

BAWIN Julie

La réception de l'art japonais à la fin du XIXe siècle

Si de nombreux historiens de l'art se sont interrogés sur le rôle et la signification du japonisme dans la société française de la seconde moitié du XIXe siècle, peu nombreux sont ceux à s'être prononcés sur l'éclosion de ce même phénomène en Belgique. Une telle indifférence portée à l'égard du contexte belge serait-elle liée à l'inexistence d'une culture japonisante en Belgique ou s'expliquerait-elle, au contraire, par un intérêt particulier porté au contexte français, intérêt à ce point considérable qu'il aurait alors fait du japonisme un phénomène essentiellement français ? Bernard Dorival nous donne indirectement la réponse lorsqu'il déclare, pour justifier la délimitation de son étude aux rapports de l'art français et de l'art japonais de 1860 à 1905, que « ce sont les artistes de Paris, français ou étrangers, qui ont tiré des exemples nippons le profit le plus déterminant pour l'évolution de la peinture occidentale »¹.

S'il est juste de reconnaître que Paris constitue un foyer particulièrement favorable à la diffusion du japonisme, ce serait néanmoins une erreur de limiter son étude à ce seul et unique contexte car cela laisserait sous-entendre qu'il n'a eu aucune signification plus générale qui en expliquerait la diffusion dans un certain milieu, à une certaine époque. Tout en admettant que Paris est, depuis les années 1860, le théâtre où s'affiche la culture japonisante européenne, il importe de souligner que l'intérêt pour l'art japonais s'est exercé au-delà des frontières françaises pour toucher de nombreux autres pays de l'Europe occidentale, comme l'Angleterre, l'Allemagne, l'Autriche ou encore la Belgique.

L'attention portée à l'égard du contexte français et, inversement, le silence des théoriciens quant au contexte belge ne sont cependant pas étrangers au fait

que, jusque dans les années 1880, la Belgique fait figure de « parent pauvre » de la culture japonisante. De fait, si le pays signe, dès 1866, un traité d'amitié, de commerce et de navigation avec l'Empire du Soleil levant², le japonisme est, jusqu'à la fin des années 1880, presque totalement absent du paysage artistique belge. Bien sûr, il existe des artistes comme Alfred Stevens pour découvrir, dès 1860, l'estampe japonaise. Cependant, ce n'est pas par l'intermédiaire de ses compatriotes que le peintre belge s'initie aux arts graphiques japonais, mais en fréquentant les nombreux cercles artistiques et intellectuels parisiens. Les quelques amateurs belges d'art japonais doivent alors faire le voyage pour découvrir et partager l'engouement que la capitale française manifeste depuis quelques années déjà pour l'art japonais. La proximité géographique entre Bruxelles et Paris joue ainsi un rôle de premier plan dans l'apparition du japonisme en Belgique. Mais notre pays a beau avoir Paris comme voisin, ce n'est qu'à la fin des années 1880 que l'intérêt pour la culture japonaise se manifeste réellement. Il ne s'agit pas là d'une simple coïncidence car, de façon générale, les conditions économiques qui ont favorisé l'émergence d'une culture japonisante se situent dans l'essor des arts décoratifs³. Or, nous sommes à une époque où les artistes et les intellectuels belges, las des modèles anciens, se lancent avec enthousiasme dans l'aventure de l'Art nouveau. Le japonisme fait ainsi sa véritable entrée en Belgique au moment où le pays devient un véritable foyer de l'Art nouveau.

Ce lien entre l'Art nouveau et l'art japonais se perçoit très nettement dans les nombreux articles publiés dans *L'Art moderne*, revue fondée en 1881 par Octave Maus, Edmond Picard et Emile Verharen. Liée étroitement au *Cercle des XX* (1884) puis à *La Libre esthétique* (1893), *L'Art moderne* regroupe les partisans du célèbre slogan de l'Art nouveau : « Art dans tout et Art pour tous ». C'est au sein de cette revue que se manifesterá le plus clairement la revalorisation des arts appliqués. Les innombrables articles qu'elle rassemble constituent, en outre, une source féconde d'informations sur la diffusion des idées nouvelles et sur les

manifestations culturelles et artistiques qui s'organisent dans le pays. Elle reflète non seulement le contexte d'émulation artistique de la fin du XIX^e siècle mais elle révèle aussi l'existence d'une culture japonisante en Belgique. Il n'est dès lors pas inutile d'analyser certains articles de la revue pour en saisir toute sa portée.

