

BRUXELLES PATRIMOINES

be style
be heritage
be .brussels 

Numéro spécial
Journées du Patrimoine
Région de Bruxelles-Capitale
Septembre 2016 | N° 19-20

Dossier RECYCLAGE DES STYLES

DOSSIER

PAUL HANKAR ET L'INFLUENCE DE L'ARCHITECTURE CHINOISE

GUY CONDE-REIS

ARCHITECTE, DIRECTION DES
MONUMENTS ET SITES, UNIVERSITÉ
LIBRE DE BRUXELLES



Porte de lune, jardin de Suzhou,
Chine (photo K. Tong © shutterstock)

EN 1898, PAUL HANKAR CONSTRUIT À BRUXELLES POUR L'AVOCAT A. KLEYER UNE MAISON DONT LA MODERNITÉ QUI SE DÉGAGE DES RARES PHOTOGRAPHIES D'ÉPOQUE FASCINE ENCORE AUJOURD'HUI. Tous les ingrédients du modernisme du XX^e siècle sont déjà présents dans cette œuvre aujourd'hui disparue : minimalisme et fonctionnalisme. Où Hankar a-t-il trouvé son inspiration ? On évoque très souvent l'influence du Japon. Mais est-ce si juste ? Jusqu'à quel point le Japon, où l'architecture et surtout le mobilier sont parfois si restreints, a-t-il véritablement pu servir de répertoire formel à son œuvre ? Cet article retrace l'évolution de la perception de la culture d'Extrême-Orient par le monde occidental.

L'Europe affiche depuis longtemps, de façon récurrente, et encore de nos jours, une attirance pour l'Asie orientale. En particulier la Chine et le Japon. Ces deux nations d'une richesse culturelle inépuisable, bien loin de carcans artistiques dont nos créateurs cherchent régulièrement à échapper, offrent un substrat idéal pour doper la création. Elles incarnent un monde sophistiqué et varié où d'autres visions du monde circulent. Une Asie si variée que nos artistes y ont vu tout et son contraire, au point que l'on est en droit de se demander si cette partie lointaine du monde, à la limite de l'imaginaire, objet de tant de fantasmes, n'a pas été parfois un prétexte pour matérialiser de nouvelles idées nées, en réalité, d'une réflexion purement européenne. Voilà ce qui pourrait expliquer cet amalgame réducteur

qui oscille entre une Chine mystérieuse et un Japon utopique.

CHINOISERIES

Ne nous étendons pas sur les liens profonds qui existent entre la Chine et l'Europe dès l'Antiquité (importation de tissus de soie), puis à partir du XVI^e siècle (via le Portugal), en passant par le XVIII^e siècle (apogée du goût pour les chinoiseries, notamment durant le courant rococo). L'Europe multiplie les chinoiseries à toutes les échelles, du kiosque de jardin au papier peint. Innombrables sont les «salons chinois» qui apparaissent dans nos châteaux et palais, et puis dans les hôtels de maître bourgeois. On importe depuis longtemps des choses fort variées de Chine, du moins le croit-on, car très

vite la Chine produit des porcelaines ou des meubles spécifiquement au goût des Européens... quand ce ne sont pas les Européens eux-mêmes qui produisent ces mêmes objets dont on feint de croire qu'ils viennent de Chine. Personne n'est dupe de ce jeu fantaisiste. Seul le rêve compte : mandarins à natte, pêcheurs voguant sur des barques plates, parasols de papier, branches lourdement fleuries, délicats pavillons de bambou, montagnes fantaisistes, dragons et phœnix.

Encore au XX^e siècle, les Années folles sont friandes de laques et paravents ou de ces salons tamisés qui évoquent les sulfureux fumoirs d'opium. Dans ces mêmes salons «chinois», bon nombre d'objets japonais apparaissent cependant très vite. Dans la maison de Saint Cyr



Fig. 1a

L'hôtel Kleyer, 1898, vue de l'escalier principal. Extrait de *Neubauten in Brussel, Moderne Stadtebilder*, Berlin, 1900, pl. 5 et 6.

à Bruxelles, au centre d'un salon chinois (1925) tapissé de panneaux sculptés à Shanghai (et probablement spécialement produits pour les Européens), trône la peinture d'un *torii* japonais rouge planté au large de l'île de Miyajima. Quel lien avec le décor de ce salon si ce n'est toujours ce même exotisme lointain ?

On le voit, la chinoiserie n'est jamais que le reflet d'un goût pour un vague Orient rêvé qui dépasse depuis longtemps les seules frontières de la Chine. Ainsi, au XIX^e siècle, cet attrait pour l'Orient glisse de la Chine au Japon, par pur effet de mode, mais il ne constitue toutefois qu'une variante de plus de ce même goût bourgeois pour l'exotisme.

JAPONISME

L'Europe n'ignorait pas complètement le Japon avant le XIX^e siècle, d'abord par les Portugais, puis les Espagnols et les Hollandais (Compagnies des Indes), qui en importaient déjà les productions dès le XVI^e siècle. Il faut ici rappeler une percée de courte durée mais néanmoins significative, au XVII^e siècle, lorsque la porcelaine « bleu et blanc » de Chine, prisée des grandes familles d'Europe, cesse d'être exportée à la chute de la dynastie Ming. Cet événement va illustrer un des premiers exemples de ce même type de basculement Chine-Japon : à cette époque, entre 1652 et 1683, l'Europe se tourne aussitôt vers le Japon pour importer massivement des porcelaines japonaises (d'Imari ou de Nabeshima), tout aussi exotiques et raffinées, bien qu'assez éloignées des porcelaines chinoises. Leur succès est cependant considérable : près de deux millions de pièces, selon les estimations, sont alors importées. Qu'importe la provenance, l'émerveillement est au rendez-vous.

