

**Zeitschrift:** Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art  
**Herausgeber:** Visarte Schweiz  
**Band:** - (1943)  
**Heft:** 1

**Artikel:** Adieu à James  
**Autor:** Schwob, Lucien  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-623711>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Adieu à James Ensor

Malgré la guerre, il n'avait pas voulu quitter Ostende. Avec quel chagrin devait-il vivre dans sa ville blessée à mort, qu'il aimait d'un grand amour ? On savait que son atelier avait été touché par les bombardements, l'esquisse de l'« Entrée du Christ à Bruxelles » endommagée. Trois ans d'amère solitude, des ruines, voilà le couronnement de sa glorieuse carrière.

Mais rejoignons-le vivant. C'était dans l'été de 1939 que nous le vîmes pour la dernière fois. Il nous accueillit, ma femme, une amie d'Ostende et moi, comme à l'accoutumée ; les mains tendues vivement, le chapeau sur la tête, sur sa belle tête à barbe blanche, au teint rose, un regard limpide dans ses yeux d'un inoubliable violet. « Ah ! » s'écria-t-il, « vous arrivez bien, je suis justement aux anges ». Il nous conduisit aussitôt devant sa toile en travail. C'était un Christ mort, couché comme un cadavre de morgue sur un vague linge blanc, gardé par deux anges. Visiblement, la composition était un peu hésitante. Nous en parlâmes franchement et sur une objection que j'osai hasarder, il me fit cette délicate réponse : « en repoussant mes anges, ils seraient sur un abîme... » Le vocabulaire usuel des peintres lui était presque inconnu. Il ne parlait guère d'arabesque, de surface meublée... « de plastique ». Peu homme du métier, il était spontanément et si naturellement peintre que les histoires qu'il se racontait en composant, guidaient son choix avec autant et peut-être plus de sûreté que n'y mène le grave ou théorique souci de la toile construite et architecturée. Nous laissâmes les anges pour faire le tour de cet atelier célèbre encombré de masques, de crânes coiffés, de bibelots, de statuettes, de livres, de coquillages et de tableaux. De l'un des plus récents et fort beau, il me dit s'en être fatigué. Mais je découvrais à demi caché sous des tentures une petite nature morte faite d'un petit coffret et d'un livre encore posés sur un guéridon. La peinture ressemblait impeccablement au modèle. Rien n'y était menti ou arrangé. Ces menus objets s'étaient comme rejoints, d'eux-mêmes sur la toile et purifiés en chemin. Je ne crois pas qu'il faille d'autre effort à la création d'une œuvre solide. Entre la croûte et le chef-d'œuvre, ce n'est qu'une question d'âme. Bien sûr, les artistes savants qui gagnent les faveurs du public sont plus nombreux que les humbles serviteurs de la vérité... Pour une légion de beaux discoureurs, voici un homme hors du rang, parce qu'il est sans fraude.

Par une discrète allusion, Ensor nous ramena à ses anges naissants. Quoiqu'il badinât, il en était préoccupé. Mais il conclut joyeusement : « J'irai faire une promenade sur la digue de mer, avant le déjeuner, et puis (il prononce et « puis ») les idées viendront.