La revue L'Art moderne et le japonisme

A ses débuts, *L'Art moderne* n'est guère prodigue de propos au sujet de l'art japonais. Toutefois, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait, à cette époque, aucun engouement pour l'art nippon en Belgique. Il s'agit simplement de l'une des conséquences de la primauté accordée par *L'Art moderne* au renouveau artistique et intellectuel belge. Consciente de la touche personnelle qu'apporte la Belgique au tableau culturel européen, la revue se penche tout d'abord sur le contexte culturel de l'époque et sur l'inépuisable invention de la modernité qu'entraîne l'Art nouveau.

C'est au mois de décembre de l'année 1888 qu'un article de *L'Art moderne* se penche pour la première fois sur la réception de l'art japonais dans notre pays : « En Belgique, par exemple, on attache peu d'importance aux gravures japonaises que l'on désigne sous la dénomination fautive de 'crépons', sans distinguer les admirables productions des Harounobou, Korioussai, Kiyonaga, Outamarou, des images indifférentes et nulles des successeurs de Kouniyoski et de Kounisada [...] »⁴. Si l'auteur s'élève contre la méconnaissance de la Belgique face à l'histoire de l'ukiyo-e, on perçoit néanmoins l'intérêt que la revue manifeste pour la production artistique du Japon.

En raison de l'initiative du gouvernement belge d'organiser à la fin des années 1880 quelques expositions d'art japonais, les articles consacrés à ce dernier se font plus nombreux. C'est l'année 1889 qui semble marquer un tournant décisif dans la réception de l'art japonais en Belgique. La première

exposition qui lui est consacré est inaugurée au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Il s'agit d'une exposition d'estampes japonaises issues de la collection de Samuel Bing, marchand d'art japonais à Paris. Cette manifestation remporte un vif succès comme en témoigne cet extrait de *L'Art moderne* : « Bravo ! Et encore bravo ! La claire vision d'Hokusai, l'harmonie subtile d'Outamaro, [...] auront plus d'influence, certes, sur le développement du goût, que telle toile moderne enfumée et morne, arrachée à coup de billets de banque aux marchands »⁵.

L'art japonais jouit d'une telle autorité dans les milieux artistiques et intellectuels qu'il est impossible pour la Belgique de se tenir plus longtemps à l'écart de ce phénomène de mode. Il devient alors de bon ton de « japoniser » : « Il y a un mois à peine, il n'y avait de japonisants chez nous que quelques rares esthètes qui avaient collectionné ces curieuses gravures sur bois et professaient pour elles non pas cet enthousiasme débordant résumé en ce mot d'ordre mondain qui est la consigne de la quinzaine : Tout au Japon ! Mais une admiration sincère sans être aveugle »⁶. L'auteur attire notre attention sur le discours paradoxal de ceux qui, habituellement insensibles à l'avant-garde, manifestent soudainement un engouement pour un art encore plus audacieux car davantage à la mode.

Consciente du succès remporté par l'art japonais auprès du public, la Belgique organise, au mois de mai de la même année, une autre exposition d'estampes japonaises issues de plusieurs collections privées⁷. L'éloge est une fois de plus à son comble : « Pour nous, qui aimons l'art japonais pour les sensations neuves qu'il procure [...], l'exposition qui vient de s'ouvrir nous laisse des impressions exquis, que partageront tous ceux que le virus du japonisme aigu n'a pas atteints »⁸.

Toujours en 1889, *L'Art moderne* informe le lecteur de la création future d'un musée japonais : « [...] le gouvernement s'est décidé à faire l'acquisition de quelques planches de choix et, à l'exemple de Londres, de Paris, de La Haye,

de Leyde et de Berlin (est-il d'autres villes qui en possèdent ?), Bruxelles aura son Musée japonais »⁹.

