

Année universitaire 2023-2024

MASTER CIVILISATIONS, CULTURES, SOCIÉTÉS
Parcours « Métiers du patrimoine, histoire de l'art, archéologie »

***Le japonisme du peintre Louis Jules
Dumoulin : étude d'un transfert
culturel (1888-1900)***



Mémoire de Master 2

Par GEWISS Fanny

Sous la direction de Xavier HUETZ DE LEMPS

Figure 1 : PH115-22-5 : Louis Jules Dumoulin, Sans titre, Nikkō, 6 x 8,5 cm, 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.



**RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*



UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR SCIENCES DE LA SOCIÉTÉ
ET DE L'ENVIRONNEMENT
ÉCOLE UNIVERSITAIRE DE RECHERCHE



Année universitaire 2023-2024

***Le japonisme du peintre Louis Jules
Dumoulin : étude d'un transfert
culturel (1888-1900)***

Présenté par : Fanny GEWISS

Numéro d'étudiant : 21801935

Sous la direction de : Xavier HUETZ DE LEMPS, Professeur d'histoire contemporaine, CMMC, Faculté de Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université Côte d'Azur, France.

Soutenu le : 08/10/2024

Devant le jury, composé de :

Xavier HUETZ DE LEMPS, Professeur d'histoire contemporaine, CMMC, Faculté de Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université Côte d'Azur, France.

Pierre-Yves BEAUREPAIRE-HERNANDEZ, Professeur d'histoire moderne, CMMC, Faculté de Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université Côte d'Azur, France. Membre senior de l'Institut Universitaire de France.

Julien BEAL, Docteur en Littérature générale et comparée, CTELA, Faculté de Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université Côte d'Azur, France. Collaborateur de recherche, Département de Géographie et Environnement, Faculté des Sciences de la Société, Université de Genève, Suisse.

Mémoire de Master Civilisations, Cultures, Sociétés. Parcours « Métiers du patrimoine, histoire de l'art, archéologie », à l'Université Côte d'Azur.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer mes sincères remerciements à mon directeur de mémoire Xavier Huetz de Lemps, pour son aide précieuse, son temps, ses conseils avisés et sa supervision éclairée tout au long de la rédaction de mon mémoire. Sa disponibilité et son soutien ont été déterminants pour la réussite de mon travail.

Je souhaite également remercier l'ensemble de l'équipe pédagogique de l'Université Côte d'Azur, pour leur collaboration et leur aide tout au long de ma scolarité, ainsi que pour la qualité des enseignements qu'ils ont fournis.

Un remerciement particulier va à Antoine Hiemisch, responsable de la collection à la bibliothèque de la faculté. Sa générosité et son dévouement à faciliter l'accès aux ressources ont grandement enrichi mon travail. Sa précieuse assistance dans la mise en ligne des photographies et son envoi ont été d'une aide inestimable. Je suis reconnaissante pour sa disponibilité et son professionnalisme qui ont contribué de manière significative à la réussite de mon mémoire.

Je souhaite également exprimer ma gratitude à Inès de Raguene, chargée de la documentation des collections et des archives au Département du Patrimoine et des collections du musée du quai Branly. Son aide exceptionnelle et sa réactivité dans l'envoi de documents numérisés sur Dumoulin ont été d'une grande aide pour mes recherches. Je la remercie pour sa générosité et sa compréhension.

Enfin, je souhaite exprimer ma gratitude envers mes proches et mes camarades, pour leurs avis critiques, leur soutien émotionnel et leur présence tout au long de cette période de travail intense.

Résumé

Titre : Le japonisme du peintre Louis Jules Dumoulin : étude d'un transfert culturel (1888-1900)

Ce mémoire explore le rôle qu'a joué Louis Jules Dumoulin dans la diffusion du japonisme à Paris entre 1888 et 1900. L'accent est mis sur sa capacité à fusionner des éléments visuels japonais au sein de ses œuvres néo-impressionnistes, un procédé qui a donné naissance à un transfert culturel audacieux. En scrutant les missions de Dumoulin, qui l'ont conduit à travers le Japon, ainsi que ses méthodes d'incorporation de ces influences dans ses créations, cette étude révèle les multiples dimensions de cette relation artistique et culturelle. En offrant un aperçu du contexte plus large du japonisme parisien, elle met en évidence les échanges dynamiques entre la France et le Japon à cette période cruciale. Au cœur de cette exploration, cette recherche jette une lumière éclairante sur la manière dont Dumoulin a navigué entre ces deux mondes pour créer un espace de convergence novateur.

Abstract

Title: The Japonism of the painter Louis Jules Dumoulin: study of a cultural transfer (1888-1900)

This thesis delves into the pivotal role played by Louis Jules Dumoulin in disseminating Japonism in Paris between 1888 and 1900. Emphasis is placed on his ability to meld Japanese visual elements into his Neo-Impressionist works, a process that birthed a daring cultural transfer. By scrutinizing Dumoulin's missions, which took him across Japan, as well as his methods of incorporating these influences into his creations, this study unveils the multiple dimensions of this artistic and cultural relationship. Offering a glimpse into the broader context of Parisian Japonism, it highlights the dynamic exchanges between France and Japan during this pivotal period. At the heart of this exploration, this research sheds illuminating light on how Dumoulin navigated between these two worlds to forge a novel convergence.

Avertissements

Concernant la translittération, la méthode Hepburn est introduite par le missionnaire américain James Curtis Hepburn (1815-1911) en 1867. Cette méthode permet de retranscrire phonétiquement la langue japonaise en utilisant l'alphabet latin. Bien que la méthode Kunrei (訓令式系統) soit de plus en plus recommandée, la méthode Hepburn a subi des modifications au fil du temps et est encore largement utilisée, surtout dans les pays anglo-saxons. Par conséquent, dans cette étude, nous utiliserons le système Hepburn simplifié.

Prononciation des voyelles :

- *e* : se prononce fermé *é* [e], sauf en début de syllabe où il se prononce presque *ye*.
- *u* : a une prononciation proche du *ou* [u], sauf devant un *m*, après un *s* ou à la fin des mots où il s'élide comme un *e* muet.

Prononciation des consonnes :

- *sh* : se prononce *ch* [ʃ]
- *ch* : est une affriquée, se prononce *tch* [tʃ]
- *g* : est guttural, toujours dur, [g]
- *h* : est aspiré, [h]
- *j* : se prononce *dj* [dʒ]
- *r* : a une prononciation proche d'une labiale, entre les sons *l* et *r*

Voyelles longues :

- Le macron, « *ō* » signale une voyelle allongée

Quelques précisions supplémentaires doivent être apportées, telles que la convention selon laquelle le patronyme précède le prénom chez les personnes japonaises, que les caractères chinois, kanji (漢字), ne sont mentionnés qu'à la première occurrence dans le texte, et enfin, que les mots japonais, étant considérés comme des mots étrangers, sont donc écrits en italiques.

Concernant la périodisation, à l'origine, les Japonais ont un calendrier basé sur le calendrier chinois. Lors de l'époque d'Edo (江戸時代), pendant l'ère Tenpō (テンポ時代) (1830-1844), ils développent un calendrier luni-solaire, le calendrier unitaire sexagésimal Tenpō (天保甲戌元曆), qui compte trois cent cinquante-cinq jours dans une année. Les Japonais ont un double système de datation, à savoir qu'ils distinguent des périodes, mais aussi des ères, qui correspondent aux règnes des empereurs. Ainsi, concernant les bornes chronologiques qui nous intéressent, nous nous situons dans l'époque de l'Empire du Japon (大日本帝國) (1868-1945), au sein de laquelle on retrouve trois ères, correspondant aux règnes des empereurs, la première étant celle qui nous intéresse, l'ère Meiji (明治時代) (1868-1912). Depuis 1872, le calendrier grégorien est en usage au Japon, bien qu'on retrouve en parallèle l'utilisation des dates des règnes des empereurs. Dans cette étude, afin d'éviter toute confusion, nous allons utiliser le calendrier grégorien.

Glossaire

- *Anma*, 按摩, littéralement « calmer avec les mains » : Technique de massage japonaise traditionnelle, d'origine chinoise, visant à détendre les muscles, à améliorer la circulation sanguine et à rééquilibrer les énergies du corps. Pratiquée par un *anmashi* (按摩師), cette méthode est historiquement associée aux hommes aveugles au Japon, qui ont souvent exercé cette profession en raison de leur sensibilité tactile accrue.

- *Bafuku*, 幕府, littéralement « gouvernement sous la tente » : Régime politique de type *shōgunat* dans lequel le pouvoir militaire prédomine sur le pouvoir civil. Cette forme de gouvernement a existé à trois reprises : pendant le *bafuku* de Kamakura (1192-1333), celui de Morumachi ou *shōgunat* Ashikaga (1338-1573), et enfin celui d'Edo ou *shōgunat* Tokugawa (1603-1867).

- *Binjin-ga*, 美人画, littéralement « peintures de belles personnes » : Peintures et estampes réalisées dans le style *ukiyo-e*, mettant en scène des femmes d'une grande beauté et élégance.

- *Bushi*, 武士, littéralement « homme d'armes » : Guerriers japonais qui sont responsables de la protection des clans familiaux. Les *bushi* forment une classe sociale guerrière au Japon féodal, caractérisée par leur loyauté, leur discipline, et leur expertise martiale. Ils sont les prédécesseurs des *samurai* et ont joué un rôle central dans les conflits militaires ainsi que dans la consolidation du pouvoir au sein des clans.

- *Bushidan*, 武士団, littéralement « clans guerriers » : Groupes de guerriers organisés autour de chefs militaires ou de seigneurs féodaux, constituant une structure sociale et militaire essentielle dans le Japon médiéval.

- *Chanoyu*, 茶の湯, littéralement « l'eau chaude pour le thé » : Cérémonie du thé japonaise, un rituel codifié qui consiste à préparer, à servir et à déguster du thé dans un cadre méditatif et esthétiquement harmonieux. La cérémonie, influencée par le bouddhisme *zen*, incarne une philosophie de vie basée sur les principes du respect, de la pureté, de la tranquillité et de l'harmonie.

- *Chonmage*, 丁髷, littéralement « chignon » : Coiffure traditionnelle des hommes japonais, caractérisée par un chignon formé en rassemblant les cheveux sur le sommet de la tête. Le *chonmage* tire son nom de sa ressemblance avec le caractère 丁. À l'époque d'Edo, cette coiffure est principalement associée aux *samurai*.

- *Eboshi*, 烏帽子, littéralement « chapeau de corbeau » : Coiffe traditionnelle japonaise, souvent portée par les moines, les nobles et les *samurai*. Elle est fabriquée en tissu noir, ce qui explique son nom, évoquant la couleur du plumage des corbeaux. L'*eboshi* est un symbole de statut social et de fonction, et peut varier en forme et en taille selon le rang et le rôle de celui qui la porte. Au fil du temps, elle est devenue un élément distinctif de la tenue formelle des moines.

- *Fujidana*, 藤棚, littéralement « étagère à glycines » : Structure en treillis, conçue pour supporter et mettre en valeur les glycines. Le *fujidana* est souvent utilisé dans les jardins japonais pour créer des espaces ombragés et esthétiques, où les grappes de fleurs peuvent retomber.

- *Fundoshi*, 褌, littéralement « pagne » : Sous-vêtement traditionnel japonais pour hommes, constitué d'une longue bande de tissu, enroulée et nouée autour de la taille et entre les jambes. Historiquement, le *fundoshi* est porté par les hommes de toutes les classes sociales jusqu'au début du XXe siècle. Aujourd'hui, il est principalement associé aux lutteurs de *sumō* et est également porté lors de certains festivals traditionnels.

- *Garasu shashin*, ガラス写真, littéralement « photographie sur verre » : Terme désignant l'ambrotype, un procédé photographique où une image positive est créée sur une plaque de verre. Cette technique consiste à enduire une plaque de verre d'un collodion photosensible, à la développer immédiatement après l'exposition, puis à la fixer pour obtenir une image unique. Le *garasu shashin*, utilisé principalement pour les portraits, est apprécié pour sa clarté et sa durabilité, bien que chaque pièce soit unique et ne permette pas de reproduction.

- *Geisha*, 芸者, littéralement « femme qui excelle dans le métier de l'art » : Femmes résidant dans les quartiers des plaisirs, qui divertissent les clients des maisons de thé en jouant d'instruments de musique, en chantant et en exécutant des danses, tout en leur tenant compagnie.

- *Godoun*, ゴダウン : Terme emprunté de l'anglais « godown », utilisé pour désigner des magasins ou entrepôts de stockage.

- *Gunbai*, 軍配, littéralement « éventail militaire » : Éventail traditionnel japonais utilisé principalement lors des combats de *sumō*. Le *gunbai* est un grand éventail en bois avec une forme plate et une poignée courte. Il servait historiquement de symbole d'autorité et de commandement dans les contextes militaires. Dans le *sumō*, le *gunbai* est utilisé par l'arbitre, *gyōji* (行司), pour indiquer le début du combat et signaler des décisions et des instructions pendant le combat.

- *Hanko*, 判子, littéralement « sceau » : Tampon ou sceau encreur utilisé au Japon pour authentifier des documents officiels et des contrats. Il est également employé par les artistes pour signer et valider leurs œuvres, en apposant une empreinte personnalisée souvent gravée avec des caractères *kanji*.

- *Jinrikisha*, 人力車, littéralement « voiture à force humaine » : Véhicule traditionnel japonais, également connu sous le nom de pousse-pousse, tiré par un ou plusieurs hommes à pied. Il se compose d'une chaise ou d'un siège porté sur des roues, permettant de transporter des passagers à travers la ville. Le *jinrikisha* a été largement utilisé à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle avant d'être progressivement remplacé par les moyens de transport modernes.

- *Jizō bosatsu*, 地藏菩薩, littéralement « bodhisattva de la terre » : Figure protectrice dans le bouddhisme japonais, souvent représentée par des statues en pierre ou en bronze. *Jizō bosatsu* est vénéré comme le gardien des enfants, des voyageurs et des âmes des défunts. Il est aussi considéré comme un protecteur des personnes en détresse et des mourants. Les statues sont fréquemment placées le long des routes, dans les cimetières et dans les temples, pour offrir une protection et une bénédiction aux passants.

- *Kabuki*, 歌舞伎, littéralement « chant, danse et habileté technique » : Forme traditionnelle du théâtre qui connaît une grande popularité parmi la population urbaine japonaise au XVII^e et XVIII^e siècle.

- *Kakemono*, 掛物, littéralement « chose accrochée » : Rouleau vertical utilisé pour exposer des peintures ou des calligraphies. Il est monté sur un support suspendu pour mettre en valeur l'œuvre d'art ou le texte.

- *Kago*, 駕籠 : Chaise à porteurs traditionnelle du Japon, fabriquée à partir d'une armature en bambou tressé, portée par deux individus à l'aide d'une perche centrale. Ces sièges sont spécifiquement conçus pour offrir un certain niveau de confort aux voyageurs traversant des terrains montagneux, grâce à leur poids léger et leur conception compacte.

- *Katana*, 刀, littéralement « épée » : Sabre japonais à lame courbe, à un seul tranchant et généralement porté avec le tranchant vers le haut. Traditionnellement associé aux *samurai*, le *katana* est célèbre pour sa finesse, sa qualité de fabrication et son efficacité dans le combat.

- *Keshō-mawashi*, 化粧回し, littéralement « ceinture de cérémonie » : Tablier richement décoré porté par les lutteurs de *sumō* lors des cérémonies et des apparitions officielles. Cet accessoire, souvent orné de broderies, d'emblèmes et de symboles, reflète le statut et les sponsors du lutteur.

- *Kimono*, 着物, littéralement « chose à porter » : Vêtement traditionnel japonais, une robe longue à manches larges, en forme de T, fermée par une ceinture appelée *obi* (帯). Historiquement, le *kimono* est porté quotidiennement par les Japonais de toutes classes sociales et reflète le statut social, la profession et les saisons.

- *Koinobori*, 鯉幟, littéralement « bannière de carpe » : Drapeaux en forme de carpes volantes, traditionnellement affichés au Japon lors de la fête des garçons, ou *Tango no sekku* (端午の節句), célébrée le 5 mai. Les *koinobori* symbolisent la force, la persévérance et la réussite, des qualités que l'on souhaite transmettre aux enfants. Ces bannières colorées sont hissées à l'extérieur des maisons pour célébrer la croissance et le bonheur des garçons.

- *Komainu*, 狛犬, littéralement « chiens de Koma » : Statues de lions protecteurs, placées par paires à l'entrée des sanctuaires *shintō* et parfois des temples bouddhistes au Japon. Ces statues servent à protéger les lieux sacrés des esprits malveillants.

- *Mekake*, 妾, littéralement « concubine » : Terme désignant une femme ayant une relation de concubinage avec un homme marié, sans être sa femme légitime. La *mekake* n'avait pas le statut de l'épouse officielle, mais elle pouvait avoir un rôle et des responsabilités dans la famille de l'homme.

- *Mikado*, 御門, littéralement « sublime porte » : Terme utilisé pour désigner le *shōgun*, le dirigeant militaire suprême du Japon pendant l'époque féodale. Le mot évoque la position élevée et le pouvoir du *shōgun*.

- *Mikoshi*, 神輿, littéralement « palanquin divin » : Structure portable sacrée utilisée dans les festivals *shintō* pour transporter une divinité ou un esprit à travers la communauté. Le *mikoshi* est décoré avec soin et porté par des participants sur leurs épaules, symbolisant le passage de la divinité entre le sanctuaire et les gens, et apportant bénédiction et protection à la communauté.

- *Musha-ningyō*, 武者人形, littéralement « poupées de guerriers » : Poupées traditionnelles japonaises représentant des guerriers, souvent vêtues d'armures et d'ornements détaillés. Utilisées principalement pour les célébrations de la fête des garçons, ou *Tango no sekku* (端午の節句) le 5 mai, ces poupées symbolisent la bravoure et la protection, et sont destinées à encourager la force et le courage chez les jeunes garçons.

- *Niwaki*, 庭木, littéralement « arbre de jardin » : Art japonais de la taille et de l'entretien des arbres et des arbustes pour créer des formes esthétiques et harmonieuses dans les jardins.

- *Onnagata*, 女方, littéralement « forme féminine » : Acteurs spécialisés dans l'interprétation de rôles féminins dans le théâtre traditionnel japonais, comme le *kabuki*. Les *onnagata* sont formés pour représenter des femmes avec grâce et précision, en utilisant des techniques spécifiques de maquillage, de costume et de mouvement pour incarner les personnages féminins de manière convaincante.

- *Ukiyo-e*, 浮世絵, littéralement « image du monde flottant » : Mouvement artistique japonais datant de l'époque d'Edo (1603-1868), qui comprend notamment les estampes sur bois, qui privilégient des sujets légers et des paysages.

- *Sakoku*, 鎖国, littéralement « fermeture du pays » : Politique isolationniste japonaise instaurée par le *shōgun* Iemitsu Tokugawa, lors de l'époque d'Edo entre 1633 et 1854.

- *Sakura*, 桜, littéralement « fleurs de cerisier » : Fleurs du cerisier japonais, réputées pour leur beauté éphémère et leur symbolisme culturel profond. Les *sakura* fleurissent au printemps et sont célébrées lors des festivals de *hanami* (花見), où les Japonais se rassemblent pour admirer les paysages en fleurs et apprécier la beauté fugace de ces fleurs.

- *Samurai*, 侍, littéralement « celui qui sert » : Guerrier japonais de la période féodale, appartenant à une classe sociale noble et militaire. Les *samurai* sont connus pour leur code d'honneur, le *bushidō* (武士道), qui valorise la loyauté, le courage et la maîtrise des arts martiaux. Ils servent des seigneurs féodaux, *daimyō* (大名) et jouent un rôle central dans la société japonaise médiévale.

- *Shamisen*, 三味線, littéralement « trois cordes parfumées » : Instrument à cordes pincées composé d'un luth à trois cordes, doté d'un manche long et d'une petite caisse de résonance généralement arrondie. La surface de la caisse de résonance peut être recouverte de peau de serpent. Pour jouer du *shamisen*, on utilise un plectre et l'autre main bloque les cordes le long du manche.

- *Shizoku*, 士族, littéralement « descendants de guerriers » : Terme désignant la classe sociale des anciens *samurai* et de leurs familles après la restauration Meiji, lorsque le système féodal a été aboli. Les *shizoku* sont des membres de l'aristocratie militaire qui ont perdu leurs privilèges et leur statut officiel, mais qui ont conservé leur identité et leur prestige social. Ils ont souvent cherché à s'adapter aux nouvelles structures sociales et économiques du Japon moderne.

- *Shōgun*, 将軍, littéralement « général », est l'abréviation de *seiitaishōgun*, 征夷大將軍, littéralement « grand général pacificateur des barbares » : Titre de général en chef des armées au Japon, attribué par l'empereur au chef du *bafuku* ou *shōgunat*.

- *Sumō*, 相撲, littéralement « se frapper mutuellement » : Sport de lutte traditionnel japonais où deux lutteurs s'affrontent dans un cercle pour pousser ou faire tomber leur adversaire hors

du ring. Le *sumō*, qui combine force, technique et stratégie, est aussi un rituel culturel avec des éléments cérémoniels, incluant des pratiques religieuses *shintō* et des cérémonies.

- *Torii*, 鳥居, littéralement « là où sont les oiseaux » : Portique traditionnel japonais placé à l'entrée des sanctuaires *shintō* pour marquer la transition entre le monde profane et le domaine sacré. Le *torii*, généralement constitué de deux poteaux verticaux et d'une poutre horizontale, symbolise le passage dans un espace sacré et invite à la purification spirituelle.

- *Uchiwa*, 団扇, littéralement « éventail rond » : Éventail japonais traditionnel, caractérisé par sa forme ronde et plate, souvent fabriqué en bambou et en papier ou en tissu. L'*uchiwa* est utilisé principalement pour se rafraîchir durant les mois chauds et est souvent décoré de motifs variés. Contrairement aux éventails pliants, *sensu* (扇子), l'*uchiwa* reste rigide et est généralement utilisé en extérieur ou lors de festivals.

- *Wakashū*, 若衆, littéralement « jeune personne » : Terme désignant les acteurs adolescents dans le théâtre traditionnel japonais, notamment dans le *kabuki*. Les *wakashū* sont des adolescents qui jouent des rôles de jeunes hommes, souvent avant d'atteindre l'âge adulte et de passer à des rôles plus matures.

- *Wakizashi*, 脇差, littéralement « sabre de côté » : Sabre court porté par les *samurai*, généralement accompagné du *katana*. Le *wakizashi* est utilisé pour le combat rapproché et sert également d'arme de secours. Ensemble, le *katana* et le *wakizashi* forment le *daishō* (大小), le symbole traditionnel de la classe des guerriers.

- *Yokohama shashin*, 横浜写真, littéralement « photographie(s) de Yokohama » : Le terme *shashin* s'impose dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour désigner les photographies, quant à Yokohama, il s'agit de la première ville ouverte aux étrangers, où ouvrent les premiers studios photographiques.

- *Yukaku*, 遊廓, littéralement « quartier des plaisirs » : Terme désignant les quartiers réservés aux divertissements et à la prostitution réglementée dans le Japon ancien. Les *yukaku* sont des zones urbaines fermées où se trouvent des maisons de thé, des salons de *geisha*, et des maisons closes, offrant divers services de loisirs. Ces quartiers sont des centres de la culture et de la vie nocturne, particulièrement actifs durant l'époque d'Edo.

Introduction

« Quand on lit *Madame Chrysanthème*, on connaît “Nagasaki”. Quand on a vu les vingt tableaux de M. Dumoulin, on connaît tout le Japon. »¹

Cette citation d’Henri Rochefort (1831-1913) illustre le rôle de Louis Jules Dumoulin (1860-1924) en tant qu’agent culturel du japonisme à Paris.

Louis Jules Dumoulin naît le 18 octobre 1860 au 71 rue du Cherche-Midi, dans le 6^e arrondissement de Paris, au sein d'une famille d'artistes². Ses parents, Eugène (1816-1877) et Louise-Adèle Dumoulin (1830-1896), sont tous deux peintres. Son parcours académique le conduit à intégrer successivement les ateliers de Paul Flandrin (1811-1902) et de Benoît Chancel (1819-1891) à l’École des Beaux-Arts de Paris en 1876, avant de s’orienter vers l’atelier d’Henri Lehmann (1814-1882), puis celui d’Henri Gervex (1852-1929)³.

Dans les années 1880, il commence à participer à des expositions et salons artistiques, s’insérant ainsi dans le tissu artistique parisien. Parallèlement à sa carrière de peintre, il fait ses débuts dans le journalisme en 1887 sous le pseudonyme « Chassagnol », contribuant aux journaux *L’Événement*, puis *Le Voltaire*. Cette année-là, il connaît également des événements déterminants dans sa vie personnelle, scellant son union avec Bernarde Bounet⁴, et dans sa carrière artistique en se voyant offrir l’opportunité d’entreprendre une mission officielle au Japon. Ce voyage le conduit à acquérir une collection de photographies, qui s’avère être une source d’inspiration pour ses créations néo-impressionnistes, établissant un lien artistique entre les expressions française et japonaise. Cette première expérience marque le début d’une série d’autres, car jusqu’en 1900, Dumoulin continue à réaliser des œuvres puisant leur essence dans le Japon, qu’il expose à Paris.

¹ Rochefort Henri, « Le Salon du Champ-de-Mars. Compte-rendu de l’Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts », *The New York Herald*, European Edition, Paris, vendredi 24 avril 1896, p. 5.

² Béal Julien, « Le Japon dans l’œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d’Odile Gannier, Université Côte d’Azur, 2021, p. 69. (Cf. Archives municipales de Paris, Acte de naissance n°2551, Cote V4E 630, 6^e arrondissement de Paris, 20 octobre 1860.)

³ Archives nationales de France, ministère de l’Instruction publique, Pierrefitte-sur-Seine. École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), AJ/52 Dossier 258, de l’élève Dumoulin Louis.

⁴ Béal Julien, « Le Japon dans l’œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d’Odile Gannier, Université Côte d’Azur, 2021, p. 84. (Cf. Archives municipales de Paris, Acte de mariage n° 711, Cote V4E 7298, 16^e arrondissement de Paris, 16 décembre 1887).

Le regard artistique de Dumoulin est fortement façonné par le contexte culturel de son époque, où le japonisme, un mouvement artistique majeur prenant forme en Europe à partir des années 1860, exerce une influence significative sur la scène artistique parisienne. Cette influence sur la production artistique se manifeste à travers différents médias, tels que la peinture, la gravure, les arts décoratifs et la photographie. Les observateurs du Japon utilisent des moyens d'expression tels que la plume ou l'appareil photographique pour créer une synergie entre l'écrit et l'image, une pratique qui n'est pas nouvelle mais qui est particulièrement mise en valeur par l'échange culturel entre la France et le Japon à cette époque. À l'occasion des grandes expositions commerciales et industrielles internationales de la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment dès l'Exposition universelle de 1867 à Paris⁵, des œuvres japonaises captivent les Européens. La porcelaine, la poterie, le mobilier, les textiles, les paravents et les estampes *ukiyo-e* (浮世絵) ou « image du monde flottant », désignés comme des « japonaiseries », suscitent un engouement particulier.

Le critique d'art et collectionneur Philippe Burty (1830-1890) est souvent cité comme étant le premier à avoir théorisé le néologisme japonisme dans une série d'articles publiés en 1872 dans la *Revue Renaissance littéraire et artistique*. Il définit le japonisme comme « un mot nouveau inventé pour désigner un domaine nouveau d'études artistiques, historiques et ethnographiques »⁶, pour nommer un engouement pour l'art japonais chez les artistes et collectionneurs français, qui commencent à acquérir et à s'inspirer des estampes et objets importés du Japon. Cet échange culturel a des implications importantes pour la France, et plus largement pour l'Occident, notamment en termes d'évolution artistique et de perception esthétique.

La fascination de nombreux artistes et intellectuels français pour l'art japonais témoigne de l'importance de ce mouvement dans la redéfinition des normes artistiques et de l'inspiration qu'il apporte aux créateurs parisiens, à l'instar de Dumoulin. La France, avec une production culturelle en pleine croissance, voit émerger de nouvelles formes d'art et d'expression visuelle, accompagnées de courants artistiques novateurs tels que l'impressionnisme et le symbolisme.

⁵ Lacambre Geneviève, « La Diffusion de l'art d'Extrême-Orient comme modèle pour les artistes, l'exemple de la collection Cernuschi », dans Ebisu, *Henri Cernuschi (1821-1896) homme politique, financier et collectionneur d'art asiatiques*, Actes du colloque du 20 juin 1998, Tōkyō, Maison franco-japonaise, Hiver 1998, Hors-série, n°19, p. 124.

⁶ Burty Philippe, « Félix Buhot, Painter and Etcher », *Harper's New Monthly Magazine*, LXXVI, Février 1888, p. 333-334.

Les impressionnistes, puis les néo-impressionnistes tels que Dumoulin, intègrent les principes de composition et de couleurs de l'*ukiyo-e*, ainsi que les techniques photographiques telles que la profondeur de champ, dans leur quête pour explorer de nouvelles voies artistiques.

Toutefois, cette fascination pour l'Orient n'est pas exempte de complexités et est souvent teintée de peur et de méfiance, comme en témoigne l'expression « péril jaune », qui émerge à la même époque. Cette crainte d'une domination de l'Orient sur l'Occident a pu influencer l'appropriation et l'interprétation de l'art japonais en France, donnant lieu à des stéréotypes et à des représentations réductrices.

De l'autre côté, le Japon, au XIX^e siècle, connaît une période de transition majeure, marquée par son interaction croissante avec l'Occident. Gérard Siary (1951-) décrit ce processus d'ouverture à des influences étrangères tout en préservant son identité culturelle comme une forme d'« autocolonisation »⁷, créant ainsi un terreau propice au développement du japonisme. Cette évolution découle d'un processus historique riche et complexe.

Dès l'époque d'Asuka (飛鳥時代) (538-710), le Japon entre en contact avec des influences extérieures, notamment la culture chinoise acheminée par la Corée. Les transformations significatives qui en résultent laissent des empreintes durables dans la culture japonaise. Les tentatives d'imitation de la Chine engendrent des changements notables dans des domaines variés tels que l'organisation politique de type impérial, l'urbanisme, l'écriture et l'introduction du bouddhisme.

Avant l'époque d'Edo (江戸時代) (1600-1868), le Japon est sous l'influence des seigneurs de guerre locaux appelés *daimyo* (大名), qui possèdent une certaine autonomie politique et militaire. L'empereur, quant à lui, symbolise l'autorité impériale et la tradition culturelle, mais ne détient pas de pouvoir réel sur le pays. Cela revient souvent aux *shōgun* (将軍), commandants militaires nommés par l'empereur pour défendre le Japon contre les invasions étrangères. La centralisation du pouvoir à Edo (江戸) – actuelle Tōkyō (東京) – par Tokugawa Ieyasu (徳川 家康) (1543-1616) transforme cette structure, instaurant des réformes politiques et sociales qui unifient le Japon. Cependant, la politique d'isolement *sakoku* (鎖国) instaurée en 1639 limite les interactions avec l'étranger, à l'exception des marchands chinois et hollandais de la Compagnie des Indes Orientales (VOC) qui, sous surveillance, résident sur

⁷ Siary Gérard, « Images et contre-images de l'Extrême-Orient au Japon et en Occident », *Revue de littérature comparée*, 2001/1 (no 297), p. 71.

l'île de Deshima (出島), dans la baie de Nagasaki (長崎). Cette ouverture contrôlée permet au Japon de poursuivre son développement tout en préservant son identité culturelle, évitant ainsi une assimilation culturelle totale.

Au XIX^e siècle, soucieux de préserver son identité, le Japon s'ouvre progressivement à l'Occident. Le *shōgun* signe le traité de Kanagawa (神奈川条約) en 1854, avec le commodore étasunien Matthew Perry (1794-1858), ouvrant la voie à d'autres traités qui permettent l'accès aux ports de Yokohama (横浜), Hakodate (函館) et Nagasaki (長崎) aux étrangers dès 1859. Cet événement précipite la chute du *shōgunat* et la restauration de Meiji (明治維新) en 1868, marquant un tournant avec une modernisation impulsée par l'empereur Mutsuhito (睦仁) (1852-1912). Le pays adopte des idées occidentales tout en conservant ses valeurs traditionnelles, créant ainsi une synthèse unique, favorisant son émergence en tant que puissance mondiale en quelques décennies. Cette interaction croissante avec l'Occident va également jouer un rôle majeur dans la diffusion et l'appréciation de l'art japonais en Europe, donnant naissance au mouvement du japonisme.

Cette recherche s'engage à explorer le rôle fondamental joué par Louis Jules Dumoulin en tant qu'agent culturel du japonisme à Paris entre 1888 et 1900, en mettant en lumière les mécanismes par lesquels il a orchestré ce transfert culturel. L'attention sera particulièrement portée sur sa capacité à s'inspirer des photographies japonaises pour ses peintures néo-impressionnistes. Cependant, au-delà de la fascination pour cette convergence artistique, émerge la problématique essentielle : comment Dumoulin a-t-il réussi à intégrer de manière cohérente et significative ces éléments culturels distincts ? Cette interrogation s'étend vers la complexité du transfert culturel et ses implications profondes, invitant à examiner les motivations, les obstacles et les résultats de ce processus. Par conséquent, cette étude s'engage à résoudre le défi de comprendre comment Dumoulin a navigué dans les enchevêtrements du japonisme, offrant ainsi une perspective nouvelle sur la dynamique culturelle de l'époque.

Il convient de préciser clairement le champ d'étude, en mettant en exergue l'historiographie riche et abondante de la photographie japonaise, qui se révèle être la toile de fond cruciale pour appréhender les interactions culturelles complexes qui ont nourri la pratique artistique de Dumoulin.

Ce champ d'étude commence très tôt au Japon, nous retrouvons dès 1902, une des premières tentatives d'écrire une histoire de la photographie. À partir du 27 avril 1902, est publié le *Nihon shashin no kigen* (日本写真の起源, *L'origine de la photographie au Japon*), dans le *Tōyō hinode shinbun* (東洋日の出新聞) à Nagasaki. Il y a dix-neuf volumes basés sur les propos d'un pionnier de la photographie japonaise, Ueno Hikoma (上野彦馬) (1838-1904), et qui mettent l'accent sur les photographes de Nagasaki.

La société des photographes professionnels du Japon (*Nihon Shashinka Kyōkai*, 日本写真家協会), fondée en 1950, édite en 1971, *Nihon shashin-shi* (青年写真史, *L'Histoire de la photographie japonaise 1840-1945*). C'est un ouvrage de référence sur la photographie japonaise avant-guerre, qui contient des informations historiques, des données biographiques et une chronologie détaillée.

L'historiographie anglo-saxonne émerge plus tardivement, à la fin des années 1970 et au début des années 1980. En 1981 est publiée une version anglophone de ce catalogue, qui permet de faire découvrir la photographie japonaise en Occident⁸. Une partie du catalogue est manquante par manque de traduction, et une introduction a été ajoutée, rédigée par John W. Dower (1938-), japonologue américain.

En 1979, la Japan Society Gallery organise une exposition de photographies que l'American Federation of Arts va faire circuler ensuite aux États-Unis. Le commissaire, Clark Worswick (1940-), un collectionneur américain, spécialiste de la photographie au XIX^e siècle, écrit un catalogue en 1980, qui est le premier ouvrage de référence sur la photographie japonaise ancienne en langue occidentale⁹. L'ouvrage présente brièvement les pionniers de la photographie japonaise Ueno Hikoma, Renjō Shimooka (下岡 蓮杖) (1823-1914) et Uchida Kuichi (内田 九一) (1844-1875). Il s'attache essentiellement aux photographes occidentaux pour les années 1850 à 1870, comme Felice Beato (1832-1909), Raimund Stillfried (1839-1911) et Adolfo Farsari (1841-1898), et aux photographes japonais, Kusabake Kimbei (日下部 金兵衛) (1841-1934) et Ogawa Kazumasa (小川 一眞) (1860-1929), pour les années 1880 à 1890.

Cet intérêt pour les photographies japonaises se manifeste également en France. Du 8 novembre au 9 décembre 1990, la Bibliothèque nationale de France (BnF) présente « Objectif

⁸ Dower John W. *A Century of Japanese Photography*, New York, Random House, 1981.

⁹ Worswick Clark, *Japan Photographs (1854-1905)*, New York, Random House, 1980.

Cipango : photographies anciennes du Japon », une exposition du fonds de photographies japonaises de la Bibliothèque nationale, dans la galerie Mazarine. Bernard Marbot, conservateur général honoraire au département des Estampes et de la photographie à la Bibliothèque nationale de France, rédige un article de présentation et l'historien Emmanuel Le Roy Ladurie (1929-2023) écrit la préface du catalogue éponyme qui contient l'inventaire de la BnF par cotes¹⁰.

De nombreuses expositions sont organisées dans le monde qui témoignent de cet intérêt pour la photographie japonaise. Une exposition au Musée métropolitain de la photographie de Tōkyō du 9 janvier au 9 février 1997, et au Hakodate Museum of Art du 5 avril au 11 mai 1997, donne lieu à un catalogue¹¹. La première section s'intéresse à l'arrivée de la *camera obscura* au Japon en 1646, à l'introduction de la photographie. La deuxième section aborde l'avènement de la photographie au Japon au milieu du XIX^e siècle, à la fin de la période d'Edo. La troisième section traite de la fin de la période d'Edo à la dixième année de l'ère Meiji, en 1878, et contient plusieurs articles de spécialistes qui présentent les œuvres de trois pionniers de la photographie au Japon. Naoyuki Kinoshita (木下直之) (1954-) a écrit un article sur Shima Kakoku (島霞谷) (1827-1870), Fuminori Yokoe (横江文憲) (1949-) sur Matsusabora Yokoyama (横山松三郎) (1838-1884), et Takio Saito (斎藤多喜夫) (1947-) sur Renjō Shimooka. Ce catalogue apporte une meilleure compréhension de l'arrivée et l'adoption de la photographie au Japon.

En 2003, une exposition de photographies japonaises au musée d'art de Houston, au Texas, « The History of Japanese Photography », donne lieu à un catalogue éponyme¹². Le catalogue contient une introduction d'Anne Wilkes Tucker (1945-), soixante-quatre reproductions d'illustrations et six articles thématiques qui proposent une lecture de l'histoire de la photographie japonaise de ces débuts, au milieu du XIX^e siècle, jusqu'à la période contemporaine. Naoyuki Kinoshita traite les premières années de la photographie japonaise, Ryūichi Kaneko (金子隆) (1948-2021) aborde les origines et le développement de la photographie d'art japonaise, Jo Takeba (竹葉丈) (1961-) étudie l'ère du modernisme, Ryūichi Kaneko présente le réalisme et la propagande des photographies, Kōtarō Iizawa (飯沢耕太郎) (1954-) expose l'évolution de la photographie d'après-guerre, et Dana Friis-Hansen (1961-)

¹⁰ Marbot Bernard, *Objectif Cipango : photographies anciennes du Japon*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1990.

¹¹ Kinoshita Naoyuki, Saito Takio, Yokoe Fuminori et al., *Shashin torai no koro / The Advent of Photography in Japan*, Tokyo, Metropolitan Museum of Photography, 1997.

¹² Tucker Anne, Friis-Hansen Dana, Ryūichi Kaneko et Jo Takeba, *The History of Japanese Photography*, Londres, Yale University Press, 2003.

conclue sur l'internationalisation, l'individualisme et l'institutionnalisation de la photographie. C'est un ouvrage de référence en langue occidentale, bien qu'il ne traite pas des photographies prises par des Occidentaux. Ce catalogue n'étudie pas le mélange entre les photographies occidentales et japonaises, qui sont destinées à des publics occidentaux et japonais, et leurs influences réciproques dans l'émergence de la photographie au Japon.

Du 13 avril au 27 juin 2016 s'est tenue l'exposition « Orient/Asie aller/retour : trésors photographiques » au Musée Guimet à Paris. Cette exposition comportait des photographies d'Afghanistan, de Ceylan, de Birmanie, de Siam, de Malaisie, d'Indonésie, des Philippines, de Chine, du Japon et de Corée, antérieures à 1890. Cette exposition a donné lieu à un ouvrage de Jérôme Ghesquière, responsable des collections photographiques au musée national des Arts Asiatiques¹³.

À partir des années 1990, et particulièrement dans les années 2000, le domaine de l'étude de la photographie japonaise a connu une expansion significative, marquée par une prolifération de travaux novateurs.

Parmi ces travaux, certains se sont spécifiquement focalisés sur l'histoire de la photographie. Parmi les chercheurs notables de cette période, Terry Bennett (1948-), un chercheur britannique indépendant, s'est progressivement imposé comme l'un des auteurs les plus éminents dans le domaine de la photographie du XIX^e siècle, non seulement japonaise, mais aussi chinoise et coréenne. En 1995, il publie un ouvrage important en langue anglaise, dans lequel il s'intéresse à l'histoire des débuts de la photographie au Japon, aux photographes japonais et occidentaux et leurs procédés, leurs types et leurs équipements photographiques, à partir de sources japonaises, et surtout occidentales¹⁴. En 2014, il publie un ouvrage qui présente les photographes occidentaux et japonais qui ont développé cet art au Japon¹⁵.

Claude Estèbe (1959-) est un photographe français, spécialiste de la culture visuelle japonaise, qui est chercheur au centre d'Etudes Japonaises (CEJ-Inalco) et expert en photographie ancienne pour le musée Guimet à Paris. En 2006, constatant qu'il y a peu de travaux sur la photographie japonaise et que les ouvrages existants présentent la photographie

¹³ Ghesquière Jérôme, *La Photographie ancienne en Asie*, Paris, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Nouvelles Éditions Scala, 2016.

¹⁴ Bennett Terry, *Early Japanese Images*, Clarendon, Tuttle Publishing, 1995.

¹⁵ Bennett Terry, *Photography in Japan (1853-1912)*, Clarendon, Tuttle Publishing, 2014.

japonaise à partir de corpus qui ne sont pas représentatifs, Estèbe décide d'écrire une thèse¹⁶. Son travail s'intéresse aux débuts de la photographie, aux choix et aux usages des photographies, aux dynamiques qui mènent à la création de divers marchés, aux rivalités et aux intérêts des photographes, des chercheurs, des institutions, du public et des Occidentaux.

Certains travaux se distinguent en étendant leur champ d'étude au-delà de l'histoire de la photographie pour explorer des facettes du japonisme, en se concentrant sur les interactions culturelles entre la France et le Japon, et en mettant en avant les représentations.

Gérard Siary (1951-), ancien pensionnaire de la Maison franco-japonaise, occupe le poste de professeur en littérature comparée à l'Université de Montpellier. Son expertise en tant que traducteur chevronné de la littérature japonaise et européenne se conjugue avec sa recherche centrée sur l'histoire des images mutuelles entre le Japon et l'Occident. En 1993, son article publié dans la revue *Historiens & Géographes* scrute la manière dont l'imaginaire occidental a appréhendé et figuré le Japon à travers différentes étapes, depuis l'engouement pour la mode japonaise jusqu'à la création d'un modèle culturel japonais¹⁷. En 2001, dans la *Revue de littérature comparée*, il se penche sur les images et les mythes en lien avec l'Extrême-Orient, tout en enquêtant sur l'histoire de la réception de cette région¹⁸.

John Clark (1946-) occupe la position de professeur en histoire de l'art en Australie, avec un focus sur l'Asie du Sud-Est. En 2001, il produit une œuvre fondamentale portant sur les interactions entre l'art japonais et occidental durant la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle¹⁹. Son étude englobe particulièrement des sources documentaires concernant les visiteurs européens au Japon et les artistes japonais en contact avec les expressions artistiques européennes au XIX^e siècle.

Chris Reyns-Chikuma exerce en tant que professeur spécialisé dans le domaine de la bande dessinée à l'Université de l'Alberta, au Canada. Son intérêt s'étend particulièrement au Japon, où il a résidé, et il a enrichi la littérature académique avec des travaux portant sur la littérature française du néo-japonisme. Dans son ouvrage publié en 2005, il se consacre à l'étude

¹⁶ Estèbe Claude, « Le Premier Age d'or de la photographie au Japon, 1848-1883. Constitution et analyse d'une base de données iconographique de la fin de la période d'Edo (période Bakumatsu) au milieu de la période Meiji », Thèse de doctorat en Lettres et sciences humaines, sous la direction de Pierre Souyri, INALCO, 2006.

¹⁷ Siary Gérard, « De la mode au modèle : les images successives du Japon en Europe au XIX^e siècle et au XX^e siècle », *Historiens & Géographes*, n° 342, 1993, p. 103-121.

¹⁸ Siary Gérard, « Images et contre-images de l'Extrême-Orient au Japon et en Occident », *Revue de littérature comparée*, vol. 297, n° 1, 2001, p. 67-77.

¹⁹ Clark John, *Japanese exchanges in art, 1850s-1930s, with Britain, continental Europe and the USA: papers and research materials*, Sydney, Power Publications, 2001.

du japonisme, explorant son influence dans les sphères économique, matérielle et culturelle, ainsi que son exploitation dans les domaines des représentations politiques, médiatiques et artistiques²⁰. Il accorde également une attention particulière aux artistes français et leurs créations qui reflètent leur perception et leur représentation de l'Autre.

Lionel Lambourne (1933-2010) a occupé la position de directeur du département des peintures au Victoria and Albert Museum de Londres de 1986 à 1993. Renommé en tant que commissaire d'expositions au Royaume-Uni, en Allemagne et au Japon, il a exploré maintes régions. Son intérêt soutenu réside dans l'échange intellectuel entre le Japon et l'Occident. Son ouvrage paru en 2006 se penche sur l'influence exercée par les estampes et les objets d'art japonais sur la création des artistes occidentaux, notamment les impressionnistes, et transcende d'autres domaines également²¹. Il présente les objets japonais, tels que des photographies, juxtaposés aux œuvres qu'ils ont inspirées. Son étude examine le vaste impact visuel qu'a eu le Japon en Occident, avec un accent particulier sur les États-Unis.

Karen M. Fraser est une titulaire d'un doctorat en histoire de l'art, dont les recherches se concentrent sur la culture visuelle japonaise moderne. Son intérêt particulier se porte sur la photographie japonaise de la période allant d'environ 1860 aux années 1930. Dans un ouvrage publié en 2011, elle explore le lien entre la photographie et l'histoire sociale, mettant en lumière le rôle de l'appareil photographique dans la documentation d'événements culturels et politiques tels que la guerre, la vie urbaine ou les transformations urbaines²².

Eleanor M. Hight, professeure d'histoire de l'art à New Hampshire, utilise les collections photographiques du XIX^e de la Nouvelle-Angleterre aux États-Unis pour capturer la rencontre entre le Japon et les États-Unis²³. Elle explore l'histoire de la photographie japonaise et ses principaux thèmes, à travers l'étude de collections photographiques rapportées par six néo-Anglais, et qui ont influencé l'épanouissement du japonisme dans la région de Boston à la fin du XIX^e siècle. Elle s'intéresse notamment aux sujets exotiques, et au fait que les photographies soient porteuses de faits et créent des images mentales.

Mio Wakita, spécialiste de l'art et de la culture visuelle du Japon moderne, s'intéresse notamment à Kusakabe Kimbei. Dans un ouvrage paru en 2013, elle se penche sur les questions

²⁰ Reyns-Chikuma Chris, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, Paris, L'Harmattan, 2005.

²¹ Lambourne Lionel, *Japonisme : échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, New York, Phaidon Press Limited, 2006.

²² Fraser Karen M., *Photography and Japan*, Londres, Reaktion Books, 2011.

²³ Hight Eleanor M., *Capturing Japan in Nineteenth-Century New England Photography Collections*, Farnham, Ashgate, 2011.

de genre dans la culture visuelle et examine les représentations des femmes, et notamment des *geisha* (芸者), dans les photographies de Kusabake Kimbei²⁴. Elle s'intéresse à ces photographies comme vecteurs de la culture visuelle, ainsi qu'aux autres médias avec lesquels la photographie se croise, abordant le problème de visibilité des femmes japonaises dans les médias visuels de l'époque Meiji et la vision de Kimbei.

Luke Gartlan travaille sur les pratiques visuelles modernes au XIX^e siècle, notamment en ce qui concerne les histoires et les théories de la photographie. Dans un ouvrage paru en 2015, il présente le photographe Stillfried, et l'impact de ses photographies sur la façon dont les étrangers et les Japonais ont visualisé la culture, la politique et le peuple du Japon²⁵.

D'autres recherches sondent les échanges culturels entre la France et le Japon, en mettant l'accent sur les récits de voyages, ajoutant ainsi une perspective complémentaire à celle offerte par les représentations artistiques.

Patrick Beillevaire, qui occupe la position de directeur de recherche au CNRS et a exercé en tant que responsable du Centre de Recherches sur le Japon à l'EHESS, a produit un article en 1994 portant sur la représentation de la femme japonaise dans les récits de voyage²⁶. Par la suite, en 2001, il publie un ouvrage dans lequel il analyse les récits de voyage de cinquante-huit auteurs français dans le but de mieux appréhender les relations entre l'Europe et le Japon²⁷.

Dans un article datant de 2001, Lucie Bernier explore les récits de voyage en Extrême-Orient à la fin du XIX^e siècle, en examinant leur contexte qui englobe le discours colonial, l'exotisme et la fascination pour l'Autre²⁸. Elle conclut que ces récits de voyage constituent un discours sur l'Autre, tout en révélant également une part de soi à travers cet Autre.

Certains travaux se concentrent de manière plus spécifique sur le rôle des artistes interprètes du japonisme.

²⁴ Wakita Mio, *Staging Desires: Japanese Fertility in Kusabake Kimbei's Nineteenth-Century Souvenir Photography*, Berlin, Reimer, 2003.

²⁵ Gartlan Luke, *A career of Japan : Baron Raimund von Stillfried and early Yokohama Photography*, Leyde, Brill, 2016.

²⁶ Beillevaire Patrick, « L'Autre de l'Autre » Contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise, *Mots*, n° 41, décembre 1994, p. 56-98.

²⁷ Beillevaire Patrick, *Le voyage au Japon. Anthologie de textes français, 1858-1908*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 2001.

²⁸ Bernier Lucie, « Fin de siècle et exotisme : le récit de voyage en Extrême-Orient » *Revue de littérature comparée*, vol. 297, n° 1, 2001, p. 43-65.

Les actes du colloque du 20 juin 1998, organisé par la Maison franco-japonaise, incluent la contribution de Geneviève Lacambre (1937-), une historienne de l'art spécialisée dans le japonisme²⁹. Son exposé traite de la diffusion de l'art d'Extrême-Orient en se basant sur l'exemple de la collection d'Henri Cernuschi (1821-1896), homme politique, financier et collectionneur d'art asiatique. Cette présentation se penche sur la façon dont la collection Cernuschi a servi d'inspiration aux artistes occidentaux grâce aux styles, techniques et motifs artistiques provenant de l'Extrême-Orient.

En 2014, dans un ouvrage collectif, Yves Badetz (1956-), Rejane Bargiel, Hélène Bayou et Olivier Gabet (1976-) abordent l'influence et la fascination exercées par la culture japonaise sur les artistes et créateurs occidentaux à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, en particulier pendant l'ère Meiji³⁰. Ils se concentrent sur des villes telles que Paris, qui ont été témoins de cet engouement, où des artistes ont intégré les éléments de l'art et des traditions japonaises dans leur propre travail. Cet ouvrage s'appuie sur des collections prestigieuses de musées tels que le musée des Arts décoratifs, le musée Guimet et le musée d'Orsay pour explorer les influences formelles et les échanges artistiques entre l'Occident et le Japon, couvrant cette relation depuis ses origines jusqu'à nos jours.

En outre, il existe des travaux consacrés à Dumoulin et à sa collection photographique. Julien Béal (1977-) a scruté en détail sa vaste collection de photographies, en portant une attention particulière à ses photographies d'origine asiatique. Étant donné que Dumoulin a beaucoup voyagé, Béal s'est penché sur divers clichés provenant de Chine, de Corée et surtout du Japon. Sa thèse en littérature générale et comparée s'est concentrée sur l'étude approfondie du Japon dans l'œuvre et la collection de Dumoulin³¹. Il retrace le parcours de vie de Dumoulin, en effectuant une comparaison entre les témoignages écrits et visuels émanant d'artistes, d'intellectuels et d'écrivains contemporains de Dumoulin. Il analyse également les représentations du Japon et leur perception en France et au Japon, et accorde une attention particulière à la dimension de peintre nationaliste de Dumoulin, en se penchant sur l'examen de ses tableaux.

²⁹ Lacambre Geneviève, « La Diffusion de l'art d'Extrême-Orient comme modèle pour les artistes, l'exemple de la collection Cernuschi », dans Ebisu, *Henri Cernuschi (1821-1896) homme politique, financier et collectionneur d'art asiatiques*, Actes du colloque du 20 juin 1998, Tōkyō, Maison franco-japonaise, Hiver 1998, Hors-série, n°19, p. 123-134.

³⁰ Badetz Yves, Bargiel Rejane, Bayou Hélène & Gabet Olivier, *Japonismes*, Paris, Flammarion, 2014.

³¹ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021.

En complément de sa thèse sur la collection photographique, Béal a également rédigé des articles portant sur ce sujet. Il a notamment participé à un colloque traitant des représentations littéraires et artistiques de la femme japonaise depuis le milieu du XIX^e siècle. Lors de cette occasion, il a exposé la façon dont Dumoulin a abordé la figure féminine au sein du Panorama du Tour du Monde lors de l'Exposition universelle de 1900³². Son analyse met en évidence la position adoptée par Dumoulin vis-à-vis des femmes dans cet ensemble, soulignant que les images présentées véhiculent des stéréotypes très marqués du Japon, notamment à travers les représentations de *geisha* et d'autres femmes japonaises. Béal explore également la manière dont ces images ont été perçues et reçues par le public et la critique de l'époque.

Naoko Tsuruki a rédigé une thèse en littérature générale et comparée qui explore la dynamique de la rencontre entre les Japonais et les Occidentaux, en mettant en lumière des voyageurs, écrivains et photographes tels que Dumoulin³³. Son champ d'intérêt englobe les représentations de l'Autre, ainsi que les émotions qu'elles engendrent et les relations qui en découlent.

Enfin, il convient de noter que l'auteur Michel Loirette (1943-) a écrit un livre sur Dumoulin qui se base sur des sources historiques, archivistiques, mais qui est écrit sous forme de roman³⁴. Malheureusement, en raison de cette approche littéraire, ce livre contient de nombreuses erreurs et n'est donc pas considéré comme une source fiable pour notre analyse de Dumoulin.

Par conséquent, cette étude qui se focalise sur Dumoulin en tant qu'agent culturel du japonisme à Paris s'insère dans le vaste domaine de l'histoire culturelle. Ce domaine de recherche a connu un développement significatif en tant que champ historiographique au cours des années 1980, marqué par les contributions notables de chercheurs tels que Pascal Ory (1948-)³⁵. L'histoire culturelle, en tant qu'approche fondamentale, se consacre à l'exploration des multiples facettes des représentations, des mentalités et des expressions culturelles. Elle

³² Béal Julien, « Le manège aux chrysanthèmes : images et réalités des femmes japonaises dans le *Panorama du tour du monde* de Louis Jules Dumoulin (1860-1924) à l'Exposition universelle de Paris en 1900 », dans Loxias-Colloques, 16. *Représentations littéraires et artistiques de la femme japonaise depuis le milieu du XIX^e siècle*, Actes du colloque du 1er février 2019, Université Côte d'Azur, CTEL.

³³ Tsuruki Naoko, « Fascination / Désillusion réciproques des Japonais et des Occidentaux : voyageurs, écrivains et photographe de l'ouverture du Japon jusqu'à la fin de l'ère Taishō », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021.

³⁴ Loirette Michel, *Louis Dumoulin, peintre des colonies*, Paris, L'Harmattan, 2010.

³⁵ Ory Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine, question et questionnement », *Vingtième Siècle : revue d'histoire*, n° 16, octobre-décembre 1987, p. 67-82.

appréhende ces représentations en tant que phénomènes sociaux, insistant sur la nécessité de les ancrer dans leur contexte spatial et temporel pour une compréhension approfondie.

Allant bien au-delà d'une simple analyse des œuvres artistiques, l'histoire culturelle ouvre la voie à une exploration minutieuse des interactions et des liens qui émergent au sein d'une société ou d'un groupe à travers les objets culturels. Cette approche incite à considérer ces objets comme des créations artistiques résultant d'un processus complexe de production, de développement, de diffusion et de popularisation. En cela, Louis Jules Dumoulin devient une figure pertinente pour illustrer l'application de cette perspective. Son rôle dans la propagation du japonisme à Paris incarne cette dynamique de mise en relation entre des objets culturels provenant de champs différents. À travers ses œuvres néo-impresionnistes, Dumoulin offre un exemple concret d'une fusion artistique entre la France et le Japon, qui, en se basant sur les principes de l'histoire culturelle, peut être analysée pour mettre en évidence les correspondances entre diverses expressions culturelles.

En outre, l'histoire culturelle adopte une approche sensible, examinant l'activité culturelle sous un double regard : celui de la société dans son ensemble et celui de la sensibilité individuelle. Elle définit la société culturelle comme l'ensemble des acteurs investis de la fonction de représentation, mettant l'accent sur le concept de production culturelle plutôt que de simple création. Cette approche permet d'examiner les réseaux, les solidarités et les hiérarchies à l'intérieur de chaque milieu culturel, ainsi que les mécanismes internes qui donnent forme et légitimité aux représentations. Les œuvres empreintes de japonisme de Dumoulin nous dévoilent comment il a minutieusement étudié, analysé et adapté un système de production et de circulation des biens culturels entre la France et le Japon.

De plus, l'histoire culturelle met en évidence l'importance des médiateurs culturels et des institutions dans la diffusion et la réception des objets culturels. Cette reconnaissance du rôle central des acteurs médiatiques conduit à une interrogation approfondie de la réception de ces objets, soulignant la complexité inhérente à la mesure de l'audience, de l'intérêt et des préférences du public, ainsi que la distinction entre la critique éclairée et l'opinion publique. Dans le contexte de Dumoulin, cette approche permet de scruter l'impact des institutions artistiques de l'époque, telles que les salons et les expositions, sur la diffusion et la réception de ses créations. Elle jette également la lumière sur les formes d'engagement civique qui se reflètent dans ses œuvres, mettant en évidence les dynamiques complexes entre l'artiste et la société. De plus, l'histoire culturelle éclaire les enjeux économiques et les structures des marchés des biens culturels, nous permettant de comprendre comment ces facteurs

économiques ont joué un rôle majeur dans les parcours des objets culturels, tels que les photographies et les œuvres artistiques de Dumoulin.

Alors que l'histoire culturelle offre un cadre pour examiner les symboles et les représentations collectives, le concept de transfert culturel élargit notre compréhension en analysant les échanges, les influences et les interactions culturelles qui se matérialisent, se transforment et s'incorporent dans un contexte donné.

La notion de transfert culturel a profondément enrichi les recherches dans le domaine de l'histoire culturelle. Elle a été formulée par les germanistes Michel Espagne (1952-) et Michael Werner (1946-), qui ont élaboré cette notion en examinant les emprunts présents dans les textes entre les cultures française et allemande depuis le XVIII^e siècle³⁶. La théorie des transferts culturels se concentre sur les mouvements de personnes, d'objets, de discours, d'idées, de concepts ou d'esthétiques entre deux sphères culturelles, qui ne se limitent pas nécessairement à des divisions nationales³⁷. Chacun de ces déplacements engendre une transformation du sens initial de l'objet. Le transfert dépasse le simple déplacement physique pour se traduire par une réinterprétation³⁸. Le cas de Dumoulin, qui importe des photographies japonaises en France pour créer ses toiles, souligne l'importance de considérer la mobilité des œuvres d'art, car leur déplacement spatial exerce une influence significative sur leur valeur intrinsèque.

Pour comprendre comment un objet culturel peut être assimilé et ainsi échapper à son schéma initial, une enquête historico-sociologique couvrant tous les vecteurs de transfert est nécessaire, retraçant le parcours d'un contexte à un autre³⁹. Cette approche exige l'analyse approfondie des supports et des raisonnements sous-jacents⁴⁰. Elle étudie ces déplacements en explorant les différentes étapes de sélection, de médiation et de réception des influences étrangères au sein de la société d'accueil⁴¹. Le processus implique l'intervention de vecteurs de transfert, qu'il s'agisse d'acteurs humains tels que les artistes comme Dumoulin en tant

³⁶ Espagne Michel & Werner Michael, *Transferts : les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Recherches sur les civilisations, 1988.

³⁷ Danaux Stéphanie & Doyon Nova, « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, n° 2, printemps 2012, p. 8.

³⁸ Espagne Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, p. 1.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Joyeux-Prunel Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 6, n° 1, 2003, p. 151.

⁴¹ Danaux Stéphanie & Doyon Nova, « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, n° 2, printemps 2012, p. 8.

qu'agents culturels, ou de vecteurs matériels tels que les photographies qu'il a rapportées du Japon, servant de supports au transfert. Il est essentiel d'examiner en détail la complexité des relations qui existent entre les éléments en relation, en considérant les modalités de déplacement, les stratégies adoptées et les enjeux sous-jacents liés aux médiateurs et aux contextes d'origine et d'accueil⁴². Mettre en évidence les dynamiques inhérentes aux échanges interculturels, en particulier en analysant les processus d'appropriation et de rejet, qui contribuent aux transformations culturelles, est impératif. Cette perspective englobe non seulement l'acte d'importation, mais aussi les enjeux qu'il cache, ainsi que les stratégies et les rivalités qu'il engendre⁴³.

Deux ensembles se croisent en un point d'intersection, un espace au moins théorique où les relations à examiner se déploient. Il est essentiel d'interroger les identités nationales ou collectives dans ce contexte. La notion de culture englobe tout ce qui concerne la médiation entre les individus, elle se constitue en tant que lieu et résultat de flux continus. En reconnaissant l'existence de deux cultures, distinctes mais interconnectées, la théorie des transferts culturels concentre son attention sur la formation de ces identités culturelles⁴⁴. La problématique des transferts s'articule autour d'une vision globale des ensembles culturels, en supposant qu'ils sont divisés ou séparés par des discontinuités structurelles⁴⁵. Même en explorant les transferts entre deux aires culturelles, il est crucial de ne pas les considérer comme homogènes ou originales en elles-mêmes. Chacune de ces aires est en réalité le produit de mouvements antérieurs, façonnés par des hybridations successives. Malgré leur caractère provisoire, ces aires culturelles demeurent essentielles pour comprendre les mécanismes de circulation culturelle et de transfert⁴⁶. Dans cette optique, le cas de Dumoulin et son engagement avec les cultures japonaise et française deviennent illustratifs. Les aires culturelles du Japon et de la France ont été façonnées par des échanges antérieurs, contribuant ainsi à leur caractère composite et évolutif.

Analyser un transfert est plus accessible lorsque l'on peut retracer les intentions des acteurs impliqués et les motivations qui les animent. Cela soulève la question de la manière dont on peut suivre un transfert culturel en l'absence de sources écrites. Si la théorie des

⁴² *Ibid.*, p. 9.

⁴³ Joyeux-Prunel Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 6, n° 1, 2003, p. 153.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁶ Espagne Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, p. 3.

transferts culturels s'intègre aisément dans la philologie, son application est plus complexe dans le domaine de l'histoire de l'art. Dans ce contexte, la théorie risque de ne fournir des réponses qu'aux questions relatives aux influences et à la diffusion des styles. C'est pourquoi il faut considérer non seulement les similarités visuelles, mais aussi le rôle du hasard et des préférences individuelles⁴⁷. Étant un artiste, le cas de Dumoulin accentue la complexité de la question des transferts d'objets. On pourrait se demander si, dans le cadre d'un transfert commercial, l'objet continue toujours de porter un transfert culturel. Peut-on affirmer que le passage d'un objet d'un contexte à un autre entraîne une transformation des goûts, des pratiques et des représentations de la culture qui le reçoit⁴⁸?

Ce processus de transfert culturel devient un moteur de création qui se base sur le désir d'affirmation identitaire de la culture d'accueil, exprimant la volonté de se différencier ou de s'intégrer à un ensemble culturel plus vaste, dont la légitimité est reconnue⁴⁹. Le japonisme à Paris, incarné par Dumoulin et d'autres artistes, illustre cette dynamique. En fusionnant des esthétiques japonaises avec les préférences artistiques occidentales, ils ont contribué à créer un mouvement artistique unique et innovant. Cette interaction culturelle entre le Japon et la France a permis à la société d'accueil parisienne d'adopter et de réinterpréter les objets culturels japonais, tout en renforçant son identité artistique. Ainsi, le processus de transfert culturel devient un moyen pour une culture d'accueil non seulement de s'enrichir, mais aussi d'affirmer son propre caractère dans l'échange interculturel. Cette approche met en évidence la nature dynamique des interactions culturelles, transformant ces interactions en un véritable processus de création⁵⁰. Cette étude permet d'appréhender des structures transnationales en reliant l'analyse du spécifique et du général⁵¹.

En établissant un lien entre les méthodes et les enjeux de l'histoire culturelle et le concept de transfert culturel, nous pouvons jeter une lumière plus profonde sur la signification et les implications des interactions artistiques et culturelles entre Dumoulin et le japonisme. Du point de vue de l'histoire culturelle, la théorie des transferts culturels semble particulièrement pertinente pour comprendre le rôle de Dumoulin en tant qu'agent culturel du japonisme à Paris

⁴⁷ Joyeux-Prunel Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 6, n° 1, 2003, p. 153.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Danaux Stéphanie & Doyon Nova, « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, n° 2, printemps 2012, p. 9.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵¹ Espagne Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, p. 7.

à la fin du XIX^e siècle, en examinant les références qu'il a mobilisées et les stratégies qu'il a adoptées pour promouvoir cette influence.

Cette étude repose sur diverses sources qui apportent des éclairages complémentaires sur le rôle qu'a joué Dumoulin dans la diffusion du japonisme à Paris entre 1888 et 1900.

Tout d'abord, la collection de photographies de Louis Jules Dumoulin, qui compte près d'un millier de clichés du Japon, est une source clé. Elle est principalement conservée à la Bibliothèque de Lettres, Arts et Sciences Humaines Henri Bosco, à l'Université Côte d'Azur, Fonds ASEMI, depuis 1965, mais également au Musée national des arts asiatiques, Émile Guimet à Paris. Cette collection permet de retracer les séjours de Dumoulin au Japon et de comprendre les relations qu'il entretient avec ce pays, il laisse notamment des annotations au dos de la plupart des photographies, qui peuvent s'avérer pertinentes.

Il est également extrêmement intéressant de se pencher sur les collections d'autres voyageurs français qui se rendent au Japon à la même époque que Dumoulin. En effet, cela permet de mieux comprendre la constitution de la collection de Dumoulin, d'identifier d'éventuelles particularités et de déterminer les contacts qu'a eu Dumoulin avec ces voyageurs. L'examen de ces autres collections aide également à identifier des différences dans les objectifs de chaque voyageur, ce qui fournit des informations supplémentaires sur les motivations et les intérêts de Dumoulin.

En outre, les peintures japonisantes de Dumoulin fournissent des informations intéressantes, certaines d'entre elles étant inspirées de sa collection photographique. Il est également judicieux d'examiner les œuvres d'autres artistes de l'époque de Dumoulin pour comparer les différentes manières dont le Japon est représenté.

Les tableaux de Dumoulin, ayant suscité un intérêt, ont conduit à l'organisation d'expositions. Ces expositions ont laissé des traces iconographiques, comme certaines affiches, qui fournissent un aperçu de la façon dont les œuvres de Dumoulin sont présentées et perçues à l'époque, ce qui permet d'approfondir notre compréhension de son art, ainsi que des tendances artistiques et culturelles de son époque.

En outre, les archives administratives, provenant de ministères sont des sources précieuses. Des lettres attestent de ses départs en mission ou encore décrivent ses réalisations au sein des ministères.

La presse de l'époque offre des informations précieuses sur la réception du travail de Dumoulin en France. Dumoulin lui-même publie des articles dans les journaux *L'Événement*

et *Le Voltaire*. Ainsi, nous disposons d'articles concernant les expositions de Dumoulin ou encore la contribution de Dumoulin à l'Exposition universelle de 1900. Il existe également des catalogues des expositions de Dumoulin, ainsi que des expositions universelles. Les publications scientifiques et les revues de l'époque permettent de mieux comprendre les réactions contemporaines aux missions artistiques françaises au Japon ainsi qu'aux expositions universelles.

Enfin, bien que Dumoulin n'ait pas écrit de récit de voyage, ses contemporains l'ont fait, tels qu'Émile Guimet (1836-1918), Henri Cernuschi (1821-1896) ou Hugues Krafft (1853-1935), dont les journaux et correspondances sont des sources précieuses pour comprendre les impressions et les expériences des artistes français au Japon. De nombreuses photographies de cette époque sont réalisées pour servir de modèles aux gravures illustrant les récits de voyage.

Pour une analyse approfondie du rôle de Louis Jules Dumoulin en tant qu'agent culturel du japonisme à Paris (1888-1900) et de la manière dont il a opéré ce transfert culturel en intégrant des photographies japonaises dans ses peintures néo-impressionnistes, cette étude est articulée autour de trois axes de recherche.

Le premier chapitre se concentre sur les missions de Dumoulin pour le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, ainsi que pour le Département de la Marine. Cette investigation vise à une compréhension approfondie des trajets et des sites explorés au Japon, ainsi que des objectifs et des réalisations de ces missions. Parallèlement, elle se penche sur la collection conséquente de photographies résultant de ces voyages. L'analyse s'étend à la genèse de cette collection, aux procédés, aux techniques ainsi qu'aux thèmes et sujets photographiques qui traversent de manière récurrente l'ensemble des photographies rassemblées par Dumoulin.

Le deuxième chapitre explore les peintures japonisantes de Dumoulin en tant qu'intermédiation culturelle. Il se concentre sur le rôle de Dumoulin en tant qu'agent entre la culture japonaise et l'art français, en tenant compte de sa position parmi les voyageurs et les artistes japonisants de l'époque, ainsi que de ses perceptions du Japon. Cette analyse scrute également la technique artistique de Dumoulin et la manière dont il intègre les influences japonaises dans ses créations. Cette section examine les liens entre les photographies japonaises de Dumoulin et ses peintures, en analysant l'utilisation de sa collection photographique comme source d'inspiration et son impact sur ses œuvres. L'étude s'étend aux sujets, aux compositions

et aux techniques utilisées, en mettant en évidence l'influence des techniques artistiques japonaises et la façon dont Dumoulin les incorpore dans ses créations.

Le troisième chapitre achève cette étude en se focalisant sur les expositions et la place de Dumoulin dans la réception du japonisme à Paris. Une analyse concerne les différentes expositions auxquelles Dumoulin a pris part dans la capitale, mettant en lumière son rôle d'agent culturel au sein des événements majeurs dédiés au japonisme à Paris. Parmi ces événements figure l'Exposition universelle de 1900, dont le rôle dans la propagation et la réception du japonisme est scruté avec attention. Cette section examine également la manière dont les peintures japonisantes de Dumoulin ont été perçues par la critique et le public. En examinant les réactions critiques et publiques suscitées par ses œuvres, elle met en lumière l'influence de ces éléments sur la renommée et le statut de Dumoulin en tant qu'artiste japonisant. Cette exploration offre un aperçu de la place de Dumoulin dans l'histoire du japonisme à Paris.

**Chapitre 1.
Objectifs et
réalisations des
voyages de
Dumoulin au
Japon**

I. Les missions de Dumoulin pour le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et pour l'Exposition universelle de 1900

Cette partie se consacre à une exploration approfondie de deux missions distinctes que Dumoulin a entrepris au Japon, chacune caractérisée par un contexte et des objectifs particuliers. Structurée en deux parties, cette analyse mettra en relief les missions qu'il a menées en tant qu'agent du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en 1888-1889, ainsi que celles relevant du Département de la Marine en 1895 et 1897. Bien que ces missions partagent une approche semblable, elles se différencient par leurs motivations et leurs itinéraires spécifiques. Cette distinction reflète l'évolution des circonstances et des besoins de l'époque. En plongeant plus profondément dans les contextes et les objectifs artistiques qui ont guidé ces missions, nous jetterons les bases pour comprendre comment Dumoulin a agi en tant qu'agent du japonisme à Paris entre 1888 et 1900, ouvrant la voie à l'exploration des mécanismes du transfert culturel, qui constitue le cœur de notre problématique.

1. La mission de Dumoulin pour le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en 1888-1889

1.1. Cap vers l'Extrême-Orient

Dans cette partie sur la mission entreprise par Louis Dumoulin pour le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en 1888-1889, nous débuterons en mettant le cap vers l'Extrême-Orient, évoquant les motivations profondes qui ont conduit Dumoulin à entreprendre ce voyage. Puis, nous retracerons son itinéraire depuis le départ jusqu'à son premier séjour à Saïgon. À travers ces premières étapes, nous découvrirons les premières impressions et rencontres qui ont façonné le début de la mission.

Le 14 décembre 1887, le critique d'art Jules-Antoine Castagnary (1830-1888), alors directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA), joue un rôle déterminant dans l'amorçage du voyage de Dumoulin au Japon. Castagnary suggère à Dumoulin de solliciter une mission officielle au Japon en envoyant une lettre à la Direction des Beaux-Arts. Dans sa correspondance, Dumoulin avance son « désir d'étudier les mœurs, les coutumes et les paysages de ce pays afin de rapporter en France des dessins et des tableaux imprégnés de l'esprit et du caractère que les documents photographiques ne possèdent pas »⁵². Suite à cette démarche, le 17 décembre 1887, Dumoulin reçoit une réponse favorable du ministère de l'Instruction publique qui lui confère une mission officielle non rémunérée au Japon⁵³.

⁵² Archives nationales de France, ministère de l'Instruction publique, Pierrefitte-sur-Seine. Missions artistiques (1840-1893), F21/2285 Dossier 38, Dumoulin, Louis. Lettre du 14 décembre 1887.

⁵³ Archives nationales de France, ministère de l'Instruction publique, Pierrefitte-sur-Seine. Missions artistiques (1840-1893). F21/2285 Dossier 38, Dumoulin, Louis. Lettre du 17 décembre 1887.

L'Événement, un journal parisien, transmet le rôle central de Castagnary et la genèse de l'entreprise de Dumoulin. Le journaliste et écrivain Félicien Champsaur (1858-1934) rapporte que :

« [...] et quand M. Dumoulin se présenta à lui, avec une forte envie de voir du pays, de courir le monde, il le chargea d'une mission artistique au Japon, c'est-à-dire il lui donna un passeport diplomatique et le passage gratuit sur un transport de guerre. »⁵⁴

Cette démarche vise à officialiser l'entreprise de Dumoulin, renforcée par l'octroi d'un passeport diplomatique qui souligne l'importance accordée par les autorités à ce type d'initiative culturelle.

D'autre part, Albert Wolff (1835-1891), écrivain et rédacteur du *Figaro*, confirme la générosité de Castagnary envers Dumoulin :

« Castagnary offrit le passage gratuit à bord d'un vaisseau de l'État, un passeport diplomatique qui donnait à l'artiste un caractère officiel, plus la promesse d'acquérir pour l'État quelques tableaux japonais. »⁵⁵

La promesse d'acquérir des tableaux japonais pour l'État renforce la portée culturelle et artistique de l'entreprise, mettant en lumière le potentiel d'influence artistique que Dumoulin pourrait exercer grâce à ses découvertes et créations.

Le 20 janvier 1888, Louis Dumoulin et son épouse Bernarde entreprennent leur voyage en embarquant à bord de l'*Annamite*, un navire transport-hôpital (ou transport-écurie), depuis le port de Toulon⁵⁶. La réaction de la société de l'époque à cette mission se caractérise par un mélange de critiques positives et négatives, offrant ainsi une perspective plus équilibrée de l'objectif réel de cette entreprise, de ses implications et de son impact sur le milieu artistique et culturel.

Parmi les sources d'information les plus complètes décrivant le départ de Dumoulin pour sa mission au Japon, le journal *L'Événement*, avec lequel il entretient une collaboration étroite, nous fournit un éclairage précieux. L'article le présente comme « notre collaborateur et ami, M. Louis Dumoulin, un artiste original et un écrivain de valeur dont les études, signées

⁵⁴ Champsaur Félicien, « L'Exposition Louis Dumoulin », *L'Événement*, lundi 6 janvier 1890, p. 2.

⁵⁵ Wolff Albert, « M. Louis Dumoulin », *Le Figaro*, samedi 21 décembre 1889, p. 1.

⁵⁶ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 98.

d'un pseudonyme très connu, ont été fort remarquées. »⁵⁷. Ce portrait de Dumoulin met en lumière l'estime dont il jouit au sein de la société artistique de Paris. La mention de ses études signées sous un pseudonyme renommé renforce l'idée que Dumoulin est déjà un artiste établi et respecté avant son départ pour le Japon. L'intention de Dumoulin d'envoyer des « lettres pittoresques et humoristiques » pendant son voyage, ainsi que des dessins destinés au *Monde illustré*, est révélatrice de sa volonté de documenter son expérience de manière à la fois informative et divertissante. Ce choix de communication reflète également les attentes du public de l'époque, avide de découvertes exotiques et désireux d'approfondir sa compréhension des cultures étrangères. La première lettre prévue depuis San Remo, où Dumoulin fait une brève halte avant son départ de Toulon, revêt une importance particulière. Elle jette les bases de ce qui va devenir une documentation riche et fascinante de son voyage, donnant ainsi un aperçu de ses premières impressions et expériences.

Concernant *Le Voltaire*, Adolphe Possien (1861-1906) prend en charge les rubriques de Dumoulin en son absence⁵⁸. Il exprime de manière légère et humoristique que l'essence du journal reste préservée malgré ce changement. Cette réorganisation des responsabilités au sein du journal témoigne de l'engagement de Dumoulin dans sa mission au Japon et des répercussions qu'elle a sur son travail journalistique.

Un article publié dans *Le Mot d'ordre*, annonçant le départ de Dumoulin pour le Japon, marque une fusion d'éléments personnels et professionnels qui éclairent les motivations et les circonstances de son voyage⁵⁹. En annonçant à la fois son départ en tant qu'« excellent artiste, dont nous connaissons tous les délicats tableaux de Paris » et son récent mariage, l'article souligne l'interconnexion entre sa vie personnelle et sa carrière artistique. Cette combinaison suscite des questions sur la coïncidence de ces deux événements, interrogeant ainsi la frontière entre le voyage artistique et le voyage de noces. Le ton employé pour saluer Dumoulin et son épouse suggère que l'artiste est déjà bien connu dans les cercles artistiques parisiens, renforçant l'idée que son départ suscite un intérêt considérable. Cette reconnaissance préalable de son talent et de sa réputation pose la question de savoir comment son style artistique préexistant évolue ou est influencé par la suite. Le passage note également que le *Monde illustré* obtient les droits de reproduction de ses œuvres les plus importantes sur le Japon, indiquant ainsi une

⁵⁷ *L'Événement*, jeudi 29 décembre 1887, p. 1.

⁵⁸ Possien Adolphe, « La semaine artistique », *Le Voltaire*, dimanche 1^{er} janvier 1888, p. 3.

⁵⁹ « Échos », *Le Mot d'ordre*, vendredi 23 décembre 1887, p. 2.

anticipation d'un intérêt pour le japonisme, et suggérant que Dumoulin peut jouer un rôle majeur dans la promotion de cet intérêt grâce à ses futurs travaux.

Certains journalistes adoptent une note d'ironie à l'annonce du voyage de Louis Dumoulin au Japon. Dans un article de *L'Estafette*, le mariage récent de Dumoulin est mentionné de manière humoristique :

« Un de nos bons amis, le peintre Louis Dumoulin, marié depuis quelques jours, fera un voyage de noces qui est loin d'être le traditionnel et banal voyage en Suisse. M. Castagnary vient de lui confier une mission au Japon. C'est donc à Yokohama que Louis Dumoulin ira passer sa lune de miel. »⁶⁰

Cette observation pointe la coïncidence du mariage de Dumoulin et de sa mission au Japon, suggérant une certaine ironie quant à l'idée que ce voyage puisse être considéré comme une lune de miel traditionnelle. Cela soulève des questions sur la manière dont Dumoulin perçoit cette mission et comment elle s'intègre dans sa vie personnelle. De plus, cela montre comment le voyage de Dumoulin est perçu et comment les médias peuvent interpréter ses motivations, mélangeant ainsi des éléments personnels et professionnels dans la narration de son départ pour le Japon.

Un autre article du *Gil Blas* est empreint d'une touche d'ironie, exprimée notamment dans la phrase :

« Et voilà le peintre attiré des parisienneries, en route pour Yokohama, via Singapour et Saïgon, afin d'y étudier, avec l'œil subtil du boulevardier, les mœurs, les costumes et la couleur locale de l'exotisme à la mode. »⁶¹

Cette ironie met en évidence l'aspect quelque peu théâtral de la mission de Dumoulin, laissant entendre que son voyage pourrait être interprété comme une sorte de performance artistique ou de quête exotique à la mode à Paris. Enfin, l'article conclut de manière humoristique en évoquant la « compagne vaillante et dévouée » de Dumoulin, soulignant ainsi l'aspect inhabituel de cette lune de miel. Cette observation renforce l'idée que le voyage de Dumoulin est perçu comme une aventure hors du commun, à la fois personnelle et artistique, qui suscite l'intérêt et l'amusement de la société parisienne de l'époque.

⁶⁰ « Échos », *L'Estafette*, samedi 24 décembre 1887, p. 2.

⁶¹ « Nouvelles et Échos », *Gil Blas*, vendredi 23 décembre 1887, p. 1.

Une des critiques les plus acerbes est celle R. Sixt, un des pseudonymes utilisés par le journaliste Jules-Hippolyte Percher (1857-1895)⁶². Il exprime un certain cynisme face à cette mission artistique entreprise par Dumoulin, en particulier lors de sa visite au Kronprinz, le prince héritier des Empires allemand, autrichien et austro-hongrois, suggérant que Dumoulin profite de cette occasion pour réseauter plutôt que de réaliser un travail artistique significatif : « Comment trouvez-vous cette mission artistique au Japon qui débute par une visite au Kronprinz ? ». En outre, R. Sixt souligne que Dumoulin est le beau-frère d'une personnalité influente, Edmond Adolphe Le Pelletier de Bouhélier (1846-1913), rédacteur en chef du *Mot d'Ordre*, qui a épousé sa sœur, Eugénie Louise Thérèse Dumoulin (1856-1913)⁶³. Le Pelletier est lui-même beau-frère de Alphonse Humbert (1844-1922), alors conseiller municipal, ayant épousé sa sœur Laure (1852-?). De plus, R. Sixt mentionne que Dumoulin envoie chaque année des œuvres qui sont achetées par le Conseil municipal de Paris à un bon prix et critique ainsi le népotisme, les privilèges qu'il juge contraire aux idéaux de la Révolution.

Après son escale à San Remo, un article de l'écrivain et rédacteur en chef à l'*Écho d'Oran*, Francis Enne (1844-1891) nous rapporte son passage en Algérie :

« Lui, aussi, M. Dumoulin, quoiqu'il n'ait fait que traverser la ville, trouve le pays intéressant et s'est promis d'y revenir dans quelques années. À tout prix, comme on voit, on doit s'occuper d'embellir et d'assainir Oran, et nous pourrions alors posséder une station d'hiver avec laquelle on comptera. Attirer les artistes, voilà l'essentiel. »⁶⁴

Cet article suggère un désir ardent d'améliorer la ville pour en faire une destination attractive. La mention du retour potentiel de Dumoulin dans quelques années laisse entendre que sa brève visite a laissé une impression positive et qu'il pourrait jouer un rôle dans la promotion de la ville en tant que lieu de création artistique. Cette observation reflète l'ouverture d'esprit de Dumoulin envers différentes cultures et contextes géographiques, montrant comment son intérêt pour de nouveaux environnements peut avoir contribué à l'évolution de son art. Cette attitude ouverte à la découverte de nouveaux horizons est un élément clé pour

⁶² R. Sixt, « Lettre de Paris, La mission botanique de M. Horace de Choiseul et la mission artistique de M. Dumoulin », *Mémorial de la Loire et la Haute-Loire*, jeudi 29 décembre 1887, p. 1.

⁶³ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 71. (Cf. Archives municipales de Paris, Acte de mariage n° 233, Cote V4E 3487, 9^e arrondissement de Paris, 29 février 1872.)

⁶⁴ Enne Francis, « Chronique d'Oran », *L'Écho d'Oran*, mercredi 25 janvier 1888, p. 1.

comprendre comment Dumoulin a pu s'immerger dans la culture japonaise lors de sa mission artistique au Japon et intégrer ces expériences dans son travail ultérieur.

Cet article de *l'Écho d'Oran* revêt un intérêt particulier lorsqu'il s'agit d'explorer l'attrait de Dumoulin pour l'Algérie. En effet, des articles nous fournissent un aperçu fascinant du processus de décision qui a conduit Louis Dumoulin à choisir le Japon comme destination pour sa mission artistique. Albert Wolff, dans son article du *Figaro*, relate que Dumoulin envisage initialement l'Algérie comme lieu de séjour, affirmant que « sa première pensée fut pour l'Algérie » et qu'il « avait besoin de soleil », suggérant ainsi un intérêt initial pour un climat méditerranéen en Algérie⁶⁵. Cependant, l'intervention de Jules-Antoine Castagnary, directeur des Beaux-Arts à l'époque, est déterminante. Castagnary, également un critique d'art renommé, plaide pour que les artistes se connectent davantage à leur environnement et aux mœurs de leur époque. Il suggère ainsi au peintre : « Pourquoi n'iriez-vous pas plutôt au Japon ? ». Cette suggestion reflète la vision artistique plus large de Castagnary et son désir de pousser Dumoulin vers une expérience artistique enrichissante. L'article du rédacteur en chef de *La République française*, Paul Bluysen (1861-1928) renforce l'idée que Dumoulin, désireux de s'expatrier, envisage initialement l'Algérie comme destination⁶⁶. Cependant, Castagnary le détourne vers le Japon en présentant ce dernier comme une terre riche en « impressions neuves ». Bluysen décrit le Japon comme étant composé de « paysages roses, gris et jaunes, mouchetés par les pics neigeux de glaciers éternels », soulignant ainsi la fascination qu'exerce cette destination sur les artistes de l'époque. Ces articles soulignent comment les conseils de Castagnary influencent la décision de Dumoulin, mettant en évidence le rôle crucial des figures artistiques et institutionnelles de l'époque dans les choix de voyage des artistes. Cela montre également que les artistes sont sensibles aux conseils et aux orientations de ces personnalités, ce qui oriente finalement Dumoulin vers une expérience artistique au Japon.

L'article de Francis Enne dans *L'Écho d'Oran* rapporte une information complémentaire concernant *l'Annamite*⁶⁷, dont il est également question dans *Le Figaro*, en relation avec un certain Marie-Nicolas-Benoît Saulnier de La Pinelais (1836-1916) :

« Il fait en ce moment cette longue traversée et il a eu la bonne fortune de trouver comme commandant à bord de *l'Annamite*, bateau sur lequel il avait pris passage, un officier

⁶⁵ Wolff Albert, « M. Louis Dumoulin », *Le Figaro*, samedi 21 décembre 1889, p. 1.

⁶⁶ Bluysen Paul, « Un peintre français au Japon », *La République française*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

⁶⁷ Enne Francis, « Chronique d'Oran », *L'Écho d'Oran*, mercredi 25 janvier 1888, p. 1.

de marine qui est en même temps un artiste des plus délicats, le capitaine de frégate B. de la Pinelais, qui vient de publier une plaquette de dix eaux-fortes sur l'arsenal de Toulon. »⁶⁸

Cet échange de Dumoulin met en lumière la synergie entre différentes formes d'art et d'expression artistique. Il est plausible que cette interaction ait pu influencer Dumoulin dans sa propre expression artistique lors de son séjour au Japon. Il est intéressant d'observer comment ces échanges artistiques peuvent transparaître dans ses œuvres ultérieures.

Le couple Dumoulin effectue plusieurs escales courtes au cours de leur voyage, et environ un mois après leur départ de Toulon⁶⁹, leur nom apparaît sur la liste des passagers arrivés à Saïgon par le transport *Annamite*, en provenance de Toulon avec des escales, entre le 27 février et le 5 mars 1888⁷⁰. Il semble qu'ils restent dans la région pendant un certain temps, profitant des opportunités artistiques offertes par les grandes villes des colonies françaises. Georges Marx, journaliste pour le *Saïgon républicain*, se trouve lui aussi à Saïgon à cette période. Son affiliation avec le journal ne fait aucun doute quant à son intérêt vif pour tout événement se déroulant dans la ville. C'est pourquoi il est devenu le principal rapporteur d'informations concernant le séjour de Dumoulin à Saïgon.

Au cours de son passage à Saïgon, Dumoulin participe à diverses réceptions organisées par le gouvernement général de l'Indochine en l'honneur de la visite du roi du Cambodge Norodom Ier (1834-1904) du 5 au 11 avril 1888, bien qu'il quitte Saïgon le 10 avril⁷¹.

Georges Marx nous rapporte que Dumoulin est actif dans la communication pendant son séjour en Cochinchine. Selon Marx, Dumoulin « envoyait des notes à *l'Événement*, dont il était le correspondant. »⁷² Cela témoigne de l'intérêt de Dumoulin pour le partage de ses

⁶⁸ « Échos », *Le Figaro*, lundi 30 janvier 1888, p. 1.

⁶⁹ Les progrès dans la navigation à vapeur au milieu du XIX^e siècle révolutionnent le transport maritime. En Europe continentale, des compagnies de navigation se créent dans les années 1830-1840, d'abord pour acheminer le courrier en Méditerranée, puis pour transporter passagers et marchandises. En 1851, la Compagnie des Messageries Nationales, face à la concurrence du train, se réoriente vers les services maritimes. Après la prise de la Cochinchine par la France en 1861, les Messageries Maritimes signent une convention pour établir des liaisons postales et commerciales en Asie. Cette initiative connaît un succès rapide, avec des extensions vers le sud de l'océan Indien et une ligne annexe vers le Japon à partir de Shanghai. La liaison Marseille-Yokohama offre une alternative nettement plus rapide aux voyages maritimes de l'époque. L'achèvement du canal de Suez en 1869, par la société de Ferdinand de Lesseps (1805-1894), permet aux navires de parcourir le trajet entre Alexandrie et Suez sans transbordement, accélérant encore les voyages maritimes. (Cf. Berneron-Couvenhes, Marie-Françoise, *La Compagnie de navigation française des messageries maritimes de 1851 à 1914 : entreprise de transport et service public*, PU Paris-Sorbonne, 2007.)

⁷⁰ « Mouvements des passagers », *Journal officiel de la Cochinchine française*, jeudi 8 mars 1888, p. 236.

⁷¹ Marx Georges, « Le roi du Cambodge à Saïgon. L'arrivée », *Saïgon républicain*, dimanche 8 avril 1888, p. 2.

⁷² *Ibid.*, p. 1.

expériences et sa volonté de communiquer ses observations. L'aspect le plus captivant de cet article réside dans le quiproquo vécu par Dumoulin. Marx rapporte en effet :

« Près de nous se trouvait un jeune Chinois, neveu d'A-Cham, que je connaissais et qui parlait assez bien notre langue, il avait un registre sous le bras. Je m'empressai de le présenter à mon confrère comme un *reporter du Confucius de Cholon*⁷³. J'en fis un véritable Chincholle chinois ⁷⁴!

Une conversation, dont les *quiproquos* firent le plus bel ornement, s'engagea alors entre eux. Et voici comme quoi les lecteurs de M. Magnier ont pu lire que les Chinois ont des *reporters* à la recherche du *fait divers*, comme les nôtres. Dumoulin m'en a toujours voulu depuis ! »⁷⁵

Cet épisode ajoute une touche humoristique à l'interaction et souligne la diversité des personnes rencontrées par Dumoulin au cours de son voyage. Il met également en évidence les possibilités d'incompréhensions et de malentendus culturels auxquels il a pu être confronté. Cela aide à mieux comprendre l'environnement dans lequel Dumoulin évolue et les défis potentiels qu'il peut rencontrer lors de son voyage.

En explorant ses motivations, son départ et son séjour à Saïgon, nous commençons à saisir la portée de cette entreprise artistique. Soutenu par Jules-Antoine Castagnary, Dumoulin entreprend son voyage avec l'ambition de découvrir et de documenter les cultures et les paysages de l'Extrême-Orient. Son départ, mêlant admiration et ironie au sein de la société parisienne, souligne l'audace de cette entreprise. Les réactions contrastées des journaux parisiens reflètent les attentes et les préjugés de l'époque, mais Dumoulin s'engage pleinement dans son voyage, témoignant de sa volonté de partager son expérience. Son séjour à Saïgon, ponctué de sa participation aux événements officiels et ses interactions locales, illustre son immersion dans la vie quotidienne de l'Extrême-Orient.

⁷³ Cholon est un quartier de Saïgon caractérisé par une très forte communauté chinoise.

⁷⁴ Charles Henri Hippolyte Chincholle (1843-2902) est journaliste et écrivain, considéré comme le premier grand reporter français. (Cf. Prochasson Christophe, *Les Années électriques (1880-1910)*, Paris, La Découverte, 2010, p. 281.)

⁷⁵ *Ibid.*

1.2. Premier voyage au Japon

Nous nous focaliserons sur le premier voyage de Louis Dumoulin au Japon, marquant une étape cruciale de sa mission artistique. Dumoulin nous entraîne dans un voyage à travers les villes emblématiques du Japon telles que Yokohama, Tōkyō, Kyōto, Kōbe, Nagoya, Honmoku, Kamakura, Enoshima, Nikkō, Hakone et le mont Fuji. Nous suivrons également ses rencontres avec des personnalités marquantes telles que Georges-Ferdinand Bigot (1860-1927), un artiste français établi au Japon, dont l'influence sur Dumoulin et son travail sera examinée.

Ils quittent Saïgon vers le 10 avril 1888 sur l'*Ava*, un paquebot français appartenant à la Compagnie des Messageries Maritimes, qui dessert l'Extrême-Orient⁷⁶. Ils font plusieurs escales courtes à Hong Kong, Shanghai et Kōbe (神戸) avant d'arriver à Yokohama le 28 avril 1888⁷⁷. Durant leur voyage, ils sont à bord du même navire qu'Auguste Heinrich Bing (1852-1918), frère cadet du célèbre vendeur d'art japonais et chinois, Siegfried Bing (1838-1905). Le premier voyage de Dumoulin est peu documenté par des sources écrites, mais sa vaste collection photographique et les peintures qu'il a réalisées permettent de reconstituer une grande partie des destinations qu'il a explorées. Une annotation au dos d'une photographie montre que madame Bing est présente lors d'une excursion à Nikkō (日光) avec le couple Dumoulin, ce qui suggère qu'ils ont passé du temps ensemble au Japon⁷⁸.

Après 1859, Yokohama, une modeste ville de pêcheurs, se transforme rapidement en principal port commercial pour les échanges avec l'Occident, devenant ainsi une destination touristique prisée et emblématique de l'occidentalisation du Japon. Dans un article, Émile de Molènes (1843-1898) cite un extrait de la préface écrite par Philippe Burty pour le catalogue

⁷⁶ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 111.

⁷⁷ *Ibid.* p. 111. (Cf. « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, volume IX, n° 17, 28 avril 1888, p. 402.)

⁷⁸ PH108-35 : Georges Bigot ?, *Sans titre*, Chutes Ryūzu, Nikkō, 12,5 x 17,5 cm, 1888. Photographie sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au verso : « Japon. Madame Bing dans un kango en route pour Shujendji ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/10354#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-139%2C-404%2C4718%2C3682>

de l'exposition de Dumoulin qui se tient à la galerie Georges Petit à son retour en France en 1889. Un extrait de Burty offre un tableau vivant de l'atmosphère à Yokohama :

« À Yokohama, nous dit M. Ph. Burty, dans le catalogue de l'exposition Dumoulin, tous les fonctionnaires doivent sortir en frac, en chapeau de soie et bottines. L'impératrice exige que les dames de sa cour soient en corset, en jupe bouffante. Tout et tous s'y conforment. Le pittoresque indigène est mourant comme un oiseau qui aurait été atteint par une flèche. Toutes les nations ont établi des comptoirs achalandés : les Allemands, les Chinois, les Anglais, les Américains et même les Français. M. Dumoulin assiste à cette curée impitoyable. Le Japon, qui possède des éléments incomptables de production recevrait de Paris des commandes de dessinateurs pour étoffes, pour céramique. Yeddo avait déjà des écoles de dessin, de peinture et de sculpture, dirigées par des professeurs qu'on avait fait venir, etc. »⁷⁹

Il décrit un lieu en pleine mutation, où les traditions locales sont en train de s'adapter aux influences occidentales. L'image des fonctionnaires en frac et chapeau de soie, et des dames de cour en corset et jupe bouffante, illustre une transformation profonde dans les codes vestimentaires, soulignant ainsi l'influence de la culture occidentale sur les normes sociales japonaises. Cette évolution est métaphoriquement comparée à la blessure d'un oiseau atteint par une flèche, mettant en évidence la fragilité de ces traditions face au changement. L'extrait met également en lumière l'intensification des échanges commerciaux internationaux à Yokohama, avec l'établissement de comptoirs par différentes nations. Cela relève l'importance de la ville en tant que centre névralgique du commerce international et met en évidence l'attrait de la culture japonaise pour les puissances étrangères. La mention des commandes de dessinateurs parisiens pour des étoffes et de la céramique dénote l'engouement pour les arts visuels japonais à l'époque, renforçant ainsi l'idée de Dumoulin en tant qu'acteur dans la transmission de cette influence artistique. Enfin, la référence aux écoles de dessin, de peinture et de sculpture indique l'essor de l'éducation artistique au Japon, et atteste de l'effort du pays pour s'appropriier les éléments de la culture occidentale. Ceci souligne également le rôle de Dumoulin dans cette dynamique, en tant qu'artiste européen.

Alors que Yokohama subit une occidentalisation croissante, certains voyageurs se détournent de la ville, cherchant plutôt à explorer un Japon préservé des influences occidentales, désireux de découvrir la tradition japonaise avant son éventuelle disparition. Cependant, comme le souligne Guimet, la présence marquée de l'Occident à Yokohama ne

⁷⁹ de Molènes Émile, « À travers champs », *La Liberté*, mardi 24 décembre 1889, p. 2-3.

devrait pas dissuader les voyageurs de découvrir cette ville qui conserve son propre charme et intérêt :

« Regardons bien ! nous venons de constater que le moindre séjour dans un pays aussi étrange suffit à blaser l'attention ; les Européens que nous avons trouvés à l'hôtel nous ont certifié que la ville était sans intérêt. N'ont-ils pas su voir ou ont-ils oublié ? Regardons bien ! »⁸⁰

Selon, Guimet, les Européens qui déclarent que la ville est sans intérêt peuvent avoir manqué de voir ou de comprendre les choses intéressantes qu'elle a à offrir, soit en ne prenant pas suffisamment de temps pour explorer la ville, soit en ignorant délibérément ses richesses culturelles et historiques.

Un article nous propose un captivant aperçu de l'expérience artistique de Dumoulin dans cette ville :

« À Yokohama, il existe, paraît-il, tout un quartier habité par des bateleurs, jongleurs, équilibristes, mangeurs d'étoupe, illusionnistes comme M. De Kolta⁸¹. En un mot, une vraie cour des Miracles⁸² ! Il y avait là de quoi tenter un réaliste, et notre Dumoulin, séduit par le spectacle pittoresque, a été bravement planter sa tente dans ce paradis des saltimbanques japonais. Chevalet installé, pinceau en main, abrité par un immense parasol, il jette sans compter sur la toile toutes les merveilleuses couleurs de sa palette : les rouges, les jaunes, les bleus, les ors se heurtent, se mêlent, se disputent, et viennent enfin se concentrer en tons harmonieux sur les curieux costumes aux nuances variées, aux dessins bizarres des personnages en question. »⁸³

L'auteur nous transporte dans un quartier animé, habité par une pléiade de personnages extravagants et talentueux, évoquant ainsi une atmosphère à la fois exotique et théâtrale. Cette immersion dans un univers artistique foisonnant et coloré semble avoir captivé Dumoulin, qui, séduit par ce spectacle pittoresque, décide de s'y installer. Le choix de Dumoulin de travailler dans la rue est un élément important de sa pratique artistique, souligné également dans un article antérieur évoquant son travail à Saïgon⁸⁴. Cette approche témoigne de son engagement à capturer la vie quotidienne et les scènes de rue, préférant ainsi la spontanéité et l'authenticité de l'instant présent aux contraintes d'un atelier. Le décor vivant et animé de Yokohama, avec

⁸⁰ Guimet Émile (auteur), Régamey Félix (illustrateur), *Promenades japonaises*, Paris, Charpentier, 1878, p. 17.

⁸¹ Buatier de Kolta (1847-1903) est le nom de scène d'un célèbre illusionniste français du XIX^e siècle, reconnu pour ses performances spectaculaires et ses tours de magie novateurs qui ont influencé de nombreux magiciens de l'époque.

⁸² La Cour des Miracles est une expression faisant référence à des quartiers pauvres et mal famés dans les grandes villes, où se regroupaient souvent des mendiants, des criminels et des personnes marginalisées. La plus célèbre est celle de Victor Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, décrite comme un endroit où les estropiés et les handicapés font semblant d'être plus malades ou déformés qu'ils ne le sont réellement pour susciter la pitié des passants.

⁸³ G.M., « Au Japon » *Saïgon républicain*, jeudi 14 juin 1888, p. 3.

⁸⁴ Bluysen Paul, « Un peintre français au Japon », *La République française*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

ses couleurs éclatantes et ses costumes variés, devient la toile de fond de l'œuvre de Dumoulin. Les descriptions illustrent l'énergie vibrante de l'environnement qu'il cherche à capturer. Il semble avoir puisé dans cette profusion de couleurs et de mouvements pour créer des œuvres qui reflètent l'intensité et la diversité de la vie japonaise. Notons que nous reviendrons sur cet article qui rapporte un événement du voyage de Dumoulin, nous permettant ainsi d'en apprendre davantage sur son expérience et sa perception du Japon. Nous reviendrons également sur sa méthode de peinture en extérieur, une caractéristique distinctive de sa production artistique.

Au début du mois de mai, Dumoulin se trouve soit toujours à Yokohama, soit à Tōkyō (東京), puisqu'il assiste à la fête des garçons, *Tango no sekku* (端午の節句)⁸⁵, se tenant encore le 5 mai de nos jours :

« Les Japonais, dit le livret (fort bien conçu, entre parenthèses), font la fête à tout propos. Ils fêtent [...] les jeunes garçons. Et les jours de solennité se célèbrent soit par de longues processions de personnages bariolés, soit par un déploiement prodigieux de bannières, d'oriflammes, de banderoles. M. Dumoulin nous fait assister au défilé des théories qui cheminent, étrangement accoutrées, par les rues, et détaille, pour nous, la décoration tapageuse des maisons. »⁸⁶

Dans cet article, le critique d'art belge, Paul Heusy (1834-1915), met en lumière la propension des Japonais à célébrer divers événements, y compris des occasions qui, pour d'autres cultures, pourraient sembler anodines. La fête des jeunes garçons, mentionnée ici, reflète la volonté japonaise de marquer chaque étape de la vie. Dumoulin, à travers son art, nous plonge dans cette effervescence festive, nous offrant une vision vivante et foisonnante de ces célébrations.

⁸⁵ *Tango no sekku* (端午の節句), célébrée le 5 mai, trouve son origine en Chine et a été introduite à la cour impériale pendant l'époque de Nara au VIII^e siècle. À l'origine dédiée aux garçons, elle a été rebaptisée en 1948 sous le nom de *Kodomo no hi* (こどもの日), le jour des enfants, honorant ainsi tous les enfants. Les traditions principales comprennent l'affichage de carpes en papier, appelées *koinobori* (鯉幟), symbolisant la force, ainsi que des casques de samouraï, *kabuto* (兜 ou 冑), représentant la bravoure. De plus, la dégustation de gâteaux spéciaux, les *kashiwa-mochi* (かしわ餅), est une pratique courante. Ces coutumes visent à souhaiter aux enfants une croissance heureuse et prospère.