« Eh bien ! maître », lui fit ma femme, « on ne peut pas dire que vous êtes gâté par la gloire ». Ce vieillard, assis devant son chevalet, pensait plus à son travail qu'à son exposition de Paris, inaugurée, ces jours-là, très officiellement par le Président de la République française. André Lhote, dans son bel article de la N. R. F. du 1<sup>er</sup> août 1939, qu'il faudrait pouvoir citer intégralement, souligne l'étonnement et le peu d'empressement des Parisiens à venir à cette exposition, « la plus complète, la mieux organisée de celle qu'il a pu voir... Comment s'y reconnaître dans une œuvre aussi capricieuse ? Habités à ne pénétrer le secret des inventions nouvelles que par le tremplin du déjà-vu, le public s'épuise à rechercher, pour chaque tableau, la référence coutumière, se rappelant Monet pour accéder aux décors de la « Mangeuse d'huîtres » ou à ces paysages faits de toits et d'arbres à demi volatilisés ; Rouault pour deviner le sens des masques tragiques, Monticelli, pour comprendre ces fêtes galantes dans des parcs démesurés, puis Bonnard, Vuillard, Matisse, Utrillo, Manet, pour s'adapter à ces intérieurs irisés et à ces avenues solitaires : c'est bien du travail ! Et puis tout à coup, voici un tableau sans précédent : l'« Entrée du Christ » que n'ouvre aucune clef usuelle. Personne en France, en effet, même pas Daumier, n'a osé entreprendre le procès de son temps d'aussi ambitieuse et originale façon. Il faut donc que notre homme fasse un effort nouveau à chaque œuvre, puisque incapable de la « sentir » spontanément il désire la « comprendre ».

Il refuse net de se livrer à cet exercice épuisant ; la diversité le rebute, à moins qu'une convention bien établie n'exige, comme pour Picasso, qu'une cascade d'efforts soit requise pour goûter une œuvre... Comme je demandais à un ami décontenancé les raisons de sa froideur, il me répondit en me montrant l'« Entrée du Christ » : « C'est une image d'Épinal agrandie », ne s'apercevant pas qu'il faisait ainsi le plus grand éloge d'une toile née sous le signe de la couleur.

Ensor connaît l'incompréhension depuis sa jeunesse. A l'école des beaux-arts de Bruxelles, les professeurs se méfiaient de ses audaces. Pendant vingt ans au moins les critiques persiflaient. Ensor était à leurs yeux une sorte de provocateur, de pamphlétaire mal avisé qui fouaillait une bourgeoisie sans vergogne, installée dans les sept péchés capitaux. Ce peintre insolent s'avisait, par surcroît, d'exposer sa triste opinion de la société sous les couleurs les plus pimpantes. Ses impénitents spectateurs n'acceptaient pas ce message d'une foi moyenâgeuse, car s'il est orgueilleux de son génie, il est un primitif, un homme humble et obéissant dès qu'il touche à ses pinceaux. Au cours de notre dernière visite, nous eûmes encore le privilège de les lui voir en mains. Il offrait de colorer une de ses eaux-fortes et, s'exécutant aussitôt, il prit un verre à vin de Bordeaux très propre en guise de godet, trois tablettes de couleurs à l'aquarelle sans danger, et un très long pinceau de martre. Pendant plus d'une heure, picorant dans le jaune, le bleu de cobalt, le vermillon, il allait d'un bord à l'autre de l'eau-forte, passait, sans s'attarder d'un personnage à l'autre, posant de sa belle main fine des touches menues et décisives. Rompant le silence, il affirmait soudain : « le corsage de cette mégère sera bleu ». Le pinceau touchait les tablettes, cueillant des parcelles d'or, de ciel, de sang. L'eau du verre se troublait. Il y eut un temps d'arrêt et le long pinceau fut comme un fleuret braqué sur un adversaire absent. Il sifflota. J'eus l'impression qu'il appelait les esprits. C'était, dit-il, sa manière de travailler. Il s'offrit enfin deux autres couleurs, un vert jade et un carmin qu'il posa comme des trésors sur la table, en préleva juste de quoi animer les trois fondamentales. D'un geste évasif, il signifia qu'il avait terminé ce charmant poème coloré. Il se leva, s'assit à l'harmonium et ma femme dansa sur sa musique de marionnettes. Nous nous séparâmes, et sur son invitation tendre et décente « quand Herriot venait me voir, il m'embrassait » — nous lui sautâmes au cou !