Les collections d'art japonais en Belgique

Les Musées royaux d'Art et d'Histoire. Le rôle joué par Edmond Michotte

Bien que la fondation officielle des Musées royaux d'Art et d'Histoire remonte à 1835, le premier catalogue général de leurs collections ne paraît qu'en 1854. Dès cette époque, on constate que les Musées possèdent quelques objets d'art japonais exposés dans la section ethnographique¹⁰. Mais la première grande acquisition d'objets d'art japonais date de 1889. Dans la foulée de l'exposition organisée par Samuel Bing au Cercle littéraire et artistique de Bruxelles, le gouvernement belge décide d'acheter un lot de 267 estampes japonaises¹¹. Consciente du retard qu'elle prend, par rapport aux autres pays d'Europe, dans la constitution d'un Musée japonais, la Belgique envoie Edmond Michotte à Paris. Sa mission consiste à acheter des estampes japonaises d'une grande qualité chez Samuel Bing, lequel règne alors sur le marché de l'art extrême-oriental¹². Il faudra néanmoins attendre l'année 1905 pour que les Musées se dotent d'une véritable section d'art japonais et ce, grâce à l'acquisition de la très importante collection d'Edmond Michotte. D'un seul coup, les Musées se trouvent pourvus de plus de six mille œuvres dont plus de quatre mille estampes ukiyo-e¹³. Le rôle joué par Edmond Michotte est prépondérant, non seulement dans la constitution de la collection japonaise des Musées, mais aussi dans l'éclosion du japonisme en Belgique. C'est pourquoi il n'est pas inutile de retracer brièvement son parcours.

Musicien et compositeur belge, Edmond Michotte (1830-1913) commence très tôt à s'intéresser à l'art japonais. A partir de 1854, et ce jusqu'en 1870, Michotte passe tous ses hivers à Paris. En fréquentant les milieux artistiques et intellectuels parisiens, il entre en contact avec Samuel Bing ainsi qu'avec de

grands japonisants de son temps tels que Gustave Corot, Théodore Rousseau et Jean-François Millet. Toutefois, c'est au contact de son compatriote Alfred Stevens que Michotte prend véritablement goût à l'estampe japonaise. Dès 1875, il jette son dévolu d'acquéreur uniquement sur les estampes ukiyo-e. C'est chez Samuel Bing, avec lequel il conserve des relations très amicales, qu'il achète le plus gros de sa collection. En tant que client ponctuel et ami du marchand, Michotte a le privilège de choisir, parmi les premiers arrivages en provenance du Japon, les estampes qui lui plaisent. Cette primeur, qu'il partage avec quelques autres collectionneurs avisés, lui permet d'améliorer constamment sa collection et, en revendant les plus médiocres pour en acheter d'autres de meilleure qualité, il accumule des pièces d'une valeur exceptionnelle. Sa collection d'estampes s'est principalement constituée en 1885 et a été pratiquement achevée en 1889. Il l'enrichira néanmoins en achetant notamment des pièces à Tadamasa Hayashi, marchand de tableaux et d'antiquités japonaises à Paris.

Au fur et à mesure que le marché parisien lui devient familier, Michotte décide d'étendre son champ d'investigation à Londres où il se rend de plus en plus fréquemment et, à New York, qu'il visite en 1899. Les objectifs que Michotte assigne à la constitution de sa collection sont très clairs : «réunir de chaque maître les œuvres les plus caractéristiques, celles qui sont matière à donner l'idée la plus complète de son style sous ses divers aspects ; en second lieu, rassembler le même genre de sujets traités par tous les maîtres, chacun suivant sa manière et suivant les goûts de l'époque où il vivait»¹⁴. L'abondant courrier que Michotte adressera aux Musées entre 1904 et 1912¹⁵ permet de suivre clairement son parcours de collectionneur et de comprendre également les raisons pour lesquelles il finit par se lasser du marché de l'art japonais parisien. Pour répondre aux exigences qu'il s'était fixées au préalable, il lui devient presque indispensable de traverser l'Atlantique pour donner à sa collection non seulement une cohérence thématique, mais aussi un caractère accompli. On peut

