



HAL
open science

Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques

Julien Beal

► To cite this version:

Julien Beal. Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) : enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques. Littératures. Université Côte d'Azur, 2021. Français. NNT : 2021COAZ2025 . tel-03551310

HAL Id: tel-03551310

<https://theses.hal.science/tel-03551310>

Submitted on 1 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

Le Japon dans l'œuvre et la collection
photographique du peintre Louis Jules
Dumoulin (1860-1924) :
enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques

Julien BEAL

Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts
vivants (UPR 6307)

**présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en
littérature générale et comparée
d' Université Côte d'Azur
Dirigée par : Odile Gannier
Soutenue le : 24 novembre 2021**

Devant le jury, composé de :
Christophe MARQUET, Directeur d'études,
Professeur d'histoire de l'art japonais, Directeur
de l'École française d'Extrême-Orient, membre
de l'Institut Français de Recherche sur l'Asie de
l'Est (UMR 8043)
Odile GANNIER, Professeure de Littérature
comparée, Université Côte d'Azur
Kazuko IWAMOTO, Professeure de Littérature
comparée, Université de Kôbé, Japon
Erkki HUHTAMO, Professeur d'histoire des
médias, Université de Californie Los Angeles,
USA
Claude ESTÈBE, Chercheur à l'Institut Français
de Recherche sur l'Asie de l'Est (UMR 8043)

Le Japon dans l'œuvre et la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) :

enjeux imagologiques, idéologiques et artistiques

Jury :

Président :

Christophe MARQUET, École française d'Extrême-Orient, Institut Français de Recherche sur l'Asie de l'Est (UMR 8043)

Rapporteurs :

Kazuko IWAMOTO, Université de Kôbe, Japon

Erkki HUHTAMO, Université de Californie Los Angeles, USA

Invité :

Claude ESTÈBE, Institut Français de Recherche sur l'Asie de l'Est (UMR 8043)

Directrice de thèse :

Odile GANNIER, Université Côte d'Azur

« *Quand donc l'Occident comprendra-t-il ou essaiera-t-il de comprendre l'Orient ?* »

Okakura Tenshin (岡倉天心 1863-1913), *Le livre du thé*, 1906.

Remerciements

Redevenir étudiant. Redécouvrir, ou plutôt découvrir grâce au privilège de l'âge le plaisir d'étudier presque vingt ans après avoir vainement tenté de dire adieu au monde universitaire. Tout cela aurait pu rester indéfiniment un projet que l'on rumine sans parvenir à jamais véritablement concrétiser.

Il fallait, pour oser affronter la page blanche, la confiance d'une personnalité hors norme. J'exprime ma sincère et chaleureuse gratitude à ma directrice d'études, Madame Odile Gannier pour l'incalculable expertise et l'indispensable confiance qu'elle m'a offertes d'emblée alors que mon projet était encore un doux rêve de quadragénaire. Ce rêve est devenu concret, j'ai vécu en quelque sorte mon ascèse de doctorant mais, grâce au soutien et aux encouragements de ma directrice, de mes collègues et ami-es du monde des bibliothèques et de la recherche, grâce aussi à ma famille, à mon épouse Noriko et à mes enfants Antoine et Romain qui ont eu la bonne idée de venir au monde et de me pousser à larguer les amarres au moment où je m'embarquais dans mon projet de thèse, cette ascèse n'a pas été un chemin de souffrance mais une aventure passionnée.

Dans une période où un certain virus et ses variants prennent beaucoup de place, c'est en effet un virus quelque peu oublié qui m'a saisi, celui de la Recherche. Bibliothécaire et chercheur, chercheur et bibliothécaire, non pas à tour de rôle mais en même temps ; une évidence depuis l'Antiquité mais désormais une exception, voire pire, une anomalie. Ces deux vocations s'avèrent pourtant tellement imbriquées que je ne peux que regretter la dérive technico-managériale des métiers du livre.

C'est indéniable, la collection photographique du peintre Louis Dumoulin, endormie juste à côté de mon bureau, m'a envoûté, m'a happé, elle n'a jamais cessé de me pousser à en savoir plus, à accumuler des savoirs, à rechercher de nouvelles sources puis, à rédiger. L'Aube est alors devenue ma compagne de lecture et d'écriture, le seul vrai moment de solitude où je pouvais faire sortir de mon esprit les réflexions, hypothèses et autres « idées de génie ». Compagne exigeante, cruelle parfois, surtout dans son pouvoir de nuancer mes réflexions, de rejeter mes hypothèses et de renvoyer mes idées géniales dans la pénombre d'un caniveau.

Romain, Antoine, désormais papa ne sera plus en train de rédiger sa thèse quand vous vous léverez et je pourrais enfin répondre fièrement à votre sempiternelle question du matin : « Tu as fini de faire ta thèse papa ? ».

Oui, la gestation est terminée, aujourd'hui, te voilà, chère thèse de doctorat, imparfaite mais néanmoins prétentieuse ! Tu auras été un moment de ma vie ou plutôt une étape car le virus de la Recherche s'accroche et restera vivace. Vis ton existence maintenant et n'oublie pas de remercier toutes les personnes qui te porteront un intérêt, même distant.

乾杯

Résumé

Peintre officiel de la marine et fondateur de la société coloniale des artistes français, Louis Jules Dumoulin (1860-1924) a parcouru le monde. Entre 1888, date de son premier voyage au long cours et 1897, il effectue deux missions officielles en Asie qui le conduiront à séjourner à trois reprises au Japon mais aussi dans plusieurs autres pays dont la Chine et surtout l'Indochine française, territoire qui fera de ce patriote un colonialiste convaincu et militant. Artiste prolifique et jouissant d'une influence certaine de son vivant, Dumoulin a livré de nombreux tableaux inspirés de ces voyages et exécutés à partir d'études *in situ* ou de modèles photographiques puisées dans sa riche collection personnelle. Malgré le fait qu'il soit l'un des premiers peintres français à avoir effectué le voyage jusqu'au Japon et en dépit de la grande quantité d'œuvres inspirées par ce pays dans sa production, il reste dans le peu de notoriété que lui accorde l'histoire de l'art exclusivement un peintre colonial.

Fruit de recherches fondamentales au sujet d'un personnage très peu étudié, le présent mémoire s'appuie sur des documents d'époque mais aussi sur des sources primaires inédites dont la collection photographique de plus d'un millier de clichés acquis ou pris par Dumoulin et annotés de sa main, afin d'interroger le rôle qu'a joué l'Extrême-Orient et plus particulièrement le Japon dans la vie et l'œuvre de cet artiste et sa place dans le japonisme de la fin du XIX^e siècle. Elle vise également, selon une approche imagologique et comparatiste avec des témoignages écrits et picturaux d'artistes, d'intellectuels et d'écrivains contemporains de Dumoulin, à analyser dans l'œuvre et les écrits de ce dernier les représentations du Japon, de son peuple et de son évolution politique et sociale ainsi que la réception de sa production en France et au Japon.

Abstract

Official painter of the Navy and founder of the French artists colonial society, Louis Jules Dumoulin (1860-1924) has travelled the world. Between 1888, year of his first long travel and 1897, he carried out two official missions in Asia leading him to stay three times in Japan, but also in others countries like China and French Indochina, a territory that will turn this patriot into a convinced and militant colonialist. Prolific artist with a certain influence during his lifetime, Dumoulin has delivered many paintings inspired by his travels and executed from *in situ* drawings or photographic models selected from his rich personal collection. Despite the fact that he was one of the first French painters to have made the trip to Japan and despite the large amount of works inspired by this country in his production, he remains in the little notoriety that the history of art gives him exclusively a colonial painter.

Result of fundamental research on a figure not much studied, this thesis is based on historical documents, but also on original primary sources including the photographic collection of more than a thousand photographs acquired or taken by Dumoulin and annotated by him. One of its goal is to question the role played by the Far East and especially Japan in the life and works of this artist and his place in late 19th-century *Japonisme*. It also aims, according to an imagological and comparative approach with Dumoulin's contemporary artists, intellectuals and writers textual and pictorial testimonies, to analyze in his works and writings representations of Japan, of its people and its political and social evolution as well as the reception of his production in France and Japan.

Avertissement

Pour transcrire en alphabet latin les mots et les noms de personnes et de lieux japonais, est employé dans ce texte le système Hepburn. Cette méthode de transcription, basée sur la phonétique de la langue japonaise, a été inventée par un missionnaire américain au Japon, James Curtis Hepburn, dans les années 1860 et est toujours d'usage dans le Japon d'aujourd'hui. Toutefois nous avons laissé telles quelles les transcriptions défectueuses des termes et noms japonais figurant dans les archives françaises. Voici les principales transcriptions phonétiques utilisées dans ce texte :

- le « ^ »signale une voyelle allongée.
- le « e » se prononce « é »
- le « j » se prononce « dj »
- le « ch » se prononce « tch »
- le « u » se prononce entre le « ou » et le « eu »
- le « r » se prononce plutôt « l »
- Le « h » est toujours aspiré

Pour les noms des personnalités japonaises citées qui peuvent avoir plusieurs patronymes et/ou prénoms, nous avons retenu la forme sous laquelle ils sont connus par l'historiographie japonaise.

Pour chaque personne citée ont été indiquées les dates de naissance ou de décès, sauf dans le cas où celles-ci n'ont pu être retrouvées. Lorsqu'un nom japonais de personne est cité dans le texte, c'est la formule japonaise qui est adoptée. Le nom de famille précède donc le prénom contrairement à la formule française, sauf pour les publications d'auteurs japonais en langues occidentales.

Jusqu'en 1872, c'est le calendrier *Tenpô*, de type luni-solaire avec trois cent cinquante-cinq jours dans une année, qui était d'usage au Japon. De même les années étaient et restent comptabilisées selon le règne en cours. Cependant, dans cette étude, afin d'éviter toute confusion, les dates citées sont celles du calendrier grégorien qui est également en usage au Japon depuis 1872.

Glossaire des principaux termes japonais

- Bakumatsu, 幕末, fin de la période d'*Edo* (correspond aux années comprises entre 1853 et 1868).
- Bijinga, 美人画, littéralement « images de belles personnes », désigne en fait seulement les femmes. Il s'agit de peintures qui présentaient principalement des courtisanes de haut rang, dont les plus célèbres étaient nommées et constituaient dès le XVII^e siècle l'un des sujets majeurs des estampes japonaises.
- Byôbu, 屏風, littéralement « mur de vent », il s'agit de paravents faits de plusieurs volets articulés et décorés de peintures et/ou de calligraphies.
- Fukusa (forme francisée : *foukousas*), 袱紗, étoffes, avec ou sans motif, servant d'emballage lors du rituel de la cérémonie du thé.
- Fusuma, 襖, panneau coulissant grâce à un système de rails utilisé comme porte dans les intérieurs traditionnels japonais. La surface des *fusuma* est un support de prédilection pour la peinture décorative.
- Geiko, 芸妓, définition identique à celle de *Geisha*, ce terme est utilisé à Kyôto.
- Geisha, 芸者, littéralement « personne artiste », il s'agit d'une femme artiste et dame de compagnie qui consacre sa vie à la pratique des arts traditionnels japonais pour des prestations d'accompagnement et de divertissement.
- Geta, 下駄, littéralement le « support du dessous », désigne des sandales traditionnelles japonaises faites de bois. Constitue un élément des « japonaiseries » et de nos jours encore un objet souvenir prisé par les touristes.
- Hanamachi, 花街, littéralement « ville fleurie », il s'agit de quartiers de plaisirs dont l'accès était très contrôlé. Les femmes japonaises y évoluant sont des *geisha*, *geiko* ou *maiko*.
- Jinja, 神社, littéralement « le territoire des dieux », nom communément donné à un sanctuaire shintoïste.

- Jinrikisha, 人力車, littéralement « véhicule à force humaine », il s'agit d'une voiturette légère à deux roues et à une ou deux places, tirée ou poussée par un être humain.
- Kabuki, 歌舞伎, il s'agit d'une forme théâtrale apparue au début du XVII^e siècle au Japon et restée depuis très populaire.
- Katagami, 型紙, pochoirs utilisés pour teindre des étoffes et y imprimer des motifs.
- Kimono, 着物, signifie littéralement « chose que l'on porte sur soi », il s'agit d'un vêtement traditionnel japonais souvent confondu en Occident avec les vêtements portés pour la pratique des arts martiaux japonais comme le judo ou le karaté.
- Koinobori, 鯉幟, littéralement « carpes qui montent », il s'agit de bannières flottantes en forme de carpe accrochées en haut d'un mat à l'occasion de la fête des garçons qui a lieu annuellement le 5 mai. Ces bannières font référence à la légende chinoise des carpes remontant à contre-courant le fleuve jaune et s'envolant dans le ciel pour devenir dragon. Le nombre de carpes fait référence au nombre de membres dans la famille.
- Maiko, 舞妓, terme utilisé à Kyôto et désignant une jeune femme en cours d'apprentissage de l'art de la *geisha*.
- Matsu, 松, désigne le pin japonais, incontournable des paysages et jardins mais aussi élément culturel important au Japon.
- Meiji jidai, 明治時代, littéralement « l'ère du gouvernement de la lumière », correspond à la période 1868-1912, époque de la modernisation du Japon.
- Meisho-e, 名所絵, littéralement « les images de lieux célèbres », désigne principalement des peintures représentant des lieux ou caractéristiques de lieux connus au Japon et notamment célébrés par la littérature classique de l'époque dite de Heian (平安時代, 794-1185)
- Netsuke (forme francisée : *netské*), 根付, bouton fermoir et cordon permettant de suspendre des objets à la ceinture (les vêtements traditionnels japonais ne comprenant pas de poches).
- Sakoku, 鎖国, littéralement « fermeture du pays », ce terme correspond à la politique d'isolationnisme du Japon durant la période d'*Edo* (1638-1853).

- Sensu, 扇子, éventail fait de tiges de bambou et de papier orné d'un motif qui se replie. Fait partie des « japonaiseries » collectionnées depuis le XIX^e siècle et constitue aujourd'hui encore un objet souvenir du Japon prisé des touristes.
- Shamisen, 三味線, signifie littéralement « trois cordes parfumées. Dérivé du *Sanxian* chinois, le *shamisen* s'apparente à un luth doté d'un long manche.
- Teodori, 手踊り, signifie littéralement « danse des mains », il s'agit d'une danse traditionnelle japonaise faisant notamment partie de la panoplie artistique des *geisha*.
- Torii, 鳥居, littéralement « là où sont les oiseaux », il s'agit de portail généralement érigé à l'entrée d'un sanctuaire shintoïste et délimitant une enceinte sacrée.
- Uchiwa, 団扇, éventail fait généralement de bambou et de papier orné de motifs qui, à la différence du *sensu*, ne se replie pas.
- Ukiyo-e, 浮世絵, littéralement « images du monde flottant », ce terme désigne les estampes japonaises. Il trouve son origine dans une interprétation philosophique du concept bouddhiste de l'*ukiyo*, l'impermanence de toute chose. La différence majeure de l'*ukiyo* de l'époque d'*Edo* avec la tradition bouddhiste réside dans les conséquences de cette impermanence sur la vie quotidienne. Là où le bouddhisme demande de consacrer sa vie tout entière à la quête spirituelle, la philosophie de l'époque d'*Edo* privilégie la jouissance des plaisirs.
- Yokohama shashin, 横浜写真, littéralement « la ou les photographies de Yokohama », ce terme fait référence à la production photographique de studios principalement situés dans les environs du port de la ville de Yokohama durant les premières décennies de l'ère *Meiji* et surtout entre 1875 et 1895. Visant prioritairement les résidents et touristes occidentaux avec des clichés finement mis en couleur et des albums laqués et décorés, ce genre photographique va diffuser massivement des images à la fois attendues et inspiratrices de l'iconographie japonaise en Occident.

Introduction

Le Japon, du fait notamment de sa relativement longue période d'isolement, est vu depuis l'Europe comme un pays mystérieux. Outre l'éloignement géographique, cette perception encore vivace aujourd'hui constitue l'héritage de plusieurs siècles de discours et de représentations majoritairement eurocentrés. Souvent abordé, logique spatiale oblige, par le prisme de la Chine, le Japon semble aux yeux de l'Occident effectuer sa sortie dans le monde au milieu du XIX^e siècle presque comme une jeune fille débiterait au bal ses mondanités. Pourtant, avant l'ouverture de quelques villes portuaires du pays au commerce international et aux Occidentaux à partir de la fin des années 1850, l'Europe était déjà entrée en contact avec le Japon. L'inverse est vrai également dans une moindre mesure. Au début du XVII^e siècle, un *samurai* nommé Hasekura Tsunenaga (支倉常長 1571-1622) fait ainsi escale quelques jours à Saint-Tropez avant de rejoindre Rome. Il se convertira au christianisme alors qu'au même moment dans son pays d'origine, la politique envers cette religion se durcissait brutalement, engendrant la répression des chrétiens et la fermeture du Japon. Le destin tragique de Hasekura symbolise en quelque sorte l'avortement des relations embryonnaires que l'Europe et le Japon semblaient sur le point de débiter. Il faut préciser que ces dernières, très largement portées par les jésuites et motivées par la christianisation de nouvelles peuplades ne pouvaient paraître saines et équitables aux yeux des Japonais. Missionnés également pour documenter les territoires visités, les jésuites fournirent en tout cas de nombreux comptes rendus, parfois très détaillés, moins du Japon du reste - pour lequel les récits se centrèrent rapidement sur les persécutions subies par les chrétiens et néo-chrétiens -, que sur la Chine qui constituait bel et bien l'objectif principal de l'Europe, tant sur le plan religieux qu'économique et idéologique.

C'est en effet l'empire du milieu que Voltaire (1694-1778) par exemple prend pour modèle du pouvoir éclairé, de la liberté de culte et de la culture quitte à fermer les yeux sur les inégalités de la société chinoise et la corruption de ses élites¹. Les récits et descriptions des jésuites sur la Chine sont nombreux et vont indéniablement nourrir la philosophie des Lumières notamment avec les notions de « raison et de morale naturelles », qui, comble de l'hérésie pour les jésuites, façonnent les arguments des déistes contre le christianisme². Ce sont également les objets artisanaux et les modèles paysagers chinois que les riches Européens vont intégrer à leurs habitats et à leurs loisirs quotidiens. En Angleterre notamment dès le XVII^e siècle, les artisans, pour répondre à la demande grandissante, se mettent à copier les objets chinois ou considérés

¹ Sur cette question : Gao Yi, « Les origines chinoises des Lumières et de la Révolution française », *Annales historiques de la Révolution française*, 2017/1 (n° 387), p. 103-122.

² Lucie Bernier, « Fin de siècle et exotisme : le récit de voyage en Extrême-Orient », *Revue de littérature comparée*, 2001/1 (n° 297), p. 44.

comme chinois. Cette mode des « chinoiseries » introduit dans les demeures, jardins et habitudes quotidiennes une Chine rêvée et façonnée par l'Europe et crée par extension, l'image d'une Asie orientale raffinée, luxueuse et précieuse. Le style *rococo* correspond à l'apogée des « chinoiseries »³ dans une Europe qui, après les événements majeurs de la fin du XVIII^e siècle⁴, tourne les yeux vers de nouvelles chimères.

L'affaiblissement de l'Empire ottoman attise en effet l'appétit des nations européennes pour l'Orient⁵. Napoléon I^{er} (1769-1821) lance la campagne d'Égypte en 1798 et adjoint aux militaires une commission des sciences et des arts, que le philosophe Michel Serres (1930-2019) qualifie comme « la plus complète collectivité scientifique – un dictionnaire sur un bateau⁶ », et dont les membres relevant des domaines artistiques comme les peintres André Dutertre (1753-1842), Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) ou encore Dominique Vivant Denon (1747-1825)⁷ effectueront de nombreux croquis et dessins sur place. Quelques décennies plus tard, la « sublime porte » ottomane ouverte offre aux scientifiques et aux artistes de nouvelles contrées à explorer et de nouveaux chemins plus directs vers l'Asie orientale. Les écrivains et peintres français notamment vont alors se saisir de l'Orient pour y puiser de nouveaux sujets ou, pour les moins casaniers, de nouvelles cultures, de nouvelles couleurs et de nouvelles lumières vécues sur place. L'appellation « Orient » va vite dépasser les réalités géographiques et inclure notamment les territoires du Nord de l'Afrique. Le voyage d'Eugène Delacroix (1798-1863) au Maroc en 1832 par exemple marque particulièrement les esprits et les palettes de nombreux jeunes artistes en formation à Paris.

³ Sur cette question : Vanessa Alayrac-Fielding, « Les chinoiseries ou l'art de la fantaisie, l'avènement d'un nouvel ordre du monde », in *Rêver la Chine, chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Lille, Éditions Invenit, 2017, p. 123-150.

⁴ Le période de la Révolution française concentre évidemment tous les esprits sur la situation intérieure du pays et de ses voisins, ne laissant que peu de latitudes pour s'occuper des civilisations du bout du monde. Le contexte maritime international est pourtant très actif et les expéditions maritimes scientifiques et commerciales autour du monde ne sont pas rares. Mais, à l'image de celle du navigateur français Étienne Marchand (1755-1793) de 1790 à 1792, elles passent presque inaperçues (il faut préciser que Marchand rentre en France en pleine destitution du roi, ce qui évidemment ne permet pas de retenir l'attention. D'après Odile Gannier et Cécile Picquoin, *Journal de bord d'Étienne Marchand, le voyage du Solide autour du monde (1790-1792)*, Paris, CTHS, 2005, p. 5-6).

⁵ Le terme employé avant le XIX^e siècle est le « Levant » en référence au soleil, le « couchant » lui désignait le Maghreb. L'Orient correspond en fait à trois aires géographiques distinctes issues des représentations culturelles européennes : l'Asie, le territoire méditerranéen et islamique et l'espace de la chrétienté byzantine (cf. Muriel Détrie, Jean-Marc Moura, « Introduction », *Revue de littérature comparée*, 2001/1 (n° 297), p. 5-11).

⁶ Michel Serres, « Auguste Comte et le positivisme », in *Histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard – Encyclopédie de la Pléiade, 1974, tome 3, p. 153.

⁷ Il est à noter que Denon conçoit sa mission de manière différente puisqu'il ne se consacre pas corps et âmes aux objectifs de cette dernière mais donne la priorité, voire l'exclusivité, à ses propres intérêts et à sa soif de découvertes et de voyages (d'après François Chenet, « L'artiste chargé de mission, le rôle de l'artiste dans quelques missions scientifiques », in François Moureau (éd.), *L'œil aux aguets ou L'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 135-145).

La Chine reste durant toute la première moitié du XIX^e siècle dans l'ombre de l'orientalisme mais l'expansion coloniale française, et anglaise surtout, vont radicalement changer la perception des Européens. Territoire à conquérir et peuple à soumettre, la Chine passe du statut de civilisation ancienne dotée de savants et d'une population à la morale admirable à contrée arriérée, décadente, peuplée de gens cupides et sournois. Il faut dire que l'objectif a changé, il ne s'agit plus seulement de se divertir et d'enrichir quelques marchands avec des « chinoiseries », il est désormais question de puissance, de matières premières, de développement industriel et de libre-échange. Les conquêtes commerciales et coloniales, jamais vraiment achevées, de la Chine n'ont rien de glorieux pour l'Europe et apparaissent d'emblée difficile à promouvoir. Il faut dire que l'opium s'y révèle incontournable et ce même s'il s'agit plus d'un enjeu commercial que d'une véritable stratégie anglaise pour affaiblir les élites et la jeunesse chinoises⁸. Le fait est que cette drogue, *casus belli* de la première des trois guerres qui portent son nom constitue aujourd'hui encore un symbole fort des relations sino-européennes. Les provocations, les punitions militaires, le terrible épisode du sac du palais d'été et les traités inégaux sont autant de corollaires douloureux ou honteux qui continuent de hanter les relations diplomatiques entre la Chine et l'Occident. En tout état de cause, dans l'esprit d'une grande partie des Européens de la seconde partie du XIX^e siècle, la Chine n'est plus un paradis lointain plein de ravissements et de trésors tels que les « chinoiseries » la représentaient mais un pays décadent et opiomane.

La situation du grand voisin chinois va beaucoup marquer le Japon qui, lorsque les sommations états-uniennes devinrent impossibles à éluder, choisira de négocier les conditions d'ouverture de son pays fermé quasiment complètement depuis plus de deux siècles plutôt que de subir le même sort que l'empire du milieu⁹. Pour l'Europe, cette ouverture est une aubaine économique et stratégique. Passées les portes de l'Orient, voici maintenant que le long corridor menant jusqu'à l'extrême pointe orientale de l'Asie est désormais accessible lui-aussi. Quant aux États-Unis, leurs navires obtiennent un lieu d'escale bienvenu et profitable après la longue traversée du Pacifique. Le terme « Extrême-Orient » qui voit le jour à cette période¹⁰ évoque

⁸ D'après Xavier Paulès, *L'opium, une passion chinoise (1750-1950)*, Paris, Payot, 2011, p. 63-74.

⁹ Les autorités japonaises veilleront d'ailleurs à conserver l'interdiction stricte de l'opium après l'ouverture du pays au commerce international (cf. Xavier Paulès, « La lutte contre l'opium. Panacée politique pour le Guomindang ? », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 2007/3 (n° 95), p. 199).

¹⁰ Il convient de préciser que c'est au Royaume-Uni que le terme « Far-East » apparaît d'abord dans les années 1840). Très proche des penseurs britanniques, l'orientaliste Léon De Rosny (1837-1914) transpose le terme « Extrême-Orient » dans la langue française en 1861. Puis, ce terme sera popularisé, en même temps que la crainte d'une invasion de l'Occident par la « race jaune », par l'ouvrage (*Le Japon de nos jours et les échelles de l'Extrême-Orient*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1877) du juriste Georges Bousquet (1845-1937).

évidemment l'Orient et se forge donc sur les représentations occidentales de cette zone géographique. Ce terme résulte d'ailleurs, comme l'explique le géographe Philippe Pelletier, de la mainmise de l'Europe sur l'Asie et du découpage en trois ensembles de l'Orient (Moyen, Proche et Extrême) qui en résulta¹¹. Il reste, encore aujourd'hui, flou sur les pays qu'il comporte. Certains le résument au monde culturellement chinois, d'autres y incluent l'Inde mais, une chose est certaine, le Japon lui est bel et bien positionné géographiquement aux yeux d'un Européen comme le premier pays à l'est de l'Asie. C'est de ce pays lointain que vont être acheminés en Europe à partir des années 1850 et en nombre de plus en plus conséquent des bibelots, des étoffes ou encore des condiments. Signataire de traités jugés inégaux par ses dirigeants et ses habitants, le Japon se résigne en effet à accepter durant cette période, devant la puissance militaire occidentale, les règles du jeu imposées par l'Occident et les grandes capitales européennes ne tardent pas à voir déferler une véritable vague de « japonaiseries » importées en masse ou ramenées dans les malles des voyageurs ou des participants aux expositions universelles.

À Paris, en dehors de quelques exceptions notables, le Japon constitue, en effet, plus un objet de curiosités qu'un objet d'études. Les intellectuels et artistes notamment se mettent à collectionner les bibelots d'origine japonaise et à les intégrer à leurs productions artistiques. Ce sont d'abord quelques « japonaiseries » présentées au détour d'un poème, d'un roman ou dans le décor d'un tableau. Mais parmi les objets en question, l'estampe va jouer un rôle prépondérant. Il convient de préciser d'emblée que cette dernière ne constitue pas l'élément déclencheur de la révolution picturale entamée au début du XIX^e siècle et qui donnera naissance à l'impressionnisme, au naturalisme et à l'art nouveau. L'orientalisme, le rejet de l'académisme et de ses salons officiels, l'invention et les progrès spectaculaires de la photographie, tout cela avait en effet largement contribué à faire sortir les peintres des ateliers, à éclaircir les palettes, à les amener vers le réel. Cependant, l'estampe a clairement nourri cette mue en offrant aux peintres d'avant-garde d'autres perspectives, d'autres motifs, d'autres couleurs et la philosophie neuve d'un art pictural mouvant, flottant et non figé à un moment où bon nombre de peintres étaient en quête de nouveautés. À Paris où de nombreux artistes résident, dans un premier temps, quelques collectionneurs vont vivre « leur Japon » par procuration à travers le culte des « japonaiseries ». D'une manière générale, le Japon des artistes reste un Japon fantasmé, dans la lignée des représentations exotiques de l'Orient exacerbées par la distance et le mystère d'un

¹¹ Cf. « La tripartition occidentale de l'Asie à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle », in Philippe Pelletier, *L'Extrême-Orient, l'invention d'une histoire et d'une géographie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 504-511.

pays fermé au monde pendant plusieurs siècles. C'est presque vingt ans après l'ouverture du pays qu'un peintre français foule pour la première fois le sol japonais et surtout y dessine *in situ* de nombreux croquis. Félix Régamey (1844-1907) ramène et expose en effet ses études et peintures japonaises à Paris après son séjour en 1876. La fin des années 1870 et la décennie suivante voient véritablement croître l'engouement pour le Japon mais aussi les connaissances acquises en Europe au sujet de ce pays. Parmi les artistes français, l'image du Japon est double : c'est à la fois une civilisation ancienne et admirable mais aussi un pays qui s'occidentalise beaucoup trop rapidement et sans aucune mesure. L'idée de sauver le Japon ancien et son patrimoine artistique en train de mourir sous le feu de sa modernisation est d'ailleurs récurrente chez les japonisants français de la fin du XIX^e siècle, qu'ils soient effectivement allés sur place ou non.

C'est dans ce contexte que naît et grandit à Paris le peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1924) au sein d'une famille d'artistes. Le père de Dumoulin est un peintre académique sans grand talent mais suffisamment bien intégré pour placer son fils dans l'atelier de ses confrères Paul Flandrin (1811-1902) et Henri Lehmann (1814-1882) à l'école des Beaux-Arts de Paris. Cependant, dès ses années de formation, le jeune Dumoulin semble bien décidé à ne pas se contenter d'un parcours classique sans éclat. Il recherche la modernité en approchant Édouard Manet (1832-1895) qui l'éconduit courtoisement en le redirigeant vers le peintre Henri Gervex (1852-1929). Mondain, séducteur et populaire, Gervex se garde bien de choisir un camp entre la modernité et la tradition et ménage ses relations. Dumoulin sera durablement marqué par Gervex, non point au niveau de la peinture à proprement parler car il choisit très vite la voie du paysagisme, mais sur la façon opportune dont ce dernier gère sa carrière de peintre. Comme son mentor, Dumoulin tente en effet de tisser un réseau relationnel large et hétéroclite. Il côtoie le monde officiel et cherche dans le même temps à pénétrer les cercles d'avant-garde. Il bénéficie également de l'entremise de son influent beau-frère, le journaliste, poète et homme politique Edmond Lepelletier (1846-1913), très proche de Paul Verlaine (1844-1896). Grâce à ses relations principalement, le jeune Dumoulin va obtenir de bonnes critiques dans la presse d'actualité française qui le classent comme un parisianiste doué d'un certain talent. Cependant, il n'a ni le génie de Manet, ni le charisme de Gervex et semble se diriger vers une carrière honnête rythmée par une présence annuelle au Salon officiel et ponctuée de quelques achats étatiques. Mais, Dumoulin, doté d'une grande détermination, semble bien décidé à ne pas se contenter de cela.

C'est alors que se présente en 1887 l'opportunité d'une mission officielle au Japon offerte par le célèbre critique d'art Jules-Antoine Castagnary (1830-1888). Peintre prometteur mais relativement peu réputé et sans réelle originalité, Dumoulin, qui n'ignore évidemment pas l'influence des estampes japonaises sur la peinture occidentale, ne manque pas de saisir l'occasion. Il effectue ainsi en 1888-1889 à l'âge de vingt-sept ans un séjour de près de dix mois au Japon. Ce n'est pourtant pas ce pays qui va le marquer le plus lors de ce premier voyage au long court mais bien l'Indochine française et plus précisément la Cochinchine. C'est en effet à Saigon, lors de ses escales que Dumoulin va découvrir cette colonie française et les hommes qui la dirigent et la composent. Patriote dans l'âme, il embrasse à Saigon le colonialisme donnant à sa carrière une nouvelle dimension, quelque peu différente probablement de celle qu'il avait envisagée avant son départ pour le Japon. Peintre tombé dans l'anonymat de l'histoire et dont les œuvres sont plus nombreuses dans les réserves des musées que dans leurs expositions permanentes, Louis Dumoulin est aujourd'hui présenté comme relevant exclusivement du champ de la peinture coloniale. D'ailleurs, le seul véritable ouvrage moderne qui lui est consacré s'avère être un roman portant comme titre : « Louis Dumoulin, peintre des colonies »¹². Cet ouvrage, non universitaire, cherche surtout à inscrire Dumoulin comme un acteur important du paysage artistique et intellectuel de la Belle époque¹³ et n'aborde, en réalité que très peu les activités du peintre postérieures à 1900 et notamment la fondation et la présidence de la Société coloniale des artistes français. Il paraît du reste clairement lacunaire et tout à fait imprécis sur la carrière et les voyages de Dumoulin tant au Japon que dans d'autres régions du monde¹⁴. En raison des nombreuses erreurs qu'il contient et du caractère très largement fictionnel de cet ouvrage, nous avons choisi de ne pas le retenir comme une source fiable, malgré la présence d'informations issues de sources archivistiques et documentaires vérifiées, mais uniquement comme un roman cherchant à faire de Dumoulin un aventurier

¹² Michel Loirette, *Louis Dumoulin, peintre des colonies*, Paris, L'Harmattan, 2010.

¹³ Loirette imagine, au détriment de la réalité, notamment des rencontres entre Dumoulin et des artistes ou écrivains français majeurs. Il invente ainsi un dîner chez Jules Verne (1828-1905) à Amiens auquel Dumoulin est convié en 1886 alors qu'il y serait en mission officielle afin d'y peindre des toiles œuvres destinées à l'Exposition universelle de 1889 (cf. *Louis Dumoulin, peintre des colonies, op. cit.*, p. 43-55). Si des commandes publiques pour des œuvres représentant la Picardie ont bien existé dans la carrière de Dumoulin, elles sont, selon les archives nationales, beaucoup plus tardives puisqu'elles datent de 1904-1906 (cf. *infra*, annexe 2, p. 508).

¹⁴ À titre d'exemple, Loirette date la première mission au Japon de Louis Dumoulin à 1890-1891 (et l'exposition qui la suivit à la Galerie Georges Petit à 1891) (cf. *Louis Dumoulin, peintre des colonies, op. cit.*, p. 71), alors que celle-ci se déroule en 1888-1889. Il fait en outre voyager Dumoulin en célibataire lors de cette mission alors qu'il était accompagné de son épouse (cf. *infra*, partie 1.3.1, p. 98-111).

voyageur¹⁵, un homme à femmes et un peintre talentueux ayant toute sa place au panthéon des artistes français de son époque¹⁶.

Depuis sa disparition en 1924, Dumoulin n'est, il est vrai, que très peu représenté dans des expositions publiques et quand il l'est, il s'agit systématiquement de l'associer à un événement en lien avec l'art colonial¹⁷. Ce dernier développe indéniablement après son premier voyage en Extrême-Orient une idéologie colonialiste et suivra toute sa vie, surtout après 1900 la doctrine suivante : « l'expansion coloniale par l'art, au service de la France et de l'art ». Convaincu de la supériorité française dans les domaines artistiques et notamment en peinture, il milite par exemple pour le financement par l'État d'expositions d'artistes français à l'étranger, reproche aux peintres étrangers formés dans les écoles parisiennes de montrer une forme d'ingratitude envers la France et aux musées étrangers de négliger les œuvres des artistes français¹⁸. Les grandes lignes de son parcours à partir de 1900 témoignent de son engagement et invitent inexorablement à l'étiquetage colonial :

- Il participe à la Section coloniale de l'Exposition universelle de 1900 dirigée par l'industriel, armateur et homme politique Jules Charles-Roux (1841-1918).
- Il accompagne le colonel Marchand (1863-1934), un des héros militaires de la conquête coloniale française, lors d'une excursion d'un mois dans le désert tunisien en 1902-1903.
- Il prend part au voyage officiel du Président de la République Émile Loubet (1838-1929) en Algérie et en Tunisie en 1903.

¹⁵ « Il vécut sous ces horizons lointains les aventures les plus tumultueuses que l'on puisse imaginer : espionnage, enlèvements, piraterie, passions amoureuses... » (cf. quatrième de couverture de : Michel Loirette, *Louis Dumoulin, peintre des colonies, op. cit.*).

¹⁶ Loirette a tendance à vouloir faire de « son Louis Dumoulin » un ami d'artistes, écrivains et hommes politiques dont les noms sont bien connus dans l'histoire nationale comme Jules Verne, Paul Verlaine ou encore Paul Doumer. Il met également en scène une rencontre entre Dumoulin et Pierre Loti en Égypte en 1898 (cf. *Louis Dumoulin, peintre des colonies, op. cit.*, p. 78 et suivantes) tout à fait improbable au regard des activités de Dumoulin cette année là puisqu'en pleine préparation de son *Panorama du tour du monde*, il voyage à Djibouti, en Russie avant de passer la saison estivale à Veules-les-Roses où, il fait très certainement connaissance avec.. Loti ! (cf. *infra*, p. 482-483).

¹⁷ La plus récente exposition dans laquelle des peintures de Dumoulin ont été exposées a eu lieu en 2018 au Musée du Quai Branly Jacques Chirac. Dans la lignée des travaux de Dominique Jarassé, cette exposition de grande ampleur se proposait notamment d'interroger, à partir de la notion « d'arts coloniaux » la circulation des artistes et des artefacts entre la France et les territoires de son Empire, comme support pour une réflexion sur la relation coloniale. Voir le catalogue de l'exposition en question : Bérénice Geoffroy-Schneiter (éd.), *Peintures des lointains, la collection du musée du quai Branly-Jacques Chirac*, catalogue d'exposition, Musée du quai Branly, Paris (30 janvier 2018-6 janvier 2019), Paris, Société française de promotion artistique, SFPA, 2018.

¹⁸ Cf. « L'Art Français, conversation avec le peintre L. Dumoulin », *Le Constitutionnel*, n°28490 du samedi 9 avril 1892.

- Il occupe, sur proposition de Jules Charles-Roux, la fonction de Commissaire des Beaux-Arts à l'exposition coloniale de Marseille de 1906 puis participe pleinement à celle de 1922 toujours à Marseille.
- Il est nommé, toujours en 1906, peintre officiel du Ministère des colonies.
- Il fonde en 1908 la Société coloniale des artistes français dont il sera le président dévoué jusqu'à sa mort en 1924.
- Il est missionné par le Ministre des colonies Albert Lebrun (1871-1950) pour une collecte d'œuvres de peintres autochtones en vue d'une grande exposition d'art colonial, prélude à la constitution à Paris d'un musée des colonies¹⁹. Dumoulin envisage en outre de réaliser une œuvre intitulée *Panorama des colonies* qui serait exposée de façon pérenne à Paris dans une rotonde construite à cet effet.
- Il fonde les musées des Beaux-Arts d'Antananarivo en 1913, qui portera son nom²⁰, et de Casablanca en 1922.

En tout état de cause, Dumoulin, nommé peintre officiel du département de la marine en 1891, est reconnu de son vivant comme un personnage influent du monde artistique de la Troisième République (il est fait chevalier en 1898 puis officier de la légion d'honneur en 1906²¹). Mais, bien qu'il ait produit de nombreux tableaux présentant le Japon, il n'est pas considéré comme un acteur, ni comme un héritier du japonisme. Il est d'ailleurs systématiquement absent des publications et expositions ayant pour sujet ce mouvement²². Pourtant, les tableaux japonais de Dumoulin ne sont pas passés inaperçus de son vivant et ont bénéficié d'une critique globalement enthousiaste. Catégorisé comme relevant du domaine colonial, Dumoulin, qui s'est tout de même rendu trois fois au Japon entre 1888 et 1897, semble bel et bien étranger au japonisme à tout point de vue. Ce constat est d'ailleurs valable également d'un point de vue japonais, car en dehors de quelques rares exceptions, Louis Dumoulin est

¹⁹ 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).

²⁰ Cf. Arrêté du 14 septembre 1925 paru au *Journal officiel de Madagascar et dépendances*. N°2057 du 19 sept. 1925. Acte 14 du gouvernement général.

²¹ Cf. Archives nationales, base LEONORE – dossier Dumoulin, cote LH/848/56, consultable à l'adresse suivante : http://www.culture.gouv.fr/LH/LH056/PG/FRDAFAN83_OL0848056v001.htm (consulté le 20/04/2017)

²² Une seule exposition récente a, à notre connaissance présenté Dumoulin par le thème de son voyage et de ses tableaux japonais. Il s'agit d'une manifestation organisée par le Musée des Beaux-Arts de Yokohama en 2000 et dont le catalogue a été publié la même année : *Bakumatsu Meiji no Yokohama ten, atarashii shikaku to hyōgen 幕末・明治の横浜展, 新しい視覚と表現 = Yokohama 1859-1899, new visions, new representations*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Yokohama (du 15 janvier au 26 mars 2000), Musée des Beaux-Arts de Yokohama, 2000.

inconnu au Japon, pays qui donne pourtant beaucoup d'importance aux artistes étrangers l'ayant représenté d'une manière ou d'une autre.

Georges-Ferdinand Bigot (1860-1927), peintre et caricaturiste, camarade de banc de Dumoulin à l'école des Beaux-Arts de Paris manque certes de reconnaissance en France, mais est en revanche relativement célèbre et étudié au Japon. Il faut préciser qu'il n'y a pas seulement voyagé mais également longuement résidé de 1882 à 1899. Son approche est, de fait, beaucoup moins superficielle que celle de Dumoulin car là où Dumoulin se sert du Japon pour promouvoir sa carrière, Bigot lui part véritablement à la rencontre de la langue, de la culture et du peuple japonais. Malgré cette approche radicalement différente, les deux hommes, partageant fibre patriote et convictions coloniales, se côtoieront durant les séjours de Dumoulin au Japon, mais aussi après le retour de Bigot à Paris. D'un caractère généreux, Bigot rendra en effet de nombreux services à Dumoulin au Japon en le guidant et en lui obtenant des faveurs et les biens matériels nécessaires à son quotidien sur place. Dumoulin, lui, plus calculateur que reconnaissant tant il y a trouvé de l'intérêt, enrôlera Bigot dans la réalisation de son *Panorama du tour du monde* et de son théâtre animé par des danseuses japonaises lors de l'exposition universelle de 1900 à Paris.

Voyageant dans des conditions matérielles plutôt confortables, Dumoulin séjourne comme un touriste ordinaire au Japon à ceci près qu'il s'y trouve en mission de travail. Son programme de visite apparaît conforme aux guides touristiques de l'époque et il ne cherche pas à s'aventurer au-delà des lieux ouverts largement aux étrangers. La seule originalité réelle du premier voyage de Dumoulin au Japon réside dans les séances de peinture en extérieur auxquelles il se livre en compagnie d'autres peintres occidentaux comme Bigot notamment. L'excursion qu'il fait sur le site sacré de Nikkô 日光 en 1888 est à ce propos particulièrement représentative du type de voyage vécu par Dumoulin au Japon. Accompagné de plusieurs Français résidents au Japon et de porteurs japonais, Dumoulin se laisse guider et visite les lieux avec, non pas l'œil du voyageur avide de découvertes, mais bien le regard d'un peintre occidental venu sélectionner quelques morceaux exotiques susceptibles de plaire au plus grand nombre de ses compatriotes. Un tantinet touriste, il glane bien quelques informations ici ou là sur l'histoire et les coutumes du pays qu'il est en train de visiter, ou plutôt de peindre, mais celles-ci restent parcimonieuses et souvent mal assimilées. Il faut dire que les informations en question ont pour finalité principale de venir documenter les futures toiles de l'artiste. Les annotations manuscrites de Dumoulin prises lors de son voyage sont en effet reprises quasiment mot pour mot en vue de fournir les descriptifs résumés des tableaux qu'il expose après son retour en France. Ces

dernières semblent provenir de deux sources principales : des informations glanées par Dumoulin auprès de guides touristiques et d'autres recopiées à partir des dires de compagnons de voyage probablement francophones.

Constituant les principales traces écrites de ses voyages, les annotations en question ne figurent ni sur un carnet de route, ni sur un rapport officiel, mais au dos des nombreux documents photographiques collectés par Dumoulin. Selon une logique d'efficacité, chaque cliché susceptible d'inspirer une ou plusieurs toiles est en effet pourvu de quelques commentaires qui s'apparentent plus à des notes de travail qu'à des impressions de voyage. En l'absence de véritable récit, la collection photographique de Dumoulin, qui compte au total près de huit cents clichés du Japon, constitue une source essentielle permettant de retracer les grandes lignes de ses différents séjours mais aussi de mieux comprendre les rapports que Dumoulin entretenait avec ce pays. À la différence de ses séjours ultérieurs durant lesquels les progrès techniques de la photographie lui permettront de prendre lui-même des clichés, les photographies du premier voyage de Dumoulin au Japon ont été soit acquises dans des boutiques de photographies, soit prises et données par une tierce personne (notamment Georges Bigot). Bien plus que de simples souvenirs, elles vont fournir à Dumoulin des modèles pour ses tableaux. C'est en effet selon une méthode proche du *patchwork* que Dumoulin donne naissance à ses œuvres. Sélectionnant d'abord un motif paysager réel ou à partir d'une photographie, Dumoulin le saupoudre ensuite de quelques éléments exotiques, êtres humains inclus, prélevés bien souvent d'un ou plusieurs clichés. Pour quelqu'un dont l'unique motivation exprimée en vue d'obtenir une mission officielle était : « de rapporter en France des dessins et des tableaux imprégnés de l'esprit et du caractère [japonais] que les documents photographiques ne possèdent pas²³ », la méthode semble bien cavalière et incohérente tant elle s'appuie sur ce que Dumoulin déclare dénigrer. Elle est en outre peu respectueuse des réalités culturelles et géographiques puisque ces dernières semblent secondaires aux yeux de Dumoulin qui donne la primauté au potentiel esthétique et exotique de ses tableaux et n'hésite pas à y mêler des paysages distants de plusieurs centaines de kilomètres.

Promus par son auteur comme des « notes de voyage peintes²⁴ », les tableaux japonais de Dumoulin donnent à voir une succession de paysages dont la caractéristique principale est l'absence humaine. Au-delà de leur valeur esthétique intrinsèque, qui reste subjective, les

²³ Cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis. Lettre du 14 décembre 1887.

²⁴ Cité par : Philippe Burty, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889-26 janvier 1890)*, Paris, Galerie G. Petit, 1889, p. 1.

œuvres en question diffusent l'impression d'un Japon figé, presque inanimé. Les toiles de Dumoulin sont certes agrémentées de quelques personnages clichés : *geisha* 芸者, femme portant un enfant sur son dos, acrobates, porteurs *jinrikisha* (人力車 littéralement « véhicule à force humaine »), lutteurs, prêtres ou guerriers, mais ces derniers paraissent dépourvus d'existence et viennent pour ainsi dire meubler le décor qui, lui, tient le rôle principal. Figurants sur la toile comme dans son voyage, les Japonais ne semblent pas intéresser Dumoulin. Peintre persuadé de la supériorité française en tout domaine, il semble être venu chercher au Japon, non pas la rencontre avec l'Autre, mais un florilège d'images prêtes à l'emploi pour des tableaux imprégnés majoritairement de poncifs à défaut « d'esprit et de caractère japonais ».

Cette étude intitulée « Le Japon dans la collection photographique et l'œuvre de Louis Jules Dumoulin : enjeux imagologique, idéologique et artistique », vise, en s'appuyant sur ses œuvres picturales, ses quelques écrits et sa collection photographique, à analyser les rapports de Dumoulin avec le Japon et l'image qu'il a véhiculée de ce pays et de ses habitants auprès de ses contemporains. Elle s'inscrit dans une démarche comparatiste avec d'autres œuvres et témoignages écrits ou dessinés de voyageurs occidentaux et notamment français au Japon principalement dans la seconde partie du XIX^e siècle. Centrée sur un personnage très peu étudié, notre démarche cherchera à établir des informations fondamentales sur la vie, l'œuvre et la réception de Dumoulin, au-delà du spectre japonais. En plus des documents publiés sur ces sujets, notamment du vivant de l'artiste en France et au Japon, et des archives officielles et privées, nous nous concentrerons sur l'analyse de sources primaires inédites. La collection photographique de Dumoulin²⁵ de par son contenu iconographique mais aussi du fait des nombreuses mentions manuscrites qu'elle contient constitue dans ce cadre un corpus majeur. La mise en perspective, dans une démarche imagologique, de ce corpus avec d'autres collections de ce type et notamment celles de contemporains de Dumoulin comme Georges Bigot et avec l'imagerie collective déployée dans de grands événements populaires comme les expositions universelles et coloniales permettra de mieux comprendre les représentations occidentales du Japon, et de l'Extrême-Orient, en vogue à la fin du XIX^e siècle et leurs réminiscences actuelles.

Dans le détail, le corpus que nous nous proposons d'étudier se compose de deux grands ensembles et de plusieurs sous-ensembles :

²⁵ Conservée principalement à la Bibliothèque de Lettres, Arts et Sciences humaines Henri Bosco à l'Université Côte d'Azur mais aussi au Musée national des arts asiatiques Émile Guimet à Paris.

- un corpus iconographique constitué, d'une part, d'œuvres picturales de Louis Dumoulin produites par ce dernier durant l'ensemble de sa carrière²⁶. Nous apportons, eu égard au sujet de notre étude, une attention particulière aux représentations picturales consacrées au Japon mais aussi à l'altérité de manière globale. Dans une approche comparatiste, nous avons également analysé plusieurs œuvres picturales de peintres contemporains de Dumoulin au premier lieu desquels les productions de deux peintres français ayant voyagé et représenté le Japon à la même époque à savoir Georges Bigot et Félix Régamey.

D'autre part, notre corpus iconographique donne une grande importance à la collection photographique extrême-orientale de Louis Dumoulin conservée à l'Université Côte d'Azur au sein de la Bibliothèque universitaire de Lettres, Arts et Sciences Humaines Henri Bosco ainsi qu'au Musée national des Arts asiatiques Émile Guimet²⁷.

- un corpus textuel composé en premier lieu de sources archivistiques publiques²⁸ concernant la vie et les activités de Louis Dumoulin et des personnages l'ayant cotoyé. En dehors de rares exceptions, nous n'avons pas été en mesure de retrouver d'archives privées concernant Louis Dumoulin.

La presse écrite d'actualité publiée du vivant de Dumoulin constitue un sous-ensemble essentiel et riche témoignant notamment de la place non négligeable qu'occupait ce dernier dans le paysage artistique français de la Belle époque et au sein des cercles intellectuels et mondains de Paris²⁹. Journaliste et critique lui-même, les textes publiés par Louis Dumoulin dans la presse ont fait l'objet d'une attention particulière et nous avons choisi d'en retranscrire intégralement trois en annexe de la présente étude³⁰. Nous avons, en outre, inclus dans notre démarche de dépouillement systématique des journaux parus au Japon du vivant de Dumoulin³¹.

²⁶ Nous proposons en annexe 1 du présent document un catalogue de plus de quatre cents notices visant à recenser de manière la plus exhaustive possible toutes les œuvres picturales peintes de Dumoulin (cf. *infra*, p. 402).

²⁷ Contenant des photographies acquises et d'autres prises par Louis Dumoulin, cette collection compte, dans le cas du Japon près de huit cents clichés dont nous détaillons les caractéristiques dans la partie 2.2 de la présente étude (cf. *infra*, p. 186-228).

²⁸ La liste des dossiers d'archives consultés est détaillée au sein de notre bibliographie (cf. *infra*, p. 604).

²⁹ En nous appuyant sur l'offre numérique de la Bibliothèque nationale de France principalement, nous avons dépouillé de manière systématique plusieurs titres de presse dont nous donnons le détail dans notre bibliographie (cf. *infra*, p. 605-606).

³⁰ Cf. *infra*, annexe 3, p. 557.

³¹ L'offre numérique de la bibliothèque nationale de la Diète au Japon nous a permis de dépouiller plusieurs titres majeurs mais le caractère encore limité de cette offre, ainsi que les difficultés liées aux déplacements vers le Japon ont malheureusement limité nos desseins initiaux.

Si Louis Dumoulin n'a pas publié de récit de voyage à proprement parlé, nous pouvons tout de même nous appuyer, comme évoqué ci-avant, sur l'analyse des annotations qu'il a laissées au dos des photographies de sa collection qui constituent des sources primaires inédites témoignant du parcours et des impressions du peintre durant ses voyages.

Notre corpus prend également en compte plusieurs récits de voyage publiés par des personnages contemporains³² de Dumoulin au premier lieu desquels nous avons retenu des peintres soit, principalement, Félix Régamey qui a voyagé autour du monde en compagnie de l'industriel et collectionneur d'objets d'art Émile Guimet (1836-1918), mais aussi le peintre officiel du département de la marine Gaston Roulet (1847-1925) et Eugène Fromentin (1820-1876) qui ont publié des récits de voyage respectivement sur l'Indochine française et sur le Sahara algérien. Le voyage commun effectué par le banquier, journaliste et collectionneur d'origine italienne Henri Cernuschi (1821-1896) et l'écrivain et critique d'art, fervent défenseur des impressionnistes et ami de Manet, Théodore Duret (1838-1927), a également fait l'objet d'une attention particulière. Concernant le corpus viatique consacré au Japon, outre les textes susmentionnés, les récits des *globe-trotter* français Hugues Krafft (1853-1935) et Émile d'Audiffret (1850-1?) ou encore de l'antiquaire Philippe Sichel (1839?-1899) et d'une manière générale, les textes recensés par Patrick Beillevaire³³ ont nourri nos réflexions.

En outre, nous nous sommes naturellement basés sur les résultats écrits de la recherche française et internationale relativement abondants concernant les sujets abordés au sein de la première et de la troisième parties de notre étude, plus rares concernant la deuxième partie consacrée à la photographie japonaise et à la collection Dumoulin. Nous avons, dans le but de contrebalancer le point de vue occidental majoritaire dans notre corpus, cherché à prendre en compte le plus systématiquement possible les sources publiées en langue japonaise. Nous nous appuyons enfin sur l'analyse de romans parus du vivant de Dumoulin mettant en scène le Japon et/ou le monde des Beaux-Arts avec une attention particulière pour les œuvres japonisantes de l'écrivain et officier de marine français Pierre Loti (1850-1923)³⁴.

³² Les récits en question sont référencés au sein de notre bibliographie (cf. *infra*, p. 580-581).

³³ Patrick Beillevaire, *Le voyage au Japon, Anthologie de textes français, 1858-1908*, Paris, Robert Laffont, 2001.

³⁴ Les romans concernés sont référencés *infra*, dans la bibliographie, p. 576.

Afin d'inscrire notre démarche dans le contexte historique, socio-politique et artistique de la seconde moitié du XIX^e siècle, il nous semble primordial d'analyser les origines et les caractéristiques principales de l'attrait exercé par le Japon sur les Occidentaux et principalement sur les artistes et hommes de lettres évoluant à Paris. L'étude de la situation intérieure du Japon lui-même et des conditions de son ouverture au commerce international et aux étrangers viendra compléter cette analyse en vue de comprendre comment les voyageurs occidentaux abordaient ce pays, avec quels objectifs ils s'y rendaient, dans quelles conditions ils y séjournèrent et ce qu'ils diffusaient en termes d'images par leurs témoignages.

En outre, il nous incombe dans cette étude, nous l'avons déjà mentionné, d'initier des recherches fondamentales sur Louis Jules Dumoulin dans l'optique de documenter les temps forts de sa vie et de son œuvre et notamment de ses jeunes années jusqu'à la création de la Société coloniale des artistes français. Il est également essentiel de comprendre les raisons qui l'ont poussé à solliciter une mission officielle au Japon à l'âge de vingt-sept ans. Nous nous efforcerons en outre de replacer Dumoulin dans son époque marquée notamment par des événements socio-politiques et des évolutions artistiques majeurs avec pour ambition d'apporter de nouvelles connaissances à l'histoire de l'art et à celle des échanges interculturels en général et des relations franco-japonaises en particulier.

Les analyses précédentes nous permettront de mettre en perspective le premier grand voyage de Dumoulin qui le conduira à découvrir le Japon mais aussi l'Indochine française en 1888-1889. À partir de sources inédites, nous tâcherons de reconstituer son itinéraire, ainsi que ses impressions, et de mesurer l'impact de ce voyage sur sa vie et son œuvre.

Il s'agira ensuite, à la lumière de l'analyse et de l'identification des différents corpus formant sa collection photographique japonaise, d'observer les rapports qu'entretenait Dumoulin avec la photographie et de mesurer l'influence de cette dernière sur sa création artistique et sur la réception de ses œuvres. Nous tâcherons d'inscrire cette interrogation dans la dimension plus large du récit de voyage et de l'analyse sémiologique de l'image en cherchant à comprendre quel type de voyageur mais aussi quel type de narrateur était Dumoulin.

Nous tenterons enfin d'interroger l'héritage japonais de Dumoulin et les images qu'il a diffusées de ce pays, notamment à l'occasion de son exposition organisée à la galerie Georges Petit à Paris en 1889-1890 et dans le *Panorama du tour du monde* qu'il présente lors de l'Exposition universelle de 1900 ; tout en étudiant les raisons qui l'ont poussé à s'investir sur le long terme en faveur de la cause coloniale française.

**Partie 1 : La
tentation de
l'Extrême-Orient**

Il n'est pas surprenant, eu égard au contexte culturel et social parisien de la seconde moitié du XIX^e siècle de constater chez un jeune peintre paysagiste ambitieux et désireux de se démarquer de la grande concurrence régnant dans son milieu, une attraction envers les terres lointaines de l'Extrême-Orient et notamment envers le Japon. Le japonisme vit en effet un âge d'or qui ne peut laisser indifférent un artiste né en 1860 épris de modernité et influencé par l'orientalisme comme l'est Louis Dumoulin. Mais, au-delà même de l'influence artistique japonaise symbolisée par l'estampe, le pays du soleil levant, ouvrant plusieurs de ses ports aux grandes puissances occidentales après plusieurs siècles d'isolement, va devenir une escale essentielle du tourisme et plus particulièrement, des tours du monde touristiques. « La seconde partie du XIX^e siècle représente une période clé dans l'histoire de l'élargissement de l'accès au monde, tout du moins pour les riches Occidentaux. C'est à ce moment-là que le tourisme devient planétaire [...] ¹ ». Du « grand tour » destiné à retrouver les racines de l'Europe, les circuits touristiques deviennent des « très grands tours » et donnent naissance à de nouvelles destinations et par voie de conséquence, à de nouvelles définitions du pittoresque. Le Japon devient donc un sujet pittoresque susceptible de toucher en France un large public. À l'affût d'opportunités qui lui permettraient d'asseoir et de donner une nouvelle impulsion à une carrière prometteuse mais assez limitée aux cercles intellectuels et mondains de Paris, Louis Dumoulin, très déterminé, n'hésite pas à accepter une mission officielle au Japon qui débute en 1888 et va lui permettre de découvrir de nouveaux motifs paysagers comme autant de potentiels sujets pittoresques inédits.

¹ Cf. « Le monde en album, tourisme et goût du pittoresque », in Lionel Gauthier, Jean-François Staszak, *Clichés exotiques, le tour du monde en photographies, 1860-1890*, Paris, Éditions de Monza, 2015, p. 25).

1.1. La vogue japonaise

1.1.1. Fantasmer le Japon

Depuis l'Empire romain, l'Occident a toujours prisé les objets orientaux. Mais les descriptions dictées en prison par le marchand italien Marco Polo (1254-1324) et mises en forme par Rustichello de Pise (?- ?) dans un manuscrit paru en 1298 intitulé *Le devisement du monde*² vont donner une nouvelle dimension à cet intérêt. Marco Polo y décrit principalement le vaste empire de Kubilaï Khan (1215-1294) auprès duquel il a passé près de vingt ans. Son portrait de la Chine qu'il nomme *Cathay*³ est tellement séduisant qu'il sera accueilli avec un grand scepticisme par ses compatriotes⁴. On y découvre un empire aux manières raffinées, dotées d'une nature paradisiaque et surtout riche de nombreux trésors. Cette image fabuleuse mais très imprécise de la Chine, et par extension de l'Asie orientale, va s'ancrer dans l'imaginaire de plusieurs générations d'Européens et jouera un rôle prépondérant dans la création des « chinoiseries⁵ ».

Le mythe de *Cathay* fut renforcé par d'autres voyageurs explorateurs ou missionnaires⁶ avant l'avènement de la dynastie des *Ming* en 1368 qui décida de fermer pendant près de deux siècles les frontières de son empire. L'installation des premiers comptoirs aux Indes par les Portugais d'abord, puis par les Espagnols, permit de renouer de manière très limitée des contacts principalement marchands avec la Chine. Autorisés par l'Empereur à louer la ville portuaire de Macao, les Portugais vont intensifier ce négoce et ramener en Europe des cargaisons remplies de soie, de laques et de porcelaines provoquant l'envie des autres nations dont l'Angleterre. La reine Elisabeth I^{re} (1533-1603) octroie alors en 1600 le monopole sur le négoce avec l'Inde et l'Extrême-Orient à la compagnie des Indes orientales qui, depuis le port de Canton, va pouvoir commercer avec la Chine⁷. Bien que concurrencés par les Pays-Bas et leur compagnie néerlandaise des Indes orientales, les Britanniques deviennent les principaux acheteurs, sauf au

² Cet ouvrage est également connu sous le titre *Le livre des merveilles*.

³ Le Japon est lui affublé du nom *Zipangri* ou *Cipango* sur la base de la prononciation chinoise. Il convient de noter que Marco Polo ne put que retranscrire ce qu'il avait entendu au sujet du Japon, pays dont il n'a jamais foulé le sol puisque les tentatives d'invasion de Genghis puis de Kubilaï Khan échouèrent.

⁴ Ces derniers le surnommeront « Il Milione » en référence aux nombreux mensonges qu'ils crurent déceler dans ses récits de voyage.

⁵ D'après Dawn Jacobson, *Chinoiseries*, London, Phaidon, 1993, p. 9-27.

⁶ Notamment Sir John Mandeville (1300-1371).

⁷ Pour être précis, il s'agit d'un commerce à sens unique car les Chinois n'achètent, pour ainsi dire, rien aux Britanniques.

Japon, d'objets et d'épices d'Extrême-Orient. C'est donc fort logiquement que la haute société anglaise va se prendre de passion pour les objets chinois. Dans le même temps, les artisans britanniques, devant l'impossibilité d'atteindre le même degré de qualité que les produits originaux, vont se mettre à imiter ces derniers pour répondre à la demande et au désir des splendeurs du *Cathay*, donnant ainsi naissance au phénomène des « chinoiseries ». Il n'y a dans ce dernier aucune précision géographique⁸ ni aucun souci de respecter les traditions chinoises, il s'agit bel et bien d'une invention européenne issue de plusieurs siècles de spéculations oniriques sur les trésors orientaux et visant à transformer, puis assouvir le goût des classes aisées en matière de mode, de décoration⁹, d'habitudes alimentaires et de divertissement¹⁰. Attisés par les foires commerciales, les réceptions diplomatiques d'ambassades orientales¹¹ et les récits des voyageurs, cet engouement pour les « chinoiseries » va perdurer pendant près de deux cent cinquante ans avec un apogée au XVIII^e siècle dans le style *rococo*¹². Contre-modèle à l'art néoclassique à la mode durant le règne de Louis XIV, l'esthétique *rococo*, centrée sur le plaisir sensoriel, sur la délicatesse et le confort va retrouver tout cela dans les « chinoiseries » avec en prime, un parfum exotique de spiritualité et de jouissance orientales¹³.

Bien que le regard porté sur le siècle précédent soit critique, voire dédaigneux, le fantasme de l'Extrême-Orient ne change guère au XIX^e siècle. Certes, les voyageurs sont plus nombreux et les foires prennent une autre dimension avec les expositions universelles mais d'une manière générale, les « chinoiseries » restent une invention occidentale reposant sur une représentation imparfaite et romantique de l'Extrême-Orient. Ce qui change véritablement à cette époque, c'est le développement du libre-échange, l'ambition coloniale de l'Europe et les rapports de

⁸ D'ailleurs les chinoiseries recouvrent tout aussi bien des produits inspirés de Chine que d'Inde, du Siam ou du Japon.

⁹ En dehors des porcelaines, de nombreux autres objets décoratifs étaient importés en Europe (cf. David Howard, John Ayers, *China for the West*, London, Sotheby Parke Bernet, 1978, p.629-672).

¹⁰ Les fêtes costumées donnaient l'occasion de se vêtir à la chinoise (voir l'exemple de la famille royale française cité par Dawn Jacobson, *Chinoiseries, op. cit.*, p. 31). On retrouve d'ailleurs chez les japonisants de la seconde partie du XIX^e siècle ce plaisir du déguisement mais dans le quotidien et non plus seulement festif (cf. *infra*, p. 36).

¹¹ La réception à Versailles par Louis XIV en 1686 d'ambassadeurs venus du Siam va provoquer une importante vague d'orientalisme en France (voir cette estampe illustrant la rencontre : *L'Audience donnée par le Roy aux ambassadeurs du Roy du Siam le premier septembre 1686*, Paris, Nicolas L'Anglois, 1686, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69455111> consulté le 21/02/2018).

¹² Les ouvrages d'Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de Goncourt présentent plusieurs passages sur l'engouement des femmes de la noblesse française du XVIII^e siècle pour les « chinoiseries ». Nous citons notamment *Madame de Pompadour*, nouvelle édition, Firmin-Didot, 1888, p. 327 (passage dans lequel madame de Pompadour est qualifiée du titre de « marraine et reine du Rococo » et *La femme au XVIII^e siècle*, nouvelle édition, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 127 (« C'est le temps où pas une femme n'est meublée sans cabinet de la Chine [...] et ne semble-t-il pas qu'il y ait un goût de chinoiserie dans ses plaisirs, dans ses modes, dans le caprice de ses distractions »).

¹³ D'après Vanessa Alayrac-Fielding, « Chinoiserie, fantaisie et esprit rococo », in *Rêver la Chine, chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles, op. cit.*, p. 132-135.

l'Angleterre, et dans une moindre mesure de la France, avec la Chine principalement. Frustrée de se heurter à la diplomatie chinoise et désireuse de rééquilibrer la balance commerciale, l'Angleterre va inonder l'Empire chinois d'opium jusqu'à provoquer l'incident qui déclenchera une première guerre en 1839-1842, synonyme de première humiliation pour la Chine obligée de signer le Traité de *Nankin*. Ce traité asservissant ne sera respecté que très partiellement par les Chinois, engendrant une seconde guerre de 1856 à 1859. Cette dernière débouchera l'année suivante sur une expédition anglo-française dont l'épilogue dramatique blessera durablement les Chinois. En octobre 1860, le Palais d'été impérial appelé *Yuanming Yuan* et tous ses trésors¹⁴ sont pillés puis incendiés, provoquant la destruction irrémédiable d'une partie importante de la mémoire de l'Humanité¹⁵. Outre les conséquences durables de cette destruction dans les rapports entre la Chine (mais aussi tout l'Extrême-Orient) et l'Europe, les guerres de l'opium brisent, ou du moins atténuent fortement, le fantasme de *Cathay* et de nombreux Européens perçoivent alors la Chine comme une civilisation faible, rétrograde¹⁶ et décadente¹⁷.

Mais l'engouement pour l'Extrême-Orient, bien que moins prégnant durant la première partie du XIX^e siècle¹⁸, va perdurer, puis connaître un nouvel élan avec l'ouverture du Japon au commerce international, faisant pour ainsi dire basculer dans la seconde moitié du siècle les « chinoiseries » vers les « japonaiseries ». Bien évidemment, l'Europe ne découvre pas l'artisanat japonais en 1854. En France, par exemple, la haute société avait intégré depuis la

¹⁴ La destruction de la bibliothèque fabuleuse du Palais sera regrettée amèrement par bon nombre d'observateurs dont l'historien Guillaume Pauthier (1801-1873) en ces termes : « Comme nombre et comme choix, la Bibliothèque du Palais d'été pouvait être comparée à celle qui fit jadis l'orgueil d'Alexandrie. Elle était, comme celle-ci, l'expression de la civilisation de tout un monde, et, comme elle, elle a disparu dans des flammes qui n'étaient pas allumées par les nécessités de la guerre. » (cf. « Une visite à Youen-ming-youen », *Le tour du monde*, volume 10, deuxième semestre, 1864, p.112).

¹⁵ Victor Hugo déplore la perte d'une « merveille du monde » et s'indigne : « Nous, Européens, nous sommes les civilisés, et pour nous, les Chinois sont les barbares. Voilà ce que la civilisation a fait à la barbarie », dans une réponse épistolaire à un certain Capitaine Butler datée de novembre 1861 mais probablement écrite bien plus tard (voir Zenghou Cheng, « Qui est le capitaine Butler ? A propos d'une lettre de Victor Hugo sur le Palais d'Eté », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/4 (Vol. 111), p. 891-903, URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-4-page-891.htm> (consulté le 21/02/2018).

Le photographe Écossais John Thomson (1837-1921) prend lui, plus de dix ans après les faits, un cliché des ruines du Palais publié dans le volume quatre de son ouvrage intitulé *Illustrations of China and its people*, London, Sampson low, Marson low and Searle, 1874, cliché n° 48, URL : https://archive.org/details/gri_33125010851562 (consulté le 21/02/2018). Notons également les clichés pris pendant et juste après les faits par le photographe Felice Beato, qui accompagnait l'armée anglaise, et le récit transmis sous forme épistolaire par un militaire français ayant participé au sac (Ludovic de Garnier des Garets, *Lettres de Chine, 1859-1861, campagne de Chine et de Cochinchine*, Gleizé, Éditions du Poutan, 2013, p. 187-197).

¹⁶ Les albums du dessinateur Cham (1818-1879) par exemple révèlent l'état des préjugés sur la Chine à cette époque (voir par exemple : *Chinoiseries, Turqueries et autres Maroquinades*, Paris, Arnauld de Vresse, 1860, URL : <https://archive.org/details/chinoiseriesTurq00cham> (consulté le 28/02/2018).

¹⁷ Cf. Dawn Jacobson, *op. cit.*, p. 182-183.

¹⁸ Du fait notamment de la prédominance du Moyen-Orient et du monde méditerranéen chez les Romantiques français par exemple (d'après Jean-Claude Berchet, *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1985). En peinture, il est intéressant d'observer que l'orientalisme servira souvent d'étalon aux créateurs et à la critique de toiles inspirées de l'Extrême-Orient sous le couvert de l'exotisme.

cour de Louis XIV dans ses demeures, ses modes vestimentaires et dans ses divertissements, des objets japonais. On retrouve ces usages plus tard dans la bourgeoisie et chez les artistes. Dans *Les trois règnes de la nature* de Jacques Delille (1738-1813) par exemple, plusieurs poèmes font référence à la vaisselle japonaise¹⁹. Chez les frères Goncourt, Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870), se revendiquant comme les « apôtres du Japon »²⁰, le basculement de la mode des « chinoiseries » vers celle des « japonaiseries » apparaît clairement dans la réédition opérée en 1885 par Edmond du roman écrit à quatre mains *En 18.*²¹, initialement publié en 1851. Au sujet d'un objet décoratif, le texte de l'édition originale mentionne : « c'était une fort belle chinoiserie [...] de la province de Kouei-Tcheou [...] »²², ce passage sera modifié par Edmond en 1885 au profit de « C'était une fort belle japonaiserie [...] de la province de Yamato [...] »²³. Cette révision du texte semble motivée autant par désir d'authenticité que pour marquer le statut de connaisseur de l'art extrême-oriental d'Edmond et de son frère ainsi que la précocité de leur statut de découvreurs du Japon²⁴. Elle montre aussi la prédominance des « japonaiseries » en France à partir de la décennie 1860 et témoigne d'une certaine prise de conscience, plus tardive, par les collectionneurs de cette prédominance²⁵. Il convient néanmoins de préciser que les « japonaiseries » restent une distraction exotique pour les gens aisés et s'inscrivent aussi en cela dans le prolongement des « chinoiseries ». L'exemple des habitations et surtout des jardins illustre bien ce propos car si les « chinoiseries » avaient très largement

¹⁹ Dans le chant VI consacré au café (ce qui au passage nous indique que la vaisselle japonaise n'était pas qu'un ornement mais bien utilisée par les collectionneurs occidentaux), Delille écrit : « Tout est prêt : du Japon l'émail reçoit tes ondes, et seul tu réunis les tributs des deux mondes » (cf. *Œuvres de Delille. Tome IX, Les trois règnes*, Paris, Charles Furne, 1833, p. 175). Autre référence dans le *Chant I* : « La fève de Moka, la feuille de Canton, vont verser leur nectar dans l'émail du Japon » (cf. *op. cit.*, p.59).

²⁰ « Le goût de la chinoiserie et de la japonaiserie ! ce goût, nous l'avons eu les premiers. Ce goût aujourd'hui envahissant tout et tous, jusqu'aux imbéciles et aux bourgeois, qui plus que nous l'a propagé, l'a senti, l'a prêché, y a converti les autres ? Qui s'est passionné pour les premiers albums, a eu le courage d'en acheter ? » (cf. *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire. Troisième volume, 1866-1870*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1888, p. 238).

²¹ Edmond et Jules Goncourt, *En 18.*, Paris, Duméril, 1851, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k117876h> (consulté le 27/02/2018). Réédition en 1885 chez Charpentier et cie, URL : <https://archive.org/details/en00goncgoog> (consulté le 27/02/2018).

²² Cf. Edmond et Jules Goncourt, *En 18.*, Duméril, 1851, p. 93.

²³ Cf. Edmond et Jules Goncourt, *En 18.*, Charpentier et cie, 1885, p. 97.

²⁴ Edmond s'appuie dans la préface de son roman *Chérie* sur le texte modifié à paraître en 1885 dans *En 18.* mais en le présentant comme le texte original afin de démontrer que dès 1851, lui et son frère étaient bien les « premiers propagateurs » de l'art japonais en France (cf. Edmond de Goncourt, *Chérie*, Paris, G. Charpentier et cie, 1884, p. XV).

²⁵ Prédominance qu'il faut maintenant prouver et pour ce faire, certains n'hésiteront pas à convoquer des arguments raciaux. C'est notamment le cas du critique d'art Ernest Chesneau (1833-1890) qui avance systématiquement la supériorité du Japon sur la Chine et ce pas uniquement dans le domaine artistique (voir : « L'art japonais », in *Les nations rivales dans l'art...*, Paris, Didier, 1868, p.415-454 et notamment page 417 : « leur supériorité sur la race chinoise éclate d'une façon bien plus lumineuse encore dans les mœurs politiques et sociales » ; page 419 : « Cette supériorité de la race japonaise sur la race chinoise s'affirme avec non moins d'évidence dans les arts » ou même sur l'aspect physique des femmes page 424 : « elles [les femmes japonaises] ont les traits caractéristiques de la race mongole, un peu adoucis cependant, moins accentués, moins écrasés que chez les femmes chinoises [...] »).

influencé la haute-société anglaise²⁶, les « japonaiseries » vont également jouer ce rôle dans la seconde partie du XIX^e siècle auprès de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie. Cependant, la possibilité accrue de voyager, de photographier, et d'acquérir en nombre des objets divers amènent, non plus seulement à façonner un Extrême-Orient rêvé, mais à des imitations minutieuses des modèles paysagers vus *in situ* dans lesquelles les Occidentaux vont véritablement vivre quotidiennement à la japonaise. L'exemple le plus frappant est très certainement le domaine bâti par le riche bourgeois Hugues Krafft au retour de son tour du monde et de son séjour de huit mois au Japon en 1884. Cette demeure et son jardin copie, jusqu'à son appellation²⁷, avec beaucoup de réalisme un grand jardin japonais²⁸. Une description extrêmement détaillée de cette demeure est fournie par Albert Maumené (1874-1963) en 1909²⁹. On y apprend notamment que Krafft est allé jusqu'à rapatrier du Japon l'une des maisons en bois préfabriquée par un architecte japonais à Tôkyô³⁰. Un second texte³¹, signé du peintre Félix Régamey³² et illustré par ses soins, présente le domaine de Krafft à partir d'une visite effectuée par un groupe de personnes aisées. Les deux descriptions se rejoignent pour donner à voir un intérieur sobre et très peu de bibelots, confirmant la mise en œuvre concrète des intentions de Krafft qui déclarait lors d'une conférence donnée à son retour du Japon : « En résumé, le caractère spécial du Japon est la simplicité la plus complète³³ ». L'expérience du voyage vient ici faire tomber le mythe d'un Extrême-Orient opulent et empli d'objets luxueux³⁴

²⁶ Sur ce sujet, il est intéressant de remarquer l'influence des « chinoiseries » sur les jardins anglais à partir du XVII^e siècle et l'exemple du Pavillon royal de Brighton construit pour et par Georges IV (1762-1830) (cf. Dawn Jacobson, *op. cit.*, p.151-175 et p. 187-196).

²⁷ Krafft nomme son domaine en japonais : « *Midori no sato* » 緑の里 qui signifie littéralement : « le village de verdure » ou « le domaine de verdure » mais il semble que Krafft ait voulu y voir le sens de « colline », ce qui n'est pas faux puisque les habitations dans les campagnes étaient situées en hauteur au-dessus des rizières notamment. L'idéogramme 里 évoque également l'idée d'une terre natale, les Japonais disent par exemple, lorsqu'il rentre séjourner chez leurs parents ou dans leur maison d'enfance : *sato gaeri* 里帰^り soit littéralement : « le retour au village ». L'utilisation de ce terme par Krafft est particulièrement adaptée à son projet et démontre qu'il a consulté des Japonais pour le réaliser.

²⁸ En l'occurrence le *kairakuen* 偕楽園, grand jardin de la ville de Mito 水戸市 situé à une centaine de kilomètres au nord-est de Tôkyô et célèbre pour ses mille pruniers.

²⁹ Cf. Albert Maumené, « Le parc de Midori, à M. Hugues Krafft, par Les Loges-en-Josas », in *La vie à la campagne*, 1909, n°61, p. 199-205.

³⁰ *Ibid.*, p. 199.

³¹ Félix Régamey, « Midori no sato, un coin de Japon aux portes de Paris », in *Le Japon pratique*, Hetzel et cie, 1891, p. 213-229.

³² Régamey a effectivement voyagé au Japon puisqu'il accompagnait Émile Guimet (1836-1918) lors de la mission officielle de ce dernier en 1876 (cf. *infra*, p. 62).

³³ Cf. Suzanne Esmein, *Hugues Krafft au Japon de Meiji, photographies d'un voyage, 1882-1883*, Hermann, 2003, p.107.

³⁴ Krafft déclare à ce propos : « Il n'y a donc, Messieurs, dans les habitations de toutes catégories, ni grandes porcelaines décoratives, ni broderies multicolores en tentures ou en ornements, ni meubles extraordinaires de laque ou de bois, ni bibelots de bronze ou d'ivoire, ni enfin aucun de ces objets luxueux ou bizarres dont nous garnissons nos appartements à la japonaise » (*ibid.*, p. 106).

et tranche en cela avec le palais royal de Brighton ou la maison des frères Goncourt³⁵, mais ce n'est pas pour autant une création objective que propose Krafft car le Japon qu'il montre correspond à ce que lui, et de nombreux français japonisants après 1868, ont perçu comme un Japon ancien et idéal en train de mourir sous les excès de l'occidentalisation. Un Japon où tout n'est que douceur, sourire, modestie et épicurisme, un Japon idéal qu'il faut absolument sauver³⁶.

Régeamey publie en 1891 un ouvrage de référence sur le Japon³⁷ et retournera dans ce pays en 1899 pour une mission officielle confiée par le Ministère de l'instruction publique français visant à dresser le bilan et les perspectives de l'enseignement des Beaux-Arts selon les méthodes occidentales dans les écoles japonaises. Le rapport de cette mission constitue du reste un témoignage historique majeur mais il dénote aussi des grandes qualités d'observateurs et de l'ouverture d'esprit de ce peintre voyageur³⁸.

Bien qu'elles s'inscrivent dans la continuité de l'Extrême-Orient rêvé et façonné par l'Occident, les « japonaiseries » revêtent donc des caractéristiques spécifiques. D'une part, si les « chinoiseries » étaient principalement commandées par des mécènes, les « japonaiseries » touchaient plus directement les artistes qui s'approprièrent ces dernières au point de les intégrer à leurs réflexions et à leurs pratiques. D'autre part, les « japonaiseries », à la différence des « chinoiseries » qui affectèrent principalement les arts décoratifs, auront un spectre d'influence plus large en touchant plusieurs domaines artistiques et notamment la peinture. La seconde partie du XIX^e siècle voit en effet éclore à Paris un engouement pour un type d'objet circulant pourtant déjà en Europe depuis quelques décennies³⁹ dans une relative indifférence⁴⁰. Ces

³⁵ Cf. *infra*, p. 39 et suivantes.

³⁶ Régamey fait dire à l'un des visiteurs avertis du domaine de Krafft : « [...] Il vient de se fonder, dans la capitale du Japon, une société de *vieux japonais*, partisans de l'art national, décidés à lutter pour sa conservation, et à s'opposer à l'invasion de l'influence étrangère et mercantile » (cf. « Midori no sato, un coin de Japon aux portes de Paris », in *Le Japon pratique*, Paris, Hetzel et cie, 1891, p. 228).

³⁷ Félix Régamey, *Le Japon pratique*, Paris, Jules Hetzel, 1891.

³⁸ La lettre préface de son rapport nous paraît particulièrement représentative de ces qualités (cf. Félix Régamey, *Le dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio*, Paris, Atelier Félix Régamey, 1902, p. 3-4).

³⁹ Von Siebold est le premier à intégrer des estampes issues de la *Manga* de Hokusai (葛飾 北斎, 1760-1849) dans son ouvrage illustré paru en 1832 *Archiv zur Beschreibung von Japan*. C'est sans surprise par les Pays-Bas que les estampes arrivent en Europe et c'est lors de voyages dans ce pays que Claude Monet (1840-1926) (cf. Henri-Alexis Baatsch, *Hokusai, le fou de dessin*, nouvelle édition, Paris, Hazan, 2014, p. 214) ou encore les frères Goncourt en 1861 (cf. Brigitte Koyama-Richard, *Japon rêvé, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, Hermann, 2001, p. 13-14) découvrent les *ukiyo-e* (voir *infra*, note n°41, p. 35).

⁴⁰ Il faut dire que ces estampes étaient la plupart du temps utilisées par les Hollandais comme papier d'emballage pour des marchandises importées depuis le Japon (cf. Henri-Alexis Baatsch, *op. cit.*, p. 214).

objets appelées *ukiyo-e* 浮世絵 littéralement *images du monde flottant*⁴¹ vont véritablement révolutionner la peinture occidentale.

Ce n'est, selon toute vraisemblance, pas un peintre mais un poète, en l'occurrence Charles Baudelaire (1821-1867), qui fut à Paris le premier à collectionner des estampes japonaises, ou présumées comme telles. Comme l'indique une lettre envoyée à Arsène Houssaye (1814-1896) datée de 1861⁴², Baudelaire fut aussi un des premiers diffuseurs de « japonneries⁴³ ». On peut en effet lire dans cette courte missive dont l'objet principal est la candidature du poète à l'Académie française, le passage suivant : « Il y a longtemps que j'ai reçu un paquet de « japonneries ». Je les ai partagées entre mes amis et amies, et je vous en ai réservé trois⁴⁴ ». Cette notion étant très subjective, il est difficile d'évaluer ce que Baudelaire entend par « longtemps » mais une chose semble certaine, ces estampes, puisqu'il s'agit bien d'estampes comme le précise l'auteur lui-même entre parenthèses⁴⁵, ont été envoyées à Baudelaire par une tierce personne⁴⁶ avant même que n'ouvre à Paris en 1862 la boutique des Desoye⁴⁷, réputée comme étant la première boutique vendant des estampes japonaises à Paris⁴⁸. Champfleury

⁴¹ Le terme *ukiyo-e* trouve son origine dans une interprétation philosophique du concept bouddhiste de l'*ukiyo*, l'impermanence de toute chose. La différence majeure de l'*ukiyo* de l'époque d'*Edo* avec la tradition bouddhiste réside dans les conséquences de cette impermanence sur la vie quotidienne. Là où le bouddhisme demande de consacrer sa vie tout entière à la quête spirituelle, la philosophie de l'époque d'*Edo* privilégie la jouissance des plaisirs. Ce principe fut exposé pour la première fois par le prêtre bouddhiste et écrivain Asai Ryōi (浅井了意 1612 ?-1691) dans son ouvrage paru en 1661 et intitulé *Ukiyo monogatari* 浮世物語 littéralement « contes du monde flottant » (d'après Richard Lane, « The Beginnings of the modern Japanese novel: Kana-Zōshi, 1600-1682, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 20, n° 3/4, 1957, p. 644-701, URL : www.jstor.org/stable/2718366 (consulté le 26/02/2018)). En France, c'est Edmond de Goncourt, grâce à l'aide du marchand d'art japonais installé à Paris Hayashi Tadamas (林忠正 1853-1906) qui parviendra le mieux à définir ce concept plus de trente ans après la découverte (qu'il a lui aussi revendiquée comme Bracquemond et le critique Zacharie Astruc, 1833-1907, cf. Brigitte Koyama-Richard, *op. cit.*, p.18-19) des *ukiyo-e* en Europe dans son ouvrage *Hokousai, l'art japonais au XVIII^e siècle*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896 (notamment page 3, note 1).

⁴² Cf. Charles Baudelaire, *Lettres, 1841-1866*, Paris, Société du Mercure de France, 1906, p. 321-322, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96352b> (consulté le 23/02/2018).

⁴³ Terme employé par Baudelaire lui-même dans sa lettre (cf. *op. cit.*, p. 322).

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ « (images d'Épinal, du Japon, 2 sols pièces à Yeddo) » (*ibid.*).

⁴⁶ Il est difficile de deviner l'identité de cette personne, la piste de l'Angleterre, où les objets japonais circulaient déjà de manière plus conséquente qu'en France, est tentante mais aucun indice ne vient valider cette hypothèse.

⁴⁷ Ce magasin, sis 220 rue de Rivoli et appelé « La porte chinoise » semble avoir été une révélation pour Baudelaire et beaucoup d'autres artistes de l'avant-garde (cf. Yvonne Thirion « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, n°13. p. 117-130 et particulièrement page 120).

⁴⁸ D'autres boutiques portant pour la plupart un nom évoquant la Chine et vendant aussi des objets japonais existaient à Paris avant 1862 (cf. la liste détaillée dressée par Manuela Moscatiello dans *Le japonisme de Giuseppe de Nittis, un peintre Italien en France à la fin du XIX^e siècle*, Bern, P. Lang, 2011, p. 60-66) mais il ne semble pas que l'estampe ait fait partie des produits proposés par ces magasins. Cela peut s'expliquer par le goût de l'époque plutôt orienté vers les porcelaines et les laques, par le fait que ces boutiques n'étaient pas spécialisées dans les produits japonais, mais aussi par le fait que l'estampe était loin d'être considérée comme un art majeur au Japon (Fukuzawa Yukichi par exemple trouvait « étrange » que des artistes parisiens apprécient tant des « vieilleries japonaises fort grossières » (cité dans Emmanuel Lozerand, *Littérature et génie national, naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIX^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 161). Nous pensons d'ailleurs, comme Yvonne Thirion (voir *op. cit.*, note 1, p., 118-119), que Félix Bracquemond (1833-1914) n'a pas pu, malgré ce

(1821-1889), pourtant lui aussi féru de « japonaiseries », dans un article⁴⁹ ironique, voire moqueur⁵⁰, évoque cette boutique tenue, après la mort de son mari, par Madame Desoye, qu'il nomme « la Japonaise », et, outre Baudelaire, mentionne un autre client régulier, « un jeune peintre américain [...]»⁵¹, fortuné, lui, et très dépensier.

Le peintre en question est sans aucun doute James Mc Neill Whistler (1834-1903), qui poussa le goût des « japonaiseries » jusqu'à se vêtir quotidiennement de « robes brochées et bariolées⁵² », le *kimono* 着物, mot signifiant littéralement « chose à porter » et que les femmes occidentales aisées avaient l'habitude de porter en guise de robe de chambre. Whistler est surtout l'auteur en 1864 d'un tableau intitulé *La princesse du pays de la porcelaine* qui met en scène une femme occidentale habillée, coiffée et maquillée « comme une Japonaise » posant en pied devant un florilège de « japonaiseries » dont un paravent peint appartenant très certainement à l'auteur. Il ne s'agit pourtant pas là de la mode vestimentaire de la majorité des femmes japonaises car les estampes qui ont inspiré ce tableau⁵³ montraient des courtisanes ou des femmes des quartiers des plaisirs, connues en Occident sous le nom de *Geisha*⁵⁴. Ces dames, artistes, musiciennes, danseuses, conteuses, formées pour divertir les hommes dans une gestuelle raffinée incarneront, et incarnent encore dans une moindre mesure, l'image de la femme japonaise dans l'esprit occidental. Elles représentent en tout cas durant la seconde moitié du XIX^e surtout, alors que les voyageurs occidentaux étaient principalement des hommes, l'un

qu'il affirmait a posteriori, dès 1856 à Paris jouer le rôle de découvreur et de premier diffuseur d'estampes japonaises.

⁴⁹ « La mode des japonaiseries », *La vie parisienne*, 21 novembre 1868, p. 862-863.

⁵⁰ Champfleury narre par exemple la révélation que fut cette boutique pour Baudelaire et affuble ce dernier du rôle de « trompette de la marchande d'objets japonais » en référence à l'enthousiasme du poète qui « [...] prenait le caractère d'une obsession, et tout le temps que durait sa manie, il l'imposait à ses amis » (cf. « La mode des japonaiseries », *op. cit.*, p. 863).

⁵¹ *Ibid.*, p. 863.

⁵² Termes employés par l'historien d'art Léonce Bénédite (1859-1925) pour désigner les vêtements japonais portés par Whistler et connus en Occident sous le nom de *kimono* (cf. « Félix Bracquemond, l'animalier », *Art et décoration, revue mensuelle d'art moderne*, 9^{ème} année, n°1, janvier 1905, p. 36-47).

⁵³ Cf. Bernard Dorival, « L'influence de l'estampe japonaise sur l'art européen », in *Japon et Occident, deux siècles d'échanges artistiques*, Paris, Bibliothèque des arts, 1977, p. 32.

⁵⁴ Terme (transcrit « guécha ») que Pierre Loti (1850-1923) ne sera pas le premier à translitérer dans un roman (Burty l'utilise, ainsi que le terme « musmés », dans *Grave imprudence*) mais qu'il va très largement contribuer à populariser auprès du grand public avec son roman *Madame Chrysanthème* paru chez Calmann Lévy en 1888. Il s'agit d'ailleurs d'une méprise puisque la jeune femme avec laquelle Loti contracte un court mariage n'est pas une *geisha* (il était en effet impossible pour un étranger, sauf exception, d'entrer en contact avec une *geisha* ; quant au mariage, ces dernières n'y avaient pas droit à moins de quitter leur milieu).

des éléments les plus puissants du Japon « fantasmé ». Présenté au Salon de 1865, le tableau de Whistler va subir des critiques peu avenantes⁵⁵ de la part des milieux académiques⁵⁶.

Aplats de peinture, colorations nouvelles ou sujets réalistes constituaient des innovations déjà en branle notamment chez les « Refusés » de 1863⁵⁷ mais l'introduction d'objets venus du bout du monde et surtout l'influence des estampes japonaises⁵⁸ allaient inspirer et solidariser plusieurs peintres d'avant-garde jusqu'à, en paraphrasant Champfleury, « faire école⁵⁹ ». Les « japonaiseries », et en premier lieu, les estampes, vont en effet nourrir de manière significative plusieurs acteurs de la révolution impressionniste dont les précurseurs Théodore Rousseau (1812-1867), Jean-François Millet (1814-1875), puis Claude Monet (1840-1926), Édouard Manet ou encore Edgar Degas (1834-1917)⁶⁰. Elles nourrissent aussi les principaux précurseurs de l'Art nouveau comme Paul Gauguin (1848-1903), Vincent Van Gogh (1853-1890) ou les *nabis* Pierre Bonnard (1867-1947) et Paul-Élie Ranson (1861-1909). Champfleury, toujours ironique, voire cynique, ne se trompe d'ailleurs pas lorsqu'il écrit en 1868 : « Cinquante peintres suivront les traces de l'heureux initiateur qui a eu l'idée d'employer des objets du Japon, comme dans les théâtres de Province, un dialogue vif et animé remplace la musique⁶¹ », là où il se trompe, ou feint de se tromper, c'est lorsqu'il réduit le contingent des « suiveurs » à de « prétendus peintres de la vie élégante⁶² » ne faisant qu'incorporer des « japonaiseries » à la toile⁶³. Champfleury cherche certes à stigmatiser l'admiration béate et sans nuance de nombre d'artistes occidentaux devant le fantasme d'un paradis exotique où tout ne serait que beauté et

⁵⁵ L'auteur dramatique et librettiste Louis Gallet (1835-1898) écrit notamment : « *La princesse du pays de la porcelaine* m'étonne et m'irrite ; cette peinture, heurtée, procédant par placages violents, ne se rattache à rien de connu, si ce n'est peut-être aux paravents chinois » (cf. *Salon de 1865, peinture, sculpture*, Paris, Le Bailly, 1865, p. 27-28). L'allusion aux paravents chinois est une nouvelle fois symptomatique de l'amalgame entre les objets venus de Chine et ceux venus du Japon.

⁵⁶ Il faut préciser que Whistler est coutumier des critiques négatives, voire des railleries émanant des milieux académiques, son tableau *La jeune fille en blanc* fut rejeté par le jury officiel et présenté au Salon des refusés en 1863. Selon Louis Gallet, ce tableau « souleva des tempêtes » (cf. *Salon de 1865, peinture, sculpture, op. cit.*, p. 278).

⁵⁷ Notamment chez Édouard Manet (1832-1883), Henri Fantin-Latour (1836-1904) ou encore Gustave-Henri Colin (1828-1910) (cf. Louis Étienne, *Le jury et les exposants, Salon des refusés*, Paris, E. Dentu, 1863, p. 29-33).

⁵⁸ Plus au niveau de la perspective, de l'absence d'ombres et du « cadrage » du sujet qu'au niveau de la couleur du reste (d'après Bernard Dorival, « L'influence de l'estampe japonaise sur l'art européen », *op. cit.*, p. 46).

⁵⁹ « Peut-être quelques-uns les ont-ils remarqués [*id est* les tableaux de Whistler] dans les salles des *Refusés*. Le résultat fut celui-ci : le Japon contesté fit école » (cf. « La mode des japonaiseries », *op. cit.*, p. 863).

⁶⁰ D'après Bernard Dorival, « L'influence de l'estampe japonaise sur l'art européen », *op. cit.*, p. 27-69.

⁶¹ cf. « La mode des japonaiseries », *op. cit.*, p. 863.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Ou plutôt devrions-nous écrire « japonaiseries » selon le néologisme dont l'invention en 1872 est attribuée à Champfleury lui-même.

délices mais ses critiques nient en partie l'origine des innovations artistiques⁶⁴ de ce qui deviendra le japonisme⁶⁵.

Ce qui est vrai pour la peinture l'est, dans une moindre mesure, pour les arts décoratifs⁶⁶, pour la sculpture⁶⁷, pour la musique⁶⁸ ou pour la littérature⁶⁹ ; ce sont les artistes d'avant-garde qui vont s'emparer du phénomène des « japonaiseries » et l'intellectualiser. Les frères Goncourt, nous l'avons déjà mentionné⁷⁰, font partie, comme ils aiment à le rappeler eux-mêmes dans leur *Journal*⁷¹, des premiers clients de la boutique des Desoye. Ils y achètent par passion de nombreux objets et albums d'estampes et, si leur *Journal* contient beaucoup de références à leurs achats. Edmond continue, après la mort prématurée de son frère cadet en 1870, à collectionner les objets japonais. Il note par exemple dans son *Journal* pour la journée du 23 décembre 1882 : « Une folie, un prurit de japonaiseries, cette année, j'aurai dépensé là-dedans 30 000 francs : tout l'argent que j'ai gagné [...] »⁷². Mais c'est véritablement la description donnée par Edmond dans *La maison d'un artiste*⁷³ des différentes pièces de leur demeure achetée en 1868 à Auteuil qui donne la pleine mesure⁷⁴ de la collection japonaise constituée par les deux frères d'abord, puis dans une boulimie presque cathartique⁷⁵ par

⁶⁴ Beaucoup de peintres sont en effet « entrés en japonisme » en intégrant à la toile des objets souvent issus de leurs propres collections (citons par exemple le *Portrait d'Émile Zola* par Manet en 1868 ou plus tard en 1887 le *Portrait du père Tanguy* par Vincent Van Gogh).

⁶⁵ Néologisme créé en 1872 (lors d'une série d'articles publiés dans *La Renaissance littéraire et artistique*, 1ère année, n° 4, 8, 11, 14, 16 ; 2ème année, n° 1) par le critique, dessinateur et collectionneur d'art japonais Philippe Burty (1830-1890).

⁶⁶ Sur ce sujet, Jean-Paul Bouillon (dir.), *Félix Bracquemond et les arts décoratifs, du japonisme à l'art nouveau*, catalogue d'exposition, Limoges, Musée national Adrien-Dubouché (5 avril-4 juillet 2005), Selb-Plossberg, Deutsches Porzellanmuseum (25 juillet-25 octobre 2005), Beauvais, Musée départemental de l'Oise (15 novembre 2005-14 février 2006), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2005.

⁶⁷ Cf. Dominique Viéville (dir.), *Rodin, le rêve japonais*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Rodin (16 mai au 9 septembre 2007), Éditions du Musée Rodin, Flammarion, 2007.

⁶⁸ Cf. Mitsuya Nakanishi, *Saint-Saëns et le Japon, considérations sur le japonisme dans l'œuvre du compositeur*, thèse de doctorat dirigée par Marc Battier, Université Paris 4, soutenue le 9 février 2016.

⁶⁹ Les Goncourt, mais aussi José-Maria de Hérédia (1842-1905) ou encore plus tard Marcel Proust (1871-1922) (cf. Junji Suzuki, *Le japonisme dans la vie et l'œuvre de Marcel Proust*, Tôkyô, Keio university press, 2003) furent des collectionneurs d'objets japonais qu'ils intégrèrent à leurs œuvres.

⁷⁰ Cf. *supra* p. 32.

⁷¹ Cf. *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire. Tome cinquième, 1872-1877*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 198-199.

⁷² Cf. *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire. Tome sixième, 1878-1884*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 230-231.

⁷³ Publié en 1881 en deux volumes chez G. Charpentier cet ouvrage est à plus d'un titre une curiosité littéraire. D'abord parce qu'il est le premier à consacrer l'intégralité de son contenu à la description de l'intérieur d'une maison et d'un jardin mais aussi parce qu'il consacre une large place au confort et au bibelot, donnant à ce dernier une valeur jamais atteinte.

⁷⁴ A l'aube de la décennie 1880. Pour un aperçu plus complet de cette même collection à la mort d'Edmond, voir Siegfried Bing, *Objets d'art Japonais et Chinois, peintures, estampes composant la collection des Goncourt...*, Imprimerie Motteroz, 1897, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k119182q> (consulté le 01/03/2018).

⁷⁵ Edmond cherche à atténuer par cette collection la solitude et surtout l'absence de son frère défunt. Il voue un véritable culte à ses objets, les traitant, pour ainsi dire, comme des êtres extrêmement précieux (Sur cette question :

Edmond seul. Les bibelots japonais cohabitent avec des porcelaines chinoises et des meubles et objets décoratifs français du XVIII^e siècle dans une harmonie saluée par les quelques initiés⁷⁶ reçus dans ce véritable « temple de japonaiseries ». Mais, au-delà du Japon idéalisé et mis en scène de manière parfois surprenante⁷⁷ par Goncourt, c'est surtout la variété et le nombre des objets japonais⁷⁸ qui interpellent et donnent une idée assez précise des proportions prises par le commerce des « japonaiseries » dans un laps de temps très court⁷⁹.

Depuis l'ouverture du Japon en effet, les boutiques japonisantes se sont multipliées dans les capitales européennes. À Paris, deux types de marchands se partagent la « clientèle japonisante ». Il y a d'abord les magasins de curiosités qui vendaient aussi bien des produits alimentaires que des objets artisanaux d'Extrême-Orient, puis sur le modèle du couple Desoye, des boutiques⁸⁰ tenues par des antiquaires ayant effectivement voyagé au Japon⁸¹ vont ouvrir à partir de 1862. Leurs commerces, d'abord réservés à un cercle restreint, mais très dépensier, de clients, va prendre une nouvelle dimension avec l'Exposition universelle de Paris en 1867. La présence officielle du Japon à cette exposition engendre en effet un fort intérêt de la bourgeoisie et les importations d'objets s'amplifient afin de répondre à cette nouvelle demande. Le pavillon du Japon, pays qui sur le plan intérieur, connaît de graves conflits internes depuis plusieurs années et s'apprête à vivre un événement majeur de son histoire⁸², ne montre évidemment rien de cette réalité en 1867 et c'est l'image d'un nouveau *Cathay* qui s'inscrit dans l'esprit des visiteurs. Même chez les japonisants de la première heure⁸³, pourtant coutumiers des objets

Brigitte Koyama-Richard, *Japon rêvé, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, Hermann, 2001, p. 20-33).

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Les *kimono* par exemple sont déployés et accrochés aux murs ou aux plafonds. La salle de bain héberge des porcelaines et des *kakémono* 掛物.

⁷⁸ Porcelaines, céramiques, cuivres, laques, *kimono* et estampes bien-sûr mais aussi paravents, *kakémono*, broderies et peintures encadrées de bambou, sabres et gardes de sabres, bronzes, *foukousa* 袱紗 (étouffes servant d'emballage lors de la cérémonie du thé), *netsuké* 根付 (boutons fermoirs et cordons permettant de suspendre des objets à la ceinture), écriboires de voyage, boîtes à tabac, peignes, éventails, etc. Il convient de noter que Goncourt ne mentionne pas d'albums de photographies japonaises, ce qui nous laisse à penser que, soit il n'en avait pas, soit il en possédait mais ne les trouvait pas suffisamment nobles pour figurer dans son ouvrage.

⁷⁹ Moins de vingt années se sont écoulées entre l'ouverture de la boutique des Desoye en 1862 et le livre d'Edmond Goncourt publié pour la première fois en 1881.

⁸⁰ Nous nous référons à nouveau à Manuela Moscatiello, *Le japonisme de Giuseppe De Nittis, un peintre Italien en France à la fin du XIX^e siècle*, Berne, P. Lang, 2011, p.60-66.

⁸¹ Comme Philippe Sichel (1839 ?-1899) notamment.

⁸² En difficulté depuis la prise de pouvoir du quinzisième et dernier *Shogun* Tokugawa Yoshinobu 徳川 慶喜 (1837-1913), le Shogunat est forcé à céder les rênes du pays deux semaines après la fin de l'Exposition universelle de Paris. Il s'en suivra un conflit interne violent nommé guerre de *Boshin* 戊辰戦争 de 1868 à 1869 dans lequel des nations occidentales dont la France seront impliquées (d'après Masaya Nakatsu, *Les missions militaires françaises au Japon entre 1867 et 1889*, thèse de doctorat, dirigée par Éric Seizelet, Université Sorbonne Paris cité, soutenue le 18 janvier 2018, p. 163-288).

⁸³ Dont certains comme le critique et dessinateur Philippe Burty exposeront des objets issus de leurs collections personnelles et notamment des albums d'estampes de Hokusai (cf. Yvonne Thirion, « Le japonisme en France

présentés en nombre relativement réduit, le charme opère. C'est comme-ci le rêve japonais prenait forme à Paris validant à la fois le goût des premiers collectionneurs mais aussi leurs statuts de connaisseurs, de guides et en quelque sorte de gardiens du « temple des japonaiseries ».

C'est alors un véritable flot de « japonaiseries » qui va se déverser sur Paris, jusque dans les grands magasins, et atteindre son paroxysme avec l'Exposition universelle de 1878. Depuis 1873, le gouvernement japonais intervient en effet de manière plus prégnante dans ses exportations et cherche à contrôler l'image⁸⁴ qu'il donne au monde⁸⁵. La présence de Japonais francophones à Paris, souvent dans le cadre de missions officielles, devenant plus significative, les connaissances sur le Japon et l'art japonais se font moins aléatoires⁸⁶. Le cas de la relation amicale entre Edmond de Goncourt et le marchand d'art japonais Hayashi Tadamasu 林 忠正 (1853–1906)⁸⁷ est révélatrice de cette évolution. Edmond, toujours débordant de passion pour son rêve japonais, multiplie les éloges dans ses écrits⁸⁸ mais il est hésitant lorsqu'il cherche à définir les objets d'art japonais ou à présenter leurs contextes historiques et leurs auteurs. Sa plume se fera beaucoup plus sûre, mais toujours aussi dithyrambique. Ainsi, l'ouvrage qu'il consacre à Hokusai par Goncourt propose bien au lectorat français des connaissances et des informations fiables, principalement grâce aux explications et révisions de Hayashi⁸⁹ qu'il côtoie régulièrement à partir de 1883, mais il constitue surtout un énième témoignage du

dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, n°13, p. 121).

⁸⁴ Le gouvernement japonais avait été choqué par plusieurs épisodes fâcheux ayant eu lieu lors de l'Exposition universelle de Vienne en 1873 et notamment par une affaire de prostitution mettant en cause le Baron Raimund Von Stillfried (1839-1911), photographe installé à Yokohama qui prit la liberté de construire un pavillon de thé représentant le Japon lors de l'Exposition (cf. Luke Gartlan, *A career of Japan, Baron Von Stillfried and Early Yokohama Photography*, Leyde, Brill, 2016, p. 143-165).

⁸⁵ L'exemple de la porcelaine témoigne à la fois de l'explosion des volumes d'exportation à partir de 1873 mais aussi des méthodes mis en place par le gouvernement japonais pour stimuler la production et la faire correspondre aux goûts des Occidentaux (voir : Mariko Akutsu, « La porcelaine d'Imari », in Patricia Plaud-Dilhuit (dir.), *Territoires du japonisme*, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 177).

⁸⁶ La publication par l'historien de l'art Louis Gonse (1846-1921) en 1883 (Gonse organisera la même année une grande rétrospective d'art japonais à la galerie Georges Petit à Paris) de *L'art japonais* en deux volumes chez A. Quentin marque un tournant en proposant bon nombre d'informations sérieuses et fiables sur le sujet (Hayashi Tadamasu a également été consulté par Gonse pour rédiger ce livre).

⁸⁷ Venu pour l'Exposition universelle de 1878, Hayashi restera à Paris où il ouvrira une boutique d'art japonais en 1883, boutique qui deviendra, avec celle de Siegfried Bing (1838-1905) la plus importante et la plus courue de la ville.

⁸⁸ Même à propos des estampes érotiques, les *shunga* 春画 (littéralement « images du printemps »), Edmond, si peu enclin à la chose, écrit « Cela me réjouit, m'amuse, m'enchante l'œil », et évoque même : « [...] le paysage des parties génitales » (cité par Lionel Lambourne, *Japonisme, échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, trad. de l'anglais par Jacques Guiod, London, Phaïdon, 2006, p. 34, [éd. orig. *Japonisme, cultural crossings between Japan and the West*, London, Phaïdon, 2005]).

⁸⁹ Cf. Brigitte Koyama-Richard, *op. cit.*, p. 53-88 et 117-134.

véritable culte qu'il loue à tout ce qui relève du Japon. Goncourt qualifie notamment Hokusai de : « plus grand artiste de l'Extrême-Orient⁹⁰ ».

Plus qu'un simple marchand d'art, Hayashi gagne au fil des ans la confiance des collectionneurs de « japonaiseries » de Paris et devient une personne de référence, un expert en art japonais que l'on consulte en vue de publications sur ce sujet. C'est d'ailleurs à Hayashi que l'imprimeur et graveur Charles Gillot (1853-1903) s'adresse pour le numéro spécial sur le Japon de la revue *Paris illustré*⁹¹. Hayashi y privilégiera l'art ancien (antérieur au IX^e siècle) pour présenter son pays, ce qui constitue un choix évidemment subjectif mais aussi intéressé car très en adéquation avec le goût de sa clientèle⁹², mais il cherchera à le faire avec exactitude critiquant à cette occasion les « inventions⁹³ » de certains récits de voyageurs occidentaux au Japon⁹⁴.

⁹⁰ Cf. *Hokusai, l'art japonais au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. XVII.

⁹¹ Le numéro double 45-46 avec pour titre *Le Japon* paraît le 1er mai 1886 dotée d'une couverture reprenant une estampe du peintre japonais Keisai Eisen 溪斎英泉(1790-1848) et que reprendra Vincent Van Gogh dans son tableau daté de 1887 intitulé *La courtisane (d'après Keisai Eisen)*.(Cf. Nienke Bakker, « The Beginning of the 'Japanese Dream' : Van Gogh Acquaintance with Japan », in *Van Gogh & Japan*, Kyôto, Seigensha, 2017, p.18-41 et plus particulièrement p.32-37).

⁹² Cf. Geneviève Lacambre, « Hayashi among the art dealers of Paris », in Hayashi Tadamasu shinpojium jikkô iinkai 林忠正シンポジウム実行委員会 (The Committee oh Hayashi Tadamasu Symposium), *Hayashi Tadamasu, Jyaponisumu to bunnka kôryû* 林忠正、ジャポニスムと文化交流 = *Hayashi Tadamasu, Japonisme and cultural exchanges*, Tôkyô, Brücke ブリュッケ, 2007, p. 147-190.

Sur le sujet connexe de l'autodéfinition identitaire chez Hayashi, nous nous référons à Pamela J. Warner, « La politique identitaire du japonisme : Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°18, 2011, p. 83-101, URL : http://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_2011_num_1_18_1055 (Consulté le 05/03/2018).

⁹³ Terme employé par Hayashi lui-même (cité par Brigitte Koyama-Richard, *op. cit.*, p. 59).

⁹⁴ cf. Brigitte Koyama-Richard, *op. cit.*, p. 59-63. Hayashi se désole notamment de Georges Bousquet dont le récit (*Le Japon de nos jours et les échelles de l'Extrême-Orient, op. cit.*) est truffé d'inepties et de racisme (par exemple page 296 : « Semblables à la nature qui du nord au sud et toujours la même, la race, les caractères, les mœurs se reproduisent avec une stérile uniformité, et on finit par éprouver la sensation d'un naturaliste placé devant un vivier rempli de poissons [...] de même famille et de même espèce ! ») ou encore du Comte Raymond de Dalmas (1862-1930) qui multiplie les commentaires méprisants à l'image de ces descriptions physiques de la femme : « Ce fidèle portrait doit faire supposer la japonaise horrible. Il n'en est rien, l'habitude fait bientôt apprécier le charme de cette tête étrange [...] [Les Japonaises] ont presque toujours des membres disgracieux [...] », puis de l'homme : « Les hommes, contrairement à leurs compagnes, sont très-laits » (cf. *Les Japonais, leur pays et leurs mœurs*, Paris, Librairie Plon, 1885, p. 130-131).

1.1.2. L'ouverture du Japon au monde Occidental

Avec l'ouverture du Japon au commerce international à partir de 1854, les objets industriels, artistiques mais aussi artisanaux et usuels japonais vont circuler en nombre conséquent aux États-Unis d'abord, puis en Europe⁹⁵. La soie, longtemps emblématique des échanges Est-Ouest, devient la tête de proue des exportations du Japon vers l'Occident et notamment vers la France⁹⁶. Il ne faut cependant pas considérer qu'il s'agit là des premiers échanges commerciaux. En effet, et les collections des cours royales européennes en témoignent⁹⁷, en dehors du thé, du cuivre, de l'argent et de l'or⁹⁸, des objets finis en céramique et en laque furent exportés vers l'Europe dès le XVI^e siècle. La nouveauté des Traités signés par le Japon à partir de 1854 réside bel et bien dans l'ouverture de quelques villes portuaires aux étrangers car, avec l'interdiction des navires portugais et espagnols appliquée dès 1638, seuls les Chinois et les Hollandais, ou plutôt les Occidentaux au service de la compagnie néerlandaise des Indes orientales⁹⁹, pouvaient jusqu'alors officiellement commercer avec le Japon. Dejima 出島, quartier isolé artificiellement de Nagasaki 長崎, était à cette époque la seule plateforme d'échanges avec le monde par l'intermédiaire des marchands, médecins et scientifiques néerlandais¹⁰⁰. Mais ces

⁹⁵ *Le Traité de paix, d'amitiés et de commerce entre la France et le Japon* est signé le 9 octobre 1858. Il s'inscrit dans la lignée des traités inégaux déjà conclus avec le Japon par les États-Unis, la Russie, les Pays-Bas et le Royaume-Uni, en garantissant aux Français l'extra-territorialité juridique et le droit de fixer les taxes sur les échanges commerciaux (voir le texte original du traité dans Lucien de Reinach (éd.), *Recueil des traités conclus par la France en Extrême-Orient, 1684-1902*, Paris, E. Leroux, 1902, p. 66-77, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k95886s/f71.image> (consulté le 27/01/2018).

⁹⁶ Il s'agit dans un premier temps d'une importation d'urgence puisque la maladie du ver à soie a quasiment anéanti la production européenne à la fin des années 1860. Mais la soie continuera ensuite d'être exportée de manière conséquente vers l'Europe. L'hebdomadaire *The Japan weekly mail* (publié dès 1870) présentait à partir de 1874 systématiquement et de manière détaillée les exportations de soie du Japon par lieu de production et fournissait des données sur les montants des transactions ou encore l'état des stocks (voir par exemple les numéros du premier semestre 1888, URL : https://archive.org/details/bub_gb_ShpDAQAAIAAJ (consulté le 27/01/2018).

⁹⁷ Voir l'exemple de la collection de la reine Marie-Antoinette dans le texte suivant : « Ce qu'on trouva dans les appartements de Marie-Antoinette, à Versailles, le 10 octobre 1789. Inventaire de Lignereux », *L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux*, tome VII, n° 1186, (1908), p. 880-884, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k734158> (consulté le 20/01/2018).

⁹⁸ Les Portugais furent les premiers à commercer avec le Japon dès le milieu du XVI^e siècle. Voltaire par exemple, évoque ce commerce en ces termes : « Jamais commerce ne fut plus avantageux aux Portugais que celui du Japon. » (cf. *Œuvres de Voltaire, 15-18. Essai sur les mœurs*. Tome 17, chapitre 142, Paris, Werdet et Lequien fils, 1829, p. 371-372, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k375250> (consulté le 27/01/2018).

⁹⁹ Comme l'explorateur d'origine française François Caron (1600-1673) qui vécut vingt ans au Japon au XVII^e siècle et consacra plusieurs écrits à ce pays et à son expérience (cf. Jacques et Marianne Proust (éds), *Le puissant royaume du Japon, la description de François Caron, 1636*, Paris, Chandeigne, 2003).

¹⁰⁰ Ou se faisant passer pour tel comme les scientifiques allemands Bernard Varen (1622-1650) qui publiera dès 1649 un ouvrage de référence sur le Japon intitulé *Regni Japoniae* ; Engelbert Kaempfer (1651-1716) dont l'ouvrage *The history of Japan* publié à titre posthume en 1727 constituera durant deux siècles la source occidentale majeure sur le Japon ; et Philipp Franz Von Siebold (1796-1866) qui résidera à Dejima de 1823 à 1829 où il

échanges ne se limitaient pas au commerce. Les Européens cherchaient à découvrir de nouveaux mondes, de nouvelles richesses et de nouvelles connaissances et de leur côté, les Japonais étaient également avides de nouveaux savoirs. La porte était donc entrouverte et les enseignements prodigués par des savants « néerlandais », puis par leurs meilleurs disciples japonais devinrent relativement nombreux à Nagasaki, puis à *Edo* 江戸 et Ôsaka 大阪. Certes, les élèves étaient triés sur le volet et le contrôle du Shogunat omniprésent mais ce phénomène nommé *Rangaku* 蘭学¹⁰¹ amorça bel et bien, surtout à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, une nouvelle ère pour les relations entre le Japon et le monde. Les *Rangaku* permirent en effet principalement aux puissants seigneurs du Japon, notamment au sud-ouest du pays, d'acquérir de nouvelles connaissances à la fois théoriques et techniques et posèrent les fondements de la modernisation rapide du pays durant l'Ère *Meiji* 明治時代 (1868-1912)¹⁰².

La fin du Shogunat (qui correspond à ce que les Japonais appellent *Bakumatsu* 幕末) se révèle une période intense d'observation et d'apprentissage pour le Japon qui n'est pas sans rappeler les relations mises en œuvre avec la Chine à partir du VI^e siècle¹⁰³. Dans un premier temps, le Régime des Tokugawa décrète en 1855 la création à Nagasaki d'un « Centre d'instruction de la marine militaire » dont les instructeurs sont néerlandais et l'année suivante, c'est un « Institut d'investigation des ouvrages barbares », le *Bansho shirabesho* 蕃書調所¹⁰⁴ qui voit le jour dans la capitale *Edo* avec pour objectif de traduire et d'étudier des ouvrages parus en Occident notamment dans les domaines de la géographie et de l'astronomie¹⁰⁵. Puis, comme cela avait été le cas avec la Chine treize siècles auparavant, le gouvernement central

fondera un jardin botanique et enseignera la médecine et les sciences naturelles, jouissant aujourd'hui encore au Japon d'une grande renommée.

¹⁰¹ Littéralement « les études hollandaises » (le caractère 蘭 était utilisé pour désigner la Hollande) et par extension « les études occidentales », les *Rangaku* équivalaient à une discipline d'analyse du monde occidental mise en œuvre par le Japon durant la période de fermeture volontaire du pays (*sakoku* 鎖国) de 1641 à 1853.

¹⁰² Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce que l'on a appelé « la Restauration Meiji » fut principalement le fait d'hommes originaires ou ayant vécu dans des régions relativement proches de Nagasaki (les anciennes provinces de *Satsuma* 薩摩 et *Chôshû* 長洲 notamment).

¹⁰³ Cf. François Macé, « Le Japon et le modèle chinois », in *L'Histoire du Japon des origines à nos jours*, Paris, Hermann, 2009, p. 59-85.

¹⁰⁴ L'appellation choisie pour cet Institut est révélatrice du dilemme idéologique dans lequel se trouve le pouvoir japonais à cette époque. On retrouve dans le terme « Barbare » à la fois le sentiment de supériorité nippon et l'héritage du passé (les Portugais furent appelés *Nanban* 南蛮 littéralement « Barbares du sud » dès leur arrivée au Japon au XVI^e siècle), mais aussi dans le besoin, certes irrigué par la peur de l'invasion, de lire les écrits de ces mêmes « barbares », la reconnaissance tacite de civilisations autres dont l'évolution nécessite un examen approfondi. Il est d'ailleurs intéressant de constater que six années plus tard, en 1862, l'Institut changera de nom pour *Yôsho shirabesho* 洋書調所, littéralement « L'institut pour l'étude des livres occidentaux », puis l'année suivante, deviendra *Kaiseijo* 開成所, nom difficilement traduisible mais qui contient des caractères signifiant « ouverture » et « en formation » symbolisant ainsi l'évolution même du Japon à cette époque.

¹⁰⁵ Cf. Pierre-François Souyri, *Moderne sans être occidental*, Paris, Gallimard, 2016, p. 37-38.

décide d'envoyer en Occident à partir de 1860 des délégations composées de hauts fonctionnaires du Régime mais aussi de jeunes candidats avides de découvrir le monde¹⁰⁶.

Parmi ces jeunes gens figure le cadet d'une famille de *samourai* de rang inférieur, un jeune homme nommé Fukuzawa Yukichi (福澤諭吉, 1835-1901) qui participera à l'âge de 25 ans à la première ambassade envoyée aux États-Unis en 1860 puis à la première mission diplomatique japonaise en Europe de 1862 à 1863¹⁰⁷. Il ne sera pas le seul à « voir le monde de ses propres yeux » puisqu'on estime à trois cents le nombre de Japonais s'étant rendus en Occident avant 1868¹⁰⁸. Mais il sera celui qui, sans aucun doute, parviendra le mieux, dans un souci constant de vulgarisation, à « donner à voir le monde » à ses compatriotes et à leur transmettre une conscience de l'altérité¹⁰⁹. De tous les penseurs de son époque, Fukuzawa est sans conteste le plus populaire et ses écrits ont toujours une place importante dans les manuels scolaires au Japon. Au-delà de ses ouvrages, l'existence même de Fukuzawa symbolise la modernisation du pays durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Fils de *samourai*, il est initié à la langue et aux classiques chinois, avant de suivre des études de *Rangaku* à Nagasaki, puis à Ôsaka et d'ouvrir sa propre école de néerlandais dans la capitale¹¹⁰. Il constate alors avec stupeur, lors d'une excursion à Yokohama 横浜, que la langue du commerce international n'est pas le néerlandais mais bien l'anglais. Qu'à cela ne tienne, il va vite mettre la main sur un dictionnaire bilingue anglais-néerlandais¹¹¹, et surtout va s'inviter sur le navire de la première ambassade japonaise qui débarquera, après un périple interminable dans le Pacifique et une escale à Hawaii, dans le port de San Francisco. Il s'y fait tirer le portrait avec la fille d'un photographe états-unien, y achète un dictionnaire anglais-chinois qu'il utilisera pour sa propre édition d'un équivalent anglais-japonais, mais surtout, comme il le fera pour ses deux autres voyages en Occident, il va

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 38-46.

¹⁰⁷ Fukuzawa retournera aux États-Unis en 1867, il est le seul Japonais à cette époque à se rendre trois fois en Occident.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁹ Son premier ouvrage majeur paraît en 1867 et s'intitule *Seiyô jijô* (西洋事情) littéralement « Situation de l'Occident ». Fukuzawa y rend compte dans un japonais accessible au plus grand nombre de ses voyages en Occident et plaide pour une modernisation urgente du pays. Cet ouvrage sera tiré à 150 000 exemplaires et on estime à 250 000, chiffre considérable pour l'époque, le nombre total de copies en circulation (cf. Conrad Schirokauer, David Lurie, and Suzanne Gay, *A brief history of Japanese civilization*, Boston, Wadsworth Cengage, 2013, p. 164).

¹¹⁰ L'école *Keiô gijuku* (慶應義塾) fondée en 1858 et qui constitue aujourd'hui l'une des plus prestigieuses universités privées du Japon. Les mutations de cette école de *Rangaku* qui deviendra vite une école d'anglais et un centre majeur de traduction et de lecture d'ouvrages occidentaux ainsi qu'un haut-lieu de débats intellectuels, symbolisent également parfaitement l'évolution de la société japonaise au début de la Restauration *Meiji* (cf. Marion Saucier, « D'une école de *Rangaku* à une université moderne », in *Éducation au Japon et en Chine*, Paris, Les Indes savantes, 2006, p. 99-118).

¹¹¹ Fukuzawa indique lui-même qu'il a appris l'anglais en autodidacte à partir de ce dictionnaire du fait de l'absence de professeur à l'époque à Edo (cf. Fukuzawa, traduit par Marion Saucier, *Plaidoyer pour la modernité, introduction aux Œuvres complètes*, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 63-64).

observer, questionner, noter dans une frénésie née de son tempérament curieux certes, mais aussi et surtout de sa volonté d'œuvrer à ce qu'il percevait comme une urgence absolue¹¹² : la modernisation de son pays. À ce propos, ce ne sont pas tant d'ailleurs les connaissances techniques mais plutôt le fonctionnement concret des sociétés occidentales et leurs modes de gouvernance qui intéressaient les membres des ambassades japonaise en voyage à l'étranger¹¹³. De retour de son dernier voyage en Occident en 1867 et jusqu'à sa mort en 1901, Fukuzawa n'aura de cesse en tant que philosophe, traducteur, journaliste mais surtout en tant qu'éducateur, de prôner, parfois au péril de sa vie – tant le rejet des étrangers et de ceux qui œuvraient pour un rapprochement avec eux était vivace au Japon notamment dans les campagnes – une modernité inspirée des modèles occidentaux et d'encourager ses compatriotes à étudier, à critiquer, à débattre pour l'intérêt commun et contre les privilèges et les élites du passé. De tâtonnements en convictions, il va, à l'image de son pays, aller de l'avant, coûte que coûte, d'abord pour ne pas subir le joug de l'Occident, puis pour rivaliser avec ce dernier¹¹⁴, participant ainsi à semer les germes de l'Impérialisme nippon¹¹⁵.

Les ambassades japonaises envoyées à l'étranger à partir de 1860 ont bien évidemment marqué les esprits en Occident¹¹⁶. D'une manière générale, que ce soit aux États-Unis, en

¹¹² Au regard surtout de la situation du géant chinois face aux puissances occidentales à la même époque jugée dramatique et humiliante par de nombreux penseurs japonais dont Fukuzawa. Ce dernier est d'ailleurs extrêmement critique envers les élites chinoises et leur stratégie de rejet qu'il estime bornée, voire idiote, vis-à-vis de l'Occident (cf. Marion Saucier, *op. cit.*, p. 43-44).

¹¹³ Fukuzawa explique notamment que lui et ses compagnons avaient déjà appris dans les livres le fonctionnement technique des inventions modernes comme la machine à vapeur ou l'électricité par exemple et que ce qui les intéressait vraiment était de comprendre le fonctionnement concret des sociétés occidentales : les partis politiques, les services postaux, une plaidoirie en Droit, le calendrier grégorien, la Police etc. Pour faire un parallèle linguistique, Fukuzawa maîtrisait les mots étrangers du dictionnaire mais pas leurs usages courants et c'est de cela précisément dont les réformateurs de *Meiji* avaient besoin pour moderniser leur pays (cf. Fukuzawa, traduit par Marion Saucier, *op. cit.*, p. 65-68).

¹¹⁴ Fukuzawa, comme une grande majorité de Japonais, voit dans la victoire militaire du Japon sur la Chine en 1895 la preuve irréfutable de la réussite des réformes mises en œuvre depuis le début de l'Ère *Meiji* et de la supériorité du modèle occidental sur le modèle chinois. C'est d'ailleurs suite à cette victoire militaire que les pays occidentaux accepteront enfin de revoir les Traités inégaux signés avec le Japon en 1858.

¹¹⁵ Il est intéressant de remarquer que très vite, Fukuzawa va développer des idées tranchées au sujet de la hiérarchie des continents. Il considère l'Afrique, l'Amérique latine, et l'Océanie comme des « régions inférieures » et l'Asie comme un « grand continent de niveau assez bon » mais sclérosé par la pensée chinoise qui selon lui a tendance à pécher par orgueil en considérant « [...] son propre pays comme supérieur aux autres alors même qu'on ne connaît pas le monde [...] » (cf. Fukuzawa, traduit par Marion Saucier, *op. cit.*, p. 43-44).

¹¹⁶ Le nombre d'articles dans la presse et leurs contenus permet de se rendre compte du retentissement de ces visites : en 1860 par exemple, un journaliste nommé Achille Arnaud (1828-18 ?) évoque le sujet des ambassadeurs Japonais comme « [...] le seul événement dont on s'entretient à Paris » (cf. « Les ambassadeurs japonais », *Le Monde illustré*, n°263 du 26 avril 1862, p. 263) ; Olympe Audouard (1832-1890) dans son journal *Le Papillon*, n°32 du 25 avril 1862, mentionne à la page 157 : « Les Japonais, depuis quelques jours, sont les sujets de toutes les conversations, le but de toutes les courses ». À titre d'exemple également, les tables de l'hebdomadaire *Le Monde illustré* pour le premier semestre 1862 (l'ambassade japonaise est en France du 3 au 29 avril 1862) mentionnent quatre articles illustrés systématiquement d'une ou deux gravures (cf. index du premier semestre de l'année 1862 dans le n°272 du 28/06/1862). Celles de *L'Illustration* sur la même période permettent de constater la publication de cinq articles, et d'autant de gravures sur le même sujet (cf. *L'Illustration. Tables annuelles des matières, 1843-1932. Tome I, 1843-1869*).

France ou en Angleterre, ces délégations constituées de plusieurs dizaines de personnes¹¹⁷ ont laissé des impressions globalement positives¹¹⁸. Les journalistes ou témoins évoquent tour à tour la discipline de groupe et la politesse des visiteurs japonais¹¹⁹, leur « air intelligent »¹²⁰ ou leur propension à représenter fidèlement ce qu'ils voient par des dessins de grande qualité¹²¹. Mais c'est surtout, leur soif d'apprendre qui va être unanimement remarquée. Achille Arnaud (1828-18 ?) écrit à ce sujet : « Les ambassadeurs japonais se sont montrés avides de connaître tout ce que Paris offrait de remarquable¹²² ». Charles Yriarte (1832-1898), dans son compte rendu des débuts de la visite officielle des ambassadeurs japonais à Londres, pointe la « propension à l'étude [...] des hommes de l'Extrême-Orient¹²³ ». Les témoins occidentaux notent généralement que la curiosité des Japonais s'orientait plutôt vers les machines, la technique¹²⁴ : « À Londres, comme à Paris, l'industrie les sollicite plus vivement que les Arts, et s'ils passent presque indifférents devant les marbres et les tableaux, ils s'arrêtent émerveillés devant ces machines qui suppléent par la force de la vapeur au rude travail du bras de l'homme ». Or, Fukuzawa, nous l'avons évoqué¹²⁵, explique que pour la machine à vapeur ou le télégramme par exemple, il essayait d'écourter au maximum les séances d'explications et de démonstration. Ce décalage entre la perception des Occidentaux et l'intérêt réel des Japonais peut s'expliquer d'abord par la politesse formelle de ces derniers qui ont pu « donner l'illusion de » mais aussi par le sentiment de supériorité des hôtes. Les pays occidentaux multiplient en effet les innovations techniques durant tout le XIX^e siècle et ces dernières symbolisent, autant qu'elles la justifient, une forme d'hégémonie civilisationnelle, voire raciale. Du reste, si d'une manière générale, les articles de la presse française semblent plutôt bienveillants envers les

¹¹⁷ Soixante-et-onze exactement pour la première ambassade aux États-Unis (cf. *Le Monde illustré*, n°166 du 16 juin 1860, p. 391).

¹¹⁸ Au contraire de l'ambassade chinoise de 1868 conduite par le fantasque diplomate états-unien Anson Burlingame et qui avant même son arrivée à Paris, où elle restera neuf mois, se voyait évoquée de manière peu accueillante eu égard à ses ambitions politiques de renégociation des traités inégaux signés par la Chine suite à la seconde guerre de l'opium (un écho page 1 du journal *Le Gaulois* du 14 août 1868 par exemple évoque le refus catégorique de la France et de l'Angleterre face à une éventuelle renégociation des traités et conclut par ces mots : « il paraît même que l'Empereur [*id est* Napoléon III] ne recevra pas monsieur Burlingame s'il venait à Paris »).

¹¹⁹ Ortaire Fournier (179 ?-1864) présent sur la côte Est des États-Unis lors du passage de la première ambassade japonaise au printemps 1860 conclut le compte-rendu qu'il adresse au directeur de la rédaction du journal *Le Monde illustré* par ces mots : « En se retirant, les Japonais ont répété leurs profondes révérences. Ils sont retournés dans leur hôtel dans le même ordre qu'en se rendant à la Maison blanche » (cf. « L'Ambassade japonaise », *Le Monde illustré*, n°166 du 16 juin 1860, p. 391).

¹²⁰ Cf. Achille Arnaud, « Les ambassadeurs japonais », *Le Monde illustré*, n°263 du 26 avril 1862, p. 263.

¹²¹ Cf. *Le Monde illustré*, n°166 du 16 juin 1860, p. 391.

¹²² Cf. Achille Arnaud, *Le Monde illustré*, n°263 du 26 avril 1862, p. 266.

¹²³ Cf. « Les ambassadeurs japonais étudiant le plan de Londres », *Le Monde illustré*, n°266 du 17 mai 1862, p. 310.

¹²⁴ *Ibid.*, p.310.

¹²⁵ Voir *supra*, note 113, p. 45.

ambassadeurs japonais, ils affichent, notamment dans les descriptions physiques établies¹²⁶, une condescendance¹²⁷ révélatrice de cette conviction hégémonique, principal biais empêchant la majorité des Occidentaux de comprendre l'altérité nipponne¹²⁸. C'est également ce biais qui invite les Occidentaux à penser que l'enthousiasme des ambassadeurs japonais pour la photographie est principalement le fait de la découverte des avancées technologiques du domaine par ces derniers. Achille Arnaud mentionne par exemple que la visite de l'atelier du célèbre photographe Nadar (1820-1910) fut l'une des premières choses que les ambassadeurs firent à Paris, notant aussi le vif intérêt de ces derniers et leur plaisir à se faire photographier¹²⁹. Les photographies prises par Nadar à cette occasion seront largement diffusées et serviront de modèles aux illustrateurs pour présenter les ambassadeurs et par extension les Japonais (voir figure n°1 ci-après).

¹²⁶ Les Japonais sont décrits comme étant « très-jaunes, avec un chapeau très pointu [...] » (cf. *L'Argus et le vert-vert réunis*, 25 mai 1862, p. 3), ou présentant une physionomie homogène au « teint olivâtre [...] un nez épaté, des lèvres lippues, et se servent d'yeux obliques » (cf. Achille Arnaud, « Les ambassadeurs japonais », *Le Monde illustré*, n°263 du 26 avril 1862, p. 263).

¹²⁷ Les patronymes japonais sont par exemple très largement écorchés, voir complètement incompris puisque dans certain cas, les ambassadeurs sont cités par le nom de la région japonaise dont ils ont la charge (cf. un article paru dans *L'Argus et le vert-vert réunis* du 25 mai 1862 nommé à la page 3, le premier ambassadeur « Simod-zou-Kenio » qui correspond à son rôle de seigneur de la province *Shimotsuke* 下野. Le véritable nom de cet ambassadeur étant Takenouchi 竹之内). Cet article mettant en scène une dame française désireuse de vivre une aventure amoureuse avec un Japonais est révélateur à la fois de l'événement que représentait la venue des ambassadeurs du bout du monde mais aussi de la condescendance affichée par nombre de Français qui ne voyaient en eux rien d'autre qu'une troupe exotique divertissante.

¹²⁸ Par exemple, la présence aux côtés des trois principaux ambassadeurs japonais en tête de cortège d'un samouraï nommé Shibata Takenaka 柴田 剛中 qui joue le rôle « d'ombre » intriguera énormément (en France notamment, puisque lors de la réception à Versailles par Napoléon III, le cortège de quatre personnes n'annoncera que trois noms). Achille Arnaud s'attarde sur cette « ombre » dans son article sur les ambassadeurs (*Le Monde illustré*, n°263 du 26 avril 1862, p. 263-266) cherchant à comprendre son rôle mais ne saisissant jamais vraiment qu'il s'agit du principal intendant de la mission mais aussi et surtout de celui qui assure la sécurité des ambassadeurs car évidemment les Japonais restaient très prudents vis-à-vis des Occidentaux que la majorité d'entre eux qualifiait encore de « barbares ».

¹²⁹ cf. Achille Arnaud, *op. cit.*, p. 266.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 1 : Charles Maurand, Les Ambassadeurs japonais dans l'atelier de M. Nadar, d'après les épreuves photographiques de Nadar (tiré de : Achille Arnaud, « Les Ambassadeurs japonais », in *Le monde illustré*, n°263 du 26 avril 1862, p. 264).
Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Licence ETALAB - domaine public.

Plusieurs journaux d'actualité de l'époque proposent d'ailleurs une description de cette visite et insistent sur l'émerveillement des Japonais en relatant souvent une séance de caricature improvisée impliquant Nadar et un des membres de l'ambassade¹³⁰. Ce que ces articles ne perçoivent pas est que l'émerveillement en question est plus dû à la superficie, au décor et à l'ambiance confortable du studio de Nadar qu'aux techniques photographiques utilisées par ce dernier. Des studios de photographies utilisant peu ou prou les mêmes techniques existaient en effet déjà au Japon à Nagasaki et à Yokohama bien sûr¹³¹, mais aussi à *Edo*, ville alors encore fermée aux étrangers¹³².

Certes, le Japon, constatant avec inquiétude la supériorité militaire de l'Occident, a très largement importé des savoir-faire techniques à ce dernier, prenant dans chaque pays ce qui avait semblé le plus moderne et accueillant sur son sol des instructeurs étrangers, mais les études

¹³⁰ Voir par exemple : *Le Temps*, n°358, 18 avril 1862, p. 3.

¹³¹ Avec respectivement l'ouverture des studios d'Ueno *Hikoma* 上野 彦馬 (1838-1904) en 1862 (cf. Terry Bennett, *Photography in Japan, 1853-1912*, Tuttle, 2006, p. 73) et de Shimooka Renjō 下岡 蓮杖 (1823-1914) la même année (cf. Claude Estèbe, « Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872 », *Études photographiques*, 19 décembre 2006, mis en ligne le 27 août 2008, p. 5, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/937> (consulté le 06/02/2018).

¹³² Ukai Gyokusen 鵜飼 玉川 (1807-1888) y ouvre le premier studio en 1861 et sa clientèle est uniquement japonaise (cf. Claude Estèbe, *op. cit.*, p. 4-5).

occidentales et surtout les voyages ont aussi joué le rôle de révélateur. Il s'agissait en effet pour les réformateurs de *Meiji* de voir le monde et en miroir de voir son propre pays pour le placer sur l'échiquier international et le doter d'une conscience nationale. Ainsi, lorsque les ambassadeurs japonais assistent à l'Exposition universelle de Londres en 1862, ils ne sont pas seulement fascinés par l'étalage de la technologie industrielle comme pouvaient le croire les observateurs occidentaux, ils pensent déjà à la participation officielle¹³³ de leur pays à ce type d'événement et à ce que cela pourrait lui apporter¹³⁴.

¹³³ Il convient de noter que la collection personnelle japonaise du premier ambassadeur britannique au Japon Rutherford Alcock (189-1897) était présentée à l'Exposition de Londres de 1862. Cette dernière comprenait 614 objets à usages quotidiens (cf. Manuela Moscatiello, *Le Japonisme de Giuseppe De Nittis, un peintre italien en France à la fin du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 55-56) dont des laques, différents types de papier ou encore des ustensiles médicaux qui retinrent l'attention (cf. Oscar Comettant, *Les civilisations inconnues*, Paris, Pagnerre, 1863, p. 203-205 et p. 224).

¹³⁴ Le Japon participera officiellement à l'édition suivante, soit l'Exposition universelle de Paris en 1867. *L'Exposition populaire illustrée* de cette année-là consacre à la page 74 une rubrique au Japon introduite en ces termes : « Il [Le Japon] rentre de lui-même dans la grande famille humanitaire ; il fait cesser cette anomalie qui le reléguait en dehors de l'harmonie générale des nations ».

1.1.3. Étudier le Japon

Lorsque la première ambassade japonaise débarque à Marseille début avril 1862, il n'y a que très peu de personnes en France susceptibles de jouer le rôle d'interprète. Une personnalité sort néanmoins du lot et c'est sans surprise vers Léon de Rosny (1837-1914) que le Ministère des affaires étrangères du gouvernement Napoléon III va se tourner¹³⁵. Entre 1854 et 1862, Léon de Rosny a déjà publié une vingtaine d'ouvrages sur le Japon dont une remarquable *Introduction à l'étude de la langue japonaise*¹³⁶ dans laquelle il s'inscrit en héritier des travaux de Philipp Franz Von Siebold¹³⁷. Il est également chargé par le Ministère de l'instruction publique en 1858, à l'âge de 21 ans, d'établir un dictionnaire japonais-français-anglais¹³⁸. Élève, presque disciple, du sinologue Stanislas Julien (1799-1873), Rosny découvre les langues et civilisations orientales à l'âge de quinze ans. Il n'aura de cesse, dans une approche que l'on peut qualifier d'ethnologique, de lier l'apprentissage linguistique avec la connaissance des civilisations. C'est ainsi qu'il va développer sur le Japon, en autodidacte, un savoir encyclopédique à partir des quelques sources disponibles en Europe à cette époque et principalement à partir du dictionnaire chinois-japonais ramené clandestinement dans les bagages de Von Siebold après son expulsion du Japon en 1829¹³⁹. Rosny va donc étudier le japonais sur une base chinoise et l'analogie avec les lettrés japonais étudiant le chinois et s'exprimant dans cette écriture depuis le VI^e siècle est particulièrement tentante. Tout comme l'est, du reste, la comparaison avec Fukuzawa. En effet, si Fukuzawa et ses compatriotes « occidentalisans » avaient en majeure partie appris dans les livres et les dictionnaires en néerlandais, puis en anglais, les langues et civilisations occidentales, voilà un Français qui devient « japonologue » à partir de textes, pour la plupart anciens, et de sa connaissance du chinois. Les deux hommes, qui deviendront amis¹⁴⁰, ont

¹³⁵ Cf. « La première délégation japonaise en Europe », in *Léon de Rosny, 1837-1914, de l'Orient à l'Amérique*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 65.

¹³⁶ Chez Maisonneuve et Cie à Paris en 1856. Version numérisée sur Gallica, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6128279j/f8.image> (consulté le 12/02/2018).

¹³⁷ *Ibid.*, p. VI-VIII.

¹³⁸ Ce projet ne verra pas le jour sous sa forme définitive mais témoigne de la réputation de Rosny en matière d'études japonaises (cf. « Un demi-siècle de créativité », in *Léon de Rosny, 1837-1914, de l'Orient à l'Amérique*, *op. cit.*, p. 31).

¹³⁹ cf. « Le pionnier de l'enseignement du japonais », in *Léon de Rosny, 1837-1914, de l'Orient à l'Amérique*, *op. cit.*, p. 89-98).

¹⁴⁰ Fukuzawa écrit notamment à Rosny le 15 août 1862 : « Nous parlons toujours de vous et nous ne vous oublions pas. Nous pensons que vous êtes notre seul véritable ami d'Europe » (cf. « La première délégation japonaise en Europe », in *Léon de Rosny, 1837-1914, de l'Orient à l'Amérique*, *op. cit.*, p. 66-67). Rosny de son côté remercie ainsi les membres de l'ambassade japonaise dans la préface d'un de ses ouvrages destinés à l'apprentissage du japonais : « Ces lettrés distingués, que j'ai le bonheur de compter parmi mes meilleurs amis [...] » (cf. *Guide de la conversation japonaise, précédé d'une introduction sur la prononciation en usage à Yédo*, seconde édition, Paris, Maisonneuve et cie, 1867, p.7).

également en commun d'avoir exercé de nombreux métiers et de s'être consacrés pleinement à l'enseignement. Il est à ce propos intéressant d'observer qu'ils développent tous les deux une pédagogie centrée sur l'étude des textes dans la langue d'origine. Fukuzawa s'appuyant essentiellement sur des ouvrages anglais, et ce même pour l'enseignement de l'histoire de France¹⁴¹, et Rosny se basant lui sur un florilège de textes dont beaucoup de classiques chinois dans des versions japonaises¹⁴². Bien que la dynamique des deux pays soit opposée, ces choix ne sont pas surprenants tant l'Angleterre au Japon¹⁴³ et la Chine en Europe¹⁴⁴ occupaient à cette époque une place prépondérante ; la première en tant que nation moderne par excellence, la seconde en tant que symbole d'un Extrême-Orient rêvé et façonné depuis plusieurs siècles par l'Occident. Il n'est pas exagéré de dire, au regard notamment du nombre d'articles de presse à partir des années 1850 en France présentant le Japon en le comparant à la Chine, que les Français ont découvert le pays du soleil levant par le prisme du « fantasme chinois ».

Chez Léon de Rosny en revanche, il ne s'agit pas de fantasmer mais d'étudier le Japon. Interprète à titre gracieux de l'ambassade japonaise en France, Rosny va en contrepartie obtenir le droit d'accompagner les membres de cette ambassade durant la suite de leur voyage aux Pays-Bas et en Russie. Il ne faut pas oublier que, pour la première fois de sa vie, il a l'occasion de communiquer oralement avec des natifs japonais. Il est donc omniprésent aux côtés de l'ambassade, multipliant les visites à l'Hôtel du Louvre dans lequel séjournent les visiteurs japonais pour converser avec Fukuzawa notamment. Bien plus qu'un simple interprète, Rosny va accompagner les ambassadeurs dans leurs déplacements officiels mais aussi leur faire visiter des lieux qu'il affectionne comme l'Imprimerie impériale dans laquelle il a travaillé¹⁴⁵. Collaborateur au journal *Le Temps*, il va également rendre compte, sans signer ses articles du

¹⁴¹ L'emploi du temps pour l'année 1869 de l'école *Keiô gijuku* fondée par Fukuzawa révèle des lectures quotidiennes de manuels scolaires utilisés aux États-Unis. Le manuel utilisé pour l'enseignement de l'histoire de France est écrit par un homme d'église Britannique nommé William Henry Pinnock (1813-1885) (cf. Marion Saucier, « D'une école de *Rangaku* à une université moderne », in *op. cit.*, p. 104-110).

¹⁴² Dans son *Recueil de textes japonais à l'usage des étudiants qui suivent le cours de japonais professé à l'école spéciale des langues orientales* publié chez Maisonneuve et Cie en 1863, Léon de Rosny donne la part belle aux textes d'origine chinoise comme *Le classique des mille caractères*, ou encore *Les quatre livres* de Confucius. (cf. sommaire, p. VII-VIII).

¹⁴³ Charles Yriarte déplorait, en forçant le trait, dans un article du journal *Le Monde illustré* daté du 3 mai 1862 : « Les Japonais voient l'Angleterre au fond de toutes leurs actions ; quelle que soit notre prépondérance, si haut que s'élève le nom de la France, tout notre prestige s'efface devant la nation maritime [...] » avant de regretter la prédominance de la langue anglaise devenue selon lui au Japon « [...] la langue presque officielle du pays » (p. 279).

¹⁴⁴ Bien que sur le déclin à partir des années 1840 du fait notamment de la situation géopolitique tendue entre l'Angleterre et la Chine et en passe d'être « remplacées » par les objets japonais, les « chinoiseries » particulièrement en vogue durant la période *rococo* au XVIII^e siècle exprimaient un Orient rêvé dans l'esprit de la haute société européenne (voir par exemple : Dawn Jacobson, *Chinoiseries*, *op. cit.*, p. 9-27 et p. 89-121).

¹⁴⁵ cf. « Kanjis et kanas... Les poinçons japonais de l'Imprimerie impériale », in *Léon de Rosny, 1837-1914, de l'Orient à l'Amérique*, *op. cit.*, p. 49-51).

fait de son statut d'interprète, des pérégrinations des ambassadeurs japonais à Paris. Outre les détails observés de près par Rosny, il profite de ces articles et de l'attention des Parisiens à ce sujet, pour faire œuvre de pédagogie en présentant le Japon et ses efforts de modernisation avec un souci d'exactitude permanent¹⁴⁶. Rosny est aux premières loges lors de la réception au Palais des Tuileries et retranscrit les propos de Napoléon III, dont cette leçon de civilisation donnée aux ambassadeurs japonais qui sonne comme un avertissement à l'heure où plusieurs Occidentaux ont été victimes de violences au Japon : « Je ne doute pas que votre séjour en France ne vous donne une juste idée de la grandeur de notre nation ; l'accueil que vous y recevrez et la liberté dont vous jouirez vous convaincront que l'hospitalité est une des premières vertus d'un peuple civilisé¹⁴⁷ ». Si les ambassadeurs japonais ont été reçus avec les honneurs et leurs émoluments pris en charge, l'hospitalité évoquée par Napoléon III est relativisée par Olympe Audouard par exemple lorsqu'elle rend compte d'un spectacle à l'Opéra auquel ont assisté les ambassadeurs et durant lequel « les Japonais étaient le vrai spectacle, toutes les lorgnettes étaient braquées sur eux assez peu poliment¹⁴⁸ ». Un malaise palpable se fait jour quand un des ambassadeurs se retrouve aguiché en coulisses par une danseuse¹⁴⁹. Olympe Audouard conclut d'ailleurs son discours par des mots qui trahissent tout autant son mépris des danseuses frivoles de l'opéra que sa condescendance envers le Japon : « [...] si nous avons beaucoup à apprendre aux Japonais comme civilisation, peut-être comme sentiments et mœurs, nous apprendraient-ils beaucoup¹⁵⁰ ». Il faut également noter que, dans l'attente de la réception officielle aux Tuileries, les ambassadeurs japonais ont refusé pendant près d'une semaine de sortir en visite à Paris afin de réserver à l'Empereur des Français la primauté¹⁵¹.

D'un point de vue diplomatique, Napoléon III, comme tous les gouvernements occidentaux ayant signé des traités inégaux avec le Japon à la fin des années 1850, adresse en substance aux

¹⁴⁶ Un article du 8 avril 1862, certainement de sa main, se conclut par des « détails » sur le Japon et donne l'occasion à Rosny d'écrire « il n'y a, en quelque sorte, aucune branche des sciences, des arts et de l'industrie qui ne soit connue des insulaires de l'Extrême-Orient », et de lister les innovations industrielles maîtrisées par le Japon. Il évoque même la « supériorité » des Japonais dans plusieurs domaines dont la teinturerie, l'impression en couleurs, et parle de la Bibliothèque impériale du Japon comme « la plus considérable de toute l'Asie » (cf. *Le Temps*, n°348 du 8 avril 1862, p.1-2).

¹⁴⁷ Cf. *Le Temps*, n°355 du 15 avril 1862, p. 1.

¹⁴⁸ *Le Papillon*, n°32 du 25 avril 1862, p. 157.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Cf. Charles Yriarte, *Le Monde illustré*, 19 avril 1862, p. 250. S'agissant de la grandeur de la France, si les récits de voyage de plusieurs diplomates japonais ayant voyagé en Occident notamment Kido Takayoshi 木戸 孝允 (1833-1877) dans le cadre de la mission Iwakura (1871-1873) témoignent de l'impression majestueuse laissée par l'architecture parisienne, le faste du château de Versailles et... le champagne, ils mentionnent aussi la saleté des villes et la pauvreté ouvrière à Paris notamment : « dans les pays civilisés, il y a aussi de la laideur » (cité dans Pierre-François Souyri, *Moderne sans être occidentale*, op. cit., p. 45).

représentants japonais le message suivant qui constituera la ligne stratégique de l'Occident pendant près de trente ans : « civilisez votre pays, assurez la sécurité de nos ressortissants sur votre sol et nous pourrions revoir les bases de notre partenariat ». Ce message place l'Occident en position de supériorité en considérant implicitement le Japon comme un pays tout au mieux « semi-civilisé », il choquera durablement les Japonais et sera un des moteurs de la montée du nationalisme nippon.

Outre Léon de Rosny, quelques études cherchant à décrire la civilisation japonaise paraissent en France autour de 1860. La première d'entre elles, intitulée *Le Japon contemporain*¹⁵², est l'œuvre d'Édouard Fraissinet (1817-1883). Ce dernier, déjà auteur d'un ouvrage de référence, ou se voulant comme tel, sur le même sujet en 1853¹⁵³, s'appuie à nouveau très largement sur les textes des membres de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales ayant séjourné au Japon¹⁵⁴. Né à Amsterdam, Fraissinet est en effet germaniste et néerlandophone. Son ouvrage propose une synthèse de tous les aspects du Japon et des réflexions personnelles de l'auteur sur l'évolution récente du pays. Le peuple japonais y est décrit comme « plein de douceur et de bienveillance, sensible aux moindres témoignages d'affection, mais inébranlable aux injures et aux menaces¹⁵⁵ », Fraissinet conclut d'ailleurs son étude en dissertant sur l'erreur certaine que constituerait une tentative de soumission de ce peuple par la force militaire, aussi supérieure soit-elle¹⁵⁶ et en se demandant, dans une comparaison suintante d'impérialisme avec l'Afrique, vers quels pays se porteront les faveurs diplomatiques du Japon¹⁵⁷. Présentée et reçue¹⁵⁸ comme une étude en tout point sérieuse et fiable sur le Japon, l'ouvrage de Fraissinet offre, notamment

¹⁵² Édouard Fraissinet, *Le Japon contemporain*, Paris, Librairie Hachette, 1857, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6207620p> (consulté le 16/02/2018).

¹⁵³ Édouard Fraissinet, *Le Japon : histoire et description, rapports avec les Européens, expédition américaine*, Paris, A. Bertrand, 1853, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65294234> (tome 1, consulté le 16/02/2018) ; URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62078938> (tome 2, consulté le 16/02/2018). La motivation principale de l'auteur est de fournir « des renseignements précis sur le passé et le présent de l'Empire japonais, dans l'espoir d'ouvrir les yeux des nations à la lumière prophétique de l'avenir ». (p. IX), mission qui selon lui, ne peut qu'incomber à la France : « c'est encore à la France que les peuples étrangers devront les lumières capables de les diriger et peut-être d'assurer leurs succès » (p. XII).

¹⁵⁴ Isaac Titsingh (1745-1812) et Von Siebold notamment.

¹⁵⁵ Édouard Fraissinet, *Le Japon contemporain, op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁶ Fraissinet avance d'ailleurs un argument assez peu conforme à la réalité historique des traités inégaux imposés par l'Occident lorsqu'il écrit : « C'est un peuple tellement profond et fin que, sur le terrain de la diplomatie, il a triomphé des nations les plus civilisées de l'Europe » (cf. *ibid.*, p. 243).

¹⁵⁷ « L'Afrique elle-même, ce dernier des grands refuges de la barbarie, s'ouvre en ce moment, de toutes parts, aux bienfaits de l'initiative occidentale : ce n'est pas le Japon savant, riche et civilisé, qui peut rester en arrière. Mais, de quel côté tournera-t-il ses préférences ? » (cf. *ibid.*, p. 247-248).

¹⁵⁸ Il s'agit pour être précis de la première étude de ce type en français après l'ouverture du Japon en 1854. L'ouvrage sera favorablement accueilli en France (on peut lire dans une notice du géographe Victor Adolphe Malte-Brun l'éloge suivant : « Pour bien connaître le Japon, il faut lire l'ouvrage de M. Fraissinet » in *Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l'histoire*, vol. 153, 6^e série, tome 1, Paris, A. Bertrand, 1857, p. 92), comme à l'étranger (voir par exemple cette brève critique en anglais dans : *The North American Review*, vol. 85, no. 177, 1857, p. 548-549, URL : www.jstor.org/stable/25107184 (consulté le 16/02/2018).

sur la question du raffinement de ses habitants¹⁵⁹ et sur celle du confort qu'un voyageur occidental pourrait y rencontrer, une image largement idéalisée¹⁶⁰, fruit d'une extrapolation par l'auteur du traitement diplomatique réservé aux visiteurs officiels¹⁶¹. Si, ultérieurement, une personnalité comme l'ex-président des États-Unis Ulysse S. Grant (1822-1885) aurait pu y reconnaître son voyage au Japon en 1879¹⁶², les excursions de l'écrivaine et exploratrice britannique Isabella Bird (1831-1904) l'année précédente sont, par exemple, d'un tout autre acabit¹⁶³. Mais cet idéal demeurera présent dans l'imaginaire de nombreux Occidentaux, amenant souvent ces derniers à considérer le Japon comme une destination en tout point charmante et une civilisation, certes inférieure notamment au niveau industriel, militaire, religieux et politique, à celles des pays industrialisés, mais en passe de rattraper son retard¹⁶⁴. Le Japon apparaît aussi dans cet ouvrage, bien évidemment, comme une opportunité pour le commerce et l'enrichissement des pays occidentaux¹⁶⁵.

Un autre ouvrage prétendument anonyme destiné à la jeunesse¹⁶⁶ et intitulé *L'Empire des sources du soleil ou Le Japon ouvert*¹⁶⁷ va, dans une démarche similaire à celle de Fraissinet

¹⁵⁹ « La réputation du luxe oriental n'a rien d'exagéré en ce qui concerne le Japon » (cf. *op. cit.*, p. 108-109).

¹⁶⁰ Fraissinet imaginant ce que pourrait être le voyage d'un homme important dans le Japon de son époque enchaînant les références au confort : « Ces lits, dont nous avons parlé, seront d'une extrême élégance, d'une grande richesse. La soie, le velours et l'or s'y trouveront partout. » (cf. *Le Japon contemporain, op. cit.*, p. 27), au traitement royal prodigué par les hôtes « l'hôtelier le plus considérable du pays viendra, avec les démonstrations les plus respectueuses, vous engager à vouloir bien descendre chez lui. » (p. 28-29) ; à la propreté, à l'ordre, aux délices culinaires, bref, au voyage idéal dans un pays rêvé.

¹⁶¹ D'ailleurs l'itinéraire exposé par Fraissinet de Nagasaki à *Edo* correspond en tout point à celui effectué par les savants occidentaux de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales invités à la capitale.

¹⁶² Cf. Richard Chang, « General Grant's 1879 visit to Japan », *Monumenta Nipponica*, vol. 24, no. 4, 1969, p. 373-392, URL : www.jstor.org/stable/2383879 (consulté le 17/02/2018).

¹⁶³ Voir par exemple la lettre XI débutant par « confort disappears », in Isabella Bird, *Unbeaten tracks in Japan*, third edition, London, John Murray, 1888, p. 80-95, URL : <https://archive.org/details/unbeatentracksi01birdgoog> (consulté le 17/02/2018).

¹⁶⁴ Fraissinet juge à maintes reprises excellente la civilisation japonaise jusqu'à écrire, non sans lyrisme : « Cette civilisation ancienne et polie a conservé, à travers les âges et pour toujours, la quintessence de la perfection humaine passée dans l'épreuve du temps par l'alambic de l'expérience » (cf. *Le Japon contemporain, op. cit.*, p. 32).

¹⁶⁵ L'ultime phrase choisie par Fraissinet illustre bien ce double intérêt à la fois culturel et économique : « À l'heure où nous écrivons ces lignes, déjà peut-être nos légers pyroscaphes et les rapides voiliers de nos riches marines marchandes vont-ils porter aux Japonais, avec nos arts et nos sciences, les merveilleux produits de l'industrie européenne, afin de nous conquérir en retour l'amitié d'un peuple intelligent et d'abondantes cargaisons formées des provenances si belles et si variées de l'heureuse Terre du soleil » (cf. *op. cit.*, p. 253).

¹⁶⁶ Dans une collection intitulée « Nouvelle bibliothèque des familles » dirigée par un pasteur protestant d'origine suisse nommé Eugène Bersier (1831-1889) qui a pour objectifs de « servir aux familles et à la jeunesse en particulier, une série d'ouvrages intéressants, qui puissent servir de lecture en commun » et de « [...] moraliser notre littérature populaire, en la pénétrant de plus en plus d'une pensée chrétienne » (cf. Anonyme, *L'Empire des sources du soleil ou le Japon ouvert*, Paris, C. Meyruies, 1860, p. 283). C'est également dans cette collection, qui sera reprise par les éditions Hachette, que paraît sous le titre *L'Afrique ouverte ou Une esquisse des découvertes du Dr Livingstone* (traduit par Henry Paumier, C. Meyruies, 1858) la traduction du retentissant ouvrage d'un véritable mythe de l'Angleterre victorienne, le Docteur David Livingstone (1813-1873). La première édition du récit de ses différentes explorations dans le Sud de l'Afrique intitulée *Missionary Travels and Researches in South Africa* (aux éditions John Murray) s'écoulera l'année de sa parution en 1857 à plus de vingt mille exemplaires.

¹⁶⁷ Anonyme, *L'Empire des sources du soleil ou Le Japon ouvert, op. cit.*, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55485453?rk=21459;2> (consulté le 14/02/2018).

dont il reprend en partie les informations historiques, présenter le Japon à partir d'ouvrages déjà publiés en langues étrangères. Il se trouve en effet que l'auteur de ce texte n'est pas tout à fait inconnu puisque, malgré le fait que cela ne soit à aucun moment mentionné dans l'ouvrage, une grande partie de son contenu se révèle être en fait la traduction des commentaires écrits par le Commodore Matthew Perry¹⁶⁸ (1794-1858) et ses hommes lors des missions officielles dont ils étaient chargés par le gouvernement états-unien au Japon et en Chine de 1852 à 1854¹⁶⁹. Mis à part le prosélytisme religieux¹⁷⁰, et le saké¹⁷¹, omniprésents dans ce récit autant que la critique systématique et intéressée des croyances asiatiques¹⁷² (surtout du bouddhisme), cet ouvrage retrace de manière précise le quotidien et les impressions du Commodore et de ses officiers et offre un tableau fidèle de quelques villes et campagnes japonaises et de ses habitants après plus de deux siècles de fermeture quasi-totale du pays. Le chapitre VI en particulier insiste sur l'hospitalité des Japonais et sur le statut de la femme. L'auteur note que « Les hommes de toutes les classes se montraient excessivement polis envers les étrangers, et, bien que curieux au possible, ne se rendaient pas importuns¹⁷³ » et évoque un peuple sociable exclu du monde par la seule volonté de ses dirigeants. Les femmes sont présentées comme étonnamment jolies¹⁷⁴, vives d'esprit, modestes et bien éduquées¹⁷⁵ et le modèle matrimonial est mis en avant : « Le trait distinctif de la société japonaise, et celui qui lui donne une supériorité incontestable sur le reste des peuples de l'Asie, c'est l'absence de la polygamie et la position qu'y occupent les femmes¹⁷⁶ ». Cette comparaison avec les autres pays asiatiques et surtout avec la Chine n'est pas la seule dans cet ouvrage qui, sur l'échelle des civilisations, place les peuples en fonction

¹⁶⁸ Perry commande les très symboliques « navires noirs » (*kurofune* 黒船 en japonais dont les coques étaient recouvertes de goudron) qui débarquèrent au Japon en 1853 pour réclamer au nom des États-Unis l'ouverture de ports japonais à ses bateaux et revinrent l'année suivante pour obtenir une réponse qui conduira à l'ouverture progressive du Japon.

¹⁶⁹ Francis L. Hawks (éd.), *Narrative of the expedition of an American squadron to the China Seas and Japan : performed in the years 1852, 1853, and 1854, under the command of Commodore M.C. Perry, United States Navy, by order of the Government of the United States*, Washington, B. Tucker Senate printer, 1856, URL : <https://archive.org/details/narrativeofexped0156perr> (consulté le 15/02/2018).

¹⁷⁰ Quelques extraits parmi d'autres à ce propos : « Espérons que lorsque le temps favorable sera venu pour le Japon, il se trouvera de ces hommes de dévouement qui consentiront avec joie à se dépenser pour l'évangélisation de ce peuple trop longtemps isolé par sa faute ! » (p. 259) ou : « Le christianisme seul pourra retremper leur conscience et faire d'eux une grande nation appelée à exercer peut-être une grande influence sur les destinées de l'Asie » (p. 269).

¹⁷¹ Alcoolique notoire, Perry mourra d'une cirrhose du foie en 1858.

¹⁷² « Dans son culte servile, ce peuple ne connaît rien des sentiments de confiance que l'Évangile nous inspire envers notre Père ; ce sont d'abjects débiteurs qui essayent de satisfaire aux exigences d'un maître impitoyable » (cf. *ibid.*, p. 219).

¹⁷³ *Ibid.*, p.176.

¹⁷⁴ « Les jeunes filles sont bien faites et assez jolies » (cf. *op. cit.*, p.176). Le terme utilisé dans le texte original est « The Japanese women are not ill-looking » (cf. Francis L. Hawks (éd.), *op. cit.*, p.397) que l'on peut traduire par : « les femmes japonaises n'ont pas mauvaise allure ».

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 172-177.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.176.

du potentiel de christianisation et d'occidentalisation apprécié par les membres de la mission Perry. Ces derniers, constatant comme un maître d'école les prédispositions de ses élèves, prédisent en effet, exemples à l'appui, de grands progrès pour le Japon en matière de production industrielle¹⁷⁷ notamment. Les facultés artistiques et l'aisance graphique¹⁷⁸ des Japonais sont également mises en avant¹⁷⁹, au détriment encore une fois de la Chine¹⁸⁰ qui est définitivement affublée du rôle de cancre sans autre raison véritable que celle de « refuser la main tendue de l'Occident ».

Le compositeur et accessoirement, voyageur¹⁸¹ et journaliste, Oscar Comettant (1819-1898) consacre également une grande partie de son ouvrage intitulé *Les civilisations inconnues*¹⁸² au Japon¹⁸³. Sur un ton plus badaud que les études présentées ci-avant mais avec sensiblement la même ambition, cet ouvrage frise parfois la gageure tant les propos de Comettant sont peu documentés¹⁸⁴, fantaisistes¹⁸⁵ voire contradictoires¹⁸⁶. Même dans son domaine de spécialité, la musique, Comettant, cherchant à célébrer la supériorité occidentale, accumule les approximations¹⁸⁷. Il condamne, à partir d'un seul instrument (le *shamisen* 三味線 qu'il transcrit comme suit : « *syamsia* ») l'ensemble de la musique japonaise en la qualifiant

¹⁷⁷ « Les Japonais font preuve d'une grande dextérité dans tous les arts pratiques et mécaniques [...] avec un développement plus libre des facultés inventives, les Japonais ne tarderaient pas à se mettre au premier rang des nations manufacturières » (cf. *ibid.*, p.223).

¹⁷⁸ « Quand on juge du sentiment artistique des Japonais d'après les tableaux et les livres illustrés que se procurèrent les officiers de l'expédition, on est frappés du degré où est parvenu ce peuple remarquable. » (cf. *ibid.*, p. 225).

¹⁷⁹ Près d'un siècle plus tard, l'écrivain et photographe Nicolas Bouvier (1929-1998) souligne également cette faculté graphique. Il expose son admiration dans une lettre à son ami peintre et illustrateur Thierry Vernet (1927-1993) pour les dessins d'une fillette japonaise qui à ses yeux « valent un bon Matisse (cf. « Lettre du 23 novembre 1955 », *Revue Europe*, n°974/975, juin/juillet 2010, p. 14). Pour l'écrivain Henri Michaux (1899-1984), cette aisance est également constituante de l'altérité japonaise et sera pour lui, par effet de miroir, une révélation sur sa propre infirmité graphique : « Moi aussi, je fus au Japon. Infirmes là-bas celui qui ne sait pas avec des signes/signifier » (cf. Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève, Skira, 1972, p. 16).

¹⁸⁰ Au sujet d'un album illustré pour la jeunesse : « Cet humble abécédaire suggère bien des idées intéressantes. Il suffit d'en tourner le premier feuillet pour reconnaître encore que, différant en cela des Chinois, les Japonais entendent parfaitement la perspective. » (cf. Francis L. Hawks (éd.), *op. cit.*, p. 228).

¹⁸¹ Notamment aux États-Unis de 1852 à 1855.

¹⁸² Paru chez l'éditeur Pagnerre à Paris en 1863.

¹⁸³ Cent cinquante-sept pages sur les quatre cent une de son ouvrage sont dédiées à la description de la civilisation japonaise (contre treize pages seulement pour le Brésil et onze pour le Pérou par exemple).

¹⁸⁴ Comettant en appelle plusieurs fois à des voyageurs dont il ne cite pas les noms pour étayer ses propos (voir par exemple page 144 : « D'après les rapports unanimes des voyageurs [...] », ou page 148 : « S'il faut en croire certains voyageurs [...] » etc.).

¹⁸⁵ Voir par exemple page 185 au sujet des paysans : « [...] mais il ressort pour moi, de tout ce que j'ai appris sur ce pays, qu'un prince peut impunément tuer un de ses serfs [...] Quoi qu'il en soit, je préférerais cent fois être serf au Japon qu'ouvrier tanneur ».

¹⁸⁶ Dans le même passage, Comettant loue l'intelligence des femmes japonaises avant de déclarer, lapidaire : « La Japonaise est plutôt un meuble qu'une épouse » (*ibid.*, p. 188-119).

¹⁸⁷ Comettant ridiculise notamment l'opéra chinois sur plusieurs pages en palabrant sur le recours à des animaux sauvages (*ibid.*, p. 139-142).

« d’horriblement primitive, d’une monotonie insupportable¹⁸⁸ » et raille le manque d’éducation musicale des ambassadeurs japonais invités à écouter *Pierre de Médicis* à l’Opéra lors de leur visite à Paris en avril 1862¹⁸⁹. Reprenant des clichés déjà évoqués par Fraissinet par exemple sur les femmes, le luxe, l’hospitalité au Japon, l’ouvrage de Comettant peut sembler à première vue intéressant par la mise en perspective de la civilisation japonaise avec d’autres civilisations extra-européennes. Mais, si cet intérêt s’estompe vite devant le filtre déformant de la mission civilisatrice française¹⁹⁰, ce livre constitue toutefois un des nombreux témoignages de la reconnaissance occidentale du Japon comme une civilisation ancestrale digne d’intérêt. Du reste, si les études de Rosny se démarquent de cette veine, la majeure partie des descriptions du Japon au début de la seconde moitié du XIX^e siècle s’apparente à la révélation spéculative d’un trésor caché derrière une porte dont le cadenas viendrait tout juste de céder.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁹⁰ Au sujet de la supériorité des nations européennes, Comettant écrit : « S’il en était autrement, c’est dans les forêts vierges du Brésil et dans les montagnes rocheuses qu’il faudrait aller pour trouver le type de la perfection humaine, qu’on ne rencontre guère qu’en Europe et dans les grands centres de la civilisation » (*ibid.*, p. 81-82).

1.2. À la rencontre du Japon

1.2.1. Voyager au Japon

C'est un fait, une bonne partie des pionniers du japonisme en France n'a jamais mis les pieds au Japon malgré pour certains, un désir de voyage exprimé¹⁹¹. Il faut dire que leur Japon, en quelque sorte le « Japon de Paris », était avant tout un mode de vie partagé en comité restreint¹⁹² au cœur duquel se trouvait nichées la passion commune du collectionnisme et une certaine forme d'élitisme. Avec l'ouverture du canal de Suez en 1869 et les progrès, en terme de nombre de rotations et de confort des bateaux de la flotte des Messageries maritimes en France et de celle de la P&O¹⁹³ britannique, les années 1870 voient la présence française, jusque-là composée essentiellement de missionnaires religieux¹⁹⁴, de diplomates¹⁹⁵ et de militaires¹⁹⁶,

¹⁹¹ Chez Edmond de Goncourt, ce désir s'exprime peu et uniquement dans son *Journal* sur la période fin 1876-début 1877. Le 19 novembre 1876, il écrit : « depuis deux ou trois jours, je suis hanté par la tentation de faire un voyage au Japon [...] » et expose un projet de livre avant de regretter sa jeunesse perdue (cf. *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire. Cinquième volume, 1872-1877*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1891, p. 293). Il évoque à nouveau ce désir, qui ne ressemble pas vraiment à une hantise, à la date du 16 janvier 1877 : « Je ne sais pas si décidément j'irai passer une année au Japon, mais au moins je m'amuserai du projet de ce voyage, pendant six mois » (cf. *ibid.*, p. 308-309).

¹⁹² Cette communauté avait évidemment ces lieux de rencontre, comme les boutiques des Desoye, puis de Sichel, de Bing et de Hayashi ou encore le Salon de la princesse Mathilde Bonaparte (1820-1904) (qu'Henri Gervex fréquentait également brièvement, voir : Henri Gervex, *Souvenirs*, Paris, E. Flammarion, 1924, p. 236-237), et plus tard le domaine d'Hugues Krafft (cf. *supra*, p. 33 et suivantes) ; mais elle avait aussi ces codes et notamment l'usage de formules verbales empruntées du japonais (l'adjonction après le patronyme du qualificatif de politesse *sama* 様, voir l'exemple de Burty cité dans : « Le japonisme d'Henri Guérard, 1846-1897 », in Patricia Plaud-Dilhuit (dir.), *Territoires du japonisme, op. cit.*, p. 140-141), ou de l'anglais (en conclusion d'une de ses lettres à Henri Guérard, Burty écrit : « Japan for ever ! », cf. *ibid.* ; et Jules de Goncourt adresse sur le même mode à Burty un « Japonaiserie for ever », cité par Manuela Moscatiello, *Le Japonisme de Giuseppe De Nittis, un peintre italien en France à la fin du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 54).

¹⁹³ Peninsular and Oriental Steam Navigation Company. Sur le sujet de la concurrence entre ces deux compagnies maritimes, nous nous référons à Paul Bois, *Le grand siècle des Messageries maritimes*, Chambre de commerce et d'industrie Marseille-Provence, 1991, p. 42-66.

¹⁹⁴ Trois siècles après les premières missions visant à christianiser le Japon et notamment celle conduite par le Jésuite Saint François Xavier (1506-1552) à partir de 1549, Rome confie à la Société des missions étrangères de Paris une nouvelle mission d'évangélisation en 1832. Cinq prêtres français y participèrent dont notamment Louis Furet (1816-1900) qui collectionna et envoya en France des objets japonais (d'après Patrick Beillevaire, « Un avant-goût de japonisme en Sarthe et en Mayenne, les envois d'objets *ryûkyû* et japonais par le Père Louis Furet (MEP) avant la Restauration de Meiji », in Patricia Plaud-Dilhuit, *op. cit.*, p. 27-40).

¹⁹⁵ Citons notamment Jean-Baptiste-Louis Gros (1793-1870) qui était également un daguerréotypeur et les membres de la mission diplomatique ayant signé le premier Traité d'amitiés entre la France et le Japon en 1858 (cf. Éric Seizelet, « Le Traité d'Edo, acteurs et enjeux », in Jean-Noël Robert, Jean Leclant (éds), *Célébration du 150^e anniversaire de l'établissement des relations diplomatiques entre la France et le Japon*, Paris, De Boccard, 2009, p. 113-139) ; ou encore Léon Roches (1809-1901) dont l'épouse, restée à Paris durant le mandat de son mari, collectionnait des « japonaiseries » et des « chinoiseries » (cf. *Le monde illustré*, 11 juin 1864, p. 377).

¹⁹⁶ Le gouvernement japonais sollicita trois missions militaires officielles auprès de la France (sur cette question, nous nous référons à la thèse de Masaya Nakatsu, *op. cit.*), Louis Kreitmann (1851-1914) participa à la deuxième mission et séjourna au Japon de 1876 à 1878, livrant un témoignage précis et détaillé du Japon grâce à son journal et aux nombreuses photographies qu'il y a prises (cf. Pierre Kreitmann (éd.), *Deux ans au Japon, 1876-1878, journal et correspondance de Louis Kreitmann, officier du génie*, Paris, De Boccard, 2015).

croître au pays du soleil levant. Le tour du monde est désormais possible¹⁹⁷ sans trop de risques¹⁹⁸ si tant est, bien sûr, que l'on ait suffisamment d'économies¹⁹⁹. Le Japon est bien souvent une étape attendue de ces excursions autour du monde entreprises principalement par les classes sociales aisées et les artistes²⁰⁰. Parmi les voyages de ce type effectués par des Français au Japon durant les années 1870, trois retiennent particulièrement l'attention de par le souci de restituer la réalité vue et vécue par les acteurs concernés mais surtout de par la quantité d'objets acquis sur place.

Il y a d'abord le voyage effectué de 1871 à 1872 par Henri Cernuschi et Théodore Duret. Les deux hommes choisissent d'aborder l'Extrême-Orient par le Japon²⁰¹ dans lequel ils séjournent d'octobre 1871 à février 1872. Ce voyage présenté comme une évasion salvatrice pour Cernuschi, profondément marqué par l'exécution lors des événements liés à la Commune de son ami et homme politique Gustave Chauday (1817-1871)²⁰², va surtout être l'occasion pour les deux hommes, plus que la découverte du Japon imaginé depuis Paris²⁰³, d'acheter de nombreux objets²⁰⁴ et de les rapatrier en France. À la différence d'Edmond de Goncourt, Cernuschi et Duret ne garderont pas jalousement cette impressionnante collection et ils

¹⁹⁷ On recherche même à le faire le plus rapidement possible comme l'homme d'affaires états-unien Georges Francis Train (1829-1904) dès 1870 dont s'inspire le roman d'aventures de Jules Verne, *Le tour du monde en quatre-vingts jours* publié en 1873 chez Hetzel (d'après Allen Foster, *Le véritable Philéas Fogg*, traduit de l'anglais par Mélanie Blanc-Jouveau, Paris, Payot, 2005, [éd. orig., *Around the world with Citizen Train*, Malta, Merlin publ., 2002]).

¹⁹⁸ L'homme d'affaire britannique Thomas Cook (1808-1892) réalise en 1872-73 pour une poignée de clients le premier voyage touristique organisé autour du monde qui passera au Japon par Yokohama, Nagasaki, Ôsaka, Kôbe, *Edo* (d'après John K. Walton, « Thomas Cook, Image and Reality », in Richard Butler, Roselyn Russell, *Giants of tourism*, Egham, Cabi, 2010, p. 81-92).

¹⁹⁹ Sur cette question, Sylvain Venayre, « Les logiques du tourisme », in *Panorama du voyage, 1780-1920, mots, figures, pratiques*, Paris, Les Belles lettres, 2012, p. 407-456.

²⁰⁰ Sur cette question, nous nous référons à la liste de voyageurs et les références citées par Christophe Marquet dans : « Le Japon de 1871 vu par Henri Cernuschi et Théodore Duret », *Ebisu*, n°19, 1998, Actes du colloque du 20 juin 1998 Maison franco-japonaise, Tôkyô, p. 45-77.

²⁰¹ En faisant donc d'abord la traversée des États-Unis, périple sur lequel ni Cernuschi, ni Duret n'écriront une ligne. Il convient d'ailleurs de noter que Cernuschi n'a jamais publié de récit de voyage, le seul texte disponible est celui de Duret : *Voyage en Asie, Le Japon, la Chine, la Mongolie, Ceylan, l'Inde...*, Paris, M. Lévy frères, 1874, complété plus tard par des précisions données toujours par Duret en 1882 et à l'occasion de l'inauguration du Musée Cernuschi à Paris en 1898.

²⁰² Cf. Christophe Marquet, « Le Japon de 1871 vu par Henri Cernuschi et Théodore Duret », *op. cit.*, p. 45-46.

²⁰³ Même si dans le récit de Duret, on sent une volonté de rattacher le quotidien de ce voyage au « Japon vécu à Paris ». Dès l'approche des terres japonaises depuis le navire, Duret et Cernuschi ont l'impression par exemple de découvrir un paysage sorti tout droit d'une estampe (cf. Christophe Marquet, « Le Japon de 1871 vu par Henri Cernuschi et Théodore Duret », *op. cit.*, p. 47-48).

²⁰⁴ Essentiellement des objets en bronze (deux mille) et en céramique (mille six cents) pour Cernuschi et des peintures et albums d'estampes pour Duret, les collections des deux hommes comptent aussi des photographies probablement achetées auprès du studio de Felice Beato (1832-1909) installé à Yokohama (cf. Michel Maucuer, « Une vision du Japon, les collections japonaises d'Henri Cernuschi », *Ebisu*, n°19, *op. cit.*, p. 95-96).

s'empresseront de l'exposer²⁰⁵, au bonheur des japonisants²⁰⁶, dès leur retour à Paris en 1873²⁰⁷. Duret attise même l'attente des japonisants de Paris dans une lettre à Manet datée du 5 octobre 1872 en évoquant : « [...] une collection de bronzes telle qu'on aura jamais rien vu de pareil nulle part. Il y a là des pièces qui vous renverseront, je ne vous dis que ça !²⁰⁸ ». Cette phrase traduit d'une part, le sentiment de jouissance du collectionneur heureux d'avoir déniché quantité de trésors et avides de les montrer à ses amis/rivaux, mais elle trahit aussi un comportement de Cernuschi et Duret en Asie finalement très proche de celui constaté chez les clients des boutiques spécialisées dans le bibelot exotique à Paris. Les deux hommes achètent en effet de manière compulsive *in situ* et amassent quotidiennement des quantités d'objets dans une frénésie spontanée entretenue par la situation socio-politique du Japon²⁰⁹. La restauration de l'Empereur s'est en effet accompagnée, dès 1868, de la création d'une « religion nationale²¹⁰ », en l'occurrence le shintoïsme épuré de tous les apports bouddhiques. Ceci a eu pour conséquence notamment la mise en application d'un plan d'élimination des objets bouddhistes dans les lieux de culte shintoïste. Or, les deux cultes s'étaient entremêlés au fil des siècles et le peuple japonais lui-même protesta à maintes reprises contre cette politique qui fut finalement freinée à partir de 1872. Toujours est-il qu'entre 1868 et 1871, les objets religieux relevant du bouddhisme furent au pire détruits, au mieux, récupérés par des personnes qui s'improvisèrent marchands²¹¹. C'est donc dans un contexte peu favorable économiquement au bouddhisme²¹² que Cernuschi et Duret débarquent au Japon et il n'est pas surprenant de constater que les objets de ce culte constituent le cœur de leurs collections²¹³. Ce qui est plus

²⁰⁵ Y compris les photographies (cf. Geneviève Lacambre, « La diffusion de l'art d'Extrême-Orient comme modèle pour les artistes, l'exemple de la collection Cernuschi », *Ebisu*, n°19, *op. cit.*, p. 123-134).

²⁰⁶ Dont Edmond de Goncourt qui fait référence à cette exposition dans son *Journal* à la date du 10 septembre 1873 (*Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire. Cinquième volume, 1872-1877*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1891, p. 92-93).

²⁰⁷ Cf. Geneviève Lacambre, *op. cit.*, p. 123.

²⁰⁸ Cité par Shigemi Inaga, « Théodore Duret et Henri Cernuschi, journalisme politique, voyage en Asie et collection japonaise », *Ebisu*, n°19, *op. cit.*, p. 89.

²⁰⁹ Duret expose la manière d'acheter des deux hommes d'abord : « [...] comme tout le monde, sans dessein arrêté », puis accompagné d'un guide japonais : « À Yedo, nous systématisons nos achats ». Il précise ensuite, dans une lucidité froide sur la situation du Japon : « Nous arrivons au bon moment pour faire une récolte sans pareil » (cf. Théodore Duret, *Voyage en Asie, Le Japon, la Chine, la Mongolie, Ceylan, l'Inde...*, *op. cit.*, p. 20-21).

²¹⁰ Bien qu'officiellement le terme « religion nationale » ne soit pas employé par le gouvernement *Meiji*.

²¹¹ Cf. René Sieffert, *Les religions au Japon*, Paris, Publications orientalistes de France, 2000, p. 104-111.

²¹² Le gouvernement finance en priorité les lieux de culte *Shintô* et sollicite le peuple par des campagnes de collecte de dons plus ou moins obligatoires et très impopulaires (cf. *ibid.*).

²¹³ L'achat le plus spectaculaire et le plus commenté en France (mais aussi le plus dommageable pour le Japon et pour les fidèles du Temple concerné) est sans conteste celui du grand Bouddha de *Meguro* 目黒 (du nom du quartier de Tôkyô dans lequel se trouvait le temple hébergeant cette statue monumentale) qu'il fallut démonter pour le transport jusqu'en France.

surprenant, c'est l'absence quasi totale de mention du shintoïsme dans le récit de Duret²¹⁴ et, mais il s'agit plus d'un constat que d'un étonnement, l'indifférence méprisante avec laquelle les deux hommes accueillent les protestations du peuple japonais lors du démontage du grand Bouddha de *Meguro*²¹⁵ dont ils viennent de faire l'acquisition. C'est presque une attitude de vainqueur qu'adoptent Cernuschi et Duret, attitude qui contraste finalement avec la relative banalité et surtout le caractère plutôt récent²¹⁶, en dehors du grand Bouddha et de quelques autres pièces, des objets acquis contre de modiques sommes d'argent. Il faut préciser, et Duret le reconnaît du reste, que ni lui, ni Cernuschi, ni aucun des marchands japonais rencontrés, ne sont capables de dater les objets qu'ils achètent et encore moins d'en estimer la valeur²¹⁷ qui, il est vrai, à l'époque, fluctue énormément selon les vendeurs et au gré des décisions gouvernementales sur le cours de la monnaie notamment²¹⁸. Le récit de Duret concernant la suite du voyage des deux hommes en Chine, puis en Inde se fait beaucoup plus critique et parfois insultant au sujet de l'insalubrité et de la puanteur des villes chinoises²¹⁹ ou encore lorsqu'il s'agit des croyances brahmaniques²²⁰. Cependant, Cernuschi aura à cœur de consigner précisément l'origine de chaque objet œuvrant ainsi à corriger l'amalgame couramment fait en Occident entre les arts et artisanats des différents pays de l'Est asiatique.

Quelques années plus tard, en 1876, Émile Guimet, accompagné du peintre Félix Régamey, effectuera un voyage similaire à celui de Cernuschi et Duret. Les deux hommes abordent en effet l'Asie par le Japon depuis San Francisco et séjournent ensuite en Chine, à Ceylan et en Inde. Ils collecteront sur place une grande quantité d'objets d'art religieux qui constituera le cœur des collections d'un musée éponyme²²¹ fondé à Lyon en 1879 puis transféré à Paris en

²¹⁴ En dehors d'une mention anecdotique lors de sa présentation de la capitale Tôkyô qu'il s'obstine à nommer par son ancien nom *Yédo* (cf. Théodore Duret, *Voyage en Asie, Le Japon, la Chine, la Mongolie, Ceylan, l'Inde...*, op. cit., p. 10).

²¹⁵ Duret écrit au sujet de cet épisode : « Le lendemain, nous voyons venir vers nous en suppliants [*sic*] une bande de gens petits et grands qui s'accroupissent à terre dans la rue, en face de notre hôtel. Ils nous font dire qu'ils nous rapportent notre argent et qu'ils viennent reprendre leur Bouddha. Vous pouvez penser de quelle manière nous les recevons ! Ce qui est fait est fait [...] » (Cité par : Shigemi Inaga, op. cit., p. 85-89).

²¹⁶ Cf. Christophe Marquet, « L'évolution de l'enseignement de la peinture dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in Annick Horiuchi (dir.), *Éducation au Japon et en Chine, éléments d'histoire*, op. cit., p. 64-67.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 49-50.

²¹⁸ Cette situation d'instabilité monétaire va perdurer encore plusieurs décennies au Japon puisque Hugues Krafft par exemple y fait allusion dans la conférence qu'il donne au sujet de son voyage en avril 1884 (cité par Suzanne Esmein, *Hugues Krafft au Japon de Meiji, photographies d'un voyage, 1882-1883*, Paris, Hermann, 2003, p.102).

²¹⁹ Voir par exemple page 75 : « Le Chinois vit dans l'ordure et le nez sur la crotte » dans Théodore Duret, *Voyage en Asie, Le Japon, la Chine, la Mongolie, Ceylan, l'Inde...*, op. cit., p. 75-76.

²²⁰ *Ibid.*, p. 280-281.

²²¹ Le Musée Guimet.

1889²²². Le récit de ce voyage proposé par Guimet et illustré par Régamey paraît en 1878²²³ et, plus encore que celui de Duret, propose des informations, ou plutôt des impressions²²⁴ pour reprendre le terme employé par Guimet lui-même²²⁵, majoritairement dénuées, chose rare à l'époque, de jugements de valeur sur les pays et les mœurs des populations rencontrées. Mais les similitudes s'arrêtent là. Les illustrations de Régamey apportent notamment un nouveau type de témoignage sur le Japon car, comme le mentionne la page de titre, elles sont réalisées « d'après nature », ce qui n'est pas anodin. En effet, comme l'explique Christophe Marquet²²⁶, la peinture en extérieur à partir d'un modèle était totalement absente des enseignements classiques de la peinture chinoise. C'est le peintre italien Antonio Fontanesi (1818-1882), recruté par le gouvernement japonais en 1876 pour la « transmission des techniques concernant le paysage, la peinture à l'huile, l'aquarelle, le portrait, la préparation, des couleurs, la perspective et la fabrication des pigments », qui va introduire cette pratique dans la formation des jeunes artistes de la nouvelle institution artistique créée la même année²²⁷. Régamey s'est, outre ses observations *in situ*, inspiré de photographies pour effectuer ses dessins au Japon. Utiliser des clichés comme modèles n'est pas une chose rare dans la seconde partie du XIX^e siècle²²⁸ mais appliquer cette méthode au Japon est en revanche moins courant, en dehors des illustrations de journaux comme *Le Japon illustré* dirigé par l'homme politique suisse Aimé Humbert (1819-1900) et *Le tour du monde illustré* par exemple²²⁹, tant l'*Ukiyo-e* était omniprésent dans l'esprit des artistes. La production et la diffusion des photographies japonaises augmentant considérablement à partir des années 1870, la création d'œuvres

²²² Cf. Jean-François Jarrige, « Du Musée Guimet au Musée des arts asiatiques », in Jean-Noël Robert ; Jean Leclant (éds), *op. cit.*, p.17-29.

²²³ Sous le titre *Promenades japonaises* chez l'éditeur G. Charpentier puis réédité et enrichi en 1880 avec l'ajout d'un sous-titre : « Tokio-Nikko » (il est intéressant de noter que Guimet nomme la capitale par sa nouvelle appellation alors que beaucoup de voyageurs français à la même époque continuent à employer le terme ancien faisant référence à *Edo*).

²²⁴ Comme Duret et Cernuschi, Guimet et Régamey croient voir sous leurs yeux le Japon imaginé depuis Paris prendre forme ; Guimet écrit par exemple : « l'aspect n'est plus un rêve ; on se réveille d'un Japon qu'on croyait conventionnel, pour entrer, marcher, agir dans un Japon vrai, incontestable, qui vous accueille en ami et ne diffère en rien de celui qu'on voyait en songes » (cf. *Promenades japonaises*, 1878, *op. cit.*, p. 25).

²²⁵ Le « Petit dialogue en manière d'avis aux lecteurs » donne une idée précise de la conception et de l'importance accordée à Guimet aux témoignages du voyageur qu'il soit écrit ou graphique (cf. *Promenades japonaises*, 1878, *op. cit.*, p. 31-33).

²²⁶ Cf. Christophe Marquet, « L'évolution de l'enseignement de la peinture dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in Annick Horiuchi (dir.), *Éducation au Japon et en Chine, éléments d'histoire*, *op. cit.*, p. 49-76.

²²⁷ Il s'agit du *kôbu bijutsu gakkô* 工部美術学校, littéralement « école d'art du génie civile ».

²²⁸ De nombreux exemples se trouvent exposés notamment dans : *À l'épreuve du réel, les peintres et la photographie au XIX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, 2012.

²²⁹ Il faut préciser qu'il était techniquement impossible avant les années 1870 de reproduire des photographies dans des supports imprimés et que les journaux illustrés présentaient alors des gravures copiant plus ou moins fidèlement une ou plusieurs photographies (cf. Grégoire Mayor et Akiyoshi Tani, « Lost in representation ? », in *Japan in early photographs, The Aimé Humbert collection at the Museum of ethnography*, Neuchâtel, Arnolsche art publishers, 2018, p. 9-13).

picturales à partir de clichés issus de cette production va également se banaliser²³⁰. Il faut également préciser que Guimet est en voyage d'études officiel. Il est en effet missionné par le Ministère de l'instruction publique pour recueillir des informations et des objets sur les religions et croyances de l'Extrême-Orient²³¹. Son voyage est minutieusement préparé, ce n'est ni une escapade romantique, ni une villégiature, et ses achats sont, à la différence de ceux de Cernuschi, ciblés²³². Une sélection des pièces ainsi collectées est effectuée en vue de leur présentation au public dans la section des galeries historiques au Trocadéro lors de l'Exposition universelle de Paris en 1878²³³. Celle-ci permet de se rendre compte de la richesse et de la représentativité spatio-temporelle, mais aussi de la perte patrimoniale représentée *a posteriori* pour les pays visités, des acquisitions réalisées par Guimet²³⁴ lors de son voyage.

Si Guimet fut un philanthrope ayant à cœur de diffuser des connaissances sur les civilisations d'Extrême-Orient²³⁵ et d'encourager les dialogues entre les peuples, ce n'est pas le cas de la majorité des voyageurs au Japon durant la seconde partie du XIX^e siècle. Plus que le dépaysement, certains avaient tout simplement pour objectif de s'enrichir économiquement. C'est le cas de l'antiquaire Philippe Sichel qui, lorsqu'il se rend au Japon en 1874 a un objectif bien précis : « dévaliser le Japon, acheter ce que nous trouverions dans les villes ouvertes et faire sortir de l'intérieur du pays les objets intéressants ou curieux²³⁶ ». Il ramènera de son expédition « quatre cent cinquante caisses [...] contenant plus de cinq mille objets²³⁷ » et rédigera quelques années plus tard ce qu'Edmond de Goncourt désigne dans sa préface comme

²³⁰ Une comparaison entre les clichés photographiques qu'il a collectés et ses peintures révèle que Louis Dumoulin aura régulièrement recours à cette méthode de création, sans pour autant, orgueil d'artiste et de voyageur obligeant, révéler ses secrets (voir notamment *infra*, partie 2.3.1, p. 273-281).

²³¹ Appuyé par les autorités, Guimet est reçu comme un diplomate en voyage officiel et peut accéder à des temples et autres sanctuaires encore jamais visités par des Occidentaux. Il tâchera, par le biais d'un questionnaire écrit notamment, de recueillir, dans un dialogue constant avec les religieux japonais, une somme d'informations véridiques et essentielles à l'avancée des connaissances dans ce domaine (cf. Frédéric Girard (éd.), *Émile Guimet, dialogues avec des religieux japonais*, Suilly-la-Tour, Éditions Findakly, 2012).

²³² Guimet s'était notamment procuré un répertoire iconographique japonais du XVII^e siècle, le *Butsuzô zui* 佛像隋 (cf. Jean-François Jarrige, *op. cit.*, p.17-18).

²³³ *Notice explicative sur les objets exposés par M. Émile Guimet et par les peintures et dessins faits par M. Félix Régamey*, Paris, E. Leroux éd., 1878, URL : https://www.europeana.eu/portal/fr/record/9200143/BibliographicResource_2000069512511.html (consulté le 07/03/2018).

²³⁴ Certains objets (vitrine n°4) exposés ont été prêtés par Wakai Kanezaburô 若井兼三郎 (18 ?-1908), vice-président de la section Japonaise à l'Exposition de 1878 et qui ouvrira dans la foulée avec Hayashi une boutique de bibelots japonais à Paris (*ibid.*, p. 23).

²³⁵ Le « Musée religieux » qu'il ouvre en 1878 comprenait dès l'origine une riche bibliothèque et « une école dans laquelle les jeunes orientaux peuvent apprendre le français, et les jeunes Français peuvent étudier les langues mortes ou vivantes de l'Extrême-Orient. Cette école a des professeurs indigènes de croyances différentes, et qui sont en état de donner sur les livres de la bibliothèque, ou les représentations religieuses de la collection, toutes les explications nécessaires » (*ibid.*, p. 5-6).

²³⁶ cf. Philippe Sichel, *Notes d'un bibeloteur au Japon*, Paris, E. Dentu, 1883, p. 3.

²³⁷ *Ibid.*, p. 83.

le petit carnet de référence du bibeloteur au Japon tout en regrettant qu'il soit trop court : « Oui, j'aurais voulu déterminer l'auteur, à le faire plus long, à entrer dans des détails plus étendus, à désigner de manière plus reconnaissable tous les objets hors ligne rapportés de ce voyage, mais vraiment faut-il se montrer trop exigeant avec un écrivain par occasion, fatigué bien vite de tenir une plume. Pour l'histoire de l'achat des bibelots français du XVIII^e siècle, nous avons l'immense « Journal de Lazare Duvaux, le marchand bijoutier ordinaire du Roy. Pour l'histoire de l'achat des bibelots du Japon, nous aurons le tout petit carnet de Philippe Sichel²³⁸ ». Les deux hommes se connaissent bien et le nom de Philippe Sichel ainsi que celui de son frère aîné Auguste (1838-1899), également antiquaire, sont régulièrement cités dans les différents tomes du *Journal des Goncourt* à partir de mai 1875, soit après le voyage au Japon du cadet. À la date du 17 juin 1875 par exemple, Edmond de Goncourt mentionne une conversation ayant eu lieu chez Auguste Sichel à laquelle il a pris part ainsi que Cernuschi²³⁹. Ce dernier y évoque en des termes très durs l'insalubrité des villes chinoises mais le plus intéressant à remarquer, au-delà de ces propos nauséabonds, est la proximité des protagonistes. C'est d'ailleurs Cernuschi qui conseilla à Philippe Sichel, à partir de sa propre expérience, d'effectuer un voyage au Japon afin de s'y approvisionner à moindre coût²⁴⁰. Ce dernier se targue d'ailleurs d'être, depuis la venue de Cernuschi, le meilleur client²⁴¹ des Japonais, qu'il qualifie du reste de cupides et d'insensibles à la valeur artistique de leur propre patrimoine²⁴². Il faut dire que la quantité faramineuse de bibelots ainsi ramenée à Paris sera, en dehors de deux pièces, intégralement écoulée auprès de sa clientèle et de celle de son frère, générant une coquette plus-value²⁴³. Philippe Sichel passera au total sept mois au Japon durant l'année 1874 en compagnie de son frère Otto²⁴⁴ qui dirige un bureau d'import/export de la compagnie internationale Reiss & Co²⁴⁵

²³⁸ Cf. *Ibid.*, p. X.

²³⁹ Cf. *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire. Cinquième volume, 1872-1877*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1891, p. 210-211.

²⁴⁰ Philippe Sichel, reconnaissant de ce conseil, dédicace son ouvrage à Cernuschi (cf. *Notes d'un bibeloteur au Japon, op. cit.*, p. V).

²⁴¹ « [...] car, je puis affirmer que depuis le voyage au Japon de M. H. Cernuschi, deux ans auparavant, [...] personne n'avait répandu dans le pays autant d'argent pour des bibelots [...] » (cf. *Notes d'un bibeloteur au Japon, op. cit.*, p. 81).

²⁴² « il ne faut pas oublier que si, comme je l'ai dit, le Japonais n'estime pas les objets d'art, il estime beaucoup le Mexican Dollar » (*Ibid.*).

²⁴³ Cf. Manuela Moscatiello, *Le Japonisme de Giuseppe De Nittis, un peintre italien en France à la fin du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 150.

²⁴⁴ Otto semble être un surnom car le seul Sichel répertorié au Japon sur la période 1871-1875 porte un prénom composé à partir des initiales J.-P. (cf. *The Directory & Chronicle for China, Japan, Corea, Indo-China, Straits Settlements, Malay States, Siam, Netherlands Indian, Borneo, The Philippines, ... for the year 1874*, Hong-Kong daily press office, 1874, p. 85).

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 281.

à Yokohama et d'un ami²⁴⁶. Si son récit s'apparente à celui de Duret au niveau de l'orgie d'achats et de la manière de mener cette dernière, les détails pratiques liés notamment aux prix et aux marchandages ainsi que la rareté des descriptions ou impressions liées au voyage lui-même donnent le sentiment d'assister aux pérégrinations d'acheteurs à l'affût dans un marché aux puces²⁴⁷ qui pourrait tout aussi bien se tenir dans un autre pays que le Japon. Ce qui rattache véritablement le récit au Japon est sans aucun doute, en dehors des lieux et des objets acquis, les critiques de Sichel sur l'ignorance ou, plus rarement, sur la fourberie²⁴⁸ des Japonais à l'égard des caractéristiques et de la valeur des bibelots qu'ils vendent spontanément ou suite à l'insistance de l'acheteur occidental. Sichel rejoint Duret au sujet de cette prétendue ignorance nipponne vis-à-vis de leur propre histoire en écrivant notamment : « Ce n'est pas au Japon, ce n'est pas aux Japonais qui n'ont ni archives, ni même un musée, qu'il faut demander l'historique de l'art de leur pays, et encore moins la chronologie²⁴⁹ ». Il convient tout de même de rappeler que dès 1872, le Ministère de l'éducation du nouveau gouvernement japonais organise, en vue de la participation officielle du Japon à l'Exposition universelle de Vienne l'année suivante, au temple confucéen *Yushima seidô* 湯島聖堂, une exposition de plus de six cents objets collectés auprès de la famille impériale et suite à une campagne nationale auprès des châteaux et des édifices religieux²⁵⁰. Cette exposition fut inaugurée en mars 1872, quelques jours après le départ vers la Chine de Cernuschi et Duret qui ne mentionnent absolument pas cet événement considéré pourtant comme la première exposition publique majeure d'art au Japon. Quant à Sichel, ses propos sont d'autant plus révélateurs de sa méconnaissance et de sa condescendance envers le Japon qu'à l'époque de son séjour en 1874, non seulement un musée national, né de l'exposition précédemment citée, existe bel et bien à Tôkyô²⁵¹ mais qu'en plus, une

²⁴⁶ Il s'agit selon Max Put (auteur d'un ouvrage intitulé *Plunder and Pleasure, Japanese art in the West, 1860-1930*, Tôkyô, Hotei publishing, 2000) d'un certain Monsieur A. Réal (cité par Manuela Moscatiello, *op. cit.*, p. 149).

²⁴⁷ À titre d'exemple, sur un total de quatre-vingt-six pages les termes « dollars » et « francs » comptent respectivement douze et quinze occurrences (cf. *Notes d'un bibeloteur au Japon, op. cit.*).

²⁴⁸ Sichel évoque notamment en parlant d'un marchand : « un Japonais malin » (cf. *Notes d'un bibeloteur au Japon, op. cit.*, p. 85) mais il ne recourt pas à des descriptions physiques pour stigmatiser les Japonais. Son propos est ailleurs, certes, mais ceci est à noter à une époque où l'apparence physique et les comparaisons raciales sont légion. La forme des yeux chez les Chinois ou chez les Japonais étaient bien souvent synonyme de fourberie et ce même chez des hommes difficilement taxables de racisme comme par exemple Georges Clémenceau (1841-1929) qui parle à propos des « petits yeux bridés » d'un homme d'État chinois de : « l'art le plus parfait de l'insidieuse tromperie » (cité par Matthieu Séguéla, *Clémenceau ou La tentation du Japon*, Paris, CNRS éditions, 2014, p. 40).

²⁴⁹ Cf. *Notes d'un bibeloteur au Japon, op. cit.*, p. 83-84.

²⁵⁰ Cf. Dôshin Satô, *Modern Japanese art and the Meiji State, The Politics of Beauty*, Los Angeles, Getty research Institute, 2011, p. 103.

²⁵¹ Il a été transféré du temple *Yushima seidô* vers le quartier de *Uchi-Yamashita-chô* 内山下町 en mars 1873 avant de déménager vers son site actuel dans le grand parc d'Ueno 上野公園 en 1881 (cf. Dôshin Satô, *op. cit.*, p. 44-65).

bibliothèque de près de cent trente mille volumes attenante au musée en question fut fondée en août 1872 grâce à la fusion de plusieurs collections préexistantes²⁵² et permettait, après son transfert dans le quartier d'Asakusa 浅草 un accès public de huit heures du matin à quatre heures de l'après-midi, offrant même aux usagers la possibilité d'étudier et de reproduire des calligraphies anciennes et des peintures classiques²⁵³.

Sichel, trop occupé à sa tâche, soit comme il l'écrivit lui-même : « [...] en si peu de temps, nous avons fait deux longs voyages, fouillé et dévalisé, de ses objets d'art ancien, une partie du Japon, le tour du monde de quatre-vingts jours était au second rang²⁵⁴ », ne s'est rendu compte ni des bouleversements liés aux réformes centralisatrices mises en place depuis la Restauration de *Meiji* en 1868²⁵⁵, ni du fait que les bibelots dont il a fait l'acquisition n'étaient peut-être pas aussi anciens qu'il le pensait. À ce propos, il semble croire lorsqu'il relate son voyage en 1883 que l'époque de l'achat à bas prix de bibelots de grande valeur artistique est révolue et que l'Europe est désormais envahie d'imitations ou de créations nouvelles adaptées aux goûts des Occidentaux²⁵⁶. Cette affirmation est en partie corroborée par les écrits des japonisants de Paris²⁵⁷ et trouve une explication, outre dans l'aspect mercantile lui-même, d'une part dans le contexte religieux japonais²⁵⁸ et, d'autre part, dans l'influence progressive de l'appareil étatique sur la production et la diffusion d'objets d'art ancien²⁵⁹. Mais il nous est tout de même permis de douter de la valeur intrinsèque des acquisitions de Sichel au Japon. En effet, à l'époque de son voyage en 1874, les marchands japonais ne proposent pas ou peu de trésors anciens car, premièrement, ils n'y ont pas vraiment accès, et deuxièmement, ils sont conscients de l'attrance du touriste occidental pour les objets et souvenirs de leur pays²⁶⁰ et savent qu'ils

²⁵² Notamment les ouvrages conservés à l'ancienne bibliothèque shogunale (*Momijiyama Bunko* 紅葉山文庫) fondée au XVII^e siècle (à laquelle Rosny fait référence, cf. *supra*, note n°146, p. 52) et ceux du *Bansho shirabesho* (cf. *supra*, note n°104, p. 43).

²⁵³ Sur la genèse et les premières années de cette première bibliothèque publique, voir : Tarô Miura 三浦太郎, « Toshokan no tanjô 書籍館の誕生 », *Tôkyô daigaku daigakuin kyôikugaku kenkyû kiyô* 東京大学大学院教育学研究科紀要, n°38, 1998, p. 393-401.

²⁵⁴ Cf. *Notes d'un bibeloteur au Japon*, *op. cit.*, p. 82.

²⁵⁵ D'après Pierre-François Souyri, *Nouvelle histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010, p. 443-477.

²⁵⁶ Cf. *Notes d'un bibeloteur au Japon*, *op. cit.*, p. 1-2.

²⁵⁷ Edmond de Goncourt évoque plusieurs fois dans son *Journal* à partir de la fin des années 1870 les « japoniseries à bon marché » sans pour autant les dénigrer mais il finit par écrire en janvier 1899 : « il ne s'exporte plus rien du Japon que du moderne, et où, lorsqu'il vient par hasard chez Bing, un bibelot ancien ayant la moindre valeur, le prix en est absurde » (cf. *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire. Huitième volume, 1889-1891*, Paris, G. Charpentier, 1895, p. 11).

²⁵⁸ Le gouvernement de *Meiji* a vite revu sa politique dure menée contre le Bouddhisme de 1868 à 1871 et la grande braderie des objets de ce culte s'est peu à peu estompée (cf. *supra*, p. 60).

²⁵⁹ La visite officielle de Guimet montre bien cette influence. Le « touriste diplomate » accède à des lieux, peut recevoir ou acquérir des objets que le touriste lambda ne verra jamais.

²⁶⁰ Sichel se rend compte de cela à Yokohama où la communauté de résidents et de visiteurs étrangers est importante et où de nombreuses boutiques sont tenues par des Chinois et des Occidentaux (cf. *Notes d'un bibeloteur au Japon*, *op. cit.*, p. 61-63). Mais il en déduit que ce qu'il a expérimenté jusqu'alors à Nagasaki ou

peuvent vendre suffisamment de bibelots plus ou moins récents sans avoir à redoubler d'efforts²⁶¹. Il faut reconnaître que les premières mesures de l'état japonais concernant la protection du patrimoine artistique et culturel national ne datent que de 1872²⁶² et qu'il faudra attendre les travaux du philosophe et historien d'art états-unien Ernest Fenollosa (1853-1908), de son compatriote médecin et photographe William Sturgis Bigelow²⁶³ (1850-1926) et de l'érudit japonais Okakura Tenshin 岡倉天心 (1863-1913) dans les années 1880-1890 pour voir véritablement se systématiser une approche scientifique de l'inventaire et de la préservation des œuvres d'art et du patrimoine culturel. Malgré cela, il nous semble tout de même difficile de nier une conscience préexistante de la valeur des objets d'art, notamment religieux chez les moines japonais par exemple²⁶⁴, conscience que les actions précédemment mentionnées ont surtout formalisée et nationalisée.

Qu'ils soient de bonne ou de mauvaise qualité, de fabrication ancienne ou moderne, les objets japonais vont en quelque sorte, grâce aux marchands²⁶⁵ certes, mais aussi à la création de lieux d'exposition et d'études publics, se démocratiser²⁶⁶ auprès des Parisiens notamment dans les années 1880. Chez les peintres, les « japonaiseries » ne sont pas une découverte à cette période, mais, outre les innovations picturales et idéologiques qui en découlèrent, la popularité de celles-ci n'est pas anodine dans une profession où le public et la critique font ou défont une carrière. Le voyage et le succès de Régamey ont, de surplus, ouvert une nouvelle voie : aller croquer le Japon sur place. Dans cette optique, l'obtention d'une mission officielle s'avère précieuse à bien des égards. D'une part, cela permet de couvrir les dépenses liées au voyage, d'espérer au retour une exposition officielle, voire des acquisitions par l'État de tableaux, et

Ôsaka par exemple, correspond au Japon idéal pour le bibeloteur occidental, soit un Japon où les marchands autochtones, naïfs et ignorants, vendent à des prix dérisoires des objets de grande valeur et se jettent comme des piranhas sur la bourse de l'Occidental.

²⁶¹ Hugues Krafft, s'exprimant au sujet de ce commerce du « souvenir », dit : « [...] nous voyons ici [*id est* au Japon] surtout une foule d'objets créés dans des formes que nous sommes seuls à favoriser après en avoir encouragé l'invention, et qui sont le résultat d'un travail moderne, amplifié sur les idées de pacotille ordinaire dans laquelle n'est représentée qu'une minime fraction des ustensiles vraiment usuels » (cf. Suzanne Esmein, *op. cit.*, p. 107).

²⁶² Cf. Christophe Marquet, « L'évolution de l'enseignement de la peinture dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in Annick Horiuchi (dir.), *Éducation au Japon et en Chine, éléments d'histoire, op. cit.*, p. 66.

²⁶³ Fenollosa et Bigelow devinrent tous deux adeptes du bouddhisme durant leurs longs séjours au Japon.

²⁶⁴ Le fait que la plupart des temples ait montré des objets anciens pour la première fois à un étranger, en l'occurrence Fenollosa, démontrent de l'importance accordée à ces pièces et de la volonté de les préserver même sans connaissance précise sur leurs origines.

²⁶⁵ Edmond de Goncourt écrit en 1888 : « Au fond ce sont bien certainement le voyage de Philippe Sichel, et plus tard le voyage de Bing, qui ont fait faire connaissance intime à l'Europe avec le Japon » (cf. *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire. Septième volume, 1885-1888*, Paris, G. Charpentier, 1894, p. 266).

²⁶⁶ Alexandre Dumas fils (1824-1895) fait dire, au sujet d'une salade qualifiée de « japonaise » (il s'agit en fait du crosne, tubercule importé du Japon et cuisiné en salade en France à la fin de XIX^e siècle) à Annette, un des personnages de sa pièce de théâtre *Francillon* : « Pour qu'elle ait un nom ; tout est japonais, maintenant » (cf. *Francillon, pièce en trois actes*, Paris, Calmann Lévy, 1887, acte I, scène II, p. 11).

d'autre part, cela offre un traitement particulièrement appréciable sur place ne serait-ce qu'au niveau des déplacements²⁶⁷. Il faut préciser que le gouvernement de *Meiji* recherche dans de nombreux domaines des spécialistes occidentaux susceptibles de les aider à moderniser le Japon²⁶⁸. Bien évidemment, tous les artistes ayant séjourné ou résidé au Japon à cette époque ne furent pas missionnés. Certains, comme le caricaturiste anglais Charles Wirgman (1832-1891) dès 1862, iront s'y installer pour y vivre sur une période plus ou moins longue. C'est le cas également du peintre, illustrateur et caricaturiste français Georges-Ferdinand Bigot qui résidera au Japon de 1881 à 1899. Le fait que ce dernier sollicite tout de même une mission auprès du Ministère français de l'instruction publique en 1891 est révélateur des difficultés pécuniaires et administratives que pouvaient rencontrer des résidents occidentaux sans fonction officielle²⁶⁹. Du reste, et sans jugement de valeur sur les artistes résidents au Japon à la fin du XIX^e siècle, la reconnaissance, même tardive, de la critique et du public ira, et va toujours, en France en direction des « japonisants » installés en Occident. Ce sont indubitablement les impressionnistes Monet et Degas, ainsi que Manet, Van Gogh ou encore Whistler ou Henri de Toulouse-Lautrec(1864-1901) que les manuels d'histoire de l'art et la mémoire collective retiennent comme principaux peintres du japonisme. Or, aucun de ces artistes n'a jamais mis les pieds au Japon²⁷⁰.

²⁶⁷ Rappelons que le Japon ne reste accessible aux étrangers que par ses villes ouvertes suite aux Traités signés dans les années 1850-1860. Tout déplacement au-delà des environs des dites villes est soumis à l'autorisation de l'administration japonaise.

²⁶⁸ Dans le domaine des Beaux-Arts, le gouvernement japonais fait d'abord appel à des artistes italiens dont Antonio Fontanesi de 1876 à 1878 ou encore de Edoardo Chiossone (1833-1898) qui résidera au Japon de 1875 jusqu'à sa mort.

²⁶⁹ Travaillant pour plusieurs journaux et jouissant d'une renommée relativement importante sur place, Bigot sollicite la légation de France au Japon pour le financement d'un projet, peut-être inspirée des travaux de Fenollosa, visant à « reproduire en dessins et gravures les monuments anciens du Japon ». La réponse négative du Ministère de l'instruction publique notifiée par une lettre signée par le Directeur des Beaux-Arts Henry Roujon (1853-1914) avance notamment comme motif : « [...] la facilité qu'ont les amateurs que l'art de l'Extrême-Orient préoccupe, de se procurer à très bon marché, d'excellentes photographies de ces monuments [...] » (cf. Archives nationales. Missions artistiques : 1840-1893. Dossier n° F/21/2284/2. Dossier 21, Bigot, Georges).

²⁷⁰ Soit par manque de moyens comme Van Gogh, soit parce qu'ils n'étaient pas les mieux placés pour bénéficier d'une mission officielle, ou soit tout simplement parce qu'ils n'en ressentaient pas le besoin.

1.2.2. Un jeune peintre ambitieux...

Né à Paris le 18 octobre 1860, Louis Jules Dumoulin²⁷¹ est le fils aîné du peintre Eugène Dumoulin (1816-1877), spécialiste des portraits et des scènes historiques et le petit-fils d'un sculpteur nommé Chrysostome Dumoulin²⁷² (1783-1851). Sa mère Louise-Adèle Combettes (1830-1896) posera au moins une fois pour une toile de son mari²⁷³ qu'elle a épousé en 1855 et deviendra elle-même peintre²⁷⁴. La famille réside rive-gauche²⁷⁵ dans un quartier prisé par les artistes, en l'occurrence Montparnasse²⁷⁶. Certainement influencé par ce contexte familial²⁷⁷, le jeune Louis Jules émet très vite le souhait d'embrasser une carrière artistique, souhait qu'il concrétisera précocement, dès l'âge de seize ans, malgré les réticences affichées de prime abord par son père²⁷⁸. Convaincu ou résigné, ce dernier, élève des peintres néo-classiques Mery-Joseph Blondel (1781-1853) et surtout Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)²⁷⁹, va tâcher de l'initier et de lui ouvrir les portes des Beaux-Arts parisiens en le confiant notamment à l'atelier de Paul Flandrin (1809-1864), un autre disciple²⁸⁰ d'Ingres. Le jeune Dumoulin y recevra les enseignements de Benoît Chancel (1819-1891) avant d'y rencontrer Henri Gervex, de huit ans son aîné, qui deviendra en quelque sorte son mentor²⁸¹. Présenté en 1882 comme

²⁷¹ Pour plus d'informations biographiques sur Louis Jules Dumoulin, nous renvoyons le lecteur vers l'annexe 2 de la présente thèse intitulée : « Biographie chronologique de Louis Jules Dumoulin » (cf. *supra*, p. 437).

²⁷² Du côté paternel, la famille de Louis Dumoulin est originaire du Calvados (cf. Archives départementales du Calvados. Registre d'état civil de la ville de L'Hôtellerie).

²⁷³ Le *portrait de Mme Eugène Dumoulin* est présenté au Salon de 1857 (cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 juin 1857*, Paris, C. de Mourgues frères, 1857, p. 103).

²⁷⁴ Élève du peintre paysagiste, représentant de l'école de Barbizon, Camille Flers (1802-1868), elle expose notamment au Salon en 1879, la même année que la première participation de son fils Louis Jules (cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 12 mai 1879*, Imprimerie nationale, 1879, p. 300). Elle enseigne également la peinture à plusieurs femmes dont certaines (par exemple une artiste nommée Marie Laurent) exposeront elles-aussi au Salon (cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 2 mai 1881*, Paris, C. de Mourgues frères, 1881, p. 281).

²⁷⁵ Au 71, rue du cherche-midi (cf. Archives municipales de la ville de Paris, sixième arrondissement, acte de naissance n°2551 du 20 octobre 1860).

²⁷⁶ D'après Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Louis Audibert, 2007, p. 91-94.

²⁷⁷ Philippe Burty écrit malicieusement au sujet de Louis Dumoulin dans un catalogue d'exposition de ce dernier : « son enfance a dû se passer à jouer avec des broches et des pinceaux » (cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889- 26 janvier 1890), *op. cit.*, p. 6).

²⁷⁸ Cf. Apollo Mlochowski de Belina, *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*, Paris, E. Bernard et cie, 1883, p. 279-280.

²⁷⁹ Cf. Émile Bellier de La Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Renouard, 1882-1885, tome 1, p. 481-482.

²⁸⁰ Nous employons sciemment ce terme s'agissant d'Ingres qui était vénéré par ses élèves (cf. Félix Drouin, *M. Ingres, commandeur de la Légion d'honneur*, Paris, Impr. de Mme de Lacombe, 1847, p. 8).

²⁸¹ Les premiers tableaux reçus au Salon de 1879 de Louis Dumoulin sont des toiles peintes à la manière de Gervex intitulées *Environs de Fontainebleau ; soleil couchant* et *Bateaux-lavoirs à Levallois-Perret* (cf. F.-G. Dumas (dir.), *Catalogue illustré, Salon de 1879*, Paris, L. Baschet, 1879, p. 46).

« dédaigneux des insanités de l'impressionnisme²⁸² », Gervex, formé par le très académique et très populaire Alexandre Cabanel (1823-1889) est un fervent défenseur de l'École française des Beaux-Arts dont il est issu et dans laquelle il enseignera. Pourtant, Gervex n'est pas imperméable aux idées picturales novatrices de son époque et fréquente, autant qu'il admire, Manet²⁸³, Degas, Renoir, ainsi que Rodin (1840-1917) avec lequel il voyage plusieurs fois en Angleterre²⁸⁴. En 1881, emporté par l'enthousiasme, Émile Zola (1840-1902) voit même en lui un vrai naturaliste, un « révolté de l'école des Beaux-Arts [...] passé dans le camp des modernes²⁸⁵ », avant de revenir sur cette assertion et de faire de Gervex le modèle principal du personnage de Fagerolles²⁸⁶ dans son roman *L'Œuvre*²⁸⁷, soit un peintre mondain, arrangeant, atténuant les leçons des modernes pour plaire aux bourgeois, un séducteur « spécialiste des coups d'audace sans danger²⁸⁸ ».

Le second maître de Dumoulin fils est également une connaissance de son père puisqu'il s'agit d'un autre élève d'Ingres, le peintre d'histoire d'origine germanique Henri Lehmann. Ce dernier, qualifié de « redoutable champion²⁸⁹ » de l'école d'Ingres et opposé farouchement à la « secte romantique²⁹⁰ » donnera principalement au jeune Dumoulin le goût des grands formats. Ce goût, Louis Dumoulin l'entretiendra toute sa vie pour devenir un représentant majeur du phénomène du panorama en peinture. Son œuvre la plus reconnue de nos jours est d'ailleurs le monumental *Panorama de la bataille de Waterloo* réalisée entre 1911 et 1912²⁹¹ sur le site même de la bataille éponyme. Cette œuvre est l'une des treize dernières réalisations encore visibles de ce genre très populaire dans la seconde partie du XIX^e siècle (rappelons que le terme

²⁸² Cf. Apollo Mlochowski de Belina, *op. cit.*, p. 52.

²⁸³ Il est impossible de ne pas voir dans le tableau de Gervex intitulé *Rolla ou Le suicide pour une courtisane* et qui sera refusé au Salon de 1878 (un comble pour un peintre classé hors concours), l'influence de l'*Olympia* de Manet datée de 1863.

²⁸⁴ Cf. Jean-François de Canchy, « Henri Gervex, 1852-1929, biographie », in *Henri Gervex, 1852-1929*, catalogue d'exposition, Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux (11 mai au 30 août 1992), Musée Carnavalet, Paris (1^{er} février au 2 mai 1993), Musée des Beaux-Arts, Nice (27 mai au 29 août 1993), Paris-musées, 1992, p. 23-83.

²⁸⁵ Émile Zola, « Après une promenade au Salon », *Le Figaro*, 27^e année, n° 143, lundi 23 mai 1881, p. 1.

²⁸⁶ Bruno Foucart, « Gervex le maudit ou l'ombre de Fagerolles », in *Henri Gervex, 1852-1929, op. cit.*, p.15-21.

²⁸⁷ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886.

²⁸⁸ Jean-Paul Crespelle, *Les maîtres de la Belle époque*, Paris, Hachette, 1966, p.74.

²⁸⁹ Cf. Henry Lauzac, *Galerie historique et critique du XIX^e siècle. Henri Lehmann*, Paris, Bureau de la Galerie historique, 1858, p. 5.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Cf. Isabelle Leroy, *Le panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, Bruxelles, Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2009. Cette œuvre est classée depuis le 24 février 1998 comme « monument classé de la région Wallone » et est inscrite depuis 2008 au patrimoine mondial sur la « liste indicative » de l'UNESCO dans la catégorie patrimoine culturel.

panorama dans ce cas désigne aussi bien la représentation picturale à trois cent soixante degrés que la rotonde l'accueillant)²⁹².

