dessins des *types ostendais* le résultat final prime, on sent ici la prédominance du plaisir désintéressé de dessiner. Après avoir ouvert au hasard une page dans un carnet de croquis, il dissémine pour ainsi dire les personnages sur la feuille. Il les superpose ou les juxtapose, les intercale entre des fragments déjà existants. La spontanéité, l’impulsivité et la contingence de ces croquis rompent les structures courantes de la composition<sup>5</sup>.

On peut assez bien imaginer l’artiste assis sur le rebord de la fenêtre de son atelier-grenier avec un carnet de croquis et un crayon Conté. Il regarde et croque de manière quasi sténographique le grouillement qu’il voit là en bas.

Une étude de silhouettes (ill. p. 117-118) révèle la façon dont Ensor observe les passants fortuits, presque tous coiffés d’un chapeau, et dont il analyse et capte les séquences de leurs mouvements. Ensor ne choisit pas les silhouettes par hasard ni de manière arbitraire. Il se concentre sur l’attitude et les vêtements, car même pour ces silhouettes en miniature, il est en quête d’ana-

De straat van de kathedraal, 1886, Brussel

De straat van de kathedraal, 1886, Brussel

lyse. À gauche sur la feuille, il esquisse différentes études de chapeaux et de capes. Il croque les personnages en buste ou en pied. La précision de la ligne est remarquable, il lui suffit d’un trait pour typer une personne. En tant que *Gestalt*, les figures sur la feuille sont parfois pleines, parfois creuses. Dans un cas, c’est le volume qui détermine la forme, dans l’autre, la ligne. Le blanc entre les personnages, l’alternance du plein et du creux, la variation des hachures et la succession de raccords durs et doux donnent à cette œuvre une rythmique passionnante. Fidèle à lui-même – parfois fantasque, d’autres fois énigmatique – Ensor dessine en bas à droite un visage flou, représenté de manière frontale, avec la bouche ouverte et les yeux écarquillés.

Le dessin *Études de silhouettes et mains* (ill. p. 13o) ressemble à un exercice de structures ouvertes de personnages. Avec un minimum de lignes, Ensor représente les petits personnages dans différentes postures. Les traits sont épais, les hachures rares et grossières. Sur cette page de croquis, les silhouettes sont dessinées par-dessus de rapides ébauches de la sœur endormie de l’artiste.

Étude de personnages et fiacre, 1886, Brussel

*Étude de personnages et fiacre* est plus complexe (ill. p. 121-122 et 1o8 détail) : par-dessus une feuille sur laquelle il a copié dix ans auparavant une scène du XVII<sup>e</sup> siècle à partir d’un livre de modèle, Ensor dessine à la craie noire un fiacre fermé et un fiacre ouvert. Entre les deux fiacres, au milieu de la page, il reste quelques person-nages du dessin original en légère grisaille dont certains, entre autres la dame au chapeau, présentent l’apparence de passagers. L’échelle et l’ébauche de la main en bas à gauche, indiquent que ce fragment a été ajouté à un autre moment. Ici, Ensor laisse le hasard et l’association libre suivre leur cours. Tous les motifs sont joints dans un ensemble compositionnel équilibré par une prolifération de hachures et de bavures. À l’instar d’autres dessins dans lesquels il déconstruit le visage de sa sœur, il choisit ici le concept analogue pour le cheval : d’un seul trait, il suggère le dos et la tête d’un cheval, à un autre endroit, il dessine les jambes avant du cheval, plus loin, un homme sur un cheval ou un âne, etc. Le motif du cheval et du fiacre apparaît sur différentes feuilles de croquis et dans plusieurs tableaux. Une aquarelle de 188o et un tableau de la même année représentent à peu près le même motif (ill. p. 12o, 125-126). Dans le jeu constructif de lignes et de couleurs qui structure l’aquarelle, Ensor semble fasciné par la complexité formelle et au-dessus du cheval brun clair, il intègre des accents anguleux noirs, bleus et jaunes. Les hachures horizontales relient les motifs et suggèrent une sensation d’espace. On observe le

De straat van de kathedraal, 1886, Brussel

De straat van de kathedraal, 1886, Brussel

De straat van de kathedraal, 1886, Brussel

même type de hachures avec une fonction identique au bas d’une scène de rue datée de 1886 (ill. p. 129). Ici, les hachures relient les deux silhouettes et un fiacre pour ne former qu’un seul groupe d’images. En haut de la feuille, le cheval est dédoublé. La lumière décompose – dématé-rialise – son écho en lignes autonomes.

Étude de personnages et fiacre, 1886, Brussel

Pendant la réalisation d’*Atelier avec chaise, panier et figures* (ill. p. 131), l’artiste dirige aussi bien son regard vers l’intérieur – l’atelier – que vers l’extérieur – la rue. Les deux réalités sont reproduites l’une à côté de l’autre sur la même page, sans lien perspectif. Comme dans une bande dessinée où le regard doit sauter d’un fragment à un autre : du personnage à l’avant, à gauche, jusqu’à la ruelle à la lanterne en passant par le petit personnage qui se promène. La chaise, à droite, les dessins enroulés et le panier devant ses pieds sont plus réalistes que les motifs dessinés sur la moitié gauche et leurs proportions sont beaucoup trop grandes par rapport à l’homme assis. Lies De Maeyer remarque ici que : « en raison de la mise en page, on voit surtout l’homme et la chaise dans un même espace intérieur et le promeneur dans la rue en bas. La verticalité de la chaise et l’horizontalité formée en particulier par la plinthe suggèrent un châssis de fenêtre<sup>6</sup>. » Elle remarque aussi que les hachures obliques rythmées produisent un lien graphique entre les fragments, ce qui suppose une association réfléchie<sup>7</sup>.

Étude de personnages et fiacre, 1886, Brussel

Ensor a rempli des pages magnifiques de silhouettes plutôt rares, peintes à l’aquarelle. Des touches de couleur spontanées que le coloriste Ensor fait fusionner en personnages isolés (ill. p. 132-133). Lies De Maeyer les qualifie d’expé-riences audacieuses qui, en matière de qualité, peuvent rivaliser avec celles de grands impres-sionnistes<sup>8</sup>. Quand il applique la technique de l’aquarelle, Ensor flirte avec l’abstraction ; parfois les lignes où les coups de pinceau deviennent insignifiants et les touches autonomes. L’abstraction dans l’œuvre d’Ensor mérite une étude en soi. À plusieurs reprises, il place des sur-faces ou des touches de couleur à des endroits où elles ont pour seule fonction d’accroître la valeur esthétique ou l’harmonie. Le concept d’abstraction et l’impressionnisme poussé à l’extrême ne sont pas si éloignés l’un de l’autre. Dans l’aqua-relle remarquable exposée ici, toute suggestion de forme reconnaissable a disparu (ill. p. 139-14o). Les couleurs autonomes et la variation de touches ne permettent pas de lecture figurative. Néanmoins, la complexité de la construction donne à penser qu’à travers elle, l’artiste a vers 188o, voulu visualiser quelque chose. Ses petits tableaux de fragments de textiles, difficiles à interpréter comme *Le portemanteau* (1876, Tr. 33)



La dame au brise-lames, 1880, Tr. 163, ill. p. 138

sont connus. Il ne nous paraît pas plausible que l’aquarelle corresponde à une pareille étude de texture. Une interprétation possible serait de voir un lien avec un tableau paysagiste comme *La dame au brise-lames* (1880, Tr. 163, ill. p. 138) dans lequel il explore les limites de la réalité. Les larges bandes horizontales qui représentent l’eau, l’air et l’ombrelle sont soutenues par la barre noire verticale du brise-lames. Cette réduction structurelle de la réalité illustre la manière dont Ensor pensait déjà la forme et la couleur de façon abstraite. Quoi qu’il en soit, cette étude est unique dans l’œuvre d’Ensor ; la signature confirme que l’artiste a intentionnellement apposé l’aquarelle sur du papier.

Robert Hoozee a déjà évoqué cette tendance à l’abstraction, aussi bien dans les dessins que dans les tableaux. Au cours de ces années-là, Ensor peint des marines très suggestives. Hoozee décrit les caractéristiques quasi abstraites de *L’arc-en-ciel* (1880, Tr. 171) : « Bien que représentant ostensiblement un moment fugace après une tempête, il s’agit de bien plus que d’une simple impression. Les différents éléments visuels (…) sont tous très suggestifs et se dissolvent complètement dans une exploration quasi abstraite de la toile, dans laquelle l’artiste tente de sonder et de reproduire le jeu de lumière, de couleur et d’obscurité ?. »

Dans l’évolution des dessins d’objets, Hoozee voit aussi le germe de l’abstraction. « Il est remarquable (…) qu’Ensor montre graduellement moins d’intérêt pour la définition de la forme ou la reproduction reconnaissable des objets, mais aille plutôt jouer avec les qualités abstraites de la texture et les caprices des contours. (…) Chemin faisant, Ensor a développé une patte toujours plus libre et a atteint un jeu de lignes presque abstrait dans lequel la présence matérielle des objets est abandonnée <sup>10</sup>. »

La dame au brise-lames, 1880, Tr. 163, ill. p. 138

Dans des articles précédents, il a déjà été mentionné qu’Ensor n’est pas le seul artiste à dessiner de cette façon<sup>11</sup>. La reproduction distante, la structure plane et la perspective plongeante sont des éléments visuels typiquement impressionnistes. Bon nombre de ces artistes se sont inspirés de l’agitation urbaine vue d’en haut. Certains, comme Henri Evenepoel, esquissent de petits personnages dans différentes poses, à l’instar d’Ensor. Leur aspiration commune consiste à fixer l’instantané selon un graphisme nouveau, une sorte de dessin de suggestion qui s’inscrit sous le signe d’une nouvelle vision moderne<sup>12</sup>.

Lies De Maeyer observe que « l’activité intense de dessiner des images de rue vues d’en haut se poursuivra dans l’œuvre d’Ensor à travers des vues de rue ultérieures, avec pour thème la marée humaine, dans laquelle le personnage individuel, est certes insignifiant, mais garde toujours une apparence expressive <sup>13</sup>. » Ce que confirme, entre autres, *La Cathédrale* (eau-forte, 1886) dans laquelle l’expression de chaque petit personnage demeure lisible. Cela se révèle aussi dans l’importance des études de silhouette, lorsque Ensor n’individualise pas les petits personnages comme dans *Musique rue de*

La dame au brise-lames, 1880, Tr. 163, ill. p. 138

*Flandre* (1891, Tr. 332, ill. p. 134) ; dans ce tableau le positionnement des uniformes noirs minuscules détermine la cadence de la fanfare et le rythme de la toile.

Outre des vues de mer et de dunes, Ensor dessine et peint très tôt des vues de ville. La topographie d’Ostende le fascinait, il était attentif aux évolutions du paysage urbain. À ses débuts, avant de représenter des avenues et des rues animées par des foules denses comme dans *Musique rue de Flandre*, Ensor les peint et les dessine entièrement désertes, sans aucune activité humaine, avec l’accent uniquement mis sur la lumière et l’architecture. Les titres soulignent sa recherche constante des qualités de la lumière, comme *La rue de Flandre sous le soleil* (1881, Tr. 211, ill. p. 134). C’est le côté opposé de cette rue qu’il ajoute à un dessin plus ancien en 1882. Avec cet ajout, il représente au milieu de la rue des personnages de ses livres de modèle, qu’il a déjà dessinés précédemment. (ill. p. 135-136)

Nous retrouvons par ailleurs ces mêmes avenues désertes dans son œuvre tardive, comme la rue de Flandre dans *Le Portrait de Monsieur Hansen* et la vue sur *Avenue de la chasse à Bruxelles* (ill. p. 143). Il a vraisemblablement réalisé ce dessin durant son séjour chez Augusta Boogaerts, vers 1938. Tandis qu’il regarde par la fenêtre, James Ensor, alors âgé de 78 ans, peint le silence et l’harmonie dans un jeu de façades géométriques, fait de lignes droites et de surfaces régulières.

La dame au brise-lames, 1880, Tr. 163, ill. p. 138

- ↑ De Maeyer, L. (1985), p. 50
- ↑ De Maeyer, L. (1985), p. 48
- ↑ Dans une lettre à André De Ridder, Ensor confirme que son atelier-grenier est le lieu où ces croquis ont vu le jour : « Là, mon atelier à cinq fenêtres est situé sous le grenier ; la fenêtre principale donne en plein Sud ; deux petites fenêtres mansardées donnent au Sud. Et les deux autres au Sud-Ouest, les quatre petites fenêtres prenant jour à environ deux mètres du plancher. De la grande fenêtre à hauteur d’appui, la vue domine une grande partie de la ville et quelques échappées sur la campagne complémentaient à souhait un panorama magnifique ! (…) Là encore, j’ai croqué à l’aquarelle des silhouettes et types de promeneurs, marins, masques et élégantes. » (De Ridder A., 1960, p. 55)
- ↑ Fierens, P. (1944), p. 14
- ↑ De Maeyer, L. (1977), p. 53
- ↑ traduction libre de De Maeyer, L. (1977), p. 168
- ↑ De Maeyer, L. (1985), p. 58
- ↑ De Maeyer, L. (1985), p. 48
- ↑ traduction libre de Robert Hoozee, *James Ensor’s Vision of Nature*, in « James Ensor », Museum of Modern Art, New York, 2009 catalogue de l’exposition, p. 103
- ↑ traduction libre de Hoozee, R. (1993) p. 58
- ↑ Hoozee, R. (1987), p. 27
- ↑ De Maeyer, L. (1985), p. 52
- ↑ traduction libre de De Maeyer, L. (1985), p. 61

La dame au brise-lames, 1880, Tr. 163, ill. p. 138

la toile. Les figures sont dessinées avec des traits fins et précis, ce qui contraste avec le style plus libre et expressif des autres œuvres de la période. La composition est équilibrée, avec une attention particulière portée sur les détails architecturaux et les vêtements des personnages. Le style est caractéristique de l’impressionnisme, avec une utilisation audacieuse de la couleur et de la lumière.

