

## Le japonisme en Belgique

### L'affiche Art nouveau et l'estampe ukiyo-e

Par Julie Bawin

Licenciée en Histoire de l'art et archéologie,  
chercheuse au Fonds de la Recherche fondamentale collective

S'il est un pays lointain qui jouit dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle du prestige de l'exotisme, c'est bien le Japon qui, fermé au monde depuis 1641, est redécouvert avec passion par les Occidentaux. Sans reprendre le détail de tous les événements qui ont marqué l'ouverture de ses frontières, rappelons néanmoins que le facteur décisif qui précipite l'effondrement du régime isolationniste établi par les Tokugawa est la pression, suivie de l'intrusion, du monde extérieur dans l'archipel. Devant les pressions menaçantes des nations en pleine expansion comme les Etats-Unis, la Grande-Bretagne, la Russie et la France, il est en effet impossible pour le Japon de s'en tenir plus longtemps à la volonté de repli sur soi. C'est en 1853, lorsque le commodore Matthew Calbraith Perry envoyé par le président américain Fillmore débarque dans la baie d'Edo, que le shôgun se voit contraint de signer avec les Etats-Unis un pacte d'amitié, lequel sera suivi de traités bilatéraux de commerce et de navigation avec les autres grandes puissances mondiales.

Sitôt après l'ouverture des frontières du pays, la curiosité européenne pour les « japonaiseries » cède la place à un véritable engouement pour l'art nippon. Grâce à la participation officielle du Japon à l'Exposition universelle de Paris en 1867<sup>1</sup>, le public découvre, avec une ampleur inégalée, des objets japonais de toutes sortes. Ce mouvement d'intérêt, sans cesse ravivé par les manifestations officielles, les marchands, les collectionneurs et les sociétés savantes, devient un véritable phénomène de mode. En 1872, le critique d'art français Philippe Burty (1830-1890) donne un nom à ce nouveau mouvement : le japonisme<sup>2</sup>.

Alors que Paris est, dès les années 1860, le théâtre où s'affiche la culture japonisante européenne, la Belgique fait, jusque dans les années 1880, figure de « parent pauvre » du japonisme. A peine constitué, le royaume s'attache bien davantage à préserver son unité nationale et à assurer son autonomie qu'à se forger une véritable identité intellectuelle et artistique. En dépit des problèmes politiques, économiques et sociaux qui agitent la nation, surgit un rêve d'humanité nouvelle lorsqu'elle voit l'avènement de Léopold II (1865-1909). Se lançant dans la conquête industrielle, commerciale et coloniale, le Roi parvient à

<sup>1</sup> *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue publié par la Commission impériale*, Paris, 1867.

<sup>2</sup> WEISBERG, G.P., *Philippe Burty and a Critical Assessment of Early Japonisme*, dans *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tokyo, 1980, p. 116.

légitimer les frontières et à renforcer, dans les esprits, une identité nationale. Il garantit non seulement l'indépendance du pays mais lui assure également une économie prospère et durable. C'est dans ce but que, le 1<sup>er</sup> août 1866, il se met au diapason des autres grandes nations en signant un traité d'amitié, de commerce et de navigation avec le Japon<sup>3</sup>. Le 30 octobre 1866, Maurice Lejeune, vice-consul de Belgique à Yokohama, écrira : « La Belgique ayant eu jusqu'ici une part très minime dans le commerce du Japon, elle ne pouvait choisir un moment plus favorable pour ouvrir ce nouveau débouché à son industrie, et elle n'aura pas à tâtonner comme ceux qui ont débuté dans ce pays quand il venait se s'ouvrir au commerce européen ; elle pourra profiter, au contraire, de l'expérience souvent chèrement acquise de ceux qui l'ont précédée. »<sup>4</sup>

A cette époque, l'intérêt de notre pays pour le Japon se manifeste essentiellement au niveau diplomatique et commercial. Toutefois, bien qu'apparaissant seulement vers la fin des années 1880, le japonisme belge prend déjà forme avec un nombre restreint d'amateurs dans la décennie précédente. En fait, cette vogue est jusque-là principalement l'affaire des intellectuels, artistes et littérateurs parisiens et les quelques amateurs belges d'art japonais doivent alors faire le voyage pour découvrir l'engouement que la Ville Lumière manifeste depuis plusieurs années déjà pour l'art nippon. A cet égard, il importe de souligner le rôle joué par le musicien et compositeur belge Edmond Michotte (1830-1914). C'est à Paris, où il réside pendant plusieurs années<sup>5</sup>, qu'il découvre l'art japonais. En fréquentant les milieux japonisants de la capitale, il se lie d'amitié avec le critique d'art Philippe Burty et le marchand d'art japonais Samuel Bing<sup>6</sup> (1838-1905). Il écrira lui-même : « [...] les conseils de Bing et de Burty avec lesquels je me trouvais en relations d'amitié contribuèrent d'ailleurs puissamment, je dois l'avouer, à me guider du premier jour d'une façon sûre dans un domaine encore si nouveau. Je commençais alors sous leurs auspices la formation de ma collection. »<sup>7</sup> De fait, c'est chez Samuel Bing que Michotte achètera le plus gros de sa collection. En tant que client régulier et ami du marchand, il aura le privilège de choisir, parmi les arrivages en provenance du Japon, les estampes qui lui plaisent. Cette primeur, qu'il partage avec quelques collectionneurs avisés, lui permettra d'améliorer sans cesse sa collection et, en

<sup>3</sup> ISOMI, T., *La Belgique et le Japon. Aperçu historique*, s.l.n.d., p. 10.