Couvé par les collègues de son père, même après la mort de ce dernier en 1877²⁹³ (père qui ne verra donc pas les premiers succès de son fils²⁹⁴), Louis Dumoulin va, d'année en année, enchaîner les participations au Salon officiel, non sans parfois quelques accrocs²⁹⁵. Les critiques sont plutôt positives et saluent un jeune espoir de la peinture française promis à une belle carrière²⁹⁶. D'une manière générale, Dumoulin est reconnu quasi-unanimement comme un coloriste habile, sauf lorsqu'il exagère l'abstraction²⁹⁷. Au niveau de la qualité du dessin en revanche, les critiques sont plus sceptiques et plusieurs d'entre eux pointent une tendance à la simplification des traits²⁹⁸.

Tout semble globalement sourire au début des années 1880 au jeune Louis Dumoulin. Il faut préciser que, outre Flandrin, Lehmann et Gervex, il peut compter dans son entourage sur des soutiens de poids comme l'écrivain, journaliste et homme politique Edmond Lepelletier²⁹⁹ qui n'est autre que son beau-frère³⁰⁰. Ami d'enfance et confident de Paul Verlaine, Lepelletier va

²⁹² Cf. Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 5-17.

²⁹³ Voir l'avis paru dans *Le petit journal*, 15^{ème} année, n°5184, 6 mars 1877, p. 2, et l'acte de décès (cf. Archives municipales de la ville de Paris, dix-septième arrondissement, acte de décès n°412 du 3 mars 1877).

²⁹⁴ Si le dictionnaire d'Emmanuel Bénézit (1854-1920) mentionne une présence dans le Salon annuel de la Société nationale des artistes français de 1837 (à l'âge de 21 ans) à 1861, celle-ci est moins systématique et moins remarquée que celle de son fils à partir de 1879 (à l'âge de 19 ans). Louis Jules obtient notamment une mention honorable du jury dès 1887 (cf. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays. Tome second, D-K*, Paris, E. Gründ, 1924, p. 168).

²⁹⁵ Dumoulin envoie au Salon de 1881 un *Triptyque de la ville de Morlaix* qui, outre le fait qu'il témoigne de l'influence de Lehmann, avait suscité des polémiques eu égard au nouveau règlement du Salon qui refusait désormais l'envoi de plus de deux toiles par le même peintre. Avec un triptyque, Dumoulin contournait le règlement et occupait un espace important relativement aux autres artistes dans un contexte où le nombre de toiles exposées rendait crucial pour le succès de son auteur l'accrochage d'un tableau en bonne place (cf. Apollo Mlochowski de Belina, *op. cit.*, p. 280).

²⁹⁶ Plusieurs critiques soulignent son talent dès ses premières apparitions au Salon. Citons notamment un écho anonyme représentatif qui célèbre « un jeune artiste dont les progrès sont remarquables » et dont les toiles sont « remarquées par les connaisseurs » (cf. *Le petit parisien*, sixième année, n°1619, vendredi 1^{er} avril 1881, p. 3).

²⁹⁷ Voir par exemple la critique de certains tableaux exposés au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1891 (cf. « Varnishing day, scenes at the semi-public view at the Salon of the Champ-de-Mars », *The New York herald*, vendredi 15 mai 1891, p. 1).

²⁹⁸ Mermeix par exemple écrit en 1886 : « Le dessin n'est pas très fini : Dumoulin a exécuté vite, comme il a vu, comme il a senti. En revanche, le coloris est très riche » (cf. Mermeix, « Louis Dumoulin », *La France*, jeudi 11 février 1886, p. 2). Edmond Bazire est plus sévère encore l'année suivante : « Le détail par exemple lui répugne, c'est visible. [...] ne pourrait-il néanmoins l'indiquer si légèrement que ce soit ? Il ne faut pas sous prétexte d'indépendance que l'ébauche soit une école. Et l'école Dumoulin, c'est l'école de l'inachèvement » (cf. Edmond Bazire, « Boulevard Montmartre », *L'Intransigeant*, mercredi 9 février 1887, p. 3).

²⁹⁹ Communard et adhérent aux idées du Parti radical, Lepelletier est également franc-maçon et fondateur en 1882 d'une loge très active au Grand orient de France. Il est un des meneurs de la lutte contre le Boulangisme avant de céder aux sirènes du nationalisme qui le pousseront à démissionner de la Franc-maçonnerie. Antidreyfusard, il adhère à la Ligue des patriotes en 1900, puis exerce un mandat de député sous la bannière du groupe des républicains nationalistes de 1902 à 1906 (cf. Arlette Schweitz, *Les parlementaires de la Seine sous la Troisième République. Tome II, Dictionnaire biographique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 362-363).

³⁰⁰ Edmond Lepelletier épouse en secondes noces la sœur aînée de Dumoulin, Eugénie Thérèse en 1872 (cf. Archives municipales de la ville de Paris, neuvième arrondissement, acte de mariage n°233 du 29 février 1872).

introduire Dumoulin auprès du poète et de ses amis³⁰¹. On retrouve en effet une dédicace à Dumoulin dans un poème intitulé « L'aube à l'envers³⁰² » qui fait écho à un de ses tableaux³⁰³, ainsi que deux *post-scriptum* de lettres adressées par Verlaine à Lepelletier³⁰⁴. Bien qu'il ne les ait pas systématisées, un regard aux listes des dédicaces de Verlaine dressées par Lepelletier³⁰⁵ permet de se faire une idée des relations du poète. Outre les poètes du Parnasse comme José Maria de Hérédia, Leconte de Lisle (1818-1894), Léon Dierx (1838-1912) ou François Coppée (1842-1908), on retrouve l'homme de lettres Félicien Champsaur (1858-1934), avec qui Dumoulin entretiendra des relations amicales de longue durée, et le peintre Félix Régamey que Verlaine fréquenta lors de son séjour londonien en 1872 soit avant le voyage de ce dernier au Japon. Moins directement touché par les « japonaiseries » que de Hérédia par exemple, Verlaine possédait tout de même plusieurs dessins japonais dont un de grande taille donné par Philippe Burty³⁰⁶. Politiquement, les revirements de Verlaine sont nombreux mais durant sa période socialiste, il fut en contact avec le journaliste et homme politique Henri Maret³⁰⁷ (1837-1917) qui fait partie des relations importantes et influentes de Lepelletier et de Dumoulin.

Après avoir essuyé plusieurs refus de l'administration étatique concernant des demandes d'acquisition de ses propres tableaux³⁰⁸, Dumoulin sollicite en 1884 Henri Maret au sujet d'un

³⁰¹ Parnassien, Lepelletier fréquente quelques salons parisiens réputés dont celui de Nina de Villard (1843-1884) qu'il décrit dans sa biographie de Verlaine (cf. *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre, op. cit.*, p. 170-207). De nombreux artistes se rendaient à ce salon dont les peintres Degas et Manet (Nina de Villard est le modèle de son tableau *La dame aux éventails* qui incorpore en arrière-plan des éventails japonais). On peut penser que Lepelletier introduit le jeune Dumoulin dans ce salon car il le fréquentait assidument avec son ami Verlaine notamment (cf. Charles Baude de Maurice, « Les deux modèles », *Le Figaro. Supplément littéraire*, 16^e année, n°15, samedi 12 avril 1890, p. 1-2). Lepelletier est même, selon Marie Boisvert, un des principaux fondateurs des mythes du salon de Nina de Villard (cf. Marie Boisvert, « Du côté de chez Nina, un salon à revisiter », *Revue Verlaine*, n°12, 2014, p. 33-48).

³⁰² Paul Verlaine, *Jadis et naguère, poésies*, Paris, L. Vanier, 1884, p. 112.

³⁰³ *Le point du jour*, à Auteuil, exposé au Salon en 1883 avec un quatrain extrait du poème de Verlaine (cf. *Le Radical*, 3^e année, n°115, mercredi 25 avril 1883, p. 2).

³⁰⁴ La première lettre datée uniquement de la mention « 1883 » comprend en *Nota bene* : « Quant à ton beau-frère, Dumoulin – moi toujours prêt au quatrain. Mais ai oublié son adresse. Où ? ou qu'il m'écrive » (cf. Adolphe Van Beyer, *Correspondance de Paul Verlaine. Tome I, Lettres à Edmond Lepelletier, Léon Valade, A. Poulet-Malassis et Émile Blémont*, Genève, Slatkine reprints, 1983, p. 195-196), et la seconde, datée du 8 octobre 1883, contient un *post-scriptum* priant Lepelletier d'excuser Verlaine auprès de Dumoulin pour un rendez-vous manqué (cf. Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre*, Paris, Société du mercure de France, 1907, p. 465). Ces deux courriers nous indiquent que le poème composé par Verlaine pour accompagner le tableau de Dumoulin *Auteuil, le point du jour* lors de son exposition au Salon de mai 1884 est surtout le fruit de la médiation de Lepelletier entre les deux hommes.

³⁰⁵ Cf. Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre, op. cit.*, p. 375-376 et p. 526-529.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 302.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 236.

³⁰⁸ À partir du Salon de 1881, et de manière quasi systématique, Dumoulin va adresser des courriers à la direction des Beaux-Arts afin de suggérer un achat par l'État de ses œuvres. Il invoque pour ce faire, non pas la qualité artistique puisque cela équivaldrait à remettre en question les choix du jury officiel du Salon, mais la dimension documentaire de son travail. Reprenant chaque année la même rhétorique, il pointe « l'intérêt historique » de ses toiles dans un contexte urbain en rapide mutation et suggère de les intégrer dans les bureaux des municipalités concernées par les lieux représentés (cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis). Il est régulièrement soutenu dans ses démarches par des hommes politiques comme les députés Wladimir Gagneur (1807-1889), Edmond Turquet (1836-1914) sous-

triptyque intitulé *Ville de Rouen*. Ce dernier va se prêter au jeu³⁰⁹ et adosser sa signature ainsi qu'un court texte au courrier de Dumoulin arguant qu'il serait « difficile de mieux employer les fonds publics³¹⁰ ». On retrouve sur ce même courrier une recommandation signée du très académique peintre Tony Robert-Fleury³¹¹ (1837-1911) qui appelle le Ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts de l'époque Armand Fallières (1841-1931) à « aider » un artiste dont « les efforts méritent d'être encouragés³¹² ». Malgré les recommandations de Maret et Robert-Fleury, une première réponse négative invoquant les restrictions budgétaires en cours dans le Ministère et l'impossibilité de procéder à des achats en dehors des créations présentées au Salon annuel³¹³ fut notifiée à Dumoulin et à ses soutiens³¹⁴. L'affaire ne s'arrêta pas là car Maret insista dans un nouveau courrier, signé de sa main seule cette fois, pour que le Ministre revienne sur sa décision, mettant en avant la somme modique demandée par Dumoulin pour qui le souci de documenter l'histoire de différentes villes de France par ses peintures serait plus important que les questions d'argent³¹⁵. Ce nouvel argumentaire n'aura pas plus de succès et le dénouement de l'affaire se déroule de manière plutôt gênante pour Dumoulin lorsque le Ministère, en réponse à Maret, indique que le conseil municipal de Rouen, contrairement à ce qu'avancait le peintre³¹⁶, n'est pas intéressé par le triptyque en question³¹⁷.

Cette affaire montre, au-delà des motivations de l'artiste qui accorde donc à ses paysages peints une dimension documentaire, la proximité de Dumoulin, dès ses jeunes années, avec les milieux officiels. Cette promiscuité ne fera que se renforcer au fil du temps et il est par exemple

secrétaire d'État aux Beaux-Arts entre 1879 et 1886, ou encore Henri Maret (cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis).

³⁰⁹ Maret va même demander à deux de ses collaborateurs de joindre leurs signatures à cette recommandation (cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis. Lettre du 18 octobre 1884).

³¹⁰ Cf. *Ibid.*

³¹¹ Fils de peintre comme Dumoulin, Tony Robert-Fleury cumule plusieurs prix de Rome (troisième prix avec mention). C'est un professeur titulaire à l'Académie Julian, chevalier de légion d'honneur depuis 1873 et surtout, membre des jurys d'admission des Salons nationaux qui appuie ici la demande de Dumoulin (cf. Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Clio, femmes, genre, histoire*, n°19, 2004, paragraphe 9, mis en ligne le 23/08/2013, URL : <http://journals.openedition.org/clio/646> (consulté le 19/03/2018).

³¹² Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis. Lettre du 18 octobre 1884.

³¹³ Jusqu'en 1890, la quasi-totalité des achats de l'État s'effectuaient lors du Salon annuel des artistes français (cf. Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 131).

³¹⁴ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis. Minute de lettre du 5 janvier 1885.

³¹⁵ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis. Lettre du 15 janvier 1885.

³¹⁶ Il faut tout de même préciser, à la décharge de Dumoulin, que son tableau fut médaillé lors de L'Exposition industrielle, des Beaux-Arts et des arts rétrospectifs de Rouen en 1884 (cf. *Courrier de l'art, chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques...*, n°41, 10 octobre 1884, p. 484).

³¹⁷ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis. Minute de lettre du 23 février 1885.

intéressant de retrouver dans les mémoires de l'ancien Président de la République française Félix Faure³¹⁸ (1841-1899) le nom de Dumoulin. Celui-ci apparaît en effet cité, aux côtés de ceux du politicien Alphonse Humbert³¹⁹(1844-1922), des peintres Jean Béraud (1849-1935), Henri Gervex³²⁰ et, d'architecte, Tony Robert-Fleury, au sujet de l'attribution à Dumoulin du grade de chevalier de la légion d'honneur³²¹. Faure qualifie dans ce texte Dumoulin d'homme « très intelligent et très gentil³²² » mais le rapporteur de ses propos, en l'occurrence Gabriel Terrail (1859-1930) sous le pseudonyme de Saint-Simonin, n'était peut-être pas de cet avis puisque, ironie du sort, il avait affronté en duel Louis Dumoulin³²³ quelque vingt ans auparavant³²⁴ au sujet d'un court texte publié dans le *Gil Blas*³²⁵.

Bien que la pratique du duel ait été relativement courante dans la seconde partie du XIX^e siècle en France notamment chez les artistes et hommes de lettres³²⁶, l'attitude de Dumoulin, face à un texte qui ne le visait pas, selon les déclarations de Mermeix, et suite à une tournure de phrase dans la réponse de ce dernier à sa demande d'explication³²⁷, témoigne du caractère bien affirmé d'un jeune homme convaincu de sa stature et bien décidé à ce que sa personne soit respectée en tant qu'artiste et en tant que « mâle³²⁸ ». Ce n'est du reste pas le seul duel auquel

³¹⁸ Cf. Saint-Simonin (pseudonyme de Gabriel Terrail, dit Mermeix), *Propos de Félix Faure, mémoires anecdotiques*, neuvième édition, Paris, P. Ollendorff, 1902, p. 199-200, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9747037t> (consulté le 19/03/2018).

³¹⁹ Il convient de mentionner qu'Alphonse Humbert est marié à Laure Lepelletier de Bouhélier (1852- ?) qui n'est autre que la sœur d'Edmond Lepelletier, lui-même, rappelons-le, beau-frère de Louis Dumoulin.

³²⁰ Gervex se remémore également cet épisode dans ses *Souvenirs*, on y apprend que c'est surtout grâce à la présence d'Humbert, qui était alors directeur du journal *L'Éclair*, que les quatre hommes ont pu plaider la cause de Dumoulin auprès du président Faure (cf. Henri Gervex, *Souvenirs*, Paris, E. Flammarion, 1924, p. 241-242).

³²¹ Félix Faure décidera finalement, devant l'insistance des amis de Dumoulin, d'investir ce dernier de ce grade le 25 juillet 1898 avec pour témoin Tony Robert-Fleury (cf. Archives nationales, base LEONORE. Dossier Dumoulin, cote LH/848/56. Procès-verbal n°16894 du 10 septembre 1898, URL : http://www.culture.gouv.fr/LH/LH056/PG/FRDAFAN83_OL0848056v001.htm (consulté le 19/03/2018).

³²² Cf. Saint-Simonin (pseudonyme de Gabriel Terrail, dit Mermeix), *Propos de Félix Faure, mémoires anecdotiques, op. cit.*, p. 200.

³²³ La rencontre eut lieu le 5 août 1884 et se solda par un coup fourré provoquant une blessure à chaque belligérant. Les témoins de Dumoulin se nomment Ducray et Rosati, il pourrait s'agir pour ce dernier du trésorier du journal *L'Écho de Paris* Jules Rosati ou d'un membre de sa fratrie (cf. « Duel Mermeix-Dumoulin », *Le Matin*, 6 août 1884, p. 3).

³²⁴ Il faut préciser que Mermeix était un duelliste acharné puisqu'il s'est battu ainsi plus d'une vingtaine de fois et parfois dans un intervalle de temps très court (voir par exemple : « Duels Mermeix », in *Le Figaro*, 36^{ème} année, n°252, mardi 9 septembre 1890, p. 1-2).

³²⁵ Il semble que l'écho en question soit une mise en scène d'un peintre, de son amante et d'un vieux boursier dans une scène proche du vaudeville. L'amante, danseuse sans ressource et suspicieuse de la relation amoureuse que pourrait avoir le peintre avec son mécène boursier débarque avec fracas dans l'appartement du peintre situé rue de la tour d'Auvergne à Paris... Rue dans laquelle habitait Dumoulin au moment de la parution de cet écho (cf. « Nouvelles & échos », in *Gil blas*, 6^{ème} année, n°1718, vendredi 1^{er} août 1884, p. 1).

³²⁶ Sur cette question : Jean-Noël Jeanneney, *Le duel, une passion française (1789-1914)*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

³²⁷ cf. « Duel Mermeix-Dumoulin », *Le matin*, mercredi 6 août 1884, p. 3.

³²⁸ Cf. François Guillet, « La virilité exhibée », in *La mort en face, histoire du duel en France de la révolution à nos jours*, Paris, Aubier, 2008, p. 307-345.

prit part Dumoulin puisque l'année suivante il est à nouveau impliqué dans une rencontre qui n'aura finalement pas lieu³²⁹ et comme témoin dans plusieurs autres³³⁰, mais, étrangement, très peu dans celles, pourtant particulièrement nombreuses, de son beau-frère³³¹ et aîné de quatorze ans qui, dans ce domaine, comme dans beaucoup d'autres, semble avoir exercé une influence certaine sur lui.

Louis Dumoulin, il faut le rappeler, a perdu son père en 1877 à l'âge de dix-sept ans et Lepelletier, par sa personnalité et sa détermination, a peut-être représenté un modèle à suivre pour le jeune homme. Il semble en tout cas que la famille n'était pas particulièrement dans le besoin en tout cas jusqu'à la mort d'Eugène Dumoulin. En effet, le fait que sa mère se mette à exposer au Salon officiel³³² et à donner des cours de peinture³³³ à des jeunes filles³³⁴ à partir de l'année suivant la mort de son mari prouve en partie le besoin d'une rentrée d'argent régulière. De même, les fréquents changements d'adresse³³⁵ de Louis Dumoulin entre 1877 et 1887

³²⁹ Le 4 juillet 1885, Dumoulin, qui a réuni comme témoins le beau-frère de son propre beau-frère Alphonse Humbert et son mentor en peinture Henri Gervex, doit affronter en duel suite à une querelle un certain Victor Cordier. Un arrangement est finalement trouvé avant l'affrontement (cf. Ferréus, *Annuaire du duel, 1880-1889*, Paris, Perrin et cie, 1891, p. 124-125). Notons aussi une affaire similaire opposant Dumoulin à un manufacturier nommé Émile Haret en juillet 1887 (cf. *Infra*, annexe 2, p. 452).

³³⁰ Il fut notamment témoin du journaliste E. Vergès de Grenot en février 1885 (cf. *L'Événement*, 15 février 1885, p. 2), de son ami Georges de Labryère (1856-1920) avec Edmond Lepelletier dans une rencontre à laquelle Labryère et ses témoins ne se présenteront pas (cf. Ferréus, *Annuaire du duel, 1880-1889, op. cit.*, p. 121) ; puis impliqué dans un autre duel de Labryère pour lui avoir prêté de l'argent (sur cette question : « L'affaire de *La Bataille* et du *Cri du peuple* », *Le Radical*, 5^{ème} année, n° 350, mercredi 16 décembre 1885, p. 2), et enfin à nouveau témoin du journaliste Georges Duval (1847-1919) en octobre 1886 (cf. Ferréus, *Annuaire du duel, 1880-1889, op. cit.*, p. 166). Notons également que Dumoulin fréquente toujours Labryère en 1896 puisque ce dernier se querelle avec un tiers au domicile de Dumoulin à cette date (cf. *L'Univers*, n°10238, dimanche 26 janvier 1896, p. 2).

³³¹ Edmond Lepelletier se battit dix-sept fois en duel et fut plusieurs fois assez gravement blessé (cf. Arlette Schweitz, *les parlementaires de la Seine sous la Troisième République. Tome II, Dictionnaire biographique, op. cit.*, p. 362).

³³² Louisa Dumoulin expose une gouache intitulée *Branche de pommier, en fleurs* au Salon de 1878 (cf. *Explication des ouvrages de peinture et de sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 25 mai 1878*, Paris, Imprimerie Nationale, 1878, tableau n° 2834, notice visible sur la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivante : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/102226>, consulté le 31/07/2020). Elle exposera les années suivantes et jusqu'en 1880 le même type d'œuvre au Salon.

³³³ Deux artistes présentées comme élève de Madame Dumoulin exposent au Salon de 1878 (cf. *Explication des ouvrages de peinture et de sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 25 mai 1878, op. cit.*, p. 317-318). En outre, une annonce parue dans le journal *Le Radical* indique qu'elle donnait toujours des cours de peinture et de dessin et préparait aux examens en 1882 (cf. *Le Radical*, 2^e année, n°281, mercredi 11 octobre 1882, p. 3).

³³⁴ Les femmes ne seront admises à l'École des Beaux-Arts qu'à partir de 1897 (cf. Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Clio, femmes, genre, histoire, op. cit.*, paragraphe 10).

³³⁵ Il habite successivement au 27, boulevard de Clichy (en 1879), au 147, avenue de Villiers (de 1880 à 1881), au 16, rue de la tour d'Auvergne (de 1882 à 1884), à nouveau boulevard de Clichy, au 21 (de 1885 à 1886), puis au 75 (en 1887), au 6, rue Ballu et enfin au 21, avenue Bugeaud (fin 1887) (cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis et Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f21/2285/38, Dumoulin, Louis), dans des quartiers prisés par les artistes (cf. Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, deuxième édition, Paris, Les éditions de minuit, 1964, en deux volumes, p. 357-358 du volume 1, p. 354 et p. 647 du volume 2).

peuvent être perçus comme un signe d'instabilité financière³³⁶ même si aucune certitude n'existe sur d'éventuels hébergements chez autrui ou sur des résidences/ateliers partagés³³⁷. Malgré ces déménagements relativement nombreux, ce n'est pas la « vie de bohème » que mène Dumoulin. En dehors de Paris, ce dernier peut en effet jouir d'une résidence cossue située en bord de mer dans la station balnéaire de Veules-les-Roses très prisée des milieux intellectuels parisiens³³⁸. Dumoulin y reçoit d'ailleurs dès ses jeunes années des artistes, écrivains, journalistes ou hommes politiques généralement issus des cercles relationnels d'Edmond Lepelletier³³⁹.

Très conscient de l'extraordinaire concurrence régnant dans les milieux artistiques parisiens au début des années 1880³⁴⁰, Louis Dumoulin s'attache à la fois à la modernité picturale mais aussi à la reconnaissance et la rétribution de la part des tutelles officielles.

En effet, si la première toile³⁴¹ de Dumoulin n'est achetée par l'État français qu'en 1886, plusieurs tableaux avaient auparavant été acquis par des collectivités territoriales et notamment par la ville de Paris³⁴². Il ne semble pas, avant 1889, que Dumoulin ait pu compter sur des rentrées d'argent issues d'un collectionneur privé ou d'un marchand d'art³⁴³ à l'exception

³³⁶ Signe de manque d'argent ou d'avarice (ou des deux), Dumoulin donne un franc symbolique lors de la souscription levée par son ami Henri Maret en 1883 (cf. *Le Radical*, 3^e année, n° 43, lundi 12 février 1883, p. 2), et à nouveau la même somme lors d'une autre souscription en 1886 (cf. « La souscription Jarrethout », *Gil Blas*, mercredi 10 février 1886, p. 2).

³³⁷ Deux peintres résident par exemple dans le même immeuble que Dumoulin en 1884 au 16, rue de la tour d'Auvergne, en l'occurrence le spécialiste du nu féminin Jules-Frédéric Ballavoine (1844-1914 ?) et le paysagiste Léon Barillot (1844-1929) (cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1884*, Paris, E. Bernard et cie, 1884, p. 9 et p. 10).

³³⁸ L'écrivain Paul Meurice (1818-1905) possédait une villa à Veules-les-Roses dans laquelle Victor Hugo séjourna à plusieurs reprises (voir les différentes photos de ces séjours conservées à la Maison Victor Hugo à Paris dont on trouve un exemple à l'URL suivant : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/victor-hugo-la-famille-de-paul-meurice-et-auguste-vacquerie-a-veules>, consulté le 21/08/2020).

³³⁹ Certains ont mentionné par écrit leur séjour chez Dumoulin. C'est le cas de Paul Alexis à l'automne 1884 dans un article de presse qui nous apprend en outre l'identité d'un invité hébergé en même temps que lui en la personne du journaliste et homme politique alors conseiller municipal de Paris Paul Strauss (1852-1942) (cf. « Trublot en voyage », *Le Cri du peuple*, vendredi 3 octobre 1884, p. 3). Quelques décennies plus tard, c'est le poète et écrivain Léon-Paul Fargues (1876-1947) qui évoque la villa de Dumoulin et le souvenir de Pierre Loti mais aussi des époux de la sœur de l'hôte : l'ancien Edmond Lepelletier et le nouveau, le violoniste Paul Viardot (1857-1941) qui semblent entretenir des rapports tumultueux (cf. *Épaisseurs*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1928, p. 79-80).

³⁴⁰ En 1880, le Salon des artistes français présente quatre mille huit cent soixante-quatorze exposants pour un total de sept mille trois cent trente-neuf œuvres (cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1880*, Paris, Imprimerie nationale, 1880).

³⁴¹ Il s'agit d'un tableau intitulé *Préparatifs de la fête nationale à la place de la Bastille* présenté au Salon en 1886 et qui sera acquis au prix demille cinq cents Francs (cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis).

³⁴² *La place Clichy* présenté au Salon en 1884 est acheté deux mille Francs par le Conseil municipal de Paris en août de la même année (cf. *La chronique des arts et des curiosités, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, n°27, 9 août 1884, p. 218).

³⁴³ Il faut préciser que la seconde moitié du XIX^e siècle a bouleversé la diffusion des œuvres d'art et qu'en 1880, il existe un véritable marché de l'art qui permet à un artiste de vivre en dehors de l'Académie des Beaux-Arts et

notable d'Alexandre Bernheim (1839-1915). Les livrets des Salons de 1885 et 1886 signalent en effet ses tableaux au « 8 rue Lafitte chez M. Berheim Jeune³⁴⁴ » et il y tiendra sa première exposition en tant que tête d'affiche³⁴⁵, bénéficiant à cette occasion, d'une préface élogieuse rédigée par son ami Georges Duval³⁴⁶ qui fait de lui « un des plus vaillants soldats de la jeune légion des peintres modernistes³⁴⁷ ». Le collectionneur et chroniqueur d'art français Paul Eudel (1837-1911) nous apprend les résultats plutôt décevants d'un point de vue comptable de la vente publique qui suivit cette exposition³⁴⁸ et qui ne sont en rien comparables avec les sommes des achats officiels par l'État³⁴⁹. Dumoulin expose également en dehors du Salon annuel des artistes français, à Rouen en 1884³⁵⁰, mais aussi à l'exposition organisée la même année par le Général Gustave Cluseret³⁵¹ (1823-1900) à la galerie Vivienne à Paris³⁵². Enfin, signe de son rapprochement des cercles postimpressionnistes, Dumoulin expose des œuvres à la célèbre galerie Goupil, boulevard Montmartre, en janvier 1887. Il bénéficie à cette occasion d'une critique du journaliste et littérateur Arsène Alexandre (1859-1937) très positive³⁵³, bien que légèrement ironique sur les lieux géographiques représentés³⁵⁴.

des circuits officiels (cf. « Exposer et vendre sous la III^e République », in Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, op. cit., p. 195-234).

³⁴⁴ Cf. *Explication des ouvrages de peintures, 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.

³⁴⁵ Cette exposition de quarante tableaux se tint du 8 au 13 février 1886 et donna lieu à une vente publique à l'hôtel Drouot (cf. *Tableaux par Louis Dumoulin dont la vente aura lieu Hôtel Drouot...*, catalogue d'exposition, Galerie de M. Bernheim-Jeune, 8 rue Lafitte (8 au 13 février 1886), Hôtel Drouot (14 février 1886), Paris, Imprimerie typographique Mayer et cie, 1886).

³⁴⁶ Rappelons que Dumoulin fut témoin de Duval lors de deux duels impliquant ce dernier (cf. *supra*, note n°330, p. 75).

³⁴⁷ Cf. *Tableaux par Louis Dumoulin dont la vente aura lieu Hôtel Drouot...*, op. cit., p. 5.

³⁴⁸ Cf. Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1885-1886*, Paris, G. Charpentier, 1887, p. 176. L'Insuccès comptable de cette vente est confirmé par le peintre Eugène Bellangé (1837-1895) qui ne tarit pourtant pas d'éloges au sujet de Dumoulin qualifiant celui-ci de « jeune impressionniste de talent » et met en cause la crise économique et sociale que traverse la France (cf. *La Revue normande*, n°2, février 1886, p. 43).

³⁴⁹ Eudel détaille en note les quatre tableaux vendus les plus chers, soit : « *Le port de Rouen*, [...] 370 fr. - *La place de la Bastille*, [...], 300 fr. - *Auteuil, point du jour*, [...] 235 fr. - *À la barrière*, [...] 230 fr. » (cf. *Ibid.*). Ce qui représente de petites sommes comparées aux mille cinq cents francs payés par l'État pour un seul tableau la même année (cf. *supra*, note n°341, p. 76).

³⁵⁰ Cf. *supra*, p. 73.

³⁵¹ Gustave Cluseret, éphémère délégué à la guerre de la Commune de Paris en 1871, fut initié et formé à la peinture par son ami le peintre Gustave Courbet (1819-1877).

³⁵² Dumoulin y expose notamment *Le point du jour*, à Auteuil et des études rapportées de son récent voyage en Espagne (cf. *Le Radical*, 4^{ème} année, n°34, dimanche 8 février 1884, p. 3).

³⁵³ Alexandre, grand défenseur du peintre britannique rattaché au mouvement impressionniste Alfred Sisley (1839-1899) notamment, salue l'originalité du regard, la justesse d'exécution de Dumoulin et ses qualités de coloristes : « Il a une manière à lui d'indiquer les horizons si merveilleusement variés de notre zone parisienne, les places publiques avec le grouillement des foules, les bariolures des fêtes foraines, tout cela vu juste, sobre et gai, avec du mouvement et de l'air. Un coloriste très fin et délicat. » (cf. Arsène Alexandre, « Promenades artistiques, I, Louis Dumoulin », *L'Événement*, 14 décembre 1886, p. 2).

³⁵⁴ Alexandre qualifie de « lointains voyages », en ponctuant de guillemets évocateurs, les excursions de Dumoulin en Île de France, en Normandie, en Aquitaine et au Pays Basque et écrit d'un ton moquant quelque peu la prétendue

À l'image de cette critique d'Arsène Alexandre, Dumoulin est régulièrement qualifié, entre 1884 et 1887 surtout, de « parisianiste » et de « moderniste », voire même de « tachiste », par plusieurs critiques qui bien souvent font partie de ses cercles relationnels³⁵⁵. C'est le cas notamment des écrivains Albert Pinard³⁵⁶ (1852- ?), Francis Enne (1844-1891) proche des poètes du Parnasse³⁵⁷ et Paul Heusy (1834-1915), tous trois collaborateurs au journal *Le Radical* dirigé par Henri Maret. Pinard cite la préface dithyrambique de Georges Duval qui considère que « Dumoulin a aidé les Parisiens à la découvrir (Paris) en leur prouvant que, derrière les buttes Montmartre, les crépuscules étaient aussi beaux qu'à Venise [...] que par le soleil, on avait sur la place de la Concorde un avant-goût du désert³⁵⁸ », et note « cette impression que le peintre procède par dégagement de masses et par fixation de taches. La forme convenue des objets et des êtres le préoccupe peu [...] La mise en scène lui importe peu³⁵⁹ ». Francis Enne, dans son compte rendu du Salon de 1886, critique brièvement les deux tableaux envoyés par Dumoulin cette année-là³⁶⁰ et résume ses impressions par ces mots : « C'est d'un parisianisme excellent. Quant aux figures introduites dans ces deux toiles, ce sont des taches tout simplement ; M. Dumoulin est *tachiste*³⁶¹ ». Paul Heusy s'inscrit dans la même veine lorsqu'il écrit au sujet de *La place du carrousel*, qui permettra à Dumoulin d'obtenir sa première mention honorable au Salon de l'année suivante, « Louis Dumoulin aime ses grandes places

originalité de ces régions dans la peinture « Certainement peu connues ! Il y a toujours pour un véritable artiste, un moyen de faire du très neuf avec du très vieux » (cf. *ibid.*).

³⁵⁵ L'exemple le plus significatif est le journal *L'Événement*, dans lequel Dumoulin sera chroniqueur à partir de mars 1887, qui publie des critiques élogieuses sur ce dernier à la même époque visant à promouvoir un jeune peintre moderne, talentueux et plein d'avenir (voir par exemple cet écho paru le 9 février 1886 qui se termine par ses mots : « L'avenir est à lui »). Les plumes les plus dithyrambes sont celles de Georges Duval (cf. numéro du vendredi 11 septembre 1885, p. 2), mais aussi de l'entrepreneur, critique et collectionneur d'art proche des impressionnistes et notamment de Monet, Ernest Hoschedé (1837-1891) (Hoschedé s'offusque par exemple du refus du conseil municipal de Paris d'acquiescer *La place du carrousel*, toile qu'il apprécie manifestement, cf. numéro du lundi 15 juillet 1887, p. 2), ou encore de l'homme de lettres Félicien Champsaur qui écrit : « Louis Dumoulin, qui par son talent très moderne, est en train de se placer aux premiers rangs » (cf. numéro du lundi 9 mai 1887, p. 2) et qui dédie même à Dumoulin un texte sur Londres à l'occasion du jubilé donnée en l'honneur des cinquante ans de règne de la reine Victoria (« Notes sur Londres » dans le numéro du dimanche 26 juin 1887, p. 1). Dans ce dernier article, dont le but est de célébrer Paris au prisme des défauts de Londres, Champsaur se montre particulièrement flatteur envers Dumoulin en introduisant ainsi son propos : « Mon cher Louis Dumoulin, bon peintre de Paris, jeune Goya qui sur tes toiles [...] restitues la ville essentielle en une intense et juste modernité ».

³⁵⁶ Albert Pinard, « Notes d'art », *Le Radical*, 6^{ème} année, n°45, dimanche 14 février 1886, p. 1.

³⁵⁷ Francis Enne est plusieurs fois cité dans les correspondances de Verlaine (par exemple : Adolphe Van Bever, *Correspondance de Paul Verlaine. Tome I, Lettres à Edmond Lepelletier, Léon Valade, A. Poulet-Malassis et Émile Blémont*, op. cit., p.187 et p.196).

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ *Préparatifs de la fête nationale à la place de la Bastille et Les chevaux de bois* (cf. *Explication des ouvrages de peintures, 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).

³⁶¹ Cf. Francis Enne, « Le Salon », *Le Radical*, 6^{ème} année, n°156, samedi 5 juin 1886, p. 2.

[de Paris], vues à distance, où les hommes, les chevaux, les voitures n'apparaissent plus que comme des taches colorées, où les bâtiments se dessinent plus que des silhouettes vagues, où les ombres s'épaississent³⁶² ».

« Lumière », « soleil », « taches », « silhouettes vagues », les mots sont lâchés et font évidemment allusion à l'impressionnisme et aux courants que l'on qualifie aujourd'hui de postimpressionnistes comme le pointillisme de Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) et Camille Pissarro (1830-1903). Un écho du journaliste et critique Philippe Gille³⁶³ (1831-1901) paru dans *Le Figaro* de juillet 1886 commentait même l'achat par l'État du tableau *Préparatifs de la fête nationale à la place de la Bastille* par ces mots : « L'impressionnisme fait son entrée dans le monde officiel³⁶⁴ » et qualifiait Dumoulin d'« impressionniste décidé, mais qui [...] se distingue des *tachistes* par sa science de l'air et de la lumière³⁶⁵ ». Cet écho fera sourire, d'un « sourire jaune », les « tachistes » en question soit Seurat, d'abord, qui le remarquera le premier et le joindra à une correspondance adressée à Signac avec le commentaire suivant : « Je t'envoie un petit écho de Paris du *Figaro* qui ne manque pas de charmes. Il amusera beaucoup Pissarro j'en suis certain. Les allusions relatives aux tachistes sont très drôles. Si tu vois le maître communique lui ça. Il se rappellera une soirée à la Nlle Athènes où le sieur Dumoulin n'a pas déragé de n'être pris au sérieux par lui³⁶⁶ ». Pissarro évoque à nouveau Dumoulin, plusieurs mois plus tard, dans une lettre intitulée « C'est bien fini les impressionnistes !³⁶⁷ » envoyée à son fils Lucien (1863-1944), lui aussi peintre. Cette missive, qui témoigne des tensions régnant entre les peintres de l'avant-garde, montre également le dédain avec lequel Pissarro considère Dumoulin et son œuvre. Il traite en effet ce dernier d'« opportuniste du Salon³⁶⁸ » et le renvoie vers Degas qui tente alors de rabibocher les impressionnistes et de faire survivre le mouvement : « j'ai même conseillé à Dumoulin qui me demandait d'exposer, de s'adresser à Degas !³⁶⁹ ».

³⁶² Cf. Paul Heusy, « Le Salon. Les paysages (suite), », *Le Radical*, 7^e année, n°151, mardi 31 mai 1887, p. 1.

³⁶³ Philippe Gille, ami intime de Jules Verne, écrivait certaines de ses critiques littéraires et artistiques sous le pseudonyme « Le masque de fer » (cf. Édouard Aynard, *Notice sur la vie et les œuvres de Philippe Gille*, Paris, Publications de l'Institut de France, 1903).

³⁶⁴ Le masque de fer (pseudonyme), « Échos de Paris », *Le Figaro*, 32^e année, 3^e année, n°185, dimanche 4 juillet 1886, p. 1.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Henri Dorat, John Rewald, *Seurat*, Paris, Les Beaux-Arts, 1959, p. LI.

³⁶⁷ Lettre présentée et commentée dans Janine Bailly-Herzberg (éd.), *Correspondance de Camille Pissarro. Tome 2, 1866-1890*, Auvers-sur-Oise, Éditions du Valhermeil, 1986, p.79-81.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 80.

³⁶⁹ *Ibid.*

Différentes informations factuelles ressortent de ces correspondances. D'une part, on y apprend que Dumoulin fréquentait le café de la nouvelle Athènes³⁷⁰, comme nombre de ses confrères³⁷¹, mais aussi et surtout, qu'il cherchait à présenter ses tableaux aux côtés des impressionnistes. L'influence de ce mouvement sur Dumoulin ne peut en effet être niée, ne serait-ce que dans la manière de peindre *in situ* en extérieur qui était contraire à la tradition académique de la peinture française et dans l'abandon des sujets classiques qu'étaient les portraits et les scènes historiques. D'autre part, ce qui frappe, au-delà des aspects picturaux à proprement parler, c'est l'existence de deux mondes de l'art dans l'esprit de certains artistes, critiques et par conséquent dans celui du public. D'un côté, le monde officiel, institutionnel, académique, gardien du beau à la française avec l'École des Beaux-Arts, le Salon annuel, sa ribambelle de récompenses dont le Prix de Rome et les achats de l'État. De l'autre, le monde des indépendants, l'avant-garde composée de peintres héritiers de la bohème et monopolisant l'innovation. Pissarro fait certes partie des plus virulents opposants au monde officiel mais son comportement vis-à-vis de Dumoulin, et à l'égard de peintres modernistes qui chercheraient à pénétrer ce monde, nous semble dans une certaine mesure représentatif de cette dichotomie. C'est pourtant un leurre de croire que les deux mondes en question étaient complètement hermétiques et la démarche de Dumoulin, formé à l'École des Beaux-Arts mais qui s'affranchit de plusieurs traditions enseignées par ses maîtres et trouve des inspirations dans des courants souvent dénigrés par ces derniers n'est ni inédite, ni unique dans les années 1880. Le contraire est moins vrai, peu d'avant-gardistes recherchaient la reconnaissance officielle. Certains, comme Seurat par exemple qui fut un temps élève dans l'atelier d'Henri Lehmann³⁷², furent d'ailleurs rebutés par les enseignements prodigués à l'École des Beaux-Arts. Mais, souvent pour des raisons pécuniaires et parfois poussés par le désir de reconnaissance, certains peintres

³⁷⁰ Dumoulin habite au 21 boulevard de Clichy en 1885-1886 à quelques encablures de la Nouvelle Athènes et d'autres café-brasseries de Montmartre fréquentées par des artistes. Le café de La Rochefoucauld notamment qui accueillait régulièrement son mentor Henri Gervex et les peintres Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Jean-Louis Forain (1842-1931), Fernand Cormon (1845-1924), Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec mais aussi le fameux marchand d'art Adolphe Goupil (1806-1893), ainsi que l'écrivain Guy de Maupassant (1850-1893) (cf. Henri Gervex, *Souvenirs, op. cit.*, p. 50-51, et Suzy Lévy, « Les cafés montmartrois au XIX^e siècle, lieux de communication », *Communication et langages*, n°103, 1^{er} trimestre 1995. p. 61-70).

³⁷¹ Outre Degas, Pissarro ou Seurat, on retrouve parmi les habitués de la nouvelle Athènes des peintres proches de Dumoulin : Jean Béraud, Gervex et son ami le peintre belge Albert Stevens (1823-1906), proche des impressionnistes et auteur de nombreux tableaux incluant des « japonaiseries », mais aussi le peintre franco-polonais Paul Merwart (1855-1902), camarade de banc de Dumoulin à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Lehmann (cf. Charles Virmaître, *Paris-Palette*, A. Savine, 1888, p. 69).

³⁷² Seurat y est admis en 1878, soit, peu ou prou à la même période que l'élève Dumoulin. Lehmann est alors âgé de soixante-quatre ans et Seurat comme d'autres brilleront par leur insolence envers ce vieux maître autoritaire (Seurat entonnait notamment le chant suivant pour moquer Lehmann et sa légion d'honneur : « Courbet, Manet, tous ceux qu'ont du génie/N'ont pas la croix, ça dégoûte de la vie », cf. Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 34).

d'avant-garde vont refuser les codes de « leur monde » pour se rapprocher des institutions officielles notamment en vue d'être admis et exposés dans de bonnes conditions au Salon³⁷³. Ainsi Manet cherchait à paraître élégant, sérieux et finira sa carrière, médaillé au Salon³⁷⁴, puis nommé chevalier de la légion d'honneur³⁷⁵. Il évita les expositions impressionnistes et refusera la « logique des spécialités³⁷⁶ » mais n'évitera pas pour autant la stigmatisation de son œuvre par la critique³⁷⁷. Dumoulin, par la plume de son pseudonyme « Chassagnol », ose d'ailleurs une comparaison en décembre 1887 en invoquant d'un côté le génie et « l'esprit délicat³⁷⁸ » de Manet, et de l'autre, la logique de fermeture et de communautarisme de Camille Pissarro³⁷⁹.

Toutes proportions gardées, Dumoulin se retrouve dans une situation similaire à Manet, qu'il admirait durant ses jeunes années³⁸⁰, mais dans le sens inverse. Ancré dans un parcours académique classique, il appartient en quelque sorte à l'art officiel et à ses défenseurs qui en font certes un jeune peintre moderniste³⁸¹, dont les qualités de dessin ne sont pas encore à la hauteur de ses glorieux aînés³⁸², mais qui ne cède pas à l'excentricité et qui surtout, est à la fois travailleur³⁸³ et respectueux de l'institution même si partisan d'un « dépolissage » de cette

³⁷³ Il n'était pas tout d'être admis au Salon, encore fallait-il y être bien « accroché » pour être vu car avec plusieurs milliers de toiles et de nombreux visiteurs, il était fréquent de passer inaperçu ou pire d'être déprécié à cause d'un mauvais environnement. Dumoulin lui-même ne semblait pas bénéficier dans ses jeunes années d'une position favorable pour ses tableaux (cf. Albert Pinard, « Le Salon, notre ville », *Le Radical*, 5^e année, n°125, mardi 5 mai 1885, p. 1).

³⁷⁴ Manet reçoit une médaille de deuxième classe en 1881 qui lui vaudra à la fois les railleries de ses compagnons de l'avant-garde mais aussi, et avec lui les membres du jury ayant voté pour lui comme Gervex, les quolibets des « classiques » (cf. Edmond Bazire, *Manet*, Paris, A. Quantin, 1884, p. 106-108).

³⁷⁵ *Ibid.*, 429-431.

³⁷⁶ Cf. Stéphane Guégan, « Impressionnisme piégé », in *Manet, inventeur du moderne*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay (du 5 avril au 3 juillet 2011), Paris, Gallimard, 2011, p. 193-210.

³⁷⁷ D'abord conspué par les défenseurs de la tradition, Manet est porté aux nues par les modernes avant d'être critiqué par ces derniers à partir de 1879 pour être rentré dans le rang... Sans pour autant être accepté par le rang en question (cf. Stéphane Guégan, « Le tournant de 1879 », in *Manet, inventeur du moderne*, *op. cit.*, p. 211-238).

³⁷⁸ Cf. Chassagnol, « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 13 décembre 1887, p. 2.

³⁷⁹ Au sujet d'un cercle qu'il qualifie d'indépendants portant autrefois le titre d'impressionnistes et guidé par un président vieillard à la barbe blanche, Dumoulin écrit, avec un soupçon de rancune : « Dans ce collège, tout est mathématique, chimique même, et nul ne peut être un véritable indépendant s'il emploie un plus grand nombre de couleurs que son collègue en liberté, des pinceaux d'un autre poil que son frère et ami » (cf. *Ibid.*).

³⁸⁰ Philippe Burty prétend que Dumoulin, dès ses premières années de formation à l'École des Beaux-Arts, aurait approché Manet qui lui aurait prodigué quelques conseils avant de le diriger vers Gervex. Mais aucun biographe de Manet ne reprend cette information (cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889- 26 janvier 1890), *op. cit.*, p. 6).

³⁸¹ Paul Eudel qualifie les tableaux de Dumoulin exposés chez Bernheim en 1886 et vendus aux enchères à l'hôtel Drouot d'« impressionnisme aimable » (cf. Paul Eudel, *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1885-1886*, *op. cit.*, p. 176).

³⁸² Albert Pinard concède du bout de la plume : « On lui reprochera une certaine incertitude de dessin [...] » (cf. « Notes d'art », *Le Radical*, 6^{ème} année, n°45, dimanche 14 février 1886, p. 1).

³⁸³ Georges de Labruyère insiste d'ailleurs sur cette valeur pour mettre en avant son ami peintre dans une critique où il qualifie Dumoulin de « [...] travailleur infatigable qui a la vision exacte des réalités » (cf. « Au Salon », *Le Cri du peuple*, jeudi 13 mai 1886, p. 1-2). Le travail, l'opiniâtreté sont en effet des valeurs essentielles pour un artiste et prioritaires dans la pédagogie mise en œuvre à l'École des Beaux-Arts (d'après Monique Segré, « L'idéologie sous-jacente à la formation », in *L'Art comme institution, l'École des Beaux-Arts, 19^e-20^e siècle*, Éditions de l'ENS Cachan, 1993, p. 113-117). Henri Gervex, au sortir d'une exposition avant-gardiste visitée à la

dernière. Dès lors, les portes de l'avant-garde lui sont closes ou refermées à peine entrouvertes par quelques personnalités issues des cercles relationnels de son influent beau-frère³⁸⁴. Il peut au mieux singer, imiter, mais il ne peut en aucun cas en devenir un représentant crédible³⁸⁵. Peut-être ne le souhaitait-il pas du reste³⁸⁶, peut-être cherchait-il seulement à se démarquer³⁸⁷, à tisser des relations dans différents réseaux, différents courants ? Il nous semble en tout cas certain que dans ses jeunes années, Louis Dumoulin était à l'affût, à la recherche d'opportunités qui permettraient de donner une dimension nouvelle à sa carrière plus encore qu'à ses toiles. Cette opportunité, que les postimpressionnistes lui refusèrent, c'est le Japon qui va lui offrir.

fin de sa vie regrette l'époque révolue où le peintre devait redoubler d'effort pour apprendre et créer (cf. Henri Gervex, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 8-9).

³⁸⁴ L'écrivain et critique d'art naturaliste Paul Alexis (1847-1901), proche de Zola, de Maupassant et témoin de mariage de Dumoulin l'année suivante, place un tableau de ce dernier dans sa liste personnelle aux côtés de Cézanne, Signac, Seurat, Jean-Louis Forain (1852-1931) et surtout Manet (cf. Trublot, pseudonyme de Paul Alexis, « Mon vernissage », *Le Cri du peuple*, dimanche 2 mai 1886, p. 3). L'éloge est de taille mais il est à nuancer eu égard aux relations qu'entretenaient les deux hommes. Paul Alexis évoque dans ses lettres à Zola par exemple des séjours au bord de la mer à Veules-les-Roses dans la villa paternelle de Louis Dumoulin qu'il décrit d'ailleurs dans la presse comme pourvue d'un grand atelier de peintre avec baies vitrées donnant sur le littoral (cf. Barendt Hendrik Bakker, éd., « *Naturalisme pas mort* », *lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola, 1871-1900*, University of Toronto press, 1971, p. 275-281 et p. 2230-2233). Paul Alexis prendra d'ailleurs à plusieurs reprises dans sa chronique artistique du *Cri du peuple* la défense de Dumoulin notamment lors du Salon de 1884 où il se dit touché par la non attribution d'une mention honorable à son ami, ce qu'il juge comme étant une « flagrante injustice » (cf. « Plus de bœuf gras !... », *Le Cri du peuple*, jeudi 29 mai 1884, p. 3). Alexis avait avant le Salon jugé une première fois comme absolument impensable que Dumoulin ne soit pas médaillé dans une chronique où il mettait en avant, outre Dumoulin, Antoine Guillemet (1841-1918) et Paul-Eugène Mesplès (1849-1924) (cf. Trublot, « Trois peintres », *Le Cri du peuple*, samedi 15 mars 1884, p. 3).

³⁸⁵ Le journaliste et écrivain Edmond Bazire (1846-1892), auteur dès 1884 d'une biographie sur Manet (Edmond Bazire, *Manet*, *op. cit.*) et pourtant proche de Gervex, critique sévèrement le travail de Dumoulin : « L'hiver dernier, il était tachiste, au Salon, il était brumeux. Aujourd'hui, il a élargi ses taches et doré ses brumes, il devient silhouettiste. [...] l'école Dumoulin, c'est l'école de l'inachèvement » (cf. Edmond Bazire, sous le pseudonyme d'Edmond Jacques, « Boulevard Montmartre », *op. cit.*).

³⁸⁶ Dumoulin semble affirmer que c'est son ami, le peintre symboliste Louis Picard (1861-1940), qui l'aurait conduit devant Camille Pissarro (cf. Chassagnol, « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 13 décembre 1887, p. 2).

³⁸⁷ Le nombre d'artistes exposés à Paris durant les années 1880 se compte en millier et la concurrence est rude. Il est difficile de se faire remarquer au Salon par exemple et certains critiques modernistes n'hésitent pas à dénigrer tout ce qui peut y être présenté. L'écrivain Jean Richepin (1849-1926) écrit par exemple au sujet du Salon de 1881 : « Sur les deux mille cinq cents peintres du Salon, il y en a deux mille quatre cents quatre-vingts qui regardent avec les lunettes de Chose et qui traduisent avec les procédés de Machin. Tas de singes ! » (cf. « Tas de singes », *Gil Blas*, 3^e année, n°533, mercredi 4 mai 1881, p. 1).

1.2.3. ...Et opportuniste

Le 14 décembre 1887, Louis Jules Dumoulin, dans un bref courrier adressé à « M. le Directeur des Beaux-Arts³⁸⁸ », sollicite officiellement « une mission artistique au Japon³⁸⁹ ». Cette demande est motivée par : « le 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 pas³⁹⁰ », Dumoulin conclut sa lettre en mentionnant qu'il espère présenter à son retour des œuvres qui « intéresseront l'État³⁹¹ ». L'affaire semble entendue et convenue à l'avance car le 17 décembre, soit à peine trois jours plus tard, le Directeur des Beaux-Arts en question, en l'occurrence l'influent critique d'art et journaliste Jules-Antoine Castagnary³⁹² annonce à Dumoulin³⁹³ l'arrêté favorable pris le jour même³⁹⁴ par le Ministre de l'instruction publique, des cultes et des Beaux-Arts Léopold Faye (1828-1900). Ce n'est à l'origine pourtant pas le Japon, mais l'Algérie, que visait Louis Dumoulin dans son projet de séjour à l'étranger³⁹⁵. Déjà visitée par plusieurs peintres dont Eugène Fromentin notamment, l'Algérie paraît peu originale aux yeux de Castagnary qui va donc suggérer à Dumoulin, peintre qu'il jugeait apparemment prometteur et digne de confiance³⁹⁶, une destination plus lointaine et surtout plus inédite³⁹⁷. La mission est officialisée,

³⁸⁸ Cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² Castagnary est nommé à ce poste en octobre 1887 et il l'occupera quelques mois jusqu'à sa mort en mai 1888 malgré plusieurs remaniements ministériels (cf. Edgar Zevort, *Histoire de la Troisième République. Tome 3, La présidence de Jules Grévy*, Paris, F. Alcan, 1898, p. 455 et *Histoire de la Troisième République, Tome 4, La présidence de Carnot*, Paris, F. Alcan, 1901, p. 10 et p. 30).

³⁹³ Par une minute de lettre sur laquelle est raturée la mention pourtant écrite de la main de Castagnary : « Vous voudrez bien, à votre retour en France, me remettre un rapport sur cette mission » (cf. Archives nationales. Ministère de l'Instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis).

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ C'est en tout cas ce qu'écrivent le très informé critique Albert Wolff et le journaliste et homme politique Paul Bluysen (1861-1928) lors de leurs compte-rendus de l'exposition de Louis Dumoulin à la Galerie Georges Petit en décembre 1889 (cf. Albert Wolff, « M. Louis Dumoulin », *Le Figaro*, samedi 21 décembre 1889, p. 1 ; et Paul Bluysen, « Un peintre français au Japon », *La République française*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2).

³⁹⁶ Connu pour son amitié et son soutien à Courbet et aux impressionnistes, Castagnary débute pourtant sa carrière de critique d'art en se montrant très sévère envers ces derniers (cf. *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Nouvelle édition, Paris, Hazan, 2010, p. 64-68). Il semble en tout cas qu'il ait vu en Dumoulin, bien qu'il n'ait jamais écrit aucune critique sur lui, un jeune peintre moderne digne d'intérêt.

³⁹⁷ Paradoxalement, Castagnary conseillait quelques quinze ans avant cet intérêt pour le Japon au peintre Firmin-Girard (1838-1921) de ne point céder à la mode japonaise. S'agissant du tableau *La toilette japonaise* présenté au Salon de 1873, il écrit : « je m'arrête à cette petite toile parce qu'elle est le caprice d'un homme de talent, qui j'en suis sûr, ne s'attardera pas à ces sujets exotiques, et reviendra bien vite en France où il a mieux à faire » (cf. Jules-Antoine Castagnary, *Salons. Tome II, 1872-1879*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 84). Il s'exclame aussi, nous ne résistons pas à le mentionner, au sujet des peintres voyageurs en 1861 : « Jusqu'où n'ira-t-on pas ?

elle n'est certes pas rémunérée, mais tous les frais sont pris en charge et surtout, elle s'accompagne d'une recommandation de Faye auprès des services consulaires français au Japon, ou autrement dit d'un passeport diplomatique qui, dans un pays où les déplacements des étrangers sont limités, se révèle très précieux. Dumoulin semblait d'ailleurs accorder beaucoup d'importance à ces dispositions car on peut lire dans sa lettre de sollicitation adressée à Castagnary la phrase suivante : « Ce que j'ai l'honneur de réclamer de la Direction des Beaux-Arts est moins un outil pécuniaire qu'un titre officiel qui me donne les moyens d'action nécessaires pour mener à bien l'œuvre que je veux entreprendre³⁹⁸ ». Concernant la question financière, Dumoulin sera pourtant très exigeant car, si le dossier d'archives de sa mission ne contient pas de rapport, il compte en revanche plusieurs échanges³⁹⁹ entre des hauts-fonctionnaires français et la Compagnie des messageries maritimes au sujet de la prise en charge totale des frais de transport du peintre et... de son épouse. Il faut préciser que durant les trois jours compris entre le moment où il écrit sa lettre de candidature et le moment où il reçoit la réponse favorable de Castagnary, Louis Dumoulin a trouvé le temps de se marier ! Il épouse en effet le 16 décembre 1887⁴⁰⁰ une femme nommée Bernarde Bounet⁴⁰¹ (1850- ?) qui l'accompagnera au Japon lors d'une mission qui jouera donc aussi le rôle, de manière très opportune, de lune de miel⁴⁰². Ce mariage précipité pose question sur les motivations réelles de Dumoulin. En effet, à l'heure où les femmes japonaises représentent un fantasme puissant chez les artistes notamment⁴⁰³, il est surprenant de voir un jeune homme de vingt-sept ans renoncer à sa liberté de célibataire juste avant de partir vers un « pays exotique » dont la gent féminine s'avère qui plus est, parée par l'Occident d'un fort potentiel sensuel et charnel. Dumoulin, mis

Et à quand l'Inde, la Chine et le Japon ? » (cf. *Salon de 1861, Les artistes au XIX^e*, Paris, Librairie nouvelle, 1861, p. 26).

³⁹⁸ Cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis.

³⁹⁹ À l'aller comme au retour, Dumoulin et son épouse bénéficieront de la gratuité malgré les protestations et réclamations de la Compagnie des messageries maritimes auprès du gouvernement français (cf. *Ibid.*).

⁴⁰⁰ Les témoins du marié sont Paul Alexis, qui entre 1884 et 1886 surtout fait à maintes reprises l'éloge de Dumoulin dans sa chronique artistique du journal *Le Cri du peuple*, et l'homme de lettres Alfred Passion (1861- ?). Ceux de la mariée sont l'homme de lettres et marionnettiste Louis Lemerrier de Neuville (1830-1918) et un médecin nommé Bernard Bergeron (1845- ?). Un contrat de mariage est conclu devant notaire en date du 15 décembre 1887 (cf. Archives municipales de la ville de Paris, seizième arrondissement, acte de mariage n°711 du 16 décembre 1887).

⁴⁰¹ Bernarde Bounet, dix ans plus âgée que Dumoulin, est originaire du village de Nogaro dans le Gers, ses parents et grands-parents sont décédés lorsqu'elle épouse Dumoulin (cf. *Ibid.*).

⁴⁰² Lune de miel d'une union éphémère car le couple divorce, suite à un procès gagné par Bernarde Bounet, dès novembre 1891 (cf. Archives municipales de la ville de Paris, seizième arrondissement, acte de divorce n°140 du 29 février 1892).

⁴⁰³ Fantasme qui motive le voyage au Japon de Pierre Loti par exemple, et que ce dernier va en quelque sorte populariser en France avec son livre à succès *Madame Chrysanthème* paru en 1888 (voir *supra*, p. 36).

en scène par Michel Loirette dans le roman qu'il lui consacre comme un coureur de jupons⁴⁰⁴, n'a certes pas la réputation de son mentor Henri Gervex⁴⁰⁵ et le fait qu'il soit exclusivement paysagiste réduit *a priori* les occasions de partager des moments intimes avec des modèles féminins, mais tout de même, on ne peut s'empêcher de penser à un mariage d'intérêt tant les apparences évoquées ci-avant y invitent. D'autant plus que Dumoulin va s'installer chez Bernarde Bounet au 21, avenue Bougeaud. Il semble enfin probable que la dot de la mariée, ayant hérité de ses parents⁴⁰⁶ décédés apparaisse aux yeux de Dumoulin comme une aubaine au moment de partir au bout du monde dans le cadre d'une mission gratuite qui va durer plus d'une année. À l'âge de trente-sept ans, il apparaît en outre difficile à l'époque pour Bernarde Bounet d'espérer « trouver un bon parti ». Michel Loirette enjolive donc beaucoup, à notre sens, ce premier mariage de Dumoulin qu'il présente dans son roman comme une véritable histoire d'amour entre un jeune peintre et une jeune servante qui se seraient rencontrés en 1886 au domicile du célèbre écrivain français Jules Verne (1828-1905) à Amiens et auraient passé leur lune de miel à Rome⁴⁰⁷.

Si les voyages institutionnalisés d'artistes relevant des Beaux-Arts existaient déjà en France, notamment grâce à la mise en place au Salon dès 1881 de neuf bourses de voyage récompensant des jeunes gens de moins de trente-deux ans⁴⁰⁸, un coup d'œil aux dossiers d'archives des lauréats suffit à se rendre compte de la relative proximité des pays visités⁴⁰⁹. La destination,

⁴⁰⁴ Cf. il fait notamment dire à Dumoulin : « Je ne fus ni un amant, ni un époux fidèles » (cf. *Louis Dumoulin, peintre des colonies, op. cit.*, p. 24), ou encore : « il faut que je vous avoue que je menais alors une vie fort dissolue. Mes maîtresses se succédaient rue Bernoulli » (*ibid.*, p. 58).

⁴⁰⁵ « Peintre des jolies femmes, [Gervex] était l'un des rois de la société parisienne » (cf. Jean-Paul Crespelle, *Les maîtres de la Belle époque*, Paris, Hachette, 1966, p.74).

⁴⁰⁶ Lesquels tenaient de leur vivant une boutique de vêtements à Nogaro, ce qui n'indique en rien un héritage conséquent mais en tant que fille unique, on peut imaginer que Bernarde toucha l'argent de la vente du dit commerce (cf. Archives municipales de la ville de Nogaro, Gers, acte de naissance n°24 du 12 juillet 1850).

⁴⁰⁷ Loirette imagine Bernarde Bounet en soubrette de Jules Verne (cf. *Louis Dumoulin, peintre des colonies, op. cit.*, p. 47 et p. 57-64). Il envoie également en 1887, commettant une erreur sur la date du mariage, les deux jeunes mariés dans la capitale italienne « Les bans furent publiés et nous convolâmes le 5 juin 1887. Nous fîmes notre voyage de noces en Italie. Un séjour à Rome où je retrouvais un de mes amis, le journaliste Henri Maret » (cf. *ibid.*, p. 69). Notons que si Dumoulin et Maret ont bel et bien séjourné ensemble à Rome, le séjour en question date de 1891 (cf. *infra*, note n°501, p. 101).

⁴⁰⁸ En plus du Prix du Salon qui permettait au lauréat d'obtenir une bourse de voyage et d'études de deux ans, dont un an en Italie, et du traditionnel Prix de Rome qui offrait un séjour de plus de trois années à la villa Médicis (cf. Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010, p. II). Voir au sujet des prix et bourses du voyage du Salon : Alain Bonnet, *L'artiste itinérant, le prix du Salon et les bourses du voyage distribuées par l'État français (1874-1914)*, Le Kremlin-Bicêtre, Mare & Martin, 2016.

⁴⁰⁹ La destination la plus lointaine que nous ayons pu trouver dans les dossiers des archives concernées est le Canada. Les lauréats voyageaient surtout en Europe, notamment en Italie et en Espagne, mais aussi en Afrique du Nord. Aucun voyage en Extrême-Orient, ni en Amérique du Sud, ni en Océanie n'est à signaler sur la période 1882-1899 (cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Bureaux des travaux d'art (1882-1965). Prix du salon, Prix national, bourses de voyages et autres récompenses du Salon. Dossiers F21/4114-F21/4127). Voir également la liste des lauréats avec leurs destinations dans : Alain Bonnet, « Dictionnaire des peintres et des

mais aussi les conditions avantageuses⁴¹⁰ de la mission de Louis Dumoulin, qui n'est du reste pas une bourse sur concours, ne sont donc pas fréquentes pour un peintre dans le cadre de ce type de voyage officiel en 1888. Cette mission ne passe d'ailleurs pas inaperçue car de nombreux échos dans la presse quotidienne française l'annoncent⁴¹¹, non sans susciter des critiques parmi les lecteurs. Ainsi, un dénommé R. Sixt⁴¹² va signer des propos très forts contre ce qu'il juge être des missions officielles d'agrément qui pèsent sur les contribuables⁴¹³. Réagissant à la lecture d'un article du journal *L'Événement* paru le matin même⁴¹⁴ et annonçant le départ de Dumoulin vers le Japon et son projet de publication dans le même journal de « lettres pittoresques et humoristiques » durant les différentes étapes de son voyage⁴¹⁵, Sixt fustige le copinage dont semble avoir bénéficié le peintre et raille son soi-disant talent⁴¹⁶.

Dans les milieux artistiques de Paris également, cette mission va faire quelques émules. Paul Gauguin (1848-1903) notamment s'appuie, dans son courrier sollicitant le Ministre⁴¹⁷ de

sculpteurs lauréats du Prix du Salon ou d'une bourse de voyage », in *L'artiste itinérant, le prix du Salon et les bourses du voyage distribuées par l'État français (1874-1914)*, op. cit., p. 223-338.

⁴¹⁰ En plus de la prise en charge des frais pour lui et sa femme et du passeport diplomatique, Dumoulin a la quasi-certitude de voir des tableaux qu'il réalisera lors de sa mission acquis par l'État.

⁴¹¹ Un exemple d'écho : « Un de nos peintres les plus parisiens, Louis Dumoulin, marié depuis huit jours, part pour le Japon avec sa jeune femme. Le ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts vient en effet de le charger d'une mission en Extrême-Orient, d'où le brillant artiste compte rapporter plusieurs toiles » (cf. *Le XIX^e siècle*, 18^e année, n°5822, samedi 24 décembre 1887, p. 3). Un autre écho paru dans *Gil Blas* se conclut ironiquement, et maladroitement, de la façon suivante : « Mais n'y aurait-il pas ingratitude à ne pas féliciter la compagnie vaillante et dévouée qui va entreprendre une excursion de lune de miel en plus de quatre-vingt jours ? » (cf. *Gil Blas*, 9^e année, n°2957, vendredi 23 décembre 1887).

⁴¹² Pseudonyme de l'homme de lettres et journaliste Jules-Hyppolite Percher (1857-1896), qui en 1887, était notamment rédacteur au *Journal des débats politiques et littéraires* sous un autre pseudonyme : « Harry Alis ».

⁴¹³ « Peut-être même les contribuables de l'État ouvriront-ils les yeux à leur tour et se laisseront-ils de subventionner les particuliers, amis du pouvoir, qui éprouvent le besoin de courir l'univers, sans compter d'innombrables dilapidations d'autres sortes » (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 de la Haute Loire*, jeudi 29 décembre 1887, p.1).

⁴¹⁴ Cf. *L'Événement*, jeudi 29 décembre 1887, p. 2.

⁴¹⁵ Des recherches menées dans l'ensemble des numéros publiés entre janvier 1888 et juin 1889 du journal *L'Événement* indiquent que seuls deux textes de Dumoulin furent publiés durant cette période en guise de « lettres pittoresques et humoristiques ». Un premier centré sur la ville de San Remo, ville dans laquelle Dumoulin séjourne avec son épouse avant son départ de Toulon fin janvier 1888 (cf. Louis Dumoulin, « promenades & croquis », in *L'Événement*, vendredi 3 février 1888, p.2) et un second, plus littéraire sur l'Indochine, dédié à Edmond Le Pelletier (« Le bout de l'an », in *L'Événement*, vendredi 4 janvier 1889, p.3). Nous reviendrons sur ces deux textes dans cette études (cf. *Infra*, partie n°2.3.3. Dumoulin et la presse, p. 250-264).

⁴¹⁶ « M. Dumoulin est bien connu en effet. C'est le beau-frère de M. Lepelletier [...], 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 [...]. 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 », op. cit.).

⁴¹⁷ En l'occurrence Léon Bourgeois (1851-1925), Ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts du 17 mars 1890 au 6 décembre 1892.

l'instruction publique, sur la mission au Japon de Dumoulin en vue de bénéficier des mêmes avantages que ce dernier pour son projet de voyage à Tahiti⁴¹⁸. Gauguin évoque en effet dans ses écrits la conversation⁴¹⁹ qu'il aurait eue avec un haut-fonctionnaire de la direction des Beaux-Arts du ministère Bourgeois. Ce dernier lui aurait déclaré au sujet de sa mission à Tahiti, et devant l'inquiétude exprimée par le peintre envers les coûts de celle-ci : « Cette mission est gratuite, mais selon nos usages et comme nous l'avons fait précédemment, pour la mission du peintre Dumoulin au Japon, nous vous dédommagerons au retour par quelques achats. Tranquillisez-vous monsieur Gauguin, quand vous reviendrez, écrivez-nous, et nous vous enverrons le nécessaire pour le voyage⁴²⁰ ». Gauguin poursuit, amer et rancunier face à ce qu'il juge comme une parole trahie, en mettant en cause l'honnêteté et l'honneur des « directeurs des Beaux-Arts⁴²¹ » qui ne le rétribueront pas au niveau escompté.

Au Japon, Georges Bigot, bien qu'installé sur place depuis près d'une décennie, semble également envieux des conditions octroyées à Dumoulin et, même s'il ne le cite pas expressément, sa démarche auprès des instances gouvernementales françaises en vue de l'obtention d'une mission officielle a certainement été inspirée par le voyage de ce dernier. Bigot, trop éloigné de Paris et pour ainsi dire inconnu malgré un passage à l'école des Beaux-Arts, n'obtiendra que le dédain du Ministère où on doutera même de son talent d'artiste⁴²². Gauguin, quant à lui, trop excentrique et peu consensuel, obtiendra au forceps pour ainsi dire⁴²³, la prise en charge de son rapatriement mais ne pourra pas bénéficier de conditions similaires à Dumoulin⁴²⁴, peintre bien ancré lui, dans les milieux officiels.

⁴¹⁸ Gauguin écrit en effet : « J'ai l'honneur de vous demander monsieur le Ministre de vouloir bien, ainsi qu'il a été fait pour monsieur Dumoulin, me confier une mission qui, gratuite, faciliterait cependant par les avantages qu'elle entraîne mes études et mon transport » (cf. Archives nationales. Ministère de l'Instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2286/4, Gauguin, Paul. Lettre du 15 mars 1891).

⁴¹⁹ Présentée dans : Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, 1974, p. 306-308.

⁴²⁰ Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, op. cit., p. 307.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 308.

⁴²² Cf. Archives nationales. Missions artistiques : 1840-1893. Dossier n° F/21/2284/2. Dossier 21, Bigot, Georges. Une annotation manuscrite : « répondre en dessins » apparaît en marge au niveau du paragraphe mettant en cause le talent artistique de Bigot et semble avoir été écrite par Bigot lui-même. Malheureusement, il n'y a pas trace dans le dossier d'archives concerné de cette réponse dessinée, ni d'ailleurs du plan de travail de Bigot évoqué dans le courrier émanant de la légation de France à Tôkyô.

⁴²³ La demande de rapatriement de Gauguin qu'il formule le 12 juin 1892 arrive d'abord au Ministère de la marine et des colonies qui la renvoie à la Direction des Beaux-Arts, cette dernière la redirigeant vers le Ministère de l'intérieur qui sollicitera finalement le Ministère des affaires étrangères pour un rapatriement lancé officiellement en février 1893 (cf. Archives nationales. Ministère de l'Instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2286/4, Gauguin, Paul).

⁴²⁴ Et ce, malgré une lettre de recommandation de Georges Clémenceau (cf. Archives nationales. Ministère de l'Instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2286/4, Gauguin, Paul. Lettre du 18 mars 1891).

Facilité par les progrès des transports et relativement sûr, un voyage et un séjour de près d'une année au Japon n'en restent pas moins le résultat d'une décision importante qu'il semble difficile de prendre à la légère à la fin du XIX^e siècle. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas de Dumoulin, jeune peintre plutôt bien intégré dans le Paris artistique de la belle époque mais pas particulièrement aisé. Il faut donc qu'une ou plusieurs motivations soient venues le tenter et forcer sa décision. La plus évidente résiderait dans l'attrait exercé par la destination principale du voyage et ce, même si ce dernier prévoit d'emblée des escales importantes en dehors du Japon⁴²⁵. Dans le cas de Dumoulin, cette motivation reste à nuancer.

Né en 1860, soit deux ans après la signature du premier traité d'amitiés et de commerce entre la France et le Japon, Dumoulin grandit à Paris dans des milieux artistiques marqués par la mode des « japonaiseries ». Même s'il est difficile d'imaginer son père épris de cette mode et d'évaluer l'influence réelle d'événements comme l'Exposition universelle de Paris en 1867 sur un garçon de sept ans, il apparaît impossible de nier que Louis Dumoulin ait été en contact, durant ses jeunes années, avec le « Japon de Paris »⁴²⁶ directement, ou indirectement. Vers la fin des années 1870, le Japon est en effet omniprésent dans les milieux artistiques et Dumoulin, qui a débuté à l'école des Beaux-Arts à l'âge de seize ans ne peut y échapper⁴²⁷. Il est d'ailleurs très probable qu'il ait visité en 1878 l'exposition d'Émile Guimet⁴²⁸ et le pavillon japonais à l'Exposition universelle de Paris. Que ce soit lors de cet événement⁴²⁹, dans les boutiques spécialisées ou dans les grands magasins, voire auprès d'autres artistes qu'il fréquentait⁴³⁰, Dumoulin a forcément eu sous les yeux des « japonaiseries » et il ne pouvait ignorer les estampes japonaises⁴³¹ et leur influence sur ses aînés et certains de ses confrères. En revanche,

⁴²⁵ Le trajet maritime France-Japon n'étant pas direct à cette époque, plusieurs escales étaient au programme du voyage de Dumoulin dont celle de Saïgon qui se révélera fondamentale pour le peintre (cf. *infra*, partie 1.3.1, p. 98).

⁴²⁶ Cf. *supra*, partie 1.1, p. 28-57.

⁴²⁷ Notons également que des peintres japonais étaient en apprentissage à Paris à cette période et notamment Yamamoto Hôsui 山本 芳翠 (1850-1906) qui fut l'élève de Gérôme à l'École des Beaux-Arts de 1878 à 1887 et fit l'objet d'articles dans la presse d'actualité française comme par exemple : Armand Silvestre, « Idylles japonaises », *Gil Blas*, 6^e année, n°1625, mercredi 30 avril 1884, p. 1.

⁴²⁸ Cf. *supra*, p. 63. Le fait qu'un peintre, en l'occurrence Régamey, accompagne Guimet dans son voyage et ramène du Japon de nombreuses peintures exécutées sur place ne peut avoir échappé à Dumoulin.

⁴²⁹ Les objets présentés par le Japon sont catalogués précisément, on y retrouve notamment des photographies exposées par un photographe japonais nommé « S. Souzouki » qui semble être Suzuki Shin'ichi premier du nom 鈴木 真一 (1835-1918) (cf. Exposition universelle de 1878, *Catalogue de la section japonaise publié par la commission impériale*, Bureau, 15 avenue Matignon, Paris, 1878).

⁴³⁰ Parmi les habitués, comme lui, du café de la nouvelle Athènes, ou encore par l'entremise de Gervex, qui avait notamment comme ami proche le peintre et grand collectionneur Albert Stevens et fréquentait de nombreux salons mondains, mais aussi des cafés où se retrouvaient des naturalistes et des impressionnistes.

⁴³¹ Si aucune source ne vient attester cette hypothèse concernant les estampes, il est en tout cas certain que Dumoulin avait vu, avant son départ, des photographies japonaises puisque sa lettre de sollicitation envoyée à Castagnary comprenait une allusion directe à ces dernières (cf. *supra*, p. 83).

au regard de sa situation pécuniaire et surtout de ses changements fréquents de domicile, il apparaît difficile d’imaginer Dumoulin collectionnant des « japonaiseries » avant son départ pour l’Extrême-Orient en 1888⁴³².

Dans ses lectures également, et il convient d’insister sur l’importance de ces dernières durant l’adolescence, on peut imaginer que Dumoulin ait été en contact avec le Japon rêvé par l’Occident. Il ne faut pas omettre le fait que la formation des peintres à l’école des Beaux-Arts de Paris comprenait des enseignements de culture générale au moment où Dumoulin y fut élève, dont un volet littéraire⁴³³. Ce dernier s’essaya d’ailleurs, comme nombre de ses confrères, à la critique⁴³⁴. Au-delà du contenu même de ses textes parus dans les journaux quotidiens *Le Voltaire*⁴³⁵ et *L’Événement*⁴³⁶ et sur lesquelles nous reviendrons plus avant dans cette étude⁴³⁷, c’est l’un des noms de plume choisi par le peintre qui retient d’emblée l’attention. En effet, c’est sous le pseudonyme de « Chassagnol⁴³⁸ » que Dumoulin signe la plupart de ses articles⁴³⁹. Il s’agit sans aucun doute d’une référence à un des personnages du roman *Manette Salomon* écrit à quatre mains par les frères Goncourt et paru en 1867⁴⁴⁰. C’est, en toute vraisemblance d’abord au « Chassagnol paysagiste⁴⁴¹ » que s’identifie Dumoulin et en particulier à la fameuse

⁴³² Dumoulin deviendra plus tard dans sa vie un collectionneur de photographies et de bibelots pour lesquels il avait notamment dédié une salle lors de l’Exposition coloniale de Marseille en 1906 dont il était commissaire de la section des Beaux-Arts (cf. Exposition nationale coloniale Marseille 1906, *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des Beaux-Arts*, Paris, Moderne imprimerie, 1906, p. XXV-XXVI).

⁴³³ Cf. Monique Segré, « Les enseignements de culture générale », in *L’Art comme institution, l’École des Beaux-Arts, 19^e-20^e siècle, op. cit.*, p. 98-101.

⁴³⁴ Cf. Georges Marx, « Chez un peintre parisien », *Saigon républicain*, 2^e année, n°91, mercredi 20 mars 1889, p. 1-2.

⁴³⁵ Journal fondé en 1878, année du centenaire de la mort de Voltaire et dont le premier directeur de publication est Aurélien Scholl (1833-1902) fondateur notamment du journal *Le Nain jaune* pour lequel collaborait Edmond Lepelletier et Jules-Antoine Castagnary. Le journal est racheté en 1886 et l’homme de lettres, disciple de Zola, Alexandre Hepp (1857-1924) devient rédacteur en chef. Dumoulin tiendra une chronique hebdomadaire intitulée « La semaine artistique » au *Voltaire* en décembre 1887.

⁴³⁶ Fondé en 1872 et dirigé par le journaliste et homme politique Edmond Magnier (1841-1906), le journal *L’Événement* compte parmi ses rédacteurs en 1887 des proches de Dumoulin en la personne de Georges Duval et de Félicien Champsaur notamment. Dumoulin rejoint l’équipe des rédacteurs de ce journal en mars 1887 et y tiendra d’abord une rubrique intitulée « Promenades & croquis » ou « Notes & croquis » en vue de couvrir en complément du critique Ernest Hoschedé, le Salon de 1887. Il y publie ensuite de manière très sporadique jusqu’en 1889.

⁴³⁷ Cf. *infra*, partie 2.3.3, p. 250-264.

⁴³⁸ Ce pseudonyme est également utilisé au début des années 1880 par l’homme de lettres René Maizeroy (1856-1918) pour signer ses chroniques artistiques dans le journal *Gil Blas*. Par exemple pour une critique élogieuse des pastels de Giuseppe De Nittis parue en 1881 (cf. *Gil Blas*, 3^e année, n°555, jeudi 26 mai 1881, p. 1-2).

⁴³⁹ En dehors de quelques exceptions notables où Dumoulin signe de son vrai nom (cf. *infra*, Bibliographie, Ouvrages et articles de Louis Dumoulin, p. 592-593).

⁴⁴⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et cie, 1867, en deux volumes.

⁴⁴¹ La vie de bohème, les toiles inachevées et finalement l’échec de Chassagnol qui se révèle en fait plus critique que peintre ne semblent évidemment pas constituer des éléments retenus par Dumoulin dans son choix de pseudonyme (d’après Véra Partensky, « Les Goncourt et la bohème de l’art », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°14, 2007, p. 125-141).

réplique de ce personnage qui, après avoir longuement discoursé sur le génie moderne en peinture⁴⁴², et en réponse à la question d'un autre personnage nommé Anatole qui lui demande ce qu'il restera comme grand peintre dans l'histoire de son siècle, déclare prophétiquement : « Les paysagistes, les paysagistes...⁴⁴³ »... Avant d'être coupé par un singe qui vient de déboucher un cruchon de bière⁴⁴⁴ ! Ce dernier épisode ne semble pas avoir marqué Dumoulin outre mesure, tout comme du reste le fait que Chassagnol soit un noctambule, un adepte de la sieste à toute heure, un fumeur d'opium et surtout, un artiste stérile palabrant indéfiniment sur l'art sans jamais produire ni un tableau, ni un texte⁴⁴⁵. Ce portrait peu flatteur est loin de l'idéal de Dumoulin, pour qui le travail et l'action constituent l'essence du métier de peintre⁴⁴⁶. Il existe pourtant bien dans le discours de Chassagnol un autre élément qui semble avoir séduit le jeune artiste désireux de suivre la trace de Delacroix ou de Manet : « Veux-tu que je te dise ce qu'il y a à faire, et ce qu'on fera peut-être un jour ? Plus de concours, d'émulation d'école, de vieilles machines usées et d'engrenages de tradition : à l'œuvre libre, convaincue, personnelle, témoignant d'une pensée et d'une inspiration, à l'artiste jeune, débutant, inconnu, qui aura exposé une toile remarquable, que l'État donne une somme d'argent, qu'avec cet argent l'artiste aille où il voudra, en Grèce [...] en Égypte, en Orient, en Amérique, en Russie, dans le soleil, dans du brouillard, n'importe où, au diable s'il veut ! Partout où le poussera son instinct de voir et de trouver...⁴⁴⁷ ». Ce vœu de Chassagnol sera en quelque sorte exaucé quelques décennies plus tard par les pouvoirs publics et Dumoulin en bénéficiera à plusieurs reprises et notamment en 1887 lorsqu'il obtient du Ministère de l'instruction publique une mission officielle pour le Japon. Plus que le personnage lui-même, il semble bien que ce soit le discours libertaire de Chassagnol enjoignant l'artiste à sortir du carcan académique qui ait potentiellement le plus marqué le jeune Dumoulin. Promesse de « nouveau⁴⁴⁸ », le voyage représente à la fin du XIX^e siècle pour le peintre un formidable moyen d'embrasser la liberté et d'endosser le costume de

⁴⁴² Et dénigré au passage Ingres en le qualifiant « d'inventeur au dix-neuvième siècle de la photographie en couleur pour la reproduction des Pérugin et des Raphaël », et Delacroix dont les tableaux ne seraient que des « fœtus de chefs-d'œuvre » (cf. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon, op. cit.*, Tome 1, p. 197).

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁴⁵ Cf. Vêrane Partensky, « Les Goncourt et la bohème de l'art », *op. cit.*, p. 130-132.

⁴⁴⁶ Dans son discours prononcé à l'occasion de l'Exposition coloniale de Marseille en 1906 et intitulé « Aux futurs coloniaux », Dumoulin déclare lyriquement aux jeunes peintres : « Vivez, vivez ardemment ! Travaillez à toute heure [...] » ou encore : « [...] travaillez, c'est le seul conseil que je me permettrais de vous donner » (cf. Louis Dumoulin, « Aux futurs coloniaux », in *Exposition nationale coloniale Marseille 1906, Notice officielle et catalogue illustré des expositions des Beaux-Arts*, Paris, Moderne imprimerie, 1906, p. LXI-LXVI).

⁴⁴⁷ Cf. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon, op. cit.*, Tome 1, p. 86-87.

⁴⁴⁸ Nous reprenons le terme mis en avant par Baudelaire en conclusion de son poème *Le voyage* : « Au fond de l'inconnu, pour trouver du nouveau » (cf. Charles Baudelaire, « Le voyage », in *Les fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p. 305-313).

la modernité. Il pare aussi l'artiste d'une « aura bohémienne » qui dans le cas de Dumoulin est loin d'être flagrante. Il faut dire que ce dernier veilla à se garder du vagabondage, réalisant les prophéties de Chassagnol certes, mais dans une veine officielle, travailleuse et calculée.

Une critique publiée à l'occasion du Salon de la Société des artistes français de 1887 signée sous ce pseudonyme de Chassagnol attire néanmoins l'attention sur la présence d'une éducation et d'une certaine fibre littéraires chez Louis Dumoulin. Ce texte est intitulé « Promenades & croquis, sur l'eau »⁴⁴⁹ et dédié au peintre Antoine Guillemet, peintre paysagiste proche de Manet et des impressionnistes⁴⁵⁰. Dans ce récit relativement long comparé aux autres parutions de sa rubrique, Dumoulin narre une excursion marine sur la Seine d'Épinay à Rouen se mettant en scène aux côtés de Guillemet mais aussi Maupassant, Félix Faure et Félicien Champsaur. Ce texte nous semble être une référence directe à la nouvelle fantastique du même titre de Guy de Maupassant⁴⁵¹ et n'est également pas sans rappeler le roman burlesque de Louis-Balthazar Néel (1695-1754) intitulé *Voyage de Paris à Saint-Cloud par mer et retour de Saint-Cloud à Paris*⁴⁵². Écrit pour exprimer un soutien et une appréciation très positive des peintures de Guillemet⁴⁵³, cet article fait notamment l'éloge d'une toile qui montre bien la Seine mais pas dans un cadre champêtre. Guillemet présente en effet une vue des quais de Bercy que Dumoulin encense tout en insistant sur sa valeur documentaire : « Cette œuvre, tout à fait remarquable, d'une grande audace de ligne et de facture, est aujourd'hui au Musée du Luxembourg, où le public peut voir, en même temps que l'impression d'un peintre puissant, l'aspect exact et spécial d'un quartier de Paris qui présentera un grand intérêt, lorsque, plus tard, on aura besoin de documentation certaine pour reconstituer la physionomie actuelle de la capitale ». Cependant, si ces lignes mettent l'accent sur Guillemet en tant que peintre, le reste de l'article vise surtout à inscrire Dumoulin-Chassagnol dans les cercles artistiques et littéraires modernes et avant-gardistes de Paris. Dès les premières lignes, le canotage entre artistes sur la Seine et la Marne est en effet évoqué sur un ton enjoué dessinant un groupe de jeunes gens dynamiques et allant de l'avant,

⁴⁴⁹ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Promenades & croquis, sur l'eau », *L'Événement*, jeudi 12 mai 1887, p. 2. Nous reproduisons intégralement cet article en annexe 3.1 du présent document (cf. *infra*, p. 557).

⁴⁵⁰ Guillemet figure aux côtés de la peintre impressionniste Berthe Morisot (1841-1895) sur un tableau de Manet intitulé *Le Balcon* daté de 1868-1869 (voir la notice de ce tableau sur la base de données « Joconde » du Ministère de la culture à l'URL suivant : <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE003918>, consulté le 16/08/2020).

⁴⁵¹ Parue initialement en 1876 sous le titre *En canot*, cette nouvelle est publiée sous le titre *Sur l'eau* en 1881 (« Sur l'eau », in *La maison Tellier*, Paris, V. Havard, 1881, p. 67-82).

⁴⁵² Texte disponible, dans une édition de 1884 chez A. Lahure, sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626343r> (consulté le 24/07/2020).

⁴⁵³ Dumoulin conclut en exprimant tout le bien qu'il pense des peintures de Guillemet

loin du classicisme des ateliers de peintres sédentaires et sans originalité : « Et une équipe de vigoureux garçons, joyeux, bruyants, descendent une fine yole. Il est midi, il fait soif et faim, l'aviron tiré depuis le matin a excité l'appétit de ces loups de Seine qu'une colossale omelette au lard, hors-d'œuvre réglementaire d'un déjeuner de canotiers qui se respectent, ne fera qu'exciter encore⁴⁵⁴ ». Dumoulin procède dans cet article à un jeu de mimétisme avec l'écriture de Maupassant et reprend des scènes mais aussi le ton et le vocabulaire employés par l'écrivain dans sa nouvelle qui porte le même titre, mais aussi sur une autre nouvelle parue dans le même recueil intitulée « Une partie de campagne » : « On se précipita ; mais voilà qu'à la meilleure place, qu'en son esprit Mme Dufour avait choisie pour s'installer, deux jeunes gens déjeunaient déjà. C'étaient les propriétaires des yoles, sans doute, car ils portaient le costume des canotiers. Ils étaient étendus sur des chaises, presque couchés. Ils avaient la face noircie par le soleil et la poitrine couverte seulement d'un mince maillot de coton blanc qui laissait passer leurs bras nus, robustes comme ceux des forgerons. C'étaient deux solides gaillards, posant beaucoup pour la vigueur [...]»⁴⁵⁵ ». Immanquablement, l'article de Dumoulin qui s'éloigne de la simple critique, rappelle la pratique du canotage des cercles artistiques parisiens de la seconde partie du XIX^e siècle telle qu'immortalisée sur la toile par Manet notamment dans plusieurs tableaux dont celui intitulé *Le canot*⁴⁵⁶. Par ce texte, Dumoulin ajoute sans grande originalité une contribution, devenue aujourd'hui plutôt confidentielle, au phénomène actuel du « canotage patrimoine⁴⁵⁷ » des communes du bord de la Seine et de la Marne. Il confirme en réalité surtout son attrait pour la révolution impressionniste et exprime, au-delà de son admiration pour Manet (ou pour son ami Guillemet), son appartenance et sa proximité avec les réseaux, les idées et la sensibilité artistique moderniste de ce dernier.

Revenons à *Manette Salomon*, outre le personnage de Chassagnol, il est difficile d'évaluer comment ce roman a été reçu par Dumoulin et notamment ce qu'il a retenu des quelques références « japonaises » qui en ressortent. À ce propos, Laurent Houssais⁴⁵⁸ note que « la description de l'atelier de Coriolis dans *Manette Salomon* ne mentionne que peu d'objets

⁴⁵⁴ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Promenades & croquis, sur l'eau », *op. cit.*, p. 2.

⁴⁵⁵ Cf. Guy de Maupassant, « Une partie de campagne », in *La maison Tellier*, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁵⁶ Tableau de 1874 présenté au Salon de 1879 et actuellement conservé Metropolitan Museum of Art de New York. Reproduction numérique visible à l'URL suivant : https://fr.wikipedia.org/wiki/En_bateau#/media/Fichier:Edouard_Manet_Boating.jpg (consulté le 20/08/2021).

⁴⁵⁷ Selon Frédéric Delaive, « De la promenade en bateau au canotage, à Paris et ses environs (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Hypothèses*, 1998/1 (1), p. 89-96.

⁴⁵⁸ Laurent Houssais, « Les Goncourt et le japonisme », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°11, 2004, p. 59-78.

nippons⁴⁵⁹ ». Il est vrai que ce roman, présenté avec insistance par Edmond de Goncourt lui-même comme précurseur pour le japonisme, ne regorge pas de « japonaiseries ». Il présente néanmoins un passage particulièrement marquant mettant en scène le peintre Coriolis feuilletant des albums d'estampes japonaises dans son atelier⁴⁶⁰. Les albums en question sont décrits finement à partir d'objets possédés par les Goncourt et le rêve japonais, ainsi que l'impact sur le peintre Coriolis, et par extension sur les peintres d'avant-garde, sont palpables⁴⁶¹. Dumoulin reconnaît du reste aux « japonaiseries » une grande importance dans l'évolution de la peinture et des intérieurs occidentaux et attribue aux frères Goncourt le statut, auquel ils tenaient tant, de précurseurs du japonisme⁴⁶².

Bien qu'aucune mention des autres « découvreurs du Japon » ne soit faite par Dumoulin, il est fort probable, tant celle-ci fut importante, que ce dernier se soit rendu, en 1883, à la grande exposition rétrospective de l'art japonais orchestrée par Louis Gonse⁴⁶³, et qu'il ait lu l'ouvrage l'accompagnant⁴⁶⁴ ou sa réédition trois ans plus tard dans la collection *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*⁴⁶⁵. Peut-être en est-il d'ailleurs de même du numéro spécial consacré au Japon de la revue *Paris illustré* qui fit sensation dans les milieux artistiques⁴⁶⁶. Enfin, il convient de noter que le catalogue des toiles exposées par Dumoulin à son retour du Japon en 1889 bénéficie d'une préface rédigée par Philippe Burty, ce qui, même si le texte en question manque singulièrement d'enthousiasme⁴⁶⁷, suffit *a priori* à forcer le respect et à inscrire un peintre dans la modernité. D'autant plus si l'on considère que, dans la préface en question, Manet est mentionné comme ayant pris brièvement sous son aile le jeune Dumoulin à qui il « apprit à voir les aspects de Paris et la couleur qui les caractérise⁴⁶⁸ ». Outre ses critiques d'art et son statut d'inventeur du terme japonisme, Burty est également l'auteur d'un roman

⁴⁵⁹ Laurent Houssais, « Les Goncourt et le japonisme », *op. cit.*, p. 66.

⁴⁶⁰ Cf. Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, Tome 1, p. 247-250.

⁴⁶¹ « Et un jour de pays féérique, un jour sans ombre et qui n'était que lumière, se levait pour lui de ses albums de dessins japonais » (Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, *op. cit.*, Tome 1, p. 247).

⁴⁶² Dumoulin déclare en 1906 : « On ne niera pas l'influence de l'art japonais sur le nôtre, et les différences profondes qu'ont subies nos objets usuels depuis la *découverte* du Japon par les Goncourt » (cf. Louis Dumoulin, « Aux futurs coloniaux », *op. cit.*, p. LXIV).

⁴⁶³ Cf. *supra*, p. 40.

⁴⁶⁴ Louis Gonse, *L'art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883, en deux volumes.

⁴⁶⁵ Louis Gonse, *L'art japonais*, édition revue et corrigée, Paris, A. Quantin, 1886.

⁴⁶⁶ Cf. *supra*, note n°91, p. 41.

⁴⁶⁷ Le ton est plutôt neutre, sans autre intérêt que le voyage de Dumoulin en lui-même, Burty conclut d'ailleurs en faisant appel à l'indulgence du public : « Que l'accueil soit bienveillant puisque l'artiste est sincère ! » (cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889-26 janvier 1890), *op. cit.*, p. 8).

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 4.

intitulé *Grave imprudence* paru en 1880⁴⁶⁹, dans lequel une jeune femme occidentale, modèle de peintre, imite l'apparence des femmes japonaises figurant sur les estampes importées à Paris⁴⁷⁰. Ce roman met en scène Brissot, un peintre représentant de l'impressionnisme pour qui, les « japonaiseries » et notamment les albums d'estampes constituent évidemment une source d'inspiration majeure⁴⁷¹.

Un autre personnage de roman mettant en scène des peintres⁴⁷², et inspiré très largement de la réalité de l'univers des artistes à Paris, paraît susceptible d'avoir retenu l'attention de Dumoulin. Il s'agit de *L'Œuvre* d'Émile Zola qui paraît en 1886⁴⁷³ et compte parmi ses personnages un dénommé Fagerolles dont le modèle n'est autre qu'Henri Gervex⁴⁷⁴. Ce personnage va du reste coller à la peau de Gervex au point, comme le montre Bruno Foucart⁴⁷⁵, de n'en faire plus qu'un dans l'esprit des critiques et historiens d'art. Charles Virmaître se révèle notamment impitoyable⁴⁷⁶ envers Gervex et s'amuse de la comparaison avec Fagerolles⁴⁷⁷. Gervex, c'est indéniable et c'est surtout pour cela que Zola l'a pris comme modèle, est représentatif de nombreux peintres de son époque⁴⁷⁸, formés dans l'académisme de l'école des Beaux-Arts mais sensibles à l'avant-garde indépendante qu'ils côtoient et dont ils empruntent les innovations. Bien aidé par son caractère jovial et son charisme, il réussit socialement et financièrement et considère son activité comme un métier et non comme un état. Dumoulin, certainement influencé par Gervex s'inscrit dans la même conception de son travail et il gère sa carrière de peintre avec une grande détermination tout en tentant d'entretenir un réseau de

⁴⁶⁹ Philippe Burty, *Grave imprudence*, Paris, G. Charpentier, 1880.

⁴⁷⁰ Pauline, le personnage en question, ira, sur la base d'informations fournies par Cernuschi, jusqu'à « se passer de l'or sur les lèvres » (cf. *Ibid.*, p. 143).

⁴⁷¹ « Brissot, qui était très fier d'avoir acheté, dans le magasin de M^{me} Desoye à son arrivée du Japon, le premier album de fleurs et d'oiseaux imprimé en couleurs, et qui depuis s'était formé une collection merveilleuse, n'avait qu'à choisir parmi les robes de *guèchas* et de *musmés* qui emplissaient ses armoires [celles de Pauline] » (cf. *Ibid.*, p. 144).

⁴⁷² Il en paraît une petite dizaine à cette époque qui propose en majorité une figure impressionniste comme personnage principal (voir par exemple : Sarah Brun, « Le peintre impressionniste sur scène », in Gérard Gengembre, Yvan Leclerc, Florence Naugrette (dir.), *Impressionnisme et littérature*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, note n°10, p. 190).

⁴⁷³ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886, quatorzième volet de la série des *Rougon-Macquart*.

⁴⁷⁴ Cf. Jean-Jacques Breton, *Les 100 mots de l'impressionnisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 110-111.

⁴⁷⁵ Cf. Bruno Foucart, « Gervex le maudit ou l'ombre de Fagerolles », in *Henri Gervex, 1852-1929, op. cit.*, p.15-21.

⁴⁷⁶ Quelques extraits : « il est encore plus coloriste que fumiste », « Il est trafiqueur et a surtout comme objectif la *bonne galette*, comme il dit dans son langage imagé », « il ne dédaigne pas les petits profits et thésaurise comme un marchand de marrons » (cf. Charles Virmaître, *Paris-Palette, op. cit.*, p. 198-199).

⁴⁷⁷ « Fagerolles – pardon, la plume m'a fourché – Fagerolles, c'est le nom qu'Émile Zola a donné dans *L'Œuvre* à Gervex dont il a tracé un portrait assez réussi » (cf. *ibid.*).

⁴⁷⁸ « Si Gervex déçoit les exigences de la modernité selon le XX^e siècle, il traduit en revanche exactement celle de la Troisième et naturaliste République » (cf. Bruno Foucart, « Gervex le maudit ou l'ombre de Fagerolles », in *Henri Gervex, 1852-1929, op. cit.*, p.21).

relations qui dépasse les clivages idéologiques. Il est bien évident, et le relatif oubli que la postérité leur a réservé en témoigne, que Gervex, et plus encore Dumoulin ne sont ni des artistes géniaux, ni des précurseurs, mais il faut bien reconnaître qu'il était difficile de l'être à l'heure où Gustave Courbet (1819-1877), Claude Monet, Auguste Renoir, Manet, ou Paul Cézanne (1839-1906) pour ne citer qu'eux, venaient de révolutionner la peinture française. Dumoulin, moins charismatique que Gervex, va donc tenter comme ce dernier, de concilier la modernité et la carrière tout en cherchant une voie inédite. Certaines descriptions de Fagerolles pourraient d'ailleurs s'appliquer parfaitement à Dumoulin comme par exemple cette faculté à vulgariser les innovations des autres : « Avec son flair de Parisien et sa conscience souple de gaillard adroit, il sentait ce qu'il faudrait pour que cette peinture fît la conquête de tous, quelques tricheries peut-être et atténuations, un arrangement du sujet, un adoucissement de la facture⁴⁷⁹ », ou à céder à l'audace sans danger d'une « peinture bien parisienne⁴⁸⁰ » titillant les traditions avec quelques emprunts novateurs bien pesés pour générer, comme l'exprime si bien la métaphore de Zola : « une tempête dans un pot de crème⁴⁸¹ ». Concernant Dumoulin, il s'agirait plutôt de remplacer la crème par une cocarde tricolore mais la stratégie se rapproche de cela. À titre d'exemple, le tableau intitulé *Vision* (voir figure n°2 ci-après) présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1894 apparaît particulièrement représentatif.

⁴⁷⁹ Cf. Émile Zola, *L'œuvre, op. cit.*, p. 165.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 385.

⁴⁸¹ *Ibid.*



Figure 2 : Louis Dumoulin, *Vision*, 1894, reproduit dans *Figaro-Salon, Paris, Goupil & cie éd.*, 1894, p. 25. Source : [gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France) / Licence ETALAB - Domaine public.

Si le sujet peint, une vue de la place de la Concorde, se révèle sans surprise pour un peintre épris de Paris, Dumoulin s’y essaie à une légère abstraction avec un arrière-plan onirique où de célèbres monuments parisiens dont « la statue de Strasbourg » prennent leur envol aux côtés de symboles patriotes dans un ensemble censé symboliser une revanche militaire française face à l’Allemagne et la récupération de l’Alsace-Lorraine. Charles Yriarte, dans *Le Figaro-Salon* de feu le critique et pourfendeur de l’impressionnisme Albert Wolff⁴⁸² (1835-1891), tente de trouver, dans la fibre patriotique de l’artiste, des circonstances atténuantes en conclusion de son bref commentaire de cette allégorie de la république française en reconquête de l’Alsace : « Nous avons dit que c’était un rêve, s’il est enveloppé de trop de vapeur, il est au moins patriotique⁴⁸³ ».

Jeune peintre ambitieux dans le Paris artistique très concurrentiel de la fin du XIX^e siècle Louis Dumoulin cherche à s’inscrire dans la modernité tout en conservant une assise dans le monde officiel. Refusant l’étiquette d’art pompier qu’il fustige, il est raillé par les postimpressionnistes les plus radicaux mais veille surtout à ne pas se fermer de portes. Jouissant ainsi d’un solide réseau relationnel et à l’affût d’opportunités nouvelles, Louis Dumoulin saisit

⁴⁸² Voir notamment à ce propos : *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d’art en France, 1850-1900*, nouvelle édition, Paris, Hazan, 2010, p. 212.

⁴⁸³ Charles Yriarte, *Figaro-Salon*, Goupil & cie éd., 1894, p. 26.

la perche tendue par Jules Castagnary pour bénéficier en 1888 d'une mission officielle au Japon sous l'égide du Ministère de l'instruction publique avec l'espoir que cette dernière accélère sa notoriété et lui offre un statut de précurseur.

1.3. Un touriste comme un autre ?

1.3.1. De Toulon à Yokohama en passant par Saïgon

Lorsqu'il prend place à bord de « *L'Annamite* », un navire militaire de transport-hôpital pouvant accueillir plusieurs centaines de civils le 20 janvier 1888 en port de Toulon⁴⁸⁴, Louis Dumoulin débute son premier voyage en dehors de l'Europe. Il en effectuera beaucoup d'autres jusqu'à la fin de sa vie en 1924⁴⁸⁵ au point d'être surnommé « le Jules Verne du pinceau⁴⁸⁶ » par l'homme de lettres et fondateur de la Société internationale des aquarellistes Maurice Guillemot (1859-1931). Si la quasi-totalité de ces voyages sont des missions officielles motivées par des objectifs professionnels, il n'en reste pas moins que leurs nombres, leurs fréquences et la variété de leurs destinations retiennent l'attention et classent d'emblée Dumoulin dans la catégorie des *globe-trotters*. Ce statut suffit-il cependant à faire de ce dernier un aventurier amoureux du voyage et avide de découvertes ? Dumoulin ne semble avoir aucun doute à ce sujet lorsqu'il distille ses conseils aux jeunes artistes venus concourir pour les bourses de voyage dans les colonies françaises qu'il vient de créer lors de l'Exposition coloniale de Marseille en 1906. Il déclare à cette occasion sa passion pour le voyage et prône l'audace, quitte à maquiller quelque peu la réalité de sa propre expérience vis-à-vis des prétendus obstacles⁴⁸⁷ qu'il aurait rencontrés dans sa jeune carrière : « Je sais, par expérience, combien les grands voyages sont difficiles à accomplir [...] Et je ne doute pas que les favorisés de ce concours, favorisés trop peu nombreux, hélas, ne sachent gré à MM. les ministres des Colonies et de l'instruction publique [...] de leur avoir facilité l'accomplissement d'un rêve, que moi,

⁴⁸⁴ Cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis.

⁴⁸⁵ Pour la liste des voyages de Louis Jules Dumoulin, nous renvoyons le lecteur vers l'annexe 2 intitulée : « biographie chronologique de Louis Jules Dumoulin » (cf. *infra*, p. 437).

⁴⁸⁶ Cf. « L'exposition de 1900 », *Gil Blas*, 19^e année, n°6524, lundi 27 septembre 1897, p. 3.

⁴⁸⁷ Au regard du caractère officiel de la plupart de ces voyages, il semble que les difficultés évoquées par Dumoulin résident plutôt dans l'acceptation par sa famille de ses déplacements lointains. Il écrit d'ailleurs à ce sujet : « J'ai pensé en outre qu'il était nécessaire d'entendre sans s'y arrêter le proverbe que me disait avec émotion, il y a tantôt vingt ans, l'ensemble d'une famille aussi pleine de tendresse que de timidité : *pierre qui roule n'amasse pas mousse* », ce qui correspondrait à des réticences exprimées dans son entourage proche, probablement par sa mère puisque son père est déjà décédé à cette date, avant son départ au Japon en 1888 (cf. Exposition nationale coloniale Marseille 1906, *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des Beaux-Arts, op. cit.*, p. LXIV).

votre aîné, j'ai eu tant de peine à réaliser⁴⁸⁸ ». Sur un ton lyrique, il fait ensuite l'éloge du mouvement et enjoint les jeunes peintres à partir au galop vers des horizons nouveaux : « La vie, c'est le mouvement ! Courez donc plutôt que de marcher. Courez même après la fortune car j'ai bien peur qu'elle ne coure pas après vous et si vous ne la rencontrez pas pendant votre rapide voyage aux colonies, vous rentrerez en tout cas plus riche de souvenirs et d'impressions⁴⁸⁹ ». Dumoulin conclut par une métaphore florale afin d'exposer ses convictions quant aux bienfaits du voyage pour un artiste et n'oublie pas de mentionner la bonté de ceux qui le rendent possible : « Le propre du véritable artiste est de butiner partout, c'est une fleur de plus que je suis heureux d'ajouter à votre bouquet d'émotions et de souvenirs. Voilà tout ! Où que vous alliez la cueillir et quelle qu'elle soit, elle vous sera profitable [...] Vous attacherez ensemble la fleur écarlate du grenadier et la pâle rose de France. Elles se faneront côte à côte et le parfum de l'une n'effacera pas celui de l'autre [...] Vous aurez vibré, c'est là notre but et votre moisson sera superbe, car dans la gerbe que vous rapporterez seront piquées les fleurs les plus rares et les plus éclatantes. Ce sera une joie de vous avoir aidé mais n'oubliez pas trop la pâle rose de France !⁴⁹⁰ ». Au-delà du patriotisme et des convictions clairement affichées en faveur de l'expansion coloniale, ce texte présente véritablement la conception du voyage par Dumoulin. Un élément frappe en effet particulièrement l'esprit dans son discours, c'est l'absence de l'altérité humaine. Le propos se réduit à une succession de paysages grandioses, mais inhabités, de végétaux magnifiques, mais sans personne d'autre pour les cueillir que le peintre français de passage. Dumoulin reste fondamentalement un paysagiste et ses toiles en témoignent, les êtres vivants y sont comme des taches venues en quelque sorte meubler le décor. L'unique objectif du voyage semble donc être la diversité paysagère et le profit que le peintre peut en tirer pour son œuvre et ses souvenirs, ou, si l'on peut dire : « le dépaysement ». En se rendant, au pas de course, en Extrême-Orient, Dumoulin se trouverait donc dans cet état d'esprit, en quête non pas tant d'un dépaysement, mais bien d'inspirations offertes par des paysages lointains profitables à ses tableaux et à sa carrière.

Dans leurs préfaces respectives aux catalogues d'exposition de Dumoulin, Philippe Burty et Georges Duval mentionnent différents voyages du peintre antérieurs à 1887. Duval salue un peintre audacieux qui n'a pas pour autant « négligé [...] l'étude des maîtres anciens qu'il a

⁴⁸⁸ cf. Exposition nationale coloniale Marseille 1906, *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des Beaux-Arts*, Moderne imprimerie, 1906, p. LXIII.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. LXV-LXVI.

appris dans de nombreux voyages⁴⁹¹ » et énumère les destinations en question : « Dumoulin a parcouru l'Angleterre, l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne. Il a été jusqu'en Suède⁴⁹² ». Burty liste peu ou prou les mêmes lieux : « À partir de 1879, il aborda successivement la Belgique, la Suède, le Danemark, l'Angleterre, l'Italie, etc.⁴⁹³ ». Les deux critiques n'omettent pas de citer les toiles peintes suite à de courts déplacements dans Paris et sa proche banlieue, ainsi que celles issues des séjours de Dumoulin en Normandie et en Bretagne. Les sources s'accordent et Dumoulin semble donc, dès ses jeunes années, avoir développé un goût pour le voyage. Burty indique même qu'il chercherait par ses voyages à « voir, comparer, fixer dans sa mémoire [...] les capitales surtout des provinces et des États étrangers⁴⁹⁴ ». Cette démarche fait écho au projet conçu en 1886 par Dumoulin et un autre peintre qualifié de parisianiste par la critique, Ernest Jean Delahaye (1855-1921) qui consistait à créer « une sorte d'histoire picturale de Paris, formant une série de tableaux à répartir entre les différentes mairies⁴⁹⁵ » ; avec pour objectif principal, outre les bénéfices pour la notoriété, la postérité et accessoirement le porte-monnaie des deux hommes, d'offrir aux « archéologues de l'avenir [...] des documents authentiques sur les différents aspects et les transformations successives de Paris au XIX^e siècle⁴⁹⁶ ». Ce projet n'aboutira pas, tout comme du reste l'ouvrage sur Rome envisagé par Henri Maret avec des illustrations de Dumoulin⁴⁹⁷ suite à leur voyage dans cette ville en 1891.

Au-delà de cette ambition documentaire affichée par Dumoulin et qui constituera un fil conducteur dans sa carrière, un regard plus attentif à la réalité des séjours listés par Duval et Burty tend à nuancer les propos qualifiant le jeune Dumoulin de peintre voyageur. En effet, concernant la Normandie, n'oublions pas qu'il s'agit d'une terre familiale du côté paternel⁴⁹⁸, ce qui *a priori*, mis à part le vol dont il fut victime à Rouen⁴⁹⁹, incite à imaginer des conditions de vie plutôt confortables pour le jeune homme lors de son séjour en 1884 surtout quand on sait

⁴⁹¹ Cf. Georges Duval, *Tableaux par Louis Dumoulin dont la vente aura lieu Hôtel Drouot...*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ Cf. Philippe Burty, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ Cf. *Courrier de l'art : chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques...*, sixième année, n°53, 31 décembre 1886, p. 36.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ Cf. *Le Gaulois*, 25^e année, n°3121 (lundi 16 mars 1891), p. 3.

⁴⁹⁸ Cf. *Supra*, note n°272, p. 69.

⁴⁹⁹ Ce vol est relaté par plusieurs articles de presse (par exemple *Le Radical*, 4^e année, n°186, vendredi 4 juillet 1884, p. 3). On apprend que Dumoulin s'est fait dérober plusieurs tableaux dont un panneau intitulé *Le port de Rouen, vu du quai du Mont-Riboulet* (cf. *L'Événement*, lundi 21 juillet 1884, p. 2). Ce panneau correspond à une partie du triptyque de Rouen peint la même année par Dumoulin (cf. *Infra*, annexe 1, notice n°24).

qu'il peut jouir à sa guise de la villa familiale de Veules-les-Roses. Quant à l'Italie, c'est sur le côté maternel que Dumoulin va pouvoir s'appuyer pour un voyage sans inconvénient car Louisa Combettes est en effet originaire de Ligurie et retourne régulièrement dans la maison familiale de San Remo après le décès de son mari en 1877⁵⁰⁰. Il n'y a en outre aucun tableau affiché lors de l'exposition Dumoulin à la galerie Bernheim-Jeune en 1886, ni aucun envoi au Salon présentant l'Italie avant 1891⁵⁰¹. Ce pays était de toute façon, une destination courue par les peintres français, notamment académiques, et semblait donc un terrain peu propice pour un jeune peintre cherchant à se démarquer. S'agissant du voyage en Suède, et probablement au Danemark, là-encore, il n'y a pas de toiles exposées par Dumoulin avant les années 1890. En revanche, sa mère envoie un tableau présentant une vue prise à Stockholm à l'exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs de 1888⁵⁰². Il est difficile de savoir quand le séjour de madame Dumoulin en Suède a réellement lieu mais l'hypothèse d'un voyage commun avec son fils paraît plausible. Les cas de l'Angleterre et de l'Allemagne interrogent car, en dehors de deux tableaux⁵⁰³, aucune œuvre de Dumoulin engendrée par un de ces pays n'est recensée avant 1888 et aucune source ne vient ni attester, ni démentir de potentiels séjours dans ces pays⁵⁰⁴.

Finalement, la seule destination étrangère qui ait donné lieu à une toile significative de Dumoulin s'avère être l'Espagne. Le tableau en question est daté de 1883, il s'intitule *Une rue de Fontarabie*⁵⁰⁵ et propose, comme le titre l'indique, une vue de cette ville portuaire du pays basque toute proche de la frontière franco-espagnole. Dumoulin n'est pas le premier⁵⁰⁶, ni le dernier⁵⁰⁷ peintre, à représenter Fontarrabie et le voyage jusqu'à cette ville depuis Paris s'apparente plus dans les années 1880 à une longue excursion campagnarde pour peintre paysagiste qu'à une aventure itinérante. Très peu d'indices nous permettent d'imaginer le trajet

⁵⁰⁰ Louis Dumoulin et son épouse séjournent d'ailleurs dans la maison familiale en janvier 1888 avant leur départ du port de Toulon (cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis).

⁵⁰¹ Dumoulin effectue un voyage en Italie en compagnie d'Henri Maret et envoie au Salon quelques études (cf. Jean Darric, « Le salon de 1891 », *La nouvelle revue*, douzième année, tome soixante-dixième, mai-juin 1891, p. 385-399, p. 396). Les deux hommes sont d'ailleurs mis en scène à Rome dans une peinture de Charles Lebayle (1856-1898) intitulée *Le peintre Dumoulin jugé par Henri Maret* et présentée durant le même Salon (cf. *Le Radical*, 11^e année, n°135, vendredi 15 mai 1891, p. 2).

⁵⁰² Cf. « Les femmes peintres et sculpteurs », *La revue des Beaux-Arts*, première année, n°2, 1^{er} février 1889, p. 56-58, p. 57.

⁵⁰³ Un *Paysage au coucher du soleil* sur le littoral britannique et *Le pont sur la Pegnitz à Nuremberg* pour l'Allemagne. Ces tableaux sont datés probablement de 1885 (cf. *Infra*, annexe 1, notices n°35 et n°34).

⁵⁰⁴ Concernant la Belgique, les duels auxquels prend part Dumoulin se déroulent souvent à la frontière franco-belge mais en dehors de cela, il n'y a pas de trace d'un séjour avant 1888.

⁵⁰⁵ Cf. *Tableaux par Louis Dumoulin dont la vente aura lieu Hôtel Drouot...*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁰⁶ Parmi les peintres français à avoir représenté cette ville, on peut noter par exemple le paysagiste Charles-Caius Renoux (1795-1846) ou encore le postimpressionniste Odilon Redon (1840-1916).

⁵⁰⁷ Dumoulin lui-même reviendra à Fontarrabie en 1899 lors de ses voyages préparatoires à son *Panorama du tour du monde*, grande attraction de l'Exposition universelle de Paris de 1900.

du séjour de Dumoulin en Espagne en 1883, toujours est-il que ce pays et son folklore le marqueront suffisamment pour qu'il lui consacre une nouvelle excursion à l'automne 1886⁵⁰⁸ et surtout, dix-sept ans plus tard en 1900, un pan entier de son grand *Panorama du tour du monde*. Après un nouveau séjour à la frontière franco-espagnole sur la côte basque en 1899, Dumoulin choisit pour son panorama et son théâtre animé de mettre en scène devant un paysage de Fontarrabie des danseuses de Flamenco avec guitare et castagnettes (voir figure n°3 ci-après).



Figure 3 : Panorama du tour du monde, en Espagne, Fontarrabie (tiré de : Baschet, René (dir.), *Le Panorama*, Exposition universelle 1900, L. Baschet éd., 1900, p. 156). Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France / Licence ETALAB - Domaine public.

Notons qu'en dehors de l'Espagne, aucun pays de l'Europe occidentale n'était représenté dans ce panorama. Il faut préciser que le flamenco avait toutes les chances de plaire au plus grand nombre et que l'Espagne était à la mode chez les peintres dans la seconde partie du XIX^e siècle⁵⁰⁹. Autant de critères qui ont certainement poussé Dumoulin à opter pour ce choix, à la fois facile et vendeur, mais sa démarche, extrêmement réductrice et donnant l'impression de

⁵⁰⁸ Des tableaux présentant des vues de Fontarrabie, mais aussi de Bordeaux et de Saint Jean de Luz, exposés à la galerie Goupil en janvier 1887 laissent supposer cette nouvelle « promenade artistique », terme employé par le critique d'art Arsène Alexandre pour qualifier les toiles de Dumoulin (cf. *L'Événement*, mardi 14 décembre 1886, p. 2).

⁵⁰⁹ « [...] l'Espagne, Orient de l'Europe, reste au long du XIX^e siècle une source d'inspiration privilégiée » (Christine Peltre, *Les Orientalistes*, nouvelle édition augmentée, Paris, Hazan, 2018, p. 261).

résumer l'Espagne à une ville frontalière de la France et à quelques clichés folkloriques, démontre à nouveau un intérêt tout relatif pour l'altérité culturelle et la rencontre avec l'Autre. Ayant voyagé plus longuement en Espagne une quarantaine d'années avant Dumoulin, le poète, écrivain et journaliste Théophile Gauthier (1811-1872) nous offre lui aussi une vision exotique faite de costumes folkloriques clinquants et de corridas enivrantes mais il s'attache aussi à jouir de l'aventure romanesque du voyage : « Ce qui constitue le plaisir du voyageur, c'est l'obstacle, la fatigue, le péril même⁵¹⁰ ».

Il se trouve qu'en cette fin de siècle, l'artiste, surtout lorsqu'il est un peintre paysagiste qui se veut moderniste, ne peut ignorer les voyages et notamment ceux de ses prédécesseurs. Les peintres mis en scène dans les ouvrages littéraires durant cette période recherchent d'ailleurs souvent l'inspiration en voyageant, comme par exemple dans *Manette Salomon* des frères Goncourt⁵¹¹. Il est également envisageable d'imaginer que Manet, auprès duquel Dumoulin chercha conseil, ait pu parler à ce dernier de son expérience de peintre voyageur⁵¹², notamment en Espagne⁵¹³. Il est à noter qu'Henri Gervex avait également entrepris un voyage en Espagne et qu'il évoquait avec enthousiasme, comme bon nombre de ses confrères, le peintre Diego Velasquez (1599-1660)⁵¹⁴. Dumoulin se doit donc, pour être un peintre paysagiste moderne digne de ce nom et retenir l'attention, de voyager mais avant son départ vers l'Extrême-Orient en 1888, force est de constater qu'il est très loin, contrairement à ce qu'il prétend en 1906, d'être un « baroudeur aguerri ». Or, le voyage qu'il s'apprête à entreprendre avec son épouse constitue lui, même avec un traitement diplomatique de faveur, une aventure en soi. Aventure qui débute par un long trajet maritime.

En 1886, le peintre français Gaston Roulet (1847-1925) emprunte, lui-aussi dans le cadre d'une mission officielle⁵¹⁵, un itinéraire, jusqu'à Saïgon tout du moins, quasi semblable à celui que va suivre Dumoulin sur « *l'Annamite* » deux ans plus tard. À la différence de ce dernier,

⁵¹⁰ Cf. Théophile Gauthier, *Voyage en Espagne*, nouvelle édition, Paris, G. Charpentier, 1859, p. 260.

⁵¹¹ On pense évidemment au voyage en Orient de Coriolis mais il y a aussi les excursions en Europe de Chassagnol consacrées en grande partie à la visite des musées (cf. Véronique Partensky, « Les Goncourt et la bohème de l'art », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, op. cit., p. 130-131).

⁵¹² Cf. Edmond Bazire, « Voyages », in *Manet*, Paris, A. Quantin, 1884, p. 10-13.

⁵¹³ Manet voyage en 1865 en Espagne, soit vingt ans avant Dumoulin, et « ne se contente pas » de Fontarrabie. Incapable de supporter la fatigue et la nourriture, il écourtera un séjour intense durant lequel il rencontrera le jeune Théodore Duret qui après l'avoir guidé en Espagne, deviendra son ami et un fervent défenseur de son œuvre. Les paysages ibériques mais aussi et surtout les peintures de Diego Velasquez (1599-1660) et... la tauromachie marqueront durablement Manet (cf. Juliet Wilson-Bareau (éd.), *Édouard Manet, voyage en Espagne*, Paris, L'échoppe, 1988, p. 13-26).

⁵¹⁴ Voir par exemple la citation de Gervex reprise dans : Alain Bonnet, *L'artiste itinérant, le prix du Salon et les bourses du voyage distribuées par l'État français (1874-1914)*, op. cit., p. 15.

⁵¹⁵ Roulet a été nommé peintre officiel des colonies et de la marine en 1885.

Roulet livre un récit assez détaillé de son voyage et de sa traversée⁵¹⁶. D'une manière générale, après une semaine de navigation en méditerranée, la première escale est prévue, quand les conditions le permettent⁵¹⁷ à Port-Saïd, à l'embouchure du canal de Suez. C'est ensuite la traversée des déserts égyptiens et la chaleur intense qui s'installe et fait des ravages à bord sur les organismes⁵¹⁸. Nouvelle escale à Obock, dans l'actuel Djibouti, où cette fois la chaleur et le manque de sommeil clouent au lit la majorité des passagers, avant le passage souvent houleux dans le golfe d'Aden. Après trois semaines et demie de navigation environ et une nouvelle escale à Ceylan, le navire passe le déjà très fréquenté détroit de Malacca avant de mouiller à Singapour le temps d'une quatrième escale, beaucoup plus appréciée en général par les passagers européens du fait des animations et du confort de cette ville occidentalisée⁵¹⁹. En fonction de la marée, une dernière semaine est nécessaire pour naviguer au large du cap saint Jacques et remonter le fleuve qui mène à Saigon⁵²⁰. La vie sur le bateau peut, en fonction des conditions météorologiques et des maladies, se révéler très pénible, voire dangereuse, et les quelques escales, quand elles sont possibles, ne s'apparentent pas à des oasis de fraîcheur et de repos. La monotonie et l'ennui gagnent vite les passagers et les tensions exacerbées par tout cela débouchent parfois sur des accès de violence. Même pour un couple de jeunes mariés, il ne fait aucun doute que cette traversée de Toulon à Saigon dut offrir à monsieur et madame Dumoulin, voyageurs novices et débutants en mer, tout autre chose qu'une lune de miel idyllique. Il convient tout de même de nuancer ce propos car un article⁵²¹ du *Figaro* paru alors que Dumoulin est sur le bateau nous apprend que le commandant de bord de « *l'Annamite* », en l'occurrence Marie-Nicolas Saulnier de La Pinelais (1836-1916) s'avère aussi être un peintre officiel de la marine, ce qui a très certainement atténué la pénibilité du quotidien en mer, facilité les échanges et la vie sur le navire tout en suscitant des vocations⁵²². Le même article nous indique également que Dumoulin a pris soin « d'assurer ses arrières » car, malgré son absence, il candidate pour être exposé au Salon de la Société des artistes français avec une toile

⁵¹⁶ Gaston Roulet, *Un artiste au Tonkin et en Annam*, Paris, Renou & Maulde impr., 1886.

⁵¹⁷ Dans le cas du voyage de Roulet en 1886, une épidémie de choléra oblige les passagers à rester sur le bateau pour leur plus grand déplaisir (cf. *ibid.*, p. 27).

⁵¹⁸ Certains passagers et membres d'équipage succombent aux coups de chaleur ou à la fièvre typhoïde (cf. *ibid.*, p. 27-32).

⁵¹⁹ La présence anglaise est évidemment très forte à Singapour mais la ville est déjà cosmopolite avec beaucoup d'Indiens notamment. Roulet y assistera même à une cérémonie donnée en l'honneur d'une mariée japonaise (*Ibid.*, p. 32-35).

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁵²¹ Cf. *Le Figaro*, 34^e année, n°30, lundi 30 janvier 1888, p. 1.

⁵²² Louis Dumoulin sera nommé peintre officiel des colonies et de la marine en 1891 (cf. *Le Radical*, 11^e année, n°155, jeudi 4 juin 1891, p. 2).

présentant les travaux de construction de la tour Eiffel⁵²³. Cependant, cette toile ne sera pas retenue du fait de l'absence même de Dumoulin.

Toujours est-il qu'après environ un mois et demi de navigation, le couple Dumoulin arrive à Saigon dans la première quinzaine du mois de mars 1888. Ils y découvrent une ville façonnée par la colonisation française⁵²⁴ et qui comptait entre vingt et vingt-cinq mille habitants dont deux mille Français selon Roulet en 1886⁵²⁵. Ce dernier ne séjourne que quelques jours à Saigon et il trouvera plus exotique et stimulante pour un artiste la ville chinoise voisine de Cholon⁵²⁶. Les quelques pages qui relatent sa promenade à Saigon sont néanmoins révélatrices de l'atmosphère de la ville et de la vie quotidienne des colons français⁵²⁷. Roulet trouve Saigon trop occidentalisée et de ce fait « bien moins pittoresque que Singapour⁵²⁸ », il cite pêle-mêle la rue Catinat et ses boutiques de bibelots, la cathédrale, le boulevard Norodon, le Palais du gouverneur, celui de la justice, l'hôpital, les quais, le café de Paris, bref, des lieux et édifices qui annoncent déjà le surnom dont est parfois affublée cette ville, à savoir « le Paris de l'Extrême-Orient ». Ces lieux furent très probablement ceux fréquentés d'emblée et de manière régulière par Dumoulin durant ses séjours à Saigon⁵²⁹. Envoyé officiel du Ministère de l'instruction publique, il fut certainement reçu et guidé à son arrivée par les services du gouvernement colonial français dans la capitale administrative et économique de la Cochinchine, place forte de la toute jeune Union indochinoise⁵³⁰. À la différence de Dumoulin, il convient de préciser que Roulet a déjà voyagé, notamment en Orient, avant d'aborder l'Indochine. Il met d'ailleurs en garde le public dans une lettre introduisant son catalogue

⁵²³ Il s'agit de : *Les fondations de la tour Eiffel* (cf. *Ibid.*).

⁵²⁴ Débutée réellement en 1865, l'urbanisation met l'accent sur le développement des voies fluviales afin de construire une ville portuaire selon le modèle de Singapour. Lorsque Dumoulin arrive en 1888, Saigon a l'allure d'une ville haussmanienne pourvue de grands boulevards perpendiculaires, de quais promenoirs et de bâtiments administratifs, commerciaux et religieux nécessaires au gouvernement et à la vie des colons français. Signalons notamment la réalisation d'une ligne de tramway en 1881 et l'édification d'une cathédrale en 1883 (cf. Nguyễn Ba Thiên, *La Cochinchine, histoire d'une colonie française en Asie extrême*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 25 et p. 178-181).

⁵²⁵ Gaston Roulet, *Un artiste au Tonkin et en Annam*, *op. cit.*, p. 36.

⁵²⁶ On ne trouve d'ailleurs que six tableaux et un dessin inspirés par Saigon dans l'exposition que donnera Roulet à son retour en métropole (cf. *Ibid.*, p. 10, 18 et 23).

⁵²⁷ Cf. *Ibid.*, p. 36-38.

⁵²⁸ Cf. *Ibid.*, p. 36.

⁵²⁹ Georges Marx précise d'ailleurs que l'atelier de travail de Dumoulin à Saigon se trouve dans les bâtiments des travaux publics « à une seconde de la rue Catinat » (cf. Georges Marx, « Chez un peintre parisien », in *Saigon républicain*, *op. cit.*, p. 1).

⁵³⁰ L'Union indochinoise fut créée fin 1887 par le gouvernement français pour regrouper l'Annam, le Tonkin, le Cambodge et la Cochinchine et mieux coordonner la politique, notamment budgétaire, ainsi que les stratégies de pacification des colonies et protectorats d'Extrême-Orient (cf. François Guillemot, *Viêt-Nam, fractures d'une nation, une histoire contemporaine de 1858 à nos jours*, Paris, Éditions la découverte, 2018, p. 30-41).

d'exposition : « L'Extrême-Orient n'est pas l'Orient⁵³¹ ». Cette introduction dresse un portrait peu flatteur de l'Indochine française et de ses populations⁵³² et sonne comme un avertissement adressé aux peintres⁵³³ qui, tentés par la fausse promesse d'y trouver des paradis exotiques plein d'éclat et de lumière, viendraient risquer leurs vies dans ce qu'ils imaginent être un nouvel Orient⁵³⁴. Les propos de Roulet relèvent d'une rhétorique classique du voyageur qui se targue d'avoir défriché le terrain et qui, légitimé par ce statut de pionnier⁵³⁵, distille des conseils à d'éventuels suiveurs en s'appuyant sur des repères et des clichés communs⁵³⁶. En tant que peintre, Roulet s'inscrit dans une veine réaliste et en appelle aux « nombreux compagnons qui ont fait la campagne du Tonkin et de l'Annam⁵³⁷ » pour juger de la véracité de ses propos et témoigner de la sincérité de son travail⁵³⁸.

Bien que la photographie soit déjà présente en Indochine et que Saigon, comme du reste une grande partie de l'Annam, de la Cochinchine, du Siam, du Tonkin et du Cambodge aient fait l'objet de nombreux clichés dont certains diffusés largement en métropole⁵³⁹, le citoyen français n'a, en 1886, qu'une très vague idée de ce territoire lointain de l'empire colonial de son pays. C'est d'ailleurs la même année, selon Alain Quella-Villéger⁵⁴⁰, que l'Indochine française fait réellement son entrée en littérature avec la parution d'un roman du journaliste et écrivain

⁵³¹ Cf. Gaston Roulet, *Un artiste au Tonkin et en Annam, op. cit.*, p. 3.

⁵³² « Les populations sont laides, peu pittoresques comme costumes, et vivent dans des cases bien inférieures aux chaumières de France » (cf. *Ibid.*).

⁵³³ « C'est vrai et sans aucune prétention je profite de l'occasion pour prévenir les confrères qui seraient tentés d'entreprendre comme moi, un si long voyage, qu'ils ne trouveront pas (ou du moins, que par exception) les effets de couleurs que tout le monde croit généralement devoir exister là-bas » (cf. *Ibid.*).

⁵³⁴ « Au lieu de la nature ensoleillée de l'Égypte, de l'Algérie, de Constantinople et autres lieux que nos peintres orientalistes nous ont fait connaître. L'on trouve au Tonkin et en Annam des ciels de France... et même de Bretagne, ce qui n'empêche pas une température accablante. [...] Je ne veux pas dire que ces pays n'offrent aucun intérêt pour un artiste, loin de là, mais j'insiste sur la fausse idée que nous nous faisons en France sur les mots Orient et Extrême-Orient » (cf. *Ibid.*).

⁵³⁵ « Pour moi, je me contente de la satisfaction d'être le premier artiste Européen, ayant été chercher une note nouvelle dans un pays encore inconnu du monde des arts » (cf. *Ibid.*).

⁵³⁶ Roulet compare deux fois l'Indochine à la France, d'abord pour inferioriser les Annamites et les Tonkinois (cf. *supra*, note n°532, p. 106), puis pour expliquer les couleurs décevantes du ciel (cf. *supra*, note n°533, p. 106). L'Indochine est également rabaisée devant l'Orient fantasmé par les Occidentaux, qui apparaît comme un idéal pour le peintre dans sa quête de lumière et de nouvelles couleurs (cf. *supra*, note n°534, p. 106).

⁵³⁷ Cf. Gaston Roulet, *Un artiste au Tonkin et en Annam, op. cit.*, p. 3.

⁵³⁸ Les tableaux de Roulet, et ceux de Dumoulin, s'apparentent à des écrits de voyageurs dans le sens où ils sont attestés comme fidèles à la réalité des contrées visitées et de leurs habitants par les voyages de leurs créateurs respectifs et par des témoignages indubitables (d'après Odile Gannier, *La littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001, p. 51-54).

⁵³⁹ Le photographe français Émile Gsell (1838-1879) notamment, qui possédait un studio renommé à Hanoi, a réalisé et diffusé commercialement, mais aussi dans le cadre de commandes de l'État pour les Expositions universelles, de riches albums tant par la qualité que par la diversité des clichés depuis le milieu des années 1860 (cf. Jérôme Ghesquière (dir.), *La photographie ancienne en Asie*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2016, p. 34-45).

⁵⁴⁰ Cf. « Dire l'Indochine coloniale », in *Voyages en exotismes, ailleurs, histoire et littérature, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 42-61.

naturaliste Paul Bonnetain (1858-1899) intitulé *L'opium*⁵⁴¹. Ce titre reflète autant qu'il renforce l'image d'oisiveté et de décadence qui entoure l'Indochine à la fin du XIX^e siècle. Les récits héroïques des temps forts de la conquête française⁵⁴², soit surtout l'expédition de l'officier de marine Francis Garnier (1839-1873), tombé en martyr devant Hanoi en 1873, et la mort quasiment au même endroit du commandant Henri Rivière (1827-1883), tous deux victimes des légendaires pavillons noirs⁵⁴³, restent vivaces notamment chez les partisans du colonialisme mais le sillon creusé par Bonnetain va aller *crescendo* avec la publication en 1896 par le jeune vice-résident de France à Hanoi Jules Boissière (1863-1897) de *Fumeurs d'opium*⁵⁴⁴, roman très largement inspiré de l'expérience personnelle de son auteur. Si la première édition connut un faible tirage⁵⁴⁵, l'ouvrage et surtout son sujet seront commentés dans la presse française. À ce propos, un article⁵⁴⁶ de l'écrivain Jean Vignaud (1875-1962) reflète bien l'état d'esprit d'une grande partie des français vis-à-vis de l'Indochine. Vignaud décrit un territoire miné par le vice de l'opium qui arrache à l'Europe et à la France en particulier des « hommes jeunes, vigoureux, intelligents⁵⁴⁷ », principalement des militaires. Il fait porter, selon une rhétorique raciste, la responsabilité de ces décès aux « soldats indigènes [...] les corrupteurs de nos troupiers⁵⁴⁸ », ou au *boy* annamite criblé, comme dans beaucoup d'autres ouvrages à cette époque⁵⁴⁹, de

⁵⁴¹ Paul Bonnetain, *L'opium*, Paris, G. Charpentier, 1886.

⁵⁴² Qui fut pourtant une cible par défaut venue pour ainsi dire remplacer l'objectif initial que représentait le marché chinois (cf. Alain Quella-Villéger, « Dire l'Indochine coloniale », in *Voyages en exotismes, ailleurs, histoire et littérature, XIX^e-XX^e siècles, op. cit.*, p. 45).

⁵⁴³ Soldats dissidents chinois présentés tantôt comme des pirates sanguinaires, tantôt comme des précurseurs de l'anti-impérialisme sino-vietnamien, les pavillons noirs ont marqué les esprits en France de par leur résistance farouche et leur science militaire. Plusieurs photographes dont Émile Gsell ont cherché et parfois réussi à les immortaliser (cf. Georges Boudarel, « Pavillons noirs », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pavillons-noirs/> (consulté le 24/04/2018).

⁵⁴⁴ Jules Boissière, *Fumeurs d'opium*, Paris, E. Flammarion, 1896.

⁵⁴⁵ Contrairement aux rééditions chez Louis Michaud en 1909, puis chez Vald Rasmussen en 1925 et enfin chez Jean Terquem en 1926.

⁵⁴⁶ Jean Vignaud (sous le pseudonyme de Jean Frolo), « Fumeurs d'opium », *Le petit parisien*, 21^e année, n°7125, jeudi 30 avril 1896, p. 1.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ Par exemple ce dialogue entre deux Français, l'un résident en Indochine et l'autre industriel fortuné voyageant en Extrême-Orient, au sujet d'un *boy*. Après avoir reconnu ses qualités de cuisinier et sa capacité à rafraîchir son maître en tirant de longues heures le *panca*, toute la panoplie des clichés racistes sur les Annamites s'étale avec des relents d'esclavagisme :

« – Et puis, comme il incarne en lui tous les défauts des Annamites, il est curieux à étudier. C'est un document humain.

- Mais c'est un voleur !

- Tous les boys le sont plus ou moins.

- un menteur.

- Ceci est la conséquence de cela.

- Un joueur.

- Naturellement, puisqu'il est Annamite.

- Il est impossible d'avoir en lui la moindre confiance.

défauts au premier rang desquels se trouvent la perfidie et la cupidité. Les Asiatiques sont considérés par Vignaud comme étant habitués à l’opium et cherchant à utiliser cette arme pour intoxiquer les Occidentaux : « l’homme de race jaune peut mettre une certaine mesure dans son goût de l’opium ; l’Européen qui s’est laissé entraîner parvient rarement à s’arrêter à temps⁵⁵⁰ ». En plus d’être colonisées, les populations asiatiques concernées sont stigmatisées comme empoisonneuses dès les premières lignes dans un postulat qui égratigne au passage la « perfide Albion » : « dans d’autres colonies, les conquérants apportèrent leurs vices. En Indo-Chine, ce sont les conquérants qui ont pris les vices des conquis⁵⁵¹ ». C’est encore l’opium que reprend en titre l’officier de marine et écrivain Claude Farrère (1876-1957) en 1904⁵⁵², un an avant la parution d’un livre qui va faire entrer la littérature coloniale dans une autre dimension et susciter l’ire des résidents français de Saigon et d’une manière générale, de tous les coloniaux. *Les civilisés*⁵⁵³ paraît en 1905 et obtient le prix Goncourt la même année, lui conférant ainsi une audience inédite pour un « roman colonial ». L’ouvrage fait l’effet d’une bombe dans les milieux coloniaux car il écorne sérieusement la propagande officielle visant à légitimer l’action coloniale par la supériorité civilisationnelle à l’heure des campagnes de pacification. Œuvre littéraire audacieuse mêlant étude de mœurs et réflexions philosophiques, ce roman divise⁵⁵⁴ dès sa parution et continuera à faire réagir les coloniaux plusieurs décennies durant⁵⁵⁵. Il faut dire que Farrère brosse un portrait au vitriol, non pas du colonialisme, mais bien des coloniaux français : « Je n’incrimine point les colonies : j’incrimine les coloniaux, – nos coloniaux français – qui véritablement sont d’une qualité par trop inférieure [...]»⁵⁵⁶, et plus loin : « [...] car les colonies françaises sont proprement un champ d’épandage pour tout ce que la métropole

- Je ne vous recommande pas d’en avoir ! Je vous engage au contraire à ne rien laisser traîner à portée de ses doigts crochus.

- Me faudra-t-il le fouiller ! [...]

- Il est inutile de le fouiller. Vous n’avez qu’à lui dire : la législation française a supprimé la cadouille, c’est-à-dire les coups de bâton, mais j’ai pris sur moi de rétablir à ton intention les convaincantes et vigoureuses coutumes d’autrefois. Si tu me voles, ton dos fera la connaissance de mon rotin » (cf. Eugène Lagrillière-Beauclerc, *Voyages pittoresques à travers le monde, de Marseille aux frontières de la Chine*, Lille, C. Tallandier, 1900, p. 256).

⁵⁵⁰ Jean Vignaud (sous le pseudonyme de Jean Frollo), « Fumeurs d’opium », *Le petit parisien*, *op. cit.*

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² Claude Farrère, *Fumée d’opium*, Paris, E. Flammarion, 1904.

⁵⁵³ Claude Farrère, *Les civilisés*, Paris, P. Ollendorff, 1905.

⁵⁵⁴ « Quand la critique parisienne célèbre un livre hardi et passionnant, les coloniaux se hâtent de le discréditer » (Alain Quella-Villéger, « Dire l’Indochine coloniale », in *Voyages en exotismes, ailleurs, histoire et littérature, XIX^e-XX^e siècles*, *op. cit.*, p. 48).

⁵⁵⁵ « Tout de même, *les Civilisés* sont de nature à laisser croire que notre société saigonaise est presque totalement composée de gens tarés ou qui s’adonnent à des plaisirs pernicieux. Nous n’avons cessé de protester depuis la publication de son livre, et nous réclamons de tous ceux qui viennent ici un jugement impartial, pour que les choses soient remises au point » (François de Tesson, *Dans l’Asie qui s’éveille, essai indo-chinois*, Paris, La renaissance du livre, 1922, p. 11).

⁵⁵⁶ Claude Farrère, *Les civilisés*, *op. cit.*, p. 91.

crache et expulse d'excréments et de pourritures⁵⁵⁷ ». Par un renversement de la rhétorique colonialiste, Farrère fait des populations asiatiques colonisées, mais aussi et surtout des Japonais, des représentants de civilisations supérieures à celles incarnées par les colonisateurs. Il fait notamment dire à un ancien gouverneur de Saïgon : « Le Chinois est voleur et le Japonais assassin ; l'Annamite, l'un et l'autre. Cela posé, je reconnais hautement que les trois races ont des vertus que l'Europe ne connaît pas, et des civilisations plus avancées que nos civilisations occidentales. Il conviendrait donc à nous, maîtres de ces gens qui devraient être nos maîtres, de l'emporter au moins sur eux par notre moralité sociale. Il conviendrait que nous ne fussions, nous, les colonisateurs, ni assassins, ni voleurs. Mais cela est une utopie⁵⁵⁸ ».

Dumoulin, qui, lors de la sortie du roman de Farrère est un colonialiste convaincu⁵⁵⁹, a très probablement peu goûté ce portrait affligeant de Saïgon qui a contribué à renforcer auprès de nombreux français de métropole l'image d'une colonie lointaine coûteuse, meurtrière⁵⁶⁰ et au surplus immorale. Saïgon est au contraire pour Dumoulin une rencontre positive, fondamentale même car elle marque le point de départ d'une carrière coloniale qui constituera le cœur du parcours du peintre jusqu'à sa mort en 1924⁵⁶¹. C'est en effet lors de ses escales à Saïgon à l'aller comme au retour de sa mission au Japon, que Dumoulin va découvrir pour la première fois la vie des coloniaux français et épouser leurs convictions. C'est aussi à Saïgon, d'abord en tant que journaliste qu'il découvre les fastes des réceptions et autres diners officiels des gouvernements coloniaux⁵⁶² et qu'il se rend compte des opportunités qu'offrent en terme de développement artistique les métropoles des colonies françaises. Ce qui marque en effet dans les toiles peintes par Dumoulin lors de son passage en Cochinchine⁵⁶³, n'est pas tant l'exotisme et la diversité paysagère que les études et œuvres réalisées pour la décoration du palais du

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 194-195.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁵⁹ Après avoir réalisé un diorama présentant des vues de la Cochinchine et du Cambodge dans la section des colonies et protectorats de l'exposition universelle de 1900, Dumoulin se voit confier le commissariat de la section des Beaux-Arts de l'exposition coloniale de Marseille en 1906 lors de laquelle il met en place les principes idéologiques et pratiques de la future Société coloniale des artistes français qu'il fondera deux années plus tard (cf. *infra*, partie 3.3, p. 346).

⁵⁶⁰ L'Indochine a la réputation en métropole d'une contrée au climat insupportable, infestée de maladies et minée par le fléau de l'opium (cf. Alain Quella-Villéger, « Dire l'Indochine coloniale », in *Voyages en exotismes, ailleurs, histoire et littérature, XIX^e-XX^e siècles, op. cit.*, p. 46).

⁵⁶¹ Voir *infra*, partie 3.3.3, p. 372-402.

⁵⁶² On apprend la présence de Dumoulin à la table de la presse, en tant que *reporter* pour le journal *L'Événement*, lors des réceptions données en l'honneur du roi du Cambodge, alors protectorat français (le roi Norodom 1^{er} 1835-1904) à Saïgon en avril 1888 (cf. Georges Marx, « Séjour du roi Norodom à Saïgon », *Saïgon républicain*, première année, n°1, dimanche 8 avril 1888, p. 1-3).

⁵⁶³ On trouve comme sujet dans les 15 tableaux consacrés à la Cochinchine qu'il expose à la galerie Georges Petit à son retour en France, des poncifs comme des cocotiers, des bananiers et autres arbres exotiques, des *arroyos*, des temples, des cimetières et des paysages urbains (cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, op. cit.*, tableaux 69 à 83).

gouverneur de Saigon, poste occupé de novembre 1887 à avril 1888 par Ernest Constans (1833-1913) à l'origine de cette commande. Ce travail inscrit le nom de Dumoulin dans le marbre, pour ainsi dire, des arcanes coloniaux et le fait entrer de plain pied dans les réseaux les plus influents des colonies françaises⁵⁶⁴.

⁵⁶⁴ Lors de son escale retour à Saigon entre mars et avril 1889, Dumoulin est d'ailleurs promu tour à tour Officier de l'ordre impérial du dragon d'Annam (cf. *Les Tablettes coloniales, organe des possessions françaises d'Outre-mer*, 7 avril 1889, p.4), puis Officier de l'ordre royal du Cambodge (cf. *Les Tablettes coloniales, organe des possessions françaises d'Outre-mer*, 9 mai 1889, p.2).

1.3.2. Sur les traces de Dumoulin au Japon

Louis Dumoulin et son épouse quittent Saïgon autour du 10 avril 1888 par le paquebot « *Ava*⁵⁶⁵ » de la compagnie des messageries maritimes. Après plusieurs courtes escales à Hong-Kong, Shanghai puis Kôbe, le couple arrive dans le port de Yokohama entre le 21 et le 28 avril 1888⁵⁶⁶. Il est d'emblée intéressant de constater la présence d'Auguste Heinrich Bing (1852-1918) et de son épouse parmi les passagers débarquant en même temps que Dumoulin. Auguste Bing, frère cadet de Siegfried Bing qui était à cette époque le principal négociant en art japonais à Paris, avait pour rôle de gérer les bureaux d'affaires et d'import/export installés par son frère à Yokohama et à Kôbe⁵⁶⁷. Le fait que Dumoulin et Auguste Bing soient sur le même bateau ne semble pas fortuit. En effet, même si le hasard d'une rencontre durant le passage en mer entre Kôbe et Yokohama ne peut être totalement exclu du fait de l'activité commerciale de Bing, la nature de la mission de Dumoulin et son retentissement dans les milieux artistiques japonisants à Paris amènent à penser que Siegfried Bing ait pu solliciter son frère en vue d'accueillir et de guider le couple Dumoulin durant leur voyage au Japon. La présence de photographies appartenant à Dumoulin⁵⁶⁸ et montrant madame Bing dans des sites touristiques, et notamment lors d'une excursion à Nikkô⁵⁶⁹, va en tout cas dans ce sens.

Les Bing ne seront pas les seuls Français à rendre service au couple Dumoulin pendant leur séjour en 1888. L'auteur probable du cliché de madame Bing sur la route vers Nikkô, en l'occurrence Georges Ferdinand Bigot apparaît à ce propos comme l'hôte le plus zélé. Résidant depuis 1882 et maîtrisant, chose rare pour un Français à l'époque, la langue japonaise, Bigot est, rappelons-le, né la même année que Dumoulin et a surtout fréquenté en même temps que

⁵⁶⁵ Bateau qui tire son nom d'une province de Birmanie, l'*Ava* assure les lignes de Chine et notamment la liaison Shanghai-Yokohama entre 1886 et 1890 (cf. Paul Bois, *Le grand siècle des Messageries maritimes*, op. cit., p. 206-207).

⁵⁶⁶ Cf. « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, vol. IX, n°17, April 28th, 1888, p. 402.

⁵⁶⁷ L'entreprise *Bing & co* est sise au 75 et au 253 du *Bluff* de Yokohama (cf. *The Directory & Chronicle for China, Japan, Corea, Indo-China, Straits Settlements, Malay States, Siam, Netherlands Indian, Borneo, The Philippines, ... for the year 1888*, Hong-Kong daily press office, 1889, p.72).

⁵⁶⁸ Dont une mentionnant le nom de madame Bing par une annotation manuscrite de Dumoulin au verso du montage cartonné (cf. *infra*, figure n°7, p. 132).

⁵⁶⁹ Voir *infra*, partie 1.3.3, p. 124.

lui⁵⁷⁰, bien que dans un atelier différent⁵⁷¹, l'école des Beaux-Arts de Paris. Il habite, à la différence de bon nombre de ses compatriotes résidents au Japon à cette époque, non pas dans le quartier français de Yokohama, ni dans celui de *Tsukiji* 築地 qui fut le premier emplacement dédié à l'accueil des étrangers vivant dans la nouvelle capitale Tôkyô, mais à Mukôjima 向島⁵⁷². Non loin du temple d'Asakusa, Mukôjima est alors connu pour son quartier de plaisirs appelé en japonais *hanamachi* 花街, terme signifiant littéralement « ville fleurie ». Interdits aux étrangers, en dehors de quelques exceptions, ces « quartiers fleuris » attiraient évidemment les hommes occidentaux de passage ou résidents au Japon. Il faut dire qu'ils étaient les lieux par excellence de tous les fantasmes liés aux *geisha*, et par extension, à la femme japonaise que les estampes⁵⁷³, les photographies⁵⁷⁴ et la littérature avaient popularisés en Occident au XIX^e siècle.

À ce propos, on pense immédiatement à *Madame Chrysanthème*⁵⁷⁵, roman, qui de par son audience et l'aura de son auteur, symbolise autant qu'il forge les représentations de la femme japonaise en Occident. Pierre Loti y réalise en quelque sorte un fantasme d'homme occidental attisé par les représentations des *ukiyo-e*, des photographies et des exhibitions organisées lors des expositions universelles, celui de partager l'intimité d'une *geisha*, et peu importe qu'elle ne le soit pas vraiment. Finalement très déçu par son expérience, ce qui prouve du reste à quel point les représentations occidentales pouvaient être fausses, Loti va littéralement rabaisser la femme japonaise⁵⁷⁶ et avec lui, tout un peuple, toute une culture. Petit, monotone, vide et obséquieux, le Japon de Loti est de surcroît pluvieux⁵⁷⁷. La jeune femme qui subira sa compagnie, au moins autant que Loti déclare subir la sienne, est comparée à une petite poupée

⁵⁷⁰ Bigot porte à l'école des Beaux-Arts le matricule n°1890 alors que Dumoulin porte le n°1990 (cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Dossier AJ/52/252, Bigot, Georges ; et dossier AJ/52/258, Dumoulin, Louis).

⁵⁷¹ Bigot était élève dans l'atelier de Carolus-Duran (1837-1917) et dans celui de Gérôme (cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 2 mai 1881*, Paris, C. de Mourgues frères, 1881, p. 436).

⁵⁷² Précisément au 72 *susaki mura* 須崎村 (cf. *The Directory & Chronicle for China, Japan, Corea, Indo-China, Straits Settlements, Malay States, Siam, Netherlands Indian, Borneo, The Philippines, ... for the year 1888*, Hong-Kong daily press office, 1889).

⁵⁷³ Cf. *infra*, partie 2.1.2, p. 157-171.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ Même si, nous l'avons déjà montré avec *Grave imprudence* de Burty (cf. *supra*, p. 94), d'autres ouvrages, notamment des récits de voyage, abordent largement et de manière plus neutre ce thème (à titre d'exemple, voir : Maurice Dubard, *Le Japon pittoresque*, Paris, E. Plon, 1879, p. 212-214).

⁵⁷⁶ Il est coutumier du fait et maltraite particulièrement les femmes annamites qu'il trouve « d'une grande laideur » et qu'il va jusqu'à qualifier de « singesses » (cf. *Propos d'exil*, Paris, Calmann-Lévy, 1888, p. 10-11 et p. 54).

⁵⁷⁷ Il faut préciser que Loti débarque au Japon en juillet 1885 durant la saison des pluies.

une dizaine de fois⁵⁷⁸, à un chien savant⁵⁷⁹ et même à un objet décoratif⁵⁸⁰. L'œuvre de Loti va largement contribuer à diffuser des stéréotypes tenaces en Occident⁵⁸¹ sur les femmes japonaises souvent considérées, encore de nos jours, comme mignonnes, puériles, fausses et surtout complètement soumises à l'homme et à l'étiquette.

L'expérience de mariage *express* contractuel de Loti n'est pas inédite au Japon lorsque ce dernier la tente à Nagasaki en 1885⁵⁸². C'est même devenu une attraction pour touriste en mal d'exotisme, attraction du reste lucrative pour les entremetteurs⁵⁸³, ce qui démontre bien la puissance de l'attrait qu'exerçait sur l'homme occidental les femmes des quartiers réservés qui leur restaient, elles, inaccessibles. Frustrés de ne pouvoir y pénétrer, les Occidentaux cherchaient donc, au moins, à s'en rapprocher, ne serait-ce que pour admirer ces femmes artistes aller et venir dans leurs apparats traditionnels. Le nouveau gouvernement finit par accéder à cette requête récurrente en autorisant les étrangers à résider et à séjourner aux environs des *hanamachi* de Tôkyô qui étaient vers 1888, au nombre de vingt-quatre⁵⁸⁴. Mukôjima appartenait à la catégorie des *hanamachi* proposant de plaisants paysages naturels, en l'occurrence des rivières⁵⁸⁵, à contempler « en bonne compagnie ». Jeune marié, Dumoulin ne semble pas dans une position propice à la fréquentation de la gent féminine lors de son premier voyage au Japon. Paysagiste, il n'a en outre aucune raison professionnelle pour tenter d'entrer en contact avec une femme japonaise. Sa collection photographique compte bien des clichés de femmes mais au regard de la production de photographies souvenirs intégrant ce sujet au Japon à l'époque, ceci ne peut en aucun cas être considéré comme un signe d'attirance. Tout juste Dumoulin évoque-t-il timidement, et encore par l'intermédiaire de la plume de Burty, « des auberges égayées par les servantes gentilles, amusantes et polies⁵⁸⁶ ».

⁵⁷⁸ Par exemple : « je regardai avec une espèce de haine cette poupée étendue près de moi [...] » (cf. Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, *op. cit.*, p. 74).

⁵⁷⁹ « En parlant d'elles, nous disons : *nos petits chiens savants*, et le fait est qu'il y a beaucoup de cela dans leur manière » (cf. *Ibid.*, p. 92).

⁵⁸⁰ « Quel dommage que cette petite Chrysanthème ne puisse pas toujours dormir : elle est très décorative [...] » (cf. *Ibid.*, p. 115).

⁵⁸¹ Voir *infra*, partie 2.1.3, p. 171-186.

⁵⁸² Émile d'Audiffret relate une expérience similaire dès 1878 (*Notes d'un globe-trotter, course autour du monde, de Paris à Tokio, de Tokio à Paris*, Paris, E. Plon, 1880, p. 105-115).

⁵⁸³ Voir le cas de monsieur Kangourou dans le roman de Loti (cf. Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, *op. cit.* p. 70 et 230 notamment).

⁵⁸⁴ Cf. Akihiko Nishimura 西村亮彦、Hiroshi Naitô 内藤廣、Yu Nakai 中井祐, « Kindai Tôkyô ni okeru hanamachi no seiritsu 近代東京における花街の成立 », *Keikan, Design kenkyû kôenshû 景観・デザイン研究講演集*, n°4, 2018, p. 300-307.

⁵⁸⁵ Notamment la rivière *sumida* (*sumida-gawa* en japonais 隅田川), célébrée par de nombreux artistes et maintes fois représentée dans les estampes japonaises.

⁵⁸⁶ Cf. Philippe Burty, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, *op. cit.*, p. 9.

Il faut en revanche mentionner que Bigot était parti tenter l'aventure d'un voyage au Japon à l'âge de vingt et un an suite à une fascination née des *ukiyo-e* circulant à Paris certes, mais aussi de la vision d'un spectacle de danseuses japonaises mis en scène lors de l'exposition universelle de Paris de 1878. L'attrait pour les femmes japonaises existait donc clairement chez Bigot mais, s'il aura plusieurs aventures avec certaines d'entre elles, celles-ci s'inscrivent, à la différence de Loti, dans des durées plus longues⁵⁸⁷. Bigot cherchait, surtout au début de son séjour, à vivre véritablement « à la japonaise » selon ses désirs de « Japon traditionnel », il parlait et tentait d'écrire le japonais, il portait régulièrement des vêtements traditionnels, mangeait les plats locaux, jouait du *gekkin* 月琴⁵⁸⁸ et du *taiko* 太鼓⁵⁸⁹ et critiquait allégrement, notamment par ses caricatures, l'occidentalisation du Japon qu'il jugeait excessive. Bigot, en tant que peintre, mais surtout par sa connaissance du pays, ses relations sur place et son caractère affable, se révélera d'une aide précieuse pour Dumoulin lors de son premier séjour comme lors des deux suivants en 1895 et en 1897⁵⁹⁰. Il collaborera d'ailleurs peut-être en 1895 à la finalisation par Dumoulin d'un panorama de la victoire militaire nippone sur la Chine, puis, selon ses propres écrits⁵⁹¹, toujours avec Dumoulin pour les parties consacrées au Japon et à la Chine du *Panorama du tour du monde*⁵⁹² et de son théâtre animé, une des grandes attractions de l'exposition universelle de 1900. Le principe de ce théâtre était de mettre en scène des représentants de chaque pays devant la peinture correspondante du *Panorama du tour du monde*. Dumoulin avait choisi de présenter des danseuses japonaises devant le décor peint du Japon. Ces dernières étaient de véritables *geishas*, ou apprenties *geishas*⁵⁹³ mais de rang inférieur contrairement aux femmes les plus appréciées des quartiers réservés comme Mukôjima ou Yoshiwara 吉原, lieu de plaisir le plus célèbre de Tôkyô que Dumoulin,

⁵⁸⁷ Après avoir pris une compagne moyennant paiement (cf. Adolphe Brisson, *scènes et types de l'exposition*, Paris, Montgredien et cie, 1901, p. 48), Bigot s'est marié à une jeune femme japonaise de dix-sept ans nommée Sanô Masu 佐納マス (1876-1923) et aura un fils, Maurice Bigot (1895-1934), de cette union qu'il ramènera avec lui à son retour en France en 1899 (cf. Jeanne Ronsay, « Un peintre français au Japon, Georges Bigot », *France-Japon, Bulletin mensuel d'information*, n°11, septembre 1935, p. 199-201).

⁵⁸⁸ Cithare d'origine chinoise qui tire son nom de sa forme lunaire.

⁵⁸⁹ Terme désignant tout autant le tambour en tant qu'instrument que l'art d'en jouer.

⁵⁹⁰ Voir pour ces deux séjours ultérieurs : *infra*, partie 3.2.1, p. 306-318.

⁵⁹¹ Bigot mentionne dans un curriculum vitae lithographié par lui-même en 1909 qu'il a collaboré à « l'agencement des constructions et jardins japonais et chinois du panorama du tour du monde à l'exposition universelle de 1900 » (cf. Isao Shimizu, *Bigô no 150 nen, ishoku furansujingaka to nihon* = ビゴの150年, 異色フランス人画家と日本, Kyôto, Rinsen shoten 臨川書店, 2011, p. 187).

⁵⁹² Voir *infra*, partie 3.2, p. 306-346.

⁵⁹³ Appelé aussi *Maiko* 舞妓 à Kyôto.

célibataire depuis son divorce en 1891, affirme avoir visité, probablement guidé par Bigot⁵⁹⁴, lors de son séjour au Japon en 1895⁵⁹⁵.

En dehors d'Auguste Bing et de Georges Bigot, il ne fait aucun doute que Dumoulin, porteur de recommandations officielles, ait aussi bénéficié des services des agents diplomatiques français en poste au Japon en 1888, ce qui a très certainement facilité les démarches administratives liées à son installation et à ses déplacements. Il faut rappeler que tout déplacement au-delà des limites attribuées à la libre circulation des étrangers⁵⁹⁶ devait faire l'objet d'une autorisation officielle de l'administration japonaise⁵⁹⁷, formalités fastidieuses s'il en est et dont certains étrangers se passaient⁵⁹⁸. Des exceptions à ces restrictions existaient évidemment pour les représentants consulaires⁵⁹⁹, mais aussi, au cas par cas, pour les étrangers employés par le gouvernement japonais comme l'était Georges Bigot entre 1882 et 1884 en tant que professeur de dessin à l'école des officiers de l'armée de terre japonaise à Tôkyô⁶⁰⁰. Que Dumoulin ait bénéficié ou non de dispositions spéciales grâce à son statut d'envoyé officiel de l'État français, les premiers temps de son voyage ont probablement été sacrifiés à la réalisation ou plus sûrement à l'attente de l'aboutissement de formalités administratives entreprises pour son compte et celui de son épouse. Philippe Burty relate ainsi l'arrivée de Dumoulin : « débarqué à peine au Japon, il ne s'arrête pas à Yokohama, ville déjà européanisée, et aussitôt les formalités, il pénétra dans le pays⁶⁰¹ ». Ces propos, très certainement issus de la bouche de Dumoulin lui-même, nous présente un peintre bien décidé à partir immédiatement en quête de ce qu'il estime être le Japon authentique. L'analyse des tableaux qu'il expose à la galerie

⁵⁹⁴ Bigot a représenté à plusieurs reprises des courtisanes du Yoshiwara, notamment en 1898 avec une lithographie intitulée *Marchande de sourire au Yoshiwara*, ou après son retour en France en dans le journal *Sans-gêne* (« Yoshiwara, plaine du plaisir », *Sans-gêne*, 14 décembre 1901, 1ère année, n° 42, p. 661).

⁵⁹⁵ Cf. « L'exposition de 1900 », *Gil Blas*, n° 6524, lundi 27 septembre 1897, p. 2.

⁵⁹⁶ Pour les déplacements des Français au Japon, c'est l'article 3 du Traité de 1858 qui s'applique (cf. Lucien de Reinach (éd.), *Recueil des traités conclus par la France en Extrême-Orient, 1684-1902*, Paris, E. Leroux, 1902, p. 67-68, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k95886s/f71.image>, consulté le 01/05/2018).

⁵⁹⁷ Depuis 1874, un permis pour voyager à l'intérieur du pays (en japonais : *gaikokujin naichi ryokô menjô* 外国人内地旅行免状) était nécessaire aux étrangers et les contrôles étaient fréquents.

⁵⁹⁸ En dehors d'agressions qui bien que moins répandues qu'aux premiers temps de l'ouverture du pays entre 1854 et 1870 (voir les exemples au début des années 1860 des assassinats de représentants consulaires comme Henry Heusken 1832-1861 ou d'étrangers s'étant aventurés en dehors des concessions comme le sous-lieutenant français Camus. Cf. Terry Bennett, *Photography in Japan, 1853-1912*, London, Tuttle, 2006, p. 20 et p. 72), l'étranger en situation irrégulière risquait « seulement » une arrestation et une présentation aux services consulaires de son pays (en vertu des traités signés, les occidentaux bénéficiaient en effet de l'extraterritorialité juridique).

⁵⁹⁹ Des autorisations spéciales étaient délivrées directement par le cabinet du Ministre des affaires étrangères du gouvernement *Meiji* sur sollicitations des consuls généraux. Isabella Bird, par exemple bénéficia en 1878 de ce permis spécial appelé *shômon* 証文 (littéralement « attestation ») qui lui permis de voyager sans contrainte de durée et d'itinéraire (cf. Kiyonori Kanasaka, *Isabella Bird and Japan, a reassessment*, Kyôto, Renaissance books, 2017, p. 75-82).

⁶⁰⁰ Cf. Masaya Nakatsu, *Les missions militaires françaises au Japon entre 1867 et 1889*, *op. cit.*, p. 388-389.

⁶⁰¹ Cf. Philippe Burty, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, *op. cit.*, p. 8.

Georges Petit à son retour de voyage présente pourtant, sur un total de cinquante-trois œuvres, dix-sept tableaux de Yokohama (et treize de Tôkyô) et de ses environs, soit plus que tout autre lieu représenté⁶⁰². Il en est d'ailleurs de même de sa collection photographique issue *quasi* exclusivement d'achats dans les studios de Yokohama et présentant de nombreux clichés de cette ville. D'une manière générale, le séjour de près d'une année de Dumoulin au Japon en 1888-1889 ne sort absolument pas des standards touristiques de l'époque.

En l'absence de journal, de récit et de correspondances de voyage, les tableaux et les photographies constituent véritablement des témoignages majeurs permettant effectivement de retracer dans les grandes lignes le parcours de Dumoulin au Japon. Ce dernier déclare d'ailleurs lui-même que ses toiles s'apparentent à « des notes de voyage peintes »⁶⁰³, quant aux photographies, il n'en souffle mot. Pourtant, les deux ensembles sont étroitement liés car, en plus de servir de modèles, les photographies collectées par Dumoulin fournissent également des annotations reprises très largement dans les notices explicatives de ses tableaux. Ces notes apparaissent au *verso* des montages photographiques et sont de la main de Dumoulin. Elles représentent à ce titre l'une des seules traces écrites témoignant du voyage de ce dernier et donnent une idée de l'itinéraire suivi et des impressions ressenties⁶⁰⁴. Mais ces écrits sont exclusivement au service de la peinture, ils s'apparentent à des notes de travail et non à des notes de voyage. Peintre mais aussi écrivain, Eugène Fromentin juge, dans la préface de son ouvrage *Un été dans le Sahara*⁶⁰⁵, que si la peinture nourrit l'œil, la littérature, elle, nourrit l'esprit : « Il y a des formes pour l'esprit, comme il y a des formes pour les yeux ; la langue qui parle aux yeux n'est pas celle qui parle à l'esprit. Et le livre est là pour nous répéter l'œuvre du peintre, mais pour exprimer ce qu'elle ne dit pas⁶⁰⁶ ». La création littéraire, le récit de voyage chez Fromentin fait appel à des processus différents de la création picturale. Le littéraire trouve son essence dans les souvenirs et nécessite un temps de maturation entre le voyage lui-même et son récit⁶⁰⁷. À la différence de Dumoulin, Fromentin par ses écrits dépasse la simple observation de nouveaux paysages, il tente certes, comme le démontre Véronique Magri de « reconstituer

⁶⁰² Cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, op. cit.*

⁶⁰³ Cf. *infra*, partie 2.3.2. Notes de voyage, p. 239-250.

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, Paris, M. Lévy, 1857.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. VIII-IX.

⁶⁰⁷ On retrouve cette réflexion chez Nicolas Bouvier qui, comme Fromentin du reste, cherche à restituer le voyage par l'écrit tout en effaçant au maximum « le moi du voyageur » (cf. Julien Béal, « Le Japon sous l'objectif de Nicolas Bouvier », *Loxias*, n° 59, p. 4-5, mis en ligne le 29 janvier 2018, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8874>, consulté le 20/11/2019).

dans son discours le dynamisme et la magie du regard inaugural, de la première découverte⁶⁰⁸ », mais il adjoint à son récit, tout en s'efforçant de gommer sa propre personne et de solliciter l'imagination du lecteur, des indications précises qui témoignent d'une curiosité et d'un intérêt sincères à l'altérité.

En guise d'itinéraire, et bien qu'il semble insister auprès de Burty notamment sur sa découverte de la campagne et des « traditions locales⁶⁰⁹ » du Japon, Dumoulin se rend *quasi* exclusivement dans des lieux fréquentés par les touristes occidentaux. On retrouve d'ailleurs ces lieux dans ses tableaux et dans sa collection photographique, nous l'avons dit, mais aussi dans les principaux guides touristiques de l'époque. Le *Keeling's guide to Japan*, édité pour la première fois en 1880⁶¹⁰, présente et conseille aux Occidentaux les endroits suivants dès sa page de titre : « Yokohama, Tokio, Hakone, Fujiyama, Kamakura, Yokoska, Kanozan, Narita, Nikko, Kyoto, Osaka, Kobe etc.⁶¹¹ ». Le sommaire de l'édition de 1887 détaille cette liste et y ajoute Nagasaki, il fait également disparaître du sommaire les éléments se rapportant à la première partie du guide, sans pour autant enlever les contenus des passages concernés qui fournissent aux touristes des explications pratiques liées aux transports et à l'hébergement notamment, ainsi que des clés de compréhension du Japon et un petit lexique⁶¹². Même s'il est en anglais, Dumoulin a peut-être fait l'acquisition de ce guide qui jouissait d'une bonne publicité au Japon à l'époque de son voyage et qui était surtout réédité et illustré par Adolfo Farsari (1841-1898), dans le studio duquel Dumoulin s'est approvisionné⁶¹³. Farsari vendait bien évidemment le *Keeling's guide* dans sa boutique sise à Yokohama, sur le *Bund*.

S'agissant des autres guides de références sur le Japon potentiellement consultés par le couple Dumoulin, il convient de citer les ouvrages du diplomate britannique Ernest Mason

⁶⁰⁸ Véronique Magri, « L'œil du peintre Fromentin, *Un été dans le Sahara* », in François Moureau (éd.), *L'œil aux aguets ou L'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 191-201.

⁶⁰⁹ Cf. Philippe Burty, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, op. cit.*, p. 9-10.

⁶¹⁰ Ce guide touristique porte le nom de son premier auteur, un certain W.E.L. Keeling à propos duquel peu d'informations sont connues et sera ensuite dirigé par le photographe Antonio Farsari (1841-1898) pour ses rééditions de 1887 et 1890 (cf. W.E.L. Keeling, *Tourist's guide to Yokohama, Tokio...*, Yokohama, A. Farsari, 1880 ; puis Antonio Farsari, *Keeling's guide to Japan...*, Yokohama, A. Farsari, 1887).

⁶¹¹ cf. W.E.L. Keeling, *Tourist's guide to Yokohama, Tokio...*, Yokohama, A. Farsari, 1880.

⁶¹² cf. W.E.L. Keeling, *Tourist's guide to Yokohama, Tokio...*, A. Farsari, 1880 ; puis Antonio Farsari, *Keeling's guide to Japan...*, Yokohama, A. Farsari, 1887.

⁶¹³ Cf. *Infra*, p. 196-215.

Satow (1843-1929), de par leur popularité⁶¹⁴, ainsi que celui de Georges Bousquet⁶¹⁵, du fait qu'il était un des rares ouvrages en français se targuant de relever de ce type de publication. Le *Handbook* de Satow, même s'il exclut le sud-ouest du Japon et donc Nagasaki notamment, apparaît comme le guide le plus complet à l'époque du voyage de Dumoulin. Il comporte près de cinq cents pages et présente de nombreux circuits touristiques⁶¹⁶, notamment des randonnées en montagne, extrêmement détaillés et documentés. Il est difficile de savoir précisément quels ouvrages a consulté Dumoulin avant et pendant son voyage au Japon, si tant est qu'il en ait consultés d'ailleurs, mais en retraçant son itinéraire, il semble bien que le *Keeling's guide*, beaucoup plus synthétique et réducteur que le *Handbook* de Satow ait été plus à même de remplir ses objectifs de peintre pressé en quête de paysages nippons, pour ainsi dire, « prêts à l'emploi ».

En guise de programme, Dumoulin passe, nous l'avons mentionné, les premiers temps de son séjour au Japon à Yokohama, ville qui symbolise, plus que toute autre, l'ouverture au commerce international et l'occidentalisation du pays⁶¹⁷. Yokohama est évidemment loin de l'image du Japon véhiculée par les « japonaiseries » en Europe et il apparaît opportun et de bon ton pour un peintre parisien cherchant à se faire une place dans le japonisme de ne pas s'y attarder. Les voyageurs occidentaux et notamment les Français à cette époque sont du reste *quasi* unanimes, Yokohama est une ville sans intérêt car trop occidentalisée. Seuls Guimet et Régamey donnaient en 1878 un son de cloche différent : « Les Européens que nous avons trouvés à l'hôtel nous ont certifié que la ville était sans intérêt. N'ont-ils pas vu ou ont-ils oublié ? Regardons bien ! Tout est charmant. Mais comment noter ces détails infinis et tous nouveaux ?⁶¹⁸ ». C'est donc très rapidement vers des villes lui donnant beaucoup plus de gages en termes d'authenticité et d'ancienneté que Dumoulin déclare se tourner. Burty liste ainsi,

⁶¹⁴ En plus d'un des guides les plus utilisés par les voyageurs à la fin du XIX^e siècle (*A handbook for travellers in Central & Northern Japan...*, Kelly & co, 1881), Satow est l'auteur d'un ouvrage de référence sur un site qui retiendra particulièrement l'attention de Dumoulin, en l'occurrence Nikkô (*A guide to Nikkô*, Yokohama, Japan mail office, 1875).

⁶¹⁵ *Le Japon de nos jours et les échelles de l'Extrême-Orient*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1877 (cf. *supra*, note n°94, p. 41).

⁶¹⁶ Un coup d'œil au sommaire suffit pour se rendre compte de la diversité des lieux abordés, faisant du guide Satow un outil assez complet pour le touriste à la fin du XIX^e siècle (cf. *A handbook for travellers in Central & Northern Japan...*, *op. cit.*, p. V-VIII).

⁶¹⁷ Yokohama compte en 1888 trois mille huit cent trente-sept résidents étrangers dont près de deux mille quatre cents chinois et une petite centaine de français (cf. *Keeling's guide to Japan...*, Yokohama, A. Farsari, 1890, p. 46). En outre, la ville constitue le lieu de séjour le plus fréquent des touristes et autres visiteurs qui y retrouvent une grande partie des équipements et du confort des grandes villes occidentales (à titre d'exemple, les grands magasins français « Le printemps » ont installé une succursale à Yokohama dès la fin de l'année 1887 : cf. *Le Voltaire*, mardi 27 décembre 1887, p. 3).

⁶¹⁸ Cf. *Promenades japonaises*, 1878, *op. cit.*, p. 17.

après avoir mentionné le peu d'attrait du peintre pour Yokohama : « Il vit Kyauto, Osaka, Kobé, Kamagoura, qui reçut la cour dans des temps anciens, capitale primitive des Mikados...⁶¹⁹ ». Ce qui frappe, outre le peu de précision dont fait preuve Burty, pourtant japonisant de référence à l'époque au sein du monde artistique parisien, dans la retranscription du nom des villes et surtout dans le détail historique qu'il livre⁶²⁰, c'est l'incohérence de cette liste. Il semble en effet surprenant de mentionner Kamakura (écrit « Kamagoura » par Burty), qui se trouve à peu de distance de Yokohama, après Kyôto, Ôsaka et Kôbe, qui sont des villes proches l'une de l'autre mais éloignées de près de cinq cents kilomètres du lieu de débarquement initial de Dumoulin. D'autant plus que Burty évoque ensuite dans le même paragraphe et au sujet toujours de Kamakura semble-t-il, une excursion à Nikkô, ville située elle à deux cents kilomètres au nord de Yokohama. Au-delà de ces incohérences, les tableaux de Dumoulin et sa collection photographique corroborent bien les propos de Burty concernant des visites dans les trois villes principales de la région du *Kansai* (*Kansai-chihô* 関西地方), à savoir Kyôto, Ôsaka et Kôbe, ainsi que les excursions à Kamakura et à Nikkô. Ils nous amènent, en revanche, à établir une chronologie différente et surtout, à ajouter d'autres lieux non cités par Burty. Voici, dans les grandes lignes, l'itinéraire que nous pouvons en déduire :

- fin avril-mai 1888 : Le couple Dumoulin est à Yokohama où il assiste notamment aux festivités populaires liées à la fête des garçons qui a lieu, encore aujourd'hui, le 5 mai. Tôkyô (et notamment le temple d'Asakusa, le parc d'Ueno et Mukôjima) fait très probablement également l'objet de premières visites à cette période par Dumoulin sur les conseils et peut-être en compagnie de Georges Bigot.
- juin-début juillet 1888 : Voyage dans le *Kansai* en train par la ligne principale du *Tôkaidô*⁶²¹ 東海道本線 qui permettait à cette époque de rejoindre Kyôto en moins de vingt heures, ou par liaison maritime⁶²². Dans les deux cas, Dumoulin effectue

⁶¹⁹ Cf. Philippe Burty, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, op. cit.*, p. 8.

⁶²⁰ Si Kamakura 鎌倉 a bien été capitale d'une cour dirigeante au Japon (de 1185 à 1333), c'est à une époque moins ancienne que Kyôto et surtout, ce n'est pas la cour régnante des « Mikados », soit des Empereurs comme le prétend Burty, mais bien celle des *Shogun*, qui dirigeaient les affaires du pays.

⁶²¹ Ouverte dès octobre 1872, cette ligne de chemin de fer emprunte l'itinéraire de la fameuse route du même nom (qui signifie « la route de la mer de l'est), sujet de nombreuses œuvres littéraires et artistiques dont les séries d'estampes de Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858) (Voir Nelly Delay, *Hiroshige, sur la route du Tôkaidô*, Paris, Hazan, 2010).

⁶²² Le bateau à vapeur au départ de Yokohama permettait de rejoindre Kôbe en quatre-vingt-six heures et des *pass* touristiques étaient vendus comprenant le transport et la visite des chutes du parc Nunobiki 布引 à Kôbe, site dont Dumoulin possède deux photographies (cf. Antonio Farsari, *Keeling's guide to Japan...*, Yokohama, A. Farsari, 1890, p. 185).

probablement une étape à Nagoya, ville située entre Yokohama et Kyôto, à l'aller ou au retour. Visites de Kyôto, Ôsaka et Kôbe.

- fin juillet-début août 1888 : retour à Yokohama. Excursions⁶²³ aux environs de Yokohama, à Honmoku 本牧, site proposant des rizières sur fond de mer ; à Kamakura, célèbre pour son grand bouddha et à Enoshima 江の島, station balnéaire et lieu de villégiature prisé des Japonais comme des étrangers.
- fin août-début octobre 1888 : le couple Dumoulin prend part à une longue excursion jusqu'au sanctuaire de Nikkô avec le couple Bing et Georges-Ferdinand Bigot⁶²⁴.
- Fin octobre 1888-décembre 1889 : il semble que Dumoulin séjourne à Yokohama et/ou Tôkyô et qu'il fasse plusieurs petites visites dans ces villes durant cette période. Des excursions plus longues jusqu'à Karuizawa 軽井沢 puis jusqu'à Hakone 箱根, deux sites touristiques de moyenne montagne connus pour leurs stations thermales situés à un peu plus de cent kilomètres de Tôkyô sont très probables. L'excursion à Hakone comprend une étape⁶²⁵ importante aux environs du Mont Fuji afin d'admirer le paysage le plus célèbre du Japon.
- Le couple Dumoulin quitte le Japon vers le début de l'année 1889 mais, élément troublant, leurs noms ne sont pas mentionnés dans la liste des passagers étrangers au départ de Yokohama durant cette période⁶²⁶.

Plusieurs éléments restent à confirmer dans cet itinéraire, cependant, une chose est certaine, on retrouve dans les peintures et dans la collection photographique de Dumoulin beaucoup plus de représentations des nouvelles capitales administratives et économiques Tôkyô et Yokohama que des anciennes capitales du Japon Kyôto et Nara 奈良⁶²⁷. En outre, malgré un séjour

⁶²³ Ces petites excursions étaient proposées avec moult détails sur les modes de déplacement, les tarifs et les sites incontournables dans les guides touristiques de l'époque et notamment dans le *Keeling's guide* qui proposait une version express en un jour incluant dix étapes (cf. Antonio Farsari, *Keeling's guide to Japan...*, Yokohama, A. Farsari, 1890, p. 78-85).

⁶²⁴ Cf. *infra*, partie 1.3.3, p. 124-137.

⁶²⁵ Un cliché pris dans une auberge de la collection Dumoulin nous apprend que, d'une part ce voyage a eu lieu durant une saison froide, et d'autre part, au moins un homme occidental accompagne le couple Dumoulin (cf. *infra*, figure 4, p. 122).

⁶²⁶ S'agit-il d'un oubli du personnel du port ou d'une absence indiquant un embarquement dans un autre port du Japon ou dans un bâtiment militaire, ces trois hypothèses sont possibles mais dans l'état actuel de nos recherches, nous ne pouvons ni les confirmer, ni les infirmer.

⁶²⁷ Nara, en dehors d'un cliché acheté à Yokohama au *verso* duquel Dumoulin a raturé une première annotation erronée (qui indiquait que la photo présentait un parc de Tôkyô), est une ville totalement absente dans les tableaux et photographies de Dumoulin. Cette ville, capitale du Japon au VIII^e siècle recèle de nombreux ouvrages d'art bouddhique parmi les plus anciens conservés au Japon. Dumoulin semble au fait de cela car il annote la photographie évoquée ci-dessus comme suit : « Nara est une ville importante ».

relativement long, Dumoulin ne s'aventure pas au-delà des limites du Japon le plus modernisé et ne se rend pas dans le nord-est, ni sur l'île septentrionale du *Hokkaidô* 北海道 habitée en partie par un peuple, les *Aïnous*, qui intéressait beaucoup les Occidentaux à la fin du XIX^e siècle⁶²⁸. Il ne visite pas non plus, nous l'avons dit, le sud-ouest du pays, et pas plus le cœur des Alpes japonaises, l'île de *Shikoku* 四国 ou encore le littoral de la mer du Japon. Les autorisations de déplacements vers et à l'intérieur de ces régions étaient certes plus difficiles à obtenir mais elles n'étaient pas inaccessibles à Dumoulin muni d'un passeport diplomatique⁶²⁹. Ce dernier aurait pourtant pu y découvrir des paysages exceptionnels et surtout inédits dans la peinture occidentale. En définitive, Nagoya s'avère être la seule ville à sortir un peu des programmes touristiques basiques de l'époque. Dumoulin y réalisera un tableau intitulé *Cimetière aux environs de Nagoya* et collectera quelques photographies montrant des pavillons traditionnels japonais dont certains intérieurs dédiés à la cérémonie du thé.

Concernant l'hébergement, le couple Dumoulin séjourne d'une manière générale lors des excursions à Hakone, au Mont Fuji et à Nikkô dans des hôtels et auberges japonaises habitués à recevoir de la clientèle étrangère. Certains registres et livres d'or conservés au Japon aujourd'hui⁶³⁰ présentent les noms des touristes occidentaux hébergés accompagnés de leurs signatures et parfois de commentaires souvent enthousiastes. Nous savons, par une photographie (voir figure n°4 ci-après) et surtout, par les annotations qu'elle comporte que le couple Dumoulin a séjourné dans une auberge à Miyanoshita 宮ノ下 lors de leur excursion vers le Mont Fuji.

⁶²⁸ Le voyage d'Isabella Bird dans les terres des *Aïnous* par exemple, n'est pas seulement une aventure personnelle et une mission scientifique car c'est le consul général britannique au Japon Harry Smith Parkes (1828-1885) qui est à l'origine de cette visite comptant aussi des objectifs de relevés d'informations stratégiques et religieuses (cf. Kiyonori Kanasaka, *Isabella Bird and Japan, a reassessment*, Kyôto, Renaissance books, 2017, p. 123-127).

⁶²⁹ L'exemple d'Isabella Bird en atteste, Dumoulin aurait pu obtenir de la représentation consulaire française au Japon (en 1888, Joseph-Adam Sienkiewicz (1836-19 ?) et Ernest Bourgarel (1850-1929) sont chargés des affaires françaises au Japon) une autorisation spéciale lui permettant une grande liberté de déplacement (cf. Kiyonori Kanasaka, *Isabella Bird and Japan, a reassessment, op. cit.*, p. 78-82).

⁶³⁰ Ces documents sont notamment consultables pour la préfecture de Kanagawa 神奈川県 aux archives historiques de Yokohama (*Yokohama kaikô shiryôkan* 横浜開港資料館).



Figure 4 : PH111-4-1 : Sans titre. Georges Bigot?. 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos : « Japon. Auberge du Mianoshita » (annotation de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur, Bibliothèques, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

L'auberge en question n'a pu être identifiée mais, comme l'indique le *Keeling's guide*, les hébergements de bonne qualité, pourvus de bains de sources chaudes naturelles et habitués à recevoir des touristes étrangers ne manquaient pas dans cette bourgade à la fin du XIX^e siècle⁶³¹. Ce cliché est intéressant à plus d'un titre. D'abord, il s'agit du seul document que nous ayons pu retrouver jusqu'à présent à montrer ensemble Louis Dumoulin et son épouse au Japon. Ensuite, les tenues vestimentaires des voyageurs ainsi que le réchaud utilisé par Dumoulin nous confirment une présence à Miyanoshta durant la période fraîche de la fin de l'automne 1888. Enfin, sur le même montage photographique est également collé un cliché de la baie de *Suruga* 駿河湾, ce qui indique que l'excursion vers le Mont Fuji du couple Dumoulin comportait plusieurs étapes permettant de visiter différents lieux et de jouir du panorama offert par le célèbre volcan depuis différents points de vue.

⁶³¹ Cf. Antonio Farsari, *Keeling's guide to Japan...*, Yokohama, A. Farsari, 1890, p. 96-97.

Un autre montage photographique nous montre madame Dumoulin transportée en *kago* 駕籠, sorte de chaise à porteurs dont nombre d'occidentaux se plaignaient eu égard aux contorsions et aux secousses subies (voir figure n°5 ci-après).



Figure 5 : PH110-1-1 : Sans titre. Georges Bigot?. 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos : « Japon. Voyage en kangos, auberge du Mianoshyta » (annotation de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur, Bibliothèques, photothèque ASEMI collection Louis Dumoulin (CC-BY)

On devine sur le même cliché un *kago* qui la devance ainsi qu'un autre transportant cinq ou six bagages, témoins du fait que le couple Dumoulin était soit accompagné de plusieurs autres voyageurs, soit particulièrement chargé⁶³², soit les deux. Plusieurs éléments semblent confirmer que Bigot, auteur possible des photographies et Auguste Bing qui semble être l'homme occidental assis aux côtés de Dumoulin et son épouse sur le cliché PH111-4-1⁶³³, faisaient bel et bien partie des personnes qui accompagnèrent le couple lors de l'excursion à Nikkô, site qui aura, avec Yokohama et Tôkyô, le plus inspiré l'œuvre de Dumoulin et ce de manière durable.

⁶³² Comme en atteste l'excursion à Nikkô de Dumoulin, il semble que ce dernier emportait avec lui son matériel d'artiste afin de peindre *in situ* les paysages rencontrés en route (cf. *infra*, partie 1.3.3, p. 130-137).

⁶³³ Cf. *supra*, figure n°4, p. 122.

1.3.3. L'excursion à Nikkô

« *Nikkô wo minai uchi ha kekkô to iu na* » 日光を見ない中は結構と言うな. Ce dicton populaire au Japon signifie littéralement : « ne qualifie rien de superbe avant de n'avoir vu Nikkô », et célèbre la magnificence de ce site construit en l'honneur de Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616) et de Tokugawa Iemitsu 徳川家光 (1604-1651), respectivement premier et troisième *shogun* de la dynastie des Tokugawa qui régna sur le Japon durant toute la période d'*Edo* de 1603 à 1867. C'est d'ailleurs selon les volontés testamentaires dictées par Ieyasu lui-même, qui souhaitait pour asseoir la légitimité de sa dynastie y être vénéré comme une divinité shintoïste (*Kami* 神), que fut érigé ce sanctuaire en 1618⁶³⁴.

Niché dans un écrin naturel avec ses cryptomerias géants, ses rivières, lacs, chutes d'eau et surtout sa végétation d'un vert profond, le site est évidemment un « incontournable » des programmes touristiques au Japon depuis la fin du XIX^e siècle. Hébergeant les âmes des premiers *shogun*, il revête à ce titre un intérêt majeur pour les Japonais et symbolise un pan important de l'histoire nationale, l'époque d'un Japon unifié, certes fermé à l'extérieur, mais pacifié. Dans les années 1880, alors que le pays poursuit sa modernisation, Nikkô apparaît comme un véritable catalyseur des nostalgies d'une époque révolue depuis peu et pourtant qualifiée d'ancienne. Dès lors, il n'est guère surprenant que le charme de Nikkô opère sur un peintre paysagiste, qui plus est français⁶³⁵, ayant grandi dans un Paris féru de « japonaiseries⁶³⁶ » et venu en mission officielle jusqu'au Japon pour fixer sur ses toiles les villes et campagnes de ce pays. D'un point de vue pratique, Nikkô est de surcroît, une destination relativement proche de Tôkyô offrant toutes les commodités nécessaires à un voyage « charmant » comme le qualifie d'emblée le *Keeling's guide* qui y consacre pas moins de soixante-dix pages⁶³⁷.

Plusieurs voyageurs occidentaux ont du reste précédé Dumoulin en effectuant une ou plusieurs visites à Nikkô. Parmi eux, le *globe-trotter* français Hugues Krafft, s'y est rendu pour

⁶³⁴ « Nikkô Tôshôgû 日光東照宮 », in *Dictionnaire historique du Japon, volume 2, L-Z*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 2047-2048.

⁶³⁵ Bien qu'il n'y ait *a priori* pas de lien direct avec le monde de l'art, il ne faut pas omettre que la politique française avait fait le choix de soutenir le shogunat Tokugawa en envoyant en 1867, une mission militaire chargée de moderniser et de former l'armée des Tokugawa. Mission dont plusieurs membres officiers et soldats combattrent aux côtés de l'armée shogunale (Sur cette question : Masaya Nakatsu, *Les missions militaires françaises au Japon entre 1867 et 1889, op. cit.*, p. 120-199).

⁶³⁶ L'estampe japonaise notamment symbolisait l'époque d'*Edo* et par extension, le Japon ancien en train de disparaître par le fait d'une occidentalisation outrancière.

⁶³⁷ Cf. Antonio Farsari, *Keeling's guide to Japan...*, Yokohama, A. Farsari, 1890, p. 112-182.

quelques jours en octobre 1884 et nous a laissé un récit⁶³⁸ particulièrement précis et représentatif du déroulement classique d'une excursion vers ce site et des impressions généralement laissées sur le touriste occidental. Voyageant quatre années après Krafft, qui emprunta pour la première partie du trajet un « char à banc attelé de deux chevaux⁶³⁹ », Dumoulin a bénéficié des progrès du chemin de fer et s'est probablement rendu en train de Tôkyô à Utsunomiya 宇都宮. La suite du parcours⁶⁴⁰ est en revanche identique avec le cortège de porteurs de *Kago* transportant les voyageurs occidentaux et les bagages avec l'aide de quelques chevaux. Ce qui frappe de prime abord dans le récit de Krafft, c'est la redondance des références aux nombres de visiteurs et notamment, aux touristes étrangers. Krafft y évoque en effet plusieurs fois des hébergements pleins, parfois au point d'obliger un changement de programme : « Quand nous arrivâmes, la Tcha-ya favorite, celle de *Suzuki*, était rempli de voyageurs étrangers, force fut donc de chercher ailleurs un refuge pour la nuit et de commencer par voir les environs de Nikko⁶⁴¹ ». Admiratif du site au point de céder parfois à la dithyrambe, Krafft enchaîne les lieux incontournables et agrmente son récit de quelques digressions visant à transmettre au lecteur des savoirs sur la culture japonaise. Dumoulin se livre également à cet exercice dans les résumés descriptifs de ses tableaux inspirés de Nikkô mais de manière beaucoup plus approximative et ce, pas seulement du fait des contraintes imposées par la brièveté des résumés en question. Par exemple, la description du pont sacré sur la rivière *Daiya* だいや川 donnée par Dumoulin qui y consacre un tableau, se contente de mentionner : « 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 traverser lorsqu'il se rend en pèlerinage aux temples de Nikkô⁶⁴² ». À la décharge de Dumoulin, il était délicat par manque d'espace de se lancer dans l'explication de l'histoire divine de ce pont comme le fait Krafft sur une page complète⁶⁴³. Cependant, l'indication du nom du pont ou de la rivière en question, voire de son caractère sacré ou du fait qu'il soit en bois laqué de rouge, ainsi qu'un peu plus de précision sur son histoire⁶⁴⁴ ne semblent pas des

⁶³⁸ Hugues Krafft, *Souvenirs de notre tour du monde*, Paris, Librairie Hachette et cie, 1885, p. 297-304.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 297.

⁶⁴⁰ Comme l'indique Krafft, « la distance de Tokio à Nikko étant de 38 ri, soit 140 kilomètres, on peut, avec de nombreux relais, faire le voyage en deux jours [...] » (cf. *Souvenirs de notre tour du monde*, *op. cit.*, p. 297).

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 298.

⁶⁴² Cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, *op. cit.*, tableau n°40.

⁶⁴³ Hugues Krafft, *Souvenirs de notre tour du monde*, *op. cit.*, p. 299.

⁶⁴⁴ Il ne s'agit pas d'un « pont impérial » comme l'annonce le titre du tableau de Dumoulin mais bien d'un pont sacré d'abord réservé aux *shogun* Tokugawa et dont le nom *Shinkyô* 神橋 porte d'ailleurs la signification.

données inaccessibles pour un voyageur s'intéressant *a minima* aux lieux qu'il visite et se donnant pour objectif de les présenter fidèlement au public.

Se promenant d'abord aux environs du sanctuaire de Nikkô, Krafft, souvent enthousiaste sur le Japon au point d'en faire quasiment un *locus amoenus*⁶⁴⁵, se délecte du cadre naturel offert par cette région montagneuse et boisée dont les couleurs automnales sont encore aujourd'hui, très réputées⁶⁴⁶. Il ne tarit d'ailleurs pas d'éloges à ce sujet : « je doute que nulle part au monde il soit possible d'admirer un plus resplendissant tableau de beautés automnales⁶⁴⁷ ». Krafft, bénéficiant d'une autorisation spéciale des autorités japonaises lui permettant de découvrir des objets cachés aux regards du touriste *lambda*, appréciera également le sanctuaire en lui-même, ses mausolées et son architecture et cherchera à transmettre son admiration au lecteur par une analogie à Versailles et Venise⁶⁴⁸. En comparant les tableaux choisis par Dumoulin pour son exposition à la galerie Georges Petit et la partie japonaise représentant Nikkô dans son *Panorama du tour du monde*⁶⁴⁹ avec les descriptions de Krafft, on a presque l'impression d'un voyage en commun tant les lieux mis en avant par les deux hommes se rejoignent. En revanche, l'approche de Krafft est beaucoup plus respectueuse, car il tente de s'informer sur les choses qu'il voit et surtout de restituer les informations obtenues de manière la plus précise possible. Ses descriptions des mausolées et des temples bâtis en l'honneur de Tokugawa Ieyasu et de Tokugawa Iemitsu sont certes empreintes d'une appréciation très subjective, mais cherchent surtout à poser le contexte historique de manière plutôt fidèle, démontrant un réel intérêt pour le Japon⁶⁵⁰. La démarche de Dumoulin est plus grossière, il se sert des paysages et des anecdotes qui pourraient lui offrir des tableaux à même de séduire le public français et semble déjà durant ses excursions au Japon dans une posture de peintre au travail et non de voyageur avide de découvertes et de nouvelles connaissances⁶⁵¹. La manière de retranscrire les noms japonais est d'ailleurs révélatrice de cette différence d'approche. Dumoulin, à l'image de Loti, écrit par

⁶⁴⁵ Cf. Odile Gannier, *La littérature de voyage*, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁴⁶ Dumoulin, voyageant lui à la fin de l'été ne verra pas ces paysages rougeoyants à Nikkô mais dans les environs de Karuizawa (un de ces tableaux intitulé *Les érables à Kirizoumi* 霧積 témoigne de cela. Cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, *op. cit.*, tableau n° 53).

⁶⁴⁷ Cf. Hugues Krafft, *Souvenirs de notre tour du monde*, *op. cit.*, p. 300.

⁶⁴⁸ « On trouve comme une réminiscence de Versailles ou de Venise dans des caissons carrés, dans de hautes corniches et des séparations régulières de panneaux à sujets peints ou sculptés, dont tous les motifs sont traités comme des bijoux » (cf. Hugues Krafft, *Souvenirs de notre tour du monde*, *op. cit.*, p. 301-304).

⁶⁴⁹ Cf. *infra*, partie 3.2, p. 306-346.

⁶⁵⁰ Cf. Hugues Krafft, *Souvenirs de notre tour du monde*, *op. cit.*, p. 303.

⁶⁵¹ Pour le tableau intitulé *Tour à deux étages dans la ville des temples*, Dumoulin indique : « c'est la tour à deux étages située au milieu de l'enceinte des temples de Yéyas ; on y renferme les livres sacrés » or il ne précise rien au sujet de la nature de ces livres sacrés (cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, *op. cit.*, tableau n°31).

exemple très approximativement « Yéyas⁶⁵² » ou « Tokougawa⁶⁵³ » lorsqu'il évoque Tokugawa Ieyasu alors que Krafft s'applique à retranscrire ce nom plus fidèlement : « Iyé-Yasu⁶⁵⁴ ». De la même manière, Dumoulin a tendance, c'est vrai pour Nikkô⁶⁵⁵ comme pour ses autres voyages, à sélectionner les points de vue les plus touristiques pour les mixer ensemble sur la toile, quitte à prendre certaines libertés avec les réalités géographiques et culturelles. Toujours est-il que Dumoulin, comme Krafft et beaucoup d'autres visiteurs occidentaux, gardera une excellente image de Nikkô, de sa nature et de ses temples. Dans une lettre destinée à sa sœur Marie, Pierre Loti évoque brièvement sa visite menée au pas de course à Nikkô en novembre 1885 à l'occasion d'une escale d'une semaine effectuée par le navire *La triomphante* à Yokohama. Malgré le ton désabusé de cette lettre, on sent poindre au détour du vocable utilisé, outre l'ennui et la fatigue, une admiration certaine pour ce site⁶⁵⁶. Cette admiration apparaît d'ailleurs plus directement dans le texte intitulé *La Sainte montagne de Nikko* d'abord paru dans les numéros de *La Nouvelle revue* des quinze septembre, premier octobre et quinze octobre 1888, puis repris dans *Japonneries d'automne* en 1889⁶⁵⁷. Après de nombreuses critiques et remarques désagréables concernant les porteurs, les femmes de l'auberge, les guides, prêtres et autres représentants du peuple japonais, Loti recourt peu à peu à des adjectifs évoquant la magnificence des temples et de la nature environnante⁶⁵⁸. Dans cet attrait pour Nikkô, on ressent indéniablement chez Loti, comme chez Krafft ou Dumoulin du reste, un mépris de la modernisation et un culte de ce qui paraît comme le Japon traditionnel et authentique. Il ne fait aucun doute que ce texte de Loti sur Nikkô ait inspiré Dumoulin pour ses représentations picturales de ce site sacré. L'excursion réalisée par Dumoulin à Nikkô en 1888 est d'ailleurs sans surprise, très similaire à celle de Loti trois ans auparavant. De Nikkô, Dumoulin en peintre paysagiste, retiendra, plus que la beauté architecturale des temples eux-mêmes, l'écrin de nature

⁶⁵² Cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, op. cit.*, tableau n°33.

⁶⁵³ *Ibid.*, tableau n°30.

⁶⁵⁴ Cf. Hugues Krafft, *Souvenirs de notre tour du monde, op. cit.*, p. 302.

⁶⁵⁵ Voir l'exemple de la représentation du Japon dans le *Panorama du tour du monde* de 1900 (cf. *infra*, partie 3.2, p. 306-346).

⁶⁵⁶ « C'est, dans une forêt de cèdres gigantesques, au milieu de cascades dégringolant de partout, la nécropole des anciens empereurs : une série de temples et palais enchantés, en bronze aux toits d'or, en cuivre, en laque, ayant l'air d'avoir surgi par magie au milieu d'une nature laissée absolument sauvage. Au-dedans, une magnificence inimaginable, un étincellement de féerie. Personne que des bonzes gardiens, des prêtresses faisant les danses sacrées, j'avais passeport pour tout voir. Il va falloir écrire ça pour la revue et ça va encore bien m'ennuyer » (cf. Pierre Loti, *Correspondance inédite, 1865-1904*, Paris, Calmann-Lévy édition, 1929, p. 212-215).

⁶⁵⁷ Pierre Loti, *Japonneries d'automne*, Paris, Calmann-Lévy, 1889, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65791400> (consulté le 27/02/2020).

⁶⁵⁸ Il écrit notamment : « cette communion complète avec de la vraie nature nullement dérangée est ce qui donne surtout à ces magnificences leur air de choses enchantées, magiques » (Pierre Loti, *Japonneries d'automne, op. cit.*, p. 207).

dans lequel celle-ci s'incruste. Quant aux Japonais et aux Japonaises, si Loti ne manque pas de les affubler d'adjectifs péjoratifs et caricaturaux, Dumoulin les ignore lui quasiment complètement dans ses peintures. En tout état de cause, il reste de la lecture du texte de Loti comme de la vision des peintures de Dumoulin, cette impression d'un site symbolisant le Japon du passé, celui des « japonaiseries » de Paris qu'ils ont lu ou vu durant leur jeunesse, un monde figé où l'occidentalisation n'a pénétré que par les activités touristiques. Dans cette vision préconçue du Japon réside un exotisme partagé par les deux hommes qui les pousse à critiquer la globalisation planétaire comme facteur d'affadissement de la diversité et à idéaliser le passé⁶⁵⁹. Selon l'écrivain français Michel Butor, « Lorsque Loti va au Japon, il découvre ce pays à travers l'écran d'une occidentalisation difficile. En opposition avec ce malaise, le Japon de l'époque d'*Edo* peut paraître comme une harmonie perdue⁶⁶⁰ »

Plus proche de nous, Nicolas Bouvier aura lui un avis beaucoup moins consensuel sur Nikkô qu'il range, aux côtés d'autres grands édifices religieux comme le jardin du temple *Ryôanji* 龍安寺 ou le temple *Kinkakuji* 金閣寺 à Kyôto, comme un lieu touristique qu'il est obligatoire d'admirer. Bouvier exprime même un dégoût vis-à-vis de ce qu'il nomme une « déférence-réflexe⁶⁶¹ » qui conditionne les visiteurs japonais : « tous ces malheureux qui s'efforcent d'éprouver dûment les sentiments énumérés par le guide [...]⁶⁶² ». Il termine de manière caustique son paragraphe en prenant la défense, et en citant Nikkô en exemple, des quelques personnes qui osent ne pas respecter cette admiration sur commande : « Un jeune bonze a déjà, voici quarante ans incendié le Kinkaku ji dont on lui avait rebattu les oreilles et qu'il n'avait pas trouvé à la hauteur de son attente. Je me demande comment Nikko est encore debout. C'est si chargé comme décor qu'on n'a peut-être pas su où mettre l'allumette⁶⁶³ ». Derrière cette salve ironique critiquant l'obéissance excessive du touriste japonais, Bouvier exprime toute sa déception devant le côté baroque du sanctuaire de Nikkô qui tranche avec la sobriété habituelle des intérieurs et de la plupart des temples shintoïstes. Il faut reconnaître que l'édification de Nikkô servait des intérêts politiques et que les nombreux artisans appelés à la tâche ont peut-être cédé à la tentation de l'exagération, ou aux exigences des descendants du fondateur de la

⁶⁵⁹ Cette critique de la globalisation et cette idéalisation du passé constituent d'ailleurs des éléments de « l'exotisme temporel » tel que tente de le définir le médecin, romancier et sinologue français Victor Segalen (1878-1919) et ce même si Segalen refuse catégoriquement à Loti toute forme d'exotisme. Pour Segalen, Loti est au mieux un vendeur « d'impressions de voyage » engendrées par « l'état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur » (cf. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata-Morgana-Librairie générale française, 1986, p. 31 et 38).

⁶⁶⁰ Michel Butor, *Le Japon depuis la France, un rêve à l'ancre*, Paris, Hatier, 1995, p. 73.

⁶⁶¹ Nicolas Bouvier, *Le vide et le plein, carnets du Japon, 1964-1970*, Paris, Éditions Hoëbeke, 2004, p. 174.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ *Ibid.*

dynastie des Tokugawa, afin de rendre hommage à ce dernier. À ce propos, il faut préciser que le nom de Nikkô signifie littéralement « la lumière du soleil », ce qui est une référence directe à la grandeur de Ieyasu. Cette appellation, si tant est qu'il s'y soit intéressé, aurait pu paraître séduisante à un peintre comme Dumoulin sensible aux effets de lumières et adepte de la peinture en plein air.

Caractéristique fondamentale de la révolution picturale menée notamment par les impressionnistes, la peinture en extérieur ne se pratiquait pas au Japon avant l'ouverture du pays. La formation des peintres y reposait en effet entièrement sur le travail de copie des modèles chinois dans les ateliers⁶⁶⁴. L'introduction des peintures occidentales et le recrutement par le nouveau gouvernement de *Meiji* de maîtres occidentaux, ainsi que l'envoi en Europe d'apprentis artistes japonais vont significativement modifier les méthodes d'enseignement traditionnelles de la peinture au Japon. Dumoulin exprime d'ailleurs sa déception, dans un élan patriotique dont il est coutumier⁶⁶⁵, en critiquant le choix du gouvernement japonais d'avoir délaissé la France au profit de l'Italie dans sa sélection des formateurs étrangers chargés d'enseigner la peinture occidentale aux élèves japonais⁶⁶⁶. Toujours est-il, qu'à l'époque de la mission de Dumoulin au Japon, les cours dispensés à l'école des Beaux-Arts de Tôkyô, créée en 1887, comprenaient des études d'après nature en atelier et en extérieur. Dès lors, s'il était délicat pour Félix Régamey en 1876 de sortir chevalets, toiles, palettes et pinceaux lors de ses promenades japonaises, l'époque du voyage de Dumoulin est plus propice à la pratique picturale *in situ* au-delà du simple croquis au crayon sur un carnet⁶⁶⁷. À ce propos une série de caricatures de Georges Bigot parue dans son journal satirique *Tôbaé* en septembre 1888⁶⁶⁸ constitue à la fois un témoignage et une preuve laissant à penser que Dumoulin et Bigot se soient livrés à cette pratique sur le site de Nikkô en 1888. Ce numéro consacre en effet plusieurs dessins à

⁶⁶⁴ Cf. Christophe Marquet, « L'évolution de l'enseignement de la peinture dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in Annick Horiuchi (dir.), *Éducation au Japon et en Chine, éléments d'histoire*, Paris, *op. cit.*, p. 49-76.

⁶⁶⁵ Dumoulin critiquera aussi les mauvais traitements infligés par les musées étrangers aux artistes français ainsi que l'ingratitude des peintres étrangers venus « piller » à Paris la quintessence de la peinture avant de « retourner chez eux où ils se parent des dépouilles des peintres français et passent pour des artistes originaux » (cf. L'Art Français, conversation avec le peintre L. Dumoulin », *Le Constitutionnel*, n°28490 du samedi 9 avril 1892, p.1).

⁶⁶⁶ Burty rapporte ainsi les propos de Dumoulin à ce sujet : « 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 [...] demandés autrefois à la France et devenus, depuis, des Conseillers d'État » (cf. Philippe Burty, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, *op. cit.*, p. 9-10). Dumoulin fait certainement référence aux peintres italiens Antonio Fontanesi et Edoardo Chiossone (cf. *supra*, note n°268, p. 68).

⁶⁶⁷ Félix Régamey notamment, compagnon d'Émile Guimet durant son voyage au Japon en 1876, mais aussi Charles Wirgman qui se joignait à eux, emportaient avec eux dans leurs promenades des carnets de dessin et des crayons (voir par exemple le récit d'une séance de dessin devant le grand Bouddha de Kamakura à laquelle va participer, par un dessin au bâton à même le sol, le préposé au *jinrikisha* de Guimet : cf. Émile Guimet, *Promenades japonaises*, 1878, *op. cit.*, p. 121).

⁶⁶⁸ Georges Bigot, *Tôbaé, journal satirique*, deuxième année, n° 38, 1^{er} septembre 1888.

« un petit incident lors d'une séance de peinture à Nikkô » et notamment une planche (voir figure n°6 ci-après) mettant en scène deux peintres occidentaux qui badigeonnent de peinture bleue les visages d'un cortège de moines japonais venus leur demander de mettre fin à leur séance sur le site sacré de Nikkô. La police est même appelée à la rescousse sans résultat puisque les deux peintres en question reprennent, frondeurs, leurs esquisses.

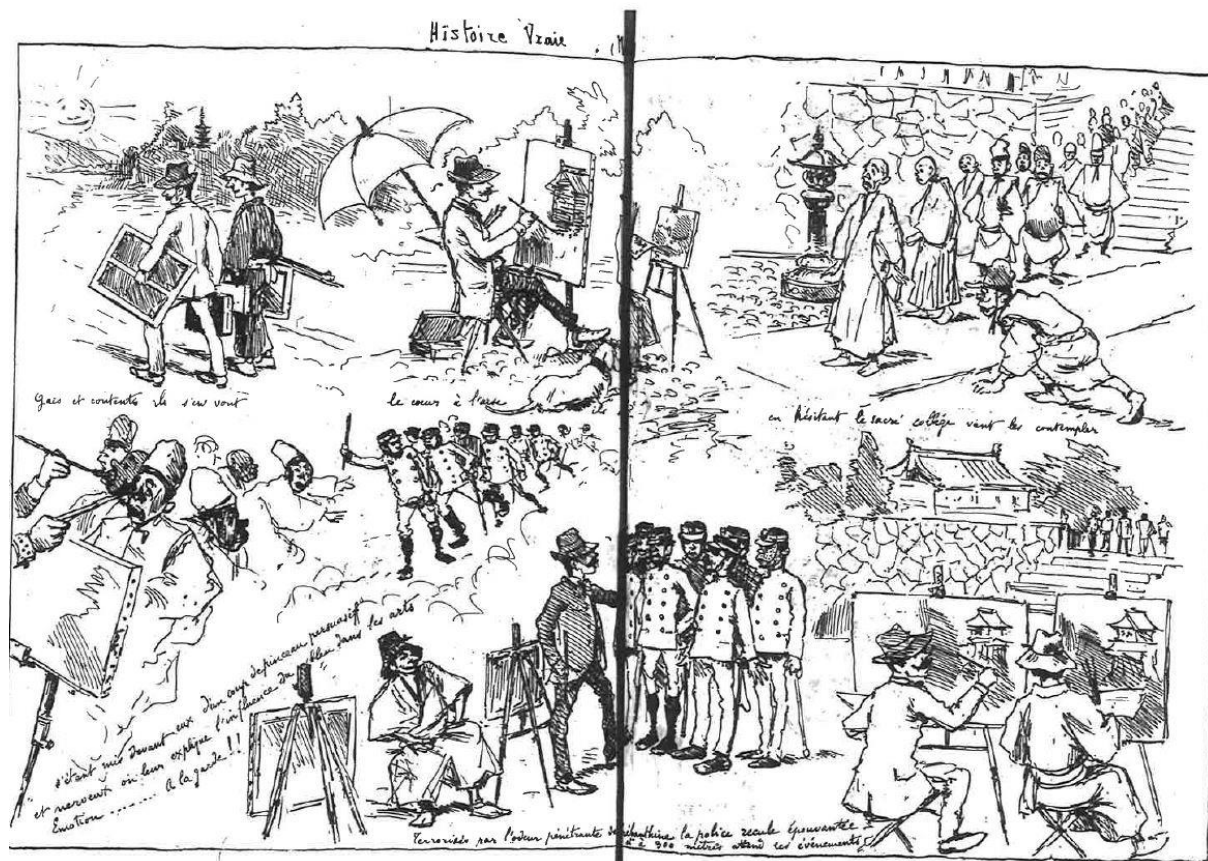


Figure 6 : Georges Bigot, "Histoire vraie", in Tôbaé, journal satirique, deuxième année, n°38, 1^{er} septembre 1888, p. 4. Reproduit avec l'aimable autorisation des ayants-droits de Georges-Ferdinand Bigot.

Au-delà du comique de la saynète et de la moquerie envers les autorités civiles et religieuses locales, cette œuvre de Bigot nous offre plusieurs informations intéressantes. D'une part, la physionomie des irrévérencieux peintres occidentaux laisse peu de place au doute, il s'agit bien de Bigot lui-même, reconnaissable à ses vêtements japonais et à son chien⁶⁶⁹ et très certainement de Dumoulin trahi notamment par sa moustache et son chapeau. D'autre part, le soleil resplendissant et le recours au parasol indiquent bien que la séance en question a eu lieu durant la saison estivale sûrement fin août-septembre⁶⁷⁰ 1888, ce qui correspondrait au

⁶⁶⁹ Bigot avait un chien domestique appelé Aka (ce qui signifie « rouge » en japonais) qu'il a plusieurs fois représenté dans sa revue *Tobaé* (par exemple dans le numéro 12 paru le premier août 1887) ou dans des croquis (l'un d'eux intitulé « mon chien Aka » est conservé au musée des beaux-arts de la ville de *Utsunomiya* au Japon).

⁶⁷⁰ Il faut mentionner que le quinze juillet 1888, le mont Bandai 磐梯山 provoque l'une des plus grosses éruptions volcaniques de l'histoire moderne du Japon qui a lieu à moins de deux cents kilomètres au nord-est de Nikkô dans

programme supposé de Dumoulin au Japon et confirmerait une pérégrination commune avec Bigot à Nikkô⁶⁷¹. En outre, l'intitulé donné par Bigot à ce *sketch*, en l'occurrence « histoire vraie⁶⁷² » constitue un sérieux argument corroborant les hypothèses avancées ci-dessus. Dumoulin, comme Bigot, ont d'ailleurs tous deux représenté Nikkô, ses temples et son cadre naturel et il est tentant d'imaginer les toiles engendrées par cette séance de peinture commune. Concernant Dumoulin, le tableau intitulé *Vue générale de la cour des temples à Nikko* apparaît comme un candidat sérieux. Cette œuvre exposée à la galerie Georges Petit en décembre 1889 fut l'une des deux peintures produites par Dumoulin lors de sa mission officielle à être acquise par l'État français⁶⁷³. Bigot, lui, s'est rendu plusieurs fois à Nikkô et sa production picturale propose de nombreux dessins et tableaux de ce site. Il est donc difficile pour les œuvres non datées de certifier leurs réalisations sur l'été 1888. Néanmoins, le catalogue de l'exposition intitulée 宇都宮美術館コレクションによる ジョルジュ・ビゴーと日光 (soit littéralement « Georges Bigot et Nikkô à travers les collections du Musée des Beaux-Arts de Utsunomiya ») organisée en 2011 à l'occasion de la commémoration des cent trente ans de l'arrivée de Bigot au Japon, nous montre une peinture de l'entrée de la cour des temples du sanctuaire de Nikkô qui semble correspondre aux dessins de *Tôbaé*⁶⁷⁴.

En dehors de cette cour des temples, Bigot et Dumoulin proposent également un autre sujet commun, en l'occurrence une célébration donnée en l'honneur de la mémoire de Tokugawa Ieyasu. Cette fête intitulée en japonais *sen nin musha gyôretsu* 千人武者行列, littéralement « le défilé des mille guerriers », se tient encore aujourd'hui deux fois l'an et avait lieu en 1888 le deux juin et le dix-sept septembre⁶⁷⁵. Dumoulin étant dans le *Kansai* à la date du deux juin 1888, il semble donc que c'est en septembre que Bigot et lui assistent à cette cérémonie et la fixent sur la toile⁶⁷⁶. Un autre indice vient corroborer la date du dix-sept septembre. Bigot

la préfecture de *Fukushima* 福島県. De nombreuses victimes sont recensées et certains journaux occidentaux se font l'écho de cette catastrophe (Cf. Terry Bennett, *Japan and The Graphic, Complete Records of Reported Events, 1870-1899*, Folkestone, Global oriental, 2012, p. 119-123).

⁶⁷¹ Cf. *supra*, partie 1.3.2, p. 111-124.

⁶⁷² Cf. Georges Bigot, *Tôbaé, journal satirique*, deuxième année, n° 38, 1^{er} septembre 1888.

⁶⁷³ La seconde s'intitule *Isé-saki-cho (le quartier des théâtres à Yokohama)*. Les deux tableaux sont acquis ensemble en septembre 1889 pour la somme de quatre mille francs (cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis).

⁶⁷⁴ Cf. *Utsunomiya bijutsukan corekushion ni yoru joruju bigô to Nikkô* 宇都宮美術館コレクションによる ジョルジュ・ビゴーと日光, catalogue d'exposition, Musée de Kosugi Hoan 小杉放菴記念日光美術館 (du 10 décembre 2011 au 29 janvier 2012), 小杉放菴記念日光美術館, 2011, p. 13).

⁶⁷⁵ Cf. Nikkô tôshôgu (éd.), *Sen nin musha gyôretsu* 千人武者行列, Utsunomiya, Shimotsuke shinbunsha 下野新聞社, 2015, p. 108-114.

⁶⁷⁶ Le tableau de Dumoulin intitulé *La fête de Nikko* ou *La fête du shogun Yéyas* est conservé au Musée Guimet et visible sur le site web suivant de la Réunion des musées nationaux <http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/louis-dumoulin-la-fete-de-nikko-huile-sur-toile> (consulté le 07/05/2018). Celui de Bigot intitulé *La fête du sanctuaire Nikko* est reproduit dans le catalogue de l'exposition Bigot et Nikkô de 2011 (cf. *Utsunomiya bijutsukan*

possède en effet un album de photographies contenant quarante clichés de Nikkô et de ses environs qu'il date par une mention manuscrite à septembre 1888⁶⁷⁷. Quant à Dumoulin, il ramène également en France de nombreux clichés⁶⁷⁸ de son excursion à Nikkô dont plusieurs photographies de la cérémonie des « mille guerriers » qui lui ont servi de modèles pour au moins trois de ses tableaux. La comparaison entre les collections des deux peintres permet du reste d'identifier plusieurs clichés rigoureusement identiques en dehors des marques d'appartenance apposées sur les montages et, dans le cas de Bigot, à même l'album. Le montage ci-dessous (voir figure n°7) présente, outre « Madame Bing dans un kango en route pour Shujendji » comme indiqué par Dumoulin lui-même au *verso*, un tampon rouge comprenant trois idéogrammes qui attirent l'œil et intriguent.



Figure 7 : PH108-35 : Sans titre. Georges Bigot?. 1888?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos : « Japon. Madame Bing dans un kango en route pour Shujendji » (annotation de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur, Bibliothèques, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY).

Ce tampon n'est en effet pas sans rappeler les sceaux utilisés encore aujourd'hui au Japon pour signer un document et signifier son appartenance. Les caractères en question font bien

korekushion ni yoru joruju bigô to Nikkô 宇都宮美術館コレクションによるジョルジュ・ビゴと日光, *op. cit.*, p. 13) Voir également les reproductions et l'analyse comparée de ces deux tableaux dans la présente étude (cf. *infra*, partie 3.1.2, p. 281-296).

⁶⁷⁷ cf. Utsunomiya bijutsukan korekushion ni yoru joruju bigô to Nikkô 宇都宮美術館コレクションによるジョルジュ・ビゴと日光, *op. cit.*, p. 13-15.

⁶⁷⁸ Cf. Julien Béal, *Le Japon dans la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1925)*, HAL, 2017, p. 19-22, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01517490> (consulté le 02/05/2018).

référence à Dumoulin par la manière dont ils se prononcent. Le cliché ci-dessous numéroté PH115-10 (voir figure n°8) porte lui le même genre de sceau avec, non pas des idéogrammes, mais des signes issus du syllabaire *hiragana* ひらがな qui là-encore font référence au patronyme Dumoulin (même si la prononciation, littéralement : « Djimouranne » reste approximative).



Figure 8 : PH115-10 : Sans titre. Georges Bigot?. 1888?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos : « Japon. Le pont public de Nikko. A droite se trouve le pont sacré. Au fond le village, le corps de garde et l'échelle du veilleur d'incendie » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur – Bibliothèques, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY).