dès lors s'interroger sur les raisons qui le poussent à léguer l'intégralité de sa collection aux Musées royaux en 1905. Dès 1900, le marché parisien est saturé et les grands marchands que sont, à l'époque, Bing et Hayashi, se trouvent non seulement confrontés à une forte concurrence mais également à d'autres problèmes majeurs tels que la difficulté de s'approvisionner en estampes de bonne qualité et la naissance d'une industrie de faux et de reproduction. Michotte, très au fait de cette évolution, y fait allusion dans une lettre datée du mois de mars 1905 : «Les grands marchands importateurs de Paris et de Londres qui naguère s'étaient spécialisés dans le commerce de l'estampe se trouvent aujourd'hui au dépourvu. Non seulement le Japon ne livre plus rien de ces feuilles précieuses, mais au contraire il les rachète, après les avoir trop précipitamment abandonnées à l'étranger [...]. Actuellement la seule maison commerciale qui possède encore un certain nombre d'estampes remarquables est la librairie Hiersemann à Leipzig, mais les prix cotés sont [...] inabordables pour les collectionneurs»¹⁶. Bien qu'il ne nous donne aucune indication précise quant à sa décision de céder sa collection, il manifeste son désarroi face à la situation du commerce de l'art nippon.

Sans spéculer davantage, retenons de Michotte le rôle prépondérant qu'il a joué dans l'éclosion du japonisme en Belgique ainsi que dans la collection d'art japonais des Musées royaux, laquelle est largement tributaire de son legs. En charge de presque toutes les acquisitions d'art japonais en Belgique, il a contribué largement à sensibiliser les milieux intellectuels et artistiques belges à l'art japonais. Michotte ne s'est donc pas contenté d'être le client assidu de Samuel Bing, il lui a également servi d'intermédiaire pour écouler ses estampes dans les cercles japonisants de Belgique. La diffusion du japonisme en Belgique est donc en grande partie redevable aux relations entretenues entre Samuel Bing et Edmond Michotte.

La collection d'art japonais des Musées s'est enrichie par la suite grâce aux dons de Ernest Van den Broeck et de Jules Bommer (conservateur des Musées

royaux d'Art et d'Histoire entre 1900 et 1937) et par l'achat, en 1962, de la succession du Général Massart qui possédait des estampes ayant appartenu à Méaux, amateur d'art belge qui se fixe à Paris en 1893 pour faire du commerce d'estampes ukiyo-e.

La bibliothèque royale Albert 1^{er}. Le rôle joué par Henri Jaeger

Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert 1^{er} dispose actuellement d'une collection de plus ou moins cinq cents estampes japonaises rassemblées à partir de 1888. Il semble qu'un certain Henri Jaeger ait joué un rôle important dans cette acquisition¹⁷. Ce dernier est, à l'instar de Michotte, l'un des personnages clés du japonisme en Belgique. Henri Jaeger est né à Paris en 1864. Ses parents, d'origine prussienne, s'installent à Bruxelles en 1866. Dans les années 1880, Jaeger voyage entre Paris et Bruxelles et, semble, dès cette époque, rassembler des estampes japonaises. Lorsqu'il décide de s'installer définitivement à Bruxelles en 1896, il continue à entretenir des relations avec un grand nombre de marchands d'art japonais parisiens, parmi lesquels Samuel Bing, pour qui il travaillera dans les années 1890. On ne connaît pas les circonstances exactes par lesquelles la Bibliothèque royale a été amenée, par son intermédiaire, à acheter un lot d'estampes mais on peut reconnaître sur chacune d'entre elles le sceau de Jaeger, appelé sceau *kari*¹⁸. Si l'on sait finalement peu de choses à son propos, il apparaît néanmoins certain qu'il a contribué largement à la diffusion du japonisme en Belgique. Fréquentant les milieux d'avant-garde belges, il serait à l'origine de la décision de Samuel Bing d'engager, pour sa galerie *Art nouveau* à Paris, quelques artistes belges tels que Van Rysselberghe, Lemmen et Van de Velde. Henri Jaeger a donc non seulement joué un rôle dans la constitution de collections d'art japonais en Belgique mais il a également permis de faire connaître certains créateurs belges à l'étranger.