<sup>4</sup> LEJEUNE, M., *Rapport du 30 octobre 1866*, dans le *Recueil consulaire belge*, tome XIII, Bruxelles, 1867, p. 175.

<sup>5</sup> VAN DEN BORREN, Ch., *Michotte*, dans *Biographie nationale*, tome XXXIII, supplément tome V, Bruxelles, 1966, col. 487.

<sup>6</sup> Samuel Bing est né à Hambourg en 1838. En 1871, il s'installe à Paris où il obtient la nationalité française. En 1875, il effectue un voyage en Chine et au Japon. A son retour, il ouvre deux magasins spécialisés dans la vente d'objets d'art extrême-oriental. Il deviendra, dès 1878, l'un des marchands d'art japonais les plus en vue en Europe (voir KOCH, R., *Art nouveau Bing*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, tome LIII, mars 1859, p. 179).

<sup>7</sup> Lettre d'Edmond Michotte à Eugène van Overloop, non datée, archives des Musées royaux d'Art et d'Histoire.

revendant les plus médiocres pour en acheter d'autres de meilleure qualité, il accumulera des pièces d'une valeur exceptionnelle<sup>8</sup>.

Grâce aux contacts privilégiés qu'il entretient avec Samuel Bing, Edmond Michotte permet à la Belgique d'organiser, en février 1889, sa première exposition d'art japonais. Aménagée au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, cette manifestation constitue un véritable événement en Belgique. Dans un article intitulé « Tout au Japon », *L'Art moderne* annonce l'exposition en ces termes : « Bruxelles aura bientôt la bonne fortune de se réjouir les yeux aux éblouissements d'une admirable collection d'estampes japonaises. M.S. Bing, dont les japonisants connaissent tous le goût et la compétence, exposera prochainement au Cercle artistique une partie des chefs-d'œuvre qu'il a patiemment réunis [...]. »<sup>9</sup>

L'exposition connaîtra le succès escompté. A peine a-t-elle ouvert ses portes que l'on s'écriera : « Le tout Bruxelles est japonisant. Le japonisme a conquis droit de cité chez nous ; il est à la mode et c'est tout dire. »<sup>10</sup> Même le gouvernement belge ne se tiendra pas plus longtemps à l'écart de ce phénomène de mode. Dans la foulée de l'exposition, il décide de se constituer, à l'instar des autres grands pays d'Europe, une collection publique d'art nippon. C'est à Edmond Michotte que la mission sera confiée<sup>11</sup>. Il sera chargé d'acheter chez Samuel Bing un lot d'estampes japonaises destiné à enrichir la section ethnographique des Musées royaux des Arts décoratifs et industriels<sup>12</sup>. Avant d'être intégré aux Musées, ce lot de 267 estampes sera exposé en partie au Palais des Académies. Un nouvelle fois, le succès est 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 exquises, que partageront tous ceux que le japonisme aigu n'a pas atteints. »<sup>13</sup>

Si Edmond Michotte apparaît comme l'un des personnages clés du japonisme en Belgique, il n'en demeure pas moins un simple intermédiaire. C'est en effet grâce aux contacts privilégiés qu'ils entretiennent avec Samuel Bing et, par extension, avec le marché de l'art japonais à Paris, qu'il permet au pays d'organiser ses premières expositions d'art japonais. Parallèlement au rôle joué

<sup>8</sup> Après s'être livré à sa passion de collectionneur d'art japonais pendant plus d'un quart de siècle, Michotte décide, en 1905, de vendre sa collection aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. D'un seul coup, les Musées se trouveront pourvus de plus de 6 700 œuvres japonaises dont 4 666 estampes ukiyo-e.

<sup>9</sup> *Tout au Japon*, dans *L'Art moderne*, n°2, 1889, p. 11.

<sup>10</sup> DU JARDIN, J., *Peinture. Le japonisme*, dans *La jeune fille*, n°36, 1889, p. 561.

<sup>11</sup> 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, 1989, p. 9.

<sup>12</sup> Les Musées royaux d'Art et d'Histoire ont connu plusieurs appellations. C'est en 1889 qu'est décidé, par un arrêté royal, que les collections d'antiquités et d'ethnographie seraient transférées au Palais du Cinquantenaire et que ce nouvel ensemble prendrait le nom de *Musées royaux des Arts décoratifs et industriels*. En 1912, les Musées reçoivent le titre officiel de *Musées royaux du Cinquantenaire*, titre assez vague qui sera remplacé en 1929 par l'appellation actuelle de *Musées royaux d'Art et d'Histoire* (cf. *Liber Memorialis 1835-1985. Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 1985, p. 31 et 44).

<sup>13</sup> *L'exposition japonaise*, dans *L'Art moderne*, n°20, 1889, p. 153-154.

par la proximité géographique entre Bruxelles et Paris, un autre intermédiaire, plus fondamental encore, va favoriser la flambée du japonisme en Belgique. Il s'agit du mouvement Art nouveau. Attirant les esprits les plus ouverts par sa rupture de l'imitation et son slogan « d'art dans tout et d'art pour tous », ce mouvement devient, dans les années 1880, un moteur au développement des cercles artistiques et littéraires en Belgique. Les des modèles anciens, les artistes et les intellectuels belges vont, sous l'impulsion du mouvement anglais des *Arts and Crafts*, se lancer avec enthousiasme dans une lutte progressiste et vont s'atteler à modeler une nouvelle vision de l'art. L'art japonais, qui se base sur l'observation de la nature et qui privilégie l'objet, apporte des réponses aux artistes de l'Art nouveau. Par sa valorisation des arts appliqués et par son heureux mariage entre le beau et l'utilitaire, l'art nippon s'avère un modèle à suivre pour nos artistes. Mais l'enthousiasme qui se manifeste à l'égard de l'art japonais dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas le fruit du hasard. Les grands bouleversements artistiques que l'on observe en Europe à cette époque sont en réalité déjà amorcés lorsque les artistes découvrent l'art japonais. Il est donc reçu avec enthousiasme par les artistes dès lors qu'il leur paraît correspondre à leurs propres recherches. Ils commencent donc à s'y intéresser au moment où ils prennent conscience qu'il existe une correspondance entre cet art nouvellement découvert et leurs propres créations.