En 1854, après la signature de la Convention de Kanagawa¹, le Japon est forcé d'accepter le commerce avec le monde occidental. Mais c'est à partir de 1868, lors de l'accession au trône de l'empereur Meiji qui rompt définitivement avec la précédente politique d'isolement, que l'Europe connaît un engouement inédit pour le pays du Soleil-Levant. Soudain, le Japon devient un sujet de mode au point de prendre le dessus, parfois de façon usurpée, sur la Chine. Très vite, la bourgeoisie s'empare aveuglément de tout ce qui vient de cet archipel dans un élan assez similaire à celui qui avait lié auparavant l'Europe à la Chine. Le roman de Pierre Loti, *Madame Chrysanthème* (1887), popularise cette mode du japonisme². Toutes les femmes veulent désormais

leur portrait, un éventail à la main, vêtues de kimonos de soie extraordinairement décorés, dans un cadre japonisant³.

Les estampes japonaises font l'objet d'importantes collections en Europe et en Amérique alors qu'elles sont un art mineur au Japon de par leurs sujets issus du quotidien et leur technique d'impression en grande série⁴. Elles connaissent néanmoins un engouement spectaculaire, devenant une source essentielle d'inspiration pour les peintres de l'école de Pont-Aven et les impressionnistes, puis pour les artistes Art nouveau. Là encore, l'enthousiasme est tel que les Japonais en profitent pour produire spécifiquement pour notre marché ces estampes qui nous plaisent tant, mais aussi des éventails, des boîtes laquées et autres bibelots. Un des meilleurs exemples en est le *kinkarakami* (papier peint doré à motif floral), nullement utilisé au Japon, mais vite devenu un produit exotique de grand luxe destiné aux seuls Occidentaux.

Le rôle des Expositions universelles est important mais tout aussi ambigu dans la propagation de la culture japonaise en Europe. Il faut attendre l'Exposition universelle de 1867 à Paris pour découvrir le premier pavillon national officiel du Japon avec notamment une maison construite par de vrais artisans japonais. Le grand nombre de productions artisanales ou industrielles exposé à cette occasion sera vendu avec succès à des amateurs français: «L'examen de ces objets similaires, d'une forme consacrée et déterminée par l'usage, nous montrera, mieux que tous les raisonnements, la variété, la souplesse et l'ingéniosité du décor japonais. (...) Tout est neuf, inventé, imprévu, en parfaite homogénéité avec la nature, la fonction, la matière de



Fig. 1b

L'hôtel Kleyer, 1898, vue du bureau. Extrait de *Neubauten in Brussel, Moderne Stadtebilder*, Berlin, 1900, pl. 5 et 6.

l'objet, et comme animé d'une grâce libre et jaillissante.»⁵

LA PENSÉE JAPONAISE

Il ne faut toutefois pas réduire les liens entre Europe et Japon au seul commerce d'objets. Les idées voyagent aussi. La culture japonaise porte une sensibilité primordiale à la

nature, très éloignée de la conception dualiste du monde qu'avait l'Occident encore au XIX^e siècle, pour qui la culture, conçue par et pour l'homme, s'opposait radicalement à cette nature. Nos démarches artistiques se sont longtemps voulues un acte de démarcation, voire de domination, par rapport à la nature. Les Japonais ne vivent pas ce dualisme mais positionnent toujours l'homme



Fig. 2

Peacock Room, salle-à-manger de l'hôtel particulier Leyland (49 Prince's Gate, Londres) par James Whistler et Thomas Jeckyll, 1877. (Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Gift of Charles Lang Freer, F1955.21a-n).

comme un élément parmi d'autres au sein de cette nature, en osmose avec elle⁶. Nature et culture sont toutes deux des sujets et non pas des objets réductibles l'un à l'autre. Cette notion va être essentielle pour les créateurs de l'Art nouveau qui recherchent aussi une symbiose entre l'homme et son cadre de vie, quel qu'il soit. Comme les Japonais admettent la fragilité de l'homme et de son cadre de vie (que rappellent à lui séismes et tsunamis), les artistes de l'Art nouveau vont eux-aussi regarder la nature telle qu'elle est et se laisser séduire par sa perfection mais aussi son imperfection, sa fragilité, ses cycles et sa fugacité.

Imprégnés de cette vision orientale de la nature, deux approches de l'architecture vont se développer en Belgique avec l'éclosion de l'Art nouveau. D'une part, les

Fig. 3a

Les jardins Yu Yuan, Shanghai, Chine (photo Atosan/Shutterstock.com).



partisans d'un art total qui vont recréer des architectures enveloppantes, à l'exemple de ce qu'est la nature pour l'homme, où tous les éléments, l'homme compris, se côtoient en harmonie (tels les intérieurs presque organiques de Victor Horta). D'autre part, les architectes, dont fait partie Hankar, qui vont admettre que l'homme n'est qu'un élément parmi d'autres de cette nature. Cette humilité et cette modestie les conduisent à dépouiller leur architecture de tout superflu. Assurément, les intérieurs de l'hôtel Kleyer⁷ répondent à ce désir d'essentialité extrême où tout objet et tout meuble joue un rôle précis (fig. 1a et 1b).

La manière dont plusieurs de nos artistes sont liés à l'Extrême-Orient est complexe et passe peut-être plus par les idées que par les formes. Certes, certains sgraffites,

vitraux, papiers peints figuratifs s'inspirent directement d'estampes ou de vases japonais où la faune et la flore sont toujours le sujet principal. Mais que dire de ces formes géométriques pures, presque cubistes, que l'on observe très tôt dans les œuvres de Gustave Serrurier-Bovy, de Paul Hankar et de quelques autres? En quoi peut-on les considérer soi-disant «japonaises»?

.....

LE MOBILIER ANGLO-JAPONAIS

En Angleterre, l'intérêt pour ce qui est produit au Japon commence plus tôt qu'en Belgique, dès les années 1850. L'Exposition universelle de 1862 à Londres présente déjà une collection unique de pièces importées du Japon, celle de Sir Rutherford Alcock, consul général responsable de la première légation britannique

au Japon. Plusieurs pièces de sa collection sont immédiatement acquises par Christopher Dresser (1834-1904), célèbre *designer* anglais, qui visitera à son tour le Japon dès 1877, plusieurs mois durant, pour en rapporter un traité des plus précis de l'époque où de minutieux dessins illustrent l'art et l'architecture du Japon. À son retour, il conçoit quelques objets de table en argent, particulièrement novateurs, d'une simplicité géométrique extrême. Faut-il y voir pour autant une inspiration directe d'objets existants vus au Japon? C'est peu probable. Dresser est certes sensibilisé aux principes de simplicité et d'utilité du shintoïsme⁸ mais son répertoire de formes puise ailleurs...