La dame au brise-lames, 1880, Tr. 163, ill. p. 138

En 1875, when James is age 15, the Ensor Family moves to a newly built corner house at the intersection of the Vlaanderenstraat and the Van Iseghemlaan. The attic room on the fourth floor was to become his new studio.<sup>1</sup> From here, he had a panoramic view over Ostend and the surrounding meadows and dunes, the sea to his right and busy crossroads below. The ever-changing light, the atmosphere and the bustle of street-life stimulated his powers of observation and spurred him on to make countless sketches.<sup>2</sup> These are street scenes or fragments thereof in bird’s eye view that he captures in rapid lines.<sup>3</sup> For the student who had just left the art academy, applying this fast open method seems to be a conscious urge for liberation from traditional, realistic drawing techniques. These sketches are an exercise in active observation, accuracy and daring. Here we find two paradoxical tracks: on the one hand, static observations inside the studio: the ‘Ostend types’. On the other hand,

the spontaneous, active observation of objects in the house and studio, as well as action outside the window. From his high vantage point, he looks out upon a tangle of persons just strolling about or crossing the street, or watching trotting horses recede into the distance as moving small black figures. These so-called ‘silhouettes’ comprise a remarkable aspect of Ensor’s drawn art of the 1880’s: *‘Set against the thoughtful seriousness of the (Ostend) ‘types’ is the spontaneous joy of certain sheets where juxtaposed and often superimposed are alert little figures, fragments of scenes captured on the fly, pieces of objects.’*<sup>4</sup> Where with the Ostend types the final product was the first concern, here we see the pure joy of drawing come to the fore. After opening the sketchbook to a page at random, these small figures are literally sprinkled about the sheet. They are placed next to or over each other, or wind up landing in between already existing fragments. The spontaneous, impulsive and fortuitous nature of these sketches breaks through the usual compositional structures.<sup>5</sup>

Best is to imagine the artist sitting at the windowsill with sketchbook and Conté pencil in hand, taking down - almost stenographically - the wriggling scene he finds below. From a silhouette-study (ill. p. 117-118) we see how accidental passers-by, nearly all with hats, were observed and how their gaits and movements were analyzed and captured. Ensor does not choose his silhouettes haphazardly. He concentrates on posture and clothing; his search for analysis even extends to these miniatures. On the left on the page, he draws various hat- and cape studies. The figures are shown either as torsos or in full. The assurance of line is striking, and a single stroke is sufficient to type his subject. The figures ‘Gestalt-

like’ - sometimes full, sometimes hollow on the page. In the one case volume is determinative of form, in the other it is line. The white space between the depicted characters, the alternation of full and hollow, the variation in shading and the shift between hard and soft pressure, all go to invest this work with a fascinating rhythm. Typical Ensor, capricious and at times inexplicable, at below-right a vague face, presented frontally with mouth open and gazing eyes.

The drawing *Study of silhouets and hands* seems like an exercise (ill. p. 130). With a minimum of lines, the small figures are portrayed in various positions. The lines are thick, the shading scanty and rough. This sheet shows the silhouettes placed over quick sketches of Ensor’s sister at rest.

The *Study of figures with carriage* is more complex (ill. p. 121-122 en 108(detail)). Ensor takes a sheet where some ten years earlier he had drawn a 17th-century scene, in the middle of the page, taken from a ‘model-book’. Above that, in black chalk, he draws a closed and an open fiacre. Between these two, central on the page in a light grisaille, we see a few figures from the original drawing – including a lady with hat – posed as passengers. The scale and design of the hand (left-below) attests that this fragment was added at a different time. Here, Ensor lets chance and free association have its head. All motifs are bound in a balanced compositional whole through the proliferation of shading and flecks. Just as in other drawings where he had deconstructed his sister’s face, here he opts for the same concept for the horse: with a single line he renders the horse’s back and head, while elsewhere on the sheet we see its front legs, further a man on a horse or mule, etc. The motif of horse-and-carriage is reprised in various sketch sheets and paintings. A watercolor from 1880 and an oil painting from the same year show a quite similar motif (ill. p. 120, 125-126). In the watercolor we see a constructive play of line and color. Ensor seems fascinated by the formal complexity, laying down angular black, blue and yellow accents onto the forms of the light-brown horse. The horizontal hatchings serve to draw the motifs together and give a spatial suggestion. We see the same type of shading, with like function, on the lower side of a streetscape dated 1886 (ill. p. 129). Here, the two silhouettes and a carriage are combined into a single image-group. The upper part of the sheet has a horse doubled, its echo becomes dissolves in loose lines – disembodied – through the incoming light.

During the making of *Studio with chair and basket* (ill. p. 131), the gaze is directed both inside

La dame au brise-lames, 1880, Tr. 163, ill. p. 138

the room and out. Both realities are placed next to each other on the single sheet without perspective connection. Like in a comic strip, we have to jump from the one fragment to the other: from the figure front-left, to the small walking figure, to the street with lantern. The chair at the right with rolled-up drawings and adjacent basket are much more realistically elaborated than the left side, and proportionally much too large with respect to the man. Lies De Maeyer here points out that nonetheless *‘mainly due to the pagination, man and chair are seen in one and the same interior; the stroller in the street below. The vertical of the chair and the horizontal formed chiefly by the skirting, go to suggest a window frame’*.<sup>6</sup> She also notes that the oblique rhythmic shadings make for a graphical bond between the fragments, which assumes a conscious association.<sup>7</sup>

La dame au brise-lames, 1880, Tr. 163, ill. p. 138

Ensor filled splendid pages with the rather rare watercolored silhouettes. Spontaneous touches of color that the colorist Ensor coalesces into loose figures (ill. p. 132-133). Lies De Maeyer terms these as daring experiments that may be qualitatively seen as alongside those of the major impressionists.<sup>8</sup> In the technique of the watercolor, Ensor flirts with abstraction; sometimes the lines or smudges become almost meaningless, the dabs of color autonomous. Abstraction in Ensor’s oeuvre is itself worthy of a study. Multiple times he uses color planes or touches whose sole function is to amplify the aesthetic value or harmony of a piece. The concepts of abstraction and a ‘pushed’ impressionism are not far from one another. In the remarkable watercolor shown here, every recognizable suggestion of form disappears (ill. p. 139-140). The autonomous colors and variation of touches applied, allow for no figurative reading. Still, the complexity of a construction of this nature is such that the artist, in around the year 1880, wants to again use this visually. His small paintings and textile fragments which are difficultly readable, like *Le portemanteau* (1876, Tr. 33), are well-known. It seems to us unlikely that the watercolor is connected to this kind of texture study. As possible interpretation, there is a connection with a landscape (ill. p. 138) painting like *La dame aux brise-lames* (1880, Tr. 163), where he probes the borders of reality. The broad strips of water, light and parasol are ‘supported’ by the vertical black balk of the breakwater. This structural reduction of reality illustrates how Ensor was already thinking abstractly about form and color. In any case, this study is unique to the oeuvre; the signature confirms that the watercolor was set intentionally on the sheet by the artist.

This tendency towards abstraction, in both the paintings and drawings, has already been noted

La dame au brise-lames, 1880, Tr. 163, ill. p. 138

the room and out. Both realities are placed next to each other on the single sheet without perspective connection. Like in a comic strip, we have to jump from the one fragment to the other: from the figure front-left, to the small walking figure, to the street with lantern. The chair at the right with rolled-up drawings and adjacent basket are much more realistically elaborated than the left side, and proportionally much too large with respect to the man. Lies De Maeyer here points out that nonetheless *‘mainly due to the pagination, man and chair are seen in one and the same interior; the stroller in the street below. The vertical of the chair and the horizontal formed chiefly by the skirting, go to suggest a window frame’*.<sup>6</sup> She also notes that the oblique rhythmic shadings make for a graphical bond between the fragments, which assumes a conscious association.<sup>7</sup>

Ensor filled splendid pages with the rather rare watercolored silhouettes. Spontaneous touches of color that the colorist Ensor coalesces into loose figures (ill. p. 132-133). Lies De Maeyer terms these as daring experiments that may be qualitatively seen as alongside those of the major impressionists.<sup>8</sup> In the technique of the watercolor, Ensor flirts with abstraction; sometimes the lines or smudges become almost meaningless, the dabs of color autonomous. Abstraction in Ensor’s oeuvre is itself worthy of a study. Multiple times he uses color planes or touches whose sole function is to amplify the aesthetic value or harmony of a piece. The concepts of abstraction and a ‘pushed’ impressionism are not far from one another. In the remarkable watercolor shown here, every recognizable suggestion of form disappears (ill. p. 139-140). The autonomous colors and variation of touches applied, allow for no figurative reading. Still, the complexity of a construction of this nature is such that the artist, in around the year 1880, wants to again use this visually. His small paintings and textile fragments which are difficultly readable, like *Le portemanteau* (1876, Tr. 33), are well-known. It seems to us unlikely that the watercolor is connected to this kind of texture study. As possible interpretation, there is a connection with a landscape (ill. p. 138) painting like *La dame aux brise-lames* (1880, Tr. 163), where he probes the borders of reality. The broad strips of water, light and parasol are ‘supported’ by the vertical black balk of the breakwater. This structural reduction of reality illustrates how Ensor was already thinking abstractly about form and color. In any case, this study is unique to the oeuvre; the signature confirms that the watercolor was set intentionally on the sheet by the artist.

This tendency towards abstraction, in both the paintings and drawings, has already been noted

the room and out. Both realities are placed next to each other on the single sheet without perspective connection. Like in a comic strip, we have to jump from the one fragment to the other: from the figure front-left, to the small walking figure, to the street with lantern. The chair at the right with rolled-up drawings and adjacent basket are much more realistically elaborated than the left side, and proportionally much too large with respect to the man. Lies De Maeyer here points out that nonetheless *‘mainly due to the pagination, man and chair are seen in one and the same interior; the stroller in the street below. The vertical of the chair and the horizontal formed chiefly by the skirting, go to suggest a window frame’*.<sup>6</sup> She also notes that the oblique rhythmic shadings make for a graphical bond between the fragments, which assumes a conscious association.<sup>7</sup>

Ensor filled splendid pages with the rather rare watercolored silhouettes. Spontaneous touches of color that the colorist Ensor coalesces into loose figures (ill. p. 132-133). Lies De Maeyer terms these as daring experiments that may be qualitatively seen as alongside those of the major impressionists.<sup>8</sup> In the technique of the watercolor, Ensor flirts with abstraction; sometimes the lines or smudges become almost meaningless, the dabs of color autonomous. Abstraction in Ensor’s oeuvre is itself worthy of a study. Multiple times he uses color planes or touches whose sole function is to amplify the aesthetic value or harmony of a piece. The concepts of abstraction and a ‘pushed’ impressionism are not far from one another. In the remarkable watercolor shown here, every recognizable suggestion of form disappears (ill. p. 139-140). The autonomous colors and variation of touches applied, allow for no figurative reading. Still, the complexity of a construction of this nature is such that the artist, in around the year 1880, wants to again use this visually. His small paintings and textile fragments which are difficultly readable, like *Le portemanteau* (1876, Tr. 33), are well-known. It seems to us unlikely that the watercolor is connected to this kind of texture study. As possible interpretation, there is a connection with a landscape (ill. p. 138) painting like *La dame aux brise-lames* (1880, Tr. 163), where he probes the borders of reality. The broad strips of water, light and parasol are ‘supported’ by the vertical black balk of the breakwater. This structural reduction of reality illustrates how Ensor was already thinking abstractly about form and color. In any case, this study is unique to the oeuvre; the signature confirms that the watercolor was set intentionally on the sheet by the artist.

This tendency towards abstraction, in both the paintings and drawings, has already been noted



by Robert Hoozee. Seascapes were themes that Ensor had in these years very suggestively set to canvas. Hoozee describes the near-abstract characteristics of *L'arc en ciel* (1880, Tr. 171): *Although ostensibly depicting a fleeting moment in the aftermath of a storm, it is far more than a simple impression. The various visual elements (...) are all highly suggestive and dissolve completely in an almost abstract exploration of the canvas, by which the artist attempts to fathom and to render the play of light, color, and darkness.*<sup>9</sup>

Moreover, within the evolution of the object-drawings Hoozee sees the kernel of abstraction: *It is noteworthy that Ensor gradually shows less interest for the definition of form or the recognizability of objects, rather playing with the abstract qualities of textures and fanciful contours. (...) Ensor progressively developed an ever-freer gesture, arriving at an almost abstract line-play where the material presence of the objects is dissolved.*<sup>10</sup>

In earlier articles it has already been noted that this self-same manner of sketching was not a practice exclusive to Ensor.<sup>11</sup> The distanced rendering, the planar image structure and the bird's eye view are all impressionist visual elements. Many of these artists drew inspiration from the hubbub of the city as seen from above. Some like Henri Evenepoel, just as Ensor, sketched miniature figures in diverse poses. Their common aim was to capture the moment in a new graphic form, a kind of 'suggestion drawing,' marked by a new modern vision.<sup>12</sup>

Lies De Maeyer observes that the '*intense sketch activity of street scenes as seen from on high in Ensor's oeuvre, will be extended in other streetscapes with the flood of humanity as theme wherein the separate figure, always expressive though minute, will come to the fore.*'<sup>13</sup> Among examples of this, we cite *The Cathedral* (etching, 1886), where the individual expression of each small figure remains legible. The subsequent importance of the silhouette studies is apparent when Ensor does not individualize the figures as in his *Musique rue de Flandre*, (1891, Tr. 332, ill. p. 134) his positioning of the miniscule black uniforms sets the cadence of the marching band and the internal rhythm of the painting.