Ceci est encore plus vrai pour l'affiche Art nouveau et l'estampe ukiyo-e<sup>14</sup>. Avant même que l'on ne puisse parler d'influence, ces deux modes de représentation présentent des points communs. De fait, l'éclosion de l'affiche en Europe et celle de l'estampe ukiyo-e au Japon s'inscrivent toutes les deux dans une renaissance d'inspiration bourgeoise. Le spectacle qu'offre l'affiche, tributaire des aspirations du public auquel elle est destinée, se cantonne très vite dans un monde d'insouciance, de plaisirs et de belle apparence. De façon analogue, l'ukiyo-e trouve son expression initiale à une époque où la bourgeoisie japonaise émerge comme un facteur suffisamment déterminant pour commanditer un art qui reflète ses préoccupations et ses activités principales : le *kabuki*<sup>15</sup> et les quartiers de plaisirs de Yoshiwara<sup>16</sup>. Plus que le simple reflet d'un modèle social, l'estampe japonaise peut faire office, à l'instar de l'affiche, de

<sup>14</sup> Le terme *ukiyo-e* se traduit généralement par « image du monde flottant » et désigne à lui seul l'école artistique centrée essentiellement sur la production de livres illustrés et d'estampes qui se développe du XVII<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'expression *ukiyo* (monde flottant) apparaît dès le Moyen Age pour désigner dans le vocabulaire bouddhique le monde de misère qu'est la vie humaine. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, ce vocable perd l'essentiel de sa connotation de précarité pour prendre une résonance hédoniste, évoquant alors le monde flottant dans lequel « navigue » la bourgeoisie d'Edo. Investi de cette nouvelle signification, le terme *ukiyo* est, en 1680, pourvu du suffixe *-e* (image, représentation) pour nommer le mouvement artistique qui, nouvellement constitué, se spécialise dans la représentation des plaisirs éphémères auxquels s'adonne la société urbaine (voir notamment NEUER, R., LIBERTSON, H. et YOSHIDA, S., *Ukiyo-e. 250 ans d'estampes japonaises*, Paris, 1985 ; LANE, R., *L'estampe japonaise. Image d'un monde flottant*, Fribourg, 1979 ; MITCHELL, C.H., *The Japanese Prints. Its Evolution and Essence*, Tokyo et New York, 1982).

<sup>15</sup> Le *kabuki*, signifiant « suivre le cours de la mode », a été créé par et à l'intention des bourgeois d'Edo du XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agissait d'un théâtre populaire uniquement destiné à la classe urbaine.

<sup>16</sup> Yoshiwara était le quartier luxueux des maisons de plaisirs de la ville d'Edo (Tokyo).

support publicitaire pour ces plaisirs fugitifs<sup>17</sup>. Toutefois, la parenté thématique que l'on peut établir entre ces deux genres ne signifie pas qu'il y ait nécessairement un emprunt iconographique de l'affiche à l'ukiyo-e. Le répertoire japonais n'est, en fait, qu'une affirmation concrète pour les illustrateurs européens de leur propre répertoire en train de germer. On peut, dans ce cas, parler de parenté naturelle entre deux arts destinés l'un comme l'autre à satisfaire les attentes de leur temps.

L'une des spécificités de l'estampe japonaise est l'économie impressionnante de moyens avec laquelle elle parvient à exprimer un maximum de choses. Les larges aplats de couleur délimités par un cerne épais et le synthétisme compositionnel sont suffisants pour créer une image expressive et percutante. Ces qualités essentielles se révéleront alors comme d'excellents atouts pour assurer la fonction de lisibilité et d'expressivité de l'affiche.

Parmi les affichistes belges à avoir exploité ce langage pictural propre à traduire l'essentiel, citons l'artiste bruxellois Gisbert Combaz (1869-1941)<sup>18</sup>. Dans sa première affiche, réalisée en 1895 pour la Maison d'art *A la Toison d'or* (fig. 1), Combaz réussit, à l'instar des maîtres nippons, à exprimer un maximum de choses avec un minimum de moyens. Avec le motif du voilier, traité en un seul aplat de couleur, il confère à son affiche une grande expressivité susceptible d'égaler le côté attractif des estampes japonaises. Gisbert Combaz écrira lui-même dans la revue *L'Art moderne* que « la qualité des paysages japonais, c'est leur unité chromatique : il y a dans chaque estampe une dominante de coloration qui, en simplifiant l'impression, la rend forte et confère à ces tableaux un caractère de puissante homogénéité »<sup>19</sup>. Ces considérations de l'artiste sur le paysage japonais pourraient être reprises pour qualifier sa propre affiche, laquelle est dotée d'une unité chromatique, d'une tonalité dominante et d'une puissante homogénéité.