⁸⁶ Heusy Paul, « L'Exposition Dumoulin », *Le Radical*, dimanche 26 janvier 1890, p. 2.

Après Yokohama, il n'est guère étonnant de constater que le couple Dumoulin se dirige vers les environs de Tōkyō⁸⁷. Dumoulin visite plusieurs quartiers de Tōkyō, ou du moins, obtient plusieurs photographies de la ville.

Parmi les lieux qu'il a certainement explorés, on trouve le quartier de Ueno (上野). Dumoulin a acquis une photographie de ce lieu réalisée par Enami Nobukuni (江南 信國) (1859-1929). Il l'aurait obtenue soit au studio de Ogawa Kazumasa (小川 一眞) (1860-1929) à Tōkyō, lors de son premier séjour au Japon en 1888, soit directement auprès du studio de Enami Nobukuni, qui a ouvert ses portes à Yokohama en 1892, lors de son second séjour en 1895⁸⁸. Sur une photographie figurent des tramways hippomobiles, un éclairage public à lampe à gaz et des poteaux télégraphiques, témoignant de l'occidentalisation et de la modernisation du Japon⁸⁹.

Il est fort probable que Dumoulin ait visité le Kōkyo (皇居), littéralement « résidence de l'Empereur », autrement dit le palais impérial de Tōkyō, comme en témoignent plusieurs photographies qu'il a acquises. L'une d'elles montre l'une des enceintes extérieures avec un fossé parsemé de lotus⁹⁰. Toutefois, il est certain que Dumoulin n'a pas pu explorer davantage, étant donné que l'accès au site est interdit.

De même, il a très probablement parcouru le quartier d'Asakusa (浅草), et il possède notamment une photographie de Nakamise-dori (仲見世通り), la rue qui conduit au Sensō-ji

⁸⁷ En 1603, Tokugawa Ieyasu choisit Edo (江戸), littéralement « porte de l'estuaire », comme capitale *shōgunale* et y fait construire Edo-jō (江戸城), le château d'Edo. À cette époque, l'empereur réside à Kyōto et a un rôle religieux, mais il conserve une autorité naturelle en tant que descendant d'Amaterasu (天照), la divinité du soleil. En 1868, l'empereur Mutsuhito décide de s'installer à Edo et renomme la ville Tōkyō (東京), qui signifie « capitale de l'est ». Tōkyō remplace ainsi Kyōto (京都), peu connue sous le nom de Saikyō (西京), qui signifie « capitale de l'ouest ». Kyōto était auparavant plus connue sous le nom Heiankyō (平安京), signifiant « capitale de la paix et de la tranquillité », et était la capitale de l'empire entre 794 et 1868.

⁸⁸ PH112-10 : Enami Nobukuni, *Sans titre*, Ueno, Tōkyō, 20 x 26 cm, 1882-1887. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au verso : « Japon. Parcs ~~du~~ ~~Meno~~ de Ueno (près du parc) ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/3807#?cv=&c=&m=&s=&xywh=0%2C-470%2C5287%2C5287>

⁸⁹ Par ailleurs, des courses de chevaux sont organisées dans le parc de Ueno dès 1873, après la création d'un hippodrome à Yokohama dans les années 1860 pour les étrangers, ayant suscité l'intérêt des Japonais.

⁹⁰ PH110-27 : Kusabake Kimbei, *View of Tokyo castle wall, & lotus flower*, Tōkyō, 21 x 26,9 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au verso : « Japon. Parcs et jardins ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/2872#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-132%2C-123%2C2625%2C2049>

(浅草寺), le plus ancien temple de la ville, fondé en 628⁹¹. Il n'est pas surprenant que Dumoulin ait documenté ce site, car le temple d'Asakusa joue un rôle central dans le tourisme et la culture japonaise. Cette citation de Guimet met en avant l'importance de la photographie au Japon :

« Les photographes, qui ne respectent rien, se sont introduits dans ce jardin sacré et les pèlerins peuvent avoir leurs portraits se détachant sur le grand temple.

La photographie, la lampe à pétrole et le chapeau forme melon, tels sont pour les Japonais les spécimens les plus flatteurs de la civilisation européenne. En vain on importe des cargaisons de produits élégants, commodes, bon marché, séduisants, avantageux, utiles et économiques ; rien ne réussit. L'indigène se cantonne dans ses habitudes qu'il trouve plus agréables, il consomme ses produits qui lui reviennent moins cher et se sert des objets d'art qui lui semblent de meilleur goût. On retourne en Europe les cargaisons avec cent pour cent de perte.

Mais les chapeaux de feutre ;

Mais les lampes à pétrole ;

Mais les photographies ;

Succès, succès, succès, comme disent les Américains. »⁹²

Guimet souligne l'échec des produits européens bon marché pour concurrencer les produits locaux, mais il constate que les chapeaux de feutre, les lampes à pétrole et les photographies connaissent un succès fulgurant au Japon. Ce succès de la photographie s'explique en partie par le tourisme, qui est en plein essor au Japon à cette époque.

Il est envisageable que Dumoulin ait fait un détour par Mukōjima (向島), situé au nord-est de Tōkyō, où il aurait vraisemblablement croisé la route de Georges-Ferdinand Bigot. Dumoulin et Bigot sont des connaissances, puisqu'ils partent ensemble en excursion par la suite. Il est donc fort probable que leur rencontre ait eu lieu à ce moment, offrant ainsi à Dumoulin l'opportunité de bénéficier de ses conseils. Bigot est un peintre et caricaturiste de renom à Paris, ayant été élève de l'éminent peintre orientaliste Jean-Léon Gérôme (1824-1904)

⁹¹ PH112-3 : Enami Nobukuni, *Sans titre*, Asakusa, Tōkyō, 20 x 26 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au verso : « Japon. Rue qui précède l'entrée des temples d'Asakusa ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/3790#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-304%2C-129%2C5899%2C4604>

⁹² *Ibid.*, p. 94.

ainsi que de Carolus Duran (1837-1917)⁹³, reconnu pour ses portraits artistiques⁹⁴. Au moment où Dumoulin se trouve au Japon, Bigot habite au 72 Susaki-mura (須崎村) à Mukōjima et est venu au Japon sous la tutelle du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et du ministère des Affaires étrangères pour faire des dessins d'anciens monuments japonais⁹⁵. Bien que nous ne sachions pas si la mission de Bigot a été couronnée de succès, il a vécu au Japon de 1881 à 1899, comme en témoigne son dossier qui mentionne sa présence dans le pays⁹⁶.

« M. Bigot, peintre de talent, émule de Régamey qui, épris du Japon, y a établi sa résidence depuis six ans. Non content de faire connaître dans les salons de peinture et dans les journaux illustrés français, dont il est le correspondant, le Japon artistique et pittoresque, M. Bigot a encore fondé à Tokio un journal satirique français, le Toba⁹⁷, où, d'une plume piquante et avec des illustrations charmantes, il se moque du gouvernement japonais qui, depuis quelques années, a mis de côté l'élément français pour se livrer à l'anglo-saxon. »⁹⁸

La chronique de M. G. Labit présente Bigot comme un guide compétent, possédant une connaissance approfondie du Japon et parlant la langue locale. Il aurait pu jouer un rôle d'orientation crucial dans l'exploration artistique et culturelle de Dumoulin au Japon. Cette rencontre avec Bigot et l'influence de son regard critique sur le Japon revêtent une grande importance pour comprendre l'expérience de Dumoulin dans le pays et la manière dont il a assimilé les diverses influences culturelles de l'époque. De surcroît, en plus de sa maîtrise du pinceau, Bigot est également un photographe accompli, enrichissant la collection de Dumoulin avec des clichés, notamment durant leur excursion à Nikkō.

⁹³ Carolus-Duran est un des neuf membres de la Société japonaise du Jing-lar, — dont fait également parti Philippe Burty — depuis sa création à l'issue de l'Exposition universelle de 1867. C'est un cercle d'artistes et de critiques, amateurs de japonisme, voulant assurer la promotion dans les milieux artistiques du renouvellement esthétique opéré par le japonisme en Europe, et plus précisément en France. Ils se réunissaient mensuellement à Sèvres autour d'un dîner où ils mangeaient en tenue japonaise, avec des baguettes, en buvant du sake. (Cf. Chesneau Ernest, « Exposition universelle. Le Japon à Paris », *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, lundi 1^{er} juillet 1878, p. 387-388.)

⁹⁴ Bournand François, « Troisième Section. - Aquarelles et Pastels », *Catalogue illustré de l'Exposition internationale de blanc et noir*, dimanche 1^{er} janvier 1888, p. 66.

⁹⁵ *The Directory & Chronicle for China, Japan, Corea, Indo-China, Straits Settlements, Malay States, Siam, Netherlands Indian, Borneo, The Philippines, etc. for the year 1888*, Hongkong Daily Press Office, 1889.

⁹⁶ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 68. (Cf. Archives nationales de France, ministère de l'Instruction publique, Pierrefitte-sur-Seine. Missions artistiques (1840-1893), F21/2284/38/2 Dossier 21, Bigot, Georges.)

⁹⁷ Toba Sōjō (1053-1140) est un éminent moine bouddhiste, reconnu pour ses caricatures d'une grande qualité artistique. Quant au caractère « 絵 », (絵) il se traduit par « peinture ».

⁹⁸ Labit M.G., « Au Japon, souvenir de voyage », *Bulletin de la Société de géographie de Toulouse*, n°7, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 295.

« Les crayons marchent, les appareils photographiques sont constamment en mouvement, et même du Japon, M. Bigot envoie périodiquement ce qui peut intéresser le lecteur. »⁹⁹

Bien que Dumoulin visite des lieux populaires auprès des touristes occidentaux tels que Tōkyō et Yokohama, son intention principale semble être de s'éloigner de ces villes pour retrouver les décors et les situations représentés dans les estampes :

« [...] puis il s'en fut à Yokohama.

Très judicieusement, M. Dumoulin dédaigna cette ville où les habitants s'habillent à l'européenne, en copiant nos modes et nos vices ; il s'enfonça dans l'intérieur des terres, dans le Japon absolument fermé et ignoré. »¹⁰⁰

En juin-juillet 1888, le couple Dumoulin voyage dans la région du Kansai (関西) en utilisant le train sur la ligne principale du Tōkaidō (東海道)¹⁰¹. D'après Philippe Burty, Dumoulin « vit Kyauto, Osaka, Kobé, Kamagoura, qui reçut la cour dans des temps anciens, capitale primitive des Mikados... »¹⁰².

À Kyōto (京都), Dumoulin achète une photographie colorée d'une boutique de porcelaine située sur la rue Gojōzaka (五条坂)¹⁰³. Selon l'annotation de Dumoulin : « Japon. Boutiques. Magasin de porcelaine. L'ensemble de la coloration est absolument faux, c'est le bleu qui domine », il est probable qu'il ait vu le magasin en personne à Kyōto. Cette même photographie apparaît deux fois dans la collection de Dumoulin, l'autre exemplaire n'étant pas

⁹⁹ « Le Monde illustré » *Le Figaro. Supplémentaire littéraire du dimanche*, samedi 27 décembre 1890, p. 211.

¹⁰⁰ Bluysen Paul, « Un peintre français au Japon », *La République française*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

¹⁰¹ Tōkaidō (東海道) signifie littéralement « la route de la mer de l'est ». Gōkaidō (五街道) qui signifie littéralement les « cinq routes », fait référence aux cinq voies de transport les plus importantes de l'époque d'Edo (1603-1868), reliant la capitale *shōgunale*, Edo, aux principales provinces. (Cf. Iwao Seiichi, Sakamoto Tarō, Hōgetsu Keigo, Yoshikawa Itsuji, Akiyama Terukazu, Iyanaga Teizō, Iyanaga Shōkichi, Matsubara Hideichi, Kanazawa Shizue. 145. Gokaidō. *Dictionnaire historique du Japon*, volume 6, 1981. Lettre G. p. 80.) Tōkaidō est l'une de ces cinq routes et l'une des plus importantes, s'étendant sur plus de cinq cents kilomètres et reliant quinze provinces, et des villes comme Tōkyō, Kyōto, Kōbe, Ōsaka, en moins de vingt heures. Cette route comporte des passages difficiles à franchir et des zones faciles à défendre, tels que le col de Hakone (箱根). Elle a une grande importance stratégique, tant sur le plan civil que militaire. (Cf. Iwao Seiichi, Iyanaga Teizō, Ishii Susumu, Yoshida Shōichirō, Fujimura Jun'ichirō, Fujimura Michio, Yoshikawa Itsuji, Akiyama Terukazu, Iyanaga Shōkichi, Matsubara Hideichi. 325. Tōkaidō. *Dictionnaire historique du Japon*, volume 19, 1993. Lettre T. p. 123.)

¹⁰² Burty Philippe, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit, du 20 décembre 1889 au 26 janvier 1890, Paris, Galerie Georges Petit, 1889, p. 8.

¹⁰³ PH112-19 : Enami Nobukuni, *Porcelain shop Gojiyozaka*, Kyōto, 20 x 26 cm, 1870-1888. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Boutiques. Magasin de porcelaine. L'ensemble de la coloration est absolument faux, c'est le bleu qui domine ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/1500#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-1%2C-468%2C5285%2C5285>

coloré¹⁰⁴. Dumoulin acquiert ces photographies lors de son premier voyage au Japon en 1888, car il n'est jamais retourné à Kyōto¹⁰⁵. Bien que sa collection photographique contienne d'autres clichés de Kyōto, il y en a plus de Tōkyō et Yokohama, ce qui peut sembler surprenant compte tenu de l'intérêt que l'on pourrait supposer pour l'ancien Japon.

Après son passage à Kyōto, Dumoulin a également visité Kōbe (神戸), littéralement appelée la « porte des esprits »¹⁰⁶. La majeure partie des photographies de Kōbe provient des deuxième et troisième voyages de Dumoulin, mais il existe aussi plusieurs clichés de Kōbe datant de son premier séjour dans sa collection.

La collection de Dumoulin comprend plusieurs photographies de maisons de thé de Nagoya (古屋), qu'il a peut-être visité brièvement lors de son voyage sur la ligne du Tōkaidō. Une de ces photographies montre une auberge qui était célèbre à l'époque¹⁰⁷. Bien que la question se pose de savoir si Dumoulin y a séjourné, il est probable qu'il ne l'ait pas fait, car le titre et l'annotation au dos de la photographie indiquent qu'il s'agit d'une maison de thé¹⁰⁸.

En août 1888, le couple Dumoulin retourne à Yokohama et explore les environs de la ville, à Honmoku (本牧), à Kamakura (鎌倉) et à Enoshima (江の島)¹⁰⁹.

¹⁰⁴ PH109-1 : Enami Nobukuni, *Porcelain shop Gojiyozaka*, Kyōto, 20 x 26 cm, 1870-1888. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Boutiques. Magasin de porcelaine ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/17459#?cv=&c=&m=&s=&xywh=0%2C-470%2C5320%2C5320>

¹⁰⁵ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 204.

¹⁰⁶ À la suite du Traité Harris, également connu sous le nom de traité d'Amitié et de Commerce (日米修好通商条約, *Nichibei Shūkō Tsūshō Jōyaku*), signé le 29 juillet 1958 entre les États-Unis et le Japon, le pays a progressivement ouvert certains de ses ports au commerce international et aux résidents étrangers. Yokohama, Hakodate et Nagasaki ont ainsi été ouverts en 1859, tandis que Kōbe, qui était auparavant un petit village de pêcheurs situé dans la baie d'Osaka (大阪), est devenue une ville le 9 juin 1869 et a ouvert son port la même année que Nīgata (新潟).

¹⁰⁷ Cet établissement est particulièrement prisé par les membres du Parti libéral (自由党) et est célèbre pour un incident politique qui se déroule en 1884. Des accusations d'extorsion de fonds dégénèrent en une violente altercation, provoquant la mort de deux policiers.

¹⁰⁸ PH112-33 : Inconnu, *Shūkinrō (Tea House)*, Nagoya, 20,5 x 26,5 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Boutiques. Maison de thé. Balcon ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/10615#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-1%2C-471%2C5285%2C5285>

¹⁰⁹ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 120.

Philippe Burty atteste de la présence de Dumoulin à Kamakura, ville qu'il orthographie « Kamagoura », et qu'il décrit comme « la cour des temps anciens, capitale primitive des Mikados »¹¹⁰. Cependant, il convient de noter que contrairement à ce que Burty avance, Kamakura n'est pas associée aux *mikado* (御門), littéralement « sublime porte », terme qui fait référence à l'empereur, mais aux *shōgun*¹¹¹.

Après avoir exploré Kamakura, il serait inconcevable pour Dumoulin de ne pas également visiter Nikkō (日光) :

« Il faut consacrer une semaine pour aller à Nikko. Deux jours suffisent pour voir Kamakoura.

Les résidents qui passent plusieurs années au Japon se promettent bien de ne pas quitter le pays sans avoir vu ces deux points importants et pittoresques. »¹¹²

En septembre 1888, Dumoulin prend part à une excursion à Nikkō (日光). Historiquement, le shintoïsme et le bouddhisme interdisent aux femmes, considérées comme impures en raison de leurs menstruations, d'accéder aux sites sacrés¹¹³. Cependant, en 1872, le gouvernement de l'ère Meiji lève cette interdiction à l'échelle nationale, autorisant ainsi la femme de Dumoulin à l'accompagner dans la région de Nikkō¹¹⁴. Nikkō représente un moment crucial dans le voyage de Dumoulin, constituant une destination unique et captivante. Il documente abondamment cette ville à travers de nombreuses photographies et peintures. Durant l'ère d'Edo, la famille Tokugawa gouverne en tant que *shōgun* jusqu'en 1867, érigeant leurs mausolées à Nikkō pour symboliser leur pouvoir. Le nom de la ville, Nikkō, qui signifie littéralement « lumière du soleil », évoque la grandeur des *shōgun*, particulièrement celle de

¹¹⁰ Burty Philippe, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit, du 20 décembre 1889 au 26 janvier 1890, Paris, Galerie Georges Petit, 1889, p. 8.

¹¹¹ Burty renvoie à des événements politiques qui se sont produits à l'époque de Kamakura (鎌倉時代) (1185-1333). La guerre de Genpei (源平合戦) (1180-1185) oppose le clan Minamoto (源) au clan Taira (平氏) et s'achève le 25 avril 1185 sur une victoire des Minamoto à la bataille navale de Dan-no-ura (壇の浦の戦い). Le chef du clan, Minamoto Yoritomo (源頼朝) (1147-1199) décide de s'installer à Kamakura et d'en faire la capitale politique. En 1192, il prend le titre de *shōgun* et établit le premier gouvernement militaire du pays, également connu sous le nom de *bafuku* ou *shōgunat*. Cependant, en 1331, l'empereur Go-Daigo (後醍醐) (1288-1339) fomenta une révolte contre Kamakura, mettant fin au premier *bafuku*. (Cf. Reischauer Edwin, *Histoire du Japon et des Japonais, Tome 1, Des origines à 1945*, Paris, Point, collection Histoire, traduit de l'anglais par Dubreuil Richard, 2014 (1970), p. 63-83.)

¹¹² Guimet Émile (auteur), Régamey Félix (illustrateur), *Promenades japonaises*, Paris, Charpentier, 1878, p. 57.

¹¹³ Takemaru Naoko, *Women in the Language and Society of Japan: The Linguistic Roots of Bias*, Jefferson, McFarland & Company, 2010, p. 126.

¹¹⁴ 日光市史編さん委員会編 [« Comité éditorial de l'histoire de Nikkō »], *日光市史 [« Histoire de la ville de Nikkō »]*, volume 3, Nikkō, Nikkōshi, décembre 1979, p. 124.

Tokugawa Ieyasu, fondateur du *shōgunat* Tokugawa. Nikkō est un centre majeur du shintoïsme, abritant des temples et des sanctuaires parmi les plus spectaculaires du Japon.

Bien que l'endroit et le moment exacts de la première rencontre entre Bigot et Dumoulin au Japon demeurent incertains, il est indiscutable qu'ils ont entrepris cette excursion ensemble. Ceci n'est guère surprenant étant donné la profonde connaissance que Bigot avait des lieux :

« C'est le lendemain, dans l'atelier de M. Bigot, que fut projeté notre voyage à Nikko. Nikko, nous disait M. Fouque¹¹⁵, est assurément le point le plus intéressant du Japon. Qui a vu Tokio et Nikko a tout vu. Mais le voyage est fort long et très fatigant. De plus, faut-il encore parler couramment le japonais. Or, M. Fouque, retenu par ses cours à l'École des nobles, ne pouvait nous accompagner. M. Bigot, de la façon la plus aimable, se proposa alors. Connaissant à fond la langue japonaise, ayant visité plusieurs fois Nikko, nous ne pouvions trouver un guide plus agréable et plus sûr. Le départ fut décidé pour le lendemain matin par le premier train d'Utzunomya. »¹¹⁶

Béal atteste de la présence de Bigot et Dumoulin à Nikkō à travers un épisode illustré dans le journal de Bigot (Figure 2)¹¹⁷.

¹¹⁵ Prosper Fortuné Fouque (1843-1906) est un ancien capitaine de l'artillerie de marine, correspondant de la Société de géographie de Toulouse au Japon, travaillant pour le gouvernement japonais en tant que professeur de langue française à l'École des Nobles de Tōkyō.

¹¹⁶ Labit M. G., « Au Japon, souvenir de voyage », *Bulletin de la Société de géographie de Toulouse*, n°7, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 296.

¹¹⁷ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 130-131.

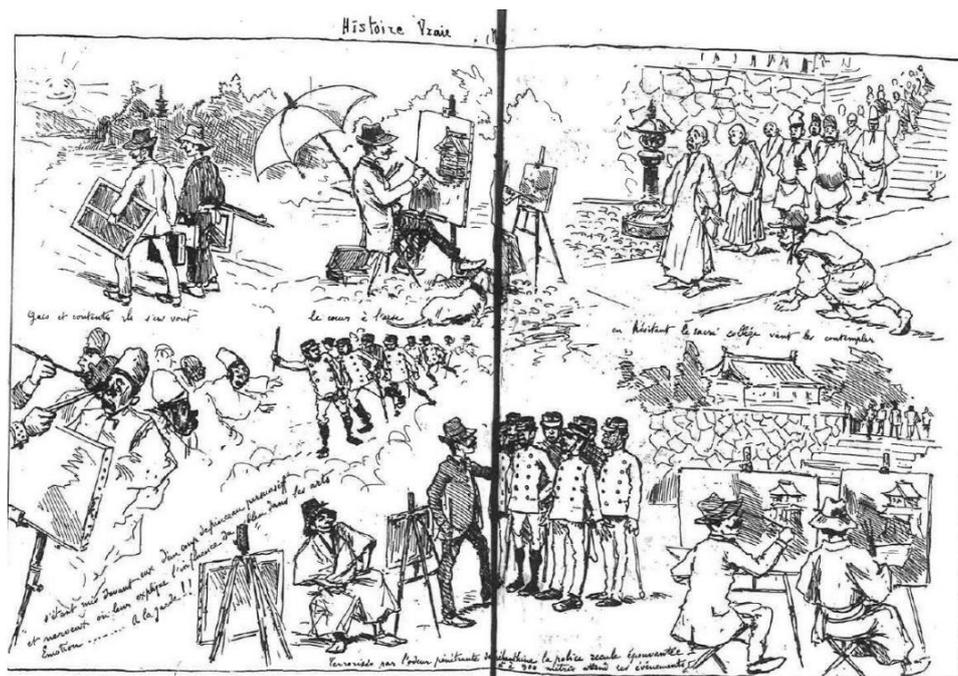


Figure 2 : Bigot Georges, « Histoire vraie », *Tōbaé*, journal satirique, n°38, samedi 1er septembre 1888.

Selon Béal, cette planche démontre que Dumoulin et Bigot ont peint dans les rues de Nikkō. On les voit dépeints comme deux artistes occidentaux appliquant de la peinture bleue sur les visages d'un groupe de moines japonais venus leur demander d'arrêter leur travail sur le site sacré de Nikkō. La police est appelée en renfort, mais en vain, car les deux artistes reprennent obstinément leurs esquisses. Béal est convaincu qu'il s'agit de Bigot, identifiable par ses vêtements japonais et son chien, Aka (赤), « rouge », qu'il représente souvent. Quant à Dumoulin, Béal le reconnaît notamment à sa moustache et à son chapeau. Le numéro est paru le 1^{er} septembre, ce qui concorde avec leur séjour. Cette coïncidence est étayée par la remarque de Béal concernant la présence d'un parasol, indiquant que la séance a eu lieu durant la saison estivale, renforçant ainsi la preuve de la présence des deux hommes à Nikkō. Enfin, Béal met en avant le fait que cette série de planches est intitulée « Histoire vraie » dans la revue de Bigot, ce qui renforce l'idée que l'illustration représente bel et bien Bigot et Dumoulin.

La véracité de cette représentation nous conduira à examiner de plus près l'incident qu'ils ont vécu dans notre section consacrée à la perception du Japon par Dumoulin, à travers une analyse de ses expériences au Japon.

Outre le journal *Tōbaé*, les photographies attestent de la présence de Dumoulin et Bigot à Nikkō. Dumoulin rapporte plusieurs clichés de cette excursion, dont certains semblent avoir

été pris par Bigot. On remarque des ressemblances entre les collections des deux artistes, avec parfois des clichés en commun.

Ainsi, nous avons connaissance de leur présence à la cérémonie du 17 septembre 1888, appelée *sen nin musha gyōretsu* (千人武者行列), littéralement la « procession des mille guerriers ». Il s'agit d'un cortège de mille hommes vêtus en *samurai* (侍), recréant les funérailles du shōgun Tokugawa Ieyasu, dont le mausolée se trouve au temple Tōshō-gū (東照宮) depuis 1617. Dumoulin possède notamment des photographies de cette cérémonie mettant en scène des hommes costumés en *samurai*¹¹⁸.

Ils ne se limitent pas à Nikkō, mais explorent également les environs. Les photographies de cette région témoignent de la présence des Bing, qui ont voyagé avec eux jusqu'à Yokohama, où ils sont arrivés le 28 avril 1888 à bord du *Ava*. On trouve notamment un cliché de madame Bing dans un *kago*¹¹⁹, en route vers le lac Chūzenji (中禅寺湖) (Figure 3)¹²⁰.

¹¹⁸ PH108-74 : Bigot Georges, *Sans titre*, Nikkō, 21,5 x 13,5 cm, 1888. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Anciens costumes du cortège du shogun Yeyas ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/10470#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-1397%2C0%2C5656%2C4414>

¹¹⁹ Le *kago* (駕籠) est un type de chaise à porteurs japonaise, constituée d'une structure en bambou tressé, transportée par deux hommes à l'aide d'une perche centrale. Grâce à leur poids relativement léger et leur taille compacte, les *kago* sont spécialement conçus pour les voyageurs devant parcourir des routes montagneuses tout en recherchant un certain niveau de confort. (Cf. Kaempfer Engelbert, *Kaempfer's Japan: Tokugawa Culture Observed*, University of Hawai'i Press, 1999, p. 246.)

¹²⁰ La visite de l'empereur Mutsuhito en 1876 et l'installation de diplomates étrangers dans les années 1870 rendent célèbre le lac Chūzenji dans tout le Japon, entraînant ainsi un développement du tourisme dans la région (Cf. Okada Jō et Kuzunishi Sōsei, *日光 : その美術と歴史* [« Nikkō : beaux-arts et histoire »], Tōkyō, Tankō Shinsha, 1961, p. 22.)



Figure 3 : PH108-35 : Bigot Georges ?, Sans titre, Chutes Ryūzu, Nikkō, 12,5 x 17,5 cm, 1888. Photographie sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au verso : « Japon. Madame Bing dans un kango en route pour Shujendji ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

En novembre et décembre 1888, ils explorent Hakone (箱根) et ses environs, vraisemblablement pour capturer de nombreux panoramas du paysage emblématique du Japon, le mont Fuji (富士山). Une photographie nous révèle qu'ils séjournent à l'auberge de Miyanoshita (宮ノ下) (Figure 4). Béal a minutieusement analysé la collection et a affirmé qu'il s'agit de la seule image où le couple Dumoulin apparaît ensemble au Japon¹²¹. Il a souligné que leurs tenues chaudes et le réchaud que tient Dumoulin entre ses mains confirment qu'ils sont bel et bien dans les environs du mont Fuji en automne. De plus, on distingue un homme habillé à l'occidentale à leurs côtés, que l'on peut supposer être Auguste Bing.

¹²¹ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 122.



Figure 4 : PH111-4-1 : Bigot Georges ?, Sans titre, Hakone, 11,5 x 15,5 cm, 1888. Photographie sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au verso : « Japon. Auberge du Mianoshita ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Nous disposons d'une autre photographie prise devant cette même auberge, que Béal a également étudiée (Figure 5)¹²². On peut y voir la femme de Dumoulin assise dans un *kago*. À gauche de la photographie, un porteur semble être en charge du *kago* placé devant, tandis qu'en arrière-plan, un autre *kago* transporte les bagages. Dumoulin, étant amateur de peinture en plein air, doit voyager avec l'ensemble de son matériel, mais la présence de nombreux bagages suggère qu'ils doivent être accompagnés d'autres voyageurs. Parmi eux, Bigot, probablement l'auteur de ces photographies, ainsi que les deux Occidentaux visibles sur les autres clichés, qui sont très probablement Auguste Bing et sa femme, doivent également être du voyage (Figure 4).

¹²² *Ibid.*, p. 123.



Figure 5 : PH110-1-1 : Bigot Georges ? Sans titre, Hakone, 11,5 x 15,5 cm, 1888. Photographie sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au verso : « Japon. Auberge du Mianoshita ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

À la fin de l'année 1888, le couple Dumoulin quitte le Japon, mais on ne trouve pas leur nom dans les départs de Yokohama durant cette période, donc il est possible qu'ils soient partis sur un bâtiment militaire ou un autre port, comme Kōbe¹²³.

Le premier voyage de Dumoulin au Japon a été une aventure pleine de découvertes et d'expériences. À son arrivée à Yokohama, Dumoulin a été témoin de la transformation rapide de cette ville en un centre commercial dynamique, où les influences occidentales se mêlent progressivement au tissu social et culturel japonais. Son choix de s'aventurer dans des lieux moins touchés par l'occidentalisation, comme Kamakura, Nikkō et Hakone, révèle son désir de découvrir l'authenticité de la tradition japonaise. Ses explorations dans ces régions ont été documentés à travers une profusion de photographies et de peintures, offrant un témoignage visuel de la beauté et de la diversité du Japon. Les rencontres avec des artistes et des intellectuels tels qu'Auguste Bing et Georges-Ferdinand Bigot ont enrichi l'expérience de Dumoulin au Japon. Leur connaissance approfondie du pays et de sa culture a certainement

¹²³ *Ibid.*, p. 457.

influencé son propre travail artistique, tout en lui offrant des perspectives uniques sur la vie au Japon à cette époque. En somme, le premier voyage de Dumoulin au Japon a été bien plus qu'une simple exploration géographique. Il a constitué une immersion profonde dans une culture en plein essor, capturée à travers le regard passionné d'un artiste attiré par la beauté et la diversité du monde qui l'entoure.

1.3. Retour en France

Nous explorerons le deuxième séjour de Dumoulin à Saïgon, une période marquante de son parcours artistique. Nous nous pencherons sur ses réalisations artistiques durant cette période, mettant en lumière l'impact de son environnement sur son travail créatif. Ensuite, nous suivrons son retour en France, marqué par l'annonce de l'exposition de ses œuvres réalisées en Extrême-Orient.

Ils passent le début de l'année 1889 à Saïgon, où Dumoulin bénéficie d'un atelier de peintre au sein du bâtiment des travaux publics du gouvernement général de l'Indochine¹²⁴.

« L'atelier où nous flânerons un instant, si vous voulez bien m'accompagner n'est situé ni dans l'aristocratique avenue de Villers, ni sur les hauteurs de la place Pigalle, ni dans l'austère quartier de la rue Notre Dame des Champs à Paris. Il est à deux pas de chez vous à une seconde de la rue Catinat, en plein Saïgon. Allons jusqu'aux bâtiments des travaux publics, demandons à un planton M. Dumoulin, sur son indication montons un étage, nous sommes chez le peintre parisien. »¹²⁵

Des articles nous informent que Louis Dumoulin prend en charge la décoration de la salle de réception du gouverneur de l'Indochine. Félicien Champsaur (1858-1934) nous apprend que la commande de cette décoration a été passée par Ernest Constans (1833-1913), gouverneur général de l'Indochine française de novembre 1887 à avril 1888¹²⁶. Il est donc plausible que cette requête ait été faite à Dumoulin lors de son premier séjour à Saïgon en mars-avril 1888. À son retour au début de 1889, Constans n'occupe plus la fonction de gouverneur et est remplacé par Étienne Richaud (1841-1889), qui donne son aval au projet de Dumoulin.

En ce qui concerne les travaux pour la salle de réception du gouverneur, nous avons à notre disposition plusieurs sources qui documentent son travail. Paul Bluysen (1861-1928), alors journaliste, et ultérieurement engagé dans une carrière politique dans les Établissements français de l'Inde, nous livre le témoignage suivant :

¹²⁴ Marx Georges, « Chez un peintre parisien », *Saïgon républicain*, mercredi 20 mars 1889, p. 1-2.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 1.

¹²⁶ Champsaur Félicien, « L'Exposition Louis Dumoulin », *L'Événement*, lundi 6 janvier 1890, p. 2.

« [...] à Saïgon où il s'arrêta quelques jours, il traça un projet de décoration du palais du gouverneur général, en prenant les sujets de ses panneaux dans le pays même, dans la rue ou sur la place publique indo-chinoise ; ci, quelques vingt toiles environ »¹²⁷.

Son choix de prendre ses sujets dans les espaces publics et les rues d'Indochine témoigne de son désir d'immersion totale dans la vie quotidienne locale. Au lieu de se contenter d'observer de loin, il s'aventure au cœur de l'action, capturant ainsi des scènes authentiques imprégnées de l'énergie et de la vitalité de la rue. Cette immersion active dans la vie urbaine reflète l'approche réaliste et engagée de Dumoulin en tant qu'artiste, et renforce également son rôle en tant qu'agent culturel, en montrant son engagement à véhiculer l'expérience authentique de la vie locale. En outre, la production d'environ vingt toiles au cours de cette période est remarquable. Cela témoigne de la vigueur et de la passion avec lesquelles Dumoulin s'est engagé dans ce projet. Au lieu de se limiter à une ou deux représentations emblématiques, il a créé un corpus d'œuvres, ce qui indique un désir de documenter de manière complète et détaillée son expérience à Saïgon.

Georges Marx nous offre les informations les plus détaillées à ce sujet¹²⁸. Son article témoigne de la reconnaissance de Louis Dumoulin en tant qu'expert éminent en décoration murale, ayant déjà embellit des édifices notables tels que l'hôtel de ville de Morlaix, celui de Rouen, ainsi que le salon du préfet de la Seine au nouvel hôtel de ville de Paris, où ses créations coexistent avec celles de Paul Delaroche (1797-1856) et de Gustave Courbet (1819-1877). Le choix de Dumoulin pour cette mission confirme sa renommée et son habileté dans le domaine de la décoration. À l'instar de l'article de Bluysen, Marx met en avant la volonté de Dumoulin de transcender la simple reproduction photographique. Il ne se borne pas à documenter la réalité, mais cherche à insuffler une vision créative et préméditée dans ses œuvres. Cela dénote son approche artistique réfléchie et engagée, mettant en lumière sa capacité à aller au-delà de la réalité pour saisir l'essence des scènes représentées. De plus, la description minutieuse des panneaux démontre la diversité des sujets traités, de l'activité portuaire à la vie industrielle et commerciale de Saïgon. Cette diversité reflète la volonté de Dumoulin de capturer la complexité et la richesse de la vie locale, consolidant ainsi son rôle d'agent culturel en transmettant ces diverses facettes à travers son art. Finalement, l'article souligne le geste généreux du conseil colonial de Cochinchine envers l'artiste, mettant en avant la reconnaissance institutionnelle de son talent.

¹²⁷ Bluysen Paul, « Un peintre français au Japon », *La République française*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

¹²⁸ Marx Georges, « Chez un peintre parisien », *Saïgon républicain*, mercredi 20 mars 1889, p. 1-2.

La collection photographique de Louis Dumoulin renferme également un cliché de la salle des fêtes du palais du gouvernement, offrant ainsi un précieux témoignage sur le cadre dans lequel Dumoulin a exercé son art (Figure 6). Bien qu'il ait travaillé dans les rues animées de Saïgon, cette salle dévoile une facette de l'architecture européenne qui imprègne la ville. Les colonnes et les moulures confèrent une élégance classique à l'espace, tandis que les hauts plafonds créent une impression de grandeur. La lumière naturelle qui pénètre à travers les fenêtres ajoute une dimension vivante et dynamique à la pièce, créant un cadre idéal pour les rassemblements officiels et les festivités. L'abondance de plantes à l'intérieur de la salle ajoute une touche exotique à cet édifice d'inspiration européenne. Cet élément végétal, qui semble s'harmoniser avec l'architecture environnante, évoque l'influence de la nature tropicale luxuriante de l'Indochine. En imaginant les œuvres de Louis Dumoulin s'intégrant dans cet environnement, on peut envisager la manière dont ses créations ont pu dialoguer avec cette esthétique. Elles ont pu apporter une dimension artistique distincte à l'ensemble, transcendant les frontières culturelles et créant une expérience visuelle riche et immersive pour les visiteurs de la salle.



Figure 6 : PH118-12 : Inconnu, Saïgon : Salle des fêtes du palais du gouvernement, Saïgon, 25 x 34 cm, 1880-1890 ? Épreuve sur papier albuminé. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Le 28 mars 1889, alors que Dumoulin séjourne toujours à Saigon, Richaud le nomme Officier de l'ordre impérial du dragon d'Annam¹²⁹. Il reçoit sa deuxième nomination, celle d'Officier de l'ordre royal du Cambodge¹³⁰, probablement pendant son voyage de retour vers la France, alors qu'il n'est plus à Saigon¹³¹. Ces nominations témoignent de la reconnaissance des autorités envers ses talents artistiques au sein de l'Indochine. Elles représentent un encouragement institutionnel envers son travail créatif, une forme de reconnaissance qui peut non seulement apporter prestige et notoriété à un artiste, mais aussi ouvrir des portes et créer des opportunités, tant sur le plan artistique que social. Ces distinctions peuvent influencer la perception de Dumoulin par ses pairs et le public de l'époque. Ces honneurs ont probablement renforcé sa confiance et sa détermination à poursuivre son exploration artistique, y compris lors de ses voyages ultérieurs. L'octroi de telles distinctions met en lumière l'importance accordée par les autorités à la contribution culturelle et artistique dans la société et la région.

Le journal régional *Le Petit Provençal*, daté du 17 mai, est le plus ancien à rapporter le retour de Dumoulin¹³². Il mentionne l'arrivée du navire *Saghalién*, paquebot des Messageries Maritimes, au port de Marseille la veille, ce qui situe le retour de Louis Dumoulin en France au 16 mai 1889, après plus d'une année passée à l'étranger¹³³. De plus, l'article ne se contente pas d'annoncer l'arrivée du navire, il souligne également la présence de Dumoulin et affirme que ce voyage a été une entreprise sérieuse et éclairante :

« M. Dumoulin, rédacteur de l'*Événement* et dessinateur du *Monde illustré*, de retour de la mission qui lui avait été confiée il y a environ deux ans, par le ministère des beaux-arts. M. Dumoulin rapporte de sa mission des renseignements forts intéressants à connaître. »¹³⁴

Simultanément à l'annonce de son retour, les journaux font état de son exposition. L'article de *l'Événement* témoigne notamment de son dévouement artistique et de sa productivité tout au long de son voyage en Asie :

¹²⁹ « Croix militaires », *Bulletin officiel de l'Indochine française*, lundi 1^{er} avril 1889, p. 291.

¹³⁰ *Les Tablettes coloniales, organe des possessions françaises d'Outre-mer*, jeudi 9 mai 1889, p. 2.

¹³¹ Il devait se trouver à bord du *Saghalién*, qui a quitté Shanghai le 13 avril. (Cf. « Arrivée du Courrier de Chine », *Le Petit Provençal*, vendredi 17 mai 1889, p. 2.)

¹³² « Arrivée du Courrier de Chine », *Le Petit Provençal*, vendredi 17 mai 1889, p. 2.

¹³³ Béal a proposé la date du 18 mai en se basant sur un article de *L'Événement* daté du 20 mai, annonçant l'arrivée du navire avant-hier, soit le 18 mai. (Cf. Le Sphinx, « Echos de Paris », *L'Événement*, lundi 20 mai 1889, p. 1.) Il ne serait pas surprenant que *L'Événement* se soit trompé, car *Le Petit Provençal* nous rapporte que le navire est arrivé au port avec trente-deux heures d'avance sur la date réglementaire de son arrivée. (Cf. « Arrivée du Courrier de Chine », *Le Petit Provençal*, vendredi 17 mai 1889, p. 2.)

¹³⁴ « Arrivée du Courrier de Chine », *Le Petit Provençal*, vendredi 17 mai 1889, p. 2.

« Le sympathique peintre qui a envoyé au Salon deux vues du Japon, rapporte plus de cent tableaux et études sur le Japon, la Chine, la Cochinchine, la Malaisie, Singapour et l'Inde.

Ces tableaux seront exposés prochainement à la galerie Georges Petit. »¹³⁵

Les deux vues transmises depuis le Japon correspondent à deux toiles inspirées de son périple nippon que Dumoulin a fait parvenir avant de rentrer en France, en vue du Salon des artistes français qui a débuté en son absence le 1^{er} mai 1889. En ce qui concerne l'exposition, elle prend place à la galerie Georges Petit du 20 décembre 1889 au 26 janvier 1890, sous le titre « Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie ».

Le deuxième séjour de Dumoulin à Saïgon, son retour en France et l'annonce de son exposition marquent une période d'épanouissement artistique et de reconnaissance institutionnelle. À Saïgon, Dumoulin s'investit pleinement dans la décoration de la salle de réception du gouverneur. Les distinctions honorifiques qu'il reçoit soulignent la reconnaissance de son talent artistique au sein de l'Indochine. Son retour en France est marqué par une exposition à la galerie Georges Petit, où il présente une remarquable collection de tableaux et d'études inspirés de ses voyages en Extrême-Orient. Cette exposition témoigne de sa productivité artistique et de son engagement à explorer de nouveaux horizons. En somme, ces événements soulignent l'importance de cette période dans la carrière de Dumoulin, mettant en lumière son désir constant d'exploration artistique et son engagement envers son art.

¹³⁵ Le Sphinx, « Echos de Paris », *L'Événement*, lundi 20 mai 1889, p. 1.

2. Les voyages de Dumoulin en 1895 et 1897 pour l'Exposition universelle de 1900

2.1. Deuxième voyage au Japon

Nous allons faire un saut rapide dans le temps pour découvrir ce que Louis Dumoulin est devenu après son premier voyage au Japon, avant d'examiner ses voyages ultérieurs en 1895 et 1897, dans le contexte de l'Exposition universelle de 1900. Nous commencerons par son deuxième voyage au Japon, où Dumoulin réalise notamment un panorama de la guerre sino-japonaise. En plus de ses réalisations artistiques, nous examinerons ses excursions à Enoshima, Yokohama et Tōkyō, qui ont façonné son expérience et influencé son œuvre.

Le 27 avril 1891, Louis Dumoulin sollicite l'octroi du titre prestigieux de peintre officiel du Département de la Marine¹³⁶. Cette requête est présentée par le ministre de la Marine, Édouard Barbey (1831-1905), pour recueillir l'avis de son confrère des Beaux-Arts, Léon Bourgeois (1851-1925). Après plusieurs échanges, Dumoulin obtient finalement de Barbey le titre au début du mois de juin 1891. Quelques journaux relient cette nomination aux récentes expositions de ses œuvres tirées de sa mission en Extrême-Orient. Par exemple, un article déclare que :

« M. Louis Dumoulin vient d'être nommé peintre du département de la marine. Son voyage en Extrême-Orient, qui a engendré de nombreuses créations exquises, n'est pas étranger à cette distinction. »¹³⁷

¹³⁶ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 295. (Cf. Archives nationales de France, ministère de l'Instruction publique, Pierrefitte-sur-Seine. Travaux d'art, musées et expositions, 3e volume, XIXe-XXe siècle, F/21/4306, Dossier Dumoulin, Louis.)

¹³⁷ « Échos », *Le Figaro*, jeudi 4 juin 1891, p. 1.

Selon cet article, il est probable que sa capacité à saisir les aspects esthétiques et culturels de cette région ait justifié cette distinction. En tout état de cause, l'article constitue une appréciation positive de son travail, mettant en avant l'importance de son œuvre inspirée de la culture extrême-orientale, notamment du Japon. Quelle qu'ait pu être la raison de l'attribution de ce titre à Dumoulin, il est indubitable qu'il marquera définitivement sa carrière en tant que peintre.

Dans un article datant de 1893, Caribert (1857-1933)¹³⁸ évoque l'expérience artistique de Dumoulin en Russie, mettant en lumière son statut de peintre de la Marine¹³⁹. Il souligne l'importance de ce titre et son lien avec les opportunités artistiques et de voyage qui en découlent :

« Le baron Gudin¹⁴⁰, étant grand seigneur et très ami du faste, fit créer le poste de peintre de la marine et s'en fit attribuer le titre. Il y fit joindre un costume très chamarré et un grade. De cette façon, lorsqu'il assistait à une séance officielle, il n'était pas tenu de se montrer en habit noir, ce qui l'humiliait énormément : il avait un costume galonné, une épée et un chapeau à plumes. Sa peinture, cependant n'en était pas meilleure.

Depuis sa mort, la charge de peintre de la marine a été accordée à beaucoup d'artistes. Elle est avantageuse en ce sens qu'elle leur donne accès à tous les grands navires de l'État. Ils y sont accueillis avec infiniment de courtoisie, ils vivent au carré des officiers et vont où leur fantaisie les pousse : au Japon, aux Antilles, au Pôle. Présentement, ils sont quatre ou cinq artistes qui jouissent de cette prérogative, laquelle s'augmente de la certitude de commandes.

C'est ainsi que M. Dumoulin a peint l'Escadre française à Cronstadt, qui est au musée de Versailles. »¹⁴¹

Louis Dumoulin exprime dans un article sa volonté de promouvoir l'art français à l'étranger et de réclamer justice pour les artistes français, qui, selon lui, sont victimes de pillages et de vols de la part des artistes étrangers¹⁴². Son discours révèle une condescendance envers ces derniers, les dépeignant comme des imitateurs qui profitent des œuvres françaises. Dumoulin critique également l'organisation des expositions étrangères, soulignant le mauvais placement des œuvres françaises qui passent ainsi inaperçues. Pour remédier à ces problèmes,

¹³⁸ Caribert, de son véritable nom Octave Lebesque, est un journaliste et écrivain, plus célèbre sous le pseudonyme de Georges Montorgueil.

¹³⁹ Caribert, « À travers Paris. Chez un peintre de la Marine », *Paris*, lundi 4 décembre 1893, p. 2.

¹⁴⁰ Jean Antoine Théodore Gudin (1802-1880) est l'un des premiers peintres de la Marine royale, nommé en 1830 à la cour de Louis-Philippe I^{er} (1773-1850), puis sous Napoléon III (1808-1873).

¹⁴¹ Caribert, « À travers Paris. Chez un peintre de la Marine », *Paris*, lundi 4 décembre 1893, p. 2.

¹⁴² « L'Art français : conversation avec le peintre Louis Dumoulin », *Le Constitutionnel*, samedi 9 avril 1892, p. 1.

il propose d'organiser des expositions à l'étranger mettant en valeur les artistes français. Son objectif est de révéler la vérité, de comparer les disciples aux maîtres et de rendre à chacun ce qui lui est dû. Ces expositions permettront ainsi aux artistes français d'obtenir enfin la reconnaissance qu'ils méritent et de présenter une vision juste de leur art. Le discours de Dumoulin reflète une mentalité nationaliste, où l'art français est considéré comme supérieur et les artistes étrangers comme de simples imitateurs. Sa démarche se concentre sur la protection et la promotion de l'art français, en mettant en avant l'idée d'une élite d'artistes français qui représenteront dignement la France à l'étranger.

Au fil du temps, Dumoulin se voit confier diverses missions qui le conduisent à s'éloigner progressivement du Japon. Cependant, son intérêt pour cette région du globe persiste, notamment en ce qui concerne la première guerre sino-japonaise (1894-1895), qui fut initialement déclenchée dans le but de contrôler la Corée. Dans cette optique, Bigot se rend en Corée où il capture de nombreux clichés photographiques, dans le but de fournir à Louis Dumoulin des références visuelles pour ses futures compositions artistiques. Ils nourrissent l'ambition de réaliser un *Panorama de la guerre sino-japonaise* qui serait exposé à Tōkyō, offrant ainsi une représentation immersive et panoramique de cet événement historique¹⁴³.

Dans les années 1894 à 1900, Dumoulin se consacre à un projet d'envergure. La Compagnie des Messageries Maritimes propose la création du Pavillon du Tour du Monde pour l'Exposition universelle de 1900 à Paris. L'objectif est de recréer des paysages et des scènes évocatrices de différentes régions du monde, offrant ainsi aux visiteurs une expérience de voyage en un seul lieu. Le projet prévoit un panorama accompagné d'effets visuels, sonores et même olfactifs pour renforcer l'immersion. La Compagnie des Messageries Maritimes souhaite ainsi mettre en avant ses services de transport maritime et son rôle dans la connexion entre les continents, en présentant aux visiteurs les destinations exotiques accessibles par ses navires.

Dans un article rapportant les délibérations de la troisième sous-commission du conseil supérieur de l'Exposition universelle de 1900, il est mentionné que parmi les projets examinés et retenus figure la proposition de Louis Dumoulin pour la réalisation d'un panorama et d'un diorama intitulés *Le Tour du Monde*¹⁴⁴. Toutefois, un élément notable de cet article réside dans

¹⁴³ Béal Julien, « La Corée dans la collection photographique du peintre Louis-Jules Dumoulin (1860-1924), l'ombre de Georges-Ferdinand Bigot (1860-1927) », 2017.

¹⁴⁴ « L'Exposition de 1900 », *Le Petit Courrier, organe de l'Appel au peuple pour le département de Maine-et-Loire*, lundi 19 novembre 1894, p. 2.

la participation d'Alphonse Humbert (1844-1922), en tant que vice-président de la sous-commission. Il se trouve être le beau-frère d'Edmond Adolphe Le Pelletier de Bouhélier (1846-1913), étant marié à sa sœur Laure Le Pelletier de Bouhélier (1852-?). Le Pelletier est le rédacteur en chef du *Mot d'Ordre* et l'ancien beau-frère de Dumoulin, ayant épousé sa sœur, Eugénie Louise Thérèse Dumoulin (1856-1913) en 1872¹⁴⁵. Bien qu'ils aient divorcé en 1887¹⁴⁶, Le Pelletier garde des liens étroits avec Dumoulin, ce qui témoigne de la relation harmonieuse entre ces hommes. Cette situation suscite des interrogations quant à la possibilité de favoritisme au sein du processus de sélection des projets. Dans un article datant de 1887, R. Sixt évoque cette relation entre Dumoulin et Le Pelletier, notant que chaque année, Dumoulin envoie des œuvres qui sont acquises par le Conseil municipal de Paris à un bon prix¹⁴⁷. Il critique ainsi le népotisme et les privilèges, les jugeant contraires aux idéaux de la Révolution.

Dans un article daté du 14 mai 1895, relatant la visite d'éminentes personnalités nippones à Paris, l'attention est attirée sur le panorama de Louis Dumoulin, qui met en exergue les glorieux épisodes japonais de la guerre sino-japonaise :

« Le ministre du Japon accompagné de M. Kato, secrétaire de la légation, du lieutenant d'artillerie Matoouoka et des principaux membres de la colonie française, a été voir, avant-hier, les toiles du panorama que M. Louis Dumoulin, peintre du ministère de la marine, a exécuté sur les faits les plus glorieux de la guerre entre la Chine et le Japon : la Bataille navale de Yalu, la Prise de Port-Arthur, la Bataille de Ping-Yang, etc., etc. »¹⁴⁸

Ce panorama reflète l'engagement de Dumoulin envers des sujets contemporains et politiques. La visite des représentants diplomatiques japonais en France, bien qu'axée sur l'évaluation de son travail, témoigne également de la reconnaissance des autorités japonaises envers Dumoulin en tant qu'artiste.

Les articles relatant cette visite mentionnent également que dans les prochains jours, Dumoulin va prendre le bateau en direction du Japon pour commercer son voyage de grande

¹⁴⁵ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 382. (Cf. Archives municipales de Paris, Acte de mariage n° 233, Cote V4E 3487, 9^e arrondissement de Paris, 29 février 1872.)

¹⁴⁶ *Ibid.* (Cf. Archives municipales de Paris, Acte de mariage n° 233, Cote V4E 3487, 9^e arrondissement de Paris, 29 février 1872.) Annotation marginale faisant référence au divorce survenu le 19 mars 1887.

¹⁴⁷ R. Sixt, « Lettre de Paris, La mission botanique de M. Horace de Choiseul et la mission artistique de M. Dumoulin », *Mémorial de la Loire et la Haute-Loire*, jeudi 29 décembre 1887, p. 1.

¹⁴⁸ Théo, « Échos de partout. Notes d'art », *La Liberté*, mardi 14 mai 1895, p. 2.

envergure, la préparation de son Tour du Monde qui sera présenté lors de l'Exposition universelle de 1900¹⁴⁹.

Louis Dumoulin a probablement embarqué à Marseille à bord du *Yarra* le 26 mai 1895¹⁵⁰, car il apparaît sur la liste des passagers du paquebot qui a accosté au port de Yokohama au début du mois de juillet 1895¹⁵¹. La liste des passagers du *Yarra* révèle également la présence de l'artiste d'origine tchèque, Rudolf Weisse (1869-1930 ?). Sa présence aux côtés de Dumoulin revêt une importance particulière, probablement liée aux préparatifs minutieux du projet du Tour du Monde.

Dumoulin et Weisse rencontrent Bigot, résidant toujours à Tōkyō, qui, en 1894, a contracté un mariage avec une jeune femme japonaise et est devenu père d'un fils. Ces retrouvailles doivent leur permettre de revoir leur travail relatif au *Panorama de la guerre sino-japonaise* qu'ils prévoient d'exposer dans la cour de l'École impériale d'ingénieurs du Japon, dans le quartier Toranomō (虎ノ門) à Tōkyō.

Un article évoque le panorama, une série de tableaux dioramiques illustrant les huit principales batailles de la guerre sino-japonaise, qui est conçu à Paris et achevé au Japon, suscitant un examen attentif de la part des officiers japonais¹⁵². L'article met en lumière les difficultés rencontrées par Louis Dumoulin face à une censure militaire particulièrement rigoureuse, soucieuse des moindres détails et veillant scrupuleusement à l'exactitude des uniformes et des symboles impériaux. Dumoulin a été critiqué pour avoir omis un pétale du chrysanthème impérial dans son panorama et a dû effectuer une correction afin de satisfaire les autorités japonaises. La censure est sévère en ce qui concerne les détails, mais elle permet la manipulation du nombre de morts. Dumoulin a été réprimandé pour avoir représenté un soldat japonais tombé au combat dans une bataille où les pertes sont importantes, car les autorités japonaises préfèrent donner l'impression que leurs soldats sont invincibles, contrairement aux Chinois. L'article souligne une différence culturelle dans la perception de la guerre. Tandis que les Japonais ont tendance à minimiser les pertes humaines, les Occidentaux commencent

¹⁴⁹ *Le Voltaire*, jeudi 16 mai 1895, p. 2.

¹⁵⁰ « Mouvement des ports », *La Croix des marins*, dimanche 2 juin 1895, p. 4.

¹⁵¹ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 306. (Cf. « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, volume XXIV, n° 2, 13 juillet 1895, p. 50.)

¹⁵² Caribert, « L'Actualité, Le Panorama d'un Français au Japon », *Paris*, mardi 4 février 1896, p. 1-2.

progressivement à mettre en avant l'horreur et la tragédie inhérentes aux batailles. L'auteur souligne que bien que la représentation sobre des cadavres par les Japonais ne soit pas inédite, elle peut surprendre un public occidental de plus en plus accoutumé à des représentations plus explicites et dramatiques.

En outre, Louis Dumoulin sollicite à nouveau l'aide de Bigot afin de bénéficier de ses connaissances et de son accompagnement pour son projet de Tour du Monde¹⁵³. Selon cet article, Dumoulin s'est rendu à Yokosuka (横須賀), orthographié « Kokoska » dans le document, une localité située au sud de Yokohama et bordée par la baie de Tōkyō à l'est¹⁵⁴. Dumoulin a eu l'occasion d'assister au retour des troupes après la guerre sino-japonaise, et il a observé une scène empreinte de solennité, où les hommages et l'escorte sont empreints de silence, évoquant une atmosphère funèbre. Cette observation suggère une retenue et une sobriété dans les expressions d'honneur et de respect. En outre, Dumoulin fait part de l'enthousiasme de la foule affluant vers l'arsenal de Yokosuka pour contempler les deux navires capturés lors de l'invasion de Formose, communément appelée Taïwan, qui a eu lieu pendant son séjour au Japon, entre le 29 mai 1895 et le 21 octobre 1895, à la suite de la première guerre sino-japonaise. Cette réaction manifeste un fort sentiment nationaliste et une fierté militaire parmi la population japonaise de l'époque, illustrant ainsi l'enthousiasme collectif qui anime le pays à la suite de sa victoire dans la guerre sino-japonaise et à l'approche de l'annexion de Taïwan.

Dumoulin, vraisemblablement accompagné de Bigot et Weisse, entreprend un périple jusqu'à Enoshima (江の島), probablement durant les mois de septembre et octobre 1895, investissant cet endroit d'une importance capitale pour son ambitieux projet de Tour du Monde¹⁵⁵. En raison de la proximité d'Enoshima avec Tōkyō, sa grande accessibilité et son attrait touristique incontestable, il est hautement probable que le peintre Dumoulin ait décidé de s'y arrêter. Enoshima, une île située dans la baie de Sagami (相模湾) et à proximité de la ville de Fujisawa (藤沢), est renommée pour sa beauté naturelle exceptionnelle et ses

¹⁵³ « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2.

¹⁵⁴ Yokosuka abrite une base navale établie en 1865 par François Léonce Verny (1837-1908), un ingénieur français polytechnicien spécialisé dans le génie maritime, dans le but de créer le premier arsenal japonais.

¹⁵⁵ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 308.

panoramas pittoresques, notamment la vue remarquable qu'elle offre sur le mont Fuji. Le mont Fuji, icône emblématique du Japon et l'une des attractions les plus renommées du pays, a constamment suscité l'inspiration de nombreux artistes au fil des siècles. Il est donc tout à fait plausible que Dumoulin souhaite immortaliser cette majestueuse silhouette sur ses toiles. Enoshima propose également d'autres attraits captivants, tels que des temples, des jardins et des plages pittoresques, offrant ainsi à Dumoulin un cadre des plus inspirants pour donner vie à ses créations artistiques pendant son séjour de deux mois. De plus, lors de son deuxième voyage au Japon, Dumoulin fait l'acquisition d'un appareil Kodak, vraisemblablement dans le but de capturer avec précision chaque élément qui éveille son intérêt pour son projet ambitieux en vue de l'Exposition universelle de 1900. Ainsi, il immortalise de multiples clichés d'Enoshima, ce qui lui permet de concevoir une série de toiles représentant les paysages maritimes de ce lieu unique, offrant par conséquent des perspectives uniques sur l'imposant mont Fuji. Après son séjour à Enoshima, Dumoulin décide de prolonger sa présence dans la région et effectue des visites à Kamakura et Fujisawa, qu'il représente également artistiquement sur ses toiles¹⁵⁶.

Il semble que Louis Dumoulin ait choisi de demeurer dans les environs de Yokohama et Tōkyō, pour le reste de son séjour. Un article mentionne la participation de Dumoulin à la fête des chrysanthèmes, *Kiku no Sekku* (菊の節句)¹⁵⁷, organisée par la famille impériale dans son palais d' Akasaka (赤坂離宮) à Tōkyō, orthographié dans l'article sous le nom de « Kassaka »¹⁵⁸. L'article souligne l'influence de l'Europe occidentale, avec la présence de domestiques vêtus en suisses d'église, reflétant ainsi l'appropriation par les Japonais des codes vestimentaires occidentaux. Cette fascination pour la culture occidentale se manifeste également dans la description de l'empereur qui revêt une tenue de lieutenant-colonel d'artillerie, mettant en évidence l'adoption des modes vestimentaires occidentaux par l'élite japonaise. Les appels clamés avec des mots anglais et la diversité des chapeaux des invités, provenant de différentes époques et de différentes nationalités, témoignent de l'éclectisme des

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Cette célébration traditionnelle remonte à la période de Heian (平安時代) (794-1185) et se déroule chaque année le neuvième jour du neuvième mois du calendrier lunaire, correspondant généralement au mois d'octobre dans le calendrier grégorien. Les chrysanthèmes, symboles de l'automne et de la longévité, revêtent une importance capitale au Japon, étant associés à la famille impériale et souvent utilisés comme emblèmes impériaux. Lors de cette fête, les Japonais ornent leurs maisons, leurs jardins et les temples de chrysanthèmes, cultivés et agencés avec minutie pour former des motifs et des compositions artistiques complexes.

¹⁵⁸ « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2.

styles et des influences culturelles lors de cette fête. Par ailleurs, l'article mentionne l'utilisation artistique des chrysanthèmes pour créer des poupées appelées *kiku ningyo* (菊人形), rappelant à Dumoulin les personnages du musée Grévin, inauguré en 1882. Ces poupées sont réalisées en utilisant des fleurs de chrysanthème et représentent souvent des personnages historiques, des divinités ou des scènes traditionnelles. Les *kiku ningyo* sont exposées dans les jardins et les temples pendant la fête, ajoutant une dimension artistique et symbolique à l'événement. La collection photographique de Dumoulin inclut une photographie présentant des *kiku ningyo*, révélant que les poupées composées de chrysanthèmes sont de taille humaine¹⁵⁹. Des taches d'encre et de peinture au dos du montage carton du cliché suggèrent que Dumoulin a peut-être utilisé cette photographie comme modèle pour un ou plusieurs de ses tableaux.

Une mention est faite dans l'article de sa visite au célèbre quartier des plaisirs et de divertissement de Tōkyō, le Yoshiwara (吉原), connu pour ses maisons closes, dont Dumoulin a capturé plusieurs clichés avec son appareil Kodak. Le Yoshiwara est décrit dans l'article comme une véritable ville éclairée à l'électricité, mettant en avant son aspect moderne et fascinant¹⁶⁰. De plus, la mention d'un plan détaillant les tarifs suggère une organisation commerciale de ce quartier des plaisirs, soulignant ainsi son caractère économiquement structuré. Il est noté qu'un temple et un hôpital sont également présents dans le quartier de Yoshiwara, témoignant de l'existence d'une infrastructure destinée à répondre aux besoins des habitants et des travailleurs de cette communauté spécifique. Cette mention met en lumière la complexité sociale du Yoshiwara et indique que ce quartier est bien plus qu'un simple lieu de divertissement. La description d'une porte de sortie ombragée d'un saule, devant laquelle on pleure les péchés commis, soulève des questions morales et émotionnelles liées au quartier de Yoshiwara, aux sentiments de regret et de culpabilité que certains peuvent ressentir après avoir fréquenté ce quartier. Cette mention suggère ainsi que le Yoshiwara est associé à des activités considérées comme moralement répréhensibles ou socialement stigmatisées.

Pendant son séjour dans la région, Louis Dumoulin a vraisemblablement profité de nombreuses activités touristiques. Il est fort probable qu'il ait exploré le renommé temple

¹⁵⁹ PH109-20 : Kōzaburō Tamamura, *Chrysanthemum at Tokio*, Tōkyō, 21 x 26,5 cm, 1895 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au verso : « Japon. ~~Grave of Tokio~~. Fêtes des chrysanthèmes. Personnages fabriqués en fleurs ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/17848#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-138%2C-1%2C5613%2C4381>

¹⁶⁰ « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2.

d'Asakusa à Tōkyō, comme en témoignent les photographies de ce quartier présentes dans sa collection. Après quelques mois passés au Japon, Dumoulin et Weisse prennent congé à la fin du mois de novembre, s'embarquant à bord du paquebot *Saghalien* pour quitter le pays¹⁶¹.

Après une série d'escales, Dumoulin regagne Paris en janvier 1896¹⁶². Les journaux nous font part de son retour, en évoquant son ambitieux projet de Tour du Monde en vue de l'Exposition universelle de 1900, le qualifiant de l'un des temps forts de cette future exposition. Par ailleurs, les articles annoncent avec enthousiasme la tenue imminente du Salon du Champ-de-Mars, où les œuvres résultant du récent séjour de Dumoulin au Japon seront présentées.

Effectivement, entre le 25 avril et le 30 juin 1896, se déroule le Salon du Champ-de-Mars, organisé par la Société nationale des Beaux-Arts, au cours duquel Dumoulin présente vingt de ses tableaux¹⁶³.

Le deuxième voyage de Dumoulin au Japon en 1895 marque une étape significative dans sa carrière artistique. Son panorama de la guerre sino-japonaise témoigne de son intérêt pour les événements historiques contemporains, tandis que ses excursions à Enoshima, Yokohama et Tōkyō enrichissent son expérience et influencent son œuvre. Malgré les défis rencontrés, comme la censure militaire japonaise, Dumoulin trouve inspiration et collaboration avec des artistes comme Bigot et Weisse. De retour en France, Dumoulin présente ses œuvres au Salon du Champ-de-Mars, anticipant avec enthousiasme l'Exposition universelle de 1900. En somme, ce deuxième voyage marque une période de croissance artistique et d'exploration culturelle qui influence son œuvre future.

¹⁶¹ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 388. (Cf. « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, volume XXIV, n° 22, samedi 30 novembre 1895, p. 599.)

¹⁶² « Échos », *Le Voltaire*, samedi 18 janvier 1896, p. 1.

¹⁶³ *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 25 avril 1896*, Evreux, Hérissey, 1896.

2.2. Troisième voyage au Japon

Nous explorerons le troisième voyage de Dumoulin en 1897, et en particulier son excursion à Nikkō, ainsi que sa participation au jubilé de diamant de la reine Victoria à Yokohama. Ces événements offrent un aperçu de la vie de Dumoulin pendant cette période et de son interaction avec les cultures japonaise et occidentale.

En septembre 1896, un article rapporte que Louis Dumoulin prend à nouveau la direction de l'Extrême-Orient depuis Marseille, dans le but de collecter des études et des documents en préparation de l'Exposition universelle de 1900¹⁶⁴. Son périple comprend de nombreuses escales, car en plus du Japon, il couvre la Grèce, la Turquie, le Levant, les Indes, la Chine, l'Australie, l'Amérique du Sud et la péninsule ibérique¹⁶⁵. Ainsi, après huit mois d'escales dans des villes européennes, africaines et asiatiques, desservies par les paquebots de la Compagnie des Messageries Maritimes, Dumoulin arrive à Yokohama pour la troisième fois en mai 1897, à bord du paquebot-poste le *Natal*¹⁶⁶.

Pour cette troisième expédition, Dumoulin retrouve une fois de plus la compagnie de Bigot à Tōkyō afin de bénéficier de ses conseils éclairés. Au mois de juin, ils entreprennent un voyage dans les environs de Nikkō (日光), une destination touristique majeure au Japon, que Dumoulin sélectionne pour figurer dans le Tour du Monde. Au sein des photographies prises à Nikkō, on peut observer un cliché mettant en scène Amédée Guibert¹⁶⁷, qui occupe depuis un poste d'interprète au sein de la légation française à Tōkyō, ainsi qu'un personnel japonais de

¹⁶⁴ « Nos Echos », *Le Soir*, jeudi 10 septembre 1896, p. 2.

¹⁶⁵ « L'envers des spectacles », *L'Exposition en famille : revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900*, mardi 5 juin 1900, p. 13.

¹⁶⁶ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 315. (Cf. « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, volume XXVII, n° 21, samedi 22 mai 1897, p. 514.)

¹⁶⁷ Il est possible d'identifier cet interprète comme étant Jacques-Amédée Guibert (1867-?), qui est répertorié comme un ancien élève de l'École des Langues Orientales Vivantes. En effet, en février 1891, il est attesté comme élève-interprète à Tōkyō, et il a par la suite obtenu le grade d'interprète de seconde classe. Sa progression professionnelle le mène à occuper le poste de second interprète à Tōkyō à partir de décembre 1895. (Cf. Ministère des Affaires étrangères de France, « Chapitre VI. États de service du personnel diplomatique et consulaire », *Annuaire diplomatique et consulaire de la République française, Volume 18*, Paris, Imprimerie Nationale, 1896, p. 188).

cette même légation qualifié par Dumoulin de « domestique », une connotation dépréciative, qui peut refléter les attitudes et les préjugés de l'époque¹⁶⁸.

Il semble également qu'ils sont accompagnés d'une jeune femme nommée Mlle d'Autun¹⁶⁹, qui apparaît notamment aux côtés de Bigot sur une photographie prise à Yokohama lors du Jubilé de diamant de la reine Victoria (Figure 7). Le Jubilé de diamant de la reine Victoria, célébré en 1897 pour marquer ses soixante années de règne, a suscité un vif intérêt à travers le monde et a été commémoré de différentes manières. À Yokohama, où la communauté étrangère est importante, les festivités donnent lieu à une imposante parade qui est photographiée et immortalisée dans les clichés de Dumoulin. Sur le cliché de Bigot et Mlle d'Autun, le port par Bigot d'un casque colonial soulève des questions sur l'identité¹⁷⁰, la représentation et les dynamiques de pouvoir à l'époque où le Japon s'ouvre au monde occidental. Il nous invite à réfléchir à la complexité des interactions entre les cultures et aux différentes perspectives qui peuvent entourer un tel choix vestimentaire. Des individus tels que Bigot naviguent entre différentes cultures et adoptent des éléments de chaque pour exprimer leur identité et leur lien avec leur environnement. Il est possible que Bigot ait choisi de porter cet accessoire pour marquer cette occasion et évoquer l'ère coloniale et l'expansion de l'Empire britannique, ou simplement pour se protéger de la chaleur, tout comme Mlle d'Autun qui tient une ombrelle, étant donné que les festivités se déroulent en juillet.

¹⁶⁸ PH115-17-5 : Dumoulin Louis, *Sans titre*, Nikkō, 6 x 8,5 cm, 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Plaine de Youmoto près de Juchendji (Amédée interprète et Kango san domestique de la légation de France) ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/16959#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-590%2C-63%2C3413%2C1885>

¹⁶⁹ Il est plausible que Mlle d'Autun ait passé tout le séjour au Japon avec Dumoulin. En tout cas, il ne semble pas qu'elle l'ait rencontré au Japon, car son nom figure juste avant celui de Dumoulin sur la liste des passagers arrivés par le navire *Le Natal* à Yokohama. (Cf. « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, volume XXVII, n° 21, samedi 22 mai 1897, p. 514.) Il ne serait pas surprenant qu'elle l'accompagne, d'autant que ce dernier a divorcé de son précédent mariage en 1892. (Cf. Archives municipales de Paris, Acte de divorce n° 140, Cote V4E 7314, 16^e arrondissement de Paris, 29 février 1892.)

¹⁷⁰ Le casque colonial a trouvé une large utilisation au sein des forces militaires européennes déployées dans les colonies tropicales. Il visait à fournir une protection améliorée contre les éléments climatiques et les risques environnementaux locaux. Il trouve son inspiration dans le salacot, un couvre-chef traditionnel léger originaire des Philippines, qui était communément porté depuis l'époque précoloniale jusqu'à nos jours pour se prémunir contre le soleil et la pluie.



Figure 7 : PH115-18-2 : Dumoulin Louis, *Sans titre*, Yokohama, 6 x 9 cm, 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Yokohama ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines, Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Le jubilé de la reine Victoria et les photographies de Louis Dumoulin revêtent un intérêt particulier, car ils témoignent des relations entre les résidents étrangers de Yokohama et le peuple japonais. Parmi ces clichés, l'un attire l'attention en mettant en scène deux cavaliers, l'un de culture occidentale et l'autre japonais, défilant devant des femmes japonaises vêtues de manière traditionnelle¹⁷¹. Cette image revêt une dimension symbolique puissante, offrant un aperçu de la société japonaise durant la période de la restauration de Meiji. Nous trouvons également une photographie qui représente un individu d'origine occidentale, déguisé en *samurai* et chevauchant un vélo¹⁷². À l'époque, le vélo vient tout juste d'être introduit au Japon et est considéré comme un symbole de modernité et de progrès. Sa présence lors de cette parade est révélatrice de la volonté du Japon de s'ouvrir aux idées et aux technologies occidentales,

¹⁷¹ PH115-25-3 : Dumoulin Louis, *Sans titre*, Yokohama, 6 x 8,5 cm, 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Yokohama. Courses et décorations du quai à l'occasion de la fête donnée par la colonie anglaise le jour du Jubilé de Diamant de la Reine Victoria - juillet 1897 ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/17432#?cv=&c=&m=&s=&xywh=0%2C-300%2C2267%2C2267>

¹⁷² PH115-25-2 : Dumoulin Louis, *Sans titre*, Yokohama, 6,5 x 8,5 cm, 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Yokohama. Courses et décorations du quai à l'occasion de la fête donnée par la colonie anglaise le jour du Jubilé de Diamant de la Reine Victoria - juillet 1897 ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/17430#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-377%2C0%2C3021%2C1668>

témoignant ainsi de l'influence réciproque entre l'Orient et l'Occident. Ces clichés nous invitent à réfléchir aux profondes transformations sociales et culturelles que connaît le Japon durant la période de la restauration Meiji. Celle-ci est marquée par des efforts visant à moderniser le pays tout en préservant son riche héritage culturel. Ces photographies nous offrent un aperçu de cette époque charnière, où des idées, des coutumes et des technologies étrangères sont adoptées et adaptées par la société japonaise, témoignant de son ouverture au monde extérieur.

Le troisième voyage de Dumoulin au Japon en 1897 a été marqué par des moments significatifs qui illustrent l'interaction entre les cultures japonaise et occidentale. À Nikkō, Dumoulin a exploré la richesse culturelle et naturelle du Japon, immortalisant les paysages pittoresques et les sites emblématiques à travers ses photographies et ses peintures. Sa participation au jubilé de diamant de la reine Victoria à Yokohama a offert un témoignage unique des relations entre les communautés étrangères et japonaises à cette époque de transition. Les photographies de Dumoulin reflètent les transformations sociales et culturelles en cours au Japon, mettant en lumière l'interaction entre tradition et modernité, ainsi que l'ouverture du pays aux influences étrangères. En somme, ce voyage a enrichi la compréhension de Dumoulin de la culture japonaise et a inspiré son travail artistique, offrant un regard unique sur les dynamiques culturelles de son époque.

2.3. Préparatifs de l'Exposition universelle de 1900

Nous aborderons les préparatifs de Louis Dumoulin pour sa participation à l'Exposition universelle de 1900, qui s'inscrivent dans le contexte de son retour en France. Nous examinerons les différentes facettes de cette préparation, notamment l'emplacement et l'architecture de son attraction, la documentation qu'il a rassemblée, l'agencement de son espace, les innovations apportées à son panorama, ainsi que la dimension humaine de son travail. Nous mettrons également en lumière la place du Japon dans ses projets, ainsi que le soutien institutionnel qu'il a reçu pour la réalisation de son œuvre.

Le 25 juillet 1897, Dumoulin prend congé de Yokohama à bord du paquebot *Ernest Simons*, dédié depuis sa mise à flot en 1893 aux liaisons maritimes avec l'Extrême-Orient¹⁷³. Au cours de ce voyage, il fait une escale à Kōbe, une ville dont il capture de nombreux clichés du port, qui rejoignent également sa collection photographique.

Après avoir effectué diverses autres escales au cours de son périple, Dumoulin regagne finalement la France. Le journal régional *Le Petit Provençal*, daté du 19 septembre, est le plus ancien à rapporter le retour de Dumoulin¹⁷⁴. L'article souligne que le navire Ernest Simons, paquebot des Messageries Maritimes, est arrivé au port de Marseille la veille, situant ainsi le retour de Dumoulin en France au 18 septembre 1897¹⁷⁵, avec une mention spéciale pour son retour.

¹⁷³ Encore une fois, Mlle d'Autun apparaît avant Dumoulin sur la liste des passagers. (Cf. Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 316. Cf. « Passengers departed », *The Japan weekly mail*, vol. XXVIII, n° 5, samedi 31 juillet 1897, p. 126.)

¹⁷⁴ H.M., « Japon, Chine, Tonkin. Arrivée de l'Ernest-Simons », *Le Petit Marseillais*, dimanche 19 septembre 1897, p. 2.

¹⁷⁵ Béal a avancé la date du 25 septembre en se basant sur un article de *La Liberté des colonies* daté du 26 septembre, annonçant l'arrivée du navire la veille. (Cf. *La Liberté des colonies*, dimanche 26 septembre 1897, p. 2.) Cependant, il est certain que Dumoulin n'a pas débarqué le 25 septembre, car à cette date, il était déjà de retour à Paris. Le journal *Le Soir* l'a rencontré et a publié un article sur leur échange concernant les travaux de Dumoulin et ses objectifs de voyage. (Cf. Perrée Louis, « Le Tour du Monde en 80 minutes », *Le Soir*, samedi 25 septembre 1897, p. 1.)

À son retour, l'enthousiasme autour du projet de Louis Dumoulin est palpable, ses voyages ayant contribué à forger sa réputation et à susciter un vif intérêt. Un article lui est spécialement dédié, présentant une gravure représentant Dumoulin (Figure 8)¹⁷⁶. L'article le présente comme un explorateur intrépide, parcourant le monde pour nourrir sa créativité artistique. Le qualificatif de « globe-trotter infatigable », souligne le caractère aventureux de Dumoulin, ainsi que sa soif d'exploration et son engagement profond dans ses périples. L'article met en évidence ses voyages, mettant notamment en avant son Tour du Monde. Ce projet ambitieux témoigne de l'importance accordée à ses œuvres et consolide son statut de peintre officiel du Département de la Marine. Au-delà de ses réalisations artistiques, Dumoulin est présenté comme un passionné, constamment en quête de nouvelles sensations artistiques à travers ses voyages et ses rencontres avec des cultures variées.



Figure 8 : « Les Hommes du jour, M. Louis Dumoulin, peintre du ministère de la Marine », *L'Éclair*, jeudi 14 octobre 1897, p. 2.

L'article, intitulé « Le Tour du Monde en 80 minutes » établit un parallèle entre Dumoulin et Jules Verne (1828-1905), l'éminent écrivain, notamment connu pour son roman *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*¹⁷⁷. Ce titre évocateur suggère que Dumoulin, à travers

¹⁷⁶ « Les Hommes du jour, M. Louis Dumoulin, peintre du ministère de la Marine », *L'Éclair*, jeudi 14 octobre 1897, p. 2.

¹⁷⁷ Perrée Louis, « Le Tour du Monde en 80 minutes », *Le Soir*, samedi 25 septembre 1897, p. 1.

son panorama, offre aux spectateurs une expérience immersive qui leur permet de parcourir le monde en seulement quatre-vingts minutes. Ainsi, il existe une correspondance entre la conception artistique de Dumoulin et l'intrigue développée par Jules Verne, où l'idée de voyager et d'explorer différents endroits occupe une place centrale. Ce rapprochement avec Jules Verne renforce l'idée que Dumoulin est un artiste aventurier, un voyageur passionné qui cherche à capturer l'esprit de l'exploration dans ses œuvres. Tout comme Verne a fasciné les lecteurs avec ses récits d'aventures extraordinaires, Dumoulin semble aspirer à susciter une fascination similaire en offrant aux spectateurs une expérience visuelle immersive de voyage à travers son panorama. L'article met en lumière la réputation de globe-trotter de Dumoulin et nous offre un aperçu de son voyage récent au Japon et dans d'autres pays.

Un autre article qualifie Dumoulin de « Jules Verne du pinceau », mettant ainsi en évidence l'envergure et l'audace de son approche artistique¹⁷⁸. Ces références à Jules Verne soulignent non seulement l'influence de l'écrivain sur l'imaginaire collectif, mais aussi la volonté de Dumoulin de créer des expériences artistiques qui capturent l'essence même de l'aventure et de la découverte. Cet article met en lumière la réputation de Louis Dumoulin en tant que voyageur et artiste doté d'une remarquable capacité d'observation et de mémorisation. Que ce soit à travers ses souvenirs, ses albums, ses tableaux ou les nombreux objets qu'il a rapportés de ses voyages, Dumoulin est reconnu pour sa faculté à capturer et à documenter ses expériences. Enfin, en mentionnant les futurs voyages de Dumoulin en Espagne, en Russie et au Brésil, l'article suggère que le peintre continue d'accumuler des notes fascinantes et des expériences pour enrichir davantage son projet pour l'Exposition universelle de 1900 à venir.

La plupart des articles vont au-delà de la simple figure de Louis Dumoulin pour explorer en détail son projet, ses objectifs et l'état d'avancement du chantier en vue de l'Exposition universelle de 1900.

Georges Marx souligne que le projet de Louis Dumoulin pour l'Exposition universelle de 1900 a reçu une reconnaissance officielle et une grande importance¹⁷⁹. La Commission supérieure et le Commissariat général de l'Exposition ont reconnu la valeur éducative et attractive de ce panorama représentant des scènes du monde entier. Ils ont donc accordé à

¹⁷⁸ « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2.

¹⁷⁹ Marx Georges, « Une visite à l'atelier Louis Dumoulin, le Tour du Monde », *La Nation*, jeudi 24 novembre 1898, p. 1.

Dumoulin un emplacement de premier choix, situé à proximité de la tour Eiffel, dans la partie du Champ-de-Mars la plus fréquentée. Cette désignation démontre bien le prestige et l'importance attribués à cette exposition. Un autre article paru dans *Le Soleil* exprime une forte approbation quant au choix de l'emplacement pour le Tour du Monde de Dumoulin à l'Exposition universelle de 1900¹⁸⁰. L'auteur suggère que l'organisation d'un concours aurait été une excellente manière de sélectionner les emplacements, et que si un tel concours avait eu lieu, le panorama de Dumoulin aurait incontestablement remporté la première place. Cela témoigne d'une grande confiance dans la qualité et l'attrait du projet de Louis Dumoulin. L'auteur laisse entendre que le Tour du Monde est d'une telle qualité qu'il surpasse toute concurrence, méritant ainsi la première place dans une compétition hypothétique.

Georges Marx se montre pleinement satisfait du choix de l'architecte Alexandre Marcel (1860-1928), une figure éminente dans le domaine de l'architecture orientaliste, et particulièrement du japonisme¹⁸¹. Il a été chargé de concevoir la partie architecturale du Tour du Monde de Dumoulin pour l'Exposition universelle de 1900. Marcel est présenté comme une figure de grande renommée, ayant reçu la médaille d'honneur au Salon de 1892, ce qui atteste de sa compétence et sa reconnaissance dans le domaine architectural. L'enthousiasme de Marx est palpable lorsqu'il évoque le plan du monument qui lui a été présenté. Il envisage un édifice qui excelle à la fois en élégance et en originalité. Cette confiance dans les capacités de l'architecte laisse présager que le monument sera une réalisation impressionnante et mémorable sur le site de l'Exposition.

L'article du *Soleil* offre une description impressionnante de l'ampleur et de la complexité de l'œuvre en cours, qui s'étend sur une superficie de 2 500 m²¹⁸². Ce bâtiment imposant sera agrémenté de quatre tours, la plus élevée culminant à quarante-cinq mètres. Le style adopté est composite, imprégné de nuances indochinoises, reflétant ainsi l'influence culturelle et esthétique particulière que Dumoulin souhaite insuffler à son œuvre. Une gravure de cette attraction, publiée dans les pages du *Magasin pittoresque* en 1899, permet d'entrevoir l'ampleur de l'entreprise avant le début de l'Exposition universelle (Figure 9)¹⁸³. Robert Hénard

¹⁸⁰ « Courrier de l'Exposition. Le Panorama du Tour du Monde », *Le Soleil*, jeudi 4 mai 1899, p. 3.

¹⁸¹ Marx Georges, « Une visite à l'atelier Louis Dumoulin, le Tour du Monde », *La Nation*, jeudi 24 novembre 1898, p. 1.

¹⁸² « Courrier de l'Exposition. Le Panorama du Tour du Monde », *Le Soleil*, jeudi 4 mai 1899, p. 3.

¹⁸³ Hénard Robert, « Le Panorama-Diorama du Tour du Monde à l'Exposition de 1900 », *Le Magasin pittoresque*, dimanche 1^{er} janvier 1899, p. 317.

(1871-1940) met en lumière le travail minutieux des ouvriers qui achèvent la structure du bâtiment tandis que la toile de deux mille mètres, qui accueillera la peinture du Panorama, est mise en place¹⁸⁴. Ces détails soulignent la dimension monumentale et l'ambition artistique du projet, mettant en évidence l'ingéniosité et l'expertise requises pour sa réalisation.

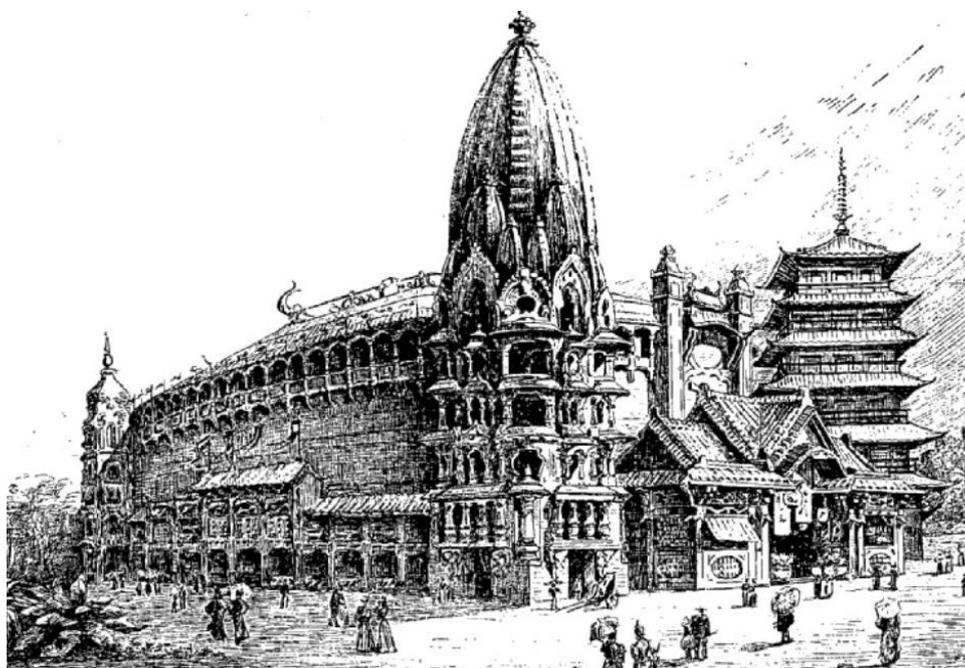


Figure 9 : « Le Panorama-Diorama du Tour du Monde à l'Exposition de 1900 », *Le Magasin pittoresque*, dimanche 1er janvier 1899, p. 317.

Georges Marx souligne l'engagement profond de Dumoulin envers son projet du Tour du Monde¹⁸⁵. Ayant visité le lieu de création, il a pu constater que Dumoulin s'y est totalement investi. Cela se manifeste à travers la présence d'une abondance de documents ethnographiques, une grande quantité de photographies, ainsi qu'une variété d'objets représentatifs de différentes cultures tels que des meubles, des étoffes, des bijoux et des bibelots. Cette approche témoigne des efforts de Dumoulin pour insuffler authenticité et diversité culturelle à son œuvre. Son ambition est de créer une expérience immersive pour les visiteurs en utilisant une gamme variée de supports et d'objets pour donner vie à son panorama. La mention de sa correspondance suggère également qu'il a déjà établi des contacts et des relations avec des personnes potentiellement impliquées dans le projet, ce qui atteste de sa détermination à faire de cette réalisation un succès retentissant.

¹⁸⁴ « Courrier de l'Exposition. Le Panorama du Tour du Monde », *Le Soleil*, jeudi 4 mai 1899, p. 3.

¹⁸⁵ Marx Georges, « Une visite à l'atelier Louis Dumoulin, le Tour du Monde », *La Nation*, jeudi 24 novembre 1898, p. 1.

Dans *Le Soir*, Marc Lefranc raconte que Dumoulin lui a ouvert les portes de son atelier et lui a consacré du temps pour expliquer en détail son projet¹⁸⁶. L'utilisation de maquettes offre une vision concrète de ce à quoi ressemblera le spectacle qui sera bientôt dévoilé au public. Cela témoigne de la volonté de Dumoulin de partager son processus créatif et de susciter l'enthousiasme autour de son œuvre. L'utilisation de maquettes offre également une représentation concrète et tangible de ce que le public peut attendre, renforçant ainsi l'attrait de l'exposition à venir.

Louis Perrée décrit une expérience immersive que le visiteur vivra en entrant dans le panorama de Dumoulin¹⁸⁷. L'architecte a méticuleusement agencé l'intérieur du bâtiment pour donner l'illusion d'être à bord d'un grand navire. Le spectateur parcourra différentes sections telles que le salon, la salle à manger, la bibliothèque et les cabines, recréant ainsi l'atmosphère d'une véritable croisière. Les dioramas qui ornent les sabords ajoutent une dimension visuelle et narrative à l'ensemble, offrant des scènes de chantiers navals, de ports et d'autres points d'intérêt liés à un voyage autour du monde. Cette progression minutieusement orchestrée aboutira sur le pont et la passerelle, où le panorama de Dumoulin sera finalement dévoilé dans toute sa splendeur. L'ensemble de cette conception démontre la précision avec laquelle Dumoulin a envisagé son projet, créant ainsi une expérience immersive et captivante pour les visiteurs de l'exposition. La représentation d'un voyage maritime ajoute une dimension cinématographique, procurant une expérience multisensorielle aux spectateurs.

Georges Marx met en lumière la conception astucieuse du panorama de Louis Dumoulin pour l'Exposition de 1900¹⁸⁸. Tout d'abord, l'ajout d'un théâtre au rez-de-chaussée s'avère crucial. Il suggère que les troupes qui interpréteront les différentes scènes du panorama auront un espace spécialement dédié à leurs représentations. Ainsi, les visiteurs auront l'opportunité de vivre une expérience dynamique et immersive, où ils pourront voir les scènes du panorama prendre vie sur scène. De plus, l'article met en avant la flexibilité de cette disposition. Les visiteurs pourront choisir quelles troupes ils souhaitent voir, sans avoir à repasser par le guichet du Panorama. Ceci démontre que Dumoulin a réfléchi à offrir une expérience fluide et variée à ses visiteurs. La capacité d'accueil de la salle, soit environ trois

¹⁸⁶ Lefranc Marc, « Les Panoramas Scientifiques », *Le Soir*, lundi 22 mai 1899, p. 2.

¹⁸⁷ Perrée Louis, « Le Tour du Monde en 80 minutes », *Le Soir*, samedi 25 septembre 1897, p. 1.

¹⁸⁸ Marx Georges, « Une visite à l'atelier Louis Dumoulin, le Tour du Monde », *La Nation*, jeudi 24 novembre 1898, p. 1.

cents personnes, indique que Dumoulin a envisagé un public relativement restreint mais confortable. Cela suggère qu'il a cherché à créer une atmosphère plus intime et immersive pour les spectateurs.

Par ailleurs, *Le Ménestrel* mentionne que le rez-de-chaussée a été aménagé pour accueillir des cafés-restaurants dotés de larges terrasses donnant sur le Champ-de-Mars¹⁸⁹. Cela suggère que Dumoulin a également pris en compte l'aspect social et récréatif de son panorama. Il a visé à créer un espace dynamique et animé où les visiteurs pourront se relaxer et apprécier la vue. L'article du *Soleil* développe l'idée de boutiques spacieuses entourant le panorama¹⁹⁰. Les visiteurs auront ainsi l'opportunité non seulement d'apprécier l'œuvre, mais aussi de profiter d'attractions et de services supplémentaires. La décision d'inviter des restaurateurs et des limonadiers parisiens à établir leurs commerces souligne l'approche innovante de Dumoulin. Il intègre des éléments de la vie quotidienne occidentale pour créer une expérience immersive et captivante pour les visiteurs. La vision globale de Dumoulin pour son panorama ne se cantonne pas à la dimension artistique, mais englobe également l'architecture, les divertissements et l'immersion complète des visiteurs.

Au moment où ces articles sont publiés, tout n'est pas encore finalisé, et *L'Éclair* annonce l'arrivée prochaine d'une équipe d'ouvriers et d'artistes japonais pour monter la porte monumentale¹⁹¹. Cela met en avant l'importance que Dumoulin accorde à l'authenticité et à l'attention portée aux détails dans la création de son panorama. Le fait que la porte soit entièrement conçue au Japon, avec trente mille kilogrammes de bois sculpté et décoré, témoigne de l'engagement de Dumoulin à intégrer des éléments japonais authentiques dans son œuvre. Le coût considérable de près de cent mille francs pour cette porte souligne l'investissement financier substantiel consenti pour la réalisation de ce projet. Cela indique également que Dumoulin est prêt à mobiliser d'importantes ressources pour garantir la qualité et l'authenticité de son œuvre. Ces articles révèlent la portée de l'effort déployé par Dumoulin pour créer un panorama qui se démarque par son authenticité, sa qualité artistique et son souci du détail.

Ainsi, le projet du Tour du Monde est décrit comme étant ingénieux. Il comprend une toile de 3 000 m², peinte par Dumoulin, qui représente des paysages variés à travers le

¹⁸⁹ « Paris et départements », *Le Ménestrel : journal de musique*, dimanche 30 octobre 1898, p. 350.

¹⁹⁰ « Courrier de l'Exposition. Le Panorama du Tour du Monde », *Le Soleil*, jeudi 4 mai 1899, p. 3.

¹⁹¹ « Le Tour du Monde », *L'Éclair*, lundi 31 juillet 1899, p. 3.

monde¹⁹². Ce qui le distingue des panoramas habituels, c'est l'utilisation d'éléments architecturaux réels et de personnes vivantes pour combler l'espace entre la toile et le spectateur. Au lieu des mannequins traditionnels, des individus originaires de ces pays seront présents, ajoutant ainsi une dimension vivante et authentique à l'ensemble. En effet, lors de ses voyages, Dumoulin ne se contente pas de prendre des esquisses, des notes et des photographies pour capturer les paysages caractéristiques de chaque région et sélectionner les éléments qui sont intégrés à son œuvre. Il profite également de ses périples pour établir des contacts avec les populations locales et engager des danseurs, des musiciens et des acteurs de différents pays. Le *Gil Blas* nous rapporte que la toile de fond, située à une distance plus éloignée, vient compléter le décor et créer une atmosphère authentique¹⁹³. Des éléments réalistes sont intégrés à l'avant du panorama, facilitant ainsi les transitions d'un pays à l'autre tout en dissimulant ces changements et maintenant la fluidité du spectacle. Cette approche va au-delà d'une simple mise en scène visant à divertir le public, car l'histoire et l'art jouent un rôle essentiel dans cette présentation, offrant ainsi une dimension éducative. L'accent est mis sur la combinaison des effets de lumière, mettant ainsi en avant le rôle crucial de l'éclairage dans la création de cette illusion de réalité¹⁹⁴. Dumoulin manie habilement la lumière pour intensifier l'immersion du spectateur, donnant vie à des tableaux vibrants qui emmènent les visiteurs dans divers environnements à travers le monde.

Georges Marx établit un parallèle entre le panorama de Dumoulin pour l'Exposition universelle de 1900 et les attractions de l'Exposition de 1889¹⁹⁵. Il pointe les lacunes observées dans des œuvres telles que le Panorama de la Compagnie Transatlantique et les danseuses javanaises. Le premier, qui offrait une vue statique de la flotte au port du Havre, manquait de dynamisme et d'animation pour donner l'impression que les navires étaient réellement en mouvement. Quant aux danseuses javanaises, malgré leur grâce et leur charme, elles semblaient déconnectées de leur contexte d'origine, ce qui peut avoir limité la mise en valeur de l'atmosphère pittoresque de leur patrie. Dumoulin a eu l'ingénieuse idée de combiner ces deux éléments pour créer une expérience plus immersive. En intégrant des personnages vivants dans ses panoramas, il a cherché à insuffler le mouvement et l'animation qui faisaient défaut au

¹⁹² Perrée Louis, « Le Tour du Monde en 80 minutes », *Le Soir*, samedi 25 septembre 1897, p. 1.

¹⁹³ « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2.

¹⁹⁴ Hénard Robert, « Le Panorama-Diorama du Tour du Monde à l'Exposition de 1900 », *Le Magasin pittoresque*, dimanche 1^{er} janvier 1899, p. 317.

¹⁹⁵ Marx Georges, « Une visite à l'atelier Louis Dumoulin, le Tour du Monde », *La Nation*, jeudi 24 novembre 1898, p. 1.

Panorama de la Compagnie Transatlantique. Cette approche novatrice vise à offrir une expérience immersive et dynamique aux visiteurs de l'Exposition de 1900.

Le Petit journal aborde la question du théâtre et de l'animation prévus pour le Tour du Monde¹⁹⁶. Il souligne tout d'abord que ceux qui évoquent naïvement l'idée d'un théâtre à l'Exposition sous-estiment les coûts considérables associés à une telle entreprise, notamment en termes d'installation et de constructions spéciales. En l'absence d'un théâtre conventionnel, l'article suggère plusieurs alternatives moins coûteuses mais tout aussi captivantes. Les panoramas sont cités en exemple. Il est noté qu'un grand nombre de propositions ont été soumises pour la construction de panoramas, soulignant ainsi leur attrait commercial. Parmi les projets examinés, seuls deux auraient été retenus jusqu'à présent. Le premier est le panorama conçu par Dumoulin, dont l'originalité réside dans l'intégration de figurants vivants qui exécuteront des danses nationales au premier plan, correspondant à chaque paysage en vue. Cette approche novatrice du spectacle offre une expérience immersive aux visiteurs, mêlant la représentation visuelle à la participation en direct, ce qui peut se révéler très attrayant et mémorable pour le public de l'Exposition de 1900.

Marc Lefranc envisage un avenir ambitieux pour le Tour du Monde après l'Exposition de 1900¹⁹⁷. Il suggère de remonter le panorama dans un vaste jardin parisien et de le transformer en une exposition scientifique et ethnographique permanente. L'idée serait d'accueillir régulièrement des tribus peu connues du monde entier, qui s'installeraient dans le panorama pour présenter leur culture et leur mode de vie. Cela offrirait une expérience immersive aux visiteurs et fournirait aux chercheurs, anthropologues et ethnologues une opportunité unique d'étudier ces peuples de près. Le panorama serait adapté en fonction de la tribu en résidence, offrant ainsi une représentation authentique de leur environnement. Lefranc souligne l'importance de cette initiative pour la recherche scientifique, en offrant aux chercheurs des sujets d'étude exceptionnels. Il considère cette proposition comme une manière novatrice de mettre à la disposition des savants des ressources précieuses et de potentiellement conduire à des découvertes significatives. Cependant, il est crucial de noter que cette proposition soulève des questions éthiques similaires à celles des « zoos humains » qui étaient populaires à l'époque. Ces expositions publiques de personnes provenant de cultures étrangères ont été critiquées pour

¹⁹⁶ F.D., « Le Théâtre à l'Exposition de 1900 », *Le Petit journal*, lundi 18 avril 1898, p. 1.

¹⁹⁷ Lefranc Marc, « Les Panoramas Scientifiques », *Le Soir*, lundi 22 mai 1899, p. 2.

leur exploitation et leur manque de respect envers les individus exposés. Il est essentiel d'aborder cette proposition avec une sensibilité culturelle et un respect profond envers les peuples représentés.

En 1897, la question du respect envers les personnes exposées devient délicate, en relation avec les massacres hamidiens (1894-1897), dirigés contre les Arméniens de l'Empire ottoman sous le règne du sultan Abdülhamid II (1842-1918), car Dumoulin a été témoin de ces événements et envisage de les reconstituer. Un article de *L'Est républicain* adopte un ton ironique à des fins de critique sociale pour mettre en exergue le contraste entre les idéaux de civilisation et le spectacle de violence présenté à l'Exposition universelle de 1900¹⁹⁸. L'auteur avance que ces événements, censés célébrer les avancées de la civilisation et le partage des connaissances, peuvent parfois soulever des questions éthiques. Mettre en scène des tragédies dans un contexte artistique peut être considéré comme une exploitation inappropriée de la souffrance humaine à des fins de divertissement ou de sensationnalisme. Il mentionne les courses de taureaux à l'Exposition universelle de 1889, une tradition espagnole parfois controversée, présentée comme une forme de divertissement. Il souligne la dissonance entre cela et la représentation des Arméniens à l'Exposition universelle de 1900. Ces expositions universelles proposent parfois des spectacles sensationnels, potentiellement au détriment de leur objectif initial de célébrer le progrès et la culture. Dans *La Dépêche*, Cabantous souligne le caractère absurde de la mise en scène¹⁹⁹. Il suggère que bien que la représentation des massacres puisse être intéressante d'un point de vue artistique, elle risque de minimiser la gravité de ces événements tragiques en les transformant en spectacle. En qualifiant les hommes qui joueront ces rôles de « braves gens », il met en lumière l'étrangeté et l'incongruité de la situation. Il critique la manière dont les tragédies humaines sont traitées avec une certaine distance et un manque de sensibilité. De plus, il perçoit la représentation des massacres d'Arméniens comme étant en décalage avec la position officielle de Dumoulin. Selon Cabantous, il se pourrait que Dumoulin ait sous-estimé les implications diplomatiques et politiques de son choix artistique. Bien que la représentation d'Arméniens puisse être puissante sur le plan émotionnel, elle pourrait être source de controverse et de difficultés compte tenu de son statut officiel en tant qu'artiste du gouvernement. Ceci pourrait potentiellement créer un conflit entre le contenu et la tonalité de son panorama et son rôle officiel.

¹⁹⁸ « Chronique nancéienne », *L'Est républicain*, mercredi 22 septembre 1897, p. 3.

¹⁹⁹ Cabantous, « Petits Billets », *La Dépêche*, mercredi 22 septembre 1897, p. 1.

Certains journaux fournissent des détails supplémentaires sur la représentation du Japon au Tour du Monde. Georges Marx explique qu'il est prévu que les *geisha* (芸者) se produisent dans une maison aux cloisons en papier²⁰⁰. Cette description promet une représentation vivante et authentique de la culture japonaise. Les *geisha*, reconnues pour leur maîtrise artistique et leurs tenues élaborées, incarnent un élément distinctif de la culture japonaise. L'utilisation des cloisons en papier évoque l'architecture traditionnelle japonaise, ajoutant ainsi une dimension d'authenticité à la scène. Cette représentation reflète l'engagement de Dumoulin à offrir aux visiteurs une expérience immersive et fidèle à la réalité, en intégrant des éléments culturels spécifiques à chaque pays représenté dans le panorama. Marc Lefranc nous décrit cette maison aux cloisons de papier comme une maison de thé japonaise²⁰¹. Des Japonaises y accueilleront les visiteurs en leur servant une tasse de thé vert selon les coutumes locales, sans sucre. Il évoque une atmosphère apaisante, un jardin où les visiteurs peuvent se détendre sous des treilles de glycines. Cette description promet une immersion totale dans l'esthétique et l'ambiance caractéristiques des jardins japonais. L'inclusion de fleurs aux couleurs vives et d'arbres miniatures renforce l'authenticité de l'ensemble. En outre, une petite rivière avec des canards contribuerait à créer une atmosphère paisible et harmonieuse²⁰². À l'horizon, on distinguerait le village d'Hiroshima, le mont Fuji et les temples de Nikkō²⁰³. Dumoulin a cherché à saisir l'essence de la vie quotidienne japonaise et à mettre en avant des éléments emblématiques de la culture et de la géographie du Japon, offrant ainsi une expérience immersive aux visiteurs de l'Exposition universelle de 1900.