Alongside his sea- and dune views, quite early on Ensor also drew and painted scenes of the city. Ostend's topography fascinated him; he was ever alert to changes in the urban landscape. Before he, as in *Musique rue de Flandre*, would depict avenues and streets full of crowds, in earlier years he had painted and drawn these as completely empty. There is no human activity; all emphasis is on light and architecture. The titles underscore his constant search for different qualities of light, including with his *La rue de Flandre sous le soleil* (1881, Tr. 211, ill. p. 134). It is the opposite side of the street that he in 1882 adds to an earlier drawing. With this addition, he has figures earlier taken from model-books lodge in the middle of the street (ill. p. 135-136).

The same empty avenues are seen again in his late work, like rue de Flandre in the *Portret van meneer Hansen*, and the view upon the *Avenue de la chasse* in Brussels (ill. p. 143). This 1938 drawing was probably made during his stay with Augusta Boogaerts. While looking out the window, the 78 year-old Ensor, portrays silence and harmony in a geometric façade-play of straight lines and calm surfaces.

1 De Maeyer L. (1985), p. 50

2 De Maeyer L. (1985), p. 48

3 In a letter to André De Ridder, Ensor himself confirmed the attic studio as location from where these sketches arose: *There, my five-windowed studio is situated under the attic; the main window faces due south; two small attic windows look southward. And the two others to the south-west, the four small windows letting the daylight in about two meters above the wooden floor. Looking out chest-high from the large window, life diminished a large part of the city, and a few vistas of the countryside were extraordinarily rounding out a magnificent panorama. Again I sketched in watercolor, silhouettes and types of walkers, sailors, masked and elegant.* (De Ridder, A., 1960, p. 55)

4 Fierens P. (1944), p. 14

5 De Maeyer L. (1977), p. 53

6 De Maeyer L. (1977), p. 168

7 De Maeyer L. (1985), p. 58

8 De Maeyer L. (1985), p. 48

9 Hoozee R. (2009), p. 103

10 Hoozee R. (1993), p. 29

11 Hoozee R. (1987), p. 27

12 De Maeyer L. (1985), p. 52

13 De Maeyer L. (1985), p. 61



James Ensor (1860-1949)  
*Olielamp, voeten en personage*, 1887  
 Zwart krijt en potlood op papier  
 220 x 170 mm  
 Gesigneerd en gedateerd



**Studie van silhouetten (op keerzijde: Stilleven in het atelier), ca. 1882** (zie p. 66)

Zwart krijt en potlood op papier  
215 x 270 mm

**Étude de silhouettes (verso : Nature morte à l'atelier), vers 1882** (voir p. 66)

Craie noire et crayon sur papier  
215 x 270 mm

Herkomst

Paul Van der Perre, Brussel  
Auguste Taevernier, Gent  
Nalatenchap Taevernier, Gent

Tentoonstelling

Gent, Museum voor Schone Kunsten, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969  
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972  
Zürich, Kunsthaus, *James Ensor*, 1983  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Ensor*, 1983

Provenance

Paul Van der Perre, Bruxelles  
Auguste Taevernier, Gand  
Succession Taevernier, Gand

Exposition

Gand, Museum voor Schone Kunsten, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969  
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972  
Zürich, Kunsthaus, *James Ensor*, 1983  
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Ensor*, 1983

Literatuur

Museum voor Schone Kunsten, Gent, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969, nr. 39  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, *Ensor – ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972, nr. 90  
Kunsthaus, Zürich, *James Ensor*, 1983, nr. 174  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, *Ensor*, 1983, nr. 365

Littérature

Museum voor Schone Kunsten, Gand, *Ensor in Gentse verzamelingen*, 1969, n° 39  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, *Ensor – Ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*, 1972, n° 90  
Kunsthaus, Zürich, *James Ensor*, 1983, n° 174  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, *Ensor*, 1983, n° 365



James Ensor (1860-1949)  
*Studie van silhouetten*, 1880  
Verzameling Musée des Beaux-Arts de Tournai







**Studie van silhouetten en koets, 1882**

Zwart krijt en potlood op papier  
210 x 260 mm  
Gesigneerd *Ensor* in het midden

Herkomst  
Privéverzameling, Brussel

Tentoonstelling  
Knokke, Galerie Ronny Van de Velde,  
*The Mind of the Artist*, 2013  
Londen, Royal Academy of Arts, *Intrigue:*  
*James Ensor*, 2016-2017

**Étude de silhouettes et fiacre, 1882**

Craie noire et crayon sur papier  
210 x 260 mm  
Signé *Ensor* au milieu

Provenance  
Collection privée, Bruxelles

Exposition  
Knokke, Galerie Ronny Van de Velde,  
*The Mind of the Artist*, 2013  
Londres, Royal Academy of Arts, *Intrigue:*  
*James Ensor*, 2016-2017

Literatuur

Jan Ceuleers, *The Mind of the Artist*, Knokke,  
Galerie Ronny Van de Velde, 2013, nr. 11 ill  
Luc Tuymans, Royal Academy of Arts, *Intrigue:*  
*James Ensor*, Londen, 2016-2017, p. 78 ill.

Littérature

Jan Ceuleers, *The Mind of the Artist*, Knokke,  
Galerie Ronny Van de Velde, 2013, n°. 11 ill  
Luc Tuymans, Royal Academy of Arts, *Intrigue:*  
*James Ensor*, Londres, 2016-2017, p. 78 ill.



James Ensor (1860-1949)  
*Le fiacre*, 1880  
Verzameling Société Mutuelle des  
Administrations Publiques, Liège







**Paard met koets (op keerzijde: schets van een vrouw en man met regenscherm), 1880**

Houtskool, inkt en aquarel op papier  
260 x 340 mm  
Gesigneerd en gedateerd *Ensor 80* rechtsonder

**Cheval avec fiacre (verso : étude de femme et d'un homme avec parapluie), 1880**

Fusain, encre et aquarelle sur papier  
260 x 340 mm  
Signé et daté *Ensor 80* en bas à droite

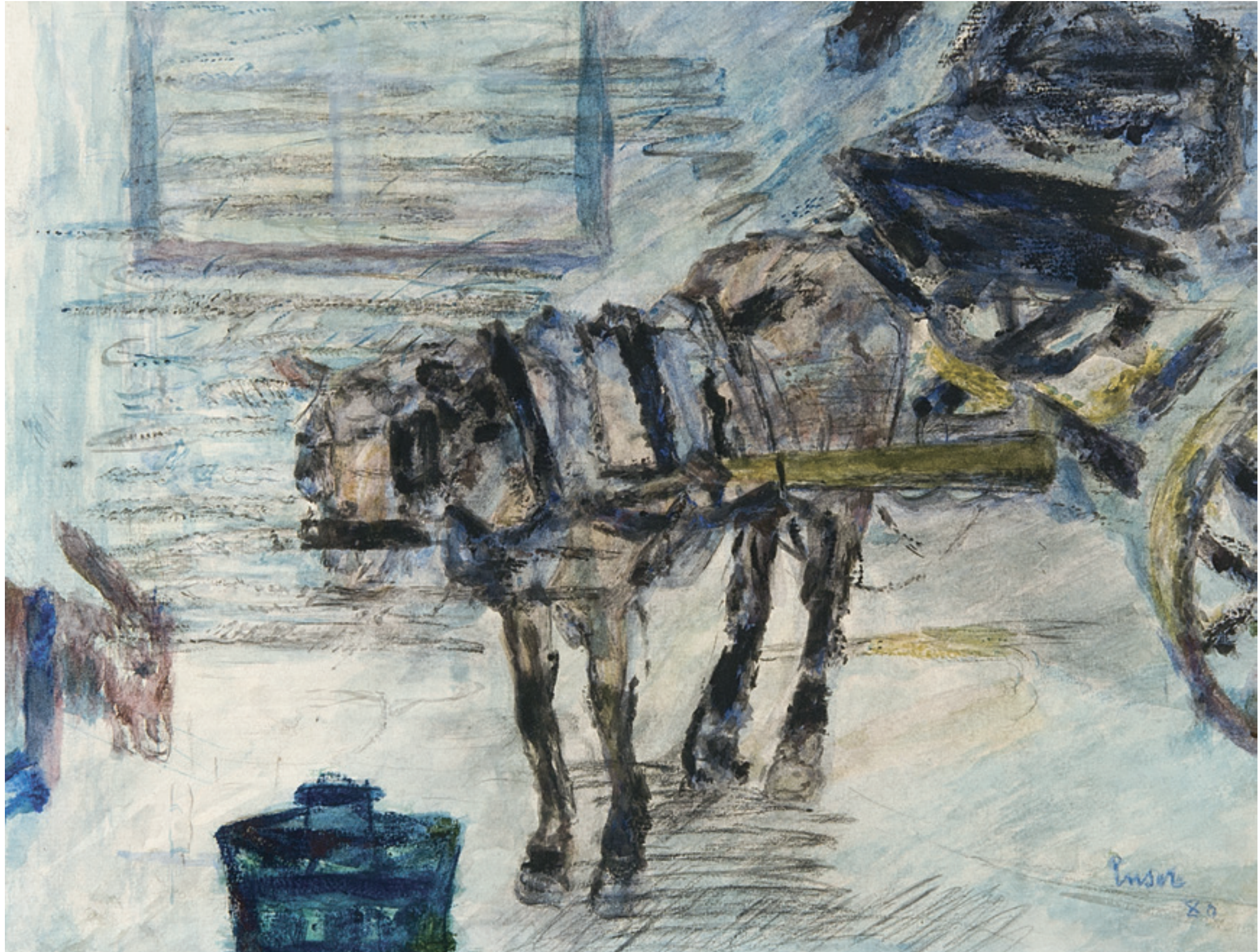
Herkomst  
Atelier van de kunstenaar, Oostende  
Sam Salz, Parijs/New York  
Leon Fischer, New York

Provenance  
L'atelier de l'artiste, Ostende  
Sam Salz, Paris/New York  
Leon Fischer, New York



Keerzijde:  
James Ensor (1860-1949)  
*Schets van een vrouw en man met regenscherm*, ca. 1880







**Studie van figuren met paard en kar, 1886**

Zwart krijt op papier  
180 x 155 mm  
Gesigneerd en gedateerd *Ensor 86* rechtsonder

**Étude de figures avec un cheval et un char, 1886**

Craie noire et crayon sur papier  
180 x 155 mm  
Signé et daté *Ensor 86* en bas à droite

Herkomst  
Verzameling Henri Steenbeke, Antwerpen

Provenance  
Collection Henri Steenbeke, Anvers



James Ensor (1860-1949)  
*Studie paarden*, 1880  
Verzameling Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brussel





**Studie van zijn atelier met stoel, mand en personages (op keerzijde: studie van silhouetten en handen), ca. 1880**

Zwart krijt op papier  
215 x 174 mm  
Gesigneerd *Ensor* midden onderaan

**Étude de son atelier avec chaise, panier et figures (verso : étude de silhouettes et de mains), vers 1880**

Craie noire et crayon sur papier  
215 x 174 mm  
Signé *Ensor* en bas au milieu

Herkomst  
Privéverzameling, New York

Literatuur  
Lies De Maeyer, *Modernistische aspecten in Ensor silhouette tekeningen en aquarellen van 1880-1882*.  
Museummagazine KMSKA, 1985, 3-4, pp. 48-61, ill.

Provenance  
Collection privée, New York

Littérature  
Lies De Maeyer, *Modernistische aspecten in Ensor silhouette tekeningen en aquarellen van 1880-1882*.  
Museummagazine KMSKA, 1985, 3-4, pp. 48-61, ill.



James Ensor (1860-1949)  
Keerzijde: *Studie van silhouetten en handen*, ca. 1880





**Studie van een koetsier, ca.1879-1880**

Aquarel, lavis, houtskool en inkt op papier  
167 x 85 mm

Herkomst

Nalatenschap van de kunstenaar  
Alexandra Daveluy, Oostende  
M. Jozef Janssen, Lier  
Mevr. Marthe Janssen, Brussel

**Étude de charretier, vers 1879-1880**

Aquarelle, lavis, fusain et encre sur papier  
167 x 85 mm

Provenance

Succession de l'artiste  
Alexandra Daveluy, Ostende  
M. Jozef Janssen, Lier  
Mme Marthe Janssen, Bruxelles



James Ensor (1860-1949)  
*Silhouetten*, ca. 1880  
Privéverzameling, Gent

James Ensor (1860-1949)  
*Silhouetten*, ca. 1879-1880  
Privéverzameling





**De Vlaanderenstraat in Oostende en studies, 1874-1882 (op keerzijde: Antiek interieur, 1873-1875)** (zie p. 30)

Zwart krijt en potlood op papier  
220 x 275 mm  
Gesigneerd en gedateerd *ENSOR 82* rechtsonder

**Rue de Flandre à Ostende et études, 1874-1882 (verso : Intérieur antique, 1873-1875)** (voir p. 30)

Craie noire et crayon sur papier  
220 x 275 mm  
Signé et daté *ENSOR 82* en bas à droite

Herkomst  
Galleria Ciranna, Milaan

Tentoonstelling  
Milaan, Galleria Ciranna, *James Ensor*, 1963

Provenance  
Galleria Ciranna, Milan

Exposition  
Milan, Galleria Ciranna, *James Ensor*, 1963

Literatuur  
Galleria Ciranna, *James Ensor*, Milaan, 1963,  
cat. nr. 4 ill.

Littérature  
Galleria Ciranna, *James Ensor*, Milan, 1963,  
cat. n° 4 ill.