Dans la recherche d'affiches efficaces susceptibles de captiver le regard, les affichistes vont également, en s'inspirant de l'estampe nipponne et en reprenant à leur compte les découvertes de leur aînés, formuler une nouvelle conception de l'espace. Les points de vue inhabituels, l'imagerie fragmentée, le

<sup>17</sup> Catalogue de l'exposition *200 ans d'estampes japonaises. Image du monde mouvant*, Liège, Générale de Banque, 1989, p. 5.

<sup>18</sup> Plus qu'un artiste épris d'orientalisme, Gisbert Combaz a contribué à orienter l'étude des civilisations extrême-orientales vers une connaissance profonde de leurs arts, à une époque où le sens commun tendait encore à les confiner dans une simple séduction artistique. Sa compétence dans la connaissance des arts de l'Extrême-Orient lui vaudra en 1905 la chaire d'histoire de l'art de l'Extrême-Orient à l'Université Nouvelle de Bruxelles, laquelle deviendra en 1929 l'Institut des Hautes Etudes chinoises. Dès les années 1890, Combaz collectionnera des objets d'art nippon (LAVACHERY, H., *Combaz*, dans *Biographie nationale*, tome XXXIII, supplément tome V, fascicule 1, 1965, 1965, col. 169-173). Il fera don d'une estampe ukiyo-e de sa collection aux Musées royaux d'Art et d'Histoire en 1935 (archives MRAH, n°1498). L'œuvre de Gisbert Combaz a été redécouvert par la famille Wittamer-De Camps, et en particulier par Yolande Oosteens-Wittamer (*Fin de siècle. Combaz, Jo, Livemont. La collection Wittamer-De Camps*, Bruxelles, Caisse générale d'Epargne et de Retraite, 1991). Plus récemment, Jane Block a consacré un ouvrage à l'artiste (BLOCK, J., *Gisbert Combaz (1869-1941) Fin de Siècle Artist*, Anvers, 1999).

<sup>19</sup> COMBAZ, G., *La Libre Esthétique. Les paysages japonais*, dans *L'Art moderne*, n°14, 1910, p. 107.

refus de tout modelé de même que l'absence de profondeur sont autant de caractéristiques que l'on retrouve dans l'affiche Art nouveau. Créée en marge de l'*establishment* artistique, l'affiche n'est pas prisonnière des conventions et des préjugés qui pèsent sur la peinture<sup>20</sup>. Les audaces compositionnelles des estampes japonaises, reçues avec un certain enthousiasme dans la peinture, seront dès lors encore mieux véhiculées dans l'affiche, laquelle est dotée d'une plus grande liberté artistique et expressive. La parenté existant entre l'*ukiyo-e* et les aspirations esthétiques des affichistes leur permet de tirer pleinement parti de cette source d'inspiration. C'est pourquoi certains traits spécifiques à l'estampe japonaise deviennent progressivement ceux de l'affiche.

Toujours dans son article de la revue *L'Art moderne*, Gisbert Combaz écrit que l'une des particularités de l'artiste japonais est de traiter son avant-plan à grande échelle et de ne pas hésiter à couper délibérément sa composition au milieu même des éléments de son sujet<sup>21</sup>. Ce type d'audace compositionnelle, consistant à mutiler délibérément les motifs principaux de la composition, est en effet une pratique largement exploitée dans l'estampe *ukiyo-e*. On retrouve cette traduction nouvelle de l'espace dans une affiche dessinée en 1895 par l'artiste liégeois Auguste Donnay<sup>22</sup> (1862-1921) pour la Société royale du Sport nautique de la Meuse (fig. 2). Qu'il s'agisse de la jeune femme à l'avant-plan, du personnage barbu derrière elle, de la barque du rameur au plan médian ou du voilier à l'arrière-plan, tous ces motifs sont délibérément coupés par le cadrage. En adoptant ce genre de mise en page, Donnay invite le spectateur à compléter, par sa propre imagination, les différents objets tronqués. A côté de l'exploitation du principe de fragmentation de l'image par le cadrage, on découvre dans cette affiche d'autres points de vue inhabituels, lesquels se rapprochent incontestablement de ceux que l'on rencontre dans l'estampe *ukiyo-e*. Le premier concerne le traitement de l'avant-plan à grande échelle qui est, comme Combaz le fait remarquer ci-dessus, un trait caractéristique de la gravure japonaise. En traitant son avant-plan à grande échelle (en l'occurrence la jeune femme au chapeau), Donnay empêche le spectateur de pénétrer dans l'œuvre alors même que les différents plans successifs de la composition nous incitent à y accéder. La participation du spectateur, tantôt active, tantôt passive, entraîne ainsi un paradoxe tout aussi déroutant qu'attrayant. Ce dualisme, très fréquent dans les estampes japonaises, se rencontre également dans le contraste marqué entre les personnages du second plan (le rameur et le personnage barbu) imprimés en négatif et la figure féminine à l'avant-plan, laquelle apparaît

<sup>20</sup> Catalogue de l'exposition *200 ans d'estampes japonaises*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>21</sup> COMBAZ, G., *op. cit.*, p. 106.