Pour approcher de l'étrangeté ensorienne et du miracle de sa couleur, un contact avec Ostende est nécessaire. Car cet artiste si authentique n'a fait que puiser dans le vaste monde d'Ostende, parfait au point d'en exclure d'autres, et de n'avoir aucune envie d'en sortir. J'en parlais à Genève à Paul Matthey dont on connaît les dons de coloriste. Attiré lui aussi par ce port, il évoquait incidemment un petit garage situé sur la route de Saas-Slykens, près du canal. L'immeuble moderne, qui m'avait frappé aussi, n'avait pourtant rien de particulier ; entouré de quelques buissons, flanqué de drapeaux carmins, il était d'un rose de fraise écrasée dans la crème fouettée : motif banal, difficile à peindre, mais dont la couleur nous avait pénétré l'un et l'autre d'une joie inexprimable. Pourquoi plus qu'ailleurs ? Je n'oublie pas non plus le réflexe qui me surprit lorsque



W. Gessner.

Feldmeilen.

An die Aktivmitglieder !

Nicht die hohe Zahl unserer Mitglieder macht die Bedeutung der G. S. M. B. u. A. gross, sondern die hohe künstlerische Zielsetzung in unseren Werken. Denket in diesem Sinne an die kommende Gesamtausstellung der G. S. M. B. u. A. 1943 in Zürich !

jetant dans l'eau bleue un paquet de cigarettes l'envie me prit de rattrapper cette émeraude ! Je regardais encore un peintre en bâtiment repeindre un petit café : le ton vif s'incorporait aussitôt au paysage citadin, trouvait sa réponse immédiate alentour, tandis que dans les terres, à Bruges déjà, une façade fraîchement repeinte ne se fond qu'après siccité totale.

James Ensor donnait une raison que je laisse vérifier par les physiciens : Ce serait des courants marins qui s'échangent à Ostende même, entre la mer du Nord et la Manche. En fait, la lumière y est aussi belle qu'à Venise, Amsterdam, Paris, Madrid, berceaux des plus grands coloristes de l'Europe dont fait partie James Ensor qui, lui aussi, a révélé l'âme de sa patrie. Quand de la Minque (marché aux poissons) j'entends le carillon égréner sa chanson lente qui tombe, comme d'une boîte à musique, goutte à goutte sur le fourmillement de bateaux que balance le vent, quand je regarde à l'arrière la ville se cristalliser sur un ciel à grands nuages, je pense à Ensor, ordonnateur et traducteur de ces minuties grandioses, à son art enfin, fait d'équilibre, de prudence d'immatérialité, d'inquiétantes propositions (et non pas d'inquiétude) d'une sorte de réconciliation possible entre le Ciel et la Terre maudite, par la magie des sons et des couleurs. Rien dans son œuvre qui ne soit le fruit de l'observation et de son imagination soulevée par les vents du large. Avec une sereine mobilité, l'Ostendais sera sans leur ressembler, impitoyable comme Goya, constructeur comme Chardin, rêveur comme Watteau, conteur à la flamande et plein de l'humour des Anglais Gillray et Rowlandson. (James Ensor est fils d'un Anglais et d'une Ostendaise d'ascendance espagnole.) Novateur infatigable et plein de superbe pour ses trouvailles, il allait jusqu'à nier l'apport des grands Français du siècle. Je l'en ai chicané un instant, mais en lui accordant tout ce qui lui était dû. Je souscris donc volontiers aux dernières lignes de l'article d'André Lhote : « Il faut espérer que les

amateurs de chez nous qui chérissent les peintres français que j'ai nommés plus haut consentiront enfin à se déranger pour voir de près ce phénomène vraiment extraordinaire : un peintre lointain, reclus, ne connaissant presque rien des recherches de ses contemporains, n'ayant comme référence immédiate que Rubens, Watteau, Turner et peut-être Claude Monet, trouvant le plus souvent par anticipation, mais sans jamais s'arrêter à un échelon quelconque, toute la série des expériences dont chacun des Maîtres modernes français s'est fait une spécialité. »

Lucien SCHWOB.