La plus importante¹⁹ partie de la collection du Cabinet des Estampes est cependant principalement redevable au legs de Charles de Royer, ancien conseiller de légation au Japon, en 1936. D'autres estampes ont été achetées au début du siècle à la galerie Fièvez ainsi qu'à Murakami²⁰, marchand japonais ayant participé à l'exposition universelle de 1905. La collection s'est également enrichie de l'achat en 1966 d'albums japonais provenant de la collection de Hans de Winiwarter²¹.

Les collections privées

La reconstitution d'une collection privée est généralement irréalisable, et ce, pour deux raisons principales. D'emblée, nous sommes confronté au problème, souvent inévitable, de la dispersion de la collection. Rares, en effet, sont celles que l'on conserve intactes. Il faut pour cela que le collectionneur lui-même ou le légataire ait décidé de vendre ou de faire don de la collection à une institution publique. C'est notamment le cas d'Edmond Michotte qui, de son vivant, a légué l'intégralité de sa collection aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Mais la tendance générale est la dispersion de la collection au gré des ventes publiques ou lors du partage des biens entre héritiers. La problématique prend une tout autre nature lorsque le collectionneur a omis d'appliquer sur ses pièces un cachet, lequel se révèle être un élément déterminant dans la reconstitution d'une collection divisée. Alors que cette marque indélébile apparaît sur la plupart des estampes collectées par les grands amateurs d'art japonais de la fin du siècle dernier, elle se raréfie lorsqu'il s'agit de pièces réunies par des artistes, aussi japonisants soient-ils. Comment expliquer cette divergence d'attitudes alors même qu'il semble y avoir un objectif commun ? On peut répondre à cette question en admettant que le japonisme a largement contribué au goût des artistes pour la réunion d'objets d'art japonais, laquelle était jusque là réservée à un nombre restreint d'amateurs. Les artistes se sont

ainsi lancés dans une aventure qui n'était pas initialement la leur. Le caractère moins «accompli» de leurs collections s'explique probablement par le fait que les artistes collectionneraient des œuvres d'art pour la délectation et l'inspiration artistique qu'elles suscitent en eux et non pour le caractère unique ou rarissime qu'elles peuvent présenter. Il n'en faut pour preuve que la présence de retirages bien plus que d'épreuves originales dans les collections constituées par des artistes. On peut dire que la différence principale à faire valoir entre un collectionneur comme Edmond Michotte et un artiste collectionneur se situe donc dans l'état d'esprit de chacun d'entre eux. L'artiste ne se soucie guère d'apposer une marque de propriété sur une œuvre d'art qu'il utilise essentiellement comme un outil de travail, alors que l'objectif du «puriste», réside davantage dans l'accumulation de pièces de la plus grande rareté. Apposer un cachet de collectionneur détermine en quelque sorte l'aboutissement ultime de l'acquisition. Toutefois, on se gardera de considérer cette tendance générale comme une constante ou une règle absolue. De fait, être un artiste ne suppose pas nécessairement une inexpérience en la matière et ne pas utiliser un cachet de collectionneur ne signifie pas une indifférence à l'égard d'une collection. En outre, il n'est pas improbable que certains artistes aient appliqué également un sceau de collectionneur sur les épreuves dont ils se sont fait l'acquéreur. Cela est d'autant plus vraisemblable que l'on ne dispose que de très peu d'informations sur les collections d'estampes japonaises d'artistes belges actifs à la fin du siècle dernier. Mais si la reconstitution intégrale d'une collection d'artiste reste irréalisable, il nous est permis d'affirmer que des artistes aussi importants que Gisbert Combaz, Adolphe Crespin, Armand Rassenfosse Auguste Donnay ont été des collectionneurs d'art japonais²². Une étude approfondie de Yoko Takagi a également démontré l'intérêt pour l'art japonais d'artistes tels que Max Elskamp, Victor Horta, Henri Van de Velde, Théo van Rysselberghe, Fernand Khnopff et Georges Lemmen²³.