<sup>22</sup> Auguste Donnay s'est intéressé relativement tôt à l'art japonais. Dès 1887, des estampes japonaises décorent les murs de son atelier (MOCKEL, A., Auguste Donnay. Souvenirs et réflexions ; Liège, 1922, p. 11) et en 1888, il dessine, pour l'hebdomadaire *Caprice revue*, un calendrier japonais (Caprice Revue, n°5, 31 décembre 1887, p. 1). Sa collection d'art japonais, connue aujourd'hui par divers témoignages, montre l'intérêt qu'il portait particulièrement à l'égard d'Hokusai (BAWIN, J., *Le japonisme en Belgique. L'influence de l'ukiyo-e sur l'affiche Art nouveau*, mémoire de licence, Université de Liège, 1998-1999, p. 76-85, non publié).

comme l'épreuve positive de la composition. L'impression en négatif, rappelant nettement la technique de silhouette au Japon, permet d'accentuer le mouvement du rameur, lui-même suggéré par le glissement en diagonale. Signalons que Combaz, pour son affiche *A la Toison d'or* (fig. 1) a également recourt au système de diagonale et à la technique de la silhouette. En adoptant une telle méthode, il parvient à donner l'illusion que le bateau file comme une flèche en un élan unique vers la profondeur.

Le japonisme dans l'affiche Art nouveau ne se limite pas à un apport uniquement stylistique et compositionnel. On constate également, sous l'impulsion de l'art japonais, un enrichissement important du répertoire iconographique de l'affiche. En découvrant des recueils tels que la *Manga*<sup>23</sup> d'Hokusai<sup>24</sup>, les artistes vont bientôt admettre l'idée selon laquelle la faune et la flore peuvent être traitées comme des thèmes picturaux à part entière. On ne saurait exagérer en affirmant que la *Manga* d'Hokusai a été une véritable mine d'or pour les artistes de la génération Art nouveau. En parcourant les quinze volumes qui composent ce livre illustré, les créateurs européens vont découvrir ce qu'Edmond de Goncourt nommera des « milliers de reproductions fiévreuses de ce qui est sur la terre, dans le ciel, sous l'eau, ces magiques instantanés de l'action, du mouvement, de la vie remuante de l'humanité et de l'animalité [...] »<sup>25</sup>. Tel un panorama de la vie quotidienne japonaise, la *Manga* regorge de motifs issus de la nature, qu'il s'agisse d'oiseaux, de poissons, d'insectes, d'arbres ou de plantes. Hokusai aura ses disciples parmi les artistes belges. Auguste Donnay, dans la préface du catalogue de sa propre exposition organisée en 1911 par *L'Œuvre des artistes*, s'adressera au lecteur en ces termes : « Laisse-moi enfin, pour terminer, te remémorer les admirables et encourageantes paroles du sage Hokusai, le vieillard fou de dessin, l'Asiatique auquel l'art actuel doit énormément – ... c'est à l'âge de soixante-treize ans que je compris à peu près la structure de la Nature vraie, des animaux, des herbes, des arbres, des oiseaux, des poissons et des insectes. Par conséquent, à l'âge de quatre-vingts ans, j'aurai fait plus de progrès ; à quatre-vingt-dix ans, je pénétrerai le mystère des choses ; à cent ans, je serai décidément parvenu à un degré de merveille et quand j'aurai cent dix ans, chez moi, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant' »<sup>26</sup>. A travers cet extrait, on comprend combien les artistes japonais – et en l'occurrence Hokusai – ont apporté, au delà d'un simple

<sup>23</sup> *Hokusai Manga (Deshin Kaishu)*, 15 volumes, Edo (Eirakuya Tôshirô), 1815 (sur la *Manga* d'Hokusai, voir notamment l'ouvrage de HILLIER, J., *The Art of Hokusai in Books Illustration*, Londres, 1980).

<sup>24</sup> Katsushika Hokusai (1760-1849). Hokusai est sans conteste l'une des personnalités les plus extraordinaires de l'*ukiyo-e*. Résumer l'œuvre de cet artiste tient assurément de la gageure. L'éclectisme dont il fait preuve et la curiosité qu'il révèle pour tous les thèmes qu'il aborde dans tous les formats trouvent un écho dans le grand nombre de signatures dont use l'artiste ainsi que dans une production estimée à près de quarante mille peintures, dessins, estampes, *surimono* et livres illustrés.

<sup>25</sup> DE GONCOURT, E., *L'art japonais du XVIII<sup>e</sup> siècle. Hokousai*, Paris, 1896, p. 116.

<sup>26</sup> DONNAY, A., cité par *L'Œuvre. Préface pour le catalogue de l'exposition Donnay*, Liège, 1911, n° 24, p. 121.

enrichissement thématique, l'enseignement de la nature qui en est la base<sup>27</sup>. A cet égard, on sait que Donnay, professeur des arts décoratifs à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège à partir de 1901, mettait à la disposition de ses étudiants des carnets de croquis japonais<sup>28</sup>.