## Wie die Katze um den heissen Brei

Folgende kleine Erzählung mag meine Gedankengänge einleiten : Ein Basler Professor hatte ein Buch über Grünewald geschrieben und der Bildhauer Herrmann Scherer gratulierte ihm damals zu dem schönen Buch. « So, haben Sie es gelesen ? », fragte der Kunsthistoriker erfreut. Scherer gab zurück : « Das nicht, aber die Bilder sind ausgezeichnet ! »

Damit ist gekennzeichnet, dass die Künstler in den meisten Kunstbüchern gerade das nicht finden, was sie als das Wesentliche betrachten : Nämlich des beschriebenen Künstlers Vorgang bei der schöpferisch, künstlerischen Gestaltung und wie er im Laufe der Arbeitsjahre sein Können und Wissen lebendig am Werke und an den gesammelten Erfahrungen seine Werke verbesserte. Solche Hinterlassenschaft, des « Wie » ist dem späteren Künstler, der den Meister nicht kannte, die wichtigste Erbschaft. Sie wäre die Basis zu einer segensreichen Kunsttradition.

Aber eben, da werden diese Bücher mit tausenderlei Nebenumständen und literarischen Schmuck ausgefüllt und gar selten und oft durch Zufall, findet sich ein Körnlein von der lebendigen Kunstwahrheit, die über die « Strategie und Taktik » des Malers bei der Arbeit zu schreiben wäre.

Diesen Umstand möchte ich ausgesprochen haben, damit das Thema einmal bis an die Ohren der « Kritiker » gelange. Mehr oder weniger vom hohen Ross und in wissenschaftliche Phrasen gekleidet, wird ja zu fast jeder Ausstellung Lob und Tadel in den Zeitungen ausgeteilt. Das ist nun einmal Pressemode, aber wenn ein namhafter Künstler stirbt, weiss kein Kunsthistoriker Genaueres und Gründlicheres auszusagen, was den schöpferischen Gestaltungsgehalt, was das entdeckte « Neuland », das « Wissen um die Gesetze der Kunst » in der praktischen Arbeit des Verstorbenen ausmachte.

Könnte es für den heutigen Kunsthistoriker nicht interessant sein, zu bedenken, dass es für studierende Künstler, für eine Kunsttradition und für das ganze Kulturleben der Völker von viel grösseren Wert wäre, wenn sie sich weniger als « Kunstführer » ansehen würden und statt Kritiken auszuteilen, versuchten der Kunst zu dienen und es wie Loosli machten, nämlich : Versuchten in die Werkstatt des Künstlers zu gehen und lernten, was der Maler für sein Handwerk in der Praxis an Geistgut verwendet, was er Neues in der Arbeit entdeckt und was alles an ehernem Gehalt an Kunstgesetzen in der Lebendigkeit des Handelns, des Malens ausmacht ? Welch würdige und nützliche Arbeit wäre das.

Sagt mir, wo steht in diesem Sinne etwas über Hodlers Lehrer Bartholome Menn, wo etwas Gründliches über Brühlmann oder Otto Meyer-Amden ?

Ohne Zweifel ist dem suchenden Künstler beim Studium das Beschauen der Originale der erste Lehrmeister, aber wie viel wäre aus der Geschichte der künstlerischen Erkenntnisentwicklung bedeutender Künstler zu lernen, besonders in einer Zeit, wo die Tradition der Werkstatt sozusagen verschwunden ist. Klagte nicht schon Böcklin, dass er alles allein « wiederfinden » musste ?

Die Kunsthistoriker können es nur bei den Lebendigen holen, nie mehr bei den Toten !

Erik BOHNY.

## Totale Kunst

zu der Anregung von Bildhauer E. F. Baumann.

Volle Befriedigung gibt keine Definition der Architektur. Die weniger schlechte ist : « totale Kunst ». Quantitativ ist sie streng genau, qualitativ ist sie ideal richtig, aber praktisch reiner Hohn.

Quantitativ ist die Bezeichnung genau : alle, die nicht wilde Menschen sind, leben unter einem Dach, unter einer Architektur :



Eug. Fröh. Zürich.