James Ensor (1860-1949)  
*Musique Rue de Flandre*, 1891  
Verzameling KMSK, Antwerpen

James Ensor (1860-1949)  
*La rue de Flandre sous le soleil*, 1881  
Privéverzameling







**Studie, ca. 1880-1881**

Aquarel en gouache op papier  
171 x 223 mm  
Gesigneerd *Ensor* rechtsonder

**Étude, vers 1880-1881**

Aquarelle et gouache sur papier  
171 x 223 mm  
Signé *Ensor* en bas à droite

Herkomst

Nalatenschap van de kunstenaar  
Alexandra Daveluy, Oostende  
M. Jozef Janssen, Lier  
Mevr. Marthe Janssen, Brussel

Provenance

Succession de l'artiste  
Alexandra Daveluy, Ostende  
M. Jozef Janssen, Lier  
Mme Marthe Janssen, Bruxelles



James Ensor (1860-1949)  
*La dame au brise-lames*, 1880  
Verzameling KMSK, Antwerpen







**Avenue de la Chasse, Bruxelles  
(de Jachtlaan), ca. 1938**

Kleurpotlood op papier  
200 x 140 mm  
Gesigneerd *Ensor* linksonder

**Avenue de la Chasse,  
Bruxelles, vers 1938**

Crayon de couleur sur papier  
200 x 140 mm  
Signé *Ensor* en bas à gauche

Herkomst  
Privéverzameling, Brussel

Literatuur  
Paul Haesaerts, *James Ensor*, Abrams, New York,  
1959, p. 311, nr. 86 ill.

Provenance  
Collection privée, Bruxelles

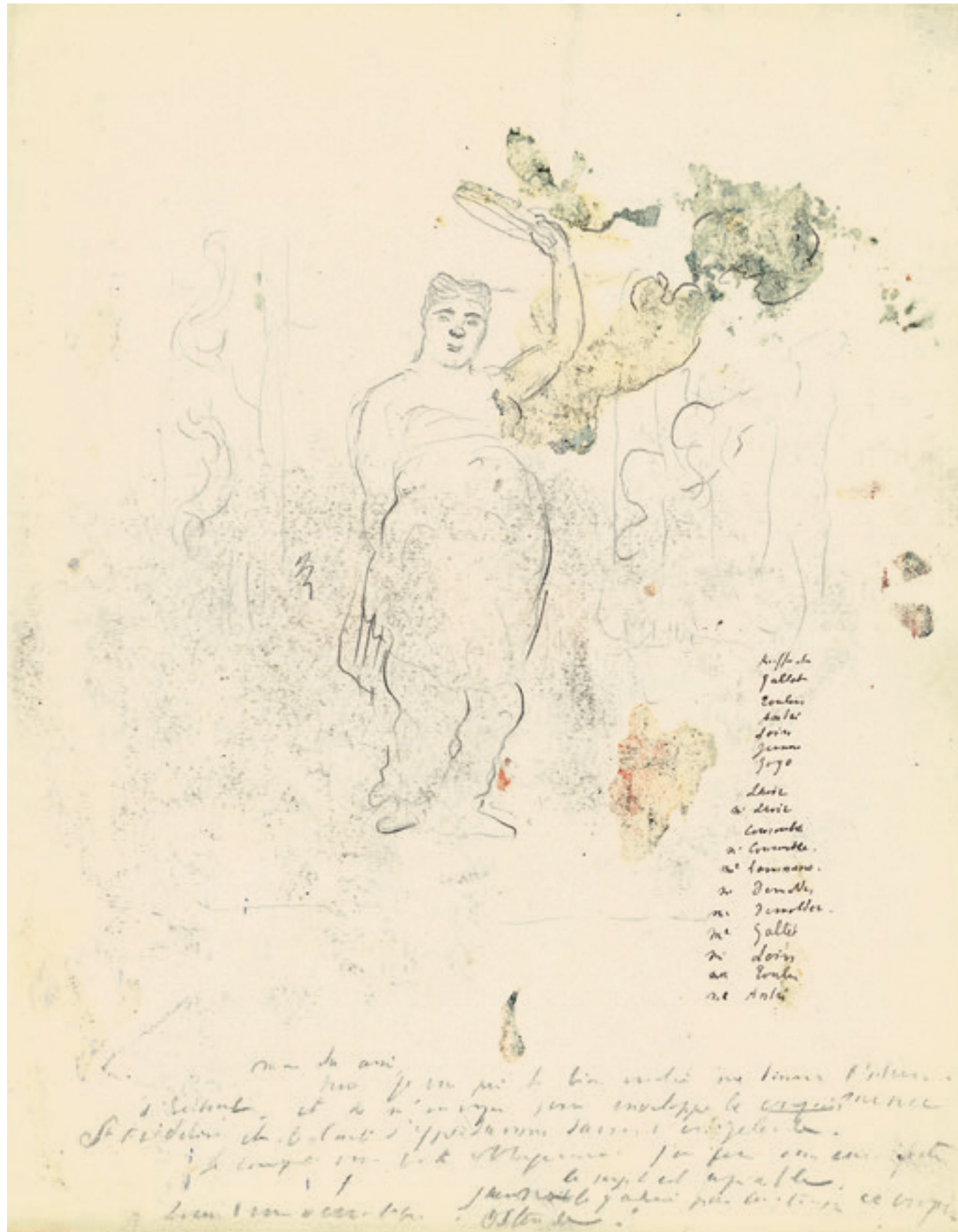
Littérature  
Paul Haesaerts, *James Ensor*, Abrams, New York,  
1959, p. 311, n° 86 ill.



James Ensor (1860-1949)  
*Portret Augusta Boogaerts* (1870-1951)  
Zwart krijt op papier, 217 x 141 mm  
Privéverzameling, Antwerpen







## TWEE SCHETSBOEKEN

Meerdere tekeningen, de twee schetsboeken en de vier schilderijtjes in dit ensemble komen uit de collectie Jozef Janssen die een 500-tal tekeningen en schilderijen kocht na het overlijden van Ensor in 1949 van de familie Daveluy.<sup>1</sup>

De meeste tekeningen uit dat immense lot werden net voor de opening van de eerste postume retrospectieve, georganiseerd in 1951 door het KMSK Antwerpen, aan het museum verkocht. Een, al dan niet volledig, schetsboek vinden is een zeldzaamheid. In deze tentoonstelling worden twee schetsboeken getoond, één met de voor- en achterkaft en één gedeeltelijk schetsboek. Niet alle bladen zijn betekend. Het losbladig exemplaar meet 228 x 173 mm, het exemplaar met gemarmerde kaft 210 x 165 mm.

Herwig Todts, conservator aan het KMSK Antwerpen, heeft de losse tekeningen grondig bestudeerd. Die schetsen en tekeningen zijn niet gefixeerd waardoor ze op de verso-zijde van het blad ervoor een wazig spoor van de tekening in spiegelbeeld nalaten. Daardoor heeft hij een reeks (delen van) schetsboeken kunnen samenstellen. Hij vermeldt de formaten 196 x 259 mm. Een formaat dat groter is dan de schetsboeken van 225 x 170 mm die Ensor later, vooral tijdens de eerste helft van de jaren 1880 zou gebruiken.<sup>2</sup>

Hierbij noteren we ter info nog enkele afmetingen van schetsboeken of losse tekeningen uit de collectie Jozef Janssen:

137 x 225 mm: G. Rowney & co Whatman Paper Sketch book – ring bound (waardoor er twee gaatjes in het schetsblad zijn) met stempel *succursale de la coopérative artistique 56 rue de Namur*

176 x 253 mm: los schetsblad met twee gaatjes

150 x 220 mm: los schetsblad

236 x 320 mm: enkel de achterkaft, met rond etiketje *Em. Heger Bruxelles 4 rue des Sols*

In het James Ensor Archief te Gent bevinden er zich drie schetsboeken met volgende afmetingen:

127 x 206 mm: met grijze, blauwe en beige schetsbladen, met stempel *succursale de la coopérative artistique 56 rue de Namur*

180 x 123 mm: met harde kaft en metalen beslag

195 x 280 mm

Het is duidelijk dat zoveel verschillende afmetingen de werkwijze bemoeilijken om afmetingen van tekenbladen te gebruiken als indicatie tijdens expertises. Pas na een grondige inventarisatie en datering van de schetsboeken zou deze methode betekenis kunnen krijgen.

1 De zus van Ensor, Marie Caroline Emma (1861-1945) was kortstondig gehuwd met de Chinees Alfred John Taen-Hee-Tseu. Kort na hun huwelijk werd Ensors nicht, Alexandrine Taen-Hee-Tseu (1893-1966) geboren. Zij huwde in 1908 met Richard Daveluy (1884-1949). Daar James zijn zus eerst overleed kwam zijn erfenis terecht bij zijn nicht, wat verklaart dat veel werken van Ensor de naam Daveluy als herkomst hebben.

2 Todts H. (2010), pp. 56 en 230

## DEUX CARNETS DE CROQUIS

Plusieurs dessins, deux carnets de croquis et quatre petits tableaux de cet ensemble proviennent de la collection Jozef Janssen qui a acquis quelque cinq cents dessins d'Ensor après le décès de ce dernier, en 1949, de la famille Daveluy.<sup>1</sup>

La plupart des dessins de ce lot considérable ont été vendus au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers peu de temps avant la première rétrospective posthume d'Ensor que le musée a présentée en 1951. Il est rare de retrouver un carnet de croquis complet, ou partiel. Dans cette exposition, on en montre deux : l'un complet, avec une couverture avant et arrière, et un autre carnet partiel. Toutes les pages ne comportent pas de dessins. L'exemplaire aux feuilles détachées mesure 228 x 173 mm, l'exemplaire complet avec couverture marbrée, 210 x 165 mm.

Herwig Todts, conservateur au KMSKA, a étudié en détail les dessins sur des pages détachées. Les croquis et dessins n'étant pas fixés, ils ont laissé sur le verso de la page précédente une trace floue en image spéculaire. Il a ainsi pu reconstituer (des parties d') une série de carnets de croquis. Il mentionne des formats de 196 x 259 mm, ce qui est plus grand que les carnets de croquis de 225 x 170 mm qu'Ensor utilisera plus tard, surtout au cours de la première moitié des années 1880.<sup>2</sup>

Notons pour information encore quelques dimensions de carnets de croquis ou de dessins sur des feuilles détachées de la collection Jozef Janssen :

137 x 225 mm : G. Rowney & Co, *Whatman Paper Sketch book – ring bound* (ce qui explique les deux perforations dans la feuille de croquis) avec le cachet *succursale de la coopérative artistique, 56 rue de Namur*

176 x 253 mm : feuilles détachées à double perforation

150 x 220 mm : feuilles détachées

236 x 320 mm : uniquement la couverture arrière, avec petite étiquette ronde *Em. Heger, Bruxelles, 4 rue des Sols*

Dans les archives de James Ensor à Gand se trouvent trois carnets de croquis aux dimensions suivantes :

127 x 206 mm : avec des feuilles de croquis gris, bleu ou beige et le cachet *succursale de la coopérative artistique, 56 rue de Namur*

180 x 123 mm : avec une couverture dure et une fermeture métallique

195 x 280 mm

Il va de soi qu'autant de différentes dimensions complexifient l'utilisation des feuilles de croquis comme indication lors d'expertises. Ce n'est qu'après un inventaire profond et une datation des carnets de croquis que cette méthode peut avoir du sens.

1 La sœur d'Ensor, Marie Caroline Emma (1861-1945) a été brièvement mariée au Chinois Alfred John Taen-Hee-Tseu. Peu de temps après leur mariage, la nièce d'Ensor, Alexandrine Taen-Hee-Tseu (1893-1966) est née. Elle s'est mariée en 1908 avec Richard Daveluy (1884-1949). La sœur d'Ensor étant décédée avant lui, son héritage est revenu à sa nièce, ce qui explique que de nombreuses œuvres d'Ensor proviennent de la famille Daveluy.

2 Todts, H. (2010), pp. 56 et 230

## TWO SKETCH BOOKS

Several drawings, the two sketch books and the four small paintings in this ensemble come from the collection of Jozef Janssen, who purchased some 500 drawings and paintings from the Daveluy family after Ensor's death in 1949.<sup>1</sup>

Most of the drawings from this immense lot were sold to Antwerp's Royal Museum of Fine-Arts just prior to the opening of the first posthumous retrospective there in 1951. It is rare that we still come across one of Ensor's sketch books, whether complete or not. In this exhibition we show two sketch books, one with front- and back covers and one partial sketch book. Not all pages contain drawings. The loose-paged example measures 228 x 173 mm; the example with marbled cover, 210 x 165 mm.

Herwig Todts, curator of Antwerp's Royal Museum, has made a thorough study of the separate, loose drawings. These sketches and drawings are not fixed, thereby leaving a vague trace of the drawing in mirror-image on the verso. This has allowed him to put together a series of (parts of) sketch books. He indicates the formats as 196 x 259 mm. A format that is larger than the sketch books of 225 x 170 mm that Ensor will later use, mainly during the first-half of the 1880's.<sup>2</sup>

By way of information, we give the dimensions of the sketch books or loose drawings from the Jozef Janssen collection:

137 x 225 mm: G. Rowney & co. Whatman Paper Sketch book – ring bound (whereby two small holes in the sketch sheet) with stamp *succursale de la coopérative artistique 56 rue de Namur*

176 x 253 mm: loose sketch page with two holes

150 x 220 mm: loose sketch sheet

236 x 320 mm: only the back cover, with round label 'Em. Heger Bruxelles 4 rue des Sols'

In the James Ensor Archive in Ghent, there are three sketch books with the following dimensions:

127 x 206 mm: with gray, blue and beige sketch sheets, with stamp *succursale de la coopérative artistique 56 rue de Namur*

180 x 123 mm: with hard cover and metal fittings

195 x 280 mm

It is clear that the so-many different sizes of drawing pages complicates matters when it comes to expert evaluations. Only after a thorough inventory- and dating compilation of the sketch books, will this method of reference acquire significance.