Parmi les artistes belges à s'être employés à établir dans leurs affiches un rapport de type nouveau avec le milieu naturel, on retrouve une nouvelle fois Gisbert Combaz. A propos de la *Manga* d'Hokusai, il écrira : « Il n'est rien de plus exquis, rien de plus significatif à parcourir que les quinze albums de la Mangwa, les dix mille dessins où, avec une verve étourdissante, Hokousaï a prodigué les aspects les plus divers de la Vie, multiple, changeante et toujours en mouvement. »<sup>29</sup> A travers cet extrait, Combaz révèle indirectement l'idée même qu'il se fait de la représentation de la nature, laquelle se traduit de façon remarquable dans son *Paysage à l'arbre* (fig. 3). Cette lithographie, qui constitue le modèle d'une affiche qu'il dessinera en 1899 pour *La Libre esthétique*<sup>30</sup>, est révélatrice de l'attrait qu'il porte au thème de la nature mais aussi de la « démarche japonisante » qu'il adopte pour l'évoquer. Non seulement il partage avec les dessinateurs japonais l'idée selon laquelle un arbre peut être traité comme un thème à part entière, mais il partage aussi avec eux cette façon de représenter la nature dans ce qu'elle peut évoquer de plus expressif. Telle une réplique de l'estampe de paysage au Japon, cette lithographie de Gisbert Combaz se caractérise par une tendance à montrer, sur le mode de la suggestion, le côté fugitif et éphémère de la nature. Elle constitue, du reste, un exemple remarquable de l'assimilation par l'artiste des principes compositionnels de l'estampe ukiyo-e. En témoigne la fragmentation de certains éléments de la composition, tel le feuillage de l'arbre, lesquels donnent l'impression de se prolonger en dehors du cadre de l'affiche. Citons aussi les chardons traités à l'avant-plan à grande échelle ainsi que le tronc et les branches, réalisés à partir de la technique de la silhouette. Enfin, les motifs eux-mêmes semblent issus du répertoire classique du paysage japonais. Le chemin sinueux se faufilant vers le fond de la composition est en effet un motif fréquemment représenté dans l'ukiyo-e. Il peut parfois même être le sujet central de la composition (fig. 4).

Si l'on devait trouver une œuvre susceptible de résumer à elle seule l'intérêt de Gisbert Combaz pour la nature, on choisirait sans conteste la série<sup>31</sup> des douze cartes postales qu'il dessine vers 1899 pour la maison d'édition Dietrich & Cie. Cette série, intitulée *Les éléments* (fig. 5), constitue une sorte de rétrospective des motifs privilégiés du répertoire iconographique de l'artiste.

<sup>27</sup> BRUNHAMMER, Y., *Le Japonisme et l'Art nouveau*, dans *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tokyo, 1980, p. 309.

<sup>28</sup> PARISSE, J., *Auguste Donnay. Un visage de la terre wallonne*, Liège, 1991, p. 126 et 129 ; archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège, vol. XXXXI.

<sup>29</sup> COMBAZ, G., *op. cit.*, p. 106.

<sup>30</sup> COMBAZ, G., *La Libre esthétique / [...]*, lithographie en couleurs, 1899, 74 x 43,5 cm, Paris, Musée de la Publicité, n° 13931.

<sup>31</sup> Notons que le principe sériel des *Éléments* rappelle celui des estampes japonaises du XIX<sup>e</sup> siècle (exemple : Série des *Trente-six vues du Mont Fuji* d'Hokusai, série des *Cents vues célèbres d'Edo* d'Hiroshige, etc.).

Parmi eux, on retrouve celui de la vague. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, écrit Siegfried Wichmann, « le thème iconographique et le motif ornemental de la vague ont profondément influencé la peinture, la gravure et l'artisanat d'art européens. La formule extrêmement codifiée de la vague connut une radicalisation ornementale en Europe, particulièrement dans l'Art nouveau et le Jugendstil, au point qu'elle devint pour un temps le symbole de ce que l'Allemagne et l'Autriche ont appelé le style ondoyant [...] »<sup>32</sup>. Si Combaz nous donne à voir, par l'intermédiaire de la vague, une nature rigoureusement stylisée, elle n'en demeure pas moins reconnaissable. A l'instar d'Hokusai dans sa série des *Trente-six vues du Mont Fuji* (fig. 6), Combaz traite la vague pour elle-même, dans ce qu'elle peut évoquer de plus simple et de plus percutant. Avec un minimum de moyens, il parvient, tel un disciple d'Hokusai, à exprimer la force et la vitalité de la mer. Chez Combaz, la vague n'est pas un motif décoratif parmi tant d'autres. Nous sommes donc loin des interprétations symbolistes et des conceptions purement décoratives de la vague, telles qu'on les retrouve, par exemple, dans les affiches du belge Privat Livemont<sup>33</sup> (1861-1936) ou du tchèque Alfons Mucha<sup>34</sup> (1860-1939).

A côté de la flore et de la faune qui, on l'a vu, occupent une place de choix dans le répertoire de l'Art nouveau et de l'ukiyo-e, il y a aussi, de part et d'autre, une même attention portée à l'égard de l'univers féminin. On distingue, dans l'affiche, deux modèles essentiels. Il y a tout d'abord la femme dont la séduction est évoquée par une attitude affectée, des parures raffinées et une chevelure ondoyante. Ce premier modèle, qui incarne pour beaucoup le type féminin de l'Art nouveau, reflète la stratégie publicitaire de l'affiche. En faisant appel à toute une série d'artifices et en proposant des créatures s'apparentant bien souvent à des odalisques de harem, les affichistes parviennent à évoquer la valeur du produit à vendre et à lui conférer une sorte de statut mythique<sup>35</sup>. Le second modèle féminin que l'on rencontre dans l'affiche est tout autre. Il s'agit de la femme qui attire le regard par la simplicité et la douceur qu'elle reflète. A la manière des courtisanes d'Edo, elle prend place dans une composition propre à mettre en évidence les gestes les plus communs de la réalité de tous les jours. Cette façon de représenter la femme dans son univers quotidien se rapproche incontestablement des évocations nipponnes de la féminité. Une fois encore, c'est Combaz qui illustre le mieux cette parenté thématique avec l'estampe

<sup>32</sup> WICHMANN, S., *Japonisme*, Paris, 1982, p. 127.