Le commissaire général du pavillon japonais à l'Exposition universelle de 1900, Hayashi Tadamasa (林 忠正) (1853-1906)²⁰⁴, accompagné d'Alfred Musnier, présenté comme administrateur de la compagnie des Messageries maritimes, ont rendu visite à Dumoulin dans

²⁰⁰ Marx Georges, « Une visite à l'atelier Louis Dumoulin, le Tour du Monde », *La Nation*, jeudi 24 novembre 1898, p. 1.

²⁰¹ Lefranc Marc, « Les Panoramas Scientifiques », *Le Soir*, lundi 22 mai 1899, p. 2.

²⁰² Hénard Robert, « Le Panorama-Diorama du Tour du Monde à l'Exposition de 1900 », *Le Magasin pittoresque*, dimanche 1er janvier 1899, p. 317.

²⁰³ Lefranc Marc, « Les Panoramas Scientifiques », *Le Soir*, lundi 22 mai 1899, p. 2.

²⁰⁴ Hayashi Tadamasa est un marchand d'art japonais qui a joué un rôle majeur dans la promotion de l'art traditionnel japonais en Europe. En ce qui concerne les Expositions universelles, il a agi en tant que traducteur pour la délégation japonaise lors de l'Exposition universelle de 1878 et a occupé le poste de commissaire japonais lors de l'Exposition universelle de Paris en 1889.

son atelier pour découvrir les esquisses du panorama animé du Tour du Monde²⁰⁵. La présence de Tadamasu met en lumière l'importance que les autorités japonaises accordent à la représentation de leur pays dans ce panorama. Ses félicitations et son engagement à suivre le développement du projet témoignent de son intérêt et de sa satisfaction vis-à-vis des premières esquisses. Quant à la présence de Musnier, elle souligne le rôle central de la Compagnie des Messageries maritimes dans la réalisation de ce projet.

En 1898, un procès-verbal du 3 septembre indique que le ministère de la Marine a honoré Dumoulin en le nommant chevalier de la Légion d'honneur le 26 août 1898²⁰⁶. L'attribution de ce titre honorifique n'a pas été sans difficulté. Des amis de Dumoulin, parmi lesquels Tony Robert-Fleury (1837-1911)²⁰⁷, ont activement plaidé en sa faveur, réussissant à persuader le président Félix Faure (1841-1899) de lui accorder cette distinction. Le soutien dont a bénéficié Dumoulin laisse entrevoir le respect et l'admiration qu'il a suscités parmi ses contemporains et au sein de l'élite artistique de l'époque. L'obtention de cette récompense représente une reconnaissance officielle de l'importance de son travail et de son influence dans le domaine de l'art, consolidant ainsi son statut en tant qu'artiste accompli. De plus, cette distinction peut potentiellement lui offrir de nouvelles opportunités, notamment en termes de visibilité, de financement ou de collaborations avec d'autres institutions ou artistes renommés.

Il est à noter que le ministre du Commerce, de l'Industrie, des Postes et Télégraphes Alexandre Millerand (1859-1943), accompagné du commissaire général de l'exposition Alfred Picard (1844-1913), a effectué une visite des travaux du Tour du Monde en préparation pour l'Exposition universelle de 1900²⁰⁸. Cette visite officielle témoigne de l'intérêt et du soutien institutionnel accordés à ce projet. De plus, l'indication selon laquelle « Ces travaux se poursuivent avec activité » confirme que la construction avance à un rythme soutenu et que l'équipe est pleinement engagée dans la réalisation du panorama.

En effet, l'activité est intense et les travaux progressent jusqu'à l'inauguration de l'Exposition. Nous savons que Dumoulin est constamment en déplacement. Par exemple, en octobre 1899, il revient de Londres où il s'est rendu pour prendre des vues de la Tour de

²⁰⁵ « Exposition universelle de 1900 », *Le Temps*, dimanche 25 décembre 1898, p. 3.

²⁰⁶ Archives nationales, base LEONORE. Dossier Dumoulin LH/848/56. Procès-verbal n° 16 894, samedi 3 septembre 1898. URL : http://www2.culture.gouv.fr/LH/LH056/PG/FRDAFAN83_OL0848056v017.htm

²⁰⁷ Tony Robert-Fleury, peintre honoré du titre d'officier de la Légion d'honneur en 1884, a joué un rôle essentiel dans la préparation de l'Exposition universelle de 1900 en initiant le concours d'architecture et d'urbanisme pour cet événement.

²⁰⁸ « Le Tour du Monde », *L'Éclair*, lundi 31 juillet 1899, p. 3.

Londres, ainsi que de ce qui est désigné comme le « nouveau pont », vraisemblablement le Tower Bridge, situé à proximité de la Tour de Londres et inauguré en 1894²⁰⁹. Le calendrier de l'Exposition est rigoureusement planifié. En décembre 1899, une intense activité règne alors que la porte japonaise est installée, captant tous les regards par son imposante stature²¹⁰. À ce stade, l'œuvre de Dumoulin ainsi que le théâtre sont entièrement achevés. Il faudra attendre mars 1900 pour que la construction de l'édifice atteigne sa phase finale, en prévision de l'inauguration de l'Exposition universelle le 14 avril 1900²¹¹.

Les préparatifs de l'Exposition universelle de 1900 mettent en évidence l'ampleur de l'engagement et de l'innovation déployés par Dumoulin pour son projet du Tour du Monde. L'enthousiasme entourant ce projet, tel que reflété à travers une série d'articles de presse, témoigne de la renommée d'aventurier de Dumoulin. Son ambition d'offrir une expérience visuelle immersive et éducative transparait à travers les détails minutieux de son panorama. Le soutien institutionnel dont il a bénéficié, ainsi que la reconnaissance officielle de son travail, attestent de l'importance accordée à son projet. Malgré les défis et les controverses soulevés par certains aspects de son projet, notamment la représentation des tragédies humaines, Dumoulin persévère dans sa quête d'offrir une expérience artistique et éducative, faisant ainsi de son projet un événement majeur de l'Exposition.

²⁰⁹ « Échos de partout », *La Liberté*, mercredi 4 octobre 1899, p. 2.

²¹⁰ « Le Tour du Monde », *Le Matin : derniers télégrammes de la nuit*, samedi 9 décembre 1899, p. 4.

²¹¹ de Tully George, « Chronique de l'Exposition », *L'Intransigeant*, dimanche 19 mars 1900, p. 3.

II. La constitution de la collection photographique

La deuxième partie de ce chapitre se focalise sur une analyse détaillée de la collection photographique de Dumoulin. Structurée en deux volets distincts, cette partie vise à approfondir notre compréhension des éléments constitutifs de cette collection et de leur impact sur le processus de transfert culturel. Dans un premier temps, nous entreprendrons une analyse quantitative pour mettre en lumière les périodes, les origines, les types, les techniques, les tailles et la préservation des photographies de la collection. Cette analyse permettra d'établir une cartographie précise des influences culturelles présentes dans la collection, jetant ainsi les bases pour une compréhension approfondie des mécanismes à l'œuvre. Ensuite, nous nous concentrerons sur une analyse qualitative de la collection photographique, mettant en relief la sélection, la mise en scène et la composition des photographies. Dans un second temps, nous mettrons en exergue les thèmes et sujets photographiques exotiques qui sont intrinsèques au mouvement artistique du japonisme, et qui se révèlent à travers ces photographies. Cette analyse servira ainsi de socle pour appréhender la manière dont Dumoulin a intégré ces éléments culturels distincts dans son œuvre néo-impresionniste.

1. Caractéristiques de la collection photographique

Avant d'entamer cette analyse, il est crucial de comprendre l'importance de la photographie au Japon. Au XIX^e siècle, la photographie connaît des avancées technologiques rapides et est largement utilisée dans de nombreux domaines tels que la science, l'art, la publicité et la presse. La photographie est un processus qui implique la capture d'images sur un support photosensible à l'aide d'un appareil photographique, qui utilise la lumière pour enregistrer des informations visuelles sur une surface plane. Cette technique repose sur des principes optiques, chimiques et physiques complexes, tels que l'interaction entre la lumière et les molécules de la surface sensible à la lumière, ainsi que la formation d'une image inversée sur la surface photosensible.

Le Japon est l'une des dernières grandes civilisations à adopter la photographie, mais il apprend vite. Le *Yokohama shashin* (横浜写真) est un genre de photographie commerciale populaire à cette époque au Japon, qui implique la production de portraits et de paysages destinés aux touristes étrangers. Le terme *shashin*, (写真) littéralement « reflet du réel », s'impose dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour désigner les photographies, quant à Yokohama (横浜), il s'agit de la première ville ouverte aux étrangers, où ouvrent les premiers studios photographiques. La photographie permet de rompre avec les arts graphiques japonais traditionnels en apportant la perspective et les ombres, tout en préservant la couleur des estampes. La photographie devient un moyen de communication visuelle, permettant d'accompagner la découverte du Japon par l'Occident, en utilisant des techniques telles que l'impression à l'albumine et la coloration à la main pour produire des images attrayantes et accessibles aux masses.

Pendant cette période en France, la pratique de la collection, qui était auparavant réservée à l'élite, devient de plus en plus répandue parmi différentes couches de la population. C'est dans ce contexte que les missions de Louis Dumoulin ont abouti à la création d'une collection photographique.

1.1. Analyse quantitative de la collection photographique

Dans cette partie consacrée à la collection photographique, nous entamons une analyse quantitative. Nous examinerons le nombre total de photographies, leur provenance géographique, la période de production à laquelle elles se rattachent, ainsi que leur répartition selon différents types de photographies. Cette démarche vise à mieux appréhender la composition et l'ampleur de la collection de Dumoulin.

La collection de Dumoulin est intégrée dans le fonds Asie du Sud-Est et du Monde Insulindien (ASEMI), un ensemble photographique imposant comptant près de six mille cinq cents clichés. Cette ressource exceptionnellement riche représente une ressource précieuse pour quiconque s'intéresse à l'étude de ces régions.

DISTRIBUTION GÉOGRAPHIQUE DE LA PHOTOTHÈQUE ASEMI (PRÈS DE 6 500 CLICHÉS)

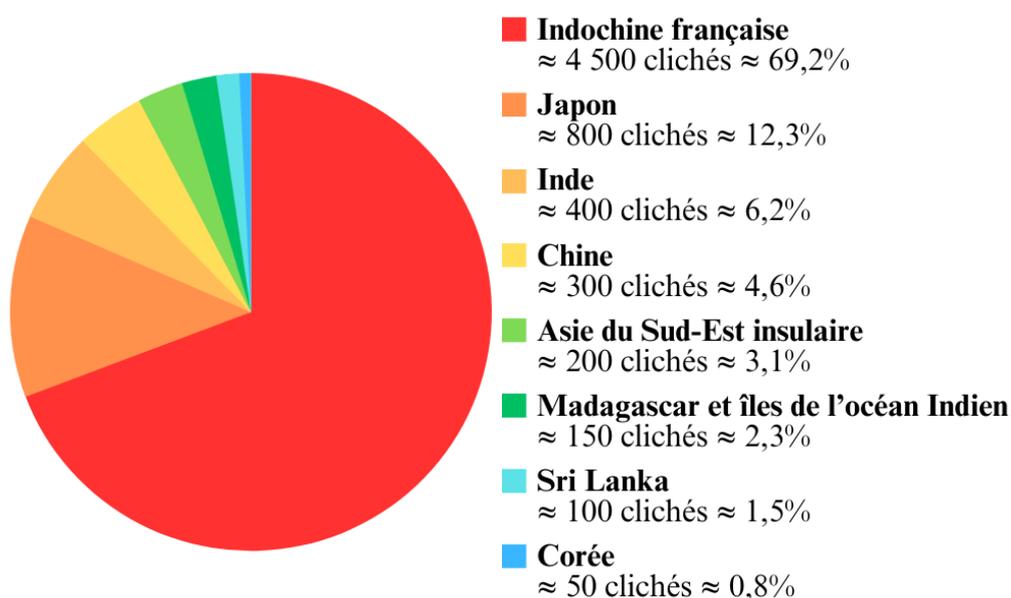


Figure 10 : Diagramme circulaire de la distribution géographique de la photothèque ASEMI Source : Photothèque ASEMI, Humazur. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/s/humazur/item-set/3>

Ce diagramme circulaire présente une représentation estimée de la distribution des photographies selon les régions et les pays de la photothèque ASEMI (Figure 10). Ces chiffres sont fondés sur les données disponibles, et sont susceptibles de légères variations en raison de mises à jour ou d'ajouts sur le site Humazur. Chaque portion du cercle correspond à un territoire spécifique, donnant ainsi un aperçu visuel de la diversité géographique du fonds. Il est manifeste que l'Indochine française est largement prédominante dans le fonds ASEMI. Cette suprématie souligne l'importance historique et documentaire de cette colonie pour la France, couvrant la période de sa conquête dans les années 1860 à sa décolonisation en 1954.

Parmi les composantes majeures de cette photothèque, la collection Louis Dumoulin se distingue avec près de mille photographies. La place significative occupée par le Japon dans la collection Dumoulin est des plus notables. Sur les plus de mille photographies que comprend cette collection, près de huit cents sont consacrés au Japon. Cette concentration souligne l'importance que Dumoulin accorde à la documentation visuelle du Japon. Cela témoigne d'un profond intérêt et d'une reconnaissance envers la richesse culturelle et historique de ce pays à cette époque. L'engouement pour la photographie a conduit à la création d'un vaste corpus d'images qui témoignent de la société, de la culture et de l'histoire du Japon à cette époque. La présence de ces photographies dans la collection de Dumoulin reflète donc la profusion de talents photographiques qui documentent le Japon à cette période. Il est intéressant de noter que Dumoulin, en tant que peintre, reconnaît la valeur des photographies comme source d'inspiration pour ses œuvres picturales. Elles lui fournissent un moyen de capturer des scènes et des moments authentiques du Japon, qu'il peut ensuite interpréter et incorporer dans ses peintures. Cette approche, combinant photographie et peinture, offre une perspective unique sur la manière dont Dumoulin interagit avec le médium photographique pour développer son propre langage artistique. Le choix de Louis Dumoulin de consacrer une part significative de sa collection au Japon met en lumière son intérêt particulier pour ce pays. Ses représentations artistiques du Japon, qu'elles soient en photographies ou en peintures, fournissent un éclairage précieux sur sa perception personnelle du pays et sur la manière dont il cherche à capturer l'essence et la beauté de la culture japonaise.

La collection de photographies sur le Japon de Dumoulin rassemble des photographies provenant de studios japonais tenus par des photographes japonais et occidentaux, ainsi que des clichés pris par Georges Bigot et Dumoulin lui-même.

Louis Dumoulin a acheté une cinquantaine de photographies à la boutique de Kusabake Kimbei (日下部 金兵衛), située à Benten-dōri (弁天通), la principale artère commerçante fréquentée par les étrangers à Yokohama. Cette zone abrite de nombreux studios photographiques, dont celui de Kusabake Kimbei au 36 Benten-dōri, avec sa boutique de vente au 27 Benten-dōri²¹². Auparavant coloriste et assistant du photographe italien Felice Beato (1832-1909) et du baron autrichien Raimund von Stillfried (1839-1911), Kusabake Kimbei a acquis une partie des négatifs de ces deux artistes, ainsi que d'Uchida Kuichi (内田 九一) (1844-1875) et Yamamoto²¹³. Par conséquent, Dumoulin a acquis des clichés non seulement de Kimbei, mais également de Stillfried et Beato à son studio. La plupart des photographies acquises par Dumoulin représentent Tōkyō ou Yokohama.

Dumoulin a également fait l'acquisition de quelques photographies d'Ogawa Sashichi (18?-1909), le beau-frère de Kusabake Kimbei, qui a travaillé dans le studio de ce dernier jusqu'à l'ouverture de son propre studio en 1895²¹⁴. Par conséquent, il est complexe de déterminer si certaines photographies sont attribuées à Kimbei ou à Sashichi. De plus, il est difficile de préciser si Dumoulin les a acquises au studio de Kimbei en 1888-1889 ou au studio de Sashichi en 1895 ou 1897.

Dumoulin a fait l'acquisition de clichés du photographe italien Adolfo Farsari (1841-1898). En 1885, Farsari s'est associé à Tamamura Kōzaburō (玉村 康三郎) (1856-1923 ?) en acquérant le studio Stillfried & Andersen situé au 17 rue Benten-dōri²¹⁵. En 1886, un incendie a détruit tous les négatifs en sa possession, y compris ceux de Stillfried et Beato. L'année suivante, il entreprend un voyage à travers tout le Japon pour reconstituer son stock²¹⁶. Ainsi, les photographies que Dumoulin a achetées à son studio sont principalement des clichés pris en studio, datant probablement de son premier voyage, pendant la période où Farsari reconstitue son stock.

Louis Dumoulin détient également des photographies de Tamamura Kōzaburō, qu'il a probablement acquises auprès de son studio établi en 1883 au 2 rue Benten-dōri à

²¹² Bennett Terry, *Photography in Japan (1853-1912)*, Clarendon, Tuttle Publishing, 2014, p. 205.

²¹³ En premier lieu, Stillfried et son associé Hermann Andersen ont acquis le studio et les archives de Felice Beato en 1877. En 1885, leur studio a fermé ses portes, et l'année suivante, Stillfried a vendu les réserves à Kusabake Kimbei et Adolfo Farsari avant de quitter le Japon. (Cf. *Ibid.*)

²¹⁴ En 1895, il établit son studio à Yokohama, situé au 13 du quartier Ōtemachi (大手町), puis déménage en 1896 pour s'installer au 24 du quartier Sakaicho (サカイチヨウ) (Cf. *Ibid.*, p. 241.)

²¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

²¹⁶ *Ibid.*

Yokohama²¹⁷. Une fois de plus, ces images comprennent en grande partie des clichés de Yokohama et de Tōkyō.

Dumoulin a fait l'acquisition de photographies auprès d'Ogawa Kazumasa (小川 一眞) (1860-1929), probablement dans l'un de ses studios situés à Tōkyō, dans le quartier d'Īdabashi (飯田橋). Ogawa Kazumasa est une figure importante, ayant fondé et présidé la Société photographique japonaise (日本写真会, *Nihon Shashinkai*) en 1889. Dumoulin lui a acheté des photographies de sites renommés, tels que le jardin du sanctuaire Kameido Tenjin (亀戸天神社) à Tōkyō²¹⁸, ainsi qu'une vue du mont Fuji.

Dumoulin a acquis près d'une centaine de clichés auprès d'Enami Nobukuni (江南信國) (1859-1929), ce qui en fait le photographe le plus représenté dans la collection japonaise de Dumoulin. La plupart de ces clichés ont probablement été achetés par Dumoulin lors de son premier séjour au Japon, alors qu'Enami Nobukuni était apprenti chez Ogawa Kazumasa dans le quartier d'Īdabashi à Tōkyō. Enami Nobukuni n'a ouvert son propre studio qu'en 1892, au 9 rue Benten-dori à Yokohama²¹⁹. Ces photographies comprennent des lieux célèbres tels que le temple Sensō-ji (浅草寺)²²⁰ et le Nihonbashi (日本橋)²²¹ à Tōkyō, ainsi qu'un assortiment de vues de Yokohama. En outre, une diversité géographique est représentée, avec des photographies du port de Kōbe, d'Enoshima, de Kyōto, de Hakone et de Nikkō.

En plus des photographies de divers autres photographes ou de ceux dont l'identité demeure inconnue, la collection de Louis Dumoulin comprend notamment les clichés de Georges Bigot pris lors de leur excursion à Nikkō. De plus, il détient cinquante photographies sur les deux cents qu'il a prises pendant la guerre sino-japonaise en Corée.

Enfin, entre 1895 et 1897, Dumoulin a capturé des photographies, notamment d'Enoshima, de Yokohama et de Tōkyō, saisissant des événements tels que le Jubilé de diamant de la reine Victoria, la fête des chrysanthèmes, ainsi que des quartiers spécifiques comme le quartier des plaisirs Yoshiwara (吉原).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 199.

²¹⁸ Le jardin du sanctuaire shintoïste Kameido Tenjin à Tōkyō est renommé pour la splendeur de ses glycines qui s'étendent au-dessus d'un étang.

²¹⁹ Bennett Terry, *Photography in Japan (1853-1912)*, Clarendon, Tuttle Publishing, 2014, p. 233-234.

²²⁰ Le Sensō-ji (浅草寺) se trouve dans le quartier d'Asakusa à Tōkyō. Il est considéré comme le temple le plus ancien de la capitale japonaise, ayant été fondé en 628.

²²¹ Le Nihonbashi (日本橋), littéralement « pont du Japon », est un pont emblématique situé au cœur de Tōkyō, jouant un rôle historique majeur en tant que point central de la ville depuis l'époque d'Edo.

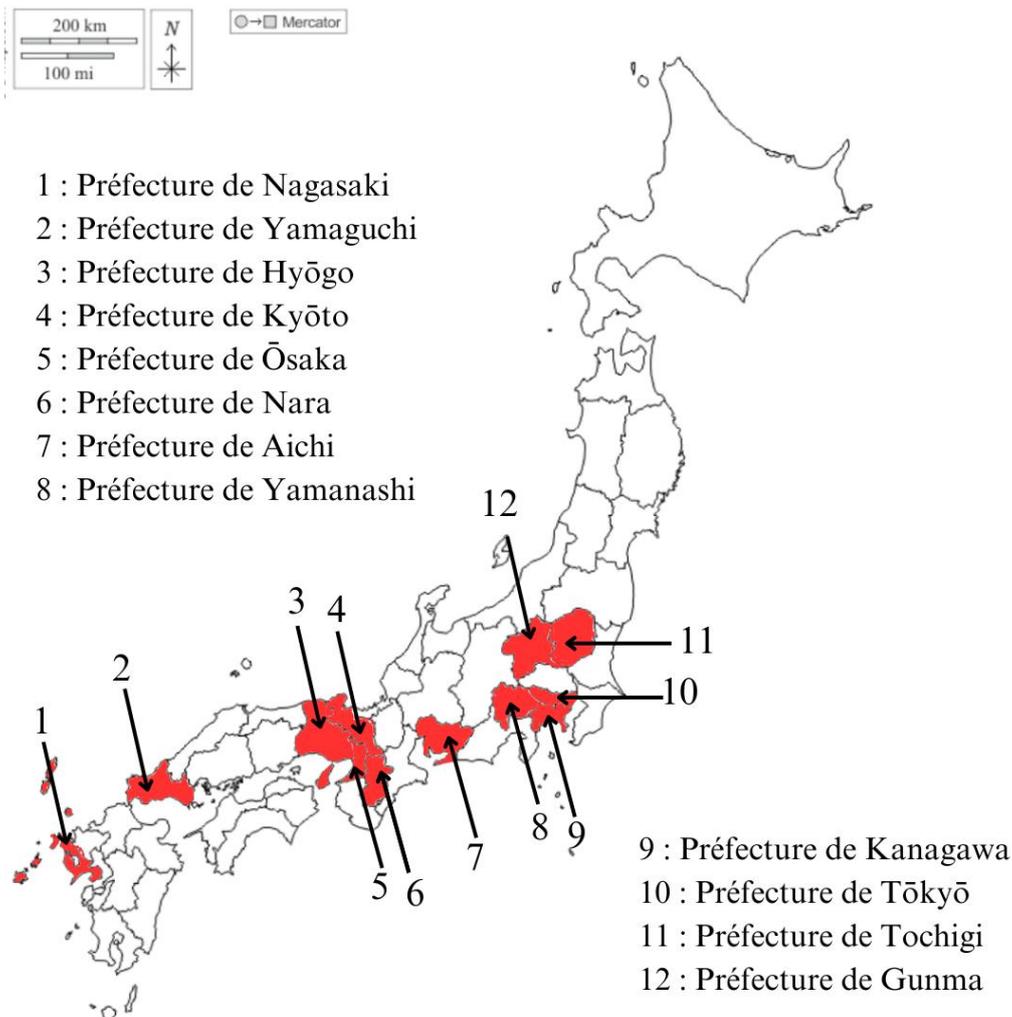


Figure 11 : Carte des préfectures japonaises capturées par la collection photographique de Dumoulin Source : Photothèque ASEMI, Humazur, URL : https://humazur.univ-cotedazur.fr/s/humazur/item-set/792?sort_by=created&sort_order=desc&page=1

La collection photographique de Louis Dumoulin révèle principalement une concentration de studios photographiques à Yokohama et Tōkyō. Cette carte représentant les préfectures d'où proviennent les photographies de la collection de Dumoulin englobe plusieurs préfectures de l'île de Honshu, la plus grande du Japon, telles que Nagasaki, Yamaguchi, Hyōgo, Kyōtō, Ōsaka, Nara, Aichi, Yamanashi, Kanagawa, Tōkyō, Tochigi et Gunma (Figure 11). Elle ne couvre pas l'ensemble des préfectures, ce qui souligne une limitation géographique. Cette collection présente donc une perspective plutôt centrée sur les régions du centre et du sud du Japon. En ne documentant pas le nord du Japon, Dumoulin offre un aperçu restreint mais significatif des régions où se trouvent les principaux centres urbains et d'intérêts touristique de l'époque. Cela témoigne de l'engouement touristique pour des lieux comme

Yokohama, Tōkyō, Nikkō ou Kyōtō qui sont des destinations majeures pour les voyageurs étrangers. Cette sélection laisse entrevoir les destinations privilégiées et l'intérêt culturel et architectural spécifique des régions capturées, offrant une perspective intéressante sur la fascination et l'attrait touristique du Japon à cette époque.

La période de production des photographies dans la collection de Dumoulin est étroitement liée aux avancées technologiques et à l'essor de la photographie au XIX^e siècle. La collection présente des défis pour la datation précise, mais des indices tels que les voyages de Louis Dumoulin et les périodes d'activité des photographes eux-mêmes offrent des repères. Cependant, la complexité réside dans la nécessité de considérer non seulement les périodes d'activité des photographes, mais également les œuvres antérieures qu'ils ont reprises et celles qu'ils ont produites par la suite.

Les premières acquisitions de Dumoulin comprennent des clichés des années 1860 de Felice Beato, une période caractérisée par une approche pionnière de la photographie notamment de guerre et documentaire. Dumoulin dispose de clichés des années 1870 de Raimund von Stillfried marquant une transition vers une esthétique plus artistique et élaborée, mettant en valeur des portraits et des scènes traditionnelles japonaises.

Cependant, la période la plus représentée dans la collection de Dumoulin est celle des années 1880 et 1890, correspondant à ses voyages au Japon. Cette période coïncide avec un essor significatif de la photographie au Japon, où des photographes tels que Kusabake Kimbei, Adolfo Farsari, Tamamura Kōzaburō, Ogawa Kazumasa, Enami Nobukuni et Ogawa Sashichi se sont imposés. Les avancées technologiques comme l'introduction de plaques sèches au gélatino-bromure d'argent et l'amélioration des caméras ont élargi les possibilités techniques et artistiques des photographes, facilitant la capture de détails plus fins et une gamme plus large de sujets.

Ces décennies ont été marquées par un intérêt croissant pour la photographie, non seulement en tant que moyen de documentation, mais aussi en tant qu'expression artistique. Les voyages de Dumoulin pendant cette période témoignent de l'engouement touristique pour le Japon, alors en pleine ouverture au monde occidental, conduisant à une demande croissante de photographies représentant le paysage, la culture et les événements notables. Cette expansion touristique a incité les photographes à produire un large éventail de sujets, depuis les scènes urbaines jusqu'aux paysages naturels, contribuant ainsi à la richesse et à la diversité de la collection de Dumoulin.

Chaque photographe présente une orientation spécifique dans la composition de sa collection, et Dumoulin, par ses choix d'acquisitions, met en valeur ces diverses tendances. Kusabake Kimbei se concentre principalement sur les portraits et les scènes de genre, capturant la vie quotidienne et les activités des Japonais, avec des clichés mettant en avant les métiers et les activités traditionnelles. De même, Adolfo Farsari, lors de la reconstitution de sa collection après l'incendie, privilégie les scènes de genre et les portraits en studio, mettant en valeur les individus dans leurs rôles professionnels. Tamamura Kōzaburō, quant à lui, se spécialise davantage dans les paysages et les lieux emblématiques, capturant la beauté naturelle et architecturale du Japon. Ogawa Kazumasa se démarque avec une attention particulière portée aux photographies florales, apportant une dimension esthétique singulière à la collection. Enami Nobukuni explore un éventail varié de scènes de genre, de paysages et de lieux, ajoutant de la diversité à sa collection. Georges Bigot se démarque avec ses paysages et ses scènes de genre, souvent saisies sur le vif lors de moments historiques tels que la guerre sino-japonaise en Corée, ou l'excursion à Nikkō avec la procession des mille guerriers, révélant une perspective particulièrement dynamique de la réalité de cette période. Dans cette multitude de perspectives, Dumoulin a lui-même contribué à la diversité de sa collection en capturant une gamme similaire de sujets. Son choix s'étend des paysages aux scènes de genre, présentant une variété fascinante d'images reflétant l'époque et l'intérêt touristique de cette période au Japon. Cette palette variée de styles et de sujets dans la collection de Dumoulin reflète l'essor de la photographie en tant qu'art et document, capturant non seulement l'esthétique de l'époque, mais aussi la diversité culturelle et sociale du Japon en pleine transition vers la modernité.

L'analyse quantitative de la collection photographique de Dumoulin révèle une diversité remarquable, avec près de mille photographiques, principalement consacrées au Japon. Cette concentration témoigne de l'intérêt particulier de Dumoulin pour ce pays et son désir de documenter sa culture et son histoire. Les photographies sont issues de différents photographes japonais et occidentaux, reflétant ainsi la pluralité des perspectives et des styles artistiques présents au Japon à cette époque. La répartition géographique des photographies met en lumière une concentration des studios photographiques à Yokohama et Tōkyō, soulignant l'attrait touristique et culturel de ces régions. La période la plus représentée dans la collection correspond aux années 1888 et 1890, coïncidant avec les voyages de Dumoulin au Japon et une

période d'essor de la photographie dans le pays. En somme, cette analyse offre un aperçu de la collection, jetant ainsi les bases pour une analyse qualitative des caractéristiques et des sujets photographiques présents dans la collection.

1.2. Procédés photographiques

Nous aborderons l'évolution des procédés photographiques à l'époque de Dumoulin, notamment avec l'avènement du Kodak, une innovation majeure dans le domaine de la photographie. Nous examinerons comment cette avancée technologique a influencé la pratique photographique de Dumoulin et son impact sur la collection. En mettant l'accent sur les clichés capturés par Dumoulin avec le Kodak, nous explorerons les caractéristiques et les implications de cette nouvelle approche dans son travail artistique et documentaire.

Au XIX^e siècle, la photographie argentique voit le jour avec l'adaptation de la *camera obscura* combinée à l'utilisation d'une plaque de verre photosensible²²². En 1826, Nicéphore Niépce (1765-1833) marque les débuts de la photographie permanente avec l'héliographie²²³. En janvier 1839, l'Académie des Sciences officialise le daguerréotype, développé par Louis Daguerre (1787-1851), en collaboration avec Niépce²²⁴. Outre-Manche, vers 1840, William Henry Fox Talbot (1800-1877) développe le procédé négatif-positif, également connu sous le nom de calotype, une méthode photographique distincte du daguerréotype et presque contemporaine à celui-ci²²⁵.

²²² La *camera obscura* est un ancien dispositif optique, utilisé à des fins artistiques et scientifiques. Il se compose d'une boîte hermétique munie d'un petit orifice permettant à la lumière de pénétrer. À l'intérieur, une surface photosensible projette une image inversée des objets extérieurs, facilitant ainsi leur reproduction et leur dessin par les artistes. (Cf. Johnson William, Rice Mark & Williams Carla, *Histoire de la photographie : de 1839 à nos jours*, Cologne, Taschen, traduit de l'anglais par Rabau Sophie & Maurin Frédéric, 2005 (2000), p. 36.)

²²³ La découverte de Nicéphore Niépce marque le début de la photographie permanente avec la technique de l'héliographie, qui fixe une image sur une plaque en utilisant la lumière du soleil et une chambre noire modifiée. Cette méthode a posé les bases pour les futurs développements dans le domaine de la photographie. (Cf. *Ibid.*, p. 37.)

²²⁴ Le daguerréotype implique l'utilisation d'une plaque de cuivre argentée exposée à la lumière dans une chambre noire, avec la révélation de l'image latente par des vapeurs de mercure. Cette technique révolutionne la production d'images en offrant une netteté et une clarté inégalées à cette époque, bien que sa complexité technique et ses contraintes pratiques limitent sa portée en termes de sujets photographiés et de reproduction des images. (Cf. *Ibid.*)

²²⁵ Le calotype de Talbot utilise une fine feuille de papier préalablement enduite d'une solution photosensible, exposée à la lumière dans une chambre noire pour créer une image latente. Ce procédé permet la création de négatifs à partir desquels des copies positives peuvent être réalisées, offrant ainsi la possibilité de produire plusieurs tirages à partir d'un seul négatif, ce qui constitue un avantage par rapport au daguerréotype. Le calotype ouvre la voie à des avancées futures, dont l'invention ultérieure du film négatif enroulé sur des bobines. (Cf. *Ibid.*, p. 36.)

En 1853, lors de l'exploration du Japon, Matthew Perry est accompagné du peintre Wilhelm Heine (1827-1885) et du daguerréotypiste Eliphalet Brown (1816-1886)²²⁶. La mission de Brown est de réaliser des portraits des dignitaires japonais, offerts ensuite en présents. Il est remarquable pour les États-Unis de constater que malgré l'isolement du Japon, ces dignitaires sont déjà familiers avec l'existence de la photographie. Après l'ouverture partielle du Japon, la pratique de la photographie se répand rapidement. Les photographies de Dumoulin consistent principalement en des tirages réalisés sur du papier albuminé²²⁷, témoignant ainsi de l'utilisation généralisée de ce procédé au Japon.

Malgré sa popularité initiale, le daguerréotype est progressivement éclipsé par d'autres procédés photographiques plus pratiques²²⁸, notamment le collodion humide²²⁹. Par la suite, l'ambrotype, appelé en japonais « *garasu shashin* » (ガラスの写真), littéralement la « photographie sur verre », émerge comme une variante novatrice du procédé du collodion humide dans les années 1850²³⁰. L'avènement du gélatino-bromure marque également un jalon significatif dans l'histoire de la photographie²³¹.

²²⁶ Estèbe Claude, « Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872 », *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006, p. 6.

²²⁷ Le papier albuminé, inventé par Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) en 1847, est le premier procédé commercialement exploitable pour produire des tirages positifs sur papier à partir de négatifs sur plaques en verre. Ce procédé utilise une solution d'albumine, dérivée des blancs d'œufs, appliquée sur du papier comme support. Une émulsion photosensible, composée de sels d'argent, est ensuite déposée sur cette surface pour capturer l'image lors de l'exposition à la lumière. Le papier albuminé offre une netteté d'image, une gamme tonale étendue et une précision des détails. Son introduction révolutionne la photographie en permettant la production en série de tirages positifs à partir de négatifs sur plaques en verre.

²²⁸ Les daguerréotypes sont réputés pour leur netteté et leur qualité artistique, mais demandent une exposition prolongée, limitant la capture des sujets en mouvement. Leur fragilité nécessite une manipulation délicate pour éviter les dommages.

²²⁹ Le collodion humide, inventé par Frederick Scott Archer (1813-1857) en 1851, permet de créer des négatifs sur plaque de verre pour des tirages multiples. Il utilise une solution de collodion photosensible appliquée sur du verre enduit de nitrate d'argent. Ce procédé offre des images nettes et détaillées, permettant des expositions plus courtes pour capturer des sujets en mouvement, facilitant la photographie en extérieur. Cependant, sa complexité réside dans la fragilité des plaques de verre et la nécessité de maintenir l'humidité lors de tout le processus. (Cf. Brunet François, « La révolution Kodak », dans *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2012, p. 222.)

²³⁰ Le procédé de l'ambrotype consiste à enduire une plaque de verre de collodion et à la plonger dans un bain de nitrate d'argent pour la rendre photosensible. Après exposition dans une chambre noire, la plaque est développée et fixée, formant une image positive directe sur le verre. Les ambrotypes, appréciés pour leur temps d'exposition relativement court, sont souvent utilisés pour les portraits. Contrairement aux pratiques occidentales, les ambrotypes japonais ne comportent pas de seconde plaque de verre pour protéger l'émulsion, en raison du coût élevé du matériau. (Cf. Estèbe Claude, « Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872 », *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006, p. 6.)

²³¹ Le gélatino-bromure est une méthode de développement d'images sur du papier ou du verre, utilisant une émulsion de bromure d'argent dans de la gélatine sensible à la lumière. Comparé au collodion humide, il est plus pratique et stable, offrant des images de haute qualité avec une meilleure sensibilité à la lumière et un rendu fidèle des détails et des nuances. (Cf. Brunet François, « La révolution Kodak », dans *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2012, p. 222.)

En 1863, William Saunders (1832–1892) s'impose comme un précurseur dans le domaine de la photographie en introduisant les premières photographies colorisées au Japon. Cette technique de colorisation devient par la suite une caractéristique incontournable de la photographie japonaise de la seconde moitié du XIX^e siècle²³². D'après les observations de Claude Estèbe, à partir des années 1870, la précision des couleurs dans la photographie tend à se dissiper sous l'influence de Raimund von Stillfried, qui accorde plus d'importance à l'esthétique qu'au réalisme²³³. Cette évolution soulève une question fondamentale : la colorisation altère-t-elle ou améliore-t-elle la fidélité de l'image ? Au sein de la collection de Dumoulin, une photographie particulière retient l'attention en démontrant de manière saisissante que la colorisation peut s'avérer trompeuse. Dumoulin a annoté au verso de cette photographie : « L'ensemble de la coloration est absolument faux, c'est le bleu qui domine » (Figure 12). Ce commentaire témoigne de l'inexactitude de la colorisation et met en lumière les limites de sa capacité à reproduire fidèlement les couleurs d'origine. Cette constatation remet en question la fiabilité de la colorisation en tant qu'outil de préservation de la vérité visuelle, soulevant ainsi des interrogations quant à son impact sur la perception et l'interprétation des images photographiques. Il est donc essentiel d'examiner de manière approfondie les choix esthétiques et les répercussions de la colorisation dans le domaine de la photographie, en équilibrant l'aspect artistique et la représentation fidèle de la réalité.

²³² Traditionnellement, la coloration est réalisée à la brosse sur des planches de bois gravées, en employant des techniques d'estampe. Cependant, Felice Beato opte pour une approche différente en faisant appel à des peintres japonais pour colorier les photographies au pinceau. Ces artistes utilisent des pigments naturels auxquels est ajoutée de la colle animale, également connue sous le nom de *nikawa* (膠). (Cf. Simon Anabelle, « Les albums de photographies japonaises », *Conservation, restauration des biens culturels*, n° 12, décembre 1998, p. 42.)

²³³ Estèbe Claude, « Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872 », *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006, p. 16.



Figure 12 : PH112-19 : Enami Nobukuni, Porcelain shop Gojiyozaka, Kyōto, 20 x 26 cm, 1870-1888. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Boutiques. Magasin de porcelaine. L'ensemble de la coloration est absolument faux, c'est le bleu qui domine ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

En 1869, l'invention du film sur celluloïd par John Wesley Hyatt (1837-1920) marque un tournant dans les méthodes de capture et de production photographique²³⁴. Cette évolution ouvre notamment la voie à l'invention de la caméra portable au cours des années 1870-1880, marquant ainsi l'apparition d'appareils de prise de vue de dimensions réduites sur le marché de la photographie²³⁵. Néanmoins, bien que ces avancées facilitent grandement la production de photographies sous de nombreux aspects, elles ne se révèlent pas suffisantes pour assurer à elles seules la popularisation de la pratique photographique. Jusqu'aux environs de 1880, la pratique de la photographie demeure une pratique élitiste²³⁶.

²³⁴ Le film sur celluloïd offre une flexibilité et une légèreté inégalées par rapport aux plaques de verre habituelles. Cela permet aux photographes une plus grande liberté dans leurs prises de vue et facilite la manipulation du matériel photographique. Cette évolution contribue à une réduction des coûts de production, démocratisant ainsi la pratique de la photographie. (Cf. Brunet François, « La révolution Kodak », dans *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2012, p. 231.)

²³⁵ Ces appareils sont conçus pour être plus maniables et transportables que leurs prédécesseurs, souvent qualifiés de format « détective ». Ils utilisent des plaques sèches, plus pratiques que les plaques humides, permettant une capture plus rapide des images. De plus, leur coût plus abordable les rend accessibles à un public plus large. (Cf. *Ibid.*, p. 222-223.)

²³⁶ *Ibid.*

Au cours de ses expéditions au Japon en 1895 et 1897, Dumoulin s'aventure dans le domaine de la photographie en utilisant un appareil Kodak. L'introduction du Kodak par l'entreprise de Georges Eastman (1854-1932), Eastman Kodak Company, en 1888, constitue une avancée majeure dans l'histoire de la photographie. Cet appareil photographique compact et portable révolutionne la pratique photographique en la rendant plus accessible aux amateurs et en simplifiant le processus de prise de vue. Doté d'un objectif fixe et d'un mécanisme automatique d'avancement du film, le Kodak permet aux utilisateurs de capturer des images sans se préoccuper des réglages techniques complexes. Une fois le film exposé, il suffit de renvoyer l'appareil à la société pour le développement et l'impression des photographies²³⁷. Pour Eastman, la popularisation de la photographie est avant tout un moyen de vendre des équipements²³⁸, ce qui entraîne la marginalisation progressive de la photographie professionnelle et permet aux amateurs de surmonter leur réticence initiale. Le concept du Kodak est donc davantage une idée commerciale qu'une véritable invention²³⁹. La campagne publicitaire massive qui accompagne le lancement du Kodak laisse une impression durable dans la mémoire collective, tout autant que le produit lui-même, notamment grâce au célèbre slogan « *You press the button and we do the rest* » et ses adaptations dans différentes langues européennes. Cette nouvelle liberté accordée au simple geste d'appuyer sur un bouton met définitivement fin à l'ère des professionnels et résume le pouvoir émergent des amateurs²⁴⁰.

Les clichés que Dumoulin a réalisés avec un Kodak révèlent une certaine instabilité et une netteté variable, toutefois une amélioration graduelle peut être constatée au fur et à mesure de son voyage. Afin de comprendre les raisons de ces flous et les difficultés rencontrées pour obtenir des images nettes à cette époque, il est primordial d'analyser les techniques et les équipements disponibles, ainsi que les contraintes techniques et les pratiques en vigueur.

Les dispositifs photographiques utilisés à l'époque, notamment les appareils Kodak employés par Dumoulin, sont compacts et aisés à transporter, mais ils souffrent de limitations quant à la mise au point et à la stabilité. La mise au point manuelle exige une grande précision

²³⁷ En introduisant le format de film en rouleau, remplaçant les plaques de verre et les films en feuille, le Kodak simplifie le chargement et le transport des supports photosensibles, offrant ainsi une plus grande flexibilité aux photographes.

²³⁸ Le kit Kodak destiné aux classes aisées et moyennes comprend un appareil léger et maniable équipé d'un viseur en forme de V, d'un obturateur actionné par une cordelette et d'une clé pour avancer le film. Il inclut également une bobine de film préchargée, prête pour cent prises de vue, un manuel d'instructions avec divers conseils, un carnet de notes et, en option, un service de traitement avec possibilité de recharger le film (Cf. *Ibid.*, p. 236.)

²³⁹ *Ibid.*, p. 233.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 237.

et une maîtrise technique pour obtenir des résultats nets. De plus, la stabilisation de l'appareil est un défi, car les trépieds ne sont pas toujours accessibles ou pratiques lors des déplacements sur le terrain. Les contraintes techniques de l'époque, tels que les temps d'exposition prolongés, représentent également un défi pour obtenir des images nettes. Les films utilisés sont moins sensibles à la lumière, ce qui nécessite des durées d'exposition plus longues afin d'obtenir une exposition correcte. Cette situation accroît le risque de flou causé par les mouvements involontaires de l'appareil ou du sujet photographié, sachant que même de légers mouvements sont susceptibles de provoquer des images floues. Par ailleurs, les conditions de prise de vue au Japon, que ce soit en extérieur ou à l'intérieur des édifices, peuvent également engendrer des difficultés. Les niveaux de luminosité variables, les conditions météorologiques changeantes et les mouvements des sujets constituent autant de facteurs contribuant à la complexité de capturer des images nettes et précises.

Dans leur ensemble, les limitations des équipements, les contraintes techniques de l'époque et les pratiques de prise de vue lors des voyages concourent tous à la réalisation de photographies floues par Dumoulin au Japon. Toutefois, la progression observée dans la netteté des images au fil du temps témoigne de son adaptation à ces contraintes ainsi que de son apprentissage des techniques de mise au point et de stabilisation afin d'améliorer la qualité de ses photographies.

Les clichés capturés par Louis Dumoulin lors de ses voyages au Japon, bien qu'étant flous, sont d'un intérêt singulier pour l'étude de son œuvre, révélant ses intentions artistiques. Parmi eux, on trouve une photographie probablement prise par Dumoulin au quartier des plaisirs, le Yoshiwara à Tōkyō en 1895 (Figure 13). Cette image permet de discerner certaines caractéristiques distinctives, les *geisha* (芸者) sont photographiées de dos, suggérant l'intention de Dumoulin d'immortaliser leurs vêtements. L'un des éléments marquants de cette composition réside dans le léger mouvement d'une *geisha* qui tourne légèrement son visage vers Dumoulin. Néanmoins, en raison de la piètre qualité de la photographie, l'expression de la *geisha* demeure insaisissable. Ce flou contribue à entretenir l'énigme et instaure une tension visuelle, captivant ainsi le spectateur dans sa quête de déchiffrement de l'énigme de l'expression de la *geisha*. Malgré les défauts techniques tels que le flou et la qualité médiocre, ces aspects artistiques confèrent à l'image une esthétique particulière et une dimension poétique. Le flou

artistique permet d'évoquer des mouvements, des ambiances éphémères et des émotions fugaces.



Figure 13 : PH108-45-2 : Inconnu, Sans titre, Yoshiwara, Tōkyō, 9,5 x 11,5 cm, 1895. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatifs sur celluloïd), montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Femmes du Yoshiwara. Deux geishas ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Ces photographies se distinguent des autres pièces de la collection, car elles ne proviennent ni de *Yokohama shashin*, ni d'un don adressé à Louis Dumoulin. Elles offrent ainsi un éclairage plus précis sur les sujets que Dumoulin souhaite réellement immortaliser au Japon, suscitant ainsi des interrogations quant à ses intentions. Comprendre la motivation qui conduit à la capture de ces images revêt une importance capitale, étant donné que Dumoulin se sert de ces photographies comme source d'inspiration pour sa pratique de peintre.

L'influence de la photographie sur les artistes français de l'époque, en particulier les peintres s'adonnant à la tendance japonisante, est indubitable. Les procédés et les techniques photographiques, même lorsqu'ils donnent lieu à des photographies floues ou de qualité médiocre, permettent de capturer des moments éphémères, des impressions fugaces et des ambiances uniques. Ces éléments sont intégrés dans le travail de Dumoulin qui cherche à

représenter l'esthétique et la culture japonaise dans ses œuvres. Malgré leur flou, les photographies de Dumoulin ont pu servir de sources d'inspiration pour ses peintures. Il est possible qu'il ait été séduit par l'impression de spontanéité, la capture de l'instant et l'atmosphère évocatrice qui transparaissent dans ces photographies. Il a pu puiser dans ces images floues des éléments visuels pour enrichir ses propres compositions, en utilisant des touches légères et des effets suggestifs afin de retranscrire l'essence même de la scène.

Ainsi, les photographies de Dumoulin, malgré leurs imperfections techniques, ont pu façonner sa sensibilité en tant que peintre, l'incitant à rechercher de nouvelles perspectives visuelles et à expérimenter des techniques de représentation plus spontanées. Par conséquent, ces photographies témoignent de l'influence réciproque entre la photographie et la peinture, ainsi que de l'évolution des pratiques artistiques à la fin du XIX^e siècle.

L'évolution des procédés photographiques, illustrée par l'apparition du Kodak, témoigne d'une transformation significative dans la pratique de la photographie. Les photographies prises par Dumoulin avec le Kodak, bien que présentant des défauts techniques, révèlent néanmoins ses intentions artistiques et son désir d'immortaliser des moments éphémères et des ambiances uniques. Malgré leurs imperfections, ces photographies ont dû influencer le travail de Dumoulin en tant que peintre, en lui fournissant des sources d'inspiration visuelle pour enrichir ses propres compositions. Elles illustrent ainsi l'influence réciproque entre la photographie et la peinture à la fin du XIX^e siècle, ainsi que l'évolution des pratiques artistiques vers des représentations plus spontanées et des perspectives nouvelles. En examinant les contraintes techniques et les pratiques de prise de vue de l'époque, ainsi que les choix esthétiques de Dumoulin, nous comprenons mieux les défis auxquels les photographes sont confrontés et l'importance de l'adaptabilité et de l'apprentissage continu pour améliorer la qualité des photographies. En somme, les photographies de Dumoulin, malgré leurs limitations techniques, sont témoins de sa sensibilité artistique et de sa volonté d'explorer de nouveaux horizons visuels.

1.3. Particularités de la collection photographique

Nous explorerons les particularités qui distinguent la collection photographique, mettant en lumière des aspects essentiels tels que la mise en scène et les compositions photographiques, les tailles et les formats des photographies, les albums photographiques, ainsi que les défis liés à la conservation de cette collection. En examinant ces différents éléments, nous plongerons dans l’histoire de la photographie à travers le prisme de la collection de Louis Dumoulin.

La photographie au Japon a opéré une transformation d'envergure, délaissant progressivement une approche documentaire et réaliste au profit d'une pratique artistique et théâtrale, où les mises en scène et les représentations imaginaires prennent une place prépondérante. Les photographes japonais ont progressivement dépassé la simple captation de scènes réelles pour s'engager dans la création de compositions élaborées en studio. À partir de 1865, Ueno Hikoma se distingue en aménageant son atelier selon des influences occidentales, car les locaux d'habitation traditionnels japonais se révèlent insuffisamment lumineux pour permettre les prises de vue photographiques²⁴¹. Cette évolution est motivée par plusieurs facteurs techniques et esthétiques.

D'un point de vue technique, la pratique de la photographie en plein air au XIX^e siècle se confronte à d'importants obstacles. Les durées d'exposition requises sont considérables, imposant aux sujets une immobilité prolongée et excluant ainsi toute spontanéité dans les captures. De surcroît, la maîtrise de la lumière naturelle est limitée, engendrant des difficultés liées à l'exposition et au contraste. Face à ces contraintes, les photographes sont amenés à explorer des alternatives, le studio s'imposant comme un espace contrôlé offrant des avantages techniques incontestables. Aux alentours de 1870, les ateliers de renom situés à Tōkyō, Yokohama et Hakodate sont dotés d'aménagements spécifiques, prenant place au deuxième étage afin de bénéficier pleinement de la lumière ambiante grâce à un toit partiellement vitré²⁴².

²⁴¹ Estèbe Claude, « Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872 », *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006, p. 22.

²⁴² *Ibid.*

Dans le contexte du studio, les photographes contrôlent minutieusement l'éclairage, grâce à l'utilisation de sources lumineuses artificielles telles que les lampes à gaz ou à pétrole, leur permettant d'obtenir les effets lumineux désirés. Cette maîtrise accrue de la lumière leur confère la capacité de composer des scènes plus saisissantes, soulignant avec précision les moindres détails au sein de leurs mises en scène. De surcroît, le studio leur offre un cadre stable et immuable, où ils ont une pleine maîtrise sur les décors, les costumes et les accessoires, ainsi que sur les temps d'exposition, réduits, et la mise au point, plus précise.

D'un point de vue esthétique, le passage au studio avec des mises en scène élaborées engendre de nouvelles perspectives créatives pour les photographes. Ils sont en mesure de concevoir des décors spécifiques, de sélectionner des costumes appropriés et de guider les sujets de manière à façonner des images plus expressives et visuellement captivantes. Les influences esthétiques issues de la culture japonaise, telles que le théâtre et les arts visuels traditionnels, jouent un rôle prépondérant dans la création de compositions à la fois théâtrales et narratives. Ces mises en scène sont méticuleusement conçues pour mettre en avant les éléments caractéristiques de la culture japonaise, tels que les vêtements traditionnels, les accessoires et les décors, contribuant ainsi au rayonnement du japonisme en France. Il convient de souligner avec insistance que, même en plein air, la photographie constitue une forme de mise en scène. En raison des contraintes techniques imposées, les sujets doivent s'astreindre à une immobilité prolongée, exigeant de la part des photographes et de leurs modèles une patience et une discipline incommensurables. Par conséquent, une attention méticuleuse accordée à la composition est une caractéristique intrinsèque à la pratique photographique de l'époque, qu'elle se déroule en studio ou en extérieur.

La collection de Dumoulin comporte diverses mises en scène élaborées réalisées en studio, dont une photographie mettant en scène un prisonnier (Figure 14). Une femme agenouillée engage une conversation avec un prisonnier positionné derrière une grille, sous la surveillance attentive d'un gardien assis sur un niveau surélevé, qui porte un *katana* (刀) à la taille. Ce contraste de niveaux renforce la composition et crée une hiérarchie spatiale. Le prisonnier, tenant fermement la grille de ses deux mains, semble baisser les yeux, fixant son regard vers la femme. Cette direction intentionnelle du regard insuffle une tension émotionnelle à la scène. L'attention portée aux détails du décor, tels que la grille et la position des personnages, révèle clairement qu'il s'agit d'une mise en scène minutieusement planifiée, rappelant ainsi le caractère construit de la photographie. Cette photographie met en lumière

l'esthétique et les pratiques des ateliers photographiques japonais de l'époque, où les décors et les mises en scène sont soigneusement conçus pour créer des récits visuels percutants. L'utilisation de la couleur bleue appliquée sur le vêtement de la femme et la construction détaillée du décor témoignent du niveau de sophistication atteint dans ces studios, où la photographie est utilisée comme un moyen d'expression artistique et narratif. En outre, il est intéressant de se demander pourquoi Dumoulin a acquis cette photographie, car il est peu probable qu'il l'ait fait pour explorer des thèmes plus sombres ou des sujets moins conventionnels dans ses propres œuvres.



Figure 14 : PH108-50-3 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 13,5 x 9,5 cm, 1895-1897. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

L'avènement des photographies au format réduit, communément appelées cartes de visite, au Japon, a marqué une avancée considérable dans le domaine de la photographie. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les cartes de visite ont émergé en tant que support populaire pour les portraits photographiques au Japon. Ces cartes de visite sont généralement de petites photographies montées sur du carton, mesurant environ 6 x 10 cm. Leur format compact offre une manipulation aisée, une distribution pratique et une collection aisée, contribuant ainsi à leur popularité croissante. Les studios photographiques japonais ont rapidement adopté ce format pratique pour répondre à la demande croissante de portraits

photographiques. Le format réduit des cartes de visite permet une plus grande accessibilité aux portraits photographiques pour un public plus étendu. Les individus peuvent aisément transporter et partager leurs portraits avec leurs proches. Les cartes de visite deviennent des objets de collection, souvent conservées dans des albums spéciaux. D'un point de vue technique, la production de cartes de visite nécessite des procédés de développement et d'impression spécifiques. Les négatifs sont généralement réalisés au format carte de visite directement dans l'appareil photographique ou à l'aide de plaques de verre de ce format. Ces négatifs sont ensuite utilisés pour produire les tirages positifs sur du papier photosensible.

La collection photographique de Louis Dumoulin renferme des clichés au format réduit, soigneusement sélectionnés pour leur portabilité et leur facilité de partage, en accord avec les pratiques courantes de l'époque. Parmi ces photographies, on découvre un portrait mettant en scène une femme japonaise vêtue d'un habit traditionnel, dont les pans de tissu pendent gracieusement jusqu'au sol (Figure 15). Malgré l'utilisation d'une chaise de style occidental, il est remarquable de constater que la femme adopte une posture latérale, avec son visage tourné vers nous, créant ainsi un effet visuel saisissant. Dans sa main, elle tient un éventail japonais traditionnel *uchiwa* (団扇), caractérisé par sa forme ronde et plate, richement orné, à la fois fonctionnel et esthétique, ajoutant ainsi une délicate touche à la composition. La posture suggestive de la femme révèle une sensualité et un raffinement indéniables. Il est fortement probable que la personne représentée soit une *geisha*, comme en témoigne le nom de la femme qui est annoté au dos du cliché. Cette photographie témoigne de l'habileté du photographe à capturer l'essence des émotions et à jouer avec l'éclairage et les positions des sujets afin de créer une atmosphère unique. De plus, elle met en lumière la profondeur de la culture japonaise et l'influence marquée des styles vestimentaires et des poses traditionnelles sur la pratique photographique de l'époque. En outre, elle souligne l'empreinte de l'influence occidentale, perceptible notamment à travers le choix du mobilier utilisé dans la mise en scène.



Figure 15 : PH108-7 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 8 x 5,5 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation japonaise au dos mentionnant le nom de la femme figurant sur le cliché. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

L'émergence de la commercialisation d'albums photographiques au Japon durant le XIX^e siècle revêt une signification capitale dans l'histoire de la photographie de ce pays. Toutefois, il est étonnant de constater que la collection photographique de Louis Dumoulin ne comprend pas d'albums photographiques. Selon les recherches de Julien Béal, cette absence ne semble pas être due à des contraintes économiques, mais il émet l'hypothèse que Dumoulin achetait des photographies individuellement dans le but de les utiliser comme modèles pour ses peintures²⁴³. En effet, il est plausible que Dumoulin ait préféré une approche plus personnalisée et individuelle en choisissant des photographies spécifiques correspondant à ses besoins créatifs. Il devait être davantage intéressé par l'utilisation des photographies en tant que références visuelles pour nourrir son travail artistique, plutôt que par la constitution d'une collection d'albums photographiques à des fins de divertissement ou de documentation. Il est envisageable qu'il ait considéré les albums photographiques comme moins adaptés à ses projets spécifiques, ne souhaitant pas se conformer aux sélections préétablies présentes dans les albums. Cette absence d'albums photographiques dans la collection de Dumoulin soulève des interrogations quant aux pratiques et aux motivations des artistes de l'époque vis-à-vis de la

²⁴³ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 190.

photographie. Elle met en lumière la diversité des approches et des intérêts des artistes en matière de photographie et souligne l'importance de prendre en compte les contextes individuels dans l'analyse des collections photographiques.

Enfin, la question se pose quant à la manière dont cette collection est parvenue jusqu'à nous. Elle a été initialement déposée dans les archives de la bibliothèque du musée des Colonies, érigé à l'occasion de l'exposition coloniale de 1931, sous le nom de Palais de la Porte-Dorée. Le musée a traversé divers débats liés à la décolonisation avant de changer de nom en 1960 pour devenir le musée des arts d'Afrique et d'Océanie²⁴⁴.

Le fonds ASEMI a été établi à Paris en 1958. En 1965, suite aux discussions autour de la décolonisation, un grand nombre de photographies anciennes sur l'Asie, principalement issues de la collection de Dumoulin, ont été préservées et récupérées par des membres du laboratoire CeDRASEMI (Centre de Documentation et de Recherches sur l'Asie du Sud-Est et le Monde Insulindien). En 1981, le fonds a été transféré à Sophia Antipolis, mais cette localisation n'a été maintenue que pour quelques années, puisqu'en 1988, il a été relocalisé et logé à la Bibliothèque Universitaire de Lettres, Arts, Sciences Humaines Henri Bosco de l'Université Côte d'Azur, où il a pris le nom de fonds ASEMI. En 1993, une grande partie des documents a été déplacée à Marseille pour accompagner la création de l'Institut de Recherche sur le Sud-Est Asiatique (IRSEA, actuellement IrAsia). En ce qui concerne notre corpus iconographique, une part importante de la collection de Dumoulin est conservée à la Bibliothèque Universitaire de Lettres, Arts, Sciences Humaines Henri Bosco de l'Université Côte d'Azur, tandis que le reste est préservé au Musée national des Arts asiatiques Émile Guimet.

Depuis 2013, le fonds ASEMI est intégré au réseau national DocAsie, regroupant les fonds spécialisés sur l'Asie. En février 2018, il a obtenu le label CollEx (collection d'excellence pour la recherche) dans le cadre de CollEx-Persée, en raison de son importance dans l'histoire coloniale. Suite à cette distinction, l'Université Côte d'Azur a présenté au comité scientifique un dossier de candidature pour un projet de numérisation nommé ASEMI-Num. Le projet de bibliothèque numérique Humazur, initié par le Service Commun de Documentation de l'Université Côte d'Azur, vise à améliorer l'accès aux collections conservées. Une partie

²⁴⁴ En 2003, il a fermé ses portes, transférant ses collections au musée du Quai Branly. Il a rouvert en 2007 sous le nom de la Cité nationale de l'histoire et de l'immigration.

substantielle du fonds a été numérisée, rendant désormais accessible gratuitement un grand nombre de documents via cette bibliothèque numérique.

Les efforts de numérisation ont principalement concerné la photothèque, ce qui a permis la mise en ligne de la majorité des photographies anciennes du fonds. Ce processus de mise en ligne et de documentation des images est un travail en cours. Julien Béal a été le pilote initial du projet en tant que responsable du fonds ASEMI, rôle désormais assumé par Antoine Hiemisch, supervisant la planification de la numérisation, le contrôle qualité et la saisie des données via le logiciel OMEKA-S. Avant la création des fichiers numériques, des reproductions de toutes les photographies du corpus ont été réalisées à l'aide d'un appareil photo et stockées sur un serveur local.

La numérisation du fonds revêt une importance fondamentale à plusieurs égards. Tout d'abord, elle permet de préserver le contenu original et souvent fragile des documents. La conversion de ces éléments physiques en formats numériques réduit le risque de détérioration due au temps, à la manipulation ou à d'autres facteurs environnementaux. De plus, la numérisation élargit considérablement l'accès à ces ressources culturelles et éducatives, en permettant aux chercheurs, aux étudiants et au grand public d'y avoir accès depuis n'importe où dans le monde via internet. Cette accessibilité accrue favorise la diffusion du savoir, encourage les recherches multidisciplinaires et ouvre de nouvelles possibilités d'études approfondies, de découvertes et de collaborations entre institutions et spécialistes. Enfin, la création de versions numériques facilite la conservation à long terme des collections, contribuant ainsi à leur préservation pour les générations futures.

La photographie au Japon a connu une évolution majeure, passant d'une approche documentaire à une pratique artistique et théâtrale, mettant en avant les mises en scène et les représentations imaginaires. Motivée par des contraintes techniques et l'influence de la culture japonaise, cette transition a permis aux photographes de créer des compositions élaborées en studio et en extérieur, avec un souci particulier pour la composition et l'esthétique. La collection de Dumoulin illustre ces changements, avec des mises en scène élaborées et des portraits au format réduit, témoignant de la popularité croissante des cartes de visite au Japon. Enfin, bien que l'absence d'albums photographiques puisse surprendre, cela souligne la diversité des intérêts des collectionneurs de l'époque.

2. Thèmes et sujets photographiques

Dans cette partie, nous nous pencherons sur les sujets et les thèmes photographiques présents dans la collection de Dumoulin, mettant l'accent sur des représentations empreintes d'exotisme.

2.1. Société et tradition

Nous explorerons la société et la tradition japonaises à travers une variété de sujets capturés par l'objectif des photographes. Nous nous pencherons en particulier sur la diversité des rôles et des représentations féminines dans la société japonaise, avec des figures emblématiques comme les *geisha* et les courtisanes. Nous évoquerons également la caste guerrière des *samurai*, et les Aïnous, peuple autochtone du Japon. Ces photographies offrent un regard sur les différentes strates de la société, capturant la complexité des rôles et des identités.

Nous amorçons notre analyse en abordant un aspect plus général, à savoir la représentation des femmes japonaises, en nous concentrant plus particulièrement sur les femmes évoluant dans les quartiers des plaisirs. Étant donné que durant cette période, le nombre de femmes voyageant au Japon est inférieur à celui des hommes, et qu'elles voyagent rarement seules, les photographies sont principalement destinées à un public masculin. Bien que la collection de Dumoulin puisse comporter moins de clichés de femmes que la plupart des collections de l'époque, ces clichés féminins y tiennent néanmoins une place marquante, représentant près d'une centaine de photographies sur un total d'environ huit cents clichés japonais²⁴⁵.

Cette situation peut être expliquée par le fait que lors de son premier voyage en 1888, Dumoulin est accompagné de son épouse, mais cela change lors de ses voyages ultérieurs en

²⁴⁵ Photothèque ASEMI, Humazur, URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/s/humazur/item/10262#?cv=&c=&m=&s=&xywh=-484%2C0%2C2600%2C2600>

1895-1897, suite à leur divorce²⁴⁶. De plus, grâce à l'acquisition d'un appareil photographique Kodak, il peut capturer ce qui l'intéresse.

Ainsi, les photographies de la collection de Louis Dumoulin suscitent des interrogations quant aux intentions de l'artiste et aux représentations qu'elles véhiculent. Il est donc essentiel d'analyser attentivement les clichés mettant en scène les femmes japonaises de la collection de Dumoulin. Cependant, préalablement à cette analyse, il convient de contextualiser la condition de la femme au Japon à cette époque, en considérant sa position sociale, son rôle au sein de la société, ainsi que la perception qui en est faite à travers le prisme européen de l'époque.

L'exotisme et l'imaginaire qui entourent la femme japonaise en Occident sont déjà très prégnants à cette époque, se manifestant notamment à travers les récits de voyage et, de manière plus marquante, dans la littérature, comme en témoigne l'illustre roman de Pierre Loti (1850-1923), *Madame Chrysanthème*, paru en 1887. Les écrits s'accompagnent d'une abondante diffusion d'images représentatives et d'objets de la culture japonaise, communément appelés japonaiseries. Lors de son arrivée à Yokohama, Guimet observe avec perspicacité : « La femme japonaise est indéniablement la peinture de paravent que nous connaissons déjà »²⁴⁷. Cette assimilation entre le Japon et l'image féminine est déjà ancrée dans l'imaginaire collectif. Comme le souligne un voyageur de l'époque :

« Tout voyageur qui explore le Japon se trouve inévitablement saisi du plaisir, voire presque du devoir, de parler de la femme. Il est aisé de concevoir pourquoi cela est ainsi, puisque la Nipponne représente le principal ornement de ce charmant pays. »²⁴⁸

Ces citations illustrent l'attrait et l'intérêt suscités par les femmes japonaises, perçues comme des objets de curiosité, contribuant ainsi à une représentation stéréotypée et idéalisée.

Le japonisme est teinté d'orientalisme, une vision souvent stéréotypée et fantasmatique de l'Orient, propageant des images exotiques et érotisées. Les voyageurs confondent souvent les femmes japonaises avec des courtisanes ou des prostituées. Ils se rendent dans les *yukaku* (遊廓), ces quartiers des plaisirs, spécialement créés pour le divertissement des hommes. Les Occidentaux sont troublés par l'apparente absence de décence qu'ils observent, notamment dans

²⁴⁶ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 465 (Cf. Archives municipales de Paris, Acte de divorce n° 140, Cote V4E 7314, 16^e arrondissement de Paris, 29 février 1892.)

²⁴⁷ Guimet Émile (auteur), Régamey Félix (illustrateur), *Promenades japonaises*, Paris, Charpentier, 1878, p. 24.

²⁴⁸ Cavaglion Émile, *254 jours autour du monde*, Paris, Hachette, 1894, p. 372.

les bains japonais, un aspect qui contribue à l'érotisation de la femme japonaise. Cette particularité éveille une vive curiosité parmi les Européens, car la société japonaise semble évoquer un état antérieur au péché originel, en parfaite harmonie avec la nature²⁴⁹. Les voyageurs ont peu d'accès au foyer, à la vie quotidienne authentique des femmes japonaises, et se limitent à des observations de la vie urbaine, des auberges, des salons de thé, des salles de spectacle et des quartiers des plaisirs. Ainsi, ils sont principalement confrontés à des actrices et des serveuses d'auberge, qui sont souvent assimilées à des représentations stéréotypées²⁵⁰.

En Grande-Bretagne et aux États-Unis, le terme *geisha* est associé à la femme japonaise, tandis qu'en France, dans un premier temps, c'est le terme *moussmé* qui prédomine pour désigner les femmes japonaises. Cependant, ce terme les réduit à un objet érotique, les décrivant principalement dans leur potentiel de séduction plutôt que dans leur rôle social²⁵¹. Il est essentiel de se pencher sur la vie de soumission de ces femmes et sur leur statut social. Certaines pratiques suscitent le dégoût des hommes européens, notamment en ce qui concerne le mariage, comme en témoigne cette citation :

« Lorsqu'une femme se marie, elle doit renoncer à sa beauté, si faible qu'elle soit : on lui laque les dents de noir avec une substance qui les détériore à jamais, et les sourcils sont rasés tous les huit jours. À cet aspect, il est toujours facile de reconnaître une femme mariée d'une moussmé. »²⁵²

Cette citation met en lumière la pression exercée sur les femmes, elle reflète les normes sociales et les attentes patriarcales de l'époque. Selon ces normes, la femme mariée doit abandonner certains attributs de sa féminité et de sa jeunesse au profit d'une apparence plus sobre et maternelle. Elle souligne également la jalousie masculine envers la jeunesse et la beauté, perçues comme des menaces potentielles pour la stabilité du mariage.

Par ailleurs, la femme japonaise est souvent attribuée à un caractère infantile, étant considérée comme la propriété de son père puis de son mari²⁵³. Les prostituées, les courtisanes et les *geisha* commencent généralement leur carrière dès l'enfance, souvent vendues par leurs

²⁴⁹ Beillevaire Patrick, « L'Autre de l'Autre, contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », *Mots*, n° 41, 1994, Parler du Japon, sous la direction de Jean-Paul Honoré, p. 74.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 59.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Rouget Paul, *Voyage autour de la terre*, Paris, Challamel, 1898, p. 259.

²⁵³ Beillevaire Patrick, « L'Autre de l'Autre, contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », *Mots*, n° 41, 1994, Parler du Japon, sous la direction de Jean-Paul Honoré, p. 72.

familles rurales. Cette pratique est légale, car les femmes et les enfants sont considérés comme des biens pouvant être légalement achetés et vendus²⁵⁴.

De plus, bien que la polygamie ne soit pas pratiquée au Japon, les maris sont autorisés à avoir une ou plusieurs concubines, appelées *mekake* (妾). Cette réalité témoigne de la subordination des femmes japonaises et de la manière dont elles sont considérées comme des objets de possession masculine²⁵⁵.

En ce qui concerne la photographie, l'art de mettre en scène de jeunes femmes japonaises s'inspire des estampes *ukiyo-e*, créant ainsi des fantasmes érotiques autour des femmes japonaises, qui reflètent la vision que les Occidentaux en ont. Le concept de la *geisha* en tant qu'incarnation de la femme japonaise est un idéal transmis par les *bijin-ga*, (美人画), littéralement « représentant les belles personnes », un genre d'estampes *ukiyo-e*. Le terme *bijin*, littéralement beauté, fait originellement référence aux courtisanes les plus élégantes, qui dictent la mode aux femmes des familles aisées et respectables. Pour les collectionneurs, les corps partiellement dévoilés et l'implicite disponibilité sexuelle des modèles photographiques suffisent à susciter l'intérêt.

Grâce à la photographie, les prostituées, qui sont reléguées au bas de l'échelle sociale et subissent souvent un traitement cruel de la part des Japonais eux-mêmes, sont transformées en images érotiques pour le plaisir des collectionneurs étrangers. Les courtisanes, quant à elles, représentent une catégorie de prostituées de haut rang, tandis que les *geisha* sont autorisées à divertir les hommes sans pour autant leur offrir des relations sexuelles. Les courtisanes et les *geisha* sont des femmes hautement instruites, maîtrisant les arts tels que la musique, la danse, la poésie, ainsi que les règles de l'étiquette et les techniques de séduction des clients masculins.

La collection de Louis Dumoulin contient ainsi plusieurs photographies de *geisha*. Une *geisha* nommée Saikyō Okoma (西京おこま) apparaît sur deux clichés. Sur l'un d'entre eux, son visage pâle met en évidence la tradition du maquillage blanc, caractéristique des *geisha* (Figure 16). Sa coiffure élaborée, ornée d'accessoires sophistiqués, confère à son apparence une grande élégance. Son vêtement traditionnel, agrémenté de riches motifs floraux, témoigne du souci du détail et du raffinement de la mode japonaise. La *geisha* incarne l'idéal de beauté

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 82.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 80-81.

et d'élégance japonaises. Son teint pâle, ses vêtements somptueux et sa coiffure sophistiquée renforcent l'image exotique associée aux *geisha*. Ces dernières sont des artistes talentueuses dans divers domaines tels que la danse, le chant, la musique et la calligraphie. La feuille de papier qu'elle tient entre ses mains peut symboliser l'aspect artistique de leur métier, pouvant représenter une calligraphie, un poème ou toute autre forme d'expression artistique dans laquelle la *geisha* excelle. Il est possible que ce ne soit qu'un accessoire esthétique destiné à ajouter de l'intérêt visuel à la composition de la photographie. La taille réduite de la photographie et son contenu esthétique témoignent de son utilisation en tant qu'outil publicitaire par les *geisha*. Elles sont largement diffusées dans les quartiers des plaisirs japonais, servant à promouvoir les services des *geisha* auprès des clients potentiels, tandis que les étrangers les collectionnent avec intérêt.



Figure 16 : PH108-14 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 8,5 x 5,5 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation japonaise au dos mentionnant le nom de la femme figurant sur le cliché. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Ces photographies semblent offrir une représentation authentique de la réalité pour les collectionneurs de l'époque. Cependant, ni les artistes *ukiyo-e* ni les photographes ne s'attardent sur l'horreur véritable de la vie des femmes japonaises dans les quartiers de divertissement. Leur objectif principal est plutôt de présenter de manière esthétiquement plaisante les femmes disponibles sexuellement.

Louis Dumoulin possède en sa collection quelques épreuves photographiques témoignant de ces quartiers des plaisirs. De plus, un extrait d'article nous relate la visite de Dumoulin au Yoshiwara, quartier des plaisirs de Tōkyō²⁵⁶. Au sein de la collection photographique de Dumoulin, on trouve une image instantanée capturant une *geisha* en train de se préparer (Figure 17). La composition met l'accent sur un rituel essentiel pour les *geisha*, à savoir le processus intime du maquillage, mettant ainsi en valeur la beauté et le raffinement d'une *geisha*. L'effet de mise en abyme créé par le miroir accentue l'intimité de la scène, invitant le spectateur à une observation discrète et privilégiée. Cela renforce l'idée selon laquelle la *geisha* est une figure énigmatique et inaccessible, réservée à une élite sociale et culturelle. Il s'agit d'un instant fugace de préparation, empreint d'une dimension éphémère. La fascination occidentale est souvent teintée de fantasmes exotiques et de stéréotypes culturels. Les *geisha* sont des artistes et des interprètes talentueuses, mais elles sont également soumises à des contraintes sociales et de genre. Nous nous situons ainsi entre une idéalisation romantique et la complexité de la réalité de la vie d'une *geisha*. L'esthétique japonaise se distingue par son souci du détail, de l'harmonie et de la suggestion plutôt que de l'explicit. Cela transparait ici à travers la composition soignée de l'image, les gestes délicats de la *geisha* et l'utilisation subtile du miroir.

²⁵⁶ « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2.



Figure 17 : PH108-45-3 : Inconnu, Sans titre, Yoshiwara, Tōkyō, 14 x 9 cm, 1895-1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Geisha en train de se maquiller ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Dans la collection, nous retrouvons également des photographies mettant en scène des prostituées en pleine préparation (Figure 18). Il s'agit d'un tirage instantané de qualité médiocre, probablement capturé par un amateur, ce qui nous amène à nous interroger sur l'identité du photographe, possiblement Dumoulin lui-même. L'accès aux quartiers des plaisirs est strictement réglementé pour les étrangers, mais il est plausible qu'il ait pu être introduit par un membre de la légation de France. La photographie dépeint les femmes en train de se maquiller, mettant ainsi en évidence le caractère performatif de leur métier, où l'apparence joue un rôle essentiel pour attirer les clients. La prise de vue montre leur dos et met en avant leurs épaules dénudées, soulignant ainsi la manière dont elles sont réduites à leur aspect physique par la société, contribuant ainsi à véhiculer une représentation érotisée de la femme japonaise. La représentation des prostituées est un thème récurrent dans les images japonaises exportées vers l'Occident à cette époque. Ces photographies peuvent être perçues comme exotiques, suscitant un sentiment de curiosité et d'altérité vis-à-vis des femmes japonaises.



Figure 18 : PH108-47-1 : Inconnu, Sans titre, Yoshiwara, Tōkyō, 14,5 x 10,5 cm, 1895-1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Certaines photographies soulèvent des interrogations, car il est envisageable que celles-ci représentent des *geisha*, bien qu'en réalité il puisse s'agir de prostituées rétribuées pour poser. Il est ardu de déterminer avec certitude l'identité de ces femmes. Au sein de la collection de Dumoulin, figure une photographie réalisée par Kusabake Kimbei, illustrant neuf femmes japonaises évoluant dans un décor similaire à une autre photographie où les femmes étaient explicitement qualifiées de prostituées de Yokohama, suggérant ainsi une possible association à la prostitution (Figure 19). De surcroît, elles arborent des robes de chambre occidentales, indice pouvant être interprété comme révélant leur profession de prostituées. Toutefois, il est impératif de faire preuve de prudence lors de telles interprétations, car les stéréotypes et les généralisations sont susceptibles de s'avérer trompeurs. Les tenues vestimentaires et le cadre ne permettent pas de conclure de manière définitive qu'il s'agit bel et bien de prostituées.



Figure 19 : PH112-24 : Kusabake Kimbei, No. 9 Girls, Yokohama, 27 x 22 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Femmes ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Une autre photographie capturée par Kusabake Kimbei nous offre un aperçu des conditions de vie de ces femmes évoluant au sein des quartiers de divertissement, et plus particulièrement ici, le Yoshiwara (Figure 20). Les jeunes femmes sont assises derrière une grille, qui génère une sensation d'emprisonnement et symbolise la limitation de leur liberté et de leur indépendance. Cela met en évidence leur statut d'objets exhibés, enfermés dans un environnement étroitement contrôlé. Leur alignement derrière la grille suggère une uniformité forcée où leur individualité est réduite et leur identité se résume à leur rôle de prostituées. De légères touches de couleur sont perceptibles sur leurs vêtements, peut-être dans le but de leur conférer un brin d'individualité ou d'apporter une note de gaieté à cette scène. Ce phénomène ne se limite pas au Japon, mais soulève des questionnements sur les aspects du voyeurisme. Cette représentation met en évidence leur marginalisation, leur absence de liberté ainsi que la complexité des dynamiques de pouvoir et de sexualité qui régissent leur existence.



Figure 20 : PH112-23 : Kusabake Kimbei, Yoshiwara girls, Yoshiwara, Tōkyō, 20 x 26 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

En dernier lieu, une photographie tirée de la collection de Dumoulin se démarque par sa représentation plus audacieuse et érotique du corps féminin (Figure 21). Il s'agit d'un instantané de qualité médiocre, potentiellement pris par un amateur, peut-être Dumoulin lui-même s'il a pu accéder au Yoshiwara. Cette photographie soulève des interrogations quant aux représentations érotiques. Des symboles et des poses renforcent la dimension érotique de l'image. Le *kimono* (着物) entrouvert, révélant la nudité de la femme, ainsi que le fait qu'elle tienne un morceau de tissu dans sa bouche, accentuent le caractère suggestif et fantasque de la photographie. Ces éléments sont des signes de soumission et de domination qui amplifient la dimension pornographique de l'image. La posture droite et la pose de la statue contribuent également à l'esthétique de la séduction. Le corps de la femme est présenté comme un objet de désir érotique, illustrant ainsi la manifestation de fantasmes exotiques et l'exploitation de la culture et du corps féminin. Bien que la France n'ait pas colonisé le Japon, il est possible d'établir des parallèles avec le colonialisme dans la manière dont les corps et la sexualité des femmes ont été représentés et exploités. La sexualité des femmes a fréquemment été utilisée

comme un instrument de domination et un fantasme exotique, tant dans les sociétés occidentales que dans d'autres contextes, tels que les situations coloniales.



Figure 21 : PH108-46-4 : Inconnu, Sans titre, Yoshiwara, Tōkyō, 14,5 x 10 cm, 1895-1897. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Les photographes métamorphosent les sujets de leurs clichés, principalement des prostituées et des domestiques de salon de thé, en objets esthétiques plaisants, parfois somptueux. Les artifices présents dans ces images offrent au spectateur l'opportunité de pénétrer un monde de fantasme et de plaisir, qu'il peut interpréter comme une documentation d'un mode de vie pittoresque, assurément insaisissable²⁵⁷. Ces photographies jouent un rôle significatif dans la construction de l'imagerie visuelle de l'époque, façonnant les perceptions et les représentations des femmes japonaises. Elles alimentent les fantasmes exotiques et les idées préconçues, contribuant à une fascination pour le Japon et à une appropriation sélective de sa

²⁵⁷ Hight Eleanor M., *Capturing Japan in Nineteenth-Century New England Photography Collections*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 129.

culture. Ces images sont souvent le fruit d'une mise en scène élaborée, masquant la réalité complexe et les véritables conditions de vie des femmes japonaises de l'époque. En cela, ces photographies témoignent de la puissance de l'image et de son influence sur la perception collective, tout en nous invitant à questionner les récits construits autour d'elles.

La classe des *samurai*, également connue sous le nom de *bushi* (武士), littéralement « hommes d'armes », émerge à la fin de la période Heian (794-1185), lorsque le pouvoir central s'affaiblit et que les clans provinciaux prennent le relais, se livrant à une série de batailles. À l'origine, les *bushidan* (武士団), littéralement « clans guerriers », sont des alliances familiales destinées à mener des batailles occasionnelles. Par la suite, ces alliances évoluent en véritables relations de vassalité fondées sur l'honneur et la loyauté envers le seigneur²⁵⁸. Pendant des siècles, les *samurai*, qui prêtent allégeance au *shōgun* ou à un *daimyo*, forment une classe privilégiée dans un système politique militariste. Cependant, lors de la guerre civile de Boshin (戊辰戦争) (1868-1869), l'armée du *shōgun*, composée de *samurai*, affronte l'armée impériale et est vaincue. Ainsi, le gouvernement prive la classe des *samurai* de tout pouvoir restant, les reléguant simplement au statut de *shizoku* (士族), c'est-à-dire « descendants de guerriers »²⁵⁹. En septembre 1871, dans le cadre du décret Sampatsu Dattō Rei (散髮脱刀令), le gouvernement de l'ère Meiji émet une ordonnance exigeant l'abandon des coiffures et des vêtements traditionnels qui symbolisent le statut social, y compris le célèbre chignon. La coiffure, connue sous le nom de *chonmage* (丁髷), en raison de sa ressemblance avec le caractère 丁 lorsqu'on la regarde de dessus, désigne un type de chignon qui est étroitement associé à la coupe de cheveux caractéristique des *samurai*. De plus, en mars 1876, l'édit impérial connu sous le nom de Haitōrei (廃刀令) interdit aux *samurai* de porter des sabres, scellant ainsi leur sort²⁶⁰.

Au moment de l'ouverture du Japon, quelques photographies de *samurai* sont prises par des photographes tels que Felice Beato. Cependant, à mesure que l'époque Meiji avance, il devient de plus en plus difficile de trouver de véritables *samurai*, d'autant plus qu'ils adoptent la coupe de cheveux à l'occidentale. Dans les collections photographiques, il est très fréquent

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 162.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 137.

²⁶⁰ Iwao Seiichi, Iyanaga Teizō, Ishii Susumu, Yoshida Shōichirō, Fujimura Jun'ichirō, Fujimura Michio, Yoshikawa Itsuji, Akiyama Terukazu, Iyanaga Shōkichi, Matsubara Hideichi, Kanazawa Shizue. 29. Haitō-rei. *Dictionnaire historique du Japon*, volume 17, 1981. Lettre H (1), p. 16.

de rencontrer des représentations de personnages revêtus de costumes de *samurai*, comme en atteste la photographie de Dumoulin mettant en scène un homme japonais paré d'une tenue traditionnelle, arborant deux sabres à la ceinture, à savoir un *katana* (刀) et un *wakizashi* (脇差), signes distinctifs de son statut de *samurai* (Figure 22). La période à laquelle cette photographie est prise suggère fortement que le sujet est en réalité un acteur évoluant dans le monde du théâtre *kabuki*. Cette prise de vue témoigne de l'irrésistible attrait exercé par les *samurai* sur l'imaginaire occidental, contribuant ainsi à entretenir leur fascination. Elle illustre la volonté des photographes de saisir cet aspect exotique et emblématique de la culture japonaise, même s'il devient de plus en plus difficile de trouver des représentations authentiques des *samurai* à mesure que le Japon s'ouvre à l'influence occidentale et entame son processus d'industrialisation.



Figure 22 : PH108-20 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 8,5 x 5,5 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Les Aïnous, population autochtone du Japon principalement présente dans les régions septentrionales de l'archipel, semblent n'avoir pas suscité un intérêt particulier de la part de Dumoulin, malgré la présence d'une photographie les représentant dans sa collection (Figure 23). Ce cliché témoigne de leurs tenues traditionnelles et des armes propres à leur culture et à leurs traditions. Cette constatation soulève la question de la représentation limitée des Aïnous dans l'art français japonisant. En effet, le mouvement du japonisme se concentre principalement sur des aspects esthétiques et culturels spécifiques du Japon, tels que les estampes *ukiyo-e*, la céramique ou les motifs floraux. Les Aïnous, en tant que groupe autochtone minoritaire, ne correspondent pas aux stéréotypes et aux représentations idéalisées du Japon qui sont populaires à l'époque. Par conséquent, leur absence ou leur marginalisation dans les collections et les représentations artistiques témoigne d'une vision sélective et restreinte du Japon et de sa diversité culturelle.



Figure 23 : PH113-3 : Inconnu, K 17 Ino's meeting, Japon, 21,5 x 20 cm, 1870-1895. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Ainous peuple du nord du Japon. Personnages dans la rue ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

En se penchant sur les représentations des femmes japonaises, nous sommes confrontés à une image souvent idéalisée et exotique, façonnée par les fantasmes occidentaux et les stéréotypes culturels. Les femmes sont prises dans des poses suggestives, souvent dénuées de leur réalité complexe et de leurs conditions de vie souvent difficiles. Ces photographies alimentent les fantasmes exotiques occidentaux tout en occultant les véritables histoires et expériences des femmes japonaises de l'époque. De même les *samurai*, figures emblématiques du Japon féodal, sont immortalisés dans des poses et des costumes évocateurs, bien qu'il soit difficile de trouver de véritables *samurai* à mesure que le Japon se modernise. Ces représentations contribuent à perpétuer l'aura mystique entourant les *samurai* dans l'imaginaire occidental, même si elles peuvent parfois déformer la réalité historique. Enfin, la présence marginale des Aïnous dans la collection soulève des questions sur la représentation sélective du Japon. Étant une population autochtone minoritaire, les Aïnous peuvent ne pas correspondre aux stéréotypes et aux représentations idéalisées du Japon. En somme, ces photographies soulèvent des questions sur la manière dont nous percevons et représentons les cultures étrangères. Elles nous invitent à une réflexion plus profonde sur les récits construits autour de ces images et sur la diversité de la culture japonaise au-delà des stéréotypes occidentaux.

2.2. Performance et spectacle

Nous explorerons les photographies de performance et de spectacle qui capturent la musique et la danse, les acrobates, les scènes de *sumō*, ainsi que les acteurs de *kabuki*. Ces photographies nous offrent une fenêtre sur les formes d'art et de divertissement qui animent la vie culturelle du Japon à cette époque.

La musique occupe une place prépondérante dans la société japonaise, tant auprès du peuple que de la cour, témoignant ainsi de son importance divine et de ses vertus purificatrices. Parmi les instruments traditionnels qui suscitent une grande admiration, le *shamisen* occupe une position privilégiée²⁶¹. Dans la collection photographique de Dumoulin, une image met en scène deux femmes, dont l'une d'elles tient fermement un *shamisen* (Figure 24). Une des deux femmes est partiellement dissimulée, créant une atmosphère d'intimité et de mystère, incitant ainsi le spectateur à vouloir percer les secrets qui se cachent de l'autre côté. Le *shamisen*, en lui-même, confère à la photographie une dimension culturelle et artistique indéniable. Il est largement associé à la musique, à l'expression des émotions et à la narration dans la culture japonaise. Sa présence évoque une communication non verbale et révèle une connexion artistique profonde entre les deux femmes. L'intimité et la communication subtile représentées dans cette image captivent le regard du spectateur, lui offrant ainsi un aperçu captivant de la culture japonaise et de ses normes sociales.

²⁶¹ Menegazzo Rossella, *Comment regarder le Japon*, Paris, Hazan, collection Guides Hazan, traduit de l'italien par Tradito Todaro, 2018 (2007), p. 317.



Figure 24 : PH109-34 : Inconnu, Sans titre, Japon, 13,5 x 9,5 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Joueuses de chamisen ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

La collection de Dumoulin présente une photographie mettant en scène trois femmes japonaises (Figure 25). À gauche, une femme est assise, jouant du *shamisen*. Au centre, une femme se tient debout, dansant gracieusement tout en tenant les mains d'une autre femme accroupie à sa droite. Une atmosphère conviviale et empreinte de partage se dégage de la scène, accentuée par la présence du thé disposé sur le sol. La femme qui joue du *shamisen*, tout en observant attentivement ses compagnes, semble à la fois être une spectatrice et une participante de cette danse. Les regards des deux autres femmes vers l'objectif renforcent l'idée d'une invitation à se joindre à elles dans cette danse. Ainsi, une proximité intime se crée entre le spectateur et les sujets de la photographie, encourageant une participation visuelle à la scène capturée. Cette interaction visuelle témoigne de l'influence profonde de la photographie sur l'engagement émotionnel du spectateur, permettant ainsi de véritablement ressentir l'essence de cette performance artistique japonaise.



Figure 25 : PH108-48-3 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 9,5 x 14 cm, 1895-1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Au sein de la collection de Dumoulin, on trouve plusieurs photographies mettant en scène des acrobates, témoignant ainsi de l'engouement des Occidentaux pour ces artistes japonais. Dès les années 1860, les Occidentaux découvrent les acrobates japonais lors des expositions universelles, où ils sont souvent perçus comme des symboles de l'exotisme et de l'artifice oriental. Leur habillement extravagant, leurs compétences physiques remarquables et leur capacité à réaliser des prouesses acrobatiques suscitent fascination et émerveillement. Une photographie en particulier présente un groupe d'acrobates dans une mise en scène dynamique, mettant en valeur l'art acrobatique japonais (Figure 26). Les acrobates, vêtus uniquement d'un sous-vêtement traditionnel, *fundoshi* (褌) signifiant « pagne », et arborant des bandeaux sur la tête, s'alignent pour former une pyramide humaine saisissante. Cette composition démontre l'habileté et la coordination requises pour accomplir de telles prouesses acrobatiques. La mise en scène de cette photographie reflète le désir des studios photographiques de se démarquer de leurs concurrents en présentant des images uniques et impressionnantes. Ils cherchent à captiver l'attention du public en créant des représentations spectaculaires et exotiques. L'utilisation d'éventails dans la photographie renforce le caractère exotique de l'image et fait écho aux représentations occidentales de l'Extrême-Orient.



Figure 26 : PH113-5 : Inconnu, *Wrestlers, Japon*, 28 x 22 cm, 1870-1895. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Boutiques. Wrestlers. Acrobates ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Une photographie d'Adolfo Farsari, réalisée en studio, présente un groupe de jeunes enfants acrobates (Figure 27). Revêtus de costumes et de coiffes théâtraux, ces jeunes artistes captivent le regard par leur présence scénique. La composition met habilement en avant leurs compétences et leur agilité, car ils maintiennent des positions acrobatiques avec une grâce et une maîtrise qui suscitent l'admiration. Un enfant plus âgé anime la représentation à l'aide d'un tambour, ajoutant une dimension musicale et rythmique à l'ensemble. Cette photographie témoigne du talent artistique des jeunes acrobates et de l'harmonie entre leurs mouvements et la musique, capturant ainsi l'essence même du spectacle acrobatique japonais.



Figure 27 : PH109-31 : Adolfo Farsari, *Acrobats, Yokohama*, 19 x 24 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Personnages dans la rue. Famille d'acrobates. Petits acrobates japonais ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Le *sumō* (相撲), littéralement « se frapper mutuellement », originaire des rituels de la religion shinto, est une forme de lutte qui a évolué au fil des siècles pour devenir un sport professionnel dès le début de la période d'Edo (1603-1868)²⁶². Au sein de la collection de Dumoulin, des photographies de *sumō* témoignent de cet art ancestral. Les tabliers de cérémonies des lutteurs, appelés *keshō-mawashi* (化粧廻し) sont ornés de colorations vives et éclatantes, accentuant l'aspect visuel et dynamique de la scène (Figure 28). Parmi les protagonistes de ces combats, il est fréquent de trouver un arbitre. Il occupe une position centrale dans la composition, accroupi et tenant probablement un *gunbai* (軍配), un éventail spécial utilisé pour indiquer les points gagnés lors des affrontements. Son rôle d'autorité et de garant des règles souligne l'importance du rituel et de l'ordre qui régissent l'art du *sumō*. Cette photographie témoigne de l'importance de la tradition et de l'étiquette dans la pratique du *sumō*, tout en capturant l'énergie et l'intensité des combats sur le plan visuel.

²⁶² *Ibid.*, p. 345.



Figure 28 : PH113-11 : Inconnu, Sans titre, Japon, 20 x 26 cm, 1870-1895. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Lutteurs ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Une photographie d'Adolfo Farsari représente un combat de *sumō* dans le quartier d'Isezakichō (伊勢佐木町) à Yokohama (Figure 29). Une observation notable sur cette photographie est la présence de chapeaux melon parmi les spectateurs, symboles de l'intérêt des Occidentaux pour cette pratique traditionnelle japonaise. Les lutteurs de *sumō* sont souvent perçus comme remarquables en raison de leur corpulence, qui contraste avec la morphologie générale de la population masculine japonaise. Le *sumō* est considéré comme une forme de divertissement appréciée tant par les Japonais que par de nombreux visiteurs occidentaux²⁶³. De plus, l'annotation au dos du cliché par Dumoulin suggère qu'il a peut-être assisté à un combat de *sumō*, ce qui renforce l'idée de l'intérêt des Occidentaux pour cette pratique.

²⁶³ Hight Eleanor M., *Capturing Japan in Nineteenth-Century New England Photography Collections*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 143.



Figure 29 : PH113-11 : Adolfo Farsari, *Wrestlers, Isezakichō, Yokohama*, 19,5 x 24,5 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Décoration. Yokohama. Lutteurs dans Ysezakicho, les Européens appellent ce quartier la foire aux puces ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Le théâtre *kabuki* (歌舞伎) trouve ses origines dans une danse exécutée par la prêtresse Okuni (阿国) en 1603, dans le sanctuaire du Kitano Tenman-gū (北野天満宮) à Kyōto. Les actrices et chanteuses de sa troupe connurent un grand succès en raison de la qualité de leurs danses, mais également en raison de leur implication dans la prostitution. Cette situation engendra de nombreux scandales et, en 1629, le *shōgunat* décida d'interdire aux femmes de jouer dans le théâtre *kabuki*. Elles furent remplacées par des acteurs adolescents, appelés *wakashū* (若衆), mais ces derniers furent également source de scandales, notamment en raison de leurs relations avec des *samurai*. En 1652, le *shōgunat* leur interdit également de monter sur scène. Ainsi, le théâtre *kabuki* prit un caractère strictement masculin, qui perdure jusqu'à ce jour, puisque tous les rôles, y compris les rôles féminins, *onnagata* (女方), sont joués par des acteurs professionnels²⁶⁴. Une photographie met en scène l'acteur Gennosuke Sawamura IV (四代目澤村源之助), qui incarne des rôles féminins dans le théâtre *kabuki* (Figure 30). Il est

²⁶⁴ Menegazzo Rossella, *Comment regarder le Japon*, Paris, Hazan, collection Guides Hazan, traduit de l'italien par Tradito Todaro, 2018 (2007), p. 339.

représenté devant un miroir, engagé dans une séance de maquillage visant à accentuer sa féminité. Le miroir joue un rôle symbolique en révélant la construction de l'identité féminine dans le monde du *kabuki*. Par ailleurs, le choix de le représenter avec un bébé sur une autre photographie souligne davantage l'effort déployé pour exagérer et renforcer sa féminité. Ces photographies, au format réduit, servent également à faire la publicité de ces acteurs, de la même manière que cela est pratiqué pour les *geisha*. Elles visent ainsi à captiver le public occidental et à inciter à une exploration de la notion de genre et de ses performances culturelles. Les Occidentaux sont fascinés par cet exotisme et cette subversion des normes de genre présents dans la culture japonaise. Ces photographies invitent les spectateurs à réfléchir aux notions de genre, à la construction de l'identité et à l'expression artistique à travers des pratiques théâtrales spécifiques à la culture japonaise du *kabuki*.



Figure 30 : PH108-12 : Inconnu, Sans titre, Isezakichō, Tōkyō, 9 x 6 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Guenoskè ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

La diversité des expressions artistiques présentes dans la collection témoigne de la richesse culturelle du Japon. Des images de musique et de danse aux spectacles des acrobates et des *sumō*, en passant par le théâtre *kabuki*, chaque photographie offre une fenêtre sur la vie et les traditions japonaises.

2.3. Spiritualité et nature

Nous explorerons la spiritualité et les pratiques ancestrales japonaises, en mettant en lumière des aspects tels que la cérémonie du thé, le bouddhisme et le shintoïsme, ainsi que la médecine traditionnelle. De plus, nous aborderons les paysages qui inspirent les artistes.

La collection de Louis Dumoulin renferme des photographies qui témoignent de l'intérêt des Occidentaux pour la culture japonaise et de leur fascination pour les traditions et les rituels qui lui sont associés, tels que la cérémonie du thé, ou *chanoyu* (茶の湯), « eau chaude pour le thé ». La cérémonie du thé japonaise se distingue parmi les rituels les plus captivants et ésotériques de la culture japonaise. Son caractère essentiel et sacré réside dans la subtilité de sa gestuelle, tandis que son attrait réside peut-être principalement dans les aspects spirituels et la quête intérieure profonde qu'elle suscite. Au fil du temps, la cérémonie du thé s'est développée en un rite rigoureusement codifié, devenant une expérience esthétique profonde où le corps devient le véhicule direct de l'esprit et de la sérénité intérieure. Cette interaction fusionnelle atteint un degré tel qu'elle conduit à une prise de conscience de soi plus profonde, en établissant ainsi un lien étroit entre l'expérience sensorielle et l'éveil spirituel²⁶⁵.

Dans son illustre ouvrage intitulé *Cha no hon* (茶の本), *Le Livre du thé*, Kakuzō Okakura (岡倉覚三) (1863-1913), éminent érudit, écrivain et théoricien de l'art japonais, nous livre cette réflexion :

« Chaque façon de préparer les feuilles possède une individualité, ses affinités spéciales avec l'eau et avec la chaleur, ses souvenirs héréditaires, sa manière propre de conter. La vraie beauté y doit résider toujours. »²⁶⁶

Cette citation met en évidence la profondeur et la richesse de la cérémonie du thé japonaise, révélant que la préparation du thé va bien au-delà d'une simple action fonctionnelle pour devenir un art exigeant une attention minutieuse à chaque détail.

²⁶⁵ Menegazzo Rossella, *Comment regarder le Japon*, Paris, Hazan, collection Guides Hazan, traduit de l'italien par Tradito Todaro, 2018 (2007), p. 291.

²⁶⁶ Okakura Kakuzō (auteur), Loka-Hasegawa (illustrateur), *Le Livre du thé*, Paris, André Delpeuch, traduit de l'anglais par Mourey Gabriel, 1927 (1906), p. 41.

La collection de Dumoulin renferme des photographies représentant des femmes lors de la cérémonie du thé (Figure 31). Cette photographie contribue à forger l'image du Japon en tant que pays riche en traditions et en rituels, renforçant ainsi l'engouement pour le japonisme en France. Les Occidentaux sont fascinés par la minutie des gestes, l'harmonie entre les participants et le souci du détail dans la cérémonie du thé, considérée comme un symbole de l'esthétique et de l'élégance japonaises. C'est un thème qui a été intégré à la sphère artistique et décorative française.

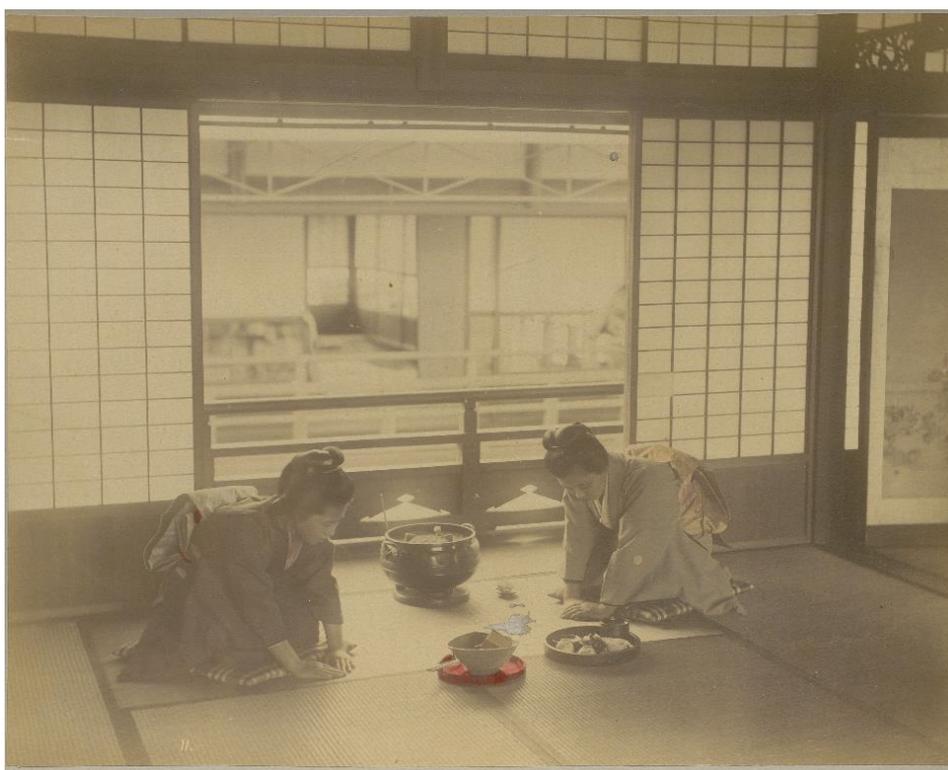


Figure 31 : PH112-25 : Inconnu, Sans titre, Japon, 20,5 x 26 cm, 1870-1897. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Boutiques. Japonaises servant le thé ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Au sein de la collection de Dumoulin, se trouve une photographie mettant en scène des femmes travaillant dans une maison de thé (Figure 32). Ce cliché d'Adolfo Farsari dégage une atmosphère empreinte d'animation et de festivités, où les femmes japonaises évoluent avec grâce et énergie. La composition de l'image est méticuleusement orchestrée, créant ainsi une scène dynamique et pittoresque. Les femmes sont disposées en une ligne courbée, capturant le mouvement gracieux de leur danse et instaurant ainsi un sens du rythme et de l'harmonie. Parmi les instruments présents, nous distinguons un tambour et un *shamisen* (三味線) signifiant « trois cordes parfumées », un luth à trois cordes doté d'un long manche et d'une petite caisse de

résonance, souvent recouverte d'une peau de serpent²⁶⁷. Cet instrument, joué avec habileté à l'aide d'un plectre et en bloquant les cordes le long du manche de l'instrument, renforce l'aspect festif et musical de la scène. La photographie capture cet aspect essentiel de la vie de ces femmes, mettant en valeur leur talent et leur rôle en tant qu'artistes au sein de ces établissements prestigieux.