1 Ensor's sister, Marie Caroline Emma (1861-1945) was briefly married to Alfred John Taen-Hee-Tseu. Shortly after their marriage Ensor's niece, Alexandrine Taen-Hee-Tseu (1893-1966) was born. In 1908 she married Richard Daveluy (1884-1949). Upon Ensor's sister's death, the inheritance came to his niece, and this explains why many Ensor works have provenance with the name Daveluy.

2 Todts H. (2010), pp. 56 and 230



**Studie van zijn slapende moeder en tante, ca.1884 (uit schetsboek A)**

Zwart krijt en potlood op papier  
228 x 173 mm  
Gesigneerd *Ensor* linksonder

**Schetsboek A**

Elk 228 x 173 mm  
Studies ornament  
Zwart krijt en potlood, gesigneerd  
Bloemen  
Zwart krijt en potlood, gesigneerd  
Plant  
Zwart krijt, niet gesigneerd

**Étude de sa mère dormante et de sa tante, vers 1880 (du carnet de croquis A)**

Craie noire et crayon sur papier  
228 x 173 mm  
Signé *Ensor* en bas à gauche

**Carnet A**

Chaque feuille 228 x 173 mm  
*Études d'ornement*  
Craie noire et crayon, signé  
*Fleurs*  
Craie noire et crayon, signé  
*Plante*  
Craie noire et crayon, pas signé

**Schetsboek B met originele kaft, ca 1881-1885**

Elk 210 x 165 mm  
Boten op kanaal,  
zwart krijt en potlood  
Hond en haan,  
zwart krijt en potlood, elk gesigneerd  
Vrouw met tamboerijn, met aantekeningen in  
inkt en potlood

Herkomst

Nalatenschap van de kunstenaar  
Alexandra Daveluy, Oostende  
M. Jozef Janssen, Lier  
Mevr. Marthe Janssen, Brussel

**Carnet B, avec couverture originale, vers 1881-1885**

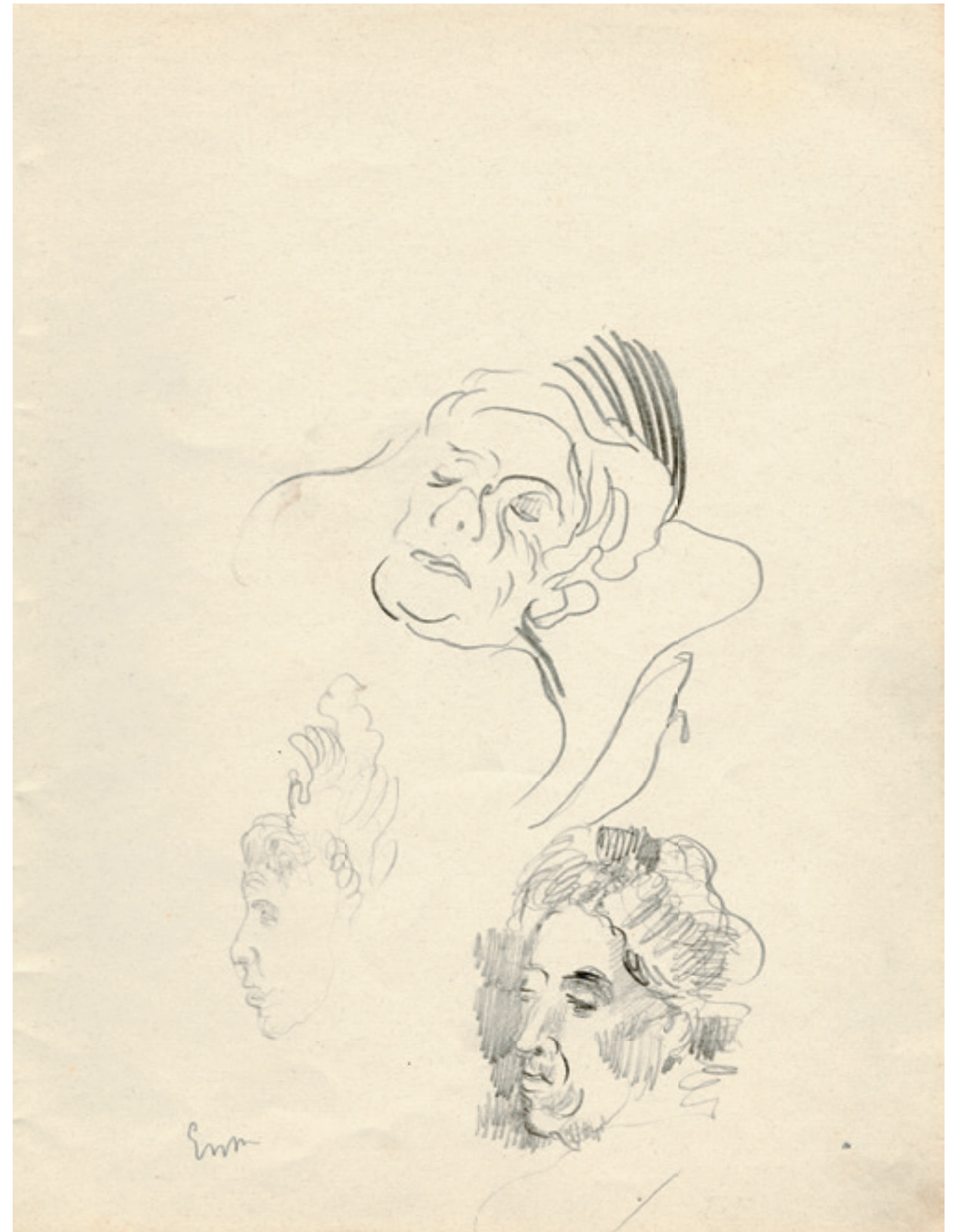
Chaque feuille 210 x 165 mm  
*Bateaux sur canal*  
Craie noire et crayon  
*Chien et coq*  
Craie noire et crayon, chaque signé  
*Femme avec son tambourin* (avec notes au crayon)

Provenance

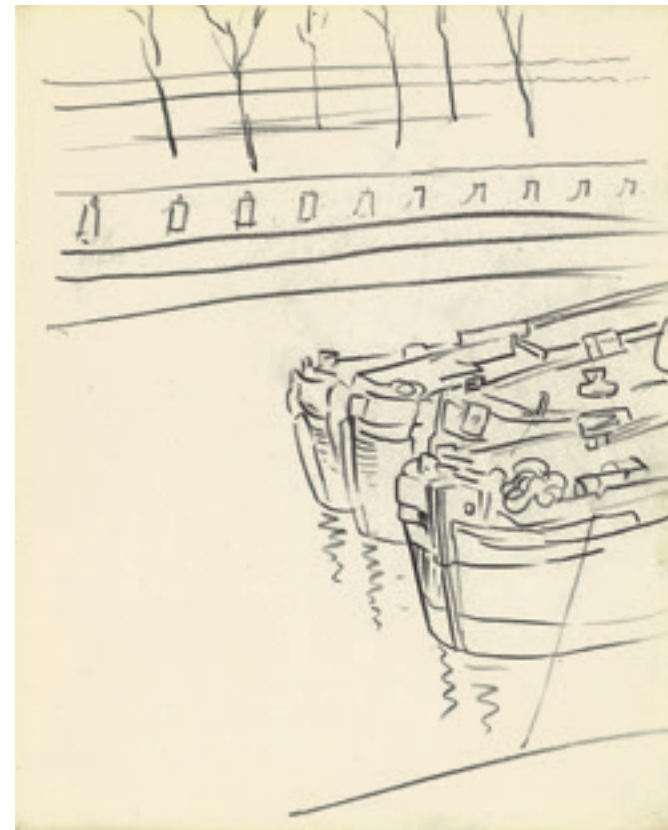
Succession de l'artiste  
Alexandra Daveluy, Ostende  
M. Jozef Janssen, Lier  
Mme Marthe Janssen, Bruxelles



James Ensor (1860-1949)  
*Studie van zijn slapende moeder, ca. 1880*  
Verzameling KMSK, Antwerpen







A

B



**Strand met drie personages, 1873-1875**

Olie op roze karton  
210 x 160 mm  
Gesigneerd rechtsonder

Herkomst

James Ensor, Oostende (nalatenschap)  
Mevr. Alexandra Daveluy, Oostende  
Jozef Janssen, Lier  
Mevr. Marthe Janssen, Brussel

Literatuur

Xavier Tricot, *James Ensor Oeuvrecatalogus van de schilderijen*, Mercatorfonds, Brussel, 2009, nr. 8 ill. in kleur

**Plage avec trois personnages, 1873-1875**

Huile sur carton rose  
210 x 160 mm  
Signé en bas à droite

Provenance

Succession James Ensor, Ostende  
Mme Alexandra Daveluy, Ostende  
Jozef Janssen, Lier  
Mme Marthe Janssen, Bruxelles

Littérature

Xavier Tricot, *James Ensor*, catalogue raisonné des peintures, Fonds Mercator, Bruxelles, 2009, n° 8 ill. en couleur



James Ensor (1860-1949)  
*Couple de pêcheurs*, ca. 1873-1875  
Privéverzameling



**Boszicht met personage, ca. 1874**

Olie op karton  
175 x 163 mm  
Gesigneerd linksonder

Herkomst  
James Ensor, Oostende (nalatenschap)  
Mevr. Alexandra Daveluy, Oostende  
Jozef Janssen, Lier  
Mevr. Marthe Janssen, Brussel

Literatuur  
Xavier Tricot, *James Ensor*. Oeuvrecatalogus van de schilderijen, Mercatorfonds, Brussel, 2009, nr. 11 ill. in kleur

**Paysage de bois avec personnage, vers 1874**

Huile sur carton  
175 x 163 mm  
Signé en bas à gauche

Provenance  
Succession James Ensor, Ostende  
Mme Alexandra Daveluy, Ostende  
Jozef Janssen, Lier  
Mme Marthe Janssen, Bruxelles

Littérature  
Xavier Tricot, *James Ensor*, catalogue raisonné des peintures, Fonds Mercator, Bruxelles, 2009, n° 11 ill. en couleur



James Ensor (1860-1949)  
*Boszicht*, ca. 1875

James Ensor (1860-1949)  
*Paysage avec chasseur*, 1874  
Privéverzameling





**Kandelaar met kaars, ca. 1877-1878**

Olie op roze karton  
235 x 160 mm

Herkomst

James Ensor, Oostende (nalatenschap)  
Mevr. Alexandra Daveluy, Oostende  
Jozef Janssen, Lier  
Mevr. Marthe Janssen, Brussel

Literatuur

Xavier Tricot, *James Ensor*. Oeuvrecatalogus van de schilderijen, Mercatorfonds, Brussel, 2009, nr. 89 ill. in kleur

**Chandelier, vers 1877-1878**

Huile sur carton rose  
235 x 160 mm

Provenance

Succession James Ensor, Ostende  
Mme Alexandra Daveluy, Ostende  
Jozef Janssen, Lier  
Mme Marthe Janssen, Bruxelles

Littérature

Xavier Tricot, *James Ensor*, Catalogue raisonné des peintures, Fonds Mercator, Bruxelles, 2009, n° 89 ill. en couleur



James Ensor (1860-1949)  
*Kandelaar met kaars*, ca. 1880





**Monnik, 23 juni 1877**

Olie op doek  
210 x 160 mm  
Datum op keerzijde 23 juni 1877

Herkomst  
James Ensor, Oostende (nalatenschap)  
Mevr. Alexandra Daveluy, Oostende  
Jozef Janssen, Lier  
Mevr. Marthe Janssen, Brussel

Literatuur  
Xavier Tricot, *James Ensor*. Oeuvrecatalogus van de schilderijen, Mercatorfonds, Brussel, 2009, nr. 79 ill. in kleur

**Moine, 1877**

Huile sur toile  
210 x 160 mm  
Daté 23 juin 1877 au verso

Provenance  
Succession James Ensor, Ostende  
Mme Alexandra Daveluy, Ostende  
Jozef Janssen, Lier  
Mme Marthe Janssen, Bruxelles

Littérature  
Xavier Tricot, *James Ensor*, Catalogue raisonné des peintures, Fonds Mercator, Bruxelles, 2009, n° 79 ill. en couleur



James Ensor (1860-1949)  
*Modèle: tête d'une jeune homme*, 1877  
Privéverzameling





**De dood achtervolgt twee jonge vrouwen,  
ca. 1914**

Herkomst  
Privéverzameling, Brussel

Kleurpotlood op papier  
150 x 230 mm  
Gesigneerd linksonder

**La mort poursuivant deux jeunes femmes,  
vers 1914**

Provenance  
Collection privée, Bruxelles

Crayon de couleur sur papier  
150x 230 mm  
Signé en bas à gauche



James Ensor (1860-1949)  
*La mort et les masques*, ca. 1930  
Privéverzameling, Zurich





Imp 12



De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

**La gamme d'amour, 1920** (afb. p. 165-166)

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgeschreven opdracht *a Joe Hogge / en souvenir de mon ballet / La gamme d'amour* verwijst naar *La Gamme d'Amour – Flirt des Marionnettes*, een podiumwerk van James Ensor waarvoor hij zowel het scenario schrijft, de muziek componeert, de kostuums ontwerpt en de decors vormgeeft. Hij organiseert zelfs het lobbywerk om het te laten opvoeren, met of zonder toneel.

Dit *ballet pantomime* bestaat uit twee bedrijven en zesentwintig scènes. Het werd voltooid in 1911-1912 rondom zes pianowerken die gecomponeerd werden tussen 1906 en 1911. In de periode van 1910 tot 1912 kregen de personages, decors en kostuums vorm in talrijke tekeningen.