Si l'œuvre de Dresser influencera plusieurs *designers* du XX^e siècle, ce style hybride, nommé anglo-japonais, a principalement été popularisé, voire initié à l'époque, par Edward



Fig. 3b
Ancienne fenêtre chinoise avec claustra, Cité interdite, Pékin, Chine (photo aphotostory/ Shutterstock.com).

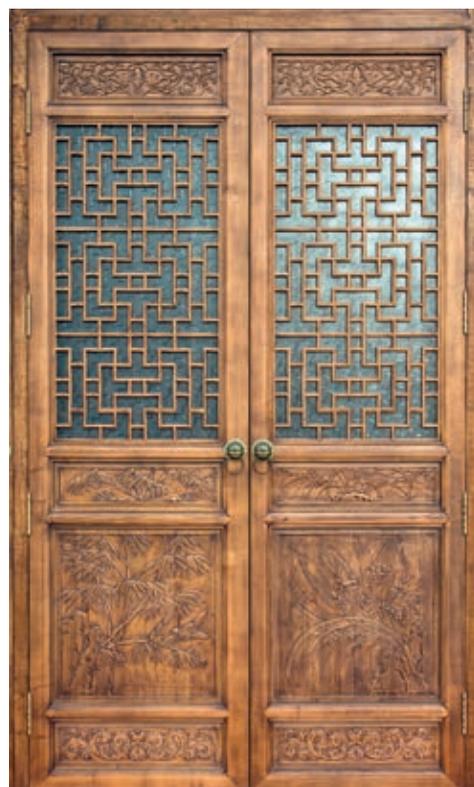


Fig. 3c
Ancienne porte chinoise (photo zcw/ Shutterstock.com).

William Godwin (1835-1886). D'abord fervent adepte du style néogothique, Godwin introduit, vers 1867, ses premières pièces de mobilier japonisantes dans le château néogothique de Dromore⁹. Elles sont l'expression d'une première mais claire volonté de prise de distance par rapport aux styles européens. La simplicité de ce style anglo-japonais dénote dans le contexte d'un XIX^e siècle britannique où les arts décoratifs pèchent par leur lourdeur et un foisonnement de détails ornementaux inutiles dont raffole la bourgeoisie victorienne.

D'autres réalisations dans ce style vont faire date. En 1877, lors de l'aménagement de la *White House*¹⁰, la maison-atelier du peintre James Whistler (1834-1903), autre grand collectionneur d'estampes japonaises, Godwin dessine pour lui plusieurs meubles dont le *Butterfly Cabinet* conservé aux Hunterian Galleries de Glasgow. Whistler participe cette même année à la réalisation de la somptueuse *Peacock Room* (fig. 2), pour un magnat du transport maritime de Liverpool, Richards Leyland, avec l'architecte Thomas Jeckyll. Les murs sont décorés de splendides peintures de Whistler représentant un combat de paons (à la manière d'une peinture japonaise sur soie de la main d'un grand maître), mais aussi d'un fin rayonnement de style anglo-japonais, abritant une collection de porcelaines chinoises «bleue et blanc» de la dynastie Qing. Cette association entre une esthétique japonaise et une collection chinoise n'est pas anodine. Encore une fois, elle est un nouvel exemple de la marge tenue qu'il y avait à l'époque entre ces deux sources extrême-orientales.

Le style anglo-japonais n'a pas vraiment percé sur le continent européen, mais il est tout de même connu de notre côté de la Manche par le biais de plusieurs publi-

cations et revues collectionnées notamment en Belgique. Il est ainsi fort probable que ce style ait été, tout comme le mouvement *Arts and Crafts*, divulgué chez nous par ces mêmes revues qui constituaient une source directe d'inspiration pour l'Art nouveau belge.

Nous l'avons vu, ce qui caractérise ce mobilier anglo-japonais, ce sont sa sobriété et ses formes géométriques pures. Pourtant le mobilier japonais n'a pas pu être une inspiration directe pour ce style pour la raison qu'il est souvent inexistant, intégré à l'architecture-même, dissimulé derrière des cloisons coulissantes, dans l'épaisseur d'un escalier ou sous une trappe. Le meuble en tant que pièce isolée au Japon est rare. Il n'en va pas de même en Chine où le meuble est justement une pièce centrale et soignée des aménagements intérieurs.

Le mobilier chinois n'est pas toujours fait de bois richement sculpté, puis doré ou laqué de rouge tel qu'il était apprécié en Europe, répondant ainsi à notre propre goût pour les objets chargés. Au contraire, il a toujours existé en Chine des créations de mobilier et d'architecture sobres et dépouillées, appréciées notamment par les empereurs, grands amateurs de cette pureté. Le mobilier de la dynastie Ming (1368-1644), par exemple, considéré en Chine comme l'un des âges d'or des arts décoratifs, a une apparence simple et fonctionnelle. Ses lignes sont épurées et son bois est recouvert d'une simple laque transparente qui magnifie ses veines. L'architecture chinoise a suivi ce goût de la simplicité. Les galeries couvertes et ajourées de claustras qui traversent les jardins des dignitaires à Pékin ou à Suzhou (fig. 3a, 3b et 3c) sont faites d'un assemblage de formes élémentaires, des carrés, des cercles, des losanges, qui n'étaient pas habituelles chez nous.

En filigrane des chinoiseries montrant pagodes, mandarins à natte ou petits singes savants, ces motifs géométriques venus de Chine, plus substantiels, imprègnent subrepticement notre mémoire visuelle. Ils nous arrivent par des croquis d'architectes-voyageurs¹¹ mais aussi, bien sûr, par les premiers reportages photographiques effectués en Chine dès les années 1860.