Cet exemple de « marquage » nominatif est, à notre connaissance, très rare et nous ne l'avons en tout cas pas rencontré dans les collections de photographies japonaises anciennes publiées. Il semble difficilement envisageable que ces tampons soient issus d'une prestation payante de personnalisation due à un studio de photographies. Pourtant, les sceaux en question sont d'excellentes factures et nécessitent une très bonne maîtrise de la langue et de l'écriture japonaises. Ils ont donc forcément été fabriqués par un typographe professionnel japonais soit à la demande de Dumoulin directement, soit, et cela nous paraît plus probable, grâce à l'entremise de Bigot, car ce dernier utilisait lui-même des sceaux de ce type avec son nom

japonisé⁶⁷⁹. Les éléments présentés ci-avant engendrent une hypothèse selon laquelle une partie des clichés sur Nikkô et ses environs de la collection Dumoulin, dont les deux exemples ci-dessus, sont de Georges Bigot. Ce dernier maîtrisait en effet certaines techniques photographiques antérieures aux premiers appareils instantanés de type de ceux commercialisés par la firme *Kodak* dès la fin des années 1880. Il a d'ailleurs mis ces facultés photographiques au service de plusieurs journaux occidentaux dont *The London graphic*⁶⁸⁰ pour le compte duquel il réalise quelques reportages illustrés et surtout la couverture du conflit sino-japonais de 1894-1895⁶⁸¹. Pour ses illustrations, Bigot, s'inspire en effet largement des photographies qu'il a prises sur les lieux des opérations en Corée⁶⁸², clichés qui constituent d'ailleurs une des plus anciennes séries sur ce pays à être parvenue jusqu'à nous⁶⁸³. Une cinquantaine de ces clichés ont été retrouvés dans la collection Dumoulin⁶⁸⁴, probablement offerts par Bigot lui-même, qui possédait les négatifs⁶⁸⁵, soit en 1895 ou en 1897 lors des second et troisième séjours de Dumoulin au Japon⁶⁸⁶, soit après le retour définitif de Bigot en France en 1899. Cette dernière hypothèse semble néanmoins peu probable car Dumoulin n'envisageait pas d'intégrer la Corée, pays où il ne s'est jamais rendu⁶⁸⁷, à son *Panorama du tour du monde*. La date de 1895 paraît comme l'hypothèse la plus sûre car avant son départ pour le Japon cette année-là, Dumoulin peint plusieurs toiles présentant les faits militaires qui ont conduit à la victoire japonaise. Ces toiles s'inscrivent dans un projet de « panorama de la guerre sino-japonaise » qui serait présenté à Tôkyô. Le Ministre plénipotentiaire du Japon en France Sone Arasuke (曾 禰 荒, 1849-1910) accompagné des principaux membres de la communauté japonaise de Paris se rendent dans l'atelier de Dumoulin pour découvrir ces toiles avant le départ de ce dernier

⁶⁷⁹ Notamment un sceau contenant un cœur au sein duquel était écrit son nom écrit en japonais 美好 soit deux caractères signifiant « aimer le beau » (voir l'exemple sur les reproductions de tableaux dans : Isao Shimizu (dir.) 清水勲監修, *Bigô ga mita seikimatsu nippon* ビゴーがみた世紀末ニッポン, 別冊太陽, n°95, Heibonsha 平凡社, 1996, p. 103-116).

⁶⁸⁰ Cf. Terry Bennett, *Photography in Japan, 1853-1912*, op. cit., p. 229.

⁶⁸¹ Cf. Terry Bennett, *Japan and The Graphic, Complete Records of Reported Events, 1870-1899*, op. cit., p. 244-251.

⁶⁸² Le fait que quatre photographies de Corée figurent en toute fin de l'album sur Nikkô (cf. *infra*, p. 134) de Bigot nous laisse à penser que les clichés de Nikkô sont aussi du fait de ce dernier.

⁶⁸³ D'après Terry Bennett, *Korea, caught in time*. Second edition. Garnett publishing, 2009.

⁶⁸⁴ Cf. Julien Béal, *La Corée dans la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1925), l'ombre de Georges-Ferdinand Bigot (1860-1927)*, HAL, 2017, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01584106> (consulté le 07/05/2018).

⁶⁸⁵ Un album conservé par les descendants de Georges Bigot montre des reproductions des clichés coréens de Bigot dont certains sont fêlés, ce qui laisse à croire que les négatifs sur plaques de verre étaient bien en possession de Bigot.

⁶⁸⁶ Cf. *infra*, partie 3.2.1, p. 306-318.

⁶⁸⁷ Il faut préciser que le contexte socio-politique de l'époque en Corée n'était pas propice à un voyage charmant et confortable dans la veine des missions officielles habituelles de Dumoulin.

pour l'Extrême-Orient⁶⁸⁸. La presse japonaise se fait également écho de ce projet et du séjour du Dumoulin dans leur pays à l'été 1895⁶⁸⁹. Toujours est-il que Dumoulin, comme il l'a si souvent fait durant sa carrière, a certainement puisé dans les photographies de Bigot des modèles pour les scènes de son panorama.

Bien que Dumoulin n'ait pas directement mis par écrit ses impressions sur Nikkô, plusieurs faits amènent à penser qu'il s'agit bien du site qui l'a le plus positivement marqué durant ses séjours au Japon. Tout d'abord on retrouve parmi les tableaux de sa première mission, ses « notes de voyages peintes » comme Dumoulin les nommait⁶⁹⁰, une bonne proportion d'œuvres inspirées par son excursion sur ce site. Ensuite, et c'est certainement le fait le plus significatif, Dumoulin choisit Nikkô pour représenter le Japon dans son *Panorama du tour du monde*. Cependant, comme le montre la reproduction de la partie en question (voir figure n°Figure 39, p. 334), Dumoulin prend quelques libertés avec la réalité architecturale et géographique des lieux. Il faut dire que son panorama présenté dans le cadre d'un événement populaire visait moins la pédagogie que le divertissement et le sensationnel. Dès lors, à l'image de Loti au sujet de son expérience au Mont des oliviers ou d'autres voyageurs qui n'hésitent pas à travestir le vécu d'un voyage pour parer leurs récits d'aventures exaltantes, de bravoure ou d'anecdotes piquantes⁶⁹¹, Dumoulin va quelque peu déformer la réalité pour les besoins esthétiques de son tableau. Le « Nikkô de Dumoulin » est en effet centré sur un temple bouddhiste aujourd'hui disparu nommé *Dainichidô* (大日堂) et le lac Chûzenji 中禅寺 et non sur le sanctuaire principal shintoïste construit en l'honneur de Tokugawa Ieyasu⁶⁹². On retrouve pourtant des éléments empruntés à ce sanctuaire alors que les deux sites sont éloignés d'une vingtaine de kilomètres et dans ce décor normalement religieux évoluent des *geisha*, pour lesquelles Nikkô n'est évidemment pas le lieu de représentation le plus approprié⁶⁹³.

Il faut reconnaître que le travestissement de Dumoulin s'avère suffisamment habile pour ne pas intriguer les spectateurs européens et offre à ces derniers un florilège d'exotisme japonais de bon goût avec une pointe de mystère, et presque d'érudition, empruntée au site sacré de Nikkô et à sa nature environnante. Cette stratégie est d'ailleurs récurrente chez Dumoulin qui

⁶⁸⁸ Cf. *Le Voltaire*, jeudi 16 mai 1895, p. 2.

⁶⁸⁹ Cf. *infra*, partie 3.2.1, p. 306-318.

⁶⁹⁰ Cf., *supra*, note n°24, p. 21 et *infra*, partie 2.3.2, p. 239-250.

⁶⁹¹ Cf. Odile Gannier, « le risque du mensonge », in *La littérature de voyage, op. cit.*, p. 54-57.

⁶⁹² Cf. *infra*, partie 3.2.3, p. 333-346.

⁶⁹³ Pour la représentation de Nikkô au sein du *Panorama du tour du monde*, voir *infra*, partie 3.2.3, p. 333-346.

peut se permettre, sans qu'on le remette en cause de par sa réputation de voyageur, de condenser sur une même toile les paysages les plus charmants sans se soucier outre mesure de leurs proximités ou de leurs contextes naturels et/ou culturels. Succession de visites rapides, d'excursions touristiques banales et de séances de peinture en plein air, le séjour de Dumoulin au Japon ne sort absolument pas des sentiers balisés et les seuls véritables échanges qu'il a sur place se déroulent avec des ressortissants français qui le guident et facilitent son séjour. Mais, si le Japon ne constitue pas une révélation susceptible de changer le cours de la vie de Dumoulin en tant qu'homme, il le pare indéniablement en tant qu'artiste d'une aura nouvelle. Ce dernier obtient en effet ce qu'il visait principalement, une lumière qui le distingue de ses collègues et peu importe si cette lumière provient plus du voyage en lui-même que du Japon. Dumoulin est désormais auréolé d'une réputation de voyageur qui a vu de ses yeux ce que beaucoup n'ont pu que fantasmer ou, plus rarement, étudier depuis Paris. Il est difficile de l'affirmer avec certitude mais nous pensons que Dumoulin est parfaitement conscient de ce que cette réputation pourrait lui apporter. Il sait qu'il peut passer d'un statut de jeune peintre parisianiste prometteur à celui, non pas seulement de peintre japoniste, mais d'artiste du monde dont les tableaux représentent des paysages inaccessibles aux orientalistes qui furent ses prestigieux aïeux, aux canotiers impressionnistes qui sont ses contemporains et encore moins aux milliers de peintres d'ateliers en attente d'une commande officielle ou d'un achat de l'État.

Partie 2 : Du cliché à la toile

De retour en France au printemps 1889 après plus d'un an de voyage, Dumoulin constate, avec peut-être une certaine déception, que Paris n'en a que pour son exposition universelle qui vient de débiter. Il prend du reste part à cet événement en présentant deux tableaux¹ inspirés de son séjour au Japon, et envoyés avant son retour en France, lors du Salon des artistes français qui ouvre le premier mai². Seconde déception, la critique ne paraît pas enchantée par ce qui constitue les deux premiers paysages japonais peints et exposés publiquement par Dumoulin. Albert Wolff, qui, il est vrai, goûte peu les peintures japonisantes, regrette son orientation de carrière : « M. Louis Dumoulin, qui exposait jadis de charmantes vues de Paris nous envoie du Japon de biens inutiles japonaiseries³ ». Les motifs de satisfaction sont néanmoins nombreux pour Dumoulin, qui d'abord, peut compter sur une rentrée d'argent non négligeable. En effet, comme convenu avant son départ et malgré le décès de Castagnary, la direction des Beaux-Arts lui achète pour le compte de l'État deux tableaux ayant pour sujet le Japon⁴ pour la somme totale de quatre mille francs⁵. En outre, autre point très probablement convenu avant son départ pour le Japon, Dumoulin a l'assurance de bénéficier d'une importante exposition à son nom à la galerie Georges Petit⁶. Cette dernière est programmée en décembre 1889 après la clôture de l'exposition universelle et sera consacrée, non pas uniquement au Japon mais à l'ensemble des territoires visités par Dumoulin à l'occasion de son voyage. Le peintre se met donc au travail en vue de cette exposition à partir des matériaux ramenés dans ses malles, soit, des études, des bibelots, mais aussi et surtout de nombreuses photographies qu'il a collectées durant son séjour en Extrême-Orient et qu'il a annotées de commentaires manuscrits.

¹ Cf. *infra*, annexe 2, notices n°157 et 164.

² Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie 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, notices n°918 et 919 visibles dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/143259?offset=0> (consulté le 28/08/2020).

³ Cf. Albert Wolff, « Le Salon, salle XVIII », *Le Figaro*, mardi 30 avril 1889, p. 1.

⁴ Cf. *infra*, annexe 1, notices n°88 et n°100.

⁵ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

⁶ Cf. *L'Événement*, lundi 20 mai 1889, p. 1.

2.1. La photographie au Japon au XIX^e siècle

2.1.1. De la photographie comme symbole de la modernisation du Japon

Lorsque Louis Dumoulin débarque pour la première fois au Japon en 1888, le commerce de la photographie, et plus particulièrement de la photo-souvenir, y est très actif et vise principalement les touristes occidentaux. Il n'est donc pas surprenant d'observer à cette période une concentration de studios et de boutiques de photographie dans les villes portuaires ouvertes et fréquentées par les résidents et visiteurs étrangers. Les photographes japonais propriétaires de ces studios avaient d'ailleurs adopté largement à cette époque la langue anglaise tant au niveau de leurs enseignes et de leurs communications publicitaires¹ qu'à celui de leurs catalogues de vente². Les clichés proposés présentaient également souvent des titres et légendes en anglais qui, bien que parfois approximatifs, incitaient et facilitaient la commande des clients étrangers, comme Louis Dumoulin, venus au Japon sans aucune connaissance linguistique du japonais. Il convient de préciser que la commande depuis les grandes villes occidentales comme Londres, Boston et bien évidemment Paris, était tout à fait possible à partir des années 1870 et que la photographie constituait un véritable produit d'export pour le Japon³. À ce propos, s'il ne fait aucun doute que Dumoulin ait vu à Paris des albums de photographies japonaises avant son départ vers le Japon en 1888⁴, il ne semble pas qu'il ait eu recours à la commande pour

¹ Ciblant des journaux en langue anglaise, ces publicités témoignent de l'âpre concurrence qui régnait entre les grands photographes japonais de l'ère *Meiji* et révèle des stratégies commerciales visant parfois exclusivement la clientèle occidentale (voir notamment le cas du photographe Tamamura Kôzaburô 玉村 康三郎, 1856-1923?, dans : Terry Bennett, *Photography in Japan, 1853-1912*, Clarendon, Tuttle publishing, 2006, p. 198-202).

² Par exemple, le catalogue de vente de Kusakabe Kimbei (日下部 金兵衛, 1841-1934), l'un des photographes les plus prolifiques et les plus populaires de la fin du XIX^e siècle est entièrement rédigé en anglais (cf. *Catalogue of the Kimbei photographic studio, n°7 Honcho doori Yokohama, coloured photographs, views & costumes of Japan, beautifully colored transparencis, magic lanterns slides*, Yokohama, Studio Kimbei, 1880?, URL : http://collections.si.edu/search/record/siris_arc_373771, consulté le 24/01/2020).

³ Cf. Frederic A. Sharf, « A traveler's paradise », in *Art and artifice, Japanese photographs of the Meiji Era, selections from the Jean S. and Frederic A. Sharf collection at the Museum of fine arts*, Boston, MFA Publications, 2004, p. 7-14.

⁴ Il fait en effet une référence directe à la photographie japonaise dans sa lettre de sollicitation adressée à Jules Castagnary (cf. *supra*, p. 83).

constituer ou enrichir sa collection personnelle⁵. En tout état de cause, qu'il s'agisse d'achats sur place ou de commandes depuis l'étranger, l'essentiel de l'activité marchande liée à la photographie au Japon a lieu dans la ville portuaire qui compte le plus de ressortissants occidentaux, à savoir Yokohama. Entre le *bund* et *Benten-doori* (弁天通), la principale artère commerçante fréquentée par les étrangers, on dénombre en effet plusieurs dizaines de studios photographiques à Yokohama en 1888 tenus, depuis le début de la décennie 1880, principalement par des Japonais⁶. Ces derniers rivalisent alors d'ingéniosité pour séduire la clientèle étrangère et soignent tout particulièrement la coloration des clichés⁷ et l'esthétisme des albums⁸ donnant naissance à une production photographique massive connue sous le nom de « *Yokohama shashin* » (横浜写真), littéralement « la photographie Yokohama ».

Si ce phénomène des « *Yokohama shashin* » s'explique en grande partie par l'explosion du nombre de touristes étrangers visitant le Japon à partir de la fin des années 1870, il ne faut ni réduire la production photographique de l'époque à ce phénomène, ni détacher ce dernier de l'histoire, relativement singulière, de la photographie japonaise. Comme l'évoque par exemple Claude Estèbe⁹, le Japon peut être considéré comme le seul pays d'Asie orientale où la photographie n'ait pas été introduite exclusivement par des Occidentaux. Réputé fermé aux étrangers durant toute la période dite du *sakoku*¹⁰ entre 1641 et 1853, il convient de rappeler que le Japon ne l'était en fait pas totalement. Ainsi, les *rangakusha* et les élites intellectuelles du *bakufu*¹¹ en contact avec les sciences occidentales par l'entremise des Hollandais stationnés sur l'îlot artificiel de Dejima à Nagasaki, avaient déjà, avant l'arrivée du premier

⁵ D'une part, le manque de ressources pécuniaires de ses jeunes années ne lui permettait peut-être pas ce type de commande et d'autre part l'export concernait en général des albums reliés, objet absent de la collection personnelle de Dumoulin.

⁶ En dehors du cas notable du photographe états-uniens d'origine italienne Adolfo Farsari dont le studio était très réputé, les principaux studios de Yokohama actifs dans les années 1880 appartiennent à des photographes japonais alors que durant les deux décennies précédentes, les photographes occidentaux dominaient le marché (cf. « 1880s, Western studios give way », in Terry Bennett, *Photography in Japan, 1853-1912, op. cit.*, p. 196-229).

⁷ Caractéristique quasi emblématique des « *Yokohama shashin* », la mise en couleur a tendance, comme le pointe Luke Gartlan notamment, à occulté les autres aspects de l'histoire photographique japonaise. Comme le montre l'identification des clichés de la collection Dumoulin (cf. *infra*, partie 2.2.2, p. 196-215), les photographies destinées au marché du souvenir réalisées au Japon après 1880 ne sont pas systématiquement mises en couleur et si leurs prix étaient plus élevés du fait du travail des coloristes, il n'en reste pas moins que les clichés sépia n'étaient pas dénués de valeurs esthétiques (cf. Luke Gartlan, « Shimizu Tokoku and the Japanese carte-de-visite, circumscriptions of Yokohama photography », in Luke Gartlan, Roberta Wue (éds), *Portraiture and early studio photography in China and Japan, op. cit.*, p. 30).

⁸ La reliure notamment fait l'objet de toutes les attentions et se présente souvent laquée et décorée de dorures et de motifs peints ou gravés

⁹ Cf. Claude Estèbe et Jérôme Ghesquière, « La photographie à l'ère Meiji », in *Meiji, splendeurs du Japon impérial*, Paris, Liénart éditions, Musée national des arts asiatiques Guimet, 2018, p. 98-106.

¹⁰ Cf. *supra*, note n°101, p. 43.

¹¹ Notamment dans le cadre du *Bansho shirabesho* 蕃書調所 (cf. *supra*, note n°104, p. 43).

daguerréotypiste occidental¹², été en contact avec les chambres daguerriennes et s'étaient lancés dans la traduction et la mise en application de manuels de photographie occidentaux rédigés principalement en néerlandais¹³. Dans plusieurs régions prospères du pays, de puissants seigneurs font l'acquisition de matériel photographique et confient aux scientifiques à leur service la mission de comprendre et de réussir à utiliser le dit matériel. La première photographie connue prise par des Japonais date cependant de 1857¹⁴ trahissant les difficultés rencontrées par ces derniers dans l'appropriation des techniques liées aux premiers procédés photographiques que furent la daguerréotypie et la calotypie¹⁵. Ces deux procédés, coûteux et complexes furent rapidement supplantés par celui dit du « collodion humide » expliqué pour la première fois par le photographe britannique Frederick Scott Archer (1813-1857) en 1851. Plus simple et plus économique, cette technique, s'appuyant sur des plaques de verre comme support négatif avait également l'avantage d'offrir une meilleure finesse d'image et un temps de pose plus court. En outre, bien que les plaques de verre soient fragiles et le matériel nécessaire aux photographies en extérieurs conséquent, cette technique permettait de multiplier les tirages positifs sans dégrader la qualité de l'image obtenue, si tant est bien sûr que l'on soit un photographe suffisamment aguerri. Couplée à l'invention du papier albuminé en 1847 par le chimiste, imprimeur et photographe français Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872), la technique du collodion humide va considérablement contribuer au développement du commerce de la photographie et ce jusque dans les années 1880¹⁶. L'assimilation de la technique du collodion humide se fait très rapidement au Japon à partir de 1857, cette fois grâce au contact direct avec des Occidentaux munis d'appareils plus maniables et moins chers¹⁷. Les

¹² En l'occurrence Eliphalet Brown (1816-1886) qui accompagne la mission du commodore Perry en 1853 (cf. *supra*, note n°168, p. 55).

¹³ Cf. Akiyoshi Tani 谷昭佳, « Bakumatsu-ki no shashin-shi tenbyô 幕末期の写真史点描 », in *Shirarezaru nihon shashin kaitakushi* = 知られざる日本写真開拓史, Tôkyô, Yamagawa shuppansha 山川出版社, 2017, p. 201-208.

¹⁴ Il s'agit du portrait du puissant *Daimyô* 大名 de la province de *Satsuma* 薩摩 Shimazu Nariaki (島津斉彬, 1809-1858), très friand d'objets modernes occidentaux importés par les Hollandais.

¹⁵ Rappelons que la daguerréotypie est présenté publiquement en France en 1839 sans brevet commercial et que la calotypie, et avec elle le procédé positif/négatif, voit le jour en Angleterre en 1841 grâce notamment aux travaux de William Henry Fox Talbot (1800-1877) qui ne manque pas lui de faire breveter son invention (cf. *Photography from 1839 to today*, Georges Eastman House, Rochester, NY, Köln, Taschen, 2000, p. 40 et p. 90).

¹⁶ Cf. *Photography from 1839 to today*, Georges Eastman House, Rochester, NY, *op. cit.*, p. 740.

¹⁷ À Nagasaki notamment où le *rangakusha* Ueno Hikoma (上野彦馬, 1838-1904) va perfectionner sa technique photographique au contact du photographe et aventurier suisse Pierre Rossier (1829-1886). Mais aussi à *Edo* en 1860 où Nakahama Manjirô (中濱万次郎, 1827-1898), premier japonais à s'être rendu aux États-Unis de manière clandestine en 1847, réalise des ambrotypes selon la technique du collodion humide acquise lors de son séjour aux États-Unis (cf. Akiyoshi Tani, « Pioneering portraits, early photography in Japan », in *International Institute for Asian Studies newsletter*, n°49, automne 2008, p. 24-25).

premiers portraits¹⁸ réalisés selon cette technique voient le jour la même année¹⁹, marquant les prémices de l'apparition des premiers ateliers de photographies dans le pays²⁰.

En effet, avec la signature de traités d'amitiés entre le Japon et les grandes puissances occidentales à partir de la fin des années 1850²¹, plusieurs villes portuaires du pays deviennent accessibles aux ressortissants étrangers et le nombre de résidents et surtout de voyageurs occidentaux va croître au fil des années de manière significative jusqu'au début du XX^e siècle²² d'abord et surtout à Yokohama, puis dans la nouvelle « capitale de l'est » Tôkyô qui devient progressivement à partir de 1868 le centre économique et le symbole de la modernisation voulue par le nouveau gouvernement de *Meiji*. Les deux villes étant très proches géographiquement, le port de Yokohama va, dans une certaine mesure, jouer pour Tôkyô le même rôle de « passeur de modernité » qu'avait l'îlot artificiel de Dejima pour la ville de Nagasaki. En effet, et bien qu'il faille absolument relativiser cette comparaison tant le contexte et les proportions concernés diffèrent et tant les voies de circulation des biens et des personnes pouvaient être diverses²³, c'est bel et bien par Yokohama que les objets, modes et coutumes occidentaux ont principalement gagné la nouvelle capitale du Japon²⁴, comme ils transitaient quelques décennies auparavant par Dejima pour arriver jusque dans les mains des seigneurs et

¹⁸ Au sujet des portraits photographiques japonais, voir *infra*, partie 2.1.3, p. 171-186.

¹⁹ Notons l'attrait des photographes japonais pour l'ambrotype qui, comme le montre Claude Estèbe, restera un procédé utilisé au Japon bien après 1870 à une époque où en Europe par exemple, ce type de production est complètement abandonné (cf. Claude Estèbe, *Le premier âge d'or de la photographie au Japon (1848-1883), constitution et analyse d'une base de données iconographique de la fin de la période Edo (période Bakumatsu) au milieu de la période Meiji*, thèse de doctorat, dirigée par Pierre-François Souyri, Institut national des langues et civilisations orientales, soutenue le 18 janvier 2006, p. 59). L'ambrotype consiste en un négatif sur plaque de verre au collodion, sous-exposé à la prise de vue, puis blanchi chimiquement au développement. Posée sur un fond noir, l'image apparaît en positif. L'ambrotype se présente généralement encadré comme le daguerréotype mais sa production est beaucoup moins couteuse. Les photographes japonais fabriquaient des encadrements extrêmement jolis et très appréciés, ce qui peut expliquer, outre l'attrait pour le rendu de la photographie elle-même, le recours à cette technique sur le long terme au Japon.

²⁰ C'est à cette période que le terme « shashin = 写真 », utilisé alors dans le domaine de la peinture et plus particulièrement pour les écoles étudiant les techniques occidentales, commence à s'appliquer à la photographie au Japon. Ce terme écrit avec les idéogrammes se référant dans l'ordre à l'idée de « reproduction » et à celle de « vérité » vient alors supplanter des termes plus techniques comme « 陰影響 = inei kyô » ou « chokusha ei kyô = 直射影響 » qui littéralement signifient respectivement « reproduction par reflets d'ombres » et « reproduction par reflets directs d'ombres » (cf. Kôtarô Iizawa 飯沢 耕太郎, « The shock of the real », in Robert Stearns (dir.), *Photography and beyond Japan*, Tôkyô, Hara museum of contemporary art, 1995, p. 37-49).

²¹ Cf. *supra*, partie 1.1.2, p. 42-50.

²² Le développement du tourisme et les progrès des transports maritimes et ferroviaires vont favoriser les séjours des visiteurs étrangers au point de pousser l'écrivain britannique Basil Hall Chamberlain (1850-1935), résident de longue durée au Japon à comparer les flux de touristes débarquant au Japon à partir de la fin des années 1870 à « des nuées de sauterelles » (cf. Claude Estèbe et Jérôme Ghesquière, « La photographie à l'ère Meiji », *op. cit.*, p. 101).

²³ D'autant plus que Tôkyô était doté d'un port et d'un quartier nommé *Tsukiji* fréquenté par des Occidentaux.

²⁴ D'après Rémi Scoccimarro, « La modernité redécouverte, la rénovation du front de mer de Yokohama », in Noriko Berlinguez-Kôno, Bernard Thomann (dir.), *Japon pluriel 8, la modernité japonaise en perspective, actes du huitième colloque de la Société française des études japonaises, Lille 18-20 décembre 2008*, Arles, P. Picquier, 2011, p. [429]-430.

rangakusha de la région de Nagasaki. Le cas de la photographie, symbole d'une modernité venue d'Occident, apparaît intéressant pour illustrer ce propos à bien des égards. En effet, comme l'explique Claude Estèbe en conclusion de sa thèse de doctorat²⁵, lorsque l'image photographique arrive au Japon, ce pays possède déjà une culture visuelle historiquement forte depuis les *e-maki* (絵巻, littéralement « rouleaux peints ») du VIII^e siècle jusqu'aux estampes de l'époque d'*Edo*. L'image joue un rôle important dans la société japonaise notamment au sein des élites intellectuelles et politiques et si le médium photographique s'avère nouveau, l'attrait pour l'expérimentation de nouvelles images et la prise de conscience de la subversivité et de la puissance médiatrice de ces dernières ne l'est certainement pas²⁶.

Dès lors, si les principaux consommateurs de photographies à Yokohama étaient les Occidentaux, en pénétrant Tôkyô, les photographes allaient devoir se faire une place dans un marché intérieur de l'image alors dominé par l'estampe. Il serait néanmoins réducteur d'inscrire l'image photographique et sa réception dans la lignée des *ukiyo-e*, car, si certaines thématiques se retrouvent dans l'un comme dans l'autre médium, les spécificités accordées à la photographie par le public japonais sont indéniables. Tout d'abord, au risque de nous répéter, la photographie apparaît comme un symbole fort de modernité alors que les *ukiyo-e* évoque inmanquablement, de par leur nom d'abord, un certain art de vivre représentatif de l'époque révolue d'*Edo*. Mais, plus que l'image présentée, c'est bel et bien le photographe lui-même, son matériel et son studio photographique qui symbolisent cette modernité venue d'Europe et des États-Unis d'Amérique. Rappelons que les premières ambassades japonaises envoyées en Occident avaient été immortalisées par des photographes occidentaux comme Nadar à Paris par exemple. Cependant, ce qui avait alors impressionné les ambassadeurs japonais résidaient plus dans le décor intérieur et le mobilier des studios que dans les techniques photographiques elles-mêmes²⁷. Il convient ainsi de mentionner que les premiers studios de photographies de Yokohama furent ouverts, selon les standards occidentaux, par des photographes étrangers, dont le plus connu reste le Britannique d'origine italienne Felice Beato (1832-1909)²⁸. Dans les années 1880, alors même

²⁵ Cf. Claude Estèbe, *Le premier âge d'or de la photographie au Japon (1848-1883), constitution et analyse d'une base de données iconographique de la fin de la période Edo (période Bakumatsu) au milieu de la période Meiji*, op. cit., p. 443-448.

²⁶ Sur cette question, Sarah Thompson and Harry Harootunian (eds), *Undercurrents in the Floating World, Censorship and Japanese Prints*, New York, Asia Society Galleries, 1991.

²⁷ Cf. *supra*, p. 48.

²⁸ Lorsqu'il débarque au Japon en 1863, Beato est déjà un photographe reconnu notamment pour ses couvertures de la guerre de Crimée, de la révolte des Cipayes aux Indes britanniques et de la seconde guerre de l'opium considérées comme les premiers reportages photographiques de guerre de l'histoire du journalisme (cf. Annie-Laure Wanaverbecq, *Felice Beato en Chine, photographe la guerre en 1860*, Somogy éditions d'art, 2005). Sa maîtrise des techniques photographiques récentes et son sens du commerce couplés à ses talents artistiques vont

que le marché est dominé par les photographes japonais, l'intérieur des studios reste calqué sur les modèles hérités d'Occident²⁹ et continue de véhiculer dans l'esprit des Japonais, une image de changement et de modernité.

Sans remettre en question l'importance de l'esthétique et de la qualité du photographe, il nous semble qu'à l'époque, lorsqu'un Japonais consent à sacrifier une somme relativement importante pour se faire « tirer le portrait » dans un studio, sa démarche est en partie nourrie par le fait de se rendre physiquement dans un lieu de modernité. Ce postulat n'est évidemment pas valable pour les voyageurs occidentaux pour qui l'exotisme, la beauté, les détails, la finition du cliché et/ou de l'album s'avèrent primordiaux. Ce qui nous semble faire véritablement la spécificité de la photographie japonaise de l'époque aux yeux des Occidentaux résiderait donc, non pas dans la maîtrise des techniques photographiques³⁰, mais dans ce que nous appellerons « l'embellissement » du cliché. Un élément attire particulièrement l'attention dans cet effort esthétique, il s'agit de la mise en couleur des tirages photographiques.

Le manque de couleur en photographie avant l'invention d'un procédé véritablement pratique par l'ingénieur français Louis Lumière (1864-1948) en 1903 fit l'objet de critiques tenaces durant toute la seconde partie du XIX^e siècle³¹, engendrant l'application de différentes techniques plus ou moins convaincantes pour tenter d'y remédier. D'une manière générale, la mise en couleurs de l'image photographique positive, documentée dès la fin des années 1850 en Europe³², ne donna jamais vraiment de résultats probants. Pourtant, c'est bien cette mise en couleur qui, au Japon, deviendra un facteur essentiel du succès de la photographie auprès des collectionneurs occidentaux. Il suffit aujourd'hui de jeter un œil sur une photographie japonaise

vite apporter à son studio de Yokohama succès et renommée au point de faire de Beato l'un des pères fondateurs des « *Yokohama shashin* » (cf. Terry Bennett, *Photography in Japan, 1853-1912, op. cit.*, p. 86-97).

²⁹ Le journaliste et photographe français Edmond Cotteau (1833-1896) note ainsi au sujet des ateliers de photographies de Tôkyô en 1884 : « Les ateliers des photographes sont aussi nombreux que les maisons de thé, ce qui n'est pas peu dire. À chaque pas vous rencontrez leurs coquets établissements, avec un salon meublé à l'européenne, où chaque promeneur peut faire exécuter son portrait, si la fantaisie lui en prend » (cf. Edmond Cotteau, *Un touriste dans l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Indo-Chine et Tonkin (4 août 1881-24 janvier 1882)*, Paris, Librairie Hachette, 1884, p. 55).

³⁰ Il est toutefois important de noter ce que Claude Estèbe nomme « un rythme asynchrone de l'importation des différents procédés [photographiques] » au Japon qui a engendré, selon lui, une production d'images spécifiques et diachronique par rapport à l'histoire et à l'évolution des images photographiques occidentales (cf. Claude Estèbe, *Le premier âge d'or de la photographie au Japon (1848-1883), constitution et analyse d'une base de données iconographique de la fin de la période Edo (période Bakumatsu) au milieu de la période Meiji, op. cit.*, p. 446).

³¹ Conscient de cette lacune, l'ingénieur français reconnu aujourd'hui comme le principal inventeur de la photographie Nicéphore Niépce (1765-1833) écrivait déjà en 1816 : « Il faut que je parvienne à fixer les couleurs (cité par Pierre-Jean Amar dans : *Histoire de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 31).

³² L'artiste britannique Alfred Wall (18?-?) publie en 1861 un manuel dédié à la colorisation des photographies en se décrivant lui-même comme un coloriste professionnel (cf. Alfred Wall, *A manual of artistic colouring as applied to photographs, a practical guide to artists and photographers*, London, Thomas Piper, 1861, URL : <https://archive.org/details/amanualartistic00wallgoog/mode/2up>, consulté le 06/02/2020).

mise en couleur issue de l'atelier d'Adolfo Farsari ou de Kusakabe Kimbei (日下部 金兵衛, 1841-1934) par exemple pour comprendre l'admiration exprimée par l'écrivain britannique Rudyard Kipling (1865-1936), suite à son voyage au Japon en 1889³³. Comment expliquer la qualité de la mise en couleur japonaise et sa tenue parfaite dans le temps ? D'une part, comme le suggère Eleanor Hight³⁴, le déclin de la clientèle et de la production d'*Ukiyo-e* amena nombre de peintres de qualité à se tourner vers le métier de coloriste dans les ateliers de photographie. Bien que formés différemment, l'Europe ne manquait évidemment pas de peintres de qualité mais là où la mise en couleur en photographie s'appliquait principalement aux personnes et notamment aux portraits en Occident, les ateliers japonais l'appliquèrent eux, à tout type de motif y compris les paysages offrant un spectre de couleurs et de lumières beaucoup plus riche. D'autre part, indéniablement, la qualité des couleurs, du papier, des pinceaux et de la technique aquarelliste avait été aiguisées par plusieurs siècles d'artisanats et de pratiques picturales sur différents supports et notamment sur papier. Mais, un élément technique attire particulièrement l'attention, il s'agit de la colle utilisée pour que la peinture adhère parfaitement au tirage photographique autorisant une mise en couleur fine, une « mise en couleur du détail » comme ces pétales de fleurs de cerisiers apparaissant sur un cliché de la collection Louis Dumoulin (voir figure n°Figure 9 ci-après). Cette colle, appelée en japonais *nikawa* (膠), consiste en un mélange de squelettes, de cartilages et de peaux animales bouillis, puis séchés donnant une mixture composée principalement de collagène et de gélatine.

³³ Kipling écrit au sujet des photographies mises en couleur vendues par Adolfo Farsari à Yokohama : « A coloured photograph ought to be an abomination. It generally is, but Farsari knows how to colour accurately and according to the scale of lights in this fantastic country » (cité par Eleanor Hight dans : *Capturing Japan in Nineteenth-Century New England photography collections*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 72).

³⁴ Cf. Eleanor Hight, *Capturing Japan in Nineteenth-Century New England photography collections*, op. cit., p. 70.



Figure 9 : PH112-19 : [Sans titre]. T. Enami. 1880?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Le parc d'Ueno pendant la saison des cerisiers » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

C'est probablement le photographe suisse Pierre Rossier qui en 1860 a le premier mis en couleur un cliché photographique au Japon mais selon des techniques occidentales et avec une palette de couleurs pâles peu variées. Mais c'est véritablement Felice Beato qui, en s'associant au caricaturiste et illustrateur anglais Charles Wirgman (1832-1891), va populariser cette technique en proposant à la clientèle de son studio de Yokohama un choix de portraits mis en couleurs. Ces dernières restent néanmoins pâles et se limitent au bleu, vert, jaune et rose, mais la mode est lancée et le succès de ce type de production ira grandissant jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Les ateliers auprès desquels Dumoulin s'est approvisionné en 1888-1889, c'est-à-dire principalement ceux d'Adolfo Farsari, de Kusakabe Kimbei et d'Ogawa Kazumasa (小川 一眞, 1860-1929) rivalisaient d'ailleurs pour recruter les meilleurs coloristes et offrir à leurs clientèles les plus belles couleurs³⁵ et ce, même si dans le même temps les pigments industriels moins coûteux avaient indéniablement rendu les couleurs plus criardes³⁶. Il est d'ailleurs

³⁵ Cf. Eleanor Hight, *Capturing Japan in Nineteenth-Century New England photography collections*, op. cit., p. 71-72.

³⁶ Cf. Claude Estèbe, *Le premier âge d'or de la photographie au Japon (1848-1883), constitution et analyse d'une base de données iconographique de la fin de la période Edo (période Bakumatsu) au milieu de la période Meiji*, op. cit., p. 408-409.

intéressant de constater que certaines photographies japonaises pouvaient être mises en couleurs en Occident selon des consignes fournies en anglais par les studios japonais eux-mêmes³⁷.

Il n'existe pas à notre connaissance d'études sur le potentiel attractif des Japonais eux-mêmes pour les photographies mises en couleur vendues par les ateliers installés dans l'archipel nippon³⁸, mais il ne fait aucun doute que les principaux consommateurs de ce type de clichés étaient les Occidentaux. Or, aux yeux de ces derniers, la mise en couleur pouvait être perçue comme une forme de résurgence de l'estampe japonaise, conférant à la photographie un parfum familier de « japonaiserie » sans lui ôter l'authenticité du souvenir acquis sur place. Aux yeux des Japonais, la mise en couleur des clichés ne saurait constituer un élément moderne, il semble bien au contraire que les photographes japonais ayant recours à cette technique cherchaient avant tout à séduire la clientèle occidentale en lui offrant un morceau du Japon dont cette dernière rêvait. Omniprésente dans les villes fréquentées par des étrangers et dans les sites touristiques, la photo-souvenir ne représente pourtant qu'une partie, la plus visible, de l'activité photographique au Japon durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Il convient en effet de ne pas mésestimer la photographie amateur d'une part, mais aussi les ateliers de photographies professionnels ouverts dans des villes peu ou pas fréquentées par des étrangers et qui proposaient principalement des portraits et des prestations liées à de événements familiaux. Il est difficile, eu égard aux catastrophes évoquées ci-avant³⁹ de reconstituer une mémoire exhaustive de ces photographes amateurs ou professionnels des premières décennies d'activité photographique au Japon mais les recherches les plus récentes témoignent de leur nombre important⁴⁰. Enfin, la photographie officielle ou issue de commandes gouvernementales ou institutionnelles n'est pas négligeable dans un contexte politique instable et réformateur. Dès son introduction au Japon, l'appareil photographique devient, au même titre que d'autres objets et techniques nouvelles venues d'Occident, un enjeu de pouvoir et les seigneurs favorables à la restauration impériale tout comme le gouvernement du *bakufu* et ses alliés cherchent à l'utiliser. D'un point de vue patrimonial et archivistique, plusieurs missions photographiques officielles

³⁷ Voir l'exemple de la maison d'édition Millet installée à Boston et qui commandait en très grande quantité des clichés japonais (cf. Ann-Sophie Lehmann, « The transparency of color, aesthetics, materials, and practices of hand coloring photographs between Rochester and Yokohama », *Getty research journal*, n° 7, 2015, p. 81-96).

³⁸ Les catastrophes naturelles et guerrières dévastatrices de la première moitié du XX^e siècle au Japon rendent effectivement caduques ce type d'étude et le fait que les principales collections publiques de photographies anciennes au Japon (Université de Nagasaki et Musée de la photographie de la ville de Tôkyô notamment) aient constitué leurs fonds à partir d'achats effectués à l'étranger nous semble révélateur de l'étendue des destructions qui ont touché la production photographique des ateliers actifs durant la seconde partie du XIX^e siècle.

³⁹ Cf. *supra*, note n°38, p. 155.

⁴⁰ Nous nous référons notamment à l'index réalisé dans l'ouvrage suivant : *Shirarezaru nihonshashinkaitakushi* = 知られざる日本写真開拓史, *op. cit.*, p. 221-267.

sont lancées à partir des années 1870 pour inventorier visuellement des bâtiments historiques comme le château d'Edo⁴¹ et/ou religieux comme le sanctuaire de Nikkô⁴². La photographie se met alors au service de la constitution du patrimoine architectural, artistique et religieux⁴³ d'un pays dont beaucoup de trésors avaient été bradés à des Occidentaux notamment lors des premières décennies qui ont suivi l'ouverture du pays au commerce international.

D'une manière générale, et le nombre d'albums présents aujourd'hui dans les collections des musées, bibliothèques ou archives situés en dehors du Japon et notamment en Occident le montre bien, les principaux acquéreurs et collectionneurs de « *Yokohama shashin* » étaient les voyageurs occidentaux, comme Louis Dumoulin, de passage au Japon pour une période plus ou moins longue. Si l'esthétisation, par la mise en couleur, les reliures laquées et/ou dorées notamment, de la production photographique professionnelle visant ces voyageurs occidentaux constituaient autant d'éléments importants de l'attrait exercé sur ces derniers, il faut évidemment insister sur l'importance des images elles-mêmes, tant du point de vue de leur conception par les photographes qu'au niveau de leur réception par le collectionneur.

⁴¹ En 1871-1872, le photographe japonais Yokoyama Matsuzaburô (横山 松三郎, 1838-1884) réalise, à la demande du gouvernement de *Meiji*, des photographies du château d'Edo et des trésors impériaux qu'il contient avant la reconstruction de ce dernier. Il publie la même année un album de soixante-quatre photographies issues de cette mission sous le titre : *Kyū-Edo-jō Shashin-chō* = 旧江戸城写真帳.

⁴² Cf. Murakado, Noriko (村角紀子), « Meijiki no kobijutsu shashin - kinai hōmotsu torishirabe wo chūshin ni, 1888-1889 = 「明治期の古美術写真--畿内宝物取調を中心に、1888年-1889年」, *Bijutsu-shi*, n°153, octobre 2002 = *美術史*, 153号 2002年10月刊, p. 146-165.

⁴³ Impulsée notamment par les travaux d'Ernest Fenollosa et d'Okakura Tenshin (cf. *supra*, p. 263) et leur voyage d'études aux États-Unis et en Europe en 1886-1887, une mission photographique dans les temples du pays de grande ampleur se met en place en 1888-1889 au Japon (d'après Olivier Krischer, « Le rôle de la photographie dans la représentation de l'art japonais : le photographe Ogawa Kazumasa (小川 一眞, 1860-1929) et l'historien de l'art Ōmura Seigai (大村西崖, 1868-1927), in *La modernité japonaise en perspective, Japon pluriel*, n°8, actes du huitième colloque de la Société française des études japonaises, Arles, P. Picquier, 2011, p. [89]-96).

2.1.2. Quelques images du « Japon universel »

Globalement, les recherches occidentales portant sur la photographie japonaise de la seconde moitié du XIX^e siècle ont tendance à inscrire les thématiques majeures de cette dernière dans la lignée des sujets représentés par les *ukiyo-e* de l'époque d'*Edo*⁴⁴. Or, comme le définit par exemple Shigeyoshi Mihara : « les thèmes des peintures du monde flottant étaient directement inspirés par la vie de tous les jours de toutes les classes sociales vivant durant l'époque d'*Edo*⁴⁵ ». Cette définition pourrait à première vue s'appliquer tout aussi bien à la photographie de l'ère *Meiji*. Le peintre japonais Kishida Ryûsei (岸田劉生, 1891-1929), dans ses réflexions sur la nature esthétique de l'*ukiyo-e*, inscrit également ce dernier dans un réalisme cru qui représenterait « les signes de l'époque et des affaires humaines » à la différence des peintures classiques de style chinois dans lesquelles prédominent la beauté des formes conventionnelles qu'il qualifie d'ornementales⁴⁶. Selon lui, l'essence esthétique de l'*ukiyo-e*, ce qui fait à la fois sa force et sa spécificité principales, résiderait dans son attachement à la « beauté des faits » de la vie dans tout ce qu'elle a de ludique, de familier, de trivial, de satirique ou encore de vicieux⁴⁷. Kishida s'appuie notamment sur l'exemple des *shunga* (春画, littéralement « les images de printemps »), ces estampes érotiques très crues⁴⁸, parfois grotesques, pour conforter son propos qualifiant les *ukiyo-e* d'œuvres fidèles aux affaires humaines et au monde des sens. L'érotisme n'est certes pas absent de la production photographique japonaise de la seconde partie du XIX^e siècle, mais les scènes de coït, de métaphores zoophiles ou surnaturelles restent l'apanage des *shunga* à cette époque⁴⁹. Plus que les *shunga*, ce sont bien les *bijinga*⁵⁰ qui ont le

⁴⁴ C'est le cas notamment des ouvrages généraux sur l'histoire de la photographie comme par exemple ces deux pages consacrées à la photographie japonaise dans : *Photography from 1839 to today*, Georges Eastman House, Rochester, NY, op. cit., p. 186-189.

⁴⁵ Cf. Mihara Shigeyoshi, « Ukiyoe, Some Aspects of Japanese Classical Picture Prints », *Monumenta Nipponica*, vol. 6, no. 1/2, 1943, p. 245-261, URL : www.jstor.org/stable/2382858 (consulté le 26/05/2020).

⁴⁶ Cf. Kishida Ryûsei, Michael Lucken (éd.), *La peinture crue, réflexions sur l'art et l'ukiyo-e*, Paris, Les belles lettres, 2011, p.159-177.

⁴⁷ Kishida encense les artistes des débuts de l'ère Tokugawa et nuance ses louanges concernant les estampes colorées reproduites par la gravure sur bois arguant que leur « capacité à exprimer la beauté est entravée par la technique ». Or, ce sont véritablement ces dernières qui ont circulé abondamment en Occident à partir des années 1860 (cf. *Ibid.*, p. 159).

⁴⁸ Les *shunga* circulaient en Europe et à Paris parmi les collectionneurs dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Edmond de Goncourt appréciait ces images qu'il trouvait d'une obscénité renversante et qu'il montrait parfois à ses amis, au plus grand plaisir de Rodin notamment (cf. Michaël Ferrier, « Le japonisme dans la littérature française, 1867-1967 », in *La littérature française au croisement des cultures*, colloque des 5-8 mars 2008 à l'Université Paris-Sorbonne, Genève, ADIREL, Droz, 2009, p. 324).

⁴⁹ Subissant la nouvelle législation censurant l'obscénité publique promulguée en 1872 par le gouvernement japonais, les *shunga* continuent d'être diffusés clandestinement jusqu'à la fin du XIX^e siècle (d'après Rosina Buckland, « *Shunga* in the Meiji era, the end of a tradition ? », *Japan review*, n°26, 2013, p. 259-276).

⁵⁰ Les *bijinga* (美人画, terme qui signifie littéralement « peintures de belles personnes » mais qui désigne en fait seulement les femmes) représentaient principalement des courtisanes de haut rang, dont les plus célèbres étaient

plus influencé les photographes relevant des « *Yokohama shashin* ». Il faut préciser que leur clientèle principale, en l'occurrence les voyageurs occidentaux, était constituée très majoritairement par des hommes et que parmi ces derniers, nombreux étaient ceux qui cherchaient à côtoyer de près, voire de très près, des femmes japonaises fidèles aux représentations diffusées en Occident⁵¹. Or, dans le Japon de la fin du XIX^e siècle, les courtisanes de haut rang (appelées *oiran* 花魁, ce qui signifie littéralement « premières fleurs » en japonais) représentées dans les *bijinga* étaient rares et peu accessibles aux étrangers. Ces derniers projetèrent alors sur les *geisha* des maisons de thé, voire sur les prostituées des *brothels*, l'image de la courtisane raffinée, vêtue de *kimono* somptueux et accompagnée de plusieurs jeunes servantes appelées *kamuro* 禿 (à ne pas confondre avec *jôro* 女郎, terme issu du jargon pour désigner une fille de joie, ou *yûjo* 遊女 qui signifie littéralement « fille pour s'amuser »)⁵². Il convient de préciser que le fantasme de la femme japonaise en Occident était, et reste, surtout alimenté par l'enveloppe vestimentaire plus que par le corps de la femme lui-même⁵³. Le fait que les *geisha*, et plus encore les *jôro*, portaient des *kimono* différents que les *oiran* importait finalement peu dans l'esprit du voyageur de la seconde moitié du XIX^e siècle venu au bout du monde pour assouvir son désir d'exotisme féminin un peu comme on se rendrait dans un parc d'attractions. Conscients de cet état de fait, les photographes de Yokohama produisaient donc en grande quantité des clichés mettant en scène des représentations de la femme japonaise proches de l'image et des fantasmes véhiculés par l'univers des *bijinga*⁵⁴.

nommées et constituaient dès le XVII^e siècle l'un des sujets majeurs des estampes japonaises (cf. Hélène Bayou (dir.), *Images du monde flottant, peintures et estampes japonaises, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004).

⁵¹ L'exemple de Pierre Loti est bien connu mais il n'est en rien exceptionnel et de nombreux récits de voyageurs mentionnent notamment des repas dans des maisons de thé en compagnie de femmes japonaises comme par exemple le récit du critique musical états-uniens Henry Theophilus Finck (1854-1926) qui se délecte autant des mets servis que du charme d'une jeune *geisha* qu'il trouve « plutôt belle, avec des traits réguliers, des lèvres fines et de grands yeux noirs bridés juste assez pour leurs conférer une piquante touche orientale » (cf. *Lotos-Time in Japan*, New York, Charles Scribner sons, 1895, p. 78-90).

⁵² Bien que la prostitution fut officiellement abolie en 1872 par un gouvernement japonais soucieux de l'image de son pays à l'étranger, il paraissait difficile pour un Occidental de comprendre l'organisation des quartiers de plaisir japonais et de percevoir les différences entre une *geisha*, qui en théorie ne peut se livrer à la prostitution et une *jôro* qui elle est la plupart du temps contrainte d'en faire son gagne-pain (d'après Yoko Kawaguchi, *Butterfly's sisters, the geisha in western culture*, New Haven, London, Yale University Press, 2010, p. 30-36).

⁵³ Les scènes de nus ou demi-nus féminins existaient bien et les mises en scène autour du bain constituaient un thème récurrent des ateliers de photographie japonais.

⁵⁴ Les photographes orientèrent vite la production en intégrant des portraits de femmes japonaises. Le catalogue de Kusakabe Kimbei témoigne de cette prédominance de l'image féminine car on y retrouve environ deux-cent-cinquante portraits féminins contre seulement soixante-dix pour les hommes (catalogue consultable à l'URL suivant : <https://transcription.si.edu/project/8297> (consulté le 22/07/2019)).

Comme l'explique Mio Wakita 脇田和, par l'analyse des clichés et albums de Kusakabe Kimbei⁵⁵, le contrôle par des hommes japonais à partir de 1880 surtout de la production photographique nipponne a modifié les représentations des femmes japonaises en imposant le modèle de la *geisha* comme un standard hérité des *bijinga*⁵⁶. Si le sujet de la femme n'était pas l'apanage des photographes japonais puisqu'il s'agissait déjà d'un thème majeur dès les premières décennies du commerce de la photographie au Japon à l'époque où la production était dominée par des Occidentaux comme Felice Beato ou Raimund Von Stillfried (1839-1911), Wakita, à partir notamment de la comparaison de plusieurs clichés de Beato et de Kusakabe portant sur le même sujet⁵⁷, pointe l'esthétisation de ce dernier qui soigne le décor et propose une image plus raffinée avec des vêtements, des accessoires et des coiffures précieux et sophistiqués. La comparaison avec Von Stillfried, cette fois sur le thème de la musique, montre aussi très clairement ce souci esthétique de Kusakabe. La photographie numéro sept cent quatre-vingt-dix-sept⁵⁸ attribuée à Von Stillfried présente en effet un groupe de femmes japonaises jouant d'instruments traditionnels tout comme le cliché numéro onze du catalogue du studio de Kusakabe⁵⁹. Au-delà du thème très courant dans la production photographique japonaise mais aussi indienne, chinoise, indochinoise et d'une manière générale teintée d'exotisme, c'est essentiellement au niveau du décor que les différences majeures apparaissent entre ces deux clichés pris en studio. Là où Von Stillfried ajoute simplement en arrière-plan une porte coulissante et de simples nattes en guise de *tatami* pour tenter de restituer l'atmosphère d'une pièce japonaise, Kusakabe lui dispose des peintures classiques de thèmes symboliques du Japon dont une série peinte sur un paravent. Il ajoute également un dispositif, qu'il recouvre d'un tissu rose pâle, permettant à toutes les femmes de se tenir assises sur les talons selon la tradition japonaise alors que deux femmes sont contraintes de poser debout avec leurs instruments chez Von Stillfried. Les vêtements sont également beaucoup plus délicats et

⁵⁵ Cf. Mio Wakita, *Staging desires, Japanese femininity in Kusakabe Kimbei's nineteenth-century souvenir photography*, Berlin, Reimer, 2013.

⁵⁶ Cf. Mio Wakita, « Selling Japan, Kusakabe Kimbei's images of Japanese women », *History of photography*, vol. 33, n°2, May 2009, p. 209-223.

⁵⁷ L'exemple de deux photographies ayant pour sujet la préparation de la coiffure d'une courtisane par une servante nous paraît particulièrement révélateur (cf. « Selling Japan, Kusakabe Kimbei's images of Japanese women », *op. cit.*, p. 213).

⁵⁸ Ce cliché est visible sur la photothèque numérique du Musée national des arts asiatiques Émile Guimet à l'adresse suivante :

https://www.guimet-photo-japon.fr/notices/notice.php?album_Op==&album=AP11325&pos=6&id=158
(consulté le 16/06/2020)

⁵⁹ Intitulé « Playing on Samisen, Fuye, Taiko & Tsuzumi », ce cliché est visible sur l'encyclopédie collaborative en ligne Wikipedia à l'adresse suivante : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kusakabe_Kimbei_-_11_Playing_samisen,_tsudzumi,_fuye,_and_taiko.jpg (consulté le 16/06/2020).

soignés chez Kusakabe. L'impression d'ensemble est sans appel et donne au cliché pourtant mis en couleur de Von Stillfried, un aspect fade, presque pauvre qui rejaillit évidemment sur la perception que le regardant peut avoir des femmes représentées. Cette impression paraît accentuée par le choix des couleurs et la finesse de la mise en couleur du cliché de Kusakabe. Chez ce dernier, les femmes semblent en effet plus à l'aise mais aussi plus jeunes, plus belles ou du moins plus agréables à regarder que chez Von Stillfried.

Les exemples exposés ci-avant montrent qu'à partir de la fin des années 1880 surtout, les photographies souvenirs du Japon qui étaient très largement diffusées en Occident⁶⁰, ont modifié l'image de la femme en faisant notamment poser des *geisha* selon une stratégie visant à les inscrire dans des codes visuels hérités de l'époque *d'Edo* et des *Ukiyo-e*. Il apparaissait en effet difficile pour les photographes occidentaux de recruter des modèles parmi la classe des *geisha* ou des courtisanes et, globalement avant 1880, il était fréquent de recourir à des prostituées ou à des membres de la famille des personnels travaillant au sein du studio de photographie. Afin d'illustrer plus précisément encore ce propos, il nous paraît intéressant d'analyser aussi quelques estampes de type *nishiki-e* (錦絵) du peintre Kitagawa Utamaro (喜多川 歌麿, 1753-1806), célèbre pour ses représentations féminines et qualifié par Edmond de Goncourt de « peintre des maisons vertes »⁶¹. Dans un chapitre du livre qu'il consacre au peintre japonais, et qu'il intitule « Grandes impressions (Nishiki-Yé) », Goncourt liste et décrit brièvement les différentes œuvres de sa collection entrant dans cette catégorie⁶². Mises en scène tantôt sur un bateau, dans un pavillon de thé, devant un paysage de neige, en train de festoyer, de jouer de la musique de se maquiller ou de se baigner, les femmes japonaises et notamment les courtisanes y sont omniprésentes. L'ouvrage de Goncourt n'est pas illustré mais certaines des œuvres qu'il décrit sont visibles sur le site web « images d'art de la Réunion des Musées

⁶⁰ Bien évidemment, les voyageurs comme Dumoulin se constituaient des collections qu'ils ramenaient dans leur pays mais il était en outre fréquent de passer commande depuis l'étranger. Wakita cite par exemple la commande d'un éditeur de Boston qui fit importer du studio de Tamamura Kôzaburô 玉村 康三郎 (1856-1923?) en 1896 pas moins de cent cinquante et un mille cinq cents photographies grands formats et deux cent cinquante-quatre mille petits formats (cf. « Selling Japan, Kusakabe Kimbei's images of Japanese women », *op. cit.*, p. 209).

⁶¹ C'est le sous-titre que choisit Goncourt pour l'ouvrage qu'il consacre à Utamaro (喜多川 歌麿, 1753-1806) en 1891 en référence à l'album publié par ce dernier (*L'almanach des maisons vertes* paru en 1804) sur le sujet des maisons closes (cf. *Utamaro : le peintre des maisons vertes*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114188m>, consulté le 04-06-2020)

⁶² Il les classe en fonction de leurs formats et en livre une brève description (cf. *Ibid.*, p. 188-221). À titre d'exemple, notons ce résumé d'une œuvre classée dans les tryptiques : « une société de femmes, assises sur leurs talons à terre, en des admirations enfantines devant des kakémonos étalés sur le sable d'un jardinet ; tandis que dans un pavillon, une femme écrit une lettre à côté d'une femme, faisant de la musique, et que dans un autre pavillon très éloigné, deux Japonais sont en train de jouer » (*Ibid.*, p. 196-197).

Nationaux »⁶³, ou dans des publications imprimées⁶⁴. La série des musiciennes par exemple, comme nous l'avons déjà évoqué, trouve un écho certain dans la production photographique japonaise du dernier quart du XIX^e siècle. À l'image de la photographie présentée ci-après (cf. figure n°10), il existe en effet de nombreux exemples de clichés mettant en scène des femmes japonaises jouant de la musique, habillées, coiffées et maquillées sur le modèle des représentations de type *bijinga*. Sur la photographie mise en couleur ci-dessous, deux femmes dont l'apparence évoque clairement les courtisanes de haut rang de l'époque d'*Edo* jouent d'instruments traditionnels, en l'occurrence le *koto* (琴) et le *biwa* (琵琶). Dans l'esprit des Occidentaux de la fin du XIX^e siècle cette image fera inmanquablement penser à la *geisha* et par extension, à la femme japonaise. Estampes, peintures, photographies, récits de voyages, spectacles, la *geisha* devient à cette époque, comme le démontre Yuko Kawaguchi un « artefact » que nous qualifions d'omnipotent en Occident⁶⁵. Façonné et diffusé en grande partie par l'interprétation et la méconnaissance occidentale du monde de la prostitution⁶⁶ et des codes vestimentaires féminins japonais (sous l'appellation « *kimono* » par exemple, se range en réalité une grande diversité de vêtements qui changent en fonction des saisons mais aussi de la classe sociale des femmes et des hommes, puisque le *kimono* n'est pas l'apanage des femmes au Japon), cet artefact, dont les résurgences se font sentir encore de nos jours, va faire de la *geisha* la principale, voire l'unique représentante de toute la gent féminine nippone en Occident au grand dam des penseurs de la « révolution des lumières japonaise »⁶⁷. Sous l'appellation « *kimono* » se range en réalité une grande diversité de vêtements qui changent en fonction des saisons mais aussi de la classe sociale des femmes mais aussi des hommes (puisque le *kimono*

⁶³ Il s'agit d'estampes conservées au Musée national des arts asiatiques Guimet (voir : <https://art.rmngp.fr/>, consulté le 04/06/2020).

⁶⁴ D'après Nathalie Vandeperre, Chantal Kozyreff (éds), *Les douze heures des maisons vertes, et autres beautés*, Paris, Hazan, 2011, volume 2, et : Trinh Khanh (éd.), *Utamaro, hymn to beauty, exposition, Sydney, Art gallery of new south Wales, 13 february - 2 may 2010*, Sydney, Art Gallery of New South Wales ; Berlin, Asian Art Museum, National Museums in Berlin, 2010.

⁶⁵ Cf *Butterfly's sisters, the geisha in western culture*, op. cit., p. 67-117.

⁶⁶ Extrêmement codifiée et arme politique importante du régime Tokugawa, la prostitution au Japon est réglementée par le nouveau gouvernement de *Meiji* à partir de 1872 en vue d'abolir la clandestinité dans un souci de santé publique et surtout pour donner au monde l'image d'une société moderne basée notamment sur les principes moraux anglo-américains du mariage monogame qui enjoignent la femme à être une bonne épouse et une mère sage : « good wives and wise mothers » en anglais, « *Ryôsai kenbo*, 良妻賢母 » en japonais (cf. Amy Stanley. « Enlightenment geisha, the sex trade, education, and feminine ideals in early Meiji Japan », *The journal of Asian studies*, vol. 72, no. 3, 2013, p. 540-541). Le nombre d'établissements légaux de type *brothel* va alors augmenter rapidement dans les villes et près de quatre mille cinq cents prostituées sont officiellement recensées en 1887 faisant de la prostitution le second « employeur » de la femme japonaise après l'industrie du textile (cf. Saarang Narayan, « Women in Meiji Japan, exploring the underclass of Japanese industrialization », *Inquiries Journal/Student Pulse* 8.02 (2016), URL : <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1369> (consulté le 17/06/2020).

⁶⁷ Fukuzawa Yukichi notamment aura des mots très durs envers les *geisha* et les prostituées qu'il juge immorales et qu'il souhaiterait « isoler de la société des personnes respectables » (cf. Eichi Kiyooka, *Fukuzawa Yukichi on Japanese women, selected works*, University of Tôkyô press, 1988, p. 100).

n'est pas l'apanage des femmes) au Japon. Au XIX^e, et aujourd'hui encore, cette diversité est indéniablement méconnue en Occident. Malgré son statut de peintre paysagiste, Louis Dumoulin participera du reste lui aussi à la diffusion de cet artefact notamment lors de l'Exposition universelle de 1900 à Paris⁶⁸.



Figure 10 : [Sans titre]. Kusakabe Kimbei ou Kajima Seibei. 1885?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Musiciennes jouant du koto » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Musée nationale des arts asiatiques Émile Guimet.

En dehors des nombreux portraits et scènes de genre présentant des femmes japonaises prises en studio, la photographie nippone de la seconde moitié du XIX^e siècle consacre également aux lieux de la prostitution une part non négligeable de sa production. Fréquemment associés à la femme japonaise dans l'esprit occidental au point d'en faire son corollaire, certains de ces lieux jouissaient à la fin du XIX^e siècle d'une renommée internationale. C'est le cas évidemment du *Yoshiwara*, plus grand quartier de plaisirs d'*Edo*, puis de Tôkyô sous l'appellation « Nouveau *Yoshiwara* » (shin-*Yoshiwara*, 新吉原), mais aussi de lieux aujourd'hui moins connus comme la maison close appelée « Nectarine n°9 » ou « *Jinpuro* ». Sis à Yokohama, ce *brothel* était très largement ouvert, voire dédié, aux visiteurs étrangers⁶⁹. L'écrivain britannique Rudyard Kipling

⁶⁸ Voir notamment *infra*, partie 3.2.3, p. 333-346.

⁶⁹ Ciblant les résidents et visiteurs étrangers par des brochures publicitaires distribuées dans les principaux hôtels de séjour de ces derniers, cet établissement offrait dans le même temps au gouvernement japonais la possibilité de

le mentionne d'ailleurs dans un de ses poèmes paru en 1894⁷⁰. Si Louis Dumoulin raconte brièvement lors d'une interview à Maurice Guillemot en 1897 sa visite au nouveau *Yoshiwara*⁷¹, il n'évoque pas le Nectarine numéro neuf. Sa collection photographique compte pourtant plusieurs clichés⁷² de l'intérieur de ce *brothel* émanant peut-être du studio de T. Enami (江南信國, Enami Nobukuni, 1859 - 1929). Un groupe de jeunes femmes, certainement des prostituées, y posent vêtues de robes de chambre à l'occidentale (mais chaussées de sandales japonaises) devant un paravent maladroitement disposé dans un étroit couloir. Probablement acquis par Dumoulin lors de son second voyage au Japon en 1895, ce cliché témoigne du statut d'attraction touristique à part entière qu'avait ce lieu à la fin du XIX^e siècle à Yokohama. Il existe en outre plusieurs photographies prises dans le même couloir mais présentant des jeunes femmes vêtues cette fois avec des *kimono*⁷³.

limiter et de sécuriser le tourisme sexuel en cantonnant les voyageurs désireux de vivre ce genre d'expérience à un seul établissement.

⁷⁰ Cité par Hugh Cortazzi et George Webb, *Kipling's Japan, collected writings*, London, A&C Black, 2013, p. 272.

⁷¹ Dumoulin ne donne aucun détail et ne parle même pas des activités de ce quartier en dehors de deux timides allusions : « Tout, de ce pays est « curieux, jusqu'à une promenade au Yoshiwara, véritable petite ville éclairée à l'électricité. Le Yoshiwara, dont on vend le plan avec les tarifs, qui contient un temple, un hôpital, et dont la porte de sortie est ombragée d'un saule devant lequel on pleure les péchés que l'on vient de commettre... » » (cf. *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2). Plusieurs clichés de sa collection concernent le *Yoshiwara* dont la célèbre photographie n°82 intitulée « Yoshiwara girls » du catalogue de Kusakabe Kimbei montrant des prostituées attendant la clientèle, assises sur les genoux côte à côte derrière des grilles (cliché visible sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur à l'adresse suivante : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/10543> consulté le 26/04/2021).

⁷² Cf. *infra*, figure n°Figure 11, p. 164.

⁷³ Toute une série de photographies et de cartes postales concernant le *brothel* Nectarine n°9 est visible sur ce site web : <https://yokohamapostcardclub.blogspot.com/2012/07/prostituteyokohama.html> (consulté le 17/06/2020).



Figure 11 : PH112-24 : N°9 GIRLS, T. Enami. 1890?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Femmes » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Outre les *bijinga*, les estampes japonaises de l'époque d'*Edo* faisaient également la part belle aux acteurs du théâtre *kabuki*, genre théâtral principalement joué dans les quartiers de plaisir à ses débuts. Si des portraits photographiques d'acteurs étaient bien vendus par les studios japonais⁷⁴, ces derniers proposaient aussi, comme pour les quartiers de plaisir, des clichés centrés sur les bâtiments et notamment sur ce qui était à la fin du XIX^e siècle le quartier des théâtres de Yokohama appelé *Isezakichô* (伊勢佐木町). Les voyageurs occidentaux fréquentaient en effet massivement cet endroit situé aux abords des quartiers résidentiels réservés aux étrangers et dans lequel se tenaient, outre des spectacles au sein des théâtres, des animations de rue ou des combats de *sumô* (相撲) en plein air. Louis Dumoulin semble d'ailleurs avoir été

⁷⁴ Plusieurs clichés de ce type sont recensés dans la collection Dumoulin (cf. Julien Béal, *Le Japon dans la collection photographique du peintre Louis-Jules Dumoulin (1860-1924)*, 2017, p. 22-23, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01517490v3> (consulté le 04/06/2020).

marqué par ce quartier puisqu'il acheta une douzaine de clichés le représentant et s'en inspira pour plusieurs de ses toiles⁷⁵. En comparaison avec les portraits féminins, les photographies d'acteurs ne semblent pas avoir été très populaires parmi la clientèle occidentale et ce thème reste finalement plutôt associé à l'estampe. En revanche, d'autres catégories sociales typiquement masculines et potentiellement plus exotiques aux yeux des touristes occidentaux vont constituer des thèmes majeurs des « *Yokohama shashin* ». C'est le cas des lutteurs de *sumô* qui paraissent, souvent accompagnés d'un arbitre, tantôt posant en groupe, tantôt en plein combat tout comme dans les représentations *ukiyo-e* de ce sujet⁷⁶. Les pagnes des lutteurs (appelés *keshô mawashi* 化粧廻し) très colorés et souvent incrustés de décorations ou d'inscriptions offraient, comme le montre le cliché présenté ci-après (voir figure n°12), pour les peintres d'estampes, comme pour ceux des ateliers de photographie, des motifs permettant d'exprimer leurs talents et de séduire les collectionneurs.



Figure 12 : [Sans titre]. T. Enami. 1887?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Lutteurs » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

⁷⁵ Voir un exemple dans : *ibid.*, p. 15-16.

⁷⁶ Cf. Gisèle Lambert, Jocelyn Bouquillard (dir), *Estampes japonaises, Images d'un monde éphémère*, Paris, BnF, 2008, p. 35.

Domaine associé plus particulièrement à la Chine dans l’imaginaire occidental, l’acrobatie, et surtout les enfants acrobates, représentait aussi dans la seconde moitié du XIX^e siècle un sujet récurrent de la production photographique japonaise. Il convient de préciser que les troupes d’acrobates comptèrent parmi les premiers groupes de voyageurs japonais en Occident. Souffrant du statut de *hinin* (非人), qui signifie littéralement « non-humain » en japonais, il n’était pourtant pas aisé pour les acrobates de rue d’obtenir l’autorisation gouvernementale nécessaire à l’expatriation. Nombre de ces acrobates furent en fait emmenés clandestinement d’abord aux États-Unis puis en Europe, en vue de se produire pour le profit de promoteurs souvent véreux et peu scrupuleux. Comme l’expose Frederik Schodt au sujet de l’acrobate Richard Risley (1814-1874)⁷⁷, les troupes d’acrobates japonais en tournée en Occident, composés surtout d’enfants et d’adolescents, étaient vues par de nombreux spectateurs notamment lors des expositions universelles⁷⁸. Les conditions de voyage et de représentations de ces acrobates s’avéraient chaotiques et engendraient des drames mortels mais les Occidentaux retinrent en premier lieu les prouesses de ces troupes juvéniles. Il n’est donc nullement surprenant de retrouver ce thème de l’enfant acrobate dans plusieurs photographies de la collection Louis Dumoulin. Ce dernier, conscient de l’attractivité du thème auprès du public français, l’incorporera aussi à sa production picturale en prenant pour modèle des clichés d’enfants acrobates japonais. Le tableau intitulé « Quartier des théâtres à Yokohama »⁷⁹ qui représente *Isezakichô* et qui sera acheté par l’État français en 1890⁸⁰, constitue un véritable *patchwork* des attractions touristiques proposées dans ce quartier et inclut dans le coin inférieur droit de la toile deux enfants acrobates directement copiés depuis la photographie présentée ci-dessous (voir figure n°13).

⁷⁷ Frederik Schodt, *Professor Risley and the Imperial Japanese troupe, how an American acrobat introduced circus to Japan and Japan to the West*, Berkeley, Stone Bridge press, 2012.

⁷⁸ Cf. « At the exposition », in *Professor Risley and the Imperial Japanese troupe, how an American acrobat introduced circus to Japan and Japan to the West*, *op. cit.*, p. 176-197.

⁷⁹ Ce tableau est conservé au Musée national des arts asiatiques Émile Guimet et visible sur le site web de la RNM : https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/louis-dumoulin_le-quartier-des-theatres-a-yokohama_huile-sur-toile (consulté le 19/06/2020).

⁸⁰ Cf. Archives nationales. Ministère de l’instruction publique. Dossier F/21/2076. Louis Dumoulin.



Figure 13 : PH113-13-3 [Sans titre]. Auteur inconnu. 1888?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Acrobates » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Sur le même tableau apparaît également au centre de l'image un *jinrikisha* sur lequel est assise une femme japonaise en tenue traditionnelle et portant une ombrelle de papier fixé sur tiges de bambou de type *wagasa* (和傘, terme qui signifie littéralement « parapluie japonais »). Occupé par une ou deux personnes, ce véhicule apparut à la fin des années 1860 au Japon avec l'avènement du tourisme de masse, constitue un thème très populaire des « *Yokohama shashin* ». Revendiquée par plusieurs personnes dont un missionnaire états-unien et un photographe japonais⁸¹, l'invention du *jinrikisha*, potentiellement significative d'innovation et de modernité, s'effaça très vite au profit de l'image anachronique et exotique d'un véhicule traditionnel japonais. Ce trope, fabriqué et relayé en grande partie par les photographes japonais eux-mêmes dans une sorte de processus auto-exotique visant à répondre aux attentes et aux désirs des touristes occidentaux, porte une signification non anodine dans l'imaginaire occidental. En effet, au-delà du véhicule lui-même inmanquablement associé au « pousse-pousse » et par ricochet à la domination coloniale, l'utilisation du *jinrikisha* repose comme son

⁸¹ Cf. Luke Gartlan, « “Bronzed and muscular bodies”, jinrikishas, tattooed bodies and Yokohama tourist photography », in Julie Codell (éd.), *Transculturation in British art, 1770-1930*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 94.

nom l'indique sur la force humaine et implique donc un rapport entre le porteur, systématiquement un homme japonais de classe sociale basse et le ou la « porté-e » correspondant, soit à un modèle féminin japonais évoquant une courtisane ou une *geisha*, soit à un *globe-trotter* occidental fortuné accompagné ou seul. Dans ce dernier cas, comme le pointe Luke Gartlan, le rapport en question, codifié par la photographie touristique japonaise, donnait au porteur l'apparence du *coolie* dans le monde colonial, c'est-à-dire du sauvage ne regardant que le chemin qu'il doit suivre et dont la force physique est la première, voire l'unique qualité⁸². *A contrario*, le touriste occidental apparaît lui réfléchi, posé, avec des vêtements modernes, ou tout du moins décents, fixant tout à son aise l'objectif du photographe. Le gouvernement de *Meiji*, cherchant à lutter contre la nudité publique en vue de faire accepter le Japon dans le concert des « nations civilisées », avait notamment interdit aux porteurs de *jinrikisha* le port du simple *fundoshi* (褌), qui laissait les jambes et le haut du corps dénudé laissant voir aux touristes des muscles saillants et souvent tatoués en plein effort. Les photographes japonais ont alors, après 1880 surtout, axé les scènes de *jinrikisha* en privilégiant comme clientes des femmes japonaises évoquant l'image de la *geisha* et en présentant le porteur habillé, au niveau du haut du corps en tout cas, chaussé de sandales de paille et coiffé d'un chapeau conique typiquement asiatique ou d'un *tenugui* (手拭) en guise de bandana. L'image obtenue s'avérait suffisamment esthétique et exotique pour plaire aux touristes occidentaux et pour rassurer les autorités nippones. Quelques photographes ont parfois inclus dans leurs clichés ayant pour sujet un *jinrikisha* un trait d'humour en mettant en scène en studio le renversement du véhicule⁸³, mais il ne nous semble pas qu'il s'agisse là d'une quelconque critique du colonialisme blanc contrairement à ce que suggère Claude Estèbe⁸⁴. Ce recours à l'humour, ou tout du moins cette tendance à forcer le trait du spectaculaire ou de l'exotique, s'explique à notre avis principalement par le souci mercantile des studios de photographie de Yokohama d'attirer l'attention du chaland en se démarquant de la concurrence⁸⁵.

⁸² Gartlan expose la délectation, parfois érotique, ressentie par les touristes britanniques observant depuis le siège du *jinrikisha*, non pas le paysage, mais le corps du porteur en action (cf. « “Bronzed and muscular bodies”, jinrikishas, tattooed bodies and Yokohama tourist photography », *op. cit.*, p. 96).

⁸³ Par exemple, cette photographie anonyme visible sur la base de données de photographies anciennes de l'Université de Nagasaki : <http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/en/target.php?id=2340> (consulté le 22/06/2020).

⁸⁴ Cf. *Le premier âge d'or de la photographie au Japon (1848-1883), constitution et analyse d'une base de données iconographique de la fin de la période Edo (période Bakumatsu) au milieu de la période Meiji*, *op. cit.*, p. 405.

⁸⁵ Voir par exemple dans Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, les mises en scènes d'enfants acrobates chez Farsari (<https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/2116>, consulté le 22/06/2020), ou chez Kusakabe (<https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/3773>, consulté le 22/06/2020), ou au niveau de lutteurs-acrobates chez T.Enami (cliché n°1036 intitulé « Wrestlers »).

D'une manière générale, la dimension commerciale a d'ailleurs très largement poussé les studios de photographies de Yokohama à privilégier des images exotiques populaires aux yeux des touristes occidentaux quitte à s'affranchir des évolutions sociétales du Japon du dernier quart du XIX^e siècle. L'exemple des clichés en armes ou des suicides rituels⁸⁶ de *samurai*, classe sociale dont les activités et les privilèges y compris le port du sabre, furent abrogés par le gouvernement de *Meiji* en 1871 (1876 pour le port du sabre), est à tout point de vue révélateur de cette stratégie de production anachronique. La modernité n'est pourtant pas totalement absente des catalogues de vente des studios photographiques qui comptent de nombreuses vues témoignant du développement urbain du Japon à cette époque, même si ce dernier n'est pas forcément le sujet principal du cliché⁸⁷. En dehors de l'exception notable de Felice Beato⁸⁸, il n'est en revanche que très rarement question, dans ces mêmes catalogues, des révoltes des *samurai* déçus⁸⁹ ou plus largement, des nombreux troubles intestinaux qu'a vécus le Japon entre 1854 et 1890, et notamment de la guerre de *Boshin* (*Boshin sensô* 戊辰戦争). Soucieux de ne pas montrer aux visiteurs étrangers ces troubles qui firent quelques victimes parmi les Occidentaux et engendrèrent plusieurs affaires diplomatiques fâcheuses⁹⁰, le gouvernement japonais limitait la présence et le tourisme de ces derniers à plusieurs villes et lieux touristiques qui se trouvent, sans surprise, constituer les lieux les plus représentés dans les guides

⁸⁶ Le *harakiri* (腹切り) est officiellement aboli en 1868 mais reste une image que les photographes japonais, conscients de la fascination qu'elle exerce sur leur clientèle occidentale, continuent de proposer dans leurs catalogues même après cette date avec des mises en scènes et des couleurs criardes (voir l'exemple de Kusakabe Kimbei cité par Mio Wakita dans : « Sites of "Disconnectedness", the port city of Yokohama, Souvenir photography, and its audience », *Transcultural studies*, n°2, 2013, p. 115 ; voir également Allen Hockley, « Expectation and authenticity in Meiji tourist photography », in Ellen P. Conant (dir.), *Challenging past and present, the metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese art*, University of Hawaii press, 2006, p. 115-132).

⁸⁷ Citons à titre d'exemple ce cliché vendu par le studio de T. Enami et acheté par Louis Dumoulin du tramway hippomobile jouxtant le parc d'Ueno à Tôkyô (cf. <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/3807>, consulté le 22/06/2020) ou celui du port de Yokohama présentant une rue équipée de poteaux télégraphiques et d'un éclairage public par des lampes à gaz (cf. <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/10499>, consulté le 22/06/2020).

⁸⁸ Juste après son installation au Japon en 1863 au moment où les meurtres xénophobes visant des Occidentaux y atteignent leur paroxysme, Beato est témoin près de Yokohama de plusieurs incidents dont l'assassinat retentissant en 1864 de deux officiers britanniques par le *samurai* Shimizu Seiji. Beato va mettre en scène dans les lieux même de l'attaque une sorte de reconstitution du meurtre dans une série de clichés qu'il commercialisera. Plus que l'intention de montrer l'image d'un Japon non civilisé au contraire de l'Occident, cette série nous semble répondre avant tout à un souci mercantile de Beato qui avait bien conscience du potentiel d'attractivité de tels clichés pour la communauté britannique et pour les journalistes étrangers (cf. Mio Wakita, « Sites of "Disconnectedness", the port city of Yokohama, Souvenir photography, and its audience », *op. cit.*, p. 103-117).

⁸⁹ Au sujet de la fin des *samurai*, nous nous référons à Pierre-François, Souyri, *Samourai, 1000 ans d'histoire du Japon*, nouvelle édition, Nantes, Édition du château des ducs de Bretagne, 2017, p. 224-267.

⁹⁰ Outre l'affaire Shimizu évoquée ci-avant, une autre attaque de *samurai* visant des Britanniques (l'affaire Richardson aussi appelée l'incident de *Namamugi*) avait en 1862 généré des représailles militaires et l'installation de garnisons britanniques et françaises à Yokohama pour protéger les expatriés et voyageurs de ces pays. Ces événements sont largement relatés dans la presse française de l'époque (citons par exemple : *Le journal des débats politiques*, 30 novembre 1862, p. 3, et pour les conséquences diplomatiques : *Le monde illustré*, n°337, 26 septembre 1863, p. 197-198).

touristiques et dans la production photographique commerciale japonaise⁹¹. Les vues de sites comme Nikkô, le Mont Fuji⁹² ou encore Enoshima devenant en quelque sorte pour le tourisme au Japon de la seconde partie du XIX^e siècle ce que les canaux de Venise ou le Colisée de Rome étaient au phénomène de la *Veduta* au XVIII^e siècle⁹³. Parmi ces lieux emblématiques très largement repris comme sujet des « *Yokohama shashin* », certains comme le temple *Kiyomizudera* (清水寺) à Kyôto ou le parc des chutes d'eau *nunobiki* (布引滝) à Kôbe⁹⁴ étaient déjà représentés dès le X^e siècle dans la tradition picturale du « *meisho-e* » (名所絵), soit littéralement les « images de lieux connus », qui s'appuyait elle-même sur la poésie classique. D'autres, comme le grand Bouddha de Kamakura ont été forgés presque entièrement par l'imagerie photographique du XIX^e siècle⁹⁵.

En dehors des sujets présentés dans ce chapitre, il existe évidemment de nombreux autres thèmes, notamment centrés sur les pratiques religieuses, au sein de la production photographique touristique japonaise⁹⁶ et notre volonté n'est pas de les ignorer, ni de les minimiser par rapport aux images développées ci-avant, quelle que soit la puissance des stéréotypes que ces dernières aient pu diffuser.

⁹¹ L'exemple du « Keeling's guide » édité par le studio d'Adolfo Farsari est révélateur de cette adéquation (cf. *supra*, p. 117-120).

⁹² Voir pour les représentations du Mont Fuji : Kohara, Masashi, *Fuji genkei : kindai Nihon to Fuji no yamai = Visions of Fuji : an incurable malady of modern Japan*, Izu photo museum, 2011.

⁹³ Marie-Joseph Bertini, « Vedute », *Les cahiers de médiologie*, 1999/1 (N° 7), p. 137-143, URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1999-1-page-137.htm> (consulté le 30/06/2020).

⁹⁴ Il semble bien que Dumoulin ait visité ce parc en 1888. Sa collection compte en tout cas plusieurs clichés du parc Nunobiki (voir cet exemple sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/1251>, consulté le 09/03/2021).

⁹⁵ Cf. Anne Nishimura Morse, « Souvenirs of "Old Japan", Meiji-era photography and the meisho tradition », in *Art and artifice, Japanese photographs of the Meiji Era, selections from the Jean S. and Frederic A. Sharf collection at the Museum of fine arts*, op. cit., p. 41-50.

⁹⁶ Nous renvoyons notamment le lecteur vers la partie 2.2 qui débute à la page 187 du présent document et qui fournit plus de détails sur la collection photographique de Louis Dumoulin, ainsi que vers l'ouvrage de présentation d'une partie de la collection japonaise du Musée Nicéphore Niépce (cf. David Michaud, *Traditionnel Japon, 240 photographies du XIX^e siècle coloriées au pinceau*, Paris, Éditions du chêne, 2009). En outre, la page de recherche par catégories de la meta-base de données de l'Université de Nagasaki permet de se rendre compte des principaux thèmes représentés dans la photographie commerciale japonaise de la fin du XIX^e siècle (cf. <http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/en/category.html>, consulté le 23/06/2020).

2.1.3. Types et costumes

Geisha, *Samurai*, lutteurs *Sumô*, acrobates, acteurs de théâtre *kabuki* ou encore prêtres bouddhistes, les studios photographiques japonais relevant des « *Yokohama shashin* » ont, nous l'avons vu précédemment, beaucoup basé leurs stratégies commerciales sur ces catégories sociales véhiculant des images fabriquées souvent de manière anachronique et selon un auto-exotisme plus ou moins conscient. Largement diffusées dans le monde à partir de la fin du XIX^e siècle, ces images constituent encore aujourd'hui des stéréotypes puissants associés en fonction des discours, soit à la fascination, soit à la répulsion du Japon⁹⁷. Sans aucun doute, la photographie n'est pas seule responsable de l'ancrage de ces poncifs dans l'imaginaire collectif mais elle y a indéniablement et grandement contribué. Il est à ce propos fondamental d'observer comment les représentations de la figure humaine ont évolué après l'introduction de la photographie au Japon et le développement de son commerce dans les ports ouverts aux Occidentaux. De même, l'analyse du vocabulaire employé par les producteurs et les récepteurs de ces représentations nous paraît importante au regard notamment du recours aux images au sein des discours coloniaux et ethnographiques à la même époque. En effet, comme l'explique Luke Gartlan⁹⁸, l'émergence de l'ethnographie comme champ d'études et de recherche à part entière devance de quelques décennies l'invention du daguerréotype et les grandes missions d'explorations britanniques et françaises qui mèneront à la colonisation de nombreux territoires, notamment en Extrême-Orient. Ainsi, la photographie devient vite, d'abord en France, un outil majeur « pour la reproduction des types des diverses races humaines⁹⁹ ». Dans le cas du Japon, le fait que son territoire n'ait pas à proprement parler été colonisé par une puissance occidentale ne soustrait en aucun cas ses populations aux théories raciales et aux classifications typologiques en découlant. Quant à la photographie, si son introduction au Japon est singulière, il n'en reste pas moins qu'elle va, comme partout ailleurs dans le monde, représenter de manière nouvelle l'être humain et diffuser des images, des informations et des interprétations multiples.

⁹⁷ D'après notamment : Jean-Paul Honoré, « De la nippophilie à la nippophobie, les stéréotypes versatiles dans la vulgate de presse (1980-1993) », *Mots*, n°41, décembre 1994, p. 9-55 ; et plus récemment : Philippe Pelletier, *La Fascination du Japon, Idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2018, notamment les chapitres suivants : « Les Japonais sont tous pareils », p. 25-34 ; « Les Japonais copient tout et en mieux », p. 161-166 ; « Le Japon est le royaume des arts martiaux », p. 189-194 et « C'est le pays des geisha », p. 211-216.

⁹⁸ Cf. Luke Gartlan, « Types or costumes? Reframing early Yokohama photography », *Visual Resources*, vol. XXII, n°3 (september 2006), p. 249-256.

⁹⁹ Cf. « Deux frères glorieusement unis, photographie de MM. Bisson Frères », *Cosmos, revue encyclopédique hebdomadaire des progrès des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, 26 Octobre 1855, p. 501-504, cité par Christine Barthe, « Les éléments de l'observation, des daguerréotypes pour l'anthropologie », in *Le daguerréotype français, un objet photographique*, Paris, Musée d'Orsay, 2003, p. 75.

Dans les premiers temps, que ce soit le *samurai* Nakahama Manjirô (中濱 万次郎, 1827-1898) – qui finira après moult tentatives à produire des ambrotypes avec un appareil acquis par ses soins à San Francisco en 1860 lors de la première mission diplomatique officielle japonaise aux États-Unis d’Amérique – ou Ueno Hikoma – parvenant à maîtriser les techniques du collodion humide au point d’être en mesure d’ouvrir son propre studio en 1862 à Nagasaki – les premiers photographes japonais, apprenant par le biais de manuels étrangers ou au contact direct des Occidentaux, vont multiplier les essais, et comme en Europe, c’est souvent la figure humaine qu’ils vont d’abord chercher à fixer. Du reste, la comparaison entre les premiers portraits photographiques pris par des Japonais et ceux datant de la même époque durant la première vague d’engouement de la bourgeoisie citadine occidentale pour ce type d’images est révélatrice d’une certaine ressemblance dans la manière de présenter les sujets humains¹⁰⁰. La pose est d’abord majoritairement en pied mais les plans dits américains, ou en buste ne sont pas inexistantes dans les deux cas¹⁰¹. De même, au niveau de la présentation matérielle de ces portraits, la carte de visite, objet prisé pour les mondanités et les rapports sociaux, connaît un succès similaire en Europe et au Japon à quelques années d’écart¹⁰². Ceci n’est pas surprenant quand on sait que l’un des premiers studios photographiques à avoir diffusé largement au Japon ce type de produit s’avérait être celui d’Ueno Hikoma.

Installé à Nagasaki, Ueno, né en 1838, avait eu l’occasion de voir, durant ces jeunes années, des portraits photographiques venus d’Europe dans les navires commerçants hollandais. Ses périodes de formation auprès du médecin batave Pompe van Meerdervoort (1829-1908), puis du photographe suisse Pierre Rossier lui avaient également apporté des connaissances sur les modes de productions et les usages sociaux de la photographie en Occident. Comme le montre Claude Estèbe, le portrait constitue la principale activité du studio d’Ueno dès son ouverture en

¹⁰⁰ Au point de générer parfois de l’incompréhension chez certains clients japonais habitués aux portraits des estampes japonaises de type *nishiki-e*. L’ancien photographe Shinji Matsuzaki (松崎晋二, 1850-?) explique en 1880, dans une sorte de *vademecum* analysé par Sebastian Dobson, que la photographie est un média nouveau qui génère des codes visuels nouveaux et qu’en aucun cas le client ne doit s’attendre à se voir représenter selon les codes des estampes (cf. Sebastian Dobson, « Guiding the sitter, Matsuzaki Shinji's dos and don'ts for the photographic customer », in Luke Gartlan, Roberta Wue (éds), *Portraiture and early studio photography in China and Japan*, London, New York, Routledge, 2017, p. 79-96).

¹⁰¹ Par exemple les illustrations présentées dans les deux articles suivants : pour les portraits de la bourgeoisie occidentale, Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait, albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°34 (2007), p. 147-163 et pour les premiers portraits japonais, Akiyoshi Tani, Oliver Moore (trad.), « Pioneering portraits, early photography in Japan », *IIAS newsletter*, n°49 (autumn 2008), p. 24-25.

¹⁰² Luke Gartlan souligne du reste l’importance souvent mésestimée du format « carte de visite » au sein de la production photographique japonaise prise dans sa globalité (marché domestique et export compris) (cf. Luke Gartlan, « Shimizu Tokoku and the Japanese carte-de-visite, circumscriptions of Yokohama photography », in Luke Gartlan, Roberta Wue (éds), *Portraiture and early studio photography in China and Japan*, *op. cit.*, p. 17-40).

1862 et le format carte de visite va rapidement devenir l'un des produits phares de son catalogue¹⁰³. Mais si le format et les modes de production semblent identiques, il n'en va pas de même pour la mise en scène du sujet humain et pour la sémiotique de l'image générée. En effet, Ueno, devenu professionnel, s'adapte à la demande de la clientèle et celle-ci varie considérablement entre deux pôles : les Occidentaux de passage cherchant à obtenir un souvenir représentatif et les Japonais suffisamment riches et puissants pour s'offrir ou se voir offrir un portrait. Pour les derniers cités, Ueno a investi dans un mobilier importé d'Occident comprenant chaises, guéridon, consoles, colonnes, tapis et balustrades. Par un phénomène d'imitation, ce mobilier reprend les codes des premiers portraits photographiques en Occident qui s'inscrivaient eux-mêmes, comme l'explique le philosophe et critique d'art allemand Walter Benjamin (1892-1940), dans la tradition du portrait peint¹⁰⁴. La photographie, au format carte de visite, présentée ci-dessous (voir figure n°Figure 14) permet de se rendre compte de ce mimétisme dans la réalisation de certains portraits photographiques au Japon jusqu'au milieu des années 1870 environ. La femme apparaissant sur cette photographie est certes vêtue de manière traditionnelle mais elle pose assise sur une chaise et accoudée à un guéridon sur lequel trône une plante en pot. Le rideau en arrière-plan et le tapis au sol constituent également des codes issus du portrait à l'occidental. Notons enfin la pose de face et le regard fixant l'objectif qui tranche avec les codes des « *Yokohama shashin* » dans lesquelles le regard du sujet humain n'est pas dirigé vers le récepteur¹⁰⁵. Cette question du regard est complexe à traiter, notamment dans le cas japonais, puisque les pratiques sociales et culturelles de ce pays diffèrent des significations et interprétations françaises par exemple. Il nous semble néanmoins, si l'on s'appuie sur les analyses du philosophe Jean Paris (1921-2003)¹⁰⁶ ou de l'historien de l'art Meyer Shapiro (1904-1996)¹⁰⁷, que le regard de face s'apparente dans l'énonciation au « je » et le regard fuyant au « il » ou « elle ». Ainsi Jean Paris déclare : « le portrait frontal répond [...] dans la peinture à la première personne dans le récit. C'est un "je" dont le regard énonce

¹⁰³ Cf. Claude Estèbe, « Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872 », *Études photographiques*, 19 décembre 2006, mis en ligne le 27 août 2008, p. 10-13, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/937> (consulté le 06/02/2018).

¹⁰⁴ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, traduction française par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 306.

¹⁰⁵ Luke Gartlan présente à ce sujet une comparaison révélatrice entre les portraits au format « carte de visite » du photographe Tôkoku Shimizu (清水東谷, 1841 - 1907) où le sujet photographié regarde de face l'appareil, conscient de l'acte photographique et de sa participation à la formation de celui-ci, et les pratiques de regards fuyants et de pose de trois-quart initiées, selon l'auteur, par Felice Beato (cf. Luke Gartlan, « Shimizu Tokoku and the Japanese carte-de-visite, circumscriptions of Yokohama photography », in Luke Gartlan, Roberta Wue (éds), *Portraiture and early studio photography in China and Japan*, op. cit., p. 18-22 et 31).

¹⁰⁶ D'après Jean Paris, *L'espace et le regard*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

¹⁰⁷ D'après Meyer Shapiro, « Face et profil comme formes symboliques », in *Les Mots et les images*, Paris, Macula, 2000, p. 93-124.

la transcendance. Par ce regard, j'entre avec lui dans un double rapport de contemplant à contemplé qui le fondera, lui, dans son altérité, comme il me fonde moi dans ma conscience¹⁰⁸ ». Les pronoms « il » et « elle » rejettent en quelque sorte le sujet humain en dehors de l'énonciation et du dialogue, ils tendent à « le néantiser en tant que personne¹⁰⁹ » comme l'affirme le linguiste Émile Benveniste (1902-1976), voire à repousser l'Autre dans « l'espace des potins¹¹⁰ » selon l'expression du philosophe et sémiologue Roland Barthes (1915-1980). Ils sont par définition les pronoms du spectacle, de la narration et confèrent aux sujets humains représentés le statut de personnage et non de personne. Ces analyses amènent à s'interroger en retour sur le regard des récepteurs des « *Yokohama shashin* » et plus largement sur le regard des Occidentaux au sujet du Japon. Elles étayent, nous semble-t-il, l'hypothèse de la prédominance de la fiction sur le documentaire dans le point de vue de la majorité des récepteurs occidentaux. Il ne s'agit pas de déclarer que des regards fuyants dans un cliché annihilent toute valeur documentaire, mais bien de placer le « désir de Japon » chez la plupart des Occidentaux, et notamment chez Dumoulin, au croisement entre l'envie de se voir conter une histoire exotique authentique et le renoncement à vérifier l'authenticité de cette même histoire. En d'autres termes, regarder de face le sujet japonais obligerait un Occidental à se placer au même niveau que lui, à considérer le Japon comme une nation égale et non comme un spectacle ou un fantasme, or, globalement, dans l'esprit occidental de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'altérité japonaise est avant tout un divertissement. D'ailleurs, c'est essentiellement quand le Japon se comporte « comme une nation occidentale » qu'il suscite répulsion, inquiétude et rejet. De nos jours encore en Occident, l'image de l'individu japonais évitant, par politesse, de regarder son interlocuteur dans les yeux reste sans nuance associée, soit au manque de franchise, soit à un respect obséquieux de codes sociaux stricts et procure surtout dans les deux cas à l'individu occidental un sentiment de confort et de supériorité.

¹⁰⁸ Cf. Jean Paris, *L'espace et le regard*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁹ Cf. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 228 et suivantes.

¹¹⁰ Cf. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble, cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Éditions du Seuil/IMEC, 2003, p. 143.



Figure 14 : [Sans titre]. Auteur inconnu. 1870?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Au sujet du portrait, il convient en outre de préciser que, si ce type de représentation existait dans la peinture classique japonaise, cette dernière, largement influencée par la tradition picturale chinoise, donnait la primauté, outre les scènes de la vie quotidienne, aux thèmes religieux, aux lavis de paysage et à la représentation de la faune et de la flore. Plus que la figure humaine, ses proportions et sa mise en perspective, plus aussi que la couleur, l'élément fondamental de la peinture japonaise restait le trait. L'enseignement des peintres au Japon, avant la seconde partie du XIX^e siècle et l'arrivée de professeurs occidentaux, reposait avant tout sur la calligraphie. On peut donc en déduire qu'avec la photographie, les Japonais n'auraient pas seulement découvert une nouvelle technique de fabrication d'images mais aussi, et dans le même temps, une nouvelle manière de représenter le monde et la figure humaine ancrant cette dernière dans l'individualité. En effet, philosophiquement, le portrait photographique s'inscrit dans l'histoire du portrait tout entière qui peut être conçue, selon le sémiologue Tzvetan Todorov (1939-2017) comme « une lutte de l'individu contre le collectif

et du particulier contre le général¹¹¹ ». Ce postulat prend un sens tout particulier au Japon où l'organisation sociale s'avère traditionnellement très hiérarchisée. En effet, comme l'explique le philosophe japonais Katô Shuichi (加藤周一, 1919-2008), le fonctionnement du groupe, de la communauté y est hérité des sociétés rurales structurées autour de la culture du riz¹¹². Les villages y avaient des frontières bien marquées et surtout une organisation verticale, c'est-à-dire un rapport hiérarchique omniprésent entre les propriétaires terriens, les paysans et les autres, notamment les gens de l'extérieur. L'urbanisation et l'industrialisation du Japon vont en quelque sorte déplacer ces frontières vers d'autres niveaux, celui de l'entreprise, de l'association, de l'école, celui du quartier, voire d'un pâté de maison à l'intérieur même du quartier, mais sans jamais amoindrir les rôles que chaque individu doit tenir en fonction de son statut au sein du collectif¹¹³. En revanche, l'ouverture au commerce international va modifier la notion d'extérieur en l'élargissement au monde et non plus aux frontières intérieures du pays. Ceci est évidemment palpable d'abord dans les ports ouverts aux étrangers comme Nagasaki, Yokohama, Kôbe et Hakodate et c'est logiquement dans ces villes que va se développer l'activité des premiers studios photographiques. Dès lors, le portrait photographique prend un sens singulier dans le Japon de la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment pour l'élite sociale. S'il est effectivement un moyen d'affirmer son statut et sa position sociale dominante, il est aussi et surtout jusque dans les années 1870, un symbole de modernisme. Il s'agit à notre sens, plus qu'une lutte entre l'individu et le collectif, d'un signe d'ouverture aux idées nouvelles inspirées d'Occident. Or, comme le montre Emmanuel Lozerand¹¹⁴, certaines de ces idées visaient à entretenir la supériorité de la race blanche en stigmatisant les autres peuples. Ainsi, le manque d'individualisme supposé des Japonais se trouve exacerbé par les discours visant à donner à l'Occident seul les qualités associées à l'émancipation du « moi ». Nier chez l'Autre toute forme d'individualité revient en effet à l'inférioriser. Aux Occidentaux la subjectivité, le progrès, la civilisation ; aux Japonais l'uniformité, l'imitation, la dénaturaion culturelle. Ces stéréotypes tenaces vont, avec la montée du « péril jaune », s'ancrer dans l'esprit des

¹¹¹ Cf. Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu, essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Adam Biro, 2001.

¹¹² Cf. Shuichi Katô, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. 233-238.

¹¹³ Aujourd'hui encore, chaque habitant du quartier ou de l'immeuble en question joue son rôle afin de garantir le bon fonctionnement du groupe. Par exemple, la responsabilité de veiller à la propreté ou à la sécurité du quartier en assurant des rondes est partagée à tour de rôle par chaque habitant en conformité avec ce que l'on nomme au Japon 団体責任 *dantai sekinin*, littéralement la responsabilité du groupe.

¹¹⁴ Voir : Emmanuel Lozerand, « "Il n'y a pas d'individu au Japon", archéologie d'un stéréotype », *Ebisu*, n°51, 2014, mis en ligne le 01 novembre 2014, p. 273-302, URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/1495> (consulté le 20/05/2019).

Occidentaux, mais aussi, de certains penseurs japonais selon une rhétorique visant à retourner le défaut supposé en qualité unique¹¹⁵. Comme nous l'exposerons ci-après, un processus similaire nous semble à l'œuvre concernant la production photographique japonaise, notamment celle relevant des « *Yokohama shashin* ».

Mais revenons d'abord brièvement à l'ameublement de type occidental du studio d'Ueno Hikoma. Il avait certes vocation à offrir au sujet un confort appréciable eu égard aux temps de pose relativement longs des premières techniques photographiques, mais ces contraintes s'avéraient moindres puisque Ueno opérait dans les années 1860 avec des méthodes plus rapides que celles des deux décennies précédentes. Il s'agissait donc bien d'inscrire, par ce mobilier, le sujet photographié dans la modernité. D'ailleurs, lorsque la clientèle occidentale lui réclame des photographies souvenirs, Ueno met de côté, ou tente de le faire, ce mobilier devenu encombrant et préjudiciable à l'image exotique attendue d'un cliché japonais¹¹⁶. Répondant notamment à la demande des matelots en escale, Ueno produit des photographies de jeunes femmes japonaises en tenue traditionnelle et majoritairement mises en scène assises sur les talons selon la posture appelée *seiza* 正座 en japonais. Ces femmes, souvent issues de familles modestes, étaient parfois au centre de contrats de mariage fictifs donnant à un Occidental de passage à Nagasaki, moyennant paiement, l'occasion de réaliser un fantasme exotique en partageant pour quelques semaines leur quotidien. Comme le souligne Claude Estèbe, l'argent nécessaire à la réalisation du portrait photographique de ces jeunes femmes était la plupart du temps déboursé par le voyageur occidental lui-même. C'est ce type d'expérience que Pierre Loti, débarquant à Nagasaki quelque vingt années plus tard, va vivre, cherchant en quelque sorte à donner vie à l'image féminine fixée par l'appareil photographique d'Ueno Hikoma. Ce qui intéressait Loti, comme la majorité des Occidentaux de passage, n'était pas l'Autre en tant qu'individu mais bien en tant que type.

Cette notion de type, intimement liée aux théories des races et au « Japon-spectacle », nous semble primordiale dans l'évolution de la production photographique japonaise et surtout dans sa réception.

En dehors peut-être des clichés concernant les populations *ainu*, il n'est quasiment pas question de typologie anthropologique au sein de la production photographique touristique japonaise durant la seconde partie du XIX^e siècle. On peut en revanche dégager une typologie

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 291-295.

¹¹⁶ La photographie de deux jeunes femmes assises sur les genoux devant deux chaises laissées vides est particulièrement révélatrice à ce sujet (cf. Claude Estèbe, « Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872 », *op. cit.*, fig. 9, p. 12).

sociale insistant parfois grossièrement sur certaines figures jouant le rôle de « tête de gondole » comme l'exemple des « filles des maisons de thé » que nous développerons plus avant. Cependant, plus que les caractéristiques physiques de ces figures, ce sont véritablement les costumes et accessoires corollaires qui paraissent au centre des stratégies productives des photographes relevant des « *Yokohama shashin* ». Ce phénomène, comme le montre Luke Gartlan¹¹⁷, n'est ni propre au Japon¹¹⁸, ni réservé à la photographie, mais il y est particulièrement significatif tant la production photographique de ce pays diffusée en Occident fut massive. Il n'est d'ailleurs pas exagéré de dire que dans les représentations des Japonais et des Japonaises, le décor, le contenant génèrent en Occident des images au moins aussi fortes que les aspects physiques. En effet, que ce soit au niveau des vêtements, des chaussures, du maquillage, des coiffures, des armes ou des instruments de travail, d'artisanat et d'arts, l'enveloppe symbolise tout autant, voire plus que le contenu, l'image exotique du Japon. Dans le domaine de la photographie commerciale japonaise, cette stratégie du « costume » comme argument de séduction de la clientèle occidentale s'avère fondamentale¹¹⁹.

Bien qu'il ne fut ni le premier photographe à ouvrir un studio à Yokohama, ni le premier à présenter des Japonais en costumes et accessoires traditionnels, Felice Beato a, comme l'ont déjà pointé moult publications sur le sujet, véritablement été le premier à recourir de manière aussi intentionnelle et récurrente à cette stratégie, allant notamment jusqu'à mettre en couleur les clichés afin de donner encore plus d'éclat et d'importance à l'enveloppe vestimentaire. Il faut préciser que Beato arrive en 1863 au Japon avec une expérience de photographe professionnel et d'homme d'affaires qu'aucun de ses concurrents de l'époque ne possède¹²⁰. Comme le démontre Luke Gartlan, Beato fait du terme « costume » un de ses arguments de vente en l'utilisant pour ses légendes, son catalogue et pour sa publicité¹²¹. Du fait de son influence sur les photographes qui ouvriront dans son sillage des studios de photographie à Yokohama, Beato ancre en quelque sorte le « costume » dans les sujets et dans les stratégies

¹¹⁷ Cf. Luke Gartlan, « Types or costumes? Reframing early Yokohama photography », *op. cit.*, p. 240-242.

¹¹⁸ Citons notamment le cas des danseuses indiennes Bayadères dans la photographie commerciale de la seconde partie du XIX^e siècle. Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, comporte plusieurs exemples de portraits de Bayadères : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/10248> (consulté le 20/08/1977).

¹¹⁹ Le costume est d'ailleurs, d'une manière générale et pas seulement au Japon, l'une des composantes principales du cliché exotique en tant que genre pictural (Sur cette question : « Le monde en vitrine, l'invention du cliché exotique », in Lionel Gauthier, Jean-François Staszak, *Clichés exotiques, le tour du monde en photographies, 1860-1890*, Paris, Éditions de Monza, 2015, p. 69-118).

¹²⁰ À ce sujet, Anne Lacoste, *Felice Beato, a photographer on the Eastern road*, catalogue d'exposition, J. Paul Getty Museum, (du 7 décembre 2010 au 4 avril 2011), Los Angeles, J.-P. Getty Museum, 2010.

¹²¹ Cf. Luke Gartlan, « Types or costumes? Reframing early Yokohama photography », *op. cit.*, p. 243-249.

commerciales des « *Yokohama shashin* » pour plusieurs décennies. On retrouve cet ancrage quasiment dans tous les studios et notamment chez Von Stillfried, Suzuki¹²², ou plus tard, chez Farsari, Ogawa¹²³, T. Enami, Tamamura ou chez Kusakabe¹²⁴.

Au niveau des sujets humains choisis par les photographes japonais entre 1860 et 1900 pour leurs catalogues destinés principalement à la photographie souvenir, on peut constater, au regard des clichés connus, une certaine continuité dans les catégories sociales proposées. En revanche, la mise en scène et la promotion de ces clichés évoluent à plusieurs niveaux. Deux éléments attirent particulièrement l'attention : la prédominance des clichés de groupe sur le portrait à partir des années 1880 surtout et, comme évoqué ci-avant, l'effort d'esthétisation des costumes, accessoires et décors qui prend beaucoup d'ampleur à la même période.

Tout d'abord, les groupes de personnes et les scènes de genre supplantent en effet très largement les portraits individuels, ou en petit nombre, à partir des années 1880, qui correspondent peu ou prou à la période où les studios de photographie touristique sont pris en main par des photographes majoritairement japonais. Ceci s'explique d'abord par les progrès de la photographie et les moyens matériels et humains dont pouvaient disposer ces studios par rapport à leurs homologues des décennies précédentes. En effet, le temps de pose, la maniabilité de l'appareil, la superficie des ateliers et le progrès des techniques et produits dédiés au tirage et à la mise en couleur des clichés offraient évidemment aux photographes des années 1880 un éventail plus large de possibilités en termes de mise en scène et de sujets. Mais la dimension technique et esthétique n'est pas la seule à prendre en compte. La prédominance des groupes sur le portrait individuel découle aussi d'enjeux commerciaux. En privilégiant les groupes et les scènes de genre, on augmente de manière indubitable le potentiel exotique de l'image, qui constituait l'argument principal de vente auprès des touristes occidentaux. Concernant les scènes de genre, il convient en outre de mentionner que les estampes japonaises les avaient déjà largement diffusées en Occident. Il en résulte, comme l'illustrent les clichés présentés ci-dessous (voir figures numéros 15 et 16), une esthétique différente mais surtout l'impression d'une individualité estompée, fondue au sein d'un groupe social, d'un paysage ou d'une foule.

Ainsi les six femmes présentées dans le cliché intitulé « Tea house girls » du photographe Adolfo Farsari paraissent-elles uniformisées, voire presque déshumanisée pour celle se trouvant

¹²² *Ibid.*, p. 248.

¹²³ Par exemple, l'album suivant : *Costumes & Customs in Japan*, Tôkyô, K. Ogawa, 1895.

¹²⁴ La première rubrique du catalogue du studio de Kusakabe s'intitule en anglais « Costumes » et compte pas moins de 406 clichés (cf. *Catalogue of the Kimbei photographic studio, n°7 Honcho doori Yokohama, coloured photographs, views & costumes of Japan, beautifully colored transparencis, magic lanterns slides*, Yokohama, Studio Kimbei, 1880?, URL : http://collections.si.edu/search/record/siris_arc_373771, consulté le 24/01/2020).

à l'extrémité gauche du regard du récepteur qui semble figée telle une poupée ou un automate. La scène cherche pourtant à représenter le mouvement avec deux femmes musiciennes et quatre femmes exécutant une danse des mains (appelée en japonais *teodori* 手踊り). Farsari choisit ici un thème courant des « *Yokohama shashin* » se retrouvant dans tous les catalogues des studios de Yokohama à l'époque des voyages de Dumoulin au Japon. Le sujet est en effet bien connu des voyageurs occidentaux et a tout pour constituer un souvenir représentatif et séducteur de leur séjour. Dumoulin, comme la majorité des visiteurs masculins de l'époque a fréquenté ces auberges égayées par des « serveuses et hôtes » et positionnées dans toutes les villes et lieux touristiques majeurs ouverts aux étrangers. C'est du reste probablement à Nikkô que Dumoulin a expérimenté pour la première fois la « maison de thé » à la japonaise. Cherchant, comme d'autres avant lui, à en reconstituer l'atmosphère, il va greffer à la partie japonaise de son *Panorama du tour du monde* présenté en 1900 au sein de l'Exposition universelle de Paris, une troupe de *geisha* exécutant des danses au son du *shamisen* et servant le thé selon les usages en cours dans ces établissements à la réputation parfois sulfureuse. Il s'appuie pour cela en grande partie sur les clichés de femmes japonaises collectionnés par ses soins durant ses séjours sur place. Les « filles des maisons de thé », ici présentées en extérieur par Farsari, étaient souvent les seules femmes japonaises à entrer en contact avec les touristes occidentaux dans une ambiance conviviale, voire festive. Elles avaient en plus de l'apparence vestimentaire, le sourire, la politesse et la servilité, si ce n'est la soumission, attendus par ces mêmes touristes. Peu importait que la relation avec ces dernières soit marchande et fabriquée, les « filles des maisons de thé », confondues avec les *geisha*, incarnaient en quelque sorte tous les clichés, toutes les attentes et tous les fantasmes exotiques liés à la femme japonaise dans la seconde partie du XIX^e siècle. Farsari, comme les autres photographes de Yokohama, avait bien évidemment conscience de cela, jusqu'à faire de ces femmes un sujet type de la photographie japonaise de l'époque. D'ailleurs le titre qu'il choisit ne tient compte, ni du lieu, ni du nom de l'établissement et encore moins évidemment, de l'identité des femmes présentées. Les « filles d'une maison de thé » pourraient être indifféremment les filles de n'importe quelle maison de thé du Japon, voire, dans l'esprit du récepteur, n'importe quelle fille japonaise. Louis Dumoulin annote d'ailleurs ce cliché de sa collection personnelle de manière très laconique mais néanmoins significative en inscrivant seulement les termes suivants : « Japon. Femmes ».



Figure 15 : Tea house girls. Adolfo Farsari. 1886?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Femmes » (annotation de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Dumoulin, intéressé par le potentiel exotique de ces « danseuses japonaises » au point de les mettre en scène dans le cadre de son *Panorama du tour du monde*, a acquis plusieurs clichés présentant des femmes japonaises exécutant une danse des mains, ce qui permet d'apprécier la manière dont étaient mises en scène ces femmes. Pris en extérieur et non colorisé, le cliché de Farsari fait exception vers la fin des années 1880. En effet, les studios concurrents tenus par des photographes japonais comme ceux de Kusakabe, d'Ogawa, ou plus tard de T. Enami auprès desquels Dumoulin s'est beaucoup approvisionné, proposaient une esthétisation plus élaborée grâce à la mise en couleur et surtout aux costumes. Intitulés « Tea house girls », « Girls for cooling », « Dancing girls » ou tout simplement « Dancing » ou « Girls », ces clichés présentent toujours un groupe de femmes habillées, coiffées et maquillées de manière traditionnelle selon les codes des *bijinga*. L'objectif semble clairement de séduire la clientèle occidentale en jouant sur l'image de la *geisha* et en convoquant dans l'esprit du voyageur des souvenirs festifs et agréables. Certains photographes n'hésitent d'ailleurs pas à mettre en scène des filles dansant dans des lieux évocateurs. C'est le cas de T. Enami par exemple qui proposait dans son

catalogue le cliché numéro F56 (cf. figure n°16 ci-après), intitulé « Dancing » donnant à voir trois femmes exécutant une danse des mains dans un étroit couloir du *brothel* « Nectarine n°9 » bien connu des touristes masculins¹²⁵. Ces « danseuses », comme l’annote laconiquement Dumoulin, sont effectivement des prostituées mais rien ne les distingue dans l’esprit du récepteur, en dehors du décor, des « filles de maison de thé » du cliché présenté précédemment.



Figure 16 : Dancing. T. Enami. 1887?. Épreuve à l’albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Danseuses » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (CC-BY)

On se rend compte en revanche que Enami a mis l’accent sur les vêtements, sur le maquillage et les coiffures des modèles féminins, abandonnant le *tenugui* traditionnellement noué autour ou au-dessus de la tête par les danseuses pour amuser le spectateur. Il glisse également en

¹²⁵ Au sujet de ce *brothel*, voir *supra*, p. 162.

arrière-plan un *byôbu* (paravent) pour donner à ce couloir des allures plus conformes aux représentations exotiques ayant cours dans l'esprit des potentiels clients occidentaux. Cette logique de mise en valeur de l'enveloppe vestimentaire notamment se trouve encore plus palpable dans le cliché suivant (voir figure n°17 ci-après), pris là-encore, par T. Enami et acheté par Dumoulin auprès du studio d'Ogawa Kazumasa en 1888.



Figure 17 : Dancing party. T. Enami. 1887?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Danseuses » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (CC-BY)

Composée de trois danseuses mises en scène dans un décor de studio d'une grande sobriété, ce cliché donne clairement le premier rôle au type de « kimono » féminin le plus noble : le *furisôde* 振袖 (terme qui signifie littéralement « manches qui pendent »). Les couleurs des étoffes apparaissent en effet de manière éclatante mettant en avant des motifs finement

représentés. L'œil du récepteur est immanquablement attiré par cette coloration au point de lui donner l'impression d'être devant une peinture et non un cliché photographique. L'ajout de couleurs concentrées sur les vêtements tend ainsi à reléguer au second plan l'individualité des danseuses comme si ces dernières n'existaient réellement que par leurs *furisôde*.

Plus que des types humains, ce sont donc bien les types de costumes et d'accessoires qui se trouvent au centre des choix thématiques des « *Yokohama shashin* ». En effet, si les photographes professionnels installés dans les ports ouverts aux Occidentaux ont beaucoup axé leurs stratégies commerciales sur certaines catégories sociales japonaises en forçant les traits exotiques de ces dernières, ils n'ont pas eu recours à l'emploi du terme « type ». C'est bel et bien, comme le démontre Luke Gartlan, la réutilisation des clichés, les discours et le métalangage utilisés en Occident pour présenter, classer ou critiquer le Japon et ses habitants qui va introduire et accoler au terme « costume » la notion de « type » inscrivant à la fois le message du producteur et les sujets humains représentés dans les classifications raciales et/ou ethnologiques de la seconde partie du XIX^e siècle et dans la hiérarchie des civilisations¹²⁶. Le Japon apparaît dans ce cadre comme une culture supérieure aux autres pays d'Extrême-Orient mais reste inférieure aux nations occidentales qui lui apportent la civilisation et le progrès. De même, les Japonais figurent dans cette échelle au-dessus des autres populations de la « race jaune », mais inférieurs aux blancs à qui ils doivent la modernisation de leur pays. Lorsque le Japon est mis en valeur, c'est souvent dans une logique d'autocritique. Il s'agit en effet de louer le Japon traditionnel, de déplorer sa fin et de critiquer en miroir l'industrialisation et l'urbanisation des sociétés occidentales, comme on pouvait louer en France entre le XVI^e et le XVIII^e siècles les « bons sauvages » pour pointer les dérives de son propre pays¹²⁷. La photographie joue alors le rôle de catalyseur de la fascination ou du rejet ressenti par l'individu occidental quant à l'altérité japonaise et vient alimenter ses impressions ou ses discours. Peu importe si des êtres humains « autres » apparaissent sur un cliché photographique, à partir du moment où le récepteur occidental s'approprie ce cliché, il s'approprie aussi l'image véhiculée. Dès lors, il peut sembler secondaire de savoir si on aime ou si on déteste l'image en question, l'essentiel est de la considérer comme un objet exotique et non comme une figure humaine à part entière. Il en va ainsi chez Loti qui considère sa « Madame Chrysanthème » comme un bibelot et non comme un être humain. Il en va également ainsi chez Dumoulin qui va présenter

¹²⁶ Gartlan prend l'exemple des illustrations choisies par Aimé Humbert pour son livre *Le Japon illustré* et surtout des montages photographiques du géographe allemand Johannes Justus Rein (1835–1918) pour argumenter ce propos (cf. Luke Gartlan, « Types or costumes? Reframing early Yokohama photography », *op. cit.*, p. 249-256).

¹²⁷ D'après Tzvetan Todorov, *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 303-310.

aux spectateurs occidentaux des clichés exotiques dans lesquels les Japonais et surtout les Japonaises apparaissent véritablement comme des objets, parfois animés, mais jamais vraiment humanisés.

Pour construire ces clichés, Dumoulin va très largement s'appuyer sur les nombreuses photographies acquises par ses soins auprès des studios de Yokohama durant ses séjours au Japon et notamment lors du premier en 1888-1889. Il va également lui-même, durant ses voyages ultérieurs en 1895 et en 1897, prendre des photographies dont il se servira mais qu'il nous semble important de dissocier des clichés relevant des « *Yokohama shashin* ». En effet, prise par la première génération d'appareil de marque « Kodak », ces clichés offrent des scènes que Dumoulin a directement vues au Japon, contrairement aux clichés commerciaux qui étaient fabriqués à l'intention d'une clientèle particulière.

2.2. Dumoulin, collectionneur de clichés

2.2.1. Principales caractéristiques de la collection photographique asiatique de Louis Dumoulin

Composée d'un millier de clichés, la collection photographique de Louis Dumoulin est quantitativement le corpus le plus riche de la photothèque du fonds ASEMI (Asie du Sud-Est et Monde Insulindien) qui compte au total plus de six mille clichés conservés à Nice au sein de la Bibliothèque universitaire de Lettres, Arts et Sciences Humaines Henri Bosco¹²⁸. Précision liminaire importante, cette collection d'un millier de photographies ne peut être considérée comme exhaustive vis-à-vis de l'ensemble des documents photographiques potentiellement acquis et pris par Louis Dumoulin durant ses voyages en Asie. Il s'agit certes d'un corpus représentatif mais qui ne comprend pas de clichés postérieurs à 1904¹²⁹ et qui, surtout, reste empreint d'incertitudes liées, d'une part, à l'existence possible d'archives privées restant à découvrir et, d'autre part, au devenir des collections de la bibliothèque de l'ancien Musée des colonies dont est issue l'ensemble des photographies composant la photothèque ASEMI. En effet, les recherches menées jusqu'à aujourd'hui n'ont pas permis, en dehors du Musée Guimet pour l'Extrême-Orient et des Archives nationales d'Outre-Mer pour le Moyen-Orient¹³⁰, de localiser d'autres clichés émanant de la collection personnelle photographique de Louis Dumoulin. Précisons à ce propos, que ce dernier n'a pas eu de descendance connue et que sa

¹²⁸ Plus de la moitié de ces six mille photographies ont été réalisées entre 1860 et 1900, période correspondante aux débuts et aux premiers âges d'or de la photographie en Asie. Des photographes relativement célèbres comme Émile Gsell, Charles Lemire (1839-1912), Aurélien Pestel (1855-1897), Pierre Dieulefils (1862-1937), mais aussi le lieutenant de vaisseau Georges Eugène Simon (1864-1931) à qui l'on doit les premiers relevés et prises de vues du Bas et Moyen Mékong de 1893 à 1896, sont représentés. On recense également d'autres photographes moins étudiés ayant opéré en Asie à la fin du XIX^e siècle, comme Antoine Salin (18?-19?), Jean-Marc Bel (1855-1930) et son épouse actifs au Siam en 1892-1893, J. Antonio (18?-19?), N. V. Abbayeradjou (18?-19?), photographe tamoul propriétaire d'un studio à Pondichéry, ou encore Georges Azambre (1?-19?), photographe amateur présent à Hanoï à la toute fin de l'Indochine française entre 1950 et 1954... Près des trois-quarts de la photothèque ASEMI concernent l'Indochine française, offrant une mine de sources précieuses notamment pour les chercheurs travaillant sur la mémoire civile et militaire de la période coloniale française.

¹²⁹ Il ne couvre donc pas le dernier séjour de Dumoulin en Indochine en 1913.

¹³⁰ Les ANOM, situées à Aix-en-Provence, conservent deux cent vingt-six clichés de la collection personnelle Louis Dumoulin (voir la notice correspondante à l'URL suivant : <http://anom.archivesnationales.culture.gouv.fr/ark:/61561/wz818d125wt.num=20.q=dumoulin>, consulté le 17/12/2020).

seconde épouse, Suzanne Saulay de L'Aistre (1868-19?), quittant le domicile qu'elle partageait avec son mari peu après la mort de ce dernier en 1924, a probablement été contrainte de vendre aux enchères¹³¹ ou de donner à des établissements culturels parisiens des œuvres et objets de ce dernier¹³². Enfin, un voile mystérieux entoure encore la sortie des collections asiatiques de l'ancien Musée des colonies alors que ce dernier devient en 1960 le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie¹³³. S'il est attesté que le Musée de l'Homme fut destinataire de la majeure partie de ces collections, on peut également envisager que d'autres établissements aient pu récupérer certains corpus à l'image du CedrAsemi (Centre de documentation et de recherche sur l'Asie du Sud-Est et le monde insulindien) qui était alors localisé à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris. À ce propos, et avant de détailler la composition de la collection photographique de Louis Dumoulin et plus particulièrement le corpus japonais, il nous paraît opportun d'explicitier *a minima* les différents épisodes de l'histoire tumultueuse de l'installation à Nice du fonds ASEMI.

Support documentaire relativement modeste adossé au laboratoire CedrAsemi créé en 1962, sous l'égide du CNRS (Centre national de la recherche scientifique), par l'ethnologue Georges Condominas (1921-2011), le linguiste, botaniste, géographe et ethnologue André-Georges Haudricourt (1911-1996) et l'ethnologue Lucien Bernot (1919-1993), le fonds ASEMI prend l'envergure d'une bibliothèque spécialisée de référence avec l'intégration en 1965 de près de neuf mille documents (dont les six mille photographies évoquées ci-avant et un ensemble de près d'un millier de cartes, atlas et plans) en provenance de l'ancien Musée des colonies. Continuant à s'enrichir de manière significative d'acquisitions courantes, de dons, d'échanges et de travaux produits par ses membres, c'est en 1981, un ensemble de près de quinze mille documents qui va quitter Paris pour une installation à Sophia-Antipolis (Valbonne) dans les Alpes-Maritimes. Motivée par la volonté des cadres du laboratoire et notamment par son directeur Georges Condominas, cette installation n'est pas perçue d'un bon œil par la direction du CNRS qui pointe rapidement les inconvénients et les coûts d'une localisation jugée trop excentrée et trop lointaine de Paris. Afin d'éviter la dispersion du fonds, une solution est trouvée avec la présidence de l'Université de Nice Sophia-Antipolis. En 1988, un magasin, des bureaux

¹³¹ Une grande exposition/vente des peintures de Dumoulin est organisée chez Drouot en 1929 (exposition le 31 mai et vente le 1er juin). Les lots n'ayant pas trouvé preneur sont à nouveau mis en vente dans la même maison du 5 au 7 janvier 1930 (cf. « Peintures par Louis Dumoulin », *Le Figaro*, mercredi 29 mai 1929, p. 11, et *Le Journal des arts*, samedi 4 janvier 1930, p. 2).

¹³² Un don est fait au Musée Carnavalet en 1926 par exemple (Cf. *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, jeudi 28 avril 1927, p. 2281).

¹³³ Cf. *Du Musée colonial au musée des cultures du monde*, actes de colloque, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000 ; et Germain Viatte, Dominique François (dir.), *Le Palais des colonies, histoire du musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2020.

et une salle de lecture sont ainsi aménagés au sein de la Bibliothèque de Lettres sur le campus Carlone sis à l'Ouest de la ville de Nice. Cette installation est obtenue notamment par la mobilisation des membres de l'Association des anciens combattants d'Indochine établie sur la Côte d'Azur en 1961. Suite à un long conflit opposant la direction du CNRS et celle du laboratoire ASEMI (devenu en 1989 RIASEM, acronyme de : Unité de Recherches Interdisciplinaires sur l'Asie du Sud Est, Madagascar et les îles de l'Océan Indien) sur fond de rivalité régionale entre Marseille et Nice¹³⁴, un corpus important de près de cinq mille documents centrés principalement sur la Thaïlande, le Cambodge et la Birmanie est envoyé en 1996 à l'Université de Provence au profit de l'Institut de Recherche sur le Sud-Est Asiatique. Le reste des collections, au premier lieu desquelles les documents issus de l'ancien Musée des colonies, est maintenu à Nice par décision ministérielle. Aujourd'hui, la bibliothèque ASEMI recense encore environ dix mille monographies, cinq mille tirés à part, trois cents titres de périodiques, un millier de cartes et six mille photographies dont l'intérêt scientifique et patrimonial lui ont valu l'obtention en 2018 du label national officiel de « collection d'excellence pour la recherche »¹³⁵.

Pour reprendre notre souci de présenter les principales caractéristiques de la collection Dumoulin conservée à Nice, notons d'emblée que cette dernière n'est composée que de tirages positifs, principalement sur papier albuminé, collés sur supports cartonnés. L'état de conservation est globalement bon et la plupart des annotations manuscrites de Dumoulin restent lisibles malgré la présence d'étiquettes et de tampons attestant des multiples inventaires et des différentes localisations et classifications appliquées à ce corpus. D'un point de vue technique, la collection comporte deux grands types de clichés : des photographies acquises auprès de studios photographiques professionnels, essentiellement selon le procédé du « collodion humide » et des clichés instantanés pris par Dumoulin lui-même à partir de 1895 à l'aide d'un appareil *Kodak*. En marge de ces deux ensembles, notons la présence de documents offerts à Dumoulin par des tiers au premier lieu desquels on trouve le peintre Georges Ferdinand Bigot ou encore le photographe voyageur Jules Gervais-Courtellemont (1863-1931)¹³⁶. Au niveau de la répartition géographique, le Japon représente environ la moitié de la collection Dumoulin

¹³⁴ Par exemple cet article très partisan publié par le quotidien *Nice Matin* : Christian Mars, « 20.000 livres mutés à Aix », *Nice-matin*, lundi 8 février 1993, p. 1-2.

¹³⁵ Voir le site web dédié à l'URL suivant : <https://www.collexpersee.eu/acteur/scd-pole-lettres-arts-sciences-humaines-et-sociales/> (consulté le 07/01/2021).

¹³⁶ Gervais-Courtellemont, qui avait sensiblement les mêmes convictions que Dumoulin vis-à-vis de l'expansion coloniale française a donné à ce dernier quelques tirages des photographies qu'il a prises durant son voyage au *Yunnan* en 1903.

avec près de cinq cents clichés constitués principalement d'achats auprès des studios photographiques de Yokohama. Cette proportion importante de clichés japonais n'est pas surprenante puisque d'une part, la représentation picturale de ce pays était l'objet principal de la première mission de Dumoulin en 1888-1889 et que d'autre part, le marché de la photographie souvenir y était, comme nous l'avons exposé ci-avant¹³⁷, particulièrement développé durant le dernier quart du XIX^e siècle. Le deuxième pays le plus représenté s'avère être la Chine avec environ trois cents clichés dont les trois quarts sont issus de la production de photographes professionnels installés à Shanghai, Pékin et/ou à Hong-Kong comme les Britanniques William Saunders (1832-1892) l'un des pionniers du commerce de la photographie en Chine, Thomas Child (1841-1898), et John Thomson (1837-1921) mais aussi le photographe chinois Lai Afong (黎芳, 1839?-1890). Le reste de la collection chinoise est constitué de clichés instantanés pris par Dumoulin lui-même lors de son séjour à Shanghai au printemps 1897¹³⁸. En dehors du Japon et de la Chine, on retrouve dans une moindre proportion, qui s'explique notamment par une activité photographique commerciale et touristique moins importante, des clichés des Indes françaises et anglaises (une cinquantaine de photographies acquises par Dumoulin au total) et de l'Indochine française. Pour ce dernier territoire, il s'agit d'œuvres des principaux photographes français installés à Saigon et à Hanoi comme Émile Gsell, François-Henri Schneider (1851-19?) ou encore Raphaël Moreau (18?-19?) mais aussi de quelques instantanés pris sur les sites des ruines d'Angkor¹³⁹. Enfin, pour être tout à fait complet, il convient de préciser que la collection compte également un corpus d'une cinquantaine de photographies pris par Georges Bigot en Corée durant la première guerre sino-japonaise¹⁴⁰.

Lors de son premier séjour au Japon, Louis Dumoulin, rappelons-le, n'était pas équipé d'un appareil *Kodak* de première génération et ne maîtrisait pas les techniques photographiques antérieures à l'instantané. Il n'y a donc aucun doute possible sur le fait que les clichés qu'il a

¹³⁷ Cf. *supra*, partie 2.1, p. 147-186.

¹³⁸ Dumoulin prend notamment des photographies de la police britannique intervenant dans les rues de Shanghai pour contrôler d'éventuels débordements causés par des rebelles boxers (cf. Julien Béal, « La collection photographique Chine de Louis-Jules Dumoulin (1860-1924) », *op. cit.*

¹³⁹ À propos d'Angkor, il existe un cliché particulièrement intéressant sur lequel apparaît Louis Dumoulin posant assis sur les marches d'un temple aux côtés de sa compagne Bernarde Bounet et d'autres voyageurs ou résidents français (ou tout du moins occidentaux) à l'occasion de son escale en Cochinchine en 1888 (cliché visible sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/9221>, consulté le 16/01/2021). Cette photographie n'est pas sans rappeler le célèbre cliché pris par Émile Gsell sur les mêmes lieux représentant les membres de la première commission française d'exploration du Mékong en 1866 (cliché visible sur Humazur à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/2691>, consulté le 16/01/2021).

¹⁴⁰ Cf. Julien Béal, *La Corée dans la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1925), l'ombre de Georges-Ferdinand Bigot (1860-1927)*, *op. cit.*

collectés en 1888-1889 ne sont pas de sa création. L'analyse de ce corpus permet néanmoins de dégager deux types de photographies : des clichés acquis auprès de studios professionnels installés à Yokohama ou à Tôkyô d'une part, et des clichés amateurs pris et offerts à Dumoulin par des personnes qu'il a côtoyées sur place d'autre part. Eu égard aux motivations qui guident leurs créations respectives, aux images qu'ils véhiculent et aux usages qu'en a faits Dumoulin, il nous paraît fondamental de distinguer ces deux types de clichés. En effet, les premiers relèvent clairement d'une démarche commerciale visant à proposer aux touristes des souvenirs charmants, à la fois représentatifs et conformes aux représentations occidentales du Japon, de ses populations et de ses mœurs, alors que les seconds s'inscrivent dans la subjectivité d'un individu étranger qui, bien que limité dans ses déplacements et dans les lieux qu'il pouvait visiter et photographier, a tout de même vu et choisi la scène qu'il a immortalisée. Or, ce sont bien les clichés touristiques qui constituent le corpus majoritaire de la collection Dumoulin et qui surtout ont le plus significativement guidé le peintre dans ses représentations picturales du Japon. Il paraît donc essentiel d'interroger d'une part les choix et les modes d'acquisitions de ces clichés par Dumoulin et d'autre part, les caractéristiques et les origines de leurs productions.

Il est d'emblée intéressant, à ce propos, de remarquer que la collection Dumoulin ne contient pas d'album (en tout cas, ni la photothèque ASEMI, ni le Musée Guimet n'en conservent), alors que la majorité des collections de photographies japonaises de voyageurs occidentaux de la même époque en comportent. Cette absence d'album ne semble, à première vue, pas liée à un manque de moyen pécuniaire chez Dumoulin mais plutôt à des raisons professionnelles et pratiques. En effet, ce dernier ne cherchait pas principalement à acheter des souvenirs de voyage sous forme d'album mais plutôt des modèles à travailler en atelier pour ses futurs tableaux. Or, il est bien évident que le format « album » présentait moult inconvénients en terme de manipulations pour servir convenablement de modèle de travail dans un atelier de peintre. Plus maniable, pouvant être placée à hauteur de chevalet, la photographie à l'unité collée sur un support cartonné permettait en outre à Dumoulin de disposer plusieurs clichés simultanément. Il n'est en effet pas rare de trouver chez ce dernier, des éléments de plusieurs photographies mixés sur un seul et même tableau¹⁴¹. Un coup d'œil à l'état des supports cartonnés permet d'ailleurs aisément de savoir quels clichés Dumoulin a utilisé comme modèles. En effet, les documents manipulés en atelier sont, à l'image de l'exemple ci-dessous (voir figure n°18), maculés de taches de peinture à l'huile ou marqués de traits au crayon ou au fusain.

¹⁴¹ Par exemple, le tableau intitulé « Quartier des théâtres à Yokohama » (cf. *supra*, p. 166) ou, plus flagrant encore, la partie japonaise du *Panorama du tour du monde* (cf. *infra*, partie 3.2, p. 306-346).

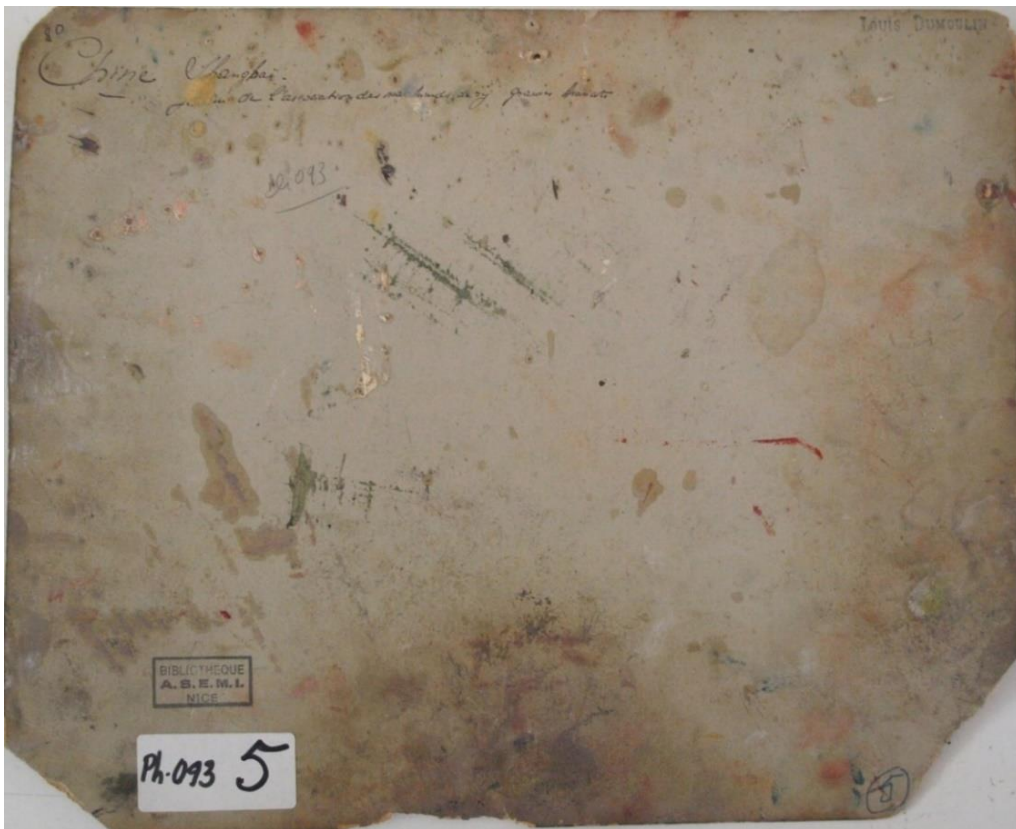


Figure 18 : [Sans titre]. Auteur inconnu. avant 1897. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Chine. Shanghai. Jardin de la Société des marchands de riz graines haricots » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Utilisé pour la partie chinoise du *Panorama du tour du monde*, ce cliché et son support témoignent, par leur état, des pratiques de travail et de création de l'artiste et permettent de comprendre en ricochet les stratégies d'achat de Dumoulin. En se rendant dans une boutique de photographies, ce dernier semble savoir, en substance, quel type d'objet il va acquérir mais aussi et surtout, quel type d'image. Plus qu'une démarche de collectionneur, il s'agit donc pour Dumoulin de se constituer une base de travail. En effet, il n'achète pas pour contempler, exposer ou conserver précieusement mais bien pour utiliser, manipuler et exploiter. D'ailleurs, il se garde bien de montrer à autrui ses photographies de peur de dévoiler son processus créateur et de ternir l'originalité et l'authenticité de ses toiles et par là-même la crédibilité de son voyage. Il pourrait paraître en effet décevant aux yeux d'un récepteur d'un tableau japonisant de Dumoulin né d'un séjour de près d'un an sur place de découvrir que le tableau en question s'avère avoir été engendré par des photographies touristiques commandables depuis Paris. Le fait que le séjour en question soit, qui plus est, effectué dans le cadre d'une mission officielle, certes gratuite, mais incluant des deniers publics, accentue indéniablement l'attente générée au niveau des représentations japonaises proposées par Dumoulin. Rappelons d'une part que ce dernier était le premier peintre français à bénéficier d'une telle mission au Japon et, d'autre part, que l'État s'était engagé à acheter des œuvres que l'artiste exposerait dans les Salons après son retour à Paris¹⁴².

D'un point de vue purement comptable, les archives de cette mission ne mentionnent pas de financement public autre que ces achats officiels et la prise en charge des frais de transport pour Dumoulin et son épouse. On peut donc supposer que c'est avec son argent personnel que le peintre s'est procuré les photographies jugées nécessaires à son travail auprès des studios professionnels. Or, la quantité de clichés acquis par Dumoulin en 1888-1889 pose plusieurs questions, à commencer par celle de l'origine du règlement des sommes dues pour ces achats. En effet, avec des prix de vente estimés à deux dollars pour un cliché mis en couleur de vingt-deux centimètres sur dix-sept et un dollar et vingt centimes pour sa version en sépia¹⁴³, l'acquisition d'une telle collection de clichés photographiques n'a rien d'anodin en terme de coût. Or, Dumoulin n'était ni un artiste bien coté sur le marché de l'art, ni particulièrement riche à l'époque de son premier voyage en Extrême-Orient. Bernarde Bounet, qu'il a épousée dans

¹⁴² L'Exposition dans des Salons officiels semblent ici justifier l'acquisition des toiles japonaises de Dumoulin. En dehors de quelques rares toiles de facture orientalistes, rappelons en effet que le genre privilégié des achats étatiques restaient indéniablement à cette époque la peinture d'histoire et les sujets patriotiques (d'après Pierre Vaisse, « Les Achats, les genres et le styles », in *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 147-175).

¹⁴³ Ces prix étaient ceux pratiqués par le studio de Kusakabe Kimbei vers 1893 (cité par Terry Bennett dans, *Photography in Japan, 1853-1912*, *op. cit.*, p. 205).

la précipitation juste avant de partir pour le Japon et qui l'accompagne dans sa mission, paraît potentiellement plus aisée¹⁴⁴ et susceptible d'avoir contribué aux achats de son jeune mari. On peut même imaginer dans ce cas qu'elle ait pu elle-même choisir quelques clichés, voire faire des acquisitions personnelles¹⁴⁵. Outre la question des achats eux-mêmes, se pose également le problème de l'acheminement des quelque sept cents clichés collectés par Dumoulin lors de sa mission¹⁴⁶. Le conditionnement et le transport avaient un coût non anodin et, bien qu'il n'y ait pas d'archives le confirmant, on peut envisager que les frais inhérent à cela aient été pris en charge par la Compagnie des messageries maritimes via un financement public¹⁴⁷.

Si l'acquisition de photographies touristiques par Dumoulin s'avère principalement motivée par des raisons professionnelles, on ne peut pas affirmer catégoriquement que ce dernier n'avait aucun autre objectif. En effet, Dumoulin collectionnait, tout du moins lorsque ses moyens le permettaient, également des bibelots et, rien de surprenant pour un peintre, des tableaux¹⁴⁸. Concernant les bibelots, il affirme lui-même le goût et l'importance qu'il y accorde dans un discours intitulé « Aux futurs coloniaux » prononcé à l'occasion de l'Exposition nationale coloniale de Marseille en 1906, pour laquelle il jouait le rôle de commissaire de la section consacrée aux Beaux-Arts¹⁴⁹, et retranscrit dans le catalogue officiel de l'exposition¹⁵⁰. Son ami, le journaliste Georges Marx expose d'ailleurs dans un article paru en 1898 la manière de travailler de Dumoulin qui peint en atelier à partir de « photographies, meubles, étoffes, bijoux, bibelots de toutes les nations civilisées ou à civiliser¹⁵¹ ». Il se peut donc que ses photographies japonaises une fois acquises puis utilisées comme source d'inspiration, Dumoulin les conservait de manière organisée au sein d'un ensemble d'autres objets, soit pour s'en resservir plus tard,

¹⁴⁴ Rappelons qu'elle pourrait à cette date avoir hérité de ses parents qui tenait un commerce dans le Gers (cf. *supra*, note n°406, p. 85).

¹⁴⁵ La séparation, puis le divorce du couple quelques années plus tard laissent supposer que Bernarde Bounet ait récupéré ses biens et donc potentiellement quelques souvenirs acquis par ses soins au Japon mais il ne nous a pas été permis de retrouver d'archives la concernant.

¹⁴⁶ Il faut ajouter en termes de bagages à ramener à Paris tout le matériel de peintre et les études réalisées sur place par Dumoulin.

¹⁴⁷ Notons également que Dumoulin fait parvenir deux toiles avant même son retour en France afin de les présenter au Salon des artistes français de 1889. Il s'agit de : *Temps de pluie au Japon* et de : *Une rue à Yokohama, effet de soir*. Ce ne sont pourtant pas ces deux tableaux qui seront acquis par l'État mais deux œuvres présentées, elles, au Salon du Champ-de-Mars en 1890, soit : *Izé-Saki-Cho, le quartier des théâtres à Yokohama* et : *Vue générale de la cour des Temples à Nikko* (pour une somme de quatre mille francs au total).

¹⁴⁸ Il est notamment cité par Arsène Alexandre à titre posthume comme donateur d'œuvres présentées à l'occasion de l'exposition rétrospective consacrée à l'école paysagiste française en peinture organisée au Petit palais en 1925 (cf. Arsène Alexandre, « De Poussin à Corot », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 8^{ème} année, n°5, mai 1925, p. 183-200).

¹⁴⁹ Fort de sa fonction, il imposera d'ailleurs la création d'une salle dédiée à l'exposition de bibelots représentatifs de l'histoire coloniale française au sein de la section Beaux-Arts dans le cadre de cette exposition.

¹⁵⁰ Cf. Exposition nationale coloniale, Marseille 1906, *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des beaux-arts*, *op. cit.*, p. LXIII-LXVI.

¹⁵¹ Cf. Georges Marx, « Exposition de 1900, Le tour du monde », *L'Avenir du Tonkin*, dimanche 18 décembre 1898, p. 1.

soit à des fins de décoration intérieure. Au sujet d'une éventuelle classification des photographies, la présence de chiffres inscrits au *verso* des montages cartonnés par Dumoulin lui-même invite à penser qu'il y avait bien une organisation logique, ou tout du moins un ordre dans les items de sa collection. Mais, la présence d'autres numéros d'inventaire ajoutés par les personnels de la bibliothèque de l'ancien Musée des colonies, puis par ceux du CedrASEMI complexifie l'analyse qui, à ce jour, n'a pas permis de mettre à jour une véritable classification raisonnée de la collection. Nous pouvons en revanche affirmer sans aucun doute que Dumoulin n'avait aucune intention de revendre ses photographies. La majorité des clichés de sa collection est en effet marquée d'un tampon à son nom, ce qui constitue une pratique de collectionneur souhaitant apposer à ses objets une marque d'appartenance claire et durable. Autre certitude, c'est selon la volonté de Dumoulin que sa collection photographique personnelle, ou tout du moins les corpus photographiques conservés à Nice et au Musée Guimet, a rejoint les collections du Musée des colonies. Certes, Dumoulin est décédé avant la construction, à l'occasion de l'Exposition coloniale de Paris de 1931, du Palais de la porte dorée (bâti pour héberger le Musée des colonies et un grand aquarium exotique), mais il a soutenu le projet de création d'un musée national consacré aux colonies et y a contribué dans les dernières années de sa vie. Il a d'ailleurs, dans ce dessein, été envoyé en mission en 1912-1913 par le Ministre des colonies Albert Lebrun (1871-1950) pour une collecte d'œuvres de peintres autochtones en vue d'une exposition d'art colonial¹⁵². Stéphane Richemond émet l'hypothèse d'une mission dédiée à la préparation de l'Exposition coloniale de Marseille dont la seconde édition est programmée pour l'année 1916 et qui sera finalement reportée à 1922 du fait de la guerre¹⁵³. La presse évoque quant à elle la création d'un musée pérenne dédié aux arts coloniaux à Paris¹⁵⁴. Les documents d'archives et notamment les lettres adressées par Dumoulin au Ministre des colonies plaident pour la seconde hypothèse¹⁵⁵, à ceci près que le musée pérenne en question prendrait en fait la forme d'une rotonde accueillant un grand panorama des colonies françaises. Initialement, le projet de Dumoulin, expliqué brièvement dans un courrier daté du 17 octobre

¹⁵² 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).

¹⁵³ Cf. Stéphane Richemond, « La création de la Société coloniale des artistes français », in Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. XII.

¹⁵⁴ Cf. Charles Dausatz, « L'Art colonial et les palais de Tananarive », *Le Figaro*, jeudi 12 juin 1913, p. 5.

¹⁵⁵ La grande exposition d'art évoquée par la presse se trouve être, comme le confirme un courrier de Dumoulin adressé à Albert Lebrun, celle des arts décoratifs programmée en 1915 à Paris (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).

1912, se concentre sur une « exposition d'œuvres d'artistes indigènes de nos colonies » qui serait couplée à l'habituelle exposition annuelle des boursiers et membres de la Société coloniale des artistes français qu'il préside. Dumoulin, soutenu dans sa démarche par le sénateur des Ardennes Lucien Hubert (1868-1938), inscrit pleinement son projet dans les activités de sa Société et dans son objectif de « propagande coloniale par l'art ». Il sollicite l'appui officiel du Ministère des colonies afin d'une part, de bénéficier du passage fluvial gratuit et d'autre part, de pouvoir compter sur le soutien des gouverneurs coloniaux des territoires qu'il entend visiter, soit l'Indochine, La Réunion et Madagascar¹⁵⁶. Dumoulin joue donc, dès sa genèse, un rôle important dans ce qui deviendra le futur Musée des colonies et il semble tout à fait plausible d'imaginer qu'il ait lui-même fait don de nombreux objets collectés durant ses voyages officiels, quand bien même, comme dans le cas du Japon, les pays visités ne seraient pas colonisés.

Si la propagande coloniale par l'art sera le *credo* de Dumoulin durant la seconde partie de sa vie, surtout à partir de 1900, il ne guide pas les acquisitions de photographies réalisées lors de sa première mission officielle en 1888-1889. C'est bien alors, dans le but de disposer d'images prêtes à l'emploi lui permettant d'offrir à ses pairs et au public parisien des tableaux séduisants du Japon et des autres pays visités que Dumoulin a collecté autant de clichés photographiques. Dans l'optique de mieux comprendre sur quelles images le peintre s'est appuyé, il paraît essentiel d'identifier *a minima* les documents iconographiques de sa collection personnelle.

¹⁵⁶ 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).

2.2.2. Identification des photographies acquises par Dumoulin au Japon

Il n'est pas toujours aisé, et l'absence d'album en est en partie responsable, de retrouver les auteurs des photographies achetées par Louis Dumoulin, mais les légendes et numéros d'inventaire ajoutés sur les clichés constituent autant d'indices qui peuvent permettre d'identifier le studio photographique diffuseur. Pour autant, cette identification n'autorise pas forcément à retrouver à coup sûr l'auteur d'une photographie, ni sa date de création, car un studio professionnel n'apparaît, la plupart du temps, pas composé d'un seul membre. Ceci s'avère particulièrement flagrant dans le cas du Japon où les assistants et autres apprentis pouvaient produire de manière anonyme, ou sous le nom du photographe propriétaire du studio, des œuvres photographiques. L'exemple du studio d'Ogawa Kazumasa et de son assistant T. Enami développé ci-après illustre d'ailleurs parfaitement ce cas de figure. En outre, les stocks de négatifs produits par un studio photographique ne meurent pas systématiquement avec la disparition ou la fin des activités dudit studio. Là encore, l'exemple des négatifs produits au Japon par l'atelier de Felice Beato que nous développerons ci-après par l'entremise des studios héritiers de ce stock, paraît particulièrement représentatif. Dès lors, en plus des marques d'appartenance laissées par un atelier photographique commercial, l'analyse doit être complétée par d'autres indices comme le sujet photographique lui-même ou les techniques et formats utilisés par le photographe. Mis en relation avec l'histoire de la photographie, ces éléments peuvent en effet permettre de dater à une ou deux décennies près un cliché. Les supports cartonnés ou les papiers utilisés fournissent à ce dessein des indications précieuses¹⁵⁷. Cependant, s'agissant d'identifier avec précision un document photographique, l'analyse des annotations laissées par Dumoulin au dos des montages et la comparaison de sa collection avec celles d'autres voyageurs de passage au Japon à la même époque apparaissent bien comme les méthodes les plus décisives. Dans cette optique, les ouvrages de référence en japonais *Tsuki no kagami*¹⁵⁸ et en anglais *Old Japanese photographs, collector's dataguide*¹⁵⁹, ainsi que les

¹⁵⁷ Cf. Bernard Lavédrine, *(re)Connaitre et conserver les photographies anciennes*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques éditions, 2013, p. 108-211.

¹⁵⁸ Paru en 1916 au Japon, cet ouvrage recense de nombreux photographes professionnels ayant été actifs au Japon entre la fin des années 1850 et 1912. Il fournit de précieux renseignements biographiques et des illustrations d'œuvres produites par les photographes recensés (l'édition originale étant très difficile à acquérir et à consulter, nous renvoyons vers une réédition de 1998 : Shôzaburô Kuwata, Sôjirô Shimaoka, *Tsuki no kagami, zenkoku shashinshi retsuden = 月の鏡, 全国写真師列伝*, Tôkyô, Tsukushishiminokai 筑紫紙魚の会, 1998).

¹⁵⁹ Terry Bennett, *Old Japanese photographs, collector's dataguide*, London, Quaritch, 2016.

bibliothèques/photothèques numériques d'établissements scientifiques et culturels français comme le Musée Guimet¹⁶⁰, la Bibliothèque nationale de France¹⁶¹ ou le Musée Nicéphore Niépce¹⁶², et étrangers, comme les Universités japonaises de Tôkyô¹⁶³ et de Nagasaki¹⁶⁴, néerlandaise de Leiden¹⁶⁵, états-unienne d'Harvard¹⁶⁶ ou encore le Musée J. Paul Getty¹⁶⁷ notamment, constituent des sources essentielles.

Lorsque Dumoulin débarque au Japon en 1888, rappelons-le, le commerce florissant et très concurrentiel de la photographie touristique est dominé par les photographes japonais. Adolfo Farsari paraît comme le dernier occidental¹⁶⁸ à y posséder un studio photographique en mesure de résister à la concurrence¹⁶⁹. Au moment où Dumoulin se rend chez Farsari, ce dernier est à la tête d'un commerce florissant qui emploie cinq photographes et trois assistants assignés au développement des négatifs. À ces membres s'ajoutent pas moins de dix-neuf coloristes. Quand bien même il aurait été le dernier¹⁷⁰, il jouissait d'une excellente réputation et rivalisait avec ses

¹⁶⁰ L'acquisition entre 2007 et 2009 de l'exceptionnelle collection du docteur Joseph Dubois, venant s'ajouter au fonds déjà très riche du musée, fait de cet établissement l'un des centres européens majeurs de la photographie japonaise ancienne en Europe. Un site dédié est disponible à l'URL suivant : <https://www.guimet-photo-japon.fr/> (consulté le 23/01/2021).

¹⁶¹ Les albums de photographies anciennes du Japon conservés à la BnF sont accessibles en version numérique depuis Gallica (<https://gallica.bnf.fr>, consulté le 23/01/2021), ou depuis le portail France-Japon à l'URL suivant : <http://expositions.bnf.fr/france-japon/> (consulté le 23/01/2021)

¹⁶² La collection japonaise du musée Niépce est présentée dans l'ouvrage suivant : David Michaud, *Traditionnel Japon, 240 photographies du XIX^e siècle coloriées au pinceau*, op. cit.

¹⁶³ L'Université d'État de Tôkyô conserve de nombreux documents photographiques anciens consultables en partie depuis une base de données dédiées disponible à l'URL suivant : <https://wwwap.hi.u-tokyo.ac.jp/ships/shipscontroller-e> (consulté le 23/01/2021).

¹⁶⁴ Voir la photothèque numérique de la bibliothèque de l'Université de Nagasaki à l'URL suivant : <http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/en/> (consulté le 23/01/2021).

¹⁶⁵ Jouissant de liens commerciaux privilégiés avec le Japon durant l'époque d'*Edo*, les Pays-Bas ont continué durant tout le XIX^e siècle, et continuent encore, à jouer le rôle de territoire d'entrée pour de nombreux produits d'export japonais. Il n'est donc pas surprenant de retrouver l'une des plus importantes collections de photographies anciennes japonaises mondiales à l'Université de Leiden dont la bibliothèque numérique est consultable depuis l'URL suivant : <https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/photography-printroom> (consulté le 23/01/2021).

¹⁶⁶ C'est sous l'appellation « tourist photography » qu'est bâtie la photothèque numérique japonaise de la bibliothèque de l'Université d'Harvard disponible à l'URL suivant : https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/collections/epj/tourist_photography.html (consulté le 23/01/2021).

¹⁶⁷ Il n'y a pas de site dédié mais de nombreuses photographies anciennes du Japon sont disponibles dans la très riche collection du Musée Getty depuis l'outil de recherche en ligne à l'URL suivant : <https://www.getty.edu/art/photographs/> (consulté le 23/01/2021).

¹⁶⁸ Né en Italie, Farsari perd sa nationalité suite à son engagement, sans autorisation officielle, au sein de l'armée nordiste durant la guerre de Sécession. Malgré ses démarches (il offre notamment un magnifique album de photographies au roi Umberto I^{er}, 1844-1900) et un retour définitif dans son pays natal en 1890, il ne retrouve jamais la nationalité italienne et meurt en 1898 en tant que ressortissant états-unien (cf. Akiko Hibiya 日比谷安希子, « Manazashi no kankô gaidobukku, Adolfo Farsari ga totta nihon = まなざしの観光ガイドブッカーアドルフオ・ファルサーリが撮った日本 », in Kenji Mitsui 三井圭司 (dir.), *Gaikokujin shashinka no mita bakumatsu nippon II = 外国人カメラマンの見た幕末日本 I I*, Tôkyô, Degawa shuppansha 出川出版社, 2014, p. 128-135).

¹⁶⁹ Cf. Sebastian Dobson, « Yokohama Shashin », in *Art and artifice, Japanese photographs of the Meiji Era, selections from the Jean S. and Frederic A. Sharf collection at the Museum of fine arts*, Boston, MFA Publications, 2004, p. 15-40.

¹⁷⁰ Farsari n'hésitait pas à s'auto-proclamer le dernier photographe européen professionnel actif au Japon dans le but évidemment d'attirer la clientèle occidentale. Comme l'a montré Terry Bennett, cette assertion s'avère fausse,

homologues japonais grâce notamment à la qualité de la mise en couleur à l'heure où de nombreux studios cherchaient à réduire les coûts de production en négligeant la tenue des couleurs¹⁷¹. Il faut préciser que Farsari, associé au photographe japonais Tamamura Kôzaburô avait racheté en 1885 le fameux studio « Stillfried & Andersen » et avait donc hérité du même coup de nombreux négatifs du Baron Raimund von Stillfried¹⁷², qui lui-même possédait une partie du stock de plaques de verre de Felice Beato¹⁷³. Malheureusement, un incendie dans l'atelier de Farsari détruisit presque intégralement ces négatifs en 1886¹⁷⁴ forçant ce dernier à entreprendre un voyage dans tout le Japon afin de se reconstituer un catalogue¹⁷⁵.

Pionnier de la photographie touristique au Japon, Beato a eu de nombreux disciples et son stock de négatifs apparaît comme celui ayant été le plus réexploité durant tout le dernier quart du XIX^e siècle. Dans le cas de Farsari, il semble néanmoins que Dumoulin ait majoritairement acquis des clichés postérieurs à 1886. Eu égard à la destruction massive des négatifs rachetés au Baron Von Stillfried, il ne fait donc presque aucun doute que, sauf exception, les clichés vendus n'étaient pas de la main de ce dernier ou de celle de Beato mais bien l'œuvre de Farsari lui-même, ou de ses assistants¹⁷⁶, à l'image de ces deux exemples ci-dessous inventoriés respectivement cent soixante et cent soixante-quatre dans le catalogue de son studio (voir figures n°19 et 20).

ou en tout cas exagérée, car d'autres studios tenus par des Européens existaient bel et bien (cf. Terry Bennett, *Photography in Japan 1853-1912*, *op. cit.*, p. 223).

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Farsari, comme le montrent ses publicités, s'appuie beaucoup sur la réputation du studio de Von Stillfried pour promouvoir son commerce (cf. Akiko Hibiya 日比谷安希子, « Manazashi no kankô gaidobukku, Adolfo Farsari ga totta nihon = まなざしの観光ガイドブック—アドルフォ・ファルサーリが撮った日本 », in Kenji Mitsui 三井圭司 (dir.), *Gaikokujin shashinka no mita bakumatsu nippon II = 外国人カメラマンの見た幕末日本 I*, *op. cit.*, p. 128-135).

¹⁷³ Farsari et Tamamura seront engagés les années suivantes dans une bataille juridique autour de l'exploitation exclusive des négatifs rachetés à Von Stillfried (cf. Akiko Hibiya 日比谷安希子, « Manazashi no kankô gaidobukku, Adolfo Farsari ga totta nihon = まなざしの観光ガイドブック—アドルフォ・ファルサーリが撮った日本 », in Kenji Mitsui 三井圭司 (dir.), *Gaikokujin shashinka no mita bakumatsu nippon II = 外国人カメラマンの見た幕末日本 I*, *op. cit.*, p. 128-135).

¹⁷⁴ Cf. *Japan weekly mail*, samedi 13 février 1886.

¹⁷⁵ L'itinéraire suivi par Farsari le conduit de Nikkô à Kôbe. Il emprunte la célèbre route *nakasendô* 中山道 et photographie de manière systématique les sites et lieux présentés dans le guide touristique anglophone « Keeling's guide » qu'il commercialise dans sa boutique. Son excursion dure cinq mois au total (cf. Akiko Hibiya 日比谷安希子, « Manazashi no kankô gaidobukku, Adolfo Farsari ga totta nihon = まなざしの観光ガイドブック—アドルフォ・ファルサーリが撮った日本 », in Kenji Mitsui 三井圭司 (dir.), *Gaikokujin shashinka no mita bakumatsu nippon II = 外国人カメラマンの見た幕末日本 II*, *op. cit.*, p. 129-130).

¹⁷⁶ Cf. Akiko Hibiya 日比谷安希子, « Manazashi no kankô gaidobukku, Adolfo Farsari ga totta nihon = まなざしの観光ガイドブック—アドルフォ・ファルサーリが撮った日本 », in Kenji Mitsui 三井圭司 (dir.), *Gaikokujin shashinka no mita bakumatsu nippon II = 外国人カメラマンの見た幕末日本 I*, *op. cit.*, p. 131.



Figure 19 : PH109-30 : Carpentiers. Adolfo Farsari, 1887 ?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Personnages dans la rue – charpentiers » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Il convient de noter que Terry Bennett attribue le numéro cent soixante du catalogue de Farsari à une autre photographie intitulée, par un ajout sur le montage et non sur le cliché, « Four grace ». Nous pensons néanmoins, eu égard à la typologie utilisée pour légender et numéroter le cliché que cette photographie de charpentiers à l'œuvre est bien une photographie du studio Farsari. Autre remarque importante, nous n'avons pas à l'heure actuelle, retrouvé dans la collection Dumoulin de photographies de Farsari mises en couleur, alors même que, rappelons-le, le studio de ce dernier était réputé pour la qualité du travail de ses coloristes¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Il faut dire que Farsari, peut-être influencé en cela par les méthodes de Beato et de Von Stillfried, tient son studio d'une main de fer et se montre particulièrement rude envers ses collaborateurs japonais et notamment envers ses coloristes (cf. Sebastian Dobson, « Yokohama Shashin », in *Art and artifice, Japanese photographs of the Meiji Era, selections from the Jean S. and Frederic A. Sharf collection at the Museum of fine arts*, Boston, MFA Publications, 2004, p. 23 et 27).



Figure 20 : PH109-31 : Acrobats. Adolfo Farsari, 1887 ? . Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Petits acrobates japonais » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Ce type de mise en scène « spectaculaire » (voir figure n°20 ci-avant) fournit un bon exemple de l'âpre concurrence qui régnait entre les studios de photographies de Yokohama à la fin du XIX^e siècle et qui poussait les studios à se démarquer en attirant l'œil du « touriste » avec des scènes exotiques et/ou spectaculaires. Le choix du sujet relève ici chez Farsari d'une stratégie bien pesée visant à privilégier, avec une troupe d'enfants acrobates en pleine action, le sensationnel selon une image communément admise dans l'imaginaire des Occidentaux. Ces derniers avaient en effet pu découvrir dès les années 1860 et notamment dans les expositions universelles ces troupes d'acrobates juvéniles¹⁷⁸ qui, sous couvert de découverte ethnique et de vulgarisation scientifique, se trouvaient souvent affublés de caractéristiques simiesques, voire littéralement comparés à des singes¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Cf. *supra*, p. 166.

¹⁷⁹ Témoin cet extrait d'un article anonyme à visée scientifique : « Certains gymnastes présentent cette particularité de se servir de leurs pieds comme moyen de préhension dans les exercices qu'ils exécutent. A ce point de vue ils se rapprochent des singes et arrivent à rivaliser avec ceux-ci comme agilité ou bien à les imiter d'une façon

Le studio de Farsari, situé sur le *Bund* à Yokohama paraît être le premier auprès duquel Dumoulin ait acquis des photographies. Plusieurs éléments nous invitent à formuler cette hypothèse. D'une part, comme on le retrouve mentionné chez Rudyard Kipling par exemple, ce studio jouissait d'une place de choix chez les touristes occidentaux de passage au Japon¹⁸⁰. Il constituait souvent un passage obligé qui permettait pour les plus pressés d'acheter des photographies souvenirs mais aussi, pour les voyageurs séjournant plus longtemps comme Dumoulin, d'acquérir l'un des guides touristiques de référence de l'époque à savoir le « *Keeling's guide* ». Nous avons déjà envisagé, eu égard aux excursions effectuées en 1888¹⁸¹, le fait que Dumoulin possédait ce guide. Il paraît alors fort probable qu'il se soit rendu, peu après son arrivée sur le sol japonais, chez Farsari pour en faire l'acquisition. La relativement faible proportion de photographies issues du studio de ce dernier¹⁸², et l'absence parmi elles de clichés mis en couleur renforce selon nous cette hypothèse. En effet, il semblerait étonnant de se livrer à une orgie d'achats de ce type à peine débarqué et sans avoir vu autre chose que les quartiers occidentalisés de Yokohama. En outre, peintre perclus d'*a priori* négatifs sur la photographie et sa capacité à fixer le réel, Dumoulin a peut-être rechigné dans un premier temps à céder à la facilité en prenant pour modèle des clichés mis en couleur¹⁸³.

En effet, si Dumoulin a bien acheté des photographies mises en couleur chez d'autres photographes que Farsari, il n'était parfois pas convaincu par l'adéquation des couleurs et la réalité observée par ses propres yeux. L'exemple des deux clichés d'une même boutique de porcelaine de Kyôto présenté ci-dessous (voir figures numéro 21 et 22) nous semble intéressant à plus d'un titre pour illustrer ce propos. Il s'agit d'abord d'un cas unique puisque dans toute la collection Dumoulin, celui-ci apparaît comme le seul exemple proposant deux versions d'une même photographie dont l'unique différence est la mise en couleur. Il était possible, nous

saisissante. Les gymnastes japonais excellent surtout sous ce rapport et l'on se rappelle que l'un d'eux s'est exhibé à Paris il y a quelques années sous le nom d'homme singe » (cf. *La Nature*, n°13, 1885, p. 248-250).

¹⁸⁰ Rappelons que Farsari émigre au Japon en 1879 depuis les États-Unis, plus de dix ans après la fin de la guerre de sécession durant laquelle il combattit au sein de l'armée de l'Union. Il s'associe sur place avec un dénommé E. A. Sargent pour fonder l'entreprise « Sargent, Farsari & Co. » qui vendait initialement des accessoires pour fumeurs, de la papeterie, des cartes de visite, des journaux, des magazines, des romans, des livres de conversation anglais-japonais, des dictionnaires, des guides, des cartes géographiques et des photographies du Japon. Après la fin de son partenariat avec Sargent, la société devint « A. Farsari & Co. » et publia plusieurs éditions du « *Keeling's guide* » et Farsari lui-même réalisa et publia un petit guide linguistique à l'usage des touristes étrangers. Son entreprise fut indubitablement l'une des plus prolifiques à commercialiser des produits visant à aider les voyageurs occidentaux au Japon (cf. Sebastian Dobson, « Yokohama Shashin », in *Art and artifice, Japanese photographs of the Meiji Era, selections from the Jean S. and Frederic A. Sharf collection at the Museum of fine arts, op. cit.*, p. 15-40).

¹⁸¹ Cf. *supra*, partie 1.3.2, p. 111-124.

¹⁸² Une dizaine de clichés seulement sur près de huit cents.

¹⁸³ L'exemple des deux clichés représentant une boutique de porcelaine de Kyôto montre que, si Dumoulin a bien acheté des photographies mises en couleur chez d'autres photographes que Farsari, il n'était parfois pas convaincu par l'adéquation des couleurs et la réalité observée par ses propres yeux (cf. *infra*, figure n°Figure 22, p. 204).

l'avons déjà observé avec Farsari, d'acheter dans les boutiques commercialisant des photographies touristiques, un tirage sépia ou mis en couleur d'un même négatif. Le prix variait évidemment du simple au double mais ce n'est pas cet argument qui paraît avoir guidé les achats de Dumoulin. En effet, celui-ci pensait avant tout aux tableaux qu'il allait pouvoir peindre à partir d'une photographie et, comme le montre l'annotation qu'il laisse au *verso* de la version mise en couleur du cliché présenté ci-dessous, la couleur appliquée dans les studios japonais n'était pas forcément bonne conseillère pour lui dans sa quête de représentation réaliste des endroits vus durant ses voyages. Ayant visité Kyôto durant son premier séjour au Japon, tout semble indiquer qu'il se soit rendu dans la boutique de porcelaine représentée dans les deux clichés ci-après, ou tout du moins qu'il ait vu cette dernière lors d'une très probable visite au célèbre temple *Kiyomizudera* situé à proximité. Tout indique également, hormis le fait que nous n'ayons pas pu retrouver trace d'une telle œuvre, que Dumoulin avait l'intention de peindre une toile intégrant la devanture de cette boutique. Boutique qui, précisons-le, existe toujours de nos jours, ce qui nous a permis de localiser précisément et surtout de dater le cliché en question comme étant antérieur à 1888¹⁸⁴. Cette datation, mise en relation avec le premier voyage de Dumoulin n'est pas anodine car elle fournit un indice décisif sur l'origine du cliché et son créateur. En effet, ce cliché est référencé par Terry Bennett comme étant l'œuvre de T. Enami¹⁸⁵ (de son vrai nom Enami Nobukuni¹⁸⁶). Au regard du style mais également de la typologie de la légende et de la numérotation, il ne fait aucun doute que cette photographie soit effectivement du fait de T. Enami. Or ce dernier n'ouvre son propre studio photographique à Yokohama qu'en 1892¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Nous remercions à ce propos Monsieur Asai Toshiyuki (浅井俊行), le gérant actuel (de la cinquième génération Asai) de la boutique *Asahidô* (朝日堂), commerce familial existant depuis 1870 à Kyôto dans le quartier touristique situé aux abords du célèbre temple *Kiyomizu*, qui a pu nous fournir des informations précieuses quant aux différentes évolutions de son magasin dans le dernier quart du XIX^e siècle.

¹⁸⁵ Cf. Terry Bennett, *Old Japanese photographs, collector's dataguide*, London, Quaritch, 2016, p. 127.

¹⁸⁶ Le prénom de Tamotsu (保) est également utilisé par Enami et pourrait expliquer le nom du studio : « T. Enami » (d'après Terry Bennett, *Photography in Japan 1853-1912, op. cit.*, p. 232-237).

¹⁸⁷ Cf. Terry Bennett, *Photography in Japan 1853-1912, op. cit.*, p. 232.



Figure 21 : PH109-1 : Porcelain shop Gojiyozaka (n°394). T. Enami. Avant 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Boutiques. Magasin de porcelaine » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage).
Université Côte d'Azur – Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)



Figure 22 : PH112-19 : Porcelain shop Gojiyozaka (n°394). T. Enami. Avant 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Boutiques. Magasin de porcelaine. L'ensemble de la coloration est absolument faux, c'est le bleu qui domine » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur – Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

La date de réalisation de ce cliché par Enami n'exclut évidemment pas un achat par Dumoulin postérieur à 1888 mais le fait que Dumoulin ne se soit pas rendu à Kyôto durant ses deuxième et troisième séjours au Japon en 1895, puis 1897, nous invite à penser que ce dernier a fait l'acquisition des deux clichés en question à l'occasion de son premier séjour. Cette hypothèse induit donc qu'un studio différent de celui d'Enami commercialisait ce cliché à cette date et c'est, en toute logique, vers celui d'Ogawa Kazumasa que se porte notre attention. En effet, comme le mentionnent plusieurs spécialistes de la photographie ancienne japonaise¹⁸⁸, T. Enami travaillait comme assistant auprès de ce studio avant d'ouvrir son propre magasin.

¹⁸⁸ Notamment Terry Bennett (cf. *Photography in Japan 1853-1912, op. cit.*, p. 232) ou Nozomu Mori 森望 (cf. *Meiji no Nagasaki satsuei kikô, Ogawa Kazumasa to Enami Nobukuni no haruka naru tabiji* = 『明治の長崎撮影紀行：小川一真と江南信國のはるかなる旅路』, Nagasaki bunkensha 長崎文献社, 2014, p. 114-123).

Réputé comme l'un des plus grands techniciens japonais de la photographie et de l'impression d'images de la fin du XIX^e siècle, Ogawa Kazumasa joue un rôle majeur dans le développement de la collotypie¹⁸⁹ et de la reprographie demi-teinte au Japon. Anglophone, il s'inspire beaucoup des méthodes occidentales apprises notamment durant un séjour d'un an sur la côte Est des États-Unis d'Amérique¹⁹⁰. Il est d'ailleurs l'un des seuls photographes japonais avec Suzuki Shin'ichi II (鈴木 真一, 1855-1912) à avoir perfectionné son apprentissage de la photographie directement en Occident¹⁹¹. Cependant, au-delà de la technique, la véritable spécificité d'Ogawa vis-à-vis de ses contemporains résidaient, comme l'affirme Kelly M. McCormick, dans sa manière de concevoir la photographie en tant que *medium* utilisable dans une grande diversité de supports et de fonctions¹⁹². Impressions photomécaniques¹⁹³, illustrations de monographies et de périodiques, photographie d'objets artistiques et patrimoniaux pour l'élaboration d'un inventaire national des œuvres bouddhistes remarquables¹⁹⁴, *portfolio* des plus belles *geisha* de Tôkyô¹⁹⁵, albums de photographies de guerre¹⁹⁶, portraits, collotypes de sujets végétaux¹⁹⁷ et évidemment les « affaires courantes » de son studio photographique ouvert à Tôkyô en 1884¹⁹⁸, l'activité d'Ogawa s'avère intense et

¹⁸⁹ Appelée aussi « phototypie » en France, la collotypie est un procédé d'imprimerie à l'encre grasse qui utilise une matrice d'origine photographique sur plaque de verre et qui permet de préserver une grande finesse dans les détails de la gravure tout en garantissant des tirages importants quantitativement. C'est ce procédé qui sera majoritairement utilisé pour l'impression des cartes postales jusque dans les années 1930 (cf. Bernard Lavédrine, *(re)Connaitre et conserver les photographies anciennes*, *op. cit.*, p. 192-197).

¹⁹⁰ Ogawa réside à Boston entre 1883 et 1884, il y peaufinera sa technique du portrait et y apprendra le procédé de la plaque sèche auprès de John Carbutt (1832-1905) à Philadelphie. Il y étudiera aussi la collotypie auprès de la « Albert Type Company ».

¹⁹¹ Cf. Terry Bennett, *Photography in Japan 1853-1912*, *op. cit.*, p. 211.

¹⁹² « What mattered most to Ogawa was not whether photography was an art or a technology, but, rather, that it was a malleable medium that should be used in as many contexts as possible » (cf. Kelly M. McCormick, « Ogawa Kazumasa and the halftone photograph, Japanese war albums at the turn of the twentieth century », *Technologies*, vol. 7, n°2 (printemps 2017), p. 3, URL : <http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0007.201> (consulté le 05/02/2021).

¹⁹³ En 1889, il ouvre le premier atelier de phototypie du Japon appelé « *Ogawa shashin seihanjo* » (小川写真製版所), aussi appelé « usine d'impression K. Ogawa ».

¹⁹⁴ Cf. Noriko Murakado (村角紀子), « Meijiki no kobijutsu shashin - kinai hōmotsu torishirabe wo chūshin ni, 1888-1889 = 「明治期の古美術写真--畿内宝物取調を中心に、1888年-1889年」, *Bijutsu-shi*, n°153, octobre 2002 = *美術史*, 153号 2002年10月刊, p. 146-165.

¹⁹⁵ Ogawa reçoit en 1890 une commande officielle du gouvernement de Meiji pour un album photographique célébrant les plus belles *geisha* de Tôkyô à l'occasion de l'inauguration du premier gratte-ciel à l'occidental équipé de la ville. Il prend une centaine de portraits qu'il publie dans un album intitulé : *Types of Japan, Celebrated Geysa of Tokyo* (cf. Terry Bennett, *Photography in Japan 1853-1912*, *op. cit.*, p. 212).

¹⁹⁶ Cf. Kelly M. McCormick, « Ogawa Kazumasa and the halftone photograph, Japanese war albums at the turn of the twentieth century », *Technologies*, *op. cit.*, URL : <http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0007.201> (consulté le 05/02/2021).

¹⁹⁷ Cf. Dinah Berland, *Some Japanese flowers, photographs par Kazumasa Ogawa*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2013.

¹⁹⁸ Situé dans le quartier d'*Iidabashi*, le *Gyokujunkan* (玉潤館) semble avoir été fréquenté par une clientèle variée incluant des Occidentaux comme Louis Dumoulin.

protéiforme¹⁹⁹. Il serait donc faux, ou tout du moins exagéré de classer Ogawa dans le champ de la photographie touristique et en cela, il se distingue des autres photographes professionnels représentés dans la collection Dumoulin. D'ailleurs, en dehors d'une série d'une dizaine de sujets floraux (voir l'exemple présenté figure n°23 ci-après), il n'y a pas à notre avis de photographie de la main d'Ogawa Kazumasa dans ladite collection.



Figure 23 : PH113-38 : Peony (n°F13). Ogawa Kazumasa ?. Avant 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Fleur » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

¹⁹⁹ Il œuvre aussi à la structuration des réseaux professionnels et amateurs de la photographie au Japon et fait notamment partie des membres fondateurs en 1889 de la Société photographique japonaise (*nihon shashinkai* 日本写真会).

Cette image de pivoine rouge ne relève pas techniquement de la collotypie et daterait donc de la période antérieure à l'ouverture par Ogawa de son atelier dédié à ce type de tirages. Il s'agit bien ici d'une épreuve sur papier albuminé comme la plupart des clichés acquis par Dumoulin en 1888. On ne peut être complètement sûr de l'origine de cette photographie, dont l'aspect est proche d'une peinture²⁰⁰, mais il semble relativement clair, en comparaison avec les célèbres collotypes réalisés quelques années plus tard par Ogawa, que nous sommes en présence d'un cliché émanant de son studio. En effet, le cadrage, les teintes, les motifs et surtout la typologie des légendes et la numérotation des clichés plaident en ce sens. Concernant ce dernier point, les travaux menés par Nozomu Mori (森望)²⁰¹ au sujet de la répartition des séquences alphanumériques attribuées aux clichés de Nagasaki et de ses alentours émanant du studio d'Ogawa Kazumasa offrent des pistes intéressantes à creuser pour l'identification et la datation de plusieurs ensembles photographiques de la collection Dumoulin. Selon Mori, les séquences alphanumériques et notamment la lettre initiale, fourniraient des indications sur le photographe responsable des clichés proposés au catalogue du studio d'Ogawa. Plus précisément, elles pourraient surtout servir à identifier les clichés pris par T. Enami en tant qu'employé dudit studio. Des vérifications plus systématiques seraient à mettre en œuvre sur d'autres corpus de photographies japonaises de la même époque, mais les analyses appliquées à la collection Dumoulin confirment en tout cas cette hypothèse et nous invite à en formuler d'autres.

Il nous semble en effet très probable que Dumoulin se soit rendu dans le studio d'Ogawa à *Iidabashi* en 1888 et qu'il y ait acheté majoritairement des clichés de son assistant le plus doué et certainement le plus prolifique T. Enami. Cette hypothèse est complexe à vérifier mais nous pensons que les photographies de ce dernier constituaient une part importante du catalogue d'Ogawa dès la fin des années 1880, notamment concernant les clichés souvenirs ou du moins susceptibles de retenir l'attention des voyageurs occidentaux. Or, ce type de représentations constituaient bien, comme nous l'avons déjà exposé, la caractéristique principalement recherchée par Dumoulin. D'ailleurs ce dernier s'appuiera beaucoup sur les clichés de T. Enami

²⁰⁰ Si la présence de représentations de végétaux n'est pas rare dans la collection photographique de Dumoulin et dans sa production picturale – ce qui, eu égard à son statut de peintre paysagiste, n'est en soi pas surprenant –, cette série dont le rendu paraît véritablement proche de la peinture interroge sur les motivations d'achat. Aucun des clichés de cette série ne semble en effet avoir joué le rôle de modèle pour un tableau de Dumoulin.

²⁰¹ Cf. Nozomu Mori, *Meiji no Nagasaki satsuei kikô, Ogawa Kazumasa to Enami Nobukuni no haruka naru tabiji* = 『明治の長崎撮影紀行：小川一真と江南信國のはるかなる旅路』, Nagasaki bunkensha 長崎文献社, 2014, p. 114-129.

pour ses œuvres picturales²⁰². Malgré les confirmations résultantes de l'analyse de la collection Dumoulin, plusieurs zones d'ombres restent néanmoins à éclaircir concernant l'identification des photographies de T. Enami. D'une part, l'utilisation de clichés pour des œuvres ultérieures à 1892 invite à penser que Dumoulin se serait rendu dans le studio de ce dernier dans le but d'acheter des photographies à l'occasion de ses séjours brefs au Japon en 1895 et/ou en 1897 et, d'autre part, en l'absence de certitudes quant à l'existence dans d'éventuelles archives privées ou publiques, d'autres clichés japonais relevant de la collection personnelle de Louis Dumoulin, il est impossible d'affirmer que les tableaux antérieurs à 1892 susceptibles d'avoir été inspirés par T. Enami ne l'aient pas été en réalité par d'autres photographes relevant des « *Yokohama shashin* ». En tout état de cause, l'identification et la datation des clichés relevant des studios d'Ogawa Kazumasa et de T. Enami restent empreintes d'incertitudes.

En comparaison, la production de Kusakabe Kimbei se révèle relativement plus aisée grâce aux travaux de Bennett et à ceux des « Smithsonian Digital Volunteer » qui ont retranscrit intégralement un exemplaire du catalogue de vente du studio Kimbei conservé à la Galerie Arthur M. Sackler, musée d'art asiatique états-unien relevant de la « Smithsonian Institution »²⁰³. Méthodique et adepte d'une classification plutôt fiable, Kimbei a presque systématiquement inscrit ses numéros d'inventaire en blanc à même les clichés²⁰⁴. Cela nous a permis de constater avec certitude que Dumoulin a acquis une cinquantaine de photographies (et d'autres probablement dont l'identification reste cependant à valider) au catalogue très fourni de ce photographe installé lui aussi sur *Benten-doori*. Issu d'une famille de marchands de textiles de la préfecture de Yamanashi, Kusakabe entre dans le monde de la photographie professionnelle en tant que coloriste et assistant de Felice Beato puis de Von Stillfried. Il a donc pu, en plus d'un savoir-faire de haut niveau, acquérir au début de sa carrière une partie des négatifs de ces derniers et probablement aussi du photographe japonais Uchida Kuichi (内田九一, ca1844-1875)²⁰⁵, qui fut le seul à recevoir l'honneur de pouvoir photographier le couple

²⁰² Plusieurs toiles exposées à la Galerie Georges Petit en 1889-1890 paraissent directement inspirées de clichés de T. Enami (cf. *infra*, partie 2.3.1, p. 228-239) et la partie japonaise du *Panorama du tour du monde* est également truffée d'éléments empruntés à ces derniers (cf. *infra*, partie 3.2.3, p. 333-346).

²⁰³ Catalogue original et transcription du contenu consultables en ligne à l'URL suivant : <https://transcription.si.edu/project/8297> (consulté le 10/02/2021).

²⁰⁴ Ce qui ne signifie pas forcément que les clichés en question soient de son fait car, comme le précise Bennett, Kusakabe n'hésitait pas à utiliser pour son commerce des négatifs hérités de prédécesseurs prestigieux (cf. Terry Bennett, *Photography in Japan 1853-1912*, *op. cit.*, p. 205).

²⁰⁵ *Ibid.* Au sujet de Uchida Kuichi et de sa clientèle étrangère, nous nous référons à Luke Gartlan, « Keu na sainô to shuwan to netsui o sonaeta nihonjin shashinka, Uchida Kuichi to gaikokujin jôrenkyaku = 希有な才能と手腕と熱意を具えた日本人写真家, 内田九一と外国人常連客 », in *Shirarezaru nihonshashinkaitakushi = 知られざる日本写真開拓史*, Tôkyô, Degawa shuppansha 山川出版社, 2017, p. 209-217.

impérial²⁰⁶. Fort de cette expérience et de ce riche catalogue, Kusakabe propose sur *Bentendoori* à la fois un studio (au numéro 36) et une boutique de vente (au numéro 27) à l'époque du premier voyage de Dumoulin au Japon.

Il ne fait aucun doute que les albums proposés par Kusakabe dans sa boutique pouvaient être composés de clichés issus de plusieurs studios. Dumoulin, rappelons-le, n'a pas acheté d'album mais des montages photographiques à l'unité. Ce genre de service à la demande était aussi possible avec notamment des « ventes à la douzaine ». La richesse et la renommée du catalogue du « studio Kimbei », comme le surnommait les Occidentaux, expliquent les nombreux clichés acquis par Dumoulin auprès de sa boutique dont plusieurs ont inspiré ses œuvres picturales²⁰⁷. D'une manière générale, Kusakabe Kimbei apparaît d'ailleurs fréquemment, avec T. Enami, comme le photographe japonais le plus largement représenté actuellement dans les collections personnelles et institutionnelles occidentales de photographies japonaises anciennes. Ces deux photographes semblent du reste plus réputés en Occident que dans leur propre pays d'origine²⁰⁸.

Bien qu'ancien disciple de Beato, puis de Von Stillfried, Kusakabe, nous l'avons vu au sujet de ses représentations féminines²⁰⁹, se démarque esthétiquement de ses prédécesseurs. Il faut souligner que, d'une part, il est japonais et possède donc une sensibilité et une connaissance différentes de ses deux anciens employeurs et que, d'autre part, il jouit d'une formation de peintre²¹⁰. Kusakabe n'envisage donc pas seulement la photographie comme un commerce bien que sa boutique soit plutôt dominante sur le marché des « *Yokohama shashin* » entre 1880 et 1900, mais aussi comme un moyen d'exprimer ses ambitions artistiques. Afin, d'illustrer ce propos, nous souhaitons mettre en avant un cliché non colorisé (voir figure n°24 ci-après) qui permet de se focaliser sur la mise en scène et les détails du décor imaginé par Kusakabe. Ce dernier accorde en effet une grande importance aux détails vestimentaires, aux objets et aux éléments du décor en général afin de restituer au mieux ce que nous nommons « l'âme japonaise du cliché ».

²⁰⁶ Les photographes installés au Japon cherchaient à photographier l'Empereur *Meiji*, quitte à jouer les *paparazzi* comme le baron Von Stillfried. C'est finalement Uchida Kuichi qui fut chargé de prendre les premiers portraits officiels de l'Empereur et de son épouse en tenues traditionnelles et en tenues occidentales (d'après Luke Gartlan, « The Mikado photograph affair », in *A career of Japan, Baron Von Stillfried and Early Yokohama Photography*, *op. cit.*, p. 73-103).

²⁰⁷ Cf. *infra*, partie 2.3.1, p. 228-239.

²⁰⁸ La plupart des clichés et albums de ces deux photographes conservés par l'Université de Nagasaki sont, à ce propos, le fruit d'acquisitions effectuées en Occident selon une forme de rapatriement culturel.

²⁰⁹ Voir *supra*, p. 159.

²¹⁰ Kusakabe est d'abord embauché comme coloriste auprès de Beato, il est ensuite recensé comme spécialiste de la peinture sur soie et il consacra les dernières années de sa vie à la peinture (cf. Mio Wakita, « Selling Japan, Kusakabe Kimbei's images of Japanese women », in *History of photography*, *op. cit.*, p. 211).



Figure 24 : PH109-26 : [Coolies, taking wayside refreshment] (n°42). Kusakabe Kimbei. Avant 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Personnages dans la rue. Marchand de thé dans la rue » (annotation de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur - Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Cette photographie présente un groupe de quatre hommes japonais en train de se restaurer durant une pause. Il semble que Kusakabe cherche à mettre en scène ici des artisans ou des porteurs chaussés de sandales de paille traditionnelles et pour trois d'entre eux, d'une serviette nouée sur la tête en vue d'éponger la sueur résultant de leurs efforts. Deux hommes, dont un assis en tailleur semblant presque figé, mangent à l'aide de baguette alors qu'un autre, debout, est en train d'être servi par l'homme assis au centre. Il semble que cette pause repas soit composée de riz, d'un bouillon de *miso* et de thé. Les tenues vestimentaires et le décor paraissent sobres mais présentent différents objets et matériaux typiquement japonais susceptibles de donner au cliché un vrai potentiel exotique. On retrouve du bambou, de la paille, de l'osier, des vêtements typiques, des hommes mangeant avec des baguettes sans s'attabler etc... Il ressort surtout de ce cliché une impression d'immobilité artificielle, comme si le temps s'était arrêté dans ce pays d'Extrême-Orient pourtant en train de se moderniser à grande vitesse. Il semble que Kusakabe ait cherché à gommer tout élément évoquant la modernité occidentale. Cette « âme japonaise » qu'il construit méthodiquement paraît comme une peinture nostalgique d'un

Japon passé ne subissant pas l'influence extérieure. Le titre lui même n'est pas neutre : Kusakabe emploie en effet le terme « Coolie » dans son catalogue. Ce terme, issu de la langue chinoise, désigne initialement des travailleurs agricoles mais, dans le contexte colonial de la fin du XIX^e siècle, il s'applique en fait aux porteurs, voire par extension à tout indigène travaillant physiquement au service des Occidentaux. Avec une mise en scène attendue par de nombreux voyageurs occidentaux de passage au Japon offrant le contre-pied de l'urbanisation à outrance, ce cliché infériorise de manière subtile l'homme japonais en l'inscrivant dans une frugalité suffisamment « exotisée » pour paraître authentique et charmante tout en confortant le voyageur occidental dans sa *satisfactio* ou dans sa critique du progrès.

En dehors des portraits de la nouvelle élite politique de l'ère Meiji, les photographes japonais relevant des « *Yokohama shashin* » paraissent d'une manière générale très peu enclins à immortaliser l'homme moderne japonais, voire l'homme tout court. La raison principale semble évidente car, comme nous l'avons vu précédemment dans cette étude²¹¹, l'image de la femme bénéficiait évidemment d'un attrait beaucoup plus important auprès des potentiels acheteurs de clichés touristiques qui étaient à grande majorité des hommes occidentaux. Chez Kusakabe, cette logique transparait de manière flagrante à la lecture de son catalogue. En effet, dans la partie « costumes » qui concernent les quatre cent quinze premiers numéros de ce catalogue, le terme « girl », ou son pluriel, est recensé pas moins de cent quarante-deux fois alors que le mot « boy » ne se remarque qu'une seule fois (trois occurrences pour « man » ou son pluriel). En regardant de plus près chaque légende, la proportion de clichés mettant en scène une ou plusieurs femmes ou filles atteint près de soixante-quinze pour cent. Les hommes ne constituent qu'une petite part de la production et paraissent quasi systématiquement sous l'apparence de *jinrikisha*, d'artisans, de commerçants, de prêtres ou de *samurai*. L'appellation « *coolie* » ou son pluriel revient elle à neuf reprises pour désigner des hommes japonais²¹². Si Mio Wakita a montré comment Kusakabe a esthétisé l'image de la femme japonaise dans ses photographies²¹³, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il a aussi modelé l'image de l'homme japonais en renvoyant systématiquement, exception faite de la sphère religieuse, ce dernier à des occupations manuelles, marchandes ou guerrières. Il en résulte une représentation fabriquée

²¹¹ Voir *supra*, partie 2.1, p. 147-186.

²¹² Cf. *Catalogue photographic studio, n° 7 Honcho dori Yokohama, colored photographs, views & costumes of Japan, beautifully colored transparencies, magic lantern slides*, Yokohama, Studio photographique de Kusakabe Kimbei, 1880?, p. [1]-[5], URL : <https://transcription.si.edu/project/8297> (consulté le 10/02/2021).

²¹³ Voir *supra*, p. 159 et suivantes.

selon un processus auto-exotique²¹⁴ qui place l'homme japonais dans une position primitive aux yeux du récepteur occidental. En effet, si l'on se concentre sur le seul élément vestimentaire par exemple, dans la plupart des clichés, les vêtements choisis dans la mise en scène de Kusakabe ne couvrent pas tout le corps et laissent apparaître les pieds nus (dans le cas des sandales de paille), les jambes et plus rarement le haut du corps. Il ne s'agit pas d'affirmer que Kusakabe mise sur l'image du sauvage pour séduire de potentiels acheteurs mais plutôt, plus ou moins consciemment, sur ce que Tzvetan Todorov nomme « l'exotisme primitiviste²¹⁵ ». En effet, à la fin d'un XIX^e siècle qui voit l'Occident valoriser certaines anciennes traditions extra-européennes, un cliché comme celui présenté ci-dessus (cf. figure n° 24) peut faire naître dans l'esprit du récepteur occidental une certaine idéalisation de son propre passé, ou tout du moins de ce que son présent est en train de dénaturiser, voire de détruire en terme d'harmonie et de plénitude. Bien que ce raisonnement nous semble secondaire chez Dumoulin, il est impossible de nier qu'il existe. Vivant à Paris, ce dernier a en effet vu de ses yeux l'urbanisation rapide de la capitale française et se donnait d'ailleurs comme objectif de peindre la ville afin de conserver la mémoire de ce qu'elle a été avant les « vagues haussmanniennes ». En outre, paysagiste et séjournant régulièrement dans le cadre naturel de Veules-les-Roses en Normandie, Dumoulin ne paraissait pas insensible à la nature. Dès lors, on peut imaginer que son attrait pour les photographies japonaises ait en partie été motivé par cet « exotisme primitiviste » et pas exclusivement par leur potentiel d'intégration à la toile.

Si, quantitativement, les productions des quatre photographes présentés ci-avant occupent sans conteste les premières places dans la collection Dumoulin, d'autres clichés composent cette dernière. Parmi eux, on retrouve des photographies émises par le studio de Tamamura Kôzaburô. Ce dernier était, à l'époque des voyages de Dumoulin au Japon, installé à Yokohama dans la même rue (*Benten doori*) que ses deux principaux rivaux : Adolfo Farsari et Kusakabe Kimbei. Dans ce climat concurrentiel, entretenu par la proximité des studios, Tamamura apparaît comme celui qui mit en œuvre la stratégie la plus agressive en ciblant d'emblée et de manière systématique la clientèle étrangère²¹⁶. Comme l'explique Sebastian Dobson en s'appuyant notamment sur des commentaires désabusés de clients occidentaux, Tamamura

²¹⁴ Mary Louise Pratt utilise, dans le contexte colonial, le terme « expression autoethnographique » pour désigner ce processus d'auto-représentation mis en œuvre par les colonisés en réponse à des discours portés sur eux par les colons – ou, en tout cas, à partir de ces discours (cf. *Imperial eyes, travel writing and transculturation*, London & New York, Routledge, 1992, p. 7).

²¹⁵ Cf. Tzvetan Todorov, *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 297-303.

²¹⁶ Cf. Terry Bennett, *Photography in Japan 1853-1912, op. cit.*, p. 198-202.

n'hésitait pas à sacrifier la qualité sur l'autel du profit, se montrant plus commerçant et moins artiste que Kusakabe par exemple²¹⁷. Comme dans le cas de Farsari, Dumoulin n'achète pas de cliché mis en couleur chez Tamamura. Cette dernière donnée nous invite à penser que les quelques photographies identifiées²¹⁸ comme relevant de la production de Tamamura auraient en fait été acquises auprès du studio d'Adolfo Farsari. Ceci nous paraît d'autant plus plausible que les deux photographes ont été, un temps, associés, avant de s'accuser mutuellement d'exploiter illégalement des négatifs appartenant à l'autre.

Des photographies de Yokoyama Matsuzaburô, ainsi qu'un cliché de Suzuki Shin'Ichi II²¹⁹ ont également pu être identifiées dans la collection Dumoulin conservée à Nice mais il est fort probable que ce dernier ait acheté ces documents dans d'autres studios que ceux de ces deux photographes. De même, la présence au Musée Guimet de clichés relevant de la production de Kajima Seibei (鹿島 清兵衛, 1866-1924) pourrait indiquer des achats auprès du studio de ce dernier de la part de Dumoulin. Cependant, il est permis de douter de cela car de nombreuses photographies de ce photographe pouvaient être acquises dans d'autres studios et notamment dans celui d'Ogawa Kazumasa avec lequel Kajima a beaucoup coopéré²²⁰.

Malgré nos recherches, plusieurs clichés de la collection restent à ce jour non identifiés dont une série de vingt-huit cartes de visite particulièrement intéressante à plusieurs titres. D'abord, l'analyse du support cartonné indique qu'il pourrait s'agir de photographies datées du début des années 1870, ce qui ferait de cette série la plus ancienne de la collection japonaise de Louis Dumoulin. Ensuite, au-delà des sujets eux-mêmes qui présentent des figures humaines japonaises classiques de ce type de production (acteurs de théâtre *Kabuki*²²¹ et *geisha* principalement), nous avons remarqué que les clichés ne portent pas de marque d'appartenance de Louis Dumoulin au *verso* des supports cartonnés. Il n'y a en effet ni le tampon de couleur bleue à son nom que l'on retrouve pourtant sur quasiment toutes les autres photographies

²¹⁷ Cf. Sebastian Dobson, « Yokohama Shashin », in *Art and artifice, Japanese photographs of the Meiji Era, selections from the Jean S. and Frederic A. Sharf collection at the Museum of fine arts, op. cit.*, p. 33-35.

²¹⁸ À l'heure où nous écrivons ces lignes, moins d'une dizaine de clichés de Tamamura ont pu être identifiés au sein de la collection photographique de Louis Dumoulin. Ces clichés sont visibles en version numérisée sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/1069> (consulté le 10/02/2021).

²¹⁹ Cliché visible en version numérisée sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/1223> (consulté le 20/08/1977).

²²⁰ Cf. Terry Bennett, *Photography in Japan 1853-1912, op. cit.*, p. 238-241.

²²¹ Deux acteurs très populaires à l'époque des voyages de Dumoulin au Japon ont notamment pu être identifiés parmi les portraits de cette série. Il s'agit de Sawamura Genosuke IV (四代目 澤村源之助, 1859-1936) avec trois portraits visibles à partir de l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/881> (consulté le 13/02/2021) et de Onoe Kikugorô V (五代目 尾上菊五郎, 1844-1903) avec un portrait visible à l'adresse suivante : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/921> (consulté le 13/02/2021).

acquises en 1888-1889, ni d'annotation manuscrite de sa main. En revanche, quelques clichés portent des annotations en japonais qui émanent donc d'autres personnes et très probablement, au regard, de l'aisance et de la qualité de l'écriture, de personnes japonaises²²². Plusieurs hypothèses, en dehors de celle impossible à exclure d'un achat effectué tout de même par le peintre lui-même, peuvent être formulées quant à la présence de ces clichés dans la collection Dumoulin. Il s'agit soit d'achats réalisés par son épouse, soit de dons d'une tierce personne, soit de la collection d'une tierce personne mélangée après coup avec la collection Dumoulin. En tout état de cause, aucun tableau connu de Dumoulin n'exploite ces documents.

Si les clichés touristiques relevant des studios professionnels constituent la majeure partie des documents de la collection Dumoulin issues de sa première mission au Japon, la photographie amateur n'en est pas totalement exclue. En effet, comme nous avons pu le constater avec l'excursion à Nikkô²²³, des clichés amateurs du Japon ont été collectés par Dumoulin dès 1888. Toutefois, ces clichés ne relevaient pas de son fait mais de celui de Georges Bigot. Lors de ses séjours ultérieurs en 1895 et en 1897, Dumoulin est en revanche équipé d'un appareil photographique de type « *Kodak* » et ne dépend donc plus d'autrui pour immortaliser les lieux qu'il visite. Sa collection photographique reflète clairement cette évolution car les clichés de son deuxième et de son troisième voyage au Japon ne comptent que très peu d'achats auprès de studios professionnels, ce qui évidemment, va influencer sur la nature des photographies collectées, tant au niveau de la forme que du sujet représenté. Cet aspect se révèle particulièrement important dans le cas d'un peintre comme Dumoulin, qui s'appuie véritablement sur la photographie pour sa création artistique.

²²² Voir cet exemple d'annotation indiquant le nom de la courtisane présentée sur le cliché et visible sur le site de la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/48> (consulté le 13/02/2021).

²²³ Cf. *infra*, partie 1.3.3, p.124-137.

2.2.3. Le « Japon-Kodak »

Avec l'apaisement de la situation intérieure du pays et la démocratisation de la photographie amateur rendue possible par les premiers appareils instantanés à partir de la toute fin des années 1880, les images du Japon diffusées en Occident vont à cette période se diversifier sans pour autant gommer les clichés des « *Yokohama shashin* ». Avant d'aller plus loin au sujet des instantanés pris au Japon à partir de l'apparition du premier appareil automatique de la firme *Kodak*, il nous paraît important de poser deux précautions liminaires. Tout d'abord, il n'est nullement question d'occulter la photographie amateur antérieure à « l'ère *Kodak* » tant ce phénomène est complexe et important pour le cas du Japon notamment²²⁴. Ensuite, la frontière entre l'amateurisme et le professionnalisme paraît parfois ténue notamment dans le cas du reportage journalistique par exemple. Bien que cela puisse paraître simpliste et réducteur, nous choisissons, pour notre étude, de lier la pratique professionnelle de la photographie à l'existence d'un studio, ce qui classe Georges Bigot par exemple dans la pratique amateur bien qu'il ait pu prendre des clichés dans le cadre d'une mission professionnelle²²⁵. Maîtrisant certains procédés antérieurs à l'instantané photographique et notamment l'usage du collodion humide, Bigot ne peut néanmoins pas être mis, comme nous le verrons ci-après, sur un pied d'égalité avec les cohortes de nouveaux photographes amateurs équipés, à l'image de Dumoulin, des appareils *Kodak* de première génération²²⁶. D'ailleurs, le fait justement de ne pas être spécialiste pour être photographe constituait le *credo* et le principal argument commercial de cette firme états-unienne²²⁷. Ces précisions posées, il est intéressant d'analyser, à partir de l'exemple des voyages au Japon de Dumoulin et de sa collection, comment la « mode *Kodak* » va, dans un

²²⁴ Nous nous référons à ce sujet à Akiyoshi Tani 谷昭佳, « Bakumatsu no amachua shashin-katachi, bakumatsu-ki ni nihon wo otozureta gaikōkan, gunjin, senkyōshi = 幕末のアマチュア写真家たち、幕末期に日本を訪れた外交官・軍人・宣教師 », in Kenji Mitsui 三井圭司 (dir.), *Gaikokujin shashinka no mita bakumatsu nippon II = 外国人カメラマンの見た幕末日本* 11, *op. cit.*, p. 74-81.

²²⁵ Bigot était, rappelons-le, reporter de guerre pour le compte du journal anglais *The London graphic* lors du conflit sino-japonais de 1894-1895 (cf. Julien Béal, *La Corée dans la collection photographique du peintre Louis Jules Dumoulin (1860-1925), l'ombre de Georges-Ferdinand Bigot (1860-1927)*, *op. cit.*).

²²⁶ Régamey fait référence à la pratique amateur de la photographie au Japon dans le journal intime qu'il fait tenir à « la Madame Chrysanthème » de Pierre Loti : « 6 septembre : On a fait cadeau à Oyouki d'un petit appareil photographique, dont elle commence à se servir adroitement, grâce aux leçons du professeur Takuma. Nous sommes allées ce matin nous faire photographier chez lui » (cf. Félix Régamey, *Le Cahier rose de Mme Chrysanthème*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1894, p. 46).

²²⁷ On pense évidemment au célèbre slogan publicitaire des premiers *Kodak* : « Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste ! », tellement vrai du reste que pour faire développer les négatifs, le client pouvait être contraint dans les premiers temps d'envoyer le film celluloïd au siège de *Kodak* à Rochester aux États-Unis (d'après François Brunet, « La révolution Kodak », in *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 213-226).

temps relativement court, changer à la fois la pratique et l'image photographique en termes de production et de réception.

Tout d'abord, avant l'image elle-même, la première caractéristique importante des appareils *Kodak* réside dans leur portabilité. De lourd et nécessitant un matériel complémentaire comme le trépied, l'appareil photographique prend la forme d'une boîte « tout-en-un » plus légère et plus maniable. Cette caractéristique constitue un des facteurs majeurs de la popularisation de la photographie et va modifier la dépendance du photographe à un matériel encombrant nécessitant souvent un, voire plusieurs porteurs. Le voyage et l'excursion touristiques s'en trouvent profondément changés. Le photographe est potentiellement plus libre d'aller où bon lui semble²²⁸ et subit moins les barrières topographiques qui pourraient arrêter un groupe chargé de bagages. De même, l'instantanéité de l'appareil ne nécessite pas de temps d'installation du matériel et entrecoupe donc moins la progression du voyageur, invitant ce dernier à prendre plus de clichés. Couplées à la simplification du processus de prise de vue, second moteur de la « révolution *Kodak* », ces caractéristiques matérielles vont véritablement démocratiser la photographie et faire exploser la quantité d'images produites par des amateurs. Comme le démontre Ahmet Ersoy dans le contexte ottoman²²⁹, la simplicité et la portabilité des appareils *Kodak* multiplient et diversifient les lieux et les sujets photographiés et dans le même temps introduisent de nouvelles pratiques et sensibilités individualisant l'activité photographique, l'archivage et la diffusion de cette production. Conjuguée au développement de nouveaux médias et de nouveaux modes de diffusion, ces images vont se propager de manière massive sous différentes formes et notamment par le biais de l'illustration de presse. S'il ne se fait pas immédiatement après l'invention de nouvelles techniques mécanisées, le passage de la reproduction d'images de la méthode artisanale de la gravure sur bois à l'autotypie va en effet, comme l'explique la photographe et sociologue Gisèle Freund (1908-2000), véritablement « changer la vision des masses²³⁰ ». Or, c'est véritablement à la toute fin du XIX^e siècle-début du XX^e siècle que ce phénomène prend son envol.

²²⁸ Dans le cas du Japon, il lui faudra néanmoins attendre 1899 et la levée des restrictions de circulation et de résidence des ressortissants étrangers à l'intérieur du pays pour être en mesure de voyager à peu près librement sans autorisation préalable du gouvernement nippon (Cf. « *Naichi zakkyo mondai* 内地雜居問題 », in *Dictionnaire historique du Japon*, volume 2, L/Z, *op. cit.*, p. 1941).

²²⁹ Cf. Ahmet A. Ersoy, « Ottomans and the Kodak galaxy, archiving everyday life and historical space in Ottoman illustrated journals », *History of Photography*, vol. 40, n°3, p. 330-357.

²³⁰ « Jusqu'alors, l'homme ordinaire ne pouvait visualiser que les événements qui se passaient tout près de lui, dans sa rue, dans son village. Avec la photographie, une fenêtre s'ouvre sur le monde [...]. Avec l'élargissement du regard, le monde se rétrécit » (cf. Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 102).

Concernant l'image en elle-même, les premiers appareils *Kodak* modifient en profondeur l'esthétique et la nature même de la photographie. En effet, de trépied ajustable, le cliché se trouve désormais pris par un « appareil-boîte », sans viseur, privilégiant la vitesse d'exécution et tenu directement dans les mains à hauteur de ventre, ce qui a pour conséquence de modifier l'origine du cadrage et donc de déplacer l'axe de l'image²³¹. L'autre conséquence, visible par exemple dans le cliché de Louis Dumoulin présenté ci-dessous (voir figure n°25), réside dans la naissance, pour ainsi dire, du phénomène de la photographie ratée. Images floues, lumière trop ou pas assez présente, cadrages aléatoires *etc...*



Figure 25 : PH115-21-4 : [Sans titre], Louis Dumoulin. 1895 ou 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Cette photographie prise aux environs du Palais impérial de Tôkyô propose, outre les aléas du cadrage dus à un déclenchement tardif de l'appareil, un sujet classique des « *Yokohama shashin* » , mais aussi de la photographie prise en contexte colonial²³², avec un *jinrikisha*.

²³¹ « La plupart des images de *Kodak* sont prises à hauteur du ventre d'un opérateur, à environ un mètre trente du sol » (cf. Brigitte Govignon (dir.), *La petite encyclopédie de la photographie*, Paris, Éditions de La Martinière, 2004, p. 45).

²³² La première édition de l'ouvrage de Mary Louise Pratt parue en 1992 propose d'ailleurs le sujet du « porteur indigène » en illustration de couverture (cf. *Imperial eyes, travel writing and transculturation*, *op. cit.*). Voir également *supra*, p. 167-168.

Dumoulin tente peut-être ici de reproduire avec son appareil *Kodak* une scène que l'on retrouve dans d'autres photographies de sa collection issues de studios professionnels²³³.

En tout état de cause, les défauts que la pratique professionnelle ne pouvait évidemment tolérer²³⁴, s'invitent au sein de la production photographique amateur et surtout, s'offrent au regard, devenant autant de caractéristiques et de critères esthétiques nouveaux pour la photographie. Quand bien même un cliché *Kodak* puisse être considéré comme réussi, il ne présente pas la même esthétique qu'une photographie émanant d'un studio professionnel prise et développée selon la technique du collodion humide par exemple. Dans le cas du Japon, le contraste s'avère particulièrement flagrant. En effet, les « *Yokohama shashin* » relevaient globalement d'une esthétique bien définie centrée sur la pose dans une mise en scène méticuleuse préférant le traditionnel à la modernité et un rendu soigné souvent accentué par une mise en couleur minutieuse. Ainsi, la comparaison qualitative d'une image produite par un professionnel selon la technique du collodion humide avec un cliché *Kodak* amateur consacre immanquablement, aux yeux du récepteur du XXI^e siècle en tout cas²³⁵, la supériorité esthétique du premier support sur le second²³⁶, et ce d'autant plus que les tirages *Kodak* subissent bien plus durement l'altération du temps.

Avant même la représentation visuelle elle-même, il est important de préciser que l'identité *Kodak* donne d'emblée à un cliché des fonctions spécifiques en tant qu'outil. La culture matérielle et les usages sociaux de ce type de photographie n'étaient, en effet, pas les mêmes à la fin du XIX^e siècle que ceux d'un cliché pris par un photographe professionnel par exemple²³⁷. Rarement exposés en public, les clichés *Kodak* circulaient principalement dans les sphères privées, familiales, ils étaient en outre beaucoup moins reproductibles, surtout dans les premiers temps où il était nécessaire d'envoyer le film négatif pour développement dans un studio de la firme *Kodak*, et surtout, relevaient d'une démarche de producteur et non de collectionneur. Pour Dumoulin pourtant, un cliché acheté auprès d'un studio de Yokohama semble avoir peu ou prou

²³³ Par exemple ce cliché de Kusakabe Kimbei disponible en version numérique sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/3741> (consulté le 24/02/2021).

²³⁴ C'est d'ailleurs un véritable dédain qu'exprime le monde de la « photographie sérieuse » envers les appareils *Kodak* synonyme de médiocrité (cf. François Brunet, « La révolution Kodak », in *La naissance de l'idée de photographie, op. cit.*, p. 213-227).

²³⁵ L'impression sur le récepteur du XIX^e siècle, même si elle semble assez proche, paraît plus complexe à évaluer eu égard à la modernité véhiculée par les images *Kodak* notamment.

²³⁶ La numérisation haute définition des photographies anciennes offre du reste à ce propos une preuve inébranlable en cas de zoom accentué dans l'image. À titre d'exemple, la comparaison entre les figures numérotées 20 et 25 dans la présente étude paraît significative.

²³⁷ Cf. François Brunet, « La révolution Kodak », in *La naissance de l'idée de photographie, op. cit.*, p. 227-243.

la même signification et les mêmes fonctions qu'une photographie prise par lui-même avec son propre appareil, tout du moins au niveau de son métier de peintre. Or, comme le souligne Manuel Charpy, « les images sont des outils, des instruments et pas simplement des représentations²³⁸ ». En pratique, force est néanmoins de reconnaître que Dumoulin puise des modèles pour ses tableaux à la fois dans les « *Yokohama shashin* » et dans ses propres photographies *Kodak*, même si le second cas de figure paraît clairement marginal.

Afin d'illustrer ce propos, il nous paraît judicieux de comparer une nouvelle fois des photographies sur le même thème relevant de la collection Dumoulin. Il s'agit cette fois de la station balnéaire d'Enoshima dans laquelle le peintre s'est rendu au moins à deux reprises en 1888 et en 1895. Ce lieu touristique offrait plusieurs avantages pour Dumoulin, il disposait de tout le confort hôtelier attendu par un Occidental au Japon et présentait surtout des paysages marins dont le potentiel exotique s'avérait suffisamment élevé pour persuader un peintre officiel du département de la Marine d'y consacrer plusieurs œuvres. Six paysages d'Enoshima sont en effet exposés dans le cadre du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896²³⁹ et la partie japonaise du *Panorama du tour du monde* offre une place non négligeable à cette petite île de quatre kilomètres de circonférence. Pour réaliser cette dernière représentation picturale, Dumoulin s'est, comme souvent, appuyé principalement sur deux photographies issues de studios professionnels²⁴⁰ mais aussi probablement sur un cliché personnel (voir figure n°26 ci-après).

²³⁸ Cf. Quentin Deluermoz, Emmanuel Fureix, Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam et Vanessa Schwartz, « Le XIXe siècle au prisme des visual studies », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], n°49, 2014, mis en ligne le 01 décembre 2014, URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4754> (consulté le 22/02/2021).

²³⁹ Cf. *infra*, annexe 1, p. 418 et suivante.

²⁴⁰ Cf. *infra*, p. 318 et suivantes.



Figure 26 : PH115-20-4 : [Sans titre], Louis Dumoulin. 1895. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Pris par Dumoulin depuis sa chambre d'hôtel²⁴¹, ce cliché fait partie d'une série de neuf instantanés pris du même point de vue et collés sur le même support cartonné. Au regard des taches d'huile et de peinture maculant le support en question, il semble clair que ce dernier ait été manipulé en atelier et qu'il ait donc servi de modèle. Une observation attentive du *Panorama du tour du monde* (cf. *infra*, figure n°Figure 39, p. 334) confirme d'ailleurs une ressemblance flagrante avec le rocher parsemé d'arbres apparaissant sur le cliché ci-dessus (cf. *supra*, figure n°Figure 26, p. 220). Si le recours à des clichés amateurs reste minoritaire chez Dumoulin, il n'est donc pas inexistant et démontre que ce type de photographies pouvaient, au même titre que la production professionnelle, jouer le rôle d'outil utile à sa création artistique. D'une manière générale, il convient néanmoins de noter que Dumoulin, même dans le cas de la photographie amateur, s'appuie sur des sujets et des lieux largement diffusés par les « *Yokohama shashin* ». Il y a pourtant au sein des clichés pris de son propre chef au Japon des images tout à fait inédites du pays et de sa société mais qui ne retiennent pas l'attention du

²⁴¹ Selon une annotation manuscrite de Dumoulin retrouvée sur le *verso* d'un autre montage photographique présentant des clichés d'Enoshima, ce dernier séjourne en 1895 dans une auberge qu'il nomme « l'auberge de la langouste ». Il s'agit probablement de l'auberge traditionnelle (de type *Ryokan*) *Ebisuya* 恵比寿屋 qui existe toujours de nos jours (voir le site web de cette auberge à l'adresse suivante : <http://www.ebisuyaryokan.jp/>, consulté le 24/02/2021).

peintre dans le cadre de sa production picturale. La série la plus significative à ce propos nous paraît être celle de la petite dizaine de clichés instantanés réalisés à l'occasion des fêtes données à Yokohama lors du Jubilé de diamant de la Reine Victoria en juillet 1897²⁴². La photographie présentée ci-dessous notamment (voir figure n°27) offre un témoignage historiquement très intéressant sur les relations entre les résidents étrangers de Yokohama et le peuple japonais.



Figure 27 : PH115-25-2 : [Sans titre], Louis Dumoulin. 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Porte au dos : « Courses et décorations du quai à l'occasion de la fête donnée par la colonie anglaise le jour du jubilé de Diamant - juillet 1897 (annotation manuscrite de Louis Dumoulin), Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Avec cet Occidental grimé en samurai et chevauchant un vélo (qui vient à peine d'être présenté au Japon) sous le regard amusé d'une famille japonaise, cet instantané est en effet porteur d'une forte dimension symbolique sur la société japonaise presque trente ans après l'avènement de la restauration *Meiji*. Dumoulin a assisté à cette parade, probablement en compagnie de Georges Bigot, il l'a immortalisée sur support photographique mais ne l'a jamais exploitée en peinture. La raison principale réside, à notre sens, dans le caractère trop journalistique et trop inattendu de cette série. En effet, présenter ce thème en France à la fin du XIX^e siècle dans une toile ayant pour sujet le Japon aurait immanquablement interloqué, ou en tout cas étonné, le récepteur et les pairs de Dumoulin, voire choqué eu égard aux rivalités

²⁴² La série complète est visible sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/6> (consulté le 24/02/2021).

franco-britanniques dans la région. Ce dernier ne prendra finalement jamais vraiment le risque de sortir des représentations plus convenues popularisées par les « japonaiseries » bien qu'il disposât dans sa collection photographique personnelle de documents présentant pourtant indéniablement un autre Japon que les images traditionnelles communément diffusées par ces dernières et par les « *Yokohama shashin* ». Du reste, malgré la multiplication de ce type de photographies amateurs prises sur le vif sans mise en scène, force est de reconnaître d'une manière générale, que l'image du Japon traditionnel et ses corollaires ne vont jamais vraiment disparaître dans l'imaginaire collectif occidental. En revanche, ils vont de plus en plus cohabiter, à partir du milieu des années 1890 avec le phénomène du « péril jaune » .

Comme l'explique François Pavé, c'est en effet à partir de cette période que se formalisent, sous l'impulsion de l'Empereur d'Allemagne Guillaume II (1859-1941), les craintes associées au développement économique et surtout militaire de la Chine et du Japon²⁴³. Lié aux intérêts occidentaux en Asie, le moteur principal du « péril jaune » reste effectivement et avant tout militaire. Les illustrations et photographies de guerre²⁴⁴, diffusées au grand public par la presse ont, du reste, d'une manière évidente, participé à la montée de ce phénomène mais aussi, *a contrario*, à la prise de conscience de l'existence d'un péril blanc en Extrême-Orient engendré par les ambitions territoriales et économiques des grandes puissances occidentales. Il reste néanmoins à évaluer, tant ce questionnement nous paraît légitime, la place de la « photographie Kodak » dans le phénomène du « péril jaune ». En effet, cette pratique se démocratisant peu ou prou à la même période, il ne semble pas illogique d'envisager que les clichés amateurs pris par des photographes comme Dumoulin aient pu jouer un rôle dans la montée et l'évolution de ce phénomène. D'une part, la probabilité qu'un voyageur occidental muni d'un *Kodak* puisse photographier une scène violente à laquelle il assiste augmente avec la portabilité des appareils. Dumoulin par exemple se trouve témoin d'au moins deux situations conflictuelles lors de ses voyages préparatifs au *Panorama du tour du monde* : les massacres Hamidiens en Turquie en 1895²⁴⁵ et la répression anglaise dans les rues de Shanghai en lien avec la révolte des Boxers en 1897²⁴⁶. D'autre part, au-delà des photographies ratées évoquées ci-dessus, la piètre qualité

²⁴³ Cf. François Pavé, *Le péril jaune à la fin du XIX^e siècle, fantasme ou inquiétude légitime ?*, Thèse de doctorat, dirigée par Nadine Vivier, Le Mans, Université du Maine, soutenue le 14 décembre 2011, p. 39-102.

²⁴⁴ Surtout la révolte des Boxers et la guerre russo-japonaise de 1905 mais aussi dans une moindre mesure, la première guerre sino-japonaise.

²⁴⁵ Dumoulin déclare du reste lui-même avoir assisté à des scènes en lien avec ces massacres et les avoir photographiées (cf. *Le Soir*, jeudi 10 septembre 1896, p. 2).

²⁴⁶ Cf. Julien Béal, « La collection photographique Chine de Louis-Jules Dumoulin (1860-1924) », in *汉学研究*, 中华书局, 2016, p. 212-219, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01375937> (consulté le 20/07/2019).

des objectifs des premiers appareils *Kodak* engendre des clichés dont la netteté diminue plus on s'éloigne du centre de l'image²⁴⁷. Cette caractéristique technique possède un impact réel sur l'esthétique et donc sur la réception des clichés produits par ces appareils. Bien qu'il faille nuancer cet impact dans le cas des photographies de Dumoulin eu égard aux progrès réalisés par la firme *Kodak* au niveau de la qualité des objectifs de ses appareils depuis la parution du premier en 1888, les deux exemples développés ci-dessous nous semblent relativement explicites à ce propos.



Figure 28 : PH111-43 : [Sans titre], Louis Dumoulin. 1895 ou 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Porte au dos : « Embarquement à Yokohama » (annotation manuscrite de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur - Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Relativement floue, cette photographie (voir figure n°Figure 28 ci-avant), prise par Dumoulin sur les quais de *Yokohama* probablement en 1897, présente une foule composée de Japonais et d'étrangers attendant l'arrivée imminente d'un bateau. S'il est difficile d'évaluer les effets du temps sur ce cliché, ses bords apparaissent bien moins nets que son centre, au point où il n'est finalement plus possible de distinguer les silhouettes humaines notamment sur la droite du regard. Ces dernières apparaissent comme des masses sombres donnant au récepteur

²⁴⁷ Les premiers tirages à partir des négatifs souples étaient d'ailleurs ronds pour ne conserver que le centre de l'image et éliminer les bords flous et/ou sombres.

une impression de noirceur difforme peu agréable à l'œil. L'ensemble paraît du reste globalement terne, triste, voire brouillon avec notamment la trace d'une empreinte digitale probablement due à un tirage bâclé²⁴⁸. L'impression laissée s'avère en tout cas sans commune mesure avec celle ressentie à la vue d'un cliché relevant des « *Yokohama shashin* », d'autant plus si ce dernier s'avère mis en couleur. La comparaison avec la photographie suivante (voir figure n°Figure 29 ci-après) attribuée à T. Enami nous paraît du reste sans équivoque.