Les expositions d'art japonais

A la suite du succès rencontré lors de la première exposition d'estampes japonaises de 1889, Michotte décide d'organiser au Palais des Académies une seconde exposition à partir de plusieurs collections privées²⁴. Elle donnera lieu, en 1890, à une troisième exposition présentée cette fois aux Musées royaux des Arts décoratifs et industriels (actuellement les Musées royaux d'Art et d'Histoire). D'après Yoko Takagi²⁵, personne, à cette époque, ne semble soucieux de présenter les œuvres selon une perspective chronologique. L'auteur précise, en outre, la confusion qu'il y eut, lors de cette manifestation, entre le terme *kakemono* et le nom d'un artiste japonais.

En 1892, l'association *Pour l'Art* organise sa première exposition. A cette occasion, certaines œuvres du *Cercle des XX* sont exposées ainsi que des estampes d'Hiroshige provenant des collections privées de Lemmen et de Van Rysselberghe²⁶. Lors de sa seconde exposition, en 1893, soixante estampes et deux *kakémono* d'Utamaro provenant de la collection de Samuel Bing, seront montrés au public²⁷.

Avec l'Exposition universelle de 1905, le public va découvrir d'autres aspects de la culture japonaise. L'estampe ukiyo-e, en laquelle on pensait, quelques décennies auparavant, pouvoir résumer l'art japonais, cède la place aux créations traditionnelles du Japon classées selon les collectivités régionales dont elles sont issues. La culture d'Edo est à présent perçue telle une des nombreuses facettes de l'art japonais et la production nipponne est alors considérée comme une entité issue d'une longue histoire artistique. La section japonaise de l'Exposition témoigne elle-même de cette évolution. Gustave Drèze ne manquera pas de le signaler : «La beauté exceptionnelle des produits exposés, leur originalité, leur mérite artistique ont d'emblée conquis les suffrages des visiteurs. Pour quelques-uns, cette exposition a été une véritable révélation, chez tous elle a provoqué un sentiment d'admiration voisin de l'étonnement ; M. le

Ministre de l'industrie et du travail ne l'a-t-il pas qualifiée de 'miracle' ? [...]. Cette stupéfaction nuancée par l'enthousiasme du public a son explication naturelle. Aujourd'hui [...] le Japon nous est à peu près connu, les vingt-sept expositions internationales auxquelles il a pris part depuis 1873 suffiraient à établir la supériorité du peuple japonais dans les domaines infiniment variés de l'industrie et de l'art»²⁸.

Un article de 1905, signé par Fierens-Gevaert, témoigne nettement du nouveau regard qui se pose sur le Japon. Il y fait la promotion de l'ouvrage *Chef-d'œuvres d'art japonais* de Migeon, conservateur du Louvre : « Je souligne [...] que l'album de M. Migeon n'est pas seulement une jolie récréation pour les yeux. Il a son importance scientifique et les procédés de M. Longuet [l'éditeur] en font un excellent 'outil' pour ceux qui voudront étudier l'art japonais avec quelque sérieux»²⁹.

En tenant de tels propos, l'auteur se situe parfaitement dans l'air du temps. De fait, l'année 1905 marque un tournant décisif dans la connaissance de l'art japonais. Il dépasse le statut de simple séduction esthétique pour faire l'objet d'études plus rigoureuses. Selon Chantal Kozyreff³⁰, c'est l'exposition universelle de Paris de 1900 qui condamne le japonisme à une fin très proche et inéluctable. A cette occasion, Tadamas Hayashi convainc le gouvernement japonais d'envoyer pour la première fois en Europe une sélection d'authentiques de chefs-d'œuvre de toute l'histoire du Japon. Les japonistes découvrent alors un Japon en contradiction absolue avec ce qui leur avait été révélé jusqu'ici. L'étude des arts japonais s'en trouve complètement transformée, ce que confirme Fierens-Gevaert lorsqu'il écrit : «[...] si nous ignorons encore beaucoup de choses de l'art japonais, du moins savons-nous qu'il n'est pas limité, comme croyait Edmond de Goncourt, aux créations charmantes, mais un peu minces du XVIII^e siècle, et que 'ses temps modernes' procèdent d'une 'antiquité' robuste, large, simple, féconde comme l'art grec ou le moyen âge français»³¹. Si le temps du triomphe des cercles japonisants semble