PREMIERS REPORTAGES PHOTOGRAPHIQUES EN CHINE

Le Japon qui nous fascine à la fin du XIX^e siècle est d'abord celui d'une culture ancestrale et immuable. Le contraste est saisissant entre les premières photos ramenées du Japon qui sont souvent des mises en scènes naïves réalisées en studio et directement inspirées des estampes, montrant de fausses geishas ou musiciennes en costume, et les rares photos de rues de Tokyo où l'on constate que bien des Japonais «modernes» sont déjà vêtus à la mode occidentale. Curieusement, ces photos s'inscrivent plutôt dans la ligne d'un travail artistique et flattent l'image que nous avons de l'archipel nippon à l'époque. Les voyageurs occidentaux venus au Japon n'hésitent d'ailleurs pas à vêtir un kimono pour poser à même le tatami, jouant eux-mêmes les personnages japonisants de leur propre mise en scène. Les reportages photographiques qui nous viennent à la même époque de Chine ont un caractère curieusement fort différent. L'homme occidental ne fusionne sans doute pas de la même façon avec la culture chinoise, plus hermétique, et ses photos ont dès lors un caractère anthropologique ou journalistique. La mise en scène de la culture chinoise n'est pas l'objectif recherché. On ne veut pas séduire, on veut frapper les esprits. Si de nombreuses photos sont prises directement en rue (commerçants



Fig. 4a

Aiguiseur, John Thomson, vers 1867 (© Wellcome Library/Wellcome Images).



Fig. 4b

Maison de mandarin, salon, John Thomson, vers 1867 (© Wellcome Library/Wellcome Images).

devant leurs étalages ou ouvriers devant des chantiers titanesques qui déjà caractérisent la Chine), d'autres vont jusqu'à montrer les images choquantes de châtiments corporels ou de miséreux en guenilles.

John Thomson (1837-1921) est peut-être l'un des plus connus de ces photographes, un précurseur du photojournalisme¹², l'un des premiers à traverser toute l'Asie en quête d'images inédites. En 1867, il part plusieurs mois en Chine, la sillonnant de Pékin à Hong Kong, caméra à l'épaule, dans l'objectif de nous montrer la diversité de cette culture. Si Thomson photographie des hommes et des femmes du peuple qui pour la plupart n'ont jamais vus d'appareil photo, il s'attache aussi à immortaliser les hauts dignitaires de l'empire, les mandarins, les princes et les gouvernants dans leurs palais. Ces images rapportées de Chine par Thomson et quelques autres, vont être publiées dans toute l'Europe et contribuer à diffuser une image nouvelle de ce pays, bien éloignée de nos plaisantes chinoiseries.

Il faut surtout noter que ces photos montrent presque systématiquement en arrière-plan un cadre architectural composé de garde-corps, de claustras, de portes coulissantes ajourées (fig. 4a et 4b), dont les formes géométriques sont étonnamment pures, qu'il s'agisse d'architecture populaire ou d'architecture aristocratique. Les formes que certains de nos architectes de l'Art nouveau emploient vont curieusement se rapprocher de ces formes chinoises au point que l'on peut difficilement parler de simple coïncidence.

PAUL HANKAR

Les intérieurs de l'hôtel Kleyer montrent une sobriété que n'aurait pas renié le Viennois Adolf Loos¹³:

«L'ornement, nous l'avons surmonté, nous sommes parvenus au stade du dépouillement.»¹⁴ Les plafonds de cet hôtel (fig. 5), réduits à leur structure apparente de poutres et planches, dépouillés de plâtres ou stucs décoratifs, devaient apparaître frappants pour l'époque de tant de simplicité. Ils revendiquent, presque comme un manifeste d'architecture, la question du matériau et de la structure mise au premier plan. On retrouve d'ailleurs, quelques années plus tard, des plafonds similaires chez d'autres architectes Art nouveau comme Ernest Blérot (maison sise rue de la Vallée 40) ou Gustave Strauven (maison de Saint Cyr sise square Ambiorix 11).

À l'hôtel Kleyer, point de lustre spectaculaire. De ses plafonds descendent de simples lampes telles qu'on en voyait dans les cuisines-caves, suspendues à leur fil électrique. Le garde-corps de l'escalier principal est plus sommaire que ne l'ont jamais été ceux du moindre escalier de service de l'époque (voir fig. 1a). Les meubles sont fonctionnels, derrière un bureau robuste, un fauteuil léger et malléable, une simple étagère pour les textes de loi, des poêles à bois devant une surface carrelée unie ou des radiateurs carrés, sans fioritures, presque industriels (voir fig. 1b). Rien ne vient accentuer le caractère socialement bourgeois auquel pouvait prétendre un avocat de l'époque.

Rien, si ce ne sont quelques rares éléments décoratifs, très choisis: un tabouret et un porte-cigarettes dessinés par Hankar, filiation à l'Art nouveau oblige, un petit panier circulaire en paille tressée et une boîte à thé, mais surtout, posés sur la cheminée, un haut vase à double bulbe et un dragon de bronze dressé sur ses pattes arrière, deux objets d'art importés de Chine. On ne décèle malheureusement pas le sujet des deux

tableaux qui sont au mur du bureau, mais l'un des cadres, fait d'une sorte de treillage d'osier, évoque le fin travail de certains objets artisanaux d'Asie. Il n'y a là évidemment rien d'anodin: comment ne pas y voir un évident hommage à la culture de l'Extrême-Orient?

Hankar, comme Loos quelques années plus tard, veut en finir avec l'éclectisme «Ancien Régime» et inventer une architecture «moderne» fondée sur la simplicité des volumes et des structures. Il supprime de ses intérieurs tout ornement devenu inutile. Notons comme les lambris, qui définissent par excellence le statut d'une pièce bourgeoise, disparaissent au profit de murs entièrement peints et unis, pas même recouverts de tissu ou de papier. Une étonnante mezzanine, telle qu'on en verra couramment durant tout le modernisme, surplombe la salle-à-manger. Une esquisse nous montre le dessin de son garde-corps aux motifs géométriques presque chinois (fig. 6).

Plusieurs villas de Hankar, comme le cottage Wolfers, présentent des garde-corps faits de déclinaisons variées de formes géométriques proches aussi de celles que l'on voit le long des galeries des palais pékinois (fig. 7).