Figure 32 : PH114-17 : Adolfo Farsari, *Tea House Girls*, Yokohama, 19 x 24 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Femmes ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Une autre facette de l'intérêt suscité par le Japon réside dans sa diversité religieuse, qu'elle soit liée au bouddhisme ou au shintoïsme. Parmi les photographies de la collection, on trouve celle d'un homme japonais qui pourrait bien être un moine shinto, comme l'indique le port d'un *eboshi* (烏帽子), coiffe traditionnelle des moines (Figure 33). La posture capturée suggère qu'il se trouve probablement dans le sanctuaire dont il a la charge. Le bassin et la cuillère en bois, présents dans le cadre, renvoient quant à eux aux rituels de purification caractéristiques et rappellent les pratiques cérémonielles qui constituent une part essentielle du shintoïsme. Cette photographie offre un aperçu à la fois de la spiritualité et de l'esthétique

²⁶⁷ Menegazzo Rossella, *Comment regarder le Japon*, Paris, Hazan, collection Guides Hazan, traduit de l'italien par Tradito Todaro, 2018 (2007), p. 320.

japonaises. Elle témoigne également de l'engouement des Occidentaux pour la représentation d'un Japon exotique, mettant en valeur les aspects culturels et religieux spécifiques du shintoïsme.



Figure 33 : PH109-8 : Inconnu, A garden, Japon, 21 x 26,5 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon [?]. Parcs et jardins. Prêtre dans un jardin. Un bassin en granit et une cuillère en bois pour prendre de l'eau. Derrière un petit érable (Momidgi) un vase en porcelaine blanche et bleue ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

La médecine japonaise suscite également un vif intérêt, et parmi les figures les plus exotiques qui la caractérisent, nous trouvons l'*anmashi* (按摩師). Une photographie présente une scène d'un grand exotisme, où l'on peut observer un homme aveugle, un *anmashi*, pratiquant un massage sur une femme allongée (Figure 34). L'*anma* (按摩), terme qui signifie littéralement « calmer avec les mains », est une technique de massage d'origine chinoise largement pratiquée au Japon, en particulier dès l'époque d'Edo (1603-1868). Ce qui distingue l'*anma*, c'est que depuis le XVIII^e siècle, ses praticiens sont principalement des hommes aveugles. La cécité leur confèrerait une sensibilité accrue, leur permettant de comprendre parfaitement le corps de leur patient et de le guérir efficacement. Les *anmashi* peuvent servir une clientèle masculine ou féminine, mais ils sont principalement associés aux massages sur les femmes, en raison de la popularité de ce thème dans la photographie japonaise de la seconde

moitié du XIX^e siècle. En effet, la cécité de l'*anmashi* est supposée éviter à la femme de se sentir gênée par les regards du masseur sur son corps²⁶⁸. La prise en compte de l'âge peu avancé des femmes figurant sur les photographies suscite une interrogation quant à une possible affliction rhumatismale, laissant supposer que ces images témoignent davantage d'une représentation à des fins de divertissement, voire d'un massage privé, plutôt que d'une démarche médicale²⁶⁹. Cette interprétation est renforcée par la présence de décors évocateurs, tels que des accessoires de thé, qui évoquent un moment de détente et de convivialité. De plus, l'exotisme de la composition photographique est accentué par le fait que Dumoulin, au dos de la photographie, a simplement annoté celle-ci en écrivant « Femmes », sans mentionner l'*anma*, qui est pourtant censé être le sujet principal. Cette omission met en lumière la focalisation sur l'aspect exotique de la femme représentée. La silhouette féminine est ainsi présentée comme un élément de fascination et d'attrait visuel.



Figure 34 : PH114-5 : Inconnu, *A japanese shampoer*, Japon, 21 x 26,5 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Femmes ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

²⁶⁸ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 248.

²⁶⁹ Hight Eleanor M., *Capturing Japan in Nineteenth-Century New England Photography Collections*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 164.

Au sein de la collection photographique de Dumoulin, on trouve également un nombre considérable d'images mettant en scène des éléments architecturaux, des paysages et des sites renommés. Un exemple notable est une photographie représentant un paysage japonisant, où des individus japonais et occidentaux sont assis sur l'herbe du parc de Ueno à Tōkyō pendant la floraison des fleurs de cerisiers, les *sakura* (桜) (Figure 35). L'utilisation de la coloration dans cette composition renforce l'esthétique japonisante en mettant en évidence des éléments clés tels que la verdure de l'herbe et les vêtements des personnages. Cette technique artistique contribue à intensifier l'atmosphère poétique de la scène et à créer une expérience visuelle immersive pour le spectateur. Cette photographie illustre clairement la fascination des Occidentaux pour la nature japonaise, ses paysages pittoresques et la beauté éphémère de sa saison des fleurs.



Figure 35 : PH113-2 : Inconnu, Sans titre, Ueno, Tōkyō, 20 x 26 cm, 1870-1895. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. [?] Jardins. Le parc d'Ueno pendant la saison des cerisier ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

La collection de Louis Dumoulin offre un regard captivant sur la spiritualité et la nature japonaises à travers ses photographies. Ces images témoignent de l'intérêt des Occidentaux pour les rituels et les traditions japonaises, qu'il s'agisse de la cérémonie du thé, du bouddhisme et du shintoïsme ou de la médecine traditionnelle.

En résumé, notre analyse des sujets et thèmes exotiques présents dans la collection photographique de Dumoulin met en évidence leur rôle significatif dans la formation des stéréotypes culturels de la fin du XIX^e siècle. Ces représentations jouent un rôle clé dans la perception de l'Occident à l'égard du Japon, en véhiculant des idées préconçues sur sa culture et sa société. Elles influencent profondément les sujets et les compositions des photographies japonaises de cette époque, renforçant ainsi les attentes du public occidental envers l'exotisme. Cependant, il est important de souligner que l'influence de la photographie dans la diffusion de ces stéréotypes culturels est relativement modeste par rapport aux estampes japonaises, telles que les estampes *ukiyo-e*, ou aux œuvres littéraires telles que *Madame Chrysanthème*. Les estampes *ukiyo-e*, avec leur esthétique distincte et leur représentation idéalisée de la vie japonaise, exercent une influence bien plus prononcée sur l'imaginaire occidental de l'époque. La présence de ces images exotiques au sein de la collection de Dumoulin témoigne néanmoins de la persistance de l'attrait pour le japonisme en France au XIX^e siècle, ainsi que de la fascination qu'exerce un Japon idéalisé et souvent stéréotypé sur l'imaginaire occidental. Ces photographies nourrissent l'engouement des Français pour la culture japonaise et contribuent à la diffusion de représentations stéréotypées du Japon au sein de la société française de l'époque. En somme, elles jouent un rôle notable dans la constitution des stéréotypes culturels de cette période, offrant ainsi un éclairage précieux sur les échanges culturels entre la France et le Japon à travers le prisme de la photographie.

**Chapitre 2. Les
peintures
japonisantes de
Dumoulin en tant
qu'intermédiation
culturelle**

I. Le rôle d'agent culturel entre la culture japonaise et l'art français

Cette partie se concentre sur le rôle essentiel joué par Dumoulin en tant qu'intermédiaire culturel entre la scène artistique française et la richesse de la culture japonaise. Structurée en deux volets distincts, cette analyse approfondie débutera en explorant la présence de Dumoulin parmi les voyageurs et les artistes japonisants de l'époque, se situant dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans cette première partie, nous mettrons en lumière les attentes, motivations, réalisations et les relations avec l'activité photographique des voyageurs en quête de découvertes artistiques au Japon. À travers une comparaison minutieuse de ces éléments, nous éclairerons la manière dont Dumoulin a façonné son rôle d'agent culturel, agissant comme un pont entre les deux cultures. La seconde partie se penchera ensuite sur les perceptions singulières de Dumoulin concernant le Japon. Nous tenterons de démêler ses impressions et ses réflexions en mettant en lumière les sources limitées dont nous disposons. Cette exploration détaillée nous permettra de jeter un regard critique sur la réception des arts et de la culture japonaise par Dumoulin, ouvrant ainsi la voie à une tentative de compréhension des mécanismes complexes du transfert culturel.

1. Dumoulin parmi les voyageurs et artistes japonisants de l'époque

Cette partie se concentre sur des exemples de transferts culturels opérés du Japon vers l'Occident, participant ainsi au mouvement du japonisme. Bien que des cas de transferts culturels de l'Occident vers le Japon existent également, notamment pour la France avec le mouvement du francisme, cette étude se focalise exclusivement sur les transferts dans le sens du Japon vers l'Occident. Les personnalités que nous aborderons, toutes actives au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, offrent des perspectives variées sur les motivations, les découvertes artistiques et les relations établies avec la culture japonaise. En choisissant délibérément des voyageurs ayant exploré le Japon sur une période plus étendue que celle de Dumoulin, nous enrichissons notre compréhension des dynamiques du japonisme à l'époque. Dans cette partie, nous analyserons la place de Louis Dumoulin parmi les artistes et voyageurs de son époque qui se sont rendus au Japon. D'abord, nous explorerons les raisons variées qui ont poussé Dumoulin et ses contemporains à voyager au Japon, mettant en lumière ses motivations personnelles et professionnelles en comparaison avec celles d'autres artistes. Ensuite, nous étudierons comment Dumoulin et d'autres voyageurs ont utilisé la photographie pour documenter leurs expériences et créer des œuvres d'art. Enfin, nous examinerons les contributions de Dumoulin à la diffusion de la culture japonaise en Occident, en considérant ses œuvres, comparativement aux réalisations de ses contemporains.

1.1. Motivations des voyages

Nous analyserons les diverses motivations des voyages au Japon. Nous étudierons le désir d'exploration et d'exotisme des voyageurs tels que Dumoulin et Krafft. Nous examinerons les missions officielles, telles que celles de Dumoulin et Bigot, mandatées par le ministère de l'Instruction publique pour étudier et représenter le Japon. Nous explorerons comment les voyages de Dumoulin et d'autres artistes ont servi de ponts culturels, contribuant à la diplomatie et aux échanges entre le Japon et l'Occident. Enfin, nous étudierons l'attrait

profond des artistes occidentaux pour les techniques et l'esthétique de l'art japonais, qui les ont poussés à intégrer ces influences dans leurs œuvres et leur vie quotidienne.

Dumoulin, comme de nombreux autres voyageurs de son époque, est animé par un fort désir d'exploration et d'exotisme. Cette quête de nouveauté l'a conduit à rechercher des destinations offrant des expériences culturelles uniques et inspirantes. Il est allé voir Castagnary en pensant d'abord à se rendre en Algérie, exprimant son besoin de soleil et de nouveaux horizons²⁷⁰. Toutefois, c'est Castagnary qui lui a proposé de partir en mission au Japon. Ce choix inattendu a ouvert à Dumoulin les portes d'une terre lointaine et exotique, dont la richesse culturelle et les paysages pittoresques promettent de nourrir son inspiration artistique. Ce désir d'exploration et de découverte d'une culture différente a été un moteur puissant dans ses voyages.

En parallèle, les motivations du photographe Hugues Krafft (1853-1935) pour voyager au Japon reflètent également un goût pour l'aventure et un désir profond d'exploration. Animé par un esprit aventureux et bénéficiant de son indépendance financière, Krafft a consacré des périodes significatives de son temps à l'exploration de l'Extrême-Orient en 1882-1883²⁷¹. Ces expériences témoignent d'un désir similaire à celui de Dumoulin de découvrir des cultures variées et d'explorer des horizons exotiques. Krafft, comme Dumoulin, illustre la recherche incessante de nouvelles expériences et de connaissances qui anime nombre de jeunes aventuriers de cette époque. Les voyages de Krafft sont présentés comme le choix d'un jeune homme riche, faisant partie des rares Français qui, après leurs études, décident de profiter de leur jeunesse et de leur fortune pour voyager²⁷². Son indépendance financière lui offre la liberté de choisir ses destinations et de consacrer une période significative à son périple. Pour lui, voyager n'est pas seulement une manière de s'amuser, mais aussi un moyen de compléter ses connaissances et d'apporter une diversité d'expériences à sa vie. En cela, Krafft et Dumoulin incarnent la tradition ancestrale européenne du voyage comme couronnement de l'éducation, cherchant à enrichir leur perspective du monde et à nourrir leur inspiration artistique et intellectuelle.

²⁷⁰ Wolff Albert, « M. Louis Dumoulin », *Le Figaro*, samedi 21 décembre 1889, p. 1.

²⁷¹ « Souvenir de notre Tour du Monde. Par M. Hugues Krafft », *Journal de Toulouse : politique et littéraire*, lundi 19 octobre 1885, p. 3.

²⁷² E. C., « Souvenirs de notre Tour du Monde », *Le Livre : revue mensuelle*, jeudi 1^{er} janvier 1885, p. 522.

Dumoulin, envoyé en mission par le ministère de l'Instruction publique, a pour objectif d' « étudier les mœurs, les coutumes et les paysages de ce pays afin de rapporter en France des dessins et des tableaux imprégnés de l'esprit et du caractère que les documents photographiques ne possèdent pas »²⁷³. Cette mission reflète un intérêt institutionnel pour une compréhension approfondie et artistique du Japon, allant au-delà de la simple appréciation esthétique pour inclure une dimension ethnographique et géographique. Dumoulin a ainsi pu explorer le Japon avec un soutien officiel, lui permettant d'accéder à des régions variées et d'obtenir un aperçu unique de la culture et des paysages japonais.

Georges Bigot, également missionné par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, ainsi que par le ministère des Affaires étrangères, a pour mission de réaliser des « dessins d'après nature des anciens monuments du Japon »²⁷⁴. Bigot, qui a vécu au Japon de 1881 à 1899, a des motivations à la fois artistiques et personnelles. Notamment influencé par sa rencontre avec Félix Régamey (1844-1907) et par les collections d'art extrême-oriental des Goncourt, Bigot a vu dans le Japon une terre d'inspiration et de perfectionnement artistique²⁷⁵. Son départ pour le Japon, motivé par une fascination profonde pour ce pays qu'il considère comme sa « patrie de cœur », montre un engagement intense dans la quête de la connaissance et de l'exploration culturelle²⁷⁶. Contrairement à Dumoulin, Bigot s'est immergé dans la vie locale et a voyagé à titre individuel, cherchant à capter l'authenticité du Japon au-delà des représentations superficielles.

Émile Guimet et Félix Régamey, quant à eux, ont entrepris une mission scientifique sur les religions orientales de 1876 à 1878²⁷⁷. Leur voyage au Japon a pour objectif d'étudier les pratiques religieuses et philosophiques orientales, reflétant une approche plus académique que celle de Dumoulin et Bigot. Leur travail a contribué à la diffusion de la culture japonaise en France, préparant le terrain pour les missions artistiques ultérieures et enrichissant le contexte dans lequel des artistes comme Dumoulin et Bigot ont pu opérer.

²⁷³ Archives nationales de France, ministère de l'Instruction publique, Pierrefitte-sur-Seine. Missions artistiques (1840-1893), F21/2285 Dossier 38, Dumoulin, Louis. Lettre du 14 décembre 1887.

²⁷⁴ Archives nationales de France, ministère de l'Instruction publique, Pierrefitte-sur-Seine. Missions artistiques (1840-1893), F/21/2284/2 Dossier 21, Bigot, Georges.

²⁷⁵ Ronsay Jeanne, « Un peintre français au Japon : Georges Bigot », *France-Japon : Bulletin mensuel d'information*, n° 11, septembre 1935, p. 199.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ « Chroniques des Départements », *Le XIXe siècle*, samedi 17 juin 1876, p. 3.

La diplomatie culturelle a également joué un rôle crucial dans les voyages artistiques au Japon à la fin du XIX^e siècle, servant de pont pour renforcer les relations internationales et promouvoir une meilleure compréhension entre les nations. Une collaboration entre Dumoulin et Bigot illustre cette diplomatie culturelle. Dumoulin a réalisé le Panorama de la guerre sino-japonaise en se basant sur les photographies prises par Bigot en Corée. Ces œuvres ont été exposées en France, puis au Japon, contribuant à une meilleure compréhension des conflits en Extrême-Orient parmi le public occidental, et renforçant ainsi les liens culturels entre la France et le Japon.

Lafcadio Hearn (1850-1904), écrivain et journaliste gréco-américain, partage également cet objectif de diplomatie culturelle, mais avec une approche différente. Ayant vécu au Japon, Hearn a produit de nombreux ouvrages qui ont suscité un grand intérêt pour la culture japonaise en Occident, favorisant ainsi des échanges cultures et une meilleure compréhension mutuelle²⁷⁸.

De son côté, Josiah Conder (1852-1920), un architecte britannique, a poursuivi des objectifs similaires à travers ses contributions professionnelles. Invité au Japon pour enseigner l'architecture occidentale, Conder a joué un rôle essentiel dans le développement de l'architecture moderne japonaise. Conder a formé des architectes japonais influents et ses œuvres, telles que le Rokumeikan (鹿鳴館), symbolisent la fusion des styles occidentaux et japonais. Cette fusion culturelle a joué un rôle clé dans la modernisation du Japon tout en respectant et intégrant ses traditions²⁷⁹.

²⁷⁸ Plusieurs écrivains occidentaux qui ont voyagé au Japon à la fin du XIX^e siècle, ont joué un rôle dans la diplomatie culturelle entre leur pays et le Japon, à l'instar de Lafcadio Hearn. Du côté de la France, Pierre Loti, auteur et officier de la marine, a voyagé au Japon en 1885 et a écrit *Madame Chrysanthème*, un roman inspiré de ses expériences. Son travail a eu un impact significatif sur la vision occidentale du Japon et inspiré d'autres artistes et écrivains, bien que son approche ait été parfois critiquée pour son exotisme. Du côté de la Grande-Bretagne, Basil Hall Chamberlain (1850-1935), linguiste et ethnologue, a passé de nombreuses années au Japon et a enseigné à l'Université impériale de Tōkyō. Il a écrit plusieurs ouvrages sur la langue et la culture japonaises, dont le célèbre *Things Japanese*, qui a été une source précieuse d'informations pour les Occidentaux intéressés par le Japon. Isabella Lucy Bird (1831-1904), exploratrice et écrivaine, a voyagé à travers le Japon dans les années 1870 et a écrit *Unbeaten Tracks in Japan*, un récit de ses voyages et observation. Ses écrits ont fourni un aperçu précieux du Japon rural et ont contribué à façonner la perception occidentale du Japon. L'écrivaine Mary Crawford Fraser (1850-1935) a vécu au Japon avec son mari, Hugh Fraser, qui était diplomate. Elle a écrit plusieurs livres sur le Japon, y compris des récits de voyage et des observations culturelles, qui ont aidé à sensibiliser le public occidental à la culture japonaise. De l'autre côté de l'Atlantique, William Elliot Griffis (1843-1928), auteur et éducateur états-unien, a vécu au Japon pendant plusieurs années, travaillant dans le système éducatif japonais. Il a écrit de nombreux livres sur le Japon, dont *The Mikado's Empire*, qui a été largement lu en Occident et a contribué à une meilleure compréhension de la culture et de l'histoire japonaises.

²⁷⁹ Plusieurs autres architectes occidentaux ont joué un rôle clé dans la diplomatie culturelle entre l'Occident et le Japon à la fin du XIX^e siècle. Du côté de la Grande-Bretagne, l'architecte et ingénieur Thomas Waters (1842-1898) a contribué à la modernisation de l'architecture japonaise en travaillant sur divers projets de bâtiments

Dumoulin a également été motivé par les opportunités offertes par les Expositions universelles, des événements majeurs où les nations présentent leurs cultures et leurs arts. Lors de l'Exposition universelle de 1900 à Paris, Dumoulin a représenté le Japon. En utilisant sa connaissance du pays et ses talents artistiques, il a créé des œuvres et des installations capturant l'essence du Japon. L'Exposition universelle de 1900 vise à célébrer les réalisations technologiques mais aussi culturelles de l'époque, et pour le Japon, c'est une chance de mettre en valeur son riche patrimoine culturel. Les œuvres de Dumoulin contribuent à forger une image positive du Japon en Europe, renforçant ainsi les relations culturelles et diplomatiques entre les deux pays.

Siegfried Bing a également tenu un pavillon à l'Exposition universelle de 1900. Sa « Maison de l'Art Nouveau Bing » a joué un rôle crucial dans la présentation et la promotion de l'art japonais en Europe. Bing est un fervent admirateur de l'art japonais et a contribué de manière significative à la diffusion de l'esthétique japonaise en Occident. Son pavillon a non seulement présenté des œuvres d'art japonaises mais a aussi influencé le mouvement Art Nouveau, créant ainsi une fusion culturelle unique.

Bien avant eux, Rutherford Alcock (1809-1897), premier diplomate britannique au Japon, avait déjà posé des jalons importants dans la diplomatie culturelle. En 1862, Alcock a présenté sa collection d'objets japonais à l'Exposition universelle de Londres. Cette présentation a été l'une des premières grandes introductions de l'art japonais au public occidental. Les objets exposés par Alcock ont suscité un intérêt considérable et ont contribué à l'engouement pour le japonisme en Europe, influençant de nombreux artistes et collectionneurs.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'art japonais exerce une fascination croissante sur les artistes occidentaux, entraînant une série de voyages au Japon avec des objectifs variés, allant de l'apprentissage des techniques artistiques à l'incorporation de l'esthétique japonaise dans des projets personnels. Dumoulin ne fait pas exception à cette tendance, intégrant l'art et

publics et d'infrastructures, favorisant l'échange de connaissances techniques entre les deux pays. Aux Pays-Bas, l'ingénieur civil George Arnold Escher (1843-1939) a participé à des projets d'infrastructure au Japon, notamment la construction de ponts et de systèmes de drainage, ayant eu un impact significatif sur le développement urbain japonais. De l'autre côté de l'Atlantique, l'architecte James McDonald Gardiner (1857-1925) a été invité au Japon en tant que conseiller étranger. Il a travaillé sur plusieurs projets majeurs, contribuant ainsi à la modernisation de l'architecture japonaise et à l'introduction de techniques de construction occidentales, renforçant les liens culturels et professionnels entre le Japon et les États-Unis.

la culture japonaise de manière significative dans son travail et sa vie personnelle, un objectif partagé par d'autres artistes de son époque.

Mortimer Menpes (1855-1938), peintre britannique, disciple de James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) se rend au Japon en 1887 avec une mission claire, étudier les méthodes de l'art japonais et les intégrer dans son propre travail²⁸⁰. Ce voyage marque une immersion totale dans les techniques, les philosophies et les traditions artistiques japonaises²⁸¹. En 1896, Menpes retourne au Japon pour acquérir des objets décoratifs destinés à son domicile en Angleterre²⁸². Cette démarche va au-delà de l'enrichissement professionnel, elle reflète une volonté de recréer une atmosphère japonaise chez lui, soulignant l'impact profond que l'art japonais a eu sur lui. Il souhaite non seulement incorporer les esthétiques japonaises dans son art mais aussi dans son environnement quotidien, manifestant ainsi un désir de fusionner les influences japonaises avec son propre cadre de vie.

De manière similaire, Dumoulin, après avoir séjourné au Japon dans le cadre de sa mission officielle, semble manifester un profond respect et une admiration pour la culture japonaise, ce qui se traduit par la création d'un jardin japonais à son retour en France²⁸³. Ce jardin japonais n'est pas simplement un hommage esthétique mais aussi une volonté de conserver un lien tangible avec le Japon. En intégrant des éléments traditionnels japonais dans son propre espace, Dumoulin ne se contente pas de reproduire un aspect de la culture japonais mais il crée un lieu où il peut perpétuer l'expérience japonaise au quotidien. Ce jardin devient un espace de contemplation, un lieu de méditation et une extension de son engagement artistique et culturel.

²⁸⁰ Ono Ayako, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-Century Japan*, Londres, Routledge, 2003, p. 87-113.

²⁸¹ D'autres figures notables partagent cette fascination pour l'art japonais. Ernest Fenollosa (1853-1908), philosophe et historien de l'art états-unien, est l'un des occidentaux les plus influents à s'être rendu au Japon à la fin du XIX^e siècle. Il a enseigné à l'Université impériale de Tōkyō et a joué un rôle crucial dans la redécouverte et la préservation de l'art traditionnel japonais. Son travail a inspiré de nombreux artistes japonais à s'intéresser aux techniques occidentales et a facilité des échanges culturels.

²⁸² Ono Ayako, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-Century Japan*, Londres, Routledge, 2003, p. 87-113.

²⁸³ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 249. (Cf. Archives nationales de France, ministère de l'Instruction publique, Pierrefitte-sur-Seine. Travaux d'art, musées et expositions. 3e volume, XIXe-XXe. Dossier F/21/4306. Dumoulin, Louis.)

Bigot a également pour objectif, durant son séjour, d'accumuler des objets locaux²⁸⁴. À l'instar de ses prédécesseurs peintres japonisants tels que James Tissot (1836-1902) et Marie-François Firmin-Girard (1838-1921), Bigot a l'intention de se servir de ses études comme modèles pour préparer des œuvres japonisantes destinées au Salon officiel à Paris. Pour cela, il s'est installé au cœur de la vie locale, un choix encore rarissime à l'époque, et a voyagé dans tout l'archipel à titre individuel en quête du Japon authentique, qu'il désigne comme « l'âge d'or ».

La quête d'authenticité et d'acquisition d'objets d'art japonais a également motivé des personnalités comme Guimet et Bing. Guimet, fondateur du musée qui porte son nom²⁸⁵, et Bing, marchand d'art²⁸⁶, ont tous deux cherché à acquérir des œuvres d'art japonais pour enrichir leurs collections et leurs expositions en Europe. Cette même motivation se retrouve chez Dumoulin, qui a également acquis des objets d'art japonais pour ses projets professionnels, comme l'Exposition universelle de 1900, mais peut-être aussi pour des raisons plus personnelles.

Dumoulin, tout en ayant un impact distinct, fait partie d'un mouvement plus large de voyageurs de la seconde moitié du XIX^e siècle qui partagent des motivations diverses pour explorer le Japon. Ses objectifs, combinant désir d'exploration et d'exotisme, mission officielle, désir de diplomatie culturelle, et passion pour l'art japonais, reflètent une tendance générale parmi les voyageurs de l'époque. Ce contexte motivationnel, commun à beaucoup, permet de comprendre comment les voyages au Japon sont perçus comme des opportunités pour enrichir les échanges culturels et renforcer les relations interculturelles. En ce sens, Dumoulin illustre comment ces motivations variées contribuent à un phénomène plus vaste de transfert culturel entre l'Orient et l'Occident.

²⁸⁴ Ueda Ayumi, « Le Japon représenté dans les images d'Épinal par Georges Ferdinand Bigot (1860-1927) : essai de contextualisation dans l'histoire de l'imagerie spinalienne extrême-orientale », *Nouvelles de l'estampe*, n° 270, 2023, p. 2.

²⁸⁵ « Nouvelles », *L'Entr'acte*, mardi 26 août 1879, p. 2.

²⁸⁶ Burty Philippe, « Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs », *Le Figaro. Supplément illustré*, lundi 27 novembre 1882, p. 1.

1.2. Rapports à l'activité photographique

Au XIX^e siècle, l'essor de la photographie transforme profondément les pratiques et les motivations des voyageurs. Pour des artistes comme Dumoulin, l'activité photographique devient un outil essentiel non seulement pour documenter les paysages et les coutumes, mais aussi pour s'en inspirer dans leur propre travail. Cette partie explorera comment Dumoulin, à l'instar de ses contemporains, utilise l'appareil photographique pour capturer la réalité japonaise, visite les ateliers photographiques locaux et acquiert des photographies comme outils de documentation et d'inspiration. Nous examinerons ainsi l'importance croissante de la photographie dans les voyages, qui s'affirme comme un complément crucial aux observations personnelles et aux représentations artistiques, enrichissant la compréhension et la transmission des cultures rencontrées.

La décision de Dumoulin d'explorer la pratique de la photographie lors de ses deuxième et troisième séjours au Japon marque un tournant personnel significatif vers cette forme artistique émergente. Cette décision a pu être en partie motivée par ses achats de photographies lors de ses voyages précédents et par son contact direct avec des photographes, notamment Bigot, avec qui il a passé beaucoup de temps et qui a pris de nombreuses photographies au Japon. En optant pour un Kodak, emblématique de la photographie amateur en plein essor à l'époque, Dumoulin adopte une démarche personnelle et informelle, caractéristique de cette nouvelle ère photographique. L'utilisation du Kodak va au-delà de la simple documentation ; elle révèle une exploration artistique du médium photographique, où la créativité s'exprime d'une manière distincte de la peinture. Comme l'a souligné le peintre britannique Alfred East (1844-1913) :

« La caméra, n'ayant aucun pouvoir de sélection, enregistre avec la même importance les formes vulgaires aussi bien que les raffinées ; le but des artistes, au contraire, est de sélectionner uniquement ce qui illustrera son thème, et la pertinence de la sélection est une des plus grandes qualités de son art »²⁸⁷.

Cette distinction met en lumière comment, contrairement à la photographie, l'art de Dumoulin se caractérise par une sélection et une interprétation personnelles des sujets. La photographie devient ainsi une toile sur laquelle Dumoulin peut insuffler une essence unique à

²⁸⁷ East Alfred, « Is the Camera the Friend or Foe of Art? », *The Studio*, juin 1893, p. 101.

ses perceptions du Japon. La commodité offerte par le Kodak permet à Dumoulin de saisir des moments du quotidien et des détails avec une facilité autrement inaccessible à travers la peinture. Cette immersion dans la pratique photographique reflète un désir d'exploration visuelle plus directe, ajoutant une nouvelle dimension à la palette artistique de Dumoulin et mettant en lumière les multiples facettes de son engagement artistique au Japon.

Un autre exemple notable de cette pratique est celui de Krafft qui, pendant son séjour au Japon, a manifesté un vif intérêt pour la photographie. Krafft a activement capturé des moments culturellement riches et uniques, illustrant son engagement à documenter visuellement son expérience. Une séance spéciale organisée par Krafft pour photographier des combats de *sumō* démontre son désir de prendre des instantanés reflétant la diversité et la singularité de la culture japonaise²⁸⁸. Contrairement à certains de ses contemporains, comme le diplomate, écrivain et photographe belge, Isidore Eggermont (1844-1923), qui achète des appareils sur place²⁸⁹, Krafft a préparé son voyage en emportant une chambre, des plaques et des accessoires, témoignant de son engagement à assurer une couverture visuelle et complète de son voyage²⁹⁰. Avec environ quatre cents photographies accumulées, Krafft a enrichi sa documentation personnelle et offert une perspective visuelle détaillée de son périple²⁹¹.

Cette immersion dans la pratique photographique et le désir d'exploration visuelle ont naturellement conduit Dumoulin à s'intéresser de plus près aux ateliers photographiques. Lors de ses voyages au Japon, Dumoulin a manifesté un vif intérêt pour la photographie, visitant divers ateliers de photographiques renommés. Parmi eux figurent des noms emblématiques tels que Kusabake Kimbei, Adolfo Farsari, et Tamamura Kōzaburō à Yokohama, ainsi qu'Ogawa Kazumasa et Enami Nobukuni à Tōkyō. Ces visites ne se limitent pas à de simples observations, mais offrent également à Dumoulin l'occasion d'acquérir des photographies, enrichissant ainsi sa collection personnelle. Ces rencontres avec des photographes de renom

²⁸⁸ Krafft Hugues, *Souvenirs de notre tour du monde*, Paris, Hachette, 1885, p. 327-328.

²⁸⁹ Les expériences photographiques d'Eggermont sont soigneusement consignées dans les pages de son journal de voyage. Ces écrits détaillent les circonstances entourant ses séances photographiques, les sujets qu'il choisit de prendre, ainsi que les impressions qui émergent de ces moments. Ces annotations offrent une perspective privilégiée pour comprendre l'approche artistique d'Eggermont et attestent de son regard unique sur le Japon de l'époque, capturé à travers l'objectif de son appareil photographique.

²⁹⁰ Utilisant un appareil Zeiss équipé de plaques de verre, une technologie novatrice à l'époque, Krafft a pu capturer des moments vivants dans des environnements ouverts, se distinguant ainsi de la pratique plus statique des nombreux photographes de studio contemporains.

²⁹¹ La conservation méticuleuse des archives photographiques d'Hugues Krafft à Reims souligne l'importance qu'il accorde à son travail photographique, offrant un accès tangible et précieux à son expérience de voyage au Japon et au-delà.

témoignent de son intérêt profond pour la photographie japonaise de l'époque et de son désir de s'engager activement avec les praticiens locaux de cet art florissant.

De manière similaire, l'homme politique suisse Aimé Hubert-Droz (1819-1900) a également cherché à collaborer avec des photographes locaux pour documenter son propre voyage. Durant son séjour au Japon en 1862, Humbert a établi une collaboration fructueuse avec le photographe Felice Beato²⁹². Cette collaboration met en évidence l'importance primordiale de la photographie dans la documentation des expéditions d'Humbert. Bénéficiant de son expertise, Beato a joué un rôle crucial en capturant visuellement des aspects essentiels de la vie au Japon pendant la période Bakumatsu (幕末) (1853-1868)²⁹³.

Dumoulin a entretenu un lien significatif avec l'activité photographique tout au long de ses voyages au Japon. Son acquisition fréquente de photographies pendant ses déplacements suggère une utilisation stratégique de ce médium en tant que source d'inspiration pour ses œuvres artistiques. Ce penchant pour l'achat de photographies témoigne également d'une profonde appréciation de Dumoulin pour la photographie en tant qu'outil de documentation. Les clichés qu'il collecte représentent des instants précis, des aspects culturels ou des détails qui revêtent une importance particulière dans le cadre de ses projets artistiques ou documentaires. Ainsi, la photographie devient pour Dumoulin un moyen de saisir des moments spécifiques et d'immortaliser des aspects culturels, tout en jouant un rôle essentiel dans son processus créatif et documentaire.

Ce lien entre photographie et création artistique n'est pas unique à Dumoulin, comme en témoigne l'exemple des peintres écossais, George Henry (1858-1943) et Edward Atkinson Hornel (1864-1933). Lors de leurs voyages au Japon, ces deux artistes ont également compris l'importance de la photographie dans leur processus créatif²⁹⁴. En effet, trois cent cinquante

²⁹² Humbert Aimé, *Le Japon illustré. Tome 1*, Paris, Hachette, 1870, p. 329.

²⁹³ Eggermont a également rencontré Beato, soulignant ainsi l'importance des échanges culturels et artistiques entre les photographes occidentaux et japonaise à cette époque. Cette rencontre a probablement été une source d'inspiration pour Eggermont, renforçant ainsi son dévouement envers la photographie comme moyen privilégié de comprendre et de représenter la culture japonaise. (Cf. Eggermont Isidore, *Voyage autour du globe. Japon*, Paris, Delagrave, 1900, p. 178). Parallèlement, le journaliste et photographe Edmond Cotteau (1833-1896) a parcouru les ateliers photographiques les plus renommés du Japon, dont celui de Hikoma Ueno (orthographié Uyeno). Ces visites témoignent d'un intérêt prononcé pour la photographie japonaise de l'époque, soulignant sa reconnaissance des compétences locales dans ce domaine. De plus, elles illustrent son engagement à s'immerger totalement dans la culture visuelle japonaise de cette époque. (Cf. Cotteau Edmond, *Un touriste dans l'Extrême-Orient : Japon, Chine, Indo-Chine, et Tonkin*, Paris, Hachette, 1884, p. 23).

²⁹⁴ Ono Ayako, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-Century Japan*, Londres, Routledge, 2003, p. 114-138.

photographies japonaises ont été découvertes dans la collection de Hornel à Broughton House à Kirkcudbright²⁹⁵. Parmi elles, cent quarante ont été acquises lors de leur premier voyage au Japon en 1893. Ces photographies ont été utilisées de manière intensive pour réaliser leurs peintures, démontrant une stratégie similaire à celle de Dumoulin. Henry et Hornel, tout comme Dumoulin, ont reconnu la valeur de la photographie non seulement pour documenter leurs voyages, mais aussi comme une source d'inspiration indispensable pour leurs œuvres. Ce parallèle souligne comment la photographie a servi de pont entre l'observation directe et la création artistique, enrichissant les pratiques des artistes de cette époque en leur offrant une nouvelle manière de capturer et de réinterpréter le monde qui les entoure.

Dumoulin s'inscrit dans une tendance commune à de nombreux voyageurs du XIX^e siècle qui ont intégré la photographie dans leurs explorations du Japon. Utilisant ce médium non seulement pour documenter mais aussi pour nourrir sa création artistique, il reflète une pratique courante parmi ses contemporains. Ce recours à la photographie, partagé par de nombreux voyageurs, montre comment cette technologie a transformé les façons de capturer et d'interpréter la réalité culturelle. En employant la photographie pour immortaliser des scènes de la vie japonaise, Dumoulin a pu enrichir sa vision artistique et contribuer à une compréhension plus profonde et nuancée des cultures rencontrées.

²⁹⁵ De manière similaire à Dumoulin, Edmond Cotteau a enrichi sa documentation visuelle en acquérant des photographies dans plusieurs villes japonaises, allant de Tōkyō à Nagasaki. Son intérêt pour ce médium souligne l'importance qu'il accorde à la photographie pour documenter et immortaliser son voyage. Cotteau, tout comme Dumoulin, a interagi directement avec la culture japonaise et les photographes locaux pour obtenir ces images. La valeur qu'il accorde à la photographie est mise en évidence par le coût modeste des épreuves. À Nikkō, l'obtention de trente grands tirages pour seulement dix-huit francs, ainsi que des portraits-cartes à cinq ou dix centimes chacun, suscite chez lui un grand enthousiasme : « Au Japon, on peut s'offrir à bon compte une belle collection de photographies. » Ce constat révèle non seulement son intérêt financier pour l'acquisition de photographies, mais aussi son enthousiasme à constituer une collection photographique diversifiée, soulignant l'accessibilité et la richesse de cette forme artistique au Japon à l'époque. (Cf. Cotteau Edmond, *Un touriste dans l'Extrême-Orient : Japon, Chine, Indo-Chine et Tonkin*, Paris, Hachette, 1884, p. 112). Parallèlement, Humbert a constitué une vaste collection d'artefacts comprenant des photographies de Beato, des peintures et des estampes japonaises, reflétant son profond engagement à documenter visuellement la vie au Japon. Cette collection, enrichie par la présence de photographies, témoigne de sa volonté délibérée de capturer et de préserver une diversité d'aspects de la culture japonaise. En outre, Humbert a offert à un gouverneur des affaires étrangères du Japon, nommé Tamura, du champagne ainsi qu'une photographie de la ville de Berne. Ce geste dévoile non seulement l'importance qu'il accorde à la photographie en tant que moyen de communication culturelle, mais aussi sa reconnaissance de la valeur que les Japonais attribuent à ces images en tant que cadeaux. (Cf. « Étranger », *Le Petit journal*, lundi 30 novembre 1863, p. 4.)

1.3. Réalisations des voyages et diffusion culturelle

Nous explorerons les diverses réalisations des voyageurs occidentaux au Japon et leur contribution à la diffusion culturelle entre l'Orient et l'Occident. En premier lieu, nous examinerons les différentes réalisations des voyageurs, en nous intéressant notamment à l'utilisation de la photographie pour la création d'œuvres artistiques et documentaires. Nous analyserons comment les techniques japonaises ont influencé les artistes occidentaux et les projets professionnels et personnels qu'ils ont entrepris au Japon. Ensuite, nous explorerons la manière dont ces réalisations ont contribué à la diffusion culturelle en Occident. Nous analyserons le rôle des expositions universelles, des publications et des œuvres d'art dans la promotion de la culture japonaise. Nous verrons aussi comment les œuvres et les collections photographiques, accumulées par ces voyageurs, continuent de se diffuser et d'influencer jusqu'à aujourd'hui. En mettant en évidence ces aspects, nous chercherons à comprendre comment les voyages de Dumoulin, comparés à ceux de ses contemporains, ont enrichi les perspectives artistiques et joué un rôle crucial dans le transfert de la culture japonaise en Occident. Cela nous permettra de situer Dumoulin parmi les autres voyageurs de son époque et d'évaluer si son expérience au Japon a été similaire ou différente de celle des autres artistes et explorateurs.

Au sein du mouvement japoniste du XIX^e siècle, Dumoulin émerge comme une figure distinctive en enrichissant son art à travers une immersion directe au Japon. Alors que des peintres emblématiques du japonisme, tels que Vincent van Gogh (1853-1890)²⁹⁶, Claude

²⁹⁶ Vincent van Gogh possédait une collection d'estampes japonaises, acquises principalement auprès de Siegfried Bing (1838-1905), totalisant plus de six cents gravures. Ces estampes étaient exposées sur les murs de son atelier, portant même parfois des traces de peinture ou d'huile. La conservation de cette collection était assurée par son frère Théo (1857-1891) et ultérieurement par sa veuve, Johanna Gezina van Gogh (1862-1925), avant qu'une grande partie de ces œuvres ne trouve refuge au musée Van Gogh à Amsterdam. (Cf. Collection d'estampes du musée Van Gogh, URL : <https://www.vangoghmuseum.nl/en/japanese-prints/search/collection>)

Monet (1840-1926)²⁹⁷ et Henri Rivière (1864-1951)²⁹⁸, n'ont pas effectué des voyages au Japon, leur contribution significative à cette vague artistique a été marquée par une fascination profonde pour les estampes japonaises, qui a laissé une empreinte durable sur l'art occidental à la fin du XIX^e siècle. Dans ce contexte, Dumoulin innove en transcendant l'inspiration à distance et en entreprenant des voyages au Japon, suivant ainsi les traces d'autres artistes tels que Félix Régamey et Theodore Wores (1859-1939)²⁹⁹. Ces voyages ont profondément influencé son art, apportant une dimension unique à sa contribution à la diffusion des connaissances sur le Japon. Dumoulin s'affirme comme un agent culturel à travers ses œuvres artistiques. En fusionnant avec ingéniosité des éléments artistiques japonais et des techniques occidentales, Dumoulin métamorphose des photographies japonaises en peintures, créant ainsi des œuvres hybrides où les influences culturelles coexistent. Dumoulin, comme Hornel³⁰⁰, ont peint des motifs japonais tout en conservant des techniques occidentales. En revanche, le travail de George Henry a montré une plus grande compréhension de la culture japonaise³⁰¹. Mortimer Menpes, quant à lui, a pratiqué et appliqué les méthodes japonaises qu'il avait apprises au Japon, notamment auprès de Kawanabe Kyōsai (河鍋 曉齋) (1831-1889)³⁰². Ses peintures, bien que très japonaises dans leur sujet, ne le sont pas dans leur technique. L'influence de Kawanabe Kyōsai est particulièrement visible dans ses portraits. Menpes a trouvé un terrain commun entre les techniques occidentales et japonaises, une forme d'expression qui n'est ni une imitation des techniques japonaises, ni un exemple de la tradition occidentale du réalisme.

²⁹⁷ Claude Monet a rassemblé une collection de plus de deux cents estampes japonaises, acquises notamment auprès de Hayashi Tadamasa (林 忠正) (1853-1906) et Siegfried Bing (1838-1905), conservée dans sa résidence de Giverny. Selon Jean-Pierre Hoschedé (1877-1961) — fils d'Ernest Hoschedé (1837-1891), ami proche de Claude Monet, et ultérieurement beau-fils de Monet, après le décès d'Ernest Hoschedé, lorsque Monet épouse Alice Hoschedé (1844-1911) en 1892 — ayant connu Monet, ce dernier aurait commencé à constituer cette collection dès 1871. (Cf. Lühl Jan & Lühl Hélène, « Edmond de Goncourt et l'estampe japonaise », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 4, 1995, p. 157.)

²⁹⁸ Exemple de la passion d'Henri Rivière pour les estampes, sa série des Trente-six Vues de la tour Eiffel trouve ses racines dans l'œuvre d'Hokusai (北齋) (1760-1849), les Trente-six Vues du mont Fuji. Tandis qu'Hokusai offre une vision poétique et paisible de la nature, l'approche urbaine de Rivière célèbre l'industrie et le savoir technique, tout en soulignant la dimension sociale de Paris. (Cf. Pernoud Emmanuel, « Le Japonisme, un art français » (compte rendu de Basch Sophie, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, 2023), *Nouvelles de l'estampe*, n° 270, 2023, p. 3.)

²⁹⁹ Theodore Wores a effectué son premier voyage au Japon en 1885, où il a résidé pendant deux ans, suivi d'un deuxième voyage en 1891. (Cf. Chen Constance & Rod-ari Melody, « Seeing Is Believing? Defining Metavisuality », *Amerasia Journal*, n° 43, 2017/2, p. ix.)

³⁰⁰ Ono Ayako, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-Century Japan*, Londres, Routledge, 2003, p. 114-138.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*, p. 87-113.

À l'instar d'autres artistes de son époque, tels que Gustave Caillebotte (1848-1894)³⁰³, Edgar Degas (1834-1917)³⁰⁴ et George Hendrik Breitner (1857-1923)³⁰⁵, qui s'inspirent de la photographie, Dumoulin contribue ainsi à la diffusion culturelle. Comme Dumoulin, Henry et Hornel n'ont pas utilisé de photographies pour rendre compte avec précision de la vie japonaise ou des Japonais³⁰⁶. Hornel a plutôt dérivé des figures de ces photographies et les a utilisées pour transmettre ses impressions exotiques du Japon. Cette transformation artistique, essentiellement visuelle, joue un rôle crucial dans la diffusion des connaissances sur le Japon par Dumoulin. Contrairement à l'écriture, où les informations sont transmises de manière directe et explicite, la peinture offre une interprétation plus subjective. Les nuances culturelles, les subtilités des traditions japonaises et les émotions capturées par Dumoulin deviennent des éléments délicats à saisir, laissant place à une interprétation personnelle et unique. En choisissant la peinture comme moyen de diffusion des connaissances, Dumoulin propose une approche sensorielle et esthétique qui transcende les limites du langage écrit. La portée de sa peinture dépasse le simple cadre artistique, devenant ainsi une fenêtre immersive permettant d'explorer la richesse culturelle du Japon. Dumoulin ne se contente pas de reproduire visuellement des scènes japonaises, mais offre une expérience sensorielle unique qui amplifie le processus de découverte culturelle, invitant le public à explorer et à apprécier la complexité de la culture japonaise à travers le prisme artistique. Cependant, en comparaison avec d'autres artistes de son époque, le degré d'engagement de Dumoulin au Japon semble plus limité. Tandis qu'il se concentre sur l'exploration artistique à travers la peinture, d'autres ont démontré un investissement plus marqué. Certains ont travaillé pour des journaux³⁰⁷, domaine dans lequel Dumoulin est actif en France mais qu'il n'a pas exploré au Japon. D'autres ont exercé

³⁰³ Raybone Samuel, *Gustave Caillebotte as Worker, Collector, Painter*, New York, Bloomsbury Visual Arts, 2020, p. 61-77.

³⁰⁴ Engler Martin, « Le prolongement de la peinture par le biais de la photographie », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 203, 2013/1, p. 135.

³⁰⁵ van Veen Anneke, *G.H. Breitner. Fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht*, Bussum, Thoth, 1997.

³⁰⁶ Ono Ayako, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-Century Japan*, Londres, Routledge, 2003, p. 114-138.

³⁰⁷ Charles Wirgman a contribué au *Japan Punch*, le premier magazine japonais, en réalisant des dessins et des caricatures. De son côté, Georges Bigot a collaboré avec divers journaux avant de fonder son propre journal satirique, *Tōbaé*. (Cf. Ronsay Jeanne, « Un peintre français au Japon : Georges Bigot », *France-Japon : Bulletin mensuel d'information*, n° 11, septembre 1935, p. 200).

des activités comme l'enseignement³⁰⁸, ou ont entrepris des projets personnels, tels que se marier avec une Japonaise³⁰⁹.

Pour illustrer l'impact des expositions universelles, et plus largement des expositions, dans la diffusion culturelle, il est essentiel de reconnaître leur rôle central dans la présentation et la popularisation des découvertes artistiques et culturelles issues des voyages. Dumoulin, par exemple, a marqué de son empreinte l'Exposition universelle de 1900 avec son œuvre, le Tour du Monde, qui comprend un panorama-diorama du Japon. Cette exposition n'est pas un cas isolé. Félix Régamey, à son retour de sa mission en Extrême-Orient avec Guimet, a également utilisé une exposition universelle comme plateforme pour partager ses expériences. En 1878, il a présenté ses dessins et tableaux à l'Exposition universelle, recevant des éloges pour la précision et la véracité de ses représentations de l'Extrême-Orient³¹⁰. Son travail a été salué pour sa capacité à capturer et traduire l'exotisme et la nature des mœurs orientales, répondant ainsi aux attentes des Occidentaux fascinés par ces cultures lointaines. Cette reconnaissance critique illustre comment les expositions universelles ont servi de tremplin pour la diffusion culturelle et la valorisation des expériences acquises au cours des voyages.

Cependant, une fois les expositions passées, la diffusion culturelle ne s'arrête pas là. Les œuvres présentées continuent de jouer un rôle important lorsqu'elles sont intégrées dans des musées ou des collections privées. Ces institutions permettent aux œuvres de voyager au-

³⁰⁸ Certains voyageurs ont souhaité partager leurs connaissances occidentales au Japon par le biais de l'enseignement. Charles Wirgman a enseigné les techniques occidentales de dessin et de peinture à de nombreux artistes japonais, notamment Kobayashi Kiyochika (小林 清親) (1847-1915), créateur d'estampes *ukiyo-e*. (Cf. Boscaro Andrea et al., *Rethinking Japan: Literature, Visual Arts & Linguistics*, Londres, Routledge, 1995, p. 135). Georges Bigot, quant à lui, a enseigné le dessin et l'aquarelle à l'école militaire de Tōkyō. (Cf. Nakatsu Masaya, « Les missions militaires françaises au Japon entre 1867 et 1889 », Thèse de doctorat en Langue, littérature, image : civilisation et sciences humaines (domaines anglophone, francophone et d'Asie orientale), sous la direction d'Éric Seizelet, Université Sorbonne Paris Cité, 2018, p. 388-389). D'autres, après leurs voyages au Japon, ont voulu apporter un enseignement sur le Japon en France. C'est le cas d'Émile Guimet, qui a tenté de créer une école de langues orientales, succursale libre de l'École officielle de Paris. Il envisageait de la constituer à ses frais, en faisant venir des professeurs d'Extrême-Orient qu'il avait recrutés pour enseigner le sanscrit, le chinois et le japonais. (Cf. « Nouvelles », *Revue de géographie*, lundi 1^{er} janvier 1877, p. 517).

³⁰⁹ Georges Bigot s'est marié avec une Japonaise de dix-sept ans, avec qui il a eu un enfant. (Cf. Ronsay Jeanne, « Un peintre français au Japon : Georges Bigot », *France-Japon : Bulletin mensuel d'information*, n° 11, septembre 1935, p. 200). Pierre Loti, quant à lui, s'est également marié avec une Japonaise, mais dans un but différent : il a cherché à s'immerger dans la culture japonaise pour écrire son roman *Madame Chrysanthème*. Dumoulin, bien que marié lors de son premier séjour au Japon, ne l'était plus pour ses séjours suivants. Il aurait pu tenter l'expérience du mariage au Japon, mais il semble qu'il n'ait pas été intéressé et se soit concentré uniquement sur des projets professionnels.

³¹⁰ Pelletan Camille, « Exposition Universelle. L'Orient à l'Exposition. Le Japon. IV », *Le Rappel*, samedi 3 août 1878, p. 1-2.

delà des expositions temporaires et d'atteindre un public plus vaste. En entrant dans les collections permanentes de musées ou en étant conservées dans des collections privées, ces œuvres contribuent à la préservation et à la diffusion continue des découvertes culturelles.

C'est dans ce cadre que s'inscrit le projet de Guimet. Les œuvres et objets présentés par Guimet et Régamey lors de l'Exposition universelle de 1878 ont été conçus pour alimenter un projet ambitieux, la création d'un musée des religions à Lyon, projet cher à Guimet³¹¹. Ce musée vise à offrir une plateforme pour l'étude et la présentation des diverses traditions religieuses à travers le monde. En parallèle, Guimet a soutenu la création de son musée par la publication de la *Revue de l'histoire des religions*, destinée à promouvoir la science des religions, en mettant en avant l'ethnographie, ainsi que les mouvements et transformations religieuses³¹². Dans ce contexte, l'acquisition en 1890 par le Musée Guimet de l'œuvre de Dumoulin, « Temples de Nikko », renforce la mission de diffusion culturelle de Guimet et Dumoulin³¹³. Cette acquisition illustre comment les œuvres de Dumoulin ont contribué à enrichir les collections muséales, offrant une vision approfondie de la culture japonaise. Ce phénomène n'est pas unique à Dumoulin, d'autres artistes ayant voyagé au Japon, tels qu'Hornel³¹⁴, Henry³¹⁵ et Menpes³¹⁶, ont également vu leurs œuvres intégrées dans des collections muséales, consolidant ainsi le rôle des musées dans la préservation et la diffusion continue des découvertes culturelles.

Après leur passage dans les expositions et leur intégration dans les collections muséales, de nombreuses œuvres continuent leur parcours en rejoignant des collections privées. C'est le cas de plusieurs toiles de Dumoulin, qui ont été acquises par des collectionneurs³¹⁷, avant

³¹¹ Villetard Edmond, « À travers l'Exposition universelle », *Le Correspondant*, mardi 1^{er} janvier 1878, p. 136.

³¹² Cartailhac Émile, *Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques : rapport sur la session de Lisbonne*, Paris, Boban, 1880, p. 29.

³¹³ « Nouvelles diverses », *Journal des artistes*, dimanche 11 mai 1890, p. 143.

³¹⁴ Par exemple, certaines toiles d'Hornel ont rejoint le Centre d'art britannique de Yale, telles que :

- *Street Scene, Tokyo*, 75,9 x 47,6 cm, 1894, huile sur toile, Centre d'art britannique de Yale, New Haven.

- *Flower Market, Nagasaki*, 45,7 x 35,6 cm, 1894, huile sur toile marouflée sur panneau d'acajou, Centre d'art britannique de Yale, New Haven.

D'autres œuvres d'Hornel sont exposées à la Galerie nationale d'Écosse, comme : *Kite Flying, Japan*, 76,2 x 48,5 cm, 1894, huile sur toile, Galerie nationale d'Écosse, Édimbourg.

³¹⁵ Par exemple, certaines œuvres de George Henry ont rejoint les collections de musées écossais comme :

- *Japanese Lady with a Fan*, 61 x 40,6 cm, 1893-1894, huile sur toile, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow.

- *Geisha*, 53,3 x 32,8 cm, 1894, huile sur toile, Galerie nationale d'Écosse, Édimbourg.

³¹⁶ Par exemple, une œuvre de Mortimer Menpes a rejoint un musée en Australie : *Japanese Street Scene*, 26,3 x 16,2 cm, 1887-1888, huile sur panneau, Musée nationale d'Australie-Méridionale, Adélaïde.

³¹⁷ Parmi les toiles de Dumoulin, plusieurs ont rejoint des collections privées. Voici quelques exemples :

d'être, pour certaines, transférées ultérieurement dans des institutions muséales. Ce phénomène est également observé pour d'autres artistes ayant voyagé au Japon, tels que Wirgman³¹⁸, Hornel³¹⁹, Henry³²⁰ et Menpes³²¹, dont les œuvres ont souvent été d'abord conservées dans des collections privées avant de rejoindre des musées. Ainsi, les collections privées jouent un rôle crucial dans la diffusion et la préservation continues des œuvres artistiques, contribuant à la pérennité des découvertes culturelles japonaises en Occident.

Après avoir abordés les œuvres artistiques et leur postérité dans les collections muséales et privées, il est également crucial de souligner la pérennité des collections photographiques des voyageurs et leur rôle dans la diffusion culturelle. Les photographies de Dumoulin, par exemple, ont trouvé une nouvelle vie après sa mort en intégrant le musée des Colonies, puis en étant réparties au fonds ASEMI à l'Université Côte d'Azur. Ce fonds permet de continuer à les étudier et à les préserver, assurant ainsi une transmission continue de ses découvertes. De plus,

A été vendu aux enchères chez Drouot à Saint-Raphaël le 28 juin 2014 : *Cortège à Kioto*, 41 x 26,5 cm, 1888, huile sur carton.

Ont été vendus aux enchères chez Bonhams :

À Londres, le 10 mai 2005 : *Couple de grues et koinobori devant le Mont Fuji (Japon)*, 46 x 38 cm, 1888, huile sur toile.

À New York, le 25 avril 2012 :

- *Entrée des temples de Nikko*, 54,6 x 30 cm, 1888, huile sur toile.

- *Pêcheur japonais*, 54 x 46 cm, 1888, huile sur toile.

A également été vendu aux enchères chez Sotheby's le 1^{er} avril 2019 : *Escalier du Temple à Mississipi baie, environs de Yokohama*, 65 x 50 cm, 1888, huile sur toile.

Certaines de ses toiles ont même rejoint des collections privées japonaises et sont conservées à la résidence Choueke (シュウエケ邸) à Kōbe, comme :

- *Route à Omoku*, 50 x 60 cm, 1888, huile sur toile.

- *Forêt de cèdres*, 84 x 55 cm, 1888, huile sur toile.

³¹⁸ Des œuvres de Wirgman ont été vendues pour 1 430 livres sterling le 29 mars 2023, lors des ventes Maîtres Anciens : Peintures-Sculptures. Ces œuvres avaient précédemment été vendues anonymement à Londres chez Bonhams le 27 mai 1964, puis chez Sotheby's le 9 mai 2017 : *Ten Studies of Japanese Figures*, 24,5 x 16,4 cm, crayon et aquarelle sur papier vélin chamois.

³¹⁹ Les œuvres d'Hornel, *Street Scene, Tokyo*, et *Flower Market, Nagasaki*, qui ont rejoint la collection du Centre d'art britannique de Yale à New Haven, proviennent de collections privées et sont un don d'Isabel S. Kurtz, en mémoire de son père, le critique d'art, écrivain et conservateur de musée, Charles McMeen Kurtz (1855-1909). Kurtz a notamment été l'un des assistants de Halsey Ives (1847-1911), directeur du département artistique de l'Exposition universelle de Chicago de 1893, où il a présenté au public américain l'école de Glasgow, dont fait partie Hornel. De même, la toile d'Hornel, *Kite Flying, Japan*, acquise par la Galerie nationale d'Écosse à Édimbourg, a été présentée par Sir Hugh Reid (1860-1935), co-inventeur de la locomotive électrique à turbine à vapeur « Reid-Ramsay » et président de la North British Locomotive Company, en 1934.

³²⁰ L'œuvre de George Henry, *Japanese Lady with a Fan*, qui a rejoint le Kelvingrove Art Gallery and Museum à Glasgow, est un don de Margaret Dykes Lindsay (1857-1942) à la mémoire du colonel Robert Barclay Shaw (1852-1905) en 1927. De même, l'œuvre de George Henry, *Geisha*, conservée à la Galerie nationale d'Écosse à Édimbourg, est un legs de l'éditeur et auteur Alexander Esmé Gordon (1940-2003) à la mémoire de ses parents en 1993.

³²¹ La toile de Mortimer Menpes, *Japanese Street Scene*, conservée au Musée national d'Australie-Méridionale à Adélaïde, provient d'un don fait à l'occasion de l'exposition *The World of Mortimer Menpes* en 2014.

le musée Guimet dispose de certaines de ses photographies, ainsi que de plusieurs de ses œuvres inspirées par ces clichés, créant un écho entre les images et les peintures de Dumoulin. Cette interconnexion entre photographie et peinture enrichit la compréhension de l'expérience japonaise de Dumoulin et illustre comment les photographies peuvent servir de base à une exploration artistique plus profonde.

De même, la collection photographique d'Hornel se trouve à Broughton House à Kirkcudbright, en Écosse. Cette maison, qui fut la demeure de l'artiste entre 1901 et sa mort en 1933, a été remodelée par Hornel et entourée de jardins d'inspiration japonaise. Depuis 1997, elle est sous la garde du National Trust for Scotland et est entretenue comme un musée de la vie et de l'œuvre d'Hornel. Elle renferme certaines de ses photographies, peintures et sculptures, offrant un aperçu complet de son travail et de son engagement avec la culture japonaise. Les visiteurs de Broughton House peuvent ainsi découvrir comment Hornel a intégré ses expériences japonaises dans son œuvre, contribuant à une diffusion continue de la culture japonaise à travers ses créations.

La collection constituée par Humbert, aujourd'hui abritée par le musée d'ethnographie de Neuchâtel, est également un vecteur majeur de diffusion des connaissances sur le Japon. Cette collection regroupe des photographies, des peintures et des vignettes japonaises, offrant une diversité d'éléments qui enrichissent la compréhension de la société japonaise. En préservant ces artefacts, le musée permet de dévoiler les mystères de cette culture encore peu connue des Européens dans les années 1860, perpétuant ainsi la mémoire des observations et découvertes de Humbert. Cette préservation offre aux générations futures une fenêtre sur la vie japonaise du Bakumatsu (1853-1868), contribuant à une meilleure appréciation de l'histoire et de la culture japonaises. En ce sens, les collections photographiques ne sont pas seulement des archives visuelles, mais aussi des outils dynamiques de diffusion culturelle, permettant une exploration continue et renouvelée des échanges entre l'Orient et l'Occident.

Dumoulin, par ses voyages et son œuvre, s'inscrit dans le mouvement des voyageurs du XIX^e siècle qui ont enrichi l'art occidental par leur immersion au Japon. Contrairement à certains contemporains inspirés à distance par les estampes japonaises, Dumoulin et d'autres ont intégré des techniques japonaises directement dans leurs créations, offrant ainsi une perspective authentique et enrichissante. Les expositions ont été cruciales pour présenter ces découvertes au public occidental, et les œuvres de Dumoulin y ont joué un rôle clé. Leur

intégration dans des musées et des collections privées a assuré leur préservation et diffusion continue, faisant perdurer l'impact culturel de ces voyages. Les collections photographiques, documentant la vie japonaise, ont également contribué à une compréhension plus profonde et authentique de cette culture. Ainsi, Dumoulin a transcendé les simples échanges artistiques, créant des ponts durables entre l'Orient et l'Occident, et enrichissant le patrimoine culturel mondial.

L'analyse des motivations, des rapports à la photographie, et des réalisations de Dumoulin révèle son rôle essentiel parmi les voyageurs et artistes japonisants du XIX^e siècle. En se distinguant par son immersion directe au Japon, Dumoulin s'inscrit dans une dynamique plus large de transfert culturel entre l'Orient et l'Occident. Ses voyages, motivés par une quête d'exploration, de diplomatie culturelle et d'enrichissement artistique, reflètent les tendances de nombreux contemporains, illustrant une période marquée par des échanges interculturels intenses. Dumoulin a su tirer parti de la photographie, non seulement comme outil de documentation, mais aussi comme source d'inspiration artistique. Cette approche, partagée par d'autres voyageurs, a permis de capturer et de retranscrire la réalité culturelle japonaise de manière authentique, contribuant à une compréhension plus nuancée de cette civilisation. Ses réalisations artistiques, exposées lors d'expositions et intégrées dans des musées et collections privées, ont joué un rôle clé dans la diffusion de la culture japonaise en Occident. Les œuvres de Dumoulin, tout comme celles de ses contemporains, ont permis d'enrichir le patrimoine culturel mondial en créant des ponts durables entre l'Orient et l'Occident. Par son engagement et son œuvre, Dumoulin a transcendé les simples échanges artistiques, participant activement à un phénomène de transfert culturel qui continue d'influencer notre perception du Japon aujourd'hui. En conclusion, Dumoulin s'affirme comme une figure centrale parmi les artistes et voyageurs de son époque, utilisant ses expériences au Japon pour enrichir son art et contribuer à une diffusion culturelle durable. Son œuvre et ses initiatives illustrent l'importance des voyages artistiques dans le développement des échanges interculturels au XIX^e siècle.

2. Les perceptions du Japon par Dumoulin

Lorsque l'on tente de saisir les perceptions du Japon par Louis Dumoulin, il devient rapidement évident que dévoiler ses pensées est une tâche délicate. Alors qu'il est relativement aisé de tracer les contours de ses voyages, de cartographier ses destinations et de dresser une chronologie de ses expériences, saisir véritablement ce qu'il a pensé de la culture japonaise demeure un défi. Si les écrivains peuvent aisément exprimer leurs impressions par la plume, la pratique visuelle de Dumoulin en tant que peintre offre une perspective différente et parfois évasive. Ainsi, des entrevues avec Dumoulin offrent des fragments de sa pensée vis-à-vis de certains aspects du Japon. Toutefois, ces articles peuvent ne pas toujours refléter fidèlement les opinions ou les expériences réelles de Dumoulin. Les journalistes peuvent choisir de mettre l'accent sur certains aspects de ses voyages ou de ses interactions avec la culture japonaise, tout en minimisant ou en négligeant d'autres éléments qui peuvent être moins sensationnels ou conformes pour leurs articles. En nous appuyant sur ces articles, nous tenterons d'explorer la vision de Louis Dumoulin concernant les arts et la culture japonaise, malgré les défis inhérents à cette entreprise.

2.1. Perceptions négatives et défis au Japon

Nous explorerons les perceptions négatives et les défis rencontrés par Dumoulin lors de son exploration du Japon. Nous aborderons les agressions subies par Dumoulin, les obstacles rencontrés dans la compréhension de l'hospitalité japonaise, l'incident du Tsarévitch et l'impact des relations germano-japonaises sur son expérience. Ces éléments fourniront un aperçu des difficultés et des tensions qui ont pu marquer la relation de Dumoulin avec le Japon à cette époque.

Les rencontres de Louis Dumoulin avec la population japonaise ont pu être teintées de tensions et de malentendus culturels, reflétant les défis inhérents à l'interaction entre deux

cultures distinctes. Ces épisodes ont probablement offert à Dumoulin une perspective nuancée sur la société japonaise et influencé sa perception globale du pays.

Un article paru dans le *Saïgon républicain*, offre un aperçu d'un événement marquant dans la vie de Dumoulin lors de son premier séjour au Japon³²². Alors qu'il se trouve dans un quartier animé de Yokohama, où des artistes et des saltimbanques se produisent, Dumoulin est captivé par la scène colorée et pittoresque qui s'offre à lui. Son habitude de peindre en plein air le conduit à installer son chevalet au milieu de cette animation, désireux de saisir la vie urbaine japonaise sur le vif. Cependant, la présence de Dumoulin et son activité de peinture en plein air ont suscité un attroupement de curieux autour de lui. L'article décrit ainsi la situation avec une métaphore :

« Bientôt ce commencement d'attroupement devient phalange, grossit, grossit à vue d'œil, se resserre et forme enfin un véritable cercle dans lequel le malheureux Dumoulin est comprimé, enchâssé, ne pouvant plus ni remuer ni respirer. »³²³

L'incident se déclenche lorsque Dumoulin tente de se libérer de la foule qui l'entoure, probablement dans un geste de frustration ou de panique face à la pression croissante. Cette action, interprétée comme une agression par deux individus armés de matraques, entraîne une réaction violente à son encontre. L'article rapporte ainsi les conséquences de cet événement avec une allusion à la tragédie d'*Othello* de William Shakespeare (1564-1616) :

« La foule comprend, ne résiste pas et s'éloigne ; mais deux misérables opèrent une fausse sortie et reviennent armés de matraques avec lesquelles ils tentent d'assommer le malheureux artiste, qui n'avait échappé au genre de mort qu'Othello a fait jadis subir à Desdémone, que pour succomber sous une plus terrible encore. »³²⁴

Cette référence met en lumière la gravité de la situation et l'ampleur du danger auquel Dumoulin a été confronté. Après cet incident, les autorités japonaises prennent des mesures pour assurer la sécurité de Louis Dumoulin, peut-être en raison de son statut d'artiste étranger ou de la publicité négative potentielle pour l'image du Japon à l'étranger. L'article indique ainsi :

« Dumoulin a pu reprendre ses travaux quelques jours après cet attentat. Mais depuis cette aventure, il est protégé contre les curieux par un cordon de gardiens de la paix du Japon. »³²⁵

³²² G. M. « Au Japon », *Saïgon républicain*, jeudi 14 juin 1888, p. 3.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*

Un autre article d'Arsène Alexandre (1859-1937) nous rapporte les récits d'hostilité et d'agression qu'a subi Louis Dumoulin, soulignant les défis réels auxquels il a été confronté pendant son séjour au Japon³²⁶. Le choix du titre de l'article, « Les méchants japonais ! », est significatif car il reflète non seulement les événements rapportés par Alexandre, mais aussi la perception subjective de l'auteur et peut-être même les préjugés culturels de son époque. En désignant les Japonais comme « méchants », Alexandre souligne les interactions négatives et les conflits auxquels Dumoulin a été confronté, renforçant ainsi une vision dichotomique des relations interculturelles. Cependant, il est important de prendre du recul par rapport à ce titre et de reconnaître sa dimension subjective. En décrivant les Japonais comme « méchants », Alexandre simplifie et essentialise une réalité beaucoup plus complexe. Les tensions interculturelles et les conflits rapportés dans l'article sont le produit de différences culturelles et de malentendus, plutôt que d'une malveillance intrinsèque des Japonais. Cette nuance est essentielle pour une compréhension plus profonde des interactions entre Dumoulin et la société japonaise. Dans cet article, Alexandre, en tant que collectionneur d'œuvres d'art et critique d'art, offre une perspective intéressante sur les expériences de Dumoulin au Japon. Il évoque avec une sensibilité artistique la beauté des paysages japonais, par exemple, il rapporte que Dumoulin :

« Lorsqu'il était tranquillement occupé à fixer la silhouette de quelque temple en ruines ou la massive rotondité d'un bouddah envahi par les herbes folles, recevait des pierres très habilement lancées. »³²⁷

Cette approche reflète son appréciation esthétique de la scène japonaise et souligne son identité en tant que connaisseur des arts visuels. Cependant, Alexandre n'ignore pas les réalités plus brutales que Dumoulin a rencontrées au Japon. Il relate les désagréments subis par Dumoulin, comme les jets de pierres et les agressions physiques. Cette sensibilité aux aspects plus sombres de l'expérience de Dumoulin suggère une approche critique de la réalité japonaise, conforme au rôle de critique d'art d'Arsène Alexandre. Les attaques physiques, telles que les jets de pierres et les agressions avec des rotins, ne sont pas simplement des incidents isolés, mais témoignent d'une tension sous-jacente entre Dumoulin en tant qu'étranger et certains membres de la société japonaise. Ces épisodes mettent en lumière les obstacles auxquels les voyageurs occidentaux sont confrontés dans un environnement culturel parfois hostile, où les perceptions de l'étranger peuvent être teintées de méfiance ou

³²⁶ Alexandre Arsène, « Chroniques d'aujourd'hui. Les méchants japonais ! », *Paris*, samedi 16 mai 1891, p. 2.

³²⁷ *Ibid.*

d'animosité. L'incident des couteaux mentionné dans l'article souligne particulièrement le caractère dangereux de certaines interactions que Dumoulin a pu avoir avec les habitants japonais. Cette agression physique, impliquant une arme potentiellement mortelle, met en évidence les risques réels auxquels Dumoulin et d'autres voyageurs étrangers sont exposés lors de leur séjour au Japon. Cela souligne également la nature imprévisible et parfois violente des tensions interculturelles dans un contexte où les différences culturelles peuvent conduire à des malentendus graves et à des conflits.

L'article d'Arsène Alexandre évoque les désagréments auxquels Louis Dumoulin a été confronté lors de ses voyages à travers le Japon, pour ébranler l'image traditionnelle de la sûreté de cette hospitalité :

« Le secrétaire et le missionnaire ne sont-ils pas un peu optimistes ? D'autres voyageurs pourraient témoigner du contraire. Notre ami Louis Dumoulin, entre autres. Lorsqu'il fit à travers le Japon cette tournée d'où il rapporta ses curieuses études, il eut plus d'une fois de désagréables façons d'éprouver cette hospitalité soi-disant si sûre. »³²⁸

Arsène Alexandre présente Dumoulin comme un exemple concret illustrant une réalité bien éloignée de la perception traditionnelle de l'hospitalité japonaise. En partageant les expériences négatives de Dumoulin, Alexandre suggère que ce ne sont pas des incidents isolés, mais plutôt des manifestations d'une attitude plus générale envers les étrangers. Cette remise en question de l'hospitalité japonaise souligne la diversité des expériences vécues par les voyageurs occidentaux au Japon et met en évidence l'impact de ces expériences sur la perception personnelle de Dumoulin.

Un autre article paru dans *L'Éclair* offre une perspective critique sur l'hospitalité japonaise, mettant en avant certaines anecdotes et contrastes³²⁹. Louis Dumoulin rapporte une anecdote illustrant une expérience désagréable vécue par un voyageur qui, en manquant le départ du bateau, se retrouve contraint de passer la nuit dans une auberge avec l'interdiction de sortir avant le lendemain. Ensuite, l'article aborde les aspects plus positifs de l'hospitalité japonaise en décrivant les Japonais comme « des compagnons accommodants ». Toutefois, une critique est émise à l'égard des auberges coûteuses et des dîners de qualité médiocre offerts aux visiteurs :

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ « L'actualité. La Légende du Japon », *L'Éclair*, mardi 21 janvier 1890, p. 1.

« À cela près, ce sont d'accommodants compagnons. Ils offrent à leurs visiteurs des auberges un peu chères, où l'on sert de détestables diners, mais, si le bon souper et le bon gîte laissent à dire, en revanche, le reste est accompli. »³³⁰

L'article évoque également la question de la moralité, faisant allusion à la disponibilité de jeunes femmes dans certaines maisons :

« Sous formes de jeunes et jolies personnes, il s'offre d'une manière très civile sans que la morale s'en offusque sensiblement. Il est des maisons où la vertu fleurit aussi vivace que les chrysanthèmes, mais pas toutes. »³³¹

L'analogie avec les chrysanthèmes est particulièrement significative. Les chrysanthèmes sont des fleurs traditionnelles au Japon, souvent associées à l'honneur et la vertu. En utilisant cette métaphore, l'auteur suggère que, tout comme les chrysanthèmes peuvent symboliser la vertu, toutes les maisons ne sont pas empreintes de cette vertu. Par ailleurs, l'article soulève le lien entre la générosité perçue des Japonais et l'argent, en mentionnant la contribution financière de Dumoulin à son retour. Cette idée que « cette bonté se reconnaît en dollars », peut être perçue comme une manière critique de souligner la transaction financière qui sous-tend parfois les gestes amicaux. Ainsi, ces articles offrent une vision nuancée de l'hospitalité japonaise, entre des moments d'accueil accommodants et des épisodes moins favorables soulignant la complexité des interactions culturelles entre Dumoulin et la société japonaise de l'époque.

Un article paru dans *L'Éclair* offre un aperçu des réflexions de Louis Dumoulin concernant l'attentat contre le tsarévitch Nicolas Alexandrovitch de Russie, futur tsar Nicolas II (1868-1918), survenu le 11 mai 1891 au Japon³³². Dumoulin remet en question les explications officielles et met en lumière le caractère hostile des Japonais envers les Européens :

« On a cherché, nous a dit M. Louis Dumoulin, toutes sortes de raisons plus ou moins palliatives pour expliquer l'attentat dont vient d'être victime le tsarévitch. Pas une seule n'est satisfaisante pour qui connaît le Japon et n'est pas tenu de présenter les choses sous un jour plus ou moins officiel. Presque toutes ces explications, en effet, tendent à montrer comme un fou l'auteur de l'attentat, et à affirmer que les Japonais sont on ne

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*

³³² « Au Japon », *L'Éclair*, vendredi 22 mai 1891, p. 1.

peut mieux disposés à l'égard des Européens. Or, la vérité est qu'ils sont tout ce qu'il y a de plus hostiles. »³³³

Selon Dumoulin, cette hostilité trouve ses racines dans la période tumultueuse de la restauration de Meiji en 1868. Il explique qu'à cette époque, l'intervention des États occidentaux, dont la France, a soutenu le renversement du *shōgun* en faveur de l'empereur. En reconnaissance de cette aide, l'empereur a ouvert cinq villes aux Occidentaux, leur accordant des privilèges considérables qui ont suscité un profond ressentiment parmi les Japonais et alimenté une animosité envers les étrangers, perçus comme des perturbateurs :

« Cet état d'infériorité dans lequel se trouvent les indigènes les exaspère au dernier point. Ils déplorent les traités passés il y a vingt ans et voudraient à tout prix les détruire, à présent que les Européens ne sont plus pour eux qu'une source de gênes et d'ennuis. »³³⁴

Dumoulin souligne également le rôle des agents de police japonais dans l'escalade de ces tensions. Autrefois bien considérés par la noblesse locale, ces agents ont vu leur statut menacé par les bouleversements politiques et l'ouverture aux étrangers. Cherchant des boucs émissaires pour leurs difficultés, ils ont contribué à alimenter l'hostilité envers les Occidentaux. Quant à l'attentat du tsarévitch, Dumoulin avance l'hypothèse qu'il peut avoir été perçu comme une opportunité de venger les griefs accumulés contre les Occidentaux, notamment les représentants des grandes puissances européennes. Cette analyse révèle les tensions sous-jacentes entre les Japonais et les Occidentaux à une époque de changements rapides et de bouleversements politiques au Japon :

« Cet état d'esprit suffit, je crois, pour expliquer la tentative d'assassinat dont le tsarévitch a été victime. On a vu peut-être en lui, non seulement l'Européen, mais le futur chef d'un des plus grands États européens. C'était une occasion unique de satisfaire les désirs de vengeance longuement couvés. »³³⁵

Par ailleurs, il est important de noter que l'article « Les méchants japonais ! » d'Arsène Alexandre date du samedi 16 mai 1891, soit quelques jours après l'incident du Tsarévitch³³⁶. Ce moment précis peut avoir influencé le ton et le contenu de l'article, soulignant l'impact de l'attentat sur la perception de Dumoulin et d'autres Occidentaux envers le Japon à cette époque.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Alexandre Arsène, « Chroniques d'aujourd'hui. Les méchants japonais ! », *Paris*, samedi 16 mai 1891, p. 2.

Le contexte de l'époque, marqué par le concept du Péril jaune, joue un rôle crucial dans la perception de Dumoulin. Ce concept, largement répandu en Occident, suggère que les peuples asiatiques, notamment les Chinois et les Japonais, représentent une menace pour la civilisation occidentale. Cette perception, basée sur des stéréotypes racistes et xénophobes, ainsi que sur des craintes liées à la concurrence économique et à l'expansionnisme militaire japonais, influence profondément les interactions et les interprétations des événements dans la région. Ainsi, les incidents diplomatiques comme l'attentat contre le tsarévitch sont souvent interprétés à travers le prisme du Péril jaune, renforçant ainsi les préjugés et les craintes occidentaux envers les peuples asiatiques. Cette méfiance de Dumoulin envers les Japonais et sa compréhension teintée par les préjugés de l'époque sont révélatrices des tensions interculturelles et des perceptions complexes qui marquent cette période de l'histoire.

Un article paru dans *L'Éclair* met en lumière les relations entre les Japonais et les Allemands, et par extension, l'impact de ces relations sur les Français présents au Japon³³⁷. L'article souligne une préférence des Japonais pour les Allemands en raison de leur position de force dans les relations internationales :

« Pour ces plaisantes naïvetés, nous les adorons ; ils nous le rendent peu. Cela remonte à l'année de nos revers. Ils aiment mieux les Allemands parce qu'ils ont été les plus forts. Nous sommes passés au second plan. »³³⁸

Après des revers subis par la France, lors de la guerre franco-prussienne de 1870-1871, les Japonais auraient développé une admiration pour la force allemande, la considérant comme supérieure à celle des Français. Cette préférence se serait manifestée à travers des actions discriminatoires envers les Français, notamment dans le domaine militaire, avec l'attribution de privilèges aux officiers allemands par rapport aux officiers français :

« Les officiers allemands ont le pas sur les nôtres, à tel point, qu'à l'expiration de son traité, la mission militaire, qui comprend les instructeurs de l'armée japonaise, outrée de ces continuelles vexations, demanda au ministre à rentrer en France, ce qui lui fut accordé ; une Allemande est devenue la femme d'un ministre, et cela se sent dans les rapports. »³³⁹

³³⁷ « L'actualité. La Légende du Japon », *L'Éclair*, mardi 21 janvier 1890, p. 1.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

La perception de la supériorité allemande par les Japonais a pu influencer les interactions entre les Japonais et les voyageurs étrangers, y compris Louis Dumoulin, comme l'illustre l'extrait suivant :

« Le préfet de police de Tokio demanda à M. Dumoulin, l'année dernière, si Paris était relevé de ses ruines. Et ce préfet était habillé à l'européenne ! »³⁴⁰

Le fait que le préfet de police de Tōkyō interroge Dumoulin sur la situation de Paris, suggère une certaine admiration ou fascination pour l'Empire allemand. Cette dynamique des relations entre les Japonais et les Allemands révèle un contexte de rivalité et de compétition internationale à l'époque. La perception de la supériorité allemande par les Japonais a pu influencer les interactions entre les Japonais et les voyageurs étrangers, y compris Dumoulin. Cette préférence pour les Allemands peut avoir également teinté la manière dont les Français sont perçus et traités au Japon à cette époque.

Les agressions subies par Dumoulin, les défis liés à la compréhension de l'hospitalité japonaise, l'incident du Tsarévitch ou encore l'influence des relations germano-japonaises ont façonné sa perception du Japon. Ces expériences ont probablement suscité chez lui des sentiments mitigés, oscillant entre admiration pour la culture japonaise et méfiance envers certains de ses habitants. Ces défis ont dû enrichir sa compréhension du monde et nuancer sa vision du Japon.

³⁴⁰ *Ibid.*

2.2. Entre désillusion et fascination

Nous aborderons les perceptions nuancées de Dumoulin sur le Japon, sa perception artistique de la nature japonaise, l'évolution urbaine et sociétale à Yokohama, telle qu'il l'a observée, ainsi que sa catégorisation, ses erreurs et approximations dans ses annotations photographiques.

L'extrait de *L'Éclair* nous offre un regard nuancé sur l'évolution de l'attitude de Dumoulin à l'égard du Japon, reflétant le processus de transformation émotionnelle qu'il a vécu, une désillusion initiale suivie par une réévaluation positive de son expérience³⁴¹. Initialement, Dumoulin est décrit comme étant déçu de son voyage au Japon, exprimant une humeur agressive et remettant en question les images idéalisées du pays. Il semble sceptique quant à la réalité derrière le mythe, en déclarant « Le Japon, vous y croyez ? Eh bien, c'est une légende que les magasins orientaux font courir. »³⁴² Cette première réaction met en lumière la désillusion ressentie par Dumoulin face à l'idéalisation excessive du Japon par d'autres voyageurs, révélant des attentes exagérées et une réalité qui ne correspond pas aux images romantiques souvent associées au Japon. Cependant, l'article suggère un changement radical chez Dumoulin après son retour du Japon. Ses sentiments de rancune semblent s'apaiser progressivement, remplacés par une appréciation renouvelée pour les aspects positifs de son voyage. La mention de la « poésie des regrets³⁴³ » révèle une évolution émotionnelle où les premières colères sont adoucies par la nostalgie des moments agréables passés au Japon, suggérant que Dumoulin ressent un attachement émotionnel plus profond pour son expérience. Dumoulin, autrefois critique, devient plus indulgent et attendri, exprimant même le désir de retourner dans ce pays. Comme le décrit l'article :

« L'éloignement a bercé ses rancunes et les a endormies ; il ne se souvient plus que des détails gracieux, entrevus à travers les toiles rapportées. »³⁴⁴

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

Cette évolution émotionnelle souligne la complexité des réponses humaines face à une culture étrangère. Il est important de noter que le processus de désillusion et de réévaluation de Dumoulin est représentatif des expériences vécues par de nombreux voyageurs confrontés à des attentes préconçues, qui ne correspondent pas à la réalité. Cela met également en lumière la façon dont les perceptions peuvent évoluer avec le temps et la réflexion, illustrant que même une déception initiale peut être transformée en une appréciation plus profonde et plus nuancée. En fin de compte, cette évolution suggère que malgré les désillusions initiales, le charme du Japon a finalement touché Dumoulin d'une manière positive, lui permettant de voir au-delà des apparences superficielles pour apprécier la richesse et la beauté de cette culture. Cette transformation émotionnelle souligne l'importance de l'ouverture d'esprit et de la volonté d'explorer au-delà des clichés pour une véritable compréhension interculturelle.

L'article de *L'Éclair* rapporte également les impressions de Dumoulin sur les Japonais qu'il a rencontrés lors de son séjour, mettant en lumière leur sensibilité esthétique remarquable et leur penchant pour la créativité artistique³⁴⁵. Bien qu'il n'ait pas eu l'occasion de contempler directement de l'art japonais traditionnel, Dumoulin décrit les Japonais comme des artistes curieux, dotés d'une sensibilité esthétique remarquable :

« Il n'a pas vu d'art japonais à proprement parlé mais il a rencontré des gens d'une naïveté précieuse, enfantins et mignards toujours en quête d'amuser leur œil, et qui sont par là des artistes curieux. »³⁴⁶

Dumoulin souligne l'habileté des Japonais à arranger les éléments naturels selon leurs préférences, créant ainsi des paysages miniatures qui semblent refléter leur vision artistique singulière. Il mentionne comment ils modifient la topographie naturelle, transformant les lacs en rivières et vice versa, tout en aménageant les montagnes pour créer des compositions pittoresques. Comme l'article le rapporte :

« Si artistes qu'ils ne copient pas servilement la nature, ils s'inspirent d'elle. Seulement, comme ils ne la trouvent pas à leur gré, ils l'arrangent. Ils font un lac où était un fleuve et un fleuve où était un lac. Ils étagent en gradins rococos le flanc de leurs montagnes d'opérette. »³⁴⁷

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*

L'expression « gradins rococos » évoque un style artistique baroque caractérisé par des ornements exubérants et des motifs élaborés, suggérant une disposition en niveaux ou en escaliers des montagnes. Cette description met en lumière l'ingéniosité et le sens esthétique des Japonais, qui parviennent à intégrer des éléments architecturaux complexes dans des environnements naturels. De même, l'emploi de l'expression « montagnes d'opérette » renforce cette idée en soulignant le caractère théâtral et artificiel de ces transformations. Cela suggère que les Japonais ont une vision artistique unique de leur environnement, où la nature devient une toile sur laquelle ils expriment leur créativité. Cette capacité à manipuler la nature pour créer des paysages pittoresques et esthétiquement plaisants démontre leur ingéniosité et leur sensibilité artistique. L'article souligne également le souci des Japonais pour l'esthétique et l'harmonie visuelle même dans les détails les plus modestes de leur environnement :

« Ils se font des jardins minuscules qu'ils plantent de toutes sortes d'arbres, des joujoux. Leur pépinière tient dans des pots. L'horizon leur déplaît-il ? Ils font une tache - comme un peintre mettrait une valeur ; - ils piquent à l'endroit voulu un arbrisseau difforme, niais, souffreteux, qui se tord cependant avec la puissance des chênes tourmentés de Salvator Rosa. »³⁴⁸

L'extrait illustre la minutie et le raffinement avec lesquels les Japonais créent des paysages miniatures, témoignant de leur sens aigu de l'esthétique et de leur désir de maîtriser même les plus petits détails de leur environnement. La mention selon laquelle « leur pépinière tient dans des pots » met en évidence leur capacité à cultiver des plantes dans des contenants compacts, démontrant ainsi leur talent pour l'horticulture en miniature. Cette pratique reflète non seulement leur connexion avec la nature, mais aussi leur désir de recréer des paysages naturels à une échelle réduite, mettant en valeur leur sens esthétique. Lorsque l'horizon ne répond pas à leurs attentes, les Japonais ajoutent délibérément des éléments pour embellir le paysage, transcender les limites de l'espace restreint de leurs jardins miniatures. L'analogie avec un peintre ajoutant une « tache » évoque l'idée de créer des points d'intérêt visuel dans un paysage, rappelant le travail d'un peintre qui ajoute une valeur à une toile pour créer un effet visuel spécifique, mettre en valeur des points focaux. L'image de l'arbrisseau témoigne de leur capacité à voir la beauté même dans les imperfections et à les intégrer harmonieusement dans leur création. La référence à Salvator Rosa (1615-1673), un peintre italien connu pour ses paysages dramatiques et tourmentés, ajoute une dimension artistique supplémentaire à la description. Cela suggère que même dans leur représentation miniature, les Japonais

³⁴⁸ *Ibid.*

parviennent à capturer la grandeur et la complexité de la nature, créant des compositions qui évoquent des émotions profondes et des paysages spectaculaires. Dumoulin évoque également leur aptitude à décorer la nature lors des festivals :

« De temps en temps, à l'occasion d'une fête, ils égayent la nature. Ils lui font toutes sortes d'agréments symétriques, légers et voyants ; ils lui mettent des rubans dans les cheveux. Mais ils ont le sentiment des couleurs, et leur clinquant à son harmonie. »³⁴⁹

L'image d'égayer la nature souligne la capacité des Japonais à animer et à embellir les espaces extérieurs pour des occasions spéciales, créant ainsi une atmosphère joyeuse et colorée. De plus, la métaphore des rubans dans les cheveux suggère que les Japonais ajoutent des ornements et des décorations à la nature, tout comme on ornerait les cheveux d'une personne pour une fête, soulignant leur créativité et leur capacité à voir la nature comme un espace à embellir et à apprécier. Ainsi, Dumoulin semble avoir été captivé par la créativité et l'ingéniosité des Japonais dans leur manière d'interagir avec la nature. Cela souligne son ouverture d'esprit et sa capacité à apprécier la beauté et l'originalité même dans des expressions artistiques non conventionnelles. Son admiration pour la sensibilité esthétique des Japonais et leur capacité à créer des œuvres artistiques à travers leur interaction avec leur environnement souligne l'importance de l'esthétique et de la créativité dans son expérience globale au Japon.

Un article paru dans *La Liberté*, offre un aperçu des transformations majeures survenues à Yokohama, révélant un processus d'occidentalisation et de modernisation des mœurs japonaises³⁵⁰. Ces changements sont notamment illustrés par l'introduction de normes vestimentaires occidentales strictes, imposées aux fonctionnaires et à la cour impériale. Selon Philippe Burty, dans le catalogue de l'exposition Dumoulin, les fonctionnaires à Yokohama sont désormais tenus de sortir revêtus de frac, de chapeau de soie et de bottines, tandis que l'impératrice exige le port du corset et de la jupe bouffante pour les dames de sa cour. Ces détails témoignent d'un déclin des coutumes japonaises au profit des normes vestimentaires occidentales. L'article mentionne ainsi l'impact brutal de la modernisation sur les traditions japonaises : « Le pittoresque indigène est mourant comme un oiseau qui aurait été atteint par une flèche. »³⁵¹. L'article souligne également l'influence croissante des nations étrangères,

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ de Molènes Émile, « À travers champs », *La Liberté*, mardi 24 décembre 1889, p. 2-3.

³⁵¹ *Ibid.*

telles que l'Empire allemand, l'Empire chinois, l'Empire britannique, les États-Unis et la France, qui établissent des comptoirs dans la région. La présence de comptoirs étrangers à Yokohama contribue à la propagation rapide des influences occidentales dans la région, comme le relate l'article : « Toutes les nations ont établi des comptoirs achalandés »³⁵². Dumoulin lui-même a été témoin de cette « curée impitoyable »³⁵³, métaphore illustrant la rapidité et l'ampleur des changements induits par l'interaction entre le Japon et le monde occidental. Par ailleurs, l'article met en lumière l'engagement actif du Japon dans un échange culturel avec l'Occident, comme en témoignent les commandes des dessinateurs parisiens pour des étoffes et de la céramique. À Tōkyō, les écoles de dessin, de peinture et de sculpture dirigées par des professeurs occidentaux illustrent la volonté du Japon d'assimiler et d'adapter des éléments culturels occidentaux dans ses propres pratiques artistiques et éducatives. Cette ouverture à l'influence étrangère témoigne des efforts déployés par le Japon pour se moderniser et s'adapter aux changements mondiaux tout en préservant sa propre identité culturelle. Ainsi, la perception du Japon est profondément influencée par les transformations sociétales en cours et par les interactions croissantes avec le monde occidental. Les observations de Dumoulin témoignent d'une compréhension profonde de ces changements, mettant en évidence les tensions palpables entre tradition et modernité au sein de la société japonaise.

L'étude des annotations au dos des photographies de Dumoulin entreprise par Béal révèle une approche simpliste et pragmatique de la catégorisation, allant au-delà de simples étiquetages pour révéler des aspects significatifs de sa perception du Japon. Par exemple, Béal souligne que pour les photographies représentant des femmes japonaises, il se contente souvent d'inscrire simplement « Japon. Femmes »³⁵⁴. Au lieu de reconnaître la diversité et la complexité des personnes et des lieux capturés dans les photographies, Dumoulin semble préférer les classes dans des catégories préétablies, ce qui peut refléter des préjugés ou des attentes simplistes vis-à-vis de la culture japonaise. Selon Béal, ces annotations, en apparence anodines, permettent cependant de tirer deux hypothèses importantes quant à la perception du Japon par Dumoulin. Premièrement, le mode de notation et la graphie suggèrent que Dumoulin annote

³⁵² *Ibid.*, p. 3.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 243.

ses photographies en série, peut-être après les avoir acquises ou réalisées, dans le cadre d'un processus de classification³⁵⁵. Deuxièmement, les annotations suggèrent que Dumoulin envisage le Japon à travers des catégories prédéfinies dans un but d'exploitation plutôt que de compréhension approfondie³⁵⁶. Ces annotations suggèrent une approche méthodique mais superficielle de la documentation de son expérience au Japon. Dumoulin semble privilégier une méthode de classement rapide et efficace, en réduisant la complexité et la diversité du Japon à de simples étiquettes, mettant en évidence une approche utilitaire plutôt qu'esthétique ou culturelle de la photographie. Il semble chercher à exploiter les éléments visuels et culturels japonais pour ses peintures, sans nécessairement s'attarder sur chaque image individuellement pour en saisir toute la richesse et la signification. Ainsi, les annotations suggèrent une perception du Japon par Dumoulin caractérisée par des simplifications, des généralisations et une approche utilitaire, témoignant d'une compréhension superficielle et parfois stéréotypée de la culture japonaise.

Béal a également remarqué que les annotations de Dumoulin au dos des photographies révèlent des erreurs et des approximations sur des personnes, des lieux ou encore des événements, pouvant témoigner de sa compréhension limitée voire de son désintérêt pour la culture japonaise³⁵⁷. Tout d'abord, les approximations dans ses annotations peuvent témoigner d'un manque de compréhension profonde de la culture japonaise. En ne prenant pas la peine de vérifier ses informations ou de rechercher une compréhension plus approfondie, Dumoulin démontre un désintérêt ou une négligence envers la culture qu'il documente. Ces erreurs peuvent être dues à un manque de recherche ou à une confiance excessive dans ses propres connaissances préexistantes, ce qui conduit à une interprétation incorrecte ou simpliste de la culture japonaise. En outre, les erreurs dans les annotations peuvent également révéler un manque de sensibilité culturelle de la part de Dumoulin. En imposant des catégories et des interprétations occidentales aux objets et aux personnes japonaises, Dumoulin adopte une perspective ethnocentrique qui nie la perspective et l'authenticité de la culture japonaise. Cela peut refléter une vision hiérarchique du monde où la culture occidentale est considérée comme supérieure et où les autres cultures sont jugées en fonction de critères occidentaux. Enfin, le

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 244.

fait que Dumoulin ne semble pas chercher à corriger ses erreurs ou à approfondir sa compréhension de la culture japonaise suggère une certaine indifférence ou un manque d'intérêt pour l'altérité. Plutôt que d'adopter une attitude d'ouverture et de curiosité envers la culture japonaise, il semble se contenter de ses propres perceptions et préjugés, ce qui limite sa capacité à saisir la réalité complexe du Japon.

Les perceptions de Dumoulin sur le Japon révèlent un voyage émotionnel complexe, oscillant entre désillusion initiale et réévaluation positive. Son opinion sur le Japon reste difficile à cerner, mais ses annotations photographiques révèlent des erreurs qui traduisent une compréhension limitée, voire stéréotypée, de la culture japonaise. Cependant, Dumoulin montre un intérêt pour certains aspects de la culture japonaise, notamment en ayant une bonne perception artistique de la nature, en reconnaissant l'ingéniosité des Japonais dans leur interaction avec l'environnement. De plus, il est conscient de l'évolution urbaine à Yokohama, ce qui témoigne de sa sensibilité aux tensions entre tradition et modernité, mettant en lumière l'occidentalisation croissante de la société japonaise.

2.3. L'image du Japon en France

Nous examinerons l'implication de Dumoulin dans l'engouement pour les jardins japonais en France, ainsi que sa présentation du Japon à l'Exposition universelle de 1900, offrant un regard sur sa propre perception et mise en valeur du pays. Ces exemples nous éclairent sur le point de vue de Dumoulin du Japon, ainsi que sur la manière dont il a contribué à façonner l'image du Japon en France.

Au retour de son premier voyage au Japon, en août-septembre 1889, Dumoulin séjourne dans sa villa à Veules-les-Roses. C'est probablement à ce moment-là qu'il se fait aménager un jardin japonais³⁵⁸. Il est vraisemblable que ce soit ce jardin qu'il peint et expose au Salon du Champ-de-Mars en 1892³⁵⁹. La création d'un jardin japonais en France suggère que Dumoulin a été profondément marqué par son expérience au Japon, au point de vouloir recréer un fragment de cette culture dans son propre pays. Ce jardin peut être considéré comme une forme de transposition artistique et culturelle de son voyage, traduisant son admiration et son attachement pour la beauté et l'esthétique japonaises. À cette époque, l'engouement pour les jardins japonais en Europe est alimenté par un intérêt croissant pour l'art et la culture asiatiques³⁶⁰. Ainsi, Dumoulin s'inscrit dans une tendance plus générale de l'époque, où les artistes européens sont captivés par l'esthétique japonaise et cherchent à l'incorporer dans leurs propres créations. La construction d'un jardin japonais par Dumoulin en France peut être interprétée comme une tentative de prolonger son expérience japonaise, de partager cette esthétique avec son entourage et de contribuer à la diffusion de la culture japonaise en France. Cela dénote une appropriation personnelle et artistique du Japon par Dumoulin, soulignant l'impact profond de son voyage sur sa perception artistique et culturelle.

³⁵⁸ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 249. (Cf. Archives nationales de France, ministère de l'Instruction publique, Pierrefitte-sur-Seine. Travaux d'art, musées et expositions. 3e volume, XIXe-XXe. Dossier F/21/4306. Dumoulin, Louis.)

³⁵⁹ P.G., « Le Salon du Champ-de-Mars », *Le Petit Parisien*, vendredi 6 mai 1892, p. 2.

³⁶⁰ Des artistes tels que Claude Monet ont également conçu des jardins inspirés du Japon, à l'instar du célèbre jardin de Giverny. De même, Hugues Krafft a fait ériger un domaine à son retour du Japon en 1884, reproduisant un vaste jardin japonais.

Un article du journaliste et critique dramatique français, Adolphe Brisson (1860-1925), relate sa visite à l'attraction du Tour du Monde, où il rencontre Dumoulin en compagnie de Georges Bigot³⁶¹. Cet article offre un éclairage sur la manière dont Dumoulin présente le Japon lors de cet événement, pouvant fournir des indications précieuses sur la perception qu'a Dumoulin du Japon, ou du moins sur ce qu'il souhaite que les autres perçoivent de ce pays. Une partie de l'article de Brisson se présente sous forme de dialogue, où il relate notamment ce premier échange : « Est-ce la maison qui vous attire, ou ses habitantes ? me demanda malignement M. Dumoulin. »³⁶². La question posée par Dumoulin avec une touche de malice révèle une perception du Japon empreinte de curiosité et de fascination pour la femme d'une autre culture. L'utilisation du terme « maligne » peut être interprété comme reflétant une certaine audace dans la question de Dumoulin qui semble jouer sur une certaine ambiance ludique et coquette, insinuant un intérêt particulier pour les habitantes de la maison, en l'occurrence des *geisha*, plutôt que pour l'environnement physique en lui-même. En choisissant de présenter des *geisha* à l'Exposition universelle, Dumoulin semble conscient de l'attrait qu'elles exercent sur le public occidental, exploitant ainsi leur image énigmatique et séduisante pour captiver l'attention des visiteurs. Les *geisha* sont souvent représentées dans l'art et la littérature européenne de l'époque comme des figures exotiques et séduisantes, incarnant une vision idéalisée de la féminité japonaise. Dumoulin semble ainsi chercher à offrir une expérience immersive et captivante, où les visiteurs peuvent non seulement admirer les paysages et l'architecture japonaise, mais aussi entrer en contact avec « ses habitantes ». Brisson décrit ensuite les défis auxquels Dumoulin a été confronté dans la réalisation de son projet, qui consiste à « fixer sur une toile quelques-uns des plus beaux sites du globe et de placer au premier plan les divers types humains correspondant à ces paysages. »³⁶³. Cette ambition reflète une vision romantique et esthétique du Japon, où la nature et la diversité humaine sont étroitement liées. Cependant, les difficultés qu'il rencontre dans la réalisation de ce projet soulignent une vision plus nuancée du Japon. Les « négociations laborieuses » avec les habitants locaux révèlent une certaine méfiance ou réticence de leur part, probablement en raison de l'histoire complexe des relations entre le Japon et l'Occident. D'après Brisson, cette

³⁶¹ Brisson Adolphe, « Promenades et visites à l'Exposition. Un déjeuner chez les Japonaises », *Le Temps*, mardi 8 mai 1900, p. 2.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*

méfiance est alimentée par l'idée que l'Europe est perçue comme une terre pleine de pièges, ce qui reflète une vision du monde extérieur comme potentiellement hostile ou aliénant. En outre, la nécessité de payer d'avance les participants locaux et le risque qu'ils disparaissent une fois qu'ils ont reçu leur salaire soulignent les obstacles pratiques et culturels auxquels Dumoulin est confronté dans son entreprise. Par la suite, Dumoulin exprime une certaine frustration à l'égard des « exigences » qu'il considère comme « insupportables » de la part des Chinois travaillant sur son projet. Le fait qu'ils exigent que leurs cadavres soient renvoyés dans leur province natale, conformément à la tradition ancestrale, souligne l'importance qu'ils accordent au respect des rites funéraires et à la continuité de leurs liens avec leur terre d'origine. Bien que l'extrait ne se concentre pas spécifiquement sur la perception du Japon en tant que tel, il souligne néanmoins les défis auxquels Dumoulin est confronté dans son entreprise, en mettant en évidence les différences culturelles et les attentes parfois contradictoires entre les travailleurs chinois et les organisateurs occidentaux de l'Exposition universelle. Dans la suite de l'article, Dumoulin n'est plus mentionné par Brisson, qui converse uniquement avec Bigot. Cependant, étant donné que Bigot a passé beaucoup de temps au Japon et a joué un rôle crucial dans l'exploration du pays par Dumoulin, on peut supposer que la vision du Japon de Bigot est partagée par Dumoulin. Lorsque Bigot conseille au journaliste de ne pas être trop poli avec les *geisha* afin de gagner leur considération, il met en lumière une dynamique sociale spécifique qui prévaut dans la culture japonaise. Cette remarque suggère que les *geisha* peuvent percevoir un excès de politesse comme une forme de faiblesse ou de soumission de la part des hommes occidentaux. En conseillant au journaliste de « tenir son rang », Bigot révèle une vision de la société japonaise où les normes sociales et les codes de conduite sont strictement définis, et où il est important pour un homme de maintenir une certaine distance et une certaine autorité dans ses interactions avec les *geisha*. Cet extrait révèle que Bigot, et par extension Dumoulin, perçoit le Japon comme un pays où les conventions sociales sont strictement observées, et où il est essentiel de comprendre et de respecter ces normes pour réussir dans les interactions sociales. Lorsque le journaliste questionne une des *geisha*, qu'il appelle « Mlle Boule-d'Épingle », sur divers sujets, elle se contente de répondre de manière vague et positive, ne fournissant pas de détails précis. La réaction de Bigot, qui prévient le journaliste qu'il n'obtiendra pas de renseignements précis, indique une certaine compréhension de la part de Bigot que les *geisha* peuvent être réservées dans leurs interactions, notamment avec les étrangers. Cette perception du Japon comme un lieu où les informations sont souvent retenues ou exprimées de manière indirecte peut être influencée par l'expérience partagée de Bigot et Dumoulin au Japon, où les

normes sociales dictent souvent une certaine retenue dans les communications. Enfin, lorsque Bigot glisse à l'oreille du journaliste que les *geisha* se sont moquées de lui et le trouvent ridicule, cela suggère une certaine prise de conscience de la part de Bigot de l'interprétation que les *geisha* ont de leurs échanges. Cette expérience décevante pour le journaliste remet en question ses illusions sur la perception qu'ont les *geisha* de lui et, par extension, sa vision du Japon en tant que lieu où les échanges sociaux peuvent être trompeurs et où il est difficile de démêler les véritables intentions des personnes. Ainsi, Bigot a potentiellement influencée la perception du Japon de Dumoulin, notamment par leurs expériences partagées, révélant une compréhension plus complexe des interactions sociales et des nuances culturelles japonaises.