<sup>33</sup> La femme décrite par Privat Livemont est une reine de charme et de rêve dont il traduit la sensualité par des parures onéreuses, des drapés extravagants et surtout par une interminable chevelure ondoyante. Le modèle féminin de Livemont, qui s'inscrit dans la lignée des icônes byzantines de Mucha, est très souvent associé au motif de la vague. Loin d'être le thème central de la composition, la vague est uniquement présente pour répondre au caractère ondoyant de la chevelure féminine. Son interprétation de la vague est donc essentiellement dictée par une conception décorative et symboliste (*Fin de siècle. Combaz, Jo, Livemont. La collection Wittamer-De Camps*, op. cit., p. 45-47, 48-61, 81-88).

<sup>34</sup> A l'instar de Livemont, le style de Mucha se caractérise par des ornements floraux et par des visages féminins enveloppés dans un décor de cheveux ondoyants (SAINTON, R., *Affiches et gravures Art nouveau*, Paris, 1977 ; FAHR-BECKER, G., *L'Art nouveau*, Cologne, 1997, p. 89-90, 405).

<sup>35</sup> DUCHESNE, J.-P., *Affiches belges*, Liège, 1981, p. 40.

ukiyo-e. Un grand nombre de ses affiches sont en effet centrées sur la représentation de la femme, le plus souvent occupée à une activité de la vie courante : lecture, cueillette, couture, etc. Son affiche pour *La Libre esthétique* de 1897 (fig. 7), illustrant le thème de la cueillette, manifeste clairement l'influence de l'estampe japonaise tant en ce qui concerne le thème qu'en ce qui concerne la mise en page dominée par un synthétisme graphique et chromatique. Sur un fond neutre, constitué d'un seul aplat de couleur, se détache une jeune femme en pied, vue de profil, se penchant gracieusement pour cueillir un fleur. Cette composition axée uniquement sur une attitude féminine trouve de remarquables échos dans l'estampe japonaise. A l'instar des maîtres de l'ukiyo-e, il parvient à créer, à partir d'un thème familier, une image expressive pleine de grâce et de poésie. Du reste, Combaz pousse à l'extrême le principe de synthétisme compositionnel de l'estampe japonaise ainsi que celui du refus de tout modélisé pour suggérer le volume par des teintes plates. En silhouettant la figure féminine par un seul aplat de couleur cerné d'un large contour noir, l'artiste rejoint les propos qu'il tient trois ans auparavant dans son article consacré aux arts décoratifs : « [...] il faut procéder par teintes plates, comme l'ont fait les Gothiques, et encore les Japonais, et rechercher l'harmonie des couleurs et la beauté du dessin. »<sup>36</sup>

Parmi les autres affichistes belges à avoir hissé les gestes les plus simples de la vie quotidienne au-dessus du rang de la simple quotidienneté, on retrouve Henri Meunier<sup>37</sup> (1873-1922). A l'opposé de certaines exubérances de l'Art nouveau, Meunier cherche à donner à ses affiches une pureté exceptionnelle. Il offre au regard des images d'une grande simplicité d'où se dégage une atmosphère qui force l'attention. Son affiche dessinée en 1896 pour la Maison d'ameublements *Gonthier-Meysmans* (fig. 8) est particulièrement japonisante tant par le thème évoqué que par la mise en page. Elle sera d'ailleurs considérée comme telle par ses contemporains. Maurice Bauwens écrira, en 1897, dans son ouvrage sur *Les affiches étrangères illustrées* : « Pour une maison d'ameublements, Henri Meunier vient de faire une jolie affiche d'intérieur traitée à la façon des maîtres japonais. »<sup>38</sup> Les comparaisons avec les dessinateurs nippons peuvent se multiplier tant en ce qui concerne la construction de l'image qu'en ce qui concerne le thème mis en œuvre. Le dépouillement de la composition, l'épuration graphique, les effets de transparence au niveau de l'étoffe et l'expression concentrée du modèle sont

<sup>36</sup> COMBAZ, G., *Etude d'art décoratif*, dans *L'Art moderne*, n° 2, 1894, p. 10.

<sup>37</sup> On ne sait que très peu de choses à propos d'Henri Meunier, si ce n'est qu'il est initié dès son plus jeune âge aux arts de la gravure par son propre père. Disposé à mener une carrière dans les Beaux-Arts, il fréquente l'Académie d'Ixelles avant d'être établi auprès de Blanc-Garin à Paris (DUCHESNE, J.-P., *Affiches belges*, Liège, 1981, p. 48). Des quelques notes biographiques consacrées à l'artiste, aucun élément ne permet d'affirmer l'existence d'un intérêt particulier pour l'art nippon. Par contre, ses affiches constituent un témoignage suffisant pour prétendre à une incidence directe – sinon certaine, du moins probable – de l'ukiyo-e.