Hankar place d'ailleurs un garde-corps similaire au balcon qu'il créa au dernier étage de l'hôtel Kleyer lors du surhaussement réalisé en 1900 (fig. 8). Ces garde-corps rappellent aussi les claustras régulièrement placées par Hankar, dont celui qui a été récemment reconstruit le long de la mezzanine qui surplombe la chemiserie Niguet (rue Royale 13) (voir fig. 10). De même, les baies de fenêtre circulaires de l'hôtel Veuve Ciamberlani (rue Defacqz 48) pourraient avoir été inspirées des «portes de lune» qui se trouvent dans plusieurs jardins de Suzhou en Chine

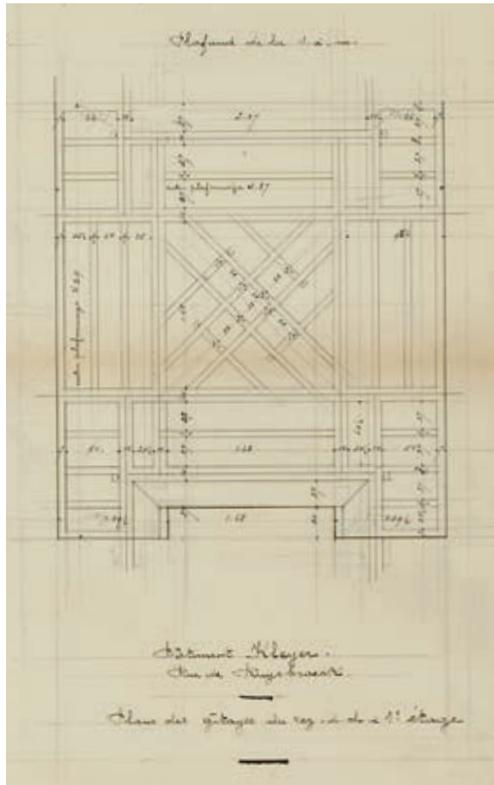


Fig. 5
Plafond de l'hôtel Kleyer, 1898 (© MRAH).

Fig. 6
Garde-corps du fumoir de l'hôtel Kleyer, 1898 (© MRAH).

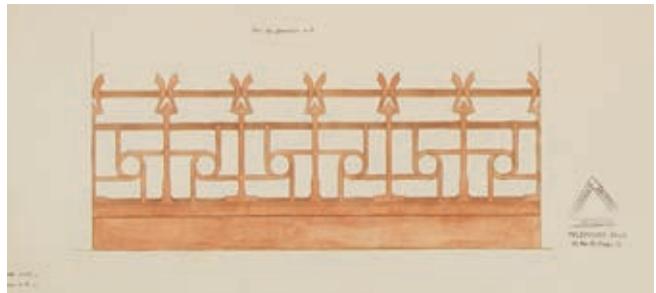
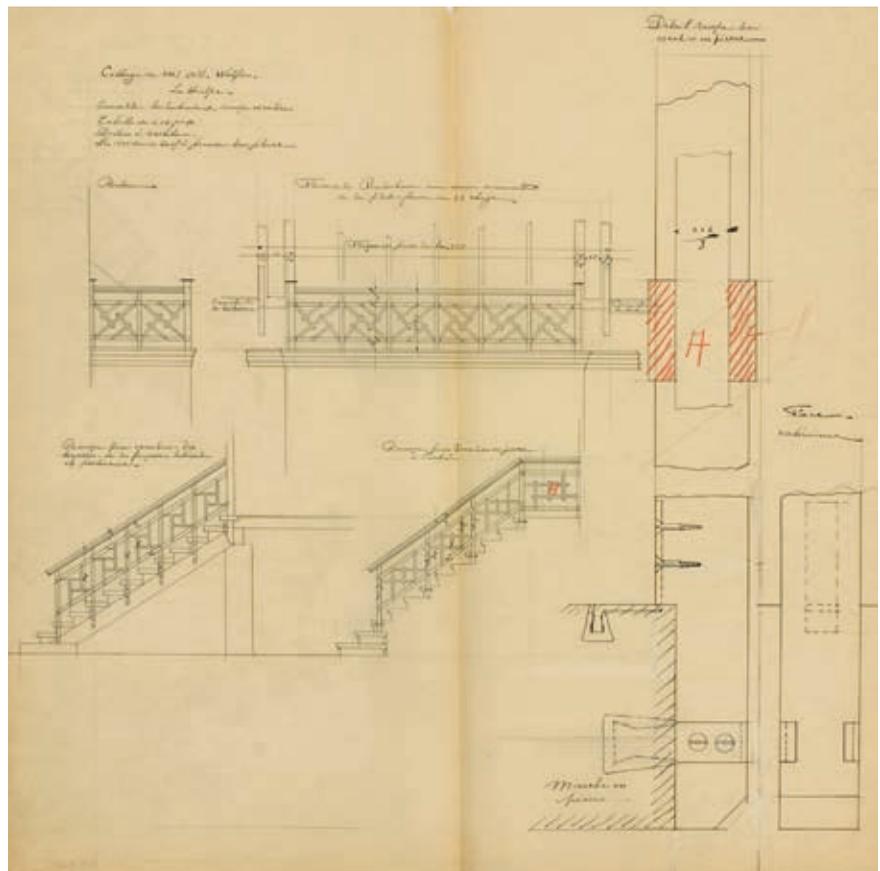


Fig. 7
Garde-corps du cottage Wolfers, 1899 (© MRAH).