L'image du Japon en France, telle qu'elle est perçue à travers les actions de Dumoulin, révèle un mélange complexe de fascination, d'appropriation artistique et de confrontation aux réalités culturelles. La construction d'un jardin japonais par Dumoulin en France témoigne de son désir de prolonger son expérience japonaise. De même, la présentation du Japon par Dumoulin à l'Exposition universelle de 1900, met en lumière sa vision esthétique du Japon, tout en révélant les défis pratiques et culturels auxquels il a été confronté dans son entreprise. L'interaction avec les *geisha* souligne également la complexité des normes sociales et des codes de conduites au Japon, offrant un regard nuancé sur la perception du Japon par Dumoulin et ses contemporains en France. Ces exemples témoignent à la fois de l'attrait pour l'exotisme japonais et des tensions entre l'idéalisation artistique et la réalité culturelle, soulignant ainsi la complexité des perceptions du Japon en France à cette époque.

Ainsi, la perception du Japon par Dumoulin semble être influencée par une combinaison de facteurs, à la fois internes et externes. Dumoulin semble avoir adopté une vision du Japon largement teintée par les représentations occidentales préconçues de son époque³⁶⁴. Ces représentations, souvent simplistes et stéréotypées, ont pu façonner sa compréhension du Japon

³⁶⁴ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 248.

avant même son voyage au Japon. D'autre part, son séjour au Japon lui a permis de recueillir des impressions directes sur la culture et la société japonaises qui ont également influencé sa perception³⁶⁵. Toutefois, ces expériences sont susceptibles d'être filtrées à travers le prisme de ses propres préjugés et expériences occidentales, limitant sa capacité à saisir pleinement la culture japonaise. La perception du Japon par Dumoulin, telle qu'elle transparaît à travers ses témoignages et sa collection photographique, est marquée par une tendance à surdéterminer le pays à partir de clichés occidentaux et de schémas préconçus. Cependant, il est également possible de détecter chez Dumoulin un désir sincère de comprendre et de saisir la culture japonaise dans toute sa complexité. Ses expériences et ses travaux suggèrent un intérêt réel pour la culture et la société japonaises, même si ceux-ci sont parfois altérés par ses propres préjugés et par les limites de sa compréhension. En somme, la perception du Japon par Dumoulin est le produit d'une interaction complexe entre les représentations occidentales préconçues et les impressions directes qu'il a pu recueillir. Bien que ses observations puissent offrir un éclairage sur la culture japonaise de son époque, il est essentiel de reconnaître les limites et les biais de cette perception, souvent influencée par les préjugés et les filtres culturels de Dumoulin.

³⁶⁵ *Ibid.*

II. L'incorporation des influences japonaises dans les peintures de Dumoulin

Cette partie s'attache à explorer l'incorporation des influences japonaises dans les peintures de Dumoulin. Structurée en deux volets distincts, cette analyse approfondie débutera en examinant les liens entre les photographies japonaises et les œuvres picturales de Dumoulin. Dans cette première partie, nous mettrons en lumière les correspondances, les inspirations et les influences mutuelles entre les images capturées par les photographes et les créations artistiques de Dumoulin. En scrutant ces éléments de près, nous soulignerons la manière dont Dumoulin a intégré les motifs, les thèmes et les techniques de la photographie japonaise dans son propre travail, agissant ainsi en tant que médiateur culturel entre les deux formes d'expression artistique. La seconde partie se concentrera sur les sujets, les compositions et les techniques utilisées par Dumoulin dans ses peintures inspirées du Japon. Nous explorerons les choix esthétiques de Dumoulin en mettant en lumière les thèmes récurrents, les arrangements spatiaux et les méthodes artistiques qu'il a adoptés pour traduire ses impressions du Japon sur la toile. Cette analyse approfondie nous permettra de mieux comprendre la façon dont Dumoulin a interprété et adapté les éléments de la culture japonaise dans son œuvre picturale, offrant ainsi un éclairage sur les mécanismes complexes de l'incorporation des influences étrangères dans l'art du XIX^e siècle français.

1. Liens entre les photographies et les peintures

L'utilisation par Dumoulin de sa collection photographique comme source d'inspiration pour ses peintures constitue un aspect central de son processus artistique. Cette démarche révèle l'ampleur de son engagement avec la culture japonaise et met en lumière l'importance qu'il accorde à l'exploration visuelle de ce pays. En examinant de près cette collection, il devient évident que les photographies ont exercé un impact significatif sur les peintures de Dumoulin. Les photographies ont servi de catalyseurs créatifs, fournissant à Dumoulin un répertoire visuel de motifs, de scènes et de détails variés dans lequel puiser pour ses compositions picturales. Toutefois, sa démarche ne se limite pas à une simple reproduction de scènes. En effet, Louis Dumoulin ne se contente pas de recopier fidèlement les paysages japonais qu'il observe à travers ses photographies. Au contraire, il les réinterprète et les réinvente, juxtaposant habilement des éléments empruntés à différentes photographies pour créer des compositions uniques. Cette approche, qui peut être qualifiée de collage artistique, reflète la manière dont Dumoulin assimile et transforme les influences japonaises dans son propre langage artistique.

1.1. Nikkō

Nous explorerons le lien entre les photographies et les peintures de Dumoulin, en mettant en lumière l'utilisation de sa collection photographique comme source d'inspiration et l'impact qu'elle a eu sur ses œuvres picturales. En particulier, nous nous pencherons sur une peinture, « La fête de Nikko », et son étroite relation avec les photographies de Nikkō. Cette analyse nous permettra de mieux comprendre comment Dumoulin a intégré les éléments visuels capturés par la photographie dans son processus créatif, ainsi que les nuances et les transformations qu'ils ont subies lors de leur transposition sur la toile.

Au cœur de la composition intitulée « La fête de Nikko », se dresse le spectacle de la procession des mille guerriers à Nikkō (Figure 36).



Figure 36 : Dumoulin Louis, *La fête de Nikko*, 55 x 46 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.

La localisation précise de cette scène sur le site de Nikkō est identifiable grâce à des éléments emblématiques visibles sur la toile. Il s'agit de l'entrée principale du sanctuaire, où se dresse majestueusement l'*ishidorī* (石鳥居), le *torii* (鳥居) en pierre, une structure imposante qui marque l'entrée sacrée du sanctuaire³⁶⁶. Derrière le *torii* se dresse le *Gojūnotō*

³⁶⁶ Le *torii* (鳥居), littéralement « là où sont les oiseaux », symbolise le passage du monde profane au sacré, invitant les visiteurs à entrer dans un espace spirituel et sacré.

(五重塔), une pagode à cinq étages, qui ajoute une aura de spiritualité à l'ensemble de la composition. Ces repères iconiques ancrent l'œuvre dans un lieu précis, offrant aux spectateurs un voyage immersif dans l'atmosphère enchantée de Nikkō. Ils témoignent également de la richesse architecturale et spirituelle du sanctuaire, préservée depuis des siècles et capturée dans cette œuvre.

Nous savons que Bigot et Dumoulin ont été témoins de cette cérémonie, mais il est intéressant de constater que l'interprétation visuelle semble aller au-delà de simples croquis sur le vif. En effet, en comparant les photographies de la procession prises par Bigot avec la composition de la peinture, il devient évident que Dumoulin a adopté une approche plus complexe. Les photographies révèlent un ensemble diversifié de participants costumés, de moments fugaces et de détails de la procession. Cependant, dans la peinture, nous observons une multitude de personnages agencés et juxtaposés, créant une scène dense et animée. Cette approche de collage des personnages permet à Dumoulin de capturer l'essence dynamique et festive de la procession des mille guerriers, tout en intégrant un large éventail de participants et de détails dans la peinture. En adoptant cette technique, Dumoulin parvient à transmettre non seulement une représentation visuelle de l'événement, mais aussi une impression vivante de son énergie et de sa diversité.

Dans la peinture, le fauconnier occupe une place centrale, captant l'attention du spectateur par sa posture et sa gestuelle élégante. Le fauconnier est représenté dans une attitude dynamique, tenant son faucon d'une main ferme tout en lançant un regard déterminé vers l'horizon. Cette gestuelle dénote une maîtrise et une confiance en soi, soulignant le rôle spécialisé du fauconnier au sein de l'armée Tokugawa³⁶⁷. La présence du fauconnier dans la procession renforce le prestige et la grandeur de l'armée Tokugawa, tout en soulignant l'importance de la tradition militaire dans la société japonaise de l'époque. En choisissant de représenter le fauconnier de manière aussi détaillée et fidèle à la photographie de Bigot,

³⁶⁷ Les premiers *shōgun* accordaient des faucons et même un domaine dédié à la fauconnerie, une activité de chasse qui divertissait les seigneurs et renforçait les liens féodaux. Cependant, dès le début de son règne, le cinquième *shōgun* du *shōgunat* Tokugawa, Tsunayoshi (徳川 綱吉) (1646-1709), décida d'abolir cette tradition militaire de la fauconnerie. Il la considérait comme source d'impureté, mais également comme coûteuse et inutile dans sa vision confucéenne du gouvernement. Cette décision marqua l'abandon de plusieurs traditions militaires, dont la fauconnerie rituelle et la visite au temple de Nikkō, dédiée à Tokugawa Ieyasu. Cette visite était autrefois une démonstration militaire majeure, car le *shōgun* mobilisait tous les *daimyo* et les vassaux pour s'y rendre. (Cf. Kaibara Tomohiro, « Les édits de compassion : animal, morale et politique dans le Japon du shogun Tsunayoshi (1687-1709) », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, Hors-série, n° 17, 2022/3, p. 101-106.)

Dumoulin insuffle à sa peinture un élément d'authenticité et de véracité (Figure 37). Le fauconnier devient ainsi un symbole vivant de l'événement, incarnant les valeurs et les idéaux qui ont animé la procession des mille guerriers à Nikkō et enrichissant ainsi la dimension culturelle et historique de l'œuvre.



Figure 37 : PH108-43 : Bigot Georges, *Sans titre*, Nikkō, 21,5 x 13,5 cm, 1888. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Anciens costumes du cortège du shogoun Yeyas ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

L'homme portant l'armure de l'armée Tokugawa occupe une position singulière sur la toile. Contrairement aux autres personnages qui défilent en procession, il est placé sur le côté droit, isolé des autres, et regarde directement le spectateur. La photographie de Bigot a probablement servi d'inspiration à Dumoulin pour sa peinture, justifiant ainsi la représentation minutieuse et détaillée de l'armure (Figure 38). En s'appuyant sur une source photographique, Dumoulin a à sa disposition une référence visuelle précise, lui permettant de restituer avec

fidélité les éléments caractéristiques de l'armure Tokugawa³⁶⁸. En le plaçant de manière isolée sur le côté de la toile et en le faisant regarder directement le spectateur, Dumoulin attire l'attention sur son rôle central dans la représentation de l'armée Tokugawa et son héritage martial.



Figure 38 : PH108-44 : Bigot Georges, Sans titre, Nikkō, 21,5 x 13,5 cm, 1888. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Nikko. Anciens costumes du cortège du shogoun Yeyas ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Les personnages vêtus de blanc sont probablement des personnages jouant un rôle religieux au sein de la procession. Leur tenue sobre et unifiée contraste avec la diversité des costumes et des armures des autres participants, leur conférant une aura de sérénité et de

³⁶⁸ L'armure portée par cet homme est caractéristique de celles utilisées par l'armée Tokugawa à cette époque, les principales caractéristiques incluant : le casque, *kabuto* (兜), la cuirasse, *dō* (胴), les épaulières, *sode* (袖), les manches, *kote* (籠手), les cuissards, *haidate* (佩楯).

spiritualité. Ils sont représentés avec une posture calme et digne, marchant avec détermination dans la procession. Sur une photographie de Bigot, on peut voir un homme à l'apparence semblable, arborant un couvre-chef distinctif et des cordes en ceinture, ayant dû inspirer Dumoulin (Figure 39). Ces personnages représentent un aspect essentiel de la procession des mille guerriers à Nikkō, apportant une dimension spirituelle et sacrée à l'événement. En marchant avec les guerriers et les autres participants, ils symbolisent l'unité et l'harmonie entre les aspects séculiers et sacrés. Leur représentation témoigne de l'importance de la spiritualité, tout en enrichissant la composition artistique par une diversité de personnages et de significations.



Figure 39 : PH108-42 : Bigot Georges, *Sans titre, Nikkō*, 21,5 x 13,5 cm, 1888. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Nikko. Anciens costumes du cortège du shogoun Yeyas ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Dumoulin a ainsi créé une toile inspirée de ses observations, enrichies par la documentation photographique, tout en laissant place à son imagination. En effet, l'attention de Béal s'est portée sur la présence du drapeau national japonais, le *hi no maru no hata* (日の丸の旗), littéralement le « drapeau au disque solaire », adopté en 1870 principalement pour la marine marchande dans le but de distinguer les navires japonais³⁶⁹. Toutefois, ce symbole est étranger à l'imagerie traditionnelle associée à la dynastie des Tokugawa célébrée par le sanctuaire de Nikkō, puisqu'aucune représentation ancienne ou contemporaine de cet événement ne montre l'utilisation du *hi no maru no hata*. Selon Béal, Dumoulin a pu être influencé par les pratiques de célébration des fêtes nationales en France lorsqu'il a intégré ce motif de sa propre initiative. Il pourrait également être possible qu'il l'ait fait dans le but de rendre le Japon immédiatement reconnaissable aux Occidentaux, accentuant ainsi le caractère festif de la scène.

Ainsi, « La fête de Nikko » révèle l'intrigant dialogue entre la photographie et la peinture dans le processus créatif de Dumoulin. En s'appuyant sur sa collection photographique, Dumoulin a transcendé la simple reproduction visuelle pour créer une composition vivante et dynamique. L'analyse comparative des photographies de Bigot et de la peinture de Dumoulin met en lumière une approche artistique complexe. Si les photographies offrent des aperçus diversifiés de la procession des mille guerriers, la peinture de Dumoulin agrège ces éléments pour créer une scène dense et animée, capturant ainsi l'énergie et la diversité de l'événement. La présence d'éléments tels que le fauconnier et l'homme portant l'armure de l'armée Tokugawa illustre la manière dont Dumoulin s'est appuyé sur la précision des photographies pour insuffler authenticité et véracité à sa peinture. De plus, l'intégration

³⁶⁹ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 290.

subtile de détails non conventionnels, comme le drapeau national japonais, témoigne de la volonté de Dumoulin de transcender les frontières culturelles et de créer une œuvre à la fois fidèle à la réalité observée et riche en interprétation artistique. Ainsi, Dumoulin a créé une toile inspirée de ses observations, enrichies par la documentation photographique, tout en laissant place à son imagination.

1.2. Yokohama

Nous poursuivrons notre exploration du lien entre les photographies et les peintures de Dumoulin, en examinant cette fois les représentations de Yokohama.

La toile « Le quartier des théâtres à Yokohama » représente la rue Isezakichō (伊勢佐木町), qui abrite de nombreux théâtres à l'époque Meiji, également connue sous le nom de Theater Street par les étrangers (Figure 40).



Figure 40 : Dumoulin Louis, *Le quartier des théâtres à Yokohama*, 91 x 116 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.

Comme démontré par Béal, « Le quartier des théâtres à Yokohama » illustre de manière frappante le lien entre la photographie et la peinture dans l'œuvre de Dumoulin, notamment en raison de ses similitudes frappantes avec une photographie de Kusabake Kimbei (Figure 41)³⁷⁰.

³⁷⁰ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 231-232.

La composition de la peinture reflète fidèlement la disposition architecturale de la rue, avec ses bâtiments aux façades caractéristiques.



Figure 41 : Kusabake Kimbei, Theater street, n° 566, Yokohama, avant 1889. Épreuve albuminé, montage sur carton. Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.

En plus de reproduire la rue Isezakichō, Dumoulin a apporté des ajouts distinctifs à sa peinture pour enrichir la composition et renforcer l'aspect festif du quartier des théâtres. Afin de renforcer le caractère exotique de sa composition, Dumoulin s'est inspiré de plusieurs clichés de sa collection. Parmi eux, Béal a relevé la présence des acrobates sur le côté droit de la toile. Les enfants acrobates, bien que discrets dans la composition de la peinture, ajoutent une touche de dynamisme et de vivacité à la scène urbaine représentée par Dumoulin. Leur présence témoigne de la diversité et de l'animation qui caractérisent la vie quotidienne dans le quartier des théâtres à Yokohama. Leur pose, clairement inspirée d'une photographie, souligne l'attention de l'artiste aux détails et son désir de capturer des moments authentiques de la vie urbaine japonaise (Figure 42). Bien que les acrobates soient relégués au coin droit de la toile, leur présence contribue à enrichir la composition et à créer une atmosphère de spontanéité et

de mouvement dans la rue. Malgré leur position marginale, les enfants acrobates s'intègrent harmonieusement à l'agitation de la rue, se mêlant aux autres personnages et activités qui animent la scène. Leur présence discrète mais perceptible renforce l'idée d'une vie urbaine foisonnante et pleine de surprises, où chaque coin de rue peut révéler des moments de joie et d'émerveillement.



Figure 42 : PH113-13-3 : Inconnu, Sans titre, Japon, 9,5 x 11,5 cm, 1870-1895. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Petits acrobates de rue ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Parmi les autres personnages repérés par Béal, on trouve un pousse-pousse, *jinrikisha* (人力車), transportant une femme japonaise avec une ombrelle en papier, présente sur plusieurs clichés de sa collection. On observe également un homme au premier plan, vêtu à l'occidentale, portant un uniforme militaire apparent, déambulant les mains dans les poches. Selon Béal, sa présence peut être interprétée comme une représentation de Dumoulin lui-même. Il existe plusieurs photographies de Bigot dans la collection de Dumoulin montrant différents membres de l'armée japonaise durant la première guerre sino-japonaise, portant des uniformes similaires. Il est donc envisageable que cette figure en uniforme sur la toile soit fictive. Il peut

représenter un officier japonais ou étranger, potentiellement associé à la présence militaire étrangère à Yokohama à cette époque. La diversité culturelle et la présence internationale dans la région de Yokohama à cette époque peut justifier une telle représentation dans la composition. Dumoulin a également enrichi la scène en ajoutant des banderoles colorées, plus qu'il n'y en a sur la photographie de Kimbei, ce qui apporte une dimension supplémentaire de dynamisme à l'ensemble de la composition. Le catalogue de l'exposition nous révèle que ces étendards, flottant au bout de longues perches, sont des présents offerts par les admirateurs aux artistes en vue³⁷¹. Plus le théâtre est paré de ces pavillons, plus il compte de d'acteurs célèbres, créant ainsi une atmosphère vivante et joyeuse dans le quartier théâtral de Yokohama. Ils soulignent ainsi l'importance de cette rue en tant que lieu de divertissement et de rassemblement pour les résidents et les visiteurs.

Ainsi, l'examen de la toile « Le quartier des théâtres à Yokohama » dans l'œuvre de Dumoulin révèle un lien étroit entre la photographie et la peinture. Tout d'abord, la toile offre une évocation fidèle à la rue Isezakichō, témoignant de la précision avec laquelle Dumoulin a retranscrit l'architecture et l'ambiance de la zone. Il est notable que Dumoulin a reproduit fidèlement l'angle de vue et le cadrage de la photographie de Kimbei, soulignant ainsi l'influence directe de la photographie sur son travail artistique. De plus, Dumoulin a enrichi sa composition en ajoutant des éléments distinctifs, tels que les acrobates et les banderoles colorées, pour renforcer l'atmosphère festive du quartier des théâtres. Ces ajouts, typiquement japonisants et exotiques, contribuent à créer une ambiance vivante et dynamique, caractéristique de la vie urbaine de Yokohama à cette époque. L'inspiration puisée dans sa collection photographique montre l'influence des photographies sur les choix artistiques de Dumoulin. La présence de personnages tels que l'homme en uniforme ou le pousse-pousse, ainsi que les ajouts de banderoles, illustre la manière dont Dumoulin a adapté et enrichi la réalité photographique pour créer une scène vivante et dynamique. En somme, cette représentation de Yokohama dans l'œuvre de Dumoulin témoigne de la richesse et de la complexité de son processus créatif, où la photographie agit à la fois comme source d'inspiration et comme matière première pour la création artistique.

³⁷¹ Grif., « Chronique du Jour. Le Japon moderne », *Le Rappel*, samedi 21 décembre 1889, p. 1.

Nous poursuivrons notre exploration du lien entre les photographies et les peintures de Dumoulin en examinant brièvement une autre représentation de Yokohama, intitulée « Escalier du temple à Mississipi baie, environs de Yokohama » (Figure 43).



Figure 43 : Dumoulin Louis, Escalier du temple à Mississipi baie, environs de Yokohama, 65 x 50 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Hong-Kong chez Sotheby's le 1^{er} avril 2019.

Le lieu représenté sur la toile peut être identifié grâce aux photographies de Tamamura Kōzaburō provenant de la collection de Dumoulin. Ce célèbre escalier en pierre de cent une marches, surnommé Motomachi Hyakudan (元町百段) en japonais et hundred steps en anglais,

était situé dans les environs de Yokohama. Il est capturé ici depuis la sortie du pont Maeda (前田橋), reliant le quartier de Motomachi (元町) à la colline du quartier de Yamate (山手) (Figure 44). Cependant, cet escalier n'est plus visible de nos jours, ayant été détruit lors du séisme de Kantō (関東大震災) en 1923 et jamais reconstruit.



Figure 44 : PH110-22 : Tamamura Kōzaburō, Stone Steps at Negishi, Yokohama, 21,5 x 27 cm, 1880-1900. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Yokohama ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Concernant le titre de la peinture « Escalier du temple à Mississipi baie, environs de Yokohama », Dumoulin mentionne un temple qui a été détruit vers 1890. Ce temple n'est pas identifié dans les titres des photographies de Tamamura Kōzaburō que Dumoulin possède, qui ne montrent que deux salons de thé, Fujiyama (富士山) à droite et Fujita (藤田) à gauche (Figure 45). Il est possible que Dumoulin ait vu le temple avant sa destruction, d'où sa mention dans le titre, ou bien qu'il ait été bien informé à ce sujet. Cependant, le fait qu'il le mentionne dans le titre de son œuvre suggère qu'il l'a vu et s'est rendu sur place. Il est donc envisageable qu'il ait peint cette toile, au moins en partie sur le vif, et que la photographie n'ait pas été sa seule source d'inspiration. Les deux photographies de l'escalier dont a disposé Dumoulin ne

présentent pas de taches de peinture, contrairement à d'autres photographies de sa collection qu'il a utilisées comme références. De plus, l'angle de vue de l'escalier dans la peinture diffère de celui des deux photographies. Par conséquent, il n'est pas certain qu'il se soit basé uniquement sur ces clichés pour créer sa peinture.



Figure 45 : PH110-21 : Tamamura Kōzaburō, *The 101 Stone Steps at Yokohama*, Yokohama, 21,5 x 27 cm, 1890-1900. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Yokohama ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Enfin, l'escalier est un élément central de la toile, ce qui est cohérent avec le titre de l'œuvre, cependant, ce qui attire véritablement l'attention et donne toute sa dimension japonisante et exotique à la composition est la figure centrale d'une femme en *kimono* descendant l'escalier, tenant une ombrelle. Le choix d'une couleur vive pour l'ombrelle, comme l'orange, contribue à dynamiser la composition et à attirer davantage l'attention sur la figure. La femme est le point focal, créant un sentiment de mouvement et de fluidité, invitant le spectateur à suivre son parcours.

Ainsi, l'œuvre « Escalier du temple à Mississipi baie, environs de Yokohama » de Dumoulin souligne une fois de plus l'étroite relation entre la photographie et la peinture dans son processus créatif. Bien que les photographies de Tamamura Kōzaburō aient pu servir de références visuelles, il est envisageable que Dumoulin se soit également rendu sur les lieux. Ce qui distingue véritablement cette œuvre, c'est la part d'improvisation et d'interprétation personnelle de Dumoulin. Il a ajouté une touche japonisante et exotique à sa composition, avec la présence centrale d'une femme. Il est possible que Dumoulin ait été influencé par les photographies, notamment celle de Tamamura Kōzaburō montrant une femme dans un pousse-pousse au pied de l'escalier (Figure 44). Il a pu envisager de placer cette figure plus haut dans l'escalier en s'inspirant de la photographie. Il est également envisageable qu'il ait vu une telle scène lors de sa visite sur les lieux. Ou peut-être Dumoulin a-t-il simplement pensé qu'une femme en *kimono* avec une ombrelle évoquerait bien le Japon.

1.3. Kyōto

Nous finirons notre exploration du lien entre les photographies et les peintures de Dumoulin, en examinant cette fois les représentations de Kyōto.

La première représentation de Kyōto que nous examinerons est « Cortège à Kioto » (Figure 46).



Figure 46 : Dumoulin Louis, Cortège à Kioto, 41 x 26,5 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Saint-Raphaël chez Drouot le 28 juin 2014.

Dans cette toile, Dumoulin nous transporte dans un environnement animé, où la localisation précise reste quelque peu énigmatique. Bien que le titre évoque Kyōto, l'identification exacte du lieu demeure insaisissable. Cependant, certains éléments visuels semblent rappeler d'autres compositions de Dumoulin. À droite, une rue grouillante avec des

banderoles colorées rappelle la représentation de la rue des théâtres de Yokohama, tandis qu'à gauche, une rue menant à un *torii* évoque sa représentation de la fête de Nikkō. La scène dévoile une masse de personnes à droite, suggérant un cortège, en accord avec le titre de l'œuvre. À gauche, la figure solitaire d'une femme marchant vers le *torii* attire également l'attention. Cependant, c'est la présence d'acrobates au premier plan qui intrigue le plus. Directement inspirés d'une photographie d'Adolfo Farsari, ces enfants sont placés au centre de la composition (Figure 47). La photographie originale, prise en studio à Yokohama, est révélée par le tapis verdoyant parsemé de cailloux, créant une scène artificielle mais captivante. Sur la toile, tous les acrobates sont représentés à l'exception de celui de gauche, peut-être en raison de sa position délicate dans la photographie. Son dos tourné et sa position moins distincte peuvent expliquer pourquoi Dumoulin a préféré se concentrer sur les autres acrobates, offrant une vue plus engageante pour le spectateur.



Figure 47 : PH109-31 : Farsari Adolfo, *Acrobats*, Yokohama, 19 x 24 cm, 1889. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Personnages dans la rue. Famille d'acrobates. Petits acrobates japonais ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Ainsi, dans « Cortège à Kioto », Dumoulin explore habilement le lien entre photographie et peinture, illustrant son processus créatif singulier. La scène dynamique est marquée par la présence captivante d'enfants acrobates, directement inspirés d'une photographie d'Adolfo Farsari. L'intégration de ces acrobates dans la composition témoigne de l'influence de la photographie sur l'œuvre de Dumoulin. Cependant, son choix de représenter tous les acrobates, à l'exception de celui de gauche dans la photographie, met en lumière son jugement artistique et son processus de sélection. La photographie agit comme une source d'inspiration initiale, mais c'est Dumoulin lui-même qui façonne la scène et lui donne vie à travers sa vision unique et son expertise picturale.

Nous finissons notre exploration du lien entre les photographies et les peintures de Dumoulin en examinant brièvement une autre représentation de Kyōto, intitulée « Koinobori à Kioto, fêtes des garçons » (Figure 48).



Figure 48 : Dumoulin Louis, *Koinobori à Kioto, fêtes des garçons*, 46 x 54 cm, 1888, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Boston.

Dans cette œuvre intitulée « Koinobori à Kioto, fêtes des garçons », Dumoulin nous transporte dans une rue, Shijō-dōri (四条通) à Kyōto, une localisation précise rendue possible grâce à la photographie originale d'Adolfo Farsari, fournissant une référence visuelle précise pour la peinture (Figure 49)³⁷².

³⁷² La photographie de Farsari n'a pas été trouvée dans la collection de Dumoulin. Il est possible qu'elle soit tout de même conservée dans le fonds de l'Université Côte d'Azur ou du Musée Guimet, mais cela n'a pas été accessible en ligne. Cependant, la toile et la photographie sont accessibles sur le site du Musée des Beaux-Arts de Boston.



Figure 49 : Farsari Adolfo, F29 Gionmachi, Kioto, Kyōto, 19,2 x 24,2 cm, 1886 ? Épreuve albuminé, Musée des Beaux-Arts de Boston.

Cependant, la toile présente une différence significative mise en évidence dans son titre, la présence de bannières de carpes, appelées *koinobori*, qui ne sont pas visibles dans la photographie de Farsari. Ces *koinobori* sont étroitement associés à la fête des garçons, célébrée le 5 mai au Japon. Pour cet ajout, Dumoulin a pu être inspiré par plusieurs photographies de sa collection, où des *koinobori* sont également présentes. De plus, nous savons que Dumoulin a assisté à la fête des garçons en 1889, mais à Tōkyō ou Yokohama, et non à Kyōto³⁷³. Concernant la photographie, il est possible que Dumoulin ait sélectionné la photographie de Farsari pour la présence à droite d'un *komainu* (狛犬), un lion protecteur traditionnellement placé à l'entrée des sanctuaires shinto, un élément qu'il a pu apprécier et souhaiter reproduire. De plus, il est envisageable que Dumoulin ait trouvé la partie gauche de la photographie moins intéressante ou vide, ce qui l'aurait incité à ajouter les *koinobori* pour combler cet espace et insuffler de la couleur ainsi qu'un aspect festif et vivant à la rue qui est peu animée. Il est

³⁷³ Heusy Paul, « L'Exposition Dumoulin », *Le Radical*, dimanche 26 janvier 1890, p. 2.

intéressant de noter que Dumoulin a utilisé cette technique dans d'autres œuvres, telles que « Couple de grues et koinobori devant le Mont Fuji » (Figure 50). Cette récurrence suggère que Dumoulin a peut-être considéré les *koinobori* comme un élément visuellement attractif et symbolique, qu'il a intégré dans ces compositions pour renforcer leur dimension esthétique et culturelle.

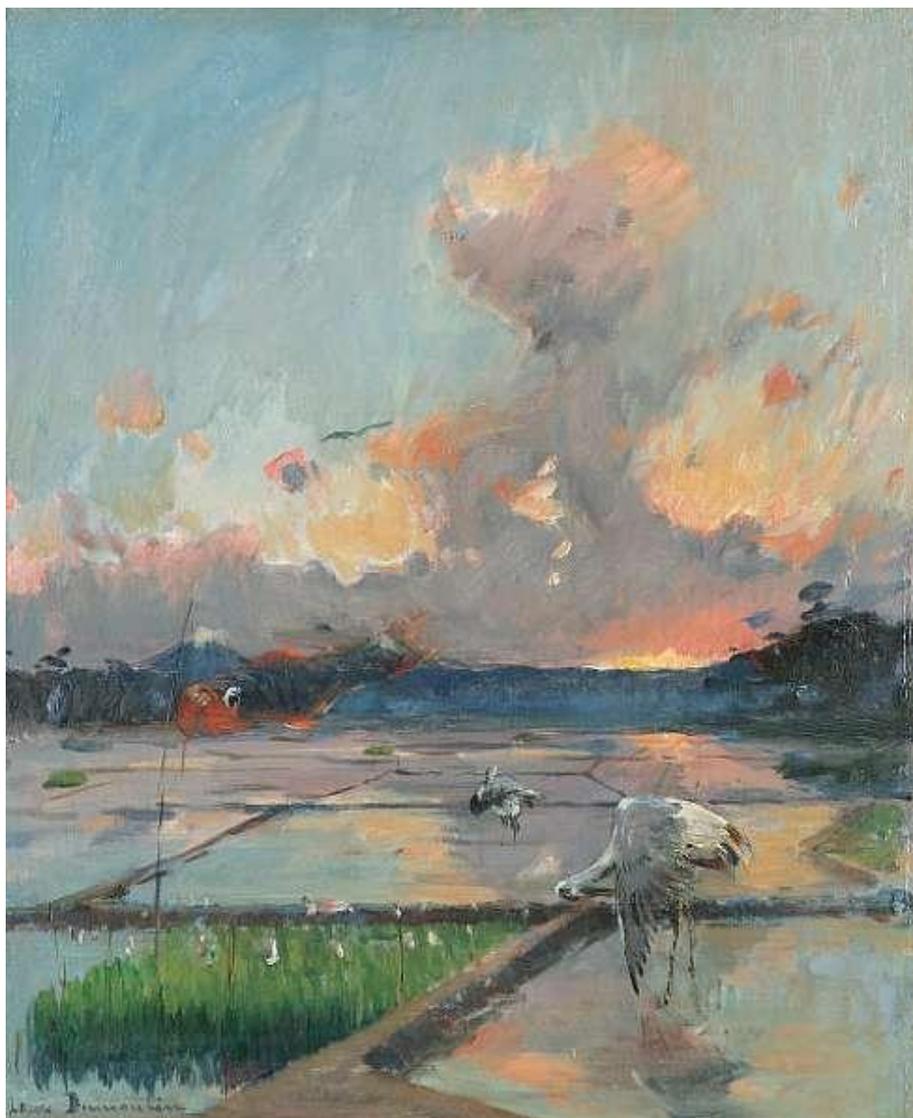


Figure 50 : Dumoulin Louis, *Couple de grues et koinobori devant le Mont Fuji*, 46 x 38 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Londres chez Bonhams le 10 mai 2005.

Ainsi, dans « Koinobori à Kioto, fêtes des garçons », Dumoulin offre une scène colorée inspirée de la photographie originale d'Adolfo Farsari. L'ajout des bannières de carpes souligne son interprétation personnelle de la fête des garçons. Bien que la photographie ait servi de point

de départ, Dumoulin a exercé sa créativité en ajoutant des éléments pour enrichir la composition. Ainsi, cette œuvre met en lumière le subtil équilibre entre photographie et peinture dans l'approche artistique de Dumoulin.

Ainsi, la relation entre la photographie et la peinture dans l'œuvre de Dumoulin est profonde et complexe, démontrant un dialogue créatif entre ces deux médiums. En s'appuyant sur sa collection photographique, Dumoulin transcende la simple reproduction visuelle pour créer des compositions riches en nuances et en interprétations, laissant place à son imagination. Alors que les photographies offrent des aperçus diversifiés des scènes japonaises, les peintures de Dumoulin agrègent ces éléments pour créer des compositions dynamiques et vivantes. Dumoulin ne se contente pas de reproduire fidèlement ce qu'il voit, il réinterprète et réinvente les scènes, juxtaposant habilement des éléments empruntés à différentes photographies pour créer des compositions uniques. En incorporant des détails précis et des motifs emblématiques dans ses peintures, Dumoulin insuffle une dimension d'authenticité et de véracité à ses représentations artistiques. De plus, ses ajouts subtils, tels que le drapeau national japonais dans « La fête de Nikko » et les bannières de carpes dans « Koinobori à Kioto, fêtes des garçons », témoignent de sa volonté de transcender les frontières culturelles et de créer des œuvres riches en interprétation artistique. Ainsi, l'œuvre de Dumoulin illustre le lien intime entre la photographie et la peinture, où la photographie agit à la fois comme source d'inspiration et comme matière première pour la création artistique.

2. Analyse technique des peintures

Dans cette partie, nous plongerons dans l'exploration des techniques et des procédés qui caractérisent l'approche néo-impressionniste de Louis Dumoulin. Nous débuterons par une analyse des couleurs et de la lumière, en nous focalisant sur les effets de lumière, les empâtements, les reflets solides, les ombres allongées et les couches de couleurs. Ensuite, nous aborderons la captation du mouvement et de la spontanéité en analysant les coups de pinceau rapides et l'évitement des contours nets. Enfin, nous explorerons l'impact de la photographie sur son œuvre, en examinant le cadrage et la recherche d'instantanéité. Nous verrons comment la peinture en plein air et l'aspect parfois non fini de ses toiles contribuent à capturer des moments éphémères et fugaces de la vie quotidienne.

2.1. Couleurs et lumière

Dans les œuvres de Louis Dumoulin, la lumière joue un rôle central, créant des atmosphères uniques et captivantes. L'utilisation de la lumière est un hommage direct aux précurseurs du néo-impressionnisme. Le peintre néo-impressionniste Paul Signac (1863-1935) a souligné l'importance de cet élément fondamental :

« Si ces peintres, que spécialiserait mieux l'épithète chromo-luminaristes, ont adopté ce nom de néo-impressionnistes, ce ne fut pas pour flagorner le succès, mais pour rendre hommage à l'effort des précurseurs et marquer, sous la divergence des procédés, la communauté du but : la lumière et la couleur »³⁷⁴.

Dans la toile intitulée « Couple de grues et koinobori devant le Mont Fuji » (Figure 50), Dumoulin utilise les techniques néo-impressionnistes tels que les effets de lumière pour structurer l'œuvre. Le ciel est le principal élément de la toile où Dumoulin joue avec la lumière. Les couleurs dominantes sont des teintes pastels de bleu, de gris, d'orange et de rouge. Le bleu clair et le gris constituent la base du ciel, suggérant un moment de transition entre le jour et la nuit, probablement au crépuscule. Les nuages sont baignés dans des teintes d'orange et de rouge, créant une sensation de chaleur et de douceur. Cette utilisation de couleurs chaudes contraste avec les teintes plus froides du reste du ciel, ce qui met en évidence les effets de

³⁷⁴ Signac Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Henri Floury, 1964, p. 91.

lumière naturelle. La lumière semble provenir d'un point bas sur l'horizon, typique du coucher de soleil, donnant des couleurs dynamiques aux nuages. Dans son analyse des œuvres du peintre Georges Seurat (1859-1891), le critique d'art Félix Fénéon (1861-1944) observe comment l'impression de lumière est créée par la juxtaposition de couleurs :

« Le critique examinait en détail comment, sur la toile de Seurat, l'impression de soleil éclatant provenait du voisinage de touches orange et vertes, et comment il construisait le noir d'une manière remarquable : "Le noir étant une non-lumière, ce chien noir se colorera des réactions de l'herbe ; sa dominante sera donc le pourpre foncé ; mais il sera attaqué aussi par un bleu foncé que suscitent les lumineuses régions voisines"³⁷⁵. »³⁷⁶

De la même manière, Dumoulin juxtapose des couleurs chaudes, comme l'orange et le rouge, avec des couleurs froides, le bleu et le gris. Ce contraste amplifie l'intensité de la scène, donnant une impression de profondeur et de tridimensionnalité. La lumière diffuse enveloppe les éléments du paysage, créant des transitions douces entre les zones lumineuses et ombragées. Cette approche évite les ombres nettes, avec des dégradés subtils. La variation des teintes dans le ciel suggère une atmosphère en évolution. Les touches de rouge et d'orange sur les nuages évoquant le reflet du soleil couchant, créent une scène en constante transformation. Cet effet atmosphérique renforce l'idée d'un moment éphémère capturé par Dumoulin. L'utilisation de différentes intensités de lumière et de couleur dans le ciel aide à créer une sensation de profondeur. Les nuances les plus sombres à l'horizon contrastent avec les teintes plus claires et plus saturées des nuages, suggérant une profondeur et une perspective atmosphérique. Les couleurs du ciel se reflètent délicatement sur la surface de l'eau, créant une continuité visuelle entre le ciel et le sol. Enfin, la lumière douce et diffuse éclaire également les grues, soulignant leur présence sans les détacher trop fortement du reste du paysage.

Dumoulin utilise également les techniques néo-impressionnistes d'empâtements et de reflets solides dans sa toile « La tour de Fujimi dite pour admirer le Mont Fuji » (Figure 51). Dumoulin applique des empâtements pour accentuer les détails architecturaux du château et les éléments naturels environnants. Cette technique donne du volume, faisant ressortir ces éléments en créant un contraste. Les empâtements se détachent des zones plus lisses de l'eau et du ciel, attirant l'attention et renforçant la solidité de la structure. En utilisant des

³⁷⁵ Fénéon Félix, *Œuvres plus que complètes Tome 1*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1970, p. 36.

³⁷⁶ Brodskaïa Nathalia, *Le Post-Impressionnisme*, New York, Parkstone, traduit de l'anglais par Fop Bilostotska, 2018, p. 75.

empâtements plus épais et plus prononcés sur les éléments proches et des touches plus légères pour ceux en arrière-plan, Dumoulin crée une sensation de perspective et de profondeur. Cette variation dans l'application de la peinture aide à situer les différents plans de la composition, rendant la scène plus immersive. Les reflets du château dans l'eau sont rendus avec précision et solidité. Dumoulin utilise des empâtements pour représenter ces reflets, ce qui donne une texture tangible à la surface de l'eau. Ces reflets solides contribuent à l'illusion de profondeur dans la toile. Cette technique de duplication reflète une maîtrise des jeux de lumière et de perspective, créant une continuité visuelle entre le château et son reflet. Les couleurs utilisées dans les reflets sont légèrement atténuées par rapport à celles du château, Dumoulin joue avec des variations subtiles de teintes pour suggérer les ondulations et les mouvements de l'eau. La solidité des reflets dans l'eau renforce l'idée d'un moment figé dans le temps.

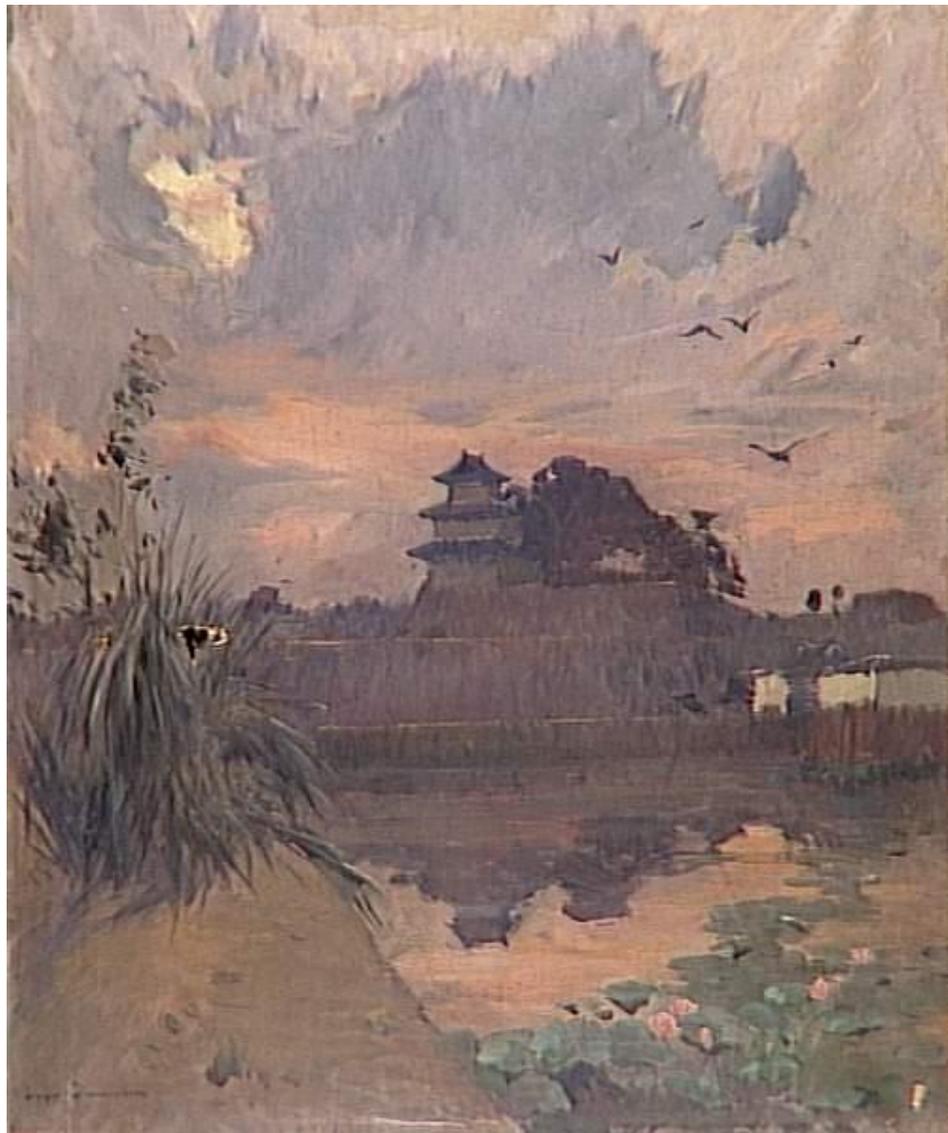


Figure 51 : Dumoulin Louis, La tour de Fujimi dite pour admirer le Mont Fuji, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.

Les ombres allongées créées par les personnages à gauche de la toile « Le pont sacré sur la rivière Daya à Nikko » (Figure 52) ajoutent une dimension de profondeur à la composition. En s'étendant sur le sol, elles créent une continuité visuelle, amplifiant la sensation de tridimensionnalité. Les ombres, étant projetées en oblique, suggèrent une lumière rasante, typique des heures du matin ou de la fin de journée. La lumière, douce et dorée, crée un contraste marqué entre les zones éclairées et les zones d'ombre, tout en préservant une harmonie. Les ombres sont rendues avec des teintes subtiles, probablement de brun, de bleu et de violet, plutôt que du noir pur. Cette approche reflète une conviction commune parmi les impressionnistes, exprimée notamment par Renoir, selon laquelle aucune ombre n'est noire. Elles possèdent toujours une couleur, car la nature ne connaît que la couleur. Les ombres des personnages aident à définir leur silhouette et à les détacher du fond, contribuant à l'atmosphère générale de la scène. Elles suggèrent non seulement l'heure de la journée mais aussi un moment figé dans le temps. Malgré la tranquillité de la scène, les ombres introduisent un élément de dynamisme. Elles indiquent le déplacement des personnes et, par extension, le passage du temps.



Figure 52 : Dumoulin Louis, *Le pont sacré sur la rivière Daya à Nikko*, 75 x 102 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris.

Dans l'œuvre de Louis Dumoulin intitulée « Cortège à Kioto » (Figure 46), la technique néo-impressionniste de superposition des couches de couleur pour créer des effets lumineux et chromatiques est clairement perceptible. Cette méthode est directement liée aux théories du chimiste Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) sur le contraste simultané des couleurs³⁷⁷. Le *kimono* de la jeune fille à gauche de la toile présente une superposition de couches de couleurs (Figure 53). Les teintes de bleu clair et de blanc sont appliquées en touches distinctives, révélant des couches sous-jacentes de gris et de bleu foncé. Dumoulin utilise la

³⁷⁷ Selon Chevreul, les couleurs complémentaires, lorsqu'elles sont juxtaposées, s'intensifient mutuellement, mais lorsqu'elles sont mélangées, leur éclat diminue considérablement. Chevreul note également que les couleurs adjacentes sur le cercle chromatique se réfléchissent l'une sur l'autre, créant une couleur complémentaire. L'impact visuel d'un tableau repose souvent sur cet usage des couleurs complémentaires, tandis que l'utilisation d'une seule tonalité produit un effet moins saisissant. Ainsi, les néo-impressionnistes se distinguent par l'application minutieuse de couleurs pures juxtaposées et superposées, appliquant les couleurs directement sur la toile de sorte à ce que le mélange optique se produise dans l'œil du spectateur plutôt que sur la palette. (Cf. Fénéon Félix, *Œuvres plus que complètes Tome 1*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1970, p. 36.)

complémentarité des couleurs : le bleu est mis en valeur par des touches de sa couleur complémentaire, l'orange. Ces couches antérieures apparaissent à travers les couches les plus récentes, créant une profondeur et une variation chromatique qui simulent la texture et les plis du tissu. L'ombrelle montre une application de couches successives de bleu-vert et d'orange-marron. En observant de près, on peut voir que les couleurs ne sont pas uniformément mélangées sur la palette, mais appliquées en petites touches juxtaposées. Pour renforcer l'éclat du bleu-vert, Dumoulin utilise des touches d'orange-marron, dans les zones d'ombre et de réflexion, produisant des variations de teinte et une impression de lumière et de volume.



Figure 53 : Dumoulin Louis, Détail - Cortège à Kioto, 41 x 26,5 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Saint-Raphaël chez Drouot le 28 juin 2014.

Les costumes des acrobates montrent une utilisation habile de couches de couleur pour créer des effets de lumière et d'ombre (Figure 54). Des touches de rouge, de brun et de blanc sont appliquées en succession, permettant aux couches antérieures de transparaître. Pour les zones ombrées des costumes, des couches de marron et de rouge foncé sont utilisées, tandis que les zones éclairées présentent des touches plus claires de blanc et de rose. Les couleurs complémentaires, comme le vert pour renforcer le rouge, sont subtilement utilisées pour intensifier les nuances et créer une texture riche et variée.



Figure 54 : Dumoulin Louis, *Détail - Cortège à Kioto*, 41 x 26,5 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Saint-Raphaël chez Drouot le 28 juin 2014.

Enfin, les bannières sont également frappantes dans leur utilisation de couches de couleur. Les teintes de rouge, d'orange et de jaune sont appliquées en touches distinctes, permettant aux couches sous-jacentes de transparaître. Cela crée une vibration chromatique et une intensité lumineuse qui attirent l'œil. Les couches successives de couleur ajoutent de la texture et de la richesse aux bannières, reflétant la lumière et le mouvement. L'utilisation de couleurs complémentaires, telles que le bleu et le violet pour renforcer les teintes chaudes de rouges et d'orange, est également perceptible.

Ainsi, la maîtrise de la lumière et des couleurs dans les œuvres de Dumoulin révèle une compréhension des principes néo-impressionnistes. En superposant habilement des couches de couleur, Dumoulin crée des effets lumineux et dynamiques. Les empâtements, les reflets solides et les ombres ajoutent de la texture et de la profondeur. Enfin, l'utilisation de couleurs complémentaires pour renforcer les nuances révèle l'engagement de Dumoulin envers les théories de la couleur, notamment celles de Michel-Eugène Chevreul. Ces techniques, emblématiques du néo-impressionnisme, ouvrent la voie à une étude du mouvement et de la spontanéité dans les œuvres de Dumoulin.

2.2. Captation du mouvement et de la spontanéité

Les impressionnistes cherchent à rendre le mouvement. Influencés par la photographie, les impressionnistes puis les néo-impressionnistes s'en inspirent pour élaborer leurs compositions et représenter leurs personnages. Dans les années 1860, grâce aux progrès techniques, il est devenu possible de générer des images fixant un sujet en mouvement sans le moindre flou, révélant des détails invisibles à l'œil nu. Ces photographies ont mis en évidence les erreurs des représentations traditionnelles et des figures en mouvement. Les peintres académiques privilégiaient des poses monumentales et saisissantes, mais même les peintres réalistes manquaient de naturel. Les néo-impressionnistes préfèrent saisir un instant figé, ce qui les amène parfois à représenter des personnages dans des poses disgracieuses. Nous allons donc examiner comment Dumoulin capture le mouvement et la spontanéité dans ses toiles, en nous concentrant sur l'utilisation des coups de pinceau rapides pour représenter le dynamisme et l'effervescence de la scène.

La préface de Philippe Burty du catalogue d'exposition sur Louis Dumoulin nous offre un éclairage sur les influences formatrices qui ont façonné sa capacité à capturer le mouvement et la spontanéité dans ses œuvres. En effet, Henri Lehmann (1814-1882), bien qu'ayant une réputation artistique contestable, a fourni à Dumoulin une solide formation académique, posant les bases d'une technique rigoureuse en dessin et composition³⁷⁸. Cependant, c'est Édouard Manet (1832-1883) qui a véritablement élargi les horizons de Dumoulin en l'incitant à voir Paris à travers une nouvelle palette de couleurs et à capturer les scènes modernes avec une approche impressionniste. Manet a encouragé Dumoulin à observer les aspects quotidiens de la vie urbaine avec un œil attentif à la lumière et à la couleur, des éléments cruciaux pour saisir le mouvement et la vitalité dans la peinture. Sous la guidance d'Henri Gervex (1852-1929), Dumoulin a affiné son goût pour le mouvement, tant dans les gestes humains que dans les jeux

³⁷⁸ Burty Philippe, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Georges Petit, 1889, p. 2.

de lumière et d'ombre³⁷⁹. Gervex, avec son accent sur les scènes de vie moderne, a inspiré Dumoulin à représenter des moments de dynamisme et de spontanéité, notamment dans les scènes urbaines et festives. Cette influence se manifeste dans la manière dont Dumoulin capte le mouvement des foules, les jeux de lumière changeants, et l'effervescence des moments, en utilisant des coups de pinceaux rapides et directionnels.

Dans la toile « Le quartier des théâtres à Yokohama » (Figure 40), la foule dense et les bannières colorées créent un cadre où l'action et le mouvement sont omniprésents. Cette vivacité est accentuée par les coups de pinceau rapides et énergétiques de Dumoulin. Au centre de la toile, un pousse-pousse en mouvement est tiré par un homme (Figure 55). Les jambes de l'homme illustrent la rapidité et l'effort du mouvement. Dumoulin utilise des coups de pinceau rapides et fluides pour représenter les jambes, capturant ainsi le dynamisme et la tension du corps en mouvement. Les jambes ne sont pas peintes de manière détaillée mais plutôt esquissées avec des touches rapides, ce qui suggère le flou et la vitesse du déplacement. Cette technique permet de ressentir l'urgence et l'énergie du tiraillement du pousse-pousse.



Figure 55 : Dumoulin Louis, Détail - Le quartier des théâtres à Yokohama, 91 x 116 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 3.

De même, l'homme en uniforme au premier plan est capturé en pleine marche (Figure 56). Ses jambes sont légèrement fléchies, indiquant un mouvement en cours. Les coups de pinceau utilisés pour ses jambes sont directionnels et angulaires, traduisant la progression et le déplacement. L'uniforme, peint avec des traits rapides, ajoute à l'impression de mouvement, comme si le personnage est figé dans une fraction de seconde en train de se déplacer parmi la foule.



Figure 56 : Dumoulin Louis, Détail - Le quartier des théâtres à Yokohama, 91 x 116 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.

Les bannières flottantes, avec leurs longues lignes courbes ajoutent une autre dimension de mouvement à la scène. Elles semblent capturer le vent, ce qui non seulement dynamise la composition, mais contribue aussi à l'atmosphère festive et animée. Les coups de pinceau pour les drapeaux sont également rapides et légers, créant un effet de flottement et de continuité du mouvement. Dans la foule, certaines figures sont esquissées rapidement avec des coups de pinceau courts et précis, tandis que d'autres sont plus détaillées. Cela crée une profondeur de champ et une sensation de spontanéité, comme si les personnages se déplacent continuellement.

La toile « La fête de Nikko » illustre également la captation du mouvement et la spontanéité, par l'absence des contours nets, une technique caractéristique de la peinture néo-impressionniste (Figure 36). La foule est représentée avec des coups de pince variés et

énergiques. Les silhouettes des personnes ne sont pas délimitées par des contours précis mais sont plutôt suggérées par des touches de couleur et de lumière. Par exemple, les vêtements des personnages se fondent les uns dans les autres, ce qui transmet une impression de fluidité et de dynamique collective. Les couleurs se mélangent, ce qui donne aux figures un aspect presque éphémère, comme si elle se déplaçaient. Le *torii*, bien qu'imposant dans la composition, ne présente pas de contours rigides. Les coups de pinceau utilisés pour le peindre sont forts mais délibérément flous, lui permettant de s'intégrer avec le reste de la scène. De même, les arbres et les buissons sont représentés par des coups de pinceau rapides et texturés, suggérant le feuillage sans le définir précisément. Cette technique donne une impression de vie et de mouvement, comme si la brise faisait onduler les feuilles.

L'impressionniste Eugène Boudin (1824-1898) affirmait que « tout ce qui est peint directement sur place a toujours une force, une puissance, une vivacité de touche qu'on ne retrouve plus à l'atelier (...) Trois coups de pinceau d'après nature valent mieux que deux jours de chevalet. »³⁸⁰. Cette remarque illustre bien une des raisons de l'instantanéité des œuvres de Dumoulin, à savoir sa pratique de la peinture en plein air. Bien que cette méthode ne soit pas totalement nouvelle, les impressionnistes en ont fait un élément central de leur démarche artistique. Les impressionnistes, cherchant à représenter la nature avec ses lumières naturelles, peignent en extérieur, refusant de se baser uniquement sur des souvenirs, des croquis ou des documents écrits³⁸¹. Cette approche leur permet de capturer l'essence et la spontanéité des scènes qu'ils observent directement. Cette pratique a été rendue possible par plusieurs innovations. En 1841, l'invention du tube de peinture en métal pliable par le peintre américain John Goffe Rand (1801-1873) a révolutionné la peinture en plein air³⁸². Les palettes sont également devenues plus compactes et portatives, facilitant encore davantage le travail en plein air. De plus, les développements dans les transports, notamment le chemin de fer ont permis aux peintres de voyager plus facilement et rapidement, ouvrant de nouveaux horizons esthétiques jusque-là inexplorés³⁸³. Ces innovations ont profondément influencé la manière

³⁸⁰ Hamilton Vivien, *Boudin at Trouville*, Glasgow, John Murray, 1992, p. 13.

³⁸¹ Fénéon Félix, *Œuvres plus que complètes Tome 1*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1970, p. 65.

³⁸² Au début du siècle, les peintures sont vendues dans des vessies de porc, un contenant peu pratique qui peut éclater, décolorer les pigments ou les laisser durcir rapidement. Léger, transportable et simple d'utilisation, le tube de peinture de John Goffe Rand permet aux artistes de travailler en extérieur avec beaucoup plus de facilité.

³⁸³ Brodskaja Nathalia, *Le Post-Impressionnisme*, New York, Parkstone, traduit de l'anglais par Fop Bilostotska, 2018, p. 17.

dont les artistes abordent la peinture, permettant une plus grande spontanéité et une meilleure capture de l'instantanéité des scènes naturelles.

Toutefois, l'approche des impressionnistes, marquée par la peinture en plein air et la recherche de spontanéité, a souvent pour effet de donner un aspect non fini aux toiles. En effet, en peignant en extérieur, les artistes sont soumis aux variations constantes de la lumière et des conditions météorologiques, les obligeant à travailler rapidement pour saisir la scène avant qu'elle ne change. Cette méthode conduit à des œuvres où les détails sont esquissés plutôt que minutieusement rendus, créant une impression d'inachèvement.

La toile « Couple de grues et koinobori devant le Mont Fuji » indique les éléments centraux de la composition, les grues, les *koinobori* et le mont Fuji (Figure 50). Toutefois, ces éléments ne sont pas particulièrement mis en avant ou accentués. La toile présente de grands espaces vides manquant de détails comme le ciel et les rizières. Les détails sont peu définis, avec des contours flous. Le mont Fuji, un élément central selon le titre, est représenté de manière très vague et indistincte à l'horizon. La palette de couleurs est relativement limitée, avec des tons doux et pastel pour le ciel et les rizières. Les couleurs utilisées pour les grues et les *koinobori* se fondent dans l'environnement et ne les mettent pas assez en avant. Dumoulin semble se concentrer sur l'impression générale de la scène plutôt que sur des détails précis, ce qui donne une sensation de travail inachevé.

Pour la toile « Pêcheur japonais », le sujet est plus identifiable, avec deux pêcheurs japonais clairement mis en avant (Figure 57). Cependant, la scène reste relativement simple. Les pêcheurs sont représentés avec une certaine attention aux détails, mais les contours des éléments de l'arrière-plan manquent de précision, ce qui renforce l'impression d'esquisse. Les bâtiments et le bateau sont représentés avec peu de détails architecturaux et texturaux.



Figure 57 : Dumoulin Louis, Pêcheur japonais, 54 x 46 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à New York chez Bonhams le 25 avril 2012.

Enfin, la toile « Scène animée au Japon » a un titre assez vague qui se reflète dans la composition (Figure 58). Le fait que le titre ne désigne pas un sujet précis oriente l'attention du spectateur vers l'ensemble de la scène plutôt que vers un élément particulier. Il n'y a pas de sujet central ou de point focal évident. La scène montre plusieurs personnages dispersés, mais aucun ne semble être le centre d'intérêt de la toile. Les bâtiments et la végétation en arrière-plan sont esquissés avec peu de détails et ne fournissent pas de points d'ancrage visuels forts. Une large partie de la toile est occupée par le sol nu, sans détails significatifs. Ces grands espaces vides donnent une impression d'incomplétude et un manque de dynamisme.



Figure 58 : Dumoulin Louis, *Scène animée au Japon*, 54 x 65 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Paris chez Druot le 23 juin 2023.

Ainsi, Dumoulin capture le mouvement et la spontanéité grâce à une technique de peinture rapide et énergique. Son influence photographique se manifeste dans les représentations dynamiques des scènes en mouvement qui conservent l'impression d'instantanéité. La peinture en plein air permet de saisir la lumière naturelle et les changements rapides de l'environnement, mais elle a également conduit à des œuvres présentant un aspect non fini. L'influence de la photographie sur la représentation du mouvement par les artistes nous conduit également à examiner son impact sur leurs approches de la composition et du cadrage.

2.3. Impact de la photographie et du cadrage

Nous finirons notre analyse technique des peintures en abordant l'impact de la photographie et du cadrage sur les compositions de Dumoulin. La capacité des photographies à capturer des instants précis a profondément influencé la manière dont Dumoulin structure ses œuvres et représente ses sujets. Nous explorerons comment cette influence se manifeste dans l'utilisation de cadres innovants et dans la manière dont les personnages et les scènes sont composés pour transmettre une impression de spontanéité et de naturel.

L'influence de la photographie sur les peintures de Louis Dumoulin est indéniable. La peinture « Le quartier des théâtres à Yokohama » montre clairement comment Dumoulin a intégré des éléments photographiques, notamment en ce qui concerne le cadrage et l'angle de vue, pour enrichir la composition de sa toile (Figure 40). Le cadrage de la toile renvoie à celui d'une photographie instantanée, capturant un moment précis de l'agitation urbaine. La composition est ouverte, laissant les éléments se déployer de manière naturelle sans les contraindre à un cadre rigide, ce qui est typique des cadrages photographiques. L'angle de vue de la peinture est légèrement en plongée, comme si le photographe observe la scène d'un point légèrement surélevé. Cette perspective permet de balayer un large champ visuel, incluant à la fois les personnages en mouvement et les éléments architecturaux. Dumoulin utilise le cadrage pour diriger l'attention du spectateur à travers différents plans de la scène. Au premier plan, la présence d'un personnage en uniforme attire immédiatement l'œil et introduit le spectateur dans la scène. Au second plan, la foule dense et les bannières qui flottent ajoutent à l'animation, et en arrière-plan, les structures architecturales créent une continuité visuelle, renforçant la profondeur. La profondeur du champ dans la toile, où les personnages du premier plan sont clairement visibles tandis que ceux à l'arrière-plan sont plus flous, est une technique empruntée à la photographie. Cette approche crée une hiérarchie visuelle qui guide l'œil du spectateur à travers la composition, donnant une sensation de tridimensionnalité et de vie à la scène. Dumoulin cherche à saisir un moment précis, une caractéristique essentielle de l'instantanéité photographique. La foule en mouvement, les interactions entre les personnages et les bannières flottantes contribuent à créer une impression de temporalité figée. Contrairement aux

compositions traditionnelles, souvent centrées et symétriques, cette toile présente une asymétrie dynamique. Les personnages ne sont pas disposés de manière uniforme, mais plutôt de manière désordonnée et naturelle. Cet effet est encore accentué par la manière dont certains éléments sont coupés par le cadre, créant une composition qui semble plus naturelle et spontanée. Sur les côtés bas de la toile, plusieurs personnages ont une partie du corps hors du cadre (Figure 59). Ces coupures partielles des figures rappellent les photographies, où des sujets peuvent être partiellement inclus en raison de la rapidité du moment capturé. Cette technique crée une impression d'immédiateté comme si Dumoulin avait surpris la scène en un instant précis.



Figure 59 : Dumoulin Louis, Détail - Le quartier des théâtres à Yokohama, 91 x 116 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.

Le personnage en uniforme est à la fois en train d'entrer et de sortir du champ visuel, ce qui accentue l'effet de flux et de mouvement dans la scène. De même certains personnages semblent se diriger vers le centre de l'action, suggérant une continuité hors cadre et un espace plus vaste au-delà des limites de la toile. Au centre de la scène, plusieurs personnages sont représentés de dos (Figure 60). Cette perspective est courante en photographie où le photographe capte la spontanéité des sujets sans les préparer à poser. Cela donne un aspect voyeuriste, comme si le spectateur observe la scène sans être vu.



Figure 60 : Dumoulin Louis, *Détail - Le quartier des théâtres à Yokohama*, 91 x 116 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.

La toile « La fête de Nikko » illustre également l'influence de la photographie sur l'approche du cadrage et de la composition de Dumoulin (Figure 36). Comme dans la toile « Le quartier des théâtres à Yokohama », à gauche et à droite du tableau, plusieurs personnages sont coupés par le cadre. Cette technique, empruntée à la photographie, crée une impression de continuité au-delà des limites de la toile, suggérant que l'action se poursuit en dehors du cadre visible. De plus, Dumoulin utilise une perspective qui guide l'œil à travers différents plans, avec des personnages au premier plan clairement plus définis que ceux à l'arrière-plan devenant progressivement plus flous et indistincts, créant un effet de profondeur qui accentue l'illusion d'espace et de mouvement. Le *torii* est positionné à gauche de manière oblique, coupant le cadre. (Figure 61). Ce cadrage crée une sensation de mouvement et de profondeur, accentuant l'impression d'instantanéité et instaurant une continuité visuelle qui incite à imaginer ce qui se trouve hors du champ.



Figure 61 : Dumoulin Louis, Détail - La fête de Nikko, 55 x 46 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.

La scène, remplie de personnages en plein mouvement, transmet l'effervescence et le dynamisme de la fête. Chaque personnage semble engagé dans une activité, donnant l'impression d'une scène vivante et spontanée. Les drapeaux flottant au vent ajoutent une dimension de mouvement et d'instantanéité à la scène (Figure 62). Leur disposition irrégulière crée une dynamique visuelle qui simule l'effet du vent.



Figure 62 : Dumoulin Louis, Détail - La fête de Nikko, 55 x 46 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.

Le groupe de personnages à droite du *torii*, crée un point focal qui attire immédiatement l'œil (Figure 63). Les postures variées des figures, certaines assises, d'autres debout ou inclinées, suggèrent un arrêt momentané dans le flux de leurs actions.



Figure 63 : Dumoulin Louis, Détail - La fête de Nikko, 55 x 46 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.

Les figures en arrière-plan, bien que moins détaillées, jouent un rôle crucial dans la composition. Leur disposition en profondeur et la légère indistinction de leurs formes contribuent à l'effet de perspective, simulant la technique de la profondeur de champ en

photographie. De plus, plusieurs personnages sont représentés de dos ou de profil, ce qui crée une perspective plus naturelle et immersive.

Ainsi, l'analyse de l'œuvre de Dumoulin révèle un processus de transfert culturel entre le Japon et la France, illustré par la manière dont il a intégré les éléments de la photographie japonaise dans ses peintures. Dumoulin, en s'appuyant sur sa collection de photographies, n'a pas simplement utilisé ces images comme simples références visuelles. Il les a réinterprétées et intégrées dans un cadre esthétique européen tout en conservant l'essence de la vie japonaise. Ce processus de réinterprétation est au cœur du transfert culturel et démontre la capacité de Dumoulin à naviguer entre deux mondes artistiques. En prenant des éléments typiquement japonais – tels que les motifs, les thèmes et les compositions – et en les adaptant aux techniques néo-impressionnistes, Dumoulin a donné naissance à des œuvres qui reflètent à la fois les réalités japonaises et les sensibilités artistiques européennes. Cette hybridation culturelle est illustrée par des œuvres comme « La fête de Nikko » et « Le quartier des théâtres à Yokohama ». En intégrant des éléments tels que la femme en *kimono* avec une ombrelle dans « Escalier du temple à Mississipi baie, environs de Yokohama », il crée des scènes qui non seulement représentent le Japon, mais le font d'une manière qui résonne avec les goûts d'un public européen. En adoptant les techniques néo-impressionnistes, telles que l'utilisation de couleurs complémentaires, Dumoulin capte l'énergie et la vivacité des scènes japonaises d'une manière qui parle directement à un public européen. Ces techniques permettent non seulement de transmettre l'atmosphère et la dynamique des scènes japonaises, mais aussi de les intégrer dans un cadre esthétique familier aux spectateurs occidentaux, facilitant ainsi une compréhension et une appréciation interculturelles. Le travail de Dumoulin va au-delà du simple témoignage visuel de son voyage au Japon, représentant un pont entre les cultures japonaise et française. Ce transfert culturel a non seulement enrichi l'art de Dumoulin, mais s'inscrit également dans l'élargissement des horizons artistiques et culturels de son époque. En somme, l'œuvre de Dumoulin témoigne du pouvoir de l'art en tant qu'outil de compréhension et de connexion interculturelle, et illustre les mécanismes complexes par lesquels les influences étrangères peuvent être incorporées et transformées dans l'art du XIX^e siècle français.

Chapitre 3. Les expositions et la place de Dumoulin dans la réception du japonisme à Paris

I. Analyse des expositions de Dumoulin

Dans cette première partie, nous analyserons en profondeur le rôle de Louis Dumoulin dans la diffusion et la réception du japonisme à Paris, en nous concentrant sur ses expositions. Nous examinerons une exposition individuelle de Dumoulin, certaines de ses participations aux salons parisiens, ainsi qu'aux expositions étrangères. Ensuite, nous nous pencherons sur les enjeux du transfert culturel dans le cadre de sa participation à l'Exposition universelle de 1900. Nous analyserons comment Dumoulin a navigué entre les attentes occidentales et les réalités japonaises, en s'efforçant de concilier les perceptions européennes avec une représentation authentique du Japon. Cette analyse nous permettra de mieux comprendre les dynamiques de diffusion culturelle et les défis inhérents à la médiation de la culture japonaise en Europe.

1. Les expositions japonisantes

Dans cette partie, nous nous pencherons sur les expositions japonisantes de Dumoulin mettant en avant son rôle d'intermédiaire entre les cultures française et japonaise à travers ses œuvres. Nous débuterons notre étude par l'exposition individuelle de Dumoulin à la Galerie Georges Petit en 1889-1890, un événement clé qui met en lumière sa production de toiles japonisantes. Ensuite, nous explorerons les salons parisiens où Dumoulin a présenté ses œuvres japonisantes. Cette analyse portera sur les différentes expositions collectives où Dumoulin a exposé aux côtés d'autres artistes de l'époque, et la manière dont ses toiles, inspirées par la culture japonaise, ont trouvé leur place. Enfin, nous examinerons les expositions à l'étranger auxquelles Dumoulin a participé, et où il a également présenté des toiles japonisantes. Ces événements ont permis à Dumoulin de projeter sa vision artistique inspirée du Japon au-delà des frontières françaises, en exposant ses œuvres dans des contextes variés et en participant à la diffusion des tendances japonisantes en Europe et au-delà.

1.1 Exposition à la Galerie Georges Petit

Au XIX^e siècle, les salons ont rythmé l'activité artistique, une tendance qui s'est poursuivie durant la première moitié du XIX^e siècle. Cependant, l'émergence des galeries parisiennes a modifié le paysage artistique en devenant des acteurs principaux du marché de l'art, grâce à leurs choix esthétiques et leur rôle dans la diffusion commerciale. À son retour de son premier voyage au Japon en 1888-1889, Dumoulin organise une exposition de ses

œuvres inspirées de l'Extrême-Orient. Cette exposition se tient à la Galerie Georges Petit³⁸⁴, au 8 rue de Sèze³⁸⁵, du 20 décembre 1889 au 26 janvier 1890³⁸⁶.

L'exposition est annoncée par une affiche conçue par un célèbre affichiste de l'époque, Jules Chéret (1836-1932), et disponible à la vente pour deux francs. Concernant l'exposition, les articles de presse ne mentionnent pas de prix d'entrée³⁸⁷. En tant que galerie commerciale, la Galerie Georges Petit n'exige probablement pas de frais d'entrée, générant des revenus par d'autres moyens, tels que l'organisation de ventes aux enchères et la vente de catalogues³⁸⁸. Cette affiche, intitulée « Exposition des tableaux et études de Louis Dumoulin », met en avant les régions et pays représentés dans les œuvres : « Japon, Chine, Cochinchine et Malaisie » (Figure 64). Le fond de l'affiche présente un dégradé de couleurs, allant du bleu au beige, qui évoque une atmosphère crépusculaire ou matinale. Ce choix de couleurs rappelle les ciels japonais que l'on retrouve dans les estampes, et confère une ambiance qui prépare à la découverte des œuvres de Dumoulin. Le nom de Louis Dumoulin, inscrit en lettres rouges au centre de l'affiche, capte immédiatement l'attention. Un catalogue d'affiches illustrées mentionne la présence d'une « cigogne » parmi les motifs clés de l'affiche³⁸⁹. Cependant, en examinant l'oiseau de plus près, on observe une tache rouge sur sa tête, un trait distinctif des grues, et non des cigognes. La grue est représentée devant un disque rouge, qui évoque le drapeau japonais, *hinomaru* (日の丸), signifiant littéralement « disque solaire ». Des branches de cerisiers en fleurs se fondent dans l'arrière-plan de l'affiche, renforçant l'influence japonaise et préparant visuellement le spectateur aux thèmes explorés dans les œuvres de Dumoulin.

³⁸⁴ La Galerie Georges Petit fut fondée en 1846 par François Petit (1818-1877) sous le nom de Galerie François Petit, au 7 rue Saint-Georges. Après la mort de François en 1877, son fils Georges Petit (1856-1920) prend la relève.

³⁸⁵ En 1881, la galerie déménage avec deux entrées, au 12 rue Godot-de-Mauroy, et au 8 rue de Sèze. Ses deux salles d'exposition permettent d'accueillir des expositions de groupes et de sociétés variées, ainsi que des expositions individuelles d'artistes français et étrangers. La diversité de Georges Petit inclut non seulement la peinture, mais aussi la gravure, la sculpture, et les arts décoratifs et la céramique. La galerie organise des Expositions internationales de peinture, attirant des artistes tels que Claude Monet, Camille Pissarro et Auguste Renoir. La galerie s'impose comme un concurrent majeur de la galerie Paul Durand-Ruel, et devient également un lieu important pour les ventes aux enchères, rivalisant avec l'Hôtel Drouot.

³⁸⁶ Pendant la période où Dumoulin expose à la galerie, plusieurs artistes partagent également la galerie pour leurs propres expositions. Charles Donzel (1824-1889) présente ses peintures et aquarelles du 14 au 25 décembre 1889 (Cf. « Bulletin des Expositions des Concours », *Journal des artistes*, dimanche 15 décembre 1889, p. 385.), tandis que l'exposition du sculpteur russe Léopold Bernstamm (1859-1939) s'ouvre le 12 janvier 1890 (Cf. *Le Passant*, « Les on-dit », *Le Rappel*, lundi 13 mai 1890, p. 2.).

³⁸⁷ *Catalogue d'affiches illustrées... En vente aux prix marqués...*, Paris, 1891, p. 31.

³⁸⁸ La galerie, qui comprend à la résidence de Georges Petit et les divers espaces nécessaires à son fonctionnement, s'investit également dans l'édition d'estampes, de photogravures, d'héliogravures et de publications artistiques. En particulier, elle publie ses propres catalogues d'exposition.

³⁸⁹ *Catalogue d'affiches illustrées... En vente aux prix marqués...*, Paris, 1891, p. 31.

Enfin, en haut à gauche, un symbole rouge semblable à un sceau est visible. Ce sceau, ou *hanko* (判子), est souvent utilisé par les artistes pour signer leurs œuvres. Ainsi, l'affiche reflète l'essence extrême-orientale de l'exposition de Dumoulin, tout en capturant l'attention du public parisien et en l'incitant à la découverte de scènes exotiques et culturelles.

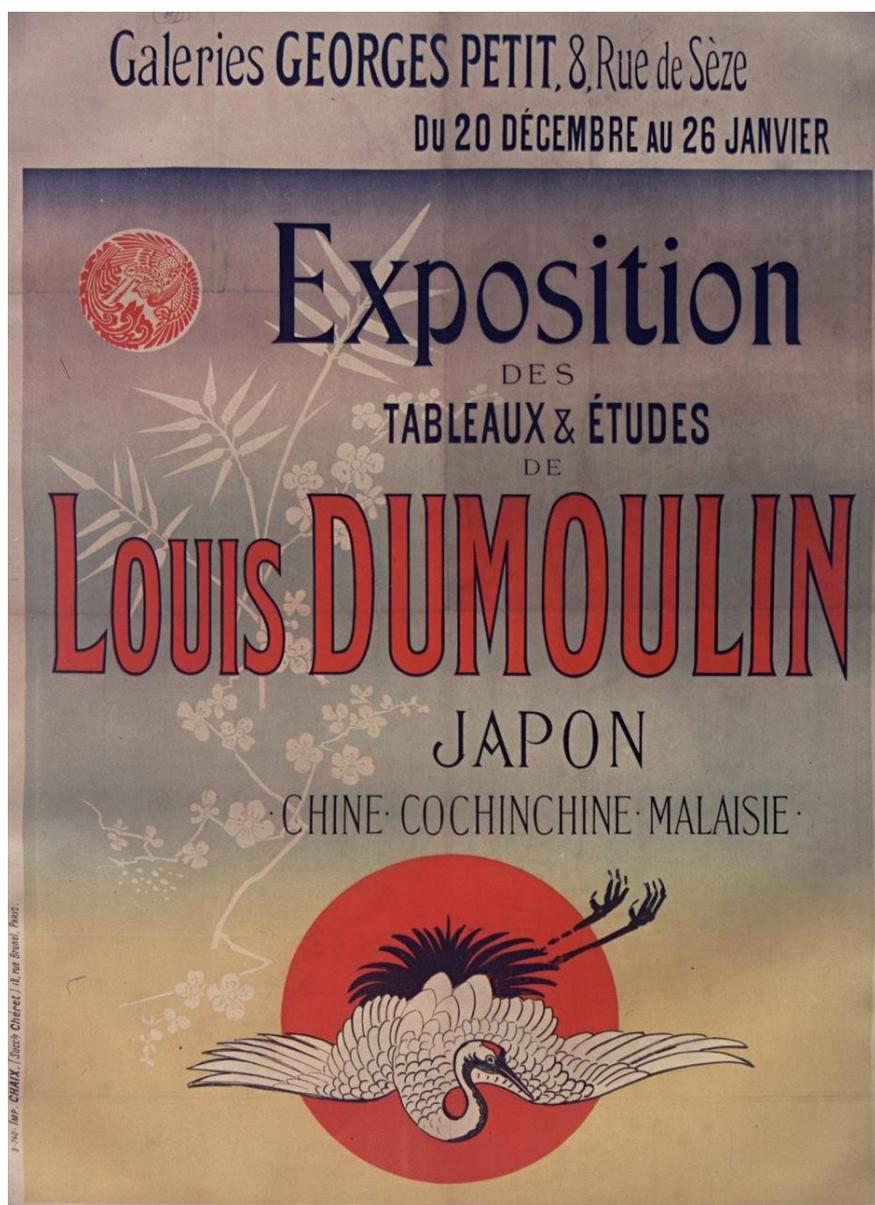


Figure 64 : Chéret Jules, Galerie Georges Petit, 8 rue de Sèze, du 20 décembre au 26 janvier. Exposition des tableaux & études de Louis Dumoulin, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie. 124 x 89 cm, Paris, Chaix, 1889, affiche d'exposition, Bibliothèque nationale de France.

L'importance du Japon est également reflétée dans la répartition des œuvres de l'exposition. Sur les cent deux toiles exposées, cinquante-trois sont dédiées au Japon, ce qui

constitue pus de la moitié des œuvres présentées. En comparaison, les autres régions ont une représentation moindre, avec quinze toiles sur la Chine³⁹⁰, quinze sur la Cochinchine³⁹¹, et dix-neuf sur la Malaisie³⁹². Bien que chaque région apporte sa propre richesse culturelle et esthétique, la domination numérique des œuvres japonaises met en évidence la place centrale du Japon dans l'expérience offerte aux visiteurs de l'exposition. Ainsi, le Japon émerge comme le cœur visuel et thématique de l'exposition, avec une forte représentation aussi bien dans les œuvres que dans les éléments graphiques de l'affiche.

De plus, l'exposition de Louis Dumoulin se distingue par une grande diversité de sujets qui dépeignent de manière exhaustive la culture, les paysages et les traditions japonaises. Les œuvres représentant les grandes villes japonaises telles que Yokohama et Tōkyō offrent un aperçu de la modernité et de la vie urbaine. Les scènes de Yokohama montrent des quartiers animés, illustrant le développement urbain et l'enthousiasme pour le divertissement³⁹³. Tandis que les scènes de Tōkyō présentent une ville où se côtoient l'ancien et le moderne, montrant des éléments architecturaux historiques intégrés dans une ville en mutation³⁹⁴. Ces représentations de la vie urbaine transmettent une image d'un Japon moderne et cosmopolite, capable de rivaliser avec les grandes villes européennes en termes de vitalité et de développement. Elles démystifient l'idée d'un Japon exclusivement rural ou archaïque, soulignant son intégration dans la modernité. Les œuvres sur les festivités japonaises révèlent

³⁹⁰ 54. Pagode chinoise ; 55. Le Quai de Hong-Kong ; 56. Sous les Bambous ; 57. Kennedy road ; 58. Harry Vallée ; 59. Pavillon d'une Pagode chinoise ; 60. Le Canal de Chamin ; 61. La Rivière de Canton ; 62. Pont sur un Canal ; 63. Rue des Fantans ; 64. La Citadelle ; 65. Calçada de Monte ; 66. Jonque chinoise et Sampang ; 67. Petit Sampang de pêche ; 68. Sampang Chinois (Cf. Burty Philippe, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Georges Petit, 1889, p. 25-27.)

³⁹¹ 69. Bananier ; 70. Au bord de l'Aroyo ; 71. Troncs de Multipliants ; 72. L'Aroyo Chinois ; 73. Aroyo de l'Avalanche ; 74. Allée des Cocotiers ; 75. La Plaine des Tombeaux ; 76. Le port militaire ; 77. Rue de Village ; 78. Cagnias Annamites ; 79. Jardin d'une Cagnia ; 80. La grande place de Fou-Mi ; 81. Long-Haï ; 82. Cocotiers à Giadhin ; 83. Marécages à Thudomot (Cf. *Ibid.*, p. 28-31.)

³⁹² 84. La Rue du Marché ; 85. Temple Indien ; 86. Temple Musulman ; 87. Temples Chinois de Telou Kayer ; 88. Temple Chinois. Effet de soir. ; 89. Porte d'un Temple indien ; 90. La grande Route (Kalang-road) ; 91. Une Route ; 92. Cimetière Malais à Kampong-Barou ; 93. Village Malais ; 94. Village Malais (Tandjon Katong) ; 95. Village Malais. Environs de Singapour ; 96. L'arbre du Voyageur ; 97. Bananiers ; 98. Cocotiers à Tandjon Katong ; 99. Flamboyants à Singapour ; 100. Plantation de Cocotiers ; 101. Cocotiers au bord de la mer ; 102. Balancelle à Ceylan (Cf. Burty Philippe, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Georges Petit, 1889, p. 32-35.)

³⁹³ 1. Isé-Saki-Cho ; 2. Façade de Théâtre dans Isé-Saki-Cho ; 3. La Rue des Théâtres ; 11. La Place Basha Mitchi (Cf. *Ibid.*, p. 11-12 & 14.)

³⁹⁴ 17. Les Fossés des Fortifications. Effet de soir à Tokio ; 18. Les Fossés du Palais ; 19. Devant la Porte du Palais Impérial ; 20. Pont sur les Fossés (Effet de Soir) ; 21. Nihon Bashi ; 22. Quartier de Nihon Bashi (Cf. *Ibid.*, p. 15-16.)

la richesse des traditions et des rituels sociaux. Les toiles des fêtes à Yokohama dépeignent des festivités ancrées dans le quotidien, révélant la dimension festive et communautaire de la culture japonaise³⁹⁵, mais aussi des célébrations religieuses, mettant en avant l'importance des divinités et des rituels dans la vie japonaise³⁹⁶. Les scènes de fêtes à Nikkō montrent des cérémonies historiques, soulignant l'héritage des *samurai* et des *shogun*, et leur rôle dans la culture japonaise³⁹⁷. Ces œuvres offrent une fenêtre sur les traditions japonaises, dévoilant la profondeur et la variété des pratiques culturelles. Elles illustrent comment les célébrations et les rituels constituent un lien vivant entre le passé et le présent, enrichissant la compréhension de la cohésion sociale et de la spiritualité au Japon. Dumoulin met également l'accent sur les sites sacrés et l'architecture traditionnelle, soulignant leur importance dans la culture japonaise. Ces représentations mettent en avant les jardins de temples, illustrant l'intégration de la spiritualité dans le quotidien³⁹⁸. Quant aux toiles de Nikkō, elles révèlent la grandeur et la beauté des sites sacrés, montrant leur rôle central dans la culture japonaise³⁹⁹. Ces œuvres transmettent un aperçu des espaces sacrés japonais, mettant en lumière l'importance de l'architecture et des rituels religieux. Elles soulignent la profondeur spirituelle du Japon, contrastant avec l'urbanité, et montrent comment le sacré s'incorpore dans le paysage et la vie quotidienne. Enfin, Dumoulin accorde une place importante à la nature. Certaines de ses toiles, notamment de Yokohama, ville portuaire, révèlent des paysages maritimes⁴⁰⁰, tandis que d'autres toiles révèlent des paysages végétaux⁴⁰¹. Ces représentations de la nature japonaise offrent une vision romantique du Japon, contribuant à une appréciation accrue de la simplicité et de l'harmonie dans la culture japonaise, qui fascine par sa sérénité et son esthétique. En présentant une variété de sujets allant des scènes urbaines aux paysages naturels, en passant

³⁹⁵ 4. Fête des Garçons. Vue prise au bas du Bluf (colline de Yokohama) ; 5. Environs de Yokohama pendant la Fête des Garçons ; 6. Fête des Eaux à Omori. Environs de Yokohama (Cf. *Ibid.*, p. 12-13).

³⁹⁶ 7. Fête de Benten (Cf. *Ibid.*, p. 13).

³⁹⁷ 33. Fontaine dans la Cour des Temples de Yéyas ; 35. La Fête du Shogoun Yéyas ; 36. Le Cortège du Shogoun (Cf. *Ibid.*, p. 20-21).

³⁹⁸ 24. Les Lotus du Temple de Benten, dans le Parc de Shiba ; 26. Le Jardin du Temple de Kompila Sama ; 34. Jardin du Temple à San Boudsou Do (Cf. *Ibid.*, p. 17 & 20).

³⁹⁹ 30. Vue générale de la Cour des Temples à Nikko ; 31. Tour à deux étages dans la Ville des Temples ; 32. La Porte des Pivoines (Cf. *Ibid.*, p. 19-20).

⁴⁰⁰ 14. La Mer à Omoku. Environs de Yokohama ; 15. Route à Omoku ; 16. Barques de Pêcheurs à Omoku (Cf. *Ibid.*, p. 15).

⁴⁰¹ 41. Tronc de Cèdre ; 47. Mûriers ; 51. Forêt de Cèdres ; 52. Jonque Japonaise à Kobé ; 53. Les Érables à Kirizoumi (Cf. *Ibid.*, p. 22-24).

par les festivités et l'architecture sacrée, Dumoulin réussit à transmettre une image riche et nuancée du Japon.

Toutefois, le catalogue de l'exposition est entaché de comparaisons erronées et de descriptions simplistes qui déforment la perception du public occidental de la culture japonaise. Ces erreurs, en particulier les mauvaises comparaisons culturelles et les imprécisions dans les descriptions, peuvent induire des stéréotypes et des malentendus sur le Japon.

Dans le catalogue, on retrouve fréquemment des parallèles entre des éléments japonais et des éléments français ou européens pour rendre les descriptions plus accessibles au public. Bien que cette approche vise à faciliter la compréhension, elle se traduit souvent par des simplifications qui négligent les nuances culturelles et historiques, conduisant à des interprétations erronées. Dumoulin compare Nihonbashi, un quartier de Tōkyō, à Saint-Denis à Paris en raison de rôle commercial :

« Pont du Japon à Tokio, il apparaît dans le crépuscule. C'est le quartier le plus commerçant de la Ville ; il correspond à notre quartier Saint-Denis. [...] Enfin Nihon Bashi est le pont depuis lequel se comptent toutes les distances, par les routes, de la capitale aux principales villes »⁴⁰².

Bien que Dumoulin reconnaisse le rôle de Nihonbashi comme point de départ pour mesurer les distances vers les principales villes japonaises, cette comparaison avec Saint-Denis reste inadéquate pour saisir pleinement l'importance historique et économique de Nihonbashi. Contrairement à Saint-Denis, qui est principalement résidentiel et industriel, Nihonbashi a été, depuis l'époque Edo, un centre névralgique du commerce au Japon, intégrant de manière complexe les réseaux de transport maritime et terrestre. Dumoulin compare également les statues de Bouddha placées dans les champs japonais aux croix de chemin chrétiennes :

« On rencontre souvent au milieu des campagnes des Boudhas de pierre accroupis dans les grandes herbes ; c'est un usage religieux qui rappelle celui de nos paysans français plantant des croix sur les routes. »⁴⁰³.

Cette comparaison simplifie les fonctions distinctes de ces deux types de monuments religieux. Les croix de chemin, souvent commémoratives, votives, ou talismaniques, symbolisent des aspects spécifiques de la foi chrétienne et servent à marquer les événements

⁴⁰² 21. Nihon Bashi (Cf. *Ibid.*, p. 16).

⁴⁰³ 46. Boudha dans les Champs (Osaka) (Cf. *Ibid.*, p. 23).

ou des territoires religieux⁴⁰⁴. En revanche, les statues de Bouddha au Japon, comme les *jizō bosatsu* (地藏菩薩), sont vénérées pour des raisons qui diffèrent largement. Le *jizō bosatsu* sert de protecteur des enfants, des voyageurs et des âmes perdues. Ces statues sont non seulement des symboles de la compassion bouddhiste mais peuvent aussi être des lieux de prières et d'offrandes pour des communautés locales. Bien que les deux types de monuments aient des rôles spirituels et communautaires et puissent servir de points de repère, leurs origines, symboliques, pratiques associées, et formes divergent nettement. En assimilant les Bouddha à des croix chrétiennes, Dumoulin réduit les pratiques religieuses japonaises à une analogie simpliste, empêchant le public de saisir les nuances spécifiques des traditions bouddhistes et des significations profondes attachées à ces statues dans leur contexte culturel. Enfin, Dumoulin compare les restaurants de bœuf de Yokohama aux établissements parisiens de tripes :

« La maison du fond est un *Restaurant de bœuf*. Les Japonais ne se nourrissaient que de poissons. L'Empereur les invita par décret à manger de la viande, d'où la création des restaurants de bœuf où chacun prépare soi-même, sur un fourneau portatif, sa portion découpée à l'avance.

L'aspect intérieur de ces sortes d'établissements présente une analogie frappante avec les maisons parisiennes où l'on mange des tripes. »⁴⁰⁵.

Certes, les restaurants de bœuf sont un produit de la modernisation alimentaire sous l'influence de l'Empereur Meiji, qui a encouragé la consommation de viande pour améliorer la santé publique et adopter certains aspects de la culture occidentale. Toutefois, ils ne se limitent pas à une simple analogie avec les maisons parisiennes de tripes mais reflètent une transition significative dans les habitudes alimentaires japonaises et un marqueur de modernisation sociale et économique.

Par ailleurs, les descriptions de Dumoulin manquent parfois de précision et de contexte, ce qui peut conduire à une compréhension incomplète ou erronée des pratiques culturelles japonaises. Dans le catalogue, Dumoulin explique en détail la symbolique des carpes en papier, *koinobori*, soulignant leur importance pendant la fête des garçons⁴⁰⁶. Cependant, la description reste incomplète, car elle se concentre uniquement sur les carpes en papier visibles à l'extérieur et omet les nombreux rituels et pratiques qui se déroulent à l'intérieur des foyers japonais. En raison de l'accès limité aux espaces domestiques, Dumoulin ne mentionne pas les aspects

⁴⁰⁴ Carpentier Paul, *Croix de Chemin : Au-delà du signe*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1891, p. 38-94.

⁴⁰⁵ 11. La Place Basha Mitchi (Cf. *Ibid.*, p. 14).

⁴⁰⁶ 4. Fête des Garçons. Vue prise au bas du Bluf (colline de Yokohama) (Cf. *Ibid.*, p. 12).

essentiels de cette fête, tels que les poupées de guerriers, *musha-ningyō* (武者人形). Ces poupées, représentant des héros légendaires et des figures historiques, sont exposées dans les maisons pour symboliser la protection, le courage et la transmission de valeurs traditionnelles⁴⁰⁷. Elles jouent un rôle crucial dans les célébrations, complétant les carpes en papier en incarnant des idéaux de force et de résilience pour les enfants. Dumoulin offre une vue partielle de la fête des garçons en omettant des pratiques qui se déroulent dans la sphère privée japonaise. La fête de Benten est décrite comme une parade d'un char en papier⁴⁰⁸. Cette description simplifie des pratiques traditionnelles plus profondes associées à cette fête, qui incluent souvent des *mikoshi* (神輿), littéralement des palanquins divins. Les *mikoshi*, utilisés dans de nombreux festivals, ne sont pas propres à la fête de Benten mais jouent un rôle crucial dans les célébrations japonaises en général⁴⁰⁹. Par ailleurs, Dumoulin donne des descriptions imprécises du palanquin, *kago* et du pousse-pousse, *jinrikisha*, qui peuvent conduire à une vision stéréotypée des moyens de transport japonais comme archaïques ou comiques, ignorant leur praticité et leur adaptation aux conditions locales. De plus, il ne parvient pas à définir les jardins japonais :

« C'est le jardin d'un horticulteur avec ses pots de Sycas, ses arrangements bizarres de pierres, de roches factices ; ici un pin tortillé, là une lanterne de pierre complétant la décoration. »⁴¹⁰.

Les jardins japonais sont conçus selon des principes esthétiques et philosophiques pour créer une harmonie avec la nature. Le pin est l'arbre le plus utilisé dans l'art de tailler les arbres, *niwaki* (庭木), visant à accentuer leur beauté naturelle et symbolisant la résilience et la longévité⁴¹¹. La vision de Dumoulin ne prend pas en compte la vision esthétique et philosophique japonaise de la nature, notamment influencée par des concepts *zen*. Enfin, le catalogue définit aussi les *godown* :

« Au fond un *go-dawn*, grande maison noire où l'on serre les objets précieux ; ces *go-dawns* sont des constructions massives craignant moins les incendies que les maisons ordinaires du pays qui sont en bois et en paille. »⁴¹².

⁴⁰⁷ Guilliams Phyllis, « Life in Japan and Japanese Dolls », *Prince Edward Historical Society*, Virginia, Farmville, juillet 2014, p. 1-2.

⁴⁰⁸ 5. Fête de Benten (Cf. *Ibid.*, p. 13).

⁴⁰⁹ Lors de ces événements, des prêtres placent la relique de la divinité dans le *mikoshi*, appellent le *kami* à s'incarner dans ce palanquin, le scellent, puis le transportent en procession pour attirer sa bénédiction sur la communauté.

⁴¹⁰ 45. Chez un Horticulteur à Osaka (Cf. *Ibid.*, p. 22-23).

⁴¹¹ d'Astres Charles, *Histoires insolites des parcs et des jardins*, Bernay, Ciry Editions, 2014, p. 118-119.

⁴¹² 1. Isé-Saki-Cho (Cf. *Ibid.*, p. 11).

Le terme *godoun* (ゴダウン), emprunté de l'anglais *godown*, désigne des entrepôts ou magasins généraux destinés au stockage de marchandises variées. Au Japon, les incendies sont un fléau fréquent, les constructions étant majoritairement en bois. Comme l'explique Dumoulin, ces structures sont construites avec des matériaux résistants au feu pour protéger les marchandises contre les incendies. Toutefois, Dumoulin crée une confusion sur leur véritable fonction en les décrivant comme des maisons pour des « objets précieux », puisqu'ils servent essentiellement à protéger des biens contre les risques d'incendie plutôt que le stockage d'objets de valeur particulière. Ainsi, le catalogue de l'exposition révèle une série d'erreurs et de simplifications qui contribuent à une image biaisée du Japon pour le public parisien de l'époque. Ces erreurs montrent les limites de la perspective occidentale de Dumoulin sur une culture complexe et enracinée dans ses propres traditions. Les comparaisons simplistes, les définitions imprécises, et les omissions de contexte aboutissent à une perception stéréotypée et partielle des pratiques culturelles japonaises.

Enfin, la conférence donnée par Léon Roger-Milès (1859-1928), en complément de l'exposition de Dumoulin, offre un éclairage précieux sur le transfert culturel entre le Japon et la France, ainsi que sur l'impact de cette exposition sur le public parisien. En tant que poète du *Parnasse* et collaborateur de *L'Événement* et du *Blanc et Noir*, Roger-Milès apporte une perspective érudite, mettant en lumière les aspects les plus riches de l'œuvre de Dumoulin ainsi que les influences culturelles japonaises qui l'ont inspiré⁴¹³. Initialement prévue pour le 5 janvier 1890, en même temps qu'une courte pièce de théâtre de l'ambassadeur chinois Chen Jitong (陳季同) (1851-1907), la conférence fut finalement reportée au 11 janvier⁴¹⁴. L'article de *La Justice* précise que chaque carte d'invitation permet l'accès à deux personnes, ce qui a sans doute contribué à attirer du public⁴¹⁵. Dans sa conférence, Roger-Milès souligne l'indépendance de la critique en matière d'art, tout en saluant l'art français et le modernisme personnel de Dumoulin. Cette approche témoigne d'une volonté de promouvoir l'art français tout en reconnaissant l'apport du japonisme dans le paysage artistique de l'époque⁴¹⁶. En mettant l'accent sur les sites, les légendes et les rites japonais représentés dans les œuvres de

⁴¹³ « Petite chronique », *Le Découpage pour tous*, jeudi 15 avril 1891, p. 34.

⁴¹⁴ Le Sphinx, « Échos de Paris », *L'Événement*, mardi 7 janvier 1890, p. 1.

⁴¹⁵ « Gazette du Jour », *La Justice*, samedi 11 janvier 1890, p. 3.

⁴¹⁶ Le Sphinx, « Échos de Paris », *L'Événement*, lundi 13 janvier 1890, p. 1.

Dumoulin, Roger-Milès permet au public d'appréhender la culture japonaise. Cette contextualisation a non seulement favorisé une appréciation plus nuancée des œuvres de Dumoulin, mais aussi permis une compréhension plus profonde de ses motivations artistiques. La conférence, qualifiée de « causerie point ennuyeuse, pleine d'aperçus originaux » par le *Journal des artistes*, « a beaucoup plu, à un public choisi d'artistes, d'amateurs et de gens de Lettres, et a contribué à faire connaître l'artiste, dont on avait l'œuvre sous les yeux, que la plus compendieuse notice »⁴¹⁷. Enfin, en tant que poète, Roger-Milès a enrichi la conférence par la lecture de vers, comme le rapporte le *Journal des artistes* : « Roger-Milès, qui est un poète à la fois très délicat et très coloriste, a dit avec une note très juste quelques jolis vers inspirés par certaines toiles de Dumoulin. »⁴¹⁸. Cette dimension poétique a dû enrichir l'expérience artistique, en reliant la peinture et la poésie.

Quant à la pièce de théâtre, un article du dramaturge et journaliste Guillaume Livet (1856-1919), sous le pseudonyme Mirliton, nous informe que Georges Petit a proposé d'enrichir l'exposition par une mise en scène d'une pièce chinoise pour compléter l'effet exotique⁴¹⁹. Dumoulin et Petit ont décidé de s'adresser à Chen Jitong, pour écrire une pièce chinoise en français, intitulée *L'Amour héroïque*. L'article relate avec humour le processus de création et la réunion chez Georges Petit où Chen Jitong présente sa pièce. Il décrit une soirée où l'échange culturel prend une tournure à la fois sérieuse et ludique, avec l'introduction comique d'éléments culturels chinois, comme le salut. Cet échange souligne les défis et les malentendus souvent présents dans les tentatives de traduction culturelle, ici exacerbés par l'aspect théâtral et festif de l'événement. La lecture de la pièce devient une occasion de convivialité mais aussi de confrontation avec les différences culturelles, illustrée par les difficultés des artistes présents à adopter des gestes traditionnels chinois. Toutefois, dans le même numéro de *L'Événement*, juste au-dessus de l'article de Livet, figure un article évoquant

⁴¹⁷ « Petite Gazette », *Journal des artistes*, dimanche 28 janvier 1890, p. 21.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Mirliton, « Notes parisiennes, Tchong-Ki-Tong au théâtre », *L'Événement*, mardi 19 janvier 1892, p. 1-2.

un scandale impliquant Chen Jitong⁴²⁰, expliquant pourquoi la représentation prévue ne verra jamais le jour⁴²¹.

Ainsi, l'exposition de Louis Dumoulin à la Galerie Georges Petit a tenté d'élargir la compréhension occidentale de l'art japonais, tout en démontrant la modernité et la diversité de la culture japonaise à travers des représentations urbaines, festives, et naturelles. La conférence de Léon Roger-Milès a enrichi cette démarche, en offrant des clés pour appréhender les œuvres de Dumoulin et leurs influences culturelles japonaises. Cette exposition a non seulement mis en lumière la richesse et la complexité de la culture japonaise mais aussi révélé les défis de la médiation culturelle, illustrés par les approximations du catalogue. Malgré ces défis, l'événement a réussi à nourrir l'intérêt et la fascination pour le Japon.

⁴²⁰ Plusieurs journaux, y compris *L'Événement*, ont publié une lettre du ministre de Chine à Paris, qui accuse le général Chen Jitong de divers actes d'escroquerie. Selon une lettre reçue de Chine, Chen Jitong est retourné à Tientsin (天津) et attend une décision du vice-roi Li Hongzhang (李鴻章) concernant sa situation. L'article souligne que Chen Jitong aurait été victime des machinations de ses ennemis, notamment du ministre chinois à Paris, qui aurait profité de la mort d'un prince, protecteur de Chen Jitong, pour ternir sa réputation. Ce scandale a sans doute influencé la décision de ne pas concrétiser la pièce de théâtre, incitant Chang Jitong à prendre du temps pour régler ses affaires en Chine. De plus, il est possible que Dumoulin et Petit n'y tenaient plus, voulant éviter tout risque de ternir leur réputation, dans un environnement artistique et commercial où la réputation revêt une importance cruciale. (Cf. V.B., « Le Général Tchong-Ki-Tong », *L'Événement*, mardi 19 janvier 1892, p. 1).

⁴²¹ Bien que la représentation de *L'Amour héroïque* n'ait jamais eu lieu, le texte de Chen Jitong a néanmoins été publié dans la rubrique dédiée aux feuilletons de *L'Événement* le lendemain. (Cf. « L'Amour héroïque. Pièce en un acte par le général Tchong-Ki-Tong », *L'Événement*, mercredi 20 janvier 1890, p. 2-3).

1.2. Salons

Louis Dumoulin, comme de nombreux artistes de son époque, a pris part à une multitude de salons tout au long de sa carrière. Ces expositions sont incontournables pour tout artiste cherchant à se faire connaître et à diffuser son œuvre. Dumoulin n'a pas fait exception à cette règle, en participant activement à ces événements. Parmi les salons auxquels il a participé, certains se distinguent par la présentation de ses toiles inspirées de son séjour au Japon. Nous allons nous concentrer particulièrement sur ces moments, le Salon des artistes français de 1889 et les salons du Champ-de-Mars en 1890, 1892 et 1896. Ces expositions reflètent une période où son art, profondément influencé par ses expériences japonaises, a su capter l'attention de la critique et du public.