Figure 29 : PH112-10 : [Sans titre], T. Enami ?, entre 1882 et 1887. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Porte au dos : « Japon. Tokio. Place du Meno (raturé) d'Ueno (près du parc) » (annotation manuscrite de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur - Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Présentant une vue du grand parc d'Ueno situé à Tôkyô, ce cliché donne d'emblée au récepteur l'impression d'être face à une peinture. Esthétiquement, les deux clichés (figures n°Figure 28 et n°Figure 29) ont, indubitablement, des effets très différents sur le regard. D'un côté, une image ravissante d'un Japon, certes en cours de modernisation²⁴⁹, mais aux traits

²⁴⁸ Si le développement des films celluloïd *Kodak* était dans un premier temps réalisé uniquement au siège de l'entreprise aux États-Unis, à partir des années 1890, des studios photographiques professionnels proposaient ce type de prestation mais il est difficile de savoir si Dumoulin a fait développer les clichés de ses séjours japonais de 1895 et 1897 sur place ou ailleurs.

²⁴⁹ Ce cliché permet en effet de se rendre compte de l'occidentalisation et de la modernisation du Japon durant l'ère *Meiji*. Y figurent notamment le tramway hippomobile de Tôkyô, l'éclairage public (lampe à gaz), des poteaux télégraphiques et, d'une manière générale, la cohabitation des traditions et de la modernité qui se manifeste d'ailleurs très bien dans le mélange des tenues vestimentaires. Le nombre de *jinrikisha* témoigne en outre de la fréquentation et de la place importante qu'avait et qu'a toujours ce parc dans la vie des Tokyoïtes.

suffisamment traditionnels et exotiques pour ravir l'œil du récepteur occidental au même titre qu'une estampe. De l'autre, un cliché sombre et flou dans lequel le regard peine à distinguer les figures humaines et qui provoque presque un sentiment d'inquiétude, ou en tout cas un irrépressible inconfort visuel. La couleur accentue évidemment ce contraste mais, même dans le cas d'un cliché en sépia de facture moyenne, les différences exposées ci-avant restent, à notre avis, palpables.

Ainsi, si les deux photographies ci-dessous (voir figures n°Figure 30 et n°Figure 31) présentent de nombreuses similitudes dans les figures humaines et le décor présentés, l'impression de netteté et de confort visuel semble à l'avantage du cliché réalisé selon la technique du collodion humide issu d'un studio professionnel (figure n°Figure 31, ci-après). Les femmes présentées sur ces deux clichés sont *a priori* des *geisha*. Elles sont photographiées à l'extérieur en tenue traditionnelle avec des *geta* (下駄) aux pieds. Dans le cas du cliché de Dumoulin (figure n°30, ci-après), trois femmes apparaissent de dos, ce qui laisse à penser qu'il s'agit d'une photographie dérobée ou que Dumoulin cherchait à montrer un élément vestimentaire particulier, en l'occurrence la ceinture *obi* probablement. La photographie est en tout cas prise sur le vif, sans apprêt et un peu floue, contrairement au cliché sur lequel figurent deux femmes de face qui posent selon des consignes et dans un décor intentionnellement choisi par un photographe (cf. figure n°31).



Figure 30 : PH108-45-2 : [Sans titre], Louis Dumoulin. 1895. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Porte au dos : « Japon. Femmes du Yoshiwara. Deux geishas » (annotation manuscrite de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur – Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)



Figure 31 : PH114-14 : The singer ?, auteur inconnu. Avant 1889. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Porte au dos : « Japon. Tokio. Place du Meno (raturé) d'Ueno (près du parc) » (annotation manuscrite de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur – Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Les vêtements et coiffures des femmes immortalisées par Dumoulin lors de sa visite au célèbre quartier des plaisirs Yoshiwara en 1895(cf. figure n°Figure 30, ci-avant), paraissent moins séduisants alors qu'en réalité, ils sont esthétiquement censés être de qualité supérieure au niveau des motifs et des accessoires. En outre, il est difficile, du fait de la piètre qualité de l'image, de distinguer l'expression du visage de la jeune femme tournant la tête vers l'objectif de Dumoulin. Il en résulte pour le récepteur, une désagréable impression d'incertitude quant aux sentiments exprimés par cette « face fantomatique ». Quant à la troisième femme apparaissant de dos à gauche du regard du récepteur, et que Dumoulin ignore dans son annotation sur le montage photographique, sa silhouette voutée se fond dans la noirceur des bordures du cliché, lui donnant des faux airs d'ombre ténébreuse.

Produisant des images en grand nombre, la révolution *Kodak* a été maintes fois examinée pour ses impacts sur la sociologie et la démocratisation de la photographie, mais l'évaluation des effets potentiels de ces images, à l'esthétique différente des représentations produites antérieurement, sur la perception par les Occidentaux des peuples asiatiques, en particulier dans le contexte de la diffusion du « péril jaune », reste en grande partie à effectuer.

Concernant le Japon à proprement parler, si les clichés *Kodak* semblent, comme nous avons tenté de le démontrer ci-avant, avoir eu un effet non négligeable sur les images diffusées en Occident, ils ont de manière incontestable mis un terme, aidé en cela par d'autres facteurs dont la mode des cartes postales, à l'âge d'or des « *Yokohama shashin* » en tant que commerce touristique. Comme le souligne Sebastian Dobson²⁵⁰, c'est Adolfo Farsari qui prend la première mesure de la vague *Kodak* et de ce qu'elle va engendrer sur ses affaires. Il loue dès 1889 aux photographes amateurs de passage au Japon une chambre noire dédiée au développement des négatifs et, sentant le déclin poindre, revend quelques années plus tard son fonds de commerce. La levée des restrictions géographiques de résidence pour les étrangers à l'intérieur du Japon en 1899 clôt définitivement la mode des « *Yokohama shashin* » en démystifiant les lieux célèbres (*meisho*) qui constituaient l'un des poumons de ces derniers. Tamamura, Kusakabe et T. Enami, pour ne citer qu'eux, tenteront à leur tour de s'adapter et de faire perdurer leurs boutiques avec plus ou moins de succès²⁵¹.

Collectionneur intéressé, Dumoulin accumule les photographies du Japon avec pour objectif principal de s'en servir comme modèle pour ses peintures. Cherchant à plaire plus qu'à montrer un témoignage sincère de son propre voyage, il s'appuie principalement sur les « *Yokohama shashin* » sans délaisser totalement sa propre production photographique constituée lors de ses séjours en 1895 puis 1897 et celle de son collègue Georges Bigot. Ce faisant, il va diffuser une image assez convenue du Japon dans ses œuvres picturales donnant l'impression de vouloir à la fois s'inscrire et profiter de la mode du japonisme encore bien vivante à Paris dans la dernière décennie du XIX^e siècle.

²⁵⁰ Cf. Sebastian Dobson, « *Yokohama Shashin* », in *Art and artifice, Japanese photographs of the Meiji Era, selections from the Jean S. and Frederic A. Sharf collection at the Museum of fine arts, op. cit.*, p. 36-37.

²⁵¹ *Ibid.*

2.3. Le pinceau et la plume

2.3.1. Des photographies aux tableaux

Comme beaucoup d'artistes de son époque²⁵², Louis Dumoulin, répétons-le, refusait d'accorder à la photographie toute dimension artistique. Ce postulat, engendré par le souci aisément compréhensible de mettre en valeur et de protéger les Beaux-Arts d'un possible et redoutable concurrent²⁵³, était doublé chez Dumoulin d'un discours visant à instaurer la primauté de la peinture sur la photographie d'un point de vue documentaire. Dès ses jeunes années, Dumoulin envisageait en effet ses tableaux de vues urbaines comme des témoignages historiques fidèles qui permettraient à l'humanité de conserver la mémoire visuelle de villes en pleine transformation²⁵⁴. Cette ambition documentaire se trouve également exprimée dans la lettre de sollicitation qu'il adresse en décembre 1887 à Jules-Antoine Castagnary en vue d'obtenir, ou plutôt de justifier l'obtention de sa mission officielle au Japon²⁵⁵. D'une manière générale, les représentations picturales qu'il fait de ce pays s'appuient pourtant sur des modèles photographiques et ce sont bien ces derniers, même s'il les dénigre, qui fournissent principalement aux tableaux du peintre un éventuel aspect documentaire. Or, et l'analyse des photographies qui ont servi de modèles à Dumoulin le montre bien, ces dernières présentent, plus que le Japon contemporain en cours de modernisation, une vision nostalgique d'un Japon idéalisé par l'Occident. La part d'interprétation subjective de l'image photographique par l'artiste ne peut néanmoins être ignorée mais elle est difficilement évaluable car, d'une part, Dumoulin a parfois personnellement visité certains lieux représentés, ce qui, *a priori*, serait de nature à modifier sa réception d'un cliché, et d'autre part, il recherche surtout dans l'image son potentiel d'intégration à la toile. Les annotations au *verso* des montages photographiques de sa collection en témoignent²⁵⁶, Dumoulin, dès sa première rencontre avec l'image, accorde une grande importance à ce potentiel d'intégration.

²⁵² D'après Gisèle Freund, « Les mouvements et l'attitude des artistes de l'époque à l'égard de la photographie », in *Photographie et société, op. cit.*, p. 71-81 ; et plus récemment : Pierre-Jean Amar, « Les relations avec l'art », in *Histoire de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020, p. 60-65.

²⁵³ Notons toutefois que Dumoulin n'était pas dans la situation défensive des peintres portraitistes qui, dans un temps très court, ont vu leurs clientèles se tourner vers les studios photographiques (cf. Gisèle Freund, « Les mouvements et l'attitude des artistes de l'époque à l'égard de la photographie », in *Photographie et société, op. cit.*, p. 81).

²⁵⁴ Dumoulin conçoit ses tableaux comme de potentiels témoignages historiques fiables dès les premiers temps de sa carrière (voir *supra*, p. 100).

²⁵⁵ Cf. *infra*, note n°273, p. 336.

²⁵⁶ Cf. *infra*, partie 2.3.2. Notes de voyage, p. 239-250.

L'exploitation des photographies par Dumoulin répond à une démarche méthodologique visant à faire naître une image sur un support à partir d'une ou de plusieurs autres images produites sur un autre support et semble à première vue se concentrer sur la fonction documentaire de la photographie. Néanmoins, l'image ainsi sélectionnée comme modèle ne peut être considérée uniquement d'un point de vue socio-historique car cela relèguerait la photographie au rang de simple illustration, en lui niant tout autre type de textualité et tout autre type de rapport avec son ou ses producteurs d'une part, et avec son ou ses récepteurs d'autre part. Or, si l'on se réfère aux réflexions du sociologue et linguiste Jean-Marie Floch (1947-2001) sur la sémiotique de la photographie, il apparaît essentiel de prendre en considération les différentes pratiques de production, de réception et d'utilisation d'une image photographique. Floch attribue notamment quatre grandes classes de valeurs au « texte photographique » : des valeurs pratiques (photographie témoignage plutôt centrée sur une pratique historiographique) ; des valeurs critiques (liées à une pratique technique de la photographie) ; des valeurs utopiques (pratiques artistiques de la photographie) et des valeurs ludiques (pratiques divertissantes de la photographie)²⁵⁷.

Dans le même ordre d'idée, les sémioticiens italiens Pierluigi Basso Fossali et Maria Giulia Dondero expliquent, s'agissant de l'image photographique : « [...]il paraît nécessaire d'analyser comment les pratiques réceptives parcourent une même image en focalisant des sens et des directions diverses qu'il faut mettre en comparaison. Du reste, une fois établi le statut selon lequel on aborde une certaine photographie pour la faire signifier, l'analyse des formes de la textualité reste l'unique mode pour objectiver et contractualiser la validité d'un parcours de sens²⁵⁸ ». Bien qu'il soit certainement ambitieux et peu réaliste d'imaginer retrouver l'exhaustivité des pratiques réceptives de Dumoulin et des raisons qui l'ont poussé à privilégier telle ou telle image dans ses achats²⁵⁹ auprès des ateliers de photographie japonais puis à sélectionner des modèles parmi ces images, on peut tout de même légitimement formuler quelques hypothèses.

Tout d'abord, Dumoulin recherche, en tant que peintre paysagiste, principalement des photographies relevant de ce genre pictural mais, dès lors, quelles sont les motivations qui le

²⁵⁷ D'après Jean-Marie Floch, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986, p. 17.

²⁵⁸ Pierluigi Basso Fossali, Maria Giulia Dondero, *Sémiotique de la photographie*, Paris, Presses universitaires de Limoges, 2015, p. 117.

²⁵⁹ La difficulté réside notamment dans le fait qu'il faille formuler des hypothèses sur les raisons qui ont poussé Dumoulin à acheter tel cliché plutôt qu'un autre. Il faudrait en effet pour ce faire, comprendre de manière précise la nature des clichés qu'il n'a pas choisis d'acquérir et essayer d'en dégager une typologie.

poussent à acheter également des portraits et des scènes de genre en quantité relativement importante ? Premièrement, il faut bien le reconnaître, si, en Occident, la photographie documentaire de paysage et d'architecture était florissante à la fin du XIX^e siècle²⁶⁰, les catalogues de vente des studios auprès desquels Dumoulin s'est approvisionné au Japon n'offraient que très peu de clichés purement paysagers²⁶¹. Ensuite, l'attrait exotique n'est évidemment pas à ignorer, d'autant plus que Dumoulin est accompagné de son épouse durant son premier séjour au Japon ; il est donc permis de penser que cette dernière ait pu sélectionner quelques photographies selon ses goûts et son interprétation personnels. L'argument pécuniaire est également à prendre en compte car nous ne savons pas précisément de quel budget bénéficiait le couple Dumoulin pour ces achats, ni dans quelles mesures ils pouvaient matériellement acheminer ces mêmes achats jusqu'à Paris. Toujours est-il que les portraits de la collection Dumoulin ne font jamais l'objet d'une utilisation pour un tableau, ce qui s'explique très largement par le fait que le portrait constituait un genre délaissé complètement par le peintre. Les scènes de genre en revanche bénéficient d'un autre statut dans l'esprit de l'artiste, Dumoulin s'en sert en effet pour y puiser des éléments du décor mais également des personnages qu'il intègre à ses paysages peints en les réduisant souvent, par taches de peinture, à de petites silhouettes dont on ne peut distinguer les faciès.

D'une manière générale, comme le suggère la sémioticienne des arts visuels Nycole Paquin, la peinture paysagiste « [...] encourage une lecture déductive en vertu de composants prédominants qui touchent directement l'expérience primaire, plutôt que l'érudition du regardant²⁶² ». Le paysage, qu'il soit une marine, une scène champêtre ou une scène urbaine apparaît donc comme étant le genre pictural le moins codé, faisant principalement appel à l'expérience du récepteur en tant qu'être évoluant au quotidien dans la nature plus ou moins modifiée par la main de l'homme. Plus que le paysage lui-même, c'est donc bien l'introduction de personnages ou d'objets et de bâtiments culturellement marqués qui va permettre à Dumoulin d'attribuer une spatialité et une fonction à ses tableaux. Autrement dit, c'est par ces ajouts qui viennent saturer le paysage que Dumoulin va en quelque sorte suggérer le Japon auprès du public français. Au-delà des sujets même, le peintre va donc aussi emprunter aux

²⁶⁰ Cf. Pierre-Jean Amar, « Le paysage et l'architecture », in *Histoire de la photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2020, p. 45-52.

²⁶¹ On retrouve chez les photographes concernés une pratique consistant à agrémenter les scènes de genre et portraits de paysages typiquement japonais et notamment des lieux célèbres (*meisho*) comme le Mont Fuji, mais aussi de procéder de même en « meublant » les vues paysagères de personnages, d'objets ou de bâtiments évoquant directement le Japon tel que fantasmé par les touristes occidentaux. Dumoulin va d'ailleurs procéder de la même façon pour parer ses tableaux de l'exotisme japonais attendu par ses pairs notamment.

²⁶² Nycole Paquin, « Sémiotique des « genres », une théorie de la réception », *Horizons philosophiques*, 1 (2), 1991, p. 131-132.

photographes auprès desquels il s'est approvisionné leur manière de composer une image japonisante selon des stratégies visant à plaire principalement à la clientèle occidentale.

Ce dernier argument s'applique, dans le cas du Japon, quasi exclusivement aux clichés relevant des « *Yokohama shashin* ». Or, comme nous avons pu l'observer, la production photographique de la seconde moitié du XIX^e siècle au Japon offre un éventail diversifié de modes de création et de diffusion. Il serait en outre réducteur d'affirmer que sous le label des « *Yokohama shashin* », les aspects touristiques et mercantiles soient les seuls moteurs à l'œuvre. Occulter les autres aspects de la genèse productive de ces clichés reviendrait à priver des photographes comme Kusakabe Kimbei, Adolfo Farsari ou T. Enami par exemple, de toute ambition et motivation artistique, technique, voire sémantique. Or, leurs photographies ne peuvent être considérées simplement comme des objets marchands, la dimension esthétique de ces clichés par exemple, ce que Floch nomme la valeur utopique, doit être prise en considération de manière autonome et non seulement comme asservie à l'objectif mercantile. En effet, bien que longtemps considérée comme une activité purement technique car dépendante d'un appareil et non directement de la main humaine, la photographie apparaît pourtant dès ses débuts comme indéniablement pourvue d'un caractère artistique²⁶³. Dans le cas des ateliers de photographies japonais qui pratiquaient la mise en couleur des tirages positifs, la réflexion peut être poussée plus loin encore dans le sens où le coloriste ajoute en quelque sorte une surcouche de pigments qui contient son esthétique et sa sémiotique propres. Cet aspect sémiotique nous paraît du reste fondamental, car il confère d'emblée aux producteurs d'une photographie un statut de médiateur tout en incluant la réception.

Imaginons un instant nous mettre dans la peau d'un spectateur ayant sous les yeux le tableau intitulé *Izé-Saki-Cho, le quartier des théâtres à Yokohama* exposé en 1889 à la Galerie Georges Petit à Paris²⁶⁴. Ce tableau est directement influencé par les modèles photographiques visibles ci-dessous (voir figures n°Figure 32 et n°Figure 33).

²⁶³ D'après Mike Weaver, « L'aspiration artistique, la tentation des beaux-arts », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 185-196.

²⁶⁴ Cf. *infra*, annexe 1, notice n°88, p. 408.



Figure 32 : [Theater street, Yokohama], n°566, Kusakabe Kimbei. avant 1889. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Musée nationale des arts asiatiques Émile Guimet (CC-BY)



Figure 33 : PH113-13-3 : [Sans titre], Adolfo Farsari ? Avant 1889. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Porte au dos : « Japon. Petits acrobates dans la rue » (annotation manuscrite de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur – Bibliothèque – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Les traces de peinture sur le premier cliché (figure n°Figure 32, ci-avant) trahissent d'emblée l'utilisation par Dumoulin de cette image dont il reprend le point de vue, le cadrage panoramique qui donne une vue d'ensemble de la rue mais aussi beaucoup d'éléments architecturaux, de motifs décoratifs avec les étendards, ainsi que des silhouettes humaines. Il place néanmoins des « personnages-clés » représentatifs du Japon dans l'imaginaire occidental afin d'accentuer le caractère exotique de sa composition et puise pour ce faire dans plusieurs clichés de sa collection dont la photographie d'acrobates présentée ci-dessus (figure n°33) et une autre photographie montrant un *jinrikisha* transportant une femme japonaise munie d'une ombrelle de papier. Il ajoute également au premier plan un homme de type occidental portant un uniforme d'apparence militaire et déambulant les mains dans les poches, peut-être pour signifier sa propre présence sur place²⁶⁵. Ne parvenant pas à restituer les idéogrammes japonais figurant sur les étendards et sur les enseignes, il cherche à les imiter graphiquement ou les remplace par des effets de couleurs. De nombreux exemples de ce type existent dans la production picturale de Louis Dumoulin. La conservatrice états-unienne Anne Nishimura Morse²⁶⁶ met notamment en avant le cas du tableau intitulé en anglais *Carp Banners in Kyoto*²⁶⁷ conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston et calqué sur une photographie attribuée à Adolfo Farsari²⁶⁸. Là-encore, Dumoulin reprend tel quel le cadrage et l'angle de vue du photographe en donnant clairement la préférence aux cadrages panoramiques, ce qui semble logique eu égard à son statut de paysagiste, et y ajoute des personnages et des éléments « japonisants » qu'il affectionne comme soit des mâts *Koinobori* 鯉幟 ou des *jinrikisha* notamment.

Sans prétendre à l'inventaire exhaustif, puisqu'il nous a été impossible de les retrouver et de les voir tous, sur la cinquantaine de tableaux ayant pour thème le Japon exposés par Dumoulin à la Galerie Georges Petit en 1889-1890 suite à son premier séjour en Extrême-Orient, on dénombre trente-huit œuvres directement inspirées par une ou plusieurs photographies²⁶⁹. Au

²⁶⁵ Nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'il s'agit peut-être là d'un clin d'œil à son ami Georges Bigot avec qui il se livre à des séances de peinture en plein air.

²⁶⁶ Cf. « Souvenirs of "Old Japan", Meiji-era photography and the meisho tradition », in *Art and artifice, Japanese photographs of the Meiji Era, selections from the Jean S. and Frederic A. Sharf collection at the Museum of fine arts*, op. cit., p. 41-50.

²⁶⁷ Cf. *infra*, annexe 1, notice n°95, p. 409.

²⁶⁸ Cette photographie ne se trouve étrangement pas conservée dans la collection Dumoulin, ni à Nice, ni au Musée Guimet. Une reproduction apparaît en illustration pleine page dans l'ouvrage suivant : *Art and artifice, Japanese photographs of the Meiji Era, selections from the Jean S. and Frederic A. Sharf collection at the Museum of fine arts*, op. cit., p. 89.

²⁶⁹ Voici la liste des tableaux concernés avec les numéros de notice correspondant dans l'annexe 1 de la présente étude : *Barques de pêcheurs à Omoku* (n°58) ; *Cortège à Kioto* (n°68) ; *Couple de grues et koinobori devant le Mont Fuji (Japon)* (n°69) ; *Devant la porte du Palais impérial (Tokio)* (n°70) ; *Djin-Rikicha, sur les bords du*

Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1896, Dumoulin expose vingt toiles (dont sept de la presque île d'Enoshima) inspirées de son séjour au Japon l'année précédente²⁷⁰. Il nous a été permis de voir seulement cinq de ces tableaux qui étaient tous copiés d'une ou plusieurs photographies²⁷¹. Il paraît donc fort probable que d'autres œuvres produites cette année-là soient également issues de modèles photographiques. Il convient néanmoins de préciser qu'à la différence de son premier séjour, Dumoulin s'appuie aussi cette fois sur des instantanés pris par lui-même à l'aide d'un appareil *Kodak*²⁷². Quant au *Panorama du tour du monde* réalisé suite au troisième voyage de Dumoulin au Japon en 1897, il apparaît également clairement que plusieurs clichés relevant des « *Yokohama shashin* » ont constitué des modèles non seulement pour la partie peinte en elle-même, mais aussi pour la mise en scène des *geisha* et les documents de présentation distribués aux spectateurs et/ou diffusés par voie de presse²⁷³.

Sans avoir connaissance, bien évidemment, du mode de production des représentations picturales de Dumoulin évoquées ci-avant, il semblerait logique pour le récepteur d'attribuer à ce dernier le rôle de médiateur unique. En effet, nous avons-là un peintre paysagiste voyageur, à la réputation artistique solide, exposant dans un cadre officiel ou une galerie réputée, ayant effectivement foulé le sol japonais et croqué par ses dessins ce pays lointain. Ces tableaux sont pourtant composés d'une textualité multiple, portée par différents médiateurs : les photographes évidemment, le ou les coloriste(s) le cas échéant, et le peintre lui-même en bout de chaîne qui s'approprie, en quelque sorte, l'ensemble des éléments sémiotiques de l'image sans révéler leurs origines réelles. La multiplicité des acteurs ayant engendré les tableaux qu'il a sous les

Sumida-Gawa (Tokio) (n°71) ; *Échelle d'incendie dans un village au Japon* (n°72) ; *Entrée des temples de Nikko* (n°73) ; *Environs de Yokohama pendant la fête des garçons* (n°75) ; *Escalier du Temple à Mississipi baie, environs de Yokohama* (n°77) ; *Façade de théâtre dans Isé-Sakicho* (n°79) ; *Fête de Benten* (n°80) ; *Fête des garçons, vue prise en bas du bluff, colline de Yokohama* (n°83) ; *Izé-Saki-Cho, le quartier des théâtres à Yokohama* (n°88) ; *Jardin d'une tchaïa* (n°90) ; *Koinobori à Kyoto, fêtes des garçons* (n°95) ; *La fête des garçons et des glycines à Tokio* (n°99) ; *La fête de Nikko ou La fête du shogoun Yéyas* (n°100) ; *La mer à Omoku* (n°104) ; *La porte des pivoines (Nikko)* (n°108) ; *La rue des théâtres (Yokohama)* (n°111) ; *La tour de Fujimi dite pour admirer le Mont Fuji* (n°112) ; *Le cortège du shogoun* (n°114) ; *Le pont impérial ou Le pont sacré sur la rivière Daya à Nikko* (n°117) ; *Le temple d'Asaksa* (n°120) ; *Les fossés des fortifications, effet de soir* (n°123) ; *Les fossés des fortifications (Tokio)* (n°124) ; *Matsu* (n°128) ; *Mouko djima* (n°130) ; *Nihon bashi* (n°132) ; *Pont sur les fossés, effet de soir (Tokio)* (n°138) ; *Quartier de nihon bashi* (n°142) ; *Rivière inondée à Kamakura* (n°143) ; *Route à Omoku* (n°144) ; *Route du Japon (Gatoo pin)* (n°145) ; *Rue à Shusendji* (n°147) ; *Pêcheur japonais* (n°135) ; *Une rue à Tokio, le soir* (n°163) ; *Une rue à Yokohama, effet de soir* (n°164) ; *Un jardin dans une bonzerie* (n°165).

²⁷⁰ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 25 avril 1896*, Évreux, C. Hérissey, 1896, notices n°453 à 472, visibles dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/167693?offset=0> (consulté le 13/09/2020).

²⁷¹ Il s'agit des titres suivants (nous joignons à nouveau le numéro de notice correspondante au sein de l'annexe 1 de cette étude) : *Au Japon, cerisiers en fleurs (jardins d'Asakusa)* (n°2161) ; *Au Japon, entrée d'un village (Enoshima)* (n°221) ; *Au Japon, jonque japonaise* (n°222) ; *Au Japon, la rue d'Enoshima* (n°224) ; *Au Japon, le Fusi Yama vue d'Enoshima* (n°225).

²⁷² Voir *supra*, partie 2.2.3, p. 215-228.

²⁷³ Voir *infra*, partie 3.2.2, p. 318-333.

yeux ne constitue pas pour autant un facteur venant brouiller l'esprit du spectateur tant la représentation de Dumoulin, basée sur celles de photographies conçues pour plaire aux Occidentaux, paraissait finalement comme une sorte de déjà-vu à Paris.

Déontologiquement, Dumoulin n'est pas le seul peintre de son époque à recourir à des modèles photographiques²⁷⁴. Michel Foucault, notamment, décrit les mutations de l'image à cette époque : « C'était vers les années 1860-1880, la frénésie neuve des images ; c'était le temps de leur circulation rapide entre l'appareil et le chevalet, entre la toile, la plaque et le papier – impressionné ou imprimé ; c'était, avec tous les nouveaux pouvoirs acquis, la liberté de transposition, de déplacement, de transformation, de ressemblances et de faux-semblants, de reproduction, de redoublement, de truquage. C'était le vol, encore tout nouveau mais habile, amusé et sans scrupule, des images. Les photographes faisaient des pseudo-tableaux ; les peintres utilisaient des photos comme des esquisses. Un grand espace de jeu s'ouvrait, où des techniciens et des amateurs, artistes et illusionnistes, sans souci d'identité, prenaient plaisir à s'ébattre. On aimait peut-être moins les tableaux et les plaques sensibles que les images elles-mêmes, leur migration et leur perversion, leur travestissement, leur différence déguisée²⁷⁵ ». Même s'il fait preuve de beaucoup de mauvaise foi pour dissimuler son processus créatif, la très grande concurrence régnant dans le monde de la peinture à Paris ainsi que le désir d'être à la hauteur de la mission officielle qui lui a été attribuée peuvent constituer des « circonstances atténuantes », pour un paysagiste comme Dumoulin cherchant à s'inscrire dans la modernité²⁷⁶.

Ce qui semble en revanche plus regrettable réside, à notre sens, dans la propension à céder à la facilité ; une facilité, non point technique, mais thématique en quelque sorte. Dumoulin, tel un copiste, s'est en effet très largement contenté de récupérer des poncifs ou, terme plus à propos, des clichés, sans chercher à exprimer ses véritables visions et interprétations personnelles du Japon malgré l'opportunité offerte par plusieurs séjours dont un premier de près de dix mois. Les démarches de peintres comme Félix Régamey ou Georges Bigot, voire de peintres n'ayant jamais séjourné au Japon comme Vincent Van Gogh par exemple, paraissent indubitablement plus personnelles, plus sincères et plus exigeantes. D'une manière générale, si

²⁷⁴ On sait par exemple aujourd'hui que le photographe Eugène Atget (1857-1927) s'était spécialisé dès 1890 dans la vente de photographies destinées aux peintres paysagistes, puis à partir de 1897, dans les clichés de Paris toujours en vue de servir le travail des peintres (cf. Laure Beaumont-Maillet (éd.), *Atget, Paris*, Paris, Hazan, 1992, p. 9-18).

²⁷⁵ Cf. « La peinture photogénique », in *Dits et écrits*, volume 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 1575-1583.

²⁷⁶ Delacroix par exemple avait vite compris l'intérêt de la photographie (il était notamment membre de la Société héliographique) même s'il la considérait uniquement comme un auxiliaire qui pourrait aider l'artiste en complétant le dessin et pas comme un art digne de ce nom. Gustave Courbet, autre inspiration de Dumoulin se servait beaucoup de la photographie pour peindre, tout comme les peintres de l'école de Barbizon ou encore Edgar Degas (cf. Jenny Laurent, « Sur une photographie de Degas », *Po&sie*, 2018/1, n° 163, p. 107-113).

Dumoulin se sert de la photographie comme d'un outil, il s'agit plus pour lui de pallier un manque d'inspiration et de créativité subjectives que de véritablement prendre en considération le caractère artistique, la plasticité et l'esthétique des clichés qu'il sélectionne comme modèles. Il agit presque selon la méthode du « copier/coller », s'inscrivant à moitié seulement dans le discours du photographe Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) qui en 1857 cherche par la pratique à « montrer aux artistes combien la photographie peut-être utile comme outil de leur art, non seulement pour les détails, mais aussi pour la préparation de ce que l'on peut considérer comme l'esquisse la plus parfaite de leur composition, leur permettant par-là de juger l'effet avant de passer à l'achèvement de leur œuvre définitive²⁷⁷ ». Si Dumoulin envisage bien la photographie comme un outil au service de son art permettant d'anticiper l'effet d'un futur tableau, il ne la considère pas comme une « esquisse parfaite » puisque, dans la pratique, il mixe plusieurs clichés pour en faire une seule œuvre.

En outre, désireux de s'inscrire dans l'héritage de Delacroix²⁷⁸, Dumoulin semble pourtant ignorer la principale critique que ce dernier avait exprimée à l'égard de la photographie et qui découlait de sa philosophie artistique : l'incapacité pour un appareil mécanique de capter et de reproduire l'esprit de l'homme, de l'objet ou du paysage qu'il représente²⁷⁹. L'évolution de la photographie donna tort en quelque sorte à Delacroix mais on ne peut s'empêcher de voir dans la méthode de Dumoulin une forme d'imitation de l'image photographique qui entre en contradiction, comble de l'ironie pour lui, avec les écrits de celui qu'il vénérât comme un maître absolu de la peinture française moderne : « Plus ils [les peintres] s'efforcent de l'imiter [le daguerréotype], plus ils découvrent leur faiblesse. Leur ouvrage n'est donc que la copie nécessairement froide de cette copie imparfaite à d'autres égards. L'artiste en un mot, devient une machine, attelée à une autre machine²⁸⁰ ». Derechef, il ne s'agit ni de nier le caractère artistique des « *Yokohama shashin* » et des œuvres de Dumoulin, ni de déclarer que ce dernier ne soit qu'un peintre-copiste dénué de talent, notre propos vise à pointer dans le processus créatif des tableaux japonais de Dumoulin une forme de renoncement à tenter de comprendre et de restituer l'esprit des hommes, des objets et des paysages du Japon. Plus qu'une production subjective, ce que Dumoulin soumet au regard du récepteur se résume en quelque sorte à la

²⁷⁷ Cité par Mike Weaver, « L'aspiration artistique, la tentation des beaux-arts », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 187.

²⁷⁸ Dumoulin alla jusqu'à acquérir l'atelier de ce dernier rue Notre-Dame-de-Lorette.

²⁷⁹ Cf. Gisèle Freund, *Photographie et société*, op. cit., p. 79.

²⁸⁰ Cf. Eugène Delacroix, « Revue des arts, le dessin sans maître, par M^{me} Élisabeth Cavé », *Revue des deux mondes*, 15 septembre 1850, 21^{ème} année, tome 7, p. 1144.

sélection et à la mise en forme, selon les préceptes et techniques de la peinture paysagiste française de la fin du XIX^e siècle, d'images et de sujets choisis par d'autres, et dont l'essence même lui reste en bonne partie opaque²⁸¹.

Ces images photographiques ainsi transposées sur la toile avaient à l'époque, de par leur nature même, une solide réputation d'objectivité auprès du grand public. Le journaliste et homme politique Édouard Charton (1807-1890), écrivait d'ailleurs à ce sujet dès 1860 dans la préface du premier volume du journal *Le Tour du monde* qu'il dirigeait : « la photographie enfin qui se répand dans toutes les contrées du globe, est un miroir dont le témoignage matériel ne saurait être suspect et doit être préféré même à des dessins d'un grand mérite dès qu'ils peuvent inspirer le moindre doute²⁸² ». Malgré le caractère culturellement construit des images photographiques élaborées par des artifices et des procédés de mise en scène en fonction d'objectifs divers, cette réputation de « miroir fidèle de la réalité » paraissait inébranlable dans la seconde partie du XIX^e siècle²⁸³ et Dumoulin ne pouvait ignorer cet état de fait. Le recours aux photographies pour peindre des tableaux s'apparente donc chez lui à un choix calculé qui lui permettrait de produire des œuvres fidèles aux représentations occidentales du Japon véritable. Avec près de cent cinquante années de recul, ce choix semble faire écho à ce que l'écrivain russe et théoricien de la littérature Victor Chklovski (1893-1984) et les formalistes russes définissent comme « mémoire d'images », dans le sens où il se base, non pas sur la faculté de voir du récepteur, mais sur celle de reconnaître²⁸⁴. Plus précisément, Dumoulin miserait d'abord, et avant même la dimension esthétique de ses tableaux, sur des schémas cognitifs symboliques suffisamment représentatifs pour évoquer immédiatement le Japon dans l'esprit du spectateur. S'appuyant majoritairement sur des photos-souvenirs, ses œuvres, en empruntant leurs images, endosseraient dans le même temps la fonction et la sémantique de ces dernières pour devenir en quelque sorte des « tableaux-souvenirs ». Bien qu'il soit question d'images, l'intertextualité entre des deux entités ne peut, en tout état de cause, pas être niée. Il

²⁸¹ Le sculpteur, homme politique et critique d'art Arthur Auguste Mallebay Du Cluzeau d'Échérac (1832-19 ?) écrit, sous le pseudonyme de G. Dargenty, une critique acerbe, et quelque peu empreinte du culte de la « japonaiserie », au sujet de l'exposition des tableaux japonais de Dumoulin à la galerie Georges Petit. Il y déplore justement cette absence d'émotion subjective : « on ne sent ni volonté, ni perception de l'esprit de cette contrée, ni sentiment de son pittoresque. C'est un ennuyeux massacre du Japon » (« 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...*, dixième année, n°2, 10 janvier 1890, p. 11-12).

²⁸² Cf. Édouard Charton, « Préface », *Le Tour du monde*, volume 1, 1860, p. VII.

²⁸³ D'après « Le monde mis en scène, art et artifices des photographes », in Lionel Gauthier, Jean-François Staszak, *Clichés exotiques, le tour du monde en photographies, 1860-1890*, Paris, *op. cit.*, p. 119-165.

²⁸⁴ Cf. Victor Chklovski, « L'art comme procédé », in Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 76-98.

reste néanmoins à étudier dans quelle mesure l'image, ou plutôt le motif photographique découpé et intégré à la toile impose au tableau son énonciation. Il nous paraît au premier abord peu pertinent d'envisager, à l'aune des réflexions menées notamment par Maria Giulia Dondero²⁸⁵, l'hypothèse selon laquelle les œuvres picturales de Dumoulin constitueraient simplement un métalangage des images photographiques que le peintre a pris comme modèles. D'une part, parce que Dumoulin s'est aussi livré à la peinture d'après nature durant ses séjours au Japon et d'autre part, parce que la peinture possède intrinsèquement ses propres codes en tant que système de relations spatiales et structure visuelle dynamique qui lui confère une sémantique distincte des modèles photographiques²⁸⁶. *A contrario*, il paraît clair, d'un point de vue textuel, que les clichés photographiques retenus par Dumoulin imposent aux toiles de ce dernier la trame narrative à la fois au niveau des motifs du récit, mais aussi, dans une moindre mesure, au niveau de l'énoncé lui-même. Ce postulat revêt une dimension importante puisque Dumoulin considérait véritablement ses toiles comme le récit de son voyage et que ces dernières visent à faire voyager de manière fictive le récepteur.

²⁸⁵ Cf. « L'énonciation visuelle entre réflexivité et métalangage », in Maria Giulia Dondero, Anne Beyaert-Geslin et Audrey Moutat (éds.), *Les plis du visuels, réflexivité et énonciation dans l'image*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017, p. 193-206.

²⁸⁶ D'après Bernard Paquet, « Sémiologie visuelle, peinture et intertextualité », *Horizons philosophiques*, volume 1, n°1 (automne 1990), p. 35-55.

2.3.2. Notes de voyage

Étant donné qu'il est envoyé en mission officielle par le Ministère de l'instruction publique, il paraît légitime d'attendre de la part de Dumoulin la rédaction d'un rapport circonstancié à son retour en France en 1889. Or, ce dernier se trouve exonéré, avant même son départ, de cette tâche²⁸⁷. Le seul résultat concret attendu de son déplacement se trouve donc être la production de tableaux représentatifs des coutumes et des paysages du Japon²⁸⁸. Dumoulin en réalisera une cinquantaine qu'il considérait comme des « notes de voyage peintes²⁸⁹ » jouant en quelque sorte aussi le rôle de rapport, ou tout du moins, de justificatif de sa mission. Cette appellation n'est, en tout état de cause, pas anodine car elle confère aux œuvres picturales de l'artiste une fonction de témoignage et les assimile à un récit de voyage. Dumoulin, nomade, s'adresse par ces « notes de voyages peintes », soit ses tableaux et les descriptifs textuels qui les accompagnent, à un public globalement sédentaire comme l'écrivain voyageur destine son récit à un lectorat. Comme ce dernier, Dumoulin va jouer le rôle d'intermédiaire entre au moins deux lieux, deux cultures, deux civilisations en mettant en place un système de représentation lisible par le récepteur. Cette prise en compte de la réception permet, comme l'indique Odile Gannier : « un jeu entre l'expérience individuelle du récit et la multiplicité des représentations collectives ou personnelles préalables²⁹⁰ ». Chez Dumoulin, on sent clairement un souci de recouper ce que le public croit connaître du Japon et peu de détours inattendus vers son aventure individuelle et vers des savoirs nouveaux, voire des corrections de récits antérieurs. Il en résulte des œuvres globalement lisibles par le public parisien qui reconnaît dans les représentations japonaises exposées des motifs familiers ou en tout cas nullement déconcertants. Il faut préciser, pour reprendre la distinction établie par Françoise Chenet²⁹¹, que Dumoulin, s'il est bien un artiste

²⁸⁷ La minute de lettre qui justifie sa mission comporte en effet une mention écrite de la main de Jules Antoine Castagnary mais raturée : « Vous voudrez bien, à votre retour en France, me remettre un rapport sur cette mission ». À première vue, cette rature semble également le fait de Castagnary mais aucune certitude ne peut être avancée concernant ce point et l'hypothèse d'une rature réalisée ultérieurement ne peut être exclue (cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis).

²⁸⁸ L'arrêté ministériel du 17 décembre 1887 officialisant cette mission résume son objet en une phrase : « M. Dumoulin, artiste-peintre, est chargé d'une mission au Japon, à l'effet d'étudier au point de vue de l'art et en vue des tableaux à en tirer, les coutumes et les paysages de ce pays » (cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis).

²⁸⁹ Philippe Burty reprend ces termes dans la préface du catalogue d'exposition organisée à la galerie Georges Petit après le retour en France de Dumoulin : « M. Louis Dumoulin accrochera au mur ses notes de voyage peintes à l'huile [...] » (cf. Philippe Burty, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889-26 janvier 1890)*, op. cit., p. 1).

²⁹⁰ *La littérature de voyage*, op. cit., p. 8.

²⁹¹ « Aussi faut-il distinguer chez ces "artistes chargés de mission", les artisans consciencieux et quelque peu besogneux auxquels on demande une subordination totale de leur art [...] à une mission réellement scientifique

missionnaire, s'apparente plus à un « dilettante » qu'à un artisan consciencieux, dans le sens où il n'est pas au Japon pour étudier ou tenter de comprendre l'altérité nipponne afin de faire avancer les connaissances de ses compatriotes, mais bien pour faire avancer sa propre carrière.

Toujours est-il qu'en donnant à voir par ses notes de voyages peintes le Japon, Dumoulin produit en quelque sorte un texte imagologique puisqu'il construit et diffuse une image basée sur l'altérité culturelle²⁹². En outre, comme toute expression de cette nature, les tableaux de Dumoulin revêtent une fonction sociale comme le définit Daniel-Henri Pageaux dans le cadre de la littérature : « En d'autres termes, à l'intérieur d'une société et d'une culture envisagées comme champs systématiques, l'écrivain écrit, choisit son discours sur l'Autre, parfois en contradiction totale avec la réalité politique du moment : la rêverie sur l'Autre devient un travail d'investissement symbolique continu. Si, au plan individuel, écrire sur l'Autre peut aboutir à s'autodéfinir, au plan collectif, dire l'Autre peut aussi servir les défoulements ou les compensations, justifier les mirages ou les fantasmes d'une société²⁹³ ». Les notes de voyage japonaises de Dumoulin entrent, à notre sens, parfaitement dans le cadre méthodologique ainsi défini par Pageaux. Elles résultent en effet d'un discours sur l'Autre, ou plutôt l'ailleurs, bâti par un médiateur peintre à partir d'une fantasmagorie française bien ancrée à Paris mais assez éloignée des réalités sociales et politiques du Japon. Les symboles imagologiques mis en avant par Dumoulin servent à la fois à inscrire l'artiste dans le cercle fermé des « connaisseurs du Japon » tout en permettant à la société française de son époque de rêver d'un Extrême-Orient hors du temps présent mais attesté par le témoignage d'un voyage réel. Pour reprendre la célèbre formule de Roland Barthes au sujet de l'image photographique, le Japon façonné par Dumoulin, suite au voyage et à partir de clichés justement, « a été²⁹⁴ ». Ses tableaux ne se distinguent pas, pour ainsi dire, de leurs référents et peuvent donc potentiellement alimenter tous les imaginaires et tous les discours allant du rejet à la fascination, de la moquerie à l'admiration avec toujours comme point d'ancrage, le système civilisationnel occidental. En « dépayageant » ses peintures au Japon, Dumoulin sait, en quelque sorte, qu'il ne risque rien en terme de carrière. En effet, que ses toiles soient dépréciées, il suffira d'en imputer la faute à l'altérité nipponne car tout autant, voire plus que la composition de la toile et les motifs retenus par le peintre, c'est

précisément définie et les dilettantes qui acceptent la contrainte parfois éprouvante d'un voyage à risques pour servir autant leur ambition que leur plaisir et la passion des voyages » (cf. Françoise Chenet, « L'artiste chargé de mission, le rôle de l'artiste dans quelques missions scientifiques », in François Moureau (éd.), *L'œil aux aguets ou L'artiste en voyage, op. cit.*, p. 135-145).

²⁹² Cf. Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel (éd.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 133-161.

²⁹³ *Ibid.*, p. 134.

²⁹⁴ Cf. Roland Barthes, *La Chambre claire, notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 129.

bel et bien le texte imagologique en tant que symbole porteur de cette altérité qui va être critiqué. Dès lors, il nous semble important d'analyser comment Dumoulin a construit son texte ou en d'autres termes, de chercher à savoir quel type de lecture il propose.

Manifestations picturales de son voyage, il semblerait logique de prétendre que les toiles de Dumoulin racontent ce dernier et présentent les impressions subjectives de l'auteur sur un mode narratif personnel. À l'image de Pierre Loti qui publie juste avant le départ du peintre pour l'Extrême-Orient son roman à succès *Madame Chrysanthème*, on pourrait s'attendre à ce que Dumoulin déclare comme l'écrivain : « les trois principaux personnages sont moi, le Japon et l'effet que ce pays m'a produit²⁹⁵ ». Or, dans le cas de Dumoulin, la célèbre formule de Loti paraît assez éloignée de ses œuvres car celles-ci n'offrent que peu de place aux impressions et réflexions subjectives de son créateur. On serait presque tenté dans une analogie maladroite à l'assertion de Loti de faire parler Dumoulin comme suit : « les trois principaux personnages de mes tableaux sont mes influences picturales, les photographies touristiques du Japon, et ma capacité à maquiller l'ensemble d'un fard d'originalité ». En somme, Dumoulin ne raconte pas vraiment son voyage au Japon, il adapte et relaie des informations glanées auprès, non pas des Japonais, mais au sein des sphères communautaires occidentales. Ce faisant, il semble moins un narrateur qu'un descripteur dans le sens défini par Philippe Hamon²⁹⁶. Ayant « [...] tendance à mettre en scène un discours de parcours, où des personnages mobiles viendront traverser et relier ces espaces juxtaposés », Dumoulin applique en effet un procédé pédagogique type du voyage, de la description ambulatoire pour illustrer, justifier et à la fois rendre cohérente la juxtaposition de descriptions que proposent ses toiles japonaises. Les personnages figurent d'ailleurs sur ces dernières uniquement pour valider l'ailleurs géographique et par voie de conséquence, le voyage du peintre et son statut de témoin privilégié qui en découle. C'est en outre grâce à ce statut que Dumoulin peut se muer en « Périégète du pinceau » et ses œuvres en véritables leçons de géographie.

Le cas du *Panorama du tour du monde*²⁹⁷ paraît, de manière logique eu égard à sa thématique, particulièrement révélateur de cette tendance descriptive chez Dumoulin et du caractère informatif, voire encyclopédique, attribué à ses peintures. La juxtaposition, sur un plan horizontal, de paysages incluant des éléments descriptifs explicitant et contextualisant le

²⁹⁵ Cf. Pierre Loti, « À Madame la Duchesse de Richelieu », in *madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, 1888.

²⁹⁶ Cf. Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1996, p. 60-61.

²⁹⁷ Cf. *infra*, partie 3.2. Le Japon au sein du Pavillon du Tour du monde à l'Exposition universelle de 1900, p. 306-346.

voyage autour du monde et les escales dans différents « ailleurs » s’y avère flagrante. Elle semble même recherchée par l’artiste selon une méthode créatrice mimant les livres clés de la pédagogie du XVIII^e et du XIX^e siècle en France comme le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l’ère vulgaire*²⁹⁸, *Le Tour de la France par deux enfants*²⁹⁹ et surtout, bien évidemment, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*³⁰⁰. La justification de cette succession de descriptions paysagères est effectuée, dans le cas du *Panorama du tour du monde*, non pas par la narration, ni par le simple ajout de personnages peints, mais par la présence en chair et en os « d’indigènes » évoluant devant les représentations picturales de leur pays. Le récepteur, embarqué dans ce voyage fictif, peut ressentir l’impression, non seulement de découvrir le monde, mais aussi de recevoir une leçon réaliste et cohérente³⁰¹. Dumoulin s’appuie indéniablement sur le succès mais aussi sur les ressorts pédagogiques du roman de Jules Verne que Philippe Hamon cite comme particulièrement représentatif de l’explication descriptive et de la tendance à dresser un inventaire le plus exhaustif possible d’un sujet³⁰². Son recours à la photographie le montre bien, Dumoulin agit effectivement de manière accumulative lorsqu’il aborde un lieu, une ville, un pays, voire le monde dans son ensemble à la fois dans sa production et dans ses processus créatifs, non pas dans un but de diffusion de savoirs mais bien dans une logique de surdétermination de l’image qu’il cherche à construire et à transmettre. Les photographies qu’il collectionne jouent évidemment un rôle essentiel, épistémologiquement, dans cette démarche à la fois au niveau de l’image elle-même et de son esthétique mais aussi au niveau de la valeur documentaire et du potentiel informatif. Dumoulin accorde en effet beaucoup d’attention, nous l’avons affirmé déjà dans cette étude³⁰³, à l’aspect documentaire et ceci transparait notamment dans les annotations qu’il ajoute au *verso* des montages photographiques de sa collection.

Dans un but somme toute assez évident de réutilisation en atelier, Dumoulin annote en effet les clichés de sa collection les plus à même de servir de modèles à ses peintures, d’informations historiques ou sociales probablement glanées auprès de la communauté française installée au Japon ou dans les guides touristiques. Souvent retranscrites de manière lacunaires et/ou

²⁹⁸ Jean-Jacques Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l’ère vulgaire*, Paris, Chez De Bure l’aîné, 1788, deux volumes.

²⁹⁹ G. Bruno (pseudonyme de Augustine Fouillée-Tuilleries), *Le Tour de la France par deux enfants*, Paris, Belin, 1877.

³⁰⁰ Jules Verne, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, *op. cit.*, 1872.

³⁰¹ Plusieurs critiques saluent d’ailleurs les fonctions éducatrices de l’œuvre de Dumoulin (cf. *infra*, notes n°298 et n°299, p. 343).

³⁰² Cf. Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 60-62.

³⁰³ Voir notamment *supra*, partie 2.3.1. Des photographies aux tableaux, p. 228-239.

imprécises, ces annotations vont être reprises telles quelles ou en partie, puis enrichies en fonction de la composition finale du tableau pour lequel elles vont servir de descriptifs. Le catalogue de l'exposition ouverte en décembre 1889 à la galerie Georges Petit³⁰⁴ offre ainsi de nombreux exemples le confirmant, les notes manuscrites laissées par Dumoulin sur les montages photographiques de sa collection servent à la fois de *mémoire* de travail et de texte de présentation destiné au public.

Brouillons du peintre avant tout, ces annotations indiquent *a minima* le lieu représenté par la photographie et la catégorie sociale des êtres humains y figurant le cas échéant. Dumoulin se contente souvent de reprendre telle quelle, en anglais, la légende choisie par le photographe ou d'inscrire « Japon » suivi du nom de la localité concernée ou, en cas de personnage apparaissant sur le cliché, suivi de « Personnage dans la rue »³⁰⁵ ou d'une précision catégorisant son statut social. Au dos des clichés représentant des femmes japonaises par exemple, il écrit la plupart du temps uniquement : « Japon. Femmes ». Il procède également de manière simple pour des photographies d'échoppes, d'auberges ou de restaurants, indiquant simplement alors de manière réductrice, voire fautive : « Japon. Boutique ». Ces annotations apparemment anodines, permettent néanmoins de formuler deux hypothèses importantes au niveau des rapports de Dumoulin avec la photographie et avec le Japon. Premièrement, au regard des encres utilisées et de la graphie, il paraît fort probable qu'il procédait par salves d'annotations, c'est-à-dire qu'il annotait en série ses photographies les unes après les autres dans un temps probablement postérieur à l'achat ou à la réalisation et dans une démarche de classement. Deuxièmement, il semble clair qu'il envisageait le Japon sous le prisme de catégories prédéfinies dans un but, non pas de compréhension, mais d'exploitation. D'ailleurs, plusieurs couleurs d'encre (bleu, noir et rouge), ainsi que du crayon gris figurent sur les montages cartonnés et parfois sur le même montage, ce qui semble indiquer soit une marque classificatoire, soit des annotations espacées dans le temps, soit les deux. Dumoulin inscrit également souvent des numéros dans les coins supérieurs du montage cartonné et l'analyse de ces derniers montrent clairement la mise en place d'une méthode de classement par le peintre. En effet, Dumoulin semble procéder en deux groupes d'images, tentant de formaliser une distinction potentiellement présente dès l'achat entre les clichés utiles à son travail de peintre et ceux dont il ne se servira pas. Pour ces derniers, il se contente de fournir une indexation rapide comprenant des informations d'ordre très général et une numérotation pour ainsi dire linéaire suivant l'ordre d'arrivée dans sa collection. Pour

³⁰⁴ Cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889-26 janvier 1890), op. cit.*

³⁰⁵ Quand bien même la photographie en question serait prise en studio ou en campagne.

les modèles potentiels en revanche, il étoffe les informations et semble appliquer une seconde numérotation dont la logique reste mystérieuse à nos yeux mais qui tend à établir des regroupements.

En tout état de cause, qu'elles soient courtes ou plus denses, les annotations de Dumoulin paraissent souvent truffées d'approximations, voire d'informations totalement erronées, trahissant une compréhension limitée, voire une absence de volonté de compréhension de l'altérité japonaise. Il faut préciser à sa décharge que, comme beaucoup d'Occidentaux, ce dernier est confronté au Japon à une barrière linguistique particulièrement haute et par voie de conséquence à une difficulté flagrante de translittération des termes japonais en écriture latine. Le moins que l'on puisse dire dans le cas de Dumoulin est qu'il ne cherche pas à franchir cette barrière et qu'il se contente de retranscrire en alphabet latin comme il l'entend, ou plutôt comme il les entend de la bouche d'autrui les mots et patronymes japonais. Nous avons pu déjà nous apercevoir de cela au sujet des temples de Nikkô construits en l'honneur de Tokugawa Ieyasu, nom que Dumoulin transcrit en « Tokoungawa Yéyas »³⁰⁶. D'autres exemples de ce type existent à la fois pour les localités et pour les noms communs³⁰⁷. Il écrit par exemple « Omoku » au lieu de « Honmoku », ou « Migon bashi » au lieu de « Nihon bashi » au dos d'un cliché de sa collection attribué à T. Enami³⁰⁸. Notre propos n'est pas de faire un inventaire mais bien de montrer que ces approximations linguistiques trahissent l'attitude de Dumoulin vis-à-vis du Japon et de l'altérité en général³⁰⁹. Il ne s'agit pas pour lui d'apprendre de l'Autre mais bien de lui emprunter ses différences, son ailleurs pour ainsi dire, afin de servir des ambitions personnelles. Après tout, que des sandales de pailles par exemple se disent « zôri » ou « oris » importe peu à Dumoulin en tant que savoir linguistique lui permettant de communiquer avec des Japonais. Ce qui compte pour lui n'est point tant le « z » initial que l'intégration de ces objets traditionnels à la toile et le fait que le public interprète cet objet comme typiquement japonais, ou tout au moins asiatique, reconnaissant ainsi le rôle de médiateur et de connaisseur du peintre. L'intégration de termes aux consonances japonaises, même mal translittérés, suffit en quelque sorte à placer Dumoulin sur le socle du voyageur, de celui qui est allé au Japon, qui

³⁰⁶ Cf. *supra*, partie 1.3.3, p. 124-137.

³⁰⁷ L'inclinaison du corps comme rituel social, appelé en japonais o-jigi (お辞儀) est retranscrit par Dumoulin comme « l'odjigny ».

³⁰⁸ Le cliché en question est visible en version numérisée sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/3796> (consulté le 17/03/2021).

³⁰⁹ Le même type d'approximations a pu être constaté au dos des montages photographiques représentant la Chine, l'Inde ou la Corée.

a vu et qui connaît. À titre de comparaison, l'approche de Félix Régamey, qui est en quelque sorte le prédécesseur de Dumoulin en tant que peintre français ayant voyagé au Japon, apparaît plus exigeante et plus respectueuse de l'altérité nipponne. Régamey s'efforce d'aller à la rencontre de cette altérité notamment en apprenant la langue japonaise, puis il cherche à transmettre à un lectorat francophone des clés linguistiques objectivement fiables en plus de ses représentations picturales³¹⁰.

Rien de tout cela chez Dumoulin qui note et diffuse même au public des informations fausses ou incomplètes par ignorance ou par inattention. Il parvient notamment à indiquer au *verso* d'une photographie présentant des cerfs évoluant à au sein du sanctuaire *Kasuga* (春日大社) situé à Nara : « Gare de Nara, curieux par les nombreuses biches qui s'y promènent librement - Nara est une ville importante ». De gare, il n'est évidemment pas question dans le cliché numéro trois cent soixante-cinq du catalogue de T. Enami qu'annote ainsi Dumoulin. Il paraît clair en tout cas, à la lecture de cette note, que ce dernier n'a pas visité Nara, qui constitue bien, en tant que première véritable capitale impériale au VIII^e siècle, une ville importante au Japon comme l'écrit Dumoulin sans préciser la raison. Trahissant à nouveau un manque flagrant de connaissance, il inscrit le nom japonais du même sanctuaire shintoïste *Kasuga* de Nara au dos d'un cliché présentant le jardin et l'étang d'un autre édifice religieux célèbre appelé lui *Kameido tenjin* (亀戸天神社) mais situé à Tôkyô comme l'indique pourtant clairement la légende du cliché n°94B du studio de Tamamura Kôzaburô³¹¹. Dans certains cas, deux localisations différentes apparaissent en annotation d'un même cliché comme pour la photographie numéro R78 attribuée à Enami. Dumoulin reprend en effet à l'encre noire au dos du montage photographique la légende du cliché, soit « Bund. Kobe » mais aussi à l'encre bleue : « port de Tokio ». Il est difficile de savoir quelle annotation a été inscrite en premier mais l'écriture provient dans les deux cas de la main de Dumoulin. En dehors de ces erreurs imputables à la précipitation, le peintre diffuse également publiquement, avec la confiance de celui qui sait, de fausses informations. À plusieurs reprises par exemple, il qualifie de « macaroni de soba » des mets, voire des boissons, qui n'ont absolument rien à voir avec le sarrasin que désigne le terme

³¹⁰ Dans son ouvrage *Le Japon pratique* paru en 1891, Régamey propose un « petit vocabulaire » dont la rigueur de translittération, du terme « zôri » par exemple, s'avère remarquable et qui fait véritablement œuvre de pédagogie (cf. « Petit vocabulaire », in *Le Japon pratique*, *op. cit.*, p. 301-312).

³¹¹ Le cliché en question est visible en version numérisée sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, à l'URL suivant : https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/mai_68/item/1076 (consulté le 19/03/2021).

soba en japonais. Au dos d'un cliché pris en studio³¹² représentant un vendeur ambulant de *amazake* (甘酒, littéralement "alcool de riz sucré"), boisson alcoolisée issue de riz fermenté, Dumoulin écrit en effet les mots suivants : « Japon. Personnages dans la Rue. Marchand de Riz Cuit », puis il corrige en partie pour inscrire une information encore plus erronée : « vendeur de macaroni de riz appelé *soba* » (voir figure n°Figure 34 ci-après).

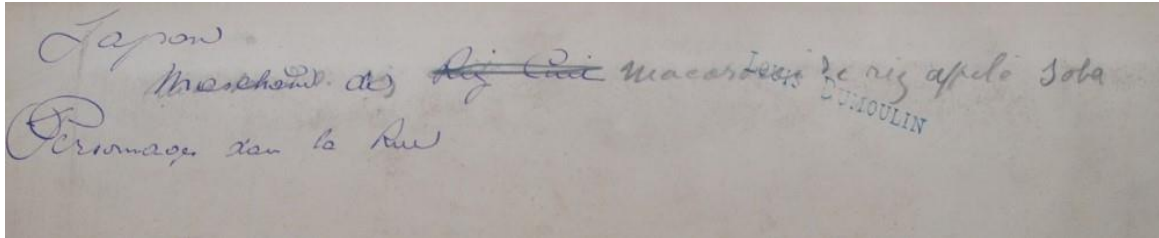


Figure 34 : Annotations manuscrites de Louis Dumoulin au verso du montage photographique numéroté PH109-17 : [Amazake Seller (Kind of hot drink of Fermented Rice)], Kusakabe Kinbei. Avant 1889. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Université Côte d'Azur – Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)³¹³

Le peintre semble du reste tellement sûr de lui qu'il indique, dans le descriptif du tableau intitulé *Izé-Saki-Cho, le quartier des théâtres à Yokohama* figurant dans le catalogue de l'Exposition Louis Dumoulin à la Galerie Georges Petit en 1889-1890, cette même méprise culinaire liée au sarrasin : « Au premier plan du tableau, un homme accroupi mange des *sobas* (macaroni japonais) : un marchand de fleur passe³¹⁴ ». Les « *sobas* » auxquels veut faire allusion Dumoulin sont en fait des nouilles et non des « macaroni ».

Pour des motifs qui lui semblaient certainement plus importants que des nouilles, Dumoulin ne se montre pas plus précis. Ainsi, la traditionnelle fête japonaise des garçons, et les mâts *Koinobori* érigés à cette occasion, qu'il affectionne particulièrement, sont présentés au public de manière relativement incomplète. Si le descriptif de son tableau intitulé *La fête des garçons, vue prise au bas du Bluf, colline de Yokohama*³¹⁵ présenté à la Galerie Georges Petit et au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890, explicite dans les grandes lignes le calendrier et le thème de cette fête traditionnelle, ainsi que la fabrication et la fonction des mâts *koinobori*, il reste lacunaire à la fois sur les origines chinoises de cette fête et sur les autres coutumes sociales qui y sont liées. Il tait par exemple les rites protecteurs pour la bonne santé des jeunes

³¹² Il s'agit d'une photographie intitulée *Amazake Seller (Kind of hot drink of Fermented Rice)* émanant du studio de Kusakabe Kimbei, visible en version numérisée sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/3738> (consulté le 19/03/2021).

³¹³ La photographie correspondante est visible sur Humazur, à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/3738> (consulté le 26/04/2021).

³¹⁴ *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889-26 janvier 1890), op. cit., notice n°1, p. [11].*

³¹⁵ Cf. *infra*, annexe 1, notice n°83, p. 408.

garçons et l'usage de plantes comme l'acore, l'iris ou le *yomogi* (蓬, dite « armoise japonaise »), il tait aussi les traditions culinaires comme le *kashiwa-mochi* (かしわ餅, riz gluant fourré à la pâte d'haricots rouges sucrés enrobé d'une feuille de chêne) mais aussi les références aux *samurai* par l'exposition d'objets et de symboles guerriers. Il réduit en quelque sorte la fête des garçons aux mâts *koinobori* puisque c'est le seul élément qu'il estime utile à l'esthétique de sa toile et conclut de manière laconique et condescendante par un jugement de valeur s'appuyant sur un stéréotype tenace à son époque au sujet des Japonais : « La fête se borne à ces manifestations décoratives et ornementales, car les japonais (sic) *faisant la fête* à tout propos, n'interrompent point leurs affaires commerciales dans ces occasions³¹⁶ ». Comme pour beaucoup d'autres aspects de la société japonaise, Dumoulin n'a pas compris l'essence de la fête des garçons et s'est contenté d'y piocher des éléments et informations utiles à son œuvre qui, par voie de conséquence, s'appuie et renforce le cliché d'un Japon insouciant et d'un peuple-enfant guilleret mais néanmoins intéressé par le commerce. L'Aspect religieux, certes complexe à saisir pour un Occidental abordant pour la première fois le Japon, se trouve lui-aussi traité de cette manière lacunaire et opportuniste par Dumoulin. En tant que paysagiste, les temples et sanctuaires japonais, qu'ils soient bouddhistes ou shintoïstes, constituent, de par leurs éléments architecturaux et leurs jardins notamment des constructions éminemment intéressantes pour ce dernier et il y consacre du reste de nombreuses œuvres. Le tableau intitulé *Escalier du Temple à Mississipi baie, environs de Yokohama*³¹⁷ par exemple se concentre sur les constructions monumentales qui permettent d'accéder aux édifices religieux souvent construits, comme l'a perçu Dumoulin, en hauteur. Il tente d'ailleurs d'explicitier ce point dans le catalogue de son exposition à la Galerie Georges Petit : « Les Japonais construisent des Temples dans des endroits élevés, partout où ils découvrent quelques séduisants points 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 décoratifs³¹⁸ ». Si le critère de la beauté naturelle n'est pas faux en soit, il ne s'agit pas vraiment de « compléter les effets³¹⁹ » de l'attrait naturel des nombreuses collines et montagnes du Japon mais bien plutôt de célébrer cette même nature en tant que divinité selon la tradition shintoïste des *kami* (神) et, accessoirement, de bénéficier

³¹⁶ *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889-26 janvier 1890), op. cit., notice n°4, p. [12].*

³¹⁷ Cf. *infra*, annexe 1, notice n°77, p. 408.

³¹⁸ *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889-26 janvier 1890), op. cit., notice n°8, p. [13].*

³¹⁹ *Ibid.*

d'un endroit stratégique facilitant la défense militaire³²⁰. Enfin, comme pour l'exagération avancée au sujet des pratiques festives des Japonais, Dumoulin cède comme bien souvent à la généralisation caricaturale en affirmant que les Japonais construisent des Temples « partout où ils découvrent quelques séduisants points de vue³²¹ ». Cette tendance à surdéterminer le message qu'il cherche à diffuser au public, récurrente chez Dumoulin, nous semble fondamentale.

Que ce soit au niveau des images, comme nous avons pu le constater précédemment dans ce chapitre, ou au niveau des écrits, Dumoulin surdétermine le Japon à partir des représentations occidentales communément admises de ce pays, mais aussi à partir d'informations et d'impressions qu'il a accumulées sur place durant son séjour. Par exemple, en partant de la photographie d'un *anma* (按摩), un masseur aveugle japonais³²², prise en studio par Adolfo Farsari³²³, Dumoulin va forger un paysage urbain lugubre et misérable de la ville de Tôkyô. Dans ce tableau intitulé simplement *Une rue (à Tokio)*³²⁴, le peintre surdétermine en effet l'image mendicante et vagabonde de l'*anma* selon des critères d'interprétation occidentaux et l'extrapole à l'ensemble du paysage qu'il propose au public. Cette surdétermination transparaît bien dans la notice descriptive du tableau en question qui débute ainsi : « 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 masseur³²⁵ ». Morosité, noirceur, deuil, tristesse du décor, Dumoulin cumule les termes péjoratifs dans son propre système de valeurs culturelles et oriente ainsi la lecture du public qui partage *a priori* les mêmes référents. Ce faisant, il pose le cadre et introduit ensuite selon la même logique dévalorisante le personnage, ou plutôt le type humain principal de son tableau,

³²⁰ D'après Alexandre Benod, « Entre sécularisation et sacralisation, quand le politique s'invite dans la sphère religieuse au Japon », *Histoire, monde et cultures religieuses*, 2015/2 (n° 34), p. 49-68.

³²¹ *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889-26 janvier 1890), op. cit.*, notice n°8, p. [13].

³²² L'*Anma*, terme qui signifie littéralement « calmer avec les mains », est une méthode de massage d'origine chinoise pratiquée au Japon plus particulièrement depuis l'époque d'*Edo* (1603-1868). L'une des particularités de l'*Anma* réside dans le fait que depuis le XVIII^e siècle ses praticiens sont essentiellement des hommes aveugles. Appelés également *Anma*, *Amma* ou *Anmasan*, ces derniers déambulent dans les rues des villes avec leur canne et une petite flûte leur permettant de se signaler à d'éventuels clients. La clientèle des *Anma* peut être masculine ou féminine mais ils sont principalement associés aux massages sur des femmes du fait de la popularité de ce thème dans la photographie japonaise durant la seconde moitié du XIX^e siècle (la cécité étant censée permettre à la femme de ne pas se sentir gênée par les regards du masseur sur son corps).

³²³ Il s'agit de la photographie numéro 150 du catalogue de Farsari dont la version numérisée est visible sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/2108> (consulté le 23/03/2021).

³²⁴ Voir la notice de ce tableau *infra*, annexe 1, notice n°163, p. 414.

³²⁵ *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889-26 janvier 1890), op. cit.*, notice n°8, p. [16].

un masseur *anma*. Après avoir décrit brièvement leurs fonctions et leurs manières de solliciter la clientèle, Dumoulin conclut de manière dépréciative sur les masseurs de ce type en général et cherche à se servir de leur apparence pour accentuer l'effet de morosité recherché dans sa toile : « 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 encore³²⁶ ». Partant de l'image de l'*anma* diffusée par les « *Yokohama shashin* », Dumoulin va y extraire des caractéristiques et des informations typologiques dans le but de les exploiter pour sa propre création artistique. Il va ainsi mettre en scène en les exagérant les attributs les plus spectaculaires de l'*anma* dans un décor urbain taillé sur mesure, diffusant une image surdéterminée accompagnée d'une description écrite elle-même surdéterminante.

Tableaux, annotations, notices descriptives de catalogue, Dumoulin fournit tout un ensemble de descriptions et d'informations, souvent lacunaires et stéréotypées, sur le Japon qui se résume bien souvent à une récupération, voire un recyclage par le peintre d'images et données produites par d'autres mais qui paraissent indubitablement au récepteur comme la vision et le témoignage sincères et honnêtes du peintre au sujet du « Japon véritable »³²⁷. Ces traces picturales ou écrites constituent bien à notre sens un récit de voyage auquel il convient d'ajouter, pour être tout à fait complet, la production journalistique de Louis Dumoulin.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ Philippe Burty conclut d'ailleurs la préface du catalogue de l'exposition Louis Dumoulin à la galerie Georges Petit en ces termes : « Que l'accueil soit bienveillant puisque l'artiste est sincère ! » (cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889-26 janvier 1890), op. cit., p. [10]*).

2.3.3. Dumoulin et la presse

Par l'entremise de son cercle relationnel et notamment de son influent beau-frère Edmond Lepelletier, Dumoulin obtient une rubrique hebdomadaire auprès du journal *L'Événement*³²⁸ à partir de mars 1887. Intitulée « Promenades & croquis » ou « Notes & croquis », cette rubrique artistique destinée à compléter la critique principale du Salon officiel annuel³²⁹, est signée du pseudonyme de « Chassagnol » par Dumoulin³³⁰. Il signe sept articles sous cette rubrique, durant la tenue du Salon entre fin mars et début juillet 1887³³¹, dans lesquels il met en valeur ses relations professionnelles et amicales³³² et se positionne en faveur de la modernité en faisant notamment l'éloge de Manet et surtout, en fustigeant des peintres académiques comme Gustave Boulanger (1824-1888), membre de l'Institut de France et professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris de 1885 à 1888³³³. Un portrait flatteur de Jules Lefebvre (1834-1912), est dressé par Dumoulin qui juge ce peintre, bien qu'académique, comme un artiste travailleur doublé d'un professeur réputé et sympathique envers les jeunes artistes qui expriment leurs personnalités même dans une veine moderniste³³⁴. Dumoulin exprime également quelques affinités avec les sujets militaires³³⁵ et patriotes³³⁶ dans sa dernière rubrique parue en clôture du salon de la Société des artistes français et intitulée « Tableaux militaires »³³⁷. Quelques années plus tard, il aura l'occasion d'exprimer ce goût pour la peinture de scènes guerrières notamment par la

³²⁸ Fondé en 1872, ce journal ne doit pas être confondu avec deux journaux portant le même titre, celui, très politique, fondé par Victor Hugo en 1848 et celui fondé en 1865, par essence non-politique, auquel collabora notamment Émile Zola (cf. Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, éditions du seuil, 2007, p. 217-221 et p. 251).

³²⁹ C'est Ernest Hoschedé qui couvre le Salon de 1887 pour le journal *L'Événement*.

³³⁰ Au sujet de ce pseudonyme, voir : *supra*, partie 1.2.3, p. 89.

³³¹ Voir la période correspondante en Annexe 2 : Biographie chronologique de Louis Jules Dumoulin de la présente étude.

³³² Il offre notamment des critiques favorables à Henri Gervex, Ernest Delahaye (cf. « Le jury de peinture et le Salon de 1887 », *L'Événement*, lundi 21 mars 1887, p. 1-2.), ou encore Jean-Jacques Henner (1829-1905) (cf. « Notes & croquis, avant la médaille », *L'Événement*, jeudi 26 mai 1887, p. 2).

³³³ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Promenades & croquis, Gustave Boulanger », *L'Événement*, mercredi 13 avril 1887, p. 2.

³³⁴ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Promenades & croquis, Jules Lefebvre », *L'Événement*, mercredi 30 mars 1887, p. 2.

³³⁵ « Le courage est bon à voir, l'histoire de notre armée est une mine inépuisable et le ministre a bien fait de mettre tous nos peintres à même de nous le montrer, victorieux ou vaincu, toujours superbe, passionnant » (cf. Chassagnol, « Tableaux militaires », *L'Événement*, vendredi 1^{er} juillet 1887, p. 2).

³³⁶ Il conclut son propos en évoquant une éventuelle revanche militaire prochaine de la France sur l'Allemagne après la défaite de 1870 : « Mais si, au point de vue militaire, la reproduction de ces combats n'était pas d'utilité immédiate, la vue de ces scènes glorieuses ou héroïques ne peut que développer, entraîner l'esprit public vers l'idée de patrie et de revanche » (cf. *Ibid.*).

³³⁷ Il profite de cet article qui se centre notamment sur l'œuvre de son ami et collègue Ernest Delahaye pour faire son auto-promotion en soulignant la présence d'un de ses tableaux aux côtés d'une toile de ce dernier et d'une autre de Courbet dans les collections acquises et exposées par la ville de Paris (cf. *L'Événement*, vendredi 1^{er} juillet 1887, p. 1-2).

réalisation de deux panoramas évoquant des batailles : le *Panorama de la guerre sino-japonaise* de 1894-1895 et surtout le colossal *Panorama de la bataille de Waterloo* en 1911-1912. Enfin, il faut signaler parmi ces sept articles, un texte de facture plus littéraire qu'il dédie à son ami Antoine Guillemet et qu'il intitule « Promenades & croquis, sur l'eau »³³⁸.

Plusieurs mois après sa collaboration avec *L'Événement*, c'est ensuite le journal *Le Voltaire*³³⁹ dirigé par son ami Alexandre Hepp et dans lequel collabore Lepelletier, qui confie à Dumoulin/Chassagnol en décembre 1887 une rubrique hebdomadaire consacrée à l'actualité artistique intitulée sobrement : « La semaine artistique »³⁴⁰. Ce dernier y écrit des articles très similaires à ceux précédemment publiés par *L'Événement* à la fois dans la promotion qu'il offre à des peintres figurant dans ses cercles relationnels et au niveau de son engagement en faveur des courants modernistes. En plus de Gervex et Delahaye³⁴¹ qu'il avait déjà gratifiés de critiques élogieuses quelques mois auparavant, Dumoulin met en avant, deux autres de ses amis, en l'occurrence le peintre symboliste Louis Picard³⁴² et le très influent peintre Tony Robert-Fleury³⁴³. Concernant son positionnement vis-à-vis de l'art académique, Dumoulin fait à nouveau l'éloge de Manet³⁴⁴ pour réaffirmer son statut de moderniste qu'il affiche du reste clairement dès la première livraison de sa rubrique en critiquant l'ordre établi dans le monde de la peinture académique parisien et en lançant même un appel à tous les artistes indépendants protestant en privé à lui faire part de leurs revendications et indignations³⁴⁵. Il profite du reste de la tribune qui lui est offerte pour régler ses comptes avec quelques figures de l'avant-garde qui l'avait jadis éconduit³⁴⁶. Il convient de préciser que ces prises de position de Dumoulin/Chassagnol s'inscrivent dans un contexte de tensions au sein du monde des Beaux-Arts parisien. En effet, sous l'impulsion de plusieurs artistes peintres et sculpteurs³⁴⁷ lassés de

³³⁸ Cf. *supra*, p. 91.

³³⁹ Cf. *supra*, note n°435, p. 89.

³⁴⁰ Cf. *Le Voltaire*, jeudi 1^{er} décembre 1887, p. 2.

³⁴¹ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 21 décembre 1887, p. 2.

³⁴² Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 13 décembre 1887, p. 2-3.

³⁴³ Cf. *Ibid.*

³⁴⁴ Cf. *Ibid.*

³⁴⁵ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 6 décembre 1887, p. 2.

³⁴⁶ Dumoulin vise particulièrement Camille Pissarro, mais aussi Seurat et Signac qui l'avaient moqué lors d'une soirée au café de la Nouvelle Athènes (cf. *supra*, p. 79) : « Et comme ils se soutiennent, et comme ils s'aiment ces artistes si étroitement unis par les mêmes doctrines, et comme il est imprudent pour l'un d'eux de ne pas assister à toutes les séances de l'école de chimie artistique. Et je vous jure qu'avec mon ami Louis Picard qui m'avait entraîné derrière la cloison qui nous séparait du président, vieillard à la barbe blanche des patriarches, nous avons entendu de drôles de choses » (cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 13 décembre 1887, p. 2).

³⁴⁷ Dont Gervex, Roll, Auguste Rodin, ou encore Félix Bracquemond.

l'autoritarisme académique et du règlement trop restrictif du Salon annuel des artistes français, un nouveau Salon qui se tient pour la première fois en 1890 au Palais du Champ-de-Mars est créé sous l'égide de la toute nouvelle Société nationale des Beaux-Arts. Dumoulin, comme l'expriment en filigrane ses articles parus en 1887, prend partie pour la création de ce nouveau Salon qu'il rejoint dès la première édition. Exprimant ainsi des convictions artistiques et certaines connivences mondaines, il ne dévoile pourtant jamais franchement, dans ses articles, qu'il s'agit des siennes. D'une part, il a recours à un pseudonyme qui, même s'il peut permettre de l'identifier dans les milieux artistiques et littéraires parisiens, reste opaque au grand public, et d'autre part, il n'utilise que rarement la première personne du singulier. Ces choix narratifs permettent peut-être à Dumoulin de ne pas s'engager de manière trop prégnante et visible dans le combat contre l'institution et de préserver ainsi son nom de l'étiquette d'indépendant rebelle qui pourrait lui être préjudiciable.

D'un point de vue journalistique, hormis cette absence formelle d'identification individuelle, les textes de Dumoulin, en dehors de celui dédié à Guillemet, nous semblent entrer dans le cadre de la « chronique » tel que défini par Marie-Ève Thérenty selon les éléments suivants : « esprit constant, intervention de l'anecdote à propos, usage de la digression, utilisation de sujets d'actualités [...] mais traités de manière oblique [...] »³⁴⁸. À ceci s'ajoute le « coup de sabot » adressée soit à un artiste, soit à l'institution académique, soit à un personnage politique. « Esprit constant » d'abord dans les attaques répétées contre l'ordre académique établi et ses corollaires (jury du Salon³⁴⁹, élitisme³⁵⁰, mondanités³⁵¹ et copinage³⁵² etc.) et dans l'incarnation, par les mots, du personnage de Chassagnol, paysagiste indépendant défenseur de l'originalité

³⁴⁸ Cf. Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 255).

³⁴⁹ Sur fond de critiques grandissantes envers le fonctionnement du Salon annuel des artistes français, Dumoulin fustige l'ordre établi, feignant d'oublier ce qu'il doit à certains membres du jury en question : « Et ce jury inamovible par le fait même de ce que chacun de ses membres a défendu jusqu'à ce jour [...] » (cf. « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 6 décembre 1887, p. 2).

³⁵⁰ « Le jeune homme sans fortune mais dont la vocation est énergique ne pourra lutter longtemps contre ces hommes du monde, artiste sà la barbe en pointe, beaux garçons à l'œil inspiré, ayant un pied dans tous les mondes et toutes les célébrités à leur table » (cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Le jury des Beaux-Arts à l'Exposition de 1889 », *L'Événement*, dimanche 17 avril 1887, p. 2).

³⁵¹ « Que les membres du jury oublient leurs relations mondaines et qu'ils le sachent bien : ils ne sont pas là par la confiance de leurs confrères pour mériter les faveurs d'une adorable vicomtesse éprise autant de peintres que de peintures » (cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Le jury des Beaux-Arts à l'Exposition de 1889 », *L'Événement*, dimanche 17 avril 1887, p. 2).

³⁵² Au sujet des membres du jury du Salon de 1887, Dumoulin écrit : « Et ils sont nombreux ces amis ! et nombreuses aussi sont les amies ! Aucun n'est oublié. On se les repasse, on les accepte, on les prend par charité ; il y a mille procédés pour sauver l'élève sage d'un professeur qui fut sage, lui aussi » (« Le jury des Beaux-Arts à l'Exposition de 1889 », *op. cit.*, p. 2).

créatrice³⁵³, à la condition que celle-ci ne lui soit pas hostile³⁵⁴, et pourfendeur du classicisme et du conservatisme³⁵⁵. « Intervention de l'anecdote à propos » ensuite, souvent en guise d'introduction. Dumoulin se met notamment en scène « en Chassagnol » tantôt au restaurant, tantôt chez un artiste afin d'introduire son propos lorsqu'il est centré sur un peintre en particulier comme dans le cas de sa critique positive sur Lefebvre³⁵⁶ et négative sur Boulanger³⁵⁷. « Usage de la digression » également, à consonances comiques ou ironiques particulièrement. Dumoulin truffe en effet son propos principal de digressions narratives courtes afin d'exprimer son opinion ou de convoquer des actions annexes pour les besoins de son récit³⁵⁸. « Utilisations de sujets d'actualité » évidemment puisqu'il s'agit presque de la raison d'être de ses rubriques, mais ces sujets comme l'actualité liée au Salon officiel par exemple lui permettent aussi et surtout, tantôt de soigner ses relations professionnelles, tantôt d'afficher ses convictions artistiques ou, plus rarement, politiques, tantôt de se faire sa propre publicité³⁵⁹. « Coup de sabot » enfin à l'image de ce *post-scriptum* corrosif³⁶⁰ adressé à un artiste mondain qui aurait un atelier rue de Prony à Paris³⁶¹ : « En opposition au portrait d'un

³⁵³ « Il ne faut plus assister à l'exclusion systématique des artistes dont le talent indépendant ne peut-être compris par les pasticheurs adroits qui pourraient être élevés au jury par la puissance des coteries [...] » (cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 6 décembre 1887, p. 2).

³⁵⁴ Au sujet des néo-impresionnistes, Dumoulin écrit, rancunier d'avoir été pris de haut par ces derniers : « Je ne veux pas aujourd'hui, vous présenter le petit cercle des indépendants, car maintenant les peintres qui portaient autrefois le titre d'impresionnistes ouvrent de grands yeux étonnés devant ce qualificatif qu'ils repoussent avec dédain depuis qu'ils ont été obligés de reconnaître le peu d'impression que leur produit la nature devant la similitude de leurs œuvres [...] » (cf. « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 13 décembre 1887, p. 2).

³⁵⁵ Se référant à Édouard Manet, Dumoulin écrit dans sa diatribe contre Gustave Boulanger : « Cette bizarerie que craint si fort M. Boulanger, n'a-t-elle pas été, pour des artistes traités de fous durant leur vie, la raison d'être de leurs succès et de leur gloire dans la postérité ? » (cf. « Promenades & croquis, Gustave Boulanger », *op. cit.*).

³⁵⁶ L'article élogieux sur Lefebvre débute par une simple visite rendue par un groupe de jeunes artistes à l'atelier du maître : « Des voitures s'arrêtent, un groupe de jeunes gens stationne, puis brusquement, le plus audacieux sonne à la porte d'un hôtel très simple, rue Labruyère » (cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Promenades & croquis, Jules Lefebvre », *L'Événement*, mercredi 30 mars 1887, p. 2).

³⁵⁷ Cette critique débute par une mise en scène d'un repas commun au restaurant entre Dumoulin et Boulanger qui débouche sur une discussion animée au sujet des Beaux-Arts : « Avant-hier soir chez Brébant, se sont rencontrés, Gustave Boulanger, le peintre membre de l'Institut, et Chassagnol, le critique incorruptible » (cf. « Promenades & croquis, Gustave Boulanger », *op. cit.*).

³⁵⁸ Il illustre par exemple la conversation animée qu'il aurait eue avec le peintre Gustave Boulanger au sujet de l'art moderne en énumérant et en faisant, pour ainsi dire, parler les plats du menu servi chez Brébant ce soir-là : « le caviar et les anchoix attaquèrent César et ses aigles, le turbot sauce hollandaise brisa la ligue antique, l'école de Rome fut foudroyée par le lapin sauté mitraille [...] » (cf. « Promenades & croquis, Gustave Boulanger », *op. cit.*).

³⁵⁹ Au sujet d'une toile de son ami Ernest Delahaye, Dumoulin fait subtilement bifurquer sa plume vers une de ses créations : « Ce tableau, acheté par la ville de Paris, se trouve actuellement dans le salon du Préfet de la Seine, à côté d'un grand tableau de Courbet, le *repos des laboureurs*, et d'une vue de Paris de M. Louis Dumoulin, *Le Place Clichy* » (cf. *L'Événement*, vendredi 1^{er} juillet 1887, p. 1).

³⁶⁰ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Promenades & croquis, Jules Lefebvre », *op. cit.*

³⁶¹ Il s'agit peut-être du peintre classique, spécialiste de portraits, de scènes historiques et religieuses Jules-Joseph Meynier (1826-1903) qui avait son atelier dans cette rue au numéro soixante-sept (cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1887*, deuxième éd., Paris, P. Dupont, 1887 (notice correspondante dans la base de données Salons du Musée d'Orsay : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/253949>, consulté le 18/07/2020).

maître arrivé par ses efforts continus et son talent, nous voulions esquisser rapidement celui d'un artiste, homme du monde distingué comme un ténor, dont la peinture mignarde et prétentieuse ne connaît les succès que des salons mondains et les applaudissements des hobereaux joueurs de jaquet ou des fillettes initiées à la peinture par des boîtes à bonbons. Craignant la sincérité de *Chassagnol*, cet artiste heureux du silence fait autour de son nom et de son hôtel à *Pronyscuité* des Champs-Élysées, a décidé que la presse comme le public continuassent à le laisser dans l'oubli. *Requiescat in pace !*³⁶² ».

Comme l'explique Marie-Ève Thérénty, en prenant l'exemple des chroniques de la femme de lettres Delphine de Girardin (1804-1855) à qui elle attribue le rôle d'inventeur de ce genre journalistique, le style de la chronique de presse parisienne au XIX^e siècle est « un style mosaïque, reposant sur une prédilection pour l'anecdote fictionnalisée, et davantage encore pour la conversation, le dialogue. La chronique se construit sur le modèle de la lettre ou de la conversation entre gens du même monde [...]»³⁶³, ces caractéristiques s'appliquent tout à fait aux articles de Dumoulin comme le prouvent les exemples cités ci-avant. Surtout, et plus que toute autre caractéristique, les textes de ce dernier sont profondément « parisiens » et s'adressent avant tout à l'élite intellectuelle de la capitale française. Or, « il n'est de chronique que parisienne³⁶⁴ » et Dumoulin respecte bien cet adage à la fois au niveau du fond et de la forme. En résumé, il met en scène dans ses chroniques des personnages relevant de l'élite artistique conversant à Paris dans des espaces souvent semi-privés comme des salons, des restaurants, des intérieurs et s'appuie sur l'actualité artistique de la capitale pour proposer au lecteur, plus que des faits et des idées, l'esprit du Paris de l'époque fondé notamment sur « la métaphore audacieuse, toujours du meilleur ton³⁶⁵ » et une certaine forme d'élitisme³⁶⁶. Même s'il se pose en pourfendeur de l'élite académique conservatrice des Beaux-Arts parisiens, Dumoulin/Chassagnol écrit bien à l'intention d'un milieu auquel n'appartient pas le « tout venant », mais duquel lui-même relève. Son but est autant, voire plus, de démontrer qu'il possède l'esprit de ce milieu intellectuel parisien que de simplement informer. Ses textes sont parsemés de références, d'allusions et de moqueries partagées par les cercles mondains de la capitale et opaques au lecteur *lambda*. Par moment, on a d'ailleurs l'impression à la lecture de

³⁶² Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Promenades & croquis, Jules Lefebvre », *op. cit.*

³⁶³ Cf. Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 242-243).

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ L'exemple de la métaphore culinaire dans un restaurant mondain de la capitale cité ci-avant illustre, selon nous, parfaitement ce propos (cf. *supra*, note n°358, p. 253).

ses chroniques que les critiques de « Chassagnol le polémiste » pourraient très bien s'adresser à... Dumoulin³⁶⁷, ou en tout cas, au peintre officiel, président de la Société coloniale des artistes français et de ses jurys³⁶⁸, qu'il deviendra quelques années plus tard³⁶⁹.

D'une manière générale, Dumoulin expose en tout cas dans ses rubriques les actualités du monde des Beaux-Arts avec beaucoup de précisions, notamment dans le journal *Le Voltaire*, faisant preuve d'un niveau d'information qui témoigne de sa proximité avec certaines personnalités ayant des responsabilités importantes dans cet univers comme Jules-Antoine Castagnary alors Directeur des Beaux-Arts³⁷⁰. La publication des articles de Dumoulin/Chassagnol dans le journal *Le Voltaire* coïncide du reste avec la période d'obtention par ce dernier de sa mission officielle au Japon due en grande partie à la volonté de Castagnary. Il est à ce propos très intéressant de constater que six mois auparavant, Dumoulin écrivait dans le journal *L'Événement*, non sans ambiguïté : « le filet Lucullus, renversant l'impressionnisme, laissait la salade japonaise, dernière création de la moderne Francillon, décider de la victoire du réalisme³⁷¹ ». Ces mots, s'inscrivant dans le contexte d'une conversation autour de la modernité en peinture entre Gustave Boulanger et l'auteur qui file une métaphore culinaire pour la restituer, résonnent de manière ironique au regard de la mission qu'effectuera l'année suivante Dumoulin et aux tableaux qui en résulteront. La « salade japonaise » semble en tout état de cause désigner de manière péjorative le japonisme et la « victoire du réalisme » évoque une prise de position en faveur du naturalisme par rapport à l'impressionnisme. C'est dans cette dernière hypothèse que réside l'ambiguïté de la phrase de Dumoulin. Affirme-t-il sa filiation au réalisme, alors même que ses techniques picturales peuvent avoir tendance à réfuter cela, ou fait-il parler Boulanger contre l'impressionnisme en prenant donc lui-même, *a contrario*, partie pour ce dernier courant ? L'emploi des termes dépréciatifs « la moderne Francillon », et de manière plus globale, l'admiration de Dumoulin pour Manet, nous invitent plutôt à opter pour

³⁶⁷ Dumoulin fustige notamment les peintres qui se contentent de pasticher, se posant *a contrario* comme un artiste original, ce qui, au regard de son recours au copier/coller depuis des photographies vers ses toiles peut prêter à sourire : « Parmi les peintres, il y a ceux qui copient la nature et ceux qui l'interprètent. Il y a encore les pasticheurs, ces derniers ne compteront pas pour nous » (cf. Louis Dumoulin, sous le pseudonyme de Chassagnol, « Le jury de peinture et le Salon de 1887 », *L'Événement*, lundi 21 mars 1887, p. 1-2).

³⁶⁸ Les critiques répétées par Dumoulin au sujet des mondanités et du copinage dans le monde académique et dans le fonctionnement du jury de peinture du Salon des artistes français paraissent paradoxales tant le peintre a compté sur son réseau relationnel pour se faire un nom et tant il fera fonctionner les jurys de sa société coloniale des artistes français selon les logiques qu'il dénonce sur un ton inquisiteur : « Que les amis de la maison restent dans l'antichambre [...] » « Que les membres du jury oublient leurs relations mondaines [...] » (cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Le jury des Beaux-Arts à l'Exposition de 1889 », *op. cit.*).

³⁶⁹ Cf. *infra*, partie 3.3.3. « L'expansion coloniale par l'art au profit de la France et de l'art » p. 372-402.

³⁷⁰ Cf. « Promenades & croquis, Gustave Boulanger », *op. cit.*

³⁷¹ Cf. « Promenades & croquis, Gustave Boulanger », *op. cit.*

la seconde hypothèse, nous laissant penser que c'est Boulanger qui taxe le japonisme de « dernière création » des artistes indépendants de l'avant-garde impressionniste française. Prévus pour durer plus longtemps, la collaboration de Dumoulin avec le journal *Le Voltaire* se limitera à trois livraisons de la rubrique « La semaine artistique » dont la dernière interviendra le vingt-et-un décembre 1887. Dumoulin, en partance pour le Japon, cède ensuite la partie actualités de sa rubrique au journaliste Adolphe Possien (1861-1906)³⁷².

Séduit par l'idée de proposer à ses lecteurs des textes relatant le voyage de Dumoulin vers le Japon, le directeur de publication du journal *L'Événement* Edmond Magnier confie à ce dernier un rôle de *reporter* chargé en quelque sorte de couvrir sa propre mission et de fournir ses impressions de voyage à différentes étapes de celui-ci. L'annonce de cette collaboration se fait par un écho dans le journal mentionnant le départ de Paris du peintre en route vers la destination de sa mission officielle : « notre collaborateur et ami, M. Louis Dumoulin, un artiste original et un écrivain de valeur, dont les études signées d'un pseudonyme fort connu, ont été fort remarquées, quittera Paris ce soir pour se rendre au Japon, chargé d'une mission du Ministre des Beaux-Arts. M. Louis Dumoulin adressera à *L'Événement*, des lettres pittoresques et humoristiques en même temps qu'il enverra des dessins au *Monde illustré*³⁷³ ». D'apparence anodine, ce bref article constitue un témoignage intéressant des liens unissant Dumoulin et le journal *L'Événement*, mais surtout de la manière dont ce dernier pouvait être perçu par ses pairs et par le public ou plutôt, de l'image que cherchait à renvoyer Dumoulin lui-même grâce au relai de ses soutiens et amis. Si cet écho reste anonyme, il semble clair qu'il cherche, pour l'intérêt du journal et de l'artiste, à présenter Dumoulin sous son meilleur jour à la fois en tant qu'artiste « original », se démarquant de la masse des peintres classiques sans talent, mais aussi en tant qu'écrivain. La position de Dumoulin n'est en soi pas surprenante car, comme nous l'avons déjà évoqué, le peintre à la fin du XIX^e siècle en France apparaît comme un artiste complet tout à fait à l'aise avec la littérature³⁷⁴. Du reste, si les « études » publiées par Dumoulin/Chassagnol demeurent des critiques finalement assez quelconques, elles respectent bien le canon de la chronique de type « courrier de Paris » et ne peuvent être privées d'une dimension littéraire. Concernant une éventuelle collaboration avec le *Monde illustré*, aucun dessin de Dumoulin n'a pu être retrouvé dans ce périodique.

³⁷² Cf. Adolphe Possien, « Semaine artistique », *Le Voltaire*, dimanche 1^{er} janvier 1888, p. 3.

³⁷³ Cf. *L'Événement*, jeudi 29 décembre 1887, p. 1.

³⁷⁴ Cf. *supra*, p. 89.

En revanche, Dumoulin livrera bien comme annoncé par le journal, un premier article intitulé « Promenades & croquis, à San Remo » début février 1888³⁷⁵. S'il reprend le titre de sa rubrique publiée l'année précédente dans le même journal, il est à noter que Dumoulin signe cette fois de son propre nom et non de son pseudonyme habituel « Chassagnol ». Élément troublant, Dumoulin mentionne la date de rédaction au vingt-sept janvier 1888 alors qu'il a quitté le port de Toulon une semaine auparavant. Son séjour chez sa mère à San Remo en compagnie de son épouse juste avant son embarquement semble lui antérieur au vingt janvier³⁷⁶, ce qui signifierait qu'il ait rédigé ou terminé de rédiger son article sur le navire le conduisant en Extrême-Orient. Reproduit en annexe de la présente étude³⁷⁷, le texte de cet article se révèle assez déconcertant pour plusieurs raisons. Au niveau de la forme d'abord, Dumoulin propose un texte hybride tirailé entre le reportage journalistique et le journal de voyage. Il utilise un mode narratif personnel et se met en scène dans un rôle de témoin plus que de personnage principal. On pourrait s'attendre à ce que le récit de Dumoulin, censé constituer la première étape d'un long voyage comporte des codes littéraires viatiques, à commencer par la mise en contexte du périple à venir et ses préparatifs³⁷⁸. Or, aucune allusion, aucun terme n'évoque l'itinéraire du voyage de Dumoulin ni, surtout, sa destination finale. Que fait ce peintre à San Remo ? Aucun début de réponse n'est apporté par l'auteur à cette question qui surgit inmanquablement dans l'esprit du récepteur. Bien que par essence subjective, l'impression laissée par ce texte est celle d'un récit passe-partout, écrit à l'emporte-pièce sans véritable objectif autre que celui de livrer un article déjà annoncé dans le journal réceptacle. Plongé dans les préparatifs de sa mission vers le Japon prévue pour durer une année complète et qui constitue son premier grand voyage au long cours, Dumoulin a peut-être un peu bâclé cet article promis au journal *L'Événement*. Il faut préciser qu'en plus de ses propres affaires professionnelles, le jeune marié devait également s'occuper de sa lune de miel avec une épouse inhabituée à ce type d'aventure.

³⁷⁵ Cf. Louis Dumoulin, « Promenades & croquis, à San Remo », *L'Événement*, vendredi 3 février 1888, p. 2.

³⁷⁶ Les documents d'archives relatifs à la mission de Dumoulin semblent indiquer un séjour du couple Dumoulin à San Remo dans la maison familiale maternelle de Louis au n°2, via Carli, en présence de la mère de ce dernier (cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f21/2285/38, Dumoulin, Louis).

³⁷⁷ Cf. *infra*, annexe 3.1, p. 557.

³⁷⁸ Le récit de Dumoulin ne respecte pas les règles implicites du genre viatique notamment au niveau de l'écriture des espaces traversés ou visités par l'artiste. Il est en effet loin de la définition donnée notamment par Sylvie Requemora : « Le récit de voyage est un genre avec ses règles implicites. Le propos du voyageur est de faire un inventaire de l'espace et du monde, mais aussi de représenter aux yeux du lecteur immobile et demeuré dans l'espace d'origine, les merveilles et singularités d'un nouvel espace. Les voyageurs se prêtent à un discours sur l'espace inscrivant leur texte dans une perspective documentaire et dans la grande entreprise du perfectionnement du savoir du monde. Il y a donc, chez eux, un souci de représenter le plus fidèlement les lieux parcourus » (cf. « L'espace dans la littérature de voyages », *Études littéraires*, n°34 (1-2), p. 257).

Au-delà de la forme, le texte de Dumoulin est véritablement déconcertant au niveau de son contenu. En effet, centrant son reportage sur la famille impériale allemande en cure/villégiature à San Remo, il multiplie les remarques désobligeantes envers les membres de celles-ci et vise particulièrement l'avarice, selon lui, très forte de la famille impériale en multipliant les anecdotes tendant à le prouver. Il introduit notamment de manière pour le moins irrespectueuse le prince de Prusse et d'Allemagne de la façon suivante : « Ce cokney, que les moins experts de nos agents de police auraient cueilli vers 5 heures aux environs de la Cascade, n'était autre que son altesse impériale Henri de Prusse, l'un des membres de cette famille allemande abattue sur San Remo comme les sauterelles sur l'Égypte, modeste il est vrai, simple, économe certes, mais plus redoutable avec son bourgeoisisme qu'une nuée de rastaquères brésiliens qui s'enfuirait à tire d'aile en oubliant de payer la dernière quinzaine à l'hôtelier confiant³⁷⁹ ». Dumoulin égratigne également au passage la famille royale anglaise par l'intermédiaire du docteur Morell Mackenzie (1837-1892) qui soigne le prince héritier allemand atteint d'un cancer du larynx. Il dresse en effet un portrait caustique presque caricatural de ce médecin : « l'illustrissime docteur MacKensie (sic), que la reine Victoria vient d'honorer d'une façon spéciale pour l'heureux diagnostic qu'il a porté sur son gendre. Ah ! la crème des belles-mères ! Oh ! Le gai fumiste que ce docteur ! Voilà, n'est-ce pas, un gaillard qui se compromet peu, et le diable m'emporte si je n'avais pas aussi bien tenu le même langage, touché les mêmes honoraires et *very schoking*, partagé avec sa femme le tissu brodé d'or, présent de la reine d'Angleterre³⁸⁰ ». Semblant prendre le parti des habitants de San Remo ayant à subir les mesquineries et la présence encombrante du « *Kronprinz* et de sa cour »³⁸¹, Dumoulin finit tout de même par qualifier d'escroc un commerçant italien³⁸². Si l'on tient compte de l'état de santé déplorable de plusieurs membres de la famille impériale allemande à l'époque où Dumoulin écrit son article³⁸³, celui-ci paraît avec notre regard contemporain particulièrement désobligeant et semble clairement porter la rancœur de la défaite de la guerre franco-allemande de 1870. Dans le contexte de la fin du XIX^e siècle, Dumoulin ne prend pourtant aucun risque et ses

³⁷⁹ Cf. Louis Dumoulin, « Promenades & croquis, à San Remo », in *op.cit.*

³⁸⁰ Cf. *Ibid.*

³⁸¹ Provoquant un effet de vivacité à son texte, Dumoulin écrit en réponse à une question imaginaire du lecteur : « je vous réponds que lorsque le Kronprinz retournera en Allemagne personne ne le regrettera ici » (cf. *Ibid.*).

³⁸² Souhaitant donner une bonne image de la France et des Français, et aussi de lui-même, Dumoulin consent à acheter sans négocier un bijou que la famille impériale allemande avait marchandé avant de refuser. Il constate après-coup un impact sur ledit bijou et peste contre le commerçant comme suit : « L'Italien avait joué de la corde chauvine et j'étais volé ! » (cf. *Ibid.*).

³⁸³ L'Empereur Guillaume I^{er} (1797-1888) agonise à Berlin alors que le prince héritier Frédéric III (1831-1888), le « Kronprinz » comme le désigne constamment Dumoulin, va subir quelques semaines après le passage de Dumoulin à San Remo, une ablation du larynx qui le laissera muet alors qu'en mars 1888, il succède à son père décédé, pour un règne extrêmement court qui prendra fin, en même temps que sa vie, en juin de la même année.

propos sont plutôt conformes à l'image donnée de l'Allemagne en France à l'époque. Indéniablement, le lectorat français préfère lire les déboires médicaux d'une famille impériale allemande en mauvaise santé que constater un bonheur éclatant chez les membres de cette dernière.

Il ressort de la lecture du texte de Dumoulin, non pas l'impression d'un départ en voyage imminent vers le Japon mais celle d'un défoulement railleur envers les symboles de puissances étrangères rivales visant principalement à afficher dans une rhétorique donnant la part belle au chleuasme, le patriotisme de l'auteur. Comme l'explique Odile Gannier « ce procédé du chleuasme (qui consiste à s'auto-déprécier) valorise le voyage lui-même, les pays visités et le statut documentaire du texte publié. Mais cet auto-dénigrement s'accompagne aussi d'autodérision : faire sourire le lecteur à ses déboires ou ses maladresses est un autre moyen de se le concilier. Mais il s'agit dans les deux cas de jouer sur ce rapport au lectorat : commencer l'auto-dépréciation revient à désamorcer la critique, voire à susciter des éloges en affectant la modestie³⁸⁴ ». En mettant en scène sa propre déconfiture face à un commerçant italien³⁸⁵, Dumoulin s'appuie du reste principalement sur la figure du chleuasme pour la chute de son article ; il s'est (prétendument) fait escroquer - mais pour une raison d'ordre supérieur : son patriotisme.

Très caricatural, cet article de Dumoulin paraît complètement hors sujet par rapport à la série de reportages que le lectorat pouvait légitimement attendre de la part d'un peintre envoyé en mission en Extrême-Orient. Du reste, comme nous l'avons déjà exposé dans la première partie de cette étude³⁸⁶, cette première livraison de Dumoulin sera impitoyablement raillée par le dénommé R. Sixt qui pointe le caractère paradoxal d'une mission au Japon débutant par un reportage sur la famille impériale allemande en cure à San Remo. Sixt en appelle notamment à la mémoire du journaliste Hippolyte de Villemessant (1810-1879) et de sa gouaille « Comment trouvez-vous cette visite au Japon qui débute par une visite au Kronprinz ? "Elle est bien bonne !" aurait dit feu Villemessant³⁸⁷ ». Sixt a dû trouver cela d'autant plus aberrant qu'il n'y aura pas du tout, ni en 1888, ni plus tard, de reportage au sujet du Japon signé de Louis Dumoulin dans le journal *L'Événement*. Un second article signé Dumoulin sera bien publié au

³⁸⁴ Odile Gannier, « Auto-dénigrement et autodérision de l'écrivain voyageur : une rhétorique du chleuasme », in Colloque CRLV/ ADIREL, *Le Voyage dans tous ses états*, Paris IV, Sorbonne, 16-17 mars 2012, François Moureau (dir.), *Travaux de Littérature XXVI, Itinéraires littéraires du voyage*, Droz, 2013, p. 231-242.

³⁸⁵ Cf. *supra*, note n°382, p. 258.

³⁸⁶ Cf. *supra*, note n°413, p. 86.

³⁸⁷ Cf. R. Sixt, « Lettre de Paris, la mission botanique de M. Horace de Choiseul et la mission artistique de M. Dumoulin », *op. cit.*

début de l'année 1889 dans ce journal mais cette seconde livraison consistera en un texte lié à la conquête coloniale française et plus particulièrement à l'Indochine française intitulé « Le Bout de l'an »³⁸⁸. Il ne concerne donc pas non plus précisément le voyage au Japon et ne met pas en scène ses propres impressions de voyageur. Dès lors, quelles pourraient être les raisons qui expliqueraient cette absence de texte alors même que *L'Événement* annonçait dans ses propres colonnes avant le départ du peintre que ce dernier fournirait « au cours de son voyage, des lettres pittoresques et humoristiques³⁸⁹ » ? Est-ce le comité éditorial du journal qui, déçu de la qualité et de l'intérêt des envois de Dumoulin, aurait choisi de ne pas les publier ? Est-ce Dumoulin qui n'aurait pas pu tenir ses engagements ou pas réussi à le faire de manière satisfaisante ? En l'absence de source confirmant ou infirmant ces hypothèses, on ne peut l'affirmer avec certitude, mais la seconde raison nous semble la plus pertinente car, et la publication du médiocre « article de San Remo » le prouve à notre avis, l'équipe dirigeante de *L'Événement* était plutôt amicale et conciliante envers Dumoulin en tant que peintre mais aussi en tant que journaliste.

Du reste, elle le sera encore après le retour en France du peintre et notamment à l'occasion de l'exposition qu'il présentera à la Galerie Georges Petit du vingt décembre 1889 au vingt-six janvier 1890. En un mois, ce ne sont pas moins de huit articles, plus élogieux les uns que les autres, qui paraîtront dans ce journal. Roger-Milès, qui donnera en outre une conférence au sujet de Louis Dumoulin et de sa mission en Extrême-Orient au milieu des peintures exposées par ce dernier³⁹⁰, enchaîne en osant la comparaison avec d'autres peintres voyageurs, sans jamais les citer, pour mieux mettre en valeur l'originalité et le talent de son ami : « Beaucoup de peintres qui sont allés en Extrême-Orient, en ont rapporté un Extrême-Orient de convention, dont l'excentricité justement était le moindre défaut. Ces peintres-là n'avaient rien compris de ce qu'ils voyaient ; rien ne sortait de leurs études : il n'y avait pas un enseignement à puiser dans tous leur bagage monotone. Louis Dumoulin au contraire a vu, et il a compris [...]. Il a fait mieux que de voir et comprendre le pays, il a saisi les êtres, il a déchiré les mystères de ces mœurs bizarres, il a surpris l'anecdote au vol, il a fixé la légende pittoresque dans sa naïveté ou même sa gaîté³⁹¹ ». Quand on sait comment Dumoulin a construit ses toiles japonaises par

³⁸⁸ Cf. Louis Dumoulin, « Le bout de l'an », *L'Événement*, vendredi 4 janvier 1889, p. 2. Témoin de la rencontre de Dumoulin avec l'univers colonial français de Saïgon, ce texte traduit, selon nous, la genèse de l'engagement colonial qui marquera la seconde partie de la carrière de Dumoulin surtout à partir de 1900, Nous nous proposons donc par conséquent de l'analyser dans la dernière partie de cette étude plus particulièrement consacrée à ce sujet (cf. *infra*, partie n°3.3.3. « L'expansion coloniale par l'art au profit de la France et de l'art », p. 372-385).

³⁸⁹ Cf. *L'Événement*, jeudi 29 décembre 1887, p. 2.

³⁹⁰ Cf. *La France moderne*, 2^{ème} année, n°3 (du 23 janvier au 5 février 1890), p. 3.

³⁹¹ Cf. *L'Événement*, dimanche 22 décembre 1889, p. 1-2.

exemple, on mesure toute l'ignorance ou l'hypocrisie qui rejaillissent des propos de Roger-Milès en même temps que la connivence qui pouvait unir les deux hommes dans leur conception de l'altérité extrême-orientale.

S'il est particulièrement actif, le journal *L'Événement* ne sera pas le seul, loin de là, à promouvoir l'œuvre et le talent original de Dumoulin à l'occasion de son exposition à la galerie Georges Petit. Un dépouillement systématique de la presse française nous a permis de relever pas moins d'une trentaine de critiques, issus principalement de quotidiens d'actualités généralistes, dont la grande majorité s'avère très positive. Il convient d'emblée de préciser que, derrière des pseudonymes souvent, c'est d'abord et avant tout le cercle relationnel de Dumoulin qui se plie volontiers à l'exercice de la critique flatteuse afin de faire de l'exposition de ce dernier un événement exceptionnel. Sans surprise, Edmond Lepelletier ouvre le bal dès le vingt-et-un décembre, et va, pour ainsi dire, « donner le la », en publiant sous un de ses pseudonymes, en l'occurrence « Grif », un compte-rendu à la gloire de son jeune beau-frère dans le journal *Le Rappel*³⁹². Après avoir expliqué longuement, lui-aussi, que Dumoulin, à la différence des peintres ayant avant lui représenté le Japon, a su saisir et restituer avec habileté la cohabitation de la modernité occidentale et des traditions séculaires de ce pays, Lepelletier reprend quasiment mot pour mot quelques descriptions de tableaux fournies par le peintre³⁹³ et conclut en saluant le caractère exceptionnel de ce dernier : « le talent du jeune maître s'est largement affirmé dans cette excursion hardie au-delà des champs ordinaires de la peinture moderne³⁹⁴ ». Il cherche par ses propos, non pas à faire de Dumoulin un représentant du japonisme mais bien à le démarquer en tant que découvreur du vrai Japon comme un peintre ayant su voir au-delà des poncifs et de la mode contagieuse de ce courant³⁹⁵.

Le même jour paraît dans le journal *Le XIX^e siècle* une critique plus courte mais très similaire de l'homme de lettres Marcel Fouquier (1866-1961), au point de susciter le doute sur une éventuelle rédaction concertée, ou tout du moins fortement influencée par Lepelletier³⁹⁶. Dumoulin a notamment dû se délecter de la comparaison quelque peu forcée établie par

³⁹² Cf. Edmond Lepelletier (sous le pseudonyme de Grif), « Chronique du jour, le Japon moderne », *Le Rappel*, samedi 21 décembre 1889, p. 1.

³⁹³ Il colporte notamment l'image d'un Japon constamment en fête selon la même rhétorique que Dumoulin (cf. *supra*, p. 247) : « Les Japonais font des fêtes continuelles. Ces fêtes ne troublent en rien le cours de leurs opérations commerciales » (cf. Edmond Lepelletier (sous le pseudonyme de Grif), « Chronique du jour, le Japon moderne », *op. cit.*).

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ Voir à ce sujet, *infra*, partie n°3.1.1, p. 273-281.

³⁹⁶ Cf. Marcel Fouquier, « Exposition Louis Dumoulin, un peintre voyageur – le vrai et le vieux Japon », *Le XIX^e siècle*, samedi 21 décembre 1889, p. 2.

Fouquier avec Édouard Manet³⁹⁷. Précisons si besoin est, que Fouquier était proche des poètes du Parnasse et participa lui-même aux concours organisés par ces derniers en 1879³⁹⁸, il n'est donc pas étonnant qu'il ait suivi Lepelletier en proposant un article dans la même veine que celui de ce dernier. À bien y regarder, ces deux articles paraissent en substance comme des versions plus avantageuses pour Dumoulin de ce que l'on peut considérer comme la critique référence de l'exposition à la galerie Georges Petit, écrite par Philippe Burty et figurant en préface du catalogue d'exposition³⁹⁹. Globalement positive, la critique de Burty s'apparente néanmoins plus à une appréciation polie qu'à un véritable coup-de-cœur artistique. Figure du japonisme, il était en effet délicat pour ce dernier de dénigrer l'œuvre d'un peintre français missionné par l'État pour se rendre au Japon et en ramener des toiles. Ceci paraît d'autant plus vrai que Burty appartient au cercle des japonistes de Paris qui n'ont jamais mis les pieds au Japon. Plus que la peinture de Dumoulin, ce qu'apprécie en fait Burty réside presque entièrement dans ce statut de témoin privilégié du peintre-voyageur. C'est d'ailleurs également sur ce dernier point que Lepelletier et Fouquier s'appuient pour faire de leur ami un peintre unique, étayant ensuite leurs propos d'un vernis idolâtre au sujet de ses talents d'artiste mais aussi de visionnaire dans le sens de celui qui sait voir la réalité. Le journal *Le Radical*, soutien de taille de Dumoulin du fait des liens unissant son directeur de publication Henri Maret et l'artiste, n'est pas en reste à louer, par la plume de Paul Heusy l'œil de Dumoulin et sa sincérité : « M. Louis Dumoulin a parcouru le Japon, la Chine, la Cochinchine, la Malaisie, il a regardé, d'un œil qui sait voir, les êtres et les choses [...]»⁴⁰⁰.

Plus nuancée, la critique du très renommé Albert Wolff paraît également dès le lendemain de l'ouverture de l'exposition. Si Wolff reconnaît à Dumoulin la sincérité de son œil, il exhorte néanmoins ce dernier à oublier « [...] cet intermède japonais⁴⁰¹ » et à reprendre [...] sa carrière d'artiste français là où il l'a interrompue il y a deux ans⁴⁰² ». Exprimant de manière très directe son attachement aux paysages français et particulièrement parisiens, Wolff prend le contre-pied de Burty en conclusion de sa critique : « mon excellent confrère Ph. Burty, qui a écrit une courte

³⁹⁷ Concernant la capacité de Dumoulin à dépasser les clichés du Japon moderne européenisé et du Japon ancien idéalisé, Fouquier écrit : « Il n'a pas cessé d'être un élève de Manet, un peintre épris des choses vraies et vues » (cf. *Ibid.*).

³⁹⁸ « Concours, compte-rendu du dix-huitième concours de poésie », *Le Parnasse, organe des concours littéraires de Paris*, 3^{ème} année, n°18 (15 janvier 1879), p. [8].

³⁹⁹ Cf. Philippe Burty, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, op. cit.*

⁴⁰⁰ Paul Heusy, « L'Exposition Dumoulin », *Le Radical*, dimanche 26 janvier 1890, p. 2-3.

⁴⁰¹ Cf. Albert Wolff, « M. Louis Dumoulin », *Le Figaro*, samedi 21 décembre 1889, p. 1.

⁴⁰² *Ibid.*

introduction au catalogue, semble déplorer que nos artistes se promènent si peu dans l'Extrême-Orient. Je les loue au contraire de rester chez eux. La Chine et le Japon, avec leur ciel éclatant, ne sont pas faits pour inspirer un peintre⁴⁰³ ». La suite de la carrière de Dumoulin montre que ce dernier ne suivra pas vraiment ce conseil, il retournera plusieurs fois en Extrême-Orient et représentera à nouveau la Chine et le Japon en peinture. Dans le même temps, il ne négligera absolument pas la France et restera profondément parisien. Ce qui paraît finalement faire la synthèse de la carrière de Dumoulin à partir de 1890 se trouve, pour ainsi dire, symbolisée par une ville : Saigon, surnommée par les Français à cette époque le « Paris de l'Extrême-Orient ». Exotique car lointaine et asiatique mais aussi française car colonisée et acculturée, Saigon représente pour Dumoulin la véritable révélation de son premier grand voyage. Aussi paradoxal que cela puisse paraître pour un jeune peintre prometteur envoyé de manière inédite en mission officielle au Japon et bénéficiant à son retour d'une critique relativement positive d'un chantre du japonisme comme Philippe Burty à l'heure où ce mouvement reste pleinement en vogue, c'est bien l'Indochine française qui offre en 1890 à Dumoulin le cadre dans lequel il va pouvoir inscrire le pan principal de sa carrière, ou tout du moins, le seul pour lequel l'histoire daigne lui accorder aujourd'hui une once de notoriété : l'art colonial.

⁴⁰³ *Ibid.*

**Partie 3 : De la mode
du japonisme à
l'idéologie coloniale**

Jouissant désormais d'une certaine notoriété mais aussi et surtout d'un ancrage au sein de l'élite artistique nationale, Louis Dumoulin a, en quelque sorte, réussi son pari engagé avec son acceptation d'une mission officielle au Japon. Il s'est démarqué de la masse des peintres français par cette mission qui lui apporte à la fois l'assurance de bénéficier d'une attention particulière de la part des organismes publics financeurs des Beaux-Arts et, dans le même temps, une réputation de peintre voyageur susceptible d'accepter et de remplir à bien des missions géographiquement lointaines. Avec beaucoup d'énergie et d'entrain, Louis Dumoulin va effectivement accepter et enchaîner de nombreuses missions qui le conduiront, avec le statut officiel de peintre du département de la marine, puis de peintre du Ministère des colonies, dans de nombreux endroits du monde et à nouveau par deux fois au Japon, en 1895 et en 1897. Ces deux séjours plus courts s'inscrivent dans le cadre de voyages consacrés à la préparation d'une œuvre monumentale inspirée non pas seulement au Japon mais au monde. Pour réaliser ce panorama et la plupart de ses œuvres picturales représentant l'altérité culturelle, Dumoulin pioche allégrement dans sa riche collection photographique en prélevant sur plusieurs clichés tantôt un paysage, tantôt un bâtiment ou un personnage pour mélanger l'ensemble et produire des images souvent artificielles et finalement dépourvue de l'émotion du voyageur. Après 1900, la carrière de Dumoulin se dirige de plus en plus franchement vers les colonies françaises avec une idéologie visant à servir l'expansion coloniale par l'art et à enrichir l'art français des paysages, des couleurs et du pittoresque des territoires colonisés.

3.1. Dans l'air du temps

3.1.1. Dumoulin, peintre du japonisme ?

En dehors du Salon de la Société des artistes français de 1889¹ et de celui de la Société nationale des Beaux-Arts de 1896², Louis Dumoulin ne présente jamais exclusivement de peintures japonaises dans les expositions auxquelles il participe. Sa grande exposition à la galerie Georges Petit, quantitativement la plus importante en termes de tableaux inspirés du Japon, n'est en effet consacrée que pour moitié à ce pays. Le titre principal de cette dernière est d'ailleurs bien « L'Extrême-Orient » et la mention du Japon n'apparaît qu'en complément de ce titre avant, dans l'ordre : la Chine, la Cochinchine et la Malaisie³. Dans le détail, quinze tableaux sont proposés par Dumoulin dans la rubrique consacrée à la Chine selon trois sous rubriques : Hong-Kong, Canton et Macao, soit des villes portuaires escales où Dumoulin n'a pas creusé au-delà de quelques vues citadines, de représentations de temples ou de jonques au mouillage. Sous l'appellation « Malaisie » se trouvent regroupés plus ou moins les mêmes sujets dans dix-neuf toiles concernant en fait essentiellement les colonies britanniques de Singapour et, plus surprenant, de Ceylan qui relevait évidemment des Indes et non de la Malaisie. Enfin, la Cochinchine se résume en fait à quinze représentations de Saïgon et de ses environs mais comporte en plus sept études réalisées dans le cadre de la décoration intérieure du Palais du gouvernement qui fut confiée à Dumoulin par Ernest Constans. Cette dernière réalisation sera du reste remarquée et signalée positivement par la critique parisienne⁴ et symbolise en quelque sorte la genèse de la future carrière coloniale de Dumoulin. Cependant,

¹ Dumoulin y présente deux toiles (il n'est pas autorisé à plus dans le cadre de ce Salon) envoyées au préalable à Paris alors qu'il est encore en Indochine (cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie 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, notices n°918 et 919 visibles dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/143259?offset=0>, consulté le 28/08/2020).

² Suite à son deuxième séjour au Japon en 1895, Dumoulin présente un total de vingt toiles à l'occasion de ce Salon (cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 25 avril 1896*, Évreux, C. Hérissey, 1896, notices n°453 à 472, visibles dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/167693?offset=0>, consulté le 13/09/2020).

³ Cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, op. cit.*

⁴ Philippe Burty le mentionne dans la préface du catalogue de l'exposition (cf. Philippe Burty, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, op. cit.* p. [5]), et plusieurs articles de presse reprennent cette information.

la critique ne fait dans l'ensemble que mentionner les œuvres classées sous les trois rubriques présentées ci-avant⁵ et se concentre, somme toute logiquement, sur le Japon⁶.

En plus de constituer la destination visée par la mission officielle du peintre, les critiques ont en effet parfaitement conscience de l'engouement occidental, et plus particulièrement parisien, pour les « japonaiseries » et ne manquent pas d'évaluer Dumoulin à l'étalon du japonisme. Ils savent aussi dans le même temps qu'une certaine lassitude a gagné les milieux artistiques quant au Japon⁷ du fait de la saturation d'images récurrentes inspirées par les premières vagues du japonisme⁸ et symbolisées par les estampes de Hokusai, Utamaro ou encore Hiroshige⁹. Il s'agit donc, dans la lignée de la critique établie par Edmond Lepelletier¹⁰, non pas d'inscrire Dumoulin dans l'héritage du japonisme mais bien de le démarquer de ce mouvement en le posant en témoin et médiateur du Japon moderne. Grâce à son statut de voyageur et à la justesse de son œil, Dumoulin proposerait, selon la critique, non pas des représentations d'un pays fantasmé mais, de manière sincère et novatrice, la réalité nippone contemporaine. Cet argument se trouve notamment exprimé de manière simpliste mais très représentative par Arsène Alexandre, qui figure lui-aussi au rang des relations mondaines et professionnelles de Dumoulin¹¹, dans les colonnes du journal *Paris* : « nous croyons connaître le Japon. M. Louis Dumoulin nous prouve le contraire [...]»¹². Georges de Labruyère, évoluant dans une sphère relationnelle plus proche encore du peintre, pousse la rhétorique plus loin et

⁵ À l'exception des textes du peintre post-impressionniste Émile Bernard (1868-1941) (sous le pseudonyme de « Un flâneur », qui se concentre sur le Tonkin au point de se méprendre sur la véritable destination de la mission de Dumoulin : « chargé d'une mission gouvernementale, vers le Tonkin, d'où il nous a rapporté ces belles toiles si curieuses et si attrayantes » (cf. « Paris qui passe, vues d'Orient », *La Presse*, mardi 4 février 1890, p. 2) ; et, dans une moindre mesure, d'Alexandre Georget qui s'attarde un peu plus longuement sur les toiles malaises et indochinoises de Dumoulin entre deux réflexions sur ses œuvres japonaises (cf. « Notes sur l'art, l'exposition des œuvres de Louis Dumoulin », *L'écho de Paris*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2).

⁶ Plusieurs des articles en question comportent d'ailleurs en titre les termes « Japon », ou « japonisme » (cf. *infra*, bibliographie, « Ouvrages et articles sur Louis Jules Dumoulin », p. 594-597).

⁷ Alexandre Georget écrit au sujet de la préface de Burty : « l'expression est de M. Burty, "l'inventeur" avec les Goncourt du japonisme envahissant » (cf. « Notes sur l'art, l'exposition des œuvres de Louis Dumoulin », *L'écho de Paris*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2).

⁸ À partir de 1880, des reproductions d'estampes japonaises par exemple sont vendues à prix modiques dans les grands magasins parisiens, les artistes eux tentent de s'affranchir de l'imitation de l'art japonais pour aller vers une interprétation plus personnelle des principes et techniques qui guident celui-ci (cf. Claire Bernardi, « Le second japonisme en peinture », in Olivier Gabet (dir.), *Japonismes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 71-91).

⁹ Edmond Bazire écrit par exemple dans sa critique intitulée « Japonisme » : « assurément, je prise fort les travaux des Hiroshidé, des Toyokouni, des Hokkeï, des Hokusai, leur trait souple et audacieux, leur inépuisable fantaisie. Mais, je ne suis pas fâché de consulter les notes, les albums, les études d'un Français bien doué, sachant regarder et observer » (Edmond Bazire, sous le pseudonyme d'Edmond Jacques, « Chronique, japonisme », *L'Intransigeant*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 1-2).

¹⁰ Cf. *supra*, p. 261.

¹¹ Collaborateur au journal *L'Événement*, Arsène Alexandre est aussi proche de Zola. Il gratifiera Dumoulin de plusieurs bonnes critiques tout au long de sa carrière et sera l'un des seuls à publier un hommage posthume signé en l'honneur de ce dernier (cf. Arsène Alexandre, « La Vie artistique, Louis Dumoulin, l'art de nos colonies », *Le Figaro*, samedi 27 décembre 1924, p. 2).

¹² Cf. Arsène Alexandre, « L'exposition Louis Dumoulin », *Paris*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

prophétise sur le futur statut de japoniste incontournable de son ami. Il feint d'abord de s'interroger : « Que de précieux le Japon a déjà mis en vedette ! Qui fut le père du Japon chez nous, c'est ce que la postérité démêlera difficilement¹³ », puis énumère les prétendants en citant le dessinateur Henry Somm (1844-1907), Zacharie Astruc, Alphonse Hirsch, Philippe Burty, les frères Goncourt et Louis Gonse. Il révèle ensuite sa réponse sans l'ombre d'une hésitation : « je serais tenté de croire que cela sera Louis Dumoulin, qui nous aura fait voir et connaître le Japon moderne, avec une grande sincérité et beaucoup de talent¹⁴ ». Labruyère assoit enfin son propos d'une argumentation très flatteuse envers son ami visant clairement à le démarquer des autres candidats au titre de « père français du Japon » : « il est évident en regardant toutes ces toiles si intéressantes, ces coins de nature et de vie si différents, si variés que l'artiste a oublié le Japon des livres, des images anciennes, des rêves pour se placer en face de la vérité et la reproduire sans souvenir légendaire, sans mensonge, ce qui donne à tous ses tableaux un intérêt et une saveur indiscutables¹⁵ ». Prenant souvent le contrepied de la rhétorique d'Albert Wolff qui conseille à Dumoulin, et à tous les peintres français à travers lui, d'éviter d'aller chercher au bout du monde la beauté d'un paysage alors même que les plus beaux se trouvent en France, plusieurs critiques comme celle de l'homme politique et journaliste Paul Bluysen soulignent, de manière certes moins dithyrambique que Labruyère mais tout aussi convaincue, la fonction *quasi* pédagogique des peintures de Dumoulin faisant aussi en quelque sorte de ce dernier le découvreur du Japon moderne¹⁶.

Indéniablement, les efforts des critiques amis de Dumoulin, très probablement en accord avec le désir de ce dernier, visent principalement à faire de celui-ci un artiste moderne et original et non un énième représentant d'un japonisme devenu vieillot ou trop consommé. D'ailleurs, à l'image d'Edmond Lepelletier¹⁷, nombre de ses confrères vont insister sur cette modernité à la fois au sujet des images inédites du Japon que Dumoulin présente mais aussi, de manière moins prégnante, au niveau de la technique picturale de ce dernier. Très clairement, l'héritage de

¹³ Cf. Georges de Labruyère, « Beaux-Arts, les petits Salons, Louis Dumoulin », *La Cocarde*, mardi 28 janvier 1890, p. 3.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ « [...] en dehors de certaines parties de l'Europe ou de l'Orient, devenues "classiques", tout le nouveau monde, toute l'Inde, la Chine, le Japon moderne restent ignorés et des artistes et du public. Nous ne les connaissons que par les productions de leur art national, un art de convention, ou de fantaisie auquel les traditions ou la fantasmagorie des imaginations orientales enlèvent tout intérêt d'actualité documentaire. Un peintre parisien, M. Louis Dumoulin a rompu avec ses habitudes routinières, il est parti [...] » (cf. Paul Bluysen dans : « Un peintre français au Japon », *La République française*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2).

¹⁷ Le titre de son article reflète d'emblée cette stratégie (Lepelletier, Edmond, sous le pseudonyme de « Grif », « Chronique du jour, le Japon moderne », *Le Rappel*, samedi 21 décembre 1889, p. 1).

Manet est invoqué, là-encore sûrement selon les souhaits de Dumoulin lui-même. Une courte critique dont l'auteur nous reste malheureusement inconnu nous paraît particulièrement représentative de ce propos : « [Dumoulin] n'a pas sacrifié d'autre part au Japon magnifique et mirobolant, aux féeries des kakémonos ; Il n'a pas cessé d'être un élève de Manet, un peintre épris des choses vraies et vues, même devant les plus beaux albums d'Hokusaï et d'Hiroshide¹⁸ ». Se voulant moderne à la fois dans les thèmes japonais sélectionnés mais aussi dans sa manière de les peindre, Dumoulin cherche la reconnaissance non pas en tant que japoniste ou impressionniste mais bien en tant qu'artiste au talent original novateur et inclassable. Après un début de carrière prometteur mais relativement anonyme, le Japon constitue bien pour lui, comme l'écrit son ami Georges de Labruyère une opportunité pour se faire un nom : « mais c'est bien de ce Dumoulin là qu'il s'agit me direz-vous. C'est au Japon que l'artiste est allé chercher ses titres de gloire [...]. Dumoulin était avant de partir un artiste personnel inconnu et que son exposition audacieuse a seulement mis à son plan¹⁹ ». Pour paraphraser le titre de la grande exposition rétrospective organisée sur Manet au Musée d'Orsay en 2011, Dumoulin ambitionne de se poser comme un « inventeur du Moderne²⁰ ». Seulement, son « exposition audacieuse », comme la qualifie Labruyère n'est pas du même acabit que le *Déjeuner sur l'herbe* ou *L'Olympia* de son modèle. Dumoulin, d'une part, ne recherche pas le scandale et d'autre part, il n'a pas les mêmes qualités de dessin que son prédécesseur.

Doué pour la couleur mais limité pour le dessin, la critique est, en dehors des soutiens un peu trop zélés, presque unanime à ce sujet depuis le début de la carrière de Dumoulin²¹. Ses toiles japonaises ne vont pas échapper à quelques jugements nuancés, voire tout à fait péjoratifs sur ce point. Ainsi, malgré une critique globalement positive, Alexandre Georget estime que la manière de peindre de Dumoulin engendre parfois des résultats sans consistance au niveau du dessin : « Chez Louis Dumoulin, le trait fait place à la tache, le dessin à la couleur et c'est quand ses bonhommes semblent n'avoir point de jambes qu'ils courent le mieux. [...] par instant, les œuvres ainsi exprimées manquent de solidité²² ». L'architecte et critique Jules Antoine (1863-1948) pointe lui-aussi une certaine négligence dans les détails et la finition de ses tableaux :

¹⁸ Cf. M. F., « Exposition Louis Dumoulin, un peintre voyageur, le vrai et le vieux Japon », *Le XIX^e siècle*, samedi 21 décembre 1889, p. 2.

¹⁹ Cf. Georges de Labruyère, « Beaux-Arts, les petits Salons, Louis Dumoulin », *La Cocarde*, mardi 28 janvier 1890, p. 3.

²⁰ Cf. Stéphane Guégan, *Manet, inventeur du Moderne*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay (5 avril-3 juillet 2011), Paris, Gallimard, 2011.

²¹ Cf. *supra*, partie 1.2.2, p. 69-83.

²² Cf. Alexandre Georget, « Notes sur l'art, exposition des œuvres de Louis Dumoulin », *L'Écho de Paris*, 22 décembre 1889, p. 2.

« M. Dumoulin ne nous montre qu'une suite de toiles plus ou moins étudiées²³ » et regrette une propension à céder à la facilité : « [...] le reproche que je fais à M. Dumoulin s'applique à l'ensemble, à tout son talent, qui me semble trop facile avec une tendance à laisser passer dans quelques-unes de ses toiles des parties vraiment trop mal venues²⁴ ». Antoine réitère sa critique de manière plus abrupte quelques mois plus tard à l'occasion de la première édition du Salon de Société nationale des Beaux-Arts dans une comparaison avec l'écrit journalistique : « Louis Dumoulin est à un vrai peintre ce qu'un reporter est à un littérateur²⁵ ». Le journaliste Edmond Deschaumes (1856-1916), dans sa couverture du même Salon, rejoint l'avis de Jules Antoine en reconnaissant à Dumoulin de belles dispositions techniques mais une tendance à céder à la facilité²⁶.

Si la critique esthétique lui importe évidemment, Dumoulin, comme Manet, ne veut surtout pas que cette dernière fasse de lui le peintre d'un mouvement²⁷. D'ailleurs, la seule étiquette qu'il revendique est celle de paysagiste. La critique tend pourtant globalement à le rattacher à l'impressionnisme²⁸, voire au « tachisme »²⁹ comme c'était déjà le cas pour quelques-unes de ses toiles antérieures à sa mission japonaise³⁰. Cependant, c'est bien majoritairement par le biais de Manet que ce rattachement est fait, à l'image de ces mots d'un certain O. Modona (18?- ?) dans *Le Courrier du soir* : « il a su acquérir la note nouvelle de l'impression, où du flair est plus nécessaire que du talent, et s'il faut nommer ses inspirateurs et ses maîtres, c'est de Manet plutôt que de Gervex dont on dit qu'il a été l'élève³¹ ». Parfois, comme dans la préface de Burty, la critique va jusqu'à attribuer aux conseils de Manet le développement des qualités de coloriste et d'observateur chez Dumoulin³². Pourtant, Manet considérait le paysagisme comme une

²³ Cf. Jules Antoine, « Galerie Georges Petit, exposition Louis Dumoulin », *Art et critique*, 1^{ère} année, n°31 (28 décembre 1889), p. 497-498.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cf. *Art et critique*, 2^{ème} année, n°55 (14 juin 1890), p. 381.

²⁶ « Tout cela joyeusement et habilement brossé (un peu trop facilement peut-être), oui tout cela respire un généreux parfum de confiance et de jeunesse » (cf. Edmond Deschaumes, « Chroniques du Salon », *La France*, 3 juin 1890, p. 2).

²⁷ D'après Stéphane Guégan, « Modernisme, Modernité, Moderne », in *Manet, inventeur du Moderne*, *op. cit.*, p. 19-23.

²⁸ « Cet artiste, qui est un impressionniste, élève de Manet, s'est avisé d'abandonner les paysages de Paris et de ses environs pour ceux de l'Extrême-Orient » (cf. « Beaux-Arts, exposition Louis Dumoulin », *L'Éclair*, 22 décembre 1889, p. 2).

²⁹ « Maintenant M. Dumoulin est-il un dessinateur ? Est-il un coloriste ? Non, il est un "tachiste", par des taches enlevées de verve, il exprime la vie, l'ambiant [...] » (cf. O. Modona, « L'Exposition Dumoulin », *Le Courrier du soir*, vendredi 27 décembre 1889, p. 2).

³⁰ Cf. *supra*, partie 1.2.3, p. 83-98.

³¹ Cf. O. Modona, « L'Exposition Dumoulin », *Le Courrier du soir*, vendredi 27 décembre 1889, p. 2.

³² « 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 » (cf. Philippe Burty, *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie*, *op. cit.* p. [2]).

limitation de son art et, selon Stéphane Guégan : « l'art de Manet n'a guère épousé l'esthétique de la chose vue et donnée comme telle³³ ». Entre Manet et son ami Gervex³⁴, ce n'est en tout cas jamais le second qui est dépeint en *mentor*. Au-delà des aspects purement picturaux, les caractéristiques de la carrière de Dumoulin nous semblent toutefois plus proches de celle de Gervex. En effet, ce dernier, s'il est aussi tourné vers l'espace public, prend beaucoup moins de risques³⁵ que Manet pour qui se mettre en danger était presque un sacerdoce ou tout du moins un état d'esprit permettant de rompre la routine³⁶. Dumoulin, en saisissant la « perche japonaise » tendue par Castagnary cherche bien lui-aussi à casser la routine et fait preuve, comme durant toute sa carrière, d'une détermination toute aussi forte que celle de Manet. Cependant, c'est finalement plus par le voyage lui-même et non par les œuvres qu'engendrera ce dernier que Dumoulin va briser la monotonie et se faire remarquer car, même si Wolff le lui reproche, c'est bien en devenant « peintre voyageur au long cours » qu'il va se démarquer de la masse des peintres parisiens casaniers. En effet, aussi paradoxal que cela puisse paraître eu égard au retentissement que la première mission officielle d'un peintre français au Japon n'a pas manqué d'avoir à Paris et à l'attente qu'elle y a générée, Dumoulin n'entre pas vraiment dans le japonisme après son retour de voyage. Il n'y entrera du reste jamais, d'abord parce que lui-même ne voulait pas en pousser la porte et ensuite, parce que personne ne l'a ouverte pour lui. À l'heure où nous écrivons ces lignes, le constat est en tout cas sans appel, la prophétie de Labruyère ne s'est pas réalisée et son ami Louis Dumoulin se trouve absent de toutes les publications et expositions liées de près ou de loin au japonisme depuis celle organisée à la Galerie Georges Petit en 1889-1890³⁷.

Même s'ils intègrent des motifs et paysages japonais, une imagerie construite sur la base de représentations stéréotypées en vogue en Occident et des éléments picturaux impressionnistes, les tableaux de Dumoulin nous paraissent, en substance, plus relever de l'orientalisme que du japonisme. En effet, à l'image de Loti avec *Madame Chrysanthème*, l'artiste se contente de poser la différence nipponne comme un constat sans jamais chercher à l'analyser. Or, comme l'explique Denise Brahimi : « le japonisme est fondé sur la volonté de comprendre un pays qui d'abord résiste, à toutes les formes de pénétration dont la compréhension intellectuelle ou

³³ Cf. Stéphane Guégan, *Manet, inventeur du Moderne, op. cit.*, p. 21.

³⁴ Cf. *Ibid.*, p. 211.

³⁵ Cf. *supra*, p. 95.

³⁶ « Mettre en jeu, se mettre en danger, ramasser la mise si possible, les trois choses étaient vitales chez ce grand ambitieux » (cf. Stéphane Guégan, *Manet, inventeur du Moderne, op. cit.*, p. 19).

³⁷ Seule une exposition récente consacrée à la représentation de Yokohama par des peintres français ayant voyagé sur place inclut des toiles de Dumoulin (cf. *supra*, note n°22, p. 19).

affective fait partie. Cette résistance même lui vaut une estime suffisante pour justifier l'effort de ceux qui l'abordent, elle leur donne le sentiment que le processus dans lequel ils sont engagés en vaut la peine. Tout se passe comme si le japonisme se fondait implicitement sur l'acceptation d'une exigence justifiée, ou sur la conscience d'avoir à faire à un interlocuteur valable³⁸ ». Il est vrai qu'Edmond de Goncourt par exemple, bien qu'ayant très largement fantasmé le Japon, où il ne s'est jamais rendu, a véritablement entrepris un travail de recherches sur l'art de ce pays pour écrire deux monographies sur deux maîtres de l'estampe japonaise³⁹. De même, chez Bracquemond, il y a plus qu'une simple juxtaposition d'images exotiques, l'artiste tente de comprendre les spécificités des motifs décoratifs japonais, il étudie les formes, les couleurs, les proportions et lignes de force mais aussi les outils techniques utilisés pour les produire dans une tentative d'assimilation et non de recopiage⁴⁰. Rien de cela chez Dumoulin qui par exemple ne s'intéresse ni aux matériaux comme les grès ou les encres à l'eau des estampes japonaises, ni aux graphismes, aux couleurs et aux compositions des peintures ou dessins japonais. Il n'accorde son crédit qu'aux techniques picturales occidentales⁴¹ et reste bien dans une logique orientaliste d'exhibition de la différence. Sans conteste, il réfléchit plus à l'effet que pourrait avoir sa représentation du Japon sur le public parisien et sur ses pairs que sur la compréhension de l'altérité nipponne.

Dumoulin suscitera néanmoins de la curiosité et obtiendra, nous l'avons vu un certain crédit en tant que connaisseur, ou plutôt observateur et médiateur de la société japonaise contemporaine. Il faut préciser que son exposition à la galerie Georges Petit constituera indéniablement un succès couronné du reste par la visite du couple présidentielle français en clôture d'événement⁴². Le retentissement de ses toiles japonaises dans le monde artistique parisien ne peut, en tout état de cause, pas être négligé. Vincent Van Gogh, par exemple, engagé dans une démarche de compilations d'informations sur un pays dont il rêve et auquel il se sent même appartenir, va chercher à rencontrer Dumoulin à Auvers-sur-Oise après avoir vu ses

³⁸ Cf. Denise Brahimy, *Un aller retour pour Cipango, essai sur les paradoxes du japonisme*, Noël Blandin, 1992, p. 9.

³⁹ Le premier sur Kitagawa Utamaro paru en 1891 et le second sur Katsushika Hokusai paru cinq années plus tard.

⁴⁰ D'après Jean-Paul Bouillon (dir.), *Félix Bracquemond et les arts décoratifs, du japonisme à l'art nouveau*, catalogue d'exposition, Limoges, Musée national Adrien-Dubouché (5 avril-4 juillet 2005), Selb-Plossberg, Deutsches Porzellanmuseum (25 juillet-25 octobre 2005), Beauvais, Musée départemental de l'Oise (15 novembre 2005-14 février 2006), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2005.

⁴¹ Les perspectives « diagonales » japonaises issues de la tradition du *Fukinuki yatai* 吹抜屋台 (terme qui signifie littéralement « toit enlevé ») par exemple n'influencent absolument pas Dumoulin.

⁴² Cf. « M. et M^{me} Carnot aux expositions de peinture », *Le progrès de la Côte d'or*, mardi 28 janvier 1890, p. 1.

tableaux exposés au Champ-de-Mars au printemps 1890⁴³. Plus que la rencontre avec Dumoulin lui-même, il nous semble que ce qui pousse Van Gogh est l'opportunité qui lui est offerte de rencontrer un peintre occidental qui soit effectivement allé au Japon. Ce serait donc bien l'expérience de voyage de Dumoulin qui semblerait attirer Van Gogh comme si ce dernier cherchait, à travers un collègue, à séjourner au Japon par procuration. Toujours est-il que si la postérité associe bien Van Gogh et le japonisme, elle ne donne à Dumoulin aucune place dans ce mouvement. De fait, Dumoulin n'est pas un peintre japoniste, il est simplement un peintre qui est allé au Japon. Cependant, il s'appuie sur ce séjour pour affirmer sa différence et se poser en garant de la réalité japonaise, donnant l'impression même de vouloir éviter le microcosme japoniste, voire d'en prendre le contrepied. Se gardant bien de faire connaître l'influence des photographies touristiques, Dumoulin présente du reste ses tableaux comme des témoignages de ce que son œil aiguisé de peintre a vu sur place et il insiste, au-delà de la valeur esthétique de ses œuvres, sur leur valeur documentaire. Il tente, en quelque sorte, de reproduire pour le Japon ce qui lui a valu dans ses jeunes années d'être considéré par la critique comme le « peintre des vingt arrondissements de Paris ». Il se démarque ainsi par le voyage des artistes japonisants fantasmant le Japon depuis Paris en insistant sur le fait indéniable d'être l'un des seuls peintres français à avoir effectivement posé son chevalet sur le sol japonais. Dès lors, sa parole et ses « notes de voyage peintes » portent en elles le sceau de la véracité, l'authenticité de celui qui a vu ce que la majorité de ses compatriotes ne peuvent qu'imaginer. À commencer par Philippe Burty, présenté à Paris à l'époque comme un grand spécialiste du Japon et qui dans sa préface au catalogue de l'Exposition Dumoulin à la galerie Petit concède du bout de la plume à Dumoulin ce statut privilégié de témoin que lui ne possède pas.

⁴³ Cf. Tsukasa Kôdera; « After the dream, Van Gogh and Japan in his last months in Paris and Auvers-sur-Oise », in Tsukasa Kôdera, Cornelia Homburg, Yukihiro Satô (éds), *Van Gogh & Japan*, Kyôto, Seigensha, 2017, p. 156-183.

3.1.2. Le cachet du voyage

Philippe Burty ou Vincent Van Gogh ne seront pas les seuls à se laisser éblouir par l'aura du voyageur qu'acquiert incontestablement et définitivement Dumoulin à son retour d'Extrême-Orient en 1889. Le général Chen Jitong (陳季同, 1851-1907), attaché militaire de l'Ambassade de l'Empire de Chine à Paris entre 1884 et 1891 et grand francophile, donne lui aussi à Dumoulin le crédit de celui qui a vu de ses propres yeux en opposition aux artistes qui n'ont pu que fantasmer l'Extrême-Orient depuis l'Occident⁴⁴ : « Cet Orient véritable a sur l'autre, l'avantage d'exister réellement⁴⁵ ». Albert Wolff insiste également sur cet aspect véritable, laissant entendre qu'il s'agit là du seul intérêt, tout relatif pour lui du reste, des tableaux de Dumoulin : « Je sais beaucoup de gré à M. Dumoulin des documents intéressants et je le loue fort d'avoir peint l'Extrême-Orient avec sincérité, sans le moindre désir de nous étonner par autre chose que par la réalité. En ceci, les ouvrages de M. Dumoulin se distinguent avantageusement de la pacotille que des peintres moins convaincus nous fabriquent de chic après une promenade à la foire de Neuilly. Tout ce que nous montre M. Dumoulin a été vu et bien vu ; c'est la qualité dominante de son œuvre et le plaisir réel que nous donne son exposition ; je lui rends volontiers cette justice, mais je l'engage en même temps à rester volontiers parmi nous⁴⁶ ».

Si les techniques picturales ou l'esthétique générale peuvent être critiquées et elles le seront dans une moindre proportion⁴⁷, il semble en revanche difficile d'attaquer le peintre sur les sujets qu'il représente puisque lui seul les a réellement vus. Les critiques d'art ne peuvent en effet soupçonner, ou s'ils ont des soupçons, ne peuvent prouver, l'effet de montage des tableaux de Dumoulin. Le seul angle d'attaque à ce sujet reste celui suggéré par Wolff et emprunté plus

⁴⁴ Précisons que ces compliments n'étaient peut-être pas désintéressés car, en marge de l'exposition, devait se tenir, au sein même de la galerie au milieu des peintures de Dumoulin une représentation théâtrale d'une courte pièce écrite par le même général Cheng Jitong. Pour des raisons inconnues, cette pièce n'aura finalement pas lieu (Cf. *L'Événement*, mardi 7 janvier 1890, p. 1).

⁴⁵ Cité par Paul Bluysen dans : « Un peintre français au Japon », *La République française*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

⁴⁶ Cf. Albert Wolff, « M. Louis Dumoulin », *Le Figaro*, samedi 21 décembre 1889, p. 1.

⁴⁷ En dehors des critiques sur le dessin et le fini des œuvres de Dumoulin exprimée par Alexandre Georget et Jules Antoine notamment, il convient de noter quelques commentaires négatifs sur l'absence de lumière et les tons grisâtres appliqués par l'artiste. Ces derniers, à l'image de ces mots de Mallebay Du Cluzeau d'Échérac proviennent essentiellement d'une méprise des critiques qui s'attendaient à retrouver en Extrême-Orient les lumières éclatantes de l'Orient : « les cents toiles de M. Dumoulin sont d'une désolante monotonie, sans accent, sans jour, sans vie ; l'heure où elles ont été peintes ne se peut distinguer, les ciels viennent devant, l'artiste enfin a répandu sur ses études une insupportable lumière cendrée qui hurle avec tout ce que nous savons de ce beau et clair pays » (sous le pseudonyme de Dargent, « Expositions des artistes scandinaves, de M. Louis Dumoulin, et de M. H.C. Delpy », *op. Cit.*).

franchement par Arthur Auguste Mallebay Du Cluzeau d'Échérac, soit, l'impossibilité pour un peintre français de comprendre et de pénétrer l'âme japonaise dans un court laps de temps⁴⁸. Que Dumoulin triche avec la réalité nippone en s'appuyant sur des représentations photographiques anachroniques ou en travestissant la géographie locale paraît en effet imperceptible pour un critique d'art parisien, quand bien même celui-ci soit, comme Burty, un pontife du japonisme. En terme de réception par la critique et le public, ce statut de voyageur acquis par Dumoulin et approuvé par des spécialistes de l'Extrême-Orient, apparaît extrêmement important car il conditionne le regard du spectateur.

Comme pour les textes de Pierre Loti par exemple, c'est donc indubitablement le voyage qui donne aux représentations picturales de Dumoulin le cachet indélébile du vrai. Pour l'artiste, cette dimension véridique peut s'avérer des plus confortable car elle agit comme un filet de protection contre les jugements péjoratifs. En effet, la valeur documentaire reste préservée de la critique esthétique et confère à l'œuvre une qualité instructive inébranlable. Dumoulin est en cela hors du japonisme car là où les artistes majeurs de ce mouvement incorporent des éléments et styles japonais pour servir l'esthétique de leurs œuvres, lui se sert surtout du Japon pour asseoir la légitimité documentaire de ses représentations sans changer sa manière de peindre. C'est d'ailleurs sur sa capacité à fixer la réalité nippone que ses amis critiques d'art vont insister pour promouvoir son exposition à la galerie Georges Petit. Cette exposition sera, répétons-le, une réussite pour Dumoulin qui gagne à cette occasion, plus qu'un prix ou qu'une visite présidentielle, une réputation indélébile de peintre voyageur comme un atout majeur pour tout le reste de sa carrière. À l'image du journaliste et homme politique Henri Rochefort (1831-1913), qui connaît pourtant bien l'art de construire une réputation par le voyage de par son expérience de bagnard en Nouvelle-Calédonie, les toiles de Dumoulin génèrent souvent sur le récepteur une impression d'authenticité. Ceci paraît d'autant plus vrai quand les paysages représentés proviennent de pays lointains comme le Japon. Rochefort écrit en effet quelques années plus tard au sujet du Salon de 1896 durant lequel Dumoulin expose des paysages japonais inspirés de son voyage sur place l'année précédente : « Vingt toiles devant lesquelles la foule s'amassera, ce sont les paysages japonais, enlevés avec une verve charmante au bout de son pinceau par M. Louis Dumoulin. Courbet disait à Fromentin : " Vous peignez des rues d'Algérie et vous demeurez place Pigalle". Il n'aurait pu faire ce reproche à M. Dumoulin. Ses

⁴⁸ « J'excuse l'artiste, on ne rend bien qu'un pays qu'on connaît bien, dont on a pénétré l'esprit, absorbé la lumière, étudié le *spécial*, cela ne se fait pas en un jour » (sous le pseudonyme de Dargenty, « Expositions des artistes scandinaves, de M. Louis Dumoulin, et de M. H.C. Delpy », *op. Cit.*).

peintures sentent leur terroir et leurs fruits⁴⁹ ». Si la critique de Rocheford est truffée d'approximations (Fromentin a bien voyagé en Algérie), elle nous semble représentative de l'effet que procurent les toiles, tout aussi approximatives, et de l'aura de voyageur dont jouit Louis Dumoulin auprès de la critique et le public parisiens. Rocheford ose d'ailleurs un parallèle avec la littérature et l'écrivain qui symbolise plus que tout autre le voyage au Japon à la fin du XIX^e siècle : « Quand on lit "Madame Chrysanthème", on connaît "Nagasaki". Quand on a vu les vingt tableaux de M. Dumoulin, on connaît tout le Japon⁵⁰ ».

Pourtant le « Japon de Dumoulin » est avant tout une succession de paysages sélectionnés par l'œil d'un peintre dans les limites des villes et régions touristiques autorisées aux étrangers par le gouvernement japonais. Les humains, quand ils figurent sur la toile, paraissent dénués de vie, comme des taches de couleurs absorbées par l'environnement urbain ou rural. La critique de Jules Antoine est d'ailleurs la seule à percevoir cela d'une manière si justement exprimée qu'il nous paraît important d'en reproduire un extrait relativement long : « j'attendais donc avec un certain intérêt l'exposition des œuvres que M. Louis Dumoulin rapportait de là-bas. Sachant que cet artiste était parti en missions officielle, je supposais qu'on avait dû lui indiquer les grandes lignes des travaux que le Ministère voulait lui faire exécuter et, qu'en conséquence, j'allais me trouver en face d'une série d'œuvres conçues d'après un sentiment uniforme. Au lieu de cela, M. Dumoulin ne nous montre qu'une suite de toiles plus ou moins étudiées, exécutées au hasard ou d'après sa fantaisie. On conçoit que j'ai été un peu désillusionné⁵¹ ». Si *a priori*, on ne peut reprocher à un artiste de créer selon « sa fantaisie », ces phrases de Jules Antoine montrent d'une part, l'attente générée par la mission de Dumoulin et d'autre part, le caractère bâclé des peintures de ce dernier. Antoine poursuit en précisant son propos : « dans la centaine d'œuvres qui sont exposées, la plus grande partie des toiles ne nous représentent que des coins de paysage ou de villes, trop souvent choisis comme si l'artiste s'était trouvé aux environs de Paris, c'est-à-dire en ayant égard qu'au pittoresque et à l'arrangement de l'étude, sans penser assez 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. En somme, M. Dumoulin a étudié d'abord le paysage, ensuite les villes et les villages,

⁴⁹ Henri Rocheford, « 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, Friday april 24th, 1896, p. 5 (traduction anglaise p. 6).

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Cf. Jules Antoine, « Galerie Georges Petit, exposition Louis Dumoulin », *op. cit.*, p. 497.

mais pas du tout l'habitant. Il ne nous le fait voir que réduit au rôle d'accessoire (quelquefois même trop négligé) dans les vues d'ensemble⁵² ».

À bien y regarder, Dumoulin applique en quelque sorte pour le Japon comme pour la plupart des scènes extrême-orientales qu'il représente, les préceptes d'un de ses prédécesseurs, Narcisse Berchère (1819-1891), au sujet de l'Égypte : « La Haute-Égypte, avec ses temples, ses palais qui témoignent si hautement de son passé, n'a nul besoin, pour être belle, de la présence d'un être vivant⁵³ ». Bien que les tableaux japonais de Dumoulin ne soient pas totalement dépourvus d'ethnographie, le sujet principal n'est jamais l'être humain, c'est bien le paysage qui joue les premiers rôles même en cas de scène urbaine. Ce propos paraît évident dans le cas d'un peintre paysagiste comme Dumoulin mais il nécessite quelques commentaires. En effet, le paysagisme ne peut évidemment se concevoir sans la présence et l'activité humaines qui sont induites même en cas d'œuvre centrée sur la nature seule. La représentation d'une montagne ou d'une forêt ne peut être totalement neutre et engendre sur le récepteur d'inévitables questionnements sur sa localisation et ses caractéristiques géographiques notamment. Dans le cas des tableaux japonais de Dumoulin, la mise en contexte est réalisée à même la toile par des éléments architecturaux, naturels ou décoratifs ou par la présence humaine mais aussi par le métalangage déployé au sujet des tableaux en question (catalogue d'exposition, discours journalistiques, brochures etc.). Dans la grande majorité des cas, le récepteur sait donc, parfois avant même de voir l'image proposée par Dumoulin, qu'il s'agit d'une représentation du Japon. Mais, en reléguant les Japonais et les Japonaises au rang d'éléments décoratifs contextualisant, Dumoulin déshumanise en quelque sorte le Japon et, dans le même temps, se l'approprie. Lorsqu'il représente la fête des garçons⁵⁴ par exemple, ce ne sont pas les familles japonaises qu'il met en avant mais bien l'environnement. Il donne clairement plus de crédits aux mâts *Koinobori* érigés devant les maisons à cette occasion qu'aux habitants qui les ont conçus et installés. La principale raison semble d'abord esthétique car ses mâts lui permettent d'inscrire sur la toile des motifs verticaux et colorés⁵⁵ mais la valeur documentaire, le caractère inédit et le potentiel exotique, pittoresque et séducteur de l'objet sur le public français l'intéressent aussi

⁵² *Ibid.*

⁵³ Cité par Christine Peltre dans *Les Orientalistes*, nouvelle édition Augmentée, Paris, Hazan, 2018, p.140.

⁵⁴ Fête traditionnelle japonaise ayant lieu tous les ans le 5 mai et durant laquelle sont célébrés les enfants et plus particulièrement les garçons. Variante de la fête chinoise des "bateaux-dragons", la fête des garçons est l'occasion pour les familles de dresser devant leur maison des *koinobori* symbolisant la force et la persévérance des garçons. Louis Dumoulin, séduit par le folklore de cette fête traditionnelle, va choisir ce thème pour quelques unes de ses peintures représentant le Japon sur la base de photographies de sa collection personnelle.

⁵⁵ Dumoulin, dès ses jeunes années, aime à inclure dans ses compositions picturales des éléments verticaux comme des drapeaux, des étandards, des colonnes, voire des échafaudages ou des échelles (voir par exemple, annexe 1, tableau n°50 : *Préparation des festivités du 14 Juillet*, ou n°42 : *La place du carrousel*, ou encore n°14 : *Le point du jour, Auteuil*).

sans aucun doute. Peu importe finalement pour Dumoulin de véritablement comprendre l'histoire et les fonctions culturelles et sociales de ces mâts, une présentation succincte même imparfaite dans le catalogue suffit à bluffer le récepteur. En forçant un peu le trait, il nous paraît assister à un emprunt, voire une confiscation par Dumoulin de motifs japonais au profit, non pas, d'une meilleure connaissance du Japon en France, ni d'une véritable innovation picturale, mais plutôt d'un « dépaysement » de ses œuvres.

En allant au Japon, Dumoulin est donc avant tout en quête de nouveaux motifs paysagers ou, pour paraphraser les mots de Jules Castagnary, d'un « coin de pré⁵⁶ » encore vierge de tout croquis et étude picturale⁵⁷. Épistémologiquement cette démarche amène une nouvelle fois à considérer Dumoulin comme relevant plutôt de l'orientalisme. En outre, comme le souligne Christine Peltre, « L'Orient peint dans la seconde moitié du XIX^e siècle et inspiré par le voyage produit une multiplicité de sujets, unifiés pourtant le plus souvent par une manière lisse qui vise à l'exactitude du reportage, dans une sorte de rivalité avec la photographie⁵⁸ ». Pour le Japon, comme pour les autres destinations qu'il a visitées et représentées, Dumoulin, qui est, nous l'avons vu, aussi journaliste et photographe amateur, s'inscrit pleinement dans cette définition. Certes, ses représentations ne sont pas vraiment exactes, loin de là, d'un point de vue géographique, historique et culturel mais, forgées par un travail mêlant observations, études *in situ* et exploitation de photographies, puis renforcées par la volonté et les déclarations de leur auteur et de ses relais, elles en ont la prétention. Qu'ils travestissent intentionnellement ou de manière inopinée la réalité, les tableaux de Dumoulin s'appuient en général sur ce que le peintre juge être fidèle aux paysages qu'il a vus ou qu'un photographe a vus pour lui. Il respecte en quelque sorte l'esprit mais pas la lettre de sa mission officielle qui attend normalement des peintres de la marine embarqués qu'ils soient exacts par rapport au référent réel. Dumoulin ne se sent nullement concerné par cette obligation. Dans le cas du Japon, les descriptions qu'il fournit dans le catalogue de son exposition à la galerie Georges Petit en témoignent, Dumoulin arbore régulièrement l'insigne du *reporter*, même dans sa manière de peindre, pour capter et retenir l'attention du récepteur mais aussi tout simplement, parce qu'il est persuadé d'en être un. Journaliste assumé, mais peintre avant tout, Dumoulin entretient avec la photographie un rapport ambigu loin d'être original. Ni son recours fréquent à des modèles photographiques

⁵⁶ Cf. Jules Castagnary, « Salon de 1868 », *Salons*, Paris, Charpentier, 1892, tome 1, p. 293.

⁵⁷ Rappelons que c'est Castagnary qui oriente, le terme est à propos, Dumoulin vers le Japon alors que celui-ci envisageait de se mettre en quête de paysages inédits en Algérie.

⁵⁸ Cf. Christine Peltre, *Les Orientalistes*, nouvelle édition Augmentée, Paris, Hazan, 2018, p.165.

pour peindre, ni sa tendance à dénigrer la photographie pour son incapacité à fixer les couleurs et les teintes lumineuses à la différence de la peinture, ne sont des comportements nouveaux chez les peintres français de la seconde moitié du XIX^e siècle et notamment chez les orientalistes⁵⁹. Ce qui constitue finalement la spécificité de Dumoulin réside, à notre avis, dans sa capacité à maquiller son processus créatif et dans la détermination dont il fait preuve pour se construire et asseoir une réputation d'artiste moderne, original et sincère. Lorsque Dumoulin, par exemple, puise dans plusieurs photographies achetées auprès de studios japonais pour peindre un tableau, il se cache bien de dévoiler ses sources aux publics parisiens et met en avant l'adéquation de sa représentation avec la réalité japonaise. À aucun moment, il ne semble douter de cette adéquation, donnant intrinsèquement aux photographies le crédit qu'elles n'ont pas puisque, comme nous l'avons vu ci-avant, la production photographique japonaise commerciale de la seconde moitié du XIX^e siècle s'appuie avant tout sur les représentations attendues par les touristes occidentaux. Du reste, Dumoulin n'est pas le seul peintre de son époque à recourir aux « *Yokohama shashin* » pour représenter le Japon en peinture mais il est très certainement le seul à réduire autant les Japonaises et les Japonais au rang d'éléments décoratifs.

En France, nous l'avons déjà mentionné dans cette étude, deux peintres ont précédé Dumoulin en voyageant au Japon et en représentant ce pays et ses habitants en dessins, gravures et peintures⁶⁰. Il s'agit d'abord de Félix Régamey qui accompagne Émile Guimet en 1876 dans une mission à visée scientifique et de Georges Bigot qui lui rejoint le Japon seul en 1882 et y reste près de dix-huit ans. Si les deux prennent en compte la photographie touristique japonaise d'un point de vue épistémologique, ils ne lui empruntent pas aussi largement de compositions et de motifs. Certes, le marché de la photographie était moins développé et encore dominé par des Occidentaux au Japon à l'époque du voyage de Régamey, mais d'une manière générale, les catalogues de studios comme celui de Stillfried & Andersen étaient suffisamment riches pour qu'on puisse puiser les modèles que Dumoulin a sélectionné une décennie plus tard. De la même façon, si Bigot utilise parfois la photographie dans son travail créatif, il se base avant tout sur ses propres clichés et peu sur la production touristique⁶¹. À la différence de Dumoulin, Bigot et surtout Régamey s'appuient donc principalement sur des croquis et dessins pris *in situ* au fil de

⁵⁹ D'après Christine Peltre, *Les Orientalistes*, op. cit., p.157-161.

⁶⁰ Si Régamey et Bigot ne sont pas inconnus de la recherche et, dans une moindre mesure, du grand public en France et au Japon, Dumoulin reste, comme nous l'avons déjà montré, relativement anonyme. Une seule exposition lie d'ailleurs les trois peintres en présentant leurs représentations picturales de la ville de Yokohama côte à côte (cf. *supra*, note n°19, p. 22).

⁶¹ D'après Kei Fujiwara, « Between truth and fiction, how did Bigot love Japan ? How have we loved Bigot ? », in *Bigot, Utsunomiya korekushion, joruju bigô ten 宇都宮美術館コレクション, ジョルジュ・ビゴ展*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Utsunomiya (du 7 février au 16 mai 2021), Utsunomiya bijutsukan, Shimotsuke shinbun, 2021, p. 14-19.

leurs activités et déplacements. En effet, si Dumoulin déclare bien procéder lui aussi selon des études prises en extérieur, l'analyse de ses tableaux montrent que sa source principale d'inspiration se trouve être les « *Yokohama shashin* ». En outre, en tant que paysagiste exclusif, ce dernier ne peint quasiment pas l'être humain et, comme nous l'avons démontré précédemment, les personnages qu'il incorpore à ses toiles apparaissent dénués de vie, comme des taches sans faciès, sans expression corporelle. Or, Régamey et Bigot sont véritablement des peintres de l'humain. L'un et l'autre accordent indéniablement beaucoup d'importance aux mœurs, aux coutumes et aux sentiments des hommes et des femmes évoluant au Japon. Avant même leurs productions picturales respectives, il est un fait qui trahit cela : la langue japonaise. Régamey et surtout Bigot, vont véritablement faire l'effort d'apprendre cette langue réputée complexe, avec envie et non sous la contrainte, l'un dans une démarche proche de la recherche ethnologique, l'autre pour des besoins d'intégration à la société japonaise. Par cette volonté de comprendre et de se faire comprendre de l'Autre, les deux hommes dépassent indubitablement la démarche simplement touristique et opportuniste de Dumoulin qui n'est là qu'en passant⁶².

En prenant uniquement en compte les illustrations réalisées par Régamey dans le récit de voyage publié par Émile Guimet en 1878⁶³, on constate assez rapidement ce souci prégnant chez les deux hommes de montrer le Japon et surtout sa population de la manière la plus objective et scientifique possible. Bien évidemment, le texte, comme les images sont truffées de réflexions subjectives, d'*a priori* et possèdent une dimension littéraire ou artistique mais ils sont bels et bien le fruit d'une approche centrée sur la diversité humaine selon une logique presque ethnographique⁶⁴. Afin d'illustrer ce propos et de comparer au plus près Régamey et Dumoulin, nous souhaitons nous arrêter, non pas sur les nombreux portraits et scènes représentant des visages humains mais sur une scène de facture plus « paysagère » figurant dans la partie consacrée au cheminement sur la célèbre route *Tôkaidô* du récit de Guimet. Ce dessin, reproduit ci-dessous (voir figure n°35), présente une vue d'un village étape permettant aux voyageurs, aux porteurs et aux chevaux de se restaurer et de se reposer. Régamey profite de cette étape pour croquer une ruelle quasiment déserte où figurent quelques hommes et femmes, ainsi qu'un cheval. Le détail des visages n'est pas perceptible par le récepteur mais l'expression humaine transparait tout de même dans les silhouettes. De la femme penchée sur une bassine

⁶² Cf. *La passion du Japon, l'archipel vu par les peintres occidentaux à la fin du XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Galerie Tanakaya à Paris (du 3 octobre au 10 novembre 2000), Paris, TMBI, Tanakaya, 2000, p. 7.

⁶³ Cf. *Promenades japonaises*, Paris, G. Charpentier, 1878.

⁶⁴ D'après Ting Chang, « Entre art et science, la représentation des autochtones dans les *Promenades japonaises* d'Émile Guimet et Félix Régamey », in Anne Lafont (dir.), *L'artiste savant à la conquête du monde moderne*, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, p. 153-161.

figurant dans la partie inférieure droite du dessin notamment rejaillit beaucoup de vie. Cette silhouette féminine au labour habite véritablement le dessin, comme elle habite son pays, elle n'est pas simplement un élément du décor ayant pour fonction d'exotiser par ses vêtements et sa coiffure l'ensemble de la représentation. Cette dernière est pourtant bien centrée sur des éléments naturels verticaux, en l'occurrence des pins japonais, mais la vie, l'activité humaine ne sont pas pour autant au service de ces éléments, elles existent en tant que telles donnant au récepteur l'impression d'un paysage habité et non, comme c'est le cas chez Dumoulin, d'un paysage décoré.



Figure 35 : Félix Régamey, [sans titre] (tiré de : Émile Guimet, *Promenades japonaises*, Paris, G. Charpentier, 1878, p. 178). Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Licence ETALAB - domaine public.

La production picturale japonaise de Georges Bigot apparaît naturellement, eu égard au nombre d'années passées sur place par ce dernier, plus prolifique que celles de Régamey et Dumoulin. Elle témoigne aussi fort logiquement une compréhension plus fine de la société japonaise de la fin du XIX^e siècle. Comme le montrent les nombreuses œuvres reproduites dans le catalogue de l'exposition consacrée à ce peintre en 2021 par le Musée des Beaux-Arts de

Utsunomiya, Bigot a su, d'une manière générale⁶⁵, représenter de manière habile et fidèle le quotidien qu'il a eu l'occasion de voir ou mieux, de partager avec des hommes et des femmes japonais. Les expressions et les postures humaines paraissent notamment porter l'essence des relations sociales nippones et de la manière dont les émotions prennent forme corporellement et ce, même lorsque les vues sont centrées sur le paysage⁶⁶. Ayant probablement posé leurs chevalets ensemble au même endroit en 1888⁶⁷, Il est intéressant d'observer comment, ayant probablement posé leurs chevalets ensemble les festivités données à Nikkô en septembre 1888 en l'honneur de la dynastie Tokugawa. L'un des dessins de Bigot, susceptibles d'avoir été réalisés à cette occasion s'intitule *Fête au sanctuaire Tôshôgû, Nikkô* et montre un cortège fourni, très coloré duquel rejaillit beaucoup de mouvement et une atmosphère à la fois festive et solennelle (voir figure n°Figure 36 ci-après).



Figure 36 : Georges Ferdinand Bigot, *Fête au sanctuaire Tôshôgû, Nikkô* (tiré de : Bigot, *Utsunomiya korekushion, joruju bigô ten* 宇都宮美術館コレクション, ジョルジュ・ビゴー展, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Utsunomiya (du 7 février au 16 mai 2021), op. cit., p. 75), reproduit avec l'aimable autorisation du Musée des Beaux-Arts de Utsunomiya.

⁶⁵ Comme le montre Kei Fujiwara, Bigot propose aussi dans plusieurs œuvres une vision idéalisée d'un âge d'or du Japon de l'époque des *samurai* en s'inspirant notamment des *ukiyo-e* (cf. « Between truth and fiction, how did Bigot love Japan ? How have we loved Bigot ? », in *Bigot, Utsunomiya korekushion, joruju bigô ten* 宇都宮美術館コレクション, ジョルジュ・ビゴー展, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Utsunomiya (du 7 février au 16 mai 2021), op. cit.).

⁶⁶ De nombreux exemples figurent au catalogue de l'exposition Bigot à Utsunomiya en 2021. Nous retenons notamment les tableaux et dessins numérotés de 106, 107 et 110 (cf. *Bigot, Utsunomiya korekushion, joruju bigô ten* 宇都宮美術館コレクション, ジョルジュ・ビゴー展, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Utsunomiya (du 7 février au 16 mai 2021), Utsunomiya bijutsukan, Shimotsuke shinbun, 2021, p. 80-81).

⁶⁷ Cf. *supra*, partie n°1.3.3, p. 124-137.

En comparaison, le tableau intitulé *Fête à Nikkô* (voir figure n°Figure 37 ci-après) de Dumoulin paraît plus terne, assez figé et provoque surtout une indéfinissable impression d'image artificielle fabriquée par le peintre. D'emblée, la présence du drapeau national japonais appelé *hi no maru no hata* 日の丸の旗 (soit littéralement : « le drapeau au disque solaire ») interroge. Ce symbole adopté en 1870 notamment dans le cadre de la marine marchande afin d'identifier les bateaux japonais et les différencier des navires étrangers ne relevait pas de l'imagerie utilisée par la dynastie des Tokugawa célébrée par le sanctuaire de Nikkô. Il paraît donc surprenant que ce drapeau ait été disposé ou porté lors du « défilé des mille guerriers » donné en l'honneur de Tokugawa Ieyasu. Du reste, aucune image ancienne ou récente de ce défilé ne montre un usage du *hi no maru no hata* et il semble donc bien que Dumoulin ait ajouté ce motif de sa propre initiative en songeant peut-être aux usages de célébrations de fêtes nationales en cours en France. En dehors de ce drapeau, Dumoulin ajoute plusieurs personnages copiés directement depuis des photographies de sa collection comme ce fauconnier⁶⁸ passant, de manière assez peu réaliste, à l'extérieur d'un *torii* 鳥居, porte sacrée marquant le domaine divin dans le shintoïsme.

⁶⁸ Ce personnage de fauconnier est directement copié-collé par Dumoulin depuis le cliché référencé PH108-43 de la photothèque ASEMI visible sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/10381> (consulté le 14/04/2021).

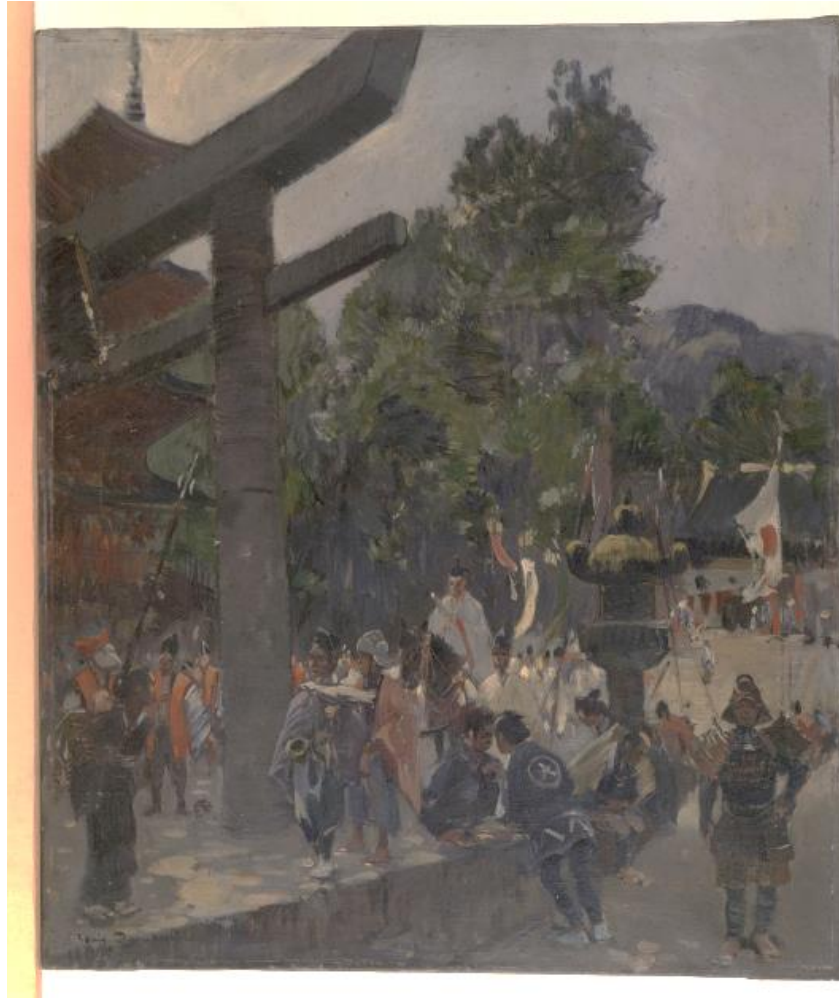


Figure 37 : Louis Dumoulin, *La Fête de Nikko*, 1888. Source : <https://art.rmngp.fr/> / Photo (C) Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais (Musée National des Arts Asiatiques Guimet, Paris) / image RMN-GP, tous droits réservés.

Les figures des deux hommes, dont l'un est accroupi, se faisant face juste derrière les fauconniers, ainsi que le guerrier en armure semblant poser pour le peintre dans le coin inférieur droit de la toile accentuent l'impression d'un tableau très largement fabriqué par Dumoulin à partir d'images empruntées à différentes photographies. Au-delà des aspects techniques et esthétiques, ces deux images expriment assez bien, à notre avis, la différence majeure existante entre les œuvres japonaises de Bigot et celles de Dumoulin : chez les premières, le Japon est une altérité expressive, chez le second, il est une altérité décorative.

En dehors du spectre français, plusieurs peintres contemporains de Dumoulin ont voyagé à la même époque que lui au Japon et ont appliqué une démarche créatrice assez similaire à celle de ce dernier en s'appuyant beaucoup sur les « *Yokohama shashin* ». C'est le cas du peintre états-uniens Harry Humphrey Moore (1844-1926) qui fut l'élève de Jean-Léon Gérôme à l'école des Beaux-Arts de Paris et qui présente, en même temps que Dumoulin, lors de la première édition du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts plusieurs tableaux issus d'un

voyage au Japon⁶⁹. C'est aussi le cas des peintres écossais Edward Atkinson Hornel (1864-1923) et George Henry (1858-1943) notamment qui voyagèrent ensemble au Japon en 1893-1894⁷⁰. Les deux peintres, qui partageaient le même logement et le même atelier à Glasgow, avaient également les mêmes convictions picturales et peu ou prou, les mêmes méthodes de travail. Leurs œuvres précédant le voyage au Japon n'intégraient pas directement de « japonaiseries » et, tout comme Dumoulin, ils vont, pour représenter le Japon, s'appuyer sur des croquis et études réalisées *in situ* mais surtout sur des photographies acquises auprès des principaux studios des « *Yokohama shashin* »⁷¹. À la différence de Dumoulin, Henry et Hornel assumaient en revanche totalement le recours à la photographie touristique comme modèle de peinture et auront même des relations suivies avec les photographes professionnels japonais au point d'intégrer en mai 1894 la Société photographique du Japon⁷² fondée par Ogawa Kazumasa cinq années plus tôt⁷³. Alors qu'Henry s'intéresse *quasi* exclusivement aux portraits féminins avec un focus fréquent au niveau des coiffures, Hornel produit lui, comme en témoigne du reste la quantité de clichés photographiques qu'il a collectionnés et utilisés, un corpus plus riche et plus diversifié de tableaux dont le sujet principal reste tout de même principalement la femme japonaise⁷⁴. Photographe lui-même, ce dernier ira même jusqu'à reproduire en Écosse, avec des modèles occidentaux, des scènes présentées dans quelques photographies de sa collection japonaise⁷⁵. Les thèmes que choisit Hornel intéressent beaucoup la danse, la musique et les jeux (cerf-volant notamment). Les femmes japonaises, chez lui comme chez Henry, constituent de très loin le principal sujet au point d'en devenir un *leitmotiv* et d'occulter totalement la masculinité du Japon. Or, comme l'explique Philippe Pelletier : « pour l'élite japonaise comme pour les observateurs occidentaux, le Japon mâle représente la modernité triomphante, avec ses industries et, avant 1945, son armée. Le côté féminin symbolise au

⁶⁹ Cf. Ernest Hoschedé, *Brelan de Salons*, Paris, B. Tignol, 1890, p. 296.

⁷⁰ Cf. Ayako Ono, « Georges Henry and Edward Atkinson Hornel's visit to Japan and *Yokohama shashin* », in *Japonisme in Britain, Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*, London & New York, Routledge Curzon, 2003, p. 114-138.

⁷¹ *Ibid.*, voir aussi : Luke Gartlan, « Encounters with modern Japan », in Ben Reiss, Antonia Laurence-Allen, Jennifer Melville (eds), *E. A. Hornel, from camera to canvas*, Edinburgh, Birlinn, 2020, p. 56-65.

⁷² Cf. *supra*, note n°199, p. 206.

⁷³ Cf. « Georges Henry and Edward Atkinson Hornel's visit to Japan and *Yokohama shashin* », in *op. cit.*, p. 122.

⁷⁴ *Ibid.*, voir aussi : Ayako Ono, « Hornel's visit to Japan (1893-94) and his use of photography », in Ben Reiss, Antonia Laurence-Allen, Jennifer Melville (eds), *E. A. Hornel, from camera to canvas*, Edinburgh, Birlinn, 2020, p. 66-77.

⁷⁵ D'après Antonia Laurence-Allen, « Hornel and Japan, developing a photographic eye », in Ben Reiss, Antonia Laurence-Allen, Jennifer Melville (eds), *E. A. Hornel, from camera to canvas*, Edinburgh, Birlinn, 2020, p. 78-91.

contraire un Japon traditionnel, ancien, suranné, en voie de disparition, nostalgique⁷⁶ ». Ces dernières paraissent comme des poupées dans les tableaux des deux peintres⁷⁷ qui reproduisent exactement les images fabriquées et diffusées par les « *Yokohama shashin* » sur ce sujet. Hornel porte lui une attention particulière aux enfants, ou plutôt aux jeunes filles japonaises et les représente durant des moments de loisirs. Diffusant l'image d'un pays exclusivement féminin où tout n'est que raffinement, fête, oisiveté et joie, Henry et surtout Hornel vont contribuer à la diffusion en Occident, comme beaucoup d'autres artistes et écrivains de l'époque⁷⁸, de stéréotypes tenaces liés à la fascination d'un paradis lointain que la modernité est en train de détruire. Si les œuvres des deux peintres écossais s'avèrent un peu niaises et porteuses d'un message biaisé au sujet d'un archétype de la femme japonaise douce, sensuelle et soumise, elles sont néanmoins centrées sur l'humain et offrent des visages expressifs donnant ainsi l'impression d'un pays vivant à la différence des tableaux de Dumoulin où le temps semble arrêté et l'espace inanimé. Là où les trois peintres se rejoignent, au-delà du recours à des modèles photographiques, réside dans la prétention à représenter la réalité du Japon de la fin du XIX^e siècle.

Robert Frederick Blum (1857-1903), peintre états-unien ayant séjourné au Japon entre 1890 et 1892, utilise lui aussi des photographies acquises, ou prises par ses soins avec un appareil *Kodak* de première génération, comme modèles pour ses œuvres picturales⁷⁹. Artiste déjà un peu reconnu avant son départ pour le Japon pour le compte de l'éditeur Charles Scribner's and sons qui lui confie la tâche de rédiger des articles sous la forme de reportages illustrés, Blum connaît une trajectoire assez similaire à Dumoulin. Son séjour au Japon et l'œuvre qui en découle vont en effet donner un nouvel élan à sa carrière qui prend fin abruptement avec sa mort une dizaine d'années plus tard. Il n'avait comme Dumoulin, pas directement été influencé par le japonisme et les « japoniseries » avant son départ pour le Japon, ou seulement par le truchement de l'impressionnisme. Blum se différencie en revanche de Dumoulin en s'inscrivant, à l'image de Bigot, dans une démarche d'étude du Japon, de ses mœurs, de sa

⁷⁶ Cf. Philippe Pelletier, « "C'est le pays des geisha" », in *La Fascination du Japon, Idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris, Le Cavalier bleu, 2018, p. 211-216.

⁷⁷ Cf. les œuvres présentées dans : Ben Reiss, Antonia Laurence-Allen, Jennifer Melville (eds), *E. A. Hornel, from camera to canvas*, Edinburgh, Birlinn, 2020, p. 56-91.

⁷⁸ Dumoulin lui-même, avec son *Panorama du tour du monde animé par des geisha* va contribuer à diffuser le même type d'image sur la femme japonaise (cf. *infra*, partie 3.2, p. 306-346).

⁷⁹ Cf. Gabriel P. Weisberg, « Robert Blum and japonisme », in Patricia Plaud-Dilhuit (dir.) *Territoires du japonisme, op. cit.*, p. 221-230.

langue et de sa culture⁸⁰. Cela est du reste palpable dans ses compositions picturales qui sont plus précises dans le détail avec des idéogrammes retranscrits assez fidèlement⁸¹ ou des intérieurs très réalistes⁸². Bien que se livrant parfois à une technique proche de l'impressionnisme, Blum propose la plupart du temps des scènes dans lesquelles les personnages japonais sont assez expressifs. Certains de ses tableaux comme « The *Ameya* »⁸³ qui représente un marchand de bonbons ambulant entouré d'enfants dans une rue de Tôkyô ont été diffusés très largement auprès du grand public états-unien par le biais des publications de Scribner's and sons⁸⁴. La rencontre de Blum avec le Japon fut pour l'artiste une vraie révélation et un engagement à long terme qui lui permit d'obtenir la reconnaissance académique de ses pairs et l'appréciation de la critique et du public en général. Il ne s'agit donc pas, comme dans le cas de Dumoulin, d'une simple opportunité et d'une destination permettant simplement de peindre de nouveaux paysages.

Séjournant au Japon quelques mois avant Dumoulin en 1887 puis une nouvelle fois en 1896, le cas du peintre britannique, puis Australien, Mortimer Menpes (1855-1938) apparaît enfin particulièrement intéressant⁸⁵. Il l'est d'autant plus que Menpes était très proche de son compatriote et mentor James McNeil Whistler, l'une des grandes figures du japonisme parisien⁸⁶ que Dumoulin ne pouvait ignorer. La proximité chronologique du voyage de Menpes en 1887 et surtout de son exposition à Londres à la galerie Dowdeswell & Dowdeswell au printemps 1888 avec la mission officielle au Japon suggérée par Jules Castagnary à Dumoulin invite à envisager d'ailleurs une éventuelle influence du premier sur le second. L'exposition de Menpes, qui constitua un motif de discorde entre ce dernier et Whistler, ne passa en effet pas inaperçue à Paris⁸⁷. Connu pour être l'un des disciples de Whistler, Menpes n'était évidemment pas étranger au japonisme et même pleinement concerné par ce mouvement. Son voyage au

⁸⁰ Blum rencontre notamment Ernest Fenolossa qui va lui transmettre le désir d'étudier la civilisation japonaise (cf. Gabriel P. Weisberg, « Robert Blum and japonisme », in *op. cit.*, p. 222).

⁸¹ Voir l'exemple du tableau intitulé « Street Scene in Ikaio, Japan » dont la reproduction numérique est visible sur le site web du Metropolitan Museum of art de New York à l'URL suivant : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10189> (consulté le 14/04/2021).

⁸² Voir l'exemple des *tatami* dans le tableau « The Silk merchant » dont la reproduction numérique est visible sur le site web wikimedia : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Robert_Frederick_Blum_-_The_Silk_Merchant%2C_Japan_-_Google_Art_Project.jpg (consulté le 14/04/2021).

⁸³ Voir la reproduction numérique sur le site web du Metropolitan Museum of art de New York à l'URL suivant : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10186> (consulté le 14/04/2021).

⁸⁴ Cf. Gabriel P. Weisberg, « Robert Blum and japonisme », in *op. cit.*, p. 225-227.

⁸⁵ Menpes a séjourné au Japon durant huit mois en 1887.

⁸⁶ Cf. *supra*, partie 1.1.1, p. 29-42.

⁸⁷ La presse notamment se fait l'écho de cette exposition : « M. Menpes a soulevé pour nous un coin du voile qui nous cache cet Orient si gai, si gracieux, si plein de couleur et de lumière, de poésie et de soleil » (cf. *Journal des débats politiques et littéraires*, mardi 17 avril 1888, p. 2).

Japon devait lui permettre d'étudier sur place les principes et techniques de l'art pictural japonais guidant le monde de l'*ukiyo-e*, il dépassa de loin cet objectif et constitua une forme de libération pour Menpes qui put trouver au Japon son individualité en tant que peintre⁸⁸. Salué par la critique pour ses qualités de coloriste comme Dumoulin, Menpes propose au public britannique en 1888 des tableaux du Japon inspirés en partie de photographies touristiques et d'études *in situ*. Les thèmes n'ont rien d'originaux et la technique picturale reste largement inspirée de Whistler et de l'esthétique occidentale. Les cadres des toiles, réalisés par des artisans japonais, attirent particulièrement l'attention et contribuent au succès indéniable de son exposition. Ce qui différencie le plus Menpes de Dumoulin réside une nouvelle fois dans la volonté affichée par l'artiste d'apprendre les techniques japonaises et d'étudier l'altérité nipponne dans de nombreux domaines et pas seulement au niveau de la peinture. En conséquence, Menpes sera profondément marqué par le Japon et l'influence qu'aura ce pays et notamment le peintre Kawanabe Kyôσαι (河鍋 曉齋, 1831-1889) sur lui, apparaît puissante et durable⁸⁹.

À la différence de la majorité des peintres ayant voyagé au Japon à la même époque que lui, Dumoulin ne cherche ni à étudier la culture, la langue ou même les techniques picturales japonaises, ni à véritablement rencontrer et échanger avec des Japonais. À la suite de sa première mission officielle, Dumoulin oublie assez rapidement le Japon et saisit, dès 1891, une nouvelle opportunité en devenant peintre du département de la marine⁹⁰. Dès lors, sa carrière va prendre une tournure plus franche le menant vers la peinture officielle, les grands formats et finalement l'engagement colonial. Il retournera néanmoins deux fois au Japon en 1895, puis en 1897 à l'occasion des voyages préparatifs à l'une de ses œuvres majeures : *Le Panorama du tour du monde*.

⁸⁸ D'après Ayako Ono, « Mortimer Menpes's visit to Japan, the influence of J. McNeill Whistler and Kawanabe Kyôσαι », in *Japonisme in Britain, Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*, London & New York, RoutledgeCurzon, 2003, p. 87-113.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Par un courrier daté du 27 avril 1891, Louis Dumoulin sollicite le titre de peintre officiel du Département de la marine. Sa demande est soumise par le Ministre de la marine Édouard Barbey (1831-1905) à l'avis de son confrère des Beaux-Arts Léon Bourgeois. Après plusieurs échanges, Louis Dumoulin obtient de Barbey le titre convoité début juin 1891 (cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis).

3.1.3. Commandes officielles et grands formats

Ni japoniste, ni complètement orientaliste, Dumoulin joue parfois les impressionnistes tout en conférant à ses œuvres une valeur documentaire de veine réaliste. Il semble finalement que le costume qui sied le mieux à Dumoulin soit celui d'opportuniste. Après avoir saisi l'opportunité du Japon, ce dernier s'offre en 1891 un intermède italien en séjournant à Rome avec Henri Maret. Il jouit désormais d'une notoriété certaine qui se traduit notamment par sa première participation au jury du Salon annuel de la Société nationale des Beaux-Arts dans lequel il a choisi d'exposer depuis l'année précédente au détriment du Salon des artistes français⁹¹. Sous l'impulsion de plusieurs artistes peintres et sculpteurs dont Gervex, Roll, Ernest Meissonier (1815-1891), Auguste Rodin, Carolus-Duran ou encore Félix Bracquemond, lassés de l'autoritarisme académique et du règlement trop restrictif du Salon des artistes français, un nouveau Salon est en effet créé et se tient pour la première fois en 1890 au Palais du Champ-de-Mars sous l'égide de la Société nationale des Beaux-Arts. Dumoulin y présente donc onze toiles dont neuf inspirées de son voyage en Extrême-Orient⁹². Certains critiques lui reprocheront d'ailleurs de présenter des tableaux déjà exposés à la galerie Georges Petit quelques mois plus tôt⁹³. Edmond Bazire, jugeant le peintre trop présent dans les sphères politiques, suggère en outre du bout de la plume à Dumoulin de se recentrer sur le monde de l'art⁹⁴.

Dumoulin ne suivra pas ce conseil, au contraire, c'est dans le cadre d'un déplacement très politique qu'il se rend à Rome avec Maret qui, outre assister au carnaval de la ville, avait surtout pour objectif de rencontrer ses homologues républicains italiens. D'un point de vue purement artistique, Dumoulin met à profit ce séjour pour réaliser plusieurs œuvres dont une toile grand format intitulée *Le Forum*⁹⁵ qui sera achetée par l'État en juillet 1891 pour la somme de mille deux cents francs⁹⁶. Le peintre Charles Lebayle (1856-1898) immortalise ce séjour italien dans

⁹¹ Cf. *L'Estafette*, vendredi 5 juin 1891, p. 2.

⁹² Cf. *infra*, annexe 1, p. 402.

⁹³ Cf. *La Lanterne*, vendredi 16 mai 1890, p. 2.

⁹⁴ Bazire écrit dans sa critique du Salon : « Louis Dumoulin s'est dirigé vers le Japon, en passant par le Quai d'Orsay. Devant le Palais-Bourbon, il a rencontré des députés japonais, et à Tokio, il a rencontré des opportunistes. Il a beaucoup de couleurs, du pittoresque. Je lui reproche seulement de ne pas être assez imprégné de son milieu » (cf. *L'Intransigeant*, jeudi 15 mai 1890, p. 3).

⁹⁵ Cf. *Infra*, annexe 1, notice n°184, p. 416.

⁹⁶ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

un tableau intitulé *Deux forestieri à Rome (portraits de MM Henri Maret et Louis Dumoulin)*⁹⁷. Autre signe majeur de reconnaissance, Dumoulin va obtenir le titre de peintre du département de la Marine en 1891 et renforcer ainsi les dimensions à la fois officielle et nomade de sa carrière. En effet, ce statut va lui permettre de voyager régulièrement aux frais de l'État dans des conditions plutôt confortables et avec des recommandations consulaires ou des passeports diplomatiques. Il va aussi lui garantir des commandes régulières des pouvoirs publics qui constituent à la fois une source fiable de rentrées d'argent⁹⁸ et une assurance de voir ses œuvres exposées dans des musées nationaux. Enfin, prémices de décorations plus prestigieuses à venir, Dumoulin reçoit les Palmes académiques lors des récompenses étatiques décernées à l'occasion de la fête nationale de 1889⁹⁹. Toutes ces évolutions significatives de carrière sont dues en grande partie à la mission officielle japonaise de Dumoulin qui, indéniablement aura permis à ce dernier d'asseoir son nom et sa réputation dans le monde de l'art mais aussi dans le monde du journalisme et de la politique. Conséquence de l'ancrage de Dumoulin dans les milieux officiels, les velléités contestataires et le farouche désir d'indépendance affichés par son pseudonyme Chassagnol dans les journaux semblent désormais appartenir aux limbes d'une jeunesse bien lointaine et pourtant proche en terme de nombre d'années...

À la même période, en mai 1891, éclate un incident diplomatique majeur entre le Japon et la Russie qui va rappeler brièvement aux journalistes le séjour japonais de Dumoulin. Le futur Tsar Nicolas II est en effet victime d'une tentative d'assassinat au sabre lors de sa visite au pays du soleil levant. Arsène Alexandre se sert de cet incident, appelé « incident d'Ôtsu », pour dénoncer la xénophobie des Japonais et se base sur sa mémoire des dires de Dumoulin pour illustrer son propos¹⁰⁰. *L'Éclair* aborde à son tour l'incident d'Ôtsu et le racisme japonais envers les Occidentaux en donnant lui directement la parole à « deux Parisiens connus qui ont été à même d'étudier à fond le Japon et ses habitants [...] », dont le premier s'avère être Louis Dumoulin. Ce dernier expose sur le mode de l'interview son point de vue de manière condescendante, qualifiant l'Empereur du Japon durant le shogunat de « sorte de roi fainéant », et se lance dans une leçon d'histoire approximative sur la Restauration *Meiji*. Il relate ensuite directement un épisode durant lequel il aurait été victime, alors qu'il peignait en extérieur en

⁹⁷ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 15 mai 1891*, Évreux, C. Hérissey, 1891, notice n° 561, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/18115?offset=0> (consulté le 28/07/2020).

⁹⁸ Précisions à ce propos qu'à cette date, Dumoulin est en pleine procédure de divorce et change plusieurs fois de logement.

⁹⁹ Cf. « Décorations du 14 juillet », *Le Radical*, mardi 16 juillet 1889, p. 3.

¹⁰⁰ Cf. Arsène Alexandre, « Chronique d'aujourd'hui, les méchants japonais ! », *Paris*, samedi 16 mai 1891, p. 1.

compagnie d'un dessinateur qui pourrait être Georges Bigot, de jets de cailloux de la part d'un groupe de Japonais. Dumoulin tente enfin d'expliquer les raisons de la haine japonaise envers les Occidentaux, présente selon lui jusqu'au plus haut niveau de l'État, en exposant tour à tour les traités inégaux, la perte de privilèges pour la police et en écartant le fanatisme religieux¹⁰¹. Il juge d'ailleurs à cet égard que les Japonais ne sont pas un peuple dévot. Ces assertions, étalées de manière très affirmative démontrent la connaissance toute relative du contexte historique, politique et sociale du Japon ainsi que des bouleversements engendrés par la restauration *Meiji*¹⁰². Dumoulin se pose, grâce à des journalistes amis qui le reconnaissent comme tel, en tant que spécialiste à même d'expliquer ces bouleversements là où il ne fait en substance que répéter des poncifs communément admis en Occident dans les discours liminaires aux théories du « péril jaune »¹⁰³.

Il faut préciser que Dumoulin voit poindre à la période de l'incident d'*Ôtsu*, l'opportunité d'une mission officielle dans le pays des *Tsars* et qu'il parait donc de bon ton pour lui de dénoncer le racisme japonais à l'occasion d'un incident diplomatique incluant la Russie. Quelques mois plus tard, Dumoulin obtient et effectue en effet sa première grande mission officielle en tant que peintre de la marine en Russie. Il est envoyé à Cronstadt, ville située sur une presqu'île de la mer Baltique et qui abrite une importante base navale russe, afin de réaliser un tableau grand format commandé par l'État français pour la galerie historique du château de Versailles. Il séjourne ensuite à Saint Pétersbourg et à Moscou où il expose quelques-uns de ses tableaux représentant l'Extrême-Orient et l'Italie. Son exposition à Saint Pétersbourg est placée sous le haut patronage du grand-duc Alexis Alexandrovitch (1850-1908) qui lui achète plusieurs œuvres et l'ambassadeur de France en Russie Gustave Lannes de Montebello (1838-1907) assiste avec le grand-duc au vernissage dont les recettes sont dédiées aux victimes de la disette en Russie¹⁰⁴. La même exposition est ensuite présentée à Moscou cette fois sous le haut patronage du grand-duc Serge Alexandrovitch¹⁰⁵. Dumoulin rentre à Paris en juin 1892 où il est interviewé par l'homme de lettres Félicien Pascal (1860-19?). Dans une période où la

¹⁰¹ « Au Japon, à propos de l'attentat contre le Tsarévitch », *L'Éclair*, vendredi 22 mai 1891, p. 1.

¹⁰² Dumoulin se trompe ou feint de se tromper par exemple quand il avance que l'armée française a aidé l'Empereur à renverser le shogunat. Il présente de manière erronée, ou en tout cas trop simpliste la restauration *Meiji* en l'attribuant à l'Empereur et à son entourage. Il confond enfin les agents de police et les milices formées par la classe des *samurai* déchue de ses privilèges (cf. *Ibid.*).

¹⁰³ Hostilité des Chinois et des Japonais envers les Occidentaux, désir de revanche guerrière et de domination mondiale, sournoiserie, cupidité et absence de moralité religieuse, voici en substance les arguments moteurs du « péril jaune » que l'on retrouve subrepticement concernant le Japon dans le discours de Dumoulin (cf. *Ibid.*).

¹⁰⁴ Cf. *La Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des beaux-arts*, n° 39, 17 décembre 1892, p. 146.

¹⁰⁵ Cf. « Les Marins russes en France », *Le Petit Parisien*, lundi 25 septembre 1893, p. 2.

russophilie gagne la sphère politique française, il témoigne de l'excellent accueil qu'il a reçu durant son voyage et de l'amitié que porte le peuple russe à la France, offrant un contraste saisissant avec ses propos sur l'hostilité japonaise¹⁰⁶. Il expose dans la foulée à la galerie du grand collectionneur et marchand d'art Charles Sedelmeyer (1837-1925) le tableau grand format commandé par l'État et qui sera comme convenu acheté par ce dernier. Cette œuvre intitulée *L'escadre cuirassée du Nord à Cronstadt*¹⁰⁷ célèbre la visite officielle d'une escadre de la marine française à Cronstadt à l'été 1891¹⁰⁸. Sur le cadre de la toile sont mentionnés les noms de tous les navires composant la flotte¹⁰⁹. L'œuvre est quasi unanimement saluée par la critique qui pointe l'habileté de Dumoulin à traiter le sujet sans tomber dans le conformisme monotone d'une commande officielle et en évitant la caricature moderniste qui aurait selon son ami Léon Roger-Milès « rapetissé l'intention et prêté à rire¹¹⁰ ». Pourtant, quelques mois plus tard, lors de la présentation du même tableau et d'autres toiles inspirées par son séjour en Russie au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, la critique sera beaucoup plus nuancée envers Dumoulin¹¹¹. Un critique peu avisé qualifie même de « chinoiserie » les tableaux présentés par Dumoulin lors de ce Salon estimant que ces derniers n'engendrent que du ridicule malgré la défense acharnée de leurs qualités par les amis du peintre¹¹².

Sentant grandir en lui des affinités soudaines avec la Russie dont la France parle beaucoup au début des années 1890, Dumoulin oublie le Japon. Il participe aux festivités célébrant l'amitié franco-russe avec notamment la venue à Toulon de plusieurs bâtiments de la flotte russe et de nombreuses réceptions diplomatiques grandioses à Paris et illustre un supplément de vingt-quatre pages du journal *L'Écho de Paris* rédigé par son ex-beau-frère Edmond Lepelletier au sujet de cet événement¹¹³. Le journaliste et écrivain Octave Lebesgue (1857-1933) se rend au domicile de Louis Dumoulin pour interviewer ce dernier au sujet de ses voyages en Russie. Alphonse Humbert est également présent lors de cet entretien dont le compte-rendu paraît le lendemain dans le journal *Paris*. On apprend par cette interview qu'Alphonse Humbert a

¹⁰⁶ Cf. Félicien Pascal, « France et Russie », *La Libre parole*, dimanche 12 juin 1892, p. 2.

¹⁰⁷ Cf. *infra*, annexe 1, tableau n°192, p. 416.

¹⁰⁸ Cf. « Exposition de M. Louis Dumoulin », *La Lanterne, journal politique quotidien*, dimanche 26 juin 1893, p. 3.

¹⁰⁹ Cf. *Le Panthéon de l'industrie*, 19^{ème} année, n°1893, p. 107.

¹¹⁰ Cf. Léon Roger-Milès, « Beaux-Arts », *Le Soir*, mercredi 29 juin 1892, p. 3.

¹¹¹ Par exemple la critique d'Hyppolite Lemaire (18?-19?) qui qualifie le tableau de Dumoulin de « toile chromo-patriotique [...] d'un trop vilain ton » (cf. « Le Salon du Champ-de-Mars », *Le Petit moniteur universel*, samedi 13 mai 1893, p. 2-3). Le critique du *Petit parisien* que nous n'avons pu identifier juge lui la toile « froide » et « sans intérêt » (cf. « Le Salon du Champ-de-Mars, la peinture », *Le Petit Parisien*, mardi 9 mai 1893, p. 2-3).

¹¹² Cf. « Le Vernissage au Champ-de-Mars », *Paris*, mercredi 10 mai 1893, p. 1.

¹¹³ Cf. *L'Écho de Paris*, mardi 17 octobre 1893, p. 1.

accompagné Dumoulin lors de son séjour en Russie et que Dumoulin aurait l'intention de repartir très rapidement en voyage dans ce pays qu'il affectionne décidément beaucoup principalement, selon ses dires, en tant que coloriste¹¹⁴. Il qualifie du reste la Russie d'« Orient qui aurait de la neige¹¹⁵ », ce qui témoigne une nouvelle fois de son approche orientaliste des destinations qu'il aborde comme source de « dépayagement ».

Après sa parenthèse russe, Dumoulin participe en 1894 à l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon qui se tient dans le Parc de la Tête d'or. Il y expose seize œuvres représentant l'Indochine française (en dehors de trois tableaux, classés sous l'appellation « Indochine » mais centrés sur Singapour ou la Malaisie) issues de sa mission officielle de 1888-1889¹¹⁶ et se voit récompensé d'une médaille d'argent¹¹⁷. Cette participation est d'une importance capitale pour la suite de la carrière de Dumoulin car elle constitue véritablement sa première apparition en métropole dans un cadre officiel consacré aux colonies françaises. L'Exposition de Lyon s'avère qui plus est ambitieuse pour sa section coloniale cherchant à dépasser la simple fonction distrayante des sections coloniales précédemment organisées en France pour « montrer à tous l'utilité réciproque que la métropole et la colonie peuvent et doivent retirer l'une de l'autre par l'échange de leurs produits respectifs¹¹⁸ ». Très centrée sur l'intérêt économique sans omettre pour autant l'aspect pittoresque des possessions coloniales, l'exposition de Lyon a très probablement et durablement marqué Dumoulin qui va chercher à appliquer quelques années plus tard au monde de l'art les idées mises en œuvre à cette occasion. Bien qu'aucun écrit du principal intéressé ne nous soit parvenu au sujet de cet événement, il nous semble bien que Dumoulin entre par sa participation à l'Exposition lyonnaise dans ce qui constituera l'essence même de sa carrière à venir et qui a pour genèse sa rencontre avec l'Indochine française en 1888¹¹⁹.

Toujours à l'affût d'opportunités et déterminé à obtenir des commandes lucratives à tout point de vue, Dumoulin sollicite en outre la même année par courrier la Direction des Beaux-

¹¹⁴ Cf. Octave Lebesgue (sous le pseudonyme de « Caribert »), « À travers Paris, chez un peintre de la Marine », *Paris*, lundi 4 décembre 1893, p. 2.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, Melun, Imprimerie administrative, 1894, p. XLI-XLII.

¹¹⁷ Cf. *Bulletin officiel de l'Exposition de Lyon, universelle, internationale et coloniale*, 2^{ème} année, n° 44, jeudi 1^{er} novembre 1894, p. 2.

¹¹⁸ *Congrès national des sociétés françaises de géographie, XVe session, Lyon, 1894, compte rendu des travaux du congrès*, Lyon, Librairie-imprimerie Emmanuel Vitte, 1894, p. 33.

¹¹⁹ Cf. *infra*, partie 3.3, p. 346-402.

Arts dans le cadre de la décoration des nouveaux locaux de l'École nationale des Chartes. Sa proposition est appuyée par l'architecte des locaux en question Henri-Paul Nénot (1853-1934)¹²⁰ et sera acceptée quelques mois plus tard¹²¹. Mais, c'est un autre projet, d'envergure plus importante, qui va se formaliser au même moment et occuper l'artiste jusqu'en 1900, l'amenant à voyager à plusieurs reprises loin de la métropole. Dumoulin participe en effet au dépôt auprès de la commission de sélection de l'Exposition universelle de 1900 d'un projet de panorama et dioramas qui présenteraient, dans le cadre d'un projet plus vaste financé par la puissante Compagnie des messageries maritimes (le Pavillon du Tour du monde) différents pays du monde desservis par les liaisons de ladite compagnie¹²². La troisième sous-commission du Conseil supérieur de l'Exposition de 1900, présidée par l'homme politique Jules Simon (1814-1896) place le « tour du monde » dans sa première liste des projets retenus en novembre 1894. Il convient de préciser à ce propos que le vice-président de la sous-commission en question n'est autre qu'Alphonse Humbert, personnalité très proche de Dumoulin (Humbert est rappelons-le, le beau-frère d'Edmond Lepelletier)¹²³.

L'Extrême-Orient, et en particulier le Japon, figure en bonne place au sein de ce projet qui constitue pour Dumoulin à la fois une reconnaissance et un renforcement de son statut de peintre de la marine et de sa réputation de *globe-trotter*. Cependant, s'il n'était pas surprenant de confier en 1894 à Dumoulin la mission de représenter le monde, tant son nom paraissait désormais lié aux voyages et aux représentations picturales de l'étranger, ce dernier n'était pas encore à proprement parler un spécialiste du panorama. Certes, il comptait parmi ses maîtres à l'École des Beaux-Arts de Paris un adepte des grands formats en peinture en la personne d'Henri Lehmann mais ce n'est pas vraiment l'enseignement de ce dernier que Dumoulin chercha à appliquer dans la première partie de sa carrière. En dehors de son triptyque de Morlaix, il n'existe d'ailleurs pas d'œuvre excédant le double mètre de hauteur ou de longueur dans la production de Dumoulin avant les réalisations de sa toile romaine intitulée *Le Forum*, en 1891, qui mesure six mètres de haut sur dix mètres de long ; et de *L'escadre cuirassée du Nord à Cronstadt* en 1893, dont les dimensions sont plus modestes (trois mètres et demi sur cinq mètres environ). Le panorama, et notamment les dispositifs mouvants, comme le montrent

¹²⁰ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

¹²¹ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

¹²² Voir *infra* et plus particulièrement, partie 3.2, p. 306-346.

¹²³ Cf. « 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.

Bernard Comment¹²⁴ ou Erkki Huhtamo¹²⁵ par exemple, ont connu une vague de popularité très importante entre la fin du XVIII^e et le milieu du XIX^e siècles en Occident. Dumoulin étant fils d'artistes et élève des Beaux-Arts à Paris, il est bien évident que ces grandes fresques circulaires installées dans des rotondes spécialement construites pour elles étaient familières à son œil de dessinateur.

C'est probablement par le biais des expositions universelles que le peintre découvre dans sa jeunesse des panoramas et autres installations dérivées. Ces dernières constituent véritablement dans la seconde partie du XIX^e siècle le lieu privilégié de la présentation au grand public de ce type de production quasiment toujours sur un mode éphémère¹²⁶. La première implication de Dumoulin dans la réalisation d'un panorama semble du reste avoir lieu dans ce cadre puisqu'il collabore, selon François Lucas, au *Panorama de l'Histoire du siècle*¹²⁷ de l'Exposition universelle de Paris en 1889. Il faut préciser que ce projet ambitieux est en fait porté et réalisé sous la direction d'Henri Gervex et de son grand ami Albert Stevens. Panorama atypique proposant en fait au spectateur une galerie circulaire de nombreux portraits de personnalités françaises républicaines visant à commémorer de manière assez politique le centenaire de la Révolution¹²⁸, l'œuvre, selon les écrits même de son principal auteur, connaîtra un succès mitigé, ou tout du moins pas à la hauteur de l'investissement en temps et en argent qu'elle a nécessité¹²⁹. Elle restera néanmoins exposée sept ans dans une rotonde installée au jardin des Tuileries. Il est difficile d'apprécier la nature concrète de la contribution de Dumoulin à ce panorama mais elle semble très minime et précède certainement son départ pour l'Extrême-Orient en janvier 1888. Les travaux de Gervex et Stevens débutent en effet vers l'été 1887, quelques mois avant le départ de Dumoulin pour le Japon¹³⁰. Rappelons que ce dernier ne rentre que le dix-huit mai 1889 de sa mission officielle alors que l'Exposition universelle est déjà officiellement ouverte depuis deux semaines. Il est donc impossible pour Dumoulin de prendre part aux travaux liés à la réalisation *in situ* des peintures ou des éléments du décor. C'est très

¹²⁴ Cf. Bernard Comment, *Le XIX^e, siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.

¹²⁵ Cf. Erkki Huhtamo, "Panoromania, the mid-century moving panorama craze", in *Illusions in motion, media archaeology of the moving panorama and related spectacles*, Cambridge, The MIT Press, 2012, p. 169-213.

¹²⁶ D'après Bernard Comment, « Une nouvelle génération, 1870-1900, les expositions universelles », in *Le XIX^e, siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 38-47.

¹²⁷ François Lucas, « Louis Dumoulin à Madagascar », *Bulletin de l'Association images et mémoires*, n° 45 (été 2015), p. 35, URL : <http://www.imagesetmemoires.com/doc/Articles/B45fldumoulinred.pdf> (consulté le 17/08/2020)..

¹²⁸ Cf. François Robichon, « Le Panorama, spectacle de l'histoire », *Le Mouvement social, bulletin trimestriel de l'Institut français d'histoire sociale*, n°131, avril-juin 1985, p. 65-86.

¹²⁹ Cf. Henri Gervex, *Souvenirs, op. cit.*, p. 195-214.

¹³⁰ Cf. *La chronique des arts et des curiosités, supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, n°28, 13 août 1887, p. 218.

probablement, eu égard à la spécialité de Dumoulin, pour les éléments paysagers, naturels ou urbains que ce dernier a été sollicité par Gervex, son départ au Japon mettant fin *de facto* à une véritable collaboration. Reposant sur un travail collectif associant à la fois des techniques industrielles, architecturales, artisanales et artistiques, la réalisation d'un panorama tel que *Le Panorama de l'histoire du siècle*, est en effet confiée à une équipe constituée selon des logiques de spécialités¹³¹. Le ou les artistes qui signent le panorama, qui du reste ne leur appartient pas puisqu'il demeure la propriété du commanditaire souvent issu de la sphère industrielle, ont pour rôle principal de penser l'ensemble de la composition et de la couleur et de diriger l'équipe chargée de la réalisation proprement dite comme le fera Dumoulin à plusieurs reprises dans sa carrière. En effet, ce dernier compte à son actif plusieurs panoramas d'envergure dont l'un des derniers encore visibles à l'heure actuelle, le *Panorama de la bataille de Waterloo*¹³². C'est en tout état de cause, peut-être aux côtés de Gervex que Dumoulin va pour la première fois véritablement faire l'expérience de la conception d'un panorama, tout du moins dans la partie initiale de celle-ci. Quant à sa réalisation concrète, s'il était peut-être convenu qu'il s'y implique, son départ pour le Japon l'en empêcha et il n'assista pas à cette phase éminemment technique du projet.

Avec l'obtention de deux commandes importantes et lucratives, en l'occurrence la décoration d'une salle de cours dans les nouveaux locaux de l'École nationale des Chartes et la réalisation d'un grand *Panorama du tour du monde* prévu pour l'Exposition universelle de 1900, l'année 1894 s'avère en tout cas plutôt positive pour Dumoulin. Si l'on ajoute à cela sa participation à l'Exposition internationale et coloniale de Lyon et au sein d'une grande manifestation d'art organisée à Munich¹³³, il semble assez clair que ce dernier apparaît désormais comme un artiste très sollicité, bien positionné et reconnu en dehors même du périmètre parisien. La même année, un événement *a priori* sans lien direct avec sa carrière artistique va retenir l'attention de Dumoulin. Début août, alors que ce dernier séjourne comme à son habitude dans sa résidence secondaire de Veules-les-Roses, éclate en Extrême-Orient la première guerre sino-japonaise initialement engagée pour le contrôle de la Corée. Le conflit est évidemment scruté par les puissances occidentales et largement commenté par la presse. Georges Bigot couvre notamment l'événement aux côtés de l'armée japonaise pour le compte

¹³¹ D'après François Robichon, « Le Panorama, spectacle de l'histoire », in *op. cit.*

¹³² Cf. *infra*, annexe 1, notice n°355, p. 432.

¹³³ Dumoulin expose dans le cadre de la Sécession de Munich son tableau des festivités franco-russe qui ne reçoit pas un bon accueil, mais pouvait-il en être autrement tant le sujet présenté était impopulaire en Allemagne *L'Œuvre d'art, revue bi-mensuelle illustrée*, 2^{ème} année, n°36 (5 octobre 1894), p. 106.

de plusieurs journaux occidentaux dont le journal anglais *The London graphic*¹³⁴. Il prend à cette occasion de nombreux clichés photographiques qu'il réunit dans un album¹³⁵. La collection photographique de Louis Dumoulin comprend d'ailleurs cinquante-huit de ces clichés¹³⁶ dont la présence s'explique par le projet de Dumoulin d'exécuter un *Panorama de la guerre sino-japonaise*. La façon dont ce projet a pu germer dans l'esprit de l'artiste reste mystérieuse mais les représentants consulaires japonais à Paris paraissent informés très tôt. Au regard des pratiques habituelles de Dumoulin, on peut imaginer qu'il ait lui-même sollicité la Direction des Beaux-Arts française afin de soumettre ce projet de panorama aux autorités japonaises mais en l'absence d'un tel courrier dans les archives que nous avons consultées, il est impossible de l'affirmer avec certitude. L'affaire prend en tout cas rapidement forme et l'éventualité d'une exposition à Tôkyô est avancée. Il faut préciser que, dans le même temps et suite à l'acceptation du projet d'un autre panorama, celui du tour du monde, Dumoulin doit effectuer un grand voyage vers l'Extrême-Orient en 1895 durant lequel il envisage de collecter les documents et études nécessaires à la réalisation des premières esquisses de ce dernier¹³⁷. Le Japon constitue évidemment une étape majeure de ce voyage et Dumoulin, toujours à l'affût de belles opportunités, souhaiterait « faire d'une pierre deux coups », en mettant à profit son séjour pour présenter au public japonais son *Panorama de la guerre sino-japonaise*. On sait qu'il réalise à cet effet plusieurs toiles avant son départ pour l'Extrême-Orient en mai 1895. Ces dernières seront même présentées à Paris à des représentants gouvernementaux et des chefs militaires japonais¹³⁸. Les peintres japonais Kuroda Seiki (黒田清輝, 1866-1924) et Kume Keichirô (久米桂一郎, 1866-1934), chantres de l'art pictural occidental au Japon après leurs

¹³⁴ Cf. Terry Bennett, *Korea, caught in time*, Second edition, Reading, Garnett publishing, 2009, p. 12.

¹³⁵ L'article suivant qui reproduit la majorité des clichés en question : Naoyuki Kinoshita 木下直之, « Bigot "nisshinsensô shashinchô" wo yomu » 「ビゴ『日清戦争写真帳』を読む, in Isao Shimizu (dir.) (清水勲監修), Bigô ga mita seikimatsu nippon = ビゴがみた世紀末ニッポン, 別冊太陽, n° 95, Heibonsha 平凡社, 1996, p. 77-97.

¹³⁶ Cf. Julien Béal, *La Corée dans la collection photographique du peintre Louis-Jules Dumoulin (1860-1924), l'ombre de Georges-Ferdinand Bigot (1860-1927)*, 2017, (hal-01584106), URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01584106> (consulté le 24/08/2020).

¹³⁷ Au début de l'année 1895 est fondée, en vue de réaliser le projet du même nom, la « société anonyme du Tour du monde, panorama diorama animés » dotée d'un capital de deux millions de francs. Dumoulin est membre du conseil d'administration de cette société présidée par Paul Clavery (1832-1915), un administrateur du principal financeur du projet, à savoir la Compagnie des messageries maritimes. Deux autres administrateurs de cette Compagnie figurent également au sein de ce conseil qui compte aussi dans ses membres l'homme politique adjoint au maire du onzième arrondissement de Paris Edmond Coutelier (18?-19?) et le collègue et ami de Dumoulin Tony Robert-Fleury (cf. *Cote de la Bourse et de la banque*, mardi 29 janvier 1901, p. 3).

¹³⁸ Cf. *Le Voltaire*, jeudi 16 mai 1895, p. 2.

apprentissages en France, évoquent d'ailleurs ces peintures et le séjour de Dumoulin au Japon en 1895 dans leurs correspondances respectives¹³⁹.

Désormais peintre de la marine et, d'un point de vue privé, célibataire, Dumoulin embarque à nouveau à Marseille sur le navire « *Yarra* » fin mai 1895¹⁴⁰ pour préparer le *Panorama du tour du monde* mais avec dans ses bagages des toiles et études destinées à être exposées à Tôkyô au sein d'un autre panorama représentant lui, la guerre sino-japonaise qui vient juste de s'achever sur une victoire militaire nippone retentissante¹⁴¹.

¹³⁹ Cf. Jun Shioya, Fumiko Itô, Jun Tanaka, Tastyu Saitô, « Shokan ni miru Kuroda Seiki, Kume Keiichirô no bunryû (ni), Kuroda Seiki, Kume Keiichirô shokan, Eein, honkoku, kaidai » = 書簡にみる黒田清輝・久米桂一郎の交流(二) 黒田清輝・久米桂一郎間書簡 影印・翻刻・解題, *Bijutsu kenkyû* = 美術研究, n°434 (août 2021), p. 270-276.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Cf. « Sino-Japanese war (1894-1895) », in Louis G. Perez (ed.), *Japan at war, an encyclopedia*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2013, p. 397-403.

3.2. Le Japon au sein du Pavillon du Tour du monde à l'Exposition universelle de 1900

3.2.1. Deux séjours plus courts

Embarqué pour son deuxième voyage vers le Japon, Dumoulin fait escale à l'aller sur l'île de Java et à Pondichéry dans les Indes françaises avant d'accoster le port de Yokohama aux alentours du dix juillet 1895¹⁴². Sur la liste des passagers débarquant du navire « *Yarra* » en même temps que Dumoulin se trouve le nom d'un peintre d'origine tchèque domicilié à Paris : Rudolf ou Rodolphe Weiss ou Weisse (1869-1930?)¹⁴³. Exposant régulièrement au Salon des artistes français à partir de 1887¹⁴⁴, ce peintre est principalement connu dans l'histoire de l'art pour ses tableaux orientalistes représentant l'Égypte et plus particulièrement la vie quotidienne au Caire¹⁴⁵. La présence de Weisse aux côtés de Dumoulin intrigue car, tout d'abord, ce dernier peint dans un style plutôt académique, mais aussi et surtout, il n'est en aucun cas un spécialiste de l'Extrême-Orient ou un panoramiste. Dès lors, on peut légitimement se poser la question : Weisse accompagnait-il Dumoulin pour aider ce dernier à la préparation du *Panorama du tour du monde* et/ou à la réalisation du *Panorama de la guerre sino-japonaise*, ou était-il seulement un compagnon de voyage ? Si les liens entre les deux peintres ne sont pas clairs, leur proximité avec les poètes du Parnasse invite tout de même à penser qu'ils étaient amis, ou tout du moins bons collègues¹⁴⁶. Dans le même temps, et bien qu'aucune source ne vienne l'attester, on ne peut exclure une collaboration de Weisse aux panoramas dirigés par Dumoulin. Les deux

¹⁴² Cf. « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, vol. XV, July 13th, 1895, p. 50.