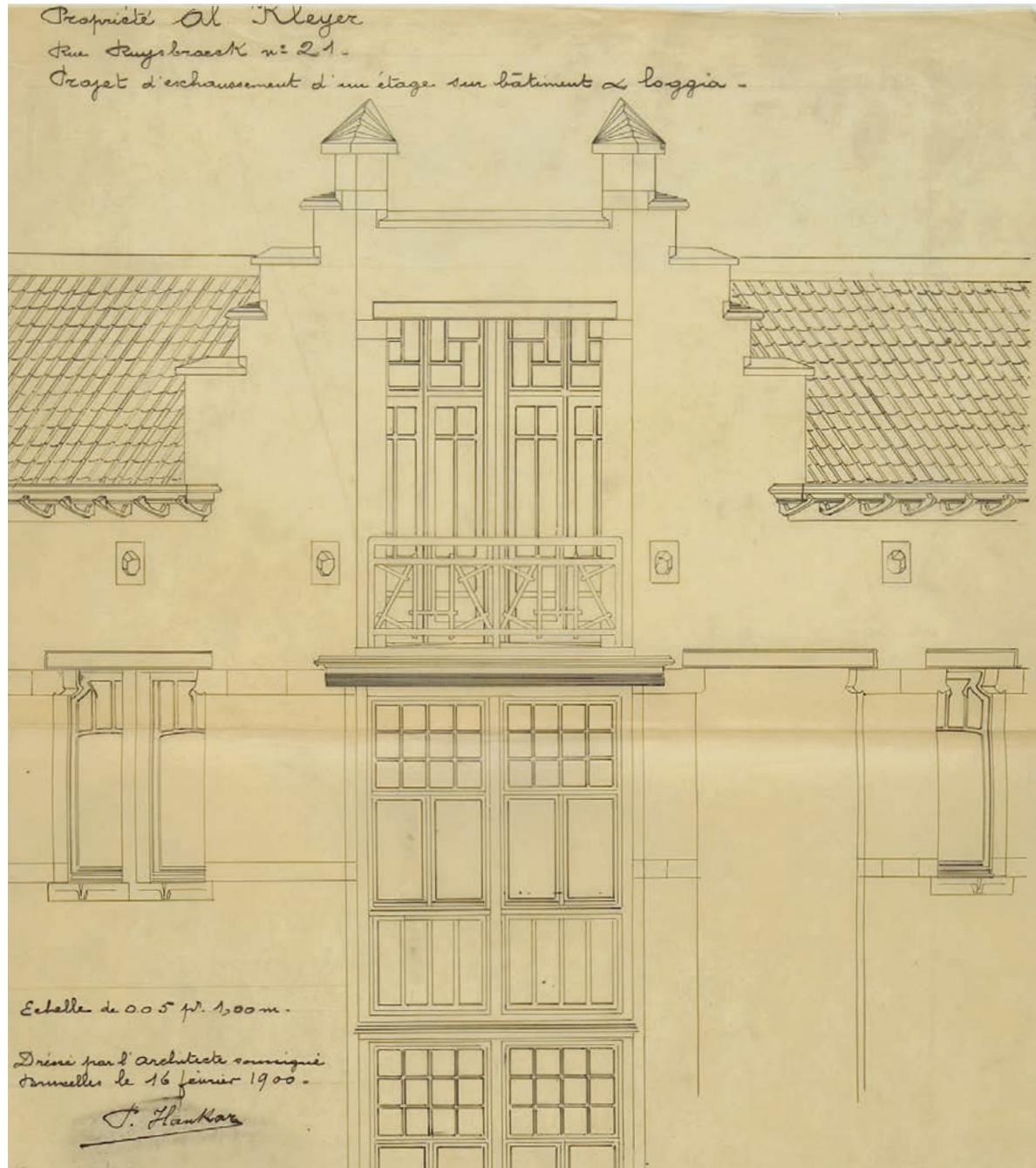


Fig. 8
Surhausse de l'hôtel Kleyer, 1900 (© MRAH).