Ces expositions, témoignages de son évolution artistique, influencée notamment par le Japon, coïncident avec ses réflexions plus larges sur les structures et les pratiques artistiques françaises. En effet, dès 1887, avant même son premier voyage au Japon, Dumoulin, sous le pseudonyme Chassagnol, publie un article dans *L'Événement*, critiquant vivement le processus de sélection des membres du jury des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de 1889⁴²². Dumoulin commence par critiquer la manière dont les premiers membres du jury sont nommés, soulignant que ces nominations initiales sont souvent complétées par des artistes déjà récompensés, perpétuant ainsi un cercle restreint d'élus influents. Il exprime également sa déception face à l'absence de certains modernistes dans le jury, soulignant son inquiétude quant à la représentation et au soutien des courants modernistes au sein des jurys artistiques. En énumérant les noms des membres élus et le nombre de voix obtenues dans différentes disciplines comme la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture, Dumoulin met en lumière les artistes influents de l'époque et suggère que les résultats des votes reflètent souvent les préférences et les alliances artistiques. Dumoulin poursuit en critiquant les manœuvres électorales des candidats pour obtenir une place dans le jury, dénonçant leur utilisation des « listes adroitement rédigées » et de tactiques trompeuses pour influencer le vote des autres

⁴²² Chassagnol, « Le jury des Beaux-Arts à l'Exposition de 1889 », *L'Événement*, dimanche 17 avril 1887, p. 1-2.

artistes. Il souligne l'importance de l'indépendance artistique et critique l'insincérité des candidats ainsi que l'abandon des critères artistiques au profit des jeux de pouvoir et des ambitions personnelles. Enfin, Dumoulin appelle les jurés à l'objectivité et à l'abnégation de leurs goûts personnels, soulignant que leur rôle est de permettre à l'art de se développer librement sans être contraint par des préjugés ou des intérêts personnels.

Tout cela n'a pas empêché Dumoulin de participer assidûment aux salons artistiques dès que l'opportunité se présentait. Comme de nombreux artistes, il a connu des réussites significatives. Par exemple, au Salon des artistes français de 1886, l'une des deux œuvres que Dumoulin a présentées⁴²³, « Préparatifs de la fête nationale à la place de la Bastille » a été achetée par l'État⁴²⁴. Dumoulin a également fait face à des déceptions au cours de ces événements. Par exemple, en 1888, il a soumis une toile intitulée « Les fondations de la Tour Eiffel » pour le Salon des artistes français⁴²⁵. Cependant, il semble que le jury ait rejeté cette œuvre, car elle n'apparaît pas dans le catalogue officiel de l'exposition⁴²⁶.

Il est paradoxal de constater que Dumoulin lui-même n'est pas étranger aux accusations de népotisme et de favoritisme dans le monde artistique, qu'il connaît bien pour ses pratiques de réseautage. Lors du Salon des artistes français de 1887, Dumoulin a rédigé un article où il énumère les potentiels lauréats⁴²⁷, en mettant particulièrement en avant, Gervex⁴²⁸, membre du jury⁴²⁹. Il est intéressant de noter que lors de ce même Salon, où Gervex est membre du jury, Dumoulin a été récompensé, recevant une mention honorable parmi cinquante autres

⁴²³ 842. Préparatifs de la fête nationale à la place de la Bastille ; 843. Les chevaux de bois (Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1886*, Paris, Société d'imprimerie et librairie administratives et classiques Paul Dupont, 1886, p. 69).

⁴²⁴ Brichanteau, « Échos du jour », *Le XIXe siècle*, mercredi 26 janvier 1887, p. 2.

⁴²⁵ « Envois au Salon », *Journal des artistes*, dimanche 18 mars 1888, p. 5.

⁴²⁶ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés aux Champs-Élysées le 1er mai 1888*, Paris, Société d'imprimerie et librairie administratives et classiques Paul Dupont, 1888.

⁴²⁷ Chassagnol, « Notes & Croquis », *L'Événement*, jeudi 26 mai 1887, p. 2.

⁴²⁸ Dumoulin a été formé par Gervex. Cette relation lui a probablement permis de se rapprocher de personnalités influentes comme Jean-Jacques Henner (1829-1905). Bien que la nature exacte de leurs relations au moment du Salon des artistes français de 1887 soit difficile à établir, il est probable que Dumoulin connaissait déjà ou avait des liens indirects avec certains membres du jury. Dumoulin et Henner ont notamment collaboré en 1892 dans la création d'un groupe d'artistes. Leur objectif commun était d'organiser des expositions à l'étranger, visant à promouvoir l'art français sur la scène internationale. (Cf. « Nouvelles », *L'Entr'acte*, jeudi 4 février 1892, p. 2).

⁴²⁹ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1887*, Paris, Société d'imprimerie et librairie administratives et classiques Paul Dupont, 1888, p. 151.

peintres⁴³⁰. Lors du Salon, Dumoulin a exposé « La Place du Carrousel »⁴³¹. Le Conseil municipal de Paris a annoncé son intention d'accroître le nombre d'œuvres qu'il acquiert et a décidé d'acheter cette toile⁴³². Dans un rapport officiel, le Conseil municipal a précisé que la toile a été achetée pour la somme de trois mille francs⁴³³. Ce n'est guère surprenant compte tenu des relations influentes de Dumoulin. Au moment de son départ pour le Japon, le journaliste Jules-Hippolyte Percher a souligné que Dumoulin, en tant que beau-frère d'Edmond Adolphe Le Pelletier de Bouhélier, rédacteur en chef du *Mot d'Ordre*, lui-même beau-frère d'Alphonse Humbert, conseiller municipal, bénéficie de ces connexions. Percher insinue que Dumoulin profite régulièrement de ces relations pour faire acheter ses œuvres par le Conseil municipal à un prix avantageux⁴³⁴. Cependant, l'achat du tableau n'a finalement pas eu lieu⁴³⁵. La raison invoquée ne concerne pas directement ces soupçons de népotisme, mais plutôt le contenu du tableau. L'œuvre inclue une représentation de l'échafaudage entourant le monument de Léon Gambetta (1838-1882), ce qui a été perçu comme une prise de position opportuniste politiquement sensible. L'évocation même indirecte de Gambetta, malgré qu'elle ne montre que l'échafaudage et non Gambetta en personne, a suffi pour provoquer l'opposition d'un élu, Thomas Henry Marsoulan (1839-1909), et entraîner l'annulation de l'achat. Les relations de Dumoulin ne se limitent pas à son cercle familial proche. Lors du Salon des artistes français de 1884, le député de l'Aisne, Edmond Turquet (1836-1914) a écrit une lettre de recommandation visant à persuader le ministère de l'Instruction publique d'acquérir « La Place Clichy » de Dumoulin. Cette démarche, cependant, n'a pas abouti⁴³⁶. En fin de compte, le tableau a été acheté par le Conseil municipal de Paris, où siège Humbert, pour la somme de

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴³¹ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1887*, Paris, Société d'imprimerie et librairie administratives et classiques Paul Dupont, 1888.

⁴³² « Acquisitions de la ville au Salon », *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, samedi 13 août 1887, p. 1.

⁴³³ Richard Émile, « Rapport. Présenté par Émile Richard, au nom de la 4^e Commission, sur des acquisitions d'œuvres de sculpture et de peinture », *Conseil municipal de Paris*, samedi 1^{er} janvier 1887, p. 3.

⁴³⁴ « M. Dumoulin est bien connu, en effet. C'est le beau-frère de M. Lepelletier, rédacteur en chef du *Mot d'Ordre*, lui-même beau-frère de M. Alphonse Humbert, conseiller municipal. Tous les ans, M. Dumoulin envoie au Salon de grandes machines assez incolores que le Conseil municipal de Paris lui achète — à vous M. Poisson ! — régulièrement un bon prix. C'est beau la famille ! Et l'on parle des privilèges, des bénéfices d'avant la Révolution. Et nous vivons dans des temps austères ! Non, laissez-moi rire ! » (Cf. R. Sixt, « Lettre de Paris, La mission botanique de M. Horace de Choiseul et la mission artistique de M. Dumoulin », *Mémorial de la Loire et la Haute-Loire*, jeudi 29 décembre 1887, p. 1).

⁴³⁵ Caribert, « À travers Paris. La Place du Carrousel », *Paris*, jeudi 8 septembre 1887, p. 2.

⁴³⁶ Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e -XX^e siècle. Dossier F/21/4306. Dumoulin, Louis.

deux mille francs⁴³⁷. Toutefois, Turquet a continué à soutenir Dumoulin, puisqu'en 1886, il acquiert une de ses toiles⁴³⁸.

Louis Dumoulin expose pour la première fois des peintures inspirées de son séjour au Japon au Salon des artistes français de 1889, tenu au Palais des Champs-Élysées. Il n'est pas présent au Salon, étant encore en voyage en Extrême-Orient à cette période. En janvier 1889, *L'Événement* rapporte que Dumoulin a envoyé depuis Hong Kong, à bord du paquebot *Saghalien*, une lettre décrivant les travaux réalisés lors de sa mission, accompagnée de deux tableaux⁴³⁹. L'article mentionne une première toile avec « un effet de pluie », qui doit être la toile « Temps de pluie au Japon »⁴⁴⁰. L'article évoque également un deuxième tableau, qui « représente un effet de soleil », il s'agit vraisemblablement de « Une rue à Yokohama ; Japon »⁴⁴¹. Le journaliste semble avoir simplement noté l'effet de lumière, contrastant avec la toile pluvieuse, sans prêter attention au sujet précis du tableau. Les œuvres de Dumoulin sont exposées dans la salle XVIII, aux côtés de celles de quatre mille cent quatre-vingt-dix-neuf autres artistes⁴⁴². Il est intéressant de noter que Dumoulin n'est pas le seul à aborder des thèmes japonais lors de ce salon. Parmi les autres exposants, on trouve les peintres Jeanne Camuzet⁴⁴³, Pierre-Joseph Mousset (1858-?)⁴⁴⁴, Berthe Burgkan (1855-1936)⁴⁴⁵, et Edmée Cheramy⁴⁴⁶, ainsi que les sculpteurs Georges-Charles Coudray (1862-1944)⁴⁴⁷, Louis Coudray⁴⁴⁸, et Benoît-Lucien Hercule (1848-1913)⁴⁴⁹. Cependant, il semble qu'aucun de ces artistes n'a voyagé au Japon.

⁴³⁷ Le Sphinx, « Échos de Paris », *L'Événement*, mardi 5 août 1884, p. 1.

⁴³⁸ Le Masque de Fer, « À travers Paris », *Figaro*, dimanche 4 juillet 1886, p. 1.

⁴³⁹ Le Sphinx, « Échos de Paris », *L'Événement*, mercredi 2 janvier 1889, p. 1.

⁴⁴⁰ 918. Temps de pluie au Japon (Cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1889*, Paris, Société d'imprimerie et librairie administratives et classiques Paul Dupont, 1889, p. 71).

⁴⁴¹ 918. Une rue à Yokohama ; Japon (Cf. *Ibid.*).

⁴⁴² Wolff Albert, « Le Salon », *Le Figaro*, mardi 30 avril 1889, p. 1.

⁴⁴³ 470. Japonaise. (Cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1889*, Paris, Société d'imprimerie et librairie administratives et classiques Paul Dupont, 1889, p. 37).

⁴⁴⁴ 1962. Japonaise au bain (Cf. *Ibid.*, p. 150).

⁴⁴⁵ 2928. Une Japonaise (Cf. *Ibid.*, p. 223).

⁴⁴⁶ 2979. Cinq portraits ; 5. Japonaise (Cf. *Ibid.*, p. 227).

⁴⁴⁷ 4216. Coolie japonais (Cf. *Ibid.*, p. 321).

⁴⁴⁸ 4217. Japonaise (Cf. *Ibid.*).

⁴⁴⁹ 4496. Japonaise (Cf. *Ibid.*, p. 342).

Il est intéressant de noter qu'une réunion tumultueuse de la Société des artistes français s'est tenue le 21 décembre 1889, le jour même de l'inauguration de l'exposition de Dumoulin à la Galerie Georges Petit⁴⁵⁰. Le journaliste Robert d'Antenac nous rapporte que la sous-commission propose d'annuler les décisions du jury de peinture de l'Exposition universelle de 1889, arguant que les nombreuses récompenses accordées aux artistes étrangers désavantageraient les futurs peintres français. Toutefois, le véritable motif semble être le mécontentement de certains membres du jury, frustrés de ne pas avoir obtenu les promotions dans la Légion d'honneur qu'ils espéraient. Cette proposition suscite un vif débat, particulièrement entre Henri Gervex, qui accuse William Bouguereau (1825-1905) d'actions antipatriotiques et d'opportunisme, et Bouguereau, qui espérait une distinction honorifique. Cette discorde aboutit à la démission collective de plusieurs jurés influents, tels qu'Ernest Meissonier (1815-1891) et Carolus-Duran. Lassés par l'autoritarisme académique du Salon des artistes français, de nombreux artistes, dont Dumoulin, se tournent vers la Société nationale des Beaux-Arts. Cette institution, plus ouverte aux idées innovantes, offre une plateforme plus libérale et encourageante pour les artistes.

Dans un article, *Museux*⁴⁵¹, examine les conséquences de la scission au sein de la Société des artistes français en 1889, en se focalisant sur les stratégies adoptées par les deux sociétés pour maintenir leurs salons respectifs⁴⁵². Il souligne que le Salon de la Société des artistes français propose autant de toiles qu'avant sa scission, mais que ce maintien apparent du succès des années précédentes repose sur une « manœuvre » de remplissage, pour « boucher les trous »⁴⁵³. *Museux* indique que, suite à la scission, les dissidents ont rejoint la Société nationale des Beaux-Arts, inaugurant le Salon du Champ-de-Mars du 15 au 30 mai 1890, où Dumoulin a exposé ses œuvres dans les salles VIII et IX⁴⁵⁴. Dumoulin expose dans deux salles, car le Salon du Champ-de-Mars se distingue par une présentation plus groupée des œuvres. *Museux* liste les artistes ayant contribué de manière significative avec plusieurs toiles, mentionnant Louis Dumoulin, qui expose onze œuvres, dont sept sur le Japon⁴⁵⁵, ainsi qu'Harry

⁴⁵⁰ d'Antenac Robert, « Les artistes français », *Gil Blas*, samedi 21 décembre 1889, p. 2.

⁴⁵¹ Il est fort probable que l'auteur soit Ernest Museux (1853-1917).

⁴⁵² Museux, « L'Art social. Au Salon du Champ de Mars. I. », *La revue européenne socialiste, littéraire, artistique*, mardi 1^{er} octobre 1889, p. 235-236.

⁴⁵³ Museux nous informe qu'en 1889, le Salon de la Société des artistes français présentait 2 771 tableaux. En 1890, malgré la scission, le Salon réussit à maintenir une grande exposition avec 2 480 œuvres.

⁴⁵⁴ Maizeroy René, « Le Salon national. Peinture », *Gil Blas*, mercredi 15 mai 1890, p. 2.

⁴⁵⁵ 313. La Fête des garçons et des glycines à Tokio (Japon) ; 316. Une Tchaïa (maison de thé au Japon) ; 317. La porte des pivouines (temples de Mikko) ; 318. Une rue de Tokio, le soir ; 319. Echelle d'incendie dans un village au Japon ; 320. Les Fossés du Palais impérial (Japon) ; 321. Rizièrre inondée (Japon).

Humphrey Moore (1844-1926), un peintre américain qui présente également onze toiles inspirées de son voyage au Japon en 1880-1881⁴⁵⁶. Dumoulin présente des œuvres déjà exposées lors de son exposition chez Georges Petit⁴⁵⁷. Cela semble logique, car le salon suit de près son retour et son exposition, offrant une nouvelle opportunité de montrer ses dernières toiles. Bien que certains critiques puissent trouver redondant de revoir ces œuvres, de nombreux visiteurs, venus pour découvrir d'autres artistes, les découvrent pour la première fois. Le salon bénéficie d'une fréquentation élevée⁴⁵⁸, qui est une opportunité pour Dumoulin pour faire connaître son travail à un public plus large. Dans son ouvrage sur les salons de 1890, le collectionneur et critique d'art Ernest Hoschedé (1837-1891), mentionne Dumoulin comme faisant partie de la nouvelle génération d'artistes, qui, après la scission de la Société des artistes français, trouvent dans le Salon du Champ-de-Mars et les expositions individuelles des plateformes idéales pour présenter leurs œuvres innovantes⁴⁵⁹. Hoschedé appelle à un soutien accru de l'État pour des artistes comme Dumoulin, recommandant que leurs contributions soient reconnues et encouragées par des bourses, expositions, et distinctions, afin de mieux refléter la diversité et la richesse de l'art contemporain au-delà des cadres académiques traditionnels.

Après avoir présenté des œuvres inspirées de Rome en 1891⁴⁶⁰, Dumoulin oriente davantage son attention vers la Russie. Lors de l'inauguration du Salon du Champ-de-Mars le 7 mai 1892, il se trouve à Saint-Pétersbourg⁴⁶¹, puis à Moscou⁴⁶². Bien qu'absent physiquement, il participe néanmoins au salon en exposant trois tableaux, dont « Un jardin japonais »⁴⁶³. Comme nous l'avons mentionné précédemment, cette toile semble inspirée par

⁴⁵⁶ Dumoulin n'est pas le seul à présenter des œuvres inspirées du Japon. Dans son ouvrage sur les salons, Ernest Hoschedé (1837-1891) mentionne également les « villages et temples japonais » représentés par Harry Humphrey Moore, ainsi qu'un tableau du peintre néerlandais Willy Martens (1856-1927) intitulé « Petit Lever », qui représente une jeune femme dans une robe décrite comme « japonais ». (Cf. Hoschedé Ernest, *Brelan de Salons*, Paris, Bernard Tignol, 1890, p. 296 & p. 207-208).

⁴⁵⁷ « Au champ de Mars. Exposition de la Société nationale des Beaux Arts », *La Lanterne*, vendredi 16 mai 1890, p. 2.

⁴⁵⁸ Le salon attire environ 20 000 visiteurs, estimés à partir des 400 exposants ayant reçu 30 cartes d'invitation chacun, complété par les invitations de la presse et du personnel des ministères et théâtres. (Cf. *Ibid.*, p. 1).

⁴⁵⁹ Hoschedé Ernest, *Brelan de Salons*, Paris, Bernard Tignol, 1890, p. 339-342.

⁴⁶⁰ *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure : exposés au Champ de Mars le 15 mai 1891*, Paris, Lemerancier et Cie, 1891, p. 70.

⁴⁶¹ *La Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des beaux-arts*, samedi 17 décembre 1892, p. 146.

⁴⁶² « Les Marins russes en France », *Le Petit Parisien*, lundi 25 septembre 1893, p. 2.

⁴⁶³ 372. Au Village ; 373. Le Soir ; 374. Un jardin japonais (Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 7 mai 1892*, Évreux, Hérissey, 1892).

le jardin qu'il a aménagé dans sa villa de Veules-les-Roses et non par son voyage au Japon, car elle ne figure pas dans son exposition chez Georges Petit.

Enfin, en 1895, Dumoulin a entrepris un nouveau voyage au Japon, inspirant les vingt nouvelles toiles qu'il expose au Salon du Champ-de-Mars, du 25 avril au 30 juin 1896⁴⁶⁴. Étant cette fois présent au salon, Dumoulin a pu dialoguer avec les visiteurs, notamment le journaliste Charles Baude de Mauriceley (1852-1930), mettant en lumière l'importance de l'interaction entre artiste et critique pour enrichir la compréhension des œuvres, leur contexte et leur réception publique⁴⁶⁵. De plus, l'article de l'explorateur et administrateur colonial Charles Lemire (1839-1912) offre un éclairage sur l'enthousiasme pour l'Extrême-Orient au salon, avec une attention particulière portée à Dumoulin et ses représentations du Japon, qui s'affirme comme un artiste clé de cette tendance⁴⁶⁶.

Ainsi, la participation active de Louis Dumoulin aux divers salons, particulièrement ceux où il a exposé ses œuvres inspirées par son séjour au Japon, constitue une étape cruciale de sa carrière artistique. Les Salons des artistes français de 1889, ainsi que ceux du Champ-de-Mars en 1890, 1892, et 1896, ont été des moments déterminants où l'art de Dumoulin, imprégné de la culture japonaise, a captivé tant la critique que le public. Ces expositions ont non seulement révélé l'évolution de son style mais ont également mis en lumière les défis structurels et institutionnels auxquels il faisait face. Dumoulin, tout en critiquant les pratiques de sélection et les dynamiques de pouvoir dans les cercles artistiques français, a su naviguer habilement à travers ces systèmes pour se faire une place et promouvoir son travail avec succès. Le Salon de

⁴⁶⁴ 453. Au Japon : L'île d'Enoshima ; 454. Au Japon : Pins au bord de la mer ; 455. Au Japon : Le Fusi Yama, vu d'Enoshima ; 456. Au Japon : Coucher de soleil ; 457. Au Japon : Mon jardin et ma maison ; 458. Au Japon : Le temple de Ben-ten-Sama ; 459. Au Japon : La rue d'Enoshima ; 460. Au Japon : Jonque japonaise ; 461. Au Japon : Sur la route ; 462. Au Japon : Temple de Kamakura ; 463. Au Japon : Crépuscule (environs de Fujisawa) ; 464. Au Japon : Pendant la fête des garçons ; 465. Au Japon : Une rue de Tokio le soir ; 466. Au Japon : Cerisiers en fleurs (jardin d'Asakusa) ; 467. Au Japon : Temple à Yokohama ; 468. Au Japon : Pont à Tokio ; 469. Au Japon : Clair de lune (rue de Kyoto) ; 470. Au Japon : Le village d'Enoshima ; 471. Au Japon : Cour des temples de Shiba ; 472. Au Japon : Entrée d'un village (Enoshima) (Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 25 avril 1896*, Évreux, Hérissey, 1896).

⁴⁶⁵ Baude de Mauriceley, « L'Art au Champ-de-Mars » *L'Événement*, mardi 5 mai 1896, p. 2.

⁴⁶⁶ Le titre de l'article, « Le Salon colonial », bien que paradoxal puisque le Japon n'est pas une colonie, reflète peut-être une vision coloniale plus vaste de Lemire, qui inclut l'Extrême-Orient dans une stratégie d'expansion culturelle et artistique. Cette perspective pourrait viser à renforcer l'idée d'une influence et d'une appropriation occidentale sur des territoires perçus comme exotiques, même s'ils échappent au contrôle colonial direct. (Cf. Lemire Charles, « Le Salon colonial », *La Politique coloniale*, mardi 19 mai 1896, p. 2).

1896, en particulier, où Dumoulin a présenté des œuvres fraîchement inspirées de son voyage au Japon, a consolidé son rôle en tant qu'interprète majeur de l'Extrême-Orient dans l'art occidental.

1.3. Expositions à l'étranger

Louis Dumoulin a su reconnaître l'importance d'exposer ses œuvres tant en France qu'à l'étranger. Les expositions internationales ont joué un rôle crucial dans la diffusion de son travail et dans l'établissement de sa renommée. Nous nous intéresserons ici à ses toiles inspirées de son voyage au Japon, présentées lors de trois événements : l'exposition de ses œuvres en Russie, l'Exposition universelle colombienne de Chicago, et le panorama de la guerre sino-japonaise au Japon. Ces événements illustrent comment Dumoulin a utilisé les expositions à l'étranger pour promouvoir son art et enrichir son dialogue avec le monde.

Comme évoqué précédemment, Dumoulin s'est associé à d'autres artistes pour fonder une société et organiser des salons français dans les principales capitales étrangères⁴⁶⁷. Dumoulin exprime un ressentiment marqué contre ce qu'il perçoit comme une appropriation injuste de l'art français par des artistes étrangers⁴⁶⁸. Il estime que les étrangers viennent en France pour s'inspirer, copier et s'appropriier les techniques et styles français. Dumoulin pense que cette appropriation est un vol des œuvres et de l'originalité des artistes français, menant à une reconnaissance injuste des artistes étrangers dans leur pays d'origine. Cette critique reflète une défense ardente de la supériorité perçue de l'art français et une inquiétude face à la dévalorisation de cette influence lorsqu'elle est imitée à l'étranger. Dumoulin insiste sur l'importance de faire connaître et de rendre justice aux artistes français à l'étranger en organisant des expositions dédiées. Il croit que des expositions comparatives à l'étranger révéleraient la supériorité des maîtres français par rapport à leurs disciples étrangers. Dumoulin critique également la manière dont les œuvres françaises sont exposées à l'étranger. Il déplore l'entassement des œuvres, rendant leur appréciation difficile et les reléguant souvent à une place marginale où elles passent inaperçues. Il est préoccupé par le manque de visibilité et de reconnaissance que les œuvres françaises reçoivent dans de telles configurations, ce qui compromet leur impact et leur appréciation par le public étranger. Pour Dumoulin, il est crucial

⁴⁶⁷ Le Sphinx, « Échos », *L'Événement*, mercredi 3 février 1892, p. 1.

⁴⁶⁸ « L'Art français : conversation avec le peintre Louis Dumoulin », *Le Constitutionnel*, samedi 9 avril 1892, p. 1.

de corriger cette situation en créant des expositions spécifiquement consacrées à l'art français, où les œuvres seraient bien mises en valeur. Cette initiative serait le moyen le plus efficace de promouvoir une compréhension juste et complète de l'art français à l'étranger. Elle servirait également à contrer l'appropriation culturelle en exposant directement les originaux à côté de leurs copies, rendant plus évidentes les différences en termes de qualité et d'innovation.

Ainsi, Dumoulin s'illustre dans divers événements internationaux, notamment avec son exposition à Saint-Petersbourg en mai 1892. L'exposition se distingue par un soutien et une reconnaissance officielle, notamment avec le patronage du grand-duc Alexis Alexandrovitch (1850-1908)⁴⁶⁹. La présence de ce membre de la famille impériale, accompagné de l'état-major de la marine, souligne l'intérêt et la validation de l'état russe pour l'œuvre de Dumoulin, attestant de son influence croissante au-delà des frontières françaises. La présence du comte de Montebello (1838-1907), ambassadeur de France, renforce l'importance diplomatique de cette exposition. Cet événement se transforme en un pont culturel entre la France et la Russie, soulignant le rôle de l'art dans la diplomatie et les relations internationales⁴⁷⁰. Cette exposition joue un rôle crucial dans la promotion de l'art français en Russie. Elle reflète les préoccupations de Dumoulin quant à la représentation adéquate de l'art français à l'étranger, concrétisant ses idées. La « vive satisfaction » exprimée par le grand-duc Alexis indique une réception très positive des œuvres de Dumoulin. Cette approbation ouvre des portes pour de futures collaborations et expositions en Russie.

Ainsi, en mars 1893, Dumoulin présente ses tableaux inspirés de son premier voyage en Extrême-Orient au Musée historique de Moscou⁴⁷¹. Cette exposition est inaugurée en présence du grand-duc Serge Alexandrovitch (1857-1905), gouverneur de Moscou, et de la grande-duchesse, soulignant l'importance accordée à l'événement. L'exposition met en avant les tableaux d'Extrême-Orient de Dumoulin, répondant à la fascination occidentale pour les cultures asiatiques et proposant une perspective unique sur l'Orient à travers l'art occidental. Ces œuvres, notamment sur le Japon, permettent au public russe de découvrir une interprétation

⁴⁶⁹ « Échos et Nouvelles », *Le XIXe siècle*, mardi 3 mai 1892, p. 3.

⁴⁷⁰ De plus, la décision de consacrer les recettes de la première journée aux victimes de la disette illustre l'engagement philanthropique de Dumoulin et des organisateurs. Ce geste humanitaire démontre comment les événements artistiques peuvent servir à soutenir des causes sociales, améliorant ainsi la perception publique de l'art comme une force positive dans la société.

⁴⁷¹ Le Masque de Fer, « Échos. Hors Paris », *Le Figaro*, samedi 11 mars 1893, p. 1.

artistique et personnelle des paysages et scènes orientales. La reconnaissance institutionnelle de Dumoulin, en tant que peintre du ministère de la Marine française, renforce sa crédibilité et sa position comme médiateur culturel. Ses tableaux, au-delà de simples représentations exotiques, sont perçus comme des témoignages artistiques et documentaires de ses expériences en Asie. Cette exposition, marquée par l'appui de hautes personnalités et l'accueil dans un lieu prestigieux, représente pour Dumoulin une opportunité majeure de renforcer sa réputation internationale et de consolider sa position d'artiste capable de capturer et transmettre l'essence des cultures lointaines.

L'Exposition universelle de Chicago en 1893, également connue sous le nom de *World's Columbian Exposition*, célèbre le 400^e anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb (1451-1506). Louis Dumoulin, en participant à cette exposition avec son œuvre « La fête des glycines », se trouve parmi les artistes choisis pour représenter l'art français à cet événement prestigieux⁴⁷². Son œuvre reflète son intérêt pour l'Extrême-Orient, en particulier pour le Japon. Le choix des glycines suggère que Dumoulin a voulu présenter une vision poétique et esthétiquement séduisante du Japon, susceptible d'attirer l'attention du public. Participer à une exposition universelle de cette envergure permet à Dumoulin de renforcer sa visibilité sur la scène internationale. En exposant sa toile, Dumoulin contribue à la tendance extrême-orientalisante, tout en affirmant son propre style et son rôle dans la transmission des influences culturelles entre l'Orient et l'Occident.

Enfin, le panorama de la guerre sino-japonaise, créé par Dumoulin pour être exposé au Japon, trouve son origine grâce à Bigot. Ce dernier, contacté par le magazine *The Graphic* de Londres pour se rendre en Corée et réaliser des croquis de la guerre, a pris environ deux cents photographies⁴⁷³. Parmi celles-ci, cinquante sont conservées dans la collection de Dumoulin au sein de la photothèque ASEMI et ont servi de support à la création du panorama.

⁴⁷² L'article du *Journal des artistes* souligne que les artistes ont été traités en « triomphateurs » dans l'organisation de l'exposition. Le fait que l'emplacement alloué à la France soit équivalent à celui concédé à l'ensemble des autres nations participantes met en évidence le statut privilégié de la France en tant que leader mondial dans les domaines de l'art et de la culture. (Cf. « Les Artistes français à Chicago », *Journal des artistes*, dimanche 22 janvier 1893, p. 25-26).

⁴⁷³ Nara, « Au Japon », *L'Extrême-Orient*, dimanche 2 septembre 1894, p. 2.

Le panorama est une série de vues dioramiques représentant les grandes batailles de la guerre sino-japonaise⁴⁷⁴, comme la bataille de Pyongyang⁴⁷⁵, la bataille navale de Yalu⁴⁷⁶, et la bataille de Port-Arthur⁴⁷⁷. Cette œuvre se positionne comme un effort pour dépasser la « médiocrité » des représentations locales, *kakemono* (掛物)⁴⁷⁸, jugées sans relief et peu fidèles aux scènes de guerre⁴⁷⁹. Le panorama, immersif et visuel, vise à fournir une représentation plus vivante et réaliste des événements militaires. Avant de partir pour le Japon, Dumoulin présente son travail à Paris. La visite de hauts dignitaires japonais tels que le secrétaire de la légation et un lieutenant d'artillerie, souligne l'importance diplomatique, et confirme la reconnaissance et l'approbation des autorités japonaises envers cette réalisation⁴⁸⁰.

Louis Dumoulin, sous le pseudonyme Chassagnol, s'est penché sur le phénomène des tableaux militaires exposés au Salon de 1887⁴⁸¹. Cet article permet de comprendre ses perspectives sur les peintures militaires, ce qui éclaire son intérêt ultérieur pour la réalisation d'un panorama de la guerre sino-japonaise. En critiquant les peintres militaires traditionnels pour leur manque de vitalité et en louant les nouvelles approches épisodiques, Dumoulin exprime une préférence pour une représentation plus dynamique et authentique des scènes de guerre. Toutefois, Dumoulin a dû surmonter les défis posés par la censure militaire japonaise, qui se montre exigeante sur les détails tels que les uniformes et les symboles⁴⁸². La rigueur des autorités militaires illustre le sens du détail et l'importance de la précision historique dans les représentations pour les Japonais. De plus, les militaires japonais ont manifesté une sensibilité quant à la représentation des pertes humaines japonaises. Dumoulin rapporte avec une touche d'ironie que les officiers ne tolèrent pas la présence de soldats japonais morts dans les scènes de bataille, préférant une image héroïque et invincible. Cette anecdote souligne le désir de propagande et de préservation d'une image glorieuse, qui contraste avec une représentation

⁴⁷⁴ Théo, « Échos de partout. Notes d'art », *La Liberté*, mardi 14 mai 1895, p. 2.

⁴⁷⁵ La bataille de Pyongyang (平壤作戦) qui se déroule le 15 septembre 1894 en Corée, est une victoire japonaise marquante contre l'armée chinoise, laquelle se retire de Corée suite à cet affrontement.

⁴⁷⁶ La bataille du fleuve Yalu (黄海海战), survenue le 17 septembre 1894, au lendemain de la victoire japonaise à Pyongyang, dans le golfe de Corée, représente une victoire décisive de la marine impériale japonaise sur la flotte chinoise.

⁴⁷⁷ La bataille de Lüshunkou (旅順口の戦い), survenue le 21 novembre 1894 à Lüshunkou en Mandchourie, connue des Anglais sous le nom de Port-Arthur, marque une victoire japonaise décisive.

⁴⁷⁸ Un *kakemono* (掛物), littéralement « chose accrochée », est un rouleau vertical traditionnel japonais utilisé pour afficher des peintures ou des calligraphies.

⁴⁷⁹ Caribert, « L'Actualité. Le Panorama d'un Français au Japon », *Paris*, mardi 4 février 1896, p. 1-2.

⁴⁸⁰ Théo, « Échos de partout. Notes d'art », *La Liberté*, mardi 14 mai 1895, p. 2.

⁴⁸¹ Chassagnol, « Tableaux militaires », *L'Événement*, vendredi 1^{er} juillet 1887, p. 1-2.

⁴⁸² Caribert, « L'Actualité. Le Panorama d'un Français au Japon », *Paris*, mardi 4 février 1896, p. 1-2.

plus sobre et réaliste des conflits. Dans son article sur le Salon de 1887, Dumoulin met en avant l'aspect patriotique et émotionnel des tableaux militaires, insistant sur leur capacité à capturer non seulement l'horreur mais aussi la grandeur et la bravoure des scènes de guerre⁴⁸³. Cette vision influence sa représentation de la guerre sino-japonaise, où il cherche à émouvoir et inspirer le public japonais en mettant en avant les aspects héroïques des événements, en alignement avec les sentiments nationalistes japonais. Le panorama est envisagé non seulement comme une œuvre d'art mais aussi comme un outil de propagande pour attiser le chauvinisme et justifier les efforts de guerre⁴⁸⁴. Caribert fait état du sentiment croissant de fierté nationale et de militarisme au Japon, exacerbés par les représentations visuelles de leurs victoires. L'article met en contraste la vision stéréotypée des Japonais en Occident comme de simples vendeurs d'articles exotiques avec leur réalité contemporaine de puissance militaire en expansion. Le succès du panorama dans le public japonais, qui suit avec gravité et émotion les scènes de bataille, reflète un changement de paradigme dans la perception des Japonais sur la scène internationale. Le peuple, précédemment perçu comme marchand et pacifique, est désormais reconnu pour son ambition et sa capacité militaire. Dumoulin transpose les principes qu'il avait observés dans son analyse des peintures militaires européennes, notamment l'importance de l'héroïsme et de l'émotion pour le public, pour créer un panorama adapté aux sensibilités japonaises. Il atténue les aspects tragiques tout en exaltant la bravoure et la victoire.

Les expositions internationales de Louis Dumoulin ont joué un rôle décisif dans sa carrière, non seulement en amplifiant sa renommée, mais aussi en affirmant la pertinence de son art dans un contexte global. Sa participation à des événements prestigieux comme l'exposition à Saint-Pétersbourg et l'Exposition universelle de Chicago a démontré son engagement à représenter l'art français tout en explorant et valorisant les influences extrême-orientales. Le panorama de la guerre sino-japonaise, en particulier, a illustré son aptitude à comprendre et à s'adapter aux sensibilités culturelles japonaises, en transformant des photographies en une œuvre qui exalte le nationalisme tout en atténuant les tragédies de la

⁴⁸³ Chassagnol, « Tableaux militaires », *L'Événement*, vendredi 1^{er} juillet 1887, p. 1-2.

⁴⁸⁴ Caribert, « L'Actualité. Le Panorama d'un Français au Japon », *Paris*, mardi 4 février 1896, p. 1-2.

guerre. Ce succès, validé par le soutien officiel japonais, atteste de son talent à fusionner l'héroïsme et l'émotion avec une perspective artistique adaptée au public local. Ainsi, Dumoulin n'a pas seulement utilisé les expositions pour promouvoir son travail, mais a aussi contribué à un dialogue interculturel enrichissant, consolidant sa position en tant qu'ambassadeur de l'art français et facilitant une meilleure compréhension entre l'Orient et l'Occident. Ces initiatives montrent comment l'art peut servir de pont diplomatique et culturel, élargissant les horizons des spectateurs tout en honorant les traditions locales.

Ainsi, les expositions japonisantes de Louis Dumoulin ont joué un rôle essentiel dans sa carrière artistique en tant qu'intermédiaire entre les cultures française et japonaise. À travers des événements clés comme son exposition à la Galerie Georges Petit, sa participation aux salons parisiens, et ses expositions à l'étranger, Dumoulin a captivé les critiques et le public avec son interprétation unique de l'art japonais. Ces expositions ont non seulement amplifié sa renommée internationale mais ont aussi facilité un dialogue interculturel enrichissant, soulignant l'importance de l'art comme pont diplomatique et culturel entre l'Orient et l'Occident.

2. L'Exposition universelle de 1900

Dans cette partie dédiée à l'Exposition universelle de 1900, nous approfondirons l'exploration de l'attraction organisée par Louis Dumoulin, mettant particulièrement l'accent sur le Japon. Nous commencerons par examiner en détail l'architecture distinctive et l'organisation de cette attraction. Ensuite, nous analyserons les représentations culturelles mises en avant et les activités proposées aux visiteurs. Enfin, nous étudierons les interactions sociales engendrées par cette attraction et les réactions qu'elle a suscitées parmi le public. Cette approche nous permettra de saisir pleinement l'impact du Tour du Monde, avec un regard spécifique sur la présence japonaise et ses implications dans le contexte culturel et social de l'époque.

2.1. Architecture et organisation de l'attraction

Dans cette première partie consacrée à l'architecture et à l'organisation de l'attraction, nous débiterons par une analyse de l'architecture inspirée du Japon. Ensuite, nous étudierons le plan des étages et la structure globale de l'attraction. Nous aborderons également l'ouverture de l'attraction ainsi que sa répétition générale. Enfin, nous analyserons les aspects financiers associés à cette attraction, incluant le coût de la construction et de l'exploitation, ainsi que le prix d'entrée et l'impact financier global de cette entreprise ambitieuse à l'échelle de l'exposition.

L'attraction du Tour du Monde de Dumoulin se distingue par son architecture à forte inspiration orientale, notamment japonaise. Malgré son nom évoquant une exploration mondiale, le bâtiment intègre des éléments architecturaux chinois, japonais, cambodgien et

hindou⁴⁸⁵. Cette approche éclectique reflète l'engouement contemporain pour l'orientalisme et attire les visiteurs en quête d'une immersion dans les cultures exotiques et pittoresques du monde.

L'entrée principale du Tour du Monde est une porte imposante, provenant d'un temple de Tōkyō et transportée spécialement pour l'événement⁴⁸⁶. Richement ornée de bois doré et de sculptures représentant des dragons et des animaux fantastiques aux yeux d'émail incrustés d'or, cette porte constitue un vaste portique surmonté d'un toit plat aux bords retroussés. À l'intérieur, elle est soutenue par des colonnes en bois. Le coût de son transport et de son installation s'élève à près de cent mille francs, nécessitant l'intervention d'une équipe d'ouvriers et d'artistes japonais pour son assemblage⁴⁸⁷.

L'architecture inclut également une pagode japonaise conçue par l'architecte Alexandre Marcel. Cette réalisation n'est pas sa première construction dans le style asiatique, puisqu'il a déjà supervisé la construction en 1897, de la salle des fêtes rue du Babylone, dans le 7^e arrondissement de Paris, aujourd'hui connue sous le nom de cinéma La Pagode⁴⁸⁸. Ainsi, bien que Marcel ait réalisé cette construction de style japonisant, il est plus probable que ce soit Dumoulin qui ait eu l'idée de créer une pagode, étant donné qu'il en a vu de ses propres yeux au Japon. Il semble que celle-ci soit inspirée de la pagode de Nikkō, plus précisément du Gojūnotō, que Dumoulin connaît bien, ayant même représenté cette dernière dans sa toile intitulée « La Fête de Nikkō » (Figure 36). Cependant, à l'Exposition, la pagode ne compte pas cinq mais six étages. Dumoulin sait qu'elle n'en a que cinq, comme il l'a représenté sur sa toile, mais à l'Exposition, elle en présente un de plus. Ce sixième étage peut s'expliquer par la présence de commerces, comme la brasserie Vetzels, dont l'enseigne est visible sur l'édifice (Figure 65).

⁴⁸⁵ *Paris Exposition 1900 : Guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition*, Paris, Hachette, 1900, p. 264.

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ « Le Tour du Monde », *La Dépêche de Brest*, jeudi 3 août 1899, p. 3.

⁴⁸⁸ À noter que bien que désignée sous le nom de pagode, cette réalisation ne correspond pas totalement aux critères architecturaux d'une pagode traditionnelle. Contrairement à celles-ci, la pagode de Marcel n'a pas une forme polygonale ou carrée, mais plutôt rectangulaire. Son toit, bien qu'orné de légères courbes et de détails décoratifs, ne présente pas les étages caractéristiques des pagodes traditionnelles. De plus, contrairement aux pagodes traditionnelles qui remplissent des fonctions religieuses, cette structure a été initialement conçue comme une salle de bal avant d'être transformée en cinéma. Ainsi, cette pagode représente une interprétation libre et éclectique du style asiatique, spécifiquement japonais, plutôt qu'une reproduction fidèle d'une pagode authentique. (Cf. Parra Craviotto Lola, « Maulévrier, le Japon à la française », *Le Figaro Magazine*, vendredi 2 juillet 2021, p. 54-60).



Figure 65 : Neurdein frères, « Exposition Universelle de 1900 – Vue prise du 1^{er} Étage de la Tour Eiffel », *Recueil. Paris. Exposition universelle de 1900, 1900, p. 107. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-VE-605 (1).*

Des sources visuelles permettent de mettre en lumière les différences de perception et de représentation des couleurs des structures architecturales. Une photographie colorisée présente une pagode rouge vif, qui doit attirer l’attention des spectateurs, les incitant à vouloir s’y rendre (Figure 66).

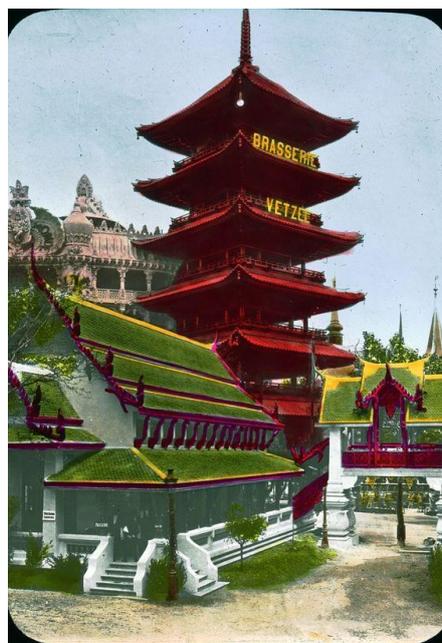


Figure 66 : Hawkes Joseph, *Exposition de Paris : Tour du Monde et Pavillon siamois, Paris, 1900*. Photographie colorisée. Musée de Brooklyn, Goodyear Archival Collection.

Cependant, l'exagération des couleurs par la technique de colorisation peut déformer la perception réelle des bâtiments. En observant d'autres sources visuelles comme les cartes postales, une représentation plus nuancée et fidèle semble émerger. La carte postale de l'entreprise de confiserie « Chocolat Suchard » présente une vue du Tour du Monde (Figure 67). On note des toits bleu-vert, une teinte rappelant les toitures de la pagode de Nikkō. Les couleurs des structures, bien qu'attirant également l'œil, sont représentés avec des teintes plus subtiles et nuancées.

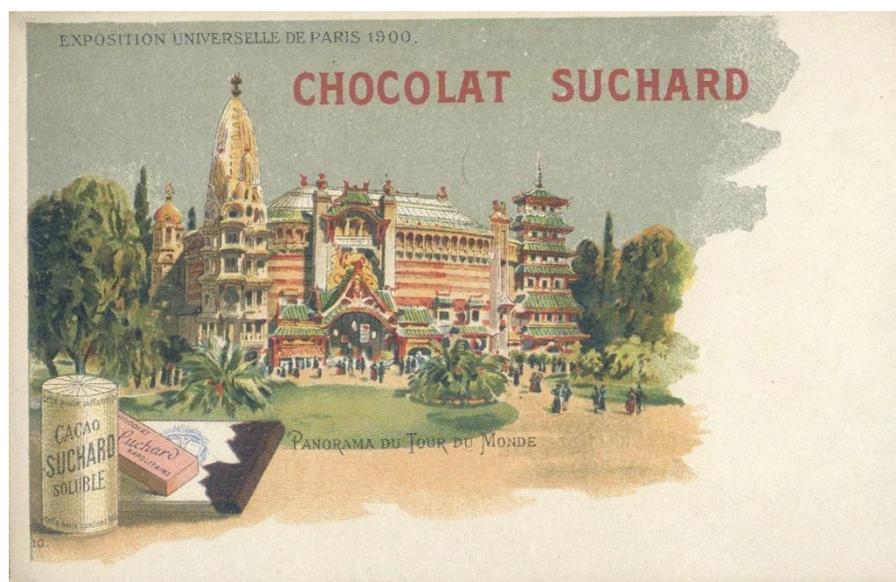


Figure 67 : 10. *Chocolat Suchard, Panorama du Tour du Monde, Exposition universelle, Paris, 1900, carte postale publicitaire, chromolithographie.*

Concernant l'intérieur, le Tour du Monde propose une organisation complexe sur plusieurs niveaux, offrant aux visiteurs un voyage immersif à travers différents paysages et villes du monde. Chaque zone est conçue pour maximiser l'impact visuel et offrir une progression logique dans le voyage autour du monde, tout en intégrant des aspects mercantiles pour améliorer l'expérience des visiteurs.

Au rez-de-chaussée, les visiteurs entament leur voyage avec un panorama de la Côte d'Azur, offrant une impression de voyage maritime de Marseille à La Ciotat⁴⁸⁹. Cette section introduit la beauté méditerranéenne de la région, réputée pour son climat ensoleillé et ses paysages pittoresques. Le choix de commencer par cette région facilite une transition douce

⁴⁸⁹ Deschamps Philippe, « Les Merveilles de l'Exposition », *Paris*, samedi 19 mai 1900, p. 3.

vers les explorations plus lointaines, captant immédiatement l'intérêt des visiteurs par la familiarité et le charme de cette destination prisée.

Au niveau de l'entresol, les visiteurs découvrent les grandes villes du monde, ainsi que la ville de Saïgon⁴⁹⁰. Cette section offre une expérience de voyage à travers des métropoles emblématiques comme New-York, Amsterdam, Sydney, Rome, Londres et Moscou, choisies pour leur importance culturelle et leur renommée. La présence de Saïgon met en lumière la dimension coloniale française en Asie, soulignant l'influence française en Indochine et offrant une perspective exotique sur cette ville sous administration française.

Le premier étage est consacré au panorama proprement dit, une immense toile circulaire qui couvre une surface de deux mille mètres et montre une vue continue des paysages les plus pittoresques du monde⁴⁹¹. Cette composition générale développe une représentation détaillée des pays les plus intéressants desservis par les paquebots des Messageries Maritimes, parcourant des lieux de l'Espagne, la Grèce, la Turquie, l'Égypte, la Syrie, l'Inde, Ceylan, le Cambodge, la Chine, jusqu'au Japon (Figure 68). Cette étape offre aux visiteurs une expérience globale, consolidant l'impression de faire un véritable tour du monde à travers les paysages les plus captivants.

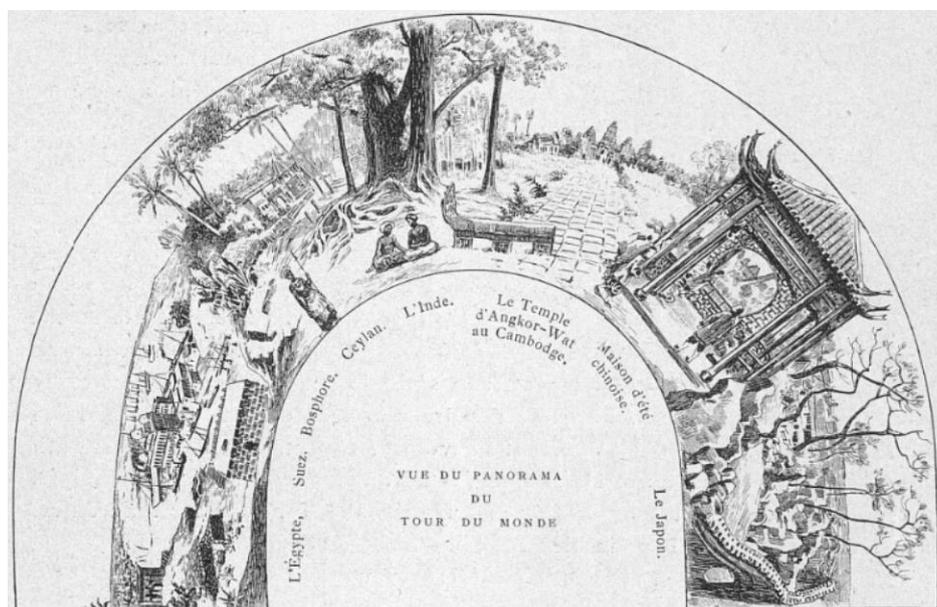


Figure 68 : Vue du Panorama du Tour du Monde – Quantin Albert, *L'Exposition du siècle, Paris, Le Monde moderne*, 1900, p. 351.

⁴⁹⁰ Silvestre Armand, *Guide Armand Silvestre de Paris et de ses environs et de l'Exposition de 1900*, Paris, Didier et Méricant, 1900, p. 159.

⁴⁹¹ Deschamps Philippe, « Les Merveilles de l'Exposition », *Paris*, samedi 19 mai 1900, p. 3.

Enfin, en redescendant au rez-de-chaussée, les visiteurs passent par un espace comprenant un théâtre, des cafés, restaurants et boutiques⁴⁹². Ce niveau final est conçu pour fournir des espaces de détente, de restauration et de consommation, exploitant le flux naturel des visiteurs après leur exploration des niveaux supérieurs. Le théâtre propose des représentations variées sur différentes scènes du panorama général, tandis que les établissements de restauration et les boutiques, situés stratégiquement à la fin du parcours, incitent à des arrêts pour se restaurer et effectuer des achats avant de quitter l'attraction⁴⁹³.

Enfin, il est également crucial d'examiner les aspects financiers qui sous-tendent ce projet ambitieux. En effet, la mise en scène complexe du Tour du Monde implique non seulement des choix architecturaux et organisationnels, mais aussi des défis économiques considérables, notamment les coûts de construction, les stratégies de financement et les impacts financiers globaux de cette entreprise à l'Exposition universelle de 1900.

Le coût de la porte japonaise transportée et réédifiée à l'Exposition s'élève à près de cent mille francs⁴⁹⁴. Ce chiffre indique un investissement substantiel pour un seul élément architectural, illustrant l'ampleur financière du projet global. Le tarif d'entrée à l'Exposition universelle de 1900 est de 1,50 franc, avec une réduction à 1 franc grâce à des bons⁴⁹⁵. Bien que ce coût représente une dépense notable, il reste accessible pour une large partie de la population, faisant de l'événement une sortie planifiée et prestigieuse, accessible surtout aux classes moyennes et supérieures. En comparaison avec le coût d'entrée, la porte seule représente donc une dépense colossale par rapport au revenu général généré par l'affluence des visiteurs, soulignant la nécessité de fréquentation massive pour rentabiliser l'attraction. Les matériaux fournis par Lefranc & Cie, tels que les couleurs fines et vernis, ajoutent une dimension artistique significative au coût, augmentant encore l'investissement initial⁴⁹⁶. Ces

⁴⁹² Silvestre Armand, *Guide Armand Silvestre de Paris et de ses environs et de l'Exposition de 1900*, Paris, Didier et Méricant, 1900, p. 159.

⁴⁹³ Il convient de noter que des sources contemporaines, comme le journal *Le Fanal*, rapportent une disposition légèrement différente de l'attraction. Selon cette publication, le panorama de la Côte d'Azur est situé au premier étage, les grandes villes du monde sont au deuxième étage, Saïgon se trouve au troisième étage, et le panorama global occupe le quatrième étage. Cette variation dans les descriptions pourrait s'expliquer par des évolutions dans l'organisation de l'attraction ou par des erreurs de transmission dans les comptes rendus de l'époque. (Cf. « La vie à Paris. À bâtons rompus », *Le Fanal*, dimanche 8 juillet 1900, p. 2).

⁴⁹⁴ « Le Tour du Monde », *La Dépêche de Brest*, jeudi 3 août 1899, p. 3.

⁴⁹⁵ *Guide Lemercier : dictionnaire pratique des objets exposés et des attractions*, Paris, Baschet, 1900, p. 203.

⁴⁹⁶ *Exposition internationale universelle de 1900, catalogue général officiel*, Lille, Danel, 1900, p. 334.

matériaux sont cruciaux pour les décors détaillés et les effets visuels de l'attraction. Au-delà de la porte, le Tour du Monde nécessite une construction complexe. Ces éléments combinés à l'usage de produits de qualité, impliquent des coûts de main-d'œuvre et de matériaux élevés.

Un article du journaliste Olivier Pain (1845-1884) dans *L'Intransigeant*, apporte un éclairage sur les défis financiers rencontrés par Dumoulin pour son attraction Le Tour du Monde⁴⁹⁷. Il révèle les coûts importants, les problèmes de financement, et les propositions de Dumoulin pour remédier aux difficultés rencontrées. Dumoulin a investi significativement dans l'attraction, qui représente une charge financière lourde en proportion des recettes attendues, surtout lorsque les entrées ne répondent pas aux prévisions. Les recettes générées par les entrées sont insuffisantes pour couvrir les coûts élevés de l'attraction, incluant la redevance à l'État, les frais d'exploitation, et les dividendes pour les actionnaires. Dumoulin fait état des difficultés financières et de la pression accrue sur les concessionnaires due au faible nombre de visiteurs. Les concessionnaires, y compris Dumoulin, ont exprimé des griefs concernant les exigences financières de l'État. La redevance de l'État absorbe une part significative des recettes, limitant les marges disponibles pour couvrir les autres coûts et générer des profits. Dumoulin propose de remplacer la redevance fixe par un système de pourcentage gradué basé sur les recettes brutes des attractions. Ce modèle permet de réduire la charge pour les concessionnaires lorsque les recettes sont faibles et de l'augmenter proportionnellement en cas de succès financier, équilibrant ainsi les intérêts de l'État et des concessionnaires. Dumoulin insiste sur le fait que l'État doit soutenir les concessionnaires, argumentant que ces derniers ont contribué à l'éclat de l'Exposition. Une pression financière excessive peut compromettre la viabilité future des expositions. Il met en garde contre un effondrement financier qui peut décourager l'investissement dans les futures expositions. La préservation de l'épargne des petits actionnaires est cruciale pour maintenir la confiance dans les grands événements publics. Dumoulin regrette que son investissement artistique ait été occulté par la mauvaise disposition de son attraction, « enterrée » parmi des édifices sans intérêt artistique. Malgré les coûts élevés en travail et en matériaux, la visibilité limitée de son œuvre réduit son potentiel attractif et donc ses revenus. Dumoulin souligne l'importance de protéger les petits investisseurs pour éviter une crise de confiance dans les projets similaires futurs. L'établissement de redevances proportionnelles peut atténuer les pertes et rendre les investissements plus sécurisés. Enfin, l'article fait appel à une notion de patriotisme pour

⁴⁹⁷ Pain Olivier, « Les Concessionnaires de l'Exposition », *L'Intransigeant*, jeudi 20 septembre 1900, p. 2.

justifier une intervention de l'État, arguant que les concessionnaires ont servi une cause nationale en contribuant à la réussite de l'Exposition.

Cette exploration de l'architecture et de l'organisation du Tour du Monde de Louis Dumoulin a révélé une intégration d'éléments asiatiques et une disposition ingénieuse des espaces, créant une expérience immersive pour les visiteurs. Cependant, au-delà de l'aspect artistique, le projet fait face à des défis financiers considérables. Les coûts élevés de construction et de maintenance, couplés aux recettes incertaines, mettent en lumière la nécessité d'une fréquentation massive pour rentabiliser l'attraction.

2.2. Représentations et activités culturelles

Nous aborderons les diverses facettes culturelles et activités animant l'attraction. Nous aborderons la présence des artistes japonais, tels que les *geisha*, les musiciennes et les danseuses, qui enrichissent l'immersion culturelle du site. Ensuite, nous examinerons le panorama et le théâtre, qui se combinent pour offrir aux visiteurs une expérience à la fois divertissante et éducative, alignée avec le thème global de découverte et d'exotisme du projet de Dumoulin.

Un article mentionne les spécificités culturelles de chaque pays représenté au Tour du Monde. Pour le Japon, il cite exclusivement les *geisha*, bien qu'il inclue également des gravures représentant des acrobates, des musiciennes, des lutteurs et des danseuses japonaises⁴⁹⁸. Il apparaît que ces éléments font partie des projets initiaux de Dumoulin, mais leur réalisation semble avoir été limitée, car les sources contemporaines ne font pas état de la présence de lutteurs ou d'acrobates japonais. De plus, les gravures de l'article, telles que celle des lutteurs (Figure 69), semblent être basées non pas sur des photographies de l'événement lui-même, mais plutôt sur des images provenant de la collection de Dumoulin (Figure 70).

⁴⁹⁸ R. L., « L'envers des spectacles », *L'Exposition en famille : revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900*, mardi 5 juin 1900, p. 12-15.



Lutteurs Japonais

Figure 69 : Lutteurs Japonais - R. L., « L'envers des spectacles », *L'Exposition en famille : revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900*, mardi 5 juin 1900, p. 13.



Figure 70 : PH113-12 : Inconnu, *Sans titre*, Japon, 20 x 26 cm, 1870-1895 ? Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Boutiques. Lutteurs ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Une affiche semble attester de la présence de lutteurs et d'acrobates (Figure 71). Toutefois, elle a dû être préparée en amont de l'exposition. On retrouve d'ailleurs sur cette affiche la mention de « clou de l'exposition » pour qualifier l'attraction, expression

fréquemment utilisée dans les articles de presse annonçant l'attraction. Sur cette affiche, il est mentionné la présence d'acrobates. Toutefois, il semble qu'il y ait confusion, puisque l'on retrouve en arrière-plan des lutteurs dans des postures acrobatiques, ce qui est inhabituel. Il est possible que cette représentation indique une certaine méconnaissance des spécificités des disciplines par le dessinateur de l'affiche, Édouard Gelhay (1856-1939), bien que cela soit peu probable, étant donné qu'il doit être renseigné par Louis Dumoulin, qui sait faire la différence entre les deux. Cette confusion est d'autant plus étrange que les acrobates ont déjà beaucoup fait parler d'eux auprès des Occidentaux lors des expositions universelles précédentes. Toutefois, aucune source n'atteste de la présence d'acrobates ou de lutteurs à l'exposition. Il semble donc que Dumoulin a dû présenter ses plans, notamment aux journalistes, mais que les contraintes de l'Exposition universelle ont empêché la réalisation complète de ces aspects.



Figure 71 : Gelhay Édouard, Au Champ de Mars, Le "Clou" de l'Exposition de 1900, Tour du Monde. 100 x 140,5 cm, Paris, Courmont, 1900, affiche d'exposition, lithographie, Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Un article de Béal sur la présence des femmes japonaises à l'Exposition universelle révèle les projets initiaux de Dumoulin et leur concrétisation. En s'appuyant sur des sources japonaises, Béal explique que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, Dumoulin n'a pas

effectué personnellement le recrutement lors de ses séjours au Japon. Béal souligne d'abord que le gouvernement japonais s'oppose à la participation de ses ressortissants, en particulier les femmes, à ce type d'événements⁴⁹⁹. Plusieurs raisons sont avancées : le souci de protéger l'image de ces femmes souvent perçues comme des « mousmé » en Occident, l'inquiétude concernant l'impact potentiel sur les mœurs japonaises, et la crainte que ces femmes soient perçues par les Occidentaux comme des espionnes. En ce qui concerne le recrutement, Béal indique que Dumoulin a sollicité un Japonais nommé Sugita, alors employé interprète à la légation de France⁵⁰⁰. Sugita doit initialement recruter des maîtres d'arts martiaux plutôt que des *geisha*. Par la suite, Okunomiya Kenshi (奥宮健之) (1857-1911), fit appel à deux hommes du quartier de Shinbashi (新橋), Iwama Hōmatsu (岩間芳松) et Saito Kintarō (齋藤金太郎)⁵⁰¹. Selon Béal, ces derniers ont recruté principalement des femmes. L'équipe envoyée à Paris comprend treize femmes : neuf *geisha*, une coiffeuse, deux maquilleuses et une matrone, l'épouse d'Iwama. Elle inclue également Iwama, Okunomiya et deux compagnons, un cuisinier, trois serviteurs, un médecin et deux traducteurs. Est également embauché comme traducteur Bigot, de retour en France après dix-huit ans au Japon. Béal explique en outre que, bien que le gouvernement japonais tente de bloquer ce projet, les organisateurs et recruteurs prouvent qu'il est trop tard pour annuler, car les financements sont déjà engagés. C'est ainsi que, le 1^{er} avril 1900, les *geisha* arrivent à Paris⁵⁰².

L'ouvrage d'Adolphe Brisson éclaire sur les conditions de vie des *geisha* à Paris. Les *geisha* sont installées dans un immeuble rue Blomet⁵⁰³. L'installation dans le 15^e arrondissement, loin des quartiers centraux, symbolise un certain isolement, peut-être destiné à protéger leur intimité et à contrôler leur quotidien. La présence d'un gendarme et les restrictions imposées sur les visites et les déplacements reflètent une forme de surveillance et de protection, qui peut être perçue comme une manière de préserver leur « authenticité » pour l'événement. Ce contrôle strict peut aussi être vu comme une mesure pour empêcher tout scandale ou exploitation des femmes, dans le contexte de l'Exposition où les spectacles exotiques suscitent une fascination potentiellement intrusive. Les *geisha* habitent au premier

⁴⁹⁹ Béal Julien, « Le manège aux chrysanthèmes : images et réalités des femmes japonaises dans le *Panorama du tour du monde* de Louis Jules Dumoulin (1860-1924) à l'Exposition universelle de Paris en 1900 », dans Loxias-Colloques, 16. *Représentations littéraires et artistiques de la femme japonaise depuis le milieu du XIXe siècle*, Actes du colloque du 1^{er} février 2019, Université Côte d'Azur, CTEL, p. 13.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰³ Brisson Adolphe, *Scènes et types de l'Exposition*, Paris, Montgredien, 1901, p. 29-30.

étage d'un bâtiment hétéroclite, partagé avec d'autres troupes étrangères⁵⁰⁴. Cette cohabitation multiculturelle évoque le cosmopolitisme du Tour du Monde, où diverses cultures sont présentées côte à côte. Cependant, Brisson décrit leur environnement comme rudimentaire et quelque peu chaotique, notamment en évoquant l'odeur « violente » mélangeant cuisine et parfumerie. Cette description souligne le contraste entre la simplicité et l'improvisation de leur cadre de vie et l'exotisme raffiné qu'elles sont censées incarner dans leurs performances. Les *geisha* se préparent dans un espace improvisé, transformé en atelier pour leurs répétitions⁵⁰⁵. Brisson capture une scène qui illustre leur discipline artistique et la hiérarchie au sein du groupe, avec la matrone jouant un rôle de guide. Cette description met en avant l'engagement rigoureux et la structure communautaire des *geisha*, offrant un aperçu de leur quotidien souvent invisibilisé dans les représentations plus simplistes et exotiques de leur art. Brisson compare les *geisha* à des « fleurs animées », soulignant leur apparence gracieuse et presque irréelle⁵⁰⁶. Cette métaphore reflète une vision exotique qui est courante à l'époque, influencée par des écrivains comme Pierre Loti, qui a popularisé des représentations romantiques et idéalisées de l'Orient. Brisson semble partager cette fascination, exprimant une sorte de rêve orientaliste en regardant les *geisha*. Cela montre comment les visiteurs occidentaux de l'époque projettent leurs fantasmes sur des cultures exotiques, souvent en les décontextualisant de leur réalité. Brisson exprime une rêverie inspirée par la rencontre des *geisha*, fantasmant sur une aventure romantique à Tōkyō⁵⁰⁷. Ce passage illustre un aspect du fantasme orientaliste, le désir de vivre des expériences exotiques idéalisées et la projection d'images romantiques sur des personnes et des cultures étrangères. Cette rêverie est typique de l'orientalisme, où les cultures orientales sont souvent perçues à travers un prisme de mysticisme et de sensualité.

Outre leur vie quotidienne dans leurs logements parisiens, les *geisha* se retrouvent au cœur d'un autre cadre, celui du panorama devant lequel elles se produisent. Un article du journaliste Edmond Le Roy (1865-1919), offre une description précieuse des techniques artistiques utilisées dans la création des panoramas à l'époque, en se focalisant sur les innovations de Louis Dumoulin. Il entame son propos par une exploration de l'histoire du

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 30-32.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 32-33.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 33-34.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 34-35.

panorama et de sa renaissance⁵⁰⁸. Il poursuit en décrivant le processus de création des panoramas⁵⁰⁹. Concernant les particularités du panorama, Dumoulin se distingue par une supervision minutieuse du travail de ses assistants, assurant la cohérence de l'ensemble. Il veille à ce que chaque artiste reste aligné avec la vision globale du panorama, corrigeant les écarts et ajustant les perspectives si nécessaires. L'emploi d'une lanterne pour projeter les dessins préparatoires sur la toile est un exemple de l'usage de technologies avancées pour améliorer la précision et l'efficacité du processus de création. Les études séparées et les esquisses permettent une attention détaillée à chaque élément du panorama. Cela garantit que chaque composant est traité avec un soin méticuleux, contribuant à un réalisme impressionnant. Le panorama de Dumoulin se distingue par sa capacité à immerger le spectateur dans différentes cultures, notamment le Japon, en intégrant des éléments vivants comme de véritables Japonaises et des décors naturels détaillés, créant une expérience sensorielle riche. En offrant une vision détaillée du Japon, le panorama joue un rôle important dans l'éducation et la sensibilisation du public européen aux cultures étrangères, contribuant à une meilleure compréhension et à l'appréciation de la diversité culturelle.

Un ouvrage du journaliste René Baschet (1860-1949) fournit une vue d'ensemble du panorama présenté à l'Exposition, où les *geisha* prennent place devant un fond artistique représentant le Japon (Figure 72). Cette vue révèle non seulement leur mise en scène, mais offre aussi un aperçu des choix esthétiques et conceptuels de Dumoulin pour évoquer le Japon. Dumoulin adopte toujours une technique de composition qui consiste à assembler des éléments issus de diverses photographies de sites japonais pour créer un collage visuel. Ce processus de

⁵⁰⁸ Le panorama a connu un déclin après 1823, mais a été revitalisé sous le Second Empire grâce aux perfectionnements apportés par le peintre Charles Marie Bouton (1781-1853) et le photographe Louis Daguerre (1787-1851). Ces innovations ont permis une nouvelle popularité, surtout pour représenter des scènes historiques et héroïques. L'article mentionne des peintres célèbres comme Théophile Poilpot (1848-1915), Alphonse de Neuville (1835-1885), Édouard Detaille (1848-1912), Henri Gervex (1852-1929) et Alfred Stevens (1823-1906), et place Dumoulin parmi eux, soulignant l'importance et la reconnaissance des panoramas comme une forme d'art prestigieuse. (Cf. Le Roy Edmond, « L'Actualité. Les panoramas », *Le Journal*, lundi 10 septembre 1900, p. 3-4).

⁵⁰⁹ La création commence par une série d'esquisses et d'études détaillées utilisant différentes techniques comme le fusain, l'aquarelle, et l'huile. Cela permet une compréhension approfondie des éléments à représenter. Une maquette à l'échelle réduite est créée pour servir de guide pour l'œuvre complète. Cette maquette est ensuite divisée en petits carreaux. Ces carreaux sont photographiés et projetés sur la toile grandeur nature à l'aide d'une lanterne, une technique innovante qui permet un agrandissement précis. Cela facilite le traçage du dessin sur la toile, garantissant que les proportions et perspectives sont correctes. La peinture finale est réalisée par plusieurs artistes spécialisés sous la supervision constante de l'artiste principal, qui agit comme un chef d'orchestre pour s'assurer de l'harmonie et de la précision de l'œuvre. (Cf. *Ibid.*)

juxtaposition permet de représenter le Japon de manière synthétique, en combinant des paysages emblématiques pour offrir aux spectateurs une vision idéalisée et stylisée du pays.



Figure 72 : *Le Tour du Monde – Au Japon : Nikko - Baschet René, Le Panorama : Exposition universelle 1900, Paris, Ludovic Baschet, 1900, p. 169.*

À droite, le panorama montre deux pins au bord de la mer (Figure 73), reproduits fidèlement à partir d'une photographie d'Enoshima (Figure 74). Ces pins sont immédiatement reconnaissables par leur silhouette distinctive contre l'horizon marin. En contrebas, des iris apparaissent dans un étang, évoquant le jardin Horikiri (堀切) à Tōkyō, célèbre pour ses iris (Figure 75).



Figure 73 : Détail - *Le Tour du Monde – Au Japon : Nikko* - Baschet René, *Le Panorama : Exposition universelle 1900*, Paris, Ludovic Baschet, 1900, p. 169.



Figure 74 : PH89-43-1 : Inconnu, Sans titre, Enoshima, 9 x 11,5 cm, 1888-1897 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.



Figure 75 : PH111-27-3 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 9,5 x 11,5 cm, 1888-1897 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Jardin du temple d'Asakusa ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Au centre et à droite, les toits des maisons d'Enoshima sont visibles (Figure 76), tirés d'une photographie de Dumoulin prise lors de son séjour en 1897 (Figure 77). Devant ces

structures, un treillage à glycines, *fujidana* (藤棚), issu du sanctuaire Kameido Tenjin (戸天神社) à Tōkyō, connu pour ses glycines, ajoute un élément de romantisme et de tradition, renforçant l'atmosphère japonaise de la scène (Figure 78).



Figure 76 : Détail - *Le Tour du Monde – Au Japon : Nikko* - Baschet René, *Le Panorama : Exposition universelle 1900, Paris*, Ludovic Baschet, 1900, p. 169.



Figure 77 : PH115-20-5 : Dumoulin Louis, *Enoshima, Enoshima*, 6 x 8 cm, 1897. Épreuve instantanée sur papier, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Île de Enoshima. Campagne ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.



Figure 78 : PH111-27-4 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 9,5 x 11,5 cm, 1888-1897 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Jardin du temple d'Asakusa ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

Vers la gauche, un guide mentionne « le jardin de Niko » (Figure 79)⁵¹⁰. Selon Béal, il s'agit en réalité du temple bouddhiste Dainichido (大日堂), situé près de Nikkō (Figure 80)⁵¹¹. Ce site est réputé pour ses jardins offrant des vues pittoresques sur le lac Chuzenji (中禅寺湖).



Figure 79 : Détail - Le Tour du Monde – Au Japon : Nikko - Baschet René, *Le Panorama : Exposition universelle 1900*, Paris, Ludovic Baschet, 1900, p. 169.

⁵¹⁰ *Paris Exposition 1900 : Guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition*, Paris, Hachette, 1900, p. 264.

⁵¹¹ Béal Julien, « Le manège aux chrysanthèmes : images et réalités des femmes japonaises dans le *Panorama du tour du monde* de Louis Jules Dumoulin (1860-1924) à l'Exposition universelle de Paris en 1900 », dans *Loxias-Colloques*, 16. *Représentations littéraires et artistiques de la femme japonaise depuis le milieu du XIXe siècle*, Actes du colloque du 1^{er} février 2019, Université Côte d'Azur, CTEL, p. 18-19.



Figure 80 : Enami Nobukuni, *Dainichido, Nikkō*, 1886 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.

À l'arrière-plan droit, la petite colline est identifiée comme le mont Fuji, symbole iconique du Japon⁵¹². Enfin, la couleur du panorama, absente des images conservées, est décrite dans un guide⁵¹³. Le guide décrit le panorama avec un « ciel rose éblouissant ». Cette teinte est choisie pour capturer l'essence esthétique et romantique des paysages japonais, symbolisant les moments du lever ou coucher de soleil. Le panorama offre une perspective sur Tōkyō entouré de « pommiers enneigés », ajoutant un contraste saisissant entre la blancheur des arbres et la vitalité des bâtiments. En arrière-plan, le mont Fuji apparaît avec un « cône rougeâtre » émergeant des brouillards. La teinte rougeâtre évoque les représentations du mont Fuji dans les *ukiyo-e*, notamment celles de Hokusai (北斎) (1760-1849). Les effets atmosphériques comme le « ciel rose » et la « brume légère », sont utilisés pour susciter une réaction émotionnelle. Ces éléments apportent une touche romantique et poétique à la scène, alignant le panorama avec les perceptions occidentales de l'exotisme. La brume et les couleurs intensifiées créent une ambiance rendant l'expérience visuelle plus immersive et captivante. En intégrant ces détails, Dumoulin ne se contente pas de représenter des lieux spécifiques, mais crée une composition visuelle qui évoque un Japon rêvé et idéalisé, adapté aux attentes et à l'imaginaire des spectateurs occidentaux.

⁵¹² *Paris Exposition 1900 : Guide pratique du visiteur de Paris et de l'exposition*, Paris, Hachette, 1900, p. 264.

⁵¹³ *Ibid.*

Le théâtre exotique, situé au rez-de-chaussée du Tour du Monde, peut accueillir jusqu'à quatre cents spectateurs⁵¹⁴. Cette configuration assure une expérience immersive pour un large public, avec des spectacles variés se succédant tout au long de la journée. En effet, en plus de leur présence devant le panorama, les *geisha*, à l'instar des autres troupes, se produisent également au théâtre, tout au long de la journée. Leur présence se distingue par des danses raffinées et des performances artistiques sophistiquées, captivant les visiteurs avec leur mystère et leur exotisme particulier. La mention de leurs noms individuels dans des articles témoigne de la fascination occidentale pour leur culture unique et raffinée⁵¹⁵. En complément des performances des *geisha*, le théâtre exotique propose une riche palette de spectacles représentant diverses cultures. Les performances des danseuses et guitaristes espagnoles rencontrent un succès retentissant. Leur reconnaissance nominative contraste avec l'anonymat des autres troupes non européennes, hormis les *geisha*, soulignant aussi probablement une hiérarchisation basée sur leur origine⁵¹⁶. Cela met en évidence une préférence culturelle et une familiarité accrue du public avec les artistes européens. Les danseuses javanaises, malgré leurs mouvements gracieux et leurs costumes élaborés, reçoivent des critiques mitigés. L'éditeur Albert Quantin (1850-1933) note que les danseuses de 1900 manquent de dynamisme comparées à celles de 1889, qui étaient associées aux harems de princes malaisiens, tandis que celles de 1900 sont qualifiées de « bayadères de carrefours »⁵¹⁷. Cette comparaison négative illustre une perception de dégradation de la qualité des artistes javanais. Les performances des artistes de Ceylan sont caractérisées par des rythmes complexes et des costumes colorés, offrant une immersion dans les traditions musicales et dansantes de leur pays. Les artistes chinois et hindous présentent des numéros de jonglerie et d'acrobatie spectaculaires⁵¹⁸. Toutefois, ils restent anonymes dans les descriptions, reflétant une perception homogénéisée de leurs cultures. Quantin critique sévèrement les charmeurs de serpents indiens pour leur incapacité à captiver le public, contrairement aux attentes occidentales idéalisées⁵¹⁹. Leur prestation, jugée décevante, souligne les préjugés européens envers les performances orientales.

⁵¹⁴ *Guide Lemercier : dictionnaire pratique des objets exposés et des attractions*, Paris, Baschet, 1900, p. 204.

⁵¹⁵ « Tablettes théâtrales », *Le Matin*, dimanche 24 juin 1900, p. 5.

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ Quantin Albert, *L'Exposition du siècle*, Paris, Le Monde moderne, 1900, p. 354.

⁵¹⁸ Gautier Judith, *Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900, Volume 2*, Paris, Ollendorff, 1900, p. 31.

⁵¹⁹ Quantin Albert, *L'Exposition du siècle*, Paris, Le Monde moderne, 1900, p. 354.

Ainsi, les *geisha* jouent un rôle central et captivant au Tour du Monde. Leur présence dans le panorama et leurs performances au théâtre exotique illustrent leur talent artistique et leur raffinement culturel, contribuant ainsi à la construction d'une représentation idéalisée du Japon par le public occidental. Cet effet est amplifié par la technique de Dumoulin, qui reproduit avec précision des paysages japonais à partir de photographies, une approche déjà utilisée dans ses œuvres picturales antérieures sur le Japon. Malgré les défis et les controverses entourant leur recrutement et leur présentation, les *geisha* ont significativement enrichi l'expérience immersive offerte par le Tour du Monde, captivant les visiteurs par leur mystère et leur exotisme distinctif.

2.3. Interactions et réactions sociales

Nous allons explorer les interactions et réactions sociales suscitées par le Tour du Monde de Louis Dumoulin. Nous aborderons d'abord la gestion de l'affluence et des incidents qui ont marqué l'attraction. Ensuite, nous nous pencherons sur l'expérience d'un visiteur de l'attraction à travers les récits du journaliste Adolphe Brisson. Nous examinerons ensuite les visites des écoles parisiennes, offrant une perspective sur l'engagement éducatif et la popularité de l'attraction auprès des plus jeunes. Nous continuerons par l'analyse des visites des hauts dignitaires qui ont exprimé leur admiration pour le panorama. Enfin, nous concluons par l'invitation des troupes du Tour du Monde à se produire à l'Élysée, un honneur qui témoigne de la reconnaissance officielle et artistique de ces représentations culturelles.

L'affluence au panorama du Tour du Monde a été si importante que de nombreux visiteurs ont rencontré des difficultés à admirer pleinement l'ensemble de l'œuvre. Cette situation a poussé la direction à adopter des mesures pour améliorer l'expérience des spectateurs. En réponse à cette affluence massive, une double plateforme a été construite⁵²⁰. Cette structure ingénieuse a permis à tous les visiteurs d'avoir une vue dégagée et de profiter pleinement tant des premiers plans avec les troupes que de la toile de Louis Dumoulin. La capacité de la direction à s'adapter rapidement aux défis posés par le nombre élevé de visiteurs illustre la flexibilité et l'efficacité de l'organisation du Tour du Monde. Cette adaptation a non seulement permis de résoudre un problème logistique, mais a aussi amélioré l'expérience immersive et éducative des visiteurs, alignée avec l'objectif de l'attraction de promouvoir une compréhension et une appréciation des cultures représentées.

En plus des défis liés à l'affluence, d'autres problèmes logistiques, comme un incident de la canalisation d'eau, ont également nécessité une gestion attentive de la part des organisateurs. D'après un article du *Matin*, une conduite d'eau a éclaté, provoquant un affaissement du sol dans l'une des tours de style coréen, partie intégrante du restaurant Boulant situé au rez-de-chaussée du panorama⁵²¹. Le journal *L'intransigeant* ne donne pas exactement les mêmes informations puisqu'il précise que l'accident s'est produit à une dizaine de mètres

⁵²⁰ « Le Tour du Monde », *Le Matin*, dimanche 3 juin 1900, p. 4.

⁵²¹ « Informations », *Le Matin*, dimanche 24 juin 1900, p. 2.

du panorama⁵²². Les rumeurs initiales font croire que l'accident a directement affecté le panorama de Dumoulin, suscitant une vague de soutien pour l'artiste. Il semblerait que le sol en bitume, détrempe par l'eau, se soit soudainement crevé en raison du tassement du terrain détrempe. Bien que les dégâts soient restés matériels et mineurs, la rapidité de la réponse des autorités a été cruciale. Les témoignages de sympathie de ses confrères envers Dumoulin, soulignés par les deux journaux, montrent une forte solidarité au sein du monde artistique. Ces défis techniques n'ont pas terni la réputation de l'attraction. Au contraire, ils ont renforcé la réputation de Dumoulin et de son œuvre.

L'attraction du Tour du Monde a suscité de nombreuses réactions, souvent similaires et exprimées de manière succincte. Cependant, le témoignage d'Adolphe Brisson se distingue par sa profondeur et sa richesse de détails. Bien qu'il ne représente qu'une seule perspective, son expérience est de loin la plus développée et intéressante trouvée. Nous avons déjà traité de ses visites aux appartements des *geisha* à Paris⁵²³, ainsi qu'au panorama du Tour du Monde⁵²⁴, fournissant des perspectives uniques sur la présentation et la perception du Japon à l'époque. Toutefois, nous n'avons pas encore évoqué un aspect souvent négligé mais essentiel de l'attraction du Tour du Monde, l'introduction à la gastronomie japonaise. Adolphe Brisson a eu l'occasion de vivre cette expérience culinaire, décrivant comment il a été installé sur des coussins de soie et a utilisé des baguettes pour manger, ajoutant ainsi une dimension authentique à l'expérience⁵²⁵. Brisson décrit avec humour et une pointe de dégoût les divers mets servis⁵²⁶. La scène culinaire est marquée par les efforts maladroits des invités pour utiliser

⁵²² « Chronique de l'Exposition », *L'Intransigeant*, lundi 25 juin 1900, p. 2.

⁵²³ Lors de sa visite dans l'appartement des *geisha*, Brisson les compare à des « fleurs animées », soulignant leur apparence gracieuse et presque irréelle. Cette métaphore reflète une vision exotique courante à l'époque. À travers ses descriptions et ses fantasmes, Brisson illustre bien comment les visiteurs occidentaux projettent leurs propres rêves et idéalizations sur des cultures étrangères, souvent en décontextualisant la réalité de ces cultures. (Cf. Brisson Adolphe, *Scènes et types de l'Exposition*, Paris, Montgredien, 1901, p. 29-35).

⁵²⁴ Dans un autre moment, alors qu'il est reçu par Dumoulin et Bigot, Brisson décrit une scène de déjeuner avec les *geisha* et mentionne le respect et la considération qu'il ressent pour elles, malgré les défis posés par les différences culturelles. Brisson évoque aussi la perception de Dumoulin, qui pose malicieusement la question de savoir si c'est la maison ou ses habitantes qui attirent les visiteurs. Cette remarque révèle une perception du Japon empreinte de curiosité et de fascination pour les femmes d'une autre culture. Dumoulin, en présentant les *geisha* à l'Exposition universelle, semble conscient de l'attrait qu'elles exercent sur le public occidental. (Cf. Brisson Adolphe, « Promenades et visites à l'Exposition. Un déjeuner chez les Japonaises », *Le Temps*, mardi 8 mai 1900, p. 2).

⁵²⁵ Brisson Adolphe, « Promenades et visites à l'Exposition. Un déjeuner chez les Japonaises », *Le Temps*, mardi 8 mai 1900, p. 2.

⁵²⁶ La soupe au *katsuobushi no dashi* (鰹節の出汁) est perçue comme un bouillon de légumes coriaces et insipide ; le *tamagoyaki* (卵焼き) une omelette, est jugée fade par manque d'assaisonnement ; un plat de poulet en petits

les baguettes, ce qui provoque l'hilarité des *geisha*. Brisson et ses compagnons se trouvent finalement du réconfort dans le riz blanc, qu'ils arrosent de thé vert pour en corriger la fadeur. Cette adaptation culinaire reflète la difficulté pour les Occidentaux de l'époque de s'adapter à des goûts et des textures radicalement différents de leurs habitudes alimentaires. L'expérience gastronomique relatée par Brisson illustre plusieurs points clés. D'abord, Dumoulin et Bigot cherchent à offrir une expérience aussi authentique que possible, intégrant des éléments de la culture japonaise, tels que l'utilisation des baguettes et la disposition traditionnelle des plats. Ensuite, les réactions des invités, oscillant entre curiosité et répulsion, soulignent les différences culturelles profondes et les défis de l'acceptation culinaire. La description détaillée et parfois critique de Brisson révèle les barrières sensorielles et gustatives auxquelles se heurtent les visiteurs européens. Enfin, les *geisha* jouent un rôle central dans l'accueil et la présentation des repas, ajoutant une dimension humaine et culturelle à l'expérience. Leur amusement face aux difficultés des invités montre une interaction interculturelle où la compréhension et l'acceptation ne sont pas toujours réciproques. En intégrant des dégustations de gastronomie japonaise, Dumoulin a enrichi l'attraction, offrant aux visiteurs une immersion plus complète dans la culture japonaise.

Un aspect notable de l'Exposition universelle fut l'ouverture de certaines attractions aux enfants des écoles parisiennes, témoignant de l'effort des organisateurs pour rendre l'événement éducatif et accessible à tous. Cet aspect est illustré dans le *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, où Ernest Moreau propose que des remerciements soient envoyés aux directeurs des attractions ayant autorisé les enfants des écoles parisiennes à visiter gratuitement leurs établissements⁵²⁷. Parmi les attractions mentionnées figure le Tour du Monde de Dumoulin⁵²⁸. La décision d'inviter les enfants des écoles à visiter des attractions comme le Tour du Monde montre une volonté de promouvoir l'éducation et la découverte culturelle parmi les jeunes⁵²⁹.

morceaux, *tori* (鶏) aux champignons sucrés, *shiitake* (椎茸), aux pousses de bambou nauséabondes, *takenoko* (筍の子), et aux haricots craquants, *mame* (豆), provoque un certain dégoût ; enfin, les filets de poisson cru, *sashimi* (刺身), dont la texture et les condiments sont trouvés répugnants par les convives occidentaux, complètent le repas.

⁵²⁷ *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, jeudi 8 novembre 1900, p. 3375.

⁵²⁸ Sont également mentionnés le Maréorama du peintre Hugo d'Alési (1849-1906), le Palais de l'Optique et la Grande roue de Paris.

⁵²⁹ Ces visites permettent aux enfants de découvrir des cultures étrangères. En visitant le Tour du Monde, ils peuvent explorer des représentations artistiques et culturelles de pays lointains, éveillant leur curiosité et

L'Exposition universelle fut non seulement une vitrine pour les cultures et les innovations du monde entier, mais aussi un lieu de rencontre pour des dignitaires de divers horizons. Les rois du Laos et la mission cambodgienne ont été profondément impressionnés par le panorama⁵³⁰. Leur déclaration selon laquelle rien à l'Exposition ne leur semblait plus artistique et pittoresque souligne l'impact esthétique et culturel de l'œuvre de Dumoulin. Leur souhait de revenir admirer la toile et applaudir les troupes étrangères indique non seulement leur admiration mais aussi l'attrait durable du panorama. Les hauts mandarins annamites ont également été séduits par l'œuvre de Dumoulin⁵³¹. Leur visite au théâtre exotique, où ils ont applaudi les acrobates chinois et les danseuses japonaises, montre une reconnaissance et un plaisir à retrouver des éléments familiers de l'Extrême-Orient. Leur satisfaction de voir des représentations de leur propre culture dans un contexte international reflète l'importance de l'authenticité et de la familiarité culturelle pour les visiteurs étrangers. Les éloges des dignitaires étrangers renforcent la valeur artistique et culturelle du panorama de Dumoulin. Cette validation par des visiteurs d'élite contribue à asseoir la réputation de l'œuvre sur la scène internationale. Ces visites montrent comment l'Exposition universelle a servi de lieu de rencontre et d'échange entre différentes cultures. Les dignitaires, en admirant le panorama et les performances, participent à un dialogue culturel qui enrichit leur propre expérience et celle des autres visiteurs.

Enfin, les troupes japonaises, javanaises et cingalaises qui figurent au Tour du Monde ont été invitées à participer à une matinée spéciale organisée par le président de la République, Émile Loubet (1838-1929) dans les jardins de l'Élysée⁵³². Cette invitation témoigne de la reconnaissance officielle accordée aux représentations culturelles étrangères présentes à l'Exposition universelle. Cela souligne l'importance accordée à la diversité culturelle et à la représentation des nations participantes. La performance des troupes dans un cadre aussi prestigieux que l'Élysée consacre leur talent et leur contribution au panorama de Dumoulin. Cela renforce également la réputation et l'attrait du Tour du Monde à l'échelle nationale et internationale. L'événement à l'Élysée participe à une forme de diplomatie culturelle, en

élargissant leur horizon. Ces visites stimulent également l'imagination et la créativité des enfants. Le Tour du Monde, avec ses représentations détaillées de divers paysages, encouragent les enfants à imaginer et à rêver de contrées lointaines. De plus, le Palais de l'Optique et la Grande roue de Paris offrent aux enfants des expériences uniques mettant en avant les avancées scientifiques et technologiques de l'époque.

⁵³⁰ « Théâtres », *L'Intransigeant*, lundi 3 septembre 1900, p. 3.

⁵³¹ « Au Tour du Monde », *Le Figaro*, samedi 23 juin 1900, p. 3.

⁵³² « Le Tour du Monde », *Le Journal*, mercredi 22 août 1900, p. 3.

renforçant les liens entre la France et les pays représentés par les troupes étrangères. C'est une occasion de célébrer la coopération et l'échange culturel entre les nations.

Les interactions et réactions sociales suscitées par le Tour du Monde de Louis Dumoulin dépassent la simple appréciation esthétique. Elles révèlent comment l'attraction a servi de plateforme d'échanges culturels et éducatifs, favorisant une compréhension plus profonde entre l'Occident et l'Orient. L'accueil des écoliers et les éloges des dignitaires montrent que le panorama n'est pas seulement une œuvre d'art, mais aussi un outil diplomatique et pédagogique. En invitant les troupes à l'Élysée, la France a reconnu l'importance de ces représentations culturelles, soulignant ainsi le rôle crucial de l'art dans la diplomatie et l'éducation. Le Tour du Monde a ainsi réussi à créer un espace de dialogue interculturel, enrichissant à la fois les visiteurs et les cultures représentées.

Ainsi, l'attraction de Louis Dumoulin à l'Exposition universelle de 1900 a immergé les visiteurs dans la culture japonaise malgré les défis financiers. Les performances des *geisha* et des artistes japonais ont enrichi la compréhension culturelle des visiteurs. Les interactions sociales ont fait de l'attraction une plateforme d'échanges éducatifs et culturels, favorisant une compréhension approfondie entre l'Occident et l'Orient. L'accueil des écoliers et les éloges des dignitaires ont souligné son importance diplomatique et éducative, confirmée par l'invitation des troupes à l'Élysée, illustrant le rôle central de l'art dans la diplomatie et l'éducation. En somme, l'attraction de Dumoulin a non seulement captivé les visiteurs par sa beauté et son exotisme, mais elle a aussi servi de pont entre les cultures, enrichissant mutuellement les visiteurs et les cultures représentées. Cette exploration de l'architecture, des représentations culturelles et des interactions sociales démontre l'impact significatif de l'œuvre de Dumoulin dans le contexte culturel et social de l'époque, renforçant l'idée que l'art peut être un vecteur puissant de dialogue et de compréhension interculturelle.

II. Réception critique et publique des peintures japonisantes de Dumoulin

Dans cette partie, nous étudierons la réception critique et publique des œuvres japonisantes de Louis Dumoulin afin de comprendre comment son travail a été perçu à son époque et l'impact de cette réception sur sa carrière artistique. Dans une première section, nous analyserons les critiques d'art contemporaines et l'accueil du public de ses peintures japonisantes. Nous examinerons les appréciations positives, ainsi que les critiques plus réservées qui questionnent la pertinence et l'authenticité de ses choix artistiques. Cette exploration nous permettra de comprendre comment Dumoulin a été perçu par ses contemporains et les facteurs qui ont influencé ces perceptions. Ensuite, dans une deuxième section, nous nous pencherons sur l'évolution du statut artistique de Dumoulin, en analysant la transition du japonisme vers l'art colonial. Nous aborderons la manière dont cette évolution influence l'image et la postérité de Dumoulin, révélant ainsi les complexités de sa réception artistique. Cette étude nous permettra de mieux comprendre les dynamiques de la reconnaissance artistique et les défis auxquels Dumoulin a été confronté en tant que médiateur de la culture japonaise en France.

1. Les critiques d'art contemporain et l'accueil du public

Dans cette partie, nous analyserons la réception critique et publique des œuvres japonisantes de Louis Dumoulin. Dans une première section, nous aborderons les critiques des choix de représentations culturelles. Nous examinerons les évaluations de l'authenticité, la variété, l'exotisme et l'originalité des scènes japonaises représentées par Dumoulin. Ensuite, dans une deuxième section, nous nous concentrerons sur les critiques des choix de représentations artistiques. Nous analyserons les commentaires sur la technique et la composition des œuvres de Dumoulin. Enfin, dans une troisième section, nous examinerons la réception sociale et institutionnelle de ses œuvres, et l'impact de cette réception sur la notoriété et le statut de Dumoulin en tant qu'artiste japonisant.

1.1. Critiques des choix de représentations culturelles

Nous nous concentrerons sur les critiques contemporaines des choix de représentations culturelles dans les œuvres japonisantes de Louis Dumoulin. À travers l'analyse de divers avis critiques, nous examinerons les débats autour de l'authenticité, de la sincérité et de la fidélité des œuvres de Dumoulin à la réalité japonaise, la variété des scènes représentées, ainsi que l'exotisme et l'originalité qu'il apporte à ses tableaux. Cette exploration nous permettra de mieux comprendre les perceptions et attentes des critiques d'art de l'époque concernant la manière dont Dumoulin traduit et interprète la culture japonaise pour le public occidental.

L'authenticité dans l'art de Louis Dumoulin réside dans sa quête de vérité, cherchant à capturer l'essence d'un lieu ou d'une expérience au-delà des apparences superficielles. Le journaliste et dramaturge Henri Rochefort (1831-1913) loue la capacité de Dumoulin à saisir l'essence profonde du Japon avec une remarquable authenticité⁵³³. En affirmant que « ses

⁵³³ Rochefort Henri, « Le Salon du Champ de Mars. Compte-rendu de l'Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts », *The New York Herald*, European Edition, Paris, vendredi 24 avril 1896, p. 5.

peintures sentent leur terroir et leur fruit », Rochefort souligne comment Dumoulin transcende les simples apparences visuelles pour offrir une immersion véritable dans la culture japonaise. Sa critique révèle que ses œuvres capturent non seulement les nuances visuelles mais aussi les sentiments intrinsèques des scènes, offrant ainsi une profondeur émotionnelle et culturelle qui rend l'expérience authentique et immersive⁵³⁴.

De plus, dans *La Cocarde*, la critique loue la capacité de Dumoulin à se détacher des représentations idéalisées de l'Orient pour offrir une vision plus authentique et contemporaine⁵³⁵. L'article note que Dumoulin a « oublié le Japon des livres, des images anciennes, des rêves » pour se confronter à la réalité telle qu'elle est, sans embellissement ni tromperie. Cette approche permet à ses œuvres de revêtir un intérêt particulier, car elles se fondent sur une vérité non altérée par des préjugés ou des représentations fantaisistes. La critique souligne que cette fidélité à la réalité donne à chaque tableau une profondeur accrue, révélant non seulement la beauté mais aussi la complexité de l'Orient tel qu'il est vécu sur le terrain⁵³⁶.

Albert Wolff met en avant le « cachet de vérité » des œuvres de Dumoulin⁵³⁷. Selon Wolff, cette véracité provient de l'observation directe et précise de l'artiste, qui distingue clairement la nature observée de celle façonnée par l'imagination. Wolff souligne que l'expérience de première main de Dumoulin en Extrême-Orient confère à ses œuvres une légitimité exceptionnelle pour décrire ces environnements de manière authentique. Cette observation directe est essentielle pour capturer la réalité avec une profondeur et une précision que l'imagination seule ne peut offrir⁵³⁸.

⁵³⁴ Un article dans *Le Rappel* met en avant comment les œuvres de Dumoulin enrichissent les perceptions des villes d'Extrême-Orient. En qualifiant les œuvres de « notes de voyage peintes », la critique souligne que Dumoulin ne se contente pas d'illustrer les villes, mais parvient également à saisir leur atmosphère et à capturer l'essence vivante des lieux. (Cf. « Les on-dit », *Le Rappel*, lundi 13 janvier 1890, p. 2). Dans *L'Éclair*, la critique valorise la fidélité des œuvres de Dumoulin en soulignant leur capacité à représenter la vie quotidienne et les coutumes de l'Extrême-Orient. Les compositions sont décrites comme « animées » et empreintes d'« un esprit de vérité très attrayant », mettant en avant une immersion authentique dans la réalité culturelle et sociale des lieux représentés. (Cf. « Beaux-Arts, exposition Louis Dumoulin », *L'Éclair*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2).

⁵³⁵ « Beaux-Arts. Les Petits Salons. Louis Dumoulin », *La Cocarde*, mardi 28 janvier 1890, p. 3.

⁵³⁶ Dans *Le Temps*, le journaliste Robert Charles Henri Le Roux (1860-1925) souligne l'effort de Dumoulin pour s'éloigner des clichés exotiques traditionnels. Il apprécie particulièrement la représentation d'un « Japon crotté » sous la pluie, qui contraste avec les images idéalisées souvent trouvées dans l'art contemporain. Cette approche réaliste révèle une vision plus honnête et terre-à-terre de la vie quotidienne au Japon, offrant ainsi une perspective plus authentique que celle de ses contemporains. (Cf. Le Roux Huges, « La vie à Paris. Le tour du Salon », *Le Temps*, mardi 30 avril 1889, p. 2).

⁵³⁷ Wolff Albert, *Figaro-salon*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 111.

⁵³⁸ Le journaliste Edmond Bazire (1846-1892) défend vigoureusement que l'authenticité d'une œuvre découle de l'immersion directe dans les environnements observés. Bazire réfute l'idée que les artistes doivent se limiter à

Quant à Émile de Molènes, il note que Dumoulin ne se limite pas au Japon mais explore également diverses régions de l'Extrême-Orient⁵³⁹. De Molènes compare le « véritable Orient » de Dumoulin à l'« Orient fantaisiste » souvent présenté par les écrivains et les illustrateurs. En offrant une vue détaillée et authentique des cultures observées, Dumoulin renforce la crédibilité de ses œuvres par une immersion réelle. Cette approche démontre non seulement la diversité de l'Orient exploré par Dumoulin, mais aussi son engagement à représenter cette région avec une grande précision⁵⁴⁰.

En dépit des nombreuses critiques positives, il existe également des opinions négatives quant à la véracité des œuvres de Louis Dumoulin. Joé Bougali exprime un scepticisme notable et écrit : « Tout cela est-il exact ? Je l'ignore ; mais la grande affaire est que cela en ait l'air ; et la bonne couleur locale est la couleur que le public croit vraie. » Cette critique met en évidence le doute de Bougali sur la précision des représentations de Dumoulin. Bien qu'il ne puisse vérifier la véracité des scènes, il souligne que l'apparence de vérité, telle que perçue par le public, est primordiale. Même en l'absence de confirmation, l'impression d'authenticité peut suffire à satisfaire les attentes des spectateurs, soulignant ainsi l'importance de l'apparence dans l'art.

leur propre milieu pour garantir l'authenticité, affirmant plutôt que le voyage et l'immersion, comme l'a fait Dumoulin, permettent de capturer une réalité sincère et profonde. (Cf. Jacques Edmond, « Plats du jour », *L'Intransigeant*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 1-2). Ernest Hoschedé loue également la fidélité des œuvres de Dumoulin, en soulignant que l'artiste a véritablement vécu au Japon. Hoschedé indique que Dumoulin a observé et étudié le Japon en profondeur, offrant un « japonisme réaliste et moderne » qui se distingue par sa véracité. Cette immersion réelle est présentée comme un facteur clé de la légitimité du succès de Dumoulin, en raison de sa rareté parmi les artistes français de l'époque. (Cf. Hoschedé Ernest, *Brelan de Salons*, Paris, Bernard Tignol, 1890, p. 244). *La Revue pour les jeunes filles* met en avant la capacité de Dumoulin à présenter un « vrai » Japon, en contraste avec le « Japon de pacotille » souvent représenté dans l'art contemporain. L'article affirme que les tableaux ont été « peints sur place » ce qui renforce l'idée que Dumoulin a observé et représenté des scènes authentiques, affirmant son engagement à refléter fidèlement les cultures et les paysages rencontrés. (Cf. « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue pour les jeunes filles*, dimanche 1^{er} mars 1896, p. 493).

⁵³⁹ de Molènes Émile, « À travers champs », *La Liberté*, mardi 24 décembre 1889, p. 2-3.

⁵⁴⁰ L'article de *La Cocarde* valorise également la précision avec laquelle Dumoulin représente diverses régions de l'Extrême-Orient. La critique note qu'« à la première visite, sans le secours du catalogue », les spectateurs peuvent reconnaître les scènes étant prises au Japon, en Chine ou encore en Malaisie. Cette reconnaissance immédiate témoigne de la justesse et de la sincérité de l'œil du peintre, affirmant que ses œuvres capturent fidèlement les différentes cultures et environnements qu'il a rencontrés. (Cf. « Beaux-Arts. Les Petits Salons. Louis Dumoulin », *La Cocarde*, mardi 28 janvier 1890, p. 3). Arsène Alexandre souligne également la capacité de Dumoulin à présenter une vision plus complète et authentique de l'Extrême-Orient, notamment du Japon. Alexandre note que, bien que le public puisse penser connaître le Japon, « M. Dumoulin nous prouve le contraire » en révélant des aspects inédits du pays. Il précise que Dumoulin, contrairement aux artistes japonais qui peuvent être « adorables mais pas toujours absolument clairs pour nous » et aux Européens qui se concentrent trop sur les détails, capture à la fois les objets et leur ambiance. Alexandre affirme : « C'est cette résultante, ce récit synthétique que M. Dumoulin a voulu fixer pour nous, et il y a pleinement réussi. » Cette critique loue la capacité de Dumoulin à dépasser les représentations superficielles pour offrir une vision plus immersive et authentique des lieux et des gens. (Cf. Alexandre Arsène, « L'Exposition Louis Dumoulin », *Paris*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2).

Beaucoup de critiques louent également la sincérité de Dumoulin, laquelle réside dans l'honnêteté de son intention artistique, exprimant ses sentiments et impressions de manière directe et sans manipulation. Paul Heusy loue la sincérité de Dumoulin en écrivant : « Quoiqu'il peigne il reste toujours sincère⁵⁴¹. C'est là le grand attrait de son exposition. » Cette remarque souligne que Dumoulin maintient une approche honnête, quel que soit le sujet qu'il aborde. La critique met en avant que cette constance dans la sincérité renforce l'impact émotionnel de ses œuvres, attirant ainsi l'intérêt du public et établissant la crédibilité de son art⁵⁴².

De plus, le journaliste Horace Ayraud-Degeorge (1850-1922) décrit les œuvres de Dumoulin comme des « ébauches » qui possèdent un intérêt documentaire⁵⁴³. En qualifiant les œuvres de Dumoulin ainsi, Ayraud-Degeorge met en avant une approche honnête et directe. Cette description suggère que Dumoulin ne cherche pas à embellir ou à altérer la réalité japonaise pour satisfaire les attentes occidentales. Au contraire, il présente ses observations du Japon avec une sincérité brute.

Quant à *L'Éclair*, la critique met en avant la manière dont Dumoulin représente les Japonais et les Chinois « pris sur le fait, dans leur vie quotidienne et familière, à la promenade, au marché, au milieu de ses fêtes et réjouissances. »⁵⁴⁴. En capturant les individus dans leurs moments de vie quotidienne et dans des situations familières, Dumoulin offre une vue sincère

⁵⁴¹ Heusy Paul, « L'Exposition Dumoulin », *Le Radical*, dimanche 26 janvier 1890, p. 2-3.