¹⁴³ Cet artiste est enregistré avec le patronyme « Weiss » dans le « dictionnaire Bénézit » qui lui consacre une très courte notice dans laquelle aucune information antérieure à 1920 n'est donnée en dehors de son apprentissage à l'École des Beaux-Arts de Vienne (cf. Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays. Tome huitième, Soanne-Z.*, Gründ, 1924, p. 702). Lynne Thornton présente ce même artiste orthographié « Weisse » dans son ouvrage consacré aux peintres orientalistes publié en 1993 et fournit un peu plus d'informations. Nous retenons dans notre étude la graphie « Weisse » en nous appuyant sur le travail de recherche de Lynn Thornton (Cf. Lynne Thornton, « Rudolf Weisse », in *Les orientalistes, peintres voyageurs*, Courbevoie, ACR éd., 1993, p. 180-181).

¹⁴⁴ La base de données « Salons » recense douze participations entre 1887 et 1904 (cf. <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposants/50>, consulté le 19/04/2021).

¹⁴⁵ Cf. Lynne Thornton, « Rudolf Weisse », in *Les orientalistes, peintres voyageurs, op. cit.*, p. 180-181.

¹⁴⁶ En septembre 1907, les deux hommes assistent à Paris aux obsèques du poète Sully Prudhomme (1839-1901). Les Parnassiens Léon Dierx et François Coppée sont également présents tout comme le peintre Tony Robert-Fleury ou encore Adolphe Brisson (cf. *Le Figaro*, mercredi 11 septembre 1907, p. 2).

hommes, comme nous l'apprend la correspondance de Georges Bigot¹⁴⁷, s'adonnent en tout cas à leur activité professionnelle de peintre durant leur court séjour au Japon. Malgré cela, la production picturale de Weisse ne compte étrangement pas de tableaux japonais. En 1896, dans les salons officiels, alors que Dumoulin présente vingt toiles centrées sur son séjour de 1895, Weisse, lui, expose un tableau de facture orientaliste et ayant pour sujet le Moyen-Orient¹⁴⁸.

Avant de décrire les différentes activités et visites effectuées par Dumoulin durant ce deuxième séjour au Japon qui va durer environ quatre mois, il nous semble important d'observer le rôle de Georges Bigot. Dumoulin retrouve en effet ce dernier qui réside toujours à Tôkyô et qui a épousé en 1894 une jeune femme japonaise de dix-sept ans nommée Sanô Masu dont il vient d'avoir un fils. Sept années se sont écoulées depuis le premier voyage de Dumoulin au Japon et, comme en 1888, Dumoulin va solliciter Bigot pour le guider dans le pays et lui faciliter le quotidien sur place. Nous nous appuyons à nouveau sur la courte lettre écrite par ce dernier à l'intention de Dumoulin le six octobre 1895 et nous permettons de restituer son contenu tel que retranscrit par Tsukasa Kôdera¹⁴⁹ : « Mon cher Dumoulin, j'ai passé à Tokyo – j'ai vu Weiss revenant d'Enoshima. J'ai pris avec moi le sac de couleurs que vous cherchiez. Je le dépose à la gare de Fujisawa où vous pourrez le faire prendre. Je suis plus gentil que vous. Je vous envoie ce dont vous avez besoin. Si le cœur vous en dit de me voir, je suis à Mito (hôtel *Hashimotoya*). Descendre en gare de *Numadzu*. Bonne chance. Votre dévoué quand même ». Plusieurs informations importantes ressortent de ce courrier. D'une part, Dumoulin et Weisse ont bien voyagé ensemble au Japon et ont été en contact avec Bigot sur place. D'autre part, on sent poindre chez Bigot une forme de rancœur envers Dumoulin qui s'exprime notamment par la formule de politesse finale soulignée par son auteur et par la phrase : « je suis plus gentil que vous », qui laisse à penser qu'un différend ait pu avoir lieu entre les deux hommes ou que Dumoulin se soit comporté de manière peu aimable ou bien qu'il ait fait preuve d'ingratitude. L'enveloppe comporte en outre le nom d'un hôtel dans lequel séjourne Dumoulin, à savoir l'établissement *Iwamoto-ro* (岩本楼) auberge de type *ryokan*¹⁵⁰ fondée en 1876 sur le site d'un

¹⁴⁷ Lettre adressée à Dumoulin et datée du six octobre 1895 reproduite et citée par Tsukasa Kôdera dans : « Appendix, Van Gogh's links with Japan through family and acquaintances », Kôdera, Tsukasa ; Homburg, Cornelia ; Satô, Yukihiro (éds), *Van Gogh & Japan*, Kyôto, Seigensha, 2017, p. 203-204.

¹⁴⁸ Il s'agit d'une œuvre intitulée *Gardien au temps des Califes* (cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1896*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1896, notice visible à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/345063>, consulté le 19/04/2021).

¹⁴⁹ « Appendix, Van Gogh's links with Japan through family and acquaintances », in Kôdera, Tsukasa ; Homburg, Cornelia ; Satô, Yukihiro (éds), *Van Gogh & Japan*, *op. cit.*, note n°9, p. 208.

¹⁵⁰ Il s'agit en fait d'auberges traditionnelles japonaises le plus souvent constitués de matériaux traditionnels : bois, bambou, papier de riz. Ces auberges symbolisent en quelque sorte dans l'esprit des voyageurs occidentaux depuis

ancien temple et toujours en activité à l'heure actuelle sur la presqu'île d'Enoshima¹⁵¹. Les clichés photographiques pris par Dumoulin lui-même à l'aide d'un appareil *Kodak* ainsi que la petite dizaine de tableaux qu'il consacre à Enoshima le confirment, Dumoulin a bien séjourné et peint dans ce lieu à l'automne 1895, probablement accompagné de Weisse et de Bigot, avec lequel une dispute a peut-être éclaté sur place. Enoshima se trouve en effet au centre de ce deuxième séjour de Dumoulin au Japon, il faut dire qu'outre le confort de ses établissements hôteliers, sa position géographique lui offre à la fois des sujets maritimes et une vue intéressante sur le Mont Fuji, que ce dernier retiendra du reste pour l'arrière-plan de la partie japonaise de son *Panorama du tour du monde* de 1900¹⁵². Le séjour de Dumoulin à Enoshima se compte en semaines, probablement sur les mois de septembre et octobre, et il a séjourné au moins dans deux *ryokan* différents¹⁵³. À la suite de son séjour à Enoshima, Dumoulin se rend également à Kamakura et à Fujisawa (actuel préfecture de Kanagawa) qu'il représente en peinture. Outre ces informations et le dévouement de Bigot, ce dernier apporte aussi à Dumoulin une aide précieuse à la réalisation du *Panorama de la guerre sino-japonaise*. En effet, témoin privilégié du conflit par son rôle de journaliste sur place, Bigot était à même de fournir des renseignements précis à Dumoulin sur les opérations militaires, l'organisation de l'armée japonaise en campagne et les caractéristiques des lieux des différents épisodes de ce conflit. Non seulement il a très probablement partagé ces informations avec Dumoulin mais il est allé plus loin en lui donnant une cinquantaine de clichés pris sur place¹⁵⁴. Les peintures réalisées pour le *Panorama de la guerre sino-japonaise* ou des reproductions de celles-ci n'ayant pas pu être retrouvées, il nous est impossible d'affirmer avec certitude que Dumoulin se soit servi des photographies de Bigot comme modèles, et plus impossible encore de conclure que cela ait pu être la source du différent entre les deux hommes. Cependant, eu égard à ses pratiques productives, il nous paraît fort possible que cela soit le cas. La simple évocation du titre d'une des toiles de Dumoulin au sujet d'un hôpital de campagne construit par l'armée japonaise invite du reste fortement à

la fin du XIX^e siècle l'architecture, la décoration et l'ameublement de l'habitat japonais ainsi que l'hospitalité nipponne.

¹⁵¹ L'auberge traditionnelle *Iwamoto-ro* jouit dès sa fondation d'une localisation privilégiée sur le littoral et offre à ses clients des bains chauds réputés aménagés à même la roche (le site web actuel de l'établissement qui retrace brièvement l'histoire du lieu est consultable à l'URL suivant : <http://www.iwamotoro.co.jp/history/>, consulté le 19/04/2021).

¹⁵² Cf. *infra*, partie 3.2.3, p. 333-346.

¹⁵³ En plus de l'*Iwamoto-ro*, Dumoulin séjourne également à l'auberge traditionnelle *Ebisuya* (cf. *supra*, note n°241, p. 220).

¹⁵⁴ Les clichés en question sont visibles sur Humazur à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/14247> (consulté le 20/04/2021). Pour une présentation plus détaillée de la collection, voir : Julien Béal, *La Corée dans la collection photographique du peintre Louis-Jules Dumoulin (1860-1924), l'ombre de Georges-Ferdinand Bigot (1860-1927)*, 2017, p. 9-18 (hal-01584106), URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01584106> (consulté le 24/08/2020).

imaginer une corrélation avec les quelques clichés des personnels et des activités de l'hôpital en question¹⁵⁵.

Entre son arrivée au début du mois de juillet, sa villégiature automnale à Enoshima et son départ du Japon en novembre¹⁵⁶, le contenu du séjour de Dumoulin en 1895 semble se dessiner. Une interview donnée par ce dernier à Maurice Guillemot deux ans plus tard nous permet d'y ajouter plusieurs activités. Selon la restitution de cet entretien paru dans le journal *Gil Blas*, Dumoulin aurait assisté à un défilé militaire naval à Yokosuka, base construite sous la direction d'un ingénieur français Léonce Verny (1837-1908), célébrant la victoire japonaise sur la Chine et exhibant les navires pris à l'ennemi lors de l'invasion de Taiwan qui se déroula entre mai et octobre 1895¹⁵⁷. Il aurait également assisté à la fête des chrysanthèmes donnée chaque automne en l'honneur de la famille impériale¹⁵⁸ dans les jardins du Palais impérial « annexe » d'Akasaka (palais appelé *Akasaka rikyû* 赤坂離宮) à Tôkyô¹⁵⁹. Pierre Loti avait lui aussi assisté à cette fête quelques années plus tôt et l'avait décrite notamment par un article paru la même année que son accession à l'Académie française¹⁶⁰. Enfin, Dumoulin évoque une visite au célèbre quartier des plaisirs Yoshiwara, ce que corrobore sa collection photographique qui compte plusieurs clichés pris par le peintre à cette occasion¹⁶¹. Assez étrangement, Dumoulin ne souffle mot sur son *Panorama de la guerre sino-japonaise*. Il l'avait pourtant évoqué, non sans ambiguïté, lors d'une précédente interview donnée à son retour du Japon et publiée début février 1896 dans le journal *Paris*¹⁶². Dans cet entretien réalisé par l'écrivain et journaliste Octave Lebesgue (1857-1933), Dumoulin explique qu'il a commencé à préparer son panorama à Paris et qu'il l'a terminé à Tôkyô sous l'œil attentif et censeur d'officiers japonais. Ces derniers auraient notamment ordonné à Dumoulin de ne pas faire apparaître de cadavre de soldats

¹⁵⁵ Voir par exemple cette photographie d'infirmières japonaises sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/14354> (consulté le 20/04/2021).

¹⁵⁶ Dumoulin et Weisse quittent le Japon durant la dernière semaine de novembre 1895 par le paquebot « *Saghalien* » de la Compagnie des messageries maritimes au départ de Yokohama et en direction de Shanghai (cf. « Passengers departed », *The Japan weekly mail*, vol. XV, November 30th, 1895, p. 599).

¹⁵⁷ Cf. « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2.

¹⁵⁸ Le chrysanthème est adopté comme emblème par l'Empereur Meiji à sa prise de fonction en 1868 et symbolise encore aujourd'hui la famille impériale. Les traditionnelles expositions de chrysanthèmes ont d'ailleurs toujours lieu aujourd'hui un peu partout dans le Japon à la même période.

¹⁵⁹ Informations établies d'après l'interview de Dumoulin par Maurice Guillemot retranscrite dans : « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2.

¹⁶⁰ Pierre Loti, « Exposition de chrysanthèmes au Japon », *Le Figaro*, samedi 21 novembre 1891, p. 1.

¹⁶¹ Cf. *infra*, partie 2.2.3, p. 215-228.

¹⁶² Cf. Octave Lebesgue (sous le pseudonyme de « Caribert »), « L'Actualité, le panorama d'un français au Japon », *Paris*, mardi 4 février 1896, p. 1-2.

japonais sur la toile et de soigner les détails des symboles impériaux¹⁶³. À aucun moment, le peintre ne relate la présentation de son panorama au public japonais, laissant planer un sérieux doute, nous y reviendrons, sur le fait que l'œuvre ait effectivement été exposée en tant que panorama achevé au sein d'une rotonde dédiée à cet effet.

En dehors de cette interview et d'un article paru juste avant le départ du peintre en mai 1895¹⁶⁴ la presse française reste muette au sujet du *Panorama de la guerre sino-japonaise* de Dumoulin et très bavarde en revanche sur le *Panorama du tour du monde*, présenté dès février 1896 comme un des clous de l'exposition universelle à venir quatre ans plus tard¹⁶⁵. Les journaux japonais se montrent eux plus discrets sur le *Panorama de la guerre sino-japonaise*, œuvre ô combien symbolique pour le pays. En effet, au-delà du contrôle de la Corée et de Taiwan, en imposant sa puissance militaire à la Chine grâce à la modernisation de son armée selon des modèles occidentaux, le Japon démontre à la fois la pertinence de sa stratégie vis-à-vis de l'Occident, sa suprématie en tant que première puissance asiatique mais aussi et surtout, son entrée dans le giron des nations colonisatrices. Il est bien évident qu'un panorama exposé à Tôkyô sur ce thème et sur fond de célébrations patriotiques, se devait de proposer des scènes mettant en exergue cette puissance, la bravoure de l'armée japonaise et dans le même temps son humanisme¹⁶⁶. Qu'un peintre français s'occupe de cette tâche semble au premier abord très étonnant¹⁶⁷ mais pourrait apparaître aux yeux des Japonais comme une forme de reconnaissance occidentale de l'entrée de leur pays dans le concert des grandes puissances mondiales. D'un point de vue français, comme le montre l'article d'Octave Lebesgue, et comme semble le penser Dumoulin lui-même, ce recours à un peintre occidental s'expliquerait par la médiocrité des

¹⁶³ Information donnée par Dumoulin lui-même lors d'une interview réalisée par Octave Lebesgue en février 1896 (cf. Octave Lebesgue (sous le pseudonyme de « Caribert »), « L'Actualité, le panorama d'un français au Japon », *op. cit.*, p. 2).

¹⁶⁴ Cf. *Le Voltaire*, jeudi 16 mai 1895, p. 2.

¹⁶⁵ La dépêche suivante est reprise par une dizaine de journaux : « M. Louis Dumoulin, le peintre du département de la Marine est de retour de l'Extrême-Orient, où il était allé recueillir de nombreux documents pour le grand panorama du tour du monde qui sera l'un des clous de 1900 » (voir par exemple : « Notes d'art, le Japon à Paris », *La Patrie*, samedi 18 janvier 1896, p. 4).

¹⁶⁶ Le Japon avait depuis l'époque de *Heian* (平安時代, *Heian-jidai*, 794-1185), une tradition de « *sensô-e* » (戦争絵, soit littéralement « images de guerre ») et la période de la première guerre sino-japonaise va faire exploser ce genre de production dans un élan de propagande militaire orchestrée par le gouvernement (cf. « *Sensô-e* (*war prints*) », in Louis G. Perez (ed.), *Japan at war, an encyclopedia*, *op. cit.*, p. 374-376).

¹⁶⁷ Des peintres japonais diffusaient dès le début des opérations militaires en Corée des estampes patriotiques auprès de la population japonaise (d'après « La guerre sino-japonaise, *nisshin-sensô*, et l'estampe », in Christine Shimizu, *Japon, la tentation de l'Occident 1868-1912*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Guimet (21 avril 1988-25 juillet 1988), Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1988, p. 115-147).

peintres japonais en matière de techniques picturales, notamment au niveau de la perspective, élément fondamental d'un panorama¹⁶⁸.

Indéniablement, le phénomène du panorama ne touche que tardivement le Japon en tant que production artistique, touristique et surtout politique venue d'Occident. Du reste, la langue japonaise accueillera le néologisme tel quel en l'écrivant avec le syllabaire *katakana* 片仮名 réservé notamment aux noms d'origine étrangère, ce qui témoigne de son statut d'élément importé. C'est seulement en 1890 avec la construction de deux rotondes à Tôkyô que la mode du panorama va gagner le Japon pour une courte, mais intense période d'une vingtaine d'années. Construites à quelques encablures l'une de l'autre, respectivement dans le parc d'Ueno et dans celui d'Asakusa, ces deux rotondes visent à pourvoir la capitale japonaise d'un équipement présent dans toutes les capitales des grandes puissances occidentales et à démontrer la capacité des artistes japonais à réaliser des panoramas crédibles, à même de constituer des objets de visite pour les visiteurs étrangers. Du reste, le choix des quartiers d'Ueno et d'Asakusa n'est pas anodin puisqu'il s'agissait de lieux déjà équipés d'attractions touristiques majeures fréquentées par les voyageurs occidentaux¹⁶⁹. Les premiers panoramas présentés furent, sans surprise tant le thème paraissait lié à son médium, des représentations de batailles militaires, en l'occurrence, celle de *Shirakawa-Ôshû* 白河・奥州 pour Ueno¹⁷⁰ et celle de Vicksburg pour Asakusa¹⁷¹. Ce dernier panorama, œuvre d'un peintre états-unien, est d'ailleurs invoqué par Lebesgue comme la preuve de l'incapacité japonaise à réaliser ce type de peinture sans l'aide des Occidentaux¹⁷². Concernant le *Panorama de la guerre sino-japonaise* de Dumoulin, il semble bien qu'il ne fut pas exposé dans l'une des deux rotondes citées précédemment malgré ce que la presse française et Dumoulin lui-même laissent entendre. À bien y réfléchir, il semble assez peu probable d'imaginer le peintre emmener dans ses bagages des panneaux ou des toiles assez grandes pour couvrir les superficies des rotondes d'Ueno ou d'Asakusa et l'éventualité

¹⁶⁸ « Ils voulurent faire un panorama à l'imitation de ceux qu'ils avaient vus chez nous. Ils ignoraient les premières conditions de la perspective ; ils firent des panneaux sans air, ni lumière, qui ne donnaient point l'illusion de la réalité » (cf. Octave Lebesgue, sous le pseudonyme de « Caribert », « L'Actualité, le panorama d'un français au Japon », in *op. cit.*, p. 1).

¹⁶⁹ D'après Hsuan Tsen, *Spectacles of authenticity, the emergence of transnational entertainments in Japan and America, 1880-1906*, thèse de doctorat, dirigée par Scott Bukatman, Université de Stanford, soutenue en août 2011, p. 51-71, URL : <https://purl.stanford.edu/zn835vf2397> (consulté le 19/04/2021).

¹⁷⁰ Il s'agit d'une bataille importante de la guerre civile de *Boshin*, fondatrice de la révolution *Meiji* (cf. *Ibid.*, p. 52-53).

¹⁷¹ Plusieurs publicités paraissent dans les journaux d'actualité japonais au sujet de ce panorama inauguré au printemps 1890, à l'image de celle publiée par le journal *Asahi* le 18 mai (cf. *Asahi shinbun* 朝日新聞, dimanche 18 mai 1890, p. 2).

¹⁷² « Pour se consoler, ils se précipitèrent vers un vieux panorama hors d'usage que les Américains leur avaient cédé et qui représentait la guerre de Sécession » (cf. Octave Lebesgue, sous le pseudonyme de « Caribert », « L'Actualité, le panorama d'un français au Japon », in *op. cit.*, p. 1).

d'une réalisation *in situ* paraît impossible eu égard au peu de temps passé à Tôkyô en 1895 par Dumoulin. De fait, si la presse japonaise parle beaucoup d'un *Panorama de la guerre sino-japonaise*, c'est majoritairement en 1896 qu'elle le fait au sujet d'une œuvre qui n'est pas celle de Dumoulin mais celle du peintre japonais Koyama Shôtarô (小山正太郎, 1857-1916).

Élève au Japon de l'architecte français Abel Guérineau (1841-1929) et d'Antonio Fontanesi, Koyama fait partie des principaux artisans de la diffusion de la peinture occidentale, appelée en japonais *yôga* (洋画, littéralement « image d'Occident »), dans son pays. Son œuvre intitulée *Nisshin Sensô Heijô kôgeki no zu* (日清戦争平壤攻撃の図, soit littéralement « Plan de l'attaque de Pyongyang durant la guerre sino-japonaise ») ou plus simplement *Nisshin sensô panorama* (日清戦争パノラマ, soit littéralement « Panorama de la guerre sino-japonaise », le même titre que la réalisation de Dumoulin), est inaugurée en mars 1896 et vient remplacer au sein de la rotonde d'Asakusa le *Panorama de la bataille de Vicksburg* qui y était resté exposé durant presque six ans. La presse japonaise fait à plusieurs reprises la promotion de cette œuvre¹⁷³ qui restera en place jusqu'en août 1897¹⁷⁴. Aucun panorama ne semble donc avoir été exposé par Dumoulin à Ueno ou à Asakusa. Pourtant, ce dernier s'est bien mis à l'ouvrage dès son arrivée au Japon à la mi-juillet pour finaliser des œuvres peintes à Paris représentant des scènes de la guerre sino-japonaise mettant en avant la victoire et la gloire militaires japonaises. C'est ce que nous confirme en tout cas un court article paru dans le journal *Yomiuri* du vingt-six juillet 1895 sous le titre : *Futsukoku gakô nisshin sensô no panorama tadzusaete toraisu* (仏国画工日清戦争のパノラマを携えて渡来す渡来す, soit littéralement « Un panorama de la guerre sino-japonaise apporté depuis l'étranger par un peintre français »)¹⁷⁵ qui cite le titre de sept tableaux et laisse entendre qu'il y en aurait d'autres. Cet article nous apprend en outre que Dumoulin séjourne au « Metropole hotel » ouvert en 1890 dans le quartier de *Tsukiji* à Tôkyô, très fréquenté par les voyageurs étrangers et pas très éloigné du lieu de résidence de Georges Bigot, ce qui plaide en faveur d'une coopération de ce dernier dans la finalisation du *Panorama de la guerre sino-japonaise*. Bigot étant catalogué par le gouvernement japonais comme suspect de par la nature de ses publications censurées à plusieurs reprises, il semble néanmoins

¹⁷³ Par exemple : « *Asakusa kôen nisshin sensô panorama no kaigyô* 浅草公園日清戦争パノラマの開業 (Inauguration du panorama de la guerre sino-japonaise dans le parc d'Asakusa) », *Yomiuri shinbun 読売新聞*, lundi 30 mars 1896, p. 2).

¹⁷⁴ Le journal *Yomiuri* invite dans son édition du 30 juillet 1897 ses lecteurs à se presser à Asakusa pour admirer le panorama, dont l'exposition va bientôt se terminer, avant que celui-ci ne soit remplacé par un autre panorama ayant pour sujet la guerre sino-japonaise programmé pour être montré à partir du printemps de l'année suivante (cf. *Yomiuri shinbun 読売新聞*, vendredi 30 juillet 1897, p. 6).

¹⁷⁵ Cf. « *Futsukoku shokô nisshin sensô no panorama wo tadzusaete toraisu* 仏国画工日清戦争のパノラマを携えて渡来す渡来す », in *Yomiuri shinbun 読売新聞*, vendredi 26 juillet 1895, p. 3.

impossible que celui-ci soit directement lié à ce panorama. Nous formulons donc à nouveau l'hypothèse d'une collaboration indirecte visant à apporter à Dumoulin les connaissances requises sur les différentes phases du conflit sino-japonais mais aussi des sources photographiques, voire des croquis ou études. Enfin, une information à première vue anodine distillée par cet article nous invite à penser que le panorama de Dumoulin aurait bien été exposé quelque part dans la capitale nipponne. En effet, le journaliste indique que le peintre français prend quotidiennement la ligne ferroviaire « *keihinkan* 京濱間 » qui le conduit de son hôtel au lieu où se trouve son panorama, sans citer le lieu en question¹⁷⁶.

C'est un autre article, pourtant centré sur le *Panorama du tour du monde* et paru deux jours plus tard dans le journal *Asahi*, qui permet de lever le voile à la fois sur l'endroit où était exposé en 1895 le *Panorama de la guerre sino-japonaise* de Dumoulin mais aussi sur la personnalité japonaise ayant autorisé cette exposition¹⁷⁷. Sans surprise, ce personnage est un membre du gouvernement alors en place au Japon et occupe les fonctions de sous-secrétaire d'État au Ministère de l'agriculture et du commerce. Il s'agit en effet de Kaneko Kentarô (金子堅太郎, 1853-1942), membre de la mission Iwakura (1871-1873) et très proche collaborateur d'Itô Hirobumi 伊藤博文 (1841-1909), alors chef du deuxième gouvernement qui porte son nom¹⁷⁸. Kaneko qui, comme nous l'apprend le journal *Asahi*, a également donné un accord de principe à l'intégration d'une partie japonaise au sein du *Panorama du tour du monde*. Bien évidemment, cet accord engage l'ensemble du gouvernement et c'est bel et bien Itô Hirobumi qui, de fait, autorise officiellement les projets picturaux de Dumoulin, mais comme nous le verrons plus tard pour le *Panorama du tour du monde*, cette autorisation ne signifie pas que des échanges et consultations régulières auront lieu entre toutes les parties prenantes au grand dam du gouvernement japonais. Concernant le lieu d'exposition du *Panorama de la guerre sino-japonaise* de Dumoulin, le choix du gouvernement se porte sur les anciens locaux de l'École impériale d'ingénieurs du Japon situés dans le quartier de *tora no mon* (虎ノ門) à Tôkyô¹⁷⁹, soit un site beaucoup plus confidentiel que les parcs d'Ueno et d'Asakusa et qui laisse croire que le panorama de Dumoulin devait servir avant tout à la formation aux techniques occidentales des étudiants en arts de l'Université impériale. Le journal annonce enfin que les préparatifs de l'exposition des panneaux de Dumoulin ont débuté le vingt-six juillet, laissant

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Cf. « *Futsukoku panorama nai no nihon fûzoku* 仏国パノラマ内の日本風俗 », *Asahi shibun* 朝日新聞, dimanche 28 juillet 1895, p. [3].

¹⁷⁸ Le deuxième gouvernement Itô dirigea le Japon d'août 1892 à septembre 1896.

¹⁷⁹ L'école, fondée en 1871 se nommait en japonais *kôbudaiigakkô* 工部大学校 et déménagea suite à sa fusion en 1886 avec l'Université impériale du Japon (*teikoku daigakkô* 帝国大学).

penser que le panorama sera exposé au public à partir du mois d'août. Pourtant, à partir de cette date, ce n'est plus un panorama mais un *Diorama de la guerre sino-japonaise* réalisé par Dumoulin qui est évoqué à plusieurs reprises par la presse japonaise avec une présentation au grand public à *Tora no mon*. Les scènes peintes décrites par les journalistes à partir d'août 1895 restant les mêmes, il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une seule et même œuvre qui ne semble plus aujourd'hui conservée en l'état mais dont la réalité est attestée par les sources journalistiques de l'époque. En cours de préparation à la même période, le *Panorama du tour du monde* fait, lui, l'objet d'une attention plus grande encore de la part des journaux français et japonais.

Rentré en France de son deuxième séjour au Japon fin janvier 1896, Dumoulin va connaître une année mouvementée. Renouant avec les mondanités parisiennes, il se trouve immédiatement embarqué dans une altercation qui éclate à son domicile entre Georges de Labryère et le journaliste et auteur dramatique Paul Lordon (1854-1934)¹⁸⁰. Mais surtout, alors que le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts bat son plein avec vingt toiles (dont sept de la presqu'île d'Enoshima) inspirées de son séjour au Japon l'année précédente¹⁸¹, Dumoulin perd sa mère, dont les obsèques ont lieu à Paris le dix-sept mai 1896¹⁸². Après une saison estivale passée dans sa résidence secondaire à Veules-les-Roses, Dumoulin remet immédiatement le cap vers l'Extrême-Orient en vue de poursuivre la collecte d'études et documents qu'il juge nécessaire à la réalisation de son *Panorama du tour du monde*. Il affiche également pour objectif de recruter des troupes indigènes susceptibles de participer au théâtre animé qu'il envisage d'accoler à son panorama¹⁸³. Idée en gestation dans son esprit dès l'origine du projet, l'animation par des êtres humains de son œuvre est en effet devenue une ferme intention. Si le Japon fait bien partie des pays qui figurent au programme de ce nouveau voyage,

¹⁸⁰ L'affaire reprise par les journaux engendrera une polémique entre Henri Rochefort et l'écrivaine, journaliste et féministe Caroline Rémy connue sous le pseudonyme de « Madame Séverine » (cf. « La polémique Rochefort-Séverine », *La Charente*, lundi 27 janvier 1896, p. 1).

¹⁸¹ Si les journaux « amis » de Dumoulin, au premier rang desquels *L'Événement* et *Le Radical*, saluent la justesse et l'esthétique des envois du peintre, la critique est néanmoins partagée ou en tout cas moins enthousiaste que lors de l'Exposition des tableaux issus du premier voyage de Dumoulin au Japon. Le peintre, sculpteur et critique Georges-Claudius Lavergne (1847-1923) qualifie sans ambages ni scrupule les tableaux de Dumoulin de « chinoiseries » : « M. Louis Dumoulin fera plaisir aux amateurs de chinoiseries, ses compositions étant aussi chinoises que possible » (Georges-Claudius Lavergne, « Beaux-Arts, Salon du Champ-de-Mars », *La Vérité*, vendredi 24 avril 1896, p. 2) ; alors que l'homme de lettres et historien Jules Mazé (1865-191) déplore lui « la monotonie des tons » (cf. Jules Mazé, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Le Petit moniteur universel*, vendredi 24 avril 1896, p. 3).

¹⁸² Cf. « Deuil », *Gil Blas*, dimanche 17 mai 1896, p. 2.

¹⁸³ Cf. *Le Soir*, jeudi 10 septembre 1896, p. 2.

celui-ci comporte, à la différence de l'année précédente, de nombreuses escales et va durer au total une année complète.

Parti de Marseille à la mi-septembre 1896, Dumoulin va s'arrêter dans les nombreuses villes-escales des lignes orientales de la Compagnie des messageries maritimes avec pour but justement de les représenter au sein de son vaste panorama. Il séjourne d'abord en Grèce où il déplore le retard pris par le pays en termes de réseaux ferrés, puis en Turquie où il est témoin, selon lui, des massacres hamidiens¹⁸⁴. Ces deux pays feront bien partie du *Panorama du tour du monde* à la différence de la Syrie¹⁸⁵ et du Liban qu'il visite dans la foulée. C'est ensuite l'Égypte qu'il aborde avec un court séjour au Caire où il critique l'omniprésence militaire anglaise et à Port-Saïd, ville qui figure dans le *Panorama du tour du monde*. Dumoulin fait ensuite escale en Inde et plus particulièrement à Bombay, ville qu'il juge infestée par les maladies. Il critique à nouveau les Anglais¹⁸⁶ qu'il accuse de laisser la situation en l'état et estime que ces derniers sont détestés par les autochtones. Plus attiré par le potentiel exotique et les paysages insulaires de Ceylan Dumoulin choisit ce lieu et plus particulièrement la ville de *Kandy* comme sujet représentatif des Indes dans son *Panorama du tour du monde*. Retrouvant l'Indochine, Dumoulin s'installe une nouvelle fois à Saïgon où il a ses habitudes pour partir en excursion sur les ruines des temples d'Angkor qu'il inclut dans son panorama. Il loue les travaux d'aménagement et de construction de voies de transports pilotés par la France notamment dans les environs de Saïgon. Arrivé en Chine vers le mois d'avril 1897, Dumoulin fait escale à Shanghai. Il choisit de représenter dans son panorama ce que les Occidentaux appellent « la ville chinoise », soit en fait les quartiers composés de maisons traditionnelles. Dumoulin s'inspire très largement de photographies pour réaliser sa peinture. Il prend en outre lui-même des clichés à Shanghai montrant par exemple la répression policière britannique dans une période tendue qui va déboucher en 1900 sur la révolte des Boxers¹⁸⁷. Après plus de huit mois de navigation et d'escales, Dumoulin débarque à Yokohama à la mi-mai 1897¹⁸⁸ pour un troisième séjour au Japon de trois mois tout entier consacré, comme le reste de son voyage, à la préparation du *Panorama du tour du monde* et de son théâtre animé.

¹⁸⁴ Cf. « Un clou pour l'exposition », *Le Temps*, lundi 20 septembre 1897, p. 3.

¹⁸⁵ Un journaliste nommé René Lebaud (18?-19?) mentionne néanmoins la présence d'un potier syrien au sein du théâtre animé accolé au *Panorama du tour du monde* (cf. « L'envers des spectacles », *L'Exposition en famille. Revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900*, 5 juin 1900, p.12-15).

¹⁸⁶ Comme Pierre Loti le fera quelques années plus tard (cf. *L'Inde (sans les anglais)*, Paris, Calmann-Lévy, 1903).

¹⁸⁷ Cf. Julien Béal, « La collection photographique Chine de Louis-Jules Dumoulin (1860-1924) », in *汉学研究*, 中华书局, 2016, p. 212-219, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01375937> (consulté le 20/07/2019).

¹⁸⁸ Cf. « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, vol. XVII-1, May 22nd, 1897, p. 514.

Peu enclin au voyage solitaire, Dumoulin est, lors de ce troisième voyage au Japon, accompagné d'une jeune femme dont il mentionne le nom, en l'occurrence « Mlle D'Autun »¹⁸⁹, au dos de quelques photographies de sa collection personnelle. Cette dernière apparaît en effet sur certains clichés pris par Dumoulin avec un appareil *Kodak*, tout comme Georges Bigot du reste qu'il retrouve une nouvelle fois et qui va à nouveau le guider et l'aider en vue de la réalisation de la partie japonaise du *Panorama du tour du monde*¹⁹⁰. Elle assistera en juillet 1897 avec Dumoulin, et peut-être Bigot, aux célébrations données à Yokohama à l'occasion du jubilé de diamant de la reine Victoria¹⁹¹. Ayant choisi de retenir Nikkô et ses environs après la très bonne impression laissée sur lui par ces lieux lors de son premier séjour en 1888, Dumoulin consacre la majeure partie de son troisième séjour au Japon, et notamment tout le mois de juin, à des excursions sur ce site et aux abords du lac Chûzenji. Il est accompagné de Mademoiselle D'Autun et d'un dénommé Amédée Guibert (18?-19?)¹⁹² qui assurait la fonction d'interprète officiel de la légation de France à Tôkyô. La présence de Guibert confirme, d'une part la dimension diplomatique du panorama de Dumoulin et d'autre part, les habitudes de voyage de ce dernier qui aime à découvrir un pays étranger en restant bien à son aise au sein de la communauté française y résidant et y exerçant de préférence des fonctions officielles tout comme lui. Dumoulin quitte le Japon à la toute fin du mois de juillet 1897 par le navire « *Ernest Simons* »¹⁹³.

Parti de Yokohama, il fait deux courtes escales à Kôbe puis Shanghai avant une escale plus longue à Saigon, puis Bombay où il ne s'attarde pas. Il débarque à Marseille le vingt-cinq septembre¹⁹⁴ et rejoint Paris deux jours plus tard. La presse d'actualité française annonce largement son retour, reprenant une dépêche publiée initialement dans le journal *Le Temps* et annonçant le *Panorama du tour du monde* en préparation par Dumoulin comme une des

¹⁸⁹ Nous n'avons pas été en mesure d'identifier cette femme mais rappelons que Dumoulin avait divorcé de sa première épouse Bernarde Bounet en 1892 et qu'il ne se remariera qu'en octobre 1910 avec Suzanne Saulay de L'Aistre (cf. Archives municipales de la ville de Paris, Seizième arrondissement, acte de mariage n°1199 du 29 octobre 1910).

¹⁹⁰ Voir par exemple cette photographie prise par Dumoulin à Yokohama et sur laquelle apparaissent Mademoiselle d'Autun mais aussi Georges Bigot. Cliché visible sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/1926> (consulté le 21/04/2021).

¹⁹¹ Cf. *supra*, partie 2.2.3, p. 215-228.

¹⁹² Un cliché instantané de la collection montre les deux hommes dans la campagne aux alentours du site de Nikkô. Une annotation manuscrite de Dumoulin mentionne l'identité de son compagnon d'excursion (voir photographie numérotée PH115-17-5 de la collection Dumoulin). À noter qu'un Japonais nommé par Dumoulin « Kango-san » au dos du même cliché (et « Congo Van » sur le montage numéroté PH111-21) et qualifié par lui de « domestique de la légation de France », apparaît aux côtés de Guibert sur ce cliché.

¹⁹³ Cf. « Passengers departed », *The Japan weekly mail*, vol. XVII-2, July 31th, 1897, p. 126.

¹⁹⁴ Cf. *La Liberté des colonies*, dimanche 26 septembre 1897, p. 2.

attractions phares de l'Exposition universelle de 1900¹⁹⁵ dont l'échéance met véritablement la capitale française en effervescence.

¹⁹⁵ Le terme exact repris par la presse est « clou de l'exposition » (cf. « Un clou pour l'exposition », *Le Temps*, lundi 20 septembre 1897, p. 3).

3.2.2. Une attraction à succès

Décidée par le gouvernement français dès 1892, l'exposition universelle de 1900 s'inscrit pleinement dans la lignée des grandes expositions du XIX^e siècle mais, date symbolique oblige, elle a pour objectif ambitieux de faire le bilan du siècle, un siècle marqué par les progrès technologiques, notamment en matière de transports, mais aussi par la colonisation et la hiérarchisation des races. Avec un budget colossal de près de dix millions de francs, l'exposition attirera cinquante et un millions de visiteurs¹⁹⁶ en deux cent dix jours d'exploitation donnant à Paris pendant un peu plus d'un semestre des airs d'immense parc d'attractions.

Si l'Exposition universelle de 1900 incarne bien les huit fonctions de la modernité listées par Pascal Ory et Duanmu Mei¹⁹⁷, il nous semble important d'insister sur deux aspects particulièrement marqués : l'exhibition technologique et la logique de l'affluence. En effet, l'ingénieur et haut fonctionnaire Alfred Picard (1844-1913), qui se voit à nouveau confié le commissariat général de l'exposition de 1900 après celle, triomphale, de 1889, va mettre en place une politique favorisant le spectaculaire au détriment de l'exactitude scientifique. Ainsi, comme le démontre Soizic Alavoine-Muller, le projet éducatif de globe terrestre du géographe Élisée Reclus (1830-1905) sera par exemple retoqué au profit de créations moins rigoureuses scientifiquement mais privilégiant des présentations ludiques et sensationnelles du monde¹⁹⁸. Les panoramas et autres dioramas, d'autant plus lorsqu'ils proposent des animations mécaniques et/ou humaines, se trouvent notamment plébiscités grâce surtout à leurs dimensions et à leurs capacités à concilier spectacle, art et instruction pour toucher un public large et hétéroclite. Comme le montre François Robichon¹⁹⁹, derrière le vernis pédagogique et artistique, l'essence même du panorama réside dans sa capacité à plonger le spectateur dans l'illusion du voyage, de la guerre ou de l'histoire. Le panorama se révèle en effet centré sur la fascination du spectateur grâce principalement à des effets de trompe-l'œil et dans un souci d'audience et de rentabilité voulu par son commanditaire qui s'avère généralement être une

¹⁹⁶ Rappelons que la population française est d'environ quarante et un millions d'habitants en 1900.

¹⁹⁷ Cf. « Les expositions universelles, un objet d'histoire « bon à penser », *Relations internationales*, 2015/4 (n°164), p. 105-110, URL : <https://www.cairn.info/revue-relations-internationales-2015-4-page-105.htm> (consulté le 30/06/2019).

¹⁹⁸ Cf. « Un globe terrestre pour l'Exposition universelle de 1900, L'utopie géographique d'Élisée Reclus », *L'Espace géographique*, 2003/2 (tome 32), p. 168, URL : <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2003-2-page-156.htm> (consulté le 30/06/2019).

¹⁹⁹ Dès son introduction en France, la dimension instructive du panorama est perçue, faisant de ce dernier un medium particulièrement adapté aux enseignements scolaires durant tout le XIX^e siècle avant l'avènement du cinéma (d'après François Robichon, « Le Panorama, spectacle de l'histoire », *op. cit.*, p. 79-81).

grande société industrielle²⁰⁰. L'exposition de 1900, organisée au moment de l'apogée de la domination occidentale, offre une quantité inédite de ces dispositifs hors normes dans une sorte d'« inventaire géographique fondé sur l'immersion dans un monde où l'on circule en raccourci²⁰¹ ». Terre, ciel, mer²⁰², voire cosmos²⁰³, le monde est condensé dans des spectacles optiques intégrant à la fois l'héritage des panoramas du siècle écoulé et les dernières innovations techniques industrielles et audiovisuelles. Cependant, si l'un des sujets principaux des panoramas au XIX^e siècle concernait les représentations de la guerre avec une logique souvent patriote²⁰⁴, les dimensions pacifiques et festives des expositions universelles ne se prêtaient pas à ce genre de thème. Ce sont donc d'autres sujets, eux aussi intrinsèquement liés au genre du panorama, qui vont s'imposer, en l'occurrence le dépaysement et les progrès industriels et technologiques²⁰⁵. Sans aucun doute, l'ensemble des caractéristiques exposées ci-avant s'appliquent de manière plus ou moins parfaite au *Panorama du tour du monde* imaginé par Louis Dumoulin.

S'inscrivant dans un projet plus large souhaité et financé par la puissante Compagnie des messageries maritimes, ce panorama prend en effet quelques libertés avec la réalité géographique des lieux présentés et privilégie le spectaculaire tant dans les dimensions de l'œuvre que dans l'exhibition « d'indigènes » évoluant devant celle-ci. Il n'est néanmoins pas dépourvu d'intentions éducatives, voire scientifiques, qui arrachent le spectateur à l'illusion notamment par les différents guides explicatifs distribués ou vendus sur place²⁰⁶. Le trompe-l'œil sur ce dernier point joue aussi à plein pour ainsi dire, faisant passer le tour du monde de Dumoulin pour une leçon de géographie utile et particulièrement efficace²⁰⁷. La dimension artistique visant à séduire les amateurs éclairés, les esthètes, cette minorité sociale éduquée

²⁰⁰ Cf. « Quel public ? », in Bernard Comment, *Le XIX^e, siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p.79-83.

²⁰¹ Cf. Laurence Guignard, « Les installations célestes, simulations du cosmos à l'Exposition universelle de 1900 », in E. Sohier, A. Gillet, J.-F. Staszak (dir.), *Simulations du monde, panoramas, parcs à thèmes et autres dispositifs immersifs*, Genève, MetisPresses, 2019, p. 41.

²⁰² Le *Maréorama* notamment retient l'attention en proposant, par des peintures panoramiques mouvantes et une grande plate-forme animée, l'illusion d'un voyage en mer (Cf. Erkki Huhtamo, *Illusions in motion, media archaeology of the moving panorama and related spectacles*, op. cit., p. 312-318).

²⁰³ Cf. Laurence Guignard, « Les installations célestes, simulations du cosmos à l'Exposition universelle de 1900 », in op. cit., p. 41-59.

²⁰⁴ Cf. Bernard Comment, *Le XIX^e, siècle des panoramas*, op. cit., p.6.

²⁰⁵ D'après E. Sohier, A. Gillet, J.-F. Staszak (dir.), *Simulations du monde, panoramas, parcs à thèmes et autres dispositifs immersifs*, op. cit., p. 9-12.

²⁰⁶ Le guide officiel du panorama était vendu à cinquante centimes et comprenait de nombreuses informations sur les destinations présentées au sein de l'œuvre (cf. Exposition universelle de 1900, *Le Tour du monde, guide officiel et souvenir du panorama*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1900).

²⁰⁷ Cf. Marcel Hutin, « Les attractions de l'Exposition – Le tour du monde », *Le Petit Français illustré, journal des écoliers et des écolières*, 12^e année, n°39 du 25 août 1900, p. 463.

seule apte à jouir, selon le philosophe allemand Emmanuel Kant (1724-1804) notamment, du beau, est, elle, obtenue par plusieurs facteurs. D'abord, le nom de Dumoulin lui-même, paysagiste confirmé à la réputation solide, présenté comme le seul créateur du panorama alors que ce dernier repose évidemment sur toute une équipe et sur toute une batterie de métiers autres que celui de peintre. Ensuite, l'engouement des journaux et l'empressement des critiques amis à encenser la qualité picturale de l'œuvre au point d'en faire oublier qu'elle est aussi et avant tout un dispositif technique. Enfin, même si cela paraît difficile à évaluer, l'enveloppe architecturale du Pavillon du Tour du monde, ainsi que la présence d'indigènes pouvaient jouer positivement sur la perception esthétique du panorama.

Une chose est certaine, le divertissement et le consumérisme se trouvaient au centre de ce projet puisque des restaurants²⁰⁸, des cafés et des boutiques agrémentaient l'ensemble architectural en question, pavillon éphémère mais néanmoins colossal et extrêmement onéreux²⁰⁹. Bref, les objectifs semblaient clairs, il s'agissait bien d'attirer le plus possible de visiteurs et de les pousser à consommer sur place, mais aussi d'offrir une formidable publicité aux services des messageries maritimes. Pour Dumoulin, les buts principaux, malgré ce que le peintre lui-même peut affirmer, ne sont ni encyclopédiques, ni éducatifs mais bien liés à la démonstration de ses talents d'artistes, de sa maîtrise du panorama, ou plutôt de sa capacité à dépasser le genre pour en faire une œuvre d'art à part entière et, accessoirement, de sa réputation de *globe-trotter*. Jouissant en effet du titre de peintre officiel de la Marine et fort de plusieurs longs voyages, Dumoulin ne projette pas seulement une peinture panoramique du tour du monde, il sait que son œuvre va lui permettre d'asseoir et d'afficher son statut de peintre-voyageur, ou, comme le qualifie une partie de la presse, de « Jules Verne du pinceau²¹⁰ », statut qui, indéniablement, le distingue des autres peintres français de son temps et qui a grandement contribué par exemple à sa nomination en 1898 au titre de chevalier de la légion d'honneur²¹¹. La presse d'actualité française ne manque d'ailleurs pas de saluer cette dernière distinction en la rattachant au voyage et à l'exotisme, notamment le journal *L'Événement*, qui voit en

²⁰⁸ La brasserie Vetzels est notamment installée au sein d'une réplique d'une pagode bouddhiste.

²⁰⁹ D'une surface d'environ deux mille cinq cents mètres carrés et culminant à quarante-cinq mètres de hauteur, le Pavillon du Tour du monde était pourvu d'une porte monumentale construite au Japon et acheminée par bateau jusqu'à Paris pour la bagatelle de cent mille francs (cf. Baschet, R. (dir.), *Le Panorama, exposition universelle 1900*, Paris, Ludovic Baschet éd., 1900, p. [158], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023926s/f161.image> (consulté le 27/06/2019).

²¹⁰ Cf. « L'exposition de 1900 », *Gil Blas*, 19^e année, n°6524, lundi 27 septembre 1897, p. 3.

²¹¹ Sur la proposition et à l'étude du rapport du ministre de la marine Édouard Lockroy (1838-1913) (cf. Archives nationales, base LEONORE – dossier Dumoulin, cote LH/848/56, consultable à l'URL suivant : http://www.culture.gouv.fr/LH/LH056/PG/FRDAFAN83_OL0848056v001.htm, consulté le 20/07/2020).

Dumoulin : « un artiste épris des mers infinies, des ciels orientaux où trainent, dans la douceur des nuances attendries, toute la langueur enveloppante des pays de soleil et d'amour²¹² ».

Dumoulin sait donc compter, comme depuis ses débuts, sur le soutien politique et journalistique nécessaire au financement et à la promotion de son panorama et ce, malgré une concurrence accrue. Le *Panorama du tour du monde* recevra du reste des visiteurs prestigieux venus notamment d'Extrême-Orient. Ainsi, plusieurs « hauts-mandarins annamites » se rendent en visite officielle au Pavillon du Tour du monde pour y admirer les toiles de Dumoulin et assister aux représentations des acrobates chinois et des danseuses japonaises²¹³. Ils sont suivis par le roi du Laos Zakarine (1840-1904) et des représentants de la délégation officielle cambodgienne. La presse française témoigne unanimement de l'enthousiasme des visiteurs²¹⁴. Autre signe de reconnaissance venu de la sphère politique, les troupes de danseuses japonaises et javanaises, ainsi que les acteurs cinghalais du Pavillon du Tour du monde se produisent dans les jardins du palais de l'Élysée à l'occasion de la réception donnée par le Président de la République Émile Loubet en août 1900²¹⁵. Le soutien politique s'était exprimé du reste dès le dépôt du projet, car celui-ci, rappelons-le, a en effet la garantie d'être retenu par la présence au sein de la commission de sélection d'Alphonse Humbert, relation familiale influente et soutien fidèle de Dumoulin. Devenu député de la Seine en 1893 après avoir été pendant plus de dix ans conseiller municipal de Paris²¹⁶, Humbert occupe en effet la fonction de vice-président de la troisième sous-commission de sélection chargée des ouvrages d'art pictural. Il n'est donc pas surprenant de constater le nom du *Panorama du tour du monde* parmi les tous premiers projets retenus par cette commission dès novembre 1894²¹⁷. Ce nouveau « coup de pouce » donné par Humbert à Dumoulin permet à ce dernier, comme nous l'avons vu précédemment²¹⁸, de se lancer dès 1895 dans la préparation de son panorama selon une méthode éprouvée par le peintre

²¹² Cf. *L'Événement*, jeudi 28 juillet 1898, p. 1.

²¹³ Un écho du journal *Le Figaro* note : « Au théâtre exotique, ils ont applaudi les acrobates chinois et les danseuses japonaises, heureux de retrouver dans l'Exposition un souvenir de l'Extrême-Orient » (cf. « Au tour du monde », *Le Figaro*, samedi 23 juin 1900, p. 3).

²¹⁴ « Ils ont été émerveillés du spectacle et n'ont pas hésité à déclarer que rien à l'Exposition ne leur avait semblé plus artistique et plus pittoresque » (cf. Victor Roger, « Courier des théâtres, à l'Exposition », *Le Petit journal*, dimanche 2 septembre 1900, p. 2).

²¹⁵ Cf. « Concerts et divertissements », *Le Matin*, lundi 20 août 1900, p. 5.

²¹⁶ Humbert a plusieurs fois plaidé à l'achat par la Mairie de Paris de tableaux de Dumoulin et c'est également lui qui va œuvrer à l'attribution de la croix de la Légion d'honneur à Dumoulin (cf. *supra*, p. 74 et suivantes).

²¹⁷ Cf. « 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.

²¹⁸ Cf. *supra*, partie 3.2.1, p. 306-318.

qui débute par un voyage financé vers des destinations qu'il a déjà visitées lors de sa première mission officielle en 1888-1889 et qui se trouvent donc quasiment toutes en Asie.

La thématique du tour du monde constitue évidemment, dans les dernières décennies du XIX^e siècle un thème à la mode sur lequel s'appuie Dumoulin pour créer et promouvoir son panorama. Le célèbre roman de Jules Verne *Le tour du monde en quatre-vingt jours* paru chez Hetzel en 1872 avait en effet largement contribué à populariser ce thème en France et au tournant du siècle les récits et spectacles sont nombreux à s'y consacrer²¹⁹. Le panorama de Dumoulin repose donc sur la trame narrative de ce roman²²⁰ en proposant en quelque sorte au spectateur de jouer les « Phileas Fogg » découvrant le monde à toute allure dans un voyage certes factice, mais qui se veut le plus proche possible de la réalité. Pourtant, un coup d'œil au panorama et plus encore à l'ensemble architectural réalisé par l'architecte Alexandre Marcel (1860-1928) suffit pour se rendre compte que le voyage proposé par Dumoulin est en fait très largement inspiré par l'Extrême-Orient (voir figure n°38 ci-après)²²¹.

²¹⁹ Entre 1876 et 1940, l'adaptation théâtrale du roman de Jules Verne sera représentée plus de trois mille fois au Théâtre du Châtelet à Paris.

²²⁰ Les journalistes sont d'ailleurs prompts à recourir à emprunter le titre de l'œuvre de Jules Verne pour présenter le panorama de Dumoulin (voir par exemple les titres des articles recensés dans la bibliographie de la présente thèse dans la rubrique : « Ouvrages et articles sur le Panorama du tour du monde », p. 603-604).

²²¹ Pour les détails architecturaux du Pavillon du Tour du monde : *L'Architecture et la sculpture à Exposition universelle de 1900*, Paris, Armand Guérinet, 1904, planches 86 et 87 (volume 4) et planches 62 à 64 (volume 5), URL : <https://archive.org/details/architecturelas00/page/n5> (vol. 4, consulté le 20/07/2019) et <https://archive.org/details/expositionunive00guey/page/n5> (vol.5, consulté le 20/07/2019).



Figure 38 : *Le tour du monde*, (tiré de : Baschet, René (dir.), *Le Panorama, Exposition universelle 1900*, L. Baschet éd., 1900 p. [152]). Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France / Licence ETALAB - Domaine public.

Aidé notamment par les sculpteurs Flandrin et Tessier, Marcel compose un bâtiment central aux coins desquels s'élèvent trois tours (quatre étaient initialement prévues mais seules trois seront réalisées). L'architecture est pensée pour faire écho au panorama présent en son sein et offre un pot-pourri d'édifices venus de différents pays. Le roi Léopold II de Belgique (1835-1909) sera tellement impressionné par l'ensemble architectural qu'il sollicitera Alexandre Marcel pour une reconstitution des éléments extrême-orientaux au sein de sa résidence de Laeken à Bruxelles²²². On retrouve du reste d'autres éléments architecturaux du Pavillon du Tour du monde, reconstitués par Marcel pour sa belle-famille, à partir des moules utilisés en 1900 au sein du parc oriental de Maulévrier, non loin de Cholet²²³. En tout état de cause, la

²²² D'après Chantal Kozyreff, *Songes d'Extrême-Asie, la tour japonaise et le pavillon chinois à Laeken*, Anvers, Fonds Mercator, 2001.

²²³ Ces informations sont issues du site web officiel du parc, consultable à l'URL suivant : <https://www.parc-oriental.com/parc/histoire-symbolisme/> (consulté le 27/04/2021).

façade principale du Pavillon du Tour du monde montre clairement la prédominance de l'Extrême-Orient. On y retrouve en effet une tour cambodgienne et une pagode bouddhiste entourant la porte monumentale qui est en fait la réplique de l'entrée d'un temple de Tôkyô²²⁴. La pagode elle-même s'avère copiée sur celle du sanctuaire shintoïste de Nikkô²²⁵ au Japon, assez grossièrement du reste car celle-ci ne compte, selon la tradition bouddhiste, que cinq étages et non six comme son clone parisien²²⁶. La présence de restaurants et de boutiques au sein de la pagode en question semble être à l'origine de ce sixième étage. Concernant Alexandre Marcel, il convient de préciser qu'il montre très jeune une attirance envers les constructions exotiques et notamment orientales. Élève de Louis-Jules André (1819-1890) à l'École des Beaux-Arts de Paris, il présente en effet lors du concours de première classe de 1880 ayant pour sujet « des bains publics sur un terrain irrégulier », un projet de *hammam*²²⁷. Marcel n'était néanmoins pas particulièrement reconnu avant 1900, il avait certes construit en 1896 une pagode d'inspiration japonaise dans le septième arrondissement de Paris qui deviendra ensuite le lieu d'activité du cinéma « la Pagode » mais il restait plutôt peu connu et ne semblait pas avoir non plus d'expérience de voyages au long court en Extrême-Orient. Ce sont véritablement ses réalisations dans le cadre de l'Exposition universelle de 1900, et notamment le Pavillon du Tour du monde, qui vont marquer les esprits et lui offrir la notoriété²²⁸. Il faut préciser qu'en terme de fréquentation, le tour du monde et son panorama connaîtront un succès significatif avec près de six cent vingt-cinq mille visiteurs au total soit une moyenne d'environ quatre-vingt-dix mille cinq cents entrées par mois²²⁹. Devant l'affluence considérable du public et suite aux plaintes récurrentes, Louis Dumoulin doit même faire construire une double plate-forme permettant à tous les spectateurs de mieux voir son panorama et les faux-plans sur lesquels évoluent les « indigènes »²³⁰. La presse ne manque pas de souligner le succès populaire

²²⁴ Il s'agit probablement du temple *Zôjô-ji* 増上寺 visité par Dumoulin lors de son deuxième voyage au Japon en 1895.

²²⁵ Il est à ce propos intéressant de remarquer que Louis Dumoulin possédait dans sa collection photographique personnelle trois clichés de la pagode ayant servi de modèle, ce qui peut laisser penser qu'il aurait aussi été impliqué dans les choix architecturaux du Pavillon du Tour du monde.

²²⁶ Aucune pagode bouddhiste ne peut compter de nombre d'étages pairs.

²²⁷ Une aquarelle montrant le projet de Marcel est reproduite dans : Marie-Laure Crosnier Leconte, « Oriental ou colonial ? Questions de styles dans les concours de l'École des beaux-arts au XIX^e siècle », in Nabila Oulebsir, Mercedes Volait (éd.), *L'Orientalisme architectural, entre imaginaires et savoirs*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 2009, p. 53-55.

²²⁸ Marcel participe à un autre projet commun avec Dumoulin en 1900 puisqu'il réalise la reconstitution de la colline de Phnom-Penh et de ruines d'Angkor au sein de la Section coloniale de l'Exposition universelle. Ce projet piloté par Jules Charles-Roux inclut en effet des dioramas de Louis Dumoulin (cf. Georges Marx, « Un projet pour l'Exposition Indo-Chinoise en 1900 », *La Justice*, mardi 7 février 1899, p. 2).

²²⁹ Chiffres tirés du tableau établi par François Robichon dans : « Le Panorama, spectacle de l'histoire », in *op. cit.*, p. 73.

²³⁰ Cf. « Le Tour du monde », *Le Matin*, dimanche 3 juin 1900, p. 4.

rencontré par le Pavillon du Tour du monde et réserve ses éloges à la qualité du travail de Louis Dumoulin à qui elle attribue l'entière paternité de l'attraction²³¹. Fin octobre, à quelques semaines de la fin de l'Exposition, plusieurs journalistes formulent le vœu de voir les œuvres de ce dernier, au premier lieu desquelles le *Panorama du tour du monde*, survivre à la destruction programmée des édifices provisoires de cet événement²³². Enfin, tel un couronnement, Dumoulin se voit attribuer par le jury de la commission des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de Paris présidé par Édouard Detaille, un « grand prix » des plus belles manifestations d'art dans la série des spectacles et attractions²³³.

Afin de mieux nous représenter les différentes parties du Pavillon du Tour du monde, il nous semble intéressant de retracer le plus précisément possible le cheminement d'un visiteur au sein de cette attraction à partir de son guide officiel²³⁴. Arrivé devant l'édifice, le spectateur y entrait par la porte monumentale avant d'accéder aux guichets. S'acquittant des droits d'entrée fixés à un ou deux francs en fonction de la visite choisie²³⁵, il pénétrait ensuite dans le bâtiment et était invité à embarquer sur une reconstitution de paquebot mouvant simulant une navigation de Marseille à La Ciotat avec en toile de fond une représentation picturale du siège et du chantier naval de la Compagnie des messageries maritimes, des calanques et du château d'If. Il montait alors de quelques marches et parvenait à l'entresol où se trouvaient des dioramas de grandes métropoles du monde comme Rome, Londres, Amsterdam, Moscou, New York, Sydney et, convictions coloniales obligent, Saïgon. Puis il accédait au premier étage et découvrait depuis la rotonde le *Panorama du tour du monde* se déployant tout autour de lui sous une coupole de deux mille cinq cents mètres de circonférence. Entre la toile et le spectateur évoluaient sur une sorte d'estrade équipée de fausse végétation, des « indigènes » placés devant la peinture représentant leur pays d'origine²³⁶. En redescendant au rez-de-chaussée, le spectateur était

²³¹ Voir par exemple cet écho du journal *Le Gaulois* repris en boucle par tous les autres quotidiens parisiens : « Le panorama du tour du monde se classe de plus en plus au premier rang des attractions de l'exposition. Le public et les amateurs ne se lassent pas d'admirer la toile du panorama, dont le peintre Louis Dumoulin a fait une véritable suite d'œuvres d'art. Quant au panorama mouvant, on ne peut mieux en caractériser l'illusion qu'en disant que le public fait littéralement le voyage de Marseille à La Ciotat. Le théâtre exotique est devenu un coin d'Extrême-Orient extrêmement goûté du public » (cf. *Le Gaulois*, lundi 2 juillet 1900, p. 4).

²³² Cf. Léon Rénier, « Le Tour du monde », *L'Écho de Paris*, samedi 20 octobre 1900, p. 3.

²³³ Cf. *L'Autorité*, jeudi 6 septembre 1900, p. 3.

²³⁴ Cf. Exposition universelle de 1900, *Le Tour du monde, guide officiel et souvenir du panorama*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1900.

²³⁵ Pour entrer dans l'enceinte même de l'exposition universelle, le visiteur devait s'acquitter du prix du billet général vendu à un franc (cf. *Guide pratique du visiteur de Paris et de l'Exposition*, Paris, Hachette, 1900, p.264). Rappelons qu'en 1900, le salaire horaire pour un ouvrier était de soixante-quinze centimes. Le Pavillon du Tour du monde enregistrera du reste 691 245 francs de recettes en deux cent sept jours d'activité.

²³⁶ Des pavillons de thé semblent avoir été disposés devant les représentations de la Chine et du Japon où les spectateurs pouvaient s'installer pour se faire servir par les « indigènes » (cf. Gaston de Wailly, *À travers l'exposition de 1900, vol. X, La rue des puissances au Quai d'Orsay*, Paris, Fayard, 1900, p. 62-63).

invité à pénétrer dans un théâtre où à tour de rôle, les « indigènes » susnommés venaient se donner en spectacle. Ce descriptif paraît fidèle à la réalité du Pavillon du Tour du monde et se voit confirmé dans les grandes lignes par les échos de presse parus durant la période d'ouverture de l'Exposition universelle de 1900²³⁷. La lecture d'articles publiés durant les trois années précédant l'exposition fournit elle des informations similaires mais permet aussi de prendre conscience de plusieurs autres attractions imaginées par Dumoulin mais qui ne purent être concrétisées.

Ainsi, l'interview réalisée par Maurice Guillemot pour le compte du journal *Gil Blas* en septembre 1897 apparaît particulièrement intéressante à ce propos. Pour l'Égypte par exemple, Guillemot nous apprend que Dumoulin souhaitait représenter des pyramides et recruter des acteurs pour jouer le rôle de touristes les visitant. Concernant le Japon, le peintre envisageait de représenter la grande statue du Bouddha du temple de Kamakura et Guillemot témoigne d'une esquisse présentant cette statue mais cette dernière ne sera pas retenue dans l'œuvre définitive, pas plus d'ailleurs que les forêts californiennes mentionnées par le journaliste. Il semble en outre à cette époque que Dumoulin imaginait plus de destinations au sein même du *Panorama du tour du monde* et notamment Rio de Janeiro, Naples, le Portugal, Canton, New York, Rome et Paris. Djibouti était aussi probablement prévu à l'origine pour figurer dans le panorama. Dumoulin accompagnait en tout cas les membres d'une expédition en Abyssinie menée par Henri Philippe Marie d'Orléans (1867-1901) et Nicolas Léontieff (18?-19?) en 1898²³⁸ mais il n'alla pas au-delà de Djibouti²³⁹. Il faut dire que cette expédition aux allures de conquête coloniale apparaissait dangereuse, en témoigne « l'armada militaire » accompagnant le convoi²⁴⁰. En raison de contraintes d'espace ou par choix, le nombre de lieux représentés sera réduit au sein du panorama et Dumoulin proposera pour plusieurs des lieux listés ci-avant des dioramas dans un espace distinct. Un article paru dans le journal *Le Figaro* quelques semaines avant l'ouverture officielle de l'Exposition nous apprend en outre que des projections cinématographiques étaient envisagées au sein du théâtre exotique. Ces projections auraient consisté en la diffusion de courts films montrant les pays des troupes qui évoluaient au sein du

²³⁷ De nombreuses références sont fournies dans la bibliographie de cette étude au sein de la rubrique « Ouvrages et articles sur le Panorama du tour du monde » (cf. *infra*, p. 603-604).

²³⁸ « En Abyssinie », *L'éclair*, vendredi 4 mars 1898, p. 1.

²³⁹ Son nom ne figure pas dans les membres listés dans l'ouvrage rendant compte de cette expédition (cf. *Provinces équatoriales d'Abyssinie, expédition du Dédjaz comte N. de Leoutieff*, Paris, imprimerie de Chambrelent, 1898, p. 23).

²⁴⁰ Cf. *La Vérité*, samedi 5 mars 1898, p. 2.

pavillon²⁴¹ mais il semble qu'elles n'aient pas été concrétisées. Enfin, le pavillon était ouvert régulièrement pour des visites de nuit et l'éclairage nocturne fut d'ailleurs, selon les journaux parisiens, particulièrement apprécié²⁴².

Bien qu'il y ait quelques contradictions en fonction des guides, des récits et de leurs dates de publication, l'itinéraire du panorama de Dumoulin suivait donc la navigation vers l'Orient d'un paquebot des messageries maritimes avec dans un premier temps une escale à Athènes (devant l'Acropole), puis à Constantinople avec la représentation d'un cimetière faisant clairement référence au premier roman de Pierre Loti, *Aziyadé*, publié anonymement en 1879 chez Calmann-Lévy. C'était ensuite le passage dans le canal de Suez avec une représentation de Port-Saïd permettant à Dumoulin d'inclure dans la toile quelques paquebots des messageries maritimes au mouillage. L'itinéraire se poursuivait avec une représentation des Indes anglaises et ses charmeurs de serpents, puis des temples d'*Angkor Vat* devant laquelle évoluent des danseuses javanaises et un orchestre *gamelan*, soit un collage de clichés exotiques éloignés de plus de mille kilomètres les uns des autres²⁴³. La Chine avec une peinture d'un quartier de Shanghai²⁴⁴ se présentait ensuite au spectateur avant le Japon qui bénéficiait de la plus grande surface peinte avec d'abord une vue de Nikkô, puis en arrière-plan, de la presqu'île d'Enoshima et enfin dans la partie droite une représentation de Yokohama ou Tôkyô²⁴⁵ pendant la fête des garçons²⁴⁶ et du célèbre Mont Fuji flottant sur un océan jouant le rôle de jointure avec le continent européen ! En effet, L'Espagne, avec une peinture de la ville de Fontarrabie, frontalière de la France, bénéficiait également d'une scène supposée clôturer le panorama mais qui, pour certains visiteurs constituait le point de départ de ce dernier²⁴⁷. Bien que proche géographiquement de la France, l'Espagne était encore parée d'une image d'exotisme à la fin du XIX^e siècle, image sur laquelle joue Dumoulin en faisant évoluer deux danseuses de

²⁴¹ Cf. « Le Tour du monde », *Le Figaro*, mardi 27 mars 1900, p. 3.

²⁴² Par exemple : *Le Petit journal*, mardi 8 mai 1900, p. 3.

²⁴³ Cf. Anne Décoret-Ahiha, *les danses exotiques en France, 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, p. 39.

²⁴⁴ Peinture qui a eu pour modèles deux photographies achetées par Dumoulin (cf. Julien Béal, « La collection photographique Chine de Louis-Jules Dumoulin (1860-1924) », *汉学研究*, 中华书局, 2016, p. 212-219, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01375937> (consulté le 20/07/2019).

²⁴⁵ Peu de sources citent cette peinture de la capitale japonaise et quand elles le font, elles utilisent le nom ancien de celle-ci soit *Edo* (ou *Yédo*, ou encore *Yeddo*), ce qui laisse à penser que Dumoulin avait privilégié cette dernière, plébiscitée par les artistes français notamment car évocatrice du Japon précédant l'occidentalisation.

²⁴⁶ Cette fête se nomme en japonais *kodomo no hi* (子供の日) et a lieu traditionnellement le cinquième jour du mois de mai.

²⁴⁷ En fonction de l'affluence au niveau de la rotonde, il était parfois impossible de suivre l'itinéraire prévu par Dumoulin.

flamenco devant sa représentation de Fontarrabie et au sein de son théâtre exotique²⁴⁸. Plusieurs journalistes, dans des textes écrits avant l'ouverture officielle de l'Exposition universelle, mentionnaient des représentations de l'Australie, du Brésil et du Portugal au sein du *Panorama du tour du monde* mais il semble bien que ces destinations n'aient pas pris forme dans la version finale de l'œuvre²⁴⁹. Il faut préciser que les journalistes avaient tendance à confondre le panorama proprement dit de son enveloppe architecturale et de l'ensemble des attractions incluses dans le Pavillon du Tour du monde. Ainsi, l'Australie était bien représentée par un diorama de la ville de Sydney exposé au premier étage du pavillon. Pour le Portugal, ce n'est pas une peinture mais une tour d'architecture lusitanienne qui est incorporée en façade. Quant au Brésil en revanche, aucun symbole apparent ne semble poindre mais Louis Dumoulin consacra dix années plus tard un panorama à ce pays à l'occasion d'une autre exposition universelle, celle de Bruxelles en 1910.

Que ce soit au niveau de l'architecture ou au niveau du panorama lui-même, le Pavillon du Tour du monde apparaît effectivement très orienté à l'Est de l'Europe et le Japon y figure évidemment en bonne place. Sans surprise, l'œuvre de Dumoulin reflète assez fidèlement les voyages de ce dernier en dehors des colonies et protectorats français qui dépendaient de l'exposition coloniale dirigée par Jules Charles-Roux²⁵⁰. Notons toutefois que Dumoulin n'a pas à proprement parler effectué de tour du monde puisqu'il n'a jamais effectué la traversée du Pacifique entre Yokohama et San Francisco. Partant vers l'Est, il s'arrête en effet toujours au Japon pour revenir vers l'Europe par le même itinéraire. Yokohama représente donc pour lui en quelque sorte le bout du monde alors que cette ville constitue bien, à l'époque de ses voyages, une escale des tours du monde et notamment des premiers voyages touristiques autour du globe organisés par l'agence Thomas Cook. De par sa position géographique, Yokohama était évidemment une étape fondamentale dont l'ouverture au trafic maritime internationale a d'ailleurs indéniablement favorisé l'expansion du tourisme international dans la seconde partie

²⁴⁸ Le musicologue Arthur Pougin (1834-1921) nous apprend qu'il s'agit de deux sœurs choisies vraisemblablement pour leurs apparences physiques plus que pour leurs talents (cf. « Le théâtre et les spectacles à l'Exposition de 1900, suite », *Le ménestrel*, 10 mars 1901, p. 75-76). Voir *supra*, figure n°3, p. 102, pour une reproduction de la scène imaginée par Dumoulin pour l'Espagne.

²⁴⁹ René Lebaut évoque ces destinations mais aussi « un potier syrien », « des acrobates chinois, des escamoteurs indiens, des charmeurs de serpents et des lutteurs japonais » (cf. « L'envers des spectacles », *L'Exposition en famille. Revue illustrée de l'Exposition universelle de 1900*, 5 juin 1900, p.12-15).

²⁵⁰ Convaincu de la mission coloniale de la France, Dumoulin participe activement à la Section coloniale de l'Exposition de 1900 en réalisant des dioramas de l'Indochine présentés dans les sous-sols d'une reconstitution des ruines d'Angkor (cf. Jules Charles-Roux, *Exposition universelle de 1900 : l'organisation et le fonctionnement de l'exposition des colonies et pays de protectorat*, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 264).

du XIX^e siècle²⁵¹. C'est néanmoins un fait, le peintre du *Tour du monde* ne l'a jamais réalisé lui-même véritablement. La principale raison semble évidente, la traversée du Pacifique n'était tout simplement pas assurée par la Compagnies des messageries et il aurait été plus délicat pour l'État de la prendre en charge dans le cadre de missions officielles. Mais à bien y réfléchir, cela n'était pas en soi impossible, il y aurait donc une autre raison, plus symbolique cette fois qui serait à l'œuvre, le Japon, dans l'esprit de Dumoulin, comme dans celui de nombreux voyageurs Européens²⁵², représentait et représente toujours une sorte de pointe de l'exotisme. Pointe horizontale en tant que Finistère de l'Orient mais pointe aussi verticale en tant que *sumмум*.

Si le monde proposé par Dumoulin, contraint du reste par les exigences du commanditaire et l'espace de la toile, aussi gigantesque soit-elle, paraît incomplet, son Japon l'est évidemment aussi mais d'une manière sensiblement différente. En effet, l'artiste n'y donne pas le premier rôle à la principale ville desservie par la Compagnie des messageries maritimes, soit Yokohama mais à un lieu éloigné de la mer, en l'occurrence Nikkô. Ce n'est pas le seul exemple dans le *Panorama du tour du monde* puisqu'Athènes et surtout les ruines d'Angkor constituent également des lieux sans rivage. Deux logiques président principalement à ce propos dans la sélection des lieux au sein de l'œuvre de Dumoulin. Par définition ces lieux sont des étapes, représentatives par synecdoque des pays évoqués. Soit par le biais d'une ville-escale portuaire (Port-Saïd, Constantinople, Shanghai, Yokohama), soit par celui d'un site touristique majeur (l'Acropole, Angkor, Nikkô). Seule la représentation du Japon compte en fait quatre lieux, Enoshima et le Mont Fuji viennent en effet s'ajouter à Yokohama et à Nikkô selon les mêmes logiques que celles citées précédemment et qui conjuguent en fait paysages marins et ce que les Japonais nomment « *meisho* ». Le premier séjour de Dumoulin au Japon se déroule, rappelons-le, de mai 1888 à février 1889, soit une durée de presque dix mois durant laquelle il va en effet visiter les lieux plébiscités par les touristes occidentaux et présentés dans les principaux guides touristiques de l'époque. Parmi ces lieux, qui relèvent pour la plupart des « *meisho* », c'est indéniablement Nikkô et ses environs qui vont faire à Dumoulin les meilleures impressions²⁵³. Dumoulin retournera du reste à Nikkô en juin 1897 pour compléter sa collection

²⁵¹ De par les équipements hôteliers, marchands et les activités d'excursions guidées qui se mettent en place à Yokohama à partir de 1870, on peut même considérer que cette ville, dont l'aspect et le quotidien sont profondément modifiés par le tourisme, symbolise en quelque sorte cette expansion.

²⁵² Le cas de Nicolas Bouvier un demi-siècle plus tard est particulièrement intéressant puisqu'envisageant initialement cette traversée du Pacifique, il y renoncera finalement pour des raisons pécuniaires mais aussi parce qu'il avait l'impression d'être arrivé au bout du monde (cf. Thierry Maré, « Usages du bout du monde, le Japon, Roland Barthes et Nicolas Bouvier », in *Fabula / Les colloques, Usages de Nicolas Bouvier*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4394.php> (consulté le 21/08/2021).

²⁵³ Cf. *supra*, partie 1.3.3, p. 124-137.

photographique et ses croquis sur ce site qu'il a choisi comme scène principale du Japon dans son *Panorama du tour du monde*.

Le choix de Nikkô par Dumoulin apparaît également comme une évidence au regard du nombre de clichés concernant ce lieu dans sa collection photographique²⁵⁴ et du nombre de toiles en découlant²⁵⁵. Si les paysages ont probablement pesé dans la décision de Dumoulin de représenter Nikkô, il nous semble important de rappeler que ce site convenait surtout parfaitement à une exposition universelle organisée en France puisqu'il était à la fois conforme à l'image du « Japon de Paris » mais suffisamment original pour distinguer Dumoulin et son œuvre des « japonistes de salon ». En effet, Nikkô symbolise et célèbre, au sens propre du terme le Japon de l'époque d'*Edo*, souvenir d'un pays ancien encore vierge d'urbanisation à l'occidentale. Dumoulin s'appuie donc sur l'image rêvée d'une civilisation ancienne²⁵⁶ en train de disparaître sous les coups d'une modernisation irréfléchie. Il ne prend pas de risque puisque cette image est couramment admise parmi les cercles artistiques japonisants de la fin du XIX^e siècle à Paris²⁵⁷. Il propose donc aux spectateurs du Pavillon du Tour du monde, plus encore qu'à l'occasion de son exposition à la galerie Georges Petit en 1889-1890, le Japon communément apprécié à Paris et ne cherche pas à dépasser les idées reçues sur ce pays et sur la Restauration *Meiji*. Dans le même temps, il n'insiste pas outre mesure sur cette image et cherche au contraire à justifier ses choix par la réalité de ce qu'il a vu en allant sur place, proposant en quelque sorte un discours rassurant sur la permanence des rêves orientaux de l'Occident. Avec trois séjours en moins de dix ans et près de seize mois cumulés passés au Japon, soit plus que tout autre peintre français à l'époque en dehors de Bigot, on ne peut s'empêcher de penser que Dumoulin était pourtant bien placé pour montrer autre chose que des images préfabriquées pour l'Occident dans les « *Yokohama shashin* ». Mais il est vrai que le cadre d'une exposition universelle ne semblait pas vraiment le théâtre adapté à des mises en scènes trop originales ou trop érudites. S'agissant de théâtre, à la différence de ses toiles japonaises précédentes, Dumoulin va cette fois représenter l'altérité humaine autrement que par

²⁵⁴ Avec une centaine de photographies sur un total de huit cents, le site de Nikkô apparaît très bien représenté.

²⁵⁵ Parmi les cinquante-trois œuvres que Dumoulin expose à la galerie Georges Petit à son retour de voyage du Japon en décembre 1889, dix concernent Nikkô (Cf. *Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, Galerie Georges Petit (20 décembre 1889-26 janvier 1890)*, Paris, Galerie G. Petit, 1889).

²⁵⁶ Rappelons que le terme ancien est ici tout relatif car l'époque d'*Edo* est finalement récente si l'on se place en 1900.

²⁵⁷ Bien que le nom de la capitale japonaise ait changé sur décision gouvernementale en 1868, de nombreux Français, notamment dans le monde de l'art, continue en 1900 à appeler cette ville *Edo* comme un refus de voir terminée la période des *Ukiyo-e* 浮世絵 (littéralement « images du monde flottant », terme qui désigne les estampes japonaises si prisées des peintres parisiens notamment).

des silhouettes et des taches de couleurs inexpressives. C'est en effet par l'ajout d'un théâtre animé par des êtres humains en chair et en os qui se produisent tantôt dans une salle de spectacle²⁵⁸, tantôt devant son panorama, qu'il va « décorer son Japon », non point tant pour le faire vivre mais plutôt pour le faire briller et le rendre plus crédible encore car qui y a-t-il de plus typiquement japonais en cette fin de XIX^e siècle en France que des « mousmés » en tenues traditionnelles ?

« Si le Panorama du Tour du Monde du peintre Louis Dumoulin obtient toujours un grand succès de curiosité, on peut dire que le public éprouve un véritable engouement pour les danseuses japonaises du Théâtre Exotique, et on le comprend : les danses du Parasol, entre autres, mimées si agréablement, par les geishas du quartier de Chimbashy sont idéalement jolies²⁵⁹ » ; cet entrefilet anodin, paru en septembre 1900, nous paraît particulièrement représentatif de la manière dont a été reçue l'œuvre de Dumoulin par le public français. La presse française se fait en effet l'écho à maintes reprises²⁶⁰ du succès populaire que constituent le *Panorama du tour du monde* et ses troupes d'indigènes chargées d'animer l'ensemble. Les femmes japonaises se trouvent particulièrement appréciées souvent selon les mêmes termes. Le théâtre animé est qualifié « d'exotique », les danseuses japonaises sont « charmantes » ou « jolies » mais jamais « belles ». Le vocabulaire utilisé offre à Louis Dumoulin, en tant que représentant de l'art français, la beauté, la créativité, le prestige et attribue aux Japonaises un caractère mignon, gentil, juvénile. Ces échos de presse, souvent courts, donnent un aperçu des motivations des spectateurs occidentaux, poussés vers cette attraction par un mélange de curiosité, de soif d'exotisme divertissant et de voyeurisme. Aucun écrit ne s'interroge sur les conditions de vie, l'éventuelle fatigue physique ou psychique des êtres humains venus parfois du bout du monde pour se donner en spectacle devant une peinture à quelques centimètres du regard de spectateurs majoritairement occidentaux²⁶¹. La question ne semble même pas se poser pour les journalistes français, cette attraction est agréable pour les visiteurs, comme pour les acteurs, aucun voyeurisme, aucune obscénité, aucune soumission, c'est le tour d'un monde

²⁵⁸ Au rez-de-chaussée du Pavillon du Tour du monde, un théâtre exotique de trois cents places décoré à « l'indochinoise » et doté d'un piano qui sera tenu par le renommé Raphaël Pompilio (1869-1939) propose des mises en scènes de troupes indigènes agrémentées de projections cinématographiques (cf. Arthur Pougin, « Le Théâtre et les spectacles à l'Exposition de 1900, suite, au Champ-de-Mars, Le tour du monde », *Le ménestrel*, 10 mars 1901, p. 75-76).

²⁵⁹ *Le matin*, 23 septembre 1900, p. 1.

²⁶⁰ En prenant en compte uniquement la période d'ouverture au public de l'Exposition universelle de 1900, on dénombre près de cent-cinquante articles sur le sujet du Pavillon du Tour du monde (selon des sondages effectués grâce au site Web de la BnF consacré à la presse ancienne intitulé « Retronews » et disponible à l'URL suivant : www.retronews.fr/ (consulté le 21/10/2020).

²⁶¹ Imaginons un seul instant la réaction de la presse française à un retournement des rôles, c'est-à-dire la présence de femmes françaises en tenues traditionnelles dansant devant une représentation picturale approximative de leur pays réalisée par un artiste japonais contemporain...

pacifique, la représentation d'un Japon certes convenu mais suffisamment original et instructif, un Japon que quelques « mousmés » teintent de charmants reflets « roses bonbon ». Bref, une attraction bon enfant en tout point appréciable construite tel un *patchwork* par Dumoulin.

3.2.3. Le *patchwork* de Dumoulin

Pour réaliser le *Panorama du tour du monde* et son théâtre animé, Dumoulin ne va pas chercher, nous l'avons vu, à dépasser les clichés touristiques et les stéréotypes raciaux. Au contraire, il va les accentuer en diffusant auprès d'un grand nombre de spectateurs un pot-pourri d'exotisme convenu, particulièrement flagrant dans les parties japonaises de son attraction.

« Nikko est le lieu saint que tous les touristes passant au Japon doivent visiter [...] »²⁶², le *globe-trotter* français Émile d'Audiffret, comme beaucoup d'autres voyageurs au Japon le comprend vite, Nikkô fait partie des sites touristiques incontournables de ce pays. Ce statut était dû, certes, à la beauté du site et à son importance historique, mais aussi à la politique du Japon lui-même qui souhaitait contrôler au maximum les déplacements des étrangers sur son sol. Dès lors, on comprend aisément que la mise en avant de quelques lieux emblématiques offrait des côtés bien pratiques. D'une part, cela permettait de réduire les zones à surveiller et d'autre part, cela ouvrait la voie à la concentration d'équipements et de services à destination des touristes occidentaux dans les zones en question²⁶³. Le choix de Dumoulin de représenter Nikkô (mais aussi le Mont Fuji et Enoshima) n'est en soi pas illogique puisqu'il s'agit bien, comme nous l'avons vu, de lieux mis en avant par les Japonais eux-mêmes selon la tradition du « *meisho* »²⁶⁴. Mais, à la différence d'Hugues Krafft²⁶⁵, d'Émile Guimet²⁶⁶ ou encore d'Émile d'Audiffret²⁶⁷, Dumoulin ne cherche pas à présenter de manière rigoureuse ces sites aux Français mais va au contraire les travestir pour mieux servir l'esthétique et l'exotisme de son panorama animé. Il a tendance, c'est vrai pour Nikkô comme pour ses autres voyages surtout quand ces derniers l'emmènent loin de Paris, à sélectionner les points de vue les plus pittoresques pour les mélanger sur la toile, quitte à prendre certaines libertés avec les réalités géographiques et culturelles.

²⁶² Cf. *Notes d'un globe-trotter, course autour du monde, de Paris à Tokio, de Tokio à Paris*, Paris, E. Plon, 1880, p. 144.

²⁶³ Auberges traditionnelles, restaurants, transports, service de porteurs, vente de bibelots et de photographies souvenirs etc... Nikkô, tout comme les alentours du Mont Fuji, les sources d'eau chaude de Hakone (箱根), ou encore la station balnéaire d'Enoshima, représentait une source de revenus importante pour de nombreux industriels et commerçants japonais.

²⁶⁴ Cf. *supra*, p. 170.

²⁶⁵ Voir *supra*, partie 1.3.3, p. 124-137.

²⁶⁶ Après une première édition en 1878 (Cf. *supra*, note 223, p. 62), le récit de voyage au Japon de Guimet, avec des illustrations de Régamey, est réédité et enrichi deux ans plus tard avec l'ajout d'un sous-titre : « Tokio-Nikko ». Les passages sur Nikkô, notamment de la page 223 à 245 regorgent de précisions historiques et culturelles et témoignent d'une approche autrement plus respectueuse et curieuse que celle de Dumoulin (cf. *Promenades japonaises, Tokio-Nikko*, Paris, G. Charpentier, 1880).

²⁶⁷ Cf. *Notes d'un globe-trotter, course autour du monde, de Paris à Tokio, de Tokio à Paris, op. cit.*, p. 141-157.

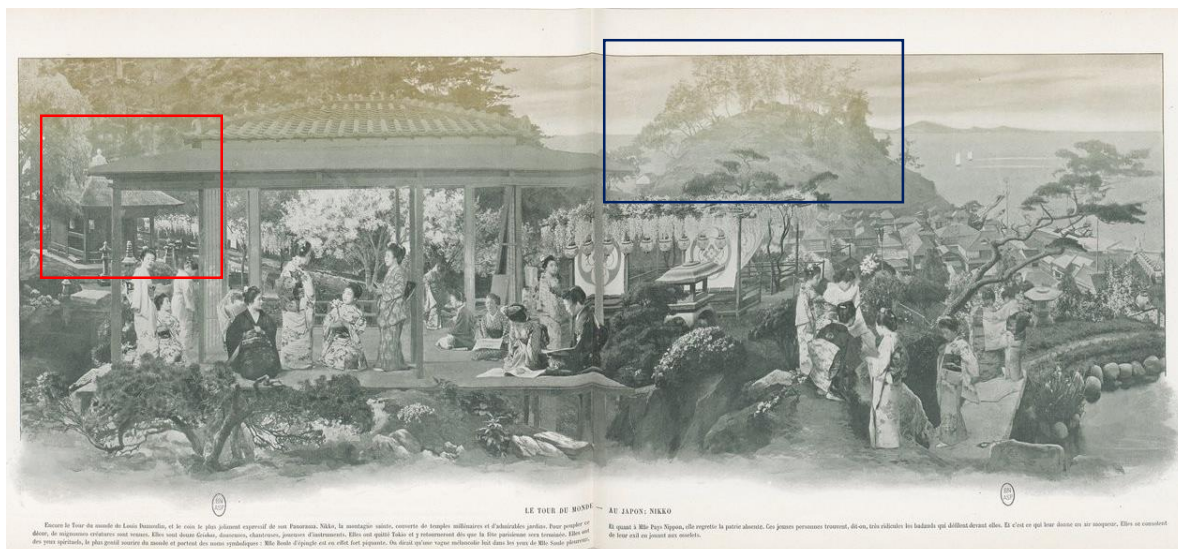


Figure 39 : Panorama du tour du monde, au Japon, Nikko (tiré de : Baschet, René (dir.), *Le Panorama, Exposition universelle 1900*, L. Baschet éd., 1900, p. [160]). Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France / Licence ETALAB - Domaine public.

L'analyse de la représentation de Nikkô par Dumoulin, figurant ci-avant (voir figure n°39 ci-avant), permet de comprendre les petits arrangements que ce dernier prend avec la réalité mais aussi et surtout ses méthodes de travail et de création qui restent assez constantes depuis ses débuts. D'un point de vue épistémologique en effet, Dumoulin pioche, comme il le fait régulièrement, pour ce tableau dans sa collection photographique en y sélectionnant quelques éléments qu'il va restituer tels quels et mixer sur la toile. Précisément, la partie gauche de sa représentation de Nikkô en 1900 montre le bâtiment d'un temple bouddhiste appelé *Dainichidô* situé à une vingtaine de kilomètres du principal sanctuaire shintoïste du site. Ce temple, étape obligée des circuits touristiques dans la région, jusqu'à sa destruction causée par une inondation en 1902, était connu pour la beauté de son jardin offrant une vue sur le lac Chûzenji²⁶⁸. Pour un peintre de la Marine comme Dumoulin, l'occasion est belle d'inclure en effet un point d'eau et quelques jonques japonaises, ce qu'il ne manque pas de faire dans l'arrière-plan droit de son tableau. Que ce soit pour le *Dainichidô* (Voir figure n°Figure 40 ci-après dont le motif est copié par Dumoulin dans l'encadré rouge que nous avons ajouté à la figure n°Figure 39 présentée ci-avant), ou pour le lac Chûzenji, dans les deux cas, ce sont des photographies qui ont servi de modèles à Dumoulin.

²⁶⁸ Cf. *supra*, p.132.



Figure 40 : T. Enami, *Dainichido*, 1886?, épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, Université Côte d'Azur, Bibliothèques, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Les traces de peintures apparaissant sur les montages photographiques de la collection Dumoulin sont, comme nous l'avons déjà vu, inmanquablement le signe de l'utilisation par le peintre du cliché en tant que modèle pour une ou plusieurs toiles. Dumoulin n'est certes pas le seul artiste à recourir à la photographie pour créer²⁶⁹, ce qui faisait d'ailleurs dire à Charles Baudelaire dès 1859 : « comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécilité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance ». Mais à la différence des peintres du mouvement réaliste²⁷⁰, Dumoulin se sert de cette technologie pour travestir la réalité. Ainsi, ce dernier va littéralement importer en bordure de sa représentation du lac Chûzenji un rocher coiffé de pins japonais²⁷¹ venu tout droit de la plage d'Enoshima, ou plutôt d'une photographie de cette plage²⁷² bordant

²⁶⁹ Cité dans : « Le public moderne et la photographie », in *Curiosités esthétiques, l'Art romantique*, introduction de Henri Lemoître, Paris, Éditions Gamier, 1962, p. 318.

²⁷⁰ Cf. *À l'épreuve du réel, les peintres et la photographie au XIXe siècle*, Lyon, Fage éditions, 2012.

²⁷¹ Voir encadré bleu que nous avons ajouté à la figure n°Figure 39 présentée *supra*, p. 334.

²⁷² La photographie en question est conservée dans la collection Louis Dumoulin du Musée national des Arts asiatiques Émile Guimet à Paris (il s'agit d'un autre cliché de T. Enami, qui porte le numéro 171 dans le catalogue du studio de l'auteur et qui s'intitule : « Cave at Yenoshima »).

l'océan pacifique à plus de deux cents kilomètres au sud de Nikkô. En observant attentivement l'arrière-plan droit de la toile, on aperçoit même le célèbre Mont Fuji évidemment invisible depuis Nikkô puisque situé lui à plus de trois cents kilomètres au sud-ouest ! Cette méthode de travail, qu'il n'assume absolument pas²⁷³, s'avère extrêmement fréquente chez Dumoulin puisqu'il l'applique aussi aux personnes, ou plutôt aux silhouettes de personnages qu'il ajoute à ses paysages peints²⁷⁴. C'est également cette méthode, appliquée à des êtres humains, qu'il va mettre en œuvre pour la mise en scène des femmes japonaises de son attraction et la promotion de celle-ci.

En effet, il suffit par exemple de jeter un œil au guide officiel du *Panorama du tour du monde* pour se rendre compte du recours à l'image de la femme japonaise modelée et diffusée par les « *Yokohama shashin* ». Ce guide, vendu cinquante centimes, donne clairement le premier rôle aux danseuses japonaises en reléguant en médaillons discrets une femme indienne et un homme chinois (voir figure n°Figure 41 ci-après).

²⁷³ La mission officielle au Japon qu'il obtient de la part de la Direction des Beaux-Arts était motivé dans sa lettre de sollicitation datée de décembre 1887 par l'argument suivant : « [...] rapporter en France des dessins et des tableaux imprégnés de l'esprit et du caractère [japonais] que les documents photographiques ne possèdent pas ». Le moins que l'on puisse écrire est que Dumoulin dénigre là, de manière très hypocrite, la méthode principale à laquelle il va recourir concernant sa production picturale japonaise (cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis. Lettre du 14 décembre 1887).

²⁷⁴ Cf. *supra*, partie 2.3.1, p. 228-239.

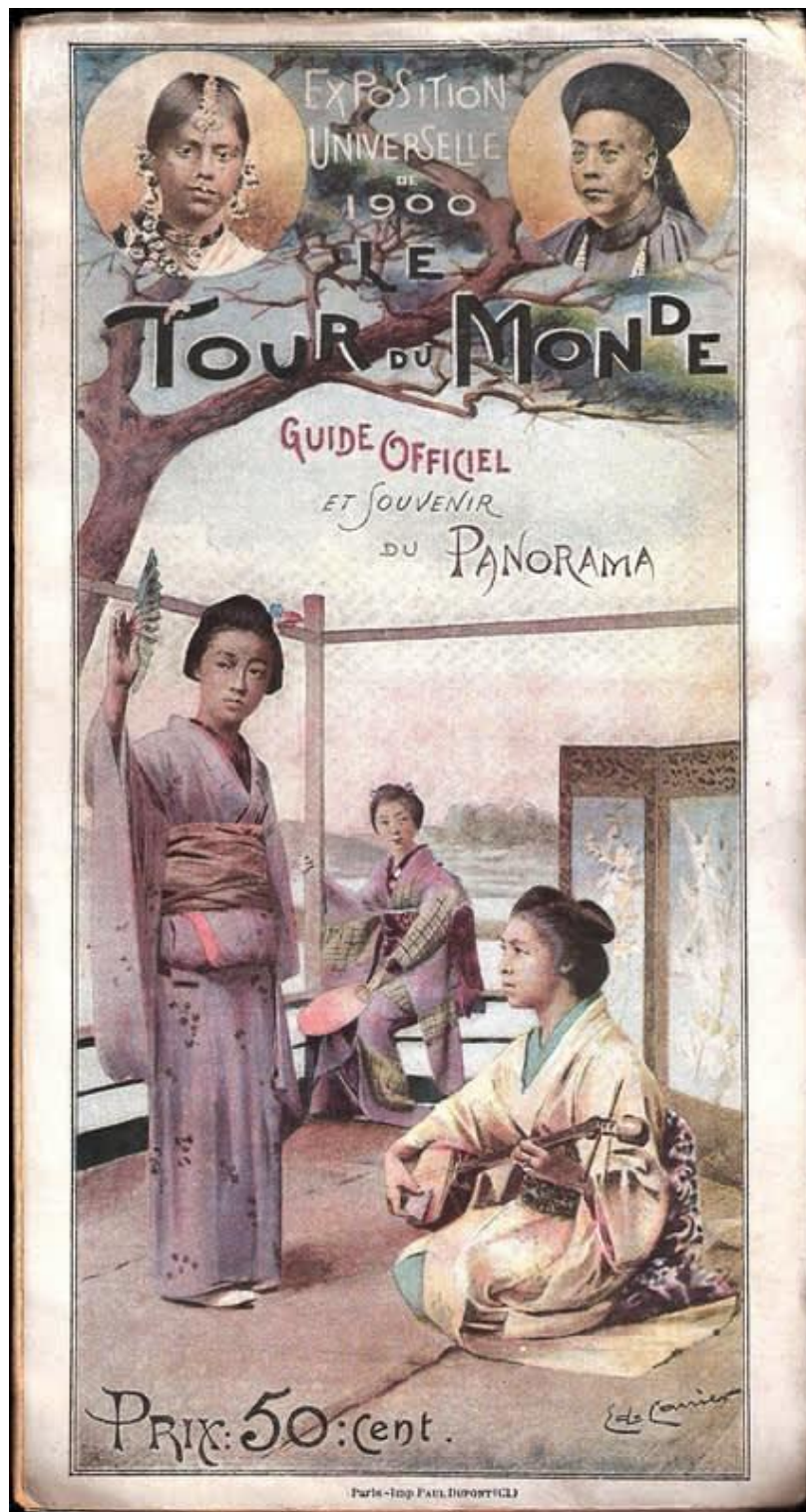


Figure 41 : Exposition universelle de 1900, *Le Tour du monde, guide officiel et souvenir du panorama*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1900, domaine public.

Le spectateur et, éventuellement acheteur, de ce guide officiel pourrait s'attendre à juste titre à ce qu'il offre une représentation des danseuses se produisant effectivement dans le Pavillon du Tour du monde. Or, là encore, ce sont bien des images de femmes importées telles quelles

depuis des photographies acquises par Dumoulin au Japon qui sont à l'origine de cette couverture (voir figures n°Figure 42 et n°Figure 43 ci-après).



Figure 42 : T. Enami, *Dancing*, 1886?, épreuve à l'albumine sur papier, mise en couleur à la main, montage sur carton, Université Côte d'Azur, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)



Figure 43 : T. Enami ou Ogawa Kazumasa, *Girls for cooling at Kamogawa, Kyoto*, 1886 ?, épreuve à l'albumine sur papier, mise en couleur à la main, montage sur carton, Université Côte d'Azur, Bibliothèques, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)

Tant au niveau des personnages, des objets comme le paravent, l'éventail ou le *shamisen* et des éléments du décor, la couverture du guide copie littéralement les deux photographies présentées ci-avant qui, il convient d'insister sur ce point, sont l'œuvre d'un photographe japonais, en l'occurrence T. Enami²⁷⁵. Pour créer les éléments picturaux de son panorama, comme pour la mise en scène et la représentation des femmes japonaises chargées de l'animer, Louis Dumoulin emprunte donc, comme à son habitude, énormément à la photographie souvenir. Plus qu'une œuvre originale, il réalise en fait une composition, une sorte de « *patchwork* d'images » préconstruites qui, pour les femmes japonaises, se situent sur deux pôles fantasmatiques puissants tant au niveau de la production que de la réception : la « mousmé » de Pierre Loti et la *geisha* des « *Yokohama shashin* ». Sur ce dernier point, l'image véhiculée ancre la femme japonaise dans les mœurs, les modes et critères esthétiques de l'époque d'*Edo*²⁷⁶. Pourtant, et le comportement des *geisha* du *Panorama du tour du monde* découvrant Paris et les Parisiennes en témoigne²⁷⁷, ces dernières, à partir de l'ouverture du Japon au commerce international en 1854, adoptèrent rapidement un style moderne en ayant recours à des vêtements ou des accessoires importés d'Occident.

Le terme « Mousmé », nous l'avons dit a, quant à lui, surtout été utilisé en France à la fin du XIX^e – début du XX^e siècles pour désigner les femmes japonaises ou plutôt la femme japonaise, celle que Loti modela en « Madame Chrysanthème ». Pourtant, si c'est bien Loti qui a popularisé ce mot qui lui plaisait d'abord pour des raisons phonétiques²⁷⁸, des occurrences de celui-ci, souvent plus précises dans la graphie, se retrouvent avant 1887 notamment chez Philippe Burty²⁷⁹ ou dans des récits de voyageurs comme celui du diplomate Alexis de Gabriac (1811-1890) paru en 1872²⁸⁰. Patrick Beillevaire montre bien qu'avec le succès retentissant du roman de Loti, le terme « mousmé » n'est « communément usité que lorsque la femme est considérée pour son potentiel de séduction et non dans son rôle social²⁸¹ ». Il note, signe de

²⁷⁵ Il demeure néanmoins un doute concernant le second cliché qui pourrait être le fait d'Ogawa Kazumasa.

²⁷⁶ Cf. *supra*, partie 2.1.2, p. 157-171.

²⁷⁷ Elles admirent l'esprit d'indépendance des adolescentes françaises mais aussi des choses plus banales comme le contenu des trousseaux à maquillage des femmes occidentales et le fait que ces trousseaux soient transportés partout dans le sac à main des femmes (cf. Yoshihiro Kurata 倉田喜弘, *Kaigai kôen kotohajime* 海外公演事始, Tôkyô shoseki 東京書籍, 1994, p. 141-142).

²⁷⁸ « Mousmé est un mot qui signifie jeune fille ou très jeune femme. C'est un des plus jolis de la langue nipponne ; il semble qu'il y ait, dans ce mot, de la moue (de la petite moue gentille et drôle comme elles en font) et surtout de la frimousse (de la frimousse chiffonnée comme est la leur). Je l'emploierai souvent, n'en connaissant aucun en français qui le vaille » (cf. Pierre Loti, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, 1888, p. 82).

²⁷⁹ Dans son roman *Grave imprudence* qui met en scène un peintre et son modèle féminin qui cherche à imiter les femmes japonaises des *ukiyo-e*, Burty cite deux fois le mot qu'il écrit « musmé » et une fois le terme de « guècha » (cf. Philippe Burty, *Grave imprudence*, Paris, G. Charpentier, 1880, p. 144 et p. 222).

²⁸⁰ Alexis de Gabriac, *Course humoristique autour du monde. Indes, Chine, Japon*, Paris, Lévy, 1872, p. 264.

²⁸¹ Patrick Beillevaire, « L'Autre de l'Autre, Contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », *Mots*, n°41, décembre 1994. p. 59-60.

l'influence du roman en question, que cet usage est propre à la France. En effet, dans les pays anglo-saxons et notamment en Angleterre et aux États-Unis, c'est le terme « Geisha » qui s'applique le plus souvent à cette image séductrice des femmes japonaises. La France fait donc exception mais la représentation en mars-avril 1898 au théâtre de l'Athénée-comique à Paris de l'adaptation française d'une comédie musicale britannique d'Owen Hall (1853-1908) intitulée « The geisha, story of a teahouse » va véritablement marquer le début de l'emploi plus régulier du terme « geisha » par les Français au point que dix années plus tard environ, l'usage du terme « mousmé » deviendra minoritaire jusqu'à s'éclipser quasi complètement. On peut d'ailleurs légitimement penser que le *Panorama du tour du monde* ait œuvré à la popularisation du terme « geisha » car pour la première fois à Paris, ce sont bien « d'authentiques geisha » que le public français avait l'occasion de découvrir. Cette différence de vocabulaire pour désigner l'image fantasmée par les hommes occidentaux de la femme japonaise n'est pas anodine car les deux vocables véhiculent des représentations sensiblement différentes, et ce même si dans l'esprit des spectateurs, celles-ci apparaissent bien souvent réunies.

Tout comme le gouvernement japonais cherchait à contrôler les représentations de son pays au sein des expositions universelles, il semble que les photographes japonais en esthétisant au maximum l'image des femmes de leur pays selon les codes des *bijinga* cherchaient avant tout à renouveler la popularité de leur production dans un élan principalement guidé par l'aspect mercantile de celle-ci. La collection photographique de Dumoulin comporte, nous avons pu l'observer dans cette étude²⁸², des clichés de femmes japonaises tirés de négatifs de Beato et de Stillfried notamment mais aussi, en plus grande quantité, des photographies de Kusakabe, de Tamamura, d'Ogawa Kazumasa et de T. Enami. L'influence de ces œuvres créées par des photographes japonais sur ses représentations des femmes japonaises ne doit pas être négligée tant il avait recours à la copie de celles-ci, mais il nous est permis de douter de la prise de conscience par Dumoulin des différences de représentation chez les photographes japonais par rapport à leurs prédécesseurs occidentaux, et notamment des références faites à l'univers des *bijinga*. Ce qui transparait en revanche dans la mise en scène des femmes japonaises de son panorama, ce sont les stéréotypes tenaces diffusés communément à l'époque, et résurgents encore de nos jours, sur leur aspect physique, leur caractère et leur haut degré de sophistication des plaisirs charnels²⁸³. Là encore, il est clair que le panorama de Dumoulin, eu égard à sa

²⁸² Cf. *supra*, partie 2.2.2, p. 196-215.

²⁸³ D'après Philippe Pelletier, « "C'est le pays des geisha" », *op. cit.*

popularité, a participé pleinement à l'ancrage de ces stéréotypes dans l'imaginaire collectif français.

Les récits de voyages ou les romans mettant en scène le Japon, tout comme dans une moindre mesure les peintures japonisantes, produits entre 1858 et 1900 évoquent quasiment tous à un moment ou à un autre la femme japonaise²⁸⁴. Le récit du Commodore Matthew Perry²⁸⁵, qui peut être considéré comme le premier récit de voyage d'un Occidental au Japon de la période *Bakumatsu* donne le la²⁸⁶ même si les dimensions diplomatiques et stratégiques de son discours ne doivent pas être sous-estimées²⁸⁷. À l'image du récit de Perry, la description physique se révèle en général le premier passage obligé des textes ultérieurs évoquant la femme japonaise. Le moins que l'on puisse dire de ces descriptions est qu'elles se recoupent sur plusieurs aspects, comme si leurs auteurs s'appliquaient à n'omettre aucun ingrédient d'une recette éculée mais toujours appréciée. Outre les inévitables *kimono* colorés et aux motifs chatoyants, la chevelure noire, les accessoires comme les *geta*, éventails et autres ceintures *obi* (帯), qui constituaient autant de stimulants exotiques et érotiques, et qui interdisaient dans le même temps à la femme la modernité de l'époque Meiji, il faut ajouter beaucoup d'oisiveté²⁸⁸, une amabilité soumise²⁸⁹, une moue très légèrement moqueuse²⁹⁰, une pincée lascive et un soupçon de plaisir charnel, caractéristique relayée par les Goncourt comme une légende circulant dans le monde de la

²⁸⁴ Patrick Beillevaire en cite quelques exemples et notamment le récit fait par un voyageur français nommé Cavaglion : « Tout voyageur qui visite le Japon ne peut se soustraire au plaisir, je dirais presque au devoir, de parler de la femme. On conçoit sans peine qu'il doit en être ainsi, parce que la Nipponne est le principal bibelot de ce joli pays » (cité dans : « L'Autre de l'Autre, Contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », *op. cit.*, p. 58).

²⁸⁵ Perry était le commandant des très symboliques « navires noirs » (*kurofune* 黒船 en japonais), dont les coques étaient recouvertes de goudron et qui débarquèrent au Japon en 1853 pour réclamer au nom des États-Unis l'ouverture de ports à ses bateaux, puis qui revinrent l'année suivante pour obtenir une réponse qui conduira à l'ouverture progressive du Japon au commerce international.

²⁸⁶ Cf. *supra*, note n°174, p. 55.

²⁸⁷ Perry cherche à flatter le Japon et n'hésite pas à rabaisser la Chine pour cela. Ses propos sur la beauté toute relative des femmes japonaises sont donc à prendre en compte au regard de ses réflexions péjoratives, voire racistes, sur l'aspect de leurs homologues chinoises.

²⁸⁸ Dumoulin a bien retenu la leçon de Loti puisqu'il met en scène quelques *geisha* de son tour du monde jouant aux osselets. Brisson ne manque d'ailleurs pas de le noter lorsqu'il découvre pour la première fois lesdites femmes : « Mlle Boule-d'épingle et Mlle Papillon jouent aux osselets », Georges Bigot, présent sur les lieux lui explique, alors que la partie d'osselets continue indéfiniment : « Ce sont, me dit Bigot, des âmes d'enfants, insouciantes et légères. Telles vous les voyez ici, telles elles sont là-bas, dans leurs demeures elles s'assemblent, se coiffent, s'habillent, bavardent et se désintéressent des responsabilités de la vie elles s'en reposent sur les hommes à qui, du reste, elles sont humblement soumises » (cf. *Scènes types de l'exposition*, *op. cit.*, p. 46 et p. 49).

²⁸⁹ Brisson toujours citant Bigot : « Ne soyez pas trop poli avec les geishas, si vous voulez qu'elles aient pour vous de la considération. L'homme doit toujours tenir son rang ! » (*Ibid.*, p. 49). Voir également sur ce point les exemples cités par Patrick Beillevaire qui montrent que certains hommes occidentaux imaginent le Japon comme « le paradis des maris » (« L'Autre de l'Autre, Contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », *op. cit.*, p. 82). Pour une analyse plus contemporaine, nous nous référons à Philippe Pelletier, « "La femme est soumise aux hommes et à son mari" », in *La Fascination du Japon, Idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris, Le Cavalier bleu, 2018, p. 205-210.

²⁹⁰ La fameuse moue de la « mousmé » de Loti.

marine militaire française : « quelqu'un ajoute, que les officiers de marine sont unanimes à reconnaître que dans tout l'Orient, c'est seulement au Japon qu'on trouve chez la femme, la gaieté, l'entrain, un amour du plaisir, presque occidental²⁹¹ ». En plus de ces traits distinctifs, il convient d'ajouter à la femme japonaise de la souplesse, et surtout, plus que tout autre ingrédient, de la « rapetitesse ». Dans le journal des Goncourt encore, les femmes japonaises sont comparées à des petits quadrupèdes : « En effet, n'avons-nous pas vu les Japonaises de la grande Exposition, expliquer la phrase de leurs compatriotes, avec leurs rampements, leurs agenouillements, leurs gracieuses attaches au sol, leurs mouvements de gentils quadrupèdes, leurs habitudes enfin, de se faire toutes ramassées, toutes peletonnées, toutes exiguës²⁹² ». Sur ce dernier point, Loti, lui-même de petite taille, s'en donne à cœur joie²⁹³ et fera des émules comme le journaliste et critique d'art dramatique Adolphe Brisson(1860-1925) qui écrit à la vue des *geisha* du *Tour du monde* : « Elles sont accroupies sur une natte, entre les murs de papier de leurs maisonnettes. Au loin se déroulent des prés, des jardinets précieusement cultivés, et plantés de cèdres nains qui mirent leurs branches dans des bassins minuscules. Et cette nature spirituellement vénérable et tourmentée me paraît assez conforme aux descriptions de Pierre Loti²⁹⁴ ». Et si de surcroît, la femme japonaise ainsi présentée, a la bonne idée de savoir danser et jouer du *shamisen*, alors, que cette femme-là se nomme « mousmé » ou « geisha » n'a plus vraiment d'importance, le « plat » sera au goût de l'homme occidental²⁹⁵.

Au regard des échos de presse²⁹⁶, des compliments dans les guides de l'Exposition et de récits comme celui de Brisson, le « plat » servi, ou plutôt réchauffé, par Dumoulin fut effectivement goûté. Il le fut parfois même au point de croire qu'il était bien représentatif du Japon et des femmes japonaises. Avec son statut de voyageur, Dumoulin jouissait évidemment d'un certain crédit, mais à l'instar de Loti enrobant de bravoure son périple au Mont des oliviers, le tout était de ne pas se faire prendre en flagrant délit de mensonge²⁹⁷. Le problème inverse

²⁹¹ Extrait du journal des Goncourt à la date du 19 août (cf. *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire. Cinquième volume, 1872-1877*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1891, p. 91-92).

²⁹² (*Ibid.*, p. 91).

²⁹³ D'après notamment : Morie Tanaka 田中森恵, « *Kobito no kuni no Pierre Loti 小人の国のピエール・ロチ* » (« Le pays des nains de Pierre Loti »), in *Cahiers de littérature et langue française* 早稲田大学大学院研究料フランス文学専研究誌, n°23, 2004, p. 113-128.

²⁹⁴ Cf. *Scènes types de l'exposition, op. cit.*, p. 46.

²⁹⁵ Comme le montre Beillevaire, il existe toutefois des discours opposés qui dénigrent la femme japonaise et son supposé caractère charmant, ces discours sont d'ailleurs souvent liés à la rhétorique du « péril jaune » (cf. « L'Autre de l'Autre, Contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », *op. cit.*, p. 63-64).

²⁹⁶ Citons plusieurs exemples : un écho dans *Le Figaro*, 20 septembre 1900, p. [5] ; un autre dans *Le Temps*, 4 juillet 1900, p. [4] ; un autre encore dans *L'Intransigeant*, 3 juillet 1900, p. [3] etc.

²⁹⁷ Cf. Odile Gannier, « le risque du mensonge », in *La littérature de voyage, op. cit.*, p. 54-57.

étant de croire et d'écrire que le panorama de Dumoulin faisait œuvre d'éducation²⁹⁸. Ainsi, le journaliste Marcel Hutin (18?-19?) avance-t-il, pleinement convaincu, dans une publication à destination de la jeunesse : « C'est ainsi qu'on a pu arriver [sic], à nous donner en quelques minutes le résumé pour ainsi dire tangible d'un long et périlleux voyage. M. Louis Dumoulin, peintre du ministère de la marine, ne saurait en être trop loué, sa tentative mérite en particulier la reconnaissance des écoliers pour lesquels elle constitue la plus parfaite leçon de géographie²⁹⁹ ». Dans le même esprit, *L'Écho de Paris* fait paraître sous la plume du journaliste Edgard Troimaux (1856-1924) un article présentant le *Panorama du tour du monde* et son théâtre animé³⁰⁰. Troimaux ne tarit pas d'éloges sur Dumoulin au point de forcer un peu le trait³⁰¹. Alfred Picard lui-même déclare, suite à sa visite des préparatifs du panorama du tour du monde en avril 1899 en compagnie du président du conseil d'administration de la Compagnie des messageries maritimes Amédée Lefèvre-Pontalis (1833-1901), que le travail remarquable de Dumoulin sera selon lui, pour le public « en même temps qu'un voyage, une leçon de choses sur l'architecture universelle et l'ethnographie³⁰² ».

Quelques rares voix moins enthousiastes se font tout de même entendre comme celle du bibliophile, éditeur et écrivain Albert Quantin (1850-1933) qui, au sujet de l'animation du panorama de Dumoulin déclare, sans mettre en cause le recours à des êtres humains : « L'intention était louable, mais l'effet médiocre. L'opposition entre la réalité et la fiction s'en trouvait accentuée³⁰³ ». Enfin, certains auteurs ignorent, ou feignent d'ignorer le panorama de Dumoulin, affichant ainsi une indifférence qui peut être interprétée comme une critique négative. Ainsi, la femme de lettres Judith Gautier (1845-1919) encense littéralement la danseuse et femme d'affaires états-uniennes Loïe Fuller (1869-1928) pour ses spectacles, mais aussi pour ceux d'une troupe de théâtre japonaise qu'elle produit. Il s'agit de la troupe Kawakami à laquelle appartient une ancienne *geisha* nommée Kawakami Sadayakko 川上貞

²⁹⁸ Le guide illustré des magasins du bon marché avait peut-être des intérêts commerciaux cachés car les passages concernant le *Panorama du tour du monde* sont dithyrambiques, par exemple : « Nulle leçon de choses ne saurait être plus saisissante, nulle documentation plus exacte, plus vraie, plus vivante. Il est l'œuvre d'un grand peintre M. Dumoulin qui a visité tous les pays [...] » (cf. *Guide illustré du Bon marché, l'Exposition et Paris au XX^e siècle*, Coulommiers, P. Brodard impr., 1900, p. 79-80).

²⁹⁹ Marcel Hutin, « Les attractions de l'Exposition – Le tour du monde », *Le Petit Français illustré, journal des écoliers et des écolières*, 12^e année, n°39 du 25 août 1900, p. 463.

³⁰⁰ Cf. Edgard Troimaux « Actualités, Autour du monde », *L'Écho de Paris*, dimanche 23 octobre 1898, p. 1.

³⁰¹ Troimaux écrit notamment au sujet du *Panorama du tour du monde* : « il sera aussi d'une exactitude rigoureuse puisque sa composition est le résultat de dix années de voyage en Grèce, en Égypte, aux Indes, en Extrême-Orient, dans le monde entier ; il sera la reproduction vivante de la plus riche collection de documents qui ait été réunie sur ces pays lointains, si attirants par leur mystère » (*Ibid.*).

³⁰² Cf. *Le Temps*, lundi 17 avril 1899, p. 2.

³⁰³ Cf. *L'Exposition du siècle*, Paris, A. Quantin, 1900, p. 350.

奴 (1871-1946) qui va connaître un très grand succès à Paris grâce à des pièces du répertoire japonais dont la durée était certes réduite pour le public occidental mais qui offrait véritablement un morceau de Japon authentique, ancien c'est vrai, mais différent des sempiternelles « japonaiseries » et autres images fabriquées pour l'Occident³⁰⁴. Du reste, la troupe Kawakami a laissé une trace dans l'histoire du théâtre³⁰⁵ et de la danse³⁰⁶ bien plus importante que celles potentiellement laissées, dans les mêmes champs artistiques mais aussi dans l'histoire des relations interculturelles entre l'Occident et le Japon³⁰⁷, par les représentations et spectacles prêts à consommer du *Tour du monde*. Le critique et écrivain André Hallays (1859-1930) salue lui aussi la performance théâtrale de « Sada-Yacco » dans un ouvrage présentant ses impressions sur l'Exposition universelle où le Japon est omniprésent³⁰⁸. Le pavillon officiel de ce pays et son commissaire général Hayashi reçoivent moult commentaires élogieux de la part d'Hallays³⁰⁹, qui en profite pour égratigner les « japonaiseries » de ses compatriotes³¹⁰. De Dumoulin et de son panorama en revanche, il n'écrit pas une ligne et ce silence nous semble significatif.

Dans l'ensemble néanmoins, il ne fait aucun doute que la critique artistique française reçoit plutôt très favorablement à la fois l'œuvre picturale de Dumoulin mais aussi les *geisha* venues pour animer les parties japonaises. Au Japon, en revanche, un tour d'horizon de la presse et des archives gouvernementales permet de se rendre compte que, sans réelle surprise, le son de cloche est tout à fait différent. Arrivées en France un mois avant le début de l'exposition, les jeunes femmes recrutées pour le *Panorama du tour du monde* sont accompagnées de Bigot qui

³⁰⁴ « L'exquise Loïe Fuller, fleur de feu, reine du prisme, dont les danses de lumière jamais ne lassent l'admiration, c'est elle qui, dans cette rue de Paris si vulgairement tintamarresque offre un spectacle vraiment artistique et, pour ainsi dire, sauve l'honneur. Elle seule semble avoir compris que, pour réussir, il suffisait de donner au public quelque chose d'absolument nouveau et original. Elle a le succès. Elle a la vogue. C'est justice. Cette troupe japonaise, toute entière excellente, encadre une grande artiste à la fois comédienne, mime, danseuse et tragédienne Sada-Yacco, dont tout Paris raffole en ce moment. » (cf. Judith Gautier, *Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900*, Paris, Ollendorf, 1900, vol. 4, p. [3]).

³⁰⁵ Cf. Jonah Salz, « Otojiro Kawakami and Sada Yakko », *The journal of intercultural studies*, Ôsaka, Kansai university of foreign studies publications, n°20 (1993), p. 25-74.

³⁰⁶ D'après Sylvian Kodama, « Aux origines de la présence japonaise dans la danse en France », *La danse japonaise en France, Repères, cahiers de danse*, n°41, avril 2018, p. 7-9.

³⁰⁷ D'après Jonah Salz, « Otojiro Kawakami and Sada Yakko », in *op. cit.*, et : Leonard Pronko, *Theater East and West*, Berkeley, University of California press, 1967.

³⁰⁸ André Hallays, *En flânant à travers l'Exposition de 1900*, Paris, Librairie académique Perrin, 1901.

³⁰⁹ Hallays va jusqu'à retourner l'ordre des races et des civilisations : « Nous pouvons bien « japoniser » ; nous ne percerons jamais le mystère de l'art japonais. Il nous demeure pour toujours inviolable. Connaîtrions-nous la langue, la religion, la vie des Japonais comme nous pouvons connaître la langue, la religion ou la vie des Hellènes, nous ne comprendrons jamais rien à tout cela, sinon que nous sommes d'une race inférieure, d'une race qui ne sait pas sous-entendre. [...] Avec nos lourdes façons de prétendre à la franchise, avec notre épais mépris du mensonge, nous sommes à peine des demi-civilisés. Nos ironies les plus raffinées sont de petites singeries d'enfant auprès des inextricables complexités où se jouent, avec une joie tranquille, les imaginations japonaises [...] » (cf. *Ibid.*, p. 22). Il consacre au Japon, et seulement au Japon, tout un paragraphe très enthousiaste (cf. *Ibid.*, p. 230-252).

³¹⁰ « Il ne faut pas s'arrêter au rez-de-chaussée où deux Parisiennes, vaguement attifées en Japonaises, servent le vulgaire thé noir » (cf. *Ibid.*, 240-241).

doit jouer à leurs côtés le rôle de traducteur. Elles vont se produire à un rythme soutenu aux côtés d'autres « indigènes » mis en scène par Dumoulin selon une logique qui n'est pas sans rappeler les zoos humains du XIX^e siècle et qui traduit, selon nous, l'esprit colonial qui anime déjà le peintre en 1900 et qui ne fera que se renforcer jusqu'à sa mort vingt-quatre ans plus tard.

3.3. Japon un jour, Indochine toujours

3.3.1. Les larmes du chrysanthème

Comme le précisent Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire, le phénomène des zoos humains constitue, après les expositions universelles, le second phénomène de masse du XIX^e siècle³¹¹. Les mêmes auteurs expliquent du reste que ces deux phénomènes sont imbriqués, la chosification et l'exhibition de l'Autre dans le cadre des expositions universelles et plus encore coloniales s'avéraient en effet fréquentes afin dans un premier temps de légitimer la conquête puis, dans un second temps, la mission civilisatrice des nations colonisatrices. En 1900, il n'est effectivement plus question de montrer le caractère primaire, voire bestial des « sauvages » mais bien de démontrer les bienfaits de la civilisation occidentale pour les « indigènes »³¹² et de promouvoir les colonies auprès des Français. S'il ne fait aucun doute que Dumoulin était convaincu par la mission civilisatrice de la France à cette date³¹³, il est plus délicat d'apprécier l'impact qu'ont pu avoir sur lui, jeune homme ayant grandi dans la capitale, les exhibitions d'êtres humains du jardin zoologique d'acclimatation de Paris³¹⁴ ou les mises en scène des expositions universelles de 1867 et 1878. De même ses participations en tant que peintre à la réputation déjà bien affirmée à la grande exposition de Paris en 1889 et à la section coloniale de celle de Lyon en 1894 constituent très probablement des moments clés dans le cheminement qui le conduira à présenter lui-même des « spectacles d'indigènes ». Sa présentation de danseuses javanaises devant un paysage d'Angkor Vat dans son *Panorama du tour du monde* semble par exemple très proche du spectacle à succès proposé sur le même sujet

³¹¹ « Introduction, zoos humains, entre mythe et réalité », in, Nicolas Bancel (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004, p. 5-18.

³¹² Voir par exemple l'expérience-spectacle d'enseignement du français à des « indigènes » sénégalais menée par Berlitz et l'Alliance française pour justifier des bienfaits de l'éducation à la française (cf. Jules Charles-Roux, *Exposition universelle de 1900 : l'organisation et le fonctionnement de l'exposition des colonies et pays de protectorat*, op. cit., p. 218-222).

³¹³ Cf. *infra*, partie 3.3.3, p. 372-385.

³¹⁴ D'après Benoît Coutancier, Christine Barthe, « "Exhibition" et médiatisation de l'Autre, le Jardin zoologique d'acclimatation (1877-1890) », in Nicolas Bancel éd., *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, op. cit., p. 306-314.

à Paris en 1889. De même, il a probablement été marqué par les reconstitutions au sein du parc de la tête d'or en 1894 à Lyon des villages sénégalais, soudanais et dahoméens³¹⁵.

On peut néanmoins légitimement se demander si Dumoulin était bien seul dépositaire de l'idée d'animer par des « indigènes » en chair et en os son panorama en 1900. Rappelons qu'il était un peintre exclusivement paysagiste et que dans ses tableaux extrême-orientaux, les êtres humains figuraient avant tout comme des ombres ou des taches venues meubler le paysage en lui conférant l'authenticité exotique de leurs corps et de leurs vêtements. En outre, déjà expérimenté dans la réalisation d'un panorama, Dumoulin a parfaitement conscience des techniques utilisées pour donner l'illusion de la réalité et de la présence humaine³¹⁶. Il sait que le panoramiste a généralement recours à des silhouettes et l'incorporation d'êtres humains semble tout simplement destinée à améliorer ce stratagème. Dans le *Panorama du tour du monde*, on a en effet plus l'impression de voir des automates exotiques que des hommes et des femmes porteurs d'une diversité ethnique et culturelle. Il nous paraît donc relativement clair que Dumoulin adhérait complètement à l'idée de recourir à des personnes humaines pour mettre en valeur ses peintures. Qu'il en ait été à l'origine ou que cela lui ait été suggéré par autrui semble finalement secondaire tant il va œuvrer à la concrétisation de cette idée.

Avec une mise en scène qui oblige les artistes étrangers à « performer » devant une expression grandiloquente de l'art occidental, le théâtre animé de Dumoulin va, en tout état de cause, bel et bien imposer une hiérarchie du monde dédiant le beau et la grandeur à la France et affublant les peuples des pays représentés du folklore et du primitif. Chosification de l'Autre devenue marchandise importée, appropriation et exhibition des corps, le « barnum de Dumoulin » édulcoré sous le filtre du spectacle exotique festif et « bon enfant », suit et trace indéniablement le sillon des zoos humains en imposant un racisme populaire mettant en scène l'idéologie raciale selon une échelle allant de la peau la plus noire à la plus blanche. Un écho de presse apparemment anodin nous semble révélateur de cet ordre du monde. Il s'agit d'un bref compte-rendu dans la rubrique « théâtre » du journal *Le Matin* paru en juin 1900 et qui salue, comme beaucoup d'autres échos de la presse française à l'époque, le succès du « théâtre exotique du Tour du Monde ». Le journaliste y loue le talent des artistes espagnoles en citant parfaitement leurs noms et prénoms. Il enchaîne ensuite sur les *geisha* : « Quant aux danseuses

³¹⁵ D'après Sylviane Leprun, *Le Théâtre des colonies, Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions, 1855-1937*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 168-172.

³¹⁶ Dumoulin explique à plusieurs reprises dans des interviews journalistiques les rouages de la réalisation d'un panorama en peinture (par exemple : Maurice Thézan, « Le Tour du monde », *Le Soir*, samedi 20 août 1898, p. 1-2, ou : Edmond Le Roy, « L'Actualité, les panoramas », *Le Journal*, lundi 10 septembre 1900, p. 3-4).

japonaises, est-on curieux de connaître leurs noms ? Ce sont Mlles Tarna, Ito, Kokou, Riou, Ei, Hio, Ideno etc. Ces gracieuses coryphées d'Extrême-Orient ont pour directrice Hawahama Kounie³¹⁷ ». Les autres figurants venus de Chine, de Java, d'Inde ou de Turquie ne sont eux, pas mentionnés ; et quand bien même ils le sont dans d'autres sources, les auteurs ne daignent jamais citer leurs noms. La guitariste et la danseuse de flamenco sont certes espagnoles mais européennes et cela semble justifier aux yeux du journaliste la citation de leurs patronymes complets. Quant au Japon, ses *geisha* appartiennent à la « race jaune » mais elles incarnent une civilisation ancienne, sensuelle et raffinée qui, si elle ne se trouve pas à la hauteur de l'Occident, apparaît tout de même respectable ou tout du moins attirante³¹⁸ ; au point en tout cas, de filer la métaphore avec l'Antiquité grecque³¹⁹ et de tenter l'aventure de la transcription, très approximative, de leurs prénoms. Pour les autres « indigènes asiatiques », l'absence de nom les stigmatise en tant qu'êtres humains inférieurs, tout en les condamnant à accepter la supériorité des « races civilisées » et à apprendre d'elles. Dumoulin traite d'ailleurs très durement les acteurs chinois de son attraction, comme en témoigne le récit d'Adolphe Brisson qui, attiré par la présence de femmes japonaises, interroge Dumoulin sur ses voyages et les rouages du Pavillon du Tour du monde. Ce dernier, voyant Brisson observer les acteurs et actrices chinois déclare dédaigneux et accusateur : « ces Chinois ont d'insupportables exigences [...]. Au cas où ils viendraient à mourir, je suis obligé de renvoyer leurs cadavres dans leur province natale, auprès de la dépouille sacrée des ancêtres. Ils n'ont consenti à s'expatrier qu'à cette condition expresse³²⁰ ». À la lecture de ces lignes, on imagine depuis notre XXI^e siècle que les détails et les clauses des contrats des « travailleurs indigènes » du théâtre animé que nous n'avons malheureusement pas été en mesure de retrouver pouvaient être rudes et porteurs d'une criante injustice raciale.

En dehors de ses tableaux, de quelques interviews et articles de presse et des annotations qu'il a laissées au dos des montages cartonnés de sa collection photographique, Louis Dumoulin n'a, comme nous l'avons constaté³²¹, pas beaucoup écrit au sujet de ses voyages. D'ailleurs, du

³¹⁷ *Le Matin*, 24 juin 1900, p. [3].

³¹⁸ On retrouve cette réflexion au sujet du Japon ; qui s'explique principalement à notre avis par l'acceptation par le Japon des règles du commerce international imposées par les puissances occidentales ; dans différents contextes et par exemple dans celui très particulier du monde de la prostitution en Indochine française où les femmes de joie japonaises sont considérées de « catégorie supérieure » en opposition aux prostituées annamites (cf. Frédéric Roustan, « Migrants japonais dans le Vietnam colonial, entre catégorisations juridiques et catégorisations visuelles, 1880-1954 », *Migrations Société*, 2010/2, n° 128, p. 51-66).

³¹⁹ Ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les raisonnements d'Émile Guimet (cf. Denise Brahimi, *Un aller retour pour Cipango, essai sur les paradoxes du japonisme*, op. cit., p. 39-49).

³²⁰ Cf. Adolphe Brisson, *Scènes et types de l'exposition*, Paris, Montgredien et cie, 1901, p. 46.

³²¹ Voir à ce sujet : *supra*, partie 2.3, p. 228-264.

recrutement des « indigènes » et notamment des femmes japonaises de son panorama, il ne souffle mot, au point de se demander s'il y a vraiment été impliqué. En effet, si ce dernier endossait bien le costume de maître d'œuvre concernant l'aspect purement pictural de son projet, il ne semblait pas en mesure de contrôler seul le recrutement, l'acheminement et l'encadrement des « indigènes » du théâtre animé. Il paraît en effet impossible qu'un peintre français, quand bien même il jouirait d'un statut officiel, ait pu faire venir à Paris une troupe de véritables *geisha* alors même que le gouvernement japonais souhaitait absolument faire cesser les exhibitions de ses ressortissants, et surtout de sa population féminine, par des étrangers³²². Échaudé par plusieurs scandales³²³ liés à l'organisation par des Occidentaux de « villages japonais » ou de « pavillon de thé » lors d'expositions universelles précédentes, le gouvernement de *Meiji* tentait en effet de prendre le contrôle de telles attractions en interdisant aux étrangers toute activité liée à l'exhibition et/ou au commerce de personnes et d'objets originaires du Japon. Ainsi, en prévision de l'Exposition universelle de 1893 à Chicago, le Ministère des affaires étrangères va demander au commissariat général de respecter quatre règles strictes prohibant aux étrangers l'exposition et la vente de produits manufacturés au Japon, l'organisation de villages ou de pavillons japonais et toute exhibition mettant en cause les mœurs du Japon³²⁴. Les mêmes restrictions sont transmises à Alfred Picard en 1896 en prévision de l'exposition de 1900 à Paris. Dans ce contexte, on imagine mal Dumoulin en mesure de recruter lors de ses deux séjours au Japon en 1895, puis en 1897 des femmes japonaises pour les mettre en scène devant un panorama et ce, même si en 1895, il est autorisé à se rendre dans le célèbre quartier des plaisirs de Yoshiwara³²⁵.

Le nom de Dumoulin n'apparaît effectivement jamais dans les documents d'archives gouvernementales du Japon liés à l'exhibition de *geisha* à Paris en 1900, tout comme celui de Bigot du reste qui aurait pu être susceptible de l'aider dans la réalisation de son projet. Les journaux japonais mentionnent bien eux, dès 1895, le nom de Dumoulin lorsqu'ils traitent du

³²² Que ce soit en Chine, aux États-Unis ou en Europe, les femmes japonaises apparaissaient chez certains patriotes inquiets des ambitions territoriales du Japon comme des espionnes ou des missionnaires chargées d'amadouer l'étranger. Il en naquit une appellation : « L'armée de mousmés », ou « l'armée de *geisha* », qui s'exprime en japonais dans l'expression « *nihon no jōshigun* (日本の娘子軍) ».

³²³ Le plus retentissant eut lieu à Vienne lors de l'Exposition universelle de 1873 et mettait en cause l'un de photographes les plus influents au Japon à cette époque le Baron Raimund von Stillfried. Sans l'accord des autorités japonaises, Stillfried, dont le studio de photographie était installé à Yokohama, va en effet mettre sur pied en 1873 un pavillon de thé et le doter de jeunes femmes japonaises qui seront amenées, pour son profit, à se livrer à la prostitution (cf. Luke Gartlan, *A career of Japan, Baron Von Stillfried and Early Yokohama Photography*, *op. cit.*, 2016, p. 143-165).

³²⁴ Cf. Yoshihiro Kurata, *Kaigai kôen kotohajime* 海外公演事始, *op. cit.*, p.148-149.

³²⁵ Cf. *supra*, partie 3.2.1, p. 306-318.

Panorama du tour du monde proprement dit³²⁶, mais le lien n'est jamais fait entre le peintre et la troupe de *geisha*. L'origine de l'affaire du recrutement de *geisha* pour le Pavillon du Tour du monde s'avère beaucoup plus tardive et prend racine à la légation de France à Tôkyô. C'est à l'été 1899, soit deux ans après la fin du dernier séjour de Dumoulin au Japon que débute le recrutement en question, laissant penser que le gouvernement japonais n'ait pas donné officiellement son accord en 1895 à l'animation de la partie japonaise du *Panorama du tour du monde* par des *geisha*. Un Japonais dénommé Sugita (杉田)³²⁷, employé comme interprète à la légation de France et membre de la *Dainippon bujutsu kôshûkai* (大日本武術講習会) que l'on peut traduire par « Association des arts martiaux du grand Japon » va mettre en relation son professeur Tsuda Kanjirô 津田官次郎 (18?-19?) avec Robert Lafaye de Micheaux (18?-19?), un commerçant français installé à Yokohama depuis 1890. À ce stade, il convient de préciser qu'il s'agit surtout d'envoyer des maîtres d'arts martiaux japonais, ce qui explique l'entremise de Tsuda, qui selon les plans de Sugita, devait se charger de les recruter et de les présenter à Lafaye de Micheaux. Ce dernier semblait déjà avoir été contacté du reste, peut-être par Dumoulin lui-même, pour la même mission mais éprouvait des difficultés à la mener à bien, d'où l'intervention de Sugita. Toujours est-il qu'à l'origine du projet, il n'était vraisemblablement pas, ou pas seulement, question de *geisha* mais bien d'hommes japonais pratiquant des arts martiaux³²⁸, ce qui aurait immanquablement eu sur les visiteurs un tout autre effet. La première guerre sino-japonaise s'est en effet achevée cinq années plus tôt en 1895 avec la victoire d'une armée nipponne combattant selon les méthodes militaires occidentales et avec l'annexion de Taiwan par le Japon. Cette victoire, ainsi que les tensions géopolitiques en Extrême-Orient avaient engendré un sentiment de défiance des Occidentaux envers les Chinois et les Japonais que l'on soupçonnait de vouloir s'allier pour attaquer l'Occident. Ce phénomène connu sous le nom de « péril jaune » aurait été immanquablement attisé par la présence de combattants japonais, même pratiquant des arts martiaux traditionnels, dans le cadre de l'Exposition universelle de 1900.

³²⁶ Le premier article que nous avons pu trouver à ce sujet paraît dans le journal *Asahi* le 28 juillet 1895, il mentionne le projet de Dumoulin comme raison de son séjour au Japon et indique que le Ministère de l'agriculture et du commerce par l'intermédiaire de son sous-secrétaire d'État Kaneko Kentarô y a donné son feu vert (cf. « *Futsukoku panorama nai no nihon fûzoku* 仏国パノラマ内の日本風俗 », *Asahi shibun* 朝日新聞, dimanche 28 juillet 1895, p. [3]).

³²⁷ Ce nom figure, annoté par Dumoulin, au dos d'un montage photographique présentant un cliché des personnels de la légation de France posant sur le perron du bâtiment consulaire sis à Tôkyô (cf. Julien Béal, *Le Japon dans la collection photographique du peintre Louis-Jules Dumoulin (1860-1924)*, 2017, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01517490v3> (consulté le 21/07/2019).

³²⁸ Cela expliquerait peut-être la référence aux « lutteurs japonais » dans certains journaux français qui présentaient le projet du panorama de Dumoulin avant 1900 (cf. « L'envers des spectacles », *op. cit.*, p. 12-15).

Mais Tsuda, pour une raison inconnue ayant probablement rapport à des motifs diplomatiques, abandonne le projet et décide de passer la main à un personnage sulfureux nommé Okunomiya Kenshi 奥宮健之 (1857-1911)³²⁹, qui lui va s'attacher à recruter uniquement des *geisha*. Opposant au gouvernement de *Meiji*, Okunomiya vient de passer près de treize années en prison suite à son implication dans « l'incident de Nagoya »³³⁰ lorsque Tsuda le sollicite. Comme il est surveillé par la police depuis sa sortie, c'est sa présence qui va alerter les autorités japonaises sur le projet d'envoi de *geisha* à Paris et qui nous permet aujourd'hui de comprendre comment s'est déroulé le recrutement³³¹. En résumé, Okunomiya va mobiliser deux personnages de son réseau, Iwama Hômatsumi 岩間芳松 (18?-19?) le propriétaire d'un restaurant situé dans le quartier de *Shinbashi*³³² (新橋) à Tôkyô et qui accueillait des *geisha* pour divertir les clients aisés ; et Saitô Kintarô 斎藤金太郎(18?-19?), gérant lui d'une maison de *geisha* dans le même quartier. En moins d'un mois, l'affaire est entendue, Iwama et Saitô réunissent treize femmes dont neuf *geisha*, une coiffeuse, deux maquilleuses et une matrone qui n'est autre que l'épouse d'Iwama, ainsi que six hommes (un cuisinier, deux traducteurs et trois serviteurs dont le rôle n'est pas très clair). La plus jeune des *geisha* n'a que quatorze ans, la plus âgée vingt-quatre. À ce groupe, il faut ajouter Iwama, Okunomiya et deux compagnons de ce dernier et c'est donc un total de vingt-trois personnes qui va composer ce que l'on peut appeler « la troupe japonaise du *Panorama du tour du monde* ». Deux Français accompagnent cette troupe, en l'occurrence Georges Bigot embauché comme traducteur et qui rentre en France après dix-huit ans passés au Japon dans le même navire que la troupe de *geisha* et un médecin dont l'identité n'a pas pu être retrouvée et qui veillera à ce que la santé des membres de la troupe ne se dégrade pas à Paris³³³.

³²⁹ Co-fondateur du *Shakaitô* (社界党) (cf. Iwao Seiichi, Iyanaga Teizô, Ishii Susumu, Yoshida Shôichirô, Fujimura Jun'ichirô, Fujimura Michio, Yoshikawa Itsuji, Akiyama Terukazu, Iyanaga Shôkichi, Matsubara Hideichi, « 283, Shakai-tô », in *Dictionnaire historique du Japon, volume 18*, Tôkyô, Librairie Kinokuniya, 1992. Lettre S (2), p. 8).

³³⁰ En décembre 1884, suite à une intervention policière auprès d'un groupe de membres du parti pour la liberté *Jiyûtô* (自由党), soupçonnés d'extorsion de fonds, une bagarre éclate et deux policiers sont tués. *Okunomiya* sera reconnu coupable de complicité de meurtre.

³³¹ Les informations fournies dans cet article sur ce sujet sont issues d'un rapport de police conservé dans les archives du Ministère des affaires étrangères au Japon (cf. *Paris hakurankai ni nippon geigi no tokôhō Okunomiya Kenshi oyobi futsujin Robert de Micheaux ra ni oite keikaku ikken* 巴里博覧会ニ本邦芸妓ノ渡航方奥宮健之及仏人「ロバート、ミッシヨ」等ニ於テ計画一件, *Gaimusho gaikô shiryôkan* 外務省外交史料館, archive n° B12083570200), URL : https://www.jacar.archives.go.jp/aj/meta/image_B12083570200 (consulté le 21/07/2019).

³³² Nous avons pu trouver un écho du journal *Le matin*, mentionnant ce quartier de *Shinbashi* : « [...] les danses du Parasol, entre autres, mimées si agréablement par les geishas du quartier Chimbashy sont idéalement jolies » (cf. *Le matin*, 23 septembre 1900, p. 1).

³³³ Cf. Julien Béal, « 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 », in *Loxias-Colloques*, n°16. *Représentations littéraires et artistiques de la femme japonaise depuis le milieu du XIX^e siècle*,

À partir du moment où il l'apprend, le gouvernement japonais tente bien, dans la précipitation, de s'opposer à la concrétisation de ce projet mais la vitesse d'action d'Okunomiya et de ses acolytes ainsi que l'attitude du gouvernement français les en empêcheront. En effet, Iwama et Saitô sont interrogés par la police japonaise fin janvier 1900, suite notamment à une conférence de presse organisée dans le restaurant du premier nommé³³⁴ et qui a généré plusieurs articles dans les journaux, rendant ainsi le projet public. Okunomiya a déjà quitté le pays à la date de l'interrogatoire, Iwama et Saitô, acculés de questions, insistent sur le fait que les contrats sont signés et qu'il leur est impossible de faire machine arrière car ils ont déjà reçu des versements financiers, par l'intermédiaire de Lafaye de Micheaux, de la part de la « Société anonyme du Tour du monde, panorama diorama animés »³³⁵. En ce qui concerne le gouvernement français ou plutôt le commissariat général de l'exposition, Picard « joue d'abord la montre » en ne répondant pas aux demandes d'explication de son homologue japonais. Sollicité par le nouveau commissaire du Japon à l'Exposition de 1900 qui n'est autre que Hayashi Tadamasu³³⁶, Picard répond que les choses sont trop engagées pour pouvoir les stopper et tente de rassurer en expliquant qu'une surveillance sera mise en place afin d'éviter tout scandale. Hayashi rend compte de la situation à son premier ministre Itô Hirobumi³³⁷ et les deux hommes, inquiets de la propagation du « péril jaune » en France et du rapprochement diplomatique de la France et de la Russie, décident de ne pas tenter d'interdire cette attraction mais demandent, et obtiennent, une prise en compte immédiate de leur avis quant au déroulement de celle-ci. Hayashi se rendra à l'atelier de Dumoulin en décembre 1898 pour observer les ébauches du *Panorama du tour du monde* mais se gardera bien d'y mêler sa délégation officielle d'une manière ou d'une autre. Toujours est-il que le premier avril 1900, neuf *geisha* arrivent à Paris pour y animer une représentation de leur pays réalisée par un peintre français devant les yeux de très nombreux spectateurs, pour la plupart également français et pour qui les femmes japonaises se résument bien souvent à la « mousmé » de Pierre Loti.

Avant même l'arrivée à Paris de la troupe rassemblée par Okunomiya, les journaux japonais s'inquiètent de l'image que va donner du pays le spectacle du *Panorama du tour du monde* et

journée d'études du 16 mai 2019 organisée à Nice [mis en ligne le 21 avril 2020], p. 25, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1578> (consulté le 20/08/2020).

³³⁴ Cette conférence de presse a lieu le 22 décembre 1899 et durera plus de cinq heures (cf. Yoshihiro Kurata, *Kaigai kôen kotohajime* 海外公演事始, *op. cit.*, p. 158-159).

³³⁵ Cf. *supra*, note n°137, p. 304.

³³⁶ Hayashi est nommé commissaire générale de la section japonaise de l'Exposition universelle de 1900 par le gouvernement de son pays en mars 1898.

³³⁷ Cf. *Itô Hirobumi kankeibunsho, Dai roku maku* 伊藤博文関係文書第6巻, Tôkyô, Yumani shobô ゆまに書房, 2007.

accessoirement, du traitement que vont recevoir les *geisha* à Paris. Pour être précis, l'inquiétude porte uniquement sur l'exhibition de ces dernières et absolument pas sur les représentations picturales de l'œuvre de Dumoulin. Les premiers articles sur le sujet paraissent dans les jours suivants la conférence de presse organisée par Okunomiya le vingt-deux décembre 1899, le journal *Yomiuri* notamment publie deux articles en deux jours les vingt-cinq et vingt-six décembre. Celui du vingt-cinq s'attache à retranscrire le déroulement de la conférence de presse et les arguments avancés par Okunomya et par les six *geisha* présentes. Ces dernières, visiblement conditionnées, insistent sur leurs motivations de découvrir l'Occident et d'étudier les arts du spectacle à Paris³³⁸. Quant à Okunomiya, il défend évidemment la qualité et l'intérêt culturel et diplomatique du projet et tente de lever les craintes liées à d'éventuels abus que pourraient subir les *geisha*, il déclare : « *Kaigai de geisha ni ikagawashii kô wo saseru no de ha nai* (海外で芸者にいかがわしい行為をさせるのではない)³³⁹ », ce qui signifie en substance : « nous n'allons pas faire subir d'actes malveillants ou obscènes aux *geisha* à l'étranger ». Le lendemain, un second article nous apprend qu'en fait, un autre restaurant plus prestigieux avait été contacté par un Français pour rassembler des *geisha* mais que l'affaire n'avait pu se concrétiser, menant ainsi jusqu'au restaurant d'Iwama³⁴⁰. Comme Yoshihiro Kurata le démontre dans son ouvrage paru en 1994, le quartier dans lequel se trouvait le restaurant d'Iwama allait connaître de lourds travaux en 1900, faisant craindre une fermeture provisoire, ou tout du moins une baisse certaine du chiffre d'affaires. Malgré les déclarations volontaires des *geisha*, il semble bien que l'argent engendré ou espéré par les contrats et les recettes du spectacle à Paris ait bel et bien constitué l'élément moteur pour les protagonistes japonais de « l'affaire » et que les jeunes femmes japonaises n'aient pas eu d'autres choix que de se découvrir subitement le désir d'étudier les arts occidentaux à Paris³⁴¹.

Passé le stade de l'investigation visant à comprendre les tenants et aboutissements de l'implication d'un petit restaurant de Tôkyô et d'une maison de *geisha* attenante, la presse nipponne commence à étaler de véritables craintes. Un article alarmiste publié par le *Kokumin shinbun* 国民新聞 le six janvier 1900 attire notamment l'attention. Il s'agit en fait de la

³³⁸ Les passeports délivrés aux *geisha* comportent d'ailleurs un visa aux allures de couverture diplomatique libellé comme suit « pour études des arts du spectacle » (cf. Japon. Archives du Ministère des affaires étrangères. Ville de Tôkyô. Visas délivrés pour l'étranger, 16 décembre 1899).

³³⁹ Cf. « *Senbôtei no futsukoku tokô geigi hirôkai* 扇芳亭の佛国渡航芸妓披露会 », *Yomiuri shinbun* 読売新聞, 25 décembre 1899, p. [3].

³⁴⁰ Cf. « *Paris hakurankai he nihon engei hirô zokuhô* 巴里博覧会へ日本演芸披露続報 », *Yomiuri shinbun* 読売新聞, 26 décembre 1899, p. [3].

³⁴¹ Cf. *Kaigai kôen kotohajime* 海外公演事始, *op. cit.*, p. 159-161.

publication d'un courrier rédigé et envoyé depuis Paris par des Japonais résidents dans la capitale française. Ces derniers, après la lecture d'une revue française (qu'ils nomment « la revue de l'Exposition »³⁴²) relatant avec enthousiasme la venue de *geisha* à Paris dans le cadre du Pavillon du Tour du monde, décident d'alerter le *kokumin shinbun* en exprimant de grands doutes sur les capacités d'un artiste étranger à présenter correctement et à mettre en valeur leur pays. Ils craignent que des choses regrettables, choquantes et mauvaises pour la réputation du Japon et de ses ressortissants soient présentées dans le *Panorama du tour du monde* et en appelle au Ministre des affaires étrangères pour faire pression sur l'entreprise qui pilote ce panorama afin de ne pas risquer le « déshonneur du Japon »³⁴³.

Juste après le départ de la troupe, une nouvelle vague d'articles paraît relatant les adieux et les pleurs des jeunes filles embarquées sur un bâtiment des Messageries maritimes (en l'occurrence « l'*Indus* ») devant la centaine de personnes venues les saluer. Parmi ces articles, celui du journal *Asahi* du seize février 1900 insiste sur l'émotion des *geisha* qui n'ont jamais quitté leur pays et appréhendent la longue traversée et la vie en France³⁴⁴. Un autre article du même journal dont le titre en français signifie : « Le malaise des *geisha* en route vers la France » rend compte de l'inconfort des jeunes filles japonaises sur l'*Indus* notamment lorsqu'elles sont abordées et invitées à des diners par des voyageurs occidentaux naviguant en première classe³⁴⁵. Après le débarquement et quelques jours passés à Marseille, la troupe arrive à Paris le premier avril 1900³⁴⁶ et dès le douze avril, le quotidien *Asahi*, qui suit décidément l'affaire de très près, publie un article relativement long qui explique le désarroi des *geisha* devant le retard pris par les travaux de l'ensemble de l'Exposition. Cet article est quasiment le seul à citer le nom de Dumoulin en exposant les ordres adressés par ce dernier aux danseuses japonaises quant à la mise en scène qu'il a imaginée³⁴⁷.

³⁴² Nous n'avons pas été en mesure d'identifier exactement cette revue mais il s'agit peut-être de : *L'Exposition de Paris (1900)*, un hebdomadaire publié par la Librairie illustrée Mongrédien entre janvier 1898 et décembre 1899. Cette revue présente en tout cas les préparatifs du *Panorama du tour du monde* en détails et illustre l'article de photographies dont un cliché de *geisha* de la collection personnelle de Louis Dumoulin (cf. n°19, p. 147-149 et n°20, p. 156-158).

³⁴³ Le terme utilisé en japonais est *Nihon no chijōku* 日本の恥辱 que nous traduisons par « le déshonneur du Japon » mais qui contient aussi le sens de « la honte du Japon » (cf. *kokumin shinbun* 国民新聞, 6 janvier 1900).

³⁴⁴ Cf. « *Paris yuki geisha no shuppatsu* 巴里行芸者の出発 », *Asahi shibun* 朝日新聞, 16 février 1900, p. [3].

³⁴⁵ Cf. « *Futsu kuni yuki geisha no fushubi* 佛国行芸者の不首尾 », *Asahi shibun* 朝日新聞, 3 mars 1900, p. [3].

³⁴⁶ Cf. Cf. Julien Béal, « 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 », in Loxias-Colloques, n°16. *Représentations littéraires et artistiques de la femme japonaise depuis le milieu du XIX^e siècle*, journée d'études du 16 mai 2019 organisée à Nice [mis en ligne le 21 avril 2020], p. 27, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1578> (consulté le 20/08/2020).

³⁴⁷ Cf. « *Paris bankoku hakurankai* 巴里萬國博覽會 », *Asahi shibun* 朝日新聞, 12 avril 1900, p. [3].

Installée au premier étage d'un immeuble de la rue Blomet dans le quinzième arrondissement de Paris, la troupe japonaise du Pavillon du Tour du monde cohabite avec les autres troupes originaires des différents pays représentés au sein de cette attraction (en dehors des artistes espagnoles). Cet immeuble est gardé par un gendarme français, comme nous l'apprend Adolphe Brisson qui s'y est rendu pour vivre une expérience « à la Loti » avec les « sœurs de madame Chrysanthème³⁴⁸ » comme il les appelle. Les visites y sont interdites le soir par crainte d'invités un peu trop entreprenants et les *geisha* ne sont pas autorisées à sortir seules dans Paris. Elles passent donc leurs journées confinées dans cet immeuble à tuer le temps (d'où l'impression d'oisiveté ressentie par Brisson) et à se préparer pour leurs représentations au Pavillon du Tour du monde qui se déroulent tous les après-midis à partir de treize heures. Elles se rendent au pied de la tour Eiffel, là où se trouve le pavillon, en hippomobile et sont ramenées par le même moyen de transport rue Blomet dès le spectacle terminé vers dix-neuf ou vingt heures. Bien qu'il n'y ait pas de preuves de cette hypothèse, ces dispositions semblent avoir été demandées par le gouvernement japonais lui-même afin d'éviter tout scandale sexuel ou politique liée à la présence de *geisha* à Paris. Rappelons en effet qu'outre de fâcheuses affaires de mœurs, le contexte de progression du « péril jaune » en France où les femmes japonaises étaient parfois taxées d'espionnage préoccupait énormément la diplomatie nippone. Les termes « armée de mousmés » ou « armée de geisha » étaient d'ailleurs, rappelons-le, employés à cette époque pour désigner les femmes japonaises, qui sous leurs « airs de poupon », servaient les intérêts de leur pays dans ses ambitions nationalistes et coloniales. On retrouve ce type de jugement quelques années plus tard chez des auteurs comme le journaliste Charles Pettit (1875-1948) qui séjourna un an au Japon durant la période de la guerre russo-japonaise. Pettit écrit notamment : « Non, certes, ce ne sont pas des poupées les petites Japonaises : la force qu'elles ont pour dominer leurs passions ou, en tout cas, dissimuler leurs sentiments est l'indice d'un caractère ferme et volontaire. Mais, habituées dès leur enfance à considérer l'homme comme l'être supérieur, elles ont vis-à-vis de lui l'attitude d'un soldat discipliné envers son chef³⁴⁹ ».

Si les *geisha* paraissaient confinées, leur matrone, Iwama Kuni 岩間くに (1865-19?), se voulait rassurante lors d'une interview publiée dans le journal *Hôchi shinbun* 報知新聞 où elle expliquait que les jeunes femmes bénéficiaient de tout le confort nécessaire pour se sentir bien comme si elles se trouvaient au Japon. Elles pouvaient manger à la japonaise grâce à un

³⁴⁸ C'est le titre que Brisson donne au chapitre qui relate sa première rencontre avec les *geisha* du tour du monde. C'est également dans ce chapitre qu'il présente le gendarme Hyppolite Framboise chargé de surveiller l'immeuble et ses habitants (cf. *Scènes types de l'Exposition*, op. cit., p. 29-41).

³⁴⁹ Cf. *Pays de mousmés, pays de guerre !*, Paris, Librairie Félix Juven, 1905, p. 15.

cuisinier et à l'import de produits depuis leur pays, les chambres étaient équipées de *tatami* et elles pouvaient même profiter quotidiennement d'un bain dans une salle dédiée construite pour elles par les ouvriers japonais chargés de sculpter la porte monumentale du Pavillon du Tour du monde. Iwama laisse tout de même entendre que de nombreux visiteurs cherchent à les rencontrer « par curiosité »³⁵⁰. Ce qu'elle ne dit pas en revanche est que l'interdiction de sortir dans Paris ne la concerne pas et qu'elle pourra, elle, se promener dans la capitale française librement³⁵¹. Iwama Kuni est du reste citée par Brisson et apparaît même sur un cliché paru dans *Le Monde illustré* du treize octobre 1900. Elle fera également partie des toutes premières voix japonaises enregistrées à l'étranger sur les cylindres phonographiques du médecin Léon Azoulay (1862-19?)³⁵². Ce dernier s'était en effet lancé dans un projet d'enregistrement de toutes les langues du monde qu'il pourrait trouver à Paris lors de l'Exposition universelle de 1900. Il effectuera plusieurs captures de voix et musique avec les membres des troupes recrutées pour animer le *Panorama du tour du monde*. Six *geisha* seront ainsi enregistrées par Azoulay en train de jouer du *shamisen*, de la flûte, du tambourin, de chanter, ou d'énoncer des courts passages de contes ou de pièces de théâtre. Iwama Kuni, elle, se réservera l'enregistrement³⁵² le plus long avec une conversation banale d'une minute trente en compagnie d'un homme japonais qui semble être son mari³⁵³.

De toutes les troupes du Pavillon du Tour du monde, les *geisha* seront celles, nous l'avons déjà mentionné, qui connaîtront le plus d'attention. Ce sont elles aussi qui recevront le plus d'invitations à dîner ou à sortir. Georges Bigot, qui jouait le rôle de traducteur à leurs côtés aussi bien dans l'immeuble de la rue Blomet dans lequel il résidait que sur la rotonde du panorama, se trouvait régulièrement sollicité pour l'organisation de rendez-vous. Ces invitations donnaient l'occasion aux *geisha* de voir autre chose que la rue Blomet et le Champ-de-Mars. Brisson évoque d'ailleurs une sortie, sur invitation du compositeur François Gailhard (18..?-1953), à l'opéra Garnier³⁵⁴. Néanmoins, c'est toujours en tant que *geisha* qu'elles étaient

³⁵⁰ Cf. Yoshihiro Kurata, *Kaigai kôen kotohajime* 海外公演事始, *op. cit.*, p.124-125.

³⁵¹ Cf. Julien Béal, « 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 », in Loxias-Colloques, n°16. *Représentations littéraires et artistiques de la femme japonaise depuis le milieu du XIX^e siècle*, journée d'études du 16 mai 2019 organisée à Nice [mis en ligne le 21 avril 2020], p. 48, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1578> (consulté le 20/08/2020).

³⁵² Cet enregistrement, ainsi que ceux des *geisha* sont disponibles sur le site web du Centre de recherches en ethnomusicologie de l'Université Paris Nanterre à l'URL suivante : https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_1900_001_199/ (consulté le 23/07/2019).

³⁵³ Voir au sujet des enregistrements sonores de la troupe japonaise par Azoulay : Shimizu, Yasuyuki 清水康行, « 1900 nen shichi-hachi gatsu ni Paris de rokuon sareta nihongo onsei shiryô 1900年7～8月にパリで録音された日本語音声資料 », *Nihongo no kenkyû* 日本語の研究, vol.5, n°2, 2005, p. 46-54).

³⁵⁴ Cf. *Scènes types de l'Exposition*, *op. cit.*, p. 53.

invitées et on attendait d'elles qu'elles soient habillées, coiffées et maquillées comme telles. Ces sorties n'étaient donc pas vraiment des moments de détente comme en témoigne un article illustré (voir l'illustration en question figure n°44 ci-après) du journal *Tôkyô asahi shinbun* 東京朝日新聞 de juin 1900³⁵⁵.



Figure 44 : « Paris zai geisha no shôsoku 巴里在芸者の消息 », *Tôkyô asahi shinbun* 東京朝日新聞, 3 juin 1900, p. [2].
Tous droits réservés

Scrutées, dévisagées, jugées quotidiennement par les spectateurs du Pavillon du Tour du monde, les *geisha* le sont également dans les rues parisiennes « où qu'elles aillent » comme le souligne l'article qui précise sur un ton dépité que « même les chiens aboient au passage du cortège³⁵⁶ ».

Que ce soit avant, pendant ou après la tenue de l'Exposition universelle de 1900, un terme revient régulièrement dans la presse japonaise et notamment sous la plume des envoyés spéciaux qui couvrent l'événement à Paris pour désigner le *Panorama du tour du monde*. Ce terme, nous l'avons déjà évoqué, est « *chijoku* 恥辱 », soit « honte » ou « déshonneur ». Il résume le sentiment général des Japonais devant cette mise en scène racoleuse et peu reluisante de leur pays et de ses habitantes. Un article du *Tôkyô asahi shinbun* relate ainsi l'espace

³⁵⁵ Cf. « *Paris zai geisha no shôsoku* 巴里在芸者の消息 », *Tôkyô asahi shinbun* 東京朝日新聞, 3 juin 1900, p. [2].

³⁵⁶ La phrase en question en japonais est : « *ikkôchû no mono ga nihonfuku nite gaishutsu suru toki ni hitobito fushigigarite, sono mawari wo torimaki inu sae hoetsuku [...]* 一行中の物が日本服にて外出するときに人々不思議がりてその周りを取巻き犬さへ吠付く » (cf. *Ibid.*).

ridiculement restreint laissé aux *geisha* pour exécuter leurs danses entre la toile et la rotonde des spectateurs. Le *reporter* y souligne le peu d'entrain et d'implication que mettent les *geisha* dans leurs mouvements et conclut en déplorant l'effet désastreux que ce pseudo spectacle doit faire sur les spectateurs³⁵⁷.

Même si les danseuses japonaises du *Panorama du tour du monde* n'étaient pas originaires d'une colonie et même si elles bénéficiaient d'un traitement diplomatique, leur condition fait indubitablement penser à celles et ceux que Sylvianne Leprun a qualifiés de « travailleurs indigènes » dans les expositions coloniales³⁵⁸. Objets de curiosité, elles sont en effet rémunérées pour représenter de manière exagérée ou biaisée la vie et les mœurs de leur pays d'origine. Exposées dans le contexte bien particulier d'une exposition universelle, leur image est commercialisée et leurs corps deviennent des marchandises exotiques consommées par le regard des spectateurs. Ces spectateurs que les organisateurs cherchent consciemment à séduire selon des logiques majoritairement mercantiles³⁵⁹ et qui espèrent avant tout se divertir du monde en miniature qu'on a construit pour eux.

La conclusion du récit d'Adolphe Brisson, si désireux de vivre une aventure avec les *geisha* du *Panorama du tour du monde*, constitue du reste un témoignage cruel mais fidèle de cette quête d'amusement. Sa prétendue attirance envers les jeunes femmes japonaises n'était en rien un intérêt pour l'altérité, ni même un désir amoureux en réalité, mais bien un simple prétexte pour se divertir comme on se grise d'un manège, d'un spectacle de cirque ou d'un safari. Il salue deux *geisha* croisées dans la rue par hasard et leur prédit de manière sarcastique : « la grand'ville brise sans pitié les jouets dont elle s'est amusée. Les *geishas* se brûleront les ailes comme le Valmajour d'Alphonse Daudet³⁶⁰ »... Une partie de la troupe rentrera au Japon, l'autre partie, entraînée par Okunomiya et ses dettes, se mettra en route pour une longue tournée en Europe de l'Est, passera par l'Angleterre et ne rentrera qu'au début de l'année 1902 à Tôkyô.

³⁵⁷ La phrase en japonais est la suivante : « *Tsûshinsha ha mata, Asakusa rokku no misemonoyori oyasuku mirareteiru chigainai* 通信者はまた、浅草六区の見世物よりお安く見られているちがいない » soit littéralement : « Les passants doivent trouver ce spectacle encore pire que les spectacles à deux sous du sixième quartier d'Asakusa » (Asakusa étant un quartier touristique de Tôkyô avec des théâtres présentant des spectacles comiques populaires) (cf. *Tôkyô asahi shinbun* 東京朝日新聞, 22 août 1900, p. [3]).

³⁵⁸ Cf. Sylvianne Leprun, « Les travailleurs indigènes, présence en actes du non civilisé à l'exposition », in *Le Théâtre des colonies, Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions, 1855-1937*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 181-183.

³⁵⁹ Un article anonyme du journal *L'Illustration* au sujet de l'Exposition universelle de 1900 dresse le portrait du visiteur *lambda* et de ses supposées attentes : « Le visiteur dans une exposition, n'est presque jamais quelqu'un qui veut voir une certaine chose et qui la cherche ; c'est quelqu'un qui marche à l'aventure et se contente d'admirer sans effort ce que la main des organisateurs a en quelque sorte poussé sous ses yeux » (cf. *L'Illustration*, n°3010, 3 novembre 1900, p. 270).

³⁶⁰ Cf. *Scènes types de l'Exposition, op. cit.*, p. 316.

Persuadé que les succès européens de Sadayakko leur profiterait³⁶¹, la troupe part confiante. Malheureusement, la tournée ne sera, à l'exception de quelques rares satisfactions en Allemagne, qu'une succession d'échecs, de maladies et d'arnaques. Il faudra attendre 1909 pour qu'une autre troupe de *geisha* se produise à l'étranger (à Saint-Louis aux États-Unis) et l'expérience sera encore plus douloureuse³⁶².

³⁶¹ Cf. Jonah Salz, « Otojiro Kawakami and Sada Yakko », *op.cit.*

³⁶² Cf. Yoshihiro Kurata, *Kaigai kôen kotohajime* 海外公演事始, *op. cit.*, p.190-204.

3.3.2. Georges-Ferdinand Bigot, l'homme à tout faire

Après quelques semaines d'exhibitions quotidiennes au Pavillon du Tour du monde, le médecin français mandaté par la compagnie des messageries maritimes pointe la fatigue physique et surtout morale des *geisha* et obtient pour elles de la Société administrant l'attraction un repos hebdomadaire à tour de rôle³⁶³. Quant à Georges Bigot, alors qu'il était plutôt apprécié de la troupe au début du séjour pour ses compétences linguistiques et son caractère affable, il va peu à peu subir la pression du concessionnaire du Pavillon du Tour du monde et prendre ses distances avec les *geisha*, au point de paraître peu sympathique aux yeux de ces dernières³⁶⁴. Il faut préciser que la situation ne devait pas être simple pour Bigot, de retour en France accompagné de son fils de cinq ans après dix-neuf années passées au Japon. Sans logement personnel à Paris, il s'installe chez sa mère probablement jusqu'à son remariage en novembre 1900 avec une femme française nommée Marguerite Déprez qui vient de donner naissance à une fille en mars de la même année³⁶⁵. Louis Dumoulin sera d'ailleurs témoin de Bigot lors de cette union³⁶⁶, signe de gratitude plus que d'amitié à notre sens, tant ce dernier lui aura été utile dans ses séjours et représentations picturales japonaises. Il nous paraît d'ailleurs important, tant la relation entre les deux hommes, bien qu'intermittente, s'étend sur de longues années et se concentre sur le Japon, d'effectuer un éclairage sur les activités de Bigot après son retour en France en 1900 et sur certains aspects méconnus de son travail et de sa personnalité.

Rentré à Paris, Bigot tente en effet de se réintégrer à la société française et au monde des Beaux-Arts. Outre les soins à apporter à son fils Maurice dont il a obtenu la garde au détriment de son ex-épouse japonaise, il est d'abord occupé, nous l'avons observé, par ses fonctions d'interprète et de chaperon auprès des *geisha* de la troupe japonaise du Pavillon du Tour du monde ; puis par son mariage à l'automne 1900. Il cherche néanmoins rapidement à se faire un nom dans les milieux artistiques parisiens et décide de présenter des œuvres japonisantes dans plusieurs manifestations d'importance : au Salon des artistes français en 1901, à celui de la

³⁶³ Cf. Julien Béal, « 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 », in Loxias-Colloques, n°16. *Représentations littéraires et artistiques de la femme japonaise depuis le milieu du XIX^e siècle*, journée d'études du 16 mai 2019 organisée à Nice [mis en ligne le 21 avril 2020], p. 51, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1578> (consulté le 20/08/2020).

³⁶⁴ Cf. Yoshihiro Kurata, *Kaigai kôen kotohajime* 海外公演事始, *op. cit.*, p.125-126.

³⁶⁵ Cf. Ayumi Ueda, « Bigot's post return to France artistic activities and images of Japan », in *Bigot, Utsunomiya korekushion, joruju bigô ten*, *op. cit.*, p. 26-31.

³⁶⁶ Cf. Archives de la ville de Paris. Mairie du quinzième arrondissement. Acte de mariage n° 1274 du 8 novembre 1900.

Société nationale des Beaux-Arts en 1903, 1904 et 1906, au Salon de la Société des peintres orientalistes en 1906 et au Salon des artistes indépendants en 1907. Le résultat semble pour le moins mitigé et la critique se montre peu disserte sur les œuvres présentées par Bigot, elle les mentionne tout au plus dans des comptes rendus détaillés mais ne les apprécie pour ainsi dire jamais.

En position de devoir subvenir aux besoins d'une famille de quatre personnes, Bigot va diversifier ses activités et se rapprocher notamment des milieux journalistiques. C'est en fait en tant que dessinateur, plus qu'en tant que peintre, qu'il parviendra à vivre de son art. Fort de son expérience de caricaturiste et de journaliste au Japon, il travaille en effet comme illustrateur pour le compte de l'imagerie Pellerin³⁶⁷ et se voit confier épisodiquement la réalisation de caricatures par plusieurs journaux relevant plutôt de la « petite presse », voire de la presse grivoise. Le quotidien *La Lanterne* publie également à quatre reprises une rubrique de dessins humoristiques de Bigot en dernière page de son supplément bihebdomadaire. Au-delà des sujets eux-mêmes, ce sont, à nos yeux, les signatures de Bigot qui retiennent l'attention. Ce dernier inscrit en effet, pour des croquis sans aucun lien avec le Japon, son nom de famille soit en idéogrammes *kanji*, soit en syllabaire *katakana*, reprenant ainsi les signatures qu'il utilisait pour ses œuvres japonaises. Bigot va même jusqu'à indiquer la date de production de ses dessins en japonais³⁶⁸, rendant palpable à la fois une nostalgie lancinante du pays du soleil levant, mais aussi une volonté de se démarquer et de se poser en véritable connaisseur du Japon. Il est d'ailleurs présenté comme tel par le *Journal des voyages* qui publie de lui une série de quatre articles illustrés de croquis en 1902 dont trois ont pour thème le Japon et un la Sibérie orientale³⁶⁹, et par le magazine *L'Épreuve* qui consacre en 1904 un numéro complet à ses dessins, aquarelles et eaux fortes « pris sur le vif » au Japon³⁷⁰. Mais, si l'on tient compte de la durée du séjour de Bigot, de sa maîtrise de la langue japonaise et des activités de publication et

³⁶⁷ L'éditeur imprimeur Pellerin est spécialisé dans l'imagerie d'Épinal, Bigot y sera collaborateur pendant près de quinze ans (d'après Shigeru Oikawa, *Furansu no ukiyoeshi Bigô, Bigô to epinaru hanga* = フランスの浮世絵師ビゴ, ビゴとエピナル版, Tôkyô, Kodamasha 木魂社, 1998).

³⁶⁸ Par exemple, les signatures des deux dessins présentés dans : Georges Bigot, « Leurs villégiatures », *La Lanterne, le supplément*, jeudi 21 août 1902, p. 4. D'autres dessins parus en 1905 dans le même journal ne sont pas signés mais présentent un détail évoquant le Japon en la présence d'une petite poupée dans un tiroir qui semble un « polichinelle » aux traits et vêtements nippons (cf. Georges Bigot, « Distribution de prix sans un couvent laïque », *La Lanterne, le supplément*, mardi 4 avril 1905, p. 4).

³⁶⁹ La première livraison comprend une courte introduction qui légitimise ainsi Bigot : « M. Georges Bigot a passé plus de dix ans au Japon, vivant la vie de ce pays, au point de devenir lui-même presque Japonais » (cf. « Croquis asiatiques », *Le Journal des voyages*, n°276, dimanche 16 mars 1902, p. 278). Les références des quatre articles en question apparaissent dans la bibliographie de la présente thèse (cf. *infra*, bibliographie, ouvrages et articles de et sur Georges Bigot, p. 599-600).

³⁷⁰ Voir l'annonce publicitaire pour ce numéro parue par exemple dans : « Un Japonais de Paris », *Le Journal amusant*, samedi 12 mars 1904, p. 4.

de journalisme qu'il a occupées sur place, force est de reconnaître qu'il fut très peu souvent sollicité ou mis sur le devant de la scène comme expert de ce pays après son retour en France à une époque où le Japon apparaît pourtant comme un sujet de préoccupation par ses développements et desseins militaires. Cette insignifiance paraît d'autant plus paradoxale s'agissant du fait militaire que l'expérience japonaise de Bigot dans ce domaine le plaçait *a priori* à un niveau de connaissance que très peu de francophones pouvaient égaler à l'époque. Rappelons en effet qu'il occupa, très peu de temps après son arrivée au Japon, un poste de professeur de dessin à l'école militaire de Tôkyô³⁷¹ et qu'il accompagna, en tant que *reporter*, en 1894-1895 l'armée japonaise en campagne en Corée durant la guerre sino-japonaise³⁷².

Bien qu'ils se présentent comme fidèles à la réalité vécue par Bigot au Japon, ses textes et ses croquis, plutôt descriptifs, restent néanmoins empreints d'une forme de condescendance envers les Japonais qui semblent représenter à ses yeux une race inférieure à la race blanche. Ainsi, dans la série de trois articles qu'il consacre à ces derniers en 1902 dans le *Journal des voyages*, débute-t-il par un exposé visant à vulgariser le Japon réel auprès du public français par des informations sur la géographie et les mœurs du pays. Bigot, choisissant le « nous journalistique », pose en prolégomènes l'objectif suivant : « nous allons tenter aujourd'hui une excursion dans ce pays que nous connaissons beaucoup de réputation, mais peu sous son aspect réel³⁷³ ». Son premier texte reste effectivement fidèle à ce dessein mais la conclusion laisse transparaître, même derrière le « nous journalistique », sous la forme d'un sous-entendu, une note péjorative plus personnelle mettant en garde le lecteur contre la perfidie dissimulée derrière la politesse des Japonais, reprenant ainsi un stéréotype tenace dans l'esprit occidental associant la « race jaune » à la sournoiserie et à l'avidité : « les Japonais sont doux, aimables, complaisants... Pour leurs compatriotes... Mais réfléchissez avant de conclure une affaire avec eux !³⁷⁴ ». Dans le deuxième article, Bigot reste très général autant dans sa description du soldat type japonais en première partie que dans ses courtes explications sur les mœurs culinaires et les salutations de politesse. Cherchant à fournir au lecteur non averti des points de comparaison, il s'appuie plusieurs fois sur les us et coutumes français utilisant la première personne du pluriel pour désigner les Français, et plus largement les Occidentaux et la troisième personne du pluriel pour qualifier les Japonais et marquer leur caractère étranger. Concernant par exemple

³⁷¹ Cf. *supra*, note n°600, p. 115.

³⁷² Cf. *supra*, partie 3.2.1, p. 306-318.

³⁷³ Georges Bigot, « Silhouettes japonaises », *Le Journal des voyages*, n°276, dimanche 16 mars 1902, p. 278.

³⁷⁴ *Ibid.*

l'absence de chaises et de tables pour prendre le repas, Bigot écrit : « ils prennent leurs repas accroupis sur leurs talons. Voilà une position qui, je gage, nous incommoderait fort³⁷⁵ ». Il compare également les soldats japonais avec leurs homologues français et les place presque sur un pied d'égalité au niveau de l'endurance, de l'abnégation et de l'allant, non sans réduire les premiers cités à des « petits hommes d'apparence plutôt frères³⁷⁶ ». Le courage reste quant à lui uniquement attribué aux soldats français : « [les soldats japonais] peuvent exécuter de longues marches, subir de grandes privations sans que leur bonne humeur en soit le moins du monde altérée. Ils se rapprochent en cela de notre petit *piou-piou* national dont le courage n'a d'égal que la gaieté³⁷⁷ », et les mérites de l'armée japonaise viennent principalement, comme s'empresse de le rappeler Bigot, des modèles militaires et des formations offertes par l'Occident au Japon : « n'est-il pas utile de rappeler que la formation de l'armée japonaise est due à l'instruction que les Japonais ont reçue des missions militaires françaises ?³⁷⁸ ».

En tant qu'ancien professeur de dessin auprès des officiers de l'armée de terre japonaise au début des années 1880, il n'est pas surprenant que Bigot cherche à mettre en avant la formation française, mais son propos, certes contraint par la taille de l'article, paraît extrêmement réducteur. D'une part, il occulte le rôle prépondérant de l'Allemagne dans l'enseignement militaire au Japon à cette époque mais surtout, il adopte dans une posture colonisatrice, ou tout du moins très hautaine, réduisant les Japonais au rôle de l'élève, certes doué, mais dont les progrès dépendent principalement des enseignements et des modèles occidentaux. Bigot s'inscrit ici pleinement dans le sillon d'un discours très commun au sujet du Japon dans la seconde partie du XIX^e siècle en Europe³⁷⁹, mais il semble particulièrement étonnant pour un observateur ayant vécu presque vingt ans dans ce pays de ne pas dépasser ce discours et de ne pas mentionner par exemple dans la description d'un soldat type japonais l'héritage militaire du Japon et la tradition de la marche qui est fondamentale dans ce pays montagnard avec notamment les messagers de guerre (appelés les « pieds légers », 足軽 *ashigaru* en japonais), les moines errants, les héros en exil comme Minamoto no Yoshitsune (源 義経, 1159-1189) ou les marathoniens si populaires encore aujourd'hui. Le troisième texte de Bigot, portant sur le culte des morts au Japon est beaucoup plus neutre et nous semble véritablement œuvrer à la

³⁷⁵ Georges Bigot, « Les Japonais chez eux », *Le Journal des voyages*, n°280, dimanche 13 avril 1902, p. 354.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 351.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ D'après « Le Japon singe », in Michael Lucken, *Les Fleurs artificielles, création, imitation et logique de domination*, Paris, INALCO presses, 2016, p. 17-29.

diffusion d'informations fidèles et instructives sur les mœurs japonaises³⁸⁰, comme du reste, la majorité des illustrations de Bigot dans cette série d'articles en dehors peut-être de quelques faciès asiatiques délibérément enlaidis.

Cette tendance à pousser la caricature vers la laideur n'est, du reste, pas propre au Japon chez Bigot et on la retrouve par exemple à la même époque dans le cadre d'une série de quatre dessins portant sur le thème frivole de la poitrine féminine³⁸¹. Présentés les uns à côté des autres, les dessins montrent de gauche à droite trois femmes occidentales habillées plus ou moins légèrement et, en dernière position à droite, une femme africaine ou créole portant pagne et laissant voir une poitrine nue aux seins flasques et tombant (voir figure n°45 ci-après).

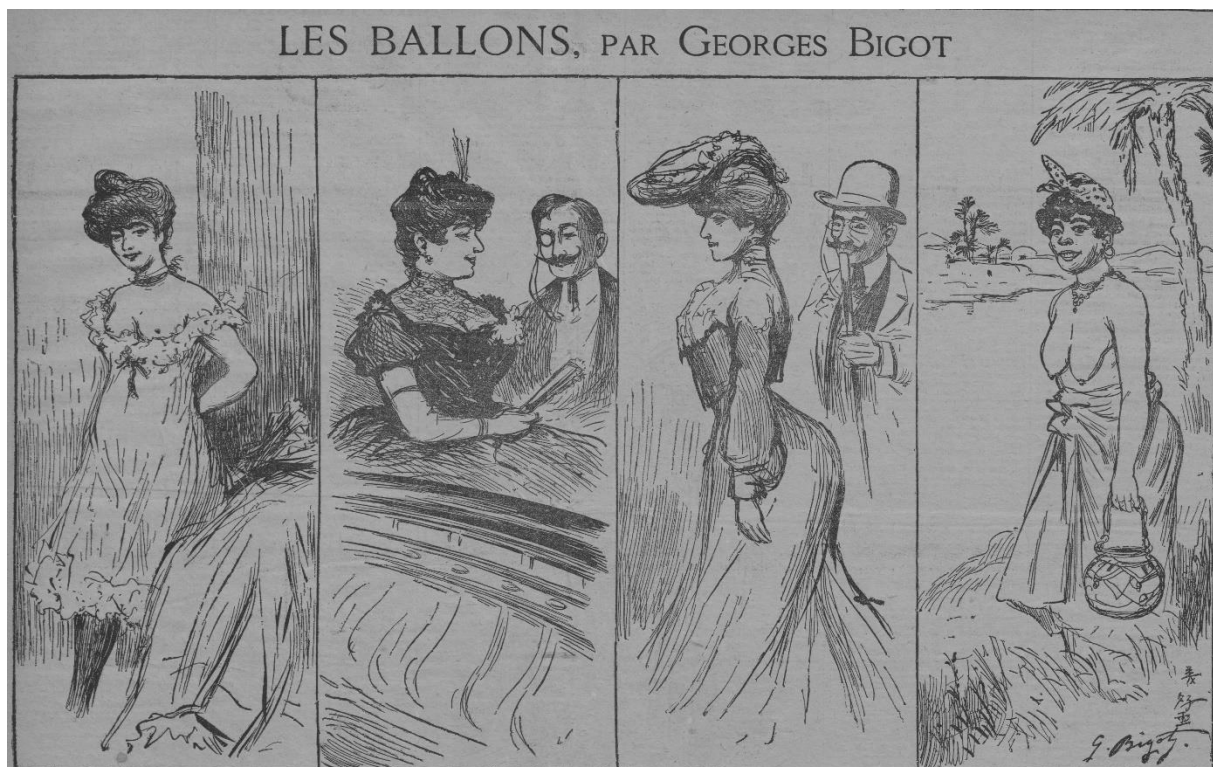


Figure 45 : Georges Bigot, « Les Ballons », in *La Lanterne*, le supplément, mardi 18 août 1903, p. 4. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Licence ETALAB - domaine public.

Physiquement, le contraste entre cette femme africaine, qui est la seule représentée en train d'effectuer des tâches domestiques, pourvue d'un visage très masculin, aux traits grossiers et au corps enrobé avec les trois femmes blanches parées de belles toilettes et/ou à la taille cintrée, paraît saisissant et évoque inmanquablement dans l'esprit du récepteur l'image du sauvage

³⁸⁰ Cf. Georges Bigot, « Le Culte des morts au Japon », *Le Journal des voyages*, n°285, dimanche 18 mai 1902, p. 439-440.

³⁸¹ Cf. Georges Bigot, « Les Ballons », *La Lanterne*, le supplément, mardi 18 août 1903, p. 4.

opposée à celle du civilisé³⁸². Les légendes des illustrations en question accentuent du reste cette impression. Sur un ton humoristique, Bigot explicite par le texte les différents types de poitrines féminines, qu'il nomme « ballons », représentées par ses dessins et écrit de manière très brute au sujet de la femme d'origine africaine : « Ballons dirigeables : l'idée d'acclimater chez nous les ballons en forme de cigare de manque pas d'une certaine crânerie³⁸³ ». L'addition du dessin et du texte, bien qu'édulcorée sous un filtre comique, donne à cet ensemble de caricatures, peu respectueux de la femme, un caractère indéniablement « machiste » et grossièrement raciste.

Que ce soit au Japon ou en France aujourd'hui, Bigot est réputé et souvent présenté comme un peintre de la modernité japonaise ayant su, grâce à son long séjour sur place et à son intégration au sein de la société de l'ère *Meiji*, voir et donner à voir la réalité nippone de la fin du XIX^e siècle et non uniquement des images fantasmées depuis l'Occident. Si une grande partie de sa production picturale semble effectivement justifier cette présentation, il ne faut pas omettre d'une part, bon nombre d'autres œuvres qui tendent à célébrer le culte d'un Japon traditionnel en train de disparaître sous le coup de la modernité occidentale adoptée de manière simiesque par une partie de l'élite japonaise³⁸⁴, et d'autre part, l'adhésion certes discrète mais, à notre sens, réelle de Bigot pour l'œuvre coloniale française. Il ne s'agit pas ici de déclarer que ce dernier voyait le Japon comme un pays colonisé mais bien de prétendre que le regard de Bigot sur le Japon était influencé par cette adhésion. Celle-ci nous semble apparaître et grandir vers la fin de son séjour au Japon, à partir de 1895 suite à son expérience de *reporter* durant la première guerre sino-japonaise et surtout après la signature d'un nouveau traité de commerce et de navigation entre la France et le Japon en 1896 qui met fin à l'extraterritorialité juridique des ressortissants français³⁸⁵.

Plusieurs signes, en plus des remarques évoquées ci-avant au sujet des articles et croquis publiés dans le *Journal des voyages* et le supplément du journal *La Lanterne* nous invitent à formuler cette hypothèse d'un colonialisme latent chez Bigot. Un détail vestimentaire d'abord

³⁸² Les dessins représentant des femmes blanches sont très clairement « machistes » et donnent une image péjorative de la femme en général dominée et soumise à l'homme et à ses désirs. La première femme représentée apparaît en petite tenue, en « déshabillé » ou en combinaison légère, qui laisse d'ailleurs voir le haut de ses seins donnant la vision de l'amant sur une femme entretenue, le décor semble d'ailleurs être la ruelle d'un lit ! La deuxième image est au spectacle (rebord d'une loge d'opéra, éventail, gant haut au-dessus du coude) et la troisième est à la promenade (homme et femme portent chapeau) avec une vue de profil donnant l'image de deux « ballons » au regard du voyeur (*Ibid.*).

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ D'après Kei Fujiwara, « Between truth and fiction, how did Bigot love Japan ? How have we loved Bigot ? », in *op. cit.*, p. 14-19.

³⁸⁵ Cf. *infra*, note n°388, p. 366.

attire l'attention sur ce point. Sur plusieurs photographies de la campagne de l'armée japonaise en Corée, on aperçoit Bigot, vêtu de la tunique et coiffé du salacot des troupes coloniales françaises. Le port de ce couvre-chef répond très probablement à des besoins de confort et de sécurité, surtout dans un contexte de guerre, mais il est intéressant de constater que Bigot portait le salacot dans ses sorties et promenades courantes au Japon. Il apparaît en effet portant le même casque sur une photographie instantanée prise par Dumoulin en marge des festivités organisées à Yokohama en 1897 à l'occasion du jubilé de diamant de la Reine Victoria³⁸⁶. Comparé à son portrait photographique vêtu en *samurai* pris au tout début de son séjour au Japon³⁸⁷, ce cliché d'un Bigot vêtu de l'habit colonial nous semble représentatif de l'évolution de l'homme et de sa manière d'habiter le Japon. Du jeune homme fraîchement débarqué à Yokohama cherchant naïvement à vivre son rêve puissant du Japon ancien au trentenaire coiffé d'un salacot représentant des hommes japonais aux allures simiesques urinant et déféquant dans un cimetière dédié aux dépouilles des ressortissants étrangers ou agressant des Occidentaux³⁸⁸, le Georges Bigot qui revient du Japon en 1900 n'est évidemment plus le même homme. Son regard sur le pays tant fantasmé durant ses jeunes années est devenu acerbe en grande partie du fait de l'impérialisme nippon et de la censure gouvernementale. Sans aucun doute, Bigot exècre l'attitude japonaise envers les Occidentaux et la menace que représente les ambitions coloniales du Japon pour fonder une puissance pan-asiatique vis-à-vis des intérêts français en Extrême-Orient n'y est pas pour rien. Illustrant l'ouvrage d'un journaliste résident à Saigon nommé Fernand Ganesco (18?-19?) publié à compte d'auteur en 1895³⁸⁹, et réédité sous un titre différent en 1905³⁹⁰, soit au moment respectivement de la guerre-sino-japonaise puis de la guerre russo-japonaise, Bigot y exprime son rejet d'un Japon sournois, hypocrite et xénophobe jouant à imiter les puissances occidentales dans les beaux-arts et dans l'expansion coloniale. Il propose notamment plusieurs dessins de japonais en tenue militaire, tantôt en pleine action

³⁸⁶ Voir la version numérisée du cliché en question sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/1926> (consulté le 05/05/2021).

³⁸⁷ Voir la version numérisée du cliché en question sur Humazur à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/item/871> (consulté le 05/05/2021).

³⁸⁸ Particulièrement remonté contre le décalage entre les engagements diplomatiques du Japon exprimés dans le nouveau traité d'amitié signé en 1896 avec la France et la réalité xénophobe constatée par Bigot sur place, ce dernier réalise une série de caricatures particulièrement critiques envers les hommes japonais en général et le gouvernement en particulier (voir notamment les sept premières caricatures couvrant les articles 1 à 6 du dit traité dans : Georges Bigot (illustrations), *Traité de commerce entre la France et le Japon signé à Paris, le 4 Août 1896*, [S.l.], [S.n.], 1896, p. [3] à [6]).

³⁸⁹ Fernand Ganesco (texte), Georges Bigot (illustrations), *Shocking au Japon, de l'évolution de l'art dans l'Empire du Soleil-levant*, [S.l.], [S.n.], 1895, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855745n> (consulté le 19/11/2020).

³⁹⁰ Fernand Ganesco (texte), Georges Bigot (illustrations), *Japonettes*, Saigon, Aude et Cie imprimeurs, 1905, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9600088m> (consulté le 19/11/2020).

comme ce soldat sanguinaire à la mine féroce embrochant et piétinant des lettrés chinois ; tantôt en plein apprentissage. Le thème du soldat-enfant est en effet récurrent dans le texte de Ganesco et fidèlement illustré par Bigot avec notamment le dessin d'un enfant japonais monté sur un cheval à bascule en bois et brandissant un sabre³⁹¹. La page de couverture, reproduite ci-dessous (cf. figure n°46), reprend d'ailleurs l'image d'un enfant en tenue militaire regardant un carnet où les pages semblent blanches avec dans son dos une femme japonaise en tenue traditionnelle beaucoup plus grande que lui et apparait, à nos yeux, hautement représentative de l'état d'esprit de Bigot vis-à-vis du Japon à partir de 1895. Il nous semble presque voir dans ce dessin des formes allégoriques avec d'un côté, une femme tournée vers le soleil symbolisant le Japon ancestral, civilisation respectable aux sources de l'attrait de Bigot et qui tourne le dos à un petit homme engoncé dans un costume militaire ridicule et avide d'écrire sur son petit carnet une nouvelle histoire, celle d'un Japon moderne, conquérant mais ayant renié l'essence même de son âme.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

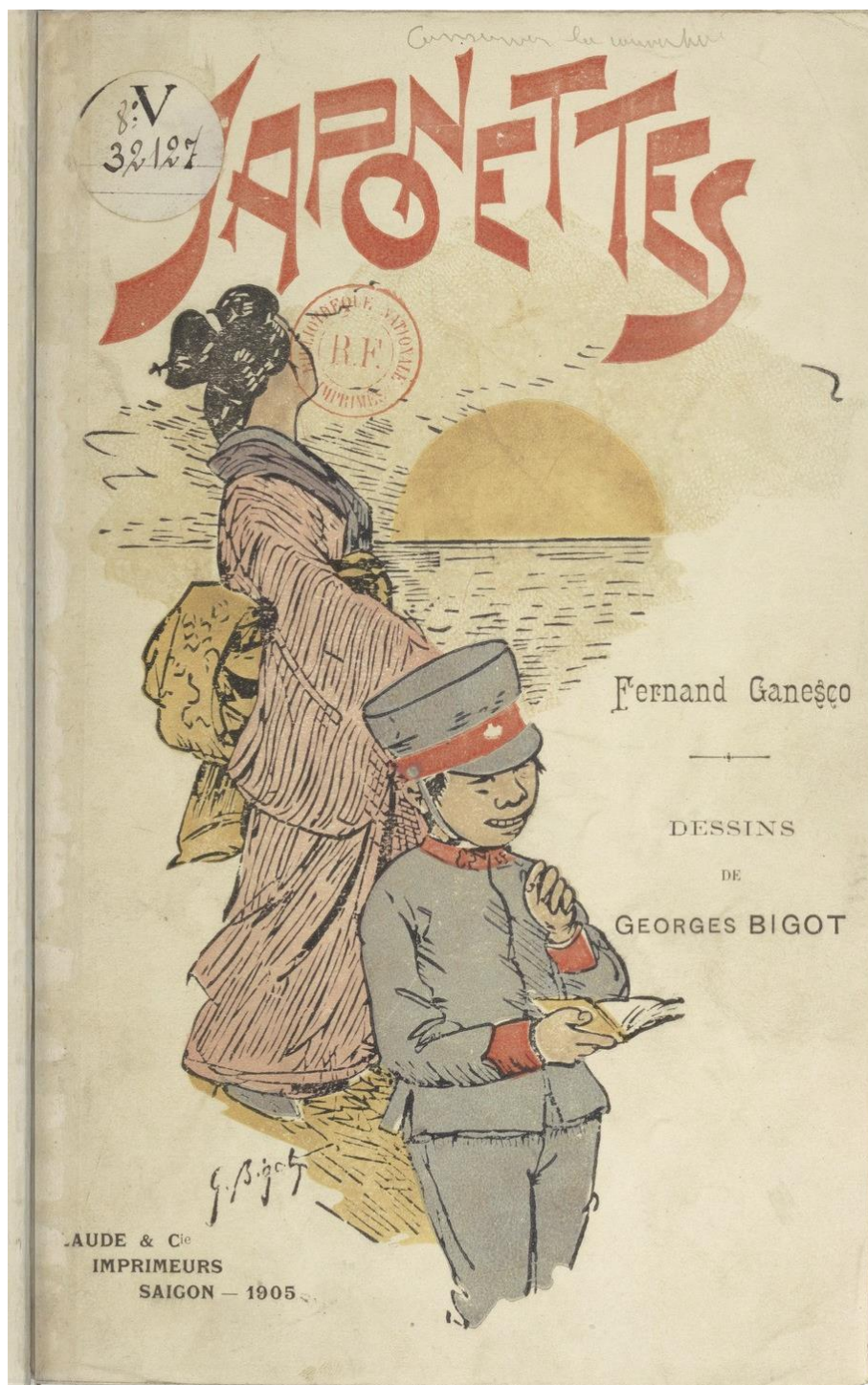


Figure 46 : page de couverture de : Fernand Ganesco (texte), Georges Bigot (illustrations), Japonettes, Saigon, Aude et Cie imprimeurs, 1905. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Licence ETALAB - domaine public.

Ayant côtoyé Ganesco en Corée lorsqu'il couvrait la guerre sino-japonaise³⁹², Bigot a probablement transmis à son collègue de nombreuses informations sur la société japonaise. Outre l'aspect militaire, le texte de Ganesco critique également abondamment l'abandon des

³⁹² Ganesco couvrait lui aussi l'événement du côté de l'armée japonaise pour le compte du journal *Le Figaro* (cf. Raoul Villetard de Laguérie, « Préface », in Fernand Ganesco (texte), Georges Bigot (illustrations), *Japonettes*, op. cit.).

arts picturaux traditionnels japonais au profit de l'adoption de codes occidentaux bêtement recopiés. Un nu représentant une femme européenne réalisé par le peintre japonais Kuroda Seiki sert de prétexte à une longue rhétorique de Ganesco qui semble presque dictée par Bigot. Kuroda est d'abord stigmatisé comme mauvais peintre et mauvais élève : « M. Kuroda ne sait ni peindre, ni dessiner. On voit très bien qu'il a étudié l'anatomie au jardin d'acclimatation en regardant longuement les ruminants à deux bosses³⁹³ ». Puis, il est accusé d'avoir choisi de représenter une femme nue de type européen et non une Japonaise alors que celles-ci ne manquent pas au Japon, selon les auteurs du texte. Enfin, Ganesco et Bigot lui font la leçon et en profitent pour rappeler qui sont les maîtres du monde à leurs yeux : « je ne laisse pas continuer mon aimable interlocuteur. Je lui réponds bien vite : pour faire ce qu'on fait à Paris, à Londres, à Berlin, veuillez donc, jeune ami, d'attendre que le Japon soit au niveau intellectuel et moral de la France, de l'Angleterre et de l'Allemagne³⁹⁴ ». Très critiques envers le Japon et surtout envers les hommes japonais, les ouvrages de Ganesco et Bigot apparaissent teintés d'une indéniable dimension raciste qui donnent aux puissances européennes seules, légitimées par la grandeur de leurs civilisations, le droit de coloniser. Ils se nourrissent et alimentent les théories du péril jaune qui font notamment du Japon une nation à deux faces, comme l'écrit le journaliste Raoul Villetard de Laguérie (1855-1913) en 1895³⁹⁵. D'une part, le Japon que l'on montre : « Les indigènes s'empressent à le faire voir, moyennant un honnête courtage. De Kobé à Nikko, le jalonnement des hôtels et des "japonneries" permet de savoir par cœur en six semaines le Japon qu'on montre. Chacun peut ensuite croire, avec la plus parfaite bonne foi, qu'il n'y en a pas d'autres³⁹⁶ », et d'autre part, celui que l'on cache aux Occidentaux : « Or, c'est derrière ces *soudaré*, ces paupières serrées, ce sourire, qu'on cache le vrai Japonais, celui qui rêve de ruiner le commerce et l'influence des blancs en Extrême-Orient, et qui s'y prépare. C'est celui-là qu'il nous importe de connaître, parce qu'il est une inquiétante énigme³⁹⁷ ».

D'une manière générale, seules les femmes japonaises semblent de manière constante, échapper à la mine aiguisée du crayon de Bigot à partir de 1895. Vêtue de manière traditionnelle dans ses dessins, au contraire des hommes qui portent redingotes et habits militaires, la femme japonaise paraît en effet chez Bigot comme le dernier bastion du Japon ancien laissant transparaître en filigrane ce qui constitue finalement son véritable fantasme japonais. À ce

³⁹³ Fernand Ganesco (texte), Georges Bigot (illustrations), *Japonettes*, *op. cit.*, p. 34.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

³⁹⁵ Cf. « Le Japon moderne, derrière les *soudaré* », *L'Illustration*, 53^e année, n^o27, 16 novembre 1895, p. 398.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*

propos, si la plupart des publications concernant Bigot mettent en avant son mariage en 1894 avec Sanô Masu comme signe d'un désir de s'intégrer à la vie japonaise, ce mariage éphémère avec une jeune femme japonaise de dix-sept ans nous invite plutôt à nuancer cette hypothèse. En effet, outre le divorce qui est promulgué en 1899 juste avant le retour de Bigot en France, le fait que ce dernier ait soustrait définitivement à sa jeune mère et au Japon le petit Maurice, né de cette union en 1895 nous semble significatif d'un sentiment de supériorité implacablement appliqué. Les détails du divorce ne sont certes pas bien connus, ni du reste le statut social de Sanô Masu, mais les apparences sont en tout cas très similaires au drame théâtral intitulé *Madame Butterfly* né aux États-Unis sous la plume de l'avocat et écrivain John Luther Long (1861-1927) et du dramaturge David Belasco (1853-1931) et adapté à l'opéra avec succès par Giacomo Puccini (1858-1924).

En outre, autre fait à notre avis révélateur, Bigot participe en marge des salons officiels en juin 1903, aux côtés de Dumoulin, à une exposition de peintres coloniaux placée sous le patronage de Paul Doumergue, ministre des colonies et de François Deloncle (1856-1922), président de l'Association syndicale des journalistes coloniaux³⁹⁸. Bigot et Dumoulin y exposent tous deux des œuvres ayant pour sujet le Japon dans une démarche orientaliste peu scrupuleuse de la souveraineté du pays qu'ils représentent. Souvent ignoré par la critique, il est intéressant de remarquer que Bigot est mis en avant dans le journal *La Politique coloniale* : « une première place revient dans ce Salon à M. Georges Bigot, avec ses études si naturistes et humaines, si populaires de *Joshiwara à Tokio*, *Descente du train*, et ses *dessins* rappelant ceux des anciens kakemonos japonais ; cette exposition de M. Bigot est très sensationnelle si on se souvient que cet artiste vit depuis plusieurs années au Japon³⁹⁹ ». Enfin, et ce sont certainement là les signes les plus tangibles d'une certaine adhésion de Bigot aux idées coloniales, il collabore en tant que caricaturiste au journal *Midi colonial*⁴⁰⁰ et surtout, il est nommé en 1906 peintre officiel du Ministère des Colonies⁴⁰¹, statut qu'il met en avant dans son curriculum vitae lithographié de 1909⁴⁰². Notons également que son fils Maurice sera chauffeur pour les services du Ministère des colonies⁴⁰³.

³⁹⁸ Cf. Georges Denoinville, « Exposition de peintres coloniaux », *La politique coloniale*, lundi 8 juin 1903, p. 2.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ Cf. Isao Shimizu, *Bigô no 150 nen, ishoku furansujingaka to nihon = ビゴの150年, 異色フランス人画家と日本*, Kyôto, Rinsen shoten 臨川書店, 2011, p. 216.

⁴⁰¹ Cf. *Bulletin officiel du Ministère des colonies*, année 1906, n° 5, p. 519.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 187.

⁴⁰³ Information fournie par monsieur Frédéric Loison, arrière-petit-fils de Georges Bigot, d'après des archives privées.

S'il est ardu d'évaluer précisément l'influence de Dumoulin sur Bigot en matière d'idées coloniales, les différents signes d'une adhésion, ou en tout cas d'une absence de rejet, vis-à-vis de ces dernières chez Bigot éclairent les relations entre les deux hommes sous un nouveau jour. Dumoulin, en retour des services rendus par Bigot au Japon, a-t-il introduit son collègue auprès des cercles politiques et journalistiques coloniaux après le retour en France de ce dernier ? Cette hypothèse nous paraît plausible mais requiert confirmation⁴⁰⁴. Une chose est certaine, l'adhésion aux idées coloniales, si elle est réelle chez Bigot, ne débouche pas, au contraire de Dumoulin, sur l'activisme et le militantisme. D'ailleurs, il ne participera jamais directement aux manifestations de la Société coloniale des artistes français fondée et dirigée par ce dernier suite à l'Exposition coloniale de Marseille de 1906.

À l'affût d'opportunités lui permettant d'affirmer son statut de peintre et de japonologue mais aussi avant tout de subvenir à ses besoins et à ceux de son jeune fils et de sa nouvelle famille, Bigot semble lors de son retour en France en 1900 prêt à saisir toutes les perches qu'on lui tend, y compris celles émanant des sphères coloniales. En tout état de cause, l'opportunité à laquelle il se raccroche en premier lieu paraissait convenue entre lui et Dumoulin dès le troisième, voir le deuxième, séjour de ce dernier au Japon ; il s'agit pour Bigot d'aider à la préparation et surtout au fonctionnement de la partie japonaise du *Panorama du tour du monde* et de son théâtre animé lors de l'Exposition universelle de 1900 à Paris. C'est ainsi qu'en avril 1900, Bigot débarque à Marseille après dix-neuf années passées au Japon, avec à ses côtés, une troupe de *geisha* qui découvrent pour la première fois un pays étranger et auprès de laquelle il assure la fonction de traducteur. Ces dernières ont quelques jours pour rejoindre Paris et s'acclimater à la France avant de se produire au sein d'une attraction sensationnelle représentant leur propre pays mais entièrement pensée par un peintre qui va, dans la seconde partie de sa carrière s'imposer comme une figure majeure de l'art colonial.

⁴⁰⁴ Nous n'avons pas été en mesure de retrouver par exemple de correspondance entre les deux hommes en dehors d'une courte missive datée de 1895 (cf. *infra*, note n°149, p. 307) ou de lettre citant explicitement le sujet colonial chez Bigot.

3.3.3. « L'expansion coloniale par l'art au profit de la France et de l'art »

Premier historien de l'art français à avoir véritablement questionner la définition et les champs d'application de l'appellation « art colonial », Dominique Jarassé a montré que ce dernier ne pouvait être réduit aux œuvres d'artistes voyageurs représentant d'une manière ou d'une autre les territoires colonisés, leurs populations et leurs sociétés⁴⁰⁵. Il a également pointé du doigt une tendance à considérer les artistes coloniaux comme secondaires et à exclure *a contrario* les grands noms de l'histoire de l'art comme Gauguin ou Renoir par exemple, du champs artistique colonial⁴⁰⁶. C'est un fait, l'étiquette « art colonial », qui colle à la peau aujourd'hui de Dumoulin et de milliers d'autres peintres de son époque⁴⁰⁷, a tendance à catégoriser de manière définitive et exclusive un artiste. Avec notre regard actuel, ces peintres apparaissent généralement hors de la modernité, comme ayant produit des œuvres de qualité moyenne, voire médiocre tout entières au service de la propagande coloniale⁴⁰⁸. Il convient de pondérer ce propos, d'abord au niveau de la prétendue médiocrité artistique car si l'on s'en tient uniquement au cas de Dumoulin, il serait, comme le montre la présente thèse notamment au niveau de la maîtrise des couleurs par exemple, erroné de lui nier tout talent pictural. Ensuite, la modernité d'aujourd'hui n'est évidemment pas celle de la fin du XIX^e-début du XX^e siècle et on a pu observer là-encore que Dumoulin passait aux yeux de nombreux critiques de son époque pour un artiste moderne. Enfin, le terme propagande associé à la sphère coloniale, comme l'explique Norbert Dodille⁴⁰⁹, peut avoir tendance à générer des malentendus de nos jours puisqu'il est systématiquement associé à l'idée péjorative de manipulation et de tromperie

⁴⁰⁵ « On ne peut en rester à la dimension thématique, descriptive, qui lie la notion d'abord aux œuvres ramenées par les artistes voyageurs [...] ; il faut étendre cette notion et y intégrer [...] à la fois les œuvres des Européens inspirées par les colonies et les objets indigènes (dont les deux facettes extrêmes sont les œuvres réalistes, comme les dioramas, et le primitivisme) et les œuvres des peuples colonisés, produites soit spontanément et modifiées par notre rapt et notre regard, soit commanditées par les colonisateurs et les touristes » (cf. Dominique Jarassé, « L'art colonial, entre orientalisme et art primitif, recherche d'une définition », *Histoire de l'art*, n° 51, novembre 2002, p. 15).

⁴⁰⁶ Cf. Dominique Jarassé, « De l'Orientalisme à l'art colonial, la création des sociétés coloniales artistiques », in Laurent Houssais, Dominique Jarassé (éd.), *"Nos artistes aux colonies", société, expositions et revue dans l'empire français, 1851-1940*, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions esthétiques du divers, 2015, p. 183-193.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Dans la lignée des travaux de Dominique Jarassé, une exposition de grande ampleur s'est tenue en 2018 au Musée du Quai Branly. Elle se proposait notamment d'interroger, à partir de la notion « d'arts coloniaux » la circulation des artistes et des artefacts entre la France et les territoires de son Empire, comme support pour une réflexion sur la relation coloniale. Voir le catalogue de l'exposition en question : Bérénice Geoffroy-Schneiter (éd.), *Peintures des lointains, la collection du musée du quai Branly-Jacques Chirac*, catalogue d'exposition, Musée du quai Branly, Paris (30 janvier 2018-6 janvier 2019), Paris, Société française de promotion artistique, SFPA, 2018.

⁴⁰⁹ Cf. *Introduction aux discours coloniaux*, Paris, PUPS, 2011, p. 71.

alors qu'au XIX^e siècle, la propagande en faveur du colonialisme paraissait légitime et le terme pouvait par exemple être prononcé par les représentants gouvernementaux sans générer de scandale dans l'opinion publique⁴¹⁰.

Ces précautions liminaires étant posées, il semble néanmoins que le costume de peintre colonial ne soit pas usurpé dans le cas de Louis Dumoulin à partir principalement de 1900. Au tournant du siècle, ce dernier atteint en effet la quarantaine et trouve dans la grande exposition universelle de Paris cette année-là un véritable moment de consécration qui vient à la fois récompenser la première partie de sa carrière et modeler la seconde. Loin de nous l'idée de prétendre qu'instantanément, Dumoulin va devenir en 1900, un autre homme, un autre peintre. Il s'agit bien de montrer, au contraire, que sa carrière s'inscrit dans un *continuum* que symbolisent notamment sa relation au Japon et les différentes œuvres qu'il présente lors de la cinquième exposition universelle organisée dans la capitale française. Le *Panorama du tour du monde*, tout d'abord, véritable succès populaire formalise dans le même temps le « Dumoulin-voyageur » mais aussi le « Dumoulin-panoramiste » et le « Dumoulin-peintre officiel ». On retrouve dans cette œuvre à la fois une approche orientaliste d'appropriation de l'image de l'altérité mais aussi une volonté de représenter la réalité selon une logique encyclopédique. Enfin, la dimension moderne de l'œuvre, si elle peut paraître douteuse aujourd'hui, existait indéniablement tant dans la forme que dans le contenu pour les récepteurs contemporains de Dumoulin. Le geste colonialiste s'exprime bien lui aussi, non pas par l'image peinte en elle-même puisqu'en dehors du Cambodge, aucune colonie et aucun protectorat français ne sont représentés, mais par l'exhibition d'êtres humains. En s'appropriant le corps de l'Autre, Dumoulin impose en effet la domination de l'Occident, de la race blanche sur le reste du monde et plus particulièrement sur l'Orient. Il va plus loin que la démarche d'appropriation du patrimoine et du folklore exotique, il s'accapare littéralement des hommes et des femmes pour en faire des poupées animées divertissantes au service de son art et de sa carrière. Pourtant, en France, c'est indéniable, le théâtre animé de Dumoulin n'a absolument pas choqué ses contemporains et à aucun moment, celui-ci n'est accusé d'exploiter des êtres humains. Au contraire, l'initiative est jugée globalement positivement et plusieurs récits, dont celui d'Adolphe Brisson par exemple⁴¹¹, insistent sur le caractère contractuel de la venue d'indigènes qui sont nourris, blanchis et logés dans des conditions respectables. Indubitablement, nous

⁴¹⁰ Dodille montre du reste que la propagande coloniale ne disposait pas des moyens qu'on pourrait lui prêter aujourd'hui et qu'elle ne touchait qu'une frange finalement peu importante de la population française (*Ibid.*, p. 71-72).

⁴¹¹ Cf. *Scènes types de l'Exposition*, *op. cit.*

l'avons vu, le panorama de Dumoulin et son théâtre animé sont dans l'ensemble un « clou du spectacle » de l'exposition de 1900 qui tient toutes ses promesses, en tout cas selon la majorité des journaux d'actualités français de l'époque⁴¹².

Une nouvelle salve d'échos de presse élogieux paraît du reste à quelques semaines de la fin de l'Exposition et formule le vœu de voir les œuvres de Dumoulin, au premier lieu desquelles le *Panorama du tour du monde*, survivre au démantèlement des pavillons éphémères de l'événement⁴¹³. À ce propos, il est intéressant de constater que Dumoulin lui-même envisageait avant même l'ouverture de l'Exposition universelle en avril 1900, une pérennisation de son panorama. Le journal *le Soir* fait en effet paraître en mai 1899 un article signé d'un journaliste nommé Marc Lefranc (18?-?) évoquant cette ambition. Selon ce texte⁴¹⁴, Dumoulin souhaitait que son panorama soit reconstitué, après la fin de l'exposition, dans un parc public de Paris et qu'il reste animé par la présence d'indigènes de différents pays dans un but « scientifique et ethnographique⁴¹⁵ ». Il convient de noter que le terme « ethnographique » est assez novateur pour l'époque⁴¹⁶. Il avait l'idée de présenter chaque semestre un nouveau pays à l'emplacement de la peinture de l'Égypte dans son panorama et de faire venir de la nouvelle contrée dépeinte des « tribus encore peu connues amenées par les soins d'un voyageur [...] »⁴¹⁷. Si l'on comprend tout l'intérêt en termes de rémunération et de notoriété que pourrait engendrer ce projet, il ne doit pas éclipser son caractère raciste. En effet, selon Lefranc, Dumoulin avait mûri son affaire jusqu'à exposer les conditions dans lesquelles pourraient se donner en spectacle les indigènes : « les tribus se livreraient à leurs exercices familiers, mèneraient leur vie habituelle, un chauffage spécial leur donnerait même en tous temps, l'illusion de la température de leur contrée, les savants, les anthropologues et les ethnographes auraient là, perpétuellement sous les yeux, des sujets remarquables d'études ; aussi, nous ne doutons point que, quand ils connaîtront ce projet, ils soient les premiers à le patronner⁴¹⁸ ». Très confiant sur le fait que son projet puisse se réaliser, Dumoulin s'était, semble-t-il, déjà mis d'accord avec l'aéronaute Henry de La Vaulx (1870-1930) pour que ce dernier « ramène » avec lui de sa prochaine expédition en Patagonie

⁴¹² Cf. *supra*, partie 3.2.2, p. 318-333.

⁴¹³ Voir par exemple Léon Rénier, « Le Tour du monde », in *L'Écho de Paris*, samedi 20 octobre 1900, p. 3.

⁴¹⁴ Cf. Marc Lefranc, « Les Panoramas scientifiques, voyage autour du monde en quelques minutes », *Le Soir*, lundi 22 mai 1899, p. 2.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ L'école française d'ethnologie est plus tardive de plusieurs décennies (Cf. Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris : Gallimard, 2010).

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Cf. Marc Lefranc, « Les Panoramas scientifiques, voyage autour du monde en quelques minutes », *Le Soir*, lundi 22 mai 1899, p. 2.

une tribu représentative de cet endroit du monde pour ce qui constituerait une « première » à Paris⁴¹⁹. Le moins que l'on puisse écrire est que Dumoulin s'appuie pour ce projet pleinement sur la grande curiosité manifestée par le public français pour les races non-blanches exhibées dans le jardin zoologique d'acclimatation⁴²⁰ ou dans le cadre d'expositions universelles ou coloniales depuis celle de Paris en 1889⁴²¹. Derrière l'intention scientifique s'exprime clairement une logique de supériorité des blancs civilisés sur les non-blancs sauvages qui autoriseraient les premiers à disposer des seconds comme des bibelots exotiques ou « des sujets d'études remarquables » pour les « savants » occidentaux comme l'avance Dumoulin⁴²². La mention par ce dernier d'un dispositif de « chauffage spécial » comme une faveur de l'Occident moderne destinée à mettre les indigènes en situation réelle apparaît particulièrement révélatrice de l'état d'esprit coloniste du peintre et d'une certaine adhésion de sa part à la hiérarchisation des races. Ce projet, qui ne s'est heureusement pas réalisé, nous amène à rapprocher le *Panorama du tour du monde* et son théâtre animé des spectacles des entrepreneurs états-unien Phinéas Taylor Barnum (1810-1891)⁴²³ ou allemand Carl Hagenbeck (1844-19413)⁴²⁴ tout autant que du roman éponyme de Jules Verne.

À propos de ce dernier, nous nous permettons du reste de mentionner une autre interview accordée par Dumoulin à un journaliste dénommé Louis Perrée⁴²⁵ toujours sur le sujet de la préparation du *Panorama du tour du monde*. Le journal *Le Soir*, décidément très intéressé par ce sujet, publie le compte-rendu de cette interview en mai 1897 sous le titre « Le Tour du monde en 80 minutes », analogie évidente avec le célèbre roman susnommé. Dumoulin explique d'abord à Perrée les principes de son panorama et de son théâtre animé, il évoque des contrats signés avec des indigènes parmi lesquels des danseurs du diable de Ceylan, des danseuses espagnoles, siamoises, annamites, des actrices chinoises, des paysans russes et des derviches de

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ Cf. Benoît Coutancier, Christine Barthe, « "Exhibition" et médiatisation de L'Autre, le Jardin zoologique d'acclimatation (1877-1890), in Nicolas Bancel (dir.), *op. cit.*, p. 306-314.

⁴²¹ Cf. Dana S. Hale, « L'"Indigène" mis en scène, entre exposition et exhibition (1880-1931), in Nicolas Bancel (dir.), *op. cit.*, p. 315-322.

⁴²² Il est difficile de savoir à qui fait référence Dumoulin quand il évoque les « savants, anthropologues et ethnographes » mais il est clair, comme l'a montré Pierre Singaravélou qu'à partir de 1880 en France, et principalement à Paris, les savoirs sur les colonies et les population colonisées s'institutionnalisent franchement (d'après Pierre Singaravélou, *Professer l'Empire, les "sciences coloniales" en France sous la III^e République*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011).

⁴²³ Cf. Benjamin Reiss, « P.T. Barnum, Joice Heth et les débuts des spectacles "raciaux" », in Nicolas Bancel (éd.), *op. cit.*, p. 23-30.

⁴²⁴ Cf. Hilke Thode-Arora, « Hagenbeck et les tournées européennes, l'élaboration du zoo humain », in Nicolas Bancel (dir.), *op. cit.*, p. 81-89.

⁴²⁵ Il s'agit peut-être de l'escrimeur médaillé d'argent aux jeux olympiques de 1900 Louis Léonce Théophile Perrée (1871-1924).

Turquie. Le Japon et les *geisha* ne sont pas mentionnés. Ces informations témoignent des difficultés et des incertitudes liées notamment aux contraintes diplomatiques qu'a rencontrées Dumoulin pour son projet de théâtre animé qui ne comportera finalement ni derviche, ni paysan russe, ni danseuse annamite, ni danseuse siamoise⁴²⁶. Dumoulin livre ensuite à Perrée des impressions de voyage qui permettent de retracer le parcours de l'artiste mais aussi et surtout de lire quelques jugements subjectifs sur les pays visités et ses convictions par rapport aux bienfaits de la colonisation française. Il salue notamment les actions et constructions de la France au Liban et en Syrie, tout comme en Cochinchine et juge que les Français y sont appréciés par les populations locales. Il va même jusqu'à déclarer : « nous colonisons de façon beaucoup plus sympathique que les Anglais [...] »⁴²⁷. Ce qui frappe en effet dans cette interview réside surtout dans la stigmatisation des Anglais par Dumoulin qui les qualifie de colons trop répressifs et mal-aimés par les indigènes des pays de leur empire. Au sujet de l'Égypte par exemple, Dumoulin retient exclusivement l'omniprésence militaire anglaise : « Ce qui m'a le plus frappé, au point de vue international en Égypte, c'est l'attitude des Anglais. Il y en a partout. Au Caire, on sent la domination et la conquête. Il y a trop de troupes. Les Anglais, qui ont voulu faire la police du Canal, sans y réussir, ont là-bas des casernes d'artillerie jusqu'à Port-Saïd⁴²⁸ ». Concernant la présence anglaise en Inde, s'il note d'admirables constructions, Dumoulin estime que les Anglais y sont détestés à la différence des Français au Cambodge⁴²⁹. Ces franches critiques de la colonisation anglaise étaient relativement fréquentes en France à la fin du XIX^e siècle et participaient à souder, par un effet de miroir, la nation française après les traumatismes de 1870-1871⁴³⁰. On retrouve chez Jules Verne notamment cette idée d'une colonisation française positive à tout point de vue, au contraire de son équivalent britannique⁴³¹. Notons enfin que Dumoulin avant ses missions en Afrique du Nord en 1902-1903⁴³² ne connaît directement, par des séjours relativement courts sur place, que l'Indochine française et plus particulièrement Saïgon et ses environs.

⁴²⁶ Cf. Louis Perrée, « Le Tour du monde en 80 minutes », *Le Soir*, samedi 25 septembre 1897, p. 1.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ D'après Norbert Dodille, *Introduction aux discours coloniaux, op. cit.*, p. 93-110.

⁴³¹ Cf. Marc Ferro, « De la littérature de voyage à Jules Verne », in *Histoire des colonisations, des conquêtes aux indépendances, XIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 214-216.

⁴³² Dumoulin accompagne le colonel Jean-Baptiste Marchand, héros de la colonisation française, durant un séjour de près de trois mois en Tunisie, puis il prend part en tant que peintre de la marine au cortège présidentiel français en visite en Tunisie et en Algérie (cf. « Les Hommes du jour, M. Louis Dumoulin, peintre du ministère de la marine », *L'Éclair*, lundi 16 mars 1903, p. 2).

Du reste, si le Pavillon du Tour du monde accueillait bien des éléments empruntés à l'Indochine française dans la décoration de son théâtre, la présence d'un diorama de Saigon et, plus indirectement mais néanmoins incontestable tant ce site était perçu comme un patrimoine français à l'époque, l'intégration des temples d'Angkor au Panorama principal, c'est dans un autre cadre que Dumoulin va véritablement faire « œuvre coloniale ». Un article non signé, mais dont l'auteur se trouve être Georges Marx, relation amicale de Dumoulin depuis le premier séjour de ce dernier à Saigon en 1888, paru en 1899 dans le journal *La Justice* présente le projet de reconstitution de la colline de Phnom-Penh et de ruines d'Angkor au sein de la Section coloniale de l'Exposition universelle de 1900. Ce projet piloté par Jules Charles-Roux, commissaire de la section en question, et dont l'architecte n'est autre qu'Alexandre Marcel inclut des dioramas de Louis Dumoulin⁴³³. Il se concrétisera au Trocadéro en 1900 par la construction d'une colline (le *Phnom* cambodgien) que les visiteurs gravissaient à l'aide d'un escalier monumental pour accéder par un cratère à une reconstitution des ruines d'Angkor parsemées de statues bouddhistes mais aussi hindoues. Les dioramas de Dumoulin se trouvaient visibles dans des galeries souterraines illuminées par des effets bleuâtres et agrémentées de projections cinématographiques présentant des scènes de la vie quotidienne à Saigon et Hanoi notamment. Une description assez détaillée de ces ouvrages multiples est donnée *a posteriori* par un ancien résident français en Indochine Charles Lemire (1839-1912)⁴³⁴. Comme nous pouvons le constater, Dumoulin n'hésite pas une nouvelle fois à mêler exotisme et progrès technologiques en intégrant des films à ses représentations d'un site cambodgien ancestral que la France s'est très largement approprié entre 1860 et 1931. Très bien accueillie, notamment dans les milieux coloniaux, cette collaboration de Dumoulin ne passe pas inaperçue aux yeux de Jules Charles-Roux, bien au contraire, puisque ce dernier lui confiera quelques années plus tard, en 1905, le Commissariat des Beaux-Arts de la première exposition coloniale d'envergure internationale organisée en France dans sa ville natale de Marseille l'année suivante⁴³⁵. S'entourant notamment de Gaston Bernheim (1870-1953)⁴³⁶, fils du célèbre galeriste d'art

⁴³³ Cf. Georges Marx, « Un projet pour l'Exposition Indo-Chinoise en 1900 », *La Justice*, mardi 7 février 1899, p. 2.