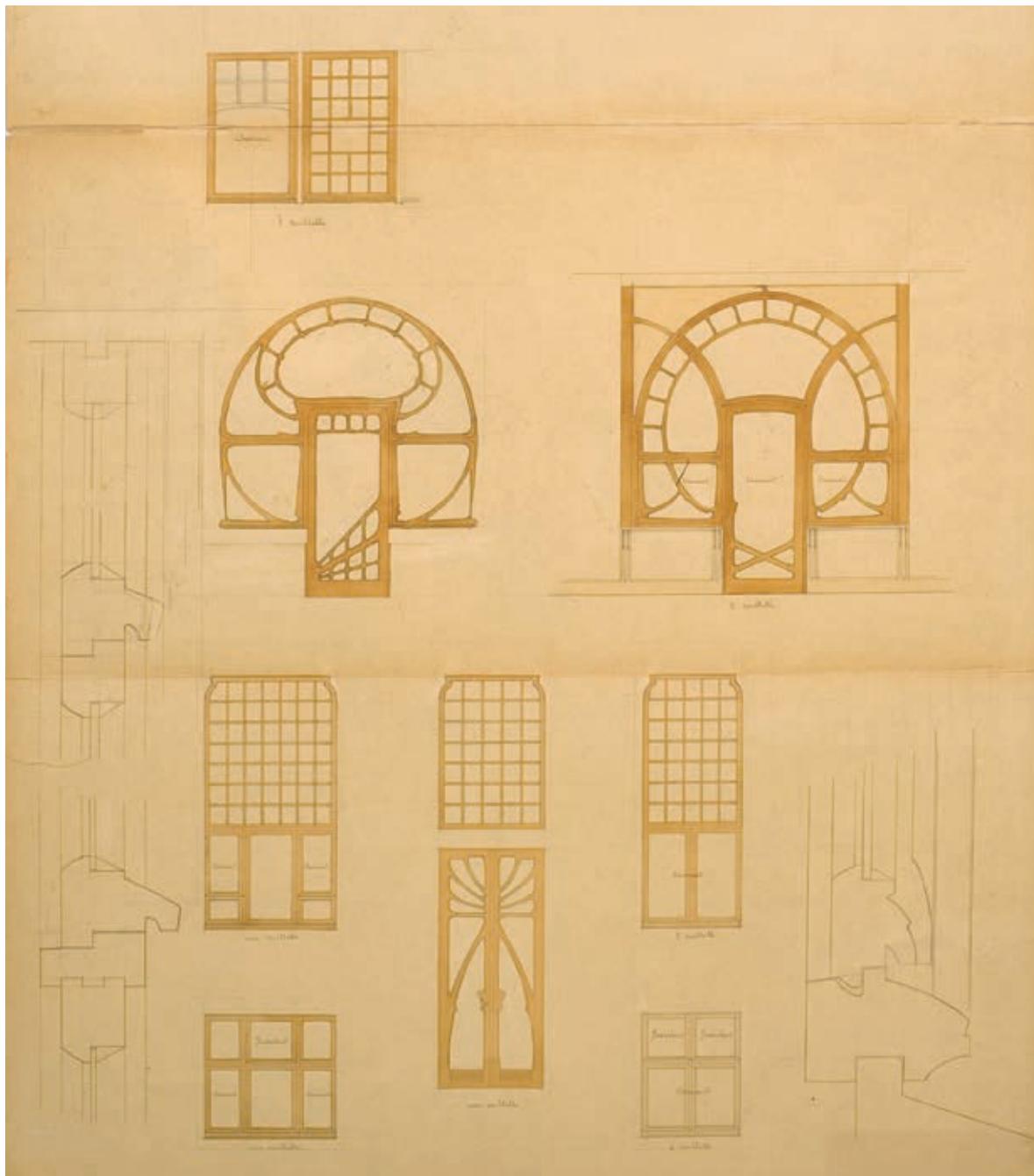


Fig. 9
 Hôtel Veuve Ciamberlani, rue Defacqz 48, Bruxelles, 1897 [© MRAH].

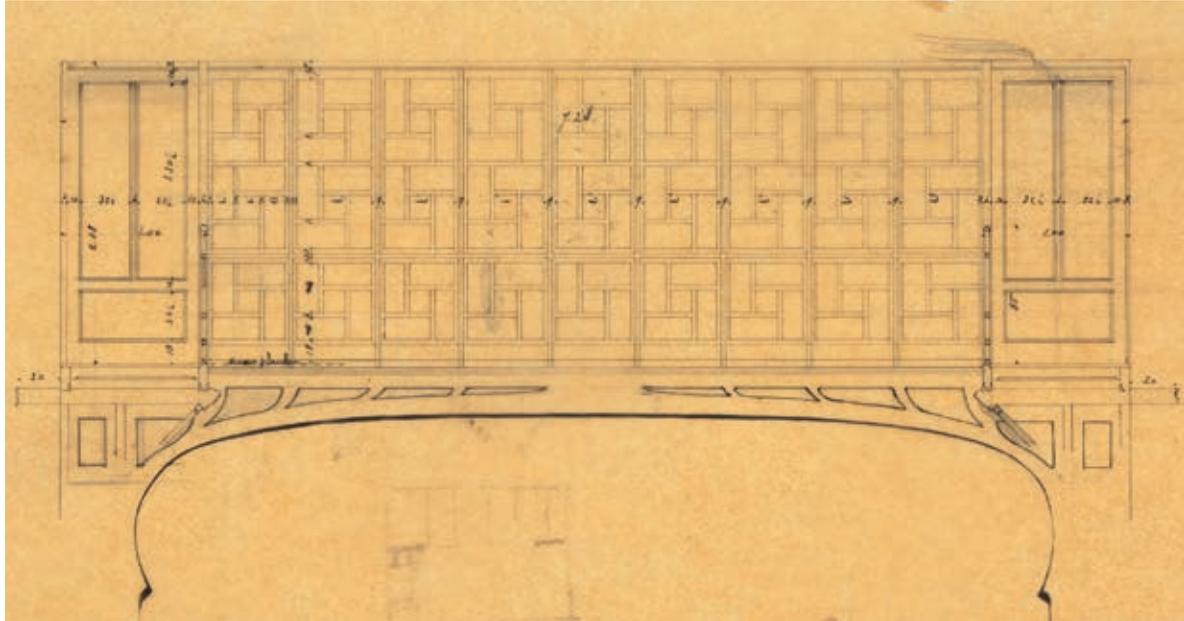


Fig. 10
Claustra de la chemiserie Niguët, rue Royale 13, Bruxelles, 1896 (© MRAH).

(voir fig. p 92 et fig. 9). Hankar est l'un des tous premiers à employer cette forme pour des fenêtres, une forme largement empruntée par la suite par d'autres architectes Art nouveau, comme si elle était naturelle et avait toujours existé.

Cet attachement précoce de Hankar à la simplicité des formes va de pair avec une sorte d'apologie du fonctionnalisme en architecture. Allégé de l'accessoire et du superflu, l'individu est comme libéré de son enveloppe extérieure, plus apte encore à se concentrer sur les vraies valeurs d'un monde moderne auquel on imagine que Hankar devait encore croire pleinement, lui qui n'a pas connu la désillusion de la Première Guerre mondiale. Chine ou Japon n'ont jamais été autant que pour Hankar la projection d'un monde meilleur à venir.

BIBLIOGRAPHIE

(catalogue), *Le Japon au fil des saisons*, Paris Musées, 2014.

HUBERMAN, T., ASHMORE, S. et Suga Y., (éd.), *The Diary of Charles Holme's. 1889. Visit to Japan and North America with Mrs Lasenby Liberty's Japan: A Photographic Record*, Global Oriental, 2008.

LOTI, P., *Madame Chrysanthème* (1887), Flammarion, 1990.

SAÏD, E., *L'Orientalisme* (1978), *L'Orient créé par l'Occident*, Éditions Seuil, 1994.