⁵⁴² Dans *La Cocarde*, la critique note : « Je serais tenté de croire que ce sera Louis Dumoulin qui nous aura fait voir et connaître le Japon moderne, avec une grande sincérité et beaucoup de talent ». Cette appréciation valorise non seulement le talent de Dumoulin mais aussi son engagement à représenter le Japon moderne avec honnêteté. En mettant en avant sa sincérité, la critique souligne que l'œuvre de Dumoulin permet au public de découvrir une vision personnelle du Japon, enrichissant ainsi la compréhension du pays à travers ses yeux. (Cf. « Beaux-Arts. Les Petits Salons. Louis Dumoulin », *La Cocarde*, mardi 28 janvier 1890, p. 3). De même, Le Diable Boiteux valorise la sincérité de Dumoulin en affirmant que ses œuvres « se composent de vues et de scènes de la vie du Japon, peintes avec autant de sincérité que d'habileté et de vigueur. » (Cf. Le Diable Boiteux, « Nouvelles & Échos, *Gil Blas*, dimanche 29 décembre 1889, p. 1). Quant à Edmond Jacques, il souligne la sincérité de l'œuvre de Dumoulin en affirmant : « Et puis, il n'y a pas de tricherie. La peinture n'est pas poussée, mais on devine, sous sa légèreté, un peu tachiste, une absolue sincérité. » (Cf. Jacques Edmond, « Plats du jour », *L'Intransigeant*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 1-2). Enfin, dans *Le Rappel*, la critique loue la sincérité de Dumoulin en soulignant que « À la netteté de sa touche, on sent qu'il a franchement exprimé ce qu'il a vu. Aucune réminiscence de l'art japonais. C'est un Français qui voyage, qui regarde et traduit les choses avec son éducation européenne. » (Cf. « Les on-dit », *Le Rappel*, lundi 13 janvier 1890, p. 2).

⁵⁴³ Ayraud-Degeorge Horace, « Le Salon du Champ-de-Mars. Peinture. Salle III », *L'Intransigeant*, samedi 25 avril 1896, p. 2.

⁵⁴⁴ « Beaux-Arts, exposition Louis Dumoulin », *L'Éclair*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

de la vie de ces peuples. Cette méthode renforce l'idée que Dumoulin s'efforce de représenter la réalité de manière honnête et directe, fidèle à ses observations⁵⁴⁵.

De même, de nombreux critiques soulignent la fidélité dans l'art de Dumoulin, qui se manifeste par son engagement à représenter ses sujets avec une précision minutieuse, respectant les détails visuels et contextuels. Paul Heusy note que Dumoulin a observé, avec un œil perspicace, les êtres et les choses ; il s'est arrêté dans les villes, les villages, au bord des routes, à l'entrée des jardins, sur les berges des fleuves et sur les rives de la mer, partout où un spectateur s'offrait à lui⁵⁴⁶. En décrivant la variété et la spécificité des scènes représentées, Heusy témoigne de l'engagement de Dumoulin à représenter fidèlement les paysages et les atmosphères de l'Extrême-Orient⁵⁴⁷.

En plus des critiques positives, certaines critiques négatives ont également été formulées à propos de la fidélité des œuvres de Dumoulin. Le critique d'art, sculpteur et journaliste Arthur Auguste Mallebay du Cluzeau d'Échérac (1832-1919) excuse cependant l'artiste en soulignant que la représentation fidèle et précise d'un pays nécessite une immersion profonde et prolongée dans sa culture, sa lumière et son esprit⁵⁴⁸. Mallebay du Cluzeau d'Échérac affirme que les « promenades artistiques hâtives » ne peuvent produire des œuvres authentiques et suggère que Dumoulin n'a pas eu assez de temps ou de profondeur dans son exploration pour rendre justice au pays qu'il représente. Selon Mallebay du Cluzeau d'Échérac, il est difficile de bien représenter un pays sans avoir pleinement pénétré son esprit et absorbé ses particularités, ce qui ne se fait pas en un jour.

⁵⁴⁵ Henri Rochefort souligne également la sincérité de Dumoulin en affirmant que « cette gaité spéciale à la spirituelle nation japonaise semble circuler à travers les monuments ». Rochefort met en avant la capacité de Dumoulin à transmettre l'esprit et la culture japonaise avec honnêteté et profondeur. Cette critique démontre que Dumoulin va au-delà de la simple reproduction visuelle, touchant également aux aspects émotionnels et culturels de ses sujets, reflétant ainsi une sincérité dans son travail. (Cf. Rochefort Henri, « Le Salon du Champ de Mars. Compte-rendu de l'Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts », *The New York herald*, European Edition, Paris, vendredi 24 avril 1896, p. 5).

⁵⁴⁶ Heusy Paul, « L'Exposition Dumoulin », *Le Radical*, dimanche 26 janvier 1890, p. 2-3.

⁵⁴⁷ Dans *Le Rappel*, un autre article loue la manière dont Dumoulin capture l'essence de la culture japonaise. La critique affirme : « Aucune note triste ou cruelle. On est au milieu d'un peuple aimable, enjoué, délicat, qui vit en plein air et qu'un rien amuse, un roseau, un papillon, une fleur. Tout cela clairement et vivement peint. » L'article souligne la capacité de l'artiste à capter fidèlement l'esprit et l'atmosphère des lieux et des peuples qu'il représente. Cette représentation fidèle et lumineuse des scènes quotidiennes témoigne de l'aptitude de Dumoulin à saisir la réalité de manière précise, offrant au public une vision engageante de la vie en Extrême-Orient. (Cf. « Les on-dit », *Le Rappel*, lundi 13 janvier 1890, p. 2).

⁵⁴⁸ G. Dargenty, « Expositions des Artistes scandinaves, de M. Louis Dumoulin et de M. H. C. Delpy », *Courrier de l'art : chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques, etc.*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 11-12.

Les critiques louent également la variété dans le travail de Dumoulin, qui se distingue par la diversité des lieux et des sujets, offrant un aperçu riche et multiforme de l'Extrême-Orient. Henri Rochefort compare l'effet des tableaux de Dumoulin à celui de la lecture de *Madame Chrysanthème*⁵⁴⁹. Il écrit « Quand on lit “Madame Chrysanthème” on connaît “Nagasaki”. Quand on a vu les vingt tableaux de M. Dumoulin on connaît tout le Japon ». Cette comparaison souligne non seulement la profondeur et l'immersion offertes par les œuvres de Dumoulin, mais aussi la variété des scènes présentées, qui permettent de découvrir différentes facettes de la culture japonaise⁵⁵⁰.

L'exotisme dans le travail de Dumoulin est un thème central, touchant à la façon dont ses œuvres présentent le Japon et d'autres régions d'Asie comme des lieux fascinants et exotiques pour un public occidental. Le journaliste Ernest Proth (1832-1891) décrit l'exposition comme une vitrine de l'art parisien influencé par les enseignements modernes⁵⁵¹. Il écrit :

« Nous pourrions énumérer encore plus d'un tableau curieux. Mais insistons sur ce fait que c'est là une exposition très parisienne, d'un art tout français, façonné par les larges enseignements de l'école moderne, ensoleillé, assoupli à toutes les compréhensions, sachant traduire tous les exotismes et les climats en sa langue claire et universelle, et grâce à laquelle le véritable Extrême-Orient, vivant de sa vie réelle, est désormais familier et accessible à tous. »

Proth valorise ainsi la capacité de l'art français à absorber et interpréter diverses influences culturelles, y compris celles de l'Extrême-Orient, tout en les rendant compréhensibles et attrayantes pour le public parisien et au-delà. Cette capacité de traduction

⁵⁴⁹ Rochefort Henri, « Le Salon du Champ de Mars. Compte-rendu de l'Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts », *The New York herald*, European Edition, Paris, vendredi 24 avril 1896, p. 5.

⁵⁵⁰ De même, Edmond Bazire déclare : « Donc, selon moi, Louis Dumoulin a bien fait d'aller au Japon, en Chine, en Cochinchine et en Malaisie, et d'en rapporter les toiles qui sont accrochées, en ce moment, dans la galerie de M. Georges Petit. » Bazire valorise le fait que Dumoulin offre une perspective variée sur ces régions lointaines, souvent représentées par les autochtones jusqu'alors. (Cf. Jacques Edmond, « Plats du jour », *L'Intransigeant*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 1-2). Enfin, Edmond Lepelletier exprime une forte appréciation pour l'exposition de Dumoulin, soulignant la richesse et la diversité des toiles représentant le Japon ainsi que d'autres régions d'Asie. Lepelletier met en avant la capacité de Dumoulin à capturer non seulement les paysages et les monuments emblématiques, mais aussi les aspects plus intimes comme la vie quotidienne et les festivités locales. Il écrit : « M. Dumoulin est allé, lui, au Japon et il en a rapporté une curieuse et artistique collection de toiles qui donnent l'impression vive et la sensation intéressante de ces régions décrites jusqu'ici par la plume et non évoquées par le pinceau [...] M. Dumoulin a en outre exposé des vues de Tokio, de Nikko, pont, temples, maisons de thé, fontaines, la porte des Pivoines, la fête du taïkoun, le cimetière de Nagoya, etc., d'un haut intérêt d'observation et d'un excellent rendu artistique. » Cette diversité dans les sujets présentés permet aux spectateurs d'avoir une vision complète et immersive des cultures et des paysages exotiques de l'Extrême-Orient, enrichissant leur expérience artistique. (Cf. Grif., « Chronique du Jour. Le Japon moderne », *Le Rappel*, samedi 21 décembre 1889, p. 1).

⁵⁵¹ Proth Mario, « Mouvement artistique », *Le Mot d'Ordre*, mardi 21 janvier 1890, p. 3.

artistique permet au spectateur de se familiariser avec des cultures lointaines, rendant l'exotisme accessible et engageant⁵⁵².

En dépit des nombreuses critiques positives, il existe également des opinions négatives quant à l'exotisme des œuvres de Dumoulin. L'architecte et critique d'art Jules Antoine (1863-1948) écrit :

« Dans la centaine d'œuvres qui sont exposées, la plus grande partie des toiles ne nous représentent que des coins de paysages ou de villes, trop souvent choisis comme si l'artiste s'était trouvé aux environs de Paris, c'est-à-dire en n'ayant égard qu'au pittoresque et à l'arrangement de l'étude, sans penser au caractère spécial du pays. - Ce sont des esquisses, souvent intéressantes, mais qui, malgré les explications du livret, ne nous montrent que de tout petits coins de la vie japonaise. »⁵⁵³

Antoine critique la tendance de Dumoulin à privilégier des scènes pittoresques au lieu de saisir l'essence véritable du Japon. Selon lui, les œuvres, bien que visuellement attrayantes, manquent de profondeur dans leur représentation de la vie japonaise. Il reproche à Dumoulin de se concentrer sur des aspects esthétiques au lieu de fournir une vue plus authentique et complète des cultures qu'il a visitées. Cette approche, juge Antoine, limite la capacité des œuvres à transmettre un véritable sentiment d'exotisme et à offrir une vue d'ensemble enrichissante des pays représentés.

Enfin, l'originalité dans le travail de Dumoulin suscite des réactions variées parmi les critiques de son époque, allant des appréciations positives aux critiques plus réservées. Un dénommé A. Ferney écrit :

« Mais, ces réserves faites, nous pouvons à notre aise féliciter M. Dumoulin de son initiative ; il a prouvé que les pays de l'Extrême-Orient ne sont pas pour être dédaignés par nos paysagistes. Son exemple assurément mérite d'être suivi. On a usé et abusé,

⁵⁵² Ernest Hecht écrit « M. Louis Dumoulin a rapporté du Japon une série d'impressions extrêmement curieuses et pittoresques. » Cette critique souligne la capacité de Dumoulin à capturer des aspects variés de la vie et de la culture japonaises, ajoutant à l'exotisme de son exposition. En offrant aux spectateurs une fenêtre sur des aspects moins connus et souvent romantiques de la société japonaise, Dumoulin enrichit l'expérience visuelle et émotionnelle de son public. (Cf. Hecht Ernest, « Variétés. La montagne aux deux Salons de 1896 », *Bulletin / Club alpin français*, mercredi 1^{er} janvier 1896, p. 153-154). Quant à une critique, M. F., il met en avant une toile de Dumoulin représentant une scène animée de Yokohama par temps de pluie. M. F. souligne l'exotisme subtil mais franc dans le réalisme de Dumoulin, qui parvient à capturer non seulement l'ambiance météorologique particulière mais aussi la vie quotidienne dynamique et distinctive de Yokohama. Cette toile offre ainsi une perspective immersive et authentique de cette scène japonaise, où l'exotisme se manifeste à travers les détails vivants et typiques de la vie locale. (Cf. M. F., « Exposition Louis Dumoulin », *Le XIXe siècle*, samedi 21 décembre 1889, p. 2).

⁵⁵³ Antoine Jules, « Galerie Georges Petit. Exposition Louis Dumoulin », *Art et critique*, samedi 8 juin 1889, p. 497-498.

chez nous, de l'orientalisme ; aujourd'hui la parole est donnée à l'extrême-orientalisme. L'avenir nous dira quel profit nos artistes en sauront tirer. »⁵⁵⁴

Cette critique met en lumière l'originalité de Dumoulin dans le contexte artistique de son époque. Il participe à une nouvelle forme d'orientalisme, l'extrême-orientalisme, et incite les artistes à renouveler leur approche des thèmes exotiques. Ferney applaudit cette démarche comme un rafraîchissement nécessaire dans le paysage artistique français et voit en elle un tournant potentiel pour les artistes à venir.

En plus des critiques positives, certaines critiques négatives ont également été formulées à propos de l'originalité des œuvres de Dumoulin. Arthur Auguste Mallebay du Cluzeau d'Échérac écrit :

« Je courais à quelque chose de bizarre, de nouveau, d'inconnu. Grande a été ma désillusion. Le japonais que j'ai retrouvé à la salle Petit est une vieille connaissance ; je l'ai déjà fréquenté dans le *Tour du Monde* de MM. Hachette et Cie. On voit pourtant au milieu de la banalité de ces études qu'il y avait matière à trouver mieux. Ce n'est pas le pays qui est coupable, mais l'interprète. »⁵⁵⁵

Mallebay du Cluzeau d'Échérac, qui espérait découvrir des aspects inédits et authentiques du Japon, a trouvé les représentations de Dumoulin banales et déjà vues dans d'autres publications occidentales. Cette critique reflète une déception quant à l'originalité et à la profondeur des interprétations de Dumoulin, mettant en question non pas les sujets eux-mêmes, mais la qualité de leur interprétation.

Albert Wolff exprime aussi un scepticisme marqué quant au choix de Dumoulin de représenter des scènes japonaises : « M. Louis Dumoulin, qui exposait jadis de charmantes vues de Paris, nous envoie du Japon de bien inutiles japonaiseries. »⁵⁵⁶. Cette remarque acerbe suggère que le changement de sujet de Dumoulin est non seulement superflu mais aussi moins pertinent que ses œuvres antérieures. Wolff regrette le départ de Dumoulin des scènes parisiennes, qu'il trouve plus significatives et esthétiquement enrichissantes. Dans un autre article, Albert Wolff se montre encore critique en demandant : « Par quelle bizarre fantaisie nous arrivait-il à présent avec une toile envoyée de si loin ? Pourquoi avait-il fait ce bond prodigieux de nos quais jusque dans les rues du Japon ? »⁵⁵⁷. Bien qu'il reconnaisse la qualité

⁵⁵⁴ A. Ferney, « Chronique. Exposition L. Dumoulin », *Journal des artistes*, dimanche 5 janvier 1890, p. 1.

⁵⁵⁵ G. Dargenty, « Expositions des Artistes scandinaves, de M. Louis Dumoulin et de M. H. C. Delpy », *Courrier de l'art : chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques, etc.*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 11-12.

⁵⁵⁶ Wolff Albert, « Le Salon », *Le Figaro*, mardi 30 avril 1889, p. 1.

⁵⁵⁷ Wolff Albert, « M. Louis Dumoulin », *Le Figaro*, samedi 21 décembre 1889, p. 1.

artistique des œuvres de Dumoulin, Wolff critique encore sévèrement ce changement de sujet. Il estime que l'exploration de l'Extrême-Orient est une démarche excessive et peu inspirante pour un peintre français. Selon lui, les paysages parisiens sont plus pertinents pour l'inspiration artistique d'un peintre français⁵⁵⁸.

Les critiques des choix de représentations culturelles dans les œuvres japonisantes de Louis Dumoulin révèlent un panorama complexe d'appréciations et de réserves. Si certains critiques ont salué la capacité de Dumoulin à capturer une essence véritable du Japon et à offrir une perspective sincère et engageante, d'autres ont pointé du doigt les limites de son approche, soulignant une certaine superficialité et un manque de profondeur dans ses représentations. Ces réactions contrastées mettent en lumière non seulement les défis inhérents à la traduction artistique d'une culture étrangère, mais aussi les attentes fluctuantes du public et des critiques face à l'exploration de l'exotisme. La réception de Dumoulin illustre ainsi la difficulté de concilier une vision authentique avec les impératifs esthétiques et les attentes du marché artistique occidental. En fin de compte, l'œuvre de Dumoulin et les critiques qui l'entourent offrent un éclairage précieux sur la manière dont l'artiste navigue entre fidélité culturelle et innovation artistique, et sur les dynamiques de reconnaissance et de réception dans le contexte du japonisme.

⁵⁵⁸ De son côté, un certain A. N. exprime une réserve similaire. Il écrit : « M. Dumoulin, qui a exposé pendant plusieurs années des vues de Paris, s'est décidé à passer les vastes mers. Il a rapporté du Japon : Un Temps de Pluie... Ce n'était pas la peine d'aller si loin, Paris lui aurait fourni cela avec surabondance. Sa Fête à Yokohama est d'un aspect intéressant. » A. N. remet en question la nécessité du voyage de Dumoulin au Japon, suggérant que les scènes japonaises auraient pu être représentées à Paris. Cette critique interroge l'originalité des nouvelles explorations de Dumoulin, suggérant que ses œuvres japonaises ne sont que des variations de thèmes déjà disponibles en France. (Cf. A. N., « Le Salon de 1889 », *La Gironde*, lundi 27 mai 1889, p. 2).

1.2. Critiques des choix de représentations artistiques

Nous nous pencherons sur les critiques contemporaines concernant les choix de représentations artistiques dans les œuvres de Louis Dumoulin. En examinant les avis des critiques de l'époque, nous comparerons les approches de Dumoulin avec celles d'autres artistes et courants artistiques. Nous explorerons également divers aspects tels que la couleur, la lumière, la composition, la perspective, le mouvement, la représentation des humains et les détails. Cette analyse nous permettra de comprendre les débats sur la qualité et l'originalité des choix artistiques de Dumoulin, ainsi que les attentes et perceptions des critiques d'art quant à l'expression visuelle de ses sujets. L'objectif est de saisir comment les choix techniques et stylistiques de Dumoulin ont été perçus dans le contexte artistique de son temps, et comment ils ont contribué à son succès ou à sa controverse.

Pour mieux comprendre l'impact et l'originalité des choix artistiques de Dumoulin, il est intéressant de le comparer avec d'autres artistes ou courants artistiques de son époque. Deux critiques contemporaines offrent des perspectives en le comparant à William Bouguereau (1825-1905) et Francisco de Goya (1746-1828), mettant en lumière la diversité et la profondeur de son approche artistique.

La critique publiée dans *La Cocarde* fait une comparaison explicite entre Dumoulin et Bouguereau, un peintre académique célèbre pour ses œuvres idéalisées et souvent perçues comme conventionnelles⁵⁵⁹. L'article met en avant les bénéfices de l'approche de Dumoulin, en soulignant comment ses voyages et son engagement direct avec la nature lui permettent de produire des œuvres authentiques et originales. La critique encourage vivement le soutien aux jeunes artistes pour qu'ils puissent s'immerger dans différents environnements. En contrastant Dumoulin avec Bouguereau, la critique suggère que l'immersion dans différents environnements et cultures offre des perspectives nouvelles et enrichissantes qui se traduisent par une fraîcheur et une diversité dans l'art. Bouguereau, bien que techniquement brillant, est souvent critiqué pour son attachement aux conventions académiques et à une esthétique

⁵⁵⁹ « Beaux-Arts. Les Petits Salons. Louis Dumoulin », *La Cocarde*, mardi 28 janvier 1890, p. 3.

idéalisée qui manque de l'originalité et de la vitalité que l'on trouve dans les œuvres de Dumoulin.

La critique de Félicien Champsaur compare Dumoulin à Goya, soulignant la capacité de Dumoulin à capturer des scènes étrangères avec une intensité et une modernité remarquables⁵⁶⁰. Goya est probablement utilisé comme une référence symbolique pour son approche artistique profonde et sa capacité à saisir l'essence de son époque. Champsaur commence par un avertissement affectueux à Dumoulin : « Et maintenant, camarade, mon cher Dumoulin, jeune Goya, que tes brillants et loyaux succès chinois et japonais, chez Georges Petit, ne te grisent pas. ». Cette phrase met en avant le succès de Dumoulin dans ses représentations de l'Extrême-Orient, mais rappelle l'importance de ne pas se laisser submerger par ces réussites. Champsaur insiste sur l'importance pour Dumoulin de revenir à ses racines parisiennes, de continuer à représenter Paris avec la même passion et fidélité que ses œuvres de l'Extrême-Orient.

La couleur est un élément central dans les œuvres de Dumoulin, et elle a suscité de nombreuses critiques, principalement positives. Un critique, écrivant sous le pseudonyme de Chrysanthème, compare les œuvres de Dumoulin à des « images d'Épinal », ce qui suggère des compositions visuellement attrayantes et colorées, avec une simplicité narrative et un charme naïf⁵⁶¹. L'utilisation du terme « joliment bariolés » met en évidence la vivacité et la diversité des couleurs. En qualifiant les œuvres de « spirituelles et animées », la critique souligne l'énergie et la vivacité qui se dégagent des tableaux, ajoutant une dimension ludique et agréable à la contemplation. Cette comparaison valorise la capacité de Dumoulin à capturer l'essence colorée et dynamique du Japon, transformant des scènes en visions joyeuses et éclatantes⁵⁶².

⁵⁶⁰ Champsaur Félicien, « L'Exposition Louis Dumoulin », *L'Événement*, lundi 6 janvier 1890, p. 2.

⁵⁶¹ Chrysanthème, « Salon du Champ-de-Mars », *La Mode illustrée*, dimanche 20 juillet 1890, p. 8.

⁵⁶² Les critiques louent souvent l'usage vibrant de la couleur chez Dumoulin. L'écrivain et journaliste belge Camille Lemonnier (1844-1913) note la présence « de rouge, de verts, de bleus, dans de marneuses atmosphères toutes septentrionales » dans une scène de Yokohama, mettant en avant la variété chromatique dans ses œuvres. (Cf. Lemonnier Camille, « Le Salon de 1889. Salle XVIII et XX », *Gil Blas*, mercredi 1^{er} mai 1889, p. 7). *L'Éclair* complimente Dumoulin pour avoir emporté sa palette dans des régions ensoleillées, créant des œuvres qui capturent la chaleur et les couleurs vives du Japon authentique plutôt que d'un Japon conventionnel. (Cf. « Beaux-Arts, exposition Louis Dumoulin », *L'Éclair*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2). Félicien Champsaur remarque les « charmantes finesses de colorations » dans les tableaux de Dumoulin, soulignant l'originalité et la vivacité des décors d'Extrême-Orient qu'il rapporte. (Cf. Champsaur Félicien, « L'Exposition Louis Dumoulin », *L'Événement*, lundi 6 janvier 1890, p. 2). Le journaliste Edmond Deschaumes (1856-1916) observe que ses œuvres sont « joyusement et habilement brossé[es] » et respirent un « généreux parfum de confiance et de jeunesse », célébrant l'enthousiasme et la maîtrise colorée de Dumoulin. (Cf. Deschaumes Edmond, « Chronique du Salon », *La France*, mardi 3 juin 1890, p. 2). Enfin, Edmond Bazire, tout en reconnaissant la richesse colorée

Un critique, écrivant sous le pseudonyme Dick, loue le talent de coloriste de Dumoulin⁵⁶³. Il met en avant la capacité de Dumoulin à trouver « dans la nature de jolies notations de couleur », ce qui l'amène à planter son chevalet dans divers environnements, capturant une variété de scènes naturelles. Les descriptions de « feuillages roux et or d'automne » et des « grisailles de palais se découpant sur un ciel embué » illustrent l'attention particulière de Dumoulin aux nuances et aux effets de couleurs dans ses œuvres. Dick conclut en affirmant que Dumoulin est « avant tout un très fin et très sincère coloriste », soulignant ainsi que la maîtrise des couleurs est une caractéristique centrale de son art⁵⁶⁴.

Quant à Ernest Proth, il insiste sur la subtilité et l'authenticité des couleurs utilisées par Dumoulin dans ses vues de l'Extrême-Orient⁵⁶⁵. Il réfute l'idée que les œuvres de Dumoulin se conforment aux attentes de couleurs exotiques et flamboyantes typiques des « vieilles japonaiseries ». Au contraire, Proth souligne que l'approche de Dumoulin se distingue par une certaine sobriété et une fidélité à la réalité qu'il observe. « Certes, ce n'est point la couleur qui manque, car M. Louis Dumoulin est un coloriste », écrit-il, reconnaissant ainsi la compétence et la sensibilité de Dumoulin en matière de coloration, qui s'éloigne des clichés pour offrir une représentation plus vraie et nuancée de ses sujets.

Cependant, les œuvres de Dumoulin n'ont pas échappé aux critiques négatives, de nombreux journalistes pointant des aspects moins réussis de son utilisation des couleurs. Édouard Hubert critique sévèrement l'usage de la couleur par Dumoulin dans ses représentations du Japon⁵⁶⁶. Hubert décrit ces œuvres comme des « taches de couleur », insinuant un manque de subtilité et de raffinement dans l'application des teintes. Il qualifie les esquisses de « brutales », soulignant une exécution qu'il juge grossière et peu délicate. En comparant les œuvres de Dumoulin aux crépons japonais, Hubert suggère que les couleurs utilisées par l'artiste n'atteignent pas la finesse et l'élégance des traditions artistiques

et le pittoresque de ses tableaux, critique cependant le manque d'imprégnation de l'artiste dans son milieu. (Cf. Jacques Edmond, « Le Salon. Au Champ de Mars », *L'Intransigeant*, mercredi 15 mai 1890, p. 3).

⁵⁶³ Dick, « Exposition Louis Dumoulin », *Le Parisien*, jeudi 26 décembre 1889, p. 2.

⁵⁶⁴ M.F. note également l'extraordinaire utilisation des couleurs par Dumoulin. L'auteur décrit plusieurs œuvres, telles que « La Fête des garçons », avec ses « maisonnettes décorées de multicolores poissons » et « Nihon-Bashi » vu au crépuscule, où l'utilisation des couleurs crée une atmosphère unique et vivante. La peinture du « Jardin d'une tchaïa », avec son « éclairage de lanternes et l'horizon bleu des bois et des monts », est particulièrement soulignée pour sa « mélancolie délicate » et son « charme intime et intense d'étrangeté notée sur le vif », illustrant encore une fois la maîtrise des couleurs par Dumoulin pour évoquer des émotions et des ambiances spécifiques. (Cf. M.F., « Exposition Louis Dumoulin », *Le XIXe siècle*, samedi 21 décembre 1889, p. 2).

⁵⁶⁵ Proth Mario, « Mouvement artistique », *Le Mot d'Ordre*, mardi 21 janvier 1890, p. 3.

⁵⁶⁶ Hubert Édouard, « Salon du Champ-de-Mars », *La République française*, mercredi 13 mai 1896, p. 2.

japonaises, renforçant ainsi une perception négative de la maîtrise chromatique de Dumoulin⁵⁶⁷.

Dans la critique d'Arthur Auguste Mallebay du Cluzeau d'Échérac, la couleur dans les œuvres de Dumoulin est sévèrement jugée⁵⁶⁸. Mallebay du Cluzeau d'Échérac décrit les toiles de Dumoulin comme étant d'une « désolante monotonie, sans accent, sans jour, sans vie », et qualifie la peinture de « grise ». Cette critique met en évidence une insuffisance perçue dans l'utilisation des couleurs, indiquant un manque de dynamisme et de vivacité. L'expression « désolante monotonie » suggère une répétition uniforme et un manque d'originalité dans l'emploi des couleurs. Mallebay du Cluzeau d'Échérac contraste cette perception avec ses attentes initiales, basées sur des visions idéalisées de la culture japonaise, comme des « lumières dorées, de brouillards roses, de femmes délicieusement maniérées abritées sous des ombrelles multicolores ». Il dénonce l'écart entre ces images idéalisées et la réalité qu'il perçoit dans les œuvres de Dumoulin, soulignant une déception par rapport à l'absence de la richesse colorée et de la vivacité attendues. Bien que la critique reconnaisse quelques tentatives de coloration plus vive, celles-ci sont jugées rares et insuffisantes pour compenser la tonalité globalement morne des toiles⁵⁶⁹.

En plus de son usage des couleurs, l'œuvre de Dumoulin se distingue également par sa maîtrise de la lumière, un autre aspect fréquemment commenté par les critiques. Arsène Alexandre met en avant la capacité de Dumoulin à capturer et retranscrire la lumière intense et

⁵⁶⁷ Dans la *Revue pour les jeunes filles*, un article exprime également une vision plutôt désinvolte des choix chromatiques de Dumoulin. L'utilisation du terme « coloriage » suggère que les couleurs dans ses œuvres ont été perçues comme étant simplistes ou peu sophistiquées. Cependant, l'article admet que cette approche est « amusante au possible », ce qui indique une certaine appréciation pour l'aspect ludique et visuellement attrayant des toiles, malgré leur manque de profondeur artistique. (Cf. « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue pour les jeunes filles*, dimanche 1^{er} mars 1896, p. 493).

⁵⁶⁸ G. Dargent, « Expositions des Artistes scandinaves, de M. Louis Dumoulin et de M. H. C. Delpy », *Courrier de l'art : chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques, etc.*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 11-12.

⁵⁶⁹ Plusieurs critiques soulignent également l'utilisation de la couleur dans les œuvres de Dumoulin. Émile de Molènes note que l'Orient de Dumoulin semble « un peu grisaille et parfois un peu terne », suggérant que les œuvres ne parviennent pas à capturer la vivacité attendue de cette région exotique. (Cf. de Molènes Émile, « À travers champs », *La Liberté*, mardi 24 décembre 1889, p. 2-3). De même, Ernest Hoschedé décrit l'œuvre de Dumoulin comme marquée par une « monotonie des tons », avec une reconnaissance de son talent de coloriste dans la « note grise » (Cf. Hoschedé Ernest, *Brelan de Salons*, Paris, Bernard Tignol, 1890, p. 244). Enfin, Jules Antoine critique la capacité de Dumoulin à représenter la lumière et la couleur de manière convaincante, indiquant que le « soleil de l'Inde [...] devient dans ses toiles à peine plus intense que notre soleil de juillet » et que le « Bananier, à Saïgon, [...] semble d'une couleur vraiment trop grise » pour exprimer les effets de soleil attendus. (Cf. Antoine Jules, « Galerie Georges Petit. Exposition Louis Dumoulin », *Art et critique*, samedi 8 juin 1889, p. 497-498).

éclatante dans ses œuvres⁵⁷⁰. Il mentionne « la Porte des Pivoines, à Nikko », la qualifiant de « merveille de décoration » rendue avec une intensité lumineuse saisissante. Alexandre note que les œuvres les plus éclatantes de Dumoulin proviennent principalement de la Malaisie, où l'artiste utilise une palette riche avec « l'éclat extraordinaire des murs de temples couverts de teintes crues » et un « vermillon aveuglant ». Cette critique met en lumière le talent de Dumoulin pour représenter les jeux de lumière les plus intenses et complexes⁵⁷¹.

Cependant, il existe également des critiques négatives concernant la manière dont Dumoulin traite la lumière dans ses œuvres. Arthur Auguste Mallebay du Cluzeau d'Échérac décrit les cent toiles de Dumoulin comme étant d'une « désolante monotonie, sans accent, sans jour, sans vie », indiquant une absence de variation et de dynamisme lumineux^[OBJ]. Selon Mallebay du Cluzeau d'Échérac, il est impossible de discerner l'heure à laquelle les scènes ont été peintes, car « les ciels viennent devant », créant une confusion spatiale et temporelle. Mallebay du Cluzeau d'Échérac accuse Dumoulin d'avoir utilisé une « insupportable lumière cendrée » qu'il compare à ses attentes de « lumière dorée » et de « brouillards roses », soulignant ainsi la déception ressentie face au traitement de la l⁵⁷²^[OBJ].

Après avoir exploré les divers points de vue sur la lumière dans l'œuvre de Dumoulin, il est essentiel de se pencher sur les critiques relatives à la composition, qui apportent une autre dimension à l'évaluation de son travail artistique. Ernest Proth souligne une « harmonie générale » mettant en lumière la cohérence et la maîtrise des compositions de Dumoulin, qui parviennent à évoquer un sentiment de continuité et de raffinement⁵⁷³. Proth apprécie également la « tonalité parisienne » des œuvres, indiquant que, malgré les influences orientales,

⁵⁷⁰ Alexandre Arsène, « L'Exposition Louis Dumoulin », *Paris*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

⁵⁷¹ Cette appréciation est également partagée par d'autres critiques. Par exemple, dans *L'Éclair*, on observe que ses œuvres japonaises sont marquées par une lumière chaude et naturelle, loin des conventions figées. (Cf. « Beaux-Arts, exposition Louis Dumoulin », *L'Éclair*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2). De même, M.F. note la finesse de l'éclairage dans ses toiles, comme dans « Isé-Saki-Cho » et « Nihon-Bashi », où le crépuscule et l'éclairage des lanternes sont peints avec un charme et une délicatesse singuliers (Cf. M.F., « Exposition Louis Dumoulin », *Le XIXe siècle*, samedi 21 décembre 1889, p. 2). Enfin, Jules Antoine mentionne la délicatesse des effets de lumière dans des scènes comme la place « Basha Michi » sous la pluie et le pont « Nihon Bashi » au crépuscule, soulignant l'habileté de Dumoulin à rendre des effets atmosphériques subtils. (Cf. Antoine Jules, « Galerie Georges Petit. Exposition Louis Dumoulin », *Art et critique*, samedi 8 juin 1889, p. 497-498).

⁵⁷² Les critiques sur l'utilisation de la lumière par Dumoulin ne manquent pas de sévérité. A. Ferney partage l'opinion de Mallebay du Cluzeau d'Échérac en soulignant que « nombre de toiles faites en plein soleil manquent, à notre avis, de vigueur et d'éclat ». (Cf. A. Ferney, « Chronique. Exposition L. Dumoulin », *Journal des artistes*, dimanche 5 janvier 1890, p. 1).

⁵⁷³ Proth Mario, « Mouvement artistique », *Le Mot d'Ordre*, mardi 21 janvier 1890, p. 3.

Dumoulin maintient une certaine élégance et un sens de l'harmonie visuelle caractéristiques du style parisien.

Ernest Hoschedé souligne la qualité des compositions de Dumoulin en mentionnant qu'il y a « de l'air dans ses compositions »⁵⁷⁴. Cette remarque met en évidence l'espace et la légèreté présents dans ses œuvres, qui évitent la surcharge et permettent une perception claire des éléments. Cette approche donne une sensation de délicatesse, rendant les compositions de Dumoulin agréables et bien équilibrées.

Il existe également de nombreuses critiques négatives concernant la composition des œuvres de Dumoulin. Ferdinand Mugnos déclare que les toiles de Dumoulin sont « plutôt des impressions, des espèces de maquettes, que des tableaux proprement dits »⁵⁷⁵. Cette remarque souligne le manque de finition et de profondeur dans les compositions, suggérant que ses œuvres ressemblent davantage à des ébauches ou des études préparatoires qu'à des œuvres achevées. Mugnos met en question la capacité de Dumoulin à créer des compositions pleinement réalisées, indiquant ainsi une faiblesse dans l'élaboration et la structure de ses tableaux.

Jules Antoine cite la toile « Mouka-Djima », qu'il trouve décevante malgré ses grandes dimensions⁵⁷⁶. Antoine estime que cette œuvre « semble, sinon faite de chic, du moins très peu étudiée », suggérant ainsi un manque de rigueur et de profondeur dans l'exécution. Il précise que les éléments du tableau, tels que le terrain et les femmes présentes, « ne sont certainement pas en valeur ». Cette critique met en évidence des lacunes dans la mise en scène et la structuration des éléments de la peinture, reflétant une certaine négligence dans le traitement de la composition.

La perspective, élément clé dans la représentation spatiale, a également été un sujet de critiques dans les œuvres de Dumoulin. Émile de Molènes remarque que les œuvres de Dumoulin se distinguent par une « variété constante » et que le peintre a déployé un savoir-faire particulier dans les perspectives⁵⁷⁷. De Molènes suggère que Dumoulin, en maîtrisant cet aspect, a voulu corriger ce qu'il considère comme un défaut récurrent dans l'art japonais

⁵⁷⁴ Hoschedé Ernest, *Brelan de Salons*, Paris, Bernard Tignol, 1890, p. 244.

⁵⁷⁵ Mugnos Ferdinand, « Beaux-Arts », *La Mode de style*, mercredi 5 février 1890, p. 47.

⁵⁷⁶ Antoine Jules, « Galerie Georges Petit. Exposition Louis Dumoulin », *Art et critique*, samedi 8 juin 1889, p. 497-498.

⁵⁷⁷ de Molènes Émile, « À travers champs », *La Liberté*, mardi 24 décembre 1889, p. 2-3.

traditionnel. Cette observation met en lumière l'habileté de Dumoulin à fusionner les influences culturelles japonaises et les méthodes artistiques européennes⁵⁷⁸.

Des critiques ont également abordé le mouvement dans les œuvres de Dumoulin. Félicien Champsaur met en avant cette qualité essentielle en affirmant que « le peintre les a douées d'une qualité rare : le mouvement »⁵⁷⁹. Cette remarque souligne la capacité de Dumoulin à insuffler une dynamique vivante à ses scènes, animant ses compositions avec une fluidité et une vitalité qui captivent le spectateur⁵⁸⁰.

Arsène Alexandre met en évidence la capacité de Dumoulin à capter le mouvement de manière vivante et réaliste⁵⁸¹. En décrivant la « Place Basha-Mitchi », Alexandre souligne « son amusant va-et-vient de passants se hâtant sous la pluie » et note que « l'impression du mouvement est obtenue de la façon la plus juste par de sommaires silhouettes ». Cette observation révèle l'habileté de Dumoulin à utiliser des figures simples et épurées pour transmettre une scène animée, démontrant ainsi son talent pour évoquer le dynamisme et l'énergie de la vie urbaine dans ses œuvres⁵⁸².

Après avoir exploré les critiques sur le mouvement, nous allons nous pencher sur les représentations des figures humaines dans les peintures. Félicien Champsaur loue particulièrement la manière dont Dumoulin rend les figures humaines dans ses paysages⁵⁸³. Il note que « les sommaires silhouettes qui vont dans ces plaisants paysages » sont remarquablement exécutées. Cette remarque met en lumière l'habileté de Dumoulin à capturer

⁵⁷⁸ Cette observation est soutenue par Arsène Alexandre qui décrit « Le Pont impérial » comme présentant des « lignes hardies » et des tons profonds, ajoutant une dimension audacieuse et structurée à l'œuvre. (Cf. Alexandre Arsène, « L'Exposition Louis Dumoulin », *Paris*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2). De même, un article dans *L'Éclair* souligne que les œuvres de Dumoulin offrent des « perspectives riantes ou originales », éloignant ainsi l'artiste des conventions japonaises pour créer des scènes vibrantes et dynamiques. (Cf. « Beaux-Arts, exposition Louis Dumoulin », *L'Éclair*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2).

⁵⁷⁹ Champsaur Félicien, « L'Exposition Louis Dumoulin », *L'Événement*, lundi 6 janvier 1890, p. 2.

⁵⁸⁰ Cette appréciation est renforcée par Ernest Hoschedé, où il observe que Dumoulin « a le sentiment du mouvement ». (Cf. Hoschedé Ernest, *Brelan de Salons*, Paris, Bernard Tignol, 1890, p. 244).

⁵⁸¹ Alexandre Arsène, « L'Exposition Louis Dumoulin », *Paris*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

⁵⁸² De même, la *Revue pour les jeunes filles* souligne ce talent en décrivant comment les personnages de Dumoulin, « ces petits bonhommes, ces petites bonnes femmes, vêtus de soies claires » semblent « descendus d'une potiche pour se promener en des jardins métalliques sous l'or et la porcelaine des pagodes, avec des gestes précieux et des révérences d'une politesse tout orientale ». Ces critiques illustrent la capacité de Dumoulin à insuffler une vie et un dynamisme subtils à ses scènes, en utilisant des techniques simples pour évoquer des mouvements gracieux et animés. (Cf. « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue pour les jeunes filles*, dimanche 1^{er} mars 1896, p. 493).

⁵⁸³ Champsaur Félicien, « L'Exposition Louis Dumoulin », *L'Événement*, lundi 6 janvier 1890, p. 2.

l'essence des figures humaines avec une économie de détails, parvenant à créer des silhouettes expressives et évocatrices qui complètent harmonieusement ses scènes.

Ferdinand Mugnos aborde les représentations humaines dans l'œuvre de Dumoulin en soulignant leur richesse et leur authenticité⁵⁸⁴. Il affirme que « la physionomie matérielle et les mœurs du pays sont complètes avec tout leur pittoresque et leur imprévu ». Cette critique met en avant la capacité de Dumoulin à capturer non seulement l'apparence extérieure des personnages mais aussi leur essence culturelle. Mugnos souligne que les figures humaines sont représentées avec une fidélité remarquable aux détails locaux et aux traditions, rendant compte de la diversité et de la vivacité des scènes japonaises. Ce commentaire révèle une appréciation pour la façon dont Dumoulin intègre des éléments de la vie quotidienne dans ses peintures, offrant ainsi une vision authentique et immersive des mœurs et de l'atmosphère du pays⁵⁸⁵.

Il existe également de nombreuses critiques négatives concernant la représentation des humains. Édouard Hubert exprime une appréciation nuancée des représentations humaines de Dumoulin, qui est avant tout un peintre paysagiste⁵⁸⁶. Il décrit les figures comme « des silhouettes assez bien trouvées, à la façon japonaise », reconnaissant ainsi l'habileté de l'artiste à intégrer des éléments stylistiques japonais dans ses œuvres. Cependant, Hubert tempère son éloge en ajoutant que, malgré leur justesse, ces silhouettes « ne valent pas le moindre crépon », suggérant que, bien que réussies, elles n'atteignent pas la qualité supérieure attendue d'un maître. Cette critique met en lumière la capacité de Dumoulin à rendre des figures humaines de manière fidèle à l'esthétique japonaise, tout en indiquant une marge d'amélioration dans la finesse et l'élégance de ses représentations, ce qui peut être compris étant donné que Dumoulin se spécialise principalement dans les paysages.

⁵⁸⁴ Mugnos Ferdinand, « Beaux-Arts », *La Mode de style*, mercredi 5 février 1890, p. 47.

⁵⁸⁵ D'autres critiques soulignent des aspects variés de cette dimension. La *Revue pour les jeunes filles* note que les personnages humains, décrits comme « petits bonhommes » et « petites bonnes femmes » vêtues de soies claires, sont représentés avec un style raffiné et oriental. Les gestes et les attitudes des personnages sont perçus comme « précieux » et « politesse tout orientale », indiquant une attention au détail dans la présentation des mœurs et des comportements culturels. (Cf. « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue pour les jeunes filles*, dimanche 1^{er} mars 1896, p. 493). Arsène Alexandre remarque également le traitement des personnages en mettant en avant l'« ingénieuse » représentation des fêtes et des scènes de la vie quotidienne japonaise. Il admire particulièrement la « gracieuse et flexible forme de femme » dans le « Jardin d'une Tchaïa », soulignant l'élégance et le charme que Dumoulin parvient à transmettre à travers ses personnages. (Cf. Alexandre Arsène, « L'Exposition Louis Dumoulin », *Paris*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2). Ces critiques complètent l'analyse de Mugnos en montrant que Dumoulin réussit à intégrer des représentations humaines avec une certaine finesse et une attention aux détails culturels.

⁵⁸⁶ Hubert Édouard, « Salon du Champ-de-Mars », *La République française*, mercredi 13 mai 1896, p. 2.

De même, la critique de Jules Antoine révèle un manque de profondeur et de précision dans la manière dont les personnages sont intégrés dans les tableaux⁵⁸⁷. Selon Antoine, Dumoulin semble avoir concentré ses efforts principalement sur les paysages et les environnements urbains, laissant les représentations humaines en arrière-plan ou les traitant de manière superficielle. Il déplore que les figures humaines soient souvent « réduites au rôle d'accessoire » et parfois « trop négligées » dans les compositions. Antoine critique spécifiquement la toile « Mouko-Djima », affirmant que malgré son importance en termes de dimensions, elle souffre d'une étude insuffisante des éléments humains présents. Les figures comme les femmes se saluant sont jugées peu valorisées, ce qui reflète une exécution maladroite ou superficielle. De même, dans « La Rue du Marché à Singapour », les passants sont décrits comme étant « trop lâchés d'exécution », indiquant un manque de soin et de précision dans leur représentation.

Enfin, nous allons examiner les critiques relatives aux détails des œuvres de Dumoulin. Dick souligne que Dumoulin excelle dans l'illustration des détails, mettant en avant sa virtuosité artistique⁵⁸⁸. Selon Dick, Dumoulin est capable de transformer les éléments les plus simples, tels qu'un réverbère ou une poterne, en sujets d'une grande finesse. Il affirme que Dumoulin ne se contente pas de reproduire les paysages et scènes exotiques ; il parvient également à capturer la beauté des détails les plus ordinaires, montrant ainsi une attention minutieuse et une capacité à saisir l'essence de chaque élément visuel. Cette capacité à observer et représenter les détails avec une telle précision témoigne de la maîtrise technique et du regard acéré de Dumoulin, enrichissant la qualité globale de ses œuvres.

Il convient de noter qu'il existe également des critiques négatives concernant les détails. A. Ferney émet des réserves sur la précision et la profondeur des détails dans certaines toiles⁵⁸⁹. Il déplore que plusieurs œuvres, bien que réalisées en plein soleil, manquent de vigueur et d'éclat. Selon Ferney, les observations de Dumoulin semblent insuffisamment nettes et précises, ce qui donne à certaines études un aspect plus facile que pénétrant. Cette critique souligne un manque de rigueur dans la représentation des détails, suggérant que, malgré la

⁵⁸⁷ Antoine Jules, « Galerie Georges Petit. Exposition Louis Dumoulin », *Art et critique*, samedi 8 juin 1889, p. 497-498.

⁵⁸⁸ Dick, « Exposition Louis Dumoulin », *Le Parisien*, jeudi 26 décembre 1889, p. 2.

⁵⁸⁹ A. Ferney, « Chronique. Exposition L. Dumoulin », *Journal des artistes*, dimanche 5 janvier 1890, p. 1.

richesse des scènes et des sujets, certaines œuvres ne parviennent pas à capturer pleinement la profondeur et la nuance des scènes qu'elles prétendent présenter.

Les critiques des choix de représentations artistiques de Louis Dumoulin dévoilent un tableau complexe d'éloges et de réserves. D'un côté, certains critiques ont reconnu la maîtrise de Dumoulin dans l'usage de la couleur, de la lumière et du mouvement, louant son talent pour créer des compositions vibrantes et dynamiques. D'un autre côté, d'autres ont relevé des faiblesses dans la précision des détails et la représentation des figures humaines, suggérant parfois une exécution superficielle. Ces réactions variées mettent en évidence les défis auxquels Dumoulin a été confronté pour harmoniser ses techniques artistiques avec les attentes du public et des critiques de son époque. La réception de l'œuvre de Dumoulin révèle les tensions entre l'innovation artistique et les exigences critiques, illustrant les efforts de l'artiste pour se distinguer dans un contexte artistique concurrentiel. Cette analyse souligne les dynamiques complexes entre originalité technique et reconnaissance critique, offrant un éclairage précieux sur la manière dont Dumoulin a navigué dans le paysage artistique de son temps.

1.3. Réception sociale et institutionnelle

Nous examinerons la réception sociale et institutionnelle des œuvres de Dumoulin. Nous commencerons par analyser la réception sociale, en nous concentrant sur les réactions des figures importantes du japonisme et de la culture asiatique. Ensuite, nous aborderons la réception institutionnelle, en étudiant la présence des ambassades, l'accueil réservé par le président de la République française, ainsi que l'achat de ses tableaux par l'État, notamment pour des musées. Cette analyse permettra de comprendre comment les institutions officielles ont soutenu et valorisé l'œuvre de Dumoulin, consolidant ainsi sa place dans le paysage artistique de son époque.

Pour certains critiques, la reconnaissance artistique de Dumoulin commence véritablement avec ses œuvres inspirées par le Japon. Dans un article de *La Cocarde*, il est affirmé que « c'est au Japon que l'artiste est allé chercher ses titres de gloire », soulignant que ses œuvres japonisantes ont joué un rôle crucial dans sa reconnaissance et son succès⁵⁹⁰. Toutefois, le même article nuance cette perspective en affirmant que Dumoulin « était avant de partir un artiste personnel, inconnu, et que son exposition audacieuse a seulement mis à son plan », suggérant que son talent et son individualité sont déjà présents avant son immersion dans l'art japonais. L'exposition de Dumoulin, inspirée par ses voyages, est reconnue pour avoir propulsé sa carrière artistique, confirmant que « le Japon a déjà mis en vedette » de nombreux artistes. Le critique conclut en indiquant la difficulté à déterminer « qui fut le père du Japon chez nous », soulignant une longue tradition d'influence japonaise sur les artistes européens et le rôle du Japon comme tremplin pour leur reconnaissance.

Pour renforcer cette reconnaissance, un article de *L'Éclair* met en lumière le soutien de personnalités influentes comme le général Chen Jitong et Philippe Burty⁵⁹¹. Chen Jitong, une figure éminente de la culture asiatique, et Burty, un critique respecté qui a grandement contribué à la vulgarisation de l'art chinois et japonais, ont tous deux présenté et soutenu Dumoulin. Cette double approbation constitue « la meilleure preuve que cet artiste qui revient de loin ne nous trompe pas », renforçant ainsi la crédibilité et la valeur de ses œuvres auprès

⁵⁹⁰ « Beaux-Arts. Les Petits Salons. Louis Dumoulin », *La Cocarde*, mardi 28 janvier 1890, p. 3.

⁵⁹¹ « Beaux-Arts, exposition Louis Dumoulin », *L'Éclair*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

du public et des critiques. Cet article met en avant comment des figures influentes du japonisme ont joué un rôle crucial dans la reconnaissance et la légitimation des œuvres de Dumoulin.

Il est également pertinent de considérer l'impact des peintures japonisantes de Dumoulin sur d'autres artistes. L'influence des œuvres de Dumoulin est indéniable, comme en témoigne l'intérêt de Vincent van Gogh. Dans une lettre à son frère, marchand d'art, Théodorus van Gogh (1857-1891), et sa belle-sœur, Johanna Gezina van Gogh (1862-1925), van Gogh écrit : « Dumoulin, the one who has Japanese paintings at the Champ de Mars, has come back here, and I very much hope to meet him. »⁵⁹². Cette déclaration souligne l'enthousiasme de van Gogh pour les œuvres de Dumoulin et son désir de rencontrer l'artiste. Bien que van Gogh n'ait pas encore atteint la célébrité qui viendra après sa mort, il était déjà une figure influente dans les cercles artistiques avant-gardistes. Le fait que van Gogh ait été attiré par les œuvres de Dumoulin renforce l'importance et l'influence de ces dernières dans le milieu artistique de l'époque. Cette lettre met en lumière comment l'intérêt et l'approbation de personnalités artistiques ont pu contribuer à la reconnaissance et à la légitimation des œuvres de Dumoulin.

Après avoir examiné la reconnaissance sociale des œuvres de Dumoulin par des figures importantes du japonisme, il est crucial de souligner que cette reconnaissance sociale va de pair avec une réception institutionnelle tout aussi significative. Les réactions des institutions et des personnalités influentes renforcent et légitiment encore davantage la position de Dumoulin dans le monde de l'art.

L'exposition des tableaux rapportés du Japon qui s'est ouverte à la Galerie Georges Petit, a connu dès le premier jour « le plus légitime succès »⁵⁹³. Cette exposition a attiré un grand nombre d'amateurs provenant de divers horizons. Parmi les visiteurs notables, on peut remarquer « les ambassades japonaise et chinoise ». De plus, la présence « d'un grand nombre d'élèves de l'École orientale » témoigne de l'intérêt académique et éducatif pour ses tableaux. La réception de ses œuvres de ne s'est pas limitée aux cercles diplomatiques et académiques. Des personnalités politiques et artistiques de premier plan telles que « Jules Ferry, Millerand, Veil-Picard, Duez, Lopisgich, Mlle Louis Abbema » sont également présentes, indiquant l'importance accordée à cette exposition dans les milieux influents de l'époque. Cette diversité de spectateurs, des diplomates aux étudiants en passant par les politiques et les artistes, souligne

⁵⁹² van Gogh Vincent, Lettre n°877 à van Gogh Théodorus et Johanna, mardi 3 juin 1890.

⁵⁹³ « Plats du Jour », *Le Radical*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

l'impact et la portée de l'art de Dumoulin, confirmant ainsi son statut d'artiste reconnu non seulement socialement, mais aussi institutionnellement.

La reconnaissance institutionnelle des œuvres de Dumoulin se manifeste également par l'attention accordée par les plus hautes autorités de l'État. Cette dimension de la réception de son travail est particulièrement illustrée par la visite du président de la République, Sadi Carnot (1837-1894), et de son entourage à l'exposition de Dumoulin à la Galerie Georges Petit. Selon *Le Progrès de la Côte-d'Or*, Carnot, accompagné de sa femme et d'un groupe de personnalités éminentes, a visité l'exposition⁵⁹⁴. Sa femme est décrite comme portant « une élégante toilette de satin gris-argent, avec capote foncée ornée de plumes roses », mettant en évidence le caractère distingué et officiel de cette visite. Le président est accompagné de figures telles que le général Brugère (1841-1918), Pichon (1857-1933), député de la Seine, et les commandants Maigret (1841-1910) et Chamoin (1845-1924), ce qui ajoute une dimension de prestige militaire et politique à l'événement⁵⁹⁵. La président Carnot a parcouru l'exposition « par deux fois, et avec les marques du plus vif intérêt », montrant une réelle appréciation pour le travail de Dumoulin. Sa « très vive satisfaction » manifestée à plusieurs reprises témoigne d'un soutien institutionnel fort. Ces visites officielles, avec des personnalités de haut rang exprimant leur admiration et leur intérêt pour les œuvres de Dumoulin, non seulement renforcent la légitimité de son travail mais aussi élargissent son audience et son prestige. L'impact de telles visites ne se limite pas à une simple reconnaissance artistique, elles représentent un soutien politique et institutionnel significatif qui contribue à solidifier la place de Dumoulin dans le monde de l'art.

Enfin, une autre forme de reconnaissance cruciale pour tout artiste est de voir ses œuvres non seulement admirées mais également achetées par l'État et intégrées dans des musées. Cet acte va au-delà de la simple validation, il confère une pérennité et une légitimité durable à l'œuvre. Selon un article de *La Liberté*, le ministre des Beaux-Arts a acheté deux toiles significatives de Dumoulin pour le compte de l'État, « la Grande cour des temples Yégas (Japon) » et le « Quartier des théâtres à Yokohama »⁵⁹⁶. Ces acquisitions destinées à des musées de Lyon et de Marseille montrent non seulement un soutien financier mais aussi une volonté de rendre ces œuvres accessibles au public dans des institutions. De même, le *Journal des artistes* rapporte l'achat par l'État du tableau « Temples de Nikko », attribué au Musée des

⁵⁹⁴ « M. et Mme Carnot aux expositions de peinture », *Le Progrès de la Côte-d'Or*, mardi 28 janvier 1890, p. 1.

⁵⁹⁵ Le Diable Boiteux, « Nouvelles & Échos », *Gil Blas*, mardi 28 janvier 1890, p. 1.

⁵⁹⁶ « Nouvelles diverses », *La Liberté*, jeudi 26 décembre 1889, p. 3.

religions fondé par Émile Guimet⁵⁹⁷. Cette acquisition, attribuée à une institution spécialisée, montre une reconnaissance spécifique et thématique de l'œuvre, en soulignant son importance dans le cadre des études et des collections sur les religions et les cultures asiatiques. Ces achats par l'État sont des gestes puissants de validation officielle et institutionnelle. Ils garantissent que les œuvres de Dumoulin ne sont pas seulement des pièces de collection privées, mais accessibles à un public plus large. En intégrant les musées, les œuvres de Dumoulin gagnent une visibilité et une reconnaissance durables, assurant leur place dans l'histoire de l'art et leur influence continue sur les générations futures.

La réception sociale et institutionnelle des œuvres de Louis Dumoulin révèle l'importance des interactions entre ces deux dimensions pour établir la notoriété et la légitimité d'un artiste. Ces réceptions mettent en lumière une dynamique où la reconnaissance sociale et institutionnelle s'alimentent mutuellement, créant un environnement propice à l'épanouissement de l'artiste. La valorisation de ses œuvres par des institutions prestigieuses et des personnalités influentes confère à Dumoulin une légitimité qui transcende son époque, le plaçant parmi des figures marquantes de l'histoire de l'art. Ainsi, l'exemple de Dumoulin illustre comment une réception positive sur ces deux fronts peut cimenter la place d'un artiste dans le canon artistique, en enrichissant non seulement son parcours personnel, mais aussi le paysage culturel dans son ensemble.

Ainsi, l'exemple de Louis Dumoulin illustre comment un artiste peut naviguer dans les complexités du transfert culturel entre deux mondes. En apportant une vision du Japon à un public occidental, Dumoulin a enrichi le paysage artistique français tout en rencontrant des défis inhérents à la traduction culturelle. Sa capacité à obtenir une reconnaissance à la fois sociale et institutionnelle démontre l'importance des interactions entre ces deux dimensions pour établir une notoriété et une légitimité durables. Les critiques d'art contemporain et l'accueil du public offrent un éclairage précieux sur les dynamiques de reconnaissance et de réception des œuvres de Dumoulin. Ils révèlent comment un artiste peut utiliser l'exotisme et l'authenticité pour captiver son public tout en répondant aux exigences critiques. En fin de

⁵⁹⁷ « Nouvelles diverses », *Journal des artistes*, dimanche 11 mai 1890, p. 143.

compte, le parcours de Dumoulin montre que la reconnaissance artistique ne dépend pas seulement du talent individuel, mais aussi de la capacité à naviguer et à influencer le discours culturel de son époque.

2. Évolution du statut artistique de Dumoulin

Après ses voyages au Japon et ses contributions remarquées lors de l'Exposition universelle de 1900, l'impact de Dumoulin en tant qu'artiste japoniste s'avère indéniable. Cette partie se propose d'examiner l'évolution de Dumoulin à l'aube du XX^e siècle et son héritage artistique dans le contexte plus large de son œuvre et de ses engagements ultérieurs. Dans un premier temps, nous analyserons la situation de Dumoulin comme artiste japoniste après l'Exposition universelle de 1900. Nous explorerons la place du Japon dans son œuvre postérieure, examinerons s'il a réalisé d'autres voyages au Japon, créé de nouvelles toiles inspirées du pays, et évaluerons la continuité de son intérêt pour la culture japonaise. Ensuite, nous aborderons le tournant pris par Dumoulin vers l'art colonialiste. Nous étudierons ses voyages dans les colonies françaises, son rôle dans les expositions coloniales, et son implication dans la fondation de la Société coloniale des artistes français. Cette transition marque un changement significatif dans sa carrière et son engagement artistique. Enfin, nous nous pencherons sur la fin de la vie de Dumoulin, les hommages rendus à sa mort, et sa postérité jusqu'à aujourd'hui. Nous évaluerons comment son œuvre et son influence se sont maintenues ou transformées au fil du temps, et comment son héritage est perçu dans le contexte contemporain.

2.1. Artiste japoniste

Après l'Exposition universelle de 1900, les liens de Dumoulin avec le Japon deviennent plus ténus, et les références directes à son travail sur ce pays se raréfient. Cependant, cette période soulève des questions importantes sur la place qu'occupe le Japon dans l'œuvre et la vie de Dumoulin après cette date. Dans cette sous-partie, nous explorerons en détail la manière dont le Japon continue d'influencer Dumoulin en tant qu'artiste. Nous examinerons s'il a effectué d'autres voyages au Japon, ainsi que les peintures qu'il a continué à réaliser inspirées de ce pays. Enfin, nous analyserons dans quelle mesure Dumoulin a continué à contribuer au

mouvement japoniste, et si son œuvre a encore enrichi ce courant artistique à travers ses créations et ses engagements.

Pour déterminer si Dumoulin s'est à nouveau rendu au Japon après l'Exposition universelle de 1900, il est essentiel d'examiner les sources disponibles, bien que les informations restent parcellaires et quelques peu ambiguës. En décembre 1912, Dumoulin fait allusion à un voyage imminent vers l'Extrême-Orient, dans un article sur la gastronomie japonaise à l'Exposition universelle de 1900. Il y mentionne :

« Maintenant, et pour conclure, comme je pars dans quelques jours pour l'Extrême-Orient, si vos lectrices ne me maudissent de choquer ainsi leur coquetterie par de si nombreuses gousses d'ail, je vous donnerai, à mon retour, des recettes nouvelles que je recueillerai à leur intention, de Marseille à Tokio. Tant pis pour mon estomac ! »⁵⁹⁸

Cette déclaration semble indiquer une intention de retourner au Japon, mais elle ne fournit pas de preuve directe de sa présence effective dans le pays. Les sources ultérieures mentionnent plutôt ses séjours en Indochine et à Madagascar. En l'absence de preuves substantielles concernant sa présence au Japon, il est plausible que Dumoulin n'ait pas concrétisé ce voyage à Tōkyō.

De plus, une lettre adressée au peintre Jean-Adolphe Chudant (1860-1929), en novembre 1914, ajoute une couche de complexité à cette question. Dumoulin écrit :

« Cette lettre, cher ami, est pour surprendre car bien que vous soyez avec moi prêt à tout apprendre ça vous épatera je pense tout de même de savoir que nous partons pour Madagascar et le Japon le 7 Décembre. »⁵⁹⁹

Cependant, comme l'a souligné Béal, son départ est annoncé en décembre 1914 et il est déjà de retour en France en avril 1915. Cette chronologie suggère fortement qu'il n'a pas eu le temps de se rendre au Japon en même temps que Madagascar, surtout compte tenu des contraintes imposées par la Première Guerre mondiale.

Ainsi, malgré ses intentions exprimées et ses projets évoqués, il semble que Dumoulin n'ait pas effectué de nouveau voyage au Japon après l'Exposition universelle de 1900. Cette

⁵⁹⁸ Dumoulin Louis, « Cuisines Exotiques », *Les Annales politiques et littéraires*, dimanche 29 décembre 1912, p. 13.

⁵⁹⁹ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 537. (Cf. Dumoulin Louis, Lettre à Chudant Jean-Adolphe, mercredi 25 novembre 1914).

absence de retour sur place peut avoir limité sa capacité à explorer de nouvelles facettes du Japon ou à continuer à intégrer directement des éléments japonais dans son œuvre.

Bien qu'il semble que Dumoulin n'ait pas effectué de nouveaux voyages au Japon après l'Exposition universelle de 1900, il a brièvement continué à explorer et à représenter le thème japonais à travers son art. Il a réalisé une toile intitulée « Jardin japonais » qu'il a peinte dans sa villa à Veules-les-Roses, où il passait habituellement ses étés. Cette œuvre a été présentée au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1913, suggérant qu'elle a été créée durant l'été 1912⁶⁰⁰. La représentation de ce jardin japonais n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Dumoulin, qui a déjà abordé ce thème auparavant. Le jardin, recréé avec soin dans son environnement français, devient un symbole de l'esthétique japonaise qu'il a apprivoisée et intégrée. En peignant ce lieu familier, Dumoulin reste ancré dans une esthétique japonaise tout en étant physiquement éloigné du Japon, ce qui reflète une forme d'attachement personnel et culturel. La critique de cette toile, émise par le journaliste Jean-José Frappa (1882-1939) est succincte mais révélatrice. Frappa décrit le tableau comme « son Jardin japonais aux tons si variés »⁶⁰¹. Cette remarque indique une reconnaissance des nuances et de la richesse chromatique de l'œuvre. Cependant, la critique est brève et manque de détails sur la profondeur ou la qualité artistique de la toile. Il est possible que cette critique reflète une certaine réserve ou une évaluation superficielle, suggérant que l'œuvre de Dumoulin, bien que techniquement accomplie, n'a pas suscité un enthousiasme critique notable ou n'a pas été perçue comme une avancée significative par rapport à ses travaux antérieurs. Hormis cette toile, il n'y a plus de mentions de travaux sur le Japon pour Dumoulin, qui semble s'éloigner progressivement de ce thème. En revanche, Bigot, également rentré en France, continue de se consacrer à la représentation du Japon⁶⁰².

⁶⁰⁰ Frappa Jean-José, « Le Salon de La Société Nationale des Beaux-Arts. Salle V », *Le Monde illustré*, samedi 4 janvier 1913, p. 278.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² Bigot a poursuivi son exploration artistique du Japon même après son retour en France. Lors des Salons de la Société nationale des Beaux-Arts, il a présenté plusieurs œuvres inspirées du Japon. En 1903, il a exposé « Plage d'Inagué (hôtel Kaïkikwan) (Japon) » (Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, art décoratif exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) le 16 avril 1903*, Évreux, Hérissé, 1903). En 1904, il a présenté plusieurs toiles, dont « Femme japonaise en costume d'hiver (pastel) », « Infirmière japonaise (dessin au pinceau japonais) », « Pointe sèche (femme japonaise en costume d'hiver, Tokio) » et « Retour de la fête des Cerisiers à Moukodjima, Tokio, Japon (dessin au pinceau japonais) ». (Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, art décoratif et objets d'art exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) le 17 avril 1904*, Évreux, Hérissé, 1904). En 1906, il a exposé « Maïko, danseuse de Kioto (pointe sèche) ». (Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, art*

Même si Dumoulin ne se rend plus au Japon et ne produit plus de toiles sur ce pays, il continue de contribuer au japonisme, principalement à travers le rôle joué par ses œuvres dans les musées. Son travail reste une partie intégrante de la diffusion et de l'appréciation de la culture japonaise en Occident. En 1904, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du musée Guimet, une exposition spéciale est organisée pour célébrer cet événement. Le musée Guimet, depuis sa création, a joué un rôle crucial dans la promotion de l'art et de la culture asiatique en France, et Dumoulin, en tant qu'artiste japoniste, y a une place. Pour cette célébration, le musée présente une sélection de ses collections, dont plusieurs œuvres de Dumoulin⁶⁰³. Les toiles de Dumoulin exposées comprennent des représentations du Japon, offrant ainsi une visibilité accrue à son travail. Ces œuvres, issues de ses séjours et de son intérêt pour la culture japonaise, sont mises en avant comme des exemples du japonisme en art. Ce geste permet non seulement de valoriser l'œuvre de Dumoulin mais aussi de renforcer l'importance du musée Guimet en tant que centre de conservation et de diffusion des arts asiatiques en France. L'exposition des œuvres de Dumoulin au musée Guimet lors de son vingt-cinquième anniversaire témoigne de la reconnaissance continue de son apport au japonisme et souligne le rôle des institutions muséales dans la préservation et la promotion des contributions artistiques interculturelles. Ce soutien institutionnel aide à maintenir vivante l'influence de Dumoulin, même après la fin de ses voyages et créations directes inspirées du Japon.

En plus de l'exposition de ses œuvres au musée Guimet, Dumoulin a également contribué à la préservation de l'art japonais et à la promotion des échanges culturels à travers ses interactions avec d'autres institutions muséales. Un exemple significatif de cet engagement est lié à un geste de gratitude et de reconnaissance pour son travail en lien avec le Japon. En 1895, Dumoulin a réalisé un panorama de la guerre sino-japonaise, une œuvre qui témoigne de son intérêt pour les événements contemporains au Japon et de sa volonté de capturer des moments clés de l'histoire japonaise. Cette œuvre est reçue avec beaucoup d'appréciation, et pour exprimer sa gratitude envers Dumoulin, le maréchal Ōyama Iwao (大山 巖) (1842-1916), qui a combattu durant la première guerre sino-japonaise, figure éminente de l'armée japonaise, lui offre un sabre prestigieux en signe de reconnaissance pour sa contribution. Ce sabre,

décoratif et objets d'art exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon, les mardis et vendredis de chaque semaine du 15 avril au 30 juin 1906, Évreux, Hérissey, 1906). Ces œuvres illustrent l'engagement continu de Bigot envers le Japon, même après son retour en France, en contraste avec la diminution de l'intérêt de Dumoulin pour ce pays.

⁶⁰³ « Le Jubilé du Musée Guimet », *Le Petit journal*, jeudi 26 mai 1904, p. 3.

représentant un symbole fort de la culture japonaise et de la relation entre Dumoulin et le Japon est par la suite offert par Dumoulin lui-même au musée de l'Armée en 1905⁶⁰⁴. Ce don enrichit les collections du musée de l'Armée en ajoutant un objet japonais, tout en soulignant le respect et l'admiration réciproques entre Dumoulin et ses interlocuteurs japonais. Ainsi, ce geste de Dumoulin illustre non seulement son engagement envers la culture japonaise mais aussi sa volonté de renforcer les liens culturels entre la France et le Japon. Il témoigne également du rôle crucial des musées dans la conservation des objets d'importance historique et culturelle, et de leur contribution à la préservation du patrimoine interculturel. L'inclusion de ce sabre dans les collections du musée de l'Armée permet de prolonger l'impact de l'œuvre de Dumoulin au-delà de ses toiles, enrichissant les collections muséales françaises d'un témoignage des échanges artistiques et culturels entre les deux nations.

Enfin, en tant que figure du japonisme ayant connaissance de la culture japonaise, Dumoulin a été sollicité pour rédiger un article pour *Le Figaro* relatant l'arrivée d'une division japonaise à Brest en 1907⁶⁰⁵. Ce choix est révélateur de la reconnaissance de son expertise et de son lien étroit avec le Japon, une expertise qu'il a développée à travers ses voyages, ses œuvres et ses interactions avec des personnalités japonaises. L'article de Dumoulin, publié lors de l'arrivée de la division japonaise commandée par l'amiral Matsuji Ijuin (伊集院 松治) (1893-1944), présente un compte rendu détaillé des cérémonies et des interactions diplomatiques qui ont marqué cet événement. Dumoulin ne se contente pas de rapporter les faits, il les enrichit de détails sur les échanges protocolaires, les coutumes locales, et les manifestations culturelles qui ont eu lieu. Ce niveau de détail et d'immersion indique non seulement sa compréhension approfondie des coutumes japonaises, mais aussi son admiration pour la manière dont les interactions internationales se déroulent. Le fait qu'il ait été choisi pour rédiger cet article souligne son rôle d'intermédiaire culturel et de spécialiste reconnu du Japon en France. Son implication dans cet événement témoigne également de l'intérêt continu qu'il porte à la culture japonaise, malgré l'absence de nouveaux voyages au Japon après l'Exposition universelle de 1900. L'article nous offre un aperçu précieux sur la manière dont Dumoulin interprète et communique la culture japonaise. Il met en avant non seulement la formalité des cérémonies mais aussi l'interaction sociale et culturelle entre les marins japonais

⁶⁰⁴ « Échos. Un souvenir d'Oyama », *La Lanterne*, samedi 25 mars 1905, p. 1.

⁶⁰⁵ Dumoulin Louis, « La division japonaise à Brest », *Le Figaro*, jeudi 25 juillet 1907, p. 3.

et les habitants de Brest. En décrivant les réactions des Brestois et les aspects pittoresques des traditions bretonnes, il établit un contraste intéressant avec la culture japonaise, soulignant ainsi la curiosité et l'intérêt croisés entre les deux cultures. L'article démontre également comment Dumoulin, tout en restant ancré dans la réalité de la diplomatie et des interactions protocolaire, reste profondément influencé par son expérience du Japon. Sa capacité à décrire les événements avec une sensibilité culturelle est une preuve supplémentaire de l'impact durable que le Japon a eu sur lui. Il se révèle ainsi non seulement comme un chroniqueur d'événements mais aussi comme un interprète averti des nuances culturelles qui façonnent les relations internationales.

Bien que Dumoulin ait maintenu un lien avec le Japon après l'Exposition universelle de 1900, celui-ci s'est progressivement estompé au fil des années. Les thèmes japonais, autrefois centraux dans son œuvre, deviennent moins présents, et sa production artistique ne reflète plus l'intensité de ses premières inspirations japonaises. Cette évolution illustre une forme de détachement progressif, où l'esthétique japonaise, autrefois novatrice, cède la place à d'autres inspirations et directions dans la carrière de Dumoulin. En fin, de compte, bien que le Japon ait laissé une empreinte indélébile sur son art, Dumoulin semble s'orienter vers d'autres horizons artistiques, laissant derrière lui les influences japonaises qui avaient tant nourri son œuvre.

2.2. Artiste colonialiste

Après avoir exploré le rôle de Dumoulin en tant qu'artiste japoniste, il est intéressant d'examiner comment il a progressivement évolué vers un nouvel horizon artistique, celui du colonialisme. Cette transition s'amorce doucement lorsqu'il commence à collaborer avec le ministère de la Marine, devenant par la suite un peintre officiel du ministère de la Marine et des Colonies. Dans cette sous-partie, nous explorerons les différentes facettes de l'évolution de Dumoulin en tant qu'artiste colonialiste. Nous examinerons les banquets coloniaux auxquels il a participé, moments clés de son intégration dans le milieu colonial, ainsi que les nombreux voyages qu'il a effectués dans les colonies françaises, qui ont profondément marqué son œuvre. Nous aborderons également son rôle dans l'organisation des expositions coloniales, où il a contribué à la mise en valeur de l'empire colonial français, et nous analyserons la fondation de la Société coloniale des artistes français, témoignant de son engagement croissant pour la promotion de l'art colonial en France.

Le 19 janvier 1906 marque un tournant dans la carrière de Dumoulin, avec sa nomination en tant que peintre du Département des Colonies⁶⁰⁶. Ce titre prestigieux témoigne de la reconnaissance officielle de son engagement artistique dans la représentation de l'empire colonial français⁶⁰⁷. Pour mieux comprendre cette évolution, il est nécessaire de revenir en arrière et d'examiner les étapes clés qui l'ont conduit à cette nomination, notamment son passage du japonisme à une implication croissante dans le monde colonial.

Pour comprendre l'entrée de Dumoulin dans le monde colonial, il est essentiel de se pencher sur sa participation aux nombreux banquets coloniaux, des événements incontournables de la vie publique de l'époque. Ces rassemblements, où se côtoient les élites politiques, économiques, et culturelles, jouent un rôle clé dans la formation des réseaux d'influence liés à l'expansion coloniale. La présence régulière de Dumoulin à ces banquets

⁶⁰⁶ France. Ministère des colonies, *Bulletin officiel du Ministère des colonies*, Paris, Baudoin, 1907, p. 65.

⁶⁰⁷ À titre d'information, Georges Bigot a également été nommé peintre du Département des Colonies le 22 mai 1906. (Cf. France. Ministère des colonies, *Bulletin officiel du Ministère des colonies*, Paris, Baudoin, 1907, p. 519).

témoigne de son intégration progressive dans ce milieu et de son intérêt croissant pour les questions coloniales.

Plusieurs sources attestent de sa participation active à ces événements, marquant ainsi son engagement dans les cercles coloniaux. Le 27 juin 1901, Dumoulin est présent au banquet annuel de l'Union coloniale française, une association influente qui regroupe des personnalités dédiées à la promotion des intérêts coloniaux de la France⁶⁰⁸. Ce banquet, rassemblant les figures majeures du monde colonial, offre à Dumoulin l'opportunité de tisser des liens avec les décideurs politiques et économiques impliqués dans l'administration des colonies. Sa présence à cet événement montre déjà son inclinaison vers une nouvelle orientation artistique et professionnelle.

Deux ans plus tard, le 10 novembre 1903, Dumoulin participe au banquet annuel du Syndicat de la Presse coloniale⁶⁰⁹. Ce syndicat, qui joue un rôle central dans la diffusion de l'information et la formation de l'opinion publique concernant les colonies, est un lieu stratégique pour toute personne désireuse de se faire un nom dans ce domaine. La participation de Dumoulin à ce banquet, suivie de sa présence à nouveau le 28 mars 1905, montre non seulement sa constance dans le milieu colonial mais aussi l'importance qu'il accorde à l'influence des médias dans la propagation de l'idéologie coloniale⁶¹⁰.

Le 5 décembre 1903, Dumoulin est également invité au déjeuner de l'Association des journalistes coloniaux⁶¹¹. Cet événement, plus intime que les grands banquets, réunit les journalistes les plus influents du milieu colonial. En s'associant à ces journalistes, Dumoulin renforce sa position au sein des cercles coloniaux tout en se mettant en relation avec ceux qui façonnent l'image des colonies en métropole.

Ces participations aux banquets et déjeuners coloniaux montrent que Dumoulin ne s'est pas contenté de représenter les colonies à travers son art, mais qu'il s'est activement impliqué dans les réseaux qui soutiennent et promeuvent l'expansion coloniale. Elles révèlent une facette plus stratégique de son parcours, où la sociabilité et les relations publiques ont joué un rôle dans sa reconnaissance et sa nomination ultérieure en tant que peintre du Département des Colonies.

⁶⁰⁸ « Banquet de l'Union Coloniale », *La Quinzaine coloniale*, mercredi 10 juillet 1901, p. 409.

⁶⁰⁹ « Banquet colonial », *Le Moniteur des consulats et du commerce international*, jeudi 19 novembre 1903, p. 2.

⁶¹⁰ « Banquet du Syndicat de la Presse Coloniale », *La Politique coloniale*, mercredi 29 mars 1905, p. 1.

⁶¹¹ « Dîners, Réceptions », *La Revue diplomatique*, dimanche 6 décembre 1903, p. 8.

En parallèle à sa participation active aux banquets coloniaux, Dumoulin entreprend de plus en plus de voyages dans les colonies françaises, une évolution naturelle dans son parcours en tant qu'artiste engagé dans la représentation et la promotion de l'empire colonial français. L'un des premiers voyages marquants de ce début de siècle le mène en Tunisie entre 1902 et 1903. Ce voyage se distingue non seulement par sa destination, mais aussi par le contexte dans lequel il s'inscrit, et les objectifs précis qui l'accompagnent.

Lors de ce périple, Dumoulin accompagne le colonel Jean-Baptiste Marchand (1863-1934), une figure militaire emblématique connue pour ses expéditions en Afrique⁶¹². Ce partenariat n'est pas anodin, car il symbolise l'étroite collaboration entre l'artiste et les autorités coloniales françaises. Le but principal de ce voyage est la création de tableaux destinés à immortaliser la Tunisie sous domination française⁶¹³. Dumoulin exprime ouvertement son admiration pour l'entreprise coloniale française, traduisant sur ses toiles une vision de la Tunisie qui se veut harmonieuse et enrichissante, tant pour les colonisés que pour les colonisateurs⁶¹⁴.

En plus des tableaux qu'il réalise lors de son voyage en Tunisie, Dumoulin se voit confier un projet significatif, la création de motifs pour des timbres tunisiens entre 1904 et 1905⁶¹⁵. Ces motifs, qui retracent l'histoire de la Tunisie, sont remis au président Loubet en 1906⁶¹⁶. Ce projet témoigne de la manière dont Dumoulin s'immerge dans le passé historique du pays, tout en contribuant à l'image culturelle que la France souhaite promouvoir.

Ainsi, ce voyage en Tunisie représente un tournant dans la carrière de Dumoulin, marquant sa transition vers une représentation plus directe et officielle des colonies françaises. Il met en lumière la manière dont l'artiste a su s'adapter et répondre aux attentes des autorités coloniales, tout en développant son propre style et sa vision artistique de l'empire colonial.

Après son retour de Tunisie en 1903, Dumoulin entreprend un autre voyage significatif cette fois en Algérie et de nouveau en Tunisie. Ce séjour a lieu dans le cadre de la visite

⁶¹² « Le colonel Marchand en Tunisie », *Le Matin*, mardi 20 janvier 1903, p. 3.

⁶¹³ « Au désert africain sur la frontière tripolitaine », *La Presse*, mercredi 25 février 1903, p. 3.

⁶¹⁴ Un aspect particulièrement intéressant de ce voyage est le maintien du lien fort que Dumoulin avait déjà tissé avec la photographie lors de ses précédents travaux au Japon. Fidèle à cette méthode, il emporte avec lui un appareil photographique instantané, outil qu'il utilise pour capturer des personnes, des scènes et des paysages. (Cf. Gaucher André, « Le Colonel Marchand et le Peintre Dumoulin en Tunisie », *Le Soleil*, samedi 21 mars 1903, p. 1-2).

⁶¹⁵ « Tunis », *Le Collectionneur de timbres-poste*, dimanche 1^{er} janvier 1905, p. 108.

⁶¹⁶ « Échos et Nouvelles », *Le Moniteur des consulats et du commerce international*, jeudi 1^{er} février 1906, p. 5.

officielle de Loubet dans ces deux colonies. La mission confiée à Dumoulin est double et illustre l'importance de son rôle en tant qu'artiste au service de la représentation coloniale.

D'une part, Dumoulin est chargé par l'État français d'immortaliser cette visite présidentielle en réalisant une toile qui capture les moments marquants du voyage de Loubet⁶¹⁷. Ce tableau, destiné à célébrer la grandeur de la présence française au Maghreb, témoigne de la manière dont Dumoulin utilise son art pour renforcer l'image positive de la colonisation française.

D'autre part, ce voyage révèle également l'appréciation et la reconnaissance que Dumoulin reçoit de la part des autorités locales. En effet, le Bey de Tunis, Hédi Bey (1855-1906), lui commande un album d'aquarelles destiné à être offert à Loubet⁶¹⁸. Cette commande souligne la portée diplomatique et artistique de Dumoulin, qui devient ainsi un pont entre la culture locale et la représentation officielle française. Ce voyage en Algérie et en Tunisie, marque un tournant dans la carrière de Dumoulin, affirmant son rôle d'artiste officiel et consolidant sa réputation dans les cercles du pouvoir colonial.

Après avoir entrepris ses voyages en Tunisie et en Algérie, Dumoulin commence à se faire un nom dans le monde des expositions coloniales, un domaine qui lui permet de diffuser largement ses œuvres et de renforcer son statut d'artiste engagé dans la représentation de l'empire colonial français.

En juin 1903, Dumoulin participe à une exposition dédiée aux peintres coloniaux⁶¹⁹. Cet événement marque une étape importante dans sa carrière, car il lui permet de présenter ses œuvres inspirées de ses voyages.

Mais c'est en 1905 que Dumoulin prend une dimension encore plus grande dans le monde des expositions coloniales. Cette année-là, il est nommé commissaire de la Section des Beaux-Arts de l'Exposition coloniale de Marseille, qui doit se dérouler du 15 avril au 18 novembre 1906⁶²⁰. Ce poste prestigieux reflète la reconnaissance dont il jouit désormais dans les cercles du pouvoir colonial. En tant que commissaire, Dumoulin est responsable de la sélection et de l'organisation des œuvres présentées dans cette section, une tâche qui lui permet de mettre en avant des artistes partageant sa vision colonialiste tout en promouvant son propre

⁶¹⁷ Le Diable Boiteux, « Échos. Peintures prochaines », *Gil Blas*, mardi 3 mars 1903, p. 1.

⁶¹⁸ « Le voyage de M. Loubet », *Le Patriote albigeois*, jeudi 30 avril 1903, p. 2.

⁶¹⁹ Cartier Karl, « Les Petits Salons. Exposition des peintres coloniaux », *Le Journal*, lundi 8 juin 1903, p. 3.

⁶²⁰ « Échos », *Journal des débats politiques et littéraires*, samedi 7 octobre 1905, p. 2.

travail. Ses choix artistiques et ses propositions sont salués pour leur pertinence et leur capacité à incarner l'esprit colonial.

Les voyages de Dumoulin, ainsi que ses premières participations aux expositions coloniales, ne sont que le début d'un engagement plus profond dans l'art colonial en France. Fort de ces expériences et de sa réputation grandissante, Dumoulin décide d'aller plus loin dans la diffusion de l'idéologie coloniale à travers l'art en fondant, avec la collaboration d'autres artistes partageant ses convictions, la Société coloniale des artistes français, le 8 mars 1908. Cette société, dont Dumoulin est élu président, voit le jour avec pour mission de promouvoir l'expansion coloniale française par le biais de l'art⁶²¹. Elle vise à rassembler des artistes qui, par leurs œuvres, contribuent à l'exaltation des colonies et de l'empire français.

L'une des premières grandes réalisations de cette société est l'organisation d'une exposition majeure à la galerie Bernheim-Jeunes frères, du 20 décembre 1909⁶²² au 8 janvier 1910⁶²³. Cet événement marque un tournant dans la visibilité et l'influence de la Société coloniale des artistes français. L'exposition, largement médiatisée, attire un public nombreux et varié, allant des amateurs d'art aux figures politiques intéressées par les affaires coloniales. Dumoulin, en tant que président de la société, joue un rôle central dans l'organisation de cette exposition. Il y expose deux tableaux, inspirés de ses voyages, reflétant la diversité des paysages et des cultures qu'il a rencontrées, mais aussi son engagement à immortaliser la grandeur de l'empire français à travers l'art.

Sous son impulsion, la société continue d'organiser des expositions et des événements qui visent à promouvoir l'art colonial et à légitimer l'expansion française à travers la culture. L'engagement de Dumoulin dans cette entreprise témoigne de sa conviction que l'art peut être un outil puissant au service de la politique coloniale, et de son désir de jouer un rôle actif dans la construction de l'imaginaire colonial français.

Après ses premiers voyages coloniaux, et son implication croissante dans la promotion de l'art colonial, Dumoulin continue à voyager dans les colonies françaises, ce qui marque encore plus profondément son approche artistique et son engagement envers l'idéologie coloniale.

⁶²¹ « Faits divers », *Le Temps*, jeudi 5 mars 1908, p. 3.

⁶²² « Les artistes coloniaux », *Le Journal*, jeudi 16 décembre 1909, p. 3.

⁶²³ « Expositions ouvertes. Paris », *Art et décoration*, samedi 1^{er} janvier 1910, p. 4.

Entre 1908 et 1909, Dumoulin retourne en Tunisie, un pays qui lui est désormais familier. Toutefois, son périple ne s'arrête pas là. Il explore d'autres territoires français en Afrique occidentale, où il puise de nouvelles inspirations pour ses œuvres⁶²⁴. Ces voyages lui permettent d'approfondir sa compréhension des cultures locales et de mieux saisir les réalités coloniales, qu'il s'efforce de traduire dans son art. Ces expériences alimentent non seulement sa production artistique, mais renforcent aussi son engagement à servir les intérêts de la France à travers son travail. En reconnaissance de ses contributions à la promotion de l'influence française sur la côte occidentale de l'Afrique, Dumoulin est nommé commandeur de l'Ordre de l'Étoile noire en 1911⁶²⁵. Cette distinction prestigieuse témoigne de l'importance accordée par l'État français à son travail et son rôle dans le développement de l'influence culturelle française dans les colonies.

Parallèlement à cette distinction, Dumoulin s'aventure également dans les territoires d'outre-mer français des Caraïbes et de l'Amérique du Sud. Il se rend en Guadeloupe, en Martinique, en Guyane et même au Brésil, où il poursuit son travail de documentation et de création artistique⁶²⁶. Ces séjours lui permettent d'explorer les multiples facettes de l'empire français, depuis les paysages exotiques jusqu'aux influences culturelles issues de la rencontre entre colonisateurs et populations locales.

En 1912, Dumoulin reçoit une mission du ministre des Colonies, Albert Lebrun (1871-1950). Il est chargé de se rendre en Indochine, à La Réunion et à Madagascar pour collecter des œuvres d'artistes locaux en vue d'une exposition d'art colonial⁶²⁷. Son séjour à Madagascar en 1913, dans le cadre de cette mission, aboutit à un projet ambitieux. Avec le soutien du gouverneur général de Madagascar, Albert Jean George Marie Louis Picquie (1853-1917), Dumoulin travaille à la fondation d'un Musée des Beaux-Arts à Antananarivo⁶²⁸. Ce musée, qu'il contribue à concevoir et à organiser, est destiné à devenir un lieu de conservation et de

⁶²⁴ Ruedel Marcel, « L'Exposition de la Société Coloniale des Artistes Français. L'art et les colonies », *Les Annales coloniales*, jeudi 7 mai 1914, p. 1.

⁶²⁵ « Ordre de l'Étoile noire », *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, dimanche 2 avril 1911, p. 2617.

⁶²⁶ Ruedel Marcel, « L'Exposition de la Société Coloniale des Artistes Français. L'art et les colonies », *Les Annales coloniales*, jeudi 7 mai 1914, p. 1.

⁶²⁷ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 528. (Cf. Archives nationales d'Outre-mer. Dossier MIS 67, Mission de collecte d'œuvres de peintres autochtones par Louis Dumoulin, peintre des Colonies, président de la société coloniale des artistes français, en vue d'une exposition d'art colonial et de l'établissement d'un panorama d'art colonial (1912-1913)).

⁶²⁸ A. Magne, « Faits du Jour. Exposition », *Le Gaulois*, dimanche 7 décembre 1913, p. 3.

diffusion de l'art colonial, renforçant ainsi l'emprise culturelle de la France sur l'île. Grâce à ses efforts, Dumoulin ne se contente pas de créer des œuvres d'art, il participe activement à la structuration de la scène artistique coloniale, en créant des institutions durables qui servent les intérêts de l'empire français.

Les voyages de Dumoulin sont systématiquement ponctués d'expositions qui mettent en avant les résultats de ses voyages dans les colonies. Lors du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, qui se tient du 12 avril au 30 juin 1914, une salle entière est dédiée à la Société coloniale des artistes français. Cette exposition représente un moment important pour Dumoulin, qui y présente plusieurs de ses œuvres réalisées lors de ses voyages à Madagascar et à La Réunion⁶²⁹. Les toiles exposées illustrent la diversité des paysages et des cultures qu'il a rencontrés, offrant aux visiteurs un aperçu de la richesse des colonies françaises à travers ses yeux d'artiste.

En 1922, Dumoulin participe de nouveau à l'Exposition coloniale de Marseille, un événement majeur dans le cadre des expositions coloniales françaises. Cette exposition, qui se déroule du 16 avril au 19 novembre, est l'occasion pour lui de montrer l'évolution de son œuvre et de renforcer son rôle en tant que figure du mouvement colonial. Au pavillon de Madagascar, Dumoulin joue un rôle central en décorant l'intérieur du pavillon, contribuant ainsi à l'ambiance et à la présentation de Madagascar⁶³⁰. En plus de la décoration, Dumoulin expose également deux dioramas, qui permettent de recréer des scènes vivantes des colonies et d'immerger les visiteurs dans les environnements qu'il a rencontrés⁶³¹.

Enfin, Dumoulin entreprend un voyage au Maroc de novembre 1922⁶³² à avril 1923⁶³³. Ce séjour au Maroc, bien que relativement tardif dans sa vie, représente un ajout à son répertoire colonial. Malheureusement, ce voyage est terni par des problèmes de santé, Dumoulin contracte une maladie du foie, qui lui cause de graves soucis de santé.

⁶²⁹ « Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Catalogue », *Les Annales coloniales*, jeudi 7 mai 1914, p. 4.

⁶³⁰ « Madagascar à l'Exposition Coloniale de Marseille 1922 », *Les Annales coloniales*, lundi 24 octobre 1921, p. 1.

⁶³¹ Exposition coloniale. *L'Exposition nationale coloniale de Marseille*, Marseille, Commissariat général de l'exposition, 1923, p. 94.

⁶³² « Pêle-Mêle Colonial. Le Maroc en images », *Midi colonial*, jeudi 23 novembre 1922, p. 2.

⁶³³ « Nouvelles brèves. En France. Au « Journal parlé », *L'Homme libre*, jeudi 26 avril 1923, p. 2.

Malgré cette épreuve, son retour en France lui permet de montrer au public ce qu'il a rapporté de son voyage. En 1924, à l'occasion de l'exposition de la Société coloniale des artistes français, il présente deux toiles inspirées par ses expériences au Maroc⁶³⁴. L'exposition de ces œuvres marque une dernière contribution de Dumoulin au domaine de l'art colonial, tout en soulignant la continuité de son engagement envers la représentation des colonies françaises jusqu'à la fin de sa carrière.

La carrière de Louis Dumoulin est marquée par une évolution notable, passant du japonisme, à un engagement profond dans le mouvement colonialiste. Cette transition n'enlève rien à l'importance du rôle qu'il a joué dans le transfert culturel entre la France et le Japon. Bien que son implication dans l'empire colonial français ait fini par prendre le dessus, sa contribution à la diffusion de l'esthétique japonaise en France demeure indéniable. Cet apport, qui a alimenté un véritable engouement pour le japonisme, constitue une dimension essentielle de son œuvre, malgré l'ampleur de ses engagements coloniaux ultérieurs. Cependant, ce changement de cap a eu des répercussions sur l'ensemble de son travail. Si son œuvre sur le Japon a été un facteur déterminant de son succès initial, elle a progressivement été reléguée au second plan par son investissement croissant dans la cause coloniale, qui finit par définir sa carrière. Devenu un acteur central dans la promotion de l'art colonial en France, Dumoulin a utilisé ses voyages et ses expositions pour magnifier les entreprises coloniales françaises. Ses œuvres, enrichies par ses nombreuses explorations des colonies, sont ainsi devenues des outils de propagande au service de cette cause. En fondant la Société coloniale des artistes français et en jouant un rôle central dans les expositions coloniales, il s'est pleinement inscrit dans le courant artistique de son époque, mettant son talent au service d'une idéologie expansionniste. Ce parcours, qui l'a vu passer du japonisme à l'art colonialiste, reflète autant une transformation personnelle qu'une réponse aux attentes de son temps, où l'art est souvent mobilisé à des fins politiques. Il illustre comment les contextes historiques peuvent façonner les trajectoires artistiques, conduisant un artiste à passer de l'admiration pour l'Extrême-Orient à un rôle de propagandiste pour l'empire colonial français. L'œuvre de Dumoulin, bien que variée et riche, reste ainsi profondément liée

⁶³⁴ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 551. (Cf. « L'Exposition de la Société coloniale des artistes français », *Le monde colonial illustré*, juin 1924, p. 207).

à l'idéologie coloniale qu'il a contribué à promouvoir, et c'est cet aspect qui, à la fin de sa carrière, semble définir en grande partie sa place dans l'histoire de l'art.

2.3. Postérité

Nous avons constaté que, vers la fin de sa vie, l'engagement de Louis Dumoulin dans l'art colonial a pris une place prépondérante, éclipsant parfois son travail antérieur lié au japonisme. Cependant, la question qui se pose pour conclure notre analyse est de savoir comment son héritage a été perçu après sa mort et quelle image de l'artiste a finalement prévalu. Pour ce faire, nous examinerons d'abord les hommages rendus à Dumoulin à sa mort, afin de comprendre quels aspects de son œuvre ont été mis en avant à ce moment-là. Ensuite, nous élargirons notre perspective pour analyser la postérité de son œuvre, en nous intéressant à la manière dont ses œuvres japonisantes ont été conservés, étudiés, et valorisés au fil du temps, jusqu'à aujourd'hui. Cela nous permettra de voir si son rôle dans la diffusion du japonisme en France a su se maintenir au centre de son héritage ou si son engagement colonial a définitivement pris le dessus dans la mémoire collective.

Louis Dumoulin, décédé le 5 décembre 1924 à son domicile à Paris, à l'âge de soixante-quatre ans⁶³⁵, des suites de sa maladie du foie contractée lors de son dernier voyage au Maroc en 1923, a suscité divers hommages et critiques à sa mort. Ces réactions fournissent un aperçu de l'appréciation de son œuvre et de son influence à l'époque. Dans l'article publié par *Excelsior*, il est souligné que la mort de Dumoulin a été accueillie avec une certaine négligence en ce qui concerne les hommages et la reconnaissance de son travail⁶³⁶. Malgré son influence notable, il semble que l'artiste n'ait pas reçu l'hommage public attendu. Ce manque de reconnaissance pourrait indiquer une sous-estimation de son impact dans les milieux artistiques ou au sein de l'opinion publique de l'époque.

Dumoulin est fréquemment décrit comme un « voyageur infatigable » dans les articles de l'époque⁶³⁷. *La Liberté* évoque sa quête constante de nouvelles inspirations, ayant voyagé à travers l'Europe et jusqu'à des destinations plus lointaines comme l'Extrême-Orient et l'Amérique. Cette vision de Dumoulin met en avant son cosmopolitisme et son rôle de

⁶³⁵ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 552. (Cf. Archives municipales de Paris, Acte de décès, n° 1370, Cote 9D 141, 9^e arrondissement de Paris, 7 décembre 1924.)

⁶³⁶ « Louis Dumoulin », *Excelsior*, mardi 13 janvier 1925, p. 2.

⁶³⁷ « Nouvelles artistiques », *La Liberté*, mercredi 24 décembre 1924, p. 4.

médiateur culturel. De même, *La France militaire* le décrit comme le « contraire d'un artiste en chambre », insistant sur sa volonté de découvrir les territoires exotiques qu'il représente directement⁶³⁸. Sa liste de voyages inclut la Chine, le Japon, l'Indochine, le Sénégal, la Tunisie et le Maroc, soulignant son engagement profond pour capturer les cultures locales avec authenticité.

Les articles mettent également en avant l'authenticité des inspirations de Dumoulin. Selon *La France militaire*, ses œuvres sont profondément ancrées dans ses expériences directes des cultures qu'il représente, lui conférant une légitimité rare parmi les artistes de l'époque⁶³⁹. *Le Petit Parisien* insiste sur cette dimension, précisant que ses « inspirations exotiques » sont véritablement dictées par la nature des lieux visités⁶⁴⁰. Cependant, l'authenticité de Dumoulin a été remise en question par certains critiques. Le critique d'art Yvanhoé Rambosson (1872-1943) suggère que son exotisme peut parfois être perçu comme étant influencé par une vision « parisienne » plutôt qu'une véritable immersion culturelle⁶⁴¹. Ce scepticisme est également reflété dans *Excelsior*, qui mentionne que son « Orient » est peut-être plus une construction imaginaire que le résultat d'une expérience directe, soulignant ainsi une critique selon laquelle Dumoulin, malgré ses voyages, a pu être perçu comme un artiste davantage ancré dans l'imaginaire que dans la réalité⁶⁴².

Dans les hommages rendus à Dumoulin après sa mort, le Japon, pourtant central dans les débuts de sa carrière, occupe une place étonnamment discrète, soulignant une tendance à minimiser ou à réorienter son influence vers d'autres aspects de son œuvre. Arsène Alexandre reconnaît que Dumoulin est un artiste atypique, échappant aux catégories classiques de l'académisme et de l'impressionnisme⁶⁴³. Alexandre souligne que Dumoulin aurait pu se contenter de cette position pour bâtir une carrière solide, mais il a choisi de se réinventer en explorant l'exotisme et les paysages lointains, notamment ceux du Japon et de l'Indochine. Il note que le Japon, en particulier, a été l'une des premières étapes marquantes de ce nouveau parcours. Pourtant, même dans cet hommage, le Japon est mentionné comme une simple étape parmi d'autres, plutôt qu'une influence majeure ayant façonné l'identité artistique de

⁶³⁸ « Les artistes coloniaux français », *La France militaire*, mercredi 18 février 1925, p. 3.

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ J. V., « Une belle figure coloniale. Le peintre Louis Dumoulin, le créateur des musées de Tananarive et de Casablanca », *Le Petit Parisien*, mercredi 10 décembre 1924, p. 6.

⁶⁴¹ Rambosson Yvanhoé, « Beaux-Arts. Mort de Louis Dumoulin », *Comœdia*, mardi 30 décembre 1924, p. 3.

⁶⁴² « Louis Dumoulin », *Excelsior*, mardi 13 janvier 1925, p. 2.

⁶⁴³ Alexandre Arsène, « La vie artistique. Louis Dumoulin. L'art de nos colonies », *Le Figaro*, samedi 27 décembre 1924, p. 2.

Dumoulin. L'article de *La Liberté* évoque brièvement le Japon, se référant à lui comme à l' « empire du Soleil-Levant »⁶⁴⁴. Le Japon est associé à des « vues lumineuses » que Dumoulin a rapportées de ses voyages, suggérant un certain éclat dans son œuvre lié à cette expérience. Cependant, l'article ne s'attarde pas sur cette période de sa vie, préférant se concentrer sur son travail en lien avec les colonies françaises, en particulier l'Indochine. Cette mention fugace du Japon, reléguée au second plan, montre que l'influence japonaise, bien que présente et significative, a été éclipsée par les contributions de Dumoulin à l'art colonial, qui semblent plus en phase avec les priorités culturelles et politiques de l'époque.

Rambosson souligne que la réputation de Dumoulin repose davantage sur son rôle en tant que propagandiste colonial que sur ses talents de peintre⁶⁴⁵. Il décrit Dumoulin comme un pionnier ayant traversé les mers pour réaliser des commandes officielles, marquant ainsi le début de son rôle crucial dans la promotion de l'art colonial. Cette dimension est mise en avant comme centrale dans son influence, illustrant l'importance de son engagement pour les causes coloniales. L'impact de Dumoulin se manifeste également dans ses contributions aux expositions coloniales, notamment en Indochine. Selon Rambosson, Dumoulin a joué un rôle déterminant dans la mise en place de pavillons authentiques pour ces expositions, valorisant ainsi l'authenticité des arts décoratifs coloniaux. Cette contribution est soulignée dans *La Liberté* qui met en lumière son rôle de facilitateur et organisateur dans les expositions d'art colonial⁶⁴⁶. Dumoulin est reconnu comme le président et fondateur de la Société coloniale des artistes françaises, une institution qui a joué un rôle important dans la promotion de l'art colonial en France⁶⁴⁷. Dans *La France militaire*, il est présenté comme un leader dont l'influence a perduré au-delà de sa mort. Ce rôle de leader est renforcé par sa contribution à la création d'une section dédiée à l'art colonial au Salon national des Beaux-Arts, comme le rapporte *Excelsior*⁶⁴⁸. Enfin, l'art colonial de Dumoulin est également perçu comme un outil de sensibilisation et d'éducation. Selon *Excelsior*, son travail a aidé les Français à mieux comprendre et apprécier les cultures et paysages des colonies. Cette fonction pédagogique de l'art colonial a été particulièrement importante pour rapprocher la métropole de ses territoires lointains et renforcer le prestige de la France à travers son empire.

⁶⁴⁴ « Nouvelles artistiques », *La Liberté*, mercredi 24 décembre 1924, p. 4.

⁶⁴⁵ Rambosson Yvanhoé, « Beaux-Arts. Mort de Louis Dumoulin », *Comœdia*, mardi 30 décembre 1924, p. 3.

⁶⁴⁶ « Nouvelles artistiques », *La Liberté*, mercredi 24 décembre 1924, p. 4.

⁶⁴⁷ « Les artistes coloniaux français », *La France militaire*, mercredi 18 février 1925, p. 3.

⁶⁴⁸ « Louis Dumoulin », *Excelsior*, mardi 13 janvier 1925, p. 2.

Ainsi, les hommages à Dumoulin révèlent un focus marqué sur son influence dans l'art colonial. Cependant, cette reconnaissance semble se faire au détriment de son apport au japonisme, soulignant une tendance à minimiser l'importance de cette phase de sa carrière. Cette dynamique met en lumière la manière dont les contributions de Dumoulin ont été recontextualisées pour s'aligner avec les priorités artistiques et politiques de son époque, tout en laissant une empreinte durable dans le domaine de l'art colonial.