De muziek van *La Gamme d'amour* werd voor het eerst gespeeld in 1917 door een groep leerlingen van de Oostendse muziekacademie en werd vervolgens in 1920 gedirigeerd door Léon Delcroix in de tentoonstellingszaal in Brussel waar George Giroux een retrospectieve van Ensors plastisch werk organiseert.<sup>1</sup> Waarschijnlijk verwijst het jaartal naast de handtekening naar deze uitvoering.

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

Onder invloed van François Franck werd in 1924 het ballet onder de titel *Poppenliefde* voor de eerste maal integraal en op basis van beide decorschilderijen uitgevoerd door de Koninklijke Vlaamse Opera van Antwerpen. De meest logische verklaring voor de lange periode tussen creatie en eerste uitvoering is het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog en nadien een gebrek aan voeling en interesse in een productie die gegroeid en geworteld is in de zorgeloze belle époque-sfeer. In 1927 dirigeert François Gaillard enkele uitvoeringen in het Théâtre Royal in Luik.<sup>2</sup>

De verhuis van de kostuums en decors van Antwerpen naar Luik verloopt niet gemakkelijk. Het is Joë Hogge, advocaat, die de coördinatie om alles op tijd in Luik te krijgen op zich zal nemen. Het is op het banket ter gelegenheid van deze opvoering dat Ensor hem bedankt:

*Et vive les feux d'artifice et j'envoie mon bouquet et imagination à l'œuvre des Artistes, à son président, M. Hogge, à ses membres et protecteurs. Grâce à vous, chers protecteurs, je pourrai réentendre ma musiquette fleurie, simplement sentimentale, et revivre les décors les plus imaginaires de mon ballet 'La gamme d'amour'. (In: L'Echo d'Ostende 23/03/1927)*

De handgescreven opdracht van James Ensor

Joë Hogge was tevens de voorzitter van de Luikse afdeling van *L'Œuvre des Artistes*, een filantropische organisatie die onder andere tentoonstellingen organiseerde waaraan Ensor regelmatig deelnam.

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

**La Gamme d'amour, 1920** (ill. p. 165-166)

De handgescreven opdracht van James Ensor

La dédicace écrite à la main : « à Joe Hogge / en souvenir de mon ballet / La gamme d'amour » fait référence à *La Gamme d'Amour – Flirt des Marionnettes*, un spectacle dont James Ensor a écrit le scénario, composé la musique, créé les costumes et conçu les décors. Il organise lui-même le lobbying pour faire représenter le spectacle, avec ou sans scène.

Ce ballet-pantomime se compose de deux actes et de vingt-six scènes. Il l'achève en 1911-1912, autour de six œuvres pour piano composées entre 1906 et 1911. Au cours de la période 1910-1912, il conçoit les personnages, les décors et les costumes dans de multiples dessins.

La musique de *La Gamme d'amour* est interprétée pour la première fois en 1917 par un groupe d'étudiants de l'Académie de musique d'Ostende. En 1920, elle est à nouveau exécutée sous la direction de Léon Delcroix dans la salle d'exposition à Bruxelles où Georges Giroux organise une rétrospective des œuvres plastiques d'Ensor<sup>.</sup>

La date à côté de la signature fait probablement référence à cet événement.

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

Sous l'influence de François Franck, le ballet est interprété pour la première fois dans son intégralité et sur base des deux peintures de décor, en 1924, à l'Opéra Royal Flamand d'Anvers, sous le titre néerlandais de *Poppenliefde* [Amour de marionnettes]. L'explication la plus logique pour la longue période entre la création et la première représentation est l'éclatement de la Première Guerre mondiale et ensuite une absence d'intérêt et de sensibilité pour une production qui s'inscrit et est ancrée dans l'atmosphère insouciante de la Belle Époque. En 1927, François Gaillard dirige quelques représentations au Théâtre Royal à Liège<sup>2</sup>.

Le déménagement des costumes et des décors d'Anvers à Liège ne coule pas de source. C'est l'avocat Joe Hogge qui assure la coordination et veille à ce que tout arrive à temps à Liège.

Au banquet donné en l'honneur de cette représentation, Ensor le remercie en ces termes : « Et vive les feux d'artifice et j'envoie mon bouquet et imagination à l'œuvre des Artistes, à son président, M. Hogge, à ses membres et protecteurs. Grâce à vous, chers protecteurs, je pourrai réentendre ma musiquette fleurie, simplement sentimentale, et revivre les décors les plus imaginaires de mon ballet La gamme d'amour. » (In : L'Écho d'Ostende 23/03/1927)

De handgescreven opdracht van James Ensor

Joe Hogge était également le président de la section liégeoise de L'Œuvre des Artistes, une organisation philanthropique qui organisait, entre autres, des expositions auxquelles Ensor prenait régulièrement part.

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

**La gamme d'amour, 1920** (ill. p. 165-166)

De handgescreven opdracht van James Ensor

The handwritten dedication *a Joe Hogge / en souvenir de mon ballet / 'La gamme d'amour,*<sup>,</sup> refers to *La Gamme d'Amour – Flirt des Marionnettes*, a stage-work of James Ensor for which he wrote the scenario, composed the music, and designed the costumes and set. He even organized a lobby-campaign to have it performed, with or without a theatre.

This *ballet pantomine* consists of two acts and twenty-six scenes. It was accomplished in 1911-1912 around six piano works that were composed between 1906 and 1911. In the period 1910 to 1912, the protagonists, décors and costumes acquired form in numerous drawings.

The music of *La Gamme d'amour* was first played in 1917 by a group of students of the Ostend music academy. In 1920 it was conducted by Léon Delcroix at the exhibition hall in Brussels where George Giroux organized a retrospective of Ensor's artistic oeuvre.<sup>,</sup> Perhaps the year given next to the signature refers to this event.

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

Under the influence of François Franck, in 1924 the ballet had its first integral performance with the title *Poppenliefde*, and on the basis of both décor-paintings was performed by the Koninklijke Vlaamse Opera of Antwerp. The most logical explanation for the long period between creation and first performance was the outbreak of WWI, and subsequent to war's end a lack of feeling and interest in a production that grew from roots in the carefree atmosphere of the Belle époque. In 1927, François Gaillard directed a few performances at the Théâtre Royal in Liège.<sup>2</sup>

The transport of costumes and décor from Antwerp to Liège did not go smoothly. It was Joë Hogge, attorney-at-law, who would assume responsibility for coordinating this venture, and for having the spectacle arrive at Liège on time.

It was at the banquet on the occasion of this performance that Ensor would pay him thanks: *I salute the fireworks and I send my bouquet and imagination to the oeuvre of the Artists, to its President, Monsieur Hogge, to its members and sponsors. Thanks to you I've been able to once again bear my flowered music, simply sentimental, and relive the most imaginative décors of my ballet 'La gamme d'amour'. (in L'Echo d'Ostende, 23/03/1927)*

De handgescreven opdracht van James Ensor

Joë Hogge was also the president of the Liège division of *L'Œuvre des Artistes*, a philanthropic group which, among other activities, organized exhibitions at which Ensor often participated.

De handgescreven opdracht van James Ensor

- H. Todts, *Ensor als musicus* (web publication)
- P. Florizoone and W. Coppejans *La boutique de grognelet, James Ensor als theatermaker* (web publication)

De handgescreven opdracht van James Ensor

**L'appel au Christ of Le Christ aux Affligés, augustus 1938** (afb. p. 169-170)

De handgescreven opdracht van James Ensor

- Er zijn twee geschilderde versies van deze gouache met telkens een verschillende titel:
  - Le Christ aux affligés*, olie op doek, 50 x 60 cm, januari, 1938 (Tr. 761)
  - Les Paralipomanes pèlerins aux chemins célèbres*, olie op paneel, 17 x 20 cm, mei 1938 (Tr. 776) (afb. p. 168)

De handgescreven opdracht van James Ensor

Eva Linhart beschrijft het schilderij *Le Chist aux affligés* in de catalogoog van de Ensor retrospective in de Shirn Kunsthalle in Frankfurt (2005).

De handgescreven opdracht van James Ensor

(…) *The dual nature of Christ, who is both God and man simultaneously, is the starting point for the picture. However, by using an equilateral triangle for the pyramid Ensor recalls the symbol of the trinity (…)* *The eye in the pyramid as a sign of perfection is linked to the aureole (…): the all-seeing God, omniscience, power and light. 'The eye is the lamp of the body' (Matthew 6:22). (…)*

*The visual narrative culminates in the tension created by the effective contrast between the rays of light as they move upwards towards the fantastic creatures also moving towards the sky, and the statue-like immobility of Christ/Ensor.*

*The fact that this figure is on a pedestal that looks like a fish recalls the story of Jonah in the belly of the whale, in other words the event in the Old Testament that is compared to Christ's descent to the grave and into 'the heart of the earth' (Matthew 12:40). The journey into hell is a motif in several of Ensor's works.'*

De handgescreven opdracht van James Ensor

Wat betreft de eigenaardige titel van de tweede geschilderde versie focust Francine-Claire Legrand op het originele en komische taalgebruik van Ensor:

*Ook in Ensors vroegere schilderkunst zijn sprekende uithangborden te vinden, maar die zijn minder intentioneel. Het ging toen niet om het doelbewust aanbrenge van woorden die tegelijk een decoratieve en betekende functie hebben. Men denkt in deze context onwillekeurig aan Ubu Roi van Alfred Jarry, een stuk geschreven voor marionetten, en voor het eerst opgevoerd in 1888 door het gezelschap Les Marionnettes. Ensor moet Jarry gekend hebben en weet gehad hebben van een ophefmakende lezing getiteld Les Marionnettes die in 1902 in La Libre Esthétique plaatsvond. Een paneeltje van Ensor uit mei 1938 draagt op de achterkant de titel Les paralipomènes, pèlerins aux chemins célèbres. En een tekst van Jarry heeft als titel Les paralipomènes d'Ubu.'*

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

- Linhart E. (2005)
- Legrand F.-C. (1993), p. 63

De handgescreven opdracht van James Ensor

**L'appel au Christ ou Le Christ aux Affligés, août 1938** (ill. p. 169-170)

De handgescreven opdracht van James Ensor

- Il y a deux versions peintes de cette gouache et elles portent deux titres différents :
  - Le Christ aux affligés*, huile sur toile, 50 x 60 cm, janvier 1938 (Tr. 761)
  - Les Paralipomanes pèlerins aux chemins célèbres*, huile sur panneau, 17 x 20 cm, mai 1938 (Tr. 776) (ill. p. 168)

De handgescreven opdracht van James Ensor

Eva Linhart décrit le tableau *Le Christ aux affligés* dans le catalogue de rétrospective d'Ensor à la Shirn Kunsthalle à Francfort (2005).

De handgescreven opdracht van James Ensor

« (…) La double nature du Christ, à la fois Dieu et homme, est le point de départ de ce tableau. Cependant, en utilisant un triangle équilatéral pour la pyramide, Ensor réfère au symbole de La Trinité (…)

L'œil dans la pyramide, signe de perfection, est lié à l'auréole (…) : le Dieu qui voit tout, omniscient, est pouvoir et lumière. “L'œil est la lampe du corps.” (Matthieu 6:22) (…)

Le narratif visuel culmine dans la tension créée par le contraste effectif entre les rayons de lumière et les créatures fantasques qui s'élèvent vers le ciel et l'immobilité du Christ/Ensor à l'apparence de statue. Le fait que ce personnage soit sur un piédestal qui ressemble à un poisson fait référence à la parabole de Jonas dans le ventre de la baleine, en d'autres mots, l'événement de l'Ancien Testament est comparé au temps que le Christ a passé dans la tombe, “dans le sein de la terre” (Matthieu 12:40). La descente en enfer est un motif récurrent dans différentes œuvres d'Ensor<sup>.</sup> »

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

En ce qui concerne le titre étrange de la deuxième version picturale, *Les Paralipomanes pèlerins aux chemins célèbres*, Francine-Claire Legrand se focalise sur l'usage linguistique comique et original d'Ensor :

« Dans les tableaux des débuts d'Ensor, on retrouve également des inscriptions éloquentes, mais celles-ci sont moins intentionnelles. À cette époque, il ne s'agissait pas d'introduire délibérément des mots ayant à la fois une fonction décorative et une signification.

Dans ce contexte, on pense arbitrairement à Ubu Roi d'Alfred Jarry, une pièce écrite pour des marionnettes et montée pour la première fois en 1888 par la compagnie *Les Marionnettes*. Ensor a dû connaître Jarry et avoir eu vent de la conférence retentissante intitulée Les Marionnettes, qui s'est tenue à La Libre Esthétique en 1902. Le panneau d'Ensor de mai 1938 porte à l'arrière le titre *Les paralipomènes, pèlerins aux chemins célèbres*. Un texte de Jarry a pour titre *Les paralipomènes d'Ubu'*.<sup>»</sup>

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

- Linhart, E. (2005)
- Legrand, F.-C. (1993), p. 63

De handgescreven opdracht van James Ensor

**L'appel au Christ or Le Christ aux Affligés, August 1938** (ill. p. 169-170)

De handgescreven opdracht van James Ensor

- There are two painted versions of this gouache, each with a different title:
  - Le Christ aux affligés*, oil on canvas, 50 x 60 cm, January, 1938 (Tr. 761)
  - Les Paralipomanes pèlerins aux chemins célèbres*, oil on panel, 17 x 20 cm, May, 1938 (Tr. 776) (ill. p. 168)

De handgescreven opdracht van James Ensor

Eva Linhart describes the painting *Le Christ aux affligés* in the catalogue of the Ensor retrospective held at the Shirn Kunsthalle in Frankfurt (2005).