<sup>38</sup> BAUWENS, M. et al., *Les affiches étrangères illustrées*, Paris, 1897, p. 104.

autant d'éléments prisés par Utamaro<sup>39</sup> dans son estampe représentant une *Courtisane tendant devant elle une étoffe légère* (fig. 9). Enfin, si la composition est dénuée de tout détail inutile, on constate la présence, à l'arrière-plan, du motif typiquement nippon du chemin sinueux. Cette insertion de motifs issus du répertoire iconographique du Japon correspond, selon Geneviève Lacambre, à l'un des principaux stades dans l'introduction du japonisme. Il s'agirait même du modèle d'inspiration le plus rapidement assimilé par les artistes européens<sup>40</sup>. Dans l'affiche Art nouveau en Belgique, cette tendance peut être illustrée par une œuvre de l'artiste liégeois Armand Rassenfosse<sup>41</sup> (1862-1934). Il s'agit du *Tournoi de Lutte de Liège*, imprimé chez Auguste Bénard en 1899 (fig. 10). L'emprunt de l'artiste au répertoire thématique de l'ukiyo-e est évident. Les deux lutteurs mis en scène par Rassenfosse se rapprochent, en effet, des représentations de *sumo* dans l'art nippon. Bien qu'il ne soit pratiqué que par un nombre restreint d'adeptes, il s'agit du sport le plus populaire du Japon. Il constitue dès lors l'un des thèmes privilégiés de l'ukiyo-e. Outre le fait qu'il semble s'inspirer du thème japonais du *sumo*, Rassenfosse accentue l'effet japonisant de son affiche en signant sa composition de ses initiales entrelacées. Son monogramme s'apparente ainsi aux cachets de censure que l'on retrouve presque toujours sur les estampes japonaises ou aux sceaux des collectionneurs d'art japonais de l'époque<sup>42</sup>.

Voilà, présentés dans ce qu'ils ont de plus fondamentaux, les rapports existant entre l'affiche et l'ukiyo-e. Quel bilan peut-on tirer d'une telle analyse ? Ceci, sans conteste : le japonisme fait sa véritable entrée en Belgique au moment où le pays devient un foyer de l'Art nouveau. En puisant en partie son inspiration dans l'art japonais, l'Art nouveau contribue donc à favoriser l'inspiration nipponne chez un grand nombre d'artistes participant au renouveau artistique. Si nous nous sommes proposés d'étudier le japonisme belge à travers l'affiche, c'est non seulement parce que ce support constitue une expression artistique particulière de l'Art nouveau, mais c'est aussi par ce qu'il se présente

<sup>39</sup> Kitagawa Utamaro (1753-1806). Utamaro est universellement reconnu comme l'un des plus grands dessinateurs de l'ukiyo-e. En tout cas, c'est lui, avec Hokusai, que les Occidentaux mirent au pinacle de la xylographie japonaise quand ils eurent la révélation de l'estampe japonaise. Utamaro a été influencé par Kiyonaga. Il lui doit le type particulier de ses mises en page et d'autres traits comme les effets de transparence des étoffes. C'est d'ailleurs au moment où Kiyonaga décline qu'Utamaro atteint sa maîtrise technique et artistique, ce qui lui assurera une prééminence incontestée dans l'école ukiyo-e durant les ères Kansei et Kyôwa (1789-1804).

<sup>40</sup> LACAMBRE, G., *Les milieux japonisants à Paris*, dans *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tokyo, 1980, p. 43.

<sup>41</sup> Rassenfosse a évolué dans un milieu propice à développer une passion pour les arts extra-européens. Son père tenait un magasin, la *Maison Rassenfosse-Brouet*, spécialisé dans la vente d'objets orientaux et extrême-orientaux. A l'instar de son ami Auguste Donnay, il a également été un collectionneur d'art japonais. Ce que l'on peut connaître aujourd'hui de sa collection se caractérise par la présence de nombreux livres illustrés et par toute une série d'objets divers du Japon (sur le japonisme d'Armand Rassenfosse, voir BAWIN, J., *Le japonisme en Belgique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le cas d'Armand Rassenfosse*, dans *Les actes du sixième congrès de l'association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique*, tome IV, Mons, 2002, p. 883-897).

<sup>42</sup> On le retrouve d'ailleurs également sur les affiches respectives d'Auguste Donnay (fig. 3) et de Gisbert Combaz (fig. 4).

comme une sorte de réplique occidentale de l'estampe japonaise. On discerne entre l'ukiyo-e et l'affiche de nombreux points communs « idéologiques » et sociologiques, lesquels ont probablement favorisé l'influence du premier sur la seconde. En outre, le synthétisme compositionnel et chromatique ainsi que les audaces stylistiques qui caractérisent les estampes japonaises apparaissent comme autant d'atouts pour assurer la fonction fondamentale de lisibilité de l'affiche. Les intérêts de la publicité rejoignent, en réalité, ceux des artistes cherchant à remanier le langage pictural dans une expressivité de la construction de l'image. C'est pourquoi un grand nombre de peintres se sont adonnés à cet art de choc en marge de toute contrainte artistique. On constate par ailleurs une situation analogue au Japon où l'estampe, considérée comme un art populaire, a été, en raison de la grande liberté d'expressivité qui y règne, pratiquée par des peintres formés dans les écoles classiques du pays. Il ne s'agit pas ici d'établir un rapport historique entre le développement de l'ukiyo-e et celui de l'affiche Art nouveau. Il s'agit simplement de montrer que, le jour où l'Europe apprend l'existence d'un art offrant aux artistes un langage pictural pour traiter leurs propres problèmes idéologiques, s'élabore alors un support commun susceptible de véhiculer cette idéologie qui en facilite l'adaptation<sup>43</sup>. On se gardera donc de conclure que le japonisme reflète à la fois la société qui l'adopte et la société qu'il « copie », car cela pourrait sous-entendre que deux arts semblables sont le reflet de deux civilisations identiques, ce qui serait d'un déterminisme affligeant. Ce que l'on peut néanmoins affirmer, c'est que le japonisme est devenu une mode parce qu'un certain milieu, à une certaine époque, était disposé à le recevoir.

---

<sup>43</sup> MELOT, M., *Questions au japonisme*, dans *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tokyo, 1980, p. 256.