⁴³⁴ Cf. Charles Lemire, « L'Art indochinois », *La Vie moderne*, dimanche 27 janvier 1901, p. 12-15.

⁴³⁵ Dumoulin se voit confier en octobre 1905 par le Ministre des colonies Étienne Clémentel (1864-1936), sur la proposition de Jules Charles-Roux, le commissariat de la Section des Beaux-Arts de l'Exposition coloniale de Marseille (cf. « Nouvelles coloniales, à l'Exposition de Marseille », in *La Patrie*, samedi 7 octobre 1905, p. 3).

⁴³⁶ Gaston Bernheim joue le rôle de délégué au commissariat des Beaux-Arts notamment chargé d'expertiser les œuvres et objets collectés en vue de l'exposition. Plusieurs appels au prêt sont publiés dans la presse à ce dessein comme par exemple celui-ci : « les collectionneurs qui possèdent des tableaux, objets d'art ou de curiosité, portraits, autographes, souvenirs personnels ayant appartenu aux personnages ayant participé dans l'Histoire, à la conquête ou à la mise en valeur des Colonies Françaises et qui consentiraient à les prêter, seraient très aimables de bien vouloir écrire à M. Louis Dumoulin, commissaire des Beaux-Arts, ou à M. Gaston Bernheim jeune, 1, rue

parisien Alexandre Bernheim⁴³⁷, et sous la présidence d'honneur de Paul Doumer (1857-1932), ancien gouverneur général de l'Indochine, Dumoulin va donner libre cours à sa conception de l'art colonial et poser les fondements de la Société coloniale des artistes français qui verra officiellement le jour deux ans et demi plus tard. Relecture de l'histoire des peuples colonisés, héroïsation de la conquête puis légitimation par la supériorité culturelle de la mission civilisatrice de la France et enfin opportunités de nouvelles inspirations artistiques, le programme mis en œuvre en 1906 à Marseille par Dumoulin est idéologiquement celui qu'il appliquera à la Société coloniale des artistes français. S'ajoute à cela, par la mise en place d'un concours fonctionnant depuis Paris⁴³⁸, la dimension sélective des jeunes artistes les plus méritants en vue de l'attribution de bourses visant à l'obtention de prix en espèces, destinés à leur permettre d'effectuer gratuitement, et dans les meilleures conditions, un voyage d'études aux Colonies⁴³⁹.

Avec un million huit cent mille visiteurs, l'Exposition coloniale nationale de Marseille reçoit un accueil plutôt favorable du public et des milieux d'affaires. Bien que cet événement n'eût pas le retentissement politique escompté, il fut globalement un succès pour les organisateurs⁴⁴⁰. Parmi eux, Louis Dumoulin, qui s'est très peu rendu à Marseille⁴⁴¹, est salué pour la qualité de son travail et de ses idées en faveur de l'art colonial. Ces dernières sont largement exposées dans un discours intitulé de manière très explicite « Aux futurs coloniaux » retranscrit dans le catalogue officiel de l'exposition établi par Gaston Bernheim-Jeune⁴⁴². Ce discours apparaît

Scribe, expert près la Cour d'Appel, délégué du commissariat des Beaux-Arts à l'Exposition Coloniale de Marseille » (cf. *L'Art et les artistes*, Tome 2, mars 1905-octobre 1906, p. XXI).

⁴³⁷ Rappelons que Dumoulin exposa en 1886 dans cette galerie d'art qui constituait une référence en matière d'art moderne (cf. *supra*, partie 1.2.2, p. 69-83).

⁴³⁸ Dumoulin sollicite ses amis et collègues Tony Robert-Fleury pour présider ce jury, Jean Béraud et Henri Gervex pour seconder en tant que vice-présidents. À noter également la présence au sein du jury d'une autre relation de Dumoulin en la personne d'Antoine Guillemet (cf. Exposition nationale coloniale, Marseille 1906, *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des beaux-arts*, Paris, Moderne imprimerie, 1906, p. [24]).

⁴³⁹ « Section des Beaux-Arts coloniaux », *La Dépêche coloniale illustrée*, n°24 (31 décembre 1905), p. 298.

⁴⁴⁰ Cf. Stéphane Richemond, « Histoire de la Société coloniale des artistes français », in Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010, p. IV.

⁴⁴¹ Il pilote depuis Paris et délègue beaucoup les affaires courantes sur place à son adjoint, le peintre provençal José Silbert (1862-1936), ou à son collègue et ami Jean Béraud. C'est par exemple à ce dernier qu'il délègue, à quelques jours de l'ouverture officielle de l'exposition, le soin de présider le jury d'attribution des bourses de voyages du commissariat des Beaux-Arts qui se réunit dans la cité phocéenne afin d'établir le classement préparatoire et donc l'ordre d'affichage, dans la salle réservée à ce concours au sein du pavillon du Ministère des colonies, des œuvres des artistes sélectionnés pour concourir (cf. *Le Sémaphore de Marseille*, mercredi 11 avril 1906, p. 2). En outre, en l'absence de Dumoulin sur les lieux, c'est le journaliste membre du conseil du syndicat de la presse coloniale A. Bouland de l'Escale (18?-19?) qui assure les visites guidées de l'exposition des Beaux-Arts à Marseille (cf. Gaspard Galy, « Le Palais du Ministère des colonies », *Le Petit Marseillais*, lundi 21 mai 1906, p. 1).

⁴⁴² Cf. Exposition nationale coloniale, Marseille 1906, *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des beaux-arts*, op. cit., p. LXIII-LXVI, visible en version numérique sur le site web « Internet Archives » à l'URL suivant : https://archive.org/details/expositionnation00expo_0 (consulté le 08/05/2021).

fondamental pour mieux comprendre l'idéologie coloniale de Dumoulin et son rapport à l'altérité. Ce dernier y fait l'éloge du voyage, du travail et de l'audace. Il invite, en prenant en exemple sa propre expérience, les jeunes artistes à « butiner partout » et file la métaphore : « C'est une fleur de plus que je suis heureux d'ajouter à votre bouquet d'émotions et de souvenirs, voilà tout. Où que vous alliez la cueillir et quelle qu'elle soit, elle vous sera profitable et, quand vous la retrouverez plus tard au fond de quelque tiroir, vous penserez peut-être à l'aîné qui vous aura mis à même de la joindre à vos péchés de jeunesse. Ce sera plus qu'une promenade au Bas-Meudon. N'en est-il pas une de celles-là (que vous évoquez avec tendresse), pourquoi n'en serait-il pas de même de votre école buissonnière ? Vous attacherez ensemble la fleur écarlate du grenadier et la pâle rose de France, elles se faneront côte à côte et le parfum de l'une n'effacera pas celui de l'autre⁴⁴³ ». Le parfum des fleurs et la candide générosité apparente de Dumoulin témoignent de sa conviction des bienfaits du voyage en termes d'émotions et d'inspirations nouvelles pour tout artiste et s'inscrit dans la tradition orientaliste de la recherche des éclats et des couleurs inédits⁴⁴⁴. Ils ne parviennent néanmoins pas à éclipser les faits et le dessein « coloniste » exprimé dans le titre du discours de Dumoulin et dans l'organisation de l'exposition coloniale de 1906 : il s'agit bien de gagner à la cause coloniale un maximum d'artistes et de citoyens, de prendre aux colonies ce qui est profitable et d'instruire les indigènes.

Jules Charles-Roux présentait sans ambages, mais non sans lyrisme, les mêmes objectifs, en convoquant Delacroix, Gauguin, Manet, Renoir ou encore Vernet, « les maîtres incontestés de la palette ensoleillée » et l'apport de la peinture orientaliste à la nation : « Chaque fois que la France a tenté un effort à l'extérieur, il s'est trouvé des peintres pour écrire les phases de ses luttes et consacrer sa gloire ». En exposant des grands peintres orientalistes français avant les œuvres contemporaines du concours destiné à envoyer les lauréats dans les colonies, Charles-Roux et Dumoulin cherchent à : « faire revivre sous les yeux du visiteur les glorieuses époques où la France était souveraine maîtresse des Indes, de la Louisiane et du Canada ; d'évoquer la vie heureuse et les tendres légendes de l'île de France, de la Martinique et de la Guadeloupe, de fixer enfin d'une façon précise et indubitable, pièces en mains, pour ainsi dire, les souvenirs plus récents des campagnes d'Afrique, de nos prises de possession successives de la Tunisie,

⁴⁴³ Cf. Exposition nationale coloniale, Marseille 1906, *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des beaux-arts*, op. cit., p. LXV.

⁴⁴⁴ Tradition encore incarnée en 1906 par la Société des peintres orientalistes français et par son Président Léonce Bénédite.

de l'Indochine, de Madagascar et de notre vaste empire d'Afrique Occidentale⁴⁴⁵ ». Léonce Bénédite semble avoir été très impliqué dans l'organisation de l'exposition rétrospective des peintres orientalistes⁴⁴⁶ laissant penser qu'il entretenait alors des rapports cordiaux avec Dumoulin. Il est certain que Bénédite cherchait clairement à positionner sa Société des peintres orientalistes français sur le « créneau colonial » et participa notamment, au contraire de Dumoulin, à la seconde exposition coloniale de Nogent-sur-Marne qui se tint au bois de Vincennes en 1907⁴⁴⁷. Lorsque ce dernier crée en mars 1908 une société entièrement basée sur les colonies à partir des braises de l'Exposition de Marseille, Bénédite se sent trahi⁴⁴⁸. La Société coloniale des artistes français, constituée notamment par les lauréats de Marseille de retour de leurs voyages financés, a vocation à tenir un Salon annuel et affiche en substance l'objectif suivant : « grouper les artistes français et autour d'eux tous ceux qui, d'une façon générale, soit par des recherches scientifiques, soit par des travaux artistiques, littéraires ou archéologiques, s'intéressent au domaine colonial français et veulent en faire connaître et rendre populaire les aspects, les mœurs, les coutumes l'histoire et les richesses artistiques⁴⁴⁹ ». À la différence de la Société des peintres orientalistes français, la Société fondée par Dumoulin se met en quelque sorte au service de la politique d'expansion coloniale française. Sa connivence avec les milieux politiques apparaît d'ailleurs dès l'origine beaucoup plus marquée que la société fondée et présidée par Bénédite qui voit d'un très mauvais œil la création d'un organisme concurrent⁴⁵⁰. Cette proximité avec le monde politique n'est pas étonnante au regard de la carrière de Dumoulin qui dès ses débuts entretenaient des relations avec plusieurs personnages politiques importants qu'il n'hésitait pas à solliciter pour obtenir des appuis et des financements. En outre, la Société coloniale des artistes français se veut ouvertement pluridisciplinaire et fait appel à des scientifiques et à des écrivains⁴⁵¹.

⁴⁴⁵ Extraits de la Notice officielle et catalogue des expositions des Beaux-Arts dressé par Gaston Bernheim. 1906.

⁴⁴⁶ Louis Brès (1834-1917), critique d'art du journal *Le Sémaphore de Marseille* fournit une description assez détaillée de cette exposition et souligne son intérêt pour les provinciaux peu habitués à voir les œuvres des grands artistes exposées à Paris (cf. Louis Brès, « Chronique à l'Exposition coloniale, le pavillon du Ministère des colonies », *Le Sémaphore de Marseille*, mardi 15 mai 1906, p. 1).

⁴⁴⁷ Cf. Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial, les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, thèse de doctorat, dirigée par Jean Nayrolles, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, soutenue le 2 décembre 2017, p. 208.

⁴⁴⁸ Une dispute sérieuse éclatera du reste entre les deux hommes l'année suivante (Cf. « Un différent », in *Gil Blas*, mercredi 30 juin 1909, p. 1). Dumoulin cherchera même à provoquer Bénédite en duel et l'affaire ira quasiment jusqu'au procès (cf. « L'Incident Dumoulin-Bénédite », *Gil Blas*, samedi 10 juillet 1909, p. 1).

⁴⁴⁹ Journal officiel du 1^{er} mai 1908.

⁴⁵⁰ Cf. Stéphane Richemond, « La création de la Société coloniale des artistes français », in Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. VI-VIII.

⁴⁵¹ D'après Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial, les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956), op. cit.*, p. 148-157.

Malgré la distance prise par le Gouvernement de l'époque vis-à-vis de la première grande exposition entièrement coloniale française de 1906, cet événement, nous l'avons dit, sera un succès populaire tant et si bien qu'il sera question de la renouveler tous les dix ans à Marseille⁴⁵². Il soudera plus encore des personnalités du monde de l'art, de la littérature, du journalisme et de la politique autour de formes de promotion et de diffusion de l'art colonial qui constitueront l'essence de la Société coloniale des artistes français autour du slogan attribué à Dumoulin : « l'expansion coloniale par l'art, au profit de la France et de l'art⁴⁵³ ». Cette idéologie se traduira concrètement selon le triptyque suivant : bourses d'études sur concours, exposition des œuvres des membres et création de lieu d'exposition et d'enseignement de l'art français dans les colonies et protectorat. Dans l'esprit de Dumoulin, l'art, au même titre que l'industrie par exemple, devient ainsi un instrument au service de la cause coloniale à la fois en tant que témoin et preuve irréfutable de la supériorité culturelle et intellectuelle française et des progrès des territoires et des populations colonisées que cette supériorité apporte dans le cadre de la mission civilisatrice de la France.

Bien que cette dimension idéologique soit indéniablement au centre de la création par Dumoulin de la Société coloniale des artistes français, il ne faut néanmoins pas négliger le caractère opportuniste du positionnement de ce dernier. En effet, comme nous avons pu le constater dans cette étude, Dumoulin a fait preuve tout au long de sa carrière d'une grande volonté de démarcation vis-à-vis des autres peintres de son temps et n'a, pour ce faire, jamais hésité à saisir des opportunités émanant de différents milieux politiques et artistiques. L'hypothèse de le voir considérer la piste de l'art colonial comme un chemin vierge à même de lui offrir un statut de précurseur nous semble, par conséquent, impossible à réfuter totalement. Cependant, à la différence de l'opportunité japonaise ou russe par exemple, avec l'art colonial, Dumoulin trouve véritablement et durablement sa voie en tant qu'artiste et en tant qu'homme. Cette voie, conjuguant l'émotion du voyage, le « dépaysement » pictural et l'engagement en faveur de la grandeur française, Dumoulin en fait l'éloge en 1906 à Marseille de manière convaincue et sincère. Il se pose en défricheur et en guide pour tous les jeunes artistes et les invite à suivre son exemple en remplissant leurs créations des impressions que seul le voyage lointain peut procurer. Homme déterminé doté d'un tempérament de meneur, Dumoulin devient en fondant la Société coloniale des artistes français ce qu'il semble avoir longtemps recherché

⁴⁵² La Grande guerre et la mort de Charles-Roux repousseront la seconde édition à 1922.

⁴⁵³ Il s'agit du titre du catalogue de la première exposition de la Société coloniale des artistes français organisée en 1908 à Paris et consacrée aux œuvres des boursiers de Marseille en 1906 (cf. Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial, les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, op. cit., p. 149).

durant sa jeunesse, en l'occurrence, un chef de file, un artiste influent et un homme jouissant d'un pouvoir certain. Il devient aussi, et par la même occasion, un militant adoubé de la cause coloniale française dans laquelle il peut exprimer pleinement sa sensibilité patriote et sa foi puissante dans la supériorité des valeurs républicaines et le génie national de son pays. Sans relâche, avec une énergie impressionnante, Dumoulin va jusqu'à sa mort servir cette cause coloniale française⁴⁵⁴. Il ne va pas simplement l'accoster et la butiner comme le chrysanthème japonais, il va véritablement l'épouser, d'un amour profond dont les racines se trouvent dans la découverte de Saigon lors de son premier voyage au long cours en 1888-1889.

Lorsque Dumoulin s'adresse « aux futurs coloniaux » en 1906, il évoque ce premier voyage en Extrême-Orient et ne fait qu'effleurer sa destination principale. Pire, il réduit le Japon au japonisme, voire même aux « japonaiseries » ou en quelque sorte, à une invention française en déclarant : « on ne niera pas l'influence de l'art japonais sur le nôtre, et les différences profondes qu'ont subies nos objets usuels depuis la "découverte" du Japon par les Goncourt ». Les différents séjours de Dumoulin sur place semblent noyés dans tous les autres séjours du peintre comme une passade sans grande importance. D'ailleurs, missionné en tant que peintre mais aussi en tant que journaliste durant sa première mission officielle au Japon, Dumoulin n'écrira pas une ligne sur ce pays. Une seule destination, en dehors de son article bâclé sur la famille impériale allemande à San Remo avant son embarquement en janvier 1888⁴⁵⁵, fera l'objet d'un texte publié. Cette destination, c'est l'Indochine française, ou pour être plus précis, la Cochinchine. En janvier 1889, le journal *L'Événement* propose à ses lecteurs un récit signé par Louis Dumoulin et dédié par ce dernier, signe indubitable de l'importance qu'il y accorde, à son ex-beau-frère Edmond Lepelletier⁴⁵⁶. De facture plus littéraire et surtout d'un ton plus grave et plus solennel que ses écrits journalistiques antérieurs, ce texte intitulé « Le bout de l'an » est imprégné d'émotions et nous paraît exprimer, de manière puissante, l'admiration et la passion naissante de son auteur envers, non pas la Cochinchine, mais l'œuvre coloniale française. Car ce n'est pas Saigon, en tant que ville et lieu géographique qu'aborde le texte de Dumoulin, mais bien Saigon en tant que symbole du sacrifice d'une partie de la nation en faveur de la grandeur française et de sa mission civilisatrice. Le récit se déroule en effet sur

⁴⁵⁴ Voir la biographie chronologique de Dumoulin proposée *infra*, annexe 2, p. 437-558.

⁴⁵⁵ Cf. *supra*, partie 2.3.3, p. 250-264.

⁴⁵⁶ Lepelletier divorce de la sœur aînée de Dumoulin en 1886 (cf. Archives municipales de la ville de Paris, neuvième arrondissement, acte de mariage n°233 du 29 février 1872, mention du divorce en marge datée du 19 mars 1887). Malgré ce divorce, Louis Dumoulin reste attaché à Lepelletier et lui dédie par exemple en 1889 un texte paru dans le journal *L'Événement* et repris par le *Saigon républicain* (cf. Louis Dumoulin, « Le bout de l'an », in *Saigon républicain*, 2^e année, n°91, mercredi 20 mars 1889, p. 2-3). Le texte de cet article est retranscrit intégralement en annexe 3.3 de la présente thèse, p. 566.

un navire en pleine navigation et met en scène trois personnages : un jeune couple composé d'un soldat grièvement blessé lors de la campagne de Cochinchine⁴⁵⁷ et qui succombe sur le bateau qui le ramène en France ; son épouse, veuve, dévastée de tristesse mais toujours battante et leur enfant en bas âge. Ce qui frappe d'emblée à la lecture de ce texte, c'est l'amour que se portent mutuellement cette famille et surtout ce couple, mais aussi l'amour, ou tout du moins l'admiration de Dumoulin envers les personnages qu'il met en scène et, à travers eux, envers les « serviteurs » de la cause coloniale dans une veine qui n'est pas sans rappeler l'écrivain français Alfred de Vigny (1797-1863)⁴⁵⁸. Sensible à la bravoure militaire⁴⁵⁹, Dumoulin, en centrant son récit sur la jeune épouse d'un soldat mort au combat, insiste sur le sacrifice héroïque des hommes versant leur sang pour la France, mais aussi et surtout des femmes, et par extension des familles, qui épanchent ce sang et représentent, avec honneur et courage, la nation française et ses valeurs dans des territoires lointains et hostiles. Ce texte s'appuie sur des thèmes et des rhétoriques centraux des discours coloniaux, comme le montre Norbert Dodille⁴⁶⁰, et insiste notamment sur l'héroïsme des protagonistes. Il est construit sur une figure de bouclage qui imite le cadrage et la « capture » photographique d'un motif au centre d'un cliché ou d'une peinture et part d'un plan général d'un navire en partance. L'intérêt se focalise sur la jeune épouse et son histoire supposée avant de reprendre place dans un panorama plus vaste, plus général. Dumoulin donne à son récit la forme d'une scène, ou, en quelque sorte, d'un arrêt sur image. L'affairement du départ se suspend pour s'intéresser au jeune couple détruit par le sacrifice de sa vie à la patrie et à la cause coloniale. Si Dumoulin ne semble pas avoir été très doué pour peindre des sujets en détail, il montre, avec ce texte, qu'il peut malgré tout avoir un regard de peintre pour un personnage secondaire qu'il saisit avec attention et justesse.

En 1906, Dumoulin va, comme le souligne la presse marseillaise, à nouveau jouer sur les cordes du sacrifice et de l'héroïsme en consacrant une salle entière à des peintures et reliques de grandes figures coloniales françaises : « dans cette salle, on remarque, entre autres reliques glorieuses, des objets familiers ayant appartenu au commandant Lamy et à M. Richaud, mort à

⁴⁵⁷ Débutée en 1858 comme une expédition punitive, la conquête de la Cochinchine par la France connut une première phase de quatre années particulièrement violente durant laquelle les actes héroïques de l'armée française furent relayés en métropole. C'est probablement à cette campagne que fait allusion Dumoulin dans son texte.

⁴⁵⁸ Et plus particulièrement le chapitre intitulé « Laurette ou le Cachet rouge » paru en 1835 dans *Servitude et grandeur militaires* (cf. Alfred de Vigny, *Servitude et grandeur militaires*, Paris, F. Bonnaire, V. Magen, 1935, p. 49-125).

⁴⁵⁹ Il exprime notamment cette sensibilité dans une critique d'art signée de son pseudonyme « Chassagnol » en 1887 (cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Tableaux militaires », *L'Événement*, vendredi 1er juillet 1887, p. 1-2). Il réalisera en outre plusieurs peintures grands formats dédiées à des sujets militaires dont le plus célèbre de ses panoramas : *Le Panorama de la bataille de Waterloo*.

⁴⁶⁰ Cf. Norbert Dodille, *Introduction aux discours coloniaux, op. cit.*, p. 37-52.

son poste de gouverneur de l'Indochine. On y voit encore le casque de Bobillot, le drapeau de Fachoda, les trésors de Samory et d'Amadou, etc.⁴⁶¹ ». Entre les exploits militaires (la bataille de Fachoda d'août 1898 et les exploits militaires du Colonel Marchand, ceux du capitaine Henri Gouraud (1867-1946) et le trésor de Samory la même année), les héros tombés au combat (le commandant François-Joseph-Amédée Lamy (1858-1900), mort au Cameroun en 1900, le Sergent Jules Bobillot (18?-1885), victime des pavillons noirs⁴⁶² en 1885) et les administrateurs martyrs (Étienne Richaud (1841-1889), gouverneur général de l'Indochine originaire de Provence et qui a succombé à la maladie en 1889), Dumoulin cherche clairement à glorifier les héros coloniaux et à séduire par leurs légendes l'engagement d'autres Français en faveur de la cause coloniale.

On ne peut, à ce propos, s'empêcher de voir dans « Le bout de l'an » de Dumoulin des figures allégoriques témoignant de la présence naissante mais déjà affirmée chez ce dernier d'une vraie conscience politique et patriote de l'engagement colonial. En effet, le triptyque femme, homme, bébé nous invite à penser que ces personnages symbolisent également les figures respectivement, de la Nation française, du héros militaire de la colonisation, et des jeunes colonies comme l'Indochine qui représentent l'avenir de la France et seront éduquées par la mère patrie dans le respect et dans le culte de la mémoire des sacrifices des premières générations de colons⁴⁶³. À plusieurs reprises, le récit de Dumoulin évoque l'amour maternelle de l'épouse éplorée comme la figure allégorique d'une Marianne pleurant ses soldats morts au combat pour elle. Il écrit notamment : « aussi, avec quel dévouement l'avait-elle soigné, le grand garçon si fort, si brave, et quel adorable amour maternel était venu s'ajouter à l'ardeur d'amoureuse qu'elle avait⁴⁶⁴ ». L'enfant, lui, rend hommage à son soldat de père défunt sur les indications de sa mère : « Alors, pendant que le vent dans les cordages tient l'orgue de ce bout de l'an, à genou, elle fait répéter au petit la prière des morts⁴⁶⁵ ». Les fleurs offertes à la dépouille du soldat sont des immortelles, comme un symbole évident du caractère définitif de la conquête coloniale qui inscrit à jamais dans le giron de la République des territoires lointains, glauques, dangereux comme cette « Cochinchine maudite » qu'il faut, malgré les larmes et les dangers, faire grandir et amener à la civilisation. Le tombeau du héros militaire mort au combat se trouve être la mer, évocatrice des territoires français éloignés de la métropole. « La mer

⁴⁶¹ Cf. Gaspard Galy, « Le Palais du Ministère des colonies », in *Le Petit Marseillais*, lundi 21 mai 1906, p. 1.

⁴⁶² Cf. *supra*, note n°543, p. 107.

⁴⁶³ Ces tonalités lyriques et symboliques apparaissent du reste d'emblée dans le titre de l'article choisi par Dumoulin qui évoque directement le service religieux effectué à la mémoire d'un défunt un an après sa mort.

⁴⁶⁴ Cf. Louis Dumoulin, « Le bout de l'an », *op. cit.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

Rouge s'était refermée, fosse commune inviolable. À l'horizon, dépassant fièrement les montagnes, se dressait le Sinaï. Le mont sacré servait de croix à la tombe » Mais, ce n'est pas n'importe quelle mer puisqu'il s'agit de la mer Rouge, symbole du sang versé pour la nation, avec en guise de stèle monumentale, rien de moins que le mont Sinaï, comme une évocation des commandements sacrés guidant et légitimant en quelque sorte l'œuvre coloniale française⁴⁶⁶.

Georges Marx, membre de la communauté française de Saïgon avec lequel sympathisera Dumoulin ne s'y trompe pas lorsqu'il découvre le texte écrit par ce dernier. Il le reproduit entièrement dans le *Saïgon républicain*, journal dont il est le rédacteur en chef, à la suite d'un compte-rendu d'entrevue dithyrambique envers le peintre⁴⁶⁷. Marx présente le texte comme suit : « En attendant, amis lecteurs, que vous puissiez admirer ses tableaux, lisez ce touchant épisode presque local que j'ai détaché à votre intention de ce dernier journal. C'est aussi de la peinture, mais de la peinture littéraire !⁴⁶⁸ ». L'écriture de Dumoulin se déploie en effet dans ce texte comme des scènes peintes et accorde notamment beaucoup d'attention au décor marin. Mais, à la différence de ses tableaux, son propos est rempli d'énergie et paraît comme un acte de foi et pas seulement comme une œuvre basée sur l'exotisme au sens d'un spectacle qui « surprend, plait ou choque en référence à une norme culturelle correspondant à l'aire euro-américaine⁴⁶⁹ ». Son texte est en outre centré sur l'émotion des personnages qu'il met en scène et non sur les impressions générées par le paysage. Si l'être humain, et cela est particulièrement vrai dans le cas de ses peintures japonaises, apparaît dans ses toiles comme une simple tâche « exotisante », les personnages mis en scène dans « Le bout de l'an » sont bien vivants, sensibles et comme l'exprime Marx, « touchants ». À nos yeux, cette émotion est engendrée principalement par la conviction de Dumoulin qui embrasse véritablement et sincèrement en 1888-1889, avec sa découverte de l'Indochine française sur le chemin du Japon, la cause coloniale.

⁴⁶⁶ « La mer Rouge s'était refermée, fosse commune inviolable. À l'horizon, dépassant fièrement les montagnes, se dressait le Sinaï. Le mont sacré servait de croix à la tombe » (cf. Louis Dumoulin, « Le bout de l'an », *op. cit.*).

⁴⁶⁷ Cf. Georges Marx, « Chez un peintre parisien », *Saïgon républicain*, 2^e année, n°91, mercredi 20 mars 1889, p. 1-2.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁶⁹ Cf. Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 111.

Conclusion générale

C'est dans un Paris féru de « japonaiseries » et au sein d'une famille d'artistes que naît et grandit Louis Dumoulin. Jeune peintre prometteur d'abord classé par une critique dans l'ensemble bienveillante comme un « parisianiste », il choisit très tôt le chemin du paysagisme. D'abord paysagiste urbain, il confère à ses tableaux une dimension documentaire et donc réaliste, tout en y intégrant des procédés picturaux repris des impressionnistes. Doué pour les mondantités et déterminé à réussir, Dumoulin bénéficie du soutien de personnages politiques et de journalistes influents grâce notamment à l'entremise de son beau-frère Edmond Lepelletier et de son mentor Henri Gervex. À la recherche de nouveaux paysages et surtout, d'un moyen de donner à sa carrière une nouvelle dimension dans un Paris où plusieurs milliers de peintres sont en concurrence, Dumoulin va saisir à la fin de l'année 1887 l'opportunité d'une mission officielle au Japon suggérée et obtenue par le critique et directeur des Beaux-Arts¹ Jules-Antoine Castagnary. Si de nombreux peintres français, souvent de l'avant-garde, se sont intéressés aux « japonaiseries », Félix Régamey ouvre en 1876 une nouvelle voie en accompagnant Émile Guimet dans sa mission officielle au pays du soleil levant. Régamey ramènera de nombreux croquis d'un Japon réel et non rêvé et deviendra une référence française sur ce pays et surtout un japonophile très soucieux de diffuser une image fidèle à ce que ses voyages et études lui ont laissé d'impressions globalement positives. Régamey pourfend littéralement *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti en publiant en 1894 notamment un court texte intitulé *Le Cahier rose de Mme Chrysanthème*. On peut lire par exemple dans la préface : « Si le Japon semble n'avoir pas droit aux mêmes égards que la Grèce, c'est uniquement parce qu'on ignore l'un tandis que L'Autre est ressassé. Cependant de nombreux et remarquables travaux ont été publiés sur cet empire, en Angleterre principalement. En France, nous avons ceux de M. Pierre Loti, l'ingrat, le déplorable ami de madame Chrysanthème. Son parti pris incompréhensible de dénigrement est bien fait pour confondre l'esprit de quiconque a pratiqué le Japon autrement que ce marin. Il n'a fait que l'entrevoir du pont de son navire, et il le définit ainsi : « cette étonnante patrie de toutes les saugrenuités !!!² ».

Exposées publiquement aux côtés des objets rapportés par Guimet, les œuvres picturales de Régamey vont être vues par de nombreux peintres à Paris, mais force est de constater que parmi ces derniers, seul un osera véritablement tenter l'aventure japonaise. À la fin de l'année 1881, Georges Bigot, camarade de banc de Louis Dumoulin à l'école des Beaux-Arts, embarque sans

¹ Dans un gouvernement dirigé par le parti politique des républicains modérés appelés aussi « les opportunistes ».

² Cf. Félix Régamey, *Le Cahier rose de Mme Chrysanthème*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1894, p. 15. Il est néanmoins intéressant de noter que Régamey avait en 1887 illustré de six gravures un article de Pierre Loti intitulé *Mahé des Indes* (cf. *Les lettres et les arts*, 1^{er} mai 1887, p. 156-178).

soutien officiel et avec très peu d'argent vers le Japon où il résidera durant dix-neuf années. Ce n'est donc que quelques années plus tard, en janvier 1888, que Louis Dumoulin part, tout jeune marié et accompagné de son épouse, en mission officielle en Extrême-Orient pour un voyage qui va durer plus d'un an.

Cette première mission permettra à Dumoulin de séjourner assez longuement (près de dix mois) au Japon et de visiter plusieurs régions du pays dans la limite des autorisations officielles du gouvernement local, mais aussi de découvrir, par le biais d'escales plus ou moins longues, d'autres contrées dont la Chine et surtout l'Indochine française. Séjournant à Saïgon un mois environ à l'aller comme au retour de sa mission, Dumoulin va y découvrir pour la première fois le monde colonial français et y faire des rencontres fondamentales qui marqueront durablement la suite de son existence et de sa carrière. Bénéficiaire au Japon de dispositions spéciales destinées à lui faciliter le transport et l'installation, Louis Dumoulin va pouvoir compter sur les représentants consulaires français mais aussi sur des compatriotes résidents sur place en la personne de Georges Bigot et d'Auguste Bing. Il effectuera plusieurs excursions vers des sites très fréquentés par les voyageurs occidentaux et mis en avant dans les guides touristiques de l'époque et se constituera une importante collection de photographies souvenirs acquises principalement auprès des boutiques et studios de *Benten-doori* à Yokohama. Son séjour, en dehors de sa durée, n'a finalement rien d'original par rapport au programme de la très grande majorité des touristes occidentaux en visite au Japon.

Les études réalisées *in situ* mais aussi et surtout les clichés collectés permettront à Dumoulin d'exécuter de nombreuses peintures et de les présenter à son retour en France en décembre 1889 lors d'une exposition à la Galerie Georges Petit. Plutôt bien accueillis³, en dehors de quelques exceptions notoires⁴, par la presse parisienne d'actualité de la fin du XIX^e siècle, les tableaux japonais de Dumoulin, reflets de son séjour, offrent une vision très superficielle du Japon basée en grande partie sur la récupération de motifs exotiques issus des « *Yokohama shashin* ». D'une manière générale, la peinture de Dumoulin cherche à restituer l'instantanéité d'un paysage, d'une scène. Ses tableaux ne sont pas le fruit de la pose au sens académique du terme car d'une part, en dehors de quelques rares exceptions, il ne pratique ni le portrait, ni la nature morte et d'autre part, il ne fait jamais poser de modèles humains que ce soit en atelier ou en extérieur. En revanche, il s'appuie très largement sur des modèles photographiques. Plus que de simples

³ Plusieurs articles élogieux au sujet de cette exposition sont écrits par des personnes relevant des cercles relationnels plus ou moins proches de Dumoulin (voir par exemple l'article en première page du journal *Le Rappel* du 21 décembre 1889 signé « Grif » qui n'était autre que le pseudonyme d'Edmond Lepelletier).

⁴ L'article signé G. Dargenty constitue à ce propos la critique la plus négative au sujet de cette exposition (cf. *supra*, partie 1.3.3, note n°281, p. 237).

compléments à des croquis ou études pris *in situ*, les photographies constituent bien souvent en effet les principales sources de ses tableaux japonisants. Or, concernant son premier séjour au Japon, il apparaît que les photographies acquises par Dumoulin résultent majoritairement d'un processus de création élaboré mettant en scène les personnages et en quelque sorte l'architecture et la nature en vue de séduire la clientèle occidentale. Par conséquent, ces clichés, bien qu'ils soient les fruits d'une technique visant à saisir la réalité d'un instant, ne peuvent être pleinement considérés comme des instantanés de la société japonaise contemporaine aux séjours de l'artiste sur place. Il s'agit bien d'images fabriquées en fonction de ce que les voyageurs occidentaux idéalisaient du Japon. En se servant de ces mêmes images, Dumoulin superpose en fait deux couches d'interprétations dans ses tableaux : la première correspond à ce que le photographe a supposé être un Japon désiré par de potentiels acheteurs occidentaux et la seconde résulte de l'interprétation par l'artiste lui-même de ces images au prisme de son expérience personnelle de voyageur mais aussi et surtout de son expérience de peintre évoluant dans le Paris artistique de la fin du XIX^e siècle. Dumoulin a en effet pleinement conscience de l'importance du japonisme dans les mouvements d'avant-gardes de l'époque. Il sait aussi qu'il est le premier, après Régamey, à avoir séjourné aussi longtemps au Japon dans le cadre d'une mission artistique et que ses tableaux seront attendus, scrutés, critiqués à son retour à Paris. Dès lors, il va modeler les deux couches d'interprétation du Japon décrites ci-avant pour produire des tableaux prudemment novateurs.

En s'appuyant sur les images des « *Yokohama shashin* », Dumoulin ne prend en effet pas ou peu de risques, il sait que ces dernières se démarquent intrinsèquement des estampes par leur valeur documentaire tout en restant plus ou moins conformes au Japon fantasmé depuis Paris, notamment au sein des cercles artistiques. Fort de cette base presque commune, Dumoulin va pouvoir ajouter sa touche personnelle de paysagiste formé à l'école française mais aussi de peintre moderniste. Si certains de ces tableaux adoptent des codes picturaux non pas académiques, mais bien conventionnels, d'autres s'immiscent dans l'héritage impressionniste. De *topoi* exotiques en *topoi* picturaux, Dumoulin construit ainsi un ensemble de tableaux japonisants susceptibles de plaire, ou en tout cas de ne pas déplaire, au plus grand nombre de spectateurs et de critiques. Ceci est d'autant plus vrai qu'il peut compter sur le soutien de nombre de ces critiques qui appartiennent à ses réseaux relationnels. Ainsi, son beau-frère Lepelletier, mais également Arsène Alexandre, Paul Heusy ou encore Georges de Labruyère vont offrir à Dumoulin une promotion importante de son exposition à la Galerie Georges Petit en 1889-1890, œuvrant véritablement au succès de cette dernière et cherchant à poser Dumoulin comme le premier peintre français à avoir su voir et restituer le Japon moderne.

Grâce à ces critiques et avec onze toiles présentées (dont sept ayant pour thème le Japon) par la Société nationale des Beaux-Arts à l'occasion de son Salon annuel organisé au Champ-de-Mars en mai 1890⁵, Dumoulin parvient à donner à sa carrière une nouvelle dimension. Le fait qu'un peintre autrement plus connu aujourd'hui, en l'occurrence Vincent Van Gogh, soit marqué par les peintures en question constitue du reste une preuve tangible du nouveau statut de Dumoulin comme artiste voyageur et peintre japonisant. La correspondance de Van Gogh avec son frère Theo offre en effet deux lettres écrites alors qu'il séjourne à Auvers-sur-Oise dans lesquelles il expose son désir de rencontrer Dumoulin (qu'il écrit « Desmoulin », « celui qui fait le Japon⁶ ». Les deux peintres ne se rencontreront finalement jamais directement, Van Gogh disparaissant quelques mois plus tard en juillet 1890. Toujours est-il qu'avec une approche beaucoup moins passionnée que Van Gogh, Dumoulin réussit à se démarquer de milliers d'artistes parisiens rivaux dans les Salons en acquérant un statut de peintre voyageur qui le conduira à séjourner dans de nombreux pays et notamment en Extrême-Orient durant la décennie 1890.

Désireux d'asseoir ce statut de peintre voyageur et dans le même temps de bénéficier de nouvelles opportunités et de bonnes conditions de voyage grâce à des missions officielles, Dumoulin va entreprendre des démarches pour devenir peintre officiel du Département de la Marine. Fort de ce statut, obtenu en 1891, il va effectuer de longs voyages notamment en vue de réaliser une attraction ambitieuse commandée et financée en grande partie par la compagnie des messageries maritimes pour l'Exposition universelle de 1900 à Paris : *Le Panorama du tour du monde*. C'est avec l'objectif de ramener des études pour ce panorama mais aussi de recruter des artistes pour le théâtre animant ce dernier que Dumoulin se rend au Japon en 1895, puis en 1897 pour deux séjours plus courts que celui de 1888.

Dumoulin reste en effet quatre mois au Japon de juillet à novembre 1895⁷. Il est accompagné dans son voyage par un peintre orientaliste nommé Rudolf Weisse avec qui il partage quelques séances de peinture en plein air notamment à Enoshima. Lors de ce second séjour au Japon, Dumoulin prendra lui-même, grâce aux progrès techniques de la photographie, des clichés

⁵ Cf. *Exposition nationale des Beaux-Arts. Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ-de-Mars le 15 mai 1890*, A. Lemerrier, 1890, p. XII-XIII, URL : <https://archive.org/details/catalogueillust1890soci> (consulté le 14/05/2018).

⁶ Cf. Lettre n° 874 à Theo et Jo Van Gogh du 21 mai 1890. URL : <http://vangoghletters.org/vg/letters/let874/letter.html#n-3> (consulté le 14/05/2018), et lettre n° 877 à Theo datée du 3 juin 1890, URL : <http://vangoghletters.org/vg/letters/let877/letter.html> (consulté le 14/05/2018).

⁷ Cf. « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, vol. XV, July 13th, 1895, p. 50 ; et « Passengers departed », in *The Japan weekly mail*, vol. XV, November 30th, 1895, p. 599.

instantanés qui lui permettent de ne plus dépendre de la production photographique commercialisée et nous fournissent de nombreuses indications sur les lieux qu'il a visités. Il retrouve au Japon en 1895 Georges Bigot qui va à nouveau lui rendre service⁸. Malgré leurs rapports assez différents au Japon, véritable passion pour Bigot, simple opportunité professionnelle pour Dumoulin, les deux hommes vont régulièrement se retrouver à partir de cette date essentiellement autour de la réalisation d'un *Panorama de la guerre sino-japonaise* réalisé par Dumoulin à Paris puis finalisé et exposé à Tôkyô en 1895, puis du projet de *Panorama du tour du monde* et de son théâtre animé qui se concrétiseront à l'Exposition universelle de 1900 à Paris. De retour en France cette année-là, Bigot y retrouve Dumoulin qui, de manière programmée ou plus opportune, lui a confié le rôle de traducteur et d'encadrant auprès de la troupe d'artistes japonais amenés à se produire dans le Pavillon du Tour du monde. En perte de repère et ne trouvant pas auprès de ses compatriotes de personnes avec qui il pourrait partager et expliquer son expérience nippone, Bigot se réfugie avec sa nouvelle épouse⁹ et son fils à Bièvres dans l'Essonne où il continuera à vivre dans la nostalgie du Japon ancien tout en exprimant à plusieurs reprises des idéaux coloniaux.

Dumoulin, lui, rencontre un franc succès lors de l'exposition universelle de 1900 avec le Pavillon du Tour du monde qui bien que financièrement déficitaire sera l'une des attractions les plus populaires de cet événement, mais aussi avec ses dioramas sur l'Indochine présentés dans une reconstitution des temples d'Angkor au sein de la section coloniale. Ces peintures grand format font partie des fleurons de cette dernière section¹⁰ orchestrée par l'industriel et homme politique colonialiste Jules Charles-Roux. Les artistes japonaises, plus pour les fantasmes qu'elles représentent en Occident que pour leurs danses, génèrent elles un tel engouement qu'elles seront même invitées à se produire dans les jardins du palais de l'Élysée¹¹. Leurs patronymes sont en revanche allégrement écorchés¹² mais au moins la presse française cherche à les nommer, ce qui n'est pas le cas des artistes chinois ou javanais recrutés par Dumoulin pour

⁸ Une lettre de Bigot adressée à Dumoulin alors que ce dernier séjourne dans une auberge à Enoshima nous permet de mieux comprendre que Dumoulin n'hésitait pas à solliciter Bigot pour des services tels que la fourniture de couleurs pour ses peintures et qu'il ne semblait pas lui particulièrement disposé à renvoyer la pareil (lettre citée par Tsukasa Kôdera, « Appendix, Van Gogh's Links with Japan through Family and Acquaintances », in Tsukasa Kôdera, Cornelia Homburg, Yukihiro Satô (éds), *Van Gogh & Japan*, Seigensha, 2017, p. 200-209).

⁹ Georges Bigot se remarie dès novembre 1900 avec une femme nommée Marguerite Déprez, et choisit comme témoin Louis Dumoulin (cf. Archives municipales de la ville de Paris, Cinquième arrondissement, acte de mariage n°1274 du 8 novembre 1900).

¹⁰ Cf. Jules-Charles Roux, *L'organisation et le fonctionnement de l'exposition des colonies et pays de protectorat : les colonies françaises*, Imprimerie nationale, 1902, p. 49 et 261).

¹¹ Cf. *Le journal*, neuvième année, n°2883, mercredi 22 août 1900, p. 3.

¹² Cf. *supra*, p. 348.

son panorama animé et qui, en plus de n'être que des personnages destinés à mettre en valeur le décor, se voient nier toute identité et catégoriser comme exigeants et désagréables à tout point de vue¹³. Très approximatif géographiquement, historiquement et culturellement, le Pavillon du Tour du monde, centré sur l'Asie, apparaît comme un pot-pourri de stéréotypes et d'exotisme « bon enfant ». Dumoulin n'hésite pas à recourir à des images convenues, voire à s'appuyer sur le souvenir d'attractions populaires de précédentes expositions universelles¹⁴ pour asseoir le succès de son attraction. Mais, derrière le vernis divertissant de ce spectacle du monde, c'est bien la conviction de la supériorité et du devoir civilisateur de la France qui s'affiche, et ce même si aucune colonie française n'est représentée au sein du *Panorama du tour du monde*. Cette conviction s'exprime principalement dans la réalisation d'un théâtre animé par des indigènes recrutés par Dumoulin lors de ses voyages et qui s'inscrit clairement dans le sillon des zoos humains.

De par sa mise en scène qui donne à des artistes étrangers le rôle de mannequins animés dont le principal rôle est de mettre en valeur et de crédibiliser des représentations picturales stéréotypées de leurs pays d'origine, le théâtre animé de Dumoulin impose indubitablement un ordre du monde. L'Occident, au premier lieu duquel la France, y domine non seulement l'Orient et l'Extrême-Orient mais va jusqu'à en faire un divertissement, une attraction exotique dont le but premier n'est pas la connaissance de l'Autre, mais la jouissance de la découverte d'une altérité convenue et maîtrisée. Il n'y a rien de choquant à première vue, les indigènes ne sont pas en cage, ils semblent bien traités et apportent de leur plein gré une caution inébranlable au caractère authentique de l'ensemble. Le voyeurisme et la soumission de l'Autre sont pourtant bel et bien présents dans cette version édulcorée des zoos humains mais, maquillés derrière des desseins encyclopédiques et artistiques très largement relayés par les journaux, ils prennent l'apparence d'un spectacle moderne et instructif. *Le Panorama du tour du monde* et son théâtre animé participent en cela pleinement à la grande fête pacifique orchestrée par Alfred Picard, commissaire général de l'exposition, et à la diffusion à grande échelle d'un racisme populaire. Sur le plan personnel, il permet à Dumoulin de tirer profit des études et des photographies accumulées lors de ses nombreux voyages, de démontrer sa maîtrise du panorama et d'asseoir sa réputation de peintre voyageur.

¹³ Cf. Adolphe Brisson, *scènes et types de l'exposition*, op. cit., p. 46.

¹⁴ De nombreux journalistes ne manquent pas de faire le rapprochement entre les danseuses javanaises du *Panorama du tour du monde* et celles du *Kampong javanais* de l'Exposition universelle de 1889 qui avaient enchanté les Parisiens. Arthur Pougin est l'un d'entre eux mais se montrera plus critique que ses collègues en pointant la médiocrité du spectacle proposé par les cinq danseuses javanaises, qualifiée de « fort vilaines », du théâtre exotique de Dumoulin (cf. « Le Théâtre et les spectacles à l'Exposition de 1900, suite, au Champ-de-Mars, Le tour du monde », *Le ménestrel*, 10 mars 1901, p. 75-76).

Peintre désormais reconnu et influent, Dumoulin, convaincu de la mission civilisatrice de la France se voit confier par Jules Charles-Roux le commissariat de la section des Beaux-Arts de l'exposition coloniale de Marseille de 1906. Il va, à cette occasion, véritablement façonner sa future Société coloniale des artistes français et s'imposer comme une des figures majeures des milieux artistiques officiels des Beaux-Arts français. Politiquement, l'influence de Dumoulin n'est pas à négliger car il jouit d'abord, en tant que président de la plus importante société d'art colonial française, d'un réel pouvoir de propagande et trouve de ce fait, une écoute certaine auprès notamment du Ministère chargé des colonies. En outre, sa détermination et son efficacité à trouver des financements publics pour offrir aux jeunes artistes des bourses de voyage attrayantes, font de lui un personnage clé susceptible de lancer une carrière ou tout du moins de favoriser l'éclosion d'un peintre. Enfin, ses relations artistiques et politiques lui permettent de bénéficier de lieux d'exposition réputés et de développer des initiatives comme la création de musée et d'académie des Beaux-Arts dans les territoires colonisés ou sous protectorat français. Elles autorisent également la constitution de jurys de sélection à la réputation solide à la fois dans le domaine de la peinture, mais aussi dans de nombreux autres domaines artistiques et littéraires. Dumoulin peut notamment compter sur les précieuses collaborations de Gaston Bernheim et de sa célèbre galerie d'art parisienne, de Tony Robert-Fleury, d'Henri Maret, de Jean Béraud, d'Henri Gervex, de Stephen Pichon (1857-1933), trois fois Ministre des affaires étrangères entre 1906 et 1920, et plus tard d'Albert Sarraut (1872-1962), deux fois gouverneur général de l'Indochine française entre 1911 et 1917 et Ministre des colonies de 1920 à 1924. Dans le domaine littéraire, les écrivains Claude Farrère, Pierre Mille (1864-1941) ou encore le sinologue et maître taoïste Georges-Albert Puyou de Pouvoirville (1861-1939), et de manière plus anecdotique Pierre Loti, apporteront leurs contributions aux activités de la Société coloniale des artistes français, tout comme Adolphe Brisson au niveau des arts dramatiques. Figure incontournable de l'art colonial à partir de 1906, Dumoulin va faire preuve d'une détermination et d'un engagement sans faille en faveur du développement de celui-ci jusqu'à sa mort en 1924. Incontestablement, les origines de cet engagement se trouvent dans sa rencontre avec la France de Saïgon en 1888-1889. C'est en effet à ce moment-là que Dumoulin embrasse la cause coloniale et y trouve une vraie connivence avec son patriotisme et un lien fort avec sa conception de la peinture. En 1888, ce n'est donc en réalité pas le Japon, destination principale de sa mission, mais bien l'Indochine qui lui ouvre véritablement de nouveaux chemins de carrière.

Le Japon, lui, n'a jamais été une passion pour Dumoulin, ni même un amour de jeunesse tant son premier voyage semblait guider par l'opportunisme, c'est avant tout une quête de motifs

paysagers nouveaux mais en aucun cas une véritable rencontre¹⁵. D'ailleurs il n'y fera littéralement aucune rencontre importante, en dehors de ses relations avec des Occidentaux. Quant à la culture japonaise, Dumoulin se contente d'y piocher des inspirations pittoresques, comme on se sert dans un buffet, avec nulle autre intention que de nourrir son profit personnel et nul autre objectif que celui d'afficher son talent de peintre issu et formé dans le génie français des Beaux-Arts. Il prend en outre, dans le même état d'esprit, à la photographie ce qu'il lui reproche en partie, c'est-à-dire sa faculté à donner un témoignage fidèle de la réalité des paysages et des êtres vivants. Il use ensuite de ces témoignages à sa guise et procède par « collage d'images prêtes à l'emploi », faisant fi des réalités géographiques et culturelles pour donner aux spectateurs la seule vérité importante à ses yeux, celle de la toile et de sa valeur esthétique et documentaire. En définitive, la première mission officielle qui avait pour objet principal le Japon a surtout été l'occasion pour Dumoulin, au-delà des bénéfices pour sa carrière de peintre, de découvrir l'Indochine. Indubitablement, il aura été plus durablement marqué par cette jeune colonie française que par le Japon comme en témoigne son engagement grandissant et jamais trahi jusqu'à sa mort en 1924, en faveur de l'expansion coloniale française.

Du Japon, malgré les seize mois cumulés qu'il y aura passés en moins de dix ans, Dumoulin ne ramènera rien d'autre de durable et de profitable que des croquis, des photographies et la caution que lui procure le fait d'être allé sur place. De l'altérité civilisationnelle japonaise, il ne montrera que des poncifs n'hésitant pas à aller jusqu'à travestir la réalité pour les besoins esthétiques de ses toiles. Des femmes japonaises, il ne présentera rien d'autre à l'Exposition universelle de 1900 qu'une addition de clichés attendus par le « tout-Paris », un pot-pourri de Loti, de « *Yokohama shashin* » et de zoo humain. Le Japon de Dumoulin est au bout du compte très largement un Japon recopié à partir d'images et de représentations produites par d'autres. Il n'est donc pas si surprenant de ne pas trouver de traces significatives de Dumoulin dans l'histoire des relations interculturelles et diplomatiques franco-japonaise. En revanche, la place famélique qu'il occupe dans l'histoire de l'art au Japon et, dans une moindre mesure, en France, en tout cas au niveau du japonisme, reste source d'interrogations légitimes. En effet, Dumoulin apparaît par exemple, à notre connaissance, comme le seul peintre occidental, à avoir représenté et exposé au Japon la première guerre sino-japonaise. Son œuvre japonaise et extrême-orientale s'avère indéniablement, nous avons pu le constater dans cette étude, conséquente et dépasse de

¹⁵ Pour reprendre la formule de Christine Peltre au sujet du peintre orientaliste Paul Lenoir (1843-1881), Dumoulin embarque vers le Japon pour rompre avec la routine, stimuler l'imagination et espérer une heureuse évolution de carrière, il « part pour revenir, en somme » (cf. Christine Peltre, *L'Atelier du voyage*, Paris, Gallimard, 1995, p. 27).

très loin, d'un point de vue quantitatif, des artistes symbolisant aujourd'hui le japonisme comme Vincent Van Gogh, Claude Monet ou encore Paul Cézanne. Sans conteste, il se trouve que ce mouvement est associé dans l'histoire de l'art, ou tout du moins dans l'esprit du grand public, aux peintres impressionnistes. Nous l'avons déjà abordé dans cette étude¹⁶, Dumoulin n'est pas un peintre japoniste, il est simplement un peintre qui est allé au Japon comme d'autres peintres avant lui se sont rendus en Égypte, en Turquie ou au Maroc. D'ailleurs, Dumoulin s'inscrit de lui-même pleinement dans l'héritage de Delacroix et surtout du Delacroix orientaliste. Dans son approche, il aborde en effet le Japon par le prisme de l'orientalisme mais, comme le rappelle Dominique Jarassé : « l'orientalisme, par exemple, demeure en histoire de l'art un fourre-tout commode qui met l'accent sur un imaginaire exotique permettant d'esquiver les implications réelles des oeuvres¹⁷ ». Appliquée aux œuvres picturales de Dumoulin, cette idée de fourre-tout basé sur l'exotique et le pittoresque nous semble correspondre assez fidèlement à ses représentations de l'altérité et notamment à celles liées au Japon. Cette impression ne joue pas en faveur de la postérité de Dumoulin car, d'une part, l'histoire de l'art a du mal à le catégoriser et, d'autre part, il semble dépourvu d'originalité et ne peut donc pas jouir du statut de précurseur malgré le caractère inédit de sa première mission officielle au Japon par exemple.

Avant toute chose et avant même l'orientalisme, Dumoulin est à nos yeux, dans la première partie de sa carrière, surtout un opportuniste qui butine là où les occasions se présentent. À partir de 1900 par contre, il sert, et se sert, véritablement de la cause coloniale et même si artistiquement, il n'avait probablement aucune ambition d'être seulement un peintre colonial, cette cause et son action à la tête de la Société coloniale des artistes français qu'il a fondée ont marqué au fer rouge sa postérité au point d'éclipser tout le reste. Comme évoqué ci-avant¹⁸, l'étiquette coloniale, une fois attribuée à un artiste, s'avère pratiquement indélébile et très stigmatisante. Concernant les peintres, il n'est pas exagéré de dire qu'aujourd'hui, malgré quelques tentatives de réhabilitations, le regard porté sur eux et sur leurs productions picturales s'avère globalement négatif, comme si la dépréciation de leurs œuvres et la négation d'un quelconque talent artistique posaient un voile permettant de dissimuler en fait, plus que la médiocrité supposée, des témoignages embarrassants de l'histoire coloniale nationale. Louis Dumoulin, nous insistons sur ce fait, n'était pas dénué de talent. Il était doué pour la couleur, techniquement habile au niveau des jeux de lumière et des grandes compositions.

¹⁶ Cf. *supra*, partie 3.1.1, p. 273-281.

¹⁷ Cf. Dominique Jarassé, « De l'Orientalisme à l'art colonial, la création des sociétés coloniales artistiques », in Laurent Houssais, Dominique Jarassé (éd.), *"Nos artistes aux colonies", société, expositions et revue dans l'empire français, 1851-1940, op. cit.*, p. 184.

¹⁸ Cf. *supra*, p. 372.

Humainement, ses qualités de travail et de meneur d'homme en ont fait un peintre et un artiste plutôt apprécié et influent de son vivant. Le virage colonial qu'il connaît avec l'entrée dans le XX^e siècle n'est évidemment pas aussi brusque qu'il n'y paraît et nous avons montré que son action coloniale s'inscrit dans un cheminement progressif qu'il débute en 1888 avec la rencontre de l'Indochine française.

Dès lors, comment expliquer qu'il soit aujourd'hui à peine retenu même au sein d'expositions consacrées à la représentation de paysages éloignés de la France ?¹⁹ Comment interpréter, malgré la somme de commandes publiques qu'il a honorées, que seulement quelques œuvres de sa main soient exposées de manière permanente dans les musées ? Comment comprendre la relégation de ses peintures dans les réserves des mêmes musées alors que nombre de celles-ci trouvent preneur chez des particuliers dans des ventes aux enchères ? Le musée des Beaux-Arts de Besançon²⁰ par exemple ne montre que très peu d'intérêt envers les panneaux préparatoires du *Panorama du tour du monde* alors même que ce panorama, hautement représentatif de son époque et très instructif sur le regard français porté, aujourd'hui encore, sur l'altérité, a été l'un des plus vus dans l'histoire de l'art. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Dumoulin jouit d'ailleurs de nos jours, d'une réputation plus importante en tant que panoramiste à l'étranger qu'en France. Il faut dire que son *Panorama de la bataille de Waterloo*, situé sur le site du Mémorial 1815 à Braine-l'Alleud (site de la bataille de Waterloo), est une œuvre classée au titre des monuments historiques de Belgique depuis 1998, au patrimoine exceptionnel de Wallonie depuis 2009 et figure même sur la liste indicative de l'UNESCO dans la catégorie « Patrimoine culturel mondial » depuis 2008. C'est un fait implacable, même en tant que panoramiste auteur d'un des derniers panoramas encore visibles aujourd'hui, Dumoulin n'est pas reconnu dans son propre pays par la postérité. Il faut préciser que la mode des panoramas et notamment des panoramas animés disparaît très rapidement dès la première décennie du XX^e siècle du fait surtout de l'avènement progressif du cinéma suite à l'invention en 1896 du cinématographe par Auguste et Louis Lumière. Dumoulin lui-même s'intéressa du reste à de nouveaux procédés de diffusion d'images en intégrant des projections vidéo à ses dioramas dès 1900²¹. Il dépose même une demande de brevet pour une technique

¹⁹ Dumoulin n'a qu'une place très réduite, avec seulement deux tableaux exposés, au sein de la grande exposition *Peintures des lointains*, organisée au Musée du Quai Branly – Jacques Chirac en 2018 (cf. Bérénice Geoffroy-Schneiter (éd.), *Peintures des lointains, la collection du musée du quai Branly-Jacques Chirac*, op. cit., 2018).

²⁰ Au sujet des panneaux de Dumoulin conservés au sein du Musée des Beaux-Arts de Besançon, voir *infra*, annexe 2, p. 531 et suivantes.

²¹ Cf. *supra*, p. 327 et p. 377.

de projection qu'il souhaite enregistrer sous le nom de « panoragraphe »²². Comme l'explique Erkki Huhtamo²³, le passage de grandes toiles nécessaires à un panorama à des projections sur des supports de taille plus modeste était logique tant cela facilitait les opérations de production, de duplication et de distribution des œuvres. En outre, majoritairement centrés sur des sujets documentaires géographiques ou d'actualités, les panoramas n'abordaient que très peu la fiction. Le fait est que le support des toiles peintes ne se prêtaient pas ou peu à la mise en scène d'une narration basée sur des personnages. Le cinéma naissant, bien que muet, offrait lui d'emblée de grandes possibilités dans le domaine fictionnel. Bien évidemment, le passage du panorama au cinéma ne peut-être résumé et explicité uniquement par ce changement de paradigme, d'ailleurs, Huhtamo le montre bien, d'autres facteurs d'ordre sociaux, économiques et technologiques entrent en ligne de compte et il constate qu'une certaine continuité existe entre ces deux médias²⁴. Toujours est-il que le déclin des panoramas à partir de l'entrée dans le XX^e siècle n'aide évidemment pas à asseoir la notoriété de Dumoulin qui restera attaché à ce type d'œuvre jusqu'à la fin de sa vie. En tout état de cause, l'étiquette coloniale demeure prépondérante dans le cas de Dumoulin, mais elle n'est pas à même de graver son nom dans la mémoire collective française.

L'oubli fut d'ailleurs étonnamment rapide, car si les journaux d'actualités annoncent par des brèves, en rubrique nécrologie, le décès de Dumoulin en décembre 1924, ils se montrent très discrets en terme d'hommage et ce, même au niveau de la presse coloniale. Parmi ses anciens amis et soutiens, seul Arsène Alexandre publie quelques lignes élogieuses dans *Le Figaro*. Regrettant d'abord le peu d'hommages rendus à Dumoulin après sa mort, Alexandre évoque très brièvement les voyages de jeunesse de ce dernier au Japon et en Indochine avant d'embrayer sur son œuvre coloniale. Il conclut son article en exposant les grandes lignes de l'exposition des arts décoratifs coloniaux qui doit se tenir en 1925 et dont Dumoulin aurait été, selon lui, un des grands acteurs s'il avait été vivant²⁵. Ce dernier nourrissait effectivement beaucoup d'espoirs et d'ambitions pour cet événement dans lequel il souhaitait impliquer fortement la Société coloniale des artistes français. Orpheline de son fondateur, cette dernière organise bien deux expositions en hommage à son ancien président en 1925, puis 1926 mais ne

²² Sur cette question, Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, Bruxelles, Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2009, p. 106-107. Il convient également de remarquer que le terme de « panoragraphe » désignait déjà depuis 1825 un système inventé par Louis Puissant (1769-1843) permettant de tracer des perspectives sur un panorama.

²³ Cf. Erkki Huhtamo, *Illusions in motion, media archaeology of the moving panorama and related spectacles*, *op. cit.*, p. 361-364.

²⁴ *Ibid.*, p. 364.

²⁵ Cf. Arsène Alexandre, « La Vie artistique, Louis Dumoulin, l'art de nos colonies », *Le Figaro*, samedi 27 décembre 1924, p. 2

présente plus aucune de ses toiles dans ses expositions dès 1927 au grand dam du journal *La Lanterne* qui regrette de : « voir l'oubli s'étendre sur l'artiste de talent, l'homme de génie, qui a été l'animateur, le créateur non seulement de cette "coloniale", mais encore de tant d'œuvres coloniales, en Indochine et à Madagascar en particulier, qui, il y a vingt ans, a vu loin et juste ; qui a compris quel intérêt il y aurait pour la France à mieux connaître son immense domaine colonial et quelle aide puissante les artistes lui apporteraient dans l'énorme développement de son extension d'outre-mer²⁶ ». Maigres signes de reconnaissance, en juin 1925, le prix des Beaux-Arts pour une bourse de voyage en Algérie attribué annuellement par la Société coloniale des artistes français est dénommé Prix Louis Dumoulin²⁷, tout comme, deux mois plus tard, le Musée des Beaux-Arts de Madagascar²⁸.

Après 1927, plus rien ou presque n'est publié ou organisé en hommage à la mémoire de Louis Dumoulin. Certes, à cette époque, le surréalisme agite le monde de l'art, puis, la crise économique de 1929 agitera le monde tout court ; certes, Henry Béranger (1867-1952), sénateur de la Guadeloupe et successeur de Dumoulin à la tête de la Société coloniale des artistes français²⁹, est un personnage doté d'un fort tempérament qui va rapidement éclipser l'action de son prédécesseur, mais cet oubli rapide de Dumoulin et de son œuvre nous semble également imputable à un autre fait : personne dans l'entourage du peintre défunt ne s'est battu pour entretenir et faire grandir sa mémoire.

Dumoulin n'a en effet pas eu d'enfant qui aurait pu tenter de mettre en valeur la vie et les œuvres de leurs pères. Aucun membre de sa famille et aucun membre de son entourage ne cherchera du reste à le faire. Sa seconde épouse Suzanne Saulay de l'Aistre qui partageait son quotidien au cinquante-huit rue Notre-Dame-de-Lorette apparaît plus encombrée par l'héritage artistique de son défunt mari que soucieuse de le mettre en avant. L'atelier attenant à l'appartement du couple, occupé jadis par Delacroix, est détruit par des travaux dès 1929, signe de l'impossibilité ou du manque d'envie de Suzanne Saulay de l'Aistre³⁰ de le conserver malgré la symbolique puissante du lieu qui, s'il avait survécu, serait immanquablement aujourd'hui chargé d'une dimension patrimoniale forte. Cette dernière confie par la même occasion un

²⁶ Cf. « L'Exposition de la Société coloniale des artistes français », in *La Lanterne*, vendredi 25 novembre 1927, p. 3.

²⁷ Cf. « Salon de 1925 », in *Le Rappel*, dimanche 14 juin 1925, p. 3.

²⁸ Cf. Arrêté du 14 septembre 1925 paru au *Journal officiel de Madagascar et dépendances*. N°2057 du 19 sept. 1925. Acte 14 du gouvernement général.

²⁹ Cf. Gaston Berheim-Jeune, « La Société coloniale des artistes français », in *Le Bulletin de la vie artistique*, 6^{ème} année, n°10 (15 mai 1925), p. 212-213.

³⁰ Cf. « Un atelier de Delacroix va disparaître », *Comoedia*, vendredi 7 juin 1929, p. 3.

grand nombre d'œuvres encore présentes dans l'atelier en question à un commissaire-priseur. Une grande exposition/vente des peintures de Dumoulin est en effet organisée chez Drouot au moment où commencent les travaux de destruction de l'atelier³¹. Les lots n'ayant pas trouvé preneur sont à nouveau mis en vente dans la même maison du cinq au sept janvier 1930³². Suzanne Saulay de l'Aistre cherche également à confier au Ministère des colonies, ainsi qu'à des musées parisiens, des œuvres de son défunt mari³³. Il est néanmoins possible, en s'adressant au Ministère des colonies, qu'elle ait cherché à contribuer à la réalisation de deux des vœux les plus chers de Louis Dumoulin à la fin de sa vie, à savoir, l'exposition dans une rotonde prévue à cet effet d'un panorama des colonies pour lequel il avait été missionné en 1912 et que la première guerre mondiale a remis en cause et surtout, la création d'un Musée des colonies de grande envergure à Paris ouvert largement au public. Ce vœu ne se concrétisera qu'en 1931 avec la construction porte de Vincennes, à l'occasion de la dernière grande exposition coloniale française à Paris, du « Palais de la porte dorée », qui changera de noms et de fonctions plusieurs fois dans son histoire mais qui se nommait initialement « Musée des colonies ». Même si l'hypothèse semble très plausible, nous n'avons pas été en mesure de retrouver de trace d'œuvres picturales réalisées par Louis Dumoulin qui auraient été exposées au sein de ce musée. En revanche, de nombreuses photographies collectées ou prises par ce dernier durant ses voyages ont bien été partie prenante des collections jusqu'au milieu des années cinquante. Les photographies en question concernent du reste aussi les voyages antérieurs à la nomination officielle de peintre des colonies que reçoit Dumoulin en 1906. Les clichés acquis et pris lors de sa première mission en Extrême-Orient, ainsi que lors de ses voyages préparatifs au *Panorama du tour du monde* appartenaient bien à cet ensemble aujourd'hui réparti entre plusieurs établissements³⁴.

À la différence de Dumoulin, Georges Bigot et Félix Régamey, qui, à la même époque, ont voyagé au Japon et représenté ce pays par des œuvres picturales, semblent bénéficier, après leurs morts, d'une notoriété plus importante. Le premier cité, décédé trois ans après Dumoulin³⁵, s'il reste relativement peu connu du grand public français, jouit d'une notoriété non négligeable au Japon. En effet, au-delà de ses caricatures, utilisées de nos jours dans les manuels d'histoire japonais pour illustrer les enjeux géopolitiques entourant la Corée à la fin du XIX^e

³¹ Cf. « Peintures par Louis Dumoulin », *Le Figaro*, mercredi 29 mai 1929, p. 11.

³² Cf. *Le Journal des arts*, samedi 4 janvier 1930, p. 2.

³³ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

³⁴ Cf. *supra*, partie 2.2.1, p. 186-196.

³⁵ Bigot meurt en octobre 1927.

siècle, l'homme, sa vie, son œuvre et sa passion pour le Japon font l'objet d'un intérêt certain au pays du soleil levant. Les recherches réalisées notamment par Shimizu Isao dès les années 1970 ont donné lieu à de nombreuses publications assez largement diffusées auprès du lectorat grand public. Une mini-série télévisée, coproduite par les chaînes publiques japonaise NHK et française Antenne 2, est d'ailleurs diffusée dans les deux pays en octobre 1982. Elle s'intitule en français *Le Kimono rouge* et en japonais *Bigō o shitte imasuka ?* (ビゴーを知っていますか), ce qui signifie littéralement : « connaissez-vous Bigot ? ». Pour réaliser ce documentaire, les équipes de la NHK se sont rendu à Bièvres, au dernier domicile familial de Georges Bigot pour y rencontrer ses descendants évidemment très surpris de cette démarche³⁶. Le nom de Bigot est indéniablement connu au Japon et reste paré d'une aura positive et ce malgré son divorce d'avec Sanō Masu³⁷ ou la censure qui a pu peser sur ce dernier de son vivant à Tôkyô eu égard à ses publications. Bigot continue du reste à constituer un sujet de recherche universitaire vivace au Japon³⁸ et des expositions sont assez régulièrement organisées pour présenter ses œuvres au public japonais³⁹. Grâce notamment à la mise à disposition au lectorat francophone des résultats de la recherche japonaise sur Bigot, aux initiatives des descendants de ce dernier mais aussi à celles d'établissements publics comme la Bibliothèque nationale de France⁴⁰ ou l'Université Côte d'Azur⁴¹ qui ont numérisé et mis à disposition des documents de leurs collections, l'intérêt pour cet artiste grandit en France. S'agissant de Félix Régamey, si son nom est très souvent associé à celui d'Émile Guimet et au musée fondé par ce dernier, force est de constater, au regard notamment du nombre de publications le concernant diffusées au Japon, ainsi qu'en France, que ce dernier jouit également d'une plus grande notoriété que celle de Louis Dumoulin.

Nous formulons donc le vœu d'avoir initié des recherches qui permettront d'en générer d'autres sur un peintre très représentatif de son époque et sur un personnage ayant joué un rôle

³⁶ Selon les propos de monsieur Frédéric Loison, arrière petit-fils de Georges Bigot.

³⁷ Voir à ce sujet *supra*, partie 3.3.2, p. 370.

³⁸ Citons notamment les récents travaux publiés par Ayumi Ueda qui prépare une thèse de doctorat sur Georges Bigot (par exemple : « Bigot's post return to France artistic activities and images of Japan », in *Bigot, Utsunomiya korekushion, joruju bigō ten*, *op. cit.*, p. 26-31).

³⁹ Le musée des Beaux-Arts d'Utsunomiya, qui conserve bon nombre de tableaux, de dessins et de photographies de Georges Bigot s'avère notamment très actif (une exposition vient par exemple d'être organisée : *Bigot, Utsunomiya korekushion, joruju bigō ten* 宇都宮美術館コレクション, ジョルジュ・ビゴー展, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Utsunomiya (du 7 février au 16 mai 2021), Utsunomiya bijutsukan, Shimotsuke shinbun, 2021).

⁴⁰ Un dossier très riche est consultable dans les parcours thématiques de Gallica sous le sujet du japonisme : <https://gallica.bnf.fr/html/und/asia/georges-ferdinand-bigot-1860-1927> (consulté le 04/09/2021).

⁴¹ Une cinquantaine de photographies prises par Georges Bigot en Corée et au Japon sont consultables sur Humazur, la bibliothèque numérique de l'Université Côte d'Azur, à l'URL suivant : <https://humazur.univ-cotedazur.fr/omeka-s-dev/s/humazur/ark:/17103> (consulté le 04/09/2021).

majeur dans la circulation des artistes et des œuvres au niveau de l'art colonial, mais aussi dans la construction et la diffusion à grande échelle de représentations de l'altérité qui, dans le cas du Japon, ont contribué à ancrer des images stéréotypées puissantes qui survivent aujourd'hui encore, continuant à influencer et à biaiser les relations et les rapports interculturels franco-japonais. En guise de conclusion, nous nous permettons d'emprunter ces quelques lignes à André Hallays qui font écho, nous semble-t-il, à la démarche et à l'œuvre de Dumoulin : « Tout cela, c'est le Japon de Pierre Loti, avec sa grâce enfantine, c'est le Japon que tous les globe-trotters ont aperçu, au passage, dans les ports où ils ont débarqué quelques jours ou quelques heures. Ce petit spectacle exotique est amusant, lorsqu'on le découvre à Paris. Toutefois il ne nous aidera pas à trouver le mot de l'énigme, de l'énigme irritante que demeure pour nous le Japon moderne⁴² ». Dans le lointain résonne un autre écho qu'incarne cette réflexion d'Okakura Tenshin encore aujourd'hui perceptible : « quand donc l'Occident comprendra-t-il ou essaiera-t-il de comprendre l'Orient ?⁴³ ».

⁴² Cf. *En flânant à travers l'Exposition de 1900*, op. cit., p. 244.

⁴³ Cf. Citation d'Okakura Tenshin traduite de l'anglais : « When will the West understand, or try to understand the East » (Okakura Kakuzô, *The book of tea*, New York, Duffield & Cie, 1906, p. 8).

Annexes

Annexe 1 : Catalogue des œuvres de Louis Jules Dumoulin

Les œuvres sont classées et numérotées par année puis par ordre alphabétique. Les dimensions, quand elles sont connues, présentent d'abord la hauteur puis la largeur des tableaux en centimètres. Entre parenthèses sont indiquées les sélections aux Salons officiels ainsi que les éventuelles récompenses et achats de l'État. Le lieu de conservation et/ou l'appartenance, lorsqu'ils ont pu être retrouvés, sont également fournis.

1879 :

1. *Bateaux-lavoirs à Levallois-Perret*, huile sur toile, 38x55 (présenté au Salon des artistes français), vendu aux enchères à Brest le 19 juillet 2008.
2. *Environs de Fontainebleau, effet de soleil couchant* (présenté au Salon des artistes français).

1880 :

3. *Cour de ferme*, toile, 43x50, a appartenu à Eugène Blot (1857-1938) qui le revend en 1900.
4. *La ferme du rocher à Granville (Manche)*, toile, 114x162 (présenté au Salon des artistes français).
5. *Le moulin de la galette*, toile, datation incertaine.
6. *Un coin de Fontenay-aux-Roses*, toile, 81x116 (présenté au Salon des artistes français).

1881 :

7. *Cour de ferme*, huile sur toile, 32x46.
8. *Morlaix (triptyque) / a. Panorama de la ville de Morlaix / b. La rue aux nobles / c. L'église Saint-Mélaine*, huile sur panneaux, 300x400 (présenté au Salon des artistes français).

1882 :

9. *Vue du canal Saint-Martin*, toile, 200x300 (présenté au Salon des artistes français).
10. *Une rue d'Héricy (Seine-et-Marne)*, toile, (présenté au Salon des artistes français).

1883 :

11. *Entrée de Fontarabie* ou *Une rue de Fontarabie*, toile, 58x40 (présenté au Salon des artistes français de 1884 et à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
12. *La gare des Batignolles*, toile, 40x55.
13. *La place blanche*, toile, 40x55.
14. *Le point du jour, à Auteuil*, toile, 67x95 (présenté au Salon des artistes français et à l'exposition Cluseret, galerie Vivienne en février 1884), lieu de conservation : Musée Carnavalet (Paris), don de Madame veuve Dumoulin en 1926, vendu aux enchères chez Christie's à Londres le premier février 2012¹.
15. *Paysage de montagne*, huile sur toile, 29x39, datation incertaine, vendu aux enchères à Paris le 12 mai 1995.
16. *Petit trois mâts*, toile (présenté à l'exposition Cluseret, galerie Vivienne en février 1884).
17. *Sur la falaise*, toile, 54x48, (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
18. *Village au bord de la mer*, toile, 47x32.

1884 :

19. *Au bord de la mer*, toile, 57x84.
20. *Devant le casino*, toile, 47x40.
21. *La place blanche*, toile (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
22. *La place Clichy*, toile, 39x59 (présenté au Salon des artistes français, acheté par la ville de Paris en août 1884, présenté à la troisième exposition de la Société internationale des peintres et sculpteurs à Paris en 1892-1893, présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886, exposé de manière permanente de 1892 à 1897 au Palais des Beaux-Arts et des arts libéraux à Paris), vendu aux enchères en 1908², reproduit en gravure et en noir et blanc dans *L'univers illustré*³.

¹ Reproduction numérique du tableau visible sur le site Web de Christie's à l'URL suivant : https://www.christies.com/lotfinderimages/D55292/louis-jules_dumoulin_le_point_du_jour_d5529247g.jpg (consulté le 08/10/2020).

² Cf. Étienne Deville, « Paris aux ventes de 1908 », *Société d'iconographie parisienne*, première année, Paris, A. Marty, 1908, p. XIX.

³ Cf. *L'univers illustré*, n°1539, samedi 20 septembre 1884, p. 5.

23. *La place Pigalle*, toile (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
24. *L'église Saint Maclou*, toile, 95x77 (fait partie d'un triptyque représentant la ville de Rouen), (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
25. *L'heure du bain*, toile, 37x54.
26. *Le pont suspendu à Rouen*, panneau, 95x77 (fait partie d'un triptyque représentant la ville de Rouen), (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
27. *Le port de Rouen*, panneau, 92x130 (fait partie d'un triptyque représentant la ville de Rouen), (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
28. *Paysage de Normandie*, panneau, 60x100 (vendu aux enchères, vente Seure, pour 310 francs en 1888⁴)
29. *Une maison à Veules*, huile sur toile (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).

1885 :

30. *À l'Odéon*, toile, 41x56 (présenté au Salon des artistes français et à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
31. *À la barrière*, toile (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
32. *La foire aux pains d'épices*, huile sur toile (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
33. *La Synagogue de Nuremberg*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1911), datation incertaine.
34. *Le pont sur la Pegnitz à Nuremberg*, toile, 50x65, lieu de conservation : Résidence Choueke, collection privée (Kôbe, Japon), vendu aux enchères à Londres le 23 février 2011.
35. *Paysage au coucher du soleil*, huile sur toile, 60x81, vendu aux enchères le 22 février 2020.
36. *Pointe Louviers*, toile (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).

⁴ Cf. Hippolyte Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, Tome second, Paris, Maison d'éditions d'œuvres artistiques Ch. De Vincenti, 1911, p. 570.

37. *Route des Moulineaux*, huile sur toile, (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
38. *Rue Damrémont*, huile sur toile, (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
39. *Rue de l'abreuvoir*, huile sur toile, (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).
40. *Rue Ravignan*, huile sur toile, (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim en 1886).

1886 :

41. *Bord de la Seine*, huile sur toile, a peut-être appartenu à Paul Alexis⁵.
42. *La place du carrousel*, toile, 39x56 (présenté au Salon des artistes français de 1887, médaille d'honneur, et à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim), lieu de conservation : Musée du Louvre (Paris)⁶.
43. *Le dégel*, huile sur toile, (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim).
44. *Le Quai bourbon*, huile sur toile (présenté à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim).
45. *Le Quai de Javel*, huile sur toile (présenté à la trentième exposition municipale de Beaux-Arts de Rouen⁷, et à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim).
46. *Les chevaux de bois*, toile, 33x46 (présenté au Salon des artistes français et à l'exposition Dumoulin, Galerie Bernheim).
47. *Préparatifs de la fête nationale à la place de la Bastille*, toile, 64x102 (présenté au Salon des artistes français, acheté par l'État le 30 juin 1886), lieu de conservation : Musée de Montbrison (Loire).
48. *Villégiature*, huile sur toile (présenté à la trentième exposition municipale de Beaux-Arts de Rouen⁸) (datation incertaine, pourrait dater du séjour en Normandie de Dumoulin en 1884).

1887 :

⁵ Cf. Trublot (pseudonyme de Paul Alexis), « Mon vernissage », *Le Cri du peuple*, dimanche 2 mai 1886, p. 3.

⁶ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/00-009806-2C6NU04YC5KV.html> (consulté le 01/03/2021).

⁷ Cf. *Catalogue de la trentième exposition municipale de Beaux-Arts ouverte au musée de Rouen le 1^{er} octobre 1886*, Rouen, Imprimerie J. Lecerf, 1886, p. 32, notice n° 180).

⁸ Cf. *Catalogue de la trentième exposition municipale de Beaux-Arts ouverte au musée de Rouen le 1^{er} octobre 1886*, Rouen, Imprimerie J. Lecerf, 1886, p. 32, notice n° 181).

49. *Les fondations de la tour Eiffel*, toile (présenté mais refusé au Salon des artistes français de 1888).
50. *Préparation des festivités du 14 Juillet*, huile sur toile, 73x100, a appartenu à Alphonse Humbert (second état du tableau intitulé *Préparatifs de la fête nationale à la place de la Bastille*⁹)(devait être présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1900 dans la Classe numéro 71 « décoration mobile et ouvrage du tapissier »)¹⁰, vendu aux enchères à New York chez Sotheby le 4 novembre 2011¹¹.

1888 -1889 :

51. *Allée des cocotiers, aux environs de Saïgon*, toile, 50x29 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894¹²).
52. *Angkor Vat*, toile, 16x22.
53. *Aroyo de l'avalanche*, toile, 51x32 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894¹³).
54. *Au bord de l'Aroyo*, toile, 32x50.
55. *Balancelle à Ceylan*, toile, 83x25, lieu de conservation : Résidence Choueke, collection privée (Kôbe, Japon), vendu aux enchères à Londres chez Christie's le 26 septembre 2007.
56. *Bananiers (Saïgon)*, toile, 82x102 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890¹⁴) (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894¹⁵).

⁹ Cf. *supra*, annexe 1, tableau n°47, p. 405.

¹⁰ Cf. Lucien Lazard, « Paris à l'Exposition universelle de 1900 », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, Tome 27 (1900), Paris, Chez H. Champion, 1901, p. 96.

¹¹ Reproduction numérique de ce tableau visible sur le site Web de Sotheby à l'URL suivant : <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/19th-century-european-art-n08783/lot.35.html?locale=en> (consulté le 08/10/2020).

¹² Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé,... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, *op. cit.*, p. XLII.

¹³ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé,... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, *op. cit.*, p. XLII.

¹⁴ Cf. *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés au Champ de Mars le 15 mai 1890*, Paris, E. Lemercier, 1890 (notice n° 315, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/16496>, consulté le 28/07/2020).

¹⁵ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé,... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, *op. cit.*, p. XLI.

57. *Bananiers (Malaysie)*, toile, 31x40 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894¹⁶).
58. *Barques de pêcheurs à Omoku*, toile, 55x66.
59. *Boudha dans les champs (Osaka)*, toile, 55x38.
60. *Cagnias annamites*, toile, 27x42.
61. *Calçada de Monte*, toile, 49x32.
62. *Chez un horticulteur à Osaka*, toile, 51x60.
63. *Cimetière bouddhique ou Cimetière aux environs de Nagoya*, toile, 61x47, lieu de conservation : Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (Paris)¹⁷.
64. *Cimetière malais à Kampong-Barou*, toile, 46x56.
65. *Cocotiers à Giadhin*, toile, 64x55 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894¹⁸).
66. *Cocotiers à Tandjon Katong*, toile, 52x62.
67. *Cocotiers au bord de la mer*, toile, 31x47.
68. *Cortège à Kioto*, huile sur carton, 41x26.5, vendu aux enchères à Saint-Raphaël chez Drouot le 28 juin 2014¹⁹.
69. *Couple de grues et koinobori devant le Mont Fuji (Japon)*, huile sur toile, 46x38, vendu aux enchères à Londres chez Bonhams le 10 mai 2005²⁰.
70. *Devant la porte du Palais impérial (Tokio)*, toile, 55x65.
71. *Djin-Rikicha, sur les bords du Sumida-Gawa (Tokio)*, toile.
72. *Échelle d'incendie dans un village au Japon*, toile, 66x54 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890), a appartenu à Georges Petit²¹.

¹⁶ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

¹⁷ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/91-003876-2C6NU0HGAFYC.html> (consulté le 01/03/2021).

¹⁸ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

¹⁹ Reproduction numérique de ce tableau visible sur le site Web de Drouot à l'URL suivant : <https://www.gazette-drouot.com/lots/4135635> (consulté le 08/10/2020).

²⁰ Reproduction numérique de ce tableau visible sur le site Web de Bonhams à l'URL suivant : <https://www.bonhams.com/auctions/11960/lot/34/> (consulté le 08/10/2020).

²¹ Cf. *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure : exposés au Champ de Mars le 15 mai 1890*, Paris, E. Lemerrier, 1890 (notice n° 319, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/16500>, consulté le 26/07/2020).

73. *Entrée des temples de Nikko*, huile sur toile, 54.6x30, vendu aux enchères à New York chez Bonhams le 25 avril 2012²².
74. *Environs de Yokohama, effet de soir*, toile, 82x102.
75. *Environs de Yokohama pendant la fête des garçons*, toile, 41x27.
76. *Escalier et temple (Yokohama)*, toile, 61x47.
77. *Escalier du Temple à Mississipi baie, environs de Yokohama*, huile sur toile, 65x50, vendu aux enchères à Hong-Kong chez Sotheby le 1^{er} avril 2019²³.
78. *Études pour la décoration des Salons de réception du Palais du Gouvernement à Saïgon*.
79. *Façade de théâtre dans Isé-Saki-Cho (Yokohama)*, toile, 60x79.
80. *Fête de Benten (Yokohama)*, 31x45.
81. *Fête des Ancêtres*, toile, 42x27.
82. *Fête des eaux à Omori, environs de Yokohama*, toile, 24x62.
83. *Fête des garçons, vue prise au bas du Bluf, colline de Yokohama*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890).
84. *Flamboyants à Singapour*, toile, 33x47 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894²⁴).
85. *Fontaine dans la cour des Temples de Yéyas*, toile, 55x38.
86. *Forêt de cèdres*, toile, 84x55, lieu de conservation : Résidence Choueke, collection privée (Kôbe, Japon), vendu aux enchères à Londres chez Christie's le 26 septembre 2007.
87. *Happy vallée (Hong-Kong)*, toile, 50x65.
88. *Izé-Saki-Cho, le quartier des théâtres à Yokohama*, toile, 91x116 (présenté au Salon du Champs de Mars en 1890, acheté par l'État en septembre 1889), lieux de

²² Reproduction numérique de ce tableau visible sur le site Web de Bonhams à l'URL suivant : <https://www.bonhams.com/auctions/19563/lot/123/> (consulté le 08/10/2020).

²³ Reproduction numérique de ce tableau visible sur le site Web de Sotheby à l'URL suivant : <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/modern-contemporary-southeast-asian-art-hk0859/lot.332.html?locale=en> (consulté le 08/10/2020).

²⁴ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé, ... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

conservation : Musée des Beaux-Arts de Marseille, puis Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (Paris) ²⁵.

89. *Jardin d'une Cagnia*, toile, 31x45.

90. *Jardin d'une Tchaïa*, toile, 82x102 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890), a appartenu à M. Le Vicomte de Gironde²⁶.

91. *Jardin du Temple à San Boudsou Do*, toile, 64x82.

92. *Jonque chinoise et Sampang*, toile, 45x45.

93. *Jonque japonaise à Kobé*, toile, 50x32.

94. *Kennedy road*, toile, 64x55.

95. *Koinobori à Kioto, fêtes des garçons*, toile, 46x54, lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts (Boston, États-Unis)²⁷.

96. *L'Arbre du voyageur*, toile, 55x64 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894²⁸).

97. *L'Aroyo chinois*, toile, 57x46.

98. *La citadelle*, toile, 31x47.

99. *La fête des garçons et des glycines à Tokio (Japon)*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890) (présenté à l'Exposition « Van Gogh & Japan » en 2017-2018, reproduit dans le catalogue de l'exposition²⁹).

100. *La fête de Nikko ou La fête du Shogoun Yéyas*, toile, 55x46, lieu de conservation : Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (Paris) ³⁰.

²⁵ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/91-003893-2C6NU0HGAYML.html> (consulté le 01/03/2021).

²⁶ Nous n'avons pas pu identifier ce personnage (cf. *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure : exposés au Champ de Mars le 15 mai 1890*, Paris, E. Lemerrier, 1890 (notice n° 316, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/16497>, consulté le 28/07/2020).

²⁷ Reproduction numérique du tableau visible sur le site web du Musée des Beaux-Arts de Boston à l'URL suivant : <https://collections.mfa.org/objects/34801> (consulté le 08/10/2020).

²⁸ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé, ... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

²⁹ Cf. Kôdera, Tsukasa ; Homburg, Cornelia ; Satô, Yukihiro (éds), *Van Gogh & Japan*, Kyôto, Seigensha, 2017, p. 171.

³⁰ Reproduction numérique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/91-003896-2C6NU0HGAAOV.html> (consulté le 01/03/2021).

101. *La grande place de Fou-Mi*, toile, 82x116 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894³¹).
102. *La grande route (Kalang-road)*, toile, 62x52.
103. *La halte en forêt*, huile sur toile, 73x54, vendu aux enchères à Saint-Germain-en-Laye le 20 mars 2011.
104. *La mer à Omoku, environs de Yokohama*, toile, 98x73 (vendu aux enchères, vente Payen, pour 190 francs en 1895³²).
105. *La mer intérieure au Japon*, toile, 31x47.
106. *La place Basha Mitchi (Yokohama)*, toile, 90x116.
107. *La plaine des tombeaux*, toile, 66x50 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894³³).
108. *La porte des pivoines (Nikko)*, toile, 116x82 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890), a appartenu au journaliste Fernand Xau (1852-1899) qui fut notamment rédacteur au *Voltaire* et au *Gil Blas*³⁴.
109. *La rade de Hong-Kong*, huile sur toile, 50x65, vendu aux enchères à Paris le 30 juin 2020.
110. *La rivière de Canton*, toile, 32x50.
111. *La Rue des théâtres (Yokohama)*, toile, 83x60.
112. *La tour de Fujimi dite pour admirer le Mont Fuji*, toile lieu de conservation : Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (Paris)³⁵.
113. *Le canal de Chamin*, toile, 43x31.

³¹ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé,... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

³² Cf. Hippolyte Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, Tome second, op. cit., p. 570.

³³ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé,... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLII.

³⁴ Cf. *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure : exposés au Champ de Mars le 15 mai 1890*, Paris, E. Lemerancier, 1890 (notice n° 317, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/16498>, consulté le 28/07/2020).

³⁵ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/91-003290-2C6NU0HMICWY.html> (consulté le 01/03/2021).

114. *Le cortège du Shogoun*, toile, 62x84.
115. *Le jardin d'un horticulteur, aux environs de Yokohama*, toile, 80x116.
116. *Le jardin du Temple de Kompila Sama*, toile, 60x81.
117. *Le pont impérial* ou *Le pont sacré sur la rivière Daya à Nikko*, toile, 75x102, lieu de conservation : Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (Paris) ³⁶.
118. *Le port militaire*, toile, 16x98.
119. *Le quai de Hong-Kong, vue prise de la terrasse de l'hôtel Victoria*, toile, 64x55.
120. *Le temple d'Asaksa*, toile, 81x58.
121. *Les corbeaux*, huile sur toile, 45.5x30.5, vendu aux enchères à Saint-Germain-en-Laye le 24 octobre 2010.
122. *Les érables à Kirizoumi*, toile, 56x45.
123. *Les fossés des fortifications, effet de soir à Tokio*, toile, 66x54.
124. *Les fossés du Palais impérial (Tokio)*, toile, 56x38 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890), a appartenu à l'homme politique Stephen Pichon (1857-1933)³⁷ qui fut notamment conseiller municipal du treizième arrondissement de Paris de 1883 à 1885, député de la Seine de 1885 à 1893, Ministre plénipotentiaire à Pékin de 1897 à 1900 et Résident général de France en Tunisie de 1901 à 1907.
125. *Les lotus du Temple de Benten, dans le parc de Shiba*, toile, 64x55.
126. *Long-Hai*, toile, 81x101 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894³⁸).
127. *Marécages à Thudomot*, toile, 49x89.
128. *Matsu*, toile, 41x33.
129. *Mer intérieure du Japon*, huile sur panneau, 56x65, vendu aux enchères à Saint-Germain-en-Laye le 20 mars 2010.

³⁶ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/91-003965-2C6NU0HGARW3.html> (consulté le 01/03/2021).

³⁷ Cf. *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure : exposés au Champ de Mars le 15 mai 1890*, Paris, E. Lemercier, 1890 (notice n° 320, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/16501>, consulté le 28/07/2020).

³⁸ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

130. *Mouko Djima*, toile, 132x200.
131. *Mûriers*, toile.
132. *Nihon Bashi*, toile, 49x64.
133. *Pagode chinoise*, toile, 64x55 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894³⁹).
134. *Pavillon d'une pagode chinoise*, toile, 30x50 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894⁴⁰).
135. *Pêcheur japonais*, huile sur toile, 54x46, vendu aux enchères à New York chez Bonhams le 25 avril 2012⁴¹.
136. *Petit Sampang de pêche*, toile, 31x45.
137. *Plantation de cocotiers*, toile, 52x62 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894⁴²).
138. *Pont sur les fossés, effet de soir (Tokio)*, toile, 49x65.
139. *Pont sur un canal*, toile, 30x50.
140. *Porte d'un temple indien (Singapour)*, toile, 55x64.
141. *Poteau kilométrique, effet de soir*, toile, 45x32.
142. *Quartier de Nihon Bashi (Tokio)*, toile, 39x57.
143. *Rizière inondée à Kamakura*, toile, 46x38 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890), a appartenu à l'acteur et écrivain Alexandre Coquelin, dit Coquelin cadet (1848-1909)⁴³.

³⁹ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

⁴⁰ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

⁴¹ Reproduction numérique de ce tableau visible sur le site Web de Bonhams à IURL suivant : <https://www.bonhams.com/auctions/19563/lot/119/?category=list> (consulté le 08/10/2020).

⁴² Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

⁴³ Cf. *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés au Champ de Mars le 15 mai 1890*, Paris, E. Lemerancier, 1890 (notice n° 321, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/16502>, consulté le 28/07/2020).

144. *Route à Omoku*, toile, 50x60, lieu de conservation : Résidence Choueke, collection privée (Kôbe, Japon).
145. *Route du Japon (Gatoo pin)*, huile sur toile, 40.5x32.5, vendu aux enchères à Saint-Germain-en-Laye le 24 octobre 2010.
146. *Rue du marché (Singapour)*, toile, 116x82.
147. *Rue à Shusendji*, toile, 36x54.
148. *Rue des Fantans*, toile, 65x50.
149. *Rue de village*, toile, 89x49.
150. *Sampang chinois*, toile, 50x66.
151. *Shangai*, huile sur toile, 50x32, vendu aux enchères à Paris chez Christie's le 23 mars 2005.
152. *Sous les bambous*, toile, 32x50 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894⁴⁴).
153. *Temple chinois (Singapour)*, effet de soir, toile, 47x60.
154. *Temples chinois de Telou Kayer*, toile, 41x32.
155. *Temple indien (Singapour)*, toile.
156. *Temple musulman (Singapour)*, toile, 46x56.
157. *Temps de pluie au Japon*, toile (présenté au Salon des artistes français de 1889).
158. *Tombes sur le Sumida-Gawa*, toile, 46x55.
159. *Tour à deux étages dans la ville des Temples*, toile, 46x38.
160. *Tronc de cèdre*, toile, 41x28.
161. *Troncs de multipliants* ou *Troncs de bagnians*, toile (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894⁴⁵).

⁴⁴ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé, ... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

⁴⁵ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé, ... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

162. *Une route (Singapour)*, toile, 46x32 (présenté à l'Exposition permanente des colonies lors de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon en 1894⁴⁶).
163. *Une rue à Tokio, le soir*, toile, 64x82 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890⁴⁷).
164. *Une rue à Yokohama, effet de soir*, toile, 41x27 (présenté au Salon des artistes français de 1889).
165. *Un jardin dans une bonzerie*, toile, 55x38, lieu de conservation : Musée d'art, d'archéologie et de sciences naturelles (Troyes), a appartenu au poète du Parnasse Albert Mérat (1840-1909) jusqu'en 1905 (date du don de Mérat à la ville de Troyes)⁴⁸.
166. *Village malais*, toile, 31x80.
167. *Village malais, environs de Singapour*, toile, 91x116 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1890⁴⁹).
168. *Village malais (Tandjon Katong)*, toile, 24x62, lieu de conservation : Résidence Choueke, collection privée (Kôbe, Japon), vendu aux enchères à Londres chez Christie's le 26 septembre 2007.
169. *Vue générale de la cour des Temples à Nikko*, toile, 91x116 (présenté au Salon du Champ de Mars en 1890, acheté par l'État en septembre 1889), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts de Lyon.

1890 :

170. *Escalier de la place d'Espagne*, toile (présenté à l'Exposition internationale galerie Georges Petit).

⁴⁶ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI.

⁴⁷ Cf. *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés au Champ de Mars le 15 mai 1890*, Paris, E. Lemerancier, 1890 (notice n° 318, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/16499>, consulté le 28/07/2020).

⁴⁸ Cf. *Catalogue des tableaux exposés au musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube*, septième éd., Troyes, Au musée, 1907, p. 44.

⁴⁹ Cf. *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés au Champ de Mars le 15 mai 1890*, Paris, E. Lemerancier, 1890 (notice n° 314, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/16495>, consulté le 28/07/2020).

171. *La chambre des députés*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts⁵⁰).
172. *Le matin au bois, devant le pavillon chinois*, toile (présenté au Salon du Champ de Mars en 1890).
173. *La parc Monceau*, toile (présenté à la troisième exposition de la Société internationale des peintres et sculpteurs à Paris en 1892-1893).
174. *Le quai d'Auteuil*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts⁵¹), lieu de conservation : Musée Carnavalet, Paris.
175. *Le quai de Bougival*, toile (présenté à l'exposition des Beaux-Arts de Rueil-Malmaison en 1893), a appartenu à l'homme politique Jules Roche (1841-1923)⁵².

1891 :

176. *Coucher de soleil*, huile sur toile (présenté à l'exposition internationale à la galerie Georges Petit).
177. *Dans l'île fleurie*, huile sur toile (présenté à l'exposition internationale à la galerie Georges Petit).
178. *Effet de lumière électrique Place de la Concorde*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1891).
179. *L'Arc de Titus (pour le livre de Henri Maret « à Rome », éditeur G. Petit)*, toile, (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1891).
180. *La neige*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1891).
181. *La place de la Trinité-des-Monts*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1891).
182. *La place du Peuple avant l'ouverture du canal*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1891).

⁵⁰ Cf. *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés au Champ de Mars le 15 mai 1890*, Paris, E. Lemerancier, 1890 (notice n° 323, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/16504>, consulté le 28/07/2020).

⁵¹ Cf. *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exposés au Champ de Mars le 15 mai 1890*, Paris, E. Lemerancier, 1890 (notice n° 322, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/16503>, consulté le 28/07/2020).

⁵² Cf. *Exposition des Beaux-Arts sous le patronage de la municipalité et la présidence du maire, M. le Dr Bouillet, 1893*, Paris, P. Dupont, 1893, p. 13.

183. *Le carnaval à Rome*, toile, 106x164, vendu aux enchères pour 125 francs le 27 avril 1900⁵³, vendu aux enchères chez Drouot le 27 avril 1900 pour 125 francs⁵⁴, puis à Bayeux le 28 octobre 1990.
184. *Le Forum*, toile, 600x1000 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1891, acheté par l'État en juillet 1891⁵⁵, présenté au Salon de l'Union artistique de Toulouse en 1892⁵⁶), lieux de conservation : Musée du Berry à Bourges puis Musée du Louvre (Paris).
185. *Le Nymphoecum de la maison de Flavia*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1891).
186. *Le soir*, huile sur toile (présenté à l'exposition internationale à la galerie Georges Petit).
187. *Les thermes de Caracalla*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1891).
188. *Paris, la nuit* (pour « *Les arrondissements de Paris* », éditeur, Georges Petit), toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1891).
189. *Saint-Pierre et le Vatican*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1891).
190. *Sur la plage*, huile sur toile (présenté à l'exposition internationale à la galerie Georges Petit).

1892 :

191. *Au village*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
192. *L'escadre cuirassée du Nord à Cronstadt*, huile sur toile, 324x477 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1893, acheté par l'État en décembre 1892), lieu de conservation : Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon⁵⁷.

⁵³ Cf. Hippolyte Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, Tome second, *op. cit.*, p. 570.

⁵⁴ Cf. *Le Figaro*, 28 avril 1900, p. 4.

⁵⁵ Reproduction photographique du tableau visible sur la base de données « Archim » à l'URL suivant : <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/archim/accueil.html> (consulté e 13/02/2021).

⁵⁶ Cf. <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/75490> (consulté le 28/07/2020).

⁵⁷ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/19-540562-2C6NU0AHJAMLC.html> (consulté le 01/03/2021).

193. *La place Saint-Isaac* (Saint-Pétersbourg), toile (présenté à la troisième exposition de la Société internationale des peintres et sculpteurs à Paris en 1892-1893 et au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1893).
194. *Le soir*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
195. *Moïka Canal* (Saint-Pétersbourg, fin mai, 11 heures du soir), toile (présenté à la troisième exposition de la Société internationale des peintres et sculpteurs à Paris en 1892-1893 et au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1893).
196. *Un jardin japonais*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
197. *Un village, triptyque*, huile sur panneaux (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1893).

1893 :

198. *Clair de lune*, toile, (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1893 et en 1894).
199. *La neige*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
200. *La nuit*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
201. *Le calme*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts)
202. *Nuit claire*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
203. *Nuit noire*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts), a appartenu au peintre et sculpteur Ernest Legrand (1872-1913)⁵⁸.

1894 :

204. *Coucher de soleil*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1894 et en 1895).
205. *Du bleu et du rose*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1895).
206. *La genèse (projet de décoration)*, projet (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1895).
207. *La mi-carême*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

⁵⁸ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 10 mai 1893*, Évreux, C. Hérissé, 1893, notice n°365, visible dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/294529> (consulté le 31/08/2020).

208. *La place de l'Hôtel de ville*, toile (présenté au Salon de la société nationale des Beaux-Arts).
209. *La ruine de la falaise*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1895).
210. *Le canal de la Villette*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
211. *Les fêtes franco-russes*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts) (devait être présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1900 dans la Classe numéro 71 « décoration mobile et ouvrage du tapissier »)⁵⁹.
212. *Matinée*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1895).
213. *Moulin-rouge*, toile (présenté au Salon de la société nationale des Beaux-Arts).
214. *Une rue de Veules-en-Caux*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1895).
215. *Vision*, toile (présenté au Salon de la société nationale des Beaux-Arts)⁶⁰.

1895-1896 :

216. *Au Japon : Cerisiers en fleurs (jardin d'Asakusa)*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
217. *Au Japon : Clair de lune (rue de Kioto)*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
218. *Au Japon : Coucher de soleil*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
219. *Au Japon : Cour des temples de Shiba*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
220. *Au Japon : Crépuscule (environs de Fujisawa)*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
221. *Au Japon : Entrée d'un village (Enoshima)*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).

⁵⁹ Cf. Lucien Lazard, « Paris à l'Exposition universelle de 1900 », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, Tome 27 (1900), Paris, Chez H. Champion, 1901, p. 96.

⁶⁰ Œuvre reproduite en noir et blanc dans : *Figaro-Salon*, Paris, Goupil & cie éd., 1894, p. 25.

222. *Au Japon : Jonque japonaise*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
223. *Au Japon : L'île d'Enoshima*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
224. *Au Japon : La rue d'Enoshima*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
225. *Au Japon : Le Fusi Yama vu d'Enoshima*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
226. *Au Japon : Les gardiens du temple*, huile sur panneau, 32.5x50.
227. *Au Japon : Le temple de Ben-ten-Sama*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
228. *Au Japon : Le village d'Enoshima*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
229. *Au Japon : Mon jardin et ma maison*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
230. *Au Japon : Pendant la fête des garçons*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
231. *Au Japon : Pins au bord de la mer*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
232. *Au Japon : Pont à Tokio*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
233. *Au Japon : Sur la route*, (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
234. *Au Japon : Temple à Yokohama*, (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
235. *Au Japon : Temple à Kamakura*, (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).
236. *Au Japon : Une rue de Tokio le soir*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1896).

237. *Au Japon : Une maison de thé à Enoshima*, huile sur panneau, 21*50 (présenté à l'Exposition « Van Gogh & Japan » en 2017-2018, reproduit dans le catalogue de l'exposition⁶¹).
238. *Hôpital de campagne de l'armée japonaise en Corée*⁶², panneau ((tableau préparatif au projet de *Panorama de la guerre sino-japonaise*)).
239. *La bataille de Pyongyang*, panneau (tableau préparatif au projet de *Panorama de la guerre sino-japonaise*).
240. *La bataille navale de Yalu*, panneau (tableau préparatif au projet de *Panorama de la guerre sino-japonaise*).
241. *La chute de Weihaiwei*⁶³, panneau (tableau préparatif au projet de *Panorama de la guerre sino-japonaise*).
242. *La prise de Port-Arthur*, panneau (tableau préparatif au projet de *Panorama de la guerre sino-japonaise*).
243. *La prise de Séoul*⁶⁴, panneau (tableau préparatif au projet de *Panorama de la guerre sino-japonaise*).
244. *La via Appia (Rome)*, toile présentée au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1895).
245. *Le défilé des troupes victorieuses à Hiroshima*⁶⁵, panneau (tableau préparatif au projet de *Panorama de la guerre sino-japonaise*).
246. *Le panorama de la guerre sino-japonaise*, panneaux (présenté à Tôkyô en 1895).
247. *Santa Maria della Salute (Venise)*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1895).

1897-1900 :

⁶¹ Cf. Kôdera, Tsukasa ; Homburg, Cornelia ; Satô, Yukihiro (éds), *Van Gogh & Japan*, Kyôto, Seigensha, 2017, p. 172.

⁶² Titre traduit du japonais : *Yasenbyôin no jikkyô 野戦病院の実況* tel que cité dans : « *Futsukoku gakô nisshin sensô no panorama wo tadzusaete toraisu 仏国画工日清戦争のパノラマを携えて渡来す渡来す* », *Yomiuri shinbun 読売新聞*, vendredi 26 juillet 1895, p. 3.

⁶³ Titre traduit du japonais : *Ikaiei no botsuraku 威海衛の没落* tel que cité dans : « *Futsukoku gakô nisshin sensô no panorama wo tadzusaete toraisu 仏国画工日清戦争のパノラマを携えて渡来す渡来す* », *Yomiuri shinbun 読売新聞*, vendredi 26 juillet 1895, p. 3.

⁶⁴ Titre traduit du japonais : *Keijô no shôtotsu 京城の衝突* tel que cité dans : « *Futsukoku gakô nisshin sensô no panorama wo tadzusaete toraisu 仏国画工日清戦争のパノラマを携えて渡来す渡来す* », *Yomiuri shinbun 読売新聞*, vendredi 26 juillet 1895, p. 3.

⁶⁵ Titre traduit du japonais : *Hiroshima no kanpeishiki no moyô 広島に於ける観兵式の模様* tel que cité dans : « *Futsukoku gakô nisshin sensô no panorama wo tadzusaete toraisu 仏国画工日清戦争のパノラマを携えて渡来す渡来す* », *Yomiuri shinbun 読売新聞*, vendredi 26 juillet 1895, p. 3.

248. *Ancienne abbaye, Saint-Germain-des-Prés*, huile sur panneau (commande officielle de l'État datée d'août 1894 en vue de décorer une salle de cours de l'école nationale des Chartes, constituait initialement le panneau central du triptyque proposé par Dumoulin pour honorer cette commande), lieu de conservation : École nationale des Chartes (Paris) .
249. *Baie d'Along*, huile sur toile, 81x116, vendu aux enchères à Hong-Kong chez Sothebys le 6 octobre 2019⁶⁶.
250. *Diorama d'Amsterdam, le canal, avec effets de nuit*, panneau (commande de la Compagnie des messageries maritimes, présenté dans le Pavillon du Tour du monde lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900).
251. *Diorama de l'Indochine, la baie d'Along*, panneau (commande du Gouvernement général de l'Indochine, présenté dans la reconstitution des temples d'Angkor au sein de l'exposition des colonies et pays de protectorat lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900 ; présenté à l'Exposition coloniale de Marseille en 1922).
252. *Diorama de l'Indochine, la pagode du grand Bouddha à Hanoi*, panneau (commande du Gouvernement général de l'Indochine, présenté dans la reconstitution des temples d'Angkor au sein de l'exposition des colonies et pays de protectorat lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900).
253. *Diorama de l'Indochine, la rue Catinat à Saigon*, panneau (commande du Gouvernement général de l'Indochine, présenté dans la reconstitution des temples d'Angkor au sein de l'exposition des colonies et pays de protectorat lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900).
254. *Diorama de l'Indochine, le pont Doumer à Hanoi*, panneau (commande du Gouvernement général de l'Indochine, présenté dans la reconstitution des temples d'Angkor au sein de l'exposition des colonies et pays de protectorat lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900).
255. *Diorama de l'Indochine, le tombeau de Tu Duc*, panneau (commande du Gouvernement général de l'Indochine, présenté dans la reconstitution des temples

⁶⁶ Reproduction numérique de ce tableau visible sur le site Web de Sothebys à l'URL suivant : <https://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2019/modern-contemporary-southeast-asian-art-hk0887/lot.301.B4J34.html> (consulté le 08/10/2020).

- d'Angkor au sein de l'exposition des colonies et pays de protectorat lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900).
256. *Diorama de l'Indochine, le Mékong à Mytho*, panneau (commande du Gouvernement général de l'Indochine, présenté dans la reconstitution des temples d'Angkor au sein de l'exposition des colonies et pays de protectorat lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900).
257. *Diorama de Londres, la tour de Londres*, panneau (commande de la Compagnie des messageries maritimes, présenté dans le Pavillon du Tour du monde lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900).
258. *Diorama de Moscou, le Kremlin, avec effets de neige*, panneau (commande de la Compagnie des messageries maritimes, présenté dans le Pavillon du Tour du monde lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900).
259. *Diorama de New York (elevated railway)*, panneau (commande de la Compagnie des messageries maritimes, présenté dans le Pavillon du Tour du monde lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900).
260. *Diorama de Rome, le Tibre, le pont Saint Ange et Saint Pierre, au soleil couchant*, panneau (commande de la Compagnie des messageries maritimes, présenté dans le Pavillon du Tour du monde lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900).
261. *Diorama de Sydney, vue panoramique*, panneau (commande de la Compagnie des messageries maritimes, présenté dans le Pavillon du Tour du monde lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900).
262. *Fontarrabie*, toile, 27x41.
263. *Jubilée de la Reine Victoria à Yokohama*, toile, lieu de conservation : Résidence Choueke, collection privée (Kôbe, Japon), vendu aux enchères à Londres chez Christie's le 26 septembre 2007.
264. *King David Hotel, Jerusalem*, huile sur panneau, 12x20, vendu aux enchères à New York le 24 août 2015.
265. *La corne de l'Afrique*, huile sur panneau, 32x50, vendu aux enchères à Saint-Germain-en-Laye le 20 mars 2011.
266. *La porte de l'Hôtel Clisson, rue des archives*, huile sur panneau (commande officielle de l'État datée d'août 1894 en vue de décorer une salle de cours de l'école

nationale des Chartes, constituait initialement le panneau de gauche du triptyque proposé par Dumoulin pour honorer cette commande mais sera refusé en raison de la configuration de la salle destinataire et des approximations historiques commises par l'artiste).

267. *Le cimetière turc*, huile sur panneau, 42.5x34 (étude pour le *Panorama du tour du monde*), vendu aux enchères à Paris chez Drouot le 15 octobre 2014⁶⁷.
268. *Le tour du monde en 1900 : deux vues du Cambodge*, papier, 125x150 (étude pour le *Panorama du Tour du monde*).
269. *Le tour du monde en 1900 : trois vues de Chine*, papier, 125x150 (étude pour le *Panorama du tour du monde*).
270. *Le tour du monde en 1900 : vue de Grèce et vue d'une ville dans les Balkans*, papier, 125x150 (étude pour le *Panorama du tour du monde*).
271. *Le tour du monde en 1900 : vue de Turquie*, papier, 125x150 (étude pour le *Panorama du tour du monde*).
272. *Le tour du monde en 1900 : vue du Japon*, papier, 125x150 (étude pour le *Panorama du tour du monde*).
273. *Le Panorama du tour du monde*, panneaux (commande de la compagnie des messageries maritimes, présenté dans le Pavillon du Tour du monde lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900, récompensé d'un grand prix du jury à cette occasion).
274. *Les ruines d'Angkor-Vat* huile sur toile, 211x297 (étude ou reproduction du *Panorama du tour du monde*), vendu aux enchères à Chartres le 26 octobre 2020⁶⁸.
275. *Marie de Bourbon priant au-dessus des tombeaux des rois de France*, huile sur panneau (commande officielle de l'État datée d'août 1894 en vue de décorer une salle de cours de l'école nationale des Chartes, constituait initialement le panneau de gauche du triptyque proposé par Dumoulin pour honorer cette commande mais sera refusé en raison de la configuration de la salle destinataire).
276. *Panorama du tour du monde ; Ceylan et le temple de la Dent de Boudha, la plus grande curiosité de l'Inde*, huile sur toile, 130x155 (esquisse préparatoire pour le

⁶⁷ Reproduction numérique de cette œuvre visible sur le site Web du commissaire-priseur Brissonneau à l'URL suivant : <http://www.brissonneau.net/lot/20733/4301648?npp=20&> (consulté le 08/10/2020).

⁶⁸ Reproduction numérique de cette œuvre visible sur le site Web « interenchères » à l'URL suivant : <https://www.interencheres.com/meubles-objets-art/arts-dasie-arts-du-xxeme-277188/lot-25433436.html> (consulté le 28/10/2020).

Panorama du Tour du Monde), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts de Besançon (Don de Louis Dumoulin à L'union comtoise des arts décoratifs en 1913, intégré aux collections du Musée des Beaux-Arts de Besançon en 1929 par le biais du leg Jean-Adolphe Chudant⁶⁹), œuvre aujourd'hui introuvable dans les collections du Musée de Besançon.

277. *Panorama du tour du monde ; Constantinople et ses cimetières*, huile sur toile, 130x155 (esquisse préparatoire pour *le Panorama du Tour du Monde*), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts de Besançon (Don de Louis Dumoulin à L'union comtoise des arts décoratifs en 1913, intégré aux collections du Musée des Beaux-Arts de Besançon en 1929 par le biais du legs Jean-Adolphe Chudant), œuvre aujourd'hui introuvable dans les collections du Musée de Besançon.

278. *Panorama du tour du monde ; Japon (suite), Vers la droite, la presqu'île de Yénoshima, à la fois sanctuaire réputé et station de bains fort à la mode*, huile sur toile, 130,5x155 (esquisse préparatoire pour *le Panorama du Tour du Monde*), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts de Besançon (Don de Louis Dumoulin à L'union comtoise des arts décoratifs en 1913, intégré aux collections du Musée des Beaux-Arts de Besançon en 1929 par le biais du legs Jean-Adolphe Chudant).

279. *Panorama du tour du monde ; La Chine*, huile sur toile, 130,5x155 (esquisse préparatoire pour *le Panorama du Tour du Monde*), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts de Besançon (Don de Louis Dumoulin à L'union comtoise des arts décoratifs en 1913, intégré aux collections du Musée des Beaux-Arts de Besançon en 1929 par le biais du legs Jean-Adolphe Chudant).

280. *Panorama du tour du monde ; La Grèce*, huile sur toile, 130x155 (esquisse préparatoire pour *le Panorama du Tour du Monde*), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts de Besançon (Don de Louis Dumoulin à L'union comtoise des arts décoratifs en 1913, intégré aux collections du Musée des Beaux-Arts de Besançon en 1929 par le biais du legs Jean-Adolphe Chudant), œuvre aujourd'hui introuvable dans les collections du Musée de Besançon.

⁶⁹ Chudant (1860-1929) est un peintre français qui œuvre dans un style impressionniste puis orientaliste avant de s'orienter vers les arts décoratifs. Il fonde en 1907 l'Union provinciale des arts décoratifs et c'est, semble-t-il, à ce titre qu'il reçoit en 1913 un don de dix esquisses préparatoires du *Panorama du tour du monde* de la part de Louis Dumoulin avec qui il entretenait probablement une relation amicale. Nous n'avons pas pu établir avec certitude l'éventualité d'une implication de Chudant dans la réalisation du *Panorama du tour du monde*.

281. *Panorama du tour du monde ; Le Cambodge et les ruines d'Angkor d'architecture Khmer*, huile sur toile, 130x155 (esquisse préparatoire pour le *Panorama du Tour du Monde*), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts de Besançon (Don de Louis Dumoulin à L'union comtoise des arts décoratifs en 1913, intégré aux collections du Musée des Beaux-Arts de Besançon en 1929 par le biais du legs Jean-Adolphe Chudant).
282. *Panorama du tour du monde ; Le Canal de Suez et les bureaux de la Compagnie*, huile sur toile, 130x155 (esquisse préparatoire pour le *Panorama du Tour du Monde*), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts de Besançon (Don de Louis Dumoulin à L'union comtoise des arts décoratifs en 1913, intégré aux collections du Musée des Beaux-Arts de Besançon en 1929 par le biais du legs Jean-Adolphe Chudant), œuvre aujourd'hui introuvable dans les collections du Musée de Besançon.
283. *Panorama du tour du monde ; L'Espagne à Fontarabie*, huile sur toile, 130x156 (esquisse préparatoire pour le *Panorama du Tour du Monde*), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts de Besançon (Don de Louis Dumoulin à L'union comtoise des arts décoratifs en 1913, intégré aux collections du Musée des Beaux-Arts de Besançon en 1929 par le biais du legs Jean-Adolphe Chudant).
284. *Panorama du tour du monde ; Suite des ruines d'Angkor et la Chine au mois de Mars, à l'époque des pêcheurs en fleurs et des glycines*, huile sur toile, 125,5x151,5 (esquisse préparatoire pour le *Panorama du Tour du Monde*), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts de Besançon (Don de Louis Dumoulin à L'union comtoise des arts décoratifs en 1913, intégré aux collections du Musée des Beaux-Arts de Besançon en 1929 par le biais du legs Jean-Adolphe Chudant).
285. *Panorama du tour du monde ; Suite du mur précédemment indiqué et Japon*, huile sur toile, 130x155,5 (esquisse préparatoire pour le *Panorama du Tour du Monde*), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts de Besançon (Don de Louis Dumoulin à L'union comtoise des arts décoratifs en 1913, intégré aux collections du Musée des Beaux-Arts de Besançon en 1929 par le biais du legs Jean-Adolphe Chudant).
286. *Paysage de crépuscule (Chine), en baie d'Along*, toile, 135x180, lieu de conservation : Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg (don de l'artiste en 1920).

287. *Paysage de Calcutta*, toile, lieu de conservation : Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (Paris)⁷⁰.
288. *Paysage indien*, toile, lieu de conservation : Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (Paris)⁷¹.
289. *Paysage indien avec temple*, toile, lieu de conservation : Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (Paris)⁷².
290. *Place aux cocotiers*, huile sur panneau, 82x24, vendu aux enchères à Paris le 18 mai 1992.
291. *Porteur d'eau en Indochine*, huile sur toile, 65x54.
292. *Ville chinoise traditionnelle*, huile sur panneau, 63.5x47.5, vendu aux enchères à Hong-Kong chez Sotheby le 1^{er} avril 2019⁷³.
293. *Vue sur Istanbul et le Bosphore*, huile sur toile, 130x156 (étude pour le *Panorama du tour du monde*), vendu aux enchères à Lille chez Mercier & Cie le 1^{er} décembre 2019⁷⁴.

1901-1902 :

294. *Barque sur la rivière*, huile sur toile, 38x56 (date incertaine).
295. *Cour de ferme en Normandie*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1902), vendu aux enchères chez Drouot à Paris le 19 décembre 1910⁷⁵.
296. *Impression de printemps*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1902).
297. *Le chemin creux*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1902).

⁷⁰ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/91-003186-02-2C6NU0HGA5QT.html> (consulté le 01/03/2021).

⁷¹ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/91-003185-02-2C6NU0HGADKH.html> (consulté le 01/03/2021).

⁷² Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/91-003182-02-2C6NU0HGAZ3A.html> (consulté le 01/03/2021).

⁷³ Reproduction numérique de cette œuvre visible sur le site Web de Sotheby à l'URL suivant : <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/modern-contemporary-southeast-asian-art-hk0859/lot.331.html> (consulté le 08/10/2020).

⁷⁴ Reproduction numérique de cette œuvre visible sur le site Web de Mercier & Cie à l'URL suivant : <http://www.mercier-art.com/html/fiche.jsp?id=11223728&np=3&lng=fr&npp=150&ordre=&aff=1&r=> (consulté le 08/10/2020).

⁷⁵ Cf. Lucien Klotz, « Notes d'un expert », *La Patrie*, lundi 19 décembre 1910, p. 3.

298. *Nuit d'été*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1902).
299. *Paysage en bord de mer*, huile sur toile, 80,5x116, vendu aux enchères à Cannes le 16 décembre 2017.⁷⁶
300. *Ruines de la chapelle Saint-Nicolas*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1902).
301. *Vignes vierges en automne*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1902).

1903 :

302. *Crépuscule aux environs de Toulon*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1904).
303. *La cavée*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
304. *La place de l'église*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
305. *La source*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, acheté par la ville de Paris en juin⁷⁷).
306. *Le port de Bizerte*, huile sur carton, 54x39, vendu aux enchères à Paris le 6 juillet 1992.
307. *Matinée d'avril près d'un étang*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
308. *Normandie (triptyque)*, panneaux (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts), lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts du Havre (œuvre détruite lors des bombardements de la guerre 1939-1945), a appartenu à René Odinet (1834-1906), ancien directeur de la Compagnie des messageries maritimes⁷⁸.
309. *Porche d'église (Rouen) ou Portail de la calende à la cathédrale de Rouen*, toile, 64x52 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1904), lieux de conservation : Musée du Luxembourg, puis Musée national d'art moderne, puis

⁷⁶ Représentation numérique de ce tableau visible sur le site web de Drouot à l'URL suivant : <https://www.gazette-drouot.com/lots/8296466> (consulté le 21/10/2020).

⁷⁷ Cf. « Aux Salons, les achats de la ville », *La Patrie*, samedi 20 juin 1903, p. 3.

⁷⁸ Cf. Marcel Hutin, « Le Musée du Havre », *Le Journal des arts*, mercredi 26 octobre 1927, p. 1-2.

Musée du Louvre, puis Musée d'Orsay (depuis 1977), a appartenu jusqu'en 1926 à Suzanne Saulay de L'Aistre (seconde épouse de Louis Dumoulin)⁷⁹.

310. *Près du ruisseau*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
311. *Remparts du Mont Saint-Michel*, huile sur toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1904).
312. *Soleil couchant sur le square*, huile sur toile, 43x51, vendu aux enchères à Alameda (Californie) le 7 mars 2015.
313. *Veules-les-Roses*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1904).
314. *Vue sur le Golfe de Tunis*, toile, 24x33.

1904-1905 :

315. *À l'ombre de l'olivier*, toile (présenté au Salon de la société nationale des Beaux-Arts en 1905, acheté par l'État en août 1905), lieux de conservation : Musée de Bourges (jusqu'en 1907), Palais du gouverneur général du Sénégal.
316. *Bateaux de pêche* ou *Jonques*, huile sur toile, 24x33 (dédié par Dumoulin « à mon ami de Maubeuge »), vendu aux enchères pour 500 Euros en avril 2019 chez Drouot, vente Indochine, deuxième partie, L'Art en Indochine et au Vietnam (1800-1960).
317. *La colline de Pnom-Penh (Cambodge)*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1906 et dans la section des beaux-arts de l'Exposition coloniale de Marseille en 1906).
318. *Pagode à Hong-Kong (Chine)*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1906).
319. *Paysage de campagne*, huile sur toile, 19x25.5, vendu aux enchères à Cleveland chez Aspire Auction le 6 septembre 2014⁸⁰.
320. *Vieux remparts de Constantinople*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1906).

⁷⁹ Représentation photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/12-544941-2C6NU086AAHH.html> (consulté le 03/01/2021).

⁸⁰ Représentation numérique de ce tableau visible sur le site web de Aspire Auction à l'URL suivant : <https://www.aspireauctions.com/#!/catalog/336/1672/lot/67519> (consulté le 08/10/2020).

321. *Village de Provence*, huile sur toile, 33x41, vendu aux enchères à Lausanne le 10 décembre 2011.

1906 :

322. *La Somme (triptyque) / a. Le fort de Ham / b. La cathédrale et les hortillonages à Amiens / c. Le canal des Maroussis*, panneaux, 190x210 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, commande de l'État du 9 mai 1906), lieu de conservation : Conseil général de la Somme.

323. *La défense coloniale*, huile sur panneau (présenté au sein du pavillon du Ministère des Colonies à l'Exposition coloniale de Marseille, commande du Ministère des Colonies).

324. *Le cabotage aux colonies*, huile sur panneau (présenté au sein du pavillon du Ministère des Colonies à l'Exposition coloniale de Marseille, commande du Ministère des Colonies).

325. Un plafond et six dessus de porte destinés à la décoration de la salle des mariages de l'hôtel de ville d'Amiens (commande de l'État du 9 mai 1906).

1907 :

326. *La rade de Toulon*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts)⁸¹.

327. *Le moulin (dessus de porte)*, dessus de porte (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

328. *Le temple de l'Amour (dessus de porte)*, (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

329. *L'Artois, triptyque. / 1° La grande place d'Armes ; 2° Les mines de Lens ; 3° Le port de Boulogne*, panneaux, 200x250 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, commande de l'État), lieu de conservation : Conseil général du Pas-de-Calais (Arras)⁸².

1908 :

⁸¹ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/98-015796-2C6NU0XLNZAL.html> (consulté le 01/03/2021).

⁸² Reproduction photographique du troisième panneau de ce triptyque visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/98-015795-2C6NU0XLP5NS.html> (consulté le 01/03/2021).

330. *Effet de nuit, place de la Madeleine*, huile sur toile, (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts)⁸³.
331. *L'Auvergne, triptyque. /1 Le château de Murolles⁸⁴ ; 2° Le lac Chambon⁸⁵ ; 3 ?*, panneaux, 200x250 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1910, commande de l'État), lieu de conservation : Préfecture du Puy-de-Dôme (Clermont-Ferrand).
332. *La Cour du vieux château à Veules-les-Roses*, huile sur toile (présenté à l'Exposition des œuvres destinées au Musée de Tananarive en 1913) (datation incertaine), lieu de conservation : Musée d'Antananarivo jusqu'à l'incendie de ce dernier en 1995.
333. *La Place de la Madeleine*, huile sur toile, (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
334. *La Plage de Veules-les-Roses*, huile sur toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts) (datation incertaine).
335. *Le Bassin de Latone à Versailles*, huile sur toile, (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
336. *Meules au clair de lune*, huile sur toile (présenté à l'Exposition des œuvres destinées au Musée de Tananarive en 1913) (datation incertaine), lieu de conservation : Musée d'Antananarivo jusqu'à l'incendie de ce dernier en 1995.
337. *Nature morte au faisan* ou *Un faisan doré*, huile sur toile, 82x65 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts) (datation incertaine car cette œuvre surprenante pour un peintre exclusivement paysagiste pourrait provenir des années de formation de Dumoulin), vendu aux enchères à Paris le 7 décembre 2018.

⁸³ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/98-015797-2C6NU0XLNLTJ.html> (consulté le 01/03/2021).

⁸⁴ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine à 3 H. 1/2 du 15 avril au 30 juin 1910*. Evreux, P. Hérissey, 1910, notice n°420, visible sur la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/395871> (consulté le 08/08/2020).

⁸⁵ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine du 15 avril au 30 juin 1910*. Evreux, P. Hérissey, 1910, notice n°419, visible sur la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/395870> (consulté le 08/08/2020).

338. *Un coin du parc de Sceaux*, huile sur toile, (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

1909 :

339. *Paysage d'hiver*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts)⁸⁶.

340. *Paysage*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

341. *Paysage*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

342. *Paysage*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

343. *Paysage*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

344. *Paysage*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

1910 :

345. *À Capri*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

346. *Environ de Boulogne-sur-Mer*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

347. *La baie de Rio*, huile sur toile, 44x88 (œuvre présentée à l'Exposition universelle de Bruxelles de 1910 dans une rotonde construite à cet effet au sein du pavillon du Brésil ; œuvre détruite lors de l'incendie survenu le 15 août 1910 à Bruxelles).

348. *La baie de Rio*, huile sur toile marouflée sur panneau, 48x91 (œuvre présentée à l'Exposition universelle de Bruxelles de 1910 dans la section brésilienne), vendu aux enchères à Saint-Germain-en-Laye chez Drouot le 19 octobre 2014⁸⁷.

349. *Une maison en Flandres*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1911).

350. *Une rue aux environs de Boulogne-sur-Mer*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).

351. *Un raidillon à Capri*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1911).

1911-1912 :

⁸⁶ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/98-015798-2C6NU0XLNDI6.html> (consulté le 01/03/2021).

⁸⁷ Reproduction numérique de ce tableau visible sur le site Web de Drouot à l'URL suivant : <https://www.gazette-drouot.com/lots/4314904> (consulté le 08/10/2020).

352. *Jardin japonais*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1913).
353. *La rue aux volets verts*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
354. *Le jardin du couvent*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
355. *Le panorama de la bataille de Waterloo*, 14 toiles cousues entre-elles, 1200x1100 (œuvre classée au titre des monuments historiques depuis 1998, au patrimoine exceptionnel de Wallonie depuis 2009 et figurant sur la liste indicative de l'UNESCO dans la catégorie « Patrimoine culturel mondial » depuis 2008), lieu de réalisation et de conservation : Le Mémorial 1815 à Braine-l'Alleud (site de la bataille de Waterloo en 1815, Belgique).
356. *Matinée sur l'étang*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1913).
357. *Sur la terrasse*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1913).
358. *Un coin de parc*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts).
359. *Verger au printemps*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1913).
360. *Voilier à marée basse*, huile sur toile, 40.5x33.

1913 :

361. *Betafo*, huile sur panneau, 270x360, lieu de conservation : Musée du quai Branly - Jacques Chirac (Paris)⁸⁸.
362. *Le quartier d'Isotry à Tananarive*, toile, 105x135 (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1914, acheté par l'État en juin 1914), lieu de conservation : Préfecture des Landes (Mont-de-Marsan).
363. *Le marché du Zouma à Tananarive*, toile, 800x1160, (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1914, présenté à l'exposition rétrospective

⁸⁸ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/88-000830-2C6NU0HGAI9T.html> (consulté le 01/03/2021).

donnée en l'honneur de feu Louis Dumoulin par la Société coloniale des artistes français en 1926), lieu de conservation : Musée du quai Branly - Jacques Chirac (Paris)⁸⁹.

364. *Le marché sous la pluie*, huile sur toile, 33x46, vendu aux enchères à Saint-Germain-en-Laye le 20 mars 2011.
365. *Le Soir sur les rizières à Tananarive*, huile sur toile, a appartenu à Gaston Bernheim (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1914, présenté à l'Exposition coloniale de Marseille en 1922)⁹⁰.
366. *Madagascar*, toile, 320x500, lieu de conservation : Musée du quai Branly - Jacques Chirac (Paris)⁹¹.
367. *Une Branche de flamboyant, île de la Réunion*, huile sur toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1914, présenté à l'exposition-tombola organisée en 1915 au Petit palais à Paris).
368. *Vue de Mafat, volcan Piton de la Fournaise (La Réunion)*, toile, 38x46, lieu de conservation : Résidence Choueke, collection privée (Kôbe, Japon), vendu aux enchères à Londres chez Christie's le 5 octobre 2009.

1914-1916 :

369. *Arras, la petite place en 1913*, toile (commande initiale de l'État en 1911 pour un triptyque sur le Jura modifiée à la demande de l'artiste, présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1920).
370. *Camps anglais à Rouen en 1915*, huile sur panneau, 24x33, vendu aux enchères à Rouen le 10 mars 1991.
371. *L'écusson du médical, corps hôpital anglais*, toile (commande initiale de l'État en 1911 pour un triptyque sur l'Aude modifiée à la demande de l'artiste), lieu de conservation : Préfecture de la Seine Maritime (Rouen).

⁸⁹ Œuvre reproduite dans : François Lucas, « Louis Dumoulin à Madagascar », *Bulletin de l'Association images et mémoires*, n° 45 (été 2015), p. 38, URL : <http://www.imagesetmemoires.com/doc/Articles/B45fldumoulinred.pdf> (consulté le 17/08/2020).

⁹⁰ Œuvre reproduite en noir et blanc dans : José Silbert, « Les Beaux-Arts », in *L'Exposition nationale coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Marseille, Commissariat général de l'Exposition, 1922, p. 69.

⁹¹ Reproduction photographique de ce tableau visible sur la base Joconde à l'URL suivant : <https://www.photo.rmn.fr/archive/88-000829-2C6NU0HGAHTY.html> (consulté le 01/03/2021).

372. *La Normandie, Le lac Chambon*, toile (commande initiale de l'État en 1911 pour un triptyque sur l'Aude modifiée à la demande de l'artiste), lieu de conservation : Préfecture de la Seine Maritime (Rouen).
373. *La place des Furnes*, huile sur toile.
374. *La vieille place d'Arras et le beffroi*, toile (commande initiale de l'État en 1911 pour un triptyque sur le Jura modifiée à la demande de l'artiste), lieu de conservation : Mairie de Rodez.
375. *Le carrefour de la Licorne à Senlis*, huile sur toile, donné par Dumoulin au Musée de l'armée en avril 1915⁹².
376. *Le drapeau*, huile sur toile, 60x73 (premier état du tableau intitulé « *Le drapeau de la tranchée* »⁹³), vendu aux enchères à Paris le 7 décembre 2018.
377. *Le drapeau de la tranchée*, toile, 110x125 (acheté par l'État en avril 1915), lieu de conservation : Chambre des députés, Commission des finances (Paris).
378. *Printemps sur le front*, toile (acheté par la ville de Paris en août 1916).

1917-1918 :

379. *Avant la procession*, toile, 55x65.
380. *Femme au labour*, gravure imprimée (dessin de Dumoulin, gravure de Léon Ruffe), 2,15x1,75 (commande des Postes au profit des orphelins de la guerre), timbre de 25 centimes mis en circulation le 1^{er} août 1917.
381. *Femme au labour*, gravure imprimée (dessin de Dumoulin, gravure de Léon Ruffe), 2,15x1,75 (commande des Postes au profit des orphelins de la guerre), timbre de 40 centimes mis en circulation le 1^{er} août 1917.
382. *La Marseillaise de Rude*, gravure imprimée (dessin de Dumoulin, gravure de Léon Ruffe), 3,50x2,10 (commande des Postes au profit des orphelins de la guerre), timbre de 2 francs mis en circulation entre août 1917 et avril 1918.
383. *La Marseillaise de Rude*, gravure imprimée (dessin de Dumoulin, gravure de Léon Ruffe), 3,50x2,10 (commande des Postes au profit des orphelins de la guerre), timbre de 10 francs mis en circulation entre août 1917 et avril 1918.

⁹² Cf. *La République française*, vendredi 16 avril 1915, p. 2.

⁹³ Cf. *infra* annexe 1, tableau n°377, p. 434.

384. *Le lion de Belfort*, gravure imprimée (dessin de Dumoulin, gravure de Léon Ruffe), 3,60x2,10 (commande des Postes au profit des orphelins de la guerre), timbre d'1 franc mis en circulation entre août 1917 et avril 1918.
385. *L'enterrement d'un soldat*, toile (présenté lors de l'Exposition au profit des œuvres de guerre de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts au Petit Palais des Champs-Élysées en mai-juin 1918 ; acheté par l'État en juillet 1918), lieux de conservation : Chambres des députés (jusqu'en 1927), puis Palais du Luxembourg.
386. *Opérations navales*, toile (issu d'une mission officielle du Ministère de la marine en Juin 1917).
387. *Timbre de la Croix-Rouge française*, gravure imprimée (dessin de Dumoulin, gravure de Léon Ruffe), 3.60x2.10, (commande des Postes et de la Croix-Rouge française en avril 1917), timbre de 15,5 centimes mis en circulation entre août 1917 et avril 1918.
388. *Tranchées – honneur patrie*, gravure imprimée (dessin de Dumoulin, gravure de Léon Ruffe), 3,55x2,10 (commande des Postes au profit des orphelins de la guerre), timbre de 60 centimes mis en circulation entre août 1917 et avril 1918.

1919 :

389. *L'Abreuvoir*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1920).
390. *Le Vieux pigeonier*, toile (présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1920).
391. *Une vue de Tananarive*, panneau, 200x300 (commandé par l'État en février 1919), lieu de conservation : Ministère des colonies, puis inconnu.

1920 :

392. *Tananarive*, pochade, huile sur panneau⁹⁴ (datation incertaine, il s'agit peut-être d'une étude pour le grand panneau intitulé *Une vue de Tananarive* commandé par l'État français en février 1919).

1921 :

⁹⁴ Œuvre reproduite dans : François Lucas, « Louis Dumoulin à Madagascar », *Bulletin de l'Association images et mémoires*, op. cit., p. 36, URL : <http://www.imagesetmemoires.com/doc/Articles/B45fdumoulinred.pdf> (consulté le 17/08/2020).

393. *L'Annam*, panneau décoratif, 280x200, (réalisé à l'initiative de Dumoulin pour décorer le Salon d'attente du Cabinet du Ministre des colonies, présenté au Salon des artistes français dans la section de la Société coloniale des artistes français).
394. *Le Cambodge*, panneau décoratif, 280x200, (réalisé à l'initiative de Dumoulin pour décorer le Salon d'attente du Cabinet du Ministre des colonies, présenté au Salon des artistes français dans la section de la Société coloniale des artistes français).
395. *Madagascar*, panneau décoratif, 300x200, (réalisé à l'initiative de Dumoulin pour décorer le Salon d'attente du Cabinet du Ministre des colonies).

1922 :

396. *La cérémonie des Laïs*, huile sur panneaux (diorama présenté à l'Exposition coloniale de Marseille⁹⁵).

1924 :

397. *Au bord de l'Oued*, huile sur toile contrecollé sur carton, 40x56.5, vendu aux enchères à Paris chez Christie's le 1^{er} mars 2011⁹⁶.
398. *Cavalier près d'un village en Afrique du nord*, huile sur toile, 54x39.
399. *Crépuscule sur une mosquée, Marrakech*, huile sur toile, 70x56.5, vendu aux enchères à Paris chez Drouot le 21 juin 2011⁹⁷.
400. *De Souk-el-Khremis à Bab-Marouk*, huile sur toile (présenté à l'Exposition de la Société coloniale des artistes français en juin 1924).
401. *La Koutoubia à Marrakech*, huile sur toile, 54.5x56, vendu aux enchères à Saint-Germain-en-Laye le 27 novembre 2016.
402. *Marrakech*, huile sur toile, 70x56.
403. *Souks à Marrakech*, huile sur toile (présenté à l'Exposition de la Société coloniale des artistes français en juin 1924).

⁹⁵ Cf. José Silbert, « Les Beaux-Arts », in *L'Exposition nationale coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Marseille, Commissariat général de l'Exposition, 1922, p. 52.

⁹⁶ Reproduction numérique de ce tableau visible sur le site Web de Christie's à l'URL suivant : https://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5412304 (consulté le 10/10/2020).

⁹⁷ Reproduction numérique de ce tableau visible sur le site Web de Drouot à l'URL suivant : <https://www.gazette-drouot.com/lots/8563292> (consulté le 10/10/2020).

Annexe 2 : Biographie chronologique de Louis Jules Dumoulin

18 octobre 1860 : naissance de Louis Jules Dumoulin dans le sixième arrondissement de Paris au 71, rue du cherche-midi⁹⁸.

Père : Eugène Dumoulin, peintre.

Mère : Louise-Adèle Dumoulin (née Combettes), peintre.

Sœur aînée : Eugénie Thérèse Dumoulin (née en 1856 et morte en 1913).

Septembre 1865 : ouverture d'une ligne maritime de transport de passagers et de marchandises entre la France et le Japon assurée par la Compagnie des messageries maritimes.

1867 : exposition universelle de Paris du 1^{er} avril au 3 novembre. Première participation officielle du Japon en tant que pays exposant et non seulement visiteur.

Du 3 janvier 1868 au 18 mai 1869 : guerre civile japonaise connue sous le nom de « *Boshin sensô* », soit la guerre de *Boshin*, qui marque la fin définitive du shogunat.

1870 - 1871 : guerre franco-allemande du 19 juillet 1870 au 28 janvier 1871 qui provoque notamment la chute du Second Empire et la naissance de la Troisième république ainsi que l'annexion de l'Alsace-Lorraine par la confédération d'Allemagne du nord.

Commune de Paris du 18 mars au 28 mai 1871 qui se termine par la « semaine sanglante » durant laquelle de nombreux communards sont exécutés ou déportés aux bagnes de Nouvelle-Calédonie à l'image d'Alphonse Humbert, futur soutien de poids de Louis Dumoulin.

29 Février 1872 : mariage d'Eugénie Thérèse Dumoulin avec Edmond Lepelletier⁹⁹. Trois enfants naitront de cette union : Isabelle (1872-1923) qui épousera en 1890 le journaliste au *Radical* Michel Hirsch (1855-1905), puis en 1906 l'homme politique René Viviani (1863-1925) ; l'homme de Lettres Stéphane-Georges Lepelletier de Bouhélier (1876-1946) et une fille décédée en bas âge en 1884 dont nous n'avons pu retrouver l'identité.

15 avril au 15 mai 1874 : première édition dans les studios du photographe Nadar de ce que les critiques nommeront *a posteriori* « les expositions des peintres impressionnistes ».

⁹⁸ Cf. Archives municipales de la ville de Paris, sixième arrondissement, acte de naissance n°2551 du 20 octobre 1860.

⁹⁹ Cf. Archives municipales de la ville de Paris, neuvième arrondissement, acte de mariage n°233 du 29 février 1872.

1876 : entré à l'école des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Paul Flandrin et de Benoît Chancel, Dumoulin rejoint ensuite l'atelier d'Henri Lehmann¹⁰⁰.

Georges-Ferdinand Bigot entre la même année à l'école des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme¹⁰¹.

Du 30 mars au 30 avril 1876 : deuxième exposition des peintres impressionnistes dans la galerie Durand-Ruel.

3 mars 1877 : décès d'Eugène Dumoulin, père de Louis¹⁰². Les obsèques civiles ont lieu le lendemain au cimetière de Montmartre. Louis Dumoulin et son beau-frère Edmond Lepelletier conduisent le deuil. L'homme politique, alors membre du conseil municipal de Paris, Yves Guyot (1843-1928), ainsi qu'un futur membre de ce conseil Paul Strauss assistent notamment à la cérémonie¹⁰³.

Avril 1877 : troisième exposition des peintres impressionnistes, la critique est virulente, les ventes faméliques.

1877-1878 : Louis Dumoulin, toujours élève à l'école des Beaux-Arts, cherche conseil auprès d'Édouard Manet. Ce dernier le réoriente vers Henri Gervex. Ce dernier, ancien médailliste du Salon, voit en outre, en 1878, son œuvre *Rolla* brutalement retirée de l'exposition officielle par l'administration des Beaux-Arts.

Du 1^{er} mai au 10 novembre 1878 : troisième exposition universelle de Paris. Le pavillon du Japon est installé rues des nations et marque les esprits par la sobriété de sa décoration. Émile Guimet et Félix Régamey exposent dans la section historique au Trocadéro des objets et dessins qu'ils ont ramenés de leur voyage officiel au Japon deux ans plus tôt.

1879 : ouverture à Lyon du Musée Guimet qui sera transféré dix ans plus tard à Paris.

10 avril au 11 mai 1879 : quatrième exposition des peintres impressionnistes, nouvel échec commercial.

Mai –juin 1879 : première participation de Louis Dumoulin au Salon officiel qui ouvre le 12 mai au Palais des Champs-Élysées¹⁰⁴. La mère de Dumoulin présente également un dessin à la

¹⁰⁰ Cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Dossier AJ/52/258, Dumoulin, Louis.

¹⁰¹ Cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Dossier AJ/52/252, Bigot, Georges.

¹⁰² Cf. Archives municipales de la ville de Paris, dix-septième arrondissement, acte de décès n°412 du 3 mars 1877.

¹⁰³ Cf. *Le Rappel*, mercredi 7 mars 1877, p. 2.

¹⁰⁴ Louis Dumoulin expose deux tableaux paysagistes (cf. *supra*, annexe 1, tableaux n°1 et n°2, p. 402). Une brève description de ces œuvres accompagnent une critique plutôt encourageante du peintre et poète Théodore Véron (1820-1898) qui salue la justesse et la finesse des traits et couleurs de Dumoulin dans le style de Jean-Baptiste

gouache lors de ce Salon¹⁰⁵. Formée par le peintre paysagiste et voyageur, membre de l'école de Barbizon, Camille Flers, elle réside au 59, rue des Batignolles et exerce des activités de professeure de dessin et de peinture pour jeunes filles¹⁰⁶.

Louis Dumoulin emménage au 27, boulevard de Clichy dans le neuvième arrondissement de Paris¹⁰⁷.

1880 : Dumoulin emménage au 147, avenue de Villiers dans le dix-septième arrondissement de Paris¹⁰⁸.

Séjour en Normandie dans la maison familiale paternelle à Veules-les-Roses et en Bretagne. Dumoulin peint plusieurs tableaux dont quelques marines à l'occasion de ce séjour. Il réalise notamment un tableau à Granville qu'il expose au Salon la même année¹⁰⁹ et les études d'un triptyque à Morlaix qu'il exposera l'année suivante.

Avril 1880 : cinquième exposition des peintres impressionnistes.

Du 1^{er} mai 1880 au 30 juin 1880 : participation au Salon officiel qui se nomme désormais Salon des artistes français¹¹⁰.

La mère de Dumoulin y présente également un tableau¹¹¹.

11 novembre 1880 : Louis Dumoulin accompagne son beau-frère Edmond Lepelletier aux obsèques publiques de l'homme politique ancien député de la Guadeloupe et communaliste Suzanne Melvil-Bloncourt (1823-1880)¹¹².

2 avril au 1^{er} mai 1881 : sixième exposition des peintres impressionnistes.

Corot (1793-1875) (cf. Théodore Véron, *Dictionnaire Véron, ou mémorial de l'art et des artistes de mon temps*, Paris, M. Bazin, 1879, p. 207).

¹⁰⁵ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 12 mai 1879*, Paris, Imprimerie nationale, 1879, (notice correspondante dans la base de données Salons du Musée d'Orsay : <http://salons.musee-orsay.fr/index/salon/177>, consulté le 31/07/2020).

¹⁰⁶ Cf. *supra*, p. 69.

¹⁰⁷ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

¹⁰⁸ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

¹⁰⁹ Cf. « Les Beaux-Arts », *Le Voltaire*, lundi 16 février 1880, p. 2.

¹¹⁰ Il y présente deux tableaux (cf. *supra*, annexe 1, tableaux n° 4 et n° 6, p. 402).

¹¹¹ Une gouache représentant un sujet floral à nouveau (cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1880*, 2^e édition, Paris, Imprimerie nationale, 1880, tableau n° 4626, notice correspondante dans la base de données Salons du Musée d'Orsay : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/222276>, consulté le 31/07/2020).

¹¹² Cf. « Les obsèques du citoyen Melvil-Bloncourt », *Le mot d'ordre*, samedi 13 novembre 1880, p. 3.

Mai-juillet 1881 : participation au Salon des artistes français, qui ouvre le 2 mai, avec son triptyque de la ville de Morlaix¹¹³, ce qui engendre une polémique car en dehors des artistes hors concours, il n'était pas permis de présenter plus de deux toiles¹¹⁴. Georges Bigot participe au Salon pour la première fois cette année-là et présente lui aussi trois œuvres sous la forme de gravures¹¹⁵.

Dumoulin écrit au sous-secrétaire des Beaux-Arts le 13 mai pour lui suggérer l'achat de son triptyque. Il joint à son courrier une lettre de recommandation et d'intérêt du député de Morlaix Émile de Kermenguy (1810-1893) mais reçoit une réponse négative en juillet de la même année¹¹⁶.

Fin 1881 : Georges Bigot embarque à destination du Japon muni d'un visa de correspondant de presse. Il arrive à Yokohama le 26 janvier 1882. Appuyé par un professeur de langue française employé par le gouvernement japonais nommé Prosper Fortuné Fouque (1843-1906), Bigot finit par obtenir en octobre 1882 un emploi stable de professeur de dessin auprès de l'école des officiers de l'armée de terre japonaise¹¹⁷.

Début 1882 : Dumoulin est cité aux côtés des peintres Gérôme et Guillemet notamment comme donateur d'un tableau dans une vente au profit d'un peintre devenu aveugle nommé Duquenne¹¹⁸.

Mars 1882 : septième exposition des peintres impressionnistes.

Dumoulin s'installe au 16, rue de la tour d'Auvergne dans le neuvième arrondissement de Paris¹¹⁹.

Du 1^{er} mai au 30 juin 1882 : participation au Salon des artistes français qui ouvre le 1^{er} mai avec la présentation de deux toiles¹²⁰. Dumoulin est au centre d'un incident lors de la préouverture du Salon avec un dénommé Vigneron qui occupe la fonction de secrétaire général

¹¹³ Cf. *supra*, annexe 1, tableau n°8, p. 402. Une description de cette œuvre est donnée, accompagnée d'une très bonne critique, dans le journal *Le petit parisien* (cf. *Le petit parisien*, sixième année, n°1619, vendredi 1^{er} avril 1881, p. 3).

¹¹⁴ Cf. « La Presse-Salon, Dumoulin », *La Presse*, mercredi 17 mai 1882, p. 3.

¹¹⁵ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture architecture gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 2 mai 1881 Paris*, C. de Mourgues, 1881, notice n°4590 visibles à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/235241> (consulté le 26/08/2020).

¹¹⁶ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

¹¹⁷ Cf. Masaya Nakatsu, *Les missions militaires françaises au Japon entre 1867 et 1889, op. cit.*, p. 383-393.

¹¹⁸ Il s'agit peut-être d'Arthur Raoul Duquenne (1834-1909) (cf. *L'Intransigeant*, mardi 3 janvier 1882, p. 2).

¹¹⁹ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

¹²⁰ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture architecture gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1882 Paris*, C. de Mourgues, 1882, notices n° 931 et 932 visibles à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/116651?offset=1> (consulté le 26/08/2020).

de l'Exposition. Ce dernier n'appréciant pas la présence de Dumoulin dans les salles alors que la préouverture est réservée aux journalistes demande à ce dernier de sortir. Dumoulin, ayant déjà plusieurs relations bien placées dans le monde journalistique, dégage alors sa carte de presse. Vigneron ne se laisse pas démonter et le jeune Dumoulin part solliciter et obtenir le soutien de l'administration générale du Salon¹²¹. Cet épisode, au-delà de la querelle elle-même, démontre le caractère déjà bien affirmé et l'assise relationnelle de Dumoulin qui dès ses jeunes années fait preuve de détermination, fort du soutien de personnalités influentes à ses côtés.

10 mai 1882 : toujours en quête d'un achat officiel, Dumoulin écrit cette fois directement au Ministre de l'instruction publique pour obtenir l'acquisition par l'État de son tableau présentant le canal Saint-Martin¹²² mais essuie un nouveau refus malgré le soutien du député du Jura Wladimir Gagneur¹²³.

Mars-avril 1883 : organisation par Louis Gonse et Hayashi Tadamas d'une grande exposition rétrospective de l'art japonais présentant de nombreuses œuvres issues des collections particulières de collectionneurs parisiens.

30 avril 1883 : Édouard Manet succombe à une maladie à Paris à l'âge de cinquante-et-un ans. Les obsèques publiques ont lieu le 4 mai 1883 en présence de nombreux artistes et hommes de lettres dont Louis Dumoulin mais également les amis de ce dernier Antoine Guillemet et Paul Alexis¹²⁴.

Mai-juin 1883 : participation au Salon des artistes français qui ouvre le 1^{er} mai. Dumoulin y présente une seule toile intitulée *Auteuil, point du jour* à laquelle Paul Verlaine dédicacera un poème (un des quatrains du poème en question est d'ailleurs présenté sous le tableau lors de sa présentation au Salon)¹²⁵.

Comme les années précédentes et sans plus de succès, Dumoulin suggère, appuyé derechef par Wladimir Gagneur, au Ministre de l'instruction publique l'acquisition de son tableau *Auteuil, point du jour*¹²⁶.

¹²¹ Cf. « Chronique parienne, répétition générale », *Le mot d'ordre*, lundi 1^{er} mai 1882, p. 2-3.

¹²² Cf. *supra*, annexe 1, tableau n°9, p. 402.

¹²³ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

¹²⁴ Cf. « Les obsèques de Manet », *Gil Blas*, samedi 5 mai 1883, p. 2.

¹²⁵ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie, des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1883*, Paris, E. Bernard et Cie, 1883, notice n°845, visible dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/236458?offset=0> (consulté le 27/08/2020).

¹²⁶ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

Été 1883 : Dumoulin voyage en Espagne et plus précisément à Fontarrabie où il prépare plusieurs toiles dont une qu'il exposera l'année suivante au Salon officiel et à l'exposition du général Cluseret.

Octobre 1883 : publication par Louis Gonse de *L'Art japonais* en deux volumes, premier ouvrage sérieux et documenté sur l'art japonais à paraître en France.

5 novembre 1883 : Dumoulin prend part à la cérémonie d'inauguration d'un monument en hommage à l'écrivain Alexandre Dumas (Père) (1802-1870). Parmi les relations du peintre, on peut noter la présence de Gervex et d'Alexandre Hepp¹²⁷.

Février 1884 : participation à l'exposition des œuvres du général Cluseret inaugurée le 5 février à la galerie Vivienne à Paris. Dumoulin y présente des études issues de son voyage en Espagne, ainsi que deux tableaux intitulés respectivement *Le point du jour, à Auteuil* (présenté au Salon officiel en 1883) et *Petit trois mâts*. Un portrait du général Cluseret par Gustave Courbet est également présenté lors de cette exposition¹²⁸.

6 mars 1884 : Edmond Lepelletier et Paul Viardot s'affronte lors d'un duel au pistolet et selon des conditions particulièrement dangereuses suite à une affaire privée¹²⁹. On peut légitimement penser qu'il s'agit là d'une affaire de mœurs touchant de près Eugénie Dumoulin. En effet, cette dernière divorcera de Lepelletier en 1886 avant d'épouser son adversaire Paul Viardot en février 1888.

Fin mars - début avril 1884 : Dumoulin assiste à l'hôtel Drouot à la vente du peintre aquarelliste Louis Leloir (1843-1884) décédé en janvier¹³⁰. Le catalogue publié à cette occasion démontre que Leloir collectionnait des « japonaiseries »¹³¹. Il ne nous a pas été permis de retrouver la preuve d'un éventuel achat de Dumoulin au cours de cette vente.

22 avril 1884 : Dumoulin conduit avec Alphonse Humbert le cortège funéraire du troisième enfant, une fille morte en bas âge, du couple formé par sa sœur Eugénie Dumoulin et Edmond Lepelletier. Ce dernier, blessé assez grièvement lors de son récent duel face à Paul Viardot n'est pas en mesure de conduire le deuil¹³².

¹²⁷ Cf. Fernad Xau, « Le monument Dumas », *Gil Blas*, mardi 6 novembre 1883, p. 2.

¹²⁸ Cf. « Cluseret et Dumoulin », *Le Cri du peuple*, jeudi 7 février 1887, p. 3.

¹²⁹ Voir les détails de ce duel durant lequel les deux protagonistes sont assez grièvement blessés dans : *La Charente*, dimanche 9 mars 1884, p. 2.

¹³⁰ Cf. « Les grandes ventes, la vente Louis Leloir », *le Voltaire*, samedi 5 avril 1884, p. 4.

¹³¹ Cf. *Atelier de Louis Leloir, œuvre posthume, objets d'art et de curiosité, armes, instruments de musique... notices par MM. J. G. Vibert et Ed. de Beaumont... vente 28, 29 Mars, 1er, 2 et 3 Avril 1884*, [s.n.], 1884, consultable à l'URL suivant : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1242293q> (consulté le 23/09/2020).

¹³² Cf. *Le Cri du peuple*, mercredi 23 avril 1884, p. 3.

Mai-juin 1884 : participation au Salon des artistes français qui ouvre le 1^{er} mai. Dumoulin y présente, outre une vue de Fontarrabie, un tableau intitulé *La Place Clichy*, qui sera acheté par le conseil municipal de Paris, au sein duquel siège Alphonse Humbert, le beau-frère d'Edmond Lepelletier, pour la somme de deux mille francs¹³³ et accroché dans le salon de l'hôtel de ville en face d'une toile de Gustave Courbet et aux côtés d'un tableau de son collègue et ami Ernest Delahaye. Dumoulin l'avait initialement proposé, sans succès, à l'achat au Ministre de l'instruction publique par une lettre datée du 15 avril 1884 comprenant cette fois une recommandation du député de l'Aisne Edmond Turquet¹³⁴.

Juin-juillet 1884 : Dumoulin séjourne en Normandie dans la villa familiale à Veules-les-Roses et surtout à Rouen où il réalise un triptyque de grande dimension et plusieurs autres tableaux. Il est victime d'un vol alors qu'il est en train de peindre sur l'île Lacroix, son lieu de séjour dans la capitale normande¹³⁵.

5 août 1884 : Dumoulin se bat en duel à l'épée contre Gabriel Terrail, dit Mermeix. Le duel a lieu à la frontière franco-belge, les deux protagonistes sont blessés et doivent être hospitalisés¹³⁶. L'origine de ce combat est un écho paru dans le journal *Gil Blas* que Dumoulin a jugé offensant et pour lequel il a demandé des excuses à Mermeix. Le duel sera voulu par Dumoulin et accepté par Mermeix malgré l'assurance exprimée par ce dernier d'avoir visé un autre peintre¹³⁷.

Il est surprenant de constater que deux années plus tard, Mermeix, apparemment peu rancunier, signera une critique plutôt positive, bien que nuancée, sur Dumoulin suite à son exposition à la galerie Bernheim¹³⁸.

10 août 1884 : Dumoulin, soigné par le Docteur Rivet de sa blessure au bras droit contractée lors de son récent duel, se met en route vers Rouen où il doit terminer le triptyque qu'il envisage de présenter à l'Exposition des Beaux-Arts prévue dans cette ville en novembre¹³⁹.

¹³³ Cf. *L'Événement*, 5 août 1884, p. 1.

¹³⁴ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

¹³⁵ Cf. *supra*, p. 100.

¹³⁶ Cf. « Duel Mermeix-Dumoulin », *Le Pays, journal des volontés de la France*, jeudi 7 août 1884, p. 2.

¹³⁷ Cf. *supra*, p. 325.

¹³⁸ S'il déplore les défauts du dessin, Mermeix loue les qualités de coloristes de Dumoulin qui selon lui se démarque des impressionnistes par sa capacité à restituer les couleurs réelles de la nature (cf. Mermeix, « Louis Dumoulin », *La France*, jeudi 11 février 1886, p. 2).

¹³⁹ Cf. *Le mot d'ordre*, samedi 9 août 1884, p. 2.

Septembre-début octobre 1884 : possible séjour à Veules-les-Roses. Le critique d'art et ami de Dumoulin Paul Alexis mentionne en effet dans la presse et dans une lettre à Zola qu'il est hébergé dans ce qu'il nomme la « Villa Dumoulin » jusqu'au retour de son hôte à Paris et son propre départ pour Londres¹⁴⁰.

13-15 novembre 1884 : plusieurs toiles de Dumoulin sont exposées à l'Exposition des Arts rétrospectifs au Palais des Consuls de Rouen dont son triptyque de Rouen qui se voit récompensé d'une médaille de vermeil¹⁴¹. Dumoulin propose cette œuvre à un achat public, appuyé cette fois par les députés de la Seine Henri Maret et Nicolas Duvivier (1817-1889), ainsi que par le peintre académique Tony Robert-Fleury. Fort de ces soutiens de poids et de la médaille de vermeil reçu par son triptyque à Rouen, Dumoulin semble confiant mais se verra à nouveau notifié un refus de l'État mais aussi du conseil municipal de Rouen¹⁴².

23 novembre 1884 : Louis Dumoulin prend part à un déjeuner organisé chez l'écrivain Alexis Bouvier (1836-1892). Edmond Lepelletier mais aussi Fernand Xau et l'éditeur Charles Marpon (1838-1890) font partie des convives que Dumoulin invite ensuite dans son atelier pour leur dévoiler les esquisses de son tableau *À l'odéon* qu'il présentera au Salon de 1885¹⁴³ et dans lequel il fera figurer les silhouettes de bon nombre de ses amis dont l'hôte et les convives du jour mais aussi Alphonse Humbert et le médecin, journaliste et homme de lettres Guillaume Livet (1856-1919)¹⁴⁴.

29 décembre 1884 : un concert privé auquel assiste Dumoulin est donné dans la galerie des artistes modernes tenue par François-Guillaume Dumas (1847-19?) et J. Chaîne (18?-?). Dumoulin semble avoir été introduit dans ce cercle mondain par Henri Gervex qui est présent à ce concert¹⁴⁵.

21 janvier 1885 : un écho dans la presse nous apprend que Dumoulin prend des cours d'escrime à Paris, rue Meslay, dans le troisième arrondissement¹⁴⁶.

¹⁴⁰ Cf. Barendt Hendrik Bakker, éd., « *Naturalisme pas mort* », *lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola, 1871-1900*, university of Toronto press, 1971, p. 275-281 et p. 2230-2233).

¹⁴¹ Cf. *La Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des beaux-arts*, n°32, 18 octobre 1884, p. 437.

¹⁴² Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

¹⁴³ Cf. *L'Écho de Paris*, lundi 24 novembre 1884, p. 1.

¹⁴⁴ Cf. *L'Écho de Paris*, mercredi 24 décembre 1884, p. 2.

¹⁴⁵ Cf. *L'Écho de Paris*, mardi 30 décembre 1884, p. 1.

¹⁴⁶ Cf. *Le mot d'ordre*, jeudi 22 janvier 1885, p. 2.

23 janvier 1885 : Dumoulin organise à son domicile de la Tour d’Auvergne un dîner mondain qui, selon le *Gil Blas*, serait le premier d’une série de repas nommés « le dîner du litre », durant lesquels les convives apportent chacun un litre de boisson¹⁴⁷. Parmi les invités masculins se trouvent ses amis Paul Alexis et Georges de Labruyère, les peintres Hippolyte Camille Delpy (1842-1910) et Henri Pille (1844-1897) mais aussi plus surprenant, Mermeix, qu’il a affronté en duel six mois plus tôt. Plusieurs femmes habituées des salons et autres mondanités parisiennes sont également conviées¹⁴⁸.

5 février 1885 : Dumoulin se porte témoin, en compagnie d’Edmond Lepelletier, de Georges de Labruyère dans une rencontre au pistolet prévue à Bruxelles le 8 février et à laquelle ni Labruyère, ni ses témoins ne se présenteront. Dumoulin et Lepelletier cosignent et diffusent un courrier expliquant qu’il leur était impossible de quitter Paris pour raisons professionnelles et que dès le 6 février, ils avaient informé Labruyère de leur désistement. L’affaire est détaillée en première page du journal *Le Cri du peuple* à la suite d’un autre duel de Labruyère qui a lui bien lieu en décembre 1885 et dans la genèse duquel Dumoulin est impliqué. L’adversaire de Labruyère met en effet en cause l’intégrité de ce dernier qui devrait, selon ses dires de l’argent à plusieurs personnes dont cent francs à Louis Dumoulin. Ce dernier certifiera par courrier avoir bien été remboursé de cette somme par Labruyère¹⁴⁹.

13 février 1885 : Dumoulin est témoin du journaliste E. Vergès de Grenot dans le différent qu’oppose ce dernier à l’homme politique Amédée de Caix de Saint Aymour (1843-1920) au sujet d’un article paru dans le *Journal de Senlis*. Ce dernier prouva qu’il n’était plus rédacteur au sein de ce journal à la date de parution de l’article incriminé, mettant fin à l’affaire sans nécessité d’un combat¹⁵⁰.

Printemps 1885 : emménagement au 21, boulevard Clichy¹⁵¹ à quelques encablures du café de la nouvelle Athènes fréquentée par l’avant-garde artistique parisienne. Dumoulin cherche à cette époque à se rapprocher des néo-impressionnistes mais essuie les railleries de plusieurs d’entre eux et notamment de Camille Pissarro¹⁵².

¹⁴⁷ Cf. *Gil Blas*, mercredi 28 janvier 1885, p. 1.

¹⁴⁸ Cf. « Les propos du boulevard », *L’Écho de Paris*, lundi 26 janvier 1885, p. 1.

¹⁴⁹ Cf. « Jury d’honneur », *Le Cri du peuple*, lundi 14 décembre 1885, p. 1.

¹⁵⁰ Cf. *L’Événement*, Dimanche 15 février 1885, p. 2.

¹⁵¹ Cf. Archives nationales. Travaux d’art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

¹⁵² Cf. *supra*, p. 79.

Mai-juin 1885 : participation au Salon des artistes français qui ouvre le 1^{er} mai. Dumoulin y présente une seule toile *À l'odéon*¹⁵³ dont il suggère, toujours selon la même rhétorique, l'achat à la Direction des Beaux-Arts qui refuse encore¹⁵⁴. Ce tableau bénéficie néanmoins d'une bonne critique et contribue à ancrer plus encore Dumoulin comme un jeune peintre parisianiste talentueux et bien intégré dans la vie artistique mondaine de la capitale française¹⁵⁵.

Dans la section consacrée à la sculpture, Albert-Paul Badufle (18?-19?) présente un buste de Louis Dumoulin¹⁵⁶.

4 juillet 1885 : Dumoulin, qui a réuni comme témoins le beau-frère de son propre beau-frère Alphonse Humbert et son maître en peinture Henri Gervex, doit affronter en duel, suite à une querelle datée du premier juillet et qualifiée de violente par la presse, un certain Victor Cordier¹⁵⁷. Un arrangement est finalement trouvé avant le combat sous la forme d'excuses données par Cordier à Dumoulin¹⁵⁸.

Août-septembre 1885 : probable voyage en Allemagne, séjour à Nuremberg où Dumoulin prépare un tableau intitulé *Le pont sur la Pegnitz à Nuremberg*¹⁵⁹.

9 octobre 1885 : Georges Duval est invité chez Louis Dumoulin accompagné d'autres personnes dont au moins une dame qui sollicite l'hôte pour obtenir un portrait¹⁶⁰.

8 novembre 1885 : Dumoulin, décidément très impliqué dans les mondanités parisiennes, prend part à un repas d'une vingtaine de convives parmi lesquels se trouve son ami Georges Duval et probablement Gervex. On apprend par la plume de Duval qui relate un épisode de ce repas dans la presse que Dumoulin est en train de préparer une exposition de ses œuvres qui se tiendra à la galerie Bernheim en février 1886¹⁶¹.

¹⁵³ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1885*, Paris, E. Bernard et Cie, 1885, notice n° 877 visible à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/119471?offset=1> (consulté le 26/08/2020).

¹⁵⁴ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

¹⁵⁵ Le critique d'art Ernest Proth (1832-1891) notamment félicite Dumoulin pour sa justesse tout en le mettant en garde de ne pas tomber dans la facilité (cf. Mario Proth, « Voyage au pays de peintres, le Salon de 1885 », *Le mot d'ordre*, mardi 9 juin 1885, p. 2).

¹⁵⁶ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1885*, Paris, E. Bernard et Cie, 1885, notice n° 3317, p. LIV.

¹⁵⁷ Cf. *L'Événement*, vendredi 3 juillet 1885, p. 2.

¹⁵⁸ Cf. *L'Événement*, lundi 6 juillet 1885, p. 2.

¹⁵⁹ Cf. *supra*, annexe 1, tableau n°34, p. 404.

¹⁶⁰ Cf. Georges Duval, « Carnet de la semaine, vendredi », *L'Événement*, dimanche 11 octobre 1885, p. 1-4.

¹⁶¹ Cf. Georges Duval, « Carnet de la semaine, dimanche », *L'Événement*, vendredi 13 novembre 1885, p. 1.

Janvier 1886 : Dumoulin conçoit un projet avec son collègue et ami Ernest Jean Delahaye qui consiste à créer une histoire picturale contemporaine de Paris avec une série de tableaux et un ouvrage illustré représentant la capitale. Ce projet est soumis au conseil municipal de Paris sans succès¹⁶². Les deux hommes n'abandonnent pas et le même projet est à nouveau évoqué par la presse en fin d'année 1886.

Du 8 au 14 février 1886 : première exposition exclusivement consacrée aux œuvres de Dumoulin à la galerie Bernheim-jeune. Quarante toiles sont exposées puis vendues aux enchères à l'hôtel Drouot¹⁶³ le 15 février lors d'une vente publique¹⁶⁴. Cette vente n'est pas vraiment un succès car le tableau le plus cher, en l'occurrence *Le port de Rouen*, est vendu trois cent soixante-dix francs.

30 mars 1886 : Dumoulin assiste aux obsèques publiques de l'homme de lettres Robert Caze (1853-1886) touché à mort lors d'un duel¹⁶⁵. Selon Paul Alexis, Caze se serait inspiré de Dumoulin dans son roman intitulé *Femme à soldats* paru en 1884 pour son personnage de « peintre impressionniste de centre gauche » prêt à faire des concessions à la modernité pour satisfaire à sa carrière¹⁶⁶.

1^{er} mai 1886 : parution d'un numéro double spécial sur le Japon rédigé par Hayashi Tadamasu de la revue *Paris illustré* dont Vincent Van Gogh reprendra la couverture, représentant une courtisane japonaise de haut rang, pour l'un de ses tableaux japonisants¹⁶⁷.

Mai-juin 1886 : participation au Salon des artistes français qui ouvre le 1^{er} mai. Dumoulin y présente deux toiles¹⁶⁸ dont l'une *Préparatifs de la fête nationale à la place de la Bastille* est achetée par l'État mille cinq cents francs le 30 juin¹⁶⁹.

Du 15 mai au 15 juin 1886 : huitième et dernière exposition des peintres impressionnistes au 1, rue Lafitte à Paris.

¹⁶² Cf. *L'Événement*, Jeudi 7 janvier 1886, p. 2.

¹⁶³ Un catalogue d'exposition est édité à cette occasion : *Tableaux par Louis Dumoulin dont la vente aura lieu Hôtel Drouot...*, catalogue d'exposition, Galerie de M. Bernheim jeune, 8 rue Lafitte, Paris (8 au 13 février 1886), Hôtel Drouot (14 février 1886), Paris, Imprimerie typographique Mayer et cie, 1886, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1244539k> (consulté le 23/03/2018).

¹⁶⁴ Cf. *L'Événement*, lundi 15 février 1886, p. 2.

¹⁶⁵ Cf. « La Gazette du jour », *La Justice*, mercredi 31 mars 1886, p. 2.

¹⁶⁶ Cf. Trublot, « Femme à soldats », *Le Cri du peuple*, mardi 22 janvier 1884, p. 2.

¹⁶⁷ Cf. *supra*, p. 41.

¹⁶⁸ Cf. *Explication des ouvrages de peintures, sculpture, architecture, gravure et lithographie exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1886*, Paris, Société d'imprimerie et librairie administratives et classiques Paul Dupont, 1886, notices n° 842 et 843 visibles dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/127945?offset=1> (consulté le 27/08/2020).

¹⁶⁹ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

16 juin 1886 : Dumoulin assiste au mariage de Félicien Champsaur avec la petite fille du journaliste et écrivain Auguste Vacquerie (1819-1895)¹⁷⁰. Aurélien Scholl et Arsène Houssaye sont les témoins du marié¹⁷¹.

Été 1886 : possible voyage au Danemark et en Suède en compagnie de sa mère¹⁷².

Octobre-novembre 1886 : Dumoulin expose deux tableaux¹⁷³ à la trentième exposition des Beaux-Arts de Rouen¹⁷⁴.

17 octobre 1886 : Dumoulin se porte témoin du journaliste Georges Duval dans le duel à l'épée opposant ce dernier à l'écrivain Jean-Louis Dubut de Laforest (1853-1902) au sujet d'un écho écrit par Duval dans le journal *L'Événement*¹⁷⁵ dans lequel ce dernier suggère une liaison de l'écrivain avec son éditrice Léonie Dentu. Le duel se termine par des blessures légères pour les deux protagonistes.

Novembre 1886 : divorce d'Edmond Lepelletier et d'Eugénie Dumoulin (jugement prononcé en mars 1887)¹⁷⁶. Lepelletier continue à fréquenter la famille Dumoulin au moins jusqu'en 1898 puisqu'il séjourne l'été de cette année-là dans la résidence familiale des Dumoulin à Veules-les-Roses alors même que s'y trouvent son ancienne épouse et son second mari, le violoniste Paul Viardot¹⁷⁷.

18 novembre 1886 : Georges Duval mentionne qu'il a rencontré ce jour-là à Paris Louis Dumoulin et un peintre d'origine niçoise Alcide Théophile Robaudi (1847-1928) avec qui Dumoulin aurait collaboré lors d'un concours pour la décoration de la mairie de Pantin¹⁷⁸.

1887 : Dumoulin habite tour à tour au 75, boulevard Clichy, puis au 6, rue Ballu (neuvième arrondissement) et enfin vers l'automne 1887 au 21, avenue Bugeaud dans le seizième arrondissement de Paris¹⁷⁹. Critique d'art pour deux journaux, Dumoulin apparaît moins productif en peinture cette année-là. Peut-être la fonction de journaliste lui prenait-elle une partie du temps nécessaire à sa création artistique. Toujours est-il que ce ralentissement du

¹⁷⁰ Cf. *La Grimace*, 6^{ème} année, n°237, du 1^{er} au 15 septembre 1921, p. 2-3.

¹⁷¹ Cf. *Le Figaro*, 32^{ème} année, n°164, dimanche 13 juin 1886, p. 1.

¹⁷² Cf. *supra*, p. 100.

¹⁷³ Cf. *supra*, annexe 1, notices n°45, p. 405 (*Le Quai de Javel*) et n°48, p. 405 (*Villégiatures*).

¹⁷⁴ Cf. *La Revue normande*, n°11, novembre 1886, p. 328.

¹⁷⁵ Cf. *L'Événement*, lundi 18 octobre 1886, p. 2.

¹⁷⁶ Cf. Archives municipales de la ville de Paris, neuvième arrondissement, acte de mariage n°233 du 29 février 1872, mention du divorce en marge datée du 19 mars 1887.

¹⁷⁷ Cf. Léon-Paul Fargues, *Épaisseurs*, Paris, Éditions De la Nouvelle revue française, 1928, p. 79-80.

¹⁷⁸ Cf. Georges Duval, « Mon carnet », *L'Événement*, jeudi 25 novembre 1886, p. 1.

¹⁷⁹ Cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f21/2285/38, Dumoulin, Louis

rythme créatif de Dumoulin interroge et laisse envisager, outre d'autres activités artistiques, des changements dans sa vie privée. En fin d'année 1887, Dumoulin se marie et obtient une mission officielle au Japon, deux événements qui constituent effectivement autant de bouleversements dans la vie du peintre parisien.

Fin janvier – début février 1887 : exposition de dix-neuf toiles et études de Dumoulin à la Galerie Goupil à Montmartre¹⁸⁰.

Printemps 1887 : Dumoulin peint une toile des travaux de construction de la tour Eiffel qui ont débuté en vue de la présentation du monument lors de l'Exposition universelle de Paris programmée en 1889.

21 mars 1887 : Dumoulin signe sous le pseudonyme de « Chassagnol » sa première chronique au journal *L'Événement*. Introduit par le directeur de publication Edmond Magnier qui le présente comme « un collaborateur imprévu autant qu'indépendant », Dumoulin se livre dans ce compte-rendu du Salon de 1887 à une énumération des artistes membres du jury d'abord puis participants dont il juge les œuvres dignes d'intérêt. Ses relations dont en premier lieu Henri Gervex et Ernest Delahaye bénéficient des meilleurs critiques¹⁸¹.

30 mars 1887 : Dumoulin publie une deuxième chronique intitulée « Promenades & croquis » sous le pseudonyme de « Chassagnol » dans le journal *L'Événement*. Il y fait l'éloge du peintre Jules Lefebvre et dresse en *post-scriptum* un portrait peu flatteur d'un autre peintre mondain qui aurait un atelier rue de Prony à Paris¹⁸². Il s'agit peut-être du peintre classique, spécialiste de portraits, de scènes historiques et religieuses Jules-Joseph Meynier (1826-1903) qui avait son atelier dans cette rue au numéro soixante-sept¹⁸³.

13 avril 1887 : parution de la troisième chronique « Promenades & croquis » de Dumoulin dans le journal *L'Événement*. Cette fois, le texte est critique envers le peintre orientaliste français Gustave Boulanger (1824-1888), membre de l'Institut de France et professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris de 1885 à 1888. Dumoulin se met en scène sous le pseudonyme de Chassagnol dans une discussion tendue avec Boulanger, autour d'un diner dans le célèbre café-

¹⁸⁰ Cf. *La France*, jeudi 27 janvier 1887, p. 4.

¹⁸¹ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Le jury de peinture et le Salon de 1887 », *L'Événement*, lundi 21 mars 1887, p. 1-2.

¹⁸² Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Promenades & croquis, Jules Lefebvre », *L'Événement*, mercredi 30 mars 1887, p. 2.

¹⁸³ Cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1887*, deuxième éd., P. Dupont, 1887 (notice correspondante dans la base de données Salons du Musée d'Orsay : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/253949>, consulté le 18/07/2020).

restaurant Brébant, au sujet de l'évolution de la peinture au XIX^e siècle. Chassagnol y défend l'originalité et le modernisme en citant notamment Manet et les impressionnistes et raille le conservatisme et le conformisme de Boulanger¹⁸⁴.

17 avril 1887 : le journal *L'Événement* publie un quatrième article de Dumoulin encore sous le pseudonyme de Chassagnol. Il s'agit cette fois d'un compte-rendu plus factuel de l'élection des membres du jury des Beaux-Arts à l'Exposition universelle prévue en 1889 à Paris. Dumoulin profite néanmoins de cette occasion pour prendre position en faveur de l'art moderne et fustige les artistes plus avides de mondanités que de créations picturales¹⁸⁵.

Mai-juin 1887 : participation au Salon des artistes français qui ouvre le 1^{er} mai. Dumoulin y présente deux toiles dont *La place du carrousel* qui lui vaut une médaille d'honneur du jury, sa première récompense au Salon officiel¹⁸⁶. Pourtant, ce tableau ne sera pas acquis par l'État malgré la suggestion formulée par Dumoulin dans un courrier daté du 4 mai 1887¹⁸⁷. C'est encore la mairie de Paris (plusieurs relations de Dumoulin et Lepelletier sont élus conseillers municipaux de la capitale à cette époque et notamment Alphonse Humbert, Paul Strauss ou encore Stephen Pichon) qui se porte acquéreur, pour la somme de trois mille francs, de ce tableau présentant la construction d'un monument érigé en l'honneur de Léon Gambetta (1838-1882)¹⁸⁸.

12 mai 1887 : après plusieurs semaines sans publier, Dumoulin signe une nouvelle chronique « Promenades & croquis » sous le pseudonyme de Chassagnol¹⁸⁹. Il dédie cette fois son texte, de facture plus littéraire que ses chroniques précédentes, à son ami et collègue, le peintre paysagiste proche de Manet et des impressionnistes¹⁹⁰, Antoine Guillemet. Dans un récit, qui

¹⁸⁴ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Promenades & croquis, Gustave Boulanger », *L'Événement*, mercredi 13 avril 1887, p. 2.

¹⁸⁵ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Le jury des Beaux-Arts à l'Exposition de 1889 », *L'Événement*, dimanche 17 avril 1887, p. 1-2.

¹⁸⁶ *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1887*, deuxième éd., P. Dupont, 1887 (notice n°827 visible dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/251522?offset=0>, consulté le 27/08/2020).

¹⁸⁷ Cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f21/2285/38, Dumoulin, Louis.

¹⁸⁸ Cf. *Rapport du Conseil municipal de Paris pour l'année 1887*, p. 5.

¹⁸⁹ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Promenades & croquis, sur l'eau », *L'Événement*, jeudi 12 mai 1887, p. 2.

¹⁹⁰ Guillemet figure aux côtés de la peintre impressionniste Berthe Morisot (1841-1895) sur un tableau de Manet intitulé *Le Balcon* daté de 1868-1869 (voir la notice de ce tableau sur la base de données « Joconde » du Ministère de la culture à l'URL suivant : <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE003918>, consulté le 16/08/2020).

est une référence directe à la nouvelle fantastique du même titre de Guy de Maupassant¹⁹¹ et qui n'est pas sans rappeler le roman burlesque de Louis-Balthazar Néel (1695-1754) intitulé *Voyage de Paris à Saint-Cloud par mer et retour de Saint-Cloud à Paris*¹⁹², Dumoulin narre une excursion marine sur la Seine d'Épinay à Rouen mettant en scène Guillemet mais aussi Maupassant, Félix Faure et Félicien Champsaur.

26 mai 1887 : parution d'une chronique de Chassagnol dans le journal *L'Événement*, intitulée cette fois : « Notes & croquis ». Publiée la veille de l'annonce des médaillés du Salon de peinture de 1887, cet article, comme l'indique son sous-titre, liste les potentiels lauréats et met plus particulièrement en avant Gervex, membre du jury, et Henner qui font tous les deux partie du premier cercle relationnel de Dumoulin¹⁹³. Rappelons en outre que ce dernier sera médaillé d'honneur lors de ce Salon.

1^{er} juillet 1887 : un nouvel article de Dumoulin/Chassagnol intitulé « Tableaux militaires » paraît dans *L'Événement*¹⁹⁴. Dumoulin y fait comme souvent l'éloge d'un de ses amis, soit ici le peintre Ernest Delahaye et profite de cette occasion pour citer une de ses propres œuvres (*La place de Clichy*), exposée dans le salon du préfet de la Seine aux côtés d'un tableau de Delahaye et de Courbet. Dumoulin, bien qu'il ne se soit pas encore adonné au genre à la date de parution de cet article, conclut en exprimant son goût pour les scènes militaires en peinture¹⁹⁵ et son patriotisme¹⁹⁶. Quelques années plus tard, Dumoulin aura l'occasion d'exprimer ce goût notamment par la réalisation de deux panoramas évoquant des batailles militaires : le *Panorama de la guerre sino-japonaise* de 1894-1895 et surtout le colossal *Panorama de la bataille de Waterloo* en 1911-1912.

Mi-juillet 1887 : Dumoulin mandate Alexandre Hepp, disciple de Zola et contributeur dans plusieurs journaux dont *L'Événement* et *Le Voltaire* dont il est directeur de rédaction, et

¹⁹¹ Parue initialement en 1876 sous le titre *En canot*, cette nouvelle est publiée sous le titre *Sur l'eau* en 1881 (« Sur l'eau », in *La maison Tellier*, Paris, V. Havard, 1881, p. 67-82).

¹⁹² Texte disponible, dans une édition de 1884 chez A. Lahure, sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626343r> (consulté le 24/07/2020).

¹⁹³ Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Notes & croquis, avant la médaille », *L'Événement*, jeudi 26 mai 1887, p. 2.

¹⁹⁴ Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « Tableaux militaires », *L'Événement*, vendredi 1^{er} juillet 1887, p. 1-2.

¹⁹⁵ « Le courage est bon à voir, l'histoire de notre armée est une mine inépuisable et le ministre a bien fait de mettre tous nos peintres à même de nous le montrer, victorieux ou vaincu, toujours superbe, passionnant » (cf. Chassagnol, « Tableaux militaires », *L'Événement*, vendredi 1^{er} juillet 1887, p. 2).

¹⁹⁶ Il conclut son propos en évoquant une éventuelle revanche militaire prochaine de la France sur l'Allemagne après la défaite de 1870 : « Mais si, au point de vue militaire, la reproduction de ces combats n'était pas d'utilité immédiate, la vue de ces scènes glorieuses ou héroïques ne peut que développer, entraîner l'esprit public vers l'idée de patrie et de revanche » (cf. *Ibid.*).

l'escrimeur et journaliste Adolphe Tavernier (1853-1945), également rédacteur à *L'Événement* sous le pseudonyme « Le sphinx » pour demander réparation à Émile Haret (1844-1924), un entrepreneur de menuiserie spécialisé dans le mobilier des Beaux-Arts, avec qui il aurait eu une altercation. Ce dernier nie les faits et l'affaire ne va pas plus loin¹⁹⁷.

Septembre 1887 : suite aux protestations d'Henri Marsoulan (1839-1909), conseiller municipal du douzième arrondissement de Paris, le tableau *La place du carrousel* de Louis Dumoulin, devant être acheté par la ville de Paris pour la somme de trois mille francs, n'est finalement pas acquis. Marsoulan jugeait en effet la toile politiquement opportuniste, s'indignant que la représentation de la construction d'un monument en l'honneur de Léon Gambetta, puisse être acquise par des deniers publics¹⁹⁸.

Novembre-décembre 1887 : Dumoulin candidate au concours de décoration picturale du plafond de la mairie du sixième arrondissement de Paris sur le thème de trois médaillons symbolisant la liberté, l'égalité et la fraternité mais son projet commun avec le peintre Ernest Delahaye¹⁹⁹ n'est pas sélectionné²⁰⁰.

1^{er} décembre 1887 : annonce dans le journal *Le Voltaire* de la parution hebdomadaire, à partir du samedi 3 décembre, d'une rubrique intitulée « La semaine artistique » confiée à Chassagnol²⁰¹, le pseudonyme qu'utilisait déjà Louis Dumoulin dans ses critiques artistiques au journal *L'Événement*.

6 décembre 1887 : annoncée initialement pour le samedi 3 décembre, la première livraison de la « semaine artistique » de Chassagnol paraît finalement le mardi 6 décembre²⁰². Après un texte critiquant l'ordre établi dans le monde de la peinture académique parisien et un appel à tous les artistes indépendants protestant en privé à lui faire part de leurs revendications et indignations, Dumoulin expose de manière précise les actualités du monde des Beaux-Arts. Il fait preuve d'un niveau d'information qui témoigne de sa proximité avec certaines personnalités

¹⁹⁷ Cf. *Le Voltaire*, lundi 18 juillet 1887, p. 2.

¹⁹⁸ Octave Lebesgue (sous le pseudonyme de Caribert), « À travers Paris, la place du carrousel », *Paris*, jeudi 8 septembre 1887, p. 2.

¹⁹⁹ Dumoulin et Delahaye avaient pour idée de représenter la liberté, l'égalité et la fraternité par des scènes historiques qui sont : Lamartine repoussant le drapeau rouge à l'hôtel de ville de Paris, la prise de la Bastille et la guerre franco-prussienne de 1870 (cf. *L'Événement*, dimanche 11 décembre 1887, p. 2).

²⁰⁰ Cf. *L'Événement*, vendredi 2 décembre 1887, p. 2.

²⁰¹ Cf. *Le Voltaire*, jeudi 1^{er} décembre 1887, p. 2.

²⁰² Plus qu'un éventuel retard de rédaction de Dumoulin, il semble que ce soit l'actualité politique française avec la démission du Président de la République Jules Grévy (1807-1891) le 2 décembre suite au « scandale des décorations de 1887 » qui ait engendré ce retard de parution (cf. *Le Voltaire*, samedi 3 décembre 1887).

ayant des responsabilités importantes dans cet univers comme Jules-Antoine Castagnary alors Directeur des Beaux-Arts²⁰³.

13 décembre 1887 : publication de la deuxième livraison de la « semaine artistique » de Chassagnol selon le même modèle que la précédente parue une semaine plus tôt. Dumoulin y donne d’abord libre cours à ses idées et humeurs avant de dresser de manière précise et concise l’actualité des Beaux-Arts. Dans son texte principal, Dumoulin, après des propos liminaires évoquant la mémoire de Manet et fustigeant certains cercles néo-impresionnistes²⁰⁴, met en avant, une fois n’est pas coutume, un de ses amis, en l’occurrence le peintre symboliste Louis Picard²⁰⁵. Il insère en outre, dans les actualités, quelques lignes élogieuses sur une autre de ses relations importantes, le peintre Tony Robert-Fleury²⁰⁶.

14 décembre 1887 : suite à la suggestion de Jules-Antoine Castagnary, Dumoulin sollicite par une courte lettre adressée à la Direction des Beaux-Arts une mission officielle au Japon²⁰⁷.

16 décembre 1887 : Dumoulin épouse Bernarde Bounet de dix ans son aînée en la mairie du seizième arrondissement de Paris²⁰⁸.

17 décembre 1887 : Dumoulin reçoit une réponse positive du Ministère de l’instruction publique lui attribuant une mission officielle au Japon. Cette mission est gratuite mais Dumoulin a la garantie de voir plusieurs de ses tableaux du Japon achetés par l’État et son transport est pris en charge²⁰⁹.

21 décembre 1887 : parution dans *Le Voltaire* de la troisième chronique de la « semaine artistique » rédigée, sur le modèle des deux précédentes, par Dumoulin toujours sous le

²⁰³ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 6 décembre 1887, p. 2.

²⁰⁴ Dumoulin vise particulièrement par les mots suivants Camille Pissarro, Seurat et Signac qui l’avaient moqué lors d’une soirée au café de la Nouvelle Athènes : « Et comme ils se soutiennent, et comme ils s’aiment ces artistes si étroitement unis par les mêmes doctrines, et comme il est imprudent pour l’un d’eux de ne pas assister à toutes les séances de l’école de chimie artistique. Et je vous jure qu’avec mon ami Louis Picard qui m’avait entraîné derrière la cloison qui nous séparait du président, vieillard à la barbe blanche des patriarches, nous avons entendu de drôles de choses » (cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 13 décembre 1887, p. 2).

²⁰⁵ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 13 décembre 1887, p. 2-3.

²⁰⁶ Cf. *Ibid.*

²⁰⁷ Cf. Archives nationales. Ministère de l’instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f21/2285/38, Dumoulin, Louis.

²⁰⁸ Cf. Archives municipales de la ville de Paris, seizième arrondissement, acte de mariage n°711 du 16 décembre 1887.

²⁰⁹ Cf. Archives nationales. Ministère de l’instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f21/2285/38, Dumoulin, Louis.

pseudonyme de Chassagnol²¹⁰. Cette fois, ce sont ses amis et collègues Gervex et Delahaye que Dumoulin met en avant dans la seconde partie de sa chronique consacrée aux actualités des Beaux-Arts. La première partie de son article consiste en une critique du marché de l'art en général²¹¹ et à l'exil forcé, faute de budget et de donateurs, des tableaux français dans des collections étrangères et notamment états-uniennes²¹². Dumoulin s'appuie sur le cas de la femme d'affaires française Marguerite Boucicaud (1816-1887) pour étayer son propos, déplorant le fait que cette dernière, dans son testament, ait délaissé les grands musées français à la différence des philanthropes du passé comme le docteur Louis La Caze (1798-1869) qui légua au Louvre près de six cents toiles²¹³.

Cette troisième livraison de la « Semaine artistique » sera la dernière pour Dumoulin qui, en partance pour le Japon, cède la partie actualités de sa rubrique au journaliste Adolphe Possien (1861-1906). Roger Marx (1859-1913) reprenant lui la partie plus critique selon le rôle qu'il avait déjà au journal *Le Voltaire*²¹⁴.

29 décembre 1887 : Dumoulin quitte Paris accompagné de son épouse pour se rendre à San Remo. Le journal *L'Événement* publie un écho annonçant ce départ et les collaborations à venir avec la presse du peintre qui « [...] adressera à *L'Événement*, des lettres pittoresques et humoristiques en même temps qu'il enverra des dessins au *Monde illustré*²¹⁵ ». Aucun dessin de Dumoulin n'a pu être retrouvé dans cette dernière publication.

Début janvier 1888 : Louis Dumoulin et son épouse, fraîchement mariés, séjournent à San Remo dans la maison familiale maternelle de Louis au n°2, via Carli, en présence de la mère de ce dernier²¹⁶.

20 janvier 1888 : Louis Dumoulin embarque à Toulon en compagnie de son épouse sur le navire militaire de transport-hôpital « *L'Annamite* » en direction de L'Extrême-Orient. Les frais

²¹⁰ Cf. Louis Dumoulin (sous le pseudonyme de Chassagnol), « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 21 décembre 1887, p. 2.

²¹¹ Dumoulin est particulièrement virulent envers les spéculateurs qui sévissent sur le marché de l'art et laisse poindre quelques relents d'antisémitisme : « Les acheteurs, les spéculateurs sont là, guettant le bénéfice ; sans goût, sans passion, ils achètent à la hausse, revendent à la baisse ; ces barbares parient sur l'art à l'hôtel Drouot, comme à la bourse, les Juifs jouent sur le Turc ou les mines de pétrole du Vésinet » (cf. *Ibid.*).

²¹² « Et ne devons-nous pas déplorer tous les jours la disparition de ces chefs-d'œuvre qui ornent, sans espoir de retour, les bureaux et les caisses d'un Yankee, qui accroche à son mur une merveille que la pénurie du budget des beaux-arts laisse filer de L'Autre côté de l'océan ? » (cf. *Ibid.*).

²¹³ « Quand viendra le jour heureux où nos marchands de salaisons à nous, prenant exemple sur M ; Louis La Caze, laisseront mieux que trois tableaux médiocres à nos musées nationaux ? » (cf. *Ibid.*).

²¹⁴ Cf. Adolphe Possien, « Semaine artistique », *Le Voltaire*, dimanche 1^{er} janvier 1888, p. 3.

²¹⁵ Cf. *L'Événement*, jeudi 29 décembre 1887, p. 1.

²¹⁶ Cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f21/2285/38, Dumoulin, Louis.

de passage sont gratuits pour le couple Dumoulin²¹⁷. Le commandant de « *L'Annamite* » se nomme Marie-Nicolas Saulnier de La Pinelais, officier et peintre officiel de la marine. Dumoulin sympathise avec lui durant la traversée²¹⁸.

3 février 1888 : parution d'un article de Dumoulin intitulé « Promenades & croquis, à San Remo » dans le journal *L'Événement*. Il est à noter que cet article est signé de son propre nom et non de son pseudonyme habituel « Chassagnol ». Élément troublant, Dumoulin mentionne la date de rédaction au 27 janvier 1888 alors qu'il a quitté le port de Toulon une semaine auparavant. Son séjour chez sa mère à San Remo semble lui antérieur au 20 janvier, ce qui signifierait qu'il ait rédigé ou terminé de rédiger son article sur le navire le conduisant en Extrême-Orient²¹⁹.

9 février 1888 : à Paris, Eugénie Dumoulin épouse en secondes noces le violoniste Paul Viardot²²⁰.

Début mars 1888 : après plusieurs courtes escales, à Port-Saïd, à Obock, à Ceylan et à Singapour, le couple Dumoulin débarque à Saigon pour un séjour d'environ un mois.

Du 5 au 9 avril 1888 : Dumoulin assiste à plusieurs réceptions organisées par le gouvernement général de l'Indochine en l'honneur du roi du Cambodge Norodom 1^{er}. Il couvre cette visite officielle pour le compte du journal *L'Événement*²²¹, sans qu'aucun article sur le sujet ne soit publié (en dehors d'un bref écho annonçant la venue en France du roi à l'occasion de l'exposition universelle de 1889²²²). Georges Marx se remémore dans un texte publié en 1893 sa rencontre avec Dumoulin à Saigon à l'occasion de la visite du roi Norodom 1^{er}. Il cite une anecdote selon laquelle il se serait joué de Dumoulin en lui présentant un faux journaliste chinois²²³.

10 avril 1888 : le couple Dumoulin embarque sur le navire de la compagnie des messageries maritimes « *Ava* » en direction du Japon.

²¹⁷ Cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis.

²¹⁸ Cf. *Le Figaro*, lundi 30 janvier 1888, p. 1.

²¹⁹ Cf. Louis Dumoulin, « Promenades & croquis, à San Remo », *L'Événement*, vendredi 3 février 1888, p. 2.

²²⁰ Cf. Archives municipales de la ville de Paris, dix-septième arrondissement, acte de mariage n°179 du 9 février 1888.

²²¹ C'est en tout cas ce qu'affirme le journaliste Georges Marx bien qu'aucun article de Dumoulin sur ce sujet n'ait pu être identifié (cf. « Le roi du Cambodge à Saigon », *Saigon républicain*, dimanche 8 avril 1888, p. 1).

²²² Cf. « Bulletin de l'étranger, le roi d'Annam », *L'Événement*, mardi 8 mai 1888, p. 2.

²²³ Cf. *La Vie moderne*, dimanche 11 juin 1893, p. 3.

Entre le 10 et le 28 avril 1888 : après plusieurs courtes escales à Hong-Kong, Shanghai puis Kôbe, le couple arrive dans le port de Yokohama en compagnie d'Auguste Bing, le frère cadet du célèbre vendeur de « japonaiseries » Siegfried Bing²²⁴.

Fin avril-mai 1888 : le couple Dumoulin est à Yokohama où il assiste notamment aux festivités populaires liées à la fête des garçons qui ont lieu, encore aujourd'hui, le 5 mai. Tôkyô (et notamment le temple d'Asakusa, le parc d'Ueno et Mukôjima) fait également l'objet de premières visites à cette période par Dumoulin sur les conseils et peut-être en compagnie de Georges Bigot qui réside à Mukôjima.

Du 1^{er} mai à fin juin 1888 : le Salon annuel des artistes français se tient au Palais des Champs-Élysées sans œuvre de Dumoulin, son tableau présentant les fondations de la tour Eiffel ayant été refusé par le jury, mais avec une aquarelle de Georges Bigot intitulée *Cheval de bât, au Japon*²²⁵.

11 mai 1888 : Jules-Antoine Castagnary décède à Paris à l'âge de cinquante-huit ans des suites d'une maladie rénale²²⁶.

Juin - début juillet 1888 : voyage dans le *Kansai* en train par la ligne principale du *Tôkaidô* qui permettait à cette époque de rejoindre Kyôto en moins de vingt heures, ou par liaison maritime. Dans les deux cas, Dumoulin effectue probablement une étape à Nagoya, ville située entre Yokohama et Kyôto, à l'aller ou au retour. Visites de Kyôto, Ôsaka et Kôbe.

15 juillet 1888 : le Mont Bandai situé au nord-est du Japon à quelques centaines de kilomètres de Tôkyô entre en éruption et provoque l'une des catastrophes volcaniques les plus puissantes de l'histoire du Japon moderne. De nombreux photographes se rendent près du site de la catastrophe dont Georges Bigot qui couvre l'événement pour *Le monde illustré*²²⁷.

Fin juillet-début août 1888 : retour à Yokohama. Excursions aux environs de la ville, à Honmoku, site proposant des rizières sur fond de mer ; à Kamakura, célèbre pour son grand bouddha et à Enoshima, station balnéaire et lieu de villégiature prisé des japonais comme des étrangers.

²²⁴ Cf. « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, vol. IX, n°17, April 28th, 1888, p. 402.

²²⁵ Bigot est listé dans le catalogue du Salon comme résidant au 278 rue Saint Jacques à Paris alors qu'il est bien au Japon à cette date (cf. *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, notice n° 2676, visible à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/258818>, consulté le 26/08/2020).

²²⁶ Cf. *Le monde illustré*, 19 mai 1888, p. 330.

²²⁷ Cf. « Un cataclysme au Japon », *Le monde illustré*, 1^{er} décembre 1888, p. 344-347.

Fin août-début octobre 1888 : le couple Dumoulin prend part à une longue excursion jusqu'au sanctuaire de Nikkô avec le couple Bing et Georges-Ferdinand Bigot. Dumoulin et Bigot se livrent à des séances de peinture en plein air sur le site même du sanctuaire de Nikkô²²⁸.

Fin octobre 1888- novembre 1889 : Dumoulin revient à Yokohama et/ou Tôkyô et effectue plusieurs petites visites dans ces villes. Des excursions plus longues jusqu'à Karuizawa puis jusqu'à Hakone, deux sites touristiques de moyenne montagne connus pour leurs stations thermales, situés à un peu plus de cent kilomètres de Tôkyô sont très probables. L'excursion à Hakone comprend une étape importante aux environs du Mont Fuji afin d'admirer le paysage le plus célèbre du Japon.

Fin de l'année 1888 : le couple Dumoulin quitte le Japon mais, élément troublant, son nom n'est pas mentionné dans la liste des passagers étrangers au départ de Yokohama durant cette période, ce qui rend possible l'éventualité d'un départ sur un bâtiment militaire ou depuis un autre port, soit très certainement Kôbe.

Décembre 1888 – mi-janvier 1889 : escales à Shanghai, Canton, Hong-Kong et Macao. Dumoulin envoie par courrier depuis Hong-Kong au journal *L'Événement* un texte à paraître ainsi que plusieurs informations sur le programme artistique qu'il projette après son retour en France. Dumoulin annonce qu'il participera au Salon de la Société des artistes français avec l'envoi de deux toiles inspirées de son séjour au Japon et que surtout, il exposera à la galerie Georges Petit de nombreuses œuvres et études issues de son voyage en Extrême-Orient²²⁹.

4 janvier 1889 : parution en France dans le journal *L'Événement* d'un texte intitulé « Le bout de l'an » que Dumoulin signe de son propre nom et dédie à son ancien beau-frère Edmond Lepelletier²³⁰. De facture plus littéraire que ses écrits journalistiques précédents, ce texte évoque le destin tragique d'une jeune femme dont le mari militaire meurt, en mer, dans ses bras des suites d'une blessure contractée durant la campagne de Cochinchine. Bien qu'exprimée de manière allégorique, la fibre patriotique et coloniale est palpable dans cet écrit de Dumoulin et témoigne de l'impact puissant et durable qu'aura eu sur lui la découverte de l'Indochine française, de ses hommes, de ses femmes et de ses histoires²³¹.

²²⁸ Cf. *supra*, p. 130.

²²⁹ Cf. *L'Événement*, mercredi 2 janvier 1889, p. 1.

²³⁰ Louis Dumoulin, « Le bout de l'an », *L'Événement*, vendredi 4 janvier 1889, p. 2.

²³¹ Nous voyons dans l'image de cette jeune veuve et mère d'un enfant en bas âge une allégorie de la république française qui, dans moult sacrifices et faisant face à la mort de ses combattants (« C'était pour elle qu'il était allé là-bas risquer vingt fois sa vie ; c'était presque à elle cette croix qui brillait sur sa poitrine [...]), part élever au bout du monde son enfant, cette Indochine toute jeune (« elle est veuve maintenant, et c'est elle

Mi-janvier - début avril 1889 : le couple Dumoulin séjourne à nouveau à Saïgon où Louis bénéficie d'un atelier de peintre au sein du bâtiment des travaux publics du gouvernement général de l'Indochine²³². Le journaliste Georges Marx, résident à Saïgon se rend dans cet atelier pour interviewer le peintre. Il publie un compte-rendu flatteur accompagné d'un texte écrit par Dumoulin pour le compte du journal *L'Événement*. Ce texte intitulé « Le bout de l'an » permet d'apprécier l'effet durable et puissant qu'exercera sur son auteur la découverte de l'Indochine française²³³.

Dumoulin décore la salle de réception du palais du gouverneur de Saïgon, poste occupé de novembre 1887 à avril 1888 par Ernest Constans à l'origine de cette commande que validera et verra se concrétiser son successeur Étienne Richaud (1841-1889).

Dumoulin est promu tour à tour Officier de l'ordre impérial du dragon d'Annam début avril²³⁴, puis Officier de l'ordre royal du Cambodge, début mai (en son absence)²³⁵.

Du 5 mai au 31 octobre 1889 : Exposition universelle de Paris avec pour thème la révolution française à l'occasion du centenaire de cet événement. La tour Eiffel, dont les travaux ont commencé deux ans et demi plus tôt, est inaugurée à cette occasion.

Henri Gervex et son ami Alfred Stevens ont conçu et présente dans le cadre de l'exposition universelle une œuvre de grandes dimensions intitulée *Le Panorama de l'Histoire du siècle*²³⁶. Ce panorama restera exposé sept ans dans une rotonde installée au jardin des Tuileries. Dumoulin a peut-être apporté une petite contribution à la réalisation de ce projet avant son départ pour l'Extrême-Orient en 1888.

Le couple Dumoulin s'installe au 233, rue du Faubourg Saint-Honoré dans le huitième arrondissement de Paris²³⁷.

18 mai 1889 : Le navire « *Le Saghalien* » arrive dans le port de Marseille avec à son bord Louis Dumoulin et son épouse qui rentre en France après plus d'une année de séjour à l'étranger. Le journal *L'Événement* annonce ce retour et la tenue prochaine d'une exposition d'œuvres issues

seule qui doit penser à la vie du petit être qui n'a plus qu'elle ») dans laquelle coulent le sang et les larmes de la patrie (cf. *Op. Cit.*).

²³² Cf. Georges Marx, « Chez un peintre parisien », *Saïgon républicain*, 2^e année, n°91, mercredi 20 mars 1889, p. 1-2.

²³³ Voir à ce sujet *supra*, partie 3.3.3, p. 372-402.

²³⁴ Cf. *Les Tablettes coloniales, organe des possessions françaises d'Outre-mer*, dimanche 7 avril 1889, p.4.

²³⁵ Cf. *Les Tablettes coloniales, organe des possessions françaises d'Outre-mer*, jeudi 9 mai 1889, p.2.

²³⁶ Le critique d'art Albert Wolff donne une description détaillée et enthousiaste du panorama de Stevens et Gervex en première page du journal *Le Figaro* du samedi 29 juin 1889.

²³⁷ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

du voyage de Dumoulin à la galerie Georges Petit²³⁸. Cette exposition se tiendra fin décembre 1889 mais il semble bien que sa tenue se soit décidée avant même le départ de Dumoulin vers le Japon en janvier 1888.

20 mai 1889 : Dumoulin est de retour à Paris dans une relative indifférence car l'ouverture de l'exposition universelle accapare les esprits. Il présente deux tableaux²³⁹ inspirés de son séjour au Japon, et envoyés avant son retour en France, lors du Salon des artistes français qui ouvre le premier mai²⁴⁰. Albert Wolff, qui, il est vrai, goûte peu les peintures japonisantes, regrette l'orientation de carrière de Dumoulin dans sa critique d'ouverture du Salon : « M. Louis Dumoulin, qui exposait jadis de charmantes vues de Paris nous envoie du Japon de biens inutiles japonaiseries²⁴¹ ».

14 juillet 1889 : Dumoulin reçoit les Palmes académiques lors des récompenses étatiques décernées à l'occasion de la fête nationale²⁴².

Août- septembre 1889 : Dumoulin séjourne dans sa villa à Veules-les-Roses. C'est peut-être à cette époque qu'il se fait aménager un jardin japonais²⁴³.

7 septembre 1889 : comme convenu avant son départ et malgré le décès de Castagnary, la direction des Beaux-Arts achète pour le compte de l'État deux tableaux ayant pour sujet le Japon²⁴⁴ à Louis Dumoulin pour la somme totale de quatre mille francs²⁴⁵. Cet achat est définitivement validé fin décembre 1889²⁴⁶.

23 octobre 1889 : Un article signé d'Edmond Lepelletier nous apprend que des pochades peintes par Dumoulin, et d'autres par Gervex, ont disparu avec l'engloutissement par les eaux de la Seine de la « La grenouillère », un bateau-péniche, ancien haut-lieu de la vie nocturne parisienne fréquenté probablement par lui-même et par son beau-frère²⁴⁷.

²³⁸ Cf. *L'Événement*, lundi 20 mai 1889, p. 1.

²³⁹ Cf. *supra*, annexe 1, notices n°157 et n°164, p. 414.

²⁴⁰ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie 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, notices n°918 et 919 visibles dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/143259?offset=0> (consulté le 28/08/2020).

²⁴¹ Cf. Albert Wolff, « Le Salon, salle XVIII », *Le Figaro*, mardi 30 avril 1889, p. 1.

²⁴² Cf. « Décorations du 14 juillet », *Le Radical*, mardi 16 juillet 1889, p. 3.

²⁴³ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

²⁴⁴ Cf. *supra*, annexe 1, notices n°88 et n°169.

²⁴⁵ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

²⁴⁶ Cf. *La Justice*, jeudi 26 décembre 1889, p. 2.

²⁴⁷ Cf. Edmond Lepelletier, « La Grenouillère », *L'Écho de Paris*, mercredi 23 octobre 1889, p. 1.

Du 20 décembre 1889 au 26 janvier 1890 : exposition de cent tableaux de Louis Dumoulin à la galerie Georges Petit. L’affiche de cette exposition intitulée « *Louis Dumoulin, tableaux & études de l’Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie* » est réalisée par le peintre et lithographe Jules Chéret (1836-1932)²⁴⁸. Le catalogue est préfacé par Philippe Burty, il n’est pas illustré mais comporte des descriptifs des tableaux très largement issus des notes manuscrites écrites par Dumoulin au dos des montages photographiques qu’il a collectés durant ses voyages. L’exposition est très bien accueillie par la critique mais ne fait pas l’unanimité²⁴⁹. Il est à noter que le jour de l’ouverture de l’exposition Dumoulin, la Société des artistes français vit une séance mouvementée durant laquelle les échanges sont tendus entre ses membres au sujet de la décision de ne pas prendre en compte les récompenses octroyées dans le cadre de la section des Beaux-Arts de l’Exposition universelle qui s’est achevée fin octobre au prétexte que trop d’artistes étrangers auraient été médaillés leur ouvrant ainsi le droit à exposer plus de deux toiles au Salon officiel de la société. Gervex fait partie des principaux opposants à cette décision et démissionne au cours de cette séance houleuse, prémices à la création d’une société artistique concurrente en l’occurrence la Société nationale des Beaux-Arts qui organisera son premier Salon l’année suivante²⁵⁰.

Le sculpteur russe Léopold Bernstamm (1859-1939), qui réalisera quelques années plus tard un buste de Dumoulin, expose dans le même temps à la galerie Georges Petit trente-et-une études dont la plupart sont des œuvres réalisées dans son atelier où se sont succédés des hommes et des femmes de type « exotique » venues à Paris à l’occasion de l’Exposition universelle de 1889²⁵¹.

Enfin, un des salons annexes accueille à peu près aux mêmes dates une exposition de tableaux issus d’un voyage en Algérie du peintre Armand Point (1861-1932)²⁵².

3 janvier 1890 : l’écrivain Paul Féval fils (1860-1933) compare Dumoulin à l’un des personnages de son roman *Le Livre jaune* paraissant en feuilleton dans le journal *Le Gaulois*.

²⁴⁸ Affiche visible sur Gallica à l’URL suivant : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90132696> (consulté le 31/08/2020).

²⁴⁹ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ-de-Mars le 15 mai 1890*, Paris, Lemerrier & Cie, 1890, notices n° 313 à 323 visibles dans la base de données Salons du Musée d’Orsay à l’URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/7371?offset=0> (consulté le 28/08/1890).

²⁵⁰ Cf. Robert D’Antenac, « Les artistes français », *Gil Blas*, samedi 21 décembre 1889, p. 2.

²⁵¹ Cf. Ferdinand Mugnos, « Beaux-Arts, chez Georges Petit », *La mode de style*, mercredi 5 février 1890, p. 47.

²⁵² Cf. « Tableaux algériens chez Georges Petit », *La République française*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 3.

Théol, le personnage en question est un peintre parisien mondain, fréquentant la sphère politique et cherchant la notoriété²⁵³.

11 janvier 1890 : Léon Roger-Milès, journaliste collaborant notamment au journal *L'Événement*, et poète du Parnasse proche d'Edmond Lepelletier, donne une conférence au sujet de Louis Dumoulin et de sa mission en Extrême-Orient au milieu des peintures exposées par ce dernier à la Galerie Georges Petit²⁵⁴. Cette conférence devait initialement se tenir le dimanche 5 janvier le même jour que la représentation, sur une scénette aménagée à même la galerie, d'une courte pièce de théâtre écrite par le général Cheng Jitong (1851-1907), ambassadeur chinois francophone en poste à Paris de 1884 à 1891, qui n'aura finalement pas lieu²⁵⁵. La pièce en question est publiée un an plus tard dans le journal *L'Événement*²⁵⁶ alors que son auteur, lourdement endetté par sa vie mondaine en France, est tombé en disgrâce et assigné à résidence en Chine. L'auteur dramatique et journaliste Guillaume Livet se remémore en guise d'annonce un diner suivi d'une répétition chez Georges Petit réunissant lui-même, Chen Jitong, Dumoulin, quelques acteurs et actrices pressentis de la pièce dont Coquelin Cadet. Après un diner généreusement arrosé, la répétition vire au comique, ce qui explique en partie pourquoi cette pièce ne fut finalement pas jouée²⁵⁷.

26 janvier 1890 : le Président de la république française Sadi Carnot et son épouse, accompagnés notamment de Stephen Pichon, alors député de la Seine, visite l'exposition Dumoulin dont la clôture est prévue le même jour à la galerie Georges Petit²⁵⁸.

8 février 1890 : Dumoulin assiste au mariage de la fille de son beau-frère Edmond Lepelletier avec le journaliste Michel Hirsch. De nombreux collègues et amis de Lepelletier sont présents au mariage. Citons notamment Alphonse Humbert, Arsène Houssaye, Fernand Xau ou encore Léon Dierx. Signalons également la présence de Philippe Burty dans l'assistance²⁵⁹.

Du 25 avril au 30 mai 1890 : Siegfried Bing organise à l'école des Beaux-Arts de Paris, avec l'aide de Burty, Gonse, Goncourt, Guimet et Clémenceau notamment mais aussi avec l'appui

²⁵³ Cf. *Le Gaulois*, vendredi 3 janvier 1890, p. 3.

²⁵⁴ Cf. *La France moderne*, 2^{ème} année, n°3 (du 23 janvier au 5 février 1890), p. 3.

²⁵⁵ Cf. *L'Événement*, mardi 7 janvier 1890, p. 1.

²⁵⁶ Le Général Tchen Ki-Tong, « L'Amour héroïque, pièce en un acte », *L'Événement*, mercredi 20 janvier 1892, p. 2-3.

²⁵⁷ Guillaume Livet (sous le pseudonyme de Mirliton), « Notes parisiennes, Tcheng-Ki-Tong au théâtre », *L'Événement*, mardi 19 janvier 1892, p. 1-2.

²⁵⁸ Cf. « M. et M^{me} Carnot aux expositions de peinture », *Le progrès de la Côte d'or*, mardi 28 janvier 1890, p. 1.

²⁵⁹ Cf. « Mariage de Michel Hirsch », *Le parti ouvrier*, dimanche 9 février 1890, p. 2.

du gouvernement japonais ²⁶⁰, une grande exposition d'estampes japonaises intitulée « exposition des maîtres japonais »²⁶¹. De nombreux artistes dont Van Gogh, Pissarro ou encore Degas ont visité cette exposition²⁶² dont le succès amena les organisateurs à repousser d'une semaine la date de clôture²⁶³. Bien qu'il ne nous a pas été permis de trouver une source attestant sa présence, il semble probable que Dumoulin ait lui aussi visité cette exposition.

6 mai 1890 : Dumoulin suggère à la Direction des Beaux-Arts par courrier l'achat d'un de ses deux tableaux exposés au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts mais recevra une réponse défavorable deux mois plus tard²⁶⁴.

Du 15 mai au 30 mai 1890 : sous l'impulsion de plusieurs artistes peintres et sculpteurs dont Gervex, Roll, Ernest Meissonier (1815-1891), Auguste Rodin, Carolus-Duran ou encore Félix Bracquemond, lassés de l'autoritarisme académique et du règlement trop restrictif du Salon des artistes français, un nouveau Salon qui se tient pour la première fois en 1890 au Palais du Champ-de-Mars est créé sous l'égide de la Société nationale des Beaux-Arts. Dumoulin y participe en y présentant onze toiles dont neuf inspirées de son voyage en Extrême-Orient. Certains critiques lui reprocheront d'ailleurs de présenter des tableaux déjà exposés à la galerie Georges Petit quelques mois plus tôt²⁶⁵ et Edmond Bazire, jugeant le peintre trop présent dans les sphères politiques, suggère du bout de la plume à Dumoulin de se recentrer sur le monde de l'art²⁶⁶.

Outre Dumoulin, un autre peintre présente dans ce nouveau Salon parisien plusieurs tableaux issus d'un voyage au Japon. Il s'agit du peintre états-unien Harry Humphrey Moore (1844-1926) qui fut l'élève de Jean-Léon Gérôme à l'école des Beaux-Arts de Paris²⁶⁷.

Juin 1890 : Vincent Van Gogh qui a visité l'exposition de la « Nationale » au Champ-de-Mars et remarqué les toiles japonaises de Dumoulin cherche à rencontrer ce dernier à Auvers-sur-

²⁶⁰ Cf. Mathieu Séguéla, « Le Japon à l'école des Beaux-Arts de Paris », in *Clémenceau ou la tentation du Japon*, Paris, CNRS éd., 2014, p.113-116.

²⁶¹ Voir l'affiche de cette exposition réalisée par Jules Chéret dans Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF à l'URL suivant : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9015701z.item> (consulté le 10/09/2020).

²⁶² D'après Kôdera, Tsukasa ; Homburg, Cornelia ; Satô, Yukihiro (éds), *Van Gogh & Japan*, Kyôto, Seigensha, 2017, p. 158-160.

²⁶³ Cf. *Le Gaulois*, vendredi 23 mai 1890, p. 1.

²⁶⁴ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

²⁶⁵ Cf. *La Lanterne*, vendredi 16 mai 1890, p. 2.

²⁶⁶ Bazire écrit dans sa critique du Salon : « Louis Dumoulin s'est dirigé vers le Japon, en passant par le Quai d'Orsay. Devant le Palais-Bourbon, il a rencontré des députés japonais, et à Tokio, il a rencontré des opportunistes. Il a beaucoup de couleurs, du pittoresque. Je lui reproche seulement de ne pas être assez imprégné de son milieu » (cf. *L'Intransigeant*, jeudi 15 mai 1890, p. 3).

²⁶⁷ Cf. Ernest Hoschedé, *Brelan de Salons*, Paris, B. Tignol, 1890, p. 296.

Oise. Malgré ce qu'affirme plusieurs biographes de Van Gogh dont Marc Edo Tralbault, il semble que cette rencontre n'ait pas eu lieu²⁶⁸.

Juillet-septembre 1890 : Dumoulin passe très probablement la saison estivale dans sa résidence de Veules-les-Roses.

Automne 1890 : Dumoulin séjourne dans la maison familiale maternelle à San Remo et effectue peut-être quelques excursions en Ligurie et dans le Piémont avant de se rendre dans le Latium.

Du 23 décembre 1890 au 13 janvier 1891 : Dumoulin envoie depuis la région de Rome où il séjourne plusieurs tableaux à la galerie Georges Petit dans un petit salon nommé « exposition internationale » aux côtés de dix-huit artistes comprenant plusieurs résidents étrangers de Paris dont Albert Stevens, Alfred Sisley et le peintre suédois Anders Zorn (1860-1920)²⁶⁹.

Mi-Janvier-février 1891 : Dumoulin accompagne Henri Maret en voyage à Rome. Les deux hommes assistent notamment aux festivités du carnaval²⁷⁰. Maret est reçu avec les honneurs par les Républicains italiens. Il projette d'écrire un livre sur la ville éternelle dont Dumoulin assurerait les illustrations. Ce projet ne se concrétisera pas mais Dumoulin se servira des dessins et croquis effectués sur place pour ses paysages de Rome²⁷¹.

De retour à Paris, Dumoulin s'installe seul au 16, cité Malesherbes dans le neuvième arrondissement. Il quitte le domicile conjugal et son épouse entame une procédure de divorce²⁷².

Avril-juin 1891 : par un courrier daté du 27 avril, Louis Dumoulin sollicite le titre de peintre officiel du Département de la marine. Sa demande est soumise par le Ministre de la marine Édouard Barbey (1831-1905) à l'avis de son confrère des Beaux-Arts Léon Bourgeois. Après plusieurs échanges, Louis Dumoulin obtient de Barbey le titre convoité début juin 1891²⁷³. La presse française d'actualité se fait largement l'écho de cette nouvelle liant cette nomination aux

²⁶⁸ D'après Kôdera, Tsukasa ; Homburg, Cornelia ; Satô, Yukihiro (éds), *Van Gogh & Japan*, Kyôto, Seigensha, 2017, p. 170-172.

²⁶⁹ Cf. Arsène Alexandre, « Les Petits salons », *Paris*, lundi 22 décembre 1890, p. 2.

²⁷⁰ Le journal *Le Siècle* annonce que Dumoulin couvre l'événement pour le compte du journal *Le Monde illustré* mais aucun texte ou dessin de Dumoulin n'est paru sur ce sujet dans ce dernier périodique (cf. *Le Siècle*, samedi 17 janvier 1891, p. 2).

²⁷¹ Cf. *Le Gaulois*, 25^{ème} année, 3^{ème} série, n°2131 (lundi 16 mars 1891), p. 3.

²⁷² Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

²⁷³ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

récentes expositions des tableaux issus de sa mission en Extrême-Orient²⁷⁴. Ce titre va définitivement ancrer Dumoulin dans une carrière de peintre officiel.

