

tants bien qu'à peine perceptibles, restituent leur étrangeté originelle. Les projets pour l'hôtel de ville de La Haye et pour le *Nederlands Danstheater* présentent, quant à eux, des édifices sans formes nettement délimitées. Ils s'intègrent à la ville non comme des objets mais plutôt à la manière d'un collage. Il y a en outre des bâtiments qui en raison de leur forme a-architectonique voire anti-architectonique échappent à toute description morphologique (entre autres le bâtiment du terminal pour le port de Zeebrugge) et toute une série de projets où la part de l'architecture semble s'amenuiser jusqu'à être près de se volatiliser (l'Institut d'architecture, le *Kunsthal*, les villas avec patio rotterdamoises, la Bibliothèque de France). Les éléments fixes sont réduits au strict minimum, les parois sont transparentes, certains volumes disparaissent au-dessous du sol comme c'est le cas du *Biozentrum* à Francfort, complètement encaissé dans le paysage environnant.

En mars 1989, le bureau organisa, au musée rotterdamois *Boymans-Van Beuningen*, une rétrospective intitulée «OMA, the first decade» (OMA, la première décennie). L'accent fut mis d'une part sur la multiplicité et la diversité des projets réalisés jusqu'alors et d'autre part sur les prestigieux projets néerlandais commandés mais inexécutés dans la suite - la rénovation du *Panopticon*, l'hôtel de ville de La Haye, l'Institut d'architecture, etc. - chaque fois sources d'amères désillusions.

Au printemps de 1990 se tint, à l'Institut français d'architecture (IFA) à Paris, une nouvelle exposition, de conception et de composition complètement différentes. Au même moment parurent une monographie et deux catalogues de projets très détaillés.

Dans l'intervalle séparant les deux expositions, l'OMA a vu sa situation se modifier de façon assez significative. Au cours de cette période on lui confia la construction, à Karlsruhe, du *Zentrum für Kunst und Media-technologie*

(Centre d'art et de technologie médiatique), sorte de «Bauhaus électronique», et celle du *Sea Trade Centre* (Centre de commerce maritime) à Zeebrugge, une espèce de gare maritime, destinée aux malles desservant l'Angleterre. L'OMA fut également chargé du projet urbanistique pour le nouveau quartier d'affaires en bordure de la gare TGV à Lille, terminus de la liaison ferroviaire trans-Manche. Comme le faisait remarquer un critique français, Koolhaas construit à Zeebrugge et à Lille «les portes de l'Europe».

L'exposition organisée par l'IFA fut consacrée aux projets considérés par Koolhaas comme les plus caractéristiques de l'OMA; à savoir ceux «où la commande répond pleinement à l'ambition qu'annonce le nom de notre association». Ce sont des projets qui concernent la métropole européenne telle qu'elle se manifeste en cette fin du vingtième siècle. Dans la mégalopole vue par Koolhaas, la densité des activités a cessé d'être proportionnelle à celle de la population. Introduire une charge programmatique dans le vide et l'éthéré, voilà l'enjeu des projets proposés aux concours pour le parc de la Villette et pour l'aménagement urbanistique de Melun-Sénart. En ce qui concerne Zeebrugge, Karlsruhe et la Bibliothèque de France, il s'agit là de volumes de construction de dimensions exceptionnelles, entièrement accessibles au public et implantés dans des endroits plutôt bizarres. Ce sont des projets sans précédents qui contraignent l'architecture à abandonner tous les sentiers battus et à mettre résolument le cap sur l'expérimentation. «Pour la première fois, déclare Koolhaas, nous nous sommes cent pour cent identifiés au projet, sans arrière-pensée, sans critique ni commentaire». La cause est donc entendue. Animé d'élan visionnaire, l'OMA s'apprête à affronter, avec détermination, la dernière décennie de ce siècle.

Paul Vermeulen

(Tr. U. Dewaele)

Arts plastiques

James Ensor: fanfares doctrinaires toujours réussies

Celui qui de nos jours visite à Ostende le petit magasin de souvenirs poussiéreux de la *Vlaanderenstraat* (rue des Flandres) et qui a la chance de trouver ouvert le minuscule musée a du mal à croire qu'habitait ici l'artiste le plus révolté et le plus querulent de son époque. La modeste boutique est restée la même, la veste de James Ensor (1860-1949) est encore accrochée au portemanteau, les coquillages attendent toujours dans la devanture mais les tableaux sont des copies sur plastique, y compris le tableau mégalomane *L'entrée du Christ à Bruxelles* qui a conservé sa place au-dessus de l'harmonium et devant lequel Ensor a passé à composer une grande partie de la dernière moitié de sa vie.