De handgescreven opdracht van James Ensor

(…) *The dual nature of Christ, who is both God and man simultaneously, is the starting point for the picture. However, by using an equilateral triangle for the pyramid Ensor recalls the symbol of the trinity (…)* *The eye in the pyramid as a sign of perfection is linked to the aureole (…): the all-seeing God, omniscience, power and light. 'The eye is the lamp of the body' (Matthew 6:22). (…)*

*The visual narrative culminates in the tension created by the effective contrast between the rays of light as they move upwards towards the fantastic creatures also moving towards the sky, and the statue-like immobility of Christ/Ensor.*

*The fact that this figure is on a pedestal that looks like a fish recalls the story of Jonah in the belly of the whale, in other words the event in the Old Testament that is compared to Christ's descent to the grave and into 'the heart of the earth' (Matthew 12:40). The journey into hell is a motif in several of Ensor's works.'*

De handgescreven opdracht van James Ensor

As regards the peculiar title of the second painted version - *Les Paralipomanes pèlerins aux chemins célèbres* - Francine-Claire Legrand focuses on Ensor's original and comical use-of-language:

*In Ensor's earlier painted works, as well, we indeed find telling sign-boards, but these are less intentional. In those cases it was not a matter of deliberate placement of words that at once have both a decorative and significative function.*

*In this context one reminds oneself of Alfred Jarry's 'Ubu Roi', a piece written for marionettes, and first performed in 1888 by the ensemble 'Les Marionnettes.' Ensor no doubt knew Jarry, and was cognizant of the sensational lecture entitled 'Les Marionnettes' which took place in 1902 in the La Libre Esthétique. A small panel of Ensor's from May 1938 carries a title on the verso: 'Les paralipomènes, pèlerins aux chemins célèbres.' And a text by Jarry has as title 'Les paralipomènes d'Ubu.'*<sup>2</sup>

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

De handgescreven opdracht van James Ensor

- Linhart E. (2005)
- Legrand F.-C. (1993), p. 63



### **La gamme d'amour, 1920**

Kleurpotlood op papier, en sporen van zwarte drukinkt  
145 x 220 mm  
Gesigneerd en gedateerd linksonder en met opdracht *Joe Hogge en souvenir de mon ballet "La Gamme d'Amour"* rechtsonder gesigneerd en gedateerd 1920

#### Techniek

Kleurpotlood over sporen van zwarte drukinkt. Dergelijke ondergrond met restanten van drukinkt inspireerde Ensor tot het fantasieren van allerlei figuurtjes en scènes. Hier zijn de restanten van drukinkt gering. De tekeningen op basis van deze techniek noemt men pseudo-monotypes. H. Todts (2011), p.239 en Patrick Florizoone (2005), p.270

### **La gamme d'amour, 1920**

Crayon de couleur sur papier et traces d'encre noire  
145 x 220 mm  
Signé et daté en bas à droite et dédicace *Joe Hogge en souvenir de mon ballet "La Gamme d'Amour"* et signé et daté 1920

#### Technique

Crayon de couleur sur traces d'encre d'impression noire. Un tel fond avec des résidus d'encre d'impression inspire Ensor à imaginer toute sorte de personnages et de scènes. Sur ce dessin, les résidus d'encre d'impression sont limités. Les dessins qui font appel à ce procédé s'appellent des pseudo-monotypes. H. Todts (2011), p. 239 et Patrick Florizoone (2005), p. 270

#### Herkomst

Joë Hogge, Luik  
Jan de Maere, Brussel  
Katrien Bellinger, München  
Privéverzameling, Brussel

#### Tentoonstelling

Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, *James Ensor*, 1929, cat. 294 'gamme d'amour'  
Sint-Niklaas, De Zwijgershoek, *Lof der Zotheid*, 2006

#### Provenance

Joe Hogge, Liège  
Jan de Maere, Bruxelles  
Katrien Bellinger, Munich  
Collection privée, Bruxelles

#### Exposition

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *James Ensor*, 1929, cat. 294 'gamme d'amour'  
Sint-Niklaas, De Zwijgershoek, *Lof der Zotheid*, 2006

#### Literatuur

Préface de François Fosca, *James Ensor*, Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 1929, nr. 294, 'gamme d'amour', p. 11

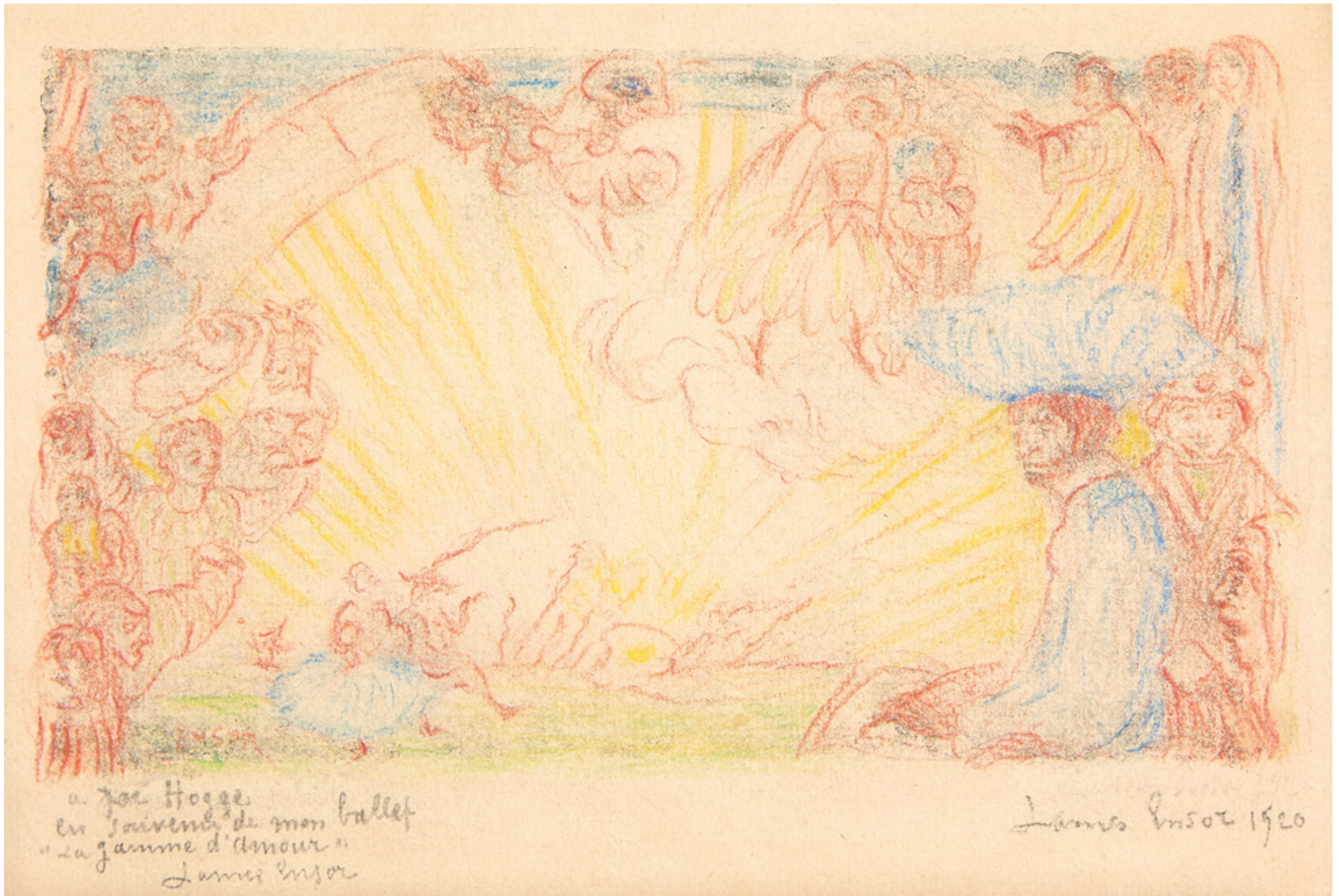
#### Littérature

Préface de François Fosca, *James Ensor*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1929, n° 294, 'gamme d'amour' p. 11



James Ensor (1860-1949)  
*Décor pour le ballet La gamme d'amour*,  
Deuxième tableau : *La Place publique*, 1912  
Privéverzameling, Brussel







**L'appel au Christ of Le Christ aux Affligés, augustus 1938**

Aquarel, gouache en inkt op papier  
235 x 250 mm  
Gesigneerd rechtsonder

**L'appel au Christ ou Le Christ aux Affligés, août 1938**

Aquarelle, gouache et encre sur papier  
235 x 250 mm  
Signé *Ensor* en bas à droite

Herkomst

Gift van de kunstenaar aan de Zusters van Sint Vincentius, België  
Privéverzameling, Brussel

Tentoonstelling

Sint-Niklaas, De Zwijgershoek, *Lof der Zotheid*, 2006

Provenance

Don de l'artiste aux Soeurs de Saint Vincent, Belgique  
Collection privée, Bruxelles

Exposition

Sint-Niklaas, De Zwijgershoek, *Lof der Zotheid*, 2006

Literatuur

Xavier Tricot, *James Ensor. Leven en werk*, Oeuvrecatalogus van de schilderijen, volume II, p. 639 nr. 742 en p. 647 nr. 756 voor de schilderijen

*Liber Veritatis – Memoranda*, Art Institute of Chicago, met vermelding van deze aquarel

Littérature

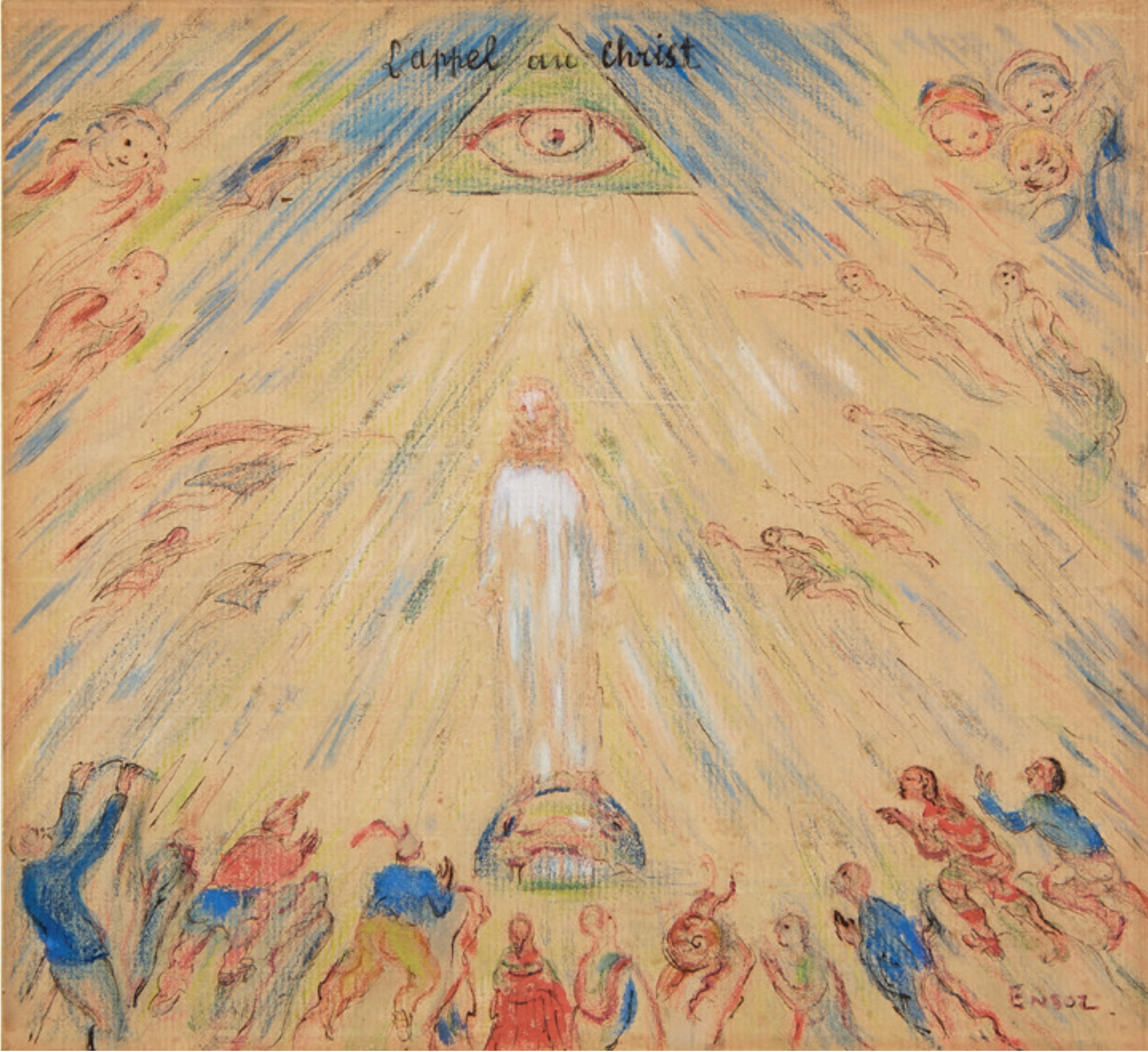
Xavier Tricot, *James Ensor. Sa vie et son œuvre*, catalogue raisonné des peintures, volume II, p. 639 n° 742 et p. 647 n° 756 pour les peintures

*Liber Veritatis – Memoranda*, Art Institute of Chicago, avec mention de cette aquarelle



James Ensor (1860-1949)  
*Les paralipomanes pèlerins aux chemins célèbres*, 1938  
Olie op doek  
Privéverzameling









## BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHY

Susan Canning, 'The devil's mirror: private fantasy and public vision', in: Cathérine de Zegher, *Between street and mirror: the drawings of James Ensor*, [tentoonstellingscatalogus] the drawing center, New York (27/04-21/04/2001), University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, pp. 41-73

Henri Bounameaux, « Ensor-Khnopff: la querelle d'une image ? », in *Bulletin des Musées royaux de Belgique*, 1992-1993, n° 1-4, pp. 127-147