progressivement se transformer, nombreux sont ceux qui continueront à y faire référence dans leur art. Du reste, une seule exposition ne peut pas faire tout basculer. Si elle marque, comme le souligne Chantal Kozyreff, un tournant important dans l'histoire du japonisme, elle ne le condamne pas définitivement à faire partie du passé.

Ce qui permet d'expliquer ce qui sépare le japonisme d'un mouvement tel que l'orientalisme se trouve probablement dans les rapports économiques qui se tissent entre le Japon et l'Occident. De fait, lorsqu'on se penche sur cette autre vogue que fut l'orientalisme, on se rend immédiatement compte du rôle essentiel qu'a joué, dans cette mode, l'expansion coloniale. Or, rien de tel avec le Japon qui, pendant que l'Occident concrétise à travers lui ses rêves d'exotisme, s'attache à préserver son indépendance et à se constituer, sur le modèle occidental, un véritable empire colonial. La situation politico-économique du Japon au tournant du XXe siècle n'est pas sans avoir un rapport direct avec le « sort » du japonisme, et par là même, avec le regard nouveau de l'Occident sur le Japon. L'attrait pour les charmes exotiques du Pays du Soleil levant se mêle bientôt à la crainte de son implacable efficacité militaire. Il a en effet donné la preuve, à travers la guerre russo-japonaise, que les nations occidentales ne sont pas invincibles et que, derrière l'esthète raffiné, se cache un soldat belliqueux. Le Japon propose ainsi une double image qui annonce les regards extrêmement divers que les Occidentaux porteront sur lui tout au long du XXe siècle, regards se partageant essentiellement entre un état de fascination et un état de dénigrement. Le japonisme peut ainsi s'apparenter aux impressions superficielles d'une vogue, qui se termine presque aussi rapidement qu'une mode vestimentaire. Mais il ne relève pas d'une transformation superficielle sans lendemain. Et s'il devient moins efficient au début du XXe siècle, il connaît des prolongements jusque dans les années trente. Certes, l'effet de mode s'est largement atténué, mais il n'en est pour autant définitivement tari. Le japonisme n'est pas donc pas moment de l'histoire limité au XIXe siècle. Il importe donc

de considérer cet essai comme les prolégomènes d'une étude dont l'objectif sera de dresser une évolution de la réception de l'art japonais en Belgique, à la lumière de l'histoire politique, économique, sociale et culturelle du pays. Il ne s'agira donc plus seulement d'étudier l'influence de l'art japonais sur « l'art fin de siècle » en Belgique, mais de voir comment l'image du Japon va être véhiculée dans notre pays depuis l'ouverture du Japon au monde occidental jusqu'à l'épisode tragique de l'holocauste nucléaire.

Attention Problème de notes : imprimer le texte jusque la page 10 et imprimer les notes à partir du 2^{ème} document (Notes)

¹ DORIVAL, B., *L'influence de l'estampe japonaise sur l'art européen*, dans, YAMADA, Ch.-F., *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques*, Fribourg, 1977, p. 28-69.

² ISOMI, T., *La Belgique et le Japon. Aperçu historique*, s.l.n.d., p. 10.

³ MELOT, M., *Questions au japonisme*, dans *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tokyo, 1980, p. 256.

⁴ *Notes sur l'art japonais*, dans *L'Art moderne*, n° 50, Bruxelles, 1888, p. 305.

⁵ *Tout au Japon*, dans *L'Art moderne*, n° 2, Bruxelles, 1889, p. 11.