Du 15 mai à la mi-juin 1891 : Dumoulin expose neuf tableaux (sept sur Rome et deux sur Paris créés à partir de dessins visant à illustrer un projet d'ouvrage illustré sur les arrondissements de Paris de Georges Petit) au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts²⁷⁵ dont une toile intitulée *Le Forum* inspirée de son séjour à Rome sera achetée par l'État en juillet 1891 pour la somme de mille deux cents francs²⁷⁶. Pour la première fois, il siège également en tant que membre du jury au même Salon²⁷⁷.

Le peintre Charles Lebayle présente durant le même Salon un tableau intitulé *Deux forestieri à Rome (portraits de MM Henri Maret et Louis Dumoulin)* mettant en scène les deux hommes dans une rue de Rome²⁷⁸.

Les tableaux de Dumoulin sont qualifiés par le critique du journal *The New York Herald* d'études parsemées de taches de couleurs qui nécessiteraient des explications écrites afin d'aider le spectateur à comprendre ce qui est représenté²⁷⁹.

16 mai 1891 : le critique d'art Arsène Alexandre signe un article intitulé « Les Méchants japonais ! » ayant pour sujet principal l'attaque au sabre que vient de subir le 11 mai 1891 le futur Tsar Nicolas II lors de sa visite au Japon. Arsène Alexandre se sert de cet incident, appelé « incident d'Ôtsu », pour dénoncer la xénophobie des Japonais. Il illustre également son propos d'épisodes fâcheux qu'auraient subi Dumoulin lors de ses séances de peinture en extérieur et ses promenades touristiques au Japon. Selon Alexandre, qui se base sur sa mémoire des dires de Dumoulin, ce dernier aurait été à plusieurs reprises l'objet de violences (jets de cailloux, coups de rotins, menaces au couteau)²⁸⁰.

²⁷⁴ À titre d'exemple : « Monsieur Dumoulin vient d'être nommé peintre du département de la marine. Son voyage en Extrême-Orient, d'où il a rapporté tant d'œuvres exquises, n'est pas étranger à cette distinction », (cf. *Le Figaro*, jeudi 4 juin 1891, p. 1).

²⁷⁵ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 15 mai 1891*, Evreux, C. Hérissey, 1891, notices n° 320 à 328 visibles dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/7370?offset=0> (consulté le 28/08/2020).

²⁷⁶ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

²⁷⁷ Cf. *L'Estafette*, vendredi 5 juin 1891, p. 2.

²⁷⁸ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 15 mai 1891*, Evreux, C. Hérissey, 1891, notice n° 561, visible sur : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/18115?offset=0> (consulté le 28/07/2020).

²⁷⁹ « Louis Dumoulin sends a collection of studies which leave 99 per cent. to the imagination. If blots of yellow and green and violet strewn mean good pictures, these are excellent. Such pictures need and explanation written under them » (cf. « Varnishing day, scenes at the semi-public view at the Salon of the Champ-de-Mars », *The New York Herald*, vendredi 15 mai 1891, p. 1).

²⁸⁰ Cf. Arsène Alexandre, « Chronique d'aujourd'hui, les méchants japonais ! », *Paris*, samedi 16 mai 1891, p. 1.

22 mai 1891 : *L'Éclair* aborde à son tour l'incident d'Ôtsu et la xénophobie japonaise envers les Occidentaux. Le journal donne lui directement la parole à « deux Parisiens connus qui ont été à même d'étudier à fond le Japon et ses habitants [...] », à commencer par Louis Dumoulin. Ce dernier expose sur le mode de l'interview son point de vue de manière condescendante, qualifiant l'Empereur du Japon durant le shogunat de « sorte de roi fainéant », et se lance dans une leçon d'histoire approximative sur le Restauration *Meiji*. Il relate ensuite directement un épisode où il aurait été victime, alors qu'il peignait en extérieur en compagnie d'un dessinateur qui pourrait être Georges Bigot, de jets de cailloux de la part d'un groupe de japonais. Dumoulin tente enfin d'expliquer les raisons de la haine japonaise envers les Occidentaux présente selon lui jusqu'au plus haut niveau de l'État, en exposant tour à tour les traités inégaux, la perte de privilèges pour la police et en écartant le fanatisme religieux²⁸¹. Il juge d'ailleurs à cet égard que les Japonais ne sont pas un peuple dévot. Ces assertions, étalés de manière très affirmatives démontrent la connaissance toute relative du contexte historique, politique et sociale du Japon ainsi que des bouleversements engendrés par la restauration *Meiji*²⁸². Dumoulin se pose néanmoins comme spécialiste à même d'expliquer ces bouleversements là où il ne fait en substance que répéter des poncifs communément admis en Occident dans les discours liminaires aux théories du « péril jaune »²⁸³.

Été 1891 : comme à son habitude lorsqu'il n'est pas en voyage, Dumoulin passe la saison estivale en Normandie dans sa villa de Veules-les-Roses. Il est cité début août dans un article par l'homme de lettres et artiste Gonzague Privat (1843-1917) comme partisan de la création d'une caisse spéciale de l'État pour venir en aide aux veuves des artistes²⁸⁴.

6 novembre 1891 : le tribunal civil de première instance de la Seine prononce le divorce entre Louis Dumoulin et Bernarde Bounet au profit de cette dernière. Le divorce est enregistré dans le registre d'état civil du seizième arrondissement de Paris le 29 février 1892²⁸⁵. Le mariage aura duré moins de trois ans.

²⁸¹ « Au Japon, à propos de l'attentat contre le Tsarévitch », *L'Éclair*, vendredi 22 mai 1891, p. 1.

²⁸² Dumoulin se trompe ou feint de se tromper par exemple quand il avance que l'armée française a aidé l'Empereur à renverser le shogunat. Il présente de manière erronée, ou en tout cas trop simpliste la restauration *Meiji* en l'attribuant à l'Empereur et à son entourage. Il confond enfin les agents de police et les milices formées par la classe des *samurai* déchue de ses privilèges (cf. *Ibid.*).

²⁸³ Hostilité des Chinois et des Japonais envers les Occidentaux, désir de revanche guerrière et de domination mondiale, sournoiserie, cupidité et absence de moralité religieuse, voici en substance les arguments moteurs du « péril jaune » que l'on retrouve subrepticement concernant le Japon dans le discours de Dumoulin (cf. *Ibid.*).

²⁸⁴ Cf. Gonzague Privat, « Chronique de Paris, encore les veuves ! », *L'Événement*, mardi 4 août 1891, p. 1.

²⁸⁵ Cf. Archives municipales de la ville de Paris, seizième arrondissement, acte de divorce n°140 du 29 février 1892.

Du 23 décembre 1891 à la mi-janvier 1892 : Dumoulin expose au moins quatre études à l'Exposition internationale annuelle qui se tient à la galerie Georges Petit²⁸⁶. Malgré son appellation, très peu d'artistes étrangers participent à ce Salon et il s'agit comme Stevens et Zorn de résidents parisiens²⁸⁷.

24 décembre 1891 : Dumoulin assiste à Paris aux obsèques du critique Albert Wolff décédé deux jours plus tôt²⁸⁸.

Fin janvier-février 1892 : Dumoulin participe aux côtés de Jean-Jacques Henner, Antoine Guillemet et Tony Robert-Fleury notamment à une exposition caritative à la galerie Georges Petit en faveur de l'écrivain Alexis Bouvier atteint depuis quatre ans d'hémiplégie et qui s'éteindra quelques mois plus tard²⁸⁹.

2 février 1892 : sous la présidence d'Henri Maret, un groupe d'artistes membres de la Société nationale des Beaux-Arts dont fait partie Dumoulin (mais aussi Gervex, Jean Béraud, Alphonse Humbert, Antoine Guillemet, Jean-Jacques Henner ou encore Bracquemond) se réunit dans le but de faire connaître à l'étranger les manifestations les plus remarquables de l'art français en terme de peinture, de sculpture, de gravure et d'arts décoratifs. Ils créent la « Société des Salons français à l'étranger » pour que, dans les grandes capitales d'Europe, les artistes français soient mieux traités et leurs œuvres mieux mises en valeur²⁹⁰. La société a donc pour mission principale de financer et d'organiser elle-même des expositions restreintes d'œuvres de ses sociétaires à l'étranger mais il est difficile d'apprécier ses actions si tant est qu'elle en ait eues. En effet, en dehors de l'annonce de sa création et de projets concrets exposés par ses membres dont Louis Dumoulin²⁹¹, aucune mention des activités de la société n'a pu être trouvée dans la presse française entre 1892 et 1900²⁹². À noter que cette association d'artistes tient sa première réunion au nouveau domicile de Louis Dumoulin. Ce dernier vient en effet, suite à son divorce, d'emménager au 31, rue Ballu dans le neuvième arrondissement de Paris²⁹³.

²⁸⁶ Cf. *Le Soir*, vendredi 25 décembre 1891, p. 2.

²⁸⁷ Cf. Firmin Javel, « Expositions », *Gil Blas*, samedi 26 décembre 1891, p. 3.

²⁸⁸ Cf. Gaston Calmette, « Les Obsèques d'Albert Wolff », *Le Figaro*, vendredi 25 décembre 1891, p. 1-2.

²⁸⁹ Cf. *Gazette anecdotique, littéraire, artistique et bibliographique*, n° 2, 31 janvier 1892, p. 47-48.

²⁹⁰ Cf. *L'Univers illustré, journal hebdomadaire*, 6 février 1892, p. 63.

²⁹¹ Dumoulin évoque dans une interview du journal *Le Constitutionnel* l'organisation d'expositions à Bruxelles puis à Amsterdam dès le printemps 1892 (cf. « L'Art français », *Le Constitutionnel*, samedi 9 avril 1892, p. 1).

²⁹² Même le journal *L'Événement*, pourtant très optimiste sur le devenir de cette société, eu égard à la valeur de ses membres fondateurs, ne mentionnera plus son nom (cf. *L'Événement*, mercredi 3 février 1892, p. 1).

²⁹³ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

Fin mars-fin mai 1892 : Dumoulin effectue une mission officielle en tant que peintre de la marine en Russie. Il est envoyé à Cronstadt, ville située sur une presqu'île sur la mer baltique et qui abrite une importante base navale russe afin de réaliser un tableau grand format commandé par l'État français. Il séjourne ensuite à Saint Pétersbourg et à Moscou²⁹⁴. Il s'arrête quelques jours à Varsovie à l'aller ou au retour et y visite notamment le quartier juif²⁹⁵.

Du 1^{er} à la mi-mai 1892 : Dumoulin expose à Saint-Pétersbourg plusieurs toiles inspirées de ses voyages en Extrême-Orient et en Italie. Son exposition est placée sous le haut patronage du grand-duc Alexis Alexandrovitch (1850-1908) et l'ambassadeur de France en Russie Gustave Lannes de Montebello (1838-1907) assiste avec le grand-duc au vernissage dont les recettes sont dédiées aux victimes de la disette en Russie²⁹⁶. La même exposition est ensuite présentée à Moscou cette fois sous le haut patronage du grand-duc Serge Alexandrovitch²⁹⁷.

Durant son séjour, Dumoulin se voit acheter plusieurs œuvres par le grand-duc Alexis Alexandrovitch. Il rentre à Paris vers le début du mois de juin 1892²⁹⁸.

Du 7 mai à mi-juin 1892 : malgré son absence lors de l'inauguration, Dumoulin participe au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en y exposant trois tableaux dont un intitulé *Un jardin japonais*²⁹⁹ inspiré du jardin qu'il s'est fait aménager dans sa villa de Veules-les-Roses.

10 juin 1892 : Dumoulin rentre à Paris suite à son séjour de deux mois en Russie. Il est interviewé le lendemain par l'homme de lettres Félicien Pascal (1860-19?). Dans une période où la russophilie gagne la sphère politique française, Dumoulin témoigne de l'excellent accueil qu'il a reçu durant son voyage et de l'amitié que porte le peuple russe à la France. Il nuance ce dernier point en expliquant que cette sympathie est ordonnée par le Tsar qui représente selon lui, l'*alpha* et l'*oméga* de la gouvernance russe et auquel le peuple russe obéit avec un respect quasi idolâtre. Dumoulin explique en revanche des impressions plus négatives dont, exemples à l'appui, l'antisémitisme vivace au sein de la population russe et une tendance à « l'apathie » chez les paysans. Il disserte également sur la religiosité des Russes qui paraissent très croyants

²⁹⁴ Cf. *Le Temps*, mercredi 27 avril 1892, p. 3.

²⁹⁵ Cf. Félicien Pascal, « France et Russie », *La Libre parole*, dimanche 12 juin 1892, p. 2.

²⁹⁶ Cf. *La Chronique des arts et de la curiosité, supplément à la Gazette des beaux-arts*, n° 39, 17 décembre 1892, p. 146.

²⁹⁷ Cf. « Les Marins russes en France », *Le Petit Parisien*, lundi 25 septembre 1893, p. 2.

²⁹⁸ Cf. *Le Matin, derniers télégrammes de la nuit*, jeudi 9 juin 1892, p. 3.

²⁹⁹ *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 7 mai 1892*, Evreux, C. Hérissey, 1892, notices n° 372 à 374, visibles dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/63660> (consulté le 29/08/2020).

en apparence mais dont les mœurs sociales parsemées de mensonges, de querelles et d'ivrognerie, s'affranchissent selon lui de préceptes religieux³⁰⁰.

Du 27 juin au 20 juillet 1892 : Dumoulin expose à la galerie du grand collectionneur et marchand d'art Charles Sedelmeyer (1837-1925) un tableau grand format intitulé *L'escadre cuirassée du Nord à Cronstadt*³⁰¹ inspiré de son voyage en Russie et qui célèbre la visite officielle d'une escadre de la marine française à Cronstadt à l'été 1891³⁰². Sur le cadre de la toile sont mentionnés les noms de tous les navires composant la flotte³⁰³. L'œuvre est quasi unanimement saluée par la critique qui pointe l'habileté de Dumoulin à traiter le sujet sans tomber dans le conformisme monotone d'une commande officielle et en évitant la caricature moderniste qui aurait selon Léon Roger-Milès « rapetissé l'intention et prêté à rire³⁰⁴ ».

13 juillet 1892 : parution du décret gouvernemental instituant la tenue d'une exposition universelle à Paris en 1900³⁰⁵.

Fin juillet 1892 : la ville de Paris ouvre un nouveau musée permanent au sein du Palais des Beaux-Arts et des arts libéraux construit au Champ-de-Mars à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889 et qui accueillait depuis des expositions temporaires. Le palais sera détruit en 1897 pour la construction de nouveaux bâtiments destinés à accueillir l'Exposition universelle de 1900. Le tableau *La Place Clichy* de Louis Dumoulin fait partie des œuvres exposées de manière permanente dans ce musée³⁰⁶.

Fin août 1892 : Dumoulin est nommé secrétaire au sein du comité de patronage de l'exposition d'inauguration du nouveau bâtiment du Musée des Beaux-Arts de Monaco dont l'ouverture, prévue initialement début décembre 1892, aura lieu début janvier 1893³⁰⁷.

Été-automne 1892 : Probable séjour de Dumoulin en Normandie dans sa résidence de Veules-les-Roses. Possible excursion en Grande-Bretagne et notamment à Londres³⁰⁸.

³⁰⁰ Cf. Félicien Pascal, « France et Russie », *La Libre parole*, dimanche 12 juin 1892, p. 2.

³⁰¹ Cf. *infra*, annexe 1, tableau n°192.

³⁰² Cf. « Exposition de M. Louis Dumoulin », in *La Lanterne, journal politique quotidien*, dimanche 26 juin 1893, p. 3.

³⁰³ Cf. *Le Panthéon de l'industrie*, 19^{ème} année, n°1893, p. 107.

³⁰⁴ Cf. Léon Roger-Milès, « Beaux-Arts », *Le Soir*, mercredi 29 juin 1892, p. 3.

³⁰⁵ Cf. Alfred Picard, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, rapport général administratif et technique, Tome premier*, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 7.

³⁰⁶ Cf. Octave Mirbeau (sous le pseudonyme de « Tout-Paris »), « Bloc-notes parisien, un nouveau musée », *Le Gaulois*, mercredi 27 juillet 1892, p. 1.

³⁰⁷ Cf. *Le Petit parisien*, samedi 27 août 1892, p. 2.

³⁰⁸ L'écrivain Hector France (1837-1908) mentionne dans un article paru en mai 1893 un récent séjour de Dumoulin à Londres durant lequel ce dernier aurait été victime de jets de pierre pour avoir travaillé un dimanche (il prenait des croquis de la Tour de Londres). La datation de ce séjour est néanmoins incertaine, il est possible

Décembre 1892 : Dumoulin expose dix œuvres à la troisième exposition de la Société internationale de peinture et de sculpture qui a pour but de convier des artistes étrangers à exposer à Paris aux côtés d'artistes français³⁰⁹. Dumoulin est critiqué par Charles Yriarte à cette occasion qui lui reproche d'avoir présenté côte à côte des vues de Paris et de Saint Pétersbourg selon des teintes et couleurs proches. Yriarte invoque l'ethnographie et pointe le manque de justesse dans le regard de Dumoulin, qualité indispensable selon lui à un véritable voyageur³¹⁰.

26 décembre 1892 : *L'escadre cuirassée du Nord à Cronstadt* est, comme convenu, acheté par l'État au prix de trois mille francs³¹¹ pour les collections du château de Versailles³¹².

13 janvier 1893 : Dumoulin assiste en tant que membre du comité de patronage à la soirée donnée à l'occasion de l'inauguration d'une exposition internationale qui se tient jusqu'au mois de mars au sein du nouveau palais des Beaux-Arts de Monaco. Les peintres Gérôme, Carolus-Duran et Albert Stevens notamment font eux aussi partie de ce comité³¹³.

Du 9 mars à fin mars 1893 : le Musée historique de Moscou expose, sous le patronage du grand-duc Serge Alexandrovitch, une bonne partie des tableaux de l'Exposition Dumoulin sur l'Extrême-Orient à la Galerie Georges Petit en 1889-1890³¹⁴.

Du 10 mai au 10 juillet 1893 : participation au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts avec dix toiles exposées dont au moins cinq inspirées de son voyage en Russie de 1892³¹⁵. *L'escadre cuirassée du Nord à Cronstadt* fait partie des tableaux présentés et se trouve, dans le contexte du Salon, moins apprécié par la critique que lors de sa présentation chez Sedelmeyer³¹⁶. Un critique peu avisé qualifie en outre de « chinoiseries » les tableaux présentés

qu'il ait eu lieu durant les premiers mois de l'année 1893 (cf. Hector France, « Lettre d'Angleterre, trop de vertu », *La Nation*, vendredi 19 mai 1893, p. 1-2).

³⁰⁹ Comme le soulignent plusieurs critiques, les peintres étrangers exposants étaient généralement résidents parisiens ou bien intégrés à la vie artistique parisienne (voir par exemple Charles Yriarte, « Exposition de la Société internationale, peinture », *Le Figaro*, 28 décembre 1892, p. 2).

³¹⁰ « Il y a de l'ethnographie jusque dans l'air qui enveloppe un dôme à deux points cardinaux différents, et la sensibilité du regard est la première vertu du peintre en voyage » (Charles Yriarte, « Exposition de la Société internationale, peinture », *Le Figaro*, 28 décembre 1892, p. 2).

³¹¹ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

³¹² Cf. « Les Marins russes à Paris, les préparatifs des fêtes, le départ de Toulon », *Le Radical*, mercredi 18 octobre 1893, p. 1.

³¹³ Cf. « À Monte Carlo, le nouveau palais des Beaux-Arts, brillante inauguration », *Le Matin, derniers télégrammes de la nuit*, samedi 14 janvier 1893, p. 5.

³¹⁴ Cf. « Hors Paris », *Le Figaro*, samedi 11 mars 1893, p. 1.

³¹⁵ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 10 mai 1893*, Évreux, C. Hérissey, 1893, notices n°361 à 170, visibles dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/166264?offset=0> (consulté le 31/08/2020).

³¹⁶ Par exemple la critique d'Hyppolite Lemaire qui qualifie le tableau de Dumoulin de : « toile chromo-patriotique [...] d'un trop vilain ton » (cf. « Le Salon du Champ-de-Mars », *Le Petit moniteur universel*, samedi 13 mai 1893,

par Dumoulin lors de ce Salon estimant que ces derniers n'engendrent que du ridicule malgré la défense acharnée de leurs qualités par les amis du peintre³¹⁷.

Du 17 juin 1893 au ? : Dumoulin envoie une toile³¹⁸ à l'exposition organisée à Rueil-Malmaison par le maire de la ville, le docteur et peintre Pierre Bouillet (18??-?)³¹⁹. Jules Lefebvre, Benjamin Constant mais aussi les amis de Dumoulin, Henner et surtout Guillemet qui préside le jury participent à cette exposition³²⁰. Edmond Lepelletier, résident à Rueil-Malmaison, prend également part à cet événement en tant que membre du jury³²¹.

Fin septembre 1893 : Louis Dumoulin se met en route pour Toulon où il est envoyé en mission officielle par le Ministère de la Marine³²².

D'octobre à décembre 1893 : festivités célébrant l'amitié franco-russe avec notamment la venue à Toulon de plusieurs bâtiments de la flotte russe et de nombreuses réceptions diplomatiques grandioses à Paris. Dumoulin, malgré son statut de peintre de la marine et son voyage en Russie, n'est dans un premier temps pas invité par le comité d'organisation présidé par le patron de presse et écrivain Arthur Meyer (1844-1924) alors même qu'il est missionné pour immortaliser sur la toile la flotte russe en parade dans le port de Toulon³²³. Il faudra l'intervention d'Henri Maret notamment pour que Dumoulin soit finalement convié à quelques réceptions organisées dans le cadre de ces festivités.

17 octobre 1893 : *L'Écho de Paris* publie un supplément de vingt-quatre pages aux festivités franco-russes. Ce numéro spécial est rédigé par Edmond Lepelletier et illustré par Louis Dumoulin³²⁴.

24 octobre 1893 : les marins russes sont reçus au château de Versailles où ils visitent notamment les galeries historiques et admirent les tableaux qui y sont accrochés dont la toile de Dumoulin *L'escadre cuirassée du Nord à Cronstadt* qui leur fait un grand effet³²⁵.

p. 2-3). Le critique du *Petit parisien* que nous n'avons pu identifier juge lui la toile « froide » et « sans intérêt » (cf. « Le Salon du Champ-de-Mars, la peinture », *Le Petit Parisien*, mardi 9 mai 1893, p. 2-3).

³¹⁷ Cf. « Le Vernissage au Champ-de-Mars », *Paris*, mercredi 10 mai 1893, p. 1.

³¹⁸ Cf. *supra*, annexe 1, notice n°175.

³¹⁹ Cf. « Échos », *Le Pays, journal des volontés de la France*, vendredi 16 juin 1893, p. 1.

³²⁰ Cf. « Ouverture de l'exposition de Rueil », *Le Petit journal*, dimanche 18 juin 1893, p. 2.

³²¹ Cf. *Exposition des Beaux-Arts sous le patronage de la municipalité et la présidence du maire, M. le Dr Bouillet, 1893*, Paris, P. Dupont, 1893, p. 2.

³²² Cf. *Le Figaro*, dimanche 24 septembre 1893, p. 1.

³²³ Cf. « Les Marins russes à Paris, les préparatifs des fêtes, le départ de Toulon », *Le Radical*, mercredi 18 octobre 1893, p. 1.

³²⁴ Cf. *L'Écho de Paris*, mardi 17 octobre 1893, p. 1.

³²⁵ Cf. « Les Marins russes à Versailles », *Journal des débats politiques et littéraires*, édition du soir, mardi 24 octobre 1893, p. 4.

3 décembre 1893 : le journaliste et écrivain Octave Lebesgue (1857-1933) se rend au domicile de Louis Dumoulin pour interviewer ce dernier au sujet de ses voyages en Russie. Alphonse Humbert est également présent lors de cette entretien dont le compte-rendu paraît le lendemain dans le journal *Paris*. On apprend par cette interview qu'Alphonse Humbert a accompagné Dumoulin lors de son séjour en Russie et que Dumoulin aurait l'intention de repartir très rapidement en voyage dans ce pays.³²⁶

Hiver 1893 : possible séjour de Dumoulin en Russie, destination qu'il affectionne en tant que coloriste et qu'il qualifie d'« Orient qui aurait de la neige³²⁷ ».

31 mars 1894 : Louis Dumoulin assiste aux obsèques du journaliste Henry Simond (1855-1894) qui était sous-directeur de publication du journal *Le Radical*. Edmond Lepelletier, membre de l'équipe de rédaction du dit journal, assiste également aux obsèques³²⁸.

Du 25 avril à la fin juin 1894 : Salon de la Société nationale des Beaux-Arts auquel participe comme tous les ans depuis sa création Louis Dumoulin. Il y expose six toiles, dont une commémorant les festivités franco-russes de 1893³²⁹ et un tableau intitulé *Vision*, qui diviseront la critique³³⁰. Dans la section sculpture, Jules Jouant (1863-1921), l'un des praticiens d'Auguste Rodin, expose un buste de Dumoulin³³¹.

En outre, Dumoulin est à cette période prié de s'expliquer par les autorités russes qui lui reprochent de ne pas avoir payé les droits de douanes requis lors de l'expédition de ses tableaux de la Russie vers la France. L'affaire sera traitée au plus haut niveau des ministères des affaires étrangères et de la marine pour finalement trouver une issue favorable à Dumoulin³³².

Du 29 avril au novembre 1894 : Dumoulin participe à l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon qui se tient dans le Parc de la tête d'or. Il y expose seize œuvres

³²⁶ Cf. Octave Lebesgue (sous le pseudonyme de « Caribert »), « À travers Paris, chez un peintre de la Marine », *Paris*, lundi 4 décembre 1893, p. 2.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Cf. « Obsèques d'Henry Simond », *Le Radical*, dimanche 1^{er} avril 1894, p. 1-2.

³²⁹ Cf. *supra*, annexe 1, tableau n°211.

³³⁰ Cf. L'écrivain et critique d'art Noël Clément-Janin (1862-1947) est particulièrement acerbe envers Dumoulin dans son compte-rendu du Salon : « Devant les fêtes *franco-russes* de Louis Dumoulin, on est pris d'une irrésistible envie de crier *Vive la Russie !* mais pas du tout d'admirer le tableau. Quel barbouillage Seigneur ! Une autre toile est véritablement amusante. M. Dumoulin a eu une vision un soir. Sur la Place de la Concorde, passée au bleu des lessiveuses, devant la statue de Strasbourg, il a vu tout à coup surgir la Marseillaise de Rude, à l'entrée des Champs-Élysées, entre les chevaux de Marly. Et cette Marseillaise tait rouge comme si elle sortait d'un haut-fourneau. Elle ne sortait que du pinceau de Louis Dumoulin. L'allégorie est transparente ; si M. Déroulède ne l'achète pas, c'est qu'il n'aura pas de patriotisme, - ou qu'il aura du goût » (cf. Noël Clément-Janin, « Salon du Champ-de-Mars », *L'Estafette*, mercredi 25 avril 1894, p. 1).

³³¹ Cf. *L'Éclair*, mardi 24 avril 1894, p. 8.

³³² Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

représentant l'Indochine française (en dehors de trois tableaux, classés sous l'appellation « Indochine » mais centrés sur Singapour ou la Malaisie) issues de sa mission officielle de 1888-1889³³³.

6 juin 1894 : Le quotidien *Le Journal* publie par erreur un écho funéraire annonçant le décès de Madame Louis Dumoulin et la tenue de ses obsèques le jeudi 7 juin³³⁴. Le journal publie un *erratum* le lendemain, expliquant qu'il s'agit en fait du décès de l'épouse du peintre Fernand Desmoulin³³⁵.

13 juin 1894 : Dumoulin sollicite par courrier la Direction des Beaux-Arts pour l'obtention d'une commande officielle dans le cadre de la décoration des nouveaux locaux de l'école nationale des Chartes. Sa proposition est appuyée par l'architecte des locaux en question Henri-Paul Nénot (1853-1934)³³⁶.

Juillet – août 1894 : probable séjour de Dumoulin dans sa maison de Veules-les-Roses. Il réalise notamment un tableau intitulé *Une rue à Veules-en-Caux* qu'il présentera au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts l'année suivante³³⁷.

Du 1^{er} août 1894 au 17 avril 1895 : guerre sino-japonaise initialement engagée pour le contrôle de la Corée.

Georges Bigot couvre ce conflit aux côtés de l'armée japonaise pour le compte de plusieurs journaux occidentaux dont le journal anglais *The London graphic*³³⁸. Il prend à cette occasion de nombreux clichés photographiques qu'il réunit dans un album³³⁹. La collection photographique de Louis Dumoulin comprend cinquante-huit de ces clichés³⁴⁰. La présence de ces photographies données à Dumoulin par Bigot lui-même s'explique par le projet des deux peintres d'exécuter un *Panorama de la guerre sino-japonaise* qui serait exposé à Tôkyô. On

³³³ Cf. Fernand Blum, « Tableaux et études de Louis Dumoulin, peintre du Ministère de la marine rapportés d'une mission en Extrême-Orient en 1888 », in *Notices coloniales, publiées sous le patronage de M. Delcassé... à l'occasion de l'Exposition universelle, internationale et coloniale de Lyon (1894)*, op. cit., p. XLI-XLII.

³³⁴ Cf. *Le Journal*, mercredi 6 juin 1894, p. 1.

³³⁵ Cf. *Le Journal*, jeudi 7 juin 1894, p. 1.

³³⁶ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

³³⁷ Cf. *supra*, annexe 1, tableau n°214.

³³⁸ Cf. Terry Bennett, *Korea, caught in time*, Second edition, Reading, Garnett publishing, 2009, p. 12.

³³⁹ Nous nous référons à l'article suivant qui reproduit la majorité des clichés en question: Naoyuki Kinoshita 木下直之, « Bigot "nisshinsensô shashinchô" wo yomu » 「ビゴ『日清戦争写真帳』を読む, in Isao Shimizu (dir.) (清水勲監修), Bigô ga mita seikimatsu nippon = ビゴがみた世紀末ニッポン, 別冊太陽, n° 95, Heibonsha 平凡社, 1996, p. 77-97.

³⁴⁰ Cf. Julien Béal, *La Corée dans la collection photographique du peintre Louis-Jules Dumoulin (1860-1924), l'ombre de Georges-Ferdinand Bigot (1860-1927)*, 2017, (hal-01584106), URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01584106> (consulté le 24/08/2020).

sait que Dumoulin a réalisé plusieurs toiles avant son départ pour le Japon en mai 1895³⁴¹ mais il n'est pas sûr qu'il disposait des photographies de Bigot à cette date. Il s'est peut-être appuyé sur les illustrations de presse de Bigot directement copiées des clichés en question pour réaliser ces toiles. Il semble en effet peu probable que Bigot lui ait envoyé par courrier postal les dites photographies. Dumoulin semble plutôt les avoir reçues et utilisées après son arrivée au Japon en juillet 1895.

10 août 1894 : Dumoulin reçoit une commande officielle de l'État à hauteur de cinq mille francs pour la décoration de la grande salle de cours de l'école des chartes en nouvelle Sorbonne³⁴².

Automne 1894 : Dumoulin participe au dépôt auprès de la commission de sélection de l'exposition universelle de 1900 d'un projet de panorama et dioramas qui présenteraient, dans le cadre d'un projet plus vaste financé par la puissante compagnie des messageries maritimes (le Pavillon du Tour du monde) différents pays du monde desservis par les liaisons de la compagnie des messageries maritimes. La troisième sous-commission du Conseil supérieur de l'Exposition de 1900, présidée par l'homme politique Jules Simon (1814-1896) place le « tour du monde » dans sa première liste des projets retenus le 15 novembre 1894. Il convient de préciser que le vice-président de la sous-commission en question n'est autre qu'Alphonse Humbert, personnalité très proche de Dumoulin (Humbert est rappelons-le, le beau-frère d'Edmond Lepelletier)³⁴³.

Début septembre 1894 : les galeries historiques du château de Versailles réintroduisent en leur sein le tableau de Dumoulin intitulé *L'escadre cuirassée du Nord à Cronstadt* acquis par l'État à cet effet. Ce dernier tableau avait été exposé notamment au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1893³⁴⁴.

Mi-septembre-début octobre 1894 : Dumoulin expose à la Sécession à Munich son tableau des festivités franco-russe qui ne reçoit pas un bon accueil, mais pouvait-il en être autrement tant le sujet présenté était impopulaire en Allemagne³⁴⁵.

³⁴¹ Cf. *Le Voltaire*, jeudi 16 mai 1895, p. 2.

³⁴² Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306. Dumoulin, Louis.

³⁴³ Cf. « 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.

³⁴⁴ Cf. *Le Soir*, jeudi 13 septembre 1894, p. 3.

³⁴⁵ Cf. *L'Œuvre d'art, revue bi-mensuelle illustrée*, 2^{ème} année, n°36 (5 octobre 1894), p. 106.

20 novembre 1894 : Dumoulin assiste aux obsèques publiques du journaliste Francis Magnard (1837-1894), rédacteur en chef du journal *Le Figaro*³⁴⁶.

18 décembre 1894 : Dumoulin expose par courrier à la Direction des Beaux-Arts son projet de décoration de la salle de cours de l'école des chartes. Il a imaginé un triptyque représentant sur son panneau central les jardins de l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés et au niveau des panneaux latéraux des représentations, à gauche, de l'ancien emplacement de l'école rue des archives, pourvus de symboles napoléoniens, et à droite, l'évocation des siècles antérieurs à la Révolution par des symboles royalistes³⁴⁷.

Janvier-mars 1895 : Dumoulin va rendre visite à sa mère souffrante à San Remo puis voyage à Venise et à Rome.

C'est également à cette période qu'est fondée, en vue de réaliser le projet du même nom, la « société anonyme du Tour du monde, panorama diorama animés » dotée d'un capital de deux millions de francs. Dumoulin est membre du conseil d'administration de cette société présidée par Paul Clavery (1832-1915), un administrateur du principal financeur du projet, à savoir la Compagnie des messageries maritimes. Deux autres administrateurs de cette Compagnie figurent également au sein de ce conseil qui compte également dans ses membres l'homme politique adjoint au maire du onzième arrondissement de Paris Edmond Coutelier (18?-19?) et le collègue et ami de Dumoulin Tony Robert-Fleury³⁴⁸.

Du 25 avril au 30 juin 1895 : participation au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts avec huit tableaux présentés dont deux inspirés de son récent voyage en Italie et un panneau décoratif intitulé *La Genèse*³⁴⁹.

Du 1^{er} mai au 30 juin 1895 : le Salon annuel de la Société des artistes français se déroule au Palais des Champs-Élysées. Dumoulin reste fidèle au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts et n'y expose donc aucune œuvre³⁵⁰.

Fin mai 1895 : Dumoulin embarque à Marseille sur le navire « Yarra » en compagnie du peintre Rudolf Weisse, qui l'accompagne pour un nouveau voyage financé vers l'Extrême-Orient dans

³⁴⁶ Cf. « Obsèques de Francis Magnard », *Le Figaro*, mercredi 21 novembre 1894, p. 1-2.

³⁴⁷ Christian Hottin fournit une description de ce triptyque et pointe les erreurs historiques grossières commises par Dumoulin (cf. « Le 19, rue de la Sorbonne, l'école, ses bâtiments, sa décoration », in *L'École nationale des Chartes, histoire de l'école depuis 1821*, Paris, G. Klopp, 1997, p. 142-148).

³⁴⁸ Cf. *Cote de la Bourse et de la banque*, mardi 29 janvier 1901, p. 3.

³⁴⁹ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 25 avril 1895*, Évreux, C. Hérissey, 1895, notices n°446 à 453, visibles dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/166945?offset=0> (consulté le 19/09/2020).

³⁵⁰ Cf. *Catalogue des ouvrages exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1895*, Paris, L. Baschet, 1895.

le cadre de la préparation de la réalisation de son projet de panorama qui a été retenu par les commissaires de l'exposition universelle de 1900. Il fait escale sur l'île de Java et à Pondichéry dans les Indes françaises. Il emporte avec lui les toiles qu'il a déjà réalisées au sujet de la guerre sino-japonaise avec pour projet de s'en servir pour réaliser et exposer à Tôkyô un panorama de cette guerre. Avant son départ de Paris vers la mi-mai, les principaux représentants diplomatiques du Japon en France étaient allés admirer et surtout juger les toiles en question dans l'atelier même de Dumoulin³⁵¹.

Début juillet – fin août 1895 : Dumoulin et Weisse débarquent à Yokohama aux alentours du 10 juillet³⁵² et retrouvent Georges Bigot qui a épousé l'année précédente une jeune femme japonaise de dix-sept ans nommée Sanô Masu et vient d'avoir un fils de cette union. Les trois hommes assistent à un défilé militaire naval à Yokosuka, base navale construite sous la direction d'un ingénieur français Léonce Verny (1837-1908), célébrant la victoire japonaise sur la Chine et exhibant les navires pris à l'ennemi lors de l'invasion de Taiwan qui se déroula entre mai et octobre 1895³⁵³. Dumoulin, peut-être aidé par Weisse, termine les huit scènes du *Panorama de la guerre sino-japonaise* qui seront installés dans la cour de l'École impériale d'ingénieurs du Japon situé dans le quartier de *Tora no mon* à Tôkyô. Les travaux des deux peintres sont scrutés par des officiers japonais qui exigent des corrections quant aux détails des scènes présentées. Ces derniers ordonnent notamment à Dumoulin de ne pas faire apparaître de cadavres de soldats japonais sur la toile³⁵⁴.

Septembre-Octobre 1895 : Dumoulin et Weisse, accompagnés et guidés par Bigot, se rendent à Enoshima où ils peignent *in situ* plusieurs esquisses. Dumoulin, équipé d'un appareil photographique de type « Kodak » va pouvoir prendre des clichés à sa guise. Dans sa collection se trouvent notamment une vingtaine de photographies prises à Enoshima dont plusieurs depuis sa chambre à « l'auberge de la langouste »³⁵⁵. Bigot quitte Enoshima fin septembre probablement suite à une discorde avec Dumoulin. Il écrit à ce dernier début octobre pour lui signifier qu'il se trouve à Mito et qu'il met à sa disposition et à celle de Weisse un sac de couleurs³⁵⁶. Enoshima est au centre de ce deuxième séjour de Dumoulin au Japon, sa position

³⁵¹ Cf. *Le Voltaire*, jeudi 16 mai 1895, p. 2.

³⁵² Cf. « Passengers arrived », *The Japan weekly mail*, vol. XV, July 13th, 1895, p. 50.

³⁵³ Informations établies d'après l'interview de Dumoulin par l'homme de lettres et peintre Maurice Guillemot retranscrite dans : « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2.

³⁵⁴ Information donnée par Dumoulin lui-même lors d'une interview réalisée par Octave Lebesgue en février 1896 (cf. Octave Lebesgue (sous le pseudonyme de « Caribert »), « L'Actualité, le panorama d'un français au Japon », *Paris*, mardi 4 février 1896, p. 1-2).

³⁵⁵ Cf. *supra*, p. 220.

³⁵⁶ Cf. Kôdera, Tsukasa ; Homburg, Cornelia ; Satô, Yukihiko (éds), *Van Gogh & Japan*, Kyôto, Seigensha, 2017, p. 203-204.

géographique lui offre des sujets maritimes ainsi qu'une vue intéressante sur le Mont Fuji qu'il retiendra du reste pour l'arrière-plan de la partie japonaise de son *Panorama du tour du monde* de 1900.

En dehors d'Enoshima, Dumoulin se rend également à Kamakura et à Fujisawa (actuel préfecture de Kanagawa).

Novembre 1895 : Dumoulin reste à Yokohama et à Tôkyô où il visite le temple d'Asakusa et celui de *Shiba* plus communément appelé *Zôjô-ji* 増上寺. Il assiste également à la fête des chrysanthèmes donnée chaque automne en l'honneur de la famille impériale dans les jardins du Palais impérial « annexe » d'Akasaka 赤坂離宮 à Tôkyô³⁵⁷. Loti avait lui aussi assisté à cette fête quelques dix ans plus tôt.

Dumoulin et Weisse quittent le Japon durant la dernière semaine de novembre 1895 par le paquebot « *Saghalien* », comme lors de son retour en 1889³⁵⁸.

8 janvier 1896 : décès de Paul Verlaine. Son ami Edmond Lepelletier s'occupe de l'organisation des funérailles³⁵⁹. Les obsèques publiques ont lieu le 10 janvier 1896. Le nom de Louis Dumoulin n'est pas mentionné dans la longue liste des personnalités ayant assisté à cet événement³⁶⁰. Il est donc fort probable que celui-ci soit rentré à Paris de son voyage en Extrême-Orient après la date du 10 janvier comme semble le confirmer le journal *Le Voltaire*³⁶¹.

Un comité des amis de Verlaine est constitué peu après l'enterrement dans le but principal de faire élever un monument en l'honneur du poète. D'abord présidé par le poète Stéphane Mallarmé (1842-1898), puis, après sa mort, par Auguste Rodin, ce comité n'obtiendra gain de cause qu'en 1911 avec l'élévation d'une statue dans le jardin du Luxembourg. Dumoulin n'est pas listé comme membre, à la différence évidemment de son ancien beau-frère Edmond Lepelletier, mais il participe à des commémorations visant à honorer la mémoire du poète³⁶².

Mi janvier 1896 : Louis Dumoulin est de retour à Paris³⁶³ après plusieurs escales dont une à Shanghai et une à Saïgon. Les journaux d'actualités parisiens annoncent très largement de

³⁵⁷ Informations établies d'après l'interview de Dumoulin par Maurice Guillemot retranscrite dans : « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, lundi 27 septembre 1897, p. 2.

³⁵⁸ Cf. « Passengers departed », *The Japan weekly mail*, vol. XV, November 30th, 1895, p. 599.

³⁵⁹ C'est en tout cas ce qu'il déclare dans la biographie consacrée au poète en 1907 (cf. *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre, op. cit.*, p. 542-543).

³⁶⁰ Cf. « Les Obsèques de Paul Verlaine », *Le Gaulois*, samedi 11 janvier, p. 4.

³⁶¹ Cf. *Le Voltaire*, samedi 18 janvier 1896, p. 1.

³⁶² Cf. Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre, op. cit.*, p. 552-553.

³⁶³ Cf. *Le Voltaire*, samedi 18 janvier 1896, p. 2.

retour et qualifie déjà le projet du tour du monde de « clou de l'exposition universelle de 1900³⁶⁴ » .

Fin janvier 1896 : altercation au domicile de Dumoulin entre Georges de Labruyère et le journaliste et auteur dramatique Paul Lordon (1854-1934) au sujet d'un emprunt d'argent passé au nom de Lordon par Labruyère sans le consentement du premier cité. L'affaire reprise par les journaux engendrera une polémique entre Henri Rochefort et l'écrivaine, journaliste et féministe Caroline Rémy connue sous le pseudonyme de « Madame Séverine »³⁶⁵.

4 février 1896 : le journal *Paris* fait paraître le compte-rendu d'une interview de Dumoulin réalisée au domicile parisien du peintre par Octave Lebesgue au sujet du *Panorama de la guerre sino-japonaise* présenté par Dumoulin à Tôkyô³⁶⁶.

29 février 1896 : Dumoulin assiste à Paris aux obsèques publiques de l'homme de lettres Arsène Houssaye durant lesquelles Émile Zola notamment prononce un vibrant discours en hommage à son ami défunt³⁶⁷.

Du 25 avril au 30 juin 1896 : Dumoulin expose au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts vingt toiles (dont sept de la presque île d'Enoshima) inspirées de son séjour au Japon l'année précédente³⁶⁸. La critique est partagée ou en tout cas, moins enthousiaste que lors de l'Exposition des tableaux issus du premier voyage de Dumoulin au Japon. Le peintre, sculpteur et critique Georges-Claudius Lavergne (1847-1923) qualifie sans ambages ni scrupule les tableaux de Dumoulin de « chinoiseries³⁶⁹ ». L'homme de lettres et historien Jules Mazé (1865-191) déplore lui « la monotonie des tons³⁷⁰ ». Les journaux « amis » de Dumoulin au premier lieu desquels *L'Événement* et *Le Radical* saluent en revanche la justesse et l'esthétique des envois du peintre³⁷¹.

³⁶⁴ Voir par exemple : « Notes d'art, le Japon à Paris », *La Patrie*, samedi 18 janvier 1896, p. 4.

³⁶⁵ Cf. « La polémique Rochefort-Séverine », *La Charente*, lundi 27 janvier 1896, p. 1.

³⁶⁶ Cf. Octave Lebesgue (sous le pseudonyme de « Caribert »), « L'Actualité, le panorama d'un français au Japon », *Paris*, mardi 4 février 1896, p. 1-2.

³⁶⁷ Cf. Georges Docquois, « Les Obsèques d'Arsène Houssaye », in *Le Journal*, dimanche 1^{er} mars 1896, p. 2.

³⁶⁸ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 25 avril 1896*, Évreux, C. Hérissey, 1896, notices n°453 à 472, visibles dans la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/167693?offset=0> (consulté le 13/09/2020).

³⁶⁹ « M. Louis Dumoulin fera plaisir aux amateurs de chinoiseries, ses compositions étant aussi chinoises que possible » (Georges-Claudius Lavergne, « Beaux-Arts, Salon du Champ-de-Mars », *La Vérité*, vendredi 24 avril 1896, p. 2).

³⁷⁰ Cf. Jules Mazé, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Le Petit moniteur universel*, vendredi 24 avril 1896, p. 3.

³⁷¹ « Rien n'est pittoresque amusant comme les japonneries de M. Louis Dumoulin » (cf. Paul Heusy, « Le Salon du Champ-de-Mars », in *Le Radical*, samedi 25 avril 1896, p. 4. Charles Baude de Mauriceley (1852-1930) salue des « œuvres d'observations pour lesquelles on ne saurait trop féliciter le peintre » (cf. « L'Art au Champ-de-Mars, Salon 1896 », *L'Événement*, mardi 5 mai 1896, p. 2).

Du 1^{er} mai au 30 juin 1896 : Salon annuel de la Société des artistes français sans envoi de Dumoulin puisqu'il expose dans le Salon concurrent de la Société nationale des Beaux-Arts³⁷².

15 mai 1896 : décès de la mère de Dumoulin, les obsèques ont lieu à Paris le 17 mai 1896³⁷³.

Été 1896 : Dumoulin passe la saison estivale dans sa résidence secondaire à Veules-les-Roses.

4 août 1896 : signature d'un nouveau Traité de commerce et de navigation entre la France et le Japon. Georges Bigot publie à partir du texte officiel une adaptation dessinée de ce Traité³⁷⁴.

Mi-septembre 1896 : Dumoulin embarque à Marseille pour un nouveau voyage vers l'Orient, puis l'Extrême-Orient sur les paquebots de la compagnie des messageries maritimes en vue de poursuivre la collecte d'études et documents qu'il juge nécessaire à la réalisation de son *Panorama du tour du monde*. Il s'attache également à recruter des troupes indigènes susceptibles de participer au théâtre animé qu'il envisage d'accoler à son panorama³⁷⁵.

Octobre - décembre 1896 : Dumoulin séjourne d'abord en Grèce où il déplore le retard pris par le pays en terme de réseaux ferrés, puis en Turquie où il est témoin des massacres hamidiens³⁷⁶. Mais, Dumoulin retiendra Constantinople dans son *Panorama du tour du monde* en présentant une scène très largement inspirée du premier roman de Pierre Loti *Aziyadé* publié anonymement en 1879. Il choisit en effet de représenter le cimetière décrit par Loti dans son roman comme lieu de sépulture de son amour exotique Aziyadé.

Dumoulin se rend ensuite en Syrie et au Liban, à Beyrouth où il est marqué par l'influence française dans de nombreux domaines et le rôle prépondérant que la France doit jouer dans ces pays. Il ne représentera pourtant ni la Syrie, ni le Liban dans son panorama.

Janvier 1897 : Dumoulin séjourne en Égypte, au Caire où il critique l'omniprésence militaire anglaise. Il fait ensuite escale à Port-Saïd qu'il va choisir avec comme trame de fond avec le Canal de Suez pour représenter l'Égypte dans son *Panorama du tour du monde*.

Février 1897 : escale en Inde et séjour à Bombay, ville que Dumoulin juge infestée par les maladies. Il prend des clichés témoignant des épidémies de peste et de choléra, mais aussi de la pauvreté des habitants. Il critique à nouveau les anglais qu'il accuse de laisser la situation en l'état et estime que ces derniers sont détestés par les autochtones. Plus attiré par le potentiel

³⁷² Cf. *Catalogue des ouvrages exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1896*, Paris, L. Baschet, 1896.

³⁷³ Cf. « Deuil », *Gil Blas*, dimanche 17 mai 1896, p. 2.

³⁷⁴ Cf. Georges Bigot (illustrations), *Traité de commerce entre la France et le Japon signé à Paris, le 4 Août 1896*, [S.l.], [S.n.], 1896.

³⁷⁵ Cf. *Le Soir*, jeudi 10 septembre 1896, p. 2.

³⁷⁶ Cf. « Un clou pour l'exposition », *Le Temps*, lundi 20 septembre 1897, p. 3.

exotique et les paysages insulaires de Ceylan Dumoulin choisit ce lieu et plus particulièrement la ville de *Kandy* comme sujet représentatif des Indes dans son *Panorama du tour du monde*.

Mars 1897 : Dumoulin séjourne à Saigon et effectue une visite à Angkor Vat qu'il choisit de représenter dans son panorama mais en faisant danser devant son tableau du Cambodge des danseuses javanaises ! Il loue les travaux d'aménagement et de construction de voies de transports pilotés par la France notamment dans les environs de Saigon.

Avril 1897 : Dumoulin fait escale à Shanghai. Il choisit de représenter dans son panorama ce que les occidentaux appellent « la ville chinoise », soit en fait les quartiers composés de maisons traditionnelles. Dumoulin s'inspire très largement de photographies pour réaliser sa peinture. Il prend lui-même des clichés à Shanghai montrant par exemple la répression policière britannique dans une période tendue qui va déboucher en 1900 sur la révolte des Boxers. Dumoulin tisse des liens solides avec Stephen Pichon, alors Ministre plénipotentiaire de France en Chine.

Fin avril-fin juin 1897 : Dumoulin, en voyage, ne participe ni au Salon national des Beaux-Arts ni à celui de la Société des artistes français³⁷⁷.

Fin Mai- fin juillet 1897 : Dumoulin reste trois mois au Japon. Il arrive à Yokohama par le navire « *Le Natal* » accompagné d'une jeune femme nommée mademoiselle D'Autun qui apparaît sur plusieurs de ses photographies ainsi que Georges Bigot qu'il retrouve une nouvelle fois à Tôkyô. Ce dernier va à nouveau le guider et l'aider en vue de la réalisation de la partie japonaise du *Panorama du tour du monde* et de son théâtre animé.

Dumoulin effectue, en juin 1897, une nouvelle excursion sur le site du sanctuaire de Nikkô et dans ses environs aux abords du lac Chûzenji. C'est du reste ces lieux qu'il retient principalement pour représenter le Japon dans son panorama.

Il assiste avec Mlle D'Autun et Bigot aux festivités données à Yokohama en l'honneur du jubilé de diamant de la reine Victoria dont il photographie certaines scènes.

Août-septembre 1897 : traversée retour sur le navire « *Ernest Simons* ». Parti de Yokohama, Dumoulin fait deux courtes escale à Kôbe puis Shanghai avant une escale plus longue à Saigon, puis Bombay où il ne s'attarde pas. Il débarque à Marseille le 25 septembre³⁷⁸ et rejoint Paris

³⁷⁷ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 25 avril 1897*, Évreux, C. Hérissey, 1897 et *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 20 avril 1897*, Paris, P. Dupont, 1897.

³⁷⁸ Cf. *La Liberté des colonies*, dimanche 26 septembre 1897, p. 2.

aux alentours du 27 septembre 1897 soit un an exactement après son départ. La presse d'actualité française annonce largement ce retour, reprenant une dépêche publiée initialement dans le journal *Le Temps* et annonçant le *Panorama du tour du monde* en préparation par Dumoulin comme une des attractions phares de l'Exposition universelle de 1900³⁷⁹.

25 septembre 1897 : un journaliste dénommé Louis Perrée³⁸⁰ réalise au domicile parisien de Dumoulin une interview de ce dernier au sujet de son récent voyage et de la préparation du *Panorama du tour du monde*. Le journal *Le Soir* publie le compte-rendu de cet interview le jour-même sous le titre « Le Tour du monde en 80 minutes », analogie assez évidente avec le célèbre roman de Jules Verne. Après avoir expliqué les principes de son panorama et de son théâtre animé³⁸¹, Dumoulin livre à Perrée des impressions de voyage qui permettent de retracer le parcours de l'artiste mais aussi et surtout de lire quelques jugements subjectifs sur les pays visités et ses convictions par rapport aux bienfaits de la colonisation française³⁸². Les Anglais sont au contraire stigmatisés par Dumoulin comme étant des colons trop répressifs et mal-aimés par les indigènes des pays de leur empire³⁸³.

27 septembre 1897 : l'homme de lettres et fondateur de la société des aquarellistes Maurice Guillemot se rend à l'atelier de Louis Dumoulin pour le compte du journal *Gil Blas* afin de voir les premières maquettes du *Panorama du tour du monde* mais aussi dans le but d'interviewer le peintre au sujet de son projet et de son récent voyage. Publié à moins de trois ans de l'Exposition universelle, le compte-rendu de cette interview/visite est intéressant car il évoque plusieurs éléments envisagés par le peintre mais qui ne pourront pas être réalisés. Pour l'Égypte par exemple, Guillemot nous apprend que Dumoulin souhaitait représenter des pyramides et recruter des acteurs pour jouer le rôle de touristes les visitant. Concernant le Japon, le peintre

³⁷⁹ Le terme exact repris par la presse est « clou de l'exposition » (cf. « Un clou pour l'exposition », *Le Temps*, lundi 20 septembre 1897, p. 3).

³⁸⁰ Il s'agit peut-être de l'escrimeur médaillé d'argent aux jeux olympiques de 1900 Louis Léonce Théophile Perrée (1871-1924).

³⁸¹ Le journaliste évoque des contrats signés entre un Dumoulin jouant les « Barnum » et des indigènes parmi lesquels des danseurs du diable de Ceylan, des danseuses espagnoles, siamoises, annamites, des actrices chinoises, des paysans russes et des derviches de Turquie. Le Japon et les *geisha* ne sont pas mentionnés. Ces informations témoignent des difficultés et des incertitudes liées notamment aux contraintes diplomatiques qu'a rencontrées Dumoulin pour son projet de théâtre animé qui ne comportera finalement ni derviche, ni paysan russe, ni danseuse annamite, ni danseuse siamoise (cf. Louis Perrée, « Le Tour du monde en 80 minutes », *Le Soir*, samedi 25 septembre 1897, p. 1)

³⁸² Dumoulin salue notamment les actions et constructions de la France au Liban et en Syrie, tout comme en Cochinchine et juge que les Français y sont appréciés par les populations locales. Il va même jusqu'à déclarer : « nous colonisons de façon beaucoup plus sympathique que les Anglais [...] » (*Ibid.*).

³⁸³ Au sujet de l'Égypte, Dumoulin retient exclusivement l'omniprésence anglaise : « Ce qui m'a le plus frappé, au point de vue international en Égypte, c'est l'attitude des Anglais. Il y en a partout. Au Caire, on sent la domination et la conquête. Il y a trop de troupes. Les Anglais, qui ont voulu faire la police du Canal, sans y réussir, ont là-bas des casernes d'artillerie jusqu'à Port-Saïd ». Concernant la présence anglaise en Inde, s'il note d'admirables constructions, Dumoulin estime que les Anglais y sont détestés à la différence des Français au Cambodge (*Ibid.*).

envisageait de représenter la grande statue du bouddha du temple de Kamakura et Guillemot témoigne d'une esquisse présentant cette statue mais cette dernière ne sera pas retenue dans l'œuvre définitive, pas plus d'ailleurs que les forêts californiennes mentionnées par le journaliste. Il semble en outre à cette époque que Dumoulin imaginait plus de destinations au sein même du *Panorama du tour du monde* et notamment Rio de Janeiro, Naples, le Portugal, Canton, New York, Rome et Paris. En raison de contrainte d'espace ou par choix, le nombre de lieux représentés sera réduits au sein du panorama et Dumoulin proposera pour plusieurs des lieux listés ci-avant des dioramas. Cet entretien est enfin très instructif concernant le second séjour du peintre au Japon. Dumoulin déclare en effet avoir assisté en 1895 à un défilé militaire à la base navale de Yokosuka, à la fête des chrysanthèmes donnée dans le parc d'Akasaka et avoir visité le quartier des plaisirs du Yoshiwara. Guillemot conclut son article en qualifiant Dumoulin de « Jules verne du pinceau » dans une nouvelle analogie associant le *Panorama du tour du monde* et *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*³⁸⁴.

14 octobre 1897 : le journal *L'Éclair* consacre sa rubrique « Les Hommes du jour » à Louis Dumoulin présentant ce dernier comme un « globe-trotter infatigable » et comme « l'artiste de l'exotique ». Il est à noter que cet article est illustré d'un portrait dessiné du visage de Dumoulin³⁸⁵.

15 octobre 1897 : mariage à Paris de Saint Georges de Bouhélier-Lepelletier, fils d'Edmond Lepelletier, avec une femme nommée Geneviève Richard. Dumoulin assiste à la noce tout comme Alphonse Humbert, les écrivains Maurice Le Blond(1877-1944) et Léon Dierx, ce dernier jouant le rôle de témoin pour la mariée³⁸⁶.

Octobre 1897 : Dumoulin déménage au 58, rue Notre-Dame-de-Lorette dans le neuvième arrondissement de Paris³⁸⁷ dans un appartement pourvu d'un atelier occupé jadis par Eugène Delacroix³⁸⁸. Il gardera ce domicile jusqu'à la fin de sa vie.

16 novembre 1897 : Dumoulin prend part au banquet offert par l'Association des journalistes républicains à Paul Strauss à l'occasion de son élection au mandat de sénateur de la Seine. Le

³⁸⁴ Cf. Maurice Guillemot, « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, jeudi 27 septembre 1897, p. 2.

³⁸⁵ Cf. « Les Hommes du jour, M. Louis Dumoulin, peintre du ministère de la marine », *L'Éclair*, jeudi 14 octobre 1897, p. 2.

³⁸⁶ Cf. *Le Radical*, samedi 16 octobre 1897, p. 2.

³⁸⁷ Cf. Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f21/2285/38, Dumoulin, Louis.

³⁸⁸ Cf. *L'Événement*, lundi 9 mars 1908, p. 2.

repas a lieu au restaurant « le Marguery » à Paris et compte également la présence d'Edmond Lepelletier et d'Alphonse Humbert³⁸⁹.

Novembre-décembre 1897 : Dumoulin classe les esquisses, études, photographies et bibelots ramenés de son voyage.

21 décembre 1897 : Obsèques publiques de l'écrivain Alphonse Daudet (1840-1897). Dumoulin est cité dans la presse comme présent dans le cortège aux côtés d'Edmond Lepelletier, Aurélien Scholl ou encore Paul Alexis³⁹⁰.

Janvier – février 1898 : Dumoulin part en Espagne et séjourne notamment à Fontarabie qu'il choisit pour représenter la péninsule ibérique au sein de son *Panorama du tour du monde*. Il recrute notamment pour son théâtre animé deux sœurs spécialistes de flamenco, l'une guitariste et l'autre danseuse³⁹¹.

10 mars 1898 : à peine rentré à Paris, Dumoulin embarque pour Djibouti en même temps que les membres d'une expédition en Abyssinie menée par Henri Philippe Marie d'Orléans (1867-1901) et Nicolas Léontieff (18?-19?). Dumoulin envisageait probablement d'inclure Djibouti dans son *Panorama du tour du monde* ou de s'inspirer de photographies et d'études prises à Djibouti pour d'autres parties du Pavillon du Tour du monde³⁹². En tout état de cause, Dumoulin n'accompagne pas les membres de l'expédition au-delà de Djibouti³⁹³. Il faut dire que cette expédition aux allures de conquête coloniale apparaissait dangereuse, en témoigne « l'armada militaire » accompagnant le convoi³⁹⁴.

Mi-mai– fin juin 1898 : nouveau voyage en Russie. Dumoulin se rend notamment à Moscou qui n'est pourtant pas une ville desservie par la compagnie des messageries maritimes. Il a pour projet de recruter des paysans pour son théâtre animé et de prendre pour modèle ses esquisses des paysages moscovites pour représenter une ville portuaire sur la mer noire dans le cadre de son *Panorama du tour du monde*. Les résultats de cette démarche peu cohérente et peu respectueuse de la réalité n'ont pas semblé à la hauteur car la Russie n'apparaîtra finalement

³⁸⁹ Cf. « Le Banquet Strauss », *Le Rappel*, mercredi 17 novembre 1897, p. 2.

³⁹⁰ Cf. « Alphonse Daudet, les obsèques », *La Patrie*, mardi 21 décembre 1897, p. 1-2.

³⁹¹ Il s'agit des sœurs Maria et Lola Moreno qui sont citées par plusieurs journaux d'actualité français durant ou après l'Exposition de 1900 (par exemple : Arthur Pougin, « Le Théâtre et les spectacle à l'Exposition universelle de 1900, suite, au Champ-de-Mars, Le tour du monde », *Le Ménestrel*, 10 mars 1901, p. 75-76).

³⁹² « En Abyssinie », *L'éclair*, vendredi 4 mars 1898, p. 1.

³⁹³ Son nom ne figure pas dans les membres listés dans l'ouvrage rendant compte de cette expédition (cf. *Provinces équatoriales d'Abyssinie, expédition du Dédjaz comte N. de Leoutieff*, Paris, imprimerie de Chambrelent, 1898, p. 23).

³⁹⁴ Cf. *La Vérité*, samedi 5 mars 1898, p. 2.

pas dans le panorama proprement dit mais Moscou sera tout de même représentée par un diorama fixe au premier étage du pavillon.³⁹⁵

Du 1^{er} mai au 30 juin 1898 : le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts se tient sans aucune œuvre de Dumoulin. Accaparé par la préparation de l'Exposition universelle de 1900, Dumoulin n'envoie pas de toile ni dans ce Salon, ni dans celui concurrent de la Société des artistes français³⁹⁶.

Juin 1898 : Alphonse Humbert, accompagné de Tony Robert-Fleury, d'Henry Gervex et de Jean Béraud, se rend chez le Président de la République Félix Faure pour le convaincre de décorer Dumoulin de la légion d'honneur. Il avait déjà plaidé la cause du peintre auprès de Faure au début de l'année 1898³⁹⁷.

Été 1898 : Dumoulin passe peut-être en compagnie de sa sœur et de son second mari Paul Viardot la saison estivale dans la résidence familiale à Veules-les-Roses. C'est en tout cas ce que laissent croire les souvenirs de Léon-Paul Fargues qui date vers cette époque sa rencontre avec Pierre Loti chez Dumoulin et cite également la présence de l'ancien beau-frère de ce dernier Edmond Lepelletier et du compositeur Jacques Dusautoy (18?-1915)³⁹⁸.

Juillet 1898 : la construction du Pavillon du Tour du monde débute, c'est à l'architecte Alexandre Marcel qu'est confié le soin de conduire les travaux. Trois angles sur les quatre de l'édifice seront pourvus d'une tour (Marcel construit une tour portugaise, une tour hindoue et une tour japonaise) et deux rangées de galeries couvertes forment le premier et deuxième étage. L'ensemble est décoré de nombreuses sculptures et bas-reliefs d'inspiration principalement asiatique. Outre le *Panorama du tour du monde* qui sera peint *in situ* sous la direction de Dumoulin et son théâtre animé dans une rotonde en étage, le pavillon hébergera au premier étage des dioramas fixes de grandes villes dont Rome, Moscou, Sydney, New York, Londres et Amsterdam. Dumoulin inclut également Saïgon dans cette série, ce qui témoigne de l'estime qu'il porte à cette ville et de ses convictions quant à son destin de grande métropole française du monde moderne. Au rez-de-chaussée, un diorama mobile simulant le trajet en bateau de Marseille à La Ciotat, un théâtre exotique de trois cents places décoré à « l'indochinoise » et

³⁹⁵ Cf. Louis Perrée, « Le Tour du monde en 80 minutes », *Le Soir*, samedi 25 septembre 1897, p. 1.

³⁹⁶ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Champ-de-Mars le 1^{er} mai 1898*, Evreux, C. Hérissey, 1898 et *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés à la galerie des machines le 1^{er} mai 1898*, Troisième édition, Paris, P. Dupont, 1899.

³⁹⁷ Cf. Saint-Simonin (pseudonyme de Gabriel Terrail, dit Mermeix), *Propos de Félix Faure, mémoires anecdotiques*, op. cit., p. 200.

³⁹⁸ Cf. Léon-Paul Fargues, *Épaisseurs*, Paris, Éditions De la Nouvelle revue française, 1928, p. 79-80.

doté d'un piano qui sera tenu par Raphaël Pompilio (1869-1939)³⁹⁹, des boutiques et des cafés-restaurants avec terrasse sur le Champ-de-Mars⁴⁰⁰. D'une manière générale, cette attraction est annoncée par la presse comme le « clou de l'exposition ».

25 juillet 1898 : parution du décret nommant Louis Dumoulin chevalier de la légion d'honneur sur la proposition et à l'étude du rapport du ministre de la marine Édouard Lockroy (1838-1913)⁴⁰¹. La presse d'actualité française ne manque pas de saluer cette nomination, notamment le journal *L'Événement* qui salue en Dumoulin « un artiste épris des mers infinies, des ciels orientaux où trainent, dans la douceur des nuances attendries, toute la langueur enveloppante des pays de soleil et d'amour⁴⁰² ».

20 août 1898 : publication dans le journal *Le Soir* d'un article signé par un dénommé Maurice Thézan consistant au compte-rendu d'une interview de Dumoulin réalisée par ce dernier dans l'atelier du peintre, devant les panneaux préparatifs au *Panorama du tour du monde*. Après une introduction présentant le projet architectural du Pavillon du Tour du monde, le journaliste retranscrit les explications données par Dumoulin au sujet des lieux représentés dans son panorama. Ces derniers sont à cette date très proches de ce que l'état final de l'œuvre montrera aux spectateurs en 1900. Les transitions entre les destinations montrées par l'artiste sont aussi abordées par Dumoulin ainsi que les performances des indigènes recrutés pour animer le panorama et le théâtre prévus au sein du Pavillon du Tour du monde. Enfin, le compte-rendu se conclut par une explication de la réalisation technique du panorama⁴⁰³.

10 septembre 1898 : Dumoulin, parrainé par Tony Robert-Fleury, reçoit les insignes du grade de chevalier de la légion d'honneur⁴⁰⁴.

23 octobre 1898 : *L'Écho de Paris* fait paraître sous la plume du journaliste Edgard Troimaux (1856-1924) un article présentant le *Panorama du tour du monde* et son théâtre animé⁴⁰⁵.

³⁹⁹ Cf. Arthur Pougin, « Le Théâtre et les spectacle sà l'Exposition de 1900, suite, au Champ-de-Mars, Le tour du monde », *Le ménestrel*, 10 mars 1901, p. 75-76.

⁴⁰⁰ Cf. Alfred Picard, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, rapport général administratif et technique, Tome septième*, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 225-227.

⁴⁰¹ Cf. Archives nationales, base LEONORE – dossier Dumoulin, cote LH/848/56, consultable à l'adresse suivante : http://www.culture.gouv.fr/LH/LH056/PG/FRDAFAN83_OL0848056v001.htm (consulté le 20/07/2020).

⁴⁰² Cf. *L'Événement*, jeudi 28 juillet 1898, p. 1.

⁴⁰³ Cf. Maurice Thézan, « Le Tour du monde », *Le Soir*, samedi 20 août 1898, p. 1-2.

⁴⁰⁴ Cf. Archives nationales, base LEONORE – dossier Dumoulin, cote LH/848/56, consultable à l'adresse suivante : http://www.culture.gouv.fr/LH/LH056/PG/FRDAFAN83_OL0848056v001.htm (consulté le 20/07/2020).

⁴⁰⁵ Cf. Edgard Troimaux « Actualités, Autour du monde », *L'Écho de Paris*, dimanche 23 octobre 1898, p. 1.

Troimaux ne tarit pas d'éloges sur Dumoulin et son projet⁴⁰⁶, ce qui n'est pas surprenant eu égard aux liens qui unissent depuis plusieurs années Dumoulin avec quelques rédacteurs de ce journal.

24 novembre 1898 : le journal *La Nation* publie le compte-rendu d'une interview de Dumoulin réalisée dans son atelier devant les esquisses et études du *Panorama du tour du monde*. L'article n'est pas signé mais son contenu permet de deviner que son auteur est Georges Marx, journaliste avec lequel Dumoulin a tissé des liens d'amitiés lors de ses séjours à Saïgon en 1888-1889. Georges Marx détaille les lieux déjà représentés par Dumoulin et qui correspondent peu ou prou à la version finale du panorama (seuls l'Australie, le Portugal et le Brésil seront finalement juste évoqués dans les transitions et ne feront pas l'objet, comme l'écrit Marx, d'une scène à part entière au contraire de la Grèce, de la Turquie, de l'Égypte, de Ceylan, du Cambodge, de la Chine, du Japon et de l'Espagne). Marx détaille ensuite les troupes d'acteurs et d'actrices amenées à se produire devant le panorama et au sein du théâtre animé. Marx conclut en exposant la manière de travailler de Dumoulin qui peint en atelier à partir de « [...] photographies, meubles, étoffes, bijoux, bibelots de toutes les nations civilisées ou à civiliser [...] ».

Fin novembre-mi-décembre 1898 : Dumoulin séjourne en Provence. Il navigue sur les côtes entre Marseille et La Ciotat où il prend des photographies et des croquis en vue de reconstituer au sein du Pavillon du Tour du monde une attraction simulant le trajet de départ vers l'Orient depuis Marseille sur un navire de la Compagnie des messageries maritimes⁴⁰⁷.

18 décembre 1898 : le journal *L'Avenir du Tonkin* publie un article signé Georges Marx⁴⁰⁸ qui reprend peu ou prou le même contenu que le compte-rendu de l'interview de Dumoulin réalisée par Marx et publiée le 24 novembre 1898 dans le journal *La Nation*.

24 décembre 1898 : Hayashi Tadamasu, nommé commissaire général du Japon à l'exposition universelle de 1900, rend visite à l'atelier de Dumoulin pour y voir les esquisses de la partie japonaise du *Panorama du tour du monde*. Poli, il promet de suivre l'avancée du travail de Dumoulin mais se gardera bien d'impliquer sa délégation dans le projet⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶ Troimaux écrit notamment au sujet du *Panorama du tour du monde* : « il sera aussi d'une exactitude rigoureuse puisque sa composition est le résultat de dix années de voyage en Grèce, en Égypte, aux Indes, en Extrême-Orient, dans le monde entier ; il sera la reproduction vivante de la plus riche collection de documents qui ait été réunie sur ces pays lointains, si attirants par leur mystère » (*Ibid.*).

⁴⁰⁷ Cf. *L'Écho de Paris*, dimanche 25 décembre 1898, p. 1.

⁴⁰⁸ Cf. Georges Marx, « Exposition de 1900, Le tour du monde », *L'Avenir du Tonkin*, dimanche 18 décembre 1898, p. 1.

⁴⁰⁹ Cf. « Exposition universelle de 1900 », *Le Temps*, dimanche 25 décembre 1898, p. 3.

1899 : l'année entière est consacrée à la réalisation du Pavillon du Tour du monde et des grandes peintures panoramiques qu'il héberge. Dumoulin dirige une équipe de peintre dans laquelle figurent notamment Gaston Ernest Marché (1864-1932)⁴¹⁰, Georges Jules Moteley (1865-1923)⁴¹¹ ou encore Adrien Schulz (1851-1931). Dumoulin effectue quelques courts séjours à Amsterdam et à Londres, ainsi qu'à Marseille et à Rome pour réaliser les études et croquis de ses dioramas. Il peint également des dioramas représentant l'Indochine française pour le projet de présentation d'art indochinois, comprenant notamment une reconstitution d'édifices d'Angkor et de la colline de Phnom-Penh, de Jules Charles-Roux, commissaire de la section consacrée aux colonies et protectorat français⁴¹². Ce projet se concrétisera au Trocadéro en 1900 par la construction d'une colline (le Phnom cambodgien) que les visiteurs gravissaient à l'aide d'un escalier monumental pour accéder par un cratère à une reconstitution de ruines d'Angkor parsemée de statues bouddhistes mais aussi hindoues. Les dioramas de Dumoulin se trouvaient visibles dans des galeries souterraines illuminés par des effets bleuâtres et agrémentés de projections cinématographiques présentant des scènes de la vie quotidienne à Saigon et Hanoi notamment. Une description assez détaillée de ces ouvrages multiples est donnée *a posteriori* par un ancien résident français en Indochine Charles Lemire (1839-1912)⁴¹³.

Janvier 1899 : le journal *Gil Blas* du 28 janvier 1899 publie en avant-première une lettre d'amour adressée par Dumoulin à une dame nommée Denise Soubreton⁴¹⁴. Ce texte est destiné à l'ouvrage de l'écrivain et journaliste Léon Landau (18?-19?) intitulé *Lettres répondues*⁴¹⁵. Il ne nous a pas été possible de trouver plus de renseignements sur Denise Soubreton, ni sur cette relation amoureuse annoncée comme réelle par Landau.

7 février 1899 : un article non signé, mais dont l'auteur se trouve être Georges Marx, paraît dans le journal *La Justice* pour présenter le projet de reconstitution de la colline de Phnom-Penh et de ruines d'Angkor au sein de la Section coloniale de l'Exposition universelle de 1900. Ce projet piloté par Jules Charles-Roux et dont l'architecte est Alexandre Marcel inclut des

⁴¹⁰ Deux croquis anonymes montrant Marché, Moteley dirigés par Dumoulin sont conservés dans le fonds Marché au Château-musée de Nemours et visibles sur la base Joconde aux URL suivants : <https://www.photo.rmn.fr/archive/96-020506-2C6NU0SI5SJ8.html> et <https://www.photo.rmn.fr/archive/96-020504-2C6NU0NHR1EY.html> (consultés le 01/03/2021).

⁴¹¹ Marché et Moteley obtinrent chacun une bourse de voyage à l'occasion des concours mis en place par Dumoulin lors de l'Exposition coloniale de Marseille en 1906 (cf. *Ernest Marché (1864-1932), des bords du Loing aux oasis algériens, exposition, 19 novembre 2012-19 mai 2013, Nemours, Château-Musée, Ville de Nemours, 2012, p. 10*).

⁴¹² Nous nous référons à la description des cinq dioramas en question dans : « Exposition coloniale, l'œuvre de M. Louis Dumoulin », *La France*, vendredi 25 mai 1900, p. 2.

⁴¹³ Cf. Charles Lemire, « L'Art indochinois », *La Vie moderne*, dimanche 27 janvier 1901, p. 12-15.

⁴¹⁴ Cf. Léon Landau (sous le pseudonyme de « Ludana »), « Lettres répondues par Ludana, amoureuse amitié », *Gil Blas*, samedi 28 janvier 1899, p. 1.

⁴¹⁵ Cf. Léon Landau (sous le pseudonyme de « Ludana »), *Lettres répondues*, Paris, Lemerre, 1899.

dioramas de Louis Dumoulin⁴¹⁶. Charles-Roux, très satisfait de sa collaboration avec Dumoulin lui confiera quelques années plus tard le commissariat des Beaux-Arts de l'Exposition coloniale de Marseille en 1906.

18 mars 1899 : le journal *L'Avenir du Tonkin* reprend l'article de Georges Marx, avec la signature de ce dernier cette fois, paru dans *La Justice* le 7 février de la même année réalisant le vœu formulé par son auteur de voir cet article publié dans la presse coloniale⁴¹⁷.

16 avril 1899 : Alfred Picard se rend à l'atelier de Louis Dumoulin afin d'évaluer les maquettes des différentes peintures destinées au Pavillon du Tour du monde en présence d'Amédée Lefèvre-Pontalis (1833-1901), président du conseil d'administration de la Compagnie des messageries maritimes. Picard repart enchanté par le travail de Dumoulin qui sera selon lui, pour le public « en même temps qu'un voyage, une leçon de choses sur l'architecture universelle et l'ethnographie⁴¹⁸ ».

Du 1^{er} mai au 30 juin 1899 : comme l'année précédente, Dumoulin n'envoie aucun tableau, ni au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, ni au Salon des artistes français⁴¹⁹.

4 mai 1899 : le journal *Le Soleil* annonce que le Pavillon du Tour du monde est quasiment terminé faisant de cette attraction le premier grand projet prêt à être montré lors de l'exposition universelle de Paris de 1900⁴²⁰.

10 mai 1899 : le premier coup de pinceau du *Panorama du tour du monde* est donné au sein de la rotonde construite à cet effet sur la toile monumentale spécialement conçue à cette occasion. Alfred Picard est représenté par son adjoint, l'homme politique et industriel Ernest Carnot (1866-1955)⁴²¹.

22 mai 1899 : le journal *le Soir* fait paraître un article signé d'un journaliste nommé Marc Lefranc (18?-?) au sujet du *Panorama du tour du monde*. Ce texte est le fruit d'une rencontre fortuite avec Louis Dumoulin qui aurait confié au journaliste quelques détails intéressants concernant son œuvre. Si la liste des différentes destinations du panorama et des dioramas n'est pas inédite, les desseins que Dumoulin envisageait pour son panorama après le démantèlement

⁴¹⁶ Cf. Georges Marx, « Un projet pour l'Exposition Indo-Chinoise en 1900 », *La Justice*, mardi 7 février 1899, p. 2.

⁴¹⁷ Cf. Georges Marx, « Un projet pour l'Exposition Indo-Chinoise en 1900 », *L'Avenir du Tonkin*, samedi 18 mars 1899, p. 2-3.

⁴¹⁸ Cf. *Le Temps*, lundi 17 avril 1899, p. 2.

⁴¹⁹ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Champ-de-Mars le 1^{er} mai 1899*, Évreux, C. Hérissey, 1899 et *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés à la galerie des machines le 1^{er} mai 1899*, Troisième édition, Paris, P. Dupont, 1899.

⁴²⁰ Cf. « Courrier de l'exposition, le panorama du tour du monde », *Le Soleil*, jeudi 4 mai 1899, p. 3.

⁴²¹ Cf. *Le Temps*, mercredi 10 mai 1899, p. 2.

de celui-ci le sont. On apprend que le peintre souhaitait que son panorama soit reconstitué dans un parc public de Paris et qu'il reste animé par la présence d'indigènes de différents pays dans un but « scientifique et ethnographique ». Dumoulin proposait de dépeindre chaque semestre un nouveau pays à l'emplacement de la peinture de l'Égypte et de faire venir de la destination concernée des « tribus encore peu connues amenées par les soins d'un voyageur [...] ». Selon Lefranc, Dumoulin va jusqu'à exposer les conditions dans lesquelles pourraient se donner à voir les indigènes : « les tribus se livreraient à leurs exercices familiers, mèneraient leur vie habituelle, un chauffage spécial leur donnerait même en tous temps, l'illusion de la température de leur contrée, les savants, les anthropologues et les ethnographes auraient là, perpétuellement sous les yeux, des sujets remarquables d'études ; aussi, nous ne doutons point que, quand ils connaîtront ce projet, ils soient les premiers à le patronner⁴²² ». Très confiant sur le fait que son projet puisse se réaliser, Dumoulin s'est déjà mis d'accord avec l'aéronaute Henry de La Vaulx (1870-1930) pour que ce dernier ramène avec lui de sa prochaine expédition en Patagonie une tribu représentative de cet endroit du monde et surtout jamais vue à Paris⁴²³.

Été 1899 : au Japon, le recrutement de la troupe de *geisha* amenées à se rendre à Paris pour se produire au sein du Pavillon du Tour du monde débute sous la houlette de Okunomiya Kenshi⁴²⁴.

Fin juillet 1899 : le ministre du commerce Alexandre Millerand (1859-1943) visite le Pavillon du Tour du monde en travaux accompagné du commissaire général de l'exposition Alfred Picard⁴²⁵.

Août ou Septembre 1899 : la porte monumentale de la pagode japonaise inspirée du temple de *Zôjô-ji* de Tôkyô arrive à Paris. Elle a été entièrement construite au Japon, pèse trente tonnes et a coûté la bagatelle de cent mille francs. La porte sera installée par des ouvriers japonais spécialement venus jusqu'à Paris pour cette tâche. Des sculptures venues de Chine arrivent également⁴²⁶.

⁴²² Cf. Marc Lefranc, « Les Panoramas scientifiques, voyage autour du monde en quelques minutes », *Le Soir*, lundi 22 mai 1899, p. 2.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Cf. *supra*, p. 351.

⁴²⁵ Cf. « L'Exposition de 1900, le Tour du monde », *L'Écho de Paris*, n°5543, dimanche 30 juillet 1899, p. 3.

⁴²⁶ Cf. « Le Tour du monde », *le Figaro*, jeudi 27 juillet 1899, p. 3.

Fin septembre – début octobre 1899 : Dumoulin séjourne en Angleterre où il prend des croquis de la tour de Londres en vue de lui consacrer un diorama au sein du Pavillon du Tour du monde⁴²⁷. Les toiles du *Panorama du tour du monde* sont terminées à cette date⁴²⁸.

Novembre 1899 : Dumoulin termine, cinq ans après la commande de l'État, son triptyque destiné à la décoration d'une salle de cours de l'École nationale des Chartes. C'est l'homme politique et inspecteur des Beaux-Arts Roger Ballu (1852-1908) qui, par un rapport très enthousiaste daté du 4 décembre 1899 valide la commande. L'œuvre est néanmoins amputée de ses panneaux latéraux du fait de la configuration de la grande salle de cours et de la bévée de Dumoulin qui attribuait dans un des panneaux la création de l'école des chartes à Napoléon I^{er} ⁴²⁹. La peinture de l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés représentée sur le panneau central est, elle, toujours visible dans les locaux de l'école⁴³⁰.

27 décembre 1899 : Louis Dumoulin est accepté comme membre de « l'Automobile club de France », un club privé très sélectif fondé en 1895 et réservé exclusivement aux hommes⁴³¹.

Décembre 1899 – janvier 1900 : Dumoulin et son équipe apportent les dernières touches aux faux-plans du *Panorama du tour du monde* et aux différents dioramas installés au premier étage du pavillon. Il reste également à finaliser la construction d'un « kiosque chinois » dans lequel les visiteurs pourront prendre le thé et les détails architecturaux et décoratifs sur le pavillon et sur la pagode d'inspiration japonaise⁴³². En dehors de l'aménagement du théâtre et des difficultés techniques liées au dispositif de panorama mouvant simulant une navigation de Marseille à La Ciotat, les travaux s'achèvent vers la fin du mois de janvier 1900 sans grand retard contrairement à de nombreux autres pavillons de l'Exposition⁴³³.

10 mars 1900 : Louis Dumoulin assiste, à Auteuil, aux obsèques de Valentin Simond (1842-1900), directeur de presse⁴³⁴.

⁴²⁷ Cf. « Le Tour du monde », *La Fronde*, samedi 7 octobre 1899, p. 3.

⁴²⁸ Cf. « Le Tour du monde », *La dépêche*, jeudi 12 octobre 1899, p. 3.

⁴²⁹ Cf. Christian Hottin, « Le 19, rue de la Sorbonne, l'école, ses bâtiments, sa décoration », in *L'École nationale des Chartes, histoire de l'école depuis 1821*, Paris, G. Klopp, 1997, p. 142-148.

⁴³⁰ Une photographie de cette peinture installée en face du tableau noir dans la grande salle de cours de l'école en Sorbonne jusqu'en 2017 est visible à l'URL suivant : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grande_salle_ENC_n3.jpg#/media/File:Grande_salle_ENC_n2.jpg (consulté le 16/09/2020).

⁴³¹ Cf. *Le vélo*, n°2584, jeudi 28 décembre 1899, p. 2.

⁴³² Cf. « Le Tour du monde », *La Fronde*, lundi 8 janvier 1900, p. 2.

⁴³³ Cf. « Le Tour du monde », *Le Matin, derniers télégrammes de la nuit*, lundi 29 janvier 1900, p. 5.

⁴³⁴ Cf. *L'Événement*, 11 mars 1900, p. 2.

27 mars 1900 : un écho du journal *Le Figaro* nous apprend, outre l'état d'achèvement des éléments picturaux du Pavillon du Tour du monde, que des projections cinématographiques sont envisagées au sein du théâtre exotique. Ces projections consisteraient en la diffusion de courts films montrant les pays des troupes qui évolueront au sein du pavillon⁴³⁵.

1^{er} avril 1900 : les *geisha* recrutées pour animer le *Panorama du tour du monde* arrivent à Paris accompagnées notamment de Georges Bigot, qui après dix-neuf années passées au Japon, revient dans son pays natal avec son fils (il a divorcé de la mère de ce dernier Sanô Masu en août 1899). Bigot éprouve beaucoup de mal à se réhabituer à la vie parisienne. Il joue le rôle de traducteur pour les artistes japonaises amenées à se produire dans le cadre du théâtre animé⁴³⁶.

12 avril 1900 : répétition générale pour les troupes du théâtre exotique du *Panorama du tour du monde* qui sera ouvert au public dès le premier jour de l'Exposition universelle de Paris⁴³⁷.

Du 15 avril au 12 novembre 1900 : Paris accueille l'Exposition universelle avec pour thématique : « le bilan du siècle ». Cinquante-et-un millions de visiteurs se rendront à cet événement international voulu comme une grande fête pacifique et bon enfant.

Le *Panorama du tour du monde* de Dumoulin est un succès populaire mais n'offre pas les résultats budgétaires escomptés par la compagnie des messageries maritimes. Dumoulin avait néanmoins « assuré ses arrières » et dégagera un bénéfice pécuniaire non négligeable. Mais c'est surtout l'impact positif sur sa carrière et sa réputation qui constitue le véritable bénéfice de cette attraction. Son panorama, le théâtre animé, ainsi que ses dioramas sont récompensés⁴³⁸ et couverts d'éloges par la presse d'actualité. La troupe de *geisha* rencontre, sans surprise, un succès retentissant et sera invitée à se produire dans les jardins du palais de l'Élysée. Comme les autres indigènes recrutés par Dumoulin, les danseuses japonaises souffrent du mal du pays et travaillent continuellement dans des conditions difficiles qui ne sont pas sans rappeler les zoos humains.

Dumoulin réalise également des dioramas représentant l'Indochine française dans la section coloniale de l'Exposition, dirigée par Jules Charles-Roux, au sein de la reconstitution par l'architecte Alexandre Marcel de la grande colline de Phnom-Penh et de ruines des temples

⁴³⁵ Cf. « Le Tour du monde », *Le Figaro*, mardi 27 mars 1900, p. 3.

⁴³⁶ Cf. Yoshihiro Kurata, *Kaigai kôen kotohajime* 海外公演事始, *op. cit.*, p.125-126.

⁴³⁷ « Le Tour du monde », *Le Matin*, derniers télégrammes de la nuit, jeudi 13 avril 1900, p. 5

⁴³⁸ Le panorama de Dumoulin est gratifié d'un « Grand prix » du jury présidé par Édouard Detaille et chargé d'évaluer les ouvrages d'art présentés au sein des attractions et spectacles de l'exposition (cf. *Le Matin*, derniers télégrammes de la nuit, mercredi 5 septembre 1900, p. 4).

d'Angkor⁴³⁹. Ces dioramas avaient la particularité d'être couplés avec des projections cinématographiques selon un procédé qui est peut-être celui que Dumoulin dépose en demande de brevet sous le nom de « panoragraphe »⁴⁴⁰. Bien que peu d'articles sur les très nombreux parus sur le sujet du *Panorama du tour du monde* s'en fassent l'écho, il semble que Dumoulin ait également agrémente ce dernier de ce type de projections⁴⁴¹.

En raison de la tenue de l'exposition universelle, le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts n'a pas lieu en 1900.

6 mai 1900 : le dispositif de panorama mouvant du Pavillon du Tour du monde simulant une navigation de Marseille à La Ciotat, enfin opérationnel, ouvre au public⁴⁴². Le théâtre exotique ouvre lui quelques jours plus tard.

8 mai 1900 : les journaux d'actualité parisiens saluent unanimement le succès populaire du Pavillon du Tour du monde et le panorama de Dumoulin dont l'éclairage électrique nocturne est particulièrement mis en avant⁴⁴³.

12 mai 1900 : le journal *L'Événement* annonce le mariage à venir sous peu de Louis Dumoulin avec une femme dénommée Reys qui serait la fille d'un grand manufacturier⁴⁴⁴. Un mois plus tard, plusieurs quotidiens annoncent même la date du mariage au 14 juin 1900⁴⁴⁵ mais l'état civil de la ville de Paris ne mentionne pas cette union. Nous n'avons pas été en mesure de trouver d'autres traces de cette relation ni la raison pour laquelle ce mariage annoncé n'a finalement pas eu lieu ou tout du moins n'a pas donné lieu à un acte officiel d'état civil.

Début juin 1900 : devant l'affluence considérable du public et suite aux plaintes récurrentes, Louis Dumoulin fait construire une double plate-forme permettant à tous les spectateurs de mieux voir son panorama et les faux-plans sur lesquels évoluent les « indigènes »⁴⁴⁶.

⁴³⁹ Cf. Alfred Picard, *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris, rapport général administratif et technique, Tome quatrième*, Paris, Imprimerie nationale, 1902, p. 320-321.

⁴⁴⁰ D'après Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, Bruxelles, Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2009, p. 106-107. Il convient également de remarquer que le terme de « panoragraphe » désignait déjà depuis 1825 un système inventé par Louis Puissant (1769-1843) permettant de tracer des perspectives sur un panorama.

⁴⁴¹ Cf. George de Tully, « Le tour du monde », *L'Intransigeant*, jeudi 29 mars 1900, p. 2.

⁴⁴² Cf. « Le Tour du monde », *Le Journal*, dimanche 6 mai 1900, p. 3.

⁴⁴³ Par exemple : *Le Petit journal*, mardi 8 mai 1900, p. 3.

⁴⁴⁴ Cf. *L'Événement*, 12 mai 1900, p. 2.

⁴⁴⁵ Le journal *Le Matin* du 9 juin 1900 annonce en effet que le mariage de Dumoulin avec une dame nommée Edme Reiss aura lieu en la mairie du 1^{er} arrondissement de Paris 5 jours plus tard (cf. *Le Matin, derniers télégrammes de la nuit*, samedi 9 juin 1900, p. 4).

⁴⁴⁶ Cf. « Le Tour du monde », *Le Matin*, dimanche 3 juin 1900, p. 4.

22 juin 1900 : plusieurs « hauts-mandarins annamites » se rendent en visite officielle au Pavillon du Tour du monde pour y admirer les toiles de Dumoulin et assister aux représentations des acrobates chinois et des danseuses japonaises. Un écho du journal *Le Figaro* note, dans un amalgame réducteur et subjectif : « Au théâtre exotique, ils ont applaudi les acrobates chinois et les danseuses japonaises, heureux de retrouver dans l'Exposition un souvenir de l'Extrême-Orient⁴⁴⁷ ».

Fin juin-début juillet 1900 : les échos de presse élogieux continuent et s'intensifient même pour souligner le succès de l'attraction du tour du monde et la qualité du travail de Dumoulin⁴⁴⁸.

19 août 1900 : les troupes de danseuses japonaises et javanaises, ainsi que les acteurs cinghalais du Pavillon du Tour du monde se produisent dans les jardins du palais de l'Élysée à l'occasion de la réception donnée par le Président de la République Émile Loubet⁴⁴⁹.

1^{er} septembre 1900 : le roi du Laos Zakarine (1840-1904) et des représentants de la délégation officielle cambodgienne viennent admirer les différentes œuvres et attractions du Pavillon du Tour du monde. La presse française témoigne unanimement de l'enthousiasme des visiteurs⁴⁵⁰.

Début septembre 1900 : le jury de la commission des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de Paris présidé par Édouard Detaille, attribue à Louis Dumoulin un « grand prix » des plus belles manifestations d'art dans la série des spectacles et attractions pour son *Panorama du tour du monde*⁴⁵¹.

10 septembre 1900 : le journaliste Edmond Le Roy (1865-1919) se base sur les explications de Dumoulin pour exposer aux lecteurs du *Journal* les différentes phases de la réalisation d'un panorama en peinture. Après les études, croquis et esquisses liminaires, une maquette au dixième est réalisée puis photographiée par carreaux de quinze à vingt centimètres. Les photographies sont ensuite projetées sur la toile au moyen d'une lanterne magique agrandissant l'image afin de permettre aux peintres de tracer les lignes puis de peindre selon les directives

⁴⁴⁷ Cf. « Au tour du monde », *Le Figaro*, samedi 23 juin 1900, p. 3.

⁴⁴⁸ Par exemple cet écho du journal *Le Gaulois* repris en boucle par tous les autres quotidiens parisiens : « Le panorama du tour du monde se classe de plus en plus au premier rang des attractions de l'exposition. Le public et les amateurs ne se lassent pas d'admirer la toile du panorama, dont le peintre Louis Dumoulin a fait une véritable suite d'œuvres d'art. Quant au panorama mouvant, on ne peut mieux en caractériser l'illusion qu'en disant que le public fait littéralement le voyage de Marseille à La Ciotat. Le théâtre exotique est devenu un coin d'Extrême-Orient extrêmement goûté du public » (cf. *Le Gaulois*, lundi 2 juillet 1900, p. 4).

⁴⁴⁹ Cf. « Concerts et divertissements », *Le Matin*, lundi 20 août 1900, p. 5.

⁴⁵⁰ « Ils ont été émerveillés du spectacle et n'ont pas hésité à déclarer que rien à l'Exposition ne leur avait semblé plus artistique et plus pittoresque » (cf. Victor Roger, « Courier des théâtres, à l'Exposition », *Le Petit journal*, dimanche 2 septembre 1900, p. 2).

⁴⁵¹ Cf. *L'Autorité*, jeudi 6 septembre 1900, p. 3.

du maître d'œuvre. Ce dernier doit faire preuve de grandes qualités techniques et managériales afin de diriger au mieux son équipe⁴⁵².

20 septembre 1900 : le journaliste Olivier Pain (18?-19?) choisit d'interviewer Louis Dumoulin afin d'illustrer la crise des actionnaires et des concessionnaires qui touche l'Exposition universelle et qui a poussé ces derniers à se mettre en grève. Dumoulin, qui semble surpris par cette visite à son domicile, avance d'abord qu'il n'est pas le mieux placé pour parler de cette question financière. Il va néanmoins livrer ses réflexions de manière détaillée démontrant ses capacités à défendre ses intérêts financiers⁴⁵³. Dumoulin, lui-même concessionnaire, prend évidemment fait et cause pour ces derniers et pour les actionnaires qui font acte de patriotisme en aidant la nation française à faire de l'Exposition de 1900 une grande réussite. Il argumente, chiffres à l'appui, en faveur d'une politique de rétribution de l'État qui soit à la hauteur de l'investissement des concessionnaires et du succès de leurs attractions⁴⁵⁴.

Début octobre 1900 : le Pavillon du Tour du monde et ses différentes œuvres et attractions sont à nouveau encensés par la presse d'actualité française qui salue inmanquablement le talent de Louis Dumoulin comme chef d'orchestre de cette attraction⁴⁵⁵. Ces articles offrent au tour du monde une publicité significative. Une nouvelle salve d'échos de presse sur le même ton paraît vers le 20 octobre 1900, à quelques semaines de la fin de l'Exposition et formule le vœu de voir les œuvres de Dumoulin, au premier lieu desquelles le *Panorama du tour du monde*, survivre à la destruction programmée des édifices provisoires de cet événement⁴⁵⁶.

8 novembre 1900 : Georges Bigot épouse Marguerite Deprez à la mairie du cinquième arrondissement de Paris. Louis Dumoulin est témoin du marié⁴⁵⁷.

28 décembre 1900 : la société anonyme « le Tour du monde, panorama diorama animés », créée en 1894 en vue de réaliser le projet du même nom est officiellement dissoute lors de l'assemblée générale extraordinaire des actionnaires. Les membres fondateurs dont Louis Dumoulin sont nommés administrateurs dotés des pouvoirs liés à l'exécution de cette décision⁴⁵⁸.

⁴⁵² Cf. Edmond Le Roy, « L'Actualité, les panoramas », *Le Journal*, lundi 10 septembre 1900, p. 3-4.

⁴⁵³ Rappelons que Dumoulin est membre fondateur de la société anonyme du « Tour du monde, panorama et diorama animé » dotée d'un capital de deux millions de francs (cf. *supra*, p. 304).

⁴⁵⁴ Cf. Olivier Pain, « Les Concessionnaires de l'Exposition », *L'Intransigeant*, jeudi 20 septembre 1900, p. 2.

⁴⁵⁵ Voir par exemple : « Le Tour du monde », *Le Gaulois*, mercredi 3 octobre 1900, p. 3.

⁴⁵⁶ Cf. Léon Rénier, « Le Tour du monde », *L'Écho de Paris*, samedi 20 octobre 1900, p. 3.

⁴⁵⁷ cf. Archives municipales de la ville de Paris, cinquième arrondissement, acte de mariage n°1274 du 8 novembre 1900.

⁴⁵⁸ Cf. *Cote de la Bourse et de la banque*, mardi 29 janvier 1901, p. 3.

21 mars 1901 : mariage de la fille d'Alphonse Humbert avec le compositeur Gaston Selz (1869-1953) en la mairie du quinzième arrondissement de Paris. Edmond Lepelletier joue le rôle de témoin pour la mariée tandis que le compositeur Jules Massenet (1842-1912) fait de même pour le marié. Louis Dumoulin assiste à la cérémonie ainsi qu'à la réception donnée au domicile de d'Alphonse Humbert. Notons également la présence de Georges Duval, Paul Strauss ou encore Adolphe Brisson à cet événement⁴⁵⁹.

24 Avril 1901 : Dumoulin participe à un banquet donné en l'honneur du poète, romancier et auteur dramatique Stéphane-Georges Lepelletier de Bouhéliier, dit Saint Georges de Bouhéliier, fils d'Edmond Lepelletier et d'Eugénie Dumoulin, à l'occasion de la sortie de son livre intitulé *La Tragédie du nouveau Christ*. Cette réception appelée « Banquet Bouhéliier » a été organisée par des revues littéraires et artistiques d'avant-garde souhaitant célébrer le jeune maître de l'école « naturaliste ». Parmi les convives se trouvaient Auguste Rodin, Léon Dierx, Paul Alexis, Michel Hirsch, Adolphe Brisson, Maurice Le Blond ou encore Paul Viardot, le beau-frère de Dumoulin. Le maître, Émile Zola est absent mais envoie toute sa sympathie à Saint Georges de Bouhéliier⁴⁶⁰.

Du 1^{er} mai à fin juin 1901 : le Salon annuel de la Société des artistes français se tient au Grand Palais sans œuvre de Dumoulin mais avec une gravure à l'eau-forte de Georges Bigot qui réside à Paris avec sa nouvelle épouse⁴⁶¹ et occupe, outre ses activités de peintre, des emplois d'illustrateur pour différents journaux. Pris l'année précédente par l'Exposition universelle et éprouvant peut-être le besoin de souffler, Dumoulin n'expose pas non plus au sein du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts dont il reste membre⁴⁶².

Fin juin 1901 : parution d'un annuaire illustré de la société dite de « La Marmite républicaine ». Louis Dumoulin y est listé en tant que membre pour l'année 1900⁴⁶³. Un portrait photographique du peintre, daté de la même année et pris dans l'un des studios de l'atelier Braün, Clément et cie, figure dans cette publication⁴⁶⁴. Cette société fondée en 1873 réunit une fois par mois autour d'un pot-au-feu traditionnel des artistes, scientifiques et hommes de lettres

⁴⁵⁹ Cf. « Échos », *L'Éclair*, vendredi 22 mars 1920, p. 2.

⁴⁶⁰ Cf. « Banquet Bouhéliier », *Le Siècle*, vendredi 26 avril 1901, p. 4.

⁴⁶¹ Cf. *Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des artistes vivants exposés au Grand Palais des Beaux-Arts, Champs-Élysées (avenue Nicolas II) le 1er mai 1901*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1901, notice n° 4049 visible à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/372839> (consulté le 26/08/2020).

⁴⁶² Cf. Société nationale des Beaux-Arts, *Catalogue illustré du Salon de 1901, onzième année*, Paris, L. Baschet, 1901.

⁴⁶³ Cf. *La Marmite en 1900*, Paris, Braün, Clément et cie, 1901, p. 12.

⁴⁶⁴ Cf. *Ibid.*, p. 367.

de sensibilité républicaine. Un des anciens présidents, l'écrivain et dramaturge Jules Clarétie (1840-1913) définit la société comme « gaie et charmante, gauloise et correcte, patriote et parisienne⁴⁶⁵ ». Le président de cette société en 1900 est le journaliste et homme politique Louis Barthou (1862-1934). À noter les noms des peintres amis de Dumoulin : Antoine Guillemet, Jean-Jacques Henner et Léon Ruffe ainsi que ceux de Jules Chéret et Félix Régamey. Parmi les hommes politiques, Paul Doumer et Raymond Poincaré, tous deux anciens présidents de la société en sont toujours membres en 1900⁴⁶⁶.

27 juin 1901 : Dumoulin prend part au banquet annuel de l'Union coloniale française, groupe de pression fondé en 1893 en vue notamment d'assurer la poursuite de la colonisation, qui se tient à l'hôtel Continental à Paris⁴⁶⁷.

31 juillet 1901 : obsèques à Triel-sur-Seine dans les Yvelines de l'écrivain et journaliste Paul Alexis, soutien et ami de Dumoulin. Ce dernier qui passe l'été à Veules-les-Roses se rend peut-être à la cérémonie qui se déroule en petit comité en présence notamment d'Émile Zola⁴⁶⁸.

Septembre 1901 : visite d'État en France du Tsar Nicolas II reçu par le Président de la République Émile Loubet (1838-1929). Le Ministère des travaux publics commande à Dumoulin une grande toile commémorative de cette visite visant à témoigner des déplacements du souverain russe en train dans trois villes françaises : Dunkerque, Reims et Compiègne. Cette œuvre est destinée à orner une salle du siège du Ministère des travaux publics⁴⁶⁹ après sa présentation au Salon de la société nationale des Beaux-Arts au printemps 1902.

27 septembre 1901 : *Le Figaro* publie en avant-première un extrait des mémoires de l'ancien président de la république Félix Faure, décédé en 1899, écrits par Gabriel Terrail sous le pseudonyme de « Saint-Simonin ». L'extrait en question porte sur le sujet des relations franco-anglaise et nous permet surtout d'apprécier les liens qui unissaient Faure et Alphonse Humbert. Si les deux hommes semblaient en désaccord profond au sujet de la politique à tenir avec l'Angleterre, ils n'en étaient pas moins amis. En tout état de cause, leurs relations s'avéraient suffisamment cordiales pour qu'Humbert rende visite à l'impromptu en 1898 au cabinet de Faure afin de plaider en faveur de l'obtention de la croix de la légion d'honneur pour Louis Dumoulin. Faure mentionne d'ailleurs le nom du peintre se rappelant avoir promis cette croix

⁴⁶⁵ Cf. *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶⁶ Cf. *Ibid.*, p. 7-21.

⁴⁶⁷ Cf. *La Quinzaine coloniale*, Tome X, 5^{ème} année (juillet-décembre 1901), p. 409.

⁴⁶⁸ Cf. « Nécrologie », *Le XIX^e siècle*, jeudi 1^{er} août 1901, p. 2.

⁴⁶⁹ Cf. « Un tableau commémoratif », *Le Rappel*, mardi 17 septembre 1901, p. 1.

à Humbert dès 1897 se justifiant ainsi : « J'avais promis parce que Dumoulin n'a pas seulement beaucoup de talent, mais parce qu'il est très intelligent et très gentil⁴⁷⁰ ».

De novembre 1901 à février 1902 : Dumoulin séjourne à Veules-les-Roses dans la villa de famille et y peint plusieurs toiles dont des marines qu'il présente au Salon de la société nationale des Beaux-Arts en 1902⁴⁷¹.

1^{er} mars 1902 : à l'occasion de l'emménagement de ses bureaux Place de l'Opéra à Paris, la direction et la rédaction du journal *L'Écho de Paris* organise une grande réception à laquelle est conviée Louis Dumoulin. On remarque parmi les autres invités le nom du peintre Jean Béraud⁴⁷².

28 mars 1902 : le journal *Le Figaro* annonce que le tableau commémorant la visite officielle du Tsar en France commandé par l'État français à Dumoulin ne sera pas présenté comme cela était pourtant convenu au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts. Dumoulin, qui a choisi de représenter le convoi officiel russe arrivant en gare de Compiègne a en effet pris du retard et n'est pas en mesure de présenter une œuvre achevée à cette date⁴⁷³.

Du 20 avril au 30 juin 1902 : le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts se tient au grand palais. Après deux années de pause, Dumoulin y expose six toiles dont une intitulée *Impression de printemps* qu'il semble vouloir inscrire dans l'héritage impressionniste. Les autres tableaux ont pour sujet la Normandie et notamment le littoral du pays de Caux⁴⁷⁴.

Du 1^{er} au 31 mai 1902 : l'Automobile club de France organise un salon de peinture dans un hôtel Place de la Concorde au sein duquel sont exposées des œuvres de ses membres. Dumoulin, tout comme Carolus-Duran, expose donc au sein de ce salon qui reçoit probablement la visite du Président Loubet⁴⁷⁵.

Été 1902 : Dumoulin revient à Veules-les-roses où il jouit d'une notoriété certaine. Il célèbre notamment le 14 juillet en compagnie de républicains patriotes résidant dans le village dont le journaliste et écrivain Lucien-Victor Meunier (1857-1930)⁴⁷⁶.

⁴⁷⁰ Cf. Gabriel Terrail (sous le pseudonyme de « Saint-Simonin »), « Propos de Félix Faure, Allemands et Anglais », *Le Figaro*, vendredi 27 septembre 1901, p. 1.

⁴⁷¹ Cf. *supra*, annexe 1, années 1901-1902, p. 417.

⁴⁷² Cf. « L'Écho de Paris, 6 Place de l'Opéra », *L'Écho de Paris*, dimanche 2 mars 1902, p. 1.

⁴⁷³ Cf. *Le Figaro*, vendredi 28 mars 1902, p. 1.

⁴⁷⁴ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) le 20 avril 1902*, Évreux, C. Hérissey, 1902, notices n° 383 à 388 visibles à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/177977> (consulté le 26/08/2020).

⁴⁷⁵ Cf. *Le Voltaire*, jeudi 1^{er} mai 1902, p. 2.

⁴⁷⁶ Cf. Louis Victor-Meunier, « Les patriotes de Veules-les-Roses », *Le rappel*, lundi 21 juillet 1902, p. 1.

3 octobre 1902 : suite à la mort d'Émile Zola intervenue le 29 septembre, Dumoulin lui rend hommage en adressant un court texte qui sera publié dans plusieurs journaux parisiens aux côtés d'autres hommages posthumes. Dumoulin exprime dans son texte son admiration pour la peinture de Zola et notamment pour ses « glorieux couchers de soleil et ses paysages parisiens » mais c'est surtout le critique d'art et le défenseur du paysagisme, de la modernité en peinture symbolisée par son soutien à Manet que Dumoulin souhaite saluer en Zola. Il conclut en exprimant sa reconnaissance envers le maître du naturalisme et par ricochet avec l'un des plus importants modèles de sa jeunesse : « il a défendu Manet. Nous devons tous lui en être reconnaissants⁴⁷⁷ ». Les obsèques ont lieu le 5 octobre sur fond de polémiques liées à la présence d'Alfred Dreyfus (1859-1935)⁴⁷⁸. La foule est considérable et il semble fort probable que Dumoulin ait assisté à la cérémonie.

Vendredi 7 novembre 1902 : Dumoulin assiste à Paris aux obsèques du journaliste Jules Brisson (1828-1902), père d'Adolphe Brisson⁴⁷⁹.

De mi-novembre 1902 à fin janvier 1903 : Dumoulin accompagne le colonel Jean-Baptiste Marchand, héros de la colonisation française, durant un séjour de près de trois mois en Tunisie⁴⁸⁰.

Février 1903 : Dumoulin, de retour à Paris se voit charger d'immortaliser la visite en Algérie et en Tunisie du Président de la République française Émile Loubet programmée en avril⁴⁸¹.

25 février 1903 : un journaliste nommé Raymond Figeac (18?-19?) publie le compte-rendu d'une interview réalisée à l'atelier parisien de Louis Dumoulin au sujet de son récent voyage en Tunisie en compagnie du colonel Marchand⁴⁸². Dumoulin s'attache à donner à ce séjour d'un mois dans le désert tunisien autour de Tripoli des allures de simple excursion touristique alors que de nombreux journaux notamment étrangers suspectaient, en raison de la présence de Marchand, une expédition à visée coloniale. Le peintre confie au journaliste son intention de peindre une vingtaine de tableaux inspirés par ses « promenades » dans le désert et met en avant son goût pour les lumières et le silence mystérieux de l'Orient⁴⁸³. Dumoulin affiche en outre

⁴⁷⁷ Cf. Louis Dumoulin, « Émile Zola, notes et impressions », *Le Siècle*, vendredi 3 octobre 1902, p. 1.

⁴⁷⁸ Par exemple la première page du journal *Le Rappel* du lundi 6 octobre 1902.

⁴⁷⁹ Cf. *Les Annales politiques et littéraires, revue populaire paraissant le dimanche*, 20^{ème} année, n°1011 (9 novembre 1902), p. 290.

⁴⁸⁰ Cf. *L'Événement*, dimanche 22 février 1903, p. 1.

⁴⁸¹ Cf. *Journal des débats politiques et littéraires*, dimanche 22 février 1903, p. 2.

⁴⁸² Cf. Raymond Figeac, « Au désert africain, sur la frontière Tripolitaine », *La Presse*, mercredi 25 février, p. 3.

⁴⁸³ « J'aime l'Orient et sa lumière brûlante, ses couleurs intenses, ses décors aux lignes accusées et par-dessus tout, ce silence mystérieux, énigmatique, séduisant et inquiétant tout à la fois, qui avive toutes les sensations » (cf. *Ibid.*).

clairement son admiration pour la colonisation française et plus particulièrement pour les hommes qui se démènent au quotidien pour la réaliser⁴⁸⁴.

Mars 1903 : Dumoulin pense obtenir une réponse favorable à un projet de décoration qu'il a soumis avec le peintre Gaston de Burggraff (1857-19?) à la direction de l'université de la Sorbonne nouvelle. Suite à plusieurs mésententes entre les artistes et le Doyen de la faculté des sciences de la Sorbonne, le projet ne se concrétisera pas malgré l'expérience menée quelques années auparavant par Dumoulin lors de la décoration de la grande salle de cours de l'École nationale des Chartes sise sur le site de la Sorbonne nouvelle.

16 mars 1903 : le journal *L'Éclair* consacre à nouveau sa rubrique « Les Hommes du jour » à Louis Dumoulin. Comme en 1897⁴⁸⁵, l'article est accompagné d'un portrait dessiné de Dumoulin et s'attache à informer le lecteur sur l'actualité du peintre, en l'occurrence son récent voyage en Tunisie et sa mission officielle à venir dans le même pays⁴⁸⁶. Quelques lignes rappellent brièvement la carrière de Dumoulin faisant de ce dernier un « artiste distingué de l'exotisme⁴⁸⁷ ».

21 mars 1903 : le quotidien royaliste *Le Soleil* publie une interview de Dumoulin réalisée dans son atelier parisien rue Notre-Dame-de-Lorette par le journaliste et pamphlétaire d'extrême droite André Gaucher (1876-1957). L'objet principal de cet entretien porte sur le voyage commun de Dumoulin et du colonel Marchand dans le désert tunisien. On y apprend que les deux hommes étaient escortés par des *spahis* qui assuraient leur sécurité et que Stephen Pichon, résident général de France en Tunisie et bon ami de Dumoulin, les accompagna en partie lors de l'expédition. Dumoulin prend d'ailleurs plusieurs clichés photographiques de Pichon, de Marchand et de cette expédition en général à l'aide d'un appareil instantané de type « Kodak »⁴⁸⁸. L'article se conclut sur une comparaison entre Marchand et Bonaparte attribuée à Dumoulin par Gaucher. Jugeant ses propos déformés par le journaliste, Dumoulin fait publier une lettre de protestation dans le même journal quelques jours plus tard⁴⁸⁹.

⁴⁸⁴ Dumoulin déclare par exemple : « [...] j'ai constaté, avec un réel sentiment de fierté, combien notre œuvre de colonisation s'annonçait fructueuse », ou encore : « Malgré ces difficultés, tous nos soldats font preuve d'une endurance, d'un courage, d'une gaieté bien français sur lequel n'arrive pas à trouver prise le lourd silence de la solitude. Je garde encore ineffaçable l'impression que nous avons ressentie le colonel Marchand et moi, au poste de Médemine, devant quelques pieds de salade, poussés là à force de travail et de persévérante culture » (cf. *Ibid.*).

⁴⁸⁵ Cf. *supra*, p. 481.

⁴⁸⁶ Cf. « Les Hommes du jour, M. Louis Dumoulin, peintre du ministère de la marine », *L'Éclair*, lundi 16 mars 1903, p. 2.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ Cf. André Gaucher, « le Colonel Marchand et le peintre Dumoulin en Tunisie », *Le Soleil*, samedi 21 mars 1903, p. 1-2.

⁴⁸⁹ Cf. *Le Soleil*, mercredi 25 mars 1903, p. 3.

Avril 1903 : Dumoulin arrive début avril en Algérie où il attend l'arrivée de Loubet prévue le 15 du mois⁴⁹⁰. Il accompagne ensuite le Président dans ses déplacements officiels en Tunisie à Tunis et à Bizerte. Il est chargé par le *Bey* de Tunis Mohamed el-Hadi Bey (1855-1906) de réaliser un grand album de dix-huit aquarelles que ce dernier a l'intention d'offrir au Président Loubet. Il ne nous a pas été permis de retrouver l'album en question mais selon la presse, celui-ci serait composé de douze aquarelles réalisées par Dumoulin suite à son voyage avec le colonel Marchand et de six autres représentant des scènes du voyage officiel de Loubet⁴⁹¹.

Dumoulin est de retour à Paris avant la fin du mois d'avril puisqu'il assiste le vingt-neuf à la première audience publique du procès intenté à l'écrivain proche du Parnasse Jean Lorrain (1855-1906) par la peintre Jeanne Jacquemin (1863-1938)⁴⁹².

Du 16 avril au 30 juin 1903 : le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts ouvre alors que Dumoulin est en Afrique du Nord. Six de ses œuvres inspirées de ses longs séjours en Normandie y sont néanmoins présentées dont un triptyque qui sera gratifié de très bonnes critiques⁴⁹³ et d'un quatrain rédigé par le romancier et scénariste Romain Coolus (1868-1952)⁴⁹⁴. En outre, un portrait de Dumoulin réalisé par son collègue le peintre Albert Dagnaux (1861-1933) est exposé lors de ce Salon⁴⁹⁵.

Georges Bigot choisit également le « Salon de la nationale » pour y présenter une peinture intitulée *Plage d'Inagué (hôtel Kaïkikwan)* représentant le Japon⁴⁹⁶.

Ni Dumoulin, ni Bigot n'exposent au Salon concurrent de la Société des artistes français qui ouvre lui le premier mai⁴⁹⁷.

⁴⁹⁰ Le journal *Gil Blas* détaille, par la plume de Jean Méliá (1871-195?), animateur à Alger de la « Ligue française en faveur des indigènes musulmans », le parcours de visites prévu pour le cortège présidentiel français dans une analogie critique avec la visite de Napoléon III en 1865 qui rappelle notamment qu'à l'époque déjà, un peintre de marine accompagnait le cortège (cf. Jean Méliá, « Les Voyages officiels en Algérie, Napoléon III et M. Loubet », *Gil Blas*, samedi 11 avril 1903, p. 2).

⁴⁹¹ Cf. *Le Petit journal*, mardi 7 avril 1903, p. 1.

⁴⁹² Cf. *Le Figaro*, jeudi 30 avril 1903, p. 1.

⁴⁹³ Voir les notices n° 467 à 472 correspondant à ces œuvres à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/178966> (consulté le 26/08/2020).

⁴⁹⁴ Le quatrain en question est reproduit dans : *Le Soleil*, mardi 31 mars 1903, p. 2.

⁴⁹⁵ La notice de ce tableau intitulé *Louis Dumoulin, peintre de la marine* est visible à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/325520> (consulté le 26/08/2020).

⁴⁹⁶ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) le 16 avril 1903*, Evreux, C. Hérissey, 1903, notice n° 140 visible à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/325304> (consulté le 26/08/2020).

⁴⁹⁷ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au grand palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1903*, Paris, P. Dupont, 1903.

5 mai 1903 : Georges Bigot publie un article illustré satyrique sur la visite officielle de Loubet en Algérie⁴⁹⁸. Il est possible que Bigot se soit rendu sur place pour couvrir cette visite et qu'il ait rencontré Dumoulin dans ce cadre mais la teneur de l'article de Bigot critiquant allégrement Loubet semble infirmer cette hypothèse.

Du 6 au ? juin 1903 : En marge des Salons de peinture officiels et du Salon des peintres orientalistes français, se tient à Paris, sous le patronage de Paul Doumergue, ministre des colonies et de François Deloncle, président de l'Association syndicale des journalistes coloniaux, une exposition consacrée aux peintres coloniaux. Louis Dumoulin y prend part mais aussi Georges Bigot qui présentent tous deux, bien que ce pays ne soit pas colonisé, des toiles et dessins représentant le Japon. À noter également la participation de Gaston Rouillet à cette exposition qui occupe une place non négligeable dans la genèse de la fondation par Dumoulin de la Société coloniale des artistes français quelques années plus tard⁴⁹⁹.

Mi-juin 1903 : Dumoulin, probablement introduit par Alphonse Humbert et son gendre le compositeur Gaston Selz, assiste à une soirée-concert donnée par l'actrice Renée Du Minil (1868-1941) à la Comédie française à l'occasion de l'audition des élèves amateurs⁵⁰⁰.

19 juin 1903 : le conseil municipal de la ville de Paris décide l'achat du tableau de Dumoulin intitulé *La Source* présenté au Salon la même année⁵⁰¹.

Début août 1903 : Dumoulin termine la toile commandée par l'État pour commémorer le voyage de Loubet au Maghreb. Ce tableau, qui présente le cortège présidentiel entouré par la foule et sortant de Dar El Bey, le Palais du gouvernement à Tunis, est destiné aux galeries historiques du château de Versailles⁵⁰².

30 octobre 1903 : un nouveau salon intitulé « Salon d'automne » voit le jour à Paris. Comme son nom l'indique, il a lieu à l'automne et se démarque donc des deux autres Salons qui ont lieu au printemps. Cette création génère pendant quelques années des querelles vives. Dumoulin choisit de rester membre de la Société nationale des Beaux-Arts. Il donne son avis sur cette question et sur le comportement du peintre Eugène Carrière (1849-1906) qui continue à siéger au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts tout en présidant et exposant au nouveau Salon d'automne. Dumoulin juge que les artistes désireux d'exposer au Salon d'automne devrait

⁴⁹⁸ Cf. Georges Bigot, « En Algérie », *Le Panache revue royaliste illustrée*, 5 mai 1903.

⁴⁹⁹ Cf. Georges Denoinville, « Exposition de peintres coloniaux », *La politique coloniale*, lundi 8 juin 1903, p. 2.

⁵⁰⁰ Cf. *L'Événement*, lundi 15 juin 1903, p. 1.

⁵⁰¹ Cf. « Aux Salons, les achats de la ville », *La Patrie*, samedi 20 juin 1903, p. 3.

⁵⁰² Cf. *Le journal des arts*, samedi 15 août 1903, p. 2.

démissionner des deux autres salons officiels et regrette à demi-mot la création d'un nouveau Salon qui n'est selon lui qu'une copie des salons existants⁵⁰³.

Automne 1903 : à l'approche du centenaire de la bataille de Waterloo prévu en 1915, les discussions s'intensifient au plus haut niveau de l'État français plaidant en faveur de la construction *in situ* d'un mémorial en hommage à la mémoire de l'armée napoléonienne tombée héroïquement. Selon Isabelle Leroy, Dumoulin sollicite son cercle relationnel politique afin de se positionner en bonne place pour recevoir une commande officielle d'œuvre d'art. Il semble imaginer d'emblée l'éventualité d'un panorama de la bataille qui ne serait pas le premier sur ce thème mais dont l'originalité résiderait dans son installation sur le site même de Waterloo et dans sa focalisation sur les troupes napoléoniennes. Malgré une concurrence accrue, Dumoulin finira par concrétiser son projet en 1912. Isabelle Leroy évoque l'influence majeure qu'aurait joué Stephen Pichon, alors ministre des affaires étrangères, dans l'attribution du projet de panorama commémoratif à Dumoulin⁵⁰⁴. L'intervention de Pichon paraît en effet décisive mais, bien que difficilement prouvable, le soutien d'Edmond Lepelletier nous semble également fondamental. En effet, l'ancien beau-frère et appui de la première heure de Dumoulin se présentait comme un descendant direct de Napoléon I^{er} et publia plusieurs œuvres au sujet de ce dernier⁵⁰⁵.

10 novembre 1903 : fréquentant de plus en plus les milieux politiques coloniaux, Dumoulin prend part au banquet annuel du syndicat de la presse coloniale qui se déroule au Palais d'Orsay sous la présidence de Gaston Doumergue⁵⁰⁶.

5 décembre 1903 : Dumoulin assiste au déjeuner de l'association des journalistes coloniaux présidée par l'explorateur et homme politique Gabriel Bonvalot (1853-1933). Georges de Labruyère est également présent et on note le nom, parmi les personnalités excusées de l'explorateur et photographe Jules Gervais-Courtellemont (1863-1931)⁵⁰⁷, ami de Loti et dont Dumoulin possédait quelques clichés dans sa collection photographique personnelle⁵⁰⁸.

⁵⁰³ Cf. A.-F. Ceccaldi, « À propos des Salons de peinture », *Le XIX^e siècle*, jeudi 29 septembre 1904, p. 1-2.

⁵⁰⁴ Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, Bruxelles, Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2009, p. 72 et p. 93-103.

⁵⁰⁵ Lepelletier publie chez Montgredien en 1899 : *Le Fils de Napoléon, épilogue de "Martyr des Anglais !"* ; puis chez Tallandier en 1902 en deux volumes : *Le Dernier Napoléon* ; et enfin toujours chez Tallandier en 1913 : *Le Neveu de l'Empereur, récit historique*.

⁵⁰⁶ Cf. « Syndicat de la presse coloniale, le banquet annuel », *La politique coloniale*, jeudi 12 novembre 1903, p. 1.

⁵⁰⁷ Cf. *La Revue diplomatique*, 26^{ème} année, n°49, dimanche 6 décembre 1903, p. 8.

⁵⁰⁸ Cf. Julien Béal, « La collection photographique Chine de Louis-Jules Dumoulin (1860-1924) », in 汉学研究, 中华书局, 2016, p. 223-224, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01375937> (consulté le 20/07/2019)

1904-1905 : Dumoulin réalise cinq modèles différents de motifs pour des timbres tunisiens. La datation de cette production est incertaine car ce n'est qu'en janvier 1906 que Stephen Pichon, résident général de France en Tunisie et soutien de poids de Dumoulin, remet officiellement ces timbres au gouvernement français⁵⁰⁹. On peut néanmoins estimer que les scènes et le graphisme de ces cinq timbres soient terminés vers le mois de mai 1905 puisqu'ils font l'objet d'une description assez détaillée dans le journal *La Petite république*⁵¹⁰.

Du 8 février 1904 au 5 septembre 1905 : guerre russo-japonaise pour le contrôle de la Mandchourie et de la Corée. Ce conflit très meurtrier préfigure les grandes guerres mondiales du XX^e siècle et se solde par le traité de Portsmouth qui donne au Japon victorieux une partie de la Mandchourie et la moitié de l'île de Sakhaline. D'abord terrestre, la guerre se joue ensuite en grande partie lors de la bataille navale de *Tsushima* fin mai 1905 qui voit la flotte japonaise détruire quasi entièrement son homologue russe, provoquant la stupéfaction de la presse internationale. Cette guerre, qui voit pour la première fois depuis plusieurs siècles un empire considéré comme européen perdre face à un adversaire d'Asie orientale, fait entrer le Japon dans le concert des grandes puissances militaires mondiales et alimente considérablement en Occident le phénomène du « péril jaune ». En France notamment où l'alliance franco-russe est en vigueur depuis 1892, la presse couvre largement l'événement et l'aborde souvent sous l'angle de la guerre des races, tout comme du reste de nombreuses productions littéraires et iconographiques⁵¹¹.

Ce conflit n'engendre ni œuvres picturales, ni prise de position connues chez Louis Dumoulin, qui séjourna assez longtemps au Japon et en Russie et qui représenta sur la toile à maintes reprises ces deux pays entre 1888 et 1904.

22 mars 1904 : commande de l'État pour trois peintures symbolisant des provinces françaises anciennes et destinées à décorer des bâtiments publics. La commande rapporte au total six mille francs à Dumoulin⁵¹². Dans la foulée, Dumoulin prend l'initiative, par un courrier daté du 31 mars, de contacter le Préfet du Cher afin de lui soumettre un projet de décoration murale à destination du Palais du duc Jean de Berry sis à Bourges⁵¹³.

⁵⁰⁹ Cf. « Choses et autres », *Le Pays, journal des volontés de la France*, dimanche 28 janvier 1906, p. 1.

⁵¹⁰ Cf. « L'Art dans les timbres », *La Petite République*, vendredi 19 mai 1905, p. 1.

⁵¹¹ D'après Alain Quella-Villéger, Danny Savelli (dir.), *1905, autour de Tsushima*, Paris, Omnibus, 2005, et Dany Savelli (dir.), *Faits et imaginaires de la guerre russo-japonaise (1904-1905)*, Paris, Kailash, 2005.

⁵¹² Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁵¹³ Cf. « Chronique locale, Conseil général du Cher », *Journal du Cher*, mercredi 13 avril, p. 2.

12 avril 1904 : la décoration intérieure du Palais du duc Jean de Berry est à l'ordre du jour d'une réunion du Conseil général du Cher. Le Préfet évoque un projet porté par Henri Maret dont la décision quant à sa réalisation devait intervenir en octobre 1903. Au regard des liens qui unissent les deux hommes et du rôle de membre de la commission des monuments nationaux que tient à cette date Maret, il est impossible de ne pas voir un lien entre ce projet et la commande officielle que Dumoulin vient de recevoir de l'État français. En outre, le Préfet du Cher révèle quelques détails sur le contenu de la lettre de proposition de décoration qu'il a reçu de Dumoulin. Ce dernier soumet un projet très précis quant à la pièce du Palais concernée par la décoration, ce qui semble indiquer que Maret l'a bien informé des détails du projet. En bon défenseur de ses intérêts financiers, Dumoulin sollicite, en plus des six mille francs payés par l'État pour cette commande officielle, une somme équivalente auprès du Conseil général du Cher⁵¹⁴.

Du 17 avril au 30 juin 1904 : Dumoulin expose plusieurs toiles au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts avec des vues normandes : les remparts du Mont Saint-Michel, le porche de la cathédrale de Rouen et le village de Veules-les-Roses, ainsi qu'un *Crépuscule aux environs de Toulon*⁵¹⁵. L'écrivain et critique Jean Lorrain (1855-1906), pourtant Normand et proche de Lepelletier, regrette de ne pouvoir apprécier les œuvres exposées par Dumoulin qui, selon lui « relèvent du diorama⁵¹⁶ ».

Le Salon des artistes français se tient comme chaque année à la même période sans œuvre de Dumoulin⁵¹⁷.

28 mai 1904 : le Musée Guimet organise une réception au sein de ses locaux parisiens à l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire. Le programme prévoit d'abord une visite des collections du Musée dont les toiles indochinoises de Dumoulin situées dans la rotonde puis un déjeuner⁵¹⁸. Il est fort probable que ce dernier fasse partie des invités. En tout état de cause, ses « peintures indochinoises », ainsi que plusieurs peintures du Japon et de l'Inde resteront exposées au public dans la rotonde du musée au moins jusqu'en octobre 1904⁵¹⁹.

⁵¹⁴ Cf. « Chronique locale, Conseil général du Cher », *Journal du Cher*, mercredi 13 avril, p. 2.

⁵¹⁵ Cf. *Le XIX^e siècle*, dimanche 17 avril 1904, p. 1.

⁵¹⁶ Cf. *Le Journal*, samedi 16 avril 1904, p. 5.

⁵¹⁷ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au grand palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, le 1^{er} mai 1904*, Paris, P. Dupont, 1904.

⁵¹⁸ Cf. « Les Noces d'argent du Musée Guimet », *L'Aurore*, dimanche 29 mai 1904, p. 1.

⁵¹⁹ Cf. « Gaulois-guide », *Le Gaulois*, samedi 22 octobre 1904, p. 4.

28 juin 1904 : inauguration sur le site même de la bataille du premier monument en l'honneur des armées napoléoniennes défaits à Waterloo en 1815. Il s'agit d'une sculpture inspirée de vers de Victor Hugo intitulée *L'aigle blessée*, réalisée par Jean-Léon Gérôme et montée sur un monument du à l'architecte Henri-Paul Nénot⁵²⁰. Aucune source n'atteste que Dumoulin ait été présent lors de cet événement auquel près de cent mille personnes assistèrent mais eu égard au rôle que celui-ci cherchait à obtenir dans l'élévation de monuments sur le site de la bataille, l'hypothèse de sa présence apparaît très plausible. D'autant plus que Dumoulin séjourne en Picardie à cette période en vue de collecter des documents et des études pour son triptyque au sujet de cette région.

Mi-juillet-Décembre 1904 : Dumoulin passe très probablement la saison estivale et une partie de l'automne dans sa « villa du vieux-puits » à Veules-les-Roses. Il reçoit à son domicile normand le journaliste A.-F. Ceccaldi (18?-19?) qui vient l'interviewer sur les recommandations d'Henri Maret (également résident de Veules-les-Roses). Outre les propos critiques de Dumoulin sur la création du nouveau Salon d'automne, on apprend par l'article relatant cette interview que Dumoulin travaille à cette période sur la réalisation de son triptyque sur la Picardie qui sera présenté au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1906⁵²¹.

Début 1905 : Probable séjour de Dumoulin en Provence et notamment à Toulon où il réalise des croquis et études en vue d'une grande toile représentant les cuirassiers de la marine française au mouillage dans la rade⁵²².

Printemps 1905 : Albert Mérat, bibliothécaire au Sénat, fait don d'une toile de Louis Dumoulin au Musée des Beaux-Arts de Troyes. Cette toile intitulée *Un jardin dans une bonzerie* avait été donnée par Dumoulin à Mérat au retour du premier voyage au Japon de ce dernier vers 1890⁵²³.

22 mars 1905 : Dumoulin fait don au Musée de l'armée d'un sabre qu'il a reçu en cadeau en 1895 du maréchal japonais Ôyama Iwao (大山 巖, 1842-1916) en remerciement de la réalisation par le peintre du *Panorama de la guerre sino-japonaise*⁵²⁴.

28 mars 1905 : le banquet annuel du syndicat de la presse coloniale se tient au palais d'Orsay à Paris. Dumoulin y assiste comme à chaque édition depuis celle de 1903. À noter la présence

⁵²⁰ Cf. Jean Frolo, « Waterloo », *Le petit parisien*, lundi 27 juin 1904, p. 1.

⁵²¹ Cf. A.-F. Ceccaldi, « À propos des Salons de peinture », *Le XIX^e siècle*, jeudi 29 septembre 1904, p. 1-2.

⁵²² Cf. *supra*, annexe 1, notice n°326.

⁵²³ Cf. « Musée de Troyes », *La Tribune de l'Aube*, lundi 31 juillet 1905, p. 2-3.

⁵²⁴ Cf. *L'Écho de Paris*, jeudi 23 mars 1905, p. 3.

d'Henry Béranger (1867-1952) qui sera quelques années plus tard un proche collaborateur de Dumoulin au sein de la Société coloniale des artistes français⁵²⁵.

Fin mars 1905 : plusieurs quotidiens français annoncent un des envois de Dumoulin au prochain Salon de la Société nationale des Beaux-Arts. Il s'agit du tableau intitulé *À l'ombre de l'olivier*⁵²⁶ qui présente une vue de la rade de Toulon et des cuirassés y naviguant. La presse décrit brièvement la scène représentée par Dumoulin mais s'attarde surtout sur le poème qu'a inspiré cette scène à Henri Maret et qui sera accolé au tableau lors de son exposition au sein du Salon de la nationale⁵²⁷.

Du 15 avril à fin juin 1905 : quinzième Salon de la Société nationale des Beaux-Arts au grand palais à Paris. Comme annoncé quelques semaines auparavant par la presse parisienne, Dumoulin y expose son grand tableau *À l'ombre de l'olivier* accompagné d'un poème d'Henri Maret⁵²⁸.

Dumoulin ne participe pas au Salon de la Société des artistes français qui ouvre le premier mai⁵²⁹.

Du 21 juin au 20 juillet 1905 : une exposition nationale d'agriculture coloniale se tient au jardin colonial de Nogent-sur-Marne. Malgré son appellation, cette exposition accueille une section des Beaux-Arts présidée par Édouard Detaille et qui reçoit le concours de la Société coloniale des Beaux-Arts dont Louis Dumoulin est l'un des vice-présidents⁵³⁰. Ce dernier ne participe néanmoins pas directement à cette exposition, au grand regret du journal *Le Voltaire* notamment qui justifie cette absence par le fait que Dumoulin réserve ses œuvres et son temps à l'organisation de l'exposition coloniale de Marseille qui aura lieu en 1906 et dont il a la charge du commissariat des Beaux-Arts⁵³¹.

29 juin 1905 : Dumoulin fait partie des convives du banquet organisé au palais de l'Élysée par la présidence Loubet en clôture des deux Salons officiels des Beaux-Arts⁵³².

⁵²⁵ Cf. « La Presse coloniale, le banquet annuel de l'association au Palais d'Orsay », in *La Nouvelle presse*, mercredi 29 mars 1905, p. 2.

⁵²⁶ Cf. *supra*, annexe 1, notice n°326.

⁵²⁷ Maret occupe à cette période le rôle de rapporteur du budget des Beaux-Arts au sein du Ministère dédié (cf. *Le Courrier du soir*, mercredi 29 mars, p. 1).

⁵²⁸ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) le 15 avril 1905*, Évreux, C. Hérissey, 1905.

⁵²⁹ Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au grand palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, le 1^{er} mai 1905*, Paris, P. Dupont, 1905.

⁵³⁰ Cf. « Les Beaux-Arts à l'Exposition coloniale de Nogent », *La politique coloniale, journal quotidien économique et littéraire*, samedi 22 juillet 1905, p. 2-3.

⁵³¹ Cf. « Les Beaux-Arts à l'Exposition coloniale de Nogent », *Le Voltaire*, samedi 22 juillet 1905, p. 2-3.

⁵³² Cf. « À l'Élysée, le dîner des deux Salons, les convives », *Le Journal*, vendredi 30 juin 1905, p. 2.

Mi-juillet-septembre 1905 : possible voyage de Dumoulin en Extrême-Orient comprenant des escales à Constantinople, à Hong-Kong et surtout un séjour en Indochine française comprenant une excursion à Phnom-Penh⁵³³. Il s'agit probablement d'un voyage préparatoire à l'Exposition coloniale de Marseille qui aura lieu l'année suivante et pour laquelle Dumoulin jouera un rôle important.

11 août 1905 : achat par l'État du tableau intitulé *À l'ombre de l'olivier* au prix de cinq cents francs⁵³⁴.

Début octobre 1905 : Dumoulin se voit confier par le Ministre des colonies Étienne Clémentel (1864-1936), sur la proposition de Jules Charles-Roux, le commissariat de la Section des Beaux-Arts de l'Exposition coloniale de Marseille⁵³⁵ avec pour adjoint le peintre José Silbert (1862-1936)⁵³⁶. S'entourant notamment de Gaston Bernheim⁵³⁷ et sous la présidence d'honneur de Paul Doumer (1857-1932), Dumoulin va donner libre cours à sa conception de l'art colonial et poser les fondements de la Société coloniale des artistes français qui verra officiellement le jour deux ans et demi plus tard. Relecture de l'histoire des peuples colonisés, héroïsation de la conquête puis légitimation par la supériorité culturelle de la mission civilisatrice de la France et enfin opportunités de nouvelles inspirations artistiques, le programme de Dumoulin est idéologiquement celui qu'il appliquera à la Société coloniale des artistes français. S'ajoute à cela, par la mise en place d'un concours fonctionnant depuis Paris⁵³⁸, la dimension sélective des jeunes artistes les plus méritants en vue de l'attribution de bourses visant à l'obtention de prix en espèces, destinés à leur permettre d'effectuer gratuitement, et dans les meilleures

⁵³³ Dumoulin présente au Salon de 1906 trois toiles représentant respectivement les remparts de Constantinople, la rade de Hong-Kong et la colline de Phnom-Penh (cf. *supra*, annexe 1, notices n°320, n°318 et n°317).

⁵³⁴ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁵³⁵ Cf. « Nouvelles coloniales, à l'Exposition de Marseille », *La Patrie*, samedi 7 octobre 1905, p. 3.

⁵³⁶ Né à Aix-en-Provence et résidant à Marseille, Silbert a effectué plusieurs séjours en Afrique du Nord avant 1905. Il est choisi pour son enracinement en Provence et plus particulièrement chargé de réunir des œuvres de peintres régionaux. Il sera à nouveau sollicité pour la Section des Beaux-Arts de l'Exposition coloniale de Marseille en 1922, cette fois comme commissaire principal (cf. Cf. Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial, les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, thèse de doctorat, dirigée par Jean Nayrolles, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, soutenue le 2 décembre 2017, p. 219).

⁵³⁷ Gaston Bernheim joue le rôle de délégué au commissariat des Beaux-Arts notamment chargé d'expertiser les œuvres et objets collectés en vue de l'exposition. Plusieurs appels au prêt sont publiés dans la presse à ce dessein comme par exemple celui-ci : « les collectionneurs qui possèdent des tableaux, objets d'art ou de curiosité, portraits, autographes, souvenirs personnels ayant appartenu aux personnages ayant participé dans l'Histoire, à la conquête ou à la mise en valeur des Colonies Françaises et qui consentiraient à les prêter, seraient très aimables de bien vouloir écrire à M. Louis Dumoulin, commissaire des Beaux-Arts, ou à M. Gaston Bernheim jeune, 1, rue Scribe, expert près la Cour d'Appel, délégué du commissariat des Beaux-Arts à l'Exposition Coloniale de Marseille » (cf. *L'Art et les artistes*, Tome 2, mars 1905-octobre 1906, p. XXI).

⁵³⁸ Dumoulin sollicite ses amis et collègues Tony Robert-Fleury pour présider ce jury, Jean Béraud et Henri Gervex pour seconder en tant que vice présidents. À noter également la présence au sein du jury d'une autre relation de Dumoulin en la personne d'Antoine Guillemet (cf. Exposition nationale coloniale, Marseille 1906, *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des beaux-arts*, Paris, Moderne imprimerie, 1906, p. [24]).

conditions, un voyage d'études aux Colonies⁵³⁹. Dumoulin s'affaire notamment à cette époque, à recueillir des œuvres, photographies et objets souvenirs⁵⁴⁰ en tout genre pour son projet d'exposition rétrospective de l'histoire des colonies françaises dont le commissariat est confié au critique d'art et historien d'origine varoise Armand Dayot (1851-1934)⁵⁴¹.

21 octobre 1905 : Dumoulin est invité à Neuilly au mariage très mondain du Ministre des colonies Étienne Clémentel avec une dame nommée Rigby Knowles (18?-19?)⁵⁴².

9 janvier 1906 : Dumoulin, au titre de sa fonction de commissaire général des Beaux-Arts à l'Exposition coloniale de Marseille, dépose une pétition auprès du conseil municipal de Paris pour l'obtention d'une bourse de voyage qui serait attribuée à un artiste né à Paris lors des concours mis en place par Dumoulin en 1906. Lors des délibérations du conseil municipal du 2 avril 1906, la pétition est acceptée donnant lieu au financement d'une bourse de trois mille francs⁵⁴³.

15 janvier 1906 : Isabelle de Bouhélier Lepelletier, la fille aînée d'Edmond Lepelletier et d'Eugénie Dumoulin, épouse en secondes noces l'homme politique René Viviani. Louis Dumoulin, oncle de la mariée, joue le rôle de témoin en compagnie de Georges Clémenceau⁵⁴⁴.

19 janvier 1906 : Dumoulin est officiellement nommé « peintre du Département des colonies » par arrêté ministériel⁵⁴⁵.

Fin janvier 1906 : Stephen Pichon remet officiellement les timbres tunisiens dessinés par Dumoulin au Président Loubet et à son successeur Armand Fallières, ainsi qu'au Ministre de l'instruction publique Jean-Baptiste Bienvenu-Martin (1847-1943) et à son sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts Étienne Dujardin-Beaumetz(1852-1913)⁵⁴⁶.

Jeudi 22 Février 1906 : le jury d'attribution des bourses de voyages du commissariat des Beaux-Arts de l'Exposition coloniale de Marseille, réuni au Grand Palais à Paris, procède à la

⁵³⁹ « Section des Beaux-Arts coloniaux », *La Dépêche coloniale illustrée*, n°24 (31 décembre 1905), p. 298.

⁵⁴⁰ À titre d'exemple, Dumoulin reçoit de Madame Paul Bert pour cette exposition la robe de professeur en Sorbonne de son défunt mari, ancien gouverneur de l'Indochine (cf. « Échos, les Palmes de Paul Bert », *Le Soleil*, samedi 16 décembre 1905, p. 1). Dumoulin s'appuie sur ses amis journalistes ou directeur de presse pour mener à bien sa collecte. Le journal *Gil Blas* publie par exemple un appel aux collectionneurs dès le neuf octobre 1905 (cf. « La Littérature et nos Colonies », *Gil Blas*, lundi 9 octobre 1905, p. 1).

⁵⁴¹ Cf. Stéphane Richemond, « Histoire de la Société coloniale des artistes français », in Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010, p. IV.

⁵⁴² Cf. Maurice Guillemot, « Au jour le jour, un grand mariage », *Le Siècle*, dimanche 22 octobre 1905, p. 1-2.

⁵⁴³ Cf. *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, jeudi 19 avril 1906, p. 1542.

⁵⁴⁴ Cf. Archives municipales de la ville de Paris, septième arrondissement, acte de mariage n°28 du 15 janvier 1906.

⁵⁴⁵ Cf. *Bulletin officiel du Ministère des colonies*, année 1906, n°1, p. 65.

⁵⁴⁶ Cf. « Les Timbres de Tunisie », *Le petit Parisien*, vendredi 26 janvier 1906, p. 2.

sélection des artistes et des œuvres amenés à être exposés à Marseille et à prétendre à une bourse⁵⁴⁷.

Mars 1906 : la presse marseillaise évoque le futur pavillon éphémère du Ministère des colonies qui sera construit à l'occasion de l'Exposition coloniale et mentionne la commande passée par le Ministre Clémentel à Dumoulin et aux peintres provençaux Charles Apy-Vives (1874-1937) et Albert Sébille (1874-1953) pour la réalisation de quatre panneaux décoratifs représentatifs des possessions et protectorats français⁵⁴⁸. Les deux panneaux dévolus à Dumoulin sont intitulés *Le cabotage aux Colonies* et *La défense coloniale*⁵⁴⁹.

30 mars 1906 : les obsèques du peintre Eugène Carrière(1849-1906) se tiennent à Paris en présence de nombreux artistes et hommes politiques dont Louis Dumoulin, Claude Monet ou encore Henri Maret⁵⁵⁰.

Début avril 1906 : le jury d'attribution des bourses de voyages du commissariat des Beaux-Arts de l'Exposition coloniale de Marseille se réunit sous la présidence de Jean Béraud afin d'établir le classement préparatoire et donc l'ordre d'affichage, dans la salle réservée à ce concours au sein du pavillon du Ministère des colonies, des œuvres des artistes sélectionnés pour concourir. Cette séance a lieu à Marseille en l'absence de Dumoulin qui pilote les opérations depuis Paris⁵⁵¹.

Du 15 avril au 30 juin 1906 : Dumoulin expose quatre œuvres au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts⁵⁵² dont une vue de Constantinople, une autre de la rade de Hong-Kong et une autre de la ville de Phnom-Penh ainsi qu'un imposant triptyque de la Somme, première livraison de la commande officielle qu'il a reçu en 1904. Ce triptyque est destiné à décorer la salle du Conseil général de la Somme à Amiens⁵⁵³.

Le Salon concurrent de la Société des artistes français ouvre lui le premier mai sans œuvre de Dumoulin⁵⁵⁴.

⁵⁴⁷ « À l'Exposition de Marseille », *La Politique coloniale*, lundi-mardi 26-27 février 1906, p. 2.

⁵⁴⁸ Cf. « Exposition coloniale », *Le Petit Marseillais*, mercredi 14 mars 1906, p. 2

⁵⁴⁹ Cf. *supra*, annexe 1, notices n°324 et n°323.

⁵⁵⁰ Cf. « Obsèques d'Eugène Carrière », *L'Intransigeant*, vendredi 30 mars 1906, p. 4.

⁵⁵¹ Cf. *Le Sémaphore de Marseille*, mercredi 11 avril 1906, p. 2.

⁵⁵² Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine du 15 avril au 30 juin 1906*, Évreux, C. Hérissey, 1906, notices n° 438 à 441, visibles à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/180020> (consulté le 26/08/2020).

⁵⁵³ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁵⁵⁴ Cf. Ludovic Baschet (dir.), *Catalogue illustré du Salon de 1906*, Paris, Bibliothèque des annales, 1906.

Georges Bigot participe également au « Salon de la nationale » en exposant une gravure à la pointe sèche intitulée *Maiko, danseuse de Kioto*⁵⁵⁵. Il habite toujours à Paris à cette date mais ira s'installer à Bièvres à la fin de l'année 1906 où il ouvrira un studio de photographie⁵⁵⁶. Il réalisera en outre de nombreuses images d'Épinal jusqu'en 1916⁵⁵⁷.

Du 15 avril au 18 novembre 1906 : l'Exposition coloniale nationale de Marseille se tient sur le site de l'actuel parc Chanot. Avec un million huit cent mille visiteurs, cette première exposition entièrement coloniale reçoit un accueil plutôt favorable du public et des milieux d'affaires. Bien que cet événement n'eût pas le retentissement politique escompté, il fut globalement un succès pour les organisateurs⁵⁵⁸. Parmi eux, Louis Dumoulin, commissaire de la section des Beaux-Arts, est salué pour la qualité de son travail et de ses idées en faveur de l'art colonial. Ces dernières sont largement exposées dans un discours intitulé « Aux futurs coloniaux » prononcé par Dumoulin et retranscrit dans le catalogue officiel de l'exposition établi par Gaston Bernheim-Jeune⁵⁵⁹. Grâce à ses relations et à la notoriété de sa galerie d'art, ce dernier parvient à réunir avec le précieux concours du président de la Société des peintres orientalistes français Léonce Bénédite, des toiles de peintres réputés comme précurseurs de l'orientalisme soit Vernet, Delacroix ou encore Fromentin. D'autres « grands noms » sont représentés dans la partie rétrospective de l'orientalisme sans pour autant relever de ce domaine pictural⁵⁶⁰. Gauguin, soutenu par Gaston Bernheim, est aussi représenté malgré le manque de reconnaissance par la critique de ses œuvres⁵⁶¹. Des panneaux peints par Dumoulin à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1900 pour la section coloniale sont également exposés, ainsi que des œuvres d'artistes provençaux comme Charles Joseph Apy-Vives et Albert

⁵⁵⁵ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine du 15 avril au 30 juin 1906*, Évreux, C. Hérissey, 1906, notice n° 2015 visible à l'URL Suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/notice/329938> (consulté le 26/08/2020).

⁵⁵⁶ Grâce au concours de monsieur Frédéric Loison, arrière petit-fils de Georges Bigot, nous avons pu obtenir une publicité datant des années 1920 pour les services proposés par cet atelier appelé « atelier de retouches artistiques » sis 3, rue des Mathurins à Bièvres.

⁵⁵⁷ D'après Shigeru Oikawa, *Furansu no ukiyoeshi Bigô, Bigô to epinaru hanga* = フランスの浮世絵師ビゴ、ビゴとエピナール版, Tôkyô, Kodamasha 木魂社, 1998.

⁵⁵⁸ Cf. Stéphane Richemond, « Histoire de la Société coloniale des artistes français », in Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010, p. IV.

⁵⁵⁹ Cf. Exposition nationale coloniale, Marseille 1906, *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des beaux-arts*, op. cit., p. LXIII-LXVI.

⁵⁶⁰ Dumoulin et son équipe proposent un tableau de Cabanel, de Detaille, de Fantin-Latour ou encore de Manet misant sur leurs renommées plus que sur leur appartenance à l'orientalisme. En outre, les peintres impressionnistes Félix Ziem (1821-1911) et Auguste Renoir figurent également dans l'exposition rétrospective alors qu'ils sont encore vivants en 1906 comme le souligne Marlène Lespes (cf. Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial, les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, op. cit., p. 214-215).

⁵⁶¹ *Ibid.*

Séville⁵⁶². Deux panneaux décoratifs réalisés par ces derniers sont en outre exposés aux côtés de deux panneaux de Dumoulin au-dessus de la porte menant du vestibule du pavillon du Ministère des colonies à son grand hall. Cet ensemble de quatre panneaux a pour thème le rôle de la marine dans la vie des colonies françaises⁵⁶³.

À noter également parmi les œuvres exposées dans la partie « Indo-Chine, Indes françaises », la présence d'une aquarelle de Dumoulin (*La colline de Pnom-Penh*), propriété de l'architecte Alexandre Marcel, accompagnée d'un buste de Dumoulin réalisée par le sculpteur russe Léopold Bernstamm⁵⁶⁴.

Selon Stéphane Richemond, dix-huit lauréats sont sélectionnés par le jury de l'exposition-concours mise en place à l'initiative de Louis Dumoulin⁵⁶⁵.

9 mai 1906 : commande de l'État pour la décoration de la salle des mariages de l'hôtel de ville d'Amiens. Il s'agit d'une commande importante dont le montant s'élève à quinze mille francs⁵⁶⁶. Les fonctions de rapporteur du budget des Beaux-Arts d'Henri Maret ne sont probablement pas étrangers aux multiples commandes officielles dotées de sommes significatives dont bénéficie Dumoulin entre 1904 et 1906.

15 mai 1906 : Louis Brès (1834-1917), critique d'art du journal *Le Sémaphore de Marseille*, signe un article au sujet du pavillon du Ministère des colonies et des quatre expositions qu'il abrite. Brès fournit une description assez détaillée de l'exposition rétrospective des peintres orientalistes pour laquelle Léonce Bénédite semble avoir été très impliqué témoignant des rapports cordiaux qu'entretenait alors Dumoulin avec ce dernier. Brès souligne la qualité de l'exposition proposée aux Provençaux, ainsi que celle du texte introduisant cette dernière *in situ*⁵⁶⁷, estimant qu'il s'agit là pour ces derniers d'une « [...] excellente occasion [...] de faire connaissance avec des artistes dont il a pu entendre vanter le talent mais dont les œuvres lui sont inconnues⁵⁶⁸ ».

⁵⁶² « Le Palais des Beaux-Arts », *La Dépêche coloniale*, 6^{ème} année, n°8 (3^à avril 1906), p. 93.

⁵⁶³ Cf. Louis Brès, « Chronique à l'Exposition coloniale, le pavillon du Ministère des colonies », *Le Sémaphore de Marseille*, mardi 15 mai 1906, p. 1.

⁵⁶⁴ Cf. Exposition nationale coloniale, Marseille 1906, *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des beaux-arts*, *op. cit.*, p. 47-48.

⁵⁶⁵ Voir la liste des noms et des destinations dans : Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010, p. XL.

⁵⁶⁶ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁵⁶⁷ Le texte introductif en question est l'œuvre du critique d'art François Thiébaud-Sisson (1856-1944) (cf. Louis Brès, « Chronique à l'Exposition coloniale, le pavillon du Ministère des colonies », *Le Sémaphore de Marseille*, mardi 15 mai 1906, p. 1).

⁵⁶⁸ Cf. Louis Brès, « Chronique à l'Exposition coloniale, le pavillon du Ministère des colonies », *Le Sémaphore de Marseille*, mardi 15 mai 1906, p. 1.

21 mai 1906 : le journal *Le Petit Marseillais* présente à son tour le pavillon du Ministère des colonies à ses lecteurs par un article signé de son rédacteur en chef Gaspard Galy (1856-1935). L'article en question est moins détaillé que celui de Louis Brès paru quelques jours plus tôt mais il est illustré d'une gravure en noir et blanc présentant la façade du pavillon et comporte quelques informations intéressantes. D'une part, au niveau des éléments architecturaux, Galy décrit le haut-relief symbolisant l'œuvre coloniale française trônant au-dessus de la porte d'entrée principale du pavillon. Cette sculpture, œuvre de Paul-Gabriel Capellaro (1862-1956), donne à voir une allégorie idéalisant la colonisation et célébrant le rôle civilisateur de la France et de sa République née des idées des Lumières et de la Révolution : « Une femme, coiffée d'un bonnet phrygien, tient sur ses genoux un négrillon qui lui tend les bras ; à côté d'elle, une jeune annamite apprend à lire. Au centre de ces figures, un vaste cartouche renferme les initiales R.F. sur les instruments du travail, du commerce, de l'industrie et de l'agriculture, masquant ceux de la guerre⁵⁶⁹ ». D'autre part, Galy insiste sur la salle consacrée à l'exposition historique des colonies voulue ardemment par Dumoulin et pour laquelle il s'est adjoint comme proche collaborateur le peintre Georges Meyer (18?-1912). Outre quelques toiles, cette salle, comme le souligne Galy, attire l'attention des visiteurs par la présentation de nombreux bibelots visant à honorer et glorifier la conquête et l'action coloniales françaises : « Dans cette salle, on remarque, entre autres reliques glorieuses, des objets familiers ayant appartenu au commandant Lamy et à M. Richaud, mort à son poste de gouverneur de L'Indochine. On y voit encore le casque de Bobillot, le drapeau de Fachoda, les trésors de Samory et d'Amadou, etc.⁵⁷⁰ ». Entre les exploits militaires (la bataille de Fachoda d'août 1898 et les exploits militaires du Colonel Marchand, ceux du capitaine Henri Gouraud(1867-1946) et le trésor de Samory la même année), les héros tombés au combat (le commandant François-Joseph-Amédée Lamy (1858-1900), mort au Cameroun en 1900, le Sergent Jules Bobillot(18?-1885), victime des pavillons noirs en 1885) et les administrateurs martyrs (Étienne Richaud (1841-1889), gouverneur général de l'Indochine originaire de Provence et qui a succombé à la maladie en 1889), Dumoulin met clairement en scène le sacrifice des coloniaux servant au péril de leurs vies l'œuvre coloniale française, et à travers elle, la grandeur et la richesse nationales. Cette démarche trouve un écho évident dans l'organisation des concours de peinture pensés et mis en place par Dumoulin au sein du même pavillon et qui, comme le souligne Galy visent à « gagner à la cause coloniale des bonnes volontés et des talents nouveaux⁵⁷¹ ».

⁵⁶⁹ Cf. Gaspard Galy, « Le Palais du Ministère des colonies », *Le Petit Marseillais*, lundi 21 mai 1906, p. 1.

⁵⁷⁰ Cf. Gaspard Galy, « Le Palais du Ministère des colonies », *Le Petit Marseillais*, lundi 21 mai 1906, p. 1.

⁵⁷¹ *Ibid.*

Enfin, en conclusion de son article, Galy souligne le rôle tenu par le journaliste membre du conseil du syndicat de la presse coloniale A. Bouland de l'Escale (18?-19?) qui, en l'absence de Dumoulin et de son adjoint José Silbert sur les lieux, assure les visites guidées de l'exposition des Beaux-Arts à Marseille. Bien que la presse marseillaise ne le mentionne pas explicitement⁵⁷², il semble que Dumoulin ne se trouvait pas constamment à Marseille durant l'Exposition. Il déléguait bon nombre d'opérations courantes depuis son domicile parisien.

22 mai 1906 : après Dumoulin en janvier, Georges Bigot est à son tour nommé peintre du Département des colonies par arrêté ministériel⁵⁷³.

10 juillet 1906 : Dumoulin assiste à Paris aux obsèques publiques du peintre et poète Jules Breton (1827-1906). Gervex et Robert-Fleury notamment sont également présents au sein du cortège funéraire⁵⁷⁴.

Été 1906 : probables séjours de Dumoulin à Arras, Lens et Boulogne-sur-Mer en vue de réaliser un triptyque grand format destiné à décorer une pièce de la Préfecture de l'Artois selon une commande officielle de l'État français⁵⁷⁵.

7 septembre 1906 : l'homme d'église et ancien missionnaire en Chine Lucien Vigneron (1848-19?) publie, sous le pseudonyme de « Charles de Vitis » au sein du journal *La Croix* un feuilleton intitulé *Nouvelles couches* dans lequel il cite les timbres tunisiens rendus publics au début de l'année 1906 par Stephen Pichon, le commanditaire et réalisés par Dumoulin⁵⁷⁶. Vigneron connaît personnellement Pichon qu'il a fréquenté lorsque ce dernier était en poste à Pékin en 1897 et peut-être aussi Dumoulin qui a séjourné brièvement en Chine la même année.

Mi-septembre 1906 : le jury des concours de la section des Beaux-Arts de l'Exposition coloniale de Marseille se réunit à Paris sous la présidence de Robert-Fleury et les vice-présidences de Gervex et Béraud afin de sélectionner les lauréats des prix et bourses de voyages. La liste des lauréats, ainsi que le détail des financeurs de ces bourses, sont publiés en premier lieu dans *Le Petit Marseillais*. Sans surprise, les collaborateurs de Dumoulin à la décoration du pavillon du Ministère des colonies Apy-Vives et Sébille font partie de la liste tout comme

⁵⁷² Quant à la presse parisienne, elle est plutôt avare au sujet de l'Exposition coloniale de Marseille pour laquelle elle consacre peu d'articles.

⁵⁷³ Cf. *Bulletin officiel du Ministère des colonies*, année 1906, n° 5, p. 519.

⁵⁷⁴ Cf. *La Presse*, mardi 10 juillet 1906, p. 2.

⁵⁷⁵ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁵⁷⁶ Cf. Lucien Vigneron (sous le pseudonyme de « Charles de Vitis »), « Nouvelles couches », *La Croix*, vendredi 7 septembre 1906, p. 1).

Moteley et Marché qui faisaient partie de l'équipe de peintres du *Panorama du tour du monde* en 1900⁵⁷⁷. Les quotidiens d'actualités parisiens reprennent cette fois largement la nouvelle.

11 octobre 1906 : parution au Journal officiel du décret d'attribution du grade d'officier de la légion d'honneur à Louis Dumoulin sur le rapport d'Aristide Briand (1862-1932), Ministre de l'instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes⁵⁷⁸.

22 octobre 1906 : cérémonie de remise du brevet et des insignes d'officier de la légion d'honneur à Louis Dumoulin, parrainé par Jean Béraud⁵⁷⁹.

18 novembre 1906 : Dumoulin est présent à Marseille pour les festivités liées à la clôture de l'Exposition coloniale et présente au tout nouveau Ministre des colonies Raphaël Milliès-Lacroix (1850-1941) les expositions du pavillon de son ministère⁵⁸⁰. Dumoulin semble du reste être resté en Provence après cette date, puis avoir voyagé dans le Var et les Alpes-Maritimes, ainsi qu'en Italie du Nord avant de rentrer à Paris début janvier 1907.

Décembre 1906 : sur la proposition du sous-secrétaire d'État chargé des Beaux-Arts Dujardin-Beaumetz, les œuvres acquises officiellement par son ministère de rattachement en 1906, dont le *triptyque de la Somme* de Dumoulin, sont présentés au public dans une exposition qui se tient dans les locaux de l'École des Beaux-Arts de Paris⁵⁸¹.

Mi-décembre 1906 : Dumoulin séjourne dans le sud-est de la France et notamment à Cannes⁵⁸².

30 décembre 1906 : divorce d'Eugénie Dumoulin et de Paul Viardot suite à un jugement du tribunal civil de la Seine en date du 8 août 1906⁵⁸³.

13 janvier 1907 : Dumoulin prononce, lors d'un hommage organisé par le comité des amis de Paul Verlaine, une allocution à la mémoire du poète sur la place du treizième arrondissement de Paris portant le nom de Verlaine mort en 1896. Edmond Lepelletier prononce lui aussi un discours⁵⁸⁴. Proche du poète, Léon Dierx, tout comme Alphonse Humbert et Saint-Georges de Bouhélier notamment, participent également à cette journée hommage qui a débuté par une

⁵⁷⁷ Cf. « L'Exposition coloniale », *Le Petit Marseillais*, dimanche 16 septembre 1906, p. 3.

⁵⁷⁸ Cf. Archives nationales, base LEONORE – dossier Dumoulin, cote LH/848/56, consultable à l'adresse suivante : http://www.culture.gouv.fr/LH/LH056/PG/FRDAFAN83_OL0848056v001.htm (consulté le 20/07/2020)

⁵⁷⁹ Cf. Archives nationales, base LEONORE – dossier Dumoulin, cote LH/848/56, consultable à l'adresse suivante : http://www.culture.gouv.fr/LH/LH056/PG/FRDAFAN83_OL0848056v001.htm (consulté le 20/07/2020)

⁵⁸⁰ Cf. « La Journée de clôture à l'Exposition coloniale », *Le Petit Marseillais*, lundi 19 novembre 1906, p. 1-2.

⁵⁸¹ Cf. Laertes, « Causeries, la quinzaine artistique », *La Dépêche*, samedi 15 décembre 1906, p. 1-2.

⁵⁸² Cf. « Chronique cannoise, nos hôtes », *Le Petit Marseillais*, vendredi 14 décembre 1906, p. 3.

⁵⁸³ Cf. Archives municipales de la ville de Paris, dix-septième arrondissement, acte de divorce n°2203 du 30 décembre 1906.

⁵⁸⁴ Cf. Edmond Lepelletier, *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre, op. cit.*, p. 552-553.

visite à la tombe du poète au cimetière des Batignolles avant un déjeuner chez Vantier puis une cérémonie d'hommage place Verlaine⁵⁸⁵.

Mi-février 1907 : Dumoulin achève son triptyque de l'Artois qui inspire à Romain Coolus un quatrain publié en premier lieu dans le journal *L'Écho de Paris*⁵⁸⁶ puis repris dans de nombreuses publications⁵⁸⁷. Ce dernier avait déjà écrit un poème en 1903 accolé au triptyque de Normandie lors de la présentation de cette œuvre au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts.

Du 14 avril au 30 juin 1907 : Dumoulin présente son triptyque de l'Artois au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts ainsi qu'une vue de la rade de Toulon et deux dessus de porte intitulés *Le temple de l'amour* et *Le moulin*⁵⁸⁸. La critique n'est pas des plus enthousiastes concernant le triptyque de Dumoulin. Jean Vignaud le juge notamment fade⁵⁸⁹. L'œuvre fait néanmoins l'objet début juin, comme convenu par son statut de commande officielle, d'une acquisition sur le budget de l'État qui la destine à la décoration intérieure de la Préfecture du Pas-de-Calais⁵⁹⁰.

Comme le stipule le règlement, Dumoulin expose exclusivement au Salon de la nationale et non à celui de la Société des artistes français qui se tient dans le même temps⁵⁹¹.

5 mai 1907 : mort à Juan-les-Pins, où il était soigné pour de l'asthme, du peintre Félix Régamey⁵⁹². Ses obsèques ont lieu à Clamart, en région parisienne, six jours plus tard⁵⁹³.

Du 16 mai au 6 octobre 1907 : la seconde exposition coloniale de Nogent-sur-Marne se tient au bois de Vincennes avec une ambition plus forte que la précédente en 1905 qui se limitait à l'agriculture. Dumoulin ne semble pas s'investir dans cette exposition qui s'appuie

⁵⁸⁵ « À la mémoire de Paul Verlaine », *La Liberté*, lundi 14 janvier 1907, p. 1.

⁵⁸⁶ Cf. *L'Écho de Paris*, jeudi 21 février 1907, p. 1.

⁵⁸⁷ Un journaliste de *La Revue septentrionale* raille du reste à la fois le poème de Coolus (« [...] Romain Coolus d'improviser ce quatrain qui n'a pas dû lui fatiguer les méninges ») et le fait qu'on fasse appelle à un peintre parisien et non artésien pour représenter l'Artois (cf. « Nouvelles artistiques », *Le Revues septentrionale* », mardi 5 mars 1907, p. 91).

⁵⁸⁸ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine à 3 heures 1/2 du 14 avril au 30 juin 1907*, Évreux, C. Hérissey, 1907, notices n° 418 à 421, visibles à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/181082?offset=0> (consulté le 26/08/2020).

⁵⁸⁹ « M. Louis Dumoulin dans son triptyque de l'Artois n'a fait sentir ni l'âme des Catalognes qui survit à Arras, ni l'activité minière de Lens, ni le mouvement du port de Boulogne. Ses tableaux sont trop calmes ; il leur manque le frémissement de la vie, la grandeur épique de ses luttes industrielles » (cf. Jean Vignaud, « Les Salons, la Société nationale des Beaux-Arts, vue d'ensemble », *Le Petit Parisien*, samedi 13 avril 1907, p. 4).

⁵⁹⁰ Cf. « Les Achats de l'État au Salon », *La Gazette*, lundi 3 juin 1907, p. 4.

⁵⁹¹ Cf. Ludovic Baschet (dir.), *Catalogue illustré du Salon de 1907*, Paris, Bibliothèque des annales, 1907.

⁵⁹² Cf. Louis Vauxcelles, « Félix Régamey », *Gil Blas*, mardi 7 mai 1907, p. 1.

⁵⁹³ Cf. *Gil Blas*, dimanche 12 mai 1907, p. 2.

principalement sur le concours de la Société des peintres orientalistes français présidée par Léonce Bénédite⁵⁹⁴.

Été 1907 : comme à son habitude, Dumoulin passe la saison estivale dans sa résidence de Veules-les-Roses. Il se rend en Bretagne fin juillet et rentre à Paris début septembre.

24 juillet 1907 : Louis Dumoulin se trouve à Brest où il assiste à l'arrivée d'une division de marine japonaise dans le port où mouillent déjà des bâtiments de la marine états-unienne, ainsi qu'à la cérémonie d'accueil organisée par les autorités locales en l'honneur des visiteurs japonais et états-uniens. Renouant avec la fonction de *reporter*, Dumoulin couvre l'événement pour le journal *Le Figaro* qui publie un compte-rendu signé par le peintre dans son édition du 25 juillet⁵⁹⁵.

17 août 1907 : le quotidien régional picard *Le Progrès de la Somme* informe ses lecteurs de l'installation dans les tribunes de la salle des séances du conseil général de la Somme du triptyque sur la Picardie de Dumoulin. Plus que l'œuvre en elle-même, le journal se plaint du fait que cette installation va nécessiter le déplacement des tribunes risquant de détériorer les conditions de travail des journalistes chargés de rendre-compte des séances du conseil⁵⁹⁶.

10 septembre 1907 : Dumoulin assiste à Paris aux obsèques du poète Sully Prudhomme (1839-1901). Les Parnassiens Léon Dierx et François Coppée sont également présents tout comme les peintres Tony Robert-Fleury ou encore Rudolph Weisse qui avait accompagné Dumoulin au Japon en 1895. Adolphe Brisson fait également partie du cortège⁵⁹⁷.

Automne 1907 : possible séjour de Dumoulin en Auvergne où il peint les sites du château de Murolles et du lac Chambon en vue de réaliser un triptyque honorant une commande officielle de l'État français datée de 1904 pour une série de représentations de différentes régions de France destinées à décorer des bâtiments administratifs⁵⁹⁸.

Janvier 1908 : retour en France des artistes lauréats des bourses de voyages attribuées lors du concours des Beaux-Arts de l'Exposition coloniale de Marseille en 1906⁵⁹⁹. Dumoulin prépare

⁵⁹⁴ Cf. Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial, les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, op. cit., p. 208.

⁵⁹⁵ Cf. Louis Dumoulin, « La Division japonaise à Brest », *Le Figaro*, jeudi 25 juillet 1907, p. 3.

⁵⁹⁶ Cf. « À l'hôtel des Feuillants », *Le Progrès de la Somme*, samedi 17 août 1907, p. 2.

⁵⁹⁷ Cf. *Le Figaro*, mercredi 11 septembre 1907, p. 2.

⁵⁹⁸ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁵⁹⁹ Cf. « Les bourses de voyages aux colonies », *Le Gaulois*, 43^{ème} année, n°11049 (mardi 14 janvier 1908), p. 2.

avec eux et Gaston Bernheim notamment une exposition qui doit se dérouler en février dans la galerie de ce dernier.

12 janvier 1908 : comme l'année précédente, Dumoulin prend part à l'hommage rendu à Verlaine à l'occasion de l'anniversaire de sa mort par l'association des amis du poète dont il fait partie. Le programme se répète d'année en année avec une visite matinale à la tombe de Verlaine, un déjeuner au restaurant « chez Vantier », puis une série de discours place Verlaine. Edmond Lepelletier et Léon Dierx dirigent le cortège⁶⁰⁰.

Du 3 au 15 février 1908 : conformément aux engagements des lauréats et sous la houlette de Dumoulin et de Gaston Bernheim-Jeune, une exposition des œuvres et études réalisées durant les voyages financés par les bourses de l'Exposition coloniale de Marseille de 1906 est organisée. Elle a lieu à Paris dans l'exigüe galerie Bernheim-Jeune. Selon Stéphane Richemond, seuls quatorze artistes sur les dix-huit lauréats de 1906 exposeront un total de cent soixante-et-une œuvres réunies sous le titre : « L'Algérie, la Tunisie et les Indes, œuvres rapportées de leurs voyages aux colonies par les boursiers de la section des Beaux-Arts »⁶⁰¹. L'Exposition reçoit la visite officielle du Ministre des colonies Étienne Milliès-Lacroix⁶⁰².

5 février 1908 : annonce du journal *Le Figaro* selon laquelle Dumoulin accueillerait à son domicile, rue Notre-Dame-de-Lorette un spectacle de guignols dessinés par le très populaire artiste Charles Gir (1883-1941) et dont il assurerait les décors⁶⁰³.

Jeudi 27 février 1908 : banquet de remerciement en l'honneur de Louis Dumoulin donné par les lauréats d'une bourse de voyage ayant exposé à la galerie Bernheim et présidé par Tony Robert-Fleury, Henri Maret, Jean Béraud et Henri Gervex prononcent chacun un discours lors de cette réception⁶⁰⁴.

8 mars 1908 : Dumoulin, avec les collaborations de Gaston Bernheim-Jeune notamment et de certains lauréats du concours qu'il a mis en place lors de l'Exposition coloniale de Marseille de 1906, fonde la Société coloniale des artistes français dont il est élu Président (Gaston Bernheim-Jeune assurant le rôle de trésorier et les peintres Georges-Antoine Rochegrosse, 1859-1938, alors résident en Algérie et Léon-Henri Ruffe, 1864-1951, boursier de 1906, prenant la fonction

⁶⁰⁰ Cf. *La France*, lundi 13 janvier 1908, p. 2.

⁶⁰¹ Cf. Stéphane Richemond, « La création de la Société coloniale des artistes français », in Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. VI-VIII.

⁶⁰² Cf. « Peintres coloniaux », *La Politique coloniale*, mardi 4 février 1908, p. 3.

⁶⁰³ Cf. *Le Figaro*, mercredi 5 février 1908, p. 6.

⁶⁰⁴ Cf. « Les boursiers du salon », *Le Figaro*, vendredi 28 février 1908, p. 4.

de vice-président). La Société a vocation à tenir un Salon annuel et affiche les objectifs suivants : « [...] a pour objet de grouper les artistes français et autour d'eux tous ceux qui, d'une façon générale, soit par des recherches scientifiques, soit par des travaux artistiques, littéraires ou archéologiques, s'intéressent au domaine colonial français et veulent en faire connaître et rendre populaire les aspects, les mœurs, les coutumes l'histoire et les richesses artistiques⁶⁰⁵ ». À la différence de la Société des peintres orientalistes français, la société fondée par Dumoulin se concentre sur les colonies et se met en quelque sorte au service de la politique d'expansion coloniale française. Sa connivence avec les milieux politiques apparaît d'ailleurs dès l'origine beaucoup plus marquée que la société fondée et présidée par Léonce Bénédict qui voit d'un mauvais œil la création d'une société concurrente⁶⁰⁶. Cette proximité avec le monde politique n'est pas étonnante au regard de la carrière de Dumoulin qui dès ses débuts entretenait des relations avec plusieurs personnages politiques importants qu'il n'hésitait pas à solliciter pour obtenir des appuis et des financements. En outre, la Société coloniale des artistes français se veut ouvertement pluridisciplinaire et fait appel à des scientifiques et à des écrivains⁶⁰⁷.

Du 15 avril au 30 juin 1908 : Dumoulin expose six œuvres au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts dont deux vues de la Place de la Madeleine à Paris, une vue du bassin de Latone à Versailles et une du parc de Sceaux. Il présente également un paysage représentant la plage de Veules-les-Roses et plus surprenant pour un paysagiste, un tableau intitulé « un faisan doré » qui semble être une nature morte⁶⁰⁸.

Il n'expose pas au Salon concurrent de la Société des artistes français⁶⁰⁹.

Été 1908 : Comme il le fait quasiment tous les ans, Dumoulin passe la saison estivale en Normandie dans sa « villa du vieux-puits » à Veules-les-Roses.

Fin Juillet 1908 : Dumoulin fait partie du jury d'un concours de photographie organisé par le journal *Comoedia*⁶¹⁰.

⁶⁰⁵ Journal officiel du 1^{er} mai 1908.

⁶⁰⁶ Cf. Stéphane Richemond, « La création de la Société coloniale des artistes français », in Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, op. cit., p. VI-VIII.

⁶⁰⁷ D'après Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial, les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, op. cit., p. 148-157.

⁶⁰⁸ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine à 3 h 1/2 du 15 avril au 30 juin 1908*, C. Hérissey et fils, 1908, notices 380 à 385 visibles sur la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/221563?offset=0> (consulté le 07/08/2020).

⁶⁰⁹ Cf. Ludovic Baschet (dir.), *Catalogue illustré du Salon de 1908*, Paris, Bibliothèque des annales, 1908.

⁶¹⁰ Cf. Jean Solberg, « Notre concours de photographie », *Comoedia*, dimanche 26 juillet 1908, p. 2.

Automne 1908 – printemps 1909 : second séjour en Tunisie, Dumoulin effectue ensuite un voyage dans les territoires français d’Afrique occidentale et notamment au Sénégal. Il embarque ensuite vers l’Amérique du Sud où il séjourne en Guadeloupe, en Martinique, en Guyane et au Brésil. Le peintre Ernest Marché, prévu dans l’équipe qui réalisera le *Panorama de la baie de Rio* deux ans plus tard, accompagne Dumoulin tout au long de ce voyage⁶¹¹.

21-22 novembre 1908 : exposition-vente chez Drouot de « tableaux modernes » comprenant des tableaux de Louis Dumoulin que nous n’avons pas pu identifier⁶¹².

15 avril au 30 juin 1909 : participation au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts avec une série de six tableaux tous intitulés *Paysage*⁶¹³. Comme le règlement le lui en empêche, Dumoulin ne peut exposer aux deux Salons simultanément, il ne participe donc pas au Salon de la Société des artistes français qui ouvre le premier mai⁶¹⁴.

26 juin 1909 : réception donnée au Palais de l’Élysée par la présidence Fallières en l’honneur de la Société nationale des artistes français et du bureau de la Société nationale des Beaux-Arts⁶¹⁵. Un différend a lieu entre Louis Dumoulin et Léonce Bénédite, conservateur au Musée du Luxembourg et président de la Société des peintres orientalistes français lors de ce dîner, le dernier nommé refusant la main tendue pour salutation du premier. Suite à ce refus, Dumoulin mandate Jean Béraud et Léon Ruffe, qu’il a constitué comme témoins, pour demander réparation à Bénédite. Ce dernier répond par un nouveau refus de constituer lui-même des témoins en vue d’un éventuel duel et met en cause l’attitude et les actions de Dumoulin⁶¹⁶. Il fait publier le 3 juillet par le journal *Gil Blas*, une lettre expliquant sa démarche et les raisons de son comportement envers Dumoulin. Bénédite juge en substance la création et les activités de la Société coloniale des artistes français comme une trahison alors même qu’il pense que c’est sa propre société qui a permis d’assurer le succès de la section des Beaux-Arts de l’Exposition coloniale de Marseille trois années auparavant⁶¹⁷. Dumoulin répond une semaine plus tard par le même procédé que Bénédite et qualifie ce dernier d’homme sans honneur tout

⁶¹¹ Cf. *Les annales coloniales*, quinzième année, n°54, jeudi 7 mai 1914, p. 2.

⁶¹² Cf. « Notes d’une expert », *La Presse*, samedi 21 novembre 1908, p. 3.

⁶¹³ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d’Antin) et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine à 3 h 1/2 du 15 Avril au 30 Juin 1909*. Evreux, C. Hérissey et Fils, 1909, notices 395 à 400 visibles sur la base de données Salons du Musée d’Orsay à l’URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/oeuvres/50> (consulté le 19/08/2020).

⁶¹⁴ Cf. Ludovic Baschet (dir.), *Catalogue illustré du Salon de 1909*, Paris, Bibliothèque des annales, 1909.

⁶¹⁵ Cf. « Le dîner de l’Élysée », *L’Aurore*, dimanche 27 juin 1909, p. 1.

⁶¹⁶ Cf. « Un différent », *Gil Blas*, mercredi 30 juin 1909, p. 1.

⁶¹⁷ Cf. « Un différent », *Gil Blas*, samedi 3 juillet 1909, p. 1.

en le menaçant de poursuites judiciaires pour diffamation⁶¹⁸. La presse ne se fait ensuite plus l'écho de cette affaire et il ne nous a pas été permis de savoir si celle-ci s'est poursuivie au-delà du 10 juillet 1909.

27 juin 1909 : le comité de la Société coloniale des artistes français se réunit en vue de décerner ses prix et bourses de voyage à des artistes ayant exposés au sein du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts. Deux peintres féminines sont récompensées : Madeleine Grégoire (18?-19?) et Louise Bédouille (18?-19?)⁶¹⁹.

Été 1909 : possible séjour en Italie et notamment à Capri. Dumoulin présente en effet plusieurs toiles représentant Capri aux Salons de 1910 puis 1911. En dehors de ce voyage, Dumoulin séjourne peut-être, comme à son habitude durant les mois d'été, dans sa résidence secondaire à Veules-les-Roses.

Octobre 1909 : Dumoulin sollicite sans succès le Sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts Étienne Dujardin-Beaumetz en vue d'obtenir la création d'une bourse pérenne prenant la forme d'un Prix artistique annuel pour la Tunisie sur le modèle du prix Abd-el-Tif créé au profit de la Société des peintres orientalistes français en 1907⁶²⁰.

Début décembre 1909 : Le Gouverneur général de l'Afrique occidentale française William Merlaud-Ponty (1866-1915) fonde au profit de la Société coloniale des artistes français le prix de l'AOF qui consiste en un transport gratuit, une bourse de voyage et de séjour de mille francs attribuée annuellement sur concours à un ou une peintre⁶²¹. Il est difficile d'en être certain mais le voyage en Afrique occidentale de Dumoulin aura probablement permis de convaincre Merlaud-Ponty de fonder ce prix annuel qui est le premier prix pérenne de la Société coloniale des artistes français et que la presse d'actualité française qualifie de « nouveau prix de Rome à destination de l'Afrique⁶²² ». Les bourses obtenues précédemment étaient en effet nées de financements ponctuels de la Direction des Beaux-Arts sollicitée à dessein par Dumoulin⁶²³.

⁶¹⁸ Cf. « L'Incident Dumoulin-Bénédict », *Gil Blas*, samedi 10 juillet 1909, p. 1.

⁶¹⁹ Cf. « Les Arts et la curiosité », *La Gazette de France*, lundi 28 juin 1909, p. 2.

⁶²⁰ D'après Stéphane Richemond, « La création de la Société coloniale des artistes français », in Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. IX-XII. La méthode utilisée ici par Dumoulin n'est pas sans rappeler les courriers de sollicitation qu'il adressait au Ministère durant ses jeunes années pour plaider l'achat de ses tableaux par l'État français (cf. *supra*, partie 1.2.2, p. 69-83).

⁶²¹ Cf. « Nouvelles coloniales, une innovation artistique », *Le Petit journal*, jeudi 9 décembre 1909, p. 3.

⁶²² Cf. « Un nouveau prix de Rome », *Le Figaro*, mardi 7 décembre 1909, p. 4.

⁶²³ D'après Stéphane Richemond, « La création de la Société coloniale des artistes français », in Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. VIII-XI.

Mi-décembre 1909 : Louis Dumoulin accompagné de Béraud, Ruffe, du peintre Jean-Jacques Rousseau (1861-1911) et des membres du comité de la Société coloniale des artistes français sont reçus à l'Élysée par le Président Armand Fallières (1841-1931) qui accepte une invitation à l'exposition de la société prévue pour débiter le 20 décembre 1909⁶²⁴. En raison de la mort du roi de Belgique Léopold II, Fallières devra finalement renoncer à inaugurer cette exposition⁶²⁵.

Du 20 décembre 1909 au 8 janvier 1910 : première grande exposition de la Société coloniale des artistes français à la galerie Bernheim-Jeune frères avec plus de deux cents œuvres de quarante-cinq artistes différents dont sept récipiendaires de l'exposition de 1906⁶²⁶. Un catalogue est édité à cette occasion comprenant la liste des membres de la société⁶²⁷. Dumoulin lui-même expose deux tableaux lors de cette exposition⁶²⁸ : *La Pagode* et *Au bord de l'arroyo*⁶²⁹.

1910 – 1912 : Dumoulin séjourne régulièrement en Belgique⁶³⁰ où il participe en 1910 à l'Exposition universelle avec la présentation d'un panorama de Rio de Janeiro dans le pavillon brésilien qu'il peint sur place. Il projette ensuite de réaliser un panorama du Congo qui pourrait être présenté au jardin zoologique de Bruxelles ou à Tervuren⁶³¹. Il travaille enfin à la réalisation dans le cadre d'un Mémorial à Braine-l'Alleud sur le site de la bataille de Waterloo de son œuvre la plus reconnue de nos jours : *Le Panorama de la bataille de Waterloo*. Malgré ses proportions et sa qualité picturale, cette œuvre est relativement peu évoquée par la presse française de l'époque et reste d'ailleurs méconnue de nos jours en France. Pour réaliser ce panorama colossal, Dumoulin s'est appuyé sur une équipe composée d'historiens, de militaires et de peintres spécialistes de représentations historiques et militaires parmi lesquels se trouvaient Raymond Desvarreux (1876-1961), Louis-Ferdinand Malespina (1874-1940) et

⁶²⁴ Cf. *Le Figaro*, jeudi 16 décembre 1909, p. 1.

⁶²⁵ Cf. *La Petite presse*, mardi 21 décembre 1909, p. 1.

⁶²⁶ Cf. Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. 1-2.

⁶²⁷ Le contenu de ce catalogue est résumé par Pierre Sanchez dans : *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. 1-2.

⁶²⁸ Cf. Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. 182.

⁶²⁹ Cf. *supra*, annexe 1, notices n°133 et n°54.

⁶³⁰ Il mentionne dans un courrier daté du premier mars 1910 adressé à la Direction des Beaux-Arts une adresse de résidence à Bruxelles, en l'occurrence : « 90, chaussée de Waterloo, Vleurgat, Bruxelles » (cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis).

⁶³¹ Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, Bruxelles, Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2009, p. 66.

Pierre Victor Robiquet (18779-19?)⁶³². Bien que paysagiste, Dumoulin n'était pas insensible dès ses jeunes années à la peinture militaire, il avait notamment consacré l'une de ses chroniques artistiques à ce genre pictural en 1887 et s'était déjà essayé à l'exécution d'un panorama ayant pour sujet la guerre sino-japonaise de 1894-1895⁶³³.

Début 1910 : création par le Gouverneur général de l'Indochine Antony Klobukowski (1855-1934) d'un prix artistique sur le même modèle que le prix de l'AOF. La Société coloniale des artistes français est chargée d'attribuer ce prix annuellement à un peintre exposant dans l'un des deux salons artistiques parisiens officiels et non plus seulement du Salon de la nationale⁶³⁴.

Janvier 1910 : Dumoulin devient membre d'un comité intitulé « Le droit d'auteur aux artistes » dans lequel on compte également Léon Ruffe, alors vice-président de la Société coloniale des artistes français mais aussi ses amis et collègues Alphonse Humbert et Alfred Roll⁶³⁵. C'est au critique d'art et homme politique Lucien Klotz (1868-1930) que l'on doit la création de ce comité destiné à défendre les intérêts des ayants-droit d'artistes décédés.

Février-mars 1910 : Dumoulin se rend à Bruxelles où il commence à travailler avec son équipe composée notamment du peintre Gaston Ernest Marché⁶³⁶ à la réalisation de son *Panorama de la baie de Rio* qui doit être présenté à l'Exposition universelle dont l'ouverture est programmée au 23 avril 1910 dans la capitale belge. En chemin, il séjourne à Boulogne-sur-Mer en février 1910 où il peint plusieurs tableaux. Il arrive à Bruxelles fin février.

Du 15 avril au 30 juin 1910 : Dumoulin expose cinq œuvres au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts dont deux vues des environs de Boulogne-sur-Mer, deux paysages auvergnats destinés à décorer les salons de la Préfecture du Puy-de-Dôme conformément à une commande officielle de l'État reçue en 1904, et une vue de Capri⁶³⁷.

⁶³² Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, op. cit., p. 110-112.

⁶³³ Cf. *supra*, p. 304 et suivantes.

⁶³⁴ Cf. « Pour les peintres coloniaux », *Le Journal*, n°6450, mercredi 25 mai 1910, p. 3.

⁶³⁵ Cf. *La Chronique des arts et de la curiosité*, n°3 (15 janvier 1910), p. 18.

⁶³⁶ Marché avait été l'un des principaux collaborateurs de Dumoulin lors de la réalisation du *Panorama du tour du monde* en 1899-1900. Il a ensuite obtenu une bourse de voyage en Algérie lors des concours mis en place par Dumoulin dans le cadre de l'Exposition coloniale de 1906 puis devint membre de la Société coloniale des artistes français dès sa fondation en 1908. Marché répondra également à la sollicitation de Dumoulin en 1913 lui demandant de faire don d'un de ses tableaux au Musée de Beaux-Arts naissant d'Antananarivo (cf. *Ernest Marché (1864-1932), des bords du Loing aux oasis algériens, exposition, 19 novembre 2012-19 mai 2013, Nemours, Château-Musée*, Ville de Nemours, 2012, p. 3-4 et 10-11).

⁶³⁷ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (avenue d'Antin) et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine à 3 H 1/2 du 15 avril au 30 juin 1910*, P. Hérissé, 1910, notices 419 à 423 visibles sur la base de données Salons du Musée d'Orsay à l'URL suivant : <http://salons.musee-orsay.fr/index/exposant/222781?offset=0> (consulté le 08/08/2020).

Conformément aux conditions de leurs créations et aux missions de la Société coloniale des artistes français, les prix de l'AOF et de L'Indochine sont attribués pour la première fois le 29 juin 1910 respectivement aux peintres Louis Antoni (1872-1940) et André Martin-Gauthereau (1883-1918). Trois autres bourses de voyage sont également attribuées par le jury constitué à l'initiative de la Société coloniale des artistes français et comprenant des membre issus des deux salons officiels, celui de la Société nationale des Beaux-Arts et celui de la Société des artistes français (les artistes exposants sont éligibles quelle que soit le Salon dans lequel ils ou elles exposent)⁶³⁸. Les règlements des deux Salons officiels restent en l'état concernant la nécessité pour les artistes de choisir l'un ou l'autre. Louis Dumoulin reste fidèle cette année encore au Salon de la nationale⁶³⁹.

Du 23 avril au 1^{er} novembre 1910 : Exposition universelle de Bruxelles. Dumoulin y participe en exposant un panorama de la baie de Rio⁶⁴⁰ dans la section brésilienne. Il participe également, à Bruxelles, Anvers et Bruges, au troisième congrès de la Société nationale de l'art à l'école qui se tient du 4 au 6 août 1910⁶⁴¹.

27 avril 1910 : *Le Panorama de la baie de Rio*, réalisé par Dumoulin en collaboration avec le peintre namurois Paul Van Hoye (1887-1962) est officiellement inauguré. La rotonde construite pour abriter ce panorama est l'œuvre de l'architecte belge Franz Van Ophem (18?-19?) qui dessinera également la rotonde du *Panorama de la bataille de Waterloo* l'année suivante⁶⁴².

15 août 1910 : un grave incendie ravage une partie des bâtiments de l'Exposition universelle de Bruxelles dont le pavillon du Brésil abritant *Le Panorama de la baie de Rio* réalisé par Dumoulin et Van Hoye⁶⁴³.

Septembre 1910 : Les peintres Maurice Dubois et Albert Duclos (18?-19?) déposent un projet de panorama à installer sur le site de la bataille de Waterloo soutenu par la société d'initiative « The loyal and honorable Society of Waterloo pelgrim ». Le peintre Théophile Poilpot (1848-1915), spécialiste des panoramas, figure dans ce projet comme exécutant principal aidé par le concours de peintres belges. Le projet est contré par celui très similaire mais néanmoins concurrent de Louis Dumoulin soutenu lui par des personnages politiques et des industriels de

⁶³⁸ Cf. *La Politique coloniale*, jeudi 30 juin 1910, p. 3.

⁶³⁹ Cf. *Catalogue illustré du Salon de 1910*, Paris, Bibliothèque des annales, 1910.

⁶⁴⁰ Cf. *supra*, annexe 1, tableaux n°347 et n°348.

⁶⁴¹ Cf. *L'Art à l'école, bulletin mensuel de la Société nationale de l'art à l'école*, juillet 1910, p. 17.

⁶⁴² Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁴³ *Ibid.*

pois, notamment le Ministre des affaires étrangères français Stephen Pichon, mais aussi du Baron A. Lahure (18?-19?), consul de France à Bruxelles⁶⁴⁴. Comme le souligne Isabelle Leroy, l'enthousiasme du défunt roi Léopold II pour le Pavillon du Tour du monde a certainement joué pour beaucoup dans l'attribution à Dumoulin du projet de panorama à Waterloo⁶⁴⁵. Assuré dès cette date d'obtenir de l'État belge un terrain en concession, Dumoulin se met en quête de fonds privés.

29 octobre 1910 : Dumoulin épouse en secondes nocces Suzanne Saulay de L'Aistre, de huit ans sa cadette, à la mairie du neuvième arrondissement de Paris. Le couple s'installe au domicile parisien de Louis Dumoulin au 58, Notre-Dame-de-Lorette⁶⁴⁶.

17 novembre 1910 : le tout nouveau Ministre des colonies Jean Morel (1854-1927) reçoit officiellement dans ses bureaux une délégation de la Société coloniale des artistes français menée par son président Louis Dumoulin⁶⁴⁷.

18 et 19 décembre 1910 : vente aux enchères chez Drouot composée de sept lots dont une toile de Louis Dumoulin intitulée *Cour de ferme en Normandie*⁶⁴⁸ et qui représente un ancien soldat de l'armée napoléonienne montrer à son petit-fils le portrait de l'Empereur Napoléon I^{er}⁶⁴⁹.

Mardi 17 janvier 1911 : Dumoulin assiste à une matinée poétique et musicale chez le compositeur Gaston Selz qui est, rappelons-le, le gendre de son ami Alphonse Humbert⁶⁵⁰.

26 février 1911 : commande de l'État à hauteur de six mille francs pour deux peintures décoratives représentant l'une le Jura, l'autre l'Aude. Cette commande ne sera pas complètement honorée par Dumoulin qui, en raison de la première guerre mondiale qui débute trois ans plus tard, demandera à ce que le tableau sur le Jura et celui sur l'Aude puisse être remplacés respectivement par des vues d'Arras et une toile montrant l'armée anglaise en Normandie⁶⁵¹.

⁶⁴⁴ Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, op. cit., p. 124.

⁶⁴⁵ Rappelons que Léopold II, impressionné par le Pavillon du Tour du monde et son panorama acheta certains éléments du pavillon dont l'onéreux porche d'entrée fabriqué et acheminé depuis le Japon. La participation de Dumoulin à l'Exposition universelle de Bruxelles constitue également une preuve du crédit dont bénéficiait Dumoulin en Belgique à cette époque (d'après Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, op. cit., p. 105-106).

⁶⁴⁶ cf. Archives municipales de la ville de Paris, Seizième arrondissement, acte de mariage n°1199 du 29 octobre 1910.

⁶⁴⁷ Cf. *Le Gaulois*, jeudi 17 novembre 1910, p. 2.

⁶⁴⁸ Cf. *supra*, annexe 1, notice n°3.

⁶⁴⁹ Cf. Lucien Klotz, « Notes d'un expert », *La Patrie*, lundi 19 décembre 1910, p. 3.

⁶⁵⁰ Cf. *Comoedia*, jeudi 19 janvier 1911, p. 2.

⁶⁵¹ Cf. *supra*, annexe 1, notice n°356.

27 février 1911 : l'assemblée constitutive de la société d'exploitation du *Panorama de la bataille de Waterloo* se tient à Bruxelles chez le même notaire qui avait dressé le contrat de Dumoulin pour sa participation à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1910⁶⁵².

Début avril 1911 : Louis Dumoulin est nommé commandeur de l'Ordre de l'étoile noire, distinction accordée par l'État français à tous ceux qui travaillent au développement de l'influence française sur la côte occidentale de l'Afrique. Dans le même temps, Henri Gervex est promu grand officier du Cambodge⁶⁵³.

Du 16 avril au 30 juin 1911 : vingt-et-unième Salon de la Société nationale des Beaux-Arts au sein duquel Louis Dumoulin expose six œuvres⁶⁵⁴. Les deux prix de la Société coloniale des artistes français (celui de l'Afrique occidentale Française et celui de l'Indochine) sont décernés⁶⁵⁵ en clôture du Salon de la nationale et du Salon de la société des artistes français qui se tient lui du premier mai au 30 juin et dans lequel Dumoulin ne présente aucune œuvre⁶⁵⁶.

Ce dernier prend part au traditionnel banquet offert à l'Élysée par le Président de la République Armand Fallières⁶⁵⁷.

28 mai 1911 : après plusieurs années d'attente, un monument en l'honneur de Paul Verlaine est érigé au jardin du Luxembourg à Paris. Il est l'œuvre du sculpteur Auguste de Niederhäusern dit « Rodo » (1863-1913). Les membres du comité des amis du poète au premier lieu desquels se trouvent Lepelletier et Léon Dierx sont évidemment présents à cette inauguration⁶⁵⁸. La presse d'actualité française ne mentionne pas le nom de Dumoulin qui compte pourtant parmi les premiers membres du comité et assiste chaque année aux réunions de ce dernier. Nous pensons néanmoins que ce dernier était présent même s'il est possible qu'il ait été occupé par d'autres affaires liées peut-être au *Panorama de la bataille de Waterloo* alors en cours de réalisation.

⁶⁵² Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, op. cit., p. 124.

⁶⁵³ Cf. « Distribution de bananes », *Le Soleil*, mardi 4 avril 1911, p. 1.

⁶⁵⁴ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Grand palais et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardis et vendredis de chaque semaine à 3H ½ du 16 avril au 30 juin 1911*, Evreux, P. Hérissey, 1911, notices n°462 à n°467, p. 124.

⁶⁵⁵ C'est le peintre paysagiste toulonnais François de Marliave (1874-1953) qui reçoit le prix de l'Indochine et le peintre belge Henri Cayon (1878-1943) qui gagne celui de l'AOF (cf. *Le Gaulois*, dimanche 11 juin 1911, p. 2).

⁶⁵⁶ Cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au grand palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III le 1^{er} mai 1911*, deuxième édition, Paris, P. Dupont, 1911.

⁶⁵⁷ Cf. « À l'Élysée », *Gil Blas*, vendredi 30 juin 1911, p. 2.

⁶⁵⁸ Cf. « Le Monument Verlaine », *L'Aurore*, lundi 29 mai 1911, p. 2.

1^{er} juin 1911 : les constructions asiatiques du domaine royal belge de Laeken, dont la réplique de la tour japonaise du Pavillon du Tour du monde présenté lors de l'Exposition universelle de 1900 à Paris, sont officiellement inaugurées en la présence du roi Albert I^{er}⁶⁵⁹ en même temps que s'ouvre au même endroit une exposition permanente belgo-japonaise de produits agricoles, artistiques et industriels⁶⁶⁰. Dumoulin assiste peut-être à cet événement.

3 juillet 1911 : après de longues et tumultueuses démarches administratives et politiques liées notamment à l'acceptation des plans et de l'emplacement de l'édifice, la première pierre de la rotonde destinée à abriter *Le Panorama de la bataille de Waterloo* est posée par l'architecte Franz Von Ophem en présence de Dumoulin⁶⁶¹. De retour de Belgique, ce dernier passe probablement une partie de l'été à Veules-les-Roses.

Fin septembre 1911 : l'édification de la rotonde du *Panorama de la bataille de Waterloo* subit plusieurs malfaçons et n'est livrée que fin septembre 1911 avec plusieurs semaines de retard qui ne sont pas sans inquiéter Dumoulin⁶⁶².

Mi-octobre 1911 : le gigantesque canevas vierge du *Panorama de la bataille de Waterloo* est posé et les travaux de peinture *in situ* peuvent débiter sous la houlette de Dumoulin. Recourant à des projections vidéos et à des calques quadrillés visant la reproduction à l'échelle des esquisses, l'équipe de Louis Dumoulin réalise une prouesse en terminant en moins de huit mois l'ensemble des peintures.

12 décembre 1911 : obsèques publiques à Paris du peintre Tony Robert-Fleury, soutien fidèle et ami de longue date de Louis Dumoulin. Bien que son nom ne soit pas listé dans la presse⁶⁶³, on peut penser que ce dernier ait assisté à ces obsèques et ce, même si les travaux liés à la réalisation du *Panorama de la bataille de Waterloo* le retiennent en Belgique.

⁶⁵⁹ Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, *op. cit.*, p. 72-73.

⁶⁶⁰ Parmi les exposants se trouvait notamment la Compagnie des messageries maritimes, financeur du Pavillon du Tour du monde en 1900 (Cf. Chantal Kozyreff, *Songes d'Extrême Asie*, Anvers, Mercatorfonds, 2001, p. 124-125).

⁶⁶¹ Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁶² Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁶³ Par exemple : « Obsèques de Tony Robert-Fleury », *Le Siècle*, mardi 12 décembre 1911, p. 1.

1912-1913 : un article paru en février 1913 nous apprend que Dumoulin donne des cours de peinture à une artiste-peintre d'origine bretonne nommée Marie-Louise- Brun (18?-19?). Il est difficile de connaître la période exacte ainsi que la fréquence de ces leçons⁶⁶⁴.

Du 14 avril au 30 juin 1912 : vingt-deuxième Salon de la Société nationale des Beaux-Arts sans œuvre de Dumoulin⁶⁶⁵ accaparé par le *Panorama de la bataille de Waterloo*. Le Salon organisé par la Société des artistes français ouvre, lui, comme à son habitude le premier mai. Louis Dumoulin retenu en Belgique n'est donc pas présent à l'ouverture des salons officiels mais il préside, fin juin, le jury d'attribution des prix de l'AOF et de l'Indochine, ainsi que des bourses de voyages de la Société coloniale des artistes français⁶⁶⁶. Il assiste également au banquet de clôture donné par la présidence Fallières⁶⁶⁷.

2 mai 1912 : Inauguration officiel du *Panorama de la bataille de Waterloo* à Braine-L'Alleud en présence de Dumoulin⁶⁶⁸. Inspirée notamment par *le panorama de Reichsoffen* du peintre Aimé Morot (1850-1913), l'œuvre et son faux-terrain produisent un effet des plus réalistes⁶⁶⁹ et fait taire les critiques les opposants les plus farouches de ce panorama qui craignait une œuvre tape-à-l'œil dénaturant le mémorial de Braine-L'Alleud⁶⁷⁰.

Les visiteurs répondent présents et le panorama comptabilise près de soixante-dix mille entrées entre mai 1912 et décembre 1913⁶⁷¹.

Initialement édifiée pour une durée de dix-huit ans, le panorama et sa rotonde sont toujours debouts aujourd'hui grâce à d'importants travaux de consolidation et de restauration.

Dumoulin envisage dès 1912 d'adjoindre au panorama deux dioramas consacrés aux batailles de Ligny et à celle dite des « quatre-bras » mais ce projet ne se concrétise pas⁶⁷².

⁶⁶⁴ Cf. Georges Denoinville, « Portrait d'artistes, M^{me} Marie-Louise Brun, artiste-peintre », *Journal des arts*, samedi 1^{er} février 1913, p. 2.

⁶⁶⁵ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Grand palais et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine à 3H ½ du 14 avril au 30 juin 1912*, Evreux, P. Hérissey, 1912.

⁶⁶⁶ Cf. *Les Annales coloniales*, 13^{ème} année, n°72, samedi 29 juin 1912, p. 2.

⁶⁶⁷ Cf. *Le Figaro*, vendredi 28 juin 1912, p. 3.

⁶⁶⁸ Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁶⁹ D'après les explications et les nombreuses illustrations fournies par Isabelle Leroy (cf. *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas, op. cit.*, p. 104-130).

⁶⁷⁰ Le conte Louis Cavens (1850-1940) notamment, grand artisan de la préservation du site de la bataille de Waterloo emploie des termes rudes pour dénigrer le projet de Dumoulin (cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas, op. cit.*, p. 73-74).

⁶⁷¹ Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas, op. cit.*, p. 124.

⁶⁷² *Ibid.*

Juin 1912 : Louis Dumoulin devient membre, aux côtés notamment de son ancien beau-frère Edmond Lepelletier, d'un comité d'honneur créé suite à la mort du poète parnassien Léon Dierx en vue de financer l'édification d'un monument en hommage à la mémoire de ce dernier. Dumoulin donne cinquante francs lors de la souscription levée par *Le Mercure de France*⁶⁷³.

Du 30 mai au 2 juin 1912 : un pèlerinage d'art à Bruxelles au départ de Paris organisé par « L'Université des annales » du nom de la revue dirigée par Adolphe Brisson, réunit plusieurs centaines de participants. Le programme prévoit une excursion sur le site de la bataille de Waterloo comprenant, outre un discours de l'écrivain Jean Richepin, une visite du *Panorama de la bataille de Waterloo* fraîchement inauguré⁶⁷⁴.

Le journal *Comoedia* consacre une série d'article à cette excursion mais commet une erreur en attribuant le panorama de Waterloo à Poilpot, alors même que ce dernier, pressenti un temps pour cette tâche, fut supplanté par Dumoulin⁶⁷⁵. Le journal publiera un *erratum* deux jours plus tard⁶⁷⁶.

6 juin 1912 : le gouverneur des établissements français de l'Inde Alfred Martineau (1859-1945) crée une société savante intitulée « Société de l'histoire des colonies françaises ». Louis Dumoulin ne semble pas avoir été en relation avec cette société et il n'en est en tout cas, pas membre⁶⁷⁷.

Été 1912 : Dumoulin passe une bonne partie de l'été dans sa résidence normande à Veules-les-Roses. Il y peint plusieurs toiles dont un tableau du jardin japonais de sa villa qu'il présente au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en 1913⁶⁷⁸.

Septembre 1912 : La première pierre de la *Colonne Victor Hugo*, commémorant le cinquantième anniversaire de la visite du poète à Waterloo est posée à environ mille cinq-cents mètres de la butte aux lions et de la rotonde abritant *Le Panorama de la bataille de Waterloo* de Dumoulin. Cette colonne est érigée à l'initiative de l'historien Hector Fleichman (1882-

⁶⁷³ Cf. « Un monument à Léon Dierx », *Le Mercure de France*, n°36a, 16 juillet 1912, p. 445-446.

⁶⁷⁴ Cf. « Un pèlerinage d'art à Bruxelles », *Les Annales politiques et littéraires*, 30^{ème} année, premier semestre (9 juin 1912), p. 498-502.

⁶⁷⁵ Cf. Romain de Jaive, « Le pèlerinage d'art à Bruxelles », *Comoedia*, lundi 3 juin 1912, p. 1-2.

⁶⁷⁶ Cf. Romain de Jaive, « Le pèlerinage d'art à Bruxelles », *Comoedia*, mercredi 5 juin 1912, p. 2.

⁶⁷⁷ La consultation des numéros de la *Revue de l'histoire des colonies françaises* a permis d'avancer cette hypothèse car le nom de Dumoulin n'y est jamais mentionné (cf. Société d'histoire des colonies françaises, *Revue de l'histoire des colonies françaises*, Paris, H. Champion, 1913-1931, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32857372f/>, consulté le 02/11/2020).

⁶⁷⁸ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Grand palais et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine à 3H ½ du 14 avril au 30 juin 1913*, Evreux, P. Hérissey, 1911, notices n°414, p. 128.

1914), du poète Iwan Gilkin (1858-1924) et du peintre Maurice Dubois que Dumoulin avait devancé deux ans plus tôt pour l'obtention de la réalisation d'un panorama de la bataille⁶⁷⁹.

Octobre 1912 : Dumoulin est missionné par le Ministre des colonies Albert Lebrun (1871-1950) pour une collecte d'œuvres de peintres autochtones en vue d'une exposition d'art colonial⁶⁸⁰. Stéphane Richemond émet l'hypothèse d'une mission dédiée à la préparation de l'Exposition coloniale de Marseille dont la deuxième édition est programmée pour l'année 1916 et qui sera finalement reportée à 1922 du fait de la guerre⁶⁸¹. La presse évoque quant à elle une exposition d'art colonial à Paris⁶⁸², voire même la création d'un musée pérenne dédié aux arts coloniaux dans la capitale⁶⁸³. Les documents d'archives et notamment les lettres adressées par Dumoulin au Ministre des colonies plaident pour la seconde hypothèse⁶⁸⁴, à ceci près que le musée pérenne en question prendrait en fait la forme d'une rotonde accueillant un grand panorama des colonies françaises. Initialement, le projet de Dumoulin, expliqué brièvement dans un courrier daté du dix-sept octobre, se concentre sur une « exposition d'œuvres d'artistes indigènes de nos colonies » qui serait couplée à l'habituelle exposition annuelle des boursiers et membres de la Société coloniale des artistes français. Dumoulin, soutenu dans sa démarche par le sénateur des Ardennes Lucien Hubert (1868-1938), inscrit pleinement son projet dans les activités de la société qu'il préside et dans son objectif de « propagande coloniale par l'art ». Il sollicite l'appui officiel du Ministère des colonies afin d'une part, de bénéficier du passage fluvial gratuit et d'autre part, de pouvoir compter sur le soutien des gouverneurs coloniaux des territoires qu'il entend visiter, soit l'Indochine, La Réunion et Madagascar⁶⁸⁵.

Novembre 1912 : suite à une conversation qu'il a eue à ce sujet avec Albert Lebrun, Dumoulin formalise, par un courrier daté du six novembre, son idée d'établissement à Paris d'un grand panorama des colonies françaises. S'appuyant sur son expérience acquise à l'occasion des

⁶⁷⁹ Cf. Isabelle Leroy, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, *op. cit.*, p. 71-72.

⁶⁸⁰ 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).

⁶⁸¹ Cf. Stéphane Richemond, « La création de la Société coloniale des artistes français », in Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, *op. cit.*, p. XII.

⁶⁸² Cf. *La Politique coloniale*, vendredi 31 janvier 1913, p. 1.

⁶⁸³ Cf. Charles Dausatz, « L'Art colonial et les palais de Tananarive », *Le Figaro*, jeudi 12 juin 1913, p. 5.

⁶⁸⁴ La grande exposition d'art évoquée par la presse se trouve être, comme le confirme un courrier de Dumoulin adressé à Albert Lebrun, celle des arts décoratifs programmée en 1915 à Paris (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).

⁶⁸⁵ 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).

différents panoramas qu'il a réalisés et sur les impressions positives de Lebrun au sujet de ces derniers, Dumoulin affiche une totale confiance dans sa capacité à collecter les fonds nécessaires à ce projet qu'il qualifie « d'œuvre d'intérêt général et patriotique [...] nouvelle, séduisante et instructive de popularisation coloniale ». Il ne laisse poindre aucun doute sur le succès d'un tel panorama, si tant est que le ministère mette à sa disposition un terrain d'au moins mille six cents mètres carrés dans un quartier passant de Paris. Dumoulin va jusqu'à proposer à Lebrun quatre emplacements de choix : la zone militaire, la porte Maillot ou la porte Dauphine, les jardins du Muséum d'histoire naturelle et l'ancien emplacement du cirque d'été aux Champs-Élysées. Comme lors de ses missions précédentes, il prie le Ministre d'intervenir en sa faveur auprès des gouverneurs d'Indochine, de La Réunion et de Madagascar afin qu'il puisse collecter aisément sur place les documents nécessaires à la réalisation de son panorama. Initialement envoyé en mission pour l'organisation à Paris d'une grande exposition d'art colonial incluant des peintres « indigènes », Dumoulin souhaite faire coup double en mettant à profit sa mission pour produire un panorama des colonies françaises qu'il envisage de terminer à la fin de l'année 1914⁶⁸⁶. Le Ministère est favorable à ce projet qui ne sera finalement jamais concrétisé en raison de l'entrée en guerre de la France à l'été 1914.

4 décembre 1912 : Dumoulin écrit à nouveau au Ministre des colonies Albert Lebrun pour lui fournir quelques détails des étapes et des objectifs de son projet de grand panorama des colonies françaises. Occultant presque entièrement les caractéristiques et l'intérêt artistique de ses peintures⁶⁸⁷, Dumoulin centre son discours sur le potentiel pouvoir de propagande de ces dernières. Après avoir fait l'éloge de « l'instruction par l'image » qu'il juge rapide, précise et claire, Dumoulin insiste particulièrement sur la sensibilisation de la jeunesse aux causes coloniales françaises : « Combien alors deviendraient intéressantes, dans ce décor de panorama, les conférences où nous cherchons à éveiller à la poésie coloniale les enfants de nos écoles ; combien aussi deviendrait précieuse, par sa documentation facile, cette reproduction synthétisée de l'atmosphère vibrante de nos colonies pour nos élèves des écoles spéciales et pour nos artistes décorateurs. Enfin, ne serait-ce pas aussi pour les jeunes gens attirés par la capitale, où ils n'ont pu trouver la réalisation de leurs vœux, d'avoir un appel vers ces régions où ils pourraient déployer toutes leurs facultés de volonté et d'énergie ?⁶⁸⁸ ». Reprenant les idées

⁶⁸⁶ Cf. *Ibid.*

⁶⁸⁷ À peine évoque-t-il « une vision gaie » et « des compositions claires » tranchant avec la froideur habituellement réservée selon lui aux collections coloniales (cf. *Ibid.*).

⁶⁸⁸ *Ibid.*

fondatrices de la Société coloniale des artistes français, Dumoulin envisage avant tout son panorama comme « un excellent instrument de propagande coloniale⁶⁸⁹ » amène d'éveiller dans l'esprit des Parisiens et notamment des jeunes artistes la fibre coloniale. La dernière partie du courrier de Dumoulin est consacrée aux modalités de création et de fonctionnement du panorama et témoigne de la grande expérience de Dumoulin et de ses capacités à obtenir des financements et des dispositions avantageuses pour lui et pour ses œuvres⁶⁹⁰.

6 décembre 1912 : Dumoulin adresse un courrier à son ami Adolphe Chudant à qui il vient de faire don de onze esquisses de son *Panorama du tour du monde*. Il répond en fait à Chudant de manière positive au sujet de la proposition de ce dernier de faire de ces esquisses des cartes postales qui seraient commercialisées⁶⁹¹. Grâce aux recherches d'Erkki Huhtamo, qui a pu retrouver les cartes en question, il est désormais certain que ces dernières aient bien été mises en circulation sous forme de dépliants (aujourd'hui conservés dans la collection privée d'Erkki Huhtamo qui les a retrouvés ainsi qu'au Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon).

11 décembre 1912 : Dumoulin embarque avec son épouse à Marseille en direction de l'Indochine pour mener à bien la mission officielle qui vient de lui être confiée⁶⁹². Son passage et celui de son épouse sont pris en charge par le Ministère des colonies⁶⁹³.

29 décembre 1912 : parution d'un numéro spécial consacré à la gastronomie française de la revue *Les annales politiques et littéraires* dirigée par Adolphe Brisson. De nombreux écrivains et artistes français y sont invités à écrire un court texte sur leur relation à la cuisine française. Dumoulin publie un texte intitulé « Cuisines exotiques » dans lequel ses souvenirs des *geisha* du *Panorama du tour du monde* de 1900 partagés avec Brisson et ses réflexions autour du bœuf bourguignon, des rougets à la grecque et du civet au lièvre restent anecdotiques, mais qui nous apprend un départ prochain pour l'Extrême-Orient qui le conduirait selon ses dires jusqu'à Tôkyô⁶⁹⁴. Cette information paraît surprenante puisque Dumoulin évoque en fait la mission

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ Argumentées par des informations précises émanant par exemple de ses relations au sein du Conseil municipal de la ville de Paris, les propositions de Dumoulin apparaissent bien ficelées et cohérentes, donnant au Ministre des pistes concrètes et rassurantes quant au lieu, au financement, mais aussi au devenir de son panorama (*Ibid.*)

⁶⁹¹ Cf. Lettre de Louis Dumoulin à Adolphe Chudant datée du 6 décembre 1912.

⁶⁹² Cf. *Le Figaro*, jeudi 12 décembre 1912, p. 3.

⁶⁹³ 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).

⁶⁹⁴ Cf. Louis Dumoulin, « Cuisines exotiques », *Les annales politiques et littéraires*, n°1540, dimanche 29 décembre 1912, p. 12-13.

officielle qui vient de lui être confiée autour des arts coloniaux⁶⁹⁵ et pour laquelle il a embarqué avec son épouse le 11 décembre 1912. L'hypothèse la plus probable serait un séjour en Indochine avant que le couple Dumoulin ne rejoigne Madagascar, principale destination de son voyage.

Début janvier 1913 : mort à Paris d'Eugénie Dumoulin à l'âge de cinquante-six ans⁶⁹⁶. La déclaration de décès est signée par son fils Saint-Georges de Bouhélier et son ami l'écrivain, journaliste et homme politique français Maurice Le Blond, gendre d'Émile Zola⁶⁹⁷. Louis Dumoulin, en voyage, ne peut assister aux obsèques de sa sœur aînée.

12 janvier 1913 : Le *Bulletin officiel de la commune de Besançon* signale l'intégration dans les collections du Musée d'arts appliqués aux industries, en cours de réorganisation, des onze toiles maquettes du *Panorama du tour du monde* données par Dumoulin à l'Union comtoise des arts décoratifs présidée par Adolphe Chudant⁶⁹⁸. Conservateur du musée en question, c'est évidemment ce dernier qui est à l'origine de cette intégration dont la découverte revient à Erkki Huhtamo.

Hiver 1913 : Dumoulin séjourne en compagnie de son épouse, dans le cadre de sa mission officielle, en Indochine, puis à La Réunion et plus longuement à Madagascar. Outre des toiles et études, Dumoulin collecte des photographies et en prend lui-même. Parmi les clichés supposés de sa main se trouvent une photographie de son épouse dans une chaise à porteurs à Bétafo, ainsi qu'un instantané du banquet d'inauguration du prolongement de la ligne de chemin de fer de Tamatave sur lequel figure Albert Picquié (1853-1917), alors Gouverneur général⁶⁹⁹. Durant ce séjour, Dumoulin initie avec l'accord et le soutien de Picquié, l'ouverture à Tananarive d'un Musée des Beaux-Arts couplé d'une académie pour former les indigènes à la peinture française⁷⁰⁰.

En outre, Dumoulin convainc également Picquié de fonder un prix artistique sur le modèle des prix de l'AOF et de l'Indochine et donc sous l'égide de la Société coloniale des artistes français. Le Gouverneur général de La Réunion et de l'Île Maurice Hubert Garbit (1869-1933) apporte

⁶⁹⁵ Dumoulin envisage, rappelons-le, à cette époque de réaliser un grand panorama des colonies. Il semble se mettre à l'œuvre durant l'année 1914 mais la guerre met fin à son projet (cf. « Notes d'art », *La Patrie*, mardi 16 mars 1915, p. 4).

⁶⁹⁶ Cf. *Excelsior, journal illustré quotidien*, mardi 7 janvier 1913, p. 4.

⁶⁹⁷ Cf. Archives municipales de la ville de Paris, dix-septième arrondissement, acte de décès n°44 du 6 janvier 1913.

⁶⁹⁸ Cf. *Bulletin officiel de la commune de Besançon*, 7^{ème} année, n°2 (dimanche 12 janvier 1913), p. 16.

⁶⁹⁹ François Lucas, « Louis Dumoulin à Madagascar », *op. cit.*, p. 35-38, URL : <http://www.imagesetmemoires.com/doc/Articles/B45fldumoulinred.pdf> (consulté le 17/08/2020).

⁷⁰⁰ *Ibid.*

également une contribution dotant ainsi la société de Dumoulin d'un nouveau prix annuel⁷⁰¹. Selon le règlement de cette bourse, le lauréat s'engage à donner des cours de peinture à des artistes malgaches sur place et à donner au musée des Beaux-Arts de Tananarive au moins une œuvre⁷⁰².

Du 14 avril au 30 juin 1913 : vingt-troisième Salon de la Société nationale des Beaux-Arts au sein duquel Louis Dumoulin expose quatre œuvres dont une vue d'un jardin japonais qui est inspiré de son propre jardin de Veules-les-Roses⁷⁰³. Aux deux prix habituels de la Société coloniale des artistes français (celui de l'Afrique occidentale Française et celui de l'Indochine) s'ajoute pour la première fois le Prix de Madagascar. Ces prix sont décernés en clôture du Salon de la nationale et du Salon de la société des artistes français, qui se tient lui du trente avril au 30 juin et dans lequel Dumoulin ne présente aucune œuvre⁷⁰⁴. La liste des lauréats est largement reprise par la presse d'actualités française⁷⁰⁵.

Juin 1913 : le journal *Le Figaro* publie deux articles au sujet de l'ouverture du Musée des Beaux-Arts d'Antananarivo en saluant l'initiative de Dumoulin. La création prochaine d'un Musée de l'art colonial à Paris est également évoquée, probablement suite aux propos tenus par Dumoulin lui-même au journaliste⁷⁰⁶.

18 juin 1913 : Dumoulin assiste en compagnie de son épouse à la cérémonie organisée par Henri Gervex à la mairie du dix-neuvième arrondissement de Paris afin de dévoiler deux panneaux décoratifs restaurés. Ces deux panneaux, peints par Gervex entre 1881 et 1883 avait été achetés par le conseil municipal mais s'étaient rapidement détériorés⁷⁰⁷.

20 juillet 1913 : Le Musée d'arts appliqués de Besançon réouvre après travaux de réaménagement de ses salles. Trois nouvelles salles sont créées dont une dédiée à la reconstitution en maquette du *Panorama du tour du monde*. Jean-Adolphe Chudant,

⁷⁰¹ Cf. « Un « prix de Madagascar » », *Express : journal politique paraissant à Mulhouse*, mardi 8 avril 1913, p. 2.

⁷⁰² La peintre française Suzanne Frémont (1876-1962), lauréate du prix de Madagascar en 1921 s'engage en outre à exposer des œuvres au sein du pavillon malgache de l'Exposition coloniale de Marseille de 1922 dont la décoration intérieure échoit à Dumoulin (cf. « Une artiste française chez les Malgaches », *L'Intransigeant*, mardi 2 août 1921, p. 1-2).

⁷⁰³ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Grand palais et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les mardi et vendredi de chaque semaine à 3H ½ du 14 avril au 30 juin 1913*, Evreux, P. Hérissey, 1913, notices n°413 à n°416, p. 128.

⁷⁰⁴ Cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au grand palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III le 30 avril 1913*, troisième édition, Paris, P. Dupont, 1913.

⁷⁰⁵ Cf. « Le Vote des bourses coloniales au Salon », *Le Constitutionnel*, samedi 28 juin 1913, p. 2.

⁷⁰⁶ Cf. Ch. Dauzats, « L'Art colonial et les palais de Tananarive », *Le Figaro*, jeudi 12 juin 1913, p. 5 ; et « Le Musée de Madagascar », *Le Figaro*, samedi 14 juin 1913, p. 1.