Après la mort de Dumoulin, son héritage artistique, notamment ses œuvres liées au Japon, a continué à évoluer sur le marché de l'art, illustrant la persistance de l'intérêt pour son œuvre sur le Japon et la continuité du transfert culturel initié au cours de sa carrière. En 1929, des travaux de rénovation entraînent la destruction de l'atelier de Dumoulin et l'organisation d'une grande vente aux enchères chez Drouot pour disperser les œuvres restantes⁶⁴⁹. Cependant, un certain nombre de lots n'ont pas trouvé preneur et sont remis en vente en 1930⁶⁵⁰. Ces premières ventes montrent un intérêt initial pour ses œuvres, mais aussi les défis auxquels ses pièces font face sur le marché à cette époque.

Malgré une prédominance notable des œuvres d'art colonial dans les ventes aux enchères ultérieures, les œuvres japonisantes de Dumoulin continuent de susciter de l'intérêt, témoignant de l'importance durable de son travail sur le Japon. Ainsi, le 10 mai 2005, la maison Bonhams a mis aux enchères « Couple de grues et koinobori devant le Mont Fuji (Japon) »⁶⁵¹, soulignant l'intérêt durable pour ses représentations du Japon. Cette tendance s'est confirmée le 25 avril 2012 avec la vente, toujours chez Bonhams, de « Entrée des temples de Nikko »⁶⁵² et « Pêcheur japonais »⁶⁵³, montrant une demande continue pour ses œuvres japonaises. De même, Christie's a contribué à cette reconnaissance en vendant « Forêt de cèdes » le 27 septembre 2007⁶⁵⁴. Le 28 juin 2014, Drouot a mis en vente « Cortège à Kioto », offrant aux

⁶⁴⁹ de Waleffe Maurice, « Envoyons quand même nos peintres aux colonies », *Paris-midi*, vendredi 31 mai 1929, p. 1.

⁶⁵⁰ « Bulletin des expositions et des ventes. Paris, Départements, Étranger. À l'Hôtel Drouot et en ville. Lundi 6 », *Le Journal des arts*, samedi 4 janvier 1930, p. 1.

⁶⁵¹ Vente visible sur la plateforme Artnet. URL : <https://www.artnet.fr/artistes/louis-jules-dumoulin/a-pair-of-cranes-and-a-koinobori-with-mount-fuji-ch9y8UNUoRujzDMNLVtbPQ2>

⁶⁵² Vente visible sur la plateforme Artnet. URL : <https://www.artnet.fr/artistes/louis-jules-dumoulin/entrance-to-nikko-temple-SC6gCmMvXy5B5sjYq947iA2>

⁶⁵³ Vente visible sur la plateforme Artnet. URL : https://www.artnet.fr/artistes/louis-jules-dumoulin/japanese-fishermen-C-EKqrIGf_HAUhRR6R5AnQ2

⁶⁵⁴ Vente visible sur la plateforme Artnet. URL : <https://www.artnet.fr/artistes/louis-jules-dumoulin/a-forest-shrine-japan-QaVeZs9YesQiAKgcYfDPNw2>

collectionneurs une nouvelle occasion de découvrir ses œuvres japonisantes⁶⁵⁵. Enfin, Sotheby's a vendu « Escalier du Temple à Mississipi baie » le 1^{er} avril 2019, démontrant que, même après plusieurs décennies, les œuvres de Dumoulin continuent d'attirer l'attention sur le marché de l'art⁶⁵⁶. Ces ventes attestent non seulement de la persistance de l'intérêt pour les œuvres japonisantes de Dumoulin mais aussi de leur rôle durable dans la préservation du transfert culturel qu'il a initié.

L'héritage artistique de Dumoulin s'est perpétué au-delà de sa mort, non seulement à travers les ventes aux enchères mais aussi par la reconnaissance officielle de ses contributions dans divers musées. Le 26 avril 1986, le musée des Beaux-Arts de Boston a acquis la toile « Koinobori à Kioto, fêtes des garçons », témoignant de la reconnaissance internationale de son travail et de l'intérêt continu pour ses représentations du Japon⁶⁵⁷.

En France, le musée Guimet, renommé pour sa collection d'art asiatique, abrite plusieurs œuvres japonisantes de Dumoulin, confirmant ainsi la pérennité de son influence dans le domaine du japonisme. Parmi les pièces exposées figurent « Cimetière bouddhique ou Cimetière aux environs de Nagoya »⁶⁵⁸, « Izé-Saki-Cho, le quartier des théâtres à Yokohama »⁶⁵⁹, « La fête de Nikko ou La fête du Shogoun Yéyas »⁶⁶⁰, « La tour de Fujimi dite pour admirer le Mont Fuji »⁶⁶¹, et « Le pont impérial ou Le pont sacré sur la rivière Daya à Nikko »⁶⁶². Ces œuvres illustrent la diversité et la richesse des thèmes japonais explorés par Dumoulin, et leur présence dans une institution prestigieuse comme le musée Guimet garantit leur visibilité et leur accessibilité au public. Ainsi, à travers ces institutions, l'art de Dumoulin

⁶⁵⁵ Vente visible sur la plateforme Invaluable. URL : <https://www.invaluable.com/auction-lot/louis-dumoulin-1860-1924-cortege-a-kyoto-huile-su-8-c-2b95efb48c?srsId=AfmBOoqfjmqmRNTkhjDxpNefKc-RYYKu-nnihNcQtMIxrg2sI1YI1ZkaS>

⁶⁵⁶ Vente visible sur la plateforme Artnet. URL : <https://www.artnet.fr/artistes/louis-jules-dumoulin/a-japanese-lady-descending-stairs-GZIEpZ0-REyQ-Um3Jk-VmQ2>

⁶⁵⁷ Œuvre visible sur le site du Musée des Beaux-Arts de Boston. URL : <https://collections.mfa.org/objects/34801/carp-banners-in-kyoto?jsessionId=DEC2D3D9C761985FE4F208A5F09D2E9C?ctx=7e1f4658-299f-4406-9347-3be58952d721&idx=0>

⁶⁵⁸ Œuvre visible sur le site du GrandPalaisRmn. URL : <https://photo.rmn.fr/archive/91-003876-2C6NU0HGAFYC.html>

⁶⁵⁹ Œuvre visible sur le site du GrandPalaisRmn. URL : <https://www.photo.rmn.fr/archive/91-003893-2C6NU0HGAYML.html>

⁶⁶⁰ Œuvre visible sur le site du GrandPalaisRmn. URL : <https://photo.rmn.fr/archive/91-003896-2C6NU0HGAQOV.html>

⁶⁶¹ Œuvre visible sur le site du GrandPalaisRmn. URL : <https://photo.rmn.fr/archive/91-003290-2C6NU0HMICWY.html>

⁶⁶² Œuvre visible sur le site du GrandPalaisRmn. URL : <https://photo.rmn.fr/archive/91-003965-2C6NU0HGARW3.html>

continue de jouer un rôle important dans la préservation et la célébration de l'art japonisant, affirmant son impact durable et sa contribution à l'échange culturel entre la France et le Japon.

Les œuvres japonisantes de Dumoulin continuent également de bénéficier d'une visibilité internationale à travers des expositions. Le tableau « Koinobori à Kioto, fêtes des garçons », conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston, a été mis en avant lors de l'exposition *Inspiration Japon des Impressionnistes aux Modernes*, qui s'est tenue du 11 juin au 27 septembre 2015 au Musée national des Beaux-Arts du Québec⁶⁶³. Cette exposition, organisée en collaboration avec le Musée des Beaux-Arts de Boston, a exploré l'influence du Japon sur les artistes occidentaux, et le travail de Dumoulin y a trouvé une place.

En outre, certaines toiles de Dumoulin ont été présentées au Tokyo Metropolitan Art Museum lors de l'exposition *Van Gogh & Japan*, qui s'est déroulée du 24 octobre 2017 au 8 janvier 2018. Cette exposition, axée sur l'influence de l'art japonais sur Van Gogh et ses contemporains, a également mis en lumière deux œuvres de Dumoulin, à savoir « La fête des garçons et des glycines à Tokio (Japon) »⁶⁶⁴ et « Au Japon : Une maison de thé à Enoshima »⁶⁶⁵. La présence de ces œuvres dans une exposition dédiée à l'influence du Japon sur les artistes occidentaux renforce l'importance de Dumoulin en tant qu'artiste ayant joué un rôle significatif dans l'échange culturel entre les deux mondes.

Enfin, les photographies de Dumoulin, notamment celles de ses voyages au Japon, ont joué un rôle central dans le développement des recherches académiques sur son œuvre. Après avoir été conservées au Musée des Colonies, ces photographies ont notamment été intégrées au fonds ASEMI de l'Université Côte d'Azur. Ce fonds a grandement contribué à approfondir les études sur Dumoulin, mettant particulièrement en lumière ses représentations du Japon. La disponibilité de cette collection a facilité des recherches approfondies sur l'Asie, permettant de mieux comprendre les aspects culturels et artistiques de ses voyages. Ainsi, les travaux académiques ont largement porté sur le Japon et les perceptions occidentales de ce pays,

⁶⁶³ Informations sur l'exposition visibles sur le site du Musée nationale des Beaux-Arts du Québec. URL : <https://www.mnbaq.org/exposition/inspiration-japon-1227>

⁶⁶⁴ Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021, p. 409. (Cf. Kōdera Tsukasa, Homburg Cornelia, Satō, Yukihiro (éds), *Van Gogh & Japan*, Kyōto, Seigensha, 2017, p. 171).

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 420. (Cf. Kōdera Tsukasa, Homburg Cornelia, Satō, Yukihiro (éds), *Van Gogh & Japan*, Kyōto, Seigensha, 2017, p. 172).

souvent au détriment de l'aspect colonial de son œuvre. Cela reflète un intérêt académique croissant pour les représentations japonaises dans l'art de Dumoulin, offrant une perspective plus nuancée sur son influence artistique.

En 2017, Toufik Hadji, actuellement doctorant en littérature comparée, a produit un mémoire, examinant la manière dont Dumoulin et d'autres artistes de son époque ont représenté le Japon, intitulé « Le voyageur perplexe dans le Japon du XIXe et XXe siècle (textes et représentations) ».

Julien Béal a contribué de manière significative à cette exploration académique. Ses articles et sa thèse offrent une analyse détaillée des représentations japonaises dans l'œuvre de Dumoulin, en mettant en lumière les enjeux visuels et culturels de ses représentations du Japon.

En 2021, Naoko Tsuruki, docteure en littérature comparée, a écrit une thèse « Fascination / Désillusion réciproques des Japonais et des Occidentaux : Voyageurs, écrivains et photographe de l'ouverture du Japon jusqu'à la fin de l'ère Taishô » dans laquelle elle aborde Dumoulin dans le contexte plus large des voyageurs de l'époque. Son travail explore comment Dumoulin, parmi d'autres, a contribué aux dynamiques interculturelles entre les Japonais et les Occidentaux.

De plus, le 16 mai 2019, Julien Béal et Naoko Tsuruki ont organisé une journée d'étude à l'Université Côte d'Azur, intitulée « Représentations littéraires et artistiques de la femme japonaise depuis le milieu du XIX^e siècle : entre fabrique d'images, stéréotypes, auto-exotisme et occidentalisation »⁶⁶⁶. Cet événement a notamment permis à Béal de discuter des femmes dans l'Exposition universelle de 1900, ajoutant une dimension importante à la compréhension des stéréotypes et des perceptions culturelles de l'époque. La collection photographique de Dumoulin a donc non seulement enrichi les recherches sur le japonisme mais a également permis de découvrir de nouvelles dimensions de son œuvre et de son impact interculturel.

Outre les contributions des chercheurs de l'Université Côte d'Azur, d'autres chercheurs ont également abordé l'œuvre de Dumoulin, mais avec moins d'accent sur ses aspects japonais. Par exemple, l'archiviste-paléontologue, conservatrice générale du patrimoine honoraire, Christiane Demeulenaere-Douyère (1948-) l'a mentionné dans son étude sur les expositions internationales parisiennes⁶⁶⁷. De même, l'historienne de l'art, attachée à la direction des

⁶⁶⁶ Événement visible sur le site de l'Université Côte d'Azur. URL : <https://ctela.univ-cotedazur.fr/journee-detudes-representations-litteraires-et-artistiques-de-la-femme-japonaise-depuis-le-milieu-du-xixe-siecle-entre-fabrique-dimages-stereotypes-auto-exotisme-et-occidentalisation>

⁶⁶⁷ Demeulenaere-Douyère Christiane, « De la Galerie des Machines à Luna Park : prendre du bon temps dans les expositions internationales parisiennes (1855-1900) », *Dix-Neuf*, n° 24 (2-3), 2020, p. 123-145.

Monuments et des Sites de Bruxelles, Isabelle Leroy, a parlé du travail de Dumoulin dans un article sur les panoramas⁶⁶⁸.

Enfin, la figure de Louis Dumoulin a également inspiré le romancier Michel Loirette, qui retrace les voyages de l'artiste à travers le Japon, la Chine et d'autres régions coloniales, tout en évoquant son rôle dans la rivalité franco-britannique du XIX^e siècle⁶⁶⁹.

Ainsi, les hommages posthumes ont surtout mis en avant son rôle dans l'art colonial, reflétant les priorités culturelles et politiques de l'époque. Ses œuvres continuent de circuler sur le marché de l'art et d'être exposées dans des musées prestigieux comme le Musée Guimet pour les œuvres japonisantes et le Musée du Quai Branly pour les œuvres coloniales. Les travaux académiques récents, en particulier à l'Université Côte d'Azur, ont davantage porté sur ses représentations du Japon, grâce à la richesse de la collection photographique liée à ce pays. Pourtant, malgré l'intérêt persistant pour ses œuvres, qu'elles soient japonisantes ou coloniales, Dumoulin reste largement dans l'ombre, son nom peu connu du grand public. Ce contraste entre la valeur de son travail et sa reconnaissance limitée illustre la complexité de son héritage, à la croisée des échanges culturels entre l'Orient et l'Occident, et entre l'art et l'histoire coloniale.

La carrière de Dumoulin reflète une évolution artistique marquée par l'influence des dynamiques culturelles et politiques de son époque. D'abord pionnier du japonisme en France, il a contribué à l'engouement pour l'esthétique japonaise à la fin du XIX^e siècle. Cependant, son intérêt pour le Japon s'est progressivement effacé, laissant place à une orientation vers l'art colonialiste. Adaptant son œuvre aux attentes de son temps, Dumoulin est devenu un promoteur de l'expansion coloniale française, utilisant son talent pour célébrer et propager cette idéologie. Cependant, l'héritage de Dumoulin reste ambivalent. Si ses contributions à l'art colonial lui ont valu une reconnaissance importante de son vivant, elles ont également contribué à occulter, dans l'esprit du grand public, son rôle dans le japonisme. Finalement, la postérité de Louis Dumoulin est caractérisée par une reconnaissance sélective et une visibilité limitée. Bien que ses œuvres continuent d'être exposées dans des musées prestigieux et de faire l'objet de

⁶⁶⁸ Leroy Isabelle, « Le phénomène des panoramas, précurseur romantique des médias modernes », *Les Cahiers nouveaux*, n° 90, 23 septembre 2015, p. 23-26.

⁶⁶⁹ Loirette Michel, *Louis Dumoulin, peintre des colonies* Paris, L'Harmattan, 2010.

recherches académiques, son nom reste largement méconnu du grand public. Ce contraste souligne la complexité de son héritage, qui se situe à la croisée de plusieurs influences culturelles et historiques, mais aussi les défis que pose la réévaluation de figures artistiques dont l'œuvre est indissociablement liée à une période de l'histoire marquée par des idéologies contestées aujourd'hui. Dumoulin, en fin de compte, demeure un témoin de son époque, dont l'œuvre reflète l'admiration pour l'Orient et l'impérialisme occidental.

Conclusion

Le rôle de Louis Dumoulin dans la diffusion du japonisme à Paris, entre 1888 et 1900, soulève des questions sur les motivations qui ont guidé son implication dans ce mouvement. Ses intentions sont-elles purement artistiques, ou influencées par des dynamiques commerciales, culturelles et politiques ? Son travail révèle la façon dont il a réinterprété et adapté des éléments japonais pour les conformer au goût parisien, ce qui permet d'analyser les mécanismes de médiation culturelle ainsi que les limites de son influence dans le contexte du japonisme.

Le parcours de Dumoulin s'inscrit dans un moment historique où l'Europe, et particulièrement la France, connaît une fascination croissante pour l'Orient. Son attrait pour le Japon semble moins motivé par une passion personnelle que par une réponse à une tendance artistique en vogue à Paris. Le japonisme, en pleine expansion, est alimenté par l'intensification des échanges commerciaux et par l'ouverture récente du Japon après des siècles d'isolement. L'Exposition universelle de 1867 à Paris, qui introduit pour la première fois un pavillon japonais, exerce une véritable fascination sur les artistes européens, qui y découvrent un nouveau langage visuel. À travers ces expositions et l'afflux massif d'estampes japonaises sur le marché de l'art parisien, le Japon devient rapidement un motif exotique, source d'inspiration pour de nombreux artistes. Cette vogue nippone, marquée par une quête d'exotisme et d'altérité, s'inscrit toutefois dans une logique de réappropriation culturelle qui, loin de témoigner d'une simple admiration, traduit un désir de transformer cette culture lointaine en un produit esthétique conforme aux goûts et aux attentes occidentales. Des figures majeures comme Édouard Manet, James McNeill Whistler, et Claude Monet, pour ne citer qu'eux, s'inspirent des techniques et de la vision du monde des artistes japonais, s'appropriant ces influences orientales pour renouveler leur propre pratique artistique. Dans ce contexte, Dumoulin s'inscrit dans ce courant avec une démarche qui peut être perçue comme une réponse opportuniste à la mode du moment. Ses voyages au Japon, bien qu'ils marquent une étape importante de sa carrière, relèvent davantage d'une stratégie que d'une véritable quête personnelle, révélant moins une fascination authentique qu'une volonté de séduire un public

européen friand d'exotisme. Pour Dumoulin, le japonisme ne semble pas constituer un véritable mode d'expression personnel, mais plutôt une tendance qu'il exploite pour rester en phase avec son époque.

Le recours de Dumoulin à la photographie, qu'il utilise comme base pour ses œuvres, renforce cette approche distanciée. Plutôt que d'exprimer un lien intime avec le Japon, il manipule ces clichés pour créer des œuvres répondant aux attentes occidentales. Ce processus va au-delà de la simple documentation, il transforme ces images pour façonner un Japon idéalisé, aligné sur les fantasmes européens, tout en renforçant des stéréotypes qui simplifient cette culture. Ses photographies et toiles contribuent ainsi à la diffusion d'une vision simplifiée et idéalisée du Japon, qui nourrit à la fois l'engouement pour le japonisme et la propagation de représentations stéréotypées. Cette approche révèle une volonté de réinventer l'exotisme pour séduire. Dumoulin participe ainsi à la construction de l'altérité, en représentant des cultures orientales à travers un prisme qui les simplifie et les rend plus accessibles à un regard européen. Son rôle d'intermédiaire culturel dans ce processus illustre les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans la rencontre entre l'Occident et l'Orient à la fin du XIX^e siècle. En popularisant une vision de l'Orient qui conforte l'imaginaire occidental, Dumoulin renforce une certaine idée de supériorité culturelle européenne.

La réception des œuvres de Dumoulin à son retour en France révèle les tensions entre innovation artistique et attentes du public occidental. Les critiques de ses œuvres japonisantes reflètent des appréciations variées, mettant en lumière les défis de l'exploration et de la représentation de l'exotisme. Dumoulin a suscité des réactions contrastées, reflétant à la fois l'enthousiasme et le scepticisme face au japonisme et aux dynamiques artistiques de la fin du XIX^e siècle. Certains ont salué sa capacité à intégrer des éléments japonais dans ses œuvres, louant sa maîtrise de la couleur, de la lumière et du mouvement. Ces éloges s'inscrivent dans un contexte d'engouement pour le japonisme. L'approche audacieuse de Dumoulin, avec ses motifs japonais et ses compositions vibrantes, a trouvé un écho favorable chez les amateurs d'art et les critiques ouverts à l'innovation. Cependant, d'autres voix se sont montrées plus critiques. Certains ont reproché à Dumoulin une certaine superficialité dans sa représentation du Japon, estimant que ses œuvres manquent de profondeur et d'authenticité. Ils ont accusé ses tableaux d'être davantage des constructions esthétiques destinées à plaire au public européen qu'une véritable représentation de la culture japonaise. Des critiques ont relevé l'utilisation de

clichés et de stéréotypes qui simplifient la complexité de cette culture, répondant davantage aux attentes fantasmées de l'Occident qu'à une réalité fidèle. Ces réactions contrastées mettent en lumière les difficultés de Dumoulin à concilier la représentation d'une culture étrangère avec les impératifs esthétiques du marché occidental.

L'Exposition universelle de 1900 marque un tournant dans la carrière de Dumoulin. Si elle symbolise l'apogée de son engagement dans le japonisme, elle signale également un glissement vers une approche plus idéologique et politique de l'art. Son organisation du Tour du Monde n'est pas simplement une célébration des cultures étrangères, mais une mise en scène de l'exotisme destinée à divertir les visiteurs occidentaux. Loin d'être une véritable vitrine des cultures étrangères, l'Exposition universelle devient avant tout une démonstration de puissance et d'influence impérialiste des nations occidentales. Cette scénographie participe à la diffusion d'une vision idéalisée et simplifiée du Japon, correspondant aux fantasmes occidentaux. Le pays y est présenté comme un lieu mystérieux et raffiné, mais toujours accessible au regard et à la compréhension occidentale. Ce processus, où les cultures étrangères sont transformées en objets de consommation pour le public européen, reflète une tendance plus large de l'époque. L'Exposition universelle se fait alors l'instrument d'une domination symbolique de l'altérité. Dans ce cadre, le Japon est intégré à un récit où les nations occidentales se posent en moteurs de la modernité et du progrès. En présentant un Orient exotique, esthétisé et facilement accessible, Dumoulin contribue à renforcer une vision du monde où l'Occident demeure au centre, tandis que l'Orient se réduit à une source d'inspiration, prête à être explorée et réinventée par les artistes européens.

Le tournant de Dumoulin vers l'art colonial, notamment à travers son intérêt croissant pour les colonies françaises, montre une évolution de son engagement artistique. Lors de ses voyages au Japon, il manifeste déjà un intérêt particulier pour l'Indochine, un engouement plus prononcé que pour le Japon. Ce changement d'orientation est révélateur des relations politiques et économiques croissantes entre la France et ses colonies. À travers ses peintures, Dumoulin glorifie la mission civilisatrice française et contribue à diffuser une vision exotique et dominatrice des territoires colonisés, où les colonies sont représentées non seulement comme des terres à découvrir, mais aussi comme des espaces à conquérir, exploiter et dominer. L'art devient ainsi un outil de légitimation de l'expansion coloniale, utilisé pour renforcer l'idée d'une supériorité culturelle et politique de la France sur les peuples colonisés.

En conclusion, le parcours de Louis Dumoulin en tant que figure du japonisme illustre les enjeux du transfert culturel à la fin du XIX^e siècle. En examinant comment Dumoulin a navigué entre l'appropriation esthétique du Japon et son évolution vers l'art colonial, nous pouvons dégager des enseignements sur les enjeux artistiques et idéologiques de son époque. Dumoulin, en tant qu'intermédiaire entre le Japon et l'Europe, a contribué à l'introduction de l'esthétique japonaise en France. Cependant, son œuvre dépasse la simple célébration de la culture japonaise et révèle les défis liés à la traduction d'une culture étrangère à travers le prisme des attentes occidentales. Sa dépendance à la photographie et la manière dont il a réinterprété les motifs japonais démontrent une approche où l'exotisme est souvent filtré pour répondre aux désirs esthétiques européens plutôt qu'à une compréhension authentique du Japon. Le passage de Dumoulin du japonisme à l'art colonial marque une transition significative dans son engagement artistique révélant comment les impératifs politiques et idéologiques de son époque ont façonné son travail.

L'étude de Dumoulin et de son transfert culturel nous invite à réfléchir aux dynamiques interculturelles contemporaines, notamment sur les questions d'appropriation culturelle et de cosmopolitisme artistique. Le transfert culturel, tel qu'il s'est manifesté dans le japonisme de Dumoulin, soulève des questions sur la manière dont les cultures sont représentées et appropriées dans l'art contemporain. Alors que les échanges interculturels restent au cœur de la création artistique, il est essentiel de reconnaître les erreurs passées et de promouvoir une représentation plus respectueuse et nuancée des cultures étrangères. Les pratiques actuelles, avec des collaborations et dialogues interculturels plus équilibrés, montrent qu'il est possible de représenter ces échanges d'une manière plus équitable et respectueuse. En somme, l'œuvre de Louis Dumoulin, par son exploration de l'exotisme, soulève des questions toujours d'actualité sur la manière dont l'art peut servir de médiateur entre les cultures tout en évitant les pièges de la simplification et de l'essentialisation.

Annexe

Extrait de la préface et de la rubrique sur le Japon du catalogue de l'exposition de Louis Dumoulin à la galerie Georges Petit en 1889-1890 :

Burty Philippe, Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit, du 20 décembre 1889 au 26 janvier 1890, Paris, Galerie Georges Petit, 1889.

Décembre 1889

Les Esprits protecteurs de l'empire du Soleil Levant, les Kamis, dans leurs voyages, aiment à se reposer. La France leur a fait grand accueil pendant les Expositions universelles, en 1878 et en 1889. Dès 1883, dans les galeries de Georges Petit, s'ouvrit une exhibition organisée sous la direction de M. Louis Gonse, laquelle a pris date parmi les artistes : des laques très anciens, des sabres incomparables, des Kakémonos de peintres en renom, des livres et des estampes rares, des netzukes, des métaux incrustés, des céramiques...

Cette fois-ci ces galeries consacrées par le Japon ancien, s'ouvrent pour le Japon actuel : M. Louis Dumoulin accrochera au mur ses notes de voyage peintes à l'huile, ses impressions d'artiste à travers ce jardin, les pays qui y conduisent et les pays qu'on traverse pour en revenir.

M. Louis Dumoulin a dans les veines du sang d'artiste et de voyageur. Son grand père, vieux sculpteur qui a laissé un nom parmi les décorateurs, avait collaboré au retour des Cendres de Napoléon. Son père, peintre de portraits, avait erré dans les Amériques. Sa mère elle-même manie le pinceau ; et son enfance a dû se passer en jouant avec des brosses et des pincesaux. En remontant plus haut, on retrouverait probablement des ancêtres imagiers ou de tailleurs de bois, les lois de l'atavisme s'exerçant tyranniquement sur quelques familles. Son père copain avec H. Lehmann parmi les élèves de Ingres, le confia à son camarade. Henri Lehmann ne laissa qu'une réputation contestable, mais il était, dit-on un professeur zélé, habile à capter les jeunes lauréats. Il s'évada des bancs, et se réfugia chez Manet qui lui apprit à voir les aspects de Paris et la couleur qui les caractérisent. Manet était plutôt un donneur de bons conseils ; il ne le retint

pas longtemps, mais le mit en rapports suivis avec M. Gervex. C'est là que M. L. Dumoulin sentit définitivement son goût pour le mouvement, soit par les gestes de l'homme, soit par les combinaisons de la lumière et de l'ombre, la rapidité des colorations qui s'entrecroisent. Les chevaux de bois, aux fêtes des environs, le plongeaient dans des extases inexprimables, et ce souvent d'enfant l'émeut encore.

Il résolut de voir, de comparer, de fixer dans sa mémoire - ou pour parler plus juste, dans les mémoires diverses qui se combinent et se composent ce tout - les capitales surtout des provinces ou des Etats étrangers. Parmi ses débuts, ses essais, on remarqua la ville de Rouen, traitée en forme de tryptique. Puis Morlaix, Le Havre, une vue de Fontarabie. À partir de 1879, il aborda successivement la Belgique, la Hollande, la Suède, le Danemark, l'Angleterre, l'Italie, etc. Il acquit une grande habitude de la notation des foules, des boutiques, des accidents de soleil ou de brumes, au nord ou au midi, dans la chaleur des étés, aux jours éteints des automnes. Il ne voyait l'homme que dans les milieux qui lui sont propres, amoureux du mouvement que l'homme crée sans cesse au milieu des maisons immobiles et dont le peintre, sans cesse ému, doit rappeler cet accord dans ses toiles.

Rouen lui acheta une partie de son tryptique, la partie centrale, qui condense le plus habilement l'animation de cette capitale normande. La ville de Paris prit pour elle et pour le cabinet du préfet, un grand tableau : La Place Clichy.

Ce fut en 1887 que L. Dumoulin fut admis près de Castagnary, directeur des Beaux-Arts, et lui expliqua ses plans de travail et de voyage.

Castagnary, dont le public eut le temps à peine d'apprécier les qualités hors ligne dans cette haute situation, était à tout à l'effort, aux inquiétudes de l'école moderne, laquelle succédait à l'enseignement dogmatique exagéré, au fier romantisme qui venait de perdre Eugène Delacroix Th. Rousseau, Courbet, et d'autres. Très fin dans ses appréciations des hommes et des doctrines de son temps, polémiste prudent et ferme, rompu aux discussions par son passage au Conseil d'État, il marqua les plus solides qualités d'administrateur, et ne démentit aucune de ses admirations de jeunesse. Il était affable aux « jeunes ». Quand M. Dumoulin se présenta à lui, Paris s'occupait fort du Japon, de ses arts, de ses industries qui avaient un retentissement suggestif dans les ateliers des peintres et des industriels. Il lui fit avoir un passeport diplomatique, sauvegarde délicate ouvrant toutes les portes à l'étranger, et le passage gratuit sur un transport de guerre.

À Saïgon, point extrême des possessions françaises, il rencontra M. Constans, à ce moment gouverneur de l'Indo-Chine, et décora la salle de réception du gouverneur.

Débarqué à peine au Japon, il ne s'arrête pas à Yokohama, ville déjà européanisée, et aussitôt les formalités, il pénétra dans le pays. Il vit Kyauto, Osaka, Kobé, Kamagoura, qui reçut la cour dans des temps anciens, capitale primitive des Mikados... Les récits des voyageurs se complètent actuellement par des photographies, mais il faut les contrôler : le peintre fut surtout frappé par la beauté du paysage pittoresque, accidenté, embelli noblement par des routes bordées de cryptomérias gigantesques. Les temples abondent, et ils témoignent de l'immense dépense de goût nécessitée aux architectes, aux bonzes, aux peintres décorateurs. C'est là que le dessein primitif se révèle sous des colorations imprévues ; des sculptures capricieuses, des salles où les effets de la lumière vivante et du silence alternent et donnent une impression inexprimable. Là repose le grand fondateur définitif de Shogouant, Yeïas : son tombeau sous les hautes forêts de sapin, s'élève muet, et évoque un solennel respect.

Le retour fut tout aux curiosités qui se succèdent dans la route, aux longues séries des allées, aux cascades bruyantes, aux rizières occupant les bas-fonds, aux villages qui ont conservé leurs maisons de chaume, leurs habitants fidèles aux costumes de leurs pères, aux auberges égayées par les servantes gentilles, amusantes et polies.

La civilisation européenne n'a encore qu'effleuré les campagnes. Le gouvernement nouveau, qui succède au pouvoir féodal des Taïkouns, n'a point heurté les traditions locales. On n'obéit aux préfets que lorsqu'ils sont en tournée, en redingote à l'européenne.

Mais à Yokohama tout change, tout se transforme. Tous les fonctionnaires sont ou doivent sortir en frac, en chapeau de soie, en bottines. L'Impératrice donne, exige que les dames de sa cour soient en corset, en jupe bouffante. Tout et tous s'y conforment. Le pittoresque indigène est mourant comme un oiseau qui aurait été atteint par une flèche. Toutes les nations ont établi des comptoirs achalandés : les Allemands, les Chinois, les Anglais, les Américains et même les Français. M. Dumoulin assista à cette curée impitoyable. Le Japon, qui possède des éléments incomparables de production, recevait de Paris des commandes de dessinateurs pour étoffes, pour céramique. Yeddo avait déjà des écoles de dessin, de peinture et de sculpture, dirigées par des professeurs qu'on avait fait venir, à grands frais, d'Italie : lesquels sont loin d'être à la hauteur des professeurs d'enseignement public, de sciences appliquées, de législation appropriée, demandés autrefois à la France et devenus, depuis, des Conseillers d'État.

Mais si net que s'impose le changement, il n'a point modifié le caractère intelligent et facilement amusable du peuple. Nous suivrons Dumoulin dans ses promenades dans les faubourgs, qui le retenaient par ses traits de mœurs, par son ciel « taché de cerfs-volants ». Il expose ici même un tableau – qui lui a été acheté par l'État, et qui est typique du pays et dans la méthode adoptée pour le rendre. On y constate son respect pour la couleur propre aux choses, pour l'animation que les enfants, les fleurs et les lanternes font jaillir de cette foule jamais monotone, de ces terrains noirs d'engrais, de cette buée estompant souvent les silhouettes. Je crois que M. Louis Dumoulin a évité, de parti-pris, les albums des grands maîtres Hokusai ou Hiroshige, leurs profils si hardis. Il s'est dérobé, très loyalement, aux suggestions des artistes locaux, pour se présenter de pied en cap avec son éducation européenne.

Nous devons nous arrêter exactement à ces lignes de préface. Nous avons si souvent et depuis si longtemps pénétré dans l'art ancien et dans la psychologie de ce peuple Japonais, plein d'avenir, que nous nous sommes crû autorisé à présenter un artiste plein de conviction et riche en souvenirs puisés dans la nature elle-même de l'Extrême-Orient.

M. L. Dumoulin a exprimé avec des tons ce qui a fait son ravissement ou ses agitations, ses curiosités ou ses désirs d'être fidèle. Il a passé, en revenant à Paris, par la Chine, Hongong, Canton, Sanghaï, Macao, la Cochinchine, la Malaisie, les Indes anglaises.

Nos peintres sont généralement casaniers. Rarement, à l'exemple des aquarellistes anglais, ils nous promènent jusque dans l'Extrême-Orient. L'occasion est donc bonne au public parisien, au public de la province. Ce que nous avons sous les yeux par des « notes de voyage peintes » c'est une « relation illustrée » qui s'aligne en cent numéros, suggestive et toute neuve, tantôt rapide, tantôt s'affirmant. Que l'accueil soit bienveillant puisque l'artiste est sincère !

PH. BURTY

Japon

Yokohama

1. Isé-Saki-Cho (*Acheté par l'État*).

Largeur 1^m,16, hauteur 0^m,91.

Isé-Saki-Cho est le quartier des théâtres qui sont réunis sur un seul point. C'est une sorte de foire, de kermesse permanente où sont réunis les bateleurs en tous genres.

Ce qui frappe, tout d'abord, c'est une quantité énorme d'étendards, de drapeaux au bout de langues hampes, cadeaux offerts aux grands artistes par leurs admirateurs. Plus il y a de ces bannières à la porte d'un théâtre, plus celui-ci possède d'acteurs célèbres.

Des spectateurs riches donnent des rideaux d'avant-scène, que la direction montre successivement au public pendant les entractes ; le grand nombre de rideaux est donc un témoignage de succès.

Au premier plan du tableau, un homme accroupi mange des *sobas* (macaroni japonais) ; un marchand de fleurs passe.

À gauche est un théâtre de genre, sorte de cirque avec ses affiches multicolores et ses banderoles flottantes. Un échafaudage, d'une hauteur de trois étages, renferme un escalier que surmonte une plate-forme. Il sert aux exercices des écuyères qui font monter l'escalier à leurs chevaux et exécutent des manœuvres sur la plate-forme.

Au fond un *go-dawn*, grande maison noire où l'on serre les objets sérieux : ces *go-dawns* sont des constructions massives craignant moins les incendies que les maisons ordinaires du pays qui sont en bois et en paille.

2. Façade de Théâtre dans Isé-Saki-Cho.

Largeur 0^m,79, hauteur 0^m,60.

Dans le quartier réservé (voir ci-dessus, n° 1) un théâtre avec ses banderolles, ses écriteaux, ses offrandes aux artistes et les témoignages d'admiration pour les pièces représentées.

3. La Rue des Théâtres.

Largeur 0^m,60, hauteur 0^m,83.

C'est une rue dans Isé-Saki-Cho. On aperçoit un théâtre très solidement construit, avec son toit en tuiles noires et ses parois de bois peint. Les autres bâtiments sont des théâtres forains ; partout des bannières, des banderolles, des offrandes. (Voir n° 1 et 2.) À droite est la banne d'une boutique, tendue sur des pieux, ornée d'impressions en couleur représentant des fleurs, des caractères et une branche de bambou traversant un chapeau, etc., etc.

4. Fête des Garçons.

Vue prise au bas du Bluf (colline de Yokohama)

Largeur 0^m,00, hauteur 0^m,00.

La première huitaine de mai est consacrée aux garçons. Dans chaque maison, ou devant chaque maison, on plante un bambou en haut duquel, tous les matins, on hisse des poissons dont le nombre et la grandeur correspondent au nombre et à la taille, par conséquent à l'âge des enfants. Ces poissons représentent des carpes, la carpe étant le symbole de la force, au Japon. Ils sont en papier peint, roses ou noirs, avec d'énormes queues, de grands yeux, des écailles le long du corps ; le vent s'engouffre dans leurs bouches ouvertes et les fait flotter. La fête se borne à ces manifestations décoratives et ornementales, car les japonais *faisant la fête* à tout propos, n'interrompent point leurs affaires commerciales dans ces occasions.

5. Environs de Yokohama pendant la Fête des Garçons.

Largeur 0^m,27, hauteur 0^m,41.

(Voir ci-dessus, n° 4).

6. Fête des Eaux à Omori.

Environs de Yokohama

Largeur 0^m,62, hauteur, 0^m,24.

Tout au Japon, est occasion de fêtes. Ici, c'est la Fête des Eaux ; des fragments de papier, des bannières flottent autour des mâts en bambous ; à l'extrémité de quelques-uns sont fichées des membrures de parasols.

7. Fête de Benten.

Largeur 0^m,45, hauteur 0^m,31.

Le jour de la fête de la déesse Benten, on promène à travers la ville un immense char en papier, – le papier est le grand ornement japonais. – Au haut du char, un large soleil ; le bleu étant la couleur de la déesse, les enfants qui traînent le char sont habillés de bleu, avec un bonnet (sorte de bourrelet) de papier jaune sur la tête.

8. Escalier du Temple à Mississipi baie.

Environs de Yokohama.

Largeur 0^m,50, hauteur 0^m,65.

Les Japonais construisent des temples dans des endroits élevés, partout où ils découvrent quelque séduisant point de vue, partout où ils estiment que le monument ajoutera un attrait à la nature dont ils aiment à compléter les effets – et les efforts décoratifs.

L'accès de ces temples est donné par de grands escaliers de pierre élevés sur les pentes.

9. Escalier et Temple.

Largeur 0^m,47, hauteur 0^m,61.

10. Une Rue à Yokohama. *Effet de soir.*

Largeur 0^m,27, hauteur 0^m,41.

Le personnage que l'on voit au premier plan est marchand d'engrais, avec ses seaux.

11. La Place Basha Mitchi

Largeur 1^m,16, hauteur 0^m,90.

Cette place est une des plus grandes de Yokohama. Elle est située entre les quartiers Japonais et Européen. La vue est prise un jour de pluie : les hommes sont recouverts de vêtements de paille qui les garantissent de l'eau, les femmes dans des manteaux de cotonnade ont des parapluies qu'elles tiennent à demi-ouverts et dans lesquels elles semblent s'emboîter.

La maison du fond est un *Restaurant de bœuf*. Les Japonais ne se nourrissaient que de poissons. L'Empereur les invita par décret à manger de la viande, d'où la création des restaurants de bœuf où chacun prépare soi-même, sur un fourneau portatif, sa portion découpée à l'avance.

L'aspect intérieur de ces sortes d'établissements présente une analogie frappante avec les maisons parisiennes où l'on mange des tripes.

Au milieu du tableau passe un marchand de *soba* portant deux grandes caisses rouges ; l'une renferme un fourneau, l'autre le *soba*, ce macaroni japonais.

La place est sillonnée de *Djin-Rikichas*, voitures légères trainées par des hommes toujours courant.

12. Le Jardin d'un Horticulteur (*Aux environs de Yokohama*).

Largeur 1^m,16, hauteur 0^m,80.

Des pins tortillés (des *matsu*), des érables rouges, un gamin au premier plan, des ifs en boule, un if droit, etc.

13. Environs de Yokohama. *Effet de soir.*

Largeur 1^m,02, hauteur 0^m,82.

14. La Mer à Omoku. *Environs de Yokohama.*

Largeur 0^m,00, hauteur 0^m,00.

Le rivage est situé à peu de distance de la ville. C'est là que les Japonais viennent prendre leurs bains.

Dans le paysage, des arbres aux formes contournées dont les rameaux touchent la mer sont des pins (*matsu*). Des enfants, à la tête rasée, se baignent ; d'autres jouent, une petite-fille porte un enfant sur son dos selon la coutume du pays.

15. Route à Omoku.

Largeur 0^m,65, hauteur 0^m,50.

C'est une grande route avec ses pins tortillés, près d'une rizière inondée.

16. Barques de Pêcheurs à Omoku.

Largeur 0^m,66, hauteur 0^m,55.

Vue des barques allongées des pêcheurs japonais pendant la Fête des Garçons (Voir n° 4 et 5).

Tokio

17. Les Fossés des Fortifications. (*Effet de soir à Tokio.*)

Largeur 0^m,54, hauteur 0^m,66.

Ce sont les fossés de la deuxième enceinte, eu pied d'une tour fortifiée à trois étages.

18. Les Fossés du Palais.

Largeur 0^m,38, hauteur 0^m,56.

De vastes murailles à profil d'éperons de navires, s'enfoncent dans les fossés du Palais impérial tout ornés de larges fleurs de lotus.

19. Devant la Porte du Palais Impérial.

Largeur 0^m,65, hauteur 0^m,55.

20. Pont sur les Fossés. (*Effet de Soir.*)

Largeur 0^m,65, hauteur 0^m,49.

21. Nihon Bashi.

Largeur 0^m,64, hauteur 0^m,49.

Pont du Japon à Tokio, il apparait dans le crépuscule. C'est le quartier le plus commerçant de la Ville ; il correspond à notre quartier Saint-Denis ; de l'autre côté du pont, le marché aux poissons, puis des go-dawns avec leurs enseignes, leurs devises ; (Voir pour les go-dawns le n° 1 du catalogue) : Enfin Nihon Bashi est le pont depuis lequel se comptent toutes les distances, par les routes, de la capitale aux principales villes.

22. Quartier de Nihon Bashi.

Largeur 0^m,57, hauteur 0^m,39.

Ce quartier, ci-dessus expliqué (n° 21), est vu par un effet de soir avec des reflets du soleil couchant accrochés aux sommets des go-dawns.

23. Une Rue (à Tokio.)

Largeur 0^m,82, hauteur 0^m,64.

Dans cette rue d'un aspect morne, avec ses devantures peintes en noir et semées de caractères blancs, – ces signes de deuil en France – ses arbres sinistres, cyprès, saules pleureurs, etc., on voit passer un masseur.

Le soir, aussitôt les travaux de la journée terminés dans les usines, les ateliers, les maisons, des masseurs parcourent les rues. Généralement aveugles, ils cherchent leur chemin à l'aide d'une canne, et annoncent leur passage en soufflant des appels de trois notes sur un mode mineur dans une sorte de flûte à trois trous. Les plaintes de leurs instruments, leur cécité, leur apparence minable, ne contribuent pas peu à rendre le décor de la rue plus triste, plus lugubre encore.

24. Les Lotus du Temple de Benten, dans le Parc de Shiba.

Largeur 0^m,55, hauteur 0^m,64.

25. Le temple d'Asaksa.

Largeur 0^m,58, hauteur 0^m,81.

C'est l'un des plus grands temples de Tokio, situé dans un quartier devenu bientôt un quartier de bric-à-brac. Partout des bazars, des vendeurs de chapelets, de prières, d'objets sacrés, voire de bibeloterie et d'articles de Paris.

Au fond, le Temple, avec les poulets et les pigeons sacrés. En avant, la porte d'entrée ; elle est laquée en rouge, et décorée de lanternes colossales, disproportionnées, en papier rouge éclatant.

26. Le Jardin du Temple de Kompila Sama.

Largeur 0^m,81, hauteur 0^m,60.

À droite est un cabaret ; des banderolles, des drapeaux, sont suspendus tout autour de l'établissement : Ce sont des offrandes apportées par les clients pour manifester leur contentement.

À gauche un marchand de *kakis*. Les *kakis* sont des fruits ressemblant comme aspect à nos oranges. Lorsqu'ils sont mûrs, le feuillage tombe, et, pendant comme des sonnettes, ils colorent brillamment les branches dénudées de l'arbre.

À l'extrémité gauche du tableau est un *toro*, portique à double fronton que l'on retrouve auprès de tous les temples.

27. Mouko Djima.

Largeur 2^m,00, hauteur 1^m,32.

Dans les premiers jours de mai, c'est la fête des garçons ; c'est aussi la fête des glycines nouvelles.

Les Japonais, on le sait, sont amoureux de la nature, des fleurs : ils les cultivent avec soin, les installent sur des treilles et mêlent à leurs coloris les nuances claires des lanternes : la lanterne rouge, au premier plan, est une lanterne de *guesha* (danseuse).

Le pont de Mouko Djima est un pont cintré sur une petite rivière se jetant dans le Sumidagawa, dans la banlieue de Tokio. La maison que l'on aperçoit derrière le pont est une *tchaia*, restaurant très connu des Japonais en fête.

C'est dans ce quartier que les Japonais riches vont s'amuser, installent leurs petites maisons de rendez-vous et leurs maîtresses.

À gauche du tableau, des Japonais en partie fine font une promenade sur l'eau.

Sur le pont passe une *Djin-Rikicha*, portant deux jeunes filles au visage peint en blanc.

À droite, des femmes du peuple se saluent, se font *l'odjigny*, le salut très bas, très humble des japonaises qui, si elles rencontrent un homme, s'inclinent alors jusqu'à terre.

Au loin des voiles de bateaux. Elles sont coupées en lanières étroites, au lieu d'être cousues comme les nôtres et, installées comme nos voiles carrées, pendent d'une vergue horizontale en avant du mât.

28. Djin-Rikicha. (*Sur les bords du Sumida-Gawa*)

Largeur 0^m,00, hauteur 0^m,00.

29. Tombes sur le Sumida-Gawa.

Largeur 0^m,55, hauteur 0^m,46.

Le fleuve est semé de roseaux ; de leurs touffes serrées émergent des piquets indiquant l'emplacement des tombeaux et la qualité des morts.

La tour, au fond, est la tour d'Asaksa.

Nikko

30. Vue générale de la Cour des Temples à Nikko. (*Acheté par l'État*).

Largeur 1^m,16, hauteur 0^m,91.

C'est une série de temples construits en l'honneur de Yéyas le fondateur de la dynastie de Tokoungawa (anciens Taïkoun) ; derrière eux, au sommet de la colline est le tombeau du législateur.

Devant ces temples, consacrés aux cultes Bouddhiste et Shintoïste, des lanternes en pierre ou en bronze, offertes par les fidèles.

Les temples sont peints en rouge et ornés de coins, de corniches dorés. Au milieu, on aperçoit une tour de deux étages ; c'est là que sont renfermés les livres sacrés.

31. Tour à deux étages dans la Ville des Temples.

Largeur 0^m,38, hauteur 0^m,46.

C'est la tour à deux étages située au milieu de l'enceinte des Temples de Yéyas ; on y renferme les livres sacrés.

(Voir n° 30).

32. La Porte des Pivoines.

Largeur 0^m,82, hauteur 1^m,16.

Des parois d'une porte monumentale, se détachent d'un fond noir, des pivoines, une chimère, etc.

Au pied, une allée dallée conduit au Temple, tandis que la cour qui lui fait suite est simplement semée de galets. Au fond les Temples de Yéyas ; un prêtre Shintoïste, à la culotte verte, à la veste blanche, passe au loin.

33. Fontaine dans la Cour des Temples de Yéyas.

Largeur 0^m,38, hauteur 0^m,55.

Sous des cèdres, énormes cryptomérias, on aperçoit à gauche une lanterne de pierre, un grand coin de toro (portique), au milieu, enfin, la fontaine.

Les fidèles y viennent se laver les mains, la bouche, avant d'entrer dans l'enceinte des temples.

34. Jardin du Temple à San Boudsou Do.

Largeur 0^m,82, hauteur 0^m,64.

Jardin japonais très compliqué avec l'arrangement bizarre et complémentaire de la nature ; un pin tordu planté au milieu d'un îlot étend ses branches sur une réduction de lac ; l'îlot est relié à la rive par un petit pont : Un prêtre, en blanc, descend les sentiers du jardin.

35. La Fête du Shogoun Yéyas.

Largeur 0^m,46, hauteur 0^m,55.

Cette fête est donnée chaque année les quatrième et neuvième mois en l'honneur du Shogoun (Taïkoun) Yéyas, le grand législateur du Japon. À cette occasion les Japonais revêtent les costumes d'autrefois et font une cérémonie qui est la reproduction exacte du cortège suivant le haut dignitaire. Au premier plan, à droite, un guerrier dans un costume historique ; au milieu, un fauconnier portant au poing un faucon de bois ; à gauche, près de l'arbre un dompteur de singes, puis des bouffons le visage couvert de masques, un prêtre Shintoïste, à cheval, suivi de serviteurs portant des lances, des oriflammes, des drapeaux.

36. Le Cortège du Shogoun.

Largeur 0^m,84, hauteur, 0^m,62.

(Voir n° 35).

37. Échelle d'incendie.

Largeur 0^m,54, hauteur 0^m,66.

À tous les carrefours se dressent des échelles d'incendie sur le côté desquelles une cloche permet d'avertir des sinistres. Un veilleur grimpe à l'échelle et annonce à grands cris les progrès, la marche de l'incendie.

La lanterne rouge qu'on aperçoit à droite est celle d'un poste de police.

38. Fête des Ancêtres.

Largeur 0^m,27, hauteur 0^m,42.

La fête des ancêtres a lieu le septième mois japonais ; on dresse dans les rues de jeunes bambous auxquels on suspend des fragments de papier qui flottent au vent.

Une des silhouettes de personnages du tableau éveille dans l'esprit l'image d'un homme qui porterait un bouclier, ce pseudo-bouclier est un manteau de paille, une sorte de natte dans laquelle s'enveloppent les japonais.

39. Jardin d'une tchaïa

Largeur 1^m,02, hauteur 0^m,82.

Effet de soir dans une maison à thé à Nikko ; c'est une sorte d'auberge avec son éclairage de lanternes de papier, une femme attend sous la treille une servante qui s'approche, etc.

40. Le Pont impérial.

Largeur 1^m,02, hauteur 0^m,75.

C'est un pont peint en rouge jeté au-dessus d'un torrent. Il est réservé à l'Empereur qui seul a le droit de le traverser lorsqu'il se rend en pèlerinage aux temples de Nikko.

Le personnage en blanc, au bas du tableau, est un pèlerin.

41. Tronc de Cèdre.

Largeur 0^m,28, hauteur 0^m,41.

42. Matsu.

Largeur 0^m,33, hauteur 0^m,41.

Ces matsus ou pins situés sur la route des temples sont des conifères aux formes étranges. À leurs pieds on voit une petite boutique où s'arrêtent les pèlerins qui se rendent à la Ville sacrée.

43. Poteau kilométrique. *Effet de soir.*

Largeur 0^m,32, hauteur 0^m,45.

44. Rue à Shusendji.

Largeur 0^m,54, hauteur 0^m,36.

Shusendji est un petit village situé près de Nikko ; dans la route toute ornée d'enseignes et de drapeaux offerts en guise de cadeaux, on voit des japonais portant un *Kango*. Le kango est une sorte de palanquin bas, suspendu aux épaules et non porté sur les épaules comme le vrai palanquin.

À gauche, une station de Kangos analogue à nos stations de voitures.

45. Chez un Horticulteur à Osaka.

Largeur 0^m,60, hauteur 0^m,51.

C'est le jardin d'un horticulteur avec ses pots de Sycas, ses arrangements bizarres de pierres, de roches factices ; ici un pin tortillé, là une lanterne de pierre complétant la décoration.

46. Boudha dans les Champs (Osaka)

Largeur 0^m,38, hauteur 0^m,55.

On rencontre souvent au milieu des campagnes des Boudhas de pierre accroupis dans les grandes herbes ; c'est un usage religieux qui rappelle celui de nos paysans français plantant des croix sur les routes.

47. Mûriers.

Largeur 0^m,00, hauteur 0^m,00.

À l'horizon, on aperçoit les montagnes de Liougai.

48. Rizière inondée à Kamakura.

Largeur 0^m,38, hauteur 0^m,46.

49. Cimetière aux environs de Nagoya.

Largeur 0^m,47, hauteur, 0^m,61.

Un fouillis de pierres tumulaires, de bois sculptés, découpés, d'herbes, de plantes diverses, des tombes très rapprochées pêle-mêle, des vases funèbres, des lanternes dans les herbes enchevêtrées, c'est un cimetière japonais.

Au milieu du tableau, un Boudha en pierre, au dessus de quelque riche japonais défunt ; à ses pieds une lanterne brisée, un vase renversé, et un brûle-parfums, où se consomment des baguettes odorantes pour chasser le mauvais esprit ; de ci de là dans le pêle-mêle des tombeaux, une colonnade en pas de vis, une pierre ovale dans le genre des pierres d'Europe, etc.

50. La Mer intérieure au Japon.

Largeur 0^m,47, hauteur 0^m,31.

51. Forêt de Cèdres.

Largeur 0^m,55, hauteur 0^m,84.

52. Jonque Japonaise à Kobé.

Longueur 0^m,32, hauteur 0^m,50.

53. Les Érables à Kirizoumi.

Largeur 0^m,45, hauteur 0^m,56.

À l'automne, les érables rougissent et prennent des nuances éclatantes. C'est fête pour les japonais qui vont jouir de ce régal des yeux et se promener le long des érables au versant des collines ; ils cassent et rapportent des branches colorées.

C'est encore une occasion de réjouissances comme la fête des glycines au printemps où « la neige des cerisiers ».

Sources manuscrites

INVENTAIRE DES FONDS D'ARCHIVES CONSULTÉS

Archives nationales de France, ministère de l'Instruction publique, Pierrefitte-sur-Seine

- École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)
 - AJ/52 Dossier 258, de l'élève Dumoulin Louis.

- Missions artistiques (1840-1893)

- F21/2285 Dossier 38, Dumoulin, Louis.

Musée de la France d'Outre-Mer (1931-1960), Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Fonds historique

- Cote D005935/56243 : Informations sur les œuvres de Louis Dumoulin
- Cote D005935/56245 : Documentation sur les deux panoramas de Louis Dumoulin présentés à l'Exposition universelle de 1900
- Cote D005935/56255 : Reproduction du catalogue de l'exposition de Louis Dumoulin à la galerie Georges Petit (20 décembre 1889)

INVENTAIRE DE FONDS D'ARCHIVES CONSULTÉS

UNIQUEMENT PAR JULIEN BEAL

Archives nationales de France, ministère de l'Instruction publique, Pierrefitte-sur-Seine

- École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)
 - AJ/52 Dossier 252, de l'élève Bigot Georges.

- Missions artistiques (1840-1893)

- F21/2284/38/2 Dossier 21, Bigot, Georges.

- Travaux d'art, musées et expositions, 3e volume, XIXe-XXe siècle

- F/21/4306 Dossier Dumoulin, Louis.

Sources imprimées

ARTICLES DE PRESSE DE JULIEN BEAL (ORDRE CHRONOLOGIQUE)

- « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, volume IX, n° 17, 28 avril 1888, p. 402.
- « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, volume XXIV, n° 2, 13 juillet 1895, p. 50.
- « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, volume XXIV, n° 22, samedi 30 novembre 1895, p. 599.
- « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, volume XXVII, n° 21, samedi 22 mai 1897, p. 514.
- « Passengers departed », *The Japan weekly mail*, vol. XXVIII, n° 5, samedi 31 juillet 1897, p. 126.
- « L'Exposition de la Société coloniale des artistes français », *Le monde colonial illustré*, juin 1924, p. 207.

ARTICLES DE PRESSE (PAR RECHERCHE DE PROXIMITÉ SUR GALLICA – ORDRE CHRONOLOGIQUE)

- Richard Émile, « Rapport. Présenté par Émile Richard, au nom de la 4e Commission, sur des acquisitions d'œuvres de sculpture et de peinture », *Conseil municipal de Paris*, samedi 1^{er} janvier 1887, p. 3.
- Brichanteau, « Échos du jour », *Le XIXe siècle*, mercredi 26 janvier 1887, p. 2.
- « Échos », *Le Mot d'ordre*, vendredi 23 décembre 1887, p. 2.
- « Échos », *L'Estafette*, samedi 24 décembre 1887, p. 2.
- Enne Francis, « Chronique d'Oran », *L'Écho d'Oran*, mercredi 25 janvier 1888, p. 1.
- « Mouvements des passagers », *Journal officiel de la Cochinchine française*, jeudi 8 mars 1888, p. 236.
- « Envois au Salon », *Journal des artistes*, dimanche 18 mars 1888, p. 5.
- G.M., « Au Japon », *Saïgon républicain*, jeudi 14 juin 1888, p. 3.
- « Croix militaires », *Bulletin officiel de l'Indochine française*, lundi 1^{er} avril 1889, p. 291.
- Le Roux Hugues, « La vie à Paris. Le tour du Salon », *Le Temps*, mardi 30 avril 1889, p. 2.
- Lemonnier Camille, « Le Salon de 1889. Salle XVIII et XX », *Gil Blas*, mercredi 1^{er} mai 1889, p. 7.

- « Arrivée du Courrier de Chine », *Le Petit Provençal*, vendredi 17 mai 1889, p. 2.
- A. N., « Le Salon de 1889 », *La Gironde*, lundi 27 mai 1889, p. 2.
- Antoine Jules, « Galerie Georges Petit. Exposition Louis Dumoulin », *Art et critique*, samedi 8 juin 1889, p. 497-498.
- Museux, « L'Art social. Au Salon du Champ de Mars. I. », *La revue européenne socialiste, littéraire, artistique*, mardi 1^{er} octobre 1889, p. 235-236.
- « Bulletin des Expositions des Concours », *Journal des artistes*, dimanche 15 décembre 1889, p. 385.
- « Plats du Jour », *Le Radical*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.
- « Nouvelles diverses », *La Liberté*, jeudi 26 décembre 1889, p. 3.
- Wolff Albert, *Figaro-salon*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 111.
- Jacques Edmond, « Plats du jour », *L'Intransigeant*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 1-2.
- G. Dargenty, « Expositions des Artistes scandinaves, de M. Louis Dumoulin et de M. H. C. Delpy », *Courrier de l'art : chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques, etc.*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 11-12.
- A. Ferney, « Chronique. Exposition L. Dumoulin », *Journal des artistes*, dimanche 5 janvier 1890, p. 1.
- « Gazette du Jour », *La Justice*, samedi 11 janvier 1890, p. 3.
- Le Sphinx, « Échos de Paris », *L'Événement*, lundi 13 janvier 1890, p. 1.
- « Les on-dit », *Le Rappel*, lundi 13 janvier 1890, p. 2.
- « L'Amour héroïque. Pièce en un acte par le général Tcheng-Ki-Tong », *L'Événement*, mercredi 20 janvier 1890, p. 2-3.
- « L'actualité. La Légende du Japon », *L'Éclair*, mardi 21 janvier 1890, p. 1.
- « Beaux-Arts. Les Petits Salons. Louis Dumoulin », *La Cocarde*, mardi 28 janvier 1890, p. 3.
- « Petite Gazette », *Journal des artistes*, dimanche 28 janvier 1890, p. 21.
- « Nouvelles diverses », *Journal des artistes*, dimanche 11 mai 1890, p. 143.
- Le Passant « Les on-dit », *Le Rappel*, lundi 13 mai 1890, p. 2.
- Maizeroy René, « Le Salon national. Peinture », *Gil Blas*, mercredi 15 mai 1890, p. 2.
- Chrysanthème, « Salon du Champ-de-Mars », *La Mode illustrée*, dimanche 20 juillet 1890, p. 8.
- « Petite chronique », *Le Découpage pour tous*, jeudi 15 avril 1891, p. 34.
- V.B., « Le Général Tcheng-Ki-Tong », *L'Événement*, mardi 19 janvier 1892, p. 1.

- « Nouvelles », *L'Entr'acte*, jeudi 4 février 1892, p. 2.
- « Échos et Nouvelles », *Le XIXe siècle*, mardi 3 mai 1892, p. 3.
- P.G., « Le Salon du Champ-de-Mars », *Le Petit Parisien*, vendredi 6 mai 1892, p. 2.
- « Les Artistes français à Chicago », *Journal des artistes*, dimanche 22 janvier 1893, p. 25-26.
- Nara, « Au Japon », *L'Extrême-Orient*, dimanche 2 septembre 1894, p. 2.
- Théo, « Échos de partout. Notes d'art », *La Liberté*, mardi 14 mai 1895, p. 2.
- « Mouvement des ports », *La Croix des marins*, dimanche 2 juin 1895, p. 4.
- Hecht Ernest, « Variétés. La montagne aux deux Salons de 1896 », *Bulletin / Club alpin français*, mercredi 1^{er} janvier 1896, p. 153-154.
- « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue pour les jeunes filles*, dimanche 1^{er} mars 1896, p. 493
- Ayraud-Degeorge Horace, « Le Salon du Champ-de-Mars. Peinture. Salle III », *L'Intransigeant*, samedi 25 avril 1896, p. 2.
- Hubert Édouard, « Salon du Champ-de-Mars », *La République française*, mercredi 13 mai 1896, p. 2.
- Lemire Charles, « Le Salon colonial », *La Politique coloniale*, mardi 19 mai 1896, p. 2.
- H.M., « Japon, Chine, Tonkin. Arrivée de l'Ernest-Simons », *Le Petit Marseillais*, dimanche 19 septembre 1897, p. 2.
- « Chronique nancéienne », *L'Est républicain*, mercredi 22 septembre 1897, p. 3.
- Cabantous, « Petits Billets », *La Dépêche*, mercredi 22 septembre 1897, p. 1.
- F.D., « Le Théâtre à l'Exposition de 1900 », *Le Petit journal*, lundi 18 avril 1898, p. 1.
- « Paris et départements », *Le Ménestrel : journal de musique*, dimanche 30 octobre 1898, p. 350.
- Hénard Robert, « Le Panorama-Diorama du Tour du Monde à l'Exposition de 1900 », *Le Magasin pittoresque*, dimanche 1^{er} janvier 1899, p. 317.
- « Le Tour du Monde », *L'Éclair*, lundi 31 juillet 1899, p. 3.
- « Le Tour du Monde », *La Dépêche de Brest*, jeudi 3 août 1899, p. 3.
- « Échos de partout », *La Liberté*, mercredi 4 octobre 1899, p. 2.
- de Tully George, « Chronique de l'Exposition », *L'Intransigeant*, dimanche 19 mars 1900, p. 3.
- Brisson Adolphe, « Promenades et visites à l'Exposition. Un déjeuner chez les Japonaises », *Le Temps*, mardi 8 mai 1900, p. 2).
- Deschamps Philippe, « Les Merveilles de l'Exposition » *Paris*, samedi 19 mai 1900, p. 3.

- « Théâtres », *L'Intransigeant*, lundi 3 septembre 1900, p. 3.
- « Chronique de l'Exposition », *L'Intransigeant*, lundi 25 juin 1900, p. 2.
- « La vie à Paris. À bâtons rompus », *Le Fanal*, dimanche 8 juillet 1900, p. 2.
- *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, jeudi 8 novembre 1900, p. 3375.
- « Banquet de l'Union Coloniale », *La Quinzaine coloniale*, mercredi 10 juillet 1901, p. 409.
- « Le colonel Marchand en Tunisie », *Le Matin*, mardi 20 janvier 1903, p. 3.
- « Au désert africain sur la frontière tripolitaine », *La Presse*, mercredi 25 février 1903, p. 3.
- Le Diable Boiteux, « Échos. Peintures prochaines », *Gil Blas*, mardi 3 mars 1903, p. 1.
- « Le voyage de M. Loubet », *Le Patriote albigeois*, jeudi 30 avril 1903, p. 2.
- Cartier Karl, « Les Petits Salons. Exposition des peintres coloniaux », *Le Journal*, lundi 8 juin 1903, p. 3.
- « Banquet colonial », *Le Moniteur des consulats et du commerce international*, jeudi 19 novembre 1903, p. 2.
- « Le Jubilé du Musée Guimet », *Le Petit journal*, jeudi 26 mai 1904, p. 3.
- « Tunis », *Le Collectionneur de timbres-poste*, dimanche 1^{er} janvier 1905, p. 108.
- « Échos. Un souvenir d'Oyama », *La Lanterne*, samedi 25 mars 1905, p. 1.
- « Banquet du Syndicat de la Presse Coloniale », *La Politique coloniale*, mercredi 29 mars 1905, p. 1.
- « Échos », *Journal des débats politiques et littéraires*, samedi 7 octobre 1905, p. 2.
- « Échos et Nouvelles », *Le Moniteur des consulats et du commerce international*, jeudi 1^{er} février 1906, p. 5.
- « Faits divers », *Le Temps*, jeudi 5 mars 1908, p. 3.
- « Les artistes coloniaux », *Le Journal*, jeudi 16 décembre 1909, p. 3.
- Expositions ouvertes. Paris », *Art et décoration*, samedi 1^{er} janvier 1910, p. 4.
- « Ordre de l'Étoile noire », *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, dimanche 2 avril 1911, p. 2617.
- Frappa Jean-José, « Le Salon de La Société Nationale des Beaux-Arts. Salle V », *Le Monde illustré*, samedi 4 janvier 1913, p. 278.
- A. Magne, « Faits du Jour. Exposition », *Le Gaulois*, dimanche 7 décembre 1913, p. 3.
- Ruedel Marcel, « L'Exposition de la Société Coloniale des Artistes Français. L'art et les colonies », *Les Annales coloniales*, jeudi 7 mai 1914, p. 1.
- « Madagascar à l'Exposition Coloniale de Marseille 1922 », *Les Annales coloniales*, lundi 24 octobre 1921, p. 1.

- « Pêle-Mêle Colonial. Le Maroc en images », *Midi colonial*, jeudi 23 novembre 1922, p. 2.
- « Nouvelles brèves. En France. Au « Journal parlé », *L'Homme libre*, jeudi 26 avril 1923, p. 2.
- « Nouvelles artistiques », *La Liberté*, mercredi 24 décembre 1924, p. 4.
- « Les artistes coloniaux français », *La France militaire*, mercredi 18 février 1925, p. 3.
- de Waleffe Maurice, « Envoyons quand même nos peintres aux colonies », *Paris-midi*, vendredi 31 mai 1929, p. 1.

**ARTICLES DE PRESSE (PAR RECHERCHE DE PROXIMITÉ
SUR GALLICA ET SE RECOUPANT AVEC LES RECHERCHES DE
JULIEN BEAL – ORDRE CHRONOLOGIQUE)**

- Le Sphinx, « Échos de Paris », *L'Événement*, mardi 5 août 1884, p. 1.
- Le Masque de Fer, « À travers Paris », *Figaro*, dimanche 4 juillet 1886, p. 1.
- Chassagnol, « Tableaux militaires », *L'Événement*, vendredi 1^{er} juillet 1887, p. 1-2.
- Chassagnol, « Le jury des Beaux-Arts à l'Exposition de 1889 », *L'Événement*, dimanche 17 avril 1887, p. 1-2.
- Chassagnol, « Note & Croquis », *L'Événement*, jeudi 26 mai 1887, p. 2.
- « Acquisitions de la ville au Salon », *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, samedi 13 août 1887, p. 1.
- Caribert, « À travers Paris. La Place du Carrousel », *Paris*, jeudi 8 septembre 1887, p. 2.
- « Nouvelles et Échos », *Gil Blas*, vendredi 23 décembre 1887, p. 1.
- R. Sixt, « Lettre de Paris, La mission botanique de M. Horace de Choiseul et la mission artistique de M. Dumoulin », *Mémorial de la Loire et la Haute-Loire*, jeudi 29 décembre 1887, p. 1.
- *L'Événement*, jeudi 29 décembre 1887, p. 1.
- Possien Adolphe, « La semaine artistique », *Le Voltaire*, dimanche 1^{er} janvier 1888, p. 3.
- « Échos », *Le Figaro*, lundi 30 janvier 1888, p. 1.
- Marx Georges, « Le roi du Cambodge à Saïgon. L'arrivée », *Saïgon républicain*, dimanche 8 avril 1888, p. 2.
- Le Sphinx, « Échos de Paris », *L'Événement*, mercredi 2 janvier 1889, p. 1.
- Marx Georges, « Chez un peintre parisien », *Saïgon républicain*, mercredi 20 mars 1889, p. 1-2.
- Wolff Albert, « Le Salon », *Le Figaro*, mardi 30 avril 1889, p. 1.

- *Les Tablettes coloniales, organe des possessions françaises d'Outre-mer*, jeudi 9 mai 1889, p. 2.
- Le Sphinx, « Échos de Paris », *L'Événement*, lundi 20 mai 1889, p. 1.
- Wolff Albert, « M. Louis Dumoulin », *Le Figaro*, samedi 21 décembre 1889, p. 1.
- Grif., « Chronique du Jour. Le Japon moderne », *Le Rappel*, samedi 21 décembre 1889, p. 1.
- d'Antenac Robert, « Les artistes français », *Gil Blas*, samedi 21 décembre 1889, p. 2.
- M. F., « Exposition Louis Dumoulin », *Le XIXe siècle*, samedi 21 décembre 1889, p. 2.
- Bluysen Paul, « Un peintre français au Japon », *La République française*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.
- Alexandre Arsène, « L'Exposition Louis Dumoulin », *Paris*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.
- « Beaux-Arts, exposition Louis Dumoulin », *L'Éclair*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.
- de Molènes Émile, « À travers champs », *La Liberté*, mardi 24 décembre 1889, p. 2-3.
- Dick, « Exposition Louis Dumoulin », *Le Parisien*, jeudi 26 décembre 1889, p. 2.
- Le Diable Boiteux, « Nouvelles & Échos », *Gil Blas*, dimanche 29 décembre 1889, p. 1.
- Jacques Edmond, « Plats du jour », *L'Intransigeant*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 1-2
- Champsaur Félicien, « L'Exposition Louis Dumoulin », *L'Événement*, lundi 6 janvier 1890, p. 2.
- Le Sphinx, « Échos de Paris », *L'Événement*, mardi 7 janvier 1890, p. 1.
- Proth Mario, « Mouvement artistique », *Le Mot d'Ordre*, mardi 21 janvier 1890, p. 3.
- Heusy Paul, « L'Exposition Dumoulin », *Le Radical*, dimanche 26 janvier 1890, p. 2-3.
- « Beaux-Arts. Les Petits Salons. Louis Dumoulin », *La Cocarde*, mardi 28 janvier 1890, p. 3.
- « M. et Mme Carnot aux expositions de peinture », *Le Progrès de la Côte-d'Or*, mardi 28 janvier 1890, p. 1.
- Mugnos Ferdinand, « Beaux-Arts », *La Mode de style*, mercredi 5 février 1890, p. 47.
- Jacques Edmond, « Le Salon. Au Champ de Mars », *L'Intransigeant*, mercredi 15 mai 1890, p. 3.
- « Au champ de Mars. Exposition de la Société nationale des Beaux Arts », *La Lanterne*, vendredi 16 mai 1890, p. 2.
- Deschaumes Edmond, « Chronique du Salon », *La France*, mardi 3 juin 1890, p. 2
- « Le Monde illustré », *Le Figaro. Supplémentaire littéraire du dimanche*, samedi 27 décembre 1890, p. 211.

- Alexandre Arsène, « Chroniques d'aujourd'hui. Les méchants japonais ! », *Paris*, samedi 16 mai 1891, p. 2.
- « Au Japon », *L'Éclair*, vendredi 22 mai 1891, p. 1.
- « Échos », *Le Figaro*, jeudi 4 juin 1891, p. 1.
- Mirliton, « Notes parisiennes, Tcheng-Ki-Tong au théâtre », *L'Événement*, mardi 19 janvier 1892, p. 1-2.
- Le Sphinx, « Échos », *L'Événement*, mercredi 3 février 1892, p. 1.
- « L'Art français : conversation avec le peintre Louis Dumoulin », *Le Constitutionnel*, samedi 9 avril 1892, p. 1.
- *La Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des beaux-arts*, samedi 17 décembre 1892, p. 146.
- Le Masque de Fer, « Échos. Hors Paris », *Le Figaro*, samedi 11 mars 1893, p. 1.
- « Les Marins russes en France », *Le Petit Parisien*, lundi 25 septembre 1893, p. 2.
- Caribert, « À travers Paris. Chez un peintre de la Marine », *Paris*, lundi 4 décembre 1893, p. 2.
- « L'Exposition de 1900 », *Le Petit Courrier, organe de l'Appel au peuple pour le département de Maine-et-Loire*, lundi 19 novembre 1894, p. 2.
- *Le Voltaire*, jeudi 16 mai 1895, p. 2.
- « Échos », *Le Voltaire*, samedi 18 janvier 1896, p. 1.
- Caribert, « L'Actualité, Le Panorama d'un Français au Japon », *Paris*, mardi 4 février 1896, p. 1-2.
- Rochefort Henri, « Le Salon du Champ-de-Mars. Compte-rendu de l'Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts », *The New York Herald, European Edition, Paris*, vendredi 24 avril 1896, p. 5.
- Baude de Mauriceley, « L'Art au Champ-de-Mars », *L'Événement*, mardi 5 mai 1896, p. 2.
- « Nos Échos », *Le Soir*, jeudi 10 septembre 1896, p. 2.
- Perrée Louis, « Le Tour du Monde en 80 minutes », *Le Soir*, samedi 25 septembre 1897, p. 1.
- « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2.
- « Les Hommes du jour, M. Louis Dumoulin, peintre du ministère de la Marine », *L'Éclair*, jeudi 14 octobre 1897, p. 2.
- Marx Georges, « Une visite à l'atelier Louis Dumoulin, le Tour du Monde », *La Nation*, jeudi 24 novembre 1898, p. 1.

- « Exposition universelle de 1900 », *Le Temps*, dimanche 25 décembre 1898, p. 3.
- « Courrier de l'Exposition. Le Panorama du Tour du Monde », *Le Soleil*, jeudi 4 mai 1899, p. 3.
- Lefranc Marc, « Les Panoramas Scientifiques », *Le Soir*, lundi 22 mai 1899, p. 2.
- « Le Tour du Monde », *Le Matin : derniers télégrammes de la nuit*, samedi 9 décembre 1899, p. 4.
- R. L. « L'envers des spectacles », *L'Exposition en famille : revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900*, mardi 5 juin 1900, p. 12-15.
- « Au Tour du Monde », *Le Figaro*, samedi 23 juin 1900, p. 3.
- « Tablettes théâtrales », *Le Matin*, dimanche 24 juin 1900, p. 5.
- « Le Tour du Monde », *Le Journal*, mercredi 22 août 1900, p. 3.
- Le Roy Edmond, « L'Actualité. Les panoramas », *Le Journal*, lundi 10 septembre 1900, p. 3-4.
- Pain Olivier, « Les Concessionnaires de l'Exposition », *L'Intransigeant*, jeudi 20 septembre 1900, p. 2.
- Gaucher André, « Le Colonel Marchand et le Peintre Dumoulin en Tunisie », *Le Soleil*, samedi 21 mars 1903, p. 1-2.
- « Dîners, Réceptions », *La Revue diplomatique*, dimanche 6 décembre 1903, p. 8.
- Dumoulin Louis, « La division japonaise à Brest », *Le Figaro*, jeudi 25 juillet 1907, p. 3.
- Dumoulin Louis, « Cuisines Exotiques », *Les Annales politiques et littéraires*, dimanche 29 décembre 1912, p. 13.
- J. V., « Une belle figure coloniale. Le peintre Louis Dumoulin, le créateur des musées de Tananarive et de Casablanca », *Le Petit Parisien*, mercredi 10 décembre 1924, p. 6.
- Alexandre Arsène, « La vie artistique. Louis Dumoulin. L'art de nos colonies », *Le Figaro*, samedi 27 décembre 1924, p. 2.
- Rambosson Yvanhoé, « Beaux-Arts. Mort de Louis Dumoulin », *Comœdia*, mardi 30 décembre 1924, p. 3.
- « Louis Dumoulin », *Excelsior*, mardi 13 janvier 1925, p. 2.
- « Bulletin des expositions et des ventes. Paris, Départements, Étranger. À l'Hôtel Drouot et en ville. Lundi 6 », *Le Journal des arts*, samedi 4 janvier 1930, p. 1.

Bibliographie

LOUIS JULES DUMOULIN

- Béal Julien, « Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021.
- Loirette Michel, *Louis Dumoulin, peintre des colonies*, Paris, L'Harmattan, 2010.

PHOTOGRAPHIE JAPONAISE

- Bennett Terry, *Early Japanese Images*, Clarendon, Tuttle Publishing, 1995.
- Bennett Terry, *Old Japanese Photographs : Collector's Data Guide*, 2 volumes, Londres, Quaritch, 2006.
- Bennett Terry, *Photography in Japan (1853-1912)*, Clarendon, Tuttle Publishing, 2014.
- Berzieri Frank, *Shashin. Voyageurs et photographes au Japon (1868-1912)*, Paris, Phebus, 2009.
- Bonneville Patrick, *La Photographie japonaise sous l'ère Meiji (1868-1912)*, Paris, L'Amateur, 2006.
- Delank Claudia & March Philipp, *The Adventure of Japanese Photography (1860-1890)*, Heidelberg, Kehrer Verlag, 2002.
- Dower John W. *A Century of Japanese Photography*, New York, Random House, 1981.
- Estèbe Claude, « Le Premier Age d'or de la photographie au Japon, 1848-1883. Constitution et analyse d'une base de données iconographique de la fin de la période d'Edo (période Bakumatsu) au milieu de la période Meiji », Thèse de doctorat en Lettres et sciences humaines, sous la direction de Pierre Souyri, INALCO, 2006.
- Estèbe Claude, « Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872 », *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006, p. 4-27.
- Estèbe Claude, *Yokohama shashin (1860-1900)*, Paris, YellowKorner Editions, 2014.
- Fraser Karen M., *Photography and Japan*, Londres, Reaktion Books, 2011.
- Gartlan Luke & Dobson Sebastian, « Photography in Nineteenth-Century Japan: A Bibliography, 2000-2008 », *History of Photography*, n° 33, 2009/2, p. 224-232.

- Gartlan Luke, *A career of Japan : Baron Raimund von Stillfried and early Yokohama Photography*, Leyde, Brill, 2016.
- Ghesquière Jérôme, *La Photographie ancienne en Asie*, Paris, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Nouvelles Éditions Scala, 2016.
- Hight Eleanor M., *Capturing Japan in Nineteenth-Century New England Photography Collections*, Farnham, Ashgate, 2011.
- Kinoshita Naoyuki, Saito Takio, Yokoe Fuminori et al., *Shashin torai no koro / The Advent of Photography in Japan*, Tokyo, Metropolitan Museum of Photography, 1997.
- Kirscher Olivier, « Le Rôle de la photographie dans la représentation de l'art japonais, le photographe Ogawa Kazumasa (1860-1929) et l'historien de l'art Ōmura Seigai (1868-1927) », dans Berlinguez-Kōno Noriko & Thomann Bernard (dir.), *Japon pluriel t.8, la modernité japonaise en perspective*, Actes du huitième colloque de la Société française des études japonaises, Lille, 18-20 décembre 2008, Arles, Picquier, 2011.
- Maffioli Monica (dir.), *Japon, rêves d'éternité : Felice Beato – Ecole de Yokohama*, Arles, Actes Sud, 2012.
- Marbot Bernard, *Objectif Cipango : photographies anciennes du Japon*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1990.
- Odo David, *The Journey of « A Good Type » : From Artistry to Ethnography in Early Japanese Photographs*, Harvard University Press, 2005.
- Simon Anabelle, « Les albums de photographies japonaises », *Conservation, restauration des biens culturels*, n° 12, décembre 1998, p. 40-44.
- Tucker Anne, Friis-Hansen Dana, Ryūichi Kaneko et Jo Takeba, *The History of Japanese Photography*, Londres, Yale University Press, 2003.
- Wakita Mio, *Staging Desires: Japanese Femininity in Kusabake Kimbei's Nineteenth-Century Souvenir Photography*, Berlin, Reimer, 2003.
- Worswick Clark, *Japan Photographs (1854-1905)*, New York, Random House Inc., 1980.

PHOTOGRAPHIE

- Brunet François, « La révolution Kodak », dans *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2012, p. 213-267.

- Johnson William, Rice Mark & Williams Carla, *Histoire de la photographie : de 1839 à nos jours*, Cologne, Taschen, traduit de l'anglais par Rabau Sophie & Maurin Frédéric, 2005 (2000).

- Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 1-20.

PEINTURE

- Brodskaja Nathalia, *Le Post-Impressionnisme*, New York, Parkstone, traduit de l'anglais par Fop Bilostotska, 2018.

- Engler Martin, « Le prolongement de la peinture par le biais de la photographie », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 203, 2013/1, p. 135.

- Fénéon Félix, *Œuvres plus que complètes Tome 1*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1970.

- Hamilton Vivien, *Boudin at Trouville*, Glasgow, John Murray, 1992.

- Raybone Samuel, *Gustave Caillebotte as Worker, Collector, Painter*, New York, Bloomsbury Visual Arts, 2020, p. 61-77.

- Signac Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impersonnisme*, Paris, Henri Floury, 1964.

JAPON

- Menegazzo Rossella, *Comment regarder le Japon*, Paris, Hazan, collection Guides Hazan, traduit de l'italien par Tradito Todaro, 2018 (2007),

- Reischauer Edwin, *Histoire du Japon et des Japonais, Tome 1, Des origines à 1945*, Paris, Point, collection Histoire, traduit de l'anglais par Dubreuil Richard, 2014 (1970).

- Souyri Pierre-François, *Nouvelle histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010.

JAPONISME

- Badetz Yves, Bargiel Rejane, Bayou Hélène & Gabet Olivier, *Japonismes*, Paris, Flammarion, 2014.

- Boscaro Andrea et al., *Rethinking Japan: Literature, Visual Arts & Linguistics*, Londres, Routledge, 1995, p. 135.

- Koyama-Richard Brigitte, *Le Japon à Paris : Japonais et japonisantes de l'ère Meiji aux années 1930*, Lyon, Nouvelles Éditions Scala, 2018.

- Lacambre Geneviève, « La Diffusion de l'art d'Extrême-Orient comme modèle pour les artistes, l'exemple de la collection Cernuschi », dans Ebisu, *Henri Cernuschi (1821-1896) homme politique, financier et collectionneur d'art asiatiques*, Actes du colloque du 20 juin 1998, Tōkyō, Maison franco-japonaise, Hiver 1998, Hors-série, n°19, p. 123-134.
- Lambourne Lionel, *Japonisme : échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, traduit de l'anglais par Jacques Guiod, Londres, Phaidon, 2006.
- Pernoud Emmanuel, « Le Japonisme, un art français » (compte rendu de Basch Sophie, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, 2023), *Nouvelles de l'estampe*, n° 270, 2023.
- Reynolds-Chikuma Chris, *Images du Japon en France et ailleurs : entre japonisme et multiculturalisme*, Paris, L'Harmattan, collection Points sur l'Asie, 2005.

IMAGES JAPONAISES EN OCCIDENT

- Béal Julien, « Le manège aux chrysanthèmes : images et réalités des femmes japonaises dans le *Panorama du tour du monde* de Louis Jules Dumoulin (1860-1924) à l'Exposition universelle de Paris en 1900 », dans Loxias-Colloques, *16. Représentations littéraires et artistiques de la femme japonaise depuis le milieu du XIXe siècle*, Actes du colloque du 1er février 2019, Université Côte d'Azur, CTTEL.
- Beillevaire Patrick, « L'Autre de l'Autre, contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », *Mots*, n° 41, 1994, Parler du Japon, sous la direction de Jean-Paul Honoré, p. 56-98.
- Lühl Jan & Lühl Hélène, « Edmond de Goncourt et l'estampe japonaise », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 4, 1995, p. 147-163.
- Siary Gérard, « De la mode au modèle : les images successives du Japon en Europe au XIXe siècle et au XXe siècle », *Historiens & géographes*, n° 342, 1993, p. 103-121.
- Siary Gérard, « Images et contre-images de l'Extrême-Orient au Japon et en Occident », *Revue de littérature comparée*, n° 297, 2001/1, p. 67-77.
- Takemaru Naoko, *Women in the Language and Society of Japan: The Linguistic Roots of Bias*, Jefferson, McFarland & Company, 2010.
- Ueda Ayumi, « Le Japon représenté dans les images d'Épinal par Georges Ferdinand Bigot (1860-1927) : essai de contextualisation dans l'histoire de l'imagerie spinalienne extrême-orientale », *Nouvelles de l'estampe*, n° 270, 2023.

VOYAGES ET MISSIONS

- Beillevaire Patrick, *Le voyage au Japon, Anthologie de textes français, 1858-1908*, Paris, Robert Laffont, 2001.
- Berneron-Couvenhes, Marie-Françoise, *La Compagnie de navigation française des messageries maritimes de 1851 à 1914 : entreprise de transport et service public*, PU Paris-Sorbonne, 2007.
- Bernier Lucie, « Fin de siècle et exotisme : le récit de voyage en Extrême-Orient », *Revue de littérature comparée*, n° 297, 2001/1, p. 43-65.
- Chenet Françoise, « L'artiste chargé de mission. Le rôle de l'artiste dans quelques missions scientifiques », dans François Moureau (dir.), *L'Œil aux aguets ou l'artiste en voyage*, Paris, éd. Klincksieck, coll. Littérature des voyages, 1995, p. 135-145.
- Clark John, *Japanese exchanges in art, 1850s-1930s, with Britain, continental Europe and the USA: papers and research materials*, Sydney, Power Publications, 2001.
- Esmein Suzanne, *Hugues Krafft au Japon de Meiji : photographies d'un voyage, 1882-1883*, Paris, Hermann, 2003.
- Nakatsu Masaya, « Les missions militaires françaises au Japon entre 1867 et 1889 », Thèse de doctorat en Langue, littérature, image : civilisation et sciences humaines (domaines anglophone, francophone et d'Asie orientale), sous la direction d'Éric Seizelet, Université Sorbonne Paris Cité, 2018.
- Ono Ayako, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-Century Japan*, Londres, Routledge, 2003.
- Soubrier Stéphanie, « Les éconduits de la Science : les demandes de missions lointaines rejetées par le ministère de l'Instruction publique (1842-1900) », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 57, 2018/2, p. 75-90.
- Tsuruki Naoko, « Fascination / Désillusion réciproques des Japonais et des Occidentaux : Voyageurs, écrivains et photographe de l'ouverture du Japon jusqu'à la fin de l'ère Taishō », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction d'Odile Gannier, Université Côte d'Azur, 2021.

Table des illustrations

- Figure 1 : PH115-22-5 : Louis Jules Dumoulin, Sans titre, Nikkō, 6 x 8,5 cm, 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.2
- Figure 2 : Bigot Georges, « Histoire vraie », Tōbaé, journal satirique, n°38, samedi 1er septembre 1888.58
- Figure 3 : PH108-35 : Bigot Georges ?, Sans titre, Chutes Ryūzu, Nikkō, 12,5 x 17,5 cm, 1888. Photographie sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au verso : « Japon. Madame Bing dans un kango en route pour Shujendji ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.60
- Figure 4 : PH111-4-1 : Bigot Georges ?, Sans titre, Hakone, 11,5 x 15,5 cm, 1888. Photographie sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au verso : « Japon. Auberge du Mianoshita ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.61
- Figure 5 : PH110-1-1 : Bigot Georges ? Sans titre, Hakone, 11,5 x 15,5 cm, 1888. Photographie sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au verso : « Japon. Auberge du Mianoshita ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.62
- Figure 6 : PH118-12 : Inconnu, Saïgon : Salle des fêtes du palais du gouvernement, Saïgon, 25 x 34 cm, 1880-1890 ? Épreuve sur papier albuminé. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.66
- Figure 7 : PH115-18-2 : Dumoulin Louis, Sans titre, Yokohama, 6 x 9 cm, 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Yokohama ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines, Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.80
- Figure 8 : « Les Hommes du jour, M. Louis Dumoulin, peintre du ministère de la Marine », L'Éclair, jeudi 14 octobre 1897, p. 2.83
- Figure 9 : « Le Panorama-Diorama du Tour du Monde à l'Exposition de 1900 », Le Magasin pittoresque, dimanche 1er janvier 1899, p. 317.86
- Figure 10 : Diagramme circulaire de la distribution géographique de la photothèque ASEMI
Source : Photothèque ASEMI, Humazur. URL : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/s/humazur/item-set/3>97
- Figure 11 : Carte des préfectures japonaises capturées par la collection photographique de Dumoulin
Source : Photothèque ASEMI, Humazur, URL : https://humazur.univ-cotedazur.fr/s/humazur/item-set/792?sort_by=created&sort_order=desc&page=1 101
- Figure 12 : PH112-19 : Enami Nobukuni, Porcelain shop Gojiyozaka, Kyōto, 20 x 26 cm, 1870-1888. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Boutiques. Magasin de porcelaine. L'ensemble de la coloration est absolument faux, c'est le bleu qui domine ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. 108
- Figure 13 : PH108-45-2 : Inconnu, Sans titre, Yoshiwara, Tōkyō, 9,5 x 11,5 cm, 1895. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Annotation

manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Femmes du Yoshiwara. Deux geishas ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	111
Figure 14 : PH108-50-3 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 13,5 x 9,5 cm, 1895-1897. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	115
Figure 15 : PH108-7 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 8 x 5,5 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation japonaise au dos mentionnant le nom de la femme figurant sur le cliché. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	117
Figure 16 : PH108-14 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 8,5 x 5,5 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation japonaise au dos mentionnant le nom de la femme figurant sur le cliché. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	124
Figure 17 : PH108-45-3 : Inconnu, Sans titre, Yoshiwara, Tōkyō, 14 x 9 cm, 1895-1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Geisha en train de se maquiller ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	126
Figure 18 : PH108-47-1 : Inconnu, Sans titre, Yoshiwara, Tōkyō, 14,5 x 10,5 cm, 1895-1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent (négatif sur celluloïd), montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	127
Figure 19 : PH112-24 : Kusabake Kimbei, No. 9 Girls, Yokohama, 27 x 22 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Femmes ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	128
Figure 20 : PH112-23 : Kusabake Kimbei, Yoshiwara girls, Yoshiwara, Tōkyō, 20 x 26 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	129
Figure 21 : PH108-46-4 : Inconnu, Sans titre, Yoshiwara, Tōkyō, 14,5 x 10 cm, 1895-1897. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	130
Figure 22 : PH108-20 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 8,5 x 5,5 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	132
Figure 23 : PH113-3 : Inconnu, K 17 Ino's meeting, Japon, 21,5 x 20 cm, 1870-1895. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Ainous peuple du nord du Japon. Personnages dans la rue ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	133
Figure 24 : PH109-34 : Inconnu, Sans titre, Japon, 13,5 x 9,5 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Joueuses de chamisen ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	136

- Figure 25 : PH108-48-3 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 9,5 x 14 cm, 1895-1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. 137
- Figure 26 : PH113-5 : Inconnu, Wrestlers, Japon, 28 x 22 cm, 1870-1895. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Boutiques. Wrestlers. Acrobates ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. 138
- Figure 27 : PH109-31 : Adolfo Farsari, Acrobats, Yokohama, 19 x 24 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Personnages dans la rue. Famille d'acrobates. Petits acrobates japonais ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin... 139
- Figure 28 : PH113-11 : Inconnu, Sans titre, Japon, 20 x 26 cm, 1870-1895. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Lutteurs ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. 140
- Figure 29 : PH113-11 : Adolfo Farsari, Wrestlers, Isezakichō, Yokohama, 19,5 x 24,5 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Décoration. Yokohama. Lutteurs dans Ysezakicho, les Européens appellent ce quartier la foire aux puces ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. 141
- Figure 30 : PH108-12 : Inconnu, Sans titre, Isezakichō, Tōkyō, 9 x 6 cm, 1880 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Guenoskè ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. 142
- Figure 31 : PH112-25 : Inconnu, Sans titre, Japon, 20,5 x 26 cm, 1870-1897. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Boutiques. Japonaises servant le thé ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. 145
- Figure 32 : PH114-17 : Adolfo Farsari, Tea House Girls, Yokohama, 19 x 24 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Femmes ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. 146
- Figure 33 : PH109-8 : Inconnu, A garden, Japon, 21 x 26,5 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon [?]. Parcs et jardins. Prêtre dans un jardin. Un bassin en granit et une cuillère en bois pour prendre de l'eau. Derrière un petit érable (Momidgi) un vase en porcelaine blanche et bleue ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. 147
- Figure 34 : PH114-5 : Inconnu, A japanese shampooer, Japon, 21 x 26,5 cm, 1889 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Femmes ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin. 148
- Figure 35 : PH113-2 : Inconnu, Sans titre, Ueno, Tōkyō, 20 x 26 cm, 1870-1895. Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. [?]

Jardins. Le parc d'Ueno pendant la saison des cerisier ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	149
Figure 36 : Dumoulin Louis, La fête de Nikko, 55 x 46 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.....	194
Figure 37 : PH108-43 : Bigot Georges, Sans titre, Nikkō, 21,5 x 13,5 cm, 1888. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Anciens costumes du cortège du shogoun Yeyas ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	196
Figure 38 : PH108-44 : Bigot Georges, Sans titre, Nikkō, 21,5 x 13,5 cm, 1888. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Nikko. Anciens costumes du cortège du shogoun Yeyas ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	197
Figure 40 : Dumoulin Louis, Le quartier des théâtres à Yokohama, 91 x 116 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.	202
Figure 41 : Kusabake Kimbei, Theater street, n° 566, Yokohama, avant 1889. Épreuve albuminé, montage sur carton. Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.	203
Figure 42 : PH113-13-3 : Inconnu, Sans titre, Japon, 9,5 x 11,5 cm, 1870-1895. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Petits acrobates de rue ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	204
Figure 43 : Dumoulin Louis, Escalier du temple à Mississipi baie, environs de Yokohama, 65 x 50 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Hong-Kong chez Sotheby's le 1 ^{er} avril 2019.....	206
Figure 44 : PH110-22 : Tamamura Kōzaburō, Stone Steps at Negishi, Yokohama, 21,5 x 27 cm, 1880-1900. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Yokohama ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	207
Figure 45 : PH110-21 : Tamamura Kōzaburō, The 101 Stone Steps at Yokohama, Yokohama, 21,5 x 27 cm, 1890-1900. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Yokohama ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	208
Figure 46 : Dumoulin Louis, Cortège à Kioto, 41 x 26,5 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Saint-Raphaël chez Drouot le 28 juin 2014.	210
Figure 47 : PH109-31 : Farsari Adolfo, Acrobats, Yokohama, 19 x 24 cm, 1889. Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Personnages dans la rue. Famille d'acrobates. Petits acrobates japonais ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	211
Figure 48 : Dumoulin Louis, Koinobori à Kioto, fêtes des garçons, 46 x 54 cm, 1888, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Boston.	213
Figure 49 : Farsari Adolfo, F29 Gionmachi, Kioto, Kyōto, 19,2 x 24,2 cm, 1886 ? Épreuve albuminé, Musée des Beaux-Arts de Boston.	214
Figure 50 : Dumoulin Louis, Couple de grues et koinobori devant le Mont Fuji, 46 x 38 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Londres chez Bonhams le 10 mai 2005.....	215
Figure 51 : Dumoulin Louis, La tour de Fujimi dite pour admirer le Mont Fuji, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.	220

Figure 52 : Dumoulin Louis, Le pont sacré sur la rivière Daya à Nikko, 75 x 102 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris.	221
Figure 53 : Dumoulin Louis, Détail - Cortège à Kioto, 41 x 26,5 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Saint-Raphaël chez Drouot le 28 juin 2014.	222
Figure 54 : Dumoulin Louis, Détail - Cortège à Kioto, 41 x 26,5 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Saint-Raphaël chez Drouot le 28 juin 2014.	223
Figure 55 : Dumoulin Louis, Détail - Le quartier des théâtres à Yokohama, 91 x 116 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.	225
Figure 56 : Dumoulin Louis, Détail - Le quartier des théâtres à Yokohama, 91 x 116 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.	226
Figure 57 : Dumoulin Louis, Pêcheur japonais, 54 x 46 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à New York chez Bonhams le 25 avril 2012.	229
Figure 58 : Dumoulin Louis, Scène animée au Japon, 54 x 65 cm, 1888, huile sur toile, vendu aux enchères à Paris chez Druot le 23 juin 2023.	230
Figure 59 : Dumoulin Louis, Détail - Le quartier des théâtres à Yokohama, 91 x 116 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.	232
Figure 60 : Dumoulin Louis, Détail - Le quartier des théâtres à Yokohama, 91 x 116 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.	233
Figure 61 : Dumoulin Louis, Détail - La fête de Nikko, 55 x 46 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.	234
Figure 62 : Dumoulin Louis, Détail - La fête de Nikko, 55 x 46 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.	235
Figure 63 : Dumoulin Louis, Détail - La fête de Nikko, 55 x 46 cm, 1888, huile sur toile, Musée national des Arts asiatiques Guimet, Paris.	235
Figure 64 : Chéret Jules, Galerie Georges Petit, 8 rue de Sèze, du 20 décembre au 26 janvier. Exposition des tableaux & études de Louis Dumoulin, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie. 124 x 89 cm, Paris, Chaix, 1889, affiche d'exposition, Bibliothèque nationale de France. ...	241
Figure 65 : Neurdein frères, « Exposition Universelle de 1900 – Vue prise du 1 ^{er} Étage de la Tour Eiffel », Recueil. Paris. Exposition universelle de 1900, 1900, p. 107. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-VE-605 (1).	266
Figure 66 : Hawkes Joseph, Exposition de Paris : Tour du Monde et Pavillon siamois, Paris, 1900. Photographie colorisée. Musée de Brooklyn, Goodyear Archival Collection.	267
Figure 67 : 10. Chocolat Suchard, Panorama du Tour du Monde, Exposition universelle, Paris, 1900, carte postale publicitaire, chromolithographie.	267
Figure 68 : Vue du Panorama du Tour du Monde – Quantin Albert, L'Exposition du siècle, Paris, Le Monde moderne, 1900, p. 351.	268
Figure 69 : Lutteurs Japonais - R. L., « L'envers des spectacles », L'Exposition en famille : revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900, mardi 5 juin 1900, p. 13.	273
Figure 70 : PH113-12 : Inconnu, Sans titre, Japon, 20 x 26 cm, 1870-1895 ? Épreuve albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Japon. Boutiques. Lutteurs ». Université Côte d'Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.	273
Figure 71 : Gelhay Édouard, Au Champ de Mars, Le "Clou" de l'Exposition de 1900, Tour du Monde. 100 x 140,5 cm, Paris, Courmont, 1900, affiche d'exposition, lithographie, Musée Carnavalet, Histoire de Paris.	274

Figure 72 : Le Tour du Monde – Au Japon : Nikko - Baschet René, Le Panorama : Exposition universelle 1900, Paris, Ludovic Baschet, 1900, p. 169.....	278
Figure 73 : Détail - Le Tour du Monde – Au Japon : Nikko - Baschet René, Le Panorama : Exposition universelle 1900, Paris, Ludovic Baschet, 1900, p. 169.....	279
Figure 74 : PH89-43-1 : Inconnu, Sans titre, Enoshima, 9 x 11,5 cm, 1888-1897 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d’Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.....	279
Figure 75 : PH111-27-3 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 9,5 x 11,5 cm, 1888-1897 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Jardin du temple d’Asakusa ». Université Côte d’Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.....	279
Figure 76 : Détail - Le Tour du Monde – Au Japon : Nikko - Baschet René, Le Panorama : Exposition universelle 1900, Paris, Ludovic Baschet, 1900, p. 169.....	280
Figure 77 : PH115-20-5 : Dumoulin Louis, Enoshima, Enoshima, 6 x 8 cm, 1897. Épreuve instantanée sur papier, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Île de Enoshima. Campagne ». Université Côte d’Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.....	280
Figure 78 : PH111-27-4 : Inconnu, Sans titre, Tōkyō, 9,5 x 11,5 cm, 1888-1897 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Annotation manuscrite de Dumoulin au dos : « Jardin du temple d’Asakusa ». Université Côte d’Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.....	281
Figure 79 : Détail - Le Tour du Monde – Au Japon : Nikko - Baschet René, Le Panorama : Exposition universelle 1900, Paris, Ludovic Baschet, 1900, p. 169.....	281
Figure 80 : Enami Nobukuni, Dainichido, Nikkō, 1886 ? Épreuve sur papier albuminé, montage sur carton. Université Côte d’Azur. BU Lettres Arts Sciences Humaines. Fonds ASEMI, collection Louis Dumoulin.....	282

Remerciements	5
Résumé.....	7
Avertissements	8
Glossaire.....	10
Introduction	17
Chapitre 1. Objectifs et réalisations des voyages de Dumoulin au Japon.....	37
I. Les missions de Dumoulin pour le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et pour l'Exposition universelle de 1900.....	38
1. La mission de Dumoulin pour le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en 1888-1889	39
1.1. Cap vers l'Extrême-Orient	39
1.2. Premier voyage au Japon	47
1.3. Retour en France	64
2. Les voyages de Dumoulin en 1895 et 1897 pour l'Exposition universelle de 1900	69
2.1. Deuxième voyage au Japon.....	69
2.2. Troisième voyage au Japon.....	78
2.3. Préparatifs de l'Exposition universelle de 1900.....	82
II. La constitution de la collection photographique.....	95
1. Caractéristiques de la collection photographique	96
1.1. Analyse quantitative de la collection photographique	97
1.2. Procédés photographiques.....	105
1.3. Particularités de la collection photographique	113
2. Thèmes et sujets photographiques	120
2.1. Société et tradition.....	120
2.2. Performance et spectacle.....	135
2.3. Spiritualité et nature	144
Chapitre 2. Les peintures japonisantes de Dumoulin en tant qu'intermédiation culturelle	151
I. Le rôle d'agent culturel entre la culture japonaise et l'art français.....	152
1. Dumoulin parmi les voyageurs et artistes japonisants de l'époque	153

1.1. Motivations des voyages	153
1.2. Rapports à l'activité photographique	160
1.3. Réalisations des voyages et diffusion culturelle	164
2. Les perceptions du Japon par Dumoulin.....	172
2.1. Perceptions négatives et défis au Japon	172
2.2. Entre désillusion et fascination	180
2.3. L'image du Japon en France	187
II. L'incorporation des influences japonaises dans les peintures de Dumoulin.....	192
1. Liens entre les photographies et les peintures	193
1.1. Nikkō.....	193
1.2. Yokohama	201
1.3. Kyōto.....	210
2. Analyse technique des peintures.....	217
2.1. Couleurs et lumière	217
2.2. Captation du mouvement et de la spontanéité.....	224
2.3. Impact de la photographie et du cadrage.....	231
Chapitre 3. Les expositions et la place de Dumoulin dans la réception du japonisme à Paris.....	237
I. Analyse des expositions de Dumoulin	238
1. Les expositions japonisantes.....	239
1.1 Exposition à la Galerie Georges Petit	239
1.2. Salons	250
1.3. Expositions à l'étranger	258
2. L'Exposition universelle de 1900.....	264
2.1. Architecture et organisation de l'attraction.....	264
2.2. Représentations et activités culturelles	272
2.3. Interactions et réactions sociales	285
II. Réception critique et publique des peintures japonisantes de Dumoulin	290
1. Les critiques d'art contemporain et l'accueil du public.....	291
1.1. Critiques des choix de représentations culturelles	291

1.2. Critiques des choix de représentations artistiques	300
1.3. Réception sociale et institutionnelle.....	310
2. Évolution du statut artistique de Dumoulin	315
2.1. Artiste japoniste	315
2.2. Artiste colonialiste	321
2.3. Postérité.....	330
Conclusion	339
Annexe	343
Sources manuscrites	359
Sources imprimées	361
Bibliographie.....	369
Table des illustrations	375