Albert Croquez, « James Ensor, peintre et graveur » in: *La Flandre Artistique*, Kortrijk, december 1908, pp. 3-6

Lies De Maeyer, *James Ensor, Tekeningen en aquarellen, 1873-1885* [niet gepubliceerde licentiaatsverhandeling] Rijks Universiteit Gent, 1/05/1977

Lies De Maeyer, 'Modernistische aspecten van Ensors silhouettetekeningen en aquarellen van 1880-82', in: *Museummagazine KMSKA*, 1985, 3-4, pp. 48-61

Marcel De Maeyer, « Derrière le masque. L'introduction du masque, du travesti et du squelette comme motifs dans l'œuvre de James Ensor » in: *L'Art belge*, december 1965

André De Ridder, *James Ensor, Lettres à André De Ridder*, Antwerpen, 1960

James Ensor, « Reflexions sur l'art (1882) » in: *La Plume*, Parijs, 1899, p. 83

James Ensor, « Ma vie en abrégé » (1934) in: *Mes écrits, voorwoord van Franz Hellens*, Luik, Éditions Nationales, 1974, pp. 205-209

James Ensor, « Réflexions sur quelques peintres et lanceurs d'éphémères » (1911) in: *Mes écrits, voorwoord van Franz Hellens*, Luik, Éditions Nationales, 1974, pp. 13-20

James Ensor, *Réflexions sur le corps académique ses membres, son estomac* s.l., s.d., Archives de l'Art contemporain en Belgique, KMSKB, Brussel, inv ; 36.283

James Ensor, « Trois semaines à l'Académie, monologue à tiroirs » in: *L'Art Moderne*, 31/08/1884, pp. 285-286

François Fosca (voorwoord), *James Ensor*, [tentoonstellingscatalogus] Paleis voor Schone Kunsten, (19/01-17/02/1929), Brussel, 1929

James Ensor, interview voor Théo Fleischman, uitgezonden door het NIR op 5 augustus 1934

Paul Fierens, *Les dessins d'Ensor*, Éditions Apollo, Brussel-Parijs, 1944

Patrick Florizoone en Willem Coppejans, *La Boutique de Grognelet, James Ensor als theatermaker in: museum, Vlaamse kunstcollectie*, 2016. (<http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/nl/bronnen/webpublicaties/la-boutique-de-grognelet-james-ensor-als-theatermaker>)

Patrick Florizoone in: Ingrid Pfeiffer (ed.), *James Ensor*, [tentoonstellingscatalogus] Schirn Kunsthalle, Frankfurt (17/12/2005 - 19/03/2006), Ostfildern, Hatje Cantz, 2005

Paul Haesaerts, *James Ensor*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1959

Luc et Paul Haesaerts, *Flandre, essai sur l'art flamand depuis 1880, L'impressionisme*, Éditions des chroniques du jour, Paris, 1931

Robert Hoozee, Sabine Brown-Taevernier, J.F. Heijbroek, *Ik James Ensor, tekeningen en prenten* [tentoonstellingscatalogus] MSK Gent (8/05-28/06/1987) en Rijksmuseum Amsterdam (11/07-27/09/1987), Mercatorfonds, Antwerpen, 1987

Robert Hoozee, 'Drawings and etchings' in: Cathérine de Zegher, *Between street and mirror: the drawings of James Ensor*, [tentoonstellingscatalogus] the drawing center, New York (27/04-21/04/2001), University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, pp. 15-41

Robert Hoozee, 'James Ensor's vision of nature' in: Anna Swinbourne (ed.), *James Ensor* [tentoonstellingscatalogus] MOMA, New York, 2009

Robert Hoozee, 'James Ensor tekeningen en etsen' in: *James Ensor Schilderijen, tekeningen en grafiek, een selectie uit Belgisch en Nederlands bezit*, [tentoonstellingscatalogus], Centraal Museum Utrecht, 1993

Norbert Hostyn, 'James Ensor en de Oostendse beeldende kunstenaars van zijn tijd' in: Philip Van den Bosche, Xavier Tricot, Patrick Florizoone e.a., *Bij Ensor op bezoek* [tentoonstellingscatalogus] Mu.ZEE (13/02-29/08/2010), Brasschaat, Pandora, 2010

Françine-Claire Legrand, *Ensor naargeestig en charmant, een andere Ensor*, Mercatorfonds, Antwerpen, 1993

Eva Linhart in: Ingrid Pfeiffer (ed.), *James Ensor*, [tentoonstellingscatalogus] Schirn Kunsthalle, Frankfurt (17/12/2005 - 19/03/2006), Ostfildern, Hatje Cantz, 2005

Gisèle Ollinger Zinque, « Art et liberté, de la démission de Navez au règne de Portaels (1859-1900) » in: *Académie, 275 jaar onderwijs aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Brussel*, Gemeentekrediet, Brussel, 1987, pp. 93-109

Gisèle Ollinger Zinque, 'James Ensor', in: *Académie, 275 jaar onderwijs aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Brussel*, Gemeentekrediet, Brussel, 1987, pp. 163-167

Gisèle Ollinger Zinque, *Ensor: een zelfportret* [uit het Frans vertaald door Phil Mertens], Brussel, Laconti, 1976

s.e., James Ensor Meisterliche Handzeichnungen 1880 bis 1888, [tentoonstellingscatalogus], 12 /02-19/03/1983, M. Knoedler, Zürich

Jules Schmalzigaug, futurist / Phillip Van den Bossche, Adriaan Gonnissen, Fabio Benzi, e.a., *Jules Schmalzigaug, futurist*, Oostende, Mu.ZEE, 2016.

Lydia M.A. Schoonbaert en Dorine Cardyn Oomen, *Tekeningen, aquarellen en prenten 19<sup>de</sup> en 20<sup>ste</sup> eeuw*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Ministerie van Nederlandse cultuur, Brussel, 1981

Michel Seuphor, *Un renouveau de la peinture en Belgique flamande*, Tendaces Nouvelles, Paris, 1932

Auguste Taevernier, *James Ensor: catalogue illustré de ses gravures, leur description critique et l'inventaire des plaques*, Ledeborg, Erasmus, 1973

Kazuya Takaoka, *Hokusai Manga*, PIE International Inc, Tokyo, 2011

Herwig Todts, *Ensor ontmaskerd*, Antwerpen, Mercatorfonds, 2010

Herwig Todts, *James Ensor als musicus* [webpublicatie], s.d. <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/nl/biografie/james-ensor-als-musicus>

Xavier Tricot, *James Ensor. Leven en werk. Oeurecatalogus van de schilderijen*, Brussel, Mercatorfonds, 2009

Patrick Vandenabeele, 'Oostendse humor: Edouard Dubar' in: Patrick Florizoone, *De baden van Oostende*, Gemeentekrediet/Pandora, Brussel 1996

Emile Verhaeren, *James Ensor*, G. Van Oest et Cie, Brussel, 1908



## COLOFON

Uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling  
James Ensor. Fragmenten en echo's  
26 november 2017 tot 25 januari 2018

Concept: Ronny en Jessy Van de Velde  
Coördinatie: Jessy Van de Velde  
Lay-out: Ronny Van de Velde  
Teksten Patrick Florizoone, Willem Coppejans  
Vertaling: Isabelle Grynberg, Pia Nkoduga  
Fotografie: Luc De Corte  
(Steurs nv Graphic Solutions)  
Vormgeving en prepress: Fabienne Peeters  
(Steurs nv Graphic Solutions)  
Druk: Graphius, Gent

Dank aan: Jan Ceuleers, Jean Van der Sanden, Marthe Janssen, Brussel, KMSK Antwerpen, KMSKB Brussel, Mu.ZEE Oostende, Xavier Tricot, Oostende, Henri Steenbeke, Antwerpen, Hilde Pauwels

### Galerie Ronny Van de Velde

Zeedijk 759 (hoek Golvenstraat)  
B-8300 Knokke-Zoute  
T +32 (0)50 60 13 50, +32(0) 477 55 10 28  
Openingsuren:  
van donderdag tot en met zondag van 11-18 u

Cogels-Osylei 34  
B-2600 Berchem  
T +32 (0)3 216 93 90  
Alleen na afspraak  
ronnyvandelde@outlook.com  
www.ronnyvandelde.com

*Deze catalogus wordt gratis aangeboden en is niet te koop*

© James Ensor. Sabam, Brussel  
© Patrick Florizoone, Gand  
© Willem Coppejans, Gent

## COLOPHON

Publié à l'occasion de l'exposition  
James Ensor. Fragmenten en echo's  
26 novembre 2017 au 25 janvier 2018

Concept : Ronny et Jessy Van de Velde  
Coordination : Jessy Van de Velde  
Mise en page : Ronny Van de Velde  
Textes : Patrick Florizoone, Willem Coppejans  
Traduction : Isabelle Grynberg, Pia Nkoduga  
Photographie : Luc De Corte  
(Steurs nv Graphic Solutions)  
Graphisme et prépress : Fabienne Peeters  
(Steurs nv Graphic Solutions)  
Impression : Graphius, Gand

Remerciements à : Jan Ceuleers, Jean Van der Sanden, Marthe Janssen, Bruxelles, KMSK Anvers, KMSKB Bruxelles, Mu.ZEE Ostende, Xavier Tricot, Ostende, Henri Steenbeke, Anvers, Hilde Pauwels

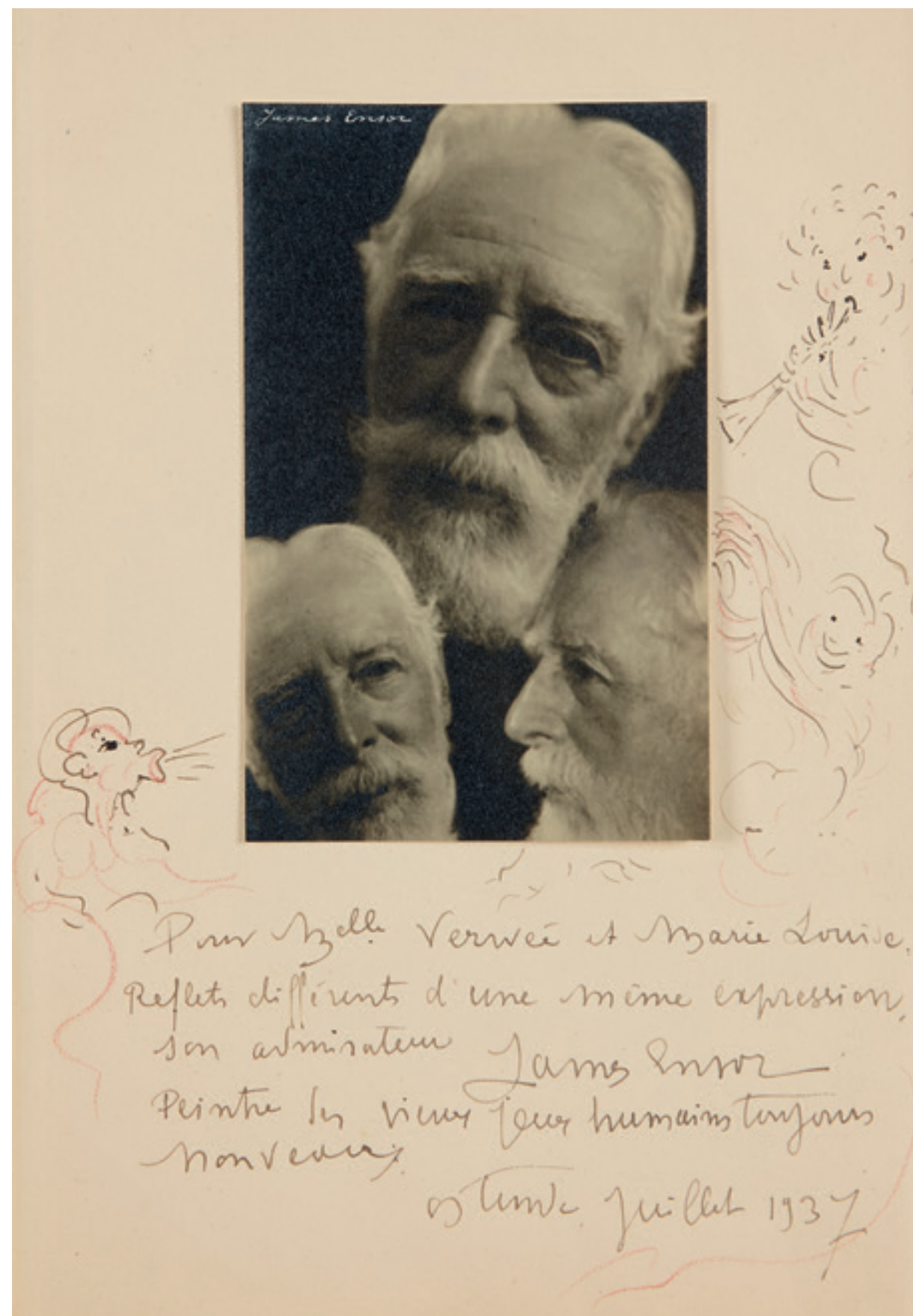
### Galerie Ronny Van de Velde

Zeedijk 759 (coin Golvenstraat)  
B-8300 Knokke-Zoute  
T +32 (0) 50 60 13 50, +32 (0) 477 55 10 28  
Heures d'ouverture :  
de jeudi au dimanche de 11-18 h

Cogels-Osylei 34  
B-2600 Berchem  
T +32 (0)3 216 93 90  
Uniquement sur rendez-vous  
ronnyvandelde@outlook.com  
www.ronnyvandelde.com

*Ce catalogue vous est gracieusement offert et ne peut être vendu*

© James Ensor. Sabam, Bruxelles  
© Patrick Florizoone, Gand  
© Willem Coppejans, Gand



James Ensor (1860-1949)  
*Zelfportret, 1937*  
Foto, inkt en kleurpotlood