⁷⁰⁷ Cf. Henri Frantz, « Les Décorations de Gervex à la mairie de La Villette », *Excelsior*, jeudi 19 juin 1913, p. 4.

conservateur du musée et ami de Dumoulin est à l'origine de cette reconstitution à partir d'esquisses préparatoires offertes par ce dernier l'année précédente. Chudant veut restituer au mieux le panorama, il dispose les toiles en demi-cercle et va jusqu'à aménager des faux-plans⁷⁰⁸. Quelques semaines plus tard, Chudant donne à son tour une de ses œuvres à la Société coloniale des artistes français présidée par Dumoulin⁷⁰⁹.

22 juillet 1913 : après sa sœur, Dumoulin perd la même année son ancien beau-frère Edmond Lepelletier qui meurt à Vittel à l'âge de soixante-sept ans. Les obsèques civiles ont lieu le 26 juillet à Rueil-Malmaison⁷¹⁰.

Août-octobre 1913 : Dumoulin passe le restant de l'été à Veules-les-Roses.

Novembre 1913 : Dumoulin effectue plusieurs séjours dans le Nord de la France et notamment à Arras qu'il choisit à nouveau de représenter sur la toile avec la réalisation d'au moins deux tableaux : *Arras, la petite place en 1913* et *La vieille place d'Arras et le beffroi*⁷¹¹.

Début décembre 1913 : plusieurs journaux d'actualité parisiens dont *Le Figaro*, *le Siècle*, *Le Voltaire*, *Le Petit journal* et *le Gaulois* annoncent l'exposition à venir par la Société coloniale des artistes français d'œuvres destinées au nouveau Musée des Beaux-Arts d'Antananarivo. D'une manière générale, le discours est très positif au sujet de l'action et de la personnalité de Dumoulin qui se trouve véritablement présenté par la presse comme le principal artisan de l'ouverture du Musée et de l'exposition à venir⁷¹².

Du 8 au 13 décembre 1913 : la Société coloniale des artistes français expose à la galerie Bernheim-Jeune les œuvres destinées à former le musée des Beaux-Arts d'Antananarivo. Un catalogue, préfacé par le maréchal Joseph Galliéni (1849-1916) qui dédicace son texte à Dumoulin, est édité à cet occasion⁷¹³. Parmi les quelques quatre cents œuvres collectées en

⁷⁰⁸ Cf. *Le Petit Comtois*, jeudi 17 juillet 1913, p. 2.

⁷⁰⁹ Dans une lettre adressée à Chudant, Dumoulin exprime sa reconnaissance pour ce don de tableau et commente la reconstitution du *Panorama du tour du monde* au musée des arts appliqués de Besançon en ces termes : « Ça c'est une bonne idée d'avoir reconstitué les faux plans du Tour du monde. On vous reconnaît, vous l'homme ingénieux et soucieux d'instruire tout en amusant » (cf. Lettre de Louis Dumoulin à Adolphe Chudant signée et datée du 15 octobre 1913).

⁷¹⁰ Cf. « Petites nouvelles des Lettres et des Arts », *Comoedia*, vendredi 25 juillet 1913, p. 2.

⁷¹¹ Cf. *supra*, annexe 1, notices n°369 et n°374.

⁷¹² À titre d'exemple, cette phrase est particulièrement admirative de l'action de Dumoulin et si son auteur reste anonyme, on peut penser qu'il s'agit d'un journaliste proche du peintre : « Aussi bien, c'est autant à l'entreprise artistique de M. Dumoulin qu'à son caractère incomparable que sont allés les suffrages des artistes. Mené par un autre que M. Dumoulin, dont on apprécia, dans tous les milieux esthétiques, le dévouement inlassable et le patriotisme fervent, l'œuvre n'eût point recueilli autant d'adhérents de marque. Nous devons donc être doublement reconnaissants au président de la Société coloniale des artistes français » (cf. « Un musée d'art moderne à Tananarive », *Le Siècle*, vendredi 5 décembre 1913, p. 2).

⁷¹³ Les titres et auteurs des œuvres listées dans ce catalogue sont retranscrits par Pierre Sanchez dans : *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. 2-3.

grande partie grâce aux réseaux de Dumoulin, se trouvent des tableaux de ses plus proches collègues Roll, Gervex, Béraud, Ruffe, Picard, Moteley mais aussi de Signac ou encore Matisse⁷¹⁴.

L'Exposition et la création du Musée à Antananarivo sont très largement plébiscitées par la presse parisienne en dehors d'une critique du poète et éditeur Roger Allard (1885-1961) qui fustige l'art officiel : « En tout cas, voici un débouché nouveau pour les achats indésirables dont l'excellent Dujardin-Beaumetz assume la responsabilité légère. Il est tout de même amusant de penser que le Musée de Tananarive ressemble à n'importe quel musée de sous-préfecture, aux cimaises ornées d'inscriptions fatidiques : *médaille antérieurement, envoi de l'État*⁷¹⁵ ».

12 décembre 1913 : Le journal *Excelsior* publie un court article en hommage à Louis Dumoulin et à son initiative de musée à Madagascar. Au-delà du texte lui-même qui consiste en une succession de félicitations et de compliments, cet article est surtout intéressant pour la photographie d'Henri Manuel (1874-1947) qui l'illustre⁷¹⁶.

Hiver 1914 : Dumoulin, en proie à des soucis de santé, se repose en Normandie dans sa résidence de Veules-les-Roses⁷¹⁷.

Mi-février 1914 : le comité d'organisation du Salon annuel de la Société nationale des Beaux-Arts décide de répondre à la requête de Dumoulin en accordant une salle complète de son prochain Salon à l'exposition d'artistes adhérents à la Société coloniale des artistes français⁷¹⁸.

Début mars 1914 : une proposition de loi déposée par l'avocat et homme politique français André Hesse (1874-1940) en vue d'instaurer un « droit de suite » dans le cadre des droits d'auteur inaliénables et en faveur des descendants d'artistes décédés est adoptée à l'unanimité par la commission de l'enseignement et des Beaux-Arts de la chambre des députés français. Lucien Klotz, président du comité de soutien « Le Droit d'auteur aux artistes », dont fait partie Dumoulin depuis 1910 et qui soutient ce projet, se félicite de cette première étape dans la promulgation d'une loi qui, du fait de la guerre, n'interviendra qu'en 1920⁷¹⁹.

⁷¹⁴ Cf. « L'Exposition des tableaux destinés au Musée de Tananarive vient d'être inaugurée », *Excelsior*, dimanche 21 décembre 1913, p. 4.

⁷¹⁵ Roger Allard, « Le Musée de Tananarive », *La Cote*, jeudi 11 décembre 1913, p. 5.

⁷¹⁶ Henri Manuel sera employé comme photographe officiel du gouvernement français à partir de 1914 (cf. « La Galerie des bustes, M. Louis Dumoulin », *Excelsior*, vendredi 12 décembre 1913, p. 3).

⁷¹⁷ Cf. *Les Annales coloniales*, quinzième année, n°54, jeudi 7 mai 1914, p. 1.

⁷¹⁸ Cf. *Le Figaro*, mardi 17 février 1914, p. 1.

⁷¹⁹ Cf. Lucien Klotz, « Le Droit d'auteur aux artistes », *L'Éclair*, vendredi 6 mars 1914, p. 2.

À la même période, deux nouveaux prix sont créés au profit de la Société coloniale des artistes français. Louis Dumoulin a en effet obtenu du général Hubert Lyautey (1854-1934), alors résident général du protectorat français au Maroc, une bourse de voyage de mille francs et de Martial Merlin (1860-1935), Gouverneur général des colonies d'Afrique équatoriale, une autre du même montant⁷²⁰.

Mi-mars 1914 : Dumoulin adresse ses condoléances aux journalistes du *Figaro* dont le directeur de publication Gaston Calmette (1858-1914) vient d'être assassiné par Henriette Caillaux (1874-1943), l'épouse du ministre des finances Joseph Caillaux (1863-1944)⁷²¹.

6 avril 1914 : Dumoulin assiste à Paris aux obsèques du chimiste, industriel et mécène français Angelo Mariani (1838-1914)⁷²².

Du 12 avril au 30 juin 1914 : pour la première fois, une salle complète du Salon de la Société nationale des Beaux-Arts est consacrée aux membres et aux boursiers la Société coloniale des artistes français. Dumoulin y expose quatre tableaux : trois paysages représentant Madagascar et un l'île de La Réunion⁷²³. Le journal *Les Annales coloniales* consacre un numéro spécial à cette salle et salue les activités de la Société de Louis Dumoulin pour lequel les rédacteurs ne tarissent pas d'éloges. On apprend à la lecture de ce numéro plusieurs informations : d'une part, l'état de santé de Dumoulin l'aurait empêché d'apporter la contribution écrite prévue à ce numéro spécial et d'autre part la confirmation de l'existence dès 1914 de cinq prix artistiques créés et financés par des gouverneurs coloniaux⁷²⁴. (en plus des prix de l'AOF, de l'Indochine et de Madagascar/La Réunion, viennent s'ajouter le prix du Maroc fondé par Hubert Lyautey, et le prix de l'Afrique équatoriale française créé lui par Martial Merlin, ces deux derniers prix ayant été fondés en février ou mars 1914⁷²⁵). L'attribution de ces différents prix et bourses de la Société coloniale des artistes français se déroulent comme les années précédentes en clôture des deux Salons officiels, plus précisément le 18 juin (Dumoulin ne présente pas de tableau au Salon de la Société des artistes français en 1914)⁷²⁶. En raison de la guerre, il semble néanmoins qu'aucun des lauréats ne put quitter la métropole⁷²⁷.

⁷²⁰ Cf. « La Société coloniale des artistes français », *Le Petit journal*, jeudi 12 mars 1914, p. 4.

⁷²¹ Cf. « Les Condoléances », *Le Figaro*, vendredi 20 mars 1914, p. 1.

⁷²² Cf. « Nécrologie », *Le Gaulois*, mardi 7 avril 1914, p. 2.

⁷²³ Cf. *Les Annales coloniales*, quinzième année, n°54, jeudi 7 mai 1914, p. 4.

⁷²⁴ Cf. *Les Annales coloniales*, quinzième année, n°54, jeudi 7 mai 1914, p. 1.

⁷²⁵ Cf. « La Société coloniale des artistes français », *Le Petit journal*, jeudi 12 mars 1914, p. 4.

⁷²⁶ Cf. « Les Prix du Salon », *L'Étandard*, vendredi 19 juin 1914, p. 4.

⁷²⁷ Cf. Stéphane Richemond, « La création de la Société coloniale des artistes français », in Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, op. cit., p. XII-XII.

Dimanche 26 Avril 1914 : le projet de musée pour Madagascar se concrétise par l'inauguration d'une salle à Antananarivo installée dans la Chapelle de la Reine et ses annexes, sur la terrasse du palais de Manjakamiadana. Le discours du Gouverneur général Albert Picquié prononcé à l'occasion de cette inauguration évoque non seulement « le rôle de civilisateur qui nous incombe vis-à-vis des populations indigènes » et « confesse qu'en fondant ce musée, nous avons entendu créer une nouvelle force éducatrice » mais il insiste aussi sur la nécessité d'offrir à « tous ceux de notre race et de notre sang qui souffrent sous un climat meurtrier... » une « sorte d'oasis rafraichissante⁷²⁸».

Parmi les tableaux exposés se trouvent principalement des toiles collectées par Dumoulin auprès de ses collègues et amis et notamment Henri Gervex, Jean Béraud ou encore Alfred Roll (1846-1919)⁷²⁹. Dumoulin lui-même fait don de deux tableaux⁷³⁰ : *La cour du vieux château à Veules-les-Roses* et *Meules au clair de lune*. Un total de trois cent trois œuvres, comprenant des peintures, des sculptures, des gravures ainsi que des objets (Raymond Poincaré, 1860-1934, alors Président de la République française, fait don de deux vases de Sèvres) est proposé aux visiteurs admis dans le musée trois après-midis par semaine⁷³¹.

26 juin 1914 : achat par l'État à hauteur de mille huit cents francs du tableau *Le quartier d'Isostry à Tananarive* inspiré de son voyage à Madagascar l'année précédente⁷³².

30 juin 1914 : Dumoulin prend part au traditionnel banquet annuel offert à l'Élysée par la présidence de la république française en clôture des salons officiels des Beaux-Arts⁷³³.

28 juillet 1914 - 11 novembre 1918 : première guerre mondiale. Patriote dans l'âme mais non mobilisé militairement du fait de son âge, Dumoulin, qui se réfugie en Normandie dans sa résidence de Veules-les-Roses, produit plusieurs œuvres, dont une série de timbres, mettant en scène la guerre. Cependant, comme beaucoup d'autres peintres durant cette période de conflits violents et meurtriers, Dumoulin, bien qu'il effectue une mission officielle en juin 1917 auprès du Ministère de la marine et accompagne parfois l'armée française en Normandie mais aussi à Senlis, Arras, Furnes ou encore Ypres, ne présente jamais de scènes centrées sur les batailles. Il évite, comme son mentor Henri Gervex notamment, le spectacle et la dure réalité des

⁷²⁸ Cf. Journal officiel de Madagascar et des dépendances, n°1467, 2 mai 1914, pages 570-572.

⁷²⁹ Cf. « Le musée de Madagascar », *Le Figaro*, samedi 14 juin 1913, p. 1.

⁷³⁰ Cf. Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. 182.

⁷³¹ Cf. Journal officiel de Madagascar et des dépendances, n°1467, 2 mai 1914, pages 570-572.

⁷³² Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁷³³ Cf. « Les Salons de 1914, le dîner de l'Élysée », *Le Petit moniteur universel*, mercredi 1^{er} juillet 1914, p. 2.

combats⁷³⁴. Un tableau évoque directement la mort mais dépourvue de l'horreur du champ de bataille⁷³⁵.

Durant cette période, les activités de la Société coloniale des artistes français sont mises entre parenthèses.

Décembre 1914 : Dumoulin évoque dans une lettre adressée à son ami Adolphe Chudant datée du 25 novembre un départ prochain pour un voyage à Madagascar et au Japon en compagnie de son épouse. En pleine guerre et alors que les opérations militaires navales ne sont pas inexistantes en Extrême-Orient⁷³⁶, ce voyage paraît surprenant. C'est d'ailleurs en ces termes que Dumoulin annonce son départ à Chudant : « 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 Décembre⁷³⁷ ». Étant donné qu'il est présent en France dès le mois d'avril, il paraît peu probable que Dumoulin se soit réellement rendu au Japon. En tout état de cause, nous n'avons pas été en mesure de retrouver des sources journalistiques ou administratives signalant son séjour sur le territoire japonais, pas plus du reste que pour Madagascar. Un voyage vers la grande île paraît néanmoins plus probable eu égard notamment à la production picturale du peintre durant les années 1913-1915.

Février 1915 : La Société coloniale des artistes français diffuse un courrier dactylographié signé de son président Louis Dumoulin visant à recenser ses membres mis en difficulté par la guerre afin de pouvoir leur venir en aide⁷³⁸.

⁷³⁴ D'après Philippe Degas, *Le silence des peintres, les artistes face à la grande guerre*, Hazan, 2012, p. 64-65 et 82-83.

⁷³⁵ Il s'agit de *L'enterrement d'un soldat* (toile achetée par l'État en juillet 1918) (cf. *supra*, annexe 1, notice n°385).

⁷³⁶ Le Japon, en accord avec les termes de son alliance avec la Grande-Bretagne, s'attaque à la flotte militaire allemande stationnée en Chine notamment.

⁷³⁷ Cf. Lettre de Louis Dumoulin à Adolphe Chudant datée du 25 novembre 1914.

⁷³⁸ Un exemplaire de ce courrier a été retrouvé dans les archives d'Adolphe Chudant qui en été destinataire. Voici son contenu : « Mon cher confrère,

En ce moment où tant d'artistes sont éprouvés par la situation actuelle, nous avons pensé que la Société Coloniale des Artistes Français avait le devoir de soutenir ceux de ses membres les plus particulièrement éprouvés.

Les sommes que nous réservons pour l'organisation de nos futures expositions ne nous semblent pas pouvoir être mieux employées qu'à soulager les infortunes qui nous seront signalées, et nous espérons que vous voudrez bien nous aider dans notre œuvre, en engageant ceux des membres de notre société – mais seulement ceux-là – dont la situation vous paraîtrait digne d'intérêt, à s'adresser en toute confiance à nous.

Veillez agréer, mon cher Confrère, l'assurance de mes sentiments très dévoués.

Le Président, Louis Dumoulin ».

Mi-avril 1915 : Dumoulin fait don au Musée de l'armée d'une toile intitulée *Le carrefour de la licorne à Senlis* qui présente la ville picarde dévastée après le passage de l'armée allemande⁷³⁹.

30 avril 1915 : achat par l'État à hauteur de mille huit cents francs du tableau *Le drapeau de la tranchée* en vue de décorer la Chambre des députés français⁷⁴⁰.

2 mai 1915 : Dumoulin reçoit une réponse négative à sa demande, formulée au début de l'année 1915, de recevoir le titre de peintre du Ministère de la guerre⁷⁴¹.

Printemps 1915 : Louis Dumoulin participe à l'exposition-tombola organisée au Petit palais par la ville de Paris pour, d'une part, permettre aux artistes dans le besoin de bénéficier d'une ou plusieurs ventes, d'autre part, d'exposer des œuvres sauvées des destructions liées à la guerre notamment en Belgique⁷⁴². Dumoulin fait don d'un tableau⁷⁴³.

Dumoulin passe probablement le reste de l'année 1915 entre sa résidence de Veules-les-Roses et quelques déplacements dans le Nord de la France notamment pour peindre des scènes présentant la guerre.

Décembre 1915 : des discussions ont lieu au sein des Sociétés des Beaux-Arts en vue d'organiser un Salon officiel au printemps 1916 dans un local proche du Grand-Palais occupé pour raisons militaires⁷⁴⁴.

1916 : sous l'impulsion de Dumoulin, des peintres Jules Adler (1865-1952), Maurice Neumont (1868-1930), Henri-Gabriel Ibels (1867-1936) et de l'illustrateur Francisque Poulbot (1879-1946), une exposition permanente d'œuvres en lien avec la guerre est organisée à la galerie Moleux, boulevard Malesherbes à Paris. L'exposition semble ouvrir à la fin de l'été 1916⁷⁴⁵.

Août 1916 : achat par la ville de Paris d'un tableau de Dumoulin intitulé *Printemps sur le front*. Une toile de son ami Ernest Jean Delahaye est acquise dans le même temps⁷⁴⁶.

⁷³⁹ Cf. *La République française*, vendredi 16 avril 1915, p. 2.

⁷⁴⁰ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁷⁴¹ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁷⁴² *Catalogue des œuvres d'art offertes gracieusement par les Artistes ou acquises par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine pour la Tombola qui sera tirée à la clôture de l'Exposition*, impr. Chaix, 1915.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁴⁴ Le journal *Le Figaro* se fait l'écho de ces discussions et cite, en guise d'exemples d'œuvres qui pourraient être exposées Dumoulin et les tableaux qu'il vient d'exécuter au sujet de la guerre à Furnes et à Ypres (cf. *Le Figaro*, vendredi 17 décembre 1915, p. 1).

⁷⁴⁵ Cf. « Les Artistes du front », *Le Front*, mardi 1^{er} août 1916, p. 10.

⁷⁴⁶ Cf. *Bulletin municipal officiel de la ville de Paris*, jeudi 3 août 1916, p. 2056.

8 novembre 1916 : un arrêté ministériel autorise le sous-secrétariat des Beaux-Arts, avec l'aval du Ministère de la guerre, à confier à des peintres des missions aux armées en vue de représenter la guerre. Des avis sont relayés par la presse. Il est difficile de savoir si Dumoulin a candidaté dès cette date pour l'obtention d'une mission dans ce cadre mais ce n'est finalement qu'en juin 1917, pour le compte du Ministère de la marine, dans le cinquième contingent d'artistes qu'il obtient une mission⁷⁴⁷.

22 octobre 1916 : parution d'un décret autorisant l'exécution de cinq nouveaux timbres postaux dont le produit de la surtaxe sera affecté à l'œuvre des orphelins de la guerre⁷⁴⁸. Il s'agit d'officialiser une commande conjointe du Ministère du commerce dirigé par l'ancien Ministre des colonies Étienne Clémentel, des Postes et de la Croix-Rouge française. Dumoulin est chargé d'exécuter les maquettes selon des consignes strictes du Ministère. Les thèmes de chaque timbre sont en effet clairement définis. C'est le proche collaborateur et ami de Dumoulin Léon Ruffe qui est sélectionné en vue de graver les dessins et d'effectuer les poinçons⁷⁴⁹.

5 janvier 1917 : mort à Paris à l'âge de soixante-dix-neuf ans d'Henri Maret.

Printemps 1917 : le député Joseph Faisant (1876-1926) dépose un projet de résolution visant à créer un répertoire national contenant tous les documents relatifs à la vie économique et à l'effort national pendant la guerre. Le journal *L'Action* avance que Dumoulin avait suggéré au Ministre de l'économie Étienne Clémentel le même projet quelques mois auparavant⁷⁵⁰.

30 avril 1917 : dans le prolongement de l'arrêté ministériel du huit novembre 1916, des peintres peuvent être envoyée en mission en armée navale. Dumoulin, avec l'appui du Ministre de la marine Lucien Lacaze (1860-1955), propose au sous-secrétariat des Beaux-Arts une commande pour une série de tableaux qui synthétiserait les opérations navales dans la Manche et en mer du Nord. Cette mission aura lieu en juin 1917 sur les deniers du Ministère de la marine⁷⁵¹.

⁷⁴⁷ Cf. François Robichon, « Les Missions d'artistes aux armées en 1917 », *Les Cahiers d'études et de recherche du Musée de l'Armée (CERMA), n°1 Peindre la Grande Guerre, 1914-1918*, 2000, p. 63-87.

⁷⁴⁸ Cf. « Autour de la guerre, nouvelles figurines postales », *Courrier de Saône-et-Loire*, vendredi 16 mars 1917, p. 1.

⁷⁴⁹ Cf. « Le Timbre des orphelins de la guerre », *Le Petit journal*, dimanche 11 mars 1917, p. 2.

⁷⁵⁰ Cf. « Pour l'après-guerre », *L'Action*, lundi 21 mai 1917, p. 4.

⁷⁵¹ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

Juin 1917 : Dumoulin rejoint les armées de marine stationnées en mer du Nord dans le cadre d'une mission officielle en vue de réaliser au moins un tableau des opérations militaires menées par la France⁷⁵².

Juillet-septembre 1917 : Dumoulin travaille dans sa résidence de Veules-les-Roses aux tableaux issus de sa récente mission auprès de la marine française.

Mi-août 1917 : *Femme au labour*, un des timbres réalisés par Dumoulin et Ruffe est mis en circulation au prix de vingt-cinq centimes (valeur de quinze centimes, la différence étant versée aux orphelins de la guerre). Ce timbre, comme l'indique son titre, représente la paysanne de France conduisant une charrue et vise à honorer le travail des femmes suppléant dans les champs, leurs maris et fils partis au front⁷⁵³. Le journal *L'Excelsior* fournit une petite illustration donnant à voir le timbre en question et commente péjorativement l'esthétique de ce dernier : « Ce timbre, petit et verdâtre, n'est pas d'une très grande beauté. Nous sommes sûrs pourtant qu'on en achètera beaucoup⁷⁵⁴ ». Les autres timbres de la série sont mis en circulation au fur et à mesure de leurs fabrications jusqu'en avril 1918, date à partir de laquelle l'ensemble des timbres est disponible⁷⁵⁵.

16 novembre 1917 : en prévision de la fin de la guerre et de la reconstruction de la France, un Ministère des régions envahies est créé. Dumoulin, considérant toujours la peinture comme le moyen le plus efficace de figer la réalité, propose à cette nouvelle entité un projet monté avec la collaboration de l'architecte Victor Laloux (1850-1937). L'idée directrice de ce projet est la reconstruction des bâtiments historiques des villes des régions envahies à l'identique à partir des peintures de Dumoulin. Comme le déplore l'écrivain belge Maurice de Waleffe (1874-1946), ce projet restera lettre morte⁷⁵⁶.

12 mars 1918 : obsèques publiques à Marseille de Jules Charles-Roux, décédé le 8 mars⁷⁵⁷. Dumoulin assiste peut-être à cette cérémonie.

⁷⁵² Cf. François Robichon, « Les Missions d'artistes aux armées en 1917 », *Les Cahiers d'études et de recherche du Musée de l'Armée (CERMA)*, n°1 *Peindre la Grande Guerre, 1914-1918*, 2000, p. 85.

⁷⁵³ Cf. *L'Événement*, vendredi 17 août 1917, p. 2.

⁷⁵⁴ Cf. « Un nouveau timbre », *L'Excelsior*, dimanche 19 août 1917, p. 4.

⁷⁵⁵ Cf. *Le Temps*, vendredi 19 avril 1918, p. 3.

⁷⁵⁶ Cf. Maurice de Waleffe, « Pour la France envahie », *Le Siècle*, mardi 29 janvier 1918, p. 1.

⁷⁵⁷ Cf. « Les Obsèques de M. J. Charles-Roux », *Le Sémaphore de Marseille*, mercredi 13 mars 1918, p. 2.

Du 1^{er} mai au 30 juin 1918 : Dumoulin participe à l'exposition organisée au petit palais sous le patronage de la ville de Paris au profit des œuvres de guerre⁷⁵⁸. Il y expose un tableau⁷⁵⁹ en tant que membre de la Société nationale des Beaux-Arts.

20 juillet 1918 : achat par l'État à hauteur de mille cinq cents francs du tableau *L'Enterrement d'un soldat* en vue de décorer la Chambre des députés français⁷⁶⁰.

Octobre 1918 : Dumoulin sollicite une nouvelle mission officielle aux armées afin de produire une œuvre patriote en hommage aux soldats français. Cette mission est refusée par le Ministère des Beaux-Arts⁷⁶¹.

12 octobre 1918 : Émile Guimet s'éteint à la veille du dénouement de la première guerre mondiale à l'âge de quatre-vingt-trois ans⁷⁶².

26 février 1919 : commande par l'État à hauteur de cinq mille francs d'un panneau décoratif de grand format pour le cabinet du Ministre des colonies. Cette commande suggérée par Dumoulin lui-même se concrétisera par une œuvre⁷⁶³ présentant Madagascar⁷⁶⁴.

Du 1^{er} mai au 30 juin 1919 : comme l'année précédente, une exposition conjointe, prémices aux Salons officiels annoncés pour rouvrir en 1920, de la Société nationale des Beaux-Arts et de la Société des artistes français se tient cette fois au Grand-Palais et consacre une grande partie des salles à l'exposition d'œuvres d'artistes mobilisés ou mort pour la France durant la guerre. Dumoulin expose au moins une œuvre⁷⁶⁵ mais les concours pour les prix et bourses de voyage de la Société coloniale des artistes français n'ont pas lieu puisque l'ensemble des bénéfices de la manifestation est reversé aux œuvres de guerre des deux sociétés organisatrices⁷⁶⁶.

21 juillet 1919 : Albert Sarraut (1872-1962), Gouverneur général de l'Indochine française, annonce le rétablissement du prix d'Indochine au sein des concours organisés par la Société

⁷⁵⁸ *Exposition au profit des œuvres de guerre de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts au Petit Palais des Champs-Élysées*, 2^e édition, Impr. Veuves Jourdan, 1918.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 15, et *supra*, annexe 1, tableau n°385.

⁷⁶⁰ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁷⁶¹ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁷⁶² Cf. Louis Schneider, « Émile Guimet », *Le Gaulois*, mardi 15 octobre 1918, p. 1.

⁷⁶³ Cf. *supra*, annexe 1, tableau n°391.

⁷⁶⁴ Cf. Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

⁷⁶⁵ Cf. *L'Avenir*, jeudi 1^{er} mai 1919, p. 4.

⁷⁶⁶ Cf. *Exposition organisée au Grand Palais du 1^{er} mai au 30 juin 1919 au profit des œuvres de ses œuvres de guerre*, Paris, [s.n.], 1919.

coloniale des artistes français. Les prix du Maroc et de l'Afrique équatoriale française sont également réactivés en 1919⁷⁶⁷.

25 juillet 1919 : Dumoulin est témoin de mariage de sa nièce Alice Viardot à l'occasion de l'union civile de cette dernière à Paris avec le magistrat et poète roumain Cincinat Pavelesco (1872-1934)⁷⁶⁸.

Août-septembre 1919 : Dumoulin passe la fin de l'été dans sa résidence secondaire normande à Veules-les-Roses.

26 décembre 1919 : un article du journal *L'Événement* intitulé « Un musée permanent des colonies » expose plusieurs arguments en faveur d'un projet déjà évoqué maintes fois avant la grande guerre et pour lequel Dumoulin avait été missionné par le Ministère des colonies en 1912. Le peintre devait en effet réaliser un grand panorama des colonies françaises qui constituerait une des œuvres majeures des collections permanentes d'un futur musée des colonies. Lié aux expositions coloniales, la construction d'un musée permanent des colonies est annoncée par *L'Événement* pour l'année 1924, à l'occasion d'une grande exposition coloniale des pays alliés durant 1914-1918 qui doit être organisée à Paris. L'article rappelle toutefois la primauté de Marseille qui devait selon un décret officiel accueillir une seconde exposition coloniale, après celle de 1906, initialement en 1916⁷⁶⁹. C'est finalement en 1922 que Marseille sera à nouveau l'hôte d'une exposition coloniale et en 1931 que la capitale française accueillera sa propre édition qui verra se concrétiser la construction d'un musée permanent des colonies⁷⁷⁰.

1920-1922 : Dumoulin travaille à la réalisation de trois grands panneaux décoratifs⁷⁷¹ pour le Cabinet du Ministre des colonies et s'engage dans la préparation de l'Exposition coloniale de Marseille de 1922.

Louis Dumoulin participe activement à la création d'un musée des Beaux-Arts à Casablanca initiée par le peintre français Édouard Brindeau de Jarny (1867-1943). Ce musée verra le jour en 1922 dans un local jouxtant l'école des Beaux-Arts de la ville. Dumoulin apporte une aide précieuse en tant que Président de la Société coloniale des artistes français en sollicitant ses réseaux et en faisant promettre aux artistes lauréats du prix du Maroc de sa Société des dons de tableaux. Il fait ainsi bénéficier Brindeau de Jarny de l'expérience similaire qu'il a connue lors

⁷⁶⁷ Cf. « Le Prix d'Indochine », *La Dépêche*, mardi 22 juillet 1919, p. 2.

⁷⁶⁸ Cf. *Le Figaro*, samedi 26 juillet 1919, p. 3.

⁷⁶⁹ Cf. « Un musée permanent des colonies », *L'Événement*, vendredi 26 décembre 1919, p. 2.

⁷⁷⁰ Voir au sujet de ce musée : Hélène Bocard, *Le Palais de la porte Dorée*, Paris, Éditions du patrimoine, 2018.

⁷⁷¹ Cf. *supra*, annexe 1, tableaux n°393 à n° 395.

de la création du musée d'Antananarivo en 1913⁷⁷². François Lucas évoque également un possible voyage à Madagascar durant l'année 1920 dans le but de préparer la décoration intérieure du Palais dévolu à la grande île lors de l'Exposition coloniale de Marseille de 1922⁷⁷³.

17 mars 1920 : promulgation de la loi décidant l'organisation d'une exposition, interalliée à Paris en 1925 avec la création d'un musée permanent des colonies. L'administrateur colonial Gabriel Louis Angoulvant (1872-1932)⁷⁷⁴.

Avril 1920 : création au sein de la Société coloniale des artistes français d'une commission de littérature fonctionnant sur le même modèle et les mêmes objectifs que la commission des Beaux-Arts. Présidée par Pierre Loti, cette commission compte notamment parmi ses membres, outre Louis Dumoulin lui-même, les écrivains Claude Farrère, Pierre Mille (1864-1941) ou encore le sinologue et maître taoïste Georges-Albert Puyou de Pouvourville (1861-1939)⁷⁷⁵.

Une commission de théâtre dont la présidence est confiée à Adolphe Brisson est également créée durant l'année 1921⁷⁷⁶.

Du 14 avril au 30 juin 1920 : Dumoulin présente trois œuvres au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts⁷⁷⁷ dont une vue d'Arras datée de 1913⁷⁷⁸.

Bien qu'il n'y présente pas de toile, son nom figure également dans le catalogue officiel du Salon annuel de la Société des artistes français eu égard aux activités d'attribution de prix sur concours de la Société coloniale des artistes français qui reprennent pour la première fois après l'interruption due à la première guerre mondiale⁷⁷⁹.

27 juin 1920 : Pierre Mille, membre très impliquée de la Société coloniale des artistes français, publie un article dans le journal *Excelsior* promouvant les activités de cette dernière. Il insiste notamment sur l'élargissement des prix coloniaux aux domaines littéraire, musical, théâtral,

⁷⁷² Cf. Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial, les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, op. cit., p. 438-440.

⁷⁷³ François Lucas, « Louis Dumoulin à Madagascar », op. cit., p. 35, URL : <http://www.imagesetmemoires.com/doc/Articles/B45fldumoulinred.pdf> (consulté le 17/08/2020).

⁷⁷⁴ Cf. Germain Viatte, Dominique François (dir.), *Le Palais des colonies, histoire du musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 224.

⁷⁷⁵ Cf. *La Grimace*, 5^{ème} année, n°199, du 21 au 30 avril 1920, p. 6.

⁷⁷⁶ Cf. Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, op. cit., p. 3.

⁷⁷⁷ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Grand palais et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les vendredis à 3H du 14 avril au 30 juin 1920*, Paris, L'Illustration, 1920, notices n°454 à 456, p. 49.

⁷⁷⁸ Cf. *supra*, annexe 1, notice n°369.

⁷⁷⁹ Cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au grand palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III le 30 avril 1920*, Paris, Lapina, 1920, p. XXI-XXII.

archéologique et architectural en présentant et défendant, sur la base de son expérience personnelle, les six nouvelles dotations de mille francs qui seront attribuées sur concours dès 1921⁷⁸⁰.

Été 1920 : comme à son habitude, Dumoulin passe la saison estivale à Veules-les-Roses.

12 novembre 1920 : l'assemblée générale annuelle de la Société coloniale des artistes français se tient dans une salle du Ministère des colonies à Paris. Dumoulin est réélu à l'unanimité comme président avec la nomination de Pierre Mille à la vice-présidence de la société. Le Ministre des colonies Albert Sarraut accepte de jouer le rôle de président d'honneur et surtout de financer, sur les deniers de son budget ministériel, plusieurs nouveaux prix déjà annoncés dans la presse en dehors des Beaux-Arts. Cinq commissions nouvelles sont officiellement créées en vue de l'organisation des concours afférents aux nouveaux prix et cinq présidents de commission sont intronisés. Il s'agit, comme la presse l'avait déjà révélé plus tôt dans l'année, de Pierre Loti pour la commission de littérature, d'Adolphe Brisson pour celle du théâtre, d'Auguste Delaherche (1857-1940) pour celle des arts décoratifs, de René Cagnat (1852-1937) pour la commission d'archéologie et d'Henri Deglane (1855-1931) pour celle d'architecture⁷⁸¹.

Mi-janvier 1921 : la commission de littérature de la Société coloniale des artistes français, étrangement présidée non pas par Pierre Loti pourtant fraîchement élu officiellement président de cette commission mais par l'écrivain et académicien Eugène Brioux (1858-1932), attribue son premier prix annuel à l'écrivain Jean Marquet (1883-1954)⁷⁸², ancien fonctionnaire en Indochine. Le journal *Le Carnet de la semaine* fustige ce choix et critique le fonctionnement impartial d'un jury comprenant trop de « non-littérateurs » redevables à Albert Sarraut, ministre des colonies et président d'honneur de la société fondée par Dumoulin. Ce dernier est d'ailleurs nommé par le journal comme un des membres peu légitimes et sous influence du jury⁷⁸³. Pierre Mille rédigera une réponse publiée dans le même journal quelques semaines plus tard justifiant le fonctionnement du jury, la présence de Dumoulin en tant que président de la Société coloniale des artistes français et le choix de Jean Marquet⁷⁸⁴.

Du 30 avril au 30 juin 1921 : le cent trente quatrième Salon de la Société des artistes français se tient au Grand palais. Comme en 1914, une salle complète est dédiée aux artistes de la Société

⁷⁸⁰ Cf. *Excelsior*, dimanche 27 juin 1920, p. 4.

⁷⁸¹ Cf. « Des prix littéraires et artistiques », *Le Rappel*, samedi 13 novembre 1920, p. 3.

⁷⁸² Cf. « Coin des Lettres et des Arts », *La Lanterne*, mercredi 19 janvier 1921, p. 3.

⁷⁸³ Cf. « Toujours les prix littéraires », *Le Carnet de la semaine*, dimanche 6 février 1921, p. 11.

⁷⁸⁴ Cf. « Prix littéraires », *Le Carnet de la semaine*, dimanche 20 février 1921, p. 9.

coloniale des artistes français⁷⁸⁵ et *Les Annales coloniales* consacre à nouveau un large compte-rendu débutant par des prolégomènes élogieux de l'homme politique alors député du Cher Pierre Valude (1891-1930) envers Louis Dumoulin⁷⁸⁶. Dumoulin expose à cette occasion deux grands panneaux intitulés *L'Annam* et *Le Cambodge*⁷⁸⁷ qu'il destine à la décoration du salon d'attente du bureau du Ministre des colonies Albert Sarraut qui est également à cette époque Président d'honneur de la Société coloniale des artistes français. Quantitativement, il s'agit, avec deux cent vingt-six exposants et six cent cinquante œuvres, de la plus importante exposition de la société présidée par Dumoulin⁷⁸⁸ qui met dans l'ombre la Société des peintres orientalistes français. Cette primauté se confirmera d'ailleurs l'année suivante lors de l'Exposition coloniale de Marseille.

Les concours annuels de la Société coloniale des artistes français sont organisés dans le cadre du Salon de la société des artistes français et de celui de la Société nationale des Beaux-Arts qui a lieu dans le même temps du 13 avril au 30 juin 1921 sans œuvre exposée par Dumoulin⁷⁸⁹.

11 mai 1921 : visite officielle du Président de la république Alexandre Millerand aux différents Salons qui se tiennent au Grand-Palais. Dumoulin accueille le Président et lui présente l'exposition des œuvres des membres de la Société coloniale des artistes français⁷⁹⁰.

15 mai 1921 : le titre de peintre officiel du département de la marine est renouvelé pour cinq ans à Louis Dumoulin⁷⁹¹.

27 juin 1921 : la commission des Beaux-Arts de la Société coloniale des artistes français se réunit au Grand-Palais en marge des salons officiels en vue d'attribuer ses prix et bourses de voyages. Henri Gervex et Arsène Alexandre font notamment partie du jury que préside Dumoulin⁷⁹².

⁷⁸⁵ Voir les œuvres et artistes exposés dans : Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. 3-4.

⁷⁸⁶ Valude conclut ainsi son propos : « C'est de la meilleure des propagandes et de voir les résultats acquis cela doit consoler Dumoulin des démarches pénibles, des ingratitude de quelques-uns, de la jalousie de beaucoup, de son temps, de sa peine et de son argent prodigués pour une grande cause, la France coloniale » (cf. « Le Salon de la Société coloniale des artistes français », *Les annales coloniales*, numéro mensuel illustré, juin 1921, p. 1).

⁷⁸⁷ Ce dernier panneau est reproduit dans une qualité médiocre dans : *Les annales coloniales*, numéro mensuel illustré, juin 1921, p. 3.

⁷⁸⁸ Cf. Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial, les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956), op. cit.*, p. 157-158.

⁷⁸⁹ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et objets d'art exposés au Grand palais et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les vendredis de mai et de juin à 3H du 13 avril au 30 juin 1921*, Évreux, P. Hérissé, 1921, p. 60.

⁷⁹⁰ Cf. « M. Millerand au Grand Palais », *Le Figaro*, jeudi 12 mai 1921, p. 2.

⁷⁹¹ Cf. *La Liberté*, lundi 16 mai 1921, p. 2.

⁷⁹² Cf. *L'Éclair*, mardi 28 juin 1921, p. 3.

Juillet 1921 : Dumoulin fait appel à l'inspecteur général de l'instruction publique en Indochine et commissaire général de la section Beaux-Arts de la Société coloniale des artistes français Henri Gourdon (1876-1943) pour choisir parmi une quarantaine de proposition l'affiche officielle de l'Indochine française à l'Exposition coloniale de Marseille qui aura lieu l'année suivante⁷⁹³.

2 août 1921 : le compte-rendu d'une interview de Suzanne Frémont, fraîche lauréate du Prix de Madagascar attribué par la Société coloniale des artistes français, paraît au sein du journal *L'Intransigeant*. Frémont évoque son départ prochain pour la « grande île » et explique ce à quoi le règlement du prix de Madagascar la contraint : « Je suis tenue à faire du professorat pendant quatre mois à l'École des Beaux-Arts de Tananarive ; puis il me faudra laisser au musée de la ville une toile dont fera choix, sans doute, le Gouverneur. Enfin, je devrai rapporter quelques toiles, qui seront exposées au pavillon de Madagascar pendant la prochaine exposition coloniale de Marseille⁷⁹⁴ ».

25 décembre 1921 : la presse parisienne publie l'avis d'ouverture du concours pour l'obtention du prix de littérature de la Société coloniale des artistes français. Les candidats doivent faire parvenir en vingt exemplaires à l'adresse de Dumoulin, rue Notre-Dame-de-Lorette un ouvrage déjà édité. Le prix sera décerné en février 1921⁷⁹⁵.

Fin 1921 – début 1922 : Dumoulin décore l'intérieur du pavillon officiel de Madagascar à l'Exposition nationale coloniale de Marseille. La construction de cet édifice⁷⁹⁶ selon les plans de l'architecte Joachim Richard (1869-1960) s'achève en novembre 1921 laissant donc quelques mois à Dumoulin et ses collaborateurs pour les peintures décoratives intérieures⁷⁹⁷. Pressée par l'ouverture imminente, l'équipe de Dumoulin, qualifié de « peintre colonial réputé » par la presse marseillaise, travaille jour et nuit et achèvera les peintures quelques jours avant l'inauguration officielle de l'Exposition par le Président de la République française Alexandre Millerand⁷⁹⁸.

⁷⁹³ Cf. *Le Bulletin de la vie artistique*, 2^{ème} année, n°13 (1^{er} juillet 1921), p. 364.

⁷⁹⁴ Cf. « Une artiste française chez les Malgaches », *L'Intransigeant*, mardi 2 août 1921, p. 1-2.

⁷⁹⁵ Cf. *Le Rappel*, dimanche 25 décembre 1921, p. 3.

⁷⁹⁶ Voir détails et photographies de ce bâtiment dans la base de données « archiwebture » de la Cité de l'architecture et du patrimoine à l'URL suivant : https://archiwebture.citedelarchitecture.fr/fonds/FRAPN02_RICJO/inventaire/chapitre-394 (consulté le 17/08/2020).

⁷⁹⁷ Cf. « Madagascar à l'Exposition coloniale de Marseille de 1922 », *Bulletin économique*, 18^{ème} année, n°2 (deuxième trimestre 1921), Tananarive, Imprimerie officielle, 1921, p. 287.

⁷⁹⁸ Cf. « À l'Exposition coloniale, on ouvre dimanche, un incroyable effort, tout sera prêt », *Le Petit Marseillais*, mercredi 12 avril 1922, p. 1.

Du 16 avril au 19 novembre 1922 : seconde exposition coloniale de Marseille. La Société coloniale des artistes français y exposera quelques deux cents tableaux⁷⁹⁹ et démontrera par la quantité mais aussi par l'impressionnant cortège des membres de son comité de patronage⁸⁰⁰, sa prédominance sur la Société des peintres orientalistes français de Léonce Bénédite.

Dumoulin présente également deux dioramas au sein de la reproduction de grandeur nature d'une rue et de « maisonnettes indochinoises ». José Silbert, commissaire des Beaux-Arts, juge, même si l'un des dioramas en question est mal exposé à la vue des visiteurs que son créateur y « [...] a dépensé sans compter les ressources de son habileté professionnelle et de sa longue expérience⁸⁰¹ ».

Enfin, c'est à Dumoulin que l'on doit l'ensemble des peintures décoratives intérieures du pavillon de Madagascar⁸⁰².

En clôture d'exposition, Dumoulin assiste Albert Sarraut (1872-1962), Ministre des colonies, lors d'un discours au cours duquel est annoncée la création d'une section d'art colonial au sein du projet de grande exposition internationale d'arts décoratifs qui devait se tenir à Paris en 1924⁸⁰³. Cet événement aura finalement lieu en 1925 après la mort de Dumoulin. Ce dernier s'engagera néanmoins durant l'année 1923 à réunir des soutiens en vue de l'organisation de cette section d'art colonial⁸⁰⁴.

Notons également la présence de Dumoulin au banquet donné le 12 octobre 1922 par l'Institut colonial français en l'honneur du Gouverneur général de l'Indochine Maurice Long (1866-1923)⁸⁰⁵.

⁷⁹⁹ Voir la liste dans : Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. 4-5. Dumoulin n'expose lui qu'un seul tableau peint en 1913 (cf. *supra*, annexe 1, tableau n°392).

⁸⁰⁰ Cf. Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. 4-5.

⁸⁰¹ Cf. José Silbert, « Les Beaux-Arts », in *L'Exposition nationale coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Marseille, Commissariat général de l'Exposition, 1922, p. 52.

⁸⁰² Une description succincte des motifs décoratifs choisis par Dumoulin est donnée par le commissaire pour Madagascar M. Morgat (18?-19?) dans : « Madagascar », in *L'Exposition nationale coloniale de Marseille décrite par ses auteurs*, Marseille, Commissariat général de l'Exposition, 1922, p. 122-123.

⁸⁰³ Cf. « L'Art colonial », *Comoedia*, dimanche 12 novembre 1922, p. 6.

⁸⁰⁴ Le Touring-club de France, association créée en 1890 et visant à faire la promotion du tourisme apporte par exemple son soutien au projet de Dumoulin (cf. *La Revue du Touring-club de France*, n°845, mai 1923, p. 220).

⁸⁰⁵ Cf. « La vie de l'Institut colonial français », *Chronique mensuelle*, deuxième année, n°11 (novembre 1922), p. 98.

En marge de cette exposition, Dumoulin est la cible d'un courrier relayé par la presse le tenant comme principal responsable de l'absence d'œuvres de Paul Cézanne au sein de la section Beaux-Arts de l'Exposition⁸⁰⁶.

Du 30 avril au 30 juin 1922 : cent trente cinquième Salon de la Société des artistes français et Salon de la Société nationale des Beaux-Arts (du 13 avril au 30 juin 1922). En raison de la tenue de l'Exposition coloniale de Marseille, Dumoulin n'expose dans aucun des deux Salons officiels en 1922. La Société coloniale des artistes français organise en revanche ses concours annuels au sein des deux salons.

16 juin 1922 : les différentes commissions de la Société coloniale des artistes français, en dehors de celle consacrée à la littérature, se réunissent en marge des salons officiels des Beaux-Arts afin de procéder à la sélection des lauréats des différents concours organisés en son sein. La liste complète des boursiers est publiée dans la presse d'actualité française⁸⁰⁷.

24 juillet 1922 : *Le Panorama du tour du monde* est cité parmi les plus célèbres œuvres d'art panoramiques, avec notamment le panorama de Gervex et Stevens de 1889 intitulé *Le Bilan du siècle*, dans un article de la presse régionale bourguignonne déplorant la fin de ce genre pictural mis dans l'ombre, selon le journaliste, par l'avènement du cinéma⁸⁰⁸.

Août 1922 : Dumoulin est à Veules-les-Roses où il participe à un petit « Salon des artistes veulais ». Il y expose, selon le journal *La Liberté* des « vues africaines⁸⁰⁹ » qui correspondent peut-être aux études réalisées pour la décoration du pavillon de Madagascar à l'Exposition coloniale de Marseille qui est en cours à cette date.

1^{er} décembre 1922 : *Le Bulletin de la vie artistique*, dirigé par Félix Fénéon (1861-1944) et Gaston Bernheim-Jeune, publie un courrier de Dumoulin dans lequel ce dernier réitère son engagement en faveur de l'art colonial et se félicite de l'action bienfaitrice de sa Société coloniale des artistes français. Il profite de cette lettre pour protester vigoureusement contre toute éventuelle implication de sa part dans l'oubli des œuvres de Cézanne lors de l'Exposition coloniale de Marseille qui vient juste de s'achever⁸¹⁰.

⁸⁰⁶ Cf. « Les Expositions, les envois de Rome pour 1922, la leçon d'art de l'Exposition de Marseille », *L'Œuvre*, samedi 21 octobre 1922, p. 5.

⁸⁰⁷ Voir par exemple : « Les Prix coloniaux de la Société des artistes français », *La Lanterne*, samedi 17 juin 1922, p. 3.

⁸⁰⁸ Cf. Henri Nicolle, « Grandeur et décadence du panorama », *Le Progrès de la Côte-d'Or*, lundi 24 juillet 1922, p. 1.

⁸⁰⁹ Cf. « Nouvelles artistiques », *La Liberté*, mercredi 16 août 1922, p. 2.

⁸¹⁰ Cf. « Art colonial, une lettre de M. Louis Dumoulin », *Le Bulletin de la vie artistique*, 3^{ème} année, n°23 (1^{er} décembre 1922), p. 541-542.

27 décembre 1922 : décès à Paris d'Alphonse Humbert à l'âge de soixante-dix-huit ans⁸¹¹. Dumoulin, en voyage au Maroc, ne peut assister aux obsèques.

Décembre 1922 – avril 1923 : long séjour de Dumoulin au Maroc en compagnie de son épouse. La présence de Dumoulin à Fez en février 1923 est mentionnée par la peintre française Suzanne Drouet-Réveillaud (1885-1970), lauréate du prix pour le Maroc de la Société coloniale des artistes français et séjournant à ce titre dans cette ville⁸¹². Drouet-Réveillaud mentionne en outre que Dumoulin la sollicite pour lui rappeler d'envoyer des toiles au musée des Beaux-Arts de Casablanca comme le stipule le règlement du prix du Maroc et qu'il la remercie de son envoi⁸¹³. Durant ce séjour, Dumoulin contracte une maladie du foie mal identifiée lors d'une excursion dans la région de Fez qui limitera ses activités durant les quinze derniers mois de sa vie⁸¹⁴.

28 avril 1923 : de retour du Maroc, Dumoulin donne une conférence au sujet de son récent séjour intitulée : « impressions de voyage au Maroc ». Cette manifestation, organisée par *Le journal parlé* se tient dans les locaux des sociétés savantes à la Sorbonne au 8 rue Danton⁸¹⁵. Dumoulin intervient une seconde fois dans le même cadre et sur le même sujet le samedi 5 mai pour une brève conférence intitulée : « Chez les grands seigneurs de l'Atlas »⁸¹⁶.

Du 30 avril au 30 Juin 1923 : cent trente sixième Salon de la Société des artistes français. Outre l'exposition d'œuvres par ses membres, la Société coloniale des artistes français y organise les habituels concours d'attribution de prix et bourses de voyages. D'abord, les prix des Beaux-Arts⁸¹⁷ remis fin juin à des artistes exposants soit au Salon de la Société des artistes français, soit au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts qui a lieu quasiment en même temps sans œuvre exposée par Dumoulin⁸¹⁸ ; puis ceux des autres commissions de la Société⁸¹⁹. Concernant la Section de littérature, la mort de son président Pierre Loti, survenue à Hendaye le 10 juin 1923, n'empêche pas l'attribution d'un prix. C'est l'écrivain et académicien Eugène

⁸¹¹ Cf. « Alphonse Humbert », *Excelsior*, samedi 30 décembre 1922, p. 2.

⁸¹² Cf. Suzanne Réveillaud Kriz, *L'Odyssée d'un peintre, Drouet Réveillaud*, Paris, Fischbacher, 1973, p. 71-72.

⁸¹³ Cf. Suzanne Réveillaud Kriz, *L'Odyssée d'un peintre, Drouet Réveillaud, op. cit.*, p. 73.

⁸¹⁴ Cf. « Les artistes coloniaux français », *Le Gaulois*, 60^{ème} année, 3^{ème} série, n°17300 (dimanche 15 février 1925), p. 5.

⁸¹⁵ Cf. « Cours et conférences », *Excelsior, journal illustré quotidien*, samedi 28 avril 1923, p. 2.

⁸¹⁶ Cf. « Programme du *Journal parlé* du 5 mai 1923 », *La Parole libre, supplément du journal parlé*, 2^{ème} année, n°31 (5 mai 1923), p. 8.

⁸¹⁷ Cf. « Le Salon de 1923 », *La Lanterne, journal politique quotidien*, vendredi 22 juin 1923, p. 3.

⁸¹⁸ Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand palais du 1^{er} mai au 30 juin 1923 et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les vendredis de mai et de juin à 3H*, Evreux, P. Hérissey, 1923.

⁸¹⁹ Cf. « Les Arts », *Paris-midi*, mercredi 4 juillet 1923, p. 2.

Brieux, habitué à suppléer Loti peu impliqué dans les activités de la Société, qui succède à ce dernier à la tête de la commission littéraire⁸²⁰.

Juillet-août 1923 : au moins une œuvre de Dumoulin est sélectionnée pour être exposée en Angleterre à Brighton au sein d'une exposition consacrée à « l'Art français moderne ». Le ou les tableaux de Dumoulin se trouvent exposés en salle deux en compagnie d'œuvres de Gervex, Béraud, Roll mais aussi Cormon par exemple⁸²¹.

Dumoulin, qui passe la saison estivale à Veules-les-Roses comme à son habitude, ne se déplace pas à Brighton.

30 mars 1924 : un écho du journal *L'Avenir* évoque les deux musées des Beaux-Arts fondés sur l'initiative de Dumoulin à Antananarivo et à Casablanca et prête au peintre les paroles suivantes au sujet de la manière dont il a réussi à collecter des œuvres pour ces musées : « j'ai ainsi un premier fonds de trois à quatre cents toiles et sculptures pour le musée de Tananarive et autant pour celui de Casablanca ; et il ne m'en a coûté que sept à huit cents poignées de mains d'ailleurs très agréables. Malgaches et Marocains sont dans la joie ; moi aussi⁸²² ». Le journaliste auteur de l'écho qualifie en introduction de son propos Dumoulin de « mécène et surintendant des Beaux-Arts » des Malgaches et des Marocains qui, avance l'auteur du texte, reconnaissants, « tressent des couronnes au peintre [...]»⁸²³.

29 avril 1924 : le jury de la commission littéraire de la Société coloniale des artistes français, présidé par Eugène Brieux, se réunit à Paris pour choisir le lauréat de son prix annuel⁸²⁴. C'est à l'écrivain français André Demaison (1883-1956) qu'est attribué le prix pour son roman *Diato, roman de l'homme noir qui eut trois femmes et en mourut*⁸²⁵. La même année, Demaison publie en collaboration avec Pierre Mille, membre influent du jury, un roman mettant en scène les relations entre une femme russe et un homme noir issu de l'ethnie Coniagui d'Afrique occidentale⁸²⁶.

⁸²⁰ Cf. Marlène Lespes, *De l'orientalisme à l'art colonial, les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, op. cit., p. 151.

⁸²¹ Cf. Eugène Cadet, « L'Exposition de l'art français moderne à Brighton », *La Presse*, lundi 2 août 1923, p. 2.

⁸²² Cf. « Deux musées nouveaux », *L'Avenir*, dimanche 30 mars 1924, p. 2.

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ Cf. « Le Prix de littérature coloniale », *Le Gaulois*, dimanche 4 mai 1924, p. 5.

⁸²⁵ Aux éditions Albin Michel.

⁸²⁶ André Demaison, Pierre Mille, *La femme et l'homme nu*, Paris, Éditions de France, 1924.

Du 30 avril au 30 Juin 1924 : deux toiles « marocaines »⁸²⁷ de Louis Dumoulin sont présentées dans les salles dédiées à l'exposition de la Société coloniale des artistes français qui se tient comme tous les ans au Grand Palais en même temps que les Salons de la Société des artistes français⁸²⁸ et de la Société nationale des Beaux-Arts⁸²⁹ (dont il est toujours sociétaire depuis 1890 bien qu'il n'y expose plus tous les ans⁸³⁰). Dumoulin préside fin juin, en clôture des deux Salons et pour la dernière fois, le jury d'attribution des prix et bourses de voyages de la Société coloniale des artistes français⁸³¹.

18 mai 1924 : Dumoulin signe un texte présentant « sa » Société coloniale des artistes français dans la rubrique « Page coloniale » du journal *Le Gaulois*. Retraçant brièvement les heures de gloires de la société, dont la création des musées des Beaux-Arts d'Antananarivo et de Casablanca, Dumoulin se félicite des actions réalisées et se projette sur l'avenir et sur son héritage. En proie à la maladie, Dumoulin laisse poindre dans ce texte l'imminence de sa propre fin mais exprime d'un ton décidé la survivance et la vitalité de son œuvre coloniale et, dans une modestie quelque peu feinte, espère que la postérité lui laissera une place⁸³².

26 mai 1924 : au moins un tableau de Dumoulin ayant pour sujet l'Extrême-Orient fait l'objet d'un lot dans une vente aux enchères se déroulant à Wormhout, petite ville des Flandres françaises⁸³³.

20 juin 1924 : Louis Dumoulin présente, en compagnie d'Henri-Paul Nénot, au nouveau Ministre des colonies Édouard Daladier (1884-1970) l'exposition de la Société coloniale des artistes français⁸³⁴.

Du 6 juillet au 19 octobre 1924 : Exposition coloniale de Strasbourg au parc de Wacken. Placé sous le slogan de « la plus grande France », cet événement vise à la fois à célébrer les bienfaits

⁸²⁷ Cf. « L'Exposition de la Société coloniale des artistes français », *Le monde colonial illustré*, n°9 (juin 1924), p. 207.

⁸²⁸ Les salles dans lesquelles se déroule l'exposition des œuvres de la Société coloniale des artistes français ont été mises à disposition par la Société des artistes français dirigée alors par Henri-Paul Nénot, qui avait soutenu Dumoulin en 1894 lors de l'obtention par ce dernier d'une commande officielle en vue de décorer l'amphithéâtre de l'École nationale des Chartes (cf. *supra*, p. 301).

⁸²⁹ Voir la liste des exposants dans : Pierre Sanchez, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970, op. cit.*, p. 5-6.

⁸³⁰ Dumoulin ne présente en revanche aucune œuvre lors de ce Salon (cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand palais du 1^{er} mai au 30 juin 1924 et programme des œuvres musicales admises à être exécutées pendant le Salon les vendredis à 3H*, Paris, Lapina, 1924).

⁸³¹ Cf. « Les prix coloniaux », *Comoedia*, samedi 28 juin 1924, p. 3.

⁸³² Cf. Louis Dumoulin, « La Société coloniale des artistes français », *Le Gaulois*, dimanche 18 mai 1924, p. 5.

⁸³³ Cf. *Le Grand écho du Nord de la France*, mardi 6 mai 1924, p. 5.

⁸³⁴ Cf. « Nouvelles artistiques, aux artistes français », *Le Rappel*, samedi 21 juin 1924, p. 4.

de la colonisation dans une rhétorique et une mise en scène reprenant les poncifs des expositions de ce type, mais aussi à souder le peuple alsacien à la nation retrouvée suite à la Grande guerre⁸³⁵. La Société coloniale des artistes français participe à cet événement avec l'exposition d'œuvres de ses membres dont des toiles de Dumoulin issues de son voyage récent au Maroc. Ces tableaux, qualifiés de « maroquinerie » par Albert de Pouvourville, constituent probablement les dernières œuvres exposées du vivant de l'artiste⁸³⁶.

11 août 1924 : le journal *L'Intransigeant* annonce qu'un cambriolage au butin important s'est produit au domicile de Georges Bigot, 3, rue des Mathurins à Bièvres⁸³⁷.

11 septembre 1924 : Louis Vauxcelles, dans un article intitulé « Chinoiseries et Turqueries », inscrit Dumoulin et son action à la tête de la Société coloniale des artistes français dans la lignée des grands peintres orientalistes français comme Watteau, Delacroix ou encore Fromentin, il cite également Renoir, Gauguin, Guillaumet, Ziem. Le dernier tiers de son article est dévolu à l'appréciation toute positive des initiatives de Dumoulin, de sa ténacité et de son esprit moderne⁸³⁸.

5 décembre 1924 : décès au domicile conjugal rue Notre-Dame-de-Lorette à Paris de Louis Dumoulin à l'âge de soixante-quatre ans⁸³⁹ des suites de la maladie du foie⁸⁴⁰ contractée au Maroc en 1923. Il est inhumé au cimetière du Père-Lachaise. Les obsèques ont lieu le 8 décembre en l'église de la Trinité dans le neuvième arrondissement de Paris⁸⁴¹ en la présence des anciens ministres Stephen Pichon, Paul Strauss et Lucien Lacaze, des membres de la Société coloniale des artistes français René Cagnat, Pierre Mille, Albert de Pouvourville, Jean-Jacques Rousseau et Léon Ruffé, les trois derniers cités prononçant chacun un discours en hommage à Dumoulin⁸⁴². Mis à part le cercle familial, on comprend, à la lecture des noms listés ci-avant que les personnes qui côtoyaient le plus Louis Dumoulin à la fin de sa vie sont issues de la sphère coloniale. Le nom d'Henri Gervex par exemple n'est pas mentionné par la presse et ce dernier n'évoque pas dans ses souvenirs la mort de Dumoulin.

⁸³⁵ D'après Francis Grandhomme, « « Retour à la France » et « Plus grande France » », *Revue d'Alsace*, n° 144, 2018, p. 303-342.

⁸³⁶ Cf. Albert de Pouvourville, « L'Exposition coloniale de Strasbourg », *Le Gaulois*, mercredi 9 juillet 1924, p. 4.

⁸³⁷ Cf. *L'Intransigeant*, lundi 11 août 1924, p. 3.

⁸³⁸ Cf. Louis Vauxcelles, « Chinoiseries et Turqueries », *L'Ère nouvelle*, jeudi 11 septembre 1924, p. 2.

⁸³⁹ Cf. Archives municipales de la ville de Paris, neuvième arrondissement, acte de décès n°1370 du 7 décembre 1924.

⁸⁴⁰ Cf. *Chronique de l'Institut colonial français*, quatrième année, n°24 (20 décembre 1924), p. 8.

⁸⁴¹ Cf. *Le Temps*, lundi 8 décembre 1923, p. 3.

⁸⁴² Cf. Jacques Vivien, « 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.

7-10 décembre 1924 : la presse d'actualité parisienne annonce par des brèves dans leurs rubriques « nécrologie » la mort de Louis Dumoulin⁸⁴³.

Seuls les trois quotidiens suivants consacrent un hommage sous la forme d'articles relativement courts au peintre décédé : *Le Petit Parisien*, dès le 10 décembre⁸⁴⁴, *Le Figaro*, le 27 décembre par la plume d'Arsène Alexandre⁸⁴⁵ et *Comoedia*, le 30 décembre⁸⁴⁶.

La presse coloniale se montre quant à elle, étonnamment peu disserte sur la disparition d'un peintre pourtant fondateur et président d'une Société dédiée aux idées qu'elle défend globalement. *Le Monde colonial illustré* mentionne simplement, dans un écho très court, la mort d'un « bon serviteur de l'idée coloniale⁸⁴⁷ ».

13 janvier 1925 : le journal *Excelsior* fait paraître un court hommage anonyme à feu Louis Dumoulin. Après avoir salué un « peintre orientaliste et coloniale » dont « l'œuvre n'est pas sans importance » et surtout l'initiateur du développement des Beaux-Arts dans les colonies françaises, cet article vise à affirmer le statut de voyageur de Dumoulin remis en cause par des rumeurs : « Louis Dumoulin avait beaucoup voyagé dans sa jeunesse. Cependant, ces dernières années, on insinuait volontiers, dans les milieux artistes, qu'il convenait de situer le mirage de son Orient entre son atelier de la rue Notre-Dame-de-Lorette et sa villa de Veules-les-Roses ». L'article se conclut sur l'Exposition coloniale des arts décoratifs de 1925 et la forme d'aboutissement qu'elle aurait représenté pour Dumoulin⁸⁴⁸.

15 février 1925 : à son tour, le journal *Le Gaulois* publie un court hommage à Dumoulin s'élevant en faux, comme l'article paru dans *Excelsior* le mois précédent, contre les insinuations colportées dans les milieux artistiques visant à caricaturer Dumoulin en peintre d'atelier ayant

⁸⁴³ Nous avons pu recenser une dizaine de titres ayant publié une annonce de la mort de Dumoulin dont voici la liste : *Excelsior*, *Le Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Petit journal*, *Le Figaro*, *L'Avenir*, *Le Temps*, *La Croix*, *Journal des débats politiques et littéraires*, *Le Journal des arts*.

⁸⁴⁴ Insistant d'abord sur le panoramiste qu'était Dumoulin, l'article, qui est illustré d'un portrait, met ensuite l'accent sur l'engagement colonial du peintre (cf. Jacques Vivien, « 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).

⁸⁴⁵ Regrettant d'abord le peu d'hommages rendus à Dumoulin après sa mort, Alexandre évoque très brièvement les voyages de jeunesse de ce dernier au Japon et en Indochine avant d'embrayer sur son œuvre coloniale. Il conclut son article en exposant les grandes lignes de l'exposition des arts décoratifs coloniaux qui doit se tenir en 1925 et dont Dumoulin aurait été un des grands acteurs s'il avait été vivant (cf. Arsène Alexandre, « La Vie artistique, Louis Dumoulin, l'art de nos colonies », *Le Figaro*, samedi 27 décembre 1924, p. 2).

⁸⁴⁶ Définissant d'abord Dumoulin comme « un peintre de l'exotisme » mais surtout un peintre officiel, cet article écrit par le poète Yvanhoé Rambosson (1872-1943) se concentre quasi exclusivement sur l'action coloniale de Dumoulin et reconnaît plus ses talents entrepreneuriaux qu'artistiques. Rambosson conclut également en évoquant l'exposition coloniale des arts décoratifs programmée pour 1925 (cf. Yvanhoé Rambosson, « Beaux-Arts, mort de Louis Dumoulin », *Comoedia*, mardi 30 décembre 1924, p. 3).

⁸⁴⁷ Cf. *Le Monde colonial illustré*, n°16 (janvier 1925), p. 18.

⁸⁴⁸ Cf. « Louis Dumoulin », *Excelsior*, mardi 13 janvier 1925, p. 2.

fantasmé son « Orient » depuis la France. Annonçant la succession à venir à la tête de la Société coloniale des artistes français, cet article non signé dresse ensuite la liste des principaux pays visités par Dumoulin et explique que seules la guerre et la maladie ont pu arrêter les voyages de ce « *globe-trotter* » : « Car Dumoulin fut précisément le contraire d'un artiste en chambre. Malgré les insinuations dont certains de ses amis ont tenté récemment d'obnubiler ses créations coloniales, Louis Dumoulin fut un grand voyageur devant l'Éternel, et ses inspirations exotiques lui furent dictées par la nature, directement et dans tous les pays du monde. [...] il ne s'était arrêté que pendant la guerre ; en 1922 et 1923, il avait fait un long séjour au Maroc ; c'est en revenant de Fez que la maladie commença de le saisir et immobilisa pendant les quinze derniers mois de sa vie l'infatigable voyageur⁸⁴⁹ ».

Mi-mars 1925 : le sénateur de la Guadeloupe Henry Béranger est élu président de la Société coloniale des artistes français et succède donc à Dumoulin⁸⁵⁰. C'est probablement à l'occasion de cette assemblée qu'est institué « le prix Louis Dumoulin pour l'Algérie » sous l'égide de la commission des Beaux-Arts.

16 mars 1925 : Lucien Madrassi (1881-1956) est nommé peintre officiel du département de la marine sur la place laissée vacante par le décès de Louis Dumoulin⁸⁵¹.

3 avril 1925 : Pierre Mille, désormais président de la commission de littérature de la Société coloniale des artistes français présente dans un texte relativement long publié dans le journal *Le Petit provençal*, les actions passées et projets à venir de sa commission. L'introduction des propos de Mille par le journal évoque très brièvement le souvenir de Louis Dumoulin qu'il qualifie de manière approximative de « bon paysagiste et portraitiste ». Mille se félicite du quadruplement de la somme qui sera versée au lauréat du prix de littérature et explique que les activités de la Société vont s'inscrire dans la lignée des objectifs définis lors de sa création⁸⁵².

Du 28 avril au 25 octobre 1925 : une grande exposition internationale des arts décoratifs et industriels se tient à Paris comprenant une importante section d'art colonial. Dumoulin nourrissait beaucoup d'espoirs et d'ambitions pour cet événement dans lequel il souhaitait impliquer fortement la Société coloniale des artistes français.

⁸⁴⁹ Cf. « Les Artistes coloniaux français », *Le Gaulois*, dimanche 15 février 1925, p. 5.

⁸⁵⁰ Cf. Gaston Berheim-Jeune, « La Société coloniale des artistes français », *Le Bulletin de la vie artistique*, 6^{ème} année, n°10 (15 mai 1925), p. 212-213.

⁸⁵¹ Cf. *La Revue de l'art ancien et moderne*, n°718 (mai 1925), p. 139.

⁸⁵² Cf. « M. Pierre Mille nous parle de la littérature coloniale », *Le Petit Provençal*, vendredi 3 avril 1925, p. 6.

12 mai 1925 : quelques mois après la mort de Dumoulin, Léonce Bénédite, le fondateur et président de la Société des peintres orientalistes français décède à Paris à l'âge de soixante-six ans⁸⁵³.

12 juin 1925 : les jurys de la Société coloniale des artistes français se réunissent comme tous les ans en marge des Salons officiels des Beaux-Arts et pour la première fois sans la présence de Louis Dumoulin, décédé en décembre 1924. Le prix des Beaux-Arts pour une bourse de voyage en Algérie portant son nom est attribué à une femme peintre paysagiste Jeanne Gauzy (1886-1968)⁸⁵⁴.

Août 1925 : un panneau et plusieurs toiles de Dumoulin sont exposés dans le cadre du dixième Salon de peinture de Veules-les-Roses⁸⁵⁵.

Septembre 1925 : le Musée des Beaux-Arts de Madagascar est dénommé Louis Dumoulin en hommage à ce dernier⁸⁵⁶.

10 novembre 1926 : *Le Journal du Cher* annonce la parution aux éditions du Midi colonial et maritime d'un album de dix-huit dessins de Georges Bigot intitulé *Alexandre Varenne Imperator* et consistant comme l'indique le titre en caricatures du journaliste et homme politique Alexandre Varenne (1870-1945), Gouverneur général de l'Indochine de 1925 à 1928⁸⁵⁷.

Du 1^{er} mai au 30 juin 1926 : une exposition rétrospective d'une cinquantaine d'œuvres de Louis Dumoulin est organisée par la Société coloniale des artistes français dans le cadre de son exposition annuelle organisée chaque année au sein du Salon de la Société des artistes français⁸⁵⁸.

Décembre 1926 : Suzanne Saulay de L'Aistre fait don d'une toile de jeunesse de son défunt mari, en l'occurrence *Le point du jour à Auteuil* peint en 1883, au Musée Carnavalet⁸⁵⁹.

10 octobre 1927 : décès à Bièvres, dans l'Essonne, de Georges Ferdinand Bigot à l'âge de soixante-sept ans.

Octobre-novembre 1927 : la Société coloniale des artistes français expose des œuvres de ses membres à la galerie Bernheim à Paris. Aucune peinture de Dumoulin ne figure au catalogue

⁸⁵³ Cf. « Mort de M. Léonce Bénédite », *Le Petit Parisien*, mercredi 13 mai 1925, p. 2.

⁸⁵⁴ Cf. « Salon de 1925 », *Le Rappel*, dimanche 14 juin 1925, p. 3.

⁸⁵⁵ Cf. « Nouvelles artistiques », *La Liberté*, vendredi 21 août 1925, p. 2.

⁸⁵⁶ Cf. Arrêté du 14 septembre 1925 paru au *Journal officiel de Madagascar et dépendances*. N°2057 du 19 sept. 1925. Acte 14 du gouvernement général.

⁸⁵⁷ Cf. « Chronique bibliographique », *Journal du Cher*, mercredi 10 novembre 1926, p. 4.

⁸⁵⁸ Cf. « Société coloniale des artistes français », *Le monde colonial illustré*, n°34 (juin 1926), p. 142.

⁸⁵⁹ Cf. *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, jeudi 28 avril 1927, p. 2281.

au grand dam du journal *La Lanterne* qui regrette de « [...] voir l'oubli s'étendre sur l'artiste de talent, l'homme de génie, qui a été l'animateur, le créateur non seulement de cette "coloniale", mais encore de tant d'œuvres coloniales, en Indochine et à Madagascar en particulier, qui, il y a vingt ans, a vu loin et juste ; qui a compris quel intérêt il y aurait pour la France à mieux connaître son immense domaine colonial et quelle aide puissante les artistes lui apporteraient dans l'énorme développement de son extension d'outre-mer⁸⁶⁰ ».

1^{er} Novembre 1927 : le journal *La Presse coloniale illustrée* lance une souscription pour la parution d'un ouvrage du peintre Ange Supparo (1870-1948), premier lauréat du prix de Madagascar de la Société coloniale des artistes français en 1913. Paru sous le titre *Madagascar en filanzane*, cet ouvrage richement illustré bénéficie d'une préface écrite conjointement par Louis Dumoulin, le maréchal Galliéni et les hommes politiques Georges Boussenot (1876-1974) et Paul Reynaud (1878-1966)⁸⁶¹.

Juin 1929 : l'atelier de peintre du 58 rue Notre-Dame-de-Lorette occupé par Delacroix, puis par Louis Dumoulin jusqu'à sa mort en 1924, est détruit par des travaux⁸⁶². Il semble que Suzanne Saulay de l'Aistre, veuve, ait quitté ce domicile pourvu d'un atelier devenu inutile entre 1927 et mai 1929. Suite à son déménagement, une grande exposition/vente des peintures de Dumoulin est organisée chez Drouot (exposition le 31 mai et vente le 1^{er} juin)⁸⁶³. Les lots n'ayant pas trouvé preneur sont à nouveau mis en vente dans la même maison du 5 au 7 janvier 1930⁸⁶⁴.

⁸⁶⁰ Cf. « L'Exposition de la Société coloniale des artistes français », *La Lanterne*, vendredi 25 novembre 1927, p. 3.

⁸⁶¹ Cf. *La Presse coloniale illustrée*, mardi 1^{er} novembre 1927, p. 20.

⁸⁶² Cf. « Un atelier de Delacroix va disparaître », *Comoedia*, vendredi 7 juin 1929, p. 3.

⁸⁶³ Cf. « Peintures par Louis Dumoulin », *Le Figaro*, mercredi 29 mai 1929, p. 11.

⁸⁶⁴ Cf. *Le Journal des arts*, samedi 4 janvier 1930, p. 2.

Annexe 3 : Retranscription d'articles de presse de Dumoulin

Annexe 3.1 : Retranscription de : Chassagnol [pseudonyme de Louis Dumoulin], « Promenades & croquis, sur l'eau », *L'Événement*, jeudi 12 mai 1887, p. 2.

Promenades & croquis

Sur l'eau

12 mai 1887

A mon ami Antoine Guillemet

Nâge babord, dénage tribord !

Ohé Guillemet, ohé du capot !

Et une équipe de vigoureux garçons, joyeux, bruyants, descendent une fine yole. Il est midi, il fait soif et faim, l'aviron tiré depuis le matin a excité l'appétit de ces loups de Seine qu'une colossale omelette au lard, hors-d'œuvre réglementaire d'un déjeuner de canotiers qui se respectent, ne fera qu'exciter encore.

Et l'argetier tout épuisé se laisse aller dans la friture.

C'est à la ferme d'Epinay que Guillemet et son équipe ont décidé qu'aurait lieu la première étape d'un grand voyage en Seine jusqu'à Rouen.

Ce voyage débute bien, le soleil est superbe, les compagnons charmants : Félix Faure, aujourd'hui député ; Maupassant, qui n'est pas encore la maire romancier, est plein de verve et d'entrain ; Champsaur, grisé par cette chaude journée qui lui rappelle son Midi bien aimé, s'abandonne à la poésie.

Avant partout !

C'est ainsi que Guillemet débuta dans la flotte, n'ayant pas pu comme il se souhaitait se faire marin.

Le père de famille, toujours prudent, n'autorisait pas cette vocation.

Mais Guillemet est à demi Normand ; n'ayant pas osé dire non, il n'a pas dit oui et, tout en respectant l'autorité paternelle, d'officier qu'il rêvait d'être, il se fit peintre de marine.

Nous avons gagné à cette finasserie un grand peintre et lui-même les galons qu'il rêvait. L'immense vaisseau du Palais de l'industrie n'est pas un torpilleur, mais Guillemet y commande. A la suite d'une grande bataille en 1880, Guillemet obtint le ruban de la Légion d'honneur.

Tout en se livrant ardemment au canotage en Seine, faute de mieux, Guillemet entre deux escales s'arrêtait et hardiment enlevait une étude. C'est ainsi qu'il est arrivé à saisir si justement un effet fugitif de soleil ou d'orage.

Une impression rapide, quelques renseignements rigoureux, et en route !

L'aviron était là qui l'appelait, la vocation maritime l'entraînait encore !

Ce voyage qu'il fit à Rouen en suivant la Seine des plus intéressants, des plus fructueux pour toute l'équipe ; Maupassant recueillait de fines observations, et tout le long de la route, Guillemet fit de nombreuses études. Visiter encore aujourd'hui son atelier, c'est faire un voyage au long cours sur les bords de la Seine.

Mais le marin avait autant travaillé que le peintre, son biceps avait encore grossi, ses bras étaient devenus couleur chocolat. Avant partout !

La yole, enlevée par ses vigoureux rameurs, passe devant Argenteuil, Chatou, Bougival (en avant deux, un quadrille chez feu Markowski), Le Pecq, Maison-Lafitte, Conflans où l'Oise, si chère à Daubigny, se jette dans la Seine.

Voici Médan, découvert depuis par Zola ; Triel où se trouve la propriété de Sari, l'ex patron des Folies-Bergère ; l'équipage salue d'un hurrah le vieux pont de Limay illustré par Corot.

Enfin, voici Laroche-Guyon. Les équipiers affalés se reposent. Ils sont beaux, nos canotiers, ils sont grands et forts ; est-ce pour cette raison que la femme de l'aubergiste, somnambule extralucide, entre dans la chambre où tous ronflent comme des trompettes, fantôme vêtu de blanc dont le linceul habituel légèrement décolleté est garni d'une mince dentelle.

Et le pauvre hôtelier dormait toujours !

Laroche-Guyon et l'auberge de la somnambule furent très fréquenté pendant quelques années.

A quoi tient le succès d'une ville d'eau !

Les avirons battent l'eau mollement ; il est déjà tard et la journée lourde, chargée d'orage, à casser les bras des plus vaillants ; ils guettent la *chaine*, cette grosse toue à vapeur, qui semblable à une puissante tortue, glisse sur l'eau trainant après elle un long serpent de bateaux.

Ah ! Si elle venait comme elle paraîtrait belle cette lourde machine dont la marche lente et le bruit formidable font rire les canotiers qui la dépassent si aisément. Enfin le voilà, nage tribord, dénage bâbord ! Et le petit canot est amarré à l'arrière, près du gouvernail d'un grand chaland. Ohé messieurs ! Voulez-vous monter à bord ? leur demande l'homme de la barre.

Pourquoi pas ? Les voilà sur le pont du charbonnier.

La petite maisonnette du patron est là, tout près du gouvernail. Ses murailles blanches aux volets d'un vert clair et cru égayent la fin de cette journée si accablante. De beaux géraniums d'un rouge vif, rangées sur des gradins forment un massif éclatant.

Un enfant joue gaiement au milieu de ces fleurs !

Tenez la barre, voulez-vous ? demande encore le patron ; vous me rendrez grand service.

Et rapidement, il disparaît dans sa coquette maison, dont les fenêtres s'éclairent bientôt.

Le temps se passe, l'homme ne revient pas ; l'enfant joue et chantonne toujours.

Guillemet s'avance et jette un coup d'œil dans la chambre. Les meubles brillent symétriquement rangés ; sur la commode en noyer verni, un globe de verre protège la couronne à peine défraîchie d'une mariée. Un christ en bois noir et un rameau de buis tachent de deuil les draps rigidement tendus. Une petite lampe brûle, et l'homme à genoux prie.

La femme est morte hier. Le matelot est allé à la mairie du village le plus proche faire la déclaration obligée et le patron, resté seul, ne peut conduire le bateau et veiller la morte.

A tour de rôle, chacun des canotiers veilla la pauvre femme et le chaland dirigé à tour de rôle, lui aussi, emmena jusqu'à Rouen, l'équipe devenue grave et recueillie, familialement triste.

Le retour fut heureusement plus gai mais non moins accidenté ; les gardes-chasse avaient fort à faire avec des braconniers aussi hardis ; souvent l'auberge était trop loin, les vivres insuffisants et l'on recourait à des procédés que la loi protectrice de la propriété interdit mais ne saurait empêcher.

Les lapins n'étaient pas hélas, les seuls comestibles qui eussent à trembler.

Un jour Guillemet, envoyé en expédition, audacieux, mais toujours spirituel, rapporta le quart d'un potiron dont il avait laissé le reste mûrir sur la tige, Ô comble de délicatesse !

Les gendarmes arrivaient toujours trop tard. Ce terrible remord physique, comme le dit Théophile Gautier, ne parvint pas à troubler leur vie exquise.

Guillemet vit petit à petit ses biceps disparaître, la navigation cessa de le passionner. La peinture, devenue enfin son unique maîtresse, fit ses voyages moins longs, et ce n'est guère

qu'aux environs de Paris ou au bord de la mer pendant la saison que Guillemet, devenu peintre sérieux et canotier fantaisiste, fit ses tableaux les plus intéressants.

C'est avec une vue de Paris, *le Quai de Bercy* qu'il obtint une seconde médaille. Cette œuvre, tout à fait remarquable, d'une grande audace de ligne et de facture, est aujourd'hui au Musée du Luxembourg, où le public peut voir, en même temps que l'impression d'un peintre puissant, l'aspect exact et spécial d'un quartier de Paris qui présentera un grand intérêt, lorsque, plus tard, on aura besoin de documentation certaine pour reconstituer la physionomie actuelle de la capitale. Le premier plan s'étend largement ; de vieilles maisons aux tuiles couvertes de mousse dominant la Seine lumineuse, grouillante, avec son remue-ménage de bateaux ; au fond, Paris s'étend et sur l'horizon se détachent, sombres, les tours de Notre-Dame, les dômes du Panthéon et du Val-de-Grâce.

Après ce succès décisif, le peintre avait vaincu le marin.

L'enterrement de la vie de matelot se fit en grande pompe, et Guillemet se souvient à peine de la chanson qui rythmait jadis ses exploits nautiques.

Le membre du jury veut-il la reprendre avec nous ?

Le trente et un du mois d'août,
Nous vîmes venant sous l'vent à nous
Une frégate d'Angleterre
Qui s'en allait brav' ment en guerre
Et son avant fendait les flots ;
Elle se rendait à Brestau.

Buvons un coup,
Buvons en deux,
A la santé des amoureux,
A la santé du roi de France.
Z... pour celui d'Angleterre
Qui nous a déclaré la guerre.

Chassagnol

**Annexe 3.2 : Retranscription de : Dumoulin, Louis,
« Promenades & croquis, à San
Remo », *L'Événement*, vendredi 3 février 1888,
p. 2.**

Promenades & croquis

À San Remo

27 janvier 1888

Le mur incliné de la vieille forteresse de San Remo projette une grande ombre, la mer bleue bat doucement ; la vague se brise sur les varechs amoncelés.

La journée est chaude, et la sentinelle qui garde les fenêtres aux volets verts de la prison, se promène mélancoliquement.

Comme elle, je me laissais aller à la contemplation ; je dis comme elle, car je ne veux pas croire que cet Italien, aux yeux rêveurs, ne contemplait rien autre chose que l'horloge qui indiquera bientôt, trop tard à son gré certainement, l'heure où la garde sera relevée.

Je ne veux pas que mes lectrices perdent, sur ces yeux de poète qui font la fortune de nos ténors, des illusions que je ne saurais plus partager.

Je veux donc croire que cette sentinelle, qui veillait au pied de ce grand mur, comme doit le faire toute sentinelle qui se respecte, rêvait à quelque chose.

Un bruit d'armes tout à coup, le glissement des pieds d'un soldat qui prend une allure militaire et un grand gaillard qui salue d'un coup d'une de ces casquettes à oreillères que les Anglais ont importées chez nous me font supposer un événement important.

Et je n'aurais pas été éloigné de croire à l'évasion d'un pick-pocket, ou d'un commis de bookmaker, à l'aspect du gentilhomme étranger, si l'attitude de mon soldat, présentant les armes, ne m'eût désigné le personnage.

Ce cokney, que les moins experts de nos agents de police auraient cueilli vers 5 heures aux environs de la Cascade, n'était autre que son altesse impériale Henri de Prusse, l'un des membres de cette famille allemande abattue sur San Remo comme les sauterelles sur l'Égypte, modeste il est vrai, simple, économe certes, mais plus redoutable avec son bourgeoisisme

qu'une nuée de rastaquouères brésiliens qui s'enfuirait à tire d'aile en oubliant de payer la dernière quinzaine à l'hôtelier confiant.

Les porteurs de bagages de San Remo se rappelleront longtemps de la discussion soulevée par le prince terrifié de leurs tarifs, et le propriétaire du buffet d'Alexandrie (Italie) cache ses victuailles lorsque les voyageurs à allure tudesque se laissent aller à dépasser une addition de cent sous. Le souvenir du prince et de sa colère devant la note, son inquiétude d'un lapin si impérialement posé, l'ont rendu prudent à tout jamais. Et dans toutes les boutiques chez tous les fournisseurs, partout le même marchandage, partout la même mesquinerie.

Rien de plus énervant que la cohabitation avec des princes, fussent-ils même polonais. Il n'y a pas jusqu'au moindre petit marchand qui ne s'intitule fournisseur de quelques-uns de ces hauts personnages et qui, pour cette raison, s'autorise à augmenter le prix de ses marchandises ; et, à moins d'être assez riche pour s'offrir le chic de partager un gorgonzola avec le Kronprinz, vous en êtes bientôt réduit aux fournisseurs de sa Majesté dégoûtés le prince Amédée, duc d'Aoste. Et le Kronprinz, qui affecte l'air bonhomme d'un simple bourgeois.

C'est la villa Zirio, la plus belle, la mieux exposée de San Remo, que le prince impérial d'Allemagne s'est décidé à louer, après avoir économiquement débattu le prix avec le propriétaire, et les réparations étant à la charge de ce dernier.

Et de fait, rien n'est plus beau, aucun parc ne peut être rempli d'arbres plus majestueux, d'orangers craquant sous un grand poids de fruits. Rien de plus gracieux que les roses-thé qui garnissent la terrasse bordant la route, que les palmiers et les dattiers aux feuilles aiguës, que les eucalyptus et les poivriers à l'odeur pénétrante. Toute cette flore parfumée, entassée, s'enchevêtrant, fait à la villa qui la domine un socle de velours verts bordé d'or.

Mais comme il est gardé ce paradis ! Et si le commissaire de police allemand n'est pas armé du glaive flamboyant de l'archange et n'en a pas davantage les ailes, les Adams et Eves modernes qui voudraient s'arrêter trop longtemps à contempler la propriété louée pour la saison par le Kronprinz n'en sont pas moins rudement invités à circuler.

Et pendant que la garde veille à la porte du palais, le mal de gorge ne va pas mieux sans aller plus mal, comme l'a dit avec un si bel aplomb le docteur MacKensie.

Depuis quelques jours, les jeunes princesses et le prince Henri de Prusse se promènent seuls, traînant après eux quelques types de la police italienne.

La fête de Noël a été célébrée dans l'impériale famille avec une gaieté tout à fait inattendue. Ces demoiselles, mises en belle humeur par le froid et la neige et retrouvant sans doute dans la

boue le souvenir de Berlin, se promenant en cherchant aux devantures quelques bibelots amusants, quelques bûches de Noël dont la rude écorce demi-consumée cacherait des dragées ou des fruits confits.

A part ces détails, je ne saurais rien dire de bien inattendu sur le prince, qui sort très peu ; aussi ne vous en esquisserai-je pas la silhouette d'après les photographies allemandes qui garnissent les vitrines de tous les libraires, marchands de bibelots, de dentelles, de curiosités, de faïences, enfin de tous les commerçants n'ayant aucun rapport direct avec le collodion.

Là vous pouvez contempler en petite tenue ou casque en tête en grand uniforme l'auguste malade, dont l'Europe suit les phases de la guérison avec le même intérêt que le résultat des quarante jours de jeûne de l'illustre signor Stéphano Merlatti.

Encore le jeûneur italien a-t-il eu l'avantage sur le prince ; aussi bien nos mondaines les plus dégoutées s'intéressent à lui, quelques-unes en rêvaient, lui offraient leur main et leur fortune ; d'autres se bornaient, à l'envol de fleurs ou de lettres passionnées ; mais toutes étaient haletantes, pâmées et leurs narines subtiles se délectaient à l'odeur infecte que répandait ce nouveau troubadour.

Enfin, constatons une fois de plus, si vous voulez, la science de Diafoirus, l'illustrissime docteur MacKensie (sic), que la reine Victoria vient d'honorer d'une façon spéciale pour l'heureux diagnostic qu'il a porté sur son gendre. Ah ! la crème des belles-mères ! Oh ! Le gai fumiste que ce docteur !

Voilà, n'est-ce pas, un gaillard qui se compromet peu, et le diable m'emporte si je n'avais pas aussi bien tenu le même langage, touché les mêmes honoraires et *very schoking*, partagé avec sa femme le tissu brodé d'or, présent de la reine d'Angleterre.

Quant à la lettre autographe, ô mon dieu, je n'aurais pas insisté pour qu'elle fût coupée en deux. Décidément messieurs les cabotins savent seuls, quand il le faut, représenter dignement les majestés, et depuis que le hasard m'a permis de les coudoyer, j'ai perdu toutes les illusions que Philippe Garnier avait entretenues, ceci soit dit sans mauvaise intention.

Cette désillusion sur les rejetons des grandes races a été partagée par tout le monde, et les habitants de San Remo ajoutent encore à ce chagrin la douleur d'une saison perdue. Je vous réponds que lorsque le Kronprinz retournera en Allemagne personne ne le regrettera ici.

Hier encore, j'achetais un bibelot dans une boutique de curiosités, et moi aussi je marchandais.

Devant mon insistance pour obtenir une légère diminution :

- Faites-vous donc partie de la cour, me demanda le marchand en riant.

Et le pauvre vieux se laissa aller à me confier ses chagrins et ceux de la population.

- Rien ? Gémissait-il, nous ne vendons rien ! Les Français ne sont pas venus, les Anglais ont fui, les hôtels sont vides, les villas inoccupées, la ville est morte. La suite du prince et lui-même vivent la mesquinerie de petits rentiers ; et tenez ! Voyez cette chaîne, la princesse Victoria la désire et ne veut pas la payer plus de 500 francs. A ce prix, j'y perdrais, n'est-ce pas honteux de ladrer ainsi ?

Devant ce désespoir et pour tenir haut le drapeau de la France, je n'ai plus voulu marchander, moi ; et royalement, rubis sur l'ongle, j'ai payé.

Joyeux d'avoir ainsi maintenu le prestige généreux de la patrie, le cœur battant à cette revanche commerciale, je suis rentré pour contempler mon acquisition : un brocart, d'un rose fané, semé de bouquets tissés d'or ; et je faisais à la lumière chatoyer l'étoffe ; sous un galon, oh ! Perfidie, baillait une grande déchirure !

L'Italien avait joué de la corde chauvine et j'étais volé !

On dit encore dans le pays que... Mais ne nous livrons pas à des commérages, laissons ces petites histoires se répéter dans les cuisines, ne descendons pas dans la loge de la signora Pipeletta et formulons seulement ce vœu qui est celui des indigènes : voir bientôt disparaître la cour germaine dont la présence chasse en même temps que nous les Anglais anémiques qui rêvent de hâler au soleil de l'Italie leurs longues figures de clowns mimant les larmes.

Louis Dumoulin

Annexe 3.3 : Retranscription de : Dumoulin, Louis, « Le Bout de l'an », *L'Événement*, vendredi 4 janvier 1889, p. 2.

Le Bout de l'an

À Edmond Lepelletier

Ce fut sa dernière emplette, cette couronne d'immortelles, et les petites fleurs vivaces, ah ! vivaces comme sa douleur ! prirent place tout près d'elle lorsqu'elle monta sur la barque qui l'emmenait au paquebot. Là, sur ses genoux où jadis si tendrement il reposait sa tête, et c'est avec une jalousie pieuse qu'elle l'arracha de la rude main du matelot qui voulait la porter à bord.

Non, certes, personne n'y toucherait à ces petites fleurettes si pimpantes dans leur toilette d'un jaune éclatant, non, pas une main ne la souillerait et seule la mer, l'insondable mer les porterait à l'aimé qui dort dans son lit de goémon, dans la mousse verte des algues, et c'est elle qui saura les semer les mignonnes dans la prairie glauque où il repose.

Il y a un an à peine, tous deux s'étaient embarqués pleins de joie, un congé obtenu leur permettait de retourner en France, tout leur souriait ; l'avenir était bleu, bleu comme l'horizon. La petite fortune s'arrondissait, et les deux braves jeunes gens qui avaient si vaillamment entrepris la rude campagne de Cochinchine, voyaient avec certitude la possibilité d'éviter au bébé rieur qui courait sur le pont les tourments d'une vie aussi rude, aussi pleine de fatigue que la leur.

Aussi avec quelle tendresse leur étreignant la gorge, se laissaient-ils aller à leurs rêves de parfaite quiétude clairement entrevue. Et comme elle était fière du courage qu'elle avait su lui inspirer, et comme elle s'abandonnait dans ses longues promenades sur la dunette parcourue comme dans une faction.

C'était pour elle qu'il était allé là-bas risquer vingt fois sa vie ; c'était presque à elle cette croix qui brillait sur sa poitrine, et n'était-ce pas son nom qu'il avait prononcé le premier lorsqu'on l'avait ramassé à demi noyé dans la vase d'une rizière.

Aussi, avec quel dévouement l'avait-elle soigné, le grand garçon si fort, si brave, et quel adorable amour maternel était venu s'ajouter à l'ardeur d'amoureuse qu'elle avait.

N'était-il pas redevenu tout petit, tout faible à côté d'elle, et ne fallut-il pas, comme au bébé joyeux qui courait maintenant près d'elle, guider ses premiers pas.

Oui, cette longue maladie qui faillit le lui ravir avait rendu plus vif encore leur amour. Quelle haine n'avait-elle pas pour ce vent si âpre qui soufflait, rendant plus haletante la respiration du blessé qu'elle câlinait, petite mère, d'une adorable tendresse.

Aussi, comme il se laissait faire, supportant patiemment les précautions un peu trop grandes qu'elle prenait contre le vilain vent qui souhaitait le lui emporter, le cher, l'adoré qu'elle avait su voler à la mort brutalement entrée dans lui, en pleine poitrine, dans un flot de sang.

Oh ce vent ! Est-ce qu'il serait donc plus cruel que la balle maudite, ce vent qui soufflait vers la France !

Quelques jours encore et la côte française apparaîtrait, quelques jours encore et sur le sol du pays, sous les beaux orangers du jardin où tous les siens l'attendaient, il retrouverait la vie. Mais la malheureuse, dans un baiser ardent, reçut le dernier souffle de l'amant, du mari adoré.

Ah ! Le lendemain, ce fut horrible, et quel réveil. Après une longue veillée du mort étendu sur son lit, avec le Christ barrant sinistrement le drap blanc. À demi-morte au pied de la couchette, semblable au cercueil qu'il n'aura même pas, sans force pour hurler et maudire cette destinée qui volait son bonheur, la malheureuse comme dans le plus épouvantable des rêves, vit son mari, son bien, l'être fort qu'elle avait senti vibrer d'amour contre son cœur, disparaître entre les bras d'hommes qui l'emportaient...

Tout à coup, un bruit sourd.

La mer Rouge s'était refermée, fosse commune inviolable.

À l'horizon, dépassant fièrement les montagnes, se dressait le Sinaï. Le mont sacré servait de croix à la tombe.

Elle est veuve maintenant, et c'est elle seule qui doit songer à l'avenir du petit être qui n'a plus qu'elle.

Aussi bravement y retourne-t-elle dans cette Cochinchine maudite où la faveur ministérielle lui assure la vie.

La route pleine de souvenirs et de larmes, il va falloir de nouveau la parcourir.

Cette mer Rouge où il dort elle y passe et cette nuit, à la clarté sinistre de la lune, elle a reconnu le Sinaï.

Alors, pendant que le vent dans les cordages tient l'orgue de ce bout de l'an, à genou, elle fait répéter au petit la prière des morts.

La couronne de fleurettes jaune d'or s'échappe de ses mains, et tout à coup – ah, souvenir déchirant ! – un bruit sourd sur l'eau.

Oui c'est la mer qui les portera à l'aimé dans son lit de goémon, dans la mousse verte des algues, et c'est elle, pauvre femme qui saura les semer les mignonnes, dans la prairie glauque où il repose.

Louis Dumoulin

Bibliographie

Ouvrages et articles sur le Japon

- Anonyme, *L'Empire des sources du soleil ou Le Japon ouvert*, Paris, Librairie de Charles Meyrueis, 1860, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55485453> (consulté le 19/02/2018).
- Allioux, Yves-Marie (éd.), *Cent ans de pensée au Japon*, Arles, Philippe Picquier, 1996, en 2 volumes, ISBN 2-87730-239-3 (tome 1), ISBN 2-87730-240-7 (tome 2).
- Beillevaire, Patrick, *Le voyage au Japon, Anthologie de textes français, 1858-1908*, Paris, Robert Laffont, 2001, ISBN 2-908212-54-4
- Berlinguez-Kôno, Noriko, Thomann, Bernard (dir.), *La modernité japonaise en perspective, Japon pluriel, n°8*, actes du huitième colloque de la Société française des études japonaises, Arles, P. Picquier, 2011, ISBN 978-2-8097-0224-8
- Bousquet, Georges Hilaire, *Le Japon de nos jours et les échelles de l'Extrême-Orient*, Librairie Hachette et Cie, 1877, en deux volumes.
- Chesneau, Ernest, « L'art japonais », in *Les nations rivales dans l'art...*, Paris, Didier, 1868, p.415-454,
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k279774> (consulté le 01/03/2018).
- Comettant, Oscar, *Les Civilisations inconnues*, Paris, Pagnerre, 1863,
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9677159b> (consulté le 19/02/2018).
- Cortazzi, Hugh, *Images of Japan 1885-1912, scenes, tales and flowers*, Norwich, Sainsbury Institute for the study of Japanese arts and cultures, 2011, ISBN 978-0-95455921-3-4
- Daudier, François, Du Castel, Didier, Estèbe, Claude, *Le Crépuscule des geishas*, Paris, Marval éditions, 2002, ISBN 2-86234-337-4
- Doganis, Basile, *Pensées du corps, la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*, Paris, Les Belles lettres, 2013, ISBN 978-2-251-72216-0

- Finck, Henry Theophilus, *Lotos-Time in Japan*, New York, Charles Scribner's sons, 1895, URL : <https://archive.org/details/lotostimeinjapan00fincuoft> (consulté le 12/06/2020).
- Fraissinet, Édouard, *Le Japon, histoire et description, rapports avec les Européens, expédition américaine*, Paris, Arthus Bertrand, 1853, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65294234> (tome 1, consulté le 16/02/2018) ; URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62078938> (tome 2, consulté le 16/02/2018).
- Fraissinet, Édouard, *Le Japon contemporain*, Paris, Librairie Hachette, 1857, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6207620p> (consulté le 16/02/2018).
- Frank, Bernard, *Le Panthéon bouddhique au Japon, collections d'Émile Guimet*, Paris, Éditions De Boccard, 2017, ISBN 978-2-91321-738-6
- Fukuzawa, Yukichi, *Plaidoyer pour la modernité, introduction aux Œuvres complètes*, traduit, présenté et annoté par Marion Saucier, Paris, CNRS éditions, 2008, ISBN 978-2-271-06736-4
- Gonse, Louis, *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883, en deux volumes.
- Gonse, Louis, *L'Art japonais*, édition revue et corrigée, Paris, A. Quantin, 1886, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k117881z> (consulté le 05/04/2018).
- Hérail, Francine (dir.), *L'Histoire du Japon des origines à nos jours*, Paris, Hermann, 2009, ISBN 978-2-7056-6640-8
- Horiuchi, Annick (dir.), *Éducation au Japon et en Chine, éléments d'histoire*, Paris, Les Indes savantes, 2006, ISBN 2-84654-123-X
- Katô, Shuichi, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS éditions, 2012, ISBN 978-2-271-06710-4
- Layrle, Jules, *La Restauration impériale au Japon*, Paris, A. Colin, 1892, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6208836j> (consulté le 04/06/2018).
- Lozerand, Emmanuel, « "Il n'y a pas d'individu au Japon", archéologie d'un stéréotype », in *Ebisu*, n°51, 2014, mis en ligne le 01 novembre 2014, p. 273-302, URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/1495> (consulté le 20/05/2019).

- Nakagawa, Hisayasu, *Introduction à la culture japonaise*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, ISBN 978-2-13-054952-9
- Pelletier, Philippe, *La Fascination du Japon, Idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris, Le Cavalier bleu, 2018, ISBN 979-10-3180-282-4
- Pelletier, Philippe, *L'Invention du Japon*, Paris, Le Cavalier bleu, 2020, ISBN 979-10-3180-403-3
- Régamey, Félix, *Le Japon pratique*, Paris, J. Hetzel et cie, 1891,
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65774746> (consulté le 13/03/2018).
- Régamey, Félix, *Le Dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio*, Paris, Atelier Félix Régamey, 1902, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1187698> (consulté le 14/05/2018).
- Régamey, Félix, *Le Japon en images, dessins d'après nature et documents originaux. 245 illustrations*, Paris, Librairie P. Paclot, 1904.
- Rosny, Léon de, *Introduction à l'étude de la langue japonaise*, Paris, Maisonneuve et cie, 1856, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6128279j> (consulté le 18/02/2018).
- Rosny, Léon de, *Recueil de textes japonais à l'usage des étudiants qui suivent le cours de japonais professé à l'école spéciale des langues orientales*, Paris, Maisonneuve et cie, 1863, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9600060j> (consulté le 18/02/2018).
- Rotermund, Harmut, *Images des Occidentaux dans le Japon de l'ère Meiji*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, ISBN 2-7068-1874-3
- Shimizu, Christine, *L'art japonais*, Paris, Flammarion, 2001, ISBN 2-08-013701-8
- Sichel, Philippe, *Notes d'un bibeloteur au Japon*, Paris, E. Dentu, 1883,
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6207571n> (consulté le 30/08/2018).
- Sieffert, René, *Les Religions au Japon*, Paris, Publications orientalistes de France, 2000, ISBN 2-7169-0322-0
- Souyri, Pierre-François, *Moderne sans être occidental, aux origines du Japon d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2016, ISBN 978-2-07-012569-2

Stanley, Amy, « Enlightenment geisha, the sex trade, education, and feminine ideals in early Meiji Japan », in *The journal of Asian studies*, vol. 72, no. 3, 2013, p. 540-541.

Ouvrages et articles sur l'Indochine française et la colonisation

- « 1839-1860, les guerres de l'opium », *L'Histoire*, n° 467, janvier 2020, p. 29-53.
- Bickers, Robert, *The scramble for China, foreign devils in the Qing Empire, 1832-1914*, London, Penguin books, 2012, ISBN 978-0-14101-585-9
- Blais, Hélène, Deprest, Florence, Singaravélou, Pierre, *Territoires impériaux, une histoire spatiale du fait colonial*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, ISBN 978-2-85944-675-8
- Brizay, Bernard, *Le Sac du palais d'été, seconde guerre de l'opium, l'expédition anglo-française de Chine en 1860*, Monaco, Éditions du Rocher, 2011, ISBN 978-2-268-07180-0
- Chalaye, Sylvie, « Spectacles, théâtre et colonies (1870-1914) », in Blanchard, Pascal, Lemaire, Sandrine, Bancel, Nicolas (dir.), *Culture coloniale en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 143-152.
- Copin, Henri, « Confins et frontières : civilisés et décivilisés en extrême Asie Indochinoise », *Revue de littérature comparée*, 2001/1 (n° 297), p. 79-92.
- Dodille, Norbert, *Introduction aux discours coloniaux*, Paris, PUPS, 2011, ISBN 978-2-84050-812-0
- Ferro, Marc, *Histoire des colonisations, des conquêtes aux indépendances, XIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, ISBN 2-02-018381-1
- Houssais, Laurent, Jarrassé, Dominique (éd.), *"Nos artistes aux colonies", société, expositions et revue dans l'empire français, 1851-1940*, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions esthétiques du divers, 2015, ISBN 978-2-9533041-6-9
- Lê, Thành Khoi, *Le Viêt-Nam, histoire et civilisation*, Paris, Les éditions de Minuit, 1954.
- Lemaire, Sandrine, Blanchard, Pascal, « Exhibitions, expositions, médiatisation et colonies (1870-1914) », in Blanchard, Pascal, Lemaire, Sandrine, Bancel, Nicolas (dir.), *Culture coloniale en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 111-120.

Malleret, Louis, *L'Exotisme indochinois dans la littérature française depuis 1860...*, Paris, Larose éd., 1934 (réédition en 2014 chez L'Harmattan, présentée par Henri Copin et François Doré).

Marx, Georges, « Un projet pour l'Exposition Indo-Chinoise en 1900 », *L'Avenir du Tonkin*, samedi 18 mars 1899, p. 2-3.

Singaravélou, Pierre, *Professer l'Empire, les "sciences coloniales" en France sous la III^e République*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, ISBN 978-2-85944-678-9

Ouvrages de fiction

Mettant en scène des peintres

Burty, Philippe, *Grave imprudence*, Paris, G. Charpentier, 1880, URL :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k617936> (consulté le 13/03/2018).

Goncourt, Edmond et Jules de, *Manette Salomon*, Paris, Librairie internationale & A. Lacroix & Verboeckhoven & Cie, 1867, en deux volumes.

Zola, Émile, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886,

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64536j> (consulté le 13/04/2018).

Mettant en scène l'Indochine

Bonnetain, Paul, *L'Opium*, Paris, G. Charpentier, 1886,

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6103012k> (consulté le 24/04/2018).

Farrère, Claude, *Les Civilisés*, Paris, P. Ollendorff, 1905,

URL : <https://archive.org/details/lescivilissrom00farr> (consulté le 25/04/2018).

Mettant en scène le Japon

Loti, Pierre, *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy, 1888,

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62124889> (consulté le 30/04/2018).

Loti, Pierre, *Japonneries d'automne*, Paris, Calman-Lévy, 1889,

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65791400> (consulté le 27/02/2020).

Ouvrages et articles sur les relations Orient/Occident

Bakumatsu Meiji no Yokohama ten, atarashii shikaku to hyōgen 幕末・明治の横浜展, 新しい視覚と表現 = *Yokohama 1859-1899, new visions, new representations*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Yokohama (du 15 janvier au 26 mars 2000), Musée des Beaux-Arts de Yokohama, 2000.

La passion du Japon, l'archipel vu par les peintres occidentaux à la fin du XIX^e siècle, catalogue d'exposition, Galerie Tanakaya à Paris (du 3 octobre au 10 novembre 2000), Paris, TMBI, Tanakaya, 2000, ISBN 2-9510624-7-8

Alayrac-Fielding, Vanessa (dir.), *Rêver la Chine, chinoiseries et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Tourcoing, Ed. Invenit, 2017, ISBN 978-2-918698-99-9

Bancel, Nicolas, Blanchard, Pascal, Boetsch, Gilles, Deroo, Éric, Lemaire, Sandrine (dir.), *Zoos humains, de la vénus hottentote aux reality shows*, Paris, La découverte, 2002, ISBN 2-7071-3638-7

Beaumont, Hervé, *Les aventures d'Émile Guimet (1836-1918), un industriel voyageur*, Paris, Flammarion, 2014, ISBN 978-2-0812-8506-4

Beillevaire Patrick, « L'Autre de l'Autre, contribution à l'histoire des représentations de la femme japonaise », *Mots*, 1994 (n°41), *Parler du Japon*, p. 56-98,

URL : https://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1994_num_41_1_1925
(consulté le 06/03/2019).

Bernard-Maître, Henri, Humbertclaude, Pierre, Prunier, Maurice, Marquet, Christophe (éd.), *Présences occidentales au Japon, du "siècle chrétien" à la réouverture du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du cerf, 2011, ISBN 978-2-204-08525-0

Blanchard, Pascal, Deroo, Éric, *Le Paris Asie, 150 ans de présence de la Chine, de l'Indochine, du Japon... dans la capitale*, Paris, La découverte, 2004, ISBN 2-7071-4413-4

Blanchard, Pascal, « Regard sur l'affiche, des zoos humains aux expositions coloniales », *Corps*, 2008/1 (n° 4), p. 111-128,

URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2008-1-page-111.htm>

(consulté le 02/06/2018).

Bois, Paul, *Le Grand siècle des Messageries maritimes*, Marseille, Chambre de commerce et d'industrie Marseille-Provence, 1991, ISBN 2-900732-05-0

Brahimi, Denise, *Un aller-retour pour Cipango, essai sur les paradoxes du japonisme*, Paris, Noël Blandin, 1992, ISBN 2-907695-59-2

Conant, Ellen P. (éd.), *Challenging past and present, the metamorphosis of nineteenth-Century Japanese art*, Honolulu, University of Hawai'i press, 2006, ISBN 0-8248-2937-9

Esmein, Suzanne, *Hugues Krafft au Japon de Meiji, photographies d'un voyage, 1882-1883*, Paris, Hermann, 2003, ISBN 2-7056-6466-1

Fabre-Muller, Bénédicte ; Leboulleux, Pierre ; Rothstein, Philippe, *Léon de Rosny, 1837-1914, de l'Orient à l'Amérique*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2014, ISBN 978-2-7574-0848-3

Girard, Frédéric (éd.), *Émile Guimet, dialogues avec des religieux japonais*, Suilly-la-Tour, Éd. Findakly, 2012, ISBN 978-2-86805-146-2

Jacobson, Dawn, *Chinoiseries*, London, Phaidon, 1993, ISBN 0-7148-9026-X

Kawaguchi, Yoko, *Butterfly's sisters, the geisha in western culture*, New Haven, London, Yale University press, 2010, ISBN 978-0-300-11521-5

Kurata, Yoshihiro 倉田喜弘, *Kaigai kôen kotohajime 海外公演事始*, Tôkyô shoseki 東京書籍, 1994, ISBN 978-4-487-72237-2

Lemoine, Bernadette (dir.), *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIX^e siècle*, Presses universitaires de Limoges, 2000, ISBN 2-84287-156-1

Le Tourneur d'Ison, Claudine, *Temples perdus, et Henri Mouhot découvre Angkor*, Paris, CNRS éd., 2015, ISBN 978-2-271-08825-3

Marquet, Christophe, « L'évolution de l'enseignement de la peinture dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in Annick Horiuchi (dir.), *Éducation au Japon et en Chine, éléments d'histoire*, Paris, Les Indes savantes, 2006, p. 49-76.

Maumené, Albert, « Le Parc de Midori, à M. Hugues Krafft, par Les Loges-en-Josas », *La Vie à la campagne*, 1909, n°61, p. 199-205.

- Okakura Tenshin (sous le nom d'Okakura Kakuzô), *The book of tea*, New York, Duffield & Cie, 1906.
- Pelletier, Philippe, *L'Extrême-Orient, l'invention d'une histoire et d'une géographie*, Paris, Gallimard, 2011, ISBN 978-2-07-035674-4
- Reinach, Lucien de, *Recueil des traités conclus par la France en Extrême-Orient (1684-1902)*, Paris, E. Leroux, 1902.
- Robert, Jean-Noël, Leclant, Jean (éds), *Célébration du 150^e anniversaire de l'établissement des relations diplomatiques entre la France et le Japon*, Paris, De Bocard, 2009, ISBN 978-2-87754-226-5
- Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata-Morgana-Librairie générale française, 1986, ISBN 2-253-03861-X
- Séguéla, Mathieu, *Clémenceau ou La tentation du Japon*, Paris, CNRS éditions, 2014, ISBN 978-2-271-07884-1
- Shimizu, Christine, *Japon, la tentation de l'Occident 1868-1912*, catalogue d'exposition, Paris, Musée Guimet, 21 avril 1988-25 juillet 1988, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1988, ISBN 2-7118-2172-2
- Siary, Gérard, « Images et contre-images de l'Extrême-Orient au Japon et en Occident », *Revue de littérature comparée*, 2001/1 (n° 297), p. 67-77.
- Yamada, Chisaburô (dir.), *Japon et Occident, deux siècles d'échanges artistiques*, traduction française par Diana de Rham, Paris, Bibliothèque des arts, 1977 [éd. originale *Dialogue in Art, Japan and the West*, Tôkyô, Kodansha International, 1976].

Récits, correspondances, guides de voyage

Audiffret, Émile d', *Notes d'un globe-trotter, course autour du monde, de Paris à Tokio, de Tokio à Paris*, Paris, E. Plon, 1880,

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6579018t> (consulté le 02/05/2018).

Bird, Isabella, *Unbeaten tracks in Japan*, New York, G. P. Putnam's sons, 1881, 2 volumes.

Brieux, Eugène, *Au Japon, par Java, la Chine, la Corée, nouvelles notes d'un touriste*, Paris, Librairie C. Delagrave, 1914,

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6208500w> (consulté le 04/06/2018).

Dalmas, Raymond de, *Les Japonais, leur pays et leurs mœurs*, Paris, E. Plon, Nourrit et cie, 1885, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65304723> (consulté le 13/03/2018).

Dubard, Maurice, *Le Japon pittoresque*, Paris, E. Plon, 1879,

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580427n> (consulté le 30/04/2018).

Duret, Théodore, *Voyage en Asie, Le Japon, la Chine, la Mongolie, Ceylan, l'Inde...*,

Paris, M. Lévy frères, 1874, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5408633w> (consulté le 07/03/2018).

Farsari, Adolfo (éd.), *Keeling's guide to Japan, Yokohama, Tokio, Hakone, Fujiyama, Kamakura, Yokoska, Kanozan, Narita, Nikko, Kyoto, Osaka, Kobe etc., etc., together with Useful Hints, Glossary, Money, Distancies, Roads, Festivals, etc., etc., with ten maps*, third edition revised and enlarged, Yokohama, A. Farsari, 1887.

Fromentin, Eugène, *Un été dans le Sahara*, Paris, M. Lévy, 1857.

Gauthier, Théophile, *Tra los montes*, Paris, V. Magen, 1843,

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9661610p> (consulté le 07/06/2018).

Guimet, Émile ; Régamey, Félix (ill.), *Promenades japonaises*, Paris, G. Charpentier,

1878, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9757095j>

(consulté le 12/03/2018).

- Keeling, W.E.L. (éd.), *Tourist's guide to Yokohama, Tokio, Hakone, Fujiyama, Kamakura, Yokoska, Kanozan, Narita, Nikko, Kyoto, Osaka, etc., etc., together with Useful Hints, Glossary, Money, Distancies, Roads, Festivals, etc., etc.*, Yokohama, Sargent Farsari & co, 1880.
- Krafft, Hugues, *Souvenirs de notre tour du monde*, Paris, Librairie Hachette et cie, 1885, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5808085h> (consulté le 13/03/2018).
- Kreitmman, Louis ; Kreitmman, Pierre (éd.), *Deux ans au Japon, 1876-1878, journal et correspondance de Louis Kreitmman, officier du génie*, Paris, De Bocard, 2015, ISBN 978-2-91321-725-6
- Lagrillière-Beauclerc, Eugène, *Voyages pittoresques à travers le monde, de Marseille aux frontières de la Chine*, Paris, C. Tallandier, 1900, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5806995c> (consulté le 25/04/2018).
- Lindau, Rudolf, *Un voyage autour du Japon*, Paris, Librairie Hachette, 1864.
- Loti, Pierre, *Propos d'exil*, Paris, Calmann-Lévy, 1887.
- Richie, Donald ; Renaud-Grosbras, Pascale (trad.), *Les Honorables visiteurs, récits*, Monaco, Éditions du rocher, 2006, ISBN 2-268-05995-2
- Satow, Ernest Mason, *A Guide to Nikkô*, Yokohama, Japan mail office, 1875.
- Satow, Ernest Mason, Hawes, G.S., *A Handbook for travelers in Central & Northern Japan, being a guide to Tôkyô, Kyôto, and other cities ; the most interesting parts of the main island between Kôbe and Awomori, with ascents of the principal mountains, and descriptions of temples, historical notes and legends, with maps and plans...*, Yokohama, Kelly & co, Shanghai & Hongkong, Kelly & Walsh, 1881, URL : <https://archive.org/details/ahandbookfortra00hawegooq> (consulté le 02/05/2018).
- Wilson-Bareau, Juliet (éd.), *Édouard Manet, voyage en Espagne*, Caen, L'échoppe, 1988.

Ouvrages et articles sur la photographie

- Photography from 1839 to today, Georges Eastman house, Rochester, NY, Köln, Taschen, 2000, ISBN 3-8228-7073-0*
- Amar, Pierre-Jean, *Histoire de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020, ISBN 978-2-7-1540288-1
- Barthes, Roland, *La Chambre claire, notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, ISBN 2-07-020541-X
- Basso Fossali, Pierluigi, Dondero, Giulia Maria, *Sémiotique de la photographie*, Limoges, PULIM, 2015, ISBN 978-2-84287-536-7
- Benjamin, Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n°1 (novembre 1996), mis en ligne le 18 novembre 2002, p. 1-20,
URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99> (consulté le 29/11/2020).
- Bennett, Terry, *Old Japanese photographs, collector's dataguide*, London, Quaritch, 2006, ISBN 978-0-9550852-4-6
- Bennett, Terry, *Photography in Japan, 1853-1912*, Clarendon, Tuttle publishing, 2006, ISBN 978-4-805-31311-4
- Bonneville, Patrick, *La photographie japonaise sous l'ère Meiji, 1868-1912*, Paris, Les éditions de l'amateur, 2006, ISBN 2-85917-444-3
- Brunet, François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, ISBN 978-2-13-059326-3
- Edwards, Paul, *Soleil noir, photographie et littérature*, Presses universitaires de Rennes, 2008, ISBN 978-2-7535-0733-3
- Estèbe, Claude, *Le premier âge d'or de la photographie au Japon (1848-1883), constitution et analyse d'une base de données iconographique de la fin de la période Edo (période Bakumatsu) au milieu de la période Meiji*, thèse de doctorat, dirigée par Pierre-François Souyri, Paris, Institut national des langues et civilisations orientales, soutenue le 18 janvier 2006

- Floch, Jean-Marie, *Les formes de l’empreinte*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1986, ISBN 978-286577-105-9
- Freund, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, 1974
- Frizot, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, ISBN 2-04-019976-4
- Gartlan, Luke, *A Career of Japan, Baron von Stillfried and early Yokohama photography*, Leyde, Brill, 2016, ISBN 978-90-04-28932-1
- Gartlan, Luke, Wue, Roberta (éds), *Portraiture and early studio photography in China and Japan*, London, New York, Routledge, 2017, ISBN 978-1-4724-8438-3
- Ghesquière, Jérôme (dir.), *La Photographie ancienne en Asie*, Paris, Musée national des arts asiatiques Guimet, Nouvelles éditions scala, 2016, ISBN 978-2-35988-163-9
- Grivel, Charles, « Zola photogénèse de l’œuvre », *Études photographiques*, n°15 (novembre 2004), [En ligne], mis en ligne le 28 août 2008, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/394> (consulté le 02/06/2018).
- Hight, Eleanor M., Sampson, Gary D. (éds), *Colonialist photography, imag(in)ing race and place*, London, New York, Routledge, 2002, ISBN 0-415-27496-6
- Hight, Eleanor M., *Capturing Japan in Nineteenth-Century New England photography collections*, Burlington, Ashgate, 2011, ISBN 978-1-4094-0498-9
- 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 Ômura Seigai (1868-1927) », in Berlinguez-Kôno, Noriko, Thoman, Bernard (dir.), *Japon pluriel 8, la modernité japonaise en perspective, actes du huitième colloque de la Société française des études japonaises, Lille 18-20 décembre 2008*, Arles, P. Picquier, 2011, ISBN 978-2-8097-0224-8
- Kuwata, Shôzaburô 桑田正三郎, Shimaoka, Sôjirô 島岡宗次郎, *Tsuki no kagami, zenkoku shashinshi retsuden = 月の鏡 : 全国写真師列伝*, Tôkyô, Tsukushishiminokai 筑紫紙魚の会, 1998

- Lavédrine, Bernard, *(re)Connaitre et conserver les photographies anciennes*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques éditions, 2013, ISBN 978-2-7355-0683-5
- Leonardi, Nicoletta, Natale, Simone, *Photography and other media in the nineteenth century*, The Pennsylvania State University Press, 2018, ISBN 978-0-271-07915-8
- Makariou, Sophie, Ghesquière, Jérôme, *L'Asie des photographes*, Musée national des arts asiatiques, Paris, Réunion des musées nationaux, 2018, ISBN 978-2-7118-7096-7
- March, Philip, Delank, Claudia, *The adventure of Japanese photography 1860-1890*, Heidelberg, Kehrer Verlag, 2002, ISBN 3-933257-22-0
- Michaud, David, *Traditionnel Japon, 240 photographies du XIX^e siècle coloriées au pinceau*, Paris, Éditions du chêne, 2009, ISBN 978-2-81230-140-7
- Mitsui, Kenji 三井圭司 (dir.), *Gaikokujin shashinka no mita bakumatsu nippon II = 外国人カメラマンの見た幕末日本II*, Tôkyô, Degawa shuppansha 出川出版社, 2014, ISBN 978-4-634-15066-9
- Montier, Jean-Pierre, Louvel, Liliane, Méaux, Danièle, Ortel, Philippe, *Littérature et photographie*, Presses universitaires de Rennes, 2009, ISBN 978-2-7535-0745-6
- Mori, Nozomu (森望), *Meiji no Nagasaki satsuei kikô, Ogawa Kazumasa to Enami Nobukuni no haruka naru tabiji* = 『明治の長崎撮影紀行：小川一真と江南信國のはるかなる旅路』, Nagasaki bunkensha 長崎文献社, 2014, ISBN 978-4-88851-229-9
- Morris, Rosalind C., *Photographies East, the camera and its histories in East and Southeast Asia*, Durham & London, Duke University Press, 2009, ISBN 978-0-8223-4205-2
- Murakado, Noriko (村角紀子), « Meijiki no kobijutsu shashin - kinai hōmotsu torishirabe wo chūshin ni, 1888-1889 = 「明治期の古美術写真--畿内宝物取調を中心、1888年－1889年」, *Bijutsu-shi*, n°153, octobre 2002 = 美術史、153号 2002年10月刊, p. 146-165.
- Sontag, Susan, *Sur la photographie*, Paris, C. Bourgois, 2000, ISBN 2267-01189-1

Stearns, Robert (dir.), *Photography and beyond Japan*, Tôkyô, Hara museum of contemporary art, 1995, ISBN 0-8109-3519-8

Tôkyô-to shashin bijutsukan (東京都写真美術館 Musée de la photographie de la ville de Tôkyô), *Shirarezaru nihonkaitakushi* = 日本写真開拓史, Tôkyô, Degawa shuppansha 出川出版社, 2017, ISBN 978-4-634_15113-0

Yamagata-Montoya, Aurore, « Girls on a mission, photographs of Japanese girls in late Nineteenth century America, the example of the Iwakura mission (1871) », *Acta asiatica varsoviensia*, n° 29, 2016, p. 177-197.

Ouvrages et articles sur l'histoire de l'art

À l'épreuve du réel, les peintres et la photographie au XIX^e siècle, Lyon, Fage éditions, 2012, ISBN 978-2-84975-271-5

Bazire, Edmond, *Manet*, Paris, A. Quantin, 1884.

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k116990z> (consulté le 02/06/2018).

Benjamin, Roger, *Orientalist Aesthetics, Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California press, 2003, ISBN 0-520-22217-2

Bonnet, Alain, *L'artiste itinérant, le prix du Salon et les bourses du voyage distribuées par l'État français (1874-1914)*, Le Kremlin-Bicêtre, Mare & Martin, 2016, ISBN 978-10-92054-29-3

Bouillon, Jean-Paul, Dubreuil-Blondin, Nicole, Ehrard, Antoinette, Naubert-Riser, Constance, *La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, nouvelle édition, Paris, Hazan, 2010, ISBN 978-2-7541-0451-7

Breton, Jean-Jacques, *Les 100 mots de l'impressionnisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, ISBN 978-2-13-065212-0

Canchy, Jean-François de, *Henri Gervex, 1852-1929*, catalogue d'exposition, Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux (11 mai au 30 août 1992), Musée Carnavalet, Paris (1^{er} février au 2 mai 1993), Musée des Beaux-Arts, Nice (27 mai au 29 août 1993), Paris-musées, 1992, ISBN 2-87900-075-0

Crespelle, Jean-Paul, *Les Maîtres de la Belle époque*, Paris, Hachette, 1966.

Daniel, Malcolm, Parry, Eugenia, Reff, Theodore, *Edgar Degas, photographe*, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, galerie Mansart (27 mai au 22 août 1999), trad. de l'anglais par William Desmond, Paris, BnF, 1999, ISBN 2-7177-2080-4 [éd. orig. *Edgar Degas, photographer*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998].

Dugnat, Gaité, *Les Catalogues des salons de la Société nationale des Beaux-Arts*, Paris, L'Échelle de Jacob, 2000-2005, 6 volumes couvrant la période 1890-1925.

- Gauthier, Lionel, Staszak, Jean-François, *Clichés exotiques, le tour du monde en photographies, 1860-1890*, Paris, Éditions de Monza, 2015, ISBN 978-2-916231-39-6
- Gervex, Henri, *Souvenirs*, Paris, E. Flammarion, 1924
- Guégan, Stéphane, *Manet, inventeur du moderne*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay (du 5 avril au 3 juillet 2011), Paris, Gallimard, 2011, ISBN 978-2-07-013323-9
- Huhtamo, Erkki, *Illusions in motion, media archaeology of the moving panorama and related spectacles*, Cambridge, The MIT Press, 2013, ISBN 978-0-262-01851-7
- Jullian, Philippe, *Les Orientalistes, la vision de l'Orient par les peintres européens au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1977.
- Lemaire, Gérard-Georges, *L'Univers des Orientalistes*, Paris, Éditions Place des Victoires, 2000.
- Loyrette, Henri, *Degas*, Paris, A. Fayard, 1991, ISBN 2-213-02086-8
- Martin-Fugier, Anne, *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, L. Audibert, 2007, ISBN 978-2-84749-084-8
- Mitteau, Arthur, « L'universalisme de l'esthétique chez Okakura Kakuzō (dit Tenshin) et Ernest Fenollosa, critique et actualité », *Ebisu* [En ligne], n° 50 (automne-hiver 2013), mis en ligne le 21 juin 2014, URL : <http://ebisu.revues.org/1138> (consulté le 18/03/2021).
- Monneret, Sophie, *L'Impressionnisme et son époque, dictionnaire international illustré*, Paris, Denoël, 1978, en 4 volumes.
- Peltre, Christine, *Les Orientalistes*, nouvelle édition augmentée, Paris, Hazan, 2018, ISBN 978-2-7541-0964-2.
- Pinchon, Pierre, « La science au service du réalisme ? Jules Jamin et l'exemple du photomètre (1857) », in Mourou, Gérard, Menu, Michel, Preti, Monica (Dir.), *L'impressionnisme entre art et science, la lumière au prisme d'Augustin Fresnel (de 1790 à 1900)*, Paris, Hermann, 2018, p. 129-145.
- Régamey, Félix, *Le Dessin et son enseignement dans les écoles de Tokio*, Paris, Atelier F. Régamey, 1902, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1187698> (consulté le 13/03/2018).

- Reiss, Ben, Laurence-Allen, Antonia, Melville, Jennifer (eds), *E. A. Hornel, from camera to canvas*, Edinburgh, Birlinn, 2020, ISBN 978-1-78027-681-6
- Robichon, François, « Le Panorama, spectacle de l'histoire », in *Le Mouvement social, bulletin trimestriel de l'Institut français d'histoire sociale*, n°131, avril-juin 1985, p. 65-86
- Segré, Monique, *L'Art comme institution, l'École des Beaux-Arts, 19^e-20^e siècle*, Cachan, Éd. de l'ENS Cachan, 1993, ISBN 2-909968-03-0
- Thornton, Lynne, *Les Africanistes, peintres-voyageurs*, Courbevoie, ACR éditions, 1990, ISBN 2-86770-045-0
- Thornton, Lynne, *Les Orientalistes, peintres-voyageurs*, Courbevoie, ACR éditions, 1993, ISBN 2-86770-060-4
- Vaisse, Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, ISBN 2-08-012042-5
- Virmaître, Charles, *Paris-Palette*, Paris, A. Savine, 1888,
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207029d> (consulté le 05/04/2018).

Ouvrages et articles sur la littérature de voyage

- Bernier, Lucie, « Fin de siècle et exotisme : le récit de voyage en Extrême-Orient », *Revue de littérature comparée*, 2001/1 (n° 297), p. 43-65.
- Bertrand, Gilles (dir.), *La Culture du voyage, pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, ISBN 2-7475-6997-7
- Gannier, Odile, « Auto-dénigrement et autodérision de l'écrivain voyageur : une rhétorique du chleuisme », in Colloque CRLV/ ADIREL, *Le Voyage dans tous ses états*, Paris IV, Sorbonne, 16-17 mars 2012, François Moureau (dir.), *Travaux de Littérature XXVI, Itinéraires littéraires du voyage*, Droz, 2013, p. 231-242.
- Gannier, Odile, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipses, 2001, ISBN 2-7298-0105-7
- Moura, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, ISBN 2-13-049312-2
- Moureau, François (éd.), *L'œil aux aguets ou L'artiste en voyage*, Paris, Klincksieck, 1995, ISBN 2-252-03038-0
- Pageaux, Daniel-Henri, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel (éd.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 133-161.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial eyes, travel writing and transculturation*, London & New York, Routledge, 1992, ISBN 0-415-06095-
- Quella-Villéger, Alain, *Voyages en exotismes, ailleurs, histoire et littérature (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, ISBN 978-2-8124-4765-5
- Requemora, Sylvie, « L'espace dans la littérature de voyages », *Études littéraires*, n°34 (1-2), p. 249-276.
- Tverdota, György (éd.), *Écrire le voyage*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 1994, ISBN 2-8754-062-X

Ouvrages et articles sur le japonisme

- Ferretti Bocquillon, Marina (dir.), *Japonismes, Impressionnismes*, catalogue d'exposition, Musée des impressionnistes Giverny (du 30 mars au 15 juillet 2018), Arp Museum Bahnhof Rolandseck Remagen (du 26 août 2018 au 20 janvier 2019), Paris, Gallimard, 2018, ISBN 978-2-07-278486-6
- Gabet, Olivier (dir.), *Japonismes*, Paris, Flammarion, 2014, ISBN 978-2-08-134305-4
- Hayashi Tadamasu shinpojium jikkô iinkai 林忠正シンポジウム実行委員会 (The Committee oh Hayashi Tadamasu Symposium), Hayashi Tadamasu, *Jyaponisumu to bunnka kôryû* 林忠正、ジャポニスムと文化交流 = Hayashi Tadamasu, *Japonisme and cultural exchanges*, Tôkyô, Brücke ブリュッケ, 2007, ISBN 978-4-434-10163-2
- Houssais, Laurent, « Les Goncourt et le japonisme », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°11, 2004, p. 59-78, URL : https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_2004_num_1_11_929 (consulté le 04/04/2018).
- Kôdera, Tsukasa ; Homburg, Cornelia ; Satô, Yukihiro (éds), *Van Gogh & Japan*, Kyôto, Seigensha, 2017, ISBN 978-4-86152-625-1
- Koyama-Richard, Brigitte, *Japon rêvé, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasu*, Paris, Hermann, 2001, ISBN 2-7056-6435-1
- Koyama-Richard, Brigitte, *Le Japon à Paris, Japonais et japonisants de l'ère Meiji aux années 1930*, Lyon, Nouvelles éditions scala, 2018, ISBN 978-2-35988-205-6
- Lacambre, Geneviève, « La Diffusion de l'art d'Extrême-Orient comme modèle pour les artistes, l'exemple de la collection Cernuschi », *Ebisu*, n°19, 1998, Actes du colloque du 20 juin 1998 Maison franco-japonaise, Tôkyô, p. 123-134.
- Lambourne, Lionel, *Japonisme, échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, trad. de l'anglais par Jacques Guiod, Paris, Phäidon, 2006, ISBN 978-0-7148-9721-9 [éd. orig. *Japonisme, cultural crossings between Japan and the West*, London, Phäidon, 2005].
- Ono, Ayako, *Japonisme in Britain, Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*, London & New York, RoutledgeCurzon, 2003, ISBN 0-415-29686-2

Plaud-Dilhuit, Patricia (dir.), *Territoires du Japonisme*, Presses universitaires de
Rennes, 2014, ISBN 978-2-7535-3455-1

Ouvrages et articles de Louis Jules Dumoulin

Chassagnol [Louis Dumoulin], « Le jury de peinture et le Salon de 1887 », *L'Événement*, lundi 21 mars 1887, p. 1-2.

Chassagnol, « Promenades & croquis, Jules Lefebvre », *L'Événement*, mercredi 30 mars 1887, p. 2.

Chassagnol, « Promenades & croquis, Gustave Boulanger », *L'Événement*, mercredi 13 avril 1887, p. 2.

Chassagnol, « Le jury des Beaux-Arts à l'Exposition de 1889 », *L'Événement*, dimanche 17 avril 1887, p. 1-2.

Chassagnol, « Promenades & croquis, sur l'eau », *L'Événement*, jeudi 12 mai 1887, p. 2.

Chassagnol, « Notes & croquis, avant la médaille », *L'Événement*, jeudi 26 mai 1887, p. 2.

Chassagnol, « Tableaux militaires », *L'Événement*, vendredi 1^{er} juillet 1887, p. 1-2.

Chassagnol, « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 6 décembre 1887, p. 2.

Chassagnol, « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mardi 13 décembre 1887, p. 2-3.

Chassagnol, « La semaine artistique », *Le Voltaire*, mercredi 21 décembre 1887, p. 2.

Dumoulin, Louis, « Promenades & croquis, à San Remo », *L'Événement*, vendredi 3 février 1888, p. 2.

Dumoulin, Louis, « Le bout de l'an », *L'Événement*, vendredi 4 janvier 1889, p. 2.

Dumoulin, Louis, « Émile Zola, notes et impressions », *Le Siècle*, vendredi 3 octobre 1902, p. 1.

Dumoulin, Louis, « Aux futurs coloniaux », in Exposition nationale coloniale Marseille 1906, *Notice officielle et catalogue illustré des expositions des Beaux-Arts*, Paris, Moderne imprimerie, 1906, p. LXI-LXVI.

Dumoulin, Louis, « La Division japonaise à Brest », *Le Figaro*, jeudi 25 juillet 1907, p. 3.

Dumoulin, Louis, « Cuisines exotiques », *Les annales politiques et littéraires*, n°1540, dimanche 29 décembre 1912, p. 12-13.

Dumoulin, Louis, « La Société coloniale des artistes français », *Le Gaulois*, dimanche 18 mai 1924, p. 5.

Ouvrages et articles sur Louis Jules Dumoulin

« Art colonial, une lettre de M. Louis Dumoulin », *Le Bulletin de la vie artistique*, 3^{ème} année, n° 23 (1^{er} décembre 1922), p. 541-542.

« Beaux-Arts, exposition Louis Dumoulin », *L'Éclair*, 22 décembre 1889, p. 2.

« Exposition coloniale, l'œuvre de M. Louis Dumoulin », *La France*, vendredi 29 mai 1900, p. 2.

Exposition Louis Dumoulin, tableaux & études de l'Extrême-Orient, Japon, Chine, Cochinchine, Malaisie, catalogue d'exposition, Galerie Georges Petit, 8 rue de Sèze, Paris (20 décembre 1889- 26 janvier 1890), Paris, Galerie G. Petit, 1889.

« La Galerie des bustes, M. Louis Dumoulin », *Excelsior*, vendredi 12 décembre 1913, p. 3.

« Le Peintre Louis Dumoulin », *France-Maroc, revue mensuelle illustrée, organe du Comité des foires du Maroc*, huitième année, n° 97 (décembre 1924), p. 208.

« Les Artistes coloniaux français », *Le Gaulois*, dimanche 15 février 1925, p. 5.

« Les Disparus, Louis Dumoulin », *Le Bulletin de la vie artistique*, 15 décembre 1924, p. 551-552.

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

« Les Hommes du jour, M. Louis Dumoulin, peintre du ministère de la marine », *L'Éclair*, lundi 16 mars 1903, p. 2.

« L'Exposition Louis Dumoulin », *Le Clairon*, lundi 23 décembre 1889, p. 2.

Panorama de la bataille de Waterloo, Bruxelles, E. Dessaix, 1912.

« Louis Dumoulin », *Excelsior*, mardi 13 janvier 1925, p. 2.

Tableaux par Louis Dumoulin dont la vente aura lieu Hôtel Drouot..., catalogue d'exposition, Galerie de M. Bernheim jeune, 8 rue Lafitte, Paris (8 au 13 février 1886), Hôtel Drouot (14 février 1886), Paris, Imprimerie typographique Mayer et

cie, 1886, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1244539k> (consulté le 23/03/2018).

Alexandre, Arsène, « L'exposition Louis Dumoulin », *Paris*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.

Alexandre, Arsène, « La Vie artistique, Louis Dumoulin, l'art de nos colonies », *Le Figaro*, samedi 27 décembre 1924, p. 2.

Alexis, Paul (sous le pseudonyme de Trublot), « Trois peintres », *Le Cri du peuple*, samedi 15 mars 1884, p. 3.

Alexis, Paul (sous le pseudonyme de Trublot), « Trublot en voyage », *Le Cri du peuple*, vendredi 3 octobre 1884, p. 3.

Antoine, Jules, « Galerie Georges Petit, exposition Louis Dumoulin », *Art et critique*, 1^{ère} année, n°31 (28 décembre 1889), p. 497-498.

Bazire, Edmond (sous le pseudonyme d'Edmond Jacques), « Chronique, japonisme », *L'Intransigeant*, mercredi 1^{er} janvier 1890, p. 1-2.

Béraud, Jean, « La Galerie des bustes, Monsieur Louis Dumoulin », *Excelsior*, vendredi 12 décembre 1913, p. 3.

Bernard, Émile (sous le pseudonyme de « Un flâneur »), « Paris qui passe, vues d'Orient », *La Presse*, mardi 4 février 1890, p. 2.

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

Brès, Louis (sous le pseudonyme de « Un Marseillais à Paris »), « Chronique parisienne, entre artistes, l'exposition Dumoulin », *Le Sémaphore de Marseille*, dimanche 5 janvier 1890, p. 1-2.

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

Dargenty, G., « Expositions des artistes scandinaves, de M. Louis Dumoulin, et de M. H.C. Delpy », *Courier de l'art, chronique hebdomadaire des ateliers, des musées, des expositions, des ventes publiques...*, dixième année, n°2, 10 janvier 1890, p. 11-12.

Dick, « Exposition Louis Dumoulin », *Le Parisien*, jeudi 26 décembre 1889, p. 2.

- Gaucher, André, « Le Colonel Marchand et le peintre Dumoulin en Tunisie », *Le Soleil*, samedi 21 mars 1903, p. 1-2.
- Georget, Alexandre, « Notes sur l'art, l'exposition des œuvres de Louis Dumoulin », *L'écho de Paris*, dimanche 22 décembre 1889, p. 2.
- Heusy, Paul, « L'Exposition Dumoulin », *Le Radical*, dimanche 26 janvier 1890, p. 2-3.
- Labruyère, Georges de, « Beaux-Arts, les petits Salons, Louis Dumoulin », *La Cocarde*, mardi 28 janvier 1890, p. 3.
- Lebesgue, Octave (sous le pseudonyme de « Caribert »), « À travers Paris, chez un peintre de la Marine », *Paris*, lundi 4 décembre 1893, p. 2.
- Lebesgue, Octave (sous le pseudonyme de « Caribert »), « L'Actualité, le panorama d'un français au Japon », *Paris*, mardi 4 février 1896, p. 1-2.
- Lepelletier, Edmond (sous le pseudonyme de « Grif »), « Chronique du jour, le Japon moderne », *Le Rappel*, samedi 21 décembre 1889, p. 1.
- Leroy, Isabelle, *Le Panorama de la bataille de Waterloo, témoin exceptionnel de la saga des panoramas*, Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2009, ISBN 978-2-50700-443-9
- Lespes, Marlène, *De l'orientalisme à l'art colonial, les peintres français au Maroc pendant le Protectorat (1912-1956)*, thèse de doctorat, dirigée par Jean Nayrolles, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, soutenue le 2 décembre 2017, URL : <https://www.theses.fr/2017TOU20098> (consulté le 23/07/2020).
- Loirette, Michel, *Louis Dumoulin, peintre des colonies*, Paris, L'Harmattan, 2010, ISBN 978-2-296-13816-2
- Lucas, François, « Louis Dumoulin à Madagascar », *Bulletin de l'Association images et mémoires*, n° 45 (été 2015), p. 35-38, URL : <http://www.imagesetmemoires.com/doc/Articles/B45fldumoulinred.pdf> (consulté le 17/08/2020).
- M. F., « Exposition Louis Dumoulin, un peintre voyageur, le vrai et le vieux Japon », *Le XIX^e siècle*, samedi 21 décembre 1889, p. 2.
- Mermeix, « Louis Dumoulin », *La France*, jeudi 11 février 1886, p. 2.

Mlochowski de Belina, Apollo, « Louis Dumoulin », in *Nos peintres dessinés par eux-mêmes*, Paris, E. Bernard et cie, 1883, p. 278-280,

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65795990> (consulté le 14/03/2018).

Modona, O., « L'Exposition Dumoulin », *Le Courrier du soir*, vendredi 27 décembre 1889, p. 2.

Molènes, Émile de, « À travers champs, un peintre explorateur, l'exposition Louis Dumoulin », *La Liberté*, mardi 24 décembre 1889, p. 2-3.

Pascal, Félicien, « France et Russie », *La Libre parole*, dimanche 12 juin 1892, p. 2.

Proth, Ernest (sous le pseudonyme de Mario Proth), « Mouvement artistique, exposition Dumoulin, Extrême-Orient », *Le Mot d'ordre*, mardi 21 janvier 1890, p. 3.

Rambosson, Yvanhoé, « Beaux-Arts, mort de Louis Dumoulin », *Comoedia*, mardi 30 décembre 1924, p. 3.

Ranft, Richard, « Notes parisiennes, exposition Louis Dumoulin », *Le Courrier du soir*, mardi 24 décembre 1889, p. 3.

Roger-Milès, Léon, « L'Actualité, la légende du Japon », *L'Éclair*, mardi 21 janvier 1890, p. 1.

Roger-Milès, Léon, « Beaux-Arts, exposition Louis Dumoulin », *L'Événement*, dimanche 22 décembre 1889, p. 1-2.

Sanchez, Pierre, *La Société coloniale des artistes français puis Société des Beaux-Arts de la France d'Outre-mer, répertoire des exposants et liste de leurs œuvres, 1908-1970*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010, ISBN 978-2-913224-67-9

Vivien, Jacques, « 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.

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

Ouvrages et articles de et sur Georges-Ferdinand Bigot

Bigot, Utsunomiya korekushion, joruju bigô ten 宇都宮美術館コレクション, ジョルジュ・ビゴー展, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Utsunomiya (du 7 février au 16 mai 2021), Utsunomiya bijutsukan, Shimotsuke shinbun, 2021.

Utsunomiya bijutsukan korekushion ni yoru joruju bigô to nikkô 宇都宮美術館コレクションによるジョルジュ・ビゴーと日光, catalogue d'exposition, Musée de Kosugi Hoan 小杉放菴記念日光美術館 (du 10 décembre 2011 au 29 janvier 2012), 小杉放菴記念日光美術館, 2011.

Bigot, Georges (illustrations), *Traité de commerce entre la France et le Japon signé à Paris, le 4 Août 1896*, [S.l.], [S.n.], 1896,
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10505598z> (consulté le 19/11/2020).

Bigot, Georges, « Silhouettes japonaises », *Le Journal des voyages*, n°276, dimanche 16 mars 1902, p. 278 et 281.

Bigot, Georges, « Les Japonais chez eux », *Le Journal des voyages*, n°280, dimanche 13 avril 1902, p. 351, 353 et 354.

Bigot, Georges, « Le Culte des morts au Japon », *Le Journal des voyages*, n°285, dimanche 18 mai 1902, p. 439-440.

Bigot, Georges, « La Sibérie orientale », *Le Journal des voyages*, n°300, dimanche 31 août 1902, p. 239-240.

Bigot, Georges, « En Algérie », *Le Panache revue royaliste illustrée*, n°14 (5 mai 1903), p. [132]-133, 136-137.

Cornevin, Hélène (dir.), *Meiji Nihon o ikita furansujin gaka jôju bigô ten* = 明治日本を生きたフランス人画家. ジョルジュ・ビゴー展, catalogue d'exposition, Yokohama, Musée de Sogô, Tôkyô, Musée de la cité de Shibuya Shôtô, Utsunomiya, Musée préfectoral des Beaux-arts de Tochigi, Kôbe, Musée municipal de Kôbe, Éhimé, Musée préfectoral des Beaux-arts d'Éhimé, 4 mars 1987-22 mars 1987, Tôkyô, Réunion des musées japonais et Journal Yomiuri, 1987.

- Cornevin, Hélène, « De la gravure à la caricature, le Japon de Meiji vu par Georges Bigot », *L'Ethnographie*, tome LXXXVI, (2), n° 108, 1990, p. 182.
- Cornevin, Hélène, « Du japonisme au Journalisme, le peintre Georges Bigot (1860-1927) », *Bulletin de la Société Franco-Japonaise d'art et d'archéologie*, n° 4, 1984, p. 52-54.
- Ganesco, Fernand (texte), Bigot, Georges (illustrations), *Shocking au Japon, de l'évolution de l'art dans l'Empire du Soleil-levant*, [S.l.], [S.n.], 1895,
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855745n> (consulté le 19/11/2020).
- Ganesco, Fernand (texte), Bigot, Georges (illustrations), *Japonettes*, Saigon, Aude et Cie imprimeurs, 1905, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9600088m> (consulté le 19/11/2020).
- Gériolles, A. de (texte), Bigot, Georges (illustrations), *Dans l'oreille de Bouddha*, Paris, librairie C. Delagrave, 1904,
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5526159k> (consulté le 19/11/2020).
- Oikawa, Shigeru (及川茂), *Furansu no ukiyoeshi Bigô, Bigô to epinaru hanga = フランスの浮世絵師ビゴ, ビゴとエピナル版*, Tôkyô, Kodamasha 木魂社, 1998, ISBN 978-4-877-46077-8
- Ronsay, Jeanne, « Un peintre français au Japon, Georges Bigot », *France-Japon, bulletin mensuel d'information*, n°11, septembre 1935, p. 199-201.
- Shimizu, Isao (dir.) (清水勲監修), *Bigô ga mita seikimatsu nippon = ビゴがみた世紀末ニッポン*, 別冊太陽, n°95, Heibonsha 平凡社, 1996, ISBN 4-582-92095-0
- Shimizu, Isao, *Bigô no 150 nen, ishoku furansujingaka to nihon = ビゴの150年, 異色フランス人画家と日本*, Kyôto, Rinsen shoten 臨川書店, 2011, ISBN 978-4-653-04028-6
- Shimizu Isao, *Bigô wo yomu, Meiji realisumu hanga nihyaku ten no sekai = ビゴを読むー明治リアリズム版画200点の世界*, Kyôto, Rinsen shoten, 2014, ISBN 978-4-653-04086-6

Ouvrages et articles sur les Expositions universelles et coloniales

Exposition universelle de 1878, Catalogue de la section japonaise publié par la commission impériale, Paris, Bureau, 15 avenue Matignon, 1878,

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k938693v> (consulté le 03/04/2018).

L'Exposition coloniale de Marseille décrite par ses auteurs, quarante-trois articles, quatre aquarelles, huit cent onze illustrations en noir et douze plans, Marseille, Commissariat général de l'Exposition, 1922.

Société des études coloniales et maritimes (éd.), *Colonies françaises et pays de protectorat à l'Exposition universelle de 1889, guide*, Paris, L. Cerf, 1889,

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5656402w> (consulté le 02/06/2018).

Aimone, Linda, Olmo, Carlo, *Les Expositions universelles, 1851-1900*, Paris, Belin, 1993, ISBN 2-7011-1447-0

Charles-Roux, Jules, *L'Organisation et le fonctionnement de l'exposition des colonies et pays de protectorat, rapport général*, Paris, Imprimerie nationale, 1902,

URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54716023> (consulté le 02/06/2018).

Faiser, Michael, « The rise of Angkor in the French peripheries, 1894-1906, from Lyon, Bordeaux, and Rouen to Marseille », in Faiser, Michael, *Angkor Wat, a transcultural history of heritage, Volume 1, Angkor in France, from plaster casts to exhibition pavilions*, Berlin, Walter de Gruyter, 2019, ISBN 978-3-110-33584-2, p. 217-246.

Leprun, Sylviane, *Le théâtre des colonies, Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions, 1855-1937*, Paris, L'Harmattan, 1986, ISBN 2-85802-706-4

Mabire, Jean-Christophe, *L'Exposition universelle de 1900*, Paris, L'Harmattan, 2000, ISBN 2-7384-9309-2

Ory Pascal, Duanmu, Mei, « Les Expositions universelles, un objet d'histoire *bon à penser* » *Relations internationales*, 2015/4 (n° 164), p. 105-110.

URL : <https://www.cairn.info/revue-relations-internationales-2015-4-page-105>

(consulté le 30/10/2017).

Talmeyr, Maurice, « L'école du Trocadéro », *La Revue des deux mondes*, tome 162 (novembre 1900), p. 198-213.

Ouvrages et articles sur le Panorama du tour du monde

« Courrier de l'exposition, le panorama du tour du monde », *Le Soleil*, jeudi 4 mai 1899, p. 3.

Baschet, René (dir.), *Le Panorama, Exposition universelle 1900*, Paris,

L. Baschet, 1900, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023926s> (consulté le 21/02/2018).

Beal, 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 », in Loxias-Colloques, n°16. *Représentations littéraires et artistiques de la femme japonaise depuis le milieu du XIX^e siècle*, journée d'études du 16 mai 2019 organisée à Nice [mis en ligne le 21 avril 2020], URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1578> (consulté le 20/08/2020).

Emery, Elizabeth, « Appropriating Japonisme at the 1900 Exposition, Sada Yacco, Loie Fuller, and the "Geishas" of *Le Panorama du Tour du Monde* », *Dix-Neuf, Journal of the Society of Dix-Neuviémistes*, volume 24, n°2-3, 2020, p. 221-244.

Exposition universelle de 1900, *Le Tour du monde, guide officiel et souvenir du panorama*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1900.

Guillemot, Maurice, « L'Exposition de 1900 », *Gil Blas*, jeudi 27 septembre 1897, p. 2.

Hutin, Marcel, « Les Attractions de l'Exposition, le tour du monde », *Le Petit Français illustré, journal des écoliers et des écolières*, Paris, A. Colin, 12^{ème} année, n°39 du 25 août 1900, p. 463.

Lefranc, Marc, « Les Panoramas scientifiques, voyage autour du monde en quelques minutes », *Le Soir*, lundi 22 mai 1899, p. 2.

Marx, Georges, « Exposition de 1900, le Tour du monde », *L'Avenir du Tonkin*, dimanche 18 décembre 1898, p. 1.

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

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

Pougin, Arthur, « Le Théâtre et les spectacles à l'Exposition de 1900, suite, au Champ-de-Mars, Le tour du monde », *Le ménestrel*, 10 mars 1901, p. 75-76.

Rousselet, Louis, « Le Tour du monde », in *L'Exposition Universelle de 1900*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1901, p. 288-292.

Thézan, Maurice, « Le Tour du monde », *Le Soir*, samedi 20 août 1898, p. 1-2.

Troimaux, Edgard, « Actualités, Autour du monde », *L'Écho de Paris*, dimanche 23 octobre 1898, p. 1.

Sources archivistiques

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).

Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Dossier AJ/52/252, Bigot, Georges.

Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Dossier AJ/52/258, Dumoulin, Louis.

Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier n° f/21/2284/2. Dossier 21, Bigot, Georges.

Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2285/38, Dumoulin, Louis.

Archives nationales. Ministère de l'instruction publique. Missions artistiques, 1840-1893. Dossier f/21/2286/4, Gauguin, Paul.

Archives nationales. Ordre de la légion d'honneur, promus et nommés. Dossier LH/848/56, Dumoulin, Louis,

URL : http://www.culture.gouv.fr/LH/LH056/PG/FRDAFAN83_OL0848056v001.htm

(consulté le 19/03/2018).

Archives nationales. Travaux d'art, musées et expositions. 3^e volume, XIX^e-XX^e siècle. Dossier f/21/4306, Dumoulin, Louis.

Publications en série

Asahi shinbun = 朝日新聞, Ôsaka, Asahi shinbun group, années consultées : 1879-1901 (base de données *Kikuzô II visual* = 聞蔵 II ビジュアル).

Comœdia, Paris, s.n., années consultées : 1907-1929,
URL : <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/comoedia> (consulté le 09/08/2021).

Gil Blas, Paris, s.n., années consultées : 1879-1929,
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344298410/date> (consulté le 09/05/2018).

L'Écho de Paris, Paris, s.n., années consultées : 1884-1929,
URL : <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/echo-de-paris-1884-1938>
(consulté le 09/08/2021).

L'Événement, Paris, s.n., années consultées : 1872-1929,
URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32771670c/date> (consulté le 09/08/2020).

L'Illustration, Paris, s.n., années consultées : 1872-1929.

L'Univers illustré, Paris, s.n., années consultées : 1872-1900,
URL : <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/univers-illustre> (consulté le 12/08/2021).

La Justice, Paris, s.n., années consultées : 1880-1929,
URL : <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/justice-1880-1976> (consulté le 12/08/2021).

Le Figaro, Paris, s.n., années consultées : 1872-1929,
URL : <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/figaro-1854> (consulté le 12/08/2021).

Le Monde illustré, Paris, s.n., années consultées : 1857-1899,
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32818319d/date> (consulté le 10/05/2018).

Le Radical, Paris, s.n., années consultées : 1881-1929,
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32847124t/date> (consulté le 09/05/2018).

Le Temps, Paris, s.n., années consultées : 1872-1929,

URL : <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/temps> (consulté le 12/08/2021).

Le Voltaire, Paris, s.n., années consultées : 1878-1925,

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32892208p/date>

(consulté le 09/08/2020).

The Directory & Chronicle for China, Japan, Corea, Indo-China, Straits Settlements, Malay States, Siam, Netherlands Indian, Borneo, The Philippines, etc., Hong-Kong daily press office, années consultées : 1874-1899.

Yomiuri shinbun = 読売新聞, Tôkyô, Yomiuri shinbun group, années consultées : 1874-1901 (base de données *Yomidasu rekishikan* = ヨミダス歴史館).

Bennett, Terry (ed.), *Japan and The Graphic, Complete Records of Reported Events, 1870-1899*, Folkstone, Global oriental, 2011, ISBN 978-1-906876-51-7

Bennett, Terry (ed.), *Japan and The Illustrated London News, Complete Records of Reported Events, 1853-1899*, Folkstone, Global oriental, 2006, ISBN 978-1-901903-26-3

Index des principaux noms de personnes et de collectivités

A

Abbayeradjou : 186
Adler : 538
Alavoine-Muller : 318
Alayrac-Fielding : 13, 30
Albert I^{er} : 525
Alcock : 49
Alexandre : 77, 102, 193, 274, 297, 387, 395, 463, 464, 545, 553
Alexis : 76, 82, 84, 441, 444, 445, 447, 482, 494, 495
Allard : 534
Amar : 152, 228, 230
André : 324
Angoulvant : 543
Antoine : 276, 283
Antoni : 522
Antonio : 186
Apy-Vives : 508, 509, 512
Archer : 149
Arnaud : 45, 46, 47
Astruc : 35, 275
Audiffret, E. d' : 24, 113, 333
Audouard : 45, 52
Azambre : 186
Azoulay : 356

B

Baatsch : 34
Badufle : 446
Ballavoine : 76
Ballu : 489
Bancel : 346, 375
Barbey : 295, 463
Barillot : 76
Barnum : 347, 375, 480
Barthes : 174, 240, 329

Barthou : 495
Basso Fossali : 229
Baude de Mauriceley : 72, 477
Baudelaire : 35, 36, 90, 335
Bazire : 71, 81, 82, 103, 274, 296, 462
Beato : 31, 59, 151, 152, 154, 159, 169, 173, 178, 196, 198, 199, 208, 209, 340
Bédoille : 519
Beillevaire : 24, 58, 339, 341, 342
Bel : 186
Belasco : 370
Bénédite : 36, 379, 380, 509, 510, 515, 517, 518, 547, 555
Bénézit : 71, 306
Benjamin : 173
Bennett : 48, 131, 134, 147, 148, 152, 192, 196, 198, 199, 202, 205, 208, 212, 213
Benveniste : 174
Béranger : 396, 505, 554
Béraud : 74, 80, 378, 391, 466, 483, 496, 506, 508, 512, 513, 516, 518, 520, 534, 536, 550
Berchère : 284
Bernard, É : 274
Bernheim, A. : 77, 81, 378
Bernheim, G. : 377, 378, 391, 396, 506, 509, 516, 548, 554
Bernier : 12
Bernot : 187
Bernstamm : 460, 510
Bienvenu-Martin : 507
Bigelow : 67
Bigot : 20, 21, 22, 23, 68, 87, 111, 112, 114, 115, 120, 123, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 188, 189, 214, 215, 221, 227, 235, 286, 288, 289, 291, 293, 298, 303, 307, 312, 316, 330, 344, 349, 351, 356, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 370, 371, 385, 386, 389, 397, 398, 438,

440, 456, 457, 472, 475, 478, 479, 490,
493, 494, 500, 509, 512, 552, 555, 604
Bigot, M. : 114, 360, 370
Bing, A. : 111, 115, 120, 123, 386, 456, 457
Bing, S. : 38, 40, 58, 66, 67, 111, 456, 461
Bird : 54, 115, 121
Blanchard : 346
Blanquart-Evrard : 149
Blondel : 69
Blot : 402
Blum, F. : 300, 406, 408, 409, 410, 411,
412, 413, 472
Blum, R. : 293, 294
Bluysen : 83, 275, 281
Bobillot (Sergent) : 384, 511
Boëtsch : 346
Boissière : 107
Bonaparte, Mathilde : 58
Bonnard : 37
Bonnet : 85, 103
Bonnetain : 107
Bonvalot : 501
Boucicaud : 454
Boudarel : 107
Bouillet : 470
Bouland de l'Escale : 378, 512
Boulanger : 250, 253, 256, 449
Bounet : 84, 85, 103, 122, 123, 189, 192,
230, 257, 316, 453, 463, 465
Bourgarel : 121
Bourgeois : 86, 87, 295, 463
Bousquet : 14, 41, 118
Boussenot : 556
Bouvier, A. : 444, 466
Bouvier, N. : 56, 116, 128
Bracquemond : 35, 36, 251, 279, 296, 462,
466
Brahimi : 278, 348
Brès : 380, 510
Breton, J. : 512
Breton, J.-J. : 94
Briand : 513
Brieux : 544, 550
Brindeau de Jarny : 542
Brisson : 306, 342, 348, 355, 356, 358,
373, 390, 391, 494, 497, 515, 527, 530,
543, 544

Brown : 149
Brun, M.-L. : 526
Brunet : 215, 218
Burggraff, G. de : 498
Burlingame : 46
Burty : 21, 36, 38, 39, 58, 69, 72, 81, 93,
99, 100, 112, 113, 115, 118, 119, 129,
239, 249, 262, 275, 277, 280, 281, 282,
339, 460, 461
Butor : 128

C

Cabanel : 70, 509
Cagnat : 544, 552
Caillaux, H. : 535
Caillaux, J. : 535
Calmette : 535
Canchy, J.-F. de : 70
Capellaro, P.-G. : 511
Carnot, E. : 487
Carnot, S. : 279, 461
Carolus-Duran : 112, 296, 462, 469, 496
Caron : 42
Carrière : 500, 508
Castagnary : 17, 83, 84, 88, 89, 97, 138,
147, 228, 239, 255, 278, 285, 294, 385,
453, 456, 459
Cavens : 526
Caze : 447
Cernuschi : 24, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 94
Cézanne : 82, 95, 393, 548
Cham : 31
Chamberlain : 150
Champfleury : 35, 36, 37
Champsaur : 78, 89, 91, 448, 451
Chancel : 69, 438
Charles-Roux : 18, 328, 346, 377, 379, 389,
391, 486, 490, 506, 540
Charton : 237
Chassagnol (personnage de roman) : 81,
89, 90, 91, 92, 103, 250, 251, 252, 254,
255, 256, 297, 449, 450, 451, 452, 454,
455, 557
Chauday : 59
Chen Jitong : 281, 461
Chenet : 13, 239, 240

Chéret : 460, 462, 495
Chesneau : 32
Child : 189
Chiossone : 68, 129
Chklovski : 237
Chudant : 424, 425, 530, 532, 537
Clarétie : 495
Clavery : 304, 474
Clémenceau : 65, 87, 461, 507
Clémentel : 377, 506, 507, 508, 539
Clément-Janin : 471
Cluseret : 77, 403, 442
Colin : 37
Combettes : 69, 98, 101, 257, 314, 437,
438, 448, 454, 474, 478
Comettant : 49, 56
Comment : 319
Condominas : 187
Constans : 110, 273, 458
Constant : 470
Coolus : 499, 514
Coppée : 72, 306, 515
Coquelin, A. : 412, 461
Cormon : 80, 550
Cortazzi : 163
Cotteau : 152
Courbet : 77, 80, 83, 95, 235, 282, 442,
443, 451
Coutelier : 304, 474
Crespelle : 70, 85

D

D'Autun : 316, 479
D'Orléans, H. : 326, 482
Dagnaux : 499
Daladier : 551
Dalmas : 41
Dargenty : *Voir* : Mallebay Du Cluzeau
d'Échérac
Daudet : 358, 482
Dayot : 507
De Nittis : 89
Degas : 37, 68, 70, 72, 79, 80, 235, 462
Deglane : 544
Delacroix : 13, 90, 235, 236, 379, 393, 396,
481, 509, 552, 556

Delahaye : 100, 250, 251, 443, 447, 449,
451, 452, 454, 538
Delaherche : 544
Delay : 119
Delille : 32
Deloncle : 370, 500
Delpy : 237, 281, 282, 445
Demaison : 550
Denon : 13
Déprez : 360, 389
Deroo : 346, 577
Deschaumes : 277
Desoye : 35, 38, 39, 58, 94
Desvarreux : 520
Detaille : 325, 490, 492, 505, 509
Dierx : 72, 306, 461, 481, 494, 513, 515,
516, 524, 527
Dieulefils : 186
Dobson : 172, 197, 199, 201, 212, 227
Dodille : 372, 376, 383
Dondero : 229, 238
Dorival : 36, 37
Doumer : 18, 378, 495, 506
Doumergue : 370, 500, 501
Drouet-Réveillaud : 549
Du Minil : 500
Dubard : 112
Dubois : 522, 528
Dubut de Laforest : 448
Dujardin-Beaumetz : 507, 513, 519, 534
Dumas (fils) : 67
Dumas (Père) : 442
Dumoulin, C. : 69
Dumoulin, Eugène : 16, 69, 71, 98, 101,
437
Dumoulin, Eugénie : 71, 382, 437, 442,
448, 455, 494, 507, 513, 531
Duret : 24, 59, 60, 61, 65, 103
Dusautoy : 483
Dutertre : 13
Duval : 75, 77, 78, 89, 99, 100, 446, 448,
494
Duvivier : 444

E

Elisabeth I^{re} : 29

Enami : 163, 169, 179, 181, 182, 196, 202,
207, 209, 224, 227, 231, 244, 245, 339,
340
Enne : 78
Esmein : 33, 61, 67
Estèbe : 48, 148, 151, 152, 154, 168, 172,
177
Eudel : 77, 81

F

Fagerolles (personnage de roman) : 70, 94,
95
Faisant : 539
Fallières : 73, 507, 520, 524
Fantin-Latour : 37, 509
Fargues : 76, 448, 483
Farrère : 108, 109, 391, 543
Farsari : 117, 124, 148, 153, 154, 170, 179,
180, 181, 197, 198, 199, 201, 213, 227,
231, 233, 248
Faure : 74, 91, 451, 483, 495
Faye : 83, 84
Fénéon : 548
Fenollosa : 67, 68, 156, 294
Ferro : 376
Féval, Paul (fils) : 460
Figeac : 497
Finck : 158
Firmin-Girard : 83
Flandrin : 16, 69, 71, 438
Fleichman : 527
Flers : 69, 439
Floch : 229, 231
Fontanesi : 62, 68, 129, 312
Forain : 80, 82
Foucart : 70, 94
Foucault : 235
Fouquier : 261, 262
Fournier : 46
Fox Talbot : 149
Fraissinet : 53, 54, 57
France, H. : 468
France. Ministère de l'instruction publique
: 34, 50, 63, 68, 97, 105, 453
France. Ministère de la marine et des
colonies : 87, 388

François Xavier (Saint) : 58
Frémont : 532, 546
Freund : 216, 228, 236
Fromentin : 24, 83, 116, 283, 509, 552
Fukuzawa Yukichi : 35, 44, 46, 50, 51, 161
Fuller : 343, 344
Furet : 58

G

Gabet : 274
Gabriac, A. de : 339
Gagneur : 72, 441
Gailhard : 356
Gallet : 37
Galliéni (Maréchal) : 533, 556
Galy : 378, 384, 511
Gambetta : 450
Ganesco : 366, 368
Gannier : 13, 106, 126, 135, 239, 259, 342
Garbit : 531
Garnier : 107
Gartlan : 40, 148, 168, 171, 172, 173, 178,
184, 208, 209, 292, 349
Gaucher : 498
Gauguin : 37, 86, 87, 372, 379, 509, 552
Gauthier : 103
Gautier : 343, 344
Gauzy : 555
Georges IV : 33
Georget : 274, 276, 281
Gérôme : 80, 112, 291, 438, 440, 462, 469,
504
Gervais-Courtellemont : 188, 501
Gervex : 16, 69, 70, 71, 74, 75, 80, 81, 82,
85, 88, 94, 95, 103, 250, 251, 278, 296,
302, 303, 378, 385, 391, 438, 444, 446,
449, 451, 454, 458, 460, 462, 466, 483,
506, 512, 516, 524, 532, 534, 536, 545,
550, 552
Ghesquière : 106, 148, 150
Gilkin : 528
Gille : 79
Gillot : 41
Gir : 516
Girard : 63
Girardin, D. de : 254

Goncourt (frères) : 30, 32, 34, 38, 89, 93, 103, 275, 382
Goncourt, E. de : 32, 35, 38, 39, 40, 58, 59, 60, 63, 64, 67, 93, 157, 160, 279, 461
Goncourt, J. de : 58
Gonse : 40, 93, 275, 441, 461
Goupil : 80
Gouraud (Général) : 384, 511
Gourdon : 546
Grand-duc Alexis Alexandrovitch : 298, 467
Grand-duc Serge Alexandrovitch : 298, 467, 469
Grant : 54
Grégoire : 519
Gros : 58
Gsell : 106, 107, 186, 189
Guégan : 81, 276, 278
Guérard : 58
Guérineau : 312
Guibert : 316
Guillaume II : 222
Guillaumet : 552
Guillemet : 82, 91, 251, 252, 378, 440, 441, 450, 466, 470, 495, 506
Guillemot, F. : 105
Guillemot, M. : 98, 163, 309, 326, 475, 476, 480, 481, 507
Guimet : 24, 61, 63, 88, 118, 129, 287, 333, 348, 385, 398, 438, 461, 541

H

Hagenbeck : 375
Hall : 340
Hallays : 344, 399
Hamon : 241, 242
Haret : 75, 452
Hasekura Tsunenaga : 12
Haudricourt : 187
Hayashi Tadamasu : 35, 40, 41, 58, 63, 344, 352, 441, 447, 485
Henner : 250, 451, 466, 470, 495
Henry : 292, 293
Hepp : 89, 251, 442, 451
Hérédia : 38, 72
Hesse : 534

Heusy : 78, 262, 387, 477
Hight : 153, 154
Hiroshige : 119, 274
Hirsch, A. : 275
Hirsch, M. : 437, 461, 494
Hokusai : 34, 39, 41, 274, 279
Honoré : 171
Hornel : 292, 293
Hoschedé : 78, 89, 250
Houssais : 92
Houssaye : 35, 448, 461, 477
Hubert : 195, 528
Hugo : 31, 76, 250, 504
Huhtamo : 302, 319, 395, 530, 531
Humbert, Aimé : 62, 184
Humbert, Alphonse : 74, 75, 86, 299, 301, 321, 406, 437, 443, 444, 446, 450, 461, 466, 471, 473, 482, 483, 494, 495, 500, 513, 521, 523, 549
Hutin : 319, 343, 427

I

Ibels : 538
Inaga Shigemi : 60, 61
Ingres : 69, 70, 90
Itô Hirobumi : 313, 352
Iwama Hômatsumi : 351, 353
Iwama Kuni : 355

J

Jacobson : 29, 30, 31, 33, 51
Jacquemin : 499
Jarassé : 18, 372, 393
Jouant : 471
Julien : 50

K

Kajima Seibei : 162, 213
Kanasaka Kiyonori : 115, 121
Kaneko Kentarô : 313, 350
Kant : 320
Katô Shuichi : 176
Kawaguchi Yoko : 158, 161
Kawakami Sadayakko : 343, 359

Kawanabe Kyôsei : 295
Kermenguy, E. de : 440
Kipling : 153, 162, 201
Kishida Ryûsei : 157
Klobukowski : 521
Klotz : 426, 521, 523, 534
Kôdera Tsukasa : 280, 307, 389, 409, 420,
462, 463, 475
Koyama Shôtarô : 312
Koyama-Richard : 34, 39, 40
Kozyreff : 525
Krafft : 24, 33, 58, 61, 67, 124, 125, 126,
127, 333
Kreitmann : 58
Kubilai Khan : 29
Kume Keiichirô : 304
Kurata Yoshihiro : 339, 349, 352, 353, 356,
359, 360, 490
Kuroda Seiki : 304, 369
Kusakabe Kimbei : 147, 153, 154, 158, 159,
160, 163, 169, 179, 181, 192, 208, 209,
210, 212, 213, 218, 227, 231, 340

L

La Caze : 454
La Vaulx, H. de : 374, 488
Labruyère, G. de : 75, 274, 276, 314, 387,
445, 477, 501
Lacambre : 41, 60
Lacaze : 539, 552
Lafaye de Micheaux : 350, 352
Lagrillière-Beauclerc : 108
Lai Afong : 189
Laloux : 540
Lambourne : 40
Lamy (Commandant) : 384, 511
Landau : 486
Lannes de Montebello : 298, 467
Laurence-Allen : 292
Lavédrine : 196, 205
Lavergne : 314, 477
Le Blond : 481, 494, 531
Le Roy : 347, 492
Lebayle : 101, 296, 464
Lebesgue : 299, 309, 310, 311, 471, 475,
477

Lebrun : 19, 194, 528, 529
Leconte de Lisle : 72
Lefebvre : 253, 449, 470
Lefèvre-Pontalis : 343, 487
Lefranc : 374, 487
Lehmann : 16, 70, 71, 80, 301, 438
Leloir : 442
Lemaire, H. : 299, 469
Lemaire, S. : 346
Lemire : 186, 377, 486
Léontieff : 326, 482
Léopold II : 323, 520, 523
Lepelletier : 16, 71, 72, 74, 75, 76, 86, 89,
250, 251, 261, 262, 274, 299, 301, 382,
385, 386, 387, 437, 438, 439, 442, 444,
445, 448, 450, 457, 459, 461, 470, 473,
476, 482, 483, 494, 501, 503, 507, 513,
516, 524, 527, 533
Lepelletier de Bouhélier, S.-G. : 437, 481,
494, 513, 531
Leprun : 347, 358
Leroy : 70, 395, 491, 501, 520, 521, 522,
523, 524, 525, 526, 528
Lespes : 380, 506, 509, 543, 545, 550
Livet : 444, 461
Lockroy : 320, 484
Loirette : 17, 18, 85
Long : 370, 547
Lordon : 314, 477
Lorrain : 499, 503
Loti : 18, 24, 36, 76, 84, 112, 114, 127,
135, 158, 177, 184, 241, 278, 282, 283,
309, 315, 327, 339, 342, 352, 355, 391,
392, 399, 476, 478, 483, 501, 543, 544,
549
Loubet : 18, 321, 492, 495, 496, 497, 499,
500, 507
Louis XIV : 30, 32
Lozerand : 35, 176
Lucas : 302, 433, 435, 531, 543
Lucken : 157, 363
Lumière (frères) : 394
Lumière, L. : 152
Lyautey (général) : 535

M

Macé : 43
Mackenzie : 258
Madrassi : 554
Magnard : 474
Magnier : 89, 256, 449
Maizeroy : 89
Malespina : 520
Mallarmé : 476
Mallebay Du Cluzeau d'Échérac : 237, 282, 386
Manet : 16, 24, 37, 38, 60, 68, 70, 72, 80, 81, 82, 90, 91, 92, 93, 95, 103, 250, 253, 255, 262, 276, 278, 379, 438, 450, 453, 497, 509
Manuel, Henri : 534
Marcel : 322, 323, 324, 377, 483, 486, 490, 510
Marchand : 13
Marchand (Colonel) : 18, 376, 384, 497, 498, 499, 511
Marché : 486, 513, 518, 521
Marco Polo : 29
Maret : 72, 73, 76, 78, 85, 100, 101, 262, 296, 391, 444, 463, 466, 470, 503, 504, 505, 508, 510, 516, 539
Mariani : 535
Marie-Antoinette : 42
Marpon : 444
Marquet, C. : 59, 61, 62, 67, 129
Marquet, J. : 544
Marsoulan : 452
Martineau : 527
Martin-Fugier : 69, 77, 80
Martin-Gauthereau : 522
Marx, G. : 89, 105, 109, 193, 377, 385, 455, 458, 485, 486, 487
Marx, R. : 454
Massenet : 494
Matisse : 56, 534
Maucuer : 59
Maumené : 33
Maupassant, G. de : 80, 82, 91, 92, 451
Mazé : 314, 477
Meissonier : 296, 462
Mélia : 499

Melvil-Bloncourt : 439
Menpes : 294
Mérat : 414, 504
Merlaud-Ponty : 519
Merlin : 535
Mermeix : *Voir* : Terrail
Merwart : 80
Mesplès : 82
Meunier : 496
Meurice : 76
Meyer : 470
Meynier : 253, 449
Michaux : 56
Mille : 391, 543, 544, 550, 552, 554
Millerand : 488, 545, 546
Millet : 37
Milliès-Lacroix : 513, 516
Minamoto no Yoshitsune : 363
Mirbeau : 468
Mlochowski de Belina : 69, 70, 71
Monet : 34, 37, 68, 78, 95, 393, 508
Moore : 291, 462
Moreau, R. : 189
Morel : 523
Mori Nozomu : 204, 207
Morisot : 91, 450
Morot, Aimé : 526
Moscatiello : 35, 39, 49, 58, 64, 65
Moteley : 486, 513, 534
Moura : 13

N

Nadar : 47, 48, 151, 437
Nakahama Manjirô : 149, 172
Nakatsu Masaya : 39, 58, 124, 440
Napoléon Ier : 13, 489, 498, 501, 523
Napoléon III : 47, 50, 52, 499
Néel : 91, 451
Nénot : 301, 472, 504, 551
Neumont : 538
Nicolas II (Empereur de Russie) : 297, 464, 495
Niederhäuser, A. de : 524
Niépce : 152
Nishimura Morse : 170, 233
Norodom 1^{er} : 109, 455

O

Odinet : 427
Ogawa Kazumasa : 154, 156, 179, 181,
183, 196, 204, 206, 207, 208, 213, 292,
339, 340
Oikawa Shigeru : 361, 509
Okakura Tenshin : 1, 67, 156, 399
Okunomiya Kenshi : 351, 353, 358, 488
Ômura Seigai : 156
Ono Ayako : 292, 295
Onoe Kikugorô V : 213
Ory : 318
Ôyama Iwao : 504

P

Pageaux : 240
Paquet : 238
Paquin : 230
Paris : 173
Parkes : 121
Pascal, F. : 298, 467
Paulès : 14
Pauthier : 31
Pavelesco : 542
Pelletier : 15, 171, 292, 340
Peltre : 102, 284, 285, 286, 392
Percher : 86
Perrée : 375, 480, 483
Perry : 55, 56, 149, 341
Pestel : 186
Petit, G. : 407, 461, 464
Pettit : 355
Picard, A. : 318, 343, 349, 352, 390, 468,
484, 487, 488, 491
Picard, L. : 82, 251, 453, 534
Pichon : 411, 450, 461, 479, 498, 501, 502,
507, 512, 523, 552
Picquié : 531, 536
Pille : 445
Pinard : 78, 81
Pissarro, C. : 79, 80, 251, 445, 453, 462
Pissarro, L. : 79
Plaud-Dilhuit : 40, 58, 293
Poilpot : 522, 527
Poincaré : 495, 536

Point : 460
Pompilio : 331, 484
Possien : 256, 454
Pougin : 328, 331, 390, 482, 484
Poulbot : 538
Pouvoirville, A. de : 391, 543, 552
Pratt : 212, 217
Privat : 465
Proth : 446
Proust : 38
Puccini : 370

Q

Quantin : 343
Quella-Villéger : 106, 107, 108, 109, 502

R

Rambosson : 553
Ranson : 37
Reclus : 318
Redon : 101
Redouté : 13
Régamey : 16, 23, 33, 34, 61, 67, 72, 88,
118, 129, 235, 245, 286, 287, 288, 385,
387, 397, 398, 438, 495, 514
Rein : 184
Rejlander : 236
Rémy : 314, 477
Renoir : 70, 95, 372, 379, 509, 552
Renoux : 101
Requemora : 257
Reynaud : 556
Richard : 546
Richaud : 384, 458, 511
Richemond : 378, 380, 510, 516, 517, 519
Richepin : 82, 527
Risley : 166
Rivière : 107
Robaudi : 448
Robert : 58, 62
Robert-Fleury : 73, 74, 251, 304, 378, 391,
444, 453, 466, 474, 483, 484, 506, 512,
516, 525
Robichon : 302, 303, 318, 324, 539
Robiquet : 521

Rochefort : 282, 283, 314, 477
Rochegrosse : 516
Roches : 58
Rodin : 70, 157, 296, 462, 471, 476, 494
Roger-Milès : 299, 461, 468
Roll : 251, 296, 462, 521, 534, 536, 550
Ronsay : 114
Rosati : 74
Rosny, L. de : 14, 50, 51, 53, 57, 66
Rossier : 154, 172
Roujon : 68
Roullet : 24, 103, 105, 106, 500
Rousseau, J.-J. : 520, 552
Rousseau, T. : 37
Ruffe : 495, 516, 518, 520, 521, 534, 539,
540, 552

S

Saint-Simonin : *Voir* : Terrail
Saitô Kintarô : 351
Salin : 186
Sanchez : 85
Sanô Masu : 114, 307, 370, 398, 475, 490
Sarraut : 391, 541, 544, 545, 547
Satow : 118
Saucier : 44, 45, 51
Saulay de L'Aistre : 187, 316, 396, 428,
523, 531, 532, 537, 549, 555, 556
Saulnier de La Pinelais : 104, 455
Saunders : 189
Sawamura Genosuke IV : 213
Schneider : 189
Scholl : 89, 448, 482
Schulz : 486
Sébille : 508, 510, 512
Sedelmeyer : 299, 468
Segalen : 128
Segré : 81, 89
Séguéla : 65, 462
Seizelet : 39, 58
Selz : 494, 500, 523
Serres : 13
Seurat : 79, 80, 82, 251, 453
Shapiro : 173
Shimazu Nariaki : 149
Shimizu Isao : 114, 134, 304, 370, 398, 472

Shimizu Seiji : 169
Shimizu Tôkoku : 173
Shimizu, C. : 310
Shimooka Renjô : 48
Sichel, A. : 64
Sichel, J.-P. : 64
Sichel, P. : 24, 39, 58, 63, 64, 65, 66
Sieffert : 60
Sienkiewicz : 121
Signac : 79, 82, 251, 453, 534
Silbert : 378, 433, 436, 506, 512, 547
Simon, G. : 186
Simon, J. : 301, 473
Simond, H. : 471
Simond, V. : 489
Singaravélou : 375
Sisley : 77, 463
Sixt : 86, 259
Somm : 275
Sone Arasuke : 134
Souyri : 43, 52, 169
Staszak : 28, 178, 237
Stevens : 80, 88, 302, 458, 463, 466, 469
Strauss, P. : 76, 438, 450, 481, 494, 552
Sully Prudhomme : 306, 515
Supparo : 556
Suzuki Shin'ichi I : 88, 179
Suzuki Shin'ichi II : 205, 213

T

Tamamura Kozaburô : 147, 160, 179, 198,
212, 227, 245, 340
Tani Akiyoshi : 149, 215
Tavernier : 452
Terrail : 74, 443, 445, 495
Thérenty : 250, 252, 254
Thézan : 347, 484
Thiébauld-Sisson : 510
Thirion : 35, 39
Thomson, J. : 31, 189
Thornton : 306
Todorov : 175, 184, 212, 237
Tokugawa Iemitsu : 124, 126
Tokugawa Ieyasu : 124, 126, 127, 129,
131, 135, 244, 290
Tokugawa Yoshinobu : 39

Toulouse-Lautrec, H. de : 68, 80
Troimaux : 343, 484
Tsuda Kanjirô : 350
Turquet : 72, 443

U

Uchida Kuichi : 208
Ueno Hikoma : 48, 149, 172, 173, 177
Ukai Gyokusen : 48
Utamaro : 160, 274, 279

V

Vacquerie : 448
Vaisse : 73, 192
Valude : 545
Van Gogh : 37, 38, 41, 68, 235, 279, 281,
388, 393, 447, 462
Van Hoye : 522
Van Meerdervoort : 172
Van Ophem : 522, 525
Varenne : 555
Vauxcelles : 514, 552
Velasquez : 103
Vergès de Grenot : 445
Verlaine : 16, 18, 71, 72, 78, 441, 476, 513,
516
Verne : 18, 59, 85, 242, 322, 375, 480, 481
Vernet : 56, 379, 509
Verny : 309, 475
Véron : 438
Viardot : 76, 442, 448, 455, 494, 513
Victoria (Reine) : 221, 316, 366, 479
Vignaud : 107, 108, 514
Vigneron : 512
Vigny, A. de : 383
Villard, N. de : 72
Villemessant, H. de : 259

Villetard de Laguérie : 369
Virmaître : 80, 94
Vitis, C. de : *Voir* : Vigneron
Viviani : 437, 507
Voltaire : 12, 42
Von Siebold : 42, 50, 53
Von Stillfried : 40, 159, 160, 179, 198, 208,
209, 286, 340, 349

W

Wakai Kanezaburô : 63
Wakita Mio : 159, 160, 169, 209, 211
Waleffe, M. de : 540
Wall : 152
Watteau : 552
Weaver : 231, 236
Weisse : 306, 307, 474, 476, 515
Whistler : 36, 37, 68, 294
Wilson-Bareau : 103
Wirgman : 68, 129, 154
Wolff : 96, 262, 275, 278, 281, 458, 466

X

Xau : 410, 444, 461

Y

Yokoyama Matsuzaburô : 156, 213
Yriarte : 46, 51, 52, 96, 469

Z

Zakarine (roi du Laos) : 321, 492
Ziem : 509, 552
Zola : 70, 82, 94, 95, 250, 274, 444, 451,
477, 494, 495, 497, 531
Zorn : 463, 466

Index des principaux noms géographiques

-A-

Akasaka (Tôkyô) : 309, 476, 481
Algérie : 18, 24, 83, 106, 283, 285, 376,
396, 460, 497, 499, 500, 516, 521, 554,
555
Allemagne : 96, 100, 101, 222, 258, 259,
303, 359, 363, 369, 437, 446, 451, 473
Alpes-Maritimes : 187, 513
Alsace : 96, 437
Amiens : 17, 85, 429, 508, 510
Amsterdam : 53, 325, 421, 466, 483, 486
Angleterre : 12, 29, 31, 35, 46, 51, 70, 100,
101, 108, 149, 315, 340, 358, 369, 478,
489, 495, 550
Annam : 105, 106, 110, 436, 458, 545
Anvers : 522
Aquitaine : 77
Arras : 429, 434, 512, 514, 523, 533, 536,
543
Asakusa (Tôkyô) : 66, 112, 119, 234, 311,
312, 313, 358, 418, 456, 476
Athènes : 327, 329
Aude : 523
Australie : 328, 485
Auvergne : 430, 515
Auvers-sur-Oise : 279, 388, 463

-B-

Baie de Suruga : 122
Belgique : 100, 101, 394, 432, 520, 523,
525, 526, 538
Benten-doori (Yokohama) : 148, 208, 209,
212, 386
Beyrouth : 478
Bièvres : 389, 398, 509, 552, 555
Birmanie : 111, 188
Bizerte : 427, 499

Bombay : 315, 316, 478, 479
Bordeaux : 102
Boston : 147, 155, 160, 205
Boulogne-sur-Mer : 429, 431, 512, 514,
521
Bourges : 416, 428, 502
Brésil : 56, 328, 431, 485, 518, 520, 522
Brest : 515
Bretagne : 100, 106, 439, 515
Brighton : 33, 34, 550
Bruges : 522
Bruxelles : 323, 431, 445, 466, 520, 521,
522, 523, 524, 527

-C-

Cambodge : 105, 106, 109, 188, 373, 376,
423, 425, 428, 436, 455, 458, 479, 480,
485, 524, 545
Canada : 85, 379
Canal de Suez : 58, 104, 327, 425, 478
Cannes : 513
Canton : 29, 273, 326, 410, 457, 481
Capri : 431, 519, 521
Ceylan : *Voir* : Sri Lanka
Chine : 12, 13, 14, 29, 31, 32, 35, 37, 43,
44, 45, 51, 55, 56, 61, 65, 114, 166, 189,
222, 244, 263, 273, 281, 309, 310, 327,
348, 386, 475, 485, 488, 512
Cholon : 105
Chûsenji (Nikkô) : 132, 135, 316, 334, 335,
479
Clamart : 514
Cochinchine : 17, 105, 106, 109, 262, 273,
376, 382, 383, 384, 457, 480
Compiègne : 495, 496
Congo : 520
Constantinople : *Voir* : Istanbul
Corée : 134, 189, 244, 303, 310, 362, 366,
368, 397, 420, 472, 502

Cronstadt : 298, 299, 301, 416, 467, 468,
469, 470, 473

-D-

Danemark : 100, 101, 448
Dejima : 42, 148, 150
Djibouti : 18, 104, 326, 482
Dunkerque : 495

-E-

Écosse : 292
Edo : *Voir* : Tôkyô
Égypte : 13, 18, 90, 106, 258, 284, 306,
315, 326, 374, 376, 393, 478, 480, 485,
488
Enoshima : 120, 170, 219, 234, 307, 308,
309, 314, 327, 329, 333, 335, 388, 419,
420, 456, 475, 476, 477
Espagne : 77, 85, 100, 101, 102, 103, 327,
414, 425, 442, 482, 485
États-Unis : 14, 42, 44, 45, 51, 54, 55, 56,
59, 149, 151, 156, 166, 172, 201, 205,
215, 224, 340, 341, 349, 359, 370

-F-

Fez : 549, 554
Fontarrabie : 101, 102, 103, 327, 422, 442,
443, 482
Fujisawa (préfecture de Kanagawa) : 308,
418, 476
Furnes : 434, 536, 538

-G-

Glasgow : 292
Grèce : 90, 315, 385, 423, 424, 478, 485
Guadeloupe : 379, 396, 439, 518, 554
Guyane française : 518

-H-

Hakodate : 176
Hakone : 117, 120, 121, 333, 457

Hanoi : 106, 107, 186, 189, 377, 421, 486
Hendaye : 549
Hokkaidô : 121
Hong-Kong : 111, 189, 273, 408, 410, 428,
456, 457, 506, 508
Honmoku (Yokohama) : 120, 244, 407,
410, 413, 456

-I-

Iidabashi (Tôkyô) : 205, 207
Inde : 15, 29, 61, 189, 244, 273, 315, 327,
348, 376, 478, 480, 503, 527
Indes françaises : 306, 475
Indochine française : 4, 17, 24, 25, 105,
106, 107, 186, 189, 195, 263, 300, 315,
328, 348, 376, 377, 382, 384, 385, 386,
389, 391, 392, 394, 455, 457, 472, 486,
490, 506, 511, 521, 522, 526, 528, 529,
531, 541, 546
Istanbul : 327, 329, 424, 428, 478, 506,
508
Italie : 85, 100, 101, 129, 296, 298, 467,
474, 513, 519
Izesakichô (Yokohama) : 164, 166

-J-

Java (île) : 306, 321, 327, 346, 348, 389,
390, 475, 479, 492
Juan-les-Pins : 514
Jura : 434, 441, 523

-K-

Kamakura : 117, 119, 120, 129, 170, 308,
326, 412, 419, 456, 476, 481
Kandy : 315, 479
Karuizawa : 120, 126, 457
Kôbe : 59, 111, 117, 119, 120, 170, 176,
198, 245, 316, 369, 404, 406, 408, 413,
414, 422, 433, 456, 457, 479
Kyôto : 7, 8, 114, 117, 119, 120, 128, 202,
204, 456

-L-

La Ciotat : 325, 483, 485, 489, 491
La Réunion : 195, 433, 528, 529, 531, 535
Le Caire : 315, 478
Lens : 429, 512, 514
Liban : 315, 376, 478, 480
Londres : 46, 78, 147, 294, 325, 369, 422,
444, 468, 483, 486, 489
Lyon : 61, 438

-M-

Macao : 29, 273, 457
Madagascar : 188, 195, 380, 396, 433,
436, 528, 529, 531, 535, 537, 541, 543,
546, 547, 556
Malaisie : 273, 300, 472
Mandchourie : 502
Maroc : 13, 393, 535, 542, 549, 552, 554
Marseille : 19, 50, 188, 305, 315, 316, 325,
354, 371, 378, 380, 458, 474, 478, 479,
483, 485, 486, 489, 491, 508, 512, 513,
530, 540, 542
Martinique : 379, 518
Mascareignes : 188
Mito : 33, 307, 475
Miyanosita : 121, 122
Mont Bandai (Japon) : 130, 456
Mont Fuji : 117, 120, 121, 122, 170, 230,
308, 327, 329, 333, 336, 407, 410, 457,
476
Mont Saint-Michel : 428, 503
Mont Sinaï : 385
Morlaix : 71, 301, 402, 439
Moscou : 298, 325, 422, 467, 483
Mukôjima (Tôkyô) : 112, 113, 114, 119,
456
Munich : 303, 473

-N-

Nagasaki : 42, 43, 44, 48, 54, 59, 66, 113,
117, 148, 149, 150, 172, 176, 177, 207,
283
Nagoya : 120, 121, 351, 407, 456
Naples : 326, 481

Nara : 120, 245
Narita : 117
Nemours : 486
New York : 325, 326, 422, 481, 483
Nice : 186, 187, 188, 194, 213
Nikkô : 20, 111, 117, 119, 121, 123, 124,
126, 127, 128, 129, 131, 132, 135, 156,
170, 180, 198, 214, 289, 290, 316, 324,
327, 329, 333, 334, 336, 369, 457, 479
Nogaro (Gers) : 84, 85
Nogent-sur-Marne : 380, 505, 514
Normandie : 77, 100, 212, 404, 405, 426,
427, 434, 439, 443, 465, 496, 499, 514,
517, 523, 534, 536
Nouvelle-Calédonie : 282, 437
Nuremberg : 101, 404, 446

-O-

Obock : 104, 455
Ôsaka : 43, 44, 59, 67, 117, 119, 120, 407,
456

-P-

Parc d'Ueno (Tôkyô) : 65, 119, 169, 224,
311, 456
Parc Nunobiki (Kôbe) : 119, 170
Pas-de-Calais : 429, 514
Patagonie : 374, 488
Pays basque : 77, 101
Pays-Bas : 29, 42, 51
Pékin : 189, 411, 512
Philadelphie : 205
Phnom-Penh : 377, 486, 490, 506, 508
Picardie : 17, 504, 515
Pondichéry : 186, 306, 475
Port-Saïd : 104, 315, 327, 329, 376, 455,
478
Portugal : 326, 328, 481, 485
Provence : 384, 429, 485, 504, 506, 511,
513
Puy-de-Dôme : 430, 521

-R-

Reims : 495

Rio de Janeiro : 326, 481, 520
Rome : 12, 85, 100, 101, 170, 296, 325,
326, 416, 420, 422, 463, 464, 474, 481,
483, 486
Rouen : 73, 77, 91, 100, 404, 427, 433,
443, 444, 447, 448, 451, 503
Russie : 18, 42, 51, 90, 297, 298, 299, 300,
352, 467, 468, 469, 471, 482, 502

-S-

Saigon : 17, 88, 103, 104, 106, 108, 109,
111, 189, 260, 263, 273, 315, 316, 325,
366, 377, 382, 385, 386, 391, 406, 408,
421, 455, 458, 476, 479, 483, 485, 486
Saint Jean de Luz : 102
Saint Pétersbourg : 298, 467, 469
Saint-Tropez : 12
San Francisco : 44, 61, 172, 328
San Remo : 86, 101, 257, 258, 259, 382,
454, 463, 474
Sénégal : 428, 518
Senlis : 434, 536, 538
Shanghai : 111, 189, 222, 309, 315, 316,
327, 329, 456, 457, 479
Siam : *Voir* : Thaïlande
Sibérie : 361
Singapour : 104, 105, 273, 300, 408, 413,
414, 455, 472
Somme : 429, 508
Sri Lanka : 273, 315, 455, 479, 485
Stockholm : 101
Suède : 100, 101, 448
Sydney : 325, 328, 422, 483
Syrie : 315, 376, 478, 480

-T-

Tahiti : 87
Taiwan : 309, 310, 350, 475
Thaïlande : 30, 186, 188
Tôkaidô (route) : 119, 287, 456
Tôkyô : 33, 43, 48, 54, 59, 60, 61, 62, 65,
87, 112, 115, 116, 117, 120, 123, 124,
125, 134, 149, 150, 151, 190, 245, 294,
304, 309, 310, 316, 324, 327, 350, 351,

353, 358, 362, 398, 456, 457, 475, 476,
479, 530
Tonkin : 105, 106, 274
Tora no mon (Tôkyô) : 313, 475
Toulon : 86, 98, 101, 104, 257, 299, 427,
429, 454, 470, 503, 504, 505, 514
Troyes : 414, 504
Tsukiji (Tôkyô) : 112, 150, 312
Tunis : 499, 500
Tunisie : 18, 376, 497, 498, 499, 502, 518,
519
Turquie : 222, 315, 348, 376, 393, 423,
478, 480, 485

-U-

Ueno (Tôkyô) : 311, 313
Utsunomiya : 125, 289

-V-

Valbonne : 187
Var : 513
Venise : 78, 126, 170, 420, 474
Versailles : 30, 47, 52, 126, 298, 416, 469,
470, 500, 517
Veules-les-Roses : 18, 76, 82, 101, 212,
303, 314, 428, 430, 439, 444, 448, 463,
467, 468, 472, 483, 495, 496, 504, 515,
517, 519, 525, 527, 532, 533, 534, 536,
538, 540, 542, 544, 548, 550, 553, 555
Vienne : 349

-W-

Waterloo : 501, 504, 523, 527

-Y-

Yamanashi : 208
Yokohama : 40, 44, 48, 59, 65, 66, 98, 111,
112, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 148,
150, 151, 154, 158, 162, 163, 164, 169,
176, 178, 189, 190, 200, 201, 202, 212,
218, 221, 223, 278, 306, 315, 316, 327,

328, 349, 350, 366, 386, 456, 457, 475,
479

Yokosuka : 117, 309, 475, 481

Yoshiwara (Tôkyô) : 114, 115, 163, 226,
309, 349, 481

Ypres : 536

Index thématique

-A-

Académie Julian : 73
Acrobates : 22, 166, 171, 200
Agence Thomas Cook : 59, 328
Aïnous : 121
Altérité culturelle : 44, 47, 56, 99, 103,
117, 174, 184, 240, 241, 244, 261, 279,
291, 295, 330, 373, 392, 399
Angkor (temples) : 189, 315, 327, 328,
329, 346, 377, 389, 421, 479, 486, 491
Automobile club de France : 489, 496

-B-

Bibliothèque de Lettres, Arts et Sciences
Humaines Henri Bosco (Nice) : 22, 23,
186, 188, 233, 398
Bibliothèque nationale de France : 23, 48,
96, 102, 197, 288, 323, 334, 364, 368,
398
Bijinga : 7, 157, 159, 161, 164, 181, 340

-C-

Café de la nouvelle Athènes : 80, 88, 251,
445, 453
Chinoiseries : 13, 14, 29, 30, 31, 32, 34, 58,
299, 314, 469, 477, 552
Commune de Paris (1871) : 59, 71, 77,
376, 437, 439
Compagnie des Indes orientales : 29
Compagnie des messageries maritimes :
58, 84, 111, 193, 301, 304, 309, 315,
319, 320, 325, 327, 329, 343, 354, 360,
388, 437, 455, 473, 474, 478, 482, 485,
487, 490, 525
Compagnie néerlandaise des Indes
orientales : 29, 42, 53

-E-

École des Beaux-Arts (Antananarivo) : 531,
546
École des Beaux-Arts (Casablanca) : 542
École des Beaux-Arts (Paris) : 16, 20, 70,
80, 81, 87, 88, 89, 94, 112, 250, 291,
301, 324, 385, 438, 449, 461, 462, 513
École des Beaux-Arts (Tôkyô) : 129
École nationale des Chartes (Paris) : 301,
303, 421, 423, 472, 489, 498, 551
Estampes japonaises : 7, 9, 15, 17, 34, 36,
37, 39, 40, 62, 88, 93, 112, 113, 151,
153, 157, 158, 160, 164, 165, 172, 179,
274, 279, 289, 295, 330, 462
Exposition coloniale de Marseille (1906) :
19, 89, 90, 98, 109, 193, 371, 391, 486,
505, 516, 518
Exposition coloniale de Marseille (1922) :
19, 194, 421, 436, 528, 542, 543, 546,
547, 548
Exposition coloniale de Strasbourg (1924) :
551
Exposition universelle de Bruxelles (1910) :
328, 431, 520, 521, 522, 524
Exposition universelle de Chicago (1893) :
349
Exposition universelle de Londres (1862) :
49
Exposition universelle de Lyon (1894) :
300, 303, 346, 347, 406, 408, 409, 410,
411, 412, 413, 414, 471
Exposition universelle de Paris (1867) : 39,
49, 88, 346, 437
Exposition universelle de Paris (1878) : 40,
63, 88, 114, 346, 438
Exposition universelle de Paris (1889) :
302, 346, 375, 449, 450, 458, 460, 468
Exposition universelle de Paris (1900) : 20,
25, 109, 114, 162, 180, 301, 318, 325,
328, 344, 349, 352, 356, 357, 371, 373,

374, 377, 388, 389, 392, 421, 422, 423,
468, 473, 475, 477, 480, 483, 485, 490,
492, 493, 509, 525

Exposition universelle de Vienne (1873) :
40, 65

-F-

Fonds ASEMI (Asie du Sud-Est et Monde
Insulindien) : 122, 123, 132, 133, 154,
164, 165, 167, 175, 181, 186, 187, 188,
190, 191, 194, 199, 200, 203, 204, 206,
210, 217, 220, 221, 223, 224, 226, 232,
246, 290, 335, 338

-G-

Galerie Bernheim-Jeune : 101, 443, 447,
516, 520, 533, 555
Galerie Durand-Ruel : 438
Galerie Georges Petit : 17, 21, 25, 40, 69,
81, 83, 93, 109, 116, 126, 131, 138, 208,
231, 233, 237, 239, 243, 246, 247, 249,
260, 261, 262, 273, 278, 279, 282, 285,
296, 330, 386, 387, 414, 415, 457, 459,
460, 461, 462, 466
Galerie Goupil : 77, 102, 449
Galerie Moleux : 538
Guerre de *Boshin* (1868-1869) : 39, 169,
311, 437
Guerre franco-allemande (1870-1871) :
258, 437, 452
Guerre russo-japonaise (1904-1905) : 355,
366, 502
Guerre sino-japonaise (1894-1895) : 134,
189, 303, 350, 362, 365, 366, 368, 472,
475
Guerres de l'opium : 14, 31, 46, 151

-I-

Image de l'homme japonais : 211
Image de la femme japonaise : 22, 32, 36,
41, 55, 56, 84, 94, 112, 113, 114, 158,
159, 160, 161, 162, 168, 177, 180, 181,
211, 225, 292, 293, 331, 339, 340, 341,
342, 349, 352, 355, 357, 369, 389

Incident d'Ôtsu : 297, 298, 465

-J-

Japonaiseries : 15, 31, 32, 33, 34, 36, 37,
39, 40, 58, 67, 72, 80, 88, 93, 94, 118,
124, 155, 222, 274, 293, 344, 369, 382,
385, 456
Japonisme : 19, 38, 68, 93, 118, 227, 255,
261, 263, 273, 282, 293, 294, 382, 387,
392
Japonneries : *Voir* : Japonaiseries
Jardin d'acclimatation (Paris) : 346, 369,
375
Jinrikisha : 8, 22, 129, 167, 168, 211, 217,
233

-K-

Kabuki : 8, 164, 171, 213
kairakuen : 33
Keeling's guide to Japan : 117, 118, 122,
124, 170, 198, 201
Kimono : 8, 36, 39, 158, 161, 163, 183, 341
Kodak : 134, 185, 188, 189, 214, 215, 216,
217, 218, 222, 223, 226, 234, 293, 308,
316, 475, 498

-L-

Légion d'honneur : 73, 74, 80, 81, 320,
483, 484, 495, 513

-M-

Mâts *Koinobori* : 8, 233, 246, 284, 407, 409
Meisho : 8, 170, 227, 230, 233, 329, 333
Musée des Beaux-Arts (Antananarivo) : 19,
396, 430, 521, 532, 533, 536, 543, 550,
551, 555
Musée des Beaux-Arts (Besançon) : 394,
424, 425, 530
Musée des Beaux-Arts (Boston) : 233, 409
Musée des Beaux-Arts (Casablanca) : 542,
549, 550, 551

Musée des Beaux-Arts (Monaco) : 468, 469
Musée des Beaux-Arts (Utsunomiya) : 131, 289, 398
Musée des Beaux-Arts (Yokohama) : 19
Musée des colonies (Paris) : 186, 187, 188, 194, 195, 397, 542
Musée J. Paul Getty (Los Angeles) : 197
Musée national des arts asiatiques Émile Guimet : 22, 23, 61, 131, 159, 161, 166, 186, 190, 194, 197, 213, 233, 335, 398, 407, 409, 410, 411, 426, 438, 503
Musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône) : 197

-O-

Opium : 14, 90, 107, 108, 109
Orientalisme : 14, 15, 28, 30, 31, 285, 393, 509

-P-

Palais du gouverneur général (Saigon) : 105, 110, 458
Panorama de la baie de Rio : 518, 521, 522
Panorama de la bataille de Waterloo : 70, 251, 303, 383, 394, 432, 451, 520, 522, 524, 525, 526, 527
Panorama de la guerre sino-japonaise : 114, 134, 251, 304, 305, 306, 308, 309, 311, 312, 313, 389, 392, 420, 451, 472, 475, 477, 504, 521
Panorama du tour du monde : 20, 25, 101, 102, 114, 126, 127, 134, 135, 180, 181, 192, 219, 220, 222, 234, 241, 242, 301, 305, 306, 308, 310, 313, 314, 315, 316, 319, 321, 325, 326, 328, 330, 331, 333, 336, 339, 340, 341, 343, 344, 347, 349, 350, 351, 352, 354, 356, 357, 358, 371, 373, 374, 375, 389, 390, 394, 397, 423, 473, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 489, 490, 492, 493, 513, 521, 530, 548
Parc oriental de Maulévrier : 323
Parnasse : 72, 78, 262, 306, 414, 461, 499

Peintre de la marine et des colonies : 19, 24, 103, 104, 295, 298, 301, 305, 334, 397, 455, 463
Péril jaune : 176, 222, 226, 298, 342, 350, 352, 355, 465, 502
Photographie : 15, 21, 25, 33, 39, 48, 62, 68, 83, 88, 106, 112, 137, 280, 285, 286, 290, 291, 292, 293, 295, 308, 335, 339, 388, 392
Prix Abd-el-Tif : 519
Prix de Rome : 73, 80, 85
Prostitution : 40, 158, 161, 162, 163, 348, 349

-R-

Rangaku : 43, 44, 148
Révolte des Boxers : 315, 479

-S-

Sac du palais d'été (Chine) : 14, 31
Salacot : 366
Samurai : 12, 169, 171, 211, 221, 247, 289, 298, 366, 465
Shamisen : 9, 56, 180, 339, 342, 356
Société coloniale des artistes français : 19, 25, 109, 195, 255, 371, 378, 380, 381, 391, 395, 396, 500, 505, 506, 516, 517, 518, 520, 521, 523, 524, 526, 528, 531, 533, 534, 535, 537, 542, 544, 545, 547, 548, 549, 554
Société des artistes français : 16, 71, 73, 75, 76, 77, 104, 138, 193, 250, 252, 253, 255, 273, 296, 306, 360, 402, 403, 404, 405, 406, 414, 435, 436, 440, 441, 443, 446, 447, 450, 456, 457, 459, 460, 462, 474, 478, 479, 483, 487, 494, 499, 503, 505, 508, 514, 518, 522, 524, 526, 532, 535, 541, 543, 545, 548, 549, 551, 555
Société des peintres orientalistes français : 380, 500, 509, 515, 517, 518, 519, 545, 547
Société nationale des Beaux-Arts : 71, 95, 219, 234, 246, 273, 277, 291, 296, 299, 314, 361, 388, 404, 406, 407, 409, 410,

411, 412, 414, 415, 416, 417, 418, 419,
420, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433,
435, 460, 462, 464, 466, 467, 469, 471,
472, 473, 474, 478, 483, 487, 491, 494,
495, 496, 499, 500, 503, 504, 505, 508,
514, 517, 518, 519, 522, 524, 526, 527,
532, 534, 535, 541, 543, 545, 548, 549,
551

Sumô : 22, 164, 171, 350

-T-

Tour Eiffel : 105, 355, 406, 449, 456, 458

-U-

ukiyo-e : Voir : estampes japonaises

Université d'Harvard (États-Unis
d'Amérique) : 197

Université de Leiden (Pays-Bas) : 197

Université de Nagasaki (Japon) : 155, 168,
170, 197, 209

Université de Tôkyô (Japon) : 197

-Y-

Yokohama shashin : 9, 148, 152, 156, 158,
165, 167, 170, 171, 173, 174, 177, 178,
179, 180, 184, 185, 208, 209, 211, 215,
217, 218, 219, 220, 222, 224, 227, 231,
234, 236, 249, 286, 287, 291, 293, 330,
336, 339, 386, 392

Yushima seidô : 65

-Z-

Zôjô-ji : 324, 476, 488

Zoos humains : 345, 346, 347, 390, 392,
490

Table des illustrations

- Figure 1 : Charles Maurand, Les Ambassadeurs japonais dans l'atelier de M. Nadar, d'après les épreuves photographiques de Nadar (tiré de : Achille Arnaud, « Les Ambassadeurs japonais », in *Le monde illustré*, n°263 du 26 avril 1862, p. 264). Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Licence ETALAB - domaine public. 48
- Figure 2 : Louis Dumoulin, *Vision*, 1894, reproduit dans *Figaro-Salon*, Paris, Goupil & cie éd., 1894, p. 25. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France / Licence ETALAB - Domaine public. 96
- Figure 3 : Panorama du tour du monde, en Espagne, Fontarabie (tiré de : Baschet, René (dir.), *Le Panorama*, Exposition universelle 1900, L. Baschet éd., 1900, p. 156). Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France / Licence ETALAB - Domaine public. 102
- Figure 4 : PH111-4-1 : Sans titre. Georges Bigot?. 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos : « Japon. Auberge du Mianoshita » (annotation de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur, Bibliothèques, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)..... 122
- Figure 5 : PH110-1-1 : Sans titre. Georges Bigot?. 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos : « Japon. Voyage en kangos, auberge du Mianoshita » (annotation de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur, Bibliothèques, photothèque ASEMI collection Louis Dumoulin (CC-BY)..... 123
- Figure 6 : Georges Bigot, "Histoire vraie", in *Tôbaé*, journal satirique, deuxième année, n°38, 1^{er} septembre 1888, p. 4. Reproduit avec l'aimable autorisation des ayants-droits de Georges-Ferdinand Bigot..... 130
- Figure 7 : PH108-35 : Sans titre. Georges Bigot?. 1888?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos : « Japon. Madame Bing dans un kango en route pour Shujendji » (annotation de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur, Bibliothèques, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)..... 132
- Figure 8 : PH115-10 : Sans titre. Georges Bigot?. 1888?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos : « Japon. Le pont public de Nikko. A droite se trouve le pont sacré. Au fond le village, le corps de garde et l'échelle du veilleur d'incendie » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur – Bibliothèques, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)..... 133
- Figure 9 : PH112-19 : [Sans titre]. T. Enami. 1880?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Le parc d'Ueno pendant la saison des cerisiers » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY) 154
- Figure 10 : [Sans titre]. Kusakabe Kimbei ou Kajima Seibei. 1885?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Musiciennes jouant du koto » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Musée nationale des arts asiatiques Émile Guimet. 162
- Figure 11 : PH112-24 : N°9 GIRLS, T. Enami. 1890?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Femmes » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)..... 164

Figure 12 : [Sans titre]. T. Enami. 1887?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Lutteurs » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY).....	165
Figure 13 : PH113-13-3 [Sans titre]. Auteur inconnu. 1888?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Acrobates » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY).....	167
Figure 14 : [Sans titre]. Auteur inconnu. 1870?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY).....	175
Figure 15 : Tea house girls. Adolfo Farsari. 1886?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Femmes » (annotation de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	181
Figure 16 : Dancing. T. Enami. 1887?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Danseuses » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (CC-BY)	182
Figure 17 : Dancing party. T. Enami. 1887?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Danseuses » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Musée national des arts asiatiques Émile Guimet (CC-BY).....	183
Figure 18 : [Sans titre]. Auteur inconnu. avant 1897. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Chine. Shanghai. Jardin de la Société des marchands de riz graines haricots » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	191
Figure 19 : PH109-30 : Carpenters. Adolfo Farsari, 1887 ?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Personnages dans la rue – charpentiers » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	199
Figure 20 : PH109-31 : Acrobats. Adolfo Farsari, 1887 ?. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Petits acrobates japonais » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY).....	200
Figure 21 : PH109-1 : Porcelain shop Gojiyozaka (n°394). T. Enami. Avant 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Boutiques. Magasin de porcelaine » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur – Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	203
Figure 22 : PH112-19 : Porcelain shop Gojiyozaka (n°394). T. Enami. Avant 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Boutiques. Magasin de porcelaine. L'ensemble de la coloration est absolument faux, c'est le bleu qui domine » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur – Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	204
Figure 23 : PH113-38 : Peony (n°F13). Ogawa Kazumasa ?. Avant 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Fleur » (annotation de Louis Dumoulin au dos du montage). Université Côte d'Azur - Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	206

Figure 24 : PH109-26 : [Coolies, taking wayside refreshment] (n°42). Kusakabe Kimbei. Avant 1888. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, porte au dos « Japon. Personnages dans la rue. Marchand de thé dans la rue » (annotation de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur - Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY).....	210
Figure 25 : PH115-21-4 : [Sans titre], Louis Dumoulin. 1895 ou 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	217
Figure 26 : PH115-20-4 : [Sans titre], Louis Dumoulin. 1895. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY).....	220
Figure 27 : PH115-25-2 : [Sans titre], Louis Dumoulin. 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Porte au dos : « Courses et décorations du quai à l'occasion de la fête donnée par la colonie anglaise le jour du jubilé de Diamant - juillet 1897 (annotation manuscrite de Louis Dumoulin), Université Côte d'Azur - Bibliothèques - Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	221
Figure 28 : PH111-43 : [Sans titre], Louis Dumoulin. 1895 ou 1897. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Porte au dos : « Embarquement à Yokohama » (annotation manuscrite de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur - Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	223
Figure 29 : PH112-10 : [Sans titre], T. Enami ?. entre 1882 et 1887. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Porte au dos : « Japon. Tokio. Place du Meno (raturé) d'Ueno (près du parc) » (annotation manuscrite de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur - Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	224
Figure 30 : PH108-45-2 : [Sans titre], Louis Dumoulin. 1895. Épreuve au gélatino-bromure d'argent, montage sur carton. Porte au dos : « Japon. Femmes du Yoshiwara. Deux geishas » (annotation manuscrite de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur – Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	225
Figure 31 : PH114-14 : The singer ?, auteur inconnu. Avant 1889. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Porte au dos : « Japon. Tokio. Place du Meno (raturé) d'Ueno (près du parc) » (annotation manuscrite de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur – Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	226
Figure 32 : [Theater street, Yokohama], n°566, Kusakabe Kimbei. avant 1889. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Musée nationale des arts asiatiques Émile Guimet (CC-BY).....	232
Figure 33 : PH113-13-3 : [Sans titre], Adolfo Farsari ? Avant 1889. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Porte au dos : « Japon. Petits acrobates dans la rue » (annotation manuscrite de Louis Dumoulin). Université Côte d'Azur – Bibliothèque – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)	232
Figure 34 : Annotations manuscrites de Louis Dumoulin au verso du montage photographique numéroté PH109-17 : [Amazake Seller (Kind of hot drink of Fermented Rice)], Kusakabe Kinbei. Avant 1889. Épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton. Université Côte d'Azur – Bibliothèques – Photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY).....	246

Figure 35 : Félix Régamey, [sans titre] (tiré de : Émile Guimet, Promenades japonaises, Paris, G. Charpentier, 1878, p. 178). Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Licence ETALAB - domaine public.	288
Figure 36 : Georges Ferdinand Bigot, Fête au sanctuaire Tôshôgû, Nikkô (tiré de : Bigot, Utsunomiya korekushion, joruju bigô ten 宇都宮美術館コレクション, ジョルジュ・ビゴ一展, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Utsunomiya (du 7 février au 16 mai 2021), op. cit., p. 75), reproduit avec l'aimable autorisation du Musée des Beaux-Arts de Utsunomiya.	289
Figure 37 : Louis Dumoulin, La Fête de Nikko, 1888. Source : https://art.rmngp.fr/ / Photo (C) Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais (Musée National des Arts Asiatiques Guimet, Paris) / image RMN-GP, tous droits réservés.	291
Figure 38 : Le tour du monde, (tiré de : Baschet, René (dir.), Le Panorama, Exposition universelle 1900, L. Baschet éd., 1900 p. [152]). Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France / Licence ETALAB - Domaine public.	323
Figure 39 : Panorama du tour du monde, au Japon, Nikko (tiré de : Baschet, René (dir.), Le Panorama, Exposition universelle 1900, L. Baschet éd., 1900, p. [160]). Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France / Licence ETALAB - Domaine public.	334
Figure 40 : T. Enami, Dainichido, 1886?, épreuve à l'albumine sur papier, montage sur carton, Université Côte d'Azur, Bibliothèques, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY).....	335
Figure 41 : Exposition universelle de 1900, Le Tour du monde, guide officiel et souvenir du panorama, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1900, domaine public.	337
Figure 42 : T. Enami, Dancing, 1886?, épreuve à l'albumine sur papier, mise en couleur à la main, montage sur carton, Université Côte d'Azur, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY).....	338
Figure 43 : T. Enami ou Ogawa Kazumasa, Girls for cooling at Kamogawa, Kioto, 1886 ?, épreuve à l'albumine sur papier, mise en couleur à la main, montage sur carton, Université Côte d'Azur, Bibliothèques, photothèque ASEMI, collection Louis Dumoulin (CC-BY)....	338
Figure 44 : « Paris zai geisha no shôsoku 巴里在芸者の消息 », In Tôkyô asahi shinbun 東京朝日新聞, 3 juin 1900, p. [2]. Tous droits réservés.....	357

Table des matières

Remerciements	2
Résumé	4
Abstract	5
Avertissement.....	6
Glossaire des principaux termes japonais	7
Introduction	10
Partie 1 : La tentation de l'Extrême-Orient	26
1.1. La vogue japonaise	29
1.1.1. Fantasmer le Japon	29
1.1.2. L'ouverture du Japon au monde Occidental	42
1.1.3. Étudier le Japon.....	50
1.2. À la rencontre du Japon	58
1.2.1. Voyager au Japon	58
1.2.2. Un jeune peintre ambitieux... ..	69
1.2.3. ...Et opportuniste	83
1.3. Un touriste comme un autre ?.....	98
1.3.1. De Toulon à Yokohama en passant par Saïgon.....	98
1.3.2. Sur les traces de Dumoulin au Japon	111
1.3.3. L'excursion à <i>Nikkô</i>	124
Partie 2 : Du cliché à la toile	137
2.1. La photographie au Japon au XIX ^e siècle	147
2.1.1. De la photographie comme symbole de la modernisation du Japon	147
2.1.2. Quelques images du « Japon universel »	157
2.1.3. Types et costumes	171
2.2. Dumoulin, collectionneur de clichés	186
2.2.1. Principales caractéristiques de la collection photographique asiatique de Louis Dumoulin.....	186
2.2.2. Identification des photographies acquises par Dumoulin au Japon	196
2.2.3. Le « Japon-Kodak ».....	215
2.3. Le pinceau et la plume	228
2.3.1. Des photographies aux tableaux.....	228
2.3.2. Notes de voyage	239
2.3.3. Dumoulin et la presse	250
Partie 3 : De la mode du japonisme à l'idéologie coloniale.....	264

3.1.	Dans l'air du temps.....	273
3.1.1.	Dumoulin, peintre du japonisme ?	273
3.1.2.	Le cachet du voyage	281
3.1.3.	Commandes officielles et grands formats	296
3.2.	Le Japon au sein du Pavillon du Tour du monde à l'Exposition universelle de 1900...	306
3.2.1.	Deux séjours plus courts	306
3.2.2.	Une attraction à succès	318
3.2.3.	Le <i>patchwork</i> de Dumoulin.....	333
3.3.	Japon un jour, Indochine toujours	346
3.3.1.	Les larmes du chrysanthème	346
3.3.2.	Georges-Ferdinand Bigot, l'homme à tout faire	360
3.3.3.	« L'expansion coloniale par l'art au profit de la France et de l'art ».....	372
	Conclusion générale	383
	Annexes.....	400
	Annexe 1 : Catalogue des œuvres de Louis Jules Dumoulin	402
	Annexe 2 : Biographie chronologique de Louis Jules Dumoulin	437
	Annexe 3 : Retranscription d'articles de presse de Dumoulin	557
	Annexe 3.1 : Retranscription de : Chassagnol [pseudonyme de Louis Dumoulin], « Promenades & croquis, sur l'eau », in <i>L'Événement</i> , jeudi 12 mai 1887, p. 2.	557
	Annexe 3.2 : Retranscription de : Dumoulin, Louis, « Promenades & croquis, à San Remo », in <i>L'Événement</i> , vendredi 3 février 1888, p. 2.	561
	Annexe 3.3 : Retranscription de : Dumoulin, Louis, « Le Bout de l'an », in <i>L'Événement</i> , vendredi 4 janvier 1889, p. 2.....	565
	Bibliographie.....	568
	Ouvrages et articles sur le Japon	570
	Ouvrages et articles sur l'Indochine française et la colonisation	574
	Ouvrages de fiction	576
	Mettant en scène des peintres.....	576
	Mettant en scène l'Indochine	576
	Mettant en scène le Japon.....	576
	Ouvrages et articles sur les relations Orient/Occident	577
	Récits, correspondances, guides de voyage	580
	Ouvrages et articles sur la photographie	582
	Ouvrages et articles sur l'histoire de l'art	586
	Ouvrages et articles sur la littérature de voyage	589
	Ouvrages et articles sur le japonisme	590
	Ouvrages et articles de Louis Jules Dumoulin	592

Ouvrages et articles sur Louis Jules Dumoulin	594
Ouvrages et articles de et sur Georges-Ferdinand Bigot.....	598
Ouvrages et articles sur les Expositions universelles et coloniales.....	600
Ouvrages et articles sur le Panorama du tour du monde	602
Sources archivistiques	604
Publications en série.....	605
Index des principaux noms de personnes et de collectivités	607
Index des principaux noms géographiques	617
Index thématique	622
Table des illustrations.....	626
Table des matières	630