NOTES

1. Cette convention donna aux Occidentaux l'autorisation d'entrer dans les ports japonais de Shimoda et de Hakodate. Elle a ouvert la voie à la signature du traité d'amitié et de commerce États-Unis-Japon de 1858, qui a défini les termes de l'ouverture du Japon au commerce. De plus, elle a permis aux Britanniques, aux Néerlandais, aux Français et aux Russes d'obtenir peu après des conventions similaires.
2. Le terme « japonisme » apparaît pour la première fois en 1872. Le collectionneur Philippe Burty invente ce terme et l'emploie dans la revue Renaissance littéraire et artistique.
3. Les exemples sont abondants. Citons le *Portrait de Madame Camus* (1869) par Edgar Degas, *La Japonaise* (1876) de Claude Monet et les très nombreux portraits de James McNeill Whistler dès 1864, etc.
4. Les premières estampes japonaises, faciles à transporter sont acquises déjà dès le début du XIX^e siècle.
5. GONSE, L., *Le Japon artistique*, t.1, 1888.
6. Car l'homme fait partie d'un grand tout selon le shintoïsme, pour lequel la nature revêt un caractère éminemment sacré.
7. L'Hôtel Kleyer était situé à l'angle des rues de Ruysbroeck et de la Paille. Il disparut en 1947, en même temps que le reste de l'îlot dans lequel il s'inscrivait, lors des extensions successives de la RTT (aujourd'hui Belgacom).
8. Le shintoïsme est une religion polythéiste et animiste parmi les plus anciennes du Japon et toujours pratiquée aujourd'hui par près de 85 % de la population.
9. Le Dromore Castle (situé à Templeogue, en Irlande) est une demeure construite en 1830 par Thomas Deane.
10. Située *Tite Street* à Londres, démolie en 1960.
11. CHAMBERS, W. , *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines, and utensils : to which is annexed a description of their temples, houses, gardens*, Londres, 1757.
12. Thomson veille lui-même à éditer ses photos sous forme de recueils ou dans la presse.
13. « Rien n'est plus japonisant que cette sensibilité aux matières et aux couleurs, ce refus de l'ornement en tant que tel auquel il se complaît désormais – Adolf Loos n'aurait pas désavoué l'intérieur de l'hôtel Kleyer », LOYER, Fr., *Paul Hankar. La naissance de l'Art nouveau*, Archives de l'Architecture moderne, Bruxelles, 1986, p. 213.
14. LOOS, A., *Ornement et Crime* (1903), in *Ornement et Crime*, 2003, Rivages Poche.

Paul Hankar and the influence of Chinese architecture.

In 1898, Paul Hankar built the Hôtel Kleyer townhouse which already displayed all the ingredients of 20th century postmodernism: minimalism and functionalism. Where did Hankar get his inspiration from? While the influence of Japan is frequently mentioned, could that country, its architecture and especially the furniture which is often understated, really have served as a formal repertoire for his work?

This article traces the evolution of the perceptions of the Far Eastern culture by the Western world. Japan and China have, regularly and for a long time, held particu-

lar appeal for Europe, offering an ideal base for boosting creativity, embodying as they do a varied, sophisticated world where other ways of looking at the world are in circulation. Asia's variety was able to offer our artists a pretext for giving tangible form to new ideas born, in reality, from purely European reflection.

Japanese culture, which the World Fairs in the second half of the 19th century helped to spread - often in an ambiguous manner - has a primordial awareness of nature, an essential notion for Art Nouveau designers who drew their inspiration from, among other things, Japanese prints which were hugely popular in Europe at this time.

At the same time, China also benefited, thanks to the first photographic reports from the country published throughout Europe, from a new image. These photographs almost always show, in the background, an architectural backdrop of surprisingly pure geometric forms. These forms would inspire those employed by some of our own Art Nouveau architects, most notably Hankar, for whom the simplicity of forms goes hand-in-hand with a sort of apologia of functionalism in architecture. For Hankar, China or Japan were never anything more than the projection of a better world to come.

COLOPHON

COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Marc Basy, Stéphane Demeter,
Paula Dumont, Murielle Leseque, Cecilia
Paredes et Brigitte Vander Bruggen.

RÉDACTION FINALE EN FRANÇAIS

Stéphane Demeter

RÉDACTION FINALE EN NÉERLANDAIS

Paula Dumont

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Murielle Leseque

COORDINATION DE L'ICONOGRAPHIE

Paula Dumont et Julie Coppens

COORDINATION DU DOSSIER

Paula Dumont

AUTEURS / COLLABORATION RÉDACTIONNELLE

Werner Adriaenssens, Jean-Marc Basy,
Guy Bovyn, Guy Conde-Reis,
Thomas Coomans, Georges De Kinder,
Jan De Maeyer, Paula Dumont, Claudine
Houbart, Christophe Loir, Cristina Marchi,
Leen Meganck, Benoît Mihail,
Barbara Pecheur, Daniela N. Prina,
Christophe Van Gerrewey,
Brigitte Vander Bruggen,
Eugène Warmenbol, Eva Weyns.

TRADUCTION

Gitracom, Data Translations Int.

RELECTURE

Martine Maillard et le comité de rédaction.

GRAPHISME

The Crew Communication

IMPRESSION

IPM Printing sa

DIFFUSION ET GESTION DES ABONNEMENTS

Cindy De Brandt,
Brigitte Vander Bruggen.
bpeb@sprb.brussels

REMERCIEMENTS

Baumschlager Eberle, Ricardo Bofill,
Grégory Creten, Martine De Maeseneer,
Kevin De Vlieger, Jaspers-Eyers
Architects, Marius Grootveld, Lucien Kroll,
Francis Metzger, Jan Pollers, Claudia
Schwind, Anne Somers.

ÉDITEUR RESPONSABLE

Arlette Verkruyssen, directeur général
de Bruxelles Développement urbain de la
Région de Bruxelles-Capitale, CCN
– rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles.

Les articles sont publiés sous la
responsabilité de leur auteur. Tout droit
de reproduction, traduction et adaptation
réservé.

CONTACT

Direction des Monuments et Sites – Cellule
Sensibilisation
CCN – rue du Progrès 80, 1035 Bruxelles.
<http://www.monument.irisnet.be>
aatl.monuments@sprb.irisnet.be

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Malgré tout le soin apporté à la
recherche des ayants droit, les éventuels
bénéficiaires n'ayant pas été contactés
sont priés de se manifester auprès de
la Direction des Monuments et Sites
de la Région de Bruxelles-Capitale.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AAM – Archives d'Architecture Moderne
ARB – Académie royale de Belgique
AVB – Archives de la Ville de Bruxelles
CDBDU – Centre de Documentation de
Bruxelles Développement urbain
DMS – Direction des Monuments et Sites
KBR – Bibliothèque royale de Belgique
KIK-IRPA – Koninklijk Instituut voor het
Kunstpatrimonium / Institut royal du
Patrimoine artistique
KVS – Koninklijke Vlaamse Schouwburg
MRAH – Musées Royaux d'Art et d'Histoire
MVB – Musées de la Ville de Bruxelles
SPRB – Service public régional de
Bruxelles
VUB – Vrije Universiteit Brussel

ISSN

2034-578X

DÉPÔT LÉGAL

D/2016/6860/013

Dit tijdschrift verschijnt ook
in het Nederlands onder de titel
« Erfgoed Brussel ».