L'entrée d'Ensor s'est faite au Petit Palais, à Paris, mais sans le délicat chef-d'œuvre; donc sans *L'entrée du Christ à Bruxelles* car le Musée Paul Getty à Malibu, qui a acquis le tableau, il y a quelques années pour moins d'un demi-milliard de FB (83 millions de FF), l'a trouvé trop fragile pour le laisser partir. Ce tableau, point culminant incontestable de la carrière débutante d'Ensor était tout à la fois une réplique à sa virtuosité, une réponse cinglante à la non-reconnaissance dont il a été victime des années durant, une attaque audacieuse des lois de l'harmonie, de l'esthétique traditionnelle et de la bienséance. Ensor, génie extrêmement doué et précoce, pouvait se le permettre. Mais il aura vu sans étonnement son œuvre majeure de nouveau gratifiée d'un refus à l'exposition annuelle de la société des artistes «Les XX» dont il était, c'est à noter, membre fondateur. James Ensor était âgé de vingt-huit ans lorsqu'il a peint *L'entrée du Christ à Bruxelles* et excepté peut-être le Flamand Adriaan Brouwer (vers 1605-1638) la peinture néerlandaise



James Ensor, «Les chanteurs grotesques», huile sur toile, 16 x 21, 1891, collection particulière.

daise n'a pas vu s'insurger d'esprit plus rebelle. A l'exception peut-être également de Félicien Rops (1833-1898) qui est à l'origine de la carrière artistique d'Ensor. C'est d'ailleurs durant la période passée à l'Académie de Bruxelles qu'Ensor a rencontré le maître de Namur presque cinquantenaire. Cette rencontre se déroula dans la maison d'Ernest Rousseau (1872-1930), professeur à l'université de Bruxelles, en présence de l'écrivain Eugène Demolder (1862-1919), ami intime de Rops. Ensor devait trouver à son tour en Rousseau et Demolder ses tout premiers mécènes et amis pour la vie. Aucune description de la rencontre entre Ensor et Rops n'a été retrouvée à ce jour. On peut seulement supposer que Rops, mauvais esprit, mais célèbre et fortuné a fait sur le jeune Ensor une impression impérissable. L'influence de Rops est d'abord décelable dans une série de petits tableaux qu'Ensor a peints peu après leur rencontre dans le style alerte et proto-expressionniste qui caractérise également Rops. On retrouve l'influence du peintre britannique J.M.M. Turner (1775-1851) dans une série d'œuvres

inclinant à la monochromie qu'Ensor entreprit dans les années 1880. Les masques qui surgissent environ à la même période dans une deuxième série de toiles ne s'expliquent à ce jour que par leur présence dans le magasin de ses parents et dans la tradition d'Ostende. Là également, l'influence de Rops est évidente. Rops a peint plusieurs tableaux qui annoncent pratiquement littéralement le thème typique d'Ensor. *La Mort au bal Masqué*, par exemple pourrait même passer pour une synthèse du monde pictural d'Ensor. Mais, là où Ensor a utilisé le masque pour mettre à nu une pseudo-culture bourgeoise victorienne, Rops a gratté le vernis et montre la décadence et l'obsession sexuelle qui affleurent à la surface.

Ce que Rops et à son tour Ensor ont exprimé, en particulier grâce au sens appuyé donné par Ensor, a marqué l'art belge de son empreinte. Ces deux éléments, l'esprit moqueur, provocateur, pamphlétaire, et l'anarchisme antibourgeois ont été transmis au surréalisme belge et se répercutent encore de nos jours à travers Broodthaers chez la plupart des

artistes qui donnent le ton en Flandre et en Wallonie. Cela les a préservés d'une sorte de néo-conformisme à la mode, malentendu séduisant qui a résulté de l'identification par Warhol et d'autres de l'art et du capital. □

Jef Lambrecht

(Tr. M.-N. Fontenat)

James Ensor, Musée du Petit Palais 27 avril - 22 juillet 1990, Paris, Musées, 1990, 257 p.

Frans Hals et l'audace du portraitiste

A l'occasion de l'exposition Frans Hals qui s'est déroulée à la *National Gallery of Arts* de Washington d'octobre à décembre 1989, à la *Royal Academy of Arts* de Londres de janvier à avril de cette année et au *Frans Halsmuseum* de Haarlem de mai à juillet dernier, le Fonds Mercator a publié un impressionnant ouvrage de référence sur le peintre néerlandais né en 1582 ou 1583 à Anvers et mort le 26 août 1666 à Haarlem où il a vécu et travaillé jusqu'à un âge avancé.

Les amateurs d'art connaissent de longue date les livres superbes des éditions du Fonds Mercator, créées à l'initiative du regretté Maurits Naessens, ancien directeur de la banque Paribas de Belgique, qui continue à en assurer le parrainage. Sans nul doute, en mécène éclectique et dynamique, Naessens, auquel on doit de somptueux ouvrages sur Rubens, Roger van der Weyden, Masereel, mais aussi Guillaume le Taciturne et Charles Quint parmi tant d'autres, aurait aimé et apprécié la qualité du présent livre, conçu et écrit en forme de catalogue, mais un catalogue de 450 pages avec 353 illustrations, dont 108 en couleur.

Comme il pèse dans les quatre kilos, je n'ai pu le consulter en tant que catalogue pendant ma visite à l'exposition de Haarlem, mais il n'en a à mon sens que plus de valeur, car il immortalise ainsi pour le lecteur la réunion des œuvres essentielles de Frans Hals grâce à l'apport d'une sorte de visite guidée après exposition