⁶ *Le tout Bruxelles et l'art japonais*, dans *L'Art moderne*, n° 6, Bruxelles, 1889, p. 43.

⁷ *L'exposition japonaise*, dans *L'Art moderne*, n° 20, Bruxelles, 1889, p. 153-154.

⁸ *L'exposition japonaise*, *op. cit.*, p. 153-154.

⁹ *Tout au Japon*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰ KOZYREFF, Ch., *Un dernier regard sur la collection japonaise*, Bruxelles, 1993, p. 2.

¹¹ KOZYREFF, Ch., *La flambée du japonisme et l'histoire de la collection d'estampes des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, dans le catalogue d'exposition *Estampes japonaises. Collection des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Europalia, 1989, p. 9.

¹² TAKAGI, Y., *Japonisme in Belgium : Public Collections and Two Unknown Art Dealers, Henri Jeager and Takejirô Murakami*, dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, tome CVII, Bruxelles, 1996, p. 142.

¹³ KOZYREFF, Ch., *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ Lettre d'Edmond Michotte, citée par KOZYREFF, Ch., *op. cit.*, p. 10.

¹⁵ La correspondance de Michotte est conservée dans les archives des Musées royaux d'Art et d'Histoire.

¹⁶ Lettre d'Edmond Michotte du mois de mars de l'année 1905, archives des Musées royaux d'Art et d'Histoire.

¹⁷ TAKAGI, Y., *op. cit.*, p. 139-158.

¹⁸ Ce sceau particulier se retrouve sur six estampes de la Bibliothèque royale dont deux de Sharaku, une de Hokusai, deux de Hiroshige et une de Kunisada (Catalogue de l'exposition *Estampes japonaise. Des XVIII^e et XIX^e siècles. Collection de la Bibliothèque royale Albert 1^{er}*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1^{er}, 1979, p. 49, 51, 70, 76 et 87).

¹⁹ Catalogue de l'exposition *Estampes japonaises. Des XVIII^e et XIX^e siècles. Collection de la Bibliothèque royale Albert 1^{er}*, *op. cit.*, p. 15-90.

²⁰ A propos de Murakami, cf. TAKAGI, Y., *op. cit.*, p. 145 et 152-157.

²¹ Professeur de biologie à l'université de Liège, Hans de Winiwarter a joué un grand rôle dans les milieux japonisants liégeois.

²² Cf. BAWIN, J., *Japonisme en Belgique. L'influence de l'ukiyo-e sur l'affiche Art nouveau*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, année académique 1998-1999.

²³ TAKAGI, Y., *Le japonisme et les livres ornementés à la fin du XIXe siècle en Belgique. Découverte de l'art et du livre japonais et Max Elskamp*, dans *Le Livre et l'Estampe*, XXXXIV, n°150, Bruxelles, 1998. TAKAGI, Y., *Le japonisme et les livres ornementés à la fin du XIXe siècle en Belgique. Réaction artistique de H. Van de Velde, G. Lemmen, F. Knopff et Th. Van Rysselberghe (2^e partie)*, dans *Le Livre et l'Estampe*, XXXXV, n°151, Bruxelles, 1999.

²⁴ Elle a lieu au mois de mai de cette même année.

²⁵ TAKAGI, Y., *Japonisme in Belgium*, *op. cit.*, p. 143

²⁶ *Association pour l'Art. Catalogue de la première exposition annuelle*, Bruxelles, 1892.

²⁷ *Association pour l'Art. Catalogue de la seconde exposition annuelle*, Bruxelles, 1893.

²⁸ DREZE, G., *Le livre d'or de l'Exposition universelle et internationale de 1905. Histoire complète de l'Exposition de Liège*, tome I, s.d. (1905), Liège, p. 504-511.

²⁹ FIERENS-GEVAERT, *Chef-d'œuvres japonais*, dans *L'Art moderne*, n° 26, Bruxelles, 1905, p. 206.

³⁰ KOZYREFF, Ch., *La flambée du japonisme et l'histoire de la collection d'estampes des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, *op. cit.*, p. 9.

³¹ FIERENS-GEVAERT, *op. cit.*